Al-Academy Journal
Issue 121
Journal homepage: https://jcofarts.uobaghdad.edu.iq
ISSN(Online) 2523-2029/ ISSN(Print) 1819-5229
DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1758

Musical accompaniment for Iraqi songs in the 1980s and 1990s (a comparative study)

Mohammed Hussein Jabara Wani [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 11 May 2025
Received in revised form 24 May 2025
Accepted 25 May 2025
Published 1 April 2026

Keywords:
Musical accompaniment, Iraqi song

ABSTRACT

This research presents an analytical comparison between the musical accompaniment of Iraqi songs in the 1980s and 1990s, through the analysis of two models representing each decade. The focus is on three elements: rhythm, melody, and harmony, aiming to reveal differences in musical structure, instruments, and techniques. The results show a marked development in the 1990s in terms of the multiplicity of rhythmic lines or layers, the diversity of instruments, and the use of electronic devices such as the organ with its multiple sounds and percussion instruments, as well as the application of modern recording technologies like sequencers. There was also a growing emphasis on harmony and the use of chords and their musical functions, in contrast to the simplicity of the musical texture in the 1980s and its reliance on traditional instruments and conventional methods of executing musical accompaniment. These differences reflect the impact of technological and cultural shifts on musical arrangement methods for songs and, in particular, on musical accompaniment. They also highlight the path Iraqi song has taken towards modernity and integration with contemporary global music.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1758
Mohammed Hussein Jabara Wani: Musical accompaniment for Iraqi songs in the 1980s and 1990s (a comparative study)
Al-Academy Journal - Issue 121 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

المرافقة الموسيقية للأغنية العراقية في عقد الثمانينات والتسعينات (دراسة مقارنة)

محمد حسين جباره وني[1]

الملخص:

يتناول هذا البحث مقارنة تحليلية بين المرافقة الموسيقية للأغنية العراقية في عقد الثمانينات والتسعينات، من خلال تحليل نموذجين يمثلان كل عقد حيث تم التركيز على ثلاثة عناصر: الإيقاع واللحن والهارموني، بهدف الكشف عن الفروقات في البناء الموسيقي والأدوات والأساليب المستخدمة.أظهرت النتائج تطوراً ملحوظاً في التسعينات من حيث تعدد الخطوط او الطبقات الإيقاعية، وتنوع الآلات، واستخدام الأجهزة الالكترونية مثل جهاز الأرغن بما يحويه من أصوات متعددة، وجهاز الايقاعات، فضلاً عن توظيف تقنيات التسجيل الحديثة مثل السيكونسر. كما برز الاهتمام بالهارموني وتوظيف الأكوردات ووظائفها الموسيقية، في مقابل بساطة النسيج الموسيقي في الثمانينات واعتماده على للآلات الواقعية التقليدي والأساليب المعتادة في تنفيذ المرافقة الموسيقية.تعكس هذه الفروقات أثر التحولات التكنولوجية والثقافية على أساليب التوزيع الموسيقي للأغنية وللمرافقة الموسيقية بشكل خاص، وتُبرز المسار الذي سلكته الأغنية العراقية نحو الحداثة والاندماج مع معطيات الموسيقى العالمية المعاصرة.

الكلمات المفتاحية: المرافقة الموسيقية , الأغنية العراقية

اولا- مشكلة البحث:

شهدت الأغنية العراقية خلال عقدي الثمانينات والتسعينات تحولات ملحوظة في بنيتها الموسيقية، خاصة على مستوى المرافقة الموسيقية التي تُعد من أبرز المكونات البنيوية في العمل الغنائي .فمع تطور التقنيات وظهور اجهزة إلكترونية جديدة، الا اننا بدأنا نلحظ تغيراً في طابع او لون الاغاني، من حيث اختيار الآلات، والأنماط الإيقاعية، والوظائف الهارمونية، وأساليب التنفيذ .هذا التحول ، و رغم تأثيره الجليّ على ذائقة الجمهور وشكل الإنتاج الغنائي، فأنه لم يحظَ بدراسة علمية مقارنة ترصد الفروقات النوعية بين العقدين وتُحلل أثر تلك التغيرات في البنية الموسيقية للأغنية العراقية. من هنا تتأسس مشكلة البحث في التساؤل عن الكيفية التي تطورت بها المرافقة الموسيقية للأغنية العراقية بين هذين العقدين، وما الذي يميز كل منهما.

.ثانيا- أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في كونه يتناول فترات زمنية محورية في تاريخ الأغنية العراقية، ومن خلال تسليط الضوء على المرافقة الموسيقية كأحد العناصر المهمة في بنية الأغنية، يسعى هذا البحث الى:

1. سد فراغ بحثي في الدراسات الموسيقية العراقية، خاصة فيما يتعلق بعقدي الثمانينات والتسعينات الذي لم يُدرس من زاوية التوزيع والمرافقة الموسيقية.
2. إبراز دور المرافقة الموسيقية في التأثير على مسار تطور الأغنية، وبالتالي الإسهام في قراءة أعمق لواقع الموسيقى المعاصرة.

ثالثا- هدف البحث: يهدف هذا البحث إلى الكشف عن الفروقات النوعية في المرافقة الموسيقية للأغنية العراقية بين عقدي الثمانينات والتسعينات.

رابعا- حدود البحث:

الحد الموضوعي: المرافقة الموسيقية لعقدي الثمانينيات والتسعينات.

الحد المكاني: العراق، بغداد.

الحد الزماني: (1980-1999).

خامسا- مصطلحات البحث:

1. **المرافقة الموسيقية:** " رافق: صار رفيقه أو صاحبه أو رافق أحدهما الآخر" (Maalouf, 1986, p. 272). وهي (الآلات الموسيقية التي تصاحب الغناء. تعمل على اسناد اداء المغني، وتجنب الصمت ما بين الجمل الغنائية، وتوضيح كلاً من الإيقاع والتناغم، وبالتالي تدعم معالجة الموسيقى والتركيز)، (Schotanus, Singing and Accompaniment Support the Processing of Song

[1] كلية الفنون الجميلة/ قسم الفنون الموسيقية

(Lyrics and Change the Lyrics' Meaning, 2020, p. 1). وفي ضوء ما تقدم واستناداً الى المضامين التي تتشكل منها التعريفات السابقة يعرّف الباحث مصطلح المرافقة الموسيقية بأنه: يشير إلى عملية اشتغال كافة العناصر الموسيقية المصاحبة للصوت الغنائي أي خط اللحن الأساس في الأغنية العراقية، بما في ذلك الإيقاع، والانسجام، والآلات المستخدمة وطريقة توظيفها، والتقنيات الموسيقية والصوتية.

2. **الأغنية:** "وجمعها **أغانٍ**: ما يترنم ويتغنى به" (Maalouf, 1986, p. 561) ،وهي " قطعة غنائية للأصوات، وبالمعنى الخاص هي غناء لصوت بشري منفرد، بمرافقة آلية كان أم بدونها " (Hammam, 1992, p. 74). تأسيساً على ما تقدم فان الباحث يعرف الأغنية العراقية اجرائيا، بأنها: العمل الغنائي الذي يُنتَج ويُؤدَّى ضمن السياق الثقافي العراقي، وباللهجة العراقية، وبالأساليب اللحنية والتوزيعية المحلية، أو المستمدة من الأساليب المستوردة او الحديثة، وهي الأغاني التي صدرت في العراق خلال عقدي الثمانينات والتسعينات من القرن العشرين في بغداد تحديداً، بكل ما أحاطت بها من ظروف وعوامل، وأداها فنانون عراقيون، وحققت حضوراً جماهيرياً في تلك الفترة.

الإطار النظري

1. المبحث الأول: المرافقة الموسيقية

المرافقة الموسيقية هي البنية الصوتية التي تُحيط باللحن الرئيس وتُسهم في دعمه تعبيرياً وإيقاعياً وهارمونياً، لتمنح العمل الموسيقي طابعه الجمالي المتكامل، وتحتوي المرافقة الموسيقية على مكونات تستند على الآلات الموسيقية التي تنقسم بحسب وظيفتها وامكاناتها الى: آلات إيقاعية وآلات نغمية او لحنية، وهي من حيث الأنواع، يصنّفها العلماء الى ثلاثة وهي:" الكوردفونية أي الوترية، والايرفونية أي الهوائية، والممبرانوفونية وهي الايقاعية الجلدية، والايدوفونية وهي الايقاعية المصوتة لذاتها". (Fareed, The History of Musical Arts, Part 1, 1990, p. 35) ، وفي الموسيقى الغربية، تتضمن مكونات المرافقة الموسيقية للأغاني في العادة على الاتي: (نماذج إيقاعية، وآلات موسيقية لحنية مثل الجيتار والبيانو وعائلة الوتريات والكيبورد، والهارمونيات او (الكوردات) التي توضع في الاغنية، وتوزيع الآلات والاصوات، والديناميكية وغيرها، وتعمل هذه العناصر معاً على تعزيز جودة الأغنية وخلق تجربة استماع متكاملة للمتلقي)، (Zavadskaa & Davidova, 2019, p. 108)، وتقدم هذه المكونات الدعم للمغني او للآلة المنفردة، وعلى عدة مستويات، ومنها:

(إضافة اتساقات واجرس صوتية (Timbers) مختلفة لا يملكها العازف المنفرد-الصوت البشري- في ترسانته، على سبيل المثال إثراء تلويني للصوت. وإضافة نسيج توافقي (اكوردي) إلى اللحن الصوتي الواحد، مما يخلق سعة في التأثير ونقل نصاً ضمنياً عاطفياً معيناً يكون مخفي او مضموراً. ودعم المتر الإيقاعي، مما يحافظ على استقرار الإيقاع والشكل الموسيقي بشكل عام)، (Schotanus, Singing and Accompaniment Support the Processing of Song Lyrics and Change the Lyrics' Meaning [1], 2020, p. 3)، وعلى هذا الأساس يمكن تصنيف المرافقة الموسيقية في الموسيقى والاغاني العربية إلى أنواع عدة من حيث تنوع آلاتها، فهي تحتوي على آلات موسيقية تكوّن بطبيعة أدائها عناصر موسيقية تدعم وتكمّل المؤدي المنفرد بالأداء فتضيف بعداً جمالياً للأغنية.

