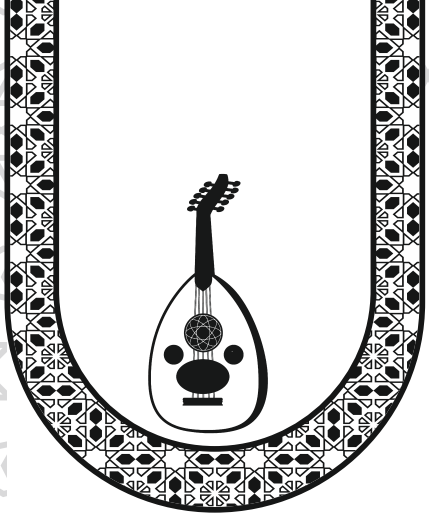


مدرسة العود العراقية
بـــين الماضـــي والحاضـــر

787.837
م ٥٢٤ مشـــاري، علـــي
مدرسة العـــود العراقيـــة بين الماضي والحاضـــر، علي مشاري، ط١
البصـــرة، ديـــوان محافظـــة البصـــرة، ٢٠٢٤م
٢٠٢٤م، ٢٦٠ ص. ، ٢٤ سم
١ . العود – الة موسيقية – دراسات، ٢ . الموسيقى العراقية، دراسات،
أ. العنـــوان.
رقـــم الايداع
٥٠٠ / ٢٠٢٤م
المكتبـة الوطنيـة / الفهرسـة أثنـاء النشـر

رقـم الايـداع فـي دار الكتـب والوثـائـق ببغداد (٥٠٠) لسنـة ٢٠٢٤م

طبـع فـي
جمهورية العراق ◉ محافظة البصرة
برعـايـة
ديوان محافظة البصرة

كل الحقوق محفوظة للناشر

◇ جميع الحقوق محفوظة باستثناء اقتباس فقرات قصيرة لغرض النقد أو المراجعة، فلايجوز إعادة إنتاج أي جزء من هذا الكتاب أو تخزينه في نظام الاسترجاع أو نقله بأي طريقة من دون الحصول على إذن مسبق من الناشر.

◇ All rights reserved. Except for the quotation of short passages for purposes of criticism or review, no part of this publication may be reproduced, stored in retrieval system, or transmitted, in any form or by any means, without written permission of the publisher.

الطبعة الأولى
2024

ديوان محافظة البصرة
BASRA GOVERNORATE
Republic Of Iraq - Basra Governorate
www.basra.gov.iq/ar

تصميم جوان الزهر

البصرة

تاريخ عريق وثقافة متجددة

سلسلة إصدارات تهتم بالشأن البصري تصدر عن ديوان محافظة البصرة

مدرسة العود العراقية
بين الماضي والحاضر

د. علي مشاري

ديوان محافظة البصرة
2024

إلى كل محبٍ للفن العراقي العريق

وآلة العود.....

أهدي كتابي هذا

المؤلف

شكر وتقدير

بعد الشـــكر لله سبحانه وتعالى على انجاز هذا الكتاب أتوجه بالشـــــكر والعرفان لكل من ساعدني في إتمام هذا المنجز العلمي والمعرفي فرداً فردا....

وهذا الكتاب الذي أضـــــــــعه بين أيديكم أمانة للاستفادة من نهجه العلمي والجمالي عســـى أن يخدم كل محب ومهتم بآلة العود ومدرسة العود العراقية تحديداً، إذ تناولت فيه تاريخ آلة العود قديماً وحديثاً في بلدنا الحبـيب وتحليل بعض الاعمال الموســـــــيقية وابتكار تدريبات ومؤلفات موسـيقية تخدم المهتمين بهذه الالة عزفاً وبحثاً، بغية الكشـــف عن أسرار وخبايا المدرسة العراقية الجمالية المتفردة.

المقدمة

تعتبر آلة العود من أوائل الآلات الموسيقية التي أخترعها الإنسان وترجع نشأة آلة العود في بلاد وادي الرافدين(MESOPOTAMIA) قديماً تحديداً العصر الأكادي (٢٣٥٠–٢١٧٠ق.م)، نجد آلة العود بارزة في الآثار التي وصلتنا إلى جانب مجموعة من الآلات الموسيقية الوترية الأُخرى مثل آلة الجنك وآلة القيثارة المعروفة في العراق قديماً إذ تعتبر هذه الحضارة من أقدم الحضارات البشرية.

وأيضا عرفت آلة العود في مصر في عصر الدولة الحديثة (حوالي١٥٨٠–١٠٩٠ق.م) بعد أن دخلتها من آسيا، حيث عثر على العود ذو الرقبة القصيرة وينبر على أوتاره بريشة من الخشب وقد وجدت في مدافن (طيبة) موجودة في المتحف المصري في برلين، وهناك العديد من النقوش والمنحوتات التي تشير إلى استعمال قدماء المصريين لآلة العود منها منحوتة من احد مدافن سقارة تعود إلى عهد الفرعون اخناتون (١٣٧٠-١٣٥٢ق.م) تحتوي على مشهد شخص جالس يعزف على عود ذو الرقبة الطويلة وقد مسكه بصورة مائلة وأيضا هناك رسم جداري في إحدى مدافن طيبة يعود إلى عهد الفرعون (نحوت مس الرابع) (١٤٢٥-١٤٩٥ق.م) المشهد يحتوي على ثلاث عازفات تتوسطهم عازفة على آلة العود وعود أصلي قديم مصنوع من ترس السلحفاة ووجهه من جلد الحيوانات مصبوغ بلون احمر عثر عليه في إحدى مقابر طيبة يعود إلى عهد الأسرة الثامنة عشر (١٥٨٠-١٣٢٠ق.م) وهو موجود في متحف القاهرة في مصر.

حيث إن ظهور العود الأكادي القديم واستعماله قد قاد بحق وجدارة مرحلة جديدة وفريدة في تاريخ الموسيقى، إذ إن العود قد فاق الآلتين الوتريتين اللتين كانتا تستعملان قبل ظهور العود ويقصد بهما آلة الجنك وآلة القيثارة والسبب في هذا يعود إلى أن أوتار هاتين الآلتين هي أوتار مطلقه وان كل وتر فيها يعطي صوتاً واحداً بدرجة معينة.

الأمر الذي حدا بالإنسان إلى أن يفكر بطريقة تقصير الوتر عن طريق العفق وبآلة أصغر حجماً من الجنك والقيثارة وبمدى صوتي أوسع من خلال استخدام نظرية طول الوتر التي تجسدت في آلة العود بشكل واضح حيث أصبح

بالإمكان الحصول على عدة أصوات مختلفة من كل وتر من الأوتار الثلاثة للعود الأكادي.

حيث استمر هذا النهج في استعمال العود سواء في بلاد وادي الرافدين أو عند قدماء المصريين وعدة بلدان متفرقة شاع استعمال العود فيها بأشكاله وأحجامه المختلفة عبر عصور تاريخية طويلة وصولا إلى العصر الإسلامي حيث نجد وعلى وجه الخصوص في (العصر العباسي-١٢٥٨م)، والذي وصلت فيه فنون الغناء والموسيقى إلى مرتبة عالية من الازدهار والتطور والانتشار، وقد بقيت آلة العود محافظة على موقعها الموسيقي من بين بقية الآلات، بل ازدهر وتطور استعمالها في فترات تاريخية لاحقة بازدهار الفن الموسيقي كما حدث إبان العصر العباسي، إذ كانت آلة رئيسة في المجالس الفنية والاحتفالات المختلفة، فإلى جانب الدور المهم الذي لعبته آلة العود في الحياة الاجتماعية قبل عام(٧٥٠ م)، كانت الآلة التي يستعان بها على تدريس الموسيقى، إذ أن علماء الموسيقى القدامى آنذاك أمثال الكندي (المتوفي٨٧٤م)، والفارابي (المتوفي٩٥٠م)، وأبن سينا (المتوفي١٠٣٧م)،وصفي الدين الأرموي البغدادي (المتوفي١٢٩٤م) استعملوا آلة العود في شرح قواعد الموسيقى النظرية وأصولها، وهي الآلة الموسيقية الوترية النقرية المصنوعة من الخشب والتي تكاملت صناعتها في هذا العصر، ولعبت آلة العود دوراً بارزاً في جوانب الموسيقى النظرية وجوانب متعددة من الفنون الغنائية والموسيقية والراقصة في العراق عموماً وعاصمتها بغداد مركز الدولة العباسية على وجه الخصوص في فترة حكم العباسيين.

وكانت صقلية والأندلس والحروب الصليبية الطريق الذي انتقلت به آلة العود من الشرق إلى أوربا حيث ازدهر دوره كثيرا ويعتبر القرن السادس عشر العصر الذهبي لآلة العود في أوربا فقد تبوأ المنزلة الأولى بين الآلات الأخرى، بعدها بدأت آلة العود في التراجع أمام سيطرة البيانو واستخدام النسيج الفني المتطور المتعدد الأصوات الذي يشكل حجر الأساس في البناء (الهوموفوني

المتوافق*HOMOPHONE) الذي تتحكم فيه قواعد علم (الهارموني HARMONY) الذي بات يسود أوربا في النصف الثاني من القرن الثامن عشر.

في حين استطاع العود في البلاد العربية أن يصمد أمام الآلات الغربية الكهربائية التي غزت التخت الموسيقي منذ أواسط القرن العشرين، بل يعيش اليوم فترة ازدهار.

بفضل جهود جملة من العازفين البارعين الذين استطاعوا أن يثبتوا قدرة العود على مواكبة العصر والصمود أمام تحدياته فقد ساعد ذلك انتشار آلة العود في معظم بلدان الوطن العربي منذ القدم على ظهور كثير من العازفين الذين كرسوا اغلب نتاجهم الموسيقى لتلك الآلة ونتيجة لذلك ظهرت أساليب شاعت وتكررت عند عازفي العود حتى كوّنت مدارس خاصة بها لها سماتها وخصائصها نمت وتنوعت بتنوع انتماءاتها الجغرافية فأصبحت تشكل روافد للموسيقى العربية في العزف على آلة العود كالمدرسة المصرية والمدرسة العراقية والمدرسة التركية وسيستخدم المؤلف اصطلاح المدرسة العراقية كمصطلح يدلّ على المؤلفين والعازفين والمؤلفات لآلة العود في العراق لما تحمل من التقنيات الأساسية للعزف وفيه المصطلحات والرموز الخاصة بالعمل ومسك الآلة وطرق الضرب بالريشة واستخدام الأصابع.

تحديداً في عام١٩٣٢م، وبعد انعقاد مؤتمر الموسيقى العربية الأول بالقاهرة، والذي ضم العديد من الموسيقيين من مصر والعراق والشام وتركيا وفنانين وعلماء أوربيين، حدث انفتاح على الموسيقى الغربية وفق ما ورد في كتاب مؤتمر الموسيقى العربية، ونتيجة لذلك خاصة بعد زيارة العديد من الموسيقيين العرب للبلدان الأوربية وانتشار المدونات والمؤلفات، وقد نالت آلة العود بوصفها إحدى الآلات الموسيقية الهامة في الموسيقى العربية قسطاً وافراً من هذا التطور وبرزت بصورة واضحة آلة لها قوالب خاصة تعزف بشكل منفرد بعد

(*)HOMOPHONE(الهوموفوني): (تجانس صوتي هوموفوني) لفظ يوناني نوع من النسيج الموسيقي يقوم على مجموعة من الأصوات المصاحبة لفكرة موسيقية أساسية ذات مسار لحني ميلودي يصاحبه تآلفات هارمونية.

ان كان العود جزءاً يشترك في العزف الجماعي، وكذلك أسهم تدريسها في تطوير أساليب التأليف، كالتنوع في استعمال السلالم الموسيقية والانتقالات فى ما بينها، وطرائق العزف لتتناسب مع مهارات العازفين التي تطورت وتوسعت مانحة للعود دوراً اكبر في استعمال التقنيات العزفية في التعبير الموسيقي مثل العناية بآلة العود كآلة قادرة على الأداء المنفرد كالعازف (الشريف محي الدين حيدر) الذي تتلمذ على يديه طلبته في معهد الموسيقى* الذي أسسه عام١٩٣٦م، في بغداد وضمت الدورتين الأولى والثانية (جميل بشير، منير بشير، سلمان شكر، غانم حداد) وبعدهم تخرج العديد من الأسماء المهمة بتاريخ الموسيقى العراقية بالأعوام التي تلت، ويعد هذا المعهد هو الأول في تدريس الموسيقى في العراق، وقد أضاف الشريف وطلبته الذين قاموا بدورهم إعطاء طريقة الأداء بعداً جديداً باستعمال تقنيات جديدة في العزف على آلة العود.

بعد ذلك تكونت ملامح المدرسة العراقية بالنضوج والوضوح والتفرد المميز بالأداء وشملت التكنيك والتعبير الأدائي والسرعة في استخدام الجمل الموسيقية والآربيجات والتآلفات وتأليف القوالب الموسيقية الخاصة بالموسيقى العربية والتي يكون فيها العود آلة أساسية كقالب السماعي والبشرف واللونجا والكابريس وغيرها ويعتبر العود آلة الملحن والمطرب الرئيسية وتعتبر الآلة الأولى في التخت العربي.

(*) تحول اسمه لاحقاً إلى معهد الفنون الجميلة في بغداد عام ١٩٤٩.

الفصل الأول

تاريخ آلة العود بين الماضي والحاضر

تاريخ آلة العود قديماً

الموسيقى بكل ما تحمل من جماليات تعبيراً وأثرها الواضح في النفس بعمق كونها تقوم بتحريك المشاعر والوجدان فقد نشأة الموسيقى مع الحياة ببداية نشأة الخليقة حيث اضطر الإنسان إلى اختراع الآلات الموسيقية والتي تطورت شيئاً فشيء والتي رافقته بكل حياته[١]، وتعتبر آلة العود من الآلات الموسيقية الرئيسية التي قامت بدور فعّال في أزهى العصور العربية (العصور الوسطى) كما عرفتها أوربا في عصر النهضة (العصر الذهبي)[٢]، قيل عن العود (انه سلطان الآلات ومجلب المسرات) وتعد الآلة الأكثر أهمية بين الآلات العربية إطلاقا، وللعود تاريخ طويل فقد وجد عبر العصور بأشكال وأحجام مختلفة حسب المكان والعصر الذي دخل في مجتمعها وتبعاً للمستوى الحضاري والاجتماعي والفني في ذلك العصر الذي لعب فيه دوراً مهماً فقد كان العود أساساً للكثير من الآلات الوترية التي ظهرت بأشكال مختلفة منها الكبير وبعضها متوسط أو صغير الحجم أو كان زنده قصير أو طويل ومنها ما كان ذا مشط أو بدونه فقد أُبتكر العديد من أصناف العود لتفي بالحاجة على مدى التطورات الموسيقية فيما بعد[٣].

تعتبر من أوائل الآلات الموسيقية التي أخترعها الإنسان وترجع نشأة آلة العود في بلاد وادي الرافدين(MESOPOTAMIA) قديماً تحديداً العَصر الأكادي (٢٣٥٠–٢١٧٠ق.م)[٤]، نجد آلة العُود بارزة في الآثار التي وصلتنا إلى جانب

---

(١) سليم سروره: المدخل إلى الموسيقى – الهيئة العامة السورية للكتاب – سوريا – دمشق ٢٠١١- ص١١.

(٢) صيانات محمود حمدي: تتبع تاريخ آلة العود عبر التاريخ – رسالة ماجستير (منشورة) – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ١٩٧١ – ص٥.

(٣) مهدي علوان المظفر: نبذة مختصرة عن آلة العود – بحث غير منشور - في مهرجان العود البصري الأول في مدينة البصرة ٢٠١٥ – أقامته جامعة البصرة وكلية الفنون الجميلة والمركز الثقافي في الجامعة - مدير المهرجان الفنان علي مشاري.

(٤) رياض عباس محمد الفؤادي: الوساطات التعبيرية الأدائية في العزف على آلة العود(المدرسة العراقية) -مرجع السابق - ص٢٧.

مجموعة من الآلات الموسيقية الوترية الأُخرى مثل آلة الجنك وآلة القيثارة المعروفة في العراق قديماً إذ تعتبر هذه الحضارة من أقدم حضارات البشرية، وظهر العود في مصر في عهد الدولة الحديثة حوالي (١٥٨٠ - ١٠٩٠ق. م)، وظهر العود في إيران لأول مرة في القرن الخامس عشر قبل الميلاد، وفي إيران أثبتت أثارها الموسيقية وجود العود فيها بعد سنة (١٥٣٠ ق. م) في وقت مقارب لظهور العود في مصر، وفي عصور متأخرة ولاحقة وصل العود وظهر إلى الأقطار الأخرى مثل تركيا وسوريا وفلسطين وشبه جزيرة العرب وبلاد الإغريق والرومان[١].

يعزو المؤرخ اليوناني بولوكس إلى الأشوريين ابتكار آلة المزهر (نوع من العود) وقد ظهرت هذه الآلة في النقوش الأثرية، وتشير التنقيبات التاريخية إلى أن في عصر البابليين قامت انجازات عظيمة تدين لها الإنسانية حيث عُرفت علوم الطب والفلك والفن الموسيقي حيث شهد الفن الموسيقي فترة مزدهرة خلال حكم الملك حمورابي فظهر خلال حكم البابليين آلات موسيقية جديدة مثل البوق والعود والقيثارة والمزمار المزدوج والصنوج حيث توجد حاليا في متحف أنقرة في تركيا.[٢]

وجاء اسم العود في اللغة الأكادية حيث ذكر بإسم (إينو) (INU) ويقابلها باللغة السومرية كوده أو كودي GUDE)،(GUDI وأمام كلمة العود كانت تكتب كلمة (كيش) (GIS) ومعناها الخشب للدلالة على المادة المصنوعة منها الآلة الموسيقية طبقاً للطريقة التي اتبعها سكان العراق القدامى في التفرقة والتمييز ما بين أصناف أو أنواع الآلات الموسيقية المختلفة، وان الكلمة التي كان يطلقها

(١) صبحي أنور رشيد: موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي - دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة – العراق- بغداد٢٠٠٠- ص٨٥.

(٢) جورج مدبك: تاريخ الآلات الموسيقية – دار الراتب الجامعية-لبنان - بيروت ١٩٩٤- ص٢٧.

الأكاديين على العود وما يقابلها في اللغة السومرية كانت تعني (الخشب المحدث للصوت أو العصا المتكلمة أو الآلة التي يعزف عليها).[١]

وقد وجد العود واضحاً أيضا في العصر البابلي القديم (١٩٥٠-١٥٣٠ق.م) على ألواح طينية تمثل عازفين وعازفات على آلة العود ذي العنق الطويل الذي يشبه الطنبور البغدادي[٢].

تتجلى أهمية العود الموسيقية في عهد الأكاديون في العراق القديم الذين أضافوا الزند الخشبي إلى الصندوق الصوتي لآلة العود وبهذا التجدد الذي أحدثوه على العود المقتبس من آلة الجنك (هارب) حوالي سنة (٣٠٠٠ق.م) و آلة (الكنارة) حوالي منتصف الألف الثالث قبل الميلاد، المكتشفتان ذوات الأوتار المطلقة اللتان تعطيان كل وتر صوتاً واحداً الأمر الذي قاد إلى احتواء كل منهما على عدد كبير من الأوتار لأداء الألحان هذه المشكلة التي قضى عليها الأكاديون بابتكار آلة العود بعد إضافة الزند الخشبي على الصندوق الصوتي وهذا التجدد ساعد العازف بالحصول على عدة أصوات من وتر واحد فقط بالضغط على الوتر بأصابع اليد وهكذا بالتوالي على بقية الأوتار البقية وبذلك يحصل العازف على عدة طبقات صوتية أيضا الأمر الذي دعا إلى أهمية آلة العود ويقود مرحلة جديدة من تاريخ العزف الموسيقي[٣].

وفي العصر الكيشي وجد ختم اسطواني يعود إلى ملك الكاشيين كوريكالزو الأول (١٣٤١-١٣٢١ ق.م) منقوش عليه عازفين احدهما على آلة العود القديم ذو

(١) صبحي أنور رشيد: موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي - مرجع سابق - ص٧٨.

(٢) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – دار الشؤون الثقافية العامة – العراق- بغداد ١٩٩٩- ص١٩.

(٣) صبحي أنور رشيد: موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي- مرجع سابق - ص٨٦.

الرقبة الطويلة والصندوق الصوتي به صغير الحجم ماسكه بصورة مائلة قليلا إلى الأعلى والثاني عازف آلة الكنّارة وهذا ما لم يكن موجوداً في العصر البابلي.[١]

أثبتت التنقيبات في المقابر والمعابد السومرية على وجود آلات موسيقية مشابهه لتلك الآلات التي عثر عليها في مصر ويسند هذا فرضية وجود الاتصال المستمر آنذاك بين هذين الحضارتين العريقتين ولم يكن مثلاً للمملكة القديمة في مصر (٢٩٠٠- ٢٤٧٥ ق. م) آلة موسيقية واحدة لا توجد عند السومريين.[٢]

حيث تشير الدراسات إلى أن اسم العود كان عند السومريون (بان تور- pan tur) وأطلق عليه فيما بعد (باندورا – pandura) العود الطويل الرقبة، والاسم السومري القديم للعود الطويل العنق يستعمله إلى يومنا هذا الجورجيون القاطنون بين بحر قزوين والبحر الأسود على شكل (بانتوري – pauturi) وهو عود مشابه للعود حفظت أخباره منذ ألفي عام قبل الميلاد ووجد في مناطق مختلفة من بلاد الرافدين الذي كان له جسماً صغيراً وعنقاً يحتوي على عدد كبير من الدساتين يشدّ عليه وتران لا يرتبطان في نهاية العنق بمفاتيح ويعزف عليه بواسطة النقر، وتحتوي الأعواد التي عرفت في عصر الدولة الحديثة حوالي(١٥٠٠ق.م) في مصر على تركيب وهيئة مماثلة لأعواد وادي الرافدين.[٣]

أن القطع الأثرية المحتوية على مشاهد للعود تشير إلى ارتباط الموسيقى بالدين والعبادة فقد عثر على أختام عديدة أكادية ترينا مشاهد التعبد في حضرة الإله ويقابل الإله الجالس عازف عود وهو في حالة جلوس.[٤]

---

(١) محمود القطاط : آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن–وزارة الإعلام سلطنة عمان–مركز عمان للموسيقى التقليدية - مسقط ٢٠٠٦- ص٢٢-٢٣.

(٢) طارق حسون فريد: العود العربي من بابل إلى بغداد – دار ومكتبة عدنان– العراق- بغداد٢٠١٥- ص٤٧.

(٣) المرجع السابق - ص ٥٠.

(٤) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- دار الحرية للطباعة– العراق- بغداد١٩٧٥- ص٧٠.

نظراً لان العود يمثل أعلى مرحلة من مراحل التطور للآلات الوترية لذلك فان ابتكاره ونشوءه يتطلب بيئة ذات خبرة وحضارة موسيقية راقية قطعت شوطاً كبيراً في هذا المضمار حيث أن هذه الظروف والعوامل المساعدة كانت متوفرة في العراق قبل أن يبدأ الحكم الأكادي فالعراق ذو حضارة عريقة أصيلة كما أثبتت ذلك الآثار والكتابات المسمارية في كتب التاريخ.[١]

عثر في العصر الآشوري الحديث(٩١١-٦١٢ق. م) والبابلي الحديث(٩٩٥-٥٣٩ق.م) على جداريه تعود إلى زمن الملك الآشوري آشور ناصر بال الثاني (٨٨٣-٨٥٩ق. م) فيها عازف لآلة العود وصندوق العود الصوتي صغير ومدور الشكل ويخرج منه عنق طويل تدلى من مقدمته على ما يدل أوتار وطريقة مسك الآلة بشكل مائل إلى الأعلى كما هو سائد في العصر الكيشي.[٢]

أنتشر العود بشكل كبير وأصبحت الآلة المفضلة في العصر الأكادي والبابلي حيث كان شكل صندوقه الصوتي كمثري الشكل وصغير الحجم واستمر إلى هذا الشكل حتى العصور المتأخرة من تاريخ العراق القديم أي في خلال العصر السلوقي (٣٢٢-١٣٥ ق. م) والعصر الفرثي (٢٤٧ ق. م) واستمر العود البابلي القديم عند الكاشيين والاشوريين حيث أصبحت طريقة مسكه بصورة مائلة إلى الأعلى، وظهر بتلك الفترة عود ذو صندوق صوتي طويل زواياه محدبة والرقبة طويلة وخال من الملاوي (المفاتيح).[٣]

تعتبر آلة العود (البربط) الآلة المفضلة للملك الساساني (خسرو برويز) حيث كان العود مكوّن من أربعة أوتار(٤)، أما في مصر وجد العود ذو الرقبة القصيرة في مدافن طيبة في عهد الدولة الحديثة سنة (١٦٠٠ق.م) والآلة موجودة

---

(١) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق- ص ٧٠.

(٢) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص٢٥.

(٣) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص١٠٦.

(٤) هنري جورج فارمر: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقيّ العربيّ- ط١- المؤسسة العربية للدراسات والنشر – لبنان – بيروت٢٠١٥- ص٣١٥.

في المتحف المصري ببرلين ينبر على الأوتار بريشة من الخشب، وتوجد منحوتة أخرى في مدافن صقارة تعود إلى عهد الفرعون اخناتون (١٣٧٠- ١٣٥٢ ق. م) تحتوي على شخص جالس يعزف على العود ذو الرقبة الطويلة وقد أمسكه بصورة مائلة إلى الأعلى قليلاً[١]، كما عثر على لوحة يونانية تعود إلى العصر اليوناني منذ العصر الكلاسيكي في القرن الخامس قبل الميلاد، تمثل فرقة موسيقية تشتمل على العود التي تسمى باللغة الإغريقية (pandoura) (باندورا) ومجموعة من الآلات وطريقة مسك العود مستقيمة ويشبه العود الموجود في الحضارة الفرعونية.[٢]

تبرز المشاهد الأثرية آلة العود (باندريوم) (pandurium) باللغة اللاتينية في عصر الرومان والبيزنطي حيث نجد انتشار هذه الآلة مقارنة بالفترة الإغريقية وهي مكوّنة من صندوق مصوّت في شكل نصف كروي يؤخذ من ترس السلحفاة وهذه الطريقة لا تزال معهودة في الأعواد الشعبية بالمغرب العربي[٣]، ففي إيران تشير الشواهد أن استعمال العود فيها منذ القسم السادس الأخير من القرن السادس عشر قبل الميلاد وهو العصر الذي يعرف في العراق القديم بالعصر الكاشي وهو العصر الذي أعقب العصر البابلي القديم، حيث ظل العود مستعملاً في إيران في العصور اللاحقة ومنها الساساني (٢٢٦-٦٥١م) وهو العصر الذي أنهته الفتوحات الإسلامية، فقد طرأت على العود عدة تغييرات هامة منها (أن الصندوق الصوتي أصبح اكبر حجماً وشكله كمثري وظهور البنجق المائل واحتوائه على الملاوي وأيضا قصر الرقبة)[٤].

ومن الآثار الساسانية في القرن السادس الميلادي وجود إناء فضي مرسوم عليه عازفة على العود محفوظ في المتحف الإيراني في طهران وظهرت الصورة

---

(١) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص١٠٨-١٠٩.

(٢) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص٣١.

(٣) المرجع السابق : ص٣١.

(٤) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص١١٢.

العود ممسوك بصورة أفقية مستقيمة وذو صندوق صوتي على شكل كمثري ذو الرقبة القصيرة والبنجق مائل إلى الأسفل وفيه أربعة أوتار[١]، وجدت نقوش لآلة العود في تماثيل الجاندرا (GANDHARA) نسبة إلى مقاطعات تشمل جزءاً كبيراً من أفغانستان وبعض باكستان يعود تاريخها إلى الفترة بين القرنين الأول والثالث الميلادي، عود من نوع البربط صندوقه الصوتي بشكل كمثري ينتهي برقبة قصيرة بها بنجق وطريقة مسكه للأسفل. [٢]

في تركيا وجدت آثار إلى العود منحوتة من سنجرلي (شمأل) تحتوي على عازف عود جالس ذي الرقبة الطويلة يرتقي تاريخها إلى الألف الأول قبل الميلاد، ويوجد منحوتة أخرى من مدينة اليشاهويوك تحمل عازفا للعود يعود تاريخها إلى نهاية الألف الثاني قبل الميلاد[٣]، وفي فلسطين ظهر العود في أقدم الآثار إلى العصر البرونزي المتأخر (القرن السادس عشر-القرن الثالث عشر قبل الميلاد) دمية طينية لعازف على العود وقد أمسكه بصورة مائلة إلى الأعلى الصندوق الصوتي صغير وقريب إلى الشكل الكمثري والرقبة طويلة خالية من الملاوي[٤]، أما في شبه جزيرة العرب وفي العصر الجاهلي تحديداً فقد وجد منحوتة بارزة بمشهد إفريزين ومن جملة ما يحتويه الإفريز الأعلى امرأة واقفة تحمل عوداً بيدها اليسرى ليس في وضعية العزف الصندوق الصوتي متوسط الحجم وبشكل كمثري ويحتوي الوجه على ثقبين مدورين لتقوية الصوت والرقبة قصيرة وهذا العود يشبه العود في العصر الأموي تقريباً.[٥]

عرف عرب الجاهلية من الآلات الوترية (المزهر) وهو عود ذو وجه من الرق والعود ذو الوجه الخشبي وكان العود قديماً هو الآلة التي يعتمد عليها في

---

(١) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص١١٢.

(٢) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص٣٥.

(٣) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص٥٢.

(٤) المرجع السابق - ص ١١٣.

(٥) المرجع السابق - ص ١١٤.

الغناء والتلحين وكان منه نوع قديم يسمى (المعزاف) أيضاً[١]، كما عرف عرب الجاهلية نوعاً من فصيلة العود ذي الرقبة الطويلة يسمى (الطنبور البغدادي) أو (الطنبور الميزاني) حيث ثبت فوقها وتران يضبط الوتر الثاني في الطنبور على جواب نغمة الوتر الأول[٢]، وكان عرب الحجاز يستخدمون أعواداً كانت تُعرف بأسماء (المزهر والكرّان والموتر) بعد استعارته من العود الموجود في العراق مع نهاية القرن السادس، وبعد ذلك في القرن الثامن بين عامي (٧٢٠-٧٢٤) كان العرب بشكل عام يستخدمون العود ذو الأربعة أوتار (العود العراقي البربط).[٣]

وقد أوضح فارمر، عن تاريخ العرب والفرس حيث كانت لديهم أسرة متكاملة من آلات العود والـــ(PANDRES) آلات وترية تشبه القيثارة تتكون من أصغرها العود التركي القديم (BIGHILMA) باندورة الشباب إلى الشهرود الواسع (عود قوسي) و(TANBUR BUZURK) (الباندور الكبير)، وهناك شكلين من أسرة العود هي (TARAB AL-FUTUH) (طرب الفتوح) و(TARAB ZUR)(طرب ضخم). [٤]

أعقبت فترة العصر الجاهلي دخول عصر الإسلام ففي السنوات الأولى من الهجرة بحوالي القرن السابع الميلادي دخل نوع جديد من الغناء والعود من العراق إلى ارض الحجاز[٥]، عن طريق النظر بن الحارث حيث أدخل العود إلى مكة

---

(١) سليم الحلو: الموسيقى النظرية – دار مكتبة الحياة – لبنان – بيروت ١٩٦١ – ص ١٦٤.

(٢) محمد عبد الهادي: تطوير آلة العود المشاكل والحلول – رسالة ماجستير (غير منشورة)- المعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون١٩٩١- ص٤٤.

(٣) هنري جورج فارمر: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقيّ العربيّ- مرجع سابق - ص٣١٥-٣١٦.

(٤) المرجع السابق - ص ٢١١.

(٥) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص٧٢.

التي تعود هذه المعلومة إلى ابن خرداذبه[*]، الذي كتب يقول: (لم تكن قريش تعرف الغناء والموسيقى إلا النصب حتى قدم النظر ابن الحارث العراق فعلّم الحيرة ضرب العود والغناء فقدم مكة فعلم أهلها فاتخذوا القيان.[١]

ذكر (أبن المنجم[**]) في العصر العباسي أن المسلمين قد عرفوا العديد من أنواع العيدان منها(العود الفارسي، العود العربي، العود الكامل أي العود الشبوط وهو العود الذي أستخدمه منصور زلزل، العود المحفور أي الذي لا تبنى قصعته من أضلاع مركبة لتكتمل استدارته، العود الهندي)[٢]، وتواصل استخدام البربط وبقيت التسمية حتى ظهور مصطلح العود ورواجه مع نهاية العصر الأموي خاصة بالنسبة للنوع القديم وتسمية العود عربية تعني الخشب أو العصا.[٣]

ويعتبر العود الآلة المفضلة على بقية الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية(٤)، حيث يعتبر إبن سريج هو أول ضارب للعود في صدر الإسلام في مكة ثم شاع استخدام العود عند جميع الموسيقيين العرب الذين جاؤا بعده.[٥]

ومن أهم الفنانين الذين نقلوا الفن الفارسي إلى البلاد العربية سائب خاثر (٥٦هـ-٦٨٣م) هو أول من غنى وعزف على العود[٦]، حيث أن سائب خاثر أول

(*) ابن خرداذبه: ولد سنة ٢١١هـ/٨٢٥م في إيران في منطقة خراسان وتوفي سنة ٣٠٠هـ/٩١١م.

(١) صبحي أنور رشيد : الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص٧٢.

(**) ابن المنجم: (٢٤١-٣٠٠هـ/٨٥٥-٩٢١م) وهو يحيى بن علي بن أبي المنصور من أصل بغدادي، نديم وأديب من مؤلفاته كتاب(النغم)و(الباهر)، ذاع صيته في العصر العباسي.

(٢) المرجع السابق - ص١٦٨.

(٣) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص٤٨.

(٤) صبحي أنور رشيد: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية- مرجع سابق - ص١٢٤.

(٥) سليم الحلو: الموسيقى النظرية – مرجع سابق – ص ١٦٤.

(٦) سليم سروره: المدخل إلى الموسيقى – مرجع سابق - ص٤١.

من اصطحب العود بأغانيه إلى المدينة[١]، الذي أسبغ عليه الطابع العربي وعرف بعد ذلك بالغناء المتقن ويرجع إليه الفضل في نشر آلة العود في شبه الجزيرة العربية فبعد أن كان يغني مستعملاً القضيب رأى نشيطاً الفارسي يغني مستصحباً آلة العود وكان يعزف بمهارة مما أضاف إلى غنائه المتقن أعجب بطريقته فتعلم العزف على العود وأتقنه وكان أول مستعملاً للعود في المدينة[٢]، كما شغلت آلة العود كبار الفلاسفة من العرب والفرس فقد كان اغلبهم يتقن العزف على آلة العود.[٣]

توّجت آلة العود مكانة كبيرة في عهد العصر العباسي (القرن التاسع الميلادي) مكانة كبيرة من الناحية الفنية والعلمية ويعتبر المرجع الأساسي في تلك الفترة لمعالجة الصناعة الموسيقية وشرح نظرياتها ودراسة أبعادها الفيزيائية والفلسفية حيث أن معرفة العود ونسب دساتينه هو من تمام العلم الموسيقي.[٤]

فقد جاء العود بكتاب الكندي وإخوان الصفا والفارابي والطحان، حيث وصفوا الآلة بشكل علمي ممنهج وقياساته ودساتينه حيث حظيت الاهتمام الأوسع والشرح المستفيض وذلك لأهميتها في تحديد النسب الصوتية للنغمات التي هي بمثابة الحروف الهجائية في الموسيقى ومنها يتألف السلم الموسيقي وعليه تبنى الألحان.[٥]

ويصف (ابن المنجّم) عازف العود بأنه (الضارب) وكان صفة أهل صناعة الموسيقى في عصر الموصليين (إبراهيم وإسحاق) يميزون بها العازف على

---

(١) هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية – دار الطباعة الحديثة – مصر - القاهرة ١٩٥٦- ص٦٩.

(٢) محمود احمد الحفني: الموسيقى العربية وأعلامها–الهيئة المصرية للكتاب-مصر– القاهرة١٩٥١- ص٣١.

(٣) صيانات محمود حمدي: تتبع تاريخ آلة العود عبر التاريخ – مرجع سابق – ص٣١.

(٤) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص٤٨.

(٥) المرجع السابق: ص٤٨.

العود، وكان عازف العود الأشهر (منصور زلزل) يعرف بإسم (منصور زلزل الضارب)[١]، ويعد الموسيقي زلزل(٧١٠- ٧٩١م) أول من صنع العود الشبوط (العود البغدادي) في النصف الثاني من القرن الثامن، الشبيه بنوع من اسماك النهر(الشبوط) المعروف في بغداد حيث كان شكل العود عريض من وسطه مع رأس صغير له رقبة منفصلة قصيرة، فقد طور السلم الموسيقي بإضافة دستان إليه.[٢]

وفيما يخص تسوية آلة العود العربي في أيام إسحاق الموصلي الذي يعتبر هو مبتكر التجديد في تسوية الأوتار (A-D-a-d)[٣]، ويعتبر الموصلي من أكثر الناس علماً والماماً في زمنه بشتى فروع الموسيقى وابرع العازفين على آلة العود[٤]، الذي تعلم العزف على يد خاله (زلزل) وتتلمذ على يده زرياب فعلمه الموسيقى.[٥]

وتسوية الأوتار الأربعة قديماً تناظر أوتار العشيران والدوكاه والنوا والكردان في العود الحديث على التوالي، (وفق ما ذكره أبن المنجّم) (البم، العشيران، لا١)(المثلث، الدوكاه، ري) (المثنى، النوا، صول)(الزير، الكردان، دو).[٦]

---

(١) ابن المنجم: رسالة في الموسيقى كشف رموز كتاب الأغاني، تحقيق وتعليق يوسف شوقي – مرجع سابق - ص٢٧٨.

(٢) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص١٠٤.

(٣) هنري جورج فارمر: حقائق تاريخية عن التأثير الموسيقيّ العربيّ- مرجع سابق - ص٣١٦.

(٤) المرجع السابق: ص٣٢٣.

(٥) حبيب ظاهر العباس: أعلام ومفاهيم موسيقية – مرجع سابق - ص٣٧.

(٦) ابن المنجم : رسالة في الموسيقى كشف رموز كتاب الأغاني، تحقيق وتعليق يوسف شوقي – مرجع سابق - ص٢٧٨.

وفي القرن التاسع في عهد عبد الرحمن الثاني(٨٢٢-٨٥٢م)[١]، ساهم الموسيقي أبو الحسن علي المهدي العباسي (زرياب)(٧٧٧-٨٥٢م)[٢]، في تطور العود باستعماله مضرباً جديداً من ريش قوادم النسر عوضاً عن المضرب الخشبي، وأضاف الموسيقي زرياب في الأندلس وتراً خامساً أطلق عليه (الحاد)[٣]، ويعتبر العود الذي استعمله زرياب العود المتكامل ذو الخمسة أوتار المفردة الذي لم يتغير فيما بعد فقط في بعض أجزائه كالصندوق الصوتي الكمثري والوجه الخشبي وبتلك الفترة تم ظهور الثقوب على وجه العود مما ساعدت في تقوية الصوت الخارج.[٤]

حيث كان من عازفي ومطوّري العود (أبو نصر محمد بن طرحان الفارابي) حيث كان يتقن العزف على العود فأشتهر بالبلاد والأمصار[٥]، ويعتبر الفارابي أول من عزف على العود ذو الأوتار الخمسة المزدوجة بعد أن كانت الأوتار خمسة مفردة حيث أن كل زوج يعطي طبقة صوتية معينة.[٦]

ويصف لنا (صفي الدين الأرموي ١٢١٦-١٢٩٤م) في كتاب الأدوار عن أوتار العود وما يتعلق به (مطلق الوتر وهو العزف على الوتر بدون لمس، والبم اسم الوتر الأعلى من العود (الغليظ)، والمثلث اسم الوتر الثاني من الأعلى، والمثنى اسم الوتر الثالث من الأعلى، والزير اسم الوتر الأول من الأسفل، حدة النغمة يعني جواب النغمة، ثقل النغمة يعني قرار النغمة.[٧]

---

(١) محمود القطاط : آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق - ص١٠٧.

(٢) حبيب ظاهر العباس : أعلام ومفاهيم موسيقية – مرجع سابق - ص١١٥.

(٣) محمود القطاط : آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق- ص١٠٧.

(٤) طارق حسون فريد : العود العربي من بابل إلى بغداد – مرجع سابق - ص١٠٨.

(٥) سليم سروره : المدخل إلى الموسيقى – مرجع سابق - ص٤٦.

(٦) طارق حسون فريد : العود العربي من بابل إلى بغداد – مرجع سابق - ص١١٣.

(٧) صفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي: الأدوار – تحقيق هاشم الرجب – دار الرشيد للنشر – العراق – بغداد١٩٨٠- ص٢١.

تاريخ آلة العود في العراق الحديث

في بداية القرن العشرين شهد العود انتعاشة جديدة برعت من خلالها نخبة من العازفين على العود تميّزوا بجودة العزف وخصوصية الأسلوب، بعضهم لم يتوانى في إدخال التعديلات والإضافات واستنباط المناهج الخاصة السبب يعود إلى الامتزاج الايجابي الذي حصل في المدرستين التركية والعربية والدور الذي لعبته في هذا المضمار المدرسة العراقية للعود (بين أواخر الثلاثينات وأوائل الخمسينات)[١]، لقد برز هذا في إدخال تغييرات وإستحداثات على صناعة آلة العود وهو ما ضل يعرف بالعود العراقي ومن الناحية التقنية والعملية طرأت تغييرات على تسوية الأوتار وكيفية استخدام الأصابع ووضعيات العفق واستخدام الريشة نتج عنها أسلوب عزف جديد يسعى إلى استغلال أوسع لإمكانيات العود والتعامل معها كآلة مستقلة قادرة على عزف انفرادي تجمع بين التطريب والتكنيك والتعبيرية[٢]، ففي عام (١٩٣٦م) تحديداً تأسس المعهد الموسيقي الأول في بغداد الذي أسسه الشريف محي الدين حيدر، فقد أدخلت العديد من الآلات الموسيقية العربية في منهاج التدريس وكان منها آلة العود[٣]، وقد تشكلت الهيئة التدريسية الأولى بالمعهد الموسيقي من الشريف محي الدين حيدر مديراً للمعهد ومدرساً لآلة العود وعدة أساتذة من اختصاصات مختلفة للآلات الموسيقية.[٤]

(١) محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – مرجع سابق- ص٨.

(٢) المرجع السابق: ص٩.

(٣) علي مشاري: الأغنية الشعبية تاريخ.حضارة.إبداع- مطبعة عباد الرحمن – مصر – القاهرة ٢٠١٥- ص٢٣.

(٤) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – دار الحرية للطباعة – العراق - بغداد١٩٩٤- ص٦.

خريجي المعهد الموسيقي (فرع عود) بين العام ١٩٤٣:١٩٤٩

الدورة الأولى*	١٩٤٣	جميل بشير، سركيس آروش
الدورة الثانية	١٩٤٤	سلمان شكر
الدورة الثالثة	١٩٤٥	منير بشير
الدورة الرابعة	١٩٤٦	غانم حداد، عادل أمين خاكي
الدورة الخامسة	١٩٤٧	سالم عبد ذياب، محمد ياسين عبد القادر
الدورة السادسة	١٩٤٩	يعقوب يوسف، نازك الملائكة، خليل إبراهيم، فوزي ياسين

كان الشريف محي الدين حيدر عازفاً بارعاً على آلة التشيللو وعارفاً تمام المعرفة والإحاطة بأسرار الآلة حيث مرتسمات الأصابع ومحطاتها من تلك الآلة على كيان آلة العود وذلك بعد أن أضاف الوتر السادس لآلة العود (قبا دوكاه) أو (قبا راست) لتوسيع مساحة قراراته إضافة إلى استثمار طول الوتر وتنظيم مواقع إضافية للأصابع على زند العود بشكل علمي مدروس بعد تفعيل الإصبع الرابع (الخنصر) وذلك بما ينسجم وطبيعة الوتر وعلى نحو رياضي محسوب وكانت نتيجة ذلك الحصول على منظومة صوتية واسعة تتقارب مع المدى الصوتي لآلة التشيللو، والتي أراد الشريف نقل مؤلفاته من آلة التشيللو إلى مديات آلة العود العربية ذات الصفة التقليدية[١]، وبعد استعراض تطور اليد اليسرى لدى مؤسس المدرسة العراقية على آلة العود ومهامها نجد هناك مهام وفعاليات وقعت على اليد اليمنى من خلال التغيير الذي حصل في مسك الريشة وحركتها إذ اعتبر الشريف

(*) الدورة الأولى: أي الدورة الدراسية الكاملة وتعني قضاء خمس سنوات دراسية كاملة في المعهد الموسيقي.

(١) حبيب ظاهر العباس: منهج المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق (القرن العشرين)– دار الثقافة والنشر الكردية- ج١ – العراق - بغداد ٢٠١٢- ص٤٢٥.

الريشة أداة فاعلة في عملية تجسيد الصوت من خلال انجاز عزف القيم الزمنية السريعة التركيب التي تعجز الريشة التقليدية عن أدائها، حيث ذهب الشريف في ابتكار ريشة تسير بحركات مكوكية صاعدة ونازلة ملامستها للوتر سميت بـ(الريشة المقلوبة) أو (الصّد والرّد) ويرمز لها بالرقم (٧،٨) في حركة الريشة حال الضرب على الوتر صعوداً ونزولاً.[١]

سعفت تلك التحديثات التي طرأت على واقع عزف العود مما أدى إلى عزف القطع الموسيقية السريعة والصعبة بالريشة الجديدة (المقلوبة) في المدرسة العراقية والتي عجزت الريشة التقليدية بعزف تلك القطع الصعبة إضافة إلى التنويع والتباين بين الريشة في صعودها ونزولها ودورها في أداء الجمل الموسيقية تدريجياً بين شدة الصوت وضعفه معززةً بما طرأ على مرتكزات الأصابع ومواقعها الجديدة في ضوء سعة المساحة الصوتية الجديدة التي أضيف إليها حركات أدائية (الاهتزازVIBARATO، الزحفGLISANDO، الزغردة TRILL، الزخرفة اللحنية أو الحليةAPPOGGIATURA، الانزلاق SLIP STROKE، الصفيرFLAUTATO، الزخرفة اللحنية السريعةMORDENT).[٢]

وما أنجزه الموسيقي الشريف محي الدين حيدر في تقنيات الأداء الحديث عبر مؤلفاته الموسيقية لآلة العود، أنجزه عازفي آلة العود وآخرون بمستويات مختلفة في الشام ومصر وتونس والجزائر والمغرب وغيرها قبل مؤتمر الموسيقى العربية الأول المنعقد في القاهرة عام ١٩٣٢م، أو بعده ولقد حافظ الكثير منهم على ما عُرف من قبل في نصب أوتار العود وطريقة استعمال المضرب وحركة الأصابع على الأوتار.[٣]

---

(١) حبيب ظاهر العباس: منهج المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق (القرن العشرين)– مرجع سابق- ص ٤٢٥:٤٢٦.

(٢) المرجع السابق: ص ٢٢٦.

(٣) طارق حسون فريد: العود العربي من بابل إلى بغداد – مرجع سابق - ص٣٨٣.

لقد كان استخدام العود قبل ظهور الشريف محي الدين حيدر قاصراً على مصاحبة الغناء مع بقية مجموعة التخت الشرقي ويؤدي في بعض الأحيان المقدمات الموسيقية أو أداء وصلات ارتجالية (تقاسيم) ترتبط بالغناء المرتجل الذي يؤدي قبل المقام أو الموال ولم تكن له مقطوعات خاصة به وكان عازف العود من الناحية التكنيكية لا يستخدم الأوضاع في أداؤه (POSITIONS) ولم يكن يستخدم أسلوب العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) وكان يستخدم خمس أوتار فقط ويستخدم تسوية واحدة تفي حاجته في مصاحبة الغناء الذي كان سائداً في هذه الفترة وكانت تسوية الأوتار(صول قرار-اليكاه-، لا حسيني، ري دوكاه، صول نوا، دو كردان)، ولم تكن هناك قاعدة لاستخدام الريشة بل كان كل عازف يستخدمها بأسلوبه الخاص به ولم يكن الإصبع الرابع يستخدم بصورة واضحة وذلك لمحدودية الألحان السائدة آنذاك، وكان عازف العود يعتمد على خبرته معرفته بمقامات الموسيقى العربية وضروبها أكثر من مهاراته الأدائية على الآلة.[١]

اعتمدت مدرسة العود العراقية بمؤسسها الشريف محي الدين حيدر في بغداد على تعليم أسس منهجية علمية رصينة فقد درّسَ الشريف السماعيات والبشارف والقطع الموسيقية السريعة بشكل أساسي ولما يحمله الشريف من تأثر بالموسيقى التركية وبما نشأ عليه ونقله لمدرسته الجديدة في بغداد، وقد وفق هذا المنظور الذي ارتسمت به مسارات مدرسة الشريف وثبتت الركائز التي تأسست عليها أركان مفردات وخطوات منهاجها والتي بكل حالها وأحوالها نقلت آلة العود من لهجته العربية التي تقع تحت وطأة سلطة التطريب ومرافقة الغناء إلى فضاءات التعبير والنهج العلمي وبالتالي أصبحت هذه المدرسة مركز إشعاع فني ورافداً علمياً لكافة مدارس العود في الوطن العربي، وقد لا نجانب الحقيقة إذا قلنا

(١) شهرزاد قاسم حسن: دور الآلات الموسيقية في المجتمع التعليمي في العراق – لبنان – بيروت١٩٩٣ – ص١٥٤.

أن الشريف في مدرسته أطلق العود من أسر حدود المرافقة الغنائية والأجواء التطريبية تلك الصفة التي امتازت بها المدرسة المصرية.[١]

وبهذا الانجاز الذي حققه الشريف محي الدين حيدر في مدرسته في بغداد بنقل تقنيات آلة التشيللو إلى تقنيات الأداء الجديد لآلة العود تمكن الشريف ومن سار على نهجه من تلامذته في مدرسته من أداء مؤلفاته ذات الأسلوب التكنيكي العالي على آلة العود[٢]، وبعد رحيل الشريف إلى تركيا أثر وعكته الصحية التي لازمته بضرورة عدم السفر مرة أخرى للعراق قدم استقالته برسالة إلى المعهد الذي وضع أساسه في بغداد وتخرج عدد من أهم عازفي العود في تاريخ المدرسة العراقية على آلة العود وكان الابن الأكبر للمدرسة العراقية الفنان (سلمان شكر) الذي كان اقرب تلامذة الشريف وتأثره بالأسلوب التركي وبطريقة العزف من أستاذه الشريف وقد عين معيداً في المعهد لتدريس آلة العود سنة ١٩٤٧م، لمع اسم سلمان شكر بين العديد من الأسماء الذي استظل بخيمة أستاذه وحافظ على أسرار الأسلوب التركي للشريف محي الدين حيدر وكان الناطق الرسمي باسم الشريف بعد ذلك أصبح له أسلوب خاص وتلامذة تتلمذوا على يد سلمان شكر[٣]، أشهرهم (حسام الجلبي، علاء كامل، معتز محمد صالح، علي الإمام، صلاح القاضي، حبيب ظاهر العباس). [٤]

ومن تلامذة الشريف ومدرسته الفنان (جميل بشير) الذي تخرج من المعهد الموسيقي سنة (١٩٤٣م) وعين معيداً في المعهد ومدرساً لآلة العود، إذ يُعد من ابرز عازفي العود الذي تربع على عرش المدرسة العراقية بعد أن جعل له أسلوباً خاصاً بجغرافية فنية متنوعة منطلقاً بما تأسس عليه في مدرسة أستاذه الشريف جائلاً بفن مرتكز على التنوع الثر للتراث العراقي المتمثل بالأشكال والصيغ

---

(١) حبيب ظاهر العباس: دراسات وبحوث موسيقية – دار الثقافة والنشر الكردية – العراق - بغداد ٢٠١٣- ص١٧٣.

(٢) المرجع السابق - ص١٧٤.

(٣) المرجع السابق - ص ٤٢٧.

(٤) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص٧٩.

الموسيقية والغنائية العراقية جامعاً بين التقنية العالية والإحساس المعبر المرهف محافظاً على النطق العربي لآلة العود بعد أن استرد عراقيته في عزفه، وهذا يعني انه لم يتجرد عن فضاءات ريشة مدرسته ولم يقع أسيراً للريشة التطريبية وان تأثر بها بعض الشيء في تفاصيل عزفه وبهذه المحصلة قد توازن بين الحالتين وصولاً إلى أسلوب فني متميز خاص به له قواعده ودعائمه وهو بهذا قد أعطى للموسيقى العراقية وأضاف للموسيقى العربية غير قليل من الأعمال والنتاجات الفنية الزاخرة بالجودة والإبداع.[١]

في سنة (١٩٦١م) أنجز الفنان جميل بشير كتاب (العود وطريقة تدريسه) بجزأين والذي اعتمدته المؤسسات التعليمية الموسيقية في العراق بتدريس منهجه بتعلم آلة العود(٢)، ويعد جميل أول من وضع كونشرتو العود ويعد تحفه موسيقية نادرة وأيضا كان من ابرز عازفي فرقة الإذاعة الموسيقية في نهاية الأربعينات وأوائل الخمسينات وله الفضل في تدوين الكثير من الأغاني العراقية القديمة والتدريس في معهد الفنون الجميلة سنوات طويلة[٣]، ومن تلامذة مدرسة الشريف الذي تخرجوا وأصبح لهم شأناً كبيراً الفنان (منير بشير) حيث وجد عناية خاصة من أستاذه الشريف لسبب نبوغ منير بشير العبقرية المبكرة منقطع النظير[٤]، وقد قال الشريف محي الدين حيدر كلمة تدل على عظيم اعترافه بنبوغ منير بشير:(سأخلق منك نجماً موسيقياً ساطعاً في سماء الموسيقى الشرقية).[٥]

تخرج منير بشير من المعهد سنة ١٩٤٦م وقد عين بالمعهد معيداً لتدريس آلة العود وقد درّس العديد من الفنانين الذين أصبح لهم شأن في الموسيقى والغناء

---

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص٤٤.

(٢) المرجع السابق- ص ٤٤.

(٣) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص١٨٤.

(٤) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص١٠٢.

(٥) عبد المنعم الجادر: من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث – العراق – بغداد ١٩٥٠ – ص٢٠.

العراقي منهم (عباس جميل، جميل سليم، فاروق هلال) والعديد، ويعد منير بشير رائداً في العزف على آلة العود له أسلوبه المميز ذو الارتجال والتقاسيم المميزة والانتقالات بين المقامات العربية والغربية، وأيضا كان ذو تخطيط ناجح لإقامة الحفلات والمهرجانات والندوات الدولية فقد ذاع صيته وانتشر عالمياً.[١]

غادر منير بشير العراق فترة طويلة حيث اكتسب خبرة فنية غربية أضافت له الشيء الكثير وبعد عودته العراق في فترة السبعينات من القرن العشرين مبشراً بأسلوب جديد يختلف تماماً عما كان مطروحاً وسائداً في الموسيقى والعزف على آلة العود في العراق وفضاءات مدرسة أستاذه مغازلاً أسلوبه، وبعد ذلك ذاع صيت شهرته أرجاء العالم وأصبح له أسلوبا مميزاً يشار إليه ويقتدى به وتأثير الكثير من تلامذته بأسلوبه المنفرد.[٢]

ومن تلامذة مدرسة الشريف الفنان (غانم حداد) على الرغم من تعلقه بأستاذه واجتهاده فيها فقد دخل فرع آلة الكمان سنة ١٩٣٩م وفي المرحلة الثالثة من دراسته بالمعهد انتقل إلى فرع آلة العود حيث تتلمذ على يد أستاذه الشريف وفي العام ١٩٤٥م، تخرج من المعهد وعين محاضراً لآلة الكمان في الدورة المدرسية التي نظمتها وزارة المعارف(التربية) في مدينة السليمانية شمال العراق، وفي سنة ١٩٤٧م عين عازفاً لآلة الكمان في الإذاعة العراقية وفي نفس السنة عين مدرساً لآلة العود في معهد الفنون الجميلة وأسس اكبر فرقة موسيقية وقد تخرج على يده العديد من الفنانين المهمين وله دور مهم في إنعاش الموسيقى العراقية وترصين دورها.[٣]

وفي نهاية عام ١٩٧٥ أسس غانم حداد فرقة (خماسي معهد الفنون الجميلة) وتكونت من روحي الخماش على آلة العود وغانم حداد على آلة الكمان وسالم حسين على آلة القانون حسين قدوري على آلة التشيللو وحسين عبد الله على

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص١٠٢.

(٢) حبيب ظاهر العباس: منهج المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق(القرن العشرين)– مرجع سابق- ص٤٢٨.

(٣) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص١٨٧.

الإيقاع، حيث قدموا من خلالها العديد من أهم السماعيات والقطع الموسيقية والمقامات والأغاني العراقية وكان لهذه الفرقة دور واضح في نشر الفن العراقي داخل وخارج العراق[١].

بتلك الرشاقة العزفية والأفق المتناسق والتعبير الواسع والخطوات المندفعة بعقلية علمية امتازت تلك المدرسة واتسعت مساحتها المنطلقة من العراق لتعم مدارس الوطن العربي وتدخل نوافذ معاهدها الموسيقية معلنة ثورة موسيقية في رحاب آلة العود وعوالمها بعد تحريرها من الحيز الضيق والتخندق القديم كآلة عود مرافقة إلى التخت الشرقي فقط، فقد انطلقت إلى فضاءات الأداء الواسع التعبير وصولاً إلى أرقى مستويات العزف الذي وصل إلى درجة الإبداع الذي لم تشهده الموسيقى العربية من قبل مما جعل آلة العود الآلة الأكثر تداولا بين الآلات الموسيقية الوترية العربية بعد أن انبرى الكثير من الفنانين للعزف عليها بشكل منفرد في أوسع صالات العزف في العالم، الأمر الذي أغرى وشجع أفواجاً عديدة من المواهب الشابة الاتجاه نحو قبة هذه المدرسة من خلال المعاهد المتخصصة وخارجها.[٢]

وتأثراً بهذه الأجواء تم تشكيل فرق تضم مجاميع من عازفي آلة العود فقط وهي تجربة جديدة ليس لها سابقة بين الآلات العربية[٣]، ففي مطلع الخمسينات تشكّلت فرقة موسيقية ضمت منير بشير واحمد الخليل على آلة العود وغانم حداد وناظم نعيم على آلة الكمان وسالم حسين إلى آلة القانون و خزعل فاضل ومجيد على آلة التشيللو و خضر الياس على آلة الناي و سامي عبد الأحد على الإيقاع و إبراهيم الخليل على آلة البزق، فقد سجّلت العديد من القطع الموسيقية والأغاني لفنانين عراقيين وعرب، وبعد سنة ١٩٥٧م شكّل الفنان منير بشير فرقة موسيقية جديدة التي كانت تابعة إلى فرقة التلفزيون الرسمية فقد استمر عطائها إلى سنة

---

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص١١٩.

