" صياغة بعض الأغاني الشعبية الكويتية بمصاحبة كونترابنطية للاستفادة منها لدارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت "

أ.م.د / خالد محمد حمود المجرب *

مقدمة :

ارتبطت الأغنية الشعبية الكويتية بالأغنية العربية باعتبار الإقليم الذي نشأت فيه وأخذت طابعها منه ، كما ارتبطت موسيقاها بالموسيقى الشرقية الوافدة من الهند ، حيث كانت تسير سفن الكويت تحمل اللؤلؤ المستخرج من قاع الخليج العربي ، وتحمل البضائع من العراق إلى الهند وإلى الصومال وشرق أفريقيا ، فتأثرت دولة الكويت بموسيقى وأغاني تلك البلدان وكذلك بالآلات الإيقاعية (المرواس – الطبل الكبير – الصاجات النحاسية – الصرناي) وانتقلت إليها، وتنقسم الأغاني الشعبية الكويتية إلى ثلاثة أنواع (بادية – بحر – حضر) :

أولاً أغاني البادية : وتعتبر من أهم أنواع الغناء التي تُعبِر عن البيئة الصحراوية ، وتتميز بالبساطة الشديدة وسهولة ألحانها ، نظراً لاعتماد أسلوب البادية على السفر والترحال ، وتؤدي عديد من الوظائف ، حيث تستخدم لتخفيف مشاق السفر للمسافات الطويلة وسط مناخ شديد الحرارة ، واستمدت أغاني البادية سماتها الأساسية من الطبيعة التي لعبت دوراً هاماً في حياة أهل البادية ، وإنعكست على سائر ممارساتهم .

ثانياً أغاني البحر : وتتناول حياة السفن والبحر في مختلف المراحل منذ بداية بناء السفن ودهنها وتركيب أشرعتها وإنزالها وتوديعها والغوص واستقبالها عند عودتها، وتعتمد على الإنشاد الفردي والجماعي .

ثالثاً أغاني الحضر : وهي نوع من الغناء الشعبي يستخدم في الحضر لمختلف الاحتفالات والمناسبات الخاصة والعامة [١] .

ومن هنا يرى الباحث أنه بصياغة مصاحبة كونترابنطية لبعض من الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد يمكن أن يضفي عليها بعض من السمات الموسيقية الجديدة ، وتناولها في نطاق أوسع وأشمل في المحافل الدولية لتعبر عن القومية الخاصة بدولة الكويت مع مراعاة الحفاظ على بنائها اللحني وتقديمها برؤية جديدة وذلك لإثراء المكتبة الموسيقية العربية ، مما يعود بالفائدة على دارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت .

مشكلة البحث :

بالرغم من أهمية الأغاني الشعبية الكويتية وأنواعها ذات الخط اللحني الواحد ، إلا أن هناك قلة في تناولها في مصاحبة كونترابنطية يضيف إليها الشمولية والإنتشار لكى تسهم فى تنيمة الروح القومية في دولة الكويت ، مما يعود بالفائدة على دارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت .

أهداف البحث :

١ – دراسة تحليلية لبعض الأغاني الشعبية الكويتية للتعرف على سماتها .

٢ – وضع مصاحبة كونترابنطية لبعض الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد (عينة البحث) .

---

* أستاذ مشارك دكتور بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية دولة الكويت .

(١) زكى طليمات : ألحان من الكويت ، الكويت ، وزارة الشئون الإجتماعية والعمل ، مؤسسة المسرح والفنون ، المجموعة الأولى ، ١٩٧٣ ، ص ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ .

أهمية البحث :

من خلال تحقيق الأهداف السابقة يمكن كتابة مصاحبة كونترابنطية لبعض الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد (عينة البحث) ، مع مراعاة الحفاظ على بنائها اللحني وتقديمها برؤية جديدة دون المساس بهويتها وقوميتها ، وذلك للإستفادة منها لدارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت .

أسئلة البحث :

١ – ما هي أنواع الأغاني الشعبية الكويتية ؟

٢ – ما هي أنواع المصاحبة الكونترابنطية التي تتناسب مع بعض الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد (عينة البحث) ؟

منهج البحث :

المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

حدود البحث :

بعض من الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد في النصف الأول من القرن العشرين .

عينة البحث :

نموذجان من الأغاني الشعبية الكويتية :

١ – فن القرقيعان (خله لأمه) .

٢ – قادري بحري (سلام سلام) .

أدوات البحث :

١ - المدونات الموسيقية (عينة البحث) .

٢ – المراجع العلمية والكتب .

يشتمل البحث على جزئين :

أولاً : الجزء النظري ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب- الجانب النظري :

- نبذة تاريخية عن الأغاني الشعبية الكويتية .
- مفهوم إعادة الصياغة Transcription :

الهارموني التقليدي Harmony .

الكونترابنط الحر Free Counter Point .

- النسيج الموسيقي Texture Musical :

النسيج المفرد Mono Phonic .

النسيج المتجانس Homo Phonic .

النسيج المتعدد التصويت Poly Phonic .

ثانياً : الجزء التطبيقي

– دراسة تحليلية لنموذجان من الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد بمصاحبة كونترابنطية :

أغاني المناسبات – القرقيعان (خله لأمه) .

الأغاني الدينية – قادري بحري (سلام سلام) .

– نتائج البحث – قائمة المراجع – ملخص البحث .

أولاً : الجزء النظري

أ - الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى بعنوان :

"كتابة ألحان الأغانى الشعبية الكويتية أوركسترالياً من خلال أسلوب كتابة بارتوك للرقصات الشعبية الرومانية" [١]

تهدف هذه الدراسة إلى دراسة تحليلية للرقصات الشعبية الرومانية (السبع) عند " بارتوك " وإستخلاص أساليب الكتابة الأوركسترالية المستخدمة ، كما تهدف إلى كتابة أوركسترالية لبعض ألحان الأغانى الشعبية الكويتية بأنواعها المتعددة مسترشداً بالأساليب المستخلصة عند " بارتوك " ، وترجع أهمية هذه الدراسة فى كتابة ألحان الأغانى الشعبية الكويتية اوركسترالياً حيث أنها تعد النواة الأولى نحو كتابة موسيقية جادة لهذا التراث الشعبى الكويتى .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالى من حيث تناولها استخدام الألحان الشعبية الكويتية فى كتابة أوركسترالية مع استخدام أساليب الكتابة الأوركسترالية المختلفة ، وتختلف معه من حيث تناول الباحث صياغة بعض الأغاني الشعبية الكويتية بمصاحبة كونترابنطية .

