الارتجال في موسيقى الجاز
(دراسة تحليلة لارتجالات على لحن جاز مشهور)

حسن محمد عبد الكريم*

مقدمة:

الارتجال الموسيقي عملية إبداعية تتجلى فيها مهارات التفكير العليا من التحليل Analysis، والتخليق Synthesis، والتقييم Evaluation، فيتمثل التحليل في: تصنيف التآلفات الهارمونية المستخدمة في الدائرة الهارمونية والنغمات المكونة لها، ويتمثل التخليق في: إنتاج مادة لحنية ترتبط نغماتها بتلك البناءات الهارمونية ارتباطًا نظريًا سليمًا، ويتمثل التقييم في: نقد الذات والمفاضلة بين النواتج السمعية للألحان المرتجلة. ولما كان الارتجال مادة دراسية تدرس في الأكاديميات الموسيقية، كان من الضروري البحث في الروابط النظرية بين العلاقة الرأسية المتمثلة في التآلف الهارموني، والعلاقة الأفقية للخط اللحني؛ كي تمد العازف المُرتجل بقاعدة من البيانات والعلاقات التي تمكنه من تحقيق تلك المهارات التي يُبدع من خلالها ارتجاله.

الإحساس بمشكلة البحث:

في مجال التعليم الموسيقي الجامعي المنوط به إعداد الطالب المعلم ليكون أداة فاعلة داخل الموقف التعليمي، لاحظ الباحث من خلال عمله في تدريس علوم تخصص النظريات والتأليف الموسيقيأنه في أوقات كثيرة، يُكلَّف الدارسونبتأليف جمل موسيقية وصياغتها في بناء بسيط، أو ارتجال لحن فوق تتابع هارموني. ويأتي الدارسون يتساءلون: كيف لنا فعل ذلك؟.وأتساءل أنا أيضًا:أدرس هؤلاء الدارسون ما يُمَكِّنُهم من التأليف أوالارتجال؟.

مشكلة البحث:

إن التأليف الموسيقي والارتجال عمليتان لهما مقوماتهما التي لا يمكن بحال من الأحوال أن تختزل في مجرد أمر من المعلم للدارس بقول: أَلِّفْ. أو: ارتَجِلْ. والدليل على ذلك أن التأليف الموسيقي له تخصصه الدقيق في مرحلة الدراسات العليا الذي يتخصص فيه من يملك الموهبة، راغبًا في تَعلُّم حرفة التأليف الموسيقي. وكذلك الارتجال فهو عملية تتطلب امتلاك الدارس المُرتجل معلومات ومهارات كثيرة تمده بالثقة في النفس؛ كي يواجه المستمعينبإنتاجه الفوري. لذلك وجد الباحث نفسه مدفوعًا للبحث عن

* استاذ مساعد بقسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – دامعة دمياط.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مقومات عملية الارتجال، لاسيما في موسيقى الجاز التي تعتمد على الارتجال في أعلى مستوياته من حيث التقنيات العزفية للآلة المُرتجَلِ عليها، والإلمام بالنظريات الهارمونية والتونالية؛ فوجد في دراسة الارتجال في موسيقى الجاز مادة خصبة لتحقيق أهدافه.

أهمية البحث:

يرى الباحث أنه يمكن من خلال إجراء هذا البحث الاستفادة من محتواه النظري فيما يخص مباحثه النظرية التي قد تقدم معلومات ومصطلحات في مجال موسيقى الجاز تهم الدراسين المهتمين بموضوع الارتجال الموسيقي. علاوةفتحه الأفق أمام الدراسين لفهم أسلوب موسيقي ينتمي للهوية الثقافية والموسيقية الأفرو–أمريكية، امتد منها إلى العالم بأسره، ومن خلال هذا الفهم يمكن للدارس أن يتخذ ركيزة ينطلق منها في تقديم ارتجاله الذاتي بأسلوب يثبت هويته الموسيقية.

أهداف البحث:

يهدف البحث من خلال تحليل الارتجالات الخمسة عينة البحث للوصول إلى:

١. دراسة التونياليات المستخدمة في الارتجالات عينة البحث.
٢. دراسة علاقة المادة اللحنية المرتجلة بالبناء الهارموني لتآلفات الدائرة الهارمونية المرتجل عليها.
٣. استنباطالأساليب المختلفة في بناء المادة اللحنية فوق تآلف بعينه.

أسئلة البحث:

١. ما هيالتونياليات المستخدمة في الارتجالات عينة البحث؟
٢. ما هي علاقة المادة اللحنية المرتجلة بالبناء الهارموني لتآلفات الدائرة الهارمونية المُرتَجَلِ عليها؟
٣. ما هي الأساليب المختلفة التي يتبعها المُرتَجِل في بناء مادته اللحنية فوق تآلف بعينه؟

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

عينة البحث:

يستهدف البحث تحليل عينة مكونة من خمسة ارتجالات داخل العمل الموسيقي Straight, No Chaser للعازفين:

١. كانونبولأدرليCannonball Adderley عازفًا على آلة الساكسفون الألطو.
٢. مايلزديفيزMiles Davies عازفًا على آلة الترومبيت.
٣. جون كولترينJohn Coltrane عازفًا على آلة الساكسفون التينور.
٤. ريد جارلاندRed Garland عازفًا على آلة البيانو.
٥. بول تشامبرزPaul Chambers عازفًا على آلة الكونترباص.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مصطلحات البحث:

التركيب التونالي Superimposition: وضع عناصر تونالية فوق عناصر تونالية أخرى معطاه ليسمعا سويًا.[١]

الانزلاق الجانبي Side-slipping: مصطلح صاغه جيري كوكر Jerry Coker يدل على تحريك المادة اللحنية أو الهارمونية بمسافة نصف تون أعلى أو أسفل الأصل ليسمعا سويًا.[٢]

جوسبيل Gospel: الكم الأعظم من الأغنية الدينية الأمريكية، التي تعكس مفاهيم عقيدة الطائفة البروستانتية للبيض والسود، ظهرت في الخمسينيات من القرن التاسع عشر ولكنها اكتسبت مكانتها في الثلث الأخير من ذاك القرن. وبحلول منتصف القرن العشرين أخذت مكانتها كنوع مميز من الغناء الشعبي مستقلة عن المفهوم الديني وصار لها عازفيها وحفلاتها وناشريها المتخصصين.[٣]

راجتايم Ragtime: أسلوب موسيقي آلي، شاع في الفترة ما بين أعوام ١٨٩٥-١٩٢٠م. يعتبر المبشر بظهور موسيقى الجاز، يتميز بكثرة الرباط الزمني وسيطرة آلة البيانو على أدائه مع ظهور بعض الأعمال الغنائية القليلة. بعض من مؤلفات الراجتايم مدونة موسيقيًا ولكن الكم الأعظم منها مُرتَجَل،وشهد هذا الأسلوب إعادته للحياة الموسيقية مرة أخرى في سبعينيات القرن العشرين عندما استخدمت موسيقى أحد رواد هذا الأسلوب الموسيقي سكوت جوبلين Scott Joplin في فيلم اللدغة The Sting.[٤]

البلوز (الشجن) Blues:أغنية جاز رثائية بطيئة ترتبط عمومًا بموضوع حب حزين. عادة ما تكون من اثنتي عشرة مازورةمقسمة لثلاثة أجزاء متساوية كل منهم أربع موازير. تعتمد على تونالية السلم الكبير مع تخفيض الدرجتين الثالثة والسابعة.[٥]

الفكرة الرئيسة Head:(١) اللحن وتغيراتها الذي تم تأليفه مسبقًا. (٢) العرض الأول للحن الأساسي قبل بدء العازفين المنفردين.[٦]

التأليف العفوي Aleatory: مصطلح يصف عملية التأليف الموسيقي، وقرارات الأداء العزفي التي تتضمن الصدفة والعشوائية التي تتيح للعازف اتخاذ القرارات في تحديد الدرجات الصوتية، والمدد الزمنية ومستويات التظليل لنغمات اللحن.[٧]

---

[1]Dave. Liebman, *A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody* (Advance Music, 1991). 173.
[2]Liebman. 173.
[3]Harry Eskew, "Gospel Music," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Oxford University Press, 2001). 172.
[4]Michael Kennedy, Joyce Bourne Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson, *The Oxford Dictionary of Music*, ed. Tim Rutherford-Johnson, Sixth edit (New York: Oxford University Press, 2013). 683.
[5]Kennedy, Kennedy, and Rutherford-Johnson. 96.
[6]Mark Levine, *The Jazz Theory Book* (Sher Music Co., 1995). xii.
[7]Robert Russell Fink and Robert Ricci, *The Language of Twentieth Century Music : A Dictionary of Terms* (New York: Schirmer Books, 1975). 3.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

التأليف اللامحدود Indeterminacy:مصطلح موسيقي يستخدم مرتبطًا بالتأليف العفوي، والذي يمكن أن يحدد فيه العناصر الموسيقية وسائل خارجة عن العادة مثل نثر الحبر فوق الورق، أو استخدام حجر النرد لتحديد تلك العناصر.[٨]

الدراسات السابقة:

قام الباحث بفحص عدد من الدراسات العربية والأجنبية التي أُجريت فيما يخص الارتجال الموسيقي وموسيقى الجاز وتوصل إلى عدد كبير من الدراسات، ولكنه حدد بعض الدراسات التي تفيد البحث الراهن وتشابهه في بعض من جوانبه مثل:الدراسة التي أجراها أكرم محمد الشرقاوي بعنوان:إعداد بعض الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز،[٩] وقد هدفت هذه الدراسة إلى تقديم طريقة علمية وفنية مقننة لإعداد عينة مختارة من الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز. وقد تضمن تحقيق هذا الهدف أربع خطوات وهي: الصياغة اللحنية لعينة الألحان الشرقية المختارة بأسلوب موسيقى الجاز، والمعالجة الهارمونية للحن طبقًا للغة الهارمونية المميزة لأنواع موسيقى الجاز، وتحديد الأصداء التونالية المناسبة للارتجال للألحان الشرقية، وكتابة الميلودي في إطار صياغة مناسبة لنوع الإيقاع والصيغ المتبعة في موسيقى الجاز.

وتوصل الشرقاوي إلى أنه يمكن اختيار نمط موسيقي مناسب ليتم تناول اللحن في إطاره مثل البوسانوفاBossa nova، وتحديد التونالیات الملائمة للارتجال تبعًا للدائرة الهارمونية المقترحة. ومن ناحية المعالجة الهارمونية يمكن استخدام دائرة الخامسات الدياتونية الهابطة والتآلفاتبسابعتها واستخدام بعضًا من التآلفات من خارج السلم بما لا يؤثر بالسلب على اللحن الأصلي. وتتشابه هذه الدراسة مع البحث الحالي في اقتراح الشرقاوي لبعض الأصداء التونالية التي يمكن استخدامها كمجال للارتجال فوق بعض التآلفات، إلا أنه لم يفسر سبب اقتراح أو ارتباط هذه التونالية بهذا التآلف، على عكس ما يقدمه البحث الحالي من شرح للتونالیات الجائز استخدامها فوق التآلفات.

