Al-Academy Journal
Issue 120
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730

The melodic structure of the Armenian choir in Iraq

Karon Burjaneek Krikor [a]
Maysam Hirmiz Toma [a]

[a] *University of Baghdad / College of Fine Arts / Department of Musical Arts*

This work is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

ARTICLEINFO

Article history:
Received 25 May 2025
Received in revised form 30 May 2025
Accepted 1 Jun 2025
Published 1 February 2026

Keywords:
melodic structure, church choir, Armenian Church, hymns

ABSTRACT

This research aims to study the choir in the Iraqi Armenian Church, which spans a century or more. Within the Armenian hymns, the musical artistic characteristics tend towards the globally recognized choir and systematic academic music and singing. Therefore, studying this art form is justified due to its significance and impact on building the Iraqi musical religious heritage and the secular systematic singing, especially since choral art lacks in-depth scientific studies within the Iraqi academic musical institutions that teach it.

Specifically, the research focused on its primary objective of identifying the melodic structure of the Armenian choir and analyzing its basic voices in terms of harmony and melodic compositions according to the type of composition used in its preparation. This was based on musically notated models within the approved books of hymns of the Armenian Church in Iraq, which were reviewed in detail within the research literature. Additionally, the research reviewed its history, prominent composers, performance method, and its influence on and interaction with the musical artistic culture of the country.

To this end, the researcher selected a model from the Armenian choir and subjected it to analysis according to a scientific standard specific to this field. This was done to reveal its melodic results based on the structural construction and the type of composition used, in order to draw conclusions that achieve the aim and objective of this study, as outlined in the body of the research.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730
Karon Burjaneek Krikor, Maysam Hirmiz Toma: The melodic structure of the Armenian choir in Iraq
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

البناء اللحني للكورال الأرمني في العراق

كارون برجانيك كريكور[1]
ميسم هرمز توما[1]

الملخص:

تتلخص فكرة البحث بدراسة الكورال في الكنيسة الأرمنية العراقية والذي يمتد لقرن من الزمن او اكثر من ذلك. ضمن التراتيل الأرمنية التي تتجه خصائصها الفنية الموسيقية نحو الكورال المتعارف عليه في العالم والموسيقى والغناء المنهجي الأكاديمي، لذلك كان مبرر لدراسة هذا الفن لما له من اهمية وتأثير في بناء التراث العراقي الغنائي الديني والغناء المنهجي الدنيوي، وخصوصا ان فن الكورال يفتقر الى الدراسات العلمية العميقة في التخصص ضمن المؤسسات الموسيقية العراقية الأكاديمية التي تقوم بتدريسه.

وبشكل خاص اهتم البحث بهدفه الأساسي في التعرف على البناء اللحني للكورال الأرمني وتحليل اصواته الاساسية من حيث الانسجام فيما بينها وتراكيبها اللحنية حسب نوع التاليف المستخدم في إعدادها, اعتماداً على نماذج مدونة موسيقيا ضمن الكتب المعتمدة لتراتيل الكنيسة الأرمنية في العراق. والتي استُعرضت ضمن ادبيات البحث بشكل مفصل بالأضافة الى استعراض تاريخها وابرز مؤلفيها وطريقة ادائها وتأثيرها وتأثرها في الثقافة الفنية الموسيقية للبلد.

ولذلك اختارت الباحثة نموذج من الكورال الأرمني واخضعته للتحليل وفق معيار علمي يختص بهذا المجال، ليكشف عن نتائجه اللحنية وفق البناء التركيبي ونوع التاليف المستخدم ليستخلص الاستنتاجات التي حققت الغاية والهدف من هذه الدراسة كما هي مبينة في متن البحث.

الكلمات المفتاحية: البناء اللحني، الكورال الكنسي، الكنيسة الأرمنية، التراتيل

أولاً: مشكلة البحث

الموسيقى الأرمنية الكنسية والتراتيل بشكل عام، لديها تاريخ طويل منذ بداية ولادة الكنائس المسيحية، حيث كانت تراتيلها الطقسية تعتمد في بناءها على اللحن (ملحنة) عوضاً عن القراءة والالقاء، لذلك كانت الصلاة تقدم ملحنة عوضا عن قراءتها لفظيا فقط دون لحن. وكانت لهذه الطريقة دور كبير في تطور و بناء اساس الموسيقى والغناء الكنسي الذي اتخذ من طريق المنهجية الموسيقية في بنائه اللحني و اساليب ادائه والذي قاد فيما بعد الى انشاء الكورال الارمني، من قبل الجماعة التي تؤدي هذا النوع من الغناء المسمى بالغناء الديني الجماعي، مع وجود الغناء المنفرد والذي التزم ايضا بقواعد الموسيقى المنهجية ونظرياتها وخصائها التي تأخذ مرتبة اعلى من الغناء الدنيوي الذي يؤدى بشكل فطري وعفوي.

"تعد كنائس المشرق الخاصة ببلاد ما بين النهرين من اكثر الكنائس التي تمازجت بها البناءات اللحنية المتنوعة بسبب التنوع الحاصل في تعددية الكنائس الموجودة على ارض هذه المنطقة مما اضاف الى الحان التراث الديني في البلد جماليات وتنوعات فنية لحنية واسعة، والمتمثل بتراث الكنيسة كلدو - اشور السريانية الاصلية، وتراث الكنائس الوافدة الى هذه المنطقة مثل الكنيسة البيزنطية واللاتينية والدومينيكان والأرمن، وغيرها من الكنائس التي اخذت طرق أدائها وطقوسها من الطقوس الغربية الوافدة لنا من أوروبا او غير أوربا". (https://chaldeanpatriarchate.com)

ولذلك اتخذت الباحثة مبررا لبحثها هذا، كونها تمارس غناء الكورال بشكله الواقعي ضمن مجموعة الكورال للكنيسة الأرمنية الأم في بغداد، بالاضافة الى انها درست الكورال في قسم الفنون الموسيقية لكلية الفنون الجميلة لأربع سنوات (فترة دراستها)، واضعة سؤال مبررها بالشكل الآتي (لماذا لم تهتم الدراسات الموسيقية الاكاديمية في البحث عن خصائص البناء اللحني للكورال الأرمني العراقي، رغم اهميته في منهج الغناء العالمي للبلد والذي تحتاجه جميع المؤسسات الموسيقية التي وضعت في منهج تعليمها درس الكورال).

ثانياً: أهمية البحث

[1] جامعة بغداد – كلية الفنون الجميلة - قسم الفنون الموسيقية

يفيد الموضوع بشكل خاص جانب البحث العلمي الموسيقي، وكذلك يهتم بجزء من تراث البلد المنهج الموسيقي الغنائي الديني، بالاضافة الى انه يخدم الثقافة العراقية بشكل عام.

ثالثاً: هدف البحث

يهدف البحث الى الكشف عن خصائص البناء اللحني لكورال الكنيسة الأرمنية العراقية وفق اسلوب بناءها.

رابعاً: حدود البحث

1. الحدود المكانية : بغداد.
2. الحدود الزمانية : 1984 _2024 (فترة تطبيق كتاب الكورال المعتمد ضمن عينة هذا البحث).
3. الحدود الموضوعية : تراتيل الكورال الارمني في العراق.
4. الحدود البشرية: كوميداس[1]، مؤلف الحان الكورال المستخدم ضمن عينة هذا البحث.