الدراسة الثانية بعنوان :

"استخدام الأساليب البوليفونية فى تطوير الألحان الشعبية القطرية" [٢]

تهدف هذه الدراسة إلى تناول الأغنية الشعبية بشكل عام وتعريفها ومواصفاتها ، ثم التعريف بالأغنية الشعبية القطرية بوجه خاص ، كما قدم الباحث نبذة تاريخية عن البوليفونية وتطورها عبر العصور ، كما قام الباحث بتدوين وتحليل بعض الأغانى القطرية الشعبية وتحليل بعض أعمال رواد الموسيقى المصرية للأغانى الشعبية من حيث المعالجة البوليفونية لها ، مع أعادة كتابة بعض الأغانى الشعبية القطرية بالأسلوب البوليفونى .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالى من حيث تناولها استخدام الألحان الشعبية فى الكتابة الأوركسترالية مع استخدام المصاحبة البوليفونية البسيطة ، وتختلف معه من حيث تناول الباحث صياغة بعض الأغاني الشعبية الكويتية بمصاحبة كونترابنطية .

الدراسة الثالثة بعنوان :

"المعالجة الهارمونية التقليدية لبعض من المقامات العربية الخالية من ثلاثة أرباع التون" [٣]

تهدف هذه الدراسة إلى إستخلاص الأسس الهارمونية التقليدية التي يمكن إستخدامها عند معالجة المقامات ، مع تطبيق تلك الأسس المستخلصة في معالجة بعض الألحان العربية الخالية من ثلاثة أرباع التون .

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالي من حيث تناول التعريف بمفهوم الهارموني والمعالجة الهارمونية لبعض الألحان العربية الخالية من ثلاثة أرباع التون ، وتختلف معه من حيث تناول الباحث صياغة بعض الأغاني الشعبية الكويتية بمصاحبة كونترابنطية .

---

[١] نافع النافع : **كتابة ألحان الأغانى الشعبية الكويتية أوركسترالياً من خلال أسلوب كتابة بارتوك للرقصات الشعبية الرومانية** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٨ م .

[٢] مازن صبحى عبدالقادر : **استخدام الأساليب البوليفونية فى تطوير الألحان الشعبية القطرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م.

[٣] محمد علاء محمد فتحي : **" المعالجة الهارمونية التقليدية لبعض من المقامات العربية الخالية من ثلاثة أرباع التون "** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

الدراسة الرابعة بعنوان :

"الأغاني الكويتية" [١]

تهدف هذه الدراسة إلى تناول الأغنية الكويتية بشكل عام مع التعريف بأنواعها كما تناول مراحل تطور الغناء الشعبى في الكويت ، كما تهدف إلى التعرف بفن السامري والآلات الإيقاعية المستخدمة فيه ، والتعريف بأغاني البادية ومراحل تطور الغناء فيها .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالى من حيث التعريف بالأغنية الشعبية الكويتية ، وتختلف معه من حيث تناول الباحث صياغة بعض الأغاني الشعبية الكويتية بمصاحبة كونترابنطية .

ب – الجانب النظري :

- نبذة تاريخية عن الأغاني الشعبية الكويتية

تتسم الأغنية الشعبية على مستوى العالم بأنها تعبر عن روح الجماعة وتعاضدهم وتماسكهم الإجتماعي ، ويُلاحظ إعتماد أغلب الشعوب في الغناء الشعبي على خاصية الجماعة، فنجد أغاني النساء ترتبط بالمشاركة الجماعية ، وكذلك أغاني الرجال وأغاني الأطفال ، حيث يثري التكوين الجماعي الغناء بأسلوب نغمي يشارك فيه مجموعة من البشر ، فيضفي عليه ألواناً لحنية مميزة يعكس روح التعاون والترابط في المجتمعات ، سواء في العمل أم في الأفراح أو غير ذلك .

ومن خصائص الغناء الشعبي هيمنة اللهجة المحلية التي تعكس الطابع البيئي الذي تُبعث منه الأغنية ، فمن خلال الإستماع للأغاني الشعبية في الوطن العربي نستطيع أن نحدد البقعة الجغرافية التابعة منها تلك الأغاني ، وذلك من خلال سيطرة اللهجة المحلية عليها ، تلك اللهجة التي تعتبر بمثابة تكوين للأغنية الشعبية والتي تستمد منها ألحانها وإيقاعاتها الشعبية ، ولاشك أن هناك علاقة وثيقة بين اللحن والكلمات ، وأنه من الصعب أن نعرف معنى الإيقاع واللحن عندما ينفصلان عن الكلمات أو لا يرتبطان بالرقص ، فاللحن بالنسبة للمغني أحد الطرق الرئيسية التي يؤثر بها في مستمعيه ، على الرغم من أن النص الشعري هو الذي يحتل المكانة الكبرى من إهتمامه وعنايته [٢] .

والمغني الشعبي خبير في أن يمزج اللحن بالنص الشعري وأن يجعل مستمعيه لا يحسون على الإطلاق بأي نوع من الفجوات بين النص واللحن [٣] ، وأن يُعطي كلا من الجانبين حقه من الغنائية والبُعد عن الإفتعال والتصنع ، ويحرص المغني عادة على نطق الكلمات نطقاً صحيحاً وواضحاً ، وهو إلى جانب ذلك يدرك تماماً معناها وما تحمله من دلالات ، ومن خصائص الأغنية الشعبية أنها تنتقل شفاهة من جيل إلى جيل عبر الأزمان عن طريق تناقل أبناء شعوب تلك المنطقة لموروثهم الغنائي بلا تدوين أو تسجيل ، وهذا الأمر يُعطي هذا التناقل الشفاهي فرص التطوير والتغيير حسب رؤية الأجيال اللاحقة ، فيدخل على تلك الأغاني بعض الزخرف الإيقاعي أو اللحني .

أنواع الأغاني الشعبية الكويتية :

تنقسم الأغاني الشعبية الكويتية إلى ثلاثة أنواع :

أولاً : أغاني البادية

تتميز أغانى أهل البادية بالبساطة الشديدة أو سهولة اللحن ، نظراً لإعتماد أسلوب حياتهم على السفر والترحال ، ومن هنا تحظى الأغنية الشعبية فى هذه البيئة بأهمية خاصة ، وتؤدى عديد من الوظائف ، حيث تستخدم لتخفيف مشاق السفر للمسافات الطويلة الطويلة وسط

---

(١) يوسف فرحان الدوخي : **الأغاني الكويتية** ، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الموسيقية ، وزارة التعليم العالي ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

(٢) أحمد البشر : مقالات عن الكويت ، مطبعة الأمل ، بيروت ، ١٩٦٦م ، ص ٩٠ .

