الغناء العربيّ، فرادة وجمال

جورج أسعد جبرائيل[1] (الأردن)

مقدّمة:

دأبت الأصوات الغنائية العربية القديرة منذ منتصف القرن العشرين على إظهار إمكاناتها الأدائية وقدراتها الاحترافيّة من خلال تقديم روائع غنائية استطاعت بواسطتها رسم صور خاصّة بها ووضع مقاييس محدّدة اعتُمدت من قبل الكثير من المغنين فتمكّنت من كسب محبّة الجمهور المتعطش للأداء العربي الأصيل حتّى زادت شهرتها وذاع صيتها على المستوى المحليّ والإقليميّ والدوليّ وأصبحت مدارس معروفة في عالم الغناء.

فالمطّلع المتخصّص على الحصيلة الغنائية للأعمال الموسيقيّة العربيّة منذ منتصف القرن العشرين يمكن أنْ يلحظ مدى غناها ومتانة إبداعها، إنْ على الصّعيد الأدائيّ، وإنْ على الصّعيد اللحنيّ، وإنْ على صعيد النّصّ الأدبيّ، فإلى جانب امتلاك الأصوات الغنائية لمهارات أدائيّة رفيعة المستوى استطاعت فرض هيبتها في المشهد الموسيقيّ العربيّ إلى يومنا هذا؛ يُلاحظ وجود انسجام وتكامل في الصّياغة اللحنية[2] لتلك الأعمال بما يضمن قدرتها على تجسيد النصّ الأدبي وإيصال الأفكار المراد التّعبير عنها بالشكل الأمثل انطلاقًا من التّشبع بطابع الموسيقى العربية وجماليّاتها والتّعمّق في استخدام مقاماتها وطرائق الانتقال فيما بينها[3]، وهذا بدوره ساهم في إنتاج حصيلة غنائية إبداعية أكّدت على مدى ثراء الموسيقى العربية وأصالتها.

---

[1] عميد الأكاديمية الأردنية للموسيقى

[2] هناك بعض نواحي يجب على الملحّن مراعاتها في عمليّة التّلحين تتلخّص بالآتي: تقطيع الألحان الموزونة على الأشعار الموزونة حفاظًا على المسافة الصوتية للكلمة، فمراعاة اختيار الشكل الموسيقيّ الأنسب في التعامل مع النّص الأدبيّ بحيث يكون هذا الشكل منسجمًا مع طبيعة النص، ومراعاة انسجام النمط اللحنيّ مع معنى الكلمة توضيحًا للصورة المطلوبة، ومراعاة إحداث إحساسٍ تصويريٍّ مسموعٍ تحقيقًا للمعنى المطلوب، وأخذ المساحة الصوتيّة للمؤدّي بالاعتبار. يُنظر: حسين قدوري. (١٩٨٧). *الموسوعة الموسيقيّة الصغيرة*. بغداد: وزارة الثّقافة والإعلام، دار ثقافة الطّفل، هيئة تحرير الموسوعات، ص. ٣٢، ٣٣.

[3] . تتلخّص شروط التلحين في الغناء العربيّ بحسب غلمية بالآتي: مراعاة تطابق التركيب اللحني مع نبرات اللفظ العربي، أنْ يأتي التركيب الإيقاعي موازيًا للتفاعيل الخاصة بالقصيدة، أنْ يأتي التركيب الموسيقي مطابقًا للإقصار أو المد، مراعاة صحة مخارج الحروف من أماكنها. يُنظر: وليد غلمية، "الأغنية العربية: الكلمة – الموسيقى – الأداء". **مجلّة الحياة الموسيقيّة**، وزارة الثقافة، دمشق، *العدد (١٩)*، (١٩٩٩)، ص. ٢٧.

وجديرٌ بالذكر، أنّ الموسيقى العربية ظلّت، إلى عهد غير بعيد، غنائية الطّابع تولي الكلمة الاهتمام الأكبر من دون التركيز على الجانب الآلي الذي بقي دوره الأبرز مركزًا على خدمة الغناء حتّى أصبحت آلية قياس مهارة العازف تُحدّد بمدى تمكّنه من مسايرة حنجرة المغنّي ومقدرته على محاكات صوته بكل ما يُبدعه من إضافات وتنويعات، ويبدو أنّ اهتمام الموسيقيين العرب منذ القدم بالجانب الغنائيّ وجعل الآلة في المرتبة التي تلي الصوت البشري ساعد في جعل الغناء الصيغة البارزة والشكّل المسيطر في سائر الممارسات الموسيقيّة العربيّة[١].

وتأكيدًا على أهمية الجانب الغنائيّ في الموسيقى العربيّة منذ القدم نورد ما جاء في كتاب "الكافي في الموسيقى" لابن زيلة الذي قال: "وأمّا الآلات الموسيقيّة، وهي التي تحاكي مواقع النغم فيها مواقع النغم في الحلوق، فأحدثت وأوجدت معينات للحلوق، ومزينات ومفخمات لها، ومسددات للخارجة منها، وزائدات في الاستلذاذ باللحون، ومحاكيات وحافظات لنغم الألحان الإنسانية"[٢]. ويتّضح من هذا الطرح كيفيّة التّعامل مع الآلات الموسيقيّة التي وُجدت سندًا ومعينًا للصوت البشري؛ فهي المحاكي والمزيّن والمفخّم للغناء.

ومما يحسن إيراده في هذا السّياق، التطوّر اللافت الذي طال التأليف الآليّ في الموسيقى العربية منذ ثمانينيات القرن الماضي؛ فبدأ الاهتمام يتزايد من قبل بعض المؤلّفين الذين دأبوا على كتابة أعمالًا موسيقية خاصّة بآلات الموسيقى العربية آخذين بالاعتبار تقنيات الآلة وإمكاناتها المختلفة واستغلال أكبر قدر ممكن من مساحتها الصوتية وغيرها من المسائل التي منحت المؤلّف الموسيقيّ مزايا جديدة تتعلق بتقنيات الآلة وجمالياتها الصوتية ما ساهم في إغناء جانب التأليف الآليّ في الموسيقى العربيّة وصولًا لظهور مؤلّفات آليّة خُصّصت لآلات موسيقيّة بعينها[٣]، ومن هؤلاء المؤلّفين نذكر: عطيَّة شرارة، عبدو داغر، خالد محمّد علي، هيثم سكّرية، محمّد عثمان صديق وغيرهم.

ومما يلفت الانتباه أنّه على الرغم من أهمية الجانب الغنائيّ في الموسيقى العربية ومنحه العناية الأكبر إلاّ أنّ المتتبع لأساليب الغناء العربيّ وخصوصياته يُدرك أنّ هذه الجوانب ما زالت في حاجة إلى مزيد من الدراسة والبحث لجهة التعمّق فيها أكثر ومنحها العناية التي تستحق بغية وضعها في إطار علميّ يضمن لها التقدّم والسّير في الطريق الصحيح. وعليه، يبدو أنّ تلك الأساليب والخصوصيات لم تحظى بالاهتمام الكافي فظلّت تعتمد أكثر الأسلوب العفويّ في غنائها والشفويّ في آلية نقلها من شخصٍ إلى آخر أو من جيلٍ إلى آخر.

---

[١]. عبد الرزاق، سيف الله، "قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربيّة من خلال المناهج (آلة الكمان نموذجا)". **مجلّة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربيّة، المجلّد السادس، العدد الأوّل، (٢٠٠٧)، ص. ١٠٨.

[٢]. ابن زيلة، أبو منصور الحسين. (١٩٦٤). *الكافي في الموسيقى*. تحقيق زكريا يوسف، القاهرة: مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، دار القلم، ص. ٧٢.

[٣]. طنّوس، يوسف، "تعليم الموسيقى العربيّة: واقع ومشاكل وحلول". **مجلّة البحث الموسيقي**، المجمع العربيّ للموسيقى، جامعة الدّول العربيّة، المجلّد السادس، العدد الأوّل، (٢٠٠٧)، ص. ٥٣.

وهكذا، خُصّصت هذه الدراسة للإضاءة على الذخيرة الغنائية في الموسيقى العربية التي برزت منذ خمسينيات القرن الماضي بهدف الكشف عن أبرز أساليب الغناء الموجودة فيها مركزين على جوانبها الغنائية الإبداعية التي نرى أنّ الوقت قد حان لدراستها بشكل علميّ متين يكون قادر على توضيح طرائق أدائها بدقة ووضوح مع السعيّ لمحاولة إسناد بعض خصوصيّاتها رموزًا خاصة في المدونة الموسيقيّة، ما قد يساهم في إمكانية الاستفادة منها في تطوير مناهج الموسيقى العربية الغنائية والآلية انطلاقًا من التركيز على فرادة أداء الموسيقى العربيّة وطابعها بما يُؤسس لتطوير مدارس موسيقية عربية جديدة متأصّلة.