خامساً: المصطلحات

البناء: هو الإطار التنظيمي العام،وهو مجموعة من الانماط التي تحدث بصورة منتظمة.(Tuqa Saad,2019,p.5)

اللحن: "من الحان ولحون، صوت موسيقي موضوع للأغنية أو لقطعة موسيقية". (https://www.arabdict.com)

اللحن (أصطلاحاً): وهو تعاقب الانغام المنتظمة وفق طريقة ترتاح لها الاذن. (Max, 1973,p13)

البناء اللحني: وتعرفه الباحثة على انه اسلوب او نمط ترتيب الانغام بشكلها الافقي او العمودي ضمن النسيج اللحني الذي يتعامل معها.

الكورال / أسم: جوقة من المنشدين وخاصّة جوقة من المرتّلين في كنيسة

الكورال (Choral) : مجموعة من المغنين بأصوات مختلفة يؤدون قطعة كورالية احتفالية او ترتيلة كنسية. (Hazar Bassam,2021,p.5)

الكورال الأرمني: (في العراق) وتعرفه الباحثة على انه مجموعة من المرتلين ينقسمون في ترتيبهم حسب أصوات فن الكورال المتعارف عليه في العالم ليؤدوا بالتالي تراتيل أرمنية الأصل موزعة بشكل اكاديمي تتميز بالثبات والتدوين الموسيقي.

(الأدبيات)

تاريخ الكنيسة الأرمنية في العالم

1. أرمينيا: ينحدر الشعب الأرمني من العرق الآري (الهند أوروبي) وتنتمي الكنيسة الأرمنية لعائلة الكنائس الأرثوذكسية الشرقية، والتي تشمل كنائس الأقباط والأحباش والسريان. "ارمينيا هي بلد جبلي غير ساحلي يقع في القوقاز من أوراسيا حيث تتموضع عند ملتقى غرب آسيا وشرق أوروبا. تحدّها تركيا من الغرب وجورجيا من الشمال وأذربيجان من الشرق وايران من الجنوب. وكانت جمهورية سابقة من الاتحاد السوفيتي، وحالياً تحكمها الديمقراطية والتعددية الحزبية وهي دولة قومية ذات تراث ثقافي مؤثر في التاريخ. كانت مملكة أرمينيا أول دولة تعتنق المسيحية ديناً لها في السنوات الأولى من القرن الرابع للميلاد.(https://hambre-garder.com)

شاركت الكنيسة الأرمينية الطقوس الكنسية المختلفة، وتأثرت بقوة بالطقس السرياني الشرقي القديم". (https://stringfixer.com)

2. في تركيا: تتركز الغالبية العظمى من الأرمن الأتراك في اسطنبول . إنهم يدعمون صحفهم وكنائسهم ومدارسهم، وتنتمي الغالبية إلى العقيدة الرسولية الأرمينية وتنتمي أقلية من الأرمن في تركيا إلى الكنيسة الأرمينية الكاثوليكية. وكانوا معظم السكان الأرمن في تركيا (ثم الإمبراطورية العثمانية) يعيشون في الأجزاء الشرقية من البلاد التي يسميها الأرمن أرمينيا الغربية (تقابل تقريبًا منطقة شرق الأناضول الحديثة). وعاشت النخبة من الأرمن في عاصمة الإمبراطورية العثمانية حيث تميزوا بالغناء الدنيوي وعلى وجه

[1] كوميداس: (ملحن وعالم موسيقي ورجل دين أرمني. ولد في 1869، مؤلف موسيقي يعتبر من أشهر العباقرة المبدعين في تاريخ الموسيقى الشرقي. درس في معهد كيفوركيان بمدينة فاغارشاباد أي رمينيا تعلم الموسيقى الليتورجية، تخرج من جامعة هومبولت في برلين في نهاية القرن التاسع العشر. يعتبر كوميداس مؤسس الموسيقى الأرمنية الكلاسيكية. وهو أيضا من أبرز القائدين لعلم موسيقى الشعوب). Jonathan (Ray, p25, 2014)

الخصوص العائلات الكبيرة المعروفة آنذاك كعائلة دوزيان وباليان ودادايان حيث كان لهم نفوذ اقتصادي كبير في الدولة. (https://www.wikiwand.com)

3. القدس: "الأرمن.. جزء من فسيفساء المجتمع المقدسي؛ تشير تقديرات إلى أن عدد الأرمن بالقدس يتراوح بين ثلاثة وخمسة آلاف نسمة. يعود وجود الأرمن في فلسطين للقرن الرابع الميلادي، وساهموا في نقل الحضارة الأرمنية إلى القدس. اذ سكن الأرمن أرض فلسطين منذ القرن الأول قبل الميلاد (55-95 ق. م.) حين ضمَّ الملك ديكران الكبير أراضي سوريا ولبنان وفلسطين الحالية الى مملكته، ثم ازداد وجودهم الفعلي في القرن الرابع الميلادي بعد أن اعتنقت مملكة أرمينيا المسيحية والتي أصبحت دين الدولة الرسمي في 301م. (https://www.aljazeera.net)

4. مصر: شهد عصر محمد على (١٨٠٥-١٨٤٩) توافد واسع النطاق للأرمن إلى مصر، حيث استعان بهم محمد على في وظائف حكومته لأنهم كانوا أكثر معرفة باللغات وأمور الصيرفة والنظم الأوروبية من المصريين في ذلك الوقت، كما شهد عصر محمد على بناء كنيستين للأرمن، واحدة للأرمن الأرثوذكس والأخرى للأرمن الكاثوليك. (https://www.albawabhnews.com)

الموسيقى والغناء الديني للكنيسة الأرمنية

"تُتلى الصلوات في الكنائس الأرمنية بأنماط لحنية مماثلة. وهذا لا يعني أن كل الألحان غُنيت بنفس اللحن. اذ يعد التنوع اللحني أحد السمات الأساسية لموسيقى الكنيسة. ويعتبر القديس مسروب والكاثوليكوس (رئيس الكنيسة) في تلك الفترة، القديس [ساهاك] بارتيف، من أوائل الملحنين لموسيقى الكنيسة الأرمنية. وبعد مرور بعض الوقت، ظهرت أغاني [الشاراكان][1] حيث أضيفت العديد من المؤلفات ذات الأشكال المتنوعة إلى الذخيرة الموسيقية. وتجدر الإشارة بشكل خاص إلى أنه خلال القرن الثاني عشر، وبمبادرة من الكاثوليكوس نرسيس الكريم، حدث تطور موسيقي استثنائي في أرمينيا [كيليكيا] وانتشر إلى مقاطعات أخرى. تم الانتهاء من الذخيرة الليتورجية في حوالي القرن الخامس عشر. خلال القرون التالية، تم استبدال بعض الأغاني بمقطوعات جديدة، وظلت العديد من الأغاني الأخرى إما متناقضة مع القانون أو تم اختيارها بحرية وفقًا للمناسبة ". (Keropyan, 2010, p. 3)

