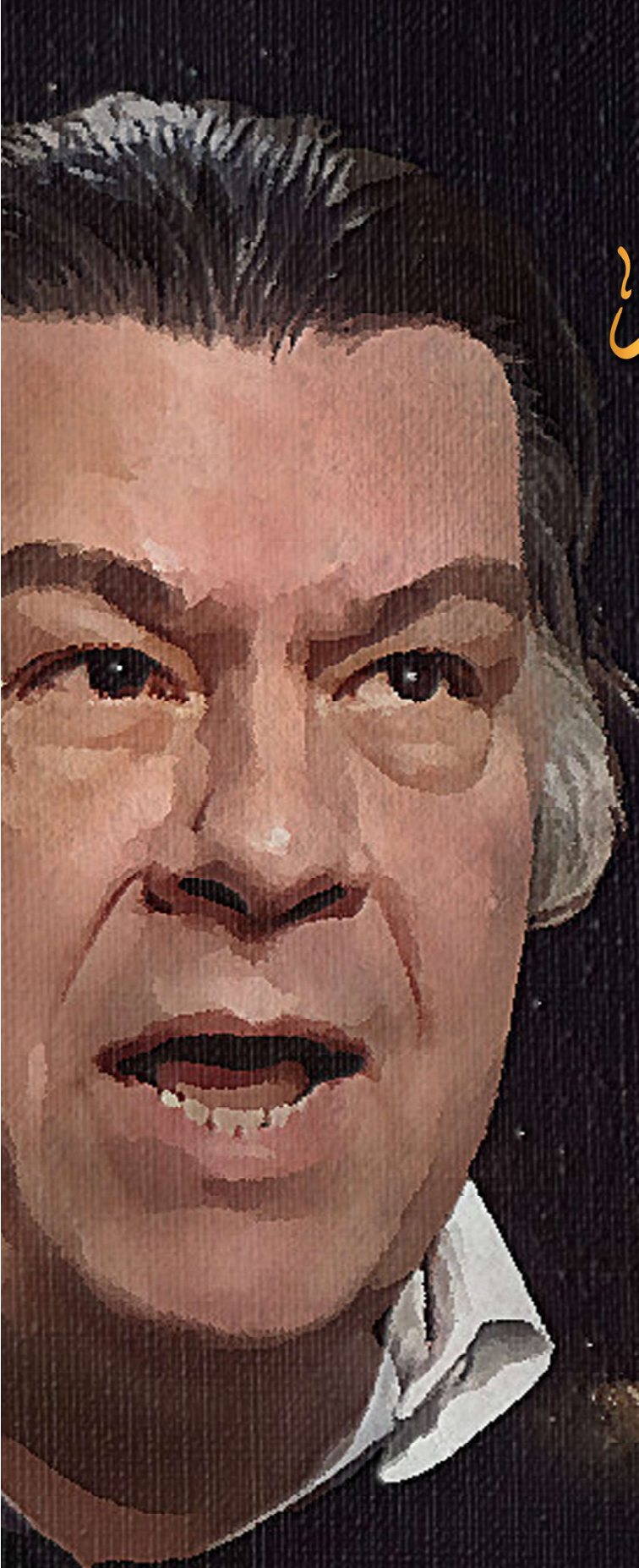




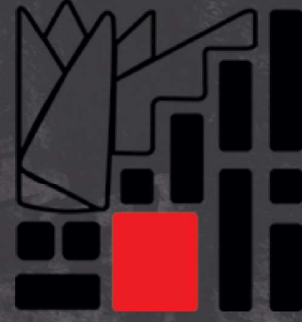
الفرسان للبحر

فصلية علمية محكمة

غَوَاصٌّ فِي بَحْرِ النِّعَمِ
تَعَلَّمَ الْمَوْسِيقَى وَتَذَوَّقَهَا

العددان 31-32 صيف 2024

31



أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير

أ.د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير

شيماء توفيق

مستشارو التحرير

حسب الترتيب الأبجدي

أ.د سميرة رمضان

أ.د فوزية حسن

أ.د مجدي عبد الرحمن

أ.د هدى وصفي

المدير الإداري

صفاء عباس

المراجعة اللغوية

إيناس أحمد

الإخراج الفني

محمد الكومي

الفرق المصاحفية

رقم الإيداع

2011 - 6269

الترقيم الدولي

3639 - 1110



دراسة تحليلية لمقام الحجاز الغريب
وإمكانية الاستفادة منه لعازف
الكمان الشرقي

أ.د. / أسامة محمود إبراهيم القصبجي
أستاذ بقسم الآلات تخصص كمان
المعهد العالي للموسيقى العربية



المسرح الموسيقي
«الترفلزنتاين نموذجا»

أ.م.د. / فهد سليم السليم
أستاذ مساعد قسم التمثيل والإخراج المعهد
العالي للفنون المسرحية (دولة الكويت)



خصائص أسلوب أداء
«فيروز» من خلال بعض
الألحان العالمية المقتبسة

أ.م.د. / مريم محمد السعيد تركي
أستاذ مساعد بقسم الغناء المعهد العالي
للموسيقى العربية



أسلوب أداء آلة التشيللو في التوزيع
الموسيقي لبعض الأعمال الآلية والغنائية
في الموسيقى القومية المصرية

أ.م.د. / وليد عبد الباسط
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص تشيللو
المعهد العالي للموسيقى العربية



إمكانية الاستفادة
من الأوبرات العالمية
في رفع مستوى أداء المغني العربي

أ.م.د. / جيهان أحمد الناصريدر
أستاذ مساعد بقسم الغناء
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية عزفية
«سماعي شوق أور» «إنعام لبیب»
وإمكانية الاستفادة منه في

العزف على آلة العود
د. / وائل محمد عبد الرازق إبراهيم
مدرس بقسم الآلات تخصص عود
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية عزفية لقطع مقطوعة
التوبة لبليغ حمدي
وإمكانية الاستفادة منها
في العزف على آلة القانون

أ.م.د. / حسام محمد شفيق السيد
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية عزفية للمقدمة
الموسيقية للمسلسل التلفزيوني
«عائلة الحاج متولى» لـ ميشيل المصري

أ.م.د. / إيمان حسين عبد الحميد جنيد
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالي للموسيقى العربية



تتر المقدمة الموسيقية لمسلسل البخيل
وأنا لـ عمر خيرت دراسة تحليلية عزفية
وإمكانية الاستفادة منها
في العزف على آلة القانون

د. / سامر إبراهيم عبد العزيز
المدرس بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية
الوطنية عند شادية
«أقوى من الزمان» نموذجاً

د. / دعاء عدنان قطب
مدرس بقسم الغناء
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية لبرليود رقم ٣
مصنف رقم ٣٤ للفيولينة والبيانو
لدميتري شوستاكوفيتش

أ.م.د. / عبد الوهاب عبد الفتاح منسى
أستاذ مساعد بقسم الوترية - فيولينة
المعهد العالي للكونسرفتاتوار