تشكل المرافقة الموسيقية بتفاعل مختلف الآلات الموسيقية المستخدمة فيها بما يعرف بالنسيج الموسيقي (Texture)، ويتسم النسيج الموسيقي بمغزى معقدا يقوم على الترابط الوظيفي بين جميع الأصوات الناتجة عن الآلات الموسيقية المشتركة بالأداء، ويصنّف النسيج الموسيقي ضمن أطار مفهوم الانسجام الى ثلاثة أنواع وفقاً لعدد الخطوط اللحنية وكيفية تفاعل الخطوط المختلفة مع بعضها البعض. كما يأتي:

اولاً: النسيج المونوفوني والهتروفوني (Monophony,Hetrophonic): ويعرفه (طارق حسون فريد) على انه " مصطلح يطلق على اي لحن مونوفوني الطابع يظهر في بعض اجزائه بعض التباين اللحني او الخروج اللحني عن المسار اللحني الأساسي، وتحدث الهيتروفونية بالطبع عندما يشترك في الاداء أكثر من منشد او مغني او أكثر من عازف ويتكون المصطلح من كلمه (هترو) وتعني مغاير او مختلف و(فون) اي صوت" (Fareed, Theories and methods of music analysis, 2005, p. 68)،

ثانياً: النسيج البوليفوني (Polyphonic): وورد ذكر البوليفوني عند (ارثر السون) بأنه يعني، (الى حد كبير تعدد الأصوات، وقد اشتق من عبارة البنطة مقابل البنطة (punctum contra punctum) وكلمة (punctum) كونها التسمية القديمة للنوتة، وتعني العبارة بالتحديد النوتة مقابل النوتة)، (ELSON, 1915, p. 47). وهو "مصطلح اغريقي يطلق على النسيج الموسيقي المتعدد المسارات اللحنية" (Fareed, Theories and methods of music analysis, 2005, p. 74).

ثالثاً: النسيج الهوموفوني (Homophonic): يتميز بوجود لحن أساسي يُدعم بالأصوات الهارمونية التي تعزف الكوردات وبنفس الإيقاع، "والهوموفوني الذي نشأ في القرن السابع عشر يدل على لحن مدعوم بالكوردات والتناغم او الانسجام Harmony " (ELSON, 1915, p. 47).

1.1. وظائف الكوردات:

تتلخص الأكوردات في نظريات الموسيقية الغربية ضمن "مفهوم السلمية (Tonality)، التي تنطوي على " نظام من الانسجامات العلمية ... والسلمية، أدت الى تطور النظرة الهارمونية ابتداءً من عمل الثالوث الكبير واهمية النغمة الخامسة لدرجات السلم" (Toma, 2018, p. 111)، وتُصنّف الأكوردات ضمن نظام وظيفي هارموني إلى ثلاث وظائف رئيسة وهي: الاستقرار (تونيك)، الانتقال (صب دومينانت)، والتوتر (دومينانت). ويُعد استخدام مبدأ التوتر والارتخاء الهارموني أحد اساسيات البناء الموسيقي للأكوردات، و(لا يقتصر ظهوره على الكادينز فقط، بل يتجلّى أيضاً في تحركات هارمونية أخرى، تكمن وظيفتها في توليد الإحساس بالحركة والتوقع والعودة إلى الاستقرار داخل الجملة الموسيقية)، (Mount, 2009, p. 118)، و(يمثل القفل Cadence في الموسيقى عنصراً هيكلياً مهماً يشير إلى الإغلاق داخل القطعة، وهو يعمل كتقدم متناسق يوفر إحساساً بالدقة، وغالباً ما يشير إلى نهاية العبارات أو الأقسام)، (Caplin, 2024)، ويتمثل الكادينز بالانتقال من أكورد دومينانت الى تونيك، ومثال: (I-IV-V-I) هو النمط الكلاسيكي للكادينز، وتخدم وظيفة التوتر والارتخاء، مهمة أخرى تتجلى في التحويل (Modulation) الى سلم اخر غير السلم الرئيس للمقطوعة الموسيقية، وتتنوع الطرق المستخدمة للتحويل بين السلالم، غير ان في الأسلوب الكلاسيكي يتم الاعتماد على نظام وقواعد حددت الانتقالات على السلالم ودرجاتها. (ومن مهارات التأليف الموسيقي الاخرى هي وضع أكوردات لا تنتمي إلى سلم القطعة الرئيس، لكنها تُستخدم لإضافة لون درامي أو عاطفي أو مفاجئ)، (McKinley, 2023)، كما ان هناك الأكوردات غير الثلاثية، والتي تبنى على إضافة الثالثات على اخر نغمة للأكورد، وتبدأ من الأكوردات السباعية وتنتهي عند الأكوردات الثالثة عشر.

2. الفرق الموسيقية العر اقية:

تتنوع الفرق الموسيقية العراقية وكما في معظم البلدان العربية الى عدة تشكيلات مكونة من عدة موسيقيين، ويأتي هذا التنوع تبعاً لارتباطها بالجوانب الوظيفية والثقافية والموسيقية والعملية، فلدينا في العراق على سبيل المثال الفرق الشعبية البسيطة مثل فرقة المربع العراقي ولدينا الفرقة الكبيرة المنهجية مثل السيمفونية العراقية.

1.2. الفرق الموسيقية في الإذاعة والتلفزيون:

أسهمت الإذاعة والتلفزيون في العراق بدور محوري في تطوير الحركة الغنائية، من خلال توفير ستوديوهات التسجيل والبث المنظم للأغاني، مما أتاح للفنانين المغنين والموسيقيين فرصاً واسعة للوصول الى الجمهور، إضافة الى التلفزيون العراقي الذي خصص برامج لتسجيل الأغاني والمقطوعات الموسيقية وتوفير ستوديو تسجيل صوتي خاص، ولقد حدثت بوادر هذه النهضة منذ بدايات القرن العشرين عندما تأسست الإذاعة " في عام 1936، كواحدة من أوائل الإذاعات العربية الرسمية " (Ali, 2016, p. 107)، وبالتوازي مع تطور الإذاعة والتلفزيون، تم تأسيس أول الفرق الموسيقية العراقية برئاسة الموسيقي صالح الكويتي " [*](Kamar, 2011, p. 90).

وكان لتأسيس معهد الموسيقى العراقي، دورا في (تطوير قابلية الفنانين الفنية، ورفد الساحة الفنية بالموسيقيين)، (Al-Jaberi, 2008). ثم توالى تأسيس الفرق الموسيقية التي أضيفت لها آلات موسيقية جديدة على آلات ما يسمى بالتخت العربي (الشرقي). في عام 1948م " تشكلت فرقة جديدة على أنقاض الفرقة السابقة الخاصة بالإذاعة ... قامت بالأعداد الموسيقي لعشرات الأغاني العراقية" (Al-Awsi, 2010, p. 23). وفي الخمسينات القرن الماضي اخذت الفرقة بالتوسع لتشمل دخول آلات جديدة متنوعة[*]. ومنها (آلة الأكورديون والبيانو)، (Al-Bayati، 2002). وفي الستينات " توسعت الفرق الموسيقية وأُدخلت عليها آلات الحديثة الالكترونية مثل الأرغن والجيتار وبعض الآلات الإيقاعية" (Al-Jaberi, 2008). وفي السبعينات تم تأسيس (فرقة كردية وفرقة خاصة بالموشحات الدينية برئاسة روحي الخماش)، (Al-Sudani, 2006)[**].

---

[*] ينظر الى الصورة رقم (1)، في ملحق الصور (1)

[*] ينظر الصورة رقم (2،3،4،5) في ملحق الصور ص (1)

[**] ينظر الصورة رقم (6،7،8،9) في ملحق الصور ص (2)

2.2. فرق الباند الغربي:

شهدت فترة السبعينات من القرن الماضي ظهور عدة فرق عرفت باسم (الباند الغربي) وهي بشكل عام " عبارة عن مجموعة صغيرة من الموسيقيين، تعزف بشكل رئيسي أغاني شعبية وبوب، وتتكون عادة من مغني، عازف طبول، عازف لوحة مفاتيح/أرغن، عازف جيتار وعازف باص جيتار" (Chery, 2018)، وورد لدى (احسان زلزلة) ان هذه الفرق تتكون عادة من "مجموعة من الهواة محبي للموسيقى، وذوي ثقافات فنية غير متساوية، وفرت لهم امكاناتهم المادية آلات موسيقية عصرية، مستفيدين من التطور الثقافي والاحتكاك الفني بالعالم العربي والغربي على وجه الخصوص... مستلهمين موادهم الموسيقية من التراث الذي تربوا معه، بإضافة نكهة الموسيقى الاوربية بأساليب أدائها وعلى مستوى ثقافتهم العمرية (Zalzala, 2018).

1.2.2. الآلات الموسيقية في الباند الغربي

تنقسم الآلات الموسيقية المستخدمة في فرق الباند الغربي الى قسمين وكما يبدو من خلال الصور في الملحق وهي:

الآلات الأساسية وتضم: (طقم الطبول، الباص جيتار، الجيتار الكهربائي والأرغن الكهربائي).

