مقدمة

نشأت الأغنية مع الإنسان وتوارثت مع مشاعره، وتاريخه، ولهجاته، ودياناته، ومعتقداته، وما يحيط به من طبيعة ومخلوقات.

وتخضع الأغنية في طبيعتها من ناحية الشكل والمضمون إلى ما يفرضه المجتمع الذي نعيش فيه من أحوال اجتماعية وحضارية، بحيث تصبح في نهاية الأمر مرآة لهذا المجتمع.

فتعتبر الأغنية هي الأصل في فن الموسيقى العربية، و يميل شعبنا العربي في جميع أقطاره إلى الغناء أكثر من ميلة إلى الموسيقى الآلية البحتة التي تعزفها الآلات الغير مصحوبة بالغناء، وهذا ليس قصورا في طبيعة الشعب العربي ووجدانه، فلكل شعب طبيعة ووجدان صنعتها عوامل تاريخية ينفرد بها؛ وكما هو معروف: "فى البدء كانت الكلمة" .

والشعب العربي يتمتع بتاريخ طويل في عزف الآلات الموسيقية العربية كالعود والناي والقانون والآلات الأخرى التي استعربت ونطقت بالنغمات العربية كالكمان والتشيللو ، ولم تنفصل الأغنية العربية عن مصاحبة الآلات الموسيقية[١].

وللموسيقى العربية التقليدية (غنائية وآلية) سحرها الخاص على كل محب وعاشق لهذا التراث العظيم الذي يمثل إبداعات عظماء الموسيقيين، ويمثل هذا التراث الأساس الراسخ لكل دارس للموسيقى العربية، كما يمثل نفس القدر من الأهمية لدى المتذوقين لهذا الفن العظيم[٢].

ولقد حدد مؤتمر الموسيقى العربية الأول المنعقد بمصر عام ١٩٣٢ قوالب التأليف الغنائي في الأشكال الآتية :- الموشحة – الغناء بكلمة يا ليل – الموال – الدور – القصيدة – المونولوج – الديالوج – التريالوج – النشيد – الرواية الملحنة

---

١) كمال النجمي – _تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب، مكتبة الأسرة، الأعمال الخاصة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الشرق، ١٩٩٨ ، ص ١٨٧ .

٢) زين نصار: عالم الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص ٢٠٣

– الطقطوقة – طرق الذكر – طرق المولد – أغاني الزفاف – التراتيل الدينية – أغاني الحجاج – الأغاني الشعبية[٣].

وقد ظهر في الدول الخليجية وخاصة المملكة العربية السعودية أجيال مختلفة من الملحنين والمطربين الذين أثروا الحياة الفنية في العالم العربي على مر الأجيال؛ ولكل عصر ملحنوه ومطربوه الذين يميزونه ويحددوا معالمه، ومن الملحنين المميزين الموسيقار "طلال"؛ والذي يصعب على أي باحث حصر عدد من النقاط المعينة التي تميز دور وأسلوب "طلال" في تاريخ الموسيقى الخليجية عامة والسعودية خاصة، وذلك لكثرة أعماله التي قدمت على مدى أربعين سنة تقريبا ، فقد تلونت موسيقاه في كل فترة في حياته بما يتلاءم مع طبيعة هذه الفترة متأثراً بعدة ثقافات مختلفة وما يحدث من تطور في موسيقانا العربية .

أما إذا تحدثنا عن المطربين أو المطربات الذين تعامل معهم الموسيقار "طلال"؛ فسنجد أنه تم التعاون مع معظم فناني العالم العربي سواء من المطربين أو المطربات والتي شكلت جزءا كبيرا من وجدان ومشاعر وأحداث المجتمع العربي على مدار حقبة كبيرة من الزمان.

وتتميز الأغنية الخليجية عن غيرها من الأغاني العربية بطريقة تناولها للمقامات العربية واستخدام مقامات غير تقليدية في الموسيقى العربية، وأيضاً استخدام آلات إيقاعية مختلفة وأنواع وأشكال إيقاعية غير مألوفة، وتتميز الأغنية الخليجية أيضاً باللهجة الخليجية عامة والسعودية خاصة وسيستدل على ذلك من خلال الجانب التحليلي لبعض من ألحان الموسيقار "طلال".

وفيما يلي سيتناول البحث البحث الحالي محورين رئيسيين وهما: المحور النظري والمحور تحليلي .

---

٣) وزارة المعارف العمومية: كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد عام ١٩٣٢، المطابع الأميرة بالقاهرة، ١٩٣٣، ص ١٦٤.

أولا : الإطار النظري

نبذة عن قالب الطقطوقة (الأغنية) الخليجية ونشأتها وتطورها :-

هي نوع من أنواع الصيغ الغنائية في الموسيقى العربية أصلها (قطقوطة)؛ وهو ما يطلق على الشيء الصغير ومعناها في اللغة العربية "أهزوجة"، وقد ظهر هذا القالب في نهاية القرن الماضي ومطلع هذا القرن، والأغنية زجلية تمتاز ببساطة اللحن والكلمات وسهولة الأداء، وللأغنية أثرها في التوجيه القومي في نشر الفضيلة وتصوير الحالات الاجتماعية والغزل[٤].

وتتألف الأغنية من مذهب ويؤديه المنشدن (الكورس) مع المطرب، ومجموعة أغصان ينفرد بغنائها المطرب، وبذلك يوجد تشابه بين أجزاء الأغنية وأجزاء قالب "الدور" في أولى مراحله، ولكن يختلف من حيث التلحين والميزان السريع .

ويذكر كتاب مؤتمر الموسيقى العربية عام ١٩٣٢ أن الأغنية هي: "قالب صغير على شكل الدور القديم، وقد يلحن كل غصن فيها على مقام، وميزانها الواحدة أو بعض أوزان صغيرة"[٥].

