

التحويلات المقاميّة والمسارات اللحنيّة في سَماعي (حِجاز كار كُردي) لدى طاتويس أفندي  
ورُوحِي الخَمّاش

**Maqam Transitions and Melodic Tracks in Samaie Hijaz Kar Kurd  
by Tatyos Efendi and Rohy Al Khammash**

علاء ناصر

**Ala Naser**

قسم الموسيقى، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك، الأردن

بريد الكتروني: ala\_muin\_naser@hotmail.com

تاريخ التسليم: (2015/9/10)، تاريخ القبول: (2016/7/31)

**ملخص**

هدفت هذه الدراسة التعرف على قالب السماعي ومقام الكرد وفروعه، ثم التعرف على أسلوب طاتويس أفندي و أسلوب رُوحِي الخَمّاش في التعامل المقامي والضروب الإيقاعية وأساليب التحويل في مقام (حجاز كار كُردي)، إضافة إلى فهم مقام الكرد الأساسي وطرق استخدامه في التأليف الموسيقي العربية في قالب السماعي. يعتبر قالب السماعي شكل من أشكال التأليف الموسيقي الألي وهو عبارة عن قطعة موسيقية تتميز بالانتقال المقامي والجمال في الأداء اللحني والنشاط وتحتوي غالباً على الكثير من التحويلات إلى أجناس ومقامات أخرى تكثر فيها القفزات اللحنية التي تُظهر براعة العازف، لقد اختار الباحث أعمال لفترات زمنية مختلفة وهم سماعي حجاز كار كرد طاتويس أفندي (1885-1913)، رُوحِي الخَمّاش (1923-1998)، وذلك للتعرف من خلال دراسة مقارنة على أسلوب المؤلفين في التحويل المقامي والمسار النغمي. احتوت هذه الدراسة على جزئين: **الجزء الأول:** أ- الإطار النظري ويشتمل على: مقدمة البحث، مشكلة البحث، أهداف البحث وأهميته، أسئلة البحث، إجراءات البحث (منهج البحث، عينة البحث، أدوات البحث، حدود البحث)، مصطلحات البحث. ب- الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث. **الجزء الثاني:** الإطار التطبيقي: وتناول تحليل العينة المختارة والدراسة المقارنة، ثم نتائج البحث وهي الإجابة على أسئلة الباحث وتوصيات البحث، ثم اختتم الباحث دراسته بالمراجع المستخدمة في هذه الدراسة.

**الكلمات الدالة:** المقام، سماعي، مقام الكرد، مقام حجاز كار كرد، التحويل المقامي.

## Abstract

This study aims identifying (Samaie) form and (Maqam Al Kurd) and its branches, then recognizing Tatyos Efendi and Rohy Al khammash`s style of using Al Maqam, rhythm and transitions in Maqam scale for (Hijaz kar Kurd) and recognizing the fundamentals of Maqam Kurd and the methods of using them in Arabic composing in Samaie form. Samaie form is considered a form of instrumental musical forms which is a piece of music which can be distinguished for having Maqam transitions and beauty in performance which reveals the performers skills in playing the Samaie. The researcher chose musical pieces from different periods of time which are, Samaie Hijaz kar Kurd for Tatyos Efendi (1885-1913), and Rohy Al khammash (1923-1998), and this comparative study helps to identify the performers style in using Maqam Hijaz kar Kurd, changing Maqam and melodic track. This study consisted of two parts: **Part one: A:** Theoretical frame work which are: Research introduction, research problem, aims, importance, questions, procedures (research methodology, research sample, research tools, research limits and terms). **Part one: B:** Previous studies. **Part two:** Applied frame work, research results, Answers of the research, researchers recommendation and references.

**Keywords:** Al Maqam, Samaie, Maqam Al Kurd, Maqam Hijaz kar Kurd, Modulation in the Maqam.

## المقدمة

تميّزت موسيقانا العربية بوفرة وتعدد مقاماتها المتداولة والغير متداولة ويرجع ذلك إلى احتواء كثير من هذه المقامات على ثلاثة أرباع النغمة، مما أفسح المجال لتناول العديد من التنويعات في الأجناس والتراكيب التي تميز كل من تلك المقامات وتجعل لها طابعاً خاصاً، والانتقال في المقامات أي التغيير والخروج من المقام الأساسي إلى مقام آخر أو إلى مقامات أخرى هو من الضروري سواء كان في العزف أم الغناء حتى لا يكون العزف أو اللحن قاصراً على مقام واحد، لتجسيد العمل الفني وبما أن لهذا الانتقال النغمي له قواعده وشروط فنية يجب إتباعها ليحصل الانسجام والانتلاف بدلاً من التنافر (عبد السلام، 2011).

يعتبر سماعي من أشكال التأليف الموسيقي الآلي يتميز بالانتقال المقامي يحتوي غالباً على الكثير من التحويلات إلى أجناس ومقامات أخرى تكثر فيها القفزات اللحنية التي تُظهر براعة

العازف، كما ويكون مبنياً على إيقاع السماعي الثقيل 10/8، يتكون عادة من أربعة حركات (خانات) وتسليم تكون الحركات الثلاثة الأولى مبنية على إيقاع السماعي ثقيل أما الحركة الرابعة فهي غير مشروطة بذلك وتكون غالباً مبنية على أحد الإيقاعات الغير ثنائية مثلاً: 4/3 أو 8/7 أو 16/10، من هنا جاء الاهتمام بموضوع البحث بدراسة أحد السماعيات (جهاز كار كُردي) وذلك من خلال معرفة الانتقالات المقامية لدى طاتويس أفندي وروحي الخماش حيث يمثلان حقبات زمنية قديمة وحديثة.

### مشكلة البحث

بالرغم من وجود أنواع كثيرة من الأبحاث التي تناولت القوالب الغنائية والمقامات، إلا أن سماعي (جهاز كار كُردي) ومقارنته عند طاتويس أفندي وروحي الخماش، لم يحظى من قبل الباحثين بالدراسة والتحليل.

### أهداف البحث

1. التعرف على أسلوب طاتويس أفندي في التعامل المقامي وأساليب التحويل في مقام (جهاز كار كُردي).
2. التعرف على أسلوب رُوحِي الخماش في التعامل المقامي وأساليب التحويل في مقام (جهاز كار كُردي).
3. التعرف على طرق التعامل مع التراكيب الإيقاعية للضرب في كل من السماعيين.

### أسئلة البحث

1. ما هو الأسلوب المستخدم لدى طاتويس أفندي في التعامل المقامي وأساليب التحويل والتراكيب الإيقاعية؟
2. ما هو الأسلوب المستخدم لدى رُوحِي الخماش في التعامل المقامي وأساليب التحويل والتراكيب الإيقاعية؟

### أهمية البحث

تأتي أهمية البحث من خلال تحقيق الأهداف، ومن ثم الوصول إلى أساليب التحويلات المقامية والتغيير المقامي بالرفع والخفض من خلال جداول مبتكرة تضم جميع الاحتمالات الممكنة مع بيان للمقامات الناتجة ومدى تأثير هذا التغيير على الطابع بالمقام حيث أن لكل مقام طابع خاص يؤثر على الانفعالات النفسية للمتلقى، والهوية فهي إلتناء هذا المقام للموسيقى العربية ومدى تأثير تغيير المقامية على هذا الإرتباط.

### حدود البحث

الفترة الزمنية ما بين عامي (1885-1998) والتي ظهرت فيها المؤلفين الموسيقيين.

## إجراءات البحث

**منهج البحث:** يتبع البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

**عينة البحث:** نموذجين من قالب السماعي يمثل أحدهما السماعي قديماً ويمثل الآخر السماعي الأحدث:

1. سماعي حجاز كار كُردي طاتبوس أفندي.
2. سماعي حجاز كار كُردي روجي الخماش.

## أدوات البحث

- تسجيلات صوتية لعينة البحث.
- مدونات موسيقية.
- الكتب والمراجع والرسائل العلمية ذات العلاقة بموضوع البحث.

## مصطلحات البحث

**حجاز كار كردي:** اسم هيئة لحنية من فصيلة (الكردي)، استحدثها المؤرخون الأتراك في القرن الثاني عشر للهجرة باسم (كرديلي حجاز كار)، والتسمية الأولى أصح بوجه ما يفرض أنها تستقر بجنس (الكردي) على نغمة الراس في طريق أسلوب مقام (الحجاز كار)، فأصل الجمع: جنس (مرددي) على بردة "الراست"، وفرعه: جنس (بياتي) على بردة "النواه"، وحشوة الملائم بينهما: إجراء لتجنيس (المستعار) على "الجهاركاه"، والدخول فيه من نغمة العجم صعوداً إلى الكردان والشهناز للعمل بجنس البياتي على النواه ثم النزول إلى الجهاركاه بتجنيس (المستعار) حساساً لتجنيس الراس على هذه الطبقة، ثم يختتم هذا بإجراء جنس (الكردي) على الراس (غطاس، م2، 2004).