جماليّات الغناء العربي:

مما لا شكّ فيه أنّ استناد العمليّة الإبداعية إلى إمكانات المؤدّي وخبرته الأدائيّة، عازفًا كان أمْ مغنيًا، بحيث نجدها تتأثّر بمدى سعة خياله وتمكّنه من إضافة الكثير من الجماليّات والتنويعات المرتجلة في اللحظة استنادًا إلى المخزون الكامن بداخله وقدرته على استدعاء ذلك المخزون في الوقت المناسب وبالكيفيّة التي تجعل المتلقّي منجذبًا للأداء؛ يمنح العمل الموسيقيّ الحياة والجمال.

فكلّما امتلك المؤدّي رصيدًا موسيقيًا أكبر فتشبّع بذلك الرصيد تشبعًا كافيًا؛ كلّما كان نتاجه الإبداعيّ وقدرته على التّصرف باللحن الرئيس أكثر عمقًا وأصالة. وعليه، يمكن النَّظر للارتجال في أداء الموسيقى العربيَّة باعتباره المقياس الذي يُحدّد مدى ثقافة المؤدّي وقدرته على الابتكار، كما يمكن اعتبار العمليّة الارتجاليّة سمة متوارثة في أداء الموسيقى العربية منذ القدم التي تعتبر المؤدّي مؤلّفًا مع المؤلّف فيضيف من خياله وفكره على العمل الموسيقيّ مانحاً إيّاه الروعة والجمال.

أمّا التنويعات الارتجالية التي يمكن للمؤدّي، عازفًا كان أم مغنيًا، إضافتها أثناء إعادة صياغة النصّ الموسيقيّ السّابق تأليفه زمن الأداء نجدها، فنجدها بحسب أبو مراد تأخذ عدة أساليب يمكن إيجازها كالآتي[1]:

- **الزّخرفة أو التوشية:** إضافة بعض الزّخارف والتّزيينات لتحلية نغم أو ألفاظ معيَّنة مع المحافظة على المدّة الزّمنيَّة للنّموذج.
- **الاستبدال:** أسلوب من أساليب التّصرف الذي يقوم على استبدال بعض نغم النّصّ الأصليّ بنغم أخرى قريبة منها، مع المحافظة، بشكل عامّ، على التّوزيع الإيقاعيّ للمدّد الزّمنيَّة.
- **الصّرف:** نوع من الاستبدال الذي يقوم على إحلال عددٍ أكبر من النغم السّريعة والقصيرة محلّ النغم المكوّنة للجملة التي يجري تصريفها، مع المحافظة على المدّة الزمنيّة الشّاملة للمقطع المستبدل.

---

[1]. أبو مراد، نداء، *مدخل إلى تحليل الإرتجال العزفي في التقليد الموسيقيّ العالمِ المشرقيّ العربيّ*. **مجلة البحث الموسيقي**، المجمع العربيّ للموسيقى، جامعة الدول العربيَّة، المجلد الرَّابع، *العدد الأول*، (٢٠٠٥)، ص. ٨٩-٩٠.

في حين يُؤكّد طنّوس على أهميّة المخزون الموسيقيّ في العملية الارتجاليّة باعتباره المصدر الذي ينهل منه المؤدّي أفكاره الإبداعية، بقوله إنّ "***الارتجال لا يأتي من العدم، بل من مخزون الذاكرة الواعي واللاواعي، وهذا المخزون هو من مقومات الشَّخصيَّة الأساسيَّة لكلّ إنسان***"[١].

وعلى الأرجح أنّ التقليد الموسيقيّ العربيّ استطاع عبر المزاولة المطردة للعملية الأدائية بما تحتويه من تصرّف وارتجال وضع خطوط عريضة لطرائق التنويع الآني بحيث أتُّفق ضمنيّا وبشكلٍ عامّ على أساليب الأداء المرتجل وكيفية إبداعها بما يُضفي على العمليّة الأدائيّة جمالًا وروعة.

ومن ناحيتها، تزخر التقاليد الموسيقية العربية وبخاصّة الغنائية بالكثير من التفاصيل والإضافات المرتجلة التي يمكن الاستفادة منها واستغلالها في تطوير الموسيقى العربية ووضعها في الطريق الصحيح الذي يضمن لها الانتقال إلى مستويات أكثر رفعة وارتقاء، ذلك أنّ البحث عن أساليب أداء الموسيقى العربية وجمالياتها من خلال الغور داخل المادة الموسيقيّة نفسها بهدف فهمها فهمًا معمّقًا يمكّننا من معرفة الأساليب الأدائية التي يمكن دمجها في العملية التأليفية المعاصرة بحيث تكون مرنة قابلة للتشكيل والتجديد بهدف استغلالها في الفعل الموسيقيّ وتوظيفها بأسلوب احترافيٍّ عالي المستوى، وحينها يمكن المساهمة بفعالية في رفد العطاء الإنساني الواسع بمنجزات وإبداعات نابعة من الثقافة العربية الأصيلة، ذلك انّ الكم الهائل من التنوع الموسيقيّ الذي يزخر به الوطن العربيّ من المحيط إلى الخليج بكلّ ما يملكه من فرادة وثراء، يفرض علينا إدراك مدى أهمية المحافظة على هذا التراث الموسيقيّ الضخم الذي يتميّز بطابع موحّد في جذوره متنوّع في روافده.

من جهة أُخرى، جرت العادة في تدوين الموسيقى العربية على كتابة الخطوط اللحنية العريضة من دون الاكتراث للتفاصيل الأدائية ورموزها، فالمطلع على مدوّنات الموسيقى العربية بعامّة يجدها، وبكل وضوح، تركز على كتابة النصّ الموسيقي الرئيس، أمّا باقي التفاصيل الأدائية الخاصّة ببعض الإضافات والتنويعات فلا نجد لها حضورًا كافيًا في المدونات الموسيقية، على الرغم من أنّ مسألة الكتابة الموسيقيَّة ودقَّتها باتت من الأمور الملحّة والمهمّة التي لا بدّ وأن تُعتمد في تدوين الموسيقى العربيّة، مع الإشارة إلى أنّ دقة التدوين الموسيقيّ لا تنفي، بأي حال، دور المؤدّي المبدع الذين لا بد وأن يقدم شيئًا من ذاته أثناء الأداء بحسب إمكاناته وانفعالاته وغيرها من المعطيات، ذلك أن المدونة الموسيقية بما تحتويه من رموز وجزئيات يسعى المؤلف الموسيقيّ لتحديدها، بأكبر قدر ممكن من الدّقة والوضوح، بهدف إيصال فكره المراد التعبير عنه للمؤدّي، إلاّ أنّ هناك بعض تفاصيل ودقائق أدائية يصعب على الكتابة الموسيقية في شكلها الحالي التعبير عنها بالقدر الكافي؛ ومن هذه التفاصيل نذكر مثلًا تحديد سرعة حركة التموجات الصوتية الناتجة عن أداء اهتزازات، وطرائق أداء الانزلاقات وكيفية بدء تنفيذها زمنيًا وغيرها من المسائل التي نرى أنّ ترك أمر تنفيذها للمؤدي يؤكد على أهمية الجانب الإبداعي الذي يضفي على العمل الموسيقي الحيوية والجمال.

---

[١]. طنّوس، يوسف، *المؤال إرتجال وتراث: وديع الصافي نموذجًا*. مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربيَّة السابع عشر، دار الأوبرا، القاهرة، (٢٠٠٨)، ص. ٣.

وعليه، يبدو أنّ التدوين الموسيقيّ العربيّ، في صورته الحاليّة، ما زال في حاجة إلى مزيد من التّعمق والاهتمام لجهة محاولة إبداع رموز موسيقيّة جديدة تكون قادرة على إيصال الأفكار الأدائيّة وطرائق تنفيذها بأكبر قدر ممكن من الدّقة والوضوح بما يعكس فكر المؤلّف وتصوراته بالدرجة الكافية بما يساهم في إمكانية تطوير الموسيقى العربية وإدخالها فضاءات إبداعية جديدة، فإذا ما نظرنا إلى مدى التطوّر المطرد الذي شهده أسلوب التدوين الموسيقيّ في العالم الغربيّ الذي أصبح يقوم، في الأعم الغالب، على إدراج صفحة تعريفية تحتوي على الرموز الموسيقية المستخدمة في العمل الموسيقيّ وتوضيح أساليب أداء كلّ منها بدّقة متناهية، بحسب نظرة المؤلّف، يتحتّم على الموسيقيّ العربيّ، أكان مؤديًا أمْ تربويًا أمْ باحثًا، أن يضطلع بدوره الحقيقيّ ويكون على دراية معمّقة كافية بالعلوم الموسيقيّة بكافّة تفصيلاتها فضلًا عن ضرورة إلمامه بالموسيقى العربيّة وأصولها والتمعّن الكافي بعناصرها الإبداعيّة وجماليّاتها، وبالطبع، هذا يحتاج إلى موسيقيّ محترف متمرّس يمتلك الإمكانات الكافية والمهارات الضروريّة التي تمكّنه من تقديم كلّ جديد متجذّر.