(٣) أحمد علي مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٣م ، ص ١٥١ .

مناخ شديد الحرارة ، وهى تعتمد إعتماداً كبيراً على الشعر النبطى[*] ، الذى يرتبط بأشكال وبحور مختلفة [١].

وإستمدت أغانى البادية سماتها الأساسية من الطبيعة الصحراوية التى لعبت دوراً هاماً فى حياة أهل البادية ، وإنعكست على سائر ممارساتهم ، والأغنية البدوية عادة ما تكون أغنية قصيرة لا يزيد لحنها عن جملتين لحنيتين أو ثلاث ، وقد تعتمد على جملة لحنية واحدة معبرة تؤدى بها جميع أبيات القصيدة ، وتؤدى الأغانى بمصاحبة آلة الربابة وآلات الإيقاع من طبل نصفى ودفوف أو بمصاحبة إيقاع الكفوف وبخاصة فى فنون العرضة البرية ، كما تستخدم فى شتى المناسبات الإجتماعية كالزواج والميلاد أو فى حفلات السمر وهى تتفق بذلك مع سائر أنواع الغناء الشعبى ، فضلاً عن دورها فى بث الحماسة وتحفيز همم الرجال [٢] ، ومن أنواعها (الحداء – العرضة البرية) .

ثانياً : أغاني البحر

البحر في الكويت هو مصدر الرزق الأساسي للكويتين قديماً ، حيث ارتبطت حياتهم به بشكل وثيق خاصة قبل اكتشاف النفط ، وكان البحر هو المصدر الرئيسي للحياة الاقتصادية في المجتمع من خلال رحلات الصيد واستخراج اللؤلؤ ، إضافة إلى الرحلات التجارية التي انطلقت إلى شرق آسيا والهند ، ولذلك استأثر البحر بالتعبير الموسيقي الذي يتناول مجتمع البحارة بمختلف مظاهره وعلاقاته ، كما تناول رحلة السفينة منذ بداية العمل في بنائها حتي تركيب أشرعتها وانطلاقها في عرض البحر، وقد تناولت أغاني البحر شتي ضروب العمل بالسفينة ونشاطات البحارة أثناء عمليات الصيد والغوص ، إضافة إلى الاهتمام بمظاهر توديع السفينة واستقبالها في رحلة العودة .

وأغاني البحر تتضمن العديد من الإيقاعات التي يتسم بها مجتمع البحر ، ويطلق البحارة الكويتيون لفظ " النهمة "[**] على مجموعة من الأغاني التي تؤدي على سطح السفينة أثناء العمل وخلال فترة الراحة ، وهذا المصطلح يطلق في منطقة الخليج على أغاني البحر بصفة عامة ، وهو لون من ألوان الغناء الذي ينتشر بين البحارة ويؤديه مغنٍ يطلق[٣] عليه النهام ، حيث يبدأ المغني في الأداء واستعراض مهاراته وقدراته على التعبير ، بينما تقوم المجموعة المصاحبة بإطلاق الصيحات ، وتنقسم أغاني البحر إلى نوعين :

أغاني العمل في البحر

وهي الأغاني التي يؤديها البحارة على ظهر السفينة لكي تساعدهم في أداء عملهم ، وتعينهم على تحمل مشاقها ومن أنواعها على سبيل المثال (الحندة – المويلي – الاستهلال – الخطفة).

أغاني السمر والترفيه

وهي مجموعة من الأغاني التي يؤديها البحارة في أوقات الفراغ ، عقب الانتهاء من العمل ، وتضم هذه الأغاني كافة البحارة وتقام في شتي الموانئ التي تتجه إليها السفينة ، كما تقام أثناء وجود السفينة في عرض البحر[٤] ، ولكن في فترات السمر والترفيه ، ومن أنواعها على سبيل المثال (الحدادي – السنجيني – العدساني – الحساوي – العرضة البحرية – الصوت) .

---

(١) طارق السلطان : **أغانى العمل فى دولة الكويت** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، جامعة الروح القدس الكسليك ، كلية الموسيقى ، لبنان ، ٢٠٠٠م ، ص ١٠ .

(٢) يعقوب يوسف زيد الخبيزي : **توظيف التراث الغنائي الكويتي لخدمة تدريس أساسيات الموسيقي العربية للدارس المبتدئ في دولة الكويت** ، مرجع سابق ، ص ٥٤.

(٣) زكى طليمات : ألحان من الكويت ، وزارة الشئون الإجتماعية والعمل ، مؤسسة المسرح والفنون ، المجموعة الأولى ، الكويت ، ١٩٧٣م ، ص ٥ .

(٤) يعقوب يوسف زيد الخبيزي : المرجع السابق ، ص ٩٩ ، ١٠٠ .

(*) الشعر النبطى : تعمقت جذوره بالعروبة وتناقلته قبائل البادية وهو لغة التخاطب اليومى فى جميع القبائل حتى العصر الحديث ولا يخضع لقواعد اللغة فهو يكتب كما ينطق ، وذلك لأسباب عديدة أهمها أن يقرأه القارئ بالشكل الصحيح لكى يسهل عليه فهمه .

(**) النهمة : هي مجموعة من الأغاني التي يؤديها البحارة على سطح السفينة .

ثالثاً : أغاني الحضر

هي جميع الأغاني الشعبية التي يؤديها أهل الحضر في مختلف إحتفالاتهم ومناسباتهم الخاصة منها والعامة ، وتصاحب أغاني الحضر آلات موسيقية متنوعة مثل آلة العود والطنبورة بالإضافة إلى آلات إيقاعية مثل الطبل البحري والطار والمرواس ، وتنقسم أغاني الحضر إلى خمسة أنواع (الأغاني الدينية – أغاني المناسبات – أغاني التجمعات الموسمية – فنون السامري – فنون الخماري) .

الأغاني الدينية :

يتسم أهل الكويت من القدم بنزعة دينية عميقة تجلت من خلال ما ظهر من ألوان الغناء الديني الذي إنتشر ومازال يردد حتي الآن ، ومن هذا الغناء الديني الذي يردد في أي وقت دون التقيد بمناسبة معينة ومن أنواعها على سبيل المثال (المالد – القادري) .

