وظائف النغمات الأساسية للهيكل اللحني في تحديد بنائه الموسيقي

دراسة تحليلية مقارنة

(لنماذج من التراث الغنائي العراقي)

م. م. زينب صبحي عبد

الفصل الأول

١- مشكلة البحث :

إن المنهج الاثنوموزيكولوجي حديث التطبيق في الدراسات الموسيقية العراقية ، وقد اقتصر على عدد لا يتجاوز أصابع اليد الواحدة من رسائل الماجستير ، وإن كان المنهج ما زال يدرس ، ومنذ العام الدراسي ١٩٩٠ – ١٩٩١ ، ضمن المنهج الدراسي في مرحلة البكالوريوس في قسم الفنون الموسيقية بكلية الفنون الجميلة / جامعة بغداد .

وقد سعت الباحثة إلى تطبيق المنهج الاثنوموزيكولوجي في تحليل النماذج الغنائية التي اختارتها من شمال العراق و وسطه وجنوبه ، انطلاقاً من سعيها إلى إبراز خصائصها وسماتها المُعبّرة عن هويتها وأصالتها . وترى أنها هي التي تحدد انتماءَها لبيئتها والمجتمع الذي نشأت فيه ، ومن ثَمَّ تُعبّر عن ثقافتها ومشاعر أبنائها وأحاسيسهم في ظروفهم الحياتية المختلفة .

لقد امتلك العراق تراثاً موسيقياً وغنائياً متنوعاً " ويرجع هذا التنوع إلى اختلاف طبيعة المناطق الجغرافية في العراق ، كالسهول والجبال والصحراء ، والتي تؤثر في نمط معيشة السكان ... فإلى جانب العرب ... توجد أقوام أخرى كالأكراد والتركمان والأقليات الأخرى"[١].

لذلك نرى بروز تنوع واضح في النصوص والألحان والإيقاعات لشتى القوالب أو الأشكال الموسيقية العراقية . وعلى الرغم من بروز ذلك التنوع الثَر في بعض محاولات الكتابة عنه ، أو التعبير الوصفي لمتكلمين غير متخصصين في فنون الموسيقى وعلومها ، نجد أن دراسته لم

K¢ˆ]ƒƨ!ƒ ƫƨƨƨz!ƒ ƫƵÄˆ]Äƶ!ƒ Ü ƥƒƥƶ Ü čƱ Ü (ƫƥƒƨz!ƒ ǏIƚˆ]Äƶ!ƒ) ƫƨƨƨz!ƒ ǏIƚˆ]Äƶ!ƒ Õ5 K¢ˆ]ƒƨƥ : ƶˆ]ƥ ƥƒƨƨƞT Ü LJˆ]σ -č
. čĚď f Ü čěĚč Ü ƨTƚ!ƒÄ

تتم إلى الآن ، حتى لتلك النماذج اللحنية القليلة التي تم تسجيلها لأهداف ثقافية وإعلامية واجتماعية بالشكل المطلوب ، لذا تطلب إخضاعه إلى التحليل العلمي الأكاديمي . وبناءاً على ما تقدم فإن مشكلة البحث بُنيت على التساؤل الآتي : كيف نحدد البناء الموسيقي للتراث الغنائي العراقي من خلال وظائف النغمات الأساسية للهيكل اللحني .

٢- أهمية البحث والحاجة إليه :

١- يحدد خصائص البناء اللحني لنماذج من التراث الموسيقي الغنائي العراقي يشمل مناطق مختلفة منه .

٢- يعد الدراسة الأولى في هذا المجال حيث تناول موضوع وظيفة النغمات الثلاث الأساسية (المركزية ، الابتداء ، الانتهاء) في تغيير أسلوب حركة البناء اللحني .

٣- يُعَد هذا البحث مصدراً مضافاً إلى بقية المصادر الموسيقية يفيد المختصين بهذا المجال .

٣- هدف البحث :

تعرُّف وظائف النغمات الأساسية في تنوّع مسارات الجُمل اللحنية للأغنية ومن ثمَّ تنوّع البناء اللحني ومقاميته وهيكله اللحني .

٤- حدود البحث :

١.الحد المكاني : يتحدد بالشمال في (كركوك ، هورامان) . وبالوسط في (بغداد) . وبالجنوب في (ذي قار ، ميسان) .

٢.الحد الزماني : عقود مختلفة من القرن العشرين حسب ما استطاعت الباحثة الحصول عليه من نماذج غنائية .

٣.الحد الموضوعي : يتحدد بدراسة النغمات الثلاث (المركزية ، الابتداء ، الانتهاء) وأثرها في تنوّع مسارات الجُمل اللحنية للأغنية ، ثم إجراء دراسة مقارنة حسب المناطق الجغرافية المحددة .

الفصل الثاني

الإطار النظري

يتميز العراق بتنوع جغرافي وتأريخي وسكاني لأقوام وشعوب تعيش مجتمعة على بقعة جغرافية واحدة ، وانعكس هذا التنوع من ثَمَّ ، على الموسيقى وآلاتها والغناء وأشكاله التي تميزت بدورها بالتنوع والثراء . " فالغناء هو السمة البارزة في العراق بمناطقه كافة ، فهناك الغناء الكردي والتركماني والريفي البدوي وغناء منطقة شط العرب والخليج العربي . " [١] إن الوعي بأهمية التراث العراقي بمناطقه كافة " ظاهرة جديدة بدأت تنمو عند الأقلية التي فهمت خطورة ضياع هذا التراث . إن عدم تثبيت وتسجيل ودراسة هذا التراث مساهمة غير واعية في ضياع فصول من تاريخنا ...." [٢] لذا يتوجب علينا السعي الدؤوب إلى جمع وتصنيف وتوثيق وأرشفة ودراسة وتحليل ومقارنة موسيقانا وغنائنا الفولكلوري حفاظاً عليه من الاندثار والضياع ، وإبراز ملامحه وتحديد خصائصه .

غناء المنطقة الشمالية

إن الموسيقى والغناء التراثي مرتبط بحياة الجماعة في تفاصيلها كافة ، مُعبّراً عن أفراحهم ومُجسّداً لآمالهم وطموحاتهم عبر مراحل حياتهم المختلفة . وتُصنف الأغاني التراثية الكردية إلى عدة تصنيفات وذلك انطلاقاً من :

" ١. المواضيع الاجتماعية التي تتحدث عنها نصوص الأغاني والتي تقع ضمنها أغاني العمل ، المناسبات ، الأطفال ، الحرب ... .

٢. ارتباطها بسرعة الرقصات ... وتقع ضمنها الأغاني المتداولة ضمن اللهجات الكرمانجية، السورانية ، الفيلية ... .

٣. تنوع الأغاني وعلاقتها بجغرافية المنطقة ... مثل أغاني منطقة حه يران ، لاوك و لاوژه ، سياوچَمانه ، حَمرى ، هوره .

٤. نوع الأداء ضمن سياقه الاجتماعي فمنها التي تؤدى بشكل منفرد أو ثنائي أو جماعي ...."[٣]

[illegible]

وما سنتناوله في البحث الحالي هي الأغاني ثنائية الأداء في موضوعاتها المختلفة المتداولة في كركوك وهورامان .

غناء المنطقة الوسطى

سنتناول بالبحث مدينة بغداد وتحديداً ضمن شكل الأغنية البغدادية التي انتشرت في القرن العشرين في مقاهيها الشائعة في محلات الرصافة والكرخ آنذاك " لأن بغداد كانت خالية من الحدائق والمتنزهات ومن الأماكن التي يجتمع فيها الناس لقضاء أشغالهم وحل مشاكلهم ... فالتجؤوا إلى فتح المقاهي بصورة واسعة ." [١] واشتهر العديد من المغنين والمغنيات آنذاك ، ولاقت أغانيهم استحساناً كبيراً من روّاد تلك المقاهي " لأنها كانت رقيقة المعاني سهلة الأسلوب خالية من الغموض والتعقيد . " [٢]

ومع شيوع التقنيات الحديثة في عشرينات القرن العشرين ، ومجيء شركات التسجيل إلى بغداد ، بدأ تسجيل أغاني المطربين على القَوان (الأسطوانات) وشاع سماعها في المقاهي بدلاً من الأداء الحَي للمطرب ، ثم أخذت الأسطوانات تنتشر بعد ذلك ، في البيوت ويتم سماعها من خلال أجهزة (الكَرامافون) .

" وبعد افتتاح الإذاعة عام ١٩٣٦ انتشر سماع الأغنية البغدادية في الأماكن التي كان يصلها البث ، بعد أن كان سماعها مُنحصراً في بغداد فقط . " [٣] ، ولقد حاول فنانو مرحلة الخمسينات ابتكار أغنية بغدادية لها ملامحها الخاصة ولها إمكانية الانتشار بين شرائح المجتمع البغدادي ، ومتأثرة بالطابع المناخي والجغرافي والثقافي والنفسي والجمالي ، ومرتبطة بتقاليد وعادات البغداديين ، وبذلك يكون لها دور اجتماعي وتكون مُلبية لاحتياجات شرائح أبناء المجتمع البغدادي .