الآلات الثانوية وتضم: التي تأخذ دور الانفراد في جملة لحنية خلال أداء الاغنية مثل (انفراد آلة الفلوت في اغنية (الصوبين لفاضل عواد) وهي كالتالي. (الساكسفون، الفلوت، الكلارينت، الاكورديون).

وعن اسلوب فرق الباند الغربي الموسيقي يذكر (احسان زلزلة) ما نصه "أتت فرق الباند الغربي بتلك الأساليب الجديدة التي كانت سببا في تغيير النسيج الصوتي والمتآلفات الصوتية التي فرضتها آلات الجيتار عليها، اما الايقاعية فنجد مجموعة الطبول احتلت محل الآلات التقليدية... مما ولد ثقافة صوتية جديدة". (Zalzala, 2018, p. 118)، ويدعم هذا الرأي ما ورد في مقابلة (ميسم هرمز) الذي يذكر ان فرق الباند الغربي (تتميز موسيقاهم بالأنسجامات الأكوردية الهارمونية فكانت مختلفة عما موجود من المرافقة الموسيقية بالآلات التقليدية) [1]

3.2.الفرق الخليجية:

وهي فرق موسيقية ظهرت في منتصف الثمانينات وانتشرت بشكل واسع في (العراق والكويت والبحرين). اما في العراق فظهرت فرقة الرشيد أولا[2]، ودانة العراقية التي كونها مجموعة من طلبة معهد الفنون الجميلة، في عام (1983)[3]، بينما ورد في مقابلة (صالح الفهداوي) ان اول الفرق كانت (فرقة السمّار وفرح)، وعن طبيعة الآلات الموسيقية لتلك الفرق العراقية يورد الباحث ما جاء في لقاء مصور لأعضاء فرقة دانة (كنا نعزف في بداية تكوين الفرقة النموذج الإيقاعي على الآلات الايقاعية الواقعية مثل الدفوف والطبلة والرق، ثم استبدلنا الايقاعات بآلة الأرغن التي تحتوي على الايقاعات الجاهزة، ويضيف (خالد حلمي) اننا استخدمنا جهاز (Drum Machine) او (Rhythm box) حسب قوله، نوع (Roland TR-505)، ثم (Alesis)، وكنا نوصِلهم مع جهاز آلة الأرغن، فكنت كأنما تسمع فرقة موسيقية كاملة حسب قوله، مما ساهم في تطور الفرقة.

1.3.2. الآلات الموسيقية المستخدمة في الفرق الخليجية

تضم الآلات الايقاعية التالية: (الطيران) او الدفوف، والطبلة، والرق، وأحياناً آلة (Gonga) الايقاعية اللاتينية، و(المروس) البصرية، ثم استبدلت هذه الآلات بجهاز الايقاعات (Drum Machine).

والآلات اللحنية وهي: آلة الأرغن، والجيتار الكهربائي، وقد استخدم العود لفترة قصيرة جدا. وكما هو واضح في ملحق الصور، وكما استخلصه الباحث من خلال مقابلته مع عازف فرقة دانة (خالد حلمي).

وعن النسيج الموسيقي لتلك الفرق، يرى كلٌ من (ميسم هرمز)، و(خالد أبو هارون)، بحسب ما صرحا به في مقابلتين منفصلتين ان (الفرق الخليجية لم تكن تهتم بالنسيج الهارموني او الأكوردي فهي تهتم بالإيقاع بشكل كبير. لذلك نلاحظ ان في الفرق الخليجية العديد من الآلات الإيقاعية مقابل آلة لحنية واحدة وهي آلة الأرغن وكانت مهام الأرغن تقتصر على عزف الصولو ومرافقات بسيطة، وليس

[1] ميسم هرمز: أستاذ دكتور، **فرق الباند الغربي والنسيج الموسيقي**، قسم الفنون الموسيقية، بغداد 2024/12/16.

[2] لقاء مع احمد دانه وخالد دانة على راديو الرابعة FM يحاورهم وليد حبوش، منشور في قناة (برامج وليد حبوش) في اليوتيوب بتاريخ 2023/10/29، على الرابط (https://www.youtube.com/watch?v=AHd4H0x-pfA).

[3] نفس ا لقاء مع احمد دانه وخالد دانة على راديو الرابعة FM.

للكوردات اهتمام كبير) [1]، [2].

3. الأغنية في عقد الثمانينات:

في منتصف الثمانينات برزت أصوات جديدة لفنانين شباب (قدموا أدائهم للأغاني من خلال برنامج (أصوات شابة)* ، فكان أحد الروافد التي ساهمت في اكتشاف الأصوات الغنائية الجديدة وظهرت نتاجات غنائية لهؤلاء الفنانون الشباب الجدد)، (Al-Shammari, 2016)، (ويرافق هؤلاء المغنين مجموعة من الملحنين الجدد، وكان اغلب هؤلاء الفنانين الشباب يحملون شهادة الدبلوم في الموسيقى من معهد الدراسات النغمية المختص بالموسيقى العربية الشرقية، وبذلك كانوا مؤهلين لإخذ دورهم في الساحة الموسيقية العراقية)[3].

وفي المقابل وبعيدا عن منظومة الإذاعة والتلفزيون العراقية، وفي عام 1989، برز عدد من الفنانين الشباب تأثروا بالأغاني البوب الغربية وآلاتها، مما انعكس على أعمالهم بلون غنائي جديد يمزج بين المرافقة الموسيقية الغربية والألحان العراقية.

، ومن أبرز الأسماء (إسماعيل الفروة جي) و (عادل عكلة)، والذي صرح في لقاء مصور معه (لقد تأثرت بالفنان الهام المدفعي وفرقته الباند الغربي التي عُرفت في سبعينات القرن الماضي، وان التجربة المصرية واللبنانية في هذا المجال قد سبقتنا ونحن نتعلم من بعض حسب قوله، وكنت اعزف وأؤدي الأغاني الغربية، ثم بدأت أقلد الفرق المشهورة في الخليج العربي، بالأسلوب واللهجة العراقية وتكللت تلك المحاولة بالنجاح في أوساط المستمعين من الشباب) [4]. وورد في مقابلة إسماعيل الفروة تشي (كنت انتمي لفرقة دانة العراقية (الخليجية) ولحنت العديد من الأغاني اثناء الخدمة في الجيش، ثم بدأت امارس الغناء لوحدي).

لاقت هذه الموجة الموسيقية الجديدة حملة من الانتقادات، وبالسياق نفسه يقول الفنان (قاسم إسماعيل) (شهدت فترة نهاية الثمانينات، شيوع استخدام الأرغن الالكتروني، ولكن هناك امر مهم بالنسبة للغناء الشرقي والاذن العربية العراقية، فمن الصعب على الاذن التي تعودت على سماع الآلات والموسيقى العربية ان تتقبل الأغنية العراقية بمرافقه الأرغن فقط، فهذا الامر يكون غير مستساق قليلا، ولا يستطيع جهاز الأرغن التعويض عن التخت الشرقي*) [5].

وكان ابرز هؤلاء الفنانين الشباب ينتمون اما لفرق موسيقية سُيمت (الباند الغربي) او (الفرق الخليجية)، ولقد لاحظ الباحث من خلال اللقاءات التلفزيونية المصورة ان اغلب هؤلاء الفنانين يجيدون العزف والغناء على الآلات الموسيقية الغربية مثل (الجيتار والكيبورد والبيانو)، الامر الذي يؤشر على المقومات والميول التي دفعتهم للنزوع نحو لون غنائي متأثر بالمرافقة الموسيقية المستخدمة في الاغاني الغربية، ففي أحد لقاءات عادل عكلة يذكر انه قد (تدرب العزف على آلة البيانو في معهد الفنون الجميلة على يد الأستاذة القديرة نتاشا الراضي) [6].

وعلى مستوى التوزيع الموسيقي (برزت اسماء جديدة لهذا النوع من المرافقة الموسيقية (الغربية) ان صح التعبير، اسسوا لمفهوم التوزيع الموسيقي للأغاني بشكل أكثر شمولا وانتشارا مما سبق)[7]، ولقد اعتمد هؤلاء (الموزعين) على إمكانات الأجهزة الموسيقية الحديثة في توزيع مكونات الموسيقى للمرافقة الموسيقية في أغاني تلك الفترة، ويجيدون العزف على آلة الأرغن Keyboard (الحديث) و ادارة برامجها الموسيقية، ومنها تقنية السيكونسر التي تسمح بتسجيل كامل المرافقة الموسيقية للأغنية داخل جهاز الأرغن[8]. وعلى مستوى نتاجات الإذاعة والتلفزيون (بدأ توزيع الأغاني يأخذ منحى اكثر احترافية وذلك بمجيء نخبة من الموسيقيين المتمكنين في هذا

---

[1] ميسم هرمز: أستاذ دكتور، **فرق الباند الغربي والنسيج الموسيقي**، قسم الفنون الموسيقية، بغداد 2024/12/16.

[2] خالد أبو هارون: عازف كيبورد وموزع موسيقى، **الفرق الخليجية والأجهزة الموسيقية الإلكترونية واغاني فترة الثمانينات والتسعينات**، مقابلة مسجلة عبر الهاتف، بتاريخ 2025/3/21.

* بُثت اول حلقاته في عام 1984، ذُكر هذا في لقاء مع مقدمة البرنامج اقبال حامد، على موقع كولان، الرابط: (https://www.gulanmedia.com/ar/story/270509).

[3] مالك محسن: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العراقية**، شركة مدينة الفن، بغداد، 2025/4/5.

[4] لقاء مع عادل عكله على قناة (MBC)، برنامج صباح الخير، نُشر على اليوتيوب بتاريخ (2023/4/9). الرابط (https://www.youtube.com/watch?v=lDN35z0Ji34).

