تداول الهوية الغنائية العراقية في الثقافة الموسيقية الاجنبية

(البصرة اختيارا)

د.عدنان ساهي (العراق)

مقدمة

تنوعت الأغنية البغدادية عِبر شبكة من العلاقات والمضامين الشعرية واللحنية التي ساهمت في إبراز 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 أعطاها شخصيتها الواضحة متجاوزة بذلك كل الأساليب الرتيبة المتداولة خلال تلك الحقبة التاريخية ، واستطاعت الأغنية البغدادية بألحانها وتنويعاتها المختلفة أن تصبح شكلا غنائيا امتلك القدرة على التلاقح مع القوالب الموسيقية العالمية مع مراعاة الحفاظ على أصالتها وجذورها الشعرية واللحنية إضافة إلى طرق أدائها التي تتسم بالتحرر ومحاكاة الاشكال الأخرى ، فهي تمتلك من القدرة الأدائية بما يؤهلها لخلق بُنى جديدة يتوازن فيها البناء وتسودها المرونة وصولا إلى تحقيق الحرفية على مستوى السيطرة على اللحن (أدائيا) إضافة إلى التناسق في الصنعة الموسيقية على سبيل اشتغال جميع العناصر الخاصة بالبناء الموسيقي .

وقد حاول بعض المؤلفون الموسيقيون في هذا المجال وضع الأغنية البغدادية ضمن حالة جديدة رغبة منهم في تطورها وجعلها اكثر قربا من الذائقة العالمية وإخضاعها إلى قواعد البناء المتكامل المتمثل بقوانين البناء الموسيقي بما فيه قانون التوافق الصوتي والتوزيع الأوركسترالي ، ولأن العملية الجديدة في التوظيف تحتاج إلى أداوت بعيدة الى حدٍ ما عن ذائقة المتلقي المحلي فإن إعطاء صفة المعاصرة وإظهارها بالشكل الجديد انطلق من المحافظة على اللحن الأساس وإيصاله إلى 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 الأغنية البغدادية وتوظيفها في قالب موسيقي آلي يكتمل فيه البناء والمعالجة التقنية وهو أمرٌ خلق شكل جديد ارتقى بخطى سريعة وواثقة حتى الوقت الحاضر ، لتتسع الآفاق في الوسائل التعبيرية وإتاحة الفرصة للمؤلف بالجمع بين الاعداد والتأليف تبعا لحالة كل قالب وبالتالي إيقاد ثورة موسيقية جديدة تمثلت بتوظيف الأغنية البغدادية إعدادا 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 إلى قدرة هذا التوظيف في الانسجام والتوازن ببنية الأغنية من جهة والمعايير الخاصة بالقالب الموسيقي من جهة أخرى مع مراعاة الحفاظ على البناء اللحني الأساس في الأغنية .

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

تُعد الأغنية 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 الأغنية العراقية بشاعريتها وتوازنها اللحني ومتانة بنيتها الفنية ، وقدم رواد هذا الفن محاولات متعددة نحو معالجة شكل الأغنية القديم ونقله الى صياغة أسلوبية تحديثية رقيقة إذ أضافوا إليها بعض من السحر الميلودي الجديد ، الى جانب استخدام قدرة التلوين النغمي في الإيحاء بالجدة والعمق الفني . وتم التركيز على اللحن الثابت مع تكوين تقطيعات موسيقية بين الجمل الغنائية ، ومن ثم الاهتمام بالظلال الموسيقية في تزيين مقاطع الغناء وأصبحت للكلمات والجمال مايماثلها من صياغات لحنية تترجم معناها ترجمة دقيقة اعتمادا على تأثيرات التلوين والإلقاء والنبر التي فاقت جميع المحاولات السابقة واللاحقة على حدٍ سواء "[١]

