مقاربات ومفارقات في الألحان البيزنطية الثمانية والمقامات العربية*

*هبة سامي سويلم عباسي**، تلاع العلي، عمان، الأردن

تاريخ الاستلام: 2019/12/1 تاريخ القبول: 2020/5/7

Approaches and Paradoxes of the Eight Byzantine Melodies and Arabic Maqams

Heba Sami Sweilem Abbasi*, Tla 'Al-Ali, Amman, Jordan

الملخص

تسمى الموسيقا التي نشأت في الإمبراطورية البيزنطية في القسطنطينية بالموسيقا البيزنطية، وهي قائمة على ثمانية ألحان رئيسية، جاء هذا البحث لتحديد أوجه التشابه والاختلاف بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات العربيّة، وتسليط الضّوء على النّقاط الرّئيسة المميّزة لكل نوع من الألحان البيزنطيّة الثّمانية، وتدوين بعض نماذج من الألحان البيزنطيّة الثّمانية، تدوينًا موسيقيًا غربيًا والعمل على تحليلها؛ لبيان تراكيب الأجناس في التّأليف الموسيقي البيزنطي.

تناول البحث توضيحًا عامًا للكومات في الألحان البيزنطيّة وما يقابلها من الكومات في مقامات الموسيقا العربيّة، وقامت الباحثة بتحليل السّلالم الموسيقيّة للالحان البيزنطية وما يقابلها من سلالم مقامات الموسيقا العربية وتحليل كل لحن من الألحان البيزنطيّة الثّمانية

الكلمات المفتاحية: المقام، السّلم الموسيقي، المقامات الرّئيسيّة في الموسيقا العربيّة، الموسيقا الكنسيّة اليونانيّة، الأناشيد الكنسيّة البيزنطيّة، الموسيقا العربيّة، الأجناس في الموسيقا العربيّة، السّلم الذياتوني (الرّجلي)، السّلم الكروماتي (الملّون)، السّلم الأنرموني (الرّخيم)، أبعاد نغمات السلم الطّبيعي في الموسيقا البيزنطيّة.

Abstract

The music that originated in the Byzantine Empire in Constantinople is called Byzantine music and is based on eight main melodies. This study is intended to identify the similarities and differences between the eight Byzantine melodies and the Arab maqams. It also highlights the main characteristics of each type of the eight Byzantine melodies, inscribes some examples of them as Western music, and analyzes the genre combinations of Western music in the Byzantine musical composition.

The study provides a general illustration of the stacks of the Byzantine melodies and their counterpart stacks in the Arab musical scales.

The researcher analyzed the Arab musical scales and then analyzed all the Byzantine melodies with the corresponding scales in the Arabic music maqams for each of the eight Byzantine melodies.

Keywords: Maqam, Musical scale, The main maqams in Arabic music, Ecclesiastical Greek Music, Byzantine ecclesiastical chants, Arabic Music, Races in Arabic Music, The Diatonic scale,The Chromatic scale, The enharmonic scale, Intervals of natural scale tones in Byzantine music.

© جميع الحقوق محفوظة للمجلة الأردنية للفنون

Doi : https://doi.org/10.47016/14.1.2

*البحث مستل من رسالة ماجستير "الألحان البيزنطية الثمانية وعلاقتها بالمقامات العربية – دراسة تحليلية مقارنة"، إعداد هبة عباسي. المشرف الدكتور هيثم ياسين سكرية، الجامعة الأردنية. كانون الأول، 2015م.

* طالبة في مرحلة الدّكتوراه في جامعة الرّوح القدس، الكسليك، كليّة الموسيقى والفنون الأدائيّة، قسم العلوم الموسيقيّة.
محاضرة غير متفرّغة في الجامعة الأردنيّة، كليّة الفنون والتّصميم، قسم الموسيقا.

*PhD student at the Holy Spirit University- Kaslik (USEK), Faculty of Music and Performing Arts, Department of Music Sciences. Part-time lecturer at the University of Jordan, College of Art and Design, Department of Music.

مقدمة

يتناول هذا البحث الألحان الثمانية البيزنطية والمقامات العربية الرئيسية لبيان المقاربات والمفارقات بينهن، إذ تكمن أهميته بتسليط الضوء على المفارقات والمقاربات السّلّميّة للألحان الثّمانية البيزنطيّة والمقامات العربيّة، وتدوين نماذج الألحان الثّمانية البيزنطيّة تدوينا موسيقيا غربيا. ومن المتوقع أن يستفيد منه مرنّمو الجوقات الكنسيّة البيزنطية، ودارسو الموسيقا وتطوّرها، والباحثون في المقاربات والمفارقات السّلميّة في الألحان الموسيقيّة العربيّة والشّرقيّة، والدّراسات النّاظرة لهذا النّوع من البحوث.

الإطار النّظري

أولاً: نبذة مختصرة عن تاريخ الموسيقا العربيّة

مرت الموسيقا عند العرب بفترات مختلفة، فتطورت وتغيرت وما يتناسب مع حياتهم وطريقة عيشهم؛ ففي الفترة التي سبقت الإسلام كان الشعر في أوج ازدهاره عند البدو. كان الشاعر الموسيقي حينها من أبرز شخصيات المجتمع، إذ تكمن قوة فائقة في شعره فكأنه سلاح عظيم. ويعتبر غناء القوافل (الحُداء) أقدم أغاني الصحراء. وهناك غناء النصب فيه خصائص فنية أكثر من الحداء. وهناك نوعا السناد والهزج، ويتميز الأول بأسلوبه الثقيل المزخرف والثاني بأسلوبه الخفيف (Lati, 1995; p. 3).

في أيام الخلفاء الراشدين اتبع المسلمون نص الشريعة، فحُرّمت الموسيقا ما لم تتفق مع أحكام القرآن، فقضي على الغناء بالتحريم. على أن (سيد أمير علي) وهو مؤرخ مسلم معاصر، يرى أن الموسيقا لم تكن محرمة آنذاك، وإنما حصل هذا بظهور الفقهاء المتأخرين على مسرح الإسلام (Farmer, 2015; pp. 79-80).

وبسبب تحول النفوذ من الحجاز إلى سوريا واحتكاك العرب بالفرس والبيزنطيين فإن عناصر جديدة دخلت الموسيقا العربيّة، فازدهرت الموسيقا في هذه الفترة، وارتبطت الموسيقا والغناء بالقينات والمخنثين فعادى مشرعو الإسلام المظاهر الفنية واستهجنوها، وعداء المشرعين هذا شمل كافة الأنواع الموسيقية الأخرى، و تلاوة القرآن وحدها سمح بها تحت غطاء تعابير مختلفة وخاصة، ورغم طواعية العرب لتقبل التأثيرات الأجنبية فإن أصالة تقليدهم لم تمس. وفي العصر الأموي تجلى الأثر البيزنطي في تنظيم الألحان في فن الموسيقا، فالمنجم[1] (ت912) كتب في بعض خصائص النظام المؤلف من ثمانية ألحان، لكنه استعمل في هذا السبيل مصطلحات عتبة أوتار العود الدياتونية الطبيعية أو المطلقة التي تعتبر مصدر اشتقاق هذه المصطلحات (Lati, 1995; p. 5).

وفي العصر العباسي وُضعت أسس الحياة الفكرية العظمى للقرون التالية بسبب التسامح الناجم عن زيادة التماس مع بيزنطة، والتشجيع الذي لقيه أهل بلاد فارس وخراسان (Farmer, 2015; p. 133).

وعندما انتقلت المركزية إلى بغداد انفتح الفن العربي على الفرس، وصار مركز المغنين في البلاط وانقسموا إلى قسمين: الأول يريد المحافظة على التقليد والثاني يدعو للتجديد. وكانت مرافقة الآلة حينها عاملاً مساعداً للصوت البشري (Lati, 1995; p. 10). وفي القرن التاسع عشر أدى احتكاك الشرق بالغرب، إلى تأثر الشرق بالغرب كثيرا. فأسست المعاهد الموسيقية والأكاديميات ودُرست الموسيقا الكلاسيكية العربية إلى جانب الغربية. وفي نهاية القرن التاسع عشر، قام اللبناني ميخائيل مشاقة[2] في رسالته الشهابية في الصناعة الموسيقية (1899) بإدخال نظام جديد في تحليل السلم وهو متبع اليوم تقريباً في كل الشرق. في هذا النظام يُقسم السلم الثماني إلى 24 بعداً ربعياً تقريباً (كل منها يساوي 50 ذرة) (Mashaqa, 1996, p. 119).