الهارمونية في بعض أعمال
عطية شرارة الآلية

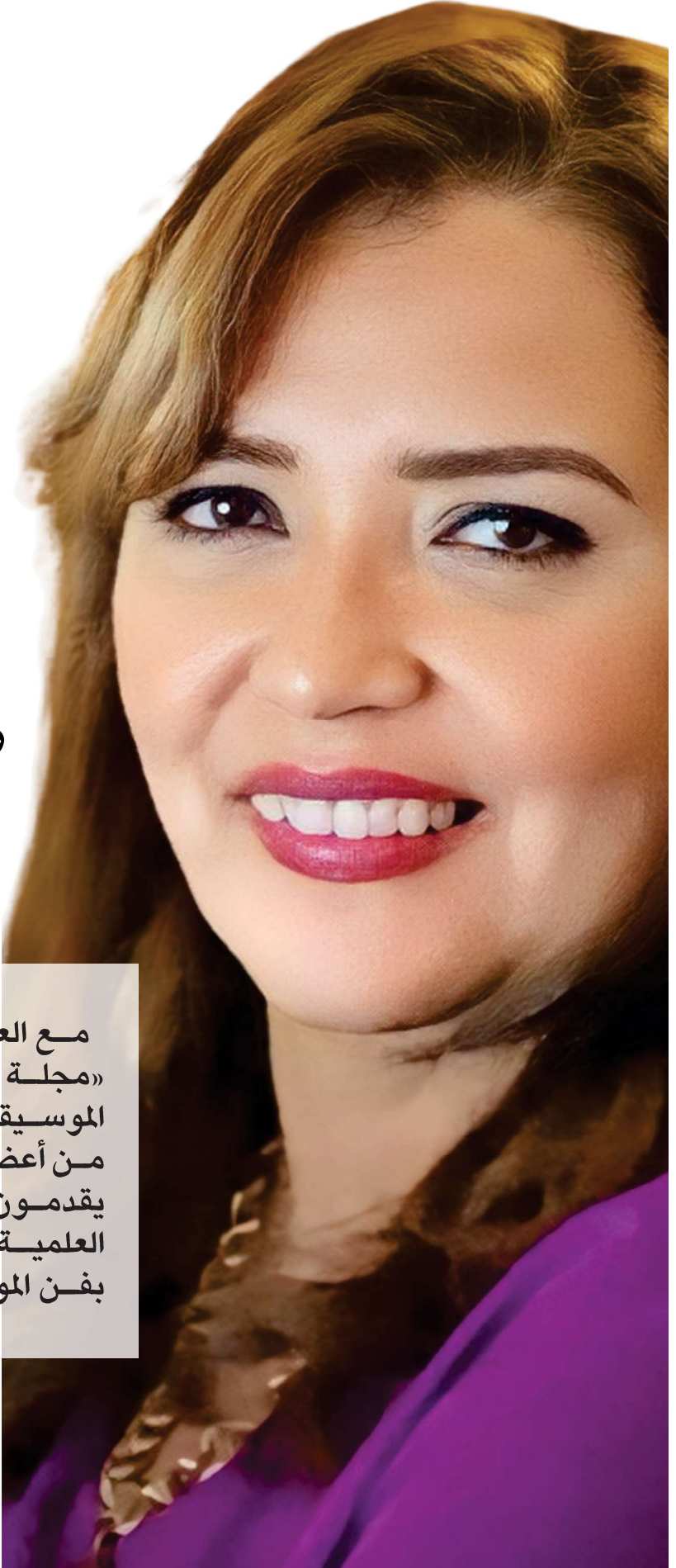
أ.م.د. / إيمان محمد أنور
أستاذ مساعد بقسم التأليف والقيادة
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة في أسلوب «شريف محي الدين»
في تلحين الأغنية الفنية
«أيدوم النهر» نموذجاً

د. / سارة عبد السلام موسى
دكتور في قسم علوم الموسيقى
المعهد العالي للموسيقى العربية





أ.د غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

ويتجدد اللقاء

مع العدد الجديد لمجلتنا الغراء الرصينة
«مجلة الفن المعاصر» في عدد خاص عن
الموسيقى والتذوق الموسيقي، بقلم مجموعة
من أعضاء هيئة التدريس والباحثين، الذين
يقدمون مجموعة من الدراسات والأبحاث
العلمية المهمة ترنو جميعها إلى الارتقاء
بفن الموسيقى وتعليمها وتذوقها.

يأتي هذا العدد الجديد متوازيا مع ارتفاع سقف طموحاتنا وتوقعاتنا في سابقنا مع الزمن الذي لم نعد نملك رفاهية ضياعه دون خطوات مسرعة متتدة لتحقيق جودة التعليم الإبداعي الفريد وغير المسبوق، على المستوى المحلي أو الإقليمي، بل ينافس على المستوى الدولي، حيث تمضي الأكاديمية قدما بفضل سواعد أبنائها للقيام بدورها المنوط بها في خدمة المجتمع، وخدمة الإنسان داخل وخارج حدود الوطن.

تعد «الفن المعاصر» بمثابة حلقة مهمة في هذه الرحلة الشائقة التي نقوم بها نحو الجودة في أرقى مراتبها، حيث من المزمع دخول المجلة في إطار النشر الإلكتروني الذي سيتيحها بشكل واسع النطاق يمكن أن يحتضن الأبحاث العلمية من كافة أرجاء المعمورة، وبكافة لغات العالم سعيا إلى تصنيف المجلة للنشر الدولي، خطوة سوف تتحقق في القريب العاجل مع إطلاق الموقع الإلكتروني للأكاديمية والتي ستشغل فيه المجلة حيزها الملائم.

إن حضور أكاديمية الفنون كمؤسسة تعليمية إبداعية وسط السياق الثقافي العالمي يتفق مع ما تطمح إليه القيادة السياسية متمثلة في رؤى فخامة الرئيس / عبد الفتاح السيسي رئيس الجمهورية للعبور بوطننا الغالي إلى آفاق أرحب تتجاوز كل المعوقات التي تعترض الطريق إلى عصر تنويري جديد لتعود مصر إلى سابق عهدها في مقدمة ثقافات العالم.

