توظيف المقامات العربية في موسيقى الجاز من خلال منظومة التآلف السلمي

د/ أحمد محمد أحمد علي سعد•

د/ حسن محمد حسن عبد الكريم••

مقدمة:

ما أن تصل يد التغيير والتطوير فنًا إلا وجدت لها مؤيدًا ومعارضًا، فالمؤيد يرى في التغيير والتطوير فرصة لإبقاء الفن مواكبًا لمتغيرات الحياة السياسية والاقتصادية وغيرهما؛ وبذلك يبقى وينتشر ولا يتعرض للنسيان والاندثار، والمعارض متمسك بتقاليد مرحلته التي عايشها، ويرى في التغيير والتطوير إفسادًا وتشويهًا للتراث الفني.

وعلى كلٍ، فالحالتان موجودتان ومتلازمتان على مر التاريخ، فما قام به ريتشارد فاجنر Richard Wagner من الوصول بالتونالية إلى أقصى مداها، ممهدًا الطريق لأرنولد شونبرج Arnold Schoenberg للخروج عليها بلا تونالیته الاثنا عشرية، قسم المجتمع الموسيقي آن ذاك بين مؤيد ومعارض؛[1] فقوبل بالرفض من يوهان برامز Johannes Brahms ومؤيديه،[2] في حين تأثر به عدد من مؤلفي الرومانتيكية المتأخرين مثال: ريتشارد شتراوس Richard Strauss. إلا أن الثابت في تاريخ الموسيقى أن الأشكال الفنية التي استطاعت أن تتطور وتكتسب مما حولها من الأساليب الفنية قد نجت من الاندثار، فعلى سبيل المثال: إذا كانت الأوبرا قد نشأت في فلورانس Florence بنهاية القرن السادس عشر بتلك النماذج المبكرة على يد كل من: بيري Peri، وكاتشيني Caccini، كإلقاء سردي سرعان ما تطورت باستعارتها عناصر من المادريجال والموسيقى الكنسية الفيناوية المليئة بالزخارف واستمرت في التطور؛[3] فحافظت على بقائها في حين هجر المؤلفون الأساليب الأخرى. وأيضًا نجد الطقطوقة كقالب غنائي في موسيقانا العربية قد تطورت عبر خمس محطات فنية،[4] كتبت لها البقاء والاستمرار حتى يومنا بينما هجر المؤلفون أيضًا أساليب آلية وغنائية أخرى؛ فاختفت وصارت مصطلحات تاريخية حبيسة الكتب كمثيلاتها العالمية المهجورة.

• مدرس الموسيقى العربية، كلية التربية النوعية، جامعة دمياط.

•• أستاذ النظريات والتأليف الموسيقي المساعد، كلية التربية النوعية، جامعة دمياط.

[1] Michael Kennedy and Joyce Kennedy, "Wagner, Richard," in *Oxford Dictionary of Music* (New York: Oxford University, 2013).

[2] Kennedy and Kennedy, "Brahms, Johannes," Ibid.

[3] Kennedy and Kennedy, "Opera," Ibid.

[4] سهير عبد العظيم, *أجندة الموسيقى العربية* (القاهرة: دار الكتب القومية, ١٩٩٢). ٧١.

وقد يتطلب التطور الفني التماشي مع التيارات الفنية المحيطة، بل والاندماج بين المدارس الفنية المختلفة؛ للاستفادة من مقوماتها الفنية، والأخذ بطرق نجاحها وانتشارها بما يسهم في توسيع قاعدة الفن المُطَوَّر والحفاظ على بقائه كامتداد للفن الأصلي.

مشكلة البحث:

لاحظ الباحثان من خلال تتبعهما للإنتاج الموسيقي المصري بالأساليب الموسيقية التي تدمج بين الموسيقى العربية وموسيقى الجاز أن ذلك الاندماج قد اقتصر في معظمه على معالجة الأغنيات أو المقطوعات الموسيقية الآلية بهارمونيات وإيقاعات أسلوب موسيقى الجاز، وقد أغفل ذلك جانبًا يعد الأبرز والأكثر تميزًا وتجددًا سواءً في الموسيقى العربية بثرائها المقامي، أو في موسيقى الجاز بقدرتها العالية على استيعاب التونياليات المختلفة ألا وهو الارتجال، وهو ما يرتكز عليه البحث الراهن.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذه الدراسة في محاولتها الدمج بين أسلوب الجاز وقالب التحميلة العربي، وكذلك توسيع قاعدة الانتقاء التونالي في الارتجال بأسلوب موسيقى الجاز العالمي باستخدام المقامات العربية، علاوة على أن دمج الأسلوبين معًا قد يسهم في عولمة المقام العربي وبالتالي الموسيقى العربية.

أهداف البحث:

يهدف الباحثان التوصل إلى حصر المقامات العربية سواءً ذوات البعد المتوسط أو غيرها التي تتلاءم مع التكوينات الهارمونية المستخدمة في موسيقى الجاز، واستخدام الناتج من ذلك الحصر لتقديم نموذج موسيقي لتحميلة قائمة على دائرة هارمونية بأسلوب موسيقى الجاز في دمج للأسلوبين معًا.

أسئلة البحث:

١. ما المقامات العربية التي تتلاءم نغميًا مع التكوينات الهارمونية لموسيقى الجاز؟
٢. ما العلاقات النغمية الأفقية (اللحنية) والرأسية (الهارمونية) بين المقام العربي والتآلف؟
٣. هل يمكن استخدام العلاقات الناتجة في ارتجال تحميلة تجمع بين المقام العربي والدوائر الهارمونية لموسيقى الجاز؟

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث:

١. التكوينات الهارمونيات بالثالثات في موسيقى الجاز.

٢. المقامات العربية الأساسية وفصائلها.

مصطلحات البحث:

السلم المصنوع Synthetic scale: هو السلم المشتق من السلم التقليدي الكبير بتلوين إحدى درجاته بالرفع أو الخفض نصف تون، كما يمكن تطبيق تلك القاعدة على السلالم المحتوية على عدد من النغمات أكثر أو أقل من سبع نغمات.[١]

نغمة التفادي Avoid tone: هي نغمة أو أكثر في السلم الموسيقي المستخدم فوق تآلف ما، ولا تستخدم هذه النغمات في البناء الهارموني لأنها ستؤثر في استقرار التآلف، فمثلًا نغمة رابعة السلم بالنسبة للتآلف الأولى بسابعتها للسلم الكبير تمثل نغمة تفادي لأنها تعتبر حلية معلقة Suspension تميل للتحرك لثالثة التآلف وبذلك يجمع التآلف الحلية وتصريفها في بناء واحد. ولكن في الاستخدام اللحني يمكن توظيفها كحلية مرورية Passing tone أو مجاورة Neighboring tone.[٢]

نغمات التوسع Extension: هي نغمات الثانية والرابعة والسادسة لأي سلم، والتي يمكن أن تكون نغمات للتوسع في البناء الهارموني فتصير التاسعة والحادية عشر والثالثة عشر على الترتيب، ولتتحقق هذه التسمية يجب إضافة السابعة للتآلف حتى تكتسب هذه النغمات صفة التوسع. كما يمكن تلوينها بالرفع أو الخفض.[٣]

الدائرة الهارمونية: هي تتابع التآلفات الهارمونية على بعد موسيقي محدد؛ فأغلب التتابعات الدياتونية تتحرك على بعد فاصل بين أساسات التآلفات بمقدار مسافة الخامسة أو الرابعة، ولا تكون التآلفات في الحالة الدياتونية الخالصة، بل يمكن أن تتخللها تآلفات كروماتية.[٤]

تقاسيم: مجموعة من الجمل اللحنية تصاغ في مقام معين، يبدأ وينتهي بها العازف على أحد الآلات الموسيقية من خلال الأداء الذي يجب أن يكون مرتجلًا دون تحضير، أي من إبداع وابتكار

[1] Murray J. Barbour, "Synthetic Musical Scales," The American Mathematical Monthly, 36, no. 3 (1929): 155.

[2] Barrie Nettles and Richard Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony* (Canada: Advance Music, 1997). 177.

[3] Andy Jaffe, *Jazz Harmony* (Tubingen: Advance music, 1996). 20.

[4] Jaffe. 26.

العازف الذي يقوم بتحويلات مباشرة وغير مباشرة في مقامات قريبة أو بعيدة، ولابد أن ينتقل العازف من مقام إلى آخر بطريقة علمية وليست عشوائية، ويستلزم ذلك أن يكون العازف على مستوى رفيع متقدم ملم بأصول الموسيقى العربية والتحليل والتأليف، والتقاسيم نوعان حر، ومقيد.[١]

الدراسات السابقة المرتبطة:

قسم الباحثان الدراسات السابقة المرتبطة بموضع بحثهما إلى محورين، ورتبا دراسات كل محور من القديم إلى الحديث كالتالي:

دراسات المحور الأول: وهي الدراسات التي اهتمت بالموسيقى العربية من خلال البحث في حدود المقام، والارتجال، والتحميلة، والتقاسيم.

