# التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي صبا (توفيق الصباغ) وسماعي صبا (صفر علي )(دراسة مقارنة)

**د/ شيماء الشحات عماره***

**مقدمه:**

يعد قالب السماعي من القوالب العربية المتعارف عليها في موسيقانا العربية حيث لحن لهذا القالب العديد من رواد التلحين المصري و العربي تعددت المؤلفات لهذا القالب وايضا تنوع التأليف الموسيقي لقالب السماعي طبقا للميزان والضرب المستخدم .

وتعتبر الضروب العربية الرئيسية المستخدمة في قالب السماعي هي ضرب السماعي الثقيل وهو شائع الاستخدام لدي أغلب المؤلفين الموسيقيين في مصر و الوطن العربي وأيضا الضروب الآتية (السماعي الدارج –سماعي أقصاق – سماعي أقصاق تركي –أصول سماعي ) وغيرها من الضروب العربية قليلة الاستخدام في موسيقانا العربية .[1]

ويعد التركيب البنائي الشائع لقالب السماعي أنه يتكون من أربعة خانات وتسليمة تكرر بعد كل خانة وبرع المؤلفين الموسيقيين في مصر وسوريا و العراق وتونس وغيرها من البلدان العربية في نظم ألحانهم لهذا القالب مستخدمين هذا التركيب البنائي الثابت المتعارف علية إلا أنه قام بعض من المؤلفين الموسيقيين بتنظيم سماعياتهم إما من ثلاثة خانات وتسليم أوإضافة خانة خامسة ومنهم من نوع في التركيب البنائي لقالب السماعي باستخدام ضرب لكل خانة علي حده

لقد لاحظت الباحثه من خلال خبرتها في تدريس مواد الموسيقي العربية أن الأعمال الموسيقية الآلية في مقام الصبا قليلة وخاصة في أجيال المؤلفين المعاصرين كان ذلك دافعاً رئيسيا لقيام الباحثه بهذه الدراسة التي جمعت ما بين مؤلفين موسيقيين من مصر وسوريا في نفس الفترة الزمنية حيث تم أختيار (صفر علي) ممثلا الموسيقي المصرية الذي ولد عام ١٨٨٣م و (توفيق الصباغ) ممثلا عن الموسيقي السورية الذي ولد عام ١٨٩٢م .

وقد ألف كلمنهما عده أعمال في مقام (الصبا) كان أبرزها و أهمها (سماعي صبا صفر علي) و (سماعي صبا توفيق الصباغ).

---

* **د/ شيماء الشحات عماره : مدرس بقسم التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية جامعة الزقازيق ( تخصص موسيقي عربية)**

[1] نبيل عبد الهادي شورة – محمد احمد العشي : **الياقوتة الثالثة في قواعد الموسيقي العربية** . دار اسامة للطباعة و النشر , القاهرة , ٢٠١٥ م. ص٤٢-٤٣

**مشكلة البحث:**

تنبع مشكلة هذا البحث من أهمية (مقام الصبا) في موسيقانا العربية وقلة المؤلفات في هذا المقام، وأيضا في أسلوب التحويل المقامي و الاختلاف مابين المدرسة المصرية المتمثلة في (صفر علي ) و المدرسة السوريه المتمثلة في (توفيق الصباغ ),كما يتضح وجود إختلاف في تناول مقام الصبا في صياغة التركيب البنائي لقالب سماعي، كل ذلك كان منطلقا لهذه الدراسة .

**أهمية البحث :**

تنبع أهمية هذا البحث من أهمية مقام الصبا وقلة التأليف فيه وكذلك أهمية مؤلفات صفر علي التي تمثل الفكر المصري في صياغة المؤلفات المصرية ومؤلفات توفيق الصباغ التي تمثل الفكر السوري في صياغة المؤلفات السورية .

فالدارسة تري مؤلفات كل منهما في الكتب و المراجع والتى يستعين بها أساتذة الموسيقي العربية في مناهج العزف و التحليل و التأليف وبدراسة مثل هذه المؤلفات يُمكن للدارس الاستفادة من المؤلفات القديمة فى مواد الموسيقي العربية .

**أهداف البحث:**

يهدف هذا البحث إلي :

١. التعرف علي أسلوب صفر علي في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و أساليب التحويل النغمي.
٢. التعرف علي أسلوب توفيق الصباغ في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا في التعامل المقامي و أساليب التحويل النغمي
٣. التعرف علي التكوين البنائي لقالب السماعي في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ .
٤. القيام بالدراسة المقارنة للتحويلات المقامية و المسارات النغمية في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ .

**أسئلة البحث :**

١. ما أسلوب صفر علي في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي ؟

٢. ما أسلوب توفيق الصباغ في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي؟
٣. ما هو التكوين البنائي لقالب السماعي في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ ؟
٤. ماهي عناصر المقارنة في التعامل المقامي و أساليب التحويل النغمي في المؤلفتين ؟

**إجراءات البحث :**

**أولا : منهج البحث:**

استخدمت الباحثه في هذه الدراسة المنهج المقارن وأيضا المنهج الوصفي التحليلي (تحليل محتوي ) , ولا يقتصر هذا النوع من مناهج البحث علي جمع البيانات , بل أيضا يتناول تحليل النتائج وتفسيرها .[١]

**ثانيا : أدوات البحث:**

- المدونات الموسيقية .
- استمارة استطلاع رأي السادة الخبراء عن العينة المختارة

**ثالثا : حدود البحث :**

١. حدود زمانية: القرن العشرين .
٢. حدود مكانية : مصر وسوريا .

**رابعا : عينة البحث :**

١. سماعي صبا صفرعلي .
٢. سماعي صبا توفيق الصباغ .

**مصطلحات البحث :**

- **أسلوب:**

الأسلوب هو تعبير يعم كيفيات الأداء في النغم و الألحان والأسلوب هو الطريقة (أسلوب فلان) كذا طريقتة ومذهبة ,والأسلوب يحكم التقنية ويضبط حدود التفسير المبدع و التقنية Technique هي الوسائل الطبيعية التي ينقل بها الفنان حسه للأسلوب ورؤيته التخيلية لجمهوره.[١]

[١] أشرف محمد شفيق غربال: " **الموسوعة الموسيقية الميسرة** " , القاهرة ١٩٦٥م . ص٢١

- **المهارة:**

هي قدرة الفرد علي أداء عمل معين بدقة وسرعة و إتقان[١] ويظهر ذلك في التحويلات المقامية و المسارات النغمية .[٢]

- **التكنيك :**

هو المهارة العزفية اللازمة للسيطرة علي جميع عضلات الجسم المستخدمة اثناء العزف علي الآلة.

- **التحويل النغمي :**

هو الانطلاق من غماز المقام الأصليإلي مقامات فرعية تشترك في جنس الأصل ,أو مقامات أخري تنطلق من أساس المقام الأصلي أو درجة أخري يراها المؤلف مناسبة. [3]

**الدراسات السابقة:**

**الدراسة الاولي بعنوان :**

**"أسلوب صفر علي في التلحين" [٤]**

هدفت تلك الدراسة التعرف علي اسلوب صفر علي في التلحين وأيضا تحليل نماذج من أعمال صفر علي وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناولها لشخصية صفر علي بالدراسة والتحليل بينما تختلف عنها في أن الدراسة الراهنة تتناول مقام الصبا عند كلا من صفر علي و توفيق الصباغ وقد استفادت الباحثة من المدونة الخاصة بسماعي صبا صفر علي كذلك تم الاطلاع علي السيرة الذاتية لصفر علي .

---

[١] جابر عبد الحميد جابر , احمد خيري كاظم : "**مناهج البحث في التربية و علم النفس** " , دار النهضة العربية , القاهرة ٢٠٠٢م . ص٤٢

[٢] محمد احمد العشي : " **التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي جهاركاة (صفر علي) وسماعي جهاركاة (نبيل شوره )(دراسة مقارنة)**, نشر بمجلة "علوم وفنون الموسيقى كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان , المجلد الثالث والعشرون الجزء الثاني في يونيو ٢٠١١م.ص١٧

[3] نبيل شوره: **أمكانية التحويل النغمي لمقام الراست** ، بحث مقدم لمجلة جامعة حلوان، المجلد السابع ، العدد الاول، يناير ١٩٨٤م.ص٢٣

[٤] **هبه محمد رضا** :, ماجستير , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة ٢٠٠٥م .

**الدراسة الثانية بعنوان :**

**"المقام فى الموسيقى العربية تركيبه – تدوينه – تدوين دليله"** [١]

هدفت تلك الدراسة طريقة تدوين المقام وأجناسه ودليله بعد شرح وافي لمفهوم المقام وتركيبه من حيث الأجناس والعقود والطبوع وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناول مقام الصبا وعائلتة بالدراسة و التحليل وقد استفادت الباحثة من طريقة تدوين مقام الصبا وأجناسه ودليله وتركيبه من حيث الأجناس وعائلته

الدراسة الثالثة بعنوان :

**" التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي جهاركاة (صفر علي) وسماعي جهاركاة (نبيل شوره )(دراسة مقارنة)"** [٢]

هدفت تلك الدراسة التعرف علي التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي جهاركاه صفر علي و التعرف علي التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي جهاركاه نبيل شورة وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناولها لشخصية صفر علي بالدراسة والتحليل بينما تختلف عنها في أن الدراسة الراهنة تتناول مقام الصبا عند كلا من صفر علي و توفيق الصباغ وقد استفادت الباحثة من المدونة الخاصة بسماعي صبا صفر علي كذلك تم الاطلاع علي السيرة الذاتية لصفر علي .

**الدراسة الرابعة بعنوان :**

**" الأستفادة من الجمل اللحنية والتكنيكية في سماعى عجم عشيران لتوفيق الصباغ في تدريس اله الكمان للمراحل الاكاديمية المتعددة"** [٣]

هدفت تلك الدراسة التعرف علي مؤلفات توفيق الصباغ الالية التي الفها في قوالب الموسيقي العربية المختلفة وايضا التعرف علي التقنيات العزفية الموجودة في الجمل اللحنية التي يحتويها السماعي وخاصة الخانة الرابعة وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناولها لشخصية توفيق الصباغ والتعرف علي اسلوبة في التلحين لقالب السماعى بالدراسة والتحليل بينما تختلف عنها في أن الدراسة الراهنة تتناول مقام الصبا عند كلا من صفر علي و توفيق الصباغ وقد

---

[١] **نبيل عبد الهادي شوره :** ", بحث مقدم لمجلة حلوان , مج١١ ,ع٢ صـ٢١٧, القاهرة مايو ١٩٨٨م .

[٢] **محمد احمد العشي :** "علوم وفنون الموسيقى كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان , المجلد الثالث والعشرون الجزء الثاني في يونيو صـ٧٦٨ ٢٠١١م.

[٣] **محمد علي عبد الودود محمد :** ", نشر بمجلة "علوم وفنون الموسيقى كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان , المجلد الحادي والاربعون يونيو صـ٨٨١. ٢٠١٩م.

استفادت الباحثة من المدونة الخاصة بقالب السماعي عند توفيق الصباغ كذلك تم الاطلاع علي السيرة الذاتية له .