أ.د. مدحت الكاشف
مدير التحرير

غواص في بحر النغم

يعد البرنامج الإذاعي (غواص في بحر النغم) للموسيقيار الكبير عمار الشريعي بمثابة المدرسة التي تعلمنا فيها كيفية تذوق الموسيقى والاستمتاع بها عبر تحليلات مشوقة ومبهرة لموسيقانا الشرقية والعربية، فلم يكتف عمار الشريعي وهو علامة مهمة في تاريخنا الموسيقي من كونه مبدعا قدم مئات المؤلفات والألحان عبر مشوار طويل، بل نجده قدم لنا تراثا إبداعيا موازيا في برنامج ذائع الصيت «غواص في بحر النغم»، الذي كان يصحبنا فيه للغوص في أعماق أجمل الموسيقى العربية والأغاني الطربية لعلامات الموسيقى والغناء، لنتمكن بفضل تحليلاته من تذوق وفهم دلالات المعاني وراء الجملة الموسيقية أو اللحنية، الأمر الذي

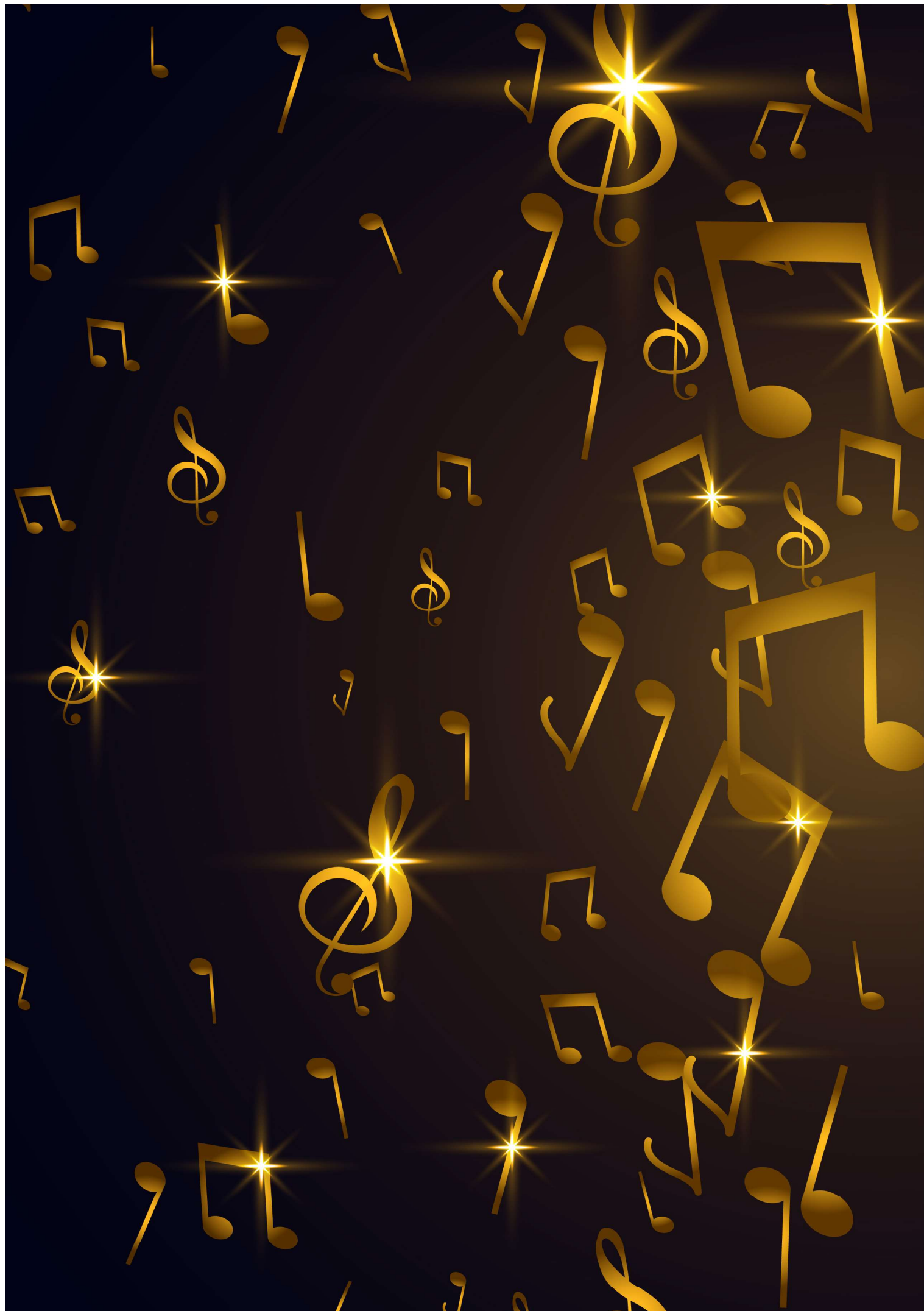


كانت تزداد معه متعتنا السمعية والتذوقية، مما كان له عظيم الأثر في حياتنا اليومية وعلاقتنا بفن الموسيقى والغناء في فترات تاريخية كاد يختفي أثرها فينا بفعل تردي الذوق العام من جراء انتشار فنون موسيقية، أقل ما يقال عنها إنها انعكاس لحالة تردّ عامة أملت بحياتنا اليومية، ولم نجد الفرص الملائمة للاستمتاع بفن الموسيقى الذي قلت ممارسته واقتصر على بضع حفلات يكلف الحضور إليها ثمنا باهظا. وفي المقابل بدأت الموسيقى الرديئة تطاردنا في كل مناحي الحياة في عالمنا الواقعي وحتى في واقعنا الافتراضي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي التي نعيش معها وقتا ليس بقليل كل يوم، مما أصاب ذائقتنا الموسيقية بالعطن، وهو ما أثر على ممارساتنا حتى لحياتنا اليومية.

وفي هذا العدد من مجلة الفن المعاصر، نقدم مجموعة من الدراسات والأبحاث التي تعيد لنا الكيفية التي يمكن بها تعلم الموسيقى وتذوقها على أسس علمية.

حيث تكمن ضرورة تذوق الموسيقى في كونها تعيننا للتعرف على مواطن الجمال في أرواحنا، وترويض حواسنا التي خلقها الله فينا قائمة على الوحدة والتناغم بين مجموعة المشاعر المختلفة لتلك الحواس، فتذوق طعم جميل أو سماع صوت جميل يثير لدينا مشاعر جميلة، والعكس صحيح بطبيعة الحال، ونحن في الموسيقى لا نستخدم فقط حاسة السمع، بل إننا نستخدم دون مبالغة الحواس الخمس جميعها. وبفعل الموسيقى نللم شتات أرواحنا ونبعث فيها كل المعاني السامية للحب والخير والجمال. فالموسيقى تقوم بتنقية النفس من عللها، وترفع من شفافيتها وتزيد من بهجتها، وتمنحها طاقة إيجابية لمواجهة تعقيدات الحياة اليومية. وعليه، يمكن القول بأن التذوق الجمالي للموسيقى هو ذلك الإحساس الذي يصاحب سياقها الإبداعي الذي ولدت فيه، مع الوضع في الاعتبار أن تذوق الموسيقى لا ينهض على قواعد ثابتة يمكن سحبها على كل أفراد المجتمع، ولكنه يعتمد على مجموعة من القيم الموضوعية المتغيرة التي تختلف من شخص لآخر بناء على تلقيه للعمل الإبداعي الموسيقي وانطباعه الخاص جدا. وعلى جانب آخر، فإن التذوق الجمعي للموسيقى يساعد على توحيد الشعور الجمعي في مواجهة الفنون الموسيقية الرديئة التي فرضت نفسها في الآونة الأخيرة.

