" دراسة مقارنة لبعض الإيقاعات اليونانية ونظائرها من الضروب العربية المصرية "

د. هيثم فرغلى عبد السلام فرغلى

مقدمة البحث:

لقد شهد التاريخ القديم العديد من الحضارات التى أثرت الحياة الإنسانية بما فيها من تطورات اجتماعية وإقتصادية وسياسية وثقافية، وكان لها الأثر الفعال فى بناء الإنسان آن ذاك، ومن ضمن هذه الحضارات (الحضارة الإغريقية والحضارة المصرية)، حيث كانت الحضارة الإغريقية (اليونانية) أولى الحضارات التى جعلت للفن إلهاً وللجمال إلهاً، وأيضاً كانت الموسيقى هى أحدى الوسائل الهامة للعبادة الدينية فى الحضارة المصرية فى معابد الأسرات القديمة والحديثة.

وعن الموسيقى اليونانية ذكر لنا المسعودى فى كتابة (مروج الذهب)[١]: " وكان من شريف ما تركته اليونانية المعرفة بعلم الموسيقى، لأنه غذاء للنفس، ومطرب لها وملهيها، نبتهج من سماعه"، ولا شك فى أن موسيقى الحضارة الإغريقية قد أثرت فى موسيقى الحضارة العربية حيث نجد أن علماء الموسيقى العربية أمثال(ابن المنجم – الكندى - الفارابى - ابن سينا – الأرموى) قد انتهجوا نفس المنهج اليونانى القديم من حيث تسمية النغمات الموسيقية بالحروف الأبجدية واستخدام نظام الأربع نغمات لتكوين (التتراكورد)، والمعروف عند العرب بالجنس، وتدوين الإيقاعات المستخدمة عند العرب بطريقة مستمدة من الحضارة الإغريقية، وغيرها من القواعد التى انتهجها أهم عالم فى الحضارة الإغريقية (فيثاغورس) الذى حدد مواضع النغمات وعلاقاتها المباشرة بطول الوتر على جهاز(المونوكورد) مما أدى بعد ذلك الى تنظير مقامات الموسيقى العربية. ومما لاشك أن عنصر الإيقاع يلعب دوراً هاماً فى موسيقى الحضاراتين فقد اهتم بدراسته فلاسفة اليونان القدماء وأيضاَ فلاسفة العرب، و مازال هذا الاهتمام حتى وقتنا الحاضر مما يفتح لنا مجالاً لهذه الدراسة، ولذلك يرى الباحث من ضرورة إلقاء الضوء على بعض الإيقاعات فى الموسيقى اليونانية ونظائرها من الإيقاعات العربية المصرية.

---

(١) حسين فوزى: الموسيقى الاوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر، محيط الفنون، القاهرة، دار المعارف بمصر، الطبعة الثانية، ١٩٧٠، ص١٠، ص١١.

مشكلة البحث:

تكمن مشكلة البحث فى أنه بالرغم من الدراسات العلمية فى عنصر الإيقاع فى الموسيقى العربية لم يتطرق أحد من الباحثين إلى دراسة الإيقاعات اليونانية ونظائرها من الإيقاعات العربية المصرية، لذلك يرى الباحث أنه من الضرورى الخوض فى هذا المجال.

أهداف البحث:

١- التعرف على بعض الإيقاعات اليونانية ومثيلاتها من الإيقاعات العربية المصرية.

٢- التعرف على أوجه التشابهة والاختلاف بين بعض الإيقاعات اليونانية وبعض الإيقاعات العربية المصرية.

أهمية البحث:

بعد تحقيق الأهداف السابقة سوف تصبح بعض الإيقاعات اليونانية ونظيرتها من الإيقاعات العربية المصرية فى متناول الدارسين والباحثين فى مجال الموسيقى العربية عامة ومجال الضروب الإيقاعية خاصة.

أسئلة البحث:

١- ما هى بعض الإيقاعات اليونانية ومثيلاتها من الإيقاعات العربية المصرية ؟

٢- ما هى أوجه التشابهة وعناصر الاختلاف بين بعض الإيقاعات اليونانية وبعض الإيقاعات العربية المصرية ؟

عينة البحث:

١- عينة منتقاة من بعض أعمال "الموسيقى اليونانية " المستخدم بها بعض الإيقاعات اليونانية وهى:-

(Madilatos – Sygathistos – Patrounino).

٢- عينة منتقاة من بعض أعمال "الموسيقى العربية المصرية " المستخدم بها بعض الإيقاعات العربية وهى (موشح صحت وجدا – موشح السمع والراح – موشح حبى دعانى للوصال).

أدوات البحث:

- المدونات الموسيقية لعينة البحث.
- التسجيلات الصوتية والمرئية.
- الأقراص المضغوطة (C.D).

حدود البحث :

الحدود المكانية: دولة اليونان – جمهورية مصر العربية.

الحدود الزمانية: الموسيقى اليونانية والمصرية فى القرن العشرين.

منهج البحث : إنتهج هذا البحث المنهج التحليلى الوصفى (تحليل محتوى).

الدراسات السابقة :

- **دراسة بعنوان: "دراسة تحليلية مقارنة بين الإيقاعات الموسيقية الخليجية ونظيرتها المصرية"**(١)، هدفت الدراسة إلى التعرف على أوزان الإيقاعات الموسيقية فى دول الخليج العربية الست، و حصر أوزان الإيقاعات الموسيقية المصرية التى تناظر الأوزان الخليجية، وتحليل الأوزان السابقة ومقارنتها ببعضها البعض، وتضمنت نتائج الدراسة وضع جداول لبيان وتوضيح الأوزان الإيقاعية فى دول الخليج العربى ونظائرها من الإيقاعات المصرية، ووضح النتائج النهائية فى جدول يحدد النسبة المئوية لكل عنصر من عناصر التحليل العشرة.

- **دراسة بعنوان: " الضروب الإيقاعية فى الموشح بين مصر والمملكة المغربية (دراسة تحليلية)"** (٢)، هدفت الدراسة إلى التعرف على خصائص الضروب العربية، والتعرف على خصائص الضروب المغربية، والتوصل إلى أوجه التشابة والإختلاف فى كل منهما، ومدى الإستفادة من هذه الخصائص فى تدريس إيقاعات الموسيقى العربية.

وجاءت النتائج فى وضع الإيقاعات والضروب المصرية والمغربية فى جداول منفصلة تحتوى على الميزان، الضرب، النماذج الموسيقية من الموشح، والناتج السمعى للضرب، والنص الكلامى، وأوضحت مدى التقارب بين الإيقاعات المصرية والمغربية.

---

(١) محمد فهمى أحمد مصطفى: **دراسة تحليلية مقارنة بين الإيقاعات الموسيقية الخليجية ونظيرتها المصرية**، رسالة ماجستير - بحث غير منشور - القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٢.

(٢) هيام على سليمان النجار: **الضروب الإيقاعية فى الموشح بين مصر والمملكة المغربية (دراسة تحليلة)**، رسالة ماجستير - بحث غير منشور - القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠١.

- **دراسة بعنوان: دراسة تحليلة مقارنة بين بعض الإيقاعات المصرية والعراقية ذات الميزان الواحد**"[١]، هدفت الدراسة إلى التعرف على الآلات الإيقاعية العراقية ونظيرتها المصرية، وحصر الأوزان الإيقاعية الموسيقية المصرية التى تناظر الأوزان العراقية، وتحليل الأوزان السابقة ومقارنتها للتوصل إلى أقسام التشابة والإختلاف.

وتوصلت الدراسة إلى أن أوزان الموسيقى العراقية ترتبط إرتباطاً وثيقاً بأساليب الغناء، والموسيقى والرقصات العراقية، تعدد الأشكال الإيقاعية للضرب الواحد، الأوزان الإيقاعية المصرية كثيرة ولكنها تؤدى بشكل واحد غالباً، إستخدام التصفيق لمصاحبة الضروب العراقية، مع وجود إيقاعات عراقية هى نفسها المستخدمة فى مصر مثل ضرب الجورجينا

- **دراسة بعنوان**: "**دراسة مقارنة بين بعض الإيقاعات الكويتية والمصرية**"[٢]، هدفت الرسالة إلى التعرف على الأنواع المختلفة للإيقاعات الكويتية وسماتها وخصائصها، وكذا الإيقاعات المصرية، والتوصل إلى أوجه التشابة والإختلاف بين الإيقاعات الكويتية والمصرية.

وتوصلت الدراسة فى نتائجها إلى حصر الإيقاعات الكويتية وهى إيقاعات البادية، إيقاعات البحر، إيقاعات الحضر، وذكر للآلات الإيقاعية الكويتية، وحصر لبعض الموازين البسيطة والمركبة من الإيقاعات المصرية، ثم التشابة بين بعض الإيقاعات الكويتية والمصرية مثل (إيقاع العرضة البرية، واليورك سماعى)، كما يوجد إقتباس من الإيقاعات الكويتية فى بعض الألحان المصرية مثل لحن (صوت السهارى) والعكس فى لحن (ياهلى)، ثم الإختلاف فى أن الإيقاعات الكويتية إيقاعات مركبة متعددة التصويت أما الإيقاعات المصرية إيقاعات بسيطة.

- **الإطار النظرى**

- **المبحث الأول (مفهوم الموسيقى فى الحضارة اليونان)**

تعتبر الحضارة اليونانية من أهم الحضارات فى تاريخ البشر اهتماما بالعلوم؛ فقد ازدهر علم الفلك، والهندسة، والرياضيات، والطب، وغيرها. ومن ضمن هذه العلوم علم الموسيقى، حيث لم

---

(١) داليا حسين محمد فهمى: **دراسة تحليلة مقارنة بين بعض الإيقاعات المصرية والعراقية ذات الميزان الواحد** - بحث منشور - كتاب مؤتمر البيئة٢، الجزء الأول، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦.

(٢) نوف عبد الرحمن أحمد العبيد: **دراسة مقارنة بين بعض الإيقاعات الكويتية والمصرية** - رسالة ماجستير - بحث غير منشور - القاهرة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، ٢٠١٥.

يعنوا اليونانيون بعبقريتهم فى الفنون التشكيلية نفس عنايتهم بمنجزاتهم الموسيقية، فتكاد المراجع الكلاسيكية تخلو من أى اشارة إلى النحت والعمارة، انما يغلب ذكر الموسيقى.[١]

اعتقد اليونانيون القدماء بأن للموسيقى قوة سحرية غامرة على البشرية لما لها من تأثير مباشر على الانسان فى شفاء الروح والجسد، فنجد الفيلسوف "أرستوفان" يصف الموسيقى بأنها "طبيب النفوس" حيث نستطيع أن نفترض بأنه توصل إلى علاج مرضاه بسحر الأناشيد، وأن " الموسيقى أعزب مايتمتع به جنس البشر"، وكان عند اليونانيين القدامى ثلاثة آلهة (ربة العلم، وربة الذاكرة، وربة الغناء).