**الاطار النظري:**

- **قالب السماعي الثقيل:**[1]

عرف قالب السماعي الثقيل في مصر و الشام وذلك عن طريق الأتراك, ويتميز هذا القالب الآلي بسرعة الأداءورشاقته مع اتقانه .

التركيب البنائي للسماعي الثقيل:

يتركب السماعي الثقيل من أربعة خانات وتسليم يتكرر بعد كل خانة خاصة الخانات الأولي و الثانية و الثالثة .

**[ خانة ١ +خانة ٢+ خانة ٣+ خانة ٤ ]**ويتكرر التسليم بعد كل خانة .

الخانة الاولي:

استعراض للمقام الأصلي وغالبا مايمتد من غماز المقام إلي قرار الغماز.

التسليم :

جملة لحنية رشيقة جذابة في بنائها النغمي و الإيقاعي , وذلك نظرا لأنها جزء يتكرر,وعادة ما تكون استعراض نغمي للمقام في المنطقة الوسطي .

الخانة الثانية :

تحويل مباشر من نفس العائلة المقامية ثم يعود "للمقام"الأصلي .

الخانة الثالثة :

عادة ماتكون استعراضا للمقام في منطقة الجوابات و تكون في مقامات أخري .

الخانة الرابعة :

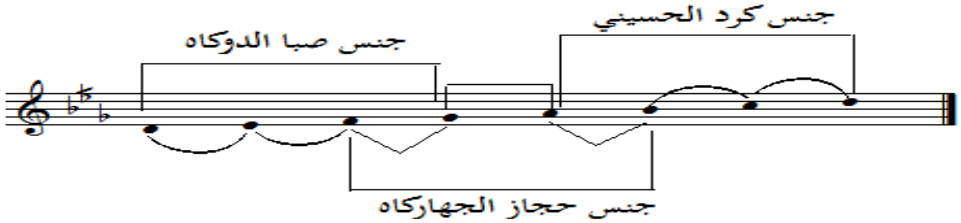
عودة للمقام الأصلي في منطقته الوسطي وعادة ماتكون في ميزان أخر .

[1] نبيل شوره : " **التأليف الموسيقي العربي الالي و الغنائي** " , دار علاء الدين للطباعة و النشر , القاهرة ٢٠٠٧م .ص١٥

- **مقام الصبا:**[1]

هو أحد المقامات العربية الذي يتميز بطابعة الخاص فهو مقام يعطي غالباً طابع الحزن والشجن إلا أنه فى بعض الأعمال وجدت الباحثة أن هذا المقام قد تم توظيفه فى بعض المؤلفات العربية فى أعمال لا تحمل طابع الحزن والشجن و يتكون المقام من ثلاث خلايا لحنية علي النحو الأتي:

١. جنس أصل (جنس صبا من درجة الدوكاه).
٢. جنس فرع ١ (جنس حجاز من درجة الجهاركاه) .
٣. جنس فرع ٢(جنس كرد من درجه الحسيني)




- **عائلة مقام الصبا:**

| المقام | الخلية الأولي | الخلية الثانية | الخلية الثالثة |
|---|---|---|---|
| | أصل | فرع (١) | فرع (٢) |
| صبا | جنس صبا الدوكاه | حجاز الجهاركاه | حجاز كردان |
| صبا زمزمة | جنس صبا الدوكاه ملون بدرجة الكرد | حجاز الجهاركاه | حجاز كردان |
| صبا بوسليك | جنس صبا الدوكاه ملون بدرجة البوسليك | حجاز الجهاركاه | حجاز كردان |

- يتم التلوين فى بعض الأحيان فى إستخدام هذا المقام وعائلته بدرجة الري بيمول (الزيركولاه) فى بعض الألحان العربية

- **" صفر علي" ( ١٨٨٣ – ١٩٦٢م ) :**

**صفر عبد الرحيم عبده على** ملحن مصرى ولد عام ١٨٨٣م بالقاهرة حاصل علي شهادة البكالوريا عام ١٨٩٤ .,قام بتدريس الموسيقي في المدارس , وهو من مؤسسي معهد فؤاد الاول

[1] نبيل عبد الهادي شورة – محمد احمد العشي : **الباقوتة الثالثة في قواعد الموسيقي العربية** . دار اسامة للطباعة و النشر , القاهرة , ٢٠١٥ م. ص٤٢-٤٣

للموسيقي العربية وكان وكيلا له عام ١٩٢٨م حتي وفاته عام ١٩٦٢م له عدة كتب موسيقية وعدة مؤلفات منها " سماعي صبا صفرعلي " .[١]

وتوظف بوزارة المالية وتعلم أثناء الوظيفة في مدرسة الحقوق الفرنسية ومدرسة التجارة الليلية وحصل منها على الشهادة العالية في تعلم فن الاختزال وانتقل للعمل بوزارة الخارجية لإجادته للغتين التركية والفرنسية ثم إلى وزارة المعارف حيث عين مفتشا للأناشيد وعين سكرتيرا للجنة ترقية الأغاني القومية و أتقن الخط العربي والرسم وفي عام ١٩٢٠ اشترك في تأسيس معهد الموسيقى العربية (فؤاد الأول) وكان عضوا بمجلس إدارته ثم وكيلا له وعهد إليه بتدريس قواعد الموسيقى والعزف على العود. .

من أوائل المصريين الذين اتجهوا إلي التأليف الموسيقي حيث كتب العديد من البشارف والسماعيات والمارشات والدواليب بالإضافة إلي معزوفاته الحديثة، هو ملحن نشيد "إسلمى يا مصر إنني الفدا" وهو نشيد ثورة ١٩١٩ وطقطوقة "رنة خلخالى يامه وأنا نازله أملا البلاص" لرتيبة أحمد و"نشيد الملك فؤاد" وروايتين غنائيتين منها"أميرة صغيره" عام ١٩١٦ وضع فيها أول ديالوج غنائي عربي هو محاوره بين ظريف وثقيل ومطلعه "ياما الحياة فيها عجايب" ولحن مونولوجات منها "لوعة العشاق" و"صوت الحرية" كما كان أول من لحن الطقاطيق بطريقة مختلفة ولحن الكوبليهات مثل "مال قلبك على قاسى" و"يا سيدالملاح يا فاتن الغزلان" و"ياريت زمانك وزماني" و"جنت عليك عيني يا قلبي".كما لحن حوالي ٥٠ نشيد وطني من أشهرها : النشيد الوطني " اسلمي يا مصر إنني الفدا، والنشيد الوطني " يا زعيما فضلُه في كل واد ".، و" شفتك وشفت الهلال "، وأوبريت " المقامر[٢] . "

يعتبر أول من لحن الديالوج الغنائي " وهو محاورة غنائية بين مطرب ومطربة "، وأول من نادي بتدريس الموسيقي بالمدارس، وأول من أدخل التدريس الموسيقي في مصر، وتأثر في حياته بإثنين من مشاهير العود القدامى وهما محمود الجمركشي وأحمد الليثي .

---

[١] هبه محمد رضا : " **أسلوب صفر علي في التلحين** " , ماجستير , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة ص ٥٥ ٢٠٠٥م .

[2] https://www.maspero.eg/wps/portal/home/treasures/creators/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%

قدم دراسات عن إدخال الحوار الغنائي، ودراسات عن أسباب وجود الألفاظ العربية في موشحاتنا، وقدم دراسات عن تاريخ الموسيقي العربية، وقدم دراسات عن التكنيك وكتب مقالات عن وظيفة الكورس، وكان أستاذا في علم قواعد الموسيقي العربية وتخرج على يديه عدد من الموسيقيين

- **توفيق الصباغ (١٨٩٢- ١٩٦٤)**[١]

توفيق فتح الله الصباغ ملحن موسيقي وعازف كمان سوري. ولد في حلب وتوفي في دمشق،

وكان من ألمع المؤلفين الموسيقيين السوريين الذين انصرفوا إلى التأليف الموسيقي من دون التلحين الغنائي.

ألحقه أبوه، وهو في الخامسة من عمره، بروضة الأطفال التابعة للراهبات الفرنسسكانيات في حلب وتفتحت فيها مواهبه الموسيقية من خلال الأغاني الخاصة بالأطفال والعزف على البيانو والكمان الذي كانت تمارسه راهبتان راعيتان للأطفال.

تلقى الصباغ مبادئ العزف على الكمان على يدي زوج أخته أنطوان الشوا والد العازفين الشهيرين سامي وفاضل الشوا. وعندما بلغ الصباغ الثامنة عشرة من عمره، غدا من أمهر العازفين على الكمان، وعُيِّن، نظراً لبراعته في العزف ولمقدرته في الموسيقى النظرية، مدرساً للموسيقى في مدارس حلب.

استقال من عمله في عام ١٩١٢ وسافر إلى مصر ومكث فيها عامين. وعند اندلاع الحرب العالمية الأولى غادر مصر إلى السودان، حيث امتهن فيها التجارة لمدة عامين، تعرف ودرس خلالهما السلم الموسيقي الخماسي السائد في السودان وبعض الدول الأفريقية. ثم عاد إلى مصر ثانية فمكث فيها حتى عام ١٩٢١، ومن ثم قفل عائداً إلى مسقط رأسه حيث عين من جديد مدرساً للموسيقى في المدارس التجهيزية.[٢]

نقل توفيق الصباغ عمله كمدرس للموسيقى إلى دمشق في أعقاب الثورة السورية، وأسس مع المرحوم فخري البارودي، وشفيق شبيبا لنادي الموسيقي الشرقي الذي انبثقت عنه عدة أندية موسيقية أخرى، إلى أن استطاع تأسيس أول نقابة موسيقية في سورية، جمعت شمل الموسيقيين ودافعت عن حقوقهم، غير أن هذه النقابة لم تعمَّر طويلاً إذ أغلقها الفرنسيون أسوة بالأندية الأخرى التي كانت تنشط وطنياً.

---

[١] صميم الشريف، **الموسيقى في سورية** , منشورات وزارة الثقافة,, سوريا ١٩٩١. ص٨١

[2] http://arab-ency.com.sy/detail/5720

شارك توفيق الصباغ في مؤتمر الموسيقى العربية الذي عقد في القاهرة في آذار عام ١٩٣٢ كعضو ومدرب للفرقة الموسيقية مع كل من الشيخ علي الدرويش وأحمد الأوبري وشفيق شبيب وصالح المحبك وغيرهم.

لقب توفيق الصباغ ملك الكمان والأنغام، ويؤكد الموسيقيين المعاصرين له بأفضلية الصباغ في العزف علي اله الكمان عن باقي عازفين جيلة

كما أن الجماهير هي التي لقبته بملك الكمان لأنها وجدت في عزفه فناً راقياً ومتميزاً تجاوز في تطريبه سامي الشوا الملقب بأمير الكمان.