(٢) حبيب ظاهر العباس: منهج المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق (القرن العشرين)– مرجع سابق - ص٤٢٩-٤٣٠.

(٣) حبيب ظاهر العباس: دراسات وبحوث موسيقية – مرجع سابق - ص١٨٠.

١٩٦٤م وأيضا سجلت القطع الموسيقية العديدة ولكبار الفنانين الموسيقيين ومطربي العراق والعرب.[١]

وفي عام ١٩٥٦م ولغاية ١٩٦٢م، تشكلت فرقة موسيقية أخرى ضمت العديد من أساتذة وطلبة معهد الفنون الجميلة في بغداد بقيادة الفنان حسام الجلبي فقد قدمت العديد من البشارف والسماعيات واللونجات فقد دعهما بشكل كبير الفنان سلمان شكر خريج مدرسة الشريف محي الدين وأيضا عبد الوهاب بلال والعديد من الفانين المهمين.[٢]

في عام ١٩٦٦م، تأسست فرقة خماسي الوتري لعازف العود الفنان سلمان شكر والفنانين آرام تاجريان وآرام بابوخيان على آلة الكمان وجورج مان على آلة الفيولا وحسين قدوري على آلة التشيللو، فقد استمر عطاء هذا الخماسي طويلا بتقديم أهم القطع الموسيقية.[٣]

ببداية السبعينات كانت من أهم الفرق الموسيقية المشكلة رسمياً فرقة (خماسي الفنون الجميلة) حيث ضمت أكبر فناني العراق وخريجي المعهد آنذاك (روحي الخماش على آلة العود، غانم حداد على آلة الكمان، سالم حسين على آلة القانون، حسين قدوري على آلة التشيللو، حسين عبد الله على الإيقاع والرق) فقد سجلت العديد من القطع الموسيقية الأكاديمية كالبشارف والسماعيات واللونجات والتقاسيم والأغاني العراقية التراثية، فقد سجلت هذه الفرقة الكثير من المقطوعات الموسيقية كانت ولازالت تبث ليومنا هذا على شاشات التلفاز.[٤]

وفي عام ١٩٩٠م، تأسست فرقة (الرباعي الوتري) التي ضمّت الفنانين (علي الإمام على آلة العود وسالم حسين على آلة القانون، وفؤاد عثمان على آلة

---

(١) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص٢٩٤.

(٢) المرجع السابق - ص٢٩٤.

(٣) المرجع السابق (بتصرف) - ص٢٩٧.

(٤) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق (بتصرف): ص ٢٩٥.

التشيللو، وطارق إسماعيل على آلة الكمان) حيث ساهمت هذه الفرقة على استخدام طابعاً جديداً من الهارموني حيث قدمت بشكل العديد من الصيغ الموسيقية الآلية الجديدة للموسيقى العراقية بين الموروث والحديث.[١]

بعد ذلك تأسس معهد الدراسات الموسيقية سنة ١٩٧٠م، لتعليم الآلات الموسيقية الشرقية كآلة العود والقانون والجوزة العراقية والسنطور والإيقاع، حيث انظم إلى دائرة الفنون الموسيقية بعد تشكيلها سنة ١٩٧٣م ليصبح من ضمن مؤسساتها، حيث خرج هذا المعهد أجيالاً يشار لهم بالبنان واثروا الحركة الموسيقية العراقية بأهم نتاجاتهم. [٢]

كان سالم عبد الكريم وهو احد خريجي مدرسة العراقية على آلة العود فقد تتلمذ على يد أستاذه روحي الخماش الذي علمه مبادئ العود والتدوين والنظريات الموسيقية والموسيقى العربية فقد عمل سالم جاهدا وبثقافته الجديدة ورؤاه المختلفة التي أتى بها متأثرا بعازفي الجيتار الذين يعزفون دون استخدام الريشة فعمل محاولات لذلك وأسس له أسلوبا مميزاً حتى استخدم فيما بعد طريقة العزف باليد الواحدة وكان هو أول من استخدمها، فقد كان سالم عبد الكريم يبحث دائما عن وسائل وطرق جديدة لنشر العود وثقافته في أوساط شرائح مختلفة من الجمهور والمتذوقين فقام بتسجيل أول ثلاث قطع موسيقية لتلفزيون العراق وتلفزيون الكويت سنة (١٩٨٠م) بفرقته المتكونة من آلة العود التي كان هو عازفاً بها ورئيساً للفرقة وعازف الجيتار الخشبي (ACOUSTIC) وآلة الكيبورد (الاورج) وآلة بيز جيتار ودرامز.[٣]

وكانت أحد أفكار سالم عبد الكريم فرقة (رباعي العود) سنة ١٩٨٣م، حيث كان سالم مدرساً في معهد الدراسات النغمية العراقي في بغداد فكتب العديد من

---

(١) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق (بتصرف): ص ٢٩٦.

(٢) المرجع السابق (بتصرف)- ص ٣٠٠.

(٣) رحاب محمد كمال علي خليل: دراسة تحليلية عزفية لأعمال سالم عبد الكريم لآلة العود – مرجع سابق –ص٢١.

المؤلفات لآلة العود الرباعي حيث كانت أول طلبة أدت هذه المؤلفات لرباعي العود هم (نصير شمه وإحسان عبد الجبار وماجد عبد الرزاق وانيتا بنيامين).[١]

وفي عام ١٩٨٩م، أسس سالم عبد الكريم فرقة (ثلاثي العود والجيتار) في بغداد حيث قدمت هذه الفرقة العديد من القطع الموسيقية الناجحة وكانت تضم سالم عبد الكريم على آلتي (العود + الجيتار كلاسك – CLASSIC GUITAR) و علي الأمام على آلة العود و باسم حسين على آلة العود، بعد ذلك أسس سالم عبد الكريم اكبر اوركسترا للعود ضمت تقريبا(٦٠ عازفاً) على العود كانوا يمثلون العود ضمن واحدة من اكبر اوركسترات الموسيقى التراثية أثناء تولي سالم منصب عميد معهد الدراسات النغمية العراقي حيث قدمت أشكال القطع الموسيقية التي تمثل تقنيات المدرسة العراقية لآلة العود.[٢]

ثم شكّل سالم عبد الكريم (اوركسترا التراث الموسيقي العراقي) تكوّنت من (٣٥٠عازفاً) على الآلات الفلكلورية (السنطور والجوزة) والتي العود والقانون والناي بالإضافة إلى آلات إيقاعية وكورال غنائي حيث قدمت أهم القطع الموسيقية والغنائية العراقية ونالت شهرة كبيرة' بعد ذلك أسس سالم عبد الكريم أول اوركسترا للعود سنة ١٩٩٣م، حيث قدمت الكثير من المؤلفات الموسيقية ونالت شهرة واسعة داخل وخارج العراق.[٣]

ومن تلامذة المدرسة العراقية الفنان (نصير شمه) الذي يعد امتداد لعازفي العود الكبار في العراق فقد أسس أول فرقة (سداسي الأنامل الذهبية) سنة ١٩٨٤م، وفي عام ١٩٨٦م أسس فرقة (البيارق) الموسيقية، ثم في عام ١٩٩٩م أسس فرقة (عيون) حيث يعد العود هي الآلة الرئيسية وهي التي تقوم بدور المايسترو بكل هذه الفرق التي أسسها نصير شمه، ثم بعد ذلك في عام ٢٠٠٨م

---

(١) رحاب محمد كمال علي خليل: دراسة تحليلية عزفية لأعمال سالم عبد الكريم لآلة العود – مرجع سابق - ص٢٢.

(٢) المرجع سابق (بتصرف)- ص ٢٤.

(٣) المرجع سابق (بتصرف)- ص٢٣.

أسس اوركسترا الشرق المؤلفة من (٧٠ عازفاً) من كل أرجاء الشرق، ثم أسس بيت العود العربي في جمهورية مصر العربية وبيت آخر في دولة الإمارات العربية المتحدة، وكوّن من خلال طلبة بيت العود فرقة من عازفي آلة العود من (٣٠عازفاً) أو أكثر واستخدمت آلة العود الباص وآلة العود السوبرانو وآلة العود المتوسط التقليدي (السحب).[١]

بعد ذلك تأسست فرقة (منير بشير) للعود بقيادة سامي نسيم في بغداد سنة ٢٠٠١م، المتخصص بتقديم الأعمال الموسيقية العراقية والتراثية متكوّنة من مجموعة من عازفي العود وقد قدمت العديد من الأعمال الموسيقية عربياً وعالمياً.[٢]

أن سمات المدرسة العراقية على آلة العود الأكثر بروزاً واستخداماً حيث تمتاز بالقوة بالأداء والسرعة العالية في العزف واستخدام الأوضاع المختلفة على العود وكثرة استخدام العزف في منطقة الجوابات وخصوصاً القريبة من نهاية الزند قريب الشمسية الكبيرة واستخدام التكنيك العالي في العزف على العود واستخدام التآلفات والاربيجات بكثرة وأيضا استخدام الريشة المقلوبة بشكل أساسي والريشة الدائرية ذات الصوت المستمر، في بعض الأحيان استخدام اليد اليسرى فقط بالعزف في بعض القطع الموسيقية واستخدمت هذه الطريقة للمعاقين والذين لا يملكون أجزاء من اليد اليمنى، وتثبيت أصبع الإبهام خلف الزند بشكل دائم مع تحركه بكل وضع من أوضاع العزف على دساتين العود مع فتح الأصابع بشكل مرن بكل موضع.

---

(١) محمد زين العابدين عبد المجيد: دراسة تحليلية لأعمال نصير شمّة الموسيقية - رسالة ماجستير (غير منشورة)- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠١٥ - ص٢١.

(٢) تعريف المؤلف.

صناعة آلة العود في العراق

قبل ظهور المدرسة الحديثة على العود في العراق كانت آلة العود مرافقة لفرق الغناء أو المغني المنفرد مثل باقي الأقطار العربية وأحيانا يقوم العازف بعزف المقدمات الموسيقية الموزونة أو تقاسيم منفردة.

ثم منذ تأسيس المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود منتصف القرن العشرين حملت هذه المدرسة في طياتها أسلوبا غير مألوف وأداءً موسيقياً متفرداً من نوع خاص يعتمد على التقنية العزفية العالية والنكهة الجديدة للموسيقى الآلية على آلة العود تصل إلى مرحلة المهارة وانعكس ذلك بشكل إيجابي على صناعة آلة العود بالعراق التي لها خصوصيتها وقياساتها التي تتصف بالخفة والرقة والمتانة لتطلق صوتاً عذباً تستسيغه أذن العازف والمستمع. (١)

العود من الآلات الوترية المألوفة منذ القدم عند الأُمم الشرقية لا تضارعها آلة أُخرى في سهولة استعمالها وفخامة النغم الخارجة منها ومطابقته لأنواع الأصوات الإنسانية، غير إن هذه الآلة قد تفقد كثيراً من أهميتها متى أُهمل فيها إختيار مقوماتها ودقة الصناعة فيها.(٢)

يعتبر العراق من ابرز البلدان التي تصنع أجود أنواع العيدان في العالم لما تشمل هذه الصناعة استخدام أفضل أنواع الخامات الخشبية التي تدخل في صناعته وأيضا ضبط المقاسات الصحيحة فيه وخفة الوزن التي تعطي رنيناً ونغماً وصوتاً، وأيضا امتلاك الخبرة الطويلة بصناعة الأعواد وتوارث الأجيال لتلك الصنعة المهمة والتي تعتبر رافداً مهماً في تاريخ الموسيقى العراقية ولما تقدمه هذه النتاجات.

---

(١) صبحي أنور رشيد: تاريخ العود- دار غريب للنشر والتوزيع – مصر- القاهرة١٩٨٧- ص٩١.(بتصرف)

(٢) غطاس عبد الملك خشبة: الموسيقى الكبير (الفارابي) - دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٧- ص٤٩٨.

والدليل على جودة الأعواد العراقية هي اقتناء أشهر الفنانين والعازفين على العود في الوطن العربي للعود العراقي أبرزهم (محمد عبد الوهاب، فريد الأطرش، بليغ حمدي، محمد عبده، وديع الصافي، لطفي بو شناق، عبادي الجوهر، وغيرهم).[١]

فقد حظيت صناعة آلة العود في العراق تطوراً ملحوظاً يتناسب مع أهميتها من قبل العازفين وصنّاعها الذين أبدعوا بشكل كبير بصناعتها من ناحية الشكل والمقاسات والرنين الصوتي فيه مما انعكس ذلك على مهارة العازفين وإتقانهم العزف التي تتناسب مع متطلبات تقنيات المدرسة العراقية من ناحية التكنيك.

أهم ما يميّز صناعة آلة العود في العراق

١. الوتر السادس: حيث يعتبر الوتر السادس الذي أعطى مساحة صوتية أكبر حيث يتم ضبطه على بُعد رابعة تامة ويكون جواباً للجهاركاه ويسمى وتر الماهوران.

٢. الوتر الغليظ الأول الزائد: الوتر الذي يكون تسويته نغمة الراست القرار ويشد أول وتر مكان وتر (قرار الجهاركاه) والأوتار الستة الباقية بنفس التسوية وبذلك يكون عدد الأوتار سبعة ويسمى بالعود (السبعاوي) لمخترعه الموسيقار روحي الخماش في بغداد في ثمانينات القرن الماضي، حيث أزداد العود مساحة اكبر وأعطى فرصة للعازف عزف هارموني متعدد ونغمات متناسقة.

٣. الأوتار القرار الغليظة: في العود العراقي تنصب الأوتار الغليظة بعدة حالات وحسب أسلوب معظم عازفي المدرسة العراقية مثلاً: استخدم الشريف محي الدين حيدر(الوتر القرار الأول دوكاه والوتر الثاني (مي) والوتر الثالث (لا) والوتر الرابع (ري) والوتر الخامس (صول) ووتر القبا الأخير بالأسفل (قرار دوكاه أو قرار راست) وهذا ما اتبعه الفنان سلمان شكر والفنان معتز البياتي وهذه التسوية شائعة الاستخدام في المدرسة التركية ولذلك كانت غير مستخدمة بكثرة بالمدرسة العراقية، واستخدم منير بشير الوتر الأول قرار راست

(١) طارق حسون فريد: العود العربي من بابل إلى بغداد – مرجع سابق - ص٤٨٤.

والثاني (دوكاه) والثالث(نوا) والرابع (الكردان) والخامس (الماهوران) والوتر السادس القرار (قبا جهاركاه) وشاع استخدامه لدى طلبة منير بشير، واستخدم نصير شمه الوتر الثاني قرار (دو) نصير شمه وباقي الأوتار كدوزان العود التقليدي وبإضافة.

٤. الوتر السادس (ماهوران) وهذه التسوية هي الأكثر استخداماً بين عازفي العود ليومنا هذا، كذلك استخدم الفنان سالم عبد الكريم الوتر القرار الأول قرار جهاركاه والوتر الثاني (سيb) وباقي الأوتار كدوزان وتسوية الأوتار العود التقليدي لأغلب لعازفي المدرسة العراقية الآخرون)، حيث استفاد هؤلاء العازفين المهرة من عمل مقطوعات خاصة تتناسب وهذه التسوية الجديدة وأيضا كأسلوب تميزت به المدرسة العراقية باستخدام هذه التسويات لزيادة الآربيجات والتآلفات النغمية المستخدمة بكثرة في الأعمال الموسيقية على آلة العود، وقد تأثر الكثير من العازفين في مختلف البلدان العربية بهذه التسويات الجديدة بالة العود.

٥. الفرسة المتحركة: حيث تم تغير موقع شد الأوتار ليصبح شدهم أسفل قاع القصعة (الطاسة) بغزال ثابت بالخلف، بحيث أصبحت الفرسة المتحركة تمر عليها الأوتار ليزداد العود رنيناً أكثر ويزداد الاهتزاز الصوتي بسبب وجود الفرسة المتصلة مباشراً على وجه العود التي تكون متحركة وغير ملصقة ووزنها خفيف جداً ورقيقة، وان تلك الفكرة أتت من فكرة فرسة الكمان والربابة.

أجزاء آلة العود المصنع في العراق [1]

١. القصعة (طاسة العود)(ظهر العود): وهي تتكون من عدة أضلاع (ترايش) منحنية تختلف نوعية سمكها من عود لآخر، ويبلغ عددها بين(١٥:٢١ ضلع) أحيانا يوجد خيوط دقيقة من الخشب بين كل ضلع لزيادة تماسك الأضلاع وجمالية أكثر، والقصعة هي الصندوق الصوتي لآلة العود الذي يعمل على تقوية الصوت المنبعث من آلة العود، وتختلف أحجام القصعات من صانع لآخر وكذلك شكل القصعة المصنعة أيضا.

٢. الوجه (صدر العود): ويتكون من قطعتين أو أكثر من الأخشاب المسطحة التي تلتصق بجوار بعضها وتظهر كجزء واحد يربطها من الخلف أفقياً الجسور الداخلية وتأخذ أشكالاً متعددة حول الشمسيات ووظيفة الجسور الداخلية إخراج الصوت من خلال فتحات الشمسيات بعد تردده في الصندوق الصوتي.

٣. زند العود (الرقبة أو العنق): وهو جزء هام متصل بقصعة العود ووجه العود وهو مكون من جهة الخلف من الرقبة ووظيفته وضع يد العازف من الخلف بوضع أصبع الإبهام عليه ومن جهة الأمام من المرآة للقيام بعملية العفق للتنوع في إصدار النغمات.

٤. الملاوي(المفاتيح): وهي يتراوح عددها (١١:١٢ مفتاحاً) بحسب أوتار العود المطلوب تصنيعه ووظيفة الملاوي تسوية الأوتار(الدوزان).

٥. بيت الملاوي (بيت المفاتيح أو البنجق): ويتراوح بين (١١:١٢ ثقباً) على جانبي البنجق ووظيفة بيت الملاوي هي السماح بدوران وتثبيت المفاتيح.

٦. الأنف (المخدة): هي قطعة صغيرة تصنع في اغلب الأحيان من العظم بعد تنقيتها من الدهون والشوائب أو من الخشب أو العاج ووظيفته هي السماح بمرور الأوتار في ممرات منظمة للحفاظ على اتجاه الأوتار بدون انحراف وأيضا ترفع الأوتار قليلا عن المرآة لتفادي احتكاك الأوتار بالمرآة.

---

(١) صبحي أنور رشيد: تاريخ العود- مرجع سابق - ص٩١:١٠٢(بتصرف).

٧. الكعب: وهي قطعة خشبية متينة ورقيقة تكون في الغالب من خشب الليمون وتوجد في قاعدة العود ووظيفته ربط أضلاع القصعة (الترايش).

٨. الشمسية: وهي فتحه صوتية تفتح في وجه العود وتختلف أشكالها وأحجامها بين عود وآخر بحسب رغبة العازف والصانع وأحيانا تغطي الفتحات بقطع مزخرفة خشبية وأشكالها تكون أما بيضوّية أو دائرية، وتكون البيضوّية من غير القطع الزخرفية الداخلية (الطرّه)، ووظيفة الفتحة الكبيرة التي تقع منتصف وجه العود التي تمر على الأوتار جميعاً تعمل على دخول الصوت إلى داخل الصندوق الصوتي وأما وظيفة الفتحات الجانبية (الشمسيات الصغيرة) فتعمل إخراج الصوت.

٩. الفرسة (الغزال): على نوعين: الأولى الفرسة الثابتة: في العود التقليدي وهي تلصق على وجه العود أسفل الشمسية من جهة الكعب ويوجد بها اثني عشر ثقباً أو على عدد أوتار العود، ووظيفتها ربط الأوتار بعد مرور كل وتر بالمكان المخصص له، ومثل هذا العود ذا الفرسة الثابتة يقتنيه اغلب الملحنون والمغنون بسبب الصوت التقليدي للعود أي لا صوته غير حاد، الثانية الفرسة المتحركة: تستخدم في العود السحب، حيث تكون غير ملصقه على وجه العود ولها مكان بنفس مكان الفرسة الثابتة إلا أن الأوتار مجرد تمر على الفرسة المتحركة وتربط أسفل كعب العود بمكان محفور مخصص للأوتار وربطها، ووظيفة الفرسة المتحركة إعطاء صوت حاد خاص بعازفي العود المحترفين الذي انتشر استخدامه في المدرسة العراقية منتصف القرن العشرين ولا زال ليومنا هذا.

١٠. المسطرة (المرآة أو الفنجر بورد): وهي قطعة من الخشب الأملس تثبت بطول الرقبة أو تكون قطعة واحدة تصل حدود الشمسية وهي تعتبر المكان المخصص لعفق أصابع اليد اليسرى.

١١. المضرب (الرقمة): وهي قطعة من الخشب الأملس (قشرة خشبية رقيقة جداً) ووظيفتها حماية وجه العود أثناء ضرب الريشة أثناء النقر على الأوتار.

أنواع العود في العراق[١]

في فترة عشرينات القرن العشرين ظهرت قوالب عديدة لشكل الصندوق الصوتي (الطاسة) ونوعية (الفرسة أو الغزال المتحرك أو الثابت) وكذلك حجم العود، وكالاتي:

العود التقليدي(الفرسة الثابتة): وهو عود تقليدي من نفس مكونات العود الموجود في مصر وتركيا وباقي البلدان العربية إلا أن الاختلاف بين العود التقليدي العراقي والأعواد العربية في شكل الصندوق الصوتي (الطاسة على شكل بصلي من – شكل ثمرة البصل) ووجود الأوتار الستة المزدوجة وقياس الزند (١٩:٢٠ سم).

العود (السحب): يتكون من نفس تفاصيل العود التقليدي مع وجود اختلاف بسيط حيث يتكون من فرستين واحدة ثابتة خلف القصعة تماماً والأخرى على وجه العود تكون متحركة غير ملصقة، ويتم لصق الفرسة الثابتة جيداً أمام الكعب الخلفي للعود ويتم وضع الفرسة المتحركة مكان الفرسة التقليدية ليسمح بمرور الأوتار عليها مع وجود ميلان بسيط للداخل بين الفرسة المتحركة والثابتة والصوت الصادر منه يعطي صوت شبيه بالة الجيتار ويستخدم غالباً في عزف المقطوعات الموسيقية التي تتطلب مهارة تكنيكية عالية ويستخدم بشكل كبير من قبل عازفي آلة العود في العراق.

العود (السوبرانو): يعد العود السوبرانو الصغير الحجم الذي ابتكره الفنان (نصير شمه) بمقاسات الأكثر دقة وعلمية ومنهجية أوضح وهو مكملاً لفرق العود وصوته حاد جداً (جوابات) ليعطي تناسق هارموني جميل مرافقاً لفرق العود تحديداً، وتكون مقاساته مختلفة تماماً عن العود التقليدي والعود الباص حيث أن قياساته تكون (عرض القصعة ٢٩سم، وطول القصعة ٤٨سم، وطول الزند ١٦سم، وعمق القصعة ١٦سن).[٢]

---

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص٤٩.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (نصير شمه): في بيت العود العربي / القاهرة – مقابلة شخصية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٥.

العود (الباص): اعتمد العود الباص الذي ابتكره الفنان (باسم يوسف يعقوب*) وذلك ليحل محل آلة الكونترباص الغربية كصوت إيقاعي منغم وذلك لعدم ملائمتهم من حيث الشكل والمضمون لمرافقة فرقة بابل الموسيقية التي كان يديرها الفنان باسم يعقوب، فقد اعتمد العود الباص رسمياً في العراق سنة ١٩٩٨م، وظل مرافقاً لهذه الفرقة، واستخدم مجدداً ضمن اوركسترا بيت العود العربي التابع للمركز الثقافي القومي بدار الأوبرا المصرية الذي يديره (نصير شمه) من الفترة ١٩٩٩ إلى نهاية سنة ٢٠٠٢، ويتكون العود الباص من أربعة أوتار غليظة (لا، ري، صول، دو) وتسوي الأوتار الثلاثة الأولى على نفس تسوية أوتار الكونترباص ويسوي الوتر الرابع على نفس تسوية الوتر الأول من أوتار آلة التشيللو، ويحمل نفس مواصفات العود السحب العراقي من حيث الشكل الخارجي إلا انه يختلف من حيث القياسات واستخدام نوعية الأخشاب ودرجة سماكته لملائمة إمكانيات شد الأوتار الغليظة بالعود الباص ويوجد فيه فرستان واحدة ثابتة والأخرى متحركة، ووظيفة العود الباص تتلخص بالأداء التعبيري المناسب من ناحية العزف المتقطع (STACCATO) وذلك لعمل ثراء اللازم في صوت الباص ومرافقته لآلات العود الأخرى ليعطي رخامه ومرافقة جميلة[١].

العود الباص الكبير: وهو بحجم آلة الكونترباص الغربية ولكن تماماً يشبه العود التقليدي ولكن بحجم كبير يمسك عمودياً ويعزف بالنبر بدون استخدام الريشة كآلة مرافقة لفرق العود (آلة إيقاعية منغمة) ليعطي صوتاً يشبه الكونترباص ولكن بنكهة العود بسبب عمق القصعة الشبيه بقصعة العود وحتى استخدام الروابط الخشبية (الجسور) تحت وجه العود الباص تماما كالموجودة في العود التقليدي،

(*) الفنان باسم يوسف يعقوب: مواليد مدينة البصرة ١٩٦١م، حاصل على دبلوم معهد فنون جميلة تخصص عود، عين رئيس قسم الموسيقى العربية في مدرسة الموسيقى والباليه١٩٩٦:٢٠٠١، وعين مدير الورشة الصناعية للآلات الموسيقية بوزارة الثقافة العراقية ١٩٩٨:٢٠٠٢.

(١) هيام توفيق أمين ميخائيل: برنامج مقترح لتنمية الأداء المهاري للطالب المعلم باستخدام تقنيات المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود – رسالة دكتوراه (غير منشورة)– كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس٢٠١٠ - ص٥٢.

ويتكون العود الباص الكبير من أربعة أوتار غليظة ويتم تسوية أوتاره (صول، ري، لا، مي) تماماً كتسوية آلة الكونترباص، ويعتبر أول من صنعه في مصر الصانع عمرو فوزي بإشراف نصير شمه وموجود من العود الباص الكبير نسختين في بيت العود العربي في القاهرة وبيت العود في أبو ظبي فقط حيت استخدم نصير المقاسات المنهجية العلمية لآلة العود الكونترباص تماماً مما أصبح مرافقاً لاوركسترا بيت العود بكل الحفلات والغاية من العود الباص الكبير وهو الرابع بتسلسل ترتيب عائلة العود محاذاة لعائلة الكمان الغربي لتكتمل عائلة العود بذلك[١].

أن التنوّع في أحجام العود الذي أصبح أربعة أحجام ابتداءً من العود الصغير السوبرانو والعود التقليدي والعود الباص والعود الباص الكبير فقد أصبحت عائلة متكاملة للعود وذلك لتشكيل فرق من آلة العود متكاملة الأصوات تماماً كما الحال في العديد من الفرق الموسيقية العربية التي استخدمت أحجام العود المتكاملة كأوركسترا بيت العود بقيادة الموسيقار نصير شمه وكذلك الحال في مختلف البلاد العربية بعد انتشار أحجام العود في السنوات الأخيرة لما لهذه التشكيلة من الأحجام من تناسق هارموني وأصوات جميلة متناغمة وبذلك أصبحت عائلة العود متكاملة من أربع أحجام ومقاسات مختلفة وبأصوات مختلفة فيما بينها لتعطي انسجاماً أكثر.

(١) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (نصير شمه): في بيت العود العربي / القاهرة – مقابلة شخصية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٥.

مقاسات العود العراقي التقليدي[1]

القصعة (الطاسة): ١٥،١٦،١٧،١٩،٢١ ضلع وطول الضلع ٧٠سم.

عرض القصعة (الطاسة): من ٣٤:٤١ سم.

طول القصعة (الطاسة): من ٤٥:٥٣ سم.

شكل القصعة (الطاسة): بصلي (تشبه ثمرة البصل).

المفاتيح: من ١١:١٢ مفتاح.

طول العود من الأنف لنهاية وجه العود: من ٦٥:٧٣ سم.

عمق القصعة (الطاسة): نصف قياس عرض وجه العود.

نوع الفرسة (الغزال): متحرك أو ثابت.

طول الزند: من ١٧:٢١ سم.

عرض الزند من الأنف: ٤ سم.

عرض نهاية الزند المرتبط في بداية الوجه: ٦ سم.

طول البنجق (بيت المفاتيح) على نوعين ١١مفتاح و ١٢ مفتاح: ١٧:٢١سم.

خشب الصندوق الصوتي (الطاسة): السيسم، الزان، الجوز، النارنج، السرو، الورد، المهوكني.

طول العود الثابت: ٥،٦٩ سم.

طول العود المتحرك: ٦٨ سم.

خشب وجه العود: السيبروس(الجام)،السيدار.

خشب المفاتيح: النارنج،الزان،التوت،التكي.

---

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (ثابت البصري) وصانع العود العراقي (كريم الفضل) وصانع العود العراقي (فريد منصور) من مدينة البصرة – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٥.

ان كل هذه المقاسات تتعلق خصوصيتها بالشكل والمظهر أما الجوهر وهو النغم والرنين وما يتمتع الصوت الصادر من آلة العود من زمن صوتي أطول وتردد اهتزازي متناغم مع الاهتزاز الوتري فاعتماده الفيزيائي بالأساس يعتمد على كثافة وأوزان الأجزاء الخشبية ومقاسات آلة العود وإتباع منهجية مجربة ومتبعة بعد تجارب للصانع المتميز ببحثه وتقصيه عن أفضلها فالتجربة تصقل الموهبة والممارسة تدلل على المنهج السليم الواجب فعله بعد دراية وتمحيص.[١]

أن الصفة الأهم في صناعة العود العراقي وبحسب خبرتنا في مجال العزف ولقاءاتنا بالكثير من صانعي العود ان الزخارف والزينة في العود كلما قل استخدامها أصبح أكثر جودة وأيضا نوعية الخشب المستخدم فلكل خامة من أنواع الخشب المستخدم له خصوصية في إنتاج الصوت الخارج وأيضا استخدام كل جزء مصنع للعود خشبة ملائمة فنجد خشبة القصعة تختلف عن خشبة الوجه وتختلف أيضا عن زند العود وهكذا بحسب وزن الخشب وصلابته، وأيضا يعتبر الخشب الناشف (القليل الرطوبة) والقديم هو الأجود، ويلعب خشب الوجه دوراً مهماً في عملية الاهتزاز والرنين وكذلك الجسور (القواديس) الملتصقة أسفل وجه العود الأساس في عملية الإنتاج الصوتي الذي يتميز به العود العراقي، ومن جودة العود العراقي انه خفيف الوزن ومتانة يصل وزنه على الأغلب من (٩٠٠ جرام : ٢ كيلو جرام) تقريباً بحسب طلب العازف والصانع وتختلف الأوزان من صانع لآخر ومن عود لآخر وحسب كثافة الأخشاب، وكذلك تعتبر قياسات العود العراقي (طول القصعة وعرضها وطول الزند) هي الأمثل والأكمل لعزف الجمل الموسيقية الصعبة والتكنيك السريع والآربيجات والتآلفات الموسيقية والانتقال بين الأوتار بكل سهولة وسرعة.

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (ثابت البصري) من مدينة البصرة – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٥.

أشهر صنّاع آلة العود في العراق

١. محمد فاضل (١٩١٠:٢٠٠٤م): محمد فاضل حسين العواد ولد في مدينة بغداد – العراق، تعلم صناعة آلة العود على يد الصانع وعازف العود يوسف زعرور، فبدأ بصناعة آلة العود سنة ١٩٣٢م، يعد محمد فاضل من أفضل صنّاع العود في العالم إذ تعدت شهرته أصقاع العالم بسبب إتقانه لمقاسات العود العراقي واستخدامه للخامات الخشبية وخفة وزنها وجودة نوعيتها وقد اقتنى اغلب فناني العراق والعرب عوده، ويعتبر محمد فاضل أول من صنع العود السحب العراقي بمقاساته المعروفة، وخلفه في الصنعة أولاده فايق وعمر ويعرب.[١]

٢. منصور محمود (١٩٢٨: ١٩٩٨م): هو منصور محمود المنصور في مدينة البصرة، تعلم العزف على آلة العود في العام ١٩٥٤م، حيث كان يعزف كثيراً وفي ذات مرة احتاج عوده للتصليح ولم يكن في تلك الفترة بمدينة البصرة صنّاع مشهورين وبذلك ولقلة صنّاع آلة العود فقد تكوّنت لديه فكرة تصليح العود بنفسه وهنا جاءت الفكرة بصناعة العود وامتهن الصنعة فصنع أول عود سنة ١٩٦٨م، فأصبح واحداً من امهر الصنّاع في العراق فقد اشتهر بالعود العراقي الشرقي ذو الصندوق الصوتي الكبير المصاحب للصوت والرنين والعذوبة في أعواده، حيث تجاوزت عدد أعواده قبل وفاته تقريبا(٢٩٨)عوداً، وبذلك امتلك العديد من فناني العراق والعرب عوداً من صناعته.[٢]

٣. فؤاد جهاد (١٩٣٨م): ولد في مدينة بغداد منطقة الصالحية، كانت بداية صناعة العود وامتهانه مهنة الصناعة سنة ١٩٥٧م، حيث أنجز ما يقارب (٤٨٩٢)عوداً بين العود السحب والفرسة الثابتة الشرقي التقليدي وأيضا له السبق في صناعة العود المضلع (ذات الأضلاع المضلعة) حيث تعطي جمالية

---

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (عمر محمد فاضل) من مدينة بغداد - عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/١٠/٨.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (فريد منصور) من مدينة البصرة – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٥/٢.

للعود أكثر وأيضا صناعته للعود (النسر) الذي هو الأول من نوعه وأيضا طوّر في صناعة العود السحب بعد ذلك في صناعته وتخرج على يده صناع مهمين وأولهم أولاده (علاء وليث وفارس).[١]

٤. فايق محمد فاضل (١٩٤١:٢٠١٩م): ولد فايق في مدينة بغداد، برع في صناعة العود وكان الأقرب لوالده كتلميذ نجيب ومحب للصنعة فقد تميّزت صناعة فايق محمد فاضل بالتفنن بالعود وكثرة الزخارف على العود.[٢]

٥. ثابت البصري (١٩٤٤:٢٠٢٠م): ثابت نعمـــان أحمد حسن البصري من مواليد مدينة البصرة، تعلم صناعة العود وحبه للآلة من خلال الفنان الموسيقي لويس توماس كان مرشدا وموجهاً بكل خطوات ثابت البصري، ويعد ثابت أول من طرق أسلوب استخدام العامود الخشبي داخل القصعة الممتدة من بداية القصعة لنهايتها ملصقة جيداً وذلك لتحمل وما تسببه الأوتار من شدة وجذب وقوة سحب على تلك الرقائق من الأجزاء الخشبية فتم التطوير والصنع على هذا المطلوب وكذلك استخدم بيت المفاتيح المقوس للداخل والفرسة المائلة وبذلك طوّر صناعة العود بشكل كبير وأعطى متانة ونغم وتردد صوتي ما تميزت صناعته عن الآخرين.[٣]

٦. عبد الأمير الفضل (١٩٤٤م): ولد عبد الأمير جاسب الفضل في مدينة البصرة، في عام ١٩٨٠م تعلم صناعة العود من الصانع محمد فاضل والصانع نجم عبود والصانع محمد مهدي البنك، يعتبر أول من صنع قصعة العود بدون استخدام القالب.

---

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (فارس فؤاد جهاد) من مدينة بغداد – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٥/٣.

(٢) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص٣٠٦.

(٣) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (ثابت البصري) من مدينة البصرة – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٥/١.

٧. فوزي منشد (١٩٤٨م): فوزي منشد غافل من مواليد مدينة البصرة، تعلم صناعة العود من خلال تصليح الآلات الموسيقية، صنع أول عود سنة ١٩٧٤، ويعد فوزي أول من صنع العود الكبير (الكونترباص) سنة ١٩٧٨ وكذلك يعد أول من صنع العود المثمن (ذات الثمان أوتار) والعود المسبع (ذات السبع أوتار)، له أسلوب مميز في استخدام الأخشاب المصنعة إذ تمتاز أعواده بالمتانة وتراكيب الجسور الداخلية على وجه العود وذلك لكي تتحمل أجواء مناطق جنوب العراق (الحارة وذات الرطوبة العالية) وبذلك طوّر صناعة العود بشكل كبير وأعطى متانة ونغم وتردد صوتي ما تميزت صناعته عن الآخرين، بلغ عدد صناعة أعواده المنجزة إلى (٧٥٨)عوداً.[١]

٨. عمر محمد فاضل (١٩٤٩م): ولد عمر محمد فاضل في مدينة بغداد سن، تعلم صناعة آلة العود على يد والده محمد فاضل سنة ١٩٧٥م، صنع ما يقارب (١٠٠) عوداً.[٢]

٩. كريم الفضل (١٩٥٩م): ولد كريم جاسب الفضل في مدينة البصرة، في عام ١٩٩٠م تعلم صناعة العود من أخيه الصانع عبد الأمير الفضل والصانع فرحان عبد الرحمن، أحدث الكثير من المبتكرات على شكل العود منها الخطوط المتعرجة في القصعة كنوع من الجمالية للآلة وامتازت صناعته بالدقة، صنع ما يقارب (٧٠٠) عوداً[٣].

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (فوزي منشد) في داره الواقعة بمدينة البصرة / منطقة الساعي –مقابلة شخصية - بتاريخ ٢٠١٦/٩/١٠.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (عمر محمد فاضل) من مدينة بغداد - عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/١٠/٨.

(٣) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (كريم الفضل) من مدينة البصرة - عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٥.

١٠. يعرب محمد فاضل (١٩٦٠م): ولد يعرب محمد فاضل في مدينة بغداد، تخرج من معهد الفنون الجميلة عام ١٩٨٨م، تعلم صناعة العود من والده الصانع محمد فاضل سنة ١٩٨٦م، صنع ما يقارب (٣٢٨) عوداً. [١]

١١. ليث فؤاد جهاد (١٩٧٠م): ولد ليث في مدينة بغداد، تعلم صناعه العود من والده حيث صنع أول عود سنة ١٩٨٨م، حاول مع الفنان خالد محمد علي في تطوير صناعه آلة العود ونجحا بذلك حيث بدأت مرحلة صناعه العود المضلع وأيضا قام ليث بتطوير العود فقد نمت وتطورت مداركه حيث صنع عود ذو (١١) وتر مزدوج الذي اسماه (العود الحكمة) كما صنع العود الدبل باص قرار المصاحب لفرق العود، وبلغ عدد الأعواد التي صنعها ليث فؤاد تقريباً(١٨٥) عوداً.[٢]

١٢. فريد منصور (١٩٧٢م): ولد فريد منصور في مدينة البصرة، تخرج من معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٩٥م قسم الفنون الموسيقية فتفتحت لديه مدارك الصناعة أكثر بعد أن تعلم الصناعة من والده منصور محمود فصنع أول عود سنة ١٩٩٣م، وبلغت عدد الأعواد التي صنعها تقريبا(٦٣٦)عوداً، وامتلك العديد من فناني وعازفي العود المشهورين لأعواد فريد منصور.[٣]

١٣. فارس فؤاد جهاد (١٩٨٥م): من مواليد مدينة بغداد، تعلّم الصناعة من والده الصانع فؤاد جهاد، التحق فارس بمعهد الدراسات النغمية ليتعلم أصول الموسيقى وعزف العود لتفتح له آفاق كبيرة في صناعة العود فصنع أول

---

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (يعرب محمد فاضل) من مدينة بغداد - عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/١٠/١٠.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (ليث فؤاد جهاد) من مدينة بغداد – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٥/٣.

(٣) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (فريد منصور) من مدينة البصرة – مقابلة شخصية – بتاريخ ٢٠١٦/٩/٢٥.

عود حيث كان عمره لا يتجاوز السابعة عشر سنة، صنع لأبرز واهم العازفين على آلة العود في العراق وخارجه.[١]

١٤. عبيدة الفياض(١٩٨٢م): من مواليد مدينة البصرة (قضاء ابي الخصيب) تعلم العزف على الة العود عام ٢٠٠٦ على يد والده بعد ذلك تعلم صناعة العود محاولاً بصناعة العود ذو الفرسة المتحركة بالتركيز على الخامة الصوتية وجودته من خلال قياسات وأفكار قام بتجربتها شخصياً مستعيناً بخبراء الصنعة محافظاً على الهيكل الاساس للعود العراقي المعروف شكلا ومضمونا فكانت تجربته مثمرة وناجحة حيث تمتاز جودة صناعته بالصوت والرخامة ودقة المقاسات.[٢]

(١) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (فارس فؤاد جهاد) من مدينة بغداد – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٥/٣.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع صانع العود العراقي (عبيدة الفياض) من مدينة البصرة – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠٢٢/٤/٢٧.

بعـــض أبـــرز مؤلفـــي وعازفـــي مدرســـة العـــود العراقيـــة فـــي القـــرن العشريـــن والقـــرن الحـــادي والعشريـــن

١. الشريف محي الدين حيدر(١٨٩٣: ١٩٦٧م): ولد محي الدين علي حيدر باشا في مدينة اسطنبول، دخل كلية الحقوق وفي السنة الثانية التحق بدار الفنون في كلية الآداب فحصل على الشهادتين لقوة ذكائه، وفي سن الثالثة والرابعة من عمره بدأ يسمع الأغاني محاولاً العزف على آلة البيانو وعندما وصل سن السابعة من عمره بدأ يتعلم العزف على آلة العود بنفسه إذ كان يستمع إلى كبار الموسيقيين الذين كانوا يحضرون قصر والده في اسطنبول، وفي سن الثالثة عشر من عمره أتقن العزف على آلة العود بدرجة كبيرة فاق ما كان معروفاً عن العزف على آلة العود حيث تمكن من تأليف (سماعي هزام) الخانة الأولى والتسليم والخانة الثانية، وفي عام ١٩١٩م تحديداً بدأ في تأليف العديد من المؤلفات الموسيقية (الطفل الراكض، تأمل، ليت لي جناح،..الخ) فقد خدم آلة العود كثيراً وشهد الموسيقيين آنذاك بعبقرية محي الدين حيدر ونبوغ أفكاره، وبعد ذلك في سن الرابعة عشرة من عمره بدأ بالعزف على آلة (التشيللو) حيث اخذ دروساً منتظمة عن هذه الآلة وبعد ذلك اخذ يعتمد على نفسه بتنمية قدراته العزفية، وفي سنة ١٩٢٤م سافر إلى أمريكا حيث قدم معزوفاته على آلة العود نالت إعجاب أهم الموسيقيين العالميين (KREISLER، HEIFT AUER،L.GODOUSKY) فكتبت الصحيفة الأمريكية (THE NEWYORK HERALD TRIBUME) مقالاً يبينوا فيه آراء الموسيقيين السابق ذكرهم حول رأيهم بالشريف محي الدين بأنه احدث انقلاباً بالعزف على آلة العود يشبه الانقلاب الذي أحدثه الموسيقي العالمي (BAGANINI) في آلة الكمان، وقدم أول حفل له سنة ١٩٢٨م على قاعة (TOWN HALL) حيث لاقى نجاحاً كبيراً وكتبت الصحف البريطانية والأمريكية عنه كثيراً بأسلوبه المنفرد على آلة التشيللو وآلة العود حيث كتبت بعض الصحف عنه (هذا الفنان الكبير الذي أدهشنا بحركات أصابعه السريعة وانسياب الألحان منها وتناسق تلك الألحان تناسقاً مدهشا مما يجعلنا وجها لوجه أمام فنان عظيم حقاً)، وبعد ذلك في سنة ١٩٣٤م قدم حفلاً مهماً في فرنسا لاقى نجاحا منقطع

النظير، وفي عام ١٩٣٦م طلبت الحكومة العراقية بالمجيء إلى بغداد وتأسيس معهد موسيقي مختص فقد استجاب للطلب فقد درس آلتي العود والفيولونيسل وتخرج من هذا المعهد العديد من أهم الفنانين المهمين على آلة العود وتتلمذوا على يد الشريف محي الدين منهم(جميل بشير، منير بشير، سلمان شكر، غانم حداد، والعديد) وأصبح للعود مدرسة خاصة يرجع الفضل الأول لمؤسسها وتلامذته الذين أعطوا عراقية أكثر للعود، توفي الشريف محي الدين حيدر بعد وعكة صحية في تركيا.[١]

٢. جميل بشير(١٩٢١م: ١٩٧٧م): ولد جميل بشير في مدينة الموصل، تعلم العزف على العود صغيراً من خلال والده الذي كان عازفاً للعود وصانعاً لها، وعند تأسيس المعهد الموسيقي في بغداد سنة ١٩٣٦م التحق بالمعهد وتخرج من فرع العود سنة ١٩٤٣م وتخرج من فرع الكمان سنة ١٩٤٦م، حيث عمل معيداً بالمعهد مدرساً لآلة الكمان الشرقي وآلة العود وعمل رئيس لقسم الموسيقى والإنشاد الصباحي والمسائي بعد الفنان (ساندو آلبو)، وبعد ذلك اخذ جميل بشير يبحث ويدرس في التراث العراقي والإيقاعات والمقامات العراقية المميزة بشكل دقيق وأصبحت له شخصية مميزة انفرد بها وتميز أيضا على أستاذه الشريف، ومتخليا بعض الشيء عن المدرسة التركية التي أتى بها الشريف محي الدين، فقد أصبح لجميل بشير أسلوبا ذا تكنيك عالي وروحية عراقية عربية أصيلة بسبب تأثره بالمقامات والإيقاعات العربية التي درسها فيما بعد، وتميز جميل بمؤلفاته الموسيقية على آلة العود وتثبته بالإيقاعات والمقامات العراقية فقد عرف عنه ذا عطاء ثر خصوصاً في القوالب الموسيقية الآلية والموروث الغنائي إذ أسس أول أستوديو للتسجيل الصوتي في العراق، ففي عام ١٩٦١م ألف كتابين عن آلة العود (العود وطريقة تدريسه) ومنهاج تعليم العزف، وعمل رئيساً لفرقة الإذاعة والتلفزيون ورئيساً لقسم الموسيقى وقام بالسفر للعديد من البلاد العربية والأجنبية وقدم العديد من الحفلات وسجل

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص٩:١١.

الكثير من القطع الموسيقية على آلة العود، توفي الفنان جميل بشير في لندن.[1]

٣. سلمان شكر(١٩٢٠:٢٠٠٧م): ولد سلمان شكر في مدينة بغداد، والتحق بأول دورة معهد الفنون الذي أسسه الشريف محي الدين حيث درس على يديه وكان أكثر الطلبة حرصاً على تأدية مؤلفات الشريف بكل اهتمام وبأدق التفاصيل، فقد تخرج من المعهد سنة١٩٤٤م وقد عين في المعهد مدرساً لآلة العود، واصل سلمان شكر بالحفاظ على أسلوب الشريف وطريقة تفكيره حيث لم يخرج من دائرة الأسلوب التركي إذ ألف العديد من السماعيات والبشارف على هذه الشاكلة، تولى رئاسة اللجنة الوطنية للموسيقى لعدة سنوات ومثّل العراق بالعديد من المحافل الدولية والمؤتمرات الموسيقية، وقدم العديد من الحفلات المنفردة على آلة العود عربياُ وعالمياُ.[2]

٤. غانم حداد(١٩٢٥:٢٠١٢م): ولد في بغداد، تتلمذ على يد الشريف محي الدين حيدر التحق في المعهد الموسيقي في بغداد وتخرج منه سنة ١٩٤٦م، قام بتدريس آلة الكمان لمدة ثلاث سنوات، التحق بدار الإذاعة والتلفزيون العراقي ليعمل عازفاً لآلة الكمان لمدة سبع سنوات مع الشيخ علي الدرويش، وبعد هذه الفترة تم تعيينه في المعهد الموسيقي مدرساً لآلة العود وبهذه الفترة أسس اكبر فرقة موسيقية تولى مسؤوليتها لاحقا الفنان حسام الجلبي بعد سفره إلى (تشيكوسلوفاكيا) ببعثة تدريبية في تنظيم وإدارة الأقسام الموسيقية لمدة (١٨) شهراً وبعد عودته تم تعينه رئيساً لقسم الموسيقى في المعهد سنة ١٩٦٤م، وفي نهاية عام ١٩٧٥م أسس مع مجموعة من أهم فناني العراق فرقة خماسي معهد الفنون الجميلة حيث قدموا من خلالها العديد من السماعيات والبشارف واللونجات والقطع الموسيقية والأغاني التراثية العراقية وكانت لهذه الفرقة

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص٤٣:٤٥.

(٢) المرجع السابق - ص ٧٩.

دوراً مهماً داخل وخارج العراق، شارك غانم حداد بالعديد من المؤتمرات والمهرجانات الموسيقية العربية والعالمية.[١]

٥. منير بشير(١٩٢٧:١٩٩٧م): ولد منير بشير في مدينة الموصل، تعلم العزف على آلة العود بداية من والده الذي كان عازفاً على العود وصانعاً لها بعد ذلك التحق في المعهد الموسيقي في بغداد الذي أسسه الشريف محي الدين فتخرج سنة ١٩٤٥م فرع العود وعين مدرساً في المعهد وتخرج على يده الكثير من العازفين على آلة العود، وتأثر بشقيقه الفنان جميل بشير كثيراً، بعد ذلك انتقل للعمل في الإذاعة والتلفزيون سنة ١٩٦٠م، كعازف للعود وسجل العديد من القطع الموسيقية، وفي مطلع الخمسينات تشكلت فرقة موسيقية وتكونت من امهر العازفين (منير بشير على آلة العود وغانم حداد على آلة الكمان و ناظم نعيم على آلة الكمان و سالم حسين على آلة القانون و خزعل فاضل والسيد مجيد على آلة التشيللو و سامي عبد الأحد على الإيقاع والفنان إبراهيم خليل على آلة البزق والفنان خضر الياس على آلة الناي) وقد سجلت هذه الفرقة أهم المؤلفات الموسيقية لكبار الموسيقيين وسجلت للعديد من المطربين والمطربات العراقيين والعرب، وأسس الفنان منير بشير فرقة التلفزيون العراقي التي كانت لها دوراً كبيراً في النتاجات الفنية.[٢]

٦. عادل أمين خاكي(١٩٢٤): ولد في بغداد، تعلم العزف على آلة العود سنة ١٩٣٩م بدروس خصوصية بعدها التحق للدراسة في المعهد الموسيقي سنة ١٩٤١م وتتلمذ على يد الشريف محي الدين حيدر والفنان سلمان شكر والفنان جميل بشير فتخرج من المعهد سنة ١٩٤٦م، وبسبب كونه كان عسكرياً فقد انشغل كثيراً وابتعد نوعا ما عن الموسيقى والعزف وبعد انتهاء خدمته من الجيش تفرغ لإكمال دراساته العليا وأكمل الدكتوراه في القانون، له العديد من المؤلفات الموسيقية.[٣]

---

(١) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص ١١٩.

(٢) علي مشاري: الأغنية الشعبية (تاريخ . حضارة . إبداع)- مرجع سابق- ص٥٩.

(٣) حبيب ظاهر العباس: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – مرجع سابق - ص١٢٩.

٧. روحي الخماش(١٩٢٠:١٩٩٨م): روحي حمدي عباس الخماش ولد في نابلس من أصل فلسطيني، سافر إلى مصر لدراسة الموسيقى في معهد فؤاد الأول فتتلمذ على يد الموسيقي صفر علي والموسيقي درويش الحريري وغيرهم، وبعد ذلك سافر إلى العراق ليستقر ويجنس فيه، حيث في سنة ١٩٥٠م عين مديراً لفرقة الإذاعة وفي سنة ١٩٥٤م عين مدرساً في معهد الفنون الجميلة لآلة العود والنظريات الموسيقية وبعد سنة ١٩٨٢م أحيل للتقاعد ليتفرغ للتدريس في معهد الدراسات الموسيقية، عمل الفنان روحي الخماش على تأسيس فرقة أبناء دجلة، وسجل روحي الخماش العديد من السماعيات والبشارف والقصائد والأغاني والموشحات وكان له دور مهم في تدوين العديد من المقامات العراقية والأطوار الريفية والبستات العراقية، لقد تأثر روحي الخماش بمدرسته الموسيقية التي تربى عليها وترعرع فيها وتعلم أصول الموسيقى العربية وثقافة عالية إضافة إلى تجربته إذ خلقت منه مؤلفاً موسيقياً بارعاً في تأليف القطع الموسيقية العديدة وأصبح له أسلوبا مميزاً[١]، كان الخماش عازفاً لآلة العود في فرقة خماسي الفنون الجميلة وأحد مؤسسي الفرقة وكان المدوّن لنوتات الفرقة والمشرف على التمارين، تخرج على يد روحي الخماش الكثير من العازفين على آلة العود.[٢]

٨. معتز البياتي(١٩٤٠م): معتز محمد صالح البياتي الملقب (بالحاج معتز) ولد في بغداد، أستهوته الموسيقى فعشق آلة العود فدخل معهد الفنون الجميلة في بغداد سنة ١٩٧٩م، تخصص آلة العود درّسه الفنان جميل بشير والفنان سلمان شكر والفنان غانم حداد فتعلم الكثير من هؤلاء الأساتذة الكبار ومن فنهم، ألف العديد من السماعيات والبشارف والقطع الموسيقية الحرة التي ادخل فيها الحداثة والتكنيك في العزف، ووضع كتاب من تأليفه (دراسات ومؤلفات

(١) حبيب ظاهر العباس: الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقى العربية – مرجع سابق – ص١٥.

(٢) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص١٩٢.

موسيقية) بواقع جزئين وكتب موسيقية أخرى[١]، عمل مدرساً لآلة العود في معهد الفنون الجميلة سنة ١٩٧٩م وكذلك عمل محاضراً لآلة العود كلية الفنون الجميلة سنة ١٩٨٧م كما عمل محاضراً في المعهد الموسيقي في مملكة البحرين سنة ١٩٩٩م.[٢]

٩. علي الإمام (١٩٤٤م): ولد علي الأمام في بغداد، تخرج من معهد الفنون الجميلة سنة١٩٧٥م، فرع آلة العود تتلمذ على يد الفنان سلمان شكر وغانم حداد وروحي الخماش وجميل سليم، حيث يعد علي الأمام من امهر عازفي العود وأكثر تعبيريةً بطبيعته الشرقية، شارك مع فرقة الإذاعة والتلفزيون منذ عام ١٩٦١م وعين محاضراً لتدريس آلة العود في معهد الفنون الجميلة في بغداد ومعهد الدراسات الموسيقية وكلية الفنون الجميلة وتخرج على يديه الكثير من امهر عازفي العود، ولعلي الأمام الكثير من المؤلفات الموسيقية والمشاركات العربية العديدة.[٣]

١٠. سالم عبد الكريم(١٩٥٣م): ولد سالم عبد الكريم في بغداد، درس آلة العود والنظريات الموسيقية في معهد الدراسات الموسيقية على يد الفنان روحي الخماش كما ودرس العود فترة أيضا على يد الفنان علي الإمام، وفي عام ١٩٧٨م سافر إلى تركيا بعد تخرجه من المعهد حيث التحق بالكونسرفتوار وبعد فترة رجع للعراق وعمل مدرساً لآلة العود في مدرسة الموسيقى والباليه سنة ١٩٨٠م، بعدها عمل مديراً لمعهد الفنون الجميلة، ألف العديد من المؤلفات الموسيقية كالسماعيات واللونجات والقطع الموسيقية ذات الطابع الحديث والتكنيك السريع واستخدام تقنيات جديدة في المدرسة العراقية على آلة العود كما شارك مع الفرق السيمفونية العراقية كعازف عود لمهارته في العزف[٤]، كما أسس سالم عبد الكريم العديد من فرق العود التي كان لها دور

---

(١) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص٢٠٥.

(٢) معتز محمد صالح البياتي: دراسات ومؤلفات موسيقية – مرجع سابق– ص٤.

(٣) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص٢٦٩.

(٤) المرجع سابق - ص ٢٧٠.

ريادي في الموسيقى العراقية ولآلة العود تحديداً، حيث استخدم سالم التقنيات الجديدة بالعزف كاستخدام اليد اليسرى بالعزف فقط واستخدم أيضا العزف بدون استخدام المضرب(الريشة).[١]

١١. خالد محمد علي (١٩٦٠م): ولد الفنان خالد محمد علي في مدينة الموصل، في سن التاسعة من عمره تعلم مبادئ العزف على آلة العود على يد عمه فاضل حمدون بعدها اشرف على تعليمه الفنان أكرم احمد حبيب، وتلقى دروس العزف على آلة الكمان الغربي على يد احمد عبد الهادي الجوادي، حيث ظهرت بوادر التأليف الموسيقي ببداية مسيرته الفنية في سن مبكر حيث كتب أول مؤلفاته سنة ١٩٧٦م، وفي عام ١٩٧٩م أقام في بغداد وأكمل دراسته الجامعية فالتحق مع الفرقة الموسيقية الشعبية عازفاً لآلة الكمان وآلة العود، وتوالت نجاحات خالد محمد علي في تقديم الحفلات الموسيقية داخل العراق وخارجه وأصبح نجمه يلمع كعازفاً لآلة العود ومؤلفاً موسيقياُ، فقد عمل أيضا على تطوير صناعة آلة العود مع الكثير من صناع الآلة في بغداد، التحق خالد مع الفرقة العربية عازفاً لآلة العود بقيادة منير بشير في فرقته سنة ١٩٨١م، وعمل خالد مع الكثير من الفرق الموسيقية عربياً والتحق سنة ١٩٩٨م مع فرقة كاظم الساهر عازفاً لآلة الكمان ايضاً، عين خالد محمد علي مدرساً لآلة العود في معهد الدراسات الموسيقية سنة ١٩٩٠م فقد تخرج على يده الكثير من العازفين على آلة العود، شارك بالعديد مع الفرق الموسيقية وقدم الأعمال الموسيقية عربياً وعالمياً وقدمت أعماله مع اكبر الفرق السيمفونية العربية، عمل خالد على تدريس آلة العود في معظم البلاد العربية أيضا وساهم في انتشار أسلوب المدرسة العراقية على آلة العود، اهتم خالد محمد علي بتأليف السماعيات واللونجات والقطع الموسيقية وقد عرف بأسلوبه المميز.[٢]

---

(١) رحاب محمد كمال علي خليل: دراسة تحليلية عزفية لأعمال سالم عبد الكريم لآلة العود– مرجع سابق–ص٢١.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (خالد محمد علي) من مدينة الموصل- العراق – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/١١.