إن هذا العدد يحتوي على مجموعة من الدراسات والأبحاث التي قام بإجرائها عدد من أساتذة الفن الموسيقي بالأكاديمية، تعرضت معظمها بالتحليل الشائق لموسيقىات شهيرة، وألحان ترسخت في نفوسنا ولا تزال نغماتها تتجلى في آذاننا من فرط عذوبتها وأصالتها، مثل أعمال عمر خيرت وعطية شرارة وبليل حمدي وشريف محيي الدين وغيرهم، إلى جانب تحليل أشهر الأغاني للمطربة الكبيرة فيروز، وشادية وغيرهما، فضلا عن ذلك فإن هذه الدراسات تطرح أساليب علمية للعزف على بعض الآلات الموسيقية، وبقدر استفادة الدارسين من نتائج تلك الدراسات فإنها أيضا تفيد القارئ العادي الذي يبحث لذائقة عن مناهج تعينه على تذوق الموسيقى.



الهارمونية في بعض أعمال عطية شرارة الآلية

أ.م.د. / إيمان محمد أنور
أستاذ مساعد بقسم التأليف والقيادة
المعهد العالي للموسيقى العربية



تشكل نسيج الموسيقى عبر التاريخ سواء
الموسيقى الغنائية أو الآلية من ثلاثة أنواع
بدأ بالنسيج المونوفوني (لحن واحد)، ثم
النسيج البوليفوني (عدة ألحان أفقية)، ثم
النسيج الهوموفوني (لحن تصاحبه تآلفات
هارمونية).



مقدمة

تَشكّل نسيج الموسيقى عبر التاريخ سواء الموسيقى الغنائية أو الآلية من ثلاثة أنواع بدأ بالنسيج المونوفوني (لحن واحد)، ثم النسيج البوليفوني (عدة ألحان أفقية)، ثم النسيج الهوموفوني (لحن تصاحبه تآلفات هارمونية).

ويمكن تشبيه المؤلف بالناسج الذي ينسج قطعة من القماش بأشكال متنوعة تعبر عن شخصيته في استخدام الألوان والأشكال من هذه الأنسجة الثلاث التي هي خيوط البناء الموسيقي (أي المؤلفات). ولكل من النسيج الأفقي (البوليفوني) والنسيج الرأسي (الهوموفوني) أنواع وأشكال متعددة ومتنوعة تنوعت وتعددت من مراحل تطورها التاريخي، لذلك يمكن تتبع نماء الأساليب في العصور المختلفة،

بينما لا يمكن معرفة بدايتها الموسيقية⁽¹⁾، إن المتتبع لتاريخ التأليف الموسيقي في مصر يجد أن مؤلفات الموسيقى العربية المصرية، وخاصة الغنائية في أشكالها المتعددة وأيضا الآلية أغلبها كان في النسيج المونوفوني، وذلك من بدايات القرن العشرين حتى مؤتمر الموسيقى العربية الأول في عام 1932م، حيث تكونت فيه عدة لجان منها لجنة التأليف الموسيقي التي حددت أشكال التأليف الغنائي والتأليف الآلي للموسيقى العربية بشكل عام، وفي مصر بشكل خاص.

لقد ظلت هذه الأشكال من التأليف (الغنائي أو الآلي البحت) تصاغ في النسيج المونوفوني، على الرغم من أن علماء العرب بدءا من أبو يوسف يعقوب بن إسحق الكندي-القرن التاسع الميلادي تقريبا 260هـ- حتى محمد بن عبد الحميد اللاذقي-القرن الخامس عشر تقريبا 900هـ- قد وضعوا نظريات علم التصويت وعرفوه بمصطلح (فن الاصطحاب أو اتفاقات النغم).

1 - P.A. Scholes: The Concise Oxford Dictionary of Music, 5th Ed., Then Owen Ward, Oxford. Un. Press, London, 1964, P. 187.

ومن ثم فإن الموسيقى العربية عرفت تأليف الموسيقى (خاصة الآلية) بالأسلوب المونوفوني والبوليفوني والهوموفوني.

إذن يمكننا القول بأن الموسيقى العربية تطورت في مراحل التاريخ منتهجة كلا من النسيج المونوفوني ثم البوليفوني، مثلها مثل الموسيقى الغربية، ولكن جاءت مرحلة من مراحل التاريخ توازى فيها النسيج البوليفوني والهوموفوني لفترة استغرقت ثلاثة أو أربعة قرون تقريبا، ثم ظهرت محاولات وأعمال عديدة كتب فيها عدد من الرواد أعمالهم الموسيقية على أسس اتفاقات النغم التي وضعها العلماء الأقدمون في كتاباتهم الأوركسترالية، وكان ذلك في أوائل أربعينيات القرن العشرين تقريبا وهو ما يؤكد رأي بول هندميث Paul Hindemith في مناقشات ومقترحات لجان ومؤتمر الموسيقى العربية في عام 1932م حيث يقول:

”إن المؤلف الذي سيظهر في المستقبل هو الذي سيرسم

لنا الطريق الذي تسير فيه الموسيقى في تطورها المستقبلية“⁽²⁾

كان للحركة القومية في الموسيقى العالمية التي برزت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر أثرها وصداها على موسيقى الشرق، وظهرت ردود أفعال تجاه المؤثرات الموسيقية الغربية من هذه المؤثرات الموقف المتوازي، الذي أحسن تقييم العناصر البناءة لتحقيق اندماج عضوي بين العالمين الموسيقيين الشرقي والغربي، وقد تفاوتت حدة كل من هذه المواقف من بلد إلى آخر ولكنها جميعا حاضرة في أغلب شعوب الشرق بما فيها مصر، حيث عكست حيرة الشرق

واضطراب علاقته بماضيه وتراثه وحاضره الموسيقي فضلا عن المستقبل⁽³⁾. وفي هذا الاتجاه أخذت مدارس التأليف الموسيقي القومي في الشرق تتحسس طريقها نحو تطوير عضوي رشيد يستلهم من جوهر التراث مادة لموسيقى تستخدم أساليب غربية فنية جادة للتوصل للتعبير المبتكر عن مضامين شرقية متطورة ليأخذ طريقا سويا نحو التجديد والتطوير العضوي الأمثل بما يحفظ له هويته وشخصيته⁽⁴⁾.

وبهذا الفكر ظهرت في مصر منذ أوائل أربعينيات القرن العشرين موسيقى قومية تستعين بأساليب الغرب الفنية في التعبير عن مضامين شرقية واضحة الهوية⁽⁵⁾، فظهرت بوادر ما يمكن تسميته بحركة قومية في التأليف الموسيقي في مؤلفات ثلاثة من الرواد الأوائل الذين يمثلون الجيل الأول هم حسن رشيد- يوسف جريس- أبو بكر خيرت. وقد درس هؤلاء الثلاثة العزف على الآلات الموسيقية على يد أساتذة أوروبيين بالقاهرة، إلى جانب تخصصاتهم الأخرى (غير الموسيقية) اثنان منهم درسا التأليف الموسيقي في بعض البلاد الأوروبية، فقد كتبوا مؤلفاتهم على تنوع أشكالها في صيغ وقوالب الموسيقى العربية، ولكن أغلبها اصطبغ بالصبغة المصرية وتناولوا الألحان الشعبية المصرية في مؤلفاتهم الأوركسترالية.