غير أنّ هذا يحملنا على التنويه إلى أنّ الموسيقى العربية شهدت منذ ثمانينيات القرن الماضي ظهور بعض مؤلّفات موسيقيّة حملت في طياتها الاحترافية في التأليف والدّقة في التدوين الموسيقيّ بحيث يمكن للمتتبّع ملاحظة مدى دقّة الكتابة الموسيقيّة بما تحتويه من تفاصيل وإرشادات تُحدد العناصر الموسيقية والدقائق الأدائية المطلوبة.

الإطار العمليّ للدّراسة:

يتضمَّن هذا الإطار الإجراءات المتّبعة في تنفيذ هذه الدّراسة بما تحتويه من معالجة منهجيّة بُدئت بمرحلة استطلاع أوليَّة هُدف من خلالها اختيار الأعمال الغنائية الممثلة لعينة الدراسة بهدف تحليلها تحليلًا موسيقيًا للكشف عن أبرز الأساليب الغنائية الموجودة فيها بما يعكس غناها ويؤكّد فرادتها.

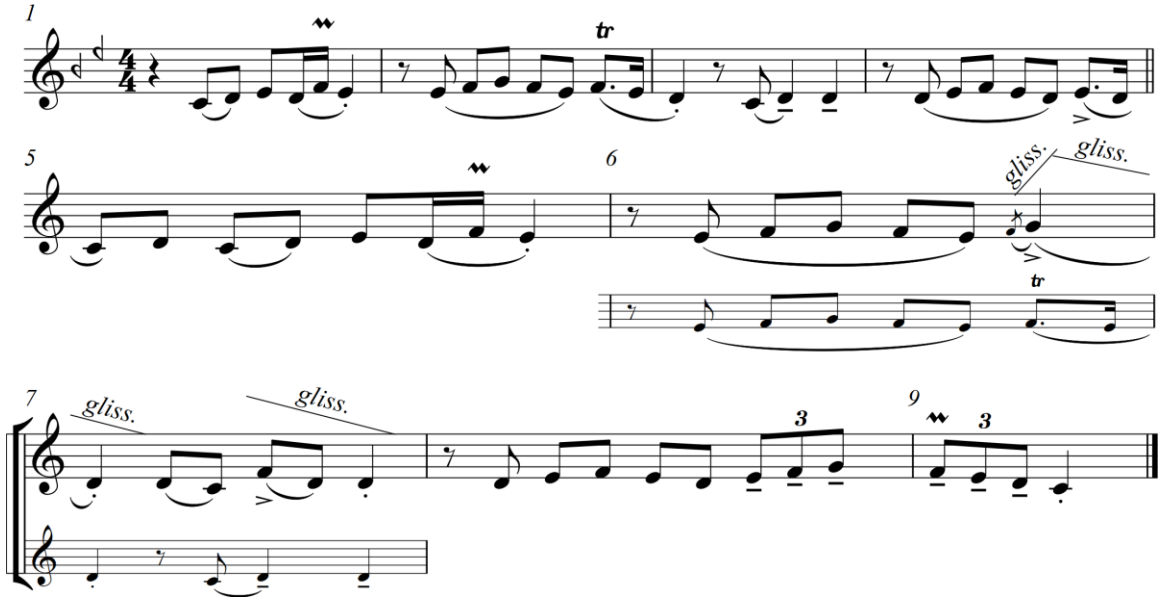
١. إجراءات الدّراسة:

قمنا في هذه الدّراسة بمرحلة استطلاع أوليَّة سبقت عمليَّة اختيار الأعمال الغنائية الممثّلة لعينة الدراسة، سعينا من خلالها إلى الاطلاع على عدد من الأعمال الغنائية بهدف أخذ صورة عامّة عن أبرز الأساليب الغنائية المستخدمة فيها مركّزين في عمليّة اختيار الأعمال الموسيقيّة على احتوائها أساليب غنائية تتميّز بالخصوصيّة والجمال بهدف أخذها كنماذج مُوسيقيَّة تكون قادرة على إبراز مدى ثراء أساليب الغناء العربيّ وتأكيد أصالته بما يمكّننا من الوصول إلى نتائج على درجة معقولة من المصداقيّة والموضوعية يمكن تعميمها، وقد تمثلت عينة الدراسة من الأعمال الغنائية الآتية: "غنيلي شوي شوي"، و"الليل يا ليلى"، و"قارئة الفنجان".

٢. التَّحليل الأدائيّ:

يتبيّن من خلال الاستماع للأعمال الموسيقيّة الممثلة للعينة احتواؤها على الكثير من الأساليب الغنائية والخصوصيات التي تُبرز مدى رصانة العملية الغنائية وتؤكّد جمالها، وسنكتفي في عملية التحليل الموسيقيّ بتناول بعض من تلك الأساليب، نفصّلها كالآتي:

١.٢"غنّيلي شوي شوي"[١]:

- يتبيّن من خلال الاستماع ظهور تنويعات غنائيّة مرتجلة عند إعادة صياغة النصّ الغنائيّ اعتمادًا على مختلف أساليب التنويع المرتجل المستخدمة لحظة الأداء؛ وتوضيحًا لذلك نُدرج النّموذج الآتي الرّقم (١) الذي يتبيّن في المقياس السادس منه استبدال نغمة (فا) بنغمة (صول) التي لوحظ إلحاقها بزخرفة الزائدة[٢] (Acciaccatura) بنغمة (فا) مع إحداث انزلاق (Glissando)[٣] صوتيّ صاعد بدءًا من الزائدة المضافة (فا) صعودًا إلى النغمة المستبدلة (صول) التي انطلق منها انزلاقًا آخر جاء بحركة هابطة بطيئة نسبيًا وصولًا إلى نغمة (ري)، مع ملاحظة إحداث تشديد صوتيّ ظهر على النغمة المستبدلة، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (١)،

التّنويع المرتجل عند إعادة صياغة النصّ الغنائيّ

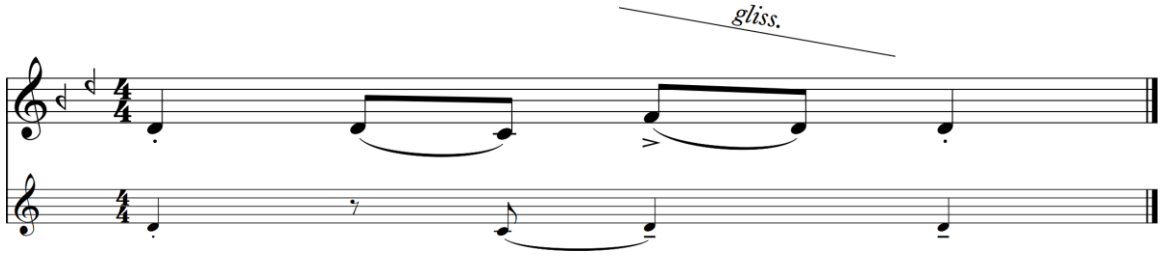
النّموذج الرّقم (١)

[١]. غناء أم كلثوم (١٨٩٨–١٩٧٥)، ألحان زكريا أحمد (١٨٩٦)، كلمات محمود بيرم التونسيّ (١٨٩٣–١٩٦١).

[٢]. يشير ابن سينا في "كتاب الشفاء" إلى عملية تحلية اللحن وإدخال الزخارف عليه عند الأداء بتعبير "الزيادات الفاضلة"، يُنظر زكريا يوسف، *موسيقى ابن سينا*، المحاضرة التي ألقيت في المهرجان الألفي لذكرى مولد الشيخ الرئيس ابن سينا. بغداد: مطبعة التفيض الأهليّة، (١٩٥٢). ص. ١٠.

[3]. Al Faruqi, Lois Ibsen, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. (1981). P. 424.

