نـظـريّـات المـوسيقى الـغـربـيّـة

و

الـعـربـيّـة المشرقـيّـة

تأليف

فـؤاد إميل عـوّاد

تسميات علميّة جديدة للمقامات العربيّة

دلائل المقامات العربيّة عند التصوير

تصميم الغلاف: إميل عوّاد و جولان الأشقر
التصوير الفوتوغرافي: جولان الأشقر

هذا الكتاب مسجّل لدى مصلحة حماية الملكيّة الفكريّة
في
وزارة الإقتصاد والتجارة اللبنانيّة
شهادة رقم ٣٨١٤
تاريخ ٢٠٠٦/٤/٢٦

© جميع الحقوق محفوظة للمؤلّف
الطبعة الأولى ٢٠١١

ISBN 978-9953-0-2100-3

لا يحق لأيٍّ كان طبع أو نشر أو نسخ أو نقل أو تصوير أو ترجمة أو إستعمال أو تسجيل أي جزء من هذا الكتاب إلكترونيّاً أو ميكانيكيّاً أو خلافه ، إلاّ بموافقة خَطِّيَّة مُسبَقة من المؤلِّف، تحت طائلة الملاحقة القانونيّة.

fouadaouad@gmail.com
www.fouadaouad.com

مـقـدّمـــة

مِن قَدِّ حَزْمِهِ قَصَبَ فؤاد عوّاد حلُمًا وعاد يَنحَتُه حقيقةً. والعمرُ الذي يَجمعُ الحلمَ بالحقيقة، لا يكاد يَفِي للتعبير عن الجهد والجدِّ اللَّذَين بذل.

طالعنا مخطوط "**نظريّات الموسيقى الغربيّة والعربيّة المشرقيّة**" بتمعّن، ثم انطوينا إلى مقارنةٍ إزائيّة مع ما يقارب العشرين من النظريين.

يتميّز عمل فؤاد عوّاد عن كتب النّظريّات هذه بأنه يحمل:

- **معالجة ديناميّة للعقود** (الأجناس) ترتكز على تفاعلها في بناء المقام؛
- **نقدَ المتناقضات بين الشّكل والمضمون** في الإيقاعات العربيّة، وبالأخص المستفيض منها طولاً، وتقديم لائحة بالمألوفة الاستعمال منها، والتي لم تَنَلْ ذِكراً في كتب النظريّات السابقة.
- حسن استيعاب واستخلاص نظريّات الموسيقى الغربيّة واستخدام مفاهيمها لشرح المقاميّة العربيّة، كاستعمال **نظريّة النّسبيّة** في الموسيقى الغربيّة وتطبيقها في الموسيقى الشرقيّة لِحلِّ دليل المقام.
- **جمعَ المقامات في فصائل**، ما يسهّل المقارنة بينها.
- إعتماد اسم واحد للمقامات التي تتبدّل أسماؤها بتبدُّل طبقاتها، بالرغم من ثبات سلّمها وأدوار درجاته.
- إطلاقَ **قاعدة تصوير المقامات** الشرقيّة مع دلائل مفاتيحها.
- **استحداثَ المصطلحات وترجمتها والتدقيق في** العديد منها ثم تقديمها إلى القارئ في فهرس خاص أغنى به الصفحات الأخيرة من كتابه، في الموسيقتين الغربيّة والعربيّة.

الاجتهادَ الذي غامرَ به سعيًا لاستخلاص **تسمية للمقام تنبثق من طبيعة عقوده،** تأتي شارحةً له ومرفقةً بتعليل الفارق بين التسميتين المستعملة والمقترحة. بلغ إلى هذا المسعى بعد ثلاثة عقودٍ من التجربة التعليميّة الجِدِّية والبنّاءة. وإن كانت هذه التسميات المقترحةُ غيرَ مألوفة على مسامع النّظريّين، أو كانت تبدو خطوةً بالغةَ الجُرأة في المجهول، فإنّها تأتي بعد أُسونٍ فاقَ عشرات القرون. أمّا فؤاد عوّاد فأخذ على عاتقه مبادرة إخراجِ أسماء المقامات الشرقيّة المرصوفة على رفوف الماضي والمتجمّدة في متحف محفوظات الذاكرة

إلى حيِّز البحث والتّطوير. فهذا النهج وإن لم يُتقبَّل بالترحاب، فإنه سيُطلِقُ الجدَلَ والتعليل الجِدّيّين، وذا دليل حياة.

مَن يتوقَّف عند مشروعِ إعادة صَوغِ التسميات للمقامات العربيّة فقط، يغفَلُ عن قسمٍ يُعادِلُه أهمّيةً من مشروع هذا الكتاب. يُشيرُ عملُه إلى رؤْيةٍ قامت منهجيَّتُها على استيعابِ تفاعل وتطوُّر النظريّات الموسيقيَّةِ، غربيّة وعربيّة. فمنذُ انتشارِ الأثنيّات في أنحاء المساحة الجغرافيّة الشرقيّة الواسعة، وتوالد تسمياتها المكانيّة، تعدُّديةٌ تجد ملءَ معناها في منطق تفاوت الزمان واختلاف المكان وصعوبة التواصل؛ وأقلُّ المثال فيها هو الفرق بين تسميات المقام بين المشرق والمغرب. وأما اليوم، وفيما تلمُّ الكرة الأرضيّةُ الأُمَمَ كافةً، كما في انعدام الزمن وامِّحاء المكان أمام المعرفة الآنيّة والمكانيّة معاً... يشاءَ فؤاد عوّاد، وفي الوقت المناسب، طرحَ تسمية مُنتزَعَة من الصِّيغة البُنيويَّة للعقود التي تُكوِّن هذا المقام. لَعلى الأجيال القادمة أن تأتي بالحكم الحقِّ، قَبولاً أو رفضًا، بعد أن تخمد موجةُ الإثارة، مرتاحةً إلى عالَـمٍ عربيٍ منَّى النفسَ، حتى دنا، وربّما من حيث لم يُرِدْ، من لغة تعبير مرتجاةٍ، تهدفُ لتوحيد الفكر والموقف والرؤية المستقبليّة... والتعريف المقاميِّ.

لن تجد على لسان فؤاد عوّاد شرحاً للأصول اليونانيّة أو الفارسيَّة أو التركيّة، ولا لعلماء الدِّراسات الشرقيّة الأوائِل كالكندي والفارابي ورعيلهما. ولكنَّك تتلمَّس إدراكَهُ لها وعِلمَه بأصولها، وهذا ما يَسمحُ له بحسنِ قراءَةِ وشرح وتعليل ومقارنة النظريّات الغربيّة والشرقيّة، في منطقِ فن الموسيقى الأشمل الذي لديه.

هذا الكتاب، على ما شاءَه واضِعُه كتاباً أكاديميًا، لا دراسةً موزيكولوجيّةً، يختصر كتابَي النّظريات الغربيّة والشرقيّة، ويضع فؤاد عوّاد في مرتبة نظريّي الموسيقى الجِدّيّين والمتميّزين في مطلع القرن الحادي والعشرين.