١٢. نصير شمّه (١٩٦٣م): ولد نصير شمه في مدينة الكوت جنوب بغداد، درس الموسيقى في مدينة الكوت بداية حياته وتعلم العزف على آلة البيانو لكن اتجه نحو آلة العود التي عمل على تطوير صناعتها مع الصنّاع وجعل إمكانياتها أوسع كآلة البيانو أصوات نقيه وكاملة وحتى استخدام نوعية الأوتار العديدة إلى أن استقر على نوع خاص من الأوتار تتناسق وإمكانية العود العراقي فقد اتجه تماما لتعلم آلة العود حتى لا تتشتت أفكاره فتعلم العود على يد أستاذه صاحب حسين الناموس ثم انتقل إلى بغداد والتحق بمعهد الدراسات النغمية سنة١٩٨٦م (معهد الدراسات الموسيقية حالياً) تتلمذ على يد أستاذه علي الإمام و روحي الخماش حيث شكّلوا الثلاثة فرقة للعود قدموا أعمال روحي الخماش جميعها على قاعة مسرح الشعب في بغداد وجميعها مسجلة حيث استخدم العود (السبعاوي) ذو السبع أوتار لأول مرة لمخترعه روحي الخماش وكان مرافقاً لهذه الفرقة كعود (باص) واهم تجارب نصير شمه هو استخدام أحجام العود (التقليدي و الباص) و(العود الباص الكبير) والعود السوبرانو) حيث عمل على تطوير صناعة آلة العود بشكل عام وبمقاسات علمية صحيحة واهتم بالعود الباص الكبير واستخدم كثيرا للمرافقة بديلاً لآلة الكونترباص حتى تكتمل عائلة العود الأربعة فاستخدمه في مصر لأول مرة وأيضا استخدم العود السوبرانو بمقاسات علمية ومنهجية صحيحة وقد تخرج من بيت العود العربي الذي أسسه نصير شمه في القاهرة سنة ١٩٩٩م طلبة كثيرون عزفوا على مختلف أحجام العود التقليدي العراقي بمقاسات المدرسة العراقية والعود الباص والعود الباص الكبير والعود السوبرانو الصغير المرافقين لاوركسترا بيت العود [١]، حصل نصير شمه على جائزة أفضل عازف عود في مهرجان جرش بالأردن سنة ١٩٨٨م، ويعد نصير شمه من المجددين والمطوّرين لمدرسة العود العراقية فقد أضاف الكثير من تقنيات العزف على آلة العود، انتقل للعمل أستاذاً لآلة العود في الجامعة التونسية بالمعهد العالي للموسيقى سنة ١٩٩٣م، ويعد بيت العود العربي المختص بتعليم أسلوب المدرسة العراقية بالعزف على

(١) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (نصير شمه) – في بيت العود العربي / القاهرة – مقابلة شخصية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٥.

آلة العود الذي خرج العديد من أهم عازفي العود من كل أنحاء العالم العربي والغربي وكذلك بيت العود العربي الموجود في مدينة أبو ظبي بالإمارات[١]، كما أسس فرق مختصة بآلة العود منها سداسي الأنامل الذهبية وفرقة البيارق ومجموعة عيون واوركسترا العود ومجموعة بيت العود العربي، استخدم كل تقنيات العزف العراقي على العود ولذلك يعتبر نصير شمه من ألمع عازفي العود في العالم بأسلوبه المتفرد والجديد.[٢]

ومن خلال تجربة المؤلف كعازف لآلة العود التقليدي بالاشتراك مع اوركسترا بيت العود العربي في القاهرة بقيادة نصير شمه فقد عزف العود التقليدي العراقي بمرافقة العود السوبرانو والعود الباص والعود الباص الكبير (العود الكونترباص) وكانت آلات بغاية التناسق والانسجام الهارموني وذلك بتقديم حفلات عدة حيث يرى المؤلف من الضروري استمرار نهج عائلة العود واستخدام أحجام العود الأربعة في فرق العود باستمرار لتكتمل أصوات الأعواد بانسجام وتناغم.

١٣. سليم سالم(١٩٥١م): ولد سليم سالم في مدينة الناصرية جنوب العراق، دخل معهد الدراسات الموسيقية سنة ١٩٨٤م، ثم التحق بكلية الفنون سنة ٢٠١١م، وفي سنة ١٩٧٥م سجل أول لحن له في الإذاعة والتلفزيون، وعمل مدرساً لآلة العود ومادة الهارموني والصولفيج العربي والغربي في معهد الدراسات الموسيقية في بغداد سنة ١٩٨٨م، وشغل منصب المعاون الفني بنفس المعهد، قائد اوركسترا معهد الدراسات حيث قدمت العديد من الأعمال الموسيقية، عمل على تأسيس فرقة الأرموي للعود سنة ٢٠١٠م، كما قدم للاوركسترا الوطنية العراقية أعمال موسيقية وكان هو عازفاً لآلة العود في معظم الأعمال التي قدمها، حصل على الميدالية الذهبية في التأليف الموسيقي من المنظمة العالمية لحماية الحقوق الفكرية والحقوق المجاورة في جينيف WIPO سنة ٢٠١١م

(١) سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – مرجع سابق - ص٢٧٠.

(٢) محمد زين العابدين عبد المجيد: دراسة تحليلية لأعمال نصير شمّه الموسيقية - مرجع سابق - ص٢١.

عن عمله (قبسات من الغناء العراق)، ومن خلال دراسة سليم سالم الأكاديمية للموسيقى الغربية العسكرية حيث درس المناهج الانكليزية لكافة العلوم وهذا مما أهله ان يكتب لآلة العود ما يناسب إمكانياتها العالية في الأداء والتعبير والحوار مع الفرق السيمفونية واستطاع بمهاراته الخاصة أن يقدم آلة العود كأداة تعبيرية للألحان الموسيقية التي تعبر عن حالة معينة مستخدماً كل أدوات التعبير الأدائي من الزخارف اللحنية وتقنيات المدرسة العراقية الحديثة وله تجارب عديدة في هذا المجال قدمها على اكبر المسارح العربية والعالمية.[١]

١٤. سامي نسيم(١٩٦٦م): ولد سامي نسيم في مدينة الناصرية، في بداية حياته تعلم العزف على آلة العود على يد الأستاذ يعقوب يوسف ثم أكمل دراسته الموسيقية في معهد الفنون الجميلة عام ١٩٨٥م وتتلمذ على يد الفنان غانم حداد والفنان عدنان محمد صالح، ثم التحق ليكمل دراسته الأكاديمية في كلية الفنون الجميلة، فائز بالجائزة الأولى في مسابقة العود الدولية(المجمع العربي للموسيقى) في بيروت عام ٢٠٠٠م، فائز بجائزة الإبداع وزارة الثقافة للأعوام(١٩٩٧ و ٢٠٠٩) عن مؤلفاته الموسيقية، عضو اللجنة الوطنية العراقية للموسيقى، عمل رئيس قسم الآلات في معهد الدراسات الموسيقية، حيث تخرج على يده الكثير من أهم العازفين على آلة العود من الجيل الجديد، مؤسس وقائد فرقة منير بشير للعود منذ عام ٢٠٠١م حيث قامت هذه الفرقة بتقديم أهم الأعمال الموسيقية وتكونت من مجموعة من عازفي آلة العود حيث عملت على نشر أسلوب المدرسة العراقية على آلة العود عربياً وعالمياً.[٢]

---

(١) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (سليم سالم) من مدينة الناصرية- العراق – عن طريق المراسلة الالكترونية – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٢.

(٢) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (سامي نسيم) من مدينة الناصرية- العراق – عن طريق المراسلة الالكترونية– بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٠.

القوالب المستخدمة في آلة العود

١. قالب البشرف: قالب آلي ذو طابع خاص يتألف من خمس أجزاء يطلق على كل جزء اسم منه (الخانة الأولى، الخانة الثانية، الخانة الثالثة، الخانة الرابعة) وبعد الخانة الأولى يأتي التسليم الذي يتكرر بعد كل خانة والختام يكون به[١]، ويكون ميزانه بطيء، ويسمى البشرف تبعاً للمقام الذي تتكون منه الخانة التسليمة ويمكن أن تؤلف الخانات الأخرى من مقامات قريبة من المقام الأصلي.[٢]

٢. قالب السماعي: قالب موسيقي آلي عربي، يشبه قالب البشرف إلا انه اقصر منه فيتألف من أربع خانات والتسليم الذي يتكرر بعد كل خانة وتنتهي به المقطوعة وتؤلف الخانات الثلاثة الأولى والتسليم عادة على ضرب وزن (أقصاق سماعي أو سماعي ثقيل) أما الخانة الرابعة فتؤلف على ضرب مختلف وتكون حركتها سريعة عادة ويحمل السماعي اسم صاحبه والمقام المؤلف منه.[٣]

٣. قالب اللونجا: احد القوالب الموسيقية الآلية وطابع القالب نشط سريع الحركة يتألف من عدة أجزاء مثل البشرف إلى حد ما من حيث عدد الخانات والتسليم لكنه أسرع منه، وميزانه ثنائي ويحتاج إلى مهارة فنية عالية في عزفه لسرعته وكثرة انتقالات مقاماته وجمله الصعبة خاصة في نطاق الأصوات الحادة حيث يظهر فيه عادة المؤلف براعته وقدرته على الصياغة.[٤]

---

(١) حبيب ظاهر العباس: أعلام ومفاهيم موسيقية – مرجع سابق - ص٣١٢.

(٢) رحاب محمد كمال علي خليل: دراسة تحليلية عزفية لأعمال سالم عبد الكريم لآلة العود – مرجع سابق – ص٤٤.

(٣) حبيب ظاهر العباس: أعلام ومفاهيم موسيقية – مرجع سابق - ص٣٣٥.

(٤) المرجع السابق : ص٣٤٧.

٤. قالب الكابريس: وهو قالب ايطالي موسيقي يتكون من حركة واحدة سريعة غير مقيّد يظهر المؤلف مهاراته أو مهارات العازف[١]، حيث يطلق فيه المؤلف العنان لخياله الواسع الحر، ويعتبر محي الدين حيدر أول من ألف قالب الكابريس لآلة العود.[٢]

٥. قالب المقطوعات الحرة: مقطوعة حرة الصياغة تعبر عن شخصية المؤلف وقد تعبر عن فكرة معينة أو طابع خاص.

٦. قالب التقاسيم والارتجال: وهو أسلوب عربي يقوم أساساً على فكر العازف ومخيلته وهناك تقاسيم حرة (بدون استخدام إيقاع) وتقاسيم مقيدة بنوع خاص من الوزن والإيقاع المرافق.

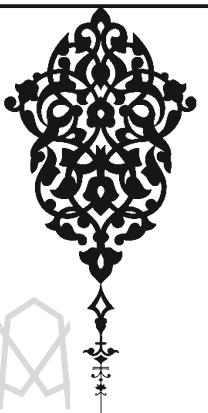
---

(١) لقاء أجراه المؤلف مع الفنان (نصير شمه): في بيت العود العربي / القاهرة – بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٥.

(٢) رحاب محمد كمال علي خليل: دراسة تحليلية عزفية لأعمال سالم عبد الكريم لآلة العود – مرجع سابق – ص٤٥.

الفصل الثاني

تحليل نماذج موسيقية



تنحصر العملية التعليمية الأساسية لدراسة وتعليم العزف على العود في المدرسة العراقية بإحداث توازن بين عناصر عزف التكنيك والتعبير واستخدام الحليات العزفية وتقنيات العزف بحيث يتم في النهاية عملية البناء والتأسيس للتكنيك من جهة، وبناء التعبير في أسلوب الأداء من جهة أخرى وبين الحليات واستخدام الآربيجات ARPEGGIO والتآلفات النغمية وتقنيات العزف باليد الواحدة أو استخدام العزف بدون استخدام الريشة كل هذه التقنيات يتم إحداث التوازن بينهما ليصل ما وصل إليه عازفي المدرسة العراقية من إتقان بارز ووضوح متميز، هذا هو نهج المدرسة العراقية على العود المتميزة باستخدام التكنيك والتعبيرية والإحساس بالعزف وإبراز المهارات العزفية وأسلوب الدمج الغربي والعربي باستخدام الآربيج ARPEGGIO والتآلفات الموسيقية، وإنَّ التقنيات والأسلوب التعبيري المختلف لوظائف استخدام العزف المميز لدى المدرسة العراقية على آلة العود يلعب دوراً مهما في صياغة الشكل الخارجي والمضمون الداخلي لأسلوب عزف القطعة الموسيقية الذي يميز عملاً موسيقياً ما عن آخر وهذا ما يميز كل مدرسة عن أخرى، لذا فإنَّ دراسة هذه الأنواع من التقنيات لها فائدة كبيرة في فهم الأسلوب المتبع لدى مجموعة موسيقية ما في أداء شكلٍ موسيقي معين لبيان أسلوب شخصية المدرسة العراقية لتعم الفائدة على المستوي العلمي والفني، هذا ما سوف يصل إليه المؤلف من خلال تحليل العينة المختارة تحليلاً لحنياً وعزفياً.

الاعمال الموسيقية المختارة

أختار المؤلف مجموعة منتقاة من ابرز أعمال مؤلفي وعازفي المدرسة العراقية على آلة العود في الفترة ما بين القرن العشرين والحادي والعشرين وذلك للأسباب الآتية:

١. الثراء في استخدام التقنيات العزفية على العود منها (الريشة المقلوبة، الريشة الدائرية، الريشة المنزلقة، الريشة المزدوجة، البصمة، الزغردة، الوضع، الآربيج، الصفير، العفق المزدوج، الزخارف).
٢. التنوع في استخدام المقامات والأجناس الداخلية.
٣. التعبيرية واستخدام التكنيك في التأليف الموسيقي على العود.
٤. العينة منتقاة وممثلة لمختلف القوالب الآلية التي ألفها مؤلفي وعازفي المدرسة العراقية.
٥. اختيار العينة جاء وفق سماع المؤلف لمجموعة كبيرة لمؤلفات عازفي المدرسة العراقية وبعد اطلاع رأي الخبراء الموسيقيين عليها واجتمع الرأي على اختيارها بسبب تعدد أسلوب كل عازف من هؤلاء العازفين والأكثر استخداماً للتقنيات الأدائية على العود.

ان اختيار النماذج جاء وفقاً لاختلاف الأساليب العزفية لكل عازف من المدرسة العراقية، سواء اتفقوا على نفس التقنيات المستخدمة أو أضافوا أشياء أخرى مختلفة وهذا ما سوف يتم كشفه عن طريق تحليل النماذج المختارة، بالإضافة إلى التنوع في القوالب والصيغ والمقامات ومدى تمثيلها للمدرسة العراقية بصفة خاصة واحتوائها على التقنيات العزفية المميزة لتلك المدرسة العزفية.

تقنيات المدرسة العراقية المستخدمة على آلة العود

١. استخدام أوضاع العود المختلفة POSITIONS

٢. استخدام الريشة المقلوبة DOWN-UP STROKE

٣. استخدام الريشة المزدوجة DOUBLE STROKE

٤. استخدام الريشة المنزلقة SLIP STROKE

٥. استخدام الريشة الدائرية CIRCULAR STROKE

٦. استخدام ريشة الفرداش TREMOLO

٧. استخدام الأداء المتصل LEGATO

٨. استخدام الأداء المتقطع STACCATO

٩. استخدام تعدد التصويت (التآلف) CHORD

١٠. استخدام العفق المزدوج DOUBLE STOPS

١١. استخدام العفق الزاحف GLISSANDO

١٢. استخدام الآربيج ARPEGGIO

١٣. استخدام الزغردة TRILL

١٤. استخدام الرباط الزمني LA LIAISON

١٥. استخدام تأخر نبر SYNCOPE

١٦. استخدام تقنية الصفير FLAUTATO

١٧. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE

١٨. استخدام النبر بأصابع اليد اليمنى RIGHT HAND PIZZICATO

١٩. البصمة LEFT HAND PIZZICATO

٢٠. استخدام الحليات ORNAMENTS

٢١. استخدام عزف التتابع النغمي SEQUENSE

٢٢. استخدام ديوان في الطبقات العليا OCTAVE

٢٣. استخدام عزف سلم كروماتيك CHROMATIC SCALE بأوضاع مختلفة

٢٤. استخدام أصابع اليد اليسرى في عزف الدرجة الموسيقية وجوابها وقرارها

٢٥. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة

٢٦. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٢٧. استخدام تعليق الوتر

٢٨. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة

وقد اهتم المؤلف بتوضيح نقاط أساسية في تحليله النماذج الموسيقية المختارة مع توضيح بعض التقنيات المستخدمة متمثلة بالآتي:

١. تشير الحروف العربية لترقيم الأوتار (م للوتر ماهوران، ك للوتر كردان، ن للوتر النوى، د للوتر الدوكاه، ع للوتر العشيران وأحياناً يتم تسوية وتر الحسيني إلى درجة الراست فيرمز له بالرمز(ر)، ج للوتر فا قرار، ي للوتر اليكاه قرار، ق.د للوتر قبا قرار دوكاه، ق.ر للوتر قبا قرار راست، ق.ي للوتر قبا قرار يكاه، ق.ج للوتر قبا قرار جهاركاه.

٢. تشير الأرقام إلى ترقيم أصابع العفق:(0 عزف الوتر مطلق، 1 أصبع رقم واحد السبابة، 2 أصبع رقم اثنين الوسطى، 3 أصبع رقم ثلاثة البنصر، 4 أصبع رقم أربعة الخنصر).

٣. تشير الحروف الأبجدية الانجليزية (A.B.C.D.E) إلى الأفكار اللحنية المختلفة في القوالب الآلية المقيّدة أما قالب السماعي وقالب اللونجا سوف تكون كما هو المعتاد خانات وتسليمة.

٤. استخدام مصطلح الفكرة باستخدام الحرف الانجليزي (M) حيث أن الفكرة ليس من الضروري أن تكون جملة موسيقية (واحدة) وسيقوم المؤلف بتقسيمها وفق انتهاء الجمل اللحنية والإحساس بها سواء كان الركوز تام أم مؤقت، وقد

استخدم هذا الحرف وتلك الفكرة للمؤلفات الموسيقية الآلية غير المقيدة التأليف أو الحرة.

٥. علامات خاصة بعزف الريشة:

- (٨) الريشة الهابطة (النبر القوي) (DOWN STROKE)
- (٧) الريشة الصاعدة (المقلوبة) (النبر الضعيف) (UP STROKE) تستخدم في المدرسة المصرية على نفس الوتر الذي تعزف عليه الريشة الهابطة، أما في المدرسة العراقية لا يشترط على نفس الوتر.

٦. (ﻫﻫﻫ) الفرداش (TREMOLO): استخدام الريشة الهابطة والصاعدة بشكل سريع متواصل.

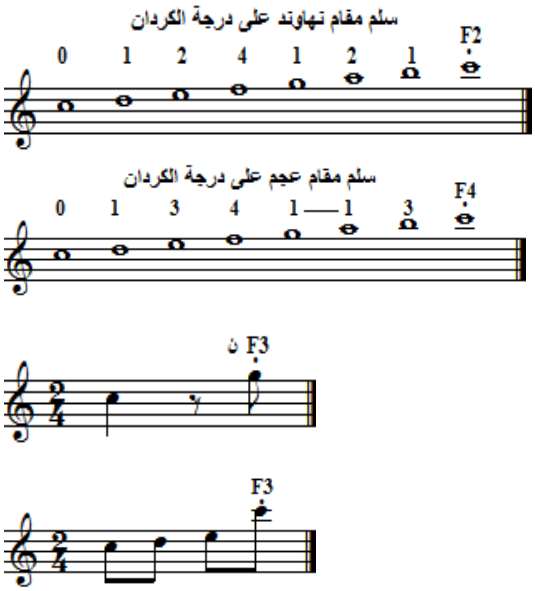
٧. الريشة المزدوجة (٨٧) DOUBLE STROKE : تعزف كل نغمة صوتية بضربتين من الريشة (هابطة صاعدة) بتقسيم القيمة الزمنية لنصفين للعلامة الإيقاعية الواحدة.

٨. الريشة الدائرية: ويرمز لها(CS٨٧.....) فوق النوتات الموسيقية وهي ذات الصوت المستمر التي تعزف بريشة الهابطة والصاعدة بشكل مائل ومستمر مثل تقنيات الصوت الحديثة في بعض أجهزة الصوت الالكترونية، لكنها لا تشبه الفرداش، ومعنى (CS) هو اختصار لكلمة (CIRCULAR STROKE) والرمز (٨٧) الريشة الهابطة والصاعدة بشكل سريع.

٩. (/) الريشة المنزلقة: (SLIP STROKE) عزف أكثر من وتر بضربة واحدة.

١٠. (ـــــــ) زحف العفق على نفس الوتر (GLISSANDO).

١١. الصفير (FLAUTATO): يرمز لها (F3) فوق العلامات الموسيقية، حيث يشير الحرف (F) إلى كلمة (FLAUTATO) والرقم (3) إلى أصبع رقم ثلاثة بنصر اليد اليسرى وهو المعتاد الأكثر استخداماً في تقنية الصفير (FLAUTATO) وقد يتغير الإصبع فيوضع بجانب الحرف(F) رقم (1) أو (2) أو (4) وذلك بحسب عزف سلم مقام معين صعوداً بأصابع اليد اليسرى وصولاً إلى نغمة الصفير المراد عزفها حينها يكون بحسب وضع استخدام

الأصابع لوضع العزف السلّمي للمقام، أما النقطة بالأسفل تشير إلى أداء النغمة بتقنية (STACCATO) بالنقر السريع، مثال على ذلك:

١٢. البصمة: عفق الوتر بالطرق على لوحة الأصابع باليد اليسرى بدون استخدام ضرب الوتر باليد اليمنى (الريشة) ويرمز لها(LHP1. LHP2. LHP3. LHP4) حيث تشير الأحرف (LHP) إلى الكلمات (LEFT HAND PIZZICATO) إشارة إلى اليد اليسرى أما الأرقام فتشير إلى رقم الإصبع (السبابة1، الوسطى2، البنصر3، الخنصر4) من اليد اليسرى.

١٣. طريقة النبر بأصابع اليد اليمنى بدون استخدام الريشة سواء كان العزف (النبر) بإصبع واحد أو إصبعين أو أكثر ويرمز لها بالرمز (RHP1.RHP2.RHP3.RHP4.RHP5) حيث تشير الأحرف (RHP) إلى الكلمات (RIGHT HAND PIZZICATO) إشارة إلى اليد اليمنى أما الأرقام فتشير إلى رقم الإصبع (السبابة 1، الوسطى 2، البنصر 3، الخنصر 4، الإبهام 5) من اليد اليمنى.

١٤. الحليات (ORNAMENTS) الأكثر استخداماً وتشمل: - APPOGIATURA ACCIACCATURA

١٥. التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة (الثلثية، السدسية...).

١٦. تعدد التصويت (التآلفات) CHORD: عزف اكثر من نغمتين معاً.[١]

١٧. العفق المزدوج DOUBLE STOPS: عزف نغمتين فقط معاً.[٢]

١٨. الفكرة الأساسية ((BASIC IDEA: البنية الأساسية لبناء العمل الموسيقي وهذه الفكرة هي التي تسود العمل الموسيقي بشكل عام وتتكرر كثيراً ويتم الختام بها.

١٩. (الرباط اللحني) الأداء المتصل (LEGATO) ويرمز لها برمز على شكل قوس فوق نغمات موسيقية متعاقبة لتعزف مربوطة جميعها بشكل سريع مع المحافظة على الزمن.

٢٠. (الرباط الزمني) (LA LIAISON) ويرمز لها برمز على شكل قوس فوق أو تحت النغمات الموسيقية التي من نفس الدرجة الصوتية لتعزف مربوطة جميعها حيث توحد جميع مقاديرها الزمنية وتعزف معاً، وهناك رباط زمني يربط النبر الضعيف مع النبر القوي ويكون تأخر في النبر ليصل للنبر التالي القوي يسمى (SYNCOPE).

٢١. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ديوان ثاني، ثالث...).

---

(١) احمد بيومي: القاموس الموسيقي – ط١– الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي دار الأوبرا – مصر – القاهرة ١٩٩٢ – ص٧.

(٢) جس ولمن: قاموس المصطلحات الموسيقية – مرجع سابق- ص٤٤.

٢٢. البطاقة التعريفية لجميع العينة المنتقاة والتي تشمل:

البطاقة التعريفية	
تأليف	
قالب العمل	
المقام	
الميزان	
الضرب المستخدم	
سرعة العمل	
عدد المازورات	
تركيبة الهيكل اللحني	
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

التحليل:

- البناء الهيكلي الداخلي للعمل (أجزاء القالب المستخدم)
- تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية
- التقنيات الأدائية المستخدمة
- المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً في العمل.
- تعليق المؤلف على أسلوب العمل.

أوضاع العود:

أن الأوضاع المناسبة على زند العود وهي الأكثر دقة بين وضع وآخر كما وصل لتلك التقسيمات بحسب بعد كل وضع عن الوضع الذي يليه بنصف تون.[١]

ويرى المؤلف أن تقسّم أوضاع العود بين كل وضع ووضع يليه نصف تون، والوضع هو عزف الدرجات الصوتية بعفق أصابع اليد اليسرى على الأوتار بوضع معين ثابت ووضع اليد اليسرى ثابتة أيضا من خلف الزند وبهذه الهيئة يصبح لكل وضع ثابت تسلسل رقمي للوضع ابتدءاً من الوضع الأول حيث يدخل ذوق العازف في اختيار الوضع المناسب بالإضافة إلى تسلسل النغمات المطلوبة وحسب رغبته حيث من الطبيعي وجود اختلاف واضح بين الأوضاع ومن عازف لآخر، فمن وجهة نظر المؤلف للأوضاع المتتالية على زند العود فهي عملية تحريك اليد اليسرى بين الأوضاع المختلفة، وهناك فرق بين الوضع وطريقة عزف المقام على زند العود وبحسب رؤية العازف، كما مبين في الأشكال الآتية لكل وضع:

الوضع الأول : يقع الوضع الأول على بعد نصف تون من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود، كما في الشكل الآتي:

ترقيم الأصابع ← 1 2 3 4

الوتر الأول فا	نصف تون	فا#	صول	لا**b**	لا
الوتر الثاني لا	نصف تون	سي**b**	سي	دو	دو#
الوتر الثالث ري	نصف تون	مي**b**	مي	فا	فا#
الوتر الرابع صول	نصف تون	لا**b**	لا	سي**b**	سي
الوتر الخامس دو	نصف تون	ري**b**	ري	مي**b**	مي

أنف العود

شكل يوضح استخدام الوضع الأول على زند العود

(١) صالح رضا صالح: أوضاع مقترحة لتحسين العزف على العود – بحث منشور - كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠٠٠-ص ٥.

الوضع الثاني : يقع الوضع الثاني على بعد تون كامل من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود وعلى بعد نصف تون عن الوضع الأول، كما في الشكل الآتي:

ترقيم الأصابع ⟵ 1 2 3 4

الوتر الأول فا	تون**1**	صول	لا**b**	لا	سي**b**
الوتر الثاني لا	تون**1**	سي	دو	دو#	ري
الوتر الثالث ري	تون**1**	مي	فا	فا#	صول
لوتر الرابع صول	تون**1**	لا	سي**b**	سي	دو
الوتر الخامس دو	تون**1**	ري	مي**b**	مي	فا

أنف العود

شكل يوضح استخدام الوضع الثاني على زند العود

الوضع الثالث : يقع الوضع الثالث على بعد تون ونصف من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود وعلى بعد نصف تون عن الوضع الثاني، كما في الشكل الآتي:

ترقيم الأصابع ⟵ 1 2 3 4

الوتر الأول فا	تون$1\frac{1}{2}$	لا**b**	لا	سي**b**	سي
الوتر الثاني لا	تون$1\frac{1}{2}$	دو	دو#	ري	مي**b**
الوتر الثالث ري	تون$1\frac{1}{2}$	فا	فا#	صول	لا**b**
الوتر الرابع صول	تون$1\frac{1}{2}$	سي**b**	سي	دو	دو#
الوتر الخامس دو	تون$1\frac{1}{2}$	مي**b**	مي	فا	فا#

أنف العود

شكل يوضح استخدام الوضع الثالث على زند العود

الوضع الرابع : يقع الوضع الرابع على بعد ٢ تون من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود وعلى بعد نصف تون عن الوضع الثالث، كما في الشكل الآتي:

ترقيم الأصابع ⟵ 1 2 3 4

الوتر الأول فا	تون 2	لا	سيb	سي	دو
الوتر الثاني لا	تون2	دو#	ري	مي	مي
الوتر الثالث ري	تون2	فا#	صول	لاb	لا
الوتر الرابع صول	تون2	سي	دو	دو#	ري
الوتر الخامس دو	تون2	مي	فا	فا#	صول

أنف العود

شكل يوضح استخدام الوضع الرابع على زند العود

الوضع الخامس : يقع الوضع الخامس على بعد ٢ تون ونصف من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود وعلى بعد نصف تون عن الوضع الرابع، كما في الشكل الآتي:

ترقيم الأصابع ⟵ 1 2 3 4

الوتر الأول فا	تون$2\frac{1}{2}$	سيb	سي	دو	دو#
الوتر الثاني لا	تون$2\frac{1}{2}$	ري	ميb	مي	فا
الوتر الثالث ري	تون$2\frac{1}{2}$	صول	لاb	لا	سيb
الوتر الرابع صول	تون$2\frac{1}{2}$	دو	دو#	ري	ميb
الوتر الخامس دو	تون$2\frac{1}{2}$	فا	فا#	صول	لاb

أنف العود

شكل يوضح استخدام الوضع الخامس على زند العود

الوضع السادس : يقع الوضع السادس على بعد ٣ تونات من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود وعلى بعد نصف تون عن الوضع الخامس، كما في الشكل الآتي:

ترقيم الأصابع ⟵		1	2	3	4
الوتر الأول فا	تون 3	سي	دو	دو#	ري
الوتر الثاني لا	تون 3	مي b	مي	فا	فا#
الوتر الثالث ري	تون 3	لا b	لا	سي b	سي
الوتر الرابع صول	تون 3	دو#	ري	مي b	مي
الوتر الخامس دو	تون 3	فا#	صول	لا b	لا

شكل يوضح استخدام الوضع السادس على زند العود

الوضع السابع : يقع الوضع السابع على بعد ثلاث تونات ونصف من مطلق الوتر إبتداءاً من أنف العود وعلى بعد نصف تون عن الوضع السادس، كما في الشكل الآتي:

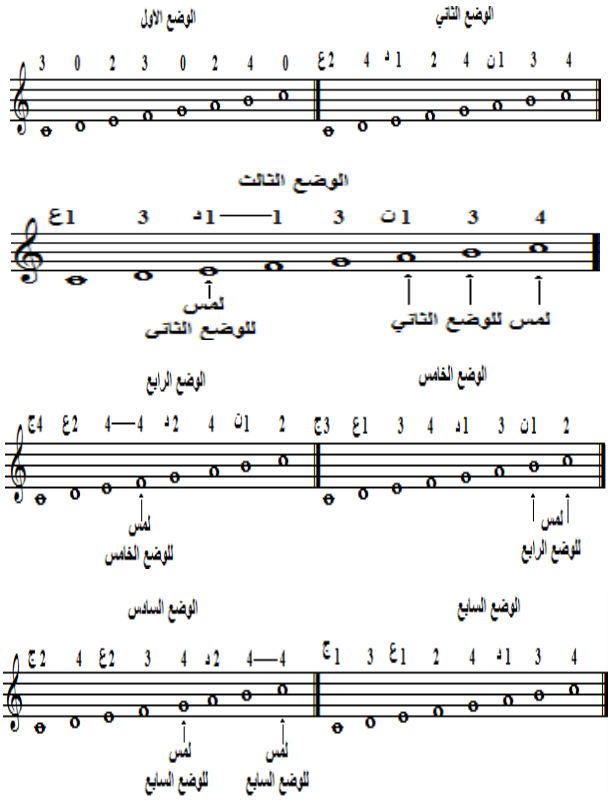
ترقيم الأصابع ⟵		1	2	3	4
الوتر الأول فا	تون $3\frac{1}{2}$	دو	دو#	ري	مي b
الوتر الثاني لا	تون $3\frac{1}{2}$	مي	فا	فا#	صول
الوتر الثالث ري	تون $3\frac{1}{2}$	لا	سي b	سي	دو
الوتر الرابع صول	تون $3\frac{1}{2}$	ري	مي b	مي	فا
الوتر الخامس دو	تون $3\frac{1}{2}$	صول	لا b	لا	سي b

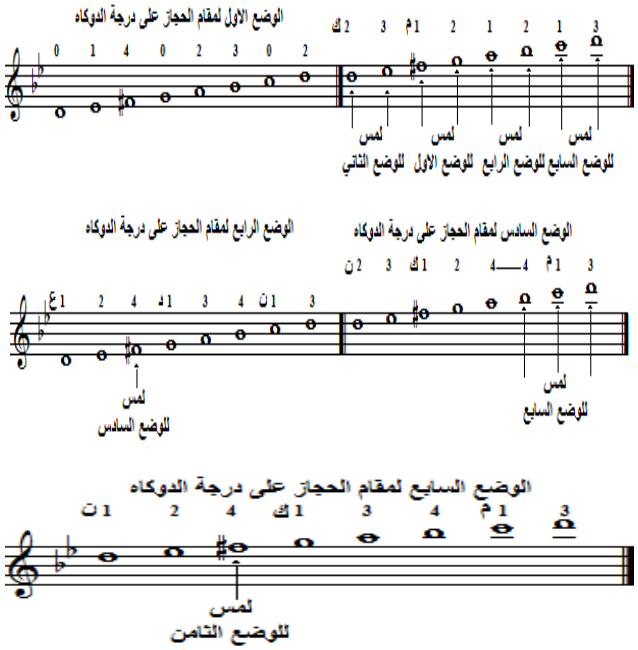
شكل يوضح استخدام الوضع السابع على زند العود

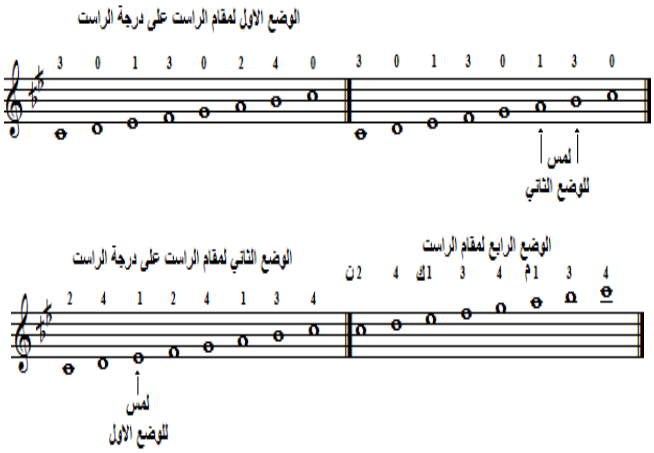
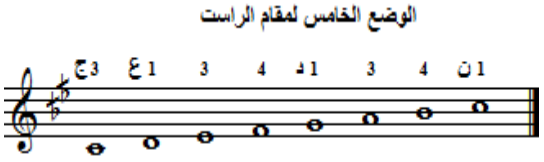
وهكذا تستمر الأوضاع صعوداً بين كل وضع ووضع أعلى منه على بعد نصف تون وكما موضح أعلاه في الجداول، وتعزف الأوضاع (الأول : الثاني عشر) بعفق أصابع اليد اليسرى المعتادة وتعزف الأوضاع من الوضع الثالث عشر صعوداً للأوضاع الأعلى بشكل مختلف باستخدام طريقة ملامسة أصابع اليد اليسرى الوتر بخفة واحترافية باستخدام بتقنية (FLAUTATO) وذلك لعزف الأوتار فوق شمسية العود.

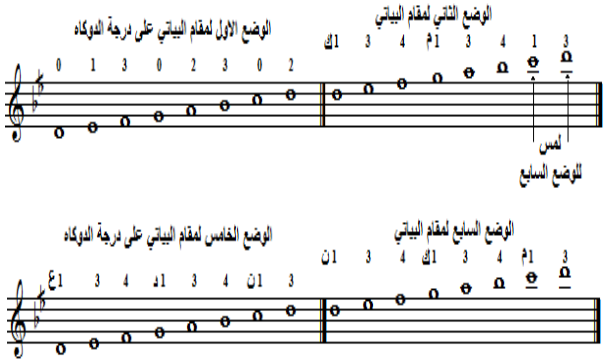
أوضاع العود في عزف المقام

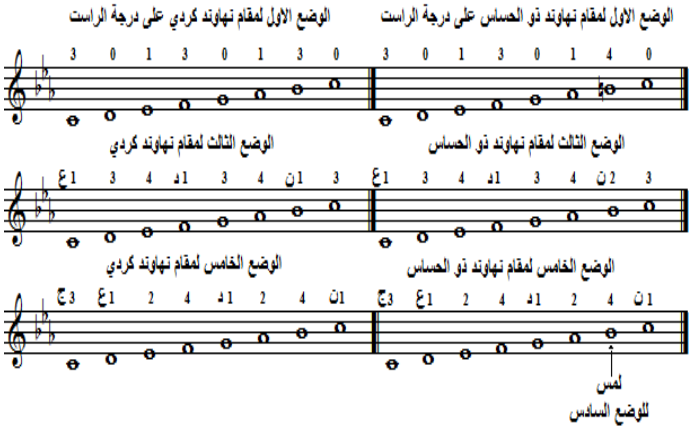
تختلف أوضاع العود في عزف المقامات على العود من مقام إلى آخر بحسب أبعاد درجات سلمه، كذلك يمكن استخدام تقنية العفق الزاحف (GLISSANDO) في بعض أصابع اليد اليسرى في بعض الأماكن في بعض المقامات، كذلك يشترك أكثر من وضع في عزف بعض المقامات، وسوف يتم عرض بعض الأمثلة لأوضاع مختلفة لبعض المقامات:

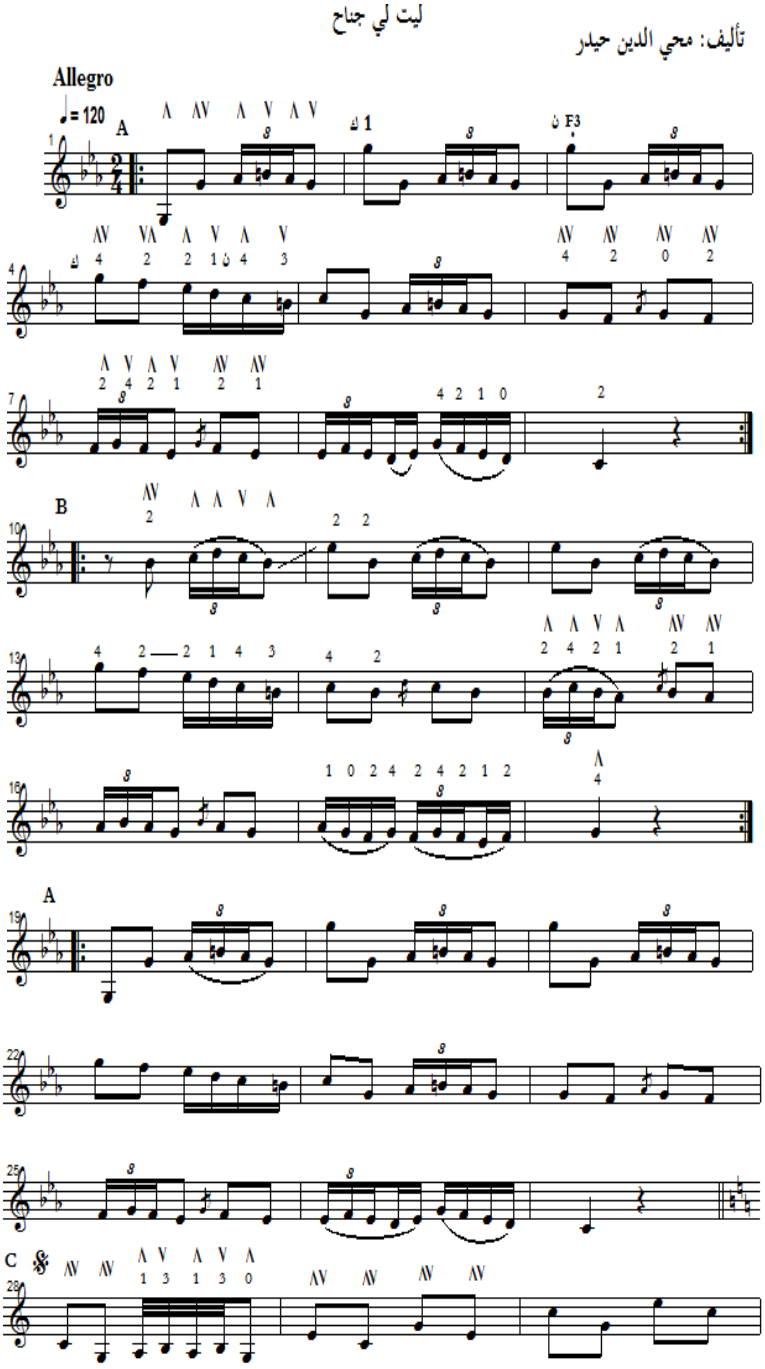
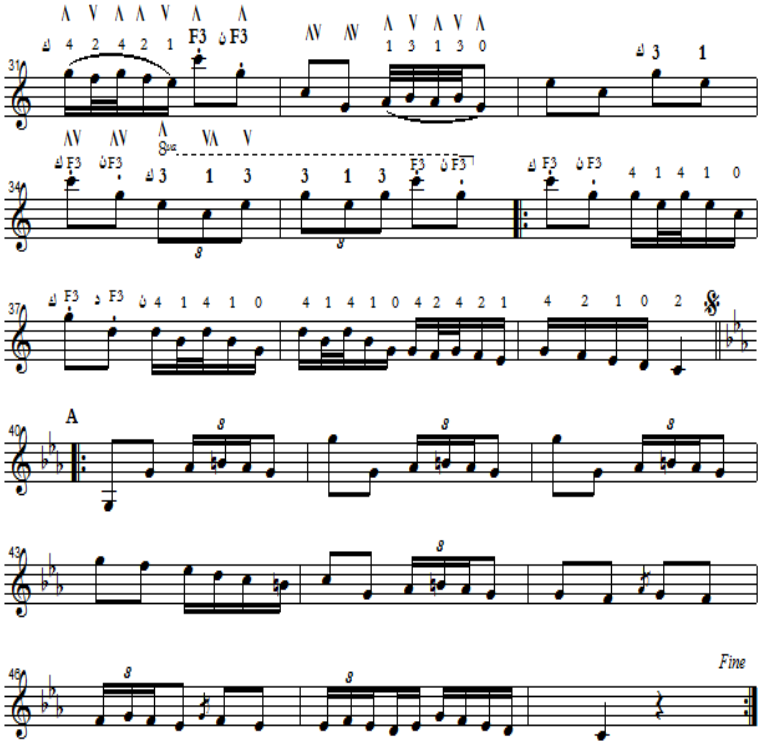
مقام التبريز(العجم على درجة الراست)

شكل يوضح عزف مقام تبريز بالوضع الأول والثاني والثالث والرابع والخامس والسادس والسابع

مقام الحجاز على درجة الدوكاه:

شكل يوضح عزف مقام الحجاز بالوضع الأول والرابع والسادس والسابع

مقام الراست على درجة الراست:

شكل يوضح عزف مقام الراست بالوضع الأول والثاني والرابع والخامس

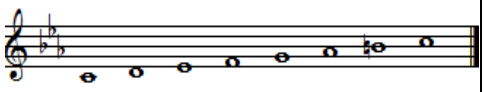
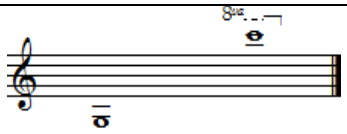
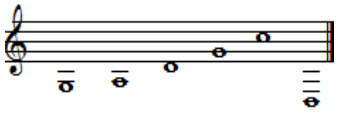
مقام البياتي على درجة الدوكاه:

شكل يوضح عزف مقام البياتي بالوضع الأول والثاني والخامس والسابع

مقام النهاوند على درجة الراست:

شكل يوضح عزف مقام نهاوند بالوضع الأول والثالث والخامس

النموذج الأول

A
Fine

التحليل الموسيقي للنموذج الاول

ليت لي جناح

البطاقة التعريفية	
تأليف	محي الدين حيدر
قالب العمل	روندو RONDO
المقام	نهاوند ذو الحساس 
الميزان	2/4
الضرب المستخدم	لا يوجد إيقاع مصاحب للعمل
سرعة العمل	ALLEGRO
عدد المازورات	٤٨ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	روندو (A.B.A.C.A)
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: من قالب (روندو*) حيث تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها وكالتالي:

١. الفكرة (A): م(١): م(٩) جملة موسيقية تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى: م(١): م(٥)[١] تبدأ من درجة اليكاه بإستعراض جنس الفرع الحجاز على النوا مع الوصول لدرجة (السهم) في م(٢) على الوتر (ك) أصبع رقم (1)، ثم إعادة نفس التركيبة اللحنية في م(٣) ولكن باستخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) بنغمة السهم باستخدام (F3) على وتر (ن)، ثم استعرض جنس النهاوند على الكردان في م(٤) بنغمات سلمية هابطة والركوز غير تام على درجة النوا في م(٥)[١].

العبارة الثانية: م(٥)[١]: م(٩) تبدأ من بإستعراض جنس الفرع الحجاز على النوا في م(٥)، ثم استعرض جنس الأصل النهاوند على الراست في م(٨:٩) بنغمات سلمية هابطة مع الركوز التام على درجة الراست.

٢. الفكرة (B): م(١٠): م(١٨) جملة موسيقية تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى: م(١٠): م(١٤)[٢] تبدأ بإستعراض جنس العجم على درجة العجم، ثم استعرض جنس النهاوند على الكردان في م(١٣) بنغمات سلمية هابطة والركوز غير تام على درجة النوا.

العبارة الثانية: م(١٤)[٢]: م(١٨) تبدأ من درجة الكردان بإستعراض جنس الكرد على النوا بنغمات سلمية هابطة مع درجتي (الجهاركاه، الكرد) والركوز مؤقت على درجة النوا.

(*) قالب روندو (RONDO): وهي صيغه موسيقية بها تكرار اللحن الرئيسي (الفكرة الأساسية) بعد كل لحن استطرادي مختلف ومن مقامات قريبة للمقام الأصلي حيث تنتهي المقطوعة باللحن الأساسي.

٣. إعادة الفكرة (A) من م(١٩): م(٢٧)

٤. الفكرة (C): م(٢٨): م(٣٩) تتكوّن من جملة موسيقية وعبارة:

الجملة الموسيقية: م(٢٨): م(٣٥) وتتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٢٨): م(٣١) تبدأ بإستعراض مقام تبريز (عجم على الراست) في قفزات نغمية في م(٢٨:٢٩)، مع الوصول لدرجات الجواب (ج بوسليك، ماهوران، السهم) كإظهار لجنس العجم على الكردان، ثم استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) بنغمة جواب الكردان باستخدام (F3) على وتر (ك) وأستخدم نفس التقنية بإستخراج نغمة السهم على وتر (ن) (F3) حيث الركوز المؤقت.

العبارة الثانية: م(٣٢): م(٣٥) تبدأ من درجة الكردان هبوطاً لدرجة النوا بإستعراض جنس العجم على الكردان، ثم عمل آربيج ARPEGGIO (ج بوسليك، كردان، السهم، ج بوسليك) في م(٣٣)، مع الوصول لدرجتي (ج الكردان، السهم) في م(٣٤) بإظهار تقنية الصفير (FLAUTATO) باستخدام (F3) على الوتر (ن،ك)، ثم أستخدم جنس عجم على (ج الكردان) في م(٣٤ ٢ : ٣٥) بنغمات سلمية صاعدة على الوتر (ك) والركوز مؤقت على درجة السهم.

العبارة الثالثة: م(٣٦): م(٣٩) تبدأ من درجة (ج الكردان) بإظهار تقنية الصفير (FLAUTATO) باستخدام (F3) على الوتر (ك) بإستعراض جنس العجم على الكردان باستخدام قفزات نغمية (السهم، ج البوسليك، الكردان) في م(٣٦)[٢]، ثم الوصول لدرجتي (السهم، المحير) بإظهار تقنية الصفير (FLAUTATO) باستخدام (F3) على الوتر (د،ن) في م(٣٧) وقفزات نغمية أخرى (المحير، عربة ماهور، النوا) بعمل جنس العجم على الكردان، ثم أستخدم جنس العجم على الراست بنغمات سلمية هابطة في م(٣٩) مع أداء لدرجة النوا والركوز التام على درجة الراست بعمل مقام تبريز.

٥. إعادة الفكرة (A) من م(٤٠): م(٤٨)، ثم ختام العمل.

التقنيات الأدائية المستخدمة في الفكرة (A.B.C)

١. أوضاع العود المستخدمة في مازورات العمل:

الوضع الأول : (١)، (٢)٢، (٣)٢، (٤)٢، (٥)، (١٦)، (٢٩)، (٣٠)، (٣٢)، (٣٩).

الوضع الثاني:(٤)٢، (٩)، (١٠)، (١١)، (١٢)، (١٣)[٢]، (١٤)، (١٥)، (١٧)، (١٨)، (٢٨)، (٣٨)[٢]، (٣٩).

الوضع الرابع: (٤)١، (٦)، (٧)، (٨)، (١٣)[١]، (٣١)١، (٣٦)[٢]، (٣٧)[٢]، (٣٨)[١]، الوضع الخامس: (٣٣)، الوضع السابع: (٢)[١]، الوضع العاشر: (٣)[١]، (٣١)[٢]، (٣٤)[١]، (٣٦)[١]، الوضع الثاني عشر: (٣٤)[٢]، (٣٧)[١]، الوضع السادس عشر: (٣٥)[١]، الوضع الثاني والعشرين: (٣٥)[٢].

٢. الريشة المقلوبة: أستخدمت في كل العمل

٣. الريشة المزدوجة: أستخدمها العازف في الفكرة (A) مازورة (١)[٢] في النبر الثاني باستخدام الريشة (٨٧) المزدوجة على الشكل الموسيقي(كروش) لإعطاء القوة في الأداء، وتكررت في مازورة (٢) (٣)١(٤)١(٥)١(٦)(٧)[١]، الفكرة (B) مازورة (١٠)١(١١)(١٢)[١] (١٣)[١](١٤)(١٥)٢(١٦)[٢]، الفكرة (C) مازورة (٢٨)[١](٢٩)(٣٠) (٣٢)[١](٣٣)(٣٤)(٣٥)[١].

٤. الصفير FLAUTATO: أستخدمها العازف في الفكرة (A) مازورة (٣)[١]، في الفكرة (C) مازورة (٣١)[٢](٣٤)[١](٣٥) [٢](٣٦)[١](٣٧)[١].

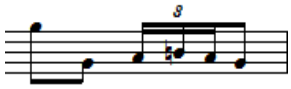
٥. الريشة المنزلقة SLIP STROKE: أستخدمها العازف في الفكرة (B) مازورة (١٠:١١).

٦. حلية APPOGIATURA: استخدمت في مازورة (٦)(٧)(١٤)(١٥)(١٦) (٢٤) (٢٥) (٤٥)(٤٦).

٧. التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة المستخدمة وتشمل (الثلثية): أستخدمها العازف في الفكرة (A) مازورة (١)[١]، (٢)٢، (٣)[٢]، (٥)[٢]، الفكرة (B)

مازورة (١٠)٢(١١)٢(١٢)٢(١٥)١(١٦)١(١٧)٢، الفكرة (C) مازورة (٣٤)٢(٣٥)١ .

٨. الفكرة الأساسية (BASIC IDEA): اعتمد العمل على موتيفات قصيرة بها قفزة نغمية ثم درجات سلمية، مثال:



٩. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE:أستخدمها العازف في جميع أجزاء العمل مع وجود بعض القفزات النغمية والانتقالات المقامية.

١٠. الأداء المتصل LEGATO:أستخدمت في مازورة (٨)(١٠)(١١)(١٢) (١٥) (١٧)(١٨)(٢٦)(٣١)(٣٢).

١١. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ثاني وثالث): أستخدمه العازف في مازورة (٣٤)٢(٣٥).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

(مقام نهاوند ذو الحساس)، جنس الحجاز على النوا، جنس نهاوند على الكردان، جنس الحجاز على النوا، جنس نهاوند على الراست، جنس عجم على العجم، جنس نهاوند على الكردان، مقام نهاوند كردي، (مقام تبريز)، جنس عجم على الكردان، جنس عجم على الراست.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل

١. قالب في صيغة الروندو.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٤٨) مازورة حيث يتكون العمل من (A.B.A.C.A).

٣. اعتماد العمل على قفزات نغمية في بعض الأماكن مثال: من درجة اليكاه لدرجة النوا في م (١) ٨ ت وتكررت في الإعادة، ومن درجة النوا إلى درجة السهم في م (٢) ٨ت وتكررت في الإعادة، من درجة عربة سنبلة لدرجة العجم في م (١١) ٤ن وتكررت في الإعادة.

٤. في الفكرة (A) والفكرة (B) جملة موسيقية غير مطوّلة منتظمة ويمكن تقسيم كل جملة إلى عبارتين منتظمتين ماعدا الفكرة (C) تتكوّن من جملة موسيقية غير منتظمة مطوّلة حيث يمكن تقسيمها إلى ثلاث عبارات.

٥. استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ في كل أجزاء العمل بسرعة ALLEGRO مما أضفى حيوية للجمل اللحّنية ولم يصاحب العمل ضرب إيقاعي.

٦. عزف الوضع الثاني على الوتر القرار اليكاه في مازورة (٢٨) لتتماشى مع استخدام السرعة في الجمل اللحنية المستخدمة أما باقي تسوية باقي الأوتار كتسوية الأوتار التقليدي مع إضافة الوتر الأخير (قبا ري) عوضا عن الوتر الماهوران لكنه لم يستخدمه في هذا العمل.

٧. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات التامة الأكثر استخداماً والوقفات المؤقتة.

٨. المساحة الصوتية للعمل من درجة اليكاه وصولاً لدرجة جواب الكردان باستخدام ديوان ثالث صاعد من درجة الأساس.

٩. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١٠. استخدم الريشة المزدوجة في مازورة (١)[١] على الشكل الموسيقي (كروش) بعزفه بريشة الهابطة والصاعدة لإعطائها القوة في النبر الضعيف وكذلك استخدمت في عدة أماكن من العمل.

١١. استخدم تقنية الصفير (FLAUTATO) في بعض الأماكن من العمل.

١٢. استخدم التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة: (الثلثية) في الفكرة (M1.M2.M3).

١٣. استخدم الأداء المتصل (LEGATO) في بعض الأماكن من العمل كنوع من عزف النغمات المتعاقبة بشكل متصل لإعطائها جمالية أكثر وسرعة ورشاقة في عزف النغمات.

١٤. استخدم الحليات (APPOGIATURA) الأدائية كنوع من الجماليات في الأداء وإعطاء التركيبة اللحنية جمالاً وسرعة في أداء بعض النغمات بشكل سريع وأكثر بريقاً.

