تاريخ المقام الموسيقي العربي وابتكار تدريبات صولفائية على بعض المقامات العربية الغير شائعة

م.د/ نبوية سيد على يونس(*)

مقدمة:

الموسيقي غذاء للروح منذ أن عرفها الإنسان سعي إلى تطويرها حتى أصبحت علم له أصوله وقواعده، فموسيقانا العربية تتمتع بثراء كبير في كثرة ألحانها وتنوع مقاماتها وذلك يرجع إلى احتوائها على عدد كبير من المقامات الموسيقية العربية وبالرغم من وفرة هذا العدد الكبير إلا أنه يوجد الكثير من المقامات محدودة الاستخدام وغير شائعة وألحانها نادرة الاستعمال بالرغم من أن لها مذاق خاص عند سماعها هذا ما دفع الباحثة أن تقوم بعرض بعض من هذه المقامات وذلك بالتحليل والتدوين مع محاولة ابتكار بعض التدريبات الصولفائيه عليها لتوضيح طبيعة كل مقام ومساره اللحني والأجناس المكونة له وطابعه حتي يستفيد منهم الدارسين والباحثين في هذا المجال لحثهم على إستخدام هذه المقامات ضمن مقامات الموسيقي العربية وذلك لاتساع دائرة المقامات وإثراء الألحان العربية وزيادة مؤلفاتنا الموسيقية والغنائية وتنوعها للحفاظ على تراثنا وهويتنا الموسيقية العربية وانتشارها بين الشباب مما يثري مجتمعنا بالمؤلفات العربية الأصيلة الغنية بالمقامات الموسيقية المتنوعة.

مشكلة البحث:

من خلال إطلاع الباحثة ودراستها في مجال المقامات الموسيقية لاحظت أن هناك بعض المقامات العربية الغير شائعة الاستخدام مثل: (مقام دلنشين، بياتين، نهاوند مرصع، بسنديدة، زنجران، لامي، أنفاس الطيب، شوق أفزا)، ومن هذا المنطلق قررت الباحثة تسليط الضوء على هذه المقامات الغير شائعة مع ابتكار تدريبات صولفائيه عليها.

أهداف البحث:

ابتكار بعض التدريبات الصولفائيه على بعض المقامات العربية الغير شائعة (مقام دلنشين، بياتين، نهاوند مرصع، بسنديدة، زنجران، لامي، أنفاس الطيب، شوق أفزا)، نموذجاً مع تسليط الضوء على هذه المقامات من حيث التكوين النغمي.

*- مدرس بقسم الموسيقي العربية – شعبة التاريخ الموسيقي العربي بكلية التربية الموسيقية- جامعة حلون.

أهمية البحث:

ترجع أهمية البحث في الاستفادة من توظيف هذه التدريبات الصولفائيه المبتكرة على بعض المقامات العربية الغير شائعة في استخدامها في بعض المواد والمناهج الموسيقية المختلفة في الكليات والمعاهد الموسيقية.

فروض البحث:

- تفترض الباحثة أنه بابتكار بعض التدريبات الصولفائيه على بعض المقامات الموسيقية العربية الغير شائعة يساعد على انتشارها واستخدامها وتوظيفها في بعض مواد الموسيقي العربية للدارسين في المعاهد والكليات الموسيقية.

حدود البحث:

الحدود المكانية: جمهورية مصر العربية.

الحدود الزمانية: بداية من مؤتمر الموسيقي العربية ١٩٣٢م.

إجراءات البحث:

أ) **عينة البحث:** (مقام دلنشين، مقام بياتين، مقام نهاوند مرصع، مقام بسنديدة، مقام زنجران، مقام لامي، مقام أنفاس الطيب، مقام شوق أفزا)

ب) **أدوات البحث:** آلة العود – المراجع – القواميس – مواقع الإنترنت – الرسائل العلمية.

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج التاريخي الوصفي.

مصطلحات البحث:

١) **المقام:**

كلمة عربية تعني مكان موضع القدمين، وتطلق على الأشخاص ذوي المكانة العالية، وتطلق في الموسيقي على الأسلوب المستخدم في التلحين، وهو الجمع بين جنسين، يسمي الجنس الأساسي بجنس الأصل، والجنس الثاني بجنس الفرع، ويختص كل مقام بأبعاد مختلفة تختلف بحسب أنواع الأجناس، ويحدد اسم المقام عن طريق النغمة الأساسية (درجة الركوز)، وتتابع أبعاد مختلفة الذبذبات[١].

١- قدري مصطفي سرور علي: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦م، ص٦.

٢) **الجنس:**

أطلق عليه الديوان الصغير، والبعد ذي الأربع، فالجنس هو البعد بين نغمة والنغمة الرابعة التى تليها صعوداً في السلم الموسيقي، وهو أحد الوحدات والخلايا الأساسية التى تصاغ عليها الألحان، حيث تتسم درجاته الصوتية الأربع بالتفاعل الذي ينتج عن الحركة والنشاط، مما يطبع كل جنس بلون خاص مميز عن الأجناس الأخرى[١].

٣) **الأدوار:**

جمع دور، والدور لغة الحركة – عود الشيء إلى حيث كان أو إلى ما كان عليه؛ والدور اصطلاحاً هو جمع نغمات يشتمل عليها ذي الكل، ويقال له (دائرة) في مصر كمصطلح فني، عبارة عن لون غنائي له أصوله وتقاليده في الأداء، يحتاج إلى مطرب محترف[٢].

٤) **الأوزات:**

جمع (أوازه)، لفظ فارسي وتركي، بمعني نغمات موسيقية مميزة، كان المتوسطون يستخرجونها من بين كل مقامين من المقامات الاثني عشر التى كانت مشهورة عندهم، فكانت الأوزات بذلك ستة، والبعض منهم كان يسمي بعض المقامات التى بهذه الصفة: الشواذ[٣].

٥) **السازندة التركية:**

أول مرجع تركي يضم مجموعة كبيرة من قالبي البشرف والسماعي، في مقامات مطروقة وغير مطروقة لمشاهير الموسيقيين الأتراك، مدونة بالطريقة القديمة، يقع في ٣٦٠ صفحة، والسازندة كلمة تركية بمعني الموسيقي الآلية، أي أنه مرجع يختص بهذا النوع من الموسيقي[٤].

٦) **دلنشين:** ساكن القلب[٥].

٧) **شوق أفزا:** مزيد الشوق[٦].

١– نبيل شورة: المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، دار الكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م ، ص ١٥.

٢– نبيل محمود عبد الهادي شورة: الموسيقي عند الأرموي، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٢م، ص٩.

٣– مؤلف مجهول(القرن الحادي عشر. هـ): كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، إيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م، ص ٢١.

٤– علي عبد الودود محمد: "تحقيق بعض المقامات والمؤلفات الآلية العربية الغير مطروقة من خلال السازندة التركية"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١١.

٥– أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص١٦.

٦ – المرجع السابق، ص ١٧.

٨) **بسنديدة:** المقبول[١].

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولي: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر[٢].

الهدف من هذه الدراسة التعرف على المقامات العربية المستخدمة في مصر قديماً وحديثاً مع تصنيف هذه المقامات طبقاً للأسس العلمية وأيضاً المقارنة بين المقامات الأساسية القديمة والحديثة.

ويرتبط هذا البحث ببحثنا الراهن إرتباطاً مباشراً، حيث يتفقان في موضع البحث وهو عن المقامات، ويختلفان في شرح وتحليل عينة البحث، هنا قام الباحث بتحليل القوالب الآلية والغنائية من عام ٧٥٠م إلى عام ١٩٨٠م لمعرفة المسار اللحني والتكويني لمقاماتها، أما بحثنا الراهن قامت فيه الباحثة بإبتكار تمارين صولفائيه على المقامات الشائعة(عينة البحث) للتعرف على تكوينها ومسارها اللحني.

الدراسة الثانية: " تحقيق بعض المقامات والمؤلفات الآلية العربية الغير مطروقة من خلال السازندة التركية"[٣].

الهدف من هذه الدراسة التعرف على بعض المقامات الغير مطروقة لدينا، وتحقيقها حتى يمكن الإستفادة بما يثبت صلاحيته منها عن طريق ترجمة وتحقيق وتحليل المؤلفات المختارة المُصاغة من تلك المقامات من قالبي البشرف والسماعي من السازندة التركية.

يرتبط هذا البحث ببحثنا الراهن إرتباطاً مباشراً في المقامات الغير مطروقة؛ ولكن يختلف عن بحثنا في طريقة التطبيق، حيث قام الباحث بترجمة وتحليل المؤلفات المختارة من تلك المقامات من قالبي البشرف والسماعي من السازندة التركية وقدم تصوراً كاملاً لتلك المقامات وطرق إستعمالها، اما بحثنا الراهن فقد قامت الباحثة بالتعرف على المسار اللحني والتكويني للمقامات الشائعة (عينة البحث) من خلال إبتكارها لتمارين صولفائيه على هذه المقامات.

١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ١٦.

٢- قدري مصطفي سرور علي: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦م.

٣- على عبد الودود محمد: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٨م.

الدراسة الثالثة: المقامات العربية من كتاب المستشرق الفرنسي البارون ديرلانجيه[١].

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على مفهوم المستشرق الفرنسي ديرلانجيه للمقامات العربية من خلال كتابه الموسيقي العربية LA MUSIQUE ARAB، مع شرح وتحقيق الأجزاء الخاصة بالمقامات العربية ومقارنتها وفقاً للمنهج والأسلوب العربي المتعارف عليه.

ترتبط هذه الدراسة إرتباطاً مباشراً ببحثنا الراهن في موضوع المقامات وتختلف في طريقة عرض عينة البحث حيث قامت الباحثة بشرح وتحقيق الأجزاء الخاصة بالمقامات العربية من كتاب ديرلانجيه ومقارنتها بالمنهج والاسلوب العربي المتعارف عليه، أما بحثنا الراهن قامت فيه الباحثة بالشرح والتحليل لبعض المقامات الغير شائعة (عينة البحث) من خلال إبتكارها تمارين صولفائيه على هذه المقامات.

الدراسة الرابعة: " دراسة تحليلية لبعض مقامات درجة الدوكاه في المؤتمر الأول للموسيقي العربية"[٢].

تهدف هذه الدراسة إلى معرفة المقامات التى تم ذكرها في المؤتمر الأول للموسيقي العربية، ومعرفة أسلوب ترتيبها في كتاب المؤتمر وأيضاً معرفة مفهوم المقام في الموسيقي العربية.

وترتبط هذه الدراسة إرتباطاً مباشراً مع بحثنا الراهن حيث يتفقان في موضوع البحث عن المقامات؛ ويختلفان في طريقة عرض عينة البحث، هنا قام الباحث بشرح وتحليل بعض مقامات درجة الدوكاه صعوداً وهبوطاً لمعرفة التكوين العلمي والنغمي ومسار كل مقام، اما الباحثة في بحثنا الراهن فقد قامت بمعرفة التكوين العلمي والنغمي لكل مقام عن طريق إبتكار تدريبات صولفائيه على بعض المقامات الغير شائعة(عينة البحث).

وينقسم البحث إلى مبحثين:

المبحث الأول:- الإطار النظري ويتناول:

تاريخ المقام : (قديماً، حديثاً):

١) المقام قديماً:

يعتبر المقام في الموسيقي العربية كيان كبير ودخلت كلمة مقام كإصطلاح موسيقي عربي للدلالة على تركيز الجمل الموسيقية على مختلف درجات السلم الموسيقي مع إبراز مستقرات النغم لكل مقام حتى تحدث تأثيراً معنياً على مؤديها وبالتالي علي سامعيها.

١- ألفت محمد أدهم المنيري: رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٤م.

٢- إيهاب عاطف عزت: بحث غير منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع والعشرون، الجزء الثالث، القاهرة، يونيو ٢٠١٤م.

ومعنى المقام في اللغة العربية (موضع الأقدام) أو (المنزلة) ثم تحول مفهوم المقام للدلالة على مفهوم (السلم الموسيقي) والذى أطلق عليه المصريون (نغمة) وفي المغرب العربي (طبع) أما في اليمن والجزيرة العربية أطلق عليه (صوت)، وقد تناول المؤتمر الأول للموسيقي العربية عام ١٩٣٢م في مصر (المقام) من خلال لجنة (المقامات والإيقاع والتأليف) التى ترأسها (رءوف يكتا) التركي، وكان سكرتير لها (صفر على)، وقد تم من قبل اللجنة حصر جميع المقامات المستعملة في مصر وتم ترتيبها[١].

قبل التوسع في معرفة المقام قديماً لابد من نبذة عن تسلسل المعرفة بالتطور التاريخي لأصول ومبادئ الموسيقي العربية فهنا مرت الموسيقي العربية من القديم إلى الحديث بجملة مراحل عدة خلال أربعة عهود متوالية متصلة، كل منها له مذهب يختص به عند أهل الصناعة العملية والنظرية وله أيضاً من المبادئ والمصطلحات العامة ما يتميز به عن سابقه ولاحقه.