ارتبطت الموسيقى ارتباطاً وثيقاً بالمعابد اليونانية القديمة فكانت احدى الوسائل الهامة فى منجاة الآلهة بواسطة ألة الليرا، وأخذ المغنون رتبة عالية فى المجتمع حيث وصفهم "هوميروس" بأنهم أقرب البشر إلى قلوب الآلهة؛ فقد وهبتهم الربة فن الغناء، لا لكى يطربوا نفوس الناس فحسب، وإنما لكى ينقلوا الرغبات الآلهية الى البشر، ولم تقف الموسيقى عند ذلك الحد إنما وصلت الى دورها فى دفع البلاء ونقمة الآلهة عن طريق الأناشيد والأغانى المقدسة.[٢]

ولقد اهتم فلاسفة اليونان بتوضيح رأيهم فى الموسيقى فنجد منهم على سبيل المثال الفيلسوف سقراط (٤٦٩ – ٣٩٩ ق.م) يؤكد على القيمة الأخلاقية والسياسية والتعليمية للموسيقى وقدرتها على تشكيل نفوس الصغار وإعدادهم للحياة، حيث أن دراسة الموسيقى تمهد للانسان دراسة علم الفلسفة.

ثم جاء أفلاطون (٤٢٧ – ٣٤٧ ق.م) ليؤكد فى كتاب الجمهورية بأن التربية البدنية والموسيقى عنصرين أساسيين فى التربية، والموسيقى لا تتبع التربية البدنية بل تسبقها وتسودها، لأن الجسم لا يحدث سموا فى الروح، وعلى العكس من ذلك ينبغى أن تعمل الروح على بناء الجسد، والرياضة تؤدى إلى الغلظة مالم تتهذب بالموسيقى. ومن جهة أخرى عدم وجود الموسيقى يؤدى إلى فتور الهمة وبلادة النفس وأكد على أن تكون دراسة الموسيقى إلزامية لجميع الأعمار.[٣]، ولقد تمسك أفلاطون بالرأى القائل إن الموسيقى ينبغى أن تكون وسيلة من

---

(١) بول هنرى لانج: الموسيقى فى الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهـضة)، ترجمة أحمد حمدى محمود، مراجعة حسين فوزى، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٨٥، ص ١٥

(٢) جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتـاب، ١٩٩٤م، ص ٢٤: ص٢٥ (بتصرف)

(٣) بول هنرى لانج: الموسيقى فى الحضارة الغربية، مرجع سابق، ص٣١- ص٣٢ (بتصرف)

وسائل دعم الفضيلة والأخلاق، كما أنها أرفع من الفنون الأخرى، على أساس تأثير الإيقاع واللحن فى الروح الباطنة للانسان أقوى من تأثير فن العمارة أو التصوير أو النحت.

ثم جاء أرسطو (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) ليسير على نهج أستاذه أفلاطون قائلاً بأن الموسيقى أكثر الفنون تقليداً للشخصية وتمثيلاً لها حيث أن تأثير الموسيقى لا يقتصر على الأحوال الشعورية فقط بل تشمل الصفات الأخلاقية والاستعدادات الذهنية أيضاً. فتحدث فى كتاب السياسة عن مدى تأثير المقامات على الشخصية الإنسانية عند سماعها فمثلا مقام الميكسوليدى يحدث شعوراً بالضيق، ومقام الدوريان يحدث حالة نفسية مستقرة أما مقام الفريجى يؤدى للحماسة..... إلخ.[١]

- **النظرية الموسيقية**

كانت الحضارة اليونانية من أقدم الحضارات التى وضعت قواعد علم الموسيقى ونجد ذلك واضحاً فى القرون السابقة لسقراط حيث كانت محاولات من بعض الفلاسفة فى وضع نظريات لتقنين هذا العلم أمثال (أكسنوفان ــ أرخليوخوس – الشاعر بندار، وغيرهم)، وكانت من أبرز تلك المحاولات ما قام به الفيلسوف فيثاغورس (٥٨٢ – ٥٠٧ ق.م) التى تواترة عنه معلومات بسفره إلى مصر[٢]، وقام بدراسة علوم الفراعنة وفلسفتها الموسيقية،

ثم عاد لليونان ومعه بعض النظريات البسيطة عن علم الصوت، فضلاً عن معتقدات أخلاقية محددة المعالم عن الموسيقى، ويعد فيثاغورس مؤسس العلم الموسيقى عند اليونانيين، وكان متبحراً فى الرياضيات، كان اعتقاده بإمكان إخضاع العلاقات الطبيعية إلى سلسلة من المعادلات الرياضية مما ساقه لوضع أقدم نظرية فى التاريخ الموسيقى فى تحديد قرار السلم الموسيقى وجوابه ومن ثم النغمات المتسلسة الواقعة بينهما وذلك عن طريق نظرية "المونوكورد".[٣]، وهو عبارة عن تثبيت وشد وتر بطول معين على قطعة خشبية واستخدام قنطرة متحركة للتحكم فى تحريك الوتر، ثم يقوم بوضع اصبعه فى المنتصف فيصبح النصف الاول ثابت والاخر متحرك مما يؤدى لسماع نغمة الأوكتاف بنسبة (١ : ٢)، وكانت تحدث هذه النتيجة بغض النظر عن طول الوتر أو سمكه، وبعد ذلك توصل إلى الصوت الرابع (الدرجة

---

(١) جوليوس بورتنوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق، ص٣٧، ص٤٦

(٢) عزيز الشوان: الموسيقا للجميع، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٩، ص٢٢

(٣) كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولى، مراجعة وتقديم حسين فوزى، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٤، ص٤٥، ص٤٦

الرابعة) بنفس الطريقة السابقة فقام بتقسيم الوتر الى أربعة أجزاء، ووضع إصبعه على الربع الأول وجعله مقيداً، وقام بتحريك الثلاث أرباع الأخرين فنتجة الدرجة الرابعة بنسبة (٣: ٤)، وبعد ذلك الدرجة الخامسة بنسبة (٢: ٣).[١]، ووضع فيثاغورس وخلفاؤه نظاماً للسلالم الموسيقية الأولية، فكانت السلالم "الأيونية والدوريانية والفريجيانية والليدية والمكسوليديانية "، وهى ماعرفت عند المسيحيين بالدوواين "Modes" الكنسية[٢]

- مفهوم الإيقاع فى الموسيقى اليونانية القديمة.

يعد الإيقاع من العناصر الهامه فى الموسيقى اليونانية حيث اهتم به فلاسفة اليونان وقدموا لنا أقدم تعريف عن الإيقاع والتى كانت تدور حول فكرة " الحركة "، وقد تحدث أفلاطون عن الإيقاع قائلاً " إنك تستطيع أن تميز الإيقاع فى تحليق الطيور، وفى نبض العروق، وخطوات الرقص، ومقاطع الكلام"، وأخذت فكرة الحركة فترة زمنية حتى وصل فلاسفة اليونان بأن الإيقاع لا يعتمد على الحركة فقط؛

بل على التنظيم أيضاً حيث حدد أفلاطون بأن الإيقاع هو "تنظيم الحركة".[٣]، ولقد اهتم الفلاسفة بتنظيم وانسجام الإيقاع واللحن حيث أنهما يحاكيان الأخلاق الطيبة والسيئة فى الناس وقال أفلاطون فى ذلك "التوافق والانسجام الذى تتجمع فيه مسافات قصيرة وطويلة (قاصداً الإيقاع)، وأنغام بطيئة وسريعة، أو مرتفعة ومنخفضة،(قاصدا اللحن) فالايقاع والانسجام يجدان طريقهما إلى الأغوار الباطنة للنفس حيث يستقران راسخين".

ورأى أرسطو أيضاً أن "الإيقاع واللحن يهيئان محاكاة للغضب والرقة، وكذلك الشجاعة والاعتدال وكل الصفات المضادة لها..... "، وكما وصف لنا أرسطو المقامات من قبل ومدى تأثيرها على الأخلاق فبعض الإيقاعات لها صفة السكون وبعضها له صفة الحركة، ومنها ما يبث فى النفس حركة سوقية ومنها ما يترتب عليه حركة نبيلة.[٤]

---

(١) ثيودور م. فينى: تاريخ الموسيقى العالمية، ترجمة سمحة الخولى – جمال عبد الرحيم، القاهرة، دار المعرفة، بدون تاريخ، ص١٥.

(٢) حسين فوزى: الموسيقى الاوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر، مرجع سابق، ص١٣.

(٣) فؤاد زكريا: مع الموسيقى – ذكريات ودراسات، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩١، ص ٥٢

(٤) جوليوس بورنتوى: الفيلسوف وفن الموسيقى، مرجع سابق.

- **الإيقاعات اليونانية قديماً وحديثاً**

قديماً: كان الإيقاع فى الموسيقى عند اليونان يعتمد أساساً على قياس الزمن من حيث الطول والقصر، دون تحديد للضغوط القوية والضعيفة، أى أن الإيقاع يوضح الزمن المحدد للضرب فقط دون تحديد للضغط القوى أو الضعيف؛ كما هو موجود حالياً فى علم العروض الموسيقى، فقد كان لكل تفعيلة شعرية ضربتان إيقاعيتان فكانت النبرة الخفيفة الآرسيس (Arsis)، النبرة القوية الثيسيس (thesis)، ومن الممكن أن تكونا الضربات متساويتان فى الزمن أو مختلفتان فمثلا فى البيريك (♩♩)هما ضربتان خفيفتان أما فى البايون (♩.♩)ضربة قوية ونصف ثم ضربة قوية، والجدول التالى يوضح الإيقاعات اليونانية القديمة [١]:-

م	اسم الضرب	الشكل الإيقاعى
١	بيريك	
٢	آيامب	
٣	أنابست	
٤	سبوندى	
٥	تروخى	
٦	داكتيل	
٧	بايون	

حديثاً: تطورت الإيقاعات اليونانية من قياس الزمن فقط إلى قياس الضغوط القوية والضعيفة واكتمال الضرب الإيقاعى مع وجود الإيقاعات البسيطة والمركبة، وتوجد طرق عديدة لتدوين الضروب اليونانية منها كالتالى:-

الطريقة الأولى[٢]: تدوين الضرب بكتابة التقسيم الداخلى بجانب إسم الضرب مثل:-

Kalamatianos – 7/8 – (3 – 2 – 2)

(١) كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، مرجع سابق، ص٦٠

(2) Madilyn Keeney : **Encyclopedia of Greek Art**, The English Press, new york, United Statws, 2016, pg.11

الطريقة الثانية[١]: تدوين الضرب على المدرج الموسيقى الايقاعى مثل:-

Zonaradikos 6/8

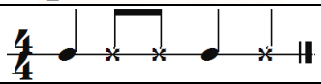
الطريقة الثالثة[٢]: تدوين الضرب بحروف اللغة الانجليزية مثل

ضرب (2-2-3-2-2 , 11/8) Stankina

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
2		2		3			2		2	
DU	Um	Ta	ti	Du	um	Ki	Du	um	ta	ti

الطريقة الرابعة[٣]: مثل (Baiduska 5/8)