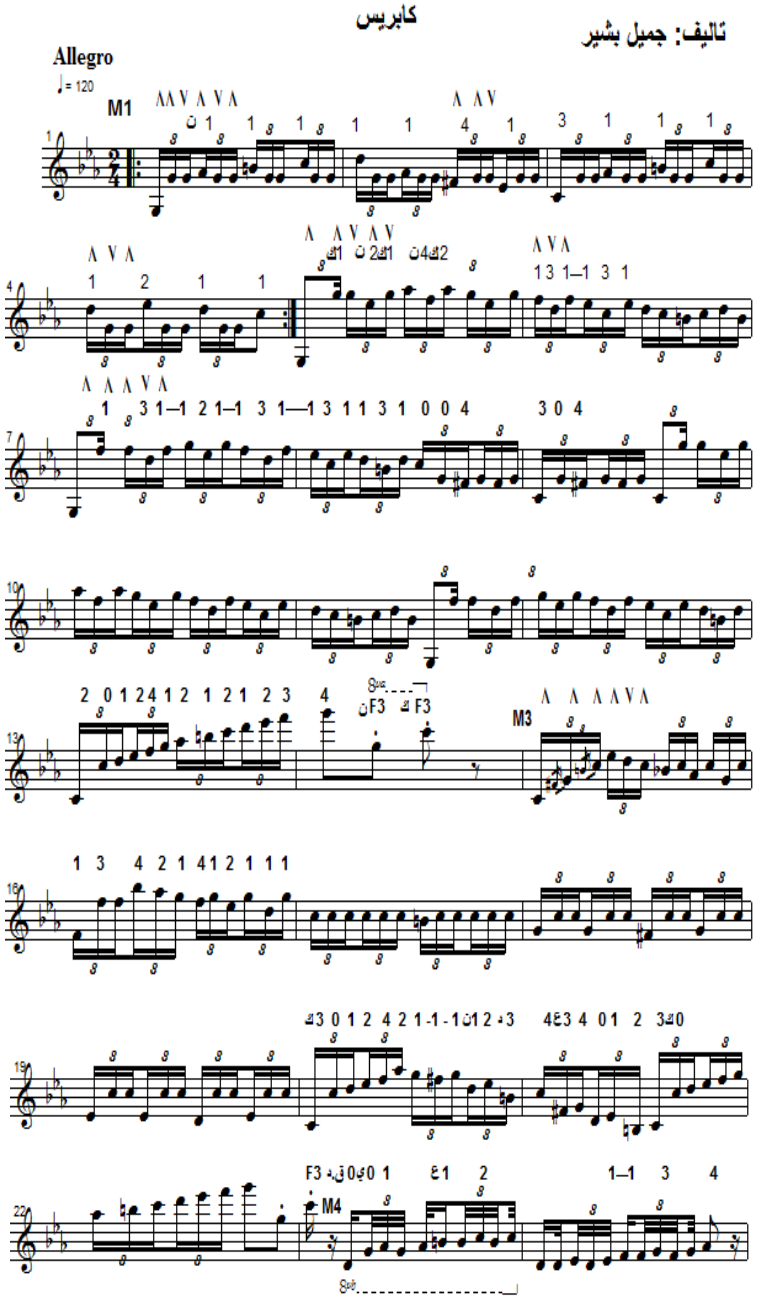
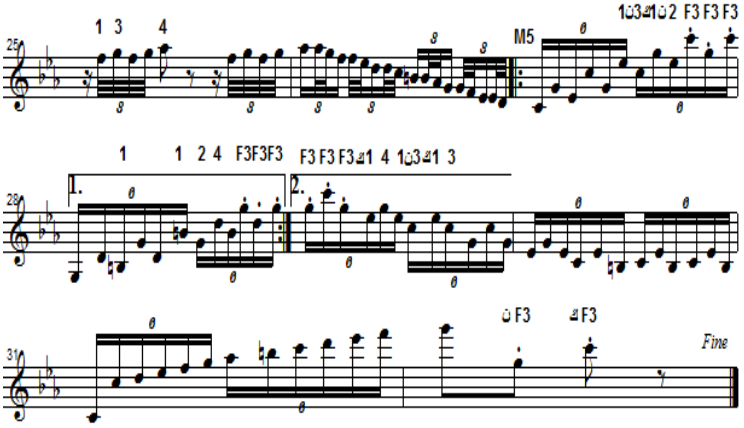
أهم ما يميز العمل:

١. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة (الثلثية) بشكل كبير.

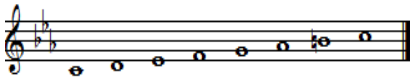
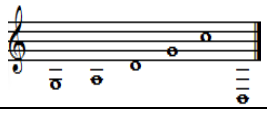
٢. استخدام الريشة المزدوجة بكثرة.

٣. استخدام حلية APPOGIATURA بشكل كبير.

٤. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة بكثرة.

النموذج الثاني


1 3 4
M5
1 1 2 4 F3F3F3 F3 F3 F3♯1 4 1♭3♯1 3
1.
2.
♭F3 ♯F3
Fine

التحليل الموسيقي للنموذج الثاني

البطاقة التعريفية	
تأليف	جميل بشير
قالب العمل	كابريس
المقام	نهاوند ذو الحساس 
الميزان	2/4
الضرب المستخدم	لا يوجد إيقاع مصاحب
سرعة العمل	ALLEGRO
عدد المازورات	٣٢ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة حرة غير مقيدة M1.M2.M3.M4.M5
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: مقطوعة حرة البناء حيث تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الفكرة (M1): م(١): م(٤) عبارة واحدة وتنقسم إلى جزئين مكررين مع اختلاف القفلة:

الجزء الأول (SECTION): م(١): م(٣)[١] تبدأ بإستعراض جنس الفرع الحجاز على النوا في قفزات نغمية في م(١) مع الوصول لدرجة (المحير) في م(٢) ثم الصعود لدرجة النوا بعمل قفزة نغمية في م(٢)، ثم استعرض عقد نوأثر على درجة الراست في م(٢) بقفزات نغمية متتالية مع تعليق وتر النوا، والركوز مؤقت على درجة النوا في م(٢)[٢].

الجزء الثاني(SECTION): م(٣)[١]: م(٤) تبدأ بإستعراض جنس الفرع الحجاز على النوا بقفزات نغمية متتالية والركوز التام على درجة الكردان.

٢. الفكرة (M2): م(٥): م(١٤) جملة موسيقية مطوّلة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين مكررتين مع اختلاف القفلة واختلاف النبر:

العبارة الأولى: م(٥): م(٩)[١] تبدأ بإستعراض جنس نهاوند على درجة الكردان بقفزات نغمية ونغمات سلمية هابطة والركوز التام على درجة الراست.

العبارة الثانية: م(٩)[٢]: م(١٤) تبدأ بإستعراض جنس النهاوند على الكردان بقفزات نغمية متتالية هبوطاً لدرجة (ماهور)، ثم أستعرض مقام النهاوند ذو الحساس على الكردان بنغمات سلمية صاعدة في م(١٣)، واستعرض جنس النهاوند على درجة (ج جواب الكردان) بنغمات سلمية صاعدة ثم الوصول لدرجة (ج السهم، ج الكردان) في م(١٤) باستخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في تلك النغمتين باستخدام أصبع رقم (F3) على وتر (ك،ن)، والركوز تام على درجة (ج جواب الكردان).

٣. الفكرة (M3): م(١٥): م(٢٣)[١] جملة موسيقية تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى: م(١٥): م(٢٠)[١] تبدأ من درجة الراست بعمل آربيج ARPEGGIO (راست، نوا، كردان) في م(١٥)[١] مع أداء لدرجة (الحجاز، ماهور) كحليات موسيقية بأداء سريع أستعرض جنس كرد على النوا بقفزات نغمية متتالية مع الوصول لدرجتي (ج البوسليك، المحير) في م(١٥)[٢]، ثم قفزة نغمية من درجة (الجهاركاه : الماهوران) في م(١٦)[١] استعداداً لإستعراض جنس نهاوند على درجة (ماهوران) بنغمات سلمية هابطة ثم عمل قفزات نغمية باستعراض جنس نهاوند على الكردان، ثم استعرض عقد (نوأثر) بقفزات نغمية مع تكرار نغمة النوا والركوز التام على درجة الراست.

العبارة الثانية: م(٢٠)[١]: م(٢٣)[١] تبدأ باستعراض جنس النهاوند على الكردان بنغمات سلمية صاعدة، ثم استعرض عقد (نوأثر) على درجة الكردان بقفزات نغمية، ثم استعرض عقد (نوأثر) على درجة الراست بقفزات نغمية في م(٢١) مع أداء لدرجة (الكوشت)، ثم أستعرض مقام (نهاوند ذو الحساس) على درجة الكردان بنغمات سلمية صاعدة وصولاً لدرجة (ج الكردان) في م(٢٢: ٢١[٢])، واستعرض جنس النهاوند على درجة (ج الكردان) بنغمات سلمية صاعدة ثم أداء لدرجة (السهم، ج الكردان) في م(٢٢[٢]:٢٣[١]) باستخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في تلك النغمتين تدريجياً باستخدام أصبع رقم (3) على وتري (ك،ن)، والركوز التام على درجة (ج الكردان).

٤. الفكرة (M4) : م(٢٣)[١]: م(٢٧)[١] جملة موسيقية تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٢٣)[١]: م(٢٥)[١] تبدأ من بأداء وتر قبا دوكاه نغمة (قرار دوكاه) صعوداً لدرجة (اليكاه) واستعرض جنس عجم على (اليكاه) بنغمات صاعدة ثم استعرض جنس نهاوند على الراست بقفزات نغمية متتالية مع الوصول لدرجتي (النوا، حصار) في م(٢٤)[٢]، ثم عمل قفزة نغمية (حصار:ماهروان) ثم عمل نغمات متتالية (ماهوران، سهم، ج عربة حصار) والركوز المؤقت على درجة (ج عربة حصار).

العبارة الثانية: م(٢٥)٢: م(٢٧)١ تبدأ من درجة ماهوران مع أداء لدرجة (ج عربة حصار، سهم، ماهوران، ج بوسليلك، محير) بنغمات سلمية هابطة ثم أستعرض مقام النهاوند ذو الحساس على الكردان على درجة الراست بنغمات سلمية هابطة، والركوز التام على درجة (الراست).

٥. الفكرة (M5) : م(٢٧): م(٣٢) جملة موسيقية تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٢٧): م(٢٨) تبدأ بعمل آربيجات صاعدة بإستعراض قفزات نغمية متتالية والركوز المؤقت على درجة السهم.

العبارة الثانية: م(٢٩): م(٣٢) تبدأ بإستعراض مقام النهاوند ذو الحساس على الكردان بنغمات سلمية صاعدة، ثم الوصول لدرجتي (السهم، ج الكردان) في م(٣٢) باستخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في تلك النغمتين باستخدام أصبع رقم (F3) على وتري (ك،ن)، والركوز التام على درجة (جواب الكردان).

٦. الختام (FINE): في م(٣٢) الركوز التام على درجة (جواب الكردان).

التقنيات الأدائية المستخدمة:

في الفكرة (M1.M2.M3.M4.M5)

١. الأوضاع: الوضع الأول: (١)١، (٢)١، (٣)١، (٨)٢، (٩)١، (١٥)١، (١٧)، (١٨)، (١٥)، (١٧)، (١٨)، (١٩)، (٢١)٢، (٢٣)، (٢٤)٢، (٢٦)٢، (٢٧)١، (٣٠)، الوضع الثاني: (٦)٢، (٧)١، (٨)١، (١١)١، (١٢)٢، (١٣)١، (٢٠)، (٢٨)، (٣١)١، الوضـــع الثالـــث: (٨)١، (١٦)١، (٢٤)٢، (٢٧)٢، (٢٨)١، (٢٩)٢، الوضع الرابع: (١)١، (٣)٢، (٦)١، الوضع الخامس: (١)٢، (٦)١، (٧)١، (١٠)٢، (٢٥)١، (٢٦)١، الوضـــع الســـابع: (٢)١، (٤)، (٥)، (٧)٢، (٩)٢، (١٠)١، (١٢)١، (١٣)٢، (١٦)، (٢٠)، (٢١)١، (٣١)٢، الوضـع الثـامن: (١٣)٢، (١٦)١، (٢٢)٢، الوضـع العاشـر: (٢٧)١، (٢٨)٢، (٢٩)١، (٣٢)٢، الوضع الحادي عشر: (٣١)١، الوضع الثاني عشر: (١٣)٢، الوضع الرابع عشر: (٣١)٢، الوضع الخامس عشر: (١٣)٢، (٢٢)٢، الوضع السادس عشر: (١٤)١، (٣٢)١، الوضع الواحد والعشرين:(١٤)٢.

٢. الريشة المقلوبة: أستخدمت في كل العمل

٣. الصفير FLAUTATO: أستخدمها العازف في الفكرة (M2) مازورة (١٤)، الفكرة (M4) مازورة (٢٣)[٢]، الفكرة (M5) مازورة (٢٧)[٢]، (٢٨)[٢]، (٢٩)[١]، (٣٢).

٤. العفق الزاحف GLISSANDO: استخدمت الفكرة (M2) مازورة (٦)، (٧)، (٨)، استخدمت الفكرة (M3) مازورة (٢٠)[٢]، الفكرة (M4) مازورة (٢٤)[٢].

٥. الريشة المنزلقة SLIP STROKE: استخدمت في الفكرة (M3) مازورة (١٥)[١].

٦. حلية APPOGIATURA : استخدمت في مازورة (١٥)[١].

٧. التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة المستخدمة وتشمل: الثلثية أستخدمت في جميع أجزاء العمل، والسدسية: استخدمت في الفكرة (M5) في مازورة (٢٧:٣١).

٨. تعدد التصويت (التآلفات) CHORD: استخدمت في الفكرة (M5) في مازورة (٢٧:٣٠).

٩. الفكرة الأساسية BASIC IDEA: لم يستخدم العازف فكرة بإعادة جملة لحنية وإنما اعتمدت الفكرة الأساسية على تركيب الشكل الإيقاعي المستخدم.

١٠. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: أستخدمها العازف بشكل قليل في أجزاء العمل وجاءت القفزات النغمية الأكثر استخداما في جميع أجزاء العمل.

١١. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ثاني وثالث): أستخدمه العازف في مازورة (١٣)(٢١:٢)[٢](٣١:٣٢).

١٢. المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

١٣. مقام نهاوند ذو الحساس على الراست، جنس الحجاز على النوا، عقد نوأثر على الراست، جنس الحجاز على النوا، جنس نهاوند على الكردان، جنس

نهاوند على الكردان، جنس نهاوند على الكردان، جنس نهاوند على الكردان، مقام نهاوند ذو الحساس الراست، جنس نهاوند على ج الكردان، جنس كرد على النوا، جنس نهاوند على ماهوران، جنس نهاوند على الكردان، عقد نوأثر على الراست، جنس نهاوند على الكردان، عقد نوأثر على الكردان، عقد نوأثر على الراست، مقام نهاوند ذو الحساس على الراست، جنس نهاوند على ج الكردان، جنس عجم على اليكاه، جنس نهاوند على الراست، مقام نهاوند ذو الحساس على الراست، مقام نهاوند ذو الحساس على الراست، مقام نهاوند ذو الحساس على الراست.

١٤. تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١٥. قالب العمل حر غير مقيّد.

١٦. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٣٢) مازورة حيث يتكوّن العمل من (M1.M2.M3.M4.M5).

١٧. إعتماد العمل على القفزات النغمية الصاعدة والهابطة بكل أجزاء العمل فيما عدا وجود بعض النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في مازورة (١٣)(٢١[٢]:٢٢) (٢٦[٢]:٢٧)(٣١).

١٨. في الفكرة (M1) تتكون من جملة موسيقية قصيرة غير منتظمة وتتكوّن من عبارة واحدة يمكن تقسيمها إلى جزئين، وفي الفكرة (M2) تتكوّن من جملة موسيقية مطوّلة غير منتظمة تنقسم إلى أربع عبارات، وفي الفكرة (M3) تتكوّن من جملة موسيقية منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين، وفي الفكرة (M4) تتكوّن من جملة موسيقية غير مطوّلة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين، وفي الفكرة (M5) تتكوّن من جملة موسيقية غير مطوّلة منتظمة تنقسم إلى عبارتين.

١٩. استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ في كل أجزاء العمل بسرعة ALLEGRO مما أضفى حيوية للجمل اللحّنية ولم يصاحب العمل ضرب إيقاعي.

٢٠. استخدم العازف دوزان العود: الوتر السادس الأخير (قبا دوكاه) وذلك بقصد عزف الجمل اللحنية التي تحتاج نغمة (القرارات الغليظة) وأيضاً زيادة في مساحة العود بغرض عزف هكذا مؤلفات بدليل استخدام نغمة (قرار الدوكاه) في مازورة (٢٣[٢]) وأيضا لتتماشى مع استخدام السرعة في الجمل اللحنية المستخدمة أما الوتر الأول فكان (اليكاه) والوتر الثاني العشيران والوتر الثالث الدوكاه والوتر الرابع النوا والوتر الخامس الكردان.

٢١. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات التامة الأكثر استخداماً والوقفات المؤقتة.

٢٢. المساحة الصوتية للعمل من درجة قرار الراست وصولاً لدرجة جواب السهم باستخدام ديوان ثالث صاعد من درجة الأساس.

٢٣. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

٢٤. استخدم تقنية الصفير (FLAUTATO) في بعض الأماكن من العمل.

٢٥. استخدم التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة (الثلثية) التي كانت هي أساس العمل وفي كل أجزاء العمل ثم جاءت (السكستولية) في الفكرة (M5) فقط.

٢٦. استخدم الحلية (APPOGIATURA) الأدائية كنوع من الجماليات في الأداء وإعطاء التركيبة اللحنية جمالاً وسرعة في أداء بعض النغمات بشكل سريع وأكثر بريقاً في مازورة (١٥[١]).

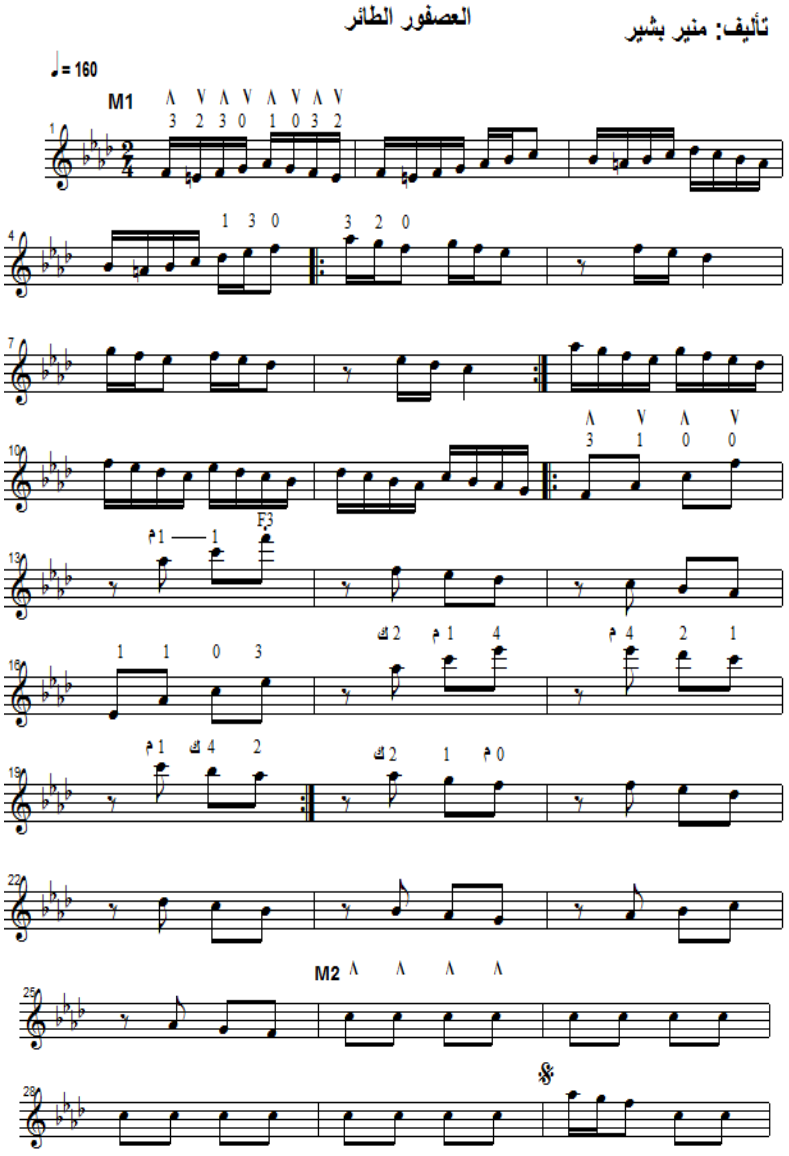
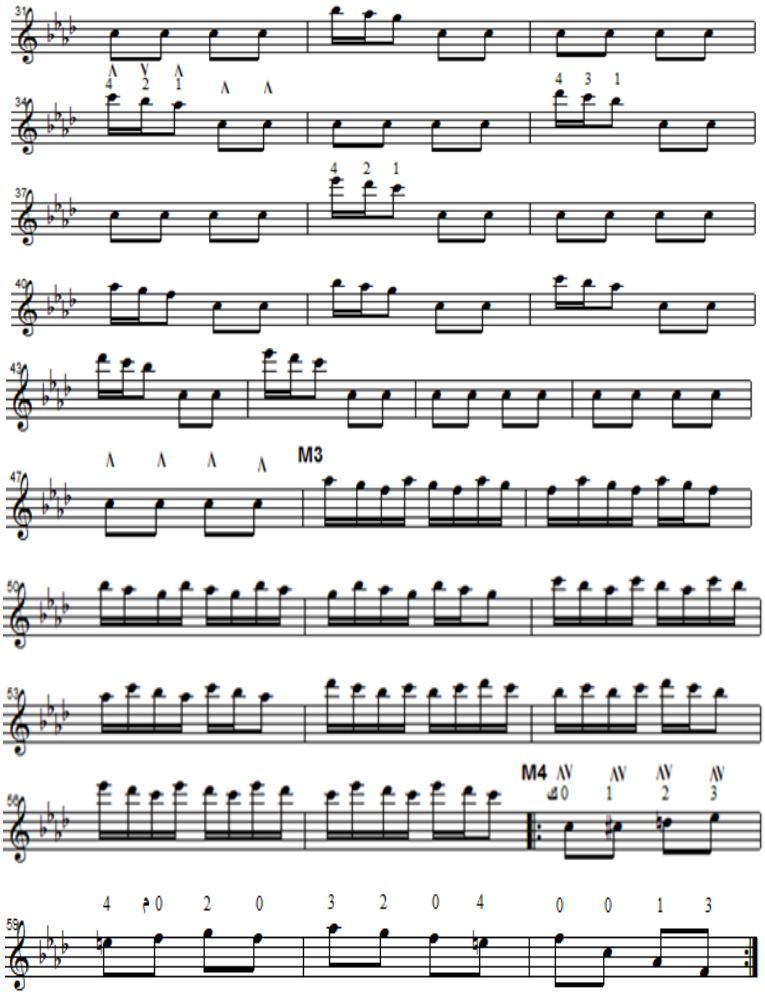
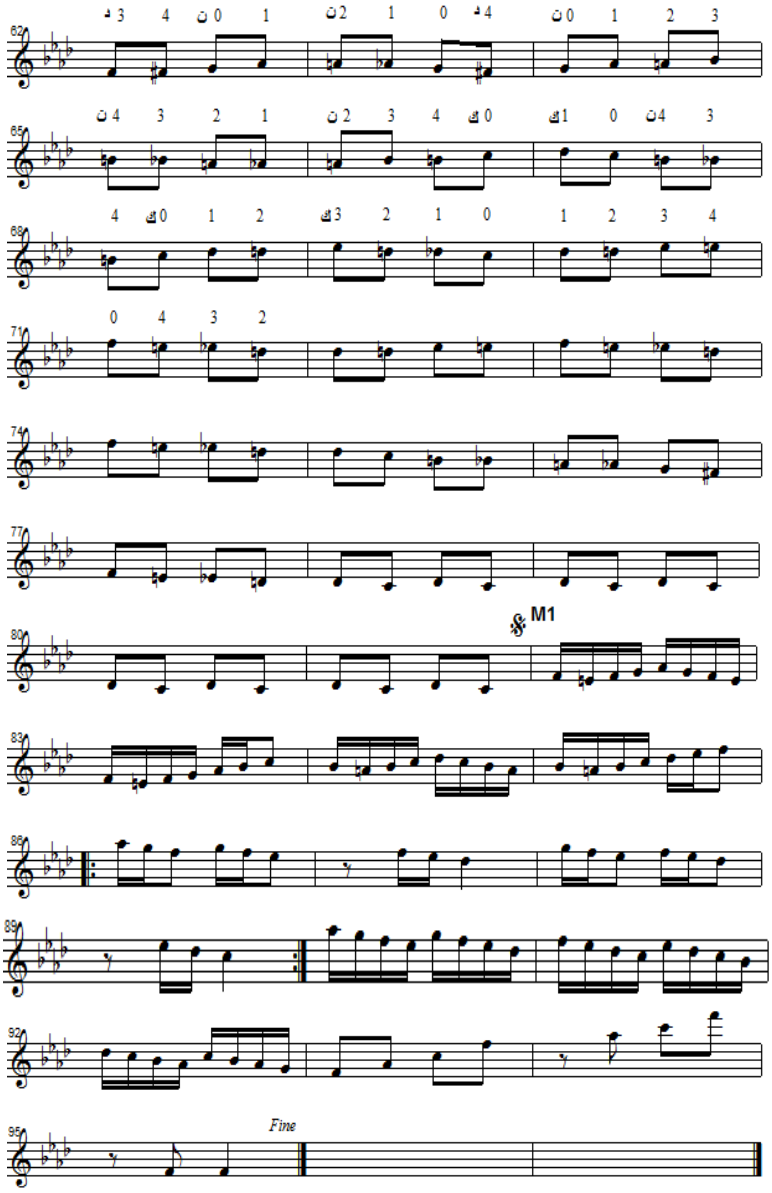
أهم ما يميز العمل:

١. استخدام تقنية الصفير FLAUTATO بكثرة.

٢. استخدام العفق الزاحف GLISSANDO بشكل كبير.

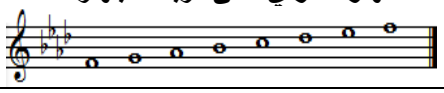
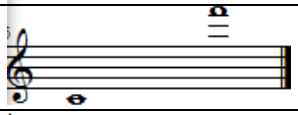
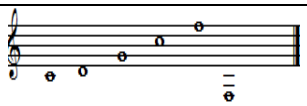
٣. اعتماد العمل على استخدام التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة (الثلثية).

٤. استخدام قالب الكابريس الذي يظهر فيه مهارة العازف وتقنية المؤلف على آلة العود في هذا العمل.

النموذج الثالث

M3
M4

M1
Fine

التحليل الموسيقي للنموذج الثالث

العصفور الطائر

البطاقة التعريفية	
تأليف	منير بشير
قالب العمل	مقطوعة حرة غير مقيدة
المقام	نهاوند كردي على درجة الجهاركاه 
الميزان	2/4
الضرب المستخدم	فوكس (الوحدة السايرة)
سرعة العمل	♩ = 160
عدد المازورات	٩٥ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة حرة غير مقيدة M1.M2.M3.M4.M2.M3.M4.M1
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم*	

(*) هذا هو دوزان تسوية أوتار عود منير بشير وان لم يستخدم وتر قبا جهاركاه في هذا العمل.

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: مقطوعة حرة البناء حيث تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الفكرة (M1) م(١):م(٢٥) تتكوّن من ثلاث جمل موسيقية مطوّلة غير منتظمة:

الجملة الموسيقية الأولى م(١): م(٨) تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى م(١):م(٤) : تبدأ من درجة الجهاركاه بإستعراض جنس الأصل نهاوند على الجهاركاه في نغمات سلمية صاعدة في م(١:٢) مع عزف لدرجة (البوسليك)، ثم استعرض جنس الفرع كرد على درجة الكردان في م(٣:٤) بنغمات سلمية صاعدة مع عزف لدرجة (الحسيني)، والركوز تام على درجة الماهوران.

العبارة الثانية: م(٥): م(٨) تبدأ من درجة (ج الحصار) باستعراض جنس الكرد على درجة الكردان بنغمات سلمية هابطة متتالية مع الوصول لدرجتي (ج الحصار، السهم) والركوز المؤقت على درجة الكردان.

الجملة الموسيقية الثانية م(٩): م(١٩) تتكون من ثلاث عبارات:

العبارة الأولى م(٩):م(١١) : تبدأ من درجة (ج الحصار) باستعراض جنس الكرد على الكردان في نغمات سلمية هابطة في م(٩:١٠) مع عزف لدرجة (ج الحصار، السهم)، ثم استعرض جنس كرد على درجة النوا في م(١١) بنغمات سلمية هابطة، والركوز المؤقت على درجة النوا.

العبارة الثانية: م(١٢): م(١٥) تبدأ باستخدام آربيج ARPEGGIO بنغمات سلمية صاعدة في م(١٢:١٣) وصولاً لدرجة (ج ماهوران) باستخدام تقنية (الصفير FLAUTATO) على وتر الماهوران باستخدام أصبع (رقم3)، ثم أستعرض كرد على درجة الكردان وجنس عجم على درجة الحصار بنغمات سلمية هابطة متتالية في م(١٤:١٥) والركوز المؤقت على درجة الحصار.

العبارة الثالثة: م(١٦): م(١٩) تبدأ باستخدام آربيج ARPEGGIO بنغمات سلمية صاعدة في م(١٦:١٧) وصولاً لدرجة (ج سنبلة) ديوان ثاني، ثم أستعرض كرد على درجة (ج الكردان) ديوان ثاني وجنس عجم على درجة (ج الحصار) بنغمات سلمية هابطة متتالية في م(١٨:١٩) والركوز المؤقت على درجة (ج الحصار).

الجملة الموسيقية الثالثة م(٢٠): م(٢٥) تتكون من عبارة وجزء(SECTION):

العبارة الأولى م(٢٠):م(٢٣) : تبدأ من درجة (ج الحصار) باستعراض جنس كرد على الكردان في نغمات سلمية هابطة واستعرض جنس كرد على درجة النوا بنغمات سلمية هابطة مع عزف الوصول لدرجتي (ج الحصار والسهم)، والركوز مؤقت على درجة النوا.

جزء(SECTION): م(٢٤): م(٢٥) تبدأ من درجة الحصار باستعراض مقام نهاوند كردي على درجة الجهاركاه بنغمات سلمية هابطة والركوز التام على درجة الجهاركاه.

٢. الفكرة (M2) تتكون من جملة موسيقية مطولة غير منتظمة: م(٢٦): م(٤٧): تبدأ من درجة الكردان (تعليق وتر الكردان) بإستعراض مقام نهاوند كردي على درجة الماهوران بنغمات نغمية صاعدة والركوز المؤقت على درجة الكردان.

٣. الفكرة (M3) م(٤٨): م(٥٧) تتكون من جملة موسيقية مطولة غير منتظمة وتنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى: م(٤٨): م(٥١) تبدأ من درجة (ج الحصار) بإستعراض جنس نهاوند على درجة (ماهوران) وأستعرض جنس كرد على درجة السهم بنغمات سلمية صاعدة في م(٤٨:٥١)، والركوز المؤقت على درجة النوا.

العبارة الثانية: م(٥٢): م(٥٧) تبدأ من درجة (ج الكردان) بإستعراض جنس كرد على (ج الكردان) بنغمات سلمية صاعدة، والركوز المؤقت على درجة (ج الكردان).

٤. الفكرة (M4) م(٥٨): م(٨١) تتكون من جملة موسيقية مطولة غير منتظمة تنقسم إلى خمس عبارات:

العبارة الأولى: م(٥٨): م(٦١) تبدأ بأداء (سلم كروماتيك) من درجة الكردان هبوطا، مع عمل آربيج ARPEGGIO هابط لدرجة الجهاركاه بإستعراض مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الجهاركاه، والركوز التام على الجهاركاه.

العبارة الثانية: م(٦٢): م(٦٥) تبدأ بأداء (سلم كروماتيك) من درجة الجهاركاه بنغمات سلمية صاعدة، والركوز المؤقت على درجة الحصار.

العبارة الثالثة: م(٦٦): م(٦٩) تبدأ بأداء (سلم كروماتيك) من درجة الحسيني بنغمات سلمية صاعدة، والركوز المؤقت على درجة الكردان.

العبارة الرابعة: م(٧٠): م(٧٣) تبدأ بأداء (سلم كروماتيك) من درجة الشاهيناز بنغمات سلمية صاعدة، والركوز المؤقت على درجة المحير.

العبارة الخامسة: م(٧٤): م(٨١) تبدأ بأداء (سلم كروماتيك) من درجة ماهوران بنغمات سلمية هابطة، والركوز المؤقت على درجة الراست.

٥. الختام (FINE):إعادة للفكرة (M1) من م(٨٢): م(٩٥) الركوز التام على درجة الجهاركاه.

التقنيات الأدائية المستخدمة:

في الفكرة M1.M2.M3.M4

١. الأوضاع: الوضع الأول:(١)، (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، (٦)، (٧)، (٨)، (٩)، (١٠)، (١١)، (١٢)، (١٤)، (١٥)، (١٦)، (٢١)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، (٢٥)، (٥٨)، (٥٩)، (٦٠)، (٦١)، (٦٢)، (٦٣)، (٦٤)، (٦٥)، (٦٦)، (٦٧)، (٦٨)، (٦٩)، (٧٠)، (٧١)، (٧٢)، (٧٣)، (٧٤)، (٧٥)، (٧٦)، (٧٧)، (٧٨)، (٧٩)، (٨٠)، (٨١)، الوضع الثاني: (٣٠)، (٣٢)، (٤٠)، (٤١)، (٤٨)، (٤٩)، (٥٠)، (٥١)، الوضع الثالث: (٣٤)، (٤٢)، (٥٢)، (٥٣)، الوضع الرابع: (٣٦)، (٤٣)، (٥٤)، (٥٥)، الوضع السابع:(١٣)[٢]،

(١٧)، (١٨)، (١٩)، (٢٠)، (٣٨)، (٤٤)، (٥٦)، (٥٧)، الوضع العاشر: (١٣).

٢. الريشة المقلوبة: استخدمت في كل العمل

٣. الريشة المزدوجة: أستخدمها العازف في الفكرة (M4) م (٥٨:٨١).

٤. الصفير FLAUTATO: أستخدمها العازف في الفكرة (M1) مازورة (١٣)(٩٤).

٥. العفق الزاحف GLISSANDO: استخدمت الفكرة (M1) مازورة (١٣)(٩٤).

٦. الفكرة الأساسية BASIC IDEA: لم يستخدم العازف فكرة بإعادة جملة موسيقية وانما اعتمدت الفكرة الأساسية على تركيب الشكل الإيقاعي المستخدم.

٧. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE:أستخدمها العازف بشكل كبير في أجزاء العمل وجاءت القفزات النغمية الأقل استخداماً في جميع أجزاء العمل.

٨. استخدم تعليق وتر في الفكرة (M2) م(٢٦): م(٤٧)

٩. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ديوان ثاني): أستخدمه العازف في مازورة (١٣)(١٧:١٩) (٣٢)(٣٤) (٣٦) (٣٨) (٤١) (٤٣) (٤٤) (٤٨:٥٧) (٩٤).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

جنس نهاوند على الجهاركاه، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على النوا، جنس كرد على الكردان، جنس عجم على الحصار، جنس كرد على ج الكردان، جنس عجم على ج الحصار، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على النوا، مقام نهاوند كردي على الجهاركاه، مقام نهاوند كردي على الماهوران، جنس نهاوند على الماهوران، جنس كرد على السهم، عقد نوأثر على الكردان، جنس كرد على ج الكردان، مقام نهاوند ذو الحساس على الجهاركاه، جنس نهاوند على الجهاركاه، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على النوا، جنس

كرد على الكردان، جنس عجم على الحصار، جنس كرد على ج الكردان، جنس كرد على الكردان، جنس كرد على النوا، مقام نهاوند على الجهاركاه.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل حر غير مقيّد.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٩٥) مازورة حيث يتكوّن العمل من (M1.M2.M3.M4.M2.M3.M4.M1).

٣. إعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في جميع أجزاء العمل مع وجود بعض القفزات النغمية في مازورة (١٣:١٢)(١٧:١٦)(٤٤:٣٠)(٩٥:٩٣)، كما واستخدم تعليق وتر الكردان في الفكرة (M2) في م (٤٧:٢٦) مع استخدام السلم الملون (الكروماتيك) في الفكرة (M3) م (٨١:٥٨) .

٤. في الفكرة (M1) تتكوّن من ثلاثة جمل لحنية: الجملة الموسيقية الأولى: منتظمة وغير مطولة تنقسم إلى عبارتين منتظمتين، الجمل الموسيقية الثانية: مطوّلة وغير منتظمة تنقسم إلى ثلاث عبارات، الجملة الموسيقية الثالثة: قصيرة وغير منتظمة تنقسم إلى عبارة وجزء(SECTION)، وفي الفكرة (M2) تتكون من جملة موسيقية مطوّلة غير منتظمة، وفي الفكرة (M3) تتكون من جملة موسيقية مطوّلة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين، وفي الفكرة (M4) تتكون من جملة موسيقية مطوّلة غير منتظمة تنقسم إلى خمس عبارات.

٥. استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ في كل أجزاء العمل بسرعة (♩= 160) مما أضفى حيوية للجمل اللحّنية وصاحب العمل إيقاع فوكس.

٦. استخدم العازف دوزان العود: الوتر السادس الأخير (قبا جهاركاه) لم يستخدم هذا الوتر في العمل، أما الوتر الأول فكان (راست) والوتر الثاني الدوكاه والوتر الثالث النوا والوتر الرابع الكردان والوتر الخامس ماهوران، وقد عرف هذا الدوزان لمكتشفه منير بشير وقد سار عليه بعد ذلك الكثير من

عازفي المدرسة العراقية ولكن بقلب الوتر السادس (قبا جهاركاه) ووضعه أول وتر ليحل محل وتر(اليكاه) كالفنان نصير شمه وغيره وذلك لسهولة ضرب وتر الراست مطلقاً وإعطاء زخارف تكنيك في العزف واختصاراً لزمن نبر الأوتار كوتر الراست ووتر الدوكاه أو وتر الراست ووتر قرار الجهاركاه في بعض المؤلفات الموسيقية في المدرسة العراقية على آلة العود.

٧. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات التامة الأقل استخداماً والوقفات المؤقتة الأكثر استخداماً بالعمل.

٨. المساحة الصوتية للعمل من درجة الراست وصولاً لدرجة جواب ماهوران باستخدام ديوان ثاني صاعد.

٩. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١٠. استخدام الريشة المزدوجة في الفكرة (M4).

١١. استخدم تعليق وتر في الفكرة (M2).

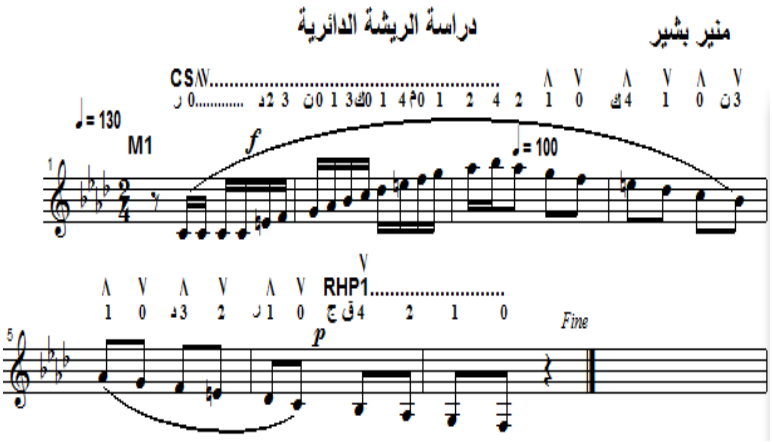
١٢. استخدم تقنية الصفير (FLAUTATO) في بعض الأماكن من العمل.

أهم ما يميز العمل:

١. اعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة بشكل كبير.

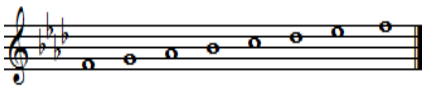
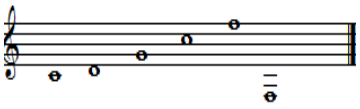
٢. استخدام سلم الكروماتيك والآربيج ARPEGGIO بشكل متناسق.

النموذج الرابع



التحليل الموسيقي للنموذج الرابع

دراسة الريشة الدائرية

البطاقة التعريفية	
تأليف	منير بشير
قالب العمل	دراسة
المقام	نهاوند ذو الحساس مصور على درجة الجهاركاه 
الميزان	2/4
الضرب المستخدم	لم يصاحب العمل إيقاع
سرعة العمل	♩ = 100 ، ♩ = 130
عدد المازورات	٧ مازورات
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة آلية حرة غير مقيّدة (دراسة) M1
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: دراسة حرة غير مقيّدة البناء حيث تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الفكرة (M1) م(١): م(٧) تتكوّن من جملة موسيقية غير منتظمة من سبعة مازورات ولا يمكن تقسيمها بسبب الرباط اللحني (LEGATO) وأيضا استخدام تقنية الريشة الدائرية (...CS٨٧)، حيث استعرض مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الجهاركاه بنغمات سلمية صاعدة في م(٢:١) مع الوصول لدرجة (ج العجم) بإستعراض جنس نهاوند على درجة الماهوران بنغمات سلميّة صاعدة في م(٣:٢) ثم النزول باستعراض مقام النهاوند ذو الحساس بنغمات سلمية هابطة في م(٥:٤) مع أداء جنس نهاوند على درجة (قرار الجهاركاه) على وتر (قبا جهاركاه) في م(٧:٦)، والركوز تام على درجة (قرار الجهاركاه).

٢. الختام (FINE): في م(٧) الركوز التام على درجة قرار الجهاركاه.

التقنيات الأدائية المستخدمة:

١. في الفكرة M1 : الأوضاع: الوضع الأول: (١)، (٢)، (٤)، (٥)، الوضع الثاني: (٣)، (٦)، (٧).

٢. الريشة المقلوبة: استخدمت في كل العمل.

٣. الريشة الدائرية: استخدمت في مازورة (١)(٢)(٣).

٤. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: جاءت أكثر استخداماً في العمل ولم يستخدم القفزات النغمية.

٥. الأداء المتصل LEGATO: استخدمت في م (١٦:١).

٦. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ثاني): في مازورة (٣:٢)(٧:٥).

٧. النبر بأصابع اليد اليمنى (RIGHT HAND PIZZICATO): استخدمت في الفكرة (M1) في مازورة (٦:٧).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

مقام نهاوند ذو الحساس مصوّر على درجة الجهاركاه، جنس نهاوند على درجة الماهوران، مقام نهاوند ذو الحساس مصوّر على درجة الجهاركاه، جنس نهاوند على درجة قرار الجهاركاه.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل حر غير مقيّد (دراسة) حول استخدام الريشة الدائرية.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٧) مازورة حيث تكوّن العمل من (M1).

٣. إعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE).

٤. في الفكرة (M1) تتكوّن من جملة موسيقية متكاملة البناء ومتصلة النغمات مع بعضها ولا يمكن تقسيمها بسبب الرباط اللحني (LEGATO) وأيضا استخدام تقنية الريشة الدائرية (...CS٨٧) الذي جعل من تلك الجملة الموسيقية متواصلة بالأداء.

٥. استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ في الفكرة (M1) بسرعة (♩ = 130، ♩ = 100)، ولم يستخدم في العمل إيقاع مصاحب.

٦. استخدم العازف دوزان العود: الوتر الأول الراست والوتر الثاني الدوكاه والوتر الثالث النوا والوتر الرابع الكردان والوتر الخامس الماهوران والوتر السادس (قبا قرار جهاركاه).

٧. الوقفات اللحّنية تامة.

٨. المساحة الصوتية للعمل من درجة (قرار الجهاركاه) وصولاً لدرجة (ج العجم).

٩. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١٠. استخدام الريشة الدائرية من المازورة (٢:١) التي أعطت للجمل اللحنية التي عزفت صوت مستمر وسرعة في النبر بحيث يسمع كصوت (آلة الكمان) ذات الامتداد الصوتي للنغمات واستمرارية في الأداء للنغمات.

١١. استخدام الأداء المتصل LEGATO في العمل.

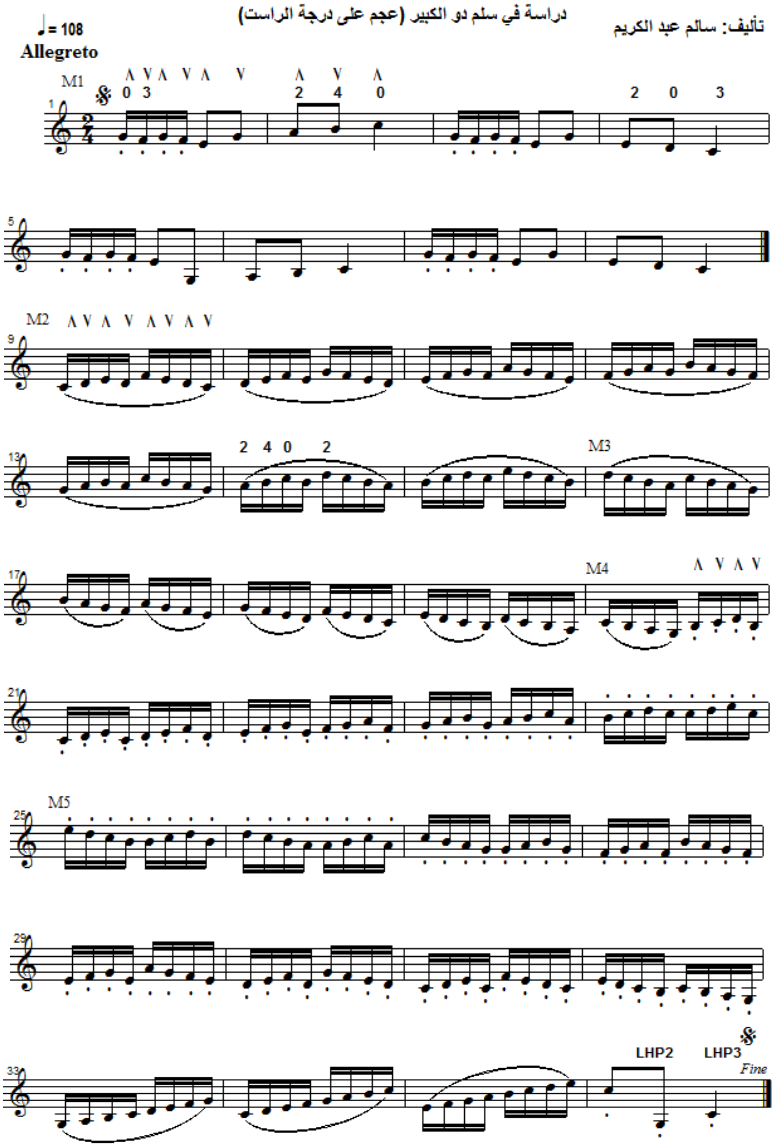
١٢. استخدم طريقة النبر بأصابع اليد اليمنى بدون استخدام الريشة (RIGHT HAND PIZZICATO) على وتر القبا جهاركاه.

أهم ما يميز العمل:

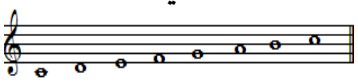
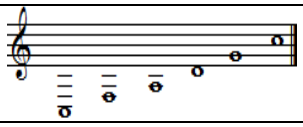
١. استخدام الريشة الدائرية.

٢. اعتماد العمل على الأداء المتصل LEGATO.

٣. اعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة بشكل كبير.

النموذج الخامس

التحليل الموسيقي للنموذج الخامس

دراسة في سلم دو الكبير

البطاقة التعريفية	
تأليف	سالم عبد الكريم
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز 
الميزان	2/4
الضرب المستخدم	لا يوجد إيقاع مصاحب
سرعة العمل	ALLEGRETTO
عدد المازورات	٣٦ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة آلية حرة غير مقيدة M1.M2.M3.M4.M5
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم*	

(*) هذا هو دوزان تسوية أوتار عود سالم عبد الكريم وان لم يستخدم الوتر الاول قرار رأست والوتر الثاني قرار الجهاركاه في هذا العمل.

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: هذه الدراسة تعتمد على التتابع اللحني (SEQUENSE) الصاعد درجة درجة والهابط درجة درجة وجميعها من سلم دو الكبير، ويمكن تقسيمها إلى:

الفكرة (M1): م(١): م(٨) استخدمت تقنية (STACCATO)

الفكرة (M2): م(٩): م(١٥) استخدمت تقنية (LEGATO)

الفكرة (M3): م(١٦): م(١٩) استخدمت تقنية (LEGATO)

الفكرة (M4): م(٢٠): م(٢٤) استخدمت تقنية (STACCATO)

الفكرة (M5): م(٢٥): م(٣٦) استخدمت تقنية (STACCATO) وتقنية (LEGATO) وتقنية (LEFT HAND PIZZICATO).

الختام (FINE): في م(٣٦) الركوز التام على درجة (الراست).

التقنيات الأدائية المستخدمة:

في الفكرة (M1.M2.M3.M4.M5)

١. أوضاع العود المستخدمة في مازورات العمل: الوضع الأول : من مازورة (١) لغاية مازورة (٣٦).

١. الريشة المقلوبة: أستخدمت في كل العمل

٢. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: أستخدمها العازف في جميع أجزاء العمل مع وجود بعض القفزات النغمية.

٣. نبر الوتر STACCATO: أستخدمت في الفكرة(M1) مازورة (١)(٣) (٧)، وفي الفكرة (M3) (٢٠)[٢]، (١٥)(٢١:٢٤)، وفي الفكرة (M4) (٢٥:٣٢) (٣٦).

٤. الأداء المتصل LEGATO: أستخدمت في الفكرة (M2) مازورة (٩:١٦)، وفي الفكرة (M3) (١٧:٢٠)، وفي الفكرة (M4) في مازورة (٣٣:٣٥).

٥. البصمة (LEFT HAND PIZZICATO): أستخدمت في الفكرة (M4) مازورة (٣٦).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

(مقام تبريز) مقام العجم على درجة الراست، مقام تبريز، جنس عجم على درجة الراست، جنس عجم على النوا، جنس عجم على الراست، مقام تبريز، جنس عجم على النوا، جنس عجم على الراست، جنس عجم على درجة اليكاه، جنس نهاوند على الدوكاه، مقام تبريز، مقام كرد على البوسليك.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل حر غير مقيّد (دراسة).

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٣٦) مازورة حيث تكوّن العمل من (M1.M2.M3.M4.M5).

٣. إعتماد العمل على التتابعات النغمية (SUQUNCE).

٤. في الفكرة (M1) تتكوّن من جملة موسيقية منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين، وفي الفكرة (M2) تتكوّن من جملة موسيقية غير منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين، وفي الفكرة (M3) تتكوّن من عبارة موسيقية، في الفكرة (M4) تتكوّن من عبارة موسيقية، وفي الفكرة (M5) تتكوّن من جملة موسيقية غير منتظمة مطولة وتنقسم إلى ثلاث عبارات.

٥. استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ بسرعة ALLEGRETTO، ولم يستخدم في العمل إيقاع مصاحب.

٦. استخدم العازف دوزان العود: الوتر الأول قرار الراست لم يستخدم في هذا العمل والوتر الثاني قرار جهاركاه لم يستخدم في هذا العمل، والوتر الثالث العشيران والوتر الرابع الدوكاه والوتر الخامس النوا والوتر السادس الكردان.

٧. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات التامة الأقل استخداماً والوقفات المؤقتة الأكثر استخداماً.

٨. المساحة الصوتية للعمل من درجة (قرار اليكاه) وصولاً لدرجة (جواب البوسليك).

٩. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١٠. اعتماد العمل على الأداء المتصل LEGATO وعزف نبر الوتر STACCATO في أجزاء العمل.

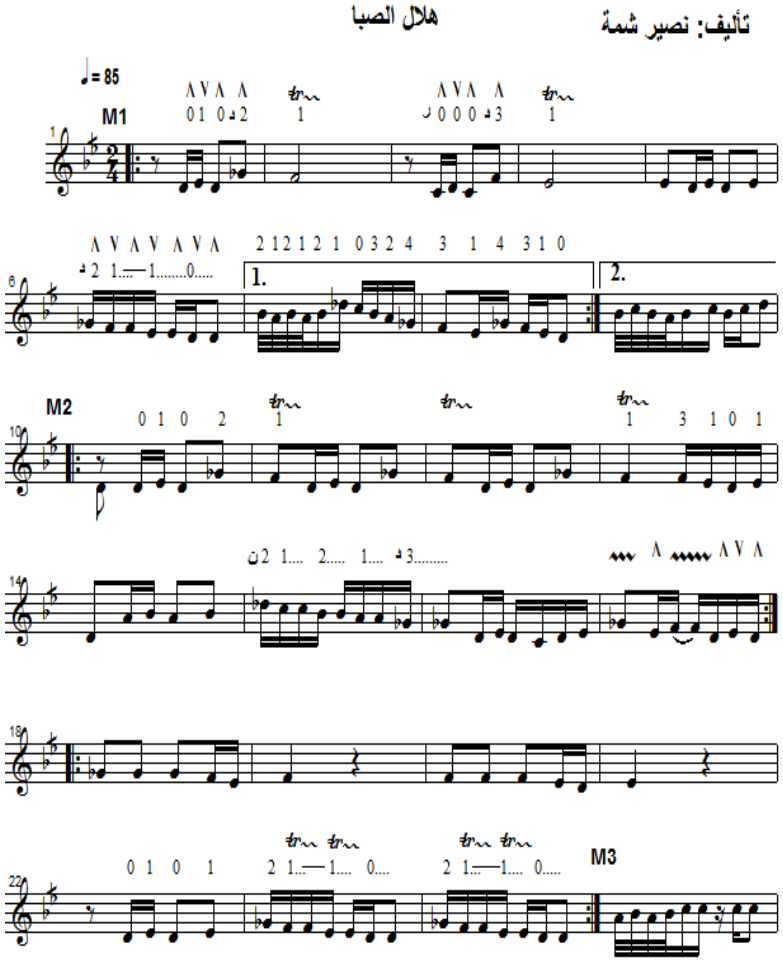
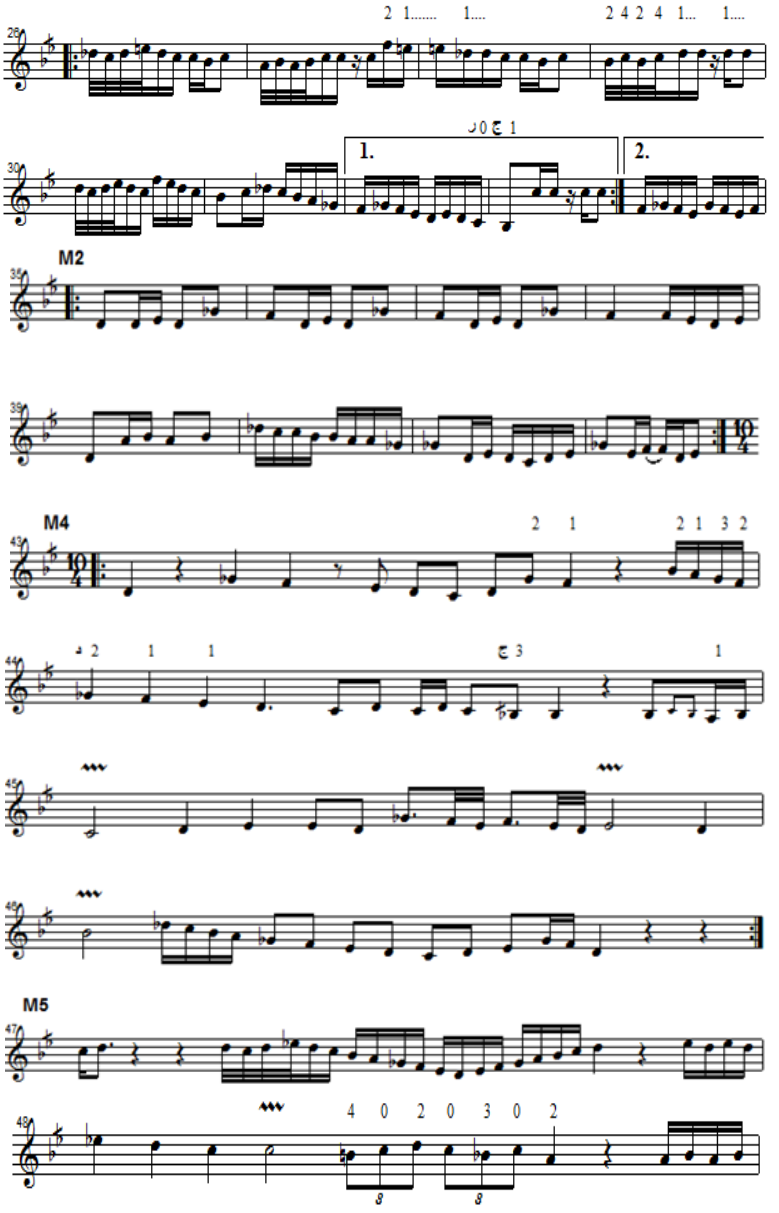
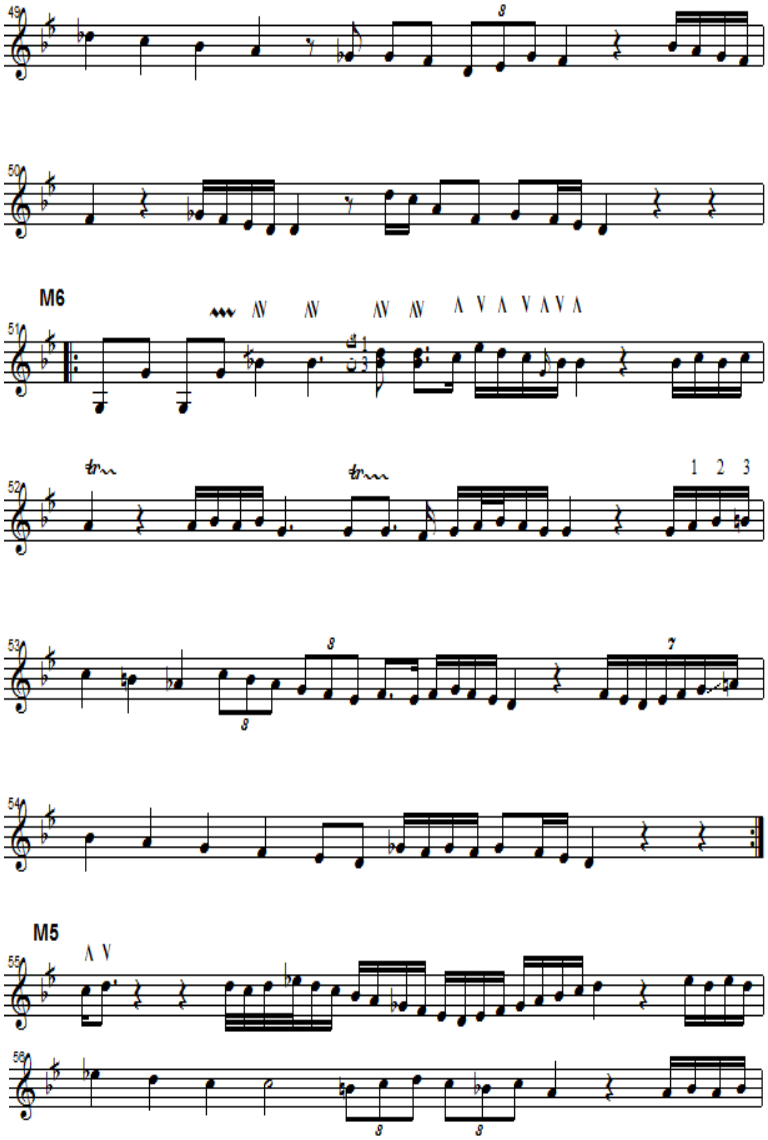
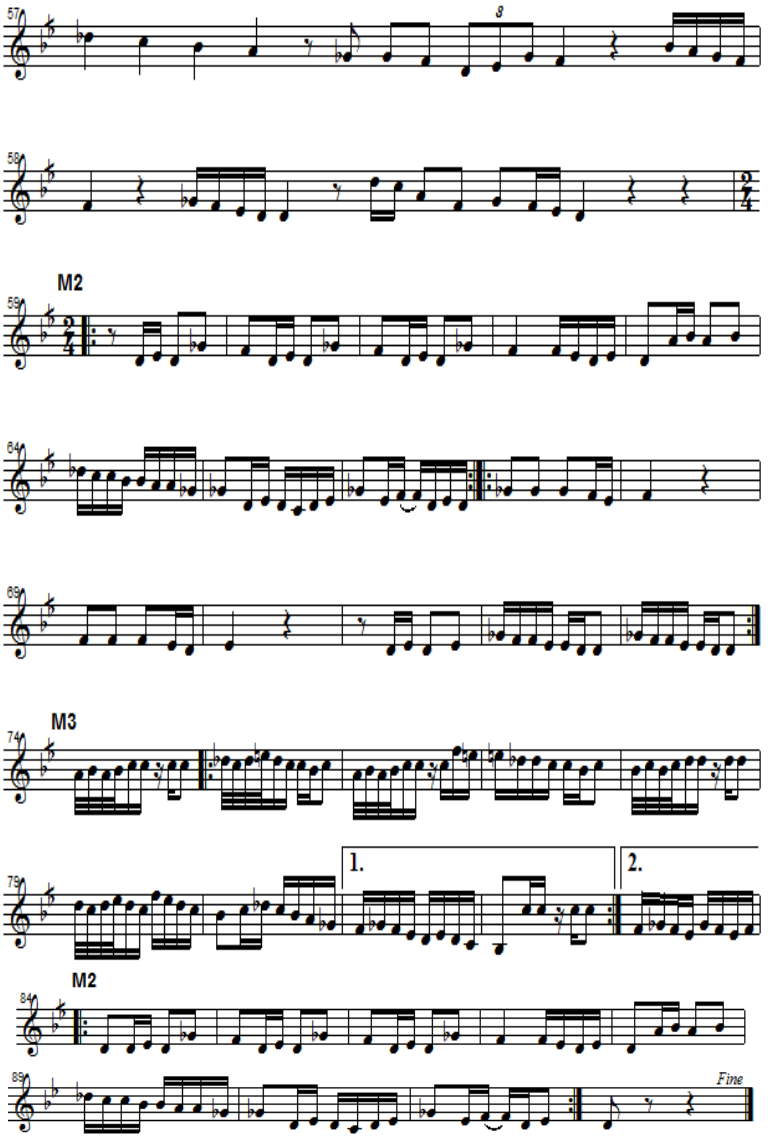
١١. استخدم تقنية النبر بأصابع اليد اليسرى (البصمة)(LEFT HAND PIZZICATO) في ختام العمل وهي إحدى تقنيات المدرسة العراقية بالعزف على العود وذلك بطرق أصابع اليد اليسرى على لوحة عفق الأصابع (FINGER BOARD).