أغاني المناسبات :

يهتم أهل الكويت بمناسبات عديدة ، يلتقي فيها الأقارب والجيران وتعمل على توثيق الروابط بين الجميع ، وقد ظهرت ألوان عديدة من الغناء من خلال إحتفالاتهم بهذه المناسبات ومن أنواعها على سبيل المثال (أغاني المناسبات الدينية – أغاني الزواج) [١] .

أغاني التجمعات الموسمية :

وهي نوع من أنواع أغاني المناسبات ، إلا أنها كانت تتسم في موسم معين من السنة وتنتهي بنهايته ومن أنوعها على سبيل المثال (الجلاعات[*] – القفال – العايدوة – أبو طبيلة – القرقيعان) .

أغاني فن السامري :

السامري أو السامريات أو السوامر ومفردها سامرية هو اسم يُطلق على لون من ألوان الغناء الشائع في مدن الجزيرة العربية ، يمثل السامري الأغنية الشعبية بكل معانيها لما يتسم به من مرونة ولملاءمة للذوق الجمعي ، وقد نسجت له نصوص وألحان من الصعب حصرها لكثرتها ، وقد كتب الشعراء الشعبيون بتنافس للسامري وصيغت أعذب الألحان التي تنبض بالأحاسيس الجياشة وبأشكال مختلفة من نماذج الشعر الغنائي ، وذلك لمعرفتهم العامة بسرعة إنتشار السامرية بين الناس قديماً ، فكم تغنت بها السيدات في مجالسهن الخاصة ، ورقصت على إيقاعاتها بناتهن بعيداً عن أنظار الرجال في شتى المناسبات السعيدة ، كما أن مجالس السمر لدى الرجال لم تكن تخلو من السامريات التي كان لها طابعها الخاص بها ، والسامري إصطلاح يُطلق على الأوزان الشعرية ذات القافيتين ، بحيث يكون لصدر البيت قافية ، ويكون لعجز البيت قافية أخرى .

وتُعتبر السامرية أغنية قصيرة جملها الغنائية محدودة ، ويتكرر أداء لحنها حسب شطرات القصيدة التي لا تقل في الغالب عن ستة أبيات بدءاً من البيت الأول (المذهب) حتى نهاية الأبيات (الكوبليهات) ، وإن كان لحن السامرية قصيراً إلا أنه مفعم بالمشاعر والأحاسيس الجمالية للأغنية إنتقاها الناس ورددوها مع الفرق التي تخصصت في أداء السامري وهي الفرق البرية ، وذلك لسهولة حفظها وترديدها ، وهناك من السامريات ما يُصاغ في إطار الميزان الثلاثي ، وهناك ما يُصاغ منها في الميزان الرباعي [٢] .

---

(١) أحمد علي مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ، مرجع سابق ، ص ٤٥ .

(٢) غنام الديكان : الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الاول ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الطبعة الأولى ، الكويت ، ١٩٩٥م ، ص ٢٣١ .

(*) تؤدى في بداية شهر شعبان حتى نهايته على فترتين صباحية ومسائية ؛ وتقوم بإحياء هذه المناسبة الفرق الغنائية النسائية مثل فرقة " الجيماز " أو فرقة " المهنا " .

أغاني فن الخماري :

فنون الخماري هي لون من ألوان الغناء الشعبي المعروف في بعض دول الخليج ، سيما في الكويت والبحرين ، وقد يُطلق على هذا اللون من الغناء لفظ الفنون فقط ومفرده فن ، وقد يُطلق عليه أيضاً لفظ الخماريات جمع خماري ، كذلك يُقال عنه أحياناً اللعبونيات نسبة إلى " ابن لعبون " ، ويقول البعض إن التسمية جاءت نسبة إلى الخمار الذي يرتديه الراقص أو الراقصة أثناء أداء الخمار ، وتتميز قصائد الخماري بأنها تحتوي على معاني غزلية رفيعة عذرية المعاني ، وتُنظم من الشعر النبطي الراقي الذي لا ينظمه سوى شعراء نبط بالإضافة إلى علية القوم من الأمراء .

- مفهوم إعادة الصياغة Transcription

تعتمد المعالجة الموسيقية على إعادة كتابة المؤلفات الموسيقية ونقلها من وسيلة أدائها الأصلية إلى وسيلة أخرى ، ويقوم بذلك المؤلف الموسيقي الذي يعالج مؤلفاته ، أو مؤلفات غيره من الموسيقيين ، ومن أشهر المؤلفات المعالجة ما أعده " فرانز ليست " Liszt لآلة البيانو ، نقلاً عن مؤلفات سيمفونية وأوبرالية لمؤلفين آخرين[١] .

وتعد أساليب المعالجة الموسيقية من إستخدام الهارموني التقليدي أو الكونترابنط الحر أو التلوين الأوركسترالي (بالكتابة إلى تكوين آلي مختلف عن الأصلي) أو إعادة صياغة بعض الألحان العربية ذات اللحن الواحد Monophonic، بإضافة تعدد التصويت .

الهارموني التقليدي Harmony :

وهو ما يعرف بالهارمونية الوظيفية ، والتي تعتمد على التوتالية ، والتي تتقيد بمقام معين يسيطر على المقطوعة الموسيقية المؤلفة في هذا المقام ، وينقسم المقام إلى إثنتي عشرة نغمة منها سبع رئيسية وخمس خارجة عن المقام يستخدمها المؤلف في حالة التلوين فقط ، ويسيطر على المقام نغمات معينة فيه تترابط فيما بينها بعلاقات ثابتة ، والإحتفاظ بهذه العلاقات يعطي المقام شخصيته [٢]، وتنقسم فيه التآلفات إلى تآلفات أساسية (V ، IV ، I) وتآلفات فرعية (VII ، III VI ، II) .

الكونترابنط الحر Free Counter Point :

وهو علم كتابة النسيج الموسيقي متعدد التصويت Poly Phony بإضافة لحن أو أكثر إلى اللحن الأصلي في مسار أفقي[٣] ، وقد وجدت قواعد ووصلت إلى ذروته في عصر باخ وإستمرت إستخدامه حتى عصر برامز وفاجز فعالجت الموسيقى الآلية حتى خرجت عن نطاق الأصوات البشرية ، التي يلتزم به الكونترابنط المقيد الذي وصل إلى قمته على يد بالسترينا في القرن السادس عشر .

- النسيج الموسيقي (المصاحبة) Texture Musical

ينقسم النسيج الموسيقي إلى ثلاثة أنواع رئيسية :

النسيج المفرد Mono Phonic :

وهو نسيج أحادي الصوت ، وتعني وجود مصاحبة تعتمد على أداء نفس اللحن في طبقات صوتية مختلفة [٤] .