مراحل تطور قالب الأغنية وأنواعها :-

مرت الأغنية بعدة مراحل هي :

المرحلة الأولى :-

لحن المذهب والأغصان واحد، ولا يتغير إلا فى الكلمة فقط، أي أن المطرب يردد "الغصن" بنفس لحن المذهب، ومن هذا النوع :-

حط النقط فوق الحروف "طلال مداح" ألحان الموسيقار "طلال"

هلا بالطيب الغالي "محمد عبده" ألحان الموسيقار "طلال"

---

٤) سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، ١٩٨٤، ص ٧١ ، ٧٢

٥) كتاب مؤتمر الموسيقى العربية: المرجع السابق، ص ١٦٥

مجنون صاحي "عبد المجيد عبد الله" ألحان الموسيقار (طلال)

تبسم (ديانا حداد) ألحان الموسيقار (طلال)

المرحلة الثانية :-

لحن المذهب مختلف عن لحن الأغصان أي أن الكورس يردد المذهب ثم الأغصان كلها بلحن آخر والاختلاف في الكلمة فقط، ومن هذا النوع :

منهو حبيبك (طلال مداح) ألحان الموسيقار (طلال)

خواف (محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

ياغافية قومي(محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

المرحلة الثالثة :-

يلحن المذهب ثم الأغصان وكل غصن مختلف في التلحين عن الآخر، ومن هذا النوع :-

عالي السكوت (محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

رماد المصابيح (محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

أنا سمعت اسمك (محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

المرحلة الرابعة :-

إدخال اللازمات الموسيقية ما بين كل غصن وآخر، للدلالة على الجملة الموسيقية التي ستتغنى بعدها ومن هذا النوع :-

خريف (محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

خجل (محمد عبده) ألحان الموسيقار (طلال)

متى يأتي المساء (ماجدة الرومي) ألحان الموسيقار (طلال)

كل الكلام (نجاة الصغيرة) ألحان الموسيقار (طلال)

من زمان (أمال ماهر) ألحان الموسيقار (طلال)

المرحلة الخامسة :-

الاستغناء عن الكورس بعمل مقدمة موسيقية للأغنية، ولقد ازدهر قالب الأغنية ولقى تجاوبا من الشعب لسهولة ألحانها وخفة أدائها، ومن أشهر الملحنين الذين اهتموا بتلحين هذا النوع من الغناء هو الموسيقار "طلال"؛ وغنى ألحانة معظم المطربين والمطربات، وتميزت أعماله بمستوى فني عال، تحتوي على انتقالات مقامية ذات طابع عربي أصيل مشتملة على قفزات لحنية تحتاج إلى مطرب متمكن، ومن الأغاني الأخرى التي لحنها الموسيقار (طلال) :-

سيدي قم (طلال مداح)	ألحان الموسيقار (طلال)
سامحني ياحبيبي (هاني شاكر)	ألحان الموسيقار (طلال)
بعد ساعة (هاني شاكر)	ألحان الموسيقار (طلال)
أخبروني (لطيفة)	ألحان الموسيقار (طلال)
المعطف (صابر الرباعي)	ألحان الموسيقار (طلال)

نبذة تاريخية عن الملحن (الموسيقار طلال)

حياة طلال فى سطور

ولد طلال في مدينة الرياض بالمملكة العربية السعودية ، ونشأ عاشقاً للكلمة والنغم، وتشرب كل تراث الغناء العربي من خليجه إلى محيطه، وعندما يرى أو يسمع النص الشعري يفتن به ويلحنه هاوياً لأنه لم يقرر الاحتراف يوماً.

وقد جمعته مناسبة بالمطربة "عتاب" فأسمعها بعض ما لحن من أغنيات، فأعجبتها واختارت منها ما تغنيه، بل وسارعت بالسفر للقاهرة لتسجلها وبالفعل سجلت باسم "سعودي" وصدرت في ألبوم (١٩٨٢).

وكان من بين تلك الأغنيات التي سجلتها أغنية بمناسبة رياضية بعنوان: "يا سعودي يا سعودي"، كتبها ولحنها الموسيقار طلال، من مقام "العجم"؛ وسر اختيار هذا المقام؛ لأنه يناسب أغاني المناسبات الوطنية؛ لما يحتويه من عظمه وفخر؛ وهي من أهم سماته؛ كما استخدم إيقاع "الخبيتى" النشط المستحدث على غير إيقاع "الخبيتي" التقليدي المستخدم من ذي قبل في الأغاني التراثية في الخليج عامة والحجاز خاصة.

وقد استمع إلى تلك الأغنيات الموسيقار طارق عبد الحكيم، والذي كان مشاركاً في نفس الألبوم بأغنية من تلحينه، ولم يصدق أنها لملحن سعودي؛ وذلك لما تحمل من أسلوب جديد ومختلف عن ألحان الأغنية السعودية المتعارف عليها.

وبالرغم من عدم وضع وذكر اسمه الحقيقي على كل الأغاني التي قام بتلحينها منذ تلك الفترة وعلى مدى يتجاوز الأربعين عاماً، إلا أن الباحثين الأكاديميين وخبراء الغناء والتلحين والنقاد يدركون أن أرشيفاً لحنياً يعود لأسلوب ملحن واحد كبير أسمه الموسيقار طلال.

وقد قام الموسيقار طلال بضخ دماء جديدة في الأغنية السعودية، بعد مرحلة التأسيس والانتشار، بمرحلة الحداثة الغنائية التي أثبتت أنه فارسها دون منازع؛ وذلك باستمراره في التجديد والتحديث في الأغنية بكل عناصرها وسنلقي الضوء على تلك العناصر من خلال الجانب التحليلي .

وقد استطاع الموسيقار طلال في فترة الثمانينات من القرن العشرين أن يكون الحصان الرابح والعنصر المشترك في معظم ألبومات المطربين السعوديين ومتفوقاً على معظم الملحنيين السعوديين سواء كانوا من جيله أو من الجيل الأسبق، فقد حققت معظم الألبومات التي شار فيها الموسيقار طلال انتشاراً ونجاحاً واسعين، وعلى سبيل المثال وليس الحصر، فقدم للمطرب "طلال مداح" مجموعة أغاني "قصت ضفايرها" ومجموعة أغاني "سيدي قم" ، وللمطرب "محمد عبده" مجموعة أغاني "أنا حبيبي"

وقد توج تلك النجاحات حين جمع كلا من: "طلال مداح ومحمد عبده" في ملحمة "مولد أمة" عام ١٩٩٠ م في حفل افتتاح المهرجان الوطني للتراث والثقافة (الجنادرية) .

