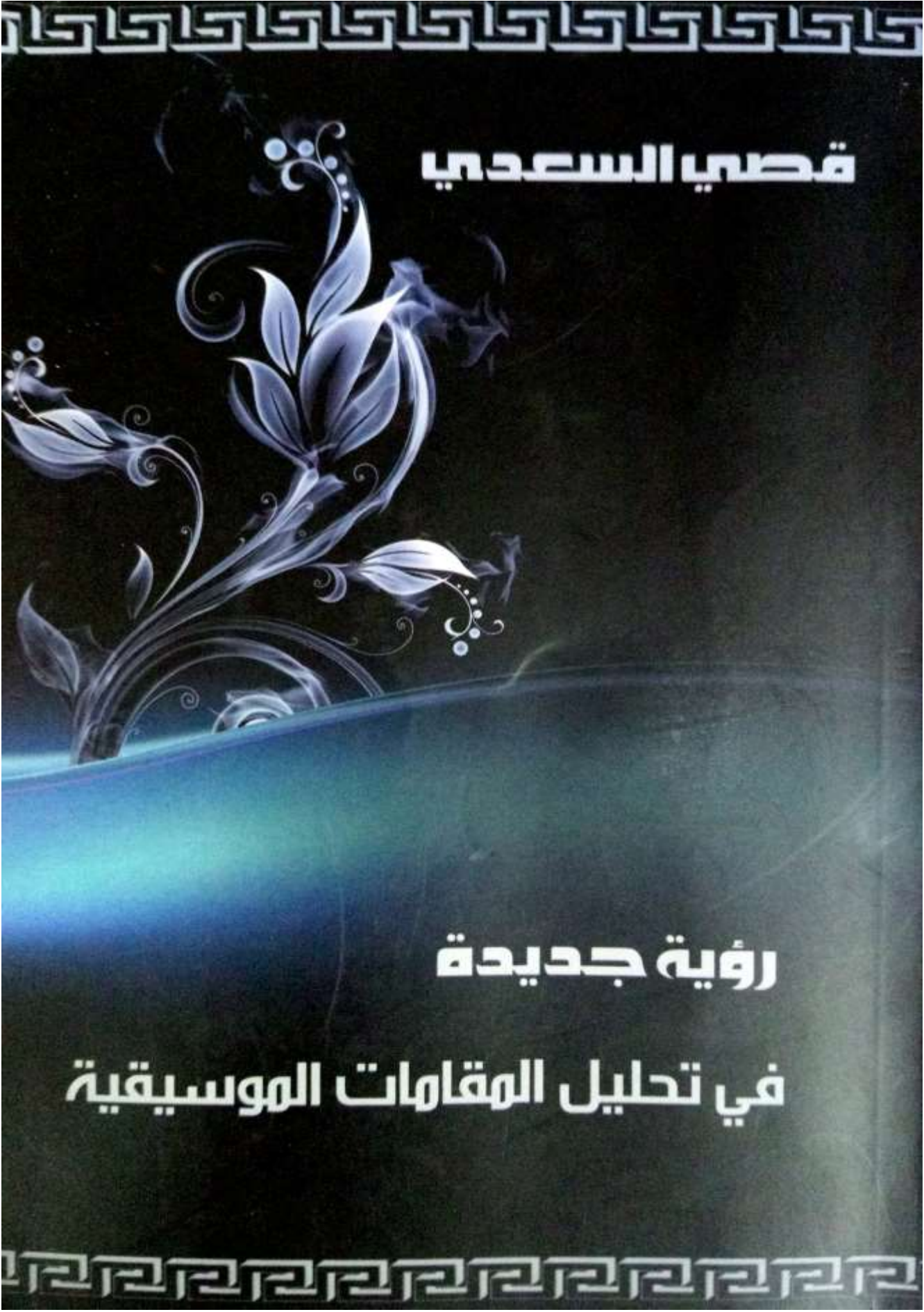
قصي السعدي



رؤية جديدة

في تحليل المقامات الموسيقية

قصي السعدي

رؤية جديدة
في تحليل المقامات الموسيقية

حقوق الطبع محفوظة للمؤلف وحقوق النوتات والمقطوعات الموسيقية محفوظة للمؤلف ولا يجوز طباعة أو نسخ أو تصوير أو استرجاع كل أو أي جزء من هذا الكتاب بأي شكل أو طريقة أو هيئة أو وسيلة سواء كانت إلكترونية أو ميكانيكية أو تسجيلية أو تصويرية أو شرائط ممغنطة أو غيرها إلا بموافقة مالك الحقوق .

مقدمة

منذ دراستي علم الموسيقى كان هدفي هو أن أفهم وأعي ماهية الموسيقى وليس هدفي بأن أصبح عازفاً متميزاً أو أن أتسلى بالموسيقى كي أتمتع بها فقط ... هكذا كان هدفي .

وعندما بدأ أستاذي الأستاذ العلامة نديم الدرويش ابن العلامة الشيخ علي الدرويش بتدريسي مادة تحليل المقامات الشرقية والغربية لم أكن مقتنعاً بتحليل المقامات الشرقية إذ وجدتها مبنية بعبارات أدبية غير دقيقة وغير مستندة إلى قواعد علمية ، فبدأت في عام / 1987 / دراسة الكثير من الآراء التي قام على صياغتها جهابذة من الموسيقيين ، ولكن دون جدوى إذ لم أجد الدراسة المقنعة .

وما أرمي إليه الآن هو أن يكون هناك بحث علمي منهجي نخرج منه بقوانين علمية تساعد في التطور الموسيقي الإبداعي ونحن نعلم مسبقاً أننا سنعارض بمقولة (الإبداع لا يقونن) ونحن نقول : هذا صحيح ..... ولكن الإبداع ذاته هو الذي ينتج قوانينه التي تساهم من جديد في خلق إبداع جديد يخلق قوانين جديدة وربما أكثر تطوراً . فالفن والعلم توأمان حميما الالتصاق لا يصح الأول دون الثاني والعكس بالعكس .

إن تأهيلي العلمي الهندسي وخاصة الهندسة الكهربائية دفعني لأن أثق بمقدراتي العقلية والعلمية التي تناقش الموضوع بشكل علمي

ومنطقي ، كما أن هندسة الكهرباء تختلف عن سائر الهندسات بأنها لا تُرى وإنما تَرى نتائجها ، كذلك الموسيقى لا تُرى وإنما تُسمع وتُرى نتائجها .

وفي كل مرة كنت أخشى أن أُقْدِمَ على مثل هذا العمل وهو عمل شاق ومجهد ويحتاج إلى تروي وكنت أفكر وأطالع بهذا الموضوع منذ عام / 1987 / حتى عام / 2002 / ولكن دون أن أكتب بهذا البحث أي كلمة خوفاً من أن أكون مخطئاً وكنت أنتظر غيري أن يقوم بهذه الخطوة ولكن للأسف ففي كل مرة ينعقد فيها مؤتمر الموسيقى في القاهرة أو في الجامعة العربية فإن الباحثون والمجتمعون يتكلمون ويطالبون بتقديم دراسات حول السلم العربي والمقامات الشرقية واختصار تلك المقامات الكثيرة العدد .... ولكن أيضاً دون جدوى .... حتى أصبحت المؤتمرات بعد عام / 1993 / تتجاهل هذا الموضوع . هل لعجز المحاضرين في دراسة ذلك أم كي لا يمل منهم المطلعين على نتائج المؤتمرات ؟ والتي في كل عام كانوا يطالبون بذلك وبعد عام / 1993 / أصبحت المؤتمرات مؤتمرات شكلية هدفها تكريم العازفين ومناقشة قضايا بسيطة لا داعي لإقامة مؤتمر من أجلها .

وفي تقارير المؤتمرات لفت انتباهي وأثارني كثيراً نقد بعض المحاضرين فمثلاً :

الدكتور محفوظ الطويل – جامعة اكستر – انكلترا .

أكّد على مبدأ التنفيذ العملي بدلاً من وقفة الركود واستعرض المحاولات السابقة لتحقيق المؤتمرات السابقة ، منها ما قام بها الدكتور هنري فارمر والدكتور محمود الحفني ودعا إلى إقرار الشكل النهائي للسلم الموسيقي العربي واختصار المقامات الموسيقية العربية ووضع قواعد هارمونية خاصة بالموسيقى العربية مبنية على الأساس البوليفوني .

الأستاذ حسن عريبي – رئيس المجمع العربي للموسيقى – ليبيا – اقترح مناقشة الأبعاد الصوتية في المقامات .

الدكتور فتحي صالح – رئيس قسم هندسة الحاسبات بكلية الهندسة جامعة القاهرة – مصر .

– اقترح إيجاد بحث علمي لنظريات الموسيقى العربية سيما وأن الموسيقى العربية تحتوي على عناصر أشمل وأكثر غزارة من الموسيقى الغربية .

ومن خلال هذه الآراء والتوصيات .... تعززت الأسئلة والهواجس التي كانت تجوب في ذهني مثل كيف تطورت قوانين وستطور الموسيقى ليس حسياً فحسب إنما علمياً وما هي الفترات التي ساهمت في ذلك ؟ وما نقصده بالموسيقى ليس الأغنية أو المقطوعة كمقطوعة موسيقية وإنما تطور الموسيقى علمياً عن طريق البعد والمسافة والتآلف .... هذا من جهة الهواجس أما من جهة الأسئلة فإليكم بعضاً من تلك الأسئلة نطرحها ونتمنى إجابة عليها :

1- لماذا يتألف السلم الموسيقي من ثماني مسافات صوتية ؟

2- لماذا سمي بالسلم الطبيعي وهل هذه التسمية صالحة لهذا السلم ؟

3- لماذا أطلقت تسمية السلم الطبيعي على أكثر من سلم؟ مثل (دو – ره – مي – فا – صول – لا – سي – دو) وأطلق أيضاً على (دو – ره – مي♭ – فا – صول – لا – سي♭ – دو) وكذلك (دو – ره – مي♭ – فا – صول – لا – سي♭ – دو) وأين الصواب ؟

4- لماذا المسافة بين (مي – فا) و (سي – دو) نصف بعد ؟

5- لماذا تختلف على سبيل المثال مي♭ في مصر عنها في سورية كما في مقام الراست مثلاً ؟

6- لماذا ينقص مقام الصبا نصف بعد عن الجواب ؟

7- لماذا يختلف السلم الشرقي عن السلم الغربي بكوما واحدة ؟ وهل هذا صحيح ؟

8- لماذا توجد سلالم مختلفة في العالم مع العلم أن مادة الصوت هي واحدة في جميع أنحاء العالم ؟

9- لماذا لم يسم الغرب إلا مقامين فقط (المقامات الحديثة) وإلغاء المقامات الكنسية واختزلت المقامات القديمة بينما انقرض بعضها الآخر وتمت السيطرة من قبل المقامين الحديثين ؟

10- لماذا يسمى البعد الطنيني الموجود بين جنسين في تحليل بعض المقامات بالبعد الطنيني الفاصل ؟

11- لماذا تحلل المقامات الشرقية بالأجناس وعن طريق السماع بدون أي قاعدة علمية ؟

12- لماذا نجد في بعض المقامات العراقية طابعاً خاصاً علماً أنها مقامات عربية شرقية ؟

13- لماذا سميت العلامة الخامسة بالعلامة المسيطرة وكذلك بغماز المقام ؟

14- هل توجد مقامات تزيد مسافاتها الصوتية عن ثماني مسافات صوتية ؟

15- لماذا عرف الغرب السلم الموسيقي بأنه تدرج السلسلة الموسيقية ضمن أوكتاف ؟

16 -هل الموسيقى الشرقية خارج علم الهارموني ؟

17- لماذا توجد مقامات متشابهة فيما بينها ولم تعرف إلا عند الاستقرار ؟

ولماذا .....؟ ولماذا ..... ؟

أسئلة كثيرة تستحق أن يقف المرء عندها وبداية نقول

ما هي الموسيقى ؟

تمهيد

في الحقيقة قد يتبادر إلى أذهاننا أشياء وأشياء ولكن الموسيقى هي (صوت) أولاً وأخيراً وهذا الصوت (متآلف) بين تواتراته الصوتية (ترددات الصوتية) قد يكون صادراً عن آلة موسيقية أو غير موسيقية أو عن إنسان أو حيوان أو عن الطبيعة . إذن ومن خلال هذا التعريف البسيط جداً يظهر أمامنا أمران هامان :

الأول هو الصوت والثاني هو التآلف ، والتآلف هو المألوف والمألوف آت من الإلفة والإلفة أتية من المعاشرة .

فعندما نسمع نوعاً من الموسيقى (أي نوع من الأصوات) لأول مرة فإننا قد لا نألف هذه الموسيقى ولكن بعد تكرار المقطوعة (سماع الصوت) ومعاشرتها نتعودها ونألفها وتألف آذاننا هذا الصوت . إذن ينتج أن هذه الموسيقى هي صوت موسيقي بالنسبة للبعض كما أنها صوت ضجيج أو نشاز بالنسبة للبعض الآخر ويبقى هذا الصوت غير موسيقي حتى تألفه الأذن نتيجة المعاشرة والتكرار أي أنها تتعود على التباعد بين الترددات الصوتية المكونة لهذا الصوت .

إذن الموسيقى هي الصوت المتآلف بين تواتراته الصوتية ومنسجمة مع الأذن .

كيف تكوَّن السلم الموسيقي ؟

إن الموسيقى قديمة قدم الإنسان وكان يأنس بها من خلال إصغائه للأصوات في الطبيعة مثل (حفيف الأشجار – خرير المياه – صوت الرياح – أصوات الحيوانات .....) ثم بدأ بتقليدها ، ثم راح يبتكر طرقاً جديدة تؤنسه فاستعمل الطرق بالحصى والصفقة و ....

ولكن ما يهمنا هو كيف تم التوصل بشكل نهائي إلى السلم الموسيقي الحالي ولماذا تم تقسيم مسافات السلم كما يلي (بُعد – بُعد – نصف بُعد – بُعد – بُعد – بُعد – نصف بُعد) . أعتقد جازماً أن السلم الموسيقي تشكل على مراحل دامت قرون عدة , لا كما يصوره الغرب وسنشرح ذلك في فصل (وجهة نظر) , أما الآن سنعرض بشكل سريع هذه التجربة التي أعتقد أنها المدخل الذي يوحي إلى الحقيقة :

لو أتينا بأنبوب ما بطول ما ونفخنا فيه بقوة ما يصدر لدينا صوت ولنرمز لهذا الصوت بشكل مبدئي وليكن (دو) ولو قمنا بتقوية النفخة في نفس الأنبوب لحصلنا على صوت آخر أقوى من الصوت السابق ويبعد عنه مسافة ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً وهو (صول) إذن يظهر لدينا (دو – صول) ولو نفخنا بقوة أكبر من سابقتها نحصل على جواب الدو أي (دو) جواب تبعد مسافة ستة أبعاد دون زيادة أو نقصان ويكون ترددها مساوياً ضعف تردد (دو) الأولى فلو كانت قيمة (دو) قرار هي (256) هرتز لكان تردد (تواتر) (دو) جواب هو

(512) هرتز وجواب جوابها هو (1024) هرتز وهكذا ... وإذا زدنا النفخة مرة أخرى لصدر صوت يبعد عن (دو) جواب بمقدار بعدين تقريباً وهي علامة (مي) إذاً من خلال تقوية النفخات في أنبوب واحد على عدة مراحل يصدر لدينا أربعة أصوات وهي كالتالي (دو – صول – دو – مي) أي (المسافة الأحادية – المسافة الخماسية – المسافة الثمانية – المسافة العشارية) كما في السلم الحالي , ولو أتينا بأنبوب آخر إذا نفخنا فيه يكون الصوت الأول في الأنبوب الثاني هو نفس الصوت الثاني في الأنبوب الأول أي (صول) وقمنا بتقوية النفخة مرة أخرى (في الأنبوب الثاني) لظهر صوت يبعد أيضاً مسافة ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً عن الصول وهو (ره) , إذا قمنا بتقوية النفخة مرة أخرى نحصل على جواب (صول) تبعد مسافة ستة أبعاد , إذا زدنا النفخة مرة أخرى لصدر صوت يبعد عن علامة (صول) جواب مسافة بعدين تقريباً وهي علامة (سي) إذاً من خلال تقوية النفخات في الأنبوب الثاني على عدة مراحل يصدر لدينا أربعة أصوات وهي كالتالي (صول – ره – صول – سي) , لو كررنا التجربة أي أتينا بأنبوب آخر وكان الصوت في الأنبوب الثالث هو نفس صوت النفخة الثانية في الأنبوب الثاني وقمنا بتقوية النفخ لظهر لدينا أيضاً صوت يبعد مسافة ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً عن الصوت السابق وهو (لا) , لو جمعنا العلامات (الأصوات) السابقة كما ظهرت لكانت كما يلي : (دو – صول – دو – مي – صول – ره – صول – سي – ره – لا) وبإعادة ترتيب هذه

الأصوات ضمن أوكتاف واحد يصبح لدينا الترتيب التالي : (دو – ره – مي – صول – لا – سي – دو) .

نلاحظ أن المسافة بين علامتي (دو قرار وصول) هي ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً والمسافة بين علامتي (ره ولا) أيضاً ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً وكذلك المسافة بين علامتي (مي وسي) ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً لذلك وضعت علامة (فا) تبعد مسافة نصف صوت تقريباً عن علامة (مي) لتحقق بينها وبين (دو) جواب مسافة ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً , وبالتالي نحصل على تناغم بين كل علامة وخامستها وتكون هذه الفاصلة الخماسية متساوية فيما بينها .

نستطيع القول أن جميع علامات السلم الطبيعي هي علامات من صنع الطبيعة عدا علامة (فا) فهي من صنع الإنسان وضعها كي يتحقق الاستقرار في السلم ويتخلص من همجية الطبيعة .

إن هذه المسافات الصوتية التي صدرت من تقوية النفخات عدة مرات وأصدرت هذه الأصوات هي أصوات طبيعية موجودة في الطبيعة فمثلا" إن الأوتار المربوطة في آلة البيانو نلاحظ لو أننا عزفنا علامة الدو على آلة البيانو لرأينا أن الوتر(صول) يهتز تلقائياً وكذلك الوتر (مي) بشكل تلقائي أيضاً إذن أي صوت يخفي وراءه على الأقل صوتين الصوت الأول يبعد مسافة بعدين تقريباً والصوت الثاني يبعد مسافة ثلاثة أبعاد ونصف تقريباً.