في المؤتمر الدّولي الأوّل للموسيقا الّذي انعقد في القاهرة عام 1932م التقى الموسيقيّون المجدّدون الّذين يرغبون في دمج عناصر الموسيقا الغربيّة بالموسيقا العربيّة مع الموسيقيّين التّقليديّين الّذين يرغبون بالحفاظ على الموسيقا العربيّة كما هي، إلاّ أنّ الخلاف الّذي يفصل بين حماة الموسيقا العربيّة التقليديّة وبين جيل الموسيقيّن المحدّثين الّذي كان مصرًا على استيعاب ثقافة الغرب وفنونه، بلغ حدًا لم يعد يمكن معه التوصّل إلى مصالحة بين الطّرفين، أو على الأقل لم يعد يمكن معه إيجاد صيغة توافقيّة بينهما (Maalouf, 2002; p. 24).

ثانياً: نبذة عن تاريخ الموسيقا البيزنطيّة

إنّ الموسيقا البيزنطية اصطلاحاً هي الموسيقا الكنسية الطقسية التقليدية التي تستخدم من قبل طائفة الروم الأرثوذكس والروم الكاثوليك. يستعمل هذا النظام الموسيقي في الكنائس الأرثوذكسية والكاثوليكية في المشرق العربي واليونان وبعض مناطق أوروبا الشرقية وقبرص وأفريقيا، وكذلك يستعمل في دول الاغتراب في القارة الأمريكية والأسترالية في الكنائس التي تتبع للكرسي الإنطاكي أو للكنيسة اليونانية (Fattali, 2007, p.30).

النظام الموسيقي البيزنطي يبدو لأول وهلة أنه يشير إلى الحضارة البيزنطية (حضارة الروم الشرقية)، فقد أخذ اسمه من اسم المدينة (بيزنطة)؛ وهي المدينة التي شيدت مكانها مدينة القسطنطينية. لكن الواقع أن هذا الاصطلاح لا يشير بأي شكل من الأشكال إلى موسيقا إمبراطورية روما الشرقية بل يشير اصطلاحا إلى الموسيقا الكنسية المستعملة في الكنائس الشرقية، هذا بالإضافة إلى أنه كان لغير اليونان من أبناء دول الشرق وأبناء سورية على الخصوص دور هام جدا في وضع أسس وتطوير هذا النظام الموسيقي (Fattali, Issue 45).

في العصر الأول من ظهور الموسيقا البيزنطية أي من القرن الأوّل إلى القرن الرّابع، شاع الإنشاد البسيط والإنشاد مع ردّة والإنشاد المتناوب، كما شاعت في هذا العصر الكتابة الموسيقية الأبجدية. وفي العصر الثاني من القرن الرابع إلى الخامس عشر ازدهر الشعر الكنسي وتنظيم الموسيقا الكنسية، ونشأت الكتابة الصوتية والبيزنطية القديمة والجديدة والأورشليمية (Hebbi, 1964; p. 451).

أما الموسيقا التي اتبعتها الكنيسة من القرن الأوّل حتى سقوط الفسطنطينية سنة 1453 فهي بالإجمال موسيقا اليونان الأقدمين التي نشرتها فتوحات الاسكندر في حوض البحر الأبيض المتوسط، وترتكز خصوصا على السلم الرجلي والسلم الملوّن، وأما السلم الرخيم على النحو الشرقي الذي نعرفه اليوم فلا وجود له في هذه الحقبة. كما أن الألحان المستعملة في الكنيسة قبل القرن السادس الميلادي لم يعرف عددها بالتحديد؛ يقول هبي "لقد اتبع الموسيقيون الكنسيون على الأرجح ألحان الأقدمين السبعة الدارجة عند اليونان والرومان ولا علم لهم بالأكتويخوس الموسيقي[3]" (Hebbi, 1964; p. 452).

وفي القرن الثامن نظّم القديس يوحنا الدمشقي[4] الألحان الثمانية (الأكتويخوس الموسيقي)، وثبّت إدخالها في الفن المسيحي اليوناني إذ ألّف لكل لحن أناشيد خاصة جمعها في كتاب واحد سمّاه الأكتويخوس. فأصبحت هذه محور أناشيد البيعة وأساس الترنيم البيزنطي الدائم ويتقيّد بها الشعراء المنشدون، وبلغت الموسيقا الكنسية اليونانية أوج عزها ومجدها في عهد هذا الراهب القديس (Hebbi, 1964; p. 453). كما عمل على أدخال الكتابة الصوتية المستعملة في أيامه إلى الكنيسة الأوشليمية وهذّبها وأجرى فيها إصلاحات عديدة لا سيما في علاماتها حتى لقبت (بموسيقا الدمشقي)؛ فغيّر قيمة بعضها وأضاف إليها علامات جديدة، فصارت 24 علامة. ثم قسمها إلى علامات تدل على الكمية الصوتية، وإلى علامات تدل على الكيفية الصوتية (Gervais, 1898; p 10-12).

وفي عام 1453م سقطت القسطنطينية في يد الأتراك، فغادر معظم علمائها إلى الغرب وانتقلت معهم المخطوطات فنهضت البلاد الغربية بسقوط القسطنطينية وتقهقر الشرق، فتدهورت العلوم والفنون بشكل عام وشمل هذا التدهور أيضا الموسيقا في الكنيسة البيزنطية (Hebbi, 1964; p. 465). وأصبحت الموسيقا الكنسية البيزنطية معقدة نظريا وعمليا ويكتنفها الغموض والجهل والإهمال، فقام عدد من أسياد هذا الفن المقدس ينشدون الإصلاح. ويرجع الفضل الكبير في إجراء الإصلاح وإعلان الطريقة الجديدة التي نتبعها اليوم إلى (خريسنتوس المديتي)[5] ومعاونيه (غريغوريوس) المرنم الأوّل[6]، و(خرموزيوس) أمين مخطوطات بطريركية الفنار[7]. ومن الصعب على المرء أن يحدد تماما العمل الشخصي الإصلاحي الذي قام به كل من هؤلاء المصلحين الثلاثة (Hebbi, 1964; pp. 470-474). وتناول الإصلاح القواعد النظرية والقواعد العلمية والعلامات الموسيقية واعتمدت فيه رسميا الكتابة التحليلية (Yazbeck, 2002, p. 81). فتم إصلاح السلم الموسيقي الأساسي وسلالم الألحان المختلفة طبقا للمبادئ العلمية وجُعل لها كيان موسيقي كنسي شرعي وجعل المصلحون الثلاثة عدد العلامات الموسيقية 22 علامة: 10 للدلالة على الكمية الصوتية و12 للدلالة على الكيفية الصوتية. وحذفوا ما تبقى من العلامات صعبة المنال، وغيّروا بعض المفاتيح وعلامات التحويل (فتورات) وعلامات الرفع والخفض. وقد نقل المصلحون الكثير من روائع السلف حسب الخطة الجديدة، فخلصوها من النسيان والاندثار وأتاحوا للمتفننين -بفضل أسلوبهم المستحدث سهل المنال- أن يتحفوا المجموعات الموسيقية الكنسية بأنغام جديدة ونفثات موفّقة مستحبة (Hebbi, 1964; p. 474).

مشكلة البحث

لاحظت الباحثة وجود تشابه بين الألحان البيزنطية الثمانية والمقامات العربية، الأمر الذي استدعاها لإجراء هذا البحث وعمل تحليل شامل للألحان البيزنطية الثمانية ومقارنتها بالمقامات العربية والوقوف على أوجه التشابه والإختلاف بينهما.

أهميّة البحث

الأهميّة النّظريّة: تكمن أهميّة هذه الدّراسة في أنها تسلّط الضّوء على المفارقات والمقاربات السّلّميّة للألحان الثّمانية البيزنطيّة والمقامات العربيّة. كما تكمن في تدوين نماذج الألحان الثّمانية البيزنطيّة بالتدوين الموسيقي الغربي.

الأهميّة التطبيقيّة: من المتوقّع أن يستفيد من هذه الدّراسة دارسو الموسيقا وتطوّرها. والباحثون في المقاربات والمفارقات السّلميّة في الألحان الموسيقيّة العربيّة والشّرقيّة.

أهداف البحث

1. تحديد أوجه التشابه والاختلاف بين الألحان البيزنطيّة الثّمانية والمقامات العربيّة.
2. تسليط الضّوء على النّقاط الرّئيسيّة المميّزة لكل نوع من الألحان البيزنطيّة الثّمانية.
3. تدوين بعض نماذج من الألحان البيزنطيّة الثّمانية، تدوينًا موسيقيًا غربيًا والعمل على تحليلها؛ لبيان التحويلات المقامية في التّأليف الموسيقي البيزنطي.

منهجية البحث : يتبع هذا البحث المنهج التحليلي.

