توظيف الأغنية البغدادية في قوالب موسيقية عالمية

د.عدنان خلف ساهي (العراق)

مقدمة البحث

تنوعت الاغنية البغدادية عبر شبكة من العلاقات والمضامين الشعرية واللحنية التي ساهمت في ابراز الروح الغنائية التي يحتاجها المجتمع العراقي خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين . وقد حملت هذه الاغنية في بنيتها الفنية جوانب علمية رصينة متعددة ومسارات لحنية تحاشت التكرار في السياق اللحني العام وهو أمرٌ اعطاها شخصيتها الواضحة متجاوزة بذلك كل الاساليب الرتيبة المتداولة خلال تلك الحقبة التاريخية ، واستطاعت الاغنية البغدادية بألحانها وتنويعاتها المختلفة ان تصبح شكلا غنائيا امتلك القدرة على التلاقح مع القوالب الموسيقية العالمية مع مراعاة الحفاظ على اصالتها وجذورها الشعرية واللحنية اضافة الى طرق ادائها التي تتسم بالتحرر ومحاكاة الاشكال الاخرى ، فهي تمتلك من القدرة الادائية بما يؤهلها لخلق بُنى جديدة يتوازن فيها البناء وتسودها المرونة وصولا الى تحقيق الحرفية على مستوى السيطرة على اللحن (ادائيا) اضافة الى التناسق في الصنعة الموسيقية على سبيل اشتغال جميع العناصر الخاصة بالبناء الموسيقي .

وقد حاول بعض المؤلفون الموسيقيون في هذا المجال وضع الاغنية البغدادية ضمن حالة جديدة رغبة منهم في تطورها وجعلها اكثر قربا من الذائقة العالمية واخضاعها الى قواعد البناء المتكامل المتمثل بقوانين البناء الموسيقي بما فيه قانون التوافق الصوتي والتوزيع الاوركسترالي ، ولأن العملية الجديدة في التوظيف تحتاج الى أداوت بعيدة الى حدٍ ما عن ذائقة المتلقي المحلي فإن اعطاء صفة المعاصرة واظهارها بالشكل الجديد انطلق من المحافظة على اللحن الاساس وايصاله الى المتلقي بأسلوب جديد عن طريق العلاقات الطبيعية والفنية في المسارات اللحنية واستعمال الأدوات البنائية المتناغمة مع الشكل الجديد تارة ومع حاجة المتذوق المحلي وقدرته على استقبال الرسالة الجديدة المفهومة فنيا تارة اخرى . فالأغنية البغدادية لدى المتذوق المحلي هي عبارة عن لحن موسيقي يتجلى فيه الوزن الايقاعي بأوضح صوره اضافة الى طابعه الشجي البسيط الذي ارتبط عبر عقود طويلة من الزمن في ذهنه كقيمة فنية عالية يحتاجها الوعي الجمعي ويتداولها ويفهمها دون صعوبات ومعرقلات .

ومنذ نهاية العقد الخامس من القرن العشرين ظهرت عدة محاولات نحو استخدام الاغنية البغدادية وتوظيفها في قالب موسيقي آلي يكتمل فيه البناء والمعالجة التقنية وهو أمرٌ خلق شكل جديد ارتقى بخطى سريعة وواثقة حتى الوقت الحاضر ، لتتسع الافاق في الوسائل التعبيرية واتاحة الفرصة للمؤلف بالجمع بين الاعداد والتأليف تبعا لحالة كل قالب وبالتالي ايقاد ثورة موسيقية جديدة تمثلت بتوظيف الاغنية البغدادية اعدادا وتأليفا بشكل تتجاوب فيه الآلات وتتداخل على وفق الصياغات العلمية للقوالب الموسيقية العالمية .

واستنادا على ذلك سيحاول الباحث الوقوف على ما تم توظيفه من بعض الاغاني البغدادية في بعض القوالب الموسيقية العالمية وصولا الى قدرة هذا التوظيف في الانسجام والتوازن ببنية الاغنية من جهة والمعايير الخاصة بالقالب الموسيقي من جهة اخرى مع مراعاة الحفاظ على البناء اللحني الاساس في الاغنية .

وفي هذه الدراسة حاول الباحث توخي السياق الاجرائي واعتمد في تحليله على المنظور النظري ليحلله ضمن السياق العام وعلى وفق المنهج الادبي الذي يوصلنا في نهاية المطاف الى بعض الاستنتاجات المرتبطة بعنوان البحث الموسوم :

توظيف الاغنية البغدادية في قوالب موسيقية عالمية - نماذج مختارة –

المنظور النظري - المبحث الاول : الاغنية البغدادية – دراسة في النشوء ومراحل التطور .

تُعد الاغنية البغدادية من أقوى الفنون الغنائية التي ظهرت في نهايات العقد الرابع من القرن العشرين إذ عبّرت عن السمات التجديدية والملامح الابتكارية في الموسيقا العراقية ، وتميزت الاغنية العراقية بشاعريتها وتوازنها اللحني ومتانة بنيتها الفنية ، وقدم رواد هذا الفن محاولات متعددة نحو معالجة شكل الاغنية القديم ونقله الى صياغة اسلوبية تحديثية رقيقة إذ ((اضافوا اليها بعض من السحر الميلودي الجديد ، الى جانب استخدام قدرة التلوين النغمي في الايحاء بالجدة والعمق الفني . وتم التركيز على اللحن الثابت مع تكوين تقطيعات موسيقية بين الجمل الغنائية ، ومن ثم الاهتمام بالظلال الموسيقية في تزيين مقاطع الغناء واصبحت للكلمات والجمال مايماثلها من صياغات لحنية تترجم معناها ترجمة دقيقة اعتمادا على تأثيرات التلوين والالقاء والنبر التي فاقت جميع المحاولات السابقة واللاحقة على حدٍ سواء))[1].