أهم ما يميز العمل:

١. استخدام (STACCATO) و (LEGATO) بشكل كبير.

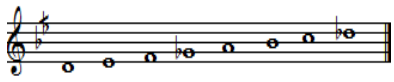
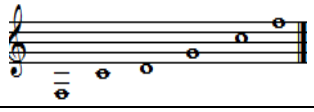
٢. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) بشكل كبير.

٣. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة بشكل كبير.

النموذج السادس

M2
M4
M5
1.
2.

M6
M5
1 2 3

57
8
58
M2
59
64
69
M3
74
1.
2.
79
M2
84
89
Fine

التحليل الموسيقي للنموذج السادس

هلال الصبا

البطاقة التعريفية	
تأليف	نصير شمه
قالب العمل	قالب هلال الصبا*
المقام	صبا 
الميزان	10/4 ، 2/4
الضرب المستخدم	ملفوف، سماعي ثقيل
سرعة العمل	♩ = 85
عدد المازورات	٩٢ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة حرة غير مقيدة 1.M2.M3.M2.M4.M5.M6.M5.M2.M3.
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

(*) قالب هلال الصبا: من إبتكار الفنان نصير شمه.

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: مقطوعة حرة البناء حيث تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الفكرة (M1) : م(١): م(٩) جملة موسيقية تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(١): م(٤) تبدأ باستعراض جنس صبا على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة صاعدة مع عزف لدرجة الراست والركوز مؤقت على درجة السيكاه.

العبارة الثانية: م(٥): م(٩) تبدأ بإستعراض جنس صبا على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة هابطة في م(٦:٥)، واستعرض مقام صبا بنغمات سلميّة هابطة (جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه) في م(٨:٧)، واستعرض جنس كرد على درجة الحسيني بنغمات سلميّة صاعدة في م(٩)، والركوز تام على درجة المحير.

٢. الفكرة (M2) م(١٠): م(٢٤) : تتكون من جملتين موسيقيتين:

الجملة الموسيقية الأولى: م(١٠): م(١٧) تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(١٠): م(١٤)[١] تبدأ بإستعراض جنس صبا على درجة الدوكاه بقفزات نغمية مع عزف لدرجة الراست والركوز تام على درجة الدوكاه.

العبارة الثانية: م(١٤)[٢]: م(١٧) تبدأ بإستعراض مقام صبا بنغمات سلميّة هابطة (جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه)، والركوز تام على درجة الدوكاه.

الجملة الموسيقية الثانية: م(١٨): م(٢٤) تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(١٨): م(٢١) تبدأ بإستعراض جنس صبا على درجة الدوكاه بقفزات نغمية، والركوز مؤقت على درجة السيكاه.

العبارة الثانية: م(٢٢): م(٢٤) تبدأ بإستعراض جنس صبا على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة هابطة، والركوز تام على درجة الدوكاه.

٣. الفكرة (M3) : م(٢٥): م(٣٥)[١] جملة موسيقية تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٢٥): م(٢٨) تبدأ باستعراض جنس حجاز على درجة الكردان بنغمات سلميّة هابطة مع أداء لنغمتي (الحسيني، العجم)، والركوز المؤقت على درجة الكردان.

العبارة الثانية: م(٢٩): م(٣٥)[١] تبدأ بإستعراض جنس العجم على درجة العجم بنغمات سلميّة هابطة في م(٢٩:١٣١)، ثم استعرض مقام الصبا (جنس صبا على الدوكاه، جنس حجاز على درجة الجهاركاه) مع أداء لنغمتي (الراست، عجم عشيران) في نغمات سلمية هابطة والركوز تام على درجة الدوكاه.

٤. إعادة للفكرة (M2) م(٣٥:٤٣[١]).

٥. الفكرة (M4) : م(٤٣)[٣]: م(٤٦) جملة موسيقية تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٤٣)[٣]: م(٤٤) استعرض مقام بستنكار على درجة العراق (طبع سيكاه على درجة العراق وجنس صبا على درجة الدوكاه) بنغمات سلميّة هابطة مع أداء لنغمة العجم في م(٤٣)[١٠]، والركوز تام على درجة العراق، وهي من مازورتين فقط بميزان ($\frac{10}{4}$).

العبارة الثانية: م(٤٤)١٠:م(٤٦)استعرض مقام الصبا(جنس صبا على الدوكاه، جنس حجاز على درجة الجهاركاه) مع أداء لنغمتي(الراست، العراق، الحسيني عشيران)في نغمات سلمية هابطة والركوز تام على درجة الدوكاه، وهي من مازورتين فقط بميزان($\frac{10}{4}$).

٦. الفكرة (M5): م(٤٧): م(٥٠) جملة موسيقية تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٤٧) : م(٤٨) تبدأ باستعراض مقام صبا على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة صاعدة وهابطة في م(٤٧)، واستعرض جنس كرد على درجة الحسيني مع لمس لدرجة (الماهور) في م(٤٨)، والركوز مؤقت على درجة الحسيني.

العبارة الثانية: م(٤٧)[١٠]: م(٥٠) تبدأ باستعراض مقام صبا على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة هابطة، والركوز تام على درجة الدوكاه.

٧. الفكرة (M6) : م(٥١): م(٥٤) جملة موسيقية تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى: م(٥١) : م(٥٢) تبدأ باستعراض (طبع سيكاه) على درجة الآوج بنغمات سلميّة هابطة في م(٥١) مع لمس لدرجة اليكاه، واستعرض جنس نهاوند على درجة النوا نغمات سلميّة هابطة في م(٥٢)، والركوز مؤقت على درجة النوا.

العبارة الثانية: م(٥٢)[١٠]: م(٥٤) استعرض مقام بيات شوري على درجة الدوكاه (جنس بياتي على الدوكاه، جنس حجاز على النوا) بنغمات سلميّة هابطة في (٥٢[١٠]:٥٣) مع لمس لدرجة ماهور، ثم استعرض جنس بياتي على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة صاعدة واستعرض جنس صبا على درجة الدوكاه بنغمات سلميّة هابطة في م(٥٤)، والركوز تام على درجة الدوكاه.

٨. ثم إعادة للفكرة (M5.M2.M3.M2) من م(٥٥:٩٢).

٩. الختام (FINE): في م(٩٢) الركوز التام على درجة الدوكاه.

التقنيات الأدائية المستخدمة:

في الفكرة M1.M2.M3.M4.M5.M6

١. الأوضاع: الوضع الأول:(١)[١]، (٣)، (٤)، (٥)، (٦)[٢]، (٧)[٢]، (٨)، (١٠)١، (١٣)[٢]، (١٦)، (١٧)، (١٨)، (١٩)، (٢٠)، (٢١)، (٢٢)، (٢٣)[٢]، (٢٤)[٢]، (٢٦)، (٣١)، (٣٢)، (٣٤)، (٤٣)، (٤٥)، (٤٦)، (٤٧)، (٤٨)، (٤٩)، (٥٠)، (٥٢)[١]، (٥٣)، الوضع الثاني: (٧)١، (٩)، (١٤)، (١٥)، (٢٥)، (٢٦)، (٢٧)[٢]، (٢٩)، (٣٠)، (٤٣)[١٠]، الوضع الثالث: (١)[٢]، (٢)، (٦)[١]، (١٠)[٢]، (١١)، (١٢)، (١٣)[١]، (٢٣)[١]، (٢٤)[١]، (٤٣)[٤]، الوضع الرابع: (٤٤)[٧]، الوضع الخامس: (٢٨)[٢]، الوضع السادس: (٣٣)[١].

٢. من مازورة (٥٩:٩٢) فهي إعادة للفكرة (M2.M3.M2).

٣. الريشة المقلوبة: أستخدمت في كل العمل.

٤. الريشة المزدوجة: استخدمها العازف في الفكرة(M6) في م(٥١)، وفي الفكرة(M5) في م(٥٦).

٥. الفرداش TREMOLO: استخدمت في الفكرة(M4) م(٤٥)(٤٦)(٤٨)، وفي الفكرة (M6) في م(٥١)(٥٢).

٦. العفق الزاحف GLISSANDO: استخدمت الفكرة (M1) مازورة (٦)، استخدمت الفكرة (M2) مازورة (٢٣:٢٤)، استخدمت الفكرة (M4) مازورة (٤٥).

٧. الزغردة TRILL: استخدمت في الفكرة (M1) مازورة (٢) (٤) (١١:١٣) (٢٣:٢٤)، استخدمت في الفكرة (M6) مازورة (٥٢).

٨. حلية APPOGIATURA : استخدمت في الفكرة (M6) مازورة (٥١).

٩. حلية ACCIACCATURA: استخدمت في الفكرة (M4) مازورة(٤٤).

١٠. التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة المستخدمة وتشمل الثلثية: أستخدمت في الفكرة(M5) في م(٤٨)، (٤٩)، وفي الفكرة (M6) في م(٥٣)، السباعية: استخدمت في الفكرة (M6) في م(٥٣)١٠.

١١. العفق المزدوج DOUBLE STOPS: استخدمت في الفكرة (M6) في مازورة (٥١)°.

١٢. الفكرة الأساسية BASIC IDEA: استخدم العازف الفكرة الأساسية التي اعتمدت بإعادة الفكرة (M2.M3).

١٣. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: جاءت أكثر استخداماً في أجزاء العمل وجاءت القفزات النغمية الأقل استخداماً.

١٤. الرباط الزمني (LA LIAISON): استخدمت في الفكرة (M2) في مازورة (٤٢).

١٥. ختام العمل (FINE): ختم العمل على درجة الدوكاه ركوز تام.

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

جنس صبا على درجة الدوكاه، جنس صبا على درجة الدوكاه، جنس كرد على درجة الحسيني، جنس صبا على درجة الدوكاه، مقام صبا (جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه)، جنس صبا على درجة الدوكاه، جنس صبا على درجة الدوكاه، جنس حجاز على درجة الكردان، جنس عجم على درجة العجم، مقام صبا(جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه)، مقام بستنكار(طبع سيكاه على العراق وجنس حجاز على درجة الدوكاه)، مقام صبا(جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه)، مقام صبا(جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه)، جنس كرد على درجة الحسيني، مقام صبا(جنس صبا على الدوكاه وجنس حجاز على درجة الجهاركاه)، طبع سيكاه على درجة الآوج، جنس نهاوند على درجة النوا، مقام بيات شوري على درجة الدوكاه (جنس بياتي على الدوكاه، جنس حجاز على النوا)، جنس صبا على درجة الدوكاه.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل حر غير مقيّد.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٩٢) مازورة حيث تكوّن العمل من (M1.M2.M3.M2.M4.M5.M6.M5.M2.M3.M2).

٣. إعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) ماعدا وجود بعض القفزات النغمية الصاعدة والهابطة في مازورة (٣٣)(٨٢).

٤. ٣. الفكرة (M1) الجملة الموسيقية الأولى: منتظمة غير مطولة تتكون من عبارتين منتظمتين، وفي الفكرة (M2) تتكوّن من جملتين موسيقيتين: الجملة الموسيقية الأولى: منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين منتظمتين.

٥. الجملة الموسيقية الثانية: منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين منتظمتين، وفي الفكرة (M3) جملة موسيقية غير منتظمة مطولة تنقسم إلى عبارتين، في الفكرة (M4) جملة موسيقية غير منتظمة غير مطوّلة تنقسم إلى عبارتين، في

الفكرة (M5) جملة موسيقية غير منتظمة غير مطوّلة تنقسم إلى عبارتين، في الفكرة (M6) جملة موسيقية غير منتظمة غير مطوّلة تنقسم إلى عبارتين.

٦. استخدم ميزان $\frac{2}{4}$ في الفكرة (M1.M2.M3.) بسرعة (♩= 85) حيث كان الإيقاع المصاحب (الملفوف)، واستخدم ميزان $\frac{10}{4}$ في الفكرة (M4.M5.M6) بسرعة (♩= 85) حيث كان الإيقاع (سماعي ثقيل).

٧. استخدم العازف دوزان العود: الوتر الأول (قرار الجهاركاه) والوتر الثاني الراست والوتر الثالث الدوكاه والوتر الرابع النوا والوتر الخامس الكردان والوتر السادس الماهوران، حيث تتيح تسوية هذه الأوتار إلى إعطاء مزيج من عزف نغمتين معاً على سبيل المثال استخدام تقنية العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) عزف نغمة (الراست والسيكاه) أو(الراست و الجهاركاه) معا وذلك لسرعة عزف النغمتين وإعطاء جمالية بالصوت معاً عن السماع، وأيضا يفيد هذا الدوزان في استخدام تقنية تعدد التصويت (التآلفات) (CHORD) كعزف أكورد هابط نغمة (راست، كرد، نوا) باستخدام وتر الراست المطلق وعفق نغمة الكرد فقط مما يعطي سرعه بأداء الأكورد على سبيل المثال.

٨. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات التامة والوقفات المؤقتة.

٩. المساحة الصوتية للعمل من درجة اليكاه وصولاً لدرجة الماهوران باستخدام.

١٠. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١١. استخدام الريشة المزدوجة في الفكرة (M6).

١٢. استخدم التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة (الثلثية) في الفكرة (M5.M6) والسباعية في الفكرة(M6).

١٣. استخدم الرباط الزمني (LA LIAISON) في الفكرة (M2) تقنية الأداء المستمر بنبر موحد في القوة من نفس الدرجة الصوتية.

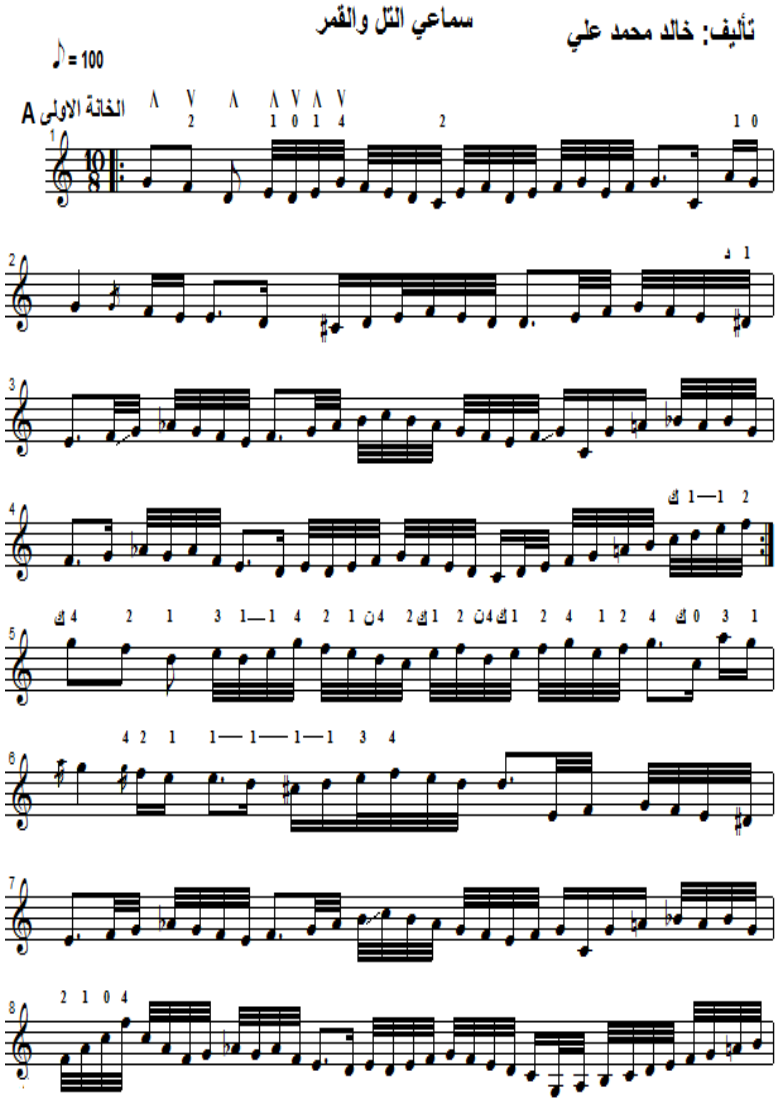
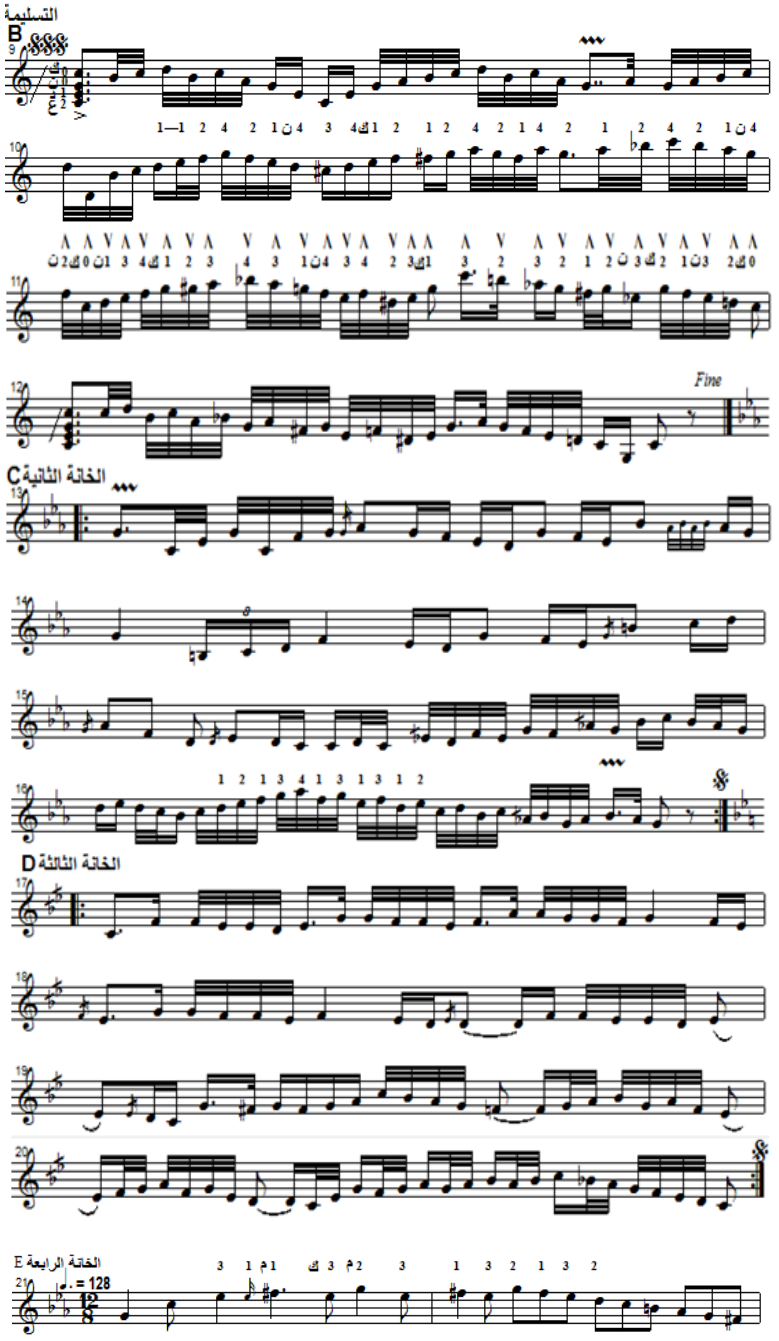
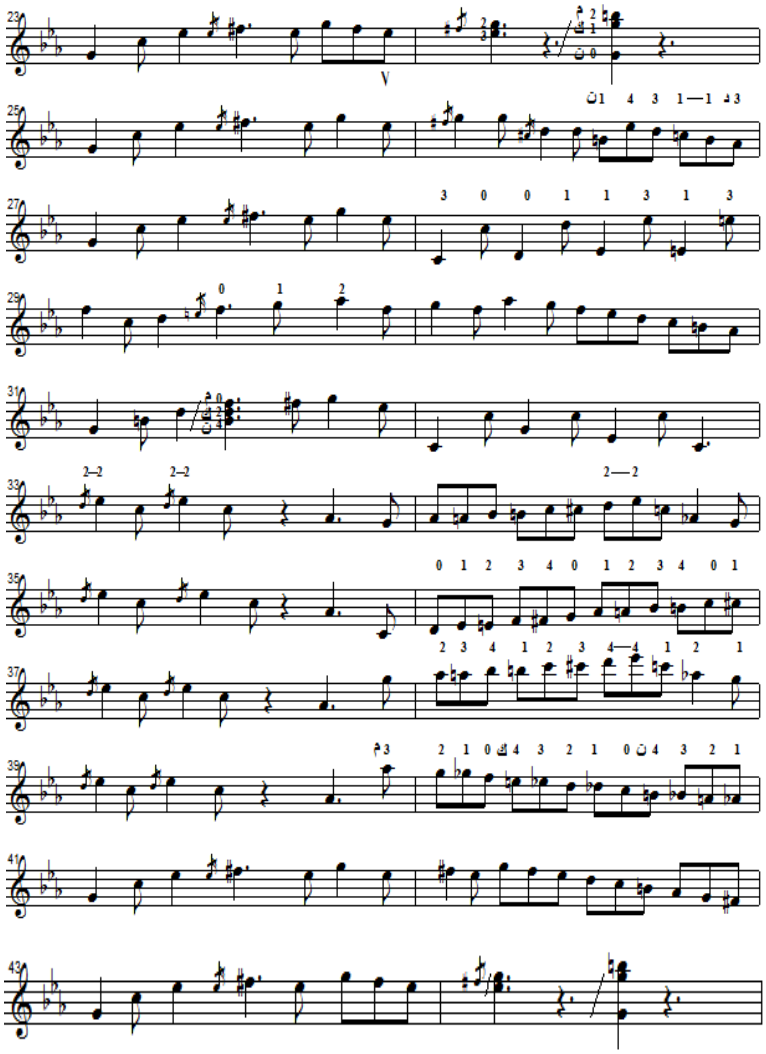
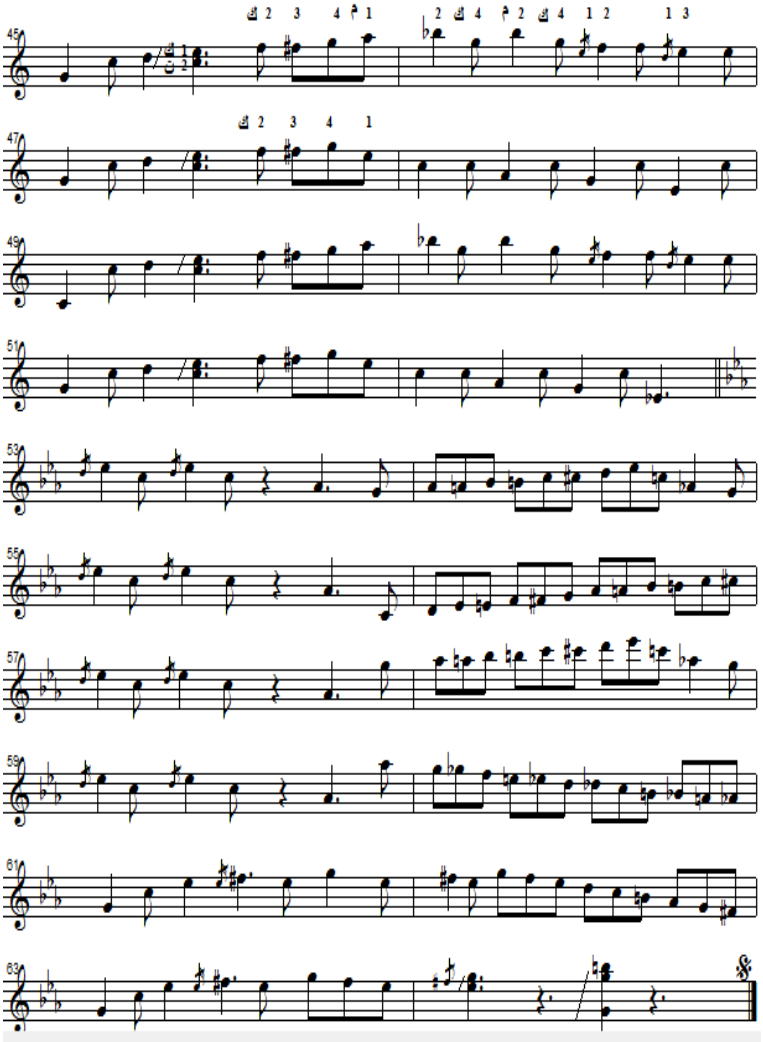
١٤. استخدم حلية (ACCIACCATURA) في الفكرة (M4)، واستخدم حلية (APPOGIATURA) في الفكرة (M6).

أهم ما يميز العمل:

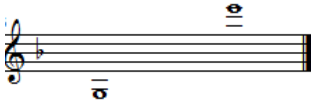
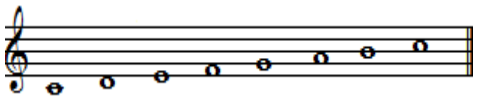
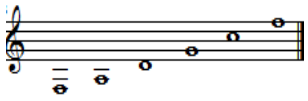
١. استخدام قالب هلال الصبا الجديد من ابتكار المؤلف.

٢. استخدام الانتقالات المقامية بكثرة.

٣. استخدام النغمات السلمية الهابطة والصاعدة بشكل كبير.

النموذج السابع

التسليمة
B
Fine
C الخانة الثانية
D الخانة الثالثة
E الخانة الرابعة
♩. = 128

التحليل الموسيقي للنموذج السابع

التل والقمر

البطاقة التعريفية	
تأليف	خالد محمد علي
قالب العمل	سماعي
المقام	تبريز (عجم مصوّر على درجة الراست)
الميزان	12/8 ، 10/8
الضرب المستخدم	سماعي ثقيل، SWING
سرعة العمل	♩. = 128 ، ♪ = 100
عدد المازورات	٦٤ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة آلية مقيدة A.B.C.B.D.B.E.B
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: مقطوعة آلية مقيدة البناء حيث تتكوّن من أفكار موسيقية (أربعة خانات وتسليمة) سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الخانة الأولى الفكرة A : م(١): م(٩)[١] جملة موسيقية تتكوّن من أربع أجزاء:

الجزء الأول: م(١): م(٢) تبدأ باستعراض جنس العجم على درجة الراست بنغمات سلميّة هابطة، واستعرض جنس نهاوند على درجة الدوكاه مع لمس لدرجة (زير كولا) والركوز مؤقت على درجة الدوكاه.

الجزء الثاني: م(٢)[٩]: م(٤) تبدأ باستعراض جنس حجاز على درجة النوا بنغمات سلميّة هابطة ولمس لدرجة(الكرد، الحصار)، واستعرض جنس عجم على درجة الجهاركاه بقفزات نغمية ولمس لدرجة (العجم)، واستعرض جنس صبا زمزم على درجة البوسليك بقفزات نغمية ولمس لدرجة(الحصار)، واستعرض جنس عجم على درجة الراست بنغمات سلميّة هابطة، ثم استعرض مقام (تبريز) بنغمات سلميّة صاعدة والركوز مؤقت على درجة ماهوران.

الجزئين الثالث والرابع: من م(٥): م(٩)[١] إعادة للجملة الموسيقية الأولى في ديوان أعلى مع استخدام آربيج هابط وصاعد ARPEGGIO في م(٨)، مع اختلاف القفلة حيث الركوز تام على درجة الكردان.

٢. التسليمة الفكرة B : م(٩): م(١٢) تتكوّن من جزئين:

الجزء الأول: م(٩): م(١٠) تبدأ بإستعراض مقام تبريز على درجة الراست بقفزات نغمية، واستعرض جنس عجم على درجة النوا بنغمات سلميّة صاعدة، ثم استعرض جنس عجم على الكردان بنغمات سلميّة صاعدة مع لمس لدرجة (شاهيناز، ج الحجاز)، والركوز مؤقت على درجة السهم.

الجزء الثاني: م(١٠)[٩]: م(١٢) تبدأ باستعراض جنس عجم على درجة (ماهوران) بنغمات سلميّة هابطة ولمس لدرجة (السنبلة، جاوب الحصار)، واستعرض جنس عجم على درجة (الكردان) بنغمات سلميّة صاعدة ولمس لدرجة (جواب الحصار، سنبلة)، ثم استعرض مقام (نوأثر) على درجة الكردان بنغمات سلميّة هابطة نغمية، واستعرض جنس مقام (تبريز) على درجة الراست بنغمات سلميّة هابطة

مع لمس لدرجة (العجم، الحجاز، الكرد) مع أداء لنغمة (اليكاه)، والركوز تام على درجة الراست.

٣. الخانة الثانية الفكرة C: م(١٣): م(١٦) تتكوّن من ثلاث أجزاء:

الجزء الأول: م(١٣): م(١٤)[١] تبدأ باستعراض مقام نهاوند كردي على درجة الراست بنغمات سلميّة صاعدة، والركوز المؤقت على درجة النوا.

الجزء الثاني: م(١٤)[٣]: م(١٥)[٥] تبدأ باستعراض مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الراست بقفزات نغمية مع أداء لنغمة(الكوشت)، والركوز التام على درجة الراست.

الجزء الثالث: م(١٥)[٦]: م(١٦) تبدأ باستعراض مقام البياتي المصوّر على درجة النوا بنغمات سلميّة صاعدة، والركوز تام على درجة النوا.

٤. الخانة الثالثة الفكرة D: م(١٧): م(٢٠) تتكوّن من جزئين:

الجزء الأول: م(١٧): م(١٩)[٢] تبدأ باستعراض جنس راست على درجة الراست بنغمات سلميّة صاعدة وهابطة، والركوز التام على درجة الراست.

الجزء الثاني: م(١٩)[٣]: م(٢٠) تبدأ باستعراض جنس عجم على درجة الجهاركاه بنغمات سلمية هابطة، ثم استعرض مقام راست على درجة الراست مع استخدام آربيج هابط ARPEGGIO، والركوز التام على درجة الراست.

٥. الخانة الرابعة الفكرة E م(٢١): م(٦٤): تتكوّن من ثلاثة جمل موسيقية:

الجملة الموسيقية الأولى م(٢١):(٣٢): تنقسم إلى ثلاث عبارات:

العبارة الأولى م(٢١): م(٢٤): استعرض مقام (شاهيناز) مصور على درجة النوا بنغمات سلميّة صاعدة وهابطة، والركوز تام على تآلف صول الكبير.

العبارة الثانية م(٢٥): م(٢٩)[١]: استعرض مقام شاهيناز مصور على درجة النوا (ديوان ثاني) بنغمات سلميّة صاعدة وهابطة مع لمس لدرجة (ج بوسليك)، واستخدم الدرجة وجوابها في م(٢٨)، والركوز مؤقت على درجة ماهوران.

العبارة الثالثة م(٢٩)٢: م(٣٢): استعرض مقام حجاز على درجة النوا بنغمات سلميّة هابطة، وأداء تآلف CHORD(ماهور، محير، ماهوران) مع استخدام تعليق الوتر (الكردان) في م(٣٢)، والركوز تام على درجة الراست ومقام نوأثر.

الجملة الموسيقية الثانية م(٣٣):(٤١)١: تنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى م(٣٣): م(٣٦): استعرض مقام حجاز مصور على درجة النوا باستخدام درجات كروماتيك (السلم الملّون)، واستعرض مقام (نوأثر) على درجة الراست باستخدام درجات كروماتيك (السلم الملّون)، والركوز مؤقت على درجة (شاهيناز).

العبارة الثانية م(٣٧): م(٤١)١: استعرض مقام حجاز مصور على درجة النوا باستخدام درجات كروماتيك (السلم الملّون)، واستعرض درجات سلم الكروماتيك (الملّون) في م(٤٠)، والركوز تام على درجة النوا.

من م(٤١)٢: م(٤٤) إعادة للعبارة الأولى من الجملة الموسيقية الأولى.

الجملة الموسيقية الثالثة م(٤٥):(٥٢): تنقسم إلى عبارتين:

العبارة الأولى م(٤٥): م(٤٩)١: استعرض مقام العجم على درجة الكردان بنغمات سلمية صاعدة مع لمس لدرجة (ج العجم) في م(٤٦)، واستعرض مقام (تبريز) عجم على الراست بقفزات نغمية في م(٤٨:٤٩١)، والركوز تام على درجة الراست.

العبارة الثانية م(٤٩)٢: م(٥٢): إعادة للعبارة السابقة مع لمس لدرجة (الكرد)، والركوز مؤقت على درجة (الكرد).

من م(٥٣): م(٦١)١ إعادة للجملة الموسيقية الثانية.

من م(٦١)٢ : م(٦٤) إعادة للعبارة الأولى.

٦. ثم إعادة للتسليمة الفكرة (B) من م(٩:١٢).

٧. الختام (FINE): في م(١٢) الركوز التام على درجة الراست.

التقنيات الأدائية المستخدمة: في الفكرة A.B.C.D.E

١. الأوضـــاع: الوضـــع الأول: (٢)[٩]، (٣)، (٤)[١]، (٧)، (١٠)[١]، (١٢)، (١٣)، (١٤)، (١٥)، (١٦)[٧]، (١٧)، (١٨)، (١٩)[١]، (٢٠)، (٢١)، (٢٢)، (٢٤)[١]، (٢٥)، (٢٦)١:٦، (٢٧)، (٢٨)، (٣١)، (٣٢)، (٣٣)، (٣٤)، (٣٥)، (٣٦)، (٣٧)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٢)، (٤٣)[١]، (٤٨)، (٥٢)، الوضـع الثـاني: (١)، (٤)[٦]، (٦)[٧]، (١٥)[١٠]، (٨)، (٩)، (٢٧)[٢:١]، (١٩)[٤]، (٢٨)[٨]، (٢٩)، (٣٠)[٩:١]، (٤٣)[١٠]، الوضـــع الرابـــع: (٤)[١٠]، (٥)، (٦)[٣]، (١٠)[٢]، (٢٦)[٧]، (٤٥)، (٤٦)، (٤٩)، (٥٠)، (٥١)، الوضع الخامس:(١٦)، الوضع السادس: (١٠)[٦]، (٤)١٠، (٥)، (٦)[٣]، (١٠)[٢]، (١١)[٦]، (٢٤)[٦]، (٤٣)[٦]، الوضـــــــع السابع:(٥)[١٠]، (٦)[١]، (١١)، (٣٨)، الوضع التاسع:(١٠)[١٠:٩]، (٦)[١]، الوضع العاشر:(١١)[٦]، من مازورة (٥٣:٦٤) فهي إعادة للمازورة من (٣٣:٤٤).

٢. الريشة المقلوبة: استخدمت في كل العمل.

٣. الريشة المزدوجة: استخدمها العازف في الفكرة(D) في م(١٧:١٨).

٤. الفرداش TREMOLO: استخدمت في الفكرة(B) م(٩)[٨]، وفي الفكرة (C) في م(١٣)[١]، (١٦)[٨].

٥. العفق الزاحف GLISSANDO: استخدمت الفكرة (A) مازورة (٤)[١٠]، (٥)، (٦).

٦. استخدمت الفكرة (E) مازورة (٢٦)، (٣٣)، (٣٤)، (٣٥)، (٣٨)، (٤٥)، (٤٧)، (٤٩)، (٥١).

٧. الريشة المنزلقة SLIP STROKE: استخدمت في الفكرة (B) مازورة (٩)، (١٢)، استخدمت في الفكرة (E) ما زورة (٢٤) (٣١)، (٤٤)، (٤٥)، (٤٧)، (٤٩)، (٥١)، (٦٤)

٨. حلية APPOGIATURA : استخدمت في الفكرة (A) مازورة (٦)، استخدمت في الفكرة (C) مازورة (١٣)[٤](١٤) (١٥)، استخدمت في الفكرة (D) مازورة (١٨) (١٩)، استخدمت في الفكرة (E) مازورة (٢١) (٢٣) (٢٤) (٢٥)

(٢٦)(٢٧)(٢٩)(٣٣)(٣٥)(٣٧)(٣٩)(٤١)(٤٣)(٤٤)(٤٦)(٥٠)(٥٣)(٥٥)
(٥٧)(٥٩)(٦١) (٦٣)(٦٤).

٩. حلية ACCIACCATURA :استخدمت في الفكرة (C) مازورة (١٣)[١٠].

١٠.التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة المستخدمة وتشمل الثلثية: استخدمت في الفكرة (C) في مازورة (١٤).

١١.تعدد التصويت (التآلفات) CHORD: استخدمت في الفكرة (B) في مازورة (٩)(١٢)، استخدمت في الفكرة (E) في مازورة (٢٤)(٣١) (٤٤) (٦٤).

١٢.العفق المزدوج DOUBLE STOPS: استخدمت في الفكرة (E) في مازورة (٢٤) (٤٤) (٤٥) (٤٧) (٤٩) (٥١) (٦٤).

١٣.الفكرة الأساسية BASIC IDEA: استخدم العازف الفكرة الأساسية التي اعتمدت بإعادة الفكرة (B).

١٤.التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: جاءت أكثر استخداماً في أجزاء العمل وجاءت القفزات النغمية الأقل استخداماً.

١٥.استخدام الرباط الزمني (LA LIAISON)، واستخدام تأخر النبر (SYNCOPE):استخدمت في الفكرة (D) في مازورة (١٨) (١٩)(٢٠).

١٦.استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ديوان ثاني وثالث): أستخدمه العازف في مازورة (١١:١٠) (٢٤:٢١) (٤٠:٣٨) (٤٤:٤١) (٥١:٤٥) (٦٤:٥٨).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

جنس عجم على درجة الراست، جنس نهاوند على درجة الدوكاه، جنس حجاز على درجة النوا، جنس عجم على درجة العجم، مقام صبا زمزم على درجة البوسليك، جنس عجم على درجة الراست، مقام (تبريز) عجم على درجة الراست، جنس عجم على درجة الكردان، جنس عجم على درجة المحير، جنس حجاز على درجة النوا، جنس عجم على درجة الجهاركاه، جنس صبا زمزم على درجة البوسليك، جنس عجم على درجة الراست، مقام تبريز على درجة الراست، مقام تبريز على درجة الراست، جنس عجم على درجة النوا، جنس عجم على درجة الكردان، جنس عجم على درجة الجهاركاه، جنس عجم على درجة الكردان، مقام نوأثر على درجة الكردان، مقام تبريز على درجة الراست، مقام نهاوند كردي على درجة الراست، مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الراست، مقام راست مصري على درجة الراست، مقام بياتي على درجة النوا، جنس راست على درجة الراست، مقام عجم على درجة الجهاركاه، جنس بياتي على درجة الدوكاه، مقام تبريز على درجة الراست، مقام شاهيناز على درجة النوا، مقام شاهيناز على درجة النوا، جنس عجم على درجة الكردان، مقام حجاز على درجة النوا، مقام حجاز على درجة النوا، مقام نوأثر على درجة الراست، مقام حجاز على درجة النوا، مقام العجم على الكردان، مقام تبريز على درجة الراست.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل سماعي يتكون من أربعة خانات وتسليمة تتكرر بعد كل خانة.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٦٢) مازورة حيث تكوّن العمل من (A.B.C.B.D.B.E.B).

٣. إعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) ماعدا وجود بعض القفزات النغمية الصاعدة والهابطة في بعض أجزاء العمل.

٤. الخانة الأولى الفكرة (A) الجملة الموسيقية الأولى: غير منتظمة مطولة وتتكوّن من عبارتين، في التسليمة الفكرة (B) الجملة الموسيقية الثانية منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين، في الخانة الثانية الفكرة (C) الجملة الموسيقية

الثالثة مطولة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين، في الخانة الثالثة الفكرة (D) الجملة الموسيقية الرابعة منتظمة غير مطوّلة تنقسم إلى عبارتين، في الخانة الرابعة الفكرة (E) تتكوّن من ثلاثة جمل موسيقية، الجملة الموسيقية الأولى مطولة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين، الجمل الموسيقية الثانية منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين، الجمل الموسيقية الثالثة منتظمة غير مطولة تنقسم إلى عبارتين.

٥. استخدم ميزان $\frac{10}{8}$ في الفكرة (A.C.D.E) بسرعة (♪ = 100) وكان الإيقاع المصاحب (سماعي ثقيل)، واستخدم ميزان $\frac{12}{8}$ في الفكرة (B) بسرعة (♩. = 128) وكان الإيقاع (SWING).

٦. استخدم العازف دوزان العود: الوتر الأول (قرار الجهاركاه) والوتر الثاني العشيران والوتر الثالث الدوكاه والوتر الرابع النوا والوتر الخامس الكردان والوتر السادس الماهوران، وهو يعتبر الدوزان العربي التقليدي المستخدم في المدرسة العراقية والمصرية مع اختلاف عدم استخدام الوتر السادس الماهوران في المدرسة المصرية.

٧. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات المؤقتة الأكثر استخداماً والوقفات التامة الأقل استخداماً بالعمل.

٨. المساحة الصوتية للعمل من درجة اليكاه وصولاً لدرجة (ج سنبلة) باستخدام.

٩. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١٠. استخدام الريشة المزدوجة في الفكرة (D).

١١. استخدم التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة (الثلثية) في الفكرة (C).

١٢. استخدم الرباط الزمني (LA LIAISON) واستخدام تأخر النبر (SYNCOPE) في الفكرة(D) تقنية الأداء المستمر بنبر موحد في القوة.

١٣. استخدم الحليات (APPOGIATURA) في الفكرة(A.D.E)، واستخدم حلية (ACCIACCATURA) في الفكرة (C).

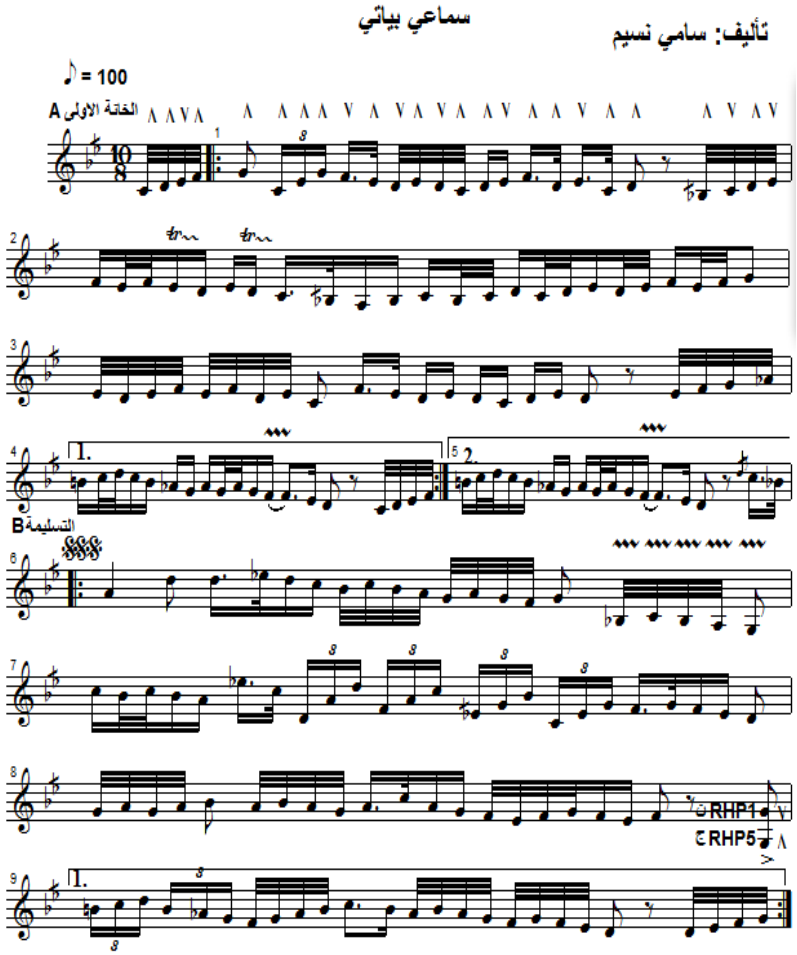
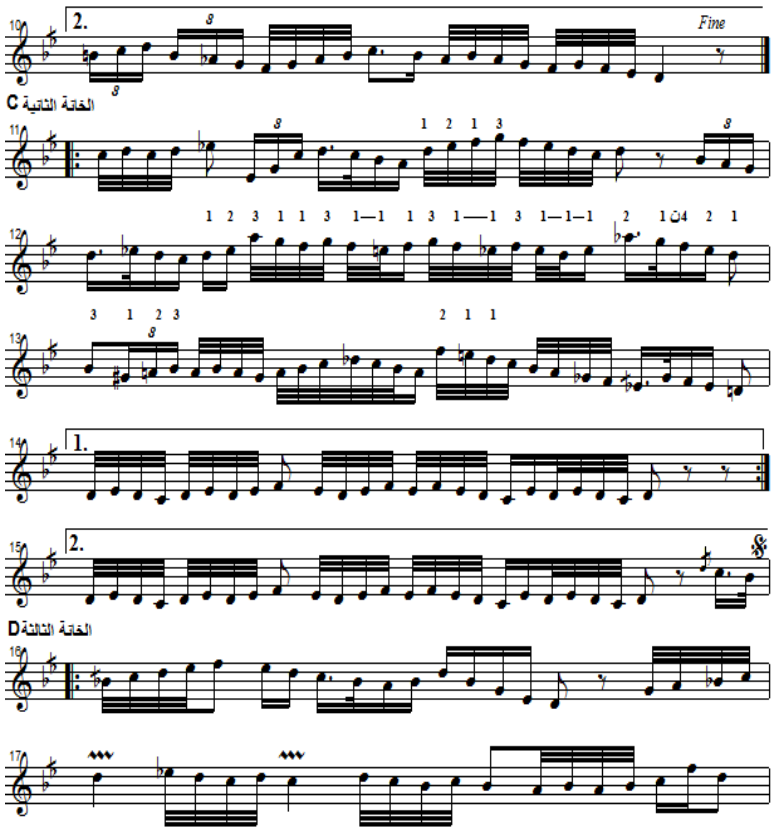
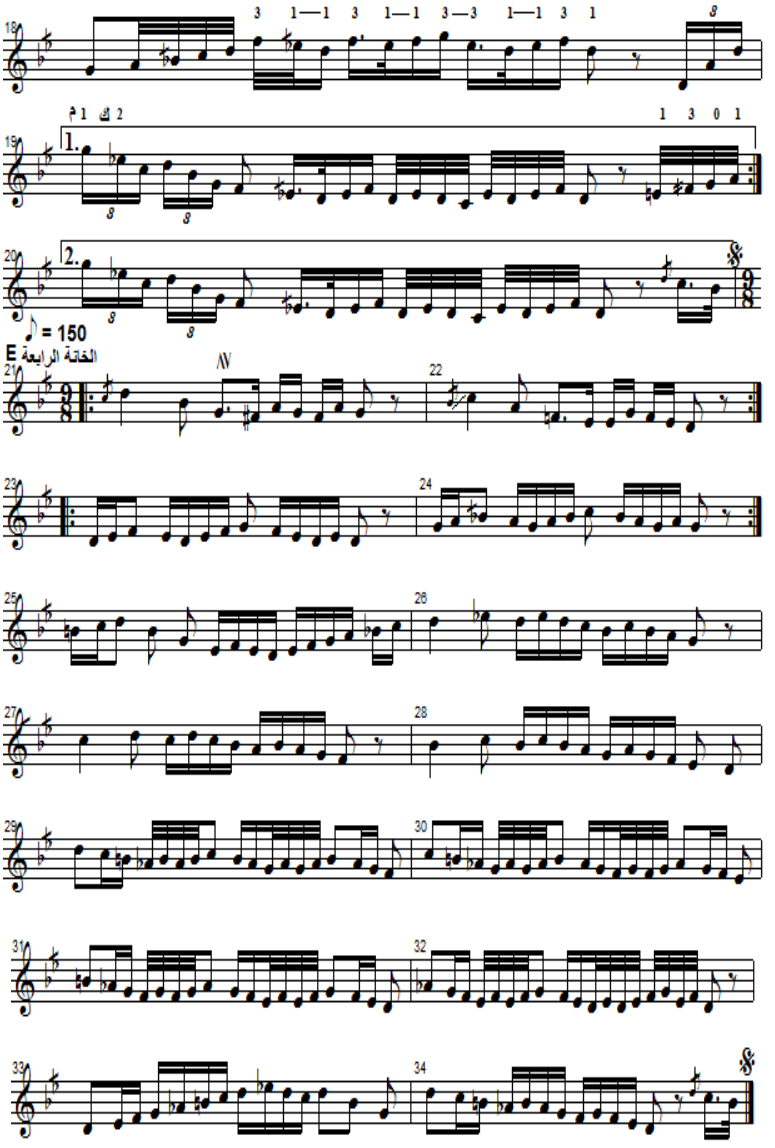
أهم ما يميز العمل:

١. استخدام النغمات السلمية الهابطة والصاعدة بشكل كبير.

٢. استخدام الحليات الموسيقية بكثرة.

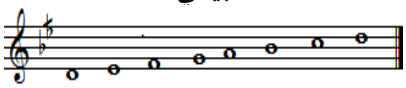
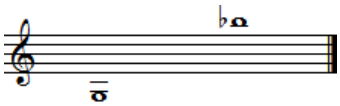
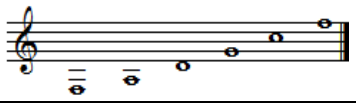
٣. استخدام الانتقالات المقامية بكثرة.

٤. استخدام إيقاع SWING في الخانة الرابعة.

النموذج الثامن

2.
Fine
C الخانة الثانية
1 2 1 3
1 2 3 1 1 3 1—1 1 3 1—1 3 1—1—1 2 1 ن4 2 1
3 1 2 3
2 1 1
1.
2.
D الخانة الثالثة

3 1—1 3 1—1 3—3 1—1 3 1
1. 2.
1 3 0 1
♪ = 150
E الخاتمة الرابعة

التحليل الموسيقي للنموذج الثامن

من وحي القيثارة

البطاقة التعريفية	
تأليف	سامي نسيم
قالب العمل	سماعي
المقام	بياتى 
الميزان	9/8 ، 10/8
الضرب المستخدم	سماعي ثقيل، أقصاق
سرعة العمل	♪ = 150 ، ♪ = 100
عدد المازورات	٣٤ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة آلية مقيدة A.B.C.B.D.B.E.B
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: مقطوعة آلية مقيدة البناء حيث تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الخانة الأولى الفكرة A م(١): م(٥) تستعرض مقام بياتي على درجة الدوكاه مع استخدام آربيج صاعد ARPEGGIO في م(١)، ومقام بياتي شوري والركوز تام على درجة الدوكاه.

٢. التسليمة الفكرة B م(٥)'١٠: م(١٠) تستعرض مقام بياتي على درجة الدوكاه مع لمس لجنس نهاوند على درجة النوا وجنس عجم على درجة الجهاركاه، مع استخدام آربيجات صاعدة ARPEGGIO م(٧)، وأداء نغمتي (اليكاه:النوا) معاً باستخدام تقنية النبر بأصابع اليد اليمنى RHP1 RHP5 بدون استخدام الريشة، واستعرضت مقام بياتي شوري والركوز تام على درجة الدوكاه.

٣. الخانة الثانية الفكرة C م(١١): م(١٥) تستعرض مقام بياتي ثم لمس لمقام بياتي شوري ولمس لمقام الصبا على درجة الدوكاه ثم استعرضت مقام البياتي على درجة الدوكاه والركوز تام على الدوكاه.

٤. الخانة الثالثة الفكرة D م(١٦): م(٢٠) تستعرض مقام حسيني ثم استعرضت مقام بياتي على الدوكاه مع لمس لدرجة البوسليك ودرجة نم الحجاز في م(١٩)، مع استخدام آربيجات هابطة وصاعدة ARPEGGIO، ثم استعرض مقام بياتي على درجة الدوكاه، والركوز تام على درجة الدوكاه.

٥. الخانة الرابعة الفكرة E م(٢١): م(٣٤) تستعرض مقام بياتي على درجة الدوكاه، مع استخدام آربيجات هابطة ARPEGGIO، واستعرض جنس نهاوند على درجة النوا مع لمس لدرجة الحساس (الحجاز) مع لمس لجنس راست على درجة النوا في م(٢٤)، ثم استعرض مقام بياتي على درجة الدوكاه والركوز تام على الدوكاه.

٦. الختام (FINE): في م(١٠) الركوز التام على درجة الدوكاه.

التقنيات الأدائية المستخدمة: في الفكرة A.B.C.D.E

١. الأوضاع: الوضع الأول: (١)، (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، (٦)، (٧)، (٨)، (٩)، (١٠)، (١١)[٤:١]، (١٣)، (١٤)، (١٥)، (١٦)، (١٩)، (٢٠)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٧)، (٢٨)، (٢٩)، (٣٠)، (٣١)، (٣٢)، (٣٣)، (٣٤)، الوضع الثاني: (١١)[٦]، (١٢)[٢:١]، (١٢)[١٠:٩]، (١٦)[١٠]، (١٧)، (١٨)[١٠]، (١٩)[٢:١]، (٢٠)[٢:١]، (٢١)، (٢٤)، (٢٥)، (٢٦)، الوضع الرابع:(١١)[٧]، (١٢)[٥]، (١٨)، الوضع الخامس:(١٨)[٣]، الوضع السابع: (١٢)[٤]، (١٢)[٨].

٢. الريشة المقلوبة: أستخدمت في كل العمل.

٣. الريشة المزدوجة: استخدمت في الفكرة (E) م(٢١).

٤. الفرداش TREMOLO: استخدمت في الفكرة (A) م(٤)(٥)، استخدمت في الفكرة (B) م(٦)، استخدمت في الفكرة (D) م(١٧).

٥. العفق الزاحف GLISSANDO: استخدمت الفكرة (C) مازورة (١٢)، استخدمت في الفكرة (D) م(١٨).

٦. الريشة المنزلقة SLIP STROKE: استخدمت في الفكرة (E) م(٢٢)[١]

٧. الزغردة TRILL: استخدمت في الفكرة (A) م(٢).

٨. حلية APPOGIATURA : استخدمت في الفكرة (A) مازورة (٢)[١٠]، استخدمت في الفكرة (C) م(١٥)، استخدمت في الفكرة (D) م(٢٠)، استخدمت في الفكرة (E) م(٢١)(٢٢)(٣٤).

٩. التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة المستخدمة وشملت استخدام الأناكروز في بداية المؤلفة واستخدام الثلثية: استخدمت في الفكرة (A) م (١)، وفي الفكرة (B) في م (٧) (٩) (١٠)، وفي الفكرة (C) في م (١١) (١٣)، وفي الفكرة (D) في م (١٩) (٢٠).

١٠. العفق المزدوج DOUBLE STOPS: استخدمت في الفكرة (B) في م (٨)[١٠]

RHP1
RHP5

١١.الفكرة الأساسية BASIC IDEA: استخدم العازف الفكرة الأساسية التي اعتمدت بإعادة الفكرة (B) التي تسمى بالتسليم.

١٢.التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: جاءت أكثر استخداماً في أجزاء العمل وجاءت القفزات النغمية الأقل استخداماً.

١٣.الرباط الزمني (LA LIAISON): استخدمت في الفكرة (A) في مازورة (٤) (٥).

