

خصوصيات الشخصية المقامية في الأعمال الأوركستراية العربية المستحدثة لآلة العود

[Modal specificity of the character of innovative Arabic orchestral works for Oud instrument]

Aziz OUERTANI

Phd Musicology, The Higher Institute of Arts and Crafts, University of Gabes, Tunisia

Copyright © 2020 ISSR Journals. This is an open access article distributed under the **Creative Commons Attribution License**, which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original work is properly cited.

ABSTRACT: The 'ūd instrument is a musical material element that brings with it a diverse artistic, cultural, civilizational, intellectual, epistemological, accumulations and mutations. As a result, the Arabic music has merged with the occidental civilization which has resulted in several transformations in the Arabic culture. This has created new artistic trends according to certain artistic and perceptive measures. In addition, these recent musical trends have contributed in creating a modern and practical framework for 'ūd which had an impact on the artistic and social status.

This cultural integration has contributed in the development and the enhancement of the musical writing of the instrument and has adopted it in new musical styles. This brings us to study these different musical trends and their adequacy with the particularities of the Arabic speech. In this article, we provide a technical musical classification which deals mainly with modal character determination criteria of innovative works of 'ūd through a critical and analytical approach in which we tackle the musical trends problem. This article focuses also on the study of the art work position and its adhesion to the identity element in general as well as to the musical intonation in particular, from new concepts that define the art work identity without considering the specificity of approved norms, thus, it is an attempt to propose more complete classification of the art work which exceed the limits of approved norms.

KEYWORDS: 'ūd, musical trends, modal character, musical intonation, identity, orchestral.

ملخص: تمثل آلة العود العنصر الموسيقي المادي الذي يحمل في طياته مختلف التراكمات والتحويلات الفنية والثقافية والحضارية والفكرية والمعرفية، حيث اندمجت على إثرها الموسيقى العربية من خلال احتكاكها مع الحضارة الغربية، فنتجت عنها عدة تحولات في الثقافة الموسيقية العربية، أفرزت لنا عدة تفرعات وتوجهات إبداعية حديثة حسب مقاييس جمالية وتقنية معينة. كما ساهمت هذه التوجهات الموسيقية الحديثة في خلق إطار ممارساتي حديث لآلة العود، كان حافراً في تطوير المكانة الفنية والاجتماعية للآلة، والبحث في وضع كتابة موسيقية خاصة بالآلة وإثرائها، واعتمادها في أنماط موسيقية مستحدثة. وهذا ما سيدفعنا إلى دراسة مختلف التوجهات الموسيقية ومدى ملاءمتها مع خصوصيات الخطاب الموسيقي العربي، كما ستحللنا ورقننا العلمية هذه إلى وضع تصنيف موسيقي تقني يخص أساساً معايير تحديد الشخصية المقامية للأعمال المستحدثة الخاصة بالآلة العود، من خلال مقارنة تحليلية نقدية نعالج فيها مسألة التوجهات الموسيقية، وتأثيرها على موقع الأثر الفني ومدى التصاقه بعنصر الهوية عموماً واللهجة الموسيقية بالأخص، اعتماداً على مفاهيم جديدة تحدد لنا الهوية المقامية للعمل دون الخوض في الخصوصيات المقامية المعتمدة، وبالتالي محاولة لوضع مقترح لتصنيف أشمل للعمل الموسيقي يتعدى حدود المعايير المقامية المعتمدة.

كلمات دلالية: عود، توجهات موسيقية، شخصية مقامية، اللهجة، الهوية، الأوركسترا.

1. التقديم

تمثل آلة العود العنصر الموسيقي المادي الذي يحمل في طياته مختلف التراكمات والتحويلات الفنية والثقافية والحضارية والفكرية والمعرفية منذ حقبة ما قبل الإسلام إلى فترة صدر الإسلام وصولاً إلى الفترة المعاصرة، حيث اندمجت على إثرها الموسيقى العربية من خلال احتكاكها مع الحضارة الغربية، فنتجت عنها عدة تحولات الثقافة الموسيقية العربية، أفرزت لنا عدة تفرعات وتوجهات إبداعية حديثة حسب مقاييس جمالية وتقنية معينة. كما ساهمت هذه التوجهات الموسيقية الحديثة في خلق إطار ممارساتي حديث لآلة العود، كان حافراً في تطوير المكانة الفنية والاجتماعية للآلة، من خلال تطور مفهوم الآلة ووظيفتها، والبحث في وضع كتابة موسيقية خاصة بالآلة وإثرائها، واعتمادها في أنماط موسيقية مستحدثة. وهذا ما سيدفعنا إلى دراسة مختلف التوجهات الموسيقية ومدى ملاءمتها مع

خصوصيات الخطاب الموسيقي العربي. كما ستحلينا ورقتنا العلمية هذه إلى قسمين، حيث سنقدّم أولاً مقارنة نظرية نحاول من خلالها تقديم مختلف التوجهات الموسيقية الحديثة المرتبطة بخصوصيات الخطاب الموسيقي وكيفية إدراكه وبالتالي مساهمتها في تغيير الملامح النغمية للأعمال المستحدثة. أما في ما يتعلق بالقسم الثاني، الذي سنعمد فيه مقارنة تطبيقية تحليلية، لا تقتصر على المعالجة الموسيقية التقنية النغمية والابحافية فقط، بل وضع تصنيف موسيقي تقني يخص أساساً معايير تحديد الشخصية المقامية للأعمال المستحدثة الخاصة بألة العود، من خلال مقارنة تحليلية نقدية ندرس فيها مسألة التوجهات الموسيقية، وتأثيرها على موقع الأثر الفني، ومدى التصاقه بعنصر اللهجة الموسيقية، اعتماداً على مفاهيم جديدة تحدد لنا الهوية المقامية للعمل دون الخوص في الخصوصيات المقامية المعتمدة، وبالتالي محاولة لوضع مقترح لتصنيف أشمل للعمل الموسيقي يتعدى حدود المعايير المقامية المعتمدة.

2. التوجهات الموسيقية العربية الحديثة

تعددت الكتابات والبحوث العلمية المختصة في دراسة ومعالجة مختلف خصوصيات الموسيقى في الأقطار العربية، من خلال رصد لمختلف التيارات والمواقف التي تحوم حول ماهية الخطاب الموسيقي العربي في ظل هذه الوقائع والتحديات المعاصرة. فاختلقت فيها القراءات من منظور مختلف، فنجد من اعتمد في دراساته إلى تقسيم التيارات والمناهج الفنية حسب المنظور الايديولوجي والثقافي أو في اعتماد تقسيم حسب المدارس الفنية. كما نجد دراسات مماثلة اعتمدت على تقديم قراءة للمشهد الموسيقي انطلاقاً من أعمال موسيقية عربية تحوّل فترة ما تعرف بالنهضة الموسيقية العربية وصولاً إلى الفترة الحديثة.

إنّ ما يمكن رصده من مواقف وتيارات فنية يمكن حوصلتها فيما يلي انطلاقاً من بعض الدراسات العلمية التي كانت منطلقات لعدّة فرضيات وإشكاليات.