لقد عرَّف الغرب السلم الموسيقي بأنه تدرج السلسلة الصوتية ضمن أوكتاف , لكني عرفت السلم الموسيقي كما يلي (**هو تدرج جميع التواترات الصوتية المنسجمة والمتآلفة فيما بينها ضمن أوكتاف**) وما السلسلة الصوتية إلا جزء من كل , فالسلم الموسيقي يحوي جميع أجزاء التواترات الصوتية (الترددات الصوتية) المنسجمة ضمن أوكتاف وباقي الأصوات إما أن تكون جواب هذه المسافة المحصورة ضمن أوكتاف أو أن تكون قرار هذه المسافة المحصورة , فالأوكتاف ما هو إلا جواب لقرار ما والجواب لا يظهر إلا في نقطة واحدة فقط لذلك من الخطأ أن نقول أن هناك سلم شرقي (53) كوما وسلم غربي (54) كوما إن هذا يناقض العلم فأي صوت يكون جوابه في نقطة واحدة وليس في نقطتين أي لكل تردد جواب له تكون قيمته ضعف القيمة السابقة لا زيادة ولا نقصان لذلك فإن إحدى علامات الجواب في السلم الشرقي أو الغربي على خطأ وهذا منافي للطبيعة والعلم , لذلك فإن مبدأ الكوما في تقسيم المسافات هو مبدأ خاطئ ولكننا نستطيع أن نستفيد منه من أجل تقسيم البُعد لمعرفة العلامات الشرقية المستعملة في كل بلد شرقي قد تعودت أذنه على هذا البعد في تلك البلد أو ذاك البلد دالاً على الحالة النفسية والاجتماعية والبيئية لذلك المنطقة أو تلك .

بما أننا اعتبرنا تجاوزاً أن العلامات الموسيقية (دو – ره – مي – فا – صول – لا – سي – دو) هي العلامات الطبيعية في السلم وليست هـي السلم لذلك نستطيع القول أن هـذه العلامات تشكل مقام مـا

(طبع) وبالتالي نكون قد خصصنا من الكل إلى الجزء أي أن المقام (طبع) هو جزء من كل ونحن نريد أن ندرس الكل ونحلّل الأجزاء .

من أجل تسهيل عملية الدراسة سنطلق جزافاً اسم السلم الموسيقي على (دو – ره – مي – فا – صول – لا – سي – دو) . نلاحظ أن علامات الجنس (التتراكورد) الأعلى (صول – لا – سي – دو) متآلفة بشكل طبيعي مع علامات الجنس الأدنى(دو – ره – مي – فا) والعكس بالعكس .

هذا من ناحية ومن ناحية أخرى إذا درسنا السلم الموسيقي بشكل حسابي (علم صوتي) لوجدنا أن المسافة الثمانية (الأوكتاف) تتألف من ستة أبعاد كاملة لا زيادة ولا نقصان أما المسافة الخماسية الكاملة (التامة) لا تتألف من ثلاثة أبعاد ونصف أي سبعة أنصاف فقط بل من (7,019550008654) نصف بعد (نصف صوت) ينجم عن هذه الزيادة الطفيفة على العدد التام سبعة أن تتواجد سلسلة لا متناهية من أصوات جديدة يفصل بين كل واحد منها وما يليه سبعة زائد ذلك الكسر المتناهي في الصغر المؤلف من اثني عشر رقماً بعد الفاصلة العشرية , الأمر الذي يخلق مشكلة عويصة بالنسبة لآلة البيانو والآلات الوترية ذات الملامس (الحواجز) والحاجة إلى عدد هائل من الأوتار يسوى (يدوزن) كل منها على المسافة الخماسية الكاملة التي تزيد عن سابقتها بسبع أنصاف زائد ذلك الكسر العشري أي (دو – صول – ره – لا – مي – سي – فا – دو – صول – ره – لا – مي –

سي – ....) وهكذا بعدد السباعيات , والمخرج العملي الوحيد هو استعمال وتر واحد لكل من الصوتين القريبين جداً من بعضهما , مثلاً (دو– سي) .... والحل الوسط والعملي هو أن تقسم المسافات إلى اثني عشر نصف صوت متساوية وهو حل وسط وعملي وإن لم تنطبق أصواته على تلك الأصوات الناجمة عن دراسة علم الصوت بشكل علمي وهو أسهل تطبيقاً واستعمالاً .

يظن البعض أن يوحنا سيباستيان باخ هو الذي اخترع ذلك التقسيم والواقع أنه قد استعمل في عدة بلدان أوروبية منذ القرن الخامس عشر , لكن تأثير باخ كان بليغاً عبر القرون عندما ألف في عام / 1722 / كتابين يحويان / 24 / مقدمة وفوغة (كلافير) للبيانو مستخدماً هذا السلم فكانت هذه المقطوعات حجة خالدة في تثبيت دعائم السلم المعدل .

مما تقدم يشير إلى دراسة سلم (دو) , أما إذا درسنا السلم معتبرين علامة (فا) هي الأساس وبدأنا بتطبيق تجربة الأنبوب لظهر لدينا المتوالية الخماسية التالية : (فا – دو – صول – ري – لا – مي – سي) , نلاحظ أن جميع العلامات الطبيعية ظهرت بدون إشارات تحويل خافضة أو رافعة , وبترتيب هذه العلامات معتمدين علامة الأساس (فا) تكون لدينا السلسلة التالية : (فا – صول – لا –سي – دو – ري – مي) وفي حال تكملة السلم بوضع جواب الأساس (فا) نلاحظ أن التتراكورد الأول في السلم لا يتناظر مع التتراكورد الثاني للسلم

وبالتالي صحيح أن جميع العلامات الطبيعية ظهرت في هذه التجربة لكننا وقعنا في حالة عدم التناظر , ولتحقيق التناظر لا بد من وضع إشارة الخفض أمام علامة (سي) .

كيف تطوَّرت الموسيقى عند الغرب

لعبت الكنيسة المسيحية الغربية دوراً هاماً في تطوير المقامات الكنسية وتثبيت قواعدها وإرساء دعائمها رغم أنها كانت جزء من المقامات التي كانت تستعمل في موسيقى الشعوب الأوربية وفي مؤلفات موسيقيها لما يربو على اثني عشر قرناً .

لقد اعتمدت الكنيسة المسيحية الغربية بعض هذه المقامات أساساً لها منذ القرن الرابع ميلادي في عهد الإمبراطور قسطنطين فهو يعتبر أول إمبراطور اعتنق المسيحية وأعلن ذلك صراحةً , فقد كان بعض الإمبراطوريين الذين حكموا قبله يعتنقون المسيحية خفية , لكن قسطنطين لم يعتنقها فحسب بل دافع عنها واستشهد من أجلها ودعم الكنيسة وأطلق يدها مما أدى إلى إنشاء جوقات صغيرة وبسيطة تؤدي التراتيل البسيطة التي كانت سائدة حينها . وفي القرن الثاني عشر بدأ ظهور الهارمونية (الإكساء اللحني والانسجام) حتى عهد بالسترينا / 1525 – 1594 / ومازال أثرها ملموساً حتى عهد باخ / 1685 – 1750 / الذي أرسى أسس السلم الموسيقي الجديد المعدل.

تأثرت هذه المقامات الموسيقية بالموسيقى الإغريقية فقد كان للإغريق سبع سلالم موسيقية تأثرت بها الكنيسة الغربية وعندما قرر أمبروز أسقف ميلانو قرابة عام / 340 – 397 / ميلادي تنظيم موسيقى الكنيسة وترتيبها , اعتمد أربعة مقامات فقط تبناها فيما بعد البابا

غريغوري الكبير بابا روما قرابة عام / 540 – 604 / ميلادي وأضاف إليها أربعة مقامات أخرى فصارت ثمانية مقامات وفي وقت لاحق جاء هنريكوس غلاريانوس أسقف ميلانو ووضع نظاماً جديداً .

طبعاً لم يكن هناك فقط هذه المقامات الكنسية بل كان هناك أيضاً مقامات شعبية كثيرة مستعملة عند ذلك المجتمع الغربي , لقد كانت المقامات الغربية في العهد القديم كثيرة كما هي الحال في المقامات الشرقية في بلادنا الآن وهناك مقامات متشابهة بأسماء متغيرة لها نفس الأبعاد ولكن لها أكثر من اسم وهكذا . ولا غرابة فيما إذا قلنا بأن مسافة الربع صوت كانت مستخدمة منذ عهد الإغريق وكانت تسمى الفضلة (DIESIS) ومعناها في النظام الموسيقي الإغريقي القديم مسافة ربع صوت , ومعناها في النظام الموسيقي الحديث هي الفارق النظري الحسي الزهيد الذي يوجد مثلاً ما بين علامة (سي) و (دو) أو بين علامتي (دو) و (ره b) , مما يدل على أن الغرب قد قسموا البعد الصوتي إلى أجزاء صغيرة من المسافات الصوتية سميت الكوما , والكوما في الموسيقى الشرقية هي جزء من تسعة أجزاء من البعد الصوتي , أما الكوما في الموسيقى الغربية (COMMA) فهي فاصلة صوتية صغيرة تعادل جزء من ثمانية أجزاء من البعد الصوتي , وانتهى استخدام الكوما عند الغرب بعد تعديل السلم الموسيقي وقسمته إلى اثني عشر نصف صوت متساويةً تماماً .

فعلى سبيل المثال (سي تطابق الدو) في السلم المعدل أما في السلم الموسيقي الطبيعي فتزيد عنها بمسافة كوما أي ثمن صوت في الموسيقى الغربية وتسع الصوت في الموسيقى الشرقية .

تختلف المقامات باختلاف الأبعاد بين العلامات , ففي السلم الحديث لا يختلف سلم (دو) الكبير مثلاً عن سلم (ره) الكبير في أي من هذه الأبعاد بل يختلف فقط في الطبقة وإذا عزف كل منهما على حده قد لا يستطيع المستمع أن يلاحظ اختلافاً بينهما إلا إذا كانت عنده القدرة السمعية المطلقة على التعرف على الطبقة أما الاختلاف بين المقامات الكنسية فهو اختلاف في الطبيعة , كما يختلف حالياً السلم الحديث الكبير (ماجور) عن السلم الصغير (مينور) , أي أنه اختلاف في النكهة .

إن **المقامات الأمبروزية** (الأصلية) والتي هي أربعة مقامات يتألف كل منها من ثماني علامات فيها الأولى والخامسة ذات أهمية بارزة فالخامسة هي التي تسيطر على جو المقام وهي العلامة التي تتلى عليها التراتيل الكنسية , وعندما يريد الكاهن ختم سرده الطقوسي فإنه يهبط إلى العلامة الأولى لذا دعيت علامة الأساس أو (علامة الاستقرار) وهي مشتقة من الراحة والاستقرار والختام .

إن المقام الأمبروزي الأول هو من علامة (ره) حتى علامة (ره) التي تعلوها والعلامة المسيطرة في اللحن هي علامة (لا) ويسمى مقام الدوري (Dorian) .

أما المقام الثاني فهو من علامة (مي) إلى علامة (مي) التي تعلوها والعلامة المسيطرة فيها هي علامة (سي) ثم صارت العلامة المسيطرة فيما بعد علامة (دو) ويسمى مقام الفريجي (Phrygian) ويطلق عليه البعض اسم المقام الفريجيدي .

أما المقام الثالث فهو من علامة (فا) إلى علامة (فا) التي تعلوها والعلامة المسيطرة فيها هي علامة (دو) واسمه المقام الليدي (Lydian) .

أما المقام الرابع فهو من علامة (صول) إلى علامة (صول) التي تعلوها والعلامة المسيطرة فيه هي علامة (ره) واسمه مقام النصف ليدي (Mexolydian) .

أما **المقامات الغريغورية** فقد قام البابا غريغوري الكبير بإعادة ترتيب المقامات الأصلية وبإعادة تصفيفها بحيث تغدو العلامة المسيطرة هي علامة الاستقرار (أساس) وعلى هذا الأساس خرجت أربعة مقامات جديدة دعيت (plagal) أي منحرفة أو مائلة وهي من علامة (لا) إلى علامة (لا) ومن علامة (سي) إلى علامة (سي) ومن علامة (دو) إلى علامة (دو) ومن علامة (ره) إلى علامة (ره) وسميت المقامات الأربع بالترتيب على الشكل التالي :

مقام تحت الدوري (Hypodorian) , مقام تحت الفريجي (Hypophrygian) , مقام تحت الليدي (Hypolydian) , مقام تحت النصف ليدي (Hypomexolydian) .

ثم صارت بعض التراتيل البسيطة تتعدى حدود مقام ما إلى نظيره المائل فظهرت **المقامات المختلطة** وذلك بعد عهد البابا غريغوري .

أما **نظام غلاريانوس** فقد جاء بعد حوالي تسعمائة وخمسون عاماً من عهد البابا غريغوري – أي في القرن السادس عشر ميلادي – كاهن سويسري يدعى هنريكوس غلاريانوس وقام بدراسة لأوضاع الموسيقى الكنسية استخلص منها سلمين اثنين الأول من علامة لا إلى علامة لا واسماه المقام الأيولي (Aeolian) والثاني من علامة دو إلى علامة دو واسماه المقام الأيوني (Ionian) , ورفض مبدأ وجود واستخدام مقام من علامة السي لما اتهمت بها من اهتزازات غير مستقرة . مما سبق يتلخص لدينا أن استتباب المقامات تم على ثلاث مراحل الأولى على يد أمبروز أسقف ميلانو في القرن الرابع ميلادي والثانية على يد غريغوري أو (غريغوار) في القرن السادس ميلادي والثالثة على يد هنريكوس غلاريانوس في القرن السادس عشر ميلادي .

أما من حيث تطور تفكيك نظام المقامات فقد كان الأقدمون يتفادون غناء المسافة الرابعة المزادة مثل (فا – سي) – حيث المسافة بينهما هي ثلاثة أبعاد صوتية سميت فيما بعد (تريتون) (triton) وكان يمنع استخدام هذه المسافة (تريتون) في التراتيل الكنسية القديمة وكانت توصم بالشيطان في الموسيقى (diabolus in music) وظلت هذه المسافة غير مرغوب بها حتى عهد باخ حيث أجاز الموسيقيين في ذلك العصر باستخدام هذه المسافة شريطة أن لا يزيد استخدامها عن مرة

أو مرتين على الأكثر ضمن المقطوعة الموسيقية , وفي القرن التاسع عشر بدء الموسيقيون يستسيغون هذا البعد التريتوني أي أصبح مألوفاً وسمح باستخدامه دون حواجز – لذلك تم خفض العلامة الأخيرة سي نصف صوت مما أدى إلى ظهور علامة موسيقية جديدة (سيb) , مما أدى ذلك إلى إمكانية غناء المقام نفسه مرفوعاً مسافة رباعية أو مخفوضاً مسافة خماسية دون حدوث أي تغيير في المسافات الصوتية , فمثلاً في السلم الحديث ظهر إمكانية تحويل سلم (دو) الكبير إلى مقام (فا) الكبير , ثم عمد الأقدمون أيضاً إلى تفادي المسافة الرابعة المزادة برفع علامة الفا في نفس المثال السابق نصف صوت مما أدى إلى ظهور علامة جديدة (فا) أدى ذلك أيضاً إلى إمكانية غناء المقام ذاته مرفوعاً مسافة خماسية أو مخفوضاً مسافة رباعية دون حدوث أي تغير في المسافات الصوتية , فمثلاً في السلم الحديث ظهر إمكانية تحويل سلم (دو) الكبير إلى سلم (صول) الكبير . وفي البداية لم توضع ولم تظهر إشارة للخفض أو للرفع بل ترك الأمر للمرتل ثم ظهرت إشارة الخفض وهي البيمول دفعاً للبس وكانت أول إشارة تكتب على دليل المقام هي (سيb) ثم ظهرت إشارة الرفع الدييز وأولها علامة (فا) وهكذا تتالى ظهور الإشارات الخافضة والرافعة مما أدى ذلك لتفكيك عرى المقامات واندفاع المقامين الأيوني (الكبير) والأيولي (الصغير) نحو المقدمة ويبدو أن أهم أسباب بروز هذين المقامين وتراجع المقامات الأخرى هو أنهما يحويان ضمناً جميع المقامات الأمبروزية والغريغورية

إضافة إلى أنهما أكثر ملائمة للإكساء الصوتي (الهارموني) آنذاك . وهكذا اندمجت كل المقامات تدريجياً وذابت في هذين المقامين وظهر دليل المقام الدال على السلم الموسيقي التابع لإحدى المقامين الأيوني (الكبير) أو الأيولي (الصغير) ولكل من هذين المقامين اثنتا عشرة طبقة بحسب أنصاف الصوت الاثنى عشر بعد تعديل السلم الموسيقي بجعل المسافات بين أصواته متساوية , صوت أو نصف صوت . والطريف في الأمر أن المقام الأيوني الكبير قد تسلل خفية وقبل عهد غلاريانوس إلى الموسيقى الشعبية واستعمله الشعراء الجوالون في غنائهم مما أكسبه اسم المقام العابث الفاسق الداعر (modus lascivus) , ولا شك في أننا نعتقد بأن الموسيقى الغربية قد فقدت بعضاً من جمالها بفقد هذه المقامات ولكنها بالفعل ربحت ربحاً كبيراً بإدخال الهارمونية (الانسجام أو الإكساء الصوتي) إلى موسيقاهم والطباق (الكونترابنط) وغيرهما من الفنون الموسيقية البوليفونية بما يتلاءم مع نفسية إنسان العصر وفكره وحالته الاجتماعية أكثر من الموسيقى اللحنية المونوفونية (وحيدة الصوت) كالموسيقى الشرقية , ونأمل ألا يساء فهم كلامنا على أنه قدح للموسيقى الشرقية ومدح للموسيقى الغربية بل هو اعتراف بحقيقة واقعة , حيث لا يمكن أن تتقدم الشعوب بتجاهل المصاعب وتفاديها بل بمواجهتها والتغلب عليها .

تشكل الموسيقى العالمية الحديثة شكلاً من أشكال هذه التحديات العديدة والكبيرة التي لا يحلو تحديها والفوز عليها إلا لعظماء القلب والفكر , وهو ما نأمل أنه حادث في المستقبل القريب .

إن المقامات القديمة لم تكن في يوم من الأيام مقتصرة على الكنيسة وحدها فقط , بل كانت كل ألحان الشعوب تصاغ من هذه المقامات ذاتها وغيرها من هذه المقامات وهذا لا يعني ألا نعترف للكنيسة المسيحية الغربية بفضلها في تصنيف المقامات وترتيبها .

مصطلحـــــــــــــات

لنرمز إلى بعض الأبعاد بالأشكال التالية :

: ربع بعد .

: نصف بعد .

: ثلاث أرباع البعد .

: بُعد .

: بعد وربع .

: بعد ونصف .

: بعد وثلاثة أرباع .

: بعدين .

: بعدين وربع .

<u>ملاحظة 1</u>: سوف نطلق مصطلح **(التآلف الطبيعي)** على مسافة ثلاث أبعاد ونصف , وسوف نطلق مصطلح **(التآلف الآلي)** على المسافة التي خلاف ذلك , شريطة أن يكون التآلف في كلا المصطلحين مكون من علامة ما وثالثتها وخامستها .

كما سنطلق مصطلح **(تآلف الأساس)** على التآلف المتعلق بعلامة الاستقرار .

تحليل عام

أولاً : المقامات الأمبروزية : وهي المقامات التي وضعها الكاهن أمبروز أسقف ميلانو ولد في القرن الرابع ميلادي (340 – 397) واعتمد أربعة مقامات من المقامات الإغريقية السبع وأصل تسمية هذه المقامات مأخوذة من أسماء القبائل التي كانت تسكن هذه المناطق كالدوريين والليديين و.....أو من أسماء الأماكن .