١٤.استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ديوان ثاني):

١٥.أستخدمه العازف في مازورة (١٢).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

مقام بياتي على درجة الدوكاه، مقام بياتي شوري على درجة الدوكاه، مقام بياتي على درجة الدوكاه، جنس نهاوند على درجة النوا، جنس عجم على درجة النوا، مقام بياتي شوري على درجة الدوكاه، مقام بياتي على درجة الدوكاه، مقام بياتي شوري على درجة الدوكاه، مقام صبا على درجة الدوكاه، مقام بياتي على درجة الدوكاه، مقام حسيني، مقام بياتي على درجة الدوكاه، مقام بياتي على درجة الدوكاه، مقام بياتي على درجة الدوكاه، جنس نهاوند على درجة النوا، جنس راست على درجة النوا، مقام بياتي على درجة الدوكاه.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل سماعي مقيّد.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٣٤) مازورة حيث تكوّن العمل من (A.B.C.B.D.B.E.B).

٣. إعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) ماعدا وجود بعض القفزات النغمية الصاعدة والهابطة في بعض أجزاء العمل.

٤. استخدم ميزان $\frac{10}{8}$ في الفكرة (A.B.C.D) بسرعة (♩ = 100) إيقاع سماعي ثقيل، واستخدم ميزان $\frac{9}{8}$ في الفكرة (E) بسرعة (♩ = 150) إيقاع أقصاق.

٥. استخدم العازف دوزان العود: الوتر الأول (قرار الجهاركاه) والوتر الثاني العشيران والوتر الثالث الدوكاه والوتر الرابع النوا والوتر الخامس الكردان والوتر السادس ماهوران.

٦. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات المؤقتة الأقل استخداماً والوقفات التامة الأكثر استخداماً بالعمل.

٧. استخدم التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة المستخدمة استخدم الأناكروز بداية دخول العمل واستخدام(الثلثية) في الفكرة (A.B.C.D).

٨. المساحة الصوتية للعمل من درجة (اليكاه) وصولاً لدرجة (ج العجم).

٩. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

١٠. استخدام العفق المزدوج DOUBLE STOPS استخدمت في الفكرة (B).

١١. استخدام الرباط الزمني (LA LIAISON) في الفكرة (A).

١٢. استخدم الحليات (APPOGIATURA): استخدمت في الخانة الأولى والثانية والثالثة والتسليمة.

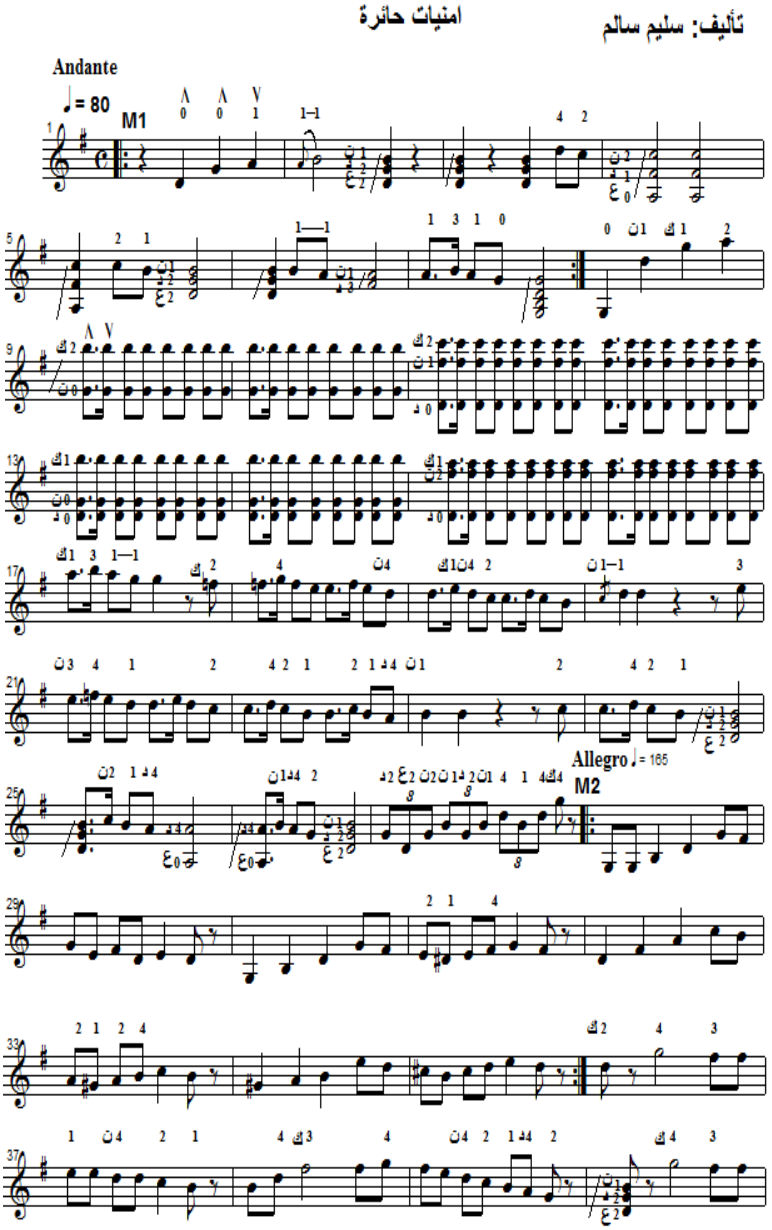
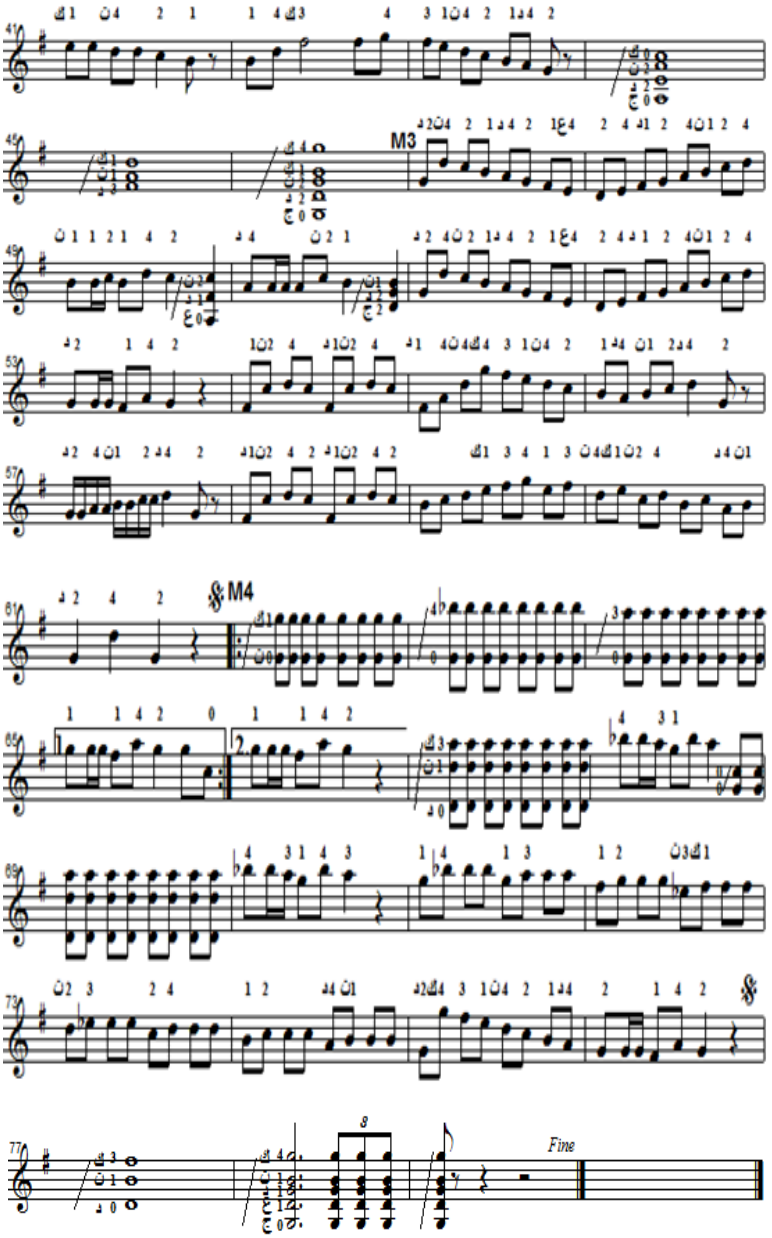
١٣. يلاحظ أن العازف استخدم في الفكرة (B) مازورة (٨) النبر بأصابع اليد اليمنى بدون استخدام الريشة واستخدم أصبع رقم واحد (RHP1) للنبر الضعيف واستخدم أصبع رقم خمسة (RHP5) للنبر القوي RHP1 RHP5 كنوع استخراج صوت هارموني متوافق.

أهم ما يميز العمل:

١. استخدام النغمات السلمية الهابطة والصاعدة بشكل كبير.

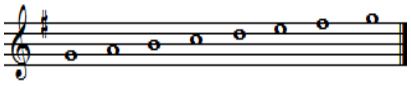
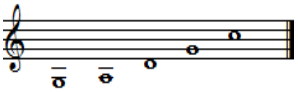
٢. استخدام الحليات الموسيقية بكثرة.

٣. استخدام الانتقالات المقامية بكثرة.

النموذج التاسع

M3
M4
8
Fine

التحليل الموسيقي للنموذج التاسع

أمنيات حائرة

البطاقة التعريفية	
تأليف	سليم سالم
قالب العمل	مقطوعة حرة غير مقيدة
المقام	عجم مصر على درجة النوا 
الميزان	4/4
الضرب المستخدم	لم يصاحب العمل إيقاع
سرعة العمل	♩ = 80 ، ♩ = 165
عدد المازورات	٧٩ مازورة
تركيبة الهيكل اللحني	مقطوعة آلية حرة غير مقيّدة M1.M2.M3.M4
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

تحليل العمل

تحليل المسار اللحني والانتقالات المقامية: مقطوعة آلية حرة غير مقيّدة البناء تتكوّن من أفكار موسيقية سيقوم المؤلف بتقسيمها كالآتي:

١. الفكرة (M1) م(١): م(٢٧) تتكوّن من ثلاثة أجزاء موسيقية:

الجزء الموسيقي الأول: م(١): م(١٦) يتكون من جملتين موسيقيتين:

الجملة الموسيقية الأولى م(١): م(٧) تتكون من عبارتين:

العبارة الأولى م(١): م(٤): تبدأ باستعراض جنس عجم على درجة النوا بنغمات سلميّة صاعدة مع أداء لدرجة الدوكاه والوصول لدرجة المحير حيث استخدام تآلفات هابطةCHORD ، والركوز مؤقت على درجة الكردان.

العبارة الثانية م(٥): م(٧) استعرضت جنس عجم على درجة النوا بنغمات سلميّة هابطة مع استخدام آربيجات هابطة ARPEGGIO واستخدم تقنية العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م(٦)[٤]، والركوز تام على درجة النوا.

الجملة الموسيقية الثانية: م(٨): م(١٧) تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى م(٨): م(١٢) استعرضت جنس عجم على درجة السهم بنغمات سلميّة صاعدة حيث استخدام تقنية العفق المزدوج في م(٩:١٠) واستخدم تآلفات هابطة في م(١١:١٢)، والركوز مؤقت على درجة (ج الكردان).

العبارة الثانية م(١٣): م(١٧) استعرضت جنس عجم على درجة السهم بنغمات سلميّة هابطة حيث استخدام تآلفات هابطة، والركوز تام على درجة السهم.

الجزء الموسيقي الثاني: م(١٧)[٤]: م(٢٧) يتكوّن من ثلاث عبارات:

العبارة الأولى م(١٧)[٤]: م(٢٠) استعرضت جنس نهاوند على درجة المحير بنغمات سلميّة هابطة، والركوز تام على درجة المحير.

العبارة الثانية م(٢٠)[٤]: م(٢٣) استعرضت جنس عجم على درجة الكردان بنغمات سلميّة هابطة والركوز مؤقت على درجة الماهور.

العبارة الثالثة م(٢٤): م(٢٧) استعرضت جنس عجم على درجة النوا بنغمات سلميّة هابطة حيث استخدام تآلفات هابطة CHORD وتقنية العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م(٢٥:٢٦)، واستخدم آربيجات صاعدة ARPEGGIO في م(٢٧) تآلف صول الكبير والركوز تام على درجة السهم.

٢. الفكرة (M2) م(٢٨): م(٤٦) تتكوّن من جملتين موسيقيتين:

الجملة الموسيقية الأولى م(٢٨) : م(٣٥) تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى م(٢٨): م(٣١) تبدأ باستعراض مقام عجم على درجة اليكاه بقفزات نغميّة مع لمس لدرجة (الكرد) مع استخدام آربيج هابط ARPEGGIO في م(٢٨) و(٣٠)، والركوز مؤقت على درجة الحجاز (فا#).

العبارة الثانية م(٣٢): م(٣٥) استعرضت جنس عجم على درجة الحسيني بنغمات سلميّة صاعدة وهابطة مع استخدام آربيج هابط ARPEGGIO في م(٣٢)، والركوز مؤقت على درجة المحير.

الجملة الموسيقية الثانية م(٣٦) : م(٤٦) تتكوّن من ثلاث عبارات:

العبارة الأولى م(٣٦): م(٤٠)[١] استعرضت مقام العجم على درجة النوا (صول الكبير) بنغمات سلميّة هابطة مع أداء آربيج هابط ARPEGGIO في م(٣٨) واستخدم تآلف هابط CHORD في م(٤٠)[١]، والركوز تام على درجة النوا.

العبارة الثانية م(٤٠): م(٤٦) إعادة للعبارة الأولى.

العبارة الثالثة م(٤٤): م(٤٦) استخدام تآلفات هابطة CHORD (ثلاثي، رباعي، خماسي)، والركوز تام في مقام صول الكبير.

٣. الفكرة (M3) م(٤٧): م(٦١) تتكوّن من جملتين موسيقيتين:

الجملة الموسيقية الأولى م(٤٧) : م(٥٣) تتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى م(٤٧): م(٥٠) تبدأ باستعراض جنس عجم على درجة النوا واستعرضت جنس عجم على الدوكاه بنغمات سلميّة هابطة مع استخدام تآلفات هابطة في م(٤٩:٥٠)، والركوز تام على درجة النوا.

العبارة الثانية م(٥١): م(٥٣) إعادة للعبارة الأولى، والركوز تام على درجة النوا.

الجملة الموسيقية الثانية م(٥٤): (٦١) وتتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى م(٥٤): م(٥٧) استعرضت مقام العجم على درجة النوا (صول الكبير) بقفزات نغمية ونغمات سلميّة هابطة، والركوز تام على درجة النوا.

العبارة الثانية م(٥٨): م(٦١) إعادة للعبارة الأولى، والركوز تام على درجة النوا.

٤. الفكرة (M4) م(٦٢): م(٧٩) تتكوّن من جملتين موسيقيتين:

الجملة الموسيقية الأولى م(٦٢): م(٧٠) وتتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى م(٦٢): م(٦٦): استعرضت جنس نهاوند على درجة السهم (صول الصغير) بنغمات سلمية هابطة مع استخدام تقنية العقف المزدوج (DOUBLE STOPS)، والركوز تام على درجة السهم.

العبارة الثانية م(٦٧): م(٧٠): استعرضت جنس نهاوند على درجة السهم بنغمات سلمية هابطة مع استخدام تقنية العقف المزدوج (DOUBLE STOPS) واستخدام التآلفات الهابطة CHORD، والركوز مؤقت على درجة (ج الحسيني).

الجملة الموسيقية الثانية م(٧١): م(٧٩) وتتكوّن من عبارتين:

العبارة الأولى م(٧١): م(٧٥)١: استعرضت مقام نهاوند ذو الحساس مصوّر على درجة النوا بقفزات نغمية متتالية هابطة، والركوز تام على درجة النوا.

العبارة الثانية م(٧٥)٢: م(٧٩): استعرضت مقام عجم على درجة اليكاه (صول الكبير) بنغمات سلمية هابطة مع استخدام التآلفات CHORD (الثلاثية والخماسية) الهابطة، والركوز تام على درجة اليكاه.

٥. الختام (FINE): في م(٧٩) الركوز التام على درجة اليكاه.

التقنيات الأدائية المستخدمة: في الفكرة M1.M2.M3.M4

١. الأوضاع: الوضع الأول:(٢٨)، (٢٩)، (٣٠)، (٣١)، (٣٢)، (٣٣)، (٣٤)، (٣٥)، (٤٤)، الوضع الثاني: (١)، (٦)[٣]، (٧)، (٨)[٢]، (٤٥)، الوضع الرابع: (٢)، (٣)، (٤)، (٥)، (٦)[١]، (١٨)، (١٩)، (٢٢)، (٢٣)، (٢٤)، (٢٥)،

(٢٦)، (٢٧)، (٣٦)، (٣٧)، (٣٨)، (٣٩)، (٤٠)، (٤١)، (٤٢)، (٤٣)، (٤٦)، (٤٧)، (٤٨)، (٤٩)، (٥٠)، (٥١)، (٥٢)، (٥٣)، (٥٤)، (٥٥)، (٥٦)، (٥٧)، (٥٨)، (٥٩)، (٦٠)، (٦١)، (٧٤)، (٧٥)، (٧٦)، (٧٧)، (٧٨)، (٧٩)، الوضع السادس: (٦٥)، (٦٦)، (٦٨)، (٦٩)، (٧٠)[١]، الوضع السابع:(٨)[٣]، (١٧)[٣]، (٢٠)، (٢١)، (٦٢)، (٦٣)، (٦٤)، (٦٧)، (٦٩)، (٧٠)، (٧١)، الوضع التاسع: (١٧)[١]، الوضع العاشر: (٨)[٤]، (١١)، (١٢)، الوضع الحادي عشر: (١٥)، (١٦).

٢. الريشة المقلوبة: أستخدمت في كل العمل.

٣. العفق الزاحف GLISSANDO: استخدمت الفكرة (M1) مازورة (٦)(١٧)(٢٠).

٤. الريشة المنزلقة SLIP STROKE: استخدمت في الفكرة (M1) مازورة (٧:٢)(١٦:٩)(٢٦:٢٤)، استخدمت في الفكرة(M2) م(٤٠)(٤٦:٤٤)، استخدمت في الفكرة(M3) م(٥٠:٤٩)، استخدمت في الفكرة(M4) م (٦٤:٦٢)(٦٩:٦٧)(٧٩:٧٧)

٥. حلية APPOGIATURA : استخدمت في الفكرة (M1) مازورة (٢)(٢٠).

٦. التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة المستخدمة وشملت الثلثية: استخدمت في الفكرة (M1) م (٢٧)، وفي الفكرة (M4) في م (٧٨).

٧. تعدد التصويت (التآلفات) CHORD: استخدمت في الفكرة (M1) مازورة (٦:٢)(١٦:١١)(٢٥:٢٤)، استخدمت في الفكرة (M2) مازورة (٤٠)(٤٦:٤٤)، استخدمت في الفكرة (M3) مازورة (٥٠:٤٩)، استخدمت في الفكرة (M4) مازورة (٦٧) (٦٩)(٧٩:٧٧).

٨. العفق المزدوج DOUBLE STOPS: استخدمت في الفكرة (M1) في م (٦) (١٠:٩)(٢٦)، استخدمت في الفكرة (M4) في م (٦٤:٦٢)(٦٨).

٩. التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة STEP WISE: جاءت أكثر استخداماً في أجزاء العمل وجاءت القفزات النغمية الأقل استخداماً.

١٠. الأداء المتصل LEGATO: استخدمت في الفكرة (M1) في م (٢)، استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف (ديوان ثاني وثالث): أستخدمه العازف في الفكرة (M1) مازورة (١٧:٩)، أستخدمه العازف في الفكرة (M4) مازورة (٧٣:٦٢).

المقامات والأجناس المستخدمة تباعاً:

جنس عجم على درجة النوا، جنس عجم على درجة النوا، جنس عجم على درجة السهم، جنس عجم على درجة السهم، جنس نهاوند على درجة المحير، جنس عجم على درجة النوا، مقام عجم على درجة اليكاه، جنس عجم على درجة الحسيني، مقام عجم على درجة النوا، مقام العجم على درجة النوا، مقام عجم على درجة اليكاه، جنس عجم على درجة النوا، جنس العجم على درجة النوا، مقام عجم على درجة النوا، مقام عجم على درجة النوا، جنس نهاوند على درجة السهم، جنس نهاوند على درجة السهم، مقام نهاوند ذو الحساس على درجة النوا، مقام عجم على درجة اليكاه.

تعليق المؤلف على أسلوب العمل:

١. قالب العمل حر غير مقيّد.

٢. بلغ عدد المازورات في المؤلفة الموسيقية (٧٩) مازورة حيث تكوّن العمل من (M1.M2.M3.M4).

٣. إعتماد العمل على النغمات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) ماعدا وجود بعض القفزات النغمية الصاعدة والهابطة في بعض أجزاء العمل، في الفكرة (M1) تتكوّن ثلاث أجزاء موسيقية:

الجزء الأول : الجملة الموسيقية الأولى غير مطولة تنقسم إلى عبارتين، والجملة الموسيقية الثانية مطولة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين، الجزء الثاني: يتكون من ثلاث عبارات، وفي الفكرة (M2) تتكون من جملتين موسيقيتين: الجملة الموسيقية الأولى غير مطولة منتظمة تنقسم إلى عبارتين، والجملة الموسيقية الثانية مطولة غير منتظمة وتنقسم إلى ثلاث عبارات، وفي الفكرة (M3) تتكوّن من جملتين موسيقيتين: الجملة الموسيقية الأولى غير مطولة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين،

والجملة الموسيقية الثانية غير مطولة منتظمة تنقسم إلى عبارتين، وفي الفكرة (M4) تتكون من جملتين موسيقيتين: الجملة الموسيقية الأولى مطولة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين، والجملة الموسيقية الثانية مطولة غير منتظمة تنقسم إلى عبارتين.

٤. استخدم ميزان $\frac{4}{4}$ في الفكرة (M1) بسرعة ANDANTE(♩ = 80) وجاءت الفكرة (M2.M3.M4) بسرعة ALLEGRO (♩ = 165)ولم يستخدم في العمل إيقاع مصاحب.

٥. استخدم العازف دوزان العود: الوتر الأول (اليكاه) والوتر الثاني العشيران والوتر الثالث الدوكاه والوتر الرابع النوا والوتر الخامس الكردان والوتر السادس ماهوران.

٦. تتنوّع الوقفات اللحّنية بين الوقفات المؤقتة الأقل استخداماً والوقفات التامة الأكثر استخداماً بالعمل.

٧. المساحة الصوتية للعمل من درجة (اليكاه) وصولاً لدرجة (ج الكردان).

٨. استخدام الريشة المقلوبة (٨٧) في كل أجزاء العمل.

٩. استخدام الأداء المتصل LEGATO في الفكرة (M1).

١٠. استخدم التراكيب الإيقاعية الغير المنتظمة: الثلثية: في الفكرة (M1) وفي الفكرة (M4).

١١. استخدم حلية (APPOGIATURA) في الفكرة (M1).

١٢. يلاحظ أن العازف استخدم آربيجات وتآلفات كثيرة حيث كانت في الفكرة (M1.M2.M3.M4).

أهم ما يميز العمل:

١. استخدام تعدد التصويت (التآلفات) بشكل كبير.

٢. استخدام العفق المزدوج.

٣. استخدام الأوضاع المتقدمة أكثر من الوضع الأول والثاني.

٤. استخدام الجمل الموسيقية المنتظمة بكثرة.

٥. استخدام الريشة المنزلقة بكثرة.

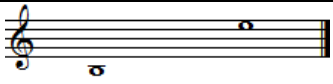
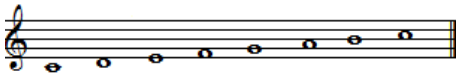
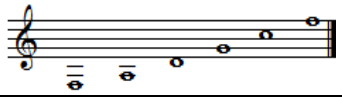
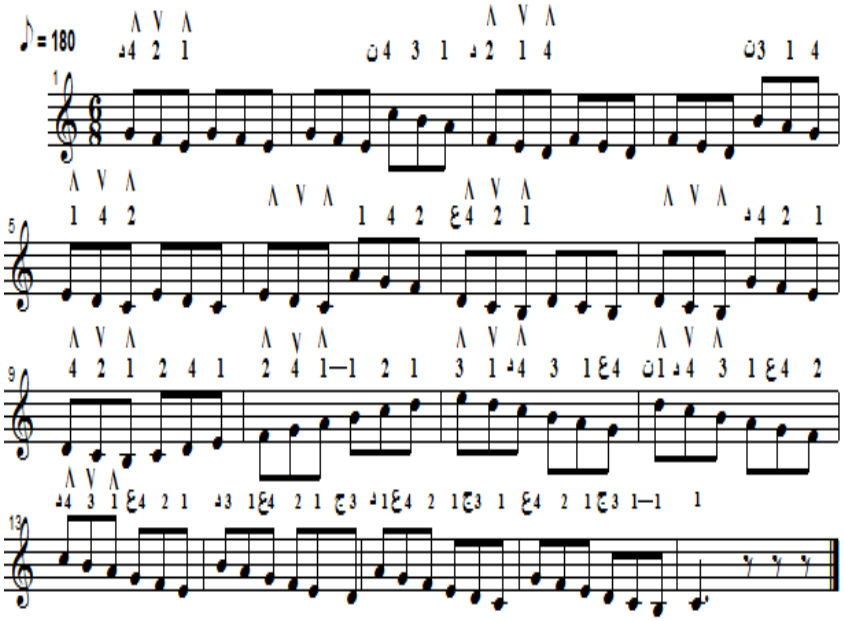
الفصل الثالث

تدريبات ومؤلفات موسيقية

التدريبات المبتكرة والمؤلفات

قام المؤلف في هذا الفصل بتأليف تدريبات تكنيكية لآلة العود وأعمال موسيقية تحتوي على تقنيات المدرسة العراقية التي تم التعرف عليها من خلال ما تم تحليله بالفصل الثاني من مؤلفات رواد العازفين توصله لعزف جميع التقنيات الخاصة بالمدرسة العراقية، فهذه التدريبات على شكل دراسات آلية تحتوي على مهارات تكنيكية عزفية إلى جانب الاهتمام بالقيمة الفنية الجمالية.

تدريب رقم (١)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز (عجم على درجة الراست)
الميزان	6/8
سرعة العمل	♪ = 180
عدد المازورات	١٧ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام تبريز (عجم على درجة الراست)

٢. عزف الوضع الثاني لمقام تبريز من م(١:٩)، الوضع السابع من م(١٠:١٤)

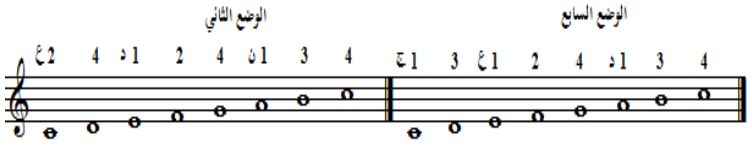
٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(١٠:٩)(١٤).

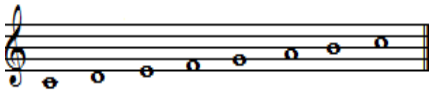
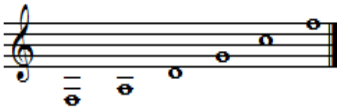
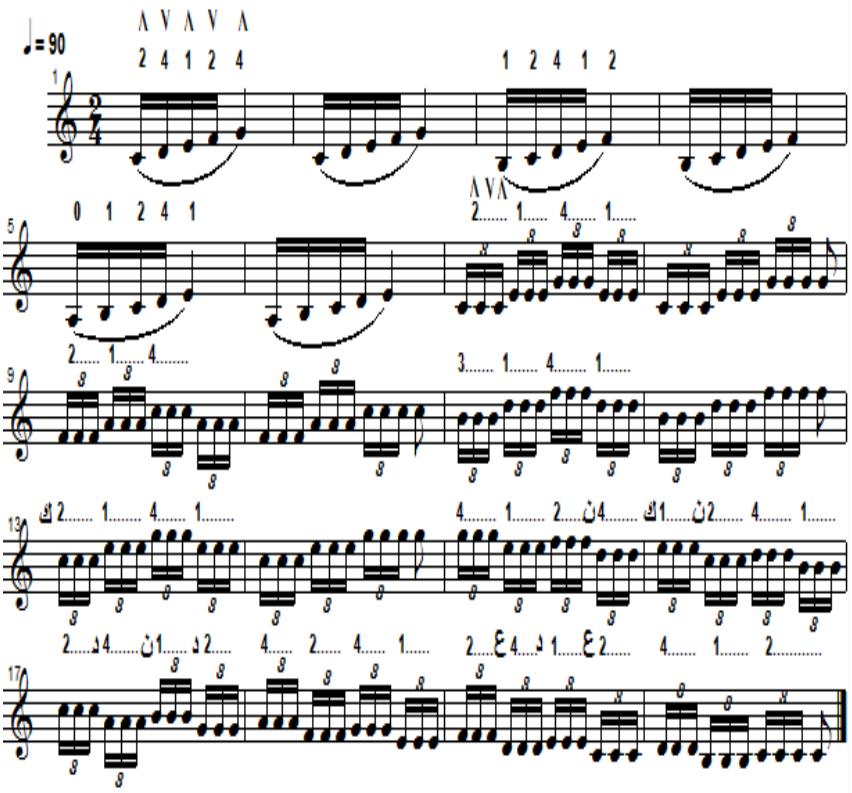
٥. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (١٧:١١)

٦. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)

٧. استخدام الوضع الثاني والسابع كما هو موضح بالشكل الآتي:



تدريب رقم (٢)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٢
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز (عجم على درجة الراست) 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩= 90
عدد المازورات	٢٠ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام تبريز (عجم على درجة الراست)

٢. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٣. عزف الوضع الثاني من م(١٢:١)(٢٠:١٩)، الوضع الرابع من م(١٨:١٣)

٤. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية) في م(٢٠:٧)

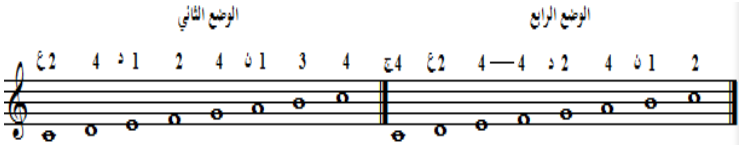
٥. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(٦:١)

٦. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(١٤:٧)

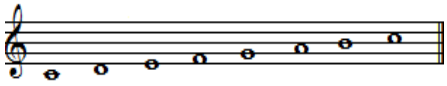
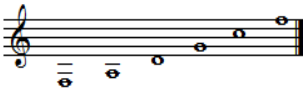
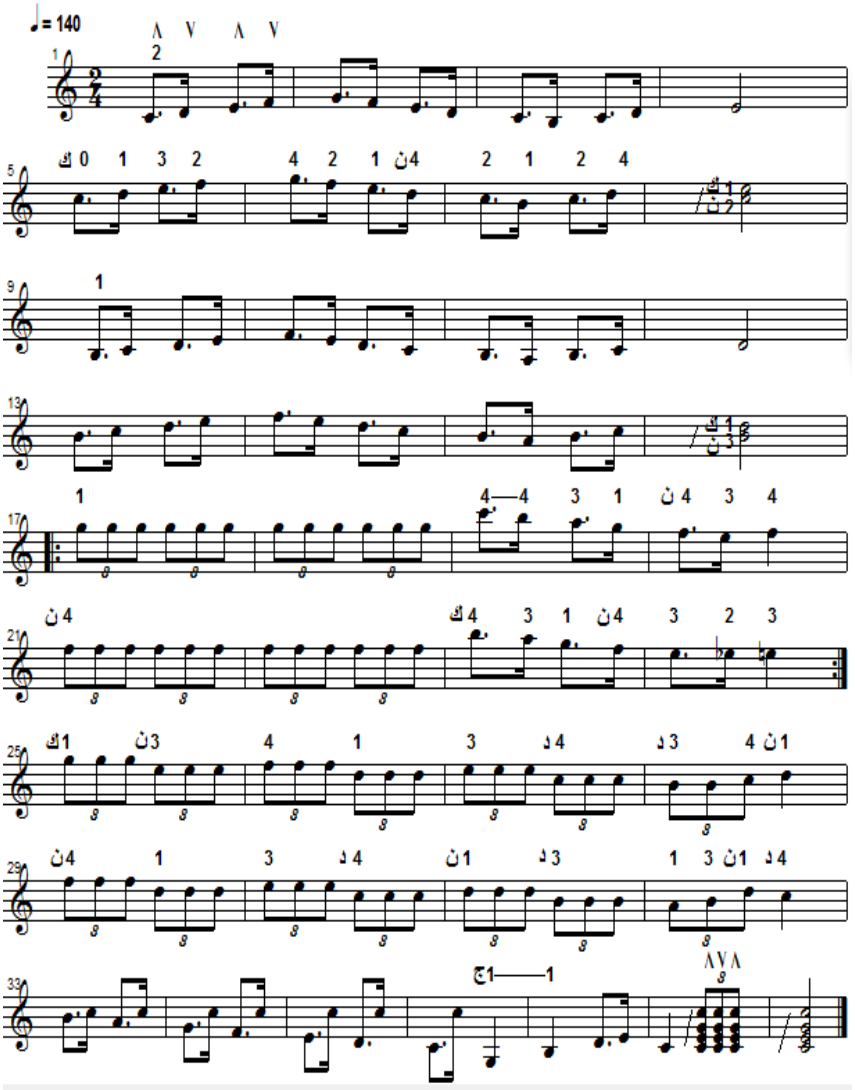
٧. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(١٦:١١)

٨. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٢٠:٧)

٩. استخدام الوضع الثاني والرابع كما هو موضح بالشكل الآتي:



تدريب رقم (٣)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٣
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز (عجم على درجة الراست)
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 140
عدد المازورات	٣٩ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 140
1
5
9
13
17
21
25
29
33

المهارات المستخدمة:

١. من مقام تبريز (عجم على درجة الراست)

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الثاني في م(١:٥)(٩:١٦)(٣٣:٣٦)(٣٨:٣٩)، الوضع الرابع في م(٦:٨)، لمس للوضع السادس في م(٣٧)[١]، الوضع السابع في م(١٧:٣٢)

٥. استخدام العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م(٨)(١٦)

٦. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(١٩)(٣٦)[٢]

٧. استخدام زمن العلامة المنقوطة

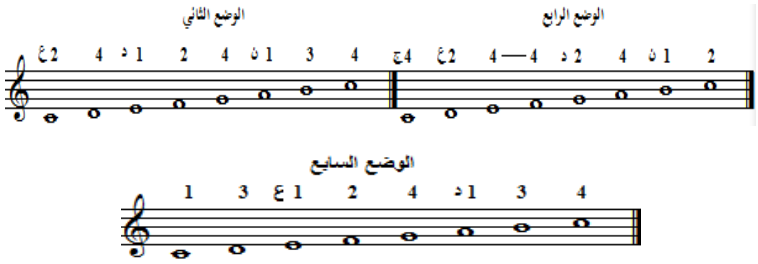
٨. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية)

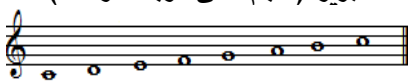
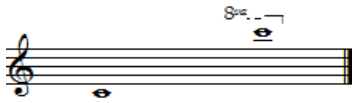
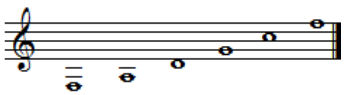
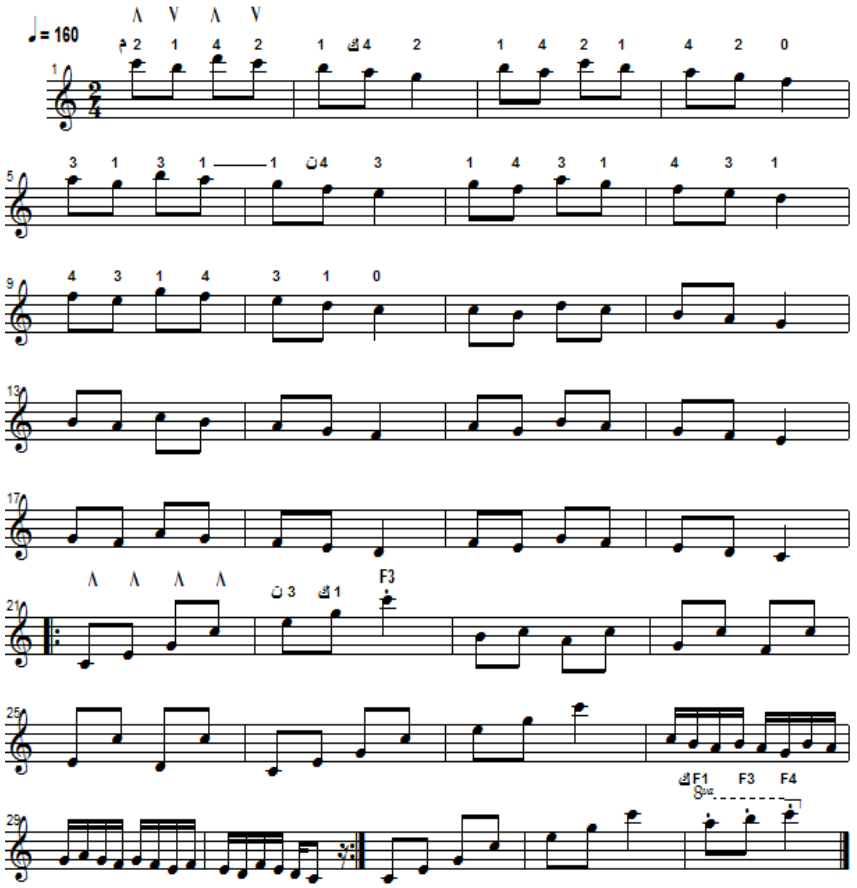
٩. استخدام التآلفات (CHORD) في م(٣٨) (٣٩)

١٠. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٥:٨)(١٣:١٦)(١٧:٣٢)

١١. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م(١:١٦)

١٢. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٢٥:٣٧)

١٣. استخدام الوضع الثاني والرابع والسابع كما هو موضح بالشكل الآتي:

تدريب رقم (٤)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٤
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز (عجم على درجة الراست) 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 160
عدد المازورات	٣٣ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 160
م 2 1 4 2 1 ق4 2 1 4 2 1 4 2 0
3 1 3 1 1 ن4 3 1 4 3 1 4 3 1
4 3 1 4 3 1 0
F3
ن 3 ق 1
ق F1 F3 F4

المهارات المستخدمة:

١. من مقام تبريز (عجم على درجة الراست)

٢. ستخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول في م(١١:٢١)(٢٣:٢٦)(٢٨:٣١)، الوضع السادس في م(١:٤)، الوضع السابع من م(٥:١٠)، لمس للوضع العاشر في م(٢٢)٢(٢٧)٢(٣٢)٢، لمس للوضع الحادي والعشرين في م(٣٣)

٥. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٥:٦)

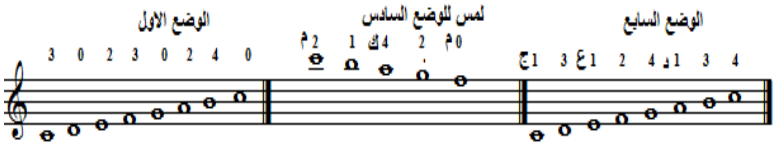
٦. استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في م(٢٢)(٣٣)

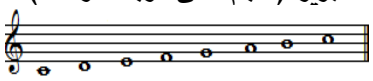
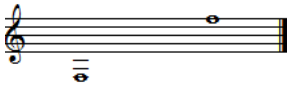
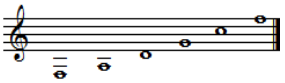
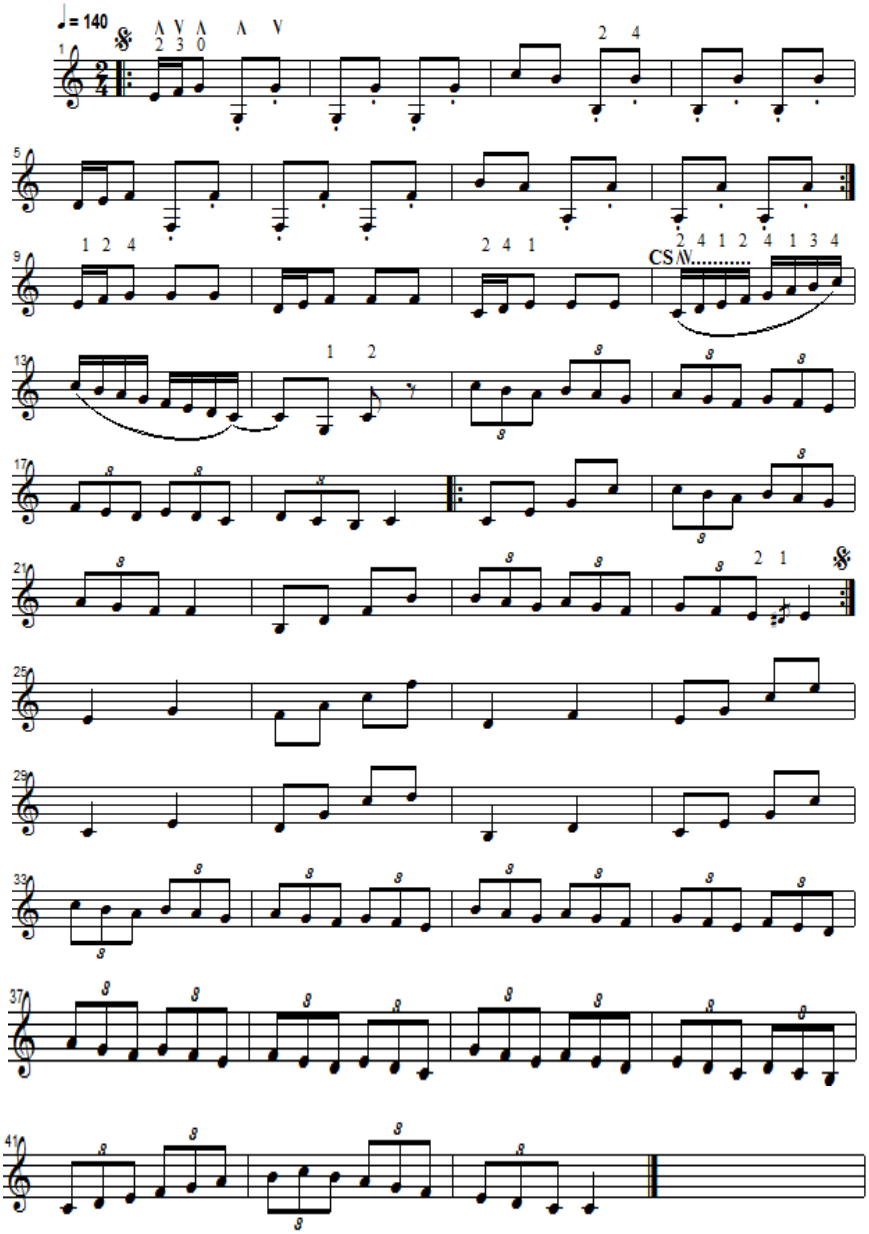
٧. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٥:٨)(١٣:١٦)(١٧:٣٢)

٨. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(٢١)(٢٦)(٣١)

٩. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (٢٨:٣٠)

١٠. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٢١:٢٧)(٣١:٣٣)

١١. استخدام الوضع الأول والسادس والسابع كما هو موضح بالشكل الآتي:

تدريب رقم (٥)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٥
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز (عجم على درجة الراست) 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩= 140
عدد المازورات	٤٣ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 140
CSW

المهارات المستخدمة:

١. من مقام تبريز (عجم على درجة الراست)

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول في م(١:٨)(١٥:٤٣)، الوضع الثاني في م(٩:١٤)

٥. استخدام الريشة الدائرية في م(١٢:١٣)

٦. استخدام اليد اليسرى بعزف الدرجة وقرارها من م(١:٨)

٧. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(١٢:١٣)

٨. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية)

٩. استخدام الأداء المتقطع (STACCATO) في م(١:٨)

١٠. استخدام حلية (APPOGIATURA) في م(٢٤)

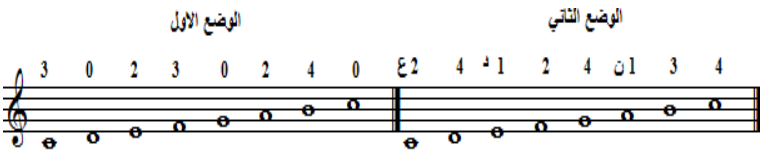
١١. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (٢٢:٢٤)

١٢. استخدام تأخر النبر (SYNCOPE) في م(١٣:١٤)

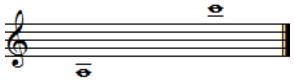
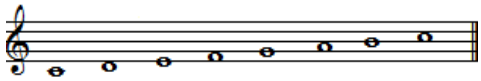
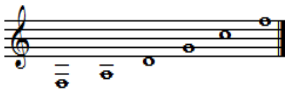
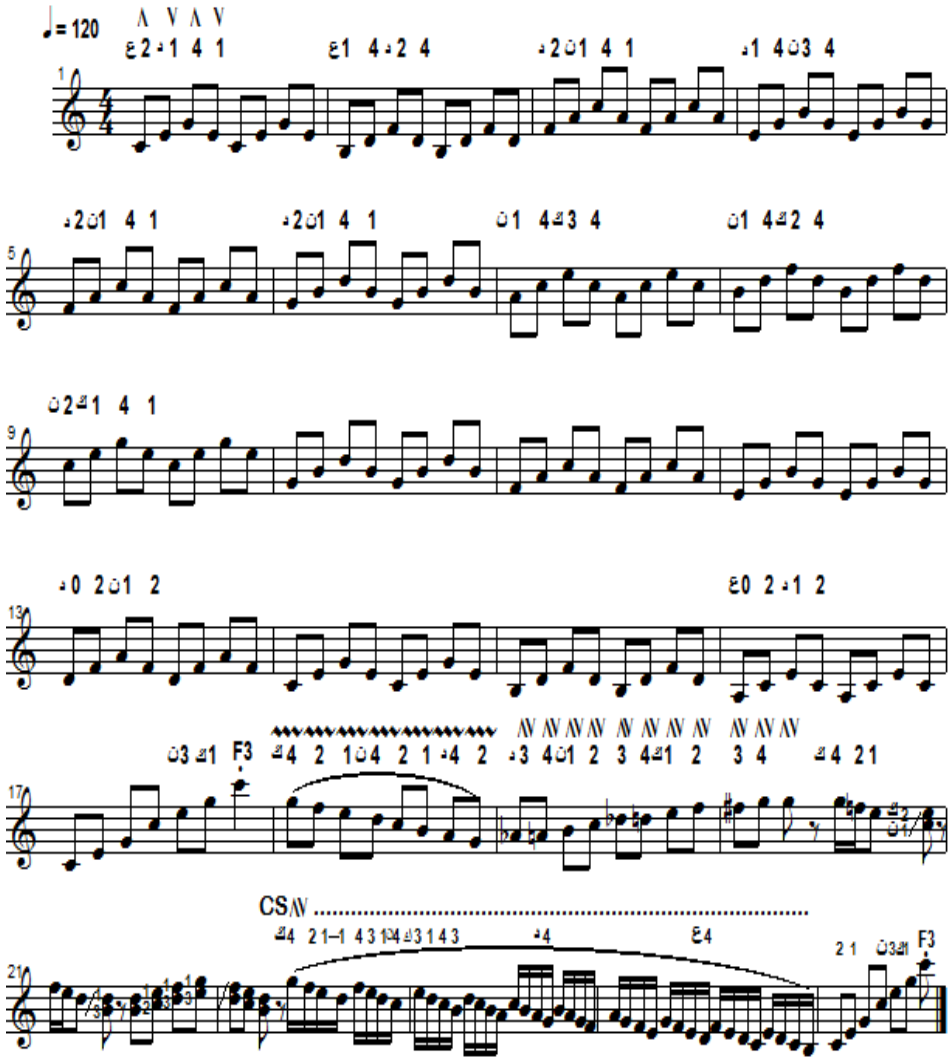
١٣. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م(١٨:٢١)

١٤. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(١:١٧)(٢٥)

١٥. استخدام الوضع الأول والثاني كما هو موضح بالشكل الآتي:



تدريب رقم (٦)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٦
قالب العمل	دراسة
المقام	تبريز (عجم على درجة الراست)
الميزان	2 4
سرعة العمل	
عدد المازورات	٢٥ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 120
1
5
9
13
17
21
F3
CS

المهارات المستخدمة:

١. من مقام تبريز (عجم على درجة الراست)

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في م(١٧)(٢٥)

٥. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً السريعة الفرداش (TREMOLO) في م(١٨)

٦. استخدام الريشة الدائرية (CIRCULAR STROKE) (.....CS٨٧) في م(٢٢:٢٤)

٧. استخدام الريشة المزدوجة في م(١٩:٢٠)

٨. عزف الوضع الثاني في م(١:٥)(١١:١٧)(٢١:٢٥)، الوضع الرابع في م (٦:١٠) (١٨:٢٠)، لمس للوضع السابع في م(١٧)[٢]، لمس للوضع العاشر (١٧)[٢](٢٥)[٢]، اشترك لمس الوضع الثاني والرابع والخامس والسابع في م(٢١[٢]:٢٢[١])

٩. استخدام الريشة المنزلقة (SLIP STROKE) في م(٢٠)[٤](٢١)(٢٢)

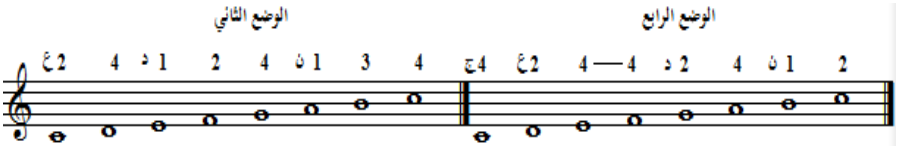
١٠. استخدام العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م(٢٠)[٤](٢١)(٢٢)[١]

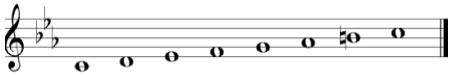
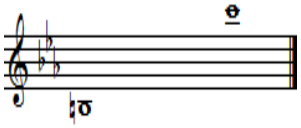
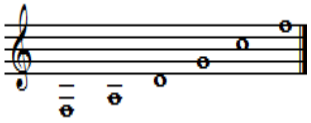
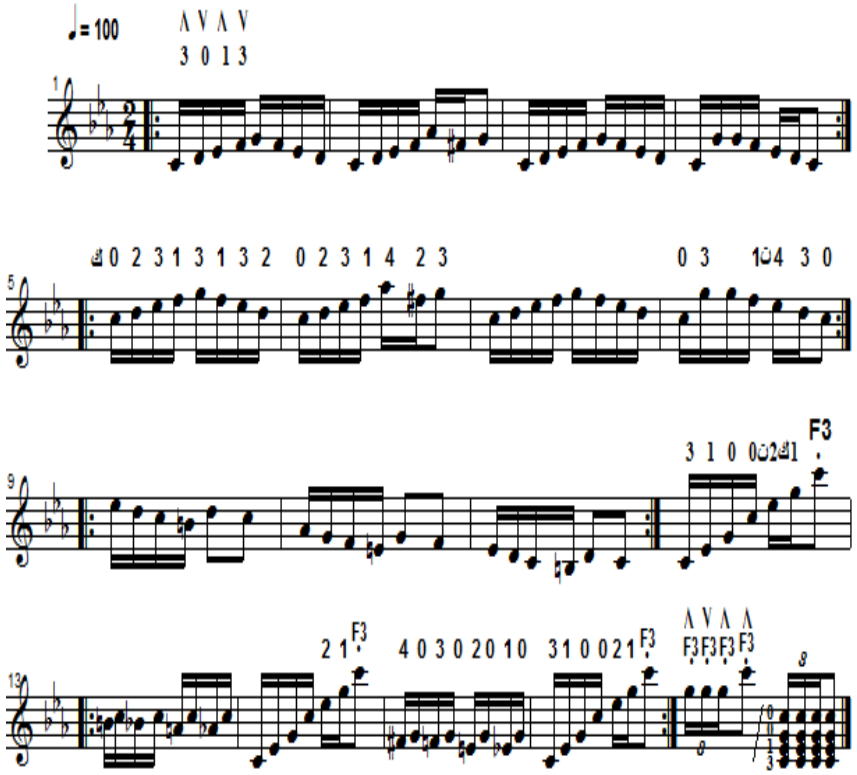
١١. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(١:١٧)(٢٥)

١٢. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٧:٩)(١٧:٢٢)(٢٥)

١٣. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م(١:٨)

١٤.استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(١٢)(١٤)(١٦)

١٥.استخدام الوضع الثاني والرابع كما هو موضح بالشكل الآتي:

تدريب رقم (٧)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٧
قالب العمل	دراسة
المقام	نهاوند ذو الحساس على درجة الراست 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩= 100
عدد المازورات	١٧ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام نهاوند ذو الحساس على درجة الراست

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول م(١:٤)(٥)[١](٧)١(٩:١١) (١٢)[١] (١٣) (١٤)[١] (١٥:١٦[١]) (١٧)[٢]، الوضع الخامس م(٥)[٢](٦) (٧)[٢] (٨)، لمس للوضع السابع م(١٢)[٢] (١٤)[٢] (١٦)[٢]، لمس للوضع العاشر م(١٢)[٢](١٤)[٢] (١٦)[٢](١٧)[١]

٥. استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO)* في م(١٢)(١٤)(١٦) (١٧)[١]

٦. استخدام الريشة المنزلقة (SLIP STROKE) في م(١٧)

٧. استخدام التآلفات (CHORD) في م(١٧)[٢]

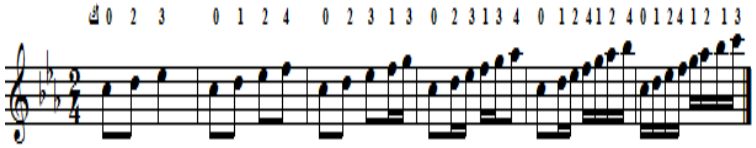
٨. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(١٢)(١٦)

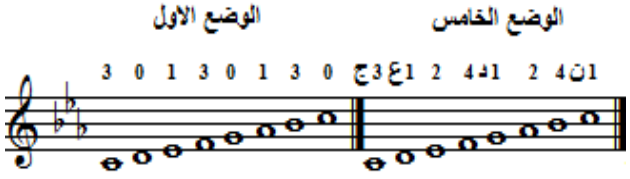
٩. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٨:٥)(١٢)[٢](١٤)[٢](١٦)[٢](١٧)[١]

١٠. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م(٨:١)

١١. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(١٢)(١٤)(١٥)

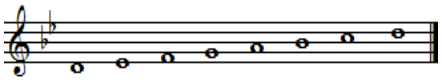
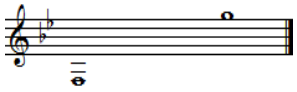
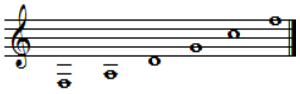
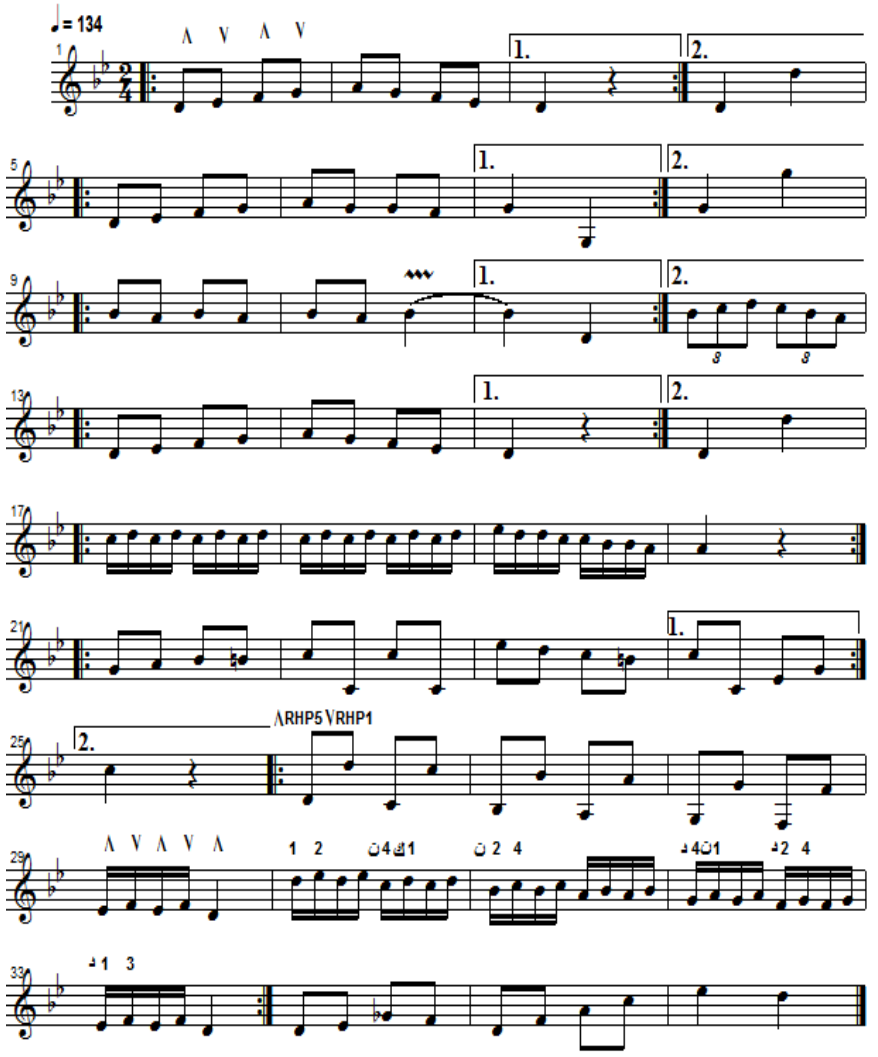
١٢. استخدام تعليق وتر في م(١٣)(١٥)

١٣. مثال للأوضاع المختلفة باستخدام أصابع اليد اليسرى على وتر الكردان من مقام نهاوند على درجة الراست باستخدام ديوان في الطبقات العليا(ديوان ثاني):

استخدام الوضع الأول والخامس كما هو موضح بالشكل الآتي:



(*) (F3) مصطلح يشير إلى عزف النغمة بتقنية الصفير إذ يشير الحرف الانجليزي (F) إلى كلمة (FLAUTATO)، أما الرقم (3) يشير إلى إصبع رقم ثلاثة الأكثر استخداماً بتقنية الصفير.