**ترتيب اللحن:** هو التوالي بين النغم بالتهيئة إما تباعاً في متوالية أحد طرفيها أثقل نغمة في الجماعة المرتبة وإما على التقديم والتأخير بينها، والنغم المرتبة تباعاً على أطراف الأبعاد الصغار اللحنية هي المسماة "الأجناس" أو التجنيس ولكل منها متوالية محدودة في نغم ملائمة، فأما النغم التي ترتب على أطراف الأبعاد الوسطى والعظمى فهي أصناف من اتفاق المتتابعات الصوتية قد يدخلها نغم الأبعاد الصغار لتكميلها وتحسينها (غطاس، م2، 2004).

**تسليم:** لفظ عام يستعمل اصطلاحاً في الموسيقى العربية لدلالة على آخر جزء يتبين به الهيئة المميزة في اللحن، ويختص فيه على الأكثر نغم البشرات والسماقيات ومقامات الألحان بفرض أن الأجزاء المتقدمة بعضها بدايات وبعضها توسطات، فأما في البشرات والسماقيات فهو جزء الردة الذي يعود فيتكرر بعد كل خانة فيصير بذلك آخر ما يختتم به البشر أو السماعي وقد يجعل في بعضها بمثابة الخانة الأولى أيضاً، وأما في مقامات الألحان فالتسليم هو هيئة

الجنس من النغم الذي يجعل أساس أو أصلاً مميزاً تنسب إليه هيئة اللحن جملة فيما يسمى اصطلاحاً: جنس التأسيس (غطاس، م2، 2004).

**خانة:** لفظ فارسي وتركي بمعنى القسم أو البيت وفي الموسيقى العربية يستعمل بمعنى الجزء التام من القول في لحن الموشح أو في نغم البشروبات والسماعيات والقودود والألحان المنظومة على الإيقاع (غطاس، م2، 2004).

**سماعي:** اسم هيئة في تأليف النغم، من ذوات العودات يشبه البشرو ولكنه أقل طولاً في الخانات وأخف إيقاعاً حيث ينظم على أصناف من الإيقاعات الخفيفة المركبة المسماة على الأكثر باسم (سماعي)، ويجعل عدد أدوار الإيقاع فيه زوجاً وأكثر ذلك أربعة أدوار في كل خانة ويستعمل في أصناف المقدمات التي تسبق الألحان الغنائية وتمهد لهيئتها اللحنية من نغم الآلات غير أن السماعي يسمع عادة بعد البشرو، وقد اختص الأتراك منذ أول الأمر بهذا الضرب من التأليف وعنه أخذ المربون المحدثون وأهل سوريا ولهم فيها هيئات رائقة جذابة، ومنها في مصر سماعي ياتي إلى إبراهيم العريان ثم سماعيات لصفر علي ومحمد فخري الإسكندري (غطاس، م3، 2004).

### أولاً: الإطار النظري

#### الدراسات السابقة

أجرى جلال (1988) دراسة بعنوان "مقام الحجاز وفصيلته بين النظرية والتطبيق"، هدفت الدراسة إلى تحديد مفهوم أصل جنس حجاز والتعرف على مقام حجاز وفصيلته نظرياً وتطبيقياً ودراسة المقامات الفرعية لمقام الحجاز، وقد توصلت الدراسة إلى التعرف على مقام الحجاز وفصيلته نظرياً وتطبيقياً وتحليل بعض الأعمال في مقام حجاز وفصيلته، كما توصل الباحث إلى تقسيم فصائل مقام حجاز وفصائل مقام حجاز كار، ويمكن الاستفادة من هذه الدراسة في تعريف أصل مقام حجاز كار.

أجرى نبيل (1988) دراسة بعنوان "المقام في الموسيقى العربية (تركيبه وتدوينه وتدوين دليله)، هدفت تلك الدراسة إلى وضع أسس محددة للمقام في الموسيقى العربية، واتبعت تلك الدراسة المنهج الوصفي كما وأسفرت النتائج عن وضع طريقة واضحة للتعرف على المقامات بسهولة مع سهولة تدوينها، كذلك أظهرت الدراسة الطرق المختلفة في تدوين دليل المقام، وقد استفاد الباحث من موضوع الدراسة في كيفية وضع أسلوب نموذجي لتدوين المقام في الموسيقى العربية، وشرح لمفهوم المقام وتركيبه من حيث الأجناس والعقود.

أجرى صالح (2003)، دراسة بعنوان "أسلوب مقترح لتدريس مقامات الموسيقى العربية للطالب المبتدئ في كلية التربية الأساسية بالكويت" هدفت هذه الدراسة إلى وضع أسلوب مقترح لتدريس مقامات الموسيقى العربية للطالب المبتدئ عن طريق الموروث الشعبي الكويتي، واتبعت الدراسة المنهج الوصفي، وأسفرت النتائج عن اختيار تسعة أعمال غنائية من الموروث الشعبي

الغنائي لدولة الكويت والربط بينها وبين المقامات التسعة الأساسية، وتدريب المقامات من خلال هذا الموروث الشعبي مع التعرض أيضا لبعض الإيقاعات الشعبية الكويتية.

أجرى نبيل (1984) دراسة بعنوان "إمكانية التحويل النغمي لمقام الراست" حيث تهدف هذه الدراسة إلى توضيح كيفية التحويل النغمي في مقام الراست بأسلوب علمي للدارسين في الكليات والمعاهد المتخصصة، والتعرف على أسلوب التحويل النغمي للمغني والعازف والملحن (المباشر، الغير مباشر)، وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن في التعرف على الأسلوب العلمي في إمكانية التحويل النغمي في مقام الراست ويمكن تطبيق هذه الدراسة مع باقي المقامات الأخرى.

### مفهوم المقام

المقام هو الأساس الذي تُبنى عليه الألحان ويتكون من تتابع سبع أصوات موسيقية وبشكل متسلسل يُضاف عليها صوت ثامن (أي تكرار الصوت الأول) ويكون جواباً له وتُسمى هذه الدرجات بالديوان، إن لكل مقام ترتيباً خاصاً فيه يميزه عن المقامات الأخرى وذلك من حيث البناء في المسافات الواقعة بين أصوات ديوانه وكذلك درجة استقراره وطابعه والأجناس التي يتكون منها (العباس، 1986).

أما تعريف المقام عند عمر الحمصي فالمقام هو الأساس الذي يُبنى عليه اللحن ويتكون من مجموعة عناصر أساسية أولهما المقام الأساسي الذي يتألف منها وعددها ثمانية وهي تختص بإسمه وطابعه ولحنه وتسمى بالسلم أو الديوان الأساسي للمقام ويضاف إليها ديوان ثانٍ يكون جواباً للأول لتوسيع ناطقة المقام وحرية التصرف بالتلحين منه، والمقامات كثيرة منها ما هو أساسي ومنها ما هو فرعي ويتركب المقام من أكثر من لحين مختلفين في ديوانه الأساسي (الحمصي، 1992).

فالمقام نظام متحرك من حيث البناء تكون النغمات فيه بشكل متسلسل أو غير متسلسل وأي تغيير يحصل في تكوين محتوى هذا النظام ينتج عنه مقام آخر، حيث يعتمد المقام على طريقة عمل خاصة و خطة سير مدروسة نتيجة العلاقة بين نغماته وأجناسه المختلفة، وكل مقام يتكون من جنسين أساسيين يمثلان هيكل المقام بالإضافة لأجناس فرعية أخرى، وتكوين هذه الأجناس إما بشكل متصل أي يكون آخر صوت من الجنس الأول بداية للجنس الثاني، وإما بشكل منفصل بوجود بُعد طنيني بين الجنسين أو بشكل متداخل، لكل مقام عربي ترتيب خاص بالمسافات الواقعة بين أصواته تتطلبه طبيعته ولونه اللحني وهي تختلف في كل مقام عنها أي أن هذا الاختلاف في المسافات يميز المقامات بعضها عن بعض، كما وأن لكل مقام مستقر خاص يعرف به ويدل عليه وينتهي في الختام، ولكل مقام أسلوب خاص وشخصية خاصة يمثلان سير العمل فيه ويستعملان في حدوده وبهذا الأسلوب وتلك الشخصية تتميز المقامات بعضها عن بعض خصوصاً تلك التي تتشابه في تكوينها ومستقرها، وكما أن المقام يتركب من لحنين مختلفين وهكذا تقوم الشخصية على إظهار هذين اللحنين بكثرة في أجناس وعقود للمقام كما أنها تميز المقام عن غيره من المقامات المتشابهة (الحمصي، 1992).

