خصائص غناء المجموعة المرافق للغناء ودوره في الأغنية العراقية

م. م. مصطفى عباس علي السوداني
جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة

مشكلة البحث والحاجة اليه :

يعد غناء المجموعة المرافق للغناء المنفرد من الأساليب الأدائية التي شاع استخدامها عبر العصور والحضارات المختلفة . وللغناء العراقي قوالب غنائية عدة ، يحتوي البعض منها على غناء المجموعة المرافقة للمغني كما في المقام العراقي والمربع البغدادي وغيرها من القوالب الغنائية . وعند الاطلاع على البحوث الموسيقية نجدها قد اقتصرت على دراسة خصائص الأغنية أو بنائها اللحني والإيقاعي ولم تتناول أي منها خصائص غناء المجموعة المرافقة ولم يسلط عليها الضوء في أي من هذه الدراسات أو البحوث ، علماً أن غناء المجموعة يعد من المكونات الأساسية في أغلب القوالب الغنائية ، لذا جاءت الحاجة الى إجراء دراسة علمية تهتم بهذا الأسلوب الأدائي في الأغنية العراقية لإبراز خصائصه اللحنية والأدائية وبيان أهميته ودوره ووظيفته في التعبير عن واقع حياة العراقيين من النواحي الاجتماعية والنفسية ومنطلقاتهم الفكرية والجمالية وغيرها .

أهمية البحث :

١. يُعد هذا البحث الدراسة الأولى في هذا المجال .
٢. تشكل الدراسة التي سيقدمها هذا البحث مصدراً مهماً يفيد المختصين بالموسيقى والباحثين وطلبة الدراسات العليا.
٣. يرفد هذا البحث ، المكتبة العراقية بوصفه مصدراً مضافاً اليها .

هدف البحث :

يهدف البحث الى تعرّف :

خصائص غناء المجموعة المرافق للغناء في الأغنية العراقية .

حدود البحث :

١. الحد المكاني : جمهورية العراق – محافظة بغداد .

٢. الحد الزماني : سبعينات القرن العشرين (١٩٧٠-١٩٧٩) م .

٣. الحد الموضوعي : يشمل غناء المجموعة المرافق للأغنية العراقية .

تحديد المصطلحات :

غناء المجموعة المرافق : يعرّفه الباحث إجرائياً : بأنه أداء غنائي لمجموعة من المغنين (رجال أو نساء أو أطفال) لا يقل عددهم عن ثلاثة ، ينشدون لحناً واحداً.

الغناء التجاوبي : من أساليب الغناء القديمة والتي تقوم المجموعة بتكرار اللحن على شكل إجابة للمغني .

الفصل الثاني
الإطار النظري والدراسات السابقة

يعد الغناء الجماعي نوعاً من الغناء المعروف منذ القدم عبر الحضارات المختلفة ، بيد انه ارتبط بالأعمال الجماعية كالصيد والزراعة والأعمال الأخرى ، ويهدف هذا النوع من الغناء الى بث روح العمل الجماعي المشترك وتقوية أواصر الجماعة بعضهم البعض ولم يكن هدفه يوماً التطريب أو الغناء من أجل الغناء ، " ويتحقق الأسلوب التبادلي من خلال تكرار اللحن بين الجماعة وأحد أفرادها ، أي عند انتهاء المغني من لحنه تُكرر المجموعة اللحن نفسه الى حين ينتهي الحدث أو الظرف أو المناسبة الاجتماعية التي يتم فيها الغناء ، آنذاك يطلق عليه اصطلاح **responsorial** أي الغناء التجاوبي " [١] . وعبر الأجيال المختلفة وتغير نمط الحياة ومدى الحاجة الى هذا الفن التعبيري (أي الغناء) أصبحت هناك مجالس للغناء كما في العصر الجاهلي الذي " أمتاز ببساطة وسهولة في إظهار المعاني ، إذ كانت مساحة الدرجات الصوتية تتشابه مع صفير وهديل الحمائم " [٢] " وقد دخل الغناء في العصر الجاهلي حياة العرب العامة والخاصة والدينية والدنيوية فقد تغنى عرب الجاهلية بأغاني الحصاد وواحات النخيل ... وهكذا يظهر ... أن الموسيقى كانت مع العرب من الترنيمة في المهد الى النوح والمرثاة في اللحد " [٣]. "

[١] فريد ،طارق حسون : تاريخ الفنون الموسيقية ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ١٩٩٠م ، ص ٣٩ .

[٢] رشيد ، صبحي أنور : موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ م ، ص١٦٨ .

[٣] رشيد ، صبحي أنور : المصدر نفسه ، ص ١٦٩ .

وميزة المغني في جمال صوته وخفته وذبذبته والشعور الذي يجعل الصوت مستمراً أو متموجاً " [٤] وقد أشتهر الكثير من المغنين أمثال " سيرين وسلمى وخولة وأتخذ الغناء بمجمله شكلاً فردياً .

أنعدم دور الغناء والموسيقى في زمن الرسول الكريم (ص) والخلفاء الأربعة حتى عاد للظهور في قصور الأمراء أبان حكم بني أمية وتحمل لنا كتب التاريخ بين طياتها الكثير من أسماء المغنين الانفراديين ولم يكن الغناء جماعياً بالتأكيد . ووصل الفن الغنائي الى ذروته في عهد بني العباس ولم يقتصر على قصور الأمراء فحسب بل أنشأت مجالس خاصة بالطرب يغني فيها الكثير من المغنين والمغنيات وينحسر دور المجموعة فيها بالجمهور الذي يردد ما أعجبه أو حفظه من الجمل الغنائية بشكل تلقائي أو يؤدي العازفون دور المجموعة المرافقة للغناء . ولم يختلف الحال كثيراً أبان الأحتلال العثماني للعراق مع تغير بعض الأشكال الغنائية حيث " أن هناك حقيقة لا يمكن التغاضي عنها وهي أن بعض المقامات العراقية [اعتمدت] الكثير من المداخل الهجينة الموروثة التي الصقتها اليها الظروف الشاذة . وما زلنا نستمع الى بعض قراء المقامات وهو يؤديها بعيداً عن أصالتها بحكم تأثره بمن سبقوه ، بالرغم من كل هذه الخروقات الطارئة المدانة والتي ظلت ملازمة لبعض المقامات العراقية لأسباب كثيرة وفي مقدمتها افتقار البعض الى الثقافة الموسيقية وعدم متابعة الأحداث التاريخية للوقوف على المسببات الحقيقية التي لوثت الكثير من معالم الثقافة والمعرفة ومنها المقامات العراقية عبر أزمة النكسات وهيمنة الدخلاء ، " [٥] بل تأثر أكثر المغنون وأعجبهم وأضافوا العديد من المفردات التركية والفارسية الدخيلة على الغناء العربي ، " حتى أن بعض المقامات يمكن معرفتها من خلال تلك الألفاظ عند سماعها والتي صارت من لزوميات المقام .... مثل (يار و [آمان] ، يادويت ، فرديامن) " [٦] .

يعتمد الغناء العربي والعراقي على الأداء العالي لأصوات جميلة منفردة ، ولم يكن غناءً جماعياً قط ، ويعد الغناء الريفي والمقام العراقي والجالغي البغدادي من أوسع الأشكال الغنائية العراقية انتشاراً ، ولم يشهد المقام العراقي والجالغي البغدادي وحتى الغناء الريفي غناء مجموعة مرافقة للمغني ، رغم وجود غناء جماعي فيه ذلك لأن العازفين أنفسهم كانوا يرددون بعد المغني بعض الجمل الغنائية كنوع من الإعادة وإعطاء الراحة للمغني كون أداء تلكم الأشكال الغنائية

[٤] فارمر، هنري جورج : تاريخ الموسيقى العربية ، تر. د. حسين نصار ، دار الطباعة الحديثة ، القاهرة ، ص ٢٣ .

[٥] العامري ، ثامر عبد الحسن : الغناء العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ ، ص ٢٨-٢٩ .

[٦] دراسة زلزلة : المقام العراقي ، رسالة ماجستير ، قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠م ، ص٥٥ .

يحتاج الى جهد كبير ، وهؤلاء العازفين ليسوا بمغنين أو مؤدين تم اختيارهم بعناية ، ما يعطي دوراً اقل أهمية لأدائهم ضمن الشكل الغنائي ، " في بيوت بغداد ومقاهيها والتي تنتهي عادة بالبستات الجماعية لكل أعضاء التخت " [٧]

لم يدخل مصطلح الكورس **Chorus** (مجموعة المؤدين المرافقة للمغني) في الأغنية العراقية، إلا في خمسينات القرن الماضي عند تأثر الأغنية العراقية والبغدادية بشكل خاص ، بما أنتجته السينما المصرية ودُور الإذاعة من نتاجات المغنين العرب الكبار ، ويتفق الباحثون الموسيقيون بأنه " هناك دائماً عبر الجيل الواحد من الفنانين ، وبالتالي عبر الأجيال المتعاقبة شئ من الإضافة أو الحذف في كل أداء فردي أو جماعي . ولهذا السبب لم يتوقف تنوع النسيج الموسيقي وطابعه الصوتي والنص اللغوي والتعبير الحركي لتلك الأشكال والأنواع الفنية الموسيقية العراقية المختلفة ... ونتيجة لهذا الاختزال والإضافات والتوسعات ... في البُنية الموسيقية عند كل أداء تحصل أيضاً تغيرات جزئية على أقسام الشكل الفني الأساسية . وبسبب هذه التغيرات الجزئية والهامشية للشكل الفني تعددت أسماء القوالب والأنماط والصيغ الفنية ، وتعددت أسماء الشكل الفني الواحد أيضاً (كما يحصل في شكل المقام العراقي والطور الغنائي في الريف العراقي) . " [٨] وقد رافق ظهور الكورس كجزء من قالب الأغنية العربية ، الديالوك **Dialogue** أي الغناء المتحاور بين مغنيين اثنين ، والاوبريت الغنائي وغيرها . إن دخول هذا الأسلوب الأدائي في قالب الأغنية البغدادية في حقبة الخمسينات قد أضفى لمسة فنية جديدة على الأغنية عبر الحوار بين المغني والمجموعة وتنوعاً في اللون الصوتي الأدائي في الأغنية فضلاً عن إعطاء المغني نوعاً من الاستراحة بالرغم من القدرة الأدائية العالية التي يتمتع بها مؤدوا المجموعة الجلية من السماع الأول لأدائهم .