وقد كرر التعاون مع المطرب "طلال مداح" في أكثر من عشرة أغان، مثل: "رفعت الصوت" ١٩٨٦ م ، " جتني تقول" ١٩٨٨ م ، "الحق معاي" ١٩٨٩ م ، "السكوت أرحم" ١٩٩٢ م ، "تدلل ياقمر" ١٩٩٣ م ، "مصدر أحزاني" ١٩٩٣ م ، "ألف شكر" ١٩٩٤ م، و "ذهب" ١٩٩٩ م؛ إلا أنه لم يكتف بذلك ، فقد أسهم في عقد التسعينات بنجاحات مع المطرب "راشد الماجد"، وذلك في أغنيات تعد من علامات التسعينات مثل: "الدنيا حظوظ ، القمرة ، شمعة حياتي"؛ وتلك الأغنيات نافست المراكز الأولى على المستوى الخليجي والعربي معاً .

وقدم أغنيات منفردة في هذه المرحلة لكل من "عبد المجيد عبد الله" مجموعة أغانى "عندك خبر" عام ١٩٩٢م ، و"نبيل شعيل" مجموعة أغاني "أهل الرياض" عام ١٩٩٣م ، و "عبادي الجوهر" مجموعة أغاني "من عذابي" ، "زمان أول" عام ١٩٩٣م ، وقد حققت تلك الأغاني نجاحات ساحقة في مبيعاتها في الخليج والعالم العربي .

وقد تبنى الموسيقار طلال بعض الأصوات النسائية العربية لتغني الأغنية السعودية مثل: "أنغام ، ذكرى ، ديانا حداد ، لطيفة".

وقد عاد إلى التعاون مع الفنان محمد عبده بعد مجموعة أغاني "أنا حبيبي" ١٩٨٦م ، فتوالت الأعمال أكثر من خلال مجموعة أغاني "علمتها" ٢٠٠٤م

ومجموعة أغاني "وحدك" ٢٠٠٩م ، و مجموعة أغاني "باعلن عليها الحب" ٢٠١٦م.

وقد خصص الموسيقار طلال مجموعة أغاني كاملة للمطربة "رباب" بعنوان: "أتحداك"، وكذلك مجموعة أعمال كاملة للمطربة "أحلام".

وفاجأ المشهد الغنائي العربي حين جمع بين صوتي: الكبيرة "وردة" و "عبادي الجوهر" في أغنية "زمن ماهو زماني" ٢٠١٢م .

وقد لحن من كلمات الشاعر المصري "عبد الرحمن الأبنودي" أغنية "كل الكلام" ٢٠١٨م والتي غنتها المطربة المصرية "نجاة الصغيرة".

ولحن من كلمات الشاعر السوري "نزار قباني" أغنية "غرناطة" ٢٠١٨م والتي غناها المطرب العراقي " كاظم الساهر".

ولحن من كلمات الشاعر المصري الكبير "حسين السيد" أغنيات: "سامحني ياحبيبي ، من زمان ، بعد ساعة ، ذكرياتنا ، أنا روحت منك".

ولحن أغنية "لا تمادي" ٢٠١٤م والتي غناها المطرب والملحن السعودي "عبد الرب إدريس".

وعاد إلى جمع كل من "عاصي الحلاني وديانا حداد" في أغنية "روميو وجولييت" ٢٠١٦م .

وقد قام مؤخراً بالتعاون مع المطربة السورية "أصاله" في مجموعة أغنيات منها: "سلطان المحبة، لا تشكو للناس، ما أسمح لك ، ياشايفين أنفسكم". وأيضاً قام بالتعاون مع المطربة المغربية "أسماء المنور".

وقد خصص لبعض الحناجر مايسمى بـــ Mini Album أي "مجموعة صغيرة من الأغاني" (لا تتجاوز أربع أغنيات) فمثلاً :

لمحمد عبده "عالي السكوت" ٢٠١٦م ، و "رماد المصابيح" ٢٠١٧م ،

ولأبوبكر سالم بالفقيه "شوف لي حل" ٢٠١٧م ،

ولحسين الجسمي ألبوم "أحزان ومرت" ٢٠١٩م ،

ولماجد المهندس ألبوم "شهد الحروف" ٢٠٢٠م .

وقد أعاد الموسيقار طلال صياغة بعض الألحان التي لحنها منذ فترة لمطربين جدد مثل : المطربة التونسية "ذكرى" ١٩٩٩م التى قدمت له أغنية "ابتعد عني" لطلال مداح من ألبوم "قصت ضفايرها"

وغنى المطرب المصري "هاني شاكر" ٢٠١٤م قصيدة "كنت يوماً" لطلال مداح من ألبوم "قصت ضفايرها"؛ وغنت له المطربة اللبنانية (ديانا حداد) ٢٠١٦م أغنية "تبسم" لمحمد المسباح؛ واستمراراً لكل هذه النجاحات العربية ، فقد قدم الموسيقار طلال للسيدة "ماجدة الرومي" قصيدة "متى يأتي المساء" ٢٠١٧م من شعر "طلال حيدر"، وأيضاً قدم للفنان "محمد عبده" أغنية "القرار" ٢٠١٧م ، وأغنيتين للمطرب التونسي "صابر الرباعي"؛ الأولى أغنية "أين أذهب؟" ٢٠١٩م ، والثانية أغنية "جريدة الرجل الثاني" ٢٠٢٠م ، وأيضاص قدم أغنية للفنانة التونسية لطيفة بعنوان "أبروني" ٢٠٢٠م .

وقد حقق الموسيقار طلال الكثير للأغنية السعودية عل مدار أربعين عاماً، بوصوله إلى كبار المطربين والمطربات، ليس في الخليج فقط بل في الوطن العربي كله، وبقيامه بدور جليل لخدمة الفن والموسيقى والغناء؛ وذلك بتبنيه الكثير من الأصوات الرجالية والنسائية الجديدة، وأيضاً لمنح الأصوات العربية فرصة الغناء باللهجة الخليجية.

ونظراً لتمتعه بالتذوق الراقي للشعر العربي والتي ميزت ألحانه عن غيره ، فقد قام باختيارات من كبار الشعراء العرب مثل: "عنترة بن شداد ، أحمد شوقي ، حسين السيد ، عبد الرحمن الأبنودي ، نزار قباني ، طلال حيدر ، نزار فرنسيس ، بدر بن عبد المحسن ، مبارك الحديبي ، عبد الأمير عيسى ، يوسف ناصر ، فائق عبد الجليل، عبد اللطيف البناي".

وأخيراً وليس أخرا نجد أن إنتاج الموسيقار طلال من التلحين يتخطى الثمانمائة أغنية ما بين أغاني قصيرة وأغاني طويلة وهذا على سبيل الذكر وليس الحصر .

