البـاحثـون

مجلة علمية محكمة تصدر عن نخبة من أعضاء هيئة التدريس الجامعي

العدد الأول –السنة الأولى – مارس 2017م

من صفحة ص 164 الى 187

الأغاني الدينية المستعملة في قالب الأغنية الليبية

دراسة موسيقية تحليلية

د. محمد سعيد الككلي ا. ناصر ناجي بن جابر ا. ناصر قاسم أغا

المقدمة

لقد لبسَتْ الموسيقى في الوطن العربي ثوبا ناصعا يوم نزل القرآن الكريم وسَرَتُ تلاوته بالصوت الجميل في النفوس سَريان الطهر والعافية في الجسم السليم، ومن إعجاز القرآن الكريم نظمه على إيقاع موسيقي بسيط على المستمعين ولو كانوا غير مسلمين حتى قال الإجلاء أن قوانين الموسيقى قد لوحظت في القرآن الكريم تامة كاملة.

وكذلك الشأن في بعض الشعائر الدينية الأخرى كالمدح والأذكار المنغمة وأذان الصلاة وصلاة الأعياد في الحان موسيقية ترقق حاشية الروح حيث يقول العالم الشيخ "أبوحامد الغزالي" إنَ الصوت الجميل يُثمر في القلب ثمرة (الوجد).

"واختار النبي (صلى الله عليه وسلم) للآذان بلال بن رباح صاحب الصوت الجميل وكان يمتدح صوت أبي موسى الأشعري حين يسمعه يقرا القرآن ويقول: لقد أعُطِي مزماراً من مزامير داوود عليه السلام". [1]

عندما نتحدث عن الأغنية الليبية ومراحل تطورها وما مَرت بها عبر العقود الماضية منى القرن الماضي، فالأبد لنا إن نتحدث عن صُناع ومبدعين في تلك الفترة فهم الذين أرسو قواعدها وأبرزوا ملامحها.

إن تطور الشكل الغنائي في الأغنية الليبية كان بفضل أولئك المبدعين الذين صاغوها في قالبها المتفرد. ومما لاشك فيه من ابرز صناع ومبدعي تلك الفترة كان الفنان الراحل (محمد الدهماني، وكاظم ناديم، وعبدالرحمن قنيوه، وحسن عريبي، ومحمد عطية، ومحمد خميس، ومحمد ابوعجيلة الشريف، وعبدالغني دعوب، والشيخ محمد قنيص(تومية)،وناصر ناجي بن جابر، وغيرهم من الملحنين المعاصرين) ومن المطربين: (مفتاح علي، خالد عبد الله والشيخ بهلول ابوعرقوب ولطفي العارف وخالد الزواوي وغيرهم من المطربين) الذين ساهموا وبشكل وأضح في الارتقاء بالأغنية الدينية الليبية وفي تطوير قالبها الغنائي، وخلق مدرسة خاصة به متميزة بطابعها الخاص مما ساهمت في الدفع بالأغنية الليبية إلى التقدم والتطوير.

إن دراسة الابتهالات الدينية دراسة تحليلية موسيقية ومعرفة المقامات والإيقاعات المستعملة جديرة بان تكون دراسة ذات قيمة علمية وذلك لما فيها من قالب موسيقي مميز.

مشكلة البحث:

ولأهمية هذه الدراسة بكل ما فيها من تجميع وتوثيق وذلك للحفاظ عليها من الضياع و التحريف.

تصبح دراسة وبحث وجمع هدا النوع من الدراسات مُشكلة علمية تتطلبُ الكثير من الجهد والوقت لجمع كل ما يتعلق بهده الدراسة.

أهداف البحث:

يهدف هدا البحث إلى تسليط الضوء على الابتهالات الدينية المستعملة في قالب الأغنية الليبية وجمع كل ماله علاقة بهذا القالب الغنائي ودارسته دراسة تحليلية موسيقية متَخصصة بنواحيها المختلفة من قالب موسيقي غنائي ومقامات موسيقية وإيقاعات والآلات الموسيقية.

إلى جانب توثيقه والحفاظ عليه من الضياع والنسيان والتحريف. وبالتالي فإن جمع وتدوين وتوثيق أعمال المُلحنين الذين اهتموا بألحان الأغنية الدينية وهو عمل وطني وواجب جدير بالقيام به.

أهمية البحث:

توفير مرجع متخصص لهدا الفنان بكل ما قدمه في مسيرته الفنية من أعمال سيشهد لها التاريخ في يوم ما. ولكي يكون ضمن المكتبة الموسيقية المحلية.

أسئلة البحث:

1-ما اثر العوامل الموسيقية المحلية والخارجية في أغاني(الابتهالات).

2- ما هي تفاصيل ومُكونات وخصائص الأغنية الليبية في الحان الأغنية الدينية(الابتهالات).

3- هل تأثر الأغنية الدينية بقالب المألوف في الحانه.

4- ما هي المقامات والإيقاعات والآلات الموسيقية التي استعملت في القالب الغنائي الديني.

منهج البحث:

يعتمد البحث على المنهج التحليلي الموسيقي

حدود البحث:

الحدود المكانية مدينة طرابلس

الحدود الزمنية في الفترة المعاصرة من سنة(1960- 1980).

أدوات البحث:

يعتمد البحث على الجانب الوصفي التحليلي وعلى استمارة تحليل محتوى تتضمن:

1. النصوص الشعرية في الحان الأغنية الدينية(الابتهالات) .
2. المقامات والإيقاعات والآلات الموسيقية المستعملة في الحان الأغنية الدينية (الابتهالات).
3. المقابلات الشخصية مع الفنانين الذين عاصروا ولحّنوا الأغنية الدينية.

الدراسات السابقة:

لا يوجد دراسات أكاديمية سابقة في موضوع هذا البحث.

عينة البحث:

اختيار عينة من الأغنية الدينية الابتهال من تسجيلات الإذاعة الوطنية والقيام بدراستها وتحليلها.

مصطلحات ومفاهيم البحث:

هناك بعض المصطلحات الموسيقية المستعملة في هدا البحث:

1. الأغنية، اللحن، المطلع، الكوبيلية أو البيت، النصوص الشعرية،
2. الأذليب، الفاصل الموسيقي، المقامات الموسيقية، (الإيقاعات)، (القفلة)(السينيو) (الشرح) (المرجع) (المازورة).

تبويب البحث:

الباب الأول. الفصل الأول: المقدمة، المشكلة، الهدف، الأهمية، الأسئلة المنهج، الحدود ،الأدوات، الدراسات السابقة، العينة، المصطلحات.

الفصل الثاني– الإطار النظري: تاريخ نشأة الأغنية وتطورها

الباب الثالث: النتائج والتوصيات.المراجع.

1. التعريف بمدينة طرابلس تاريخياً:

لا زال الرأي الراجح إن الفينيقيين إبان مُعاملتهم التجارية مع اسبانيا كانوا يقصدون شواطئ طرابلس إما رغبة في الاهتداء بمعالم الطبيعية وطلبا للراحة واتقاء ثروات البحر، وبعد بناء قرطاجنة وظهورها كقوة كبيرة لصد أحلام الإغريقيين في التوسع في برقة ناحية الغرب.