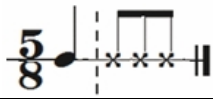
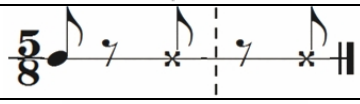
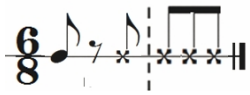
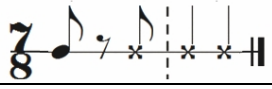
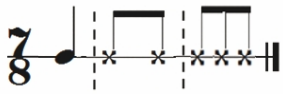
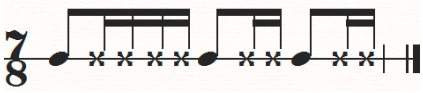
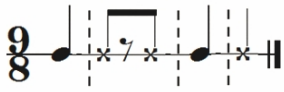
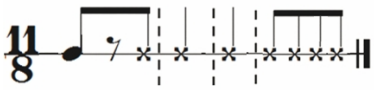
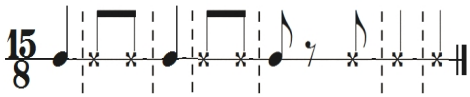
وسميت الرقصات اليونانية بأسماء الإيقاعات اليونانية التى تتسم بالنشاط والحيوية فى أدائها حيث انها العامل الاساسى فى مصاحبة الرقص اليونانى، ويوجد لكل منطقة من مناطق اليونان اللإيقاعات والرقصات الخاصة، ولابد من أدائها بشكل معين لتتناسب مع خطوات الراقصين، ويأتى أداؤها على شكلين الاول يتدرج من السرعة المتوسطة (Moderatto) حتى السرعة زائدة جدا (Prestissimo)، والثانى يتأخذ أحد السرعات الحيوية ويتم الثبات عليها طوال الرقصة وذلك لثبات خطوات الراقصين فى العمل الراقص. ومن بعض الإيقاعات اليونانية على سبيل المثال لا للحصر كما يلى:-

م	اسم الضرب	الشكل الإيقاعى
١	إيبيريوس (Ipirus)	
٢	إيبيريوس ٢ (Ipirus)	

(1) Herman Rechberger: BALKANIA Rhythms in songs and dances From Albania – Bulgaria – Greece – The Republic of Macdonia – Romania and Serbia, Aigion, Greece, 2015, pg: 62

(2) Laios Sakis: **Classical Music Dictionary of Northern India,** Musicking.gr, 2009 , http://www.musicking.gr/dictionar

(٣) فاجيلزكاريبيس (Vagelis karipis: مدرس آلات الايقاع بمعهد موسيقى البحر الابيض المتوسط بأثينا، مقابلة شخصية، ورشة عمل لتعليم الايقاعات اليونانية، القاهرة، مركز الحفنى للدراسات الموسيقية، شتاء ٢٠٠٥.

٣	كوتسارى١ (Kotsari)	
٤	كوتسارى٢ (Kotsari)	
٥	بايدوسكا (Baiduska)	
٦	تيك (Tik)	
٧	زونارايكوس (Zonaradikos)	
٨	رالكوس (Ralkos)	
٩	ماديلاتوس (Madilatos)	
١٠	كالاماتيانوس (Kalamatianos)	
١١	سيجاستوس (Sygathistos)	
١٢	ديبات (Dipat)	
١٣	ستانكينا (Stankina)	
١٤	باترونينو (Patrounino)	
١٥	بوسنيتسا (Pousnitsa)	
١٦	ليفيدكوس (Levedikos)	

- **المبحث الثانى (الموسيقى فى الحضارة المصرية القديمة).**

كانت الموسيقى المصرية القديمة المثل الأعلى لموسيقات العالم فى كل العصور المختلفة وكانت محط اهتمام الباحثيين من أقدم فلاسفة اليونان فنجد أفلاطون يتحدث عنها قائلاً "أن موسيقا المصريين عذبة الألحان ونشيطة الإيقاع وفضلها على الموسيقى اليونانية، كما أوصى بأن لا يستمع شعب جمهوريته إلا للموسيقا المصرية لأنها التعبير الصادق عن الحقيقة[١]، وقد نالت الموسيقى الإحترام والإجلال والتشريف حيث أنها عنصر أساسى فى الطقوس الدينية وكان مركزها المعابد بوجه عام ثم بعد ذلك فى قصور الملوك والامراء، ويرجع الفضل للكهنة المصريين فى الحفاظ على كيان الموسيقى فى مصر القديمة.

ولم يتوقف دور الموسيقا فى المعابد فقط ولكن كان ممتداً فى الأعياد والمناسبات الدينية والرسمية مع اشتراكها فى الحروب بالنفير والطبول لبعث الحماس فى المحاربين. [٢]

وأخذت الموسيقى حظاً وافراً من اهتمام علماء الحضارة المصرية القديمة منذ عصر ماقبل الأسرات ثم عهد الدولة الوسطى ثم عهد الدولة الحديثة، فوضعوا لنا رسوماً ونقوشاً نستدل بها على هذا العلم، ونجد فى نقوش الدولة المصرية القديمة التى تكونت من إحدى عشرة أسرة فرعونية، كيف فسرت لنا النقوش والرسومات الفرعونية كيفية الغناء بتوضيح حركة وضع الرأس للمغنيين لتحديد النغمة من خلال فتحة الفم ومدى اتساعها، فاتساعها مع اعتدال وضع الراس دليل على حدة الصوت، وضيقها مع انخفاض وضع الرأس دلالة عن غلظة الصوت.

ثم براعة الراسم المصرى فى توضيح الآلات الموسيقية وعدد الأوتار فى كل آلة يستخدمها مع بيان حجم الآلة من خلال تحديد النسبة والتناسب بين حجم جسم العازف وحجم الآله نفسها [٣]، وإننا لنرى فى نقوش تلك الدولة، عن الآلات الموسيقية فنجد الآلات الإيقاعية (المصفقات، الأذرع، الأرجل، الأجراس، والمقارع، وغيرها) وآلات النفخ (الناى بنوعية

(١) عزيز الشوان: الموسيقا للجميع، مرجع سابق، ص٢٣، ص٢٤

(٢) محمود أحمد الحفنى: "عن موسيقى مصر القديمة"، المجلة الموسيقية، العدد السابع عشر، مطابع دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٥، ص٥

(٣) سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية – أصولها وتطورها، موسوعة تاريخ المصريين رقم (١٥٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩، ص١٣.

الطويل والقصير، والزمارة المزدوجة " المقرونة")، والآلات الوترية (الة الصنج أو الجنك)[١]، ورسم شكل عادات أعضاء الفرقة الموسيقية بجلوس القرفصاء على الأرض و كانت تضم عازفين على آلات مختلفة مثل الصنج (الهارب) والعود ذى الرقبة الطويلة، والناى المفرد أو المزدوج القصبة، و الكنارة(الليرا).[٢]

-الآلات الإيقاعية فى الحضارة المصرية القديمة.

اهتم المصرى القديم بسرعة اللحن، فقد أوضحت النقوش أن سرعة اللحن تحدد عن طريق وضع اليدين فعندما تكون الأيدى مرفوعة أعلى الجانبين، فالايقاع سريع وصاخب، بينما وجود اليدين بجانب الجسم دل على أن الحركة كانت هادئة ناعمة.[٣]، وكانت الآلات الايقاعية عند قدماء المصريين متنوعة ففى الدولة القديمة المصفقات على اختلاف أنواعها (القضبان، الاذرع، والارجل،الرؤس المصفقة)، وكذا الأجراس والجلاجل والشخاشيخ، أما فى عصر الدولة الوسطى فاوضحت النقوش وجود الطبول وآلات الصلاصل (السيستروم)[*] بنوعيها المنحنى والناقوس، وفى الدولة الحديثة ظهرت آلات الصاجات، الكاسات، المقارع الصنجية، الدفوف (المستديرة والمربعة).[٤]

- مصطلح الإيقاع عند فلاسفة العرب.

تمر القرون العديدة حتى نصل إلى أجل العصور التى ظهر فيه الفلاسفة العرب الذين قاموا بتنظير الموسيقى العربية وأعطوا لصناعة الموسيقى قدرا وحجماً وافراً من الفحص والدراسة والشرح والتوضيح فمثلا فى عنصر الإيقاع ابتكر الكندى (٨٠١ – ٨٧٤م) مصطلح (النسب الزمانية)، عوضاً عن مصطلح الإيقاع فقال " فينبغى أن يكون القول العددى أعنى الشعر الملبس للحن مشاكلاً فى المعنى لطبع اللحن فى هذه الثلاثة الأنحاء وأنواعها، وفى نسبة زمانية – أعنى الايقاع – مشاكل لمعنى اللحن".

---

(١) محمود الحفنى: الموسيقى المصرية من أقدم العصور حتى الفتح العربى، محيط الفنـــون، الجـــزء الثـــانى الموسيقى، دارالمعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠، ص٥١، ص٥٢

(٢) عزيز الشوان: الموسيقا للجميع، مرجع سابق، ص٢١

(٣) سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية، المرجع السابق.

(*) آلة مصنوعة من الحديد كانت يستخدمها الكهنة فى المعابد، ويقومون بهزها فصوتها يسر الألهة.

(٤) محمود أحمد الحفنى: "عن موسيقى مصر القديمة"، مرجع سابق، ص٤، ص٥ بتصرف

وأمدنا الفارابى (٨٧٠ – ٩٥٠م) بقوله " فإن الإيقاع هو النقلة على النغم فى أزمنة محدودة فى المقادير والنسب"، ثم يأتى ابن سينا (المتوفى ١٠٣٧م) قائلاً "فالايقاع من حيث هو إيقاع هو تقدير ما لزمن النقرات، فإن اتفق ان كانت النقرات منغمة كان الايقاع لحنياً، وإذا اتفق ان كانت النقرات محدثة للحروف المنتظم منها كلام كان الإيقاع شعرياً ".

وجاء الأرموى (١٢١٦ – ١٢٩٤م) فى كتابه (الرسالة الشرفية فى النسب التأليفية) الإيقاع : "هو جماعة نقرات تتخللها أزمنة محددة المقادير على نسب وأوضاع مخصوصة بأدوار متساوية، يدرك تساوى تلك الأدوار والازمنة بميزان الطبع السليم "، ولم يكتف فلاسفة العرب بتعريف مصطلح الايقاع بل قاموا بتنظير إيقاعات العصر العباسى ووصفها وصفاً دقيقاً وعلى سبيل المثال ما كتبه الفارابى فى سبعة إيقاعات(الهزج – خفيف الرمل – الرمل – الثقيل الثانى – الماخورى – الثقيل الاول – خفيف الثقيل الاول). (١)

- **الضروب فى الموسيقى العربية.**

ويطلق عليهاً أيضاً " الأصول أو الأوزان " وتتكون الضروب من عدد من النقرات أو الضربات المتتالية تتكرر حسب عدد وحدات الضرب، وتحدد سرعتها حسب الوحدة المدون بها الضرب إما بالنوار فيصبح الضرب بطىء، وإما بالكروش فيصبح الضرب نشيطا وسريعا.(٢)، ولكل ضرب شخصية مختلفة عن الآخر يحددها عدد الوحدات داخل الضرب بجانب الضغوط الداخلية (القوى، والضعيف)، ومنها البسيط والمركب (الأعرج).

- **تنظير وتدوين الضروب العربية.**

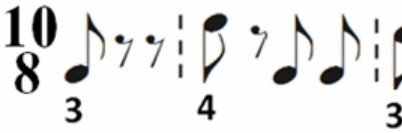
اهتم علماء الموسيقى العربية بوضع عددة طرق لتنظير الإيقاع العربى خلصت فى النهاية الى تحديد شكل ورمز الضغوط، فالضغط القوى ( )، والضغط الضعيف ( )، ثم وضع تبسيط الضروب فكان للتقسيم الداخلى للضرب عاملاً واضحاً فى تبسيط كيفية القراءة وكيفية أداء الضرب فى حد ذاته مثل ضرب السماعى الثقيل وضع فى تقسيم داخلى

(ثلاثى – رباعى – ثلاثى).