لكل مقام غماز وهو ضروري جداً والغماز هو خامس صوت بعد الصوت الأول للمقام مثلاً إذا كان الصوت الأول لمقام الراست هو الراست فغمازه هو صوت النوى، وإذا كان الصوت الأول لمقام البياتي هو الدوكاه فغمازه هو صوت الحسيني، ومن طبيعة المقامات ما يقع غمازها على الصوت الرابع لا الخامس ولكن الصوت الرابع لا يقع غمازاً في اللحن العربي إلا بالنسبة لطبيعة المقام وسيطرة هذا الصوت الرابع أكثر من الخامس على طابع ولون ذلك المقام وبالنسبة لوقوع مسافات الأبعاد بين أصوات جنسه الأول ولكثرة ظهور هذا الصوت الأساسي وعن صوت الجواب الذي للمقام (الحمصي، 1992).

أما التصوير في الموسيقى العربية هي عملية نقل سلم معين من درجته الأصلية إلى درجة أخرى أخفض أو أعلى منها وحسب الحاجة على أن يُحتفظ بنفس الأبعاد الأساسية التي توجد بين درجات ذلك السلم المراد تصويره، إن تصوير سلالم المقامات وأنغامها عملية دقيقة جداً وذلك بسبب وجود الأبعاد الصغيرة التي توجد بين درجاتها وكذلك الإعتمادها على الإحساس الدقيق السليم والتصوير يلزم معرفة جميع الأبعاد التي يتألف منها كل سلم مقام وبشكل مضبوط وكذلك معرفة الأجناس التي يتألف منها كل سلم، وقد اعتمدت في طريقة تصوير السلالم أسلوب بسيط وسهل على أن يُتبع كمل يلي:

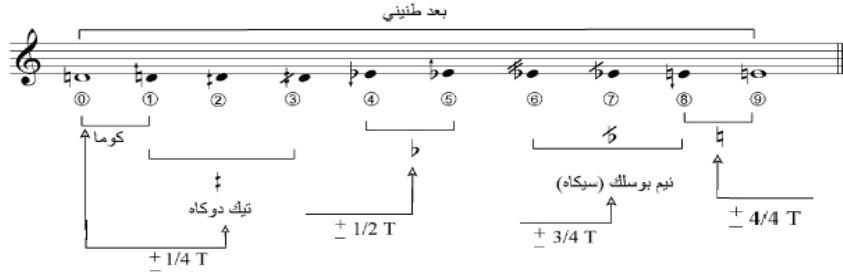
1. كتابة السلم المراد تصويره على الدرجة التي يراد التصوير عليها.
2. وضع أبعاد السلم الأساسي الذي يراد تصويره على درجات السلم المصور وذلك بواسطة الأرقام.
3. وضع علامات التحويل التي تتسجم مع أبعاد الدرجة التي تكتب عليها.

والجنس في المقامات العربية كما يسميه العرب هو عبارة عن بعد ب الأربع حيث يقوم بناء السلالم الموسيقية أي المقامات في جميع الموسيقى في العالم على أساس الجنس، ولم تكن الموسيقى قديماً مبنية على نحو ما تُبنى عليه موسيقانا في هذا العصر من إعتبار الديوان الكامل أي الأوكتاف وحدة يتوقف على اختلاف اللحن بل كانت الوحدة التي تُبنى عليها الألحان وتعتبر أساساً في تكوينها هو (الجنس)، وقد كان العرب قديماً يكونون المقام من هذا الجنس وحده فقط أما اليوم فقد أصبح المقام يتكون من أجناس وعقود، فالجنس هو القسم الأعلى ويسمى (تتراكورد)، وبانضمام الجنس والفرع يسمى جمعاً، وهذا الجمع هو عبارة عن ديوان لحن أساسي كامل ذي ثمانية أصوات، ثم يضاف إلى هذا الجمع ديواناً آخر مثله يكون جواباً له فتتكون من الديوانين عقود وأجناس المقام ويسير اللحن في التلحين بموجب نظام هذه الأجناس والعقود (موقع الكتروني).

هنالك بعض المصطلحات المقامية من أهمها:

1. الكوما: هي الوحدة التي تتكون منها الدرجة الصوتية ويبنى عليها تحديد الطبوع والأجناس والعقود المكونة لسلالم المقامات العربية والشرقية، وتعتبر الكوما تُسع الدرجة الصوتية الكاملة، كل تسع كومات تساوي درجة صوتية كاملة أو ما يعرف بالبعد الطنيني.

2. النيم أو الكار بيمول أو النصف بيمول: هي إشارة إذا وضعت أمام أي علامة صوتية تعني خفض هذه العلامة بمعدل ربع صوت.
3. التيك أو الكار دييز أو النصف دييز: هي إشارة إذا وضعت أمام أي علامة صوتية تعني رفع هذه العلامة بمعدل ربع صوت (موقع الكتروني).



(بعض علامات التحويل وضعت للتوضيح فقط)

4. النغمة: هي صوت واحد مستمر دون الانتقال إلى سواه من الأصوات.
  5. الطبع: عبارة عن ثلاث نغمات متتالية.
  6. الجنس: هو عبارة عن أربعة نغمات متتالية.
  7. العقد: هو عبارة عن خمسة نغمات متتالية.
  8. أسماء النغمات: لكل درجة من درجات السلم الثمانية اسم وظيفي خاص غير الأسماء الفارسية أو العربية أو الإفرنجية.
  9. الغماز: هو النغمة المسيطرة بعد نغمة القرار، لكل مقام غماز، والغماز هو عادة خامس صوت بعد الصوت الأول ولكن لهذه القاعدة في الموسيقى الشرقية بعض الاستثناءات، إذ أن من طبيعة بعض المقامات ما يقع غمازها على الصوت الرابع أو الثالث أو غيره، وهذا يعود لسيطرة هذا الصوت على طابع ولون ذلك المقام وتكرار العمل فيه.
  10. النغمة المميزة: هي النغمة التي تساعد على إظهار شخصية المقام.
  11. النغمة الحساسة: هي النغمة التي تسبق المستقر أو جوابه بنصف صوت.
  12. نغمة الظهير: هي النغمة تدعم و تؤدي للمستقر و تبعد عنه بأكثر من نصف صوت.
  13. السلم الموسيقي أو ما يسمى بالديوان: هو نظام ثابت من حيث البناء فهو تتابع (تسلسل) لسبع نغمات متتالية والنغمة الثامنة تكون جواب النغمة الأولى (موقع الكتروني)
- <http://musiqana.net/category.aspx?catid=9>



(ديوان) سلم الهزام

طبع سيكاه (جذع)

الظهير الحساس القرار المسيطرة الغماز

(جنس حجاز متصل) فرع

(ديوان) سلم النهوند

الظهير القرار

المسيطرة الغماز في حال الفكريز

المسيطرة الغماز في حال الحجاز الحساس

(جنس نهوند) الجذع

(جنس حجاز منفصل) الفرع

(عند تكرير) فرع

رسم بياني مختصر للمصطلحات)

(ديوان) سلم الشهنار

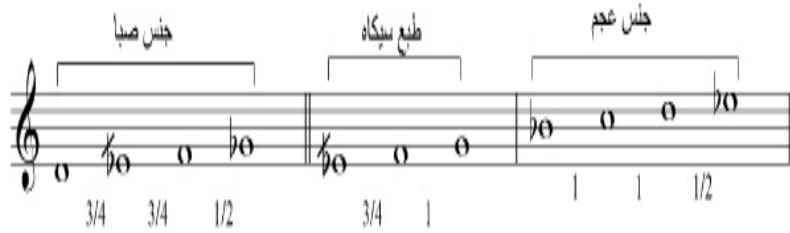
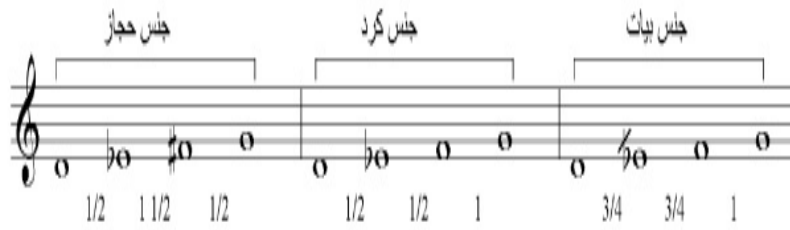
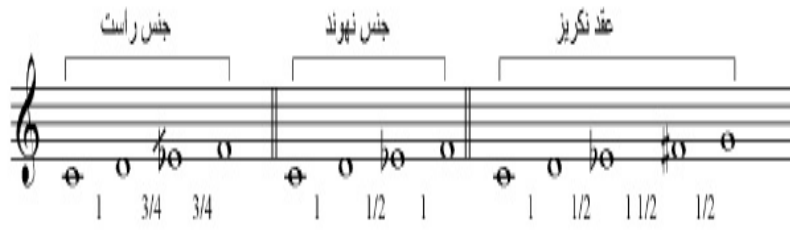
الظهير القرار

(جنس حجاز) جذع

(جنس حجاز) فرع

بعد منفصل

(رسم بياني مختصر للمصطلحات)