النسيج المتجانس Homo Phonic :

ويعتمد على علم الهارموني السابق دراسته والذي يعتمد على العلاقات الراسية مع مسار لحني (ميلودي) [٥]، وله عدة أشكال هي :

- تآلفات هارمونية رأسية .

---

(١) عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقى ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ١٥٤ .
(٢) عواطف عبد الكريم : موسيقى القرن العشرين ، محيط الفنون ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧١م ، ص ٣٣ .
(٣) المرجع السابق ، ص ٣٢ .
(٤) عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقى ، مرجع سابق ، ص ٩٧ .
(٥) أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ١٩٥ .

- تآلفات هارمونية مفككة (على شكل أربيج) .
- تآلفات هارمونية مفككة بأسلوب ألبرت باص .
- نوتة بدال (بإستخدام درجة ثابتة في أزمنة طويلة) أو مسافة هارمونية أو تآلف هارموني رأسي وغالباً ما تكون على الدرجة الأولى أو الخامسة [١] .
- شكل إيقاعي ثابت Ostinato وهو تكرار خط لحني قصير بشكل إيقاعي مميز .

النسيج المتعدد التصويت Poly Phonic :

نوع من النسيج الموسيقي القائم على أكثر من خط لحني ، لكل صوت منه له كيانه المستقل لحناً وإيقاعاً عن الأصوات الأخرى [٢] ، وله عدة أفاتين :

- المحاكاة بالحركة المباشرة Imitation .
- المحاكاة بالقلب Inversion .
- المحاكاة العكسية Retrograde .
- المحاكاة بالقلب العكسية Retrograde Inversion .
- المحاكاة بمضاعفة القيمة الزمنية Augmentation .
- المحاكاة بتصغير القيمة الزمنية Diminution [٣] .

ثانياً : الجزء التطبيقي

إتبع الباحث في هذا الجزء المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) ، حيث يقوم بتحليل العينة المختارة من بعض الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد وصياغة مصاحبة كونترابنطية ، للإستفادة منها لدارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت:

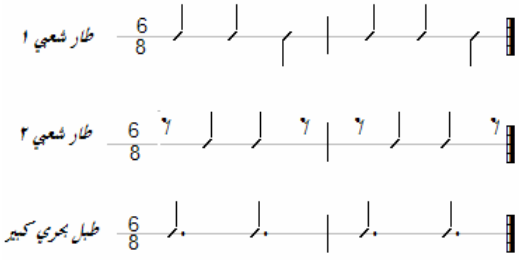
أغاني المناسبات – القرقيعان (خله لأمه)

بيانات العمل

- **ألحان :** من التراث القديم .
- **غناء :** عودة المهنا بمصاحبة الفرقة الشعبية .
- **الصيغة :** لحن شعبي في صيغة ثنائية (مقفلة) .
- **المقام :** مقام نهاوند كردي المصور على درجة "دو".

- **الميزان :** $\frac{6}{8}$ ثنائي مركب .

- **الإيقاع :** الدزة .



---

[١] نعيمة صادق بطرس : تحليل الصيغ البنائية للموسيقى العالمية ، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص ١٦ .
[٢] عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقى ، مرجع سابق ، ص ١٤ .
[٣] أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، مرجع سابق ، ص ٦٢ ، ١٩٩ .

- عدد الموازير : ١٦ مازورة .
- المساحة الصوتية للحن : من درجة (صول – نوى) وصولاً إلى درجة (ري[1] – محير) وهي تعد مسافة خامسة .

النص الشعري للقرقيعان (خله لأمه) :

خلـــه لأمـــه خلـــه لأمـــه	يـــــــــــــــــــــــــــالله
خلـــه لأمـــه ســـلم ولـــدهم	يـــــــــــــــــــــــــــالله
ســـــــلم ولـــــــدهم	يـــــــــالله يـــــــــالله
قلبـــــي يحـــــب التـــــشريبة	يـــالله قلبـــي يحـــب المرقوقـــة
قلبـــــي قلبـــــي قلبـــــي	آه يـــــا قلبـــــي قلبـــــي
قلبـــــي يحـــــب الماغوطـــــة	قلبـــــي يحـــــب المرقوقـــــة
قلبـــــي قلبـــــي قلبـــــي	آه يـــــا قلبـــــي قلبـــــي

القرقيعان (خله لأمه) المدونة الأصلية :

• التحليل العام للقرقيعان (خله لأمه) :

غناء جماعي يتخلله حوار بين المطربة والكورال في صيغة ثنائية وتتكون من قسمين .

- الجزء الأول (أ) : من مازورة (١ : ٨) في هيئة مقام النهاوند الكردي .

- الجزء الثاني (ب): من مازورة (٩ : ١٦) في هيئة مقام النهاوند الكردي .

القرقيعان (خله لأمه) بالمصاحبة الكونترابنطية :

• التحليل التفصيلي للمصاحبة الكونترابنطية للقرقيعان (خله لأمه) :

- الجزء الأول (أ) : من مازورة (١ : ٨) في هيئة مقام النهاوند الكردي ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (١ : ٤) في هيئة مقام النهاوند الكردي ، وتعتمد على الحوار بين الغناء الفردي والكورال بالنموذج الأول ♩.♪♪♩♩ ، حيث يبدأ من درجة (سي ♭ - العجم) بهبوط سلمي إلى درجة (صول - النوى) ، والصعود مرة أخرى إلى درجة (دو - الكردان) بالنص (يالله) بالنموذج الثاني ♩.♪♪ مع تكرار النموذجين والانتهاء على درجة النوى ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الأول - النوع الثاني - النوع الثالث) مع الزخرفة ، في كتابة المصاحبة في صوت الثاني (الباص) .

العبارة الثانية : من مازورة (٥ : ٨) في هيئة مقام النهاوند الكردي وتستمر في الحوار بين الغناء الفردي والكورال ، حيث يبدأ الغناء بتكرار درجة (صول - النوى) بالنموذج الثالث ♩♩♪♩♩♪ ، ثم قفزة ثالثة إلى درجة (سي ♭ - العجم) ، ويعاود الرد من الكورال بتكرار درجة (دو - الكردان) بالنص (يالله) بالنموذج الأول مع تطوير اللحن ، حيث يعتمد على تكرار درجة المحير وقفزة الثالثة الهابطة لدرجة (سي ♭ - العجم) والرد مرة أخرى من الكورال (يالله) بالنموذج الأول على الدرجة الأولى للمقام ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الثاني - النوع الرابع) في كتابة المصاحبة حيث استخدم شكل إيقاعي ثابت في الصوت الثاني (الباص) كلحن ثابت ، واستخدم اللحن الأساسي كمصاحبة للحن الثابت .