أما الجيل الثاني من المدرسة القومية المصرية، فقد شمل عددا أكبر من المؤلفين الموسيقيين، لعل أبرزهم هو عطية شرارة (1923م- 2014م) حيث تميز عن أقرانه باستخدامه لمقامات الموسيقى الشرقية المصرية ذات الثلاثة أرباع البعد في كتاباته الأوركسترالية، وأيضا تطرق لجميع أشكال التأليف الشرقي والغربي الغنائي والآلي

2 - كتاب مؤتمر الموسيقى العربية: وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1933م، ص 442.

3 - سمحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م، ص 270.

4 - المرجع السابق، ص 272، 273.

5 - المرجع السابق، ص 274.

محافظة على الهوية الشرقية في ألحان أعماله الغزيرة وإخراجها في ثوب أوركستري، أو بمصاحبة هارمونية لا تطمس سماتها الشرقية المصرية.

ومن هذا المنطلق ظهرت فكرة هذا البحث في دراسة الأساليب الهارمونية التي كتب بها "عطية شرارة" بعضا من مؤلفاته الآلية (أندلسية).

لذلك يهدف هذا البحث: إلى معرفة الهارمونيّات المصاحبة لبعض أعمال "عطية شرارة" الآلية (أندلسية)، والتي كتبها لبعض الآلات الوترية بمصاحبة آلة البيانو، وفي بعض مقامات الموسيقى الشرقية ذات الثلاثة أرباع البعد، وحافظ في هذه المؤلفات على سمات الموسيقى الشرقية المصرية.

تظهر أهمية البحث في: رده على بعض الآراء التي تقول إن استخدام المصاحبة الهارمونية (وعلى وجه الخصوص من آلة البيانو) لمؤلفات الموسيقى الشرقية المصرية لا تتناسب وسماتها المتفردة، وهناك رأي آخر يقول إن المصاحبة الكنترابنطية فقط هي التي تتوافق وسمات الموسيقى الشرقية المصرية، حيث إنهما موسيقى غنائية في المقام الأول سواء كانت المؤلفات غنائية أو آلية.

لقد وجدت الباحثة أن "عطية شرارة" قد قام بكتابة خمس كونشيرات للآلة المنفردة مع الأوركسترا؛ فقد كتب كونشيرتو للعود، الناي، القانون والكمان، اثنان للتشيللو، ثم أعاد صياغة البعض منها للآلة المنفردة بمصاحبة البيانو.

ولتحقيق هدف هذا البحث كان الاختيار محددًا في الثنائيات (الآلة المنفردة مع آلة البيانو).

فكانت عينة البحث: ثنائية للتشيللو والبيانو (أندلسية)، وقد بني اختيار العينة على أن الثنائيات (آلة منفردة بمصاحبة البيانو)، ويبرز دور المصاحبة الهارمونية

آلة البيانو، وبوجه خاص إذا ما بنيت المؤلفات في أحد المقامات الشرقية المصرية، وبهذا يمكن تحقيق هدف البحث الأساسي.

لذلك ينتهج هذا البحث: المنهج الوصفي-دراسات مسحية- تحليل محتوى. وللوصول إلى النتائج التي تحقق أهداف البحث لا بد لنا من معرفة الأساليب الهارمونية التي استخدمت في (عينة البحث)، وحافظت على هوية المقامات الشرقية المصرية التي ألفت منها هذه العينة وأيضًا حافظت هذه المصاحبة على سمات الموسيقى الشرقية المصرية الآلية.

لذلك يضع البحث أسئلة:

1 - ما هي الأساليب الهارمونية التي استخدمت في المصاحبة لبعض مؤلفات "عطية شرارة" الآلية (عينة البحث)؟

2 - هل المصاحبة الهارمونية من آلة البيانو حافظت على هوية وسمات الموسيقى الشرقية المصرية التي كتبت في بعض مؤلفات "عطية شرارة" الآلية (عينة البحث)؟

التزم البحث في حدوده: بالمؤلفات الموسيقية الآلية في بعض أعمال "عطية شرارة" الآلية خاصة في الثنائيات (*) (آلة منفردة بمصاحبة آلة البيانو).

لذلك استخدم البحث الأدوات الآتية:

1 - المدونات الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث).

2 - التسجيلات الصوتية (CD/DVD) الخاصة بـ (عينة البحث).

ويمكن للباحثة تقسيم هذا البحث إلى فصلين:

الأول: الإطار النظري وشمل:

- المبحث الأول: دراسة عن تطور الهارمونية.

- المبحث الثاني: عطية شرارة (1923م-2014م) حياته ورحلاته الفنية.

الثاني: الدراسة التحليلية:

1 - عناصر التحليل التي ارتكز عليها هذا البحث.

2 - الدراسة التحليلية لـ (عينة البحث).

- نتائج البحث واستنتاجاته.

الفصل الأول: (الإطار النظري)

- المبحث الأول: دراسة عن تطور الهارمونية:

مقدمة: لقد عرفت المراجع العلمية الهارموني Harmony كمصطلح على أنه البناء الرأسي أو العمودي للمؤلفات الموسيقية، أي أنه المختلف أو المغاير للكونترابنط المتمثل في البناء اللحني الأفقي للمؤلفات. سيطرت قواعد أو مبادئ الهارموني وسادت في القرن الثامن والتاسع عشر تحت مفهوم التحليل الهارموني. وبناءً على هذا التعريف يمكن لنا معرفته تاريخياً⁽⁶⁾.

أولاً: لقد أدرك الهارموني، وإلى حد كبير متأخراً عن الكونترابنط، على الرغم من أن المراحل الأولى للكونترابنط (القرن التاسع: الثاني عشر) أوضحت أن مسافات (موسيقية راسية) محددة سُمعت متوافقة معاً (متزامنة)، ومسافات أخرى (غير متوافقة) وكلاهما نشأت بوضعها نتيجة طبيعية ضرورية لنماء الكونترابنط، وهذا النماء سيصل بنا إلى الهارموني الذي هو محصلة طبيعية لنماء الكونترابنط، واستمر ذلك حتى منتصف القرن السادس عشر.

فقد بدأ الموسيقيون التفكير في الهارمونية كمواد أو أدوات أولية موسيقية للبناء، ولم يكن هذا إلا مع بداية القرن الثامن عشر، حيث أدرك رامو Rameau 1722م - فوكس Fox 1725م ومصلحون آخرون أن هذه المسافات الراسية (الهارموني)

هي العناصر الأولية للبنية أو التكوينات الموسيقية. هذا الإدراك المتأني لفت النظر إلى دراسة شاملة وواسعة لاستخدام تواليات التآلفات في مختلف الفترات منذ تاريخ الموسيقى المبكر، وخاصةً في رؤية القرن السابع عشر التطبيقية للباص المرقوم أو الباص المستمر Thorough Bass الذي هو جوهر أساسي للهارمونية.

