مباديء النسابة والتصوير في تكثير طبقات المقامات العربية

د. حسام يعقوب اسحق

المستخلص:

تتميز الثقافات الموسيقية لدى معظم الشعوب بنسابة المقامات وتصويرها في طبقات مختلفة، كظاهرتين وجدتا مع الموسيقى في طريق تطورها التأريخي الكبير منذ الحضارات القديمة، الا أنهما ظلتا تعانيان من التعثر والتعطل الفني والتقني والتعليمي في البلدان العربية، لان ممارسة الموسيقى لم تبلغ مستوى الاحتراف الذي عليه اليوم عالميا، فلا زالت المقامات تعلم في طبقات متداولة تناقض نسابتها لبعضها، بحكم نظرية "الاستجابة الصوتية"[1] فضلا عن مواصلة الملحنين والعازفين حتى منتصف القرن الماضي تقريبا، اعتماد اليقة الشفاهية في التلحين والعزف التي تتطلب موهبة خاصة وارتياضاً شخصياً طويلاً، في حين يفرض عصر انتشار التدوين الموسيقي اليوم، اضافة الى الموهبة، مهارات اخرى تتلخص في استخدام النص الموسيقي المدون في طبقة والعزف بطبقة جديدة. ونظرا لندرة تعرض كتب مباديء نظريات الموسيقى العربية لهاتين الظاهراتين وكثرة وجود الأخطاء التي تعرقل الأداء الفوري للمدونات الموسيقية والناجمة عن قلة المام الملحنين والعازفين بمباديء نسابة وتصوير المقامات لكثرتها ولقلة اكتراث التعليم الموسيقي وأدبياته بتعليمها، اقتضت الضرورة تثبيت مباديء النسابة والتصوير على غرار الطريقة الاوروبية التي تلتزم البساطة وتتجنب التعقيد.

المقدمة:

النسابة والتصوير والطبقة– مصطلحات تداولها الموسيقيون الاوربيون في حياتهم العملية وادبياتهم منذ زمن بعيد، وقام العرب بنقلها الى لغتهم، في القرن 20 من خلال ترجماتهم لمباديء نظريات الموسيقى الاوربية، واضعين نصب اعينهم علاقة تلك المصطلحات بتطبيقاتهم الموسيقية. فورد مصطلح نسابة او قرابة المقامات بمقابل relative، ومصطلح تصوير بمقابل transposition، ومصطلح طبقة بمقابل tonality.

واذ تتميز الثقافات الموسيقية لدى معظم الشعوب، بظاهرة نسابة المقامات فيما بينها وتصويرها في طبقات مختلفة، فقد كان المقصود بالمصطلح الأول توفر حرية الانتقال عمليا وبلا تكلف، من مقام الى آخر دون اللجوء، في اكثر الاحوال، الى اشارات تحويل مفتاحية اضافية، وتلك ظاهرة وجدت مع الموسيقى في طريق تطورها التاريخي الكبير منذ الحضارات القديمة، وقد ظهرت مؤشراتها في نظام ترتيب المقامات اليونانية القديمة، وترتيب المقامات العربية لدى ابن سينا والارموي بالرغم من عدم التركيز على شرح تلك الظاهرة وتفسيرها، لانها لم تفرض نفسها، انئذ، كمشكلة، وبالتالي استغناء الدراسات النظرية عن الكتابة فيها.

ولو تناولنا المصطلحين الأخيرين– التصوير والطبقة– فالمقصود بهما نقل المؤلفة الموسيقية من طبقة الى أخرى. وقد اتسع استخدام التصوير، بخاصة، في التطبيقات الغنائية، كوساطة تتيح أداء الأغنية في مدى صوتي مريح لحلق المغني. كما ويستخدم في نقل مؤلفة مكتوبة لآلة موسيقية معينة، لعزفها على آلة أخرى تختلف بمداها الصوتي عن الآلة السابقة. وفي عملية التصوير، تنتقل النغمات كافة للأعلى او للأسفل لبعد معين يوائم حدة الطبقة المنقول إليها. وقد بلغنا بان الموسيقى العربية عرفت هذه التقنية ابان ازدهار الحضارة العباسية، في إشارة ليحيى بن المنجم (ت 912م) الى أهمية التصوير بقوله "تكثير الطبقات، والاتساع فيها، لينتقل المنتقل منها الى أوفقها وأسهلها عليه"[2]. كما روى الاصفهاني (ت 967م) حادثة تشهد على صعوبة وقلة استعمال الموسيقيين لتقنية التصوير انئذ، عمليا، حين اشاد الخليفة الواثق (ت 847م) بكفاءة اسحق الموصلي (ت 850م) عندما عزف في حضرته على عود فاسد مشوش التسوية، قائلا له "والله ما رايت ولا

سمعت به[3]! اطرح هذا على الجواري، فقال اسحق: هيهات يا أمير المؤمنين، هذا لا تعرفه الجواري ولا يصلح لهن.. بهذا أخذت نفسي ورضتها عليه.. فما زلت استنبطه بضع عشرة سنة حتى لم يبق في الأرض موضع على طبقة من الطبقات، الا وانا اعرف نغمته كيف هي، والمواضع التي يخرج النغم كلها منه فيها، من أعاليها الى اسافلها، وكل شيء فيها يجانس شيئا غيره، كما اعرف ذلك في مواقع الدساتين[4]، وهذا شيء لا تفي به الجواري. قال له الواثق: صدقت، ولئن مت لتموتن هذه الصناعة معك، وأمر له بثلاثين ألف درهم"[5].

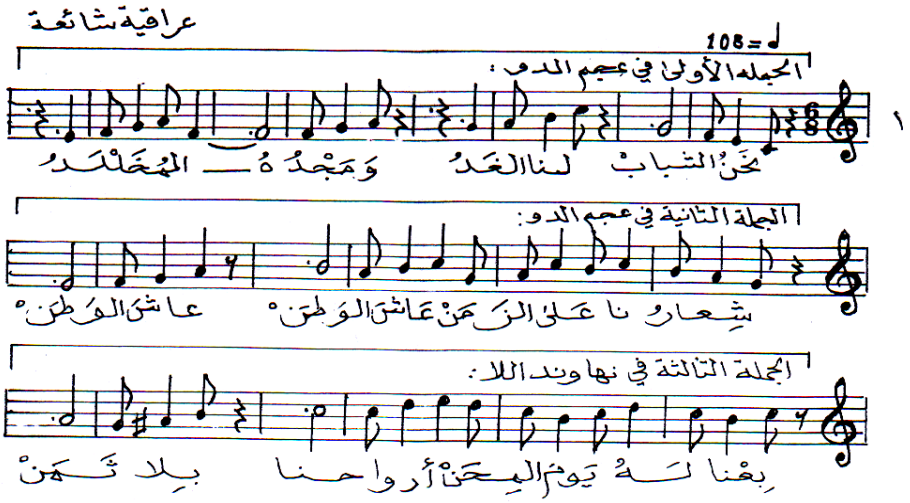
ويرجع سبب قلة اكتراث الموسيقيين العرب، منذئذ وحتى اليوم، بتقنية الأداء في طبقات مختلفة، الى دابهم على تسوية معازفهم وفقا للطبقة المطلوبة والتي تناسب حلوق من يرافقون او العزف في الطبقة الأكثر تداولا والتي استسهلوا العزف فيها. ولا يعزفون في طبقات أخرى الا اذا اضطروا الى ذلك، وعدد تلك الطبقات محدود جداً، ولا يتجاوز ثلاث او أربع "فقد جرت العادة عند القدامى اقتصار تصوير المقامات للبعد ذي الأربع او الخمس التامين بحيث ما كان قراره على الدو يجعل على الفا وما كان على الري يجعل على الصول او اللا وما كان على المي يجعل على اللا او السي"[6].

ولم يكن لهم حاجة بالعزف في الطبقات الأخرى التي يحتمل ان تقوم على كل درجة من درجات السلم ألاثني عشري الملون (chromatic) بسبب تجنبهم استعمال التغيرات المقامية (modulation) في تأليف ألحانهم او لعدم حاجتهم الى تلك الوسائط التعبيرية في التلحين، او اقتصارهم على التغيير الذي يحدث ضمن جنس المقام وهو ذات مفهوم "تحويل المقام" الذي كان معروفا في أوربا القرن 17 باسم modi alterato بالنسبة للاغاني التي تبدا بنغمة وتنتهي بنغمة أخرى.