البروفسور الدكتور أ. الياس الكسرواني

مدير أبحاث الدكتوراه في جامعة السوربون باريس

رئيس قسم العلوم الموسيقية

جامعة سيّدة اللّوَيزه – لبنان

Préface

Il est certes peu aisé de nos jours, de concevoir et d'élaborer un nouvel ouvrage didactique dont le sujet a fait l'objet de très nombreux écrits et nous pensons plus spécialement ici, à la discipline quelque peu aride de la théorie musicale.

Voici qu'à présent Fouad Emile Aouad relève ce défi et nous propose en un seul recueil deux manuels d'élection pour l'approche et l'approfondissement de cette matière fondamentale, pierre angulaire de toute étude musicale, ayant trait : le premier à la «Théorie de la musique occidentale», le second à la «Théorie de la musique arabe proche-orientale» avec tout ce qu'elle comporte de complexité et de litigieux.

Ce livre, fruit d'un labeur intense et de minutieuses recherches, se veut avant tout un instrument de travail et de référence qui s'adresse tout à la fois : au professeur, au musicien postulant qu'à tout mélomane soucieux de parfaire ses connaissances musicales et de découvrir par là même, la structure et la richesse d'expression des deux langages musicaux occidental et oriental qui se veulent essentiellement chez nous complémentaires.

Si de par notre formation occidentale en musique, il nous est plus plausible de porter un jugement objectif sur les pages consacrées à la «Théorie de la musique occidentale» nous ne pouvons que constater avec évidence la logique et la rigueur avec lesquelles cette partie de l'ouvrage a été conçue et réalisée.

Le mérite premier de Fouad Émile Aouad, dont nous connaissons tous le talent accompli de oudiste (luthiste oriental) et la compétence en matière pédagogique, est d'avoir cherché à jumeler et à concilier par la même, l'étude du moins théorique, de deux musiques d'appartenance différente.

C'est là assurément l'innovation de cet essai.

La lecture est d'autant plus accessible que la notation et l'écriture de ces deux disciplines – empruntées à l'Occident – sont identiques et ne se différencient que par les modes et certaines particularités de figuration.

L'ordre et la succession des chapitres, l'agencement des titres et des subdivisions, la clarté et le dépouillement du style confèrent à cet ouvrage un abord agréable. Rien de ce qui est essentiel n'est omis.

Concernant les volets consacrés à la «Théorie de la musique arabe proche-orientale» proprement dite, il est évident que nous laissons le soin à des personnes plus qualifiées que nous d'en juger et d'apporter leurs précieuses appréciations.

Quoiqu'il en soit c'est avec attention et un intérêt tout particulier que nous avons parcouru cette partie et nous devons avouer en toute franchise, que nous en avons été les premiers bénéficiaires.

Pour tout dire voici un remarquable ouvrage doublement bénéfique qui, traduit en plusieurs langues, peut atteindre un très large public et accéder ainsi à une place de choix hautement méritée.

C'est là notre vœu le plus cher.

Georges Baz
Compositeur et critique musical

مقدمة

(تعريب فؤاد عواد)

من المؤكّد أنه ليس من السّهل في أيامنا تصوُّر وإعداد مؤلَّف تعليمي جديد سبق أن تناولت موضوعه مؤلّفات عديدة، ونقصد هنا النظريّات الموسيقية ونظام مادّتها الذي لا يخلو من الجفاف.

وها هو اليوم فؤاد إميل عوّاد يرفع هذا التّحدي مقدِّماً لنا في مؤلّف واحد، كتابين من النّخبة يشكلان مدخلاً لدراسة هذه المادّة الأساسيّة والتعمُّق بها، خاصّة وأنها تشكّل حجر الزاوية في كل دراسة موسيقيّة تتعلّق: الأولى منهما بِـ «نظريّات الموسيقى الغربيّة»، والثانية بِـ «نظريّات الموسيقى العربيّة المشرقيّة» وما فيها من التعقيد وعليها من النزاعات.

والقصد من هذا الكتاب الذي هو ثمرة جهد كبير وأبحاث دقيقة، أن يكون مرجعاً وأداة عمل موجَّهة على السّواء الى المعلّم كما الى طالب الموسيقى وكلّ مولع بها يهتمّ بإكمال معلوماته الموسيقية وبالتالي اكتشاف بنيان هاتين الموسيقتين، الغربيّة والشّرقيّة، وما تحتويان عليه من التعابير الموسيقيّة الغنيّة، وقد أريد لهما في بلدنا أن تكونا متكاملتين.

وبالنظر لثقافتنا الغربيّة في الموسيقى، لا يسعنا إلا أن نقدِّم تقييماً موضوعيّاً بالنّسبة للصّفحات المخصّصة لِـ «نظريّات الموسيقى الغربيّة»، حيث تأكّد لنا بكلّ وضوح الدقّة والمنطق المتّبعين في تصوّر هذا الجزء من الكتاب وتحقيقه.

وفؤاد إميل عوّاد الذي خبر الجميع موهبته كعازف عود، وكفاءته في المنهجيّة التربويّة، يعود إليه الفضل الأول في أنه عرف كيف يزاوج في دراسته ويوفّق في آن معاً، ولو من الناحية النّظرية، بين موسيقتين مختلفتي الانتماء.

وهنا يتأكّد الإبداع في هذه المحاولة.

فالقراءة الموسيقيّة تصبح أكثر منالاً بمقدار ما تتطابق الكتابة والتدوين في هذين النظامين الموسيقيّين – المستعارين من الغرب – اللذين لا يختلفان إلا من حيث المقامات وبعض الخصوصيّات في أشكال الرموز.

إن ترتيب الفصول وطريقة تعاقبها، وتنسيق العناوين وأقسامها، ووضوح الأسلوب وتجرّده، كلها تحمل على مقاربة هذا العمل مقاربة مشوِّقة. حيث لا إغفال لأي شيء جوهري.

أما في ما يتعلّق بالأبواب المخصّصة لِـ «نظريَّات الموسيقى العربيّة المشرقية» فمن البديهي أن نترك لمن هم أكثر منّا كفاءة، أمر تقييمها وإعطائها ما تستحقّه من جليل التقدير.

وعلى كلّ، فلقد اطّلعنا على هذا القسم بعناية فائقة واهتمام بالغ، ولا بدّ لنا من الاعتراف وبكلّ صراحة أننا كنا أوّل المستفيدين منه.

ومجمل القول، أننا أمام مؤلَّف مميَّز مزدوج الإفادة، قادر، إذا ما تُرجم الى عدّة لغات، أن يلاقي جمهوراً عريضاً جداً، وأن يصل بذلك الى مركز مرموق يستحقّه بجدارة عالية.

وبهذا تتحقّق أعزّ أمانينا.