إن التعرف على عناصر بناء الهارمونية يعتمد على مفهوم آخر لم يُعرف إلا بعد عام 1650م ألا وهو التونالية Tonality التي حلت محل الأسلوب البوليفوني وأعطت إمكانية فهم أو إدراك المقطوعة الموسيقية، من وجهة النظر الهارمونية، حينما تكون التونالية (المقامية) راسخة ومستقرة، فإن أهمية العلاقات بين التآلفات يمكن بناؤها على مختلف درجات السلم أو المقام الموسيقي، من حيث علاقتها بالدرجة المركزية للسلم (أي أساس السلم أو المقام)، ومنطقياً يمكن إجراء تحول من السلم الأساسي إلى سلم آخر (قريب) والرجوع إلى السلم الأساسي⁽⁷⁾.

عند إدراك وفهم كينونة التآلفات يُسهل التوسع في التآلفات وانقلاباتها ولما هو أكبر حتى الوصول إلى التآلفات بالسابعة (التآلف الرباعي) والتآلف بالتاسعة. إن الحاجة إلى التلوين أعطت إمكانية رفع أو خفض بعض درجات التآلفات دون فقد وحدتها وهويتها، وأيضاً علاقتها بالدرجة الأولى (الأساسية).

منذ مطلع القرن الثامن عشر اعتمد جمال الخطوط اللحنية بشكل كبير على ترتيب الهارمونية المصاحبة لهذه الألحان، ولكن أصل أو منشأ المفهوم المطلق للتونالية يمكن أن يُضعف محتواها، وفي الوقت نفسه مع تزايد وجرة التحويلات إلى مقامات

6 - Will Apel: Harvard Dictionary of Music, 2nd Ed. Heinemann Educational Book, Ltd, London, 1976, P. 371, 372.

(*) لقد ألف «عطية شرارة» ثمانين ثنائيات (من عام 1974م: 1991م) ستذكر بالتفصيل في المبحث الثاني من الإطار النظري.

7 - Will Apel: Harvard Dictionary of Music, Ibid, P. 371, 372.

أو سلالمة عديدة متنوعة في أعمال المؤلفين أضعف قوة التونالية المفردة، ويضاف إلى ذلك اتجاه مؤلفي القرن التاسع عشر المتزايد إلى إدماج المقامين الكبير والصغير باستخدام نموذج واحد من التألفات في كلا المقامين في مؤلفاتهم (مثال ذلك المؤلف شوبرت Schubert)، ولم يكن الإحساس بالتونالية واضحاً في مؤلفات ليست Liszt - فاجنر Wagner مثلما كان واضحاً في مؤلفات مؤلفي القرن الثامن عشر.

فقد أضعفت الهارمونيّات التي استخدمها المؤلفون القوميون في أواخر القرن التاسع عشر في الألحان الشعبية التونالية الكلاسيكية (مثال: دوفر جاك Duffer Jack وموسورسكي Mussorgsky). ومنطقيّاً وللكتابات المتعاقبة التي أوجدت تألفات متجاوزة (متوازية) على عدد كبير من درجات السلم في مؤلفات ديبوسي Debussy قادت الألحان إلى الرجوع إلى اتباع فترة المقامات الكنسية.

إن بعض مؤلفي القرن العشرين تخلّى عن المقامية كلياً، ثم اعتمد مرة ثانية على ضم أو ربط خطوط الألحان لكي تُبنى هارمونيّاتهم (لا مقامية شونبرج Schonberg)، بينما أرجع آخرون الثالثات على أنها أساساً للتألف الذي يجب أن تبدأ به العبارات وتنتهي، كما سمح لتنوع أو تغير علاقات النغمات لتُبنى الهارمونيّات من خلال العبارات، ومن خلال ذلك ترتب منطقيّاً ما يتعلق بتزايد ونقصان التنافر حسب ما تتكون العبارة، وهذا الترتيب أو النظام سمي بالتموج الهارموني Harmonic Flucration ومثاله في مؤلفات بول هندميث.

ثانياً: نظراً لأهمية التألف فإنه يمكن تقسيم الموسيقى الهارمونية إلى ثلاث فترات أساسية؛ الفترة الرئيسية التي سيطرت عليها الثالثات (فترة الهارموني الثلاثي من عام 1450م: 1900م) في الجزء الأول منها،

التي تعتبر الإعداد لهارموني الثالثات (وهي الفترة من عام 900م: 1450م)، تلي ذلك فترة المعالجة الكاملة والبحث عن علاقات جديدة بين التألفات (فترة ما بعد الهارموني الثلاثي عام 1900م).

الفترة من (900م - 1450م):

1 - 900م: 1050م: فترة الإعداد للهارموني الثلاثي Preparation Harmony استخدم فيها الرابعات، الخامسات المتوازية، اليونيسون، الثانيّات، الثالثات في بداية ونهاية العبارات، وهي فترة أورجانوم الخامسات المتوازية (الأرجانوم المتقارب).

2 - 1050م: 1200م: استخدم فيها اليونيسون، الأوكتاف، الخامسات، الرابعات كأساس للتوافقات للكتابة لخطين بحركة عكسية ومتوازية تتخللها الثانيّات، الثالثات، السابعات، وأحياناً السادسات (الأورجانوم الحر، الأورجانوم العكسي).

3 - 1200م: 1300م: استخدم فيها الثالثات المفتوحة 5 - 8 - 1 متضمنة أيضاً الخامسات الناقصة، فذلك هو أساس التوافقات للكتابة لثلاثة أصوات باستخدام التألف الكامل (الأولى - الثالثة - الخامسة) وفي الأوضاع الضعيفة، وأحياناً يستخدم التنافر مثل 5 - 4 أو 7 - 4 - 1 والثانيّات المتباعدة التي سمح بها كنغمات مرورية (مثالها في الموتيت 1250).

4 - 1300م - 1450م: استمر استخدام الثالثات المفتوحة المتتابعة كأساس للهارموني وأصبح التألف الكامل مألوفاً في بداية ونهاية العبارات⁽⁸⁾. وكان الظهور الأول لانقلاب التألف كهارموني منفرد ومتتابع كان في مؤلفات لنديني Landini أو كهارموني سائد أو مسيطر في مؤلفات دوفاي Dufay - بنشويس Binchois.

الأول Neapolitan Sixth وأحيانا ما استخدمت المتواليات الكروماتية⁽⁹⁾.