1– **مقام الدوري :** (Dorian) : نسبة إلى الدوريين الذين غزو جنوب شبه جزيرة البيلوبونيز واستوطنوا رودس وكوس وكريت وغيرها من الجزر

2– مقام الفريجي (Phrygian) :

3- **مقام الليدي** (Lydian) : نسبة إلى مدينة ليديا وهي مدينة قديمة في غرب أسيا الصغرى (تركيا حالياً) .

4- مقام المكسوليدي (Mexolydian) :

ثانياً : المقامات الغريغورية : وهي المقامات التي وضعها غريغوار الكبير بابا روما , الذي ولد في القرن السادس ميلادي (540 – 604) , والذي اعتمد إمالة المقامات الأمبروزية حيث أصبحت المسافة الخماسية في المقامات الأمبروزية هي علامة الاستقرار في المقامات الغريغورية كما يلي :

1- مقام الهيبودوري (Hypodorian) : أو مقام تحت الدوري

2- مقام الهيبوفريجي (Hypophrygian) : أو مقام تحت الفريجي

3- مقام الهيبوليدي (Hypolydian) :أو مقام تحت الليدي

4- مقام الهيبومكسوليدي (Hypomexolydian) : أو مقام تحت المكسوليدي

ملاحظة : نلاحظ أن أبعاد مقام الهيبومكسوليدي هي نفس أبعاد مقام الدوري ، وإن مقام الهيبوليدي يشبه مقام الماجور الحالي وكذلك مقام الهيبودوري يشبه مقام المينور .

ثالثاً : نظام غلاريانوس : هي المقامات التي وضعها الكاهن السويسري هنريكوس غلاريانوس الذي ولد بعد عصر البابا غريغوار الكبير بحوالي تسعمائة وخمسون عاماً من عهد البابا غريغوار أي في القرن السادس عشر ميلادي ، وهذين المقامين سميت بنظام غلاريانوس لأنها تعتمد على أبعاد جديدة للسلم الموسيقي وهو السلم الموسيقي المعدل الذي نسب إلى باخ مع العلم أن الذي وضع السلم المعدل هو الكاهن هنريكوس غلاريانوس وأعطاها الأسماء التالية :

1- **المقام الأيولي** : (Aeolian)

وبإمالة هذا السلم على المسافة الخماسية حيث أصبحت المسافة الخماسية هي قرار للسلم الجديد التالي فظهر المقام تحت الأيولي وهو على الشكل التالي : (hypoaeolian)

2- المقام الأيوني : (Ionian) : وسماه بالأيوني نسبة إلى أيونيا وهي الساحل الجنوبي الغربي لأسيا الصغرى , وهي اليونان حالياً .

وبإمالة هذا السلم على المسافة الخماسية حيث أصبحت المسافة الخماسية هي قرار للسلم الجديد التالي فظهر المقام تحت الأيوني وهو على الشكل التالي : (hypoionian)

رابعاً : المقامات الاغترابية : (الغريبة) وهي مقامات غجرية كانت تستخدم في الأغاني الشعبية لشعوب البلقان وهنغاريا وسلوفاكيا وبعض مناطق اليونان وسميت بالاغترابية أو الغريبة لوجود مسافة بعد ونصف بين مسافتين صوتيتين متتاليتين وهما :

1- **مقام الماجور الغجري** : يقابله في المقامات الشرقية مقام الحجازكار

2- **مقام المينور الغجري** :يقابله في المقامات الشرقية مقام النواأثر

كما كانت تستعمل مقامات كثيرة بأسماء كثيرة متشابهة فيما بينها مختلفة في التسمية حسب المنطقة التي كانت تسمي ذلك المقام . وعندما جاء الموسيقار باخ وذلك في أواخر القرن السابع عشر والذي أرسى قواعد السلمين الماجور والمينور اللذين هما نفس المقامين الأيوني والأيولي الذي وضعهما الكاهن غلاريانوس وقام فقط بتغيير أسماء

المقامين السابقين من الأيوني والأيولي اللذين هما أسماء إغريقية إلى أسماء أوربية وهما سلما الماجور والمينور , سبب تسمية سلم ماجور لأنه كان يكتب بالأحرف الكبيرة وسبب تسمية سلم مينور لأنه كان يكتب بالأحرف الصغيرة , وقام باختزال المقامات السابقة إلى هذين المقامين ، فإنه قام بذلك من أجل تطوير الموسيقى وليس من أجل تخريبها ولم تعارضه الكنيسة مع العلم أنها كانت هي الحاكم ، ولم تقل له لقد قضيت على الإرث الموسيقي ولم تنعته بالخيانة والتآمر بل تركته يقدم البديل الذي أدى إلى تطوير علم الموسيقى عند الغرب وظهر وتطور علم الهارموني وعلم البوليفوني وعلم الكونتربوان ... الخ .

في الحقيقة لو نظرنا إلى المقامات الكنسية التي قبل عهد غلاريانوس لوجدنا أن المقامات (الليدي – المكسوليدي – الهيبوليدي) هي مقامات ماجورية ويعمل بها بالتآلف الماجوري ، أما المقامات (الدوري – الفريجي – الهيبودوري – الهيبوفريجي – الهيبومكسوليدي) هي مقامات مينورية ويعمل بها بالتآلف المينوري .

وبشكل أوضح فإن :

1 – المقام الهيبوليدي : هو نفسه المقام الأيوني وهو مقام ماجوري بحت .

2 – المقام الليدي : هو مقام ماجوري مع رفع المسافة الرباعية نصف بعد (بصف درجة) .

3 – المقام المكسوليدي : هو مقام ماجوري مع خفض الدرجة السابعة نصف بعد .

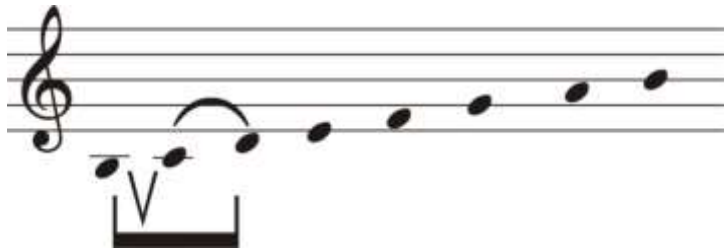
وكذلك فإن :

1 – المقام الهيبودوري : هو نفسه المقام الأيولي وهو مقام مينوري بحت .

2 – المقام الدوري : هو مقام مينوري مع رفع الدرجة السادسة نصف درجة .

3 – المقام الفريجيدي : هو مقام مينوري مع خفض الدرجة الثانية نصف بعد .

4 – المقام الهيبوفريجيدي : هو مقام مينوري حسب قاعدة المسافة الثلاثية . لكن الواقع غير ذلك .



وكذلك لو نظرنا إلى المقامات الغجرية لوجدنا أن هناك :

1 – مقام الماجور الغجري : اسمه في موسيقانا مقام الحجاز كار وهو مقام ماجوري بعد خفض درجته الثانية نصف بعد .

2 – مقام المينور الغجري : اسمه في موسيقانا مقام النوا أثر هو مقام مينوري بعد رفع المسافة الرباعية نصف بعد .

من هنا أتى تطور علم المقامات وظهرت أربع مقامات مستنبطة من المقامين الماجور والمينور وهم :

1- **مقام الماجور الهارموني :** هو مقام ماجوري مع خفض المسافة السداسية نصف بعد

2- **مقام الماجور الميلودي :** هو مقام ماجوري مع خفض المسافة السداسية والسباعية نصف بعد

3-**مقام المينور الهارموني :** هو مقام مينور مع رفع الدرجة السابعة نصف بعد

4-**مقام المينور الميلودي** : هو مقام مينور مع رفع الدرجة السادسة والسابعة نصف درجة .

ورغم هذا التطور فلم يطلق اسم ثالث على أي من المقامات الأربعة المستنبطة فهي تدور في فلك تسمية المقامين الماجور والمينور لأن ما يميز الماجور والمينور هي المسافة الثلاثية .

هل قبل العالم الغربي بنظرية باخ جزافاً أم أن هناك من علم مقنع اقتنع به العالم بأسره ونقصد هنا بالعالم الموسيقي ...

في الواقع من السذاجة أن نقول أنهم اقتنعوا بسهولة بدون مبررات علمية ولكن اعتقد أن هذه المبررات كانت كافية في ذلك الوقت حيث كان المبرر الوحيد آنذاك هي المسافة الثلاثية المميزة التي تحدد فيما لو كان المقام ماجورياً أو مينورياً ، فلو كانت المسافة الثلاثية كبيرة لكان المقام ماجور ولو كانت المسافة الثلاثية صغيرة لكان المقام مينور وكل تغيير آخر ضمن باقي العلامات ما هو إلا تغيير عابر لا يؤثر على الاستقرار النهائي حسب رؤيا باخ , وذلك لأنه سوف يمر عبر هذه الثلاثية , لذلك اعتمد في تحليله على علامة الاستقرار (Tonic) وعلى علامة الميديانت (Mediant) أي عند منتصف المسافة بين علامة

التونيك والدومينانت (Dominant) أي بين درجة الأساس وبين الدرجة المركزية المسيطرة أي بين المسافة الأحادية والخماسية لذلك سميت المسافة الثلاثية بالمسافة المميزة للمقام ومن خلال هذه المسافة المميزة اختزل باخ جميع المقامات إلى مقامين فقط هما الماجور والمينور وكل تفصيل بسيط عرضي أو غير عرضي على باقي المسافات الصوتية في المقام لا تخرج المقام عن هذين المقامين ولكن تعطيه نكهة خاصة وسيستقر في نهاية المطاف إلى نكهة إحدى المقامين الماجور أو المينور .

وجهة نظر

إن التسلسل التاريخي والمنطقي لنظم تطور الموسيقى من نظم موسيقى الإغريق حتى نظم الموسيقى الغربية الحديثة يدلنا على أن المقامات الكنسية الأمبروزية والغريغورية لم تكن سلالم كاملة كما حللها الغرب في العصر الحديث , بل كانت مؤلفة فقط من خمس علامات لأن السلالم الموسيقية كسلم فيثاغورث والسلم السداسي وباقي السلالم ظهرت بعد استخدام ترابط التتراكوردين (العقد الرباعي) الذي ظهر في القرن السابع ميلادي أو في القرن الثامن حيث لا يوجد تاريخ دقيق لظهور سلم فيثاغورث والكثير من الناس يعتقد أن سلم فيثاغورث يرجع فضله إلى عالم الرياضيات الإغريقي فيثاغورث دي ساموس المولود في منتصف القرن السادس قبل الميلاد , كما أن نظرية فيثاغورث التي درسناها في مادة الرياضيات ليست له وصيغت بعد عصره بكثير ولكن تكريماً لعظمة فيثاغورث الإغريقي سميت نظرية فيثاغورث باسمه . حيث لم يكن هنالك سلم بل كان هنالك العقد الرباعي (التتراكورد) (TETRACORD) وهو مجموعة العلامات الموسيقية الأربعة المعروفة أيام الإغريق (من دو حتى فا) ولم تكن أسماؤها (دو – ره – مي – فا) بل كانت تطلق عليها أسماء أحرف (ألفا – بيتا – ....) وكانت لا تتغير أسماء العلامات الأربع بتغير الطبقة الصوتية بل تبقى ذاتها إلى أن تطورت وصار يؤخذ للطبقة حساب فظهر عند الإغريق سبع سلالم لا نعرف هل هي بعدد الأبعاد السبع ولا نعرف أيضاً هل هذه

الأبعاد السبع هي نفس العلامات السبع الحالية أم لا علاقة لها بها بل لإيمانهم بعظمة العدد سبعة , آخذين بعين الاعتبار أن مسافة الربع صوت كانت تستخدم في نظم الموسيقى الإغريقية , لكن بالتأكيد لا نعرف ماهية هذا الربع صوت لكن على الأقل نستطيع القول بأن هذه المسافات بشكل عام كانت تنسجم مع بيئتهم , أعتقد أن تحليلي هذا ليس عارياً عن الصحة فالمسافة بين علامات أي تتراكورد في السلم الموسيقي القديم أعتقد أنها كانت تشكل مسافة تامة بعدين ونصف كانت كافية للتعبير عن متطلبات وتطلعات ذلك العصر , ونقصد بالمسافة التامة أن اللحن النغمي يستقر دون اضطرابات , وهذا ما نراه في كثير من الأغاني الفولكلورية حيث كثير من الأغاني الفولكلورية محققة بأربعة علامات متتالية , أضف إلى ذلك أن القدماء لم يكن يستسيغون المسافة التريتونية لأنها مسافة غير مستقرة مما أدى إلى رفع المسافة الأولى في التتراكورد أو خفض المسافة الرباعية في التتراكورد نصف بعد بشكل حسي عفوي آنذاك دون وضع إشارات التحويل حيث لم تكن مستخدمة في ذلك العصر كي يحققوا الاستقرار في النغمة وذلك عن طريق المسافة التامة بعدين ونصف ولقد سميتها مسافة تامة صغيرة كي نميزها عن المسافة التامة التي تطلق على مسافة ثلاثة أبعاد ونصف والتي سميتها أيضاً بالمسافة التامة الكبيرة للتفريق بين المسافتين , وفي القرن الرابع ميلادي وضعت الكنيسة المسيحية الغربية أسس السلم الجديد الذي كان يستخدم في ذلك العصر والمؤلف من خمس علامات موسيقية على ما

أعتقد وليس أوكتاف كامل كما يدعون , حيث كانت كافية للتعبير عن متطلبات وتطلعات ذلك العصر وكانت المسافة بين علامات السلم تشكل أيضاً مسافة تامة لكنها في هذه المرة مسافة تامة كبيرة وهي أيضاً مسافة يستقر فيها اللحن دون اضطرابات , لذلك عندما كانت المسافة في مقام الهيبوفريجيدي مسافة تريتونية عمد الموسيقيون في ذلك العصر إلى الاستقرار بالصعود إلى العلامة التي تليها والتي تبعد عنها مسافة نصف بعد كي تكتمل المسافة التامة الكبيرة ويحصل الاستقرار أو إلى خفض المسافة الخماسية نصف بعد كي تكتمل المسافة التامة الصغيرة ويحصل الاستقرار أيضاً , وظل العمل بهذه السلالم حتى القرن السادس ميلادي , وفي القرن السابع للميلاد عمد بعض الموسيقيين بعيداً عن الموسيقى الكنسية حيث أنهم من عامة الشعب إلى جمع تتراكوردين مع بعضهما البعض دون وجود مسافة فاصلة بينهما فأصبح السلم مؤلف من سبع علامات موسيقية واعتبرت العلامة الوسطى بين المجموعتين هي علامة مشتركة بين العقدين الرباعيين (التتراكوردين) , ثم أتى فيثاغورث وليس لدينا معلومات عن التاريخ الذي عاش فيه فيثاغورث –وهل فيثاغورث شخصية حقيقية أم شخص آخر سمى السلم بسلم فيثاغورث تبجيلاً وإجلالاً لفيثاغورث عالم الرياضيات الإغريقي – وأكمل العقدين بدون علامة مشتركة فاكتمل بذلك السلم الموسيقي أي وضع مسافة صوتية بين العقد الرباعي الأول والعقد الرباعي الثاني فتشكل بذلك السلم الموسيقي الكامل المؤلف من ثمانية علامات موسيقية والمحقق لاستغلال

جميع التواترات الصوتية الموجودة ضمن هذا الأوكتاف وما تبقى من التواترات الصوتية ما هي إلا قرار لهذا السلم أو جواب لهذا السلم .

كذلك في بداية القرن الحادي عشر للميلادي ظهر السلم السداسي (الهكساكورد) وهو مجموعة مؤلفة من ست علامات موسيقية متتالية تعتبر وحدة متكاملة تستخدم في التراتيل البسيطة ينسب وضعها أو على الأقل تطويرها إلى الراهب الإيطالي والمعلم الشهير غيدو أريزو (995 – 1050) م مما يدل على عدم وجود سلم كامل حتى تاريخه معتمد في أوروبة ، يعتمد هذا السلم على مبدأ الدو المتحركة (أي ليس لعلامة الدو طبقة ثابتة) ، فقد كانت علامات هذه السلالم تأخذ اسمها بحسب موضع مسافة نصف الصوت فالعلامتان اللتان تحدان هذا النصف صوت كانتا تدعيان (مي – فا) بغض النظر عن طبقتهما الصوتية وذلك لعدم ظهور إشارات التحويل الخافضة والرافعة آنذاك ، وهكذا حدد غيدو أريزو ثلاثة أنماط من هذا السلم السداسي وهي :

1- الهكساكورد الطبيعي .

2- الهكساكورد اللين .

3- الهكساكورد الجاف أو القاسي .

يبدو لنا أن في هذه الأنماط الثلاثة أن مسافة نصف الصوت في السلم الأول هو بين علامتي (مي – فا) كما ندعوهما في يومنا هذا ، وفي السلم الثاني هو بين علامتي (لا – سي b) كما ندعوه اليوم ، أي طبقة علامة (دو) أصبحت على طبقة علامة (فا) وكانت في أيام

غيدو تأخذ اسم (مي – فا) أيضاً أي كانت تتبدل أسماء العلامات كي تبقى مسافة نصف الصوت ثابتة الاسم ، أما في السلم الجاف أو القاسي فكانت مسافة نصف الصوت تقع بين علامتي (سي – دو) الحالية أي أصبحت طبقة علامة (دو) هي نفس طبقة علامة (صول) كذلك بقيت التسمية بين علامتي (سي – دو) الحالية هي نفس تسمية (مي – فا) آنذاك وذلك لمعرفة أن المسافة بين (مي – فا) هي نصف صوت وذلك من أجل عدم اللبس بين المسافات الصوتية حيث لم تكن إشارات التحويل الخافضة والرافعة قد ظهرت في ذلك العصر .

قد يستغرب القراء الذين لم يطلعوا على تاريخ الموسيقى وتطورها في الغرب مثل هذا الخلط والتبديل في الأسماء وهو ليس إلا دليلاً على المراحل المتعددة التي مرت بها الموسيقى حتى وصلت إلى السلم الموسيقي الحديث الذي يسمح بحرية الحركة بين كل السلالم .

كانت العلامات الموسيقية قبل عصر غيدو تلفظ بأحرف الأبجدية اللاتينية كما يلي : (A – B – C – D – E – F – G)

(صل– فا – مي – ره – دو– سي– لا)

وكانت علامة (لا) هي العلامة الأولى وليس (دو) كما في عصرنا وكانت هذه الأحرف اللاتينية سائدة في كل أنحاء أوروبا , لكن ألمانية حيث كانت منذ القدم تحب أن تميز نفسها بقومية خاصة فيها فكانت تطلق اسم (H) على علامة (سي) الطبيعية واسم (b) على علامة (سيb) , وظلت هذه الأحرف تستخدم حتى بعد ظهور أسماء

العلامات الموسيقية ولكن للتفريق بين سلالم الماجور والمينور بالطبع بعد ظهور الماجور والمينور في القرن السابع عشر للميلاد , حيث يرمز لعلامة الاستقرار في سلم الماجور بالحرف اللاتيني الكبير ولعلامة الاستقرار في سلم المينور بالحرف اللاتيني الصغير , من هنا جاءت تسمية سلم الماجور بالسلم الكبير إضافةً إلى معنى كلمة (major) التي تعني رئيس وتسمية سلم المينور بالسلم الصغير وظلت بعض المناطق تستخدم هذه الأسماء حتى يومنا هذا .