بينما في الدراسة التي قام بها خالد أمين توفيق بعنوان:الاستفادة من هارمونيات الجاز وأثرها على الارتجال التعليمي،[١٠] وقد هدفت هذه الدراسة إلىالتعرف على خصائص موسيقى الجاز بصفة عامة والتعرف على هارمونياتها بصفة خاصة، والتعرف على أساليب الارتجال عند العازف المنفرد في موسيقى الجاز، والاستفادة من أسلوب الجاز في الارتجال.وقد تبعت هذه الدراسة المنهج التجريبي ذو المجموعة الواحدة، وافترض الباحث فرضين للدراسة أولهما: أن لدراسة هارمونيات الجاز فائدة عظيمة لمادة

[8]Fink and Ricci. 42.

[٩]أكرم محمد الشرقاوي, "أعداد بعض الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز" (رسالة ماجستير, جامعة حلوان, ٢٠١٩).

[١٠]خالد أمين توفيق, "الاستفادة من هارمونيات الجاز وأثرها على الارتجال التعليمي" (رسالة ماجستير, جامعة حلوان, ١٩٩٥).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الارتجال الموسيقي بصفة عامة والارتجال التعليمي بصفة خاصة، وثانيهما: أن لدراسة الطرق المختلفة لأداء ارتجالات الجاز فائدة كبيرة للارتجال التعليمي. وأُجريت التجربة باستخدام عينة من خمسة مدرسين مساعدين من الدارسين بالدراسات العليا بالفرقة الأولى دكتوراه للعام الجامعي ١٩٩٤-١٩٩٥م.

وتوصلت الدراسة إلى وجود فروق ذات دلالة إحصائية لصالح الاختبار البعدي وهو ما يثبت تحقق فروض الدراسة. ومن خلال قراءتي لهذه الدراسة التي تتفق مع البحث الحالي في أهدافه وجدت أنها لم تتعرض مطلقًا لما يحقق الهدف الثاني للدراسة؛ حيث لم تقدم الدراسة لأفراد العينة أية مواصفات لأساليب الارتجال عند العازف المنفرد في موسيقى الجاز، وبالتالي لا يوجد ما يمكن قياسه لمعرفة مدى تحقق الفرض الثاني للدراسة، بينما يقدم البحث الحالي دليلًا تعليميًا مستخْلَصًا من الدراسة التحليلية ليساعد العازف المُرتجل على بناء مادته اللحنية المرتجلة.

في حين قامت ليزا ف. ماي بدراسة بعنوان: العوامل والقدرات المؤثرة في التحصيل الدراسي في الارتجال الآلي لموسيقى الجاز،[11] هدفت إلى التعريف بالعوامل التي تساعد في التحصيل الدراسيفي الارتجال الآلي لموسيقى الجاز، واختبار إلى أي مدى يمكن التنبؤ بمستوى التحصيل الدراسي من خلال المعرفة بنظريات موسيقى الجاز، والمهارات السمعية، والمحاكاة السمعية. وقد استهدفت الدراسة ثلاثة وسبعين دارسًا لآلات النفخ الخشبية المقيدين بخمس جامعات في وسط وغرب الولايات المتحدة الأمريكية ويعزفون بفرق موسيقى الجاز بجامعاتهم.

وتوصلت ماي إلى إمكانية التعبير عن القياس الموضوعي للتحصيل الدراسي في الارتجال الآلي لموسيقى الجازفضلًا عن الأبعاد التكنيكية، كما أظهرت نتائج التحليل العاملي أن الارتجال الموسيقي هو بناء متفرد. وقد أظهرت نتيجة تحليل الانحدار المتعدد أن التقييم الذاتي هو أول أفضل عوامل التحصيل كما تأتي المحاكاة السمعية كثاني أفضل تلك العوامل. وتشترك هذه الدراسة مع البحث الحالي في اهتمامهما بموضوع الارتجال في موسيقى الجاز، إلا أن هذه الدراسة تقيس التحصيل الدراسي عند الدارسين ولا تهتم بتنمية مهاراتهم في الارتجال.

وفي الدراسة التي قام بها كيث سوير بعنوان: الإبداعية الارتجالية: تحليل الأداء في موسيقى الجاز،[12] هدف لمعالجة ظاهرة الإبداعية الارتجالية، واضعة الأداء في موسيقى الجاز كمثال بارز في الثقافة الأمريكية. وقد قامت الدراسة على سلسلة من المقابلات التي أُجريت مع عدد من الموسيقيين المتخصصين في موسيقى الجاز. وقد ركزت المقابلات على الإبداعية الارتجالي وفيها حُددت خمس

[11]Lissa F. May, "Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation," *Journal of Research in Music Education*, 2003, https://doi.org/10.2307/3345377.
[12]Keith Sawyer, "Improvisational Creativity: An Analysis of Jazz Performance," *Creativity Research Journal*, 1992, https://doi.org/10.1080/10400419209534439.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

مميزات بارزة تميز إبداعية الارتجال عن إبداعية التأليف. فقد ناقشت وقارنت هذه المقابلات في سياق نظرية الإبداع الحالية.

وقد استنتج سوير أن نظرية الإبداع ركزت على الإبداعية في التأليف الموسيقي في حين أن تحليل الأداء الارتجالي يمكنه أن يزودنا بمنظور جديد لعملية الإبداع.وتشترك أيضًا هذه الدراسة مع البحث الحالي في اهتمامهما بموضوع الارتجال في موسيقى الجاز،في حين ركزت هذه الدراسة على منظور نقدي يبرز عدم صلاحية نظرية الإبداع الحالية لتفسيرالإبداعية الارتجالية.

الإطار النظري:

يشمل هذا الجزء من البحث أربعة مباحث تتناول الخلفية التاريخية لموسيقى الجاز، والعلاقة بين السلم الموسيقي والتآلف في موسيقى الجاز، ومفهوم الارتجال، وعدد من الشخصيات التي يأتي البحث على ذكرها كمرتجلي عينة البحث.

أولًا: موسيقى الجاز Jazz.

مصطلح ظهر استخدامه في حدود أعوام ١٩١٣ – ١٩١٥م؛ ليصف نوعًا من الموسيقى تطور في الولايات الجنوبية من الولايات المتحدة الأمريكية في فترة أواخر القرن التاسع عشر، ودخل نطاق الشهرة مع انقضاء القرن في ولاية نيو أورليانز New Orleansبشكل رئيس وليس حصري بين الموسيقيين ذوي البشرة السوداء.[١٣]

مصطلح ينقل معانٍ مختلفة بينها روابط أولهم: تقليد موسيقي تأصل في الأعراف الأدائية التي ظهرت وتطورت في فترة مبكرة من القرن العشرين على يد الأفارقة الأمريكيين، ثانيهم: مجموعة من الأساليب والافتراضات جُلبت إلى صناعة الموسيقى على رأسها مفهوم الأداء كما لو كان عملية إبداعية سلسة تتضمن الارتجال، ثالثهم: أسلوب يتميز بتأخير النبر، وعناصر لحنية وهارمونية مستمدة من البلوز "الشجن" Blues وإيقاع لين ملفت للانتباه يسمى سوينج "متأرجح" Swing.[١٤]

إن العناصر الموسيقية التي أسهمت في تكوين موسيقى الجاز تتمثل في الإيقاع المستمد من غرب أفريقيا، ومن الهارمونية الأوروبية، ومن الغناء الديني الأميريكيGospel singing. ولكن قبل أن تستخدم وتسود كلمة جاز Jazz انتشر استخدام مصطلح راجتايمRagtime لوصف هذا الأسلوب الموسيقي. وفي حدود عام ١٩٠٠م كان الشغف بأسلوب الشجن قد بدأ كأسلوب في الغناء ولكنه سرعان ما انتقل إلى الأداء الآلي، وتعتبر آلات الترومبيت، والكورنيت، والكلارينيت، والساكسفون أو الترومبون هي الآلات السائدة في هذا الأسلوب الموسيقي.

[13]Kennedy, Kennedy, and Rutherford-Johnson, *The Oxford Dictionary of Music*. 432.
[14]Mark Tucker, "Jazz," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Oxford University Press, 2001). 903.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

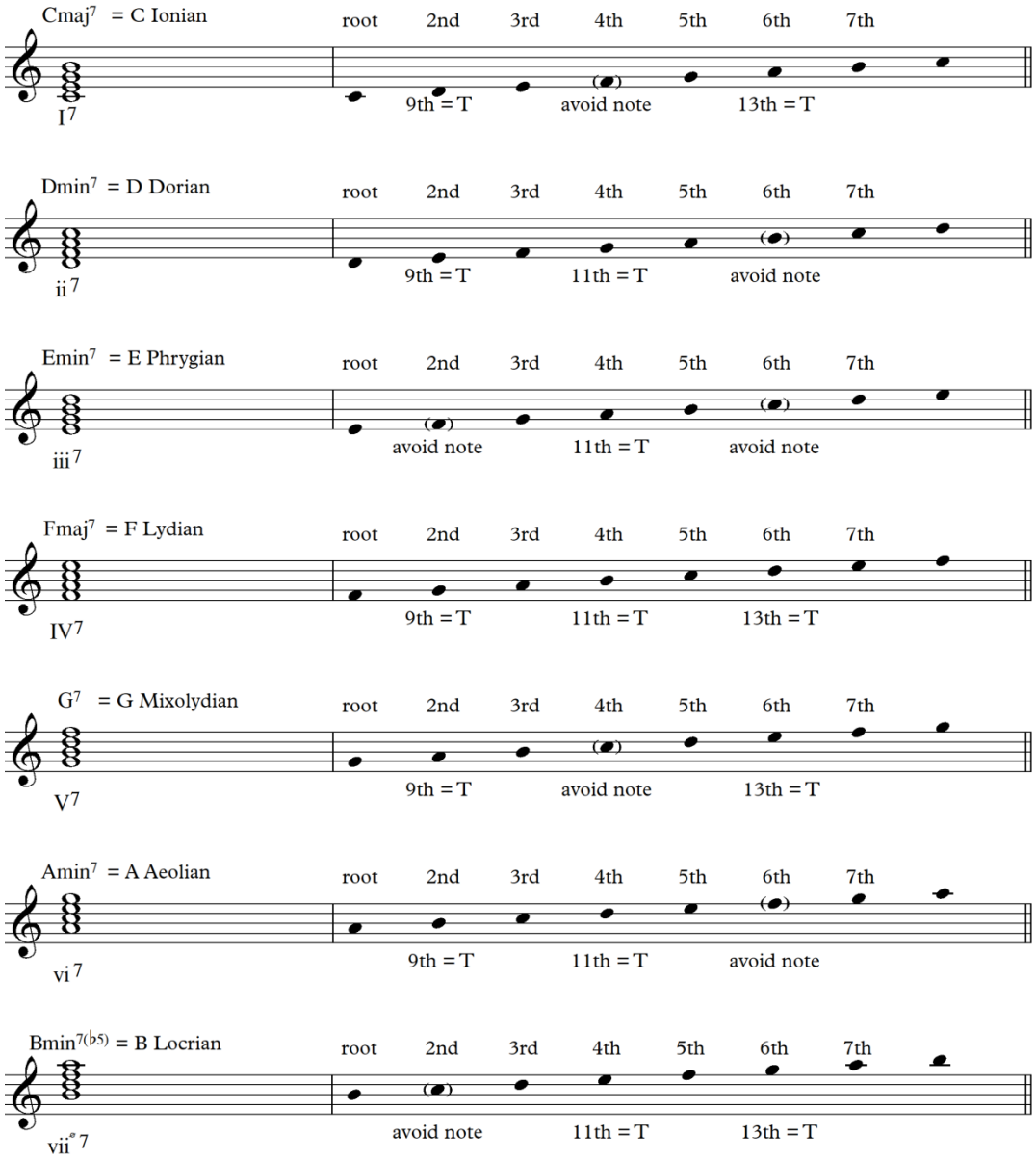
في وقت لاحق شملت موسيقى الجاز أساليب موسيقية متنوعة مثل أسلوب ديكسيلاندDixieland الذي استعار عناصره من الراجتايم والبلوز ومزجهما في تكوين آلي ثنائي المجموعات، حيث مجموعة من الآلات تؤدي وظيفة الإيقاع والهارموني، ومجموعة أخرى تؤدي الألحان الارتجالية. وفي عشرينيات القرن العشرين انتشرت موسيقى الجاز إلى نيويورك وباريس ولندن. ثم في الثلاثينيات ارتبطت موسيقى الجاز بأسلوب التأرجح الذي خضع في الأربعينيات لأسلوب بيبوبBe-bop المميز بالسرعة الإيقاعية والتتابعات الهارمونية المعقدة. ومن بين التنوع الذي شملته موسيقى الجاز كانت أيضًا أساليب الجاز الهادئCool jazz الذي اشتق من أسلوب بيبوب ولكنه ذو طابع غنائي، وكذلك أسلوب الجاز اللاتيني Latin jazz والجاز المقامي Modal jazz. وفي الستينيات أدخلت الآلات الألكترونية وتصدر الجاز الحر Free jazz المشهد الموسيقي باتباعه لموسيقى الروك أند رول Rock and Roll.

