البنية الهارمونية في الجاز اللاتيني كمصدر إبداعي في التأليف الموسيقي الحر

أ.م.د/ رشيد فايز البغيلي

أستاذ مشارك وعميد المعهد العالي للفنون الموسيقية الكويت

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد الحادى عشر– العدد الثاني– مسلسل العدد (٢٨)– أبريل ٢٠٢٥م

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٧٤ لسنة ٢٠١٦

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2974-4423

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

البنية الهارمونية في الجاز اللاتيني كمصدر إبداعي في التأليف الموسيقي الحر

أ.م.د/ رشيد فايز البغيلي

أستاذ مشارك وعميد المعهد العالي للفنون الموسيقية الكويت

تاريخ الرفع ١٥-٣-٢٠٢٥م **تاريخ المراجعة ٤-٤-٢٠٢٥م**

تاريخ التحكيم ٣٠-٣-٢٠٢٥م **تاريخ النشر ٧-٤-٢٠٢٥م**

ملخـــص

نظرًا لكون الموسيقى عنصرًا جوهريًا في تكوين الهويّات الثقافية حول العالم، تُثار تساؤلات مهمة بشأن كيفية تأثير الانفتاح الثقافي على إدراك الأفراد للموسيقى، حتى في غياب أي تدريب موسيقي رسمي.

وقد أظهرت الدراسات أن المستمعين يستطيعون، من خلال إشارات صوتية مثل الإيقاع وشدة الصوت، التعرف على الانفعالات العاطفية كالسعادة والغضب والحزن، ليس فقط في الموسيقى المنتمية إلى ثقافتهم الأصلية، بل أيضًا في موسيقى تنتمي إلى ثقافات أخرى غير مألوفة لديهم.

ويدل هذا على أن بعض أبعاد الاستجابة العاطفية للموسيقى قد تكون عالمية ولا تعتمد كليًا على التعرض أو التعلم المسبق.

وقد تضمن البحث

مقدمة، مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، أسئلة البحث، عينة البحث، منهج البحث، أدوات البحث، مصطلحات البحث

وينقسم البحث إلى جزئيين:

الجزء الأول نظري ويشمل:

- الدراسات السابقة
- الموسيقي اللاتينية

الجزء الثاني تطبيقي ويشمل:

اختار الباحث نوعين من الموسيقى اللاتينية هما: السالسا والبوسانوفا

- تحليل نموذج من مؤلفة Festival de Ritmo جاز لاتيني.
- تأليف نموذج من موسيقي جاز لاتيني.

توصيات ومقترحات البحث

١. الإهتمام بالموسيقى اللاتينية كونها مليئة بثراء لحني وايقاعي

٢. ادراج الموسيقى اللاتينية من ضمن مناهج التأليف الموسيقي

٣. الإستفادة من الموسيقى اللاتينية في استلهام مؤلفات لحنية آلية حرة.

الكلمات المفتاحيه : موسيقي الجاز – الموسيقي اللاتينية – التأليف الموسيقي

The Harmonic Structure in Latin Jazz as a Creative Source in Free Music Composition

Abstract

Introduction:

Given that music plays a central role in shaping cultural identities worldwide, important questions arise regarding how cultural exposure—regardless of formal musical training—can influence our emotional responses to music. Research has shown that listeners are able to interpret emotional expressions such as joy, anger, and sadness using auditory cues like rhythm and dynamics, not only in music from their own culture but also in unfamiliar musical traditions from other cultures.

This suggests that certain aspects of emotional response to music may be **universal**, and not entirely dependent on prior exposure.

The research includes

Introduction - research problem - Research objectives - the importance of research - research questions - Sample Search - Research Methodology - search tools - search terms.

The research is divided into two parts:

The first part, theoretical, includes:

١- Previous studies

٢- Latin Music.

The second part: the application framework includes:

The researcher selected **Latin Jazz music** as the focus of the study.

١- Analysis of a model from the Latin Jazz composition "Festival de Ritmo".

٢- Composition of an original piece inspired by the Latin Jazz style.

Recommendations and suggestions:

٣- It is recommended to integrate **Latin Jazz harmonic patterns** into contemporary **music composition curricula**, due to their flexibility and expressiveness, which allow composers to create works with a modern character and an openness to diverse cultures.

٤- Music composition students should be encouraged to explore the practical applications of **harmony in Latin Jazz**, through the analysis of selected models and the incorporation of such techniques into their own creative projects.

٥- Emphasis should be placed on the integration of **Latin rhythm** and **complex harmony** within **free composition**, as the study has demonstrated that this fusion produces artistically valuable and expressive outcomes.

٦- It is important to promote the use of **extended and altered chords** (such as **9th**, **13th**, **♭9**, and **♯11**) in **harmonic writing**, in order to expand the expressive capabilities of musical language—particularly within **improvisational sections**.

٧- Composers are advised to make use of **interrupted cadences** and **half cadences** to introduce **harmonic variety** within musical phrases and to break the predictability of conventional formal construction.

٨- **Structured harmonic repetition** should be employed as a foundation for **improvisation and variation** within a single work—especially in extended phrases built on **static harmonic accompaniment**.

Keywords: jazz music - Latin music - musical composition

المقدمة:

تُعد الموسيقى اللاتينية أحد أبرز أنماط الموسيقى العالمية التي تتميز بغناها الإيقاعي وتنوعها الهارموني، حيث تستمد عناصرها من تقاطعات ثقافية أفرو–أوروبية وأمريكية لاتينية. وتبرز أنماط مثل السامبا، والبوسا نوفا، والرومبا بوصفها بيئات خصبة لتطبيق تراكيب هارمونية مثل **extended chords** & **modal interchange** (García: 2018: 115–132). ورغم هذا الثراء، فإن الدراسات التي تناولت توظيف هذه التراكيب الهارمونية في سياقات **التأليف الموسيقي الحر** لا تزال محدودة(Neto: 2020: 201–218) ، وهو ما يشكل فراغًا بحثيًا يستدعي دراسة تحليلية وتطبيقيـــــة.(Rojas: 2016: 287–305)

من هنا تنطلق هذه الدراسة لمحاولة توظيف **الهارموني اللاتيني** كمحفز إبداعي في بناء مؤلفات موسيقية معاصرة خارج القوالب الشكلية التقليدية.(Jones: 2021: 33–52) .

مشكلة البحث:

بالرغم من الانتشار الواسع لموسيقى الجاز اللاتينية وتنامي حضورها في المشهد الموسيقي العالمي، إلا أن هذا اللون الموسيقي لا يزال يحظى بتمثيل محدود في الدراسات العربية المتخصصة، خاصة من حيث التحليل البنيوي للإيقاع والهارموني والأساليب التأليفية التي تميّزه عن أنماط الجاز الأخرى.

ومما سبق، دعا ذلك الباحث إلى تناول هذا الموضوع بالدراسة والتحليل، رغبةً في ربط الثقافات الموسيقية المختلفة ببعضها، وإبراز الإمكانات الفنية التي تتيحها موسيقى الجاز اللاتينية كمصدر إلهام في التأليف الموسيقي المعاصر، وفتح آفاق جديدة للتفاعل بين الموسيقى الشرقية واللاتينية ضمن رؤية إبداعية حديثة.

هدف البحث:

يهدف هذا البحث إلى دراسة الهارموني في موسيقى الجاز اللاتيني، والتعرّف على كيفية استخدامه في تأليف موسيقى حرة وغير تقليدية. كما يسعى إلى تقديم نموذج تطبيقي يُظهر إمكانيات هذا التوظيف بشكل عملي.

أهمية البحث:

تبرز أهمية هذا البحث في كونه يسعى إلى فتح آفاق جديدة في التأليف الموسيقي المعاصر من خلال توظيف الهارموني في الجاز اللاتيني ضمن سياقات موسيقية حرة، مما يُثري التجربة الإبداعية ويُعزز التفاعل بين الثقافات الموسيقية.

سؤال البحث:

١. كيف يمكن توظيف الأنماط الهارمونية في الجاز اللاتيني داخل التأليف الموسيقي الحر بطريقة إبداعية وفعّالة؟

عينة البحث:

اختيار عينة من مؤلفات موسيقي الجاز اللاتينية وهي

١- Festival de Ritmo

ثم يقوم الباحث بتأليف نموذج مماثل

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفى (تحليل المحتوى)

أدوات البحث:-

١- مدونات موسيقية ل عينة البحث

٢- وسائل سماعية وبصرية لعينة البحث

مصطلحات البحث:

١. الميزان الموسيقي (Time Signature)

الميزان هو الذي ينظّم العلاقة بين النبضات القوية والضعيفة داخل الإطار الزمني للمقطوعة الموسيقية. يمكن أن يتخذ أشكالًا ثنائية (قوي – ضعيف) أو ثلاثية (قوي – ضعيف – خفيف)، أو يُركّب في صيغ رباعية وخماسية وغيرها. وإذا اختلفت هذه الضغوط عن ترتيبها التقليدي، تُوصف بأنها غير طبيعية، وهو أسلوب شاع في موسيقى القرن العشرين (هدى إبراهيم سالم: القاهرة: ٢).

٢. السرعة (Tempo)

السرعة تحدد الزمن الذي تُؤدى فيه الوحدة الإيقاعية، وهي لا ترتبط بقيمة زمنية مطلقة، وإنما تتحدد نسبيًا بين النغمات والسكتات، وفقًا للسياق الفني للعمل (هدى إبراهيم سالم: القاهرة: ٣).

٣. السينكوب (Syncopation)

السينكوب هو تقنية إيقاعية تُغيّر من توزيع النبضات داخل الميزان الموسيقي، حيث تُبرز النبضات الضعيفة أو تُؤخر القوية، ما يؤدي إلى إيقاع متوتر ومثير ديناميكيًا (المعجم الموسيقي، معجم اللغة العربية: القاهرة: ١٤٣).

٤. التونالية (Tonality)

تشير التونالية إلى التنظيم الصوتي للنغمات استنادًا إلى السلم الموسيقي، وهي قاعدة هارمونية تتحكم في حركة الميلودي داخل إطار الأوكتاف، وتُعد من المرتكزات الأساسية في الموسيقى الغربية (هدى إبراهيم سالم: القاهرة: ٢).

٥. الجاز اللاتيني (Latin Jazz)

هو نمط موسيقي يجمع بين بنية الجاز التقليدي وإيقاعات أمريكا اللاتينية. ينقسم إلى فئتين رئيسيتين:

الجاز الأفرو-كوبي، الذي يعتمد على الإيقاعات الكوبية التقليدية مثل السون والرومبا ويستخدم أنماط "كلاف" المتكررة.