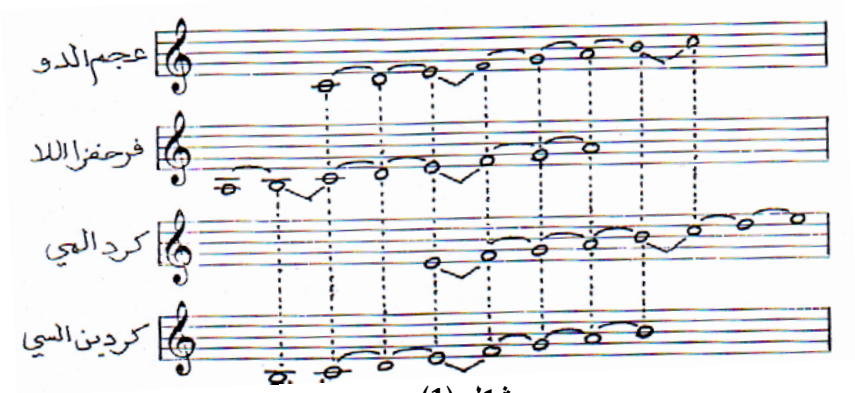
ويستشف من الرواية انفة الذكر، ان اسحق الموصلي قد لهج وراء تحقيق المعجزات، التي سمعها عن براعة العازف الفارسي الأسطوري المعروف بالفلهيذ [7]، ولعله قد افتعل تلك الحادثة، في حضرة الواثق بعد استعداده لها، رغبة في الشهرة وبز الآخرين بمهارته التي اكتسبها بعد ارتياضه عليها– كما قال– "بضع عشرة سنة" ولاشك في صدق قوله بان "هذا شيء لا تفي به الجواري" لان المعروف اليوم بان النساء اقل كفاءة في العزف الشفاهي وارتجال الألحان، فكيف بهن، والحالة هذه، بالعزف في طبقات أخرى يتطلب اتقانها سنين

طويلة من الارتياض عليها. وبالرغم من ان كراسات وتمارين العزف على الآلات في الوقت الحاضر، تؤكد أهمية إتقان هذه التقنية بالنسبة للعازفين المحترفين، الا ان اسحق الموصلي لم يفكر في تعليم تلاميذه تقنية العزف في طبقات أخرى، ولعله ركز على الطبقة المتداولة التي درج عليها العازفين في أداء كل مقام، ربما لان ممارسة الموسيقى لم تبلغ مستوى الاحتراف الذي عليه اليوم عالميا، فباستطاعة العازفين المرافقين للمغنين على الأكثر من تصوير دور الآلة المرافقة مستخدمين النص الموسيقي المدون في الطبقة الاصلية. وبعض العازفين يتمتعون بمهارة تصوير المؤلفة على السماع.[8]

نسابة المقامات ضمن الطبقة الواحدة

وصلتنا سلالم المقامات العربية في القرن 20 مدونة في طبقات مختلفة متداولة تناسب تقنية العزف على العود او تناسب حلوق المغنين الذين يرافقهم. فجاء سلم العجم مستقرا على السي المخفوضة (في طبقة الخافضتين) وجاء النهاوند مستقراً على الدو (في طبقة الثلاث خافضات) وبما أنهما مرادفين للسلمين الاوروبين الكبير والصغير فان ذلك يناقض مبدأ نظريات الموسيقى القائل: "اذا اشترك مقامان او اكثر بدليل[9] واحد يعتبران نسيبين (relative)".[10] فان المقامات النسيبة تتسم بسهولة انتقالها من احدها الى الأخر لحنيا وتمزيجياً بسلاسة بحكم تصويتها في ذات الطبقة. وعلى سبيل المثال ، فان النسيب الصغير للدو الكبير (العجم) هو اللا الصغير (النهاوند) (في الطبقة المطلقة الخالية من إشارات التحويل المفتاحية). ويمكن ملاحظة ذلك بوضوح في نوع التغيير المقامي الاكثر انتشارا بين المقامين المذكورين (مثال1):

فان نسابة هذين المقامين، تتيح ازاحة مركز الاستقرار من موقعه الدو، بسهولة نسبية، ليحل في اللا، حيث يسود الإحساس بطابعين الاول مضيء والثاني قاتم. فليس من قبيل الصدفة ان يقوم قرار كل مقام على درجة معينة من تلك الطبقة بمقتضى نظرية الاستجابة الصوتية[11] التي يمكن تلخيصها باعتبار حدة الصوت التي يستجيب لها السمع تتحدد بطيفها التمزيجي (harmony) المعقد وليس بعدد ذبذبات نغمتها الأساسية.(12)

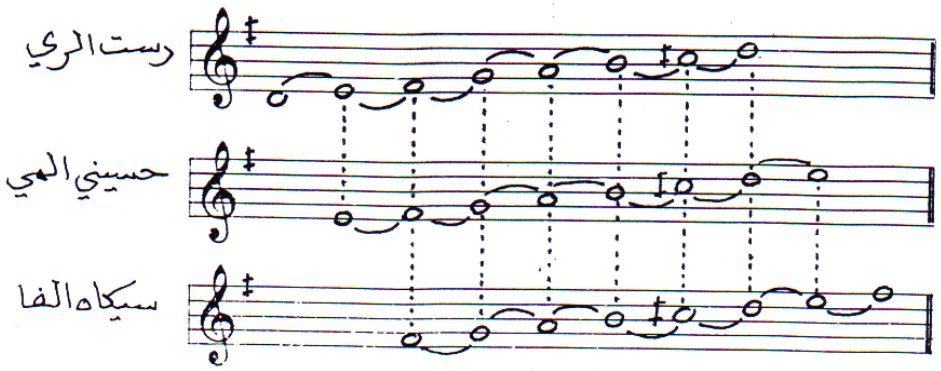
ونظراً لقيام الكرد على الدرجة الخامسة للسلم الصغير الخالص (pure- minor) – الذي يعرف في الموسيقى العربية باسم الفرحفزا– وقيام الكردين(13) على الدرجة الخامسة من مقام الكرد، لذلك، يمكن اعتبار كل من المقامات الأربعة السابقة الذكر نسيبة لبعضها كما في التسلسل البياني (شكل 1)



شكل (1)

وهكذا فان نسابة سلالم المقامات السابقة تجعلها تبدا من درجات متباينة وتعتبر مقامات مختلفة تماما، ليس من حيث تسميتها فحسب، بل ومن حيث تصميمها، وما كان لأبعادها ان تلتقي من حيث النوعية لو كان قرارها واحداً.

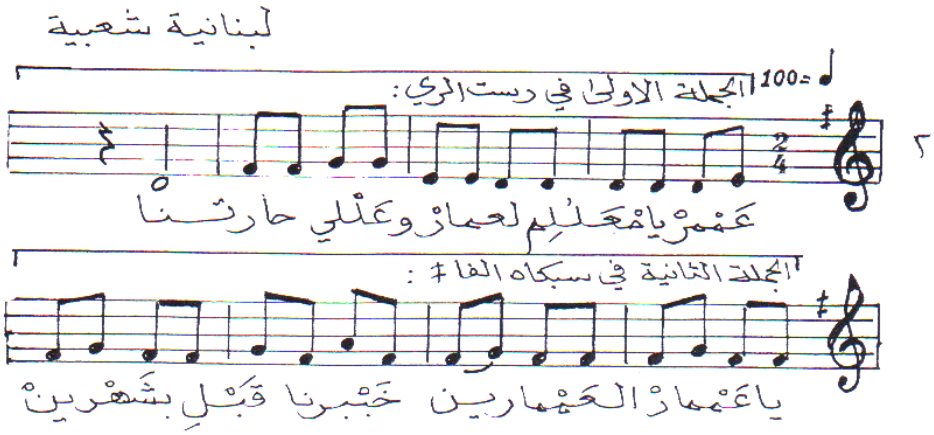
ولا تقتصر النسابة تلك، على صنف المقامات الكبيرة– الصغيرة وفروعها فحسب، بل على صنف المقامات المتوسطة (التي تحتوي خطواتها على بعد ثلاثة أرباع الطنيني) كما في مقام الرست الذي ينسب اليه مقام الحسيني (احد فروع البياتي) ومقام السيكاه، اذ يقام الحسيني على الدرجة الثانية (المي) من سلم الرست، ويقام السيكاه على الثالثة (الف نصف المرفوعة) وبكلمة أخرى، تخطو درجات الحسيني كافة، بموازاة درجات الرست، ابتداءاً بدرجته الثانية، وتخطو درجات السيكاه بموازاة الرست ابتداءاً بدرجته الثالثة، ويظهر ذلك في الطبقة المطلقة كما في التسلسل البياني (شكل 2)



شكل (2)