تأثرت الموسيقى الأرمنية بالموسيقى السوريّة والموسيقى اليونانية- البيزنطية. كما تأثرت من بعد البيزنطية بالموسيقى التركية، التي كانت لها بصماتها الواضحة في شعوب الشرق الأدنى. وتعود جذور الموسيقى الأرمنية إلى نحو 3000 سنة، ويعود تاريخ النقوش في بعض المواضع الأثرية إلى الألف الأولى قبل الميلاد. إذ اكتشفت في هذه الحقبة بعض الآلات الموسيقية كالناي ذي الخمسة ثقوب المصنوع من الذهب، والصنوج المصنوعة من البرونز. واتخذت الموسيقى عند الأرمن، ما بين القرنين الثالث والرابع ق.م، صبغتها الخاصة من الملاحم المغنّاة التي تعود إلى القرن السادس ق.م. (https://aztagarabic.com)

(وفي القرن الخامس للميلاد، بعد اختراع الأبجدية الأرمنية، تم تأسيس تراث موسيقي غني، أضيف بعد ذلك بكثير إلى المجموعة التي تحمل عنوان "شاركان". وفي القرن الحادي عشر, اصبحت هذه المجموعة كنزًا حقيقيًا من أغاني الشراكة. وهذه الاغاني الدينية لطالما كان الملحنين هم أيضًا مؤلفو النص الشعري. يتم تفسير "شاركان" بطريقة معاكسة داخل الجوقة وبأسلوب مستجيب مع عازفين منفردين. في معظم العصور القديمة، كانت المرافقة الوحيدة للشراكان عبارة عن نغمة مطولة أي اشبه بفن الباص المتصل[2]). (BODURIAN, 2020, pp. 36, 37)

[1] الشاراكان: و تعرفها الباحثة بأنها التراتيل المستخدمة في القداديس الأرمنية .

[2] الباص المتصل: (وهي تقنية أساسية في موسيقى الباروك، تتضمن مصاحبة تناغمية (هارمونية) مستمرة، يُقدمها خط الباص وسلسلة من النغمات التي تُشير إلى التناغمات التي تُعزف فوقه، ليشكل إطاراً تناغمياً وإيقاعياً للموسيقى. يُعزف عادةً على آلات لوحة المفاتيح (مثل الهاربسكورد، أو الأرغن، أو البيانو) مع آلة ذات نبرة منخفضة (كالتشيلو أو الباسون)، ويتوافق تأثيره تمامًا مع الفترة التاريخية التي كانت فيها هذه الآلات رائجة. وقد استجاب بشكل مثالي لقدراتها وحدودها، لدرجة أنه بمجرد ترسيخه، أزاح أي وسيلة أخرى للتدوين الموسيقي في مصاحبة أي عمل موسيقي، من العزف المنفرد إلى الأوركسترالي. كما أتاح ديناميكية وتعبيراً على آلات لوحة المفاتيح: إذ كان بإمكان المصاحبين اختيار العزف المنفرد أو عزف أوتار عالية، وكان بإمكانهم تكييف أدائهم للمصاحبة وفقاً لما يُغنى وأتاحت هذه الممارسة قدراً من الحرية والإبداع مع الالتزام بالبنية التوافقية العامة التي حددها المؤلف). (Giulia, 1976, p31)

"تشكل ترانيم شاركان المرجع الوحيد للأغنية الليتورجية الأرمنية، بل يشمل أيضًا أنواع الألحان التقليدية ونظام تنوعها. ينتمي كل شاركان إلى وضع واحد ويتم غنائه في هذا الوضع فقط. وبحسب رأي الباحثين، فإن الشركان بمختلف انواعه، يحمل تأثير الميلوديات الليتورجية المتنوعة في القدس والإسكندرية والقسطنطينية و روما في ذلك الوقت. اما التدوين، في البداية تم الاقتراض بشكل أساسي من أساليب التدوين الأخرى، وفي القرن الخامس كان هناك مزيج من الأساليب والممارسات الموسيقية المختلفة في جميع أنحاء أرمينيا التاريخية. إلى جانب النوع الشاركاني، تطورت أيضًا أشكال أخرى من الترانيم (التي أطلق عليها كوميداس (الأغاني الروحية)"... (Keropyan, 2010, p. 8)

الأرمن وثقافتهم الموسيقية

كان لتهجير الأرمن في عام 1915م، سببا لجعلهم ينتشرون إلى مختلف بلدان العالم حاملين مهعم لغتهم، معتزين بقوميتهم، فكان العراق من البلدان التي أخذ الأرمن يتوافدون إليها.

"يشكل الأرمن العراقيين إحدى الأقليات المسيحية الرئيسية في العراق. حيث يعود أول وجود لهم في بلاد ما بين النهرين (العراق اليوم) إلى العصور القديمة، عندما كان التجار الأرمن يسافرون عبر الأرض منذ أكثر من ألفي عام ويتاجرون بالسلع والبضائع بين أرمينيا وشمال بلاد ما بين النهرين التاريخية. ومع ذلك، فإن أقرب استيطان دائم لهم كمجتمع في بغداد يعود إلى القرن السابع عشر. وجاء هذا الوجود بعد الاستيلاء العثماني الأخير على بغداد عام 1638. ومع ذلك، تشير بعض السجلات التاريخية إلى وجود أرمني سابق في بغداد والبصرة". (Istepanian, 2023, p4)

تشكل الثقافة الفنية والموسيقى على وجه الخصوص جوهر الهوية الأرمنية، "ويمكن الحديث عن الحداثة في المجتمع العراقي بعد تأسيس الدولة المعاصرة عام 1921م، وليس غريباً أن هذه الحداثة تعرضت للكثير من الانتكاسات مع مغادرة هذه المجموعات البشرية الفاعلة البلاد. وكان العراق قد شهد نزوحاً أرمنياً كثيفاً إليه خلال الحرب العالمية الأولى. وبمرور الزمن، اندمج النازحون الأرمن في المجتمع العراقي وباتوا جزءاً أساسياً ومهماً منه، لينضموا بذلك إلى المهاجرين الأرمن القدامى الذين استقروا في بابل بعد أن كانوا ينقلون البضائع إليها عبر نهر الفرات في حقبة ما قبل الميلاد بحسب المؤرخ اليوناني هيرودوتس[1]. اهتم الأرمن بالعديد من الجوانب الثقافية كالعزف، والرقص، والتصوير الفوتوغرافي والفن التشكيلي، وساهموا بشكل كبير في تحريك عجلة الفن العراقي، كما عززوا من تطوّر الحراك العراقي في جميع القطاعات التي عملوا فيها. في الموسيقى، وبرزت عدة أسماء أرمنية كأعلام في الأنغام الرصينة التي غنتها الفرقة السمفونية الوطنية العراقية. وتتضمن القائمة كلاً من كريكور برصوميان، وآرام بابوخيان، وسيلفا بوغوصيان، وبابكين جورج، وآرام تاجريان، بالإضافة إلى عازف الكمان الراحل نوبار باشتكيان، الذي كان من مؤسّسي الأوركسترا الأعرق في المنطقة، والتي بدأ تأسيسها فعلياً عبر "جمعية بغداد الفلهارموني" عام 1948م. واستمرّت هذه الأوركسترا إلى أن أصدر الزعيم العراقي الراحل عبد الكريم قاسم قراراً بـ "تأميمها" عام 1959م، وجعلها فرقة سيمفونية تابعة للدولة بعد أن كانت نشاطاً ثقافياً واجتماعياً خاصاً. أما في أشكال الموسيقى الغربية المعاصرة المختلفة، فثمة لمسة أرمنية واضحة، كتلك التي مثّلها هرانت كتنجيان صاحب فرقة "شيراك"، الفرقة التي خرجت أواخر الستينات واستمرت أكثر من عقدين كاملين، لوّنت فيهم ليالي بغداد بألوان الجاز والروك المعاصرة. حينذاك، كانت الموسيقى الغربية علامة مدنية رفيعة للعاصمة العراقية. أما على مستوى موسيقى "الهيفي ميتل[2]" ، فكان بيرج زكريان من أدخلها بقوة إلى بغداد عبر فريق "سكير كرو". كما تضم قائمة الموسيقيين الأرمن كريتسوفر كرابديان، فنان موسيقى الجاز وعازف البيانو الشهير. ولم يتوقف أثر الموسيقيين الأرمن عند حدود الأنغام الغربية في شكليها الكلاسيكي والمعاصر، بل امتد إلى الشكل الموروث الأكثر رصانة: "المقام العراقي". وكان ذلك عبر اجتهادات