الشاعر بدر بن عبد المحسن والموسيقار طلال :-

يعد الأمير "بدر بن عبد المحسن" من أهم الشعراء الذين تعاون معهم الموسيقار طلال على مدار تاريخه ، فنشعر حين نستمع للأعمال التي يلتقيان فيها سوياً، بأن كلاً منهم كان يبحث عن الآخر؛ فتمتزج الكلمة والمعني الراقيان مع عذوبة وحلاوة اللحن لنستمع لأجمل وأسمى الألحان السعودية خاصة والعربية عامة، وقد أسفر هذا التعاون عن عدة أعمال على سبيل الذكر منها وليس الحصر :-

أغنية أنا سمعت إسمك	غناء محمد عبده
أغنية خواف	غناء محمد عبده
أغنية رماد المصابيح	غناء محمد عبده
أغنية خريف	غناء محمد عبده
أغنية قصت ضفايرها	غناء طلال مداح
أغنية مريت	غناء محمد عبده
أغنية عالي السكوت	غناء محمد عبده
أغنية سيدي قم	غناء طلال مداح

ولقد ألهمت تجربة الموسيقار طلال بكل ما تحتويه من خصائص وأسلوب وابتكار وتطور وخبرة، ألهمت وأثرت على الكثير من أجيال الملحنين السعوديين والخليجيين خاصة، والملحنين العرب عموماً؛ وتعد تجربته نموذجاً يحتذى به في الموسيقى والفن العربي والسعودي، لمكانته وإبداعاته الكبيرة في زماننا هذا.

ولابد من ذكر دور الموسيقار طلال في تغيير الأساليب التقليدية في إستخدام الإيقاعات وذلك في عام ١٩٨٢م ، فقام بإدخال تغيير في إيقاع (الخبيتي) وذلك بتطويره و تهجينه من خلال توليفه جديدة للشكل التقليدي ، وهو أول من قام بزيادة عدد عازفي الإيقاع بحيث لا يقل عن ثمانية عازفين ، وذلك ضعف المتبع في السابق ، وكل واحد منهم له دور مختلف عن الآخر ، وكان أول لحن بإيقاع الخبيتي كان للمطربة السعودية (عتاب) وهو (يا سعودي يا سعودي) ، وكذلك أول

من قام بتطوير إيقاع (الرومبا) التقليدي إلى إيقاع (الرومبا المقلوبة) وكان ذلك من خلال لحن (منهو حبيبك) للمطرب طلال مداح، وكذلك أول من قام بتطوير إيقاع (الدوسري) ، وأطلق عليه إسم (جرما) ، وكان ذلك من خلال لحن (ياناس الأخضرلا لعب) للمطرب طلال مداح ، ومن بعد تلك الألحان انتشرت هذه النوعية من الإيقاعات في السعوديه و الخليج .

الأغنية الخليجية

كل شيء تريد أن تسمعه بشكل جيد، تحتاج أن تُفككه بصورة بديعة، وأن تبحث عن مصدر الأصوات كلها، تلك التي بدورها تبني تجربتك الشعورية الأخاذة عبر الذاكرة.

في الأغنية الخليجية، أنت تنطلق من فضاء الحاجة إلى التعبير تاريخياً، وتصل إلى مرحلة البحث عن الجملة اللحنية في أوج التشكيلات الجديدة للأغنية في ثمانينات القرن الماضي، وتسأل نفسك، لم نكن نسمع بالأذن فقط، كانت أجسادنا تستقبل الأغنية، وتمتصها كتلك الأخشاب المستخدمة في صنع الآلات الموسيقية أو قاعات الأوبرا العريقة، كنّا منفتحين راغبين بتلك الاستهلالات القادمة لتباغت مشاعرنا، هو ذاك الإحساس بالدهشة، أمام جمال تكرار الإنصات.

إذاً هل فعلاً كنا وقتها نستمع للأغنية الخليجية أم نُشكلها من خلالنا، ونحن بذلك ومتى ما عدنا إلى تلك الأغنيات، نعلن استغرابنا لحس التلاحم المستمر بينها وبين ذاكرتنا، مطلقين حنيناً ضمنياً لا إلى الأغنية نفسها، بل إلى جذور التكوين لتجاربنا السمعية، نريد أن نعود مجدداً إلى ذواتنا بطريقة ما، وصوت الأغنية إحدى تلك الطرق اللانهائية.

إنها محاولة أن نستمع لأنفسنا من جديد، في ظل استمرارية تساؤلنا حول كيف نستطيع فعل ذلك، ونحن في مواجهة الحاضر مع عوالم جديدة، غيرت شكل بنية الأغنية الخليجية تماماً ، إلا أن ما هو حقيقي، كما عبر عنه الشاعر الغنائي

الهندي الشهير "كبير": "لا يمكن رؤية جماله بالعين، لا يمكن للأذن أن تسمع ألحانه"، وهي تتقارب إلى ما أشار إليه الفنان والملحن البحريني "خالد الشيخ"، وهو يتحدث عن لحظة اصطياد الجملة الموسيقية الجميلة، كمن يصطاد طيراً من السماء، واصفاً أن الأمر ليس مستحيلاً، ولكنه بالتأكيد صعب، مشيراً إلى الوعي الموسيقي، بقوله: "إن غياب القصد في الأغنية، يعطل ملامح الرقي فيها"؛ وهو ما يجعلنا نتأمل سبب تفضيل الفنان السعودي القدير الراحل "طلال مداح" أن يكون وحده في غرفته ويستلهم اللحن، وكذلك الموسيقار "طلال" في عزلته في محرابه ليفاجأنا بألحان وأفكار جديدة قلما تخرج من ملحن قبله؛ إنها عملية بحث عن ما يُمكن إدراكه مع الذات، والموسيقار طلال ظاهرة متفردة، فالكل ينظر إلى ما يطلق عليه الموسيقيون بـــ "الفنان المكتمل" الذي يضفي المعنى والقصد، وهنا ليس الاحتكام للكلمة في الأغنية، رغم أهميتها، ولكن إبراز القصد من خلال اللحن والإيقاع والآلات الحيّة المستخدمة، وقبل الآلة الموسيقية أيضاً هناك الصوت العابر بكل تجلياته، القادر على البناء والخلق لعوالمنا داخل المشهد الموسيقي .