---

(١) صبحى أنور رشيد: تاريخ الموسيقى العربية (السلم الموسيقى – الايقاع – الآلات)، الجزء الأول، ألمانيا الاتحادية، مؤسسة بافاريا للنشر والاعلام، ٢٠٠٠، ص١١١،ص١١٢، ص١٢٦

(٢) أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، المركز الثقافى القومى دار الاوبرا المصرية، القاهرة، مطابع الأوفست، ١٩٩٢، ص١١٣.

ضرب السماعى الثقيل 

- **الطرق المختلفة لاستخدام الضروب العربية**

١- فى قالب الدور أخذت الضروب العربية تنوع ملحوظ فكان لضرب المصمودى الكبير، والوحده الكبيرة دور فى قسم البداية للدور وضربى المقسوم، والملفوف فى قسم الهنك ثم العودة للمصمودى الكبيرفى الخاتمة.

٢- ارتبطت الضرب العربى بقالب الموشح حيث جاء استخدامه فى شكلين أولهما بداية لحن الموشح من بداية الضغط الأول كما فى موشح " يا هلالاً " تراث قديم، وموشح " قم يا نديمى " لكامل الخلعى، موشح " منيتى عز اصطبارى" لسيد درويش، ..... وغيرها، وثانيهما بداية اللحن من أحد الضغوط الداخلية للضرب كما فى العديد من الموشحات كما فى موشح "ما احتيالى" من الضلع الثامن لضرب الاقصاق $\binom{9}{8}$، وموشح "حبى زورنى" من الضلع الثالث لضرب النوخت $\binom{7}{4}$، وموشح " قم بنا يا نور عينى" فى الضلع الثالث من ضرب المربع $\binom{13}{4}$.

٣- فى قالب الطقطوقة اتخذت الضروب العربية مجالاً واسعاً من الإتقان والتنوع والتجديد والابتكار كما فى أعمال (سيد درويش، زكريا أحمد، محمد القصبجى، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطى، بليغ حمدى – عمار الشريعى – محمد على سليمان – أمير عبد المجيد ..... وغيرهم)، وخلاصة القول مازال الإيقاع العربى يلعب دورا رئيسياً فى الموسيقى العربية ويعد حقلاً واسعاً للعديد من الأساتذة المحلنيين فى مصر.

- **المبحث الثالث (أولا: القوالب المستخدمة فى البحث)**

١ - قالب الموشح

الموشح شبه بالوشاح التى تتزين به المرأة، وتلقيه على منكبها الأيسر كما يفعل المحرم، وهو شىء ينسج من الأديم المرصع بالجواهر، ذلك لأن الموشح يزدان بالقوافى المنوعة الأوزان المتعددة.[١]، وهو نوع من التاليف الغنائى يوزن بأوزان الشعر العربى، ولكنه لا

(١) سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، ١٩٨٤، ص٦٧

يتقيد بثبات البحر الشعرى أو ثبات القافية، والسبب فى ذلك عند الفتح الاسلامى للأندلس، وجد الفنانون العرب ألواناً من الغناء لا تلتزم بتقاليد القصيدة العربية كالالتزام بوحدة البحر والقافية، فوجدوا هذا اللون يعطى حرية فى النظم وتلحين الموشح، ويقصد بالتحرر من القافية هو اخضاع الشعر للنغم وعكس ما يفعل فى القصيدة اخضاع النغم للشعر. [١]، ومن الثابت تاريخياً، ان من أقدم السابقين الى ابتداع هذا الفن فى الأندلس (مقدم بن معافر القبرى) المولود فى عام ٢٢٥هـ - والمتوفى فى ٢٩٩هـ أى فى أواخر القرن الثالث الهجرى المتزامن مع القرن التاسع الميلادى.

ثم أتى من بعده (أحمد بن عبد ربه القرطبى) وهو صاحب العقد الفريد، ثم جاء (عباده القزاز) شاعر المعتصم.[٢]، ثم انتقلت هذه الالوان الجديدة من الصيغ المحررة إلى بلاد المغرب فى شمال إفريقيا ومصر وسائر بلاد العرب حتى جاء الشاعر المصرى (ابو القاسم هبة الله بن جعفر بن سناء الملك) صاحب مخطوط (دار الطراز فى عمل الموشحات) المولود عام ٥٥٠ هـ، والمتوفى عام ٦٠٨ هـ فهو الناظم لموشح (كللى ياسحب).[٣]

وينقسم الموشح إلى ثلاثة أجزاء (البدنية) : وهى اللحن الرئيسى الأول الذى يعرف به الموشح ومن الممكن أن تتعدد البدنيات فى الموشح الواحد ولكن بأبيات مختلفة، ثم (الخانة) وهى منطقة الإسترسال اللحنى لاستعرض قدرات الملحن فى الانتقال بين المقامات والأجناس المختلفة، ثم (الغطاء) وتكون عادة فى أوزان البدنية عن طريق إعادة النص الأول أو بنصوص جديدة [٤]، ولم يستمر التقسيم السابق بل أدخل عليه بعض التجديدات مثل قسم السلسة كما فى موشح "ملا الكاسات" لمحمد عثمان وقسم الهنك كما فى موشح "السمع والراح".

---

(١) عبد الحميد توفيق زكى: التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسة تاريخ المصريين رقم (٨٨)، ١٩٩٥، ص ٩٨ : ٩٩

(٢) زين نصار: عالم الموسيقى، مكتبة الاسرة، القاهرة، ٢٠٠٥، ص٢٩٩

(٣)عبد الحميد توفيق زكى: المرجع السابق، ص١٠١

(٤) سمير يحيى الجمال: تاريخ الموسيقى المصرية، مرجع سابق، ص٢٨١

٢ - الرقص

وهى قيام الجسم أو الأقدام بحركات ايقاعية متناسقة وموزونة بمصاحبة الغناء أو آلة موسيقية أو عدة آلات وقد ارتبط الرقص لدى الشعوب البدائية بالمراسم الدينية، والرزراعة والصيد. أما رقص الترفيه فقد ظهر فى عصور حديثة نسبياً. ففى القرون الوسطى كان قاصراً على المثقفين وبلاط الملوك والأمراء وخاصة فى فرنسا حتى بلغ القمة فى عهد لويس الرابع عشر، وفى القرن السابع عشر شاعت رقصات الجافوت، والمينويتو، والساراباند، وفى القرن التاسع عشر انتشرت رقصات البولكا فى براج، والفالس فى فيينا، والمازوركاوالبولونيز فى بولندا، والكازارد فى المجر، والفانداجو والبوليرو فى أسبانيا والترانتلا فى ايطاليا، وفى القرن العشرين ظهرت رقصات التانجو، السامبا، الرومبا، وادى ظهور موسيقى الجاز عام ١٩٢٠ إلى ظهور عدد كبير من الرقصات فى أمريكا اللاتينية كرقصات: الفوكس تروت، الشارلستون، التويست، الجيرك، تشاتشاتشا، الروك أند رول وغيرها.[١]

ثانيا: الآلات الايقاعية المستخدمة فى البحث

١ - الرق: من أهم آلات التخت العربى وهو عبارة عن إطار خشبى قطره من ٢٣سم حتى ٢٥ مطعم بالصدف والعظم الأبيض أو العاج من الداخل والخارج، وفتح على جوانبة ٥ فتحات مزدوجة تحمل كل واحده منها زوجين من النحاس قطر الواحده منها ٥سم، وحديثاً يصنع الرق من البلاستيك يشد بواسطة مسامير ثبتت على إطار الآلة.

٢ - الطبلة (الدربكة) [٢]: هى عبارة عن أسطوانة تصنع قديماً من الفخار، وتكون الفوهة متسعة عن المؤخرة يشد عليها من ناحية الفوهة جلد من السمك أو الماعز بواسطة خيط متين يربط على خصر الطبلة، وحديثاً من البلاستيك ويصنع جسم الطبلة من الألمونيوم وعادة مايكون قطر الفوهة ٢٣سم، ويسمى ذلك المقاس"السنباطى"، ويجد منها مقاس أكبر يسمى "الدهلة" ومقاس أصغر يسمى "الحُقْ". وتوضع الطبلة عادة على فخذ العازف ويقوم بالعزف عليها باليدين ويقوم بتقنين الزخارف عن طريق الأصابع.

---

(١) أحمد بيومى: القاموس الموسيقى، مرجع سابق، ص١١٢

(٢) زين نصار: عالم الموسيقى، مرجع سابق، ص٢٩، ص٤١

٣ - الدف: آله ايقاعية كانت قديماً تصنع من إطار خشبى عادة مايكون قطره ٤٠ سم وعرض الإطار ١٥ سم، يشد عليه رق من جلد السمك أو الفرس، أما حديثاً فيصنع الوجه من الرق البلاستيك يشد عليه بواسطة مسامير مثبته على جسم الدف، والدف من الآلات الايقاعية الكثيرة الاستخدام فى الموسيقى الدينية، والنوبية، والموسيقى الشعبية عامة، وفى الموسيقى العربية بصفة خاصة(١).

٤ - الصاجات: وهى عبارة عن أقراص من النحاس يتفاوت قطرها ما بين ٥ : ٧ سم وتستخدم مزدوجة، وتثبت بها أربطة فى المكان المقعر وتوضع فى أصابع الإبهام والوسطى وتستخدم عادة مع الراقصات، ويوجد منها مقاسات كبيرة تسمى بالطورة وتوجد أيضاً صاجات بائع العرقسوس(٢).

٥ - الطومبى (Toumbi)(٣): وهى آله إيقاعية يونانية تشبه فى شكلها الطبل البلدى المصرى الصغير وهى مصنوعة أسطوانة خشبية قطرها حوالى ٤٠سم يشد على وجهيها رق من الجلد الطبيعى قديماُ ومن البلاستيك حديثاً، ويشد وتر على احد وجهيها، ويعزف عليها بنفس طريقة عزف الطبله البلدى فى الموسيقى الشعبية المصرية.