وضع توفيق الصباغ عدداً من الكتب الموسيقية المهمة، من أشهرها «تعليم الفنون» (١٩٣٢) و(المجموعة الموسيقية) (١٩٤٠) التي تضم كامل مؤلفاته الموسيقية وبعض مؤلفات الموسيقيين العرب والأتراك المتميزين. و(الدليل الموسيقي العام) (١٩٥٠) الذي يتحدث عن السلم الموسيقي؛ إذ يقول عنه إنه (عقدة العقد) فقد اختلفت الشعوب في تقسيمه وتحديد درجاته ولكن الخلاف الأهم، هو في تقدير كمية الأبعاد التي يتألف منها السلم الواحد

توصل توفيق الصباغ في كتابه (الدليل الموسيقي العام) عن طريق دراسته للسلالم الموسيقية: العربي القديم والفيثاغورثي واليوناني القديم والصيني والهندي والغربي المستخدم حالياً إلى أن السلم العربي ينقص عن الدرجات الست كوما واحدة (أي تسع الدرجة تقريباً التي تعادل ١/١٤٤ من الدرجة الصوتية). وإن جميع السلالم الموسيقية التي ورد ذكرها آنفاً تعاني تقريباً من هذا النقص، إذ تنقص السلالم اليونانية القديمة والحديثة كلها عن الست درجات. كذلك الأمر بالنسبة للسلم العربي القديم بأنواعه ينقص عن الست درجات أيضاً، ولم يشذ عن قاعدة النقص هذه سوى السلم الغربي الحالي، وسبب ذلك يعود إلى افتقاره إلى أرباع الدرجات وتأثيراتها التي تبدو في الموسيقى الشرقية.

## مؤلفاته الموسيقية[1]

وضع توفيق الصباغ عشرات المقطوعات الموسيقية المحفوظة في كتبه، وأغلبها لم يسجل في أسطوانات أو في الإذاعة. أما التسجيلات التي تمتلكها الإذاعة فهي:

تقاسيم مقام فرحفزا والوداع وطلع الفجر والكمنجة تتكلم وسماعي حجازكار. ومن أهم مؤلفاته التي لم تسجل: بشرف جهار كاه، والبشرف التوفيقي من مقام حجاز، وعدة سماعيات من مقام عجم عشيران، وصبا، وبياتي، وحجاز كاركردي، وجهاركاه، وسيكاه، وقطعة موسيقيةعواطف

[1] http://arab-ency.com.sy/detail/5720

توفي توفيق الصباغ تاركاً ثروة موسيقية حقيقية لم تحفظها شقيقته التي ورثته، ولا يعرف لمن آلت بعد وفاتها هي الأخرى. وكان الصباغ قبل وفاته عاكفاً على اختراع يحاول من خلاله الحصول على أصوات القرار والجواب معاً و في آن واحد من آلة الكمان.

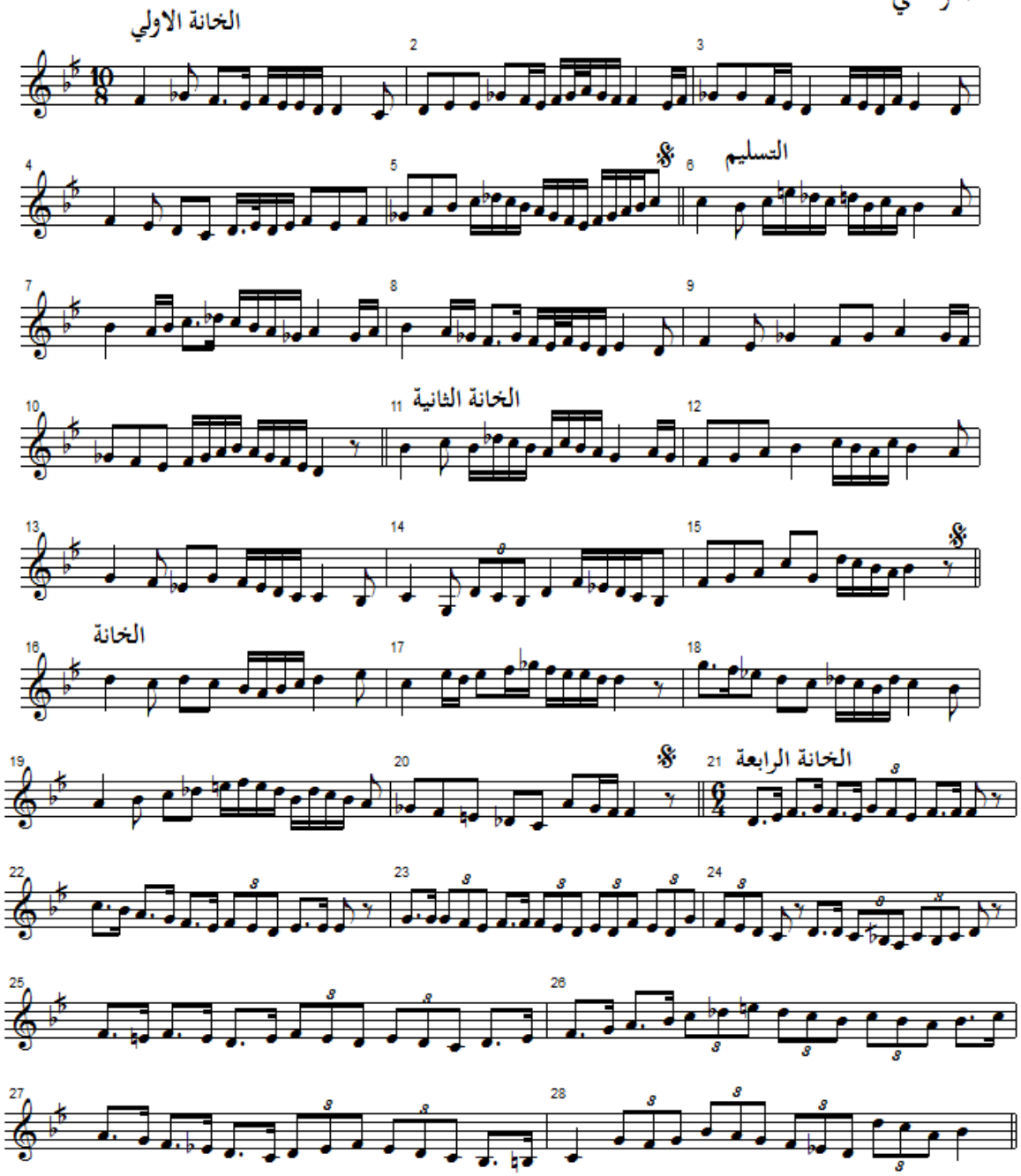
**الإطار التطبيقي:**

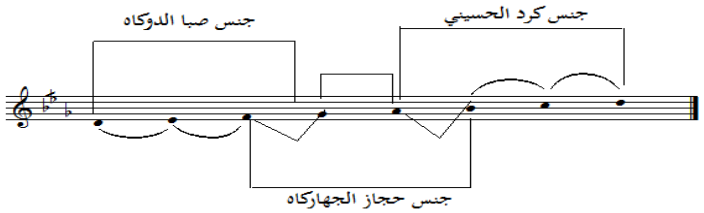
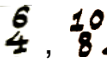
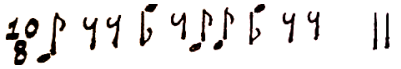
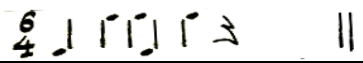
وسوف تقوم الباحثة بتحليل نموذجين في مقام الصبا عند كلا من صفر علي و توفيق الصباغ وذلك من خلال:

١. بطاقة التعريف و التعرف علي الهيكل البنائي للاعمال
٢. التحليل النغمي
٣. المساحة الصوتية
٤. النطاق الصوتي
٥. الاشكال الايقاعية
٦. التراكيب الايقاعية
٧. التناول المقامي

**النموذج الاول سماعي صبا صفر علي.**

# سماعي صبا

صفر علي

## بطاقة التعريف:

| | | |
|---|---|---|
| أسم المؤلفة | | سماعي صبا صفر علي |
| نوع التأليف | | آلي |
| نوع القالب | | سماعي |
| المقام | | مقام صبا من درجة الدوكاه<br>  <br> |
| الإيقاع | الميزان |  |
| | الضرب | سماعي ثقيل<br>  <br>سنكين سماعي<br>  |
| المؤلف | | **صفر علي** |
| عدد الموازير | | ٢٨ مازورة |
| الهيكل البنائي | | يتكون هذا السماعي من اربعة خانات وتسليمة تكرر بعد كل خانة |

## تابع التحليل النغمي:

| **الأجزاء** | **رقم المقياس (الموازير)** | **الخلايا اللحنية أو المقام** |
|---|---|---|
| الخانة الاولي | م١ : م٩ | جنس صبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٠ : م١٠٩ | جنس حجاز مصور علي درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاة |
| | م١٠٢ : م١٠٣ | جنس صبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٠٤ : م١٤ | جنس حجاز مصور علي درجة الجهاركاه ركوز علي درجة |

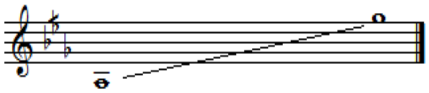
| | | |
|---|---|---|
| | | الجهاركاة |
| | م١٥: م١٠٥ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام الصبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة كردان |
| التسليم | م١٦: م٢٧ | عقد نواثر مصور من درجة العجم ركوز علي درجة العجم |
| | م٣٧: م١٠٨ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام الصبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٩: م١٠١٠ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام الصبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الدوكاه |
| الخانة الثانية | م١١١: م٩١١ | جنس نهاوند من درجة النوا ركوز علي درجة النوا |
| | م١٠١١: م٢١٣ | مقام نهاوند ذو الحساس من درجة النوا ركوز علي درجة النوا |
| | م٣١٣: م٩١٣ | جنس كرد من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٠١٣: م١٠١٥ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام العجم من درجة العجم عشيران ركوز علي درجة العجم |
| الخانة الثالثة | م١١٦: م٩١٦ | جنس كرد من درجة الحسينيركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٠١٦: م١٠١٧ | جنس صبا من درجة المحير ركوز علي درجة المحير |
| | م١١٨: م١٠١٨ | جنس نهاوند مصورعلي درجة العجم ركوز علي درجة العجم |

**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| تابع الخانة الثالثة | م١١٩: م١٠٢٠ | مقام حجازين مصور من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاة بالإضافةإلي وجود طابع مقام الحجازكاركرد |
| الخانة الرابعة | م١٢١: م٦٢١ | جنس صبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٢٢: م٦٢٢ | جنس صبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة السيكاه |
| | م١٢٣: م٦٢٤ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام الصبا من درجة الدوكاة ركوز علي درجة الدوكاه بالاضافة الي وجود جنس بياتي مصور |

| | | |
|---|---|---|
| | | من درجة الحسيني |
| | م١٢٥: م٦٢٦ | مقام حجازين مصور من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة المحير |
| | م١٢٧: م١٢٨ | مقام نهاوند من درجة الراست ركوز علي درجة الراست |
| | م٢٢٨: م٦٢٨ | جنس عجم من درجة العجم ركوز علي درجة العجم |