وتعتبر الأغنية الخليجية عند الموسيقار "طلال" متآخية كون مظاهرها الفنية تحمل تقارباً محسوساً سواء على المستوى اللغوي في الشعر الغنائي، أو اللحن الموسيقي ، أو الرتم الإيقاعي، ومعنى التآخي – إذا صح التعبير – يقودنا إلى مستوى التأثير في بنية تشكل الذاكرة الموسيقية لدى شعوب الخليج، وحول الأغنية الخليجية وتشكلاتها في السعودية، والتغير في أسلوب حياة الشباب بسبب تلك الأغاني، ومن هنا بدأت تظهر أغنيات فيها حنين، لما قبل التحولات الاجتماعية، والتي أثرت بطبيعة الحال على الأغنية السعودية، وعلى مستوى التجربة الشعرية، ظهر الشاعر الأمير بدر بن عبد المحسن في السعودية، ما شكل مع الموسيقار طلال والفنان الراحل طلال مداح، انقلاباً نوعياً في الأغنية الخليجية بالمملكة.

وبالنسبة لنا كمستمعين فهي لفتة مهمة جداً، فنحن ندرك أن الوعي الموسيقي مبني على ما تفعله الموسيقى على مستوى اللاواعي عبر الآلة

الموسيقية، وما تقدمه الكلمة على المستوى العقلي للإنسان عبر الفكرة، وينتج فيها المستويان حالة من الشعور .

والأغنية الخليجية في تكويناتها السابقة امتازت بالبحث عن الموضوعات، عكس ما تشهده المرحلة الحالية تماماً، فالموضوعات مقتصرة على حدود ضيقة، في مسائل الحب والغزل، وأنت تود دائماً في عودتك إلى تلك الأغنيات ذات الموضوعات المتسعة، بأن تتصت لنفسك بشكل مختلف، أن تكسر حدة الضيق الحالي، وتحافظ على أفق ذائقتك الموسيقية، بشكل ما تبحث عن حرية في فعل الإنصات نفسه، تريد من الحالة الموسيقية أن تحررك وتحررها.

الوعي الموسيقي

ربما نتسأل، ما الذي يعنيه الوعي الموسيقي، في شعور الحنين عبر ذاكرتك الموسيقية، هل هو أحد الأسباب التي تجعلك تعود إلى تلك الأغنيات؟ في أحد أحاديث الفنان السعودي "محمد عبده"، يوضح كيف أنه عندما كان يغني من ألحان الموسيقار "طلال" في الحفلات، كان الجمهور يضيف على الأغنية ويطورها، والتطوير هنا بأن الأغنية تأخذ منحنى في ظاهره عفوية ويُعتقد بأنه عشوائي، إلا أن مسألة الوعي الموسيقي، هي مهمة تشاركية، بين الفنان بكل تفاصيله والجمهور، لذلك شعور الاسترجاع للأغنية من قبلنا قادم من إحساسنا بأننا وهبنا جزءاً منّا فيها، تأخذ الأغنية مع الوقت هذا الجزء معها أينما ذهبت؛ لذا نحن في العمق، فإن حنيننا عادةً متصل بهذا الجزء الرهيف، ما يقودنا إلى مسألة مهمة، وهي الأسباب الجوهرية في تغير شكل الأغنية الخليجية ودور الموسيقار "طلال" في ذلك، المرتبطة بالمتغيرات الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية والإنسانية، والتي ساهمت بالطبع من انتقال الأغنية من اعتمادها الأساسي على «تراث» منطقة الخليج بمكوناته، إلى أغنية تقرأ حاضر المجتمعات ومستجداته.

أزمة وإحساس

الملحن والموسيقار "طلال" صور مرة أن أزمة الأغنية مرتبطة بإحساس الفنان وتطوره من الداخل، وأن الصوت الذي يصدره رنين آلة العود، لا يمكن مقارعته بالصوت المصنع من آلة «الاورج» ، ويبين كيف أن الآلة تطورت، ولكن الإنسان لم يتطور، ونستطيع كشف ذلك من خلال المساحة الصوتية للفنان، وأيضاً من الخلفية اللحنية للملحن، وهذا يجعلنا نتساءل مجدداً، العودة للأغنيات القديمة مصدره الفعلي ليس الذاكرة الشعورية فقط، وإنما ما تستطيع الآلات الموسيقية الحيّة والتكوينات الموسيقية مدروسة المعنى من قبل الفنان الواعي أن تقدمه، فهي قادرة على النمو والتفاعل عبر لحظتها التسجيلية، وهذا هو سرها، وهو منهج يبني التذوق الموسيقي، ويتدرج من خلالها وعي المجتمع في كل مفاصل حياته، أنت لا تسمع الأغنية لأنها تعيدك إلى لحظة معينة، أنت تسمعها لأنها تحدث لك قفزة وعيا ، فكل تطور داخلي يمر به الفنان فهو بطبيعة الحال يعكس تطورك كمتلقي .

وفيما يلي سنلقي الضوء والتحليل على بعض من أعمال الموسيقار "طلال" وهما: أغنية **(خجل)** وأغنية **(سامحني ياحبيبي)** كعينة للبحث، لنستنبط من خلالها أهم مميزات وخصائص أسلوب التلحين عند الموسيقار "طلال".

ثانيا : الإطار التحليلي

العناصر الأساسية لتحليل أغنية (خجل) وأغنية (سامحني ياحبيبي)

اعتمد الباحث على عدة عناصر يقوم عليها التحليل الموسيقي للعمل؛ بحيث أن هذه العناصر قد تؤدي إلى الشكل الأنسب للتحليل الموسيقي لأغنية "خجل" وأغنية "سامحني يا حبيبي" وتشتمل هذه العناصر على:-

١- القالب

٢- المقام

٣- المساحة الصوتية للعمل

٤- الميزان والسرعة ونوع الضرب؛ وهي ثلاثة عناصر مرتبطة ببعضها البعض.

٥- التحليل العام للعمل

٦- التحليل المقامي

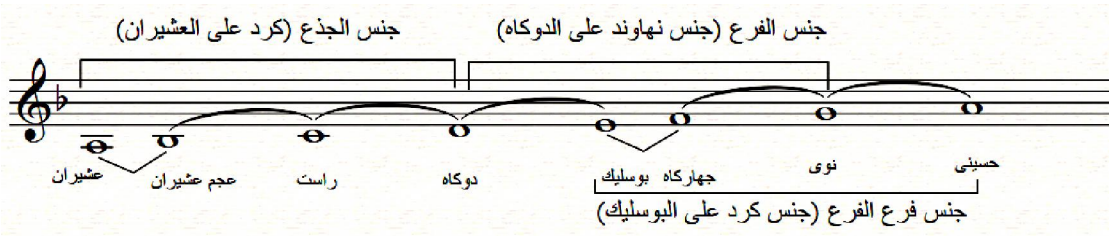
٧- التظليل

أ- نحليل أغنية (خجل) :-

١- القالب :- أغنية (من النوع الذي يكون فيه لحن الكوبليهات مختلف عن لحن المذهب ولحن كل كوبليه يختلف عن الكوبليه الآخر؛ ويمثله هذا الشكل البنائى (أ – ب – أ – جـ – أ).