ويظهر تأثر ما يسمى بالتأليف الموسيقي الجاد بعناصر موسيقى الجاز من خلال مؤلفات عدد من المؤلفين الموسيقيين على رأسهم: كلود ديبوسي من خلال مؤلفته نزهة دُمية Golliwog's cakewalk، وموريس راڤيل من خلال مؤلفاته سوناتا الڤيولينوكونشيرتوي البيانو، وإيجور ستراڤنسكي من خلال مقطوعات الراجتايم والكونشيرتو الأبانوسي.[١٥]

ثانيًا: السلم الموسيقي والتآلف في موسيقى الجاز:

تقوم العلاقة بين السلم الموسيقي والتآلف في موسيقى الجاز على منظور متساوٍ لكليهما، فالسلم الموسيقي هو منظور أفقي للتآلف، أو يمكن القول بأن التآلف هو منظور رأسي للسلم. فبذلك تكون كل نغمات السلم أجزاء من بناء التآلف الذي يُكوَّن رباعيًا في موسيقى الجاز، فالتآلف في موسيقى الجاز دائمًا تآلف رباعي بسابعته، وبالتالي يستغل التآلف أربع نغمات من السلم الموسيقي تمثل نغمات البناءوهي أساس التآلف وثالثته وخامسته وسابعته، والنغمات الثلاث المتبقية هي نغمات الثانية والرابعة والسادسة تمثل نغمات التوسع في بناء التآلف، وتستخدم نغمات التوسع في خلق التوتر Tension اللازم لإبراز اللون الصوتي المميز لموسيقى الجاز كما يوضح الشكل التالي.[١٦]

[15]Kennedy, Kennedy, and Rutherford-Johnson, *The Oxford Dictionary of Music*. 432-433.
[16]Levine, *The Jazz Theory Book*. 16-19.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل رقم (١) يوضح العلاقة بين التآلف ونغمات السلم الموسيقي في موسيقى الجاز.

وتصنف نغمات التآلف تبعًا لوظيفتها في بنائه إلى خمسة تصنيفات هم:

١. نغمة التونالية: هي نغمة أساس التآلف التي يسمى التآلف باسمها وبالتالي يكتسب وظيفته في السلم الموسيقي ويحدد درجة ركوز السلم الذي يمكن أن يستخدم للارتجال فوق هذا التآلف.

٢. نغمتي النوعية: وهما نغمتي الثالثة والسابعة لأي تآلف حيث يمكن من خلال الثالثة تحديد نوع التآلف من حيث كونه كبيرًا أم صغيرًا، ومن خلال السابعة تحديد مقدار التنافر الموجود في التآلف.

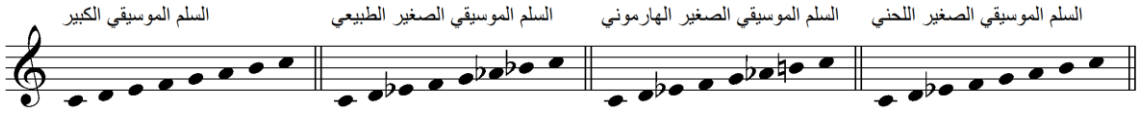
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

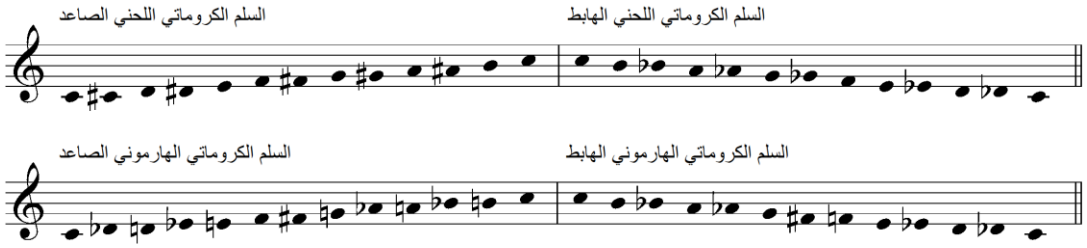
٣. نغمة التطعيم: وهي نغمة الخامسة لأي تآلف، مع إمكانية تلوينها بالرفع أو الخفض فيوصف التآلف بأنه كبير مرفوع الخامسة فيتساوى مع تكوين التآلف الزائد، أو مخفوض الخامسة فيتساوى مع تكوين تآلف السادسة الزائدة الفرنسية، أو صغير مخفوض الخامسة فيتساوى مع التآلف الناقص.

٤. نغمات التوتر: وهي نغمات التاسعة والحادية عشر والثالثة عشر وهي نغمات تزيد من معدل التنافر ولكن بشكل مقبول ومميز لشخصية التآلف في موسيقى الجاز.

٥. نغمات التفادي: وهي النغمات التي تبعد مسافة تاسعة صغيرة أعلى نغمات التآلف.

ولكل تآلف مجموعة من التونياليات التي تعتبر مجالًا للارتجال فوق هذا التآلف على اعتبار ملاءمة دليل السلم لدليل التآلف، وفيما يلي استعراضًا لمجموعة من التونياليات شائعة الاستخدام في موسيقى الجاز:

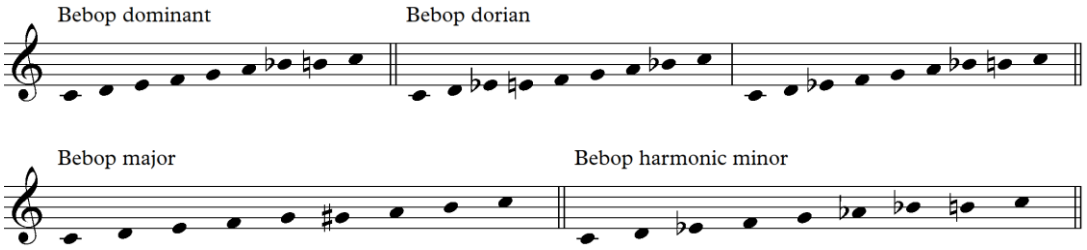
السلم الموسيقي الكبير Major scale والسلم الموسيقي الصغير Minor scale:هما سلمينسباعيين وهماما تبقى من المقامات الكنسية التي استُخدمت في الموسيقى الأوروبية قديمًا،[١٧] فالسلم الموسيقي الكبير يتساوى مع مقام الأيونيان، ويتساوى السلم الصغير الطبيعي مع مقام الأيوليان.

شكل رقم (٢) يوضح السلم الموسيقي الكبير والصغير.

السلم الكروماتيChromatic scale: هو سلم يعتمد على نصف البعد في تكوينه، يمكن تدوينه إما بالشكل اللحني وهو ما يستخدم علامات الرفع في حالة الصعود وعلامات الخفض في حالة الهبوط، وذلك بهدفالتقليل من وجود العلامات التحويلية على المدرج الموسيقي، أو بالشكل الهارموني وهو ما يدمج نغمات السلم الكبير والسلم الصغير معًا بالإضافة إلى استخدام نغمة حساس الخامسة والثانية المخفضة صعودًا وهبوطًا.[١٨]

شكل رقم (٣) يوضح السلم الكروماتي بالتدوين اللحني والهارموني.

[17]Kennedy, Kennedy, and Rutherford-Johnson, *The Oxford Dictionary of Music*. 743.
[18]Kennedy, Kennedy, and Rutherford-Johnson. 743.

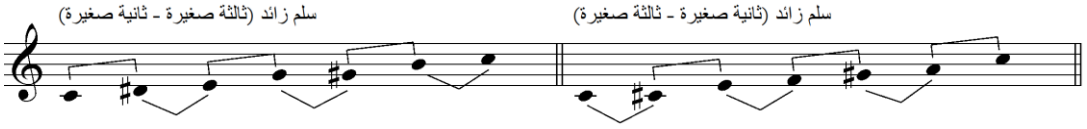
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

سلم بيبوبBebop scale: هي سلالم سباعية تقليدية تضاف لها نغمة كروماتية مرورية، والهدف من ذلك أن تقع نغمات التآلف عند العزف السلمي الصاعد أو الهابط للسلم على النبرات القوية، في حين تقع بقية نغمات السلم على النبرات الضعيفة، وقد اكتسبت تسميتها نظرًا لاستخدامها من قِبَل عازفي الجاز من مرحلة البيبوب.[١٩]

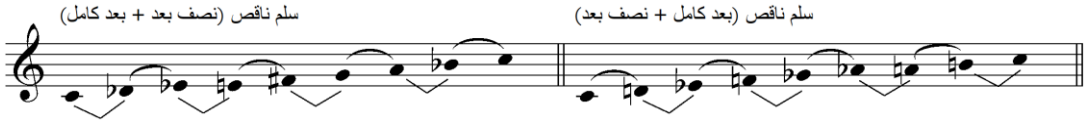


شكل رقم (٤) يوضح الأنواع المختلفة لسلم البيبوب.