- الجزء الثاني (ب) : من مازورة (٩ : ١٦) في هيئة مقام النهاوند الكردي ، ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (٩ : ١٢) يبدأ بطبع عجم على (سي ♭ - العجم) بالنموذج الإيقاعي الثالث ، حيث يبدأ الغناء بتكرار درجة (ري - المحير) ، ثم الهبوط السلمي إلى درجة (سي ♭ - العجم) ، والتتابع اللحني لنفس فكرة اللحن على مسافة ثانية هابطة من درجة (دو - الكردان) ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الخامس) مع الزخرفة واستخدام التضاد الإيقاعي بين الصوت الأول والصوت الثاني .

العبارة الثانية : من مازورة (١٣ : ١٦) في في هيئة مقام النهاوند الكردي ، وهي تكرار للعبارة الثانية من الجزء الأول ولكن مع تغيير النص الشعري ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الثاني - النوع الرابع) في كتابة المصاحبة ، حيث استخدم شكل إيقاعي ثابت في الصوت الثاني (الباص) كلحن ثابت ، واستخدم الصوت الأول كمصاحبة للحن الثابت ، وهي أعادة لنفس الأستخدام السابق من مازورة (٥ : ٨).

الأغاني الدينية – قادري بحري (سلام سلام)

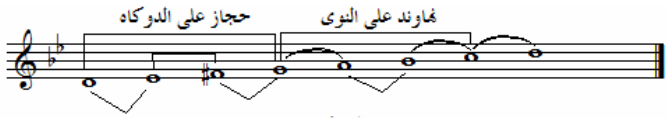
بيانات العمل

- ألحان : تراث قديم .

- غناء : عواد سالم .

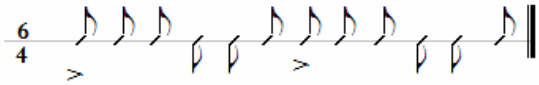
- الصيغة : أغنية دينية في صيغة ثلاثية مفتوحة.

- المقام : الحجاز على الدوكاه .



- الميزان : $\frac{6}{4}$. $\frac{3}{4}$

- الضرب : قادري بحري ، وقد دون في ميزان ثلاثي بسيط لتهسيل قراءته .



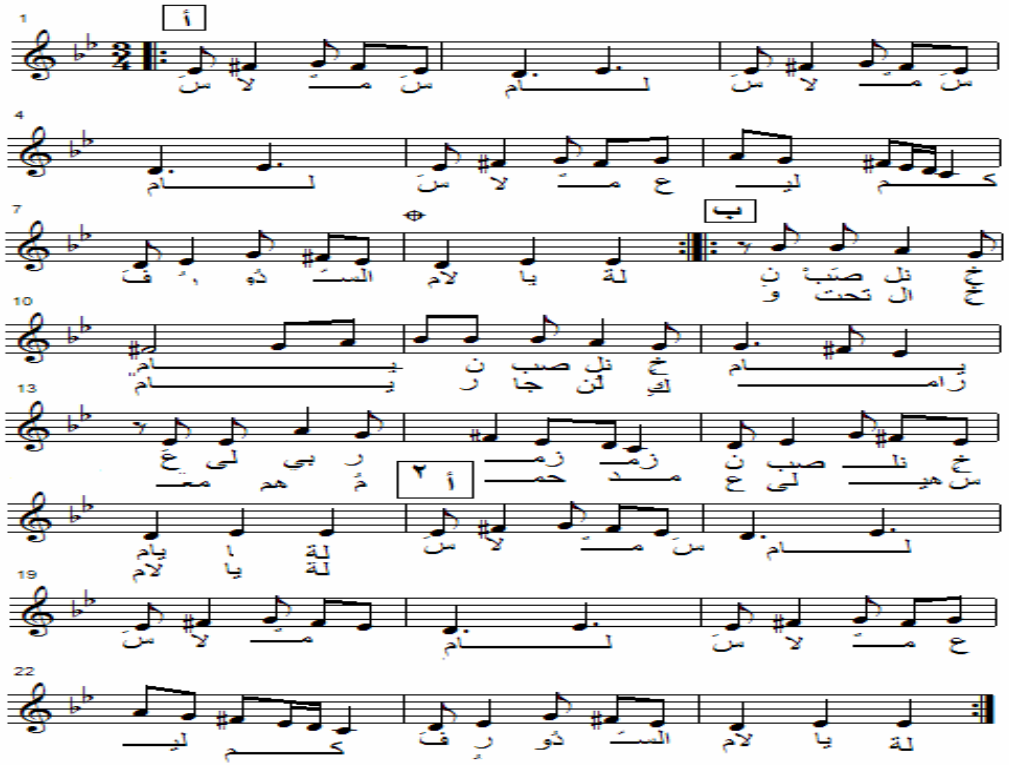
- عدد الموازير : ٢٤ مازورة .

- المساحة الصوتية للحن : من درجة (دو – الراست) وصولاً إلى درجة (سي ♮– ماهور) وهي تعد مسافة سابعة .

النص الشعري لقادري بحري (سلام سلام) :

سـلام سـلام سـلام علـيكم
فـردوا الـسلام
نـصبنا الخيـام نـصبنا الخيـام
علـى بيـر زمـزم نـصبنا الخيـام
وتحـت الخيـام رجـال كـرام
معـاهم محمـد عليـه الـسلام