جـورج بـــاز

مؤلِّف موسيقي وناقد

تـمـهـيـد

عَرَفَتْ الموسيقى العربيّة بين النصف الثاني من القرن التاسع عشر والربع الثالث من القرن العشرين، نهضة فنيّة كبيرة. فخَطت خطوات حثيثة في مجال التقدُّم والرقيّ والازدهار بهمّة ونشاط كبار روّادها الذين أثرَوها بأعمالهم الموسيقيّة الخالدة. فشَقَّت طريقها معتمدة في التدوين على بعض مفاهيم الموسيقى الغربيّة ورموزها ومصطلحاتها. وتكلَّلت هذه النّهضة بانعقاد مؤتمر الموسيقى العربيّة الأوّل في القاهرة سنة ١٩٣٢ الذي يعود إليه الفضل في لملمة شتات الموسيقى العربيّة في الكتاب الصادر عنه في حينه.

إلاّ أنّ نظريّات هذه الموسيقى بقيت منذ ذلك التاريخ تقتصر على تعداد إيقاعاتها ومقاماتها الكثيرة مع ما يتحكَّم بهذه المقامات من قوانين جعلت منها خرائط تحوُّلات مقاميّة، فأبعدت نظريّاتها عن أي تفكير علمي صحيح. وما كان للموسيقى العربيّة أن تعرف مثل هذا الازدهار لو تقيّد كبار روّاد نهضتها تقيّداً أعمى بما أُلصِق بمقاماتها من القوانين والأحكام التي قيّدت معالجتها ضمن إطار ضيِّق من المحطّات والحركات اللحنيّة، وأثقلت صِيَغها بالكثير من الارباكات والشوائب التي كبّلتها وأسهمت في صعوبة إدراكها، وعرقلت على الذاكرة حفظها حتى ولو بَعد طول مِراس.

وعلى الرُّغم من المستجدَّات التي طرأت على صعيد الممارسة والتنفيذ العملي خاصّة في ما يتعلَّق بمعرفة دلائل المقامات العربيّة لدى الاضطرار إلى تصويرها على غير درجاتها الأساسيّة، وعلى الرّغم أيضاً من تعاقب مؤتمرات الموسيقى العربيّة بالعشرات بَعد المؤتمر الأوّل، فقد بقيت نظريّات هذه الموسيقى على حالها كما أقرّها مؤتمر ١٩٣٢. وهذا ما خلق شرخاً كبيراً بين ما يُدرَّس اليوم من النظريّات في المعاهد الموسيقيّة وما يتطلَّبه الواقع الموسيقي من المعلومات في حقل الممارسة العمليّة.

لقد جمعتُ في كتاب واحد نظريّتَي الموسيقى الغربيّة والعربيّة المشرقيّة، يقيناً مني بأنّ اكتفاء طلاّب الموسيقى العربيّة بدراسة نظريّات الثانية بمعزل عن الأولى، يعتريه الكثير من الثغرات والنواقص، خاصّة وأنّ الموسيقى العربيّة باتت تعتمد اليوم في كافّة مدوّناتها على الرموز والمصطلحات والمفاهيم المعمول بها في الموسيقى الغربيّة. لذلك ضَمّنتُ كتابي هذا أهم وأوضح ما جاء عند نظريّي الغرب من تفاسير وشروحات لنظريّاتهم الموسيقيّة، بُغية أن أقدّم لطلاّب الموسيقى العربيّة مرجعاً وافياً يمكنهم الاكتفاء به والرّكون إليه في دراسة هذه المادّة، تمهيداً لفهم الجديد من الحلول التي قدّمتها للموسيقى العربيّة.

ويأتي كتابي هذا **"نظريّات الموسيقى الغربيّة والعربيّة المشرقيّة"** ثمرة سنوات طويلة من الخبرة الموسيقيّة على صعيدي الممارسة العمليّة والتعليم النظري. وهو يحاول الإستفادة من بعض المفاهيم السائدة في الموسيقى الغربيّة، ومن تحليل نصوص الابداعات الموسيقيّة التي عرفتها الموسيقى العربيّة مع كبار روّاد نهضتها على صعيدَي الموسيقى الصِّرفة ومختلف أشكال الغناء، ليستخلص الحلول ويقدِّم بعض الطروحات العلميّة والعمليّة لنظريّاتها علّها تُسهم في تسهيل دراستها على طلاّبها ومحبّيها، وتساعد على انتشارها عالميّاً. ومن هذه الحلول على سبيل المثال:

١- تحديد صيغة نغمات المقام العربي ضمن حدود الديوان الواحد، على أن تكون سائر دواوينه متشابهة.

٢- تسمية المقامات العربيّة تسمية علميّة جديدة قادرة بحدّ ذاتها على الدلالة بدقّة على صيغة المقام وبُنيَته الموسيقيّة.

٣- دراسة المقامات العربيّة ضمن إطار فصائلها وهذا ما يُسهِّل المقارنة بينها.

٤- معالجة دلائل المقامات العربيّة عند تصويرها على غير درجاتها الأساسيّة.

وما كنت لأقوم بهذا العمل لولا حبّي للموسيقى العربيّة، وتعلّقي بها، وإيماني بما تختزنه من جمالات الطرب والنشوة الحقّة والمقدرة على التعبير عن أعمق وأنبل المشاعر وأكثر الأحاسيس دفئاً واتّصالاً بالحياة.

ولا يسعني هنا إلاّ أن أتقدَّم بخالص الشكر إلى البروفسّور الدكتور الأب إيلي كسرواني على الوقت والجهد اللذين بذلهما في مناقشتي مضمون هذا الكتاب، وما قدّمه لي من نصائح وشرّفني به من مقدّمة. كما وأخصّ بخالص الامتنان والعرفان المؤلِّف الموسيقي السيمفوني العالمي الاستاذ الكبير جورج باز الذي تكرَّم بمراجعة الكتاب وشرّفني بتقديمه. وأخيراً شكري العميق لتلميذتي الدكتورة بشرى بشعلاني، ولإبني الأستاذ إميل عوّاد، اللذين راجعا الكتاب قبل الطباعة .

وأخيراً إسمحوا لنا أن نتذكّر ونحيّي جميع الذين سبقونا في معالجة هذا الموضوع بجدارة عالية لما لهم علينا من فضل، آملين أن نكون بعملنا هذا قد أنرنا شمعة صغيرة فأسهمنا ولو بالقدر اليسير، في تقدُّم الموسيقى العربيّة التي وهبناها الغالي والنفيس من أجمل فترات العمر.

والله وليّ التوفيق.

المؤلِّف

فؤاد إميل عوَّاد

القسم الأوَّل

الصوت الموسيقي وتدوينه

الفصل الأوَّل : الموسيقى والـصوت

الفصل الثاني : مدّة الـصوت وتـدوينها

الفصل الثالث : إرتفاع الـصوت وتدوينه

الفصل الرابع : قـوّة الـصوت وتـدوينها

الفصل الخامس: طابع الـصوت وتـدوينه

الفصل الأوَّل
الموسيقى والصوت

١- الموسيقى

هي فن قائم على التعبير بالأصوات وعلم يتناول تنظيمها في الزّمن .