فأول هذه ما كان على مذهب القدماء؛ وأقدم هؤلاء هم الأوائل الذين ظهروا في أعقاب الجاهلية حتى نهاية الدولة الأموية، فقد كانوا على بداية المعرفة والإستنباط، ومنهم أركانً في الغناء العربي، ممن وضعوا الأصول الأولية وحسنوها بفطرتهم وطبائعهم.

يلي ذلك كما استكمله القدماء على مذهب إسحاق بن إبراهيم الموصلي المتوفي سنة ٢٣٥هـ، فقد صحح أجناس النغَّم والإيقاع وأضافَ ما استنبطه أهلُ الصناعة مما يُنسَب إلى العَرب خاصة دون من جاورهم من الأمم، وبذلك كَمل عند القدماء وضع الأصول القوية التى تُعد دعامةَ الغناء العربي عامة.

فالمُصطلحات التى رُويت بها أصواتُ الغناء في كتاب (الأغاني) لأبى الفرج الأصَفهانَي المتوفي سنة ٣٥٦هـ، كانت على مذهب إسحاق ابن إبراهيم، وبعضها كان على مذهب الأوائل منهم، إما بالرواية عن رجال السنَد أو بالنقل عما كتبوه.

والثاني ما كان على مذهب المتوسطين؛ وأقرب هؤلاء إلى القُدماء هُم الذين بدأُوا منذ القرن السابع للهجرة في تعريف أجناس النغم والإيقاع والجماعات اللحنية بمسمياتٍ اصطلحوا عليها لتكون بإزاء الأدوار المشهورة، وتقوم مقام التجنيسات التى وضعها القدماءُ على مذهب إسحاق، وهم أول من إستنبط الأجناس اللينة وإستعملوها في جماعات النغم، وقسموا الأنغام إلى أصول وفروع وحاولوا تنزيلها على البُروج والعناصر والطبائع في الإنسان.

١- إيهاب عاطف عزت: " دراسة تحليلية لبعض مقامات درجة الدوكاه في المؤتمر الأول للموسيقي العربية "، بحث غير منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع والعشرون، الجزء الثالث، يونيو ٢٠١٤م، ص١.

والثالث ما كان على مذهب المُتأخرين؛ وهو بالحقيقة إمتدادٌ لمذهب المتوسطين، يبدأُ منذ القرن العاشر للهجرة، ويتميز بالتوسع في فروع الأصول واستخراج ما يتشعب منها، وأكثر مؤلفاتهم كانت في أراجيز أو رسائل قصيرة.

والرابع ما كان على مذهب المُحدَثين إلى الأن؛ ويبدأ من القرن الحادي عشر، عندما أخذ أَمرُ النّغم والإيقاع والتسميات الموضوعة اصطلاحاً في الإستقرار، وكان لأهل الصناعة العملية من الأتراك أثر واضح في انتشار أكثر المصطلحات المعهودة لمقامات الألحان إلى وقتنا هذا، حيث وضعوا لها السماعيات التى تبين طرائقها خلال القرن الثاني عشر، وظهر إذ ذاك في مصر عمالقةٌ في التلحين والغناء كانوا قِبلة أهل المشرق[١].

بدأ ظهور المقام في العصر العباسي وتحديداً على يد فيلسوف العرب أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي المتوفي ٨٧٤[٢]، فهو أول من وضع قواعد علم الموسيقي، فشق الطريق أمام الفارابي ثم ابن سينا، وهما اللذان تطورا بهذا العلم وهذباه، حتى إنتهي عند الشيخ الرئيس إلى أن أصبح علماً له أصوله.

ليس معني ذلك أن الكندي إبتدع هذا العلم إبتداعاً، فقد كان له تاريخ طويل منذ قدماء المصريين واليونانيين والفرس، وألف منه الفيثاغوريين كتباً، ووضعوا له أصولاً نظرية، ونقلت كتبهم كما نقلت كتب الإسكندرانيين إلى العربية، ولكن تلقى الكندي التراث اليوناني، وطبقه على الموسيقي العربية. بما يتلاءم مع الذوق العربي في الغناء.

فبذلك الكندي هو صاحب أول مدرسة للموسيقي في الإسلام؛ وكُتبه كانت النبراس الذي إستضاء به كل من جاء بعده من الفلاسفة، ولقد كان الكندي أسبق من الفارابي في وصف "العود". وأوتار العود أربعة وهى من الغلظ إلى الحدة: (البمَّ، المَثلث، المثني، الزير). وتسمي اليوم: (عشيران، دوكاه، نوي، كردان).

وكان العود يتركب من أربعة أوتار، ولكن الكندي أضاف إليه نظرياً وتراً خامساً، هو الزير الثاني، ويختص كل وتر بستة أصوات أولها مطلق الوتر، وتستخرج الأصوات الباقية بالعفق بواسطة الأصابع على هذا الترتيب: (السبابة، الوسطي، البنصر، الخنصر)، ونغمة الخنصر في كل وتر

١- مؤلف مجهول (القرن الحادي عشر.هـ): كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، مرجع سابق، ص٥،٦.

٢- هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقي العربية، ترجمة حسين نصار، دار الطباعة الحديثة، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٥٦م، ص ١٤٩.

تكون على بُعْد ذي الأربع من مطلقة، وهي نفس نغمة مطلق الوتر الذي يليه وتتكرر النغمات في الجمع الثاني (أي الأوكتاف الثاني) على نفس ترتيب الجمع الأول وبمسمياته[١].

يقول الكندي: " النغم سبع، لا زيادة ولا نقصان "، هذه النغم هي:

١) مطلق البم. ٢) سبابة البم. ٣) وسطي البم أو بنصره.

٤) خنصر البم وهي مثل مطلق المثلث. ٥) سبابة المثلث.

٦) وسطي المثلث أو بنصره. ٧) خنصر المثلث وهي مثل مطلق المثني.

وهذه النغم السبع التى ذكرناها (هي) الأصول الكبار التامة. أما نغم المثني والزير، فإنها أيضاً سبع، مكافئة للسبع التى ذكرناها، تقوم مقامها وتجري مجراها، وإنما الفرق بينهما في الرقة والغلظ والخفة والثقل، أنظر الشكل التالي.

شكل (١) التسوية العظمي للعود[٢].

ويطلق الكندي على النغمات التى تشتمل على السلم الموسيقي الحروف الأبجدية من حرف (أ) إلى حرف (ل) (أ ب ج د هـ و ز ح ط ي ك ل). والشكل السابق يبين أسماء الأوتار، وتوزيع النغمات عليها – مصورة على العود – مع موازنتها بالنغمات الحديثة من (لا) إلى (صول)[٣].

- **السلم الموسيقي عند الكندي:** وهو سلم الموسيقي العربية المستعملة حتى اليوم، يشتمل على اثنتي عشرة نغمة وهو سلم ملون – أي كروماتي بالاصطلاح الحديث– ويوجد بين كل نغمة

١– أحمد فؤاد الأهوانى: الكندي فيلسوف العرب، أعلام العرب العدد ١٠٨، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص١٦٥: ١٧١.

٢ – المرجع السابق: ص ١٧٣.

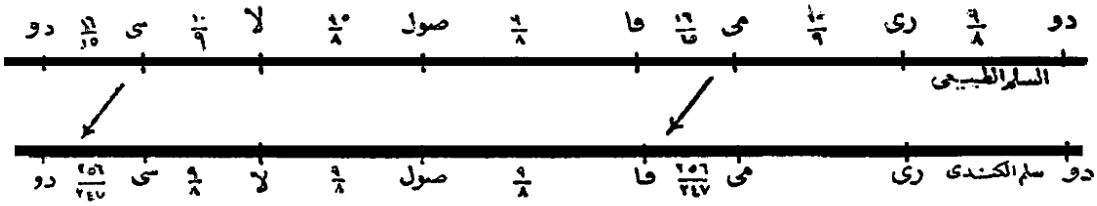
٣– أحمد فؤاد الأهوانى: الكندي فيلسوف العرب، مرجع سابق، ص ١٧٤.

وأخري بُعْد معين. وسبق أن ذكرنا أن الكندي يرمز لكل نغمة بحرف من الحروف الأبجدية، كما هو واضح من الشكل السابق.

هذا البعد قد يكون طنينياً، وقد يكون نصف طنيني، وقد يكون بقية أو فضلة.

- البعد الطنيني بعد كبير– Tone– بين نغمتين متجاورتين، كما يكون بين (دو – ري).
- البعد نصف الطنيني – Semitone– بعد صغير بين نغمتين متجاورتين، كالذي بين (سي– دو).
- بعد البقية أو الفضلة – Limma– ويسمي نصف البعد الفيثاغوري، وهو أقل من نصف طنيني بمقدار كوما.

وقد أوضح زكريا يوسف الفرق بين السلم الطبيعي diatonic وبين سلم الكندي على النحو التالي:–



شكل (٢) الفرق بين سلم الكندي والسلم الطبيعي[١] .

والفرق بين السلم الطبيعي وبين سلم الكندي من حيث البناء فرق ضئيل ، هو أن البُعْد الكائن بين النغمتين (مي – فا) أصغر من مثيلة في السلم الطبيعي بمقدار كوما (أي $\frac{16}{15} - \frac{256}{243}$) ويلاحظ محمود أحمد الحفني أن " نسب أبعاد الاثنتي عشرة نغمة المشتمل عليها الديوان (الأوكتاف) العربي القديم، على نحو ما يصفه الكندي، متفقة تمام الإتفاق مع نسب أبعاد سلم فيثاغورس".

والأوكتاف في إصطلاح الكندي هو (بُعْد الطبقة)، وكان يسمي قديماً أيضاً (بُعد الجواب) أو (الديوان)، ويسمي (بُعْد الذي بالكل).

يقول الكندي في أول رسالة: " خُبر صناعة التأليف "، " فإذن بُعْد (و) التى هو مطلق المثلث من (أ) التى هي أول دساتين المثني، هو البعد الذي بالخمسة، ومن الذي بالخمسة والذي بالأربعة ركب الذي بالكل، فإن بُعْد (أ) من البم، من (أ) مِنَ المثني هو الذي بالكل".

فإذا نظرنا إلى الجدول السابق شكل رقم (١) الذي أوضحنا فيه الأوتار والدساتين رأينا أن :

- بعد الذي بالخمسة، وهو من (و) وإلى (أ) = من (ري) إلى (لا).

---

١ – المرجع السابق: ص١٧٤، ١٧٥.

- وأن بعد الذي بالأربعة، وهو من (أ) إلى (و) = من (لا) إلى (ري).

فإذن بعد الذي بالكل هو: من (أ) إلى (أ) = من (لا) إلى (لا).

وهو الأوكتاف أو الطبقة، أو الجواب، أو الديوان.

ويساوي بُعْدين هما: بُعْد الذي بالأربعة، وبُعْد الذي بالخمسة.

فالذي بالأربعة عبارة عن طنينين وفضلة، أي : لا – سي (طنيني) + سي – دو (فضلة) + دو – ري (طنيني).

والذي بالخمسة عبارة عن ثلاثة طنينات وفضلة ، أي: ري – مي (طنيني) + مي – فا (فضلة) + فا – صول (طنيني) + صولا – لا (طنيني).

ومن هذا يتبين لماذا إحتاج الكندي إلي إضافة وتر خامس من الناحية النظرية حتي يكمل الذي بالكل مرتين. وهو يسمي الذي بالكل مرتين: " الجمع الأعظم" ، ومنه جمع متصل، وجمع منفصل[١].

وتعتبر محاولات الكندي هذه أولي الخطوات في تحديد معالم وقواعد الموسيقي العربية على الرغم من أن العديد من المراجع ذكرت أنها مأخوذة عن القواعد اليونانية، وقد أطلق الكندي على ما نسميه بالأوكتاف " جمع بالكل"، أي ديوان، وايضاً على ٢ أوكتاف "الجمع الأعظم"، وقد ذكرتهم الباحثة من قبل، وجاء بعد الكندي الفارابي ليستكمل المسيرة وهو بحق الفيلسوف الثاني.

الفارابي(حوالى ٨٧٠– ٩٥٠):

هو أبو نصر محمد بن طرخان الملقب بالفارابي[٢]، إستخدم جميع نظرياته على آلة العود كما فعل الكندي بداية من طريق ضبط العود (تسوية العود)، وهنا تسوية العود عند الفارابي هي كالتالي: وهي أن تشد أوتاره على نسب معينة يحدث عنها نغم من أماكن محدودة، ترتب ترتيباً محدوداً من الأثقل إلى الأحِدِ، والتسوية المعهودة في أوتار العود قديماً لا تختلف عما هي عليه في وقتنا هذا، وهى أن يكون بين كل وترين نسبة بالحدين (٤/٣)، فتسمع نغمة مطلق الوتر الثالث مساوية لتمديد تلك التى تسمع من تردد $\frac{3}{4}$ وكذلك أيضاً تكون النسبة بين كل وترين متتاليين.

١– أحمد فؤاد الأهوانى: الكندي فيلسوف العرب، مرجع سابق: ص ١٧٥، ١٧٦.

٢– هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقي العربية، مرجع سابق، ص٢٠٥.