ان المنهجية الفنية في الاغنية البغدادية استطاعت ان توفر الارضية الخصبة لتأسيس طريق غنائي خاص بالطبيعة البغدادية على مستوى البناء اللحني والايقاعي والاداء عموما ، من هنا برز الغناء البغدادي ((في شكله ومنهجه في البناء اللحني وجاء ملبيا لحاجة المجتمع الذي اتجهت انظاره صوب الاغنية المصرية التي شاعت خلال تلك الحقبة الزمنية عبر وسائل الاتصال المسموعة ... وبهذا اللون من الغناء استطاعت الاصوات العراقية ان تجد لها شكلا جديدا بعد ان اقتصر الغناء على المقام العراقي والبستة والاغنية الريفية والبدوية ، فضلا عن غناء الموشحات والابتهالات الدينية والمربعات والمونولوجات الذي كان شائعا آنذاك واخذ ينحسر تدريجيا بسبب طبيعة العصر))[2]، واكتسبت الاغنية البغدادية اهمية كبرى في الذائقة الجمعية للمجتمع العراقي واخذت مساحة كبيرة جدا من الصعب الاخذ بحدودها والالمام بها ، والامر المهم في ذلك ان يهود العراق قد برعوا في هذا اللون الغنائي على مستوى القصيدة والاداء كونهم يتمتعون بشخصية مرنة يتكيفون مع رغبات الجمهور اضافة الى حضورهم الموسيقي في المجتمع العراقي حتى عام ١٩٥١[3] ، إذ اخذ الموسيقيون اليهود مساحة واسعة في الاغنية البغدادية كالموسيقار صالح الكويتي الذي يعد الاب الروحي الذي تبنى الأغنية البغدادية وتميزت الحانه بالروعة والادهاش ووضع الحان خالدة لمعظم مطربي ومطربات تلك الحقبة امثال : سليمة مراد وزكية جورج ومنيرة الهوزوز وسلطانة يوسف وبدرية أنور وجليلة ام سامي وعفيفة اسكندر وراوية ونرجس شوقي وزهور حسين وغيرهم ، وتميزت اعمال صالح الكويتي باختيار القصائد والالحان بدقة وعناية فائقة وجهوده واضحة في اظهار اللون الغناء وديمومته في ذائقة المجتمع العراقي والعربي آنذاك ... ومع وصف صالح

---

[1] عادل الهاشمي ، الرؤية الفنية في الاغنية العراقية ، ط ١(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) ، ص ٩ .

[2] د . علي عبد الله ، الابداع الموسيقي ، ط ١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠) ، ص ٦٨ – ٦٩ .

[3] ينظر : د . شهرزاد قاسم محمد ، دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق ، ط ١ (بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢) ، ص ٢٢٨ .

الكويتي بانه الاب الروحي للأغنية البغدادية فإن الباحث يستطيع اعادة الفضل الاول لنشوء هذه اللون الغنائي الى الموسيقار (الملا عثمان الموصلي ١٨٠٤ – ١٩٢٣) الذي أشتهر بتأسيس المدرسة الغنائية الحديثة محليا وعربيا[١]. ونظرا لاعتبار" الملا عثمان " مؤسس الاغنية العراقية الحديثة والبغدادية على وجه الخصوص فإن مساهماته كانت واضحة في المجال إذ تميزت بجملة من المحاولات والخبرات الفنية والنتاجات الموسيقية ووضع الجذور القوية لهذه الاغنية وتوسيع نشاطها ومنحها قدرات شاملة نحو تحقيق الذات العراقية في هذا المجال ، وليس بقليل ان يختص هذا الموسيقار بهذه المواصفات ، اذ ان اعماله كانت ((ينبوعا للألحان وقيثارة النغم وعلما فردا في الموسيقى في بلاد الشرق خلال فترة تمتد من الربع الاخير للقرن التاسع عشر حتى اوائل القرن العشرين وله فضل في تطوير الموسيقى العربية وتجديدها))[٢]. ونظرا لمساهمته الفاعلة في رفع شأن الاغنية العراقية وقدرته على تطوير الحان الموشحات التي اشتهر بها قام اللاحقون والدارسون على يده بتحويل هذه الموشحات شكلا ومضمونا الى طابع غنائي خفيف عن طريق استبدال الكلمات الفصيحة الى كلمات شعبية متداولة اجتماعيا وبالتحديد بعد فترة الحرب العالمية الاولى لتصبح هذه الموشحات النواة الاولى لتأسيس الاغنية البغدادية والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

١ – اغنية (فوق النخل فوق) وهي من اقدم الحان الملا عثمان وكانت في الاصل موشحا دينيا هو (فوق العرش فوق) .

٢ – اغنية (ربيتك زغيرون حسن) وهي في الاصل موشح مطلعه (ياحضوة الرحمن سكن – فيكم غرامي) من نغم البيات .

٣ - اغنية (ياخشوف على المكرية) التي من نغم العراق وغناها الملا عثمان لأول مرة في مدينته الموصل .

٤ – اغنية (يابنت المعيدي خلخالج دوي) التي من نغم البيات والتي شاعت في سوريا والعراق

٥ – اغنية (يام العيون السود) والتي اقتبسها ناظم الغزالي من الملا عثمان الموصلي .

٦ – اغنية (اسمر ابو شامة) وهي مأخوذة من موشح قديم للملا عثمان مطلعه (احمد اتانا بحسنه سبانا)[٣].

وبعد هذه المحاولات ؛ اثرى الملحنون العراقيون الاوائل الاغنية البغدادية بعوامل النجاح والاستمرارية نتيجة الاضافات والتجديدات التعبيرية والانشاء اللحني بحيث اصبحت هذه الاغنية تعكس النهضة الحقيقية للغناء العراقي بشكل عام ، وفي هذا المجال نذكر محاولات " وديع خونده (١٩٢٠ – ٢٠١٢) الذي قام بإغناء الاغنية البغدادية بمزيد من ((الشاعرية

---

[١] للملا عثمان الموصلي يعود الفضل في نشوء المدرسة المصرية الحديثة بسبب مواكبة سيد درويش لمدة طويلة تعلم على يده اصول الغناء الحديث والموشحات ومن المعروف ان سيد درويش هو زعيم المدرسة الغنائية الحديثة في مصر : ينظر : د . عبد الله ابراهيم المشهداني ، موسوعة المقام العراقي (بغداد : مطبعة باسم ، ٢٠١٢) ، ص ١٨٤ .

[٢] د . عادل البكري ، مع عثمان الموصلي في فنه وعبقريته (بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣) ، ص ١٣ .