* تعبير شائع للتخت العربي، الذي يرافق الغناء العربي الشرقي قديما، ويضم آلة الناي والعود والكمان والقانون والطبلة والرق. الباحث

[5] قاسم إسماعيل: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الاغنية العراقية**، ستوديوهات الحنين، بغداد 2024/12/23.

[6] لقاء مع عادل عكله على قناة (MBC) برنامج صباح الخير نُشر على اليوتيوب بتاريخ (2023/4/9). الرابط (https://www.youtube.com/watch?v=lDN35z0Ji34).

[7] إسماعيل الفروة تشي: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **اغنية الثمانينات والتسعينات**، ستوديو بغداد، بغداد، 2025/2/28.

[8] خالد حلمي: عازف كيبورد وعضو فرقة دانة الخليجية، **الفرق الخليجية واغاني فترة الثمانينات والتسعينات والأجهزة الموسيقية الإلكترونية**، مكتبه لبيع الأجهزة، بغداد، 2025/4/5.

الجانب) [1].

يتبين للباحث من خلال ما تم عرضه، واستناداً الى المعلومات جمعها من المقابلات ومن لقاءات الفنانين المتلفزة، ان المرافقة الموسيقية انشطرت الى نمطين، ويورد ما جاء في القاء المتلفز مع (عادل عكلة) الذي صنف نمط الاغاني العراقية الى خطين حسب تعبيره (الخط الشرقي البحت)، (والخط الشرقي الغربي)، ويقصد بالأخير المرافقة التي تحتوي على الآلات الموسيقية الغربية) [2]. والتعبير الذي ساقه إسماعيل الفروة تشي، خلال مقابلته، حيث يصف هذا الانقسام ب (جماعة الشرقي وجماعة الغربي) [3]، وعلى أساس هذا التصنيف، واختصارا للمعنى، سيستخدم الباحث تعبير (النمط الأول) للإشارة الى الفنانين التقليديين الذين يتبعون المنهج المعتاد في المرافقة الموسيقية للأغاني، والخالي من إضافة الآلات الموسيقية الغربية المستخدمة في أغاني البوب الغربي. وسيستخدم تعبير (النمط الثاني) للإشارة الى الفنانين الذين يتبعون طريقة دمج الآلات الغربية المستخدمة في أغاني البوب الغربية، مع الآلات العربية في المرافقة الموسيقية لأغنياتهم. وفيما يأتي، سيستعرض الباحث عنصرين أساسيين في الموسيقى خلال هذه الفترة، وهما الإيقاع واللحن.

تنوع استخدام النماذج الايقاعية وآلاتها الداخلة في أغاني تلك الفترة فقد استُخدمت (النماذج الايقاعية وآلاتها الموجودة في البصرة والخليج العربي، فضلاً عن الآلات الايقاعية التقليدية القديمة) [4]. اذ بدأ الفنانون الذين يتبعون النمط الثاني في المرافقة الموسيقية، (باستخدام طقم الطبول الالكتروني، ودمجه مع بعض الآلات الايقاعية اللاتينية (Percussion)ا لتي تصاحب طقم الطبول، في مكونات المرافقة الموسيقية لأغنياتهم، في محاولة لمحاكاة الآلات الايقاعية البصرية الخليجية الجديدة) [5]. واستخدام السلالم الموسيقية الخالية من (الربع تون) والتي تسمح بتطبيق الهارموني عليها. واستخدام الأجهزة الموسيقية الالكترونية في تنفيذ المرافقة الموسيقية كل اغنياتهم. بدأت محاولات قليلة لبعض الفنانين من النمط الأول بتقليد هذا النمط الموسيقي و(ظهرت أغاني مفردة استُخدم في مرافقتها الموسيقية جهاز الأرغن مثل: اغنية المقدمة لمسلسل نادية (شجاها الناس)**، والأماني (الضالة)، واغنية (اليوم افراح وتهاني) لأحمد نعمة، و(الحية) لكاظم الساهر واغنية (زعلان الاسمر) لعارف محسن وغيرها)[6]. واستخدموا السلالم (المقامات) المتنوعة التقليدية في الحانهم. واستناداً لما تقدم يمكن للباحث القول ان فترة نهاية الثمانينات، مهدت -بطريقة مقصودة أو غير مقصودة من قبل الفنانين الجدد-لاستخدام موسع للأجهزة الالكترونية فقط، في مرافقة الغناء.

4. الأغنية في عقد التسعينات:

انعكس تأثير الحصار الذي فرض على جمهورية العراق بعد العام 1991 وما تبعه من تردي العامل الاقتصادي على جودة الاعمال الغنائية بشكل سلبي ، الامر الذي ادى الى اتجاه المنتجين وبعض الفانين نحو ضرورة ضغط التكاليف المالية الموجبة لتسجيل الاغنية قدر المستطاع، ويُرجع الفنان المعاصر (عبد فلك) سبب هذا التوجه نحو الأغاني التي تنفذ بواسطة جهاز الأرغن فقط، (الى تداعيات الحصار وضرورة ضغط النفقات المالية التي تتضمن بالعادة أجور العازفين الذين يقومون بعزف المرافقة الموسيقية للغناء)[7] ويؤكد هذا الامر الفنان المعاصر (مالك محسن) الذي يقول (ان التسجيل بالآلات الواقعية على سبيل المثال فرقة الكمنجات والتي تتكون من ست الى ثمان عازفين في العادة، وعازفو الإيقاع وغيرهم، كان مكلف من الناحية المادية) [8].

أثر افتتاح قناة تلفزيونية جديدة اسمها (تلفزيون الشباب)، على جودة الأغاني بشكل سلبي، وورد في مقابلتين اجراها الباحث بشكل

---

[1] مالك محسن: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، شركة مدينة الفن، بغداد، 2025/4/5.

[2] لقاء مع عادل عكله على قناة (MBC) برنامج صباح الخير نُشر على اليوتيوب بتاريخ (2023/4/9). الرابط (https://www.youtube.com/watch?v=lDN35z0Ji34).

[3] إسماعيل الفروة تشي: نفس المقابلة.

[4] رياض محسن المحمداوي: عازف إيقاع، **النماذج والآلات الإيقاعية**، مقابلة مسجلة عبر الهاتف، بتاريخ: 2025/3/23.

[5] خالد حلمي: عازف كيبورد وعضو فرقة دانة الخليجية، **الفرق الخليجية واغاني فترة الثمانينات والتسعينات والأجهزة الموسيقية الإلكترونية**، مكتبه لبيع الأجهزة، بغداد، 2025/4/5.

** ورد في لقاء من الملحن جعفر الخفاف، ان هذه الاغنية نفذها رائد جورج على جهاز الأرغن فقط، وذلك للقدرة المالية المحدودة للمغني كاظم الساهر، الذي فرض عليه مدير انتاج شركة بابل تكاليف انتاج هذه الاغنية بحجة انها تساهم في شهرة الفنان الذي يغني مقدمات المسلسلات العراقية. ينظر الرابط: (https://www.youtube.com/watch?v=_LfF6X350Mw).

[6] صالح الفهداوي: أستاذ دكتور، **أغاني فترة الثمانينات والتسعينات**، منزله، بغداد، 2025/5/12.

[7] عبد فلك: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2025/3/18.

[8] مالك محسن: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، شركة مدينة الفن، بغداد، 2025/4/5.

منفصل مع الفنان (عبد فلك، وعلي بدر) ان (إدارة قناة تلفزيون الشباب، قد آثرت الربح المالي على جودة الاعمال الغنائية، من خلال استيفاء مبالغ نقدية لكل من يرغب بعرض اغنيته على شاشة تلك القناة، مما افرز كم كبير من المغنين، كان اغلبهم لا يجيد الغناء، وكانت اغلب الأغاني التي تعرض على هذه القناة تنفذ فقط بجهاز الأرغن، وقليل ما كنا نسمع آلة حقيقية واقعية)[1،2]

بدأ يظهر على الفنانين (النمط الثاني)، انعكاس ما يتلقوه من خلال وسائل الاعلام الفنية السمعية والمرئية بشكل أكثر وضوحا مما سبق، و(جرت عملية تكريس توظيف التقنيات الموسيقية بشكل اكثر اتساعاً، في صياغة مكونات المرافقة الموسيقية، وصار يطلق على من يعرف كيف يسجل المرافقة الموسيقية للأغنية في جهاز الأرغن بتقنية (السيكونسر)، بموزع الموسيقى، التي لم يكن لها حضوراً بارزاً في الاعلام قبل هذه الفترة، وينتمي اغلب هؤلاء الى النمط الثاني من الفنانين الشباب الجدد، ممن يفضل البناء الهارموني الأكوردي واعتماد طريقة (البوب الغربي) في بناء مكونات المرافقة الموسيقية)[3].

وجد الباحث، ان بعض الأغاني التي ظهرت في بداية تسعينات القرن العشرين، وينمتي مغنيها الى النمط الأول التقليدي، قد سُجلت مكونات مرافقتها الموسيقية بواسطة الاجهزة الموسيقية الالكترونية ايضاً، بعد ان كانوا يعتمدون على الآلات الواقعية، كما ورد في مقابلتين منفصلتين مع الفنانين المعاصرين(عبد فلك ومالك محسن)،اذا ذكر عبد فلك انه (نفذ عدة اعمال بجهاز الأرغن فقط مثل اغنية (اتانيك، هسه ارتاح قلبي، فدوة لله والعطيته)، وذكر مالك محسن ان المغني كاظم الساهر (سجل المرافقة الموسيقية لأغنية الساعة متأخرة، وافرح وتألق بالسهرة باستخدام جهاز الأرغن فقط، مع إضافة آلة الطبلة الايقاعية الواقعية) [4،5]، الامر الذي يدل على انهم بدأوا بالانخراط في نفس المسار المتبّع في تسجيل مكونات المرافقة الموسيقية بالأجهزة الموسيقية الالكترونية.