دراسات المحور الثاني: وهي الدراسات التي جمعت بين كلتا المدرستين العربية والعالمية.

دراسات المحور الأول:

في دراسة قام بها عبد الله الكردي،[٢] هدف من خلالها للاهتمام بفن الارتجال الموسيقي العربي لدى جميع دارسي الموسيقى، وخلق وابتكار الجمل الموسيقية ذات الإبداع الارتجالي بما يفتح مجالًا لإثراء الموسيقى العربية بوجه عام، وتفهم أسرار مقاماتها بوجه خاص؛ توصل إلى أن الانتقالات القريبة المتجانسة التي تسلك نفس المسار اللحني للمقام الأصلي، والتي من شأنها إظهار الدرجات الرئيسية من الواجب إبرازها لأنها تضفي الشخصية المقامية الجديدة، الانتقالات القريبة المناسبة وهي التي تشترك في فصيلة المقام الأصلي، الانتقالات المباشرة على أساس المقام الأصلي في التقسيم وللمرتجل حرية الانتقال فيما يراه مناسبًا ويتفق مع طبيعة الزمن المسموح به في التقسيم، بحيث يعرض الاستهلال في صلب المقام، ويحسن تصفيتها عند الانتهاء.

كما أجرى قدري سرور دراسة،[٣] وهدف منها إلى التعرف على المقامات العربية المستخدمة في مصر قديمًا وحديثًا، وتصنيف هذه المقامات طبقًا للأسس العلمية، علاوة على المقارنة بين المقامات الأساسية القديمة والحديثة. وجاءت نتائجها كالتالي: التحويل بتغير جنس الفرع مع بقاء جنس الأصل، والتحويل إلى مقامات تشترك في جنس الفرع وتختلف في جنس الأصل، التحويل باستخدام علامات التحويل المشتركة في مقامات تختلف في درجة الركوز، التحويل عن طريق استخدام نغمة الركوز، مع اختلاف الأجناس والمقامات، التحويل باستخدام جنس الفرع كأساس

---

[١] نبيل عبد الهادي شوره، *دليل الموسيقى العربية*، الطبعة الثانية (القاهرة: دار الكتب المصرية، ١٩٩٣). ١٠٦.

[٢] عبد الله الكردي، "فن الارتجال في الموسيقى العربية" (رسالة دكتوراة، القاهرة، جامعة حلوان، ١٩٨٤).

[٣] قدري سرور، "المقام في الموسيقى العربية قديما وحديثا في مصر" (رسالة دكتوراة، القاهرة، جامعة حلوان، ١٩٨٦).

لمقام جديد، التحويل بالتركيز على نغمة في المقام والتحويل عن طريقهما واعتبارها أساس لمقام جديد.

وفي دراسة أجراها أحمد يحيى،[1] هدف منها إلى تحليل عينة مختارة من تحميلات عبد الحليم نويره بهدف التوصل إلى أسلوبه في صياغتها من حيث: استخدامه للمقامات، وانتقالاته اللحنية، واستخدامه للأوزان والضروب الإيقاعية، وطريقة توظيفه للآلات المستخدمة في العزف. ومن خلالها توصل إلى أن عبد الحليم نويره صاغ تحميلاته في مقامات غير شائعة الاستعمال مثل مقامات (طرزنوين – عراق – بستنكار – عشاق – بسنديده – أثر كرد – نكريز – شورى – زنجران)، واستخدم جميع الطبقات الصوتية (القرارات – الوسطى – الجوابات)، كما صاغها على ضروب غير شائعة الاستعمال في قالب التحميلة، وصاغها في موازين $\frac{5}{4}$ – $\frac{8}{4}$ – $\frac{13}{4}$، ولحنَّ التحميلة من مقدمة موسيقية يليها أربع فقرات لحنية يفصل بينهم قنطرة موسيقية تؤديها المجموعة وتنتهي بلحن الختام، واهتم بإظهار جنس الفرع للمقام في بناء الفقرات اللحنية لبعض التحميلات.

وأجرى خالد هلال دراسة،[2] هدفت إلى تدوين وتحليل بعض تقاسيم رياض السنباطي على آلة العود، والتعرف على مقدرة رياض السنباطي في المهارات العزفية والانتقالات المقامية داخل تلك التقاسيم، ثم صياغة تدريبات متدرجة لعلاج الصعوبات المختلفة الموجودة بداخل تقاسيم رياض السنباطي. وتوصل في نهاية دراسته إلى أن الارتجال الفوري هو أحد العناصر الأساسية في فن التقاسيم حيث تعتمد عليه في الإبداع التلقائي الفوري، وحتى يؤدى العازف المرتجل فن التقاسيم بصورة جيدة، يجب أن يتحلى بصفات متعددة أهمها التكوين الجيد والخبرة وعمق التجربة الموسيقية العزفية وسرعة التذكر وطلاقة الأفكار، وضرورة الإلمام بأصول الموسيقى العربية وقواعد التأليف والتمكن منها، فيجب أن يكون مؤدي فن التقاسيم على دراية كاملة بأصول وقواعد الموسيقى العربية من مقامات موسيقية وضروب إيقاعية.

التعليق على دراسات المحور الأول:

اهتمت هذه الدراسات بالمحتوى الموسيقي العربي الذي ظهر في مؤلفات عينة البحث، وركزت على الاستفادة من النماذج السابقة للمؤلفين الموسيقيين السابقين في إنتاج نماذج ستؤدي إلى

[1] أحمد يحيى، "أسلوب صياغة قالب التحميلة عند عبد الحليم نويرة" (رسالة ماجستير، القاهرة، جامعة حلوان، ٢٠٠١).

[2] خالد هلال، "تقاسيم رياض السنباطي وإمكانية الاستفادة منها في العزف على آلة العود" (رسالة ماجستير، القاهرة، جامعة حلوان، ٢٠٠١).

التكرار دون البحث عن سبل لتطوير تلك الأساليب لضمان عدم التكرار الذي قد يؤدي لهجر تلك الأساليب التي ستُشعِرُ مستمعيها بالرتابة.

دراسات المحور الثاني:

في دراسة أجراها محمد عبد الله،[١] وهدف منها محاولة تجربة أساليب فنية وعلمية موسيقية، يمكن بها إيجاد عدة طرق من أشكال المعالجات البوليفونية والهارمونية للألحان والجمل الموسيقية المصرية الأصيلة من المأثورات الشعبية المصرية المحفوظة. وقد وضع الباحث فرضين الأول: أن ألحان الأغاني والموسيقى الشعبية المصرية المأثورة قابلة لتطبيق وسائل المعالجة الهارمونية والكنترابنطية، بما لا يؤثر على خصائصها وعناصرها البنائية والفنية، والثاني: يمكن تناولها كورواليًا أو آليًا أو مشتركًا، وبشكل غنائي فردي، أو جماعي، أو بآلة منفردة، أو أوركسترالي. وتوصل في نهاية الدراسة إلى نتائج إحصائية دلت على تحقق فروضه، كما قدم نماذج موسيقية بمعالجة هارمونية وكونترابتية، حاول من خلالها الحفاظ على الشخصية المصرية الأصيلة.

وفي دارسة أخرى أجراها محمد غانم،[٢] وكان الهدف من الدراسة التعرف على: تاريخ وتطور موسيقى الجاز وأساليب استخدامها في مصر، وتاريخ وتطور الموسيقى المصرية في القرن العشرين، والعناصر الموسيقية المشتركة بين الموسيقى المصرية وموسيقى الجاز، والتعرف على السمات المميزة للأسلوب الموسيقي الناتج عن مزج كل من الموسيقى المصرية وموسيقى الجاز من خلال تحليل عينة البحث. وتوصل الباحث إلى أن الأعمال المحللة اعتمدت على المقامات العربية الخالية من أرباع الدرجة الصوتية مثل مقامات النهاوند، والكرد، والعجم، وهي مقامات تستخدم مثيلاتها الغربية بكثرة في موسيقى الجاز. معظم المقامات المستخدمة مصورة على درجات مختلفة عن درجة الركوز الأصلية للمقام. لم تخرج هذه الأعمال عن المقام الأصلي للعمل أي أنها تخلو من الانتقالات.

كما قام محمد أبو زيد بدراسة،[٣] هدف من خلالها إلى رصد التأثيرات العالمية على الموسيقى المصرية، وأيضًا التأثيرات غير الموسيقية وتحديد معايير تلك التغيرات. وتوصلت الدراسة إلى

---

[١] محمد عبد الله أحمد، "معالجة هارمونية وكنترابنطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة" (رسالة دكتوراة، القاهرة، جامعة حلوان، ١٩٩٩).