٢- النظريّات الموسيقيّة

هي علم يتناول قواعد اللغة الموسيقيّة ومصطلحاتها ورموزها وطرق التعبير بها. فالموسيقى لغة كسائر اللُّغات، تحكمها قواعد ولها مفاهيم ومصطلحات ورموز تطوَّرت عبر التاريخ، وهي تُقرأ وتُكتب وتُعبِّر عن أحاسيس إنسانيّة مختلفة تعجز أحياناً سائر اللّغات عن التّعبير عنها: فالموسيقى التصويريّة المعبِّرة عن حالات القلق والتّرقُّب في الأفلام، خير دليل على ذلك.

مفهوم الفن في الموسيقى

الفن هو الوسيلة التي يستعملها الإنسان للارتقاء بعناصر الطبيعة الى جماليّة التعبير. في هذا التحديد نعني بالوسيلة الحِنْكَة والمهارة التي يستعملها الانسان في تنفيذ عملٍ فنيٍّ ما. فالمقطوعة الموسيقيّة التي نستمع إليها هي وليدة مؤلِّف موسيقي ابتكرها مستعملاً طرقاً ووسائل مختلفة لتنظيم أصواتها وتوزيعها على الآلات الموسيقيّة. وهي وليدة العازفين الذين قاموا بدورهم باستعمال وسائل وتقنيَّات معيَّنة في عزفها وإيصالها إلينا عبر آلاتهم الموسيقيّة. ونعني بالارتقاء بعناصر الطبيعة، تطوير هذه العناصر على يد الانسان من حالتها البدائيّة إلى أداة قادرة على القيام بمهمّة معيّنة. فالآلات الموسيقيّة التي نفَّذت المقطوعة الموسيقيّة، هي بدورها ارتقاء بعناصر الطبيعة لما يتطلبه صنعها من استخراج للمواد الأوليّة من الطبيعة، وتصنيعها من قبل حرفيين مختصّين. أما جماليّة التعبير فلا تعني التعبير عن الجمال بل التعبير بجمال عن الواقع المحسوس الذي

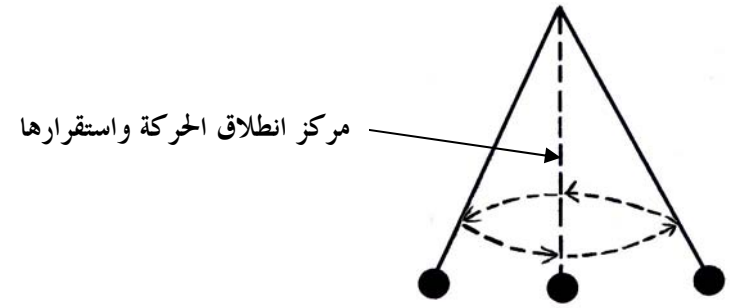
قد يكون جميلاً أو بشعاً أو مؤلماً كالحرب مثلاً أو الحزن على فقدان عزيز. فالحرب بغيضة وفقدان الأعزَّاء مؤلم، إنما التعبير الموسيقي عنهما يكون جميلاً بمقدار انطباقه على الواقع وتأثيره في العواطف الانسانيّة.

٣- الصوت Le son

هو حَدَث ينتج من اهتزاز الأجسام الرنَّانة ، تلتقطه الأذن فتنقله إلى الدِّماغ حيث يتمُّ تحليله وإدراكه.

٤- الذبذبة La vibration

هي اهتزاز واحد من اهتزازت متعدِّدة يقوم بها جسم ما، يبدأ من مركز استقراره وينتهي به. والصوت يتكون من تعدُّد هذه الذبذبات. فإذا هززنا رقَّاص ساعة الحائط فإنه ينطلق من مركز استقراره يساراً ثم يعود إلى هذا المركز مكمّلاً طريقه إلى اليمين ثم يمرُّ ثانية بمركز الاستقرار. فعند إتمامه هذه الدّورة يكون الرقّاص قد أحدث ذبذبة واحدة، كما يبيِّنه الرسم التالي:



المثال رقم ١ : ذبذبة واحدة

٥- التردُّد La fréquence

هو عدد الذبذبات في الثانية. يقاس التردُّد بالهرتز **Hertz** وهو يساوي ذبذبة واحدة في الثانية : فيقال مثلاً عن جسم يحدث ٤٠٠ ذبذبة في الثانية بأن تردُّده يبلغ ٤٠٠ هرتز.

٦- علاقة الصوت الموسيقي بالتردُّد

كلّما ازداد التردُّد ارتفع الصوت حِدّةً، وكلَّما نقص التردُّد انخفض الصوت وغلظ.
والصوت الموسيقي على نوعين:

- **الصوت البسيط** (simple) الذي يمكن تحديد تردُّده الأساسي (كصوت البيانو والكمان والناي مثلاً).
- **الصوت المتشعِّب** (complexe) الذي لا يمكن تحديد تردُّده الأساسي لكونه مؤلّف من عدّة تردُّدات أساسيّة (كالضجّة وصوت الطبل الصادح (caisse claire) وصوت الصنوج مثلاً).

٧- التردُّدات والمجال السمعي

إنّ المجال أو المدى السمعي للأذن البشريّة الطبيعيّة يقع بين ٢٠ و ٢٠٠٠٠ هرتز. فإذا تخطّت التردُّدات هذا المجال يستحيل على الأذن البشريّة إدراكها . ويختلف هذا المجال بين شخص وآخر وهو عرضة للتبدُّل بسبب العمر أو البيئة الصوتيّة أو المرض. فمن الناس من لا يسمع التردُّدات المنخفضة جداً بينما لا يسمع البعض الآخر تلك الشديدة الارتفاع. والموسيقى لا تستعمل كل تردُّدات المجال السمعي بل تكتفي ببعضها.

٨- عناصر الصوت الموسيقي

للصوت الموسيقي أربعة عناصر : مدّته، إرتفاعه، قوّته، وطابعه.

والتدوين الموسيقي هو الرسم البياني الذي يمكِّننا من كتابة وقراءة هذه العناصر الأربعة. ويُسمَّى هذا الرسم **بالمدوَّنة الموسيقيَّة (la partition musicale)**.

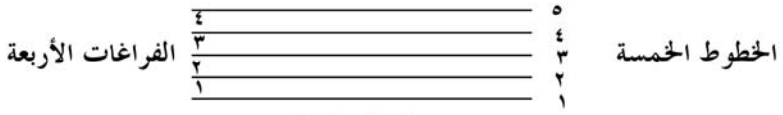
الفصل الثاني

مدّة الصوت La durée du son

وتدوينها

٩- المدرج الموسيقي La portée

– هو مجموعة من خمسة خطوط أفقيّة متعادلة ومتوازية تفصل بينها أربعة فراغات أو فواصل متساوية، توضع عليها سائر علامات التدوين الموسيقي.