السلم الزائد Augmented scale:هو سلم ينتج من دمج نغمات تآلفين ثلاثيين زائدين يفصل بين أساسيهما بعد ثالثة صغيرة، ويمكن تسميته بالسلم ذو (الثالثة الصغيرة والثانية الصغيرة) نظرًا لتكرار هذه الوحدة البنائية على مدى التكوين، كما يمكن أن يأتي منقلبًا بمعنى أن يتكون من وحدة بنائية متكررة تحوي (الثانية الصغيرة والثالثة الصغيرة).[٢٠]

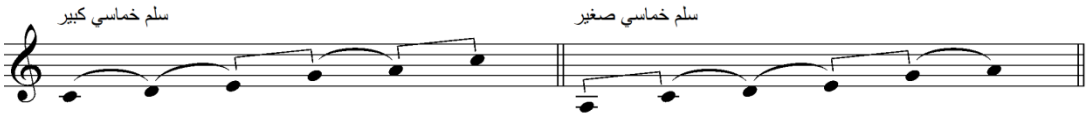


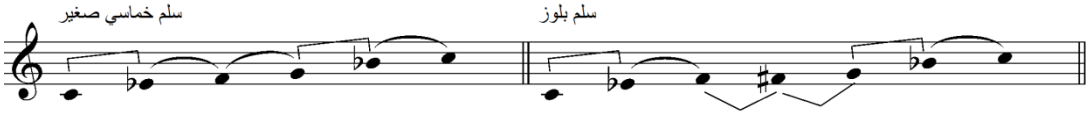
شكل رقم (٥) يوضح نوعي السلم الزائد.

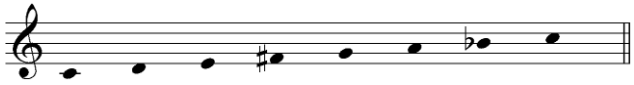
السلم الناقصDiminished scale: هو سلمثماني يتكون من تكرار وحدة بنائية (نصف بعد ثم بعد كامل) ويمكن أن تنقلب أيضًا هذه الوحدة البنائية كي تصير (بعد كامل ثم نصف بعد).[٢١]

شكل رقم (٦) يوضح نوعي السلم الناقص.

السلم الخماسي Pentatonic scale: هو سلم مكون من خمس نغمات يوصف بالخماسي الكبير إذا تماثل تكوينه مع السلم الكبير محذوف الرابعة والسابعة. ويوصف بالخماسي الصغير إذا تماثل تكوينه مع القريب المناسب لسلم خماسي كبير، فكما يظهر في الشكل رقم (٧) يمثل سلم لا الصغير الخماسي القريب المناسب لسلم دو الكبير الخماسي؛ فهو يستخدم نفس نغماته، وبينهما العلاقة الكلاسيكية التي تربط بين درجتي ركوز السلمين الكبير والصغير.[٢٢]

[19]"Bebop Scale - Wikipedia," accessed January 16, 2020, https://en.wikipedia.org/wiki/Bebop_scale.
[20]Walt Weiskopf and Ramon Ricker, "The Augmented Scale in Jazz" (Indiana: Jamey Aebersold, 1993). 3-5.
[21]Andy Jaffe, *Jazz Harmony* (Advance Music, 1996). 130.
[22]Jaffe. 121.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل رقم (٧) يوضح نوعي السلم الخماسي.

سلم البلوز Blues scale:هو سلم سداسي يمكن مقارنته بالسلم الخماسي الصغير مع إضافة الرابعة الزائدة مع أساس السلم في منتصف التتابع السلمي.[٢٣]

شكل رقم (٨) يوضح سلم البلوز بالمقارنة مع السلم الخماسي الصغير.

ليديان الخامسة Lydian dominant:هو مقام ليديان مخفوض النغمة السابعة، كما يوصف أيضًا بمقام ميكسوليديان مرفوع النغمة الرابعة، ويتشابه في دليله مع السلم الصغير اللحني المرتكز على الدرجة الخامسة.[٢٤]

شكل رقم (٩) يوضح مقام ليديان الخامسة.

والجدول التالي يوضح التونالية المقابلة لكل تكوين هارموني:[٢٥]

جدول رقم (١) يوضح التكوينات الهارمونيةوالتونالياتالمقابلة لها.

التونالية		التآلف	
التكوين	الاسم	التكوين	الرمز
C D E F G A B C	سلم كبير	C E G B	$Cmaj^7$
C D E F G G♯ A B C	بيبوب كبير		
C D E F♯ G A B C	مقام ليديان		
C D♯ E G G♯ B C	زائد		

[23]Jaffe. 121.
[24]Ron Miller, *Modal Jazz Composiyion & Harmony* (Advance Music, 1996). 33.
[25]Jamey Aebersold, *Herbie Hancock For All Instruments* (Indiana: Jamey Aebersold, 1978). Back cover.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

		خماسي كبير	C D E G A C
C^7	C E G B♭	ميكسوليديان	C D E F G A B♭ C
		بيبوب الخامسة	C D E F G A B♭B C
		سلم ناقص (نصف+بعد)	C D♭ E♭E F♯ G A B♭ C
		خماسي كبير	C D E G A C
		بلوز	C E♭ F F♯ G B♭ C
		ليديان الخامسة	C D E F♯ G A B♭ C
$Cmin^7$	C E♭ G B♭	سلم صغير طبيعي	C D E♭ F G A♭ B♭ C
		بيبوب صغير	C D E♭ F G A♭ B♭B C
		مقام دوريان	C D E♭ F G A B♭ C
		بيبوب دوريان	C D E♭E F G A B♭ C
		مقام فريجيان	C D♭ E♭ F G A♭ B♭ C
		خماسي صغير	C E♭ F G B♭ C
		بلوز	C E♭ F F♯ G B♭ C
$CminΔ$	C E♭ G B	سلم صغير هارموني	C D E♭ F G A♭ B C
		سلم صغير لحني	C D E♭ F G A B C
$C^{∅7}$	C E♭ G♭ B♭	مقام لوكريان	C D♭ E♭ F G♭ A♭ B♭ C
$C^{○7}$	C E♭ G♭ A	سلم ناقص (بعد+نصف)	C D E♭ F G♭ A♭A B C

ثالثًا: الارتجال Improvisation.

أداء نابع من الابتكار اللحظي، دون مدونة موسيقية مكتوبة أو مطبوعة، ولا استعادة من الذاكرة. ويمثل الارتجال عنصرًا هامًا في الموسيقى خلال كل العصور؛ فمن القرن الثاني عشر إلى القرن السابع عشر في الموسيقى الغنائية تمثل الارتجال في الخط الغنائي الذي يرتجله واحدًا من الأصوات الغنائية في مقابل صوت غنائي آخر مدون فيما يعرف بالمصطلح Descant. وفي القرن الثامن عشر وظَّف هاندل George Frideric Handel وآخرون في متتاليات آلات لوحات المفاتيح مجموعة من التآلفات البسيطة التي من خلالها يتوجب على العازف أن يطورها. وكان المؤلف الموسيقي يترك الكادنزا Cadenza في مؤلفة الكونشِرتو ليبتكرها العازف. في موسيقى الجاز يمثل ارتجال العازف المنفرد حول مادة لحنية أو تتابع هارموني محور هذا الأسلوب الموسيقي. وفي موسيقى القرن العشرين استخدم

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

المؤلفون الارتجال في الموسيقى العفوية Aleatory أو الموسيقى اللامحدودة Indeterminate من خلال عدد قليل من النغمات المدونة لتشجيع العازف على الابتكار. وقد يُستخدم المصطلح أحيانًا كعنوان لمؤلفة مكتوبة لينقل للمستمع الطابع الارتجالي.[٢٦]

هو إبداع فوري للموسيقى حينما تُعزف، ويُنظر للارتجال باعتباره عنصرًا رئيسًا في موسيقى الجاز يتيح احتمالات التلقائية والمفاجأة والتجريب والاكتشاف وبدونه يفقد الجاز الكم الأكبر من متعته. فتقريبًا كل أساليب الجاز تفسح المجال لجزء ارتجالي سواءً لمجموعة من المرتجلين أو لمرتجل منفرد، وهناك بعضًا من المقطوعات التي تقوم على الارتجال دون إطار محدد مسبقًا. الارتجال صفة مميزة للكثير من موسيقى نيو أورليانز والأساليب المرتبطة بها من السوينج والجاز المقامي والجاز الحر. ومع ذلك فإنه من غير الصحيح القول بأن كل أساليب الجاز يلزم أن تتضمن فقرة ارتجالية؛ فهناك أعمال موسيقية بكاملها يتم تأليفها قبل الأداء فتأخذ شكل الإعداد، فهذه الأعمال لها تدوين موسيقي وترمز لهذه الأعمال مؤلفات دوك إلينجتونDuke Ellington، والمؤلفات التي تمزج بين عناصر من موسيقى الجاز مع الموسيقى الغربية.

ولما كان الارتجال بطبيعته سريع الزوال فإن دراسته تطرح الكثير من الصعوبات. ولكن الحل هو في تسجيل تلك الأعمال وتحليلها من خلال إعادة الاستماع لها أكثر من مرة، أو تدوينها مع ما يمكن أن يمثله ذلك من صعوبة في التدوين.

في موسيقى الجاز هناك عدد من المصطلحات مترادفة المعنى تشير إلى العازف ليقوم بأداء فقرته الارتجاليه مثل: منفرد Solo، فلتعزف منفردًا To play a solo، العازف المنفرد The soloist، وهذا لايعني بأن الارتجال مقصورًا على العازفين المنفردين، بل أن المجموعة المصاحبة قد ترتجل في المصاحبة خاصة عندما يكون العمل غير معد مسبقًا، ففي هذه الحال يتمتعون بحرية اختيار الهارمونيات والإيقاع، وفي الجاز المقامي يتمتعون بحرية اختيار التونالية وفي الجاز الحر يكون التقيد في أقل حالاته في غياب ثبات عناصر مثل التونالية والتتابع الهارموني والميزان.[٢٧]

رابعًا: الموسيقيين المرتجلين لعينة البحث.

١. مايلزديفيز Miles Davies:

عازف آلة ترمبيت وقائد فرقة موسيقية أمريكي الجنسية في مجال موسيقى الجاز. ولد في ٢٥ مايو ١٩٢٦م وتوفي في ٢٨ سبتمبر ١٩٩١م، يعد أكثر الموسيقيين المبتكرين في موسيقى الجاز منذ نهاية الأربعينيات وحتى منتصف السبعينيات من القرن العشرين.