[٢] محمد محمود غانم، "العلاقة بين الموسيقى المصرية وموسيقى الجاز في القرن العشرين في مصر" (رسالة ماجستير، القاهرة، جامعة حلوان، ٢٠٠٨).

[٣] محمد إبراهيم أبو زيد "الموسيقى في مصر وتأثرها بالتيارات الموسيقية العالمية منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين" (رسالة دكتوراة، القاهرة، جامعة حلوان، ٢٠١٥).

اعتماد معظم ألحان الأغاني على شكل الطقطوقة من المرحلة الأولى أو من المرحلة الثانية فقط، وتنوع موضوع الأغاني بين عاطفي واجتماعي ووطني ودرامي وكوميدي، وكانت المقامات المستخدمة غالبًا لا تخرج عن إطار المقامات العربية القابلة للمصاحبة الهارمونية، كما اعتمد أسلوب عدد كبير من المؤلفين والموزعين الموسيقيين المتأثرين بشدة بالألوان الموسيقية العالمية على تقديم ألحان تحمل طابعًا غربيًا بشكل كامل.

وقام أكرم الشرقاوي بدراسة،[1] هدف منها إلى تقديم طريقة علمية وفنية مقننة لإعداد عينة مختارة من الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز. ولتحقيق هذا الهدف حدد أربع خطوات وهي: الصياغة اللحنية لعينة الألحان الشرقية المختارة بأسلوب موسيقى الجاز، والمعالجة الهارمونية للحن طبقًا للغة الهارمونية المميزة لأنواع موسيقى الجاز، وتحديد الأصداء التونالية المناسبة للارتجال للألحان الشرقية، وكتابة الميلودي في إطار صياغة مناسبة لنوع الإيقاع والصيغ المتبعة في موسيقى الجاز. وتوصل إلى أنه يمكن اختيار أسلوب موسيقي ملائم لتناول اللحن في إطاره، وتحديد التونالیات الملائمة للارتجال تبعًا للدائرة الهارمونية المقترحة. ومن ناحية المعالجة الهارمونية يمكن استخدام دائرة الخامسات الدياتونية الهابطة والتآلفات بسابعتها واستخدام بعضًا من التآلفات من خارج السلم بما لا يؤثر بالسلب على اللحن الأصلي.

التعليق على دراسات المحور الثاني:

على الرغم من اهتمام هذه المجموعة من الدراسات بالعلاقات المتبادلة بين الموسيقى العربية أو المصرية على وجه التحديد بالموسيقى العالمية أو موسيقى الجاز، إلا أن العنصر الارتجالي الذي تتميز به كلتا المدرستين العربية والجاز لم يحظ باهتمام الدارسين وهو العنصر المتجدد الذي يمكن من خلاله صياغة أعمال موسيقية تُتناول بقدر كبير من الإبداعية لاعتمادها على رافد متجدد من الارتجال الذي يبتكره العازف حين الأداء.

الإطار النظري:

يبنى هذا القسم من البحث على مجموعة من المباحث النظرية وهي: المقام العربي، التحميلة، نظام التآلف السلمي.

المبحث الأول: المقام العربي.

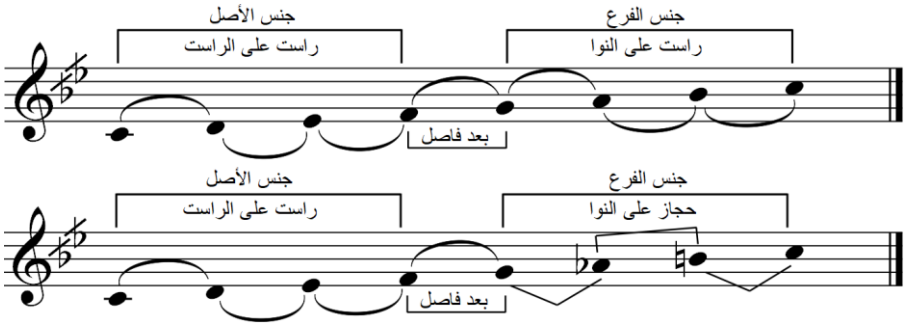
[1] أكرم محمد الشرقاوي، "إعداد بعض الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز" (رسالة ماجستير، القاهرة، جامعة حلوان، ٢٠١٩).

كلمة عربية تعني في اللغة مكان.[١] تطلق على الأشخاص ذوي المكانة العالية، وتطلق في الموسيقى على الأسلوب المستخدم في التلحين،[٢] والمقام "هو تتابع ثمان نغمات تتابعًا لحنيًا تتدرج في الحدة تحصر فيما بينها سبع مسافات والنغمة الثامنة في حدتها هي جواب النغمة الأولى، ويتكون المقام من جنسين أساسيين: الجنس الأول يسمى جنس الأصل ويسمى المقام باسمه، وذلك في المقامات الأصلية، والجنس الثاني يسمى جنس فرع."[٣]

وتعني كلمة مقام في اللغة موضع القدمين أو موضع الشاعر أو المغنى عند الإنشاد أو الغناء، وتطلق كلمة المقامات في الأدب على الرسائل الأدبية مثل: مقامات الحريري، والهمزاني، والزمخشري. وذلك تسمية للكلام بالوضع الذي يقال فيه. وكلمة المقام في الموسيقى العربية تطلق اصطلاحًا على مجموعة من الأصوات الموسيقية المرتبة ترتيبًا خاصًا يجعلها ذات طابع ولون لحنى معين، والمقام معناه النغم الذي يخضع لأسس فنية وقواعد ثابتة والتي تسير وفق نظام خاص.[٤]

وتتنوع علاقة المقامات بعضها بعضًا تبعًا لتصنيف القرابة بينها في درجة الركوز وجنس الأصل، أو تعتبر تصويرًا للمقام على درجة ركوز مختلفة، أو اشتراك في الركوز دون الدليل، أو اشتراك في الدليل دون درجة الركوز. وفيما يلي توضيح لمفهوم القرابة في الموسيقى العربية:

١. مقامات قرابة الدرجة الأولى: وهي المقامات التي تشترك مع المقام الأساسي في جنس الأصل ودرجة الركوز مثل مقام الراست ومقام السوزناك.



شكل رقم (١) يوضح اشتراك مقامي الراست والسوزناك في درجة الركوز وجنس الأصل.

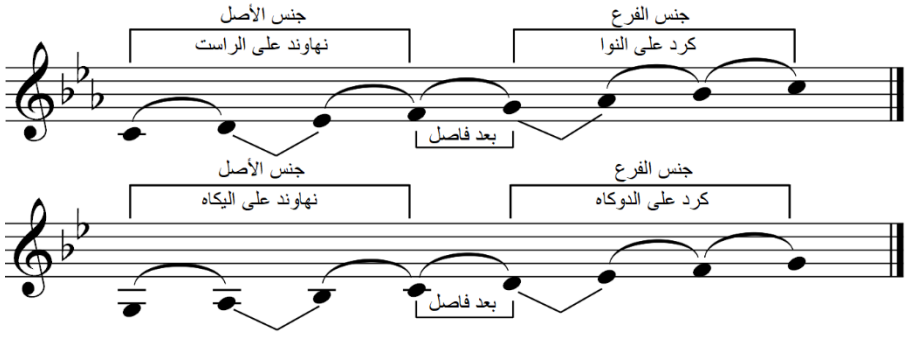
[1] Dieter Christensen, "Maqam," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 12 (New York: Macmillan Publishers Limited, 2001), 424.

[٢] *الموسوعة العربية الميسرة*، الطبعة الأولى (القاهرة: دار القلم ومؤسسة فرانكلين، ١٩٦٥)، ١٧٣٠.

[٣] عبد العظيم، *أجندة الموسيقى العربية*. ١٩.

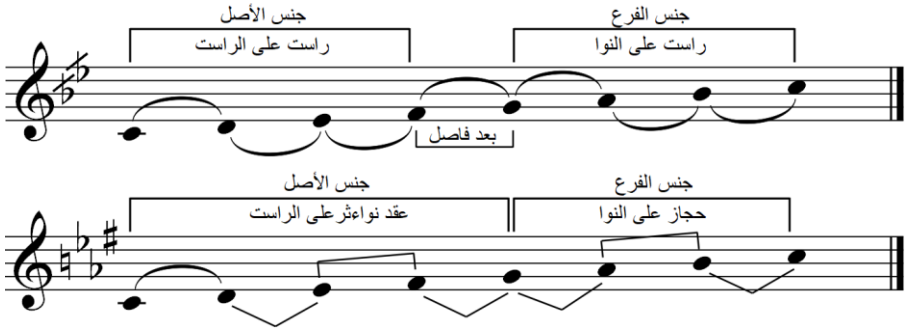
[٤] عبد الوهاب بلال، *المقامات العراقية*، المجلد السادس، عالم الفكر (الكويت: وزارة الإعلام، ١٩٧٥). ٣٩.