ولقد أصبحت طرابلس فيما بعد دولة الموحدين دون حرب قام (قراقوش) بغزو طرابلس من المشرق سنة 517 هـ، 586 هـ، استطاع النجاح في ذلك سنة 603 هـ، وأصبحت طرابلس تابعة لحكم الحفصيين بتونس واستمر الحال في ثورات لفترة طويلة حتى استتب لها الأمر وفي سنة 916 هـ استولى عليها الأسبان.

واستقلت بها الأسرة القرمانلية تحت السيادة العثمانية لمدة أكثر من قرن من الزمان، واستردوها حتى سنة 1911م، وبانتهائها بدأ فيما يعرف تاريخيا بعهد الاحتلال الإيطالي حتى الحرب العالمية الثانية.[2]

2. مدينة طرابلس اجتماعيا:

إن الموسيقى ترافق المجتمع الطرابلسي وتعبر عن فرحته وأحزانه وأحاسيسه في المستوى الاجتماعي والثقافي الموروث وبمستوى المعيشية وعلاوة على ذلك فإن الثقافة الموسيقية للمجتمعات وصلت إلى أعلى درجاتها في سلم التطور، من حيت تطورت الحياة الموسيقية والثقافة على نحو مكثف في تلك الأماكن إلى التقت فيها الحضارة لظهور مستوى جديد و نوعي من التطور الموسيقي في مدينة طرابلس وضواحيها.[3]

3. الفن في مدينة طرابلس:

تعتبر مدينة طرابلس أكبر المدن الليبية ليس من الناحية العمرانية فحسب بل وإنما من الناحية السكانية، حيث يسكن فيها أكبر مجموعة سكنية قدرت بحوالي 13 %. من

سكان ليبيا حسب إحصائية سنة 1974م. كما يتركز أكبر نشاط اقتصادي وتجاري وصناعي وسياحي وثقافي أيضا، وهي بذلك تعتبر قلب ليبيا النابض.

الفن والغناء وغيرها من مختلف النشاط الفني والفلكلور الشعبي بنوع خاص في الصور التي تمثل وجه المدينة، ولا بد أن نتعجب عندما نعلم أن عدد زوار مدينة طرابلس من الفنانين قديما كان أو حديثا يزداد عجبك عندما تعلم أن هؤلاء الفنانين كانوا في الطليعة أو القمة من حيث المقام الذي كانوا يعلوه في عالم الموسيقى والطرب والتمثيل والغناء. (4)

4 . ازدهار الأغنية الطرابلسية:

كان لانتشار القصائد والأدوار والموشحات والأغاني الشرقية في مدينة طرابلس أثر كبير في ازدهار الأغنية الطرابلسية على يد فرسانها الأوائل في بداية القرن الماضي حيث اتجه كثير من الشباب المتحمس لتعلم فنون العزف على الآلات الموسيقية العربية وتكوين الفرق الموسيقية المصغرة التي كانت تُعرف بالتخت وإنشاء النوادي الموسيقية والمعاهد الخاصة لتعليم على الآلات العربية كالعود والقانون كما قامت تلك الفرق الموسيقية بإحياء الحفلات والسهرات على مسارح وفنادق المدينة القديمة وما حولها في ذلك الوقت وقد أورد المرحوم(بشير عريبي) في كتاب له عن الفن والمسرح في ليبيا صدر في أوائل ثمانينات القرن الماضي عن الدار العربية للكتاب، عدداً من أسماء أولائك الفنانين ذكر منهم: محمد عبيه، وعلي البوني، محسن ظافر و مختار داقره، والأمين أمحمد حسن بيك، ومختار شاكر المرابط، وخليل التارزي، ومحمد سليمان، ومجالات الأغنية بما فيهم عدد من الرواد الراحلين عن هذه الدنيا. (5)

الفصل الثالث:

الإطار النظري– تاريخ نشأة الأغنية وتطورها في مدينة طرابلس:

1.الغناء الديني:

الغناء الديني بجموعه لا يتبع قالبا فنيا معينا كما هو الأمر في الغناء الديني الكنيسي عند الغرب، وإنما طرقا مختلفة كانت تعتمد على الارتجال في الأداء قبل أن يُعني بعض العاملين فيها وخاصة المتصوفون منهم، على تهذيبها حتى أضحت عن طريق

التقاليد التي أنبعث فيها تسيير وفق أطر معينة، وبصورة عامة فإن الاحتفالات بعيد المولد النبي العربي الكريم وما يتخللها من قراءة لقصة المولد، وما يليها من مدائح نبوية تكاد تكون واحدة في مختلف الأقطار العربية والإسلامية.(6)

وخاصة عند أصحاب الطرق الصوفية التي تسربت منها إلى الفرق المحترفة على فرقة المنشدين، وعلى مجموعة ضاربي الدفوف والدربيكات وعلى عدد من الأشخاص الذين برعوا في حركات إيقاعات معينة سُمَيت عند بعض الفرق الصوفية "بالفثلة والذار" وهي تشبه وإلى حد بعيد نوعاً من الرقص الشعبي وهذه الحركات الإيقاعية تتفق الضرب على الدفوف والدربيكات وما إليها من الآلات الإيقاع الخالية من الصنوج.

دخلت الموسيقى إلى الطرق الصوفية منذ بدايتها على يدي الحلاج وإذا كان المتصوفة يلجأوون خلال الاحتفالات الدينية إلى التغني بالذات الإلهية والتماثل النبوية لإثارة المزيد من العواطف والمشاعر كي يتم الاندماج الكامل بالذات الإلهية فإنهم كانو يختارون الأصوات الجميلة لتحقيق أقصى ما يستطعون من تأثير في نفوس أتباعهم ، غير أن ظهور الطريقة الشاذلية على يدي أبي الحسن الشاذلي أدى إلى دخول الألحان الموسيقية وجعل هذه الألحان ترافق أغاني وأذكار الصوفيين، حتى أن أبي الحسن الشاذلي نفسه تغنى بموشح "سرائر، الأعيان"مع مريديه وأتباعه في حلقات الذكر ومجالس الشاذليين وهذا العمل الذي قام به أبو الحسن الشاذلي شجع تلاميذه الذين جاؤوا من بعده وخاصة أبومدين الغوث الذي استغل الألحان على نطاق واسع، وصار يؤدي الموشحات الصوفية على إيقاعات ومقامات.(7)

2. الأغنية الليبية:

الأغنية الليبية هي مجموعة من الأحاسيس التي يتغنى بها الفنان في لون معين ليصل به إلى الهدف وهو تذوق الناس للأغنية بصوته وأدائه.