اما في نهاية التسعينات فيذكر (سامر سالم). انه (في نهاية التسعينات ثبتت اهم مكونات المرافقة الموسيقية من الآلات الغربية المضافة على الآلات التقليدية، والتي تحتوي على الآلات المستخدمة في أغاني البوب الغربي وهي (طقم الطبول، والباص جيتار، والجيتار، والأرغن، وصارت كل الأغاني لابد وان تحتوي على هذه الآلات الموسيقية في مرافقتها الموسيقية، والى حد الان استمر هذا الاستخدام) [6].

وفيما يأتي، سيستعرض الباحث عنصرين أساسيين في الموسيقى خلال هذه الفترة، وهما الإيقاع واللحن.

(استمر استخدام نفس النماذج الايقاعية التي تبلور استخدامها في فترة نهاية الثمانينات)[7]، و(استعار الفنانون الجدد ممن يحسب على النمط الثاني الايقاعات الغربية مثل إيقاع (الريجي، و Beat 16 والديسكو، والراي الجزائري) وغيرها من نماذج ايقاعية ووظفوها في أغنياتهم)[8]، ولقد رافقت آلة طقم الطبول الالكترونية المستخرجة من جهاز الايقاعات، او من جهاز الأرغن، كل النماذج الايقاعية المستخدمة داخل المرافقة الموسيقية في اغنياتهم)[9]، و (اعتمد النمط الأول من الفنانين التقليدين نفس النهج الذي اعتادوا عليه بطريقة اختيارهم للنماذج الإيقاعات العربية المعروفة، واستمر استخدام النماذج الجديدة التي ظهرت في نهاية الثمانيات بشكل أكثر اتساعا باستخدام الآلات البصرية والخليجية ونماذجها) [10].

غير ان تطوراً مهماً طرأ على النموذج الايقاعي في الاغنية العراقية، تزامن مع ظهور عازفين للآلات الإيقاعية يمتلكون القدرة على تنفيذ ما يُعرف دراجاً ب(خلطة الإيقاع) او الخلطات الايقاعية، وهي عبارة عن طبقات ايقاعية، ويسرد عازف الإيقاع (رياض محسن) اثناء مقابلته كيف انه (نجح مع زميله الموسيقي ومهندس الصوت غسان جميل قشطة بعمل ما يسمى (بالخلطات الايقاعية)، وتغيير نمط (تركيب) الايقاعات الذي ساد فترات طويلة) [11]، وتتلخص هذه العملية بان "تشترك في العزف أربعة طارات او دفوف تؤدي النموذج،

---

[1] علي بدر حمزة: ملحن معاصر فترة نهاية الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2025/3/25.

[2] عبد فلك: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2025/3/18.

[3] خالد أبو هارون: عازف كيبورد وموزع موسيقى، **الفرق الخليجية والأجهزة الموسيقية الإلكترونية واغاني فترة الثمانينات والتسعينات**، مقابلة مسجلة عبر الهاتف، بتاريخ 2025/3/21.

[4] مالك محسن: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، شركة مدينة الفن، بغداد، 2025/4/5.

[5] عبد فلك: مغني معاصر فترة الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2025/3/18.

[6] سامر سالم: دكتور، مهندس صوت، **تقنيات التسجيل الصوتي واغنية التسعينات**، بغداد، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2024/11/26.

[7] رياض محسن الحمداوي: عازف إيقاع، **النماذج والآلات الإيقاعية**، مقابلة مسجلة عبر الهاتف، بتاريخ: 2025/3/23.

[8] علي بدر حمزة: ملحن معاصر فترة نهاية الثمانينات والتسعينات، **الأغنية العر اقية**، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2025/3/25.

[9] سامر سالم: دكتور، مهندس صوت، **تقنيات التسجيل الصوتي واغنية التسعينات**، بغداد، ستوديوهات الحنين، بغداد، 2024/11/26.

[10] نبيل وحيد: مهندس صوت، **تقنيات التسجيل الصوتي واغنية التسعينات**، ستوديوهات الحنين، بغداد 2024/12/1.

[11] رياض محسن الحمداوي: عازف إيقاع، **النماذج والآلات الإيقاعية**، مقابلة مسجلة عبر الهاتف، بتاريخ: 2025/3/23.

منها ما يضرب النموذج الأساسي بالضربات الثقيلة ويسمى طار (دُم) ويكون الاضعف شداً، وهناك طار (ردم) يخالف باقي الطارات ويكون اقوى شداً من (الدُم)، وهناك طار (صكلة) يقوم بكسر ضربات النموذج فيكون اشبه بالصولو الادائي حسب تسميته وهو الاخف جلداً والاقوى شداً من بقية الطارات" (Zalzala, 2018, p. 152).

5. المبحث الثاني: الآلات الموسيقية:

شهد عقد التسعينات اضافة آلات موسيقية جديدة، الى المشهد الغنائي الى جانب استمرار حضور الآلات التقليدية المستخدمة في التخت العربي او في الفرق الموسيقية التابعة للإذاعة والتلفزيون، وتتنوع تلك الآلات الموسيقية حسب تصنفها كآلات ايقاعية ام نغمية لحنية قادرة على اصدار نغمات موسيقية واضحة، وفيما يلي جدول رقم (1) يضم الآلات الموسيقية التقليدية التي استُخدِمت في عقد الثمانيات، وجدول رقم (2) يضم الآلات الموسيقية التي جرى توظيفها واستخدامها بشكل واسع في عقد التسعينات.

جدول رقم (1)

الآلات الإيقاعية	**رق**	**طبلة**	**طار**	**بنكوز**							
الآلات اللحنية	**عود**	**قانون**	**ناي**	**كمان**	**تشيلو**	**كونترباص**	**فلوت**	**كلارنيت**	**سكسفون**	**اكورديون**	**زرنة**

جدول رقم (2)

الآلات الإيقاعية	**طقم الطبول**	**البيركشن اللاتيني** **كونجا، تمبال، تمبوراين، كباسا** **البيركشن البصري الخليجي** **برنج، مرواس، نقارة، بستوكة، صنوج الاصابع**
الآلات اللحنية	**باص جيتار**	**جيتار** **كل الأصوات المستخرجة من الأرغن بما فيهن النحاسيات، الخشبيات، أصوات السينث سايزر**

6. المبحث الثالث: اشتغالات التقنيات الموسيقية في المر افقة الموسيقية.

تقنيات تصنيع (تخليق) الأصوات الإلكترونية:

1.6. تقنية السامبلينج (Sampling):

تحتوي آلة الأرغن الالكتروني على تقنيات موسيقية كان لها دوراً مؤثراً في صياغة المرافقة الموسيقية للأغنية واعادة انتاجها بلون مختلف، ومن هذه التقنيات تبرز تقنية (Sampling, Synthsis-Synthsizer, Sequenser). وتعد تقنية (Sampling) أحد أبرز هذه التقنيات، وتكمن وظيفتها في (تسجيل عينات من اصوات الآلات الموسيقية الواقعية واستخدامها في العزف)[1]، ولقد "ظهرت هذه التقنية في اواخر القرن العشرين" (Russ, Sound Synthesis and Sampling, 2008, p. 54)،

2.6. تقنية السينثسز (Synthesis): اسهمت تقنية تركيب الأصوات (Synthesis)[**]، في احداث تطورات مهمة على صعيد الابداع الموسيقي، من خلال تمكين العازفين من توليد أصوات جديدة وغير مألوفة، استُخدمت في المرافقة الموسيقية في الأغاني. أن عملية التركيب تتضمن " جمع الأجزاء معا بطريقة هادفة، حيث لا يقتصر الأمر على الجمع العشوائي، بل يتطلب تشكيل كل جزء بعناية. لذا، يُعد التركيب عملية إبداعية في جوهرها... وتُستخدم كلمة (Synthesis) غالبا في مجالي الكيمياء وإنتاج الصوت الإلكتروني، رغم

[1] مصطفى السوداني: دكتور، **التقنيات الموسيقية**، منزله، بغداد، 2025/5/5.

[**] (يُعرَّف مصطلح التركيب (Synthesis) في طبعة عام (2003) من قاموس تشامبرز للقرن الحادي والعشرين بأنه: (البناء، التجميع، وصنع كُل من الأجزاء)، (Russ, Sound Synthesis and Sampling, 2004, p. 4).

تنوع استخداماتها)، (Cvejić, 2020, pp. 16-17). تقوم تقنية التركيب او التوليف الصوتي (Synthesis) على (توليد أصوات جديدة من الصفر باستخدام موجات مثل الجيبية والمربعة، مع التحكم بخصائصها كالتردد والشدة، لإنتاج أصوات جديدة، أو لمحاكاة آلة تقليدية ما، وهي تعتمد على عملية معالجة الأصوات الموجودة باستخدام أدوات رياضية أو فيزيائية، في مزيج يجمع بين الفن والعلم والمهارة التقنية)، (Russ, Sound Synthesis and Sampling, 2004, pp. 4-7).