الجاز الأفرو-برازيلي، الذي يشمل السامبا والبوسا نوفا بطابع إيقاعي ناعم ومعقّد.

(https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_jazz)

٦. بوسا نوفا (Bossa Nova)

نشأ هذا الأسلوب في ريو دي جانيرو في أواخر الخمسينيات، وهو يُعد تطويرًا هادئًا للسامبا، يتميز بإيقاع سينكوب خفيف وأسلوب عزف ناعم يشبه ضربات الأصابع، بالإضافة إلى استخدام تآلفات غير تقليدية وهارمونيات معقدة وغامضة (Simas, Luiz Antonio: 2015: 46 ؛EBC: 2018: 48).

٧. السالسا (Salsa)

السالسا هي نمط موسيقي كاريبي يدمج بين التأثيرات الكوبية، البورتوريكية، والأمريكية، وتعتمد غالبًا على قالب سون مونتونو. تُستخدم فيها عناصر من أنماط أخرى مثل تشا تشا تشا، بوليرو، رومبا، جاز، روك وغيرها. ورغم أن مصطلح "سالسا" استخدم بداية لأغراض تجارية، فإنه أصبح الآن أسلوبًا موسيقيًا مستقلاً يمثل أحد ركائز الثقافة الأمريكية الهسبانية (Mauleón: 1993: 215).

وينقسم البحث إلى جزئيين :

الجزء الأول نظري ويشمل :

١- الدراسات السابقة

٢- موسيقي الجاز اللاتينية **Latin Jazz**

الجزء الثاني تطبيقي ويشمل :

١- وقد قام الباحث بإجراء دراسة تحليلية وصفية عينة البحث وتناولها بالتحليل النظري والهارموني.

٢- يقوم الباحث بتأليف نموذج مماثل

٣- توصيات و المقترحات

الإطار النظري

أولا :الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث

الدراسة الأولي بعنوان: **تجسيد السالسا: الموسيقيون والآلات وأداء الأسلوب والهوية اللاتينية" Patria Roman-Velazquez (1999)** يتناول هذا البحث العلاقة بين **موسيقى السالسا** والهوية الثقافية اللاتينية، حيث يهدف إلى توضيح كيف تُجسّد موسيقى السالسا الشعور بالانتماء من خلال **أداء الموسيقيين**، واستخدام **الآلات الموسيقية**، والأسلوب التعبيري في النوادي اللاتينية بلندن. ويقترح الباحث أن السالسا ليست مجرد نوع موسيقي، بل هي **وسيلة للتعبير الجسدي والثقافي** عن الهوية اللاتينية، وأنها تُستخدم كمنظومة اجتماعية تُمكّن المشاركين من التعبير عن ذاتهم الثقافية عبر الأداء الموسيقي.

تعليق الباحث: تتفق هذه الدراسة مع البحث الحالي في اهتمامها بـ**الموسيقى اللاتينية**، وتحديدًا **موسيقى السالسا**، ودورها في التعبير عن الهوية والثقافة، كما تشترك مع البحث الراهن في تناول الأنماط الإيقاعية وأبعادها الفنية. إلا أنها تختلف من حيث **المنهج والزاوية التطبيقية**، إذ تركّز على **الجسد، الأداء، والتواصل الثقافي** في الفضاءات الاجتماعية، بينما يركّز البحث الراهن على **تحليل المؤلفات الموسيقية اللاتينية وتوظيفها هارمونيًا وإيقاعيًا في التأليف الموسيقي الحر.**

الدراسة الثانية بعنوان: **موسيقى الجاز والجاز اللاتيني في جزر الأنتيل وأمريكا الجنوبية خارج مشهد موسيقى الجاز اللاتينية في الولايات المتحدة" Leon Salcedo (2011)**

تهدف هذه الدراسة إلى بحث دور الموسيقى، ولا سيما **الجاز والجاز اللاتيني**، في التعبير عن الهوية الثقافية، وخاصة في سياق **الشتات اللاتيني** .ويستعرض الباحث كيف أن ازدهار الموسيقى اللاتينية في مناطق مثل جزر الأنتيل وأمريكا الجنوبية يمكن أن يوفر **رؤية مغايرة** عن الثقافة اللاتينية في الولايات المتحدة، بعيدًا عن المركزية الأمريكية في صناعة الجاز.

تعليق الباحث: تشترك هذه الدراسة مع البحث الراهن في التطرق إلى **أنماط الجاز اللاتيني**، وتاريخها، وتعريفاتها، وفي الاهتمام بالموسيقى كأداة للتعبير عن **الهوية والانتماء الثقافي** في المجتمعات المهاجرة. بينما يختلف البحث الحالي من حيث **المجال التطبيقي**، إذ يركز على **تحليل الهارموني والإيقاع في بعض مؤلفات الجاز اللاتيني وتوظيفها في صياغة تأليف موسيقي حر**، دون التوقف عند البعد الاجتماعي أو الجغرافي لانتشار هذه الأنماط.

الدراسة الثالثة بعنوان: **الموسيقى اللاتينية كتعبير عن الهوية في الولايات المتحدة" Silvia Méndez Cernadas (2021)** يركّز هذا البحث على دور الموسيقى اللاتينية في تشكيل وتمثيل **الهوية الثقافية** لدى الجاليات اللاتينية في الولايات المتحدة، خاصة في ظل **الشتات** .ويتناول كيف ساهم الانتشار الواسع للموسيقى اللاتينية في بناء سردية جديدة حول المجتمع اللاتيني الأمريكي، من خلال استخدام الموسيقى كأداة تواصل وانتماء ثقافي.

تعليق الباحث: تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في تناول **الوظيفة الثقافية للموسيقى** وأهميتها في التعبير عن الهوية، وتحديدًا في سياق المجتمعات المهاجرة. كما يشتركان في التركيز على **الأنماط اللاتينية الموسيقية** كوسيلة تفاعلية وثقافية. وتختلف هذه الدراسة عن البحث الحالي في **التركيز الميداني والسوسيولوجي**، بينما يتوجه البحث الراهن نحو **التحليل الموسيقي البنائي** للمؤلفات، بغرض **توظيف العناصر الهارمونية والإيقاعية** لتوليد أعمال تأليفية حرة ومعاصرة.

ثانيا: الجاز اللاتيني | Latin Jazz

موسيقى الجاز اللاتينية هي أحد أنماط الجاز التي تعتمد على الإيقاعات اللاتينية، وتنقسم إلى فرعين رئيسيين:

- **الجاز الأفرو–كوبي** :يعتمد على أنماط "الأوستيناتو" و"الكلابي"، ويستلهم تقاليد موسيقى الرقص الكوبية.

- **الجـــاز الأفـــرو-برازيلـــي** :يتضـــمن أنمـــاط مثـــل الســـامبا والبوســـا نوفـــا (Salazar, 1997, pp. 12–17).

أولا: الجاز الأفرو-كوبي Afro-Cuban Jazz

شـهد الجـاز الأمريكـي دمجًـا مبكـرًا للأنمـاط الإيقاعيـة الكوبيـة، مثـل **الهابـانيرا** التـي اسـتخدمها كـل مـن **W. C. Handy** و**Jelly Roll Morton** بوصفها "اللمسة الإسبانية.(Spanish tinge) " كما أسهمت نمطية "**تريسيو (tresillo)** "و"البيغ فور" التي ابتكرها **Buddy Bolden**، في تشكيل البنية الإيقاعية للجاز (Schuller, 1968, pp. 97–104)

أغنية **(1943) "Tanga"** تُعد أول مقطوعة جاز قائمة على الكلابي، من تأليف **Mario Bauzá**، وقد شكّلت الأســـــاس لانطـــــلاق مصـــــطلح **Afro-Cuban Jazz** (Salazar, 1997, p. 28).

- **الجاز في إطار النمط الإيقاعي الأساسي Jazz in-clave**

قام **Mario Bauzá** بتطوير مفهوم **clave ٣-٢ / ٢-٣**، الذي يرتكز على موضع بداية تتابع التآلفات في العلاقة الإيقاعية، وكان له أثر بالغ في إرساء هوية الجاز اللاتيني .(Salazar, 1997, p. 33)

- **ابتكارات فرقة ماشيتو Innovations of Machito's Band**

قدّمت فرقة **Machito** بقيادة **Mario Bauzá** العديد من الابتكارات في الجاز اللاتيني، منها:

- استخدام **الهارموني المودي**.
- توظيف **المقاطع الارتجالية** ضمن أطر كوبية صارمة.
- الدمج بين **التوزيع الأوركسترالي الكبير** والإيقاعات الأفرو-كوبية.
- ابتكـــار مفهـــوم **"clave counterpoint"**فـــي التوزيـــع الإيقـــاعي (Sanabria, in Salazar, 1997, pp. 36–39).

ديزي جيليسباي وشانو بوزو Dizzy Gillespie and Chano Pozo

أسهم اللقاء بين **Dizzy Gillespie** و **Chano Pozo** في إنتاج واحدة من أوائل مقطوعات الجاز المستندة إيقاعيًا إلى الكلابي وهي **(1947) "Manteca"**، حيث ألّف **Pozo** الأجزاء الإيقاعية بينما كتب **Gillespie** الجسر اللحني .(Salazar, 1997, p. 42)

- **المساهمات الأمريكية المبكرة Early American Contributions**

سجّل **Stan Kenton** عام ١٩٤٦ مقطوعات **"Machito"**و "The Peanut Vendor"بالتعاون مع موســـــــيقيين كـــــــاريبيين. وفيمـــــــا بعـــــــد، أســـــــهم فنـــــــانون مثـــــــل **Kenny Dorham**، **Mongo Santamaria**، و **Hank Mobley** في ترسيخ الأساس الإيقاعي لأعمال الجاز اللاتيني بين الخمسينيات والستينيات .(Salazar, 1997, pp. 44–48)

- **البوسا نوفا Bossa Nova**

بوسا نوفا هي نمط برازيلي نشأ من السامبا، ويتميز بطابع هادئ وهارمونيات أكثر تعقيدًا. من أبرز روادها **Antonio Carlos Jobim** و**João Gilberto**، ومن أشهر أعمالها **"The Girl from Ipanema"**.