" وفي عام ١٩٥٦ تأسس تلفزيون بغداد وهنا بدأت مرحلة جديدة ومهمة من العطاء الموسيقي والغنائي " [٤] أكثر تأثيراً في المشاهد ، فأصبحت الأغنية التي يتابعها الجمهور تتجسّد أمام

. čē-čđ f Ü čĕĕĔ Ü ŧôlôʕĂđž!ƒ LJĂLjs!ƒ ĺžʕp Ü ŧĺôôžŋ!ƒ LJĂLjs!ƒ ŧôĺ‡ Ü þƒþʒш ŧzđžśŋ

.đČČ f Ü ĎČČĎ Ü ŧđžśz!ƒ ŧôśślλ!ƒ LJĂđTʕƒ Ƨƒþ Ü þƒþʒш Ü čƱ Ü Őþƒƨz!ƒ CśLjʒ!ƒĂ ĬʕôʕĂđž!ƒ ŧ ƒƨ2k LJđž : þđžoŧđ ĺžTśNj Ü Ɣɳƨ!ƒ -Ď

. Ēě f Ü K.þ Ü Uośŋ!ƒ ŧzшƱđ Ü þƒþʒш Ü čƱ Ü Şƒƨzʕƒ Ő5 ŐFśLjʒ!ƒ ƨĂŭ‡!Ăs!ƒĂ ŧôшzTʕƒ ŧâLjɆŰƒ : śƱZ Ü Kz5ƨ -đ

Ü lƨĂTLµđž ƨôɆ ƨôkʕɳśđž ŧ!śʕlƨ Ü -ŧśôôĹoґk ŧʕƒƨþ- ŧôþƒþʒш!ƒ ŧâLjɆŰƒ Ő5 ŐZślôÚƒĂ ŐLjoґ!ƒ CśLjш!ƒ : þшZ Őoґш T Ɣ Lµôƨ Ü LJôʕlσ -Đ

. đČ f Ü ĎČČĎ Ü ŧôlôʕĂđž!ƒ LJĂLjs!ƒ ĺžʕp Ü ŧĺôôžŋ!ƒ LJĂLjs!ƒ ŧôĺ‡ Ü þƒþʒш ŧzđžśŋ

. đđ f Ü Şш6ʕ!ƒ ƨþTđž!ƒ -٤

ناظريه وأسماعه بكل عناصر تقديمها المطلوبة بتقديمها الحَي .

غناء المنطقة الجنوبية

سنتناول في هذا البحث محافظتي ذي قار وميسان من منطقة جنوب العراق ، اللتين تتميزان بشكل غنائي شائع متعدد بأنواعه (أطواره) وهو (الابوذية) . والأبوذية نوع من أنواع الغناء الذي يعبّر عن أحاسيس ومشاعر سكان الأرياف ، ويلاقي استحسان أبناء القرية حيث يحاكي أذواقهم وإحساسهم الموسيقي الفطري . " وقد جدّد بعض المغنين لهذا الضرب الفولكلوري الغنائي في طريقة الأداء والتنغيم الإيقاعي ، وابتدعوا ألحاناً جديدة في النغم ."[١] كما تنوعت وتعدّدت " طرائق أدائه وأُضيفت له العديد من الابتكارات على يد المبدعين من الشعراء والمطربين . " [٢]

وبسبب تعدد طرائق أداء الابوذية أُطلق مصطلح (طور) على كل طريقة منها ، وعُرفت تلك الطرائق بمصطلح (أطوار الأبوذية) وعادة ما تُرتجل أشطر الأبوذية الأربعة بعد مرور شاعرها بتجربة شعورية تُثير إحساسه ومشاعره فتسمو به إلى حد ابتكار وكتابة شعرها ، ومن حيث غناء الأبوذية فإنه غناء " ارتجالي استطرادي غير موقّع تبرز خلاله الإمكانية الأدائية للمغني ، ويُفضّل المغني صاحب الصوت الحاد والعالي ، وذلك من اجل إسماع أكبر عدد ممكن من الحاضرين . " [٣]

وتأتي تسمية الأطوار مختلفة ومتنوعة تبعاً لعدة أسباب " كأن يُسمى الطور على اسم المدينة التي عُرف أو اشتهر بها ... أو يُنسب إلى اسم العشيرة ... أو نسبة إلى اسم شخص . " [٤] وتؤدى الأبوذية بدون مرافقة الآلات الموسيقية بل يستعيضون عنها ، وعندما يتطلب الأمر " بالنقر على صينية أو على علبة ثقاب أو دق الإصبع على طاولة أو على أي أثاث خشبي . وأُدخلت حالياً الآلات الموسيقية على هذا الغناء مثل الطبلة والقانون والناي والعود عند بعض المؤدين."[٥]

١- ČčĚ f Ü Ƨƒƨƶ!ƒ ÕƷ ÕƤ₪ƶ!ƒ ƨĂ₪!ĂƷ!ƒĂ ŧô₪ƶT!ƒ ŧô₪ƐŪƒ : ₪ƠƵ Ü Kzƨƨ .

٢- ĒČ f Ü čĕĚĚ Ü ŧđ₪ƶ!ƒ ŧôƷ₪ƛ!ƒ LJĂĐT!ƒ ƨƒƥ Ü ƥƒƥƶ₪ Ü čƠƱ Ü Õƥƒƨƶ!ƒ Ć₪ƶ!ƒ : LJƖơ!ƒ ƥ₪Z ƨđ₪Ƨ Ü ǐ ƨđ₪ƶ!ƒ .

٣- ŧz₪ƶŋ Ü lƨĂTų₪ ƨôƐ ƨôkƖŋƷđ ŧ!₪Ɩƨ Ü -ŧô₪ƛơ٨ ŧƖƒƨƥ lJ ŧôRĂ₪Ůƒ ƨƒĂƠƱ ÕƖ₪ƐŪ ŧôlôƖĂđ₪!ƒ f ƑƷŢP!ƒ : ƥôŋjŋ ƥđ₪ơƒ Ü ƨ₪P

ŧđ₪ƶ!ƒ ĂĂų₪!ƒ ŧô₪‡ Ü ƥƒƥƶ₪ Ü ŧôlôƖĂđ₪!ƒ LJĂĂų₪!ƒ ŧô₪ƶŋ!ƒ LJĂĂų₪!ƒ ₪Ɩƥ Ü ŧ₪ôđŋ!ƒ LJĂĂų₪!ƒ ŧô₪‡ Ü ƥƒƥƶ₪ .

٤- ďČ f Ü Ƽ₪ƷƖ!ƒ ƨƥŢđ₪!ƒ .

đ- LJƖơ ƥƒƨƨŋŢ Ü ₪Ɩƥ ƥƒƨƨŋŢ : ₪Ɩƥ (ŧôƥƒƨƶ!ƒ ŤlôƖĂđ₪!ƒ) ŧô₪ƨƶ!ƒ ŤlôƖĂđ₪!ƒ ÕƷ Kƨ₪Ɩƒƨƥ Ü ěĎ f .

الفصل الثالث

إجراءات البحث

١- منهج البحث :

اتّبعت الباحثة المنهج الوصفي التحليلي والمنهج المُقارن لإنجاز بحثها .

٢- مجتمع البحث وعيّنته :

يشتمل مجتمع البحث على الأغاني التراثية الموجودة ضمن المناطق الثلاثة المذكورة سابقاً في حدود البحث في الفصل الأول . وكانت الأغاني الخاضعة للتحليل الموسيقي نماذج مختارة من عيّنة البحث لكل منطقة وتم اختيارها بشكل عشوائي . وهي كالآتي :

أغاني المنطقة الشمالية : قامت الباحثة بتحليل أغنيتين ، الأولى وعنوانها (جوانه) من منطقة كركوك . الكلمات واللحن من الفولكلور الكردي ، وقام بغنائها قارمان ومحمد بشكل تناوبي مع مصاحبة آلة الطبل ، والثانية عنوانها (لاوه) من منطقة هورامان . الكلمات واللحن من الفولكلور الكردي ، وقام بغنائها حسين وعلي بشكل تناوبي وبدون مصاحبة آلية . وقد اعتمدت الباحثة على التدوين اللحني للأغنيتين كما جاءت في الرسالة في الصفحتين ٨٠٥-٨٢٥ .

أغاني المنطقة الوسطى : قامت الباحثة بتحليل أغنيتين من مدينة بغداد الأولى وعنوانها (ادري بيك) كلمات سيف الدين ولائي والحان ناظم نعيم ، وقامت بغنائها عفيفة اسكندر مع الفرقة الموسيقية ، والثانية عنوانها (اتَوّبه من المحبة) كلمات عباس العزاوي ولحنها وقام بغنائها عباس جميل ، وأيضاً بمصاحبة الفرقة الموسيقية . وقد اعتمدت الباحثة على التدوين اللحني للأغنيتين كما جاءت في رسالتها في الصفحتين ١٦٥-١١٨ وهما من تدوين الأستاذ د. طارق حسون فريد .