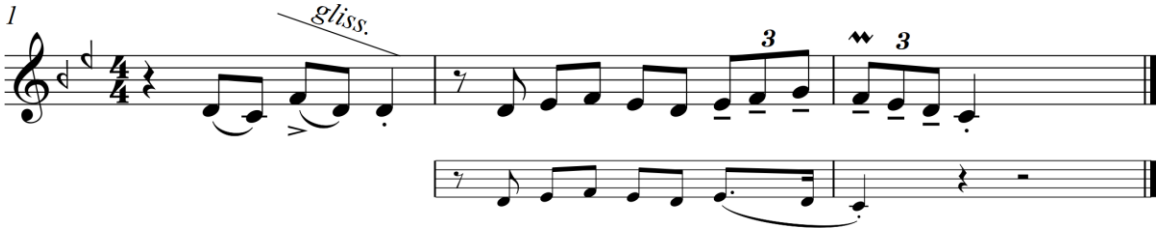
كذلك يتبيّن من النموذج السابق الرقم (١) المقياس السابع استبدال السكتة (Rest) بنغمة (ري) مع المحافظة على القيمة الزمنية للسكتة إلى جانب إحلال مكان النغمة الأصلية (ري) التي جاءت بزمن السوداء (Crotchet) نغمتين مسننتين (Quaver) هما (فا - ري) مع إضافة انزلاق وتشديد صوتيّ أثرى العملية الأدائية ومنحها خفّة ورشاقة، وأغلب الظنّ أنّ تزامن ظهور الانزلاق والتشديد الصوتيّ أثناء إضافة الأساليب التنويعة المرتجلة جاء مقصودًا لإبراز الجوانب الإبداعيّة وإعطاء العملية الأدائية جماليّة تعبيريّة محبّبة، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٢)،



الاستبدال والصّرف

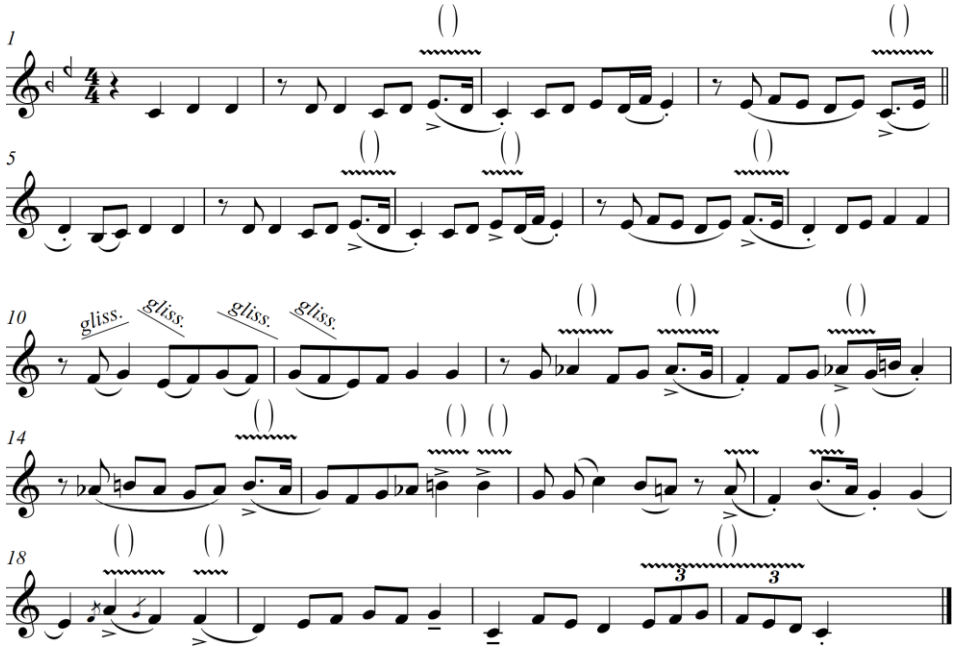
النّموذج الرّقم (٢)

- يتبيّن ارتجال زخرفة غنائيّة باستخدام شكل الثلثيّة (Triplet) استُغلت في إنهاء الجمل اللحنيّة وإظهارها بأسلوب تنويعيّ مزخرفٍ، وتوضيحًا لذلك نُدرج النموذج الآتي الرقم (٣) الذي يُبيّن ظهور هذا الأسلوب في نهاية الجملة الغنائية لحظة إعادة غنائها مع ملاحظة تكرار هذه الثلثية مرّتين متتاليتين بتحميلها نغم سلميّة متسلسلة صعودًا وهبوطًا اعتمادًا على أسلوب الغناء المنفصل (Detache)؛ فظهرت الثلثيّة الأولى بحركة نغميّة صاعدة بُدئت من نغمة (مي نصف بيمول) وصولًا إلى نغمة (صول) ثمّ أُلحقت بثلثيّة هابطة بُدئت من نغمة (فا) هبوطًا إلى نغمة (ري) انتهاءً بنغمة الاستقرار (دو) مع ملاحظة إضافة زغردة قصيرة[١] (Mordent) عند غناء النغمة الأولى (فا) من نغم الثلثية الهابطة، ما أدّى إلى تطويل الجملة الغنائيّة وصولًا إلى الضلع الثاني من المقياس بدلًا من الضلع الأول؛ فساهم في إبراز نهاية هذه الجملة وإظهارها بطريقة مزخرفة، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٣)،

[١]. جاء في قاموس المصطلحات الموسيقية لجس ولمن أنّ مصطلح (Mordent) بالانجليزية يقابله تعبير "زغردة قصيرة" باللغة العربية، ينظر: جِس ولِمُن، *قاموس المصطلحات الموسيقيّة*، الإشراف الفنّيّ الباحث الموسيقيّ في المركز التربويّ، نجيب كلاّب، لبنان: مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، المركز التربوي للبحوث والإنماء، (١٩٩٤)، ص. ٩٥.

الثلثيّة المزخرفة

النّموذج الرّقم (٣)

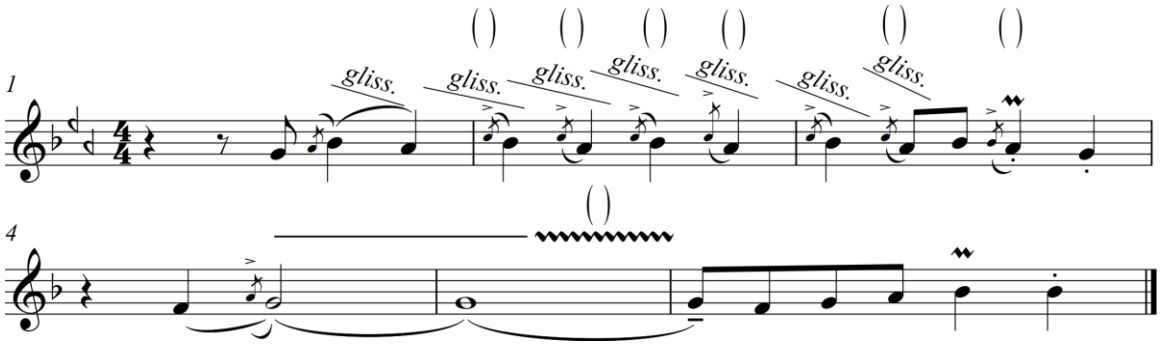
- يتبيّن ظهور اهتزازات (Vibrato) صوتيَّة بطريقة أدائيّة مميّزة تقوم على غنائها بإحداث تموّجات صوتيّة بطيئة نسبيًا مع إضافة تشديد صوتيّ على بداية النغمة المهتزّة ما يُظهرها بطريقة غنائية أكثر بريقًا ولمعانًا، وتوضيحًا لذلك نُدرج النموذج الآتي الرقم (٤) الذي يتبين في خلاله تكرار تلك الاهتزازات الصوتية عند نهاية بعض المقاطع داخل الجملة اللحنية مع ملاحظة ظهور النغمة التي تلي النغمة المهتزّة بطريقة غنائية قصيرة اعتمادًا على أسلوب الغناء المتقطّع (Staccato)، ما أبرز وحدة أداء الجملة اللحنية ومنحها تناسقًا واتزانًا، وقد أشرنا في النّموذج الموسيقيّ لأسلوب غناء الاهتزاز البطيء نسبيًا بخط مستقيمٍ متعرجٍ مع وضع هلالين مزدوِجين أعلى ذلك الخط المتعرّج، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٤)،



الاهتزازات الصّوتية البطئية نسبيًا

النّموذج الرّقم (٤)

- يتبيّن ارتجال زخرفة الزائدة باسلوب غنائيّ خاصّ يقوم على إحداث انزلاقٍ صوتيٍّ بطيء نسبيًا يَظهر ما بين نغمة الزائدة المرتجلة والنغمة الأساس التي تليها مع إضافة تشديد صوتيّ يظهر لحظة غنائها، وقد ساهم تكرار هذا الأسلوب على النغم المتتالية في إثراء الجانب التطريبيّ للمقطع اللحنيّ، وقد أشرنا في النّموذج الموسيقيّ لحركة الانزلاق الصوتيّ البطيئة نسبيًا بخط متعرجٍ مائل - ينسجم وحركة الانزلاق أكانت صاعدة أم هابطة – مع وضع هلالين مزدوِجين أعلى ذلك الخطّ، ينظر النّموذج الآتي الرّقم (٥)،