3.6. تقنية السيكونسر (Sequencer):

وهي أحد تقنيات التسجيل الرقمي، التي تسمح بتسجيل المرافقة الموسيقية عبر الآلات غير الواقعية الموجودة في الأجهزة الإلكترونية كالأرغن وجهاز الإيقاعات. و (يمكن تعريف (Sequencer)* بأنه واجهة موسيقية مصممة لتسجيل وتحرير وتشغيل عينات صوتية بتنسيق نمطي (pattern) * لكل من تأليف الموسيقى والأداء)، (Austin, 2016, pp. 108-109). ولقد اقترن هذا التعريف في البداية، تحديداً مع جهاز الإيقاع الالكتروني Machine Drum التي تُبنى او تُبرمج عليه النماذج الايقاعية، اما ضمن مفهوم التوزيع الموسيقي الشائع فالسيكونسر (Sequenser) هو: (أداة تمكن الموسيقيين من برمجة الأداء الموسيقي عن طريق تسجيل بيانات (MIDI) أو التحكم في إشارات الصوت**، مما يسمح بإعادة إنتاج الأنماط الصوتية أو الإيقاعية بتنوع اداءها، بدقة)، (Huber, 2007, p. 10). تُعد تقنية (Sequencer) من الأدوات الاساسية ذات الأثر الفاعل في الإنتاج الموسيقي، اذ تنمح تحكم كامل في مختلف عناصر العمل الموسيقي، الامر الذي يجعلها ركيزة أساسية في مجال الإنتاج الموسيقي والتوزيع في الوقت الراهن. ورد في مقابلة (مصطفى السوداني)، ان بداية استعمال وتطبيق التقنية كان (في بغداد وتحديداً في نهاية ثمانينات القرن العشرين، شمل تطبيقها في أجهزة الايقاعات الإلكترونية لبرمجة النماذج الإيقاعية وحفظها على ذاكرة الجهاز ليتم استخدامها في وقت لاحق، ثم شمل التطبيق أجهزة الأرغن الإلكترونية التي استخدمت لتسجيل المرافقة الموسيقية كاملة)[1]

ما أسفر عنه الإطار النظري من مؤشرات:

1. المرافقة الموسيقية تدعم وتكمل الأداء للصوت الرئيسي، وتتضمن مكوناتها في العادة على نماذج إيقاعية، وآلات موسيقية ايقاعية ولحنية، ويتخللها نسيج موسيقي هارموني يكون عمودي على شكل أكوردات في العادة. وهي ترافق الصوت المنفرد بالأداء.
2. النسيج الموسيقي الهارموني ينقسم الى ثلاثة انواع هي: (المنودي ويتولد منه الهتروفني، والهوموفوني، والبوليفوني) الا ان النسيج الموسيقي الهوموفوني له ميزة، اذ انه يرتبط بالأكوردات التي ترافق اللحن، وهو يستخدم كمكون اساسي في المرافقة الموسيقية لمعظم الأغاني الغربية، وتتجلى القيمة الفاعلة للأكوردات في وظائفها التي تضيف مزيداً من التأثير على اللحن، تتبيّن من خلال تتبع تسلسل الأكوردات ضمن الجملة اللحنية.
3. هناك تشكيلات متنوعة للفرق الموسيقية في العراق، ومنها فرقة الإذاعة والتلفزيون التي اضافت المزيد من الآلات الموسيقية عبر مراحلها التاريخية، فرق (الباند الغربي)، والفرق (الخليجية). وقد برز دور فرق الباند الغربي بتوظيف الآلات الموسيقية الغربية المستخدمة في أغاني البوب في مرافقتها الموسيقية للأغاني، وفي المقابل اعتمدت (الفرق الخليجية) على الأجهزة الالكترونية مستعيضة بها عن الآلات الواقعية. وفي نهاية التسعينات، ثبت استخدام الآلات المضافة التي تستخدم في أغاني الوب الغربي.
4. انتشار استخدام التقنيات الموسيقية عبر ظهور مجموعة من الموسيقيين اعتمدوا في توزيع الأغاني ومكونات المرافقة الموسيقية على جهاز الأرغن الكهربائي وجهاز الايقاعات. بالإضافة الى استخدام تقنية السيكونسر والتسجيل الصوتي المتعدد المسارات.

---

* وردت ترجمة (Sequencer) في معجم المعاني بالآتي: (مُسلسِل، مُنَظِّم تَتابعي. متسلسل؛ نظام يسجل ويخزن مثل ملفات واجهة الآلات الموسيقية الرقمية في وقت لاحق؛ أداة تستخدم لتحديد الترتيب من الاحماض الامينية في البروتينات)،**تم تحديد مصدر غير صحيح**..

* وتترجم الى نموذج أيضا، و (Pattern) معروف لدى الخياطين على انه النموذج الاولي الورقي الذي يفصّل عليه تصميم الثوب، ثم يطبق على القماش الحقيقي، ولكل تصميم، نموذج خاص به كما هو معروف. الباحث

** صوت الآلات الموسيقية غير الواقعية الموجودة داخل جهاز الارغن. الباحث

[1] مصطفى السوداني: دكتور، **التقنيات الموسيقية**، منزله، بغداد، 2025/5/5.

5. استُخدمت آلات ايقاعية تعود للبصرة والخليج العربي، كانت قليلة الاستخدام في السابق، واستُخدمت عدة نماذج ايقاعية تعود لنفس المنطقة، كما ظهر أسلوب جديد في التعامل مع هذه النماذج أُطلِق عليها بشكل دارج بالخلطات الايقاعية، التي يكثر فيها عدد طبقات الآلات الايقاعية المشتركة في عزف النموذج الايقاعي مع اختلاف في التفعيلات.
6. استخدمت السلالم الموسيقية (المقامات) المتنوعة، وهي تنقسم الى نوعين من حيث إمكانية تطبيق قواعد الهارموني الغربي عليها، سلالم تخلو من الربع والثلاثة ارباع التون والتي تسمح بتطبيق تلك القواعد والأخرى التي تحتوي على الخصوصية العربية باحتوائها على نغمات تتعارض مع قواعد الهارموني الغربي ولا تسمح بتطبيقاتها.

الدراسات السابقة: اطّلع الباحث على عدد من الدراسات التي تناولت الأغاني في العراق، وتركّز معظمها على تحليل العناصر اللحنية والإيقاعية، غير أن الباحث لم يعثر –ضمن حدود اطلاعه-على دراسة تخصصت في تناول المرافقة الموسيقية بوصفها محوراً مستقلاً في الأغنية العراقية.

الفصل الثالث: إجراءات البحث

منهج البحث: اعتمد الباحث المنهج الوصفي التحليلي في تحليل النماذج التي اختيرت من عينات البحث لما يراه مناسبا لتحقيق هدف البحث.

مجتمع البحث: أغاني عقدي الثمانينات والتسعينات.

عينة البحث: اختار الباحث العينات بشكل قصدي، تتوافر فيها كافة المقومات، وتستجيب لمعايير التحليل الكاملة. واقتصرت على عينتان تعود فترة انتاجهما الى الثمانينات والتسعينات من القرن الماضي، وتعود الى أبرز وأشهر الفنانين الشباب الجدد ممن ينتمي الى هذان العقدان. والاغنيتين هما: اغنية من عقد الثمانينيات بعنوان (من يوم عيني) غناء كاظم الساهر، واغنية من عقد التسعينات بعنوان (لو يسمعوني هلي) غناء إسماعيل الفروة تشي. ويتطابق فيهما نموذج الإيقاع، والسلم الموسيقي اللذان استُخدما في الاغنيتين.

أداة البحث: قام الباحث بإعداد أداة تحليل وفق ما توصل اليه من نتائج في الإطار النظري واطلاعه على البحوث السابقة، وهي تلائم وتحقق اهداف البحث، وقام بعرضها على مجموعة من السادة الخبراء، واختار الباحث عناصر محددة تتناسب مع هدف البحث وتحقق غاياته، وكما هو موضح في الاتي.

أولاً: المرافقة الإيقاعية:

أ. الضرب الإيقاعي معزز بالتدوين الإيقاعي. هل هو (نموذج مستخدم في العقود السابقة ام حديث الاستخدام)؟ هل هو متعدد الخطوط والطبقات ام خط ايقاعي واحد؟
ب. السرعة Tempo.
ت. الآلات الإيقاعية المستخدمة، ومصدر صوتها هل هو (واقعي أم الكتروني)، وهل هي (تقليدية مستخدمة في العقود السابقة ام حديثة الاستخدام)؟

ثانياً: المرافقة اللحنية والهارموني:

أ. السلّم الموسيقي الرئيس وهل يسمح بتطبيق الهارموني؟
ب. الآلات المساهمة في انتاج الأكوردات،
ت. تسلسل الاكوردات، وتحليل وظائف الكوردات.
ث. الآلات اللحنية المستخدمة، ومصدر صوتها هل هو (واقعي أم الكتروني)، وهل هي (تقليدية مستخدمة في العقود السابقة ام حديثة الاستخدام)؟

مستلزمات البحث: استخدم الباحث برنامج (Cubase,14,Pro) في التدوين الموسيقي، وتحديد سرعة المقطوعة الموسيقية. سماعات الرأس نوع (Ultrasone HFI-15G)، كيبورد أرغن نوع (Novation)، حاسبة نوع (Mac Studio)، لابتوب نوع (HP)، كارت صوت نوع (Ur 28M). المصادر والمراجع.