- تيار موسيقي عربي يجمع مختلف الخصوصيات الموسيقية التقليدية والذي تنبثق منه كذلك أعمال فنية تقليدية حديثة وهي مؤلفات موسيقية جديدة تنصهر كلياً داخل إطار الموسيقى الموروثة من الناحية الفنية حسب المنظور الايديولوجي والثقافي أو في اعتماد تقسيم حسب المدارس الفنية. كما نجد دراسات مماثلة اعتمدت على تقديم قراءة للمشهد الموسيقي انطلاقاً من أعمال موسيقية عربية تحوّل فترة ما تعرف بالنهضة الموسيقية العربية وصولاً إلى الفترة الحديثة.

- تيار موسيقي يجمع مختلف العناصر التي تعنى بالثقافة الموسيقية الغربية والتي تنبثق منها أعمال لمؤلفين عرب تكون الغاية منها تأسيس خطاب موسيقي عربي معاصر يعتمد بالأساس على النموذج الغربي وغالباً ما يكون هذا التيار له قراءة للتراث في وجهته: الأولى كمادة تمثّل المرجع الأساسي في الإنتاج الموسيقي أو في قراءة أخرى تُعتبر المادة التراثية جامدة لا سبيل إليها في الوقت الحاضر، وفي هذا التيار يمكن فصل واستخراج فئة أخرى تعتمد مبدأ التوافق بين الموسيقى التقليدية والثقافة الموسيقية الغربية وتكون لها محاولة في خلق لغة موسيقية مزدوجة.²

- تيار موسيقي يتصف بالفعل الرجعي أي أن وجوده يكون بطريقة يتغيّب فيها المنهج أي أنّها غير قادرة على الحفاظ على الأصل والاندماج مع الثقافة المقابلة وبذلك يقابلها الصدام الثقافي الذي يعود أساسه إلى غياب القدرة على التفاعل وفهم الآخر وبذلك استيعاب خاطئ للثقافة الدخيلة.

وتأكيداً على ما أوردناه تقدّم جملة من القراءات التي تعنى بمعالجة مسألة التوجهات الموسيقية والتي وردت في صيغ مختلفة حسب المرجعيات التي يحملها المحللون، وفي هذا السياق يقدم لنا سمبر بشّة في هذا السياق أربعة اتجاهات أساسية عن طريق إمكانية اندماج بعض التيارات فيما بينها لخلق توجه موسيقي آخر.

(A-D) : هو اتجاه يتبنى الأعمال الموسيقية الغربية بصفة كلية، ويسعى إلى فهمها والتعامل معها قصد الاعتراف به.

(A-B) : اتجاه يعتمد مبدأ الوفاق بين المادة التراثية والأعمال المستحدثة وبذلك تفعيل التعددية الثقافية.

(A-E) : هو اتجاه يتبنى الثقافة المقابلة باحتشام، دون اقتناع.

(A-C) : هو اتجاه يعتمد على التراث كمادة ثابتة جامدة غير قابلة للتحوّل إذ يمثل اتجاه التعصّب.

إلا أنّ ما تقدّم به سمبر بشّة في هذا الرسم البياني يثير جملة من تساؤلات والنقاشات خاصّة فيما يتعلق بالاتجاه (A-E)، فمن خلاله يحاول الكاتب التأكيد على الصيغة التوافقية للعمل الموسيقية، والتي يدرجها ضمن التعددية الثقافية في إطار الاحترام المتبادل، غير أنّ هذا الاعتقاد لا يمكن أن يكون صائباً نظراً لأنّ العمل الموسيقي يأتي بصفة عفوية دون الاستناد على أي نموذج مسبق الاعتماد، وبالتالي فإنّ العمل الموسيقي هو عملية تجميع لعدّة عناصر موسيقية تقنية تعكس الفترة الزمنية والإطار الذي أنجز فيه العمل وذلك بطريقة تلقائية دون أي التزام يتبنى الآخر والاعتراف به قصد تحديد التوافق، ثمّ إنّ تطوير الخطاب الموسيقي لا يخضع فقط للمرجعيات الغربية بل يكون التجديد من الداخل عن طريق تطوير التناول المقامي وكيفية إخراجها.

وفي قراءةٍ أخرى للتوجهات الموسيقية الحديثة نجد ما اعتمده محمود قطاط في كتابه دراسات في الموسيقى العربية من خلال تقديمه لمختلف التوجهات باعتماد معيار المدارس الموسيقية العربية وعلاقتها بالصيغة الإحدائية وذلك في أربعة اتجاهات وهي:

- الموسيقى المحافظة : والتي تحترم جميع الخصوصيات التقليدية الموروثة بالاعتماد على التقاليد الأصيلة قصد إحيائها وإبرازها.³

- التجديد الإيجالي : والذي ينطلق بالأساس من المادة الموسيقية التراثية نحو ارساء خطاب موسيقي جديد وهو التوفيق في مسانيرة نسق التطور مع مراعاة أصول اللغة الموسيقية التقليدية وبالإضافة إلى ضرورة التمتع بملكة الخلق والإبداع مع الإلمام بكلّ خصائص التراث والدراية الكاملة بكل ما يتعلق باللغة الموسيقية الأخرى ينوي اعتمادها لإثراء تراثه المحلي.⁴

¹ الصقلي (مراد)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة، 2008، ص 24.

² الورتاني (عزيز)، الكتابة الأركستراية لالة العود من خلال كونشرتو الأندلس لمارسال خليفة، بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى، 2012، ص 341.

³ قطاط (محمود)، دراسات في الموسيقى العربية، سوريا، الط. 1، 1978، دار الحوار للنشر والتوزيع، ص. 71.

⁴ المصدر نفسه، ص. 72.

-التجديد المخضرم وسليبياته: وهو بما يعرف بالتمازج الموسيقي مع مختلف الأنماط الموسيقية الأخرى، وهو كل ما يمكن نعتة بذوبان الذاتية الثقافية ونضوب موارد الخلق الأصيل⁵.

-التجديد الواعي والمقصود: والذي يركز بالأساس على التجربة والبحث لتحقيق التجديد الإيجابي وهذا الاتجاه يعتمد على منهجين نظري علمي وعملي التطبيقي⁶.

نجد كذلك وفي نفس السياق الخاص بالحركة الحدائية في الموسيقى العربية أن منذر العياري تطرّق إلى هذه المسألة من خلال تقديمه لقراءة في واقع الموسيقى العربي من خلال 3 أقسام تمثل هي أيضاً محاولة في استقراء واقع وآفاق الممارسة الموسيقية بالاعتماد على معيار الأعمال الموسيقي⁷:

- الألحان التي تعتمد على رؤية إبداعية منبثقة من المدونة الوطنية الكلاسيكية والشعبية والتي ترمي إلى تدعيم التقنيات الخاصة بالأداء الغنائي الآلي وتطابقها مع الشعر واللغة الموسيقية العربية.

- التيار الثاني ذو نزعة تحديثة ويتمثل في الأغاني التجارية المنفصلة تماماً عن كل الخصوصيات الموسيقية الشعبية.