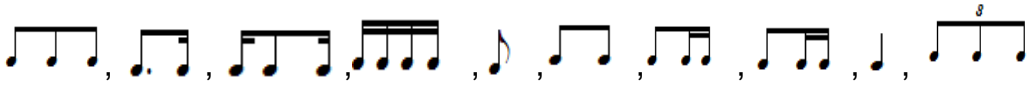
**المساحة الصوتية :**

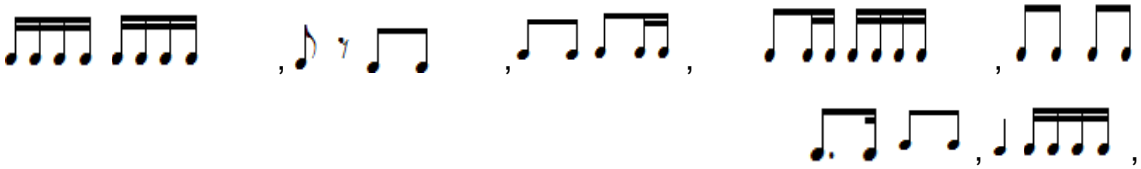


**المنطقةالصوتية :**

**القرارات و الوسطي و الجوابات**

**الأشكالالإيقاعية:**

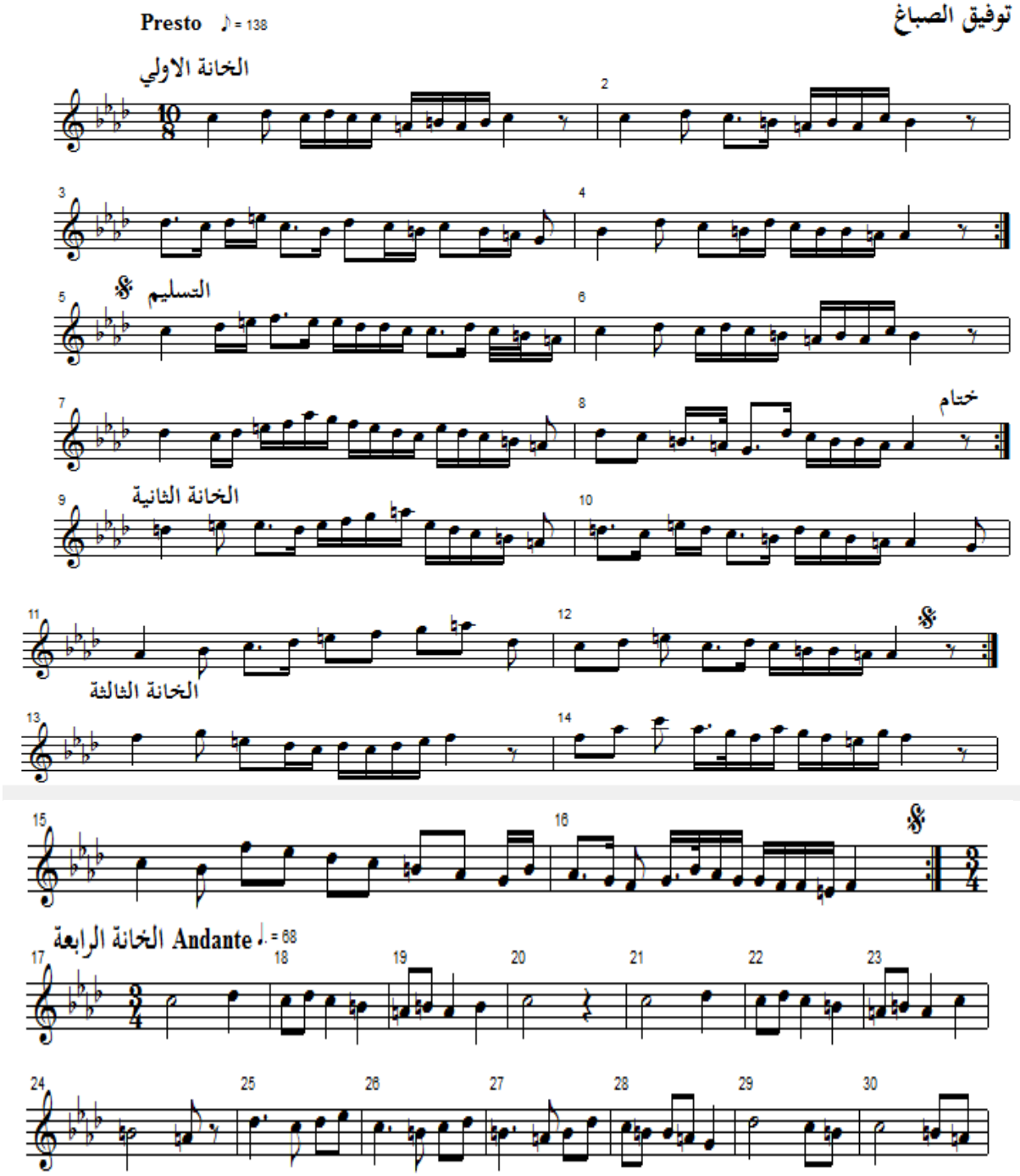
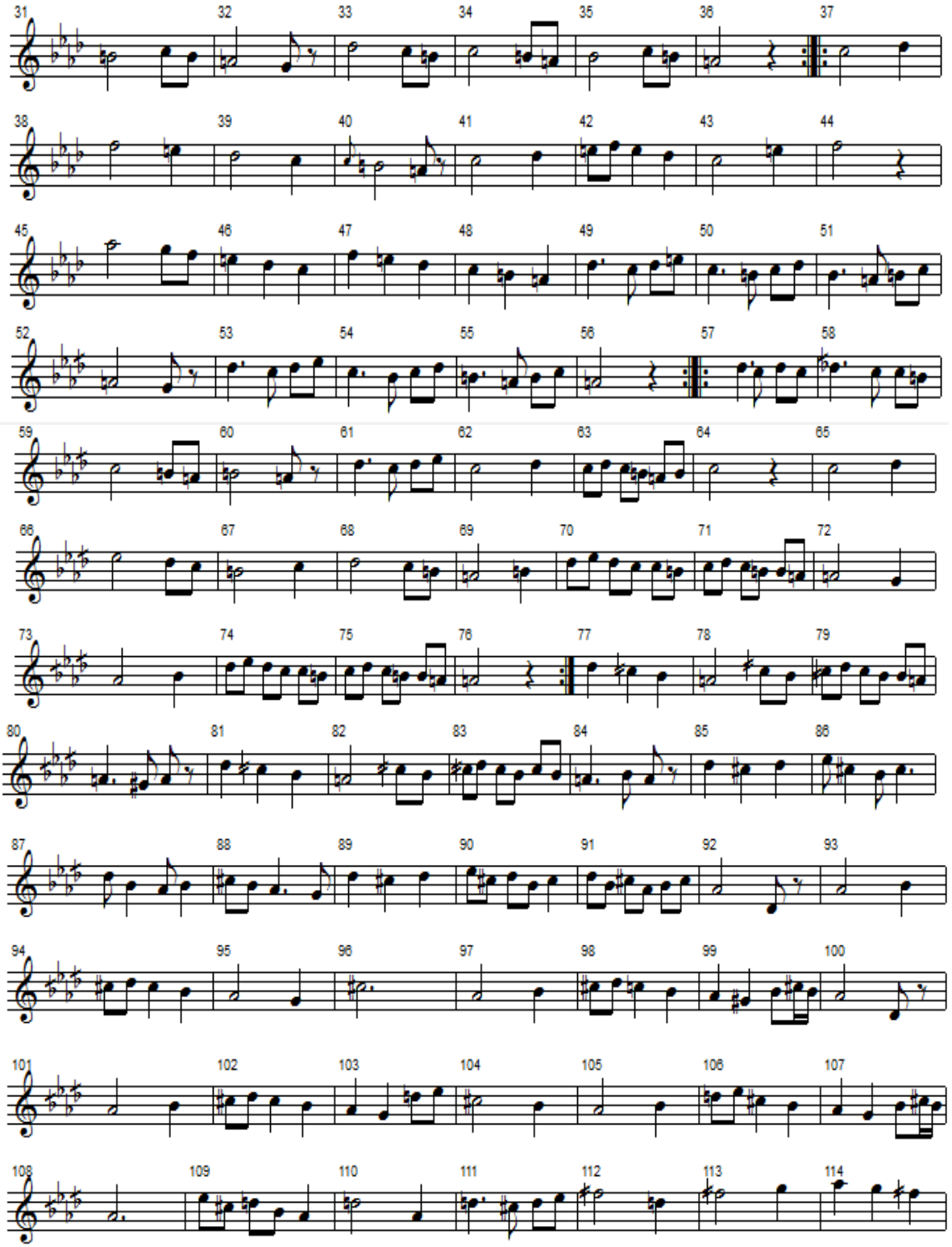
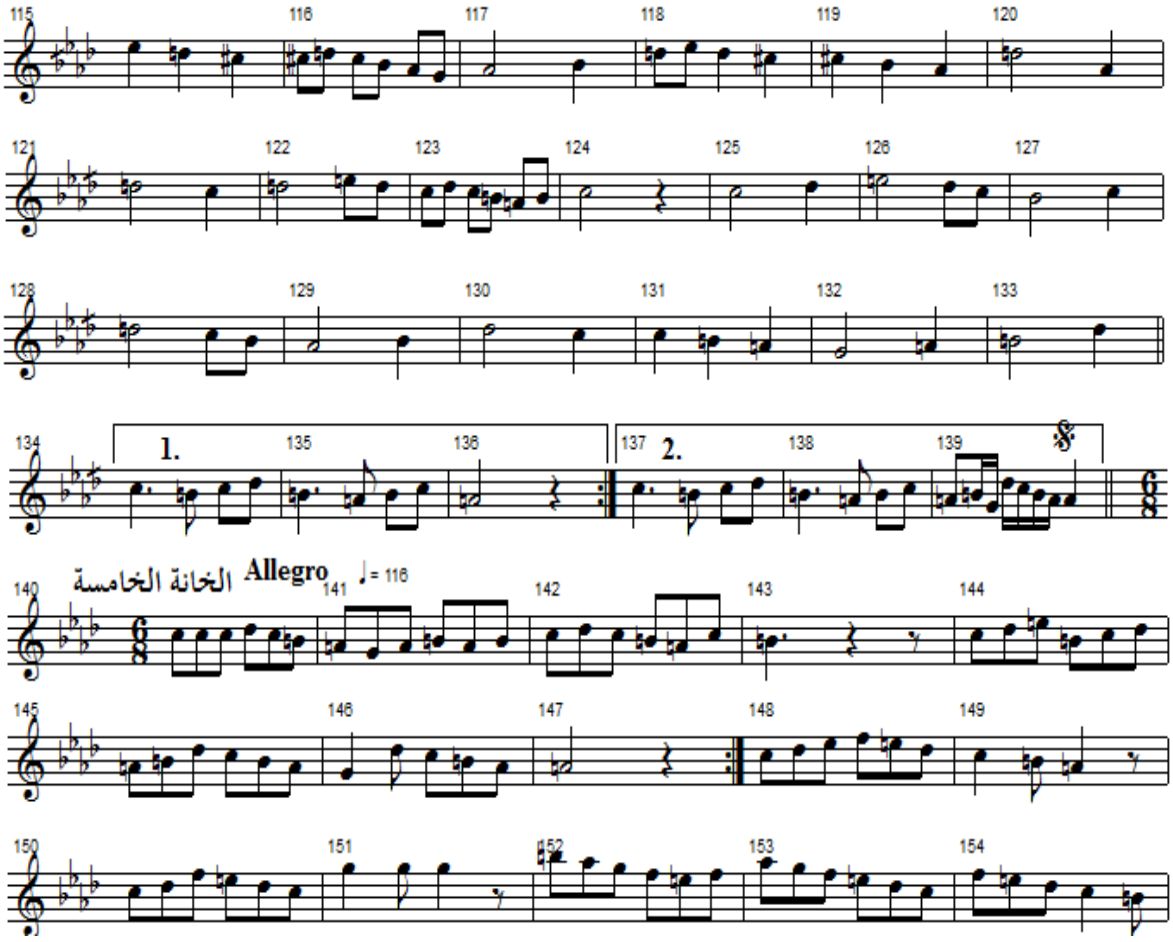
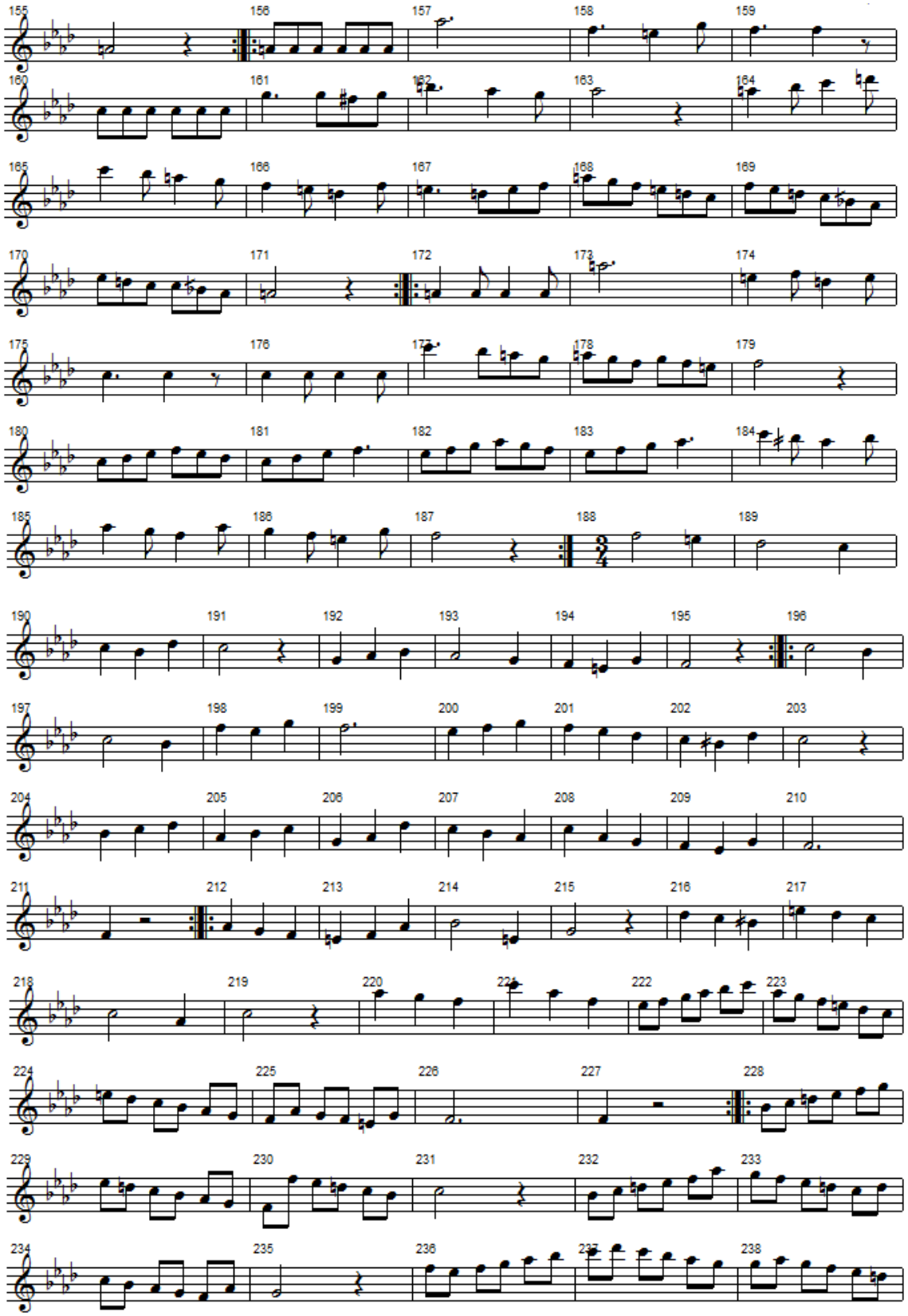
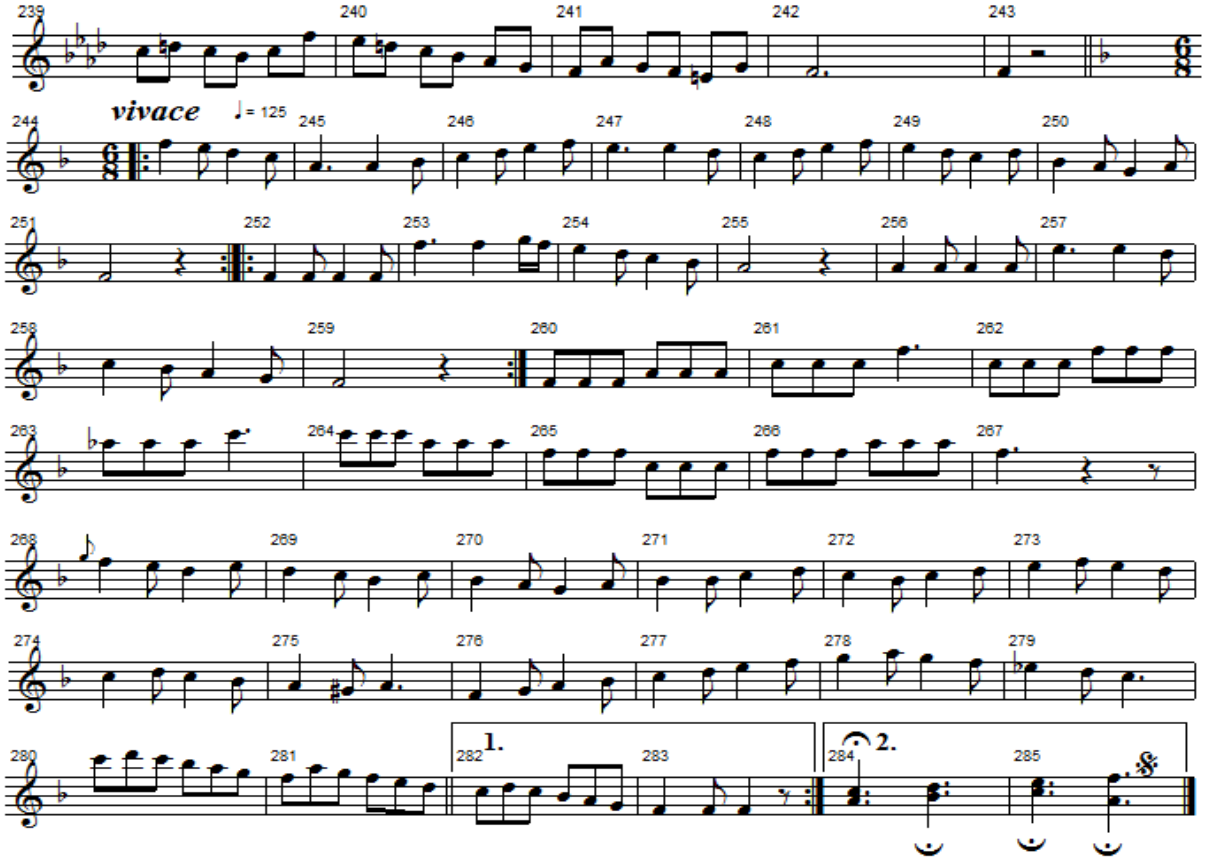