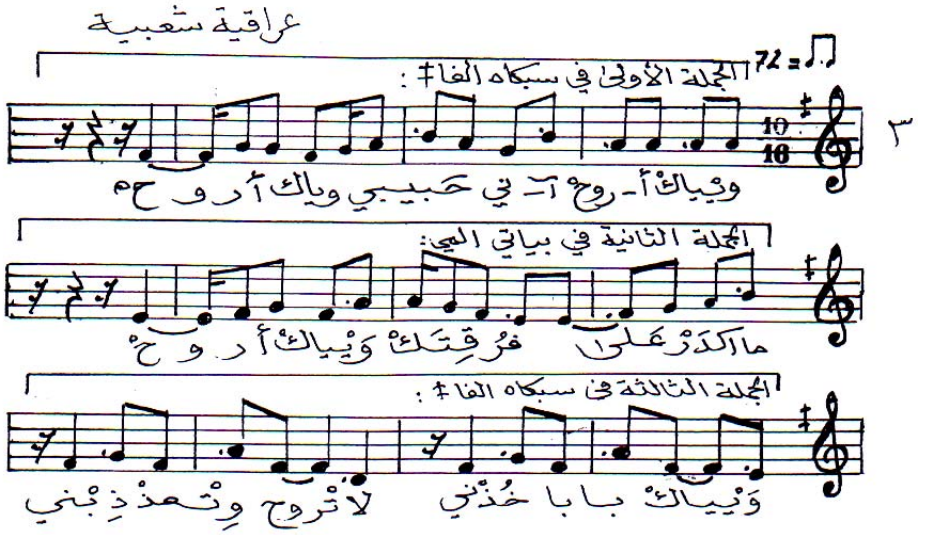
والملاحظ بان السلالم السابقة تبدا من درجات متباينة، وتعتبر مقامات مختلفة تماما، ليس من حيث تسميتها فحسب، بل ومن حيث تصميمها. ولو كان القرار واحدا بالنسبة للمقامات كافة، لما كان لخطواتها ان تلتقي من حيث النوعية. ومن الطريف في علاقة هذه المقامات فيما بينها، الظاهرة التالية: ففي أثناء أدائنا لمقام الرست، وما ان نتوقف على درجته الثالثة (الفا نصف المرفوعة) حتى نشعر باننا في مقام السيكاه، ويقل الانتقال من الرست الى الحسيني، ويحدث ذلك دون التوقف على الدرجة الثالثة بل على الثانية المي

وذلك، ما يمكن ملاحظته في انتقال الأغنية التالية من رست الري الى نسيبه سيكاه الفا نصف المرفوعة المي) (مثال 2):



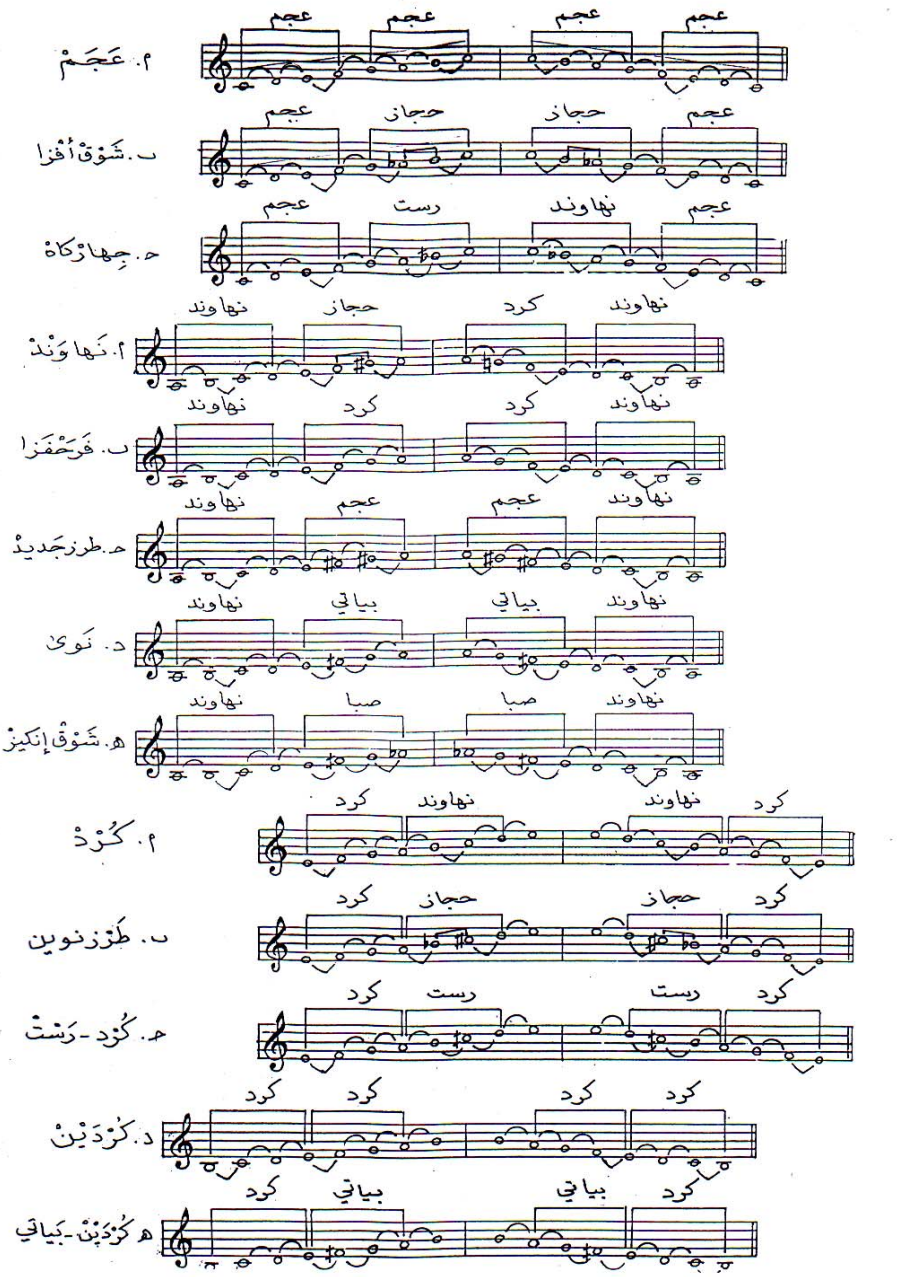
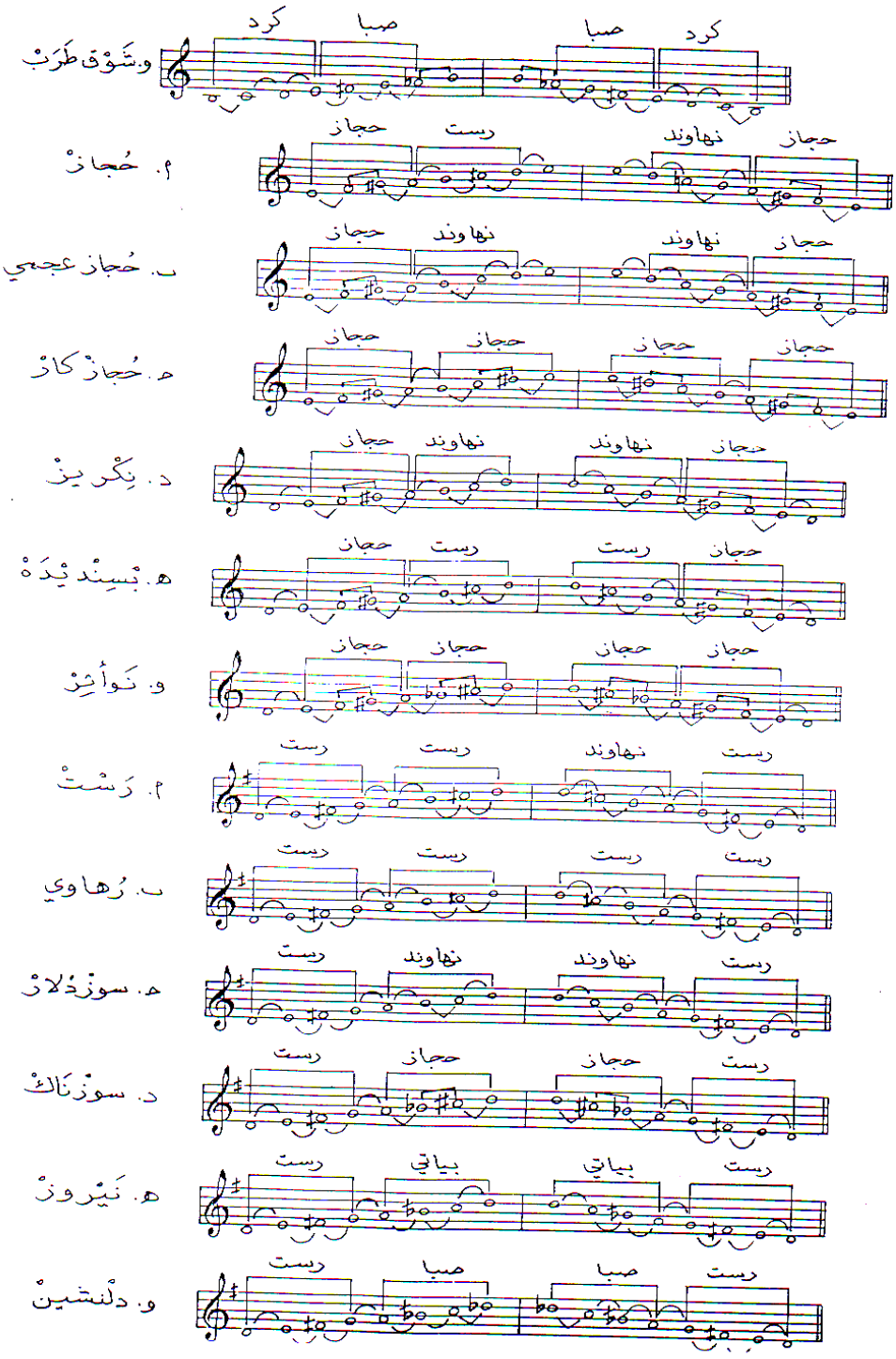
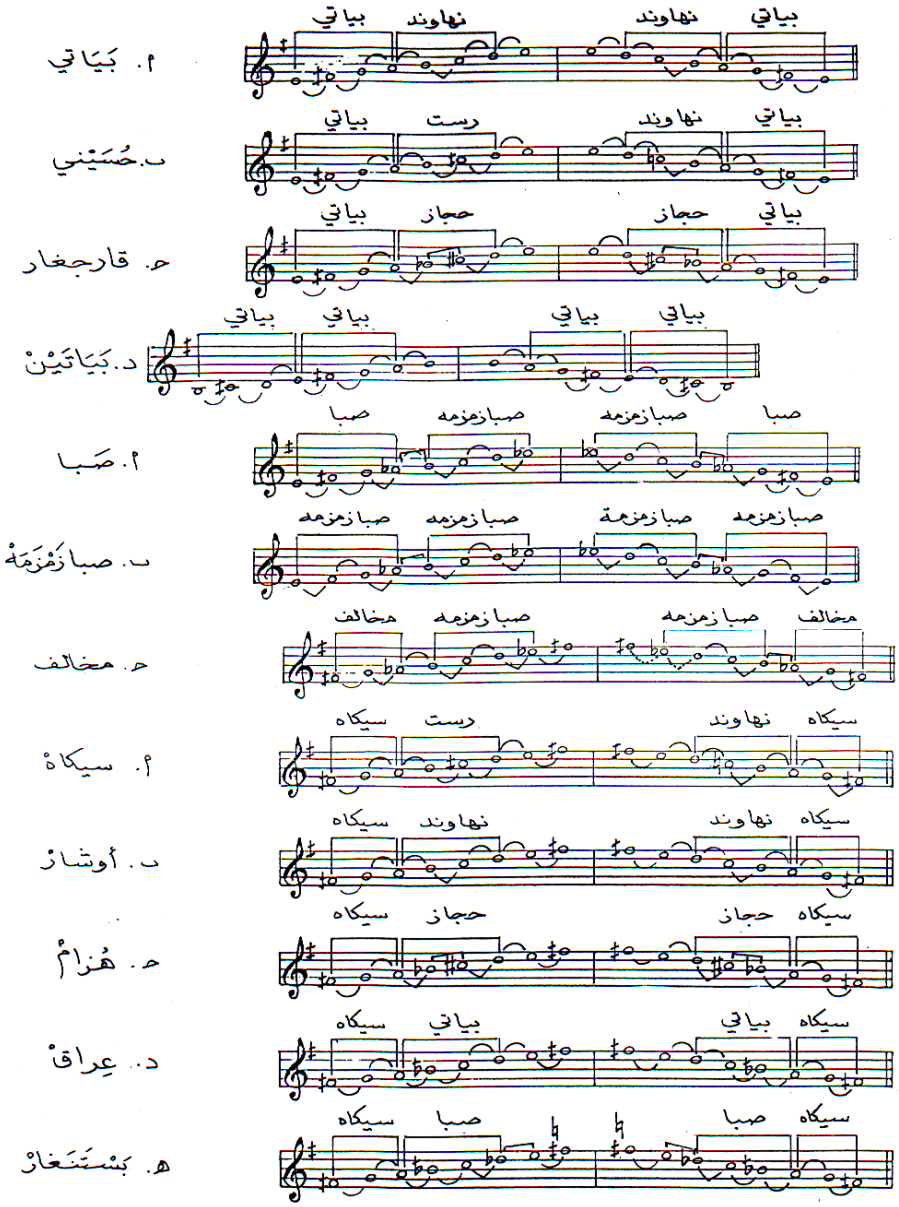
٢