أ. أنواع الأغنية الليبية:

- الوطنية
- الاجتماعية

- الطفل
- الدينية

3. الأغنية الدينية:

وهي عبارة عن كلمات المغني وتؤثر في الروح وتحرك الوجدان بما فيها من كلمات تعبر عن الدين والدنيا والتقرب إلى الله ورسوله صلى الله عليه وسلم، ومن المواسم التي يتغنى فيها بالأغنية الدينية والابتهالات الدينية وأغاني مدح الله عز وجل ومدح الرسول صلى الله عليه وسلم على سبيل المثال المولد النبوي الشريف، شهر رمضان المبارك، الأعياد الدينية.[8]

4. الأغنية الدينية في الموسيقى العربية:

شهدت الأغنية الدينية منذ ثلاثينيات هذا القرن تطورا كبير ويمكن القول بأن بداية هذا التطور تم على يدي الفنانة الراحلة(أم كلثوم) التي كانت رائدة هذا النوع من الغناء حيث طورت نفسها وتخلصت من فرقة المنشدين التي كانت تعتمد عليها في غنائها الذي تؤديه في الريف المصري وفي القاهرة نفسها عندما اتخذتها مقراً نهائيا لها واستبدلتها بالتخت الشرقي الذي أنشأته بالاتفاق مع الملحن الراحل(محمد القصبي) في العام1962م. ولا يعني هذا أن التخت الشرقي لم يكن قائما حينذاك بل على العكس فالتخت الشرقي كان في قمة ازدهاره عندما قامت أم كلثوم بخطوتها غير أن التخت الشرقي لم تُتح له مرافقة الغناء الديني قبل أم كلثوم فهي من أول من اعتمده كأساس في هذا النوع من الغناء.

ورغم التحفظ الذي صاحب استخدام التخت الشرقي للغناء الديني، فقد ضلت الفرق الصوفية في احتفالاتها الخاصة وحلقات ذكرها لا تخرج عن نطاق ما ذكرناه آنفاً وضل استخدم الآلات الموسيقية مقصوراً على أنواع الإيقاع المختلفة الذي يدخل في تركيبها الآلي أي نوع من الصنوج استفاد الملحنون من جرأة أم كلثوم في استخدمها التخت الشرقي في الغناء الديني، وذرت الرياح الضجة الرجعي التي افتعلها أصحاب العقول المتزمتة وأصبح الطريق معبدا أمام الملحنين الجزئيين ليسلكوا طريقا غير الطريقة المعتادة في ترديد الأغنيات التي كانت تعتمد على ألحان أكل الدهر عليها وشرب.[9]

إن الابتهال الديني هو استعمال عبارات خاصة كالتجويد والإنشاد والترتيل والتسبيح كي يكفل لنفسه تعابير خاصة ترتل القرآن في كل العالم الإسلامي ترتيلاً أحادي الصوت فيه القراءة والتلاوة والتجويد نوع من ترتيل والتجويد ترتيل مزخرف وتطورا من تقليد النصوص الدينية عن أديان الشرق الأوسط زمن النبي(صلى الله عليه وسلم) الرأي السائد هو أن ترتيل القرآن يرتبط بغناء الصحراء القديم وإيقاعاته. ولا ينشد القرآن سوى الرجل والإنشاد ينتقل شفاهة من جيل إلى جيل ومن بلد إلى بلد وهو يخدم الكلمة ومعنى النص يستند ترتيل القرآن إلى تواتر بين الصمت الفعلي والنطق الكلامي. (10)

الابتهالات قصائد شعرية دينية يتغنى بها المقرؤون والمنشدون الرجال عادة، سواء فرادى أو مع مجموعة من المنشدين من (البطانة) في العالم العربي خاصة في مصر، ونصوصها تدور حول التسبيح بحمد الله وذكره على نعمائه والصلاة على نبيه الكريم محمد عليه أفضل الصلاة وأجلّ التسليم.

أما من الوجهة الموسيقية فهي عبارة عن ارتجاليات تلقائية من الدرجة الأولى على كفاءة المنشد الصوتية والفنية من حيث التنقل بين المقامات المختلفة حول المقام الأصلي الذي بدأ منه دون خلل متنقلا بين الطبقات الصوتية المرتفعة والمنخفضة في الحان مبتكرة سلسة جميلة مُعبرة دون أية مصاحبة من أي نوع "ودون مصاحبة إيقاعية كذلك". (11)

5. الدراسات المصرية في الأغنية الدينية:

عندما تحدثنا عن مفهوم الأداء الغنائي عند المتلقي ذكرنا أن معالجتنا لمقومات هذا الأداء تختلف عن معالجات مقومات الأداء الغنائي عند المبدعين الصفوة أو خارج نطاق الثقافة الشعبية ومن ثم فإن الأداء الغنائي الشعبي وما يحيط به من مفاهيم محكوم بمقومات ثقافية فنية وغير فنية، وهذه المقومات هي التي صيغ الأداء الغنائي الشعبي في شكله ومحتواه وهي أيضا التي تصيغ نوع المفاهيم المتصلة به ومن هنا عندنا إلى غرض واحدة من الدراسات التي يتجلى فيها بيان هذه المفاهيم والموضوعات الثقافية. (12)

6. الإنشاد الديني عند المنشد الصيت مصادر الرواية وفنية الأداء:

أدت كثرة المواضع الموسيقية ذات الصلة بالناحية الدينية إلى اختلاف الآراء حول وضع المنشد الديني الشعبي وحول تحديد الإطار الذي يضم موضوعاته والتعريف بالمنشد الديني الشعبي وفق المفهوم الذي تسعى إلى طرحه لا يأتي هنا لحسم الخلاف بقدر ما إنه سعى متعمد، الغرض منه توضيح الإطار الذي يتعلق بصلب موضوعنا، والمنشد الديني الشعبي الذي نقصده، نعرفه من خلال مادته الفنية الموسيقية وموضوعات شعره.[13]

7. القصيدة الغنائية:

لقد تداول مطربوا القرن التاسع عشر الكثير من القصائد التي كانت تلحن على أساليب متقاربة من نظام الموشحات والأدوار وفي مصاحبة بارزة الآلات التقليدية كالعود والقانون والناي وما شابه ذلك من آلات التخت القديم، وبذلك استمت هذه القصائد بالرقة في اللفظ وعمق في المعنى والمعروف أن عصر محمد عثمان وعبدو الحامولي كان ثريا بفطاحل الشعراء المصريين الذين أسهموا في إنتاج غزير في هذا المجال ونذكر منهم الشيخ علي الليبي و اسماعيل سيري وغيرهم.[14]

8. لحن الإنشاد:

لحن ترتيل القرآن الكريم يرتكز على مفهوم الديوان الموسيقي، (الجواب والقرار) وهو مستقل عن المقام العربي الغني في اشتقاقاته اللحنية في مصر وتركيا وإيران بدل الأسلوب المزخرف والمنمق والمستعمل على تأثير المقامات في النغم والإنشاد وتركيبه اللحني، غير أن هذه الزخرفة ذات الجذور قديمة أيضا في أيام هارون الرشيد (القرن 8هـ) كان قارؤه يرتل عليه القرآن بما يشبه اللحن الشعبي رفضت السنة هذه القراءة وقد أسمتها (قراءة بالألحان) غير أنها انتشرت سريعا في الشرق والغرب واسبانيا. [15]

9. الصوت البشري:

يعتبر الصوت البشري من الناحية الموسيقية بمثابة صوت موسيقي طبيعي وقد أكده عدد كبير من الباحثين والمهتمين بشؤون الموسيقى وعلى رأسهم الفلاسفة اليونانيون

القدماء مثل (أفلاطون)، و(أرسطوا) (كينوس)، (أرخيلخوص) وغيرهم. كما أكده أيضا بعض المؤرخين العصريين الكبار المتخصصين في علم الأصوات.