أغاني المنطقة الجنوبية : قامت الباحثة بتحليل أغنيتين الأولى وعنوانها (يا عيني زيدي إبچاچ) وقام بغنائها داخل حسن ، والثانية (بالراض امش بالراض) وقام بغنائها ناصر حكيم

، وكلتاهما بمصاحبة الفرقة الموسيقية . وقد اعتمدت الباحثة على التدوين اللحني للأغنيتين كما جاءت في رسالة أحمد جهاد خلف في الصفحتين ٥٥٧-٥٤٧ وهما من تدوين الأستاذ د. طارق حسون فريد .

٣- أداة البحث :

استخدمت الباحثة التحليل الوصفي على أساس التدوين الموسيقي للنماذج المختارة ، وقد عبّرت عن نتائج التحليل بالرموز البيانية (Graphic Symbols) التي ابتكرها أ. د. طارق حسون فريد عند كتابة أطروحته المنجزة سنة ١٩٧٦ ليوضح بها تلك الوظائف اللحنية لنغمات كل مقطع غنائي أو إنشادي أو ترتيلي مستعملاً ثلاثة أشكال أساسية توفرت في آلة الطابعة اليدوية عند كتابة الأطروحة وهي (النقطة والدائرة الكبيرة والصغيرة والخط القصير والطويل) وهي الآتية : [١]

١- دائرة كبيرة (O) وتعني النوتة المركزية للتونينا (أو التتراخورد أو الجنس) ، دائرة صغيرة (o) وتعني النوتة الثانية للهيكل التونالني . ٣- النقطة (٠) وتعني نوتة واحدة من نوتات المسار النغمي ٤- خط أفقي قصير (-) إن جاء فوق النقطة (¯) أو وسط الدارة الصغيرة (ɵ) او الدائرة الكبيرة (Θ) فيعني اكتساب النوتة المعنية بالرمز وظيفة نوتة الابتداء في المقطع اللحني . ٥- خط أفقي متوسط الطول (___) إذا جاء تحت النقطة (٠) او تحت الدائرة الصغيرة (o) او الدائرة الكبيرة (O) فيعني اكتساب النوتة المعنية بالرمز وظيفة النوتة الختامية في المقطع اللحني . ويمكن أن تنال كل واحدة من الرموز الثلاثة الأولى (أي الدائرة الكبيرة والدائرة الصغيرة والنقطة) وظيفة نوتة الابتداء والنوتة الختامية في آن واحد . وآنذاك ترسم كل واحدة منها كما يأتي : (¯) ، (O) ، (ɵ) .

علامة (×) : تعني عدم ظهور النغمة المحددة بهذه العلامة سواء أكانت نغمة ضمن المسار اللحني ، أم إحدى نغمتي الهيكل اللحني .

١- LJÄ]σ ƽƧ℅Ʊ Ü þôƧƽ : (ÕηÄ!Ä‡ôƧÄ℅ÄЉÛƒ) LJƧ℅Ił℅!ƒ Ť Ił℅]Ä℅!ƒ ⅅ!z! Ƨ]Ť©z℅!ƒ ý℅ⅅo℅!ƒ Ɣk‡!ƒ Ƨ/þ Ü ýŤÄ℅!ƒ ŧz℅©η Ü ČĚĚĂ Ěđ f Ü čěěë Ü ƧT!ƒÄ ŧZ℅ƱƧ!

الفصل الرابع

التحليل الموسيقي للنماذج المختارة

تحليل أغاني المنطقة الشمالية (كركوك ، هورامان) :

تحليل أغنية (جوانه) ♩ = ١١٦

تناول التحليل الموسيقي ألحان عشرين شطراً ، أُختيرت من أماكن مختلفة من تسلسل أشطر الأغنية المؤلفة من (٦٩) شطراً ، وذلك لكونها تمثل الجزء الأساس للحن الأغنية ، اعتماداً على تكرارها ، حيث تتكرر عشر مرات ضمن الأداء العام للأغنية وثبات التونالية (المقامية) فيها .

يبدأ المغني الأول بغناء الشطر الأول والثاني من النص (واللذين يمثلان الشطر الخامس والسادس من حيث التسلسل العام للأشطر) مكوناً جملتين لحنيتين ، تخص كل واحدة منها شطراً شعرياً واحداً . وانطلاقاً من الوزن المقطعي الشعري لكل شطر تمكن تجزئة كل جملة لحنية منها إلى موتيفين لحنيين ؛ متشابهان في الجملة اللحنية الأولى ، ومختلفان في الجملة اللحنية الثانية . ثم يغني المغني الأول الشطر الثالث والرابع من النص (واللذين يمثلان الشطر السابع والثامن من حيث التسلسل العام للأشطر) ، ويعيدها مرة واحدة مكوناً أربع جمل مختلفة ؛ تمكن تجزئة كل منهما إلى موتيفين لحنيين ؛ طول كل منهما مازورتان أيضاً . ثم يغني المغني الثاني الشطر الخامس والسادس (وهما التاسع والعاشر ضمن التسلسل العام للأشطر) كذلك يمكن تجزئة كل جملة منها إلى موتيفين لحنيين ؛ يقع كل منهما في مازورتين . وذلك كما سبق في أشطر المغني الأول . ومن التحليل السابق لموتيفات الأشطر الشعرية الستة (أو الثمانية عند احتساب إعادة غناء الشطرين الثالث والرابع كما أوضحناه في التحليل المذكور آنفاً) ، تبين ظهور هيكلين تونالیتين اعتمدت عليهما المسارات اللحنية الثمانية ، وهما : الهيكل الأول (ري١- صول١) رغم اختفاء النغمة الهيكلية العليا (صول١) في أكثر من موتيف لحني . والهيكل الثاني (مي١-لا١) الذي يظهر بصيغته الكاملة في موتيف واحد فقط وهو الموتيف التاسع . كما يتبين من التحليل السابق وجود نغمتين مركزيتين ؛ هما نغمة (ري١) التي حملت السمات الأساسية للنوتة المركزية في (١٥) موتيفاً ، ونغمة (مي١) التي جاءت مرة واحدة في الموتيف التاسع . ويمكننا تحشيد البيانات المستخلصة السابقة من تحليل الأشطر الثمانية في لوحة توضح (الهيكل التونالني الرباعي ، والنوتة المركزية ، والمسار النغمي ، والمدى اللحني ، ونغمتي الابتداء والانتهاء والهيكل اللحني) وسميناها لوحة التونالني ، وهي كالآتي :

الغناء	تسلسل الأشطر	تسلسل الموتيفات	المسار النغمي				
			لا	ري¹	مي¹	فا#¹	صول¹	لا¹
المغني الأول	١ (٥)	١		Θ	·	·	×	
		٢		Θ	·	·	×	
	٢ (٦)	٣		Θ	·	·	×	
		٤		Θ	·	·	×	
	٣ (٧)	٥		Θ	·	·	o	
		٦		Θ	·	·	o	
	٤ (٨)	٧		Θ	·	·	o	
		٨		Θ	·	·	×	
	٣ (٧)	٩			O	·	×	Θ
		١٠		O	·	‾·	×	
	٤ (٨)	١١	‾·	O	·	·	×	
		١٢		O	·	‾·	×	
المغني الثاني	٥ (٩)	١٣		Θ	·	·	×	
		١٤		Θ	·	·	×	
	٦ (١٠)	١٥		Θ	·	·	×	
		١٦		Θ	·	·	×	

تحليل أغنية (لاوه) ♩ = ١٢٦

تناول التحليل الموسيقي الحان (١٨) شطراً اختيرت من أماكن مختلفة محددة بالأرقام المثبتة أمامها من تسلسل أشطر الأغنية المؤلفة من (٨٦) شطراً . وتم اختيار الباحثة لها لكونها تمثل الجزء الأساس الممثل للحن الأغنية ، انطلاقاً من نسبة إعادتها ، إذ تتكرر (١٦) مرة ضمن عملية غنائها الشعبي الطابع ، فضلاً عن ثبات تونالیتها (مقاميتها) فيها .

يبدأ المغني الأول بغناء الشطر الأول والثاني من النص (واللذين يمثلان الشطر (١٥) و (١٦) من حيث التسلسل العام للأشطر) مكوناً جملتين لحنيتين ، تخص كل واحدة منها مقاطع كلمات شطرٍ شعريٍ واحدٍ . وانطلاقاً من الوزن المقطعي الشعري لكل شطر ، تمكن تجزئة كل جملة لحنية منهما إلى موتيفين لحنيين ، نجدهما متشابهين في موتيفي الجملة اللحنية الأولى ، ومختلفين في موتيفي الجملة اللحنية الثانية . ثم يبدأ المغني الثاني بغناء الأشطر الأربعة التالية من النص (التي تمثل الأشطر (١٧-٢٠) من حيث التسلسل العام للأشطر) مكوناً أربع جمل لحنية تخص كل واحدة منها مقاطع كلمات أشطرها . وهنا كذلك تمكن تجزئة كل جملة لحنية منها إلى موتيفين لحنيين انطلاقاً من الوزن المقطعي لكل شطر منها ، ويظهران متشابهين في الجملة اللحنية رقم (١٧) و (١٨) و (١٩) و (٢٠) وإن اختلفت حركة النغمات في الموتيف الثاني للجملة (١٨) و (٢٠) .