[٣] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

الغنائية في اعمال مثل (رومبا شمات – تاليها وياك) ووفق الفنان يحيى حمدي[١] في استخدام التلاوة الملحنة في اعمال مثل (ياجيرة البان ، اسمعيلي) ، وتألق الفنان رضا علي [٢] في استخدامه الثيمة الشعبية في اعمال (مايكفي دمع العين ، ادير العين) ، وبرز الفنان احمد الخليل [٣] في تعميق فن البيئة في اعمال (بعيونك عتاب ، ايا من وجهه قمر) ، وهكذا شأن بقية الملحنين الذين حضت بهم مرحلة الغناء البغدادي))[٢] ، [٤]واثبت المطرب العراقي (ناظم الغزالي ١٩١٢ – ١٩٦٣) قدرته في مجال الاغنية البغدادية ليس على مستوى العراق فحسب بل على الصعيد العربي والعالمي الى حدٍ ما ، فكانت طريقته البغدادية الساحرة التي اتسمت بحلاوة صوته وحرصه الشديد على نشر هذا اللون الغنائي في كافة ارجاء العالم من اهم اسباب انتشار هذا اللون الغنائي في ارجاء واسعة واصبح يشار اليه بالبنان بخاصة الاعمال التي ((اعدها فنيا وموسيقيا واشرف على تسجيلها الموسيقار الاستاذ جميل بشير ومشاركة الاستاذ منير بشير بالعزف في تلك الاغاني التراثية التي كان له فضل تقديمها بالاطار الجديد)) ، ومن الاغاني المهمة في هذا المجال للمطرب ناظم الغزالي (على جسر المسيب سيبوني – كلي ياحلو منين الله جابك – واشبان مني ذنب – مرو بنا من تمشون) . لقد نتج عن توجه الاغنية البغدادية في التعبير عن احساس الانسان العراقي بنصوص لحنية فائقة الجمال وايحاءات نغمية ذات طابع اجتماعي ونفسي الى الاهتمام بثلاث وسائل تعبيرية يمكن حصرها بالاتي :

١ – محاكاة الانجازات العربية في فنون الاغنية .

٢ – الاحتفاظ بسمات الفولكلور العراقي المتسم بالتناسق والتالف والرشاقة والذوق والصقل .

٣ – ادماج اساليب الغناء الريفي والمقام بقالب الاغنية البغدادية[٥].

لذلك كانت الاغنية البغدادية تخاطب النفوس الحساسة والعواطف الرقيقة وتعبر عن المعاني المختلفة بخطوطها الميلودية الواضحة واتبعت لأجل تحقيق الوسائل اعلاه اصولا في النظم والتلحين اعتمدت على المقام الواحد في اغلب

---

[١] يحيى حمدي : اسمه الحقيقي يحيى عبد القادر حمدي عاش في بغداد – الرصافة محلة المربعة (١٩٢٥ – ؟) ملحن ومطرب عراقي وضع الحانه لنفسه ولغيره من المطربين ... كانت له بصمات واضحة في مجال الاغنية البغدادية على الرغم من انه لايجيد العزف على اي الة موسيقية من أهم الحانه (فدوه ياعزيز العين فدوه) و (زعلانة وانتي المنى) وغيرها .

[٢] رضا علي : مطرب وملحن عراقي (١٩٢٧ – ٢٠٠٥) نقل الاغنية العراقية من المراوحة الى المسايرة الحديثة من اخلال اختياره طريقة السهل الممتنع في الغناء . ينظر : حبيب ظاهر العباس ، اعلام ومفاهيم موسيقية ، ج ١ ، ط ١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٠) ، ص ١١١ .

[٣] احمد الخليل : ملحن ومطرب عراقي (١٩٢٣ – ١٩٩٨) من اصول كردية يشكل احمد الخليل مرحلة مهمة من مراحل الاغنية البغدادية والعراقية بشكل عام . اذ تشكل الحانه وحدة متماسكة ونسيج متماسك مستنبطة للاستماع الطويل للألحان العربية ومن ثم وضع لنفسه طريقة في التلحين تجمع بين الفهم العميق للتراث الموسيقي وبين الاستلهام الذاتي في صياغة هذه الطريقة . ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٦ .

[٤] عادل الهاشمي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٠

[٥] ينظر : د . يوسف عيد ، رحلة الطرب في اقطار العرب ، ط ١ (بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٣) ، ص ١٤٤ .

حالاتها وقد يتطور احيانا الى استخدام اكثر من مقام اضافة الى اختيار القصائد الواضحة والمفهومة في المجتمع المحلي لتصبح بنية الاغنية اكثر استيعابا وفهما[١] . اضافة الى ذلك فقد تمثل الاداء الغنائي بأسلوبين هما :

الاسلوب المقفل : المتمثل بالروح المدينية الذي يكشف مدى انطوائه على الصنعة الموسيقية بما فيها من صيحات عاطفية وافتعال في الابحار الصوتي .

الاسلوب المطلق : وهي الروح الشعبية التي تكشف مدى رحابة الاغنية البغدادية وامتدادها[٣] .

واعتمدت الاغنية البغدادية في ادائها على الالحان البديعة الزاخرة بالحركات النغمية الملونة ورافقها نوع من الغناء دون الكلمات الذي اعتمد الزخارف الصوتية للمطرب ، وهذه الطريقة وفرت للمطربين ممن يمتلكون مساحة صوتية عالية (طبقة التينور الرجالية) القدرة في الافصاح عن عملية التطريب بالصوت المنغم اضافة الى ذلك اتجهت الاغنية نحو استخدام الوان جديد من الاتباع اللحني (المسايرة اللحنية) حيث بدأت تظهر وتطل على اسماعنا ((الحان فيها من الخطوط اللحنية ذات الانحناءات تسير متوازنة أو متوازية أو تتمايل وتمتزج ... وقد استطاع الاسلوب اللحني العراقي من الاطاحة ببعض اساليب فن الانشاء اللحني وصياغة القفلة الغنائية والتقطيع النغمي والانتقال المقامي وتوليد اللازمات الموسيقية والشدة والارتفاع والانخفاض والامهال والرخاوة والتمهيد والوصل))[١] . ونستطيع القول ان الاغنية البغدادية تميزت بالمعايير الفنية التي تؤهلها للثبات والنجاح على مستوى تعدد المقامات المستخدمة والايقاعات المتعددة والاسلوب الترديدي التجاوبي الذي ادى بدوره ظهور ما يعرف بمصطلح (الفرتيوزية) وهي طريقة الغناء الذي يعتمد التجويد في صوت المغني وبراعته الادائية .