لقد أخذ غيدو أريزو أسماء علامات سلمه السداسي من ترتيله لاتينية كانت ترتل في عيد يوحنا المعمدان وهذا نصها :

UT QUEANT LAXIS , RESONARE FIBRIS MIRA
GESTORUM , FAMULITUORUN , SOLFEBOLLUTI
LABILIREATUM SANETE IOHANINES

يتضح أن التراتيل كانت على غاية من البساطة في ذلك العصر وأنها لم تكن تتعدى السلم السداسي التي أصبحت علاماته فيما بعد : (أوت – ره – مي– فا– صول – لا) بدلاً من

(A – G – F – E – D – C)

أما عندما كان المرتلون يضطرون إلى تجاوز هذا الحد فغالباً ما كانوا يحرفون هذه العلامة الإضافية (سي) وذلك بخفضها مسافة

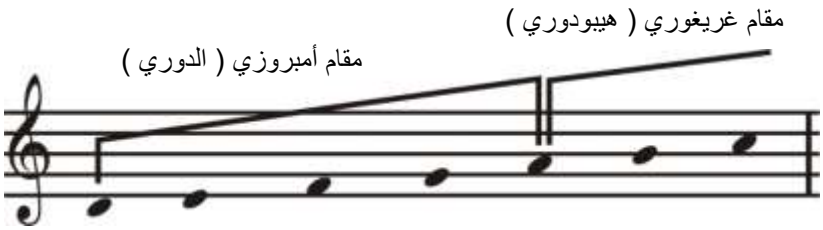
نصف صوت وكان الحرف الذي يرمز إلى هذه العلامة هو (b) وهكذا صار الحرف (b) رمزاً للخفض وصارت تدعى بيمول .

لقد كانت كل السلالم الموسيقية المستعملة في بداية التدوين الموسيقي ثابتة الأسماء وتدعى (أوت– ره – مي – فا – صول – لا) كما سماها غيدو أريزو وذلك لكي تأخذ مسافة نصف الصوت دوماً اسم العلامتين (مي – فا) ثم بدل اسم العلامة الأولى من اسم أوت إلى اسم (دو) لتسهيل ترتيلها .

لقد أُلغِيَ هذا النظام عندما ظهرت إشارات التحويل الخافضة والرافعة وتم استخدامها .

هذا من جهة ومن جهة أخرى نرى أن المقامات الغريغورية هي مقامات مستنبطة من المقامات الأمبروزية وذلك بإمالة المقامات الأمبروزية بحيث تصبح المسافة الخماسية هي أساس للمقامات الغريغورية وذلك من أجل رفع الطبقة , وما يبين أن المقامات كانت مؤلفة من خمس علامات فقط هي أولاً التراتيل البسيطة في ذلك العصر والأغاني الفولكلورية وعندما ظهر مصطلح المقامات المختلطة بعد عهد غريغوار وذلك عندما كان الترتيل الكنسي يأخذ أكثر من خمس علامات قد تصل إلى ست أو سبع علامات في بعض الأحيان فكان يطلق عليها اسم المقامات المختلطة أي هي المقامات المختلطة بين المقامات الأمبروزية والغريغورية .

مثال :



إذاً يتضح أن المقام كان جزءً من السلم الحالي والدليل على ذلك أيضاً هو أن جميع أغاني فلكلور الشعوب وكذلك التراتيل الكنسية القديمة لا تتجاوز الخمس علامات ، وعندما بدأت تتجاوز الخمس علامات ظهرت المقامات المختلطة ثم ظهر تداخل العقدين الرباعيين ثم بدأت تظهر ملامح السلم الموسيقي إلى أن وصل بنا الحال إلى السلم الموسيقي المعدل الذي ظهر في القرن السادس عشر على يد الكاهن غلاريانوس , لذلك قلنا نظام غلاريانوس ولم نقل مقامات غلاريانوس لأنها تختلف بشكل جذري عن المقامات الأمبروزية والغريغورية وحتى عن سلم الكاهن غيدو أريزو (الهكساكورد) في عدد علامات المقام , ويختلف عن سلم فيثاغورث في الأبعاد بين العلامات , فقد انتقلت الموسيقى الكنسية على يد هذا الكاهن من شكل إلى آخر , طبعاً لم يحدث هذا فجأة بين ليلة وضحاها بل أستطاع هذا الكاهن بحسه المرهف وعقله النير وإدراكه بالتطورات التي حدثت في العصور التي سبقته من بداية ظهور الهارمونية والإعاقات التي وقفت أمامها , وبوعيه العالي وجرأته بالتمرد على الإرث العفن الذي كان يقف أمام التطور

الهارموني , وبإيمانه بالتطوير لتلبية الحاجات النفسية والفكرية والبيئية التي تلائم تطلعاته وتطلعات أبناء عصره , وفي أواخر القرن السابع عشر جاء الموسيقار يوحنا سيباستيان باخ وأرسى قواعد هذا السلم المعدل الجديد ليستقر الشكل النهائي للسلم الموسيقي الغربي فيتطور بهذا الاستقرار قواعد الهارمونية ويظهر بعدها علوم كثيرة كعلم البوليفونية واللامقامية وعلم الكونتربوان .... الخ .

يقول الكاتب الفرنسي بول لاندورمي في كتابه (تاريخ الموسيقى) ((لم يعرف الصوت السابع وينتشر في البلاد الأوروبية إلا في القرن السادس عشر)) .. ويتابع فيقول : ((كان إلى جانب هذا السلم – يقصد السلم المعدل – الموسيقي السلالم الطبيعية لفيثاغورث وزارلينو وغيرها من السلالم الطبيعية , لكن الغربيين كانوا يلجئون إلى السلم الغريغوري لبعد آذانهم عن إدراك حساسية السلم الطبيعي)) , وهنا لا بد أن نبين أن الكاتب (بول لاندورمي) كان يعتبر (**يعتقد**) أن السلم الغريغوري مؤلف من ست علامات موسيقية .

هذا من ناحية التطور الموسيقي ، أما من الناحية البيولوجية والفيزيولوجية والنفسية والحالة الاجتماعية وتطور شكل الإنسان وكذلك تطور ما نتج عن ما أنجزه الإنسان من حضارة عمرانية ومن حضارة في تطور الآلات الموسيقية وغيرها يدلنا على أن شكل الإنسان القديم وشكل بيئته يجب أن تتناسب مع طبقة صوته فالإنسان القديم كان ضخم الجثة ذو بلعوم عريض وذو أوصاف خشنة وضخمة وذو فك بارز إلى الأمام

قليلاً مما يدل على أن صوته كان ذو طبقة منخفضة وذو صوت أجشٍ خشن لا يستطيع أن يغني على مساحات صوتية كبيرة وهذا ما أنتجته هدوء الطبيعة حيث لم يكن الضوضاء موجود آنذاك , لذلك كانت آلاته الوترية لا تتجاوز الوترين أو ثلاثة أوتار , وهذا ما أظهرته الأوابد الأثرية فعلى سبيل المثال لم يعرف العود ذو أربع أوتار إلا في العصر العباسي (750 – 1258) ميلادي في زمن الكندي والفارابي وابن سينا وإخوان الصفا ثم تطورت الآلات تدريجياً حسب الحاجة , أضف إلى ذلك نوع الغناء والذي أغلبه غناء عزاء (حدي) , إضافةً إلى أن الحدي أو الأغنية الفولكلورية كانت تنشأ على جملة موسيقية واحدة لا يتجاوز عدد علاماتها الأربع أو الخمس علامات .

وأخيراً بقي علينا القول أن قصة البشر كلها(تطور الحضارات) تشكلت نتيجة التغيّر المستمر , فالناس لم يستيقظوا في يوم من الأيام ليجدوا أنفسهم في حقبة جديدة , بل إن أساليب قيامهم بالأشياء كانت تتغير رويداً رويداً , إن من يذكر بأن الطائرة لم تكن موجودة في عام / 1900 / ميلادي , وأن الطاقة الذرية لا يزيد عمرها عن سبعين سنة , وأن مرض الإيدز لم يعرف إلا في الثمانينات من القرن الماضي , يُعذَر إذا شعر أن شيئاً لم يتغير لقرون طويلة في العصور الوسطى , فمثلاً : فقد بقي قسم كبير من أوروبا يزرعون في القرن الخامس عشر ميلادي بنفس الطريقة التي كانوا يزرعون بها في القرن الثامن للميلاد , فما بالك

بالتطور في العصور القديمة , لذلك أعتقد بأن وجهة نظري هذه هي أقرب للصحة وأقرب للتطور المنطقي .

إذاً علينا أن نطور إدراكنا للسلم الموسيقي من جهة وللمقامات الشرقية من جهة أخرى حتى نلحق بقطار التطور .

فبالنسبة للسلم الموسيقي يجب علينا أن نقبل مبدأ تقسيمه إلى أربعة وعشرون مسافة صوتية متساوية شئنا أم أبينا وخاصةً بعد غزو آلة الأورغ لفرقنا الموسيقية وهذا غزو ايجابي , لذلك يجب رفض مبدأ تحليل المقامات على أساس الكوما كما تخلى عنها الغرب , واعتماد مبدأ مسافة الربع صوت , وهذا ما سيميزنا ويميز موسيقانا عن الغرب .

فمثلاً : كانت علامة (مي𝄬) في مقام الراست أعلى بكوما من علامة (مي𝄬) في مقام البيات في سوريا بينما هي نفسها في مصر , لكن بدخول آلة الأورغ أصبحت كلا العلامتين في المقامين هي نفسها .

كذلك يجب أن يوجد حل جذري لتحليل المقامات حيث أن كثير من المقامات متشابهة في النغمة لكنها مختلفة في الاسم , وبعض المقامات الفرعية تختلف تسميتها لاختلاف درجة الاستقرار , كما نلاحظ بعض المقامات الفرعية كمقامي البنجكاه والسازكار ومقامي النكريز والنواأثر وكثير من المقامات الفرعية تبقى من نفس الفصيلة على الرغم من اختلاف في أبعاد العلامات ضمن العقد الأساس .

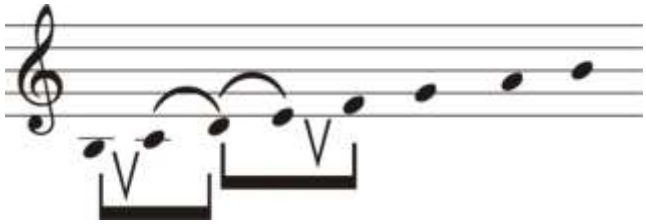
فمثلاً : مقام البنجكاه هو من فصيلة الراست على الرغم من أن المسافة الرباعية هي مسافة زائدة في البنجكاه بينما هي مسافة تامة في مقام الراست .

وملاحظات كثيرة لا تعد ولا تحصى أدت إلى أن الموسيقيين ككل متذمرين من عدم وجود قواعد علمية ثابتة في تحليل المقامات الموسيقية الشرقية .

نقد مبدأ اعتماد المسافة الثلاثية عند الغرب

لا شك أن هذا المبدأ هو المدخل الرئيسي لتحليل المقامات عند الغرب وهو مبدأ صحيح ولكنه غير كاف حيث ينقصه عدة نقاط وأهمها **أولاً** : اعتبر أن المسافة بين درجة التونيك ودرجة الدومينانت هي ثلاثة أبعاد ونصف أي تآلف طبيعي فقط وتم تجاهل فيما لو إذا كان بالإمكان أن تكون المسافة بين درجة التونيك ودرجة الدومينانت أكبر أو أصغر من هذا التآلف الطبيعي أي تم تجاهل فيما لو كانت المسافة ثلاثة أبعاد أو أربعة أبعاد وهذا ما وجدناه في مقام الهيبوفريجي حيث المسافة بين درجة الاستقرار والدرجة المسيطرة (الدومينانت) هي ثلاثة أبعاد وسمي هذا التآلف بالتآلف التريتوني ومنع استخدامه في ذلك العصر وأكد على عدم استخدام هذا المقام الكاهن غلاريانوس , لأنه تآلف غير طبيعي مع العلم هو تآلف موسيقي تعودت عليه الأذن فيما بعد وصار يستخدم هذا التآلف فيما بعد . إن منع الكاهن غلاريانوس لهذا المقام ليس على أساس وعيه بأن العلاقة بين علامة الاستقرار والعلامة المسيطرة هي مسافة تريتونية بل ظناً منه أن علامة السي هي علامة غير مستقرة الاهتزازات تسعى دوماً للهبوط بين أحضان علامة (دو) . لذلك كان عليهم أن يحللوا على الأقل كما يلي :

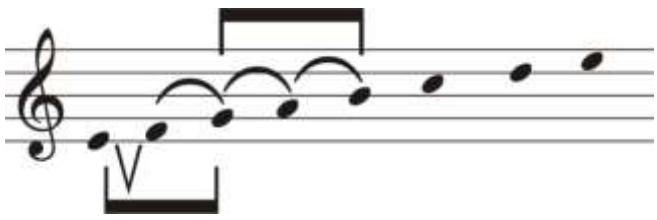
1- مقام الهيبوفرجيدي : (Hypophrygian) تآلف تريتوني



أما باقي المقامات فكانت فعلاً تؤلف بين المسافة الأحادية والخماسية تآلفاً طبيعياً كما يلي :

1 – **مقام الدوري : (dorian)** تآلف مينوري .

2 – **مقام الفريجيدي : (Phrygian)** تآلف مينوري .

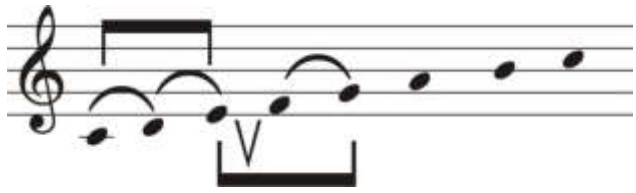


3 – **مقام الليدي** : (lydian) تآلف ماجوري .

4 – **مقام المكسوليدي** : (mexolydian) تآلف ماجوري .

5 – **مقام الهيبودوري** : (Hypodorian) تآلف مينوري .

6 – **مقام الهيبوليدي** : (Hypolydian) تآلف ماجوري .



7– **مقام الماجور الغجري** : تآلف ماجوري .

8– مقام المينور الغجري : تآلف مينوري .

ثانياً : لم يتم تحليل باقي علامات المقام أي أن المسافات الصوتية ما بعد المسافة الثلاثية كانت لا تعني شيئاً أو كانت ثانوية وهذا غير صحيح .

ثالثاً : لم تستخدم قاعدة تحليل المقامات بطريقة التتراكوردات وهذا شيء ايجابي حيث أن مبدأ تحليل المقامات بطريقة التتراكوردات هو تحليل خاطئ ولكن التتراكورد يستفاد منه فقط من أجل استنتاج إشارات التحويل (البيمولات – الدييزات) فقط .

رابعاً : لم يوضح فيما لو كان المقام يصل إلى درجة جواب التونيك أم لا أي أن المقام هل هو أوكتاف كامل أو لا ؟

خامساً : لم يوضح أن المقام مؤلف من ثمانية علامات أم أكثر أو أقل آخذين بعين الاعتبار الوصول إلى درجة الجواب .

سادساً : لم يوضح فيما لو كان البعد الطنيني الفاصل بين تتراكوردين المقام هو بعد طنيني فاصل أم بعد طنيني واصل .

سابعاً : لم يعطى اهتماماً للعلامة المسيطرة مع العلم أنها ترتبط مع درجة التونيك ارتباطاً عضوياً .

لذلك كان لا بد أن تراعى هذه البنود على الأقل .

تحليل المقامات الشرقية بالطريقة الكلاسيكية

سنعرض تحليل بعض المقامات الشرقية التي أقرها مؤتمر القاهرة عام / 1932 / من وجهة نظره ، وهذا ما أقره جهابذة الموسيقيين آنذاك وعلى رأسهم العلامة الشيخ علي الدرويش ناهيك عن تحليلات أخرى لنفس المقامات من وجهة نظر موسيقيين آخرين لهم رؤيا أخرى ولكنها من نفس الأسلوب ومن نفس الطريقة والمدرسة .

ودوماً أضرب مثالاً على تعريف عملية البحث العلمي فأقول : إن عملية البحث العلمي مثل الذي يبحث عن إبرة في كومة قش فإذا رأى الإبرة فإنه يكون قد وصل إلى بداية البحث أما إذا أخذ قشة وقال هذه هي الإبرة فيكون قد وجد سراباً والأغرب من ذلك إذا أقر باقي الأساتذة بأن الأستاذ فلان وجد الإبرة التي هي بالفعل قشة وكتبوا أبحاثهم كلها على تلك القشة وهذا ما حصل في عملية تحليل المقامات الشرقية فكل الأساتذة ذهبوا إلى نفس أسلوب التحليل الذي لا يعتمد لا على المنطق ولا على العلم وإليكم بعض المقامات التي أقرّها مؤتمر القاهرة عام / 1932 / .

مقام اليكاه ((من فصيلة الراست))

عقد ذو الأربع بياتي أو راست على درجة الدوكاه

عقد ذو الأربع راست على درجة اليكاه

عقد ذو الأربع راست على درجة اليكاه

عقد ذو الأربع بياتي على درجة الدوكاه

السماعيات : سماعي يكاه عزيز

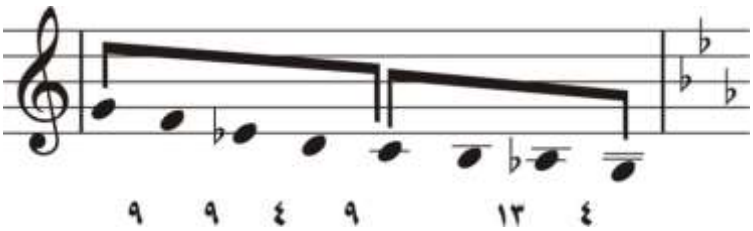
شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار مقام البياتي على الدوكاه .

دائرة العمل : يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث (راست ذو الخمسة على درجة نوا) دخولاً إليه من الحجاز والجهاركاه .

مقام شدعربان أو شت عربان ((من فصيلة الحجاز))

عقد ذو الخمس نوا أثر أو عقد ذو الأربع حجاز
نكريز على درجة الراست على درجة اليكاه

عقد ذو الأربع حجاز عقد ذو الخمس نهوند
على درجة اليكاه على درجة الراست

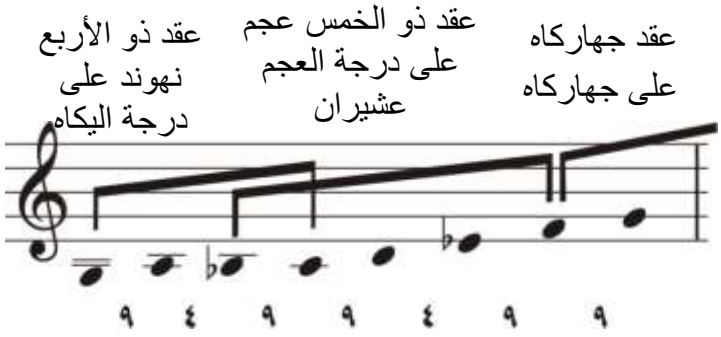


السماعيات : سماعي شت عربان جميل بيك .