إن التنوع القومي والثقافي والاجتماعي للعراقيين قد أغنى الأغنية العراقية ما نتج عنه صيغ غنائية متنوعة وطرائق أدائية مختلفة اتسمت بمجملها بالطابع المميز في مسيرة الفن الغنائي العراقي وإن الأغنية البغدادية هي نتاج الفنانين العراقيين من مختلف أرجاء العراق بيد أن هذا الاسم ارتبط بها لأنتشارها في مدينة بغداد كونها العاصمة وان دار الإذاعة والتلفزيون فيها ما أستوجب قدوم المبدعين اليها فقد " شهدت حقبة السبعينات توافد شريحة جديدة من الملحنين

[٧] العامري ، ثامر عبد الحسن : المصدر نفسه ، ص ٤٨ .

[٨] : فريد ، طارق حسون : مدخل لتذوق الفنون الموسيقية ، دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٠ ، ص٣٩ .

والمغنين والشعراء الشباب من جنوب العراق حاملين معهم أصالة الفن الغنائي الجنوبي فأنتجت في دار الإذاعة والتلفزيون أغانٍ جديدة امتزجت فيها الروح العراقية بجذورها الريفية النقية الصادقة مع أساليب التلحين الحديثة والمتأثرة بالساحة الغنائية العربية وغير مرتبطة بالمقام العراقي بشكل مباشر كما كانت عليه الأغنية في خمسينات وستينات القرن العشرين ، إذ سعى ملحنوا تلك الحقبة جاهدين الى الحداثة والمزج الإبداعي المحكم بين ما قَدِموا به من فن موسيقي أدائي أصيل وما تأثروا به . " [٩] حتى أطلق على حقبة السبعينات بالذهبية لما وصلت اليه هذه النتاجات من ذروة في الشعر الغنائي والإمكانات التلحينية العالية والأداء المتميز للمغنين فضلاً عن تواجد نخبة من العازفين الكبار في الإذاعة والتلفزيون ، و " لم يَعد الكورس نسخة ذيلية (المقصود بها : تكرار أضخم لما يؤديه المغني) أو لإعطاء المغني نوعاً من الاستراحة . " [١٠] بل أصبح له دوراً كبيراً مقارنة بخمسينات القرن الماضي وذلك من خلال الدور الوظيفي للمجموعة المرافقة للغناء في أغنية السبعينات ، يستطيع المستمع للوهلة الأولى من سماع صوت مجموعة متناسق يؤدي دوراً رئيساً في الأغنية حيث يؤدي مقاطع غنائية لا يغنيها المغني وميزات أُخر تُوضح بشكل تفصيلي في الفصل الرابع .

كان من الصعوبة على المغنين الجدد الظهور في الوسط الفني في سبعينات القرن المنصرم بوجود مغنين كبار قدّموا أغانٍ دلّت أنغامها وكلماتها على الرقي النغمي لمسيرة رائدة في تاريخ الفن الغنائي العراقي فضلاً عن بلوغ الشعر الغنائي آنذاك مرحلة الذروة الشعرية ، وقد أنحسر أنتاج وانتشار الأغاني بدائرة الإذاعة والتلفزيون وتعد لجان اختبار المغنين والألحان والنصوص الغنائية فيها بأنها الأكثر صرامة في تاريخ الموسيقى العراقية الحديث .

إن لتأسيس فرقة الإنشاد التابعة للإذاعة والتلفزيون على يد المرحوم روحي الخماش (وهي فرقة موسيقية غنائية ينشد فيها مجموعة من المغنين والمغنيات موشحات وأغانٍ تراثية رصينة)، دوراً مهماً في احتضان المغنيين الذين لم تسعفهم الآمال في بلوغ دور المغنين المنفرد، وأدت هذه الفرقة العديد من الموشحات والأغاني القديمة العراقية ونالت هذه الفرقة احترام المستمعين والوسط الفني على حد سواء ما ساعدت بعض مغنيها الى الانتقال الى الغناء المنفرد لتمتع أعضاء تلك الفرقة

[٩] : دراسة السوداني ، البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية في عقد السبعينات ، رسالة ماجستير ، قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ ، ص١١.

[١٠] : طارق حسون فريد : مقابلة أجراها الباحث بتاريخ ٢٠٠٥/٤/١٦ ، في منزله الواقعة في بغداد .

بنسب متفاوتة من إمكانيات الغناء المنفرد ، واذكر هنا على سبيل المثال وليس الحصر ، رضا الخياط ومي أكرم وآخرون .

علاقة البحث بالدراسات السابقة :

وجد الباحث بعضاً من الدراسات التي اهتمت بدراسة الخصائص اللحنية كدراسة الجزراوي (٢٠٠٤م) التي تهدف الى الكشف عن أهم وأبرز الخصائص اللحنية والإيقاعية في الأغاني المرافقة للمقام العراقي ، ودراسة الرباتي (٢٠٠٢م) التي تهدف الى الكشف عن خصائص أغاني الأطفال الكردية في العراق ، وترتبط هاتين الدراستين بموضوع البحث الحالي بموضوعة الخصائص والأغنية فضلاً عن المعيار التحليلي بينما هدفت دراسة البياتي (٢٠٠٢م) الى الكشف عن البناء اللحني والإيقاعي في الأغنية البغدادية في الخمسينات من القرن العشرين ، وهناك ارتباطاً أكثر صلة في دراسة البياتي ودراسة السوداني (٢٠٠٦م) التي بحثت في الكشف عن البناء اللحني والإيقاعي في الأغنية البغدادية في سبعينات القرن المنصرم ، بيد أن تلكم الدراسات لم تهتم بأداء المجموعة المرافقة للمغني بل اهتمت بشكل جلي بالمغني وتحليل الأغاني . لقد اعتمدت الدراسات السابقة فضلاً عن الدراسة الحالية على أداة بحث واحدة وهي المعيار التحليلي الموسيقي المطبّق على عينة البحث لتحقيق أهداف الدراسة على الرغم من اعتماد كل دراسة على معيار تحليلي خاص بها بينما ينفرد هذا البحث بأعتماده معياراً جديداً مختلفاً قام الباحث بوضع فقراته يكشف من خلاله خصائص غناء المجموعة المرافقة ومقارنتها بأداء المغني .

الفصل الثالث
إجراءات البحث

مجتمع البحث وعينته :

اشتملت عينة البحث على ستة أغنيات قام الباحث بتدوينها موسيقياً بما يخدم أغراض البحث والتحليل ، أختيرت بطريقة قصدية وللأسباب الآتية :

١. احتوائها على غناء المجموعة .
٢. تمثيلها لأكبر عدد ممكن من الملحنين .
٣. تمثيلها لأكبر عدد من المغنين والمغنيات.
٤. درجة وضوح التسجيل الصوتي للأغنية .

وقد جاءت العينات كما في الجدول الآتي :

ت	أسم الأغنية	المغني	الملحن	الشاعر
١	عِد وآنه أعِد	أنوار عبد الوهاب	محمد جواد أموري	–
٢	لا خبر	فاضل عواد	حسين السعدي	طارق ياسين
٣	الريل وحمد	ياس خضر	محمد جواد أموري	مظفر النواب
٤	إتنه إتنه	فاضل عواد	طالب القرةغولي	كاظم عبد الجبار
٥	غريبة الروح	حسبن نعمة	محسن فرحان	جبار الغزي
٦	كالولي راح ومشه	ياس خضر	ياسين الراوي	ناظم السماوي

منهج البحث :

أعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي لإنجاز بحثه وتحقيق أهداف البحث .

أداة البحث :

معيار التحليل الموسيقي :

قام بأعداد معيار تحليلي خاص يساعد في تحليل خصائص غناء المجموعة في الأغنية العراقية ويشمل المعيار التحليلي على الفقرات الآتية :

١. تدوين النماذج التي تؤديها المجموعة بالنوتة الموسيقية بما يخدم التحليل والبحث .

٢. تحديد صوت المجموعة ، نسائياً كان أم رجالياً أو مشتركاً ، ومقارنته بصوت المغني .
٣. تحديد موقع أداء المجموعة في أجزاء الأغنية .
٤. تحديد موقع أداء المجموعة قبل المغني أو بعده .
٥. تحديد نوع أداء المجموعة ودوره .
٦. تحديد الأجناس الرئيسة في الأغنية والتي يؤديها المغني والمجموعة ، ومقارنتها .
٧. تحديد أعداد الجمل اللحنية التي تؤديها المجموعة .
٨. تحديد مجموع أطوال الجمل اللحنية التي تؤديها المجموعة بالبارات الموسيقية .
٩. تحديد المدى اللحني والمسار النغمي للأغنية وللمجموعة بشكل منفصل .
١٠. تحديد مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية .
١١. مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني والمجموعة بشكل منفصل .
١٢. نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني .
١٣. نوعية الطابع اللحني : يمكن معرفة الطابع اللحني لأداء غناء المجموعة سواءً كان زخرفياً أو مقطعياً ، وذلك عن طريق احتساب عدد النغمات المكونة لكل جزء لحني وما يقابله من مقاطع لفظية من كلمات الأغنية والتي تؤديها المجموعة حصراً .