(الأجناس الرئيسية التسعة)

<http://musiqana.net/category.aspx?catid=9>

نوڪاه زيرڪولاه زيرڪولاه  
 نيم راست  
 كرشت عراق عجم  
 عشيران عشيران  
 قرار حصار  
 بكاه

حصار نوى  
 (صبا) حجاز نيم حجاز  
 نيم حجاز  
 نيك چهاركاه  
 بوسليك سيكاه  
 كرد نيك  
 زيرڪولاه  
 نيم نوڪاه

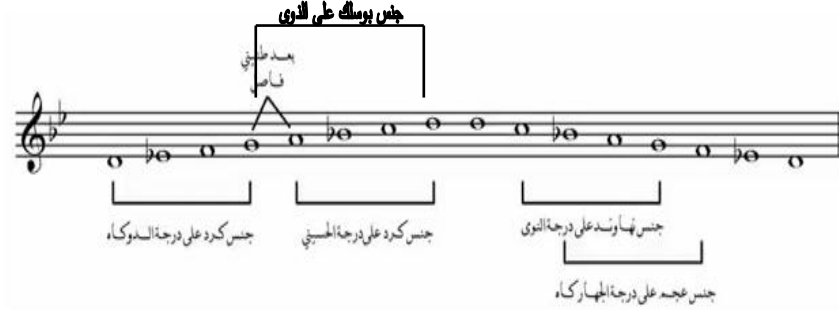
نيك شهنار  
 شهنار  
 نيم محير  
 اوج عجم حسيني  
 نيك حصار  
 اوج عجم حسيني

سهم جواب حجاز  
 مهوران جواب  
 جواب بوملك  
 بزرگ سنبله  
 محير

(السلم الموسيقي الشرقي في ديوانين النغمات الشائعة الإستخدام)  
<http://musiqana.net/category.aspx?catid=9>

### مقام الكرد

من المقامات الموسيقية الشرقية التي لا تحتوي على الربع التون، معروف بميله الكبير الى العاطفة، ويمكن إستعماله في مواضيع أخرى غير عاطفية، وهو مقام يمكن أن يعبر عن كثير من الأحاسيس الداخلية.



### (تحليل سلم مقام الكرد)

يتألف مقام الكرد من جنسين أساسيين الأول جنس كرد على درجة الدوكاه والثاني جنس كرد على درجة الحسيني ولا تتغير درجاته وأجناسه صعوداً وهبوطاً، أما تكوينه فيكون بالجمع المنفصل، أما شخصية المقام تقوم على إظهار الكرد على الدوكاه والجهاركاه على الجهاركاه، يبدأ العمل في مقام الكرد بجنس الكرد على الدوكاه ابتداءً من درجة الدوكاه صعوداً إلى النوى ثم العودة إلى الدوكاه، يلي ذلك الصعود إلى العقد الثاني للعمل بشكليه النهاوند على النوى والجهاركاه على الجهاركاه، ثم الصعود إلى العقد الثالث والرابع إذا أمكن والهبوط عقداً فعقداً حتى الجنس البوسليكي على النوى والجهاركاه على الجهاركاه ثم الإستقرار على درجة الدوكاه بجنس الكرد (العباس، 1986).

الأجناس الموجودة في مقام الكرد:

1. جنس كرد على درجة الدوكاه.
2. جنس كرد على درجة الحسيني.
3. جنس نهاوند على درجة النوى.
4. جنس عجم على درجة الجهاركاه.



(سلم مقام الكرد)

المسافات في مقام الكرد

الملاحظات	عدد الكومات	اسم الدرجة	
		دوگاه	ري
بين الدوگاه والكرد أربع كومات	4	کرد	مي b
بين الكرد والجهارگاه تسع كومات	9	جهارگاه	فا
بين الجهارگاه والنوى تسع كومات	9	نوى	صول
بين النوى والحسيني تسع كومات	9	حسيني	لا
بين الحسيني والعجم أربع كومات	4	عجم	سي b
بين العجم والكردان تسع كومات	9	كردان	دو
بين الكردان والمحير تسع كومات	9	محير	ري

كما ويمكن ترتيب المسافات في مقام الكرد على النحو التالي:

1/2	1	1	1	1/2	1	1	1/2
دوگاه	کرد	جهارگاه	نوى	حسيني	عجم	كردان	محير

(ترتيب المسافات في مقام الكرد الديوان الأول)

فاصل طنيني

1/2	1	1	1	1/2	1	1	1/2
محير	سنبله	جهارگاه	نوى	حسيني	عجم	جواب كردان	جواب محير

(ترتيب المسافات في مقام الكرد الديوان الثاني)

## المقامات الفرعية فصيلة مقام الكرد

### \*مقام الشهنار

جنس حجاز على درجة الدوكاه

جنس حجاز على درجة الحسيني

دوكاه كرد حجاز نوى حسينى عجم شهنار مجير

عقد نكريز على درجة النوى

يعتبر من فصيلة الحجاز ويتألف من جنسين أساسيين، الأول جنس حجاز على درجة الدوكاه والثاني جنس حجاز على درجة الحسيني ولا تتغير درجاته وأجناسه صعوداً وهبوطاً وتكوينه بالجمع المنفصل وأن درجاته وأجناسه مطابقة لسلم مقام الحجاز كار لكنه يختلف عنه في سبّره اللحني وطريقة العمل به (العباس، 1986).

**الأجناس:** جنس حجاز على درجة الدوكاه، جنس حجاز على درجة الحسيني، عقد نكريز على درجة النوى.

### \* مقام اللامي

جنس كرد على درجة الدوكاه

جنس كرد على درجة النوى

بعد ظنبي

دوكاه كرد جهاركاه نوى حصار عجم كردان مجير

جنس نهاوند على درجة الجهاركاه

جنس عجم على درجة الكرد

يتألف مقام اللامي من جنسين أساسيين الأول جنس كرد على درجة الدوكاه والثاني جنس كرد على درجة النوى ولا تتغير درجاته وأجناسه صعوداً وهبوطاً، أما تكوينه فيكون بالجمع المتصل ويعتبر من فصيلة الكرد.

**الأجناس:** جنس كرد على درجة الدوكاه، جنس كرد على درجة النوى، جنس نهاوند على درجة الجهاركاه، جنس عجم على درجة الكرد (العباس، 1986).

## \* مقام الحجاز كار كردي

من فصيلة الكرد ويتألف من جنسين أساسيين الأول جنس كرد على درجة الراست والثاني جنس نهاوند على درجة چهارگاه، ولا تتغير درجاته صعوداً وهبوطاً، وأما تكوينه فيكون بالجمع المتصل وتكون أبعاده مطابقة لسلم مقام الكرد إلا أنه يختلف في درجة استقراره وفي أسلوب العمل وسيره اللحني (العباس، 1986).

**الأجناس:** جنس كرد على درجة الراست، جنس نهاوند على درجة چهارگاه، جنس كرد على درجة النوى، جنس عجم على درجة الكرد.

أما كلمة كردي (جنس) وهو اسم جنس من النغم في الأصول الستة القوية وهو النوع الثالث من أنواع ذي المَدَتَّين<sup>(1)</sup> Diatonie يتألف من بعدين طنينين متواليين في الطرف الأحد، يليهما بعد بقية طرفاً أثقل، وهذا الجنس هو الذي كان يعرف قديماً في الموسيقى اليونانية باسم (دورايون - Dorian) غير أن العرب لم يستعملوه تأسيساً في الألحان بل إنما كانوا يستعملون النوعين الأول والثاني (العجم والنهاوند)، وفي القرن الثالث للهجرة أدخله إسحاق بن إبراهيم الموصلي في جملة التجنيسات التي رويت بها الألحان على مذهبه في كتاب (الأغاني) فكان يوصف اللحن الذي يندرج ذلك الجنس بقوله: (بالبنصر في مجراها)، وفي أوائل القرن السابع للهجرة أطلق عليه اصطلاحاً اسم (أبوسلينك) ثم بطل استعماله في عهد المتوسطين إلا إذا وقع في تضاعيف الألحان التي يستعمل فيها النوع الثاني الذي يقع فيه بعد البقية وسطاً بين الطرفين، وظل كذلك حتى عهد المتأخرين في القرن الثامن عشر للميلاد حتى استحدث له الأترك في مؤلفاتهم اسم (كردي - Chordi). (غطاس، م 4، 2004).

(1) ذو المَدَتَّين يعني الجنس ذا الطنينين ويسمى أيضاً "ذا التضعيف الاوسط"، وبعض النظريين في الموسيقى. يسمونه: الجنس "الفيثاغوري" يعني المرتب على التقسيم القديم المسمى الفيثاغوري، أي على مذهب أصحاب الرياضيات من القدماء.