[26]Kennedy, Kennedy, and Rutherford-Johnson, *The Oxford Dictionary of Music*. 416.
[27]Barry Dean Kernfeld, "Improvisation," in *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. Barry Kernfeld (London: Macmillan press limited, 1988). 554-555.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

نشأ ديفيز في شرق ولاية سانت لويس وبدأ في دراسة الترمبيت في سن الثالثة عشر، في سبتمبر ١٩٤٤م انتقل إلى ولاية نيويورك ليلتحق بالمعهد الموسيقي ظاهريًا ولكن في الحقيقة كان ليلتقي بمعشوقه تشارلي باركر Charlie Parker. وبالفعل فقد انضم لباركر في عروضه الحية وتسجيلاته في الفترة ما بين أعوام ١٩٤٥-١٩٤٨م. وفي نفس الوقت عزف مع مجموعات أخرى وارتحل معهم تحت قيادة بيني كارتر Benny Carter وبيلي إكستين Billy Eckstine. في عام ١٩٤٨ بدأ في قيادة فرقته الخاصة. في عام ١٩٥٥م ظهر في احتفالية نيبورت لموسيقى الجاز واكتسب شهرة وشعبية كبيرة بسبب ارتجالاته المثيرة الرائعة، وكانت مشاركته في هذه الاحتفالية دافع لتكوين الخماسي المكون منه وريد جالاند Red Garland عازفًا للبيانو، وبول تشامبرز Paul Chambers عازفًا للكونترباص، وفيلي جو جونز Philly Joe Jones عازفًا للدرامز، وجون كولترين John Coltrane عازفًا للساكسفون التينور، وسافر بهذا الخماسي لباريس وقام بعدد من التسجيلات هناك، وعند عودته للولايات المتحدة عدل تكوين الخماسي بإضافة عازف سادس ليصير التكوين سداسيًا بضم العازف كانونبولأدرلي Cannonball Adderley عازفًا للساكسفون الألطو. ومنذ ذلك الحين بدأ ديفيز في التوسع في تكوين فرقته على صعيد المجموعة الإيقاعية واستمر كأحد رموز موسيقى الجاز حي عام ١٩٧١م، ثم بدأت علامات المرض تداهمه مما أجبره على اعتزال المجال الفني، ثم عاود الظهور في النشاط الفني مرة أخرى في فترة الثمانينيات ولكنه كان قعيدًا. وفي هذه الفترة لُقب بـ "الأسطورة الحية" وحصل على الدكتوراه الشرفية من كونسيرفتوار إنجلترا الجديدة.

تتميز ارتجالات ديفيز بألحان هادئة تقع في الطبقة الصوتية الوسطى. ويستخدم إعادة الأفكار الموسيقية وتجميع التراكيب اللحنية فيما يكسب ارتجالاته طابعًا بالتأليف أكثر من الارتجال.في أواخر الخمسينيات تحول إلى منهج موسيقي جديد في ذلك الوقت فيما يسمى "العزف المقامي" معتمدًا على المقامات.[٢٨]

٢. جون كولترين John Coltrane.

مؤلف موسيقي وقائد فرقة موسيقية وعازف ساكسفون تينور وسوبرانو أمريكي الجنسية في مجال موسيقى الجاز. ولد في ٢٣ سبتمبر ١٩٢٦م وتوفي في ١٧ يوليو ١٩٦٧م. بعد اتباعه لموسيقي الجاز تشارلي باركر صار أكثر عازفي الساكسفون ثورية ومُقلدًا من الآخرين. نشأ كولترين في ولاية كارولاينا الشمالية حيث تعلم عزفالكلارينيت والساكسفون الألطو. بعد انتقاله ولاية فلادلفيا تم قيده في مدرسة أورنستين للموسيقى وستوديوهات جرانوف Granoff studio وقد قاطعت خدمته في فرقة الأسطول في

[28]Barry Dean Kernfeld, "Davis, Miles," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Oxford University Press, 2001). 77-80.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

هاواي ما بين عامي ١٩٤٥-١٩٤٦م هذه الدراسة.عزف الساكسفون الألطو مع عازف الترومبيت كينج كولاكسKing Kolax ثم استبدل الساكسفون التينور بالألطو ليعزف مع عازف الساكسفون الألطو إدي فينسون Eddie Vinson. في الفترة من ١٩٥٥-١٩٥٧م قفز للشهرة بانضمامه لخماسي مايلزديفيز. ولكن إدمانه للمخدرات ثم للكحول عطل مسيرته الفنية، ولكنه تخطى ذلك وعاد للانضمام لمايلزديفيز ولعدد من الخماسيات والسداسيات الأخرى، وبذلك اكتسب سمعته كمؤلف وبرز كعازف ماهر لآلة الساكسفون التينور في موسيقى الجاز. ومع مطلع ١٩٦٠م بدأ في تكوين فرقته الرباعية والتي تكونت من ماكويتاينر McCoy Tyner عازفًا للبيانو، جيمي جاريسونJimmy Garrison عازفًا للكونترباص، إلفين جونز Elvin Jones عازفًا للدرامز، وكعازف خامس يشارك بشكل متناوب إريك دولفيEric Dolphy عازفًا للساكسفون الألطو والباص كلارينيت والفلوت.

عاد كولترين بشكل متزايد للتقاليد الموسيقية الأصولية في موسيقى الجاز في منتصف الستينيات، وللمفاجأة أن ذلك جذب كمًا هائلًا من المستمعين. وبحلول ١٩٦٥م صار غنيًا ميسور الحال، وقام بتوسيع مجموعته الموسيقية بضم عدد من العازفين كانت منهم زوجته أليس كولترينAlice Coltrane عازفة للبيانو. في سنوات حياته الأخيرة اكتسب سمعة القديسين من خلال مساعدته ودعمه لشباب الموسيقيين التقدميين، وقناعاته الدينية العاطفية وسلوكه السلمي وسعيه المُلح نحو المثالية الموسيقية. توفي في عمر الأربعين وتم نشر ميراثه الفني في عام ١٩٨٧م.

تميز أسلوب كولترين الأدائي في فترة الخمسينيات باعتماده بقدر كبير على عنصر السرعة. وكثرة التنقل بين التونياليات واستخدام التقسيمات الإيقاعية غير المنتظمة.[٢٩]

٣. كانونبولأدرليCannonball Adderley:

عازف آلة ساكسفون ألطو وقائد فريق موسيقي، أمريكي الجنسية. ولد في ١٥ سبتمبر ١٩٢٨م وتوفي في ٨ أغسطس ١٩٧٥م. أدار فريق الموسيقى للمدرسة الثانوية في فورت لادرندل وبعد أدائه للخدمة العسكرية عاد للتدريس بالمدرسة حتى عام ١٩٥٥م. قصد بعد ذلك نيويورك ليعزف مع أخيه عازف الكورنيت نات أدرليNat Adderley ولكنه بدلًا من ذلك وبمحض الصدفة انضم لفريق أوسكار بيتفوردOscar Pettiford ووقع معه عقدًا للتسجيلات. كون نات أدرلي فريقه الخماسي عام ١٩٥٦م ولكن كانونبول كان قد انضم لخماسي ديفيز في أكتوبر من نفس العام، مع استمراره في إصدار تسجيلاته. استمر أدرلي في سداسي ديفيز مع انضمام كولترين حتى سبتمبر ١٩٥٩م عندما كون مع أخيه فرقتهما الخماسية التي توسعت إلى سداسي في الفترة ما بين أعوام ١٩٦٢-١٩٦٥م،واستمرت هذه

[29]Barry Dean Kernfeld, "Coltrane, John," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Oxford University Press, 2001). 162-164.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الفرقة حتى وفاته في عام ١٩٧٥م. قدم مع فرقته عدد من ورش العمل الجامعية في أواخر الستينيات وأوائل السبعينيات حول مفاهيم موسيقية ونفسية في موسيقى الجاز.

لُقب أدرلي "العصفور الجديد" لظهوره عام ١٩٥٥م عقب وفاة تشارلي باركر بفترة قصيرة. وعلى الرغم من أنه من فترة لأخركان يحاكي أسلوب باركر، إلا أنه في تسجيله الأول أظهر الكثير من الكروماتية والألحان المتصلة. وتضمنت تسجيلاته الأولى أيضًا ملامح أسلوبي الشجن والجوسبيل. وقد تغير أسلوبه في الارتجال بشكل ملحوظ في فترة انضمامه لفريق ديفيز الذي علمه أن يستخدم السكتات بفاعلية. وفي منتصف الستينيات دمج عناصر من الجاز الحر.[٣٠]

٤. ريد جارلاندRed Garland:

عازف بيانو لموسيقى الجاز، أمريكي الجنسية ولد بولاية تكساس الأمريكية في ١٣ مايو ١٩٢٣م وتوفي في ٢٣ أبريل ١٩٨٤م.

بدأ دراسته الموسيقية بتعلم العزف على آلتي الكلارينيت والساكسفون الألطو ولكنه تحول في عام ١٩٤١م للبيانو. بعد ذلك انضم لعازف الترومبيتأورانبيدجOran Page وارتحلا سويًا فلتقديم العروض وانتهى به المطاف في نيويورك التي قرر البقاء بها ليجد عملًا، عمل ملاكمًا لفترة في حياته وهو ما جعل مايلزديفيز العاشق للملاكمة يعجب به، وقد نال شهرته بعد انضمامه لخماسي ديفيزوقام بتسجيل عدد من الألبومات الموسيقية مع الخماسي. استمر مع ديفيز حتى عام ١٩٥٨م عندما ساءت العلاقة بينهما وفصله ديفيز من الفريق. كون بعد ذلك فرقته حتى السبعينيات عندما ابتعد عن المجال الفني وعاد لمسقط رأسه بتكساس لرعاية والدته المسنة. عاود بعد ذلك الظهور الفني وقام بعدد من التسجيلات التي لم تكن بمستوى تسجيلاته السابقة.

يتميز أسلوبه بالمصاحبة المعقدة وأسلوب توزيعه لأصوات التآلف، كذلك تميز بأداء التآلفات المجمعة Block chords ذات الأربعة أصوات في اليد اليسرى والثلاثة أصوات في اليد اليمنى ويفصل بين اليدين مسافة أوكتاف، وباستخدامه للتآلفات محذوفة الأساس.[٣١]

٥. بول تشامبرزPaul Chambers:

عازف كونترباص لموسيقى الجاز أمريكي الجنسية ولد بولاية بنسلفينيا في ٢٢ أبريل ١٩٣٥م وتوفي في ٤ يناير ١٩٦٩م. صار عازفًا لآلة الكونترباص في حدود ١٩٤٩م على الرغم من أنه تلقى تدريبه الرسمي الجاد في العزف بدءًا من عام ١٩٥٢م على يد أحد عازفي الكونترباص بأوركسترا

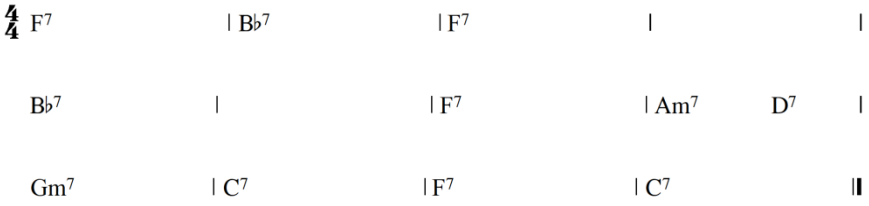
[30]Barry Dean Kernfeld, "Adderley, Cannonball," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, ed. Stanley Sadie (New York: Oxford University Press, 2001). 150.
[31]Bill Dobbins, "Garland, Red," in *The New Grove Dictionary of Jazz*, ed. Barry Kernfeld (London: Macmillan press limited, 1988). 418.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

ديترويت. انتقل إلى نيويورك بدعوة من عازف الساكسفون بول كوينشيتPaul Quinichette وانضم هناك لخماسي ديفيز حيث استمر معه حتى عام ١٩٦٣م. تميز أسلوبه بالمثالية التي لا يشوبها عيب في الحفاظ على الزمن وجودة العفقات وأسلوبه المهاري في الارتجال علاوة على فقراته المنفردة المؤداة بالقوس.[٣٢]

الدراسة التحليلية:

يتكون العمل عينة البحث من فكرة رئيسةHead تتكون من اثنتي عشرةمازورة في سلم فا الكبير البلوز، تؤديها آلات (بيانو – ترومبيت – ساكسفون ألطو – ساكسفون تينور – كونترباص – درامز) وهي بأسلوب ١٢ مازورة شجن 12–bar blues، ويتم خلالها عرض الدائرة الهارمونية التي سوف يتناوب المرتجلون الخمسة الارتجال فوقها. حيث يتناول كل عازف من الخمسة عازفين هذه الدائرة بالارتجال عدد من المرات يصل في أقل عدد له خمس مرات عند كانونبولأدرلي، وريد جارلاند، وبول تشامبرز، ويصل في أقصاه إلى ثمان مرات عند مايلزديفيز، وجون كولترين.