- بعض الألحان الأخرى التي تعتمد الصبغة التجريبية في التأليف من خلال إعادة صياغة بعض الآلات الموسيقية مثل البيانو الذي يعتمد بالأساس على درجات ثابتة وهي كمحاولة لأداء الأبعاد النغمية العربية بالاعتماد النسب الرياضية في قسمة الأبعاد اللحنية.

في الإطار نفسه يتحدث "جون دورينغ" Jean DURING، عن مسألة التوجّهات الموسيقية بكونها عنصر مرتبط أساساً بالذائقة الموسيقية التي تتأثر مباشرة بعامل الحدائة، حيث نجد في هذا الشرح مقارنة بين مسألة الحدائة في الموسيقى العربية والحدائة في موسيقى العالم الاسلامي، ليستخرج من هذه المقارنة المراحل الأساسية في التوجّه الموسيقي التقليدي والتوجّه الموسيقي الحدائي من خلال هذين المسلكين⁸:

المسلك التقليدي : استقرار التقاليد ← إعادة انتاج النماذج ← مستوى تقليدي
المسلك الحدائي: الفكر التقدي ← خلق نماذج جديدة ← مستوى فيّي

إنّ ما يؤكده الباحث في هذين المسلكين هو غياب الصبغة التوفيقية في العمل الموسيقي، إذ يقتصر على تقديم المسلك التقليدي في صبغة جامدة غير قابلة للتجديد أو الانصهار في بعض العناصر المستحدثة، وفي المقابل كذلك يقدم المسلك الحدائي على أنّه عمل مجرد من كل عناصره المرجعية وبالتالي الانسلاخ من العناصر ذات النفس التراثي. إلا أنّ ذلك يتنافى مع واقع العملية الإبداعية، إذ يمكن للعمل أن يندرج ضمن إنتاجات ترتكز على طرق جديدة في توظيف العناصر الفنية المجسّمة للتراث مع وجود لعناصر فنية أخرى مميّزة لمدارس أجنبية، مع ضرورة أن لا تتضارب مع العناصر ذات الخصوصية المرجعية⁹.

إنّ مختلف هذه التيارات والتصنيفات تُفرز عدّة تفرعات في الهويات واللهجات الموسيقية، وبالتالي تصبح مسألة تحديد الهوية الموسيقية لأي عمل موسيقي عربي خاضعة إلى عدّة مقاييس تقنية حسب الخصوصيات التراثية والمستحدثة الواردة في الأثر.

3. اللهجة الموسيقية كمعيار لتحديد الشخصية المقامية للأثر

إنّ مصطلح اللهجة مرتبط بالأساس بمفهوم الهوية، كذلك هو الشأن بالنسبة إلى الممارسة الموسيقية فإنّ اللهجة تحدّد الهوية الموسيقية والانتماء، كما أنّ اللهجة الموسيقية تتجسّد في جلّ العناصر الموسيقية التقنية الداخلية المنبثقة عن العمل الموسيقي، إضافةً إلى أنّ جلّ موسيقات العالم لها مشتركات عامّة، حيث نجد أنّ أغلب الثقافات الموسيقية تعتمد على الأنماط الموزونة وغير الموزونة، الموسيقى الدينية والدينيّة إلى جانب نمط الأغاني والموسيقى الآلية بمختلف وظائفها، وريما تشترك هذه الموسيقات في ثلاث لهجات كبرى يحددها علم موسيقى بالشعوب حسب طبيعة السلالم الموسيقية المعتمدة¹⁰ (السلم ما قبل الخماسي أو السلم الخماسي أو السلم السباعي، والتي تخضع إلى عدّة أساليب أداء بوليفونية وهيتروفونية وتونالية ومونودية...)، هذا إذا ما اعتمدنا عناصر اللهجة المحلية التي تساهم في إمكانية التفرقة بين جلّ موسيقات العالم التي تعتمد كل واحدة منها على لهجة خاصة تكون منبثقة من مقومات اللغة الموسيقية المحلية (حيث نجد تطابقاً بين اللغة الكلامية المحلية المعروفة بالعامية والإيقاع الموسيقي المحلي، وهذا ما يحيلنا إلى ربط اللهجة بعناصر يمكن اعتبارها الأكثر أهمية في تحديد هذا الأخير مع اعتماد ترتيب تفاضلي وهي اللحن والإيقاع¹¹ والتقسيم الشعري، دون التطرّق إلى مفهوم المقام لأنّ اللهجة الموسيقية تفوق مفهوم النظام المقامي الكلاسيكي وكيفية تشخيصه، فهي تتكوّن مباشرة من العناصر الموسيقية المحلية وفي تحوّلها ستكون حتماً مرتبطة بعناصر دخيلة)، وفي جانب أعمق فإنّ هذه العناصر الموسيقية المحلية تكون دائماً مرافقة لمختلف التعبيرات الموسيقية على طول مراحل الزمن، حتّى أنّ اللهجة يمكن لها أنّ تتطوّر من خلال تراكمات تفضي إلى غياب عناصر موسيقية بمرور الزمن على حساب عناصر جديدة مع وجود عناصر متواصلة يصعب التخلّي عنها فتصهر كلياً مع العناصر الجديدة لتفرز لهجة تجمع بين الموروث والمعاصر، وهنا نلاحظ تفاوت في وجود هذه العناصر، مع الإشارة إلى أنّ العناصر الموسيقية المتواصل تكون حتماً مرتبطة بالواقع المحلي

⁵ المصدر نفسه، ص. 80.

⁶ GUETTAT (Mahmoud), *La tradition musicale arabe*, centre national de documentation pédagogique, ministère de l'éducation, Nancy, France, 1986, p. 73.

⁷ AYARI (Mondher), *l'écoute des musiques arabes improvisée « essai de psychologie cognitive de l'audition »*, Paris, Harmattan, 2003, pp.76-78

⁸ DURING (Jean), question de gout, « l'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam », *cahier de musique traditionnelles*, vol.7, esthétiques, 1994, p.43.

⁹ الصقلي (مراد)، العنوان السابق، ص.59.

¹⁰ راجع : قطاط (محمود)، الهوية والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، ع. 58-59، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، 1989. (نسخة رقمية)

¹¹ تمثّل هذه العناصر المكونات الأساسية اللامادية المحددة لخصوصيات اللغة الموسيقية إلى جانب عناصر أخرى ثانوية لا تقل أهمية عن العناصر الأساسية.

أنظر: زكريا (فؤاد)، التعبير الموسيقي، سلسلة الثقافة السيكولوجية، الط.1، مصر، 1956، مكتبة مصر للطبع والنشر، ص.19-28.