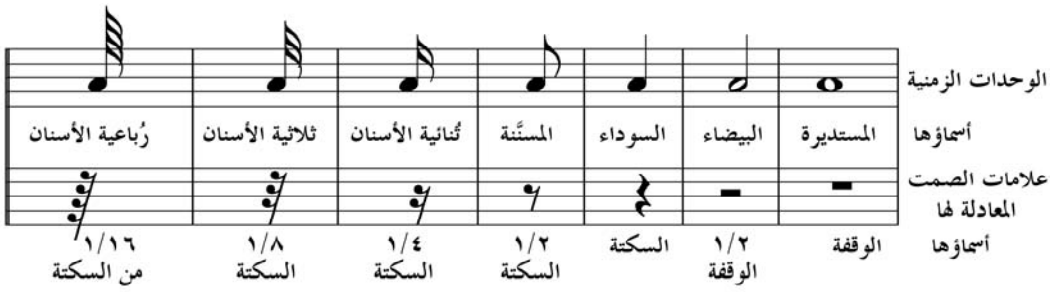
المثال رقم ٢

– تُعدُّ خطوط المدرج الموسيقي وفراغاته وترقَّم من أسفل إلى أعلى.

١٠- الوحدات الزمنية Les figures de notes

تُحدَّد مدَّة الصَّوت وتُدوَّن بواسطة الوحدات الزَّمنية.

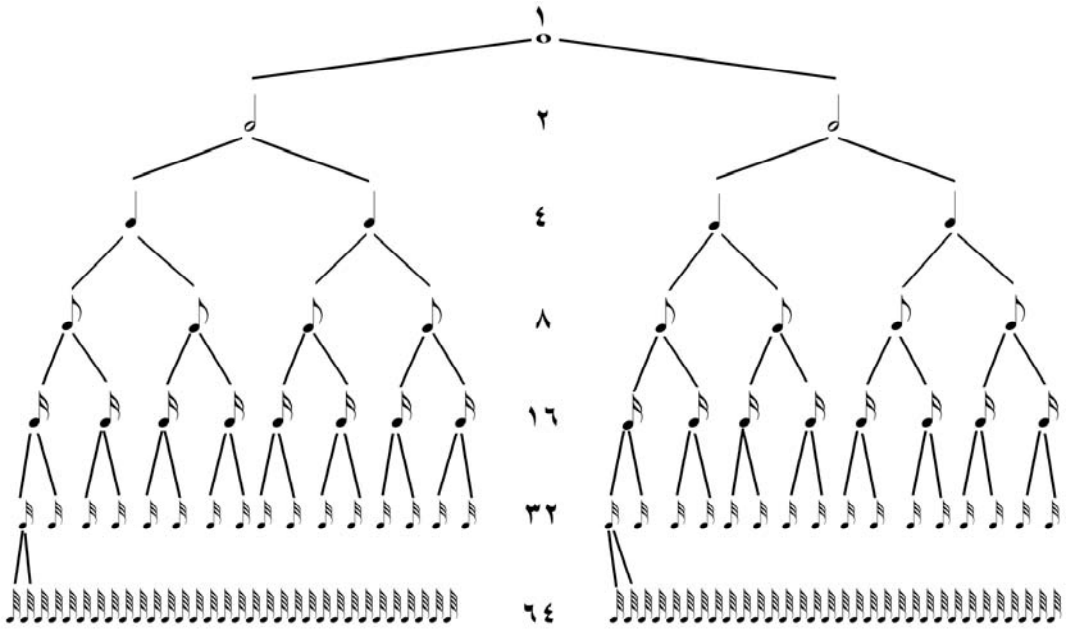
١١- أشكال الوحدات الزمنيّة

للوحدات الزمنيّة سبعة أشكال مختلفة لتدوين مدة الصوت يقابل كلا منها علامة صمت تساويها، تُدوّن بها مدة إيقاف الصوت.

المثال رقم ٣

تُضاف إلى الوحدات الزمنية السبع، الوحدة المربَّعة 𝅜 = 𝅝 + 𝅝 ، وهي قليلة الاستعمال، تُقابلها علامة الصَّمت المربَّعة التَّالية: 𝄺. وتُسَمَّى كل هذه الوحدات الزمنيَّة بالبسيطة، مع الاشارة إلى أنّ رباعيّة الأسنان قليلة الإستعمال أيضاً.

١٢- التعادل بين الوحدات الزمنيّة L’égalité entre les figures de notes

تَرتبط الوحدات الزمنيَّة في ما بينها بعلاقة زمنيَّة نِسبيَّة: فكل واحدة منها تساوي نصف التي تسبقها وضعف التي تليها. فبتحديد مدَّة إحداها تتحدَّد مُدَد سائر الوحدات الزمنيّة. راجع الرسم التالي:



المثال رقم ٤

١٣- الدليل الرقمي للوحدات الزمنيّة Le chiffre indicateur

نلاحظ في المثال رقم ٤ أعلاه أنّ لكل وحدة زمنيّة رقماً يدل عليها. فالمستديرة يشار إليها بالرقم **١**، والبيضاء بالرقم **٢**، والسوداء بالرقم **٤**، والمسنَّنة بالرقم **٨**، وثنائيّة الأسنان بالرقم **١٦**، وثلاثيَّة الأسنان بالرقم **٣٢**، ورباعيّة الأسنان بالرقم **٦٤**.

١٤- التَّقسيم الثُنائي المنتَظِم La division binaire régulière

إنّ الدليل الرقمي للوحدات الزمنيَّة ناتج من تقسيم المستديرة الى ٢ ، ٤ ، ٨ ، ١٦، ٣٢ ، ٦٤ جزءاً ، كما هو مبيَّن في المثال رقم ٤ أعلاه. ويُسمّى هذا التقسيم بالثُنائي المنتظم حيث أن كل وحدة زمنيَّة تُساوي مدّتُها ضعفَ التي تليها.

١٥- عناصر الوحدات الزمنيّة Les éléments des figures de notes

للتعبير عن إرتفاع الصوت ومدَّته، يعتمد شكل هذه الوحدات على أربعة عناصر: الدائرة 𝅝 ، الذيل 𝅗𝅥 ، اللون ♩ ، والسِّن ♪ أو الأسنان 𝅘𝅥𝅯 .

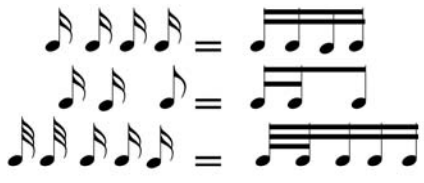
- فالدائرة تحدِّد ارتفاع الصوت وفقاً لموقعها على المدرج الموسيقي.
- أما لونها وذيلها وسنّها أو أسنانها فتحدِّد مدّتها النِسبية.

١٦- وضع الذيل Position de la hampe

إن توجيه ذيل الوحدة الزمنيّة الى أعلى أو الى أسفل لايؤثِّر في تغيير مدَّتها، ولكن تجدر الاشارة الى أن هذا الذيل يكون الى يمين الدائرة إذا وُجِّه الى أعلى 𝅗𝅥 ، وإلى يسارها 𝅗𝅥 إذا وُجِّه الى أسفل. (بالنسبة لاتجاه الذيل راجع الفقرة ٢٨ أدناه).