ألة الطومبى

(١) فتحى الصنفاوى: تاريخ الآلات الموسيقية الشعبية المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسة تاريخ المصريين رقم (١٩٤)، ٢٠٠٠، ص ٥٢، ص٦٨

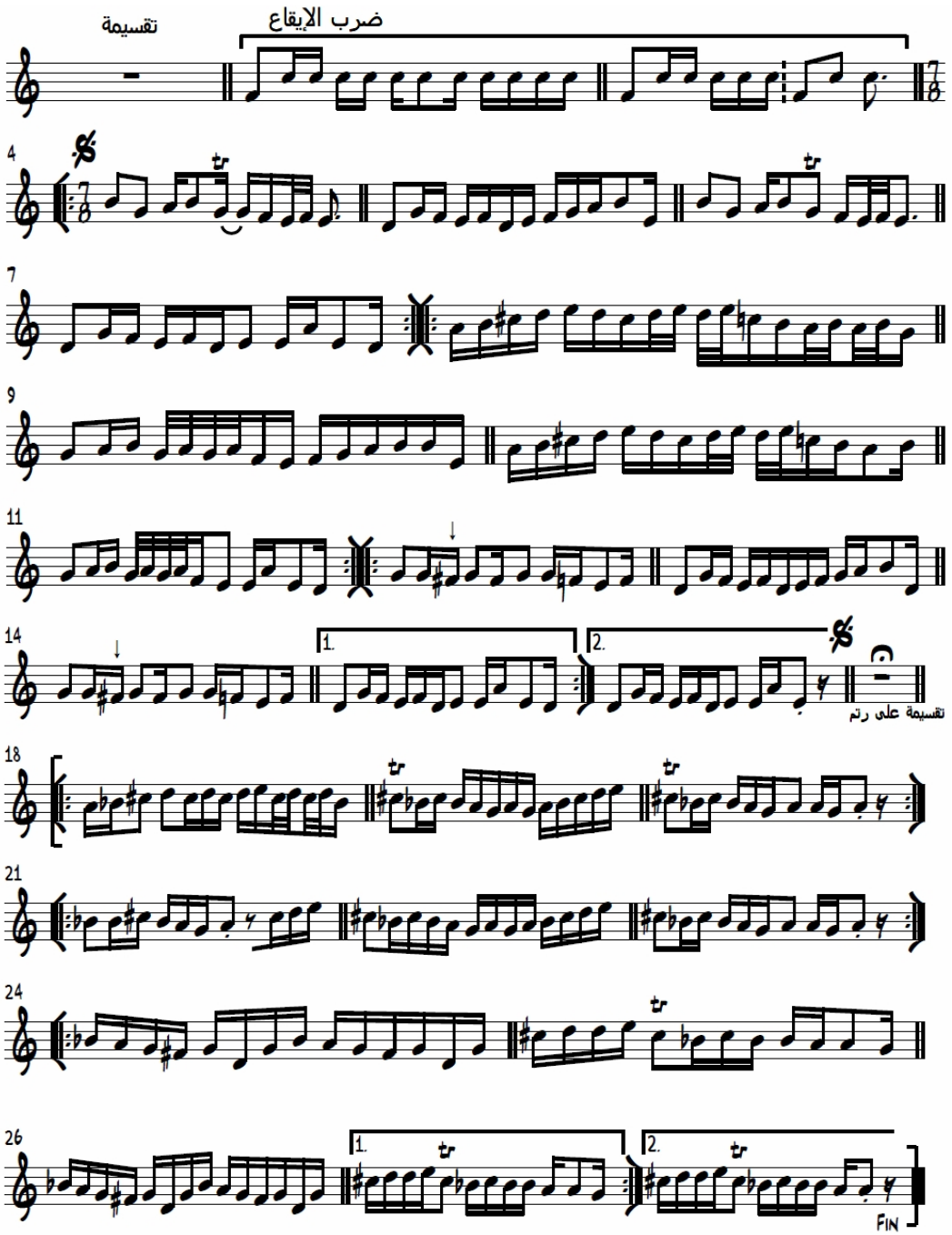
(٢) محمد عمران: قاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية المصرية، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٢، ص١٥٩.

(3) music in the Aegean, Athens, 1987, pag 106 Ministry of Culture:

- الفصل الثانى (الجانب التحليلى)

- المبحث الأول: تحليل نماذج الإيقاعات اليونانية

(النموذج الأول – Madilatos)

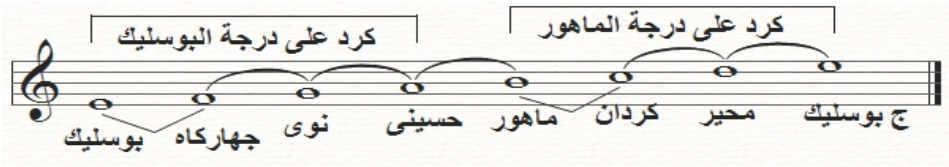


- **البطاقة التعريفية**

- **اسم العمل** : ماديلاتوس (Madilatos)

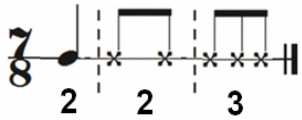
- **القالب** : رقصة

- **المقام أو السلم** : مقام كرد على درجة البوسليك "فريجى"



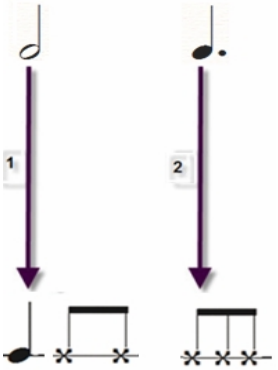
- **الميزان** : ($\frac{7}{8}$) - **السرعة** : سريع جداً (Presto)

- **اسم الضرب وتدوينه** : إيقاع ماديلاتوس



- **التقسيم الداخلى للضرب**: يأتى الضرب فى زمن الكروش، وينقسم داخلياً إلى مازورتين فى ميزان ثنائى، ثم مازورة فى ميزان ثلاثى.

- **إشارة الضرب**(*): تأتى المازورة الأولى والثانية فى زمن البلانش (𝅗𝅥)، والمازورة الثانية تأتى فى زمن النوار المنقوط (𝅗𝅥.)، والشكل التالى موضح لعدد وحدات الضرب وكيفية آدائها فى الإشارة.



- **الآلات الإيقاعية المستخدمة فى العمل** : (آلة الرق، آلة الطبلة)

---

*) تم تحديد الاشارة حسب السرعة المؤدى بها الضرب.

- **البناء الموسيقى**: يأتى العمل فى الشكل البنائى

B ← تقاسيم ← A ← مقدمة حرة

ـ **التحليل العام** : يأتى العمل فى عدد (٢٨) مازورة (طاقم) فى ميزان ($\frac{7}{8}$) ايقاع ماديلاتوس، ويتكون من :-.

١- **مقدمة حرة** من م١ : م٣ ٢ - **القسم** A من م٤ : م١٥

٣ - **تقاسيم** م١٧ ٤ - **القسم** B من م ١٨ : م٢٨

- **التحليل التفصيلى**:

المقدمة الحرة : من م١ : م٣ تأتى فى تقاسيم فى المقام الأساسى متبوعاً بعزف منفرد للايقاع.

القسم A : من م٤ : م١٥ فى جنس كرد على درجة البوسليك مع مع لمس لجنسى نهاوند على درجة الحسينى (لا)، وجنس عجم على درجة الحسينى مستخدما درجتى الشاهيناز (دو#)، و درجة الكردان (دو♮) فى م٨: م١٠؛

ثم لمس لجنسى نهاوند على الدوكاة (الرى)، وعجم على الدوكاة باستخدام درجتى الحجاز (فا#) والجهاركاه (فا♮) كحليه كروماتية فى م١٢: م١٤، ثم العودة لمقام الاساسى كرد على درجة البوسليك، ضرب ماديلاتوس.

قسم التقاسيم:(Kadenza) م ١٧بمصاحبة الإيقاع.

القسم B : من م١٨ : م٢٨ فى جنس كرد على درجة الحسينى، مستخدما لدرجتى العجم (سىb)، الشاهيناز فى م١٨: م٢٣، ثم لمس لهيئة مقام عجم على درجة الدوكاة، مستخدما لدرجتى العجم (سى b)، الشاهيناز.

ثم لمس لهيئة لجنس عجم على درجة الدوكاه، مستخدما درجة الحجاز فى م٢٤، ثم لمس جنس نهاوند على درجة النوى (الصول)، مستخدما لدرجتى العجم، الشاهيناز، والقفلة فى جنس كرد على الحسينى بمصاحبة ضرب ماديلاتوس.

(النموذج الثانى - Sygathistos)

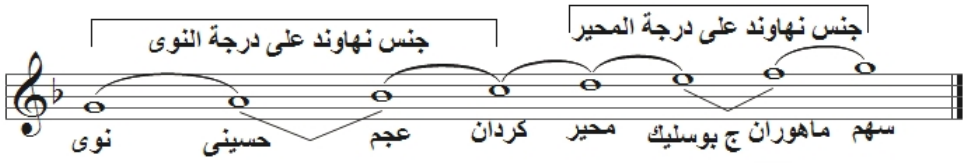
34
38
42
47
51
1.
2.
55
59
1.
63
2
67
70
FIN

- **البطاقة التعريفية**

- **اسم العمل** : سيجاستوس (Sygathistos)

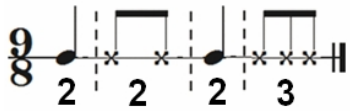
- **القالب** : رقصة

- **المقام أو السلم** : مقام نهاوند كبير على درجة النوى



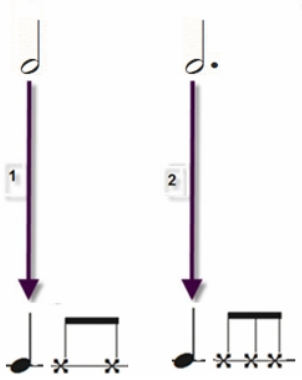
- **الميزان** : ($\frac{9}{8}$) - **السرعة** : بسرعة زائدة جدا (Prestissimo)

- **اسم الضرب وتدوينه** : إيقاع سيجاستوس



- **التقسيم الداخلى للضرب**: يأتى الضرب فى زمن الكروش، وينقسم داخلياً إلى ثلاث موازير فى ميزان ثنائى، ثم مازورة فى ميزان ثلاثى.

- **إشارة الضرب** : تأتى المازورة الأولى والثانية فى زمن البلانش (𝅗𝅥)، والمازورة الثالثة والرابعة تأتى فى زمن البلانش المنقوط (𝅗𝅥.)، والشكل التالى موضح لعدد وحدات الضرب وكيفية آدائها فى الإشارة.



- **الآلات الإيقاعية المستخدمة فى العمل** (آلة الرق، آلة الطبلة)

- **البناء الموسيقى**: يأتى العمل فى الشكل البنائى.

مقدمة إيقاعية ⟵ A ⟵ B ⟵ C ⟵ B2

- **التحليل العام :**

يأتى العمل فى عدد (٧٢) مازورة (طاقم) فى ميزان ($\frac{9}{8}$) ايقاع سيجاستوس.

١- مقدمة ايقاعية من م١ : م٢ **٢ - القسم A** من م٣ : م٢٦

٣ - القسمB من م٢٧ : م٤٥ **٤ - القسم C** من م٤٦ : م٦٤

٥ - القسم B2 من م٦٥ : م٧٢

- **التحليل التفصيلى:**

المقدمة : من م١ : م٢ عزف للايقاع المستخدم للعمل تمهيداً لعزف اللحن.

القسم A : يأتى فى جنس نهاوند على درجة النوى مع إستمرار لايقاع سيجاستوس، وتأتى فى ثلاث جمل(*) لحنية جميعها فى المقام الأساسى و الضرب الأساسى.

القسم B : من م٢٧ : م٤٥ يأتى فى جنس نهاوند على درجة الراست (دو) مستخدما لدرجة السنبلة (مى$^{\flat}$ b) مع استمرار لايقاع سيجاستوس.