تشترك البوسا نوفا مع الجاز في الحس "البارد" (cool sensibility) لكنها تعتمد على إيقاعات أكثر هدوءًا وأسلوب أداء ناعم ومتزن. (Jobim, in Sanabria, 2005)

- **ما بعد الجاز اللاتيني Beyond Latin Jazz**

أعاد موسيقيون برازيليون مثل **Airto Moreira** و **Naná Vasconcelos** تعريف حدود الجاز اللاتيني، عبر دمج آلات إيقاعية فلكلورية وأساليب تجريبية في سياقات أمريكية وغربية حديثة، وشاركوا في تجارب طليعية مع **Miles Davis** و **Pat Metheny** وغيرهم، ما جعلهم يتجاوزون التصنيفات التقليدية (Salazar, 1997, pp. 52–55).

- **الجاز اللاتيني مقابل الجاز التقليدي Latin Jazz vs. Straight-Ahead Jazz**

يختلف الجاز اللاتيني عن الجاز التقليدي في اعتماده على **إيقاع منتظم (even eighths)** بدلاً من **الإيقاع المتمايل(swing)** ،

ويستخدم آلات مثل **الكونغا، البونغو، والتيمبال** بدلًا من **الدرامز التقليدي**.

- **الصيغ والتكوينات Formats and Ensembles**

تُؤدى موسيقى الجاز اللاتيني في تشكيلات صغيرة) **كومبو** (أو فرق كبيرة) **بيغ باند**(، حيث تُستخدم البنية التقليدية: لحن – ارتجالات – تكرار. وقد نشأت فرق مثل **Afro-Latin Jazz Orchestra** و **Pacific Mambo Orchestra**لتعكس هذا الأسلوب.(Salazar, 1997, p. 61)

- **الجاز اللاتيني كموسيقى عالمية Latin Jazz as Global Music**

لطالما قُدمت موسيقى الجاز كتعبير أمريكي صرف، متجاهلة التأثيرات الكاريبية واللاتينية. غير أن دراسات حديثة تؤكد دور شخصيات مثل **Machito**، **Bauzá**، و **Chico O'Farrill**في تشكيل هذا الفن، وتدعو إلى اعتبار الجاز اللاتيني جزءًا من "**الموسيقى العالمية** "العابرة للثقافات (Baker, 2011; Aparicio & Jáquez, 2003).

<u>الإطار التطبيقي</u>

التحليل البنائي:

الجزء A

الاسم: (Festival de Ritmo).

السلم: ري الصغير

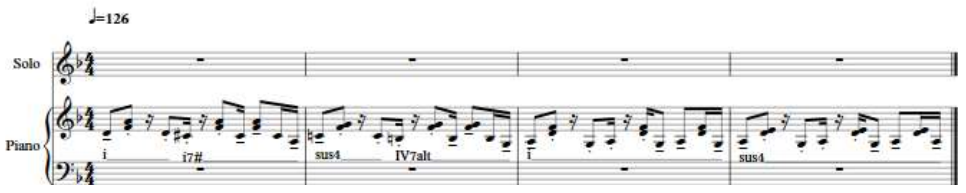
الميزان: $\frac{4}{4}$

السرعة: 126 = ♩

الطول البنائي: ١٥٧

القالب: مقطوعة حرة

من المازورة (١) حتى المازورة (٤)، تتجلّى عبارة موسيقية منتظمة تُختتم بـ قفلة نصفية في سلم ري الصغير. وتُمثل هذه العبارة تيمة هارمونية محورية تُعاد لاحقًا ضمن السياق البنائي للعمل، حيث تؤدي دورًا وظيفيًا في دعم وتثبيت اللحن الأساسي.

أما من الناحية الهارمونية، فيُمكن تمثيل التتابع التوافقي المُكوّن لهذه العبارة وفقًا للترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (١)

من المازورة (٥) حتى المازورة (٨):

تُمثّل هذه العبارة إعادة حرفيّة للتيمة الهارمونية الواردة في المازورات (١–٤)، دون أي تغيير لحني أو هارموني يُذكر، مما يُعزّز ثبات الطابع البنائي للمقدمة ويُرسّخ مركزية الجملة الأصلية داخل السياق العام للقطعة.

من المازورة (٩) حتى المازورة (١٢):

تظهر هنا عبارة موسيقية منتظمة تُختتم بـ قفلة تامة في سلم ري الصغير، وتتميّز بإعادة ظهور التيمة الهارمونية المصاحبة للحن الأساسي، مما يمنح المقطع طابعًا ختاميًا مؤقتًا يُمهّد للانتقال نحو وحدة جديدة داخل العمل.

من المازورة (١٣) حتى المازورة (١٦):

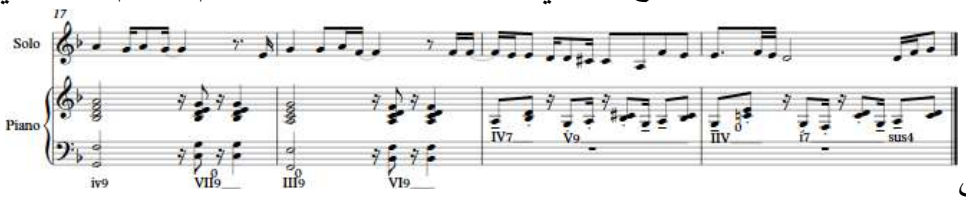
تتكرّر البنية السابقة من حيث انتظام الجملة وانتهائها بـ قفلة تامة في سلم ري الصغير، مع استمرار حضور التيمة الهارمونية المصاحبة للحن الرئيسي.

أما التتابع التوافقي المكوّن لهذه العبارة، فيمكن تمثيله باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (٢)

من المازورة (١٧) حتى المازورة (٢٠):

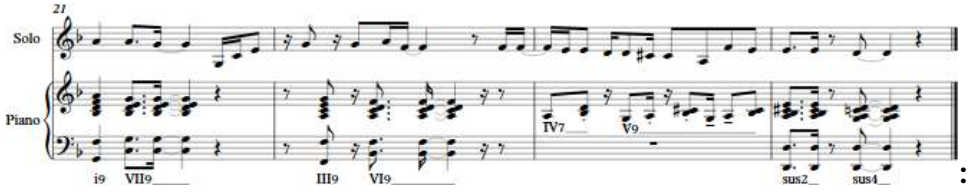
تتشكّل في هذا الموضع عبارة موسيقية منتظمة تُختتم بـ قفلة تامة في سلم ري الصغير، وتُبرز بوضوح استمرار التيمة الهارمونية المصاحبة للحن الأساسي، مما يُعزز الشعور بالثبات والتناغم البنائي في نهاية هذا القسم من العمل.

أما من الناحية الهارمونية، فيُمكن تمثيل التتابع التوافقي المكوّن لهذه العبارة باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي

شكل رقم (٣)

من المازورة (٢١) حتى المازورة (٢٤):

تُشكّل هذه العبارة جملة موسيقية منتظمة تنتهي بـ قفلة تامة في سلم ري الصغير، وتُعد بمثابة إعادة نغمية وهارمونية للعبارة السابقة (١٧–٢٠)، إلا أنّها تتميّز عن سابقتها من حيث الاختلاف في المصاحبة الإيقاعية، وهو ما يُضفي تنويعًا تعبيريًا داخل التكرار البنائي.

ويُظهر ذلك استخدامًا فعّالًا لتقنية التكرار المعدَّل (Modified Repetition)، التي تجمع بين الثبات اللّحني والتطوّر الإيقاعي.

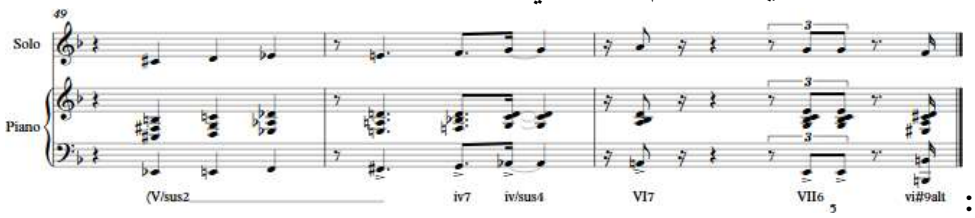
أما التتابع التوافقي المكوّن لهذه العبارة، فيُعبّر عنه باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (٤)

من المازورة (٢٥) حتى المازورة (٤٨):

يمثّل هذا القسم إعادة حرفيّة كاملة للعبارات الواردة في المازورات من (١) حتى (٢٤)، سواء من الناحية اللحنية أو الهارمونية، دون أي تعديل في الخطوط الموسيقية أو البنية الإيقاعية. وتؤدي هذه الإعادة دورًا بنائيًا يُرسّخ وحدة التكوين، ويُعزّز استمرارية الجملة الأساسية داخل النسيج العام للعمل.

من المازورة (٤٩) حتى المازورة (٥١):

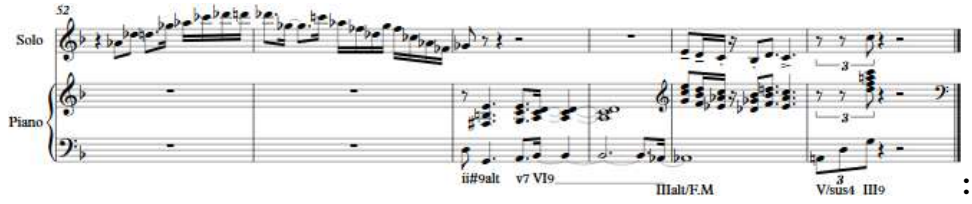
تظهر في هذا الموضع عبارة موسيقية غير منتظمة من حيث عدد المازورات والبنية، وتنتهي بـ قفلة مفاجئة (Interrupted Cadence) في سلم ري الصغير، مما يُحدث انقطاعًا لحنيًا وهارمونيًا يهيّئ المستمع للانتقال نحو قسم جديد أو نهاية غير متوقعة.

ويُبيّن الترقيم الهارموني لهذه العبارة على النحو التالي:

شكل رقم (٥)

من المازورة (٥٢) حتى المازورة (٥٧):

تُشكّل هذه المازورات عبارة موسيقية غير منتظمة من حيث عدد المازورات (ست موازير بدلاً من أربع)، وتنتهي بـ قفلة تامة (Perfect Cadence) في سلم فا الكبير، مما يدل على تحوّل مؤقت في المركز التونالي (Modulation) ويفتح المجال أمام بناء لحني جديد في بيئة نغمية مختلفة.