[1] ولد هيرودوت في الإمبراطورية الفارسية حوالي 484 قبل الميلاد. كان يطلق عليه "أبو التاريخ" من قبل الخطيب الروماني والكاتب ، شيشرون ، لعمله الشهير" التاريخ ".

[2] هيفي ميتال Heavy Metal : هو لون من ألوان موسيقى الروك تطور خلال سبعينات القرن العشرين عن البلوز و الهارد الروك. يمتاز الميتال بقوة الموسيقى وحريتها من القيود وتمتاز أيضا بصوت الجيتار القوي الذي يكون عالي التشويش مع استعمال الدرامز والباس جيتار. وتختلف كلمات الأغاني من نوع إلى آخر وتتحدث في المجمل عن الموت وقصص الفنتازيا وميثولوجي والحروب والحزن وخصوصا المشاكل الاجتماعية والسياسية وغيرها الكثير.(https://artsandculture.google.com)

الأب نرسيس صائغيان1 الذي بدت واضحة وعميقة. وإلى جانب الأب صائغيان، كان سيساك زاربهانيليان موسيقاراً عظيماً وأحد فلاسفة الموسيقى الشرقية وعازفاً بارعاً على العود والكمان. كما قام زاربهانيليان بتأليف العديد من القطع الموسيقية أيضاً، مستخدماً فيها مقامات صعبة لم يجرؤ موسيقار غيره فيما بعد على الاقتراب منها". (https://fanack.com/ar/iraq/culture-of-iraq)

(وكذلك عازفة البيانو الشهيرة بياتريس أوهانيسيان، كأعلام في الأنغام الرصينة التي غنتها الفرقة السمفونية الوطنية العراقية. ليس كعازفة بيانو وحسب، بل بوصفها مؤلفة موسيقية أيضاً. وانطلاقاً من هذا، كان للراحلة أوهانسيان تأثيرها الفاعل في تعزيز الموسيقى الكلاسيكية العالمية في العراق). (https://daraj.media)

نشأة الكنيسة الارمنية العراقية و أشكال التراتيل المتداولة فيها

أن الترانيم الأساسية لكنيستنا تنبع من الخطوط اللحنية المحفورة في سجلاتنا التاريخية والطقوسية، ولكن القداس كما أصبحنا نسمعه يتم عزفه على الأورغن، أو ترتله جوقة كنيستنا المحلية. "وكشكل اولي، تشكلت النوتات الأرمنية من علامات العروض التي تستخدم حتى يومنا هذا، وهي: النبرة الحادة، وعلامة الإطالة، وعلامة التقصير، واللكنة المنعطفة. واستخدمت العلامة الحادة، والعلامة المنعطفة للدلالة على اختلاف النغمات (المقياس)، وعلامة الإطالة والتقصير لبيان المدة. هذه العلامات العروضية التي كانت تسمى عادة "النوتات العروضية" ظهرت في المخطوطات المشرقية ابتداء من القرن السادس، وتم تكييفها أيضًا في الغرب، . عندما نُسخت أقدم مخطوطة مؤرخة للترانيم الأرمنية في القدس عام 1193 (مخطوطة موجودة حاليًا في أرشيفات ماتناداران، يريفان)، في حين تم وضع أقدم تالاران (أو كتاب الترانيم) في درازارك، في كيليكيا، في عام 1193. 1241 (المخطوطة محفوظة في المكتبة الوطنية الفرنسية بباريس). يستخدم كلا المخطوطتين التدوين النيوماتي[2] مع الخازير ومع ذلك، نحن نعلم على وجه اليقين أنه في هذه الأثناء، عزز موسيقيو الكنيسة قدرتهم على قراءة "نيوميس"، وبالتالي، لا يمكن فك رموز هذا التدوين في الوقت الحاضر. وبالتالي، فإننا غير قادرين على إعادة بناء ألحان الكنيسة الأرمنية الأصلية. (Hepoian, 1941, p207)

" وفي القرن التاسع عشر تم ترتيبه، من الهند المعاصرة إلى البندقية الحالية، اذ استأجر رهبان القديس لعازر ملحنًا إيطاليًا يُدعى بيترو بيانشيني. تم تكليف بيانشيني بترتيب نسخة من قداسنا الإلهي. في حين أن أعمال أبغار وبيانشيني ملحوظة في تاريخنا، إلا أنها لا يتم غنائها أو الاحتفال بها بشكل نشط بسبب بنيتها التوافقية والغنائية المعقدة. ولم يكن الأمر كذلك حتى عام 1893 عندما قام ماغار يكماليان3 بترتيب نسخة من الليتورجيا التي نعتبرها الآن الترتيب المحدد في جميع أنحاء العالم. في وقت لاحق، بدأ

---

[1] الأب نرسيس صائغيان البغدادي (1878-1953) وامتاز بوفرة معلوماته عن المقام العراقي وجميع قراء المقام العراقيين يرجعون إليه لمعرفة أدق المعلومات عن المقام العراقي. وهو أيضاً من المؤرخين العراقيين مؤلفاته في التاريخ واللغة ودراسة أصول ونسب العائلات المسيحية البغدادية حيث أهتم بتاريخ الاسر المسيحية وانسابها وله كتاب عن تاريخ الارمن في العراق، التي نشر بعضها في كتيبات أو في مجلات (لغة العرب) و(نشرة الأحد) و(النور).. غير ان له مساهمات في التراث الشعبي على صفحات مجلة (لغة العرب) مثل نظرة في المقامات العراقية، نظرة في ليلة الحاشوش، والثياب الافرنجية في العراق. (https://ar.wikipedia.org)