شكل رقم (١٠) يوضح الدائرة الهارمونية للحنStraight, No Chaser في سلم فاالكبير البلوز.

التحليل التفصيلي:

سيتم التحليل التفصيلي عن طريق عرض نماذج من أسلوبكل عازف والتي ظهرت عنده من خلال فقرته الارتجالية. ويتبع التحليل الخطوات التالية:

١. عرض جدول يحتوي التصنيف النغمي لنغمات التآلف والتوتر والتفادي لتآلفات الدائرة الهارمونية المستخدمة.

٢. عرض نماذج توضيحية للدلالة على أسلوب العازف من خلال:

أ. تدوين اللحن المُرتَجَل دون تصوير in C، مدون فوقه رموز التآلفات الهارمونيةللدائرة المُرتجل عليها، مع ابتكار رموز لرؤوس العلامات الإيقاعية؛ لتحديد علاقة نغماتها بالتآلف الهارموني المُصاحِب حيث: نغمات التآلف تُكتب برأس طبيعية سوداء أو بيضاء

[32]John S. Davis, *Historical Dictionary of Jazz* (Scarecrow Press, 2012). 64.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

تبعًا لزمن العلامة (𝅗𝅥 – 𝅝)، وتُكتب نغمات التوتر برأس ماسية بيضاء (◇)، وتُكتب نغمات التفادي برأس ماسية سوداء (◆).

ب. تدوين نغمات البناء الهارموني على مفتاح فاالباص أسفل اللحن.

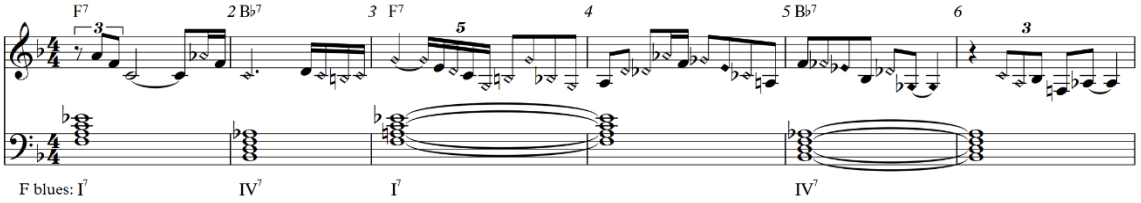
وفيما يلي عرض تصنيفي للنغمات من حيث كونها نغمات تآلف، أو نغمات توتر، أو نغمات تفادي والتي استخدمها المرتجلون في ارتجالاتهم على الدائرة الهارمونية الموضحة في الشكل رقم (١٠).

جدول رقم (٢) يوضح تصنيف نغمات التآلف والتوتر والتفادي لتآلفات الدائرة الهارمونية.

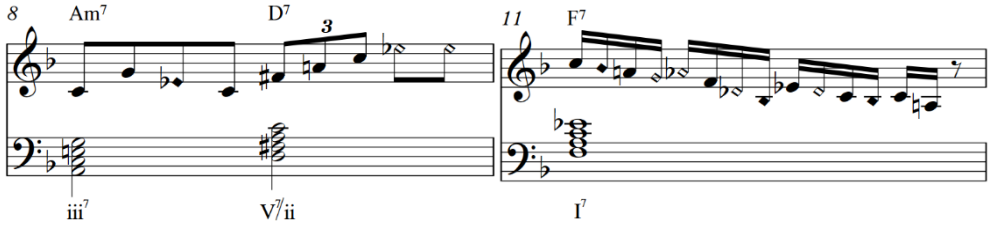
التآلف	التصنيف النغمي	
F^7	نغمات التآلف	F A C E♭
	التوتر	[G♭=♭9] [G=9] [A♭=G♯=♯9] [C♭=B=♯11] [D♭=♭13] [D=13]
	التفادي	[B♭=11] [E=♯7]
$B♭^7$	نغمات التآلف	B♭ D F A♭
	التوتر	[B=C♭=♭9] [C=9][D♭=C♯=♯9] [F♭=E=♯11]
	التفادي	[E♭=11]
Am^7	نغمات التآلف	A C E G
	التوتر	[B=9]
	التفادي	[E♭=♭5][B♭=♭9]
D^7	نغمات التآلف	D F♯ A C
	التوتر	[E♭=♭9] [B♭=♭13] [B=13]
	التفادي	[G=11]
Gm^7	نغمات التآلف	G B♭ D F
	التوتر	[A=9] [C=11] [E=13]
	التفادي	[G♭=F♯=♯7] [D♭=♭5] [C♭=B=3]
C^7	نغمات التآلف	C E G B♭
	التوتر	[D♭=♭9] [D=9] [E♭=D♯=♯9] [F♯=♯11] [A♭=♭13] [A=13]
	التفادي	[B=♯7] [F=11]

الارتجال الأول:كانونبولأدرلي عازفًا على آلة الساكسفون الألطو.

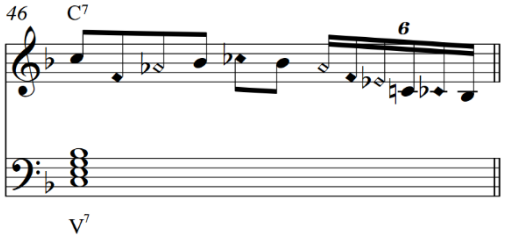
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

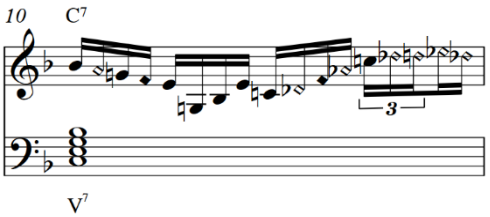
استخدم المُرتجِل اللحن المكون من خليط الأصناف النغمية الثلاثة:(نغمات التآلف، التوتر، التفادي).

شكل رقم (١١) يوضح الخليط النغمي بين نغمات التآلف والتوتر والتفادي.

وينتج عن ذلك الاستخدام في بعض الأحيان ظهور تآلف لحني مختلف عن التآلف المُصاحِب فيما يُعرف بالتونالية المركبة Superimposition مثل: تركيب تآلف $G♭^6$ فوق تآلف $B♭^7$ في مازورة (٥) كما هو موضح في الشكل رقم (١١)، كما يظهر هذا الاستخدام أيضًا في تركيب تآلف Cm فوق تآلف Am^7في مازورة (٨)،وأيضًا تركيب تآلف $B♭m^7$ فوق تآلف F^7 في مازورة (١١).



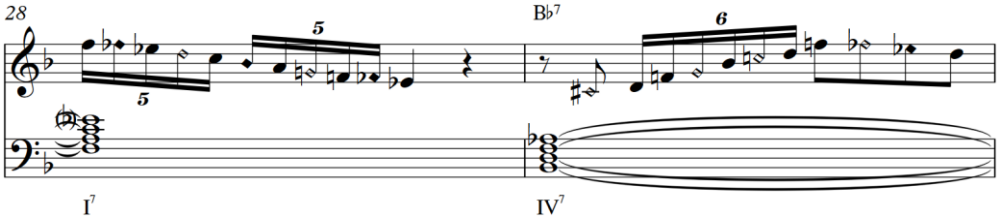
شكل رقم (١٢) يوضح التركيب التونالي في المازورتين (٨ ، ١١).

وقد ينتج أيضًا تركيب تونالي بظهور تونالية تتعارض في دليلهامع التآلف المُصاحِب مثل: استخدام سلم فا بلوز مع تآلف C^7 في مازورة (٤٦).

شكل رقم (١٣) يوضح التركيب التونالييباستخدام سلم فا بلوز فوق تآلف C^7.

كما ينتج عن هذا الخليط النغمي ظهور تآلف ينخفض أو يرتفع بمقدار نصف بُعد عن التآلف المُصاحِب فيما يُعرف بالانزلاق الجانبي Side-slippingمثل: استخدام تآلف $D♭Maj^7$فوق تآلف C^7 في مازورة (١٠).

شكل رقم (١٤) يوضح استخدام الانزلاق الجانبي بتآلف $D♭Maj^7$ فوق تآلف C^7.

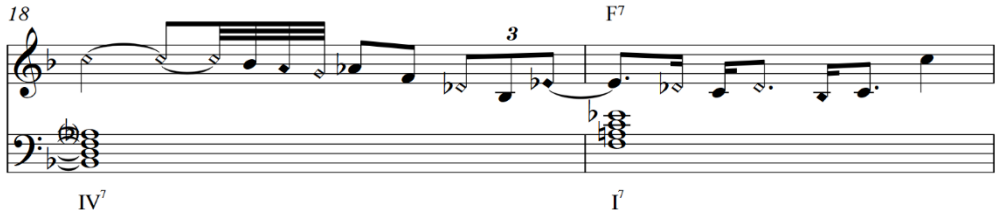
المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

وكنتيجة للاستعراض السلمي للخليط النغمي تظهر عدد من التوناليتاتالمقابلة التي تتفق في دليلها مع التآلف الهارموني مثل: استخدام سلم فابيبوب الخامسة مع تآلف F^7في مازورة (٢٨)، واستخدام سلم سي♭ الخماسي الكبير مع تآلف$B♭^7$في مازورة (٢٩).



شكل رقم (١٥) يوضح استخدام توناليتامقابلة فوق التآلف المُصاحِب.