شخصية النغمة : تقوم شخصية النغمة على إظهار مقام النوا أثر على درجة الراست صعوداً والنهوند على الراست هبوطاً .

دائرة العمل : يبدأ العمل من العقد الثالث (حجاز ذو الأربع على النوا) ويحتم الدخول عليه من درجة النوا ولكن يمكن استعمال الحجاز كظهير للنوا .

مقام الفرح فزا ((من فصيلة البوسلك))



السماعيات : سماعي فرح فزا جميل بيك

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار الجهاركاه على الجهاركاه ومقام العجم على درجة العجم عشيران .

دائرة العمل : يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث (جهاركاه ذو الأربع على الجهاركاه) ومحتوم الدخول من النوا .

مقام السلطاني يكاه ((من فصيلة البوسلك))

السماعيات : سماعي سلطاني يكاه حاج عارف بك .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار جنس الحجاز على درجة الدوكاه وبروز درجة الدوكاه .

دائرة العمل : يبدأ العمل بإظهار العقد الثالث (بوسليك ذو الأربع على النوا) والثاني دخولاً إليه من النوا حتماً والحجاز كظهير له والارتكاز على الدوكاه الذي هو غماز النغمة .

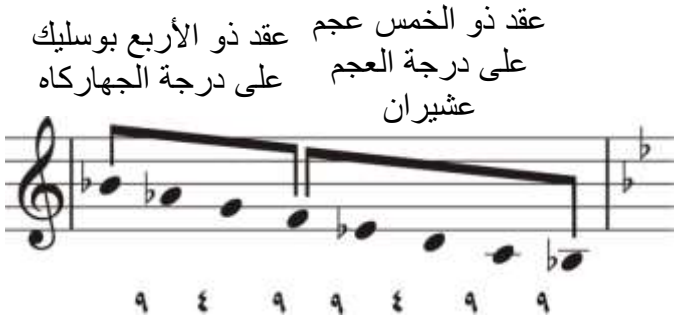
مقام شوق أفزا ((من فصيلة العجم))

السماعيات : سماعي شوق أفزا إبراهيم وفا أفندي تركي .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار مقام الصبا على درجة الدوكاه والعجم على العجم والجهاركاه على الجهاركاه .

دائرة العمل : يحتم البدء من الجهاركاه ويعمل في دائرة العقد الثاني بشرط أن يمس درجة الدوكاه ثم يصعد إلى العقد الثالث (عجم ذو الخمس على العجم أو صبا ذو الخمس على الحسيني) وبعد إظهار درجة الكردان يعمل عجم على العجم أو صبا على الحسيني يلي ذلك الصعود إلى العقد الرابع (عجم ذو الأربع على الماهور) وفي النزول تبدل درجة الصبا بالنوا ويستحسن مس الزيركولاه عوضاً عن الدوكاه قبل الاستقرار لإظهار جنس النهوند على الراست .

مقام شوق أور ((من فصيلة العجم))



السماعيات : سماعي شوق أور نعمان أغا تركي .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار مقام النهوند أو البوسلك على درجة الجهاركاه قبل الاستقرار .

دائرة العمل : لهذه النغمة طريقتين عمليتين :

1- أن يكون البدأ بإظهار صورة مختصرة من نغمة العرضبار وذلك بأن يدخل درجة الكردان إلى العجم ومنه إلى الحسيني ثم إلى النوا (وقد يجوز الصعود إلى المحير مروراً بالسنبلة) ثم بدلاً من الاستقرار على مركز العرضبار وهو الدوكاه يصعد إلى العجم وينزل منه بصيغة نغمة العجم العشيران وقبل الاستقرار على درجة العشيران العجم يلمس اليكاه وعشيران الحسيني .

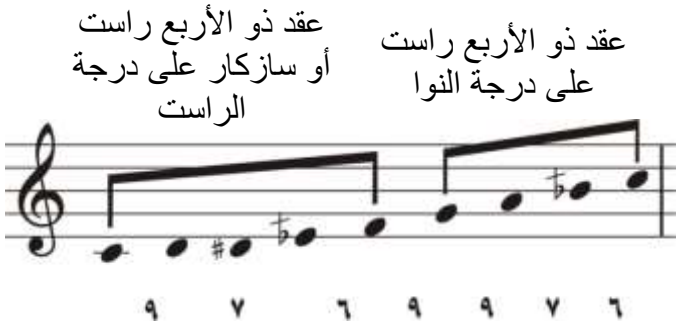
2- يبدأ العمل من المنطقة الحادة في نغمة العرضبار ويكون الدخول من الكردان للصعود إلى جواب النوا مروراً بالمحير والسنبلة وجواب الجهاركاه ثم يكون الهبوط إلى درجة العجم ومنها إلى الحسيني ثم منهم من يلمس بعد ذلك درجة النوا وبعدها درجة الشوري وينزل إلى الجهاركاه ومنهم من يلمس درجة العزال وبعدها درجة كرد النهوند وقد ينزل إلى الدوكاه ثم إلى الراست وإلى عشيران العجم ومنهم أيضاً من يلمس درجة الزيركولاه قبل العجم ثم ينزل إلى القرار وهو عشيران العجم بعد لمس اليكاه ودرجة شاهور (أي قرار الجهاركاه) .

مقام الراست

السماعيات : سماعي راست طاتيوس – سماعي ماهور نيقولاكي – سماعي راست كبير الشيخ علي الدرويش .

دائرة العمل : يبدأ العمل بلمس درجة الراست ثم الصعود من اليكاه بجنس راست على اليكاه (أي مروراً على درجتي عشيران الحسيني والعراق) ثم يعمل في دائرة العقد الأول يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني (راست على النوا) ثم إلى العقد الثالث (مقام ماهور) ومنه إلى الرابع (راست ذو الأربع على جواب النوا) وفي النزول يستحسن لمس درجة العجم عوضاً عن الأوج وقبل الاستقرار على درجة الراست يكون النزول إلى درجة اليكاه بجنس راست .

مقام الرهاوي ((من فصيلة الراست))

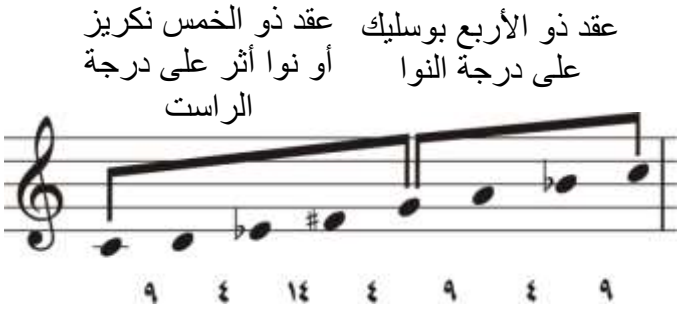


السماعيات : لا يوجد .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة السازكار على الراست .

دائرة العمل : يبدأ العمل بإظهار العقد الأول دخولاً إليه من الراست مع لمس اليكاه كظهير له يرتكز في الأغلب على درجة الجهاركاه ويمس النوا قبل الكردان ويكاه قبل الراست وذلك من قاعدة هذه النغمة التي تخالف نغمة الراست . السلم الصاعد كالهابط إنما يلزم في الهبوط استبدال الأوج بالعجم .

مقام بسنديده ((من فصيلة الراست))



شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار مقام النكريز صعوداً ومقام الراست هبوطاً .

دائرة العمل : وهي من تركيب السلطان سليم الثالث يكون البدأ فيها بإظهار العقد الأول أي بعمل نغمة نكريز أو زاويل دخولاً من درجة الراست أو النوا يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني والعمل بجنس البوسليك ومنه إلى الثالث (نكريز ذو الخمس على الكردان) ثم إلى الرابع كما في الأول والثاني .

مقام الدلنشين ((من فصيلة الراست))

السماعيات : معزوفة رقصة ستي .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة الصبا أو البياتي على درجة الحسيني .

دائرة العمل : يبدأ العمل في دائرة العقد الثاني من الكردان يلي ذلك الهبوط إلى الثالث ثم يعود إلى الأول ومنه إلى الرابع صعوداً وفي الهبوط تستبدل درجة الشهناز بالمحير وجواب البوسليك بجواب السيكاه ويعمل بجنس الراست على الكردان (ماهور) ثم تستبدل درجة الأوج بالعجم ويعمل جنس بوسليك على النوا وقبل الاستقرار على الراست تلمس درجة العراق .

مقام النـواأثـر

((من فصيلة النهوند))

عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا عقد ذو الخمس نوا أثر أو نكريز على درجة الراست

عقد ذو الخمس نواأثر أو نكريز على درجة الراست عقد ذو الأربع حجاز على درجة النوا

السماعيات : سماعي نوا أثر جميل عويس – سماعي نوا أثر إبراهيم الدرويش .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمتي الحجاز على النوا والنوا أثر أو النكريز على درجة الراست .**دائرة العمل :** يستهل الدخول بإظهار درجتي الحجاز والنوا ثم يعمل في دائرة العقد الثاني يلي ذلك الصعـود إلـى الثالث (نوا أثر) ذو الخمس على الكردان) والرابـع (حجاز على جواب النوا) .

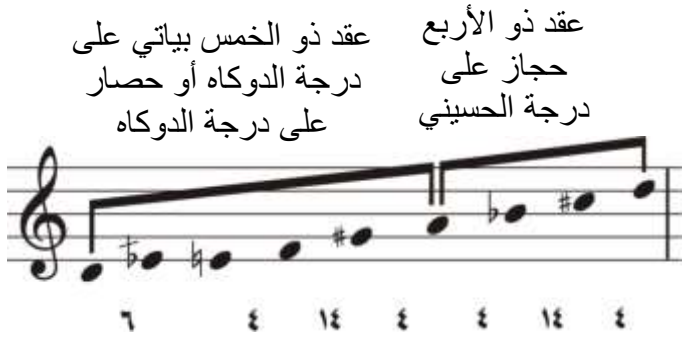
مقام النكريز ((من فصيلة النهوند))

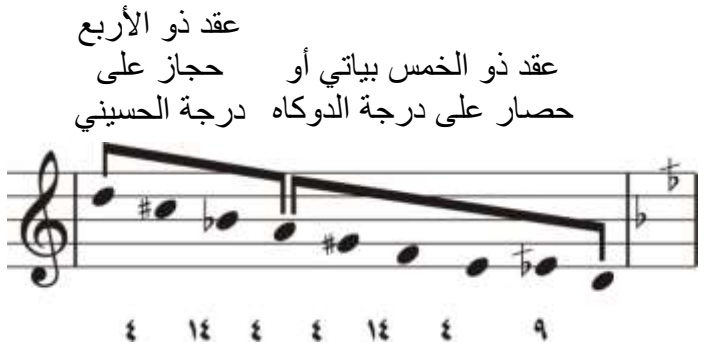
السماعيات : سماعي نكريز الشيخ علي الدرويش – معزوفة نقش الظرافات في بدايتها ونهايتها – نديم الدرويش .

شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار نغمة البوسلك على درجة النوا .

دائرة العمل : يستهل العمل من العقد الأول دخولاً إليه من درجة الراست مع لمس درجة العراق ويمكن الاستهلال في دائرة العقد الثاني لكن الطريقة الأولى أصح يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني ثم إلى الثالث (نكريز ذو الخمس على الكردان) والرابع (بوسليك على جواب النوا) وفي الهبوط نستبدل درجة العجم بالأوج ويعمل بجنس الراست على النوا ثم ينزل إلى العقد الأول وقبل الاستقرار على درجة الراست يلمس درجة العراق .

مقام الحصار ((من فصيلة النهوند))





شخصية النغمة : تقوم شخصية هذه النغمة على إظهار درجة الحصار وجنس البياتي على درجة الدوكاه .

دائرة العمل : يكون البدأ في هذه النغمة من درجة الحسيني مع لمس درجة الحصار ثم يعمل حجاز على الحسيني .

تحليل باقي المقامات باختصار

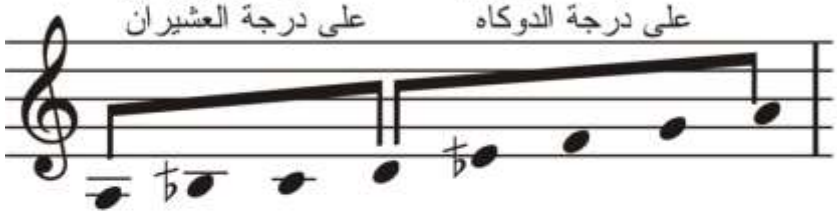
واختصاراً للوقت ولعدد الصفحات سنعرض جزء آخر من المقامات الشرقية دون الخوض في دائرة العمل التي لا جدوى منها وعدم عرض شخصية النغمة التي أيضاً لا جدوى منها وعدم عرض أمثلة على هذه المقامات وكذلك الأبعاد بالكوما وسنكتفي بكتابة علامات سلم المقام فقط في حالة الصعود ونغيب السلم في حالة الهبوط مع بيان العقود المكونة لهذه المقامات .

١- مقام الحسيني عشيران (من فصيلة البياتي)

عقد ذو الخمس بياتي عقد ذو الأربع بياتي
على درجة الدوكاه على درجة العشيران

٢- مقام البياتي عشيران (من فصيلة البياتي)

عقد ذو الخمس بياتي عقد ذو الأربع بياتي
على درجة الدوكاه على درجة العشيران



٣- مقام الحسيني بوسلك عشيران (من فصيلة البياتي)

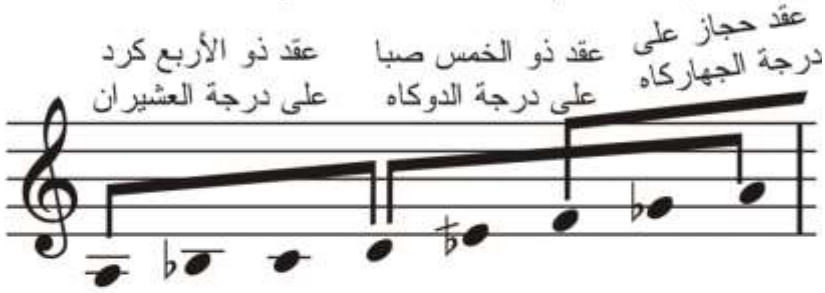
عقد ذو الخمس بوسلك عقد ذو الأربع بياتي
على درجة الدوكاه على درجة العشيران

٤- مقام النهفت (من فصيلة البياتي)

عقد ذو الخمس حجاز عقد ذو الأربع بياتي
على درجة الدوكاه على درجة العشيران

٥- مقام سوزدل (من فصيلة الحجاز)

٦- مقام سوزدل (من فصيلة الحجاز)



٧- مقام العجم عشيران (من فصيلة العجم)

٨- مقام العراق (من فصيلة العراق)

٩- مقام راحة الأرواح (من فصيلة العراق)

١٠- مقام فرحناك (من فصيلة العراق)

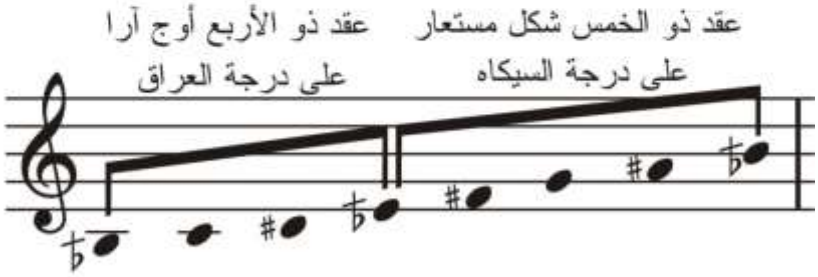
١١- مقام بسته أصفهان (من فصيلة العراق)

١٢- مقام دلكش حوران (من فصيلة العراق)

١٣- مقام الأوج (من فصيلة العراق)

١٤- مقام البسته نيكار (من فصيلة العراق)

١٥- مقام أوج آرا (من فصيلة العراق)



١٦- مقام رونق نما (من فصيلة العراق)

١٧- مقام سوزدل آرا (من فصيلة الراست)

١٨- مقام السوزناك (من فصيلة الراست)

١٩- مقام الماهور (من فصيلة الراست)

٢٠- مقام الزاويل (من فصيلة الراست)

٢١- مقام الحيان (من فصيلة الراست)

٢٢- مقام النيروز (من فصيلة الراست)

٢٣- مقام السازكار (من فصيلة الراست أو من فصيلة السازكار)

٢٤- مقام النهوند (من فصيلة البوسلك)

٢٥- مقام النهوند الكبير (من فصيلة الراست)

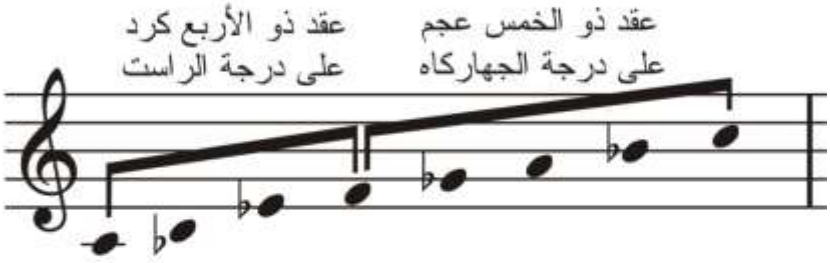
٢٦- مقام الزنكلاه (من فصيلة الحجاز)

٢٧- مقام السنبلة ((نهوند مرصع)) (من فصيلة النهوند)

٢٨- مقام الحجاز كار (من فصيلة الحجاز)

٢٩- مقام الحجاز كار كردي (من فصيلة الكردي)

٣٠- مقام طرزنوين (من فصيلة الكردي)



٣١- مقام أثر كردي (من فصيلة الكردي)

٣٢- مقام البياتي

٣٣- مقام الحسيني (من فصيلة البياتي)

٣٤- مقام المحير (من فصيلة البياتي)

٣٥- مقام بياتي عربان (من فصيلة البياتي)

٣٦- مقام القارجفار ((شوري)) (من فصيلة البياتي)

٣٧- مقام كلعــزار (من فصيلة البياتي)

٣٨- مقام أصفهان (من فصيلة البياتي)

٣٩- مقام الحجاز (من فصيلة الحجاز)

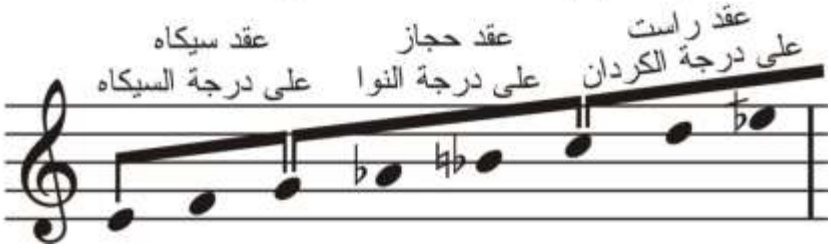
٤٠- مقام الشهناز (من فصيلة الحجاز)

٤١- مقام الصبا (من فصيلة الصبا)

٤٢- مقام صبا زمزمه (من فصيلة الصبا)

٤٣- مقام جهاركاه (من فصيلة الجهاركاه)

٤٤- مقام هزام (من فصيلة السيكاه)



٤٥- مقام السيكاه

٤٦- مقام المستعار (من فصيلة السيكاه)

نقد مبدأ تحليل المقامات الشرقية

نلاحظ من خلال دراستنا لقواعد تحليل المقامات الشرقية إن كان هناك من قواعد علمية ثابتة في تحليل المقامات الشرقية وما نقصد بالقاعدة العلمية هو وجود شكل علمي ومنطقي عام وثابت ينطبق في التحليل على جميع المقامات سواءً كانت شرقيةً أم غربية . فلم تكن هناك من قواعد علمية ثابتة اعتمد عليها الباحثون الشرقيون في تحليل المقامات الشرقية بل كان شرحهم لها بشكل أدبي إنشائي دون وجود قواعد يعتمد عليها كما هي الحال في تحليل المقامات الغربية الذي اعتمد مبدأ المسافة الثلاثية على الأقل .