وينقسم الصوت البشري من حيث الشكل إلى قسمين صوت المرأة وصوت الرجل.

أ. صوت المرأة: يحتوي على طبقة صوتية حادة التي تسمى(سوبرانو) والطبقة المتوسطة التي تسمى (كونطو الطول) الرنان.

ب. صوت الرجل: فإنه يحتوى على الطبقة الصوتية المعتدلة التي تسمى(طينور) والطبقة الصوتية التي تسمى باص(الجهير) أي منخفضة.[16]

10. المغني:

هو من يمتلك صوتا جميلا ويكون ذات موهوبة محدودة الابتكار والارتجال فهو يقوم بأدائه الخاص بطريقة حفظ اللحن قبل أدائه وقد يضيف بعض الآليات أو الزخارف الغنائية الخاصة بصوته إلى اللحن. [17]

11. طريقة الأداء:

إذا كان الانتشار الديني، فالمنشد الديني الشعبي له طريقة مميزة في الأداء ترتبط على نحو معين بالتقاليد التي تحكم النشأة الفنية للمنشد ونشأة دينية ارتبطت بطرق قراءة القرآن الكريم. [18]

12. المؤدي:

ارتبط أداء الإنشاد الديني الشعبي بالمنشدين المشائخ دون سواهم من المغنيين الشعبيين الآخرين، ويعرف المنشد الشعبي باسم الصييت والموالدي وينادي الشيخ سيدنا ومولانا والأستاذ والمنشد الديني لا يؤدي ولا يحترف إلا الإنشاد الديني الشعبي بموضوعاته المتميزة الشائعة (القصص الديني ومنظومات المدائح والتي لا ينشدها سواه، ولا تدخل ضمن محفوظ أي من المغنيين الشعبيين الآخرين على نحو يمكن أن يؤثر على سلامة هذا التحديد). [19]

13. المديح:

تختلف الصفات التي يمدح بها الشاعر باختلاف طبيعة الممدوح، ويكون الممدوح حاكما أو وجيها أو شيخًا أو مؤلفاً لغوياً، وسنحاول أن نرى المعاني التي توسل بها الشعراء في مدح ممدوحيهم باختلاف طبيعة كل منهم ولنرى كيف يمدح الحاكم من قبل هؤلاء الشعراء. (20)

14. الأذان:

دور الأذان هو تذكير المسلم بفرض الصلاة، يهطل الأذان على المؤمنين من فوق ويسيل على الأجسام صوت المؤذن سماوياً يسكب على العباد ويفعل فيهم اليقضة الروحية ويرتل الأذان ترتيلا وكان ذياتوتيا في البداية ثم صار في مرحلة لاحقة على مقامات متعددة تبعا للأمكنة.

كل فروع الإسلام تقبل ترتيل الأذان كما ترتيل القرآن يجب أن يكون ترتيل الذات مفهوما واللفظ واضحا، وهو ديواني بإمتياز يتغير شكله الموسيقي من بسيط إلى مزخرف تبعا إلى الأمكنة، ربما المغاربة أكثر تقشفا في تلحين الأذان عن بقية المناطق الإسلامية والتركيب الإيقاعي للأذن يتأثر بقوة المقاطع في النص وترتبط الزخرفات عمليا ببعض الكلمات والجمل الختامية ووضعت بعض المدارس المحلية قواعد تضبط اختيارات المقامات للأذان، ولكن نادرا ما قبلت أو طبقت هذه القواعد. (21)

15.الآلات والأدوات الموسيقية:

تميز أداء المنشد الديني (وخاصة في بداية ظهور في دائرة الثقافة الشعبية) بمصاحبة نوع من التوقيع كان المنشد يصدره عن طريق نقر عصاه بمسبحته، وهذه الظاهرة اختص بها الإنشاد الديني دون سائر الأنماط الغنائية الشعبية الأخرى، ثم استبدلت هذه الوسيلة استخدام آلة العود بعد ذلك ليكتمل الشكل التقليدي الرئيس الذي تتكون منه المجموعة الموسيقية الآلية المصاحبة للمنشد الديني في الوجه البحري. (22)

الإيقاع الموسيقي:

1.الإيقاع في الموسيقى العربية:

حرص الموسيقيون منذ الحضارات العربية العريقة على ضرورة تعلم الإيقاع وتعليمه باعتباره ركنا أساسيا في علم الموسيقى مرادفا لتعليم النغم ليكون البناء صحيحا وإلى زمن ليس ببعيد في وقتنا الحاضر كانت بعض المعاهد والمدارس والمؤسسات الفنية الأخرى المختصة في الموسيقى في بعض البلدان العربية، توجب تطبيق هذا الأسلوب في تعليم طلبتها وغالبا ما تم هذا الشيء بجهود الرعيل الأول من الأساتذة الباحثين والموسيقيين لقناعتهم وإيمانهم الراسخ بطريقته الصحيحة وعدم تهميش أي عنصر من عناصر تكوين علم الموسيقى عموما لكونها مترابطة متزامنة إلى اختلاف الأسبقية في مراحل البناء الموسيقى وفي بعضها البعض يدرس هذا العلم بشكل سطحي لا يتعدى في حدود القاعة الدراسية وعلى مبدأ العلم بالشيء. (23)

2. الإيقاع:

ليس من إيقاع محدد الإيقاع حر يبدو كنمط لحن متموج يتكيف بسهولة مع كل نجليات الصوت، في إخراج مانع للجملة المتحررة من كل عبء مادي. (24)

3.تعريف الإيقاع المصادر العربية:

(لغة) جاء في لسان العرب في ما يخص المادة المعجمية المتعلقة بجذر(و.ق.ع) عدة معان، سوف نتناول البعض منها لإيجاد مدلول الربط بين المفهوم اللغوي والإصلاحي ونذكر منها.

" وقع على الشي ومنه يقع وقعا ووقوعا أي سقط ووقع المطر بالأرض أي نزل، ومواقع الغيث مساقطه "ويقال "سمعت وقع المطر وهو شدة ضربه بالأرض إذا وبل "ومن بين المعاني التوقيع في اللغة: إصابة المطر بعض الأرض وأخطاؤه بعضا، كما يقال "سمعت لحوافر الدواب وقعا ووقوعا. "

كما ورد أن "الإيقاع من إيقاع اللحن والغناء، وأن يوقع الإلحان وبينهما " من خلال هذه التعريف التي أوردناها تبين إن هنالك قاسما مشتركا يربط بينهما وهو الحركة فالسقوط فيه حركة ونزول الأمطار في حركة ووقع الدواب فيه حركه".(25)

4. اصطلاحا:

إن كلمة إيقاع مستعملة في الكثير من المجالات والميادين إضافة إلى الميدان الموسيقى إذّ نجد الإيقاع في الطبيعة، الإيقاع البيولوجي إيقاع الحياة، إيقاع اللغة في القصيدة إيقاع الصورة أو اللوحة إيقاع الشريط السينمائي وأمام هذه الميادين المختلفة والمتشبعة وجدنا انسفنا إزاء صعوبة الحديث عن تعريف اصطلاحي دقيق وشامل لكلمة إيقاع وبالتالي رأينا من الأفضل أن نتعقب أهم الوجه والمظاهر التي يتجلى فيها حتى يتسنى لنا الخروج بتعريف اصطلاحي من خلال الدور الوظيفي الذي يؤديه وبداية لنتساءل:

أ. ما هو الإيقاع، وما هي حقيقته:

هل الإيقاع مادة مجسمة أو وظيفة؟ وإذا كان وظيفة فكيف يمكن استجلاؤها؟ وما هي الأطر التي يتشكل فيها الإيقاع؟ وإذا كنا نتحدث عن أطر في صيغة الجمع فهل يمكن الحديث عن إيقاعات مختلفة"؟[26]

"سوف نتدرج في تعريف الإيقاع من مفهوم شامل إلى أكثر خصوصية وهو المتعلق بالإيقاع الموسيقي. فقد ورد في بعض الدراسات إن الإيقاع هو" كل ظاهرة مدركة يتفاعل أو يخضع من خلالها كل شي وفق اعتبارين من هذه الاعتبارات الثلاثة وهي البناء الهيكلي والمعاودة والحركة.