الإطار العملي

جدول 1: أسماء النغمات الموسيقية البيزنطية بحسب أسماء نغمات الموسيقا الغربية والعربية

أسماء النغمات باللغة اليونانية	Νη	Ζω	Κ €	Δι	Γα	BOυ	Πα
لفظ النغمات باللغة اليونانية	ني	زو	كه	ذي	غا	فو	با
أسماء النغمات حسب التدوين الموسيقي المعاصر	دو	سي	لا	صول	فا	مي	ري
أسماء النغمات حسب التدوين الموسيقي العربي	كردان (الجواب) رست (القرار)	أوج	حسيني	نوا	جهاركاه	سيكاه	دوكاه

الكومات في سلالم الألحان البيزنطيّة وما يقابلها من الكومات في سلالم مقامات الموسيقا العربيّة

في الموسيقا الكنسيّة البيزنطيّة ثلاثة سلالم أساسيّة كبيرة "إن هذه السلالم الكبيرة تتألف من دواوين صغيرة إما أوكتو كورد (ثماني النغمات) وإما بندا كورد (خماسي النغمات) وإما تتراكورد (رباعي النغمات) تتعاقب بانتظام ويقال لها الدّواوين الصغيرة. إنّ هذه الدواوين تستعمل في تأليف السلالم الأساسية" وتسير بموجبها جميع الألحان وهي: السّلم الرجلّي، السّلم الملّون، والسّلم الرّخيم (Yazji, 1990).

أما الأوكتو كورد فهو السّلم المؤلّف من ثمانية نغمات (أبراج: والبرج يعني النّغمة، كلّما أردنا الإشارة إلى درجات السلّم لا إلى الصّوت) وسبعة أبعاد، وهو أيسر الدواوين الصّغيرة لتأليف السلالم الكبيرة، ويقال له السّلم الحاوي أي مذهب كل الأوتار أو النّغمات الّتي يعطيها طبيعيًا صوت الإنسان، حسب الشكل التّالي:

	با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	با	
عدد الكومات	10	8	12	12	10	8	12		=72 كوما
عدد الأوتار أو النغمات	1	2	3	4	5	6	7	8	=8 أوتار أو نغمات
عدد الأبعاد	1	2	3	4	5	6	7		= 7 أبعاد

الشكل 1: الأوكتو كورد (السلم المؤلف من ثمانية نغمات)

وإمّا البندا كورد فهو السّلم الصّغير المؤلف من خمس نغمات وأربعة أبعاد ويسمّيه البيزنطيّون أيضًا الدّولاب لتكرار أبعاده بانتظام، حسب الشّكل التّالي:

	ني	با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	با		
عدد الكومات	12	10	8	12	12	12	10	8	12		=72+12كوما
عدد الأوتار أو النغمات	1	2	3	4	4	1+5	2	3	4	5	
عدد الأبعاد	1	2	3	4	4	1+	2	3	4		
	الديوان الأول				الديوان الثاني						

الشكل 2: البندا كورد (السّلم الصّغير المؤلف من خمس نغمات)

وأما التترا كورد وهو السّلم الصّغير المؤلّف من أربع نغمات وثلاثة أبعاد، وتكون نغمة طرفي هذا الديوان ثابتة كما هي الحال في أطراف الدّواوين الصغيرة كلها أما النغمات الأخرى فهي عرضة للتغيير والتحويل فهي ترفع وتخفض بحسب جنس النغم، حسب الشّكل التّالي:

	با	فو	غا	ذي	كه	زو	ني	با		
عدد الكومات	10	8	12	12	10	8	12		=72 كوما	
عدد الاوتار أو النغمات	1	2	3	4	1+	2	3	4	= 4+4 = 8	
عدد الأبعاد	1	2	3	1+	1	2	3		= 3+ 1 +3 =7	
	الديوان الأول			بعد انفصال	الديوان الثاني					

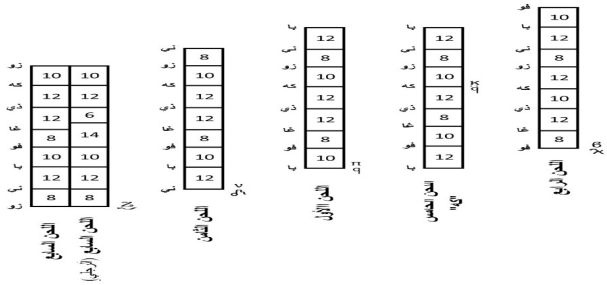
الشكل 3: التترا كورد (السّلم الصّغير المؤلّف من أربع نغمات)

إنّ العرب يقسّمون البعد الكائن بين النغمات (الأبراج) إلى رتبتين كبيرة وصغيرة، فالكبيرة ما كان البعد فيها بين النّغمات المتجاورة أربعة أرباع، والصّغيرة ما كان البعد فيها ثلاثة أرباع؛ الأولى منها هي من اليكاه إلى العشيران، ومن الرّاست إلى الدوكاه، ومن الجهاركاه إلى النّوا. والثّانية من العشيران إلى العراق، ومن العراق إلى الرّاست، ومن الدّوكاه إلى السّيكاه، ومن السّيكاه إلى الجهاركاه، فتكون جملة ما تحتويه النّغمات السّبع أربعة وعشرين ربعًا (Maalouf, 2002; p. 246).

أمّا البيزنطيون فيجعلون أول الديوان نغمة (برج) الدوكاه المسمى (با)، ونهايته الماهور المسمى (ني)، ويقسمون النّغمات إلى ثلاث مراتب، والبعد الكائن بين الأبراج يقسمونه إلى دقائق، فالرتبة الأولى هي نفس الرتبة الأولى عند العرب ولكن يكون البعد بين البرج والآخر إثنتي عشرة دقيقة، والرتبة الثانية هي من الدوكاه إلى السيكاه ومن الحسيني إلى الأوج، والبعد بين كل برج منها عشر دقائق، والرتبة الثالثة هي من السيكاه إلى الجهاركاه ومن الأوج إلى الماهور، والبعد بين كل برج منها ثماني دقائق، فيكون جل ما تحتويه النّغمات السبعة إثنتين وسبعين (72) دقيقة.

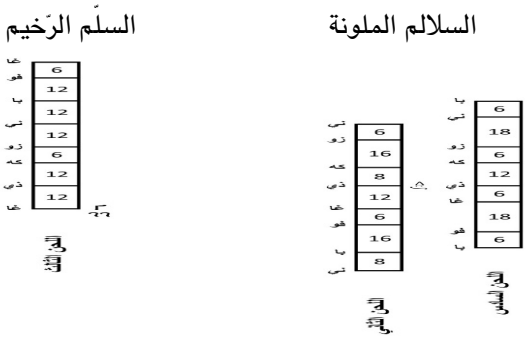
أبعاد سلالم الألحان الثمّانية في الموسيقا البيزنطيّة

السلالم الرجلية



الشكل رقم (4)

السلّم الرّخيم　　السلالم الملونة



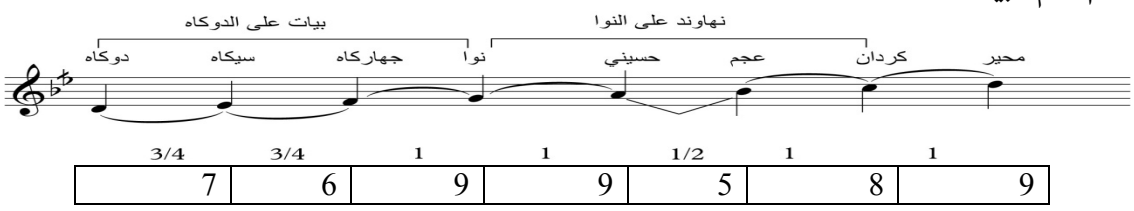
الشكل رقم (5)

تعتبر هذه الألحان هي المساحة الصوتية للّحن، ولكن أساس المقام يبدأ من مفاتيح مختلفة مذكورة بجوار كل سلّم من السّلالم.

أبعاد سلالم مقامات الموسيقا العربية

بعض المقامات العربيّة تختلف في حالة الهبوط في بعض النّغمات الملوّنة، لكنّ الباحثة ارتأت تدوين المقامات الأصليّة كما هي.