تدريب رقم (٨)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٨
قالب العمل	دراسة
المقام	كرد على درجة الدوكاه 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩= 134
عدد المازورات	٣٦ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 134
1.
2.
RHP5 RHP1
1 2 4 1
2 4
4 1 3

المهارات المستخدمة:

١. من مقام كرد على درجة الدوكاه

٢. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٣. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً السريعة الفرداش (TREMOLO) في م(١٠)

٤. استخدام النبر بأصابع اليد اليمنى (RIGHT HAND PIZZICATO) في م(٢٦:٢٨)

٥. عزف الوضع الأول في م(١:٢٩)(٣٣:٣٦)، الوضع الثاني في م(٣٠:٣٢)

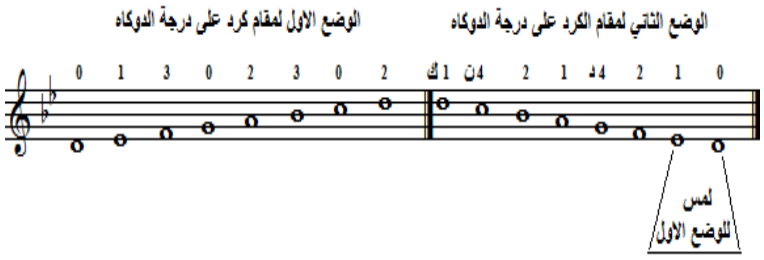
٦. استخدام اليد اليسرى بعزف الدرجة وجوابها في م(٢٦)، وعزف الدرجة وقرارها في م(٢٧:٢٨)

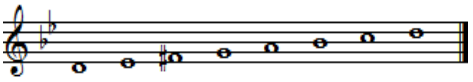
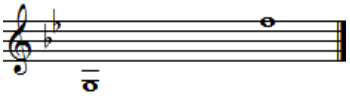
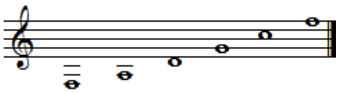
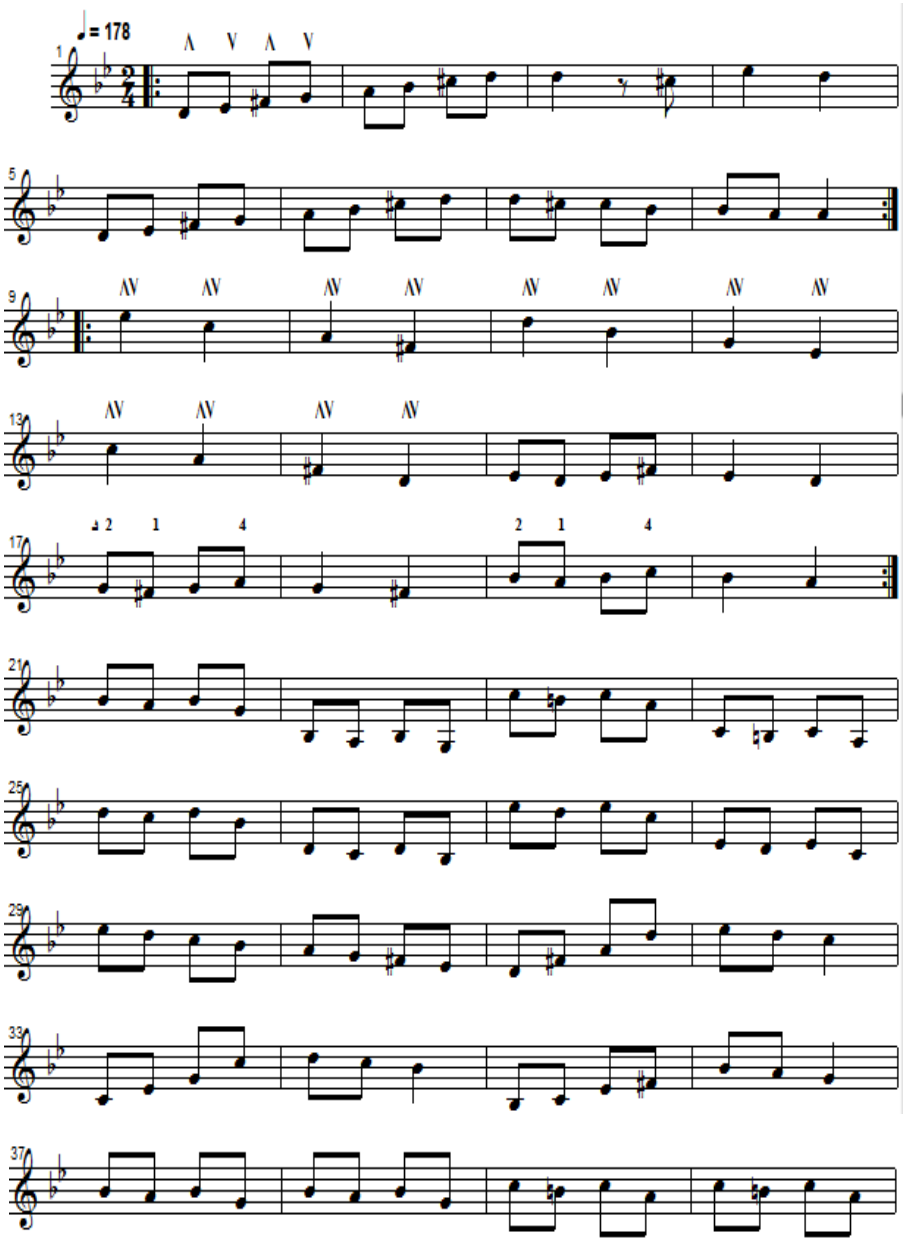
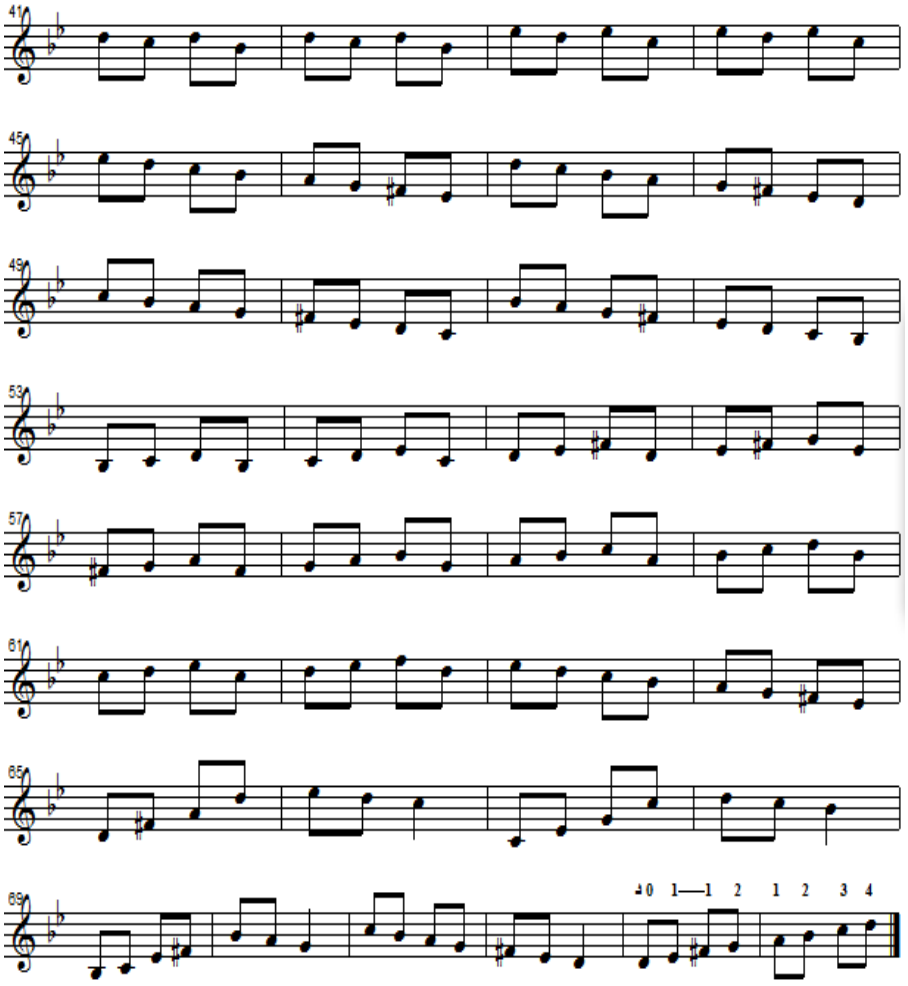
٧. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية) في م(١٢)

٨. استخدام تأخر النبر (SYNCOPE) في م(١٠:١١)

٩. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م (١:٢)(٥:٦) (٧٣:٧٤)

١٠. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٢٦:٢٨)

١١. استخدام الوضع الأول والثاني كما هو موضح بالشكل الآتي:

تدريب رقم (٩)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ٩
قالب العمل	دراسة
المقام	حجاز على درجة الدوكاه 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 178
عدد المازورات	٧٤ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 178

المهارات المستخدمة:

١. من مقام حجاز على درجة الدوكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول في م(١٦:١) (٦٠:٢١) (٧٢:٦٤)، لمس للوضع الثاني في م(٦٣:٦١)، لمس للوضع الرابع في م(١٨:١٧) (٧٣)، لمس للوضع السابع في م(٢٠:١٩) (٧٤)

٥. استخدام الريشة المزدوجة في م(١٤:٩)

٦. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٧٣)

٧. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(١٤:٩)(٣١)(٣٣)(٦٥)(٦٧)

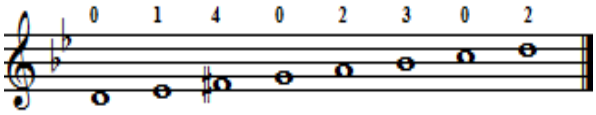
٨. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (٦٤:٤٥)

٩. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م (٨:١) (٣٠:٢٩) (٧٤:٧٣)

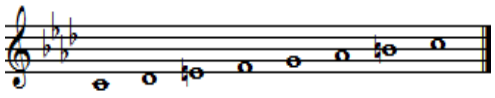
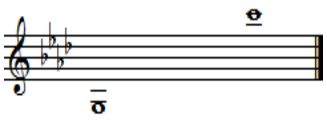
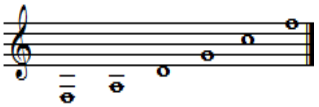
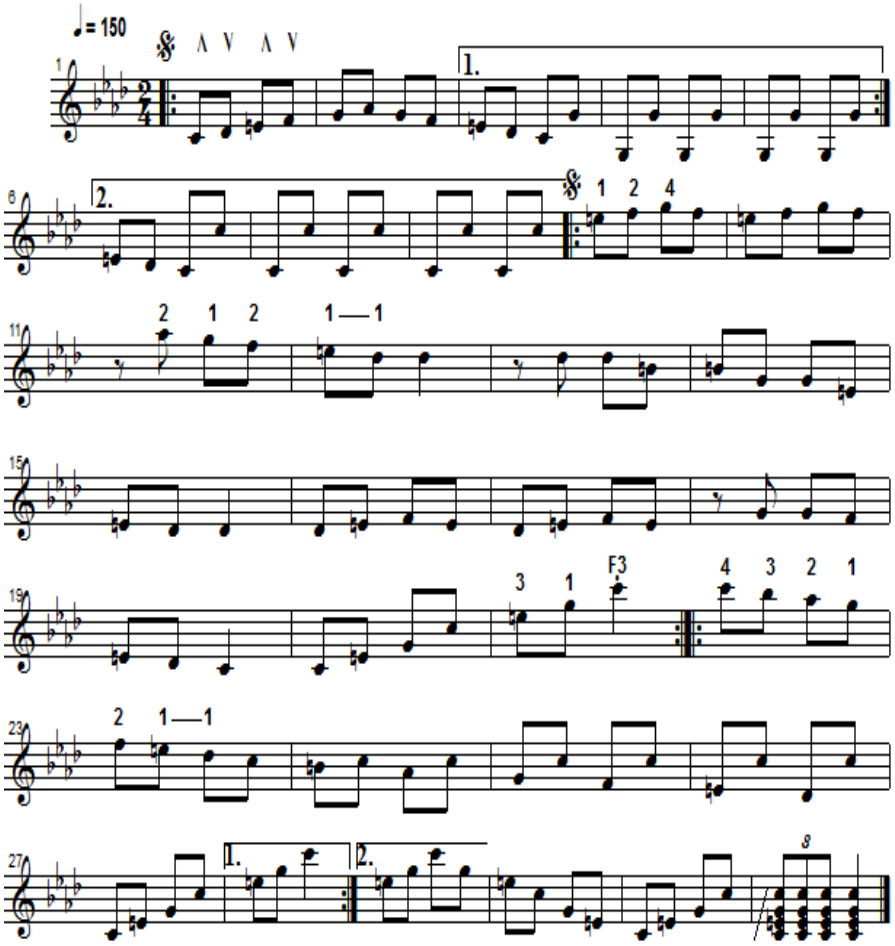
١٠. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(١٦:٩) (٣٦:٣١)

١١. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:

الوضع الاول لمقام الحجاز على درجة الدوكاه



تدريب رقم (١٠)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٠
قالب العمل	دراسة
المقام	حجاز كار على درجة الراست 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 178
عدد المازورات	٣٢ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام حجاز كار على درجة الدوكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول في م(١:٨) (١٣:٢٠) (٢٤:٢٧) (٣٠:٣٢)، لمس للوضع الرابع في م(٩:١٠) (١٢) (٢٣)[١]، لمس للوضع السابع في م(١١)[٢] (٢١)[١](٢٢) (٢٨)[١]، لمس للوضع العاشر في م(٢١)[٢](٢٨)[٢]

٥. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(١٢)

٦. استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في م(٢١)

٧. استخدام اليد اليسرى بعزف الدرجة وقرارها في م(٤:٥)، وعزف الدرجة وجوابها في م(٦:٨)

٨. استخدام التآلفات (CHORD) في م(٣٢)

٩. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(١٣:١٥)(٢٠)(٢٧)(٣١)

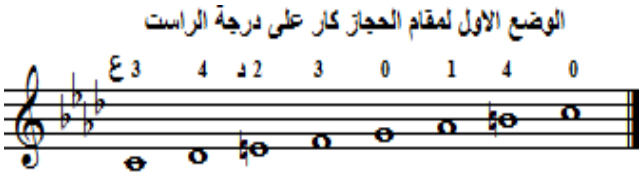
١٠. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية) في م(٣٢)

١١. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٩:١١)(٢١:٢٣)(٢٨:٢٩)

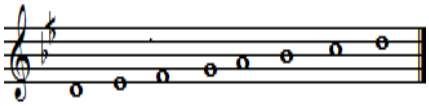
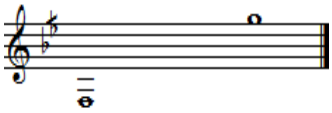
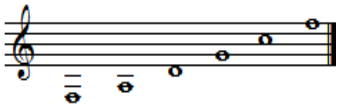
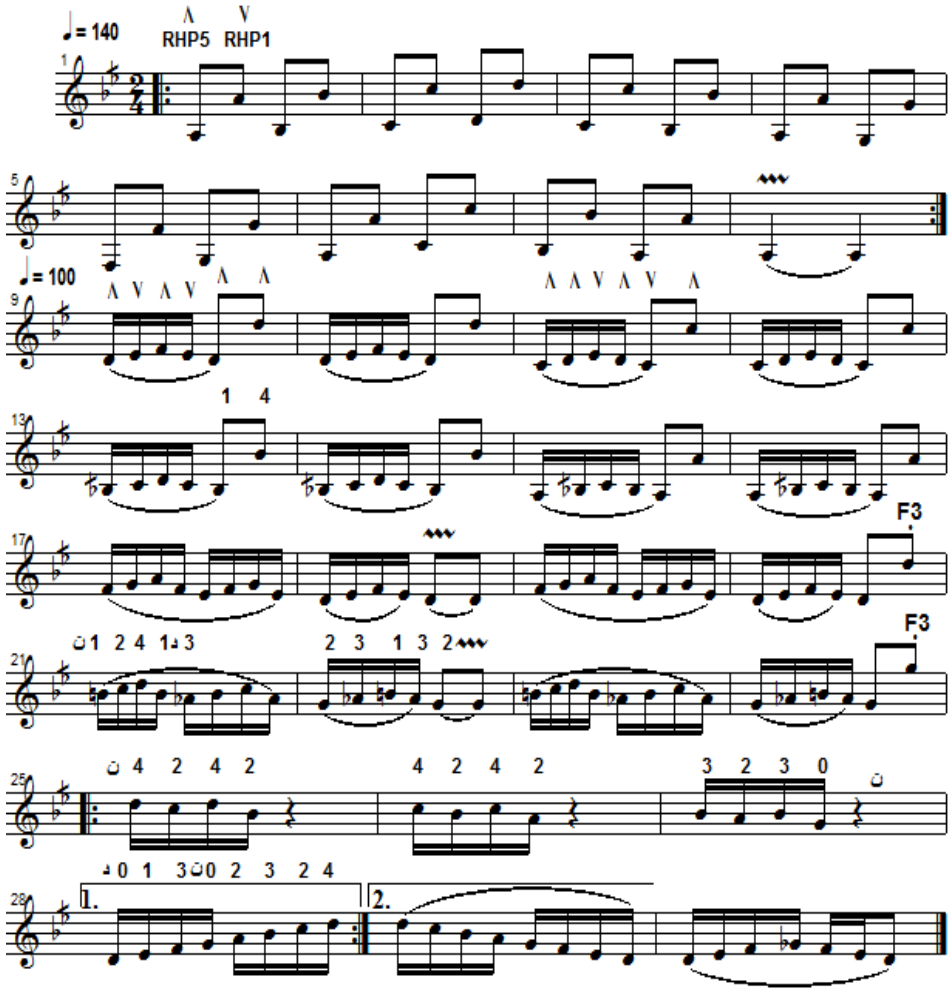
١٢. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م (١:٣) (٢٢:٢٣)

١٣. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٤:٨) (١٣:١٥) (٢٠:٢١) (٢٤:٣١)

١٤. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:



تدريب رقم (١١)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١١
قالب العمل	دراسة
المقام	بياتي على درجة الدوكاه 
الميزان	2 4
سرعة العمل	
عدد المازورات	٣٠ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 140
RHP5 RHP1
♩= 100
F3
F3
1.
2.

المهارات المستخدمة:

١. من مقام بياتي على درجة الدوكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. استخدام النبر بأصابع اليد اليمنى (RIGHT HAND PIZZICATO) في م(١:٧)

٥. استخدام اليد اليسرى بعزف الدرجة وقرارها في م(١:١٦)

٦. عزف الوضع الأول في م(١:٢٠)(٢٧)(٢٨)١(٢٩:٣٠)، لمس للوضع الثاني في م(٢٦)، لمس للوضع الرابع في م(٢١:٢٥)(٢٨)٢، لمس للوضع العاشر في م(٢٠)٢(٢٤)٢

٧. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(٩:٢٤)(٢٩:٣٠)

٨. استخدام الرباط الزمني (LA LIAISON) في م(٨)(١٨)(٢٢)

٩. استخدام التتابع اللحني (SEQUENSE)

١٠. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً السريعة الفرداش (TREMOLO) في م(٨) (١٨) (٢٢)

١١. استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في م(٢٠) (٢٤)

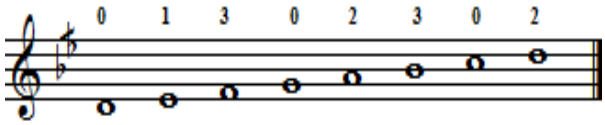
١٢. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٢٠)٢ (٢٥)٢

١٣. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م (١:٨) (٢٨:٣٠)

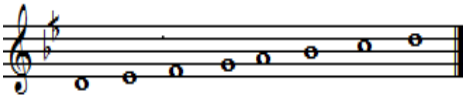
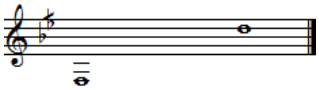
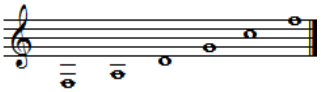
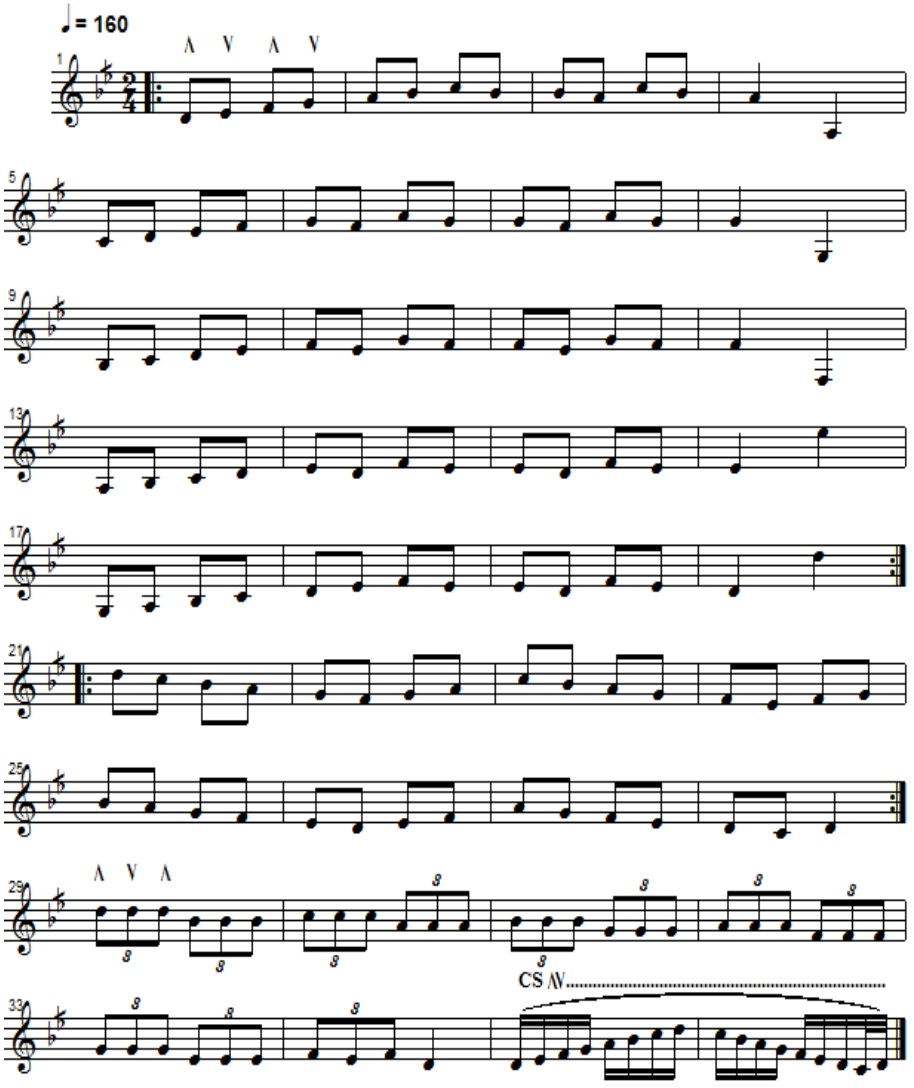
١٤. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(١:٧)

١٥. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:

الوضع الاول لمقام بياتي على درجة الدوكاه



تدريب رقم (١٢)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٢
قالب العمل	دراسة
المقام	بياتي على درجة الدوكاه 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 160
عدد المازورات	٣٦ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 160
Λ V Λ V
Λ V Λ
CS ΛV

المهارات المستخدمة:

١. من مقام بياتي على درجة الدوكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول

٥. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية)

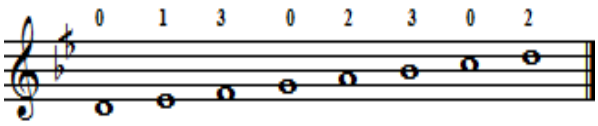
٦. استخدام الريشة الدائرية (CIRCULAR STROKE) (CSΛV.....) في م(٣٥:٣٦)

٧. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)في م (١:٢) (٢١:٢٨) (٣٥:٣٦)

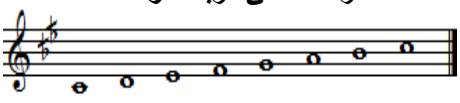
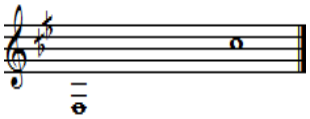
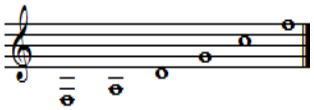
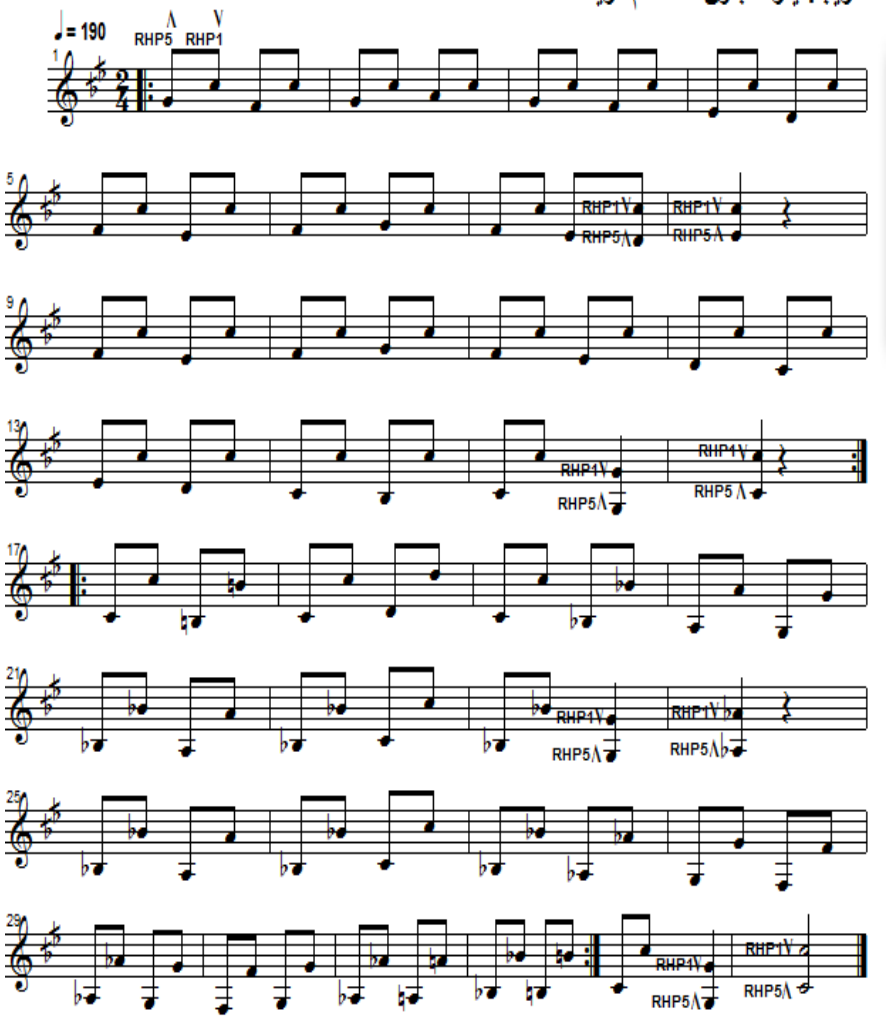
٨. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٢٩:٣٤)

٩. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:

الوضع الاول لمقام بياتي على درجة الدوكاه



تدريب رقم (١٣)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٣
قالب العمل	دراسة
المقام	راست على درجة الراست 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 190
عدد المازورات	٣٤ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

التدريب: يعزف بدون استخدام الريشة

المهارات المستخدمة:

١. من مقام راست على درجة الراست

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. عزف الوضع الأول من م(١:٣٤)

٤. استخدام النبر بأصابع اليد اليمنى بدون استخدام الريشة (RIGHT HAND PIZZICATO)

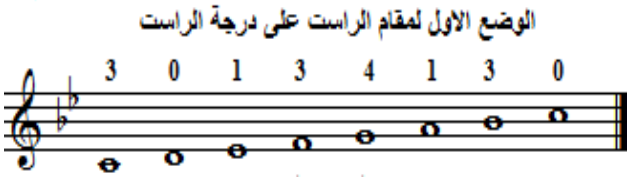
٥. استخدام اليد اليسرى بعزف الدرجة وقرارها في م(١٥:١٢) (٢٣:١٧) (٣٣:٢٥)

٦. استخدام تعليق الوتر

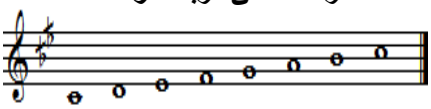
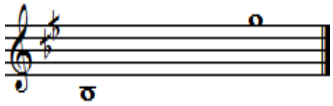
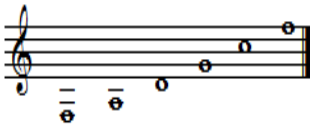
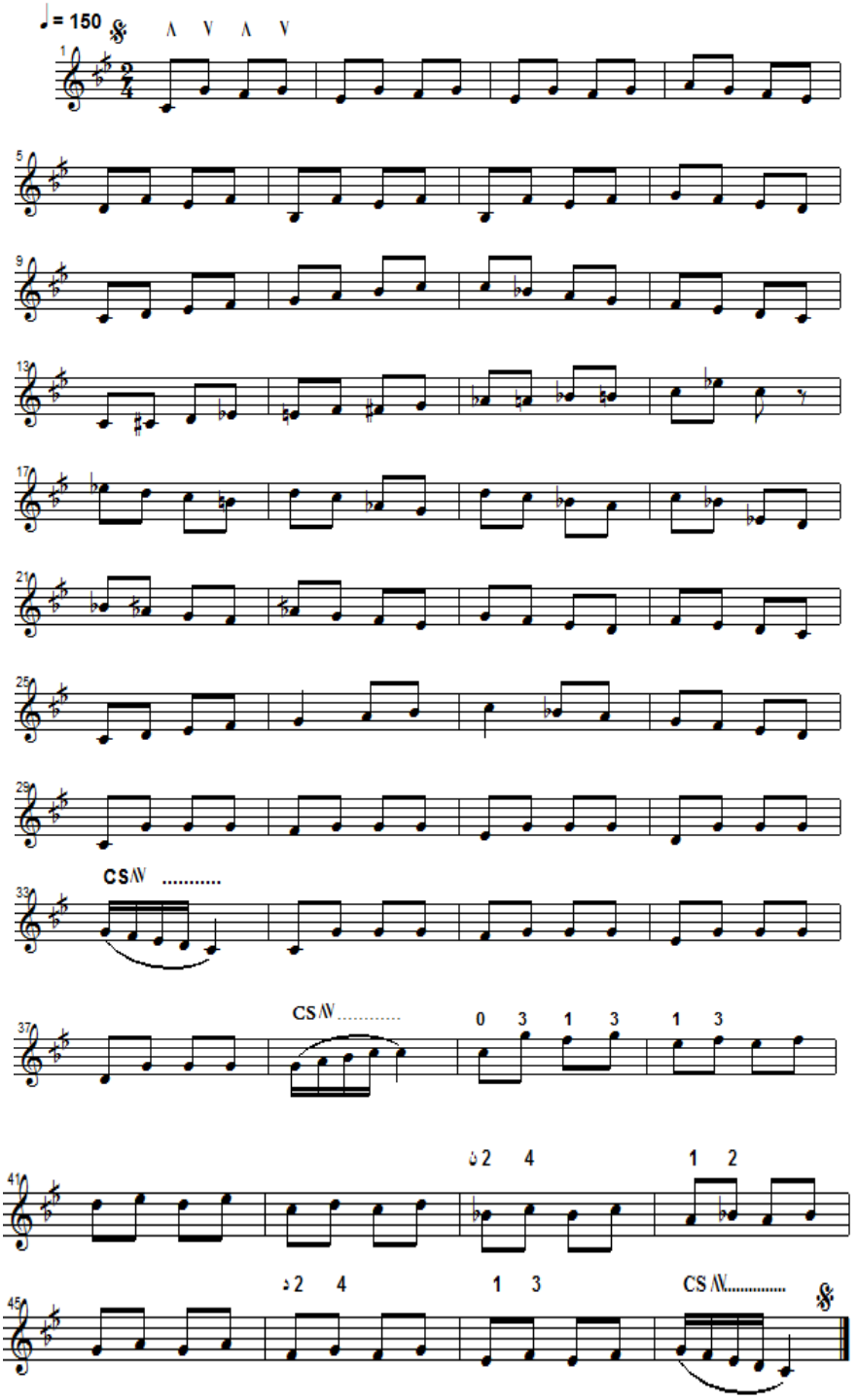
٧. استخدام العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م (٧) (٨) (١٥) (١٦) (٢٣) (٢٤) (٣٣) (٣٤)

٨. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة

٩. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:



تدريب رقم (١٤)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٤
قالب العمل	دراسة
المقام	راست على درجة الراست 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩= 150
عدد المازورات	٤٨ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 150
CS∧V .....
CS∧V.....
0 3 1 3
1 3
♭2 4
1 2
♭2 4
1 3
CS∧V.....

المهارات المستخدمة:

١. من مقام راست على درجة الراست

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول في م(١:٩)(١١:٢٥)(٢٧:٣٨)(٤٧:٤٨)، لمس للوضع الثاني في م(١٠)(٢٦)(٤١:٤٦)، لمس للوضع الخامس في م(٣٩)، لمس للوضع الثالث في م (٤٠).

٥. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٣٩:٤٢)

٦. استخدام الريشة الدائرية (CIRCULAR STROKE)(.....CSAV) في م(٣٣)(٣٨)(٤٨)

٧. استخدام سلم الكروماتيك في م(١٣:١٦)

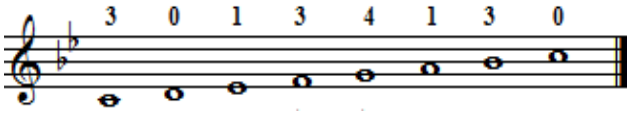
٨. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (٢١:٢٤)

٩. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م (٩:١٢) (٢٥:٢٨)

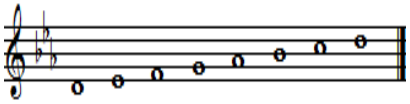
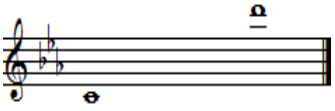
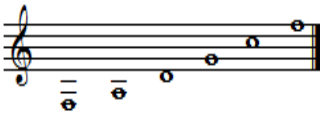
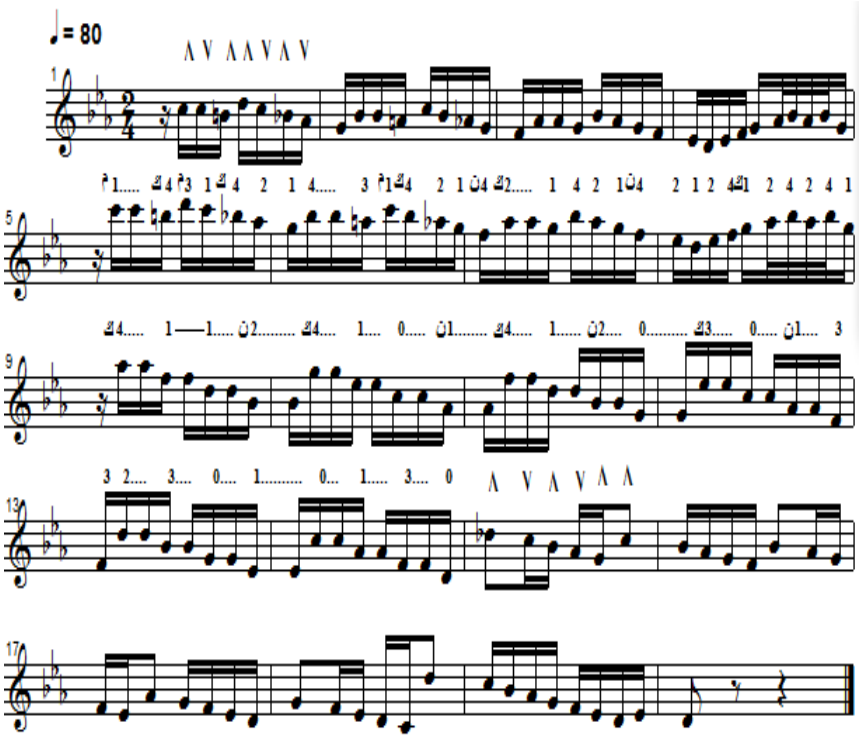
١٠. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٩:١٦)

١١. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:

الوضع الاول لمقام الراست على درجة الراست



تدريب رقم (١٥)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٥
قالب العمل	دراسة
المقام	لامي على درجة الدوكاه 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 80
عدد المازورات	٢٠ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام لامي على درجة الدوكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. عزف الوضع الأول في م(١:٤)(١٢:٢٠)، لمس للوضع الثاني في م(١١)، لمس للوضع الثالث في م(١٠)، لمس للوضع الخامس في م(٩)[١]

٥. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٩)

٦. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(٩:١٤)

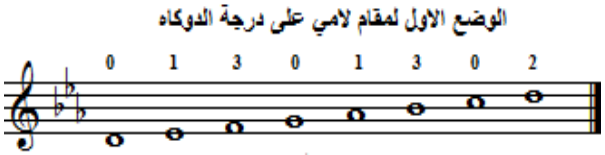
٧. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٩:١٤)

٨. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (١٥:١٨)

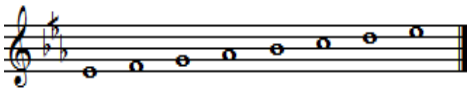
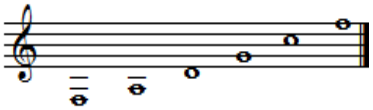
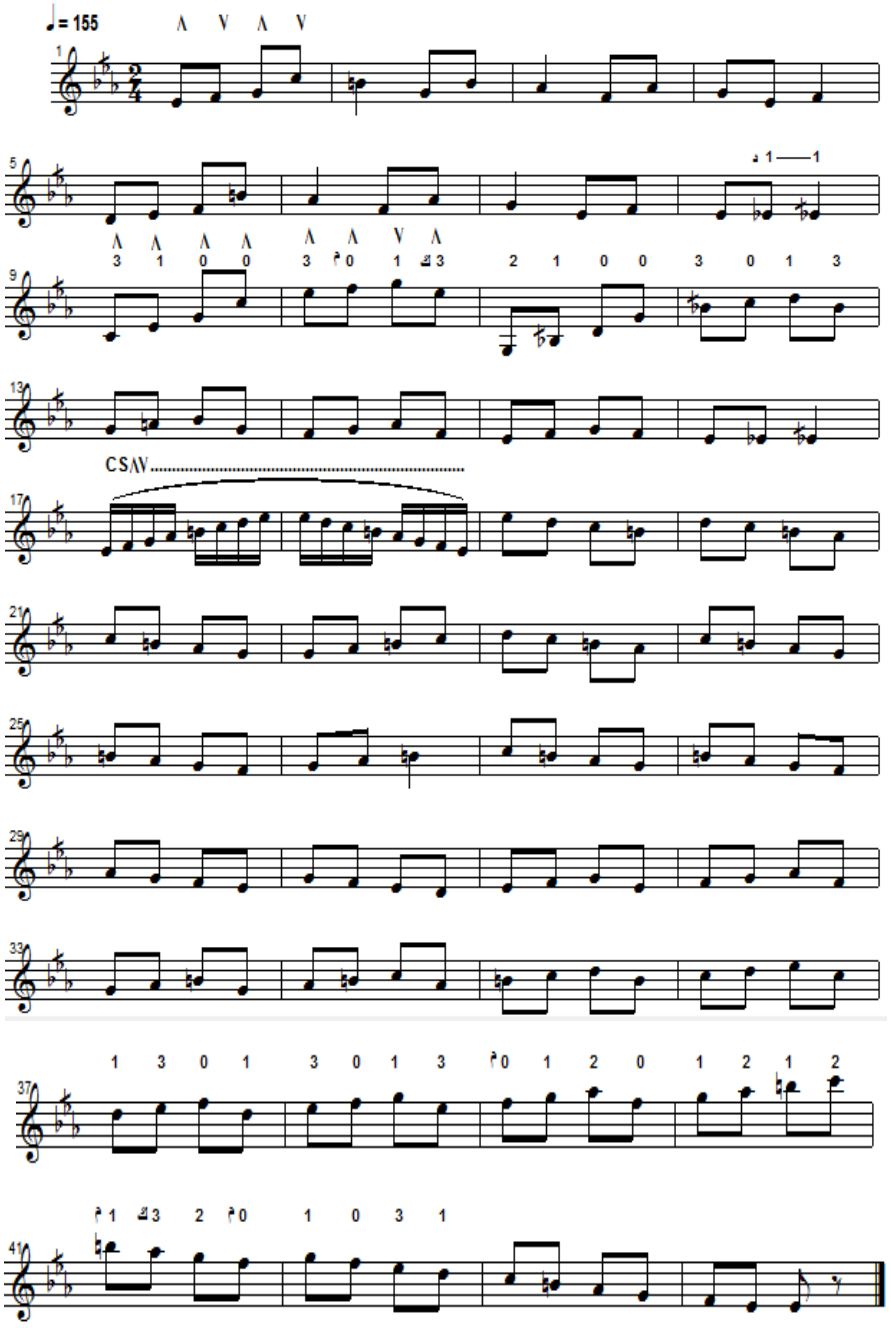
٩. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)

١٠. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٩:١٤)

١١. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:



تدريب رقم (١٦)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٦
قالب العمل	دراسة
المقام	هزام على درجة السيكاه 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 155
عدد المازورات	٤٤ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 155
CSΛV

المهارات المستخدمة:

١. من مقام هزام على درجة السيكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٨)

٥. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(٩)(١١)

٦. عزف الوضع الأول في م(١:٣٦)(٤٣:٤٤)، الوضع الثاني في م(٣٧:٣٩)(٤٢)، لمس للوضع السادس في م(٤٠:٤١)

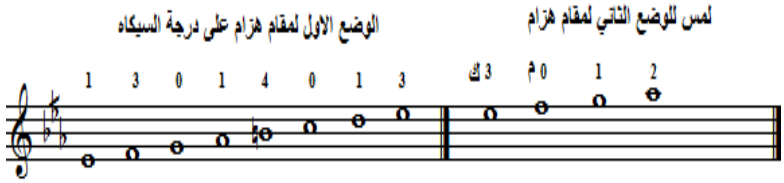
٧. استخدام الريشة الدائرية (CIRCULAR STROKE)(.....CS٨٧) في م(١٧:١٨)

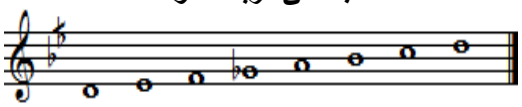
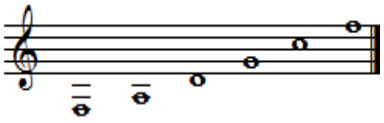
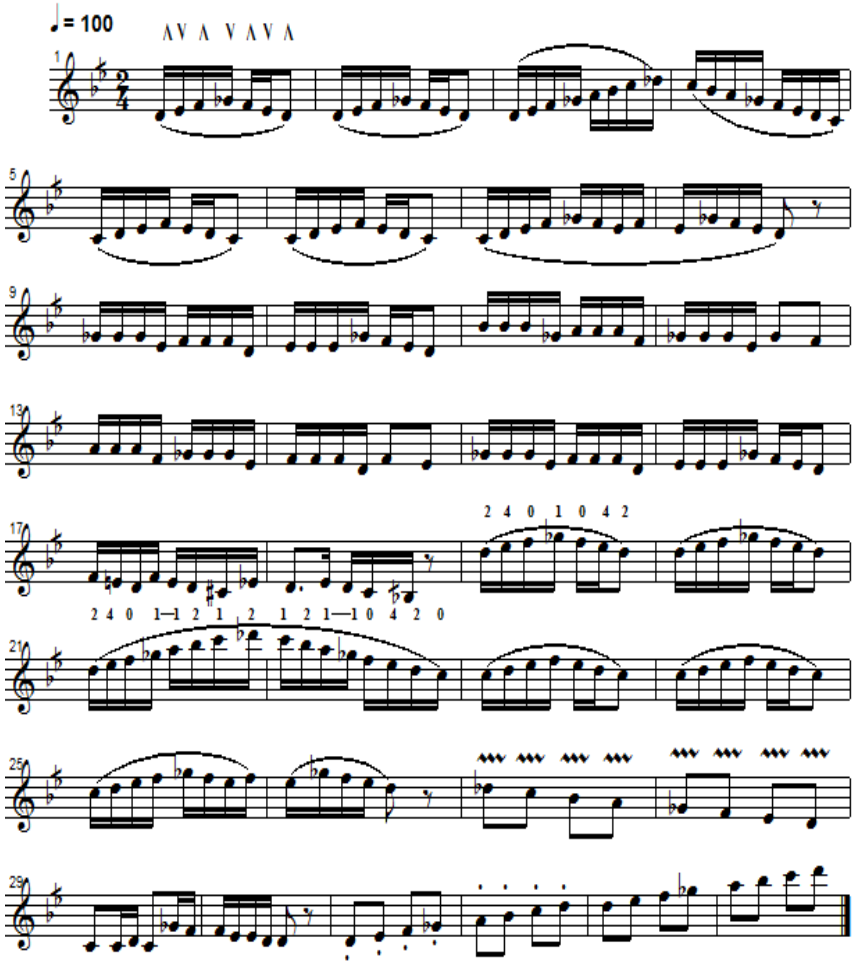
٨. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٣٨:٤١)

٩. استخدام التتابعات النغمية (SUQUNCE) في م (١٩:٣٠)

١٠. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE) في م (١٧:١٨)

١١. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة في م(٩:١٢)

١٢. استخدام الوضع الأول ولمس للوضع الثاني كما هو موضح بالشكل الآتي:

تدريب رقم (١٧)

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	تدريب رقم ١٧
قالب العمل	دراسة
المقام	صبا على درجة الدوكاه 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 100
عدد المازورات	٣٤ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

♩= 100
ΛV Λ V ΛV Λ
2 4 0 1 0 4 2
2 4 0 1—1 2 1 2 1 2 1—1 0 4 2 0

المهارات المستخدمة:

١. من مقام صبا على درجة الدوكاه

٢. استخدام عزف الجمل الموسيقية في منطقتي القرارات والجوابات

٣. استخدام الريشة الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا.

٤. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٢١:٢٢)

٥. عزف الوضع الأول في م(١:٢٠)(٢٣:٣٢)، لمس للوضع الرابع والسابع في م(٢١:٢٢)(٣٣:٣٤).

٦. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(١٩:٢٢)(٣٣:٣٤)

٧. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً السريعة الفرداش (TREMOLO) في م(٢٧:٢٨)

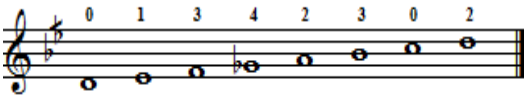
٨. استخدام الأداء المتقطع (STACCATO) في م(٣١:٣٢)

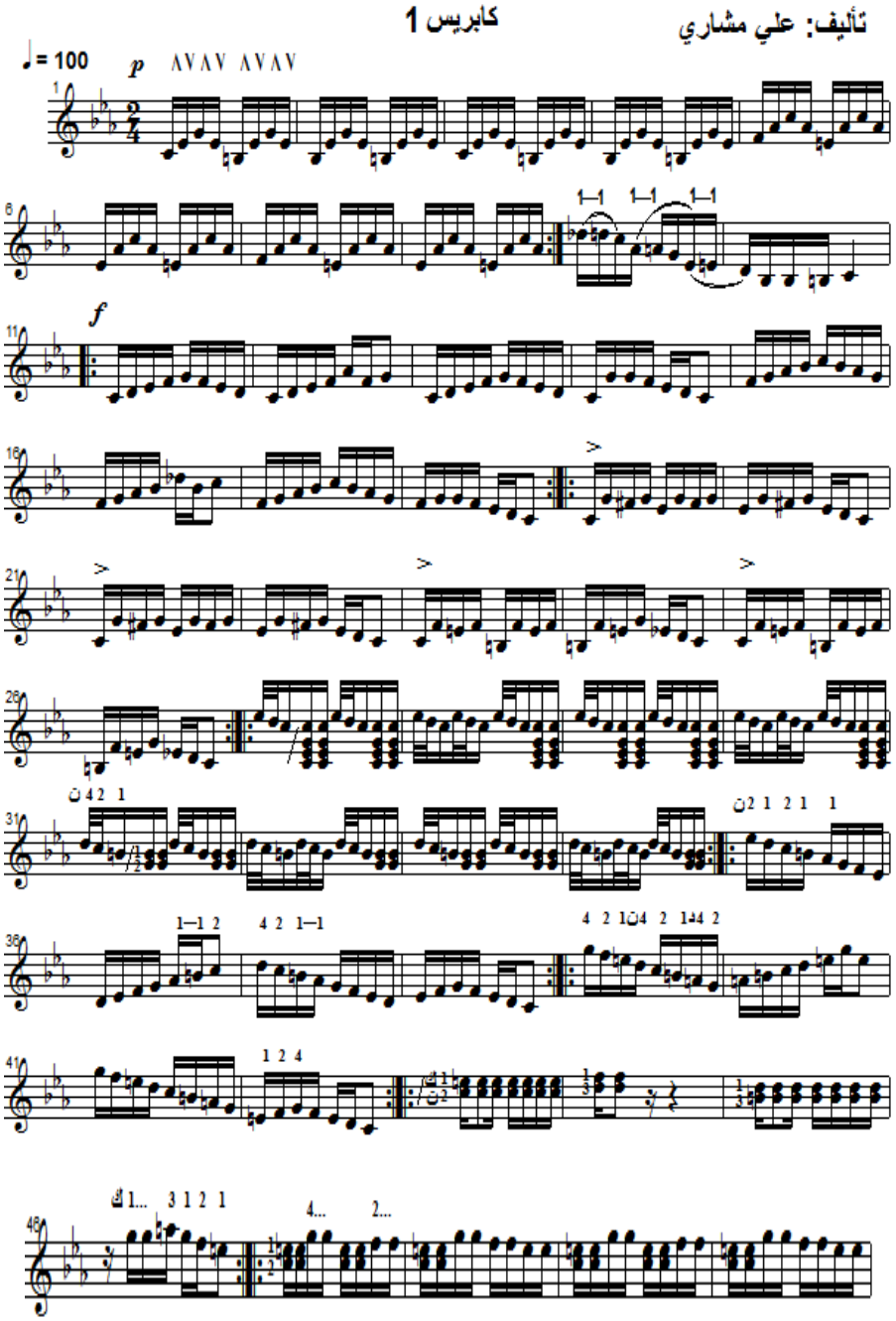
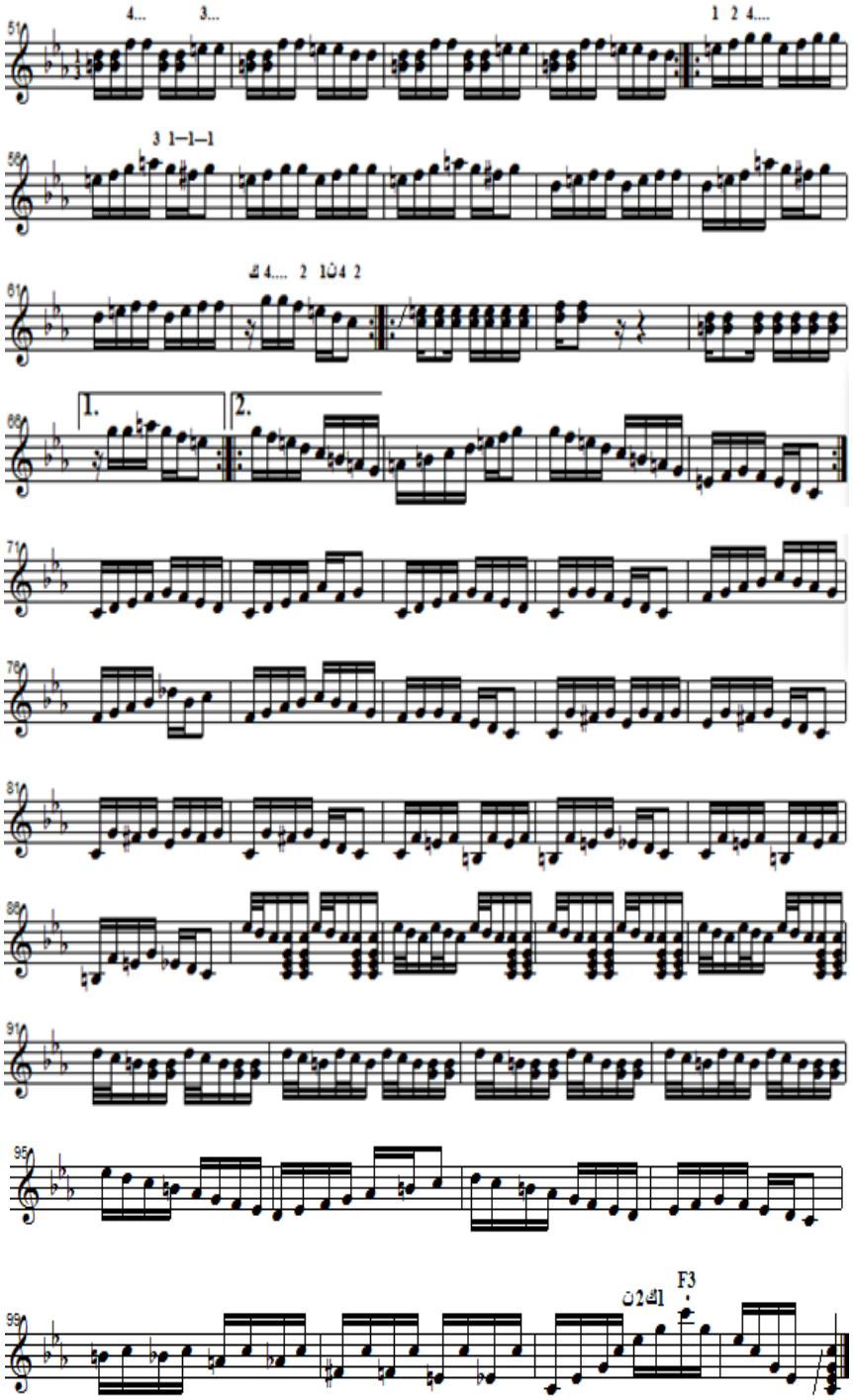
٩. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(١:٨)(١٩:٢٦)

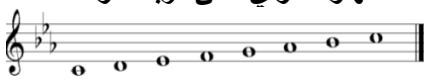
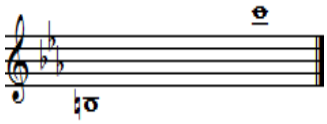
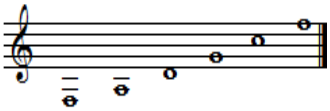
١٠. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)

١١. استخدام الوضع الأول كما هو موضح بالشكل الآتي:

الوضع الاول لمقام الصبا على درجة الدوكاه



مؤلفة رقم (١)

4... 3...
1 2 4....
3 1–1–1
2 4.... 2 1Ø4 2
1.
2.
F3

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	كابريس
قالب العمل	حر غير مقيّد
المقام	نهاوند كردي على درجة الراست 
الميزان	2/4
سرعة العمل	♩ = 100
عدد المازورات	١٠٢ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام نهاوند كردي على درجة الراست

٢. استخدام قالب الكابريس ذا الطابع اللحني والإيقاعي السريع

٣. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً باستخدام الريشة المقلوبة

٤. عزف الوضع الأول في م(١:٣٠)(٩٩:١٠٠)(١٠١)١(١٠٢)، الوضع الثاني في م(٤٢) (٤٥) (٥١:٥٤) (٥٩) (٦١)، الوضع الرابع في م(٣١:٣٤) (٣٩:٤١) (٤٣) (٤٦)٢ (٤٧:٥٠)(٥٥) (٥٧)(٦٢)، الوضع الخامس في م(٤٤)، الوضع السابع في م(٤٦)١(٥٦)(٥٨)(٦٠)(١٠١)٢

٥. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٩)(٥٦)

٦. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)

٧. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة

٨. استخدام الانتقالات المقامية (نهاوند كردي، نهاوند ذو الحساس، تبريز)

٩. استخدام التآلفات (CHORD) في م(٢٧:٣٤)(٤٣:٤٥)(٤٧:٥٤) (١٠٢)

١٠. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(١:٨)(١٠١:١٠٢)

١١. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(٩:١٠)

١٢. استخدام العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م(٣١:٣٤) (٤٣:٥٤) (٦٣:٦٥)

١٣. استخدام أداء عزف الجمل الموسيقية بقوة (FORTE) في م(١١:١٨)