صدق المعيار :

لغرض التأكد من صدق المعيار التحليلي تم عرض فقراته على عدد من الخبراء المختصين في مجال الموسيقى * لبيان مدى صلاحيته لتحليل أغاني عينة البحث ، وكانت نسبة الإتفاق عليه هي ١٠٠ % بعد إجراء التعديلات المقترحة من قِبل لجنة الخبراء ، بحسب معادلة كوبر** .

ثبات المعيار :

* ١. ميسم هرمز توما : ماجستير فنون موسيقية ، كلية الفنون الجميلة . ٢. إحسان شاكر محسن : ماجستير فنون موسيقية ، كلية الفنون الجميلة .

** معادلة كوبر للتعرف على نسبة الاتفاق بين الخبراء :

$$\text{معادلة نسبة الاتفاق} = \frac{\text{عدد مرات الاتفاق}}{\text{عدد مرات الإتفاق + عدد مرات عدم الإتفاق}} \times ١٠٠$$

لغرض قياس قدرة المعيار على الاستخدام وإعطاء النتائج نفسها ، قام الباحث بتحليل أنموذجين من العينة بأستخدام المعيار التحليلي نفسه ، ثم قدّم النموذجين نفسهما الى عدد من الباحثين المتخصصين *** ليقوم كل منهم بتحليلهما على وفق المعيار التحليلي نفسه ، وكانت نسبة الاتفاق عند التحليل الأول للنموذجين هي ١٠٠% ، وللتأكد من ثبات معيار التحليل قام الباحث بعد مدة جاوزت الشهرين بعرضه على الباحثين أنفسهم وقد قام كل منهم بتحليل الأنموذجين وكانت نسبة الاتفاق عند التحليل الثاني هي ١٠٠% ، وظهرت نسبة الاتفاق بين التحليلين الأول والثاني هي ١٠٠% وبين المحلل الأول والباحث هي ١٠٠% وكذلك بين المحلل الثاني والباحث هي ١٠٠% . لذا كانت نسبة الثبات هي ١٠٠% بحسب معادلة سكوت **** .

أدوات جمع المعلومات :

١. استمارة المقابلة : تم إعداد مجموعة من الأسئلة التي ترتبط بموضوع البحث وعرضها على السادة الخبراء لبيان مدى صلاحيتها وتحقيقها للغاية المرجوة منها . وبعد إجراء التعديلات ، التقى الباحث بعدد من مغني الأغنية البغدادية وملحنيها وأصحاب العلاقة والخبرة الفنية في هذا المجال .

مستلزمات البحث :

١. لتدوين عينات البحث والخاضعة للتحليل الموسيقي ، أُستخدم جهاز أورغن ومسجل كاسيت ومشغل للأقراص الليزرية وجهاز حاسوب ، تفاصيلها ترد كما يأتي :

Key Board , Roland . Made in Italy.
Stereo Tape Cassette Deck, Technics, model, RS-RBS, Made in Japan.
Compact Disc Player, Sony, Model DV-ER, Made in Japan.
Intel Laptop , Made Malaysia.

٢. لتسجيل المقابلات ، تم إستخدام كاميرا نوع Digital Camera Sony

الفصل الرابع

*** ١. فراس ياسين : ماجستير فنون موسيقية ، كلية الفنون الجميلة . ٢. مهيمن ابراهيم : ماجستير فنون موسيقية ، كلية الفنون الجميلة .

**** معامل الثبات = درجة الإتفاق الكلي – مجموع الأخطاء في الإتفاق / مجموع الأخطاء في الإتفاق – ١

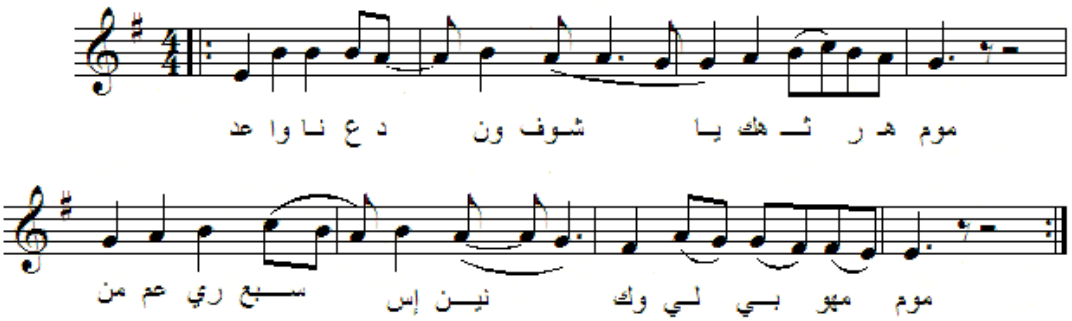
عينات البحث

عينــة رقــم ١

ألحـان : محمد جواد أموري

عد وآنـا أعد

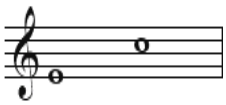
غنـاء : أنـوار عبـد الوهـاب



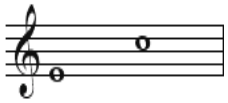
المغني	المجموعة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
امرأة	مشترك	المذهب	قبل المغني	أصيلة	لا يؤديها	A	٤	٨
=	=	=	قبل المغني	أصيلة	يؤديها	B	٤	٨

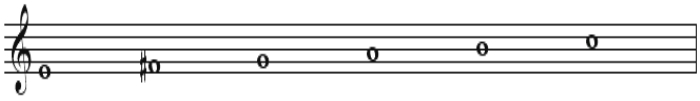
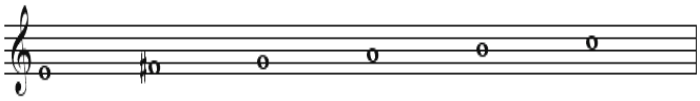
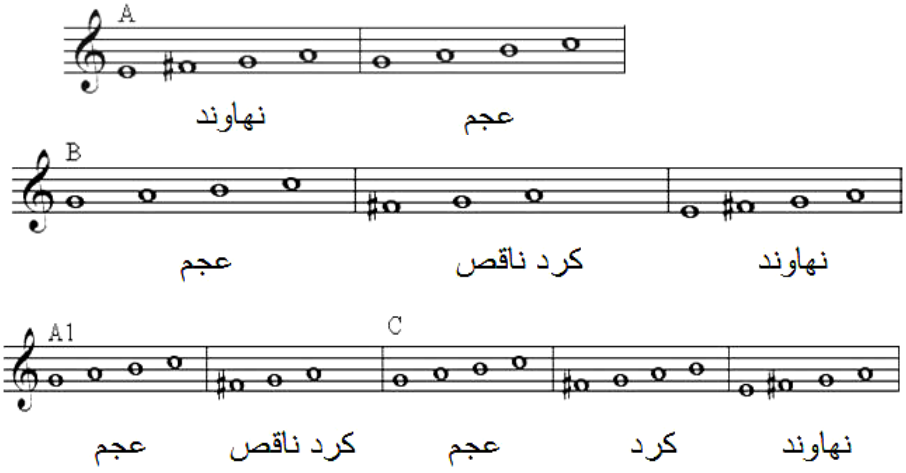
تتكون الأغنية من مذهب يعاد ثلاث مرات بنصوص مختلفة ، وإن صوت المغني من الأصوات النسائية بينما جاء صوت المجموعة مشتركاً (نسائياً ورجالياً) ، وتَحَدد موقع أداء المجموعة في مواقع ثلاثة أشتملت على المذهب المتكرر للأغنية ، وقد أدّت المجموعة جملتين لحنيتين في كل موقع نوردها بحسب ترتيب أدائها ، الجملة اللحنية الأولى A بطول ٤ بارات والثانية B بطول ٤ بارات وبالترتيب A B A B ، وبذلك يكون مجموع أداء المجموعة ١٦ باراً موسيقياً .

المدى اللحني للأغنية :



المدى اللحني للمجموعة :



المسار اللحني للأغنية :

المسار اللحني للمجموعة :

ظهرت في الجمل اللحنية للأغنية الأجناس الآتية ، حيث قامت المغنية بأداء الأجناس الظاهرة في الجمل اللحنية C–B–A1 . بينما انفردت المجموعة بأداء الجملة اللحنية A الذي ظهر فيها جنس النهاوند من درجة E وجنس العجم من درجة G .

مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية : ١٠٢ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني : ٥٤ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المجموعة : ٤٨ باراً موسيقياً .

نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني: ٨٨.٨٨ %

ولمعرفة نوعية الطابع اللحني لأداء المجموعة ، فقد تم حساب عدد النغمات في الجمل اللحنية وما يقابلها من كلمات ، فظهرت لنا كما يأتي : مجموع أعداد النغمات = ٣٣

مجموع أعداد المقاطع اللفظية = ٢٤

نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية = ١٣٧.٥ %

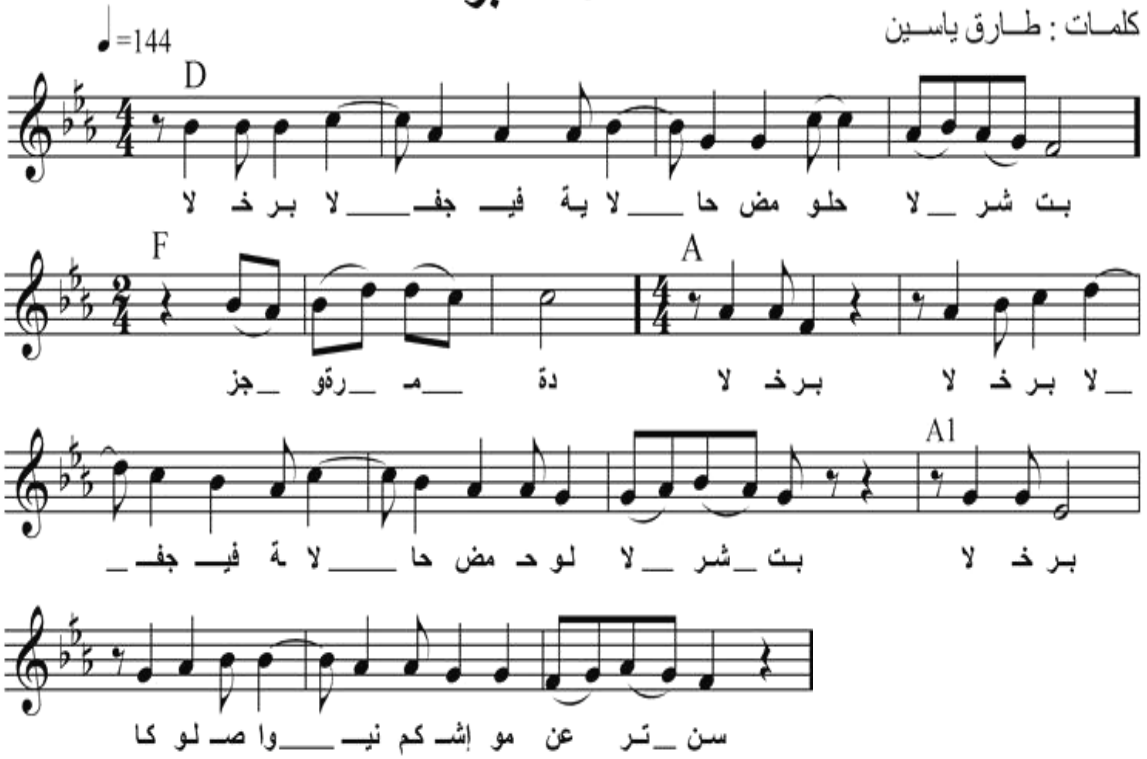
يتبين لنا وجود زيادة في عدد النغمات مقارنة بأعداد المقاطع اللفظية ، لذلك فإن الطابع العام للمسار اللحني لأداء المجموعة هو من النوع الزخرفي .

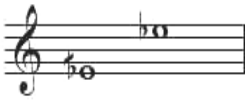
عينة رقم ٢

غناء : فاضل عواد

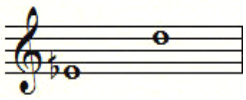
لا خبر

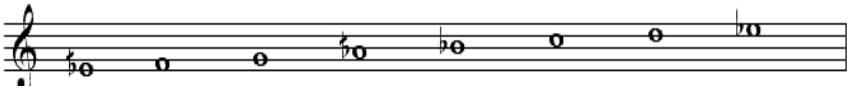
ألحان : حسين السعدي

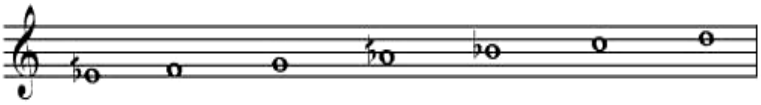
كلمات : طارق ياسين

تتكون الأغنية من مذهب وكوبليهين متشابهين في اللحن وبنصين شعريين مختلفين ، كان صوت المغني من الأصوات الرجالية وكذلك صوت المجموعة ، وتَحَدد موقع أداء المجموعة في مواقع ثلاث أشتملت على مذهب وكوبليهي الأغنية ، وقد أدّت المجموعة أربعة جُمل لحنية مختلفة نوردها بحسب ترتيب أدائها ، في المذهب أدت المجموعة الجملة الأولى D بطول ٤ بارات موسيقية ، وفي الكوبليه الأول أدت المجموعة خمسة جُمل لحنية هي على التوالي ، الجملة F بطول ٣ بارات في الوزن الثنائي (تمثل الجزء الأخير من الجملة اللحنية التي يؤديها المغني) يعاد أداؤها مرتين ، والجملة الثالثة A بطول ٥ بارات والجملة الرابعة A1 بطول ٤ بارات يعاد أداؤها بالترتيب A A1 A A1 ، ثم يُعاد أداء الجملتين F و D لينتهي بذلك الكوبلية الأول . وبذلك يكون مجموع أداء المجموعة ٣٢ باراً موسيقياً .



المدى اللحني للأغنية :

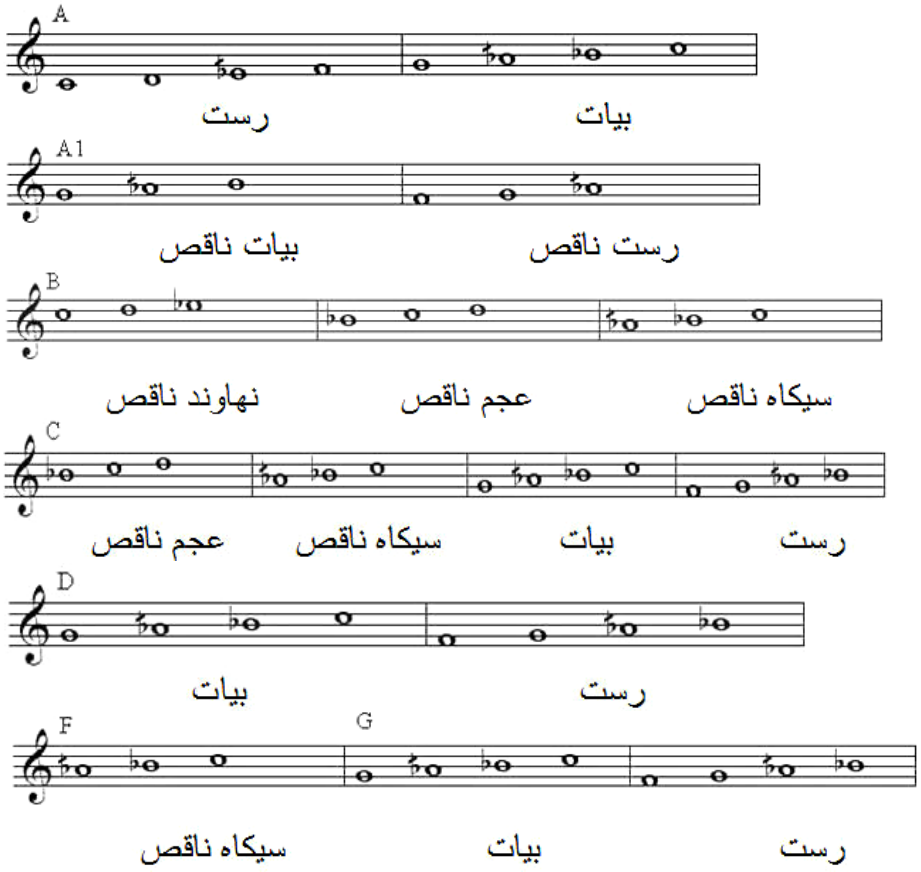


المدى اللحني للمجموعة :

المسار اللحني للأغنية :



المغني	المجموعة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
رجل	رجالي	المذهب	بعد المغني	إعادة	يؤديها	D	٤	٤
رجل	رجالي	الكوبليه ١	بعد المغني	إعادة ضمنية	يؤديها	F	٣	٦
=	=	=	قبل المغني	أصيلة	لا يؤديها	A1 - A	٥ – ٤	١٠ + ٨
=	=	=	بعد المغني	إعادة	يؤديها	D	٤	٤

المسار اللحني للمجموعة :

ظهرت في الجمل اللحنية للأغنية الأجناس الآتية ، حيث قام المغني بأداء جميع الأجناس الظاهرة في الجمل اللحنية للأغنية ، بأستثناء الجملتين اللحنيين A1-A فقد انفردت المجموعة بأدائهما وظهرت فيهما الأجناس الآتية ، جنس رست من درجة C وجنس بيات من درجة G وجنس بيات ناقص من درجة G وجنس رست ناقص من درجة F .

مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية : ٢٩٨ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني : المذهب (٧٠) – الكوبليه الواحد (٨٤) = ٢٣٨ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المجموعة : المذهب (٤) – الكوبليه الواحد (٢٨) = ٦٠ باراً موسيقياً .