٢. مقامات قرابة الدرجة الثانية: وهي المقامات التي تشترك مع المقام الأساسي في جنس الأصل وجنس الفرع وتختلف في درجة الركوز وهي تصوير للمقام الأساسي أو لأي مقام من مقامات قرابة الدرجة الأولى على درجة أخرى مثل مقام نهاوند كردى ومقام فرحفزا.



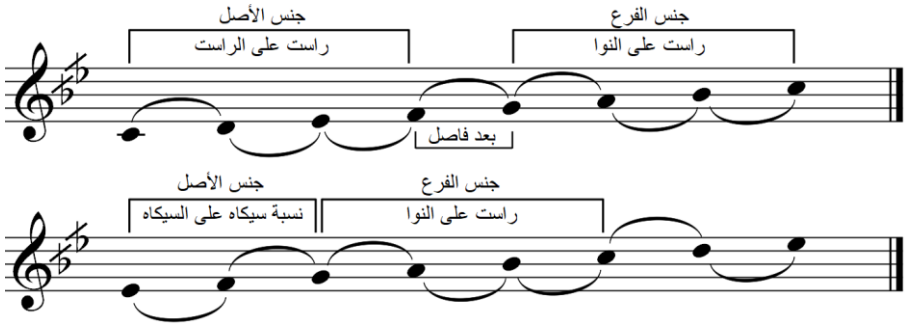
شكل رقم (٢) يوضح تصوير مقام النهاوند الكردي على درجة اليكاه.

٣. مقامات ذات قرابة مباشرة: وهي الانتقال من مقام إلى مقام آخر له نفس درجة الركوز مثل: الانتقال من مقام الراست إلى مقام النهاوند أو النوأثر.



شكل رقم (٣) يوضح اشتراك مقامي الراست والنوأثر في درجة الركوز دون الدليل.

٤. مقامات ذات قرابة مجاورة: وهي الانتقال من مقام إلى آخر باستخدام الدليل واختلاف درجة الركوز مثل: مقام الراست إلى مقام السيكاه.[١]



شكل رقم (٤) يوضح اشتراك مقامي الراست والسيكاه في الدليل دون الركوز.

[١] عبد العظيم، *أجندة الموسيقى العربية*. ١٢٢.

المبحث الثاني: التحميلة.

تبدأ بنموذج لحنى بسيط يكون بمثابة اللحن الأساسي ومن بعده تقوم كل آلة من آلات التخت التقليدي بدورها في أداء التقاسيم المرتجلة الموزونة والمصاحبة بميزان إيقاعي نغمى متكرر، وبعد الانتقالات التي يبدعها ويبتكرها العازف في المقامات المختلفة يعود في نهاية تقاسيمه للمقام الأصلي، حيث تقوم المجموعة بعزف اللحن الأساسي أي أن التحميلة تتكون من جزء ملحن هو المقدمة، أما بقية أجزائها فهي مرتجلة.[١]

وهي قطعة موسيقية ابتكرها الأتراك، توزن غالبًا على ضرب الوحدة البسيطة أو المصمودي الصغير، تؤلف من عدة جمل موسيقية تتكون كل جملة من أربع أو ست أو ثمان مازورات، وتكرر كل جملة مرتين. يتخلل جملها تقاسيم موزونة تؤديها الآلات المشاركة تظهر بينها لازمة.[٢]

المبحث الثالث: نظام التآلف السلمي Chord-scale system.

هو طريقة للربط بين قائمة من التآلفات المحتملة وبين قائمة من السلالم الموسيقية المحتمل سماعها مع تلك التآلفات،[٣] وقد استخدم على نطاق واسع منذ سبعينيات القرن العشرين، وصار مقبولًا معمولًا به حتى الآن.[٤] وعلى الرغم من أن غالبية قدامى العازفين يستخدمون أسلوب الأربيجيو بمعنى استهداف نغمات التآلف في ارتجالاتهم، فذلك ما يجعل نظام التآلف السلمي يعبر عن الفرق بين معالجة التنافر في موسيقى الجاز ومعالجته في الموسيقى الكلاسيكية؛ فالمنظور الكلاسيكي ينظر للنغمات غير التابعة للبناء الهارموني على أنها تنافر يجب تصريفه، أما في منظور موسيقى الجاز تبعًا لهذا النظام فإنه يرشد العازف للنغمات التي عليه أن يتفاداها، أما بقية النغمات فهي متاحة للارتجال فوق التآلف المعين.[٥] ومضمون نظرية التآلف السلمي هو وصف العلاقة بين التآلفات والسلالم وتشكيل وحدة وظيفية بين منظورين مختلفين، بحيث يعرض كل منهما نوعيات مختلفة من الآخر؛ فالتآلف يمثل بناءً رأسيًا للنغمات على بعد مسافة الثالثة، بينما يمثل السلم عرضًا لنغمات التآلف في شكل سلمي، فالتآلف المكون بنغمة الثالثة عشر Thirteenth chord يحوي كل نغمات السلم الموسيقي فإذا ما رتبت نغمات هذا التآلف في شكل

---

[١] نبيل عبد الهادي شوره، *الموسيقى العربية* (القاهرة: كلية التربية الموسيقية، ٢٠٠٤). ٧٨

[٢] يوسف عيد وأنطوان عكاري "التحميلة،" *الموسوعة الموسيقية الشاملة*، الطبعة الأولى، الجزء الثاني (بيروت: دار الفكر اللبناني، ١٩٩٤) ١٦٣.

[3] Mervyn Cooke and David Horn, "Chord-Scale System," in *The Cambridge Companion to Jazz* (UK: Cambridge University Press, 2023).

[4] Peter Spitzer, *Jazz Theory Handbook* (Missouri: Mel Bay Publications, 2015). 115.

[5] C. Humphries and R. M. Goldsby, *The Piano Handbook* (Backbeat Books, 2002). 126.

خطوات سينتج سلم يحوي كل نغمات التآلف.[1] ويمكن الجمع بين الأسلوبين في الفقرة الارتجالية حيث استهداف نغمات البناء الهارموني حيث يظل السلم الموسيقي ثابتًا دون تغيير فوق التتابع الهارموني، واستخدام سلم مختلف لكل تآلف هارموني.[2]

الدراسة التحليلية:

يبنى هذا القسم من البحث على تتبع الخطوات التالية:

الخطوة الأولى: مقارنة المقامات العربية الخالية من البعد المتوسط بالتونياليات العالمية.

الخطوة الثانية: اقتراح التونياليات العربية التي تتلاءم مع التكوينات الهارمونية لموسيقى الجاز، وتحليل علاقاتها النغمية لحنيًا وهارمونيًا.

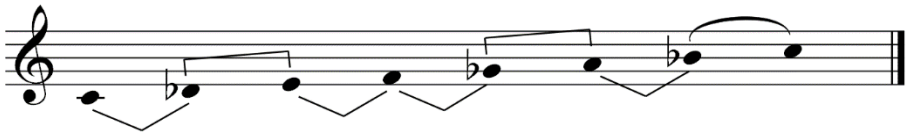
الخطوة الثالثة: تقديم نموذج ارتجالي لتحميلة بأسلوب موسيقى الجاز، مع تحليلها هارمونيًا وتونياليًا.

أولًا: المقامات العربية ونظائرها في الموسيقى العالمية:•

مقام شاهيناز كردي، والسلم النيبوليتاني الصغير Neapolitan Minor من السلالم المصنوعة.

شكل رقم (٥) يوضح التماثل النغمي بين مقام الشاهيناز الكردي والسلم النيبوليتاني الصغير.

مقام حجازين، والسلم الشرقي Oriental من السلام المصنوعة.

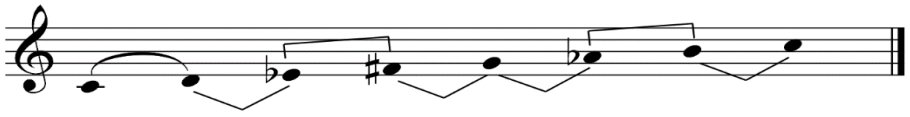


شكل رقم (٦) يوضح التماثل النغمي بين مقام الحجازين والسلم الشرقي.

مقام حجازكار، والسلم الهارموني المزدوج Double Harmonic من السلالم المصنوعة.

شكل رقم (٧) يوضح التماثل النغمي بين مقام الحجازكار والسلم الهارموني المزدوج.

مقام نوأثر، والسلم الصغير المجري Hungarian Minor من السلام المصنوعة.



شكل رقم (٨) يوضح التماثل النغمي بين مقام النوأثر والسلم الصغير المجري.

[1] Nettles and Graf, *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. 16.

[2] S. REED, *Getting into Guitar Improvising* (Missouri: Mel Bay Publications, Incorporated, 2011). 30.

• اختار الباحثان درجة الركوز دو لكل المقامات والسلام لتسهيل عملية المقارنة بين النظائر.

مقام تبريز، والسلم الكبير Major Scale، أو مقام الأيونيان Ionian من المقامات الكنسية.

شكل رقم (٩) يوضح التماثل النغمي بين مقام التبريز والسلم الكبير.

مقام نهاوند كردي، والسلم الصغير الطبيعي Natural Minor، أو مقام الأيوليان Aeolian من المقامات الكنسية.

شكل رقم (١٠) يوضح التماثل النغمي بين مقام النهاوند الكردي والسلم الصغير الطبيعي أو مقام الأيوليان.

مقام نهاوند، والسلم الصغير الهارموني Harmonic Minor.

شكل رقم (١١) يوضح التماثل النغمي بين مقام النهاوند والسلم الصغير الهارموني.

مقام طرز جديد، والسلم الصغير اللحني Melodic Minor.

شكل رقم (١٢) يوضح التماثل النغمي بين مقام الطرز الجديد والسلم الصغير اللحني.

مقام نهاوند كبير، ومقام الدوريان Dorian من المقامات الكنسية.

شكل رقم (١٣) يوضح التماثل النغمي بين مقام النهاوند الكبير ومقام الدوريان.

مقام كرد، ومقام الفريجيان Phrygian من المقامات الكنسية.

شكل رقم (١٤) يوضح التماثل النغمي بين مقام الكرد ومقام الفريجيان.

مقام جهركاه هابط،• مقام الميكسوليديان Mixolydian من المقامات الكنسية.

شكل رقم (١٥) يوضح التماثل النغمي بين مقام الجهركاه الهابط ومقام الميكسوليديان.

مقام لامي، ومقام اللوكريان Locrian من المقامات الكنسية.

شكل رقم (١٦) يوضح التماثل النغمي بين مقام اللامي ومقام اللوكريان.

ثانيًا: تحليل البناء النغمي لمقامات الموسيقى العربية في ضوء البناء الهارموني للتآلف.

- المقامات التي تبنى فوق التآلف الكبير بسابعة كبيرة:

١. مقام تبريز يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والثالثة عشر، وتفادي نغمة الرابعة.

شكل رقم (١٧) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام تبريز.

٢. مقام جهركاه سلطاني يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمة الرابعة.

شكل رقم (١٨) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام جهركاه سلطاني.

٣. مقام حجازكار يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والثالثة عشر المخفضتين، وتفادي نغمة الرابعة.

• مقام الجهركاه الصاعد تكون فيه نغمة السابعة على بُعد متوسط من أساس المقام بمعنى نغمة أوج عند الركوز على درجة الراست، وفي حالة الهبوط تستبدل نغمة العجم بنغمة الأوج؛ ولذلك تتماثل أبعاده مع مقام الميكسوليديان.

شكل رقم (١٩) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام حجازكار.

- المقامات التي تبنى فوق التآلف الصغير بسابعة صغيرة:

١. مقام نهاوند كردي يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمات التوسع التاسعة والحادية عشر، والثالثة عشر المخفضة.

شكل رقم (٢٠) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نهاوند كردي.

٢. مقام نهاوند كبير يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمات التوسع التاسعة والحادية عشر والثالثة عشر.

شكل رقم (٢١) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نهاوند كبير.

٣. مقام نكريز يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع التاسعة وتفادي نغمتي الرابعة المرفوعة والسادسة.

شكل رقم (٢٢) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نكريز.

٤. مقام حجاز كاركرد يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمات التوسع التاسعة المخفضة والحادية عشر والثالثة عشر المخفضة.

شكل رقم (٢٣) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام حجاز كاركرد.

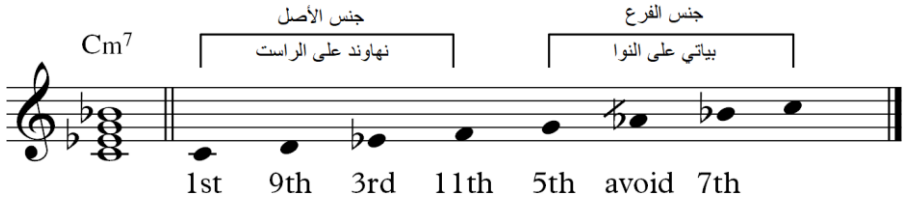
٥. مقام صبا زمزمة يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والثالثة عشر المخفضتين، وتفادي نغمتي الرابعة والثامنة الناقصتين.

شكل رقم (٢٤) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صبا زمزمة.

٦. مقام صبا بوسلك يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمتي الرابعة والثامنة الناقصتين.

شكل رقم (٢٥) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صبا بوسلك.

٧. مقام عشاق مصري يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والحادية عشر، وتفادي نغمة السادسة المتوسطة.



شكل رقم (٢٦) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام عشاق مصري.

٨. مقام بياتي يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع الحادية عشر والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمة الثانية المتوسطة.

شكل رقم (٢٧) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام بياتي.

٩. مقام حسيني يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع الحادية عشر، وتفادي نغمتي الثانية والسادسة المتوسطتين.

شكل رقم (٢٨) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام حسيني.

١٠. مقام صبا يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع الثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمات الثانية المتوسطة والرابعة والثامنة الناقصتين.

شكل رقم (٢٩) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صبا.

١١. مقام صفا يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع الثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمتي الثانية المتوسطة والرابعة الناقصة.

شكل رقم (٣٠) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صفا.

- المقامات التي تبنى فوق التآلف الكبير بسابعة صغيرة:

١. مقام حجاز عجمي يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة والثالثة عشر المخفضتين، وتفادي نغمة الرابعة.

شكل رقم (٣١) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام حجاز عجمي.

٢. مقام حجاز أويج يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع التاسعة المخفضة، وتفادي نغمتي الرابعة والسادسة المتوسطة.

شكل رقم (٣٢) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام حجاز أويج.

٣. مقام زنجران يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة المخفضة والثالثة عشر، وتفادي نغمة الرابعة.

شكل رقم (٣٣) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام زنجران.

٤. مقام صبا يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة (بالقراءة المعادلة للرابعة الناقصة) وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة المرفوعة (بالقراءة المعادلة للثالثة المخفضة) والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمتي الثانية المتوسطة والثامنة الناقصة.•

شكل رقم (٣٤) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صبا.

٥. مقام صبا زمزمة يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة (بالقراءة المعادلة للرابعة الناقصة) وخامسة وسابعة، ونغمات التوسع التاسعة المرفوعة (بالقراءة المعادلة للثالثة المخفضة) والتاسعة المخفضة والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمة الثامنة الناقصة.

شكل رقم (٣٥) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صبا زمزمة.

• في كل مقامات عائلة الصبا: صبا، وصبا بوسلك، وصبا زمزمة، وصفا، تتميز بقدرة نغمتي الثالثة والرابعة على القراءة المعادلة وينتج عن ذلك: امتلاك المقام لنغمتي ثالثة صغيرة وثالثة كبيرة (بالقراءة المعادلة للرابعة الناقصة) مما يمكِّن المرتجل من استخدام المقام على اعتبار امتلاكه لنوعين مختلفين من تآلف الدرجة الأولى، وامتلاك مقامي صبا زمزمة، وصبا بوسلك لنغمتي تاسعة إحداهما تاسعة زائدة (بالقراءة المعادلة للثالثة الصغيرة) وهو ما يمكن المرتجل من تطعيم نغمة التوسع بأكثر من حالة.

٦. مقام صبا بوسلك يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة (بالقراءة المعادلة للرابعة الناقصة) وخامسة وسابعة، ونغمات التوسع التاسعة والتاسعة المرفوعة (بالقراءة المعادلة للثالثة المخفضة) والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمة الثامنة الناقصة.

شكل رقم (٣٦) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صبا بوسلك.

٧. مقام صفا يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة (بالقراءة المعادلة للرابعة الناقصة) وخامسة وسابعة، ونغمتي التوسع التاسعة المرفوعة والثالثة عشر المخفضة، وتفادي نغمة الثانية المتوسطة.

شكل رقم (٣٧) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام صفا.

- المقامات التي تبنى فوق التآلف الناقص بسابعة صغيرة:

١. مقام طرزنوين يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع الحادية عشر، وتفادي نغمتي الثانية المخفضة والسادسة.

شكل رقم (٣٨) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام طرزنوين.

٢. مقام شوري قرجغار يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمة التوسع الحادية عشر، وتفادي نغمتي الثانية المتوسطة والسادسة.

شكل رقم (٣٩) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام شوري قرجغار.

٣. مقام نكريز يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة (بالقراءة المعادلة للرابعة الزائدة) وسابعة، ونغمة التوسع التاسعة، وتفادي نغمتي الخامسة والسادسة.

شكل رقم (٤٠) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نكريز.

٤. مقام نهاوند مرصع يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة، ونغمات التوسع التاسعة والحادية عشر، وتفادي نغمة السادسة.

شكل رقم (٤١) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نهاوند مرصع.

- المقامات التي تبنى فوق التآلف الناقص بسابعة ناقصة:

١. مقام نهاوند مرصع يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة (بالقراءة المعادلة للسادسة الكبيرة)، ونغمات التوسع التاسعة والحادية عشر، وتفادي نغمة السابعة الصغيرة.

شكل رقم (٤٢) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نهاوند مرصع.

٢. مقام شوري قرجغار يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة (بالقراءة المعادلة للسادسة الكبيرة)، ونغمة التوسع الحادية عشر، وتفادي نغمتي الثانية المتوسطة والسابعة الصغيرة.

شكل رقم (٤٣) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام شوري قرجغار.

٣. مقام طرزنوين يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة وسابعة (بالقراءة المعادلة للسادسة الكبيرة)، ونغمة التوسع الحادية عشر، وتفادي نغمتي الثانية الصغيرة والسابعة الصغيرة.

شكل رقم (٤٤) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام طرزنوين.

٤. مقام نكريز يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة (بالقراءة المعادلة للرابعة الزائدة) وسابعة (بالقراءة المعادلة للسادسة الكبيرة)، ونغمة التوسع التاسعة، وتفادي نغمتي الخامسة التامة والسابعة الصغيرة.

شكل رقم (٤٥) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام نكريز.

٥. مقام بسنديدة يحوي نغمات التآلف أساس وثالثة وخامسة (بالقراءة المعادلة للرابعة الزائدة) وسابعة (بالقراءة المعادلة للسادسة الكبيرة)، ونغمة التوسع التاسعة، وتفادي نغمتي الخامسة التامة والسابعة المتوسطة.

شكل رقم (٤٦) يوضح التحليل الهارموني لنغمات مقام بسنديدة.

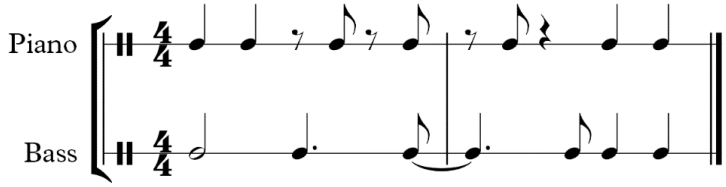
ثالثًا: نموذج مقترح لتحميلة تبريز:

رابط استماع وتحميل التحميلة

https://drive.google.com/file/d/1gAeY2NrLuS-oYNgw4_ktnaF5LWPU5nsX/view?usp=sharing

تتبع التحميلة أسلوب الجاز اللاتيني، وهو أسلوب يمزج بين الإيقاعات والآلات الإيقاعية الكوبية وأسلوب موسيقى الجاز، وقد جاء نتيجة لتفاعلات كثيرة على مدى زمني طويل بين الأساليب

الموسيقية الأمريكية والكوبية.[1] كما تستخدم التحميلة إيقاع السامبا بالتركيبة الإيقاعية التالية بين آلتي البيانو والباص جيتار.[2]



شكل رقم (٤٧) يوضح التركيبة الإيقاعية لإيقاع السامبا بين آلتي البيانو والباص جيتار.

[1] Raul Fernandez, "Latin Jazz," in *Encyclopedia Britannica*, October 4, 2014, https://www.britannica.com/art/Latin-jazz.
[2] Victor Lopez, *Latin Rhythms: Mystery Unraveled* (New York: Alfred Publishing Company, 2005). 16.

تحميلة تبريز

أحمد محمد علي سعد
حسن محمد حسن عبد الكريم

11
Dm7
G7
Cmaj7
Fmaj7
Bø7
14
Em7
Am7
Dm7
G7
Cmaj7
17
Fmaj7
Bø7
Em7
Am7
Abm7
G7

20
Cmaj7
Fmaj7
Bø7
Em7
Eb7
23
Abm7
G7
Cmaj7
Fmaj7
Bø7
26
Em7
Am7
Dm7
G7
Cmaj7
Cmaj9(♯11)

التحليل:

القالب: تحميلة.

المقام: تبريز.

الميزان: $\frac{4}{4}$

الطول البنائي: ٢٩ مازورة.

(١ – ٤) استعراض الدائرة الهارمونية التي يقوم العازف بالارتجال عليها، وهي دائرة رابعات صاعدة تبدأ بتآلف الدرجة IV^7 لمقام تبريز (سلم دو الكبير) F^{maj7}، وتنتهي بتآلف الدرجة I^7 C^{maj7}.

(٥ – ٨) لحن مقدمة التحميلة Head وهو عبارة موسيقية تنتهي بقفلة تامة في مقام تبريز.

(٩ – ١٢) الارتجال الأول، اعتمد فيه المرتجل على استخدام جنس عجم مصور على الجهركاه فوق تآلف F^{maj7} باستخدام نغمة التوسع G كتاسعة للتآلف، ونغمة التفادي B♭ على نبر ضعيف كحلية مرورية، ثم استخدم مقام طرزنوين مصور على الماهور فوق تآلف $B^{Ø7}$ باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور كل نغمات التوسع التاسعة C والحادية عشر E والثالثة عشر G♯، ثم استخدم جنس بياتي مصور على جواب البوسلك فوق تآلف Em^7 باستخدام نغمة التوسع A كحادية عشر للتآلف، ونغمة التفادي F♯ على نبر ضعيف كحلية مرورية، واستخدم جنس صبا مصور على الحسيني فوق تآلف Am^7 مع استخدام نغمتي التفادي B♮ و D♭ كحليات مرورية، ثم استخدم مقام بوسلك (نهاوند كردي مصور على الدوكاه) فوق تآلف Dm^7 باستخدام نغمتي التوسع التاسعة E والثالثة عشر B♭، ثم استخدم مقام حجاز عجمي مصور على النوا فوق تآلف G^7 باستخدام نغمة التوسع A♭ كتاسعة للتآلف، ونغمة التفادي C على نبر ضعيف كحلية مرورية، ثم استهدف نغمات تآلف C^{maj9} بشكل أربيجي.

(١٣ – ١٦) الارتجال الثاني، استخدم مقام شوق أفزا مصور على الجهركاه فوق تآلف F^{maj7} باستخدام نغمة التوسع D♭ كثالثة عشر للتآلف، ونغمة التفادي B♭ على نبر ضعيف كحلية مرورية، ثم استخدم مقام نهاوند مرصع مصور على الماهور فوق تآلف $B^{Ø7}$ باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور كل نغمات التوسع التاسعة C♯ والحادية عشر E والثالثة عشر G♯، ثم استخدم مقام نهاوند كردي مصور على البوسلك فوق تآلف Em^7 باستخدام نغمتي التوسع التاسعة F♯ والثالثة عشر C، واستخدم مقام نكريز مصور على الحسيني فوق تآلف Am^7 مع استخدام نغمات التوسع التاسعة B والحادية عشر D♯ والثالثة عشر F♯، ثم استخدم جنس نهاوند مصور

على الدوكاه فوق تآلف Dm^7 باستخدام نغمتي التوسع التاسعة E والحادية عشر G واستخدم نغمة $C\sharp$ كحلية مجاورة، ثم استخدم مقام حجاز عجمي مصور على النوا فوق تآلف G^7 ونغمتي التوسع التاسعة $A\flat$ والثالثة عشر $E\flat$، ثم استهدف نغمات تآلف C^{maj9} بشكل أربيجي.

(١٧ – ٢٠) الارتجال الثالث، استخدم استهداف نغمات تآلف F^{maj7}، ثم استخدم مقام نهاوند مرصع مصور على الماهور فوق تآلف $B^{\emptyset 7}$ باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور كل نغمات التوسع التاسعة $C\sharp$ والحادية عشر E والثالثة عشر $G\sharp$، ثم استخدم مقام كرد مصور على البوسلك فوق تآلف Em^7 باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور كل نغمات التوسع التاسعة F والحادية عشر A والثالثة عشر C، واستخدم مقام نهاوند كردي مصور على الحسيني فوق تآلف Am^7 مع استخدام نغمات التوسع التاسعة B والحادية عشر D والثالثة عشر F، في مازورة (١٩ [١-٢]) تم الاستبدال الهارموني على بعد التريتون حيث استخدم تآلف $A\flat m^7$ بدلًا من Dm^7 كتنويع هارموني على الدائرة، فاستخدم مقام نهاوند كردي مصور على الحصار فوق تآلف $A\flat m^7$ باستخدام نغمة التوسع $B\flat$ كتاسعة للتآلف، واستخدم نغمة G كحلية مرورية كروماتية، ثم استخدم استهداف نغمات تآلف G^7، ثم استهدف نغمات تآلف $C^{maj(\flat 13)}$ بشكل يوحي بجنس حجاز النوا لإكساب طابع مقام الجهاركاه السلطاني.

(٢١ – ٢٤) الارتجال الرابع، استخدم استهداف نغمات تآلف F^{maj13}، ثم استخدم مقام شوري قرجغار مصور على الماهور فوق تآلف $B^{\emptyset 7}$ باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور نغمتي التوسع الحادية عشر E والثالثة عشر $G\sharp$، ونغمة التفادي $C\sharp$ على نبر ضعيف كحلية مرورية، ثم استخدم جنس كرد مصور على البوسلك فوق تآلف Em^7 باستخدام نغمتي التوسع التاسعة F والحادية عشر A، في مازورة (٢٢ [٣-٤]) تم الاستبدال الهارموني على بعد التريتون حيث استخدم تآلف $E\flat^7$ بدلًا من Am^7 كتنويع هارموني على الدائرة وذلك باعتبارها خامسة ثانوية للتآلف التالي $A\flat m^7$، واستخدم مقام صبا زمزمة مصور على الكرد باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور نغمات التوسع التاسعتين المخفضة E والمرفوعة $F\sharp$ ونغمة التفادي D على نبر ضعيف، في مازورة (٢٣ [١-٢]) تكرر الاستبدال الهارموني على بعد التريتون بتآلف $A\flat m^7$ بدلًا من Dm^7 كتنويع هارموني على الدائرة، فاستخدم جنس نهاوند مصور على الحصار فوق تآلف $A\flat m^7$ باستخدام نغمتي التوسع التاسعة $B\flat$ والحادية عشر $D\flat$، ثم مقام زنجران مصور على النوا فوق تآلف G^7 باستخدام كل نغمات المقام وبالتالي ظهور نغمتي التوسع التاسعة $A\flat$ والثالثة عشر E،

ونغمة التفادي C على نبر ضعيف كحلية مرورية، ثم استهدف نغمات تآلف C^{maj7} باستخدام الحركة الكروماتية بين نغمتي التآلف.

(٢٥ – ٢٩) إعادة لحن المقدمة Head إعادة مطابقة مع النهاية بتآلف الدرجة $I^{maj9(\#11)}$.

نتائج البحث:

بعد أن أجرى الباحثان دراستهما التحليلية وتقديم نموذج تحميلة تبريز والتي تحمل تطبيقًا للفكر التونالي المطروح بالبحث بتوظيف المقامات العربية في موسيقى الجاز. فقد توصلا للنتائج التالية:

إجابة عن سؤال البحث الأول: ما المقامات العربية التي تتلاءم نغميًا مع التكوينات الهارمونية لموسيقى الجاز؟

جدول رقم (١) يعرض المقامات العربية الملائمة للتكوينات الهارمونية لموسيقى الجاز.

التآلف	المقامات الملائمة
Cmaj7	تبريز، جهركاه سلطاني، حجازكار
Cm7	نهاوند كردي، نهاوند كبير، عشاق مصري نكريز، بياتي، حسيني حجازكاركرد، صفا، صبا صبا زمزمة، صبا بوسلك
C7	حجاز، حجاز أويج، زنجران صفا، صبا، صبا زمزمة صبا بوسلك
Cø7	نهاوند مرصع، نكريز شوري قرجغار، طرزنوين

ويظهر من الجدول إمكانية استخدام ثلاثة بدائل مقامية للتآلف الكبير بسابعة كبيرة، وأحد عشر بديلًا مقاميًا للتآلف الصغير بسابعة صغيرة، وسبعة بدائل مقامية للتآلف الكبير بسابعة صغيرة، وأربعة بدائل مقامية للتآلف الناقص بسابعة صغيرة، وخمسة بدائل مقامية للتآلف الناقص بسابعة ناقصة.

إجابة عن سؤال البحث الثاني: ما العلاقات النغمية الأفقية (اللحنية) والرأسية (الهارمونية) بين المقام العربي والتآلف؟

جدول رقم (٢) يعرض علاقة نغمات المقام بالبناء الهارموني.

التآلف الكبير بسابعة كبيرة: C E G B		
مقام تبريز	C D E F G A B	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B	D – A	F
مقام جهركاه سلطاني	C D E F G A♭ B	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B	D – A♭	F
مقام حجازكار	C D♭ E F G A♭ B	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B	D – A♭	F
التآلف الصغير بسابعة صغيرة: C E♭ G B♭		
مقام نهاوند كردي	C D E♭ F G A♭ B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D – F – A♭	-----
مقام نهاوند كبير	C D E♭ F G A B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D – F – A	-----
مقام نكريز	C D E♭ F♯ G A B♭	

نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D	F♯ – A
مقام حجاز كاركرد	C D♭ E♭ F G A♭ B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D♭ – F – A♭	-----
مقام صبا زمزمة	C D♭ E♭ F♭ G A♭ B♭ C♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D♭ – A♭	F♭ – C♭
مقام صبا بوسلك	C D E♭ F♭ G A♭ B♭ C♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D – A♭	F♭ – C♭
مقام عشاق مصري	C D E♭ F G A𝄫 B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	D – F	A𝄫
مقام بياتي	C D𝄫 E♭ F G A♭ B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	F – A♭	D𝄫
مقام حسيني	C D𝄫 E♭ F G A𝄫 B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	F	D𝄫 – A𝄫
مقام صبا	C D𝄫 E♭ F♭ G A♭ B♭ C♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	A♭	D𝄫 – F♭ – C♭
مقام صفا	C D𝄫 E♭ F♭ G A♭ B♭ C	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G – B♭	A♭	D𝄫 – F♭
التآلف الكبير بسابعة صغيرة: C E G B♭		
مقام حجاز عجمي	C D♭ E F G A♭ B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	D♭ – A♭	F

مقام حجاز أويج	C D♭ E F G A𝄳 B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	D♭	F – A𝄳
مقام زنجران	C D♭ E F G A B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	D♭ – A	F
مقام صبا	C D𝄳 E♭ F♭ G A♭ B♭ C♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	E♭ – A♭	D𝄳 – C♭
مقام صبا زمزمة	C D♭ E♭ F♭ G A♭ B♭ C♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	D♭ – E♭ – A♭	C♭
مقام صبا بوسلك	C D E♭ F♭ G A♭ B♭ C♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	D – E♭ – A♭	C♭
مقام صفا	C D𝄳 E♭ F♭ G A♭ B♭ C	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E – G – B♭	E♭ – A♭	D𝄳
التآلف الناقص بسابعة صغيرة: C E♭ G♭ B♭		
مقام طرزنوين	C D♭ E♭ F G♭ A B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B♭	F	D♭ – A
مقام شوري قرجغار	C D𝄳 E♭ F G♭ A B♭	
نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B♭	F	D𝄳 – A
مقام نكريز	C D E♭ F♯ G A B♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B♭	D	G – A
مقام نهاوند مرصع	C D E♭ F G♭ A B♭	

نغمات التآلف	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B♭	D – F	A
التآلف الناقص بسابعة ناقصة: C E♭ G♭ B𝄫		
مقام نهاوند مرصع	C D E♭ F G♭ A B♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B𝄫	D – F	B♭
مقام شوري قرجغار	C D𝄳 E♭ F G♭ A B♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B𝄫	F	D𝄳 – B♭
مقام طرزنوين	C D♭ E♭ F G♭ A B♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B𝄫	F	D♭ – B♭
مقام نكريز	C D E♭ F♯ G A B♭	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B𝄫	D	G – B♭
مقام بسنديدة	C D E♭ F♯ G A B𝄳	
نغمات التآلف بالتعادل	نغمات التوسع	نغمات التفادي
C – E♭ – G♭ – B𝄫	D	G – B𝄳

ويظهر من الجدول نغمات البناء الهارموني الأساسية، ونغمات التوسع التي يمكن استخدامها في البناء الهارموني المصاحب كما يمكن استخدامها بحرية في الحركة اللحنية، ونغمات التفادي التي لا يمكن استخدامها في البناء الهارموني المصاحب، ولكن يمكن استخدامها في الحركة اللحنية بشرط ألا يتم تعزيزها إيقاعيًا بإعطائها أزمنة طويلة، أو بالنبر القوي، وتتحرك في غالب الأحوال في شكل حركة مرورية أو مجاورة أو اقتراب من النغمات المسموحة.