٢- المقام :- مقام كرد مصور على درجة العشيران (لا١).

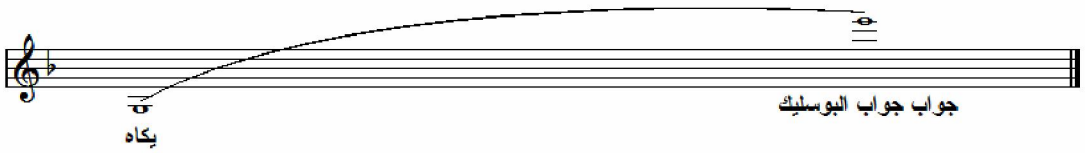
والشكل رقم (١) يوضح تدوين مقام الكرد المصور على درجة العشيران (لا١) مع بيان أسماء درجات المقام .



شكل رقم (١) يوضح كيفية تدوين مقام الكرد المصور على درجة العشيران

٣- المساحة الصوتية للأغنية : ٢ أوكتاف ومسافة سادسة كبيرة، تبدأ من درجة "اليكاه" (صول١) إلى "جواب جواب البوسليك" (مي٢).

والشكل رقم (٢) يوضح المساحة الصوتية لأغنية "خجل".



شكل رقم (٢)

المساحة الصوتية لأغنية خجل

٤- الميزان والسرعة ونوع الضرب:- تتكون الأغنية من (٢٥٦) مازورة.

أ – **ميزان** الأغنية $\frac{4}{4}$.

ب – السرعة: **Vivace**؛ **سرعة النوار** في الأغنية ♩=120 .

ج – **نوع الضرب المستخدم :**

- من م (١– ٤٠) بدون رتم .
- من م (٤١– ١٠٣) رتم "رومبا " .
- من م (١٠٤– ١١٠) رتم "عدني".
- من م (١١١– ١٧٤) رتم "رومبا" .
- من م (١٧٥– ١٧٨) رتم "رومبا" .
- من م (١٧٩– ٢٣١) رتم "مقسوم".
- من م (٢٣٢– ٢٥٦) بدون رتم .

٥– **التحليل العام لأغنية خجل** : تتكون الأغنية من (٢٥٦) مازورة في مقام الكرد المصور على درجة العشيران (لا١) .

وتنقسم الأغنية إلى **ثمانى أفكار** :–

الفكرة الأولى من م (١– ١٩) **مقدمة** أوركسترالية كافتتاحية للأغنية تمهيداً لغناء حر (ad lib.).

الفكرة الثانية من م (٢٠– ٣٩) وهي عبارة عن **غناء حر** ويكرر مرتين .

الفكرة الثالثة من م (٤٠– ٨٢) وهي عبارة عن **المذهب** .

الفكرة الرابعة من م (٨٣– ١٢٤) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الأول وتتكون من :**

الجزء الأول من م (٨٣– ١٠٢) وهو عبارة عن حوار ما بين الفرقة وآلة الفلوت والماندولين، وتمهيداً لأداء صولو العود المنفرد؛ ثم عودة لأداء الفرقة .

الجزء الثاني من م (١٠٣– ١١٠) وهو عبارة عن صولو العود المنفرد.

الجزء الثالث من م (١١١– ١٢٤) أداء مجموعة الوتريات، وذلك تمهيداً لغناء الكوبليه الأول.

الفكرة الخامسة من م (١٢٥– ١٧٤) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الأول وتتكون من :**

- الجزء الأول من م (١٢٥- ١٥٨) .
- الجزء الثاني من م (١٥٩- ١٧٤) وهو تكرار للجزء الأخير من المذهب.

الفكرة السادسة من م (١٧٥- ٢١٢) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الثاني،** وهي حوار مستمر ما بين الوتريات وآلة الأكورديون، وتنتهي بالتسليم من خلال الوتريات تمهيداً لغناء الكوبيله الثاني .

الفكرة السابعة من م (٢١٣- ٢٥٦) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الثاني .**

وتتكون من :

- الجزء الأول من م (٢١٣- ٢٣١).
- الجزء الثاني من م (٢٣٢- ٢٥٦) وهو عبارة عن غناء حر للقفلة.

٦- التحليل المقامي لأغنية : "**خجل**" : تتكون الأغنية من (٢٥٦) مازورة في مقام الكرد المصور على درجة العشيران (لا١) .

وتنقسم الأغنية إلى **ثمانية أفكار** :-

الفكرة الأولى من م (١- ١٩) **مقدمة** أوركسترالية كافتتاحية للأغنيه تمهيداً لغناء حر في مقام الكرد المصور على درجة العشيران (لا١) .

الفكرة الثانية من م (٢٠- ٣٩) وهي عبارة عن **غناء حر** في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).

الفكرة الثالثة من م (٤٠- ٥٧) وهي عبارة عن **غناء المذهب** في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).

- من م (٥٨- ٥٩) في مقام الكرد المصور على درجة العشيران (لا١) .
- من م (٦٠- ٦٥) في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).
- من م (٦٦- ٨٢) في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).

الفكرة الرابعة من م (٨٣- ١٢٤) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الأول**

وتتكون من :

الجزء الأول من م (٨٣- ٨٦) في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).

- من م (٨٧- ٩٠) في مقام الكرد المصور على درجة جواب الحسيني (لا١).
- من م (٩١- ٩٤) في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).

– من م (٩٥– ٩٨) في مقام الكرد المصور على درجة الحسيني (لا).
– من م (٩٩– ١٠٢) في مقام الراست المصور على درجة الدوكاه (ري).