صحيح أن التحليل الغربي غير كافٍ بينما التحليل الشرقي لا قواعد علمية له فنلاحظ مثلاً :

1- لم يعتمد على مبدأ المسافة الثلاثية على الأقل كما هو الحال في تحليل المقامات الغربية .

2- لم يعتمد على مبدأ التتراكورد فقط وإنما نلاحظ مرة يكون العقد مؤلف من عقد ذو الثلاث ومرة عقد ذو الأربع ومرة أخرى عقد ذو الخمس وهكذا....

3- لم يحدد المقام هل هو مؤلف من عقدين أو أكثر ، فمرة نلاحظ أن المقام مؤلف من عقدين ومرة أخرى نلاحظه مؤلف من ثلاث عقود .

4- نلاحظ أن أكثر المقامات في التحاليل الشرقية في حال الصعود تختلف عما هي في حال الهبوط .

5- لم تحدد المسافة الصوتية الموجودة بين التتراكوردين هل هي مسافة صوتية فاصلة أم واصلة ، فمرة نلاحظها مسافة صوتية فاصلة ومرة أخرى نلاحظها مسافة صوتية واصلة ومرة أخرى لا نلاحظ أن هناك أي مسافة صوتية بين العقدين فهي موجودة ضمن العقد الأساس أو ضمن العقد الثاني من المقام .

6- نلاحظ وجود دائرة عمل للمقام وكأنه يجب على العازفين أن يقوموا بنفس الحركة الفنية حتى يظهر المقام ، أي يختلف المقام إذا كان العمل مغاير لعمل دائرة العمل ، أي تقييد إبداعات العازف وهذا مخالف للعمل الفني الإبداعي .

7- وجود شخصية النغمة مما يدل على أنه لا يكون العمل في المقام مقاماً إذا لم تتضح شخصية النغمة .

8- وجود احتمالات في العقد الثاني في بعض تحاليل المقامات حيث يحق للعازف أن يختار العمل في العقد الثاني إما كذا أو كذا .

9- على العازف أن يحفظ بشكل ببغائي تحليل المقامات لأنه لا توجد قاعدة علمية مشتركة بين المقامات وهذا منافي للفن والعلم .

10- وجود عدد كبير من أسماء المقامات مع العلم أن كثير منها متشابهة في التحليل ولكنه يختلف في الطبقة .

11- إن العقد الأساس من المقامات الثلاثة التالية هي كما يلي:

(دو – ره – مي – فا) عقد عجم على درجة الراست (دو)

(دو – ره – ميb – فا) عقد نهوند على درجة الراست (دو)

(دو – ره – مي♭ – فا) عقد راست على درجة الراست (دو)

نلاحظ أن العلامة (دو) هي درجة الاستقرار في تلك المقامات الثلاث وأن المسافة الثنائية (ره) والمسافة الرباعية (فا) هي نفسها في تلك المقامات الثلاثة السابقة أيضاً ، إن المسافة الثلاثية هي التي تختلف فيما بين تلك المقامات الثلاثة ففي مقام العجم تكون المسافة الثلاثية (مي) وفي مقام النهوند تكون (ميb) وفي مقام الراست تكون (مي ♭) ، إذاً فإن المسافة الثنائية لا تغير من طبيعة المقام وكذلك المسافة الرباعية ، فالمسافة الثنائية تسعى دوماً لجر النغمة إلى علامة الأساس وخاصة إذا كانت المسافة بينهما نصف بعد والمسافة الرباعية ليس لها أهمية أيضاً في أساس المقام (طبعاً سمينا العقد الأول من المقام في التحليل الشرقي بأنه العقد الأساس للمقام) فهي لا تغير من تركيبته أيضاً والدليل على ذلك مقامي النوا أثر والنكريز من فصيلة النهوند وكذلك مقام البنجكاه من فصيلة الراست ففي تلك المقامات نرى أن المسافة الرباعية فيهم هي (فا) كما يلي :

(دو – ره – ميb – فا) عقد نوا أثر

(دو – ره – ميb – فا) عقد نكريز

(دو – ره – مي♭ – فا) عقد بنجكاه

على الرغم من أن المسافة الرباعية هي مسافة زائدة إلا أن القدماء لم يعتبروها مقامات خارجة عن النهوند في النوا أثر والنكريز ، وكذلك ليست خارجة عن الراست في البنجكاه ولا ندري كما أنهم لم يدروا لماذا اعتبروها من فصيل النهوند والراست على التسلسل .

12- نلاحظ في بعض المقامات يكون فيها عقد الأساس في حالة الصعود يختلف عنه في حالة الهبوط كما هو الحال في كثير من المقامات لا ندري لماذا وما سبب ذلك ؟

13- نلاحظ بعض المقامات لا يكتفي فيها المحلل بسلم كامل بل يفوق العلامات عن العدد ثمانية قد تصل إلى عشر علامات أو أكثر ,كذلك لا ندري لماذا وما السبب ؟

إن هذه التحاليل لن نقول عنها أنها تحاليل خاطئة لكن نستطيع القول على الأقل أنها تحاليل شعبية وهي مقامات شعبية تدل على طبيعة وبيئة والحالة النفسية والاجتماعية لكل منطقة كانت تستخدم هذه المقامات لأن هذه المقامات مأخوذة من كثير من المناطق الشرقية حتى وصلت إلينا . إن اعتماد الموسيقى الشرقية على هذا المبدأ في التحليل سيبقي الموسيقى الشرقية متقوقعة محلياً ولن تنطلق إلى العالمية ولن تتطور هارمونياً .

وباعتبار أن معظم الموسيقيين إذا لم نقل الكل متذمرين ومنزعجين من طريقة تحليل المقامات الشرقية وغير مقتنعين بهذا المبدأ إذاً لا بد من إيجاد مبدأ علمي صحيح وبسيط يؤدي إلى فهم تحليل تلك

المقامات ورؤية جديدة في تلك المقامات كي يتسنى للموسيقى الشرقية أن تنهض وتنطلق إلى الموسيقى العالمية وإلى إمكانية استخدام الهارمونية والبوليفوينية والكنتربوان ..... الخ .

مما سبق أود أن أقدم رؤيتي المتواضعة بين أيدي القراء الأعزاء وأود من القارئ العزيز أن يناقش هذه الرؤية بشكل موضوعي وأن لا يأخذ بها بسهولة إلا بعد مناقشته العلمية لها ، أما إذا لم ير فيها من تناقض واعتبرها طريقة علمية صحيحة فأرجو أن يأخذ بها لا أن يقف موقف القارئ الحيادي السلبي الذي لا يريد أن يغير من الإرث الخاطئ شيئاً على الرغم من أنه غير مقتنع به كما هو الحال في حالتنا الاجتماعية فإن كثيراً من الناس غير مقتنعين بكثير من العادات والتقاليد البالية ولكنهم غير قادرين أن يتقبلوا غير ذلك مع العلم أنهم رافضين لتلك التقاليد ، لذلك أضع بكل تواضع جهودي البحثية التي توصلت إليها بعد دراسات مستفيضة بين أيدي القراء الأعزاء .

رؤية جديدة في تحليل المقامات الموسيقية

عند تحليل السلم الموسيقي العام الذي عرفناه في بداية الكتاب ضمن فقرة (كيف تكوَّن السلم الموسيقي صفحة 13) والذي يقول هو **تدرج جميع التواترات الصوتية المنسجمة والمتآلفة فيما بينها ضمن أوكتاف** . فإننا لا نفرق بين السلم الموسيقي الشرقي والسلم الموسيقي الغربي لأنهما في الحالتين سيقاسان بالهرتز ، ناهيك عن أن المقامات الغربية هي جزء من المقامات الشرقية ، فهل نستطيع أن نقول أن سرعة السيارة في ألمانيا تختلف عن سرعة السيارة في تركيا أو أن وزن الحديد في ألمانيا يختلف عن وزن الحديد في تركيا من الخطأ أن نفرق بينهما فالسرعة تقاس بالمتر في الثانية والوزن يقاس بالكيلو غرام والكثافة النوعية للحديد أيضاً في كل أنحاء العالم هي (7,8) غرام /سم^3 , فالفرق إذاً في السائق وحامل الحديد .

إذن عند دراسة السلم الموسيقي بشكل عام يجب أن نعتمد نفس المبدأ في تحليل المقامات في كلا المقامات الشرقية والغربية لأن القوانين في الطبيعة تنطبق على المادة مهما كان مكانها لا تفرق بين الشرق والغرب فهي في النهاية موجودة في الطبيعة ، فالموسيقى هي صوت وهذا الصوت هو مادة موجودة في كافة أرجاء المعمورة لكن الفارق يكون في النكهة وفي الرؤية في تركيب الجملة وتركيب المقام .

دوماً يتوجه الباحث أو العالم أو المفكر في علمه إلى إحدى السبيلين :

الأول : أن يكون هناك قوانين علمية تؤدي بنا الخوض في تطبيقات عملية .

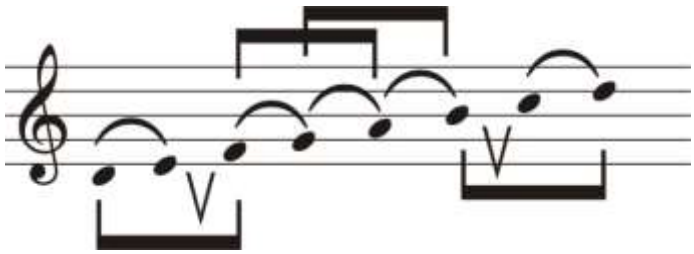
الثاني : أن يقوم بتطبيقات عملية تؤدي بنا إلى استنباط قوانين علمية , وهذه التطبيقات العملية إما أن تكون تطبيقات ناجمة عن قوانين علمية تؤدي بنا إلى استنتاج قوانين جديدة أكثر تطوراً تؤدي أيضاً إلى تطبيقات عملية جديدة أكثر تطوراً أيضاً , أو تطبيقات عملية ناجمة عن حدس حسي موجود في اللاوعي الناتج عن تراكم المعرفة والعلم , يُقدِم عليه الباحث أو العالم مما يؤدي إلى استنباط قوانين, هذه القوانين تؤدي إلى تطوير التطبيقات .... هكذا دواليك على مبدأ البيضة والدجاجة .

كما العلم والتطبيق هما حميما الالتصاق لا يصح الأول دون الثاني والعكس بالعكس , كذلك فإن العلم والفن هما حميما الالتصاق لا يصح الأول دون الثاني والعكس بالعكس , وكما العلم والتطبيق يطوران بعضهما البعض كذلك فإن العلم والفن يطوران بعضهما البعض , فالفن ما هو إلا تطبيق من تطبيقات ذلك العلم العام .

سنبدأ في رؤيتنا من التطبيق لاستنتاج القوانين (القواعد) حيث أنني عرفت [**السلم : هو الارتباط بين أكوردين خماسيين (تآلفين خماسيين) عن طريق مسافة صوتية واصلة لهذين الأكوردين**] , طبعاً في حال أن السلم مكون من ثمانية علامات , وسميت الأكورد الأول بأكورد الأساس أو **(تآلف الأساس)** . وسنشرح الأسباب بعد

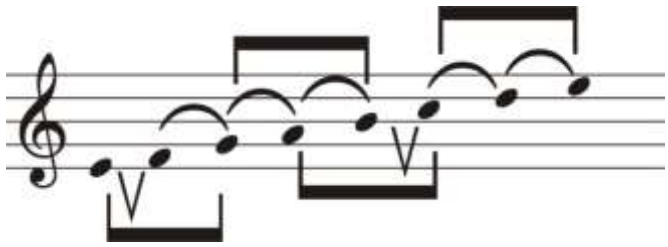
وضع الشكل على المقامات الأمبروزية والغريغورية ونظام غلاريانوس ثم نشرح المقامات الشرقية .

1- مقام الدوري : (dorian)



وهو يتألف من تآلفين الأول تآلف مينوري والثاني تآلف ماجوري وسنسمي المقام حسب تآلف درجة التونيك . وهذا المقام هو مقام المينور الميلودي .

2- مقام الفريجيدي : (Phrygian) أو مقام تحت الأيولي **(hypoaeolian)** في نظام غلاريانوس .



يتألف من تآلفين مينوريين .

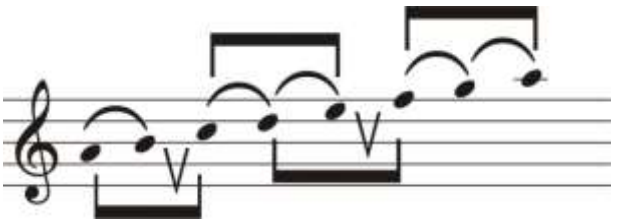
3- مقام الليدي :

ويتألف من تآلفين الأول ماجور والثاني تآلف تريتوني .

4 – **المقام المكسوليدي : (mexolydian)** أو مقام تحت الأيوني (**hypoionian**) في نظام غلاريانوس .

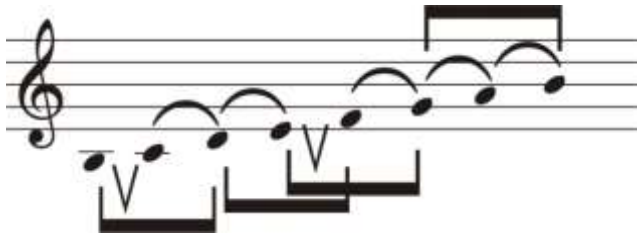
وهو يتألف من تآلفين ماجوريين .

5 – **مقام الهيبودوري : (Hypodorian)** أو المقام الأيولي (**Aeolian**) حسب نظام غلاريانوس .



يتألف من تآلفين مينوريين .

6 – **مقام الهيبوفريجيدي : (Hypophrygian)**

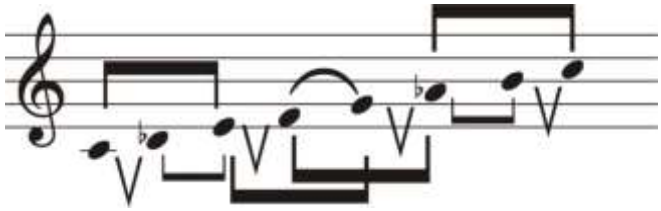


يتألف من تآلفين الأول تريتوني والثاني تآلف مينوري .

7 – **مقام الهيبوليدي : (Hypolydian)** أو المقـام الأيـوني **(Ionian)** حسب نظام غلاريانوس .

يتألف من تآلفين ماجوريين .

8 – **مقام الماجور الغجري :**



يتألف من تآلفين الأول ماجوري والثاني مينوري ونلاحظ أنه يحوي بين المسافة الثنائية والمسافة الثلاثية مسافة وقدرها بعد ونصف .

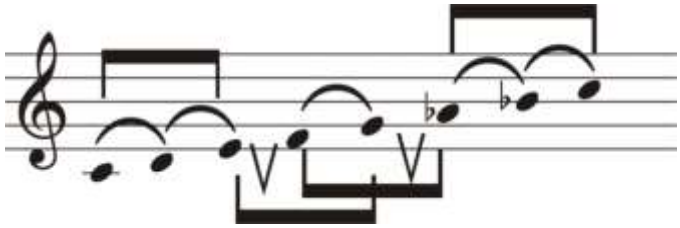
9 – مقام المينور الغجري :

يتألف من تآلفين الأول مينوري والثاني تريتوني ونلاحظ أنه يحوي بين المسافة الثلاثية والمسافة الرباعية مسافة وقدرها بعد ونصف.

10 – مقام الماجور الهارموني :

يتألف من تآلفين الأول تآلف ماجور والثاني تآلف مينور

11 – مقام الماجور الميلودي :



يتألف من تآلفين الأول تآلف ماجور والثاني تآلف مينور

12 – **مقام المينور الهارموني :**

يتألف من تآلفين مينوريين

13 – **مقام المينور الميلودي :**

يتألف من تآلفين الأول تآلف مينور والثاني تآلف ماجور .

<u>ملاحظات هامة :</u>

1- إن المقامات التالية (المكسوليدي – الهيبوليدي – الأيوني –تحت الأيوني) هي مقامات ماجورية بحتة تنطبق عليها جميع القواعد الماجورية . نلاحظ أن إمالة المقام الأيوني مسافة خماسية تامة لم يغير من تركيبته شيئاً فقط في رفع الطبقة .

2- إن المقامات التالية (الليدي – الماجور الغجري – الماجور الميلودي – الماجور الهارموني) هي مقامات ماجورية صحيح أنها ليست ماجورية بحتة لكنها في النهاية ستستقر إلى الماجور فتآلف الأساس هو تآلف ماجوري أما التآلف الثاني فهو إما تآلف مينوري أو تآلف تريتوني .

3- إن المقامات التالية (الفريجي – الهيبودوري – الأيولي – تحت الأيولي – المينور الهارموني) هي مقامات مينورية بحتة ينطبق عليها جميع القواعد المينورية . نلاحظ أن إمالة المقام الأيولي مسافة خماسية كاملة لم يغير من تركيبته شيئاً فقط في الطبقة .

4- إن المقامات التالية (الدوري – المينور الغجري – المينور الميلودي) هي مقامات مينورية , صحيح أنها ليست مينورية بحتة لكنها ستستقر إلى المينور , فتآلف الأساس هو تآلف مينوري أما التآلف الثاني إما تآلف ماجوري أو تآلف تريتوني .

إذاً جميع هذه المقامات تنطلي ضمن سلمي الماجور والمينور , وأعتقد أنهم سموا فقط السلم الكبير والسلم الصغير لأن كلمة سلم أوسع من كلمة مقام فالسلم يحوي أكثر من مقام لذلك ذابت جميع هذه المقامات ضمن هذين السلمين عدا مقام الهيبوفريجي لذلك منعوا استخدام هذا المقام ووصفوه بالشيطان .

5- نلاحظ أنه عندما يكون السلم مؤلف من تآلف تريتوني وتآلف طبيعي والعكس بالعكس تكون المسافة الواصلة بينهما هي نصف بعد وهذا ما نجده في مقامي الهيبوفريجي ومقام الغجري المينوري .

اعتمد الغرب على المسافة الثلاثية المميزة فقط , وكان خطأهم على الأقل في التحليل عدم إعطاء أهمية للمسافة الخماسية المتعلقة بشكل عضوي بعلامة التونيك , اعتقد أنهم انتبهوا لهذه المسافة وعلاقتها بالتونيك لكنهم اعتبروها تحصيل حاصل ذلك لأن التآلف التريتوني كان ممنوعاً في ذلك العصر (في القرنين السادس عشر والسابع عشر) ولم يخطر على بالهم آنذاك , هذا من جهة , ومن جهة أخرى أعتقد أن الفضاء الكوني في ذلك العصر كان أنقى وأصفى لا تستطيع الأذن أن تقبَل ما تقبله أذن اليوم , فهذا التطور التكنولوجي المتسارع شكل ضوضاء في الفضاء الكوني أدى ذلك إلى إمكانية تقبُّل تآلفات صوتية ليست من صنع الطبيعة , لذلك نستطيع أن نشكل تآلفات آلية غير طبيعية , ولو انتبهوا لذلك لظهر لديهم سلالم أخرى يكون فيها تآلف الأساس إما تريتوني أو رباعي المسافة , لكن منعهم للمسافة التريتونية واكتفائهم بالتآلف الطبيعي فقط آنذاك أدى إلى عدم ظهور سلالم جديدة مع العلم أن التآلف التريتوني لم يعد عندهم تآلف ناشز فيما بعد وذلك في نهاية القرن التاسع عشر , ونراه جلياً في مقام اللامي العراقي المنشأ وهو مقام لا يحوي مسافة ربع صوت وهو نفسه مقام الهيبوفريجي في

حال العمل على السلم المعدل الحالي , وهو ما نعمل به في عصرنا هذا شئنا أم أبينا بعد دخول آلة الأورغ .

ومن خلال هذه الرؤيا وهذا الشكل التحليلي لهذه المقامات نستنبط **القوانين (القواعد)** التالية :

1- عندما يكون المقام مؤلف من تآلفين طبيعيين (ثلاثة أبعاد ونصف) تكون المسافة الواصلة بين التآلفين مسافة صوتية كاملة .

2- عندما يكون المقام مؤلف من تآلفين أحدهما طبيعي والثاني تريتوني تكون المسافة الواصلة بين التآلفين هي نصف بعد .

3- إن التغيير في مكان المسافة الثنائية (sub-mediant) لا تؤدي إلى أي تغيير في المقام فهي تسعى دوماً إلى جر النغمة إلى درجة الاستقرار وخاصةً إذا كانت المسافة بينهما نصف بعد .

4- إن التغيير في مكان المسافة السباعية (ton sensible) (الدرجة الحساسة) لا تؤدي إلى أي تغيير في المقام فهي تسعى دوماً إلى جر النغمة (اللحن) إلى درجة جواب التونيك وخاصة إذا كانت المسافة بينهما نصف بعد .

5- اعتمدنا الأكورد (التآلف) الثاني انطلاقاً من المسافة الرباعية لأنها ترتبط بشكل عضوي بجواب علامة الاستقرار , وبالتالي نكون قد حددنا الأبعاد الأساسية للمقام , وقفل السلم .

6- إن التغيير في أبعاد التآلف الثاني لا يؤدي إلى التغيير في اسم المقام أو اسم السلم الموسيقي .

7- إن المسافة الخماسية في السلم تحدد شكل التآلف هل هو تآلف طبيعي أم تآلف آلي .

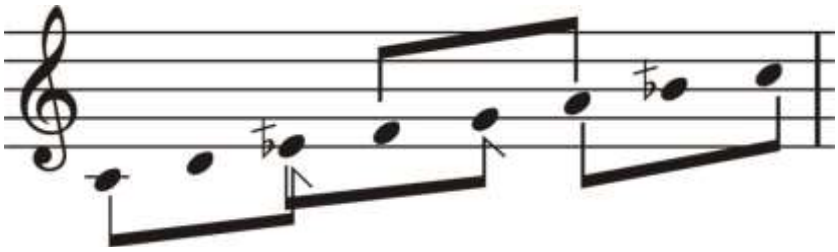
8- إن المسافة الثلاثية مع ارتباطها بالمسافة الخماسية تحدد اسم السلم .

من خلال هذه الرؤيا التحليلية للمقامات ندرك ... ! لماذا يوجد مقام ناقص نصف بعد ألا وهو مقام الصبا ؟ هل سأل أحدكم نفسه هذا السؤال وأجاب عليه ؟ فمقام الصبا ينقص نصف بعد عن الأوكتاف كي يحقق بين جواب درجة الاستقرار الناقصة والمسافة الرباعية الناقصة تآلف طبيعي الذي تستسيغه وتآلفه الأذن , فلو لم يكن المقام ناقص نصف بعد لحقق بين المسافة الرباعية الناقصة وجواب الاستقرار أربعة أبعاد صوتية وهذه المسافة لم تتعود عليها الأذن بعد ولم تآلفها بعد آنذاك ولو حاولتَ عزف المسافة الثمانية الكاملة لشعرت بنغمة رعناء غير ناشز لكن الأذن لم تألفها بعد ولشعرت بأن عليك أن تعزف المسافة الرباعية الكاملة أيضاً بدلاً من المسافة الرباعية الناقصة كي تحقق التآلف الطبيعي أثناء الصعود التي تستسيغها (تألفها) أذنك .

وعند تطبيق قواعد هذه الرؤيا التحليلية الجديدة على المقامات الشرقية بعد اعتماد تقسيم السلم الشرقي إلى أربعة وعشرون ربع صوت ينتج لدينا ما يلي :

أولاً : أن السلالم الشرقية الأساسية والمجموعة بكلمة صنع بسحرك تكون كما يلي :

1- **سلم راست** : وهو السلم الشرقي الأساسي ويتألف من تآلفين طبيعيين الأول تآلف الأساس راست والثاني تآلف العجم .



2- **مقام السيكاه** : وهو سلم **راست** ويتألف من تآلف الأساس راست والتآلف الثاني مكون من ثلاثة أبعاد وربع البعد وبالتالي نرى أن المسافة الواصلة بين التآلفين تساوي ثلاثة أرباع البعد .

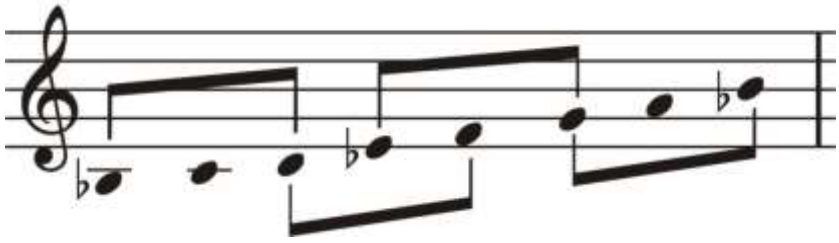
3 – **مقام النهوند** : ويتألف من تآلفين نهونديين .

4- مقام البيات : وهو من سلم النهوند ويتألف من تآلفين الأول تآلف نهوند والثاني تآلف راست في حالة (سي ♭) أما في حالة (سي b) يتألف من تآلفين نهونديين .

5- مقام الكرد : وهو من سلم النهوند ويتألف من تآلفين نهونديين .

6- **مقام الصبا :** وهو من سلم النهوند ويتألف من تآلفين الأول نهوند والثاني تآلف العجم .

7- مقام العجم : وهو من سلم العجم ويتألف من تآلفين عجميين .



8- مقام الحجاز : وهو من سلم العجم ويتألف من تآلفين الأول تآلف العجم والثاني تآلف الراست في حال كون (سي ♭) أما في حال كون (سي b) فيكون التآلف الثاني تآلف نهوند

يتضح لدينا أن المقامات الثمانية الأساسية مكونة من **ثلاث سلالم فقط** وهم سلم **الراست** وسلم **العجم** وسلم **النهوند** ، فالسلم إذاً يحتوي مقامين الأول هو مقام السلم والثاني مقام آخر (تآلف آخر) ولكن لا يؤثر في تسمية السلم .

- نلاحظ أنه في حال كون أن تآلف الأساس هو تآلف طبيعي يكون لدينا الاحتمالات التالية :

1- سلم العجم وهو نفس السلم الكبير (سلم ماجور) .

2- سلم النهوند وهو نفس السلم الصغير (سلم المينور) .

3- سلم الراست وفيه تكون المسافة الثلاثية ليست كبيرة وليست صغيرة وتسمى بالمسافة المتوسطة .

أي يكون لدينا ثلاثة أنواع من المسافات الثلاثية :

1- مسافة ثلاثية كبيرة يكون فيها المقام من سلم عجم .

2- مسافة ثلاثية صغيرة يكون فيها المقام من سلم نهوند .

3- مسافة ثلاثية متوسطة يكون فيها المقام من سلم راست

وبالتالي تكون التآلفات الطبيعية مكونة من الأبعاد التالية :

1- تآلف طبيعي مكون من (بعدين + بعد ونصف) = ثلاثة أبعاد ونصف وهو (تآلف العجم) سلم العجم .

2- تآلف طبيعي مكون من (بعد ونصف + بعدين) = ثلاثة أبعاد ونصف وهو (تآلف النهوند) سلم النهوند .

3- تآلف طبيعي مكون من :

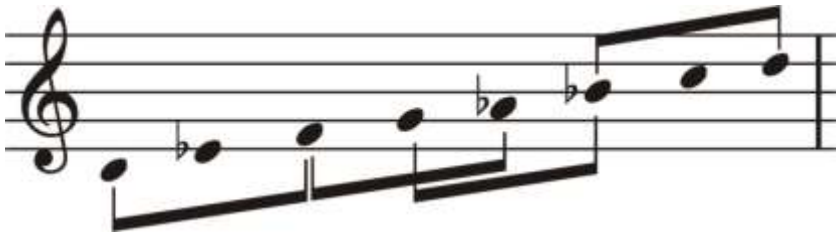
(بعد وثلاثة أرباع + بعد وثلاثة أرباع) = ثلاثة أبعاد ونصف وهو (تآلف الراست) سلم الراست .

ومهما كان نوع التآلف الثاني في السلم فهو لا يخرج عن اسم هذه السلالم .

ثانياً : في حال أن تآلف الأساس هو تآلف تريتوني وقد سميته بالتآلف الآلي لأنه غير موجود في الطبيعة والدليل على ذلك تجربة

الأنبوب التي شرحناها وكذلك أوتار آلة البيانو , فعلامة (فا) في السلم الموسيقي ليست من وضع الطبيعة وإنما وضعها الإنسان ليحقق الاستقرار في قفل السلم التي تشكل مع قفل السلم مسافة تامة أي تآلف طبيعي كي يستقر السلم من الاضطرابات التي تنشئها الطبيعة , فلو ترك للطبيعة أن تضع قوانينها على الموسيقى والسلم الموسيقي لتشكل لدينا سلسلة هندسية من مضاعفات العدد سبعة التي هي على عدد العلامات حتى تصل إلى قفل السلم واقصد بقفل السلم جواب علامة الاستقرار وسنصل إلى قفل السلم ليس عن طريق المسافة الرباعية الزائدة وإنما سنصل إليها عن طريق المسافة الثلاثية الزائدة بعد عدد لا متناهي من السباعيات أي أن السلم حينها سيكوّن سلسلة هندسية لا منتهية . لذلك سميت التآلف التريتوني بالتآلف الآلي , وسنسمي السلم الذي تآلف الأساس فيه تآلف تريتوني بسلم لامي , طبعاً في حال المسافة الثلاثية الصغيرة أي تآلف الأساس مكون من :

(بعد ونصف + بعد ونصف) = ثلاثة أبعاد وهو تآلف أساس اللامي.



فسلم اللامي يتألف من تآلفين تآلف الأساس تريتوني (لامي) والتآلف الثاني تآلف نهوند .

ثالثاً : في حال تآلف الأساس هو تآلف آلي مكون من ثلاثة أبعاد وثلاثة أرباع البعد فإننا سنسمي هذا السلم بسلم الهزام طبعاً في حال أن المسافة الثلاثية هي مسافة ثلاثية متوسطة وبالتالي فإن تآلف الأساس مكون من (بعد وثلاثة أرباع + بعدين) = ثلاثة أبعاد وثلاثة أرباع البعد وهو تآلف أساس الهزام , أما التآلف الثاني فسنسميه مبدئياً بتآلف مقلوب الهزام , أو أي اسم آخر يُتفق عليه .

من خلال هذه الرؤيا وهذا التحليل نستطيع أن نؤلف تآلفات جديدة وسلالم جديدة قد لا تصلح لتأليف أغنية أو قد تصلح ولكن قد تصلح لتأليف موسيقى تصويرية تعبر بصدق أكثر ومشاعر أرهف عن مشهد ما , هذا من جهة ومن جهة أخرى نرى أن العالم لم يتعرف على الموسيقى ولم يسمع منها إلا الجزء اليسير , ومن جهة ثالثة قد تأتي الأجيال القادمة لا ندري هل بعد عشرات السنين أو بعد مئات السنين ترى أن هذه التآلفات الجديدة توافقها أكثر من التآلفات القديمة , فمن خلال ما بيَّناه في هذه الرؤيا نلاحظ أن السلالم الشرقية حتى الآن هي خمس سلالم (سلم راست – سلم عجم – سلم نهوند – سلم هزام – سلم

لامي) وهذا السلم الأخير يستخدم كثيراً في العراق ونلاحظ أن طابعه حزين جداً مما يبين الويلات التي مرت على أرض العراق .

سألني أحدهم : هل مقام الصبا مقام حزين ؟

فقلت له : لا علاقة للمقام بالفرح أو الحزن ذلك حسب الجملة الموسيقية وإيقاعية هذه الجملة , ولكن في مقام اللامي لا تستطيع أن تنشئ جملة موسيقية فرحة مهما كانت إيقاعيتها والسبب في ذلك أن التآلف التريتوني يعبر عن الحزن ولا تستطيع أن تعبر فيه عن الفرح فمقام اللامي عراقي المنشأ لأنه تاريخياً مرت على أرض العراق الويلات والويلات المريعة .

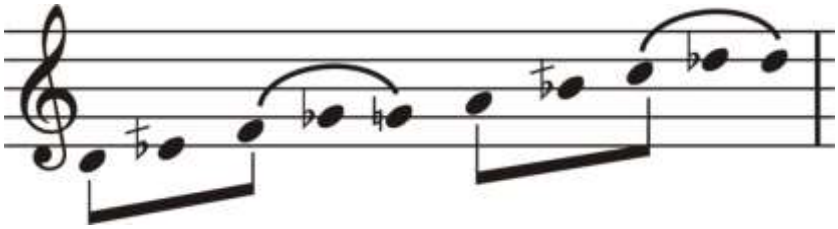
ومن هذه التآلفات الجديدة :

- تآلف مؤلف من (بعد وربع + بعدين وربع) = ثلاثة أبعاد ونصف
- تآلف مؤلف من (بعدين وربع + بعد وربع) = ثلاثة أبعاد ونصف
- تآلف مؤلف من (بعد وربع + بعد وثلاثة أرباع) = ثلاثة أبعاد
- تآلف مؤلف من (بعد وثلاثة أرباع + بعد وربع) = ثلاثة أبعاد
- تآلف مؤلف من (2 + 1.75) = 3.75
- ======== (2 + 2) = 4 وهكذا حسب المتوالية العددية .....

كذلك نستطيع أن نؤلف سلالم مكونة من تسع علامات وذلك عندما تكون المسافة الواصلة بين التآلفين مساوية للصفر , وبالتالي يكون المقام مؤلف من إما تآلفين تريتونيين أو كالمثال التالي :

أو خلاف ذلك .

كذلك نستطيع أن نؤلف سلم مؤلف من عشرة علامات وذلك عندما لا توجد بين التآلفين مسافة صوتية واصلة بل يكون بينهما في هذه الحالة مسافة صوتية فاصلة وبالتالي يكون على الأقل أحد هذين التآلفين أقل من التآلف التريتوني أو التآلفين معاً أقل من التآلف التريتوني حسب كمية المسافة الفاصلة , مثال على ذلك :



وتستطيع عزيزي القارئ أن تؤلف مقامات أخرى مؤلفة من تسع أو عشر درجات كما يحلو لك محققاً رسم الصورة التي في مخيلتك بأساليب أخرى .

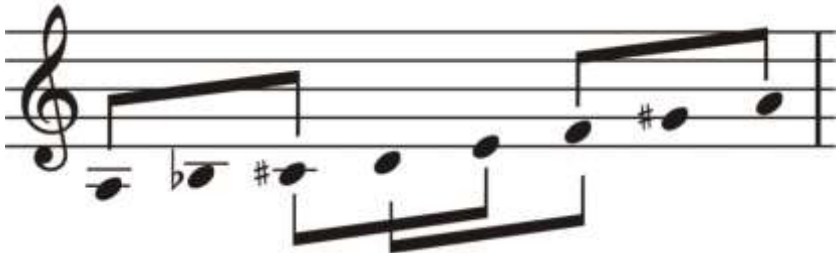
قد يكون هذا الكلام ضرباً من الخيال عند الكثير من الناس ولكن ألا ترون معي أننا لو رجعنا تاريخياً إلى ربع قرن مضى لرأينا أن الكثير

من أنواع الموسيقى والكثير من المسافات الموسيقية والكثير من الضروب الإيقاعية لم تكن مستساغة للمستمع ولا حتى للموسيقي ولكنه بعد معاشرتها تعوَّد عليها وألفها ... فما بالك عن حال الموسيقى قديماً جداً .

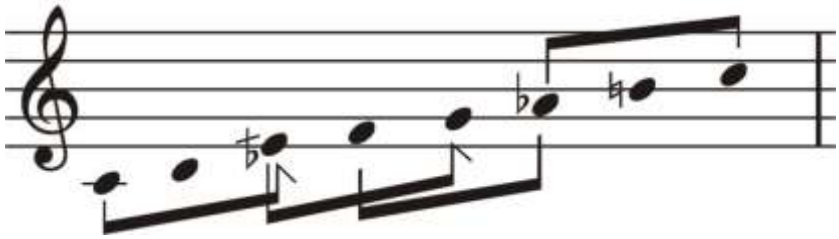
من خلال ذلك سنصنف بعض المقامات الشرقية التي أقرها مؤتمر /1932/ .

1- مقام الحسيني : وهو من سلم النهوند ويتألف من تآلفين نهونديين .

2- مقام السوزدل : وهو من سلم العجم ويتألف من تآلفين تآلف أساس العجم والثاني تآلف النهوند .

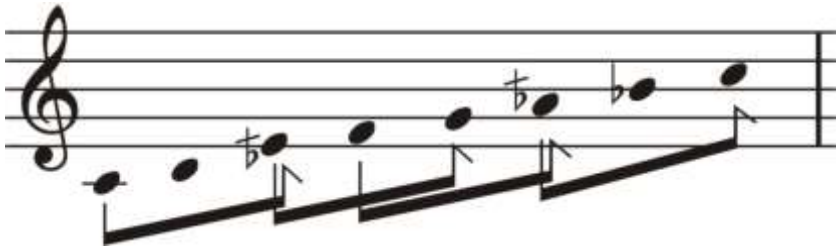


3- مقام السوزناك : وهو سلم راست ويتألف من تآلفين الأول تآلف راست والثاني تآلف نهوند .