وفيما يلي، مثال اخر لاغنية تنتقل بسلاسة من السيكاه الى البياتي (الحسيني) وبالعكس (مثال3):

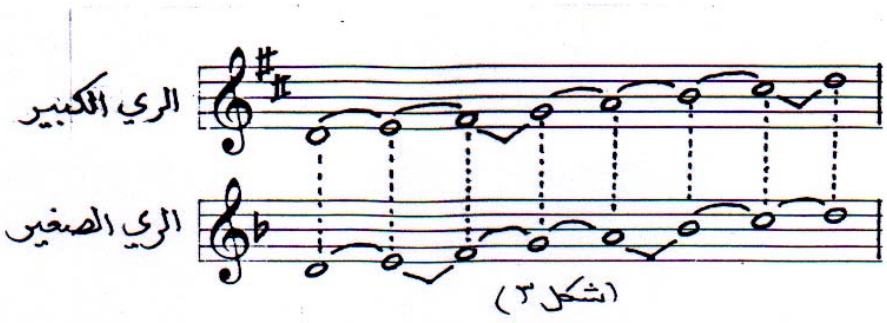


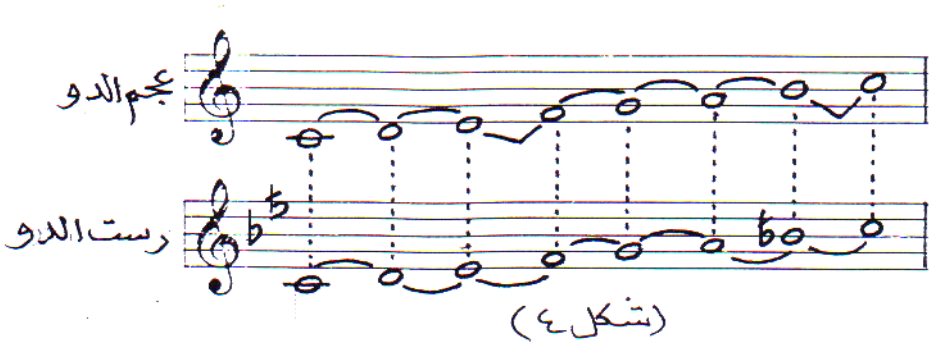
٣

وذلك ما يمكن ملاحظته في الانتقال من الفرحفزا او النهاوند الى الكرد او الكردين. وتتسم المقامات النسيبة بنعومة الانتقال من قرار احدها الى الآخر، مما يمنح تلك الانتقالات طابعا هادئا متغير اللون، الا انه يحتمل معالجة تعبيرية اخرى. وان نسابة المقامات فيما بينها وكما سبق واشرنا هو ذات مفهوم "تحويل المقام– Alterato modiu) الذي كان معروفا في أوربا القرن 17 بالنسبة للاغاني التي تبدا بنغمة وتنتهي بأخرى. وفيما يلي جدولا بسلالم المقامات السباعية العربية المستعملة في الأغاني، مدونة حسب ترتيب نسابتها ببعضها ضمن طبقة واحدة هي الطبقة المطلقة، باعتبارها الأسهل، وابتداءاً بالمقامات الكبيرة– الصغيرة وانتهاءاً بالمقامات المتوسطة (جدول 1):

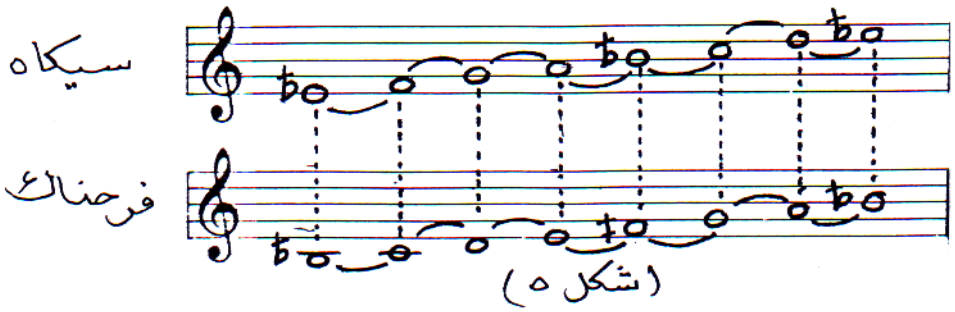

أ. عَجَمْ
عجم عجم عجم عجم
ب. شَوْقْ أفزا
عجم حجاز حجاز عجم
ج. جِهاركاهْ
عجم رست نهاوند عجم
أ. نَهاوَنْدْ
نهاوند حجاز كرد نهاوند
ب. فَرَحْفَزا
نهاوند كرد كرد نهاوند
ج. طرز جَديدْ
نهاوند عجم عجم نهاوند
د. نَوى
نهاوند بياتي بياتي نهاوند
هـ. شَوْقْ إنكيزْ
نهاوند صبا صبا نهاوند
أ. كُرْدْ
كرد نهاوند نهاوند كرد
ب. طَرْزنوين
كرد حجاز حجاز كرد
ج. كُرد - رَسْتْ
كرد رست رست كرد
د. كُرْدَيْنْ
كرد كرد كرد كرد
هـ كُرْدَيْنْ - بَياتي
كرد بياتي بياتي كرد