الفترة من 1750م: 1825م:
1900م: إن هذه الفترة هي فترة هارمونييات الرومانتيكية التي خلت من استغلال النظام الثلاثي للتألفات إلى أقصى الحدود، واستخدمت بشكل واسع وشامل البدائل Alterations الكروماتيكية في تألفات التأخير المحضر Sus. والتأخير غير المحضر Appoggiatura، وذلك في نهاية القرن التاسع عشر. وأيضا التحول الحر Free Modulation في السلم المتباعدة، ومن ثم تحطمت أو تفسخت تدريجيا التونالية، ومن أمثلة ذلك نوكتير رقم 17 لـ شوبان Chopin، وأيضا ترستان لـ فاجنر⁽¹⁰⁾.



ظهرت القفلة بدرجة الحساس قبل الخامسة والأوكتاف ووجد التنافر بين الأعمدة الهارمونية المتوافقة في عدد من الأعمال في أواخر القرن الرابع عشر عند المؤلفين الفرنسيين.

الفترة من (1450م: 1900م) الهارموني الثلاثي (Tertian Harmony):

5 - 1450م - 1600م: استخدمت التألفات الكاملة وانقلابها الأول بشكل ضئيل في البداية الأساسية للغة التوافق، وكانت حركة التألفات في وضعها الأساسي بشكل أفضل وفي نموذج متتابع (I , II , III , I , VI) فيما عدا القفلات (I , IV , I , V) التي استخدمت في مؤلفات أوكاجيم Ockeghem وأيضا في مؤلفات بالسترينا Palestrina.

6 - 1600م - 1750م: تزايدت سيطرة التألفات بالسابعة في جميع انقلاباتها في الأجزاء الأربعة، وأيضا تألفات الدرجة (IV , I , V) كتألفات مركزية (تألف، الخامسة، الرابعة)، حيث قاد ذلك تأسيس المقام الكبير والصغير على جميع الدرجات The Well Tempered Clavier, 1722، وظهرت التحويلات المعتدلة بتبديل التألفات مثل تألف السابعة الناقصة Diminished Seventh، والتألف النبوليتاني بالانقلاب

9 - Will Apel: Harvard Dictionary of Music, OP. Cit, P. 272, 373.

10 - Will Apel: Harvard Dictionary of Music, OP. Cit, P. 374.

هذا الأسلوب الذي تغيب فيه الوظيفة الهارمونية، فغالبا ما تكون النتائج في استقرار التونالية المركزية، فيكون تعويض ذلك لمصلحة الكنترابنط، الإيقاع، مساحة أو حيز التألف.

أوجد مصطلح Pandiatonicism تاريخيا تفاعلا أو رد فعل لكل من اللامقامية، البندياتونيزم في مقابل الهارمونية الكروماتية في أواخر القرن التاسع عشر⁽¹¹⁾. وظهر ذلك في الحقيقة في سيرنادة لـ سترافنسكي 1925م، متتالية لـ بولونسكي Polanski في عام 1920م الذي يعرض لسلم دو الكبير بظهور تضاد ملفت يركز على علامات الرفع (#) والخفض (b) في صفحات من مؤلفات رافيل- شونبرج. ظهر هذا الأسلوب بوضوح في العديد من مؤلفات ساتي Satie - ديبوسي التي كتبت في عام 1910م)، وأيضا في بتروشكال- سترافنسكي في عام 1911م. لقد ثبت هذا الأسلوب في عام 1925م تقريبا وأصبح مصاحبا وملازما لحركة الكلاسيكية الحديثة⁽¹²⁾.

- المبحث الثاني: عطية شرارة (1923م- 2014م) حياته ورحلته الفنية:

ولد عطية حسن شرارة في الخامس من نوفمبر عام 1923م بحي الجمالية ببيت القاضي. وكان والده يعمل بتجارة الفاكهة بجمرك الإسكندرية، ثم انتقل إلى القاهرة واستمر في العمل نفسه، وهو أخ لسبعة أشقاء⁽¹³⁾، بدأ دراسته في المرحلة الابتدائية بمدرسة النحاسين الابتدائية الأميرية، وكانت هذه المدرسة لا يدخلها إلا الطبقة المتوسطة ماديا، وأمضى بها أربع سنوات وهي فترة المرحلة الابتدائية في ذلك الوقت، ثم انتقلت أسرته إلى حي شبرا، حيث التحق بمدرسة



ثالثا فترة (1900م): هذه الفترة انتهت فيها النظام الهارموني بشكل متعمد باستخدام التألفات المتوازية (مثال ذلك في مؤلفات ديبوسي)، وأيضا التألفات المبنية على الرابعات (مثالها في مؤلفات سكرابين Scarabeen)، حيث قاد ذلك إلى التخلي كليا عن القيود الهارمونية، مما أدى إلى الوصول إلى اللامقامية Atonality، وذلك في مؤلفات شونبرج في عام 1910م)، وأدى ذلك إلى فترة غير محددة أنتجت عددا من الممارسات والتطبيقات الجديدة التي أدت إلى أنواع من الكنترابنطية المألوفة مثل:

الازدواج التونالي (Bitonality): إن تكنيك الاثنى عشرية أو ما يعرف باسم Pandiatonicism، وهو مصطلح ابتكره المؤلف سلونيمسكي Slonimsky ليصف أهم تكنيك لموسيقى القرن العشرين المبني على السلم الدياتوني، بدلا من السلم الكروماتي كأساس تونالي دون حدود للهارمونية التقليدية، ومثاله لمصاحب كونشيرتو البيانو لـ سترافنسكي Stravinsky الذي يوضح

11 - Will Apel: Harvard Dictionary of Music, OP. Cit, P. 274.

12 - Will Apel: Harvard Dictionary of Music, OP. Cit, P. 274.

13 - مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

شبرا الثانوية، ولكنه لم يستمر بها، فبدأت تبرز ميوله الفنية وكان ذلك بين عامي 1936م - 1937م⁽³⁾.

دراسته الموسيقية:

كانت ميول عطية شرارة الفنية بارزة منذ طفولته، وكان أحد أقاربه ويدعى عبد الوهاب مكى عازفا هاويا على آلة العود قد لاحظ هذه الميول الموسيقية، فاقترح على والده إلحاقه بمعهد الموسيقى لكنه رفض في بادئ الأمر، ثم تمت الموافقة فالتحق بمعهد فؤاد الأول للموسيقى في عام 1941م، ودرس العزف على آلة الكمان على يد أستاذ الفيولينة الأرمني الأصل أرمناك، الذي درس على يديه كبار عازفي آلة الكمان المصريين أمثال أنور منسي- يسري قطر⁽¹⁵⁾.

كما درس الهارموني والنظريات لمدة عامين على يد الأستاذ اليوناني كوستاكي، ودرس علم الآلات لمدة عام على يد محمود عبد الرحمن، ودرس أيضا تاريخ الموسيقى على يد محمود أحمد الحفني، كما درس الموسيقى العربية متمثلة في غناء الأدوار والموشحات على يد الشيخ درويش الحريري⁽¹⁶⁾.