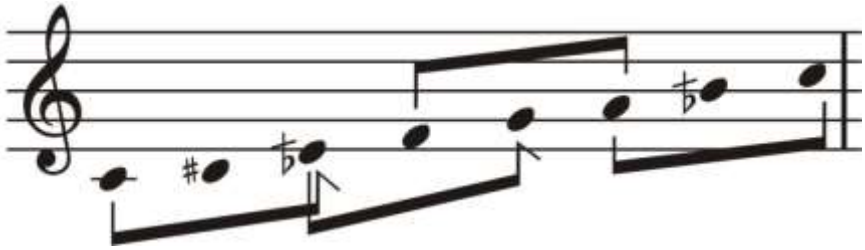


4- مقام الماهور : وهو سلم راست ويتألف من تآلفين الأول تآلف راست والثاني تآلف عجم .

5- مقام النيروز : وهو سلم راست ويتألف من تآلفين راستيين .



6- مقام السازكار : وهو سلم راست يتألف من تآلفين الأول راست والثاني عجم .



7- مقام النهوند الكبير : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلفين نهوندیین .

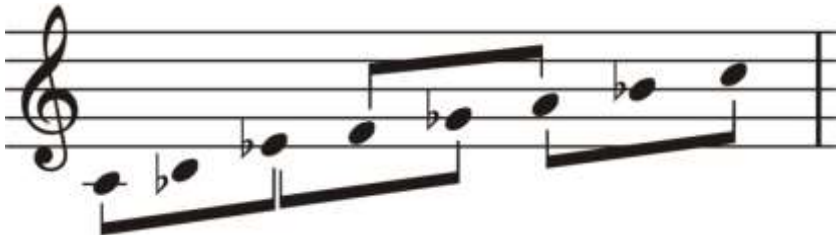
8- مقام الزنكلاه : وهو سلم عجم ويتألف من تآلفين عجمیین .

9- مقام السنبلة : وهو سلم اللامي ويتألف من تآلف اللامي والثاني تآلف العجم .

10- مقام الحجاز كار : وهو سلم عجم ويتألف من تآلفين الأول تآلف العجم والثاني تآلف نهوند .

11- مقام الحجاز كار كرد : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلفين نهونديين .

12- مقام طرزنوين : وهو سلم لامي يتألف من تآلف اللامي وتآلف العجم .



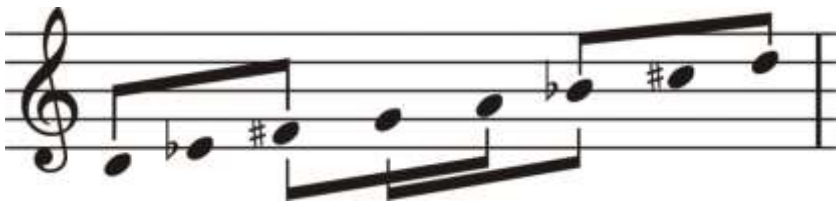
13- مقام أثر كردي : وهو سلم نهوند يتألف من تآلف النهوند وتآلف تريتوني .

14- مقام الحسيني : وهو سلم نهوند يتألف من تآلف نهوند وتآلف راست .

15- مقام القارجغار (شوري) : وهو سلم اللامي ويتألف من تآلف اللامي وتآلف عجم .

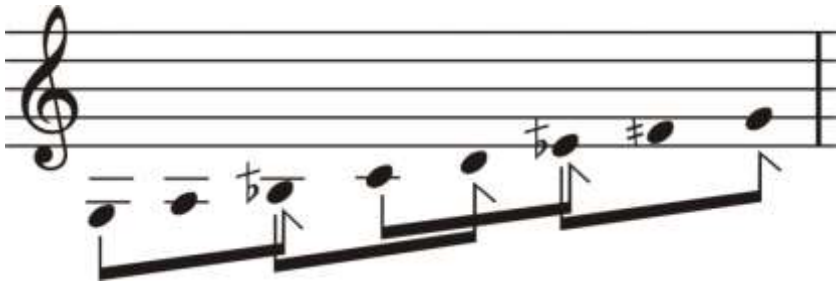
16- مقام كلعزار : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلف نهوند وتآلف راست

17- مقام الشهناز : وهو سلم عجم ويتألف من تآلف عجم وتآلف نهوند

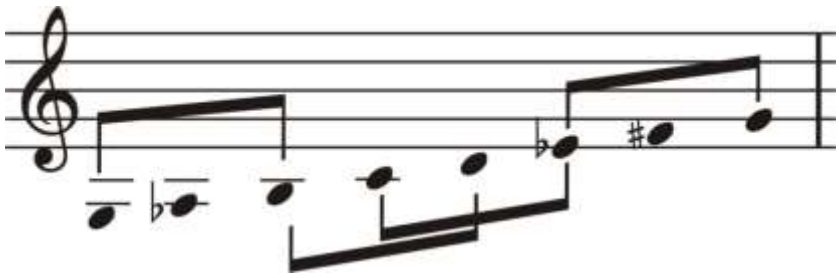


18- مقام صبا زمزمة : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلف نهوند وتآلف عجم .

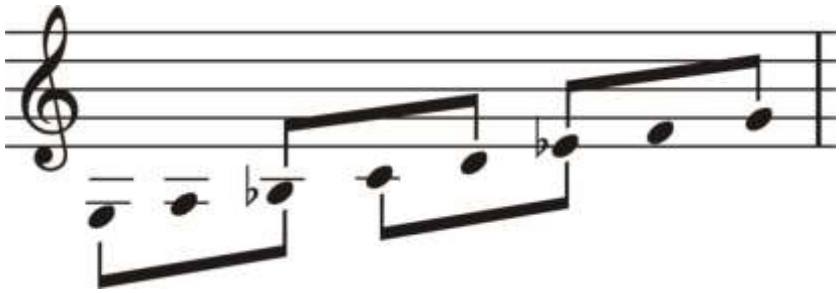
19- مقام اليكاه : وهو سلم راست ويتألف من تآلفين راستيين .



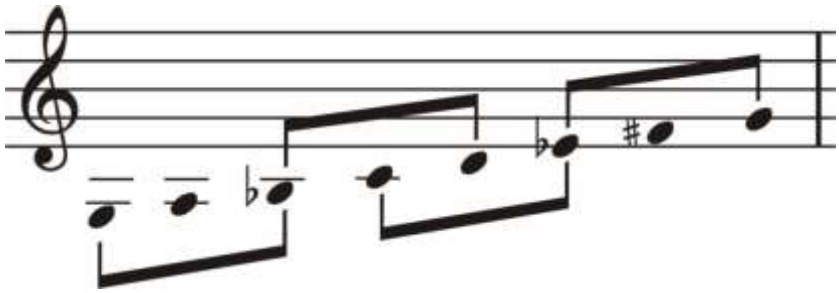
20- مقام شد عربان : وهو سلم عجم ويتألف من تآلف عجم وتآلف نهوند .



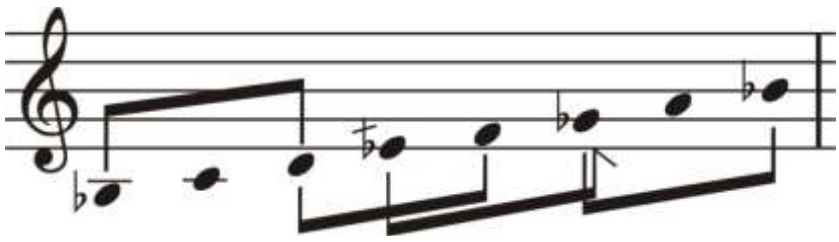
21- مقام فرح فزا : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلفين نهونديين



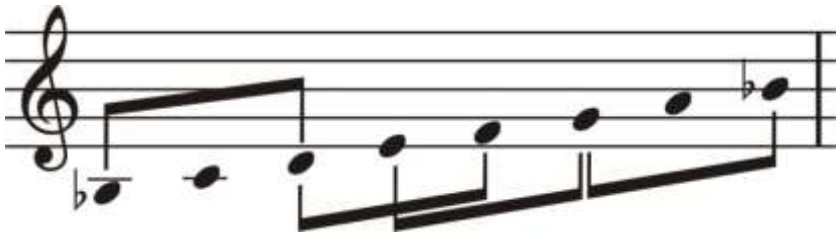
22- مقام سلطاني يكاه : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلفين نهونديين



23- مقام شوق أفزا : وهو سلم عجم ويتألف من تآلف عجم وتآلف يتألف من ثلاثة أبعاد وربع .

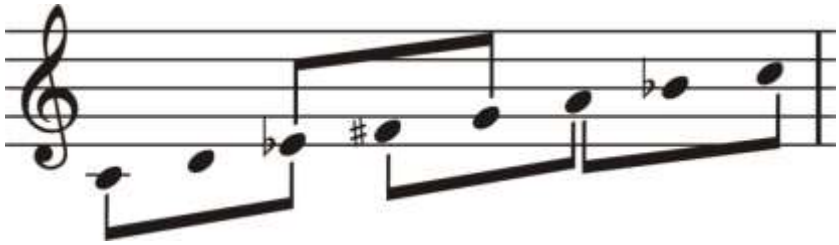


24- مقام شوق آور : وهو سلم عجم ويتألف من تآلف عجم وتآلف لامي .



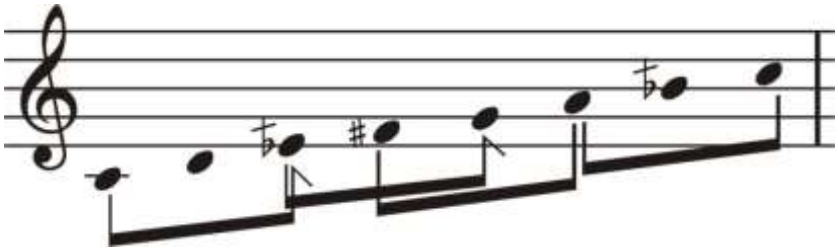
25- مقام حصار : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلف نهوند وتآلف تريتوني .

26- مقام نكريز : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلف نهوند وتآلف لامي

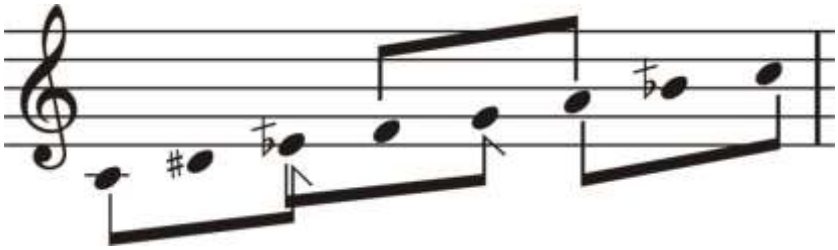


27- مقام نوا أثر : وهو سلم نهوند ويتألف من تآلف نهوند وتآلف تريتوني .

28- مقام البنجكاه (بسنديده): وهو سلم راست ويتألف من تآلف راست وتآلف لامي .



29- مقام سازكار : وهو سلم راست ويتألف من تآلف راست وتآلف عجم .



30- مقام راحة الأرواح : وهو سلم هزام بالكامل

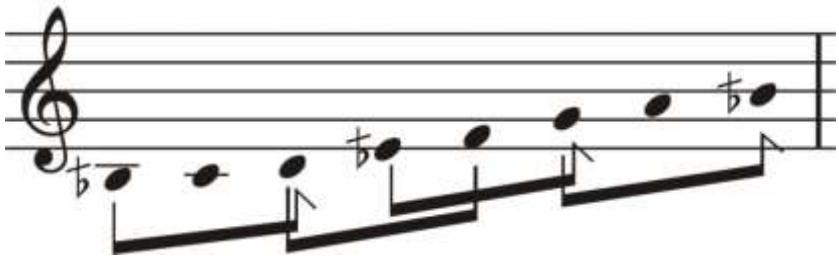
31- مقام أوج آرا : وهو سلم جديد ذو شخصية مستقلة يتألف من تآلف الأساس أوج آرا وتآلف راست .

32- مقام رونق نما : وهو سلم أوج آرا بالكامل لأن المسافة السباعية لا تغير من سير السلم .

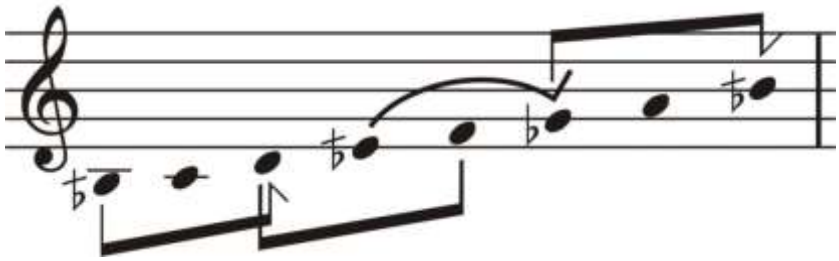
المقامات العرقية

نلاحظ أن للمقامات العراقية طابع خاص بها , السبب في ذلك أنها تملك سلالم خاص بها أحدها سلم اللامي الذي شرحناه سابقاً فهو يتمتع بتآلف تريتوني , كذلك هناك سلم آخر يتمتع بتآلف ثلاثة أبعاد وربع , إن هذه التآلفات الغريبة أول من استخدمها هم العراقيون لذلك سميت بالمقامات العراقية ولازالت مستخدمة هذه المقامات في العراق بكثرة , سبب استخدامها في العراق في لك الوقت لأنها كانت تعبر عن حالتهم الاجتماعية والنفسية والظروف المعيشية في ذلك الوقت , فقد عانت العراق منذ الأزل بويلات لا تطاق وحروب لا تحتمل فجاءت هذه السلالم لتعبر عن هذه الحالات .

1- مقام عراق : وهو سلم عراق يتألف من تآلف الأساس عراق وتآلف الراست . وهو شخصية مستقلة .

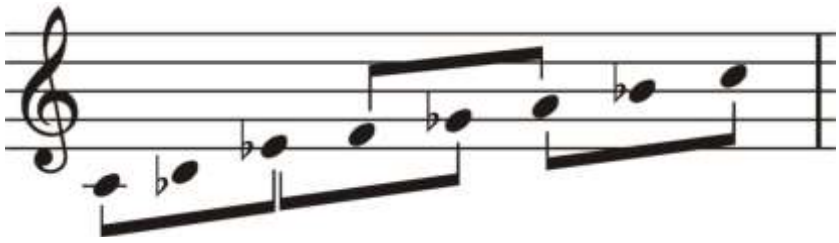


2- مقام البسته نيكار : وهو سلم عراق يتألف من تآلف عراق وتآلف تريتوني جديد .



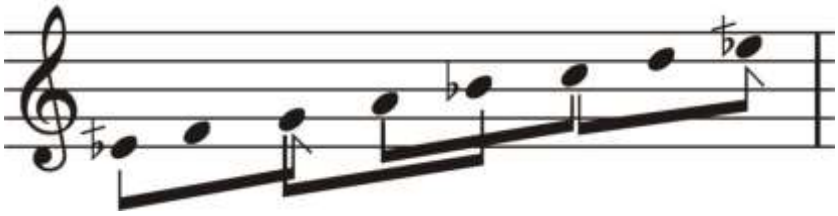
3- مقام السنبلة : وهو سلم لامي يتألف من تآلف لامي وتآلف عجم .

4- مقام طرزنوين : وهو سلم لامي يتألف من تآلف لامي وتآلف عجم



5- مقام القارجغار (شوري) : وهو سلم لامي ويتألف من تآلف لامي وتآلف عجم .

6- مقام المستعار : وهو سلم عراق ويتألف من تآلف عراق وتآلف آخر سميته تآلف مقلوب العراق . (أو كما يتفق عليه مستقبلاً) .



7- مقام رمل المايه : وهو سلم عراق يتألف من تآلف عراق وتآلف مقلوب الهزام .

8- مقام المحمدي : وهو سلم ذو شخصية مستقلة لذلك سنطلق عليه سلم المحمدي ويتألف من تآلف المحمدي وتآلف آخر مؤلف من ثلاثة أبعاد وربع .

وبالتالي تكون السلالم العراقية التي درسناها كما يلي (سلم عراق – سلم لامي – سلم المحمدي) , ولا ندري إن كانت هناك سلالم أخرى مستخدمة في العراق .

خاتمة

في النهاية أستطيع القول أن التطور لا يقف عند هذا الحد فبالتأكيد سيأتي بعد جيلنا أجيال , أناس يروا أن هذه الرؤيا هي رؤيا ناقصة , لكن بلا فخر أقول ستكون هي الأساس وما سيأتي بعدها ما هو إلا استنتاجات لذلك العصر المتطور وسوف تكون تكملة لهذه الرؤيا التي أومن بها , وأرجو من القارئ إذا لم يقتنع بها فلينتقدها بشكل علمي لا عن طريق عدم قبول الجديد حتى ولو كان صحيحاً , وإذا اقتنع بها أرجو منه أن لا يقف موقف الحيادي السلبي بل يدعمها بآرائه وينشر هذه الرؤيا بأمانة حتى لا يضيع جهد دام أكثر من عشرون عاماً من البحث .

وأخيراً أتمنى أن أكون قد قدمت عمل ممتع ومفيد لهذه الأجيال الصاعدة والتي تليها .

المحتويات

الإهداء	3
مقدمة	5
تمهيد	10
كيف تكّون السلم الموسيقي	11
كيف تطورت الموسيقى عند الغرب	18
مصطلحات	26
تحليل عام	27
وجهة نظر	40
نقد مبدأ اعتماد المسافة الثلاثية عند الغرب	52
تحليل المقامات الشرقية بالطريقة الكلاسيكية	57
مقام اليكاه	58
مقام شد عربان	59
مقام فرح فزا	60
مقام سلطاني يكاه	61
مقام شوق أفزا	62
مقام شوق آور	63
مقام الراست	65
مقام الرهاوي	66
مقام بسنديدة	67

مقام الدلنشين 68
مقام النوا أثر 69
مقام النكريز 70
مقام الحصار 71
تحليل باقي المقامات باختصار 72
نقد مبدأ تحليل المقامات الشرقية 85
رؤية جديدة في تحليل المقامات الموسيقية 90
المقامات العراقية 120
خاتمة 124
المحتويات 125

المؤلف يتسلم جائزة الإبداع الموسيقي
لنيله المركز الأول
في دولة الإمارات العربية المتحدة

المؤلف في سطور

- من مواليد عام / ١٩٦٣ /
- خريج كلية الهندسة الكهربائية .
- تتلمذ موسيقياً على يد الاستاذ العلامة نديم الدرويش في معهد حلب .
- عضو في نقابة الفنانين في سورية .
- بدأ بممارسة الموسيقى كعازف في فرقة نقابة فناني حلب في عام / ١٩٨٧ / مع ممارسة التدريب في عدة معاهد سورية .
- ساهم في تأسيس العديد من المعاهد الخاصة وخاصة معهد صدى في مدينة السلمية .
- ساهم في تأسيس عدد من الفرق الموسيقية وعزفت له العديد من المؤلفات الغنائية والآلية .
- أنجز مجموعة من الدراسات والبحوث في الموسيقى الشرقية كان أهمها البحث الذي حصل على الجائزة الأولى في مسابقة الإبداع الموسيقي في الوطن العربي في الشارقة عام / ٢٠٠٥ / .
- من مؤلفاته الشامل لتعليم آلة العود .