وشَوْق طَرَبْ
كرد صبا صبا كرد
أ. حُجازْ
حجاز ريست نهاوند حجاز
ب. حُجاز عجمي
حجاز نهاوند نهاوند حجاز
ج. حُجازْ كارْ
حجاز حجاز حجاز حجاز
د. نِكْريزْ
حجاز نهاوند نهاوند حجاز
هـ. بْسِنْدِيدَهْ
حجاز ريست ريست حجاز
و. نَوأثِرْ
حجاز حجاز حجاز حجاز
أ. رَسْتْ
ريست ريست نهاوند ريست
ب. رُهاوي
ريست ريست ريست ريست
ج. سوزْدُلارْ
ريست نهاوند نهاوند ريست
د. سوزْنَاكْ
ريست حجاز حجاز ريست
هـ. نَيْروزْ
ريست بياتي بياتي ريست
و. دلْنشينْ
ريست صبا صبا ريست

أ. بَيَاتي
ب. حُسَيْني
ج. قارجغار
د. بَيَاتَيْنْ
أ. صَبا
ب. صبا زَمْزَمَهْ
ج. مخالف
أ. سيكاهْ
ب. أوشارْ
ج. هُزامْ
د. عِراقْ
هـ. بَسْتَنَگارْ

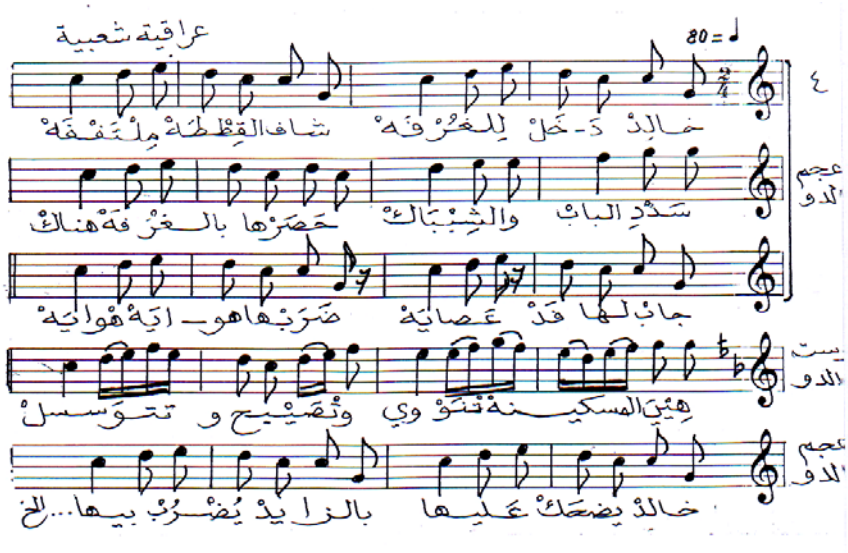
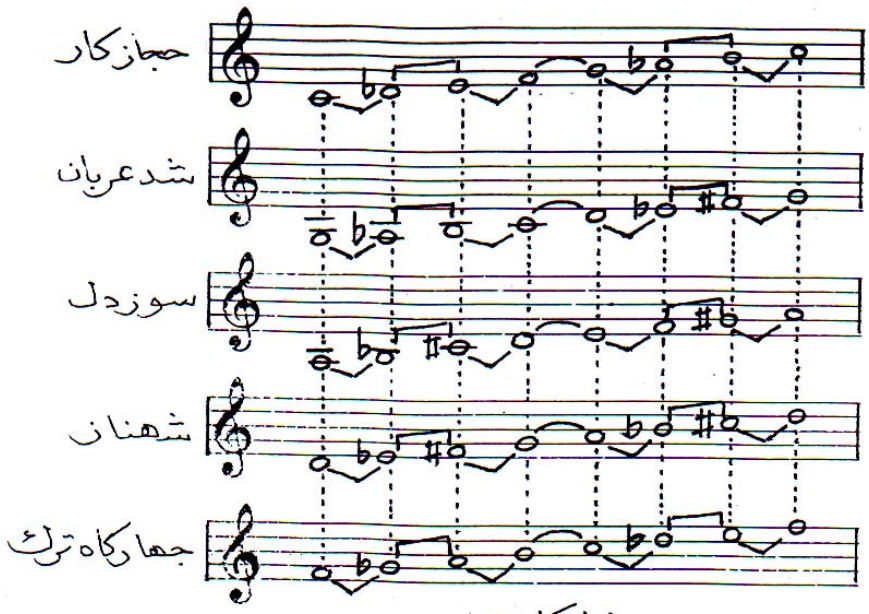
(جدول ١)

ويجدر بالذكر هنا مصطلح التوازي parallel الذي سبق ان ورد في السياق- فهو المصطلح الذي يطلق في نظريات الموسيقى الأوربية، على سلمي المقامين الكبير والصغير المشتركين بنغمة الدرجة الأولى (القرار) وحيث يمكن على سبيل المثال اعتبار الري الكبير- الموازي الكبير لسلم الري الصغير (شكل3):

وان ظاهرة التوازي تنطبق على المقامات كافة، سواء كانت منظومة في السلالم الكبيرة- الصغيرة او المتوسطة، كما في عجم الدو ورست الدو الموازيين لبعضهما والمشتركين في التعبير عن طابعين متناقضين في أغنية الأطفال أدناه (شكل4) (مثال 4)



وفي الموسيقى العربية الاحترافية المعاصرة، يمكن ملاحظة توازي النهاوند والرست، في مقطع "اخفي هواك عن العيون" من أغنية "حبيبتي من تكون" غناء عبد الحليم حافظ، وتوازي الصبا مع العجم، في أغنية "فكروني" لام كلثوم.

وانطلاقاً من مفهوم التوازي ، انف الذكر لا يمكن اعتبار المقامين التاليين (المدونيين في الطبقتين المتداولتين) متوازيين. لانهما مقام واحد مصور في طبقتين مختلفتين بالرغم من اختلاف اسميهما: (شكل 5)

(شكل ٥)

وهذا ينطبق على مقامي الهزام وراحة الارواح، كما ينطبق على التسميات المختلفة لمقام واحد مصور في طبقات مختلفة: (شكل 6)

(شكل ٦)

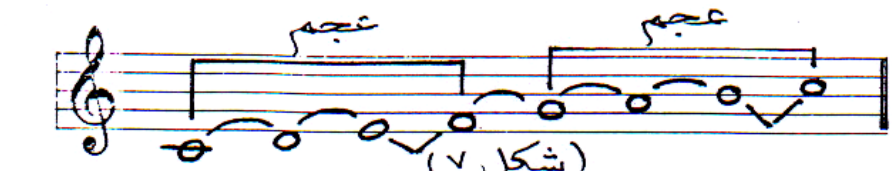
ويوصي الكثير من المنظرين العرب المعاصرين، الذين يقلقهم تضخم عدد التسميات المقامية، بعدم جدوى تسميات مختلفة للمقام في طبقات مختلفة والاكتفاء بالإشارة الى الطبقة بالقول مثلا رست الدو او الصول او سيكاه المي نصف المخفوضة او سيكاه السي نصف المخفوضة، وما الى ذلك.

تصوير المقامات

بالرغم من عدم حاجة الموسيقيين العرب للكتابة في طبقات تكثر فيها إشارات التحويل الا ان مدونات القرن 20 الموسيقية تشهد اخطاءاً كثيرة في ترتيب إشارات الرفع والخفض المفتاحية وتسلسلها والخلط بينها، فلا يجوز، مثلا، استعمال رافعة الفا الى جانب خافضتي السي والمي في دليل مقام حجاز الري، رغبة في اختزال تكرار رفع الفا اينما ظهرت في سياق المؤلفة، فلابد من الالتزام بقواعد التصوير الأوربية رغبة في الحفاظ على نسابة المقامات ببعضها وأصولها وتفرعاتها وعدم الإخلال بتلك القواعد على حساب الاختزال فقد "قام بعض الفنانين العرب امثال المرحوم توفيق الصباغ بكتابة العوارض[14] اول القطعة [في

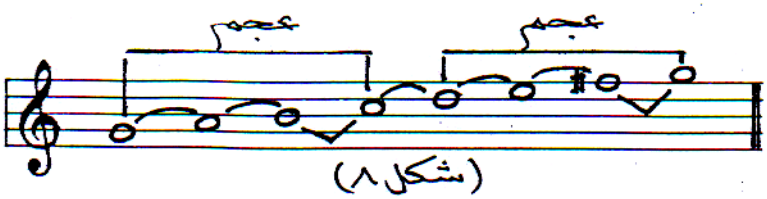
الدليل] بدون أي ترتيب، كما قاموا بالخلط بين الخوافض والروافع في ان واحد حسبما يقتضيه المقام العربي الذي يكتبونه؟"[15]. فاذا كان هناك أخطاء في تدوين الطبقات السهلة فكيف سيكون الحال اذا احتجنا للتدوين في طبقة الأربع رافعات او الخمس خافضات! والحفاظ على تسلسلها وترتيبها دون الخلط بينها في الدليل! كما تجدر الإشارة الى ضرورة تجنب المبالغة في تكثير الطبقات لدرجة ان يتولى البعض[16] وهم الاعتقاد بقيام الطبقات على كل درجة من درجات السلم "الشرقي" النظري الافتراضي المكون من اربع وعشرين درجة الناتج عن تقسيم السلم الأوربي الملون (chromatic) الاثني عشري. وفي ذلك افراطاً وافتعالا للتعقيد بحكم كون ذلك السلم افتراضي بحت وغير عملي. وهكذا يمكن الاكتفاء بمعرفة دلائل المقامات العربية كافة في الطبقات القائمة على درجات السلم الملون (دو، دو المرفوعة، ري... الخ) سواء باتجاه الرافعات او الخافضات كالأتي:

أ- دليل طبقات الرافعات:



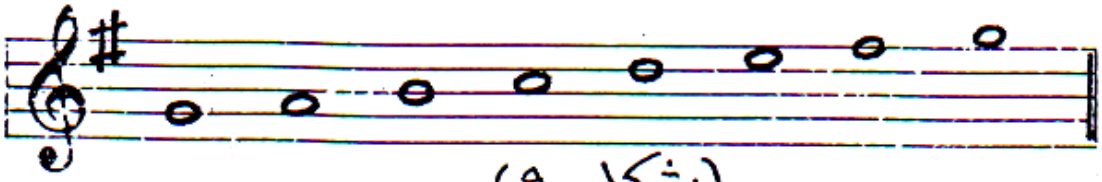
(شكل ٧)
عجم الدو في الطبقة المطلقة

لنفترض ان الجنس الأعلى من سلم عجم الدو هو الجنس الأسفل في سلم عجم جديد، فعند وضع الجنس الأعلى لهذا السلم (ري، مي، فا، صول) يتحتم رفع الفا للحصول على جنس مماثل للأسفل: (شكل 8)



(شكل ٨)

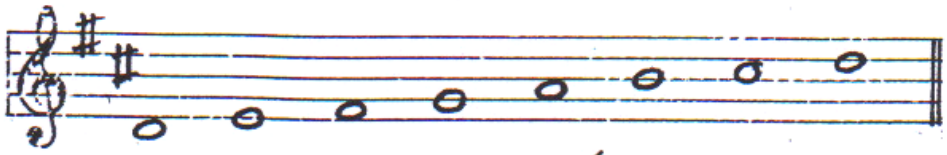
وعليه فان عجم الصول يحتوي على رافعة واحدة هي الفا المرفوعة التي تصبح دليلا لمقام العجم في طبقته الجديدة– الصول، بوضعها في بداية المدرج بعد المفتاح مباشرة: (شكل 9)

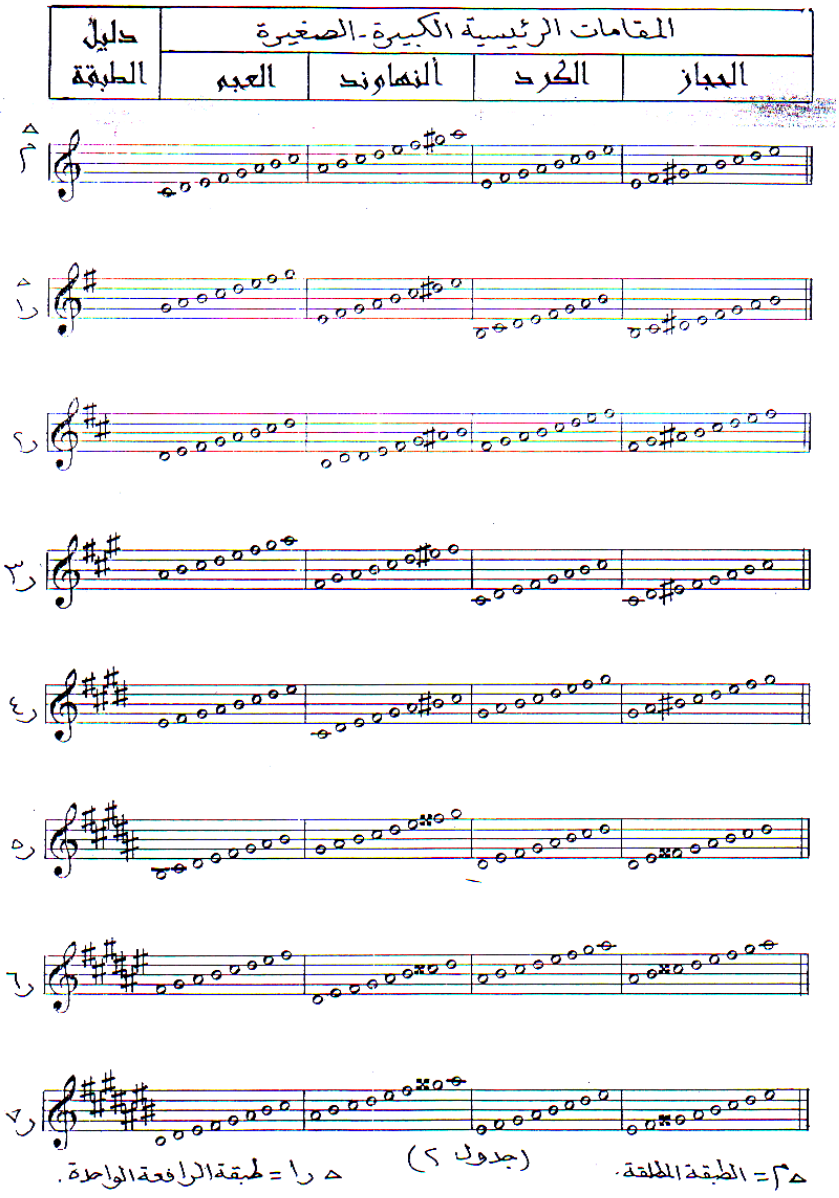

(شكل ٩)

وبناءاً على وقوع العجم على درجة الصول، فسيقع نسيبه النهاوند على المي، ونسيبهما الكرد والحجاز على السي، وهذا ينطبق على دلائل المقامات المتفرعة عن كل مما سبق. فيقع الكردين على الفا المرفوعة والنكريز على اللا.

واذا اجرينا العملية السابقة على المقام الجديد (عجم الصول) فاننا سنحصل على عجم الري الذي يحتوي دليله على رافعتين– الفا المرفوعة والدو المرفوعة: (شكل 10)

وبهذا سيقع نسيبه النهاوند على السي، ونسيبهما الكرد والحجاز على الفا المرفوعة.


(شكل ١٠)

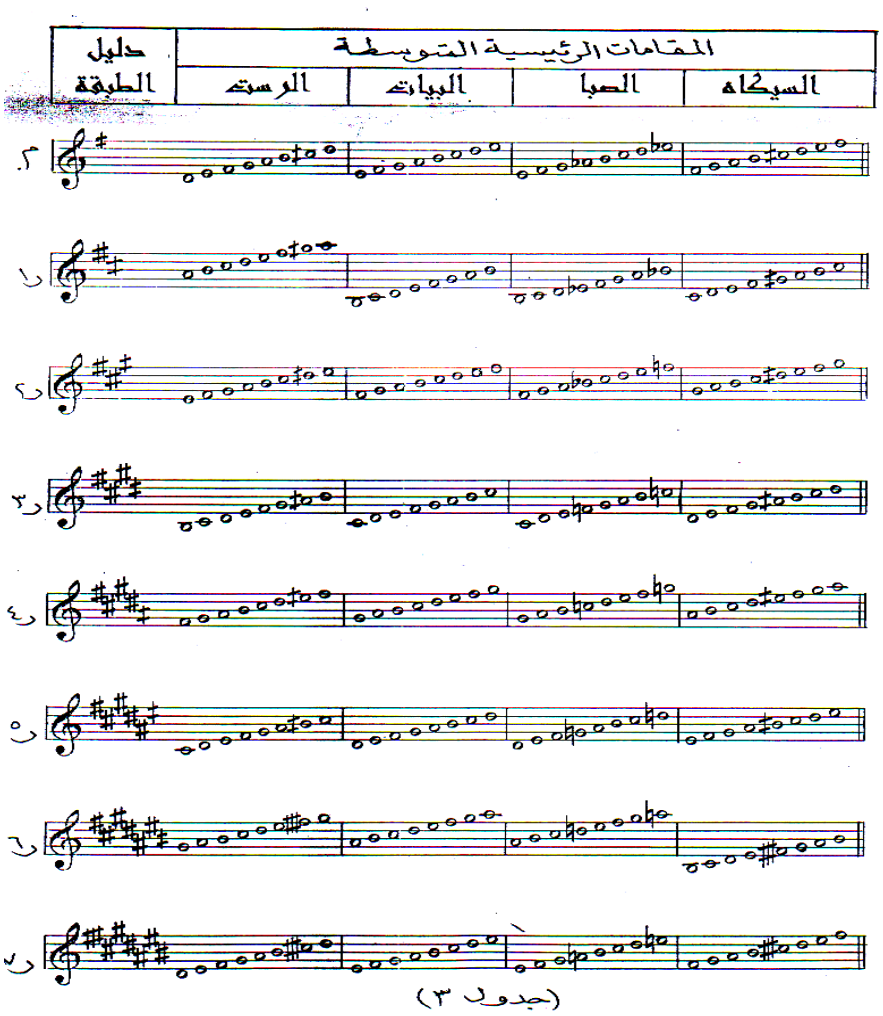
وهذا ينطبق على دلائل المقامات المتفرعة عن كل منهما. واذا تابعنا، على هذا المنوال، في حلقة من سبع عمليات، نحصل على دلائل الرافعات التي تشكل المقامات الكبيرة– الصغيرة الرئيسية (العجم والنهاوند والكرد والحجاز) (جدول 2)

والملاحظ في كل خطوة من الجدول السابق:

وجود مقام يبعد قراره عن سابقه للبعد الذي بالخمس التام الصاعد. لذا، تعرف هذه الحلقة بدائرة الخامسات الصاعدة.

يضاف الى كل دليل جديد رافعة واحدة (الدرجة السابعة في المقام) وبالترتيب المعروف بالصاعد: فا، دو، صول، ري، لا، مي، سي.

لا تثبت في الدليل اشارة الرفع الطارئة الخاصة بدرجة النهاوند الـ 7، لانها تخص الجنس الاعلى فيه. كما ان اشارتي الرفع الطارئتين على درجتي الحجاز الـ 3 و الـ 6. لا تثبتان في الدليل ايضا باعتبار الاخيرة ذات علاقة بالجنس الاعلى للحجاز بينما الاخرى هي سابعة النهاوند الذي يقوم على درجته الـ5.

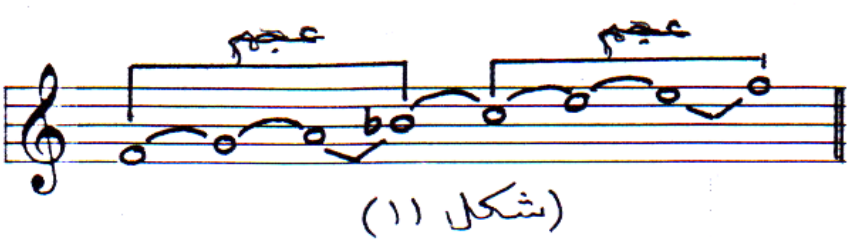
ولا يختلف دليل مجموعة المقامات المتوسطة عن المقامات السابقة، الا بإضافة اشارة نصف الرافعة ابتداءاً بالفا نصف المرفوعة، في الطبقة المطلقة الخالية من اشارات التحويل (كما في رست الري، مثلاً) وانتهاءاً بالفا المرفوعة ونصف في طبقة السبع رافعات التي تحتوي على سبع اشارات رفع (كما في رست الري المرفوعة، مثلا) فالملاحظ، في الدليل، إضافة إشارة نصف الرافعة على بعد ذي الخمس من اخر رافعة توجد في الدليل: (جدول 3)


المقامات الرئيسية المتوسطة
دليل الطبقة
السيكاه
الصبا
البياتي
الرست

(جدول ٣)

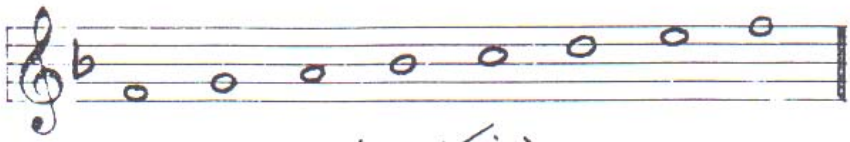
ب. دليل طبقات الخافضات:

لنفترض، هذه المرة، ان الجنس الأسفل من سلم عجم الدو هو الجنس الأعلى من سلم عجم جديد، فعند وضع الجنس الأسفل (فا، صول، لا،سي) يتحتم خفض السي للحصول على جنس مماثل للجنس الأعلى: (شكل 11)



(شكل ١١)

وعليه، فان مقام عجم الفا، يحتوي على خافضة واحدة هي السي المخفوضة والتي تصبح دليلا له، بوضعها في اول المدرج بعد المفتاح: (شكل 12)

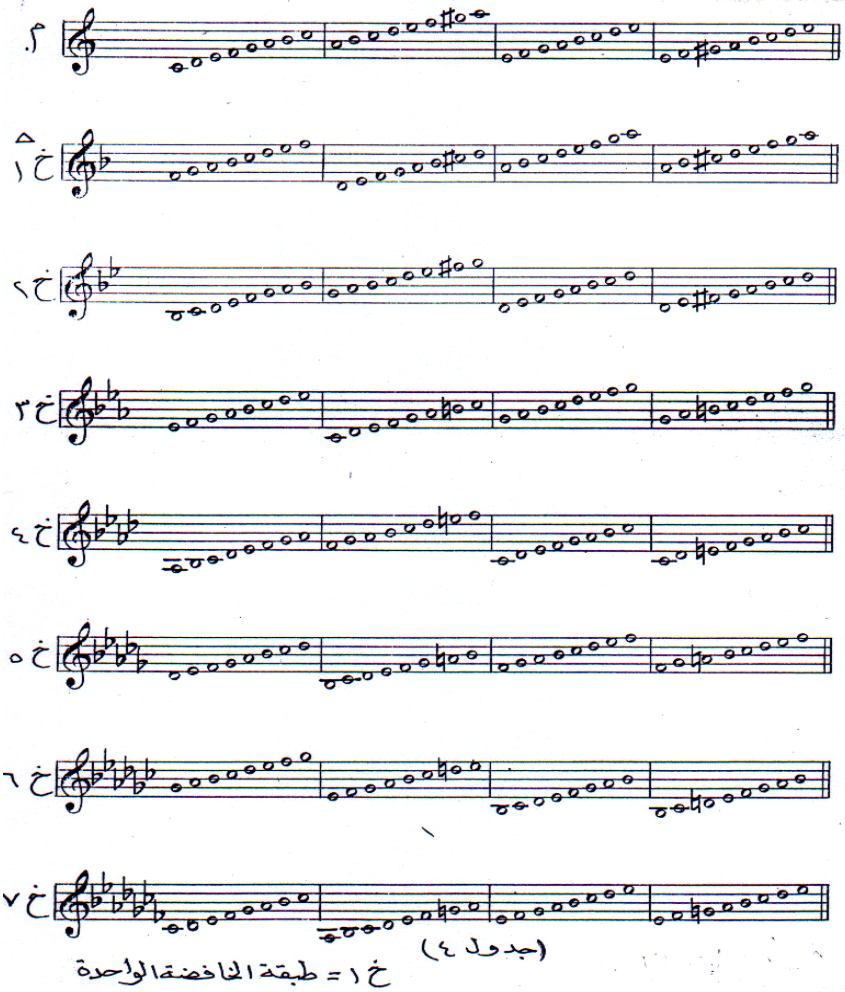


(شكل ١٢)

وبناءاً على وقوع العجم على درجة الفا، فسيقع نسيبه النهاوند على الري، ونسيباهما الكرد والحجاز على اللا. وهذا ينطبق على دلائل المقامات المتفرعة عن كل من المقامات الأربعة السابقة.