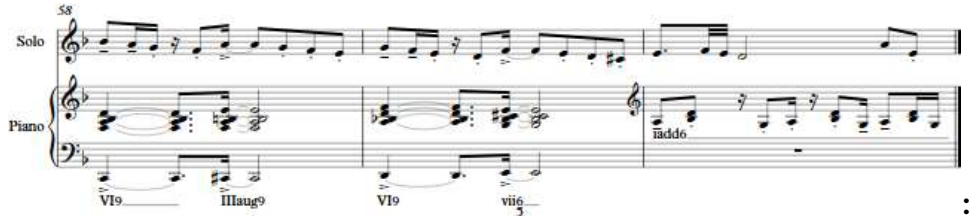
ويُبرز هذا التحوّل استخدام المؤلف لتقنية التحول التونالي المرحلي (Pivot Modulation) أو التوسيع التونالي المؤقت لتوسيع النطاق الهارموني.

أما التتابع التوافقي في هذه العبارة فيمكن تمثيله باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (٦)

من المازورة (٥٨) حتى المازورة (٦٠):

تتكوّن هذه المازورات من عبارة موسيقية غير منتظمة تمتد لثلاث موازير فقط، وتُختتم بـ قفلة تامة (Perfect Cadence) في سلم ري الصغير، مما يشير إلى عودة مؤكدة للمركز النغمي الأصلي بعد التحول المؤقت في المقطع السابق (سلم فا الكبير).

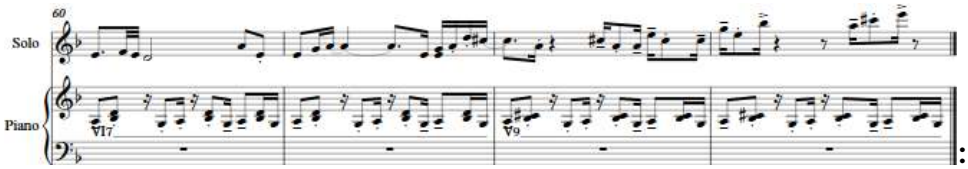
وتُبرز هذه العبارة توظيفًا مختصرًا وفعّالًا لوظائف هارمونية تؤدي دورًا انتقاليًا، يُعيد الاستقرار التونالي في نهاية العمل أو نهايته الجزئية.

أما التتابع التوافقي المكوّن لهذه العبارة، فيمكن تمثيله باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (٧)

من المازورة (٦٠) حتى المازورة (٦٣):

تُشكّل هذه المازورات عبارة موسيقية منتظمة ذات بناء رباعي، وتُختتم بـ قفلة نصفية (Half Cadence) في سلم ري الصغير، حيث تتوقف الحركة الهارمونية على وظيفة الدومينانت دون الوصول إلى التونيك، مما يخلق نوعًا من التعليق البنائي والتوتر اللحني.

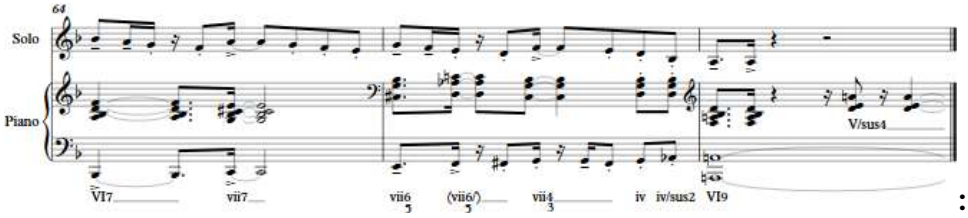
ويُشير هذا النوع من القفلات إلى رغبة المؤلف في فتح المجال أمام تتابع جديد أو ختام مؤجل.

أما التتابع التوافقي في هذه العبارة، فيُصاغ وفقًا للترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (٨)

من المازورة (٦٤) حتى المازورة (٦٦):

تُمثل هذه المازورات عبارة موسيقية غير منتظمة تمتد عبر ثلاث موازير، وتُختتم بـ قفلة نصفية (Half Cadence) في سلم ري الصغير، مما يُضفي على هذا المقطع طابعًا مُعلّقًا يوحي بالتوقّع وعدم الاكتمال الهارموني.

ويُشير البناء غير المنتظم إلى استخدام حرّ للجمل داخل السياق العام، مع المحافظة على الوظيفة الهارمونية الختامية التي تُنهي العبارة على وتد الدومينانت، دون الوصول إلى التونيك.

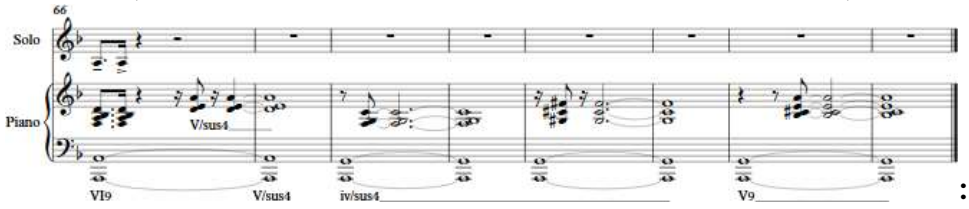
أما التتابع التوافقي لهذه العبارة فيُمكن تمثيله وفقًا للترقيم الهارموني على النحو التالي:

شكل رقم (٩)

من المازورة (٦٦) حتى المازورة (٧٣):

تتكوّن هذه الجملة من عبارة موسيقية منتظمة تمتد عبر ثماني موازير، وتنتهي بـ قفلة نصفية (Half Cadence) في سلم ري الصغير، حيث تستقر الحركة الهارمونية على درجة الدومينانت، مما يُحدث تعليقًا تعبيريًا يُهيّئ المستمع للدخول في مرحلة جديدة من العمل.

تؤدّي هذه العبارة وظيفة تمهيدية (Preparatory Function)، إذ تعتمد على تتابع من التآلفات الهارمونية المتدرجة التي تُهيئ المجال لانطلاق الارتجالات الحرة لآلة الساكسفون، وتُمهّد لهذا الانتقال بنسيج توافقي متناغم ومستقر نسبيًا، رغم توقفه المؤقت على الوتر الخامس.

أما التتابع التوافقي المُكوّن لهذه العبارة، فيُمكن تمثيله باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي:



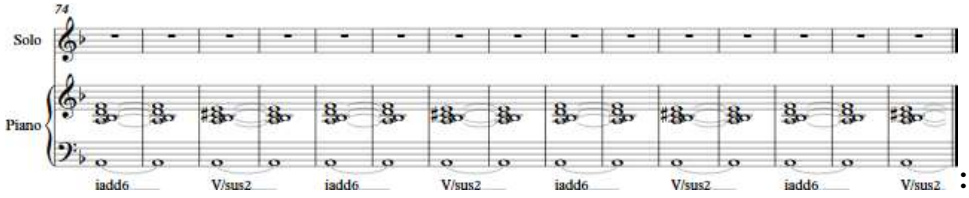
شكل رقم (١٠)

من المازورة (٧٤) حتى المازورة (٨٨):

يمتد هذا المقطع عبر خمس عشرة مازورة، ويؤدي وظيفة مصاحبة هارمونية (Harmonic Accompaniment) ثابتة ومكرّرة، تعتمد بشكل أساسي على التناوب بين الدرجة الأولى (i) والدرجة الخامسة (V) في سلم ري الصغير. وتُشكّل هذه المصاحبة الخلفية التوافقية لمرحلة الارتجال اللحني (Improvisation) الخاص بآلة الساكسفون أو أي آلة منفردة أخرى.

هذا النمط الهارموني البسيط والمتكرّر يُتيح للّاعب الحرية في التنقل اللحني ضمن بيئة تونالية مستقرة، مع خلق توتر مستمر بين التونيك والدومينانت.

أما التتابع التوافقي المُستخدم في هذا المقطع، فيُعبَّر عنه باستخدام الترقيم الهارموني على النحو التالي:

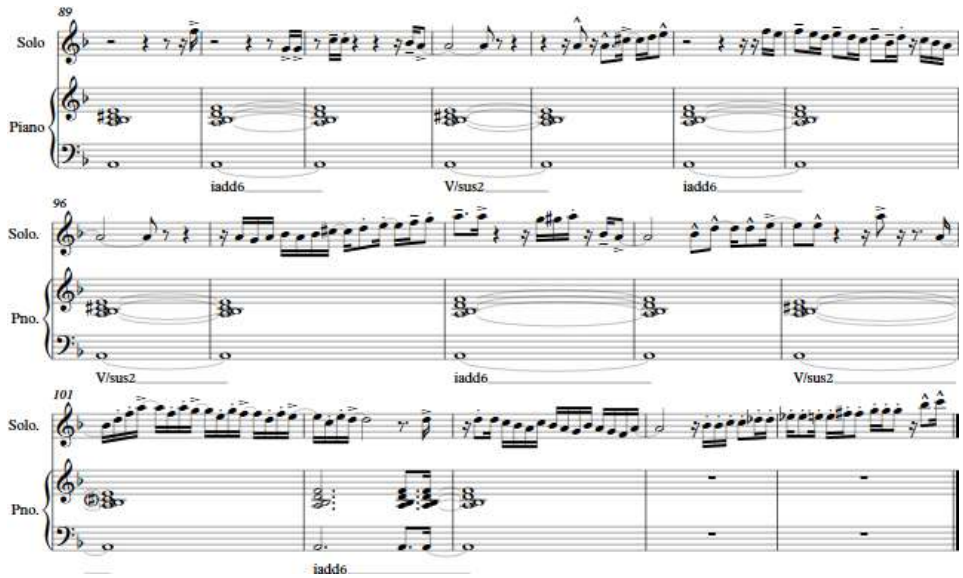


شكل رقم (١١)

من المازورة (٨٩) حتى المازورة (١٠٥):

يستمر في هذا المقطع النمط التوافقي التكراري المعتمد على المصاحبة الهارمونية الثابتة، حيث تتناوب التآلفات بين الدرجة الأولى (i) والدرجة الخامسة (V) في سلم ري الصغير. وتمتد هذه المصاحبة عبر سبع عشرة مازورة، لتُشكل خلفية هارمونية مستقرة تُحافظ على المركز النغمي وتُوفّر مساحة مناسبة لاستكمال الارتجال اللحني.

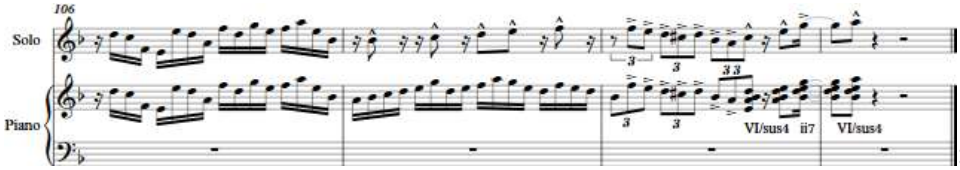
يُسهم هذا التكرار في تثبيت الوظائف التونالية، مع التأكيد على طبيعة المقام الصغير، دون إدخال تحوّلات هارمونية جديدة، مما يدعم استمرارية الخط الارتجالي فوق نسيج بسيط وواضح.