سلّم مقام البيات:



الشكل 6: مثال على الكومات في الموسيقا العربية

وهكذا لجميع المقامات

سلّم مقام الحجاز:

الشكل 7

سلّم مقام الرّاست:

الشكل 8

سلّم مقام السيكاه:

الشكل 9

سلّم مقام الصبا:

الشكل 10

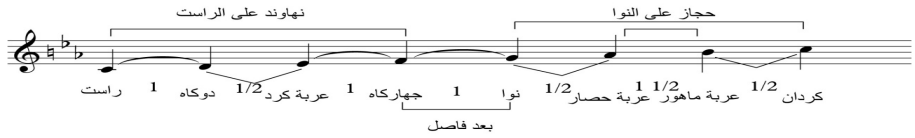
سلّم مقام العجم:

الشكل 11

سلّم مقام الكرد:

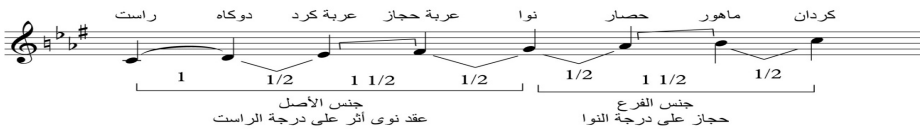
الشكل 12

سلّم مقام النهاوند:



الشكل 13

سلّم مقام النوى أثر:



الشكل 14

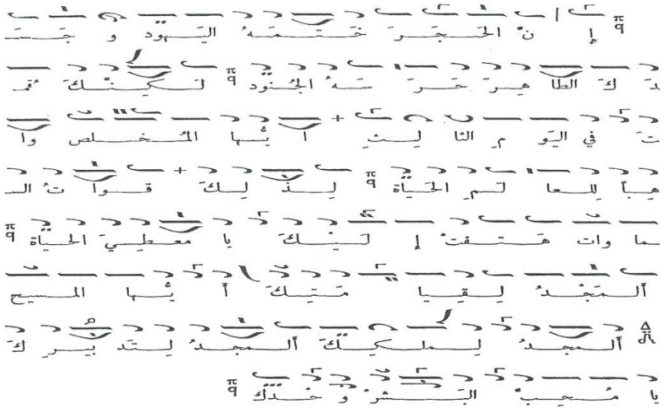
وكان من الضروري إدراج مقام سلم الهزام الذي سيأتي ذكره في تحليل الألحان البيزنطيّة.

سلّم مقام الهزام:

الشكل 15

الألحان البيزنطية الثمانية وتحليلها بحسب التدوين الموسيقي الغربي

نشيد اللّحن الأوّل (النّموذج البيزنطي)



الشكل 16

وحسب المر فإن اللحن الأول يوحي للسامع بالهدوء والسكينة، ويجمع إلى البساطة العظمة وإلى الرصانة الجمال. ومن أكثر التراتيل التي ترنم على اللّحن الأول (طروبارية اللحن الأول "إن الحجر لما خُتِم") (Al Murr, 1969, p. 16).

تحليل اللحن الأول حسب التدوين الموسيقي

الشكل 17

أ. خصائص اللحن الأول أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 8- 10– 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

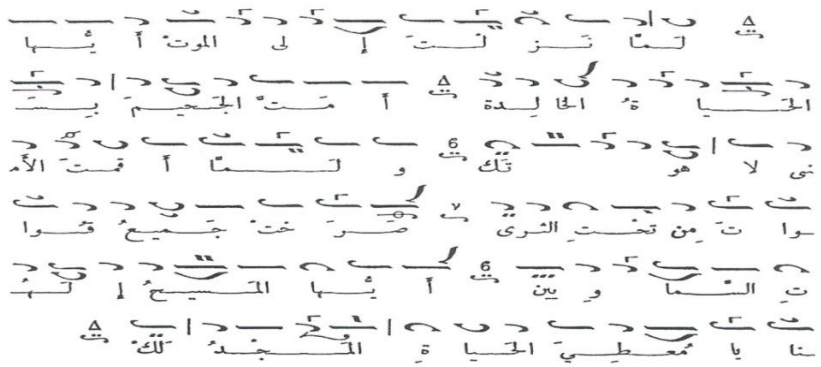
ري – دو –سي – لا – صول– فا – مي – ري

إن قرار اللّحن هو ري "Πα" وهي النغمة التي تنتهي بها الترتيلة، وعدد موازير اللحن هو(66) مازورة، ويبدأ اللحن بالنوتة المتأهبة (up beat) من الدّرجة الأساسية لسلم مقام البيات (الدوكاه)، وينتهي على الدرجة الأساسية للسلم (الدوكاه)، وحدود اللحن هي السابعة الصّغيرة، والاستقرار المقامي في اللحن على الدرجة الأولى (دوكاه)، والدرجة الرابعة (نوا).

ب. التحليل المقامي للحن الأول: اللحن الأوّل على مقام البيات.

يبدأ اللحن الأوّل بمقام بيات (على درجة دوكاه) حتى نهاية مازورة 41، يقوم بتحويلة نهاوند (على درجة دوكاه) من بداية مازورة 42 وحتّى نهاية مازورة 52، يقوم بالتحويل إلى جنس جهاركاه من بداية مازورة 53 وحتّى نهاية مازورة 62، وبعد ذلك يعود إلى بيات (على درجة دوكاه) من مازورة 63 حتّى نهاية اللّحن حيث يختم (على درجة دوكاه).

نشيد اللّحن الثاني (النّموذج البيزنطي)



الشكل 18

وحسب هبي فإن أنغام اللّحن الثاني توحي للسامع بالفخامة والعذوبة والندامة والابتهال بحرارة، وتخلق جوًا من الخشوع والابتهال، فهي أنغام عذبة توسليّة (Hebe, 1964, p. 287).

تحليل اللحن الثّاني حسب التدوين الموسيقي

الشكل 19

أ. خصائص اللحن الثاني : أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 8 – 14- 8 – 12 – 8 – 14 – 8 كوما.

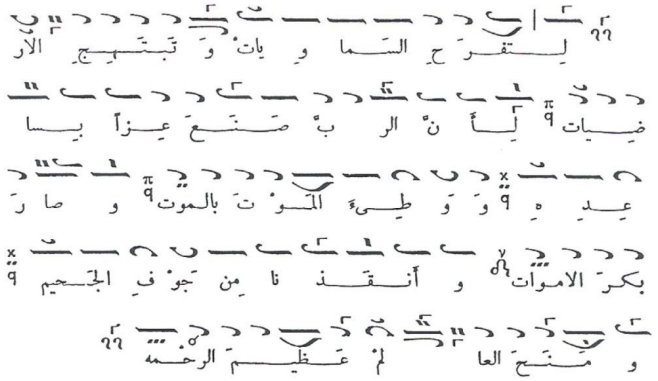
دو – سي – لا – صول – فا – مي – ري- دو

قرار اللّحن الثاني هو نغمة ذي ιΔ(صول) وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن؛ عدد موازير اللحن هو47 مازورة؛ يبدأ اللحن بال (أنا كروز، أو اللافاري، up beat)؛ ويبدأ اللحن من الدّرجة الرابعة لسلم مقام الهزام (حسيني)، وينتهي على الدرجة الثالثة للسلم (نوا)؛ وحدود اللحن هي مسافة سادسة (كردان)؛ وثالثة أسفل أساس المقام (راست)؛ استخدم جنس حجاز على درجة الراست وهو تحويل غير مألوف في الموسيقا العربيّة.

ب. التحليل المقامي للّحن الثاني: اللحن الثاني على مقام الهزام على درجة النوا.

يبدأ اللحن الثاني بمقام الهزام حتى نهاية مازورة (22)، من بداية مازورة (23) وحتى منتصف مازورة (26) يقوم بتحويلة حجاز (على درجة راست) وهي تحويلة مقامية نادرة في الموسيقا العربية، من منتصف مازورة (26) وحتى نهاية مازورة (47)، ويعود اللحن إلى المقام الأساسي وهو الهزام حيث يختم اللحن على درجة (النوا).

نشيد اللّحن الثالث (النّموذج البيزنطي)



الشكل 20

ويقول اليازجي أن هذا اللحن يمتاز بالقوة والرجولة والحيوية (Yazji 2007, p. 161)

تحليل اللحن الثّالث حسب التدوين الموسيقي

الشكل 21

أ. خصائص اللحن الثالث: أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 –6- 12– 12 – 6 – 12 – 12 كوما.

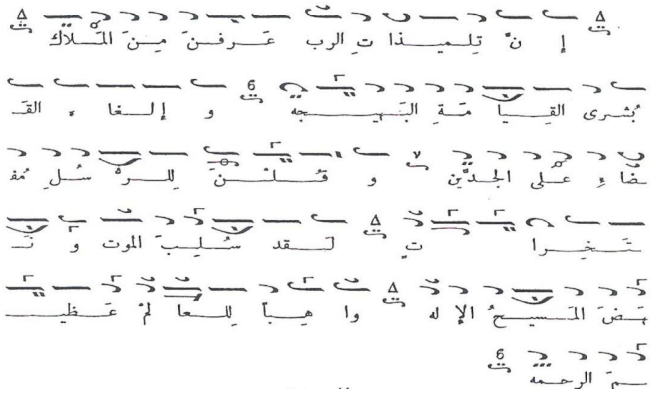
دو – سي – لا – صول–فا – مي – ري- دو

إن قرار اللّحن الثالث هو (فا) $\Gamma\alpha$ وهي النغمة التي ينتهي بها اللّحن، عدد موازير اللحن هو 39 مازورة؛ يبدأ اللحن بال (أنا كروز، أو اللافاري، up beat) من الدرجة الخامسة التامة لسلم مقام العجم (كردان) وينتهي بالدرجة الرابعة للسلم (أوج)، وحدود اللحن هي مسافة سابعة صغيرة من الدوكاه وهي أسفل أساس المقام وأعلى نغمة هي الكردان مسافة سابعة صغيرة.

ب. التحليل المقامي للّحن الثالث: اللحن الثالث على مقام العجم.

يبدأ اللحن الثالث بمقام العجم (على درجة جهاركاه)، ويستمر حتى نهاية مازورة (15)، من بداية مازورة (16) وحتى نهاية مازورة (22) يقوم بتحويلة نهاوند (على درجة دوكاه)، من بداية مازورة (23) وحتى نهاية مازورة (27) يقوم بتحويلة عجم (على درجة راست)، من بداية مازورة (28) وحتى نهاية مازورة (35)، يعود إلى المقام الرئيسي عجم (على درجة جهاركاه)، من بداية مازورة (35) وحتى نهاية اللحن يقوم بتحويلة جهاركاه (على درجة جهاركاه) ويختم على درجة (جهاركاه).

نشيد اللحن الرابع (النّموذج البيزنطي)



الشكل 22

وحسب اليازجي فإنّ اللّحن الرابع يولّد الطرب والراحة في نفس السامع، ويولد السكينة والبساطة والابتهال مع الجلال، ويوحي بالخشوع والتواضع مع الفخامة، وله صفات اللّحن التوَسلي (Yazji 2001, pp. 169--174).

تحليل اللحن الرّابع حسب التدوين الموسيقي

الشكل 23

أ. خصائص اللحن الرابع: أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 8- 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

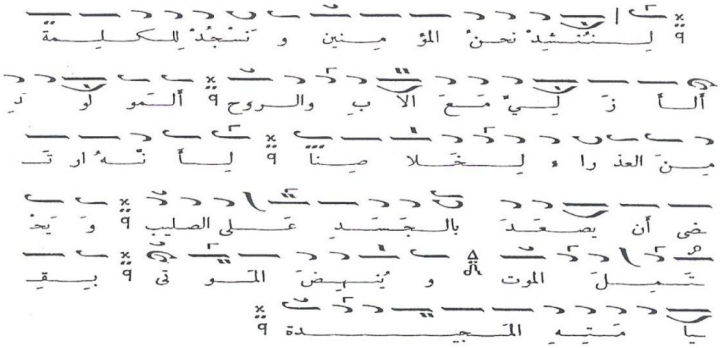
ري – دو – سي – لا – صول– فا – مي- ري

عدد موازير اللحن هو44 مازورة، يبدأ اللحن على النبر القوي من بداية المازورة الأولى (on beat)، يبدأ اللحن من الدرجة الثالثة لسلم مقام الهزام (نوا) وينتهي على درجة الساس (سيكاه)، حدود المقام سابعة متوسطة (محير) والنغمة أسفل المقام سيكاة، استخدم فية ما يسمى بحساس للدرجة الثالثة وهي (نوا) (leading note)، استخدم تحول مقامي حجاز على درجة الراست وهو تحويل غير مألوف في الموسيقا العربيّة وقد ظهر مثل هذا النوع من التحويل المقامي في اللحن الثاني أيضا.

ب. التحليل المقامي للّحن الرابع: اللحن الرابع على مقام الهزام.

يبدأ اللحن الرابع بمقام هزام (على درجة سيكاه)، ويستمر حتى نهاية مازورة (18)، من بداية مازورة (19) وحتى نهاية مازورة (23) يقوم بتحويلة حجاز (على درجة الراست)، من منتصف مازورة (23) وحتى نهاية اللحن يعود إلى المقام الرئيسي وهو الهزام حيث يختم (على درجة سيكاه).

نشيد اللّحن الخامس (النّموذج البيزنطي)



الشكل 24

وحسب اليازجي فإن اللّحن الخامس يوحي للسامع بالحماس والابتهاج والفرح في أنغامه الرشيقة. (Yazji 2001, pp. 182-188).

تحليل اللحن الخامس حسب التدوين الموسيقي

الشكل 25

أ. خصائص اللحن الخامس: أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 8- 10 – 12 – 12 – 8 – 10 كوما.

ري – دو – سي– لا – صول – فا– مي – ري

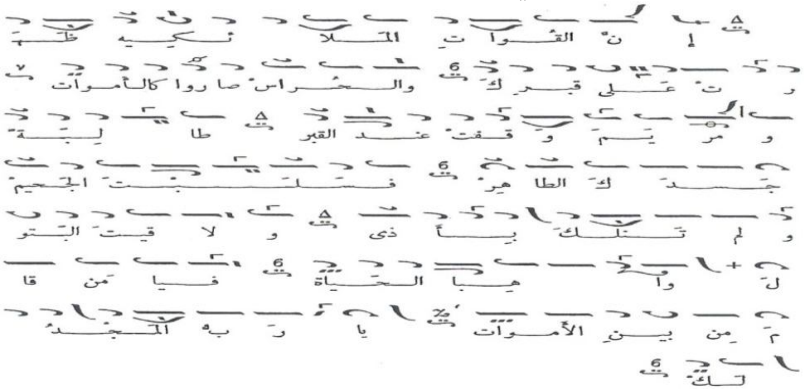
إن قرار اللّحن الخامس هو (لا) كه €K؛ عدد موازير اللحن هو 9 موازير، يبدأ اللحن بال (أنا كروز)، up beat بالدرجة الأساسية لسلم مقام البيات (حسيني)، وينتهي على الدرجة الأساسية للسلم (حسيني)، حدود اللحن التاسعة الكبيرة (دوكاه) تحت أساس المقام مسافة خامسة وأعلى نوتة (جواب بوسليك)، يتميز اللحن ببعض الركوزات على الدرجة الثالثة في بداية اللحن.

ب. التحليل المقامي للّحن: اللحن الخامس على مقام البيات.

يبدأ اللحن الخامس بمقام بيات (على درجة حسيني)، ويستمر حتى نهاية مازورة (19)، من بداية مازورة (20) وحتى نهاية مازورة (21) يقوم بتحويلة نهاوند (على درجة دوكاه)، من بداية مازورة (22) وحتى نهاية مازورة (33) يعود للمقم الأساسي للحن وهو بيات (على درجة حسيني)، من بداية مازورة (34) وحتى نهاية مازورة (36) يقوم بتحويلة نهاوند عجمي (على درجة نوا)، من بداية مازورة (37)

وحتى نهاية اللحن يعود إلى للمقام الرئيسي وهو بيات (حسيني) حيث يختم على درجة (الحسيني).

نشيد اللّحن السادس، النّموذج البيزنطي



الشكل 26

وحسب هبي فإنّ اللّحن السادس، يوحي بالخشوع والتوبة والحزن، هو لحن هدوئي (Hebe, 1964, p. 385)

تحليل اللحن السادس بحسب التدوين الموسيقي

الشكل 27

أ. خصائص اللحن السادس: أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 6 – 20- 4 – 12 – 6 – 20 – 4 كوما.

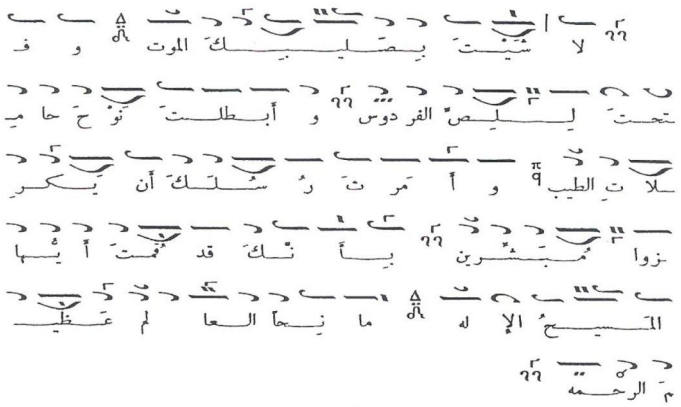
ري – دو – سي– لا– صول – فا– مي– ري

عدد موازير اللحن هو 18 مازورة. يبدأ اللحن على النبر القوي بأساس سلم مقام الحجاز (نوا). حدود اللحن هي رابعة صغيرة، أخفض نغمة دوكاه تحت أساس سلم المقام بمسافة رابعة تامة.

ب. التحليل المقامي للّحن: اللحن السادس على مقام الهزام.

يبدأ اللحن السادس بمقام هزام (على درجة سيكاه)، ويستمر حتى نهاية مازورة (12)، من بداية مازورة (13) وحتى منتصف مازورة (17) يقوم بتحويلة حجاز (على درجة راست)، من منتصف مازورة (17) وحتى نهاية اللحن يعود إلى للمقام الرئيسي وهو هزام (على درجة سيكاه)، حيث يختم على درجة (سيكاه).

نشيد اللّحن السابع (النّموذج البيزنطي)



الشكل 28

وحسب هبي فإن اللّحن السابع يوحي بالهدوء والسكينة (Hebbi, 1964, p. 411).

تحليل اللحن السابع حسب التدوين الموسيقي

الشكل 29

أ. خصائص اللحن السابع: أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 6 -12 – 12 – 6 – 12 كوما.

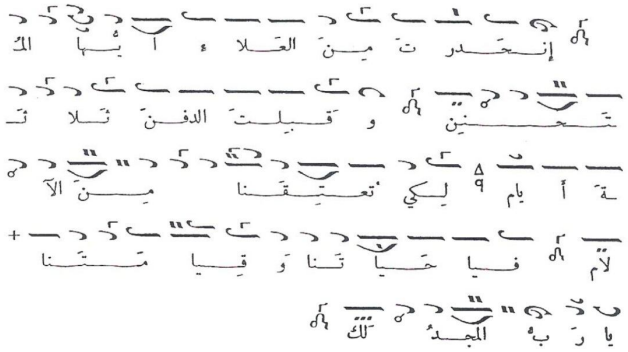
دو – سي – لا – صول– فا– مي – ري – دو

إن قرار اللّحن السابع هو (فا) Γα وهناك قرار آخر هو (سي بيمول)، زو Zω المنخفضة، عدد موازير اللحن 41 مازورة، يبدأ اللحن بال (أنا كروز) بالدرجة الرابعة التامة من سلم مقام العجم إلى الأعلى (جهاركاه)، حدود اللحن من نغمة سيكاه أخفض نغمة وأعلى نغمة هي المحير (المتوسطة) (Sukkariyah, Tayseer, 2014, Vol. 14, Appendix).

ب. التحليل المقامي للّحن: اللحن السابع على مقام العجم

يبدأ اللحن السابع بمقام عجم (على درجة الجهاركاه)، ويستمر حتى نهاية مازورة 11، من بداية مازورة 12 وحتى نهاية مازورة 17 يقوم بتحويلة جنس نهاوند (على درجة دوكاه)، من بداية مازورة 18 وحتى نهاية مازورة 37 يعود إلى المقام الرئيسي للحن السابع وهو العجم (على درجة الجهاركاه)، من بداية مازورة (38) وحتى نهاية اللحن يقوم بتحويلة جنس جهاركاه.

نشيد اللّحن الثامن (النّموذج البيزنطي)



الشكل 30

وحسب هبي فإن اللّحن الثامن غا (Γα) (فا) يعبر عن الفرح ويجاري اللّحن الثالث بتأثيره (Hebi, 1964, p. 432).

تحليل اللحن الثامن حسب التدوين الموسيقي

الشكل 31

أ. خصائص اللحن الثامن: أبعاد هذا السلّم هي (من اليسار إلى اليمين):

صعوداً : 12 – 10- 8 – 12-10 – 8 – 12كوما.

دو – سي– لا– صول – فا– مي – ري– دو

عدد موازير اللحن هو 36 مازورة، يبدأ اللحن على النبر القوي من المازروة الأولى للحن على الدرجة الخامسة لسلم مقام العجم (راست)، الاستقرار المقامي في الغالب على أساس المقام (جهاركاه) فيما عدا مازورة 14 كان الاستقرار على الدرجة السادسة لسلم المقام (دوكاه) في أسفل أساس المقام.

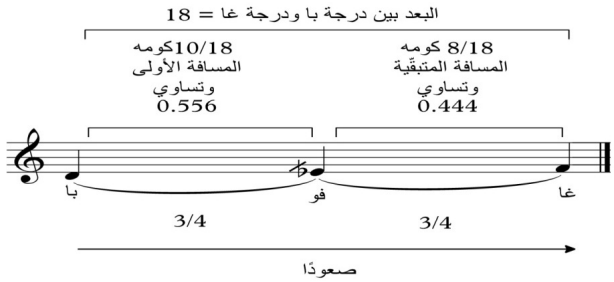
ب. التحليل المقامي للّحن الثامن: اللحن الثامن على مقام العجم.

يبدأ اللحن الثامن بجنس العجم وحتى مازورة 10، من بداية مازورة 11 وحتى نهاية مازورة 14 يقوم بعمل العجم مع الانتهاء على الدرجة السادسة، من بداية مازورة 15 وحتى نهاية اللحن يعود إلى العجم حيث ينتهي اللحن (على درجة الجهاركاه).

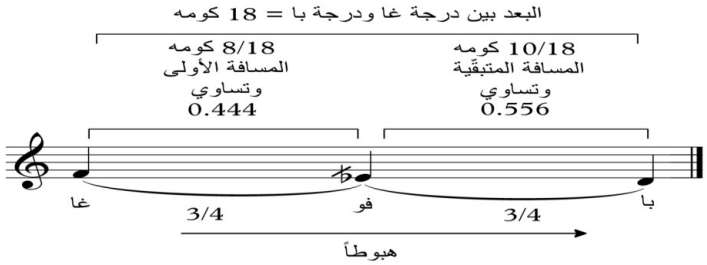
الاستنتاجات

وبعد القيام بالدّراسة والبحث والتحليل، نستنتج التالي:

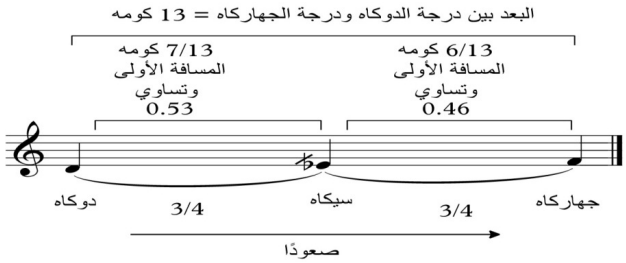
1. تستخدم في الألحان البيزنطية المقامات والأجناس العربيّة مع بعض الفوارق في قيمة مسافة ثلاث أرباع البعد مقارنةً مع قيمة البعد ونصف البعد، كما هو موضح تالياً:



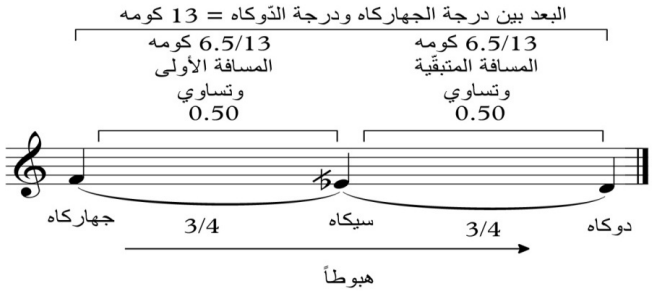
الشكل 32: البعد بين درجة "با" ودرجة "غا" صعودًا



الشكل 33 : البعد بين درجة "با" ودرجة "غا" هبوطا



الشكل 34: البعد بين درجة الدّوكاه ودرجة الجهاركاه صعودًا



الشكل 35: البعد بين درجة الدّوكاه ودرجة الجهاركاه هبوطًا

وهنا نأتي لنقطه هامة جدا وهي تسمية الدرجة المخفضة نصف بُعد (بيمول)، والزائدة نصف بُعد (دييز) أي (كروماتك)، حيث تسمّى الدّرجات المخفضة والدّرجة الزائدة نسبة إلى الدّرجات التامّة (دياتونك) الّتي تسبقها أو الّتي تليها. وعليه تكون البيمول تعني (ما قبل)، تخفّض النّغمة نصف تون، فمثلاً عندما نريد أن نطلق اسما على النّغمة المخفّضة قبل ال(ري) تسمّى (ري بيمول)، أمّا ما نطلقه على النّغمة المرفوعة نصف درجة عن درجة الدو) فتسمّى (دو دييز)، وهي تقريبًا تساوي ال(ري بيمول)، ويأتي هذا الفرق البسيط من ناتج حسابي لكومة واحدة من أصل 9 كومات بين درجة ال(دو) ودرجة ال(ري). هذه الكومة من أصل المسافة الكاملة (9 كومات) ناجمة عن التقسيم المتعارف عليه لنصف الدّرجات حيث تكون قيمة النّصف الأوّل للدرجة تكافئ (9/5)، وقيمة المسافة المتبقّية تكافئ (9/4)، وبالتّالي تكون درجة ال(ري) بيمول أخفض من درجة ال(ري) بقيمة (9/5)، وتكون درجة ال(دو) دييز أعلى من درجة ال(دو) بقيمة (9/5).

وبهذا:

أ. تكون نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة ثابتة، صعودًا وهبوطًا، الأمر المختلف عن الموسيقا العربيّة، حيث يوجد فروقات بنسبة الدّرجة المخفّضة، صعودًا وهبوطًا، الّذي يشكّل فارق مميز في طرق أداء المتمرّسين في الألحان البيزنطيّة عن المتمرّسين في أداء الألحان العربيّة.

ب. تكون نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة غير ثابتة، صعودًا وهبوطًا، كما هو معروف، حيث أنّ مقدار ال (مي بيمول) تختلف بشكل بسيط عن ال (ري دييز)، ويكون الفارق (0.038)، بالنّسبة للبعد الكامل المشكّل من بعد ونصف.

ت. عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (با – فو ♭سيكاة) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (دوكاه- سيكاه♭سيكاه) أي مقارنة نسبة (0.556) للموسيقا البيزنطيّة و(0.538) للموسيقا العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.018) أعلى لصالح الموسيقا البيزنطيّة، الأمر الملحوظ في أداء المرنّمين المتمرّسين في الدّرجة المخفّضة صعودًا في الألحان البيزنطيّة.

ث. عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (فو ♭سيكاة- غا) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (سيكاه♭سيكاه- جهاركاه) أي مقارنة نسبة (0.444) للموسيقا البيزنطيّة و(0.462) للموسيقا العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.018) أعلى لصالح الموسيقا العربيّة، الأمر الملحوظ في أداء المرنّمين المتمرّسين في الدّرجة المخفّضة صعودًا في الألحان البيزنطيّة.

ج. عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (غا – فو ♭سيكاة) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (جهاركاه- سيكاه♭سيكاه) أي مقارنة نسبة (0.444) للألحان البيزنطيّة و(0.5) للموسيقا العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.056) أعلى لصالح الموسيقا العربيّة.

ح. عند مقارنة نسبة الدّرجة المخفّضة في الألحان البيزنطيّة، (فو ♭سيكاة- با) مع نسبة الدّرجة المخفّضة في المقامات العربيّة (سيكاه♭سيكاه- دوكاه) أي مقارنة نسبة (0.556) للموسيقا البيزنطيّة و(0.5) للموسيقا العربيّة، يكون مقدار الفارق (0.056) أعلى لصالح الألحان البيزنطيّة. وعليه فإنّ المستمع المتذوّق لكلا النوعين الموسيقيين، يعتبر هذا الفارق البسيط كهويّة محددة بنكهة خاصّة لكلا المقطوعتين الموسيقتين.

2. تستخدم أجناس المقامات العربيّة في الألحان البيزنطيّة كأجناس رئيسيّة وتحوّلات.

3. إنّ التقسيم القديم حسب خريسنتوس المصلح "وهو المعوّل عليه في أكثر الكتب النّظريّة" قد جعل السلم من خمس درجات وثلثي الدّرجة وقسّمه إلى 68 كومة، وكون البعد الكامل من 12 كومة والبعد المتوسط من 9 والبعد الصغير من 7، وهذا التّقسيم ينقص قليلاً عن الواقع مما حمل بعض المستحدثين (لجنة بطريركية الفنار الموسيقيّة سنة 1888م) إلى تقسيم السّلم إلى 72 كومة وجعل البعد الكامل 12 والبعد المتوسّط 10 والبعد الصّغير 8، فتألف السّلم هكذا من 6 درجات كاملة (6X12 = 72) (Hebei, 1964; Foreword). إلا أنّ كلا التّقسيمين لا يتطابقان بشكل كامل مع تقسيمات الموسيقا العربيّة وهو الأمر الأساسي لوجود فروقات بين النّغمات الصّغيرة والمتوسّطة في كلتا المقطوعتين الموسيقيتين.

4. الإيقاع في الألحان البيزنطيّة رغم تطابق أسسها مع الألحان العربيّة إلا أنها إيقاعات تنضبط معظمها في الزمن التام ونصف الزمن، وتأخذ شكلها الخاص فيما نسميه بالأوزان الكنسية الموسيقية.

5. الألحان البيزنطيّة الثمانية الرئيسية وما يرادفها من مقامات في الموسيقا العربيّة:

جدول 2: الألحان البيزنطيّة وما يشبهها من مقامات في الموسيقا العربيّة

الألحان البيزنطيّة	المقام في الموسيقا العربيّة	الألحان البيزنطيّة	المقام في الموسيقا العربيّة
اللّحن الأوّل	مرادف لمقام البيات	اللّحن الخامس	مرادف لمقام البيات
اللّحن الثّاني	مرادف لمقام الهزام	اللّحن السّادس	مرادف لمقام الهزام
اللحّن الثّالث	مرادف لمقام العجم	اللّحن السّابع	مرادف لمقام العجم
اللّحن الرّابع	مرادف لمقام الهزام	اللّحن الثّامن	مرادف لمقام العجم

6. سلّم مقام اللّحن الرّابع هو سلّم غريب عن المقامات العربيّة، ونظرًا لصعوبة أدائه وغرابة هذا السُّلم فقد توارثته الأجيال بما يتشابه مع مقام الهزام.
7. في الألحان البيزنطيّة يتم التّعامل مع الألحان كافّة من بداية اللّحن، ولا يمكن قراءة الدّرجات الموسيقيّة كدرجة وحدها ضمن اللّحن الموسيقي، إذ تعتمد قراءة الألحان البيزنطيّة على مفاتيح اللّحن الأُوَل، ليتم بعدها الصّعود أو الهبوط حسب الإشارات المكتوبة، إذ تشكّل الجملة الموسيقيّة سلسلة مترابطة لا يمكن الفصل بين حلقاتها، وبهذا تستنتج الباحثة أنّ على المرنّم للتراتيل البيزنطيّة أن يجيد ما يعرف بالصولفيج إجادة تامّة، حتّى يستطيع أداء الألحان أداءً سليمًا.
8. لا يوجد للألحان البيزنطيّة مدرّج موسيقي محدد لتدوين السّلالم الموسيقيّة مثل المدرّج الموسيقي الموجود في الموسيقا العربيّة والغربيّة، إذ تعتبر الرّموز والإشارات الموسيقيّة في الألحان البيزنطيّة رسومات وأشكال تعبّر عن الرّفع والخفض في الدّرجات، وبهذا فإنّ الألحان البيزنطيّة المتوارثة اعتمدت بشكل كبير على جودة ومهارة خط كاتب اللّحن.
9. اللحن البيزنطيّ شأنه شأن جميع أنواع الموسيقا الكنسيّة القديمة ليس موسيقا مقاميّة فقط، بل أنه يتألّف من جمل محدّدة في كلّ لحن. وبالتالي، نقول أنّ موسيقا معيّنة تتبع اللحن الأوّل البيزنطي مثلا، ليس لمجرّد كونها تتبع قواعد مقام البيّات من حيث الأبعاد والوقفات وحتى طريقة العمل العامّة، بل لأنها تستعمل جمل اللحن الأوّل البيزنطيّ، وبهذا تستنتج الباحثة أنّه لا يمكن تعميم مقامات الموسيقا العربيّة للدّلالة على الألحان البيزنطيّة، وإنّما للدّلالة على تشابه الألحان البيزنطيّة بالمقامات العربيّة.