– **الجزء الثاني** من م (١٠٣– ١٠٦) في مقام الراست المصور على درجة الدوكاه (ري).
– من م (١٠٧– ١١٠) في مقام "السوزناك المصور" على درجة الدوكاه (ري).
الجزء الثالث من م (١١١– ١١٨) في مقام الراست المصور على درجة المحير (ري١).
من م (١١٩– ١٢٢) في مقام الراست المصور على درجة الدوكاه (ري).
من م (١٢٣– ١٢٤) في مقام السيكاه المصور على عربة نم الحجاز (فا ♯).
الفكرة الخامسة من م (١٢٥– ١٧٤) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الأول وتتكون من :**
– الجزء الأول من م (١٢٥– ١٥٨) في مقام الراست المصور على درجة الدوكاه (ري).
– الجزء الثاني من م (١٥٩– ١٦٨) في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).
– من م (١٦٩– ١٧٢) في مقام الكرد المصور على الحسيني (لا).
– من م (١٧٣– ١٧٤) في مقام الكرد المصور على البوسليك (مي).
الفكرة السادسة من م (١٧٥– ٢١٢) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الثاني** ،
– من م (١٧٥– ١٧٨) في مقام الكرد المصور على الحسيني (لا).
– من م (١٧٩– ٢١٢) في مقام البياتي المصور على درجة الحسيني (لا).
الفكرة السابعة من م (٢١٣– ٢٥٦) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الثاني** .
وتتكون من :
– **الجزء الأول**
– من م (٢١٣– ٢٣٢) في مقام البياتي المصور على درجة الحسيني (لا).
– م (٢٣٣) في مقام السيكاه المصور على درجة الأوج (سي ♯).

- **الجزء الثاني**

- من م (٢٣٤- ٢٥٢) في مقام الراست المصور على درجة الدوكاه (ري).

- من م (٢٥٣- ٢٥٦) في مقام السوزدلار المصور على درجة الدوكاه (ري).

٧- التظليل :

- من م (١- ١٩) أداء بقوة f.

- من م (٢٠- ٣٩) أداء متوسط القوة Mf.

- من م (٤٠- ٨٢) أداء برقة P.

- من م (٨٣- ١٢٤) أداء بقوة f.

- من م (١٢٥- ١٧٤) أداء برقة P.

- من م (١٧٥- ٢١٢) أداء بقوة f.

- من م (٢١٣- ٢٣١) أداء متوسط القوة Mf.

- من م (٢٣٢- ٢٥٦ أداء برقة P.

ب- نحليل أغنية (سامحني ياحبيبي) :-

١- **القالب :- أغنية** (من النوع الذي يكون فيه لحن الكوبليهات مختلف عن لحن المذهب ولحن كل كوبليه يختلف عن الكوبليه الآخر؛ ويمثله هذا الشكل البنائى (أ - ب - أ - جـ - أ).

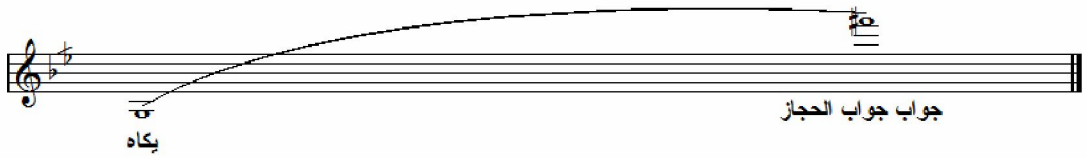
٢- **المقام** :- مقام بياتي على درجة الدوكاه (ري).

والشكل رقم (١) يوضح تدوين مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) مع بيان أسماء درجات المقام .

شكل رقم (١) يوضح كيفية تدوين مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري)

٣- **المساحة الصوتية للأغنية** : ٢ أوكتاف وسبعة درجات ، تبدأ من درجة "اليكاه" (صول١) إلى "جواب جواب الحجاز" (فا♯٢).

والشكل رقم (٢) يوضح المساحة الصوتية لأغنية "سامحني ياحبيبي".



شكل رقم (٢)

المساحة الصوتية لأغنية سامحني ياحبيبي

٤- **الميزان والسرعة ونوع الضرب**:- تتكون الأغنية من (٥٥٢) مازورة.

أ - **ميزان** الأغنية $\frac{2}{4}$ ، $\frac{3}{4}$ ، $\frac{4}{4}$.

ب - السرعة: - تتراوح سرعة النوار في الأغنية مابين ♩=120 ، ♩=140 .

ج – نوع الضرب المستخدم :

- من م (١– ٣١) بدون رتم .
- من م (٣٢– ٣٤) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٣٥– ٥٤) رتم "صعيدي".
- من م (٥٥– ٦٦) رتم "تغعيلة دفوف" .
- من م (٦٧– ٧٧) بدون رتم .
- من م (٧٨– ١٠١) رتم "مقسوم".
- من م (١٠٢– ١٥٦) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (١٥٧– ١٧٢) رتم "فوكس".
- من م (١٧٣– ١٨٠) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (١٨١– ٢٠٢) رتم "مقسوم".
- من م (٢٠٣– ٢٠٦) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٢٠٧– ٢٣٠) رتم "مقسوم".
- من م (٢٣١– ٢٨٠) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٢٨١– ٣٠٠) رتم "واحدة سايرة " .
- من م (٣٠١– ٣١٦) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٣١٧– ٣٣٢) رتم "فوكس".
- من م (٣٣٣– ٣٤٠) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٣٤١– ٣٦٢) رتم "مقسوم".
- من م (٣٦٣– ٣٦٦) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٣٦٧– ٣٧٠) بدون رتم .
- من م (٣٧١– ٣٩٨) رتم "تغعيلة دفوف" .
- من م (٣٩٩– ٤٤٨) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٤٤٩– ٤٨٨) رتم "مقسوم".
- من م (٤٨٩– ٥٢٦) رتم "واحدة كبيرة " .
- من م (٥٢٧– ٥٤٨) رتم "مقسوم".

- من م (٥٤٩- ٥٥٢) رتم "واحدة كبيرة " .

٥- التحليل العام لأغنية سامحني ياحبيبي : تتكون الأغنية من (٥٥٢) مازورة في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

وتنقسم الأغنية إلى **ستة أفكار** :-

الفكرة الأولى من م (١- ١٠١) **مقدمة** للأغنية تمهيداً لغناء المذهب .

الفكرة الثانية من م (١٠٢- ٢٠٦) وهي عبارة عن **غناء المذهب** .

الفكرة الثالثة من م (٢٠٧- ٢٨٠) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الأول** .

الفكرة الرابعة من م (٢٨١- ٣٦٦) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الأول** .

الفكرة الخامسة من م (٣٦٧- ٤٠٨) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الثاني** .