وبخاصةً باللغة الكلامية المحلية، "لذا فإنّ اللهجة تمثّل الملمّص التاريخي للتراث وهي مرآة للتراث حيث تعكس مراحل تطوّر التفكير الموسيقي وطرق استهلاك المادّة الموسيقية وبالتالي تطوّر الوظيفة التي تعكس هي أيضاً الأبعاد الرمزية والدلالية داخل المجتمع"¹². " فاللهجة هي التي تعكس هوية الأثر من الزاوية الموسيقية البحتة، ولعلّها تتجاوز ذلك إذ أنّ اللهجة الموسيقية التي تميّز الأثر تأليفاً وأداءً ما هي إلاّ إفراز لطرق تفكير وأنماط عيش وأشكال سلوك وغيرها من العناصر الموروثة أو المكتسبة المكوّنة للثقافة عموماً"¹³.

1.3. خصوصية الشخصية المقامية للأثر من خلال محدّدات اللهجة الموسيقية

على غرار المقاييس الكلاسيكية المعتمدة للتشخيص المقامي فإنّ الخصوصية المقامية للأثر يمكن تحديدها من خلال محدّدات اللهجة في الممارسة الموسيقية عموماً والتي يمكن لها أن تكون ضمن برمجية إعلامية تساعد على تصنيف الأثر الموسيقي من خلال هذه النقاط ونتحصل على نتائج لتشخيص خصوصيات المحتوى، كما أنّ هذا الإجراء يفرض كذلك على المتلقي المتمرس أو الباحث الاعتماد على عدّة عناصر موسيقية تقنية بحتة، فمن المحدّدات الأساسية للهجة نجد تلك العناصر المتمثّلة في¹⁴:

- اللحن ومختلف العناصر المتصلة به لمعاينة المقام أو الطبع حسب التمثلي المقامي بالرجوع إلى الشروط المتداولة للسان المقامي¹⁵
- الصوت من خلال ربط الأصوات ببعضها يمكن تحديد معنى للهجة معيّنة، تنظيم الأصوات الموسيقية، أنواع المسافات الصوتية.
- التجاذب بين الأصوات الموسيقية أو بما يسمى بالطبوغرافية النغمية¹⁶.
- التكرار في التركيبات اللحنية (وظيفة النماذج اللحنية).
- اللحن وطريقة أدائه (الأداء المونوفوني، الهيتيروفوني، البوليفوني...)، الزخارف والتلوينات اللحنية.
- الإيقاع (بأنواعه: المصاحب الخارجي، الإيقاع البنيوي الخاص بالترقيم الموسيقي، الإيقاع الداخلي الخاص باللحن، الزخرفة الإيقاعية)
- التقسيم الشعري (والذي يمكن له أن يتصل بالجانب الإيقاعي)

أما المحدّدات الثانوية للهجة الموسيقية فهي تجمع بين المادّي واللامادّي والتي يمكن حصرها فيما يلي :

- الشكل والقالب (الذي يحيلنا إلى الحديث عن ازدواجية في اللغة الموسيقية من خلال التمازج بين القالب المستورد والمضمون الموسيقي المحلي)
- الأجراس الموسيقية
- تركيبة الفرق الموسيقية
- تقنيات العزف
- التسوية الخاصة بالآلة /أو الآلات.
- الدراسات التاريخية التحليلية التي تعنى بتحوّل اللهجة (الزمان والمكان)¹⁷
- الإرتجال (الآلي والغنائي).
- الذائقة الموسيقية
- الصوت البشري¹⁸

إنّ مختلف العناصر المحدّدة للهجة الموسيقية ستكون في تباين فيما بينها، حيث ستطغى عناصر على حساب عناصر أخرى أقل أهمية في الأثر، ويظهر هذا التباين من حيث القدرة على إدراك اللهجة الموسيقية وتميزها من أثر لآخر، وبالتالي فإنّ هذه العملية ستكون خاضعة إلى عدّة مستويات حسب المرجعيات والمقاييس الثقيلية، وهذا ما يضعنا أمام مسألة النسبية في الحكم على اللهجة الموسيقية، إنّ اعتماد هذه العناصر في تحديد الشخصية المقامية للعمل يمثل ربما

¹² الصقلي (مراد)، في مفهوم اللهجة الموسيقية، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها، يومي 15 و16 مارس 2013، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض.-غير منشورة - راجع كذلك:

SAKLI (Mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, *Le congrès des musiques dans le monde de l'islam*, Assilah, 2007 URL : www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Sakli-2007.pdf.

¹³ مطوية الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها التي نظمتها الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض، يومي 15 و16 مارس 2013.

¹⁴ بشّة (سمير)، هل من أفاق لموسيقولوجيا اللهجات؟ دراسة نظرية في مشروعية السؤال، مداخلة في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها، يومي 15 و16 مارس 2013، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض.-غير منشورة- (اعتمدنا على ما قدّمه سمير بشّة في المداخلة بذكر مختلف العناصر المحددة للهجة مع محاولة تصنيفها حسب الأهمية في تحديد الأثر)

راجع كذلك:

الورتاني (عزيز)، الموسيقى العربية: بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية، مجلة الحياة الثقافية، عدد 249، تونس، وزارة الثقافة، 2014، ص. 99-109.

¹⁵ الزواري (الأستاذ)، في ماهية الخطاب الموسيقي، كتاب أعمال المؤتمر الدولي الثاني حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، صفاقس/تونس، المعهد العالي للموسيقى، وحدة البحث في تحليل الخطاب الموسيقي، 2014، ص.19.

¹⁶ يعرفها نداء أبو مراد على أنّها جّل ما يعنى بالعلاقة التراتيبية للدرجات أي المراكز والمحط، انظر:

أبو مراد (نداء)، مدخل إلى تحليل الارتجال العزفي في التقليد الموسيقي العالم المشرقي العربي، البحث الموسيقي، المجلد 4، ع. 1، المجمع العربي للموسيقى، الأردن، 2005، ص. 93.