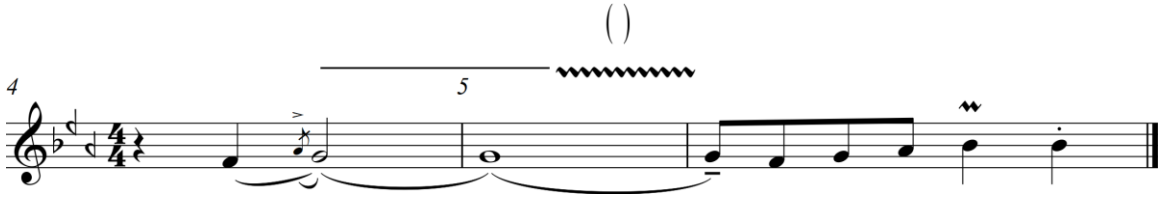


الزّائدة المنزلقة البطيئة

النّموذج الرّقم (٥)

ومما يلفت الانتباه أثناء الاستماع للنّموذج السّابق الرقم (٥) أنّ عمليّة الزائدةلم تُقتصر على بعد الثانية بنغمتي (دو – سي بيمول) مثلًا؛ إنّما يتبيّن ظهورها على بعد الثالثة المتوسطة بنغمتي (دو – لا نصف بيمول) فمَنحت العمليّة الغنائيّة نكهة خاصّة مميّزة،

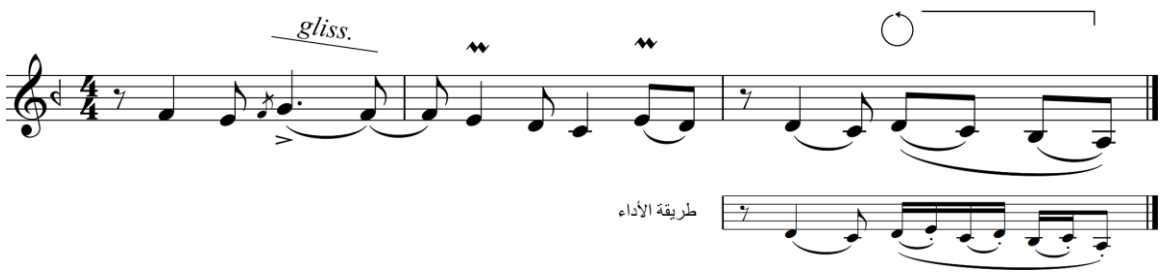
كذلك، يتبيّن من النّموذج السّابق الرقم (٥) المقياس الخامس ظهور اهتزاز صوتي جاء على نغمة (صول) وتميّز بأدائه مُتأخّرًا زمنيًا عن بداية غناء هذه النغمة التي بُدئت قارّة ثم أُلحقت باهتزاز صوتيّ روعي في تنفيذه إحداث تموّجات صوتية بطيئة نسبيًا تماشيًا مع الطّابع التطريبيّ لهذا المقطع، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٦)،



الاهتزازات الصّوتية المتأخّرة زمنيًا

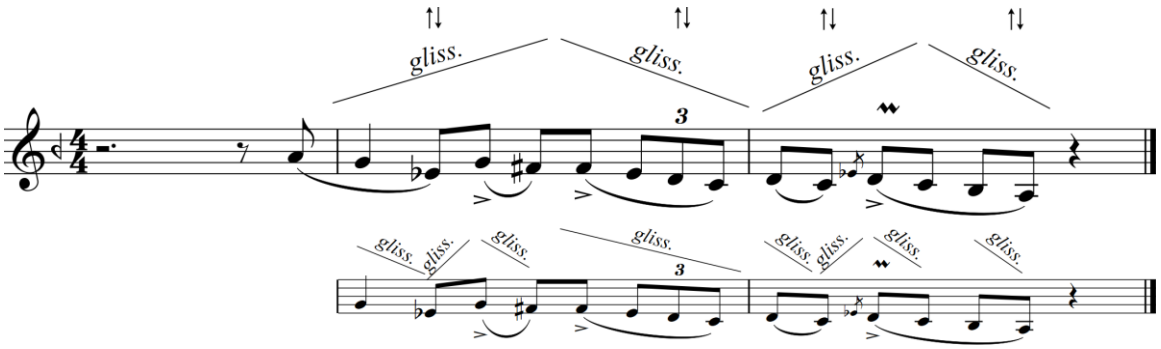
النّموذج الرّقم (٦)

٢.٢ "الليل يا ليلى"[١]:

- يتبيّن ظهور أداء النّغمات السلميّة المتسلسة الهابطة بطريقة غنائيّة مزخرفة تقوم على مضاعفة غناء كلّ نغمة من النغمات المتسلسلة بإحلال مكان كل منها نغمتين قصيرتين سريعتين بحيث تبدأ النغمة الأولى من نفس النغمة الأصلية وصولًا للنغمة الثانية التي ترتفع نغمة إلى أعلى –طبقًا لأبعاد السلم الموسيقيّ المحدّد- مع المحافظة على المدّة الزمنيّة للنغمة المستبدلة، فمثلًا يظهر في النّموذج الآتي الرَّقم (٧) إحلال نغمتين بزمن ذات السّنين (Semiquaver) مكان كلّ نغمة من النغم السلميّة الهابطة (ري، دو، سي نصف بيمول) التي جاءت بزمن ذات السّن (Quaver) بإضافة نغمة أعلى كلّ نغمة من النغم الأصلية الثّلاث، بحيث تأتي بعد النّغمة الأصليّة وتؤدّى بشكل قصير متصّل معها على أن يجري الانتقال بين النغم بأسلوب غنائيّ انسيابيّ ليّن تماشيًا والطابع العاطفيّ للمقطع اللحنيّ، وقد أشرنا لهذا الأسلوب الأدائيّ التنويعيّ، الظاهر على النغم المتسلسلة، بسهمٍ على شكل دائرة غير مغلقة يتبعها خط مستقيم يحدّد مكان انتهاء تأثير هذا الأسلوب، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٧)،

التّسلسل النّغميّ السلميّ الهابط المزخرف

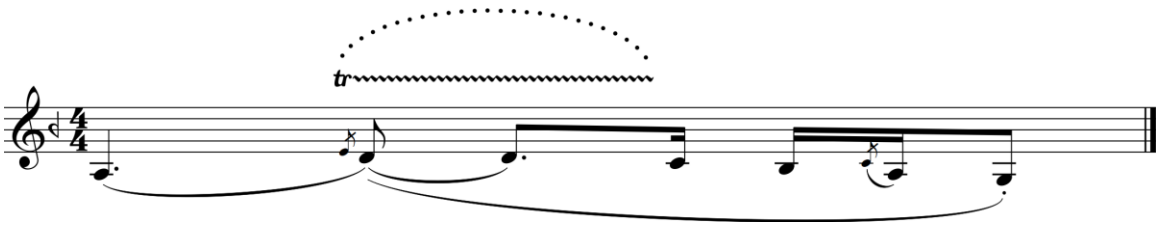
النّموذج الرّقم (٧)

- يتبيّن ظهور انزلاقات صوتية متتاليّة صعودًا وهبوطًا جاءت بين النغم المتجاورة والمتباعدة وتميّزت بالأسلوب الغنائيّ التطريبيّ الليّن ما أدّى بدوره إلى ظهور تلك الانزلاقات بحركات انتقاليّة بطيئة نسبيًا كما أظهر العمليّة الأدائيّة بشكلٍ أكثر ترابطًا، وقد أشرنا إلى غناء الانزلاقات المتتالية في النّموذج الموسيقيّ بعلامتي انزلاق صاعدة وهابطة مضافًا فوق كلّ منها سهمان موضوعان بشكلٍ عموديّ أحدُهما صاعدٌ (رأسُهُ للأعلى) والآخرُ هابطٌ (رأسُهُ للأسفل)، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٨)،

[١]. غناء وألحان وديع الصَّافي (1921 – 2013)، كلمات مصطفى محمود،

الانزلاقات الصوتيّة المتتاليّة اللينة

النّموذج الرّقم (٨)