الفكرة السادسة من م (٤٠٩- ٥٥٢) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الثاني** .

٦- التحليل المقامي لأغنية : "**سامحني ياحبيبي**" : تتكون الأغنية من (٥٥٢) مازورة في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

وتنقسم الأغنية إلى **ستة أفكار** :-

الفكرة الأولى من م (١- ١٠١) **مقدمة** للأغنية تمهيداً لغناء المذهب في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

- في م (٣١ ، ٣٣) جنس راست اليكاه (صول١) والتلوين في صولو الساكس بمقام راست النوى (صول) من م (٤٧ - ٥٤).

الفكرة الثانية من م (١٠٢- ٢٠٦) وهي عبارة عن **غناء المذهب** وهو في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

- من م (١١٧ - ١٢٤) مقام راست النوى (صول) .

- من م (١٢٥ - ١٣٢) جنس حجاز الحسيني (لا) .

- من م (١٣٣ - ١٥٥) جنس صبا مصور على درجة المحير (ري١) .

- من م (١٥٦ - ١٨٠) في مقام حجاز على درجة الدوكاه (ري) مع لمس جنس حجاز العشيران (لا١) .

– من م (١٨١– ٢٠٦) في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) مع لمس مقام الشوري في م (٢٠٣ ، ٢٠٤).

الفكرة الثالثة من م (٢٠٧– ٢٨٠) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الأول :**

– من م (٢٠٧– ٢٧٠) في مقام راست على درجة النوى (صول) .

– من م (٢٧١– ٢٨٠) في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

الفكرة الرابعة من م (٢٨١– ٣٦٦) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الأول :**

– من م (٢٨١– ٣٠٠) في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

– من م (٣٠١ – ٣٤٠) في مقام الحجاز على درجة الدوكاه (ري) مع لمس جنس حجاز العشيران (لا١) .

– من م (٣٤١– ٣٦٦) تكرار للموازير من م (١٨١– ٢٠٦) .

الفكرة الخامسة من م (٣٦٧– ٤٠٨) وهي عبارة عن **موسيقى الكوبليه الثاني :**

– من م (٣٦٧– ٣٩٠) في مقام النوى أثر المصور على درجة اليكاه (صول١).

– من م (٣٩١– ٣٩٨) في مقام راست على درجة اليكاه (صول١) .

– من م (٣٩٩– ٤٠٣) في جنس حجاز على درجة الحسيني (لا) .

– من م (٤٠٤– ٤٠٧) إستعراض لمقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

الفكرة السادسة من م (٤٠٩– ٥٥٢) وهي عبارة عن **غناء الكوبليه الثاني :**

– من م (٤٠٩– ٤٥٥) تلوين مابين جنس حجاز على درجة الحسيني (لا) وجنس الصبا على درجة الدوكاه (ري) وجنس الأصلي للأغنية جنس البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

– من م (٤٥٦– ٤٧٩) في مقام راست على درجة النوى (صول) .

– من م (٤٨٠– ٤٨٨) في مقام البياتي على درجة الدوكاه (ري) .

– من م (٤٨٩– ٥١٦) في مقام االحجاز كار على درجة الراست (دو) مع لمس جنس الصبا المصور على درجة العشيران (لا١) .

– من م (٥١٧– ٥٢٦) في مقام الحجاز على درجة الدوكاه (ري).

– من م (٥٢٧– ٥٥٢) تكرار للموازير من م (١٨١– ٢٠٦) .

٧- التظليل :

- من م (١- ٣١) أداء متوسط القوة .Mf
- من م (٣٢- ٣٤) أداء برقة .P .
- من م (٣٥- ٦٦) أداء بقوة .f
- من م (٦٧- ٧٧) أداء متوسط القوة .Mf
- من م (٧٨- ١٠١) أداء بقوة .f
- من م (١٠٢- ١٥٦) أداء برقة .P .
- من م (١٥٧- ١٧٢) أداء متوسط القوة .Mf
- من م (١٧٣- ١٨٠) أداء برقة .P .
- من م (١٨١- ٢٠٢) أداء بقوة .f
- من م (٢٠٣- ٢٠٦) أداء برقة .P .
- من م (٢٠٧- ٢٣٠) أداء بقوة .f
- من م (٢٣١- ٢٨٠) أداء برقة .P .
- من م (٢٨١- ٣٠٠) أداء برقة .P ..
- من م (٣٠١- ٣١٦) أداء برقة .P .
- من م (٣١٧- ٣٣٢) أداء متوسط القوة .Mf
- من م (٣٣٣- ٣٤٠) أداء برقة .P .
- من م (٣٤١- ٣٦٢) أداء بقوة .f
- من م (٣٦٣- ٣٦٦) أداء برقة .P .
- من م (٣٦٧- ٣٧٠) أداء متوسط القوة .Mf
- من م (٣٧١- ٣٩٨) أداء بقوة .f
- من م (٣٩٩- ٤٤٨) أداء برقة .P .
- من م (٤٤٩- ٤٨٨) أداء بقوة .f
- من م (٤٨٩- ٥٢٦) أداء برقة .P .
- من م (٥٢٧- ٥٤٨) أداء بقوة .f

من م (٥٤٩- ٥٥٢) أداء برقة .P .

نتائج البحث

ويرى الباحث أن أداء أغنية **(خجل)** وأغنية **(سامحني ياحبيبي)** من أرقى أعمال الموسيقار **(**طلال**)** والتي تشتمل على عدة خصائص ومميزات؛ أهمها تناول وأداء المقام بأبعاده وروحانياته السعودية الأصيلة، وهو ما يتطلب قدرة فنية عالية من المطرب المؤدي للعمل، وأيضا تنوع الإيقاعات من جزء إلى آخر مما يضفي على العمل ثراء أكثر حتى يصل اللحن للمستمع بالشكل المكتمل والذي يناسب ذوقه المتطور مع الحفاظ على خصائص الأغنية السعودية وما تحتويه من وقار وثراء وتنوع في نفس الوقت .

المراجع

[١]- زين نصار: عالم الموسيقى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

٢- سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، ١٩٨٤.

٣- كمال النجمي: تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب، مكتبة الأسرة، الأعمال الخاصة، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، دار الشرق، ١٩٩٨ .

٤- وزارة المعارف العمومية: كتاب مؤتمر الموسيقى العربية المنعقد عام ١٩٣٢، المطابع الأميرة بالقاهرة، ١٩٣٣.