أما الترقيم الهارموني المستخدم في هذا المقطع، فيُمكن تمثيله على النحو التالي:

شكل رقم (١٢)

من المازورة (١٠٦) حتى المازورة (١٠٩):

تُقدَّم في هذا الموضع عبارة موسيقية منتظمة تمتد عبر أربع موازير، وتنتهي بـ قفلة مفاجئة (Interrupted Cadence) في سلم ري الصغير، حيث لا تنتهي الحركة الهارمونية على التونيك، بل تنحرف إلى درجة غير متوقعة (غالبًا الدرجة السادسة)، مما يخلق إحساسًا دراميًا بالتعليق والانفتاح البنائي.

تتميّز هذه العبارة بإمكانية تقسيمها داخليًا إلى وحدتين (Sections)، حيث تحتوي كل وحدة على تتابع لحني وهارموني مستقل جزئيًا، بما يُضفي بُنية داخلية متوازنة على الرغم من النهاية المفاجئة.

أما التتابع التوافقي المُكوّن لهذه العبارة، فيُعبَّر عنه باستخدام الترقيم الهارموني على النحو

التالي:

شكل رقم (١٣)

من المازورة (١١٠) حتى المازورة (١١٦):

يُشكّل هذا القسم مصاحبة هارمونية ممتدة لعزف ارتجالي لآلة الدرامز، ويعتمد بشكل أساسي على التناوب بين الدرجة الأولى (i) والدرجة الخامسة (V) في سلم ري الصغير. وتُكرّر هذه التآلفات عبر سبع موازير لتُوفّر نسيجًا توافقيًا ثابتًا ومستقرًا، يُمكّن العازف من بناء جُمل إيقاعية حرة فوق قاعدة هارمونية مألوفة.

وتتميّز هذه المصاحبة بغياب التغيّرات التونالية أو التآلفات الثانوية، مما يدعم الطابع الإيقاعي البحت لهذا المقطع ويُركّز الانتباه على التطور الديناميكي والإيقاعي لعزف الدرامز.

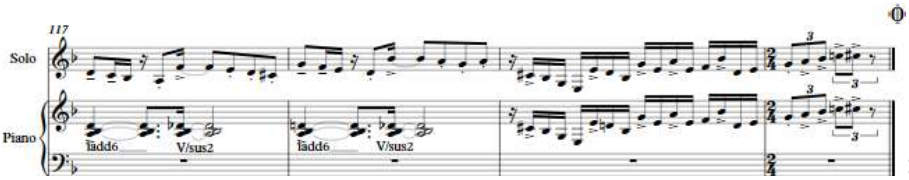
أما الترقيم الهارموني لهذا القسم، فيُعبَّر عنه على النحو التالي:

شكل رقم (١٤)

من المازورة (١١٧) حتى المازورة (١٢٠):

تُقدَّم في هذا الموضع عبارة موسيقية منتظمة تمتد عبر أربع موازير، وتُختتم بـ قفلة نصفية (Half Cadence) في سلم ري الصغير، حيث تنتهي الحركة الهارمونية على وظيفة الدومينانت، دون الوصول إلى التونيك، مما يخلق شعورًا بالتعليق البنائي ويفتح المجال لتكملة لاحقة.

تُسهم هذه العبارة في تعزيز التوتّر اللحني وتحفيز التوقّع، كما تؤدي دورًا انتقاليًا بين المقاطع المستقرة والمقاطع الأكثر ديناميكية.

أما الترقيم الهارموني في هذه العبارة، فيُمكن تمثيله على النحو

التالي:

شكل رقم (١٥)

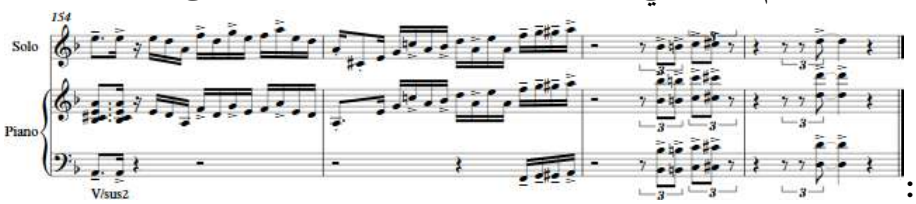
من المازورة (١٢١) حتى المازورة (١٥٣):

يمثّل هذا المقطع إعادة حرفيّة كاملة للعبارات الواردة من المازورة (١) حتى المازورة (٢٤)، بكل ما تحويه من عناصر لحنية وهارمونية وإيقاعية. ويُعزّز هذا التكرار الشعور بالبنية الدائرية (Cyclic Structure) داخل العمل، ويُساهم في ترسيخ الهوية الموسيقية من خلال العودة إلى التيمات الأولى دون تحوير.

من المازورة (١٥٤) حتى المازورة (١٥٧):

تظهر في هذا الموضع عبارة موسيقية منتظمة ذات بناء رباعي تنتهي بـ قفلة تامة (Perfect Cadence) في سلم ري الصغير، مما يُضفي شعورًا بالاكتمال والختام، ويُمهّد لإنهاء العمل أو ختامه اللحني النهائي.

وتؤدي هذه العبارة دورًا وظيفيًا في إغلاق التوتر البنائي السابق من خلال العودة إلى التونيك في صيغة مؤكدة.

أما الترقيم الهارموني المكوّن لهذه العبارة، فيُمكن تمثيله على النحو

التالي:

شكل رقم (١٦)

نتائج البحث

يقوم الباحث بعرض نتائج البحث من خلال الإجابة على تساؤل البحث.

سؤال البحث:-

"كيف يمكن توظيف الأنماط الهارمونية في الجاز اللاتيني داخل التأليف الموسيقي الحر بطريقة إبداعية وفعّالة؟"

أظهرت نتائج البحث أن توظيف الأنماط الهارمونية في الجاز اللاتيني داخل التأليف الموسيقي الحر يُمكن أن يتحقق بفعالية من خلال عدة آليات إبداعية تتكامل مع البنية الإيقاعية واللحنيّة، أبرزها:

١. الاعتماد على تتابعات هارمونية دورية:(Cyclical Progressions)

حيث تُستخدم دوائر هارمونية شائعة في الجاز اللاتيني، مثل:

- **التناوب بين الدرجة الأولى والخامسة** (i–V) كأساس ثابت للارتجالات.
- توظيف أنماط **II–V–I** بصيغ متكررة، مع إمكانية تلوينها بتآلفات موسّعة أو بديلة.

هذا التكرار الهيكلي يُسهم في توفير قاعدة ثابتة للارتجال والكتابة الحرة، دون الإخلال بالاستقرار التونالي.

٢. استخدام التآلفات الموسّعة والمعدّلة:(Extended & Altered Chords)

من خلال دمج تآلفات تمكّن المؤلف من إثراء البنية الهارمونية وخلق توتر لحني يسمح بتنوع ديناميكي متجدد داخل السياق الحر.

علي سبيل المثال:

- **9th – 11th – 13th chords**
- وتآلفات بديلة مثلV7alt :، و(tritone substitutions)
- استخدام التالفات الهارمونية بالثنائيات و خاصة في تالف الدرجة الخامسة V/sus2 للاياحاء بتالف الدرجة السابعة مع الاحساس بالتالف الناقص كما ظهر في
- م(٤٨) & م(٤٩)
- كما انه استخدم نفس التالف في م(٤٩) علي شكل تتابع دخيل ساقط يصرف في م(٥٠) و هذا التالف يتميز به الموسيقي اللاتينية فلامنكو Flamenco
- كما انه استخدم تالف الدرجة الأولي مع اضافة السادسة I add 6 مع V/sus4 من م(٧٤): م(١٠٣)
- استخدام التالفات الهارمونية بارابعات وخاصة في تالف الدرجة الخامسة V/sus4 كما ظهر في التيمة الأساسية للمقطوعة
- استخدام التالفات ذات الدرجة التاسعة المطعمة في تالف الدرجة الثانية .ii#9alt كما ظهر في م(٥٤) كما انه استخدم الدرجة التاسعة في صوت الباص في م(٥٧)

٣. الانتقال اللحظي بين المقامات:(Modal Interchange)

ساهم استخدام تبديلات من سلالم موازية (مثل: الانتقال من D minor إلى F major أو Bb major) في توفير أبعاد تعبيرية متنوعة، تعكس الشخصية المتعددة للموسيقى اللاتينية، وتُغني التأليف الحر بتلوينات غير تقليدية.

٤. الدمج بين الهارموني الثابت والمتحوّل:

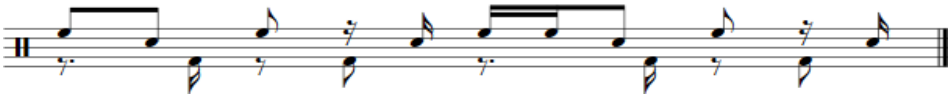
أثبت التحليل أن المزج بين:

- **مصاحبة هارمونية ثابتة** (i–V) المتكررة في خلفيات الارتجال
- و**جمل هارمونية متطورة** في المقاطع البنيوية (مثل: الافتتاح، الجمل التمهيدية والختامية)

يُحقق توازنًا بنيويًا بين التكرار والتجديد، ويُوفّر أرضية خصبة للإبداع اللحني.

٥. التكامل مع الوظائف الإيقاعية:

تبيّن أن التأليف الموسيقي الحر المستلهم من الجاز اللاتيني لا ينجح هارمونيًا بمعزل عن الإيقاع. فوجود أنماط إيقاعية لاتينية مثل:

- **Son clave**
- **Tumbao**
- **Bossa nova rhythm**
- **Songo**

شكل رقم (١٧)

يُسهم في توجيه الهارموني وتحفيز اختياراته في الوقت الفعلي، خاصة في الارتجالات.

وقد أثبتت التجربة التحليلية والتطبيقية للعمل محل الدراسة **(Festival de Ritmo)** أن هذه المبادئ تُشكل إطارًا فعّالًا للتأليف المعاصر ذي الطابع اللاتيني الحر.