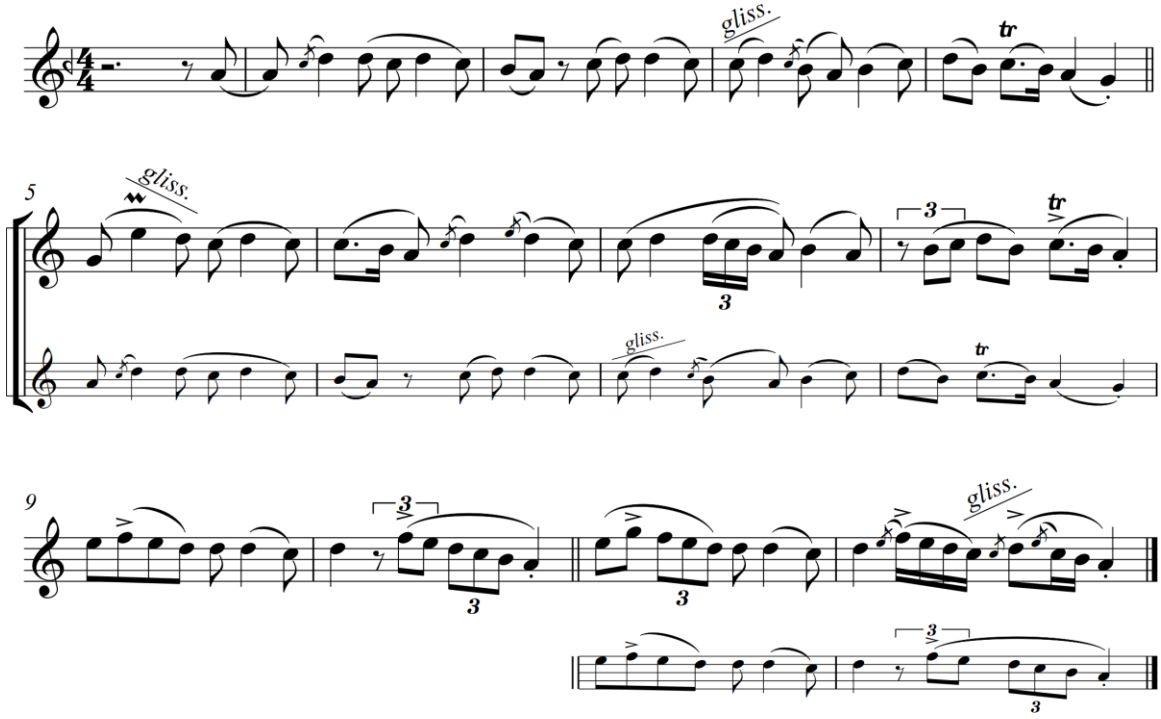
- يتبيّن ظهور مهارة الزّغردة بطريقة غنائيّة مميّزة تقوم على إحداث تمويجات صوتية خفيفة مرنة بطيئة نسبيًا أثناء الانتقال بين النغمة الأساس ونغمة الزغردة المتكرّرة التي تليها مع مراعاة الابتعاد عن أيّ تشديد صوتيّ ما يساعد في إمكانية التّمييز بين نغمتي الزغردة أثناء عملية التبديل بينهما، وتوضيحًا لهذا الأسلوب نُدرج النّموذج الآتي الرّقم (٩) الذي يمكن من خلاله سماع النّغمة الأساس (ري) ونغمة الزغردة المتكرّرة (مي)، وهذا بالطّبع، يمنح الأداء جماليّة تعبيريّة خاصّة، وقد أشرنا لأسلوب غناء الزغردة البطيئة اللينة في النّموذج الموسيقيّ بعلامة الزّغردة مُضافًا فوقها قوسًا على هيئة خطٍّ متقطّعٍ، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (٩)،



الزّغردة البطيئة اللينة

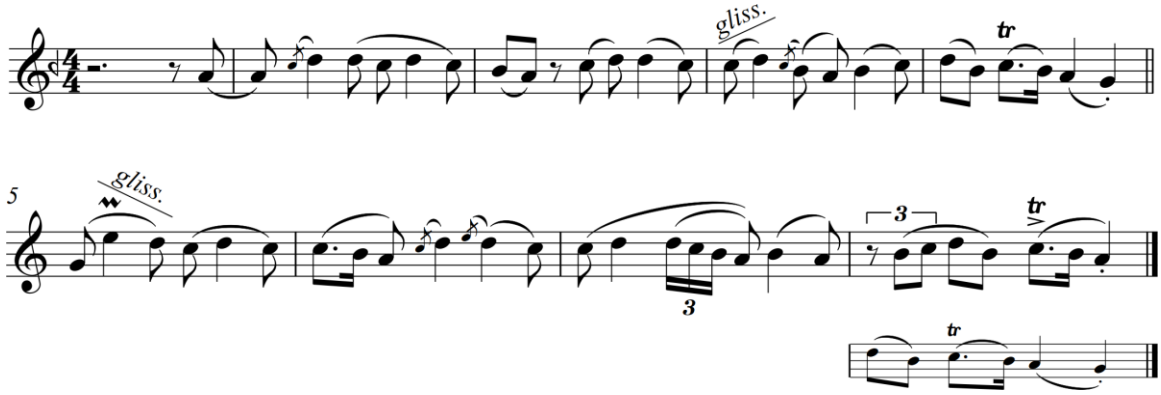
النّموذج الرّقم (٩)

- يتبيّن استغلال مختلف أساليب التنويع المرتجل عند إعادة غناء الجملة اللحنية بإدخال بعض التغييرات الآنيّة على النصّ الموسيقيّ التي تطال الجانب اللحنيّ والإيقاعيّ؛ وتوضيحًا لذلك نُدرج النّموذج الآتي الرّقم (١٠) الذي يَظهر في خلاله إحداث الكثير من التّغييرات الغنائية عند إعادة صياغة الجملة اللحنية فجرى مثلًا استبدال نغمات بنغمات أُخرى كما في المقاييس الرقم (٥، ٧، ١١) مع المحافظة على الأشكال الإيقاعيّة للمدد الزمنيّة الأصلية، كذلك يتبيّن إحلال مكان بعض النغمات في النصّ الموسيقيّ مجموعة من النغم القصيرة السريعة كما في المقاييس الرقم (٧، ١١، ١٢) مع المحافظة على

المدّة الزمنية للنّموذج الأصليّ، إلى جانب إضافة بعض الزخارف والانزلاقات والتشديدات الصوتيّة كما في المقاييس الرقم (٥، ٦، ٨، ١٢) ما أكّد أهمية الجانب الإبداعيّ في أداء الموسيقى العربية، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (١٠)،

الأساليب التّنويعيّة المرتجلة مع الانزلاق الصّوتيّة

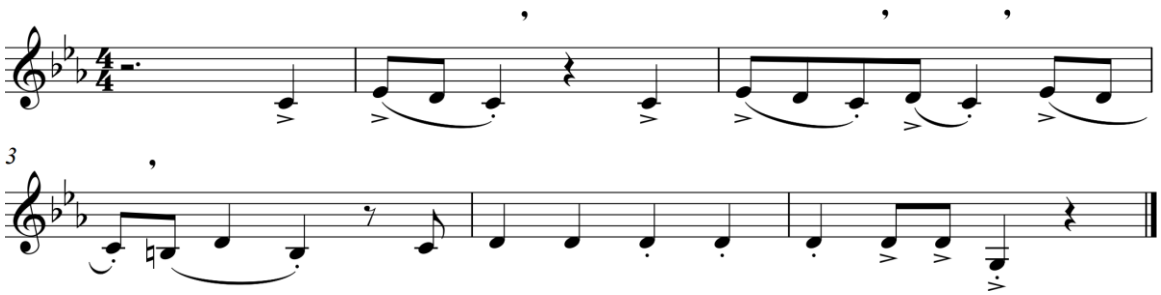
النّموذج الرّقم (١٠)

وأغلب الظنّ، أنّ ملاحظة إدخال الزخارف والانزلاقات والتشديدات الصوتية بالتزامن مع إضافة التنويعات المرتجلة لحظة الأداء في النّموذج السّابق الرّقم (١٠) جاء مقصودًا بهدف لفت الأنظار صوب تلك الجماليات والتغييرات تأكيدًا على أهمية الجانب الإبداعيّ في أداء الموسيقى العربية،

ومما يلفت الانتباه أيضًا من خلال الاستماع للنّموذج السّابق الرّقم (١٠) ظهور أسلوب ارتجاليّ تنويعيّ ظهر عند إعادة صياغة النصّ الموسقيّ يتمثّل في عملية تأخير غناء بعض المقاطع اللحنية زمنيًا كما في المقياس الرقم (٨) الذي يُظهر تأخير غناء المقطع اللحنيّ ضلعًا واحدًا فبُدئ من الضلع الثاني للمقياس بدلًا من ضلعه الأوّل، يُنظر النّموذج الرّقم (١١)،

تأخير غناء المقطع اللحنيّ زمنيًا

النّموذج الرّقم (١١)