\*مقام طرز نوين

من فصيلة الكرد ويتألف من جنسين أساسيين، الجنس الأول كرد على درجة راست والثاني حجاز على درجة چهارگاه ولا تتغير درجاته وأجناسه صعوداً وهبوطاً أما تكوينه فيكون بالجمع المتصل (العباس، 1986).

**الأجناس:** جنس كرد على درجة راست، جنس حجاز على درجة چهارگاه، عقد نكريز على درجة الكرد، جنس عجم على درجة الزيركوله.

**قالب السماعي**

اسم دور في الإيقاعات الخفيفة المركبة من جنس السماعي، وما دوره عشر نقرات خفاف (8/10) ترتب على هيئة دورين كل منهما في إيقاع تركي أقصاق 8/5 بتوالي النقرات (غطاس، م3، 2004)، يتركب قالب السماعي من أربعة خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة خاصة الخانات الأولى والثانية والثالثة {خانة 1+خانة 2+خانة 3+خانة 4} ويتكرر التسليم بعد كل خانة.

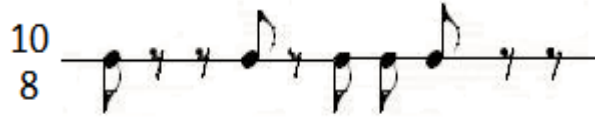
1. الخانة الأولى: حيث يتم استعراض المقام الأصلي وغالباً ما يمتد من غماز المقام إلى قرار الغماز.
2. التسليم: هو جملة لحنية رشيقة جذابة في بنائها النغمي الإيقاعي وذلك نظراً لأنها جزء يتكرر بعد كل خانة وعادة ما تكون استعراض نغمي للمقام في المنطقة الوسطى.
3. الخانة الثانية: حيث يتم التحويل المباشر من نفس العائلة المقامية ثم يعود للمقام الأصلي.
4. الخانة الثالثة: عادة ما تكون استعراضاً للمقام في منطقة الجوابات وتكون في مقامات أخرى.
5. الخانة الرابعة: عودة للمقام الأصلي في منطقتة الوسطى وعادة ما تكون في ميزان آخر (العشي، 2011).



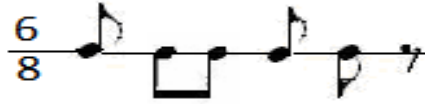
## الإيقاع (الضرب) في قالب السماعي

يؤلف قالب السماعي على ميزان (السماعي الثقيل أو الأقساق سماعي 10/8) عدا الخانة الرابعة التي تؤلف على ميزان (سنكين سماعي 6/4 أو سماعي دارج 6/8 أو سربند 3/8 أو دارج 3/4 وأحياناً 2/4).

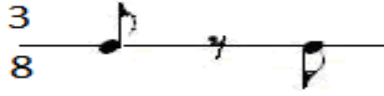
\* إيقاع السماعي الثقيل:



\* إيقاع سماعي دارج:



\* إيقاع السربند:



\* إيقاع الفالس:



## السيرة الذاتية للمؤلفين طاتويس أفندي، رَوحِي الخَمَاش

طاتويس أفندي (1858 – 1913): مؤلف كلاسيكي من أشهر مؤلفي الموسيقى البحتة في قوالبها القديمة مثل السماعيات والبشارف، اشتهرت موسيقاه كثيرا ودخلت المناهج الأكاديمية العربية ويندر أن لا يتعرف على موسيقاه موسيقي دارس، عاش طاتويس أفندي الأرمني الأصل

في تركيا العثمانية في القرن التاسع عشر، من أشهر ما ألف سماعي الراست والحسيني والسوزناك والحجازكار كرد وهو أشهرها على الإطلاق، وله مؤلفات في مقامات نادرة الاستخدام مثل القارجار (الشوري) والبستنكار ما زالت أعماله يؤديها عازفون وفرق موسيقية في بلاد عديدة (موقع الكتروني).

**رُوحِي الخَمَاش (1923-1998):** ولد الفنان والمؤلف والملحن الموسيقي رُوحِي الخَمَاش في مدينة نابلس وفيها ترعرع وبلغ سن الدراسة حيث دخل المدرسة الخالدية الابتدائية ثم انتقل إلى مدرسة النجاح حتى تخرج منها، ومن مؤلفاته :

1. الموشحات والقصائد ومنها قصيدة (الملايين أفاقت) (قل للمليحة في الخمار الأسود)، أما الموشحات (هات يا محبوب كأسي) (أفجوة أم دلال) (أيها اساقبي) (تزهو في لحاظها) (يومك باسم) (أيها البدر) (الليل الطويل) (جد بقربك) (ليلي نغم) (يا غزالا جمعت فيه).
2. الابتهاالات: اتسمت بالإنسيابية في التعبير، حيث لحن ما يقارب خمسة عشر ابتهالاً ومنها (دعاء صائم) (أعلمت من ركب) (الله حي) (لبيك قد لبيك) (أقبلت يا رمضان) (يا من يحار المرء في قدرتك) (حكمة الصوم) (خالق الأصباح).
3. الأناشيد الوطنية: اتصفت الأناشيد التي قام بتلحينها بمتانة الجملة الموسيقية وقوة التعبير ووحدة الموضوع ومنها (تشيد وطن واحد) (الطلیعة) (العراق العظيم) (إلى أمام).
4. المؤلفات الآلية: اهتم في تأليف العديد من المقطوعات الموسيقية الآلية ومنها (سماعي نهاوند 1985) (سماعي نهاوند 1987) (سماعي كرد 1989) (سماعي عجم 1986)، وله العديد من المعزوفات منها (روبييا مسرح الشباب) (بسمة الربيع) (نغمات) (شدو القيثارة) (المناجاة) (أمل جديد) (شم النسيم) (حبايب) (عباس، 1999).

**ثانياً: الإطار التطبيقي:** بعد عرض الباحث للمفاهيم النظرية التي تخدم موضوع البحث يعرض الإطار التطبيقي الدراسة التحليلية لعينة البحث، واختتم البحث بالنتائج والتوصيات وقائمة المراجع.

## النموذج الأول: "سماعي حجاز كار كرد طاتبوس أفندي"

1  
حانة (1)

3

5  
تسليم

7

9  
حانة (2)

11

13  
حانة (3)

15

17

21  
حانة (4)

25

29

## بطاقة التعريف

القالب	سماعي ثقيل
المؤلف	طاتيوس افندي
المقام	حجاز كار كرد
الضرب	سماعي ثقيل + سماعي دارج

جدول (1): المقامات الأساسية المستخدمة.

المقطع الموسيقي	المقام	درجة الركوز	
		البداية	النهاية
الخانة الأولى	مقام حجاز كار كرد	راست	كردان
التسليم	مقام حجاز كار كرد	شهنواز	راست
الخانة الثانية	مقام حجاز كار	راست	كردان
الخانة الثالثة	مقام النكريز	حصار	راست
الخانة الرابعة	مقام حجاز كار كرد	عجم	راست

جدول (2): الخانة الأولى.

رقم المقياس	الخلية النغمية
1م	مقام حجاز كار كرد
2م	جنس كرد على درجة النوى
3م	جنس عجم على درجة الكرد + جنس عجم عشيران
4م	جنس كرد على درجة النوى

جدول (3): التسليم.

رقم المقياس	الخلية النغمية
5م + 6م	جنس كرد على درجة النوى + جنس عجم على درجة الكرد
7م	جنس نهاوند على درجة الجهاركاه
8م	جنس كرد على درجة الراست

جدول (4): الخانة الثانية.

رقم المقياس	الخلية النغمية
9م	جنس حجاز على درجة الراست + لمس جنس صبا زمزم على درجة البوسليك
10م	جنس صبا زمزم على درجة البوسليك + جنس حجاز على درجة الراست
11م	جنس حجاز على درجة الراست
12م	مقام حجاز كار كرد

## جدول (5): الخانة الثالثة.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م13	جنس عجم على درجة الكرد + جنس كرد على درجة الكردان
م14	عقد نكريز مع تلوين كروماتيكي
م15+م16	عقد النكريز + جنس نهاوند على درجة النوى + مقام النكريز

## جدول (6): الخانة الرابعة.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م17	مقام حجاز كار كرد
م18	جنس كرد على النوى
م19+م20	مقام حجاز كار كرد
م21	حجاز كار كرد + تلوين كروماتيكي
م22	جنس نهاوند على الجهاركاه
م23	جنس عجم على درجة الكرد
م24	جنس كرد على الراسن
م25	جنس كرد على النوى
م26	جنس عجم على درجة الكرد
م27+م28	مقام حجاز كار كرد + تلوين كروماتيكي
م29+م30	مقام حجاز كار كرد + جنس نهاوند على درجة الجهاركاه
م31+م32	جنس عجم على درجة الكرد + جنس كرد على درجة الراسن

جدول (7): النموذج الثاني: "سماعي حجاز كار كرد روجي الخمَّاش"

The musical score is presented in staff notation across 18 measures. It is organized into five systems, each containing two staves. The first system (measures 1-4) is labeled 'خانة (1)'. The second system (measures 5-8) is labeled 'تسليم' and 'خانة (2)'. The third system (measures 9-12) is labeled 'خانة (2)'. The fourth system (measures 13-16) is labeled 'خانة (3)' and 'خانة (4)'. The fifth system (measures 17-18) is labeled 'خانة (4)'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines.