[2] التدوين النيوماتي: "العنصر الأساسي في الأنظمة الغربية وبعض الأنظمة الشرقية للتدوين الموسيقي قبل اختراع تدوين الموظفين المكون من خمسة أسطر، كانت أقدم النُومات علاماتٍ تصريفية تُشير إلى الشكل العام، ولكن ليس بالضرورة إلى النوتات أو الإيقاعات الدقيقة المراد غنائها. أقدم الأنظمة المعروفة التي تتضمن النُوم هي من أصل آرامي وكانت تستخدم لتدوين الانحرافات في التلاوة شبه اللحنية للكتب المقدسة المسيحية وشملت التطورات اللاحقة استخدام نُومات مُعززة تُظهر النغمات النسبية بين النُومات، وإنشاء مقام موسيقي من أربعة أسطر يُحدد نغمات مُحددة. لا تُشير النُومات عمومًا إلى الإيقاع، ولكن كانت تُضاف أحيانًا رموز إضافية إلى النُومات للإشارة إلى التغيرات في النطق أو المدة أو الإيقاع. استُخدم التدوين النيوماتي لاحقًا في موسيقى العصور الوسطى للإشارة إلى أنماط إيقاعية مُعينة تُسمى الأنماط الإيقاعية، وتطور في النهاية إلى التدوين الموسيقي الحديث. ولا يزال التدوين النيوماتي معيارًا في الطبعات الحديثة من الترانيم البسيطة". (Gregory, 2003, p8)

[3] ماغار يكماليان: " مؤلف ارمني درس اللاهوت والدراسات الدينية في إتشميادزين، أرمينيا. واصل تعليمه الموسيقي في روسيا. تم الانتهاء من تأليف القداس الإلهي عام 1893، وتم ترديده لمدة عامين في كاتدرائية تفليس (جورجيا)..." (https://sacred-music.org)

كوميداس ترتيباته الخاصة لجوقة الذكور في القداس الإلهي. ومن المهم أن نلاحظ أنه باعتباره أحد أبرز الموسيقيين في تاريخنا الثقافي والمقدس، فهو لم يدرس أعمال من سبقه فحسب، بل استمر أيضًا في تحسين ألحاننا في بنية نمطية دقيقة سواء كانت الاشعار مقدسة أو علمانية. يتكون التدوين الأرمني من نظامين: العروضي والموسيقي. يرتبط التحليل العروضي للخاز في سياق التنغيم الموسيقي بتنغيم الكلام كما ذكر كوميداس قوله: تخضع الأغاني لعدد من التحولات: تغييرات طويلة وقصيرة، وتغييرات إيقاعية مترية، وتغيرات في التناغم، والمدى، وطبقة الصوت، والزخرفة اللحنية، والتغيير في موقع نصف الخطوة، أو الفاصل الزمني المتزايد الذي يغير الطريقة الأساسية، لتشكل التعبيرات الفنية لنغمة الكلام ومعناها والعاطفة المتأصلة إحدى السمات المميزة للحن. وهذا الترابط بين النغمات الموسيقية والشعر كان له اثرين هما". (Derderian, 2012, p3)

1. أثر التنغيم على النوتة الموسيقية.

2. أثرت المواقف الاجتماعية تجاه الموسيقى عبر قرون من التطور أيضًا على تنظيم الكلام، مما أثر بدوره على نظام التدوين الموسيقي. إذا كان الإيقاع والتنغيم يرتبطان مباشرة بالكلام، أفلا ينبغي لنا أن نأخذ في الاعتبار أيضًا اللهجات المختلفة في المناطق المختلفة؟ لاحظ كوميداس أنه لم تتطور اللغة فحسب، بل الموسيقى أيضًا إلى ما أسماه "اللهجات المحلية"، قائلاً "كان الأرمن يعرفون لهجتهم الموسيقية الخاصة بالإضافة إلى لهجة اللغة التي يتحدثون بها".

هناك ثمانية أنواع من الشاراكان (تسابيح) داخل الكنيسة الأرمنية. يتعامل فيها مع النص بشكل مباشر واساسي اكثر من المحتوى الموسيقي.

كذلك تم تطوير أشكال أخرى من الترانيم تسمى داغ، كاندز، أفيديس، وميغيتي.

1. داغ تعني (آيات) وهي ترانيم تحكي قصص تعاليم يسوع المسيح.
2. كاندز (الكنز) عبارة عن ترانيم لأيام الأعياد.
3. يتم غناء Avedis (الأخبار الجيدة) في عيد الميلاد.
4. والميغيتي (اللحن) هي أشكال من الموسيقى المقدسة تستخدم كألحان خلفية للتراتيل.

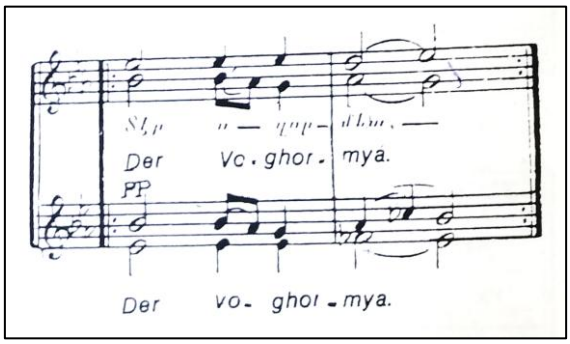
(أجراءات البحث)

1. منهج البحث: أستخدمت الباحثة المنهج التحليلي الوصفي لإتمام متطلبات بحثها
2. مجمتع البحث: ويشمل جميع التراتيل الموجودة في كتاب (كوميداس)[1] الأساسي للطقس الأرمني في الكنيسة العراقية و البالغ عددها تقريباً اكثر من (70) ترتيلة اساسية.
3. عينة البحث: ويشمل على ثلاثة نماذج من التراتيل تم اختيارها بشكل قصدي، حيث ارتبطت مع ثلاثة اصناف لشكل بنائها (قصيرة الشكل، متوسطة الشكل، طويلة الشكل).

أداة البحث: قامت الباحثة بإعتماد استمارة تحليل أكاديمية تخص البناء اللحني الكورالي وفق رسائل ماجستير قسم الفنون الموسيقية

<u>التحليل</u>

نموذج (1)



[1] و تعرفها الباحثة:على إنه كتاب يخص الطقس الارمني موزع بطريقة الكورال.

نموذج رقم (1) العينة القصيرة الشكل: Der Voghormia (أرحمني يا رب)

(اللحن)

ت	الفقرات	نموذج رقم(1)
1	سلم المقام	E_b
2	نوع النسيج	همفوني
3	حركة المسارات اللحنية	السوبرانو: مسار مستقيم الآلتو: مسار متعرج التنور: مسار متعرج الباص: مسار مستقيم
4	سرعة حركة اللحن	100
5	المدى اللحني	السوبرانو: d_2 الى e_{b2} الآلتو: g_1 الى b_{b1} التنور: g_1 الى c_{b1} الباص: e_b الى f_b المدى اللحني الكلي: e_b الى e_{b2}