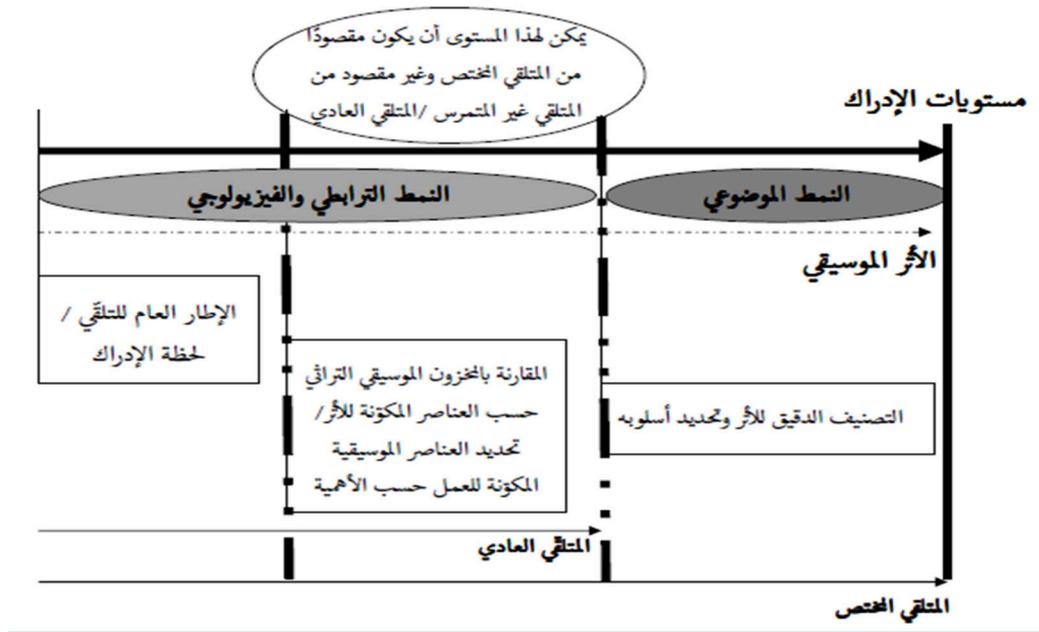
¹⁷ يمكن لهذه الدراسات أن تستخرج عدّة عناصر موسيقية ثابتة ومتغيرة تساهم في تغيير اللهجة الموسيقية من فترة لآخرى، وبطراً هذا التغير جزءاً متفاوتاً في استعمال بعض العناصر الموسيقية أو غيابها كلياً أو ظهور عناصر أخرى أصبحت تطغى على عناصر أخرى تكون في طور الاندثار (ربّما تعود لأسباب ذوقية فرضت في فترة معيّنة وفي حدود جغرافية معيّنة)، والأمثلة متعدّدة في هذا الشأن في الإنتاج الموسيقي في العالم العربي في الفترة الحديثة.

¹⁸ يمكن للصوت البشري أن يغيّر من خصوصية اللهجة الموسيقية وذلك لكونها مرتبطة بأساليب النطق والتقسيم الإيقاعي الكلامي.

يكون تجاوزا للمفاهيم المقامية المتعارف عليها والتي تقتصر على تقديم وصفي للمقام، فاللهجة الموسيقية تساعد على خلق أطر تعبيرية حديثة في نطاق إبداعي يراعي الخصوصيات التراثية التقليدية مع تخطي المتطلبات اللحنية القديمة (المقامية) وبذلك فإن عنصر اللهجة يساهم في خلق خطاب موسيقي تقليدي معاصر وفي نفس الوقت يساهم في الحفاظ على الهوية الموسيقية المحلية.

2.3. مستويات إدراك اللهجة الموسيقية

ترتبط مسألة إدراك اللهجة الموسيقية بالجانب المتلقي لها، حيث أنّ للمتلقى مرجعية تتضمن مخزوناً موسيقياً يعكس مختلف ميولاته الفنية حسب ذاتيته، بالتالي فإن إدراك اللهجة الموسيقية تكون مختلفة من متلقي إلى آخر، ومن بيئة إلى أخرى حسب الانتماء¹⁹، وتكمن طريقة تصنيف العمل وإدراكه من خلال تحديد عناصر التقنية بصفة طبيعية وعفوية وإخضاعها لمقارنة مع العناصر المرجعية التي يمكن تخزينها في برمجية إعلامية تتضمن جل العناصر الموسيقية الأساسية والثانوية، وبالتالي يتحدد موقع العمل في لحظة زمنية معينة. تخضع مستويات إدراك اللهجة إلى درجات تميّز بين المتلقي المتمرس /أو الباحث المختص والمتلقي العادي نحوصلها في هذا الرسم البياني.



رسم بياني 1: مستويات إدراك وتشخيص اللهجة الموسيقية

حاولنا من خلال هذا الرسم البياني تحديد مستويات الإدراك بين المتلقي المختص / المتمرس والمتلقي العادي، حيث يتميز كلاهما بـ:

- المتلقي المختص: يدرك هذا الصنف من المتلقين مجمل العناصر الموسيقية التقنية المكونة للأثر، يحللها ويدرسها بكيفية نظرية ويمكن أن تكون كذلك بطريقة آنية عند إستماعه للأثر الموسيقي، يصبح حينها قادراً على تصنيف العمل ووضعه في سياقه.
 - المتلقي العادي: يمثل هذا الصنف المتلقي العادي الذي يستهلك العمل الموسيقي بصفة عفوية وتلقائية، لغاية شخصية أو غيرها، وتكون إما بطريقة مقصودة أو غير مقصودة دون أي غاية موسيقية، وربما يقتضي به الأمر إلى استخراج تصنيف سطحي بالاعتماد على مخزونه السمعي في إطار بيئته ومجاله السمعي²⁰.
- وقد تخضع عملية الإدراك عند المتلقي إلى ثلاث²¹، تصنّف من خلالها علاقة المتلقي بالأثر وفي كيفية قابليته للعمل:
- النمط الترابطي: ويضع هذا النمط المتلقي في علاقة بالمرجعية المقارنة بالأثر الباث وذلك من خلال ربط عناصر مرجعية (يمكن أن تكون محلية) بالعناصر المدرجة خلال عملية التلقي.

¹⁹ الصقلي (مراد)، أبعاد الهوية في الخطاب الموسيقي، كتاب أعمال المؤتمر الأول حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، صفاقس/تونس، المعهد العالي للموسيقى، وحدة البحث في تحليل الخطاب الموسيقي، 2013، ص. 339-344.

²⁰ SAKLI (Mourad), La Tunisianité en musique, in: *Être Tunisien*, Tunis, Ed. Nirvana, 2014, p.88.

²¹ الصولي (احميدة)، المتلقي والعمل الفني، تونس، الط.1، 2001، فن الطباعة، ص.111-112.

- النمط الفيزيولوجي: يضع هذا النمط المتلقي في علاقة بالمشاعر والأحاسيس المنبثقة عن العمل الموسيقي، إذ يمكن لهذا الأخير أن يؤثر بصفة مباشرة في المتلقي لتجعله متفاعلاً بصفة عفوية خلال عملية التلقي.
- النمط الموضوعي: يخص هذا النمط المتلقي المتمرس القادر على التدقيق أكثر في الأثر من خلال التحليل النظري الحيني عند عملية التلقي بالربط مع زاده الثقافي والموسيقى خصوصاً.