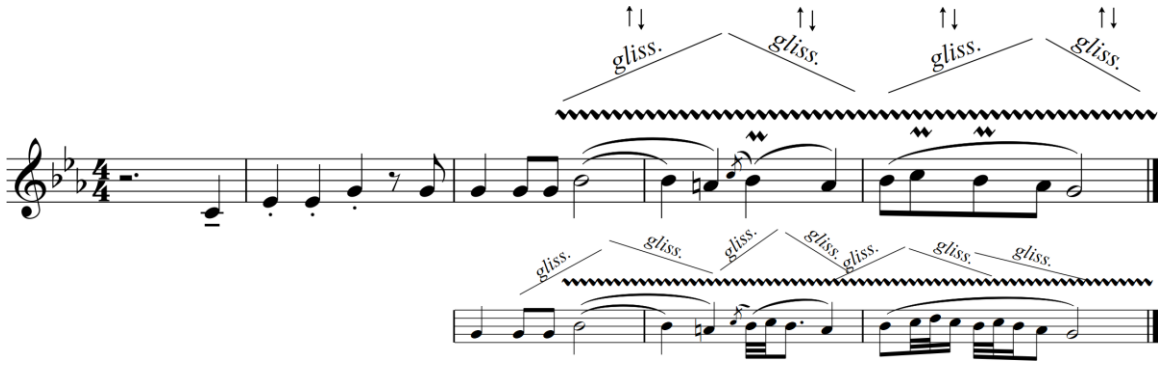
٣.٢ "قارئة الفنجان"[١]:

- يتبيّن إحداث تشديدات صوتيّة على بعض النّغمات بما ينسجم والضغوطات الإيقاعيّة للنصّ الموسيقيّ؛ فمثلًا يتّضح من النّموذج الآتي الرّقم (١٢) دفع الصّوت وتشديده على بعض النغم تماشيًا مع طبيعة الضّغوط الإيقاعيّة للمقطع الموسيقيّ، ما أثرى الجانب الإيقاعيّ ومنحه جماليّة تعبيريّة محبّبة، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (١٢)،

التشديدات الصوتيّة

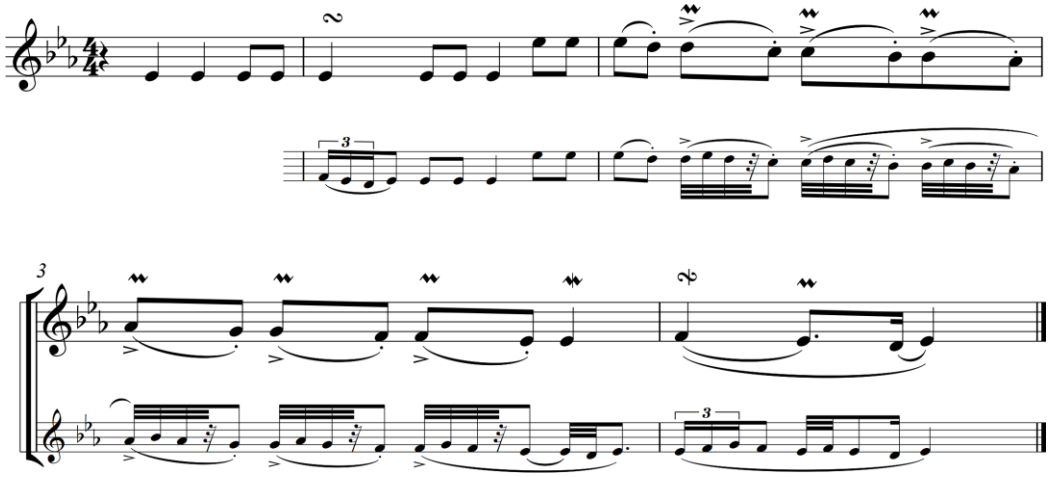
النّموذج الرّقم (١٢)

- يتبيّن ظهور الانزلاقات الصوتيّة المتتاليّة الصّاعدة والهابطة بإضافة اهتزاز صوتي ساعد في إظهار الانزلاقات بطابع مليء بالنّموّجات التي منحت العملية الغنائية نكهة تعبيرية أكّدت مدى فرادة الموسيقى العربية، وتوضيحًا لذلك نُدرج النّموذج الآتي الرّقم (١٣) الذي ظهرت فيه الانزلاقات المهتزّة عند غناء بعض المقاطع اللحنية المتحرّرة من الآلات

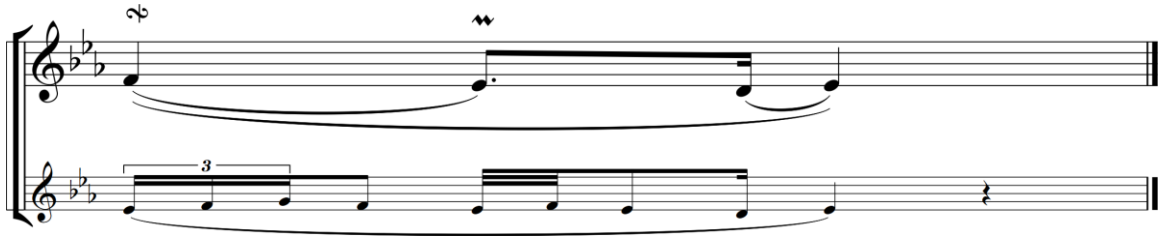
[١]. غناء عبد الحليم حافظ (١٩٢٩-١٩٧٧)، ألحان محمد الموجي (١٩٢٣-١٩٩٥)، كلمات نزار قباني (١٩٢٣-١٩٩٨)،

الإيقاعيّة ذات الطابع التطريبيّ مع ملاحظة ظهور بعض الاهتزازات الصوتيّة على شكل زخارف ليّنة قريبة من أسلوب غناء الزغردة القصيرة كما هو ظاهر في المقياسين الأخيرين من النّموذج الآتي الرّقم (١٣)،

الانزلاقات المتتالية المهتزّة

النّموذج الرّقم (١٣)

- يتبيّن ظهور مهارة الزغردة القصيرة بطريقة غنائيّة مميّزة تقوم على أدائها أثناء غناء النغمات السلّمية المتسلسلة الهابطة بخفة ومرونة مع مراعاة غناء نغمتي الزخرفة والنغمة الأساس التي تليها بأسلوب متصلّ، على أن يجري إحداث تشديد صوتيّ على النغمة الأولى من نغمتي الزغردة، وتوضيحًا لذلك نُدرج النّموذج الآتي الرقم (١٤) الذي يُبرز مدى انسجام هذا الأسلوب والمرافقة الآليّة لعازفي الكمان الذين ساهمت محاكاتهم لصوت المغنّي في إبراز هذه الزّخرفة ومنحها جماليّة تعبيريًّا مميّزة، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (١٤)،

الزغردة القصيرة المتسلسلة الهابطة

النّموذج الرّقم (١٤)

ويتبيّن من النّموذج السّابق الرّقم (١٤) ظهور زخرفة الزّمرة[١] (Grupetto) بأسلوب مميّز يقوم على أدائها من الأسفل (١٤) بحركة بطيئة نسبيًّا؛ أيْ ببدء عملية الغناء من نغمة أسفل النغمة الأساس[٢] مع مراعاة الانتقال بين نغمها بأسلوب غنائيّ بطيء نسبيًا مع ملاحظة الحاق الزمرة بزغردة قصيرة ساهمت في إثراء الناحية الزخرفيّة للمقطع اللحنيّ، يُنظر النّموذج الآتي الرّقم (١٥)،

الزّمرة الملحوقة بزغردة قصيرة

النّموذج الرّقم (١٥)

النتائج:

يتبيّن من خلال القيام بالتحليل الموسيقيّ الذي هدف إلى الكشف عن أبرز الأساليب الغنائية المستخدمة في الأعمال الموسيقية الممثلة لعينة الدراسة أنّ التقليد الموسيقيّ العربيّ مليء بالأساليب الأدائية التي تتميّز بالفرادة والجمال وتعكس مدى أصالة العملية الغنائية ومتانتها، وقد جاءت الأساليب الغنائية كالآتي:

---

[١] . جاء في بحث "المصطلحات في الموسيقى العربيّة، مشروع حداثة" ليوسف طنّوس أنّ زخرفة (Grupetto) يقابلها بالعربية لفظة "زمرة"، ينظر: يوسف طنوس، "المصطلحات في الموسيقى العربيّة، مشروع حداثة"، **مجلّة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربيّة. المجلّد الثامن، العدد الأوّل، شتاء (٢٠٠٩)، ص. ٨٣.

[٢] . الزمرة تعني إضافة مجموعة من ثلاث أو أربع نغمات قبل النّغمة الأساس أو بعدها، تُؤدّى بأسلوب انسيابيّ متصلّ مع النّغمة الأساس. يُرمز للزمرة بواحد من هذين الرمزين (𝆔 𝆕)، يُنظر أدولف دانهاوزير، *نظريّة الموسيقى*، (محمود رشاد بدران، مترجم). مصر: مكتبة نهضة مصر. (تاريخ النشر الأصلي، باريس ١٨٧٢)، (١٩٧٩)، ص. ١٨٨. ويُلاحظ من هذين الرمزين (𝆔 𝆕) أنّه عندما يكون الطرف الأيسر من الرمز مَفتوحًا إلى أعلى وطرفه الأيمن مَفتوحًا إلى أسفل، فذلك يعني بدء أداء نغمات الزخرفة من نغمة أعلى النّغمة الأساسيّة، بينما عندما يكون الطرف الأيسر من الرمز مفتوحًا إلى أسفل والطرف الأيمن إلى أعلى، فحينئذ تُؤدّى المجموعة من نغمة أسفل، كما يُمكن أيضًا قطع ذلك الرمز بخطّ عموديّ في مُنتصفه (𝆕) أو بِوضعه بشكل عموديّ (𝆖) للإشارة إلى البدء من نغمة أسفل، ينظر James Brown، *Handbook of Musical Knowledge*. Part 1: Rudiments of Music, Printed in Great Britain by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks, (1980). P. 45.