المبحث الثاني : القوالب الموسيقية العالمية المستخدمة في نماذج البحث المختارة .

ظهرت القوالب الموسيقية لإيجاد علاقات جديدة تتأسس على وفق الاصول والقواعد الخاصة لكل قالب وبما يحقق نظرية التطور الموسيقي وفتح الافاق لفكر جديد يساير التطلعات والرغبة في البحث عن كل ما هو مبتكر في التأليف الموسيقي . وقد اقتضت الحاجة لتحقيق ذلك ايجاد مخططات موسيقية خالية من الالحان المكررة التي تبعث الملل في نفس المتلقي ، ومابين كثرة الالحان (بقصرها وطولها) ، اقدمت الموسيقى العالمية على اتخاذ التلوين والتحوير واشراك جميع عناصر الموسيقى كالتوافق الصوتي وانسجامه مع العلامات الافقية اضافة الى ادخال الكونترابنط (ائتلاف الالحان مع بعضها) وهو أمرٌ شرح مواضيع كثيرة واعطاها خصوصيات حسية ومجازية متعددة في التعبير وبذلك فان هذه المخططات ارست قوالب موسيقية متنوعة لكل منها اصول وقواعد خاصة بها رغبة في الخلق والابداع والتجديد . ويمكن تعريف القالب الموسيقي على انه ((تجسيد للأنماط والنماذج التي ينظم المؤلف خلالها مواده اللحنية ويرتبها في معنى درامي انفعالي يتضمن عرضا وتفاعلا وحلا لذروة الانفعال وما الى ذلك من عناصر اللحن – الفكرة الموسيقية –

[١] ينظر : عادل الهاشمي ، المصدر السابق ، ص ٣١ .

ومعالجته "[١]. ونظرا لكثرة القوالب الموسيقية وكثرة استخداماتها عالميا وعربيا ومحليا فإن الباحث اختار (قصديا) نوعين من هذه القوالب للأسباب والمسوغات الاتية.

١ – صعوبة الاحاطة بجميع القوالب كونها تحتاج الى دراسات معمقة وطويلة يصعب حصرها في هذا البحث .

٢ – عثور الباحث على بعض العينات التي تنسجم مع متطلبات هذه الدراسة وبالتالي سيحاول الباحث دراسة نوعين من هذه القوالب وعلى النحو الاتي :

اولا : موسيقا الحجرة . **CHAMER MUSIC**

اقتضت الحاجة في الموسيقى العالمية الى وجود شكل وقالب يتميز بمواصفاته عن القوالب التي تقدم في المسرح الكبير وقاعة الكنيسة الضخمة ومسرحها ايضا ، ويتميز ايضا في ابداع ذخائر وافرة من المؤلفات الخاصة يساهم فيها عدد صغير من العازفين بعيدا عن اجواء المسارح الكبيرة ، واستنادا على ذلك شهد القرن السابع عشر الميلادي ظهور قالب " موسيقا الحجرة " وتنوعت الآراء حول تحديد الشكل الخاص بعدد الموسيقيين نظرا لحاجة هذ اللون الموسيقي الى عدد محدد من العازفين يختلف عن عدد الاوركسترا الكبيرة كما ونوعا . اذ ان هذ المصطلح يدل على " نوع من المؤلفات لعدد من الآلات الموسيقية وفي حالات نادرة من الاصوات الغنائية ، يتراوح بين التين وتسع الات ، يضطلع بكل الة عازف واحد ، وهي تكتب للعزف في حجرة ، أو قاعة صغيرة ، او في جو منزلي عائلي"[٢]. واستنادا على ذلك تم تحديد اشكال واعداد العازفين في هذا القالب الموسيقي تحقيقا للأهداف الموجبة في هذا المجال والتي تم حصرها على النحو الاتي :

" الثنائي : صوناتا للفيولينه البيانو ، صوناتا للتشيللو والبيانو ، الثلاثي الوتري : فيولينه – فيولا – تشيللو ، الرباعي الوتري : ٢ فيولينه – فيولا – تشيللو ، رباعية للبيانو : فيولينه – فيولا – تشيللو – بيانو ، الخماسي الوتري : رباعي وتري يضاف اليه الة فيولا اخرى ، قد تضاف في احيان اخرى الة تشيللو أو الة بيانو ، خماسية للبيانو : رباعي وتري وبيانو ، السداسي الوتري ٢ فيولينه – ٢ فيولا – تشيللو "[٣].

وارتبطت موسيقا الحجرة بقالب السوناتا التي تحتوي على العرض والتفاعل واعادة العرض والختام بطريقة ترتقي الى النهوض بموسيقا الحجرة نحو مرتبة فنية عالية اسوةً بباقي القوالب التي اشتهرت في العصر الرومانتيكي ، لذلك فان سائر اشكال موسيقا الحجرة " الثلاثي – الرباعي –الخماسي – السداسي ... الخ اصبحت تُكتب من قالب السوناتا"[٤] .

---

[١] يوسف السيسي ، دعوة الى الموسيقى (الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (٤٦) ، ١٩٨١) ، ص ٢٠ .

[٢] د . عز الدين عبد الله وزملاؤه ، معجم الموسيقا (القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، ٢٠٠٠) ، ص ٢٤ .

[٣] هوجولا يختنتريت ، الموسيقى والحضارة ، ج ١ ، ترجمة : د . احمد حمدي محمود (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣) ، ص ١٨١ .

[٤] يوسف السيسي ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٦١ .