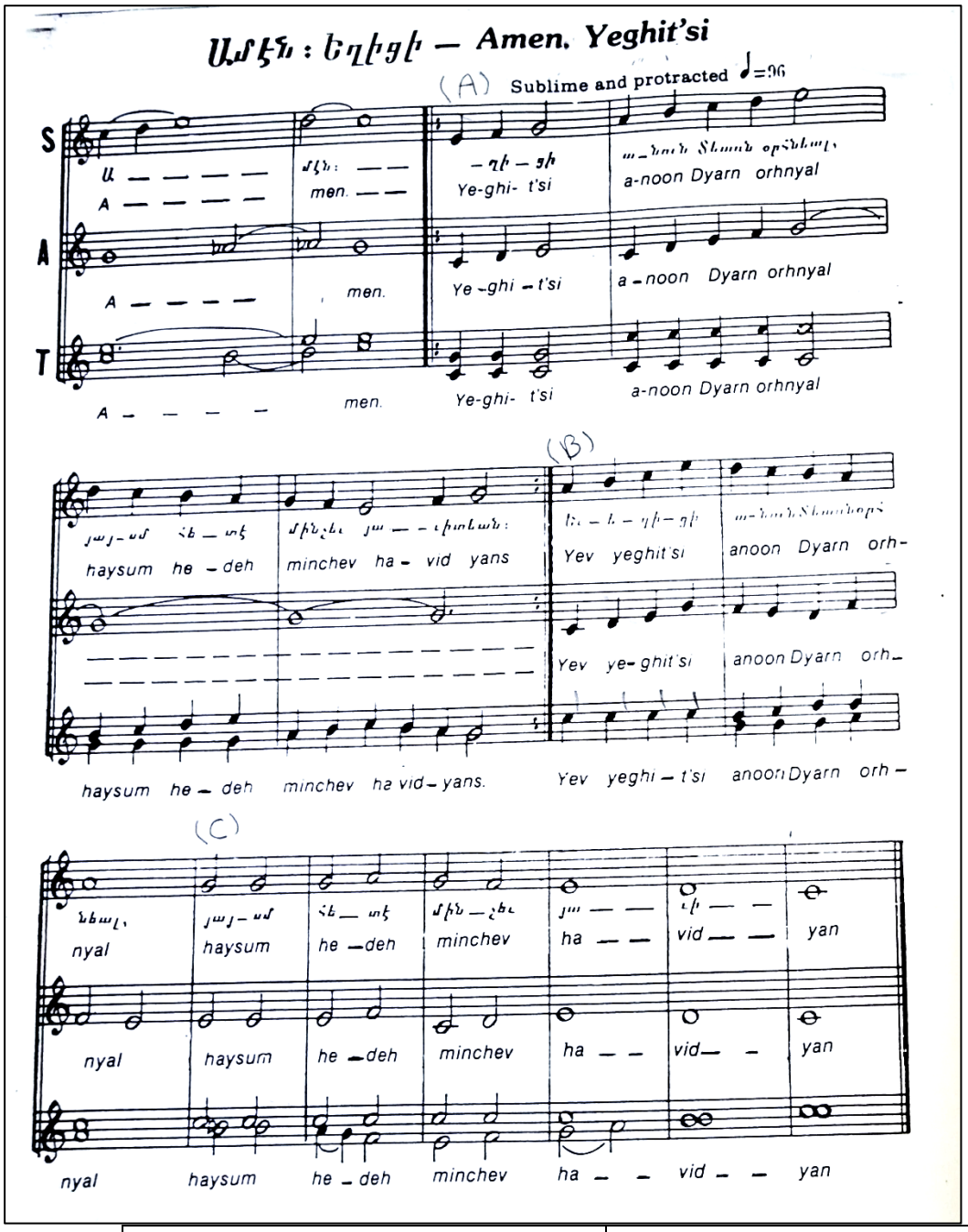
(الهارموني)

ت	الفقرات	نموذج رقم (1)
1	نوع الأكوردات	E_b, A_{bdim}
2	الكثافة الأكوردية داخل البار	متوسط

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730
Karon Burjaneek Krikor, Maysam Hirmiz Toma: The melodic structure of the Armenian choir in Iraq
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (2)

نموذج رقم (2) العينة المتوسطة الشكل: Yeghitsi (أسم الرب معك)

(اللحن)

ت	الفقرات	نموذج رقم (2)
1	سلم المقام	C, a
2	نوع النسيج	همفوني
3	حركة المسارات اللحنية	السوبرانو: جملة (A) مسار متعرج (B) مسار متعرج (C) مسار هابط الآلتو: جملة (A) مسار صاعد (B) مسار متعرج

		(C) مسار متعرج التنور: جملة (A) مسار مستقيم متعرج (B) مسار مستقيم متعرج (C) مسار مستقيم الباص: جملة (A) مسار مستقيم (B) مسار مستقيم (C) مسار متعرج
4	سرعة حركة اللحن	96
5	المدى اللحني	السوبرانو: c_1 الى e_2 الآلتو: c_1 الى g_1 التنور: g_1 الى e_2 الباص: c الى c_1 المدى اللحني الكلي: c الى e_2

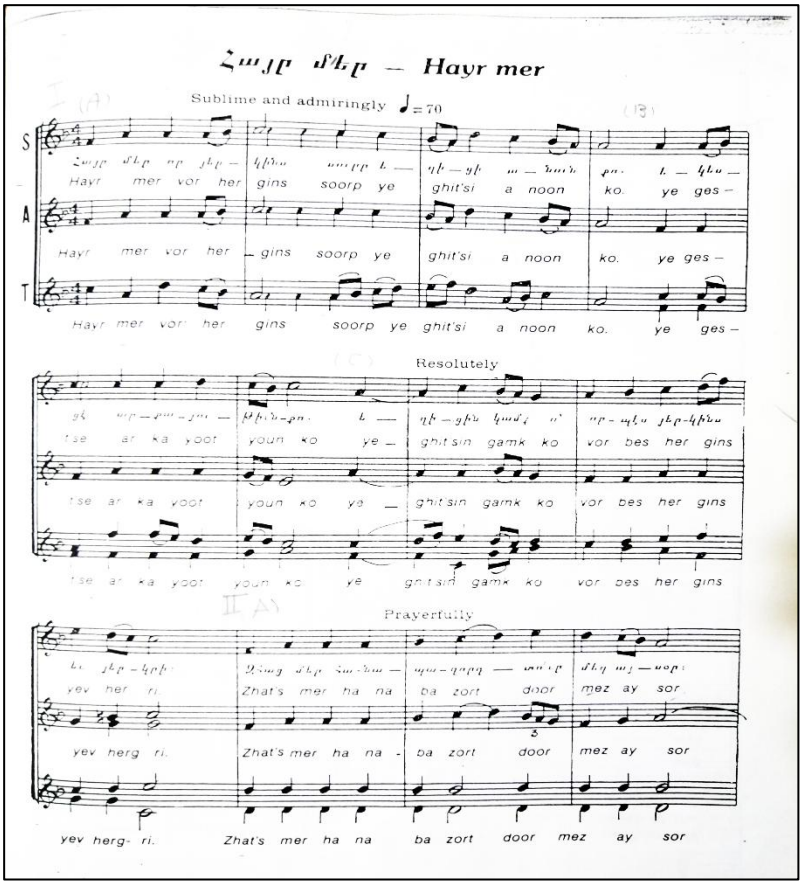
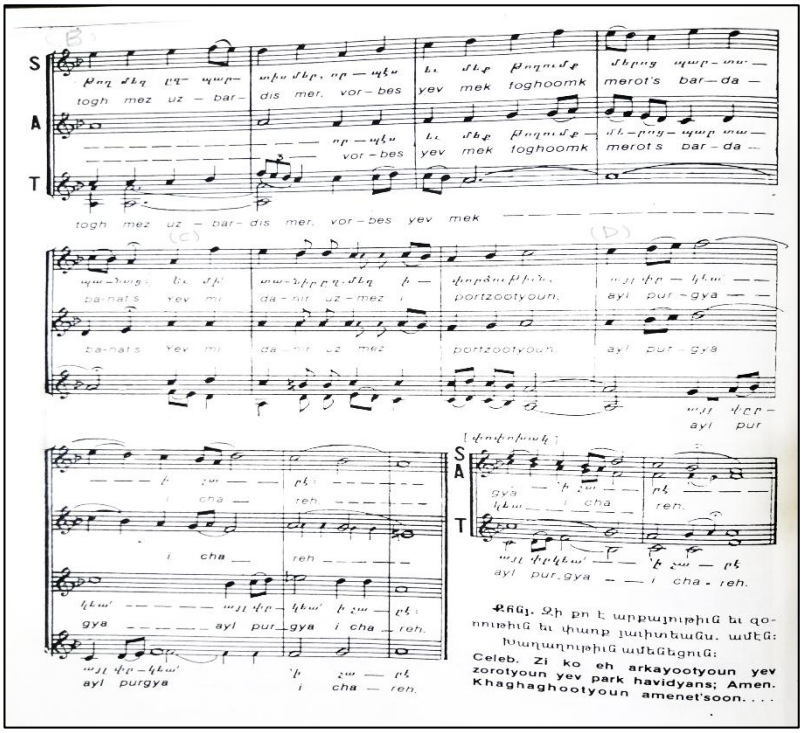
(الهارموني)