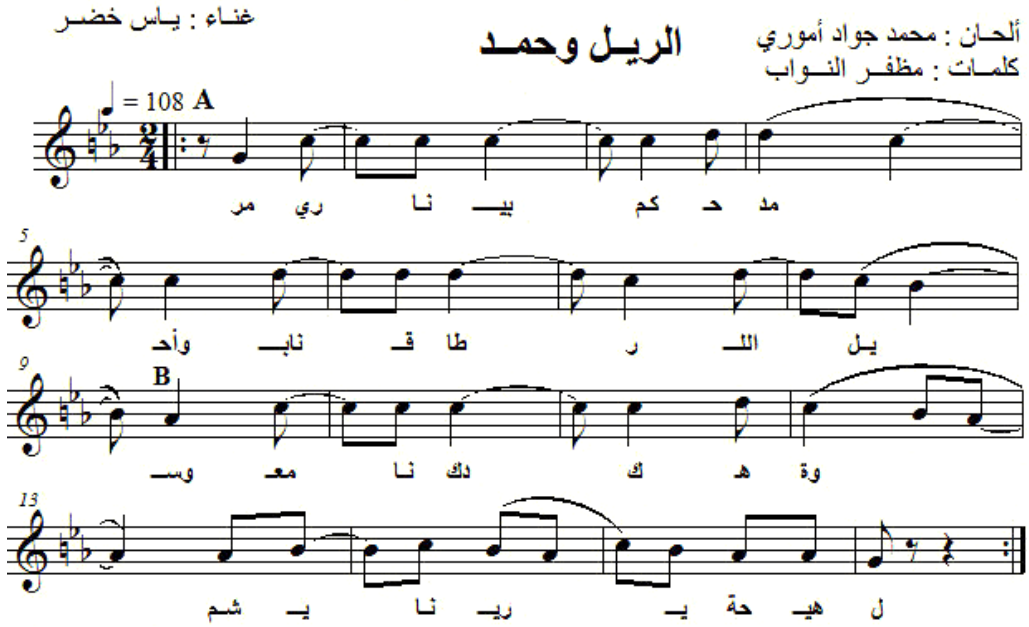
نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني : ٢٥.٢١ %

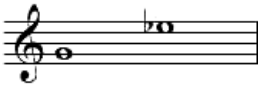
ولمعرفة نوعية الطابع اللحني لأداء المجموعة ، فقد تم حساب عدد النغمات في الجمل اللحنية وما يقابلها من كلمات ، فظهرت لنا كما يأتي : مجموع أعداد النغمات = ٣٥

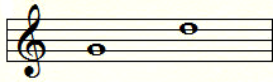
مجموع أعداد المقاطع اللفظية = ٢٩

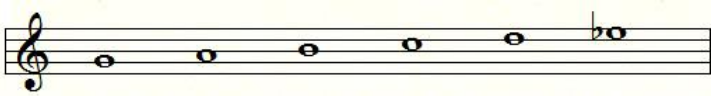
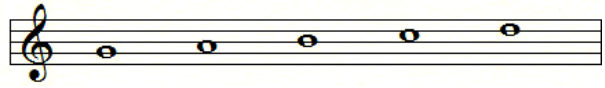
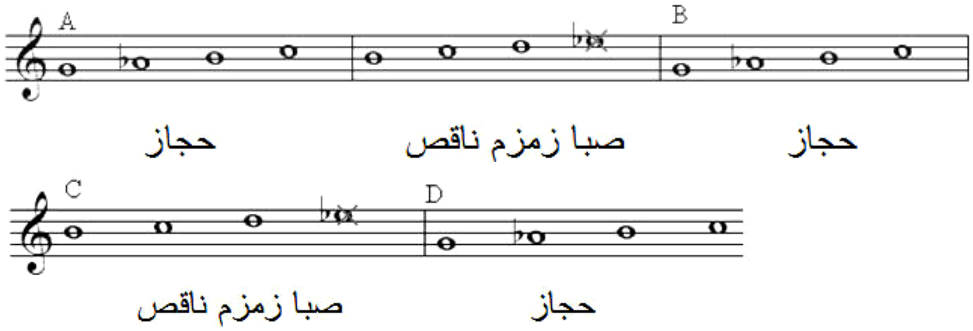
نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية = ١٢٠.٦٨ %

يتبين لنا وجود زيادة في عدد النغمات مقارنة بأعداد المقاطع اللفظية ، لذلك فإن الطابع العام للمسار اللحني لأداء المجموعة هو من النوع الزخرفي .

عينة رقم ٣

تتكون الأغنية من مذهب يتكرر ثلاث مرات وقد كان صوت المغني من الأصوات الرجالية وكذلك صوت المجموعة ، وتَحَدد موقع أداء المجموعة في مواقع ثلاثة أشتملت على بداية ووسط ونهاية الأغنية ، وقد أدّت المجموعة جملتين لحنيتين في كل موقع ، الأولى A بطول ٨ بارات والثانية B بطول ٨ بارات ، بالترتيب B A B A .

المدى اللحني للأغنية :

المدى اللحني للمجموعة :



المسار اللحني للأغنية :

المسار اللحني للمجموعة :

ظهرت في الجمل اللحنية للأغنية الأجناس الآتية ، قام المغني بأداء الجملتين اللحنيتين D - C ، بينما أدت المجموعة الجملتين اللحنيتين B- A التي ظهر فيهما جنس حجاز من درجة G وجنس صبا زمزم من درجة B .

المغني	المجموعة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
رجل	رجالي	المذهب	قبل المغني	أصيلة	لا يؤديها	B – A	٨ – ٨	١٦ + ١٦
=	=	المذهب ١	بعد المغني	إعادة	لا يؤديها	B – A	٨ – ٨	١٦ + ١٦

مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية : ٢٦٤ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني : المذهب (٢٤) – المذهب ١ (٧٢) = ١٦٨ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المجموعة : المذهب (٣٢) – المذهب ١ (٣٢) = ٩٦ باراً موسيقياً .

نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني : ٥٧.١٤ %

ولمعرفة نوعية الطابع اللحني لأداء المجموعة ، فقد تم حساب عدد النغمات في الجمل اللحنية وما يقابلها من كلمات ، فظهرت لنا كما يأتي : مجموع أعداد النغمات = ٣٥

مجموع أعداد المقاطع اللفظية = ٢٩

نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية = ١٢٠.٦٨ %

يتبين لنا وجود زيادة في عدد النغمات مقارنة بأعداد المقاطع اللفظية ، لذلك فإن الطابع العام للمسار اللحني لأداء المجموعة هو من النوع الزخرفي .

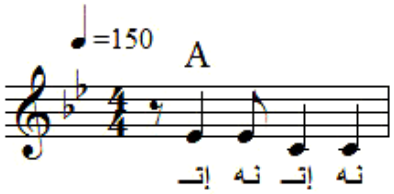
عينة رقم ٤

إتنه إتنه

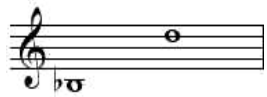
ألحان : طالب القرةغولي

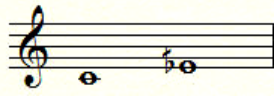
كلمات : كاظم عبد الجبار

غناء : فاضل عواد

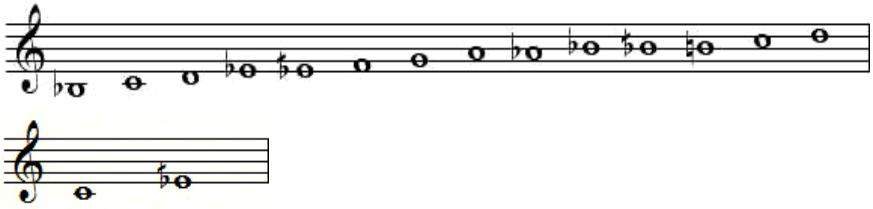


تتكون الأغنية من مذهب وكوبليه واحد ، وقد كان صوت المغني من الأصوات الرجالية بينما جاء صوت المجموعة نسائياً ، وتَحَدد موقع أداء المجموعة في مذهب وكوبليه الأغنية ، وقد أدّت المجموعة جزء من الجملة اللحنية A بطول بار موسيقي واحد وقد جاء الأداء مكملاً للمغني ، تكررت خمس مرات في المذهب ومرة واحدة في الكوبليه .

المدى اللحني للأغنية :

المدى اللحني للمجموعة :



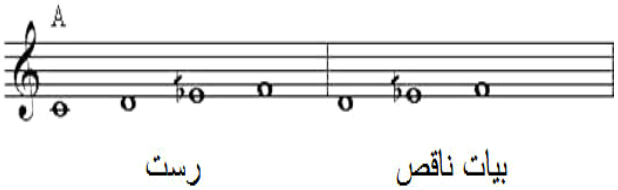
المسار اللحني للأغنية :

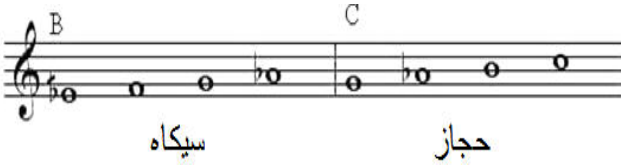


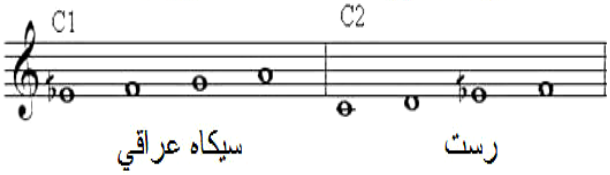
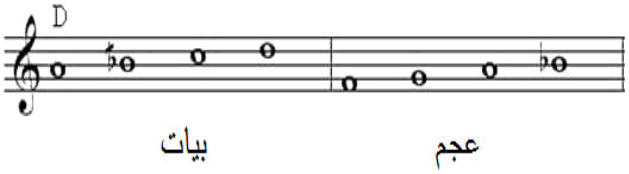
المغني	المجموعة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
رجل	نسائية	المذهب	قبل المغني	مكمل	لا يؤديها	A	١	٥
=	=	الكوبليه	بعد المغني	مكمل	لا يؤديها	A	١	١

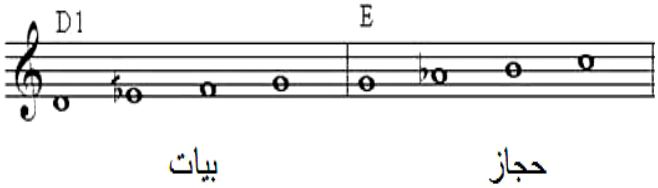
المسار اللحني للمجموعة :

ظهرت في الجمل اللحنية للأغنية الأجناس الآتية ، قام المغني بأدائها جميعاً ، بأستثناء الجملة اللحنية A الذي انفردت المجموعة بأدائها والذي ظهر فيه جنس الرست من الدرجة C وجنس البيات الناقص من الدرجة D .









مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية : ١٣٤ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني : المذهب (٥٦) – الكوبليه (٧٢) = ١٢٨ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المجموعة : المذهب (٥) – الكوبليه (١) = ٦ بارات موسيقية .