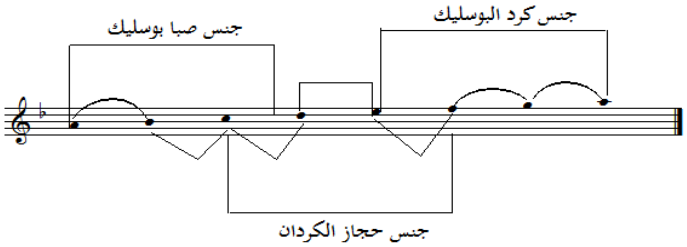
**التراكيب الإيقاعية:**

**التناول المقامي:**

جنس صبا من درجة الدوكاة ← جنس حجاز مصور علي درجة الجهاركاه ← مقام الصبا من درجة الدوكاة ←عقد نواثر مصور من درجة العجم ← جنس نهاوند من درجة النوا ← مقام نهاوند ذو الحساس من درجة النوا ← جنس كرد من درجة الدوكاة ← مقام العجم من درجة العجم ← جنس كرد من درجة الحسيني ← جنس صبا من درجة المحير← جنس نهاوند مصورعلي درجة العجم ← مقام حجازين مصور من درجة الجهاركاه ← مقام الحجازكاركرد ← مقام نهاوند من درجة الراست ← جنس عجم من درجة العجم

**النموذج الثاني : سماعي صبا توفيق الصباغ:**

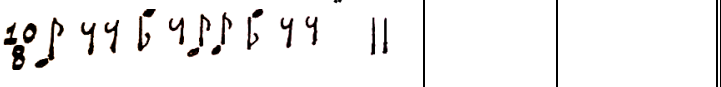
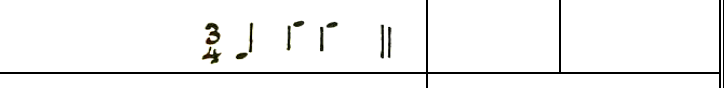
# سماعي صبا

توفيق الصباغ

115
116
117
118
119
120
121
122
123
124
125
126
127
128
129
130
131
132
133
134
1.
135
136
137
2.
138
139
140
الخانة الخامسة
Allegro
141
♩= 116
142
143
144
145
146
147
148
149
150
151
152
153
154

**بطاقة التعريف:**

| | | |
|---|---|---|
| أسم المؤلفة | سماعي صبا توفيق الصباغ | |
| نوع التأليف | آلي | |
| نوع القالب | سماعي | |
| المقام | مقام الصبا الملون* المصور من درجة الحسيني<br>  <br> | |
| الإيقاع | الميزان | $\frac{3}{4}$ , $\frac{6}{8}$ , $\frac{10}{8}$ |

* الصبا الملون هو التنويع في مقام الصبا وفروعة مثل صبا البوسليك و صبا زمزمة

**تابع بطاقة التعريف:**

| | | |
|---|---|---|
| الإيقاع | الضرب | سماعي ثقيل<br>  <br>دارج مصري<br> <br>فالس<br>  |
| المؤلف | | **توفيق الصباغ** |
| عدد الموازير | | ٢٨٥ مازورة |
| الهيكل البنائي | | يتكون هذا السماعي من خمس خانات و تسليم يكرر بعد كل خانة |