وأيضاً العود عند الفارابي أربعة أوتار مثل العود عند الكندي مما جعله يضيف الوتر الخامس نظرياً لإتمام الدور الثاني من أدوار القوي[١]. (أي الجمع التام وهو الذي بالكل مرتين)[٢]، وهو أكتافين، مثل الكندي مع إختلاف اسم الوتر الخامس تبدأ من أثقل نغمة إلى أحد نغمة كالآتي: (البم، المثلث، المثني، الزير، الحاد)[٣].

وقد أضاف الفارابي أيضاً الوسطيات (وهي النغمات التى تتوسط نغمتي السبابة والبنصر، في كل وتر) وكل منها تقع ثالثة الجنس ذي الأربعة نغم من المطلق، والوسطيات الثلاثة التى اشتهرت كل منها باسم الوسطي وهي:

١) **الوسطى القديمة:** أو "وسطى القدماء"، والبعض قديماً كانوا يسمونها مجنب الوسطى، وهى أقربها جميعاً إلى نغمة سبابة الوتر، وأشهر نسبة لها هي ٣٢/٢٧ من طول الوتر، وتارة بالحدين ٧/٦.

٢) **الوسطى الفارسية:** أو "وسطى الفرس"، وكان دستانها قديماً يشد على منتصف ما بين السبابة والبنصر، فكان يقع على نسبة تتساوي ٦٨/ ٨١ من طول الوتر، وهذه نسبة غير ملائمة، وأقربها إلى الملائمة النسبة بالحدين ١٩/١٦ أو بالحدين ٦/٥[٤].

٣) **وسطى زلزل:** ويسمونها "وسطى العرب"، كان يشد قديماً على قريب من منتصف ما بين وسطى الفرس والبنصر، فكان يقع على نسبة تساوي٢٧/٢٢ من طول الوتر، وهذه نسبة غير ملائمة، وأما ترتيبها في متوالية الجنس القوي المتصل الأشد فهو على نسبة ١١/٩ من طول الوتر، وقد تستعمل أيضاً بنسبة ٥٩/٤٨.

وهذه الوسيطات وضعها الفارابي لتحديد بعد ثلاثة أرباع المقام وتحدث أيضاً على "البُعْد ذا الكل" والقدماء يسمونه " البعد الذي بالكل " هو البعد الذي يحيط بالنغم المتجانسة السبع في كل دور من أدوار القوي، ونغمة أثقل طرفية هي المسماة بالشحاج الأعظم، ونغمة أحد طرفية هي المسماة بالصياح الأعظم، وبين النغمتين نسبة المثل إلى ضعفه بالحدين (٢/١)، ويطلق عليه المقام.

١- ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، سنة ؟، ص ١٢٣: ١٢٥.

٢- نبيل شورة: قراءات في تاريخ الموسيقي العربية، الناشر؟، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص ٧٣.

٣- ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، مرجع سابق، القاهرة، ص١٢٣، ١٢٥.

٤- المرجع السابق، ص ١٢٧.

ثم ذكر الفارابي أنه إذا فصلنا من بعُدَ الذي بالكل البُعدَ المتفق الثاني: الذي نسبته بالحدين (٣/٢)، ويسمي : ذا الخمسة أو " البعد الذي بالخمسة "، وَجَدنا الباقي إلى تمام الطرف الثاني البُعدَ ذا الاتفاق الثالث : الذي نسبته بالحدين (٤/٣) ويسمي " ذا الأربعة " أو " البعد الذي بالأربعة"[١].

وهنا يقول الفارابي:

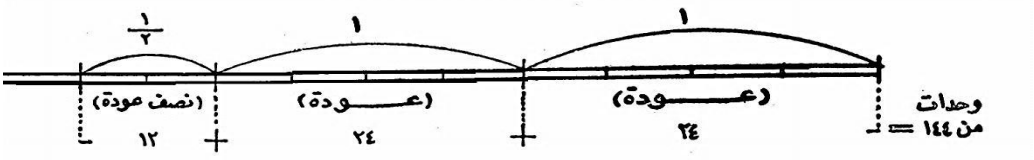
الذي بالخمسة، والذي بالأربعة: تسمية لما يحيط به كل من هذين الإتفاقين من النغم المتجانسة في كل دور، فالبعد الذي بالخمسة هو ما يحيط بخمسة نغم بين حدي الاتفاق الثاني بنسبة (٣/٢)، والذي بالأربعة هو ما يحيط بأربع نغم بين حدي الاتفاق الثالث بنسبة (٤/٣) فإذا إنتظم هذان بين حدي ذي الكل حصل من ذلك ثمان نغم وسبع قوي.

ثم تحدث الفارابي على تقسيم بُعَد الذي بالأربع وبُعَد الذي بالخمس إلى أبعاد أصغر حيث قال: " إذ فَضْلَ ذي الخمسِة على ذي الأربعةِ " " بُعَد الَعْوَدةِ "، وقد كان القُدَماءُ يُسَّموُنَه "المدَّة "، و " البُعدَ الطَّنينيَّ "، التفسير : وهنا يقصد ببعد العودة أو المدة أو الطنيني هو بُعَد الطنيني والذي نسبته بالحدين (٩/٨) أما بعد المدة فنسبته بالحدين $\frac{9}{10}$ وهي أقرب في السمع من البعد الطنيني[٢].

ثم قال : " فإذا فصلنا بُعدَ العودة من ذي الأربعة، مرتين، حصل فَضْلَ ذي الأربعة على ضعف العَودةِ، فلُنسَمِّ ذلك البُعَد "الفَضْلَة، ولَنْنظُر، كم مقدارُ الَفْضَلة من الَعْودة ".

التفسير: وهنا يقصد بعد الفضلة والذي نسبته بالحدين = $\frac{243}{256}$ وهي تقرب من النسبة العددية البسيطة = (٢٠/١٩) وتسمي أيضاً ببعد البقية ومقدار بعد الفضلة من بعد العودة فهو نصفه[٣].

ثم تحدث الفارابي على الأجناس فقال: " فالتجنيس الأول إذاً : عودة، وعودة، ونصف عودة " التفسير: في التقسيم المتناسب بالقوي الاثني عشر هو الذي يستعمل الأن في الآلات الأوروبية فيما يسمونه جنس (ماجير) وواضح أنه يرجع إلى أصله القديم في التجنيس الأول بتضعيف نسبتي بعد الطنيني وهو ما كان العرب يسمونه "ذا المدتين" أو جنس ذا التضعيف الثاني.



شكل رقم (٣) الجنس الأول[٤].

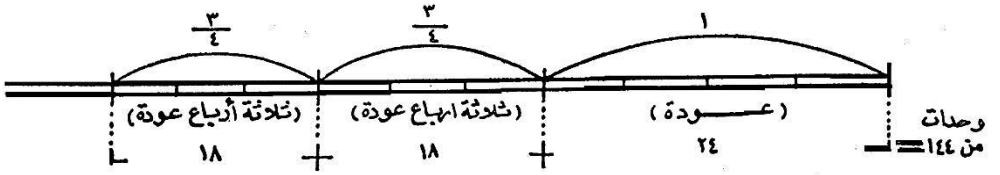
١- ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، مرجع سابق، ص١٢٧: ١٤٢.

٢- المرجع السابق، ص١٤٢: ١٤٥.

٣- ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، مرجع سابق، ص١٤٥.

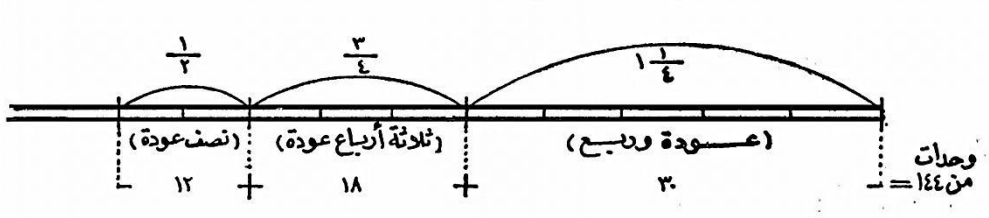
٤-المرجع السابق، ص١٥٠.

ثم تحدث عن جنس آخر وهو التجنيس الثاني فقال: " ولما كان وسطي زلزل فوق البنصر بقريب من مقدار رُبعِ عَوْدَة " صار التجنيس الثاني: " عَوْدَة، وثلاثةَ أرباع عَوْدةً، وثلاثةَ أرباع عَوْدةً " التفسير : وهنا يقصد جنس الراست والذي أبعاده = عَوْدَة (طنيني) + ثلاثة أرباع عودة + ثلاثة أرباع عودة[1].



شكل رقم (٤) الجنس الثاني

وأيضاً تحدث مرة أخرى عن جنس آخر وهو التجنيس الثالث فقال: " ولما كان مُجنَّبُ الوسطَي ، وهي الوسطي القديمة، على رُبع ما بين السبابة و البنصَر أمكن أن يُؤْخَذَ تَجنيس ثالث وهو : " عَوْدَةٌ رُبعّ ، وثلاثة أرباع عَوْدَةٍ ، ونصفُ عَوْدَةٍ " التفسير : هو من الأجناس اللينة وهذا التجنيس بفرض أن ثانيته من المطلق نغمة مجنب الوسطي، إنما يرتد إلى أصله في التأليف الطبيعي من الأجناس اللينة، والأجناس اللينة: هي التى يكون فيها أحد الأبعاد الثلاثة أعظم نسبة من مجموع البعدين الآخرين، ويعرف من هذه الأجناس باسم " اللين المتتالي " أو الجنس " الملون "، وهو ما يرتب فيه أعظم الثلاثة بنسبة (٧/٦) ثم يقسم الباقي من ذي الأربعة بنسبتين متواليتين لتكون أعظمهما أقرب في المسموع إلى ثلاثة أرباع بعد العُوَدة، كما لو رتب هذا التجنيس بالحدود : (١٢ -١٤/ ١٥/ ١٦)، على أساس مقدار النغمة (صول)[2].



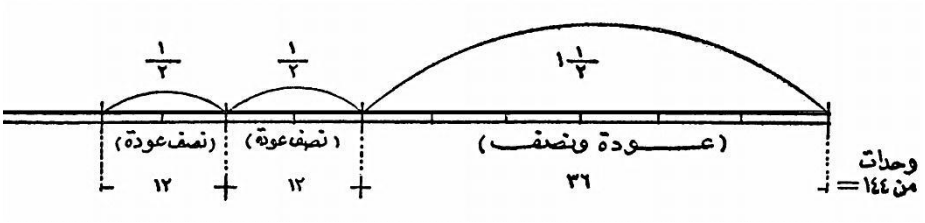
شكل رقم (٥) الجنس الثالث

ثم تحدث مرة أخرى عن جنس آخر وهو التجنيس الرابع فقال: " ووسطي الفرس" لما كان على نصف ما بين السبابة والبنصر، أمكَنَ أن يُؤْخَذَ جنَسّ رابعّ وهو: " عَوُدْةَ ونِصفً، ونِصفً عَوْدَةٍ، ونِصفُ عَوْدَةٍ ". التفسير: هذا التجنيس لا يختلف كثيراً في طبع نغمه عما في التجنيس

١- المرجع السابق، ١٥٠: ١٥١.

٢- ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، مرجع سابق، ص ١٥١: ١٥٢.

الثالث، بل يبدو أنه أقل ملاءمة، والقدماء يسمونه الجنس " الناظم " ، ويرتبون نغمه في التأليف الطبيعي بإفراد النسبة (٦/٥) من ذي الأربعة ثم قسمه الباقي إلى نسبتين متواليتين، في المتوالية بالحدود: (١٥- ١٨ / ١٩ / ٢٠)[١].



شكل رقم (٦) الجنس الرابع

وذكر الفارابي أنواع الأجناس وهما نوعين: الأول "الجنس القوي" و " الجنس المقوي"، وذكر أصنافهما، وأيضاً تحدث عن الملائم والغير ملائم من أجناس التأليف، ثم تحدث عن الجمع وأنواعه والبعد الذي بالكل (وقد سبق شرحه) وضعف الذي بالكل[٢].

وهنا تحدثت الباحثة عن الفارابي وسوف تسلط الضوء على أهمية كتابه الموسيقي الكبير الذي أضاء السراج أمام الباحثين والدارسين في محاولة دراسة المقامات القديمة وقد جعل أيضاً تسوية العود عنده على بعد الرابعة، كما ذكرت الباحثة من قبل، وأطلق الفارابي على هذا البعد الجنس القوي(ذي المدتين) إشارة لبدايته بمطلق ونهايته بآخر.

كما أضاف الفارابي الوسطيات القديمة على آلة العود، وأيضاً ذكرتها الباحثة من قبل وكان نتيجة ذلك أن أصبح هناك ثلاث وسطيات وهى ما عرفت باسم قديم وفارسي وزلزل، وهذا ما يميز الفارابي عن الكندي إضافته لهذه الوسطيات، حيث أن هذه الوسطيات هي إلا لتحديد بعد ثلاث أرباع المقام، وكانت تحدد قديما بالمسافة ما بين – مثلاً (مي) و(مي) في ثلاث قياسات مختلفة. ومن الفلاسفة اللذين ظهروا بعد الفارابي ابن سينا.