<u>تفسير النتائج:</u>

- الوظيفة التأسيسية لتآلفي الدرجة الأولى والخامسة .(i – V)
- أهمية دورات II–V–I في إرساء التوتر والانفراج.
- التوسيع الهارموني باستخدام التآلفات المركبة والمعدلة.
- تبادل المقامات (Modal Interchange) يخلق تلوينًا لحنيًا متجدّدًا.
- التكرار الهارموني كأسلوب بنائي داعم للارتجال.
- تفعيل التباين بين الهارموني الثابت والمتحوّل.
- تكامل الإيقاع مع التشكيل الهارموني.

توصيات ومقترحات

١. **ضرورة دمج الأنماط الهارمونية للجاز اللاتيني في مناهج التأليف الموسيقي الحديث**، لما تمتاز به من مرونة وتعبيرية، تُمكّن المؤلف من بناء أعمال ذات طابع معاصر ومنفتح على الثقافات.

٢. **تشجيع طلاب التأليف الموسيقي على دراسة التطبيقات العملية للهارموني في موسيقى الجاز اللاتيني**، من خلال تحليل نماذج مختارة وتوظيفها في مشاريعهم الإبداعية.

٣. **الاهتمام بالجمع بين الإيقاع اللاتيني والهارموني المركب** داخل التأليف الحر، حيث أثبت البحث أن هذا الدمج يُنتج نتائج فنية عالية القيمة ومُعبرة.

٤. **تفعيل استخدام التآلفات الموسّعة والمعدّلة (مثل ٩ و١٣ و♭٩ و♯١١)**داخل الكتابة الهارمونية لتوسيع إمكانيات التعبير الموسيقي، خاصة في المساحات الارتجالية.

٥. **الاستفادة من تقنيات "القفلة المفاجئة" و"القفلة النصفية** "لإحداث تنوّع هارموني داخل الجمل، وكسر رتابة البناء التوقّعي في التأليف.

٦. **استخدام التكرار الهارموني المدروس كأساس للارتجال والتنوع داخل العمل الواحد**، خاصة في الجمل الممتدة التي تعتمد على مصاحبة تآلفية ثابتة.

المراجع

أولاً : المراجع العربية

١- أحمد محمود أنور حمدي: "أثر دراسة بعض إيقاعات الجاز لإثراء الأداء في التعبير الحركي"، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة،.

٢- هدى إبراهيم سالم: تاريخ تذوق الموسيقى العالمية، مذكرات غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة

ثانياً : المراجع الأجنبية

١. Aparicio, F. R., & Jáquez, C. F. (2003). *Musical migrations: Transnationalism and cultural hybridity in Latin/o America, Vol. II*. New York: Palgrave Macmillan.

٢. Baker, G. (2011). *Buena Vista in the club: Rap, reggaetón, and revolution in Havana*. Durham: Duke University Press.

٣. García, L. M. (2018). *Harmonic Functions in Latin American Popular Music*. Journal of Music Theory and Practice, 45(2), 115–132.

٤. Jobim, A. C. (2005). In Sanabria, B., cited in Salazar, M. *Mambo Kingdom: Latin Music in New York*. New York: Schirmer Books.

٥. Jones, R. T. (2021). *Innovative Structures in Free Composition: Modal and Harmonic Explorations*. Contemporary Music Review, 38(1), 33–52.