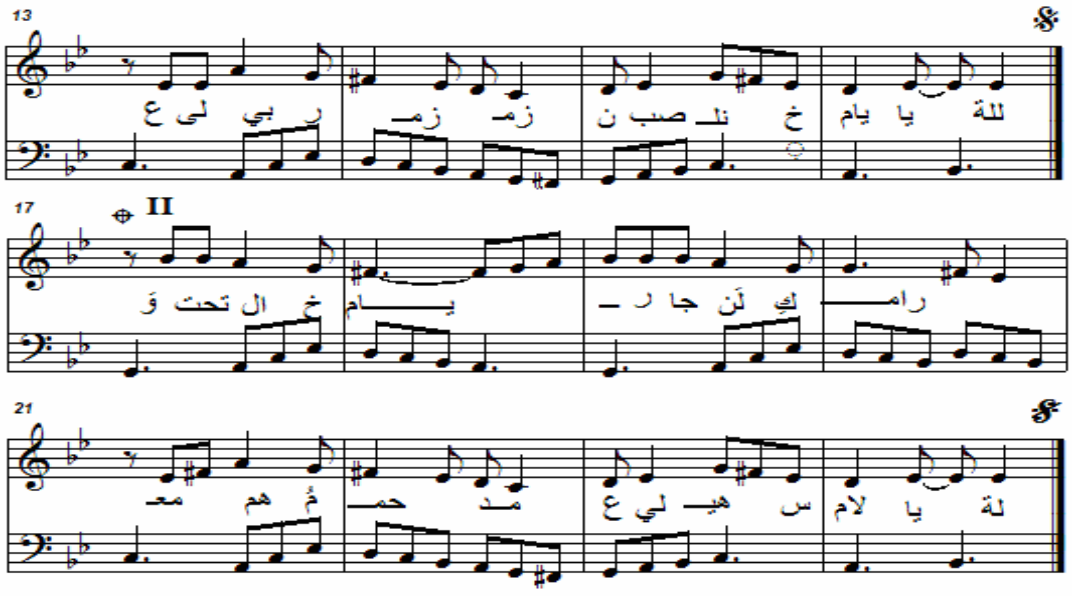
قادري بحري (سلام سلام) المدونة الأصلية :



التحليل العام لقادري بحري (سلام سلام) :

- **الجزء الأول (أ) :** من مازورة (١ : ٨) في مقام حجاز .
- **الجزء الثاني (ب) :** من مازورة (٩: ١٦) في مقام الحجاز .
- **إعادة الجزء الأول (أ٢) :** من مازورة (١٧: ٢٤) في مقام الحجاز وهو إعادة حرفية للجزء الأول (أ) .

قادري بحري (سلام سلام) بالمصاحبة الكونترابنطية :



التحليل التفصيلي للمصاحبة الكونترابنطية لقادري بحري (سلام سلام) :

- الجزء الأول (أ) : من مازورة (١ : ٨) في مقام حجاز ويتكون من جملة واحدة وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين .

العبارة الأولى : من مازورة (١: ٤) في جنس حجاز على الدوكاه ، وتبدأ من الدرجة الثانية للمقام بالتسلسل السلمي الصاعد والهابط لمسافة الثالثة ، مع استخدام السنكوب الإيقاعي .

النموذج الأول . النموذج الثاني

مع التكرار والانتهاء بالتسلسل السلمي الهابط لجنس الحجاز على الدوكاه والركوز على درجة الكرد على هيئة سؤال ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الثاني - النوع الثالث - النوع الخامس) في كتابة المصاحبة حيث استخدم نفس الأشكال الإيقاعية للحن الأساسي .

العبارة الثانية : من مازورة (٥: ٨) في مقام الحجاز ، وتبدأ بنفس بداية العبارة الأولى ، ثم تطوير اللحن بالتسلسل السلمي الصاعد لدرجة (لا – الحسيني) والهبوط السلمي لدرجة (دو – الراست) في هيئة عقد نوأثر والانتهاء مرة أخرى بالتسلسل السلمي الهابط لجنس الحجاز على الدوكاه والركوز على درجة الكرد على هيئة جواب ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الثاني - النوع الثالث) مع الزخرفة في كتابة المصاحبة ، حيث استخدم شكل إيقاعي ثابت في الصوت الثاني (الباص) كلحن ثابت ، واستخدم الصوت الأول كمصاحبة للحن الثابت .

- الجزء الثاني (ب) : من مازورة (٩: ١٦) في مقام الحجاز ، ويتكون من جملة واحدة وتنقسم هذه الجملة إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (٩: ١٢) في جنس حجاز ، وتبدأ من الدرجة السادسة للمقام على الضغط الضعيف للنوار الأول بالنموذج الثالث بالتسلسل السلمي الهابط والركوز على درجة الحجاز ثم التسلسل السلمي الصاعد والهابط والانتهاء بالركوز على الدرجة الثانية للمقام على هيئة سؤال ، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الأول - النوع الثالث - النوع الرابع - النوع الخامس) في كتابة المصاحبة حيث استخدم نفس الأشكال الإيقاعية للحن الأساسي ، مع استخدام أسلوب المحاكاه في الأشكال الإيقاعية .

العبارة الثانية : من مازورة (١٣: ١٦) في مقام الحجاز وتعتمد على النموذج الثالث الإيقاعي ولكن مبتدئاً بتكرار الدرجة الثانية للمقام ، ثم قفزة الرابعة الزائدة لدرجة (لا – الحسيني) والهبوط السلمي لهيئة مقام النكريز والانتهاء بالنموذج الأول بنفس اسلوب نهاية الجزء الأول، مع كتابة المصاحبة الكونترابنطية الحرة لصوتين (النوع الأول - النوع الثالث - النوع الرابع - النوع الخامس) بنفس الأسلوب السابق .

إعادة الجزء الأول (أ٢) : من مازورة (١٧: ٢٤) في مقام الحجاز ويتكون من جملة واحدة ، وهي إعادة حرفية للجزء الأول (أ) من حيث اللحن والمصاحبة ، ولكن مع الأختلاف في النص الشعري .

نتائج البحث :

بعد الدراسة التحليلية السابقة وصياغة مصاحبة كونترابنطية لبعض من الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد ، توصل الباحث إلى الإجابة على أسئلة البحث :

السؤال الأول :

ما هي أنواع الأغاني الشعبية الكويتية ؟

إجابة السؤال الأول :

جاءت أنواع الأغاني الشعبية الكويتية كالتالي :

- أغاني البادية .
- أغاني البحر .
- أغاني الحضر .
- أغاني فن السامري .
- أغاني فن الخماري .

السؤال الثاني :

٢ – ما هي أنواع المصاحبة الكونترابنطية التي تتناسب مع بعض الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحنية الواحد (عينة البحث) ؟

إجابة السؤال الثاني :

- توصل الباحث إلى إمكانية كتابة مصاحبة كونترابنطية باستخدام الكونترابنط الحر لصوتين بالأنواع الخامسة ، دون الأخلال بالطابع العام للأغنية الشعبية من خلال بعض النقاط التي يجب مراعتها وهي :

- استخدام أشكال إيقاعية بسيطة ومستنبطة من الأشكال الإيقاعية للحن الأساسي .
- وضوح اللحن الأساسي (الشعبي) من خلال كتابته في الصوت الأعلى ودون تداخله مع أصوات آخرى في نفس الطبقة .
- استخدام شكل إيقاعي ثابت في المصاحبة الكونترابنطية واعتبارها اللحن الثابت .
- يفضل استخدام النسيج الموسيقي من صوتين فقط لأحداث التباين بين اللحن الأساسي واللحن المصاحب .
- استخدام المصاحبة الكونترابنطية على هيئة أوستيناتو لتأكيد الضغوط الإيقاعية للضرب .