ابن سينا(٩٨٠- ١٠٣٨م):

هو الفيلسوف الشيخ أبو علي الحسن ابن سينا، وهو يعتبر آخر المدرسة الفلسفية (مدرسة شراح الإغريق)، أعتمد في دراساته على العلوم الرياضية، وألف كتابيه الشهيرين (كتاب الشفاء، كتاب النجاة)، والأخير يعتبر تلخيص لكتابه الشفاء، وقد عرف في مخطوطاته الفرق بين الأبعاد وتصنيفها، وتعريف الأجناس والفرق بين أنواعها. وبمرور الوقت والتطوير المستمر في فنون الموسيقي، ظهر العديد من العلماء وكان آخرهم صفي الدين الأرموي.

١- المرجع السابق، ص١٥٢، ١٦٣.

٢- المرجع السابق، ص١٢١، ٢٧٨: ٣٢٢، ٦٠٩.

صفي الدين الأرموي(١٢١٦- ١٢٩٤م)[١]:

السلم الموسيقي عند الأرموي:

هو صفي الدين عبد المؤمن بن ابي المفاخر الأرموي البغدادي المتوفي (٦٩٣هـ)[٢]، قامت المدرسة المنهجية على أساس سلم موسيقي جديد استعمل في عهده ، وهو السلم المعروف بأبعاده المطابقة لسلم الطنبور الخرساني والمقسمة أبعاده إلى سبعة عشر جزاء صوتياً بنيت على أساس الأبعاد التالية: (بقية بقية فضلة) أي على النهج الذي أوجده الفارابي تقريباً[٣].

وأن السلم الموسيقي الذي ذكره الفارابي في كتابه (الموسيقي الكبير) يشابه هذا السلم في خطوطه الرئيسية وفي درجاته الثمانية الأساسية (الاوكتاف) وفي بعض خطوطه الجزئية وينقسم في ابعاده الرئيسية إلي (بقية بقية فضلة) كسابقه. والركن الثاني الذي قامت على اساسه المدرسة المنهجية هي النغمات وفروعها الأوزات والتي تتألف من درجات السلم الموسيقي المذكور وطرق تصوير هذه المقامات من سائر الدرجات الصوتية وفروعها[٤].

التدوين عند الأرموي:

إن التدوين الموسيقي العربي كان قوامه الأبجدية العربية شأنه في ذلك شأن التدوين عند أمم الغرب قديماً، يسير هذا التدوين من الصوت الأول الأساسي في السلم الموسيقي متدرجاً إلى أجزائه الصغيرة حتى الدرجة الصوتية الثابتة ثم يسير على هذه القاعدة حتى آخر الديوان الموسيقي(octave).

فهنا تدوين الأرموي: يبدأ التدوين بـ (أ) ويسير حتى (الياء) على هذه الطريقة (أ ب ج د هـ و ز ح ط ي) ومتي وصل الصوت إلى حرف (الياء) أي الصوت العاشر فحينئذ نضع (الياء) مع (الألف) فتصبح (يا) وهي تشير إلى الصوت الحادي عشر، ثم نضع (الياء) وهي الصوت العاشر مع (الباء) فتصيح (يب) وهي تشير إلى الصوت الثاني عشر ونستمر في وضع (الياء) وهي الصوت العاشر مع جميع الدرجات فيصبح الصوت التالي (يج) وهو الصوت الثالث عشر، ثم (يد) وهو الصوت الرابع عشر، وهكذا حتى آخر الديوان الموسيقي[٥].

١- قدري مصطفي سرور على: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، مرجع سابق ، ص١٧، ١٨.

٢- صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر الأرموي البغدادي المتوفي في (٦٩٣هـ): كتاب الأدوار في الموسيقي، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ٣.

٣- مجدي العقيلي: السماع عند العرب التراث الموسيقي العربي في مختلف العصور، ط١، ج١، دار النشر؟، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٢٧٨.

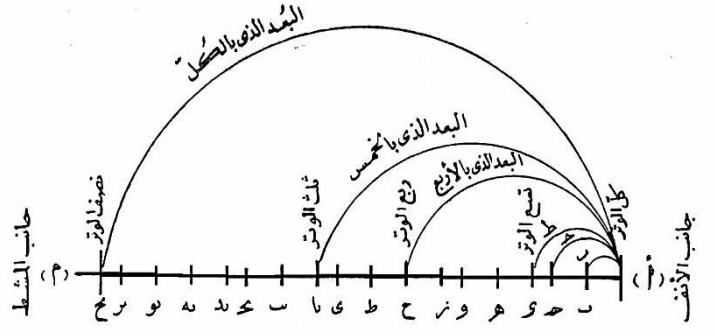
٤- مجدي العقيلي: السماع عند العرب التراث الموسيقي العربي في مختلف العصور، مرجع سابق، ص٢٧٨.

٥- المرجع السابق، ص ٢٨٠: ٢٨١.

شكل رقم (٧) طريقة التدوين[١].

تحدث الأرموي عن نسب الأبعاد فنذكر:

- أطلق على بعد (أ – ب) = بعد بقية.
- أطلق على بعد (أ – ج) = بعد مجنب.
- أطلق على بعد (أ – د) = بعد طنيني.
- أطلق على بعد (أ – ح) = بعد الذي بالأربع.
- أطلق على بعد (أ – يا) = بعد الذي بالخمس.
- أطلق على بعد (أ – يح) = بعد الذي بالكل.



شكل رقم (٨) بعد الذى بالكل[٢].

ثم ذكر الأدوار: والأدوار هي المقامات في مفهومنا الأن، أو هي الطبوع أو النغمات وهي أثنا عشر دوراً عند الأرموي وهى كالتالي: (عشاق – نوي – بوسليك – راست – عراق – اصفهاني – زيرافكند[*] – بزرك – زنكولة – راهوي – حسيني – حجازي).

وذكر أيضاً الأوزات:

وهي ستة كالتالي: (كواشت – كردانية – سلمك – نوروز – مايه – شهناز)[٣].

١– قدري مصطفي سرور على: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، مرجع سابق، ص ٤١.

٢– صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر الأرموي البغدادي المتوفي في (٦٩٣هـ): مرجع سابق، ص ١١٠.

*– عرفه نبيل شوره بأنه لا يوجد مقام في الموسيقي العربية يسمي (زيرافكند) وانما هو ميزان $\frac{11}{4}$ ويسمي (زرفكند).

٣– نبيل محمود عبد الهادي شورة: الموسيقي عند الأرموي، مرجع سابق، ص٩، ١٧.

السلم الموسيقي المنهجي (سلم صفي الدين عبد المؤمن الأرموي):

يتألف السلم المنهجي في ديوانه الكامل من سبعة عشر جزءاً صوتياً تكتب بالتدوين الموسيقي العربي على الشكل التالي: (أ ب ج د هـ و ز ح ط ي يا يب يج يد يه يو يز يح) يقابلها في النوتة الغربية الحديثة الشكل التالي، ويلاحظ أن مقادير فواصل هذا السلم شكلت من (بقية بقية فضلة).

شكل رقم (٩) السلم المنهجي

وأن مجموع أبعاده من (الكومات) تبلغ ثلاثاً وخمسين فضلة كغيره من السلالم الموسيقية الطبيعية، فنسبة البُعد بين (أ– ب) بقية (ليما) واحدة أو أربع فضلات ورمزها (ب)، وبين (أ– ج) مجنب كبير ورمزها (م– ك)، وبين درجتي (ب – د) بقية وفضلة وتسمي مجنب صغير ورمزها (م– ص) ، وبين درجتي (ج – د) فضلة واحدة ورمزها (ف)، وبين درجتي (أ– د) بعد طنيني ورمزه (ط)، وبين درجتي (أ – ح) البعد الذي بالأربع ورمزه (ع)، وبين درجتي (أ– يا) أي البعد الذي بالخمس رمزه (خ)، وبين درجتي (أ– يح) أي البعد الذي بالكل ويسمي عند الغربيين (الأوكتاف)، وبين درجتي (أ – له) أي الجمع التام أو البعد الذي بالكل مرتين.

هذه هي الأبعاد في السلم الموسيقي المنهجي وتلك هي مقدار فواصلها ورموزها،علماً بأن للشرح الاغريقيين فضلاً كبيراً في تثبيت النظريات الموسيقية العربية، وهم الذين مهدوا السبيل إلى وجود المدرسة المنهجية، وكان السلم الموسيقي أهم ما عولج بحثاً ودراسة، وبذلك انتظم السلم الموسيقي المنهجي بشكله الجديد المنسق واستقرت درجاته الصوتية على أبعاد اختلفت عما جاء به الفارابي[١].

١– مجدي العقيلي: السماع عند العرب التراث الموسيقي العربي في مختلف العصور، مرجع سابق، ص ٢٩٠، ٢٩١.

٢) المقام حديثاً:

تقسيم السلم إلى ٢٤ ربع:

في بداية القرن التاسع عشر، قدم العالم اللبناني ميخائيل مشاقة[١]، المتوفي سنة ١٨٨٨م نظاماً جديداً في تقسيم السلم العربي إلى ٢٤ بعداً، يقدر كل بعد بحوالي $\frac{1}{4}$ تون تقريباً[٢].

وهذا التقسيم على الرغم من أنه قوبل بالرفض في جميع المحافل الفنية، إلا أنه النظام المعمول به والذي يستخدم في مصر في تدريس قواعد الموسيقي العربية[٣].

وذكرت إيزيس فتح الله في كتاب الشجرة ذات الأكمام أنه إذا فرض أن ذا الكل (الأوكتاف) ينقسم إلى ٢٤ بعداً صغيراً فليس هذا يعني أن الصوت يؤدي نغمات هذه الأقسام على التتابع، فليس في الألحان ولا في الموسيقي الطبيعية مثل هذا الإجراء[٤].

وقد وصلت إلى مصر تلك القواعد والأصول القديمة للمقامات في بداية القرن التاسع عشر لأنه من المعروف أن نظام الأجناس والمقامات الطبيعية هي التى كانت تستخدم قبل ذلك، ونستدل على ذلك من خلال الأغاني الفلكلورية والأغاني الشعبية الموغلة في القدم، ولما دخلت مصر تحت الحكم العثماني، أدخل الأتراك إلى مصر آلات موسيقية جديدة، وجوقات من العازفين على طراز التخت المعروف، ومعزوفات ذات قالب خاص كالبشارف والسماعيات والدواليب، وغير ذلك، مما حمل في طياتها مقامات جديدة لم تألفها أسماع المصريين، ونذكر أن عبده الحامولي(١٨٤١-١٩٠١م) وهو أشهر مطربي عصره، اصطحبه الخديوي في زياره إلى تركيا، وبعد عودته قام بتلحين دوره الشهير " ياما أنت واحشني" من مقام الحجازكار وكان مقاماً جديداً طرب له المصريون[٥].

ثم انتشرت الإقتباسات حتى ذهب كل ملحن يجري وراء مقام جديد ولحن جديد أمثال داود حسني في دور " روحي وروحك في امتزاج" الذي لحنه من مقام طرز جديد، وغنته أم كلثوم، وإذا تأملنا في أعمال سيد درويش لوجدنا أنه عالج أدواره العشرة الشهيرة من مقامات لم تكن مستخدمة قبل عهده، فهو الذي أرسي دعائم الحجازكاركورد حينما غني " انا هويت وانتهيت"، وأرسي مقام العجم حينما غني " يا فؤادي ليه بتعشق"، ومقام النكريز حين غني دور "ياللي قوامك يعجبني"، ومقام

---

١ - قدري مصطفي سرور علي: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، مرجع سابق، ص٢١.

٢- ميخائيل مشاقة: الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، تحقيق وشرح إيزيس فتح الله، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦م، ص ز، ١٣: ١٤.

٣ - قدري مصطفي سرور علي: مرجع سابق، ص٢١.

٤- مؤلف مجهول(القرن الحادي عشر. هـ): كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، مرجع سابق، ص١٥٠.

٥- محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقي والغناء العربي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٢٢٤.

الزنجران حينما غني دور " في شرع مين"، وهكذا كان سيد درويش كأنه يتعمد استغلال مهارته وعبقريته الموسيقية في التلحين فيطرق هذه المقامات الجديدة على مصر ويعالجها في يسر وبساطة، فتصبح وكأنها مألوفة، نلاحظ أنه في دور " ضيعت مستقبل حياتي" لم يلجأ إلى مقام البياتي العادي؛ بل عمد إلى مقام فرعي صعب إستخدمه في مرور عابر لتطعيم المقام، فإذا بنا نجده في هذا الدور يسير في اللحن بسلاسة وإصرار يثبت بأن في جعبته الكثير.

منذ وبعد سيد درويش، انفتح الطريق أمام الملحنين وصرنا نري محمد عبد الوهاب(١٩٠٤) يبهر الاسماع بكل جديد من الانتقالات والتنويعات والمقامات بغزارة ملحوظة وظهر هذا في ألحانه من تحويله جديدة أو نقلة غريبة أو معالجة مقام بأكمله، وهو بذلك مجدد فنري أنه أول من أدخل مقام اللامي في مصر وذلك بتلحينه أغنية " ياللي زرعتوا البرتقال" وجعله مستساغاً، ونهج الكثيرين نهجه حتى أصبح المقام شائعاً في مصر[١].