وقد شرعت موسيقا الحجرة الى الاعتماد على القطع الجوقية المكونة من ((اربع مغنين منفردين وتكوين الفرقة واحد إما اصوات رجالية أو اصوات نسائية أو للأصوات المختلفة " سوبرانو – التو – تينور – باص " وتستخدم الصياغة التأليفية ابتداء من الهارموني حتى البوليفوني المتطورة [١]، وتشمل موسيقا الحجرة عدة اعمال متنوعة بتنوع حاجاتها للالة الموسيقية المنفردة أو عدة الات من اجل تحفيز مشاعر الانسان ونقل عواطفه الى مستويات عالية من الرقي إذ يتصف هذا القالب بالطابع الغرامي على مستوى العزف والغناء ومرجع ذلك هو ان نساء الطبقة الراقية في مجتمع عصر النهضة ((بحكم عيشهن دواما في جو فني علي جانب كبير من الامتياز، كانت لهن اذواق لايسهل ارضاءها، حتى كان من الضروري ان يكون الشاب المهذب الذي يخطب ود أية سيدة موسيقيا بارعا ماهرا، وما من شك، ان الهاوي الخائب كان يثير السخرية في هذا المجتمع [٢]، واستنادا على ذلك تم تصنيف اعمال موسيقا الحجرة الى التصنيفات الاتية:

١ – الاغنية: وهي من اهم قوالب موسيقا الحجرة ويتكون من جزأين وثلاثة.

٢ – رومانس: تعطي الموسيقا فيها كل ملامح القصيدة الشعرية وذلك أكبر من القالب البسيط ذي المقاطع.

٣ – بالادا: عمل ذو طابع روائي ادبي مخصص للاداء الصوتي، وتتميز البالادا بوجود التباينات وتغيّر السرعات.

٤ – سيرينادا: وهي معزوفة تؤدي لتكريم شخص ما ومرافقتها تقلد ايقاع الة الغيتار.

٥ – فوكاليز: قطعة غنائية دون كلمات ولمقطع ما وهي غالبا ما تحمل وظائف فنية وهي بالنسبة للمغنين مثل الدراسة بالنسبة لعازفي الآلات[٣].

لقد خلق العصر الرومانتيكي موسيقا الحجرة لأنه اراد ان يجعل المستقبل الموسيقي يتصف بالسمو والسحر بعيدا عن شخصية عصر النهضة اضافة الى كونها انفعال عميق هدفها اثارة وجدان المستمع. وان هذا القالب الموسيقي المرح قادر على تطهير المشاعر والتنفيس عنها كونه يمتلك خاصية صوتية تنطلق فيها التالفات ارتفاعا وهبوطا وبما ينسجم مع روح العصر

وكانت محاولات الموسيقي الالماني (فرانز بيتر شوبرت Franz Peter Schubert ١٧٩٧ – ١٨٢٨ م) مثال واضح لهذا المفهوم اذ قدم ((الخماسية التي تدعى بخماسية السمك التروتا (١٨١٩) وثلاثية البيانو مقام سي بيمول مصنف رقم ١٩ وثلاثية مي بيمول (مصنف رقم ١٠٠) – وهما مؤلفتان سنة ١٨٢٧، وثنائية الفيولينه والبيانو، وثنائية الفلوطة

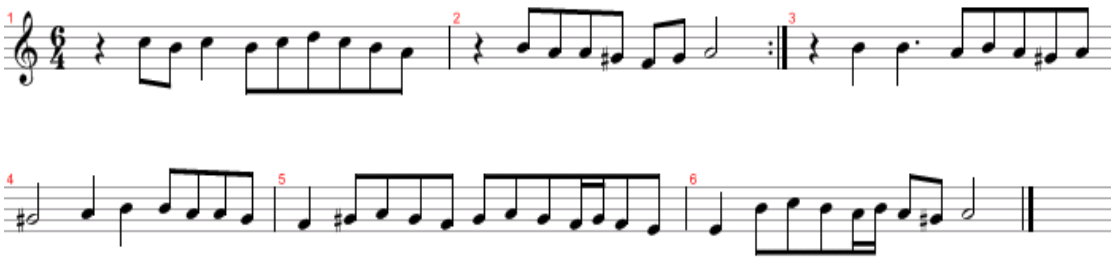
---

[١] فيكتور بابينكو، تحليل القوالب الموسيقية، ترجمة: عماد حموش، (دمشق: مكتبة الاسد، ١٩٩٨)، ص ١٩٥.

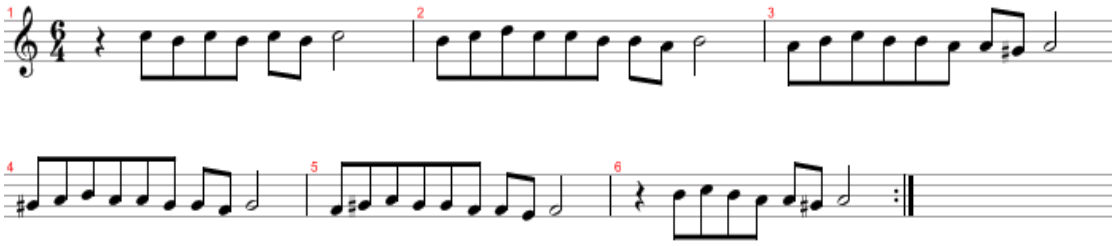
[٢] د. زين نصار، عالم الموسيقى، ط ١ (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ٢٠٠٨)، ص ٥٤

[٣] ينظر: فيكتور بابينكو، المصدر السابق نفسه، ص ١٩٤ – ١٩٥

والبيانو – في كل هذه الخماسيات والثلاثيات والثنائيات تظهر روح الصالونات واستعراض البراعة في العزف ، فلم يكن عصر شوبرت هو عصر بزوغ الحركة الرومانتيكية فحسب ، بل كان كذلك عصر محدثي النعمة والعوام المنفوخين بنعرة التألف الفيرتوزي "[1]، وفي مجال توظيف الاغنية البغدادية في قالب موسيقا الحجرة ساهم الموسيقي العراقي " علي العزاوي❖ " في بناء اغنية (وين ياقلب ❖❖) وهي من نغم النهاوند ، ويمكن للباحث ذكر التدوين الموسيقي للفكرة الرئيسية لهذه الاغنية من خلال الشكل رقم (١) .

شكل رقم (١) التدوين الموسيقي الاساس . لاغنية (ون ياقلب)

شكل القالب : موسيقا الحجرة (الخماسي الوتري : رباعي وتري يضاف اليه الة كونترباص واضيفت له الة بيانو) .