ومما تقدم نجد أن أغنية (لاوه) قد بُنيت على هيكل تونالني (مقامي) واحد هو (ري١- صول١) وإن جاء ناقصاً من النغمة الهيكلية التونالنية العليا (صول١) وكان جنسه (التونينا) هو بيات على نغمة (ري١) وهيكله اللحني قد يوحي بعدم استقراره على جنس البيات وذلك بسبب انحراف نغمة الانتهاء عن النغمة المركزية فيه واستقرارها على ثانية البيات (مي♭١) فضلاً عن ابتعاد نغمة الابتداء (فا١) عن هاتين النغمتين (أي المركزية والانتهاء). إن سبب انحراف الهيكل اللحني عن الهيكل التونالني والإيحاء بجنس آخر هو ظهور نغمة (ري١) قبل النغمة الأولى (فا١) في كل الموتيفات الستة لجمل المغنيَين اللحنية وقد جاءت على هيأة (نغمة ارتكاز قصيرة – acciaccatura).[1] وقد أتت مع ابتداء النغمة الأولى (وليس قبلها) وغُنيت بأقصر ما يكون أي بمنتهى السرعة . وكذلك بسبب استقرار الموتيفات على نغمة (مي♭١).

¡ ĎČČē Ü þſþʒ\ Ü ŧôlô]Ăđż!ƒ Kć]ſƨþ! Öpſƨz!ƒ ƨ‡ƨđż!ƒ Ü þôƨƨ LJĂ]σ Ƽƨ℧ ŧđžηƨk Ü Ĭ lô]Ăđż!ƒ Əþĝ\đž : ďôôĂ Ü ll Ăć5Ă! -č . čēČüčēč f

ولأجل توضيح تتابع الموتيفات الاثني عشر أو الجمل اللحنية الست للأغنية ، واستنباط المنطق الداخلي للغناء الشعبي من خلال تحديد النغمات ذات الأهمية الأكبر في البُنية اللحنية ، نوردها في لوحة التونالية (اللوحة المقامية) ، ومن خلالها نثبت بالرموز المُعبّرة عن النغمات الهيكل التونالني والمسار النغمي للموتيفات ومداها اللحني ، والنغمة المركزية والابتداء والانتهاء ، وذلك كالآتي :

الغناء	تسلسل الأشطر	تسلسل الموتيفات	المسار النغمي			
			ري ١	مي♭ ١	فا ١	صول ١
المغني الأول	١ (١٥)	١	O	٠	٠	×
		٢	O	٠	٠	×
	٢ (١٦)	٣	O	٠	٠	×
		٤	O	٠	٠	×
المغني الثاني	٣ (١٧)	٥	O	٠	٠	×
		٦	O	٠	٠	×
	٤ (١٨)	٧	O	٠	٠	×
		٨	O	٠	٠	×
	٥ (١٩)	٩	O	٠	٠	×
		١٠	O	٠	٠	×
	٦ (٢٠)	١١	O	٠	٠	×
		١٢	O	٠	٠	×

تحليل أغاني المنطقة الوسطى (بغداد) :

تحليل أغنية (أدري بيك) ♩ ♪ =٨٢

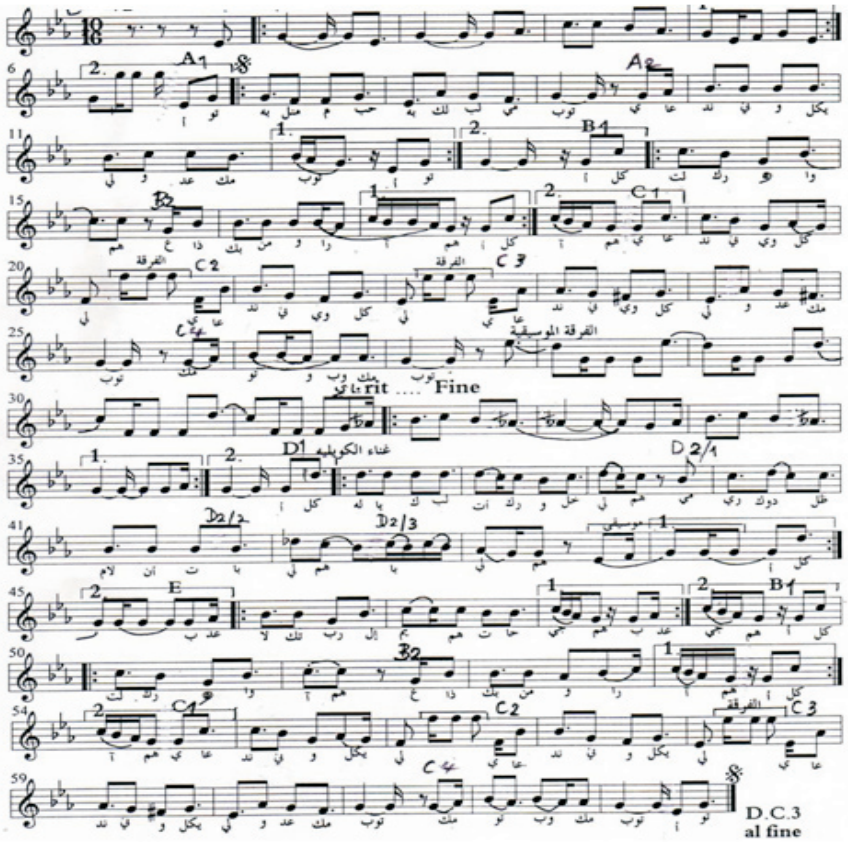
تبدأ الأغنية بعزف النموذج الإيقاعي لوزن الجورجينة ثلاث مرات ، وفي الجزء الثاني من الإعادة الثالثة للنموذج تعزف الفرقة الموسيقية جملة لحنية حددناها بالحرف A وعندما تعاد يتغير نص المازورة الثالثة منها لتعزف الفرقة جملة لحنية ثانية مؤلفة حددناها بالحرف B . إلا أنَّ المسار اللحني في النصف الثاني من المازورة الثالثة للجملة B يتغيّر بما يشبه العودة إلى لحن بداية الجملة A وحددنا هذا التغير اللحني القصير بالحرف C . ثم بعد ذلك تعاد الجملة اللحنية C بتكوين لحني وإيقاعي مختلف ، إلا أنه مقتبس مما جاء في الجملتين A و B سميناه D . وفي نهاية النصف الثاني للجملة اللحنية D تدخل المغنية بغناء البيت الشعري الأول للأغنية موزعة مقاطع نصه على نغمات المسار اللحني للجملة A . وبعد إعادة غنائه تتغير المازورة الثالثة فيه بغناء البيت الشعري الثاني على نغمات الجملة B من المقدمة

الموسيقية ، لذا رمزنا بالحرف B١ لوجود التشابه النغمي بينهما ، وهنا أيضاً تغيرت أطوال النغمات ارتباطاً بأطوال مقاطع النص . وعند غناء المغنية الشطر التالي تعيد لحن الجملة C الذي جاء في المقدمة ، ولوجود التشابه النغمي بينهما حددناه بالحرف C١ وعندما تغني الشطر الذي بعده تعيد لحن الجملة D كما جاءت في المقدمة أيضاً ، ولذلك حددناها بالحرف D١ كما تغيرت أطوال الأحرف تبعاً لأطوال المقاطع اللفظية أيضاً .

ثم تعزف الفرقة الموسيقية مقدمة الكوبليه وحددناها بالحرف E ثم تنتقل المغنية لغناء الكوبليه موزعة مقاطع نصه على نغمات الجملة اللحنية المستعرضة في مقدمة الكوبليه ، ممّا أدى إلى غناء المقطع اللفظي الواحد للنص بنغمتين في الأغلب ، ولحصول هذا التطابق النغمي بين غناء الشطر الأول من الكوبليه ومقدمته الموسيقية ، أَن حُدّد بالحرف E١ وتتغير نغمات المسار اللحني فيه كما تتغير من ثَمَّ نغمة الابتداء والانتهاء والمركزية ؛ ممّا يُشكل هيكلاً تونالنياً جديداً ، وهو جنس صبا المستقر هيكله التونالني على نغمة (صول١) ، أما المقطع الثاني F من غناء الكوبليه فيحصل فيه تحوّل نغمي إلى جنس السيكَاه ثلاثيّ النغمات مع ظهور نغمة (لا) الطبيعية . كما أنه يُعاد من دون تغيير في النص أو النغمات . المقطع الثالث G للكوبليه تعود فيه المغنية إلى جنس الحجاز عن طريق البدء بنغمة (لاb١) والاستقرار على نغمة (صول١) والصعود إلى نغمة (سي١) ويتم إثراء المسار النغمي بالهبوط إلى نغمة (فا١) وذلك تماماً كما حصل في الجملة اللحنية لـ B من مقدمة المذهب الموسيقية والجملة الغنائية B١ من المذهب ، على الرغم من التباين في عدد نغمات المقطع الأقصر نسبياً . المقطع C٢ للكوبليه مطابق لحناً وكلمات لما جاء في C من مقدمة المذهب و C١ من غناء المذهب ، المقطع الخامس D٢ للكوبليه مطابقاً لحناً وكلمات لـ D من مقدمة المذهب ولـ D١ من غناء المذهب. وبعد هذا العرض التفصيلي لتغير مسار اللحن وما حصل من تغيير في مواقع نغمتي الهيكل التونالني والنغمة المركزية والابتداء والانتهاء ، ندون جدولاً بكل أجزاء المقاطع اللحنية في لوحة التونياليتي وذلك كالآتي :