**التحليل النغمي:**

| **الأجزاء** | **رقم المقياس (الموازير)** | **الخلايا اللحنية أو المقام** |
|---|---|---|
| الخانة الأولي | م١: م١٠١ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الكردان |
| | م٢: م١٠٢ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الماهور |
| | م٣: م١٠٣ | جنس عجم مصور من درجة النوا بالإضافةإلي وجود جنس حجاز مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الماهور |
| | م٤: م١٠٤ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| التسليم | م٥: م١٠٦ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الماهور |
| | م٧: م١٠٧ | مقام حجاز مصور من درجة الكردان بالاضافة الي وجود طابع مقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٨: م١٠٨ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |

**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| الخانة الثانية | م١٩: م١٠٩ | مقام نهاوند كردي مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١١٠: م١٠٩ | استعراض سلمي هابط لمقام نهاوند كردي مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١١٠: م١١٢ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام نهاوند كردي مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| الخانة الثالثة | م١١٣: م١١٣ | جنس حجاز مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١١٤: م١١٤ | جنس حجاز مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١١٥: م١١٦ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام نهاوند كردي مصور من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| الخانة الرابعة | م١١٧: م٣٢٤ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٢٥: م٣٢٨ | جنس عجم مصور من درجة النوا ركوز علي درجة النوا بالاضافة الي وجود جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني |
| | م١٢٥: م٣٢٨ | جنس عجم مصور من درجة النوا ركوز علي درجة النوا بالإضافةإلي وجود جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني |
| | م١٢٩: م٣٣٢ | جنس عجم مصور من درجة النوا ركوز علي درجة النوا بالإضافةإلي وجود جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني |
| | م١٣٣: م٣٣٦ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٣٧: م٣٤٠ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٤٢: م٣٤٤ | جنس حجاز مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١٤٥: م٣٥٢ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة النوا |
| | م١٥٣: م٣٥٦ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |

**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| تابع الخانة الرابعة | م١٥٧: م٣٦٠ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني بالإضافةإلي وجود جنس حجاز غريب مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٦١: م٣٦٤ | جنس حجاز غريب مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة كردان |
| | م١٦٥: م٣٧٦ | جنس صبا بوسليك من درجة الحسيني بالاضافة الي وجود جنس حجاز غريب مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٧٧: م٣٨٠ | طبع سيكاه مصور من درجة الحسيني مع لمس لدرجة صول # حصار ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٨١: م٣٨٤ | طبع سيكاه مصور من درجة الحسيني مع طابع مقام الهزام من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٨٥: م٣٩٢ | جنس حجاز غريب مصور من درجة الحسيني مع لمس درجة دو # الشهيناز , ري نم زيركولاه |
| | م١٩٣: م٣١٠٠ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام الحجاز الغريب المصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٣١٠٠: م٣١٠٨ | مقام الحجاز الغريب المصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٠٩: م٣١٢٠ | مقام الحجاز الغريب المصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٢١: م٣١٢٤ | مقام الحجاز الغريب المصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٢٥: م٣١٣٩ | مقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |

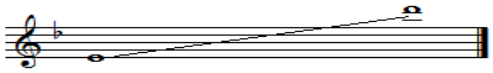
**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| الخانة الخامسة | م١٤٠[١]: م١٤٣[٣] | مقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الماهور |
| | م١٤٤[١]: م١٤٧[٣] | مقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٤٨[١]: م١٥١[٦] | جنس حجاز مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة سهم |
| | م١٥٢[١]: م١٥٥[٦] | مقام صبا بوسليك من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٥٦[١]: م١٥٩[٦] | جنس كرد مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١٦٠[١]: م١٧١[٦] | مقام نهاوند كردي مصور من درجة المحير بالإضافة إلي وجود مقام بياتي مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٧٢[١]: م١٧٥[٦] | جنس نهاوند مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الكردان |
| | م١٧٦[١]: م١٧٩[٣] | جنس عجم مصور من درجة الماهوران ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١٨٠[١]: م١٨٧[٣] | عقد نواثر من درجة الجهاركاة ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١٨٨[١]: م١٩٥[٣] | مقام نهاوند كوردي مصور من درجة الجهاركاه مع لمس درجة البوسليك ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٩٦[١]: م٢٠٣[٣] | جنس كرد مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الكردان |
| | م٢٠٤[١]: م٢١١[٣] | مقام نهاوند كوردي مصور من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م٢١٢[١]: م٢١٥[٣] | جنس نهاوند مصور من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م٢١٧[١]: م٢١٩[٣] | جنس حجاز مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الكردان |
| | م٢٢٠[١]: م٢٢٣[٣] | استعراض سلمي لمقام الحجاز المصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الكردان |
| | م٢٢٤[١]: م٢٢٧[٣] | مقام نهاوند كوردي مصور من درجة الجهاركاه مع لمس درجة البوسليك ركوز علي درجة الجهاركاه |

**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| تابع الخانة الخامسة | م١٢٢٨: م٣٢٣١ | جنس نهاوند مصور من درجة الكردان ركوز علي درجة الكردان |
| | م١٢٣٢: م٣٢٣٥ | جنس حجاز النوا ركوز علي درجة نوا بالإضافةإلي وجود طابع مقام النواثر المصور من درجة الجهاركاه |
| | م١٢٣٦: م٣٢٤٣ | مقام نهاوند من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٢٤٤: م٣٢٥١ | مقام عجم من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٢٥٢: م٣٢٥٩ | مقام عجم من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٢٦٠: م٣٢٦٧ | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام عجم من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الماهوران |
| | م١٢٦٨: م٣٢٨٥ | مقام عجم من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة الماهوران |

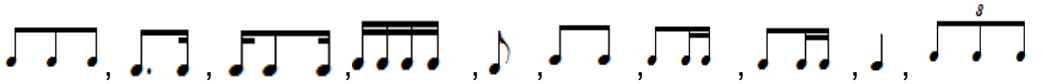
**المساحة الصوتية:**

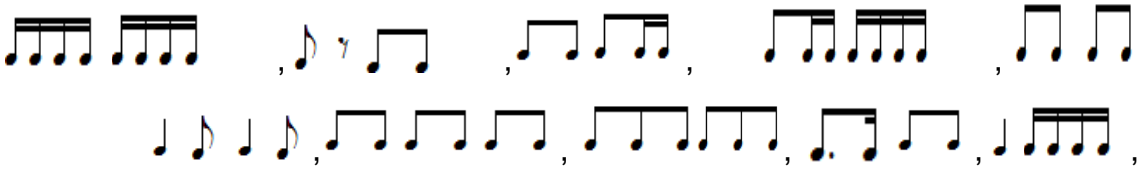


**المنطقة الصوتية :**

**الوسطي و الجوابات**

**الأشكال الإيقاعية:**



التراكيب الايقاعية :

**التناول المقامي:**

جنس صبا بوسليك ← جنس عجم مصور من درجة النوا ← جنس حجاز مصور من درجة الكردان ← مقام صبا بوسليك ← مقام حجاز مصور من درجة الكردان ← مقام نهاوند كردي مصور من درجة الحسيني ← مقام نهاوند كردي مصور من درجة الجهاركاه ← جنس حجاز غريب مصور من درجة الكردان ← طبع سيكاه مصور من درجة الحسيني ← جنس حجاز غريب مصور من درجة الحسيني ← لمقام الحجاز الغريب المصور من درجة الحسيني ← جنس كرد مصور من درجة البوسليك ← مقام نهاوند كردي مصور من درجة المحير← جنس نهاوند مصور من درجة الكردان← جنس عجم مصور من درجة الماهوران← عقد نواثر من درجة الجهاركاة← جنس كرد مصور من درجة الكردان ← جنس نهاوند مصور من درجة الجهاركاه ← جنس حجاز النوا ← مقام عجم من درجة الجهاركاه

**نتائج البحث :**

وتم فيها الاجابة علي تساؤلات البحث :

**السؤال الاول :**

- ما هو أسلوب صفر علي في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي ؟

قامت الباحثة بالإجابة من خلال سرد الجانب التاريخي لحياة لصفر علي الفنية وقامت ايضا بتحليل سماعي صبا صفر علي للتعرف علي اسلوب صفر علي في التعامل المقامي و أساليب التحويل في مؤلفتة ولاحظت الباحثة ان المؤلف في تاليفة لسماعي في مقام الصبا اعتمد علي الاتي :

**اولا :المقامات الفرعيه المصوره وهي علي النحو التالي :**

- صبا الدوكاه
- نهاوند ذو الحساس النوا
- عجم العجم عشيران
- حجازين الجهاركاه
- حجاز كاركرد الجهاركاه
- نهاوند الراست

**ثانيا :التعامل المقامي و المسارات اللحنية التي اعتمد عليها صفر علي في الخانات الاربعة لسماعي صبا صفر علي النحو التالي :**

| الخانة | سماعي صبا<br>صفر علي |
|---|---|
| الأولي | صبا الدوكاه<br>حجاز الجهاركاه |
| التسليم | عقد نواثر العجم<br>صبا الدوكاه |

| | |
|---|---|
| الثانية | نهاوند النوا<br>كرد الدوكاه<br>عجم العجم |
| الثالثة | كرد الحسيني<br>صبا الدوكاه<br>نهاوند العجم<br>حجاز الجهاركاه |
| الرابعة | صبا الدوكاه<br>بياتي الحسيني<br>حجاز الجهاركاه<br>نهاوند الراست<br>عجم العجم |

- تنوعت المقامات في معظم الخانات و تعددت و أثرت السماعي.

**السؤال الثاني :**

- ما هو أسلوب توفيق الصباغ في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي ؟

قامت الباحثة بالإجابة من خلال سرد الجانب التاريخي لحياة لتوفيق الصباغ الفنية وقامت ايضا بتحليل سماعي صبا توفيق الصباغ للتعرف علي اسلوب توفيق الصباغ في التعامل المقامي و أساليب التحويل في مؤلفتة ولاحظت الباحثة ان المؤلف في تاليفة لسماعي في مقام الصبا اعتمد علي الاتي :

## اولا:المقامات التي استخدمها توفيق الصباغ في التحويل النغمي:

استخدم توفيق الصباغ ثماني مقام فرعية مصوره وهي :

- صبا بوسليك الحسيني
- حجاز الكردان
- نهاوند كردي الحسيني
- نهاوند كردي الجهاركاه

- هزام الحسيني
- مقام حجاز غريب الحسيني
- نهاوند كردي المحير
- عجم الجهاركاة
- عجم الماهوران

**ثانيا: التحويلات المقامية و المسارات اللحنية**

| الخانة | سماعي صبا توفيق الصباغ |
|---|---|
| الأولي | صبا بوسليك الحسيني<br>عجم النوا<br>حجاز الكردان |
| التسليم | صبا بوسليك الحسيني<br>حجاز الكردان |
| الثانية | نهاوند كردي الحسيني |
| الثالثة | حجاز الكردان<br>نهاوندكردي الجهاركاه |

**ثانيا: تابع التحويلات المقامية و المسارات اللحنية:**

| الخانة | سماعي صبا<br>توفيق الصباغ |
|---|---|
| الرابعة | صبا بوسليك الحسيني<br>عجم النوا<br>حجاز الكردان<br>حجاز غريب الكردان<br>طبع سيكاه الحسيني<br>حجاز الحسيني |

| | |
|---|---|
| الخامسة | صبا بوسليك الحسيني<br>حجاز الكردان<br>نهاوند كردي المحير<br>نهاوند الكردان<br>عجم الماهوران<br>عقد نواثر الجهاركاه<br>نهاوند الجهاركاه<br>حجاز النوا<br>عجم الجهاركاه |

- تنوعت المقامات في معظم الخانات و تعددت و أثرت السماعي.