فكرة القالب : يبدا القالب بإرتجالات موسيقية هادئة حزينة لالة الكمان من مقام النهاوند مع وجود التداخلات الهارمونية بصوت ينخفض تارة ويعلو تارة اخرى على وفق ديناميه الاداء مع الشكل العام للقالب ، ثم تدخل الة فيولا بأداء الثيمة الرئيسية (جملة A) كما في اعلاه والمكونة من (٦ مازورات) تعاد مرتين ، ثم تقوم الة الكمان بإعادة نفس الفكرة (A) تتبعها الة البيانو ايضا لتعزف الفكرة الثانية (B) وعلى النحو الاتي في شكل رقم (٢) :

شكل رقم (٢) الفكرة الثانية لأغنية ون ياقلب

ثم تعود الة الكمان بإعادة الفكرة (A) ويستمر الاداء التداخل هارمونيا حتى دخول العازفين الى اعادة الفكرة (B) مع المرافقة الهارمونية مع تغيير الزمن الايقاعي من ٦ / ٤ الى ٤ / ٤ بعدها يعاود الاداء الى الزمن الايقاعي الاساسي ٦ / ٤ مع

[1] الفرد ايتشتين ، الموسيقى في العصر الرومانتيكي ، ترجمة : د . احمد حمدي محمود (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣) ، ص ١٤٦ .

عزف الفكرة الرئيسية (A) وينتهي القالب بانتهاء الفكرة الرئيسية . لقد حاول المؤلف في هذا القالب الدخول الى صميم الصنعة الموسيقية الخاصة بهذا القالب اضافة الى اعطاء الوحدة البنائية عنصر التميز والاحساس بفكرة المقام وطبيعته الشاعرية ليختم ختاما مميزا على نهاوند (لا) بتآلفاته الهارمونية الموزعة توزيعا اعطى لكل طبقة صوتية مساحتها في الاداء .

ثانيا : القصيد السيمفوني . **SYMPHONIC POEM**

يُعد القصيد السيمفوني من ارقى القوالب الموسيقية التي احتلت مركز الصدارة في مؤلفات القرن التاسع عشر ، اذ كانت من ادق القوالب التعبيرية المؤثرة واكثرها تحررا مقارنة بباقي القوالب الاخرى ، وتُصنف القصيد السيمفوني على انها موسيقا ذات البرامج ((يحاول فيها المؤلف ان يوحي للمستمع ببرنامج مثل قصيد شعري ، أو لوحة تشكيلية ، أو منظر من الطبيعة ، أو سيرة ذاتية أو قصة ما))(١) .

ان الحاجة لوجود عمل موسيقي يشمل مسارات لحنية متصلة غير منفصلة تمتد داخليا على الرغم من وجود تباينات في السرع والاوزان الايقاعية اضافة الى تباين المادة اللحنية المطروحة يعد من اهم الاسباب المهمة التي وفرت الارضية الخصبة لتأسيس قالب شاعري المبنى سمي بالقصيد السيمفوني ، لذلك اصبح هذا القالب ((عملا من حركة واحدة متصلة ترتبط اقسامها فيما بينها بالفكرة البروجرامية العامة ، وبتناول لحني Thematic Treatment خاص تعاود فيه الافكار الموسيقية الظهور بصورة مختلفة ومتنوعة))(١) . ولا يشمل القصيد السيمفوني بالضرورة على حركات متعددة كما هو الحال في السيمفونية ، فقد نجد الحركة الواحدة تارة وقد نجد عدة حركات في عمل اخر ، أما بالنسبة لنوعية المؤلفات فأحيانا يتقيد القصيد السيمفوني بفكرة معينة كاستخدامه للسوناتا واخرى لا يتقيد بأي فورم . وميزة التعبير الفني فيه أنه ((لايكتفي بالموسيقى الكلاسيكية الراقية . لكنه يُضمن هذه الموسيقى موضوعا أو أسطورة أو حكاية او قصة لتعبر عنها هذه الموسيقى الكلاسيكية أو لنقل الموسيقى السيمفونية ، لأنها هي موسيقى سيمفونية بالفعل . وكان من الطبيعي ان يكون القصيد السيمفوني هو الصورة المخلصة لموسيقى البروجرام))، وسمح القصيد السيمفوني باقتناء((الالحان الشعبية وتطويرها والتعبير بها عن الاساطير والتاريخ والفلسفة لسائر الشعوب التي ساعدها القصيد السيمفوني على التغني بقوميتها من خلال الالحان الشعبية))، والموسيقى في هذا القالب تكون تابعة للقصة ومصورة لموضوعها ، ويمكن القول بان الافتتاحية التصويرية (Concert Overture) هي الخطوة الاولى لظهور هذا القالب وان كانت الافتتاحية التصويرية اقصر في مدتها الزمنية وتعتمد في بناءها على صيغة السوناتا بينما لايتقيد القصيد السيمفوني بقالب محدد ويسيطر عليه فكرة تصوير الموضوع الذي يعرضه ، ويحاول المؤلف هنا ((مسايرة القصة الشعرية بالحان تجلب من التأثير مايوحي بمختلف مواقف الرواية ، ونظام اشخاصها ، كما انه يراعي عند اختيار الموضوع ان تتوافر فيه القواعد الفنية التي تجمع بين الالفاظ الشعرية والتعبيرات اللحنية تنتشر وتنقلب في شتى الصور وفق نظام التنويعات)) وفي مجال التعبير الوصفي في القصيد السيمفوني حاول الموسيقي الهنغاري (فرانس لست Liszt Ferencz ١٨١١ – ١٨٨٦م) تصوير المواضيع الادبية والاساطير والرؤى التي حملتها هذه

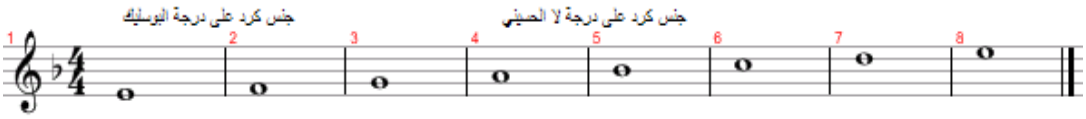
المواضيع بقالب موسيقي يشمل كل مقومات البناء الموسيقي وفي هذا المجال رفض (ليست) اعتماد الحركات التي تكون قالب السيمفونية وايجاد وحدة بنائية اقل حجما وهو أمرٌ دفعه الى تكثيف الحركات وجعلها في حركة واحدة تحتفظ داخليا بالمادة اللحنية والتباين في السرعة ، وارتبط القصيد السيمفوني على يد ليست بالفكرة البروجرامية ، وكانت طريقته تسمى تحوير الالحان Theme Transformation ، مصمما البناء الموسيقي ، وفي هذه الحالة يتحقق التوحيد عن طريق الحان دالة تتخذ مغزى خاصا ، فهي تمثل شخصيات أو مواقف أو حالات شعورية أو افكار معينة ، واتجه (ليست) نحو الخلاص من قيود السيمفونية بشكل كامل عندما استوحى افكاره من القصائد الفكرية المفعمة بالمشاعر والجمال والتوافق والانسجام اضافة الى ذلك اهتم (ليست) بالمخاطرة بالتجربة ، بدلا من الابقاء على قوالب تقليدية ... وفي هذا المجال حاول الاخذ بمبدأ وحدة اللحن الاساس والتوسع في مبدأ التنوع وهو شيء أخر غير التنويعات.

وقد تأثر العديد من مؤلفي الموسيقى بقالب القصيد السيمفوني على غرار الالية التي عمل بها (فرانز ليست) بخاصة موسيقيو المدرسة القومية في اوروبا ، ونذكر في هذا المجال محاولات زعيم المدرسة القومية التشيكية (بدرجيخ سميتنا Bedřich Smetánka ١٨٢٤ – ١٨٨٤ م) الذي كتب ست قصائد سيمفونية شهيرة بأسم ((بلادي ، وبوردين في روسيا ، وسان سانص في فرنسا وسيبليوس في فنلندا الذي تغنى ببلاده في قصيده السيمفوني الشهير فنلنديا ، اما تشايكوفسكي في روسيا وسيزار فرانك في فرنسا فهما الموسيقيان الوحيدان اللذان كتبا قصائد سيمفونية لاتشمل على مضمون قومي . وهما ينتميان الى الجيل الثاني لفرانز ليست ، فقد كتب تشايكوفسكي مواضيع ادبية انسانية عالمية مثل (هاملت) و (روميو وجوليت) اما سيزار فرانك فقد ادخل تجديدا على القصيد السيمفوني بتأليفه قصيد للكورال وبنصوص شعرية.

وحاول الموسيقي الهنغاري (بيلا بارتوك ١٨٨١ – ١٩٤٥م) استيعاب اساليب القصيد السيمفوني وكتب في هذا المجال عملا كبيرا بعنوان ((توسوت عام ١٩٠٣ متناولا فيه الاحداث السياسية والاجتماعية ببلاده المستقلة المتحررة .. فعزفت على الفور وتلقفتها الجماهير بأعظم تقدير في كل من بودابست ومانشستر)). كما وجد الموسيقي الالماني (ريشتارد شتراوس ١٨٦٤ – ١٩٤٩) نفسه أمام امكانيات تمكنه من استخدام قالب القصيد السيمفوني وقدم في هذا المجال انجازات ادهشت العالم في اسلوب جريء وتعبير موسيقي براق ، فقد اتصفت اعماله ((بالإعجاز والعظمة ، والانجاز في نغمات مختلطة في الشكل والمحتوى ،

وفي مجال توظيف الاغنية البغدادية في قالب القصيد السيمفوني ساهم " محمد أمين عزت" قائد الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية في بناء اغنية (جا وين اهلنه)وهي من نغم اللامي، ويمكن بيان التدوين الموسيقي لهذا المقام من خلال الشكل رقم (٣) .

شكل رقم (٣) التدوين الموسيقي لمقام اللامي .



شكل القالب : القصيد السيمفوني

اداء : الفرقة السيمفونية الوطنية العراقية

فكرة القالب : يبدأ القالب بعزف الاوركسترا فكرة (A) في لحن هادئ يتناغم فيه التداخل بين الآلات الموسيقية بخاصة الوترية منها ومرافقة الة القانون التي تقوم بإعادة نفس الفكرة وبارتجالات ممزوجة بالحزن والاناقة الادائية ، لتدخل الة كلارنيت بأداء الفكرة اللحنية (B) وهي المقطع الثاني من الاغنية الاساس بمرافقة الاوركسترا ، ويبدأ مع ذلك ، التصعيد الهارموني من قبل الاوركسترا الذي ينتهي بتسليم الة كلارنيت فرصة الارتجال ضمن المقام الرئيسي (اللامي) وبدون مرافقة هارمونية عدا دخول الة القانون لتعزف نغمات ارتجالية تنساب بشكل هادئ ، ثم يأتي الجزء الاخير من القصيد ليأخذ طبقة صوتية مختلفة من منطلق التنويعات التي يعتمد عليها هذا القالب ليستمر العزف الى نهاية المؤلفة الموسيقية التي تنتهي بتصعيد نغمي على شكل (FORTY) يمتد فيه الاداء من التصعيد الى القوة وعندها تنتهي المؤلفة الموسيقية .

استنتاجات البحث

لأجل الوقوف على ما تم توظيفه من بعض الاغاني البغدادية في بعض القوالب الموسيقية العالمية وقدرة هذا التوظيف في الانسجام والتوازن ببنية الاغنية من جهة والمعايير الخاصة بالقالب الموسيقي من جهة اخرى مع مراعاة الحفاظ على البناء اللحني الاساس في الاغنية . سعى الباحث الى تجاوز السياق الاجرائي وقراءة وتحليل هذا الدور ضمن المنظور النظري كونه مساحة ادبية توفر المماحكة العقلية التي يستطيع من خلالها الوصول الى بعض الاستنتاجات المرتبطة بمحور البحث ، وقد تمثلت بالاتي :

اولا : فيما يخص توظيف الاغنية البغدادية في قالب موسيقا الحجرة .

١ – اتخذت الاغنية البغدادية عامل الانسجام والتوازن وروح التمازج بينها وبين البنية الرئيسية لقلب موسيقا الحجرة كمادة لحنية جديدة ، وقد وفّر ذلك الفرصة لاتحاد الجوهر النغمي المحسوس للأغنية مع معايير الشكل الجديد وقيمته الفنية .

٢ – إن الاداء المتحرر غير الجامد لقالب موسيقا الحجرة خلق فكرة التجديد في الاغنية البغدادية وهو أمرٌ جعل الخط الميلودي للأغنية منظومة جديدة للتعبير، تستطيع بناء علاقات عميقة مع عناصر الموسيقى بخاصة (التوافق الصوتي

– الهارموني) وبالتالي تأسيس شكل موسيقي يعيد العلاقات الزمنية والنغمية بطريقة ترتقي الى هذا القالب الموسيقي .

٣ – ان تكوين الجمل الموسيقية والتطور الدينامي في الاغنية جعل عملية التوظيف تكتسب جانب التنوع والامتاع في حالات عديدة وذلك من خلال التغييرات الواضحة التي اثرت المسارات اللحنية شخصية جديدة في الاداء .

٤ – ان التعامل مع قالب موسيقا الحجرة وتثبيت طريقته الادائية يتطلب العناية القصوى في شكل الاغنية البغدادية ولونها الخاص بها ، وهو أمرٌ تُمكّن السامع تحقيق ما يصبوا اليه بالتعرف على اللحن القديم بطريقة ادائية جديدة .

٥ – يعد البناء الايقاعي للأغنية البغدادية وخصوصيته الادائية أحد المعايير التي اعتمد عليها المؤلف في بناء علاقات تعبيرية عميقة في قالب موسيقا الحجرة .

ثانيا : فيما يخص توظيف الاغنية البغدادية في قالب القصيد السيمفوني .

١ – انطلق التماسك الداخلي لقالب القصيد السيمفوني من الاحساس بالنزعة الحسية للمجال اللحني الخاص بالأغنية البغدادية مما اعطى لهذا القالب شكلا قادر على التعبير بطريقة ادائية ملائمة مع ذائقة المتلقي .

٢ – فرض القصيد السيمفوني استخدام مواد لحنية جديدة على مستوى التركيب الهارموني والتوزيع الاوركسترالي بمواصفات البناء الواحد غير المتفكك وبما يحقق المحافظة على روح الاغنية وجذورها الراسخة في ذهن المتلقي .

٣ – قدّم المؤلف نموذجا معاصر (لقالب القصيد السيمفوني) عرضته الاوركسترا برؤية جديدة انطلق من التنويع في بنية الاغنية البغدادية على مستوى تغيير الوزن الايقاعي واختلاف ضغوطه من (٢ / ٤) الى (٤ / ٤) اضافة الى تغيير الطبقة الصوتية التي بدت ملامحها واضحة في منتصف البناء اللحني ، ليقدم بذلك طريقة ادائية عالمية اقرب الى اذواق الناس وأكثر عمقا في التعبير الموسيقي الخاص بروح الاغنية الاساس .

٤ – ان عملية توظيف جميع العناصر الموسيقية بخاصة (التوافق الصوتي – الهارموني) الذي قدمته الاوركسترا وتداخله مع البناء الميلودي للحن الاساس الخاص بالأغنية جاء بتطبيق جديد في روح الاغنية على مستوى التأليف والتوزيع الموسيقي وهو توجه جديد انسجمت فيه الاصوات وتنوعت بطريقة ذوقية جديدة استوعبته ذائقة المتلقي .

٥ – استطاع المؤلف توضيح قالب السوناتا المُستخدم في القصيد السيمفوني على سبيل عرض الاغنية وتفاعلها الادائي واعادة العرض وصولا الى الختام بطريقة انسجمت مع ميلوديا الاغنية البغدادية وعدم المساس بحيثيات البناء الاصلي لها وهو أمرٌ جعل الانسجام والتوافق وكأنه العمود الفقري لنجاح هذا القالب .

مصادر البحث ومراجعه

اولا : الادبيات

(١) ايتشتين (الفرد) . الموسيقى في العصر الرومانتيكي . ترجمة : د . احمد حمدي محمود . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٣ .

(٢) بابينكو (فيكتور) . تحليل القوالب الموسيقية . ترجمة : عماد حموش . دمشق : مكتبة الاسد ، ١٩٩٨ .

(٣) البكري (د . عادل) . مع عثمان الموصلي في فنه وعبقريته . بغداد : دار الحرية للطباعة ، ١٩٧٣ .

(٤) السيسي (يوسف) . دعوة الى الموسيقى . الكويت : المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، سلسلة عالم المعرفة (٤٦) ، ١٩٨١ .

(٥) شحاته (د . سيد) . علم جمال الموسيقى . القاهرة : اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦ .

(٦) عيد (أ . د كمال الدين) . اعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية . ط ١. الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦ .

(٧) العباس (حبيب ظاهر) . اعلام ومفاهيم موسيقية . ج ١ . ط ١ . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠١٠ .

(٨) عبد الله (د . عز الدين وزملاؤه) . معجم الموسيقا . القاهرة : الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية ، ٢٠٠٠ .

(٩) عبد الله (د . علي) . الابداع الموسيقي . ط ١ . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠ .

(١٠) عيد (د . يوسف) . رحلة الطرب في اقطار العرب . ط ١ . بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٣ .

(١١) فيني (ثيودور م) . تاريخ الموسيقى العالمية . ج ٢ . ترجمة : د . سمحة الخولي .القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٥ .

(١٢) القيم (د . علي) . الجمال الموسيقي . دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٤.

(١٣) محمد (د . شهرزاد قاسم) . دور الآلات الموسيقية في المجتمع التقليدي في العراق . ط ١ . بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، ١٩٩٢ .

(١٤) المشهداني (د . عبد الله ابراهيم) . موسوعة المقام العراقي . بغداد : مطبعة باسم ، ٢٠١٢ .

(١٥) نصار (د . زين) . عالم الموسيقى . ط ١ . القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٨ .

(١٦) الهاشمي (عادل) . الرؤية الفنية في الاغنية العراقية . ط ١ . بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠ .

(١٧) يختنتريت (هوجولا) . الموسيقى والحضارة . ج ١ . ترجمة : د . احمد حمدي محمود (القاهرة : الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ٢٠٠٣ .

ثانيا : الدوريات

(١) مجهول الكاتب . " جميل بشير وعلاقته بالتراث الموسيقي العراقي من خلال المقامات العراقية والاغاني البغدادية " . مجلة ايام بغداد (بغداد) ، ١٩٨٣.