إن المنهجية الفنية في الأغنية البغدادية استطاعت أن توفر الأرضية الخصبة لتأسيس طريق غنائي خاص بالطبيعة البغدادية على مستوى البناء اللحني والايقاعي والأداء عموما ، من هنا برز الغناء البغدادي " في شكله ومنهجه في البناء اللحني وجاء ملبيا لحاجة المجتمع الذي اتجهت انظاره صوب الأغنية المصرية التي شاعت خلال تلك الحقبة الزمنية عبر وسائل الاتصال المسموعة ... وبهذا اللون من الغناء استطاعت الأصوات العراقية أن تجد لها شكلا جديدا بعد أن اقتصر الغناء على المقام العراقي والبستة والأغنية الريفية والبدوية ، فضلا عن غناء الموشحات والابتهالات الدينية والمربعات والمونولوجات الذي كان شائعا آنذاك وأخذ ينحسر تدريجيا بسبب طبيعة العصر "[٢] ، واكتسبت الأغنية البغدادية أهمية كبرى في الذائقة الجمعية للمجتمع العراقي وأخذت مساحة كبيرة جدا من الصعب الأخذ بحدودها والإلمام بها ، وقد لمع بعض الموسيقيين في الأغنية البغدادية كالموسيقار صالح الكويتي الذي يعد الاب الروحي الذي تبنى الأغنية البغدادية وتميزت ألحانه بالروعة والإدهاش ووضع ألحان خالدة لمعظم مطربي ومطربات تلك الحقبة أمثال : سليمة مراد وزكية جورج ومنيرة الهوزوز وسلطانة يوسف وبدرية أنور وجليلة ام سامي وعفيفة اسكندر وراوية ونرجس شوقي وزهور حسين وغيرهم ، وتميزت أعمال صالح الكويتي باختيار القصائد والألحان بدقة وعناية فائقة وجهوده واضحة في إظهار اللون الغناء وديمومته في ذائقة المجتمع العراقي والعربي آنذاك ... ومع وصف صالح الكويتي بأنه الأب الروحي للأغنية البغدادية فإن الباحث يستطيع إعادة الفضل الأول لنشوء

---

[١] عادل الهاشمي ، الرؤية الفنية في الاغنية العراقية ، ط١(بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ١٩٩٠) ، ص ٩ .

[٢] د . علي عبد الله ، الابداع الموسيقي ، ط١ (بغداد : دار الشؤون الثقافية العامة ، ٢٠٠٠) ، ص ٦٨ – ٦٩ .

هذا اللون الغنائي إلى الموسيقار (الملا عثمان الموصلي ١٨٠٤ – ١٩٢٣) الذي أشتهر بتأسيس المدرسة الغنائية الحديثة محليا وعربياً*. ونظرا لاعتبار" الملا عثمان " مؤسس الأغنية 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 أن يختص هذا الموسيقار بهذه المواصفات ، إذ أن أعماله كانت ((ينبوعا للألحان وقيثارة النغم وعلما فردا في الموسيقى في بلاد الشرق خلال فترة تمتد من الربع الاخير للقرن التاسع عشر حتى أوائل القرن العشرين وله فضل في تطوير الموسيقى العربية وتجديدها))[٣]. ونظرا لمساهمته الفاعلة في رفع شأن الأغنية العراقية وقدرته على تطوير ألحان الموشحات التي اشتهر بها قام اللاحقون والدارسون على يده بتحويل هذه الموشحات شكلا ومضمونا إلى طابع غنائي خفيف عن طريق استبدال الكلمات الفصيحة إلى كلمات شعبية متداولة اجتماعيا وبالتحديد بعد فترة الحرب العالمية الأولى لتصبح هذه الموشحات النواة الأولى لتأسيس الأغنية البغدادية والتي نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر :

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

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

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

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

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

---

* 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 .

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

٦ – أغنية (اسمر ابو شامة) وهي مأخوذة من موشح قديم للملا عثمان مطلعه (احمد اتانا بحسنه سبانا)[٤].

وبعد هذه المحاولات ؛ أثرى الملحنون العراقيون الأوائل الأغنية البغدادية بعوامل النجاح والاستمرارية نتيجة الإضافات والتجديدات التعبيرية والإنشاء اللحني بحيث أصبحت هذه الأغنية تعكس النهضة الحقيقية للغناء العراقي بشكل عام ، وفي هذا المجال نذكر محاولات " وديع خونده (١٩٢٠ – ٢٠١٢) الذي قام بغناء الأغنية البغدادية بمزيد من ((الشاعرية الغنائية في أعمال مثل (رومبا شمات – تاليها وياك) ووفق الفنان يحيى حمدي*في استخدام التلاوة الملحنة في أعمال مثل (ياجيرة البان ، اسمعيلي) ، وتألق الفنان رضا علي** في استخدامه الثيمة الشعبية في اعمال (مايكفي دمع العين ، ادير العين) ، وبرز الفنان احمد الخليل*** في تعميق فن البيئة في اعمال (بعيونك عتاب ، ايا من وجهه قمر) ، وهكذا شأن بقية الملحنين الذين حضت بهم مرحلة الغناء البغدادي))[٥]، وأثبت المطرب العراقي (ناظم الغزالي ١٩١٢ – ١٩٦٣) قدرته في مجال الأغنية البغدادية ليس على مستوى العراق فحسب بل على الصعيد العربي والعالمي إلى حد ما، فكانت طريقته البغدادية الساحرة التي اتسمت بحلاوة صوته وحرصه الشديد على نشر هذا اللون الغنائي في كافة ارجاء العالم من أهم أسباب انتشار هذا اللون الغنائي في أرجاء واسعة وأصبح يشار إليه بالبنان بخاصة الأعمال التي أعدها فنيا وموسيقيا وأشرف على تسجيلها الموسيقار الاستاذ جميل بشير ومشاركة الأستاذ منير بشير بالعزف في تلك الأغاني التراثية التي كان له فضل تقديمه بالإطار الجديد[٦]، ومن الأغاني 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

---

[٤] ينظر : المصدر نفسه ، ص ٢٢ .

* 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 .

** 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 .

*** 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 .

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

[٦] ينظر : عادل الهاشمي ، مصدر سابق ، ص ٣٢ .

التعبير عن إحساس الإنسان العراقي بنصوص لحنية فائقة الجمال وايحاءات نغمية ذات طابع اجتماعي ونفسي إلى الاهتمام بثلاث وسائل تعبيرية يمكن حصرها بالاتي :

١ – محاكاة الإنجازات العربية في فنون الأغنية .

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

٣ – إدماج أساليب الغناء الريفي والمقام بقالب الاغنية البغدادية [٧].

لذلك كانت الأغنية البغدادية تخاطب النفوس الحساسة والعواطف الرقيقة وتعبر عن المعاني المختلفة بخطوطها الميلودية الواضحة واتبعت لأجل تحقيق الوسائل أعلاه أصولا في النظم والتلحين اعتمدت على المقام الواحد في أغلب حالاتها وقد يتطور أحيانا إلى استخدام أكثر من مقام إضافة إلى اختيار القصائد الواضحة والمفهومة في المجتمع المحلي لتصبح بنية الأغنية أكثر استيعابا وفهما [٨] . إضافة إلى ذلك فقد تمثل الأداء الغنائي بأسلوبين هما :

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

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

واعتمدت الأغنية البغدادية في أدائها على الألحان 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 الإفصاح عن عملية التطريب بالصوت المنغم إضافة الى ذلك اتجهت الأغنية نحو استخدام ألوان جديدة من الاتباع اللحني (المسايرة اللحنية) حيث بدأت تظهر وتطل على اسماعنا ((ألحان فيها من الخطوط اللحنية ذات الانحناءات تسير متوازنة أو متوازية أو تتمايل وتمتزج ... وقد استطاع الأسلوب اللحني العراقي من الإطاحة ببعض أساليب فن الإنشاء اللحني وصياغة القفلة الغنائية والتقطيع النغمي والانتقال المقامي وتوليد اللازمات الموسيقية والشدة والارتفاع والانخفاض والإمهال والرخاوة والتمهيد والوصل))[٩]. ونستطيع القول أن الأغنية البغدادية تميزت بالمعايير الفنية التي تؤهلها للثبات والنجاح على مستوى تعدد المقامات المستخدمة والإيقاعات المتعددة والأسلوب الترديدي التجاوبي الذي أدى بدوره ظهور ما يعرف

---

[٧] ينظر : د . يوسف عيد ، رحلة الطرب في اقطار العرب ، ط١ (بيروت : دار الفكر اللبناني ، ١٩٩٣) ، ص ١٤٤ .

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

[٩] المصدر نفسه ، ص ٣٠ .

بمصطلح (الفرتيوزية) وهي طريقة الغناء الذي يعتمد التجويد في صوت المغني وبراعته الأدائية .

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

ظهرت القوالب الموسيقية لإيجاد علاقات جديدة تتأسس على وفق الأصول والقواعد الخاصة لكل قالب وبما يحقق نظرية التطور الموسيقي وفتح الآفاق لفكر جديد يساير التطلعات والرغبة في البحث عن كل ما هو مبتكر في التأليف الموسيقي . وقد اقتضت الحاجة لتحقيق ذلك إيجاد مخططات موسيقية خالية من الألحان المكررة التي تبعث الملل في نفس المتلقي ، ومابين كثرة الألحان (بقصرها وطولها) ، أقدمت الموسيقى العالمية على اتخاذ التلوين والتحوير وإشراك جميع عناصر الموسيقى كالتوافق الصوتي وانسجامه مع العلامات الأفقية إضافة إلى إدخال الكونترابنط (ائتلاف الألحان مع بعضها) وهو أمرٌ شرح مواضيع كثيرة وأعطاها خصوصيات حسية ومجازية متعددة في التعبير وبذلك فان هذه المخططات ارست قوالب موسيقية متنوعة لكل منها أصول وقواعد خاصة بها رغبة في الخلق والإبداع والتجديد . ويمكن تعريف القالب الموسيقي على أنه ((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 – ومعالجته))[١٠] . ونظرا لكثرة القوالب الموسيقية وكثرة استخداماتها عالميا وعربيا ومحليا فإن الباحث اختار (قصديا) نوعين من هذه القوالب للأسباب والمسوغات الاتية.

١ – صعوبة الإحاطة بجميع القوالب كونها تحتاج إلى 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 :

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

أولا : موسيقا الحجرة . CHAMER MUSIC

اقتضت الحاجة في الموسيقى العالمية إلى وجود شكل وقالب يتميز بمواصفاته عن القوالب التي تقدم في المسرح الكبير وقاعة الكنيسة الضخمة ومسرحها أيضا ، ويتميز أيضا في إبداع ذخائر وافرة من المؤلفات الخاصة يساهم فيها عدد صغير من العازفين بعيدا عن أجواء 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 إلى عدد محدد من العازفين يختلف عن عدد الأوركسترا الكبيرة كما ونوعا . إذ أن هذ المصطلح يدل على ((نوع من المؤلفات لعدد من الآلات الموسيقية وفي حالات نادرة من الاصوات الغنائية ، يتراوح بين آلتين وتسع آلات ، يضطلع بكل آلة عازف واحد ، وهي تكتب للعزف في حجرة ، أو قاعة صغيرة ، او في جو منزلي عائلي))[١١]. واستنادا على ذلك تم تحديد أشكال وأعداد 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))[١٢] .

وارتبطت موسيقا الحجرة بقالب السوناتا التي تحتوي على العرض والتفاعل وإعادة العرض والختام بطريقة ترتقي إلى النهوض بموسيقا الحجرة نحو مرتبة فنية عالية أسوةً بباقي القوالب التي اشتهرت في العصر الرومانتيكي ، لذلك فإن سائر أشكال موسيقا الحجرة ((الثلاثي – الرباعي –الخماسي – السداسي ... إلخ، أصبحت تُكتب من قالب السوناتا))[١٣]. وقد شرعت موسيقا الحجرة إلى الاعتماد على القطع الجوقية المكونة من ((أربع مغنين منفردين وتكوين الفرقة واحد إما أصوات رجالية أو اصوات نسائية أو للأصوات المختلفة " سوبرانو – التو –

---

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

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

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

تينور – باص " وتستخدم الصياغة التأليفية ابتداء من الهارموني حتى البوليفوني المتطورة "[١٤] ، وتشمل موسيقا الحجرة عدة اعمال متنوعة بتنوع حاجاتها للآلة الموسيقية المنفردة أو عدة آلات من أجل تحفيز مشاعر الإنسان ونقل عواطفه إلى مستويات عالية من الرقي إذ يتصف هذا القالب بالطابع الغرامي على مستوى العزف والغناء ومرجع ذلك هوأن نساء الطبقة الراقية في مجتمع عصر النهضة " بحكم عيشهن دواما في جو فني علي جانب كبير من الامتياز ، كانت لهن أذواق لايسهل إرضاءها ، حتى كان من الضروري ان يكون الشاب المهذب الذي يخطب ود أية سيدة موسيقيا بارعا ماهرا ، وما من شك ، أن الهاوي الخائب كان يثير السخرية في هذا المجتمع "[١٥] ، واستنادا على ذلك تم تصنيف اعمال موسيقا الحجرة الى التصنيفات الاتية :

١ – الأغنية : وهي من أهم 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[١٦] .

لقد خلق العصر الرومانتيكي موسيقا الحجرة لأنه أراد أن يجعل المستقبل الموسيقي يتصف بالسمو والسحر بعيدا عن شخصية عصر النهضة إضافة إلى كونها انفعال عميق هدفها إثارة وجدان المستمع . وأن 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 الألماني (فرانز بيتر شوبرت Franz Peter Schubert ١٧٩٧ – ١٨٢٨ م) مثال واضح لهذا المفهوم إذ 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 والبيانو – في كل

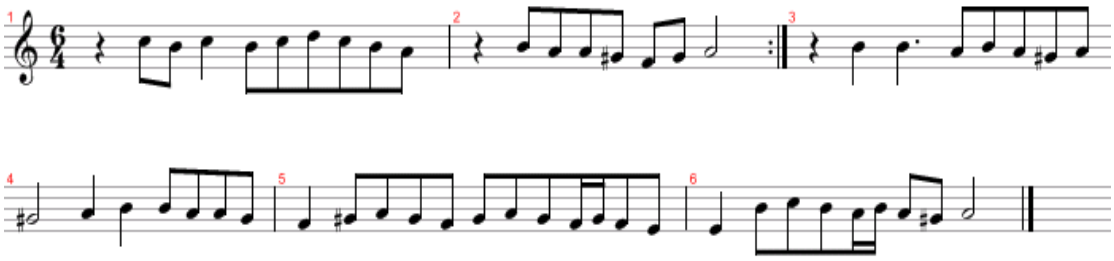
---

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

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

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

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 [١٧] ، وفي مجال توظيف الأغنية البغدادية في قالب موسيقا الحجرة ساهم الموسيقي العراقي " علي العزاوي* " في بناء أغنية (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) .

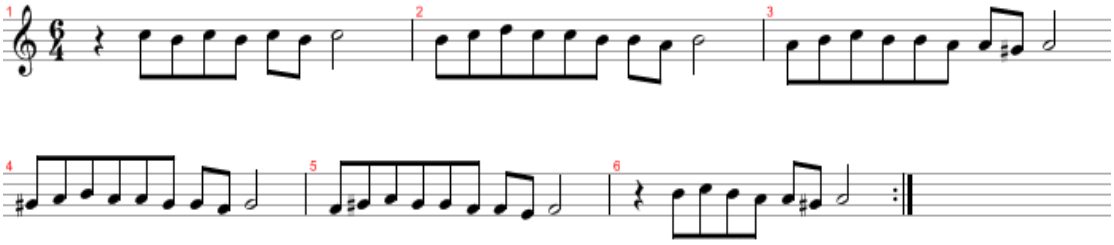
فكرة القالب : يبدا القالب بإرتجالات موسيقية هادئة حزينة لآلة الكمان من مقام النهاوند مع وجود التداخلات الهارمونية بصوت ينخفض تارة ويعلو تارة اخرى على وفق دينامية الاداء مع الشكل العام للقالب ، ثم تدخل آلة فيولا بأداء الثيمة الرئيسية (جملة A) كما في أعلاه والمكونة من (٦ مازورات) تعاد مرتين ، ثم تقوم آلة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

شكل رقم (٢) الفكرة الثانية لأغنية ون ياقلب

---

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

* علي العزاوي : موسيقي عراقي من مواليد ١٩٦١ – ماجستير في عزف وتدريس الة التشيللو من الاكاديمية الروسية للموسيقى – موسكو ١٩٩٦ ، حاليا يعمل مدرس لالة التشيللو وموسيقى الصالة في معهد الدراسات الموسيقية في نيوزلندا – اوكلاند – قدم العديد من الحفلات الموسيقية في دول اوروبا والشرق الاوسط واستراليا اضافة الى العراق ونيوزلندا .

** اغنية ون ياقلب : من الحان صالح الكويتي وقدمها بصوته المطرب ناظم الغزالي وأخرون من بعده .
انظر : في قائمة الملاحق النص الموسيقي الخاص بأغنية (ون ياقلب) على قالب موسيقا الحجرة .

ثم تعود آلة الكمان بإعادة الفكرة (A) ويستمر الأداء التداخل هارمونيا حتى دخول العازفين إلى إعادة الفكرة (B) مع المرافقة الهارمونية مع تغيير الزمن الايقاعي من ٦ / ٤ الى ٤ / ٤ بعدها يعاود الأداء إلى الزمن الايقاعي الأساسي ٦ / ٤ مع عزف الفكرة الرئيسية (A) وينتهي القالب بانتهاء الفكرة الرئيسية . لقد حاول المؤلف في هذا القالب الدخول إلى صميم الصنعة الموسيقية الخاصة بهذا القالب إضافة إلى إعطاء الوحدة البنائية عنصر التميز والإحساس بفكرة المقام وطبيعته الشاعرية ليختم ختاما مميزا على نهاوند (لا) بتآلفاته الهارمونية الموزعة توزيعا أعطى لكل طبقة صوتية مساحتها في الأداء .

ثانيا : القصيد السيمفوني . SYMPHONIC POEM

يُعد القصيد السيمفوني من أرقى القوالب الموسيقية التي احتلت مركز الصدارة في مؤلفات القرن التاسع عشر ، إذ كانت من ادق القوالب التعبيرية المؤثرة وأكثرها تحررا مقارنة بباقي القوالب الاخرى ، وتُصنف القصيد السيمفوني على أنها موسيقا ذات البرامج ((يحاول فيها المؤلف أن يوحي للمستمع ببرنامج مثل قصيد شعري ، أو لوحة تشكيلية ، أو منظر من الطبيعة ، أو سيرة ذاتية أو قصة ما))[١٨].

إن الحاجة لوجود عمل موسيقي يشمل مسارات لحنية متصلة غير منفصلة تمتد داخليا على الرغم من وجود تباينات في السرع والأوزان الإيقاعية إضافة إلى تباين المادة اللحنية المطروحة يعد من أهم الاسباب المهمة التي وفرت الأرضية الخصبة لتأسيس قالب شاعري المبنى سمي بالقصيد السيمفوني ، لذلك أصبح هذا القالب ((عملا من حركة واحدة متصلة ترتبط

[١٨] د . عز الدين عبد الله وزملاؤه ، المصدر السابق نفسه ، ص ١٢١ .

أقسامها فيما بينها بالفكرة البروجرامية العامة ، وبتناول لحني Thematic Treatment خاص تعاود فيه الأفكار الموسيقية الظهور بصورة مختلفة ومتنوعة))[١٩] 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 وأخرى 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 أن يكون القصيد السيمفوني هو الصورة المخلصة لموسيقى البروجرام))[٢٠] ، وسمح القصيد السيمفوني باقتناء((الالحان الشعبية وتطويرها والتعبير بها عن الأساطير والتاريخ والفلسفة لسائر الشعوب التي ساعدها القصيد السيمفوني على التغني بقوميتها من خلال الألحان الشعبية))[٢١]، والموسيقى في هذا القالب تكون تابعة للقصة ومصورة لموضوعها ، ويمكن القول بأن الافتتاحية التصويرية (Concert Overture) هي الخطوة الأولى لظهور هذا القالب وأن كانت الافتتاحية التصويرية أقصر 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 أنه يراعي عند اختيار الموضوع أن تتوافر فيه القواعد الفنية التي تجمع بين الألفاظ الشعرية والتعبيرات اللحنية تنتشر وتنقلب في شتى الصور وفق نظام التنويعات))[٢٢]وفي مجال التعبير الوصفي في القصيد السيمفوني حاول الموسيقي الهنغاري (فرانس لست Liszt Ferencz ١٨١١ – ١٨٨٦م) تصوير المواضيع الأدبية والأساطير والرؤى التي حملتها هذه المواضيع بقالب موسيقي يشمل كل مقومات البناء الموسيقي وفي هذا المجال رفض (ليست) اعتماد الحركات التي تكون قالب السيمفونية وإيجاد وحدة بنائية أقل حجما وهو أمرٌ دفعه الى تكثيف الحركات وجعلها في حركة واحدة تحتفظ داخليا بالمادة اللحنية

---

[١٩] ثيودور م . فيني ، تاريخ الموسيقى العالمية ، ج ٢ ، ترجمة : د . سمحة الخولي (القاهرة : الهيئة العامة لقصور الثقافة ، ٢٠١٥) ، ص ٢٤٦ .

[٢٠] أ . د كمال الدين عيد ، اعلام ومصطلحات الموسيقى الغربية ، ط ١(الاسكندرية : دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر ، ٢٠٠٦) ، ص ٥٥٠ .

[٢١] يوسف السيسي ، مصدر سابق ، ص ١٨٣ .

[٢٢] حبيب ظاهر العباس ، المصدر السابق نفسه ، ص ٤٢١ .

والتباين في السرعة ، وارتبط القصيد السيمفوني على يد ليست بالفكرة البروجرامية ، وكانت طريقته تسمى تحوير الألحان Theme Transformation ، مصممما البناء الموسيقي ، وفي هذه الحالة يتحقق التوحيد عن طريق ألحان دالة تتخذ مغزى خاصا ، فهي تمثل شخصيات أو مواقف أو حالات شعورية أو افكار معينة [٢٣]، واتجه (ليست) نحو الخلاص من قيود السيمفونية بشكل كامل عندما استوحى افكاره من القصائد الفكرية المفعمة بالمشاعر والجمال والتوافق والانسجام اضافة إلى ذلك اهتم (ليست) بالمخاطرة بالتجربة ، بدلا من الإبقاء على قوالب تقليدية ... وفي هذا المجال حاول الأخذ بمبدأ وحدة اللحن الاساس والتوسع في مبدأ التنوع وهو شيء أخر غير التنويعات[٢٤] .

وقد تأثر العديد من مؤلفي الموسيقى بقالب القصيد السيمفوني على غرار الآلية التي عمل بها (فرانز ليست) بخاصة موسيقيو المدرسة القومية في أوروبا ، 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 ، أما 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 أدبية إنسانية عالمية مثل (هاملت) و (روميو وجوليت) أما سيزار فرانك فقد أدخل تجديدا على القصيد السيمفوني بتأليفه قصيد للكورال وبنصوص شعرية[٢٥] .

وحاول الموسيقي الهنغاري (بيلا بارتوك ١٨٨١ – ١٩٤٥م) استيعاب أساليب القصيد السيمفوني وكتب في هذا المجال عملا كبيرا بعنوان ((توسوت عام ١٩٠٣ متناولا فيه الأحداث السياسية والاجتماعية ببلاده المستقلة المتحررة .. فعزفت على الفور وتلقفتها الجماهير بأعظم تقدير في كل من بودابست ومانشستر))[٢٦] كما وجد الموسيقي الألماني (ريشتارد شتراوس ١٨٦٤ – ١٩٤٩) نفسه أمام إمكانيات تمكنه من استخدام قالب القصيد السيمفوني وقدم في هذا المجال إنجازات

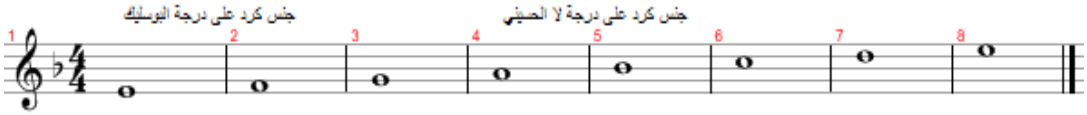
---

[٢٣] ينظر : د . سيد شحاته ، علم جمال الموسيقى (القاهرة : اكاديمية الفنون ، ٢٠٠٦) ، ص ٢٤٨ .
[٢٤] ينظر : الفرد ايتشتين ، المصدر السابق نفسه ، ص ١١١ .
[٢٥] ينظر : يوسف السيسي ، مصدر سابق ، ص ١٨٤ .
[٢٦] المصدر نفسه ، ص ١٤٣ .

أدهشت العالم في أسلوب جريء وتعبير موسيقي براق ، فقد اتصفت أعماله ((بالإعجاز والعظمة ، والإنجاز في نغمات مختلطة في الشكل والمحتوى ، والتقنية المميزة في أسلوب موجه ، منير ، واضح المعالم))[٢٧].

وفي مجال توظيف الأغنية 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 الأوركسترا 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 الأغنية الأساس بمرافقة الأوركسترا ، ويبدأ مع ذلك ، التصعيد الهارموني من قبل الأوركسترا الذي ينتهي بتسليم آلة كلارنيت فرصة الارتجال ضمن المقام الرئيسي(اللامي) وبدون مرافقة هارمونية عدا دخول آلة القانون لتعزف نغمات ارتجالية

---

[٢٧] د . علي القيم ، الجمال الموسيقي (دمشق : الهيئة العامة السورية للكتاب ، ٢٠١٤) ، ص ١٢٢ .

* محمد امين عزت : من مواليد بغداد عام ١٩٦١ حاصل على شهادة الماجستير في التأليف الموسيقي وشهادة تخصص في قيادة الاوركسترا جامعة جبريان بورومبسكو من رومانيا عام ١٩٨٥ شارك في مهرجان القادة الشباب في بوشتين وبنفس السنة قاد الاوركسترا السمفونية الوطنية العراقية ويعتبر اول قائد عراقي بعد ان كانت السمفونية تحت قيادة اجنبية منذ تأسيسها واستمر بالعمل مع الاوركسترا بكادر عراقي فقط الى وقتنا الحاضر. وخلال مسيرته كقائد للأوركسترا قاد الكثير من الاعمال السمفونية المتنوعة (باروك – كلاسيكي – روماتيك – حديث – جاز – كلاسيكي). اضافة الى العديد من الاعمال في مجال التأليف والتوزيع .

** مقام اللامي إحدى المقامات الشرقية الفرعية و هو فرع من مقام الكرد . يرتكز على درجة ال(مي) أو (بوسليك) . يتركب سلمه من عقد كردي على البوسلك "مي طبيعية" ثم عقد كردي على الحسيني "لا" حسب السلم الموالي ، و هو في الاصل نغم ينسب إلى قبيلة بني لام البدوية في العراق وكان يستعمله الحداة في رعي الابل . ويُعد " محمد القبانجي " قارئ المقام العراقي المعروف أول من ارتجل القراءة على هذا المقام . ويتخذ مقام اللامي شكلا من أشكال الحزن و هو ذو طبيعة رومانسية حزينة ويبدو ان العراق هو البلد الوحيد الذي استخدم هذا المقام بشكل اكبر في البلاد العربية .

تنساب بشكل هادئ ، ثم يأتي الجزء الأخير من القصيد ليأخذ طبقة صوتية مختلفة من منطلق التنويعات التي يعتمد عليها هذا القالب ليستمر العزف إلى نهاية المؤلفة الموسيقية التي تنتهي بتصعيد نغمي على شكل (Forte) يمتد فيه الأداء من التصعيد إلى القوة وعندها تنتهي المؤلفة الموسيقية .

استنتاجات البحث

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

أولاً : فيما يخص توظيف الأغنية البغدادية في قالب موسيقا الحجرة .

١ – اتخذت الأغنية 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 الأداء المتحرر غير الجامد لقالب موسيقا الحجرة خلق فكرة التجديد في الأغنية 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 – إن تكوين الجمل الموسيقية والتطور الدينامي في الأغنية جعل عملية التوظيف تكتسب جانب التنوع والامتاع في حالات عديدة وذلك من خلال التغييرات الواضحة التي أثرت المسارات اللحنية شخصية جديدة في الأداء .

٤ – إن التعامل مع قالب موسيقا الحجرة وتثبيت طريقته الأدائية يتطلب العناية القصوى في شكل الأغنية البغدادية ولونها الخاص بها ، وهو أمرٌ تُمكّن السامع تحقيق ما يصبوا إليه بالتعرف على اللحن القديم بطريقة أدائية جديدة .

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

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

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

٢ – فرض القصيد السيمفوني استخدام مواد لحنية جديدة على مستوى التركيب الهارموني والتوزيع الأوركسترالي 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 الأوركسترا برؤية جديدة انطلق من التنويع في بنية الاغنية البغدادية على مستوى تغيير الوزن الايقاعي واختلاف ضغوطه من (٢ / ٤) الى (٤ / ٤) إضافة إلى تغيير الطبقة الصوتية التي بدت ملامحها واضحة في منتصف البناء اللحني ، ليقدم بذلك طريقة أدائية عالمية أقرب إلى أذواق الناس وأكثر عمقا في التعبير الموسيقي الخاص بروح الأغنية الأساس .

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

٥ – إستطاع المؤلف توضيح قالب السوناتا المُستخدم في القصيد السيمفوني على سبيل عرض الأغنية وتفاعلها الأدائي وإعادة العرض وصولا إلى الختام بطريقة انسجمت مع ميلوديا الأغنية البغدادية وعدم المساس بحيثيات البناء الأصلي لها وهو أمرٌ جعل الانسجام والتوافق وكأنه العمود الفقري لنجاح هذا القالب .

مصادر البحث ومراجعه:

أولا : الأدبيات:

(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.