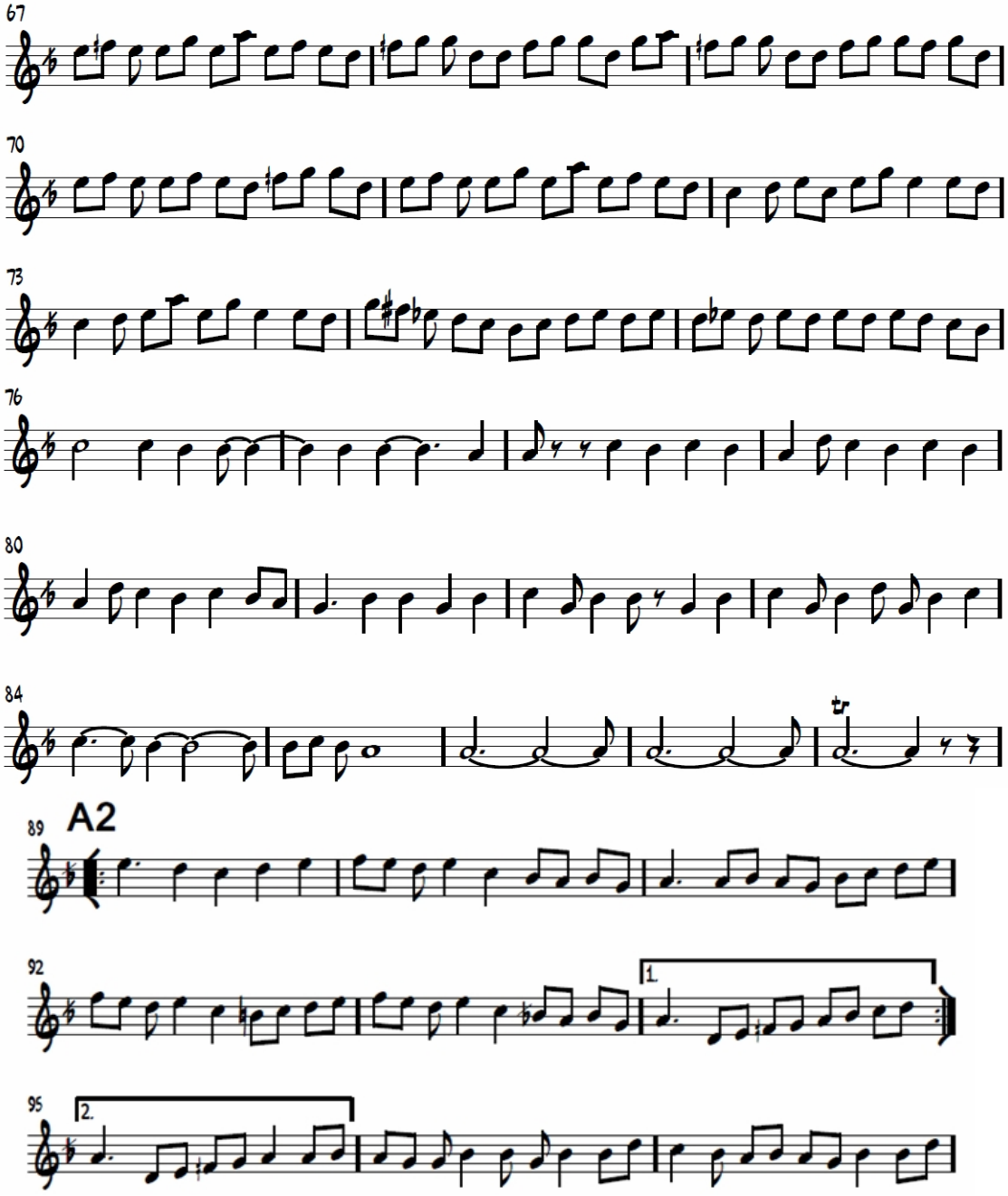
القسم C : من م٤٦ : م٦٤ يأتى فى جنس عجم على درجة الراست بالرجوع إلى درجة جواب البوسليك (مى$^{\natural}$ ♮) مع استمرار لايقاع سيجاستوس.

القسم B2 : من م٦٥ : م٧٢ إعادة للقسم B مع القفلة جنس نهاوند على درجة النوى.

(النموذج الثالث - Patrounino)

*) نكتفى بذكر الجملة اللحنية الأولى لعدم وجود تغيير فى الجمل الأخرى.

14
17
1.
20
2.
24
27
30
B
7
33
44
49
52
56
59
64


67
70
73
76
80
84
89
A2
92
1.
95
2.

- **البطاقة التعريفية**

- **اسم العمل** : باترونينو (Patrounino)

- **القالب**: رقصة

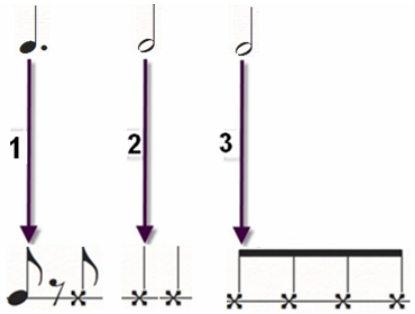
- **المقام أو السلم** : مقام بياتى على درجة الحسينى

- **الميزان** : ($\frac{11}{8}$) - **السرعة** : سريع جداً (Presto)

- **اسم الضرب وتدوينه** : إيقاع باترونينو

- **التقسيم الداخلى للضرب**: يأتى الضرب فى زمن الكروش، وينقسم داخلياً الى مازورة واحدة فى ميزان ثلاثى، ثم مازورتين فى ميزان ثنائى، ثم مازورة واحدة فى ميزان رباعى.

- **اشارة الضرب**: تأتى المازورة الأولى فى زمن النوار المنقوط (𝅗𝅥.)، المازورة الثانية والثالثة فى زمن البلانش(𝅗𝅥)، أما الرابعة فتأتى زمن البلانش(𝅗𝅥)، والشكل التالى يوضح لعدد وحدات الضرب وكيفية آدائها فى الإشارة.



- **الآلات الإيقاعية المستخدمة فى العمل** (دف، الطومبى، صاجات)

- **البناء الموسيقى**: تأتى المقطوعة فى الشكل البنائى.

مقدمة إيقاعية ← A ← A2 ← B ← A3

ـ **التحليل العام**: يأتى العمل فى عدد (١٠٨) مازورة (طـاقم) فـى ميـزان ($\frac{11}{8}$) ايقـاع باترونينو، وتتكون المقطوعه من الأقسام التالية:-

١- **مقدمة إيقاعية** - ٢- **القسم** A

٣- **القسم** A2 - ٤- **القسم** B

٥- **القسم** A3

- **التحليل التفصيلى**:

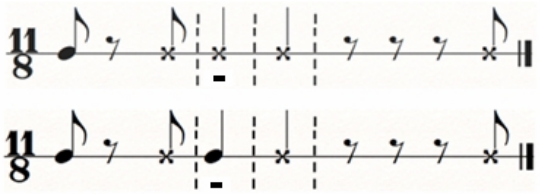
المقدمة الإيقاعية : أداء الايقاع المستخدم للعمل من م١ : م٤ تمهيداً لعزف اللحن ثـم، يـأتى اللحن الأساسى.

القسم A : من م٥ : م٣٢، وتنقسم إلى ثلاث جمل موسيقية وهى من م٥ : م١١ جملة موسيقية فى جنس بياتى على درجة الحسينى مع لمس لجنس نهاوند على درجة الحسينى باستخدام نغمة الماهور (سى♭)، وتكوين مقام محير على درجة الحسينى، مع ثبات الشكل الإيقاعى للضرب.

من م١٢ : م٢٠ جملة موسيقية فى جنس بياتى على درجة الحسينى مع لمس لمقام محير على درجة الحسينى، مع ثبات الشكل الإيقاعى للضرب.

من م٢١ : م٣٢ جملة موسيقية فى جنس بياتى على درجة الحسينى مع لمس لمقـام حـسينى على درجة العشيران، مع ثبات الشكل الإيقاعى للضرب.

القسم A2 : يعاد القسم A كما سبق مع تغيير الشكل الإيقاعى للضرب مع الاحتفاظ بالميزان دون تغيير، ويأتى التغيير فى شكلين هما:-



القسم B : من م٣٣ : م٨٨ وتأخذ شكل التقاسيم بمصاحبة الإيقاع وتنقسم إلى:-

من م٣٣ : م٤٠ عزف منفرد للايقاع الأصلى للعمل ثم من م٤١ : م ٨٣ ارتجال موقع فى المقام الاساسى للعمل، ثم لمس جنس حجاز على درجة المحير باستخدام نغتى جواب الحجاز (فا#^{1}) و السنبلة، مكوناً لمقام شورى (القارجغار) على درجة الحسينى.

القسم A3 : من م٨٩ : م١٠٨ إعادة للقسم A مع القفلة فى جنس بياتى على الحسينى.

- **المبحث الثانى: تحليل نماذج ضروب الموسيقى العربية المصرية.**

(النموذج الأول – موشح صحت وجداً)

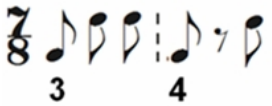
- **البطاقة التعريفية**

- **اسم العمل**: صحت وجداً

- **القالب**: موشح

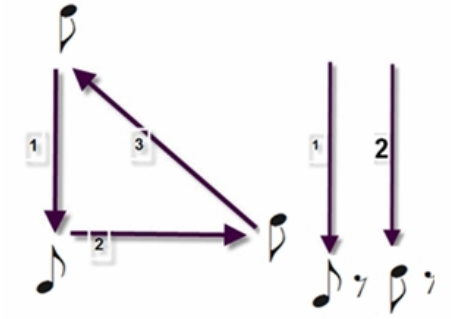
- **المقام أو السلم**: مقام راست على درجة الراست

- **الميزان** : ($\frac{7}{8}$) - **السرعة** : نشيط (Allegro)

- **اسم الضرب وتدوينه:** الدور الهندى 

- **التقسيم الداخلى للضرب**: يأتى الضرب فى زمن الكروش، وينقسم داخلياً إلـــى مـــازورة واحدة فى ميزان ثلاثى، ثم مازورة فى ميزان رباعى.

- **إشارة الضرب** : تأتى المازورة الأولى فى ميزان ($\frac{3}{8}$) فى زمن الكـــروش، والمـــازورة الثانية تأتى فى زمن ثنائى ولكن فى سرعة النوار، والشكل التالى موضح لعدد وحدات الضرب وكيفية آدائها فى الإشارة.



- **الآلات الإيقاعية المستخدمة فى العمل** (آلة الرق، آلة الطبلة)
- **البناء الموسيقى**: ياتخذ الموشح الشكل البنائى

A ⟶ A2 ⟶ B ⟶ A3

- **التحليل العام** : يأتى العمل فى عدد (٢٩) مازورة (طقم) فى ميزان ($\frac{7}{8}$) ضـــرب الدور الهندى، ويتكون الموشح:-

١- **البدنية**: من م١ : م٩

٢- **الخانة الأولى**: من م١٠: م١٨

٣- **الخانة الثانية**: من م١٩: م٢٩

٤- **الغطاء**: هو إعادة للحن البدنية

- **التحليل التفصيلى**:

١- **البدنية** من م١ : م٩ جملة موسيقية استهلالية فى مقام راست على درجة الراست، ثـــم الانتقال لهيئة مقام سيكاة على درجة السيكاة، من م٣ ثم العودة لجنس راست علـــى درجـــة الراست من م٧.

٢- **الخانة الأولى** من م١٠: م١٨ وهى الغناء بنفس لحن البدنية

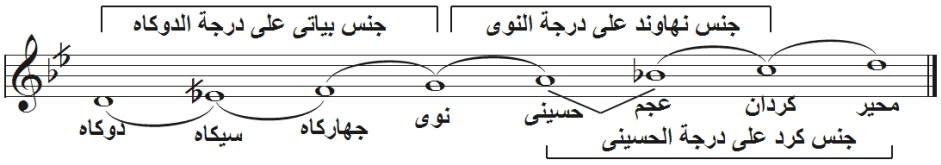
٣ - **الخانة الثانية** : جملة موسيقة استهلالية مع لمس درجة الحجاز (فـــا #) فـــى جـــنس مستعار فى م١٩ فى جنس مستعارعلى درجة السيكاة فى م٢٢ والاستمرار فى نفس الجنس السابق حتى م٢٥، ثم قنطرة لحنية مع لمس نغمة الحصار (لاb)

فى جنس حجاز على درجة الدوكاة فى م٢٧ ثم الرجوع لجنس راست على درجة الراســـت فى م٢٨.