مؤتمر الموسيقي العربية ١٩٣٢م:

بدأ الإهتمام بالمؤتمرات الدولية للموسيقي العربية عام ١٩٣٢م حيث عقد المؤتمر الدولي الأول في القاهرة في مارس ١٩٣٢م[٢]، اشترك فيه معظم الدول العربية والمهتمين بدراسة الموسيقي العربية، وكان من أهم أهداف هذا المؤتمر:

- محاولة إيجاد قواعد وأصول ثابته للسلم الموسيقي العربي وإيجاد المناهج العلمية السليمة حتي تنتهج في التعليم في معظم الدول المهتمة بالموسيقي العربية، واستقر الرأي على تطبيق نظام الأرباع المعمول به كأساس في الموسيقي العربية في مصر[٣].

وقد قسم المؤتمر إلى عدة لجان، أهم ما يهمنا في بحثنا الراهن هو لجنة المقامات، وكانت اول جلسة لها يوم الثلاثاء ١٥ مارس سنة ١٩٣٢م، انتخبت بالإجماع الاستاذ رؤوف يكتا بك الاستاذ بمعهد الموسيقي باستامبول رئيساً والاستاذ صفر علي أفندي الوكيل الفني بمعهد الموسيقي الشرقي سكرتيراً لهذه اللجنة.

قدم فيها البارون دي ارلنجر كشف بالمقامات الشرقية وعددها ٩٥ مقاماً شاركه الشيخ على درويش في ترتيبها بحسب درجاتها الأساسية وتحليلها إلى أجناس[٤].

١- قدري مصطفي سرور على: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، مرجع سابق، ص ٢٢، ٢٣.

٢- إيزيس فتح الله: دراسة نقدية للموسيقي العربية في مناهج التعليم التخصصي، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، ١٩٧٧م، ص ٣٧.

٣- قدري مصطفي سرور على: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، مرجع سابق، ص ٢٤.

٤- المجلس الأعلى للثقافة: كتاب مؤتمر الموسيقي العربية سنة ١٣٥٠هـ - ١٩٣٢م، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٣٣، ص ١٣٣.

محضر الجلسة السادسة

اجتمعت اللجنة فى يوم السبت ١٩ من مارس سنة ١٩٣٢ الساعة التاسعة صباحا برياسة الأستاذ رءوف يكتا بك ، وعضوية صفر على أفندى سكرتير اللجنة ، وحضرات الأساتذة جميل عويس أفندى ، الشيخ على درويش ، الشيخ درويش الحريرى ، الشيخ حسن المملوك ، كامل الخلعى أفندى ، سامى شوا أفندى ، مسعود جميل بك ، داود حسنى أفندى . ونظرت اللجنة فى السؤال الثانى وهو ترتيب المقامات على حسب الدرجة الأساسية لكل منها فوضعتها على حسب الترتيب الآتى :

المقامات التى تستقر على درجة اليكاه	المقامات التى تستقر على درجة حسينى عشيران	المقامات التى تستقر على درجة العجم عشيران
١ — يكاه	١ — الحسينى عشيران	١ — عجم عشيران
٢ — فرحفزا		٢ — شوق افـزا
٣ — پشت عربان		٣ — طرز جديد

المقامات التى تستقر على درجة العراق	المقامات التى تستقر على درجة الراست		المقامات التى تستقر على درجة الدوكاه	
(١) عراق	(١) راست	(١٠) نكريز	(١) البياتى	(٩) عجم
(٢) راحة الأرواح	(٢) سوزناك (بلازيركوله)	(١١) بسنديده	(٢) الصبا	(١٠) طاهر
(٣) دلكش حوران	(٣) ماهور	(١٢) طرزنوين	(٣) العشاق المصرى	(١١) عرضبار
(٤) فرحناك	(٤) حجاز كار	(١٣) رهـاوى	(٤) قرجغار	(١٢) شاهناز
(٥) بستەنكار	(٥) سازكار	(١٤) نهـاوند كبير	(٥) حجـاز	(١٣) بوسەلك
(٦) اوج	(٦) شورك	(١٥) زنكلاه	(٦) أصفهان	(١٤) صبا بوسەلك
	(٧) نهـاوند	(١٦) كردان مصرى	(٧) حسينى	(١٥) كردى
	(٨) كرديلى حجازكار	(١٧) نهاوند مرصع (المشهور بالسنبلة نهاوند)	(٨) محير	(١٦) حسينى كاهزار
	(٩) نوائر	(١٨) دلنشين		

المقامات التى تستقر على درجة السيكاه	المقامات التى تستقر على درجة الجهاركاه
١ — سـيكاه	١ — جهـاركاه
٢ — هزام	
٣ — مستعار	
٤ — مايه	

ثم تناول بحث اللجنة جزءا من المقامات المرسلة من جناب البارون دى ارلنجر التى شاركه فى إعدادها الأستاذ على درويش وهى الآتى بيانها :

أولا — المقامات التى تستقر على درجة اليكاه

اليكاه	ليس عليها ملاحظات
شت عربان	
فرحفزا	
سلطانى يكاه	

ثانيا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران الحسينى

حسينى عشيران...	ليس عليها ملاحظات
بياتى «	
بوسه‌لك «	
نهفت	
سوزدل	
شوق طرب	

ثالثا — المقامات التى تستقر على درجة عشيران العجم

عجم عشيران	ليس عليها ملاحظات
شوق افزا	
شوق آور	

رابعا — المقامات التى تستقر على درجة العراق

عراق	ليس عليها ملاحظات
راحت الأرواح...	
فرحناك	
بسته اصفهان	
دلكش حوران...	
أوج	
بسته نكار	
أوج آرا	

لاحظ الشيخ درويش الحريرى فساد تركيب هذا المقام معتقدا أن الأذن الصحيحة تمجه لعدم ملاءمته الطبع السليم وقد أجريت التجربة بالصوت وغنى من هـذا المقام الأستاذان على درويش وكامل الخلعى فوافق على هذا التركيب باقى الأعضاء .

دوزنما	وهنا لاحظ الأستاذ درويش الحريرى دون غيره فساد هذا التركيب

خامسا — المقامات التى تستقر على درجة الراست

راست...	ليس عليه ملاحظات
سوزدلارا	ليس عليها ملاحظات
سوزناك	
رهاوى	
ماهور...	
زاويل	
حيّان	
نيرز راست...	
بسنديده	
دلنشين	
سازكار	

ثم حضر حضرة الأستاذ إميل أفندى عريان سكرتير لجنة السلم ليقرأ علينا محاضر جلساتهم التى اشتركنا فيها للاطلاع والتصديق عليها وقد قرأها ووقعها الحاضرون .

ورفعت الجلسة فى الساعة الأولى والنصف بعد الظهر .

سكرتير اللجنة
صفر على

رئيس اللجنة
رءوف يكن

المقامات المستخدمة في مصر الأن:

معنى كلمة مقام لغوياً تعنى المنزلة أو موضع الأقدام، فنياً في اللغة الموسيقية تعني وببساطة الطريق والأسلوب الذي يسلكه ويستعين به الفنان الموسيقي في الصياغة الفنية والحرفية للأعمال الموسيقية المختلفة.

فأصبحت كلمة مقام تستخدم ويستعان بها في أغلب الدول العربية للدلالة على مجمعة السلالم الموسيقية والتي اتسمت كل منها بأبعاد موسيقية محددة ومميزة بين مختلف درجاتها الموسيقية لكي يكون لها التأثير المرغوب فيه علي مؤديها وسامعيها ومتذوقيها.

ولقد حظي المقام بأسماء عديدة أشهرها: (نغمة – صوت – طبع) ولعل تسمية المقام بالطبع يدل على إرتباط المقامات الموسيقية بطبائع الإنسان، ولكن شاع استخدام كلمة مقام منذ القرن الثامن الهجري واستمر حتى وقتنا هذا.

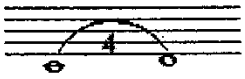
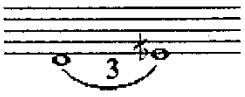
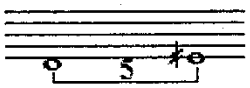
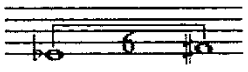
كونية المقام في الموسيقي العربية تقوم أساساً على الوحدة الأساسية للبناء وهي الدرجة الموسيقية فسلم المقام الموسيقي العربي يبدأ بدرجة الأساس ثم يبني عليها صعوداً باقي درجات السلم، وبحصر الدرجات الموسيقية التى يتكون منها سلم المقام نجد أنها سبع درجات موسيقية متتالية تبدأ بدرجة الأساس والدرجة الثامنة جواب للأولي وهي تشبهها لذلك نعتبرها غطاء المقام لابد من وجوده إذا لزم إستعراض سلم المقام بالأداء الغنائي أو الآلي صعوداً أو هبوطاً.

السبب في تواجد سلم المقام العربي الموسيقي هو:

بداية بالفطرة الخلقية للإنسان توصل المهتمون بهذا الأمر إلى أنه بإرتباط وتمازج أربعة من الدرجات الموسيقية المتتالية صعوداً أو هبوطاً بنظام خاص يحكمه نوعية الأبعاد بين الدرجات الموسيقية الأربع والتي تجعل لهذا التكوين لوناً وطعماً ومذاقاً خاصاً له وقد أطلق على هذا التكوين اسم جنس وهو مصطلح موسيقي وأحياناً يكون هذا التكوين لازماً في إنشائه درجة موسيقية أخري فيصبح خمس درجات موسيقية وفي هذه الحالة يسمي هذا المصطلح الموسيقي عقداً[١].

فالنتعرف على أساسيات التكوين الموسيقي للجنس فكما ذكرنا أن الإرتباط بين الدرجات الموسيقية محدد وخاص للجنس فهو محكوم أيضاً بنوعية الأبعاد بين هذه الدرجات الموسيقية، انظر جدول(١) لتتعرف على هذه الأبعاد.

١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ١: ٢.

اسم البعد	شكل التدوين	القيمة بأرباع النغمة	مثـــــــــال
الكبير		أربعة أرباع	
المتوسط		ثلاثة أرباع	
الصغير		ربعـــــان	
الأصغر		ربـــــع	
الغريب		خمسة أربـــاع	
الزائد (الوافر)		ستة أربـــاع	

جدول (١) الأبعاد الموسيقية العربية.

وتعتبر الأبعاد (الكبير – المتوسط – الصغير – الزائد) هي الأكثر شيوعاً في سلالم المقامات الموسيقية العربية اما بالنسبة للبعد الغريب والأصغر فهي أقرب للاستخدام النظري لها من العملي[١].

ولكي تتحقق هذه الأبعاد ما بين الدراجات الموسيقية المختلفة لابد من إستخدام علامات تحويل موسيقية إما رافعة أو خافضة حتى تعطي البعد المطلوب واليك جدول رقم (٢) يشمل جميع علامات التحويل الرافعة والخافضة.

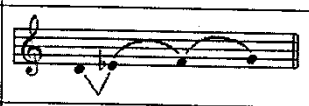
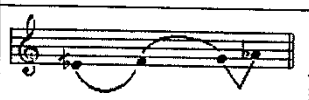
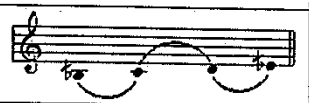
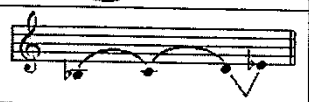
١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٣.

شكل التدوين	الاسم	الوظيفة	شكل التدوين	الاسم	الوظيفة
	نصف ديز	ترفع النغمة ربع درجة	أو	نصف بيمول	تخفض النغمة ربع درجة
	ديز	ترفع النغمة ربعان		بيمول	تخفض النغمة ربعان
	ديز ونصف	ترفع النغمة ثلاثة أرباع		بيمول ونصف	تخفض النغمة ثلاثة أرباع
	دبل ديز	ترفع النغمة أربعة أرباع		دبل بيمول	تخفض النغمة أربعة أرباع
	هذه العلامة مشتركة بين العلامات الرافعة والخافضة ووظيفتها أن تعيد النغمة المرفوعة أو المخفّضة إلى سيرتها الأولى .				

جدول (٢) علامات التحويل الموسيقية الرافعة والخافضة[١].

كما ذكرنا من قبل الجنس يتكون من أربعة درجات موسيقية متتالية ويسمي عقداً إذا كان يتكون من خمس درجات متتالية واليك جدول رقم(٣) لنتعرف على الأجناس في الموسيقي العربية.

١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٥.

اسم الجنس	التدوين الموسيقي للجنس	مجموع الأبعاد الموسيقية	نوع الجنس
الراســـــت		عشرة أرباع	تام
النهـــــاوند		عشرة أرباع	تام
عقـــد نوأثر		أربعة عشر ربعاً	زائد
البيـــــاتى		عشرة أرباع	تام
الكـــــرد		عشرة أرباع	تام
الحجـــــاز		عشرة أرباع	تام
الصبـــــا		ثمان أرباع	ناقص
السيـــكاه		إحدى عشرة ربع	فوق التام
الهـــــزام		تسعة أرباع	متوسط
العـــــراق		عشرة أرباع	تام
العجم عشيران		عشرة أرباع	تام

جدول (٣) الأجناس في الموسيقي العربية[١].