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ - أحمد البشر : مقالات عن الكويت ، مطبعة الأمل ، بيروت ، ١٩٦٦م .

٢ - أحمد علي مرسي : الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها ، دار المعارف ، بيروت ، ١٩٨٣م.

٣ - أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، دار الأوبرا المصرية ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

٤ - زكى طليمات : ألحان من الكويت ، وزارة الشئون الإجتماعية والعمل ، مؤسسة المسرح والفنون ، المجموعة الأولى ، الكويت ، ١٩٧٣م .

٥ - عواطف عبد الكريم : معجم الموسيقي ، مجمع اللغة العربية ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

٦ - ـــــــــــــــ : موسيقي القرن العشرين ، محيط الفنون ، دار المعارف ، القاهرة .

٧ - غنام الديكان : الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية ، الجزء الاول ، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب ، الكويت ، الطبعة الأولى ، ١٩٩٥م .

٨ - نعيمة صادق بطرس : تحليل الصيغ البنائية للموسيقي العالمية ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .

٩ - يوسف الدوخي : الأغاني الكويتية ، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي ، قطر ، ١٩٨٤م .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ - طارق السلطان : **أغانى العمل فى دولة الكويت** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، جامعة الروح القدس الكسليك ، كلية الموسيقى، لبنان ، ٢٠٠٠م .

٢ - مازن صبحى عبدالقادر : **استخدام الأساليب البوليفونية فى تطوير الألحان الشعبية القطرية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م.

٣ - محمد علاء محمد فتحي : **" المعالجة الهارمونية التقليدية لبعض من المقامات العربية الخالية من ثلاثة أرباع التون "** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٤ - نافع النافع : **كتابة ألحان الأغاني الشعبية الكويتية أوركسترالياً من خلال أسلوب كتابة بارتوك للرقصات الشعبية الرومانية** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالى للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، ٢٠٠٨ م .

٥ - وائل عبد الله الخراز : **دراسة لبعض أغاني البادية والحضر في الكويت في النصف الأول من القرن العشرين (دراسة مقارنة)** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠١٤ م .

٦ - يعقوب يوسف زيد الخبيزي : **توظيف التراث الغنائي الكويتي لخدمة تدريس أساسيات الموسيقي العربية للدارس المبتدئ في دولة الكويت** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ١٩٩٦م .

٧ - يوسف فرحان الدوخي **: الأغاني الكويتية** ، رسالة ماجستير، المعهد العالي للتربية الموسيقية ، وزارة التعليم العالي ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٤م .

ثالثاً : المجلات العلمية

١ - حمد الرجيب : مجلة " عالم الفن الكويتية " ، العدد الخامس ، ٣١ / ١٠ / ١٩٧١م .

ملخص البحث

" صياغة بعض الأغاني الشعبية الكويتية بمصاحبة كونترابنطية للاستفادة منها لدارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت "

أ.م.د / خالد محمد حمود المجرب *

ارتبطت الأغنية الشعبية الكويتية بالأغنية العربية باعتبار الإقليم الذي نشأت فيه وأخذت طابعها منه ، كما ارتبطت موسيقاها بالموسيقى الشرقية الوافدة من الهند ، حيث كانت تسير سفن الكويت تحمل اللؤلؤ المستخرج من قاع الخليج العربي ، وتحمل البضائع من العراق إلى الهند وإلى الصومال وشرق أفريقيا ، فتأثرت دولة الكويت بموسيقى وأغاني تلك البلدان وكذلك بالآلات الإيقاعية (المرواس – الطبل الكبير – الصاجات النحاسية – الصرناي) وانتقلت إليها، وتنقسم الأغاني الشعبية الكويتية إلى ثلاثة أنواع (بادية – بحر – حضر) :

أولاً أغاني البادية : وتعتبر من أهم أنواع الغناء التي تُعبِر عن البيئة الصحراوية ، وتتميز بالبساطة الشديدة وسهولة ألحانها ، نظراً لاعتماد أسلوب البادية على السفر والترحال ، وتؤدي عديد من الوظائف ، حيث تستخدم لتخفيف مشاق السفر للمسافات الطويلة وسط مناخ شديد الحرارة ، واستمدت أغاني البادية سماتها الأساسية من الطبيعة التي لعبت دوراً هاماً في حياة أهل البادية ، وإنعكست على سائر ممارساتهم .

ثانياً أغاني البحر : وتتناول حياة السفن والبحر في مختلف المراحل منذ بداية بناء السفن ودهنها وتركيب أشرعتها وإنزالها وتوديعها والغوص واستقبالها عند عودتها، وتعتمد على الإنشاد الفردي والجماعي .

ثالثاً أغاني الحضر : وهي نوع من الغناء الشعبي يستخدم في الحضر لمختلف الاحتفالات والمناسبات الخاصة والعامة ، ومن هنا رأى الباحث صياغة مصاحبة كونترابنطية لبعض من الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد يمكن من خلالها إضفاء بعض السمات الموسيقية الجديدة ، وتناولها في نطاق أوسع وأشمل في المحافل الدولية لتعبر عن القومية الخاصة بدولة الكويت مع مراعاة الحفاظ على بنائها اللحني وتقديمها برؤية جديدة وذلك لإثراء المكتبة الموسيقية العربية ، مما يعود بالفائدة على دارسي قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية بدولة الكويت .

وقد جاء البحث في جزئين :

أولاً : الجزء النظري ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب- الجانب النظري :

- نبذة تاريخية عن الأغاني الشعبية الكويتية .
- مفهوم إعادة الصياغة Transcription :
  الهارموني التقليدي Harmony .
  الكونترابنط الحر Free Counter Point .
- النسيج الموسيقي Texture Musical :
  النسيج المفرد Mono Phonic .
  النسيج المتجانس Homo Phonic .
  النسيج المتعدد التصويت Poly Phonic .

---

* أستاذ مشارك دكتور بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية دولة الكويت .

ثانياً : الجزء التطبيقي

– دراسة تحليلية لنموذجان من الأغاني الشعبية الكويتية ذات الخط اللحني الواحد بمصاحبة كونترابنطية :

أغاني المناسبات – القرقيعان (خله لأمه) .

الأغاني الدينية – قادري بحري (سلام سلام) .

– نتائج البحث – قائمة المراجع – ملخص البحث .