إجابة عن سؤال البحث الثالث: هل يمكن استخدام العلاقات الناتجة في ارتجال تحميلة تجمع بين المقام العربي والدوائر الهارمونية لموسيقى الجاز؟

قام الباحثان بوضع دائرة هارمونية في مقام تبريز (سلم دو الكبير) تعتمد على الرابعات الصاعدة، واستخدما آلتي العود والقانون كجزء من تكوين آلات التخت العربي في ارتجال جمل لحنية باستخدام الناتج من العلاقات السابقة فوق الدائرة المذكورة التي أدتها آلتي البيانو والباص جيتار بأسلوب السامبا، ثم قاما بتحليل المؤلفة.

توصيات البحث:

١. اهتمام الأكاديميات الموسيقية بتطبيق هذا النموذج الموسيقي ليتطور ويلقى رواجًا بين شباب الموسيقيين.
٢. تشجيع وتمويل الأفكار البحثية التي تعنى بالتطوير والتجديد في الفن المصري.
٣. الاهتمام نظريًا وعزفيًا بتدريس مهارة التصوير اللحني لكل مقامات الموسيقى العربية على كل درجات السلم الموسيقي الغربي؛ بما يمكن العازف من الارتجال بأي مقام من أي درجة ركوز على آلته.
٤. تطوير صناعة بعض الآلات الموسيقية العربية مثل: الناي، والقانون؛ لتسهيل عملية تغيير الدلائل المستمر تبعًا لهذا الأسلوب الارتجالي.
٥. الاهتمام بتطبيق الفكرة غنائيًا بالصوت البشري في مقررات الصولفيج والغناء العربي؛ لمحاولة استخدامها في القوالب الغنائية.

قائمة المراجع:

Christensen, Dieter. “Maqam.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 12:424. New York: Macmillan Publishers Limited, 2001.

Cooke, Mervyn, and David Horn. “Chord-Scale System.” In *The Cambridge Companion to Jazz*, 266. UK: Cambridge University Press, 2023.

Fernandez, Raul. “Latin Jazz.” In *Encyclopedia Britannica*, October 4, 2014. https://www.britannica.com/art/Latin-jazz.

Humphries, C., and R. M. Goldsby. *The Piano Handbook*. Backbeat Books, 2002. https://books.google.com.eg/books?id=7URaAnHBciQC.

J. Barbour, Murray. “Synthetic Musical Scales,” The American Mathematical Monthly, 36, no. 3 (1929): 155.

Jaffe, Andy. *Jazz Harmony*. Tubingen: Advance music, 1996.

Kennedy, Michael, and Joyce Kennedy. “Opera.” In *Oxford Dictionary of Music*, 615. New York: Oxford University, 2013.

———. “Wagner, Richard.” In *Oxford Dictionary of Music*, 899. New York: Oxford University, 2013.

Lopez, Victor. *Latin Rhythms: Mystery Unraveled*. New York: Alfred Publishing Company, 2005.

Nettles, Barrie, and Richard Graf. *The Chord Scale Theory & Jazz Harmony*. Canada: Advance Music, 1997.

REED, S. *Getting Into Guitar Improvising*. Missouri: Mel Bay Publications, Incorporated, 2011.

Spitzer, Peter. *Jazz Theory Handbook*. Missouri: Mel Bay Publications, 2015.

إبراهيم أبو زيد, محمد. “الموسيقى في مصر وتأثرها بالتيارات الموسيقية العالمية منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين.” رسالة دكتوراة, جامعة حلوان, ٢٠١٥.

الكردي, عبد الله. “فن الارتجال في الموسيقى العربية.” رسالة دكتوراة, جامعة حلوان, ١٩٨٤.

الموسوعة العربية الميسرة. الطبعة الأولى. القاهرة: دار القلم ومؤسسة فرانكلين, ١٩٦٥.

بلال, عبد الوهاب. *المقامات العراقية*. المجلد السادس. عالم الفكر. الكويت: وزارة الإعلام, ١٩٧٥.

سرور, قدري. “المقام فى الموسيقى العربية قديما وحديثا فى مصر.” رسالة دكتوراة, جامعة حلوان, ١٩٨٦.

عبد العظيم, سهير. *أجندة الموسيقى العربية*. القاهرة: دار الكتب القومية, ١٩٩٢.

عبد الله أحمد, محمد. “معالجة هارمونية وكنترابنطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة.” رسالة دكتوراة, جامعة حلوان, ١٩٩٩.

عبد الهادي شوره, نبيل. *الموسيقى العربية*. القاهرة: كلية التربية الموسيقية, ٢٠٠٤.

.———— *دليل الموسيقى العربية*. الطبعة الثانية. القاهرة: دار الكتب المصرية, ١٩٩٣.

عيد, يوسف ,أنطوان عكاري. "التحميلة "*.الموسوعة الموسيقية الشاملة*, الطبعة الأولى., ١٦٣. بيروت: دار الفكر اللبناني, ١٩٩٤.

محمد الشرقاوي, أكرم. "إعداد بعض الألحان الشرقية بحرفيات موسيقى الجاز." رسالة ماجستير, جامعة حلوان, ٢٠١٩.

محمود غانم, محمد. "العلاقة بين الموسيقى المصرية وموسيقى الجاز في القرن العشرين في مصر." رسالة ماجستير, جامعة حلوان, ٢٠٠٨.

هلال, خالد. "تقاسيم رياض السنباطي وإمكانية الاستفادة منها في العزف على آلة العود." رسالة ماجستير, جامعة حلوان, ٢٠٠١.

يحيى, أحمد. "أسلوب صياغة قالب التحميلة عند عبد الحليم نويرة." رسالة ماجستير, جامعة حلوان, ٢٠٠١.

ملخص البحث

توظيف المقامات العربية في موسيقى الجاز من خلال منظومة التآلف السلمي

المقام العربي مورد عظيم يمكن للعازف من خلاله أن يعزز من ارتجالاته، ويكسبها الطابع الموسيقي الشرقي. فالجمع بين المقام العربي ونظرية التآلف السلمي في موسيقى الجاز تخلق منفعة متبادلة للموسيقى العربية والجاز على حد سواء، وهي منفعة ذات شقين الأول: العدد الكبير من التونياليات التي يمكن أن تتاح للعازف أثناء ارتجاله، والثاني: عولمة المقام العربي وبالتالي الموسيقى العربية بشكل عام.

وقد فحص البحث العلاقة بين المقامات العربية الأساسية وفصائلها بدرجتي قرابتهم الأولى والثانية، وبين التكوينات الهارمونية بالثالثات في موسيقى الجاز. وقد جاءت النتائج على قدر كبير من الثراء التونالي الذي قابل كل تكوين هارموني، حيث صار متاحًا للتآلف الكبير بسابعة كبيرة ثلاثة مقامات عربية، وللتآلف الصغير بسابعة صغيرة أحد عشر مقامًا، ولتآلف الخامسة بسابعتها سبعة مقامات، وللتآلف الناقص بسابعة صغيرة أربعة مقامات، وللتآلف الناقص بسابعة ناقصة خمسة مقامات. وبتصنيف نغمات المقام في مقابل التآلف نتجت ثلاث وظائف نغمية هي: نغمات التآلف، ونغمات التوسع، ونغمات التفادي، وفي نهاية البحث ابتكر الباحثان وعدد من العازفين قالب تحميلة في مقام تبريز معتمدة على نواتج البحث التونالية، ودونا ما تم ارتجاله ليكون نموذجًا ملموسًا ومسموعًا لما يمكن أن ينتج من استخدام الفكرة البحثية المطروحة.

Abstract

The Utilization of Arab Maqam in Jazz Music within Chord-scale System

Arab maqam is a great resource by which performers can enhance their improvisations and provides them with oriental flavor. The combine of Arab maqam within chord-scale theory in jazz, creates mutual twofold benefit: the first, is the great number of tonalities which could be available for musicians to preference between them while improvising, the second, is the globalization of Arab maqam and consequently Arab music in general.

The paper examined the relation between the fundamental Arab maqams and their families which contain first and second relationships, and on the other hand, the tertian harmony in jazz. The results were very wealthy with three maqams as tonal alternatives for major seventh chord, eleven for minor seventh, seven for dominant seventh, four for half-diminished, and five for full-diminished. The tones of each maqam categorized into three functions chord tones, extension tones, and avoid tones. Finally, a Tahmila was notated after it had improvised by the researchers and performers using the resulted variety of Arab maqams.