DOI: https://doi.org/10.35560/jcofarts1758
Mohammed Hussein Jabara Wani: Musical accompaniment for Iraqi songs in the 1980s and 1990s (a comparative study)
Al-Academy Journal - Issue 121 -ISSN(Online) 2523-2029 /ISSN(Print) 1819-5229

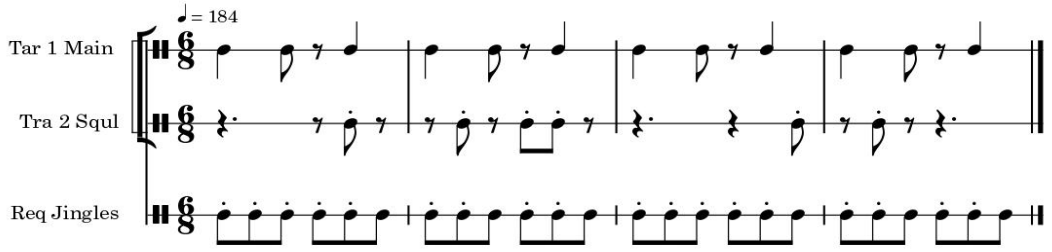
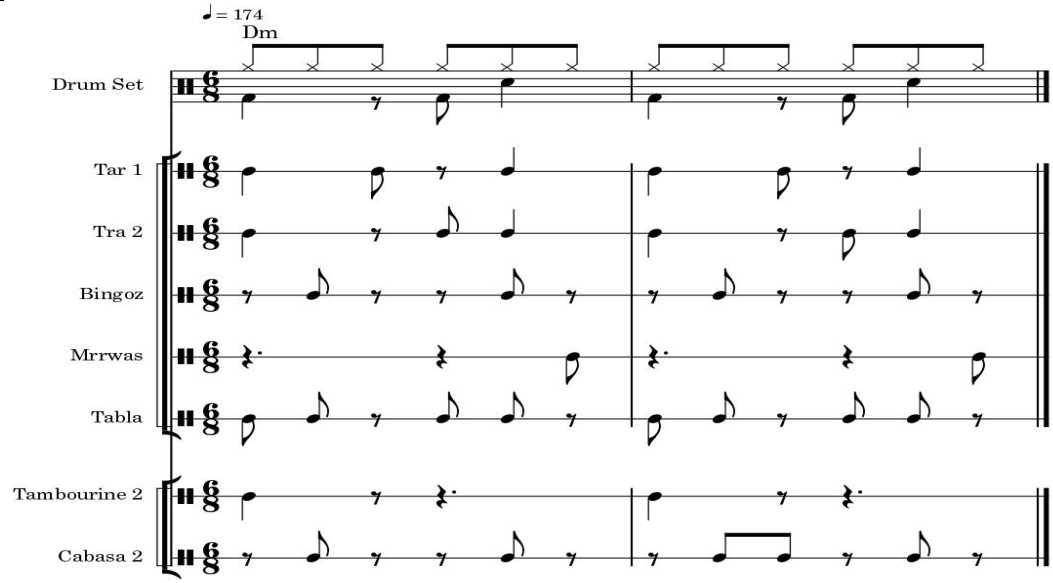
الفصل الرابع – الجانب التحليلي:

بطاقة التعريف للأغنيتين:

	عنوان الاغنية	الشاعر	الملحن	الموزع المغني	المغني	سنة الانتاج
عينة 1	من يوم عيني	حسن الخزاعي	كاظم الساهر	-	كاظم الساهر	عقد الثمانينات
عينة 2	لويسمعوني هلي	إسماعيل الفروة تشي	إسماعيل الفروة تشي	هلال متي	إسماعيل الفروة تشي	عقد التسعينات

أولاً- المرافقة الإيقاعية:

أ. تدوين الإيقاع. نوع الإيقاع. نسيج الإيقاع.

عينة 1	
الايقاع	
نـــــوع الايقاع	تقليدي إيقاع الهيوة الطاير
النسيج	خط واحد، باستثناء الزخارف الأدائية للطار(2) الصقل

عينة 2	
الايقاع	
نـــــوع الايقاع	مستحدث، مشتق من إيقاع الهيوة الطاير التقليدي
النسيج	خطوط متعددة او عدة طبقات

ب. الآلات الايقاعية. مصدر صوتها. تقليدية ام حديثة الاستخدام.

.

عينة 1		
الآلة	مصدر الصوت	الملاحظات
طقم الطبول	لا يوجد	--
البيركشن: طار1، طار2 صقل، صنوج الرق	و اقعي	ضرب ديناميكي يدوي غير آلي

عينة 2		
الآلة	مصدر الصوت	الملاحظات
طقم الطبول	الكتروني سامبلينج	ضرب آلي منتظم ومتكرر
البيركشن: طار1، طار2، بنكوز، مرواس، طبلة، تمبوراين، كباسا	الكتروني سامبلينج	ضرب آلي منتظم ومتكرر

ثانياً- المر افقة اللحنية والهارمونية:

ا. السلم الموسيقي، الآلات المساهمة في تشكيل الأكوردات.

عينة 1	
السلم الموسيقي	كرد (E)، قرينه سلم (A mionr)
الآلات المستخدمة في الأكوردات	لا توجد

عينة 2	
السلم الموسيقي	كرد (A)، قرينه سلم (D minor)
الآلات المستخدمة في الأكوردات	الباص جيتار، ميوت جيتار، بيانو كهربائي، النحسيات.

ب. تسلسل الأكوردات بحسب أجزاء العينة.

عينة 2	
المقدمة	Dmin, C, Bb, C, Amin, Bb, Amin, Gmin, Amin
المذهب	Amin, C, Gmin, Edim, Asus4, Amin, Dmin, G7, C, Amin, Bb, Gmin, Amin
فاصل الموسيقى	Amin, Dmin, G7, C, Amin, Bb, Gmin, Amin
الكوبيله	Amin, Dmin, G7, C, Amin, Bb, Gmin, Amin, Amin, C, Gmin, Edim, Asus4
الختام	$Amin^{(6/9)}$

ت. تحليل وظائف الأكوردات.

عينة 2	
الكادينز	Gmin ⟶ Amin يعزز القفل نحو تونيك سلم الكرد، وهو نمط بديل عن الكادينز الغربي يستخدم في الموسيقى التي ترتكز قفلاتها على السلالم العربي.
التوتر والارتخاء	Edim ⟶ Asus4 ⟶ Amin
كوردات لاتنتمي للسلم	G7
كوردات توسعّية	G7, Amin(6/9)
كورد بديل للتونيك	Amin(6/9). بديل حديث للتونيك، بثنائية لونية

ث. الآلات اللحنية المستخدمة:

تم استخدام الآلات اللحنية بحسب تنظيمها بالجدول التالي.

عينة 1		
الآلة	النوع	مصدر الصوت
الكمانات	تقليدية مستخدمة	واقعي
التشيلو	تقليدية مستخدمة	واقعي
القانون	تقليدية مستخدمة	واقعي
الأكورديون	تقليدية مستخدمة	واقعي

عينة 2		
الآلة	النوع	مصدر الصوت
باص جيتار	حديثة الاستخدام	الكتروني سامبلينج
بيانو كهربائي	حديثة الاستخدام	الكتروني سنثسايزز
نحاسيات	حديثة الاستخدام	الكتروني سامبلينج
أجراس سنث	حديثة الاستخدام	الكتروني سنثسايزز
ليد جيتار سنث	حديثة الاستخدام	الكتروني سنثسايزز
كمانات	حديثة الاستخدام	الكتروني سامبلينج
ميوت جيتار	حديثة الاستخدام	الكتروني سامبلينج
بزق كهربائي	حديثة الاستخدام	الكتروني سنثسايزز

نتائج البحث

المرافقة الإيقاعية:

1. أظهرت العيّنتان اختلافاً في بناء النموذج الإيقاعي لإيقاع الهيوة (طاير)، حيث ان النموذج الايقاعي (2) عقد التسعيناتهو تطور لنفس النموذج الايقاعي للعينة (1)،و كما يتضح في التدوين الموسيقي لكل منهما، مما يشير إلى وجود تطوّر في معالجة هذا الإيقاع بين عقدي الثمانينات والتسعينات.
2. ظهر تباين طفيف في السرعة ما بين العينتين (1) و (2)، إلا انه بقي في إطار المحافظة على سرعة النموذج الإيقاعي الأصلي، مما يدل على الاستمرارية في روح الإيقاع الراقص.
3. ظهر النسيج الإيقاعي في العينة (1) عقد الثمانينات على شكل خط إيقاعي أحادي، بينما تميّز في العينة (2) بتعدد الخطوط الإيقاعية والطبقات، بما يؤكد على تبلور الاتجاه نحو الايقاعات المتعددة الخطوط والطبقات، مما يعكس السعي نحو التجديد والتغيير في فترة التسعينات.
4. اقتصر التوزيع الإيقاعي في العينة (1) عقد الثمانينات على ثلاث آلات إيقاعية تقليدية دون استخدام طقم الطبول، في حين ظهرت في العينة (2) ثماني آلات إيقاعية شملت طقم الطبول الغربي، وهو ما يدل على اتساع خيارات التلوين والتنوع في استخدام الآلات الايقاعية في عقد التسعينات، والسعي نحو التغيير والتجديد واستيعاب للآلات الغربية، ويؤشر على التأثر بنمط أغاني البوب الغربي.
5. جاءت جميع الآلات الإيقاعية في العينة (1) عقد الثمانينات من مصادر صوتية لآلات واقعية، بينما ظهر مصدر صوت الآلات في العينة (2) إلكتروني لآلات افتراضية محاكية للواقعية، مما يؤشر على تأثير التقنيات الموسيقية كالأرغن وجهاز الإيقاعات على مكون الآلات الإيقاعية في المرافقة الموسيقية.خلال عقد التسعينات.
6. ظهر في العينة (1) عقد الثمانينات، ثلاث آلات ايقاعية كلها تقليدية. وظهر في العينة (2)، أربع آلات تقليدية مستخدمة سابقاً، وثلاثة حديثة الاستخدام وهي: مرواس آلة تعود لمدينة البصرة والخليج العربي، وتمبوراين، وكباسا، وتعود الى الموسيقى اللاتينية، مما يشير الى اتساع خيارات التلوين والتنوع في استخدام الآلات الإيقاعية واستيعاب الآلات العالمية.
7. تميّزت العينة (2) عقد التسعينات، بضرب آلي منتظم لطقم الطبول وآلات البيركشن، في مقابل أداء يدوي ديناميكي متباين وغير منتظم في العينة (1) عقد الثمانينيات، وهو ما يؤكد اعتماد التسجيل في التسعينات على تقنيات السيكونسر وإعادة إنتاج النمط الإيقاعي بشكل آلي دقيق.