خاتمة (4)

25

30

36

40

44

49

53

58

61

67

بطاقة التعريف

القلب	سماعي ثقيل
المؤلف	روحي الخماش
المقام	حجاز كار كرد
الضرب	سماعي الثقيل + سربند 3/8 + جورجينه 10/16

جدول (8): المقامات الأساسية المستخدمة.

المقطع الموسيقي	المقام	درجة الركوز	
		البداية	النهاية
الخانة الأولى	مقام حجاز كار كرد	راست	راست
التسليم	مقام حجاز كار كرد	كردان	شهنواز
الخانة الثانية	مقام النكريز	عجم	راست
الخانة الثالثة	مقام حجاز كار	ماهوران	كردان
الخانة الرابعة	مقام حجاز كار كرد + جنس عجم على الراست + جنس عجم على الجهاركاه	عجم	راست

جدول (9): الخانة الأولى.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م1 + م2	جنس كرد على درجة الراست + جنس نهاوند على درجة الجهاركاه
م3	جنس كرد على درجة النوى + جنس نهاوند على درجة الجهاركاه
م4	جنس كرد على درجة النوى + جنس كرد على درجة الراست

جدول (10): التسليم.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م5	جنس نهاوند على درجة الجهاركاه + تلوين لحنى كروماتيكي على مقام حجاز كار كرد
م6	جنس نهاوند على درجة الجهاركاه + جنس كرد على درجة النوى + تلوين لحنى كروماتيكي
م7	جنس نهاوند على درجة الجهاركاه + جنس كرد على درجة الكردان
م8	جنس عجم على درجة السنبلة + جنس كرد على درجة الكردان



جدول (11): الخانة الثانية.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م9	مقام النكريز
م10	جنس كرد على درجة النوى+جنس كرد على درجة الراست
م11	تلوين لحنى كروماتيكي+جنس نهاوند على درجة الجهاركاه
م12	جنس كرد على درجة النوى+جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+جنس كرد على درجة الراست

جدول (12): الخانة الثالثة.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م13	جنس حجاز على درجة الكردان+جنس حجاز على درجة النوى
م14	مقام حجاز كار+جنس حجاز على درجة الراست
م15	جنس حجاز على درجة الكردان+جنس حجاز على درجة اليكاه
م16	جنس كرد على درجة النوى+جنس كرد على درجة الكردان

جدول (13): الخانة الرابعة.

رقم المقياس	الخلية النغمية
م17 إلى 32	مقام حجاز كار كرد
م33 إلى 35	مقام عجم على درجة الراست
م36+37	تلوين كروماتيكي على مقام عجم على درجة الراست
م38 إلى 45	مقام عجم على درجة الراست
م46 إلى 52	مقام عجم على درجة الجهاركاه
م53	جنس عجم على الكردان+جنس نهاوند على درجة النوى+جنس عجم على الجهاركاه+جنس كرد على الحسيني
م54 إلى 57	مقام عجم على الجهاركاه
م58	جنس نهاوند على النوى+جنس عجم على الكردان
م59+60	مقام عجم على قرار الجهاركاه
م61+62	جنس كرد على درجة النوى
م63+64	جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+جنس كرد على درجة الراست
م65+66	جنس كرد على درجة الراست
م67+68+69	مقام حجاز كار كرد

جدول (14):

\*يتناول الباحث في الدراسة المقارنة الآتي:

1. المقامات الأساسية المستخدمة

روحي الخماش	طاتيوس أفندي	الخانة
مقام حجاز كار كرد	مقام حجاز كار كرد	الخانة الأولى
مقام حجاز كار كرد	مقام حجاز كار كرد	التسليم
مقام النكريز	مقام حجاز كار	الخانة الثانية
مقام حجاز كار	مقام النكريز	الخانة الثالثة
مقام حجاز كار كرد+عجم على الراست+عجم على الجهاركاه	مقام حجاز كار كرد	الخانة الرابعة

جدول (15)

2. التحويلات المقامية

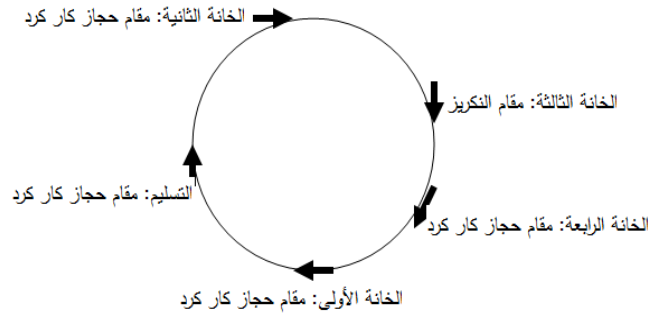
سماعي حجاز كار كرد روجي الخماش	سماعي حجاز كار كرد طاتيوس أفندي	الخانة
*جنس كرد على درجة الراست+جنس*نهاوند على درجة الجهاركاه. *جنس كرد على درجة النوى+جنس*نهاوند على درجة الجهاركاه. *جنس كرد على درجة النوى+جنس كرد على درجة الراست.	*مقام حجاز كار كرد. *جنس كرد على درجة النوى. *جنس عجم على درجة الكرد+جنس عجم عشيران. *جنس كرد على درجة النوى.	الأولى
*جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+تلوين لحنى كروماتيكي على *مقام حجاز كار كرد. *جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+جنس كرد على درجة النوى+تلوين لحنى كروماتيكي. *جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+جنس كرد على درجة الكردان. *جنس عجم على درجة السنبلة+جنس كرد على درجة الكردان.	*جنس كرد على درجة النوى+عجم على درجة الكرد. *جنس نهاوند على درجة الجهاركاه. *جنس كرد على درجة الراست.	التسليم
*مقام النكريز *جنس كرد على درجة النوى+جنس كرد على درجة الراست.	*جنس حجاز على درجة الراست + لمس جنس صبا زمزم على درجة البوسليك.	الثانية

<p>*تلوين لحنى كروماتيكي+جنس نهاوند على درجة الجهاركاه. *جنس كرد على درجة النوى+جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+جنس كرد على درجة الراسـت.</p>	<p>* جنس صبا زمزم على درجة اليوسليك+جنس حجاز على درجة الراسـت. * جنس حجاز على درجة الراسـت. * مقام حجاز كار كرد.</p>	
<p>*جنس حجاز على درجة الكردان+جنس حجاز على درجة النوى. *مقام حجاز كار+جنس حجاز على درجة الراسـت. *جنس حجاز على درجة الكردان+جنس حجاز على درجة اليكاه. *جنس كرد على درجة النوى+جنس كرد على درجة الكردان.</p>	<p>* جنس عجم على درجة الكرد + جنس كرد على درجة الكردان. * عقد نكريز مع تلوين كروماتيكي. * عقد النكريز+جنس نهاوند على درجة النوى + مقام النكريز.</p>	الثالثة
<p>*مقام حجاز كار كرد. *مقام عجم على درجة الراسـت. *تلوين كروماتيكي على مقام عجم على درجة الراسـت. *مقام عجم على درجة الراسـت. *مقام عجم على درجة الجهاركاه. *جنس عجم على الكردان+جنس نهاوند على درجة النوى+جنس عجم على الجهاركاه+جنس كرد على الحسيني. *مقام عجم على الجهاركاه. *جنس نهاوند على النوى+جنس عجم على الكردان. *مقام عجم على قرار الجهاركاه. *جنس كرد على درجة النوى. *جنس نهاوند على درجة الجهاركاه+جنس كرد على درجة الراسـت. *جنس كرد على درجة الراسـت. *مقام حجاز كار كرد.</p>	<p>*مقام حجاز كار كرد. *جنس كرد على النوى. *مقام حجاز كار كرد. *مقام حجاز كار كرد +تلوين كروماتيكي. *جنس نهاوند على الجهاركاه. *جنس عجم على درجة الكرد. *جنس كرد على الراسـت. *جنس كرد على النوى. *جنس عجم على درجة الكرد. *مقام حجاز كار كرد + تلوين كروماتيكي. *مقام حجاز كار كرد+جنس نهاوند على درجة الجهاركاه. *جنس عجم على درجة الكرد+جنس كرد على درجة الراسـت.</p>	الرابعة

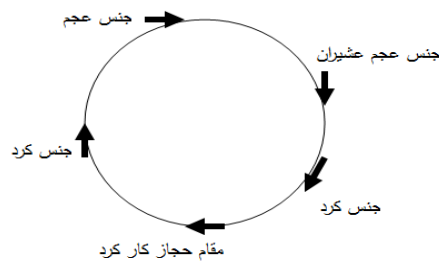
جدول (16):