4. مميزات الشخصية المقامية في الأعمال الأركستراالية العربية المستحدثة لآلة العود: "قالب كونشيرتو العود للمؤلف سيمون شاهين"

ورد هذا العمل ضمن قالب موسيقي غربي يندرج ضمن القوالب الموسيقية الغربية وبالتحديد في النمط الأركستراالي، حيث جاء الأثر في هيكل ثلاثي A/B/C أي أنه يحتوي على ثلاثة أقسام لحنية كبرى يمكن اعتبارها المواضيع العامة للأثر، والتي تحتوي بدورها على أجزاء لحنية فرعية مترابطة لحنيا وإيقاعيا وأدائيا حسب الخصوصية المميزة للعمل. (انظر الجداول البيانية للأثر)

الجدول 1: المعطيات عامة للجزء A

سرعة الأداء	عدد المقاييس	للمة حسب التسجيل	الدليل الإيقاعي	الأجزاء	للوضع اللحني
$\text{♩} = 90$	46	02.05	$\frac{4}{4}$	A1	A
$\text{♩} = 180$	20	00.49	$\frac{10}{8} - \frac{7}{8}$	A2	
$\text{♩} = 90$	15	00.44	$\frac{4}{4}$	A3	
$\text{♩} = 100$	26	00.43	$\frac{2}{4}$	A4	
$\text{♩} = 130$	17	01.14	$\frac{10}{8}$	A5	
Cadenza قسم عود (03.08)				T-1	
$\text{♩} = 106$	19	00.48	$\frac{4}{4}$	A1-1	
$\text{♩} = 180$	22	00.43	$\frac{7}{8} - \frac{2}{4}$	A2-1	
$\text{♩} = 100$	38	00.58	$\frac{2}{4}$	A4-1	

الجدول 2: المعطيات عامة للجزء B

$\text{♩} = 90$	41	01.06	$\frac{2}{4}$	B1	B
$\text{♩} = 90$	28	00.48	$\frac{2}{4}$	B1-1	
$\text{♩} = 90$	25	00.36	$\frac{2}{4}$	B2	
$\text{♩} = 90$	48	01.23	$\frac{2}{4}$	B2-1	
$\text{♩} = 90$	23	00.38	$\frac{2}{4}$	B3	
$\text{♩} = 90$	40	01.20	$\frac{2}{4}$	B1-2	

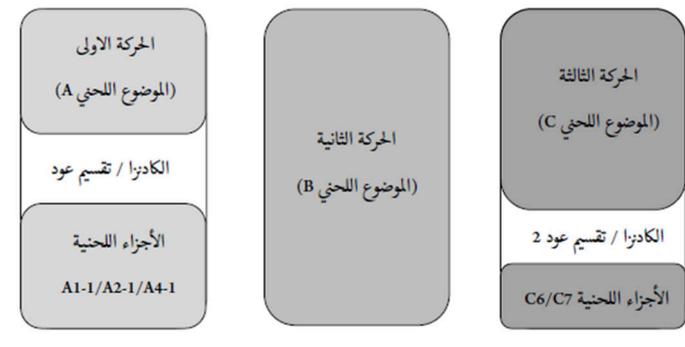
الجدول 3 : المعطيات عامة للجزء C

$\text{♩} = 135$	24	00.50	$\frac{4}{4}$	C1	C
$\text{♩} = 120$	20	00.42	$\frac{4}{4}$	C2	
$\text{♩} = 120$	16	00.33	$\frac{4}{4}$	C2-1	
$\text{♩} = 120$	20	00.42	$\frac{4}{4}$	C3	
$\text{♩} = 80$	20	00.48	$\frac{4}{4}$	C4	
$\text{♩} = 160$	32	00.59	$\frac{12}{16}$	C5	
Cadenza تقسيم عود (02.02)				T-2	
$\text{♩} = 120$	31	01.26	$\frac{4}{4}$	C6	
$\text{♩} = 120$	23	00.32	$\frac{4}{4}$	C7	

إنّ ما يميّز هذا القالب هو الأسلوب الحوارية بين الآلة الرئيسية "العود" وبقية الأجراس الموسيقية الأوركستراوية، وذلك بإظهار القدرة التقنية والصوتية للآلة في مختلف المداخلات الآلية المؤلفة أو المرتجلة. وفي سياق ذاته نجد أنّ مؤلّف هذا الكونشيرتو لم يقتصر على تقديم الأثر في صيغته الأصلية فحسب، فنجد فواصل ارتجالية آلية حرّة مدرجة في كلّ من الموضوع اللحني A و B ، وهي مساحات تعبيرية حاول المؤلّف من خلالها إظهار مختلف المناخات المقامية المشرقية التي يمكن إدراجها في هذا السياق من العمل.

إنّ أبرز ما قدّمه سيمون شاهين في قالب الكونشيرتو العربي للعود هو المحافظة على الأسلوب الحوارية داخل الهيكل اللحني الثلاثي، إلّا أنّ اختلافاً طفيفاً ورد في الأثر من حيث الموضوع الخاصّ بالمداخلات الارتجالية أو تلك التي تعرض في السياق الغربي بـ "الكادنزا"، وذلك مقارنة بما يعتمد في تأليف الكونشيرتو الغربي.

يبرز لنا هذا الرسم البياني الملامح العامة للأثر حسب ما ورد في التسجيل المعتمد في هذه الدراسة التحليلية :



رسم بياني 2: قالب الكونشيرتو حسب المؤلف سيمون شاهين

5. تموقع الشخصية المقامية للأثر بين الخصوصيات التقنية المشرقية والغربية

انطلاقاً من مختلف العناصر التحليلية المشخصة للهجة المقامية للأثر، يمكن تحديد تموقع الأثر الموسيقي بين الخصوصيات التقنية الموسيقية المشرقية والخصوصيات الموسيقية الغربية، حسب المعايير التي تم ذكرها سلفاً. إنّ كونشيرتو العود والأوركستراوية يبرز في ظاهره عدّة نقاط التقاء وتمازج بين الثقافتين الموسيقيتين. غير أنّ هذا الالتقاء، يمكن أن يتحدد بطريقة دقيقة من خلال استخراج لمختلف هذه العناصر المشتركة. وتتمثل هذه العناصر أولاً؛ في الخصوصية المشرقية التي تضمّنها النصّ الموسيقي للأثر، إذ نلاحظ أنّ أغلب الأجزاء اللحنية الفرعية وردت في لهجة مقامية مشرقية، مع مزجها بأسلوب التأليف الأوركستراوية الغربي وتطويرها وفقاً للمقاييس الجمالية المشرقية. كما يتأكد لنا هذا من خلال المداخلات الارتجالية التي أدرجها المؤلف في الموضوع اللحني الافتتاحي A والتي وردت في مقام النهاوند على درجة الراس، بالإضافة إلى المداخلة الارتجالية الثانية التي وظفت في الموضوع اللحني الختامي للكونشيرتو في مقام الكردي على درجة النوا. فكلّ هذه المداخلات الآلية تميّزت بثرائها النغمي ويبرز لنا ذلك من خلال ما تميّزت به جبهة الاكتشاف الخاصة بالمداخلة الأولى والثانية.

أما من حيث المصاحبة الإيقاعية للأثر، فإن المؤلف بادر بإقحام جملة من الأوزان المشرقية نذكر من بينها: وزن السماعي الثقيل في الجزء اللحني A5 من الموضوع اللحني A، المراوحة بين وزن الوحدة الكبيرة والدويك في الجزء C2 من الموضوع اللحني C. كذلك وفي السياق نفسه وظّف سيمون شاهين آلة الرق عند المداخلات الخاصة بألة العود في بعض المسارات اللحنية التي تتطلب ذلك حسب الخصوصية اللحنية وذلك لإضفاء الطابع المشرقي في الأداء بهدف تجنّب إضعاف الجمل الموسيقية التي لا تتحمّل المصاحبة الهارمونية، وفي تأكيد على ذلك نجد بعض الأمثلة:

المثال الأوّل: الجملة الافتتاحية a من الجزء اللحني A5



المثال الثاني: الجملة الافتتاحية b من الجزء اللحني C2



نلاحظ في هذين المثالين غياب المصاحبة الخاصة بالأركستر وبأبي الهدف من هذه الطريقة هو إظهار المناخ الموسيقي المشرقي من خلال الجملة اللحنية الافتتاحية بالافتصار على آلة العود والمصاحبة الإيقاعية.