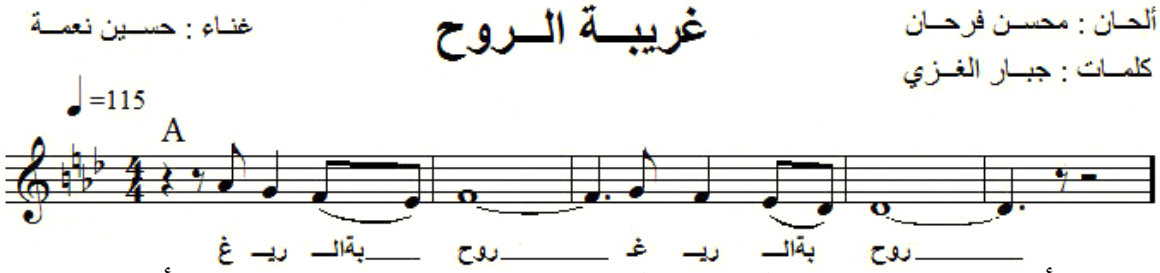
نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني : ٠٤.٦٨ %

ولمعرفة نوعية الطابع اللحني لأداء المجموعة ، فقد تم حساب عدد النغمات في الجمل اللحنية وما يقابلها من كلمات ، فظهرت لنا كما يأتي : مجموع أعداد النغمات = ٤

مجموع أعداد المقاطع اللفظية = ٤

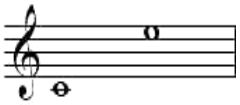
نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية = ١٠٠%

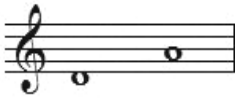
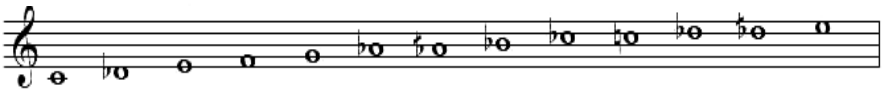
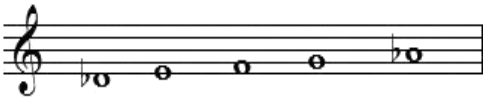
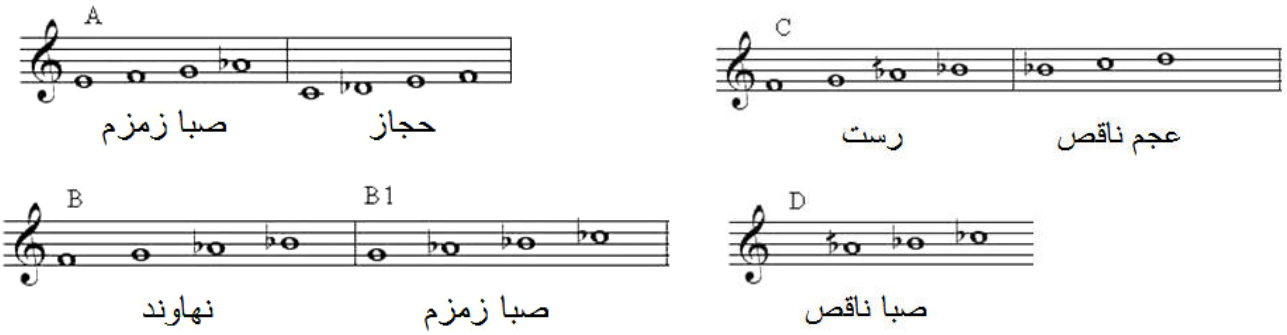
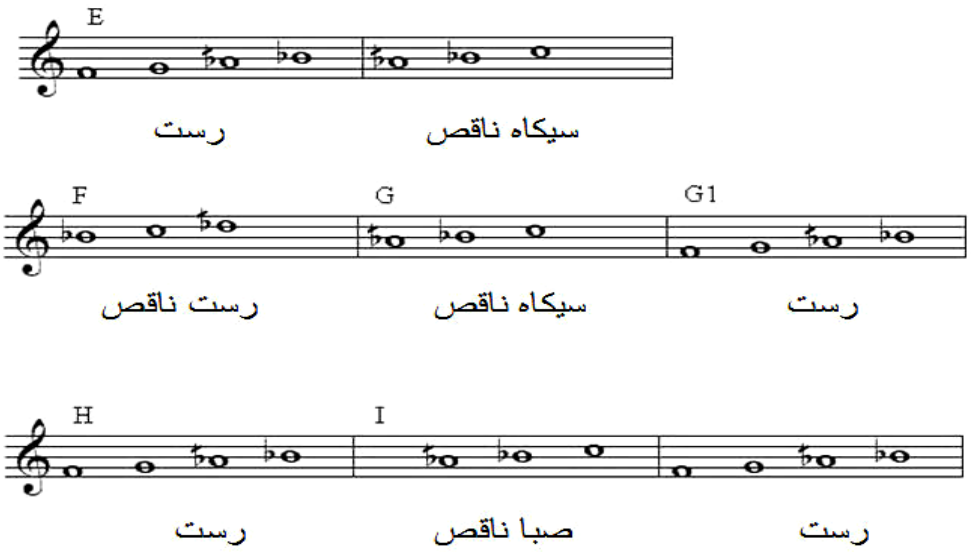
يتبين لنا تشابه أعداد النغمات مع أعداد المقاطع اللفظية ، لذلك فإن الطابع العام للمسار اللحني لأداء المجموعة هو من النوع المقطعي . ما يؤكد الحرص على إظهار عنصر النص الغنائي بشكل واضح للمتلقي .

عينة رقم ٥

تتكون الأغنية من مذهب وكوبليهين مختلفين ، وقد كان صوت المغني من الأصوات الرجالية بينما جاء صوت المجموعة نسائياً ، وتَحَدد موقع أداء المجموعة في مذهب وكوبليهي الأغنية ، وقد أدّت المجموعة في مذهب الأغنية جزء من الجملة اللحنية A بطول ثلاث بارات موسيقية وقد جاء الأداء مكملاً للمغني بيد أن المجموعة ابتدأت الغناء ، بينما أدت المجموعة في الكوبليهين الأول والثاني خمس بارات من نفس الجملة اللحنية A وقد ابتدأت المجموعة الأداء قبل المغني في الكوبليهين .

المغني	المجموعة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
رجل	نسائية	المذهب	قبل المغني	مكمل	لا يؤديها	A	٣	٩
=	=	الكوبليه١	بعد المغني	مكمل	لا يؤديها	A	٥	٥
=	=	الكوبليه٢	بعد المغني	مكمل	لا يؤديها	A	٥	٥

المدى اللحني للأغنية :



المدى اللحني للمجموعة :

المسار اللحني للأغنية :

المسار اللحني للمجموعة :

ظهرت في الجمل اللحنية للأغنية الأجناس الآتية ، حيث قام المغني بأدائها جميعاً بأستثناء جزء من الجملة اللحنية A الذي انفردت المجموعة بأدائه وقد ظهر فيه جنس الصبا زمزم من درجة E .

مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية : ١٧٠ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني: المذهب (٣٨) – الكوبليه١(٤٤)–الكوبليه٢ (٦٩) = ١٥١ باراً موسيقياً. مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المجموعة: المذهب (٩)– الكوبليه١ (٥) – الكوبليه٢ (٥) = ١٩ باراً موسيقياً .

نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني : ١٢.٥٨ %

ولمعرفة نوعية الطابع اللحني لأداء المجموعة ، فقد تم حساب عدد النغمات في الجمل اللحنية وما يقابلها من كلمات ، فظهرت لنا كما يأتي : مجموع أعداد النغمات = ١٠

مجموع أعداد المقاطع اللفظية = ٨

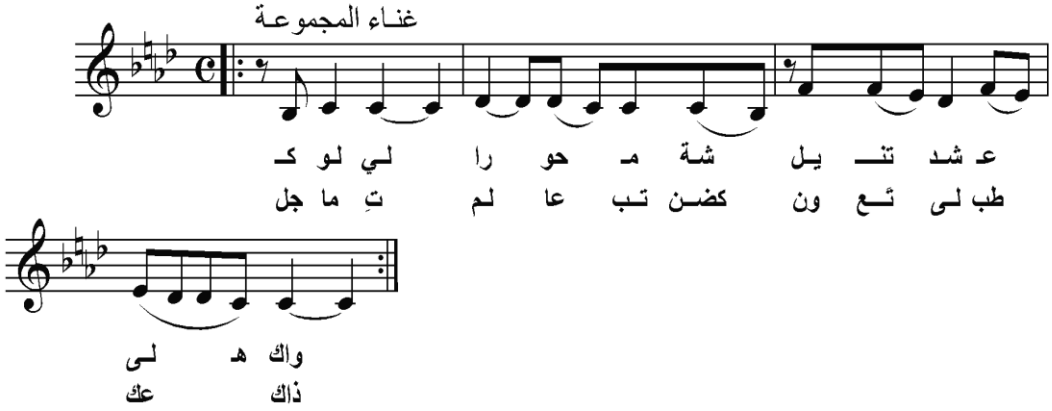
نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية = ١٢٥%

يتبين لنا وجود زيادة في عدد النغمات مقارنة بأعداد المقاطع اللفظية ، لذلك فإن الطابع العام للمسار اللحني لأداء المجموعة هو من النوع الزخرفي .