**السؤال الثالث :**

- ما هو التكوين البنائي لقالب السماعي في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ ؟

وكانت الاجابة من خلال تحليل سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ و التعرف علي التكوين البنائي وهو علي النحو التالي :

## التكوين البنائية لسماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ

| الخانة | سماعي صبا<br>توفيق الصباغ | سماعي صبا<br>صفر علي |
|---|---|---|
| الأولي | م١ : م١٠٤ | م١ : م١٠٥ |
| التسليم | م٥ : م١٠٨ | م١٦ : م١٠١٠ |
| الثانية | م١٩ : م١٠١٢ | م١١ : م١٠١٥ |
| الثالثة | م١٣ : م١٠١٦ | م١٦ : م١٠٢٠ |
| الرابعة | م١١٧ : م٦١٣٩ | م١٢١ : م٦٢٨ |
| الخامسة | م١٤٠ : م٣٢٨٥ | ــــــــــــــــ |

**تفسير الباحثة :**

تري الباحثة أن التركيب البنائي عند توفيق الصباغ في سماعي الصبا اختلف عن المألوف في التركيب البنائي لقالب السماعي حيث أضاف الخانة الخامسة والمتعارف علية أن السماعي يتكون من أربعة خانات وتسليمة تكرر بعد كل خانة وهذا يظهر جليا عند صفر علي

**السؤال الرابع :**

- ماهي عناصر المقارنة في التعامل المقامي و أساليب التحويل النغمي في المؤلفتين ؟

وتم الاجابة من خلال الدراسة المقارنة وكانت علي النحو التالي الاتي:

.

اولا: التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي صبا توفيق الصباغ و سماعي صبا صفر علي

ثانيا :المساحات الصوتية في سماعي توفيق الصباغ و سماعي صفر علي

ثالثا : عدد الموازير في كل خانة من سماعي توفيق الصباغ و سماعي صفر علي

رابعا : الميزان و الضرب في سماعي توفيق الصباغ و سماعي صفر علي.

خامسا : التألفات المفككة والمسافات الهارمونية .

سادسا : الزخارف و الحليات .

سابعا :العلامات العارضة في سماعي صفر علي و سماعي توفيق الصباغ .

**اولا: التحويلات المقامية و المسارات اللحنية**

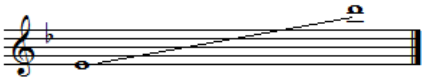
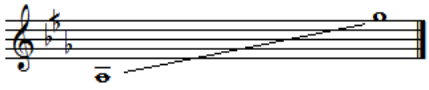
| الخانة | سماعي صبا<br>توفيق الصباغ | سماعي صبا<br>صفر علي |
|---|---|---|
| الأولي | - صبا بوسليك الحسيني<br>- عجم النوا<br>- حجاز الكردان | - صبا الدوكاه<br>- حجاز الجهاركاه |
| التسليم | - صبا بوسليك الحسيني<br>- حجاز الكردان | - عقد نواثر العجم<br>- صبا الدوكاه |

| | | |
|---|---|---|
| الثانية | – نهاوند كردي الحسيني | – نهاوند النوا<br>– كرد الدوكاه<br>– عجم العجم |
| الثالثة | – حجاز الكردان<br>– نهاوندكردي الجهاركاه | – كرد الحسيني<br>– صبا الدوكاه<br>– نهاوند العجم<br>– حجاز الجهاركاه |
| الرابعة | – صبا بوسليك الحسيني<br>– عجم النوا<br>– حجاز الكردان<br>– حجاز غريب الكردان<br>– طبع سيكاه الحسيني<br>– حجاز الحسيني | – صبا الدوكاه<br>– بياتي الحسيني<br>– حجاز الجهاركاه<br>– نهاوند الراست<br>– عجم العجم |
| خامسا | – صبا بوسليك الحسيني<br>– حجاز الكردان | ـــــــــــــــــــ |

**اولا: تابع التحويلات المقامية و المسارات اللحنية**

| **الخانة** | **سماعي صبا**<br>**توفيق الصباغ** | **سماعي صبا**<br>**صفر علي** |
|---|---|---|
| الخامسة | – نهاوند كردي المحير<br>– نهاوند الكردان<br>– عجم الماهوران<br>– عقد نواثر الجهاركاه<br>– نهاوند الجهاركاه<br>– حجاز النوا<br>– عجم الجهاركاه | ـــــــــــــــــــ |

**ثانيا:المساحة الصوتية:**

| سماعي صبا توفيق الصباغ | سماعي صبا صفر علي |
|---|---|
|  |  |

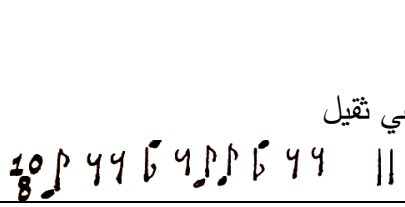
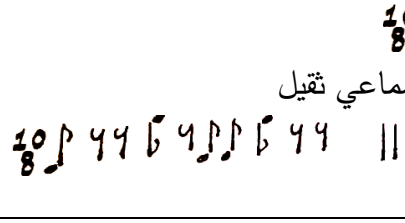
- تساوت المساحة الصوتية عند توفيق الصباغ وصفر علي (١٤) درجة صوتية عند صفر علي بالرغم من اختلاف درجة انطلاق المقام عند كل منهم

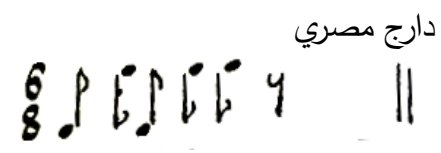
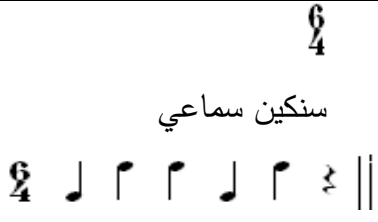
**ثالثا: عدد الموازير:**

| الخانة | سماعي صبا<br>توفيق الصباغ | سماعي صبا<br>صفر علي |
|---|---|---|
| الأولي | ٤ | ٥ |
| التسليم | ٤ | ٥ |
| الثانية | ٤ | ٥ |
| الثالثة | ٤ | ٥ |
| الرابعة | ١٢٢ | ٨ |
| الخامسة | ١٤٥ | ــــــــ |

- اختلف كل من توفيق الصباغ و صفر علي في عدد موازير الأجزاء في التسليم و الخانة الرابعة و زاد توفيق الصباغ في الخانة الخامسة.

**رابعا: الميزان والضرب:**

| سماعي صبا<br>توفيق الصباغ | سماعي صبا<br>صفر علي |
|---|---|
|  <br>سماعي ثقيل |  <br>سماعي ثقيل |

| | |
|---|---|
| دارج مصري  | سنكين سماعي  |
| فالس | ــــــــــــــــــــــ |

- استخدم توفيق الصباغ ضرب الدارج المصري , ضرب الفالس في الخانة الرابعة و الخامسة بينما صفر علي استخدام ميزان تقليدي (سنكسن سماعي )في الخانة الرابعة

**خامسا :التألفات المفككة والمسافات الهارمونية:**

| **سماعي صبا**<br>**توفيق الصباغ** | **سماعي صبا**<br>**صفر علي** |
|---|---|
| الخانةالخامسة | ــــــــــــــــــــــ |

- أهتم توفيق الصباغ بالمسافات الهارمونية .

**سادسا : الزخارف و الحليات :**

| **سماعي صبا**<br>**توفيق الصباغ** | **سماعي صبا**<br>**صفر علي** |
|---|---|
| الاتشكاتورا | ــــــــــــــــــــــ |

- إهتم توفيق الصباغ باستخدام الحليات وذلك بالخانة الخامسة ولم يهتم صفر علي

**سابعا :العلامات العارضة والتحويل :**

| سماعي صبا<br>توفيق الصباغ | سماعي صبا<br>صفر علي |
|---|---|
| – لا ♭ حصار<br>– صول ♯ حصار<br>– ري ♮ نم زير كولاه<br>– دو𝄪 تك شهيناز<br>– ري♮ محير<br>– دو♯ شهيناز<br>– سي ♮ اوج<br>– مي♮ بوسليك | – سي♮ الماهور<br>– ري ♭ زير كولاه<br>– دو♯ شهيناز<br>– مي♮ بوسليك<br>– سي ♮ اوج |

- وعلى الرغم من أن سماعى صبا توفيق الصباغ مصور من درجة الحسينى عشيران في حين أن سماعى صبا صفر على مصور من درجة الدوكاه إلا أن إختلاف الدرجة التى بنى عليها المقام ذاد فيها توفيق الصباغ عن صفر على في استخدام العلامات العارضة والتحويلية في مختلف الخانات الخاصة بالسماعي بينما صفر علي استخدمها في الخانة الثانية و الرابعة فقط

## التعليق علي نتائج البحث:

التعليق علي النتائج من خلال الدراسة المقارنة .

- أولا: التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي صبا صفر علي و سماعي صباتوفيق الصباغ تنوعت التحويلات في كل من السماعيين
- ثانيا :المقامات التي أستخدمها صفر علي في التحويل النغمي تنوعت المقامات في معظم الخانات و تعددت و أثرت السماعي.
- ثالثا :المقامات التي أستخدمها توفيق الصباغ في التحويل النغمي تنوعت المقامات في معظم الخانات و تعددت و أثرت السماعي.
- رابعا:أتفق كلا من توفيق الصباغ وصفر علي في المساحة الصوتية( ٢ أوكتاف+٧ )

- خامسا :عدد الموازير في كل خانة من سماعي سماعي توفيق الصباغ و صفر علي اختلف كل منهما في تناولة لعدد موازير الاجزاء في التسليم و الخانة الرابعة وزاد توفيق الصباغ في عدد الموازير بالخانة الخامسة .
- سادسا :الميزان و الضرب في سماعي توفيق الصباغ و سماعي صفر علي استخدم توفيق الصباغ ضرب ( الدارج المصري ), (ضرب الفالس) في الخانة الرابعة و الخامسة بينما صفر علي استخدام ميزان تقليدي (سنكسن سماعي ) في الخانة الرابعة
- سابعا : التألفات المفككة والمسافات الهارمونية أهتم توفيق الصباغ بالمسافات الهارمونيةولم يهتم صفر علي .
- ثامنا :الزخارف والحليات اهتم توفيق الصباغ واستخدم حلية الاتشيكاتورة في م [٢٦٨].
- تاسعا :العلامات العارضة في سماعي توفيق الصباغ و سماعي صفر علي حيث لم يستخدم صفر علي الاتلوينا عارضا فقط في الخانة الثانية و الرابعة اما توفيق الصباغ فلمس مجموعة عوارض متنوعة في كل الخانات
- عاشرا :مقام الصبا الذي تناولة توفيق الصباغ مقام صبا بوسليك مصور من درجة الحسيني بينما صفر علي تناول مقام الصبا من درجة الدوكاة

## التوصيات المقترحة:

توصي الباحثة بعد أن قامت بالدراسة بعدة توصيات وهي :

أولا :الاهتمام بالدراسات المقارنة وخاصة للاعمال المؤلفة في المقامات الشائعة والغير شائع استخدامها مثل مقام "الصبا" الذي تمت فية الدراسة .