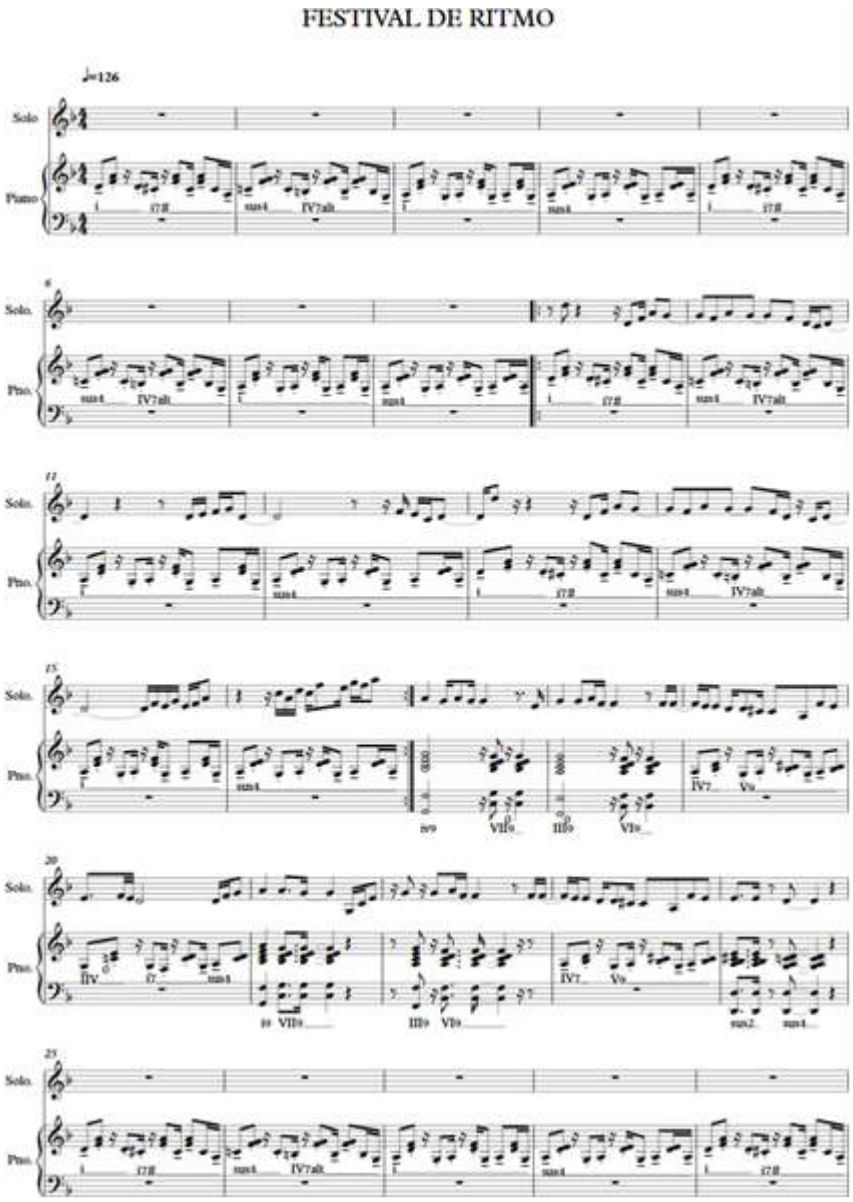
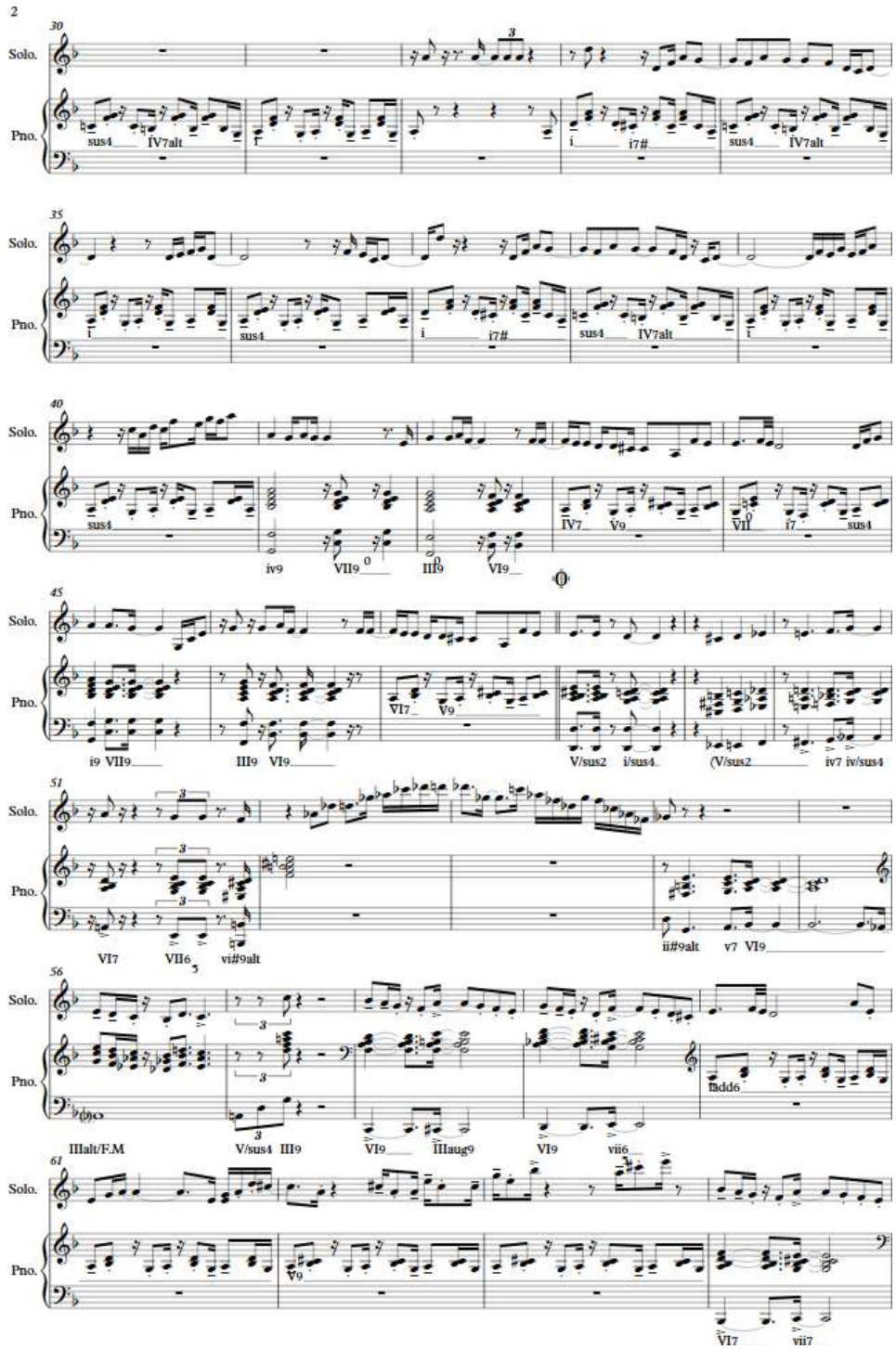
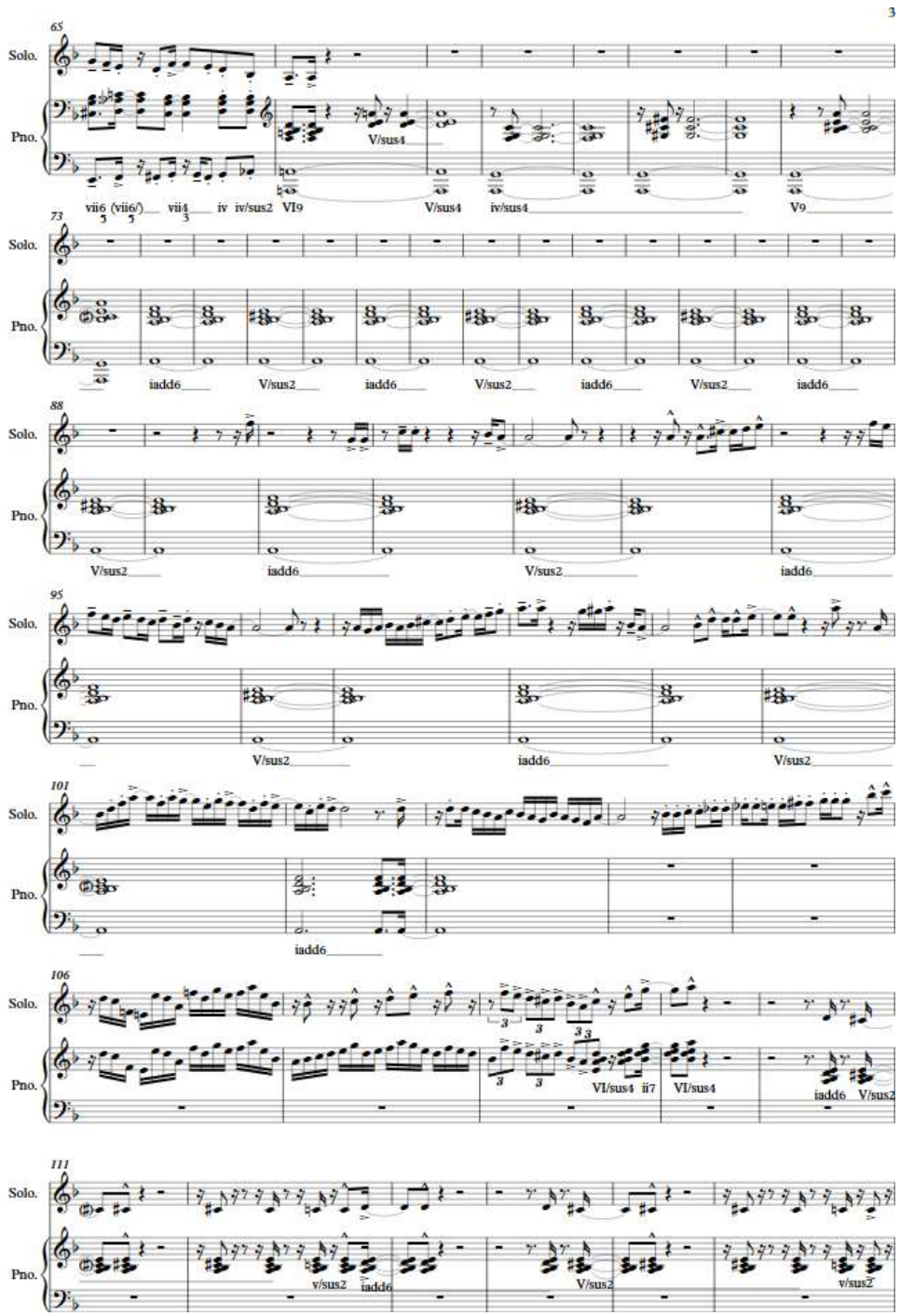
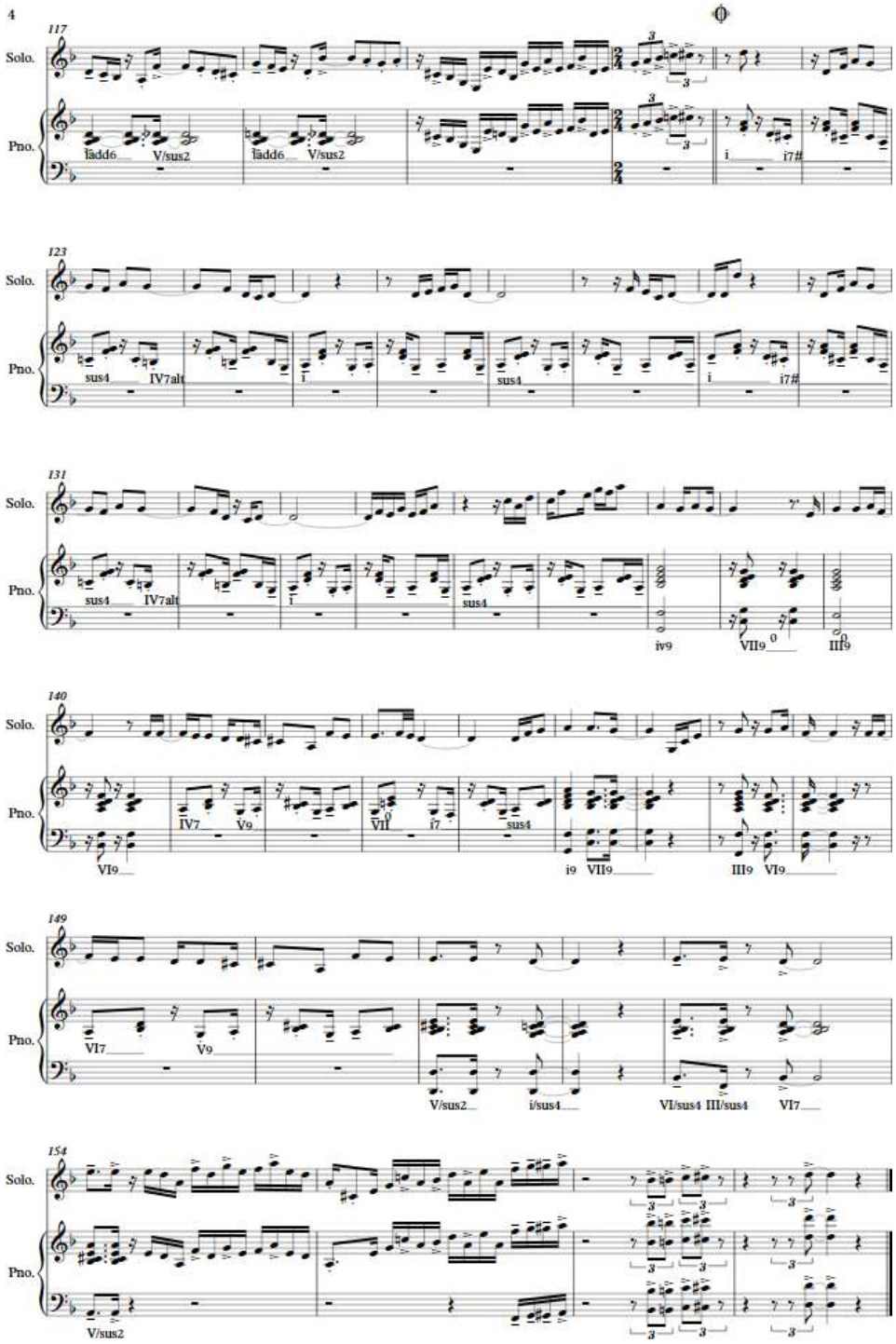
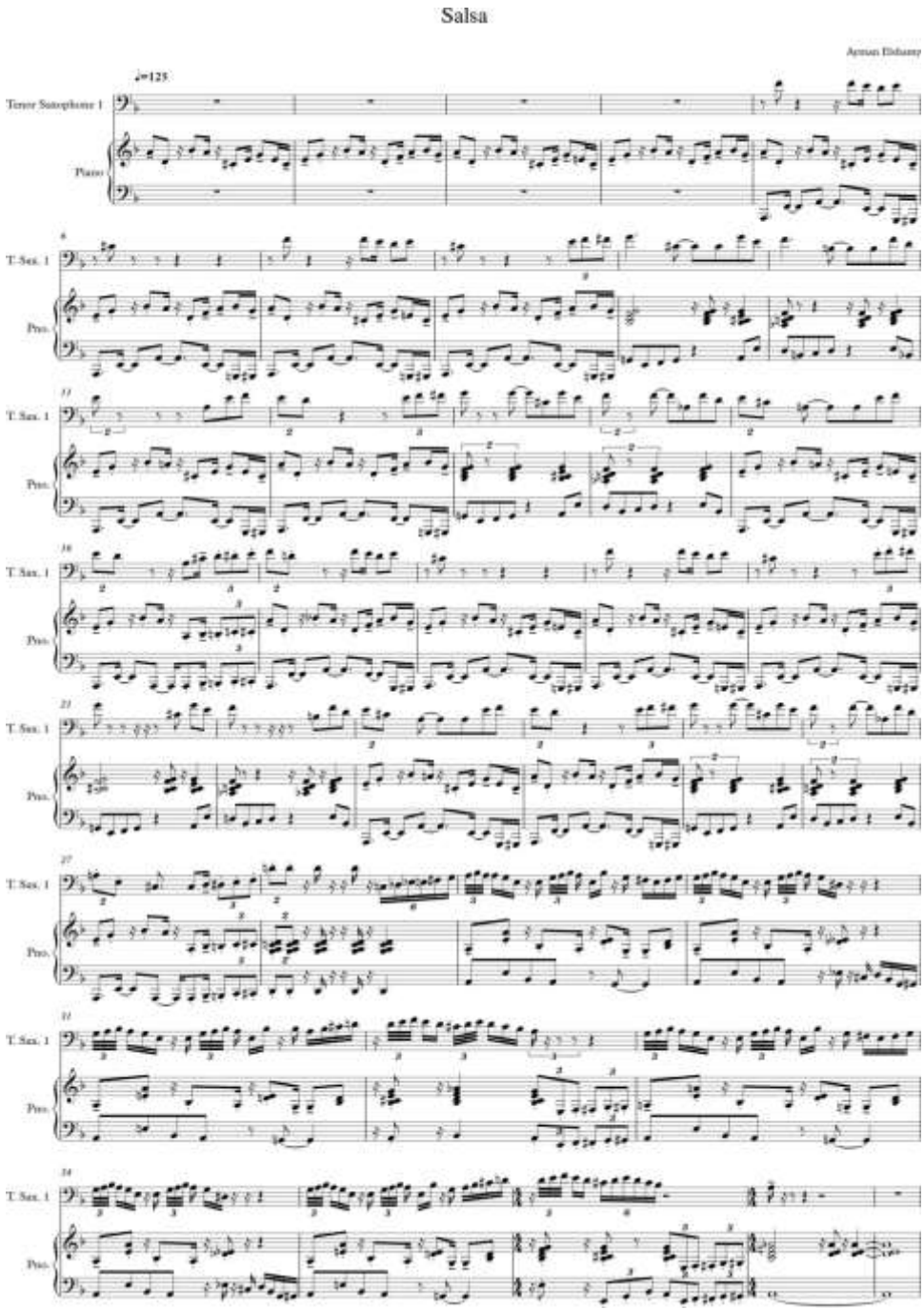
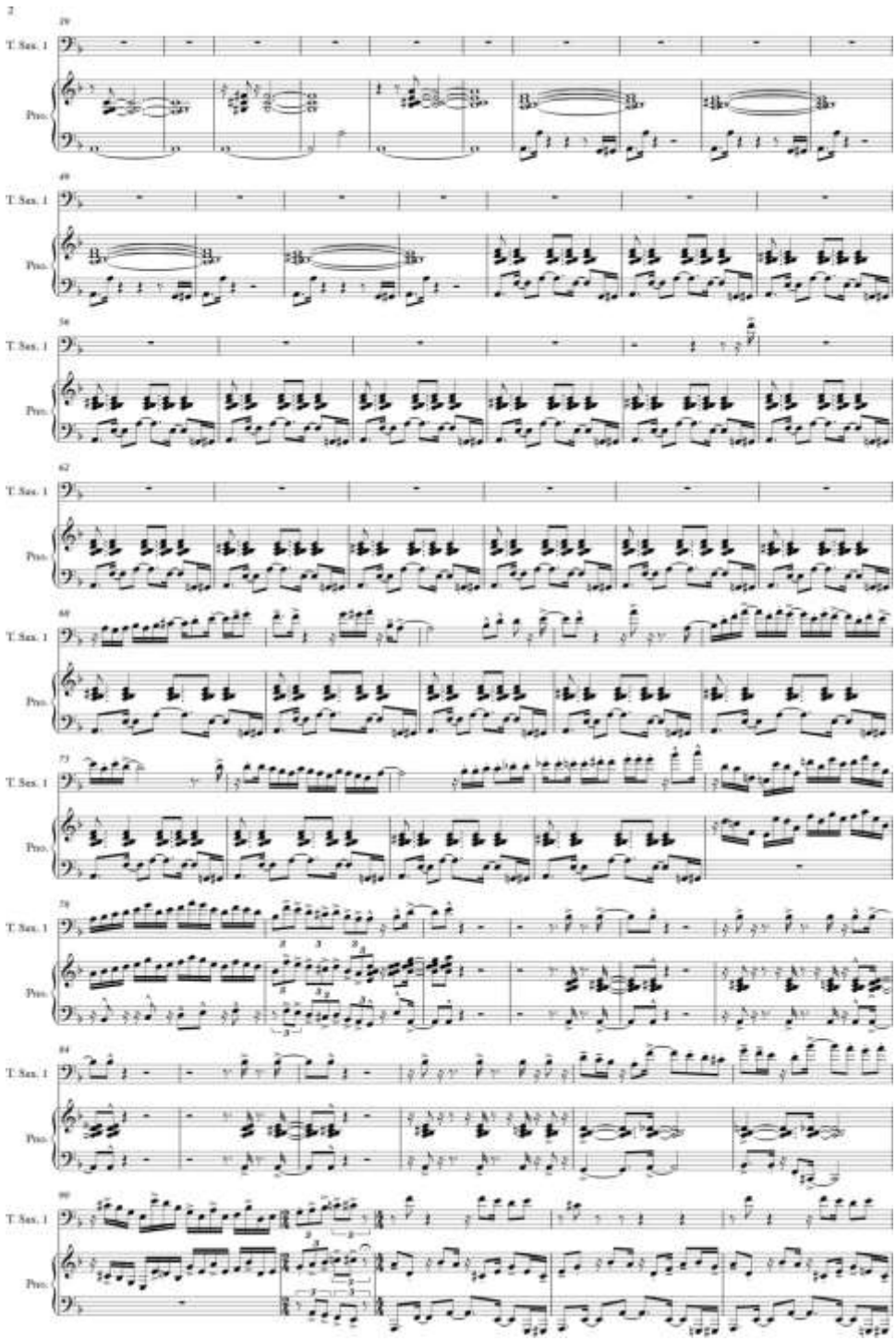
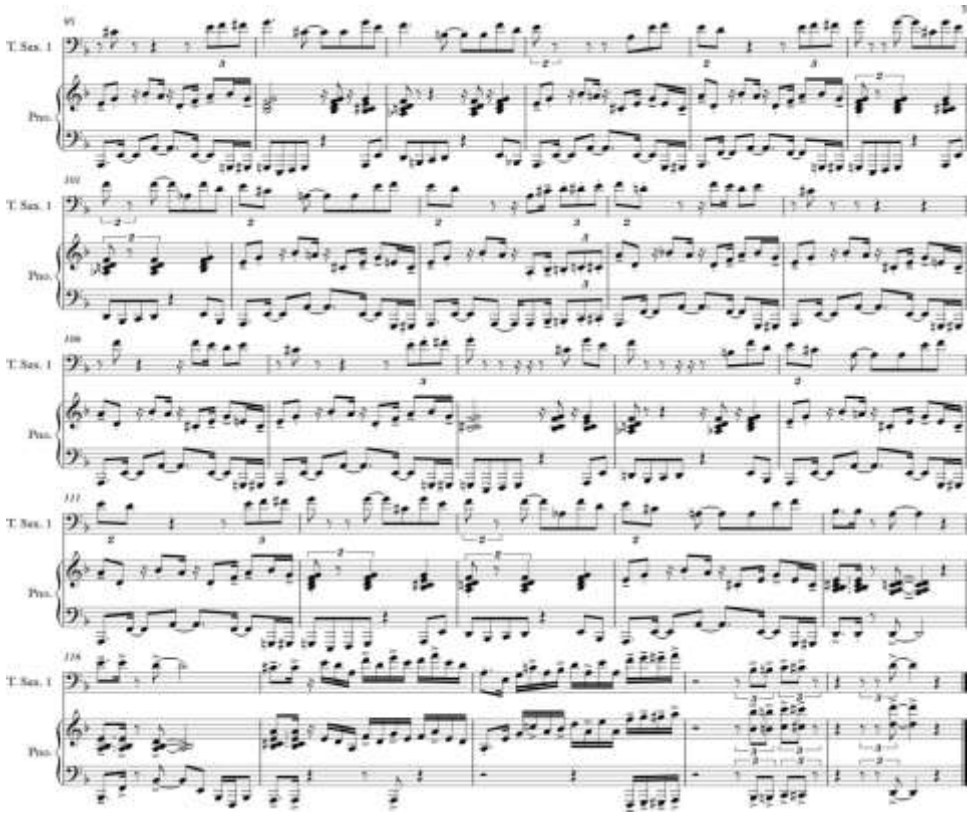
٦. Lopes, Nei; Simas, Luiz Antonio (2015). Dicionário da História Social do Samba (in Brazilian Portuguese) (2ª Ed.). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