1. الأكوردات

ت	نوع الأكوردات	الجملة	العدد
1	CM	A	3
2	$Csus_2"_4$	A	1
3	Am	B	1
4	G_{7th}	B	2
5	CM	B	1
6	dm	B	1
7	FM	B	1
8	C_{7th}	C	2
9	a_{7th}	C	1
10	CM	C	2

2. كثافة الأكوردات: قليلة

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1730
Karon Burjaneek Krikor, Maysam Hirmiz Toma: The melodic structure of the Armenian choir in Iraq
Al-Academy Journal - Issue 120 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

نموذج (3)

النموذج (3) العينة الطويلة: Hayr Mer (صلاة اساسية)(اللحن)

ت	الفقرات	نموذج رقم(3)
1	سلم المقام	سلم (لا) فريجياني
2	نوع النسيج	بوليفوني و همفوني
3	حركة المسارات اللحنية	السوبرانو: (IA) مسارصاعد (IIA) مسارصاعد (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمتعرج (IC) مسارصاعد (IIC) مسارمتعرج (IID) مسارمتعرج
		الألتو: (IA) مسارصاعد (IIA) مسارصاعد (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمستقيم (IC) مسارصاعد (IIC) مسارمستقيم (IID) مسارمتعرج
		التنور: :(IA) مسارصاعد (IIA) مسارمستقيم (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمتعرج (IC) مسارصاعد (IIC) مسارمتعرج (IID) مسارصاعد
		الباص: (IA) مسارصاعد (IIA) مسارمستقيم (IB) مسارصاعد (IIB) مسارمستقيم (IC) مسارصاعد (IIC) مسارداثري (IID) مسارصاعد
4	سرعة حركة اللحن	70 mm
5	المدى اللحني	السوبرانو: f_1 الى f_2 الألتو: c_1 الى d_2 التنور: g_1 الى f_2 الباص: A الى b_b المدى اللحني الكلي: A الى f_2

(الهارموني)

ت	أنواع الأكوردات	المقطع	الجملة	العدد
1	لا يوجد	I	A	0
2	am	I	B	1
3	dm	I	C	1
4	gm	I	C	1
5	am	I	C	1
6	CM	I	C	1
7	لا يوجد	II	A	0
8	dm	II	B	1

9	FM	II	B	1
10	FM	II	B	1
11	F_{7th}	II	B	1
12	am	II	B	1
13	FM	II	C	1
14	Am	II	C	1

2. كثافة الأكوردات: قليلة

النتائج

ظهرت نتائج التحليل السابق لنماذج العينة كما يأتي:

(اللحن)

1. سلم المقام: ظهر استخدام سلم مقام واحد في نموذجين و بنسبة 66.66% دون أي تغيير. وكذلك استخدام سلمين في نموذج واحد بنسبة 33.33 من النماذج الكلية
2. نوع السلالم المستخدمة هي (الكبيرة، والصغيرة، والفريجياني)
3. حركة المسارات اللحنية للاصوات في نماذج العينة الكلية:

أ. السوبرانو: بشكل عام يسير بشكل متعرج .

ب. الآلتو: بشكل عام يسير بشكل متعرج وكذلك بشكل اقل مستقيم وصاعد

ج. التنور: بشكل عام يسير بشكل مستقيم وكذلك متعرج بنسبة قليلة.

د. الباص: بشكل عام يسير بشكل مستقيم ومتصل وبنسبة قليلة صاعد ومتعرج.

4. سرعة حركة اللحن لنماذج العينة هي بين (70-100M.M)
5. المدى اللحني: التزمت الأصوات بالمديات اللحنية المتعارف عليها حسب انواعها في فن الكورال ولم يظهر تقاطع في استعمالها.

(الهارموني)

1. نوع الأكوردات: ظهرت أنواع الأكوردات ثلاثية طبيعية من نوع البسيط وهي الكبيرة والصغيرة والناقصة، بالأضافة الى الأكورد الرباعي النغمات 7^{th} المتعارف عليها في الهارمونية الكلاسيكية القديمة.
2. الكثافة الأكوردية: هي بين المتوسط والقليل. أي انها كثافة اقل من المعتدلة في استخدام الأكوردات

الأستنتاجات

من خلاصة نتائج التحليل السابقة، يمكن عرض الاستنتاجات بالشكل الأتي:

1. تميزت التراتيل باعتمادها على السلالم الكبيرة والصغيرة والمتعارف عليها في نظام العصر الباروكي والكلاسيكي، مع ظهور نموذج معتمد على السلم الفريجياني (يشبه سلم الكُرد العربي) وهو من السلالم السابقة لنظام السلم المعدل، وهذا يدل أن الثقافة الموسيقية الارمنية تمتد في جذورها الى عمق ما قبل تعديل السلالم ولا زالت تعتمد على تلك الجذور الى يومنا هذا ولو بنسبة اقل من اعتمادها على نظام السلم المعدل الذي تهتم فيه كجانب اساسي وبحدوده الكلاسيكية حيث لم تظهر تعقيد انظمة السلالم الرومانتيكية والمعاصرة في بناءاتها اللحنية.
2. تتوضح البساطة في بناء الالحان ضمن نسيج السلم من خلال تشبيع اللحن واسناده من درجات السلم التي يتعمدها بشكل رئيسي وهذا واضح في عدم استخدام الانتقالات الى السلام المختلفة والتنوع عليها، إنما التركيز على سلم اساسي واحد في بناء لحن الترتيلة، وهذا ما ظهر ليس في بنية التراتيل القصيرة فحسب، بل كذلك في التراتيل المتوسطة والطويلة، رغم وجود انتقالة بسيطة في نوذج واحد من سلمه الكبير الى سلمه الصغير القريب، أي المشابه له بالدليل، ويكاد يكون غير مؤثر بقوة او متميز الى حد الملاحظة المهمة.
3. حركة المسارات اللحنية لكل لحن تميزت ضمن نوعي النسيج العمودي والافقي بشكل عام بالايجابية، اذا ما قورنت بمفاهيم تأليف الكورال ومبادئه التي تهتم بصوت الباص ان يكون دائما بنغمات طويل والسوبرانو بنغمات متحركة لحنية اكثر من باقي