3. المسارات اللحنية في سماعي طاتيوس أفندي:

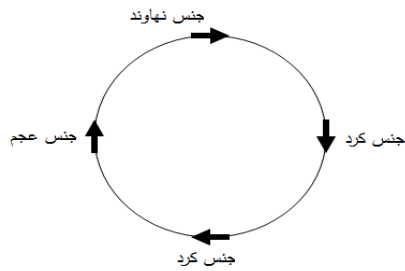
1. المسار اللحني في السماعي:



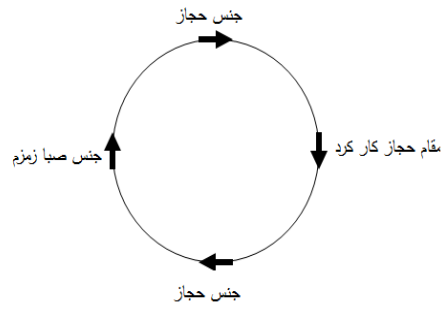
2. المسار اللحني في الخانة الأولى:



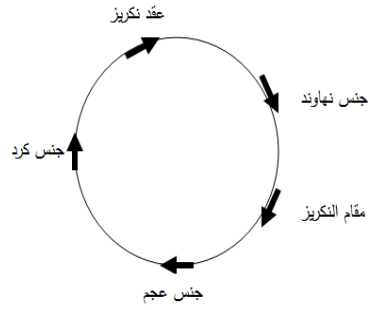
3. المسار اللحني في التسليم:



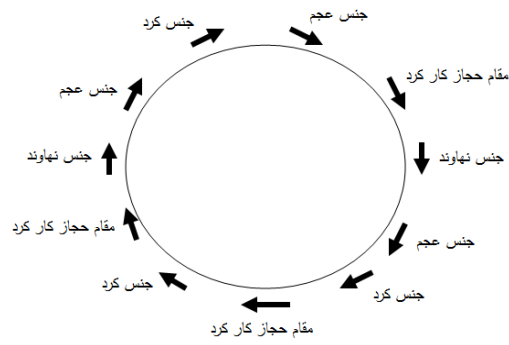
## 4. المسار اللحني في الخانة الثانية:



## 4. المسار اللحني في الخانة الثالثة:

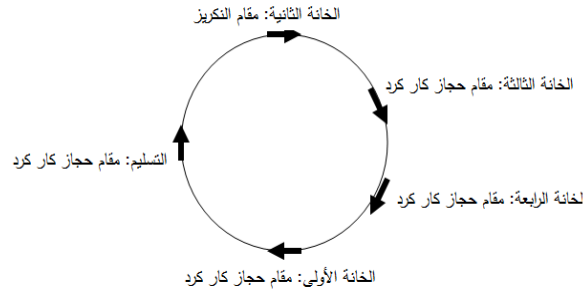


## 5. المسار اللحني في الخانة الرابعة:

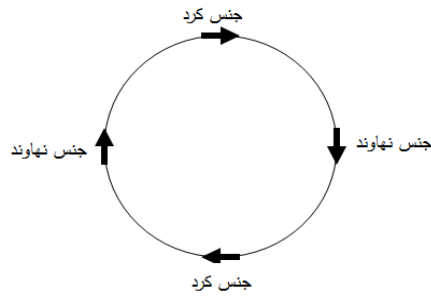


4. المسارات اللحني في سماعي روجي الخمّاش:

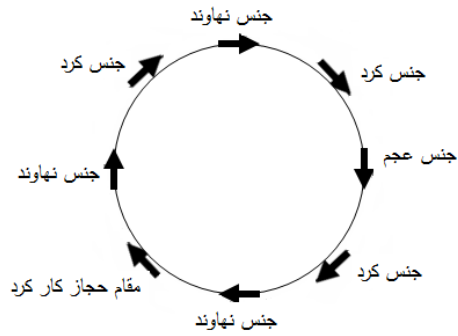
1. المسار اللحني في السماعي:



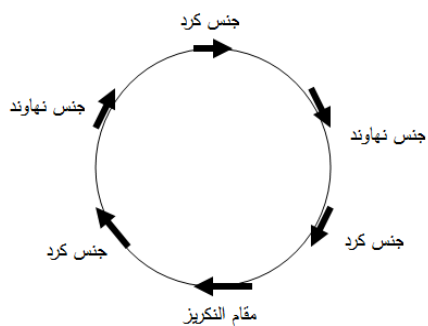
2. المسار اللحني في الخانة الأولى:



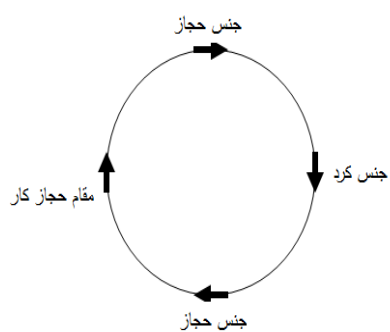
3. المسار اللحني في التسليم:



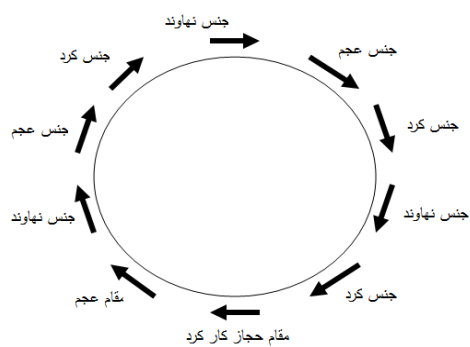
4.المسار اللحني في الخانة الثانية:



5.المسار اللحني في الخانة الثالثة:



6.المسار اللحني في الخانة الرابعة:


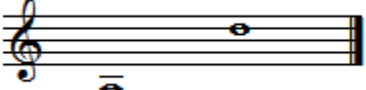
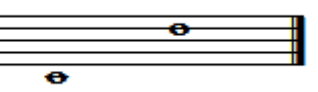

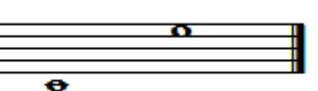
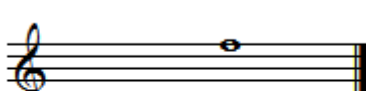
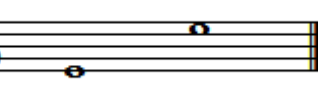
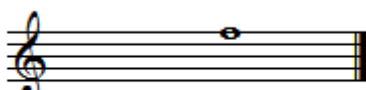


4. عدد الموازير

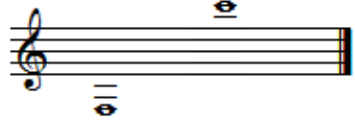



الخانة	سماعي حجاز كار كرد طاتيوس أفندي	سماعي حجاز كار كرد روحي الخماش
الأولى	4	4
التسليم	4	4
الثانية	4	4
الثالثة	4	4
الرابعة	16	52

جدول (17)

4. المساحة الصوتية المستخدمة:

الخانة	سماعي حجاز كار كرد طاتيوس أفندي	سماعي حجاز كار كرد روحي الخماش
الأولى		
التسليم		
الثانية		
الثالثة		



		الرابعة
		مساحة الكاملة للعمل



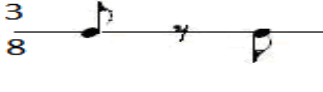
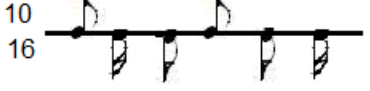

جدول (18)

## 5. التآلفات المفككة والمسافات الهارمونية:

سماعي حجاز كار كرد روحي الخماش	سماعي حجاز كار كرد طاتيوس أفندي
لا يوجد	لا يوجد

جدول (19)

## 6. الميزان والضرب

سماعي حجاز كار كرد روحي الخماش	سماعي حجاز كار كرد طاتيوس أفندي	الخانة
		الأولى التسليم الثانية الثالثة
*السربند  *جورجينه 	سماعي دارج 	الرابعة

جدول (20): الزّخارف والحليّات.