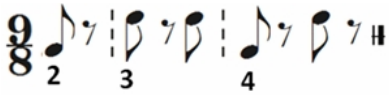
٤ - **الغطاء**: يأتى فى نفس أجزاء ولحن البدنية مع زيادة السرعة.

(النموذج الثانى – موشح السمع والراح)

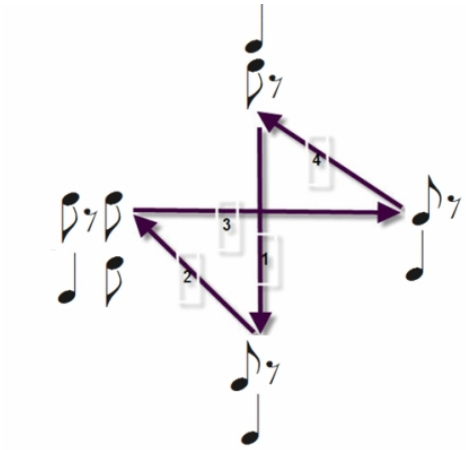
- **البطاقة التعريفية**
- **اسم العمل**: السمع والراح
- **القالب** : موشح
- **المقام أو السلم**: مقام بياتى على درجة الدوكاة



- **الميزان**: ($\frac{9}{8}$) - **السرعة** : سريع بحيوية (Allegro assai)

- **اسم الضرب وتدوينه:** ضرب الأقصاق 

- **التقسيم الداخلى للضرب**: يأتى الضرب فى زمن الكروش، وينقسم داخلياً إلى مـــازورة فى ميزان ثنائى، ثم مازورة فى ميزان ثلاثى، ثم مازورة فـــى ميزان رباعى.
- **اشارة الضرب**: يأتى الضرب فى زمن النوار(𝅗𝅥)،و المازورة الثانية تأتى فـــى زمـــن النوار المنقوط (𝅗𝅥.)، ونوضح ذلك فى الشكل التالى:-



- **الآلات الإيقاعية المستخدمة فى العمل**: (آلة الرق)
- **البناء الموسيقى**: يأتى العمل فى الشكل البنائى

A → A2 → B → C

- **التحليل العام**: يأتى العمل فى عدد (٣٠) مازورة (طاقم) فى ميزان ($\frac{9}{8}$) ضرب الأقصاق، ويتكون الموشح من:

١- **البدنية**: من أنا كروز م١ : م$٧^{٨}$

٢- **الخانة** : من أنا كروز م٨: م$٢٧^{٨}$

٣- **الغطاء**: من أنا كروز م**٢٨** : م ٣٠

- **التحليل التفصيلى** :

١- **البدنية** من أنا كروز م١ : م$٧^{٨}$ لحن البدنية فى جملة موسيقية تمهيداً للغناء فى جنس بياتى على درجة الدوكاة ضرب الأقصاق.

٢- **الخانة** من أنا كروز م٨: م$٢٧^{٨}$ لحن مستمد بدايته من لحن البدنية ثم حوار غنائى يؤدى بإسلوب **الهنك** فيؤدى الكورال جملة المقام الاساسى فى جنس حجاز على النوى،

وتؤدى الجمل الإستعراضية فى جنسى حجاز على النوى وراست على النوى باستخدام نغمتى الأوج (سى ♭)، الحسينى (لا) من م٢٢ : م٢٤.

٣- **الغطاء:** من م٢٨ : م ٣٠ لحن الغطاء فى جنس نهاوند النوى واستعراض القفلة فى مقام بياتى شورى على درجة الدوكاة ضرب الأقصاق.

(النموذج الثالث – موشح حبى دعانى للوصال)

- **البطاقة التعريفية**

- **اسم العمل** : حبى دعانى للوصال

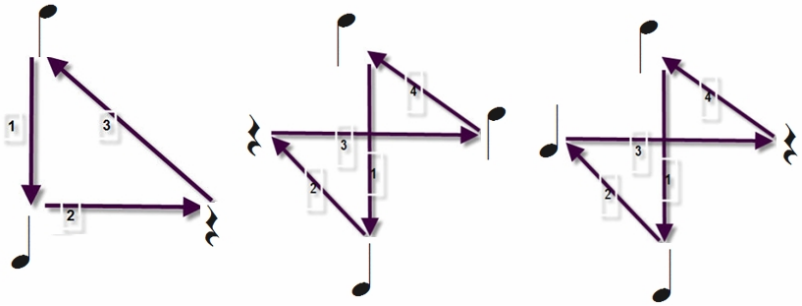
- **القالب** : موشح

- **المقام أو السلم** : مقام شورى (قارجغار) على درجة الدوكاه

- **الميزان** : ($\frac{11}{4}$) - **السرعة** : سريعة نسبياً (Animato)

- اسم الضرب وتدوينه: العويص

- **التقسيم الداخلى للضرب**: يأتى الضرب فى زمن النوار، وينقسم داخلياً إلـــى مـــازورة واحدة فى ميزان ثلاثى، ثم مازورتين فى ميزان رباعى.
- **اشارة الضرب**:. تأتى فى زمن النوارمتماثلة مع التقسيم الداخلى للضرب، والشكل التالى موضح لعدد وحدات الضرب وكيفية آدائها فى الإشارة.



- **الألات الإيقاعية المستخدمة فى العمل** (آلة الرق)
- **البناء الموسيقى**: ياتخذ الموشح الشكل البنائى

مقدمة إيقاعية ⟶ A ⟶ A2 ⟶– A3

- **التحليل العام**: يأتى الموشح فى مقام شورى على درجة الـــدوكاه. ميـــزان ($\frac{11}{4}$) ضـــرب العويص ويتكون من:-

١ - **مقدمة إيقاعية** من م١:م ١٠٦ ٢ - **البدنية من** م١١٦: م١٠١٠

٣ - **مقدمة للخانة** من م١١١٠: م١٠١٤ ٤ - **الخانة** من م١١١٤: م ١٠١٨

- **التحليل التفصيلى**:

١ - **المقدمة الايقاعية**: اداء الايقاع المستخدم فى م١ : م ١٠٢

ثم تكملة المقدمة من م ١١٢ : م ١٠٦ فى المقام الأساسى

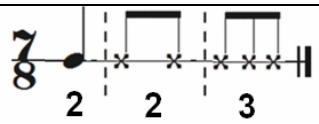
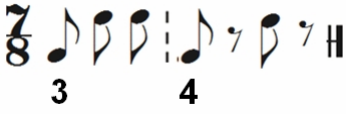
٢ - **البدنية**: من م١١٦: م١٠١٠

٣ - **مقدمة الخانة** من م١١١٠: م١٠١٤ بنفس لحن تكملة المقدمة .

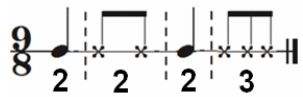
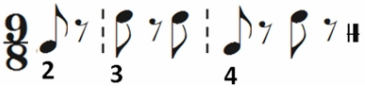
٤ - **الخانة** من م١١١٤: م ١٠١٨ بنفس لحن البدنية.

- المبحث الثالث : جداول المقارنة للايقاعات اليونانية ونظائرها فى الموسيقى العربية المصرية

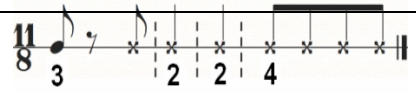
١ - ضرب ماديلاتوس (رقصة ماديلاتوس)، ضرب الدور الهندى (موشح صحت وجداً)

م	أوجه المقارنة	الموسيقى اليونانية	الموسيقى العربية المصرية	ملاحظات
١	**الميزان**	$\binom{7}{8}$	$\binom{7}{8}$	متشابة
٢	**السرعة**	سريع جداً (Presto)	نشيط (Allegro)	ثبات السرعة
٣	**تدوين الضرب**			مختلف فى التدوين
٤	**التقسيم الداخلى**	**ثنائى – ثنائى – ثلاثى**	**ثلاثى - رباعى**	غير متشابة
٥	**إشارة الضرب**	م١، م٢ فى زمن البلانش (𝅗𝅥)، والمازورة الثانية تأتى فى زمن النوار المنقوط (𝅗𝅥.).	م١ تأتى فى زمن الكروش ميزان($\binom{3}{8}$)، م٢ تأتى فى زمن ثنائى ولكن فى زمن النوار.	مختلف الاشارة
٦	**الآلات الإيقاعية**	(آلة الرق، آلة الطبلة)	(آلة الرق، آلة الطبلة)	متشابة

٢- ضرب سيجاستوس(رقصة سيجاستوس)، ضرب الأقصاق (موشح السمع والراح)

م	أوجه المقارنة	الموسيقى اليونانية	الموسيقى العربية المصرية	ملاحظات
١	**الميزان**	$\binom{9}{8}$	$\binom{9}{8}$	متشابة
٢	**السرعة**	بسرعة زائدة جدا (Prestissimo)	سريع بحيوية (Allegro assai)	ثبات السرعة
٣	**تدوين الضرب**			مختلف فى التدوين
٤	**التقسيم الداخلى**	**ثنائى - ثنائى – ثنائى – ثلاثى**	**رباعى - ثلاثى - ثنائى**	غير متشابهة
٥	**إشارة الضرب**	تأتى م١، م٢ فى زمن البلانش(𝅗𝅥)، والمازورة الثالثة والرابعة تأتى فى زمن البلانش المنقوط (𝅗𝅥.)	يأتى الضرب فى زمن النوار (𝅗𝅥)، والمازورة الثانية تأتى فى زمن النوار المنقوط (𝅗𝅥.)	مختلف الاشارة
٦	**الآلات الإيقاعية**	(آلة الرق، آلة الطبلة)	(آلة الرق)	تشابه فى آلة الرق

٣- ضرب باترونينو (سرقصة باترونينو)، ضرب العويص (موشح حبى دعانى للوصال)

م	أوجه المقارنة	الموسيقى اليونانية	الموسيقى العربية المصرية	ملاحظات
١	**الميزان**	$\binom{11}{8}$	$\binom{11}{4}$	متشابه
٢	**السرعة**	سريع جداً (Presto)	سريعة نسبياً (Animato)	ثبات السرعة
٣	**تدوين الضرب**			مختلف
٤	**التقسيم الداخلى**	**ثلاثى - ثنائى – ثنائى – رباعى**	**ثلاثى - رباعى - رباعى**	مختلف
٥	**إشارة الضرب**	تأتى م١ فى زمن النوار المنقوط (𝅗𝅥.)، م٢، م٣ فى زمن البلانش (𝅗𝅥)، أما م٤ فتأتى زمن البلانش.	تأتى فى زمن النوار متماثلة مع التقسيم الداخلى للضرب.	مختلف الاشارة
٦	**الآلات الإيقاعية**	(دف، الطومبى، صاجات)	(آلة الرق)	مختلف

- **نتائج البحث**

بعد استعراض الباحث للجانب التحليلى، وتفسير جداول المقارنة توصل الباحث إلى مايلى:-

١- **نوعية الضرب**: تعتمد الموسيقى اليونانية فى الحانها على الضروب المركبة وبالمثل فى الموسيقى العربية حيث أنها إحدى سمات غناء قالب الموشح.