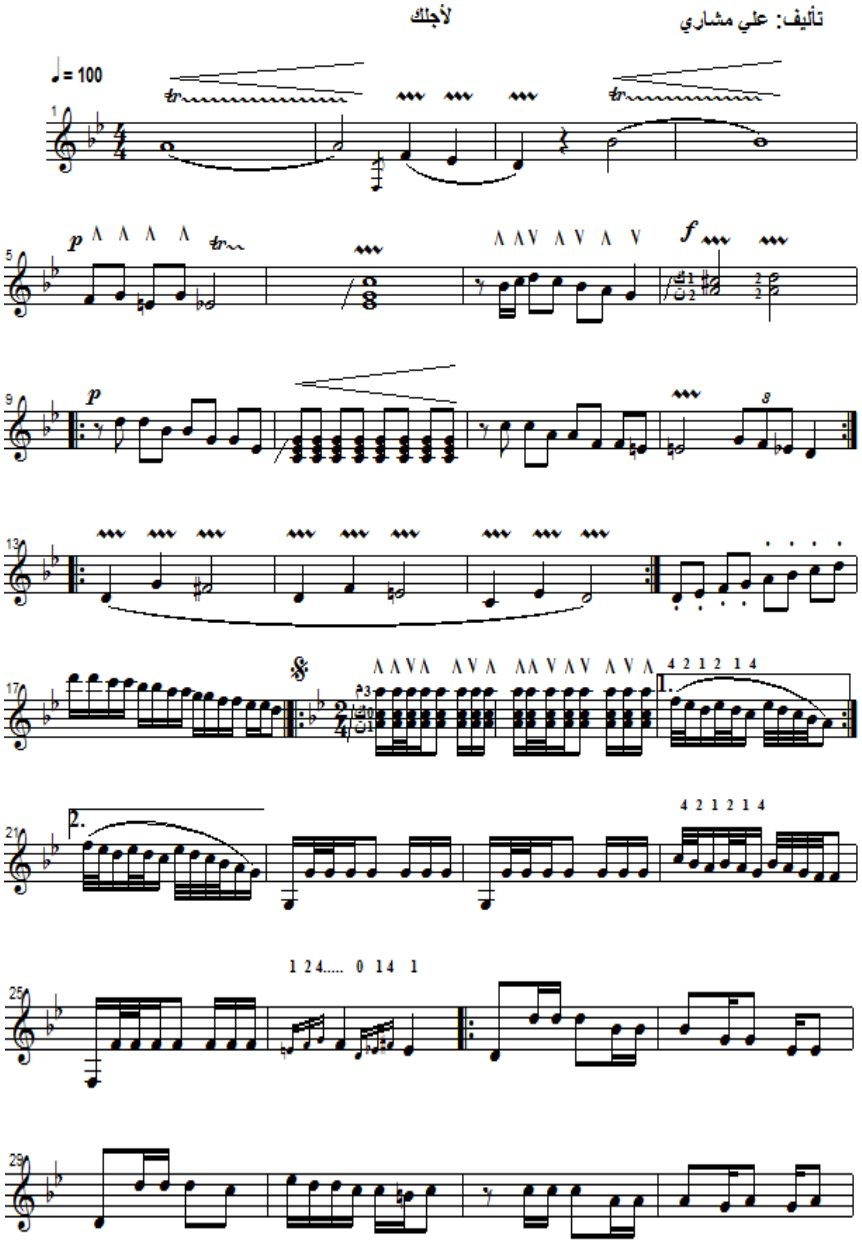
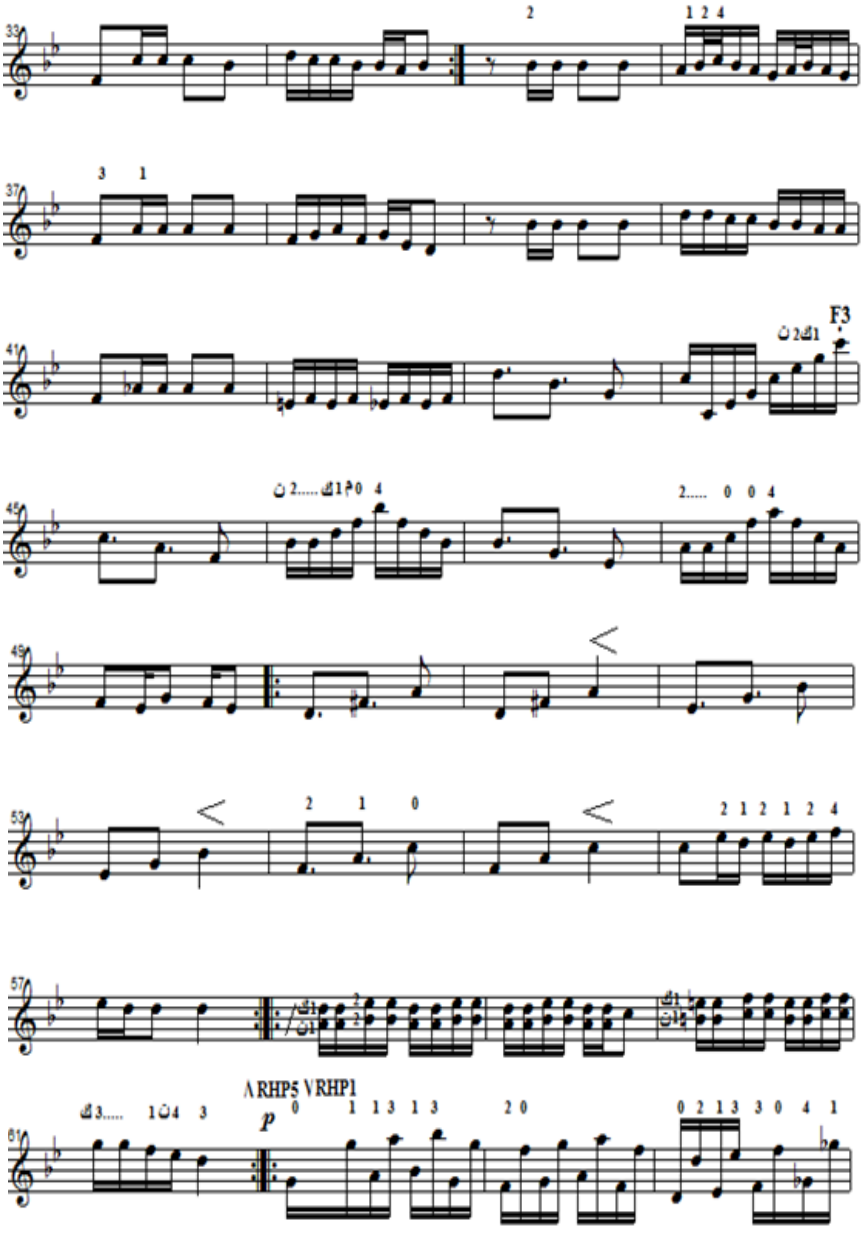
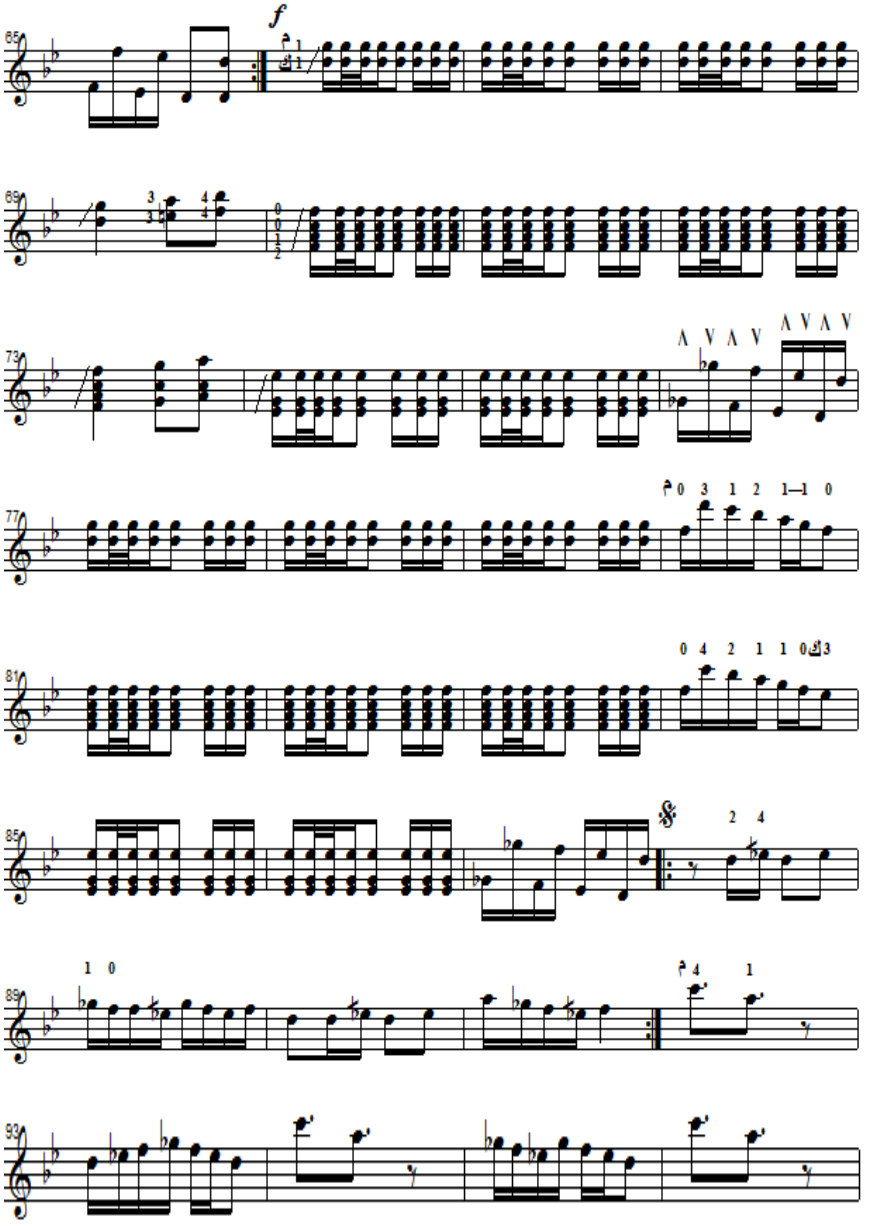
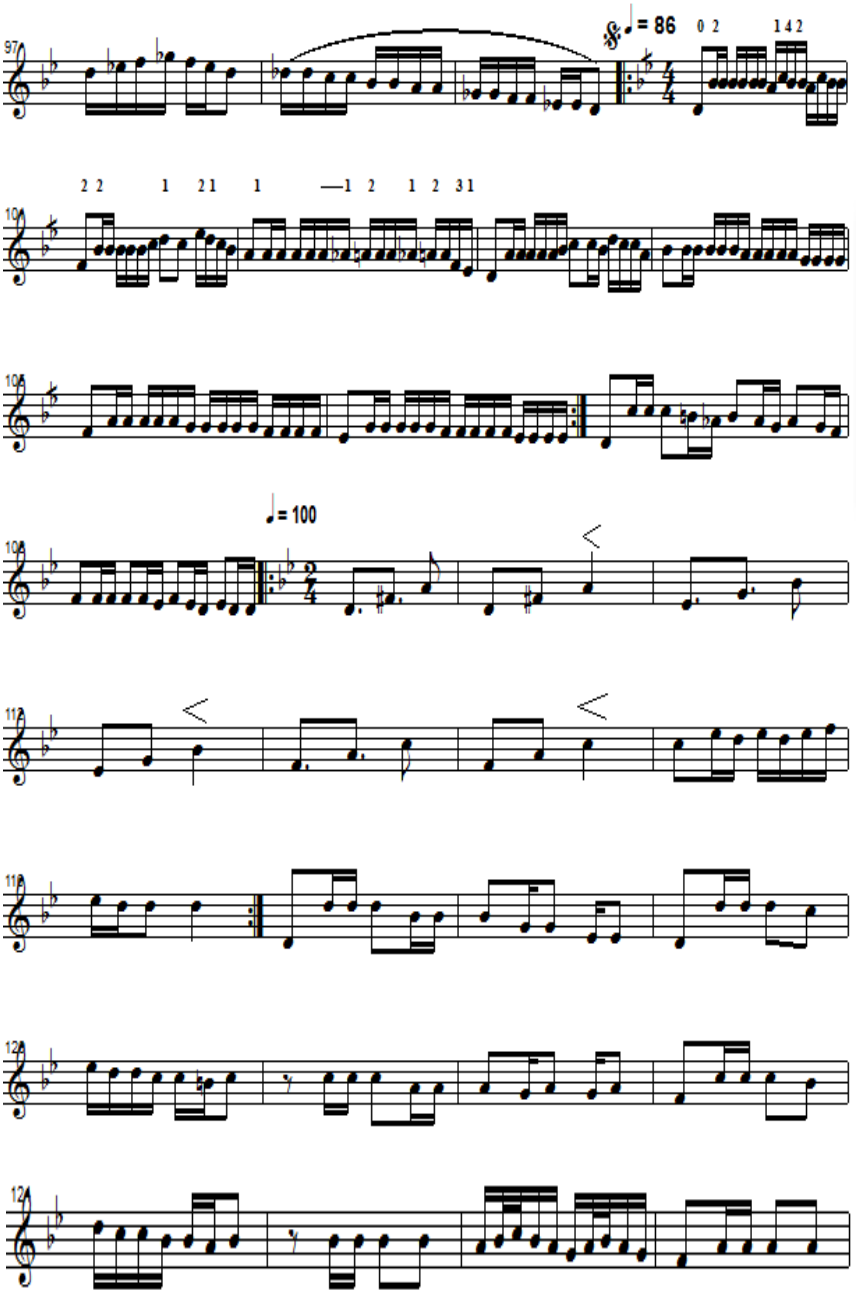
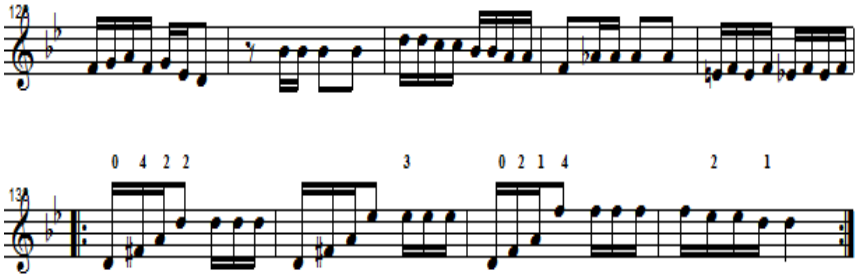
١٤. استخدام أداء عزف الجمل الموسيقية بنعومة وخفوت (PIANO) في م(١:٨)

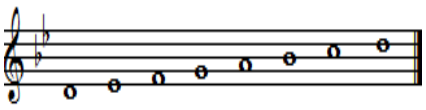
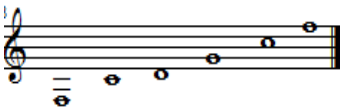
١٥. استخدام الريشة المنزلقة (SLIP STROKE) في م(٢٧:٣٤) (٤٣:٥٤) (٦٣:٦٥) (١٠٢)

١٦. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(٤٣:٦٢) (١٠١)٢

١٧.استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في م(١٠١)

١٨.استخدام سلم الكروماتيك في م(٩٩:١٠٠)

مؤلفة رقم (٢)

33
2
1 2 4
37
3 1
41
F3
45
2..... 0 0 4
49
53
2 1 0
2 1 2 1 2 4
57
61
RHP5 VRHP1
p
0 1 1 3 1 3
2 0
0 2 1 3 3 0 4 1

f
65
69
73
77
81
85
89
93

97
♩= 86
0 2
1 4 2
10
2 2
1
2 1
1
—1 2
1 2 3 1
10
10
♩= 100
11
11
12
12

12
13
0 4 2 2
3
0 2 1 4
2 1

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	لأجلك
قالب العمل	مقطوعة حرة
المقام	كرد على درجة الدوكاه 
الميزان	2 4 4 4
سرعة العمل	♩= 100 ♩= 86
عدد المازورات	١٣٦ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام كرد على درجة الدوكاه

٢. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً باستخدام الريشة المقلوبة

٣. عزف الوضع الأول في م(١:٢)(٥:١٦)(٢٧:٤٤) (٢٦:٣٤) (٣٧:٤٣) (٤٤)[١] (٤٨:٥٥) (٦٤:٦٥) (٧٤) (٨٧:٩١) (٩٣) (٩٥) (٩٧:٩٩) (١٠٢:١٠٨) (١٣٣:١٣٤)، الوضع الثاني في م(٣:٤)(١٨:٢٥) (٣٥:٣٦) (٤٥:١٤٧) (٥٦:٥٩) (٦٢:٦٣) (٦٦:٧٣) (٨٤)[٢] (١٠٠:١٠١) (١٣٥:١٣٦)، الوضع الرابع في م(٣١:٣٤) (٣٩:٤١) (٤٣) (٤٦)[٢] (٦٠) (٨٤)[١] (٩٢)، الوضع الخامس في م(٦١)، الوضع السابع في م(٤٤)[٢] (٤٤)[٢]، (الأوضاع ٧،٤،٢) في م(١٧)(٨٠).

٤. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)

٥. استخدام القفزات النغمية الهابطة والصاعدة

٦. استخدام الانتقالات المقامية (كرد، صبا، بياتي)

٧. استخدام التآلفات (CHORD) في م(٦)(١٠)(١٨)(١٠٢) (٧٠:٧٥)

٨. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(٤٤) (٤٦) (٤٨) (١٠٩:١١٤) (١٣٣:١٣٥)

٩. استخدام العفق المزدوج (DOUBLE STOPS) في م(٥٨:٦٠) (٦٦:٦٩)

١٠. استخدام أداء عزف الجمل الموسيقية بقوة (FORTE) في م(٨)(٦٦:٦٩)

١١. استخدام أداء عزف الجمل الموسيقية بنعومة وخفوت (PIANO) في م(٥)(٩:١٢) (٦٢:٦٥)

١٢. استخدام حلية APPOGIATURA في م(٢)

١٣. استخدام حلية ACCIACCATURA في م(٢٦)

١٤. استخدام الرباط الزمني (LA LIAISON) في م(١:٤)

١٥. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(١٣:٣٢) (١٥:١٣) (٢١:٢٠) (٩٨)

١٦. استخدام الريشة المنزلقة (SLIP STROKE) في م(٦:٥)(٤٤) (٤٦)(٤٨) (٧٥:٦٦) (٧٩:٧٧) (٨٣:٨١)(٨٦:٨٥)(١٠١:٩٩)(١٣٥:١٣٣)

١٧. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(١٩:١٧) (١٠١) (٤٤) (٤٦) (٩٧:٦٢)

١٨. استخدام تقنية الصفير (FLAUTATO) في م(٤٤)

١٩. استخدام تقنية حلية الزغردة (TRILL) في م(٢:١)(٤:٣)(٥)

٢٠. استخدام الأداء المتقطع (STACCATO) في م(١٦)

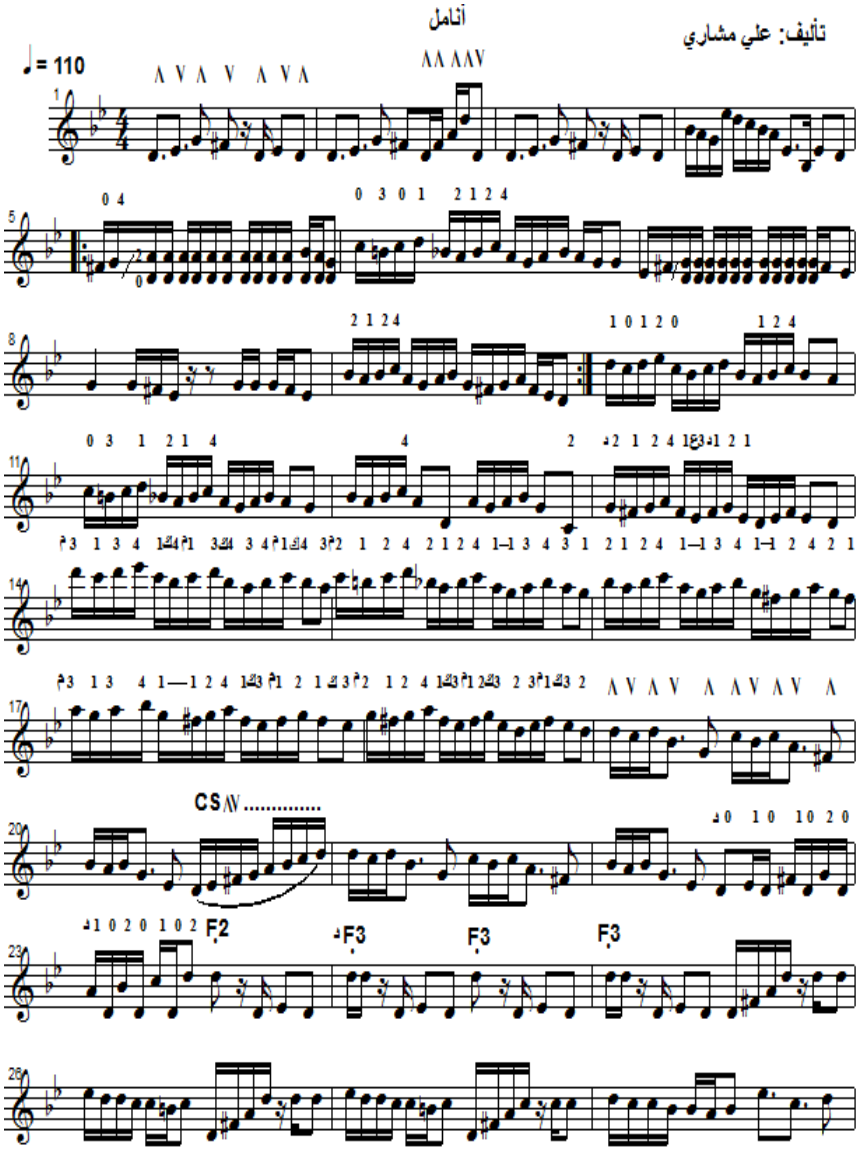
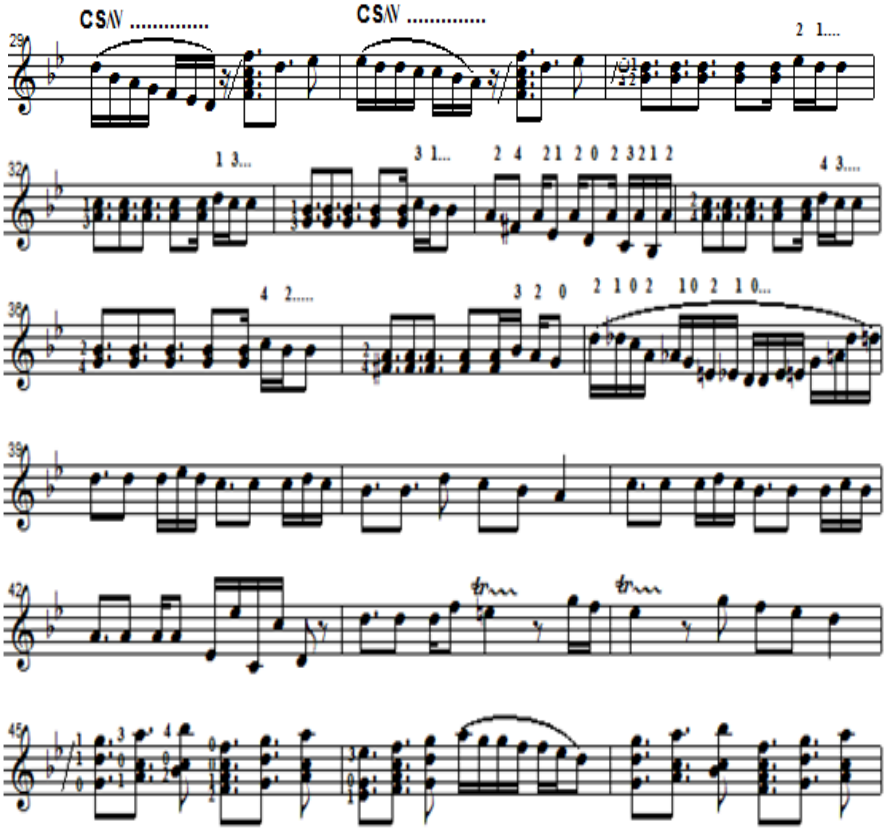
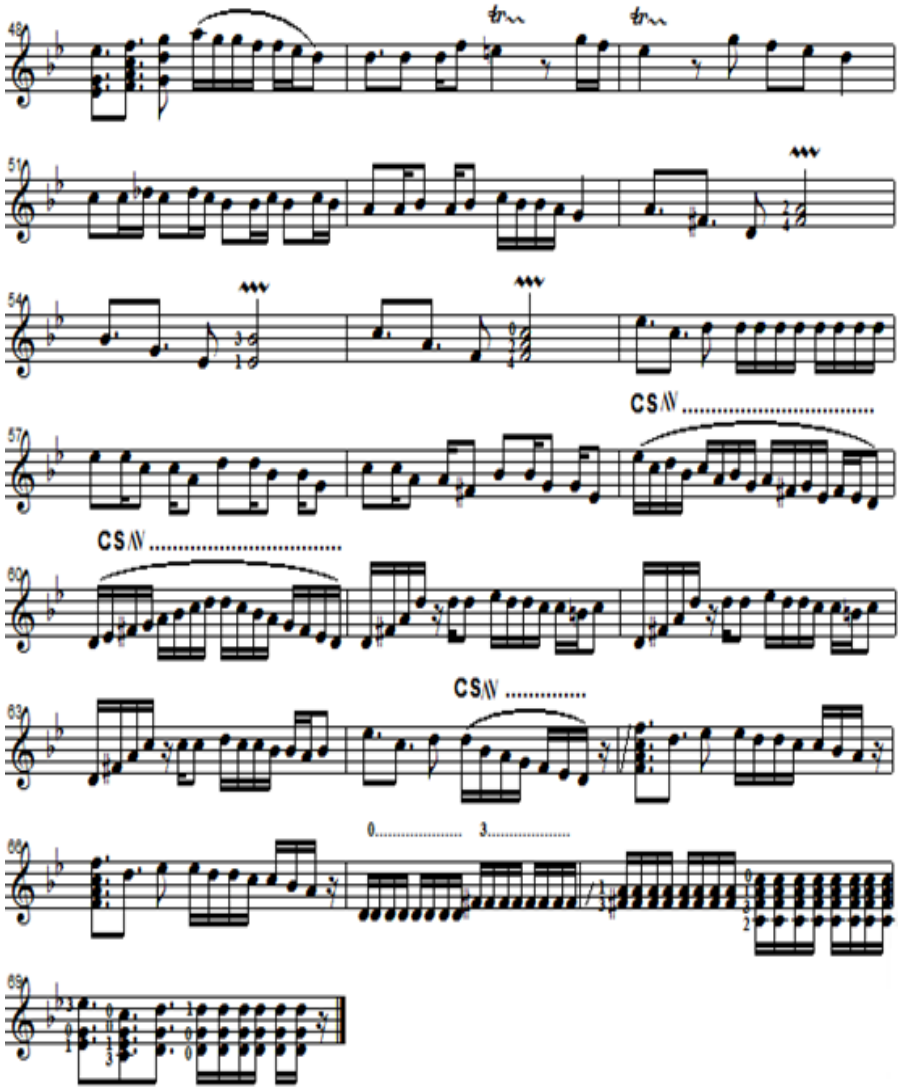
٢١. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً السريعة الفرداش (TREMOLO) في م(٣:٢) (٦) (١٢)(١٥:١٣)

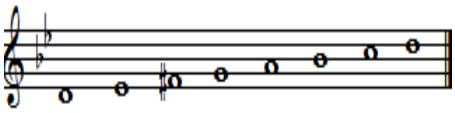
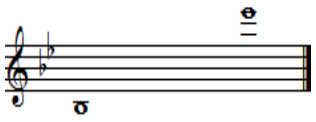
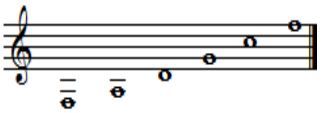
٢٢. استخدام النبر بأصابع اليد اليمنى بدون استخدام الريشة (RIGHT HAND PIZZICATO) في م(٦٥:٦٢)

٢٣. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(٨٠)

٢٤. استخدام التراكيب الإيقاعية الغير منتظمة (الثلثية) في م(١٢)

٢٥. استخدام اليد اليسرى بعزف الدرجة وقرارها في م(١٥:١٢) (٢٣:١٧) (٣٣:٢٥)

مؤلفة رقم (٣)

CSAV .....
CSAV .....
29
2 1....
32
1 3...
3 1...
2 4 21 2 0 2 3 2 1 2
4 3....
36
4 2.....
3 2 0
2 1 0 2 10 2 1 0...
39
42
45

48
51
54
57
CS\\\
60
CS\\\
63
CS\\\
66
0
3
69

البطاقة التعريفية	
تأليف	المؤلف
اسم العمل	أنامل
قالب العمل	مقطوعة حرة
المقام	حجاز على درجة الدوكاه 
الميزان	4/4
سرعة العمل	♩ = 110
عدد المازورات	٦٩ مازورة
المساحة الصوتية للعمل	
دوزان العود المستخدم	

المهارات المستخدمة:

١. من مقام الحجاز على درجة الدوكاه

٢. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً باستخدام الريشة المقلوبة

٣. عزف الوضع الأول في م(١:٥)(٧:١٩)(١٩:٢١)(٢٥:٣٠)(٣٤) (٣٧:٤٢) (٤٦) (٥١:٦٠) (٦٩)[١]، الوضع الثاني في م(٦) (٩)[٢](١٠:١٢) (٣٦) (٤٣:٤٥) (٦٧:٦٨) (٦٩)٢، الوضع الثالث في م(٣٣)، الوضع الرابع في م(١٣)(٣٥)، الوضع الخامس في م(٣٢)، الوضع السابع في م(٣١)، (الأوضاع ١،٢،٤،٦،٧) من م(١٤:١٨)، الأوضاع (١، ٤، ٧، ١١) في م(٢٢:٢٣)، الأوضاع (١، ١٠) في م(٢٤،٢٥)

٤. استخدام العفق الزاحف (GLISSANDO) في م(١٥:١٧)

٥. استخدام القفزات النغمية

٦. استخدام الانتقالات المقامية (حجاز، لامي، كرد)

٧. استخدام آربيج ARPEGGIO في م(٢)(٢٥:٢٨)(٥٣:٥٥)

٨. استخدام الرباط اللحني الأداء المتصل (LEGATO) في م(٢٠) (٢٩:٣٠) (٣٨) (٤٦) (٤٨)(٥٩:٦٠)(٦٤)

٩. استخدام العفق المزدوج DOUBLE STOPS في م(٥)(٧) (٣١:٣٣)(٣٦:٣٧) (٥٣:٥٤) (٦٨)

١٠. استخدام حركة الريشة صعوداً وهبوطاً السريعة الفرداش (TREMOLO) في م(٥٤:٥٥)

١١. استخدام تقنية الصفير FLAUTATO في م(٢٣:٢٥)

١٢. استخدام تقنية حلية الزغردة (TRILL) في م(٤٣:٤٤)(٤٩:٥٠)

١٣. استخدام الريشة الدائرية (CIRCULAR STROKE)(CS٨٧.....) في م(٢٠)(٢٩:٣٠)(٥٩:٦٠)(٦٤)

١٤. استخدام التآلفات (CHORD) في م(٢٩:٣٠)(٤٥:٤٨)
(٥٥)(٦٥:٦٦)(٦٨:٦٩)

١٥. استخدام التتابعات السلمية الهابطة والصاعدة (STEP WISE)

١٦. استخدام تعليق وتر في م(٢٣)(٣٤)

١٧. استخدام الريشة المنزلقة (SLIP STROKE) في م(٢) (٢٥:٢٧)(٢٩:٣٠)

١٨. استخدام ديوان في الطبقات العليا من العزف: ديوان ثاني في م(١٤:١٨)
(٤٥:٤٨)

الفصل الرابع

النتائج الابداعية للأعمال الموسيقية

الفصل الرابع

النتائج الابداعية للأعمال الموسيقية

تنـاول المؤلـف فـي الفصـلين السـابقين الدراسـة التحليليـة لنمـاذج الاعمـال الموسيقية المختـارة والتدريبات والمؤلفات المبتكرة بهدف تحقيق عرض النتـائج الابداعية لتلك الاعمال، وفي هذا الفصل سيعرض المؤلف النتائج التي تم التوصـل إليها.

بفضل جهود مجموعة من العازفين البارعين الذين استطاعوا أن يثبتوا مكانة العود بين الآلات كآلة قادرة على أداء أصعب التكنيكات والحليات والمهارات الأدائية وإعطاء فرصة لعرض إمكانياتها، فقد ساعد ذلك انتشار آلة العود في معظم بلدان الوطن العربي وظهور كثيرٍ من العازفين الذين كرسوا اغلب نتاجهم الموسيقي لتلك الآلة ونتيجة لذلك ظهرت أساليب شاعت وتكررت عند عازفي العود في المدرسة العراقية قديماً وحديثاً حينها بدأت ملامح المدرسة العراقية بالنضوج والوضوح والتفرد المميز بالأداء وشملت التكنيك والمهارات العزفية والتعبير الأدائي والسرعة في استخدام الجمل الموسيقية والآربيجات والتآلفات وتأليف القوالب الموسيقية، لذا فقد أصبحت المدرسة العراقية تُشكل رافداً للموسيقى العربية في العزف على العود كالمدرسة المصرية والمدرسة التركية.

وقد أوضح المؤلف بالتفصيل مراحل نشأة آلة العود وأشهر العازفين في المدرسة العراقية واهم أعمالهم الموسيقية وأشهر صناع العود من خلال الفصل الاول لهذا الكتاب، وبعد أن قام المؤلف بإجراء بحث ومسح شامل لأعمال أشهر عازفي المدرسة العراقية على العود حيث توصل إلى اختيار نماذج موسيقية مختارة وعرضها وتحليلها موسيقياً بالفصليين السابقين.

نتائج عامة

١. امتازت المدرسة العراقية باستخدام التعبيرية بالعزف بالإضافة إلى التطريبية التي امتزجت بها.

٢. تميز عازفي المدرسة العراقية بأسلوب تكنيكي ولكل عازف منهم له أسلوبه الذي تميز به.

٣. امتازت المدرسة العراقية باستخدام دوزان (تسوية أوتار) العود المميز بها بعدة تسويات مختلفة وحسب الحاجة لعزف القطع الموسيقية، تبعاً لأسلوب العازف.

٤. استخدام أصبع الخنصر باستمرار بما ينسجم مع طبيعية الوتر المحسوبة رياضياً للحصول على منظومة صوتية واسعة تتقارب من المدى الصوتي لآلة التشيللو ونقلها إلى مديات آلة العود وزيادة مساحتها بإضافة وتر (القبا دوكاه) و(القبا راست) للقرار التي نقلها لنا الشريف محي الدين حيدر في طريقته بالعزف على آلة العود.

٥. جميع نماذج عينة البحث نسيجها اللحني أحادي الصوت (MONOFHONY) لان المؤلفات لآلة العود.

٦. الثراء في استخدام التقنيات العزفية على العود منها (الريشة المقلوبة، الريشة الدائرية، الريشة المنزلقة، الريشة المزدوجة، البصمة، الزغردة، الوضع، الآربيجات، الصفير، العفق المزدوج، الزخارف)

٧. التنوع في استخدام المقامات والأجناس الداخلية.

٨. التعبيرية واستخدام التكنيك في التأليف الموسيقي على العود.

٩. اتساع استخدام المساحات الصوتية في المؤلفات بسبب مقدرتهم العزفية على آلة العود.

١٠. استخدام الريشة (المقلوبة) الهابطة على وتر والصاعدة التي تليها على نفس الوتر أو على وتر آخر سواء كان قريبا أو بعيدا، كذلك استخدام الريشة المزدوجة والريشة الدائرية ذات الامتداد الصوتي المحسوب رياضياً.

١١. خرجت المدرسة العراقية على العود عن المألوف والتقليدية وجعل العود آلة تخت مرافقة بل أعطت للعود مساحة اكبر واستقلالية تامة كآلة تستطيع إقامة عرض موسيقي كاملاً دون مرافقة لفرقة موسيقية أو مرافقة لفرقة لتكون الآلة الرئيسية.

١٢. استخدام الأوضاع المختلفة بشكل سريع لدى عازفي المدرسة العراقية مما يدل على مهارتهم العالية.

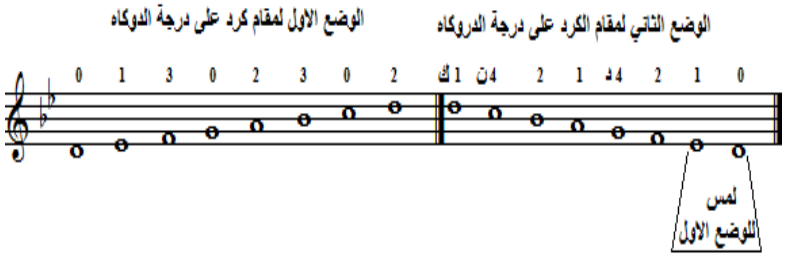
١٣. اهتم بعض عازفي المدرسة العراقية بتأليف دراسات وتدريبات ممنهجة لآلة العود كالفنان جميل بشير وسالم عبد الكريم ونصير شمه ومعتز البياتي وخالد محمد علي.

١٤. استخدام التآلفات والاربيجات الهابطة والصاعدة بشكل سريع لدى اغلب عازفي المدرسة العراقية.

١٥. استخدام تقنية الصفيرFLAUTATO بشكل كبير في معظم مؤلفات عازفي المدرسة العراقية مما تنسجم وطبيعة المؤلفات.

١٦. يختلف دوزان تسوية أوتار العود لدى عازفي المدرسة العراقية مما يدل على شخصية كل عازف واسلوبه المميز عن الآخر مما يدل على طبيعة أسلوب التأليف والأداء المختلف بينهم وفيه من اتفق على نفس التسوية.

١٧. استخدام منطقة الجوابات (استخدام ديوان أعلى ثاني أو ثالث) بكثرة في مؤلفات المدرسة العراقية.

١٨. اختلاف عزف المقام بأوضاع مختلفة ربما يشترك وضعان في عزف مقام ما كما موضح في المثال الآتي:

١٩. استخدام عزف نبر أصابع اليد اليمنى RIGHT HAND PIZZICATO بكثرة.

٢٠. استخدام اغلب عازفي المدرسة العراقية العود ذا الستة أوتار منهم من استخدم قبا (فا أو دو أو ري).

المصادر

المراجع العربية

١. إبراهيم الترزي وآخرون: معجم الموسيقى – ط٢- الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية – مصر – القاهرة ٢٠٠٨.
٢. إبراهيم مصطفى وآخرون: المعجم الوسيط – دار الدعوة – تركيا ١٩٨٦.
٣. ابن المنجم: رسالة في الموسيقى كشف رموز كتاب الأغاني، تحقيق وتعليق يوسف شوقي – مطبقة دار الكتاب- مصر – القاهرة١٩٧٦.
٤. احمد بيومي: القاموس الموسيقي – ط١ – الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي دار الأوبرا – مصر – القاهرة١٩٩٢.
٥. احمد زكي: اتجاهات المسرح المعاصر – الهيئة المصرية للكتاب – القاهرة ١٩٩٦.
٦. الخليل بن احمد الفراهيدي: كتاب العين- ج١- دار الكتب العلمية- بيروت٢٠٠٣.
٧. أدولف دانهاور: نظرية الموسيقى – دار نهضة مصر للطباعة والنشر – القاهرة ١٩٧٩.
٨. إسماعيل بن حماد الجوهري: : الصحاح تاج اللغة وصحاح العربية- ج٢- دار العِلم للملايين بيروت١٩٧٩م.
٩. آمال حسين خليل: دراسات في التربية الموسيقية – الحضري للطباعة – القاهرة ٢٠٠٥.
١٠. أمل جمال: الديوان العام في شرح المقام – دار الكتاب الحديث – القاهرة ٢٠٠٩.
١١. إنعام لبيب: التدريبات الأساسية لآلة العود – ج١– المعهد العالي للموسيقى العربية- أكاديمية الفنون- القاهرة ١٩٩٣.
١٢. جس ولمن: : قاموس المصطلحات الموسيقية – ط١– مكتبة لبنان – بيروت ١٩٩٥.
١٣. جميل بشير: العود وطريقة تدريسه – ج١ – دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٩٤.
١٤. ------: العود وطريقة تدريسه – ج٢ – دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٨٩.
١٥. جورج مدبك: تاريخ الآلات الموسيقية – دار الراتب الجامعية – بيروت ١٩٩٤.
١٦. حبيب ظاهر العباس: أعلام ومفاهيم موسيقية – دار الشؤون الثقافية العامة- ج١ – بغداد ٢٠١٠.

١٧. ------: الشريف محي الدين حيدر وتلامذته – دار الحرية للطباعة – العراق- بغداد ١٩٩٤.
١٨. ------: الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقى العربية – دار الشؤون الثقافية العامة – العراق- بغداد ١٩٩٩.
١٩. ------: الموسيقار روحي الخماش وتأثيره في الموسيقى العربية – دار الشؤون الثقافية العامة – العراق- بغداد ١٩٩٩.
٢٠. ------: دراسات وبحوث موسيقية – دار الثقافة والنشر الكردية – العراق - بغداد ٢٠١٣.
٢١. ------: منهل المتسائل عن الموسيقى وأخبار الغناء في العراق (القرن العشرين)– دار الثقافة والنشر الكردية- ج١ – العراق - بغداد ٢٠١٢.
٢٢. ------: نظريات الموسيقى العربية – دار الحرية للطباعة – بغداد ١٩٨٦.
٢٣. حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية – ج٢ – الهيئة العامة المصرية للكتاب – القاهرة ٢٠١٠.
٢٤. حسين علي محفوظ: معجم الموسيقى العربية – مطبعة دار الجمهورية – العراق - بغداد ١٩٤٦.
٢٥. سالم حسين الأمير: الموسيقى والغناء في بلاد وادي الرافدين – دار الشؤون الثقافية العامة – العراق - بغداد ١٩٩٩.
٢٦. ------: دليل سلالم المقامات العربية – دار الشؤون الثقافية العامة – العراق- بغداد ١٩٨٦.
٢٧. سعاد علي حسنين: تربية السمع وقواعدها الموسيقية الغربية – ج١ – ط٦ – مطابع زمزم - مصر القاهرة١٩٩٨.
٢٨. ------: تربية السمع وقواعدها الموسيقية الغربية – ج٢ – ط٧ – مطابع زمزم - مصر القاهرة٢٠٠٧.سليم الحلو: الموسيقى النظرية – دار مكتبة الحياة – لبنان - بيروت ١٩٦١.
٢٩. سليم سروره: المدخل إلى الموسيقى – الهيئة العامة السورية للكتاب – سوريا – دمشق ٢٠١١.
٣٠. سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية - دار الكتب القومية – مصر- القاهرة ١٩٨٤.
٣١. السيد عبده: دراسة العود - مؤسسة حورس الدولية للطباعة والنشر والتوزيع -القاهرة ٢٠١٥.
٣٢. شهرزاد قاسم حسن: دور الآلات الموسيقية في المجتمع التعليمي في العراق – لبنان – بيروت١٩٩٣.
٣٣. صالح المهدي: الموسيقى العربية في نموها وتطورها تأريخاً وأدباً وبحثاً – دار الشرق العربي – سوريا - دمشق٢٠٠٣.

٣٤. صبحي أنور رشيد: تاريخ العود- دار غريب للنشر والتوزيع – مصر- القاهرة١٩٨٧.
٣٥. ------: موجز تاريخ الموسيقى والغناء العربي - دار الشؤون الثقافية العامة للطباعة – العراق- بغداد٢٠٠٠.
٣٦. ------: الآلات الموسيقية في العصور الإسلامية - دار الحرية للطباعة – العراق- بغداد ١٩٧٥.
٣٧. صفي الدين الأرموي: الأدوار – تحقيق هاشم الرجب – دار الرشيد للنشر – العراق – بغداد١٩٨٠.
٣٨. طارق حسون فريد: العود العربي من بابل إلى بغداد – دار ومكتبة عدنان – العراق - بغداد٢٠١٥.
٣٩. عبد الرحمن جبقجي: القوالب الموسيقية في الوطن العربي تاريخاً وتحليلاً – دار الشرق العربي – القاهرة ٢٠٠٨.
٤٠. عبد المنعم الجادر: من تاريخ النهضة الفنية في العراق الحديث – العراق – بغداد ١٩٥٠.
٤١. عبد المنعم عرفة: كتاب أستاذ الموسيقى العربية – دار السعادة للطباعة – القاهرة ١٩٩٤.
٤٢. ------: دراسة العود – ط٥ - القاهرة ٢٠٠١.
٤٣. علي مشاري: الأغنية الشعبية (تاريخ . حضارة . إبداع) - مطبعة عباد الرحمن – مصر – القاهرة ٢٠١٥.
٤٤. عمر عبد الرحمن الحمصي: الموسيقى العربية تاريخها علومها فنونها أنواعها– ط١ – مكتبة الأسد– دمشق ١٩٩٤.
٤٥. عمرو عبده ذياب: موسوعة الآلات الموسيقية – ج٢ – الهيئة المصرية العامة للكتاب – القاهرة ٢٠١٢.
٤٦. عواطف عبد الكريم: مبادئ الموسيقى النظرية – مجمع اللغة العربية – مركز الحاسب الآلي - القاهرة ٢٠٠٠.
٤٧. غطاس عبدالملك خشبة: آلات الموسيقى الشرقية – الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة ٢٠٠٩.
٤٨. ------: الموسيقى الكبير (الفارابي)- دار الكتاب العربي للطباعة والنشر- القاهرة ١٩٦٧.
٤٩. فاخر وميف: مبادئ الموسيقى النظرية – وزارة الإعلام العراقية – مطبعة ثنيان - بغداد ١٩٧٣.
٥٠. فكري بطرس: الموسيقى والغناء منذ بدأ الخليقة– مطابع رمسيس الإسكندرية– القاهرة ١٩٥٨.
٥١. مجدي العقيلي: السماع عند العرب – ج١ – مصر – القاهرة ١٩٦٥.

٥٢. محمد كامل الخلعي: الموسيقي الشرقي – الدار العربية للكتاب – مصر - القاهرة ١٩٩٣.
٥٣. محمد مرتضى الحسني: تاج العروس في جوهر القاموس- ط٢- مطبعة حكومة الكويت - الكويت ١٩٩٤م.
٥٤. محمود احمد الحفني: الموسيقى العربية وأعلامها – الهيئة المصرية للكتاب- مصر – القاهرة١٩٥١.
٥٥. محمود القطاط: آلة العود بين دقة العلم وأسرار الفن – وزارة الإعلام سلطنة عمان – مركز عمان للموسيقى التقليدية - مسقط ٢٠٠٦.
٥٦. نصير شمه: تمارين ودراسات ومؤلفات نصير شمه – القاهرة ٢٠١٠.
٥٧. هاشم محمد الرجب: الأوتار لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي البغدادي – دار الرشيد للنشر – العراق- بغداد ١٩٨٠.
٥٨. هدى إبراهيم سالم: الآلات الأساسية في الاوركسترا – ج١.
٥٩. هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقى العربية – دار الطباعة الحديثة – مصر - القاهرة ١٩٥٦.

الرسائل العلمية والأبحاث

١. رحاب محمد كمال علي خليل: دراسة تحليلية عزفية لأعمال سالم عبد الكريم لآلة العود – رسالة ماجستير (غير منشورة)– كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان٢٠١٥.
٢. رياض عباس محمد الفؤادي: الوساطات التعبيرية الأدائية في العزف على آلة العود – رسالة ماجستير (غير منشورة)- كلية الفنون الجميلة – جامعة بغداد٢٠١٤.
٣. صالح رضا صالح: أهمية تناسب استخدام ريشة العود هبوطاً وصعوداً مع مواضع الضغوط الإيقاعية– بحث منشور- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان١٩٩٧.
٤. صيانات محمود حمدي: تتبع تاريخ آلة العود عبر التاريخ – رسالة ماجستير (غير منشورة) – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ١٩٧١.
٥. فيروز محمد علي شمس الدين: تقنيات العزف على آلة العود عند منير بشير (دراسة تحليلية) - رسالة ماجستير (غير منشورة)– المعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون٢٠٠٤.
٦. محمد زين العابدين عبد المجيد: دراسة تحليلية لأعمال نصير شمّة الموسيقية - رسالة ماجستير (غير منشورة)-كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠١٥.

٧. محمد عبد الهادي: تطوير آلة العود المشاكل والحلول – رسالة ماجستير (غير منشورة)- المعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون١٩٩١.
٨. مرام محمد عبد الحميد رضوان: دراسة مقارنة بين أسلوب مدرسة العود المصرية ويمثلها العازف جورج ميشيل والمدرسة العراقية ويمثلها العازف الشريف محي الدين حيدر - رسالة ماجستير (غير منشورة)- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ٢٠١٢.
٩. مروة إبراهيم السيد حسنين: أسلوب أداء مؤلفة الكابريس لآلة العود- رسالة ماجستير (غير منشورة)- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ١٩٩٩.
١٠. مها عبد الهادي صبحي: دراسة للتغلب على الصعوبات العزفية على آلة العود - رسالة ماجستير (غير منشورة)- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان ١٩٩٥.
١١. مهدي علوان المظفر: نبذة مختصرة عن آلة العود – بحث غير منشور - في مهرجان العود البصري الأول في مدينة البصرة ٢٠١٥ – أقامته جامعة البصرة وكلية الفنون الجميلة والمركز الثقافي في الجامعة - مدير المهرجان الفنان علي مشاري.
١٢. نهاد احمد محمد المرسي: تقنيات آلة العود في مؤلفات الشريف محي الدين حيدر والاستفادة منها لتحسين مهارات العزف - رسالة ماجستير (غير منشورة)- كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان٢٠١٠.
١٣. هيام توفيق أمين ميخائيل: برنامج مقترح لتنمية الأداء المهاري للطالب المعلم باستخدام تقنيات المدرسة العراقية الحديثة لآلة العود – رسالة دكتوراه (غير منشورة) – كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس٢٠١٠.

المراجع الأجنبية

1. GROVES DICTIOARY OF MUSIC AND MUSICIANS ERIC BLOM 5th EDITION VOL 2 MACMILLAN PRESS – LONDON 1977.
2. GROVES DICTIOARY OF MUSIC AND MUSICIANS ERIC BLOM 5th EDITION VOL 8MACMILLAN PRESS– LONDON 1977.

المقابلات الشخصية والمراسلات الالكترونية

١. ثابت البصري: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٤/٥.
٢. خالد محمد علي: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٤/١١، كذلك مقابلة شخصية معه في مبنى المعهد الوطني للموسيقى في الأردن بمدينة عمان بتاريخ ٢٠١٧/٢/٢٦.
٣. سامي نسيم: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٠.
٤. سالم عبد الكريم: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٥/١٣.
٥. سليم سالم: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٢.
٦. شربل روحانا: مقابلة شخصية معه في مبنى المعهد الوطني للموسيقى في الأردن بمدينة عمان بتاريخ ٢٠١٧/٢/٢٥.
٧. عبد الأمير الفضل: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٤/٥.
٨. عبيدة الفياض: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠٢٢/٤/٢٥.
٩. علي الأمام: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/١١/٢.
١٠. عمر محمد فاضل: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/١٠/٨.
١١. فارس فؤاد جهاد: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٥/٣.
١٢. فوزي منشد: مقابلة شخصية أجراها المؤلف معه في داره الواقعة بمدينة البصرة بالساعي بتاريخ ٢٠١٦/٩/١٠.
١٣. فريد منصور: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٥/٢.
١٤. كريم الفضل: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٤/٥.
١٥. ليث فؤاد جهاد: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/٥/٣.
١٦. معتز البياتي: مقابلة شخصية أجراها المؤلف معه في داره الواقعة في مدينة بغداد-حي البنوك بتاريخ ٢٠١٦/٨/٢٤م.

١٧. نصير شمه: مقابلة شخصية أجراها المؤلف معه في بيت العود العربي بالقاهرة بتاريخ ٢٠١٦/٤/٢٥م.
١٨. يعرب محمد فاضل: حوار أجراه المؤلف معه عن طريق المراسلة الالكترونية بتاريخ ٢٠١٦/١٠/١٠.

المحتويات

المقدمة ٧
الفصل الأول ١١
تاريخ آلة العود بين الماضي والحاضر ١١
تاريخ آلة العود قديماً ١٣
تاريخ آلة العود في العراق الحديث ٢٥
صناعة آلة العود في العراق ٣٧
أهم ما يميّز صناعة آلة العود في العراق ٣٨
أجزاء آلة العود المصنع في العراق 0 ..... ٤٠
أنواع العود في العراق0 ..... ٤٢
مقاسات العود العراقي التقليدي0 ..... ٤٥
أشهر صنّاع آلة العود في العراق ٤٧
بعض أبرز مؤلفي وعازفي مدرسة العود العراقية ٥٢
القوالب المستخدمة في آلة العود ٦٢
الفصل الثاني ٦٥
تحليل نماذج موسيقية ٦٥
الاعمال الموسيقية المختارة ٦٨
تقنيات المدرسة العراقية المستخدمة على آلة العود ٦٩
أوضاع العود: ٧٥
أوضاع العود في عزف المقام ٧٩
النموذج الأول ٨٢
التقنيات الأدائية المستخدمة في الفكرة (A.B.C) ٨٧
النموذج الثاني ٩١
النموذج الثالث ١٠٠
التحليل الموسيقي للنموذج الرابع ١١١
النموذج الخامس ١١٥
النموذج السادس ١٢٠
النموذج السابع ١٣٢

النموذج الثامن..... ١٤٥
النموذج التاسع..... ١٥٤
الفصل الثالث..... ١٦٥
تدريبات ومؤلفات موسيقية..... ١٦٥
التدريبات المبتكرة والمؤلفات..... ١٦٧
تدريب رقم (١)..... ١٦٧
تدريب رقم (٢)..... ١٦٩
تدريب رقم (٣)..... ١٧٢
تدريب رقم (٤)..... ١٧٥
تدريب رقم (٥)..... ١٧٨
تدريب رقم (٦)..... ١٨٠
تدريب رقم (٧)..... ١٨٥
تدريب رقم (٨)..... ١٨٨
تدريب رقم (٩)..... ١٩١
تدريب رقم (١٠)..... ١٩٥
تدريب رقم (١١)..... ١٩٨
تدريب رقم (١٢)..... ٢٠٢
تدريب رقم (١٣)..... ٢٠٥
تدريب رقم (١٤)..... ٢٠٨
تدريب رقم (١٥)..... ٢١١
تدريب رقم (١٦)..... ٢١٤
تدريب رقم (١٧)..... ٢١٧
مؤلفة رقم (١)..... ٢٢٠
مؤلفة رقم (٢)..... ٢٢٥
مؤلفة رقم (٣)..... ٢٣٣
الفصل الرابع..... ٢٣٩
النتائج الابداعية للأعمال الموسيقية..... ٢٣٩
الفصل الرابع..... ٢٤١

النتائج الابداعية للأعمال الموسيقية..... ٢٤١
نتائج عامة..... ٢٤٢
المصادر..... ٢٤٥
المراجع العربية..... ٢٤٥
الرسائل العلمية والأبحاث..... ٢٤٨
المراجع الأجنبية..... ٢٤٩
المقابلات الشخصية والمراسلات الالكترونية..... ٢٥٠

المؤلف في سطور

- علي نجم عبد الله مشاري
- مواليد: العراق/ البصرة
- حاصل على شهادة: دبلوم معهد فنون جميلة/ تخصص موسيقى، البصرة ٢٠٠١ .
- بكالوريوس فنون جميلة/ تخصص موسيقى، جامعة البصرة ٢٠٠٥ .
- ماجستير تربية موسيقية/كلية التربية الموسيقية/جامعة حلوان، جمهورية مصر العربية ٢٠١٣ .
- دكتوراه فلسفة التربية الموسيقية/ كلية التربية الموسيقية/جامعة حلوان، جمهورية مصر العربية ٢٠١٨ .
- حاصل على لقب استاذ مساعد - جامعة البصرة ٢٠٢٤
- عضو عامل نقابة الفنانين العراقيين منذ عام ١٩٩٩
- عضو الهيئة التدريسية العراقية / وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
- عضو اتحاد الموسيقيين العراقيين.
- حاضر بكلية التربية الاساسية/جامعة كركوك، كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون الموسيقية – جامعة صلاح الدين، كلية الفنون الجميلة – قسم الفنون الموسيقية وقسم التربية الفنية – جامعة البصرة.

- حاصل على الجائزة الاولى بالتأليف الموسيقي على العراق عام ٢٠٢١ في مهرجان المسرح العراقي الذي اقامته نقابة الفنانين العراقيين بالتعاون مع المسرح الهيئة العربية للمسرح - الشارقة دولة الامارات.
- حاصل على المرتبة الاولى كأفضل رئيس قسم وقسم علمي على مستوى الجامعات العراقية للأقسام المناظرة من قبل وزارة التعليم العالي والبحث العلمي عام ٢٠٢١.
- حاصل على المرتبة الاولى كأفضل ملحن شاب لأغنية الطفولة على المنطقة الجنوبية عام ١٩٩٨ الذي اقامته تربيات البصرة وميسان والناصرية.
- مؤلف موسيقي وعازف على آلة العود.
- مؤسس فرقه إشراق سنه ٢٠١٤.
- مؤسس اوركسترا العود في البصرة ٢٠١٨.
- مدير دار العود العراقي تأسس ٢٠١٥.
- مؤسس ومدير ملتقى العود العراقي في البصرة.
- ألف كتاب الأغنية الشعبية العراقية (تاريخ، حضارة، إبداع) عام ٢٠١٥.
- أشرف على العديد من بحوث التخرج لطلبة قسم الموسيقى - كلية الفنون الجميلة جامعة البصرة كذلك كلية التربية الاساسية – جامعة كركوك.
- أشرف على رسائل ماجستير بقسم الفنون الموسيقية في كلية الفنون الجميلة / جامعة صلاح الدين.
- حاصل على الكثير من شهادات التقدير ودروع الإبداع الموسيقي داخل وخارج العراق
- مشاركات موسيقية كثيره في المهرجانات المحلية والدولية العربية والعالمية.
- مشاركات بحثية علمية موسيقية بالعديد من المؤتمرات المحلية والعربية.

- حاصل على لقب أفضل شخصية موسيقية مؤثرة عام ٢٠١٨ على موقع (خطوة) السنوي.
- حاصل على درع أفضل شخصية موسيقية مؤثرة عام ٢٠٢٠ بين مائة شخصية في البصرة من قبل مؤسسة مدنيون للصحافة والاعلام.
- حاصل على شهادة (ICDL) الدولية من جمهورية مصر٢٠١٦.
- حاصل على شهادة TOEFIL من جامعة القاهرة عام ٢٠١٨.
- حاصل على شهادة دورة طرائق التدريس من جامعة البصرة ٢٠٢٠.
- حاصل على شهادة سلامة اللغة العربية من جامعة كركوك ٢٠٢٢.
- حاصل على شهادة دورة التخطيط الاستراتيجي للقيادات الجامعية من جامعة البصرة ٢٠٢٣.
- حاصل على شهادة دورة قانون الخدمة الجامعية والمدنية من جامعة البصرة ٢٠٢٣.