الاصوات، وصوتي التنر والألتو بمسارات اقل حركة من السوبرانو واكثر تحرك من الباص، وهذا ما توضح فعلا في بنية الالحان او الاصوات الأربعة لهذه النماذج، حيث يتحرك السوبرانو دائما متخذ اللحن الاساسي، واقل منه الألتو، بينما اهتم التنر بالمحافظة على ثبات اللحن عبر مسارات مستقيمة لا تعيق وضوح الالحان الرئيسية للسوبرانو والألتو، اما الباص فقد حافظ على ماهو متعارف عليه من مدّ صوتي متصل يدعم نغمات ودرجات السلم الاساسية للمحافظة على تونالية المقام وسلم، وهذا هو دوره الحقيقي في مفهوم بناء فن الكورال

4. سرعة حركة اللحن(M.M): من جمع السرع المختلفة لنماذج العينة، ظهر بإنها من السرع المتوسطة الى الى خفيفة السرعة. وهذا يساعد في ابراز الكلمات عند لفظها في الغناء وفسح المجال لوضوح تجانس الألحان وتوافقها الصوتي عند الاستماع لها.

5. نوع الأكوردات: تميزت جميع النماذج بالبناء الأكوردي البسيط والمتعارف عليه ضمن عصري الباروك والكلاسك، حيث ظهرت بشكل عام الأكوردات من البناء الثلاثي النغمات البسيط، وكانت الأكثر أستخداماً هي الأنواع الكبيرة الصغيرة.

أما الأكوردات الرباعية النغمات فظهرت بنسبة قليلة جداً ومن النوع ال (7th)و(m_{7th})، والتي هي مصنفة ضمن بناء هارمونية الكلاسك ايضا.

6. الكثافة الأكوردية: ظهرت النماذج بهارمونية ذي كثافة بين المتوسطة والقليلة. وهذا ما يدل على فقر النظام العمودي وتميز النظام اللحني (البوليفوني) بصورة أكبر، وقد تكون هذه الخاصية اللحنية هي الاقرب لنظام مفهوم النسيج اللحني الغربي المتأثر بجماليات الالحان الكنسية المعروفة بالكنيسة الشرقية، والتي نقلت وتطورت على يد الراهب كريكوريان، والمعروفة بالالحان الكريكوريانية في العصور الوسطى، حيث ساهمت فيما بعد بتطور علم الكانتوس فيرموس والبوليفونية بشكل عام.

التوصيات

توصي الباحثة بالاهتمام العلمي الجاد في مجال موضوع بحثها حيث يمثل خزين ارثي غنائي ديني متطور من خزين حضارة العراق واطيافه المتنوعة.

Conclusions:

1. Scales: The hymns predominantly utilize major and minor scales familiar from the Baroque and Classical periods. Interestingly, one example features the Phrygian mode (similar to the Arabic Kurd scale), a pre-common practice period scale. This indicates that Armenian musical culture has deep roots predating the standardization of scales and continues to draw upon them, albeit less frequently than the common practice system. The focus remains within classical scalar boundaries, without the complexities of Romantic and contemporary scale systems in their melodic constructions.
2. Melodic Simplicity: Melodies within the scalar framework exhibit simplicity, heavily relying on and supported by the primary degrees of the scale. This is evident in the limited use of modulations to different scales and variations thereof. Instead, there's a strong focus on a single key within a hymn's melody, observed not only in short hymns but also in medium and long ones. A minor modulation to a closely related minor key (sharing the key signature) occurs in one example, but its impact is subtle and not a prominent feature.
3. Voice Leading: The movement of melodic lines in both vertical (harmonic) and horizontal (melodic) textures generally aligns positively with choral composition principles. Typically, the bass line features longer notes, while the soprano has the most active melodic movement. The tenor and alto parts exhibit less movement than the soprano but more than the bass. This is indeed evident in the four-voice structures analyzed, where the soprano consistently carries the main melody, followed by the alto with slightly less activity. The tenor tends to maintain a more stable melodic line, avoiding obstruction of the main melodies in the soprano and alto. The bass fulfills its traditional role by providing a continuous harmonic foundation, supporting the fundamental notes and degrees of the scale to maintain the tonality and key, which is crucial in choral construction.
4. Tempo (M.M.): The collected tempos of the sampled hymns range from moderate to moderately slow. This facilitates clear articulation of the lyrics during singing and allows for the distinct blending and harmonic consonance of the melodies to be appreciated upon listening.
5. Chord Types: All analyzed examples feature simple and familiar chordal structures characteristic of the Baroque and Classical eras. Triadic chords (three-note chords) were the most common, with major and minor triads being the most frequently used types. Seventh chords (both major 7th and minor 7th) appeared very infrequently and are also classified within classical harmonic structures.
6. Chordal Density: The analyzed hymns exhibit a harmonic density ranging from medium to low. This suggests a less prominent vertical (harmonic) system and a more pronounced linear (polyphonic) texture. This characteristic might indicate an affinity with Western concepts of musical texture influenced by the beauty of Eastern church melodies, which were transmitted and developed by the monk Gregory (St. Gregory the Great), known as Gregorian chant in the Middle Ages. Gregorian chant subsequently contributed to the development of cantus firmus and polyphony in general.

References:

Books:

1. BODURIAN, Agota: (*2020),* Armenian Church music: genres, modes, and notation Issue.
2. Istepanian, Robert: The Armenians of Iraq since 2003, 2023
3. KEROVPYAN, Aram: (2010)THE MUSIC OF THE CHURCH OF ARMENIA.
4. Derderian,(2012) Armenian Hymns.
5. Hepoian,(1941) Armenian Church music.
6. Jonathan Ray: (2014) Music, ritual, and Diaspora identity: a case study of Armenian Apostolic Church.
7. Nuti, Giulia:(1976) The performance of Italian basso continuo: style in keyboard accompaniment in the seventeenth and eighteenth centuries.
8. Sunol, Dom Gregory:(1930) Text Book Of Gregorian Chant, Translated from the sixth French edition with an introduction by J.M. Durnford.

Research:

1. Taqi Ahmed Al-Waili, (2019) Characteristics of the melodic structure of stringed bass instruments in Iraqi symphonic compositions, unpublished master's thesis, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, **University of Baghdad**.
2. Hazar Bassam Abbas, (2021) The Problem of Studying Choirs within Iraqi Musical Institutions, Unpublished Master's Thesis, College of Fine Arts, Department of Musical Arts, **University of Baghdad.**

Websites:

1) https://chaldeanpatriarchate.com
2) https://artsandculture.google.com
3) https://stringfixer.com.(Retrieved from Armenian Apostolic Church).
4) https://www.albawabhnews.com.(The oldest Armenian Church in the Middle East)
5) https://www.aljazeera.net.(Armenian Quarter in Quds)
6) https://www.wikiwand.com. (Christianity in Turkey)
7) https://www.arabdict.com
8) https://sacred-music.org
9) HYPERLINK "https://fanack.com/ar/iraq/culture-of-iraq" https://fanack.com/ar/iraq/culture-of-iraq