وبعد المتابعة على هذا المنوال، في حلقة من سبع عمليات، نحصل على الدلائل المكونة من الخافضات، التي تشكل المقامات الكبيرة– الصغيرة الرئيسية الأربعة– (العجم والنهاوند والكرد والحجاز): (جدول 4)

دليل الطبقة	المقامات الرئيسية الكبيرة والصغيرة			
	الحجاز	الكرد	النهاوند	العجم



(جدول ٤)

خ ١ = طبقة الخافضة الواحدة

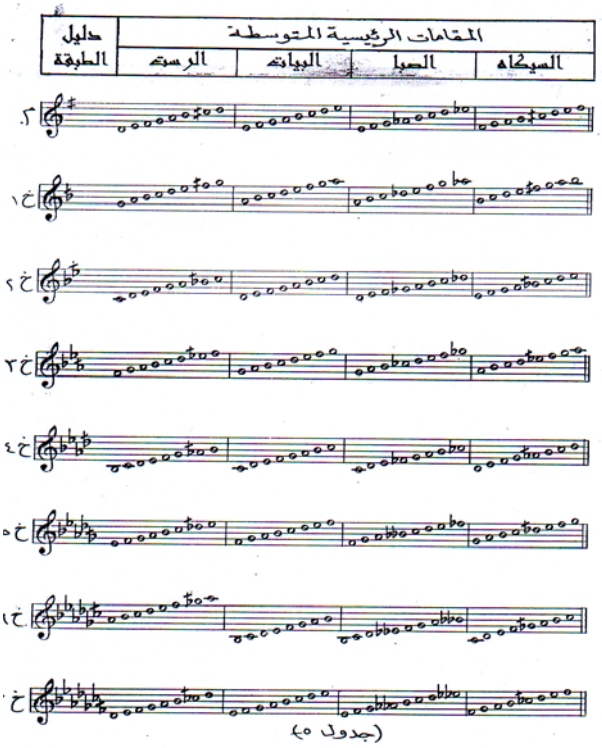
الملاحظ في كل خطوة من الجدول السابق ما يلي:

وجود مقام يبعد قراره عن سابقه بسعة البعد ذي الخمس التام الهابط، لذا تعرف هذه الحلقة بدائرة الخامسات الهابطة.

يضاف الى كل دليل خافضة واحدة (العلامة المميزة للمقام) وبترتيب معاكس للرافعات، والمعروف بالترتيب الهابط: سي، مي، لا، ري، صول، دو، فا.

ان اشارات الرفع الطارئة، على مقامي النهاوند والحجاز، تخضع لذات القواعد المماثلة في طبقات الرافعات السابقة.

لا يختلف دليل مجموعة المقامات المتوسطة عن المقامات الكبيرة– الصغيرة، الا بإضافة إشارة نصف الخافضة الى دليل طبقات الخافضات ابتداءاً بالسي نصف المخفوضة في طبقة الخافضة الواحدة (رست الصول) وانتهاءاً بالفا نصف المخفوضة في طبقة الخافضات السبع (رست الري المخفوضة) فالملاحظ، تحول اخر خافضة في الدليل الى نصف خافضة (جدول 5)



(جدول 5)

وخلاصة القول في عملية التصوير، تتحول جميع الأصوات باتجاه الحدة او الثقل لبعد يساوي الحدة ما بين الطبقة السابقة والطبقة الجديدة المتحول اليها. ففي إجراء التحويل للبعد نصف الطنيني باتجاه الحدة (للاعلى) او باتجاه (الثقل) (للاسفل) أحيانا يحتمل ان لا تتغير سوى إشارات التحويل المفتاحية والعرضية الفجائية، بينما تبقى العلامات الموسيقية في مواقعها دون تغيير (كما في التصوير من عجم الدو الى عجم الدو المرفوعة او المخفوضة). كما يمكن تحقيق عملية التصوير بوساطة تغيير المفتاح وإشارات التحويل التابعة له، بينما تظل العلامات الموسيقية كما هي في مواقعها، كما في استبدال مفتاح الصول بمفتاح الفا يتحقق التصوير للبعد الذي بالاثنتين الصغير (نصف الطنيني) الهابط للأسفل عبر الذي بالكل.

الاشكال البيانية

الشكل	الموضوع
1	عجم الدو، فرحفزا اللا، كرد المي، كردين السي
2	رست الري، حسيني المي، سيكاه الفا
3	الري الكبير، الري الصغير
4	عجم الدو، رست الدو
5	سيكاه، فرحناك (في الطبقة المتداولة)
6	حجاز كار، شد عربات، سوزدل، شنهاز، جهاركاه ترك.
7	عجم الدو
8–9	عجم الصول
10	عجم الري
11–12	عجم الفا

الشواهد الفنية

الرقم	الاغنية	المصدر (الملحن)
1	نحن الشباب لنا الغد	عراقية شعبية
2	عمريا يا معلم العمار	لبنانية شعبية
3	وياك اروح اني	عراقية شعبية
4	خالد دخل للغرفة	عراقية شعبية

الجداول البيانية

الشكل	الموضوع
1	أ.عجم ، ب. شوق افزا، ج. جهاركاه أ.نهاوند ، ب، فرحفزا، ج. طرز جديد، ء. نوى، هـ.شوق انكيز أ.كرد، ب. طرزنوين، ج. كرد– رست، ء. كردين، هـ.كردين– بياتي، و. شوق طرب أ.حجاز، ب. حجاز عجمي، ج. حجاز كار، ء. نكريز، هـ بسنديدة، و. نواثر أ. رست، ب. رهاوي، ج. سوزدلار، د. سوزنال، هـ. نيروز، و. دلنشين أ.بياتي، ب. حسيني، ج. قارجغار، ء. بياتين أ.صبا، ب. صبا زمزمة، ج. مخالف أ.سيكاه، ب.اوشار، ج. هزام، ء. عراق، هـ. بستنغار
2	طبقات الرافعات للمقامات الرئيسية الكبيرة– الصغيرة
3	طبقات الرافعات للمقامات الرئيسية المتوسطة
4	طبقات الخافضات للمقامات الرئيسية الكبيرة– الصغيرة
5	طبقات الخافضات للمقامات الرئيسية المتوسطة

المراجع (وفقا لتسلسل ورودها في البحث)

أ.العربية

1. ابن المنجم يحيى، رسالة في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964.
2. الاصفهاني ابو الفرج، الاغاني، ج5، دار الفكر، بيروت، 1986.
3. المهدي صالح، مقامات الموسيقى العربية، المعهد الرشيدي، تونس، 1982.
4. حسام يعقوب، المقامات في الاغنية العربية، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، ملحق العدد 48، بغداد، 2006.
5. جبقجي ع.، تحليل الانغام في علم المقام، دار التراث، حلب، 1998.
6. شاطريان سامي، نظريات الموسيقى الغربية والشرقية، المعهد الموسيقي الوطني، بيروت، 1983.

ب. الروسية:

7. فاخروميف، ف.آ، التصوير، الموسوعة الموسيقية، ج5، موسكو، 1981.
8. نزايكنسكي ي.ف.، علم السمعيات، الموسوعة الموسيقية، ج1، موسكو، 1973.
9. سبوسوبين ي.ف، مباديء نظريات الموسيقى، دار الموسيقى للنشر، موسكو، 1961.
10. عمار فاروق، مباديء المقامات الموسيقية العربية الشعبية، المؤلف السوفيتي، موسكو، 1984.

جـ.الانكليزية:

11. 11.Bertand Haward, Fundamentals of music theory, university of Arkansas, New York.

الهوامش

(1) حسام يعقوب، المقامات في الاغنية العربية، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، ملحق العدد 48، بغداد، 2006.

(2) بن المنجم يحيى، رسالة في الموسيقى، تحقيق زكريا يوسف، دار القلم، القاهرة، 1964، ص 21.

(3) أي بكفاءة في تقنية من هذا النوع.

(4) الدستان– خيوط تشد على عنق العود، قديما لتحديد المواقع الصحيحة للنغمات، ولم تعد تستعمل اليوم.

(5) الاصفهاني، ابو الفرج، الاغاني، ج5، دار الفكر، بيروت، 1986، ص 292.

(6) المهدي صالح، مقامات الموسيقى العربية، المعهد الرشيدي، تونس، 1982، ص40.

(7) راجع الرواية كاملة في المرجع قبل السابق (الاغاني للاصفهاني).

(8) فاخروميف، ف.آ. التصوير، الموسوعة الموسيقية، ج5، موسكو، 1981، ص 591.

(9) الدليل– اشارات التحويل (الرافعات او الخافضات) التي تكتب بعد المفتاح مباشرة.

(10) Bertrand Howard, Fundametals of music theory, university of Arkansas, new york, pp. 189.

(11) الاستجابة الصوتية: احد اكبر منجزات السوفييت في علم السمعيات والتي وضعها فولودين آ.أ. في النصف الاول من القرن 20 (الموسوعة الموسيقية، ج1، ص 87).

(12) حسام يعقوب اسحق، المقامات في الاغنية العربية، مجلة كلية التربية الاساسية، الجامعة المستنصرية، ملحق العدد 48، بغداد، 2006، ص 119.

(13) الكردين– يعرف في العراق باسم اللامي (راجع جبقجي ع. تحليل الانغام في علم المقام، دار التراث، حلب، 1998، ص 66).

(14) العوارض– اشارات التحويل الاعتراضية.

(15) المهدي صالح، مقامات الموسيقى العربية، المعهد الرشيدي ، تونس، 1982، ص19.

(16) شاطريان سامي، نظريات الموسيقى الغربية والشرقية، المعهد الموسيقي الوطني، بيروت، 1983، ص 136.