٧. Lopes, Nei; Simas, Luiz Antonio (2015). Dicionário da História Social do Samba (in Brazilian Portuguese) (2ª Ed.). Rio de

٨. Neto, C. A. (2020). *Reimagining Latin Jazz Harmony in Modern Improvisation*. Latin Music Studies, 12(4), 201–218.
٩. Rebeca Mauleón, Salsa guidebook for piano and ensemble,1993(https://books.google.com.eg/books?id=mjHxzTYwYL0C&lpg=PA1&pg=PA1#v=onepage&q&f=false)
١٠. Rojas, P. J. (2016). *Theoretical Approaches to Latin Jazz Harmony: A Cross-Cultural Perspective*. Music Theory Spectrum, 39(3), 287–305.
١١. Salazar, M. (1997). *Mambo Kingdom: Latin music in New York*. New York: Schirmer Books.
١٢. Sanabria, B. (1997). In Salazar, M. *Mambo Kingdom: Latin music in New York*. New York: Schirmer Books.
١٣. Schuller, G. (1968). *Early jazz: Its roots and musical development* (pp. 97–104). Oxford: Oxford University Press.

المواقع الإلكترونية

١. https://en.wikipedia.org/wiki/Latin_jazz

الملاحق

FESTIVAL DE RITMO
♩=126
Solo
Piano

2
30
Solo.
Pno.
sus4 IV7alt
i i7# sus4 IV7alt
35
Solo.
Pno.
i sus4 i i7# sus4 IV7alt i
40
Solo.
Pno.
sus4
iv9 VII9 III9 VI9
IV7 V9 VII i7 sus4
45
Solo.
Pno.
i9 VII9 III9 VI9
VI7 V9
V/sus2 i/sus4 (V/sus2 iv7 iv/sus4
51
Solo.
Pno.
VI7 VII6 vi#9alt
ii#9alt v7 VI9
56
Solo.
Pno.
IIIalt/F.M V/sus4 III9 VI9 IIIaug9 VI9 vii6
Iadd6
61
Solo.
Pno.
V9
VI7 vii7

3
65
Solo.
Pno.
V/sus4
vii6 (vii6/) vii4 iv iv/sus2 VI9 V/sus4 iv/sus4 V9
73
Solo.
Pno.
iadd6 V/sus2 iadd6 V/sus2 iadd6 V/sus2 iadd6
88
Solo.
Pno.
V/sus2 iadd6 V/sus2 iadd6
95
Solo.
Pno.
V/sus2 iadd6 V/sus2
101
Solo.
Pno.
iadd6
106
Solo.
Pno.
VI/sus4 ii7 VI/sus4 iadd6 V/sus2
111
Solo.
Pno.
v/sus2 iadd6 V/sus2 v/sus2

قام الباحث بتأليف نموذج من علي Festival de Ritmo (salsa)

Salsa
Ayman Elshamy
♩=125
Tenor Saxophone 1
Piano
T. Sax. 1
Pno.

T. Sax. 1
Pno.

95
T. Sax. 1
Pno.
101
T. Sax. 1
Pno.
106
T. Sax. 1
Pno.
111
T. Sax. 1
Pno.
116
T. Sax. 1
Pno.