كما نورد أن الإيقاع "هو تلك الظاهرة المعنوية التي تقوم على الحركة الأساسية على النظام والتناسب ونقوم في الصدور قبل تجسيمها بالحركة الصوتية أو البدنية".[27]

5. مفهوم الوزن والميزان والمقياس:

"سوف نبين في هذا العنصر مفهوم بعض المصطلحات التي، وإن دخلت حيز الاستعمال والتداول من خلال التواتر الشفوي أو الكتابي" وتقاربت في مفاهيمها، وبلغت التدخل في بعض الأحيان ما جعل التمييز بينهما شاقا وعسيرا " فهي تحتاج في إعتقادنا

إلى مزيد من التمحيص والنظر وإماطة اللثام عنها وحتى تبدوا واضحة جلية ومن بين هذه يمكن أن نذكر" الوزن، الميزان، والمقياس" فما هذه حينئذ حقيقة هذه المفردات، وما هي حدود علاقتها بالإيقاع ؟.[28]

6. مفهوم الوزن:

ورد في لسان العرب" وزن الوزن هو ثقل الشيء بشيء مثله كأوزان الدراهم وأوزان العرب ما بَنَتُ عليها أشعارها وأحدها وزن الشعر وزنا فاتزن " والوزن هو المثقال والجمع أوزان قال أبو منصور: "ورأيت العرب يسمون الأوزان التي يوزن بها التَّمر وغيره المساواة من الحجارة والحديد الموازين، وأحدها ميزان وهي المثاقيل واحدها مثقال، ويقال للآلة التي توزن بها الأشياء ميزان أيضا" كما أورد الجوهري في الصحاح أن الوزن" أصله موازين، وانقلب الواو بالكسرة ما قبلها، وقام ميزان النهار أي انتصف وزنت الشي وزنا وزنة".[29]

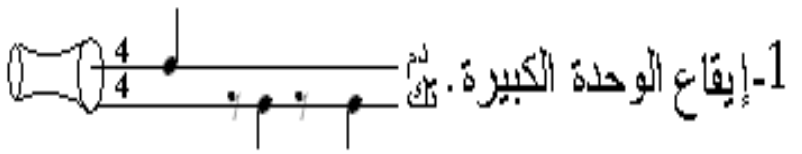
7. مفهوم الميزان:

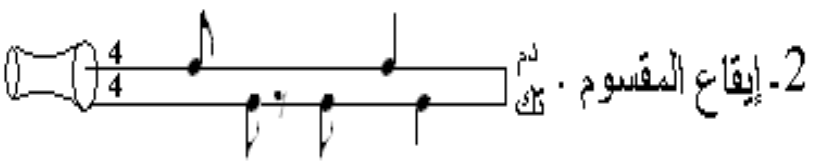
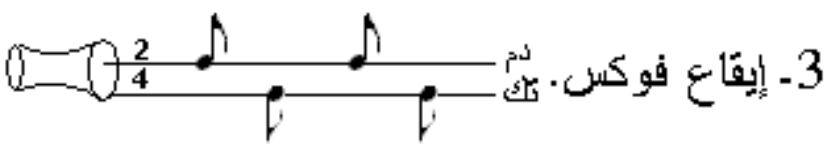
"عندما أردنا الخوض في تعريف هذا المصطلح، تبادر في أذهاننا بادئ الأمر أن هذه المفردة مفهومة عند معشر الموسيقيين، ولا تحتاج منا إلى مزيد من التوضيح والشرح، وسينتهي الأمر الحال لكن باستقراضنا العديد من المراجع التي تناولت هذا المصطلح بالدروس و التفسير، خاصة الغربية منها –كنا مجبرين على ذلك – على اعتبار أن مادة النظريات الموسيقية التي تدرس في مدراسنا ومعاهدنا الخاصة المختصة والغير المختصة تعتمد إعتماداً شبه كلي على ما ورد في كتب النظريات الغربية تبين لنا صعوبة وضع مكان لتحديد مفهومي الواضح خال من كل تأويل خاصة وإن الكلمة في حدّ ذاتها تثير بعض اللبس في استعمالاتنا في الموسيقى العربية مقارنة باستعمالها في الموسيقى الغربية والتي هي تشكو بعض اللبس لا بل الكثير منه".[30]

الإيقاعات الموسيقية

المستعملة في صيغة الإلحان الدينية

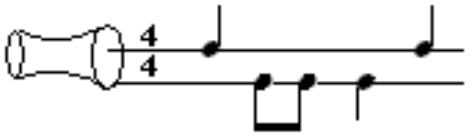
1- ا الإيقاعات المستعملة في صيغة الإلحان الدينية



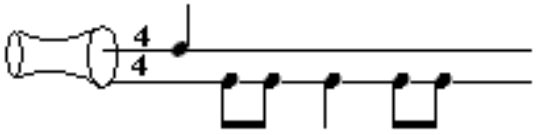


4-إيقاع المصمودى .

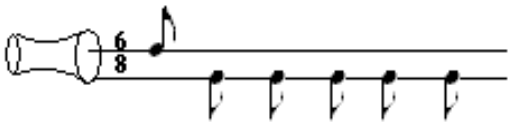
5-إيقاع الرمبا .



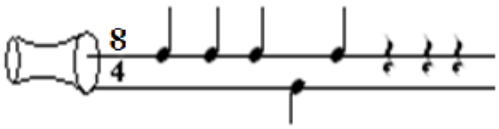
6-إيقاع دينى .

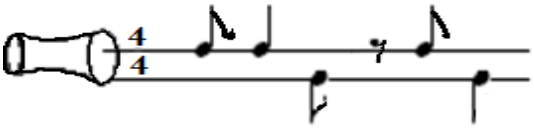


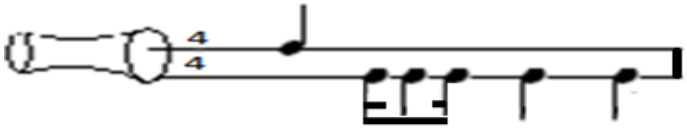
7 - إيقاع دارج .

8 - إيقاع العلاجي .

10 - إيقاع البرول .

12 - إيقاع الصوفي



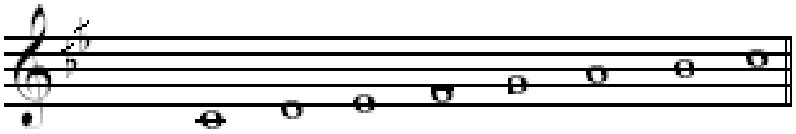
13 .إيقاع العتبي .

14 .



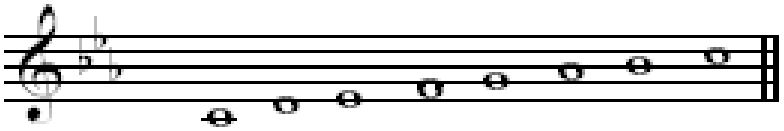
المقامات الموسيقية:

المستعملة في قالب الأغنية الدينية:

- مقام الرصد، ويتكون من جنس رصد على درجة الرصد وجنس رصد على درجة النوى.



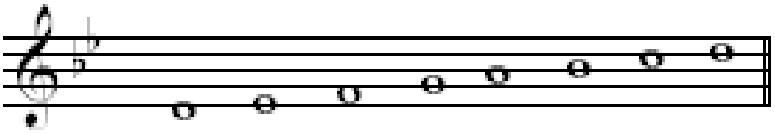
- مقام النهاوند. ويتكون من جنس نهاوند على درجة الرصد وجنس كرد على درجة النوى.

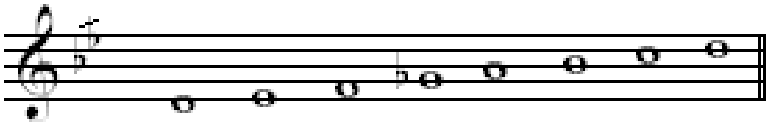


- مقام البياتي، يتكون من جنس بياتي على درجة الدوكاه وجنس كرد على درجة الحسين.

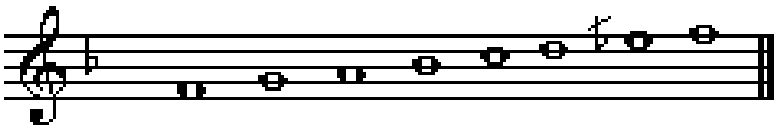
- مقام الحجاز، يتكون من جنس حجاز على درجة الدوكاه وجنس كرد على درجة الحسين.

- مقام الكرد، يتكون من جنس كرد على درجة الدوكاه وجنس كرد على درجة الحسين.



- مقام الصبا، يتكون من جنس صبا على درجة الدوكاه وجنس كرد على درجة الحسين.

- مقام الهزام. يتكون من جنس سيكا على درجة السيكا وجنس حجاز على درجة النوى أو بياتي على النوى ويوجد بعد مكمل إلى درجة جواب السيكا.

- مقام الجهاركا. يتكون من جنس عجم على درجة الجهاركاه وجنس رصد على درجة الكردان.



1. نشأة وتطور الآلات الموسيقية:

يرى بعض علماء الموسيقى أن الغناء البدائي سبق الموسيقى في نشأته كان مجرد نغمات بدائية بسيطة استعملها الإنسان في محاولة لتقليد أصوات الطبيعة المحيطة به والمتمثل في زمجرة الرياح والعواصف وأصوات الحيوانات وتغريد الطيور، وبعد ذلك اتجه الإنسان تدريجيا إلى استعمال أعضاء جسمه في إستخراج بعض الأصوات الإيقاعية كالتصفيق بالأيدي والدق بالأرجل مصاحبة لرقصاته وطقوسه الدينية. توصل بعدها إلى صنع بعض الآلات الإيقاعية البدائية كالأيدي المصفقة والشخاليل من بقايا عظام الحيوانات والأصداف البحرية، كما استعمل جذوع الأشجار في ضبط الإيقاع وتقويته، ثم تمكن من بعدها من صنع آلات نفخ هوائية بسيطة من قواقع البحر والعظام ألمجوّفة

استخرج منها أصواتاً غريبة مزعجة بالنفخ فيها بقوة محاكيا أصوات الحيوانات المفترسة التي كان يخافها ويهرب منها حفاظا على حياته. (31)

2. الآلات الوترية تنقسم إلى قسمين:

أ. آلات يُضرب عليها بالريشة أو المِضرب وهي:

العود، القانون، والطمبور، والأخرى لم يُعثر على ذكره في الجاهلية والطنابير ثلاث أنواع (البغدادي، الخراساني، والتركي).

والربابة التركي هو المسمى بآلاتية ويشبه الآنية صورة وشكلا، والمزهر اسم العود القديم أخذه العرب من الفرس وكان يعرف بأسم شبوط.

ب. آلات الإيقاع القيمة:

وهي لضبط الوزن وتجميل الألحان الطبل والدف والقضيب الذي يعتبر أكثر قِدماً وبدائية من الآلتين السابقتين، وكان العرب يفضلون الجلاجل والصنوج استعملت في حالة الحروب أم الجلاجل فهي من الآلات الراقصات. (32)

الآلات الوترية الموسيقية:

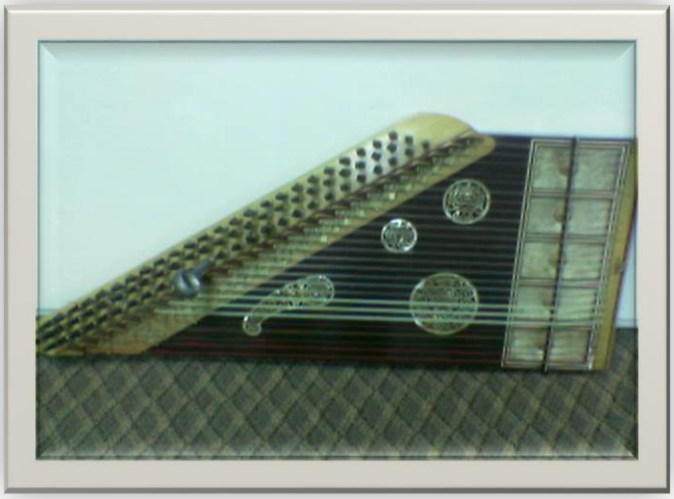
1. آلة العود

أما العود من الآلات الوترية يدل كما قيل فيه (سلطان الآلات) وهو أهم الآلات الموسيقية العربية إطلاقا.

آلة العود

2. آلة القانون

آلة شرقية قديمة يعود عهدها إلى اليونان وكان الفضل في اختراع آلة القانون آلة البيانو التي مصدرها الشرق.



آلة القانون

3. آلات الكمان

هي من أهم الآلات الوترية ذات القوس وتعتبر عند الإفرنج من أهم وأدق الآلات الوترية إطلاقا وقد قال عنها(هايتر)الفيلسوف الألماني(الكمان آلة لها أمزجة البشر تتكلم بشعور العازف بها لأنه يضعها أثناء عزفة على صدره تحمل على أوتارها ضربة قلبه). [32]

آلة الكمان

4. آلات الناي:

الناي أو القصبة وهي عبارة عن قصبة مجوفة مأخوذة من الغاب تشبه الأنبوبة مصنوعة لتكون آلة موسيقية. (الناي) كلمة فارسية معناها المزمار. (34)

آلة الناي

5.آلات التشيلو:

تشيلو يعرف بالإنجليزية باسم (Cello)التشيلو،هو آلة وترية من عائلة الكمان ذات حجم كبير نسبياً تصنع من الخشب ولها أربعة أوتار ومجالها الصوتي حوالي أربعة أوكتافات والتشيلو نفس هيئه الكمان تقريباً لكن لإنتاج طبقة صوت أقل ثُم صنعه بحجم أكبر. يوضع التشيلو أثناء العزف بين ركبتي العازف ويستند إلى الأرض عن طريق سيخ معدني مثبت في قاعدته، ظهر التشيلو لأول مرة في عام1560م، في إيطاليا على يد صانع آلات كمان يدعى (**أندريا أماتي**) وبقي التشيلو حتى أواخر القرن التاسع عشر، يستخدم كآلة مساندة تعطي بعض نغمات الباص في الفرقة الموسيقية ولكن الوضع تغير في عصر الباروك عندما ألّف باخ مقطوعات التشيلو بدون مصاحبة آلات أخرى وكذلك قام فيفالدي بتأليف كونشرتو التشيلو، كما ألف برامز كونشرتو التشيلو. (35)

آلة التشيلو

6. آلات الكنتر باص:

آلة ضخمة الصندوق المصوت، ولذلك يضطر عازفها أن يظل واقفا، وفى التدريبات الطويلة يجلس العازف على كرسي مرتفع. وصوت آلة الكونترباص غليظ وأجش. وهو يمثل مع باقي الآلات الغليظة الصوت في المجموعات الأخرى في الأركسترا، الأساس الذي يبنى عليه الصرح النغمي للموسيقى. وتعزف آلة الكونترباص نبراً (**Pizzicato**) بالإضافة إلى استخدامها على النحو في أداء موسيقى الجاز (**Jazz**) والموسيقى العربية. (36)

آلة الكنتر باص

الآلات الإيقاعية الموسيقية:

1. آلة الطبلة:

الدربوكة آلة موسيقية إيقاعية عربية. وهي تتكون من الفخار مشدوداً عليه قطعة من الجلد الُمحَضّر بعناية لهذا الغرض. تتمتع بأصوات إيقاعية رائعة وبنغمات مختلفة وتعتبر من أهم الآلات الإيقاعية المستعملة في الموسيقى الشرقية. تُعرف في عدن وجنوب الجزيرة العربية بالدربوجة، أما في مصر فتعرف بالطبلة أو الدربوكة، وفي الجزائر تعرف بالدربوكة، وفي سوريا بالدربكة وفي العراق بالدنبك،[37]

آلة الطبلة

2.آلات الطار:

الطّار هو من أقدم آلات الموسيقى العربية ونجد أثره منذ غابر القرون. ويبدو أنه إحدى الآلات الأوائل التي اتخذها سكان الخيام وتأصلت في الحياة.[38] ويستعمل كآلة أساسية لتخت الشرق

آلة الطار

3. آلة الدف:

آلة تستعمل في الفرقة الموسيقية وفي السلاميات(الحضرة)وهو عبارة عن قطعة من الخشب ومشدود عليه قطعة من الجلد وتوضع داخله قطعتان من الخيط الرفيع ملتصقتان على الجلدة وذلك لإعطاء لون خاص أثناء النقر وهناك آلة آخرى تشبه الدف تماماً إلا أنها تزيد عليه بقطع من النحاس(الصنوج) وتسمى هذه الآلة(البندير) وثالثهما(الرق)وهو يشبه البندير إلا أنه أصغر منه بكثير.[39]

آلة الدف

النتائج والتوصيات:

بعد قيام الباحثون بدراسة الألحان الدينية المستعملة في الموسيقى الليبية، وبعد جمع وتسجيل مجموعة من الأغاني وتصنيفها وتدوين نصوصها الأدبية وتدوين ألحانها وأوزانها الموسيقية والتعرف على الآلات الموسيقية والإيقاعية المصاحبة لها والمقامات الموسيقية المستعملة فيها وبعد القيام بدراسة تحليلية موسيقية لِعّينة البحث بتطبيق استمارة تحليل مُحتوى شملت النص الأدبي والنوتة الموسيقية والمقام الموسيقي والميزان الإيقاعي واللحن الموسيقي والمدى اللحني والمسار اللحني، وبعد إعداد وتنفيذ استمارة المقابلات الشخصية مع مُلحنين ومطربين وشعراء، وبعد كل ما تقدم من خطوات نظرية وعملية تمكنت الباحثة من الوصول إلى النتائج التالية:-

1. إن النصوص الأدبية للقصائد الغنائية كُتِبَ أغلبها في قالب شعري.
2. تؤدى الأغاني الدينية في الإذاعة المرئية والمسموعة.
3. تؤدى الابتهالات الدينية بأسلوب جماعي أو فردي.

4. إن الأوزان الإيقاعية المستعملة في الابتهالات الدينية هي أوزان وإيقاعات من الألحان لملحنين ليبين عاصرو الحركة الفنية في ليبيا.
5. تستعمل الإيقاعات الموسيقية مثل إيقاع الوحدة الكبيرة والمقسوم والعلاجي والفوكس والدارج والمصمودي والإيقاعات العروسية مثل إيقاع الفيتوري والتياري.
6. إن الألحان الابتهالات الدينية تحتوي في ألحانها على معظم المقامات الموسيقية الشرقية والطبوع الأندلسية.
7. توجد بعض القصائد الـمُغنّاة في قصة المولد النبوي الشريف من ألحان مشائخ معاصرين تؤدى في المناسبات الدينية والاجتماعية.
8. مساهمة الآلات الموسيقية والإيقاعية في تطور ألحن، من حيث أسلوب الأداء ومساعدة المنشدين على الحفاظ على الطبقة الصوتية الموسيقية.
9. الآلات الإيقاعية التي تستعمل تسجيل الابتهالات داخل الأستوديو، هي آلات الإيقاعية وهي، آلة الطبلة وتعرف بـ(الدربوكة) وآلة الرق وآلة البندير. وأما الآلات الوترية وهي، العود، والكمان، التشيلو، والكنتر باص، والقانون، والناي، وغيرهما من الآلات الموسيقية.

التوصيات:

وفي ختام هذه الدراسة عن الابتهالات الدينية المستعملة في قالب الأغنية الليبية دراسة موسيقية تحليلية، يورد الباحثون فيما يلي عدد من التوصيات التي يأمل أن تكون ذات جدوى في سبيل العناية بهذا الفن الليبي العريق والمساهمة في الحفاظ عليه من الضياع والتحريف وهذه التوصيات هي: –

1. الاهتمام بهذا الفن والعمل على جمعه وتسجيله وتدوينه وتوثيقه.
2. الاهتمام بشيوخ هذا الفن الذين لازالوا على قيد الحياة وتشجيعهم ودعمهم والعمل على تسجيل ما لديهم من قصائد.
3. تجميع النصوص الأدبية لهذه القصائد وطباعتها وتدوينها في دواوين شعرية.

4. تسجيل مرئي ومسموع للابتهالات الدينية الجديدة بشكل دوري في مكتب قسم الموسيقى.
5. تدوين الألحان والأوزان المستعملة في الابتهالات الدينية تدويناً موسيقياً للحفاظ عليها من الضياع والتحريف ولتكون مراجع ومصادر جاهزة للدارسين والباحثين في هذا المجال مستقبلاً.
6. تقديم برامج مرئية ومسموعة التعريف بهذا الفن الليبي العريق مما يساهم في توثيق هذه الأغاني ونشرها بين جماهير المشاهدين والمستمعين بالداخل والخارج.
7. إقامة مهرجان سنوي تشارك فيه الفرق الموسيقية المتخصصة في الأغنية الدينية والإنشاد، أسوةً بمهرجان المالوف ومهرجان الفنون الشعبية والأغنية الليبية ومهرجان المواهب.
8. ضرورة القيام بدارسة ميدانية لتحديد الأغنية الدينية وجمع هذا النوع من الألحان والغناء في موسوعة تتضمن كافة أساليبه مدونة بالتفصيل حماية للألحان الليبية.
9. تسجيل وتجميع كل الابتهالات المستعملة في الأغنية الليبية.
10. المحافظة على قالب الأغنية الليبية من عمليات التحريف والتعديل في ألحانه ومتابعة ومخالفة الفنانين الذين اقتبسوا هذه الأعمال من قبل الجهات المعنية للمحافظة على الهوية

الخاتمة:

بعد القيام بهذا البحث بدراسة الأغنية الدينية، وبعد جمع وكتابة بعض الأغاني من حَفَظَة الأغاني الدينية المستعملة في قالب الموسيقية الشرقية. يرى الباحث أن الأغنية الدينية لها عناصر أساسية وهي.

1. اللحن
2. الكلمة

اللحن هو المقام الذي نبني عليه كلمات الأغنية والإيقاع والأداء، والذي يميز كل أغنية عن غيرها من الأغاني، فهذه أغنية في مقام أو جنس موسيقي من المقامات

الموسيقية العربية، وهذه قاعدة لحنية ثانية للأغنية الدينية، وأما الإيقاعات التي استعملت فيها،2/4 أو 4/4، 8/8، وكلماتها تكون لها مناسبة دينية، والأغاني الدينية فإنها تختلف في أسلوب ألحانها.

وإذا كان هذا هو أصعب القوالب التي صيغت فيها الأغاني الدينية، فقد كان أكثر الأقطار انتشاراً في ليبيا وفي طرابلس.

المراجع:

(1) د، عبد الحميد مشعل، كتاب مراحل تطور الموسيقى العربية، دار الناشر الكتاب للفكر، شارع عمر بن العاص، طرابلس، ص16.

(2) عبد الله الأمين الشريف، طرابلس في 100 عام، دار النشر طرابلس، الجمهورية العربية الليبية، سنة 1286هـ، 1970 م.ص 56، 60.

(3) د، رياض نعسان أغا، الحياة الموسيقية، مجلة فصلة تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب العدد 461-2008م، ص6.

(4) المرجع السابق، طرابلس في 100 عام، ص، ص، ص،17-413-414.

(5) د. عبد الله السباعي، كلام في الموسيقى، دار النشر، وزارة الأعلام والثقافة سنة 1376و.ر،2008م. دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ص 35.

(6) صميم الشريف، الأغنية العربية، دمشق،1981م، ص 137.

(7) المرجع السابق، الأغنية العربية، ص 138-139.

(8) معلومات الباحث.

(9) صميم الشريف، الأغنية العربية، مطبعة وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق،1981م، ص 145-146.

(10) الحياة الموسيقية، مجلة فصلة تصدر الهيئة العامة السورة للكتاب، وزارة الثقافةالعدد 46، ص 62-65.

(11)د. فتحي عبد الهادي الصنفاوي، الإنسان والألحان. كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، رقم الإيداع الهيئة العامة للكتاب 93/11176.ص27.

(12)د. محمد عمران، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، تأسيس نظري وتطبيقات عملية، ص 81.

(13) المرجع السابق، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، ص 81.

(14) د، محمد محمود سامي حافظ، الموسيقى المصرية الحديثة وعلاقتها بالغرب، سنة 1982م، الناشر مكتب الاتحاد المصرية، ص، 15.

(15) الحياة الموسيقية، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، العدد 36.ص 64-66-67.

(16) المرجع السابق تاريخ الموسيقى وقواعدها، ص 17.

(17) المبحث الثالث، أسلوب أداء كبار المطربين دفاتر الأكاديمية ص 72 .

(18) د. محمد عمران، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، تأسيس نظري وتطبيقات عملية، ص 82.

(19) المرجع السابق، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، ص 83.

(20) إبراهيم السّعافين، مدرسة الأحياء والتراث، دراسة في أثر الشعر العربي القديم على مدرسة الأحياء في مصر.ل.ج. دار الأندلس للطباعة والنشر والتوزيع، ص 97.

(21) المرجع السابق، الحياة الموسيقية، ص 67.

(22) د. محمد عمران، دراسات في الموسيقى الشعبية المصرية، تأسيس نظري وتطبيقات عملية، ص 81، بدون دار نشر.

(23) وثائق المؤتمر الدولي حول التوجعات والرؤى المستقبلية للموسيقى العربية، مسقط – سلطنة عمان، 28 شوال غرة ذو القعدة / 1425 هـ، 11–14 ديسمبر 2004 م، 1472 هـ 2006 م . رقم الصفحة 128– 129.

(24) الحياة الموسيقية، مجلة فصلة تصدر الهيئة العامة السورة للكتاب، وزارة الثقافةالعدد 46، ص 65–67.

(25) د. الأسعد بن حميدة، الإيقاع في الموسيقى العربية، دار النشر المجمع التونسي للعلوم والفنون،2010م، ص 33.

(26) المرجع السابق، الإيقاع في الموسيقى العربية، ص 34.

(27) المرجع السابق، الإيقاع في الموسيقى العربية، ص 57.

(28) المرجع السابق، الإيقاع في الموسيقى العربية، ص 57.

(29) المرجع السابق، الإيقاع في الموسيقى العربية، ص 50.

(30) المرجع السابق، الإيقاع في الموسيقى العربية، ص 62.

(31) د. عبد الله السباعي، كلام في الموسيقى–الجزء الأول، منشورات اللجنة الشعبية العامة للثقافة والإعلام، ص 7.

(32) د، سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار الحياة بيروت لبنان.

(33) د، سليم الحلو، تاريخ الموسيقى الشرقية، منشورات دار الحياة بيروت لبنان،(د، ت، ن).

(34) د، سليم الحلو، منشورات دار الحياة بيروت لبنان، كتاب تاريخ الموسيقى الشرقية، لبنان.

(35) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، آلة التشيلو، /ar.wikipedia.org/wiki

(36) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، آلة الكنتر باص، /ar.wikipedia.org/wiki

(37) ويكيبيديا، الموسوعة الحرة، آلة الطبلة، /ar.wikipedia.org/wiki

(38) د. محمد القرفي، الموسيقية العربية آلاتها وأغانيها، دار ومكتبة الهلال بيروت،2006م، الطبعة الاوله، 2006م، ص68.

(39) محمد مرشان، الموسيقى قواعد وتراث، وزارة الأنباء والإرشاد (د، ت، ن)، ص 91.