١٧- ربط الأسنان Ligature des crochets

إن ربط أسنان الوحدات الزمنيّة ببعضها في النص الموسيقي، عمليَّة تُسهِّل احتساب الأزمنة أثناء القراءة. لذلك تُربَط هذه الأسنان ببعضها بخطوط مستقيمة يساوي كل منها سنّاً، بحيث تتساوى قيمة الوحدات المربوطة بقيمة زمن المقياس، كما يُبيِّنه المثال التالي:

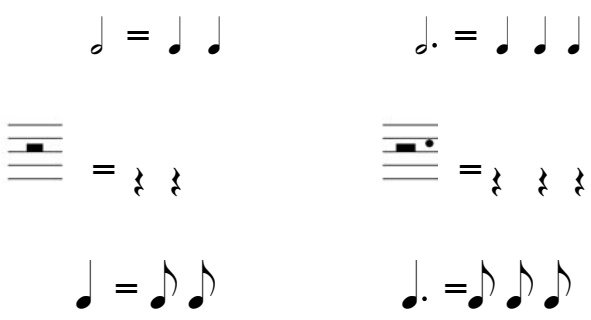


المثال رقم ٥

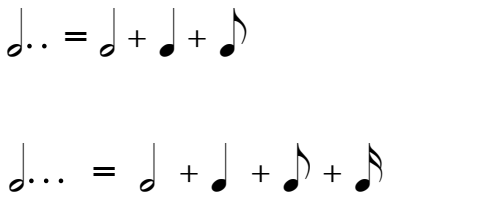
١٨- النقطة والرباط Le point et la liaison

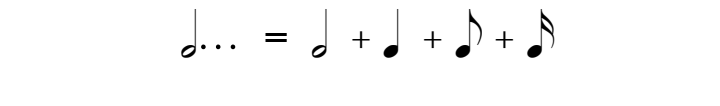
إنّ النقطة والرِباط علامتان تُستعملان لزيادة مدّة النوطة وكتابة مُدَد زمنيَّة لا يمكن التعبير عنها بوحدة زمنيَّة بسيطة.

– فالنقطة الموضوعة بعد وحدة زمنيّة تزيد من قيمتها نصف مدّتها.



– أما إذا توالت النقاط بعد الأولى فتكون قيمة كل منها مساوية لنصف مدّة النقطة التي تسبقها :



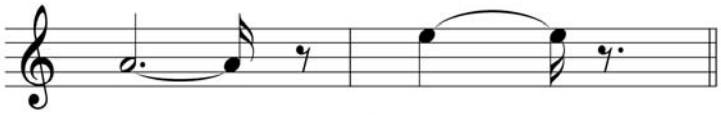


١٩– الرباط أو الواصلة

ويكون على نوعين :

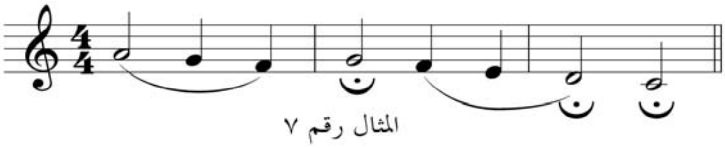
أ– الرباط الزمني La liaison

وهو خط شبه دائري يصل بين عدّة وحدات زمنيَّة ذات اسم واحد وارتفاع واحد لِيؤدّيها الصوت موصولة دون انقطاع وكأنّها مدّة واحدة.



المثال رقم ٦

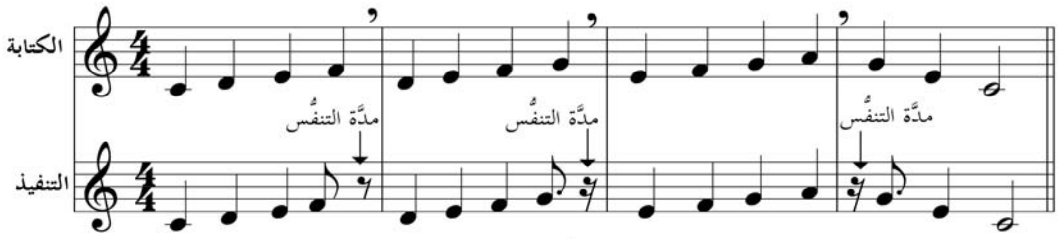
ب– الرباط اللحني Le coulé

هو خط شبه دائري يصل بين عدَّة وحدات زمنيّة ذات أسماء وارتفاعات مختلفة ليؤدّيها الصوت موصولة دون انقطاع.

المثال رقم ٧

٢٠- **نقطة التمديد** 𝄐 **Le point d'orgue ou Corona**

تُستعمل نقطة التمديد لإطالة مدَّة النوطة وفقاً لما يمليه الذَّوق الموسيقي، وتوضع هذه العلامة عادةً فوق النوطة أو تحتها (المثال رقم ٧ أعلاه)، أمّا إذا وُضعت على علامة صمت فيُطلق عليها إسم نقطة التوقُّف.

٢١- الفاصلة , La virgule

هي علامة للتنفس تُدوَّن فوق المدرج الموسيقي وتأخذ مدَّتها من النوطة التي تسبقها أو التي تليها.

المثال رقم ٨

٢٢- التقسيم الشاذ للوحدات الزمنية La division irrégulière des figures de notes

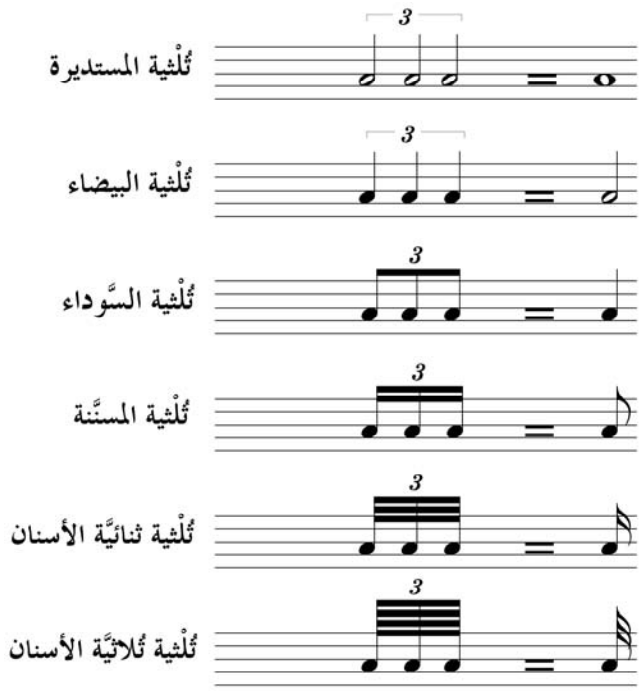
التقسيم الشاذ للوحدة الزمنيَّة هو كل تقسيم يخالف قاعدة التقسيم الثنائي المنتظم، أو هو كلُّ تقسيم لا يمكن التعبير عنه بوحدة زمنيَّة بسيطة. من أجل ذلك ابتُكرت بعض الرموز للتعبير عن هذه التقسيمات، وهي:

١- الثُّلْثيَّة Le triolet

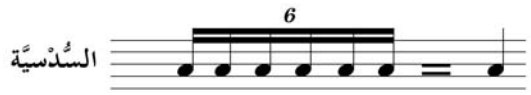
هي تقسيم الوحدة الزمنيَّة البسيطة إلى ثلاث فترات زمنيَّة متساوية، يُشار اليه برباط يتوسَّطه الرقم ٣ :

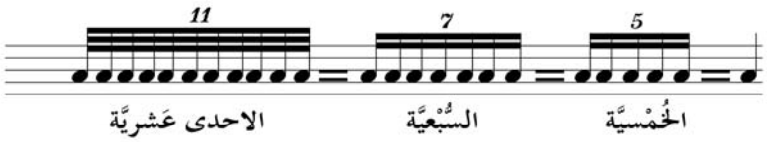
والرقم ٣ يدل على أنّ الوحدات الثلاث تساوي وحدة زمنيّة بسيطة. ويمكن أن تحتوي الثُّلْثيّة على علامة صمت:

- **كيفيّة كتابتها:** تُكتب الثُّلثيَّة المعادلة لوحدة زمنيَّة معيَّنة (السوداء مثلاً)، بالقيمة المساوية لنصف مدَّة هذه الوحدة (أي بالمسنَّنة).

لائحة بتقسيم الوحدات الزمنيّة الى ثُلْثيَّات

المثال رقم ٩

٢- **السُّدْسيّة Le sextolet**

هي تقسيم سداسي للوحدة الزمنيّة البسيطة يُشار إليه بالرقم ٦ موضوعاً في الوسط فوق ست وحدات زمنيَّة متّصلة:

المثال رقم ١٠

٣- وهناك تقسيمات شاذّة أخرى: **كالخُمسيّة**، و**السُبعيّة**، و**الإحدى عشريّة** وغيرها، تُقسِّم الوحدة الزَّمنيَّة تباعاً إلى خمس وسبع وإحدى عشرة فترة زمنيَّة متساوية، ويشار إلى هذا التقسيم كما يلي:

المثال رقم ١١

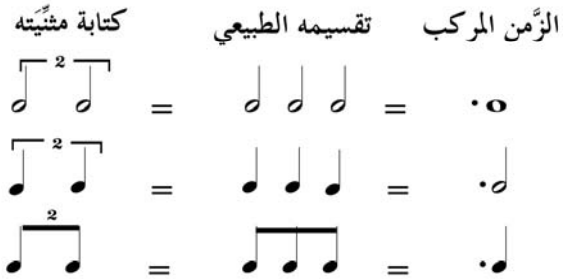
٢٣- التقسيم الشاذ للوحدة الزمنيّة المنقوطة أو الزمن المركَّب

نعالج في هذه الفقرة الوحدة الزمنيَّة المنقوطة عندما تشكِّل زمناً. إنّ هذه الوحدة تقبل بطبيعتها القسمة الثلاثيَّة، مثال :

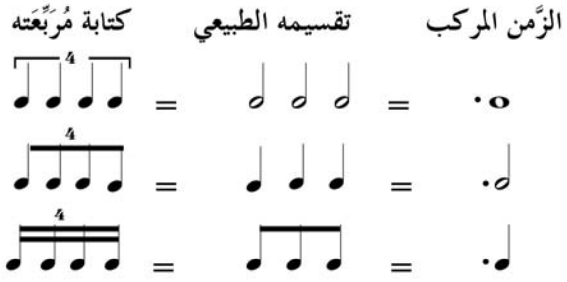
المثال رقم ١٢

فكل تقسيم غير ثلاثي لها يُعتبر شاذاً. وهناك نوعان:

١- الـمُثَـنِّيَة Le duolet

هي تقسيم ثنائي للوحدة الزمنيّة المنقوطة أو الزمن المركَّب، يُشار إليه بالرقم ٢ موضوعاً في الوسط فوق وحدتين زمنيَّتين موصولتين برباط:

المثال رقم ١٣

٢- الـمـُرَبِّـعَـة Le quartolet

هي تقسيم رباعي للوحدة الزمنيّة المنقوطة أو الزَّمن المركَّب، يُشار إليه بالرقم ٤ موضوعاً في الوسط فوق أربع وحدات زمنيَّة موصولة برباط:

المثال رقم ١٤

الفهرس العام	رقم الصفحة
صفحة حماية الملكيّة الفكريّة، والعناوين الإلكترونيّة	ب
مقدِّمة البروفسور الدكتور أ. إيلي الكسرواني	ث - ج
مقدِّمة المؤلِّف الموسيقي والناقد الأستاذ جورج باز	ح - خ
تمهيد مؤلّف الكتاب	د - ذ
	ر
القسم الأوّل	
الصوت الموسيقي وتدوينه	**١**
الفصل الأوّل: الموسيقى والصوت	**٢**
الفصل الثاني: مُدَّة الصوت	**٥**
الفصل الثالث: إرتفاع الصوت	**١٢**
الفصل الرابع: قوّة الصوت	**٢٣**
الفصل الخامس: طابع الصوت	**٢٦**
القسم الثاني	
الزمن ـ المقياس ـ الإيقاع	**٢٧**
الفصل السادس: الزمن والمقياس	**٢٨**
الفصل السابع: المقاييس البسيطة والمركَّبة	**٣٦**
الفصل الثامن: المقاييس المتناوِبة	**٤٠**
الفصل التاسع: الحركة الزمنيَّة	**٤٢**
الفصل العاشر: الإيقاع	**٤٨**
الفصل الحادي عشر: إيقاعات الموسيقى العربيّة	**٥٥**
القسم الثالث	
الأبعاد والمقامات الغربيّة الكلاسيكيّة	**٦٩**
الفصل الثاني عشر: السُلَّم الطبيعي الغربي وتقسيمه	**٧٠**
الفصل الثالث عشر: الأبعاد	**٧٤**
الفصل الرابع عشر: الطنينيّة	**٨٧**

الفصل الخامس عشر: المقامان الكبير والصغير الكلاسيكيّان الغربيّان ٩٦
الفصل السادس عشر: تصوير المقام الكبير ٩٩
الفصل السابع عشر: النَسَبيَّة بين المقامين الكبير والصغير ١٠٩
الفصل الثامن عشر: مفاهيم بعض العلاقات بين المقامات ١١٥
الفصل التاسع عشر: التحوُّل المقامي ١١٨
الفصل العشرون: التصوير ١٢٣
الفصل الحادي والعشرون: الآلات المصوِّرة ١٣٢
الفصل الثاني والعشرون: المقامات الغربيّة غير الكلاسيكيّة ١٣٤
الفصل الثالث والعشرون: المختصرات والزخارف ١٣٨