كذلك درس آلة العود بشكل عابر ليتعرف على إمكانياتها وقد أظهر عطية شرارة تقدما سريعا في تعلم العزف على آلة الكمان حتى إنه كان ضمن من شاركوا في الحفل الرسمي الذي أقيم بمناسبة زواج شاه إيران من الأميرة فوزية⁽¹⁷⁾.

وعندما وصل إلى السنة النهائية في المعهد في عام 1944م، وكان عمره واحد وعشرين عاما، استمع إليه الأستاذ محمد

عبد الوهاب مصادفةً أثناء تدريبه على آلة الكمان من كتاب كروزر (وهي تمارين ذات لحن جميل)، أرسل عبد الوهاب لطلبه في البروفات وطلب منه عزف بعضا من هذه التمارين، وكانت إحداها هي اللازمة المميزة لأغنية (حكيم عيون) والتي غناها عبد الوهاب في فيلم رصاص في القلب، وأنهى عطية شرارة دراسته في معهد الموسيقى العربية في عام 1948م⁽¹⁸⁾.

عمل عطية شرارة في المجال الموسيقي:

بدأ عمل عطية شرارة الفعلي في المجال الموسيقي عندما سافر أحمد الحفناوي العازف الأول في فرقة أم كلثوم، وأصبح مكانه فارغا فعرض محمد القصبجي على السيدة أم كلثوم اسم عطية شرارة فأرسلت في طلبه، حيث استفاد في تلك الفترة من أسلوب ملحني أغاني أم كلثوم أمثال ”زكريا أحمد- رياض السنباطي- محمد القصبجي“⁽¹⁹⁾.

وبعد تخرجه في المعهد انهالت عليه العروض للعمل مع كبار الملحنين في مصر، وفي تلك الفترة ألف أول أعماله وهي (فانتازي شرقي) لتقدمها فرقة الموسيقى العربية، وعندما سمعها زملاؤه الموسيقيون أعجبوا بها وشجعوه على الاستمرار في التأليف الموسيقي بشكل مدروس⁽²⁰⁾. وفي عام 1950م أتاحت له فرصة التعرف على الموسيقى السيمفونية العالمية، وذلك من خلال مكتبة صديقه عازف الكلارنيت ميشيل يوسف، وكانت نقطة تحول في تفكير عطية شرارة، حيث قرر أن يكتب موسيقى شرقية مستخدما الأسلوب الغربي في التأليف في محاولة لوضع الموسيقى

14 - زين نصار: عطية شرارة وجائزة الدولة التشجيعية، مجلة الفنون، العدد 25، القاهرة، 1985م، ص 10.

15 - مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

16 - حنان أبو المجد: سلسلة التعريف بالمؤلفين المصريين، المجموعة المصرية للأنشطة الموسيقية، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت، ص 6، 7.

17 - زين نصار: عطية شرارة وجائزة الدولة التشجيعية، مرجع سابق، ص 10.

18 - حنان أبو المجد: مرجع سابق، ص 7.

19 - مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

20 - زين نصار: اتجاهات في الموسيقى المعاصرة، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، 1996م، ص 30.

الشرقية في إطار عالمي، ولتحقيق هذه الرغبة بدأ في عام 1953م دراسة الكنترا بـنـط والنظريات الموسيقية دراسة خاصة لمدة عامين على يد الأستاذ الإيطالي ميناتو، كما درس القيادة والتوزيع الأوركسترا لـمدة عام على يد عازف الفيو لينة الإيطالي إيزائيا، وجاء تكوين أوركسترا الإذاعة المصرية فرصة كبيرة ليحقق شرارة رغبته في كتابة موسيقى أوركسترالية، وكتب عددا من المقطوعات القصيرة مثل (النظرة الأولى) للفيولينة والأوركسترا للإذاعة، إلى جانب نشاطه كمؤلف موسيقي، وكان عازفا أول للكمـان في فرق موسيقى الإذاعة، ثم عين قائدا لها.

وبعد أن عمل فترة من الوقت كعازف في الفرق المختلفة كون شرارة فرقته الخاصة للموسيقى الشرقية (تخت) في عام 1954م، لعزف أعماله الشرقية ومصاحبة مشاهير الفنانين المصريين العرب⁽²¹⁾، وفي عام 1980م كون فرقة أخرى عرفت باسم "سداسي شرارة".

وفي عام 1982م، أنشأ الفرقة القومية للموسيقى العربية، ولكنها لم تستمر طويلا، وفي العام نفسه تولى قيادة فرقة "رضا" للفنون الشعبية وحتى عام 1989م شارك خلال هذه المدة في رحلات الفرقة لدول العالم المختلفة⁽²²⁾.

نبذة عن فرقة "سداسي شرارة":

تعتبر من أبرز الفرق الموسيقية لأنها تقدم الموسيقى العربية التقليدية إلى جانب الموسيقى العربية الحديثة، تتكون من ستة أفراد يستطيع كل فرد أن يؤدي أداء منفردا بمصاحبة الخمسة الآخرين، ولهذا

تعتبر فرقة عصرية من حيث التكوين، كما أحييت الفرقة العديد من الحفلات في البلاد الأوروبية مثل النمسا، ألمانيا⁽²³⁾.

الجوائز التي حصل عليها "عطية شرارة":

1 - حصل على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي في عام 1983م عن عمله الكونشيرتو الثاني للفيولينة والأوركسترا.

2 - منح شهادة تقدير من وزير الثقافة المصري لقيادته أوركسترا فرقة رضا للفنون الشعبية.

3 - حصل على وسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى في عام 1985م⁽²⁴⁾.

4 - رشح لجائزة القدوة الطيبة من المركز العربي للفنون والمعلومات (ACA) في نوفمبر عام 1993م، وهو أول شخصية موسيقية تستضيفها دار الأوبرا في صالوناتها الثقافية بالمرح الصغير وذلك في يوم 23 / 3 / 1994م.

5 - حصل على جائزة الدولة التقديرية في التأليف الموسيقي في عام 2006م⁽²⁵⁾.

أسلوب "عطية شرارة" الموسيقي:

عطية شرارة له أسلوب خاص، حيث يتميز بصفة عامة بوضوح الطابع الشرقي التقليدي من حيث الألحان الغنائية السلسلة وهي ألحان مقامية مسترسلة يغلب عليها طابع التقاسيم، كما نلاحظ تفضيله في تعامله مع الألحان استخدام التتابع (Sequence)، ويستخدم الكروماتية في ألحانه بغرض التكوين، أما عن الإيقاعات فتتميز بأنها منتظمة، تقسيماتها الداخلية بسيطة

21 - زين نصار: المرجع السابق، ص 30.

22 - حنان أبو المجد: مرجع سابق، ص 5، 7.

23 - مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

24 - عبد الحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م، ص 118.

25 - مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

ويعتمد على الضروب الإيقاعية العربية مثل المصمودي والدارج وغيرهم.

تُظهر أعماله حرصه على استخدام القواعد التقليدية للهارموني فهو لم يستