العـــدد (١٧)، مـــــــارس ٢٠٢٣، ص ص ٢٣٥- ٢٧٠

ثنائية الموسيقى واندماج الثقافات المختلفة

إعـــداد

أ.م.د/ أيمـــن يـــوســـف الشـــامـــي

أستاذ النظريات والتأليف المساعد بقسم التربية الموسيقية
بكليـــة التـــربيـــة الـنـوعيـــة جـــامعـــة بنهـــا

ثنائية الموسيقى واندماج الثقافات المختلفة

أ.م.د/ أيمن يوسف الشامي(*)

ملخص

نظرًا لأن الموسيقى هي محور العديد من ثقافات العالم، تثار أسئلة حول كيفية تشكيل التعرض الثقافي، حتى في حالة عدم وجود تدريب رسمي واضح، إستجاباتنا تجاه الموسيقى.

وجد أن المستمعين كانوا قادرين على استخدام الإشارات الصوتية مثل الإيقاع والجهارة للتعرف على تعبيرات الفرح والغضب والحزن في الموسيقى من ثقافتهم الخاصة وكذلك الموسيقى من ثقافتين غير مألوفين، مما يشير إلى أن بعض جوانب الاستجابات العاطفية للموسيقى لا تعتمد على التعرض المسبق.

تكون هذا البحث من مشكلة البحث، أهداف البحث، أسئلة البحث، عينة البحث، منهج البحث، أدوات البحث ومصطلحات البحث.

أما الاطار النظري للبحث فيتضمن:

- الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث.
- الثنائية الموسيقية.
- ثقافات موسيقية مختلفة.

الاطار التطبيقي يتضمن دراسة وتحليل العناصر الموسيقية لعينة البحث والرؤية الجديدة من قبل الباحث ثم النتائج وتفسيرها مختما بالمراجع.

Abstract

Introduction:

As music is a centerpiece of many world cultures, questions arise as to how cultural exposure, even in the absence of explicit formal training, shapes our responses to music. Additionally, individuals' musical memory abilities are greater for culturally familiar music than for culturally unfamiliar music. The sum of these effects makes culture a powerful influence in music cognition.

Found that listeners were able to use acoustic cues such as tempo and loudness to recognize expressions of joy, anger, and sadness in music from their own culture as well as music from two unfamiliar cultures, suggesting that some aspects of affective responses to music do not depend on prior exposure.

The research includes

Research problem - Research objectives - The Importance of research - Research questions - Sample Search - Research Methodology - Search tools - Search terms.

The theoretical framework of the research includes:

1- Previous studies related to the research topic
2- The musical duet
3- Different musical cultures

The applied framework includes the study and analysis of the musical elements of the research sample and the new vision by the researcher Then the results and their interpretation is sealed with references.

مقدمة:

نظرًا لأن الموسيقى هي محور العديد من ثقافات العالم، تثار أسئلة حول كيفية تشكيل التعرض الثقافي، حتى في حالة عدم وجود تدريب رسمي واضح، لإستجاباتنا تجاه الموسيقى. (Patrick C. M. Wong, Anil K. Roy, Elizabeth Hellmuth Margulis. 2009.1)

وجد أن المستمعين كانوا قادرين على استخدام الإشارات الصوتية مثل الإيقاع والجهارة للتعرف على تعبيرات الفرح والغضب والحزن في الموسيقى من ثقافتهم الخاصة وكذلك الموسيقى من ثقافتين غير مألوفين، مما يشير إلى أن بعض جوانب الاستجابات العاطفية للموسيقى لا تعتمد على التعرض المسبق.

على النقيض من ذلك، وجد جريجوري وفارني (١٩٩٦) أن المستمعين لديهم ثقافات مختلفة(Patrick C. M. Wong.; Anil K. Roy.; Elizabeth Hellmuth Margulis. (2009). 2).

الموسيقى والغناء فن من الفنون التي يعتمد عليها المجتمع في تهذيب النفوس وتنمية الإحساس بالجمال والتذوق الفني، فالموسيقى تعتبر من أقدم الفنون في تاريخ الإنسانية، فكانت في بادئ الأمر قاصرة على الصوت البشري إلى أن انتبه الإنسان لاختراع الآلات الموسيقية، وقد ارتبطت الأغاني بتاريخ الإنسان فقد عاشت معه كشكل من أشكال التعبير كرد فعل على الأحداث التي يمر بها، فكانت دائماً تمس الشعب، ووجدنا أن لكل بلد فنه وأغانيه التي تميزه عن غيره وهو ما يسمى بـ "الغناء الشعبي" والذي يعتبر وسيله فعاله للتأثير على الإنسان تأثيراً مباشراً وذلك لسهولة ألحانه وبساطة كلماته. (أيمن عيد توفيق، ٢٠١٧، ١)

مشكلة البحث:

أن الموسيقى لغة عالمية تنشأ في داخلنا من دون أن نعلم، حيث نسمع أغنية لأول مرة فنتوقع تسلسل النغمات قبل الاستماع إليها، هذا ليس فقط في حال سماعنا لإغنيات من تراثنا، بل يشمل أيضاً ألحاناً من ثقافات بعيدة عنا.

وبالرغم من وجود العديد من الأغنيات ذات المقامات المتشابهة في ثقافات عديدة إلا انه تختفى الرؤية الجديدة والجرأة لإعادة توزيع تلك الأغاني للربط بين ثقافات مختلفة من حيث الشكل الموسيقى او التقسيمات المختلفة على الميزان مما دعي الباحث لوضع رؤية جديدة لبعض الأغاني فى شكل موسيقي جديد (ثقافة موسيقية جديدة).

أهداف البحث:

التعرف على ثقافة موسيقية جديدة لبعض المؤلفات الغنائية اقتراح الباحث صياغة لحن الأغنية فى شكل جديد (ثقافة موسيقية جديدة).

أهمية البحث:

كيفية إضافة ثقافة موسيقية جديدة تعطي للأغنية المصرية التي تتكون من خط لحني واحد شكل جديد برؤية جديدة.

تساؤل البحث:

ما هي الثقافة الموسيقية والرؤية الجديدة للمؤلفات الغنائية المصرية من وجهة نظر الباحث؟

أجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوي) وهو وصف وتفسير الظاهرة المراد دراستها، من خلال الرصد التكراري لظهور المادة المدروسة. (علي ماهر خطاب: ١٩٩٨م: ١٠)

عينة البحث:

١- ميدلي من أعمال محمد عبد الوهاب الغنائية (المذهب والكوبليه الأول من كل أغنية):

- أمل حياتي غناء (أم كلثوم).
- إنت عمري غناء (أم كلثوم).
- شغلوني غناء (عبد الحليم حافظ).
- خايف أقول اللي في قلبي غناء (محمد عبد الوهاب).

أدوات البحث:

١- مدونات موسيقية لعينة البحث.

٢- وسائل سمعية وبصرية لعينة البحث.

مصطلحات البحث:

١- الموسيقي اللاتينية Latin Music:

الموسيقى اللاتينية تشير إلى أنواع الموسيقى في كل البلدان الناطقة بالإسبانية والبرتغالية وهي منتشرة في إسبانيا والبرتغال، دول أمريكا الجنوبية، والمكسيك وجزر الكارايبي والولايات المتحدة كما تلاقي انتشارا في كل البلدان ومنها دول العالم العربي.(https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_music)

٢- الجاز اللاتيني: Latin Jazz:

هو نوع من موسيقى الجاز بإيقاعات أمريكا اللاتينية. والفئتان الرئيسيتان هما الجاز الأفريقي الكوبي، الذي يعتمد بشكل إيقاعي على موسيقى الرقص الشعبية الكوبية، مع قسم إيقاعي يستخدم أنماط أوستيناتو أو العصا، والجاز الأفرو برازيلي، الذي يشمل السامبا وبوسا نوفا. (https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_jazz)

٣- بوسا نوفا Bossa nova:

هي نمط من الموسيقى الشعبية البرازيلية التي ظهرت في نهاية عام 1950 وبداية عام 1960 في مدينة ريو دي جانيرو. في البداية كانت عبارة عن وسيلة جديدة لغناء السامبا. وبعدت عدة سنوات، أصبحت البوسا نوفا واحدة من أفضل وأشهر الموسيقى البرازيلية المعروفة في العالم، ومن أهم عازفيها وملحنيها :جواو جيلبرتو، فينيسيوس دي مورايس وانطونيو كارلوس جوبيم(https://en.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova)

٤- الميزان الموسيقي: Matre

الميزان الموسيقي هو الذي يحدد ترتيب بين الوحدة القوية والضعيفة فقد تتحرك في تجميعات ثنائية (قوي- ضعيف) أو ثلاثية (قوي- ضعيف- خفيف) أو تركب هذه التجميعات

رباعيات وخماسيات وهكذا حسب ميزان المقطوعة أما اختلفت الضغوط عن الوصف السابق ذكره تكون الضغوط غير طبيعية وهذا الأسلوب مستخدم بكثرة في موسيقى القرن العشرين (هدى إبراهيم سالم: القاهر، ص٢).

٥- السرعة: Tempo:

هو الزمن الذي تؤدي فيه الوحدة من حيث السرعة والبطء فالرموز التي تبين القيمة الزمنية للنغمات أو السكتات تكون فيها نسبية فيما بينهما ولكن ليس لأي من هذه الرموز قيمة زمنية مطلقة.(هدى إبراهيم سالم: القاهر، ص٣)

وينقسم البحث إلى جزئيين:

الجزء الأول نظري ويشمل:

١- الدراسات السابقة.

٢- الثنائية الموسيقية.

٣- ثقافات موسيقية مختلفة.

أولا :الإطار النظري:

الإطار النظرى

أولا : الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث :

الدراسات العربية:

الدراسة الأولي بعنوان "أثر دراسة بعض إيقاعات الجاز لإثراء الأداء في التعبير الحركي": (احمد محمد أنور حمدي: القاهرة ١٩٩٩)

يهدف البحث إلى استخدام إيقاعات الجاز ذات الأساليب المختلفة في تحسين الأداء في مادة التعبير الحركي لاحتواء إيقاعات الجاز على نبرات إيقاعية ذات سمة إيقاعية

تعليق الباحث: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الجاز وتاريخه وتعريفاته ومفهومه وأنواعه المختلفة وتختلف في موضوع البحث حيث تناوله الباحث لإثراء الأداء الحركي بينما البحث الراهن يتناوله من خلال الثنائية الموسيقية والربط بين الثقافات المختلفة.

الدراسة الثانية بعنوان "هارمونيات موسيقى الجاز في النصف الأول من القرن العشرين: (عيسوي محمود عبد الحكيم: القاهرة ١٩٨٩)

يهدف البحث إلى التعرف على مراحل تطور موسيقى الجاز وخصائصه بصفة عامة وهارمونياته بصفة خاصة والتعرف أيضا على الخصائص الرئيسية لهارمونيات الجاز في النصف الأول من القرن العشرين

تعليق الباحث: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الجاز وتاريخه وتعريفاته ومفهومه وأنواعه المختلفة وتختلف في موضوع البحث حيث تناول الباحث هارمونيات موسيقى الجاز في النصف الأول من القرن العشرين بينما البحث الراهن يتناوله من خلال الثنائية الموسيقية والربط بين الثقافات المختلفة.

الدراسات الأجنبية:

الدراسة الثالثة بعنوان " موسيقى الجاز والجاز اللاتينية في جزر الأنتيل وأمريكا الجنوبية خارج مشهد موسيقى الجاز اللاتينية في الولايات المتحدة." Silvia Méndez (Cernadas: 2021)

يهدف البحث إلى التعرف على أهمية الموسيقى للتعبير عن الهوية بشكل خاص في حالة الشتات، وكيف يمكن لهذا الازدهار الجديد للموسيقى اللاتينية أن يوفر منظورا جديدًا حول المجتمع اللاتيني في الولايات المتحدة.

تعليق الباحث: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الجاز وتاريخه وتعريفاته ومفهومه وأنواعه المختلفة وأهمية الموسيقى للتعبير عن الهوية بشكل خاص في حالة الشتات وتختلف في موضوع البحث حيث تناول الباحث هارمونيات موسيقى الجاز في النصف الأول من القرن العشرين بينما البحث الراهن يتناوله من خلال الثنائية الموسيقية والربط بين الثقافات المختلفة.

الدراسة الرابعة بعنوان " مراحل تطور موسيقى الجاز. Chris Stover: Winter (2014-2015)

أهداف هذا المقال إلى التعرف الكتب المدرسية الحديثة التي تحتوي على نظريات موسيقى الجاز والتعرف على نظرية الجاز (وبالتحديد علم أصول التدريس نظرية الجاز).

تعليق الباحث: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول الجاز وتاريخه وتعريفاته ومفهومه وأنواعه المختلفة وتختلف في موضوع البحث حيث تناول الباحث هارمونيات موسيقى الجاز في النصف الأول من القرن العشرين بينما البحث الراهن يتناوله من خلال الثنائية الموسيقية والربط بين الثقافات المختلفة.

الثنـــائيـــة المـــوسيقيـــــة:

تشير الثقافة في الإدراك الموسيقي إلى تأثير ثقافة الشخص على إدراكه الموسيقي، بما في ذلك تفضيلاته، والتعرف على المشاعر، والذاكرة الموسيقية. تنحاز التفضيلات الموسيقية إلى التقاليد الموسيقية المألوفة ثقافيًا بدءًا من الطفولة، ويعتمد تصنيف البالغين لعاطفة القطعة الموسيقية على السمات الهيكلية العامة والمحددة ثقافيًا. (Soley, G. Hannon, E.E: 2010:286–292)

بالإضافة إلى ذلك، تكون قدرات الذاكرة الموسيقية للأفراد أكبر بالنسبة للموسيقى المألوفة ثقافيًا مقارنة بالموسيقى غير المألوفة ثقافيًا. مجموع هذه التأثيرات يجعل للثقافة تأثيرًا قويًا في الإدراك الموسيقي. (Demorest, S. M.; Morrison, S. J.; Beken, M. N.; Jungbluth, D. (2008). 213–223).

ثنائية الموسيقى هي ظاهرة يُظهر فيها الأشخاص المتمرسون والمألوفون بالموسيقى من ثقافتين مختلفتين حساسية مزدوجة لكلا النوعين من الموسيقى. (Patrick C. M. Wong.; Anil K. Roy.; Elizabeth Hellmuth Margulis.(2009). 81–88).

في دراسة أجريت مع مشاركين على دراية بالموسيقى الغربية والهندية والغربية والهندية على حد سواء، أظهر المشاركون ثنائيو الموسيقى (الذين تعرضوا لكل من الأنماط الهندية والغربية) أي تحيز لأي أسلوب موسيقي في مهام التعرف ولم يشروا إلى نمط واحد من الموسيقى كان أكثر توترا من الآخر. في المقابل، نجح المشاركون الغربيون والهنود في التعرف على الموسيقى من ثقافتهم الخاصة وشعروا أن موسيقى الثقافة الأخرى كانت أكثر توتراً بشكل عام. تشير هذه النتائج إلى أن التعرض اليومي للموسيقى من كلا الثقافتين يمكن أن يؤدي إلى حساسية معرفية لأنماط الموسيقى من تلك الثقافات. (Wong, P. C. M.; Roy, A. K.; Margulis, E. H. (2009). 81–88).

عادة ما تمنح ثنائية اللغة تفضيلات محددة للغة كلمات الأغنية. (Abril, C.; Flowers, P. (October 2007).: 204–219).

عندما يستمع طلاب الصف السادس أحادي اللغة (يتحدثون الإنجليزية) وثنائي اللغة (يتحدثون الإسبانية والإنجليزية) إلى نفس الأغنية التي يتم تشغيلها في إصدار آلي أو إنجليزي أو إسباني، أظهرت تقييمات التفضيل أن الطلاب ثنائيي اللغة يفضلون النسخة الإسبانية، بينما الطلاب أحاديي اللغة في كثير من الأحيان يفضل النسخة الآلية ؛ كان إلهاء الأطفال المبلغ عنه ذاتيًا هو نفسه بالنسبة لجميع المقتطفات. كما حدد المتحدثون الأسبانيون (ثنائيو اللغة) بشكل وثيق الأغنية الإسبانية. (Abril, C. Flowers, P. (October 2007). 204–219.)

وبالتالي، تتفاعل لغة الكلمات مع ثقافة المستمع وقدراته اللغوية للتأثير على التفضيلات..(Abril, C. Flowers, P. (October 2007). 204–219)

ثقافات موسيقية مختلفة:

موسيقى الـ"Jazz":

يعد الـ"Jazz" أحد أهم إسهامات الولايات المتحدة الأمريكية في مجال الموسيقى. كما أنه ظاهرة القرن العشرين الأمريكية والتي أصاب فنانوها وأنواعها شهرة عالمية، وقد اشتقت منه العديد من أنواع الموسيقى والتي تختلف في أهدافها بين ما هو للتسلية وما هو للفن.((Willoughby David: 1990. P. 72)

جذوره وتطوره:

بدأت موسيقى الـ"Jazz" في "نيو أوليانز New Orleans" من جذور (أفريقية – أمريكية) وقد كان ذلك في بدايات القرن العشرين عام ١٩٠٢م تقريبًا، ولقد كان الـ"Jazz" فن خاص بالزنوج إلى حد كبير، حيث ابتكره الزنوج وأداة أيضًا الزنوج. (Willoughby David: 1990. P. 72)

ثم بدأ الـJazz"" ينتشر بين البيض عام ١٩١٧م عندما بدأت فرق من البيض في عزف موسيقى الـ"Jazz" ينتشر بين البيض عام ١٩١٧م عندما بدأت فرق من البيض في عزف موسيقى الـ"Jazz" في نادي "Reisen Weber" بنيويورك وحققت تسجيلاتهم نجاحًا، وعلى

الرغم من محاكاتهم للأساليب (الأفريقية – الأمريكية) إلا أنهم أطلقوا على أنفسهم "مبتكري الـ"Jazz" "Creators of Jazz".(Griffith Ben Jamin: 1991, P. 87)

الخصائص العامة لموسيقى الجاز: ((Willoughby David: 1990. P 73

١- موسيقى الـ"Jazz" هي موسيقى متأرجحة "Swinging".

٢- تعتمد موسيقى الـ"Jazz" بشكل كبير على الارتجال، رغم أن بعض أعمال الـ"Jazz" تخلو من الارتجال، ورغم أن الارتجال ليس مقصورًا على موسيقى الـ"Jazz" وحدها.

٣- يتميز الخط اللحني في موسيقى الـ"Jazz" بتأخير النبر (كثرة استخدام الرباط الزمني).

٤- تحظى موسيقى الـ"Jazz" بمذاقها الفريد حيث تؤدي بآلات معينة مثل الـ"Saxphone" بأنواعه، الـ"Trumpet"، الـ"Trombone"، الـ"Bass" والـPiano"، وعلى الرغم من ذلك يمكن أداء موسيقى الـ"Jazz" بآلات أخرى.

وحتى يصبح التعرف على موسيقى الـ"Jazz" أكثر عمقًا، لابد من التوقف عند كلمتين هما (Blues)، (Swing).

الـ"Blues":

الـ"Blues" هو نوع من الموسيقى تطور على يد الأفارقة الأمريكيين في بدايات القرن العشرين في جنوب الولايات المتحدة الأمريكية غلى أن أصبح واحدًا من أهم أنواع الموسيقى في العالم، وكلمة "Blues" لا تصف فقط هذا النوع من الموسيقى، وإنما تعني أيضًا "حالة من الحزن والشجن"، حيث كان المطربون يؤدون الـ"Blues" للتعبير عن هذه المشاعر، فقد كانت بعض أغنيات الـ"Blues" تصف الحياة الشاقة التي يحياها الأفارقة الأمريكيون بينما يحكي البعض الآخر عن الأحداث المهمة والأشخاص، الآمال، الأحلام والحب.(Willoughby David: 1990. P. 75)

الـ"Swing":

كلمة "Swing" تعني الشيء المتأرجح أو الإيقاع المتأرجح، ويعبر مصطلح "Swing" عن الـ"Jazz" من خلال مفهومين أساسيين:

- **الأول:** التعبير عن العنصر الإيقاعي الذي نشأ منه الـ"Jazz".

- **الثاني:** التعبير عن أسلوب الـ"Jazz" السائد في فترة الثلاثينيات من القرن العشرين حيث اكتسب الـ"Jazz" شهرته التجارية. (نقلاً عن Joachim Berenott). (أحمد محمود أنور حمدي: القاهرة، ١٢٣: ١٢٧)

الموسيقي اللاتينية "Latin Music":

يقصد بالموسيقى اللاتينية "Latin Music" موسيقى دول أمريكا اللاتينية (قارة أمريكا الجنوبية) والتي تمتد من "المكسيك" شمالاً إلى "كيب هورن" جنوبًا. (أحمد محمود أنور حمدي: القاهرة، ١٢٣: ١٢٧)

جذور الموسيقى اللاتينية:

يمكن القول بأن الموسيقى اللاتينية بشكل عام هي مزيج وناتج لاجتماع ثلاث ثقافات تتمثل في:

- الهنود الأصليين (السكان الأصليين لهذه البلاد).
- الأفارقة الذين تم نقلهم إلى دول أمريكا اللاتينية خلال القرن السادس عشر.
- الأوربيين الوافدين وخاصة من أسبانيا والبرتغال.

ويمكن القول أيضًا بأن القوة النسبية لكل عنصر من هذه العناصر الثالث في المزيج هي ما يعطي المذاق الخاص والمختلف لموسيقى كل منطقة في أمريكا اللاتينية.

التأثير الهندي:

يتضح التأثير الهندي في الموسيقى الريفية لدول التي تحتوي على تعداد كبير من الهنود مثل (المكسيك، جواتيمالا، بيرو، بوليفيا والإكوادور)، فالموسيقى الريفية في هذه الدول مازالت تشتمل على العديد من الآثار البدائية الواضحة، حتى أن أشهر المؤلفين الموسيقيين في المكسيك وبيرو خلال القرن العشرين قد أدمجوا الألحان الهندية في موسيقاهم.

التأثير الإفريقي:

على الجانب الآخر سادت الآثار الإفريقية في موسيقى جزر الكاريبي، كما أثرت الموسيقى الإفريقية في موسيقى الشعوب الناطقة بالإسبانية مثل (ساحل المكسيك، جواتيمالا، هندوراس، بنما، فنزويلا، كولومبيا، إكوادور وبيرو).

الإطار التطبيقي:

اعتمد الباحث في تحليله للعمل الغنائي ووضع الرؤية الهارمونية لها علي السلم الصغير حيث أن مقام النهاوند هو بمثابة السلم الصغير الطبيعي بأنواعه.

وهابيات:

يقوم الباحث بتحليل العينة المستخدمة في هذا البحث وهابيات وهي ميدلي من رؤية الباحث لبعض أعمال محمد عبد الوهاب الغنائية تحليلا تفصيليا، وقد اتبع الباحث لتحليل العينة ما يلي:

التحليل العام:

الاسم : وهابيات

المقام : سلم دو الصغير

السرعة : ♩=100

الميزان : $\frac{4}{4}$ $\frac{2}{4}$

الطول البنائي : 193 **مازورة**

الملحن : محمد عبد الوهاب

القالب : أغنية

الأغاني بالترتيب:

- أمل حياتي.
- إنت عمري.
- شغلوني.
- خايف أقول اللي في قلبي.
- الختام ب شغلوني.

الصيغة:

حرة مكونة من (مقدمة موسيقية + خمسة أجزاء رئيسية + القفلة).

أولا: التحليل التونالي:

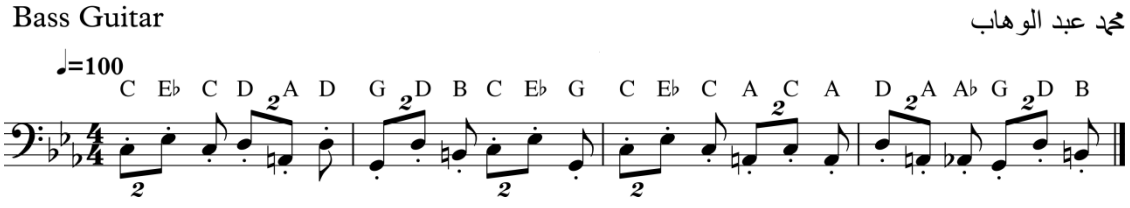
المقدمة:

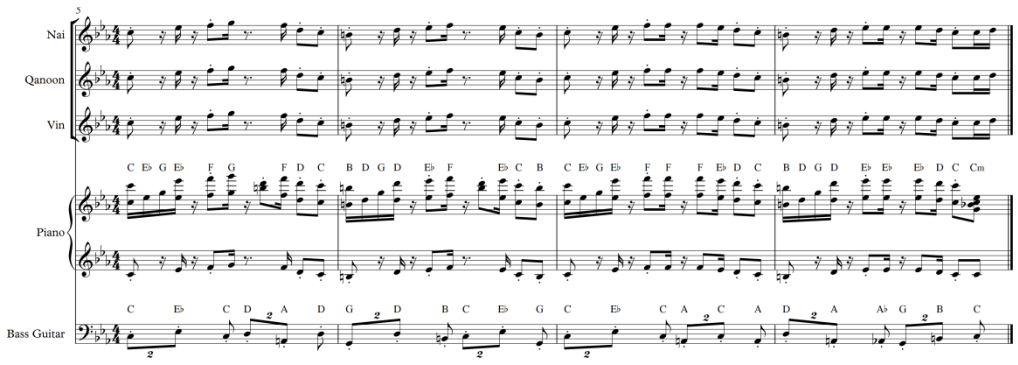
من م(١): م(١٦) مقدمة العمل وقد اعتمد المؤلف فيها على استعراض اللحن بالأسلوب اللاتيني كما استخدم جميع الآلات المستخدمة في العمل لأداء هذا الجزء، ويمكن تقسيمها الي جملتين:

- **الجملة الأولي:** من م(١): م(٨) جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.
- **الجملة الثانية:** من م(٩): م(١٦) جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

ويمكن تحليل الجملة الأولي من المقدمة تحليلا تفصيليا كما يلي:

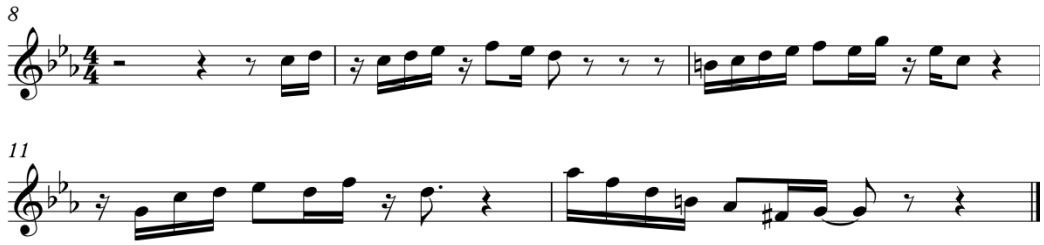
م(١): م(٤) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير وتقوم بعزفها آلة الباص جيتار بدون مصاحبة، وقد اعتمد المؤلف في هذه المقدمة على استخدام تيمة الباص علي شكل مقابلة إيقاعية تظهر السينكوب وتبين الأسلوب اللاتيني مع دخول لاحق لآلة البيانو لأداء اللحن الأساسي ولكن علي شكل تيمة السالسا الشهيرة لتنتهي القفلة بدخول جميع الآلات واستخدم أيضا الدرجات الأساسية للسلم مثل الدرجة الأولىI ، والدرجة الخامسة V.

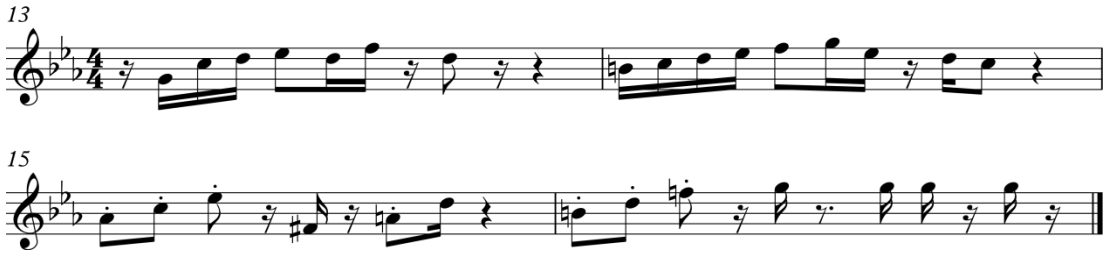
وهابيات

شكـــل (١٦)

من م(٥): م(٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير وهي إعادة حرفية للعبارة السابقة في تيمة الباص مع دخول لآلة البيانو لأداء تيمة أخري بلحن وايقاع مختلف عن صوت الباص جيتار ولكن علي شكل تيمة السالسا الشهيرة مع دخول جميع الآلات.

شكـــــل (١٧)

- **الجملة الثانية:**

من أنا كروز(٩): م(١٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير تقوم بعزفها آلة الساكسفون الألطو وقد إعتمد المصاحبة فيها علي تالفات الدرجات الأساسية للسلم مثل الدرجة الأولىI ، والدرجة الخامسة Vولكن بشكل غير تقليدي والترقيم الهارموني هو:

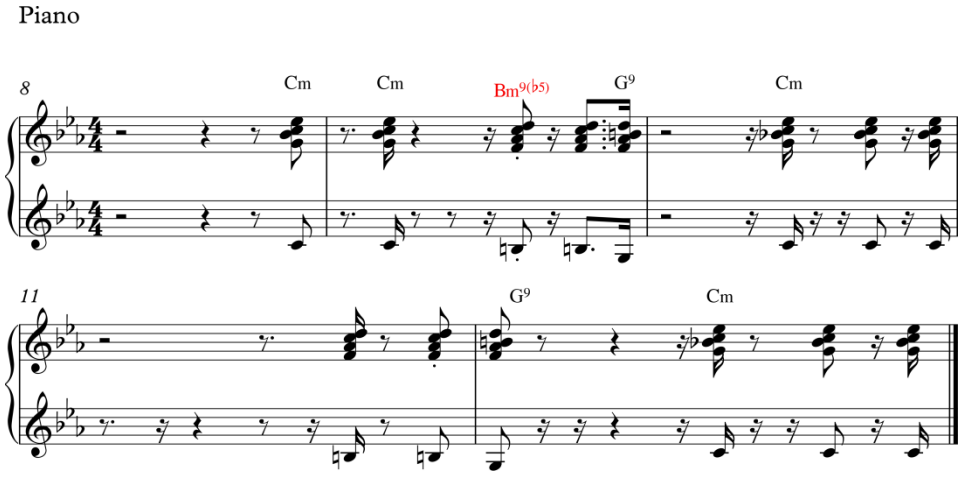
Sax

شكـــــل (١٨)

من م(١٣): م(١٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير وقد إعتمد المؤلف في م(١٥&١٦) علي إستخدام تالفات مفردة بشكل ميلودي واستخدم تالف دخيل الخامسة للدرجة الخامسة وذلك كنوع من أنواع التلوين الميلودي والتنوع اللحني

شكـــــل (١٩)

ثانيا: التحليل الهارموني:

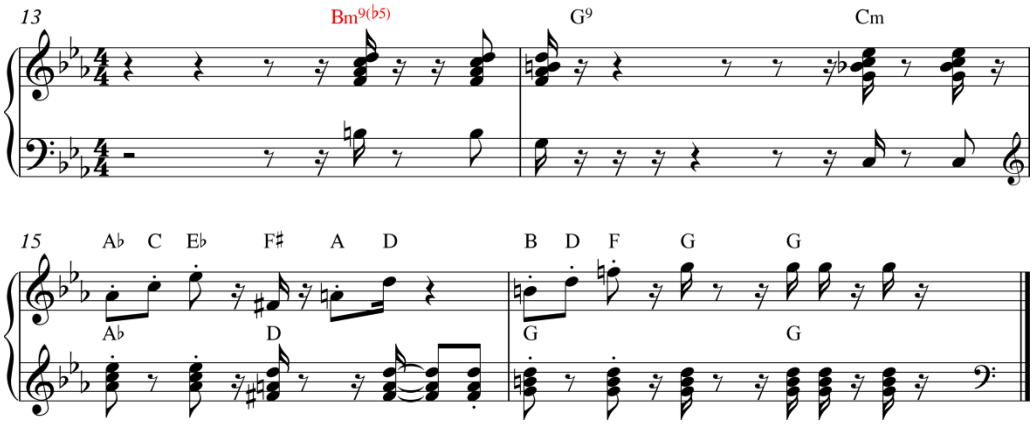
الجملة الثانية:

من أنا كروز(٩): م(١٢) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم ري الصغير وقد إعتمد المصاحبة فيها علي تالفات الدرجات الأساسية للسلم مثل الدرجة الأولىI ، والدرجة الخامسة Vولكن بشكل غير تقليدي والترقيم الهارموني هو:



شكـــل(٢٠)

من م(١٣): م(١٦) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير وقد إعتمد فيها أيضا علي تالفات الدرجات الأساسية للسلم مثل الدرجة الأولىI ، والدرجة الخامسة مع تالف دخيل الخامسة للدرجة الخامسة والترقيم الهارموني هو:

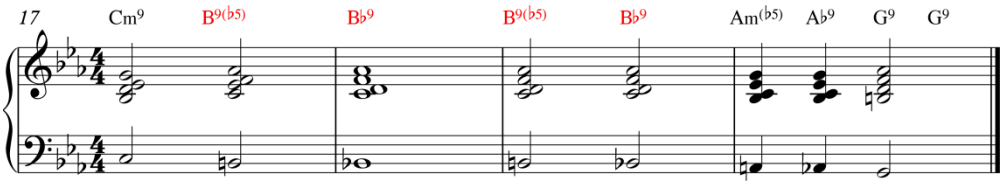


شكـــل(٢١)

الغناء (الجزء الأول أمل حياتي):

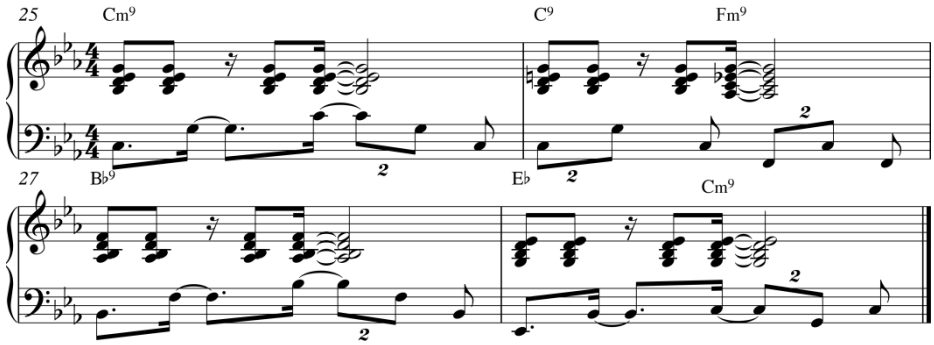
التحليل التونالي والهارموني:

من م(١٧): م(٢٠) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير الطبيعي والرؤية الهارمونية هي:

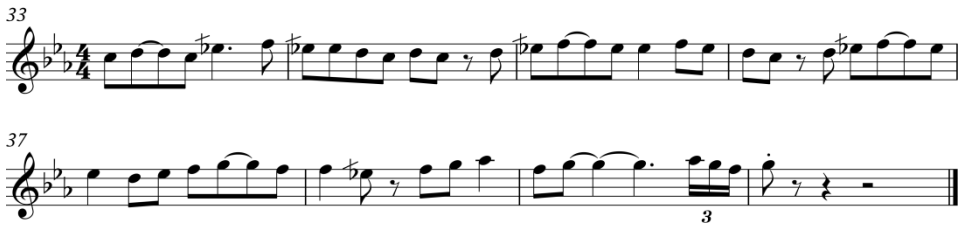


شكـــــل (٢٢)

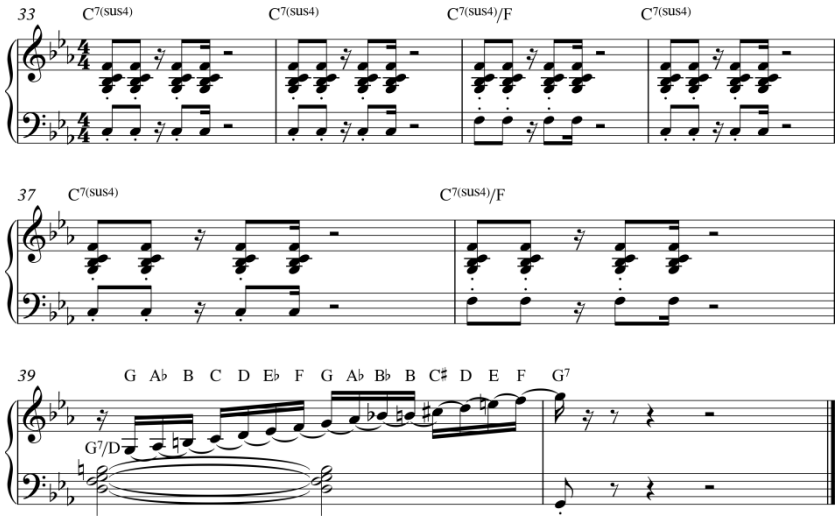
مـن م(٢١): م(٢٤) إعـادة حرفيـة للعبـارة السـابقة مـن م(١٧): م(٢٠) مـن م(٢٥): م(٢٨) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:



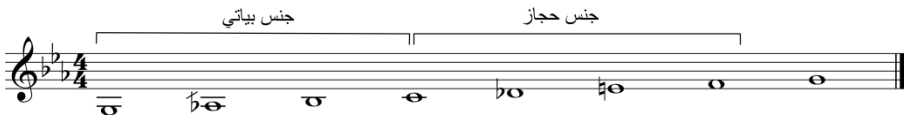
شكـــــل (٢٣)

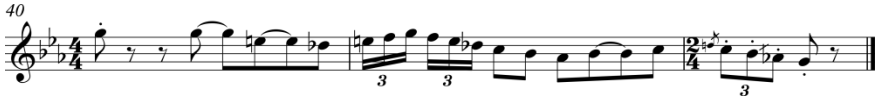
مـن م(٢٩): م(٣٢) إعـادة حرفيـة للعبـارة السـابقة مـن م(٢٥): م(٢٨) مـن م(٣٣): م(٤٠) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير والتونالية هنا شرقية حيث جاءت نغمة ذات ثلاث الأربع تون ليكون جنس راست علي درجة الراست (تعادل نغمة دو).

شكـــــل (٢٤)

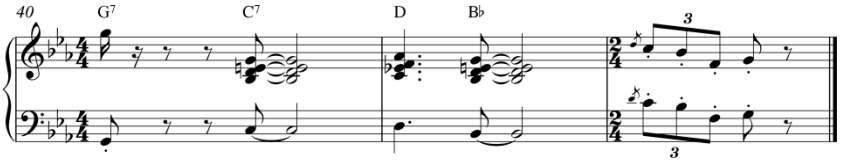
وإعتمد الباحث المصاحبة الهارمونية علي تالف مبني بالرابعات ((Csus4والرؤية الهارمونية هي:



شكـــــل (٢٥)

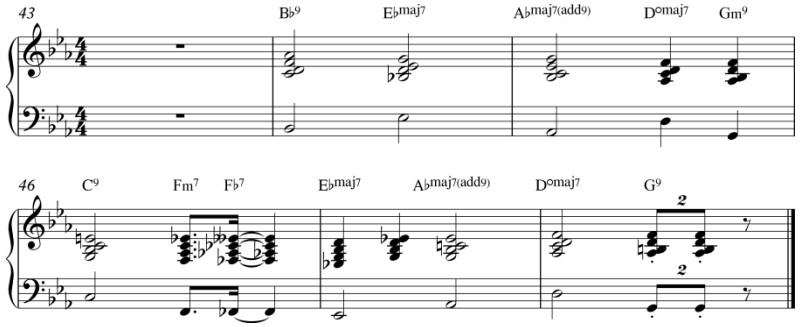
من م(٤٠): م(٤٢) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير والتونالية هنا شرقية حيث جاءت نغمة ذات ثلاث الأربع تون ليكون مقام الشوري علي درجة النوي (تعادل نغمة صول) وهو مقام شرقي من عائلة مقام البياتي حيث تكوينه الجنس الأصل بياتي والجنس الفرعي حجاز

شكـــــل (٢٦)

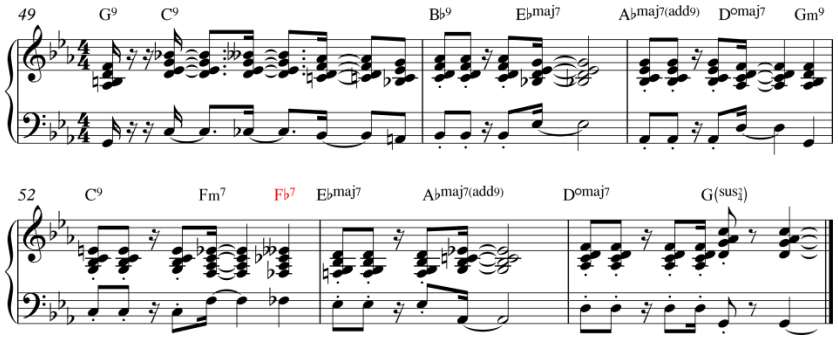
يوضح مقام الشوري علي درجة النوي (صول).

شكـــــل (٢٧)

والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــل (٢٨)

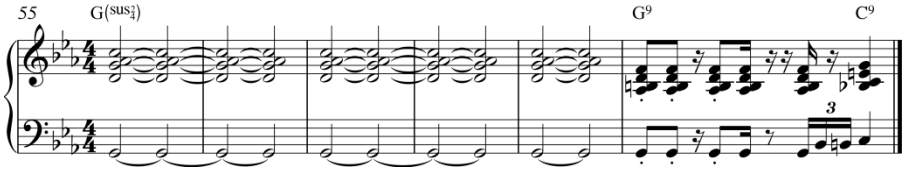
الغناء (الجزء الثاني إنت عمري):

التحليل التونالي والهارموني:

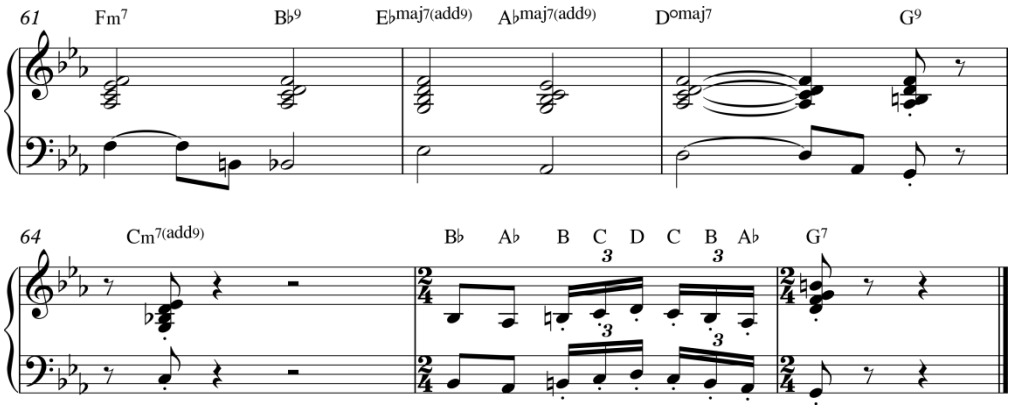
من م(٤٣): م(٤٨) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــل (٢٩)

من م(٤٩): م(٥٤) إعادة حرفية للعبارة السابقة من م(٤٣): م(٤٨) ولكن مع إختلاف المصاحبة الإيقاعية والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــل (٣٠)

من م(٥٥): م(٦٠) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية وإعتمد الباحث المصاحبة الهارمونية علي تالف مبني بالرابعات ((Csus4 وذلك لوجود نغمة ذات ثلاث الأربع تون والرؤية الهارمونية هي:

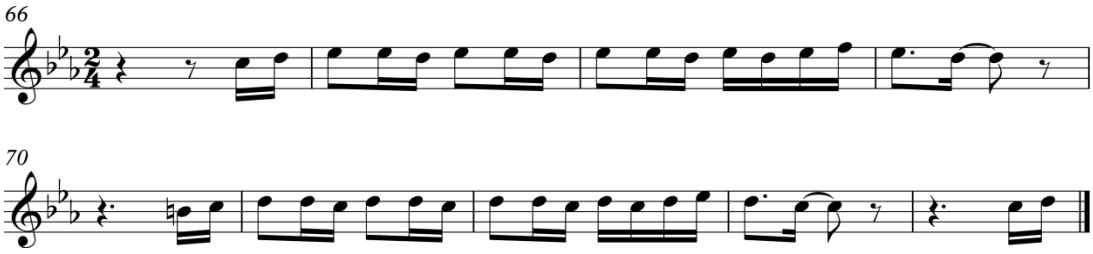


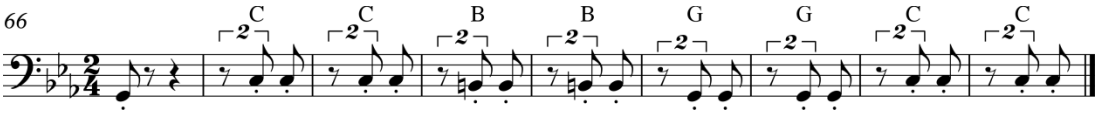
شكـــــل (٣١)

من م(٦١): م(٦٦) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير

شكـــــــل (٣٢)

الغناء (الجزء الثالث شغلوني):

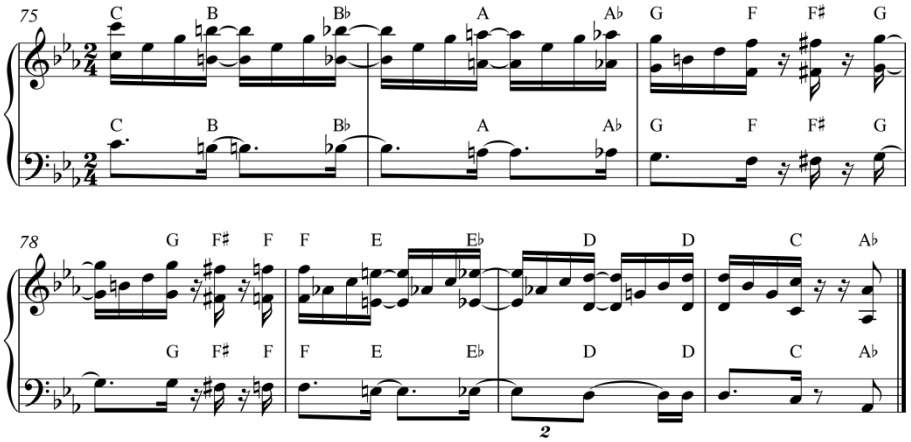
التحليل التونالي والهارموني:

جاء اللحن الأساسي من أناكروز (٦٦): أناكروز (٧٤) جملة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

شكـــــــل (٣٣)

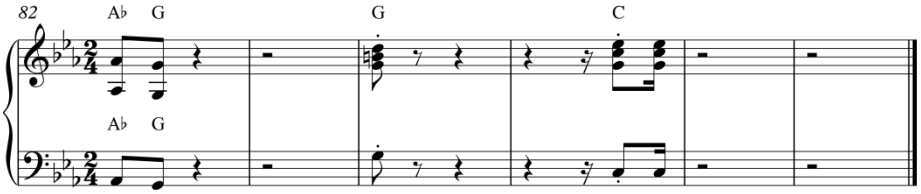
أما المصاحبة جاءت من م(٦٦): م(٧٤) وتقوم بعزفها آلة الباص جيتار بدون مصاحبة، وقد اعتمد المؤلف في هذه المقدمة على استخدام تيمة الباص علي شكل مقابلة إيقاعية تظهر السينكوب وتبين الأسلوب اللاتيني مع دخول لاحق لآلة البيانو لأداء اللحن الأساسي ولكن علي شكل تيمة السالسا الشهيرة والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــــل (٣٤)

من م(٧٥): م(٨١) إعادة حرفية للعبارة السابقة من م(٦٦): م(٧٣) ولكن مع إختلاف بسيط في آخر مازورة لتصبح عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

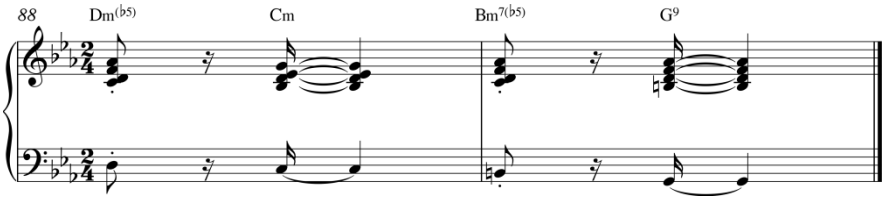
وجاءت المصاحبة الهارمونية مع دخول آلة البيانو لأداء تيمة السالسا الشهيرة مع حركة الباص الكروماتية والرؤية الهارمونية هي:



شكـــــل (٣٥)

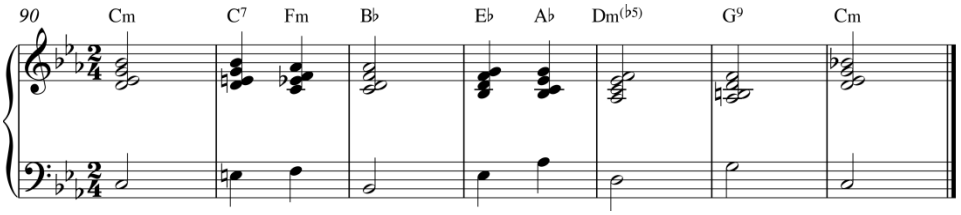
من م(٨٢): م(٨٧) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــل (٣٦)

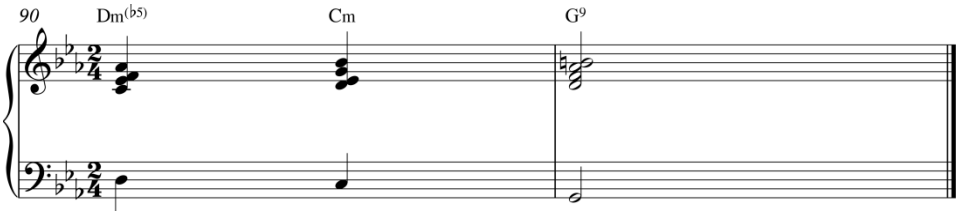
من م(٨٨): م(٨٩) سكشن لوصلة موسيقية تمهيدا لغناء الكوبليه الأول تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:



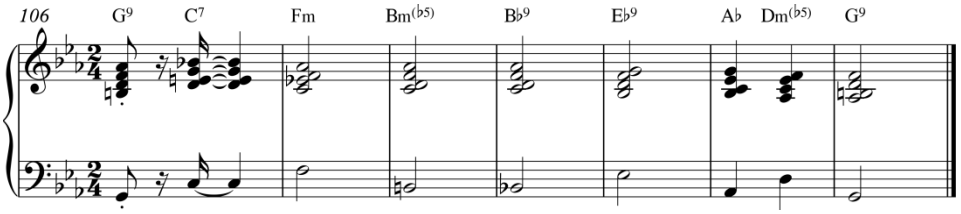
شكـــــل (٣٧)

الكوبليه الأول:

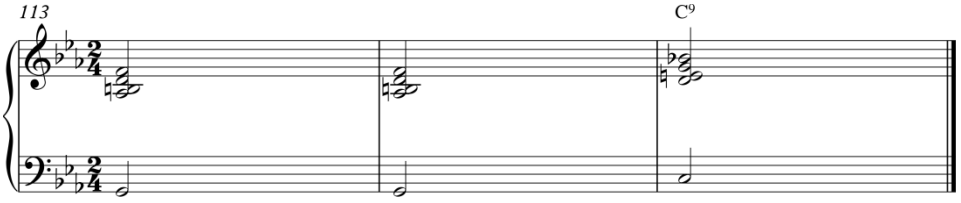
من م(٩٠): م(٩٦) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:

شكـــل (٣٨)

من م(٩٧): م(٩٨) سكشن لوصلة موسيقية تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:

شكـــل (٣٩)

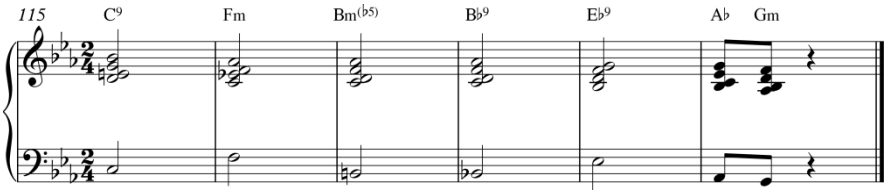
- من م(٩٨): م(١٠٤) إعادة حرفية للعبارة من م(٩٠): م(٩٦)
- من م(١٠٥): م(١٠٦) إعادة حرفية للعبارة من م(٩٧): م(٩٨)
- من م(١٠٦): م(١١٢) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:



شكـــل (٤٠)

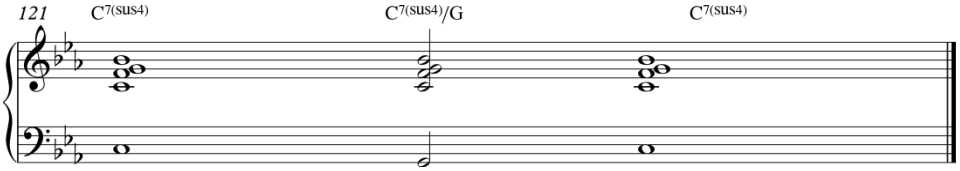
من م(١١٣): م(١١٥) عبارة غير منتظمة لوصلة موسيقية تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير والرؤية الهارمونية هي:

شكـــل (٤١)

من م(١١٥): م(١٢٠) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة نصفية في سلم دو الصغير الطبيعي والرؤية الهارمونية هي:



شكـــــل (٤٢)

م(١٢١) جزء غنائي أدليب بدون إيقاع والرؤية الهارمونية هي:



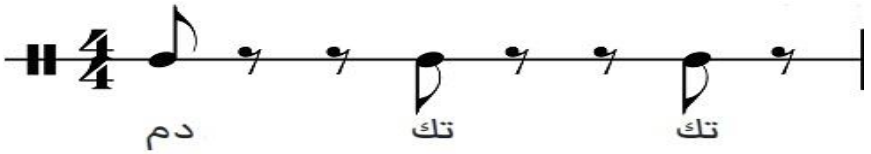
شكـــــل (٤٣)

من م(١٢٢): م(١٣٧) إعادة حرفية من م(٧٥): م(٩٠)

الغناء (الجزء الرابع جزء من أغنية خايف أقول اللي في قلبي):

أولا: التحليل الإيقاعي:

إستخدم المؤلف ايقاع الواحدة الطايرة .

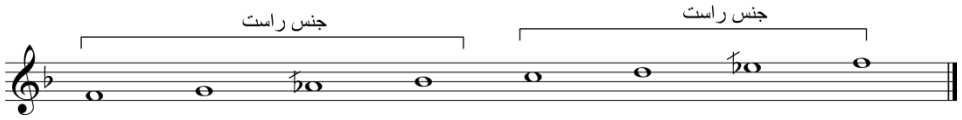


شكـــــل (٤٤)

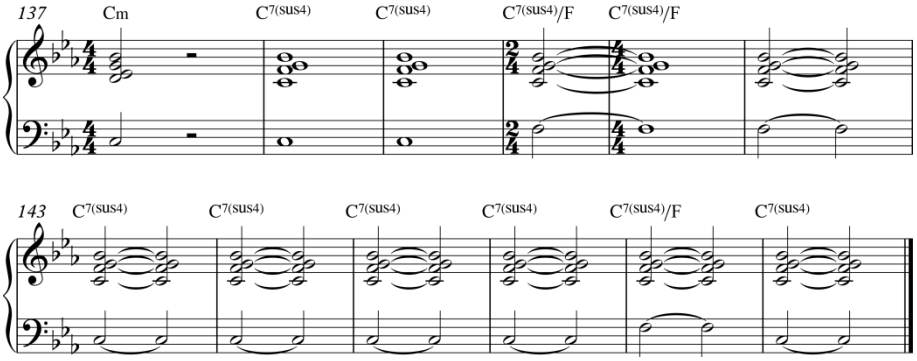
الميزان : 4/4

ثانيا: التحليل التونالي والهارموني

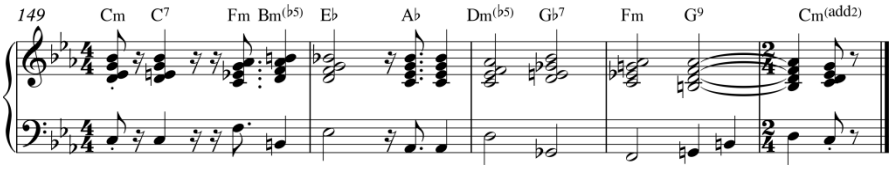
جاء اللحن الأساسي من م(١٣٧): م(١٤٨) في مقام راست علي درجة الجهاركاه (تعادل نغمة فا).



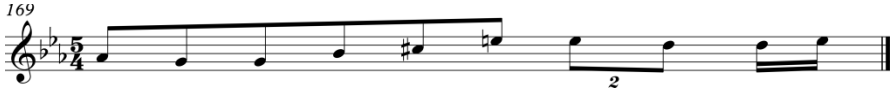
شكـــــل (٤٥)

لذلك فقد إعتمد الباحث المصاحبة الهارمونية علي تالفات مبنية علي الرابعات Sus4 والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــل (٤٦)

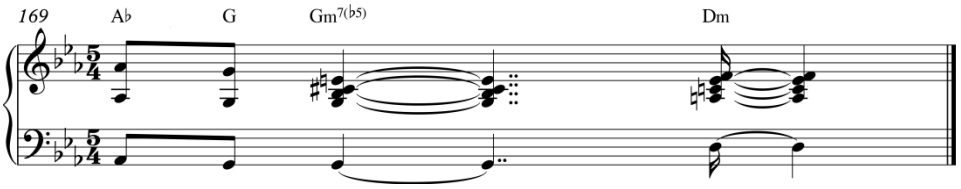
من م(١٤٩): م(١٥٣) عبارة غير منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم دو الصغير.

وجاءت المصاحبة الهارمونية علي شكل واسلوب الموسيقي اللاتينية والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــل (٤٧)

مـــن أنـــاكروز(١٥٤): أنـــاكروز(١٦٩) إعـــادة حرفيـــة للجـــزء مـــن أنـــاكروز(٦٧): أناكروز(٨١).

م(١٧٠) هي مازورة تحويلية إستخدم فيها الباحث تآلف رباعي ناقص كامل يتكون من (٣ص+٣ص+٣ص) لتصبح التونالية الجديدة هي سلم ري الصغير.

شكـــــل (٤٨)

والرؤية الهارمونية هي:

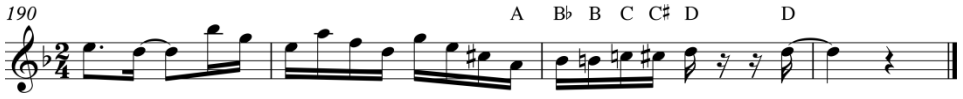


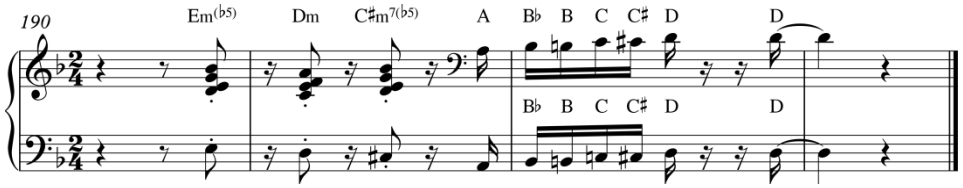
شكـــــل (٤٩)

من أناكروز (١٧٠): أناكروز (١٩٠) إعادة حرفية للجزء من أناكروز (٦٧): أناكروز (٨٨) ولكن في سلم ري الصغير.

القفلة:

من أناكروز (١٩٠): م(١٩٣) عبارة منتظمة تنتهي بقفلة تامة في سلم ري الصغير.

وقد اعتمد الباحث على استخدام الدرجات الأساسية للسلم مثل تآلف الدرجة الأولى والدرجة الخامسة ولكن بشكل مختلف مع تصاعد كروماتي يؤديه جميع الآلات في آن واحد.

شكـــــــل (٥٠)

والرؤية الهارمونية هي:

شكـــــــل (٥١)

نتـائـــج البحـــث:

<u>أولا: العنصر الزمني:</u>

السرعة : استخدم سرعة ثابتة في المقطوعة ككل 100 = ♩

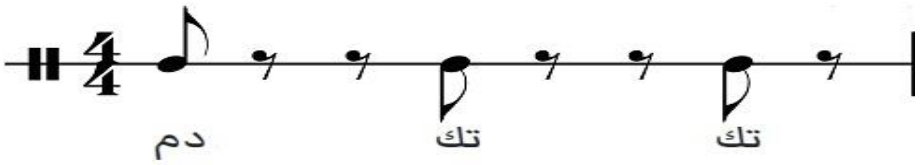
الميزان : $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{4}$ استخدم موازين $\frac{4}{4}$

الايقاع : استخدم الباحث السينكوب ليعطي طابع الجاز اللاتيني Latin jazz كما ظهر في صوت المصاحبة

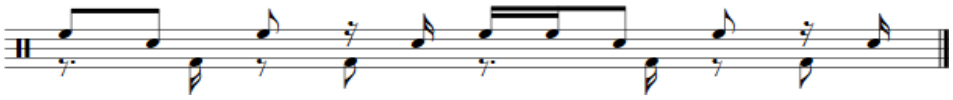
استخدم الباحث الكثير المقابلات الايقاعية كما ظهر في صوت المصاحبة م(١٤)

الايقاع المستخـــدم:

استخدم الباحث عدة ضروب غربية وشرقية ضرب الواحدة السايرة و هو ضرب من الضروب الشرقية استخدمه الباحث.

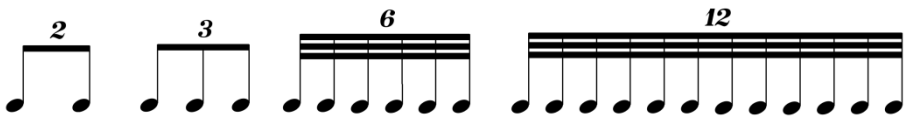


شكـــــــل (٥٢)

ضرب السونجو (Songo) وهو ضرب من الضروب الغربية استخدمه الباحث.

شكـــــل (٥٣)

إعتمد المؤلف علي تيمة إيقاعية واحدة وهي من أشهر التيمات اللاتينية وهي:

شكـــــل (٥٤)

إستخدم المقابلات الإيقاعية:

شكـــــل (٥٥)

ثانيا: العنصر اللحني:

سلم ري الصغير وقد اعتمد المؤلف فيها على استعراض اللحن بالأسلوب اللاتيني كما اعتمد المؤلف على استعراض السلم الهارموني برفع الحساس مع التطعيم بنغمات كروماتية إعتمد أيضا المؤلف في م(١٤) علي إستخدام نسيج مونوفوني يؤديها جميع الآلات وهو ما يسمي ب ((Totti أي أداء جميع الآلات لنفس الجملة بما في ذلك الآلات الإيقاعية.

إعتمد اللحن فيها علي القفزات وإستخدام الدرجات الأساسية للسلم وهي الدرجة الأولي والدرجة.

ثالثا: عنصر الهارموني:

توجد كثافة هارمونية في هذا الجزء، يمكن توضيحها كما يلي:

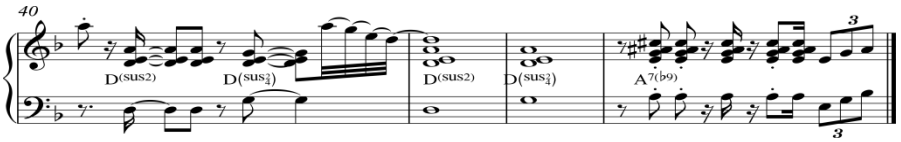
١- إستخدام التالفات الرباعية بالتاسعة ولكن بشكل غير تقليدي حيث يأتي التآلف كاملا بدون حذف الدرجة الخامسة.

٢- إستخدام تآلفات بديل التريتون (Tritone Supstiution).

٣- استخدام تآلف الناقص بسابعتة الصغيرة بكثرة.

٤- استخدم الباحث التالفات الثلاثية والرباعية في المقطوعة ككل مع عدم رفع الحساس في بعض الأحيان واستخدام تالف الدرجة الخامسة الطبيعي والسابعة الطبيعي والثالثة الطبيعي.

٥- الإكثار من التالفات المبنية غلي تراكم الرابعات والثانيات (SUS).



شكـــــــــل (٥٦)

تفسير النتائج:

- استخدام الهارمونيات التقليدية والغير تقليدية مثل تآلف Sus2.
- الاكثار من استخدام التالفات الغريبة (الدخيل).
- الاكثارمن السينكوب والمقابلات الايقاعية

قائمة المراجع:

أولاً : المراجع العربية:

١- احمد محمد أنور حمدي: رسالة دكتوراة غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة ١٩٩٩

٢- أيمن عيد توفيق: دراسة تحليلية للتغيرات التي طرأت على الأغنية الشعبية المصرية منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين، بحث منشور، مجلة علوم و فنون الموسيقى، جامعة حلوان كلية التربية الموسيقية، مصر، ٢٠١٧

٣- علي ماهر خطاب : مناهج البحث والتربية وعلم النفس، طبعة تجريبية، القاهرة ١٩٩٨م

٤- هدى إبراهيم سالم: تاريخ تذوق الموسيقى العالمية، مذكرات غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

ثانياً : المراجع الأجنبية:

1- Abril, C.; Flowers, P. (October 2007). "Attention, preference, and identity in music listening by middle school students of different linguistic backgrounds". Journal of Research in Music Education. **55** (3): . doi:10.1177/002242940705500303. S2CID 143679437

2- Demorest, S. M.; Morrison, S. J.; Beken, M. N.; Jungbluth, D. (2008). "Lost in translation: An enculturation effect in music memory performance". Music Perception. **25** (3): doi:10.1525/mp.2008.25.3.213.

3- Griffith Ben Jamin: "The world of Music and Art", Barron's Educational series, Inc. New York, 1991

4- Silvia Méndez Cernadas “QUÍTATE TÚ PA’ PONERME YO”: AN ANALYSIS OF LATIN MUSIC AS AN EXPRESSION OF IDENTITY IN THE UNITED STATES: 2021

5- Soley, G.; Hannon, E. E. (2010). "Infants prefer the musical meter of their own culture: A cross-cultural comparison". Developmental Psychology. **46** (1) doi:10.1037/a0017555. PMID 20053025. S2CID 2868086.

6- Willoughby David: "The world of Music", Wm. C Brown publishers, I. A. 1990.

7- Patrick C. M. Wong.; Anil K. Roy.; Elizabeth Hellmuth Margulis (2009)."Bimusicalism: The Implicit Dual Enculturation of Cognitive and Affective Systems". Music Perception. **27** (2): doi:10.1525/MP.2009.27.2.81. PMC 2907111. PMID 20657798.

المـــواقـــع الإلكتـــرونيـــة:

1- https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_jazz

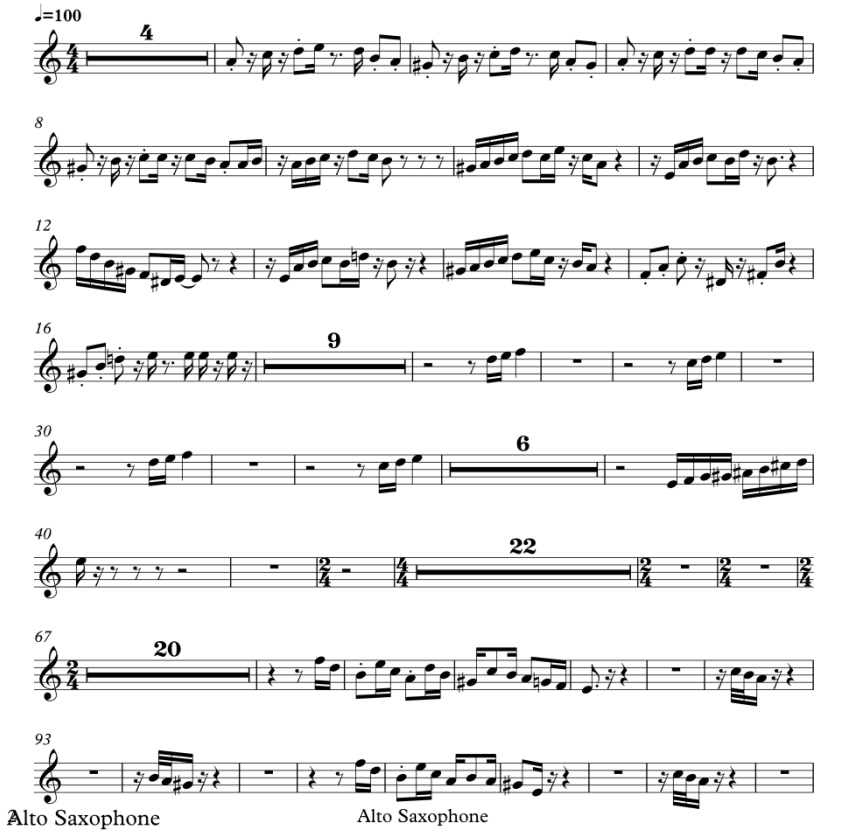
2- https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_music

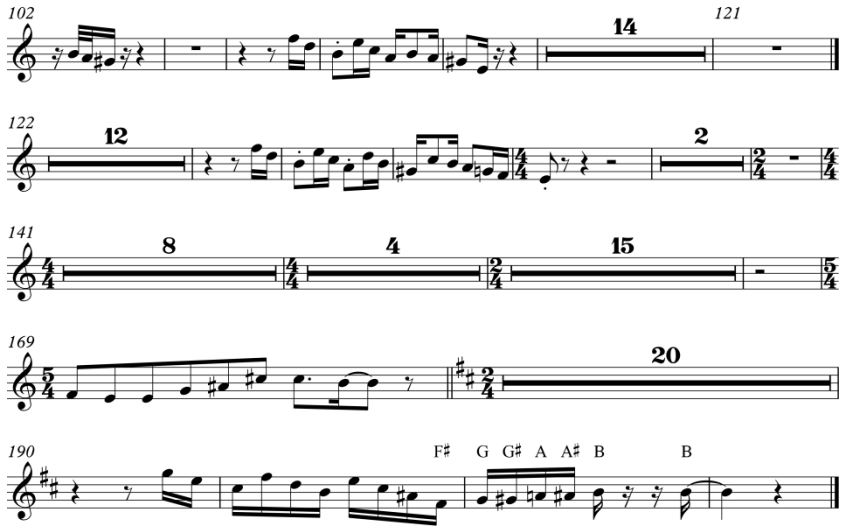
3- https://en.wikipedia.org/wiki/Bossa_nova

الملاحق

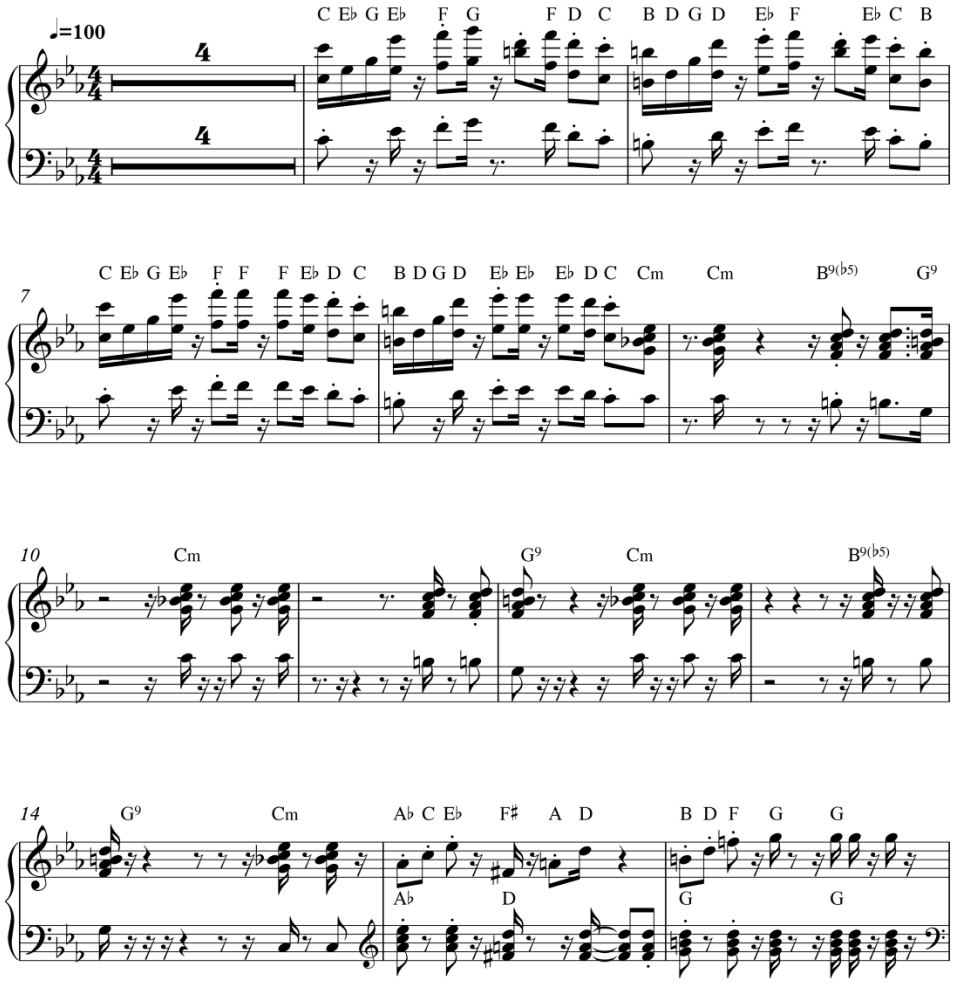
Alto Saxophone

وهابيات

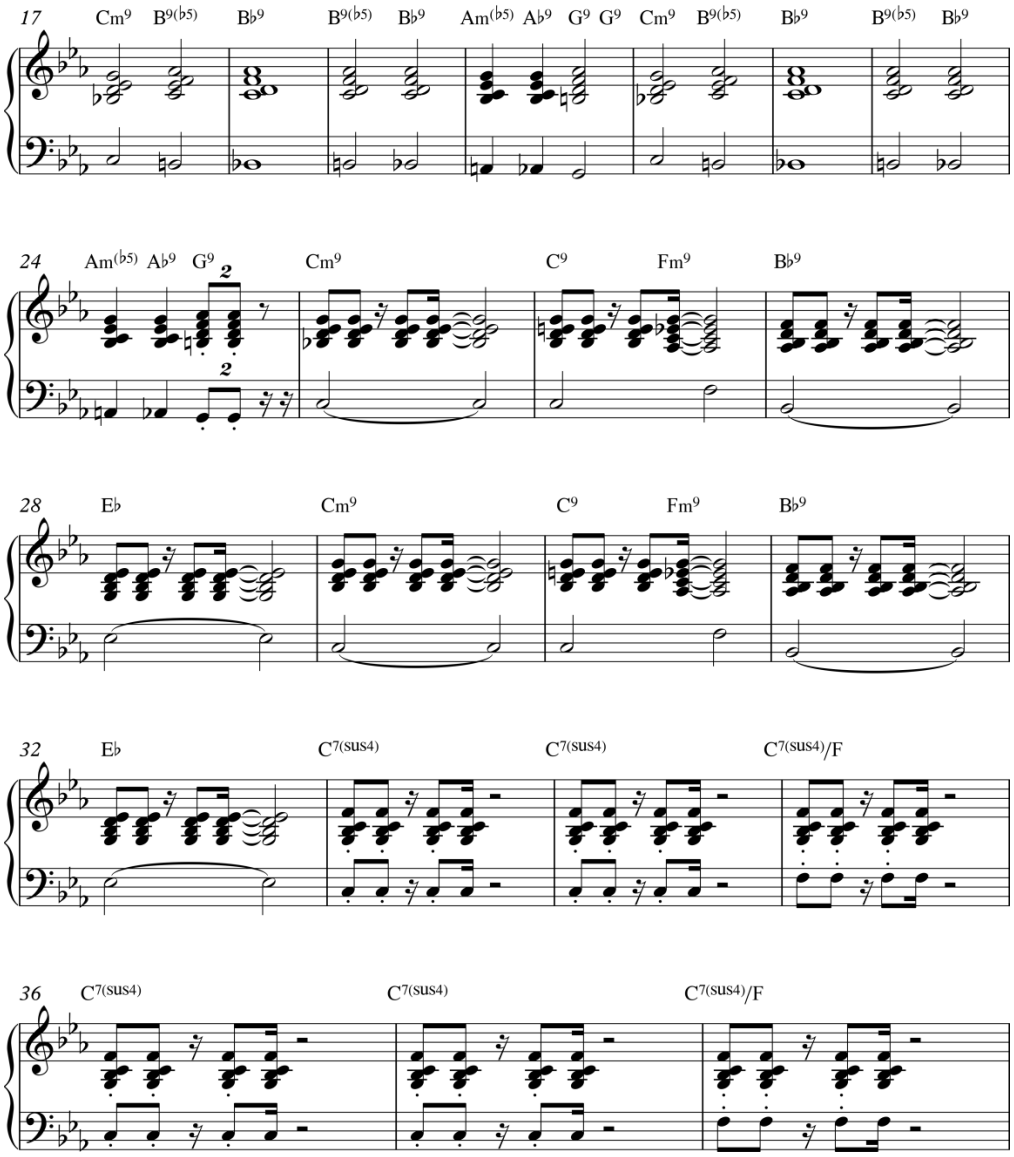
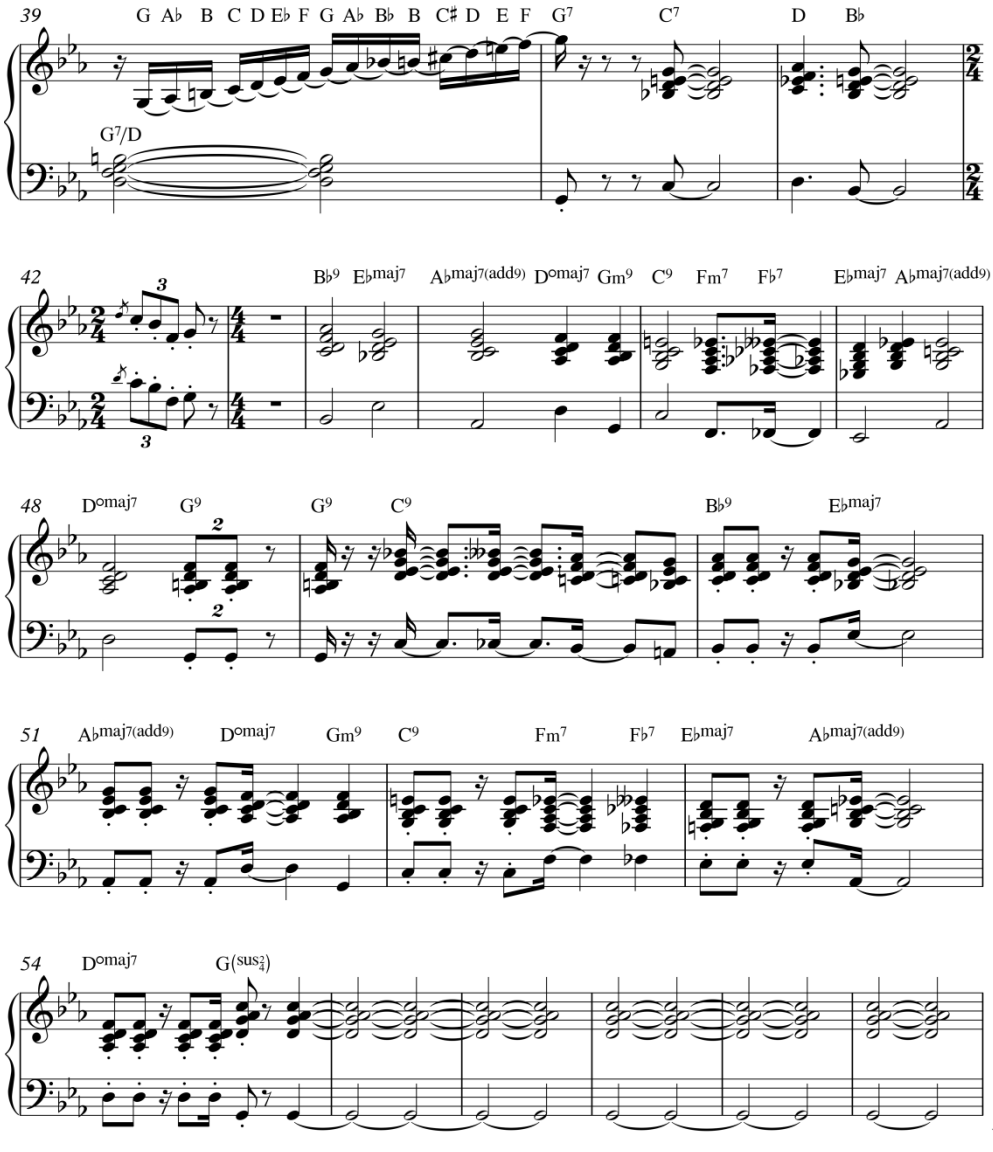
محمد عبد الوهاب

Alto Saxophone

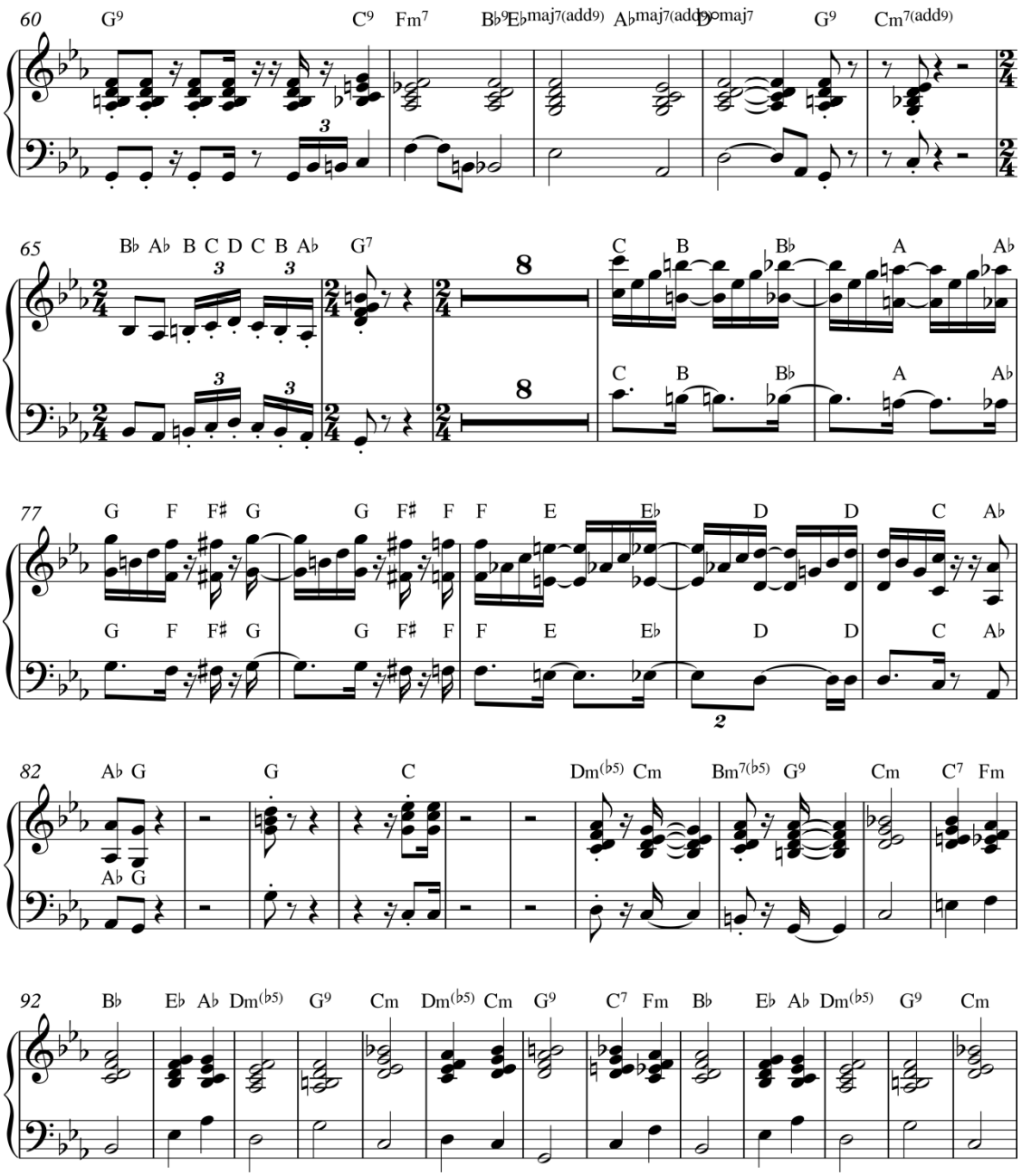
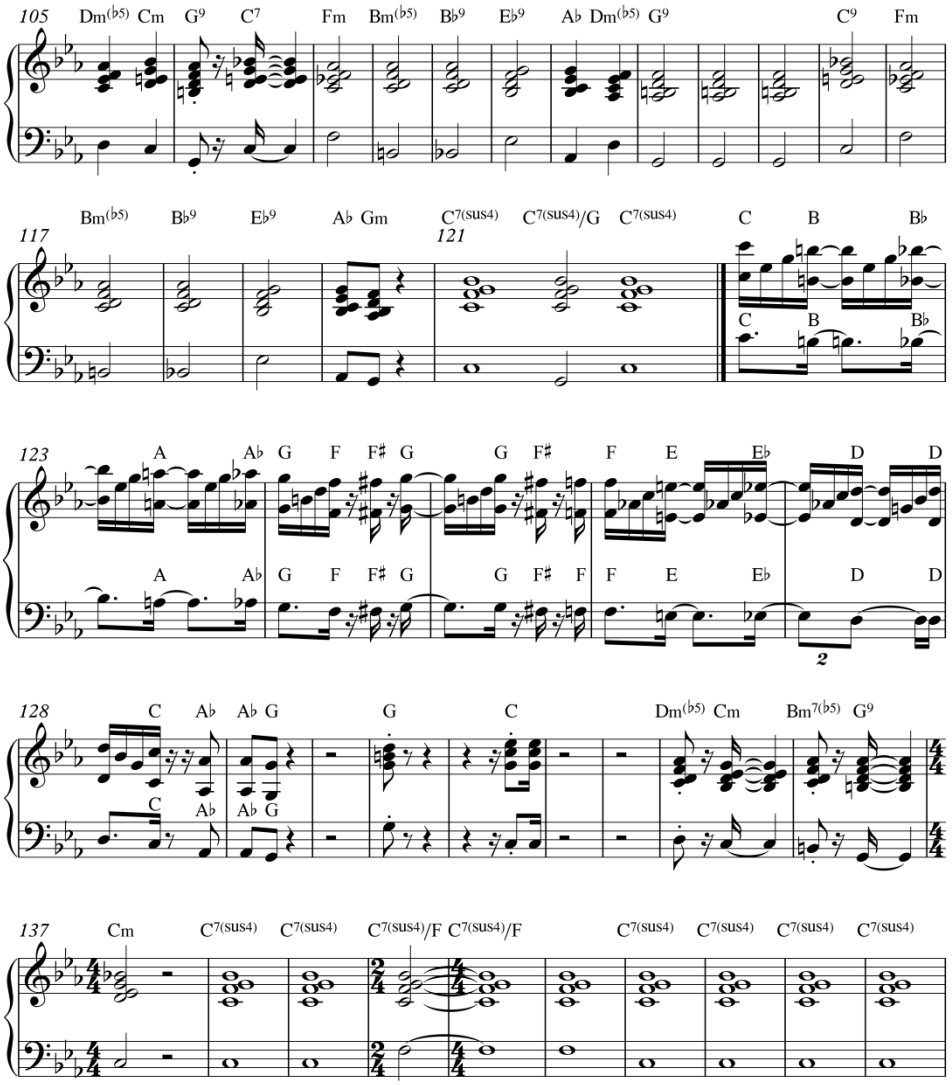
Alto Saxophone

Piano

وهابيات

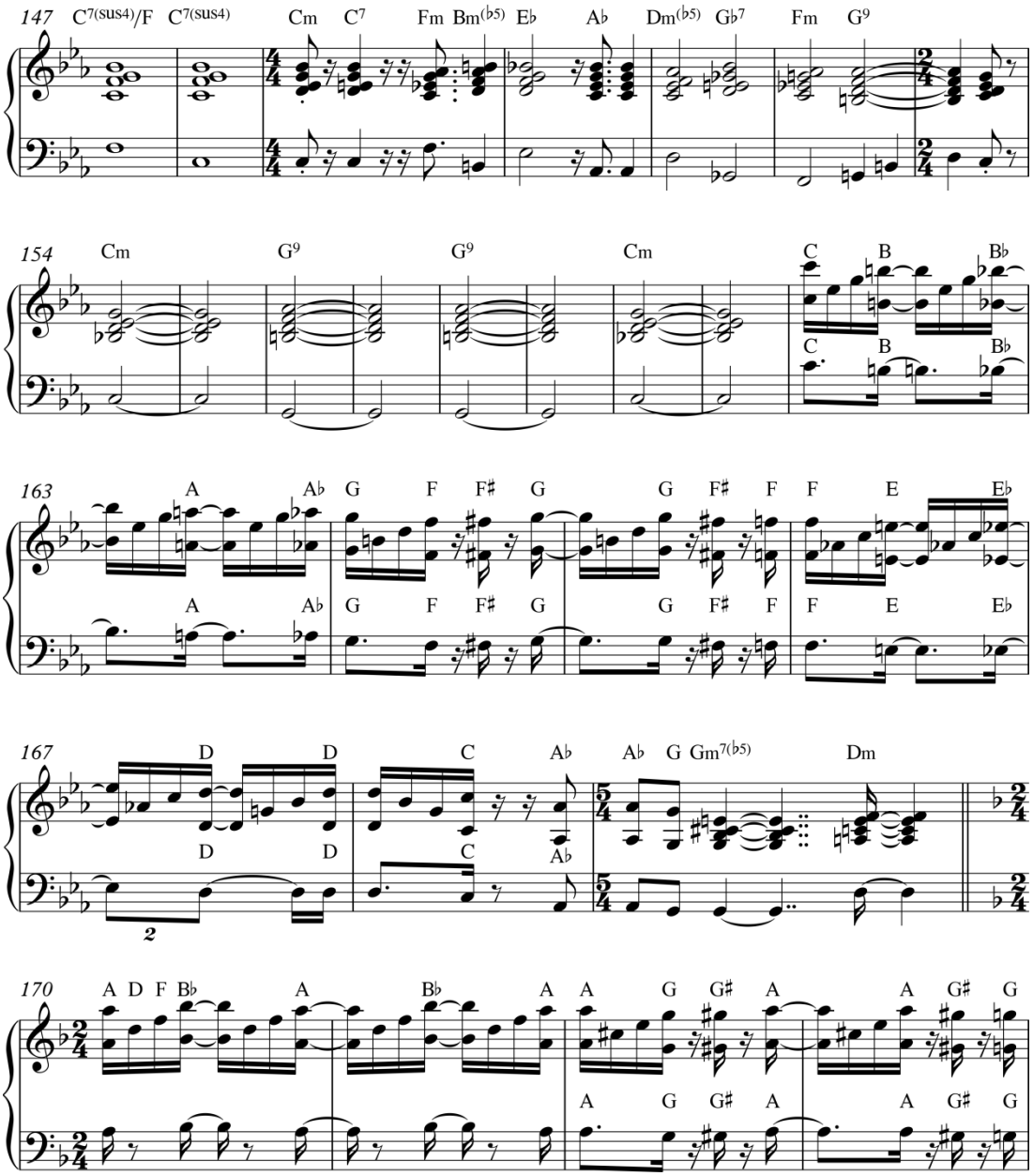
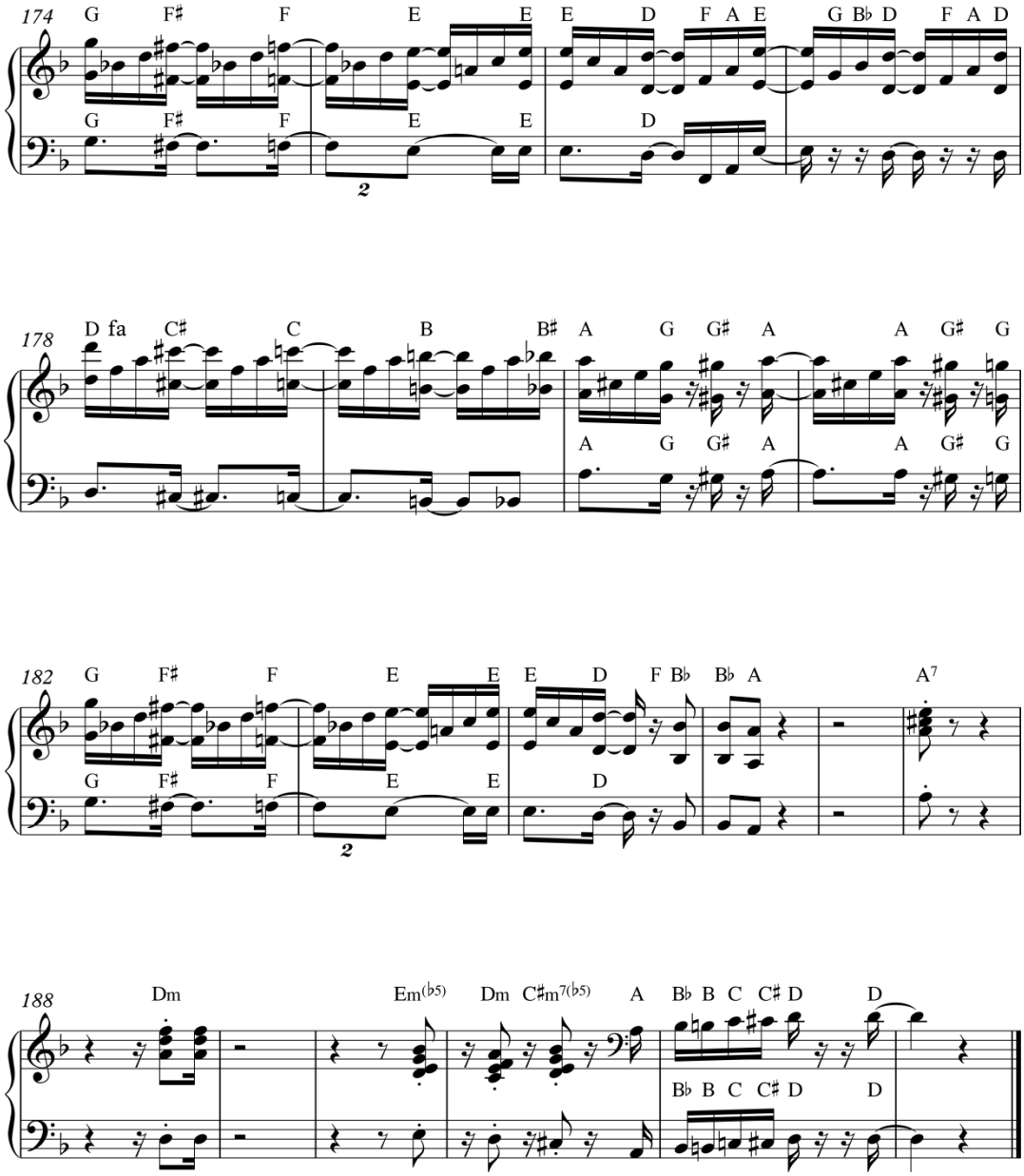
محمد عبد الوهاب

V.S.

2 Piano


17
Cm9 B9(b5) Bb9 B9(b5) Bb9 Am(b5) Ab9 G9 G9 Cm9 B9(b5) Bb9 B9(b5) Bb9
24
Am(b5) Ab9 G9 Cm9 C9 Fm9 Bb9
28
Eb Cm9 C9 Fm9 Bb9
32
Eb C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)/F
36
C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)/F

39
G A♭ B C D E♭ F G A♭ B♭ B C♯ D E F G7 C7 D B♭
G7/D
42
B♭9 E♭maj7 A♭maj7(add9) D°maj7 Gm9 C9 Fm7 F♭7 E♭maj7 A♭maj7(add9)
48
D°maj7 G9 G9 C9 B♭9 E♭maj7
51
A♭maj7(add9) D°maj7 Gm9 C9 Fm7 F♭7 E♭maj7 A♭maj7(add9)
54
D°maj7 G(sus$^{2}_{4}$)

V.S.

60
G9 C9 Fm7 B♭9 E♭maj7(add9) A♭maj7(add9) D♭maj7 G9 Cm7(add9)
65
B♭ A♭ B C D C B A♭ G7
C B B♭ A
77
G F F♯ G G F♯ F F E E♭ D D C A♭
82
A♭ G G C Dm(♭5) Cm Bm7(♭5) G9 Cm C7 Fm
92
B♭ E♭ A♭ Dm(♭5) G9 Cm Dm(♭5) Cm G9 C7 Fm B♭ E♭ A♭ Dm(♭5) G9 Cm

105
Dm(♭5) Cm G9 C7 Fm Bm(♭5) B♭9 E♭9 A♭ Dm(♭5) G9 C9 Fm
117
Bm(♭5) B♭9 E♭9 A♭ Gm
121
C7(sus4) C7(sus4)/G C7(sus4)
C B B♭
123
A A♭ G F F♯ G G F♯ F E E♭ D D
128
C A♭ A♭ G G C Dm(♭5) Cm Bm7(♭5) G9
137
Cm C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)/F C7(sus4)/F C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4) C7(sus4)

V.S.

6 Piano

147 C7(sus4)/F C7(sus4) Cm C7 Fm Bm(♭5) E♭ A♭ Dm(♭5) G♭7 Fm G9
154 Cm G9 G9 Cm C B B♭
163 A A♭ G F F♯ G G F♯ F F E E♭
167 D D C A♭ A♭ G Gm7(♭5) Dm
170 A D F B♭ A B♭ A A G G♯ A A G♯ G

174
G F♯ F E E E D F A E G B♭ D F A D
G F♯ F E E D
2
178
D fa C♯ C B B♯ A G G♯ A A G♯ G
A G G♯ A A G♯ G
182
G F♯ F E E E D F B♭ B♭ A A7
G F♯ F E E D
2
188
Dm Em(♭5) Dm C♯m7(♭5) A B♭ B C C♯ D D
B♭ B C C♯ D D