سماعي حجاز كار كرد روحي الخماش	سماعي حجاز كار كرد طاتيوس أفندي
*تلوين كروماتيكي في التسليم نهاوند على درجة الجهاركاه	*لمس درجة عجم عشيران(لا ٤ ) في الخانة الأولى.
*تلوين كروماتيكي في التسليم كرد على درجة النوى	*لمس صبا زمزم (مي ٤ ) على درجة البوسليك في الخانة الثانية
*استخدم القفزات النغمية في التسليم نهاوند على درجة الجهاركاه	*تلوين كروماتيكي في الخانة الثالثة تمهيداً لمقام النكريز
*تلوين كروماتيكي في الخانة الرابعة عجم على درجة الراست	*لمس عجم على درجة الكرد في الخانة الرابعة
*استخدام القفزات في دائرة المقام في الخانة الرابعة	*تلوين كروماتيكي في الخانة الرابعة في مقام حجاز كار كرد

جدول (21)

نتائج البحث

في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث يوصي بما يلي:

\*السؤال الأول: ما هو الأسلوب المستخدم لدى طّاتيوس أفندي في التعامل المقامي وأساليب التحويل والتراكيب الايقاعية؟

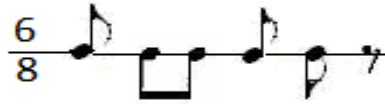
الجواب: أسلوب طاتيوس أفندي في التعامل المقامي وأساليب التحويل من خلال النموذج الأول وجد الباحث ما يلي:

1. من حيث المقامات الأساسية المستخدمة: استخدم مقام حجاز كار كرد في الخانة الأولى، وبنفس المقام في التسليم، ومقام حجاز كار في الخانة الثانية، ومقام النكريز في الخانة الثالثة، ثم الرجوع إلى المقام الأساسي مقام حجاز كار كرد في الخانة الرابعة.
2. الأسلوب المتبع في تأليف سماعي حجاز كار كرد لدى طاتيوس أن المقام الذي تم استخدامه في أداء الخانة الأولى والخانة الثانية والخانة الثالثة والخانة الرابعة وإن حدث العديد من التنويعات اللحنية والتلوينات الكروماتيكية داخل كل خانة، يبقى المقام كما هو في نهاية كل خانة وليس بحاجة لعمل تمهيد مقامي أو تغيير لحني للوصول إلى مقام حجاز كار كرد لأداء التسليم والذي هو على مقام حجاز كار كرد.

3. استخدم أسلوب الانتقال المقامي والتغيير في المسارات اللحنية في العمل الآلي الموسيقي بشكل يميل إلى البساطة ولكنه وفي نفس الوقت يحتوي على التعقيد في عملية أداء السماعي للوصول إلى الجمالية الموسيقية المطلوبة للإرتقاء في التذوق الموسيقي.
4. لا يحتوي السماعي لدى طاتبوس أفندي على مساحات صوتية كبيرة، كما ويحتوي على عدداً بسيطاً في الموازير وخاصة في الخانة الرابعة.
5. لا يحتوي السماعي على التآلفات والمسافات الهارمونية، حيث جاء اللحن خالياً من التراكيب الهارمونية.
6. استخدم الميزان والضرب الإيقاعي المعتمد في أداء السماعي، حيث استخدم إيقاع السماعي الثقيل في الخانة الأولى والتسليم والخانة الثانية والخانة الثالثة كما يلي:



أما الإيقاع المستخدم في الخانة الرابعة فهو فقط السماعي الدارج 6/8 كما يلي:



- \*السؤال الثاني: ما هو الأسلوب المستخدم لدى رُوحِي الخمّاش في التعامل المقامي وأساليب التحويل والتراكيب الإيقاعية؟
- الجواب: أسلوب رُوحِي الخمّاش في التعامل المقامي وأساليب التحويل من خلال النموذج الثاني وجد الباحث ما يلي:

1. من حيث المقامات الأساسية المستخدمة: استخدم مقام حجاز كار كرد في الخانة الأولى والتسليم، ومقام النكريز في الخانة الثانية، ومقام حجاز كار في الخانة الثالثة، ثم مقام حجاز كار كرد ومقام العجم على درجة الراسن ومقام العجم على درجة الجهاركا في الخانة الرابعة، أي بمعنى الخروج في الأسلوب عن المألوف في صياغة واستخدام المقامات وخاصة في الخانة الرابعة وقد يمكن إطلاق مصطلح موسيقي ليبدل على هذا التوسع في استخدام المقام والتحرر من التقيد في أسلوب أداء السماعي.
2. الأسلوب المتبع في تأليف سماعي حجاز كار كرد لدى رُوحِي الخمّاش أن المقام الذي تم استخدامه في أداء الخانة الأولى والخانة الثانية والخانة الثالثة والخانة الرابعة يتغير في

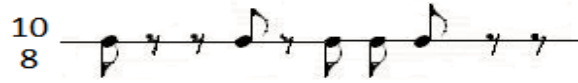
نهاية كل خانة أي في المازورة الأخيرة لهذه الخانة إلى مقام حجاز كار كرد للوصول إلى أداء التسليم وإن حدث العديد من التنوعات اللحنية والتلوينات الكروماتيكية داخل كل خانة ذلك من أجل إبراز أهمية هذا النوع من التأليف الموسيقي الآلي.

3. استخدم أسلوب الانتقال المقامي والتغيير في المسارات اللحنية في العمل الآلي الموسيقي بشكل مبتكر وخاصة باستخدام العديد من التنوعات المقامية والقفزات اللحنية المتعددة والتي كانت واضحة في أداء القطعة الموسيقية، من أجل إبراز القيمة الجمالية والإحساس القوي بأهمية الموسيقى العربية و في كيفية توظيفها واستخدامها للإرتقاء في التدوق الموسيقي المحلي والعالمي.

4. إحتوي السماعي لدى روعي الخمّاش على مساحات صوتية كبيرة، وعداداً كبيراً في الموازير وخاصة في الخانة الرابعة، فلم يعتمد الأسلوب العام أو المتبع في أداء السماعي.

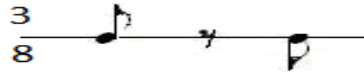
5. لا يحتوى السماعي على التآلفات والمسافات الهارمونية، فهو خالياً من التراكيب الهارمونية.

6. استخدام الميزان والضرب الإيقاعي المعتمد في أداء السماعي، حيث استخدم إيقاع السماعي الثقيل في الخانة الأولى والتسليم والخانة الثانية والخانة الثالثة كما يلي:



أما الإيقاع المستخدم في الخانة الرابعة فهو متنوع كما يلي:

1. استخدم إيقاع السربند:



2. استخدم إيقاع جورجينه:



### توصيات البحث

- في ضوء النتائج التي توصل إليها الباحث يوصي بما يلي:
1. الاهتمام بإجراء الدراسات المقارنة وخاصة الأعمال المؤلفة في المقامات العربية مثل مقام حجاز كار كرد الذي تمت فيه الدراسة.
  2. الإهتمام بتدريس الموسيقى العربية في المدارس والجامعات لإثراء الثقافة الموسيقية في المجتمع وتطوير التذوق الموسيقي.
  3. الاهتمام بفتح آفاق جديدة أمام المؤلفين الموسيقيين لتناول المؤلفات الموسيقية بشكل أكثر تطوراً والمشاركة محلياً وعربياً لدراسة المؤلفات الموسيقية.
  4. إقامة الندوات والمحاضرات والمؤتمرات لمناقشة تطور الموسيقى العربية وكيفية المحافظة عليها خوفاً من الإندثار والضياع.
  5. الإهتمام بالدراسات المقارنة وخاصة ما بين الأعمال التراثية والأعمال المعاصرة في القرن الحالي.

### References (Arabic & English)

- Jalal Sh. (1988). *Serves as the Hijaz and his platoon between theory and practice*, PhD Thesis, unpublished Faculty of Music Education, Helwan University, and Cairo
- Habib Z.A. (1999). *Spiritual Khammash and Influence in Iraqi Music*, i 1, General of Cultural Affairs, Baghdad.
- Habib Z. A. (1986). *Arabic Music Theory*, Department of Culture and Arts, Iraq.
- Gattas K. (2004). *Great Music Lexicon*.p 2, the Supreme Council for Culture, Cairo.
- Gattas k. (2004). *Great Music Lexicon*.p 3, the Supreme Council for Culture, Cairo.
- Gattas k. (2004). *Great Music Lexicon*.p 4, the Supreme Council for Culture, Cairo.

- Mustafa A.S (2011). *Creative style in the transfer Almqamah Egyptian*, musical journal Science and Art, Volume XXIII, Part II, melodies in the song, Helwan University, Cairo.
- Nabil A.Sh. (1988). *Primarily in the Arab Music (composition and its codification and the codification of Dalila)*. Research publication. Journal of Studies and Research. Helwan University. Atheist ten folders, the first issue. Cairo.
- Nabil A.Sh. (1984). *The Possibility of Tonal Conversion to The Shrine Alrast*. Journal of Studies and Research. , Helwan University, Volume VII, No. I, Cairo.
- Omar A-R.H. (1992). *The Assets of the Eastern Tunes*, the first edition, Assad Library, Damascus.
- Saleh S. (2003). *Proposed Method for Teaching Shrines Arabic Music Student Novice in the College of Basic Education in Kuwait*. ", published research, Journal of Science and Arts, the Faculty of Music Education. Helwan University, Volume VIII. Cairo.
- <http://musiqana.net/category.aspx?catid=9>
- <https://sites.google.com/site/best arabmusic/composers/tatyos>
- <https://www.youtube.com/watch?v=uNncmnhL05k>