وتنقسم الأجناس إلى نوعين: ١) أجناس تحتوي على أرباع النغمات مثل: (الراست، البياتي، الصبا، السيكاه، الهزام، العراق) وتسمي أجناس ربعية.

٢) أجناس لا تحتوي على أرباع النغمات مثل: (النهاوند، الحجاز، الكرد، العجم عشيران، النوأثر) وتسمي أجناس غير ربعية، وقد وجد فيما بحث المختصون أنه بارتباط وتمازج جنسين موسيقيين مع بعضهما البعض بشكل وتناغم خاص لكان لنا في النهاية ما يسمي بالمقام في الموسيقي العربية.

١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٦.

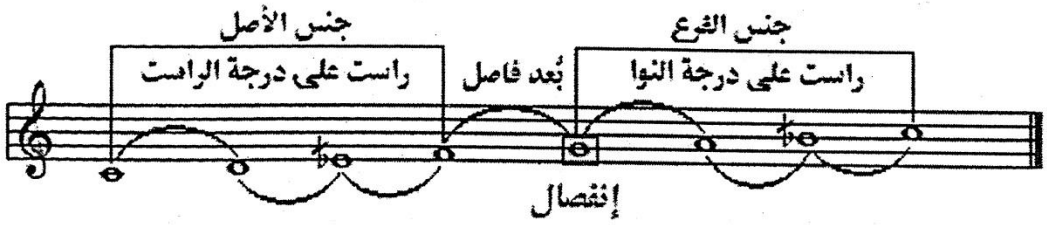
ويطلق أسم جنس الأصل أو الجذع على الجنس الموسيقي الأول أما الجنس الموسيقي الثاني فيسمي جنس الفرع.

ويتم الإرتباط بين الجنسين الأصل والفرع بما يسمي الجمع، وله ثلاثة أنواع:

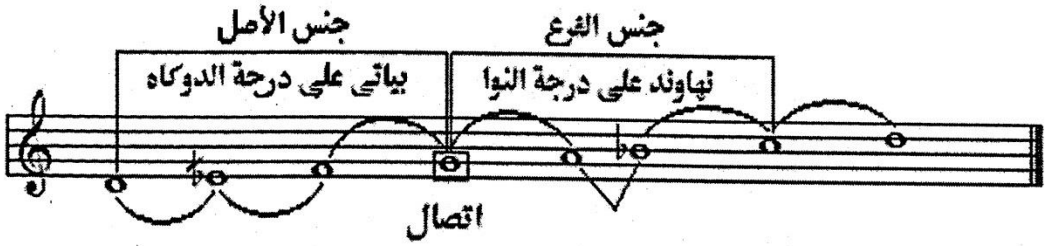
١) الجمع المنفصل. ٢) الجمع المتصل. ٣) الجمع المتداخل.

واليك شكل رقم (٤) للتعرف على اشكال وأنواع الجمع.

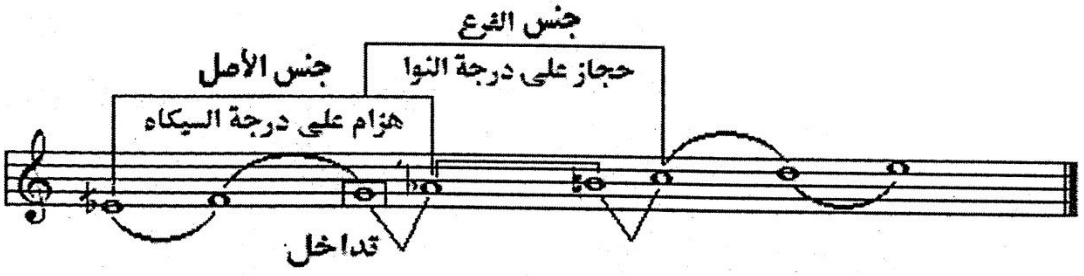
مثال للجمع المنفصل



مثال للجمع المتصل



مثال للجمع المتداخل



جدول (٤) أشكال وأنواع الجمع.

ومما هو جدير بالذكر أن الدرجة الموسيقية التى يحدث عندها الإنفصال أو الإتصال أو التداخل بين الجنسين الموسيقيين الأصل والفرع عادة ما تسمي بدرجة الغماز والتي منها يمكن الإنطلاق إلى أجناس ومقامات موسيقية قريبة من المقام الأساسي للعمل الموسيقي[١].

١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٨.

وبالجمع بين الجنسين الموسيقيين يتكون لدينا ما تستطيع الأذن أن تتذوقه مع تنوعاته وإختلافاته كجملة لحنية (نغمية) بطابعها ومذاقها ونكهتها الخاصة والمميزة لها والتي تقودنا إلى ما يسمي بالمقام الموسيقي.

وعندما ظهر من الباحثين المنشغلين بدراسة المقامات الموسيقية العربية الاستاذ ميخائيل مشاقة والذي كان له الفضل في أن يكون السلم الموسيقي العربي سلماً موسيقياً معدلاً وذلك بتقسيمة إلى أربع وعشرون ربعاً مما جعله مناسباً وطبيعة عمل الآلات الموسيقية الثابتة في مصاحبة الأعمال الموسيقية العربية.

وللمقام الموسيقي العربي مناطق صوتية ثلاث:

١) منطقة النغمات الغليظة (القرار).
٢) منطقة النغمات الوسطي (الوسط).
٣) منطقة النغمات الحادة (الجواب).

هذه المناطق الصوتية الثلاث تغطي في الأداء الموسيقي مساحة صوتية بقدر أوكتافين (ديوانين)[١].

وقد تحتوي منطقة القرار أو الجواب في بعض الأحيان على درجات موسيقية تختلف عن دليل المقام المدون وتسمي هذه الدرجات الموسيقية من لزوم المقام ووجودها ضروري لإستكمال الهيئة والتركيبة اللحنية للمقام الموسيقي ومن الأمثلة الدرجة الموسيقية ري (شاهيناز) في منطقة الجواب لمقام الصبا، الدرجة الموسيقية سي (عراق) في منطقة القرار لمقام البياتي وهكذا.

ولما كانت المقامات في الموسيقي العربية متعددة بشكل يصعب معه الحصر والدراسة فقد انعقد في القاهرة عام ١٩٣٢م المؤتمر الأول للموسيقي العربية، لبحث هذا الأمر، وقد انبثق منه بعض اللجان البحثية لأمور الموسيقي العربية ومن هذه اللجان لجنة المقامات الموسيقية والتي تشكلت لبحث ومناقشة وحصر هذا العدد الهائل من المقامات الموسيقية العربية وذلك بالقدر الذي يسهل معه تداولها على المستوي الأكاديمي التعليمي وعلى مستوي الممارسة الفنية للأعمال الموسيقية المختلفة وتحقيقاً لهذا الهدف انتهت اللجنة إلى:-

١) اعتبار السلم المعدل أساساً لبناء المقامات الموسيقية العربية.
٢) دمج المقامات الموسيقية المتشابهة والمصورة، بحث ومناقشة كل مقام على أساس درجاته الموسيقية الثمان التى يتكون منها بحيث لا يتجاوز المقام منطقة الأوكتاف أو الديوان.

---

[١]- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٩، ١٢.

٣) تصنيف المقامات الموسيقية العربية وحصرها في فصائل أو عائلات وقد استقر الرأي بأن يكون عدد هذه الفصائل أو العائلات هو الإحدى عشر فصيلة كما هو الحال في حصر الأجناس الموسيقية العربية أيضاً في الإحدى عشر جنساً.

واصبح بذلك لكل مقام موسيقي عائلة أو فصيلة ينتمي إليها وان لكل فصيلة أو عائلة مقام اساسي يمثلها وتعرف هذه العائلة باسم هذا المقام وإليك هذه المقامات:-

- مقام الراست.
- مقام النهاوند.
- مقام النواثر.
- مقام البياتي.
- مقام الكرد.
- مقام الحجاز.
- مقام الصبا.
- مقام السيكاه.
- مقام الهزام.
- مقام العراق.
- مقام العجم عشيران[١].

ومن خلال هذا المنطلق إختارت الباحثة عينة البحث من هذه العائلات المقامية ولكن ركزت على بعض المقامات الغير شائعة.

المبحث الثاني:- الإطار التطبيقي:

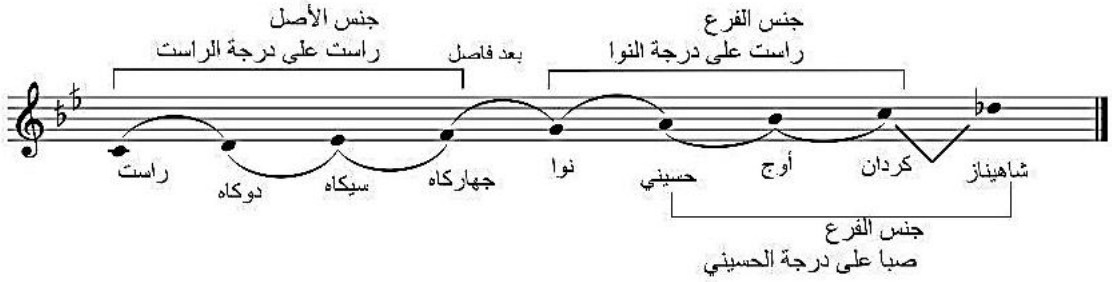
في هذا الإطار ستقوم الباحثة بتحليل المقامات عينة البحث:

(مقام دلنشين) ، (مقام بياتين) ، (مقام نهاوند مرصع) ، (مقام بسنديدة) ، (مقام زنجران) ، (مقام لامي) ، (مقام أنفاس الطيب) ، (مقام شوق أفزا).

من حيث التركيب : الأجناس، الأبعاد، النغمات الشرقية، نوع الجمع، المسار اللحني.

في محاولة لإلقاء الضوء على هذه المقامات الغير شائعة.

١- (مقام دلنشين)[٢]:



١- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ١٣: ١٤.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٢٦.

العائلة	:	من عائلة مقام الراست.
درجة الركوز	:	درجة الراست.
التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** راست على درجة الراست. **جنس الفرع:** راست على درجة النوا.
الغماز	:	درجة الحسيني[١].
نوع الجمع	:	منفصل.
نوع جنس الأصل	:	تام.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعد فاصل.

المسار اللحني:

يظهر في المسار اللحني للمقام جنس الصبا على درجة الحسيني وفي الهبوط تستبدل درجة الشاهيناز بدرجة المحير والعمل في جنس الراست والنهاوند على درجة النوا ثم الإستقرار على درجة الراست[٢].

التمرين الأول

١- نبيل شوره: دليل الموسيقي العربية التاريخ، المقامات، الصولفيج، التحليل، دار النشر؟، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٧٦.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٢٦.

تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص/ ٢ م/ ٢ ك / ٣ م / ٣ ك / ٤ ت / ٥ ت / ٦ ك / أوكتاف).

احتوي التمرين : على سكوانس لحني وإيقاعي هابط في (م ١٠).

استعرض التمرين : كلاً من جنس الراست على درجة الراست، جنس الصبا على درجة الحسيني.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف + ٢

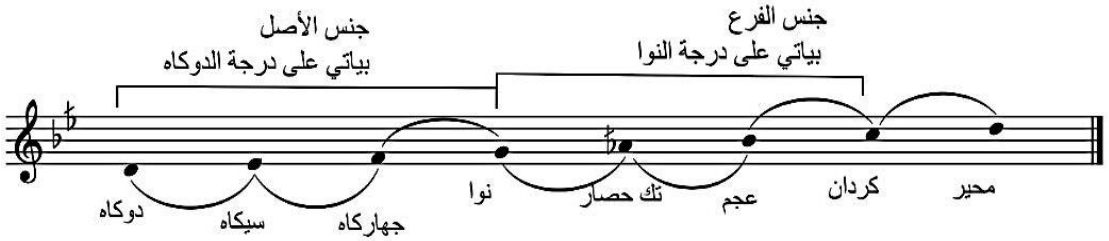
سرعة التمرين : = **76** بطئ جداً (Andante)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : دارج مزخر

عدد الموازير : ١٢ مازوره.

نوع الجملة : جملة مطولة.

٢- (مقام بياتين)[٢]:



١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، دار ميريت، ط١، القاهرة، ٢٠١٥م، ص ٥٤.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٩٣.

العائلة	:	من عائلة مقام البياتي.
درجة الركوز	:	درجة الدوكاه.
التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** بياتي على درجة الدوكاه. **جنس الفرع:** بياتي على درجة النوا.
الغماز	:	درجة النوا.
نوع الجمع	:	متصل.
نوع جنس الأصل	:	تام.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعد مكمل.

التمرين الثاني

تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص / ٢ م/ ٢ ك / ٣ ص/ ٣ م/ ٤ ت/ ٥ ت/ أوكتاف)

احتوي التمرين : على السكوانس اللحني والإيقاعي الهابط في (م ٧ ، م ٨).

احتوي التمرين : على إشارات (المرجع)، والرباط الزمني.