ثانيا :الاهتمام بالدراسات المقارنة وخاصة مابين الاعمال التراثية و الاعمال المعاصرة في القرن العشرين للتعرف علي الاساليب المتنوعة بين المؤلفين المصريين والعرب لاثراء المكتبة الموسيقية العربية.

ثالثا :الاهتمام بدراسة الاعمال التي تؤلف في المقامات الرئيسية و القليلة لاستخدامها مقام السيكاه و العجم والصبا والنوأثر والمقامات الفرعية مثل النوأثر و النكريز و البسنديدة وراحة الارواح و القارجغار وغيرها .

**المراجع:**


١. أشرف محمد شفيق غربال: " **الموسوعة الموسيقية الميسرة** " , القاهرة ١٩٦٥م .

٢. جابر عبد الحميد جابر , احمد خيري كاظم : "**مناهج البحث في التربية و علم النفس** " , دار النهضة العربية , القاهرة ٢٠٠٢م .

٣. صميم الشريف، **الموسيقى في سورية** , منشورات وزارة الثقافة، سوريا ١٩٩١.

٤. محمد احمد العشي : " **التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي جهاركاة (صفر علي) وسماعي جهاركاة (نبيل شوره )(دراسة مقارنة)**, نشر بمجلة "علوم وفنون الموسيقى كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان , المجلد الثالث والعشرون الجزء الثاني في يونيو ٢٠١١م.

٥. محمد علي عبد الودود محمد : " **الاستفادة من الجمل اللحنية والتكنيكية في سماعي عجم عشيران لتوفيق الصباغ في تدريس اله الكمان للمراحل الاكاديمية المتعددة**", نشر بمجلة "علوم وفنون الموسيقى كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان , المجلد الحادي والاربعون , يونيو ٢٠١٩م.

٦. نبيل شوره : " **التأليف الموسيقي العربي الآلي و الغنائي** " , دار علاء الدين للطباعة و النشر , القاهرة ٢٠٠٧م .

٧. نبيل شوره: **أمكانية التحويل النغمي لمقام الراست** ، بحث مقدم لمجلة جامعة حلوان، المجلد السابع ، العدد الاول، يناير ١٩٨٤م.

٨. نبيل عبد الهادي شوره : "**المقام فى الموسيقى العربية تركيبه – تدوينه – تدوين دليله** ", بحث مقدم لمجلة حلوان , مج١١ ,ع٢, القاهرة مايو ١٩٨٨م .

٩. نبيل عبد الهادي شورة – محمد احمد العشي : **الياقوتة الثالثة في قواعد الموسيقي العربية** . دار اسامة للطباعة و النشر , القاهرة , ٢٠١٥ م.

١٠. هبه محمد رضا : "**أسلوب صفر علي في التلحين**" , ماجستير , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة ٢٠٠٥م .


**مواقع الانترنت:**


11. http://arab-ency.com.sy/detail/5720
12. https://www.maspero.eg/wps/portal/home/treasures/creators/%D8%A7%D9%84%D9%85%D9%88%

## ملخص البحث

## التحويلات المقامية و المسارات النغمية في سماعي صبا
## (توفيق الصباغ) وسماعي صبا (صفر علي ) (دراسة مقارنة)

يعد قالب السماعي من القوالب العربية المتعارف عليها في موسيقانا العربية حيث لحن لهذا القالب العديد من رواد التلحين المصري و العربي تعددت المؤلفات لهذا القالب وايضا تنوع التأليف الموسيقي لقالب السماعي طبقا للميزان والضرب المستخدم .

لقد لاحظت الباحثه من خلال خبرتها في تدريس الموسيقي العربية أن الأعمال الموسيقية الالية في مقام الصبا قليلة وخاصة في أجيال المؤلفين المعاصرين وايضا التأليف لقالب السماعي كان ذلك دافعاً رئيسيا لقيام الباحثه بهذه الدراسة التي جمعت ما بين مؤلفين موسيقيين من مصر وسوريا في نفس الفترة الزمنية حيث تم أختيار (صفر علي) ممثلا الموسيقي المصرية الذي ولد عام ١٨٨٣م و (توفيق الصباغ) ممثلا عن الموسيقي السورية والذي ولد عام ١٨٩٢م .

وقد ألف كل منهما عده أعمال في مقام (الصبا) كان برزها و أهمها (سماعي صبا صفر علي) و (سماعي صبا توفيق الصباغ) .

**مشكلة البحث:**

تنبع مشكلة هذا البحث من أهمية (مقام الصبا) في موسيقانا العربية وقلة المؤلفات في هذا المقام، وأيضا في أسلوب التحويل المقامي و الاختلاف مابين المدرسة المصرية المتمثلة في (صفر علي ) و المدرسة السوريه المتمثلة في (توفيق الصباغ ),كما يتضح وجود إختلاف في تناول مقام الصبا في صياغة التركيب البنائي لقالب سماعي، كل ذلك كان منطلقا لهذه الدراسة .

**أهمية البحث :**

تنبع أهمية هذا البحث من أهمية مقام الصبا وقلة التأليف فيه وكذلك أهمية مؤلفات صفر علي التي تمثل الفكر المصري في صياغة المؤلفات المصرية ومؤلفات توفيق الصباغ التي تمثل الفكر السوري في صياغة المؤلفات السورية .

فالدارسة تري مؤلفات كل منهما في الكتب و المراجع والتى يستعين بها أساتذة الموسيقي العربية في مناهج العزف و التحليل و التأليف وبدراسة مثل هذه المؤلفات يُمكن للدارس الاستفادة من المؤلفات القديمة فى مواد الموسيقي العربية .

**أهداف البحث:**

يهدف هذا البحث إلي :

١. التعرف علي أسلوب صفر علي في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي.
٢. التعرف علي أسلوب توفيق الصباغ في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي
٣. التعرف علي التكوين البنائي لقالب السماعي في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ .
٤. القيام بالدراسة المقارنة للتحويلات المقامية و المسارات النغمية في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ .

**أسئلة البحث :**

١. ما هو أسلوب صفر علي في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي ؟
٢. ما هو أسلوب توفيق الصباغ في تأليفه لقالب السماعي في مقام الصبا وكيفية التعامل المقامي و التحويل النغمي؟
٣. ما هو التكوين البنائي علي التكوين البنائي لقالب السماعي في كل من سماعي صبا صفر علي و سماعي صبا توفيق الصباغ ؟
٤. ماهي عناصر المقارنة في التعامل المقامي و أساليب التحويل النغمي في المؤلفتين ؟

**ويحتوي البحث علي :**

- إجراءاتة ثم الدراسات السابقة و المصطلحات .
- الأطار النظري وتناول قالب السماعي الثقيل وتركيبة وشخصية كلا من المولفين .
- الأطار التحليلي وتناول تحليل العينة المختارة .
- الدراسة المقارنة .
- نتائج البحث و التوصيات .
- ثم أختتم الباحثة دراستها بملخص البحث وقائمة المراجع التي أعتمدت عليها في توثيق دراستها

# Research Summary
# Maqam transformations and tonal paths in Samai Saba (Tawfiq Al-Sabbagh) and Sama'i Saba (Safar Ali) (a comparative study)

The Samai template is one of the Arab templates that are recognized in our Arabic music. Many pioneers of Egyptian and Arab composition composed for this template. The multiplicity of compositions for this template, as well as the diversity of musical compositions for the Samai template according to the scale and multiplication used.

The researcher has noticed, through her experience in teaching Arabic music, that instrumental musical works in the shrine of boyhood are few, especially in the generations of contemporary authors. Choosing (Safar Ali), representing the Egyptian musician, who was born in 1883 AD, and (Tawfiq Al-Sabbagh) as representing the Syrian musician, who was born in 1892 AD.

Each of them has authored several works in the shrine of (Al-Saba), the most prominent and important of which are (Sama'i Saba Safar Ali) and (Sama'i Saba Tawfiq Al-Sabbagh).

This was a starting point for the researcher to compose Sama'i in the Maqam Al-Saba, derived from the style of both Safar Ali and Tawfiq Al-Sabbagh in composing the Sama'i template for this study, which the researcher hopes will open the door to composing in this regard and enrich the compositional movement in our Arabic music.

**Research problem:**

The problem of this research stems from the importance of (Maqam al-Saba) in our Arabic music and the lack of literature in this regard as well in the method of maqam conversion and the difference between the Egyptian school represented in (Safar Ali) and the Syrian school represented in (Tawfiq al-Sabbagh), and also the difference deals with the Maqam al-Saba in Drafting the structural structure of an audio template was the basis for this study.

**research importance :**

The importance of this research stems from the importance of the shrine of youth and the lack of authorship in it, as well as the importance of the writings of Safar Ali, which represent the Egyptian thought in the formulation of Egyptian literature, and the writings of Tawfiq Al-Sabbagh, which represent the Syrian thought in the formulation of Syrian literature.

The study sees the compositions of each of them in books and references. Rather, the professors of Arabic music use them in the curricula of playing, analysis and composition. By studying such compositions, the student benefits from the old compositions, the materials of Arabic music.

research aims:

**This research aims to:**

1. Getting acquainted with Safar Ali's style of composing the Samai template in Maqam al-Saba, how to deal with Maqam and methods of tonal conversion.
2. Identifying the method of Tawfiq Al-Sabbagh in his composition of the Samai template in Maqam Al-Saba in Maqam Dealing and the methods of tonal conversion
3. Identifying the structural composition of the Samai template in Sama'i Saba Safar Ali and Sama'i Saba Tawfiq Al-Sabbagh.
4. Doing a comparative study of the Maqam transformations and the tonal paths in each of the two Sama'i Saba Safar Ali and Sama'i Saba Tawfiq Al Sabbagh.

**Research questions** :

1. What is the method of Safar Ali in composing Qalb al-Sama’i in Maqam al-Saba and how to deal with Maqam and tonal conversion?
2. What is the method of Tawfiq Al-Sabbagh in his composition of the Sam’i template in Maqam al-Saba and how to deal with Maqam and tonal conversion?
3. What is the structural composition on the structural composition of the Sama’i template in both Sama’i Saba Safar Ali and Sama’i Saba Tawfiq Al-Sabbagh?
4. What are the comparative elements in maqam dealing and tonal conversion methods in the two works?

## The search contains:

Procedures, then previous studies and terminology.

-Theoretical framework and dealing with the heavy audio template and the composition and personality of each of the two tuners.

-Analytical framework and dealing with the analysis of the selected sample.

-Comparative study.

-Research results and recommendations.

Then the researcher concluded his study with a summary of the research and a list of references that he relied on in documenting his study