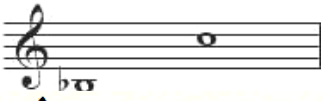
عينــة رقــم ٦

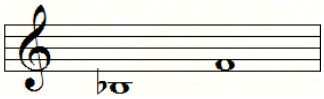
ألحــان : ياســين الــراوي
كلمــات : نــاظم السـماوي

كــالولي راح ومشــة

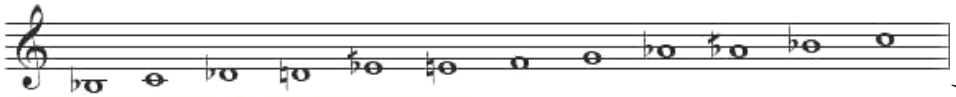
غنــاء يــاس خضــر

تتكون الأغنية من مذهب يُعاد مرتين بنص شعري مختلف وكوبليه واحد ، وقد كان صوت المغني من الأصوات الرجالية بينما جاء صوت المجموعة نسائياً ، وتَحَدد موقع أداء المجموعة في مناطق ثلاثة أشتملت على المذهب وتكراره والكوبليه الوحيد ، وقد أدّت المجموعة جملة لحنية واحدة A تتكون من أربعة بارات تكررت بنص غنائي مختلف .

المغني	المجموعة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
رجل	نسائي	المذهب	قبل المغني	أصيلة	لا يؤديها	A	٤	٨
=	=	المذهب ٢	قبل المغني	أصيلة	لا يؤديها	A	٤	٨
=	=	=	بعد المغني	أصيلة	لا يؤديها	A	٤	٨
=	=	الكوبليه	بعد المغني	أصيلة	لا يؤديها	A	٤	٨

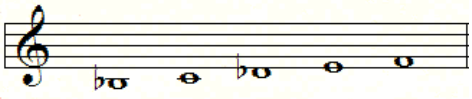
المدى اللحني للأغنية :

المدى اللحني للمجموعة :

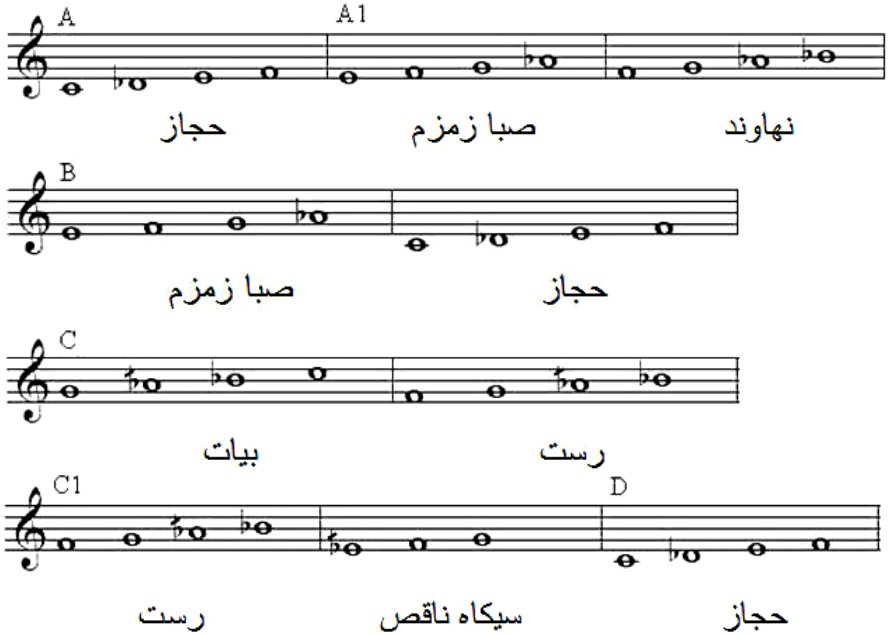


المسار



المسار اللحني للمجموعة :



ظهرت في الجمل اللحنية للأغنية الأجناس الآتية ، قام المغني بأدائها جميعاً بأستثناء الجملة اللحنية A الذي انفردت المجموعة بأدائها وظهر فيها جنس الحجاز من درجة C .

مجموع البارات الموسيقية المغناة في الأغنية : ١٣٦ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المغني: المذهب (١٦) – المذهب٢ (٣٢)– الكوبليه (٥٦) =١٠٤ باراً موسيقياً .

مجموع البارات الموسيقية المغناة من قِبَل المجموعة: المذهب (٨) – المذهب٢ (١٦) – الكوبليه (٨) = ٣٢ باراً موسيقياً.

	عينة رقم ٢		عينة رقم ٣		عينة رقم ٤		عينة رقم ٥		عينة رقم ٦		
غن	المجموعة	المغني	المجموعة	المغني	المجموعة	المغني	المجموعة	المغني	المجموعة	المغني	المجموعة
رأة	مشترك	رجل	رجال	رجل	رجال	رجل	نساء	رجل	نساء	رجل	نساء

نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المجموعة الى نسبة البارات الموسيقية المغناة من قبل المغني: ٣٠.٧٦ %

ولمعرفة نوعية الطابع اللحني لأداء المجموعة ، فقد تم حساب عدد النغمات في الجمل اللحنية وما يقابلها من كلمات ، فظهرت لنا كما يأتي : مجموع أعداد النغمات = ٢٠

مجموع أعداد المقاطع اللفظية = ١٤

نسبة أعداد النغمات الى أعداد المقاطع اللفظية = ١٤٢.٨٥ %

يتبين لنا وجود زيادة في عدد النغمات مقارنة بأعداد المقاطع اللفظية ، لذلك فإن الطابع العام للمسار اللحني لأداء المجموعة هو من النوع الزخرفي .

الفصل الخامس
النتائج والاستنتاجات

- كان صوت المغني رجالياً في خمس عينات بينما انفردت إحدى العينات بصوت المغنية فقد كان صوتاً نسائياً ، وقد جاء صوت المجموعة مشتركاً (رجالياً ونسائياً) مرة واحدة ورجالياً مرتين ونسائياً ثلاث مرات . والجدول الآتي يوضح ذلك .

- لم يطابق صوت المغنية صوت المجموعة قط ، بل جاء مشتركاً . بينما طابق صوت المغني صوت المجموعة في حالتين وجاء صوت المغني رجالياً وصوت المجموعة نسائياً في ثلاث حالات . ما يمكن إعطاء النسب المئوية لذلك كما يأتي :

صوت المغني نسائياً والمجموعة نسائية = صفر % .

صوت المغني نسائياً والمجموعة مشتركة = ١٦.٦ % .
صوت المغني نسائياً والمجموعة رجالياً = صفر % .
صوت المغني رجالياً والمجموعة نسائية = ٥٠ % .
صوت المغني رجالياً والمجموعة مشتركة = صفر % .
صوت المغني رجالياً والمجموعة رجالياً = ٣٣.٣ % .

- أدت المجموعة في أجزاء مختلفة العينات نحددها كما يأتي :

عينة رقم ١ : في جميع أجزاء الأغنية (المذهب المتكرر ثلاث مرات) ، ما يعطيها نسبة ١٠٠% .

عينة رقم ٢ : في جميع أجزاء الأغنية (المذهب المتكرر والكوبليه الوحيد) ، ما يعطيها نسبة ١٠٠% .

عينة رقم ٣ : في جميع أجزاء الأغنية (المذهب المتكرر ثلاث مرات) ، ما يعطيها نسبة ١٠٠% .

عينة رقم ٤ : في جميع أجزاء الأغنية (المذهب والكوبليه الوحيد) ، ما يعطيها نسبة ١٠٠% .

عينة رقم ٥ : في جميع أجزاء الأغنية (المذهب والكوبليهين) ، ما يعطيها نسبة ١٠٠% .

عينة رقم ٦ : في جميع أجزاء الأغنية (المذهب المتكرر والكوبليه الوحيد) ، ما يعطيها نسبة ١٠٠% .

- مجموع الجمل اللحنية الكلي التي قامت المجموعة بأدائها (٢٠) جملة لحنية .

أدت المجموعة (١١) جمل لحنية ، لا يؤديها المغني (أصيلة) ، تميزت (٨) منها بصفة تغيير لون الصوت لعدم تطابق صوت المغني مع صوت المجموعة .

أدت المجموعة (١) جملة لحنية قبل المغني ، يؤديها المغني (أصيلة) ، تميزت أيضاً بصفة تغيير لون الصوت لعدم تطابق صوت المغنية مع صوت المجموعة .

أدت المجموعة (٢) جمل لحنية مكمّلة للجملة اللحنية قبل المغني ، لا يؤديها المغني (مكملة) ، تميزت أيضاً بصفة تغيير لون الصوت لعدم تطابق صوت المغني مع صوت المجموعة .

أدت المجموعة (٣) جمل لحنية مكمّلة للجملة اللحنية بعد المغني ، لا يؤديها المغني (مكملة) تميزت أيضاً بصفة تغيير لون الصوت لعدم تطابق صوت المغني مع صوت المجموعة .

أدت المجموعة (٢) جمل لحنية تكرار لما يؤديه المغني (إعادة تأكيدية) .

أدت المجموعة (١) جزء من جملة لحنية تكرار لما يؤديه المغني (إعادة بسيطة استراحة للمغني) .

- لم يتضمن أداء المجموعة أي نوع من أنواع التهيئة للجملة اللحنية القادمة .