استعرض التمرين : كلاً من جنس بياتي على درجة الدوكاه، جنس بياتي على درجة النوي.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف + ٢ ك)

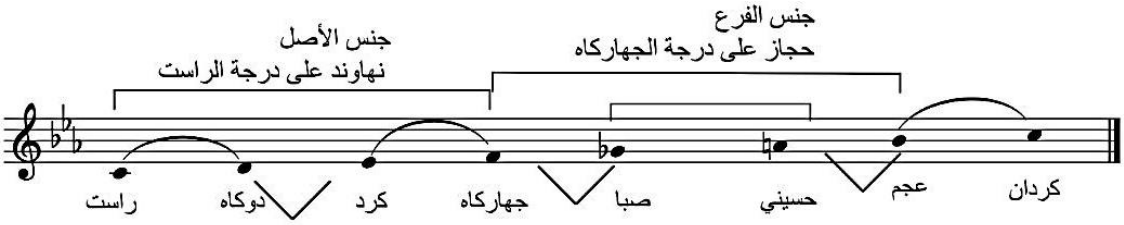
سرعة التمرين : ♩ = 80 بطئ جداً (Andante)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : مصمودي صغير

عدد الموازير : ٩ موازير.

نوع الجملة : جملة مطولة.

٣- (مقام نهاوند مرصع)[٢]:



العائلة	:	من عائلة مقام النهاوند (ويسمي أيضاً سنبلة نهاوند أو بزم طرب)[٣].
درجة الركوز	:	درجة الراست.

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق، ص ٥٤.

٢ - أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٦٥.

٣- المرجع السابق، ص ٦٥.

التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** نهاوند على درجة الراست. **جنس الفرع:** حجاز على درجة الجهاركاه.
الغماز	:	درجة الجهاركاه[١].
نوع الجمع	:	متصل.
نوع جنس الأصل	:	تام.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعد مكمل.

التمرين الثالث

١- نبيل شوره: دليل الموسيقي العربية ، مرجع سابق، ص ٨٦.

تعليق الباحثة على التمرين:

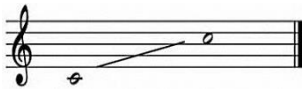
احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص/ ٢ ك/ ٢ ز/ ٣ ص/ ٤ ت/ ٥ ت)

احتوي التمرين : على إشارات (المرجع).

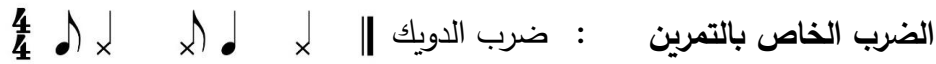
استعرض التمرين : كلاً من جنس النهاوند على درجة الراست، جنس الحجاز على درجة الجهاركاه.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف)



سرعة التمرين : ♩ = 54 عريض جداً وبطئ (Largo)[١].

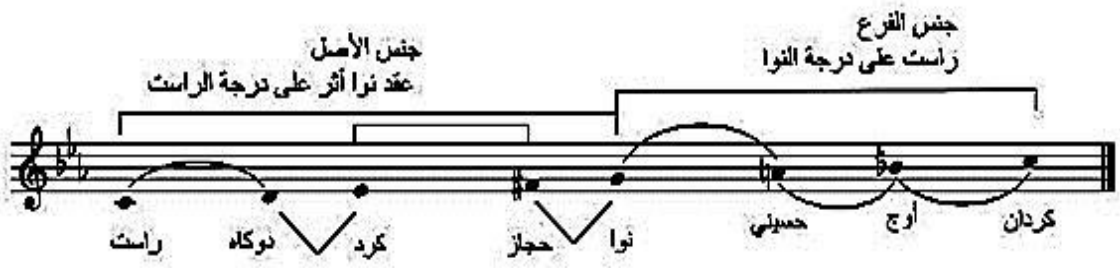
الضرب الخاص بالتمرين : ضرب الدويك



عدد الموازير : ٨ موازير.

نوع الجملة : جملة منتظمة.

٤-(مقام بسنديدة)[٢]:



العائلة	:	من عائلة مقام النوأثر.
درجة الركوز	:	درجة الراست.

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق، ص ٥٤.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٧٦.

التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** عقد نوأثر على درجة الراست. **جنس الفرع:** جنس راست على درجة النوا.
الغماز	:	النوا.
نوع الجمع	:	متصل.
نوع جنس الأصل	:	زائد.
نوع جنس الفرع	:	تام.

التمرين الرابع

تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص / ٢ م / ٢ ك / ٢ ز / ٤ ت / ٤ ز / ٥ ت / أوكتاف)

استعرض التمرين : كلاً من عقد نوأثر على درجة الراست، جنس رأست على درجة النوي.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف

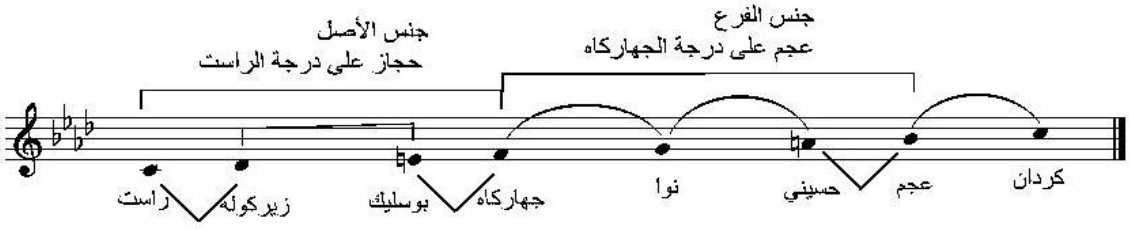
سرعة التمرين : = 120 سريع (Allegro)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : فالس

عدد الموازير : ١٦ مازوره.

نوع الجملة : عدد ٢ جملة منتظمة.

٥- (مقام زنجران)[٢]:



العائلة	:	من عائلة مقام الحجاز.
درجة الركوز	:	درجة الراست.
التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** حجاز على درجة الراست. **جنس الفرع:** عجم على درجة الجهاركاه.
الغماز	:	درجة الجهاركاه.
نوع الجمع	:	متصل.
نوع جنس الأصل	:	تام.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعد مكمل.

ويسمي أيضاً هذا المقام باسم زنكوله[٣].

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق، ص ٥٤.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ١٤٢.

٣- المرجع السابق، ص ١٤٢.

التمرين الخامس

تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص/ ٢ ك/ ٣ ك/ ٤ ت/ أوكتاف)

استعرض التمرين : كلاً من جنس حجاز على درجة الدوكاه، جنس عجم على درجة الجهاركاه.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف + ٢ ص)

سرعة التمرين : ♩ = 69 بطئ (Adagio)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : ضرب البمب

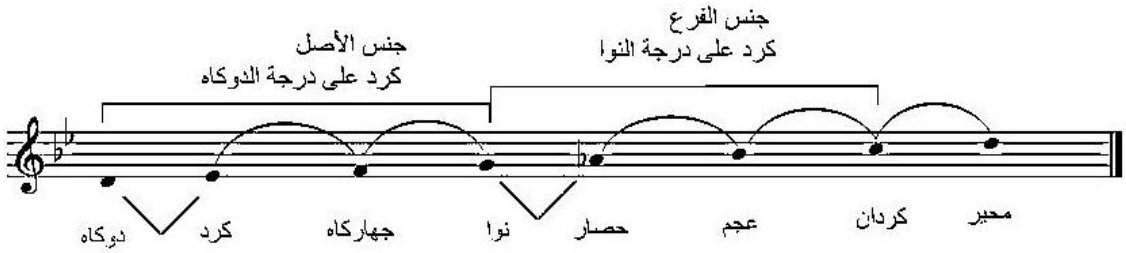
عدد الموازير : ١٦ مازوره.

نوع الجملة : عدد ٢ جملة منتظمة.

يدون مقام الزنجران من درجة الراست ولكن قامت الباحثة بتصويره في التمرين التابع للمقام على درجة الدوكاه نظراً للتسهيل على الطلاب.

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق ، ص ٥٤.

٦- (مقام لامي)[١]:



العائلة	:	من عائلة مقام الكرد.
درجة الركوز	:	درجة الدوكاه.
التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** كرد على درجة الدوكاه. **جنس الفرع:** كرد على درجة النوا.
الغماز	:	درجة النوا.
نوع الجمع	:	متصل.
نوع جنس الأصل	:	تام.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعد مكمل.

التمرين السادس

١ – أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ١١٧.

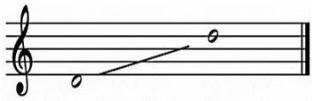
تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية: (ص ٢ / ٢ ك / ٣ ك / ٥

احتوي التمرين : ن)

على إشارات الإختصار.

استعرض التمرين : كلاً من جنس كرد على درجة الدوكاه، جنس كرد على درجة النوي.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف 

سرعة التمرين : ♩ = 58 عريض جداً وبطئ (Largo)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : مصمودي صـ

عدد الموازير : ٦ موازير.

نوع الجملة : جملة مقصرة.

٧- (مقام أنفاس الطيب)[٢]:

العائلة	:	من عائلة مقام الهزام.
درجة الركوز	:	درجة السيكاه.
التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** هزام على درجة السيكاه. **جنس الفرع:** كرد على درجة النوا.

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق، ص ٥٤.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ١٧٣.

الغماز	:	نغمة النوا.
نوع الجمع	:	متداخل.
نوع جنس الأصل	:	متوسط.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعدين مكملين.

المسار اللحني:

يظهر في المسار اللحني لهذا المقام جنس كرد على درجة المحير إذا تجاوز العمل في المقام منطقة جنس الفرع[١].

التمرين السابع

تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص / ٢ م / ٢ ك / ٣ م)

استعرض التمرين : كلاً من جنس هزام على درجة السيكاه، جنس كرد على درجة النوا.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف

١- المرجع السابق، ص ١٧٣.

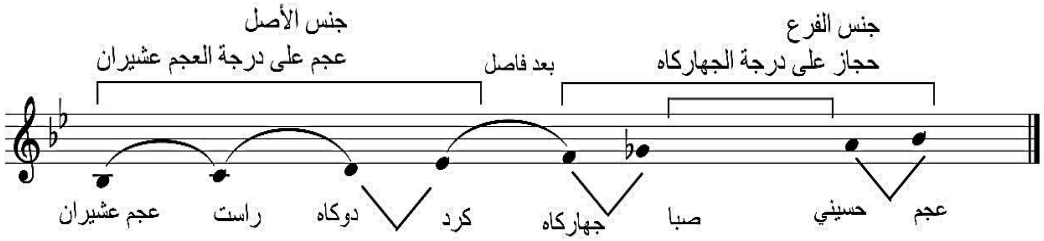
سرعة التمرين : = 85 بطئ جداً (Andante)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : ملفوف

عدد الموازير : ١٢ مازوره.

نوع الجملة : جملة مطولة.

٨-(مقام شوق أفزا)[٢]:



العائلة	:	من عائلة العجم عشيران.
درجة الركوز	:	درجة العجم عشيران.
التكوين	:	يتكون هذا المقام من جنسين موسيقيين. **جنس الأصل:** عجم على درجة العجم عشيران. **جنس الفرع:** حجاز على درجة الجهاركاه.
الغماز	:	درجة الجهاركاه[٣].
نوع الجمع	:	منفصل.
نوع جنس الأصل	:	تام.
نوع جنس الفرع	:	تام.
نوع البعد	:	بعد فاصل.

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق، ص ٥٤.

٢- أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، مرجع سابق، ص ٢٠٣.

٣- نبيل شوره: دليل الموسيقي العربية، مرجع سابق، ص ٧٤.

التمرين الثامن

تعليق الباحثة على التمرين:

احتوي التمرين : على المسافات اللحنية الآتية:

(٢ ص / ٢ ك / ٣ ص / ٣ ك / ٤ ت)

استعرض التمرين : كلاً من جنس عجم على درجة عشيران، جنس حجاز على درجة الجهاركاه.

المساحة الصوتية للتمرين : (أوكتاف

سرعة التمرين : = 126 سريع (Allegro)[١].

الضرب الخاص بالتمرين : س

عدد الموازير : ٨ موازير.

نوع الجملة : جملة منتظمة.

١- مدحت عبد السميع حشاد: مقام، مرجع سابق، ص ٥٤.

نتائج البحث:

- إختارت الباحثة بعض المقامات الغير شائعة وهى:- مقام دلنشين، مقام بياتين، مقام نهاوند مرصع، مقام بسنديدة، مقام زنجران، مقام لامى، مقام أنفاس الطيب، مقام شوق أفزا (عينة البحث).

وقبل تسليط الضوء على هذه المقامات قامت الباحثة بإستعراض تاريخ المقام الموسيقي قديماً (عند الكندي، الفارابي، ابن سينا، الأرموي)، وحديثاً بداية من تقسيم السلم إلى ٢٤ ربع ثم مؤتمر ١٩٣٢م وإلى الأن.