المرافقة اللحنية والهارموني:

1. ان السلم الموسيقي المستخدم لكلتا العينتين هو: سلم الكرد العربي، وهو قرين لسلم الماينر الغربي على النغمة الخامسة. ما يسمح نظريا بتطبيق الأكوردات على اللحن.
2. ظهرت الكوردات في العينة (2) عقد التسعينات، ولم تظهر في العينة (1)، مما يدل على عدم الاهتمام بالجانب الهرموني في عقد الثمانينات، بينما تم الاهتمام بجانب الهارموني ووضع الأكوردات المناسبة للحن، مما يؤشر على التأثر بنمط أغاني البوب الغربي، الذي انعكس على مكون النسيج الموسيقي في استخدام الأكوردات في المرافقة الموسيقية.
3. ظهرت وظائف للأكوردات في العينة (2) عقد التسعينات، على خلاف العينة (1)، التي لم يظهر فيها استخدام الأكوردات، مما يعكس وعياً فنياً لدى موزع الموسيقى في عقد التسعينات، سواء من خلال اختيارات ذوقية او استناداً الى معرفة علمية. أثرت على مكون النسيج الموسيقي الهوموفوني في المرافقة الموسيقية.
4. ساهمت الآلات الغربية المستخدمة في أغاني البوب الغربي، في تشكيل الأكوردات في العينة (2) عقد التسعينات، ويُعد مؤشرا على التأثر بتلك الاغاني.
5. ظهر في العينة (1) عقد الثمانينات، ان جميع الآلات الأربعة المستخدمة تقليدية، في حين تضمنت العينة (2)، (6) آلات مضافة وحديثة الاستخدام من اصل (8) آلات مستخدمة في العينة. مما يشير الى توجه الموسيقيين الى توسيع الطيف الصوتي والتعبيري من خلال استخدام وتجريب آلات موسيقية لم تكن مستخدمة في السابق، او نادرة الاستخدام، وبما يحقق قدراً من التنوع والثراء الجمالي الناتج عن توظيف آلات غير مألوفة في السابق. ويعد هذا مؤشر على تأثير جهاز الأرغن وتقنياته، ولما يوفره من مكتبة واسعة من أصوات الآلات.
6. ظهر في العينة (1) عقد الثمانينات، ان مصدر صوت جميع الآلات الأربعة المستخدمة يعود لآلات واقعية، بينما ظهر في العينة (2)، ان مصدر صوت جميع الآلات، الكتروني، لآلات افتراضية تحاكي الآلات الواقعية، تم انتاجها بالاعتماد على جهاز الارغن الالكتروني وتقنيات (Sampling, Synthesis) المدمجة معه، مما يشير الى تأثير تلك التقنية على مكون الآلات الموسيقية وطابعها الصوتي في المرافقة الموسيقية. ويدل على تغيّر في مصدر الصوت ووسائل انتاجه خلال عقد التسعينات.

الاستنتاجات:

بناءً على ما تقدم، يتضح أن المرافقة الموسيقية في عقد التسعينات قد شهدت تحوّلات جوهرية مقارنة بعقد الثمانينات، تمثّلت في تطوّر التوزيع الإيقاعي وتعدد خطوطه او طبقاته، وتوسّع استخدام الآلات الافتراضية المستخرجة من مصادر صوتية الالكترونية، إلى جانب دخول تقنيات السيكونسر والسامبلينج والسنثزز بشكل فعّال. كما برزت وظائف هارمونية محددة تعكس توظيفاً فعلاً للأكوردات ضمن البناء الموسيقي، والتحول نحو أساليب توزيع أكثر وعياً وتنظيماً، مما يعكس تطور الذائقة الموسيقية والأدوات التقنية المتاحة آنذاك. يُبرز هذا التحول الفارق بين بيئة الإنتاج الموسيقي في كل من العقدين، ويوفّر مؤشراً دقيقاً على تغيّر أساليب المرافقة الموسيقية بتأثير العوامل التقنية والجمالية والثقافية.

التوصيات: في ضوء النتائج التي أسفر عنها البحث فان الباحث يوصي بالآتي:

1. ضرورة تقديم ورش عمل ومؤتمرات تناقش تأثير التكنلوجيا على الأغاني العراقية، وتبادل الخبرات بين الباحثين والموسيقيين.
2. ضرورة تشجيع الإنتاج الموسيقي المعاصر الذي يزاوج بين التقدم الحاصل في مجال التقنيات الموسيقية والأداء الحي للآلات الموسيقية، بحيث تستثمر الإمكانات التقنية دون تهميش للآلات الواقعية وزخارفها الأدائية الغنية.

المقترحات:

1. اجراء دراسة مقارنة لرصد متغيرات المرافقة الموسيقية في أغاني دول أخرى مثل لبنان، ومصر، وتركيا، ومقارنتها بالنموذج العراقي.

Conclusions:

Based on the foregoing, it is clear that musical accompaniment in the 1990s underwent fundamental transformations compared to the 1980s. These transformations were characterized by the development of rhythmic arrangement and the diversification of its lines or layers, the expanded use of virtual instruments extracted from electronic audio sources, and the effective introduction of sequencer, sampling, and synth techniques. Furthermore, specific harmonic functions emerged, reflecting the actual use of chords within the musical structure, and a shift towards more conscious and organized arrangement methods. This reflects the evolution of musical taste and the technical tools available at the time. This transformation highlights the difference between the music production environment in each of the two decades and provides a precise indicator of the changing styles of musical accompaniment influenced by technical, aesthetic, and cultural factors.

References

1. Al-Awsi, T. M. (2010). Melodic and Rhythmic Structure of the Baghdadi Song in the 1940s (Master's thesis). Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
2. Ali, M. M. (2016). *Television and corruption: The role of television in combating corruption.* Baghdad: Al-Arabi for Publishing and Distribution.
3. Al-Jaberi, W. H. (2008). Melodic and Rhythmic Characteristics in the Baghdadi Song of the 1960s (Master's thesis). Baghdad: University of Baghdad, College of Fine.
4. Al-Shammari, J. T. (2016, 5 26). *The Star Maker: Veteran Artist Farouq Hilal in a Special Interview for Al-Iraqiya*. Retrieved from Independent Iraqi News Agency: https://www.ina-iraq.com/content.php?id=37795
5. Al-Sudani, M. A. (2006). Melodic and Rhythmic Structure of the Baghdadi Song in the 1970s (Master's thesis). Baghdad: University of Baghdad, College of Fine Arts.
6. Austin, M. (2016). *Music Video Game.* New York: Bloomsbury.
7. Caplin, W. E. (2024). *Cadence.* Feb: Oxford University Press.
8. Chery, M. (2018, 7 18). *Memories of Assyrian Bands in Iraq*. Retrieved from Qeenatha : https://www.qeenatha.com/blog/assyrian-bands-in-iraq
9. Cvejić, Ž. (2020, 11 3). THE EARLY DEVELOPMENT OF THE SYNTHESIZER AND ITS IMPACT ON CONTEMPORARY POPULAR MUSIC. *New Sound*(56), pp. 11-25.
10. ELSON, A. (1915). *THE BOOK OF KNOWLEDGE.* BOSTON AND NEW YORK: HOUGHTON MIFFLIN COMPANY.
11. Fareed, T. H. (1990). *The History of Musical Arts, Part 1.* Baghdad: Bayt Al-Hikma.
12. Fareed, T. H. (2005). *Theories and methods of music analysis.* Baghdad: University House for Printing, Publishing, and Translation.
13. Hammam, A. H. (1992). The Arabic Song: Its History and Types. *Yarmouk Research Journa*(8).
14. Huber, D. M. (2007). *The MIDI Manual* (Third Edition ed.). Burlington: Elsevier Inc.
15. Kamar, M. H. (2011). The Iraqi Heritage and Its Contributions to Melodic and Aesthetic Formulation: Iraqi Maqamat as a Model (Master's thesis). https://mohammadgomar.com.
16. Maalouf, L. (1986). *Al- Munjid in Language and Media* (Vol. 24). Beirut: Dar Al-Mashreq.
17. McKinley, E. M. (2023). *Composing Music From Theory to Practice.* Rhode Island: Roger William University.
18. Mount, A. (2009). *Fundamentals, Function, and Form.* Santa Barbara: University of California.
19. Russ, M. (2004). *Sound Synthesis and Sampling* (Second Edtion ed.). Burlington: Focal Press.
20. Russ, M. (2008). *Sound Synthesis and Sampling* (Third Edtion ed.). New York: Taylor & Francis.
21. Schotanus, Y. (2020, 10 22). Singing and Accompaniment Support the Processing of Song Lyrics and Change the Lyrics' Meaning. Utrecht, The Netherlands: Institute for Cultural Inquiry (ICON), Utrecht University. doi:https://doi.org/10.18061/emr.v15i1-2.6863
22. Schotanus, Y. (2020, October 22). Singing and Accompaniment Support the Processing of Song Lyrics and Change the Lyrics' Meaning [1]. Utrecht, Netherlands: Institute for Cultural Inquiry (ICON), Utrecht University. Retrieved from https://doi.org/10.18061/emr.v15i1-2.6863
23. Toma, M. H. (2018). *Elements of music and singing* . Baghdad: Al-Fath Office.
24. Zalzala, I. S. (2018). *Instruments and Rhythmic Patterns in Iraqi Music.* Baghdad: Al-Fath Office.
25. Zavadskaa, G., & Davidova, J. (2019). Composition of Song Accompaniment as a Form of Developing Future Music Teachers' Harmonic Hearing. *European Journal of Social & Behavioural Sciences, 24(1)*, p. 117.