رقم العينة	موقع الأداء في الأغنية	موقع الأداء	نوع الأداء	المغني	أنواع الجُمل اللحنية	أطوال الجُمل اللحنية	مجموع الأداء
١	المذهب	قبل المغني	أصيل	لا يؤديها	A	٤	٨
	=	قبل المغني	أصيل	يؤديها	B	٤	٨
٢	المذهب	بعد المغني	إعادة تأكيدية	يؤديها	D	٤	٤
	الكوبليه ١	بعد المغني	إعادة بسيطة	يؤديها	F	٣	٦
	=	قبل المغني	أصيل	لا يؤديها	A1 - A	٥ – ٤	١٠ + ٨
	=	بعد المغني	إعادة تأكيدية	يؤديها	D	٤	٤
٣	المذهب	قبل المغني	أصيل	لا يؤديها	B – A	٨ – ٨	١٦ + ١٦
	المذهب ١	بعد المغني	أصيل	لا يؤديها	B – A	٨ – ٨	١٦ + ١٦
٤	المذهب	قبل المغني	مكمل	لا يؤديها	A	١	٥
	الكوبليه	بعد المغني	مكمل	لا يؤديها	A	١	١
٥	المذهب	قبل المغني	مكمل	لا يؤديها	A	٣	٩
	الكوبليه١	بعد المغني	مكمل	لا يؤديها	A	٥	٥
	الكوبليه٢	بعد المغني	مكمل	لا يؤديها	A	٥	٥
٦	المذهب	قبل المغني	أصيل	لا يؤديها	A	٤	٨
	المذهب ٢	قبل المغني	أصيل	لا يؤديها	A	٤	٨
	=	بعد المغني	أصيل	لا يؤديها	A	٤	٨
	الكوبليه٢	بعد المغني	أصيل	لا يؤديها	A	٤	٨

- مجموع أعداد الأجناس التي تؤديها المجموعة في العينات = ١٣ جنس موسيقي .
- مجموع أعداد الأجناس التي يؤديها المغني في العينات = ٥٧ جنس موسيقي .
- نسبة أعداد الأجناس التي تؤديها المجموعة الى أعداد الأجناس التي يؤديها المغني = ٢٢.٨٠ %
- تراوح المدى اللحني في أداء المغنين بين بُعُد السادسة الصغيرة الى بُعُد الثامنة مضافاً إليها ثالثة كبيرة .
- تراوح المدى اللحني في أداء المجموعة بين بُعُد الثالثة الصغيرة منقوصة ربع تون الى بُعُد السابعة مضافاً إليها ربع تون .
- المعدل الحسابي لنسب أداء المجموعة الى أداء المغني في مجموع العينات = ٣٦.٥٤ %

- نوعية الطابع اللحني للأداء هو زخرفي في ٥ نماذج ، بينما أتى مقطعياً في نموذج واحد فقط . ما يعطي صفة الأداء الزخرفي للمجموعة بنسبة ٨٣.٣٣ % بينما صفة الأداء المقطعي

رقم العينة	الأجناس التي يؤديها المغني	الأجناس التي تؤديها المجموعة	المدى اللحني للمغني	المدى اللحني للمجموعة	نسبة أداء المجموعة الى المغني	نوع الطابع اللحني
١	٨	٢	٦ ص	٦ ص	٨٨.٨٨ %	زخرفي
٢	١٢	٤	٨ + ربع تون	٧ + ربع تون	٢٥.٢١ %	زخرفي
٣	٢	٣	٦ ص	٥ ت	٥٧.١٤ %	زخرفي
٤	١٠	٢	٨ + ٣ ك	٣ ص – ربع تون	٠٤.٦٨ %	مقطعي
٥	١٥	١	٨ + ٣ ك	٥ ت	١٢.٥٨ %	زخرفي
٦	١٠	١	٨ + ٢ ك	٥ ت	٣٠.٧٦ %	زخرفي

بنسبة ١٦.٦٦ % .

١. صوت المغني نسائياً :

- لم يتطابق صوت المجموعة مع صوت المغنية خوفاً من إكساب الأغنية طابع النعومة المفرطة في الأداء ، ولم يأت صوت المجموعة رجالياً ، حذراً من هيمنة أداء المجموعة الرجالي الجهير على سمع المتلقي وإخفاء صوت المغنية أو جعله يبدو ضعيفاً على أقل تقدير ، لذلك أتى صوت المجموعة مشتركاً كما في النموذج رقم ١ .

٢. صوت المغني رجالياً :

- تطابق صوت المجموعة مع صوت المغني في النموذجين ٢ ، ٣ تماشياً مع دور المجموعة في التأكيد على المعنى اللفظي للنص الشعري وذلك عبر الإعادة التأكيدية ، فضلاً عن الإمكانية الأدائية العالية التي تميزت بها المجموعة الرجالية مما أعطاها دوراً أساسياً عن طريق أداء جمل لحنية أصيلة لم يؤديها المغني في النموذجين السالف ذكرهما بالإضافة الى إعطاء المغني نوعاً من الاستراحة . وقد ورد صوت المجموعة نسائياً في النماذج ٤ ، ٥ ، ٦ ، وقد حمل النموذج رقم ٤ معانٍ مهمة في اختيار صوت المجموعة النسائي وذلك للتأكيد على المعنى اللفظي للنص الشعري للنموذج فلابد أن يكون صوت المجموعة نسائياً فضلاً عن إكساب الأداء صفة تغيير اللون الصوتي الذي تميز به النموذجين ٥ ، ٦ .

٣. للمجموعة دوراً رئيساً (لا يمكن الاستغناء عنه) بسبب ما يأتي :

- كونه اشتمل على جميع أجزاء النماذج ، فلم يكن هناك أي جزء من أي نموذج لا يتضمن أداء المجموعة .
- أداء المجموعة جمل لحنية لا يؤديها المغني .

- أداء المجموعة جمل لحنية قبل المغني ، ما يؤكد دورها الاستهلالي في الأداء فضلاً عن تهيئة المغني * .
- أداء المجموعة ١٢ جملة لحنية أصيلة من مجموع الجمل اللحنية البالغة ٢٠ التي قامت المجموعة بأدائها في النماذج ، أي بمعنى أن أداء المجموعة بالمعدل العام هو أصيل .
- نسبة أعداد الأجناس الموسيقية التي تؤديها المجموعة الى أعداد الأجناس التي يؤديها المغني = ٢٢.٨٠ % وهي نسبة عالية تقترب من نسبة الربع من الأداء الكلي .
- المعدل الحسابي لنسب أداء المجموعة الى أداء المغني في مجموع العينات = ٣٦.٥٤ % وهي نسبة تجاوزت الثلث من الأداء الكلي للنماذج .
- صفة الأداء الزخرفي للمجموعة ، والذي بلغ نسبة ٨٣.٣٣ % من مجموع الأداء ما يدل على الإمكانية الأدائية العالية .

٤. أظهر المدى اللحني لأداء المجموعة تراجعاً واضحاً مقارنة بسعة المدى اللحني لأداء المغني ، ماعدا حالة واحدة تطابقا فيها ، وهذا في واقع الأمر من الأمور البديهية ، حيث أن المغني هو سيد الأداء فضلاً عن صعوبة إتساع المديات اللحنية لغناء المجموعة بشكل عام ويعزى السبب في ذلك لصعوبة توحيد الغناء الجماعي في المديات العالية جداً أو الواطئة جداً .

٥. إن للملحن دور رئيساً في تحديد دور المجموعة في الأداء عبر رؤياه الخاصة في إعطائها دوراً أصيلاً في الأغنية ، ونجده واضحاً في الحان محمد جواد أموري في النموذجين ١ ، ٣ وعند الملحن ياسين الراوي في النموذج ٦ ، أما الملحن حسين السعدي فقد كان معتدلاً حيث تباين دور المجموعة في ألحانه بين الأصيل والإعادة التأكيدية والبسيطة في النموذج رقم ٢ ، بينما لم نلمس دوراً أصيلاً أو إعادة تأكيدية في ألحان طالب القرةغولي في النموذج رقم ٤ وكذلك عند الملحن محسن فرحان في النموذج رقم ٥ .

٦. يعتقد بعض الملحنين والمغنين أن إعطاء دور رئيس للمجموعة المرافقة للغناء نوع من التقليل من شأن المغني وإمكانياته الأدائية .

* أن صعوبة بداية الأداء تكمن في ضبط الطبقة الصوتية للأداء ومطابقتها مع الآلات الموسيقية المرافقة .

التوصيات

يوصي الباحث بما يأتي :

١. التوجه بطباعة الكتب المعنية بتعريف المغنين وأعضاء الفرق الموسيقية والغنائية ونتاجاتهم الفنية فضلاً عن سيرهم الذاتية .
٢. ضرورة اهتمام الدوائر المعنية بالفن الغنائي العراقي بالمكتبة الصوتية والصورية لتضم أكبر عدد من الأغاني العراقية بجميع مراحلها .
٣. إبراز دور المؤدين في مجاميع العزف والغناء في الفرق الغنائية المختلفة .

المقترحات

يقترح الباحث ما يأتي :

١. إجراء دراسات تحليلة عن مجاميع الغناء المرافقة للأغاني البغدادية عبر مراحل تطورها .
٢. إجراء دراسات تحليلة مقارنة بين أنماط الغناء الجماعي في الأشكال الفنية الغنائية العراقية المختلفة .

قائمة المصادر والمراجع

١. العامري ، ثامر عبد الحسن : الغناء العراقي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ١٩٨٨ م .
٢. دراسة السوداني ، البناء اللحني والإيقاعي للأغنية البغدادية في عقد السبعينات ، رسالة ماجستير ، قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٦ م .
٣. دراسة زلزلة : المقام العراقي ، رسالة ماجستير ، قسم الفنون الموسيقية ، كلية الفنون الجميلة ، جامعة بغداد ، ٢٠٠٠ م .
٤. رشيد ، صبحي أنور : موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ، ٢٠٠٠ م .
٥. فارمر، هنري جورج : تاريخ الموسيقى العربية ، تر. د. حسين نصار ، دار الطباعة الحديثة .
٦. فريد ، طارق حسون : تاريخ الفنون الموسيقية ، مطابع دار الحكمة للطباعة والنشر ، بغداد ١٩٩٠ م .
٧. فريد ، طارق حسون : مدخل لتذوق الفنون الموسيقية ، دار الكتب للطباعة والنشر ، بغداد ، ٢٠٠٠م .