ثم قامت بتسليط الضوء على المقامات الغير شائعة (عينة البحث) وقامت بعمل تمرين على كل مقام أظهرت فيه الآتي:-

١) أن تكون (عينة البحث) من عائلات مقامية مختلفة كالآتي:

المقام	جنس الأصل	جنس الفرع	عائلة المقام
١) دلنشين	راست على درجة الراست	راست على درجة النوا صبا على درجة الحسيني	راست
٢) بياتين	بياتي على درجة الدوكاه	بياتي على درجة النوا	بياتي
٣) نهاوند مرصع	نهاوند على درجة الراست	حجاز على درجة الجهاركاه	نهاوند
٤) بسنديدة	عقد نواثر على درجة الراست	راست على درجة النوا	نواثر
٥) زنجران	حجاز على درجة الراست	عجم على درجة الجهاركاه	حجاز
٦) لامي	كرد على درجة الدوكاه	كرد على درجة النوا	كرد
٧) أنفاس الطيب	هزام على درجة السيكاه	كرد على درجة النوا	هزام
٨) شوق أفزا	عجم على درجة العجم عشيران	حجاز على درجة الجهاركاه	عجم عشيران

٢) قامت الباحثة بتحليل التمارين (عينة البحث) والتعليق عليها حيث:

- قامت بتصوير بعض التمارين على درجات صوتية مختلفة عن الدرجات الأصلية للمقام الأصلي مثل مقام الزنجران.
- إستخدمت الباحثة في تمارين (عينة البحث) درجات ركوز مختلفة (راست، دوكاه، سيكاه، عجم عشيران، محير).

- إستعرضت جميع التمارين (عينة البحث) كلاً من جنس الأصل وجنس الفرع للمقام.

وبالنسبة للمسافات اللحنية؛ تنوعت ما بين مسافات:

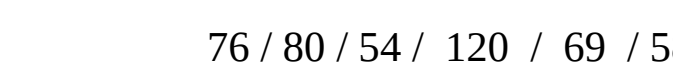
(٢ص، ٢م، ٢ك، ٢ز، ٣ص، ٣م، ٣ك، ٤ت، ٤ز، ٥ن، ٥ت، ٦ك، أوكتاف)

المساحات الصوتية، تنوعت ما بين:-

(أوكتاف + ٢ص)، (أوكتاف + ٢ك)، (أوكتاف).

كما تنوعت الأشكال الإيقاعية المستخدمة في التمارين (عينة البحث) ما بين:-

وأيضاً تنوعت سرعة التمارين (عينة البحث) حيث:-



وتنوع الأداء ما بين:-

سريع Allegro / بطئ Adagio / عريض جداً وبطئ Largo / بطئ جداً Andante

وتناولت بعض التمارين (عينة البحث) اسلوب:

السكوانس / إشارات الإختصار والمرجعات / الرباط الزمني.

كما تنوعت التمارين (عينة البحث) في عدد الموازير حيث جاءت كالتالي:-

٦ موازير / ٨ موازير / ٩ موازير / ١٢ مازوره / ١٦ مازوره

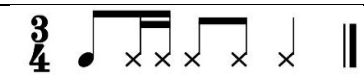
تنوعت الموازين الإيقاعية في التمارين (عينة البحث) ما بين:-

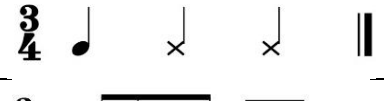
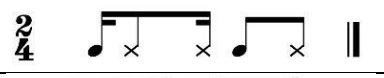
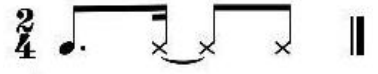
كما تنوعت نوع الجملة الموسيقية في التمارين (عينة البحث) ما بين:

جملة مطولة / جملة منتظمة / جملة مقصرة.

وتنوعت الضروب المصاحبة للتمارين (عينة البحث) ما بين:

ضرب دراج مزخرف / ضرب مصمودي صغير / ضرب الدويك / ضرب فالس / ضرب البمب / ضرب ملفوف / ضرب سنكين.

اسم الضرب	التدوين
١) ضرب دراج مزخرف.	
٢) ضرب مصمودي صغير.	

٣) ضرب الدويك.	
٤) ضرب فالس.	
٥) ضرب البمب.	
٦) ضرب ملفوف.	
٧) ضرب سنكين.	

توصيات البحث:

١) توصي الباحثة بالاهتمام بدراسة هذه المقامات الغير شائعة من ناحية عمل تدريبات صولفائيه ومقطوعات آلية وغنائية واستخدامها في مجال الموسيقي العربية حتي تسري بها مكتبة الموسيقي العربية وتزداد عدد المقامات.

٢) إهتمام قسم الموسيقي العربية في المعاهد والكليات باستخدام هذه المقامات الغير شائعة وتشجيع الدارسين والباحثين على دراستها واستخدامها في جميع المجالات الآلية والغنائية المختلفة.

مصادر البحث:

أولاً: الكتب والدوريات:

١) ابي نصر محمد بن محمد بن طرخان الفارابي: كتاب الموسيقي الكبير، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة محمود أحمد الحفني، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، السنة ؟.

٢) أحمد فؤاد الأهوانى: الكندي فيلسوف العرب، أعلام العرب العدد ١٠٨، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م.

٣) أمل جمال، محمد شعلة: الديوان العام في شرح المقام، دار الكتاب الحديث، القاهرة، ٢٠٠٩م.

٤) إيزيس فتح الله: دراسة نقدية للموسيقي العربية في مناهج التعليم التخصصي، رسالة دكتوراه غير منشورة، القاهرة، ١٩٧٧م.

٥) صفي الدين عبد المؤمن بن أبي المفاخر الأرموي البغدادي المتوفي ٦٩٣هـ: كتاب الأدوار في الموسيقي، تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة، مراجعة وتصدير محمود أحمد الحفني، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٦م.

٦) مجدي العقيلي: السماع عند العرب التراث الموسيقي العربي في مختلف العصور، ط١،ج١، دار النشر ، القاهرة، ١٩٦٩م.

٧) المجلس الأعلى للثقافة: كتاب مؤتمر الموسيقي العربية سنة ١٣٥٠هـ- ١٩٣٢م، المطبعة الأميرية، القاهرة، ١٩٣٣م.

٨) محمد محمود سامي حافظ: تاريخ الموسيقي والغناء العربي، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة، ١٩٧١م.

٩) مدحت عبد السميع حشاد: مقام، دار ميريت، ط١، القاهرة، ٢٠١٥م.

١٠) مؤلف مجهول(القرن الحادي عشر. هـ): كتاب الشجرة ذات الأكمام الحاوية لأصول الأنغام، تحقيق غطاس عبد الملك خشبة، إيزيس فتح الله، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٣م.

١١) ميخائيل مشاقة: الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية، تحقيق وشرح إيزيس فتح الله، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٦م.

١٢) نبيل شورة: المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، دار الكتاب، القاهرة، ١٩٩٥م.

١٣) نبيل شورة: دليل الموسيقي العربية التاريخ، المقامات، الصولفيج، التحليل، دار النشر؟، القاهرة، ١٩٨٧م.
١٤) نبيل شورة: قراءات في تاريخ الموسيقي العربية، الناشر ؟، القاهرة، ٢٠٠٧م.
١٥) نبيل محمود عبد الهادي شوره: الموسيقي عند الأرموي، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٢م.
١٦) هنري جورج فارمر: تاريخ الموسيقي العربية، ترجمة حسين نصار، دار الطباعة الحديثة، مكتبة مصر بالفجالة، القاهرة، ١٩٥٦م.

ثانياً: الرسائل العلمية:

١) ألفت محمد أدهم المنيري: المقامات العربية من كتاب المستشرق الفرنسي البارون ديرلانجيه، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٩٤م.
٢) إيهاب عاطف عزت: " دراسة تحليلية لبعض مقامات درجة الدوكاه في المؤتمر الأول للموسيقي العربية "، بحث غير منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقي، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع والعشرون، الجزء الثالث، القاهرة، يونيو ٢٠١٤م.
٣) علي عبد الودود محمد: " تحقيق بعض المقامات والمؤلفات الآلية العربية الغير مطروقة من خلال السازندة التركية"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٨م.
٤) قدري مصطفي سرور على: المقام في الموسيقي العربية قديماً وحديثاً في مصر، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٨٦م.

تاريخ المقام الموسيقي العربي وابتكار تدريبات صولفائيه
على بعض المقامات العربية الغير شائعة
ملخص البحث

الموسيقى غذاء للروح منذ أن عرفها الإنسان سعى إلى تطويرها حتى أصبحت علم له أصوله وقواعده، فموسيقانا العربية تتمتع بثراء كبير في كثرة ألحانها وتنوع مقاماتها وذلك يرجع إلى إحتوائها على عدد كبير من المقامات الموسيقية العربية، وبالرغم من وفرة هذا العدد الكبير إلا أنه يوجد بعض المقامات محدودة الإستخدام وغير شائعة وألحانها قليلة، بالرغم من أن لها مذاق خاص عند سماعها، هذا ما دفع الباحثة أن تقوم بعرض بعض من هذه المقامات، وذلك بالتحليل والتدوين مع محاولة إبتكار بعض التدريبات الصولفائيه عليها، لتوضيح طبيعة كل مقام، ومساره اللحني والأجناس المكونة له، وطابعه، حتى يستفيد منهم الدارسين والباحثين في هذا المجال.
ويحتوى هذا البحث على الأجزاء الآتية:

أولاً : مشكلة البحث ثم عرض لأهدافه وأهميته وقيمه العلمية والفنية والتراثية ثم منهج البحث الذى يعتمد على المنهج التاريخي الوصفي ثم عرض لأهم المصطلحات ثم الدراسات السابقة يليه الإطار النظري والذى تناول تاريخ المقام قديماً عند كلاً من الكندي، الفارابي، ابن سينا، الأرموي، وحديثا بداية من تقسيم السلم إلى ٢٤ ربع ثم مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢ م وإلى الآن، ثم الإطار التطبيقي والذى قامت فيه الباحثة بتحليل المقامات الغير شائعة (عينة البحث) من حيث: التركيب، الأجناس، الأبعاد، النغمات الشرقية، نوع الجمع، المسار اللحني، ثم قامت بإبتكار تمرين صولفائى على كل مقام لتوضيح طبيعة كل مقام ومساره اللحني والأجناس المكونة له وطابعه، ثم أهم النتائج التي تحصلت عليها الباحثة نتيجة لهذه الدراسة ، ومن أهمها :

١) أنها قامت بإختيار عينة البحث من عائلات مقامية مختلفة.
٢) استعرضت جميع التمارين (عينة البحث) كلاً من جنس الأصل وجنس الفرع للمقام.
٣) استخدمت الباحثة في تمارين (عينه البحث):

درجات ركوز مختلفة، مسافات لحنية مختلفة، تنوع في المساحات الصوتية، تنوع في الأشكال الإيقاعية، تنوع في سرعة التمارين، تنوع في عدد الموازير، تنوع في عدد الموازين الإيقاعية، تنوع

في نوع الجمل الموسيقية، تنوع الضروب المصاحبة للتمارين، تصوير بعض التمارين علي درجات صوتية مختلفة عن الدرجات الأصلية للمقام الأصلي مثل مقام الزنجران، كما تناولت بعض التمارين أسلوب: السكوانس/ إشارات الاختصار / المرجعات / الرباط الزمنى. تم اختتمت الباحثة دراستها بالمصادر والمراجع التي إعتمدت عليها.

Search Summary

"The history of the Arab music maqam and the innovation of Solfege's (Sol fa) exercises on some uncommon Arab maqams"

Music is soul food since man knew it, He sought to develop it until it became a science with its origins and rules. Our Arab music has a great richness in its many melodies and the diversity of its maqams, despite the abundance of this large number and that it has a special taste when you listen it, there are some maqams that are limited in use, uncommon, and their melodies are few. Which prompted the researcher to present some of these maqams, by analyzing and codifying with an attempt to innovate some solfege's exercises to reach them, to clarify the nature of each maqam, its melodic path, its constituent categories, and its character, so that scholars and researchers in this field can use them.

This research contains the following parts:

First: The research issue, next a presentation of its objectives, importance and scientific, artistic and heritage values, then the research methodology, which depends on the Historical Descriptive approach, furthermore a presentation of the most important terms, thereupon previous studies, followed by the theoretical framework, which dealt with the history of the old maqam when each of Al Kindi, Al Farabi, Ibn Sina, Al Armoy, and recently starting from the division of the ladder into 24 quarters, subsequently the Arab Music Conference 1932 AD until now, moreover the applied framework, in which the researcher analyzed the uncommon maqams (research sample) in terms of: composition, categories, dimensions, eastern tones, type of combination, melodic path. Therefore, the researcher invented a solfege's (sol fa) exercise on each maqam to clarify the nature of each maqam and its melodic path, its constituent categories and its character. Finally, most important results and conclusions reached by the researcher are:

1) She selected the research sample from different maqam families.
2) She reviewed all the exercises (the research sample) both the category of the origin and the category of the branch of maqam.
3) The researcher used in the exercises (the research sample):

Different degrees of focus, different melodic intervals, diversity in vocal spaces, diversity in rhythmic shapes, diversity in the speed of exercises, diversity in the number of measures, diversity in the number of rhythmic scales, diversity in the type of musical sentences, diversity of rhythms associated with exercises, filming some exercises on different vocal degrees from the original degrees of the original maqam such as Zangran Maqam, and some exercises dealt with the style: Sequence/ Abbreviation Signs/ References/ Time link. In conclusion, the researcher listed the sources and references used in her research.