القسم الرابع

مقامات الموسيقى العربيّة ١٥١

الفصل الرابع والعشرون: السُلَّم الموسيقي العربي ١٥٢
الفصل الخامس والعشرون: الأجناس في الموسيقى العربيّة ١٦٠
الفصل السادس والعشرون: مشاكل نظريّات المقامات العربيّة ١٦٩
الفصل السابع والعشرون: حلول نظريّة ١٧٤
شرح النظريّة الجديدة ١٧٨
الفصل الثامن والعشرون: عرض مقامات الموسيقى العربيّة ١٧٩
أوّلاً – فصيلة الراست ١٧٩
مقام راست = راستان ١٨٠
مقام سوزناك = راستجاز ١٨٢
مقام سوزدلارا = راستوند ١٨٤
مقام ماهور = راستَجَم ١٨٦
مقام سازكار = سازكَراست ١٨٩
مقام يكاه = راستَياتي ١٩٠
ملاحظات عامّة على فصيلة الراست ١٩٢
ثانياً – فصيلة البياتي ١٩٣
مقام بياتي أو عُشَّاق تركي = بَتَهَوَنْد ١٩٤

مقام بياتي شوري أو قارجغار = بَتَجاز ١٩٦
مقام محيِّر = بَتَراست ١٩٨
مقام حُسَيني العُشَيران = بياتان ٢٠٠
ملاحظات عامّة على فصيلة البياتي ٢٠٢
ثالثاً – فصيلة السيكاه ٢٠٣
مقام سيكاه = سيكَراست ٢٠٤
مقام هُزام = سيكَجاز ٢٠٦
مقام مايَه = سيكَوَنْد ٢٠٨
مقام عِراق = سيكَياتي ٢١٠
مقام بَستَه نِكار = سيكَصَبا ٢١٢
مقام راحة الأرواح = سيكَجاز ٢١٤
مقام فَرَحْناك = سيكَجم ٢١٦
ملاحظات عامّة على فصيلة السيكاه ٢١٨
رابعاً – فصيلة الحجاز ٢١٩
مقام حجاز = حِجَراست ٢٢٠
مقام زَنجران أو زِنكولاه = حِجازَجَم ٢٢٢
مقام شاهناز = حجاز أثر ري ٢٢٤
مقام حجازكار = حجاز أثر دو ٢٢٦
مقام سوزدِل = حجاز أثر لا ٢٢٨
مقام شدّ عربان أو شتّ عربان = حجاز أثر صول ٢٣٠
ملاحظات عامّة على فصيلة الحجاز ٢٣٢
خامساً – فصيلة الصَبا ٢٣٣
مقام صَبا = صَبَزَمَه ٢٣٤
مقام صَبا نجدي = صَبَياتي ٢٣٦
مقام صَبا زمزمه = صَبازَمْزَماوان ٢٣٨
ملاحظات عامّة على فصيلة الصَبا ٢٤٠
سادساً – فصيلة النوا أثر ٢٤١
مقام نكريز = أثرهَوَند ٢٤٢

مقام نوا أثَر = أثرجاز ٢٤٤
مقام حَيَّان = أثر راست ٢٤٦
مقام حِصار = أثرجاز ري ٢٤٨
ملاحظات عامّة على فصيلة النوا أثَر ٢٥٠
سابعاً – فصيلة العجم ٢٥١
مقام عجم عُشَيران = عجمان ٢٥٢
مقام جَهاركاه = عجَمْراست ٢٥٤
مقام شوق أفزا = عجم صَبا ثالث ٢٥٦
ملاحظات عامّة على فصيلة العجم ٢٥٨
ثامناً – فصيلة النهوند ٢٥٩
مقام نهوند = هَوَنْدَكورد دو ٢٦٠
مقام نهوند رومي = هَوَندَجاز رابع ٢٦٢
مقام بوسَلِك = هَوَنْدَكورد ري ٢٦٤
مقام عُشَّاق مَصري = هَوَندَياتي ٢٦٦
مقام سلطاني يكاه = هَوَنْدَجاز ٢٦٨
مقام فرحفزا = هَوَنْدَكورد صول ٢٧٠
ملاحظات عامّة على فصيلة النهوند ٢٧٢
تاسعاً – فصيلة الكورد ٢٧٣
مقام كورد = كوردَوَنْد ري ٢٧٤
مقام حجازكاركورد = كوردَوَنْد دو ٢٧٦
مقام طرزِنْوين = كوردَجاز ٢٧٨
مقام شَوقي طرب = كوردصَبا ٢٨٠
مقام لامي = كوردان ٢٨٢
مقام أثر كورد = أثركوردَجاز ٢٨٣
ملاحظات عامّة على المقامات العربيّة ٢٨٤
الفصل التاسع والعشرون: التحوُّل المقامي في الموسيقى العربيّة ٢٨٥
الفصل الثلاثون: النَسَبيَّة في الموسيقى العربيّة – دليل المقام ٢٨٨
١– دليل مقام عَجَمان (عجم) ٢٨٨

٢- دليل مقام عجم راست (جهاركاه) ٢٨٩
٣- دليل مقام عجم صَبا ثالث (شوق أفزا) ٢٨٩
٤- دليل مقام هَوَنديانى (عُشَّاق مصري) ٢٩٠
٥- دليل مقام هَوَندَجاز رابع (نهوند رومي) ٢٩١
٦- دليل مقام كوردَوَند (كورد) ٢٩٢
٧- دليل مقام كوردان (لامي) ٢٩٣
٨- دليل مقام كوردَجاز (طرزنوين) ٢٩٤
٩- دليل مقام كورد صَبا (شوقي طرب) ٢٩٤
١٠- دليل مقام أثرهَوَند (نكريز) ٢٩٥
١١- دليل مقام أثرجاز (نوا أثر) ٢٩٦
١٢- دليل مقام أثر راست (حَيَّان) ٢٩٦
١٣- دليل مقام حجاز أثر (شاهناز) ٢٩٩
١٤- دليل مقام حجَراست (حجاز) ٣٠٠
١٥- دليل مقام حجازَجَم (زنجران) ٣٠١
١٦- المقامات النَسيبة لمقام رستان (راست) ٣٠٢
١٧- دليل مقام راستان (راست) ٣٠٣
١٨- دلائل المقامات النَسيبة لمقام راستان (راست) ٣٠٤
١٩- دلائل مقامَي راستَوَند (سوزدلارا) وبتَهَوَند (بياتي) ٣٠٦
٢٠- دليل مقام راستَجاز (سوزناك) ٣٠٨
٢١- دلائل مقامَي راستَجم (ماهور) وسيكاجَم (فرحناك) ٣١٠
٢٢- دليل مقام صبَزَمَه (صَبا) ٣١٢
٢٣- دليل مقام سيكَراست (سيكاه) على درجات السُلَّم الطبيعي ٣١٣
٢٤- دليل مقام سيكَجاز (هُزام) على درجات السُلَّم الطبيعي ٣١٤
المراجع ٣١٥
الفهرس الهجائي بالمصطلحات الموسيقيّة المستعمَلة ٣١٦
الفهرس العام ٣٢٦