٢- **الميزان**: فموازين الايقاعات اليونانية (عينة البحث) يوجد لها مثيل فى ضروب الموسيقى العربية، مع ثبات الميزان على طول العمل الموسيقى وعدم وجود تغيير للميزان.

٣- **السرعة**: تشابهت الإيقاعات اليونانية والضروب العربية فى ثبات السرعة منذ بداية العمل حتى نهايته. وعدم تغيرها إلا فى حالات ضئيلة للتمهيد للقفلة.

٤- **التدوين الايقاعى للضرب**: تشابة التدوين الإيقاعى للايقاعات اليونانية مع الضروب العربية فى تحديد شكل الضغط القوى والضغط الضعيف، ووضع رمز خاص لكل منهما، بجانب عدم تدوين الزخارف الإيقاعية الصادرة من العازف.

٥- **إشارة الضرب**: دونت الإشارة بحسب سرعة الضرب وإذا تبدلت السرعات لأصبحت الإشارة متماثلة بين الإيقاعات اليونانية والضروب العربية.

٦- **الآلات الإيقاعية**: وجد تشابهة فى معظم الآلات الإيقاعية مثل الرق، الطبلة، الدف، الصاجات حتى آلة الطومبى اليونانية لها شبيه فى الموسيقى الشعبية المصرية وهى الطبلة البلدى.

من خلال ماسبق توصل الباحث إلى مدى التقارب الفنى بين الإيقاعات اليونانية و نظائرها فى الموسيقى العربية من حيث (الميزان- السرعات المتنوعة - التدوين الإيقاعى – إشارة الضرب – الآلات الإيقاعية).

- **توصيات البحث**

يوصى الباحث بمزيد من الدراسات فى إيقاعات وضروب الموسيقى العربية ونظائرها من إيقاعات موسيقات الثقافات الأخرى.

قائمة المراجع

أولاً: الكتب العلمية

١- أحمد بيومى: **القاموس الموسيقى**، المركز الثقافى القومى دار الاوبرا المصرية، القاهرة، مطابع الأوفست، ١٩٩٢.

٢- بول هنرى لانج: **الموسيقى فى الحضارة الغربية من عصر اليونانيين حتى عصر الرينسانس (النهضة)**، ترجمة أحمد حمدى محمود، مراجعة حسين فوزى، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.

٣- ثيودور م. فينى: **تاريخ الموسيقى العالمية**، ترجمة سمحة الخولى – جمال عبد الرحيم، القاهرة، دارالمعرفة، بدون تاريخ.

٤- جوليوس بورتنوى: **الفيلسوف وفن الموسيقى**، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٤.

٥- حسين فوزى: **الموسيقى الاوربية من اليونان حتى القرن السادس عشر**، محيط الفنون، القاهرة، دار المعارف بمصر، ١٩٧٠.

٦- زين نصار: **عالم الموسيقى**، مكتبة الاسرة، القاهرة، ٢٠٠٥.

٧- سمير يحيى الجمال: **تاريخ الموسيقى المصرية – أصولها وتطورها**، موسوعة تاريخ المصريين رقم (١٥٠)، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٩.

٨- سهير عبد العظيم: **أجندة الموسيقى العربية**، دار الكتب القومية، القاهرة، ١٩٨٤.

٩- صبحى أنور رشيد: **تاريخ الموسيقى العربية (السلم الموسيقى – الايقاع – الآلات)**، الجزء الأول، ألمانيا الاتحادية، مؤسسة بافاريا للنشر والاعلام، ٢٠٠٠.

١٠- عبد الحميد توفيق زكى: **التذوق الموسيقى وتاريخ الموسيقى المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسة تاريخ المصريين رقم (٨٨)، ١٩٩٥.

١١- عزيز الشوان: **الموسيقا للجميع**، القاهرة، الهيئة العامة المصرية للكتاب، ١٩٧٩.

١٢- فتحى الصنفاوى: **تاريخ الالات الموسيقية الشعبية المصرية**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسة تاريخ المصريين رقم (١٩٤)، ٢٠٠٠.

١٣- فؤاد زكريا: **مع الموسيقى – ذكريات ودراسات**، القاهرة، مكتبة مصر، ١٩٩١.

١٤- كورت زاكس: **تراث الموسيقى العالمية**، ترجمة سمحة الخولى، مراجعة وتقديم حسين فوزى، القاهرة، دار النهضة العربية، ١٩٦٤.
١٥- محمد عمران: **قاموس مصطلحات الموسيقى الشعبية المصرية**، القاهرة، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والإجتماعية، ٢٠٠٢، ص١٥٩.
١٦- محمود أحمد الحفنى: **الموسيقى المصرية من أقدم العصور حتى الفتح العربى**، محيط الفنون، الجزء الثانى الموسيقى، دارالمعارف بمصر، القاهرة، ١٩٧٠.

ثانياً: الرسائل العلمية

١- داليا حسين محمد فهمى: **دراسة تحليلة مقارنة بين بعض الإيقاعات المصرية والعراقية ذات الميزان الواحد** - بحث منشور- كتاب مؤتمر البيئة٢، الجزء الأول، القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠٦.
٢- محمد فهمى أحمد مصطفى: **دراسة تحليلة مقارنة بين الإيقاعات الموسيقية الخليجية ونظيرتها المصرية**، رسالة ماجستير- بحث غير منشور- القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ١٩٩٢.
٣- نوف عبد الرحمن أحمد العبيد: **دراسة مقارنة بين بعض الإيقاعات الكويتية والمصرية** - رسالة ماجستير- بحث غير منشور- القاهرة، المعهد العالى للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، ٢٠١٥.
٤- هيام على سليمان النجار: **الضروب الإيقاعية فى الموشح بين مصر والمملكة المغربية (دراسة تحليلة)**، رسالة ماجستير- بحث غير منشور- القاهرة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، ٢٠٠١.

ثالثاً: المجلات والدوريات

١- محمود أحمد الحفنى:" عن موسيقى مصر القديمة "، المجلة الموسيقية، العدد السابع عشر، مطابع دار الشعب، القاهرة، ١٩٧٥.

رابعاً: المقابلات الشخصية

١- فاجيلزكاريبيس (Vagelis karipis): **مدرس الات الايقاع بمعهد موسيقى البحر الأبيض المتوسط بأثينا،** مقابلة شخصية، ورشة عمل لتعليم الايقاعات اليونانية، القاهرة، مركز الحفنى للدراسات الموسيقية، شتاء ٢٠٠٥.

خامساً: المراجع الأجنبية

1- Herman Rechberger: BALKANIA Rhythms in songs and dances From Albania – Bulgaria – Greece – The Republic of Macdonia – Romania and Serbia, Aigion, Greece, 2015.

2- Laios Sakis: Classical Music Dictionary of Northern India, Musicking.gr, 2009 , http://www.musicking.gr/dictionar.

music in the Aegean, Athens, 1987 3- Ministry of Culture:

4- Madilyn Keeney : Encyclopedia of Greek Art, The English Press, new york, United Statws, 2016, pg.11

ملخص البحث

" دراسة مقارنة لبعض الإيقاعات اليونانية ونظائرها من الضروب العربية المصرية "

د. هيثم فرغلى عبد السلام فرغلى

جاء البحث متحدثاً عن أعرق حضارتين فى التاريخ هما الحضارة اليونانية والحضارة المصرية القديمة لما لهما من أثر فعال فى الحياة البشرية فى العديد من العلوم وخاصة علم الموسيقى، وتخصيص البحث للمقارنة بين الإيقاعات اليونانية ونظائرها فى الموسيقى العربية.

ثم استعرض الباحث (مشكلة البحث- أهداف البحث - أهمية البحث - أسئلة البحث - عينة البحث - ادوات البحث - حدود البحث،، ومنهج البحث).

وللاجابة على **السؤال الأول** قام الباحث باستعراض عدد اثنى عشر ضرباً إيقاعياً يونانياً، ووضع امامها نظائرها فى الموسيقى العربية وبعد ذلك قام بتحديد ستة إيقاعات لتمثل عينة البحث وقد سبق ذكرها فى عينة البحث، وللاجابة على **السؤال الثانى** قام الباحث بوضع عناصر للجانب التحليلى فوضع **البطاقة التعريفية** (اسم العمل – القالب – المقام - الميزان – السرعة - اسم الضرب وتدوينه –– التقسيم الداخلى – إشارة الضرب – الآلات الايقاعية)، **البناء الموسيقى** (تحديد عدد أقسام العمل وكيفية تعاقب هذه الاجزاء بعضها البعض، **التحليل العام** (ذكر الاقسام الرئيسية وعدد الموازير المكونه لكل جزء)، **التحليل التفصيلى** (ذكر المقام الأساسى فى كل جزء من أجزاء التحليل العام مع تحديد الانتقالات اللحنية والمقامية والأجناس الفرعية)، **المقارنة الإيقاعية** (وضع جداول للمقارنة من حيث الميزان – السرعة – التدوين الايقاعى للضرب – التقسيم الداخلى – اشارة الضرب – الآلات الإيقاعية)، واستخدم الباحث **المنهج الوصفى التحليلى** فى تحقيق العناصر السابقة.

وجاء تبويب **أولاً: الإطار النظرى- المبحث الأول** مفهوم الموسيقى فى الحضارة اليونانية، ثم **المبحث الثانى** الموسيقى فى الحضارة المصرية القديمة، **المبحث الثالث** عن القوالب والآلات الايقاعية المستخدمة فى البحث.

ثانياً:الجانب التحليلى– المبحث الأول تحليل عينة البحث للايقاعات اليونانية، **المبحث الثانى** تحليل عينة البحث للضروب العربية، **المبحث الثالث** جداول المقارنة الايقاعية.

ثم استعرض الباحث لنتائج البحث والتوصيات وملخص البحث.

The Summary Of the Research

Comparative study of some Greek rhythms and their Counterpart of the Egyptian Arab rhythms

Dr. Haytham Farghaly Abdelsalam

The research came from the most ancient civilizations in history: Greek civilization and ancient Egyptian civilization because of their effective influence in human life in many sciences, especially the science of music, and the allocation of research to compare Greek rhythms and their counterparts in Arabic music.

Then the researcher reviewed (the problem of research - the objectives of the research - the importance of the research - the questions of the search - the research sample - the research tools - the limits of research, and research methodology).

To answer the **first question,** the researcher reviewed the number of twelve Greek rhythmic beats, and placed the analogues in Arabic music, and then he identified six rhythms to represent the sample of the research and has already been mentioned in the research sample. To answer the **second question**, the researcher put elements of the **analytic side** (Name of work – the form - mode - Time Signature - tempo - the name of the rhythm and notation - the subdivision - the musical rhythm conduct - rhythmic instruments),

The music form (How to determine the number of work sections and how these sections are sequenced, **general analysis** (mention of the main sections and the number of measure made for each part),

detailed analysis (the main madams in each part of the general analysis, and change of melody and mode and Tetra chord) **Comparison of Rhythmic (** make the table for - Time Signature - tempo - the name of the rhythm and notation - the subdivision - The musical rhythm conduct - rhythmic instruments), The researcher used **descriptive analytical method** in achieving the previous elements.

The theoretical framework - the first topic is the concept of music in Greek civilization, then **the second section** music in the ancient Egyptian civilization, **the third section** on the templates and rhythmic machines used in the research.

Second: Analytical side - The first topic: Analysis of the sample of the Greek rhythms. **The second topic** is the analysis of the research sample of the Arabic subjects. The researcher then reviewed the research findings, recommendations and The Research Summary**.**