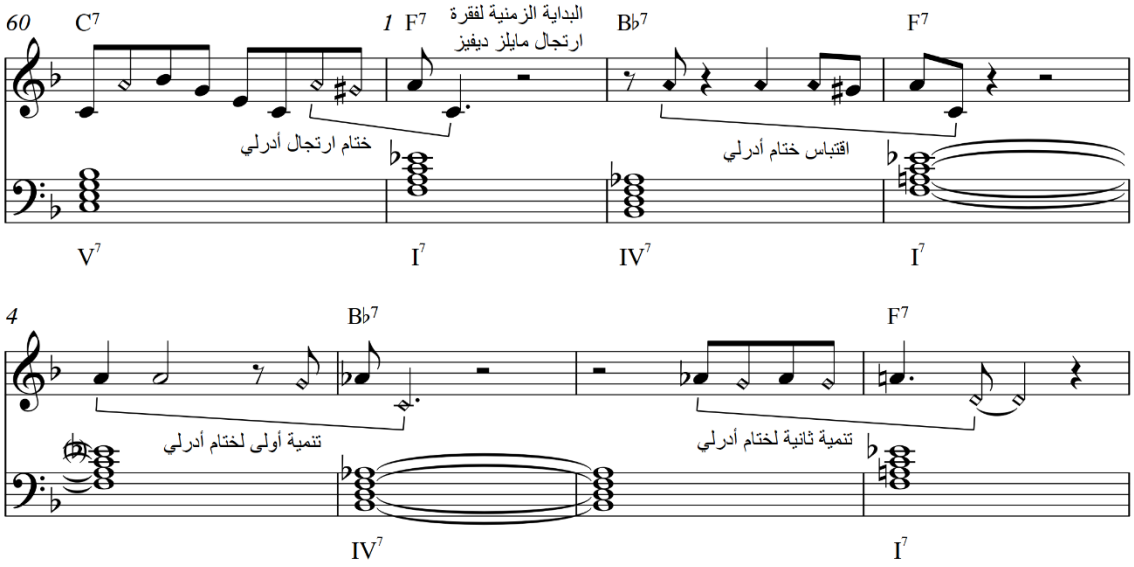
أما نغمات التفادي فقد استخدمها بأزمنة قصيرة، وتفادى وقوعها على النبرات القوية، وتحرك بها كروابط لحنية بين نغمات التآلف والتوتر، أو استخدامها كحلية تبكير.



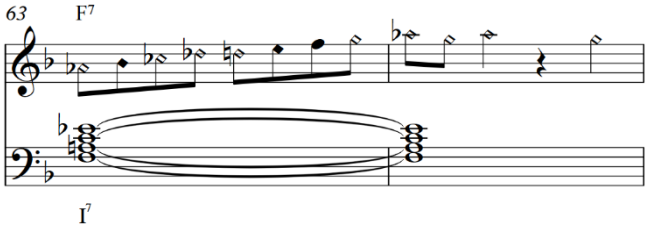
شكل رقم (١٦) يوضح استخدام نغمة التفادي في نهاية مازورة (١٨) كحلية تبكير.

الارتجال الثاني: مايلز ديفيز عازفًا على آلة الترومبيت.

استخدم المُرتجِل أحد أساليب التأليف الموسيقي وهو التنمية Development، حيث استغل التطويل الذي قام به المُرتجِل السابق كانونبولأدرلي في المازورة (٦١) أي بتداخله في المازورة الأولى من الدائرة الارتجالية الأولى لمايلزديفيز، وقام بتكرار الموتيف الختامي عند أدرلي ثم بدأ في تنمية هذا الموتيف كبداية لارتجاله في الجزء (٢-٧). ويبرز مرة أخرى استخدام نغمة التفادي كحلية تبكير في مازورة (٢).

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

شكل رقم (١٧) يوضح اقتباس ديفيز لختام ارتجال أدرلي وتنميته.

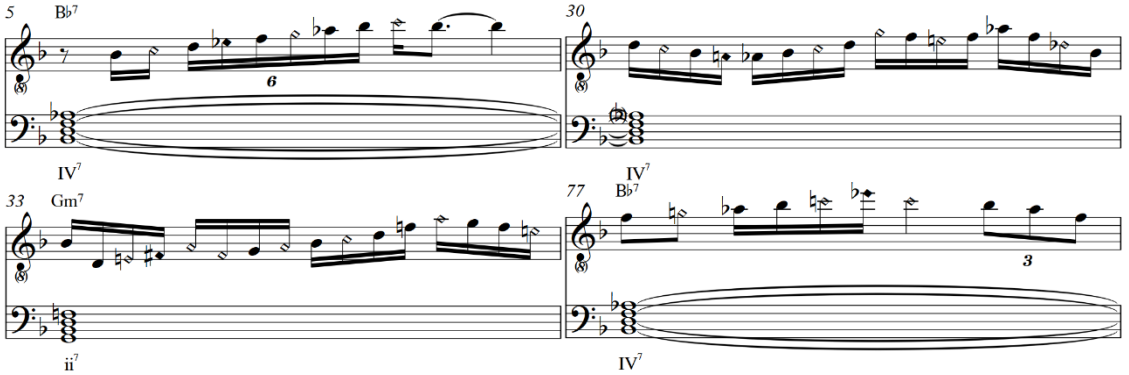
واستخدم نغمات التوتر الملونة لإنتاجتونالية مركبة عن طريق استخدام سلم لا♭ الناقص (بعد كامل ثم نصف بعد) فوق تآلف F^7 في مازورة (٦٣).



شكل رقم (١٨) يوضح استخدام سلم لا♭ الناقص فوق تآلف F^7.

الارتجال الثالث: جون كولترين عازفًا على آلة الساكسفون التينور.

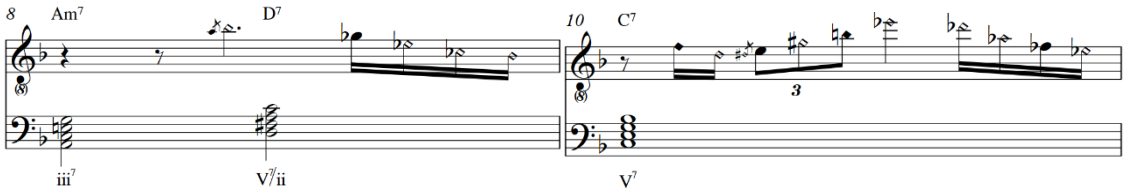
ركز المُرتجِل اهتمامه على استعراض عدد كبير من التونياليات سواءً أكانت مقابلة باتفاقها في الدليل مع التآلف المُصاحِب مثل: استخدام مقام سي♭ميكسوليديان فوق تآلف $B♭^7$ في مازورة (٥)، واستخدام سلم سي♭يديان الخامسة فوق تآلف $B♭^7$ في مازورة (٣٠)، واستخدام سلم صول الصغير اللحني يليه مقام صول دوريان وكلاهما فوق تآلف Gm^7 في مازورة (٣٣)، واستخدام مقام فا دوريان صعودًا يليه الهبوط بسلم فا الخماسي الصغير وكلاهما فوق تآلف $B♭^7$ في مازورة (٧٧).



المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

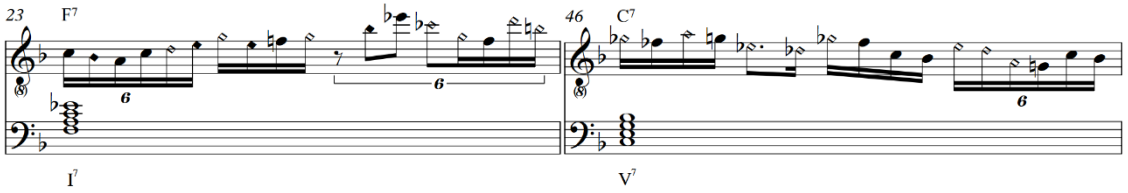
شكل رقم (١٩) يوضح استخدام الخليط النغمي الطبيعي في إنتاج تونالياتمقابلة.

أو بالتعارض في الدليل نتيجة استخدام نغمات التوتر والتفادي الملونة مثل: استخدام التونالية المركبة باستخدام تآلف $Bmaj^7$ فوق تآلف D^7 في مازورة (٨)، وكذلك تآلف $Emaj^7$ فوق تآلف C^7 في مازورة (١٠).



شكل رقم (٢٠) يوضح استخدام الخليط النغمي الملون في إنتاج تونالياتهارمونيةمركبة.

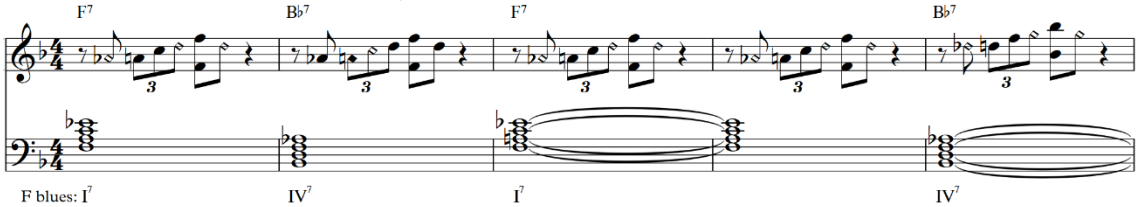
وكذلك استخدام سلم صول الزائد (ثالثة صغيرة ثم ثانية صغيرة) فوق تآلف F^7 في مازورة (٢٣)، واستخدام سلم دو الناقص (نصف بعد ثم بعد كامل) فوق تآلفC^7 في مازورة (٤٦).



شكل رقم (٢١) يوضح استخدام الخليط النغمي الملون في إنتاج تونالياتسلمية مركبة.

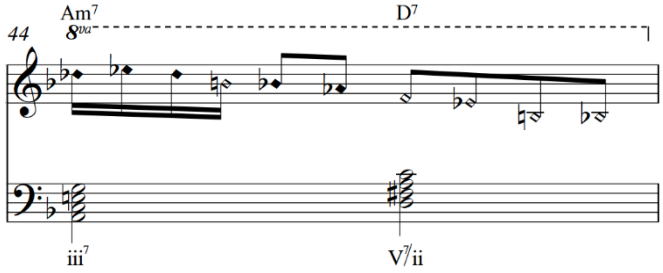
الارتجال الرابع: ريد جارلاند عازفًا على آلة البيانو.

استخدم المُرتجِل سلم رى بلوز فوق تآلفF^7 في مازورة (١) وقام بإعادة نفس اللحن فوق تآلف$B♭^7$ في مازورة (٢) ثم كرر اللحن مرتينأُخرتينفوق تآلفF^7 في المازورتين (٣-٤)، ثم قام بتصوير اللحن بمسافة رابعة تامة صاعدة ليصير سلم صول بلوز فوق تآلف$B♭^7$ في مازورة (٥).



شكل رقم (٢٢) يوضح استخدام الانزلاق الجانبي بنصف تون أسفل التآلف.

استخدم الانزلاق الجانبي بنصف تون أسفل التآلف المُصاحِب حيث استخدم سلم لا♭ الصغير فوق تآلفAm^7 في مازورة (٤٤).



شكل رقم (٢٣) يوضح استخدام الانزلاق الجانبي بنصف تون أسفل التآلف.

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الارتجال الخامس:بول تشامبرز عازفًا على آلةالكونترباص.

لم تظهر في هذه الفقرة الارتجالية استخدامات تزيد عمن سبقه من المرتجِلين في عرض ارتجالاتهم.

نتائج البحث:

بعد أن انتهى الباحث من تحليل الارتجالات الخمسة للحنStraight, No Chaser توصل للنتائجالتالية:

س١: ما هي التوناليات المستخدمة في الارتجالات عينة البحث؟

ج١:تعددت التوناليات المستخدمة في مجموع الارتجالات، أي أن المرتجل الواحد ليس عليه أن يستخدم كل هذه التوناليات في ارتجال واحد بل ينتقي ما يناسب الطابع العام الذي يتلاءم مع ارتجاله، وجاءت هذه التوناليات كالتالي (السلم الكبير، السلم الصغير الطبيعي والهارموني واللحني، السلم الخماسي الكبير والصغير، سلم بلوز، سلم ناقص، سلم زائد، مقام ميكسوليديان، مقام ليديان الخامسة، سلم بيبوب الخامسة).