يندرج هذا العمل إذن ضمن صيغة توافقية تجمع بين خصوصيات التأليف الموسيقي العربي المشرقي وقواعد التأليف الأركستراي الغربي، حيث أنّ الصيغة التي قدّم فيها المؤلف عمله تساهم بصفة مباشرة في عنصر اللهجة الموسيقية الخاصة بالمؤلفات الآلية العربية، وبالتالي فإنّ اللهجة الموسيقية لهذا العمل من خلال مختلف عناصرها المادية واللامادية، تكون خير دليل على تقديم الشخصية المقامية للأثر إلى جانب تمازجها بين الثقافتين الموسيقيتين وذلك من حيث العناصر المشتركة فيما بينها والتي تعكس الإطار الإبداعي للعمل.

إنّ تحديد تموقع الأثر بين الشخصية المقامية المشرقية و خصوصيات الموسيقى الغربية، هو بمثابة وضع تصنيف للعمل الموسيقي انطلاقاً من عناصره التقنية التي من خلالها يمكن تحديد اللهجة الموسيقية للمؤلفة وبالتالي الهوية الموسيقية، فمن خلال هذا الرسم البياني نحاول جمع مختلف العناصر الموسيقية المستخرجة من الدراسة التحليل للأثر حسب الأهمية، ومساهمتها في تحديد الشخصية المقامية الموسيقية، مما يمكننا من تجاوز المفاهيم الكلاسيكية الخاصة بالمفاهيم المقامية المقتصرة فقط على الأجناس والمسارات، فهي تحدّد إنطلاقاً من مجموعة عناصر تقنية وثقافية وتراثية.

1.5. المحدّات الأساسية للهوية المقامية للأثر

- المقام الرئيسي حسب الطوبوغرافية المقامية: النهاوند على درجة الراس، الكردي على درجة النوا.
- الإيقاع: توظيف إيقاع السماعي الثقيل في الجزء A5
- الأداء: أسلوب أداء بوليفوني يعتمد على القواعد الأركستراي الغربية/ خصوصيات الأداء: التبادل بين الأجراس الموسيقية-التناوب في الوظائف اللحنية- تنمية اللحن عن طريق إعادة بأجراس مختلفة أو بتنمية إيقاعية أو هارمونية- حسب ما تقتضيه الخصوصية اللحنية.

2.5. المحدّات الثانوية للهوية المقامية للأثر

- القالب: قالب كونشيرتو / ثلاثي البنية ABC Forme ternaire
- التركيبة الموسيقية: مجموعة أركستراي
- الأجراس الموسيقية: الآلات الهوائية الأركستراي/ الآلات الوترية المجرورة/ الآلات الإيقاعية الأركستراي (بما في ذلك الرق)

- الآلة الأساسية/الجرس الأساسي: العود (مع مصاحبة آلة الرق في بعض الأجزاء اللحنية للموضوع اللحني A و C).

من خلال ما أورده المؤلف في الأثر من عناصر موسيقية نلاحظ التركيز على النظام المقامي العربي وإظهاره إما من خلال طريقة وأسلوب الأداء على آلة العود أو من خلال تركيز عناصر أساسية أخرى كتوظيف تركيبة ايقاعية تماثل مع الإيقاعات العربية المشرقية، إضافة إلى استحضار أجراس موسيقية أخرى مثل الرق، وذلك كإحياء للمرجعية الموسيقية العربية. (أنظر الرسم البياني المصاحب)



رسم بياني 3: محدّدات اللهجة والهوية الموسيقية للعمل

6. خلاصة

إنّ ما وصلت إليه آلة العود في الفترة الحديثة من تطوّر على المستوى النظري والتطبيقي هو نتيجة دراسات وإضافات عدّة تراكمت خلال العصور الاسلامية المتلاحقة، جعلت الآلة مصدر اهتمام أغلب المهتمين بالشأن الموسيقي، حيث كانت تمثّل قاعدة أساسية من ناحية التنظير والممارسة الموسيقية. كما أنّ تحولات المشهد العام للموسيقى العربية أثّرت بصفة مباشرة على آلة العود، التي شهدت تغيرات جديدة منذ بدايات القرن العشرين من خلال التناقص الموسيقي الايجابي بين الموسيقى العربية والتركية والأوروبية، لذا فإنّ الصورة الحديثة التي اتخذتها آلة العود في إطار نمط موسيقي يجمع بين الخصائص النظامين العربي والغربي، تأتي كنتيجة لعملية انصهار عدّة تراكمات علمية وعملية شهدها الانتاج الموسيقي خلال القرن التاسع عشر، وما أضيف إليه في النصف الأول من القرن العشرين مع التأثير الغربي، وتقدّم المدرسة العراقية خير دليل على هذا التمازج والالتقاء.

لقد أفرز هذا التناقص عدّة تغيرات شملت الجانبين النظري والعملي للموسيقى العربية، وهي بالنسبة للآلة العود لم تقتصر على جانب الصناعة فحسب، بل وكذلك تقنيات العزف وأساليب التعبير. مما ارتقى بهذه الآلة العريقة إلى مرحلة عالية من النضج والقدرة على أداء يجمع بين البعدين التطريبي والتقني، ويعود ذلك إلى جملة من العوامل التقنية أسهمت بدعم مكانتها وقدراتها وإمكاناتها التعبيرية.

إنّ هذه التجارب رغم انحصار أغلبها في عناصر موسيقية غربية، إلا أنّها ساهمت في تطوير وظيفة الآلة، كما مثّلت فرصة لإظهار مؤشرات هيمنة جديدة لآلة العود في إطار ما يسمّى بالموسيقى العالمية، ويفسّر البعض ذلك بعدم قدرة الآلة العربية المضي قدماً نحو العالمية إلا من خلال فرض نفسها على الذائقة الموسيقية المعاصرة باستعمال عناصر جمالية حديثة، كما تمكّن هذه المؤلفات من تطوير التقنيات الأدائية للآلة، وربما أنّ تكون لها مساهمة في المزيد من التفكير في تطوير الآلة من الناحية الأورغولوجية التي ستؤثر حتماً على المدونة الموسيقية الخاصة بالآلة.

مثّلت هذه الأعمال حافزاً لإبقاء الآلة في مكانة أساسية داخل المجموعة الأوركستراية وربما تذكرونا بالوظيفة المحورية التي كانت تؤديها الآلة داخل النخت الموسيقي العربي التقليدي، إلا أنّ أبرز ما تختلف فيه هاتان التجريبتان هو تقنيات الأداء والقدرة على خلق مساحات تعبيرية في صيغ آلية جديدة. ومن ناحية أخرى مثّلت هذه التجارب خير دليل على مستوى التطوّر التقني الذي توصلت له محاولات التصنيع الخاصة بالعود العربي، كما أنّ هذه التجارب ساهمت في تطوير المناهج التعليمية للآلة وذلك بالانفتاح على تقنيات أداء ومساحات تعبيرية حديثة حرّرت الآلة من الاقتصار على القوالب التقليدية الآلية الموروثة سابقاً.