تسلسل الأجزاء	أسماء المقاطع	المسار النغمي									
		ري١	مي♭١	فا١	صول١	لا١	لا♭١	لا١	سي١	سي♭١	دو٢
المذهب	A1		𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥					
	B1			𝅗𝅥	𝅝	𝄼			𝅗𝅥		×
	C1		𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥					
	D1	𝅗𝅥	𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	×					
الكوبليه	E1				𝅝		𝅗𝅥			𝅗𝅥	𝅝
	F1		𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝄼					
	G1			𝅗𝅥	𝅝	𝄼				𝅗𝅥	×
	C2		𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥					
	D2	𝅗𝅥	𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	×					

تحليل أغنية (أتَوْبة من المحبة) ♩ 𝅘𝅥𝅯 = ٧٢



تبدأ الأغنية بمقدمة مؤلفة من أربع مازورات بوزن الجورجينه ؛ تكوّن نغمات البارين الأولين جنس عجم تنقصه النغمة الثالثة ، وتكوّن نغمات البارين الأخيرين جنس كرد . ولا يمكننا قسراً اعتبار نغمات المقدمة الموسيقية هي سُلّم عجم لعدم ظهور النغمة السابعة (ري٢) فيه ولا جواب القرار .

المقطع A١ وبناؤه اللحني هو جنس عجم يبدأ بالنغمة المركزية ، المقطع A٢ وبناؤه اللحني هو جنس كرد يبدأ بنغمة (صول١) التي استقر عليها في الجنس السابق ، وأصبحت نغمة مركزية هيكلية ونغمة ختام أيضاً ، المقطع B١ وبناؤه اللحني مطابق لما جاء في المقطع السابق مع اختلاف في النغمة الختامية حيث يستقر على نغمة الهيكل التونالني العليا ، المقطع B٢ ويتطابق بناؤه اللحني مع المقطعين السابقين مع تنوع في الارتفاع وانحدار مليزماتيكي في الهبوط والثبات على النغمة المركزية التي هي نغمة الهيكل التونالني السفلى ، واعتبارها ابتداءاً وختاماً أيضاً المقطع A١ استقر مساره النغمي على نغمة (صول١) وهي نغمة لا تتطابق مع نغمتي الهيكل التونالني فيه ، المقطع C ونتيجة لتكرار نصه وتغير المسار اللحني فيه ولإيضاح البناء اللحني المنبثق من تحديد الهيكل التونالني والهيكل اللحني جزّأنا المقطع إلى خمسة مقاطع وهي : C١ ويتطابق هيكله التونالني مع ما جاء في A٢و B١وB٢ إلا أن مساره اللحني هبط إلى ما تحت النغمة المركزية أو النغمة التونالنية السفلى ، كما أكدت الفرقة الموسيقية نغمة (فا١) بإعادتها C٢ ، وفيه يتغير الهيكل التونالني ببنائه على نغمة (فا١) التي استقر عليها في المقطع C١ وإبرازه لنغمة الهيكل التونالني الثانية (سي١b) ولكن المسار يهبط مرة ثانية معتمداً على تقنية (المتتالية - Sequence) ويستقر على نغمة (مي١b) الذي تؤكده الفرقة الموسيقية C٣ ، وفيه يتغير الهيكل التونالني ببنائه على نغمة (مي١b) التي استقر عليها في المقطع C٢ وصعوده بقفزة إلى النغمة التونالنية الثانية (لا١b) ويتغير المسار اللحني برفع النغمة الثانية نصف تون وتصبح (فا#١) كنغمة دالة لتهيّيء الاستقرار على نغمة (صول١) في المقطع التالي C٤ ، المقطع C٤ وهيكله التونالني تنقصه النغمة الهيكلية العليا مع ظهور نغمة (فا#١) في المسار اللحني ليؤكد مرة أخرى الاستقرار التونالني على نغمة (صول١) ، C٥ وهيكله التونالني تنقصه النغمة الهيكلية العليا ، واستقراره على جنس الكرد يؤكد العودة إلى جنس المذهب .

ويسبق المقطع الأول في الكوبليه D١ فاصل موسيقي يتحرك مساره اللحني بأسلوب السكونس ثم يتغير الجنس فيه بتغيير نغمة (لا١b) إلى وبذلك يتحول اللحن إلى جنس البيات على نغمة

(صول١) إلا أن المسار اللحني سرعان ما يعود مرة ثانية للقفزة الخماسية التي استعرضها في الفاصل الموسيقي الأول مع تغيرات في المسار ، المقطع D١ ومساره اللحني يدور حول النغمة التونالنية العليا ويستقر عليها مستعملاً تقنية الدوّار مع توسعه نحو الأعلى بنغمة (ري٢) ، المقطع D٢ ويمكن تقسيم مساره اللحني إلى ثلاثة مقاطع ، فالمسار اللحني الأول هو جنس عجم تنقصه النغمة الرابعة ، والثاني جنس نهاوند ، أما الثالث فهو العودة إلى جنس الكرد ، المقطع E اتخذه الملحن ليكوّن جسراً لحنياً يعود به إلى ما جاء في مذهب الأغنية ، وبعد هذا العرض التفصيلي ندوّن جدولاً بكل أجزاء المقاطع اللحنية في لوحة التونالتي وذلك كالآتي :

أرقام المقاطع الغنائية	المسار النغمي								
	مي b	فا١	فا#١	صول١	لا ١	سي ١	دو٢	ري٢	مي٢
مذهب A1	𝅝	𝅗𝅥		𝅘𝅥	o				
A2				𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	o		
B1				𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅘𝅥		
B2				𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	o		
C1		𝅗𝅥		𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	o		
C2	𝅗𝅥	𝅝		𝅗𝅥	×	o			
C3	𝄾		𝅗𝅥	𝅘𝅥	𝅗𝅥	×	×		
C4				𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	×		
الكوبليه D1				𝅝	×	𝅗𝅥	𝅘𝅥	𝅗𝅥	
D2,1						𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	×
D2,2						𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	×
D2,3				𝅘𝅥	𝅗𝅥	𝅗𝅥	𝅝		
E				𝅝	𝅗𝅥	𝅗𝅥	o		
B1,B2 C1-C4									

تحليل أغاني المنطقة الجنوبية (ذي قار ، ميسان) :

تحليل أغنية (يا عيني زيدي إبچاج) ♩ =٦٧

تبدأ الأغنية بمقدمة موسيقية بعد عزف النموذج الإيقاعي (الوحدة المقسومة) مرتين ، ويمثّل لحنها ترجمة آلية للحن غناء الشطر الأول (I) وتتناوب في عزف المقدمة آلة الناي مع آلات الفرقة الموسيقية ، وتكوّن نغمات المازورات الأربع الأولى للمقدمة الموسيقية جنس بيات يبدأ بثالثته (دو٢) وينتهي بنغمته المركزية (لا١) . ولكن عند تجزئة المازورات الأربع الأولى للمقدمة وكذلك إعادتها ، فسيلاحظ بعض الاختلافات في مساراتها اللحنية ، فنجد المازورتين الأوليين تنقصهما النغمة المركزية (لا١) مع ظهور رابعة الجنس (ري٢) مع الاستقرار على درجة الجنس الثانية (سي♭١) ويستكمل جنس البيات في المازورتين الأخيرتين كما يتوسع بنغمة (صول١) تحت

النغمة المركزية . إن سبب الابتداء والانتهاء في النغمة المركزية في الإعادة الثانية للمازورتين (٣و٤) هو لتثبيت الإحساس النغمي لجنس البيات عند المغني وكذلك عند جمهور المتلقين .

يتكون البيت الأول للنص المُغنّى من شطرين ، وعند الغناء يعاد كل منهما مرتين ، ثم يتبعهما الشطر الثالث المختلف عنهما في الوزن والقافية ، وبعد إعادته يُغنّى الشطر الرابع المختلف عن الأشطر الثلاثة التي سبقته وكما نرى أن الشطرين (٣و٤) قد حُشرا في النص لغرض التطويل واستجابة للإحساس الجمعي لما ورد في المضمون العام للأغنية . المقطع الأول (I) بُني لحنياً على جنس البيات ، فيبدأ المغني بنغمة الجنس الثالثة (دو٢) وينتهي بنغمة الجنس الأولى (لا١) وهو مطابق لما جاء في المقدمة الموسيقية ، المقطع الأول (Ia) ونصّه كما في المقطع (I) وكذلك مساره اللحني ضمن هيكله التونالني الرباعي سوى ارتفاع النغمات الثلاث للضربة الأولى للمازورة الثالثة درجة واحدة .

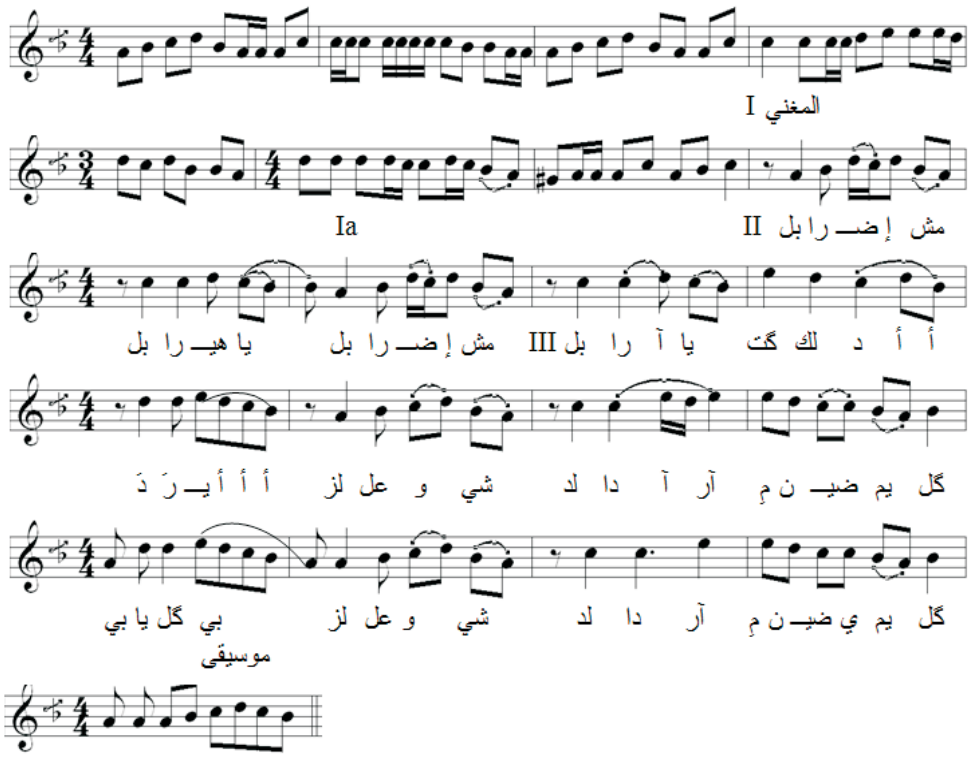
المقطع الثاني (II) وبناؤه اللحني مطابق للحن الشطر (I) وإعادته (Ia) وهو جنس بيات يبدأ بثالثته أيضاً وينتهي بنغمته الأولى (المركزية) ، المقطع الثاني (IIa) ونصّه وبناؤه اللحني مطابقان لما جاء في المقطع (II) ، المقطع الثالث (III) وقد تغيّر من حيث عدد المازورات والمسار اللحني وأسلوب أدائه بسبب قُصر وزنه الشعري وعدد مازوراته عمّا ورد في المقطعين السابقين ، فقصر مساره اللحني أيضاً ، ومع ذلك فقد حافظت المجموعة التي غَنّت المقطع عوضاً عن المغني على البناء اللحني والهيكل التونالني الأساسي ، برغم عدم ظهور النغمة الهيكلية الثانية ، حيث بقي في جنس البيات مع اختلاف طفيف في مسار نغماته في المازورتين (٢و٣) وذلك لتحول الغناء إلى الأسلوب المقطعي الخالي من الزخرفة النغمية لكونه أصبح أداءاً جماعياً ، المقطع الثالث (IIIa) نصّه وبناؤه اللحني مطابقان لما جاء في المقطع (III).

المقطع الرابع (IV) ويقع مساره اللحني في ثلاث مازورات ، واختلف وزنه الشعري عما جاء في المقطع (III) ، إن التتابع النغمي لغناء مقاطع النص ترتفع في المازورة الأولى وفي المازورة الثالثة درجة واحدة ، ومع ذلك حافظت المجموعة على الهيكل التونالني لجنس البيات المتكرر في المقدمة الموسيقية والأشطر الغنائية الثلاثة السابقة ، وإعادتها كما ظهرت فيه النغمة التونالنية العالية (ري٢) للجنس ، المقطع الرابع (IVa) اختلف نصّه عمّا ورد في المقطع السابق (IV) وان تشابهت بدايته ، فهو أقصر من حيث تفاعيله ، واختلف في قافيته ، وعند غناء المجموعة

للنص تنتهي نغماته في نصف الضربة الأولى للمازورة الثالثة ، وتستكمل الفرقة البار بلازمة موسيقية ولعل بذلك يُسهّل العودة إلى الغناء المنفرد للبيت الشعري الثاني الأساسي ، إن التتابع النغمي لغناء المجموعة لمقاطع النص يرتفع في المازورتين الأولى والثانية درجة واحدة ، مع المحافظة على الهيكل التونالني لجنس البيات وظهور النغمة التونالنية العالية (ري٢) والنغمة تحت المركزية (صول١) .

أرقام المقاطع الغنائية	المسار النغمي				
	صول١	لا١	سي١	دو٢	ري٢
المقدمة الموسيقية	.	O	.	𝄪	o
I	.	O	.	𝄪	o
Ia	.	O	.	𝄪	o
II	.	O	.	𝄪	o
III		O	.	𝄪	×
IIIa		O	.	𝄪	×
IV		O	.	.	ɵ
IVa	.	O	.	.	ɵ

تحليل أغنية (بالراض امش بالراض) ♩ = ٨٦



تبدأ الفرقة الموسيقية بعزف مقدمة الأغنية على وفق نموذج (المصمودي الصغير) ، يمثل اللحن القصير للمقدمة ترجمة موسيقية تؤديها الفرقة لغناء الشطر الأول ونصف الشطر الثاني ، يتكون النص الشعري للأغنية من ثلاثة أبيات ؛ كل منها يتكون من شطرين ، وقد بُنيت على الوزن الشعري الشعبي (الدارمي) ، إن النص الخاضع للتحليل هو نص شطري البيت الأول من حيث الأساس ، بعد أن حصلت عليه عدّة تغيرات على وفق أسلوب الغناء الريفي كتطويل الشطر الأول من خلال تكرار كلمات أو عبارات محددة فيه ، أو من خلال إضافة كلمات محددة إلى النص الغنائي ، إن إضافة مثل هذه الكلمات المقتبسة أو المُحوّرة أو المُجزّأة من النص الشعري الأساسي ، بلا شك لها تأثيرها الواضح في مساراتها اللحنية عند الغناء من حيث زيادتها نوعاً وكماً ، ويلاحظ ، أيضاً عند تحليل مقاطع كلمات النص من الزاوية اللحنية أي ما يقابلها من نغمات ، حصول تطويل فيه من نوع آخر ، وبهذه التجزئة للكلمات يتحول الأسلوب الغنائي من أسلوب (مقطعي- Syllabic) إلى أسلوب (زخرفي - Melizmatic) أي المقطع اللفظي الواحد تقابله عدّة نغمات . تُثبّت مازورات المقدمة الموسيقية نغمات جنس البيات المستقر على نغمة (لا١) كنغمة مركزية .

المقطع الأول (I) وتُكوّن نغمات مساره اللحني ، المرتبط بالمقاطع اللفظية للنص ، جنس البيات ، كما في المقدمة ، فيبدأ المغني بالغناء على نغمة ارتكاز الجنس أو نغمته المركزية (لا١) وينتهي على نغمة (سي١b) ، المقطع الأول (Ia) وهو مبني على جنس البيات أيضاً ومساره النغمي متطابق مع المسار النغمي للمقطع الأول (I) وإن ظهر اختلاف ما في طول النغمات ، إلا أنه لا يختلف عنه في الهيكل التونالني الرباعي ، ونغمة الابتداء والانتهاء والنغمة المركزية ، المقطع الثاني (II) مبني على جنس السيكَاه وإذا اعتبرناه ثلاثي النغمات فآنذاك تصبح نغمة (ري٢) نغمة هيكلية عليا ، المقطع الثالث (III) وفيه يعود المغني إلى جنس البيات مستقرا على نغمة (لا١) في المازورة الأولى ابتداءاً وانتهاءاً ، في حين يرتفع اللحن في المازورة الثانية للمقطع إلى النغمة الخامسة ، للجنس ثم يهبط تدريجاً ، في المازورة الثالثة ، حتى يستقر المسار اللحني على نغمة (لا١) في بداية المازورة .

المقطع (IV) إن المسار النغمي فيه يُثبّت الإحساس بجنس البيات المُبتدِئ بنغمة (ري٢) الهيكلية الثانية للجنس ، ثم ينتهي المسار بعد هبوط نغمي تدريجي إلى نغمة (لا١) وهي النغمة الهيكلية الأولى للجنس أو النغمة المركزية بعد أن ارتفع اللحن إلى نغمة (مي٢) ، إن هذا

التطابق الحاصل للمقطعين الثالث والرابع أكد صحة المنهج المتبع للبرهنة على ثبات الإحساس بالمسار النغمي ومكوناته كأبعاد موسيقية ، ضمن هياكل أجناسه التونالنية لدى المغني أو السامع . وعند عودة المغني لغناء نص المقطع السابق يُغنّيه كما ورد مساره النغمي آنذاك ، سوى بعض الاختلاف في المازورة الثالثة ، وبسبب انتهاء غناء المقطع الرابع على نصف الضربة الأولى للمازورة الخامسة بالنغمة المركزية للجنس (لا١) تُكمل الفرقة الموسيقية المازورة الخامسة بلازمة موسيقية تهيّيء دخول المغني إلى الغناء مرة ثانية .

أرقام المقاطع الغنائية	المسار النغمي					
	صول#١	لا١	سي ♮١	دو٢	ري٢	مي٢
I		Θ	˙	٠	o	
Ia		Θ	˙	٠	o	
II			O	٠	o	ˉ
III		Θ	٠	٠	o	٠
IV		Θ	٠	٠	o	٠

الفصل الخامس

١- النتائج :

أ- المنطقة الشمالية :

لقد بيّنت نتائج التحليل الموسيقي لأغنية (لاوه) إنها قد بُنيت على هيكل تونالني رباعي (تتراخوردي) ، وأن مسارها النغمي قد اعتمد على جنس البيات رغم عدم ظهور النغمة الهيكلية العليا في جميع الموتيفات ، كما أنّ النغمة المركزية ، في جميع الموتيفات ، كانت متمثلة بالنغمة الهيكلية السفلى ، والتي لم تتطابق مع نغمة استقرار الموتيفات فقد كانت نغمة الاستقرار هي النغمة الثانية في جميع الهياكل اللحنية ، كما أن نغمة ابتداء الموتيفات هي دائماً أعلى من نغمة الانتهاء والنغمة المركزية .

لقد بيّنت نتائج التحليل الموسيقي لأغنية (جوانه) إنها قد بُنيت على هيكل تونالني رباعي (تتراخوردي) ، وأن مسارها النغمي قد اعتمد على جنس العجم ، برغم عدم ظهور النغمة الهيكلية العليا في ١٢ مساراً من ١٥وظهور جنس النهاوند مرة واحدة ، على الرغم من عدم ظهور نغمته الثالثة ، كما أن جميع الموتيفات كانت نغمة الانتهاء فيها هي النغمة المركزية المتمثلة بالنغمة الهيكلية السفلى ، كما أن نغمة الابتداء في ١١ موتيفاً هي نفسها نغمة الانتهاء والنغمة المركزية .

ب - المنطقة الوسطى :

لقد بيّنت نتائج التحليل الموسيقي لأغنية (**أدري بيك**) أنها قد بُنيت على هيكل تونالني رباعي (تتراخوردي) عدا مقطع واحد ظهر فيه جنس سيكَاه ثلاثي ، وأن مسارها النغمي قد اعتمد على ظهور أجناس مختلفة مثل الهزام والنهاوند والصبا والحجاز ، برغم عدم ظهور النغمة الهيكلية العليا في بعض منها ، كما كانت النغمة المركزية هي النغمة الهيكلية السفلى في جميع المقاطع ، وتغير مواقع نغمة الانتهاء فأصبحت مطابقة للنغمة المركزية والنغمة الهيكلية السفلى في تسعة مقاطع واستقرت على النغمة الثانية للجنس في مقطعين . أما نغمة الابتداء فإنها تطابقت مع النغمة الهيكلية السفلى والنغمة المركزية ونغمة الانتهاء في ثلاثة مقاطع وتطابقت مع النغمة المركزية والنغمة الهيكلية السفلى في مقطعين فقط ، وارتفعت في أربعة مقاطع ومنها تطابقها مع النغمة الهيكلية العليا في مقطع واحد .

لقد بيّنت نتائج التحليل الموسيقي لأغنية (**أتوبة من المحبة**) أنها قد بُنيت على هيكل تونالني رباعي (تتراخوردي) ، وأن مسارها النغمي قد اعتمد على ظهور أجناس مختلفة مثل العجم والنهاوند والكرد والبيات برغم عدم ظهور النغمة الهيكلية العليا في بعض منها ، كما كانت النغمة المركزية هي النغمة الهيكلية السفلى في جميع المقاطع ، وكانت نغمة الانتهاء مطابقة للنغمة المركزية في ثمانية مقاطع وتطابقت مع النغمة الهيكلية العليا في مقطعين وانخفضت تحت النغمة المركزية في مقطعين وكلاهما في المذهب ، وفي مقطع واحد استقرت نغمة الانتهاء على النغمة الثالثة للجنس مما سهل توسيع المسار اللحني في المقطع الثاني للمذهب حيث تطابقت فيه النغمات الأربعة للمقطع وهي الهيكلية السفلى والانتهاء والابتداء والمركزية ، كما أن نغمة الابتداء ذات الوظيفة الموسيقية الثالثة الهامة في المسار اللحني نجدها تطابقت مع

النغمة المركزية التي هي النغمة الهيكلية السفلى في ذات الوقت في سبعة مقاطع من ثمانية في مذهب الأغنية ، أما في الكوبليه فنجد نغمة الابتداء قد تطابقت مع النغمة المركزية التي هي النغمة الهيكلية السفلى أيضاً في أربعة مقاطع من خمسة ، وتطابقت مع النغمة الهيكلية العليا في مقطع واحد معبراً عن ذروة ابتداء المسار اللحني للغناء في الكوبليه .

ج - المنطقة الجنوبية :

لقد بيّنت نتائج التحليل الموسيقي لأغنية (**يا عيني زيدي إبچاچ**) أنها قد بُنيت على هيكل تونالني رباعي (تتراخوردي) ، وأن مسارها النغمي قد اعتمد على ظهور جنس واحد فقط في جميع المقاطع ، وهو جنس البيات برغم عدم ظهور النغمة الهيكلية العليا في مقطعين منها ، كما كانت النغمة المركزية هي النغمة الهيكلية السفلى في جميع المقاطع ، وكانت نغمة الانتهاء هي نفسها النغمة المركزية في جميع المقاطع ، وكانت نغمة الابتداء في اغلب المقاطع هي النغمة الثالثة في الهيكل اللحني .

لقد بيّنت نتائج التحليل الموسيقي لأغنية (ب**الراض امش بالراض**) أنها قد بُنيت على هيكل تونالني رباعي (تتراخوردي) ، عدا في مقطع واحد حيث ظهر جنس السيكَاه الثلاثي، وأن مسارها النغمي قد اعتمد على ظهور جنس واحد فقط في جميع المقاطع وهو جنس البيات ، كما كانت النغمة المركزية هي النغمة الهيكلية السفلى في جميع المقاطع ، كما تغير موقع نغمتي الابتداء والانتهاء فتارةً تكونان مع النغمة المركزية ، وتارةً أخرى مع النغمة الثانية للهيكل اللحني .

٢- الاستنتاجات :

١- إن الأغاني التراثية الكردية قد بُنيت على هيكل تونالني (مقامي) رباعي (تتراخوردي) وهو ما يتطابق مع الأسلوب العام للغناء الشعبي في منطقة شرق البحر الأبيض المتوسط . وان اعتماد الأغاني على جنس واحد أو جنسين يعني تثبيت الإحساس بالمقامية لدى المغني والمتلقي، كما وأن ظهور تطابق نغمتي الابتداء والانتهاء مع المركزية في مقاطع عديدة يثبت الإحساس النغمي للجنس الظاهر ، وان تطابق النغمة المركزية مع النغمة الهيكلية السفلى للجنس يؤكد ثبات الإحساس بمقامية الموتيفات ومما يزيد هذا الإحساس هو تطابق نغمة الانتهاء مع النغمة

المركزية ، كما أن بروز نغمة الابتداء أعلى من نغمة الانتهاء والنغمة المركزية في المسار اللحني ساعد على توسيع المسار اللحني نحو الأعلى وتنوع حركته وبث الحيوية في حركته النغمية .

٢- إن الغالبية العظمى من الأجناس جاءت رباعية النغمات وهي الأجناس المعروفة في الموسيقى العراقية وهذا يوضح انتماءها إلى الحضارة الموسيقية العراقية ، ويؤكد تأثر الملحن العراقي ببيئته الاجتماعية والثقافية . وإن ظهور أنواع عديدة من الأجناس في كل أغنية يدل على الثراء والتوسع والتنوع اللحني في غناء المدن العراقية كبغداد ، وإن انحراف المسار اللحني أسفل أو أعلى الجنس الأساس يؤكد توسيع المسار اللحني ليتحول من جنس إلى آخر ، وان تطابق النغمة المركزية مع النغمة الهيكلية السفلى للجنس تدل على عدم خروج الهيكل اللحني عن الهيكل المقامي مما يُساهم في ثباته في إحساس المغني والمتلقي ، ومما يزيد درجة هذا الإحساس هو تطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية في جميع المقاطع . وبارتفاع نغمة الابتداء إلى أعلى موقع لها في كوبليه أغنية (أتَوْبه من المحبّة) في الموتيف (D٢،٣) قد هيّيء اللحن للعودة وهبوطه واستقراره على النغمة المركزية وهي النغمة الختامية والهيكلية السفلى أيضاً في الموتيف التالي (E) ، وبهذا تحققت ذروة الاستقرار اللحني في الكوبليه ، وتسهيل العودة ، من ثَمَّ ، إلى إعادة الموتيفات الستة الأخيرة للمذهب .

٣- إن ظهور الهياكل التونالنية الرباعية دليل على انتساب الأغاني التراثية الجنوبية إلى الثقافة التي تعتمد على الأجناس ذات الأربع نغمات . وإن اعتماد الأغاني على جنس واحد ، أو جنسين يعني تثبيت الإحساس بالمقامية لدى المغني والمتلقي ، وإن تطابق النغمة المركزية مع النغمة الهيكلية السفلى في جميع المقاطع للجنس دليل على ثبوتها وصلابتها بين النغمات الأخرى ، ويوضح مدى تماسك البناء اللحني وتطابقه مع البناء التونالني (أي المقامي) ومما يزيد هذا الإحساس هو تطابق نغمة الانتهاء مع النغمة المركزية بنسبة كبيرة مما يعطي إحساساً بثبوت المقامية ورسوخها .

ومن خلال مقارنة نتائج تحليل النماذج الغنائية الستة للمناطق العراقية الثلاث تبين الآتي :

١- الهيكل التونالني : اعتمدت أغاني المناطق الثلاث على هيكل تونالني (مقامي) رباعي النغمات يقع بُعد الرابعة التامة بين نغمته السُفلى والعُليا ، ممّا يؤكد انتماء موسيقاها إلى موسيقى حضارة البحر الأبيض المتوسط .

٢- تنوّع الأجناس النغمية وأعدادها : اعتمدت الأغنيتان من المنطقة الشمالية على جنس واحد مع ظهور جنس ثانٍ أحياناً ، وهكذا اعتمدت أغنيتا المنطقة الجنوبية على جنس واحد مما يعكس بساطة بنائهما اللحني ، في حين اعتمدت أغنيتا المنطقة الوسطى على ثمانية أجناس مختلفة ممّا يوضح ثراء أسلوب تلحينها المنهجي المبتكر مقارنة بالأسلوب المبتكر العفوي الشعبي للمنطقتين الأخريين .

٣- وظائف النغمات الأساسية الثلاث للهيكل اللحني : تطابقت النغمة المركزية مع النغمة الهيكلية السُفلى للجنس مع عدم تطابق نغمة الانتهاء معهما ، وارتفاع نغمة الابتداء عنهما في جميع موتيفات أغنية (لاوه) الكردية ، وبهذا تجسدت الحركة المتوثبة القافزة فيها ، في حين نجد في أغنية (جوانه) الكردية الثانية نجد تطابق نغمة الانتهاء مع النغمتين المركزية والهيكلية السفلى في جميع الموتيفات مما يولد حالة من الاستقرار اللحني عدا بعض الحركة التي جاءت من خلال ارتفاع أو هبوط نغمة الابتداء . ولعل هذا الاختلاف بين أسلوب حركة النغمات الأساسية الثلاث في الأغنيتين قد جاء بسبب انتمائهما إلى موقعين مختلفين في شمال العراق كما ذُكر في الإطار النظري .

وبيّنت نتائج تحليل أغنيتي المنطقة الجنوبية تطابق النغمة الهيكلية مع النغمة المركزية للحن من جهة ومع نغمة الانتهاء من جهة أخرى ، في حين تولّدت الحركة في المسار اللحني لجميع الموتيفات من خلال نغمة الابتداء التي هي النغمة الثالثة للهيكل اللحني . وان كان هذا هو حركة النغمات الأساسية الثلاث في الأغنية الجنوبية الأولى فقد تبدل الأسلوب الغنائي في الأغنية الثانية إلى حدٍ ما . فقد تطابقت النغمة المركزية هنا أيضاً مع النغمة الهيكلية السفلى في جميع مقاطعها ، إلاّ إن نغمتي الابتداء والانتهاء تطابقتا مع النغمة المركزية في بعض الموتيفات ثم ارتفعتا إلى النغمة الثالثة للهيكل اللحني (كما في الأغنية الأولى) في موتيفات أخرى ، ممّا يساعد على تنشيط الحس الموسيقي لدى المتلقي ويكسر الرتابة اللحنية .

وفيما يتعلق الأمر بوظائف النغمات الأساسية الثلاث للهيكل اللحني لأغنيتي المنطقة الوسطى ، واعتماداً على نتائج التحليل الموسيقي برز التباين بينها وبين أغنيتي المنطقة الشمالية وأغنيتي المنطقة الجنوبية المتقاربتان إلى حدٍ ما .

ورغم اعتماد أغنيتي المنطقة الوسطى على عدد كبير من الأجناس الرباعية العربية كما ورد في النتائج فنجد في أغنية (ادري بيك) تغير مواقع نغمة الانتهاء فأصبحت في أسفل

المسار اللحني بعد تطابقها مع النغمة الهيكلية السفلى التي هي النغمة المركزية أيضاً في سبعة مقاطع من تسعة وارتفعت إلى النغمة الثانية للجنس في المقطع الثالث للمذهب والمقطع الرابع للكوبليه مما سبب تحرك المسار اللحني بعد حالة الاستقرار فيه . وسبب ارتفاع نغمة الابتداء في أربعة مقاطع من تسعة عن النغمة المركزية ونغمة الانتهاء وثلاثة منها في الكوبليه زيادة حركة المسار اللحني وحيويته وبخاصة ارتفاعها إلى ذروة المقطع الأول في الكوبليه .

أما في أغنية (أتوبه من المحبة) فوظيفة النغمات الثلاث الأساسية في المسار اللحني مشابهة للأغنية الأولى عبر أجناسها المختلفة مع ظهور الاستقرار اللحني في مذهب الأغنية نتيجة تطابق النغمة المركزية مع النغمة الهيكلية السفلى في سبعة مقاطع من ثمانية ، بينما في الكوبليه فتطابقت النغمتان في أربعة مقاطع من خمسة ومع ذلك ارتفع الهيكل اللحني وجنسه إلى النغمة الثالثة للجنس الأساس الذي ابتدأ المذهب والكوبليه به وختما به أيضاً .

٣- التوصيات :

١- تدوين الأغاني التراثية العراقية بالشكل الصحيح والدقيق حفاظاً عليها من الاندثار والضياع ومن عمليات التغيير التي تطرأ عليها مع مرور الوقت نتيجة لإعادة أدائها بشكل شفاهي.

٢- القيام بعمليات جادة لجمع المادة التراثية بأشكالها المختلفة وتدوينها وأرشفتها وتصنيفها وتحليلها ومقارنتها وذلك للتعرف على ابرز ملامح وسمات المادة الموسيقية العراقية .

٤- المقترحات :

١- إجراء دراسة تحليلية تتناول موضوع تغير البناء الإيقاعي وأثره في تنوع البناء اللحني في الأغاني العراقية .

٢- إجراء دراسات تحليلية مقارنة أخرى تتعلق بأشكال مختلفة من الغناء التراثي العراقي بمناطقه المختلفة .

المصـــادر

الكتب :

١- حسن ، شهرزاد قاسم : دراسات في الموسيقى العربية (الموسيقى العراقية) ، ط١ ، بغداد ، الموسوعة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٨١ .

٢- الرجب ، هاشم محمد : من تراث الموسيقى والغناء العراقي ، ط١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٢ .

٣- رفعت ، عطا : الأغنية الشعبية والفولكلور الغنائي في العراق ، ط١ ، بغداد ، مطبعة الجاحظ ، د.ت .

٤- العامري ، ثامر عبد الحسن : الغناء العراقي ، ط١ ، بغداد ، دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٨٨.

٥- فريد ، طارق حسون : التحليل المعاصر لعلم الموسيقى المقارن (الاثنوموزيكولوجي) ، جامعة الموصل ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ١٩٩٩ . ٢

٦- -- ، --------- : التراث الموسيقي العربي والموروث الموسيقي العراقي ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، دار الكتب للطباعة والنشر ، ٢٠٠١ .

٧- لوفلوك ، وليم : مبادئ الموسيقى ، ترجمة طارق حسون فريد ، المركز العراقي للدراسات الموسيقية ، بغداد ، ٢٠٠٧ .

رسائل الماجستير :

١- أشرف ، عبد الله جمال : عناصر الأغاني الفولكلورية الكردية في العراق - دراسة تحليلية - ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، ١٩٩٨.

٢- حسين ، زينب صبحي عبد : البناء اللحني والإيقاعي في الأغنية البغدادية - دراسة تحليلية - ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، ٢٠٠٢ .

٣- خلف ، أحمد جهاد : الخصائص الموسيقية لأغاني أطوار الابوذية - دراسة تحليلية - ، رسالة ماجستير غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، قسم الفنون الموسيقية ، ١٩٩٨ .