التوصيات

1. عمل دراسة لشرح العلامات الّتي تتألّف منها المفاتيح الرّئيسيّة للألحان البيزنطيّة إذ إنّ الكتب الموسيقيّة النّظريّة اليونانيّة، قديمة وحديثة قد أغفلت شرح العلامات الّتي تتألّف منها هذه المفاتيح الرّئيسيّة، بالإضافة إلى بحث معمّق في تطوّر العلامات الموسيقيّة البيزنطيّة والأسباب الّتي أدّت إلى هذا التّطوّر.
2. تدوّن الموسيقا البيزنطيّة من اليمين إلى اليسار، بعكس الموسيقا العربيّة والغربيّة الّتي تدوّن من اليسار إلى اليمين، الأمر الّذي استوقف الباحثة حيث توصي بعمل دراسة متعمّقة في أصول الموسقا البيزنطيّة ونشأتها.
3. عمل دراسة لمحاولة توحيد الألحان بطريقة موسيقية بيزنطية مدروسة في مختلف الكنائس الشرقية وتثقيف جيل من المرتلين الموسيقيين لإكمال الطريق في السنين القادمة.
4. عمل دراسة مقارنة بين الألحان البيزنطيّة والألحان السّريانيّة، ودراسة أخرى تبيّن المقاربات والمفارقات بين الألحان البيزنطيّة والألحان القبطيّة، لما تحتويه هذه الألحان من تشابهات وغنى موسيقي رائع.

الهوامش:

1 يحيى بن علي بن يحيى بن أبي منصور، أبو أحمد، المعروف بابن المنجم: نديم، أديب، متكلم. من فضلاء المعتزلة. مولده ووفاته ببغداد. نادم الموفق بالله العباسي وعدة خلفاء آخرهم المكتفي. وصنف كتبا، منها كتاب " النغم " و " الباهر " في أخبار شعراء مخضرمي الدولتين الأموية والعباسية، تممه ابنه " أحمد " وأضاف إليه بضعة شعراء. وله مع المعتضد حوادث ونوادر. وكان آل المنجم من بيوت العلم في العراق

2ميخائيل مشاقة علم من أعلام الطّب والرّياضيّات والفلك والفلسفة والموسيقى. ولد فى قرية رشميا فى لبنان وتوفى فى دمشق، وهويوناني الأصل من مدينة كورفو، ولُقّب مشاقة لأن جده كان يعمل في تجارة لحاء القنب في سواحل بلاد الشام، واستقر به المقام فى مدينة طرابلس شمالى لبنان. نشأ ميخائيل مشاقة وترعرع فى بلدة دير القمر اللبنانية، وفيها تلقى تعليمه، ودرس الطب وحده من الكتب الطبية العربية والإغريقية، إذ كان يتقن اللغة اليونانية. وكان دافعه إلى دراسة الطب إصابته بمرض أقعده خمسة أشهر في بيتوالده بدير القمر، فرغب في تعلم الطب لمعالجة الناس، وكان يتعلم أيضاً من الأطباء الذين كانوا يزورون لبنان. وإضافة إلى الطب درس العلوم الأخرى فبرع فيها، ومن بينها الموسيقى، وتعمق بصورة خاصة بعلم المنطق، واستهوته مؤلفات فولتير[ر]. كما طالع الكتب الجدلية الكاثوليكية والبروتستنتية، وانتهى به المطاف إلى اعتناق المذهب البروتستنتي ودافع عنه. وكتب في هذا المجال العديد من الدراسات، عبر فيها عن آرائه ومعتقداته. البحوث/مشاقة-ميخائيلhttp://www.arab-ency.com/ar/

3الاكتويخوس: كلمة يونانية من مقطعين، الأول "اكتو" وتعني ثمانية، والثاني "يوخس" وتعني لحن، وهي الألحان الثمانية التي ترتل في الكنيسة الشرقية.

4 ولقد القديس يوحنا الملقب بالدمشقي في دمشق في أواخر القرن السابع حول سنة 675 ومات حول سنة 749 وقبل سر الكهنوت المقدس في الستين من عمره. دافع عن الايقونات المقدسة فاحنق الملك لاون الثالث الايزوري وابنه قسطنطين الزبلي (لُقّب بالزبلي لأنه وسَّخ في أثناء عماده). ترهب يوحنا في دير القديس سابا قرب المدينة المقدسة وقد ترك تآليف عديدة لاهوتية وفلسفية وطقسية وخطابية أشهرها كتاب "ينبوع المعرفة".

5 **خريسنتوس المديتي** ولد في أواخر القرن الثامن عشر في بلدة مديتوس ودرس الموسيقى على يد المعلم بطرس البيزنطيوالمعلم جاروجيوس الكريتي مع غريغوريوس وخرموزيوس. فألّم بالموسيقى البيزنيطية والأوربية والعربية – الفارسية وعرف اللغة الفرنسية واللاتينية.

6 **غريغوريوس المرنم الأول** ولد في القسطنطينية سنة 1777من أبٍ كاهن وتلقّن مبادئ الموسيقى أولاً على الأرمن وعلى رئيس دير (ميتوخيون) بالاتا. ثم تتلمذ تتابعاً على يعقوب المرنم الأول وبطرس البيزني وجورج الكريتي الذي بثّ فيه روح التحرر والإصلاح كما بثها بخريسنتوس وخرموزيوس.

7 **خرموزيوس** ولد في جزيرة خالكي في أواخر القرن الثامن عشر وتخرّج على يد يعقوب المرنم الأول وجورج الكريتي. وكان رجل رصين، محب للعلم، مطبوع على العمل، يقظ الجنان، واسع الاطلاع في أسرار الموسيقى البيزنطية وإعلامها من يوحنا الدمشقي حتى مانوئيل المرنم الأول.

المصادر والمراجع: **Sources & References**

1. Farmer. Henry, (2015): *History of Arabic Music*. I 1. Camel Publications Beirut, Baghdad.

فارمر، هنري، (2015). *تاريخ الموسيقى العربيّة*. ط1. منشورات الجمل بيروت، بغداد.

2. Lati. John. 1995. *Comparison of Church Music and Whole Music*. Beirut. Lebanon.

اللاطي، يوحنا، (1995). *مقارنة بين موسيقى الكنيسة وموسيقى الجامع*. بيروت، لبنان.

3. Mashaqa. Mikhail, 1996. *The meteoric message in the music industry*. Investigation and explanation of Isis Fathalla Jabrawi. Arab Thought House. Egypt.

مشاقة، ميخائيل. (1996). *الرسالة الشهابية في الصناعة الموسيقية*. تحقيق وشرح إيزيس فتح الله جبراوي. دار الفكر العربي. مصر.

4. Malouf. Shereen, (2002): *History of Arabic music theory*. Kaslik. Lebanon.

المعلوف، شيرين، (2002). *تاريخ نظريّة الموسيقى العربيّة*. الكسليك. لبنان.

5. Hebbi, Antoine. (1964): *Principles of Byzantine ecclesiastical music according to Constantinople*. I 2. Police Press - Lebanon.

هبّي، أنطوان، (1964). *مبادئ الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة بحسب المذهب القسطنطيني*. ط2. المطبعة البوليسيّة، لبنان.

6. Al Murr, metric, (1969): *Book of Resurrection*. Orthodox publications.

المر، متري، (1969). *كتاب القيامات*. المنشورات الأرثوكسية.

7. Yazji. John, (2001): *Principles of Byzantine Music*. Publications of the Institute of Saint John of Damascus - University of Balamand.

يازجي. يوحنا، (2001). *مبادئ الموسيقى البيزنطية*. منشورات معهد القديس يوحنا الدمشقي ، جامعة البلمند.

8. Sukkarih and Hussein. Haitham and Ayman, (2014): *Proposed names for all distances of the Arab shrines containing three quarters of the dimension: Analytical study. Journal of Humanities and Social Sciences*. Volume 1. Appendix 1. Faculty of Arts and Design University of Jordan. Amman. Jordan.

سكرية وحسين. هيثم وأيمن، (2014). *أسماء مقترحة لجميع مسافات المقامات العربية التي تحتوي على ثلاثة أرباع البعد: دراسة تحليلية*. مجلة دراسات العلوم الإنسانية والإجتماعية. المجلد1. ملحق 1. كلية الفنون والتصميم الجامعة الأر دنية. عمان. الأردن.

9. La Tribune de Saint-Gervais Bulletin Mensuel de la Schola Cantorum, vol: 4, Janvier 1898.

10. Yazbek. Joseph, (2002): *The Modern Approach to Teaching Byzantine Music* "Supplement: Highlights of Byzantine Church Music, I (7), pp. 76-88". Ecclesiastical Music School - Mount Lebanon.

يزبك، جوزيف، (2002). *المنهج الحديث لتعليم الموسيقى البيزنطية*، ملحق: أضواء على الموسيقى الكنسية البيزنطية، ط(7)، ص76- 88. مدرسة الموسيقى الكنسية، جبل لبنان.

11. Fattali, Rami, (2007): *A Brief History of Byzantine Church Music*, Journal of Musical Life No. 45, AD.

فتالي، رامي، (2007). *مختصر تاريخ الموسيقى الكنسيّة البيزنطيّة*، مجلّة الحياة الموسيقيّة عدد 45.