تكمُن أهمية التجارب التطبيقية في العالم العربي التي عنيت بالتفكير والمحاولة في تطوير التأليف الموسيقي لآلة العود في مساهمتها في تغيير أطر وأساليب الأداء الخاصة بالآلة، إلا أن تجارب بعض المؤلفين العرب لم تحظى بالاهتمام من حيث مضامينها الإبداعية والتقنية التي أعطت للعود مكانةً خاصةً وبعدها رمزياً للحضارة العربية الإسلامية، ولما تحمله الآلة في حد ذاتها من خصائص تراثية ثقافية وفكرية. وإن كان توظيف الآلة في معظم الأعمال اقتصر على مصاحبة الأنماط الغنائية الطربية، إلا أنها اتخذت وظائف أخرى خاصة في مجال التنظير الموسيقي للנגيمات الموسيقية العربية، لكن وفي خضم التحولات والتيارات الفكرية التي شهدتها العالم العربي انطلاقاً من النصف الثاني من القرن العشرين من خلال الاحتكاك بالموسيقين الغربيين، تكونت صورة جديدة للآلة مغايرة تماماً للاستعمالات والتوظيفات المرتبطة بالتقاليد الفنية الموروثة، مما أدخل آلة العود في تجربة جديدة تقوم على التأليف الغربي، حررت الأذن الموسيقية العربية من الارتباط بالمضامين الفنية السائدة وإدخال آلة العود ضمن تجربة التأليف في النمط الأركستراي وفي قوالب آلية غربية، ولا شك فإن مثل هذه التجارب الموسيقية تعطي للمؤلف رؤية أخرى لمسوحاته وطاقته الإبداعية الموسيقية التي تجاوزت نمط الأغنية.

إنّ تعميق البحث في هذا المجال الذي يعنى بالتأليف الموسيقي لآلة العود في النمط الأركستراي، يمثّل محاولة لدراسة هذا التيار الموسيقي الجديد وتأثيره على رمزية هذه الآلة الموسيقية ذات الإرث الثقافي والحضاري الهام، غير أنّ ما قمنا بتقديمه في هذه الورقة العلمية لا يمكنه أن يعكس مختلف توجهات التأليف الحديثة الخاصة بالآلة العود، حيث أن هذا النمط المطروح يعدّ نموذجاً من مجمل النماذج الموسيقية الجديدة التي اندمجت في الخطاب الموسيقي العربي. فعلى غرار التأليف الأركستراي، نجد أنّ هذه الآلة لم تعد حكراً على أي نمط موسيقي مستورد، غير أنّ الأهم في نظرنا هو مراعاة خصوصيات الآلة من حيث تقنيات أدائها وقدراتها الصوتية، ولعلّ أبرز ما يحفزنا لمزيد البحث في خصوصيات التأليف الموسيقي لآلة العود، هو كثرة وتنوع التجارب الموسيقية الحديثة بمختلف تأثيراتها، والتي كانت لها مساهمة كبيرة في تطوير طرق الأداء الموسيقي الآلي، وربما ساهمت في تطوير القوالب الآلية العربية التقليدية شكلاً ومضموناً.

المراجع العربية

- نداء أبو مراد (2005)، مدخل إلى تحليل الارتجال العزفي في التقليد الموسيقي العالم المشرقي العربي، البحث الموسيقي، المجلد 4، ع. 1، المجمع العربي للموسيقى، الأردن.
- سمير بيشة (2013)، هل من أفاق لموسيقولوجيا اللهجات؟ دراسة نظرية في مشروعية السؤال، مداخلة في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها، يومي 15 و16 مارس 2013، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض - غير منشورة
- فؤاد زكريا (1956)، التعبير الموسيقي، سلسلة الثقافة السيكولوجية، الط. 1، مصر، مكتبة مصر للطبع والنشر.
- الأسعد الزواري (2014)، في ماهية الخطاب الموسيقي، كتاب أعمال المؤتمر الدولي الثاني حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، صفاقس/تونس، المعهد العالي للموسيقى، وحدة البحث في تحليل الخطاب الموسيقي.
- مراد الصقلي (2013)، أبعاد الهوية في الخطاب الموسيقي، كتاب أعمال المؤتمر الأول حول الخطاب الموسيقي وسؤال الهوية، صفاقس/تونس، المعهد العالي للموسيقى، وحدة البحث في تحليل الخطاب الموسيقي.
- مراد الصقلي (2008)، الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد، تونس، بيت الحكمة.
- مراد الصقلي (2013)، في مفهوم اللهجة الموسيقية، مداخلة علمية في نطاق الندوة العلمية حول اللهجة الموسيقية ومفهومها، يومي 15 و16 مارس 2013، الجمعية التونسية للبحث في الموسيقى والعلوم الموسيقية ووحدة البحث في الثقافة وفنون العرض - غير منشورة
- احميده الصولي (2001)، المتلقي والعمل الفني، تونس، الط. 1، فن الطباعة.
- محمود قطاط (1989)، الهوية والإبداع في الموسيقى العربية، مجلة الوحدة، ع. 58-59، الرباط، المجلس القومي للثقافة العربية، (نسخة رقمية)
- محمود قطاط (1978)، دراسات في الموسيقى العربية، سوريا، الط. 1، دار الحوار للنشر والتوزيع.
- عزيز الورتاني (2012)، الكتابة الأركستراي لآلة العود من خلال كونشرتو الأندلس لمارسال خليفة، بحث لنيل شهادة الماجستير في الموسيقى والعلوم الموسيقية، تونس، المعهد العالي للموسيقى،
- عزيز الورتاني (2014)، الموسيقى العربية: بين مفهوم الهوية واللهجة الموسيقية، مجلة الحياة الثقافية، عدد 249، تونس، وزارة الثقافة.

REFERENCES

- [1] AYARI (Mondher), l'écoute des musiques arabes improvisée « essai de psychologie cognitive de l'audition », Paris, Harmattan, 2003.
- [2] DURING (Jean), question de gout, « l'enjeu de la modernité dans les arts et les musiques de l'islam », cahier de musique traditionnelles, vol.7, esthétiques, 1994.
- [3] GUETTAT (Mahmoud), La tradition musicale arabe, centre national de documentation pédagogique, ministère de l'éducation, Nancy, France, 1986.
- [4] SAKLI (Mourad), La Tunisianité en musique, in: Être Tunisien, Tunis, Ed. Nirvana, 2014.
- [5] SAKLI (Mourad), Musique néo-traditionnelle arabe et contexte identitaire, le concept d'intonation musical, Le congrès des musiques dans le monde de l'islam, Assilah, 2007. URL : www.mcm.asso.fr/site02/music-w-islam/articles/Sakli-2007.pdf