س٢: ما هي علاقة المادة اللحنية المرتجلة بالبناء الهارموني لتآلفات الدائرة الهارمونية المُرتَجَلِ عليها؟

ج٢:تتميز علاقة اللحن بالتآلف الهارموني في موسيقى الجاز بقدر عالٍ من الارتباط والانتماء، فأغلب النغمات الطبيعية والملونة لها انتساب للتآلف الهارموني الواحد؛ سواءً أكانت نغمات التآلف (5 – 3 – 1 7 –)، أو نغمات توتر طبيعية أو ملونة (13 – 11 – 9)، وتتكون المادة اللحنية من استهداف المُرتَجِل لهذه النغمات إما بالاستعراض الأربيجي الصريح للتآلف، أو بالاستعراض السلمي للسلم أو المقام الذي يتلاءم دليله مع هذا التآلف، أو من الدوران حولها وتكرار الركوز عليها، وباستخدامها على كافة النبرات الإيقاعية قوية كانت أو ضعيفة، وبأزمنة طويلة نسبيًا. أما نغمات التفادي فتستخدم بأزمنة قصيرة، وتأتي في الغالب على النبرات الضعيفةكحليات هارمونيةلربط الحركة اللحنية بين النغمات المستهدفة، أو تُستخدم لتكوين تآلف يمثل انزلاقًا جانبيًا أعلى أو أسفل التآلف المُصاحِب، كما يمكن أن تختلط مع نغمات التوتر الطبيعية أو الملونة لتكوين تونالية مُركبة.

س٣: ما هي الأساليب المختلفة التي يتبعها المُرتَجِل في بناء مادته اللحنية فوق تآلف بعينه؟

ج٣:هناك عدة أساليب برزت من خلال تحليل العينة يمكن للمُرتَجِل استخدامها تتمثل في:

١. أن يبتكر المُرتَجِلُ نموذجًا لحنيًا،ثم يقوم بتكراره وتنميته إما بتغيير أشكاله الإيقاعية، أو بتلوينه تبعًا لما يلائم التآلف الهارموني المُرتَجَلُ فوقه.

٢. أن يقتبس مادة لحنية من ارتجال آخر تتلاءم مع البناء الهارموني، ثميتناولها بالتنمية كما سبق.

٣. أن يستخدمبعضًا من المهارات المميزة والمُكسبة لمذاق موسيقى الجاز مثل:

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

أ. استخدام نغمات التوتر والتفادي الطبيعية Diatonic في تخليق تونالية مقابلة للتآلف المُصاحِب.

ب. استخدام نغمات التوتر والتفادي الملونةChromaticفي تخليق تونالية‌مركبة أو انزلاق جانبي يتعارض مع دليل التآلف المُصاحِب.

ج. استخدام نغمات التفادي في التبكير اللحنيبتوظيف تنافرها مع التآلف المُصاحِب ثم توافقها كنغمات تآلف في البناء الهارموني التالي.

٤. أن يستخدم عددًا كبيرًا من التونالياتالمقابلة فوق التآلف الهارموني الواحد.

توصيات البحث:

١. تضمين منهج الهارموني النظري والعملي لطلاب مرحلة البكالوريوس مقدمة في هارموني موسيقى الجاز.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

قائمة المراجع

Aebersold, Jamey. Herbie Hancock For All Instruments. Indiana: Jamey Aebersold, 1978.

"Bebop Scale - Wikipedia." Accessed January 16, 2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Bebop_scale.

Davis, John S. Historical Dictionary of Jazz. Scarecrow Press, 2012.

Dobbins, Bill. "Garland, Red." In The New Grove Dictionary of Jazz, edited by Barry Kernfeld. Vol. 1. London: Macmillan press limited, 1988.

Eskew, Harry. "Gospel Music." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 10. New York: Oxford University Press, 2001.

Fink, Robert Russell, and Robert Ricci. The Language of Twentieth Century Music : A Dictionary of Terms. New York: Schirmer Books, 1975.

Jaffe, Andy. Jazz Harmony. Advance Music, 1996.

Kennedy, Michael, Joyce Bourne Kennedy, and Tim Rutherford-Johnson. The Oxford Dictionary of Music. Edited by Tim Rutherford-Johnson. Sixth edit. New York: Oxford University Press, 2013.

Kernfeld, Barry Dean. "Adderley, Cannonball." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 1. New York: Oxford University Press, 2001.

———. "Coltrane, John." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 6. New York: Oxford University Press, 2001.

———. "Davis, Miles." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 7. New York: Oxford University Press, 2001.

———. "Improvisation." In The New Grove Dictionary of Jazz, edited by Barry Kernfeld. Vol. 1. London: Macmillan press limited, 1988.

Levine, Mark. The Jazz Theory Book. Sher Music Co., 1995.

Liebman, Dave. A Chromatic Approach to Jazz Harmony and Melody. Advance Music, 1991.

May, Lissa F. "Factors and Abilities Influencing Achievement in Instrumental Jazz Improvisation." Journal of Research in Music Education, 2003. https://doi.org/10.2307/3345377.

Miller, Ron. Modal Jazz Composiyion & Harmony. Advance Music, 1996.

Sawyer, Keith. "Improvisational Creativity: An Analysis of Jazz Performance." Creativity Research Journal, 1992. https://doi.org/10.1080/10400419209534439.

Tucker, Mark. "Jazz." In The New Grove Dictionary of Music and Musicians, edited by Stanley Sadie. Vol. 12. New York: Oxford University Press, 2001.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

Weiskopf, Walt, and Ramon Ricker. “The Augmented Scale in Jazz.” Indiana: Jamey Aebersold, 1993.

الشرقاوي, أكرم محمد. “أعداد بعض الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز.” جامعة حلوان, ٢٠١٩.

توفيق, خالد أمين. “الاستفادة من هارمونيات الجاز وأثرها على الارتجال التعليمي.” جامعة حلوان, ١٩٩٥.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

ملخص البحث

الارتجال في موسيقى الجاز

(دراسة تحليلةلارتجالات على لحن جاز مشهور)

إن التعليم الموسيقي الجامعي الذي يُعد الطالب المعلم لكي يؤدي دوره بنجاح داخل المؤسسة التعليمية، أو في المجالات الفنية الأخرى التي تستهدفها مواصفات خريج الكليات الموسيقية، يفترض منه تنمية مقومات الارتجال الموسيقي والقدرة على الابتكار الفوري لديه لمسايرة المواقف والخبرات المختلفة في عالم متعدد الهويات الثقافية والموسيقية. وقد هدف البحث من خلال تحليل عينة البحث Straight, No Chaser التي تحوي خمسة ارتجالات لخمسة عازفين من أشهر عازفي موسيقى الجاز في القرن العشرين للوصول إلى:

١. تحديد التونياليات المستخدمة في الارتجالات عينة البحث.
٢. دراسة علاقة المادة اللحنية المرتجلة بالبناء الهارموني لتآلفات الدائرة الهارمونية المرتجل عليها.
٣. استنباط الأساليب المختلفة في بناء المادة اللحنية فوق تآلف بعينه.

تتمثل أهمية هذا البحث في فتحه الأفق أمام الدراسين لفهم أسلوب موسيقي ينتمي للهوية الثقافية والموسيقية الأفرو–أمريكية، امتد منها إلى العالم بأسره، ومن خلال هذا الفهم يمكن للدارس أن يتخذ ركيزة ينطلق منها في تقديم ارتجاله الذاتي بأسلوب يثبت هويته الموسيقية.

وقد اشتمل البحث إطارًا نظريًا تضمن المباحث التالية (موسيقى الجاز، السلم الموسيقي والتآلف في موسيقى الجاز، الارتجال، الموسيقيين المرتجلين لعينة البحث). تلته الدراسة التحليلية للعينة، والتي من خلالها توصل الباحث للإجابة عن تساؤلات البحث، وقد جاءت هذه النتائج كما يلي:

١. تعددت التونياليات المستخدمة فكانت (السلم الكبير، السلم الصغير الطبيعي والهارموني واللحني، السلم الخماسي الكبير والصغير، سلم بلوز، سلم ناقص، سلم زائد، مقام ميكسوليديان، مقام ليديان الخامسة، سلم بيبوب الخامسة).
٢. تعتمد المادة اللحنية المرتجلة على خليط من الاستعراض السلمي لتونالية من التونياليات السابق ذكرها كتونالية متاحة فوق التآلف، أو الاستعراض الأربيجي الصريح لنغمات التآلف أو المحلى ببعض الحليات الهارمونية، أو ارتجال نماذج لحنية توظف خليطًا من نغمات التآلف ونغمات التوتر ونغمات التفادي بنسب يتباين فيها التوافق والتنافر بين المرتجلين، مع استخدام نغمات التفادي بقدر كبير على النبرات الضعيفة.
٣. شملت الارتجالات الخمسة ملامح متكررة عند المرتجلين الخمسة أكدت على استخدام أساليب متعددة مثل: تكرار النماذج اللحنية المرتجلة وتنميتها بتغيير الإيقاعات أو التلوين النغمي،

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com

اقتباس نماذج لحنية من أعمال موسيقية أخرى، استخدام التوناليات المركبة المزدوجة، استخدام الانزلاق الجانبي أعلى أو أسفل التآلف، التبكير اللحني.

الكلمات المفتاحية:
الجاز ، الارتجال ، هارموني الجاز ،تونالیات الجاز

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

Abstract

Jazz Improvisation

Analytical Study to One of the famous Jazz Melodies

Academic musical learning is supposed to develop the learner's skills of improvising to keep pace with the requirements of labor market in a world of multiple cultural and musical identities. The sample of the research is Straight, No Chaser, which consists of five improvisations of famous jazz musicians in the 20th century.

This paper aims to analyze the pieces to:

1. Keep track of tonality and modulations employed in the five improvisations.
2. Study the relations between the improvised melody and the harmonic structure used.
3. Deduce the various methods of constructing melodies over a certain chord.

The current paper is concerned with extending the paradigm of knowledge of the students to include the most spread genre of the Afro-American musical culture "Jazz". This interest provides students with technical information by which they can perform their improvisations expressing his/her musical identity.

The manuscript consists of a theoretical framework implying four topics: jazz, scale and chord in jazz, improvisation and biographies of the five musicians. Followed by the analytical study. The results were:

1. The tonalities varied; major scale, all kinds of minor scale, major and minor pentatonic scale, blues scale, diminished scale, augmented scale, mixolydian, Lydian dominant and bebop dominant scale.
2. The improvised melodies involve a mixture of one of the previous mentioned tonality as a scale run (scale passage) over a chord; explicit arpeggios or ornamented with non-harmonic notes; or improvising of melodic motives that are a mixture of chordal and non-chordal with the skill eliminating one or two of the main chordal notes, the results varied ratios of consonance and dissonance among the musicians.
3. The improvised melodies included the repetition of the melodic figures, the development of those melodic figures, quotation, the use of superimposition (bi-tonality), the use of side-slipping (chromatic shifting), and the use of anticipation.

المنارة للاستشارات

www.manaraa.com