- استبدال نغمة/ أو سكتة من النصّ الأصليّ بنغمة أخرى قريبة منها عند إعادة صياغة الجملة اللحنية مع المحافظة على الشكل الإيقاعي للمدد الزمنية،
- استبدال نغمة بنغمة أخرى مع إحداث تشديد صوتيّ على النغمة المستبدلة تأكيدًا لعملية الإضافة المرتجلة،
- الانزلاقات الصوتيّة البطيئة نسبيًا التي يراعى في تنفيذها مرونة العملية الغنائية إبرازًا للطابع التطريبيّ،
- إحلال مكان بعض النّغم الواردة في النصّ الأصلي عدد أكبر من النغم القصيرة والسريعة مع المحافظة على المدّة الزمنيّة الشّاملة للمقطع المستبدل.
- ارتجال زخرفة الثلثيّة في نهاية الجمل اللحنية عند إعادة صياغتها وإظهارها بأسلوب تنويعيّ مزخرفٍ،
- تطويل الجملة اللحنية بإضافة الثلثية المزخرفة،
- الاهتزازات الصوتية البطيئة نسبيًا إثراءً للجانب التطريبيّ،
- الاهتزازات الصوتية البطيئة نسبيًا مع إضافة تشديد صوتي على بداية النغمة المهتزة فتظهر أكثر بريقًا ولمعانًا،
- الاهتزازات الصوتية البطيئة نسبيًا المتأخرة زمنيًا عن بداية تصويت النغمة،
- الزخرفة الزائدة المنزلقة انزلاقًا صوتيًّا بطيئًا نسبيًا الظاهر ما بينها وبين النغمة الأساس التي تليها مع إضافة تشديد صوتيّ لحظة غنائها،
- التسلسل النّغميّ السّلميّ الهابط المزخرف من خلال مضاعفة كلّ نغمة سلّمية بإحلال مكان كلّ منها نغمتين قصيرتين سريعتين مع المحافظة على المدّة الزمنيّة للنّغمة المستبدلة،
- الغناء الانسيابيّ الليّن الذي يقوم على الانتقال بين النّغمات بأسلوب غنائيّ مرن بعيدًا عن أي تشديدات صوتية تماشيًا والطابع العاطفيّ للمقطع اللحنيّ،
- الانزلاقات الصوتية المتتاليّة الصاعدة والهابطة الظاهرة بين النغمات المتجاورة والمتباعدة ذات الحركات الانزلاقية الليتة البطيئة نسبيًا،
- الزّغردة البطيئة اللينة التي تقوم على إحداث تمويجات صوتية خفيفة مرنة أثناء الانتقال بين النغمة الأساس ونغمة الزّغردة المتكرّرة التي تليها،
- الأساليب التنويعية المرتجلة عند إعادة غناء الجملة اللحنية بإضافة بعض التغييرات الآنيّة على النصّ الموسيقيّ بحيث تطال الجانب اللحنيّ والإيقاعيّ،
- الزخارف والانزلاقات والتشديدات الصوتيّة المتزامنة مع أساليب التنويع المرتجل تأكيدًا على أهمية الجانب الإبداعيّ في أداء الموسيقى العربية،
- تأخير غناء بعض المقاطع اللحنية زمنيًا عند إعادة صياغة النصّ الموسقيّ كشكل من أشكال الارتجال التّنويعيّ،

- التشديدات الصّوتيّة على بعض النّغمات بما ينسجم والضغوطات الإيقاعيّة للنصّ الموسيقيّ،
- الانزلاقات الصّوتية المتتالية المهتزة الصّاعدة والهابطة،
- الزّغردة القصيرة المرنة المتسلسلة الهابطة،
- الزّمرة البطيئة الملحوقة بزغردة قصيرة،

الخاتمة:

سعينا في هذه الدّراسة إلى محاولة الإضاءة على أساليب الغناء العربيّ مركّزين في بحثنا على ما يميّز هذه الأساليب الغنائيّة من خصوصيّات وجماليّات تعكس مدى غناها وتؤكّد أصالتها من خلال أخذ نماذج موسيقية من بعض روائع الغناء العربيّ الأصيلة وتحليلها تحليلاً موسيقيًا يطال أساليبها الأدائيّة وجمالياتها الإبداعيّة وصولاً للكشف عن طرائق أداء تلك الأساليب وإبرازها بطرق علميّة متينة.

فالذي يتّضح من خلال هذه الدراسة، التي ما هي إلاّ خطوة صوب الإضاءة على عناصر الموسيقى العربية ومكامن الإبداع فيها، أنّ التقليد الموسيقيّ العربيّ مليء بالعناصر الموسيقيّة وبخاصّة الغنائيّة التي نرى أنّها في حاجة إلى مزيدٍ من التّعمق والبحث لجهة الكشف عن خفاياها الإبداعيّة بغية استغلالها في إنتاج نماذج موسيقية جديدة تكون قادرة على إعادة الاعتبار للموسيقى العربية ووضعها في المنزلة الرفيعة التي تستحق بما يساهم في إمكانية منحها زخماً بين سائر الموسيقات؛ فيؤكّد حضورها ويزيد ألقها.

المراجع:

- أبو مراد، نداء. (٢٠٠٥). *مدخل إلى تحليل الإرتجال العزفي في التقليد الموسيقيّ العالِم المشرقيّ العربيّ*. **مجلة البحث الموسيقي**، المجمع العربيّ للموسيقى، جامعة الدول العربيَّة، المجلد الرَّابع، *العدد الأول*.
- ابن زيلة، أبو منصور الحسين. (١٩٦٤). *الكافي في الموسيقى*. تحقيق زكريا يوسف، القاهرة: مطبعة لجنة التّأليف والتّرجمة والنّشر، دار القلم.
- دانهاوزير، أدولف. (١٩٧٩). *نظريّة الموسيقى*. (محمود رشاد بدران، مترجم). مصر: مكتبة نهضة مصر. (تاريخ النشر الأصلي، باريس ١٨٧٢).
- طنّوس، يوسف. (٢٠٠٨). *المَوَّال إرتجال وتراث: وديع الصافي نموذجًا*. مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربيَّة السابع عشر، دار الأوبرا، القاهرة.
- طنوس، يوسف. (٢٠٠٩). "المصطلحات في الموسيقى العربيّة، مشروع حداثة"، **مجلّة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربيّة. المجلّد الثامن، العدد الأوَّل، شتاء.

- عبد الرزّاق، سيف الله. (٢٠٠٧). "قراءة في واقع تدريس آلات الموسيقى العربيّة من خلال المناهج (آلة الكمان نموذجا)". **مجلّة البحث الموسيقي**، المجمع العربي للموسيقى، جامعة الدول العربيّة، المجلّد السادس، العدد الأوّل.
- غلمية، وليد. (١٩٩٩). "الأغنية العربية: الكلمة – الموسيقى - الأداء". **مجلّة الحياة الموسيقيّة**، وزارة الثقافة، دمشق، *العدد (١٩)*.
- قدّوري، حسين. (١٩٨٧). *الموسوعة الموسيقيّة الصغيرة*. بغداد: وزارة الثّقافة والإعلام، دار ثقافة الطّفل، هيئة تحرير الموسوعات.
- وِلْمُن، جِس. (١٩٩٤). *قاموس المصطلحات الموسيقيّة*. الإشراف الفنّيّ الباحث الموسيقيّ في المركز التربويّ، نجيب كلاّب، لبنان: مكتبة لبنان، ساحة رياض الصلح، بيروت، المركز التربوي للبحوث والإنماء.
- يوسف، زكريا. (١٩٥٢). *موسيقى ابن سينا*، المحاضرة التي ألقيت في المهرجان الألفي لذكرى مولد الشيخ الرئيس ابن سينا. بغداد: مطبعة التفيض الأهليّة، (١٩٥٢).

- Al Faruqi, Lois Ibsen, *An Annotated Glossary of Arabic Musical Terms*. (1981).
- Brown, James ، *Handbook of Musical Knowledge*. Part 1: Rudiments of Music, Printed in Great Britain by Halstan & Co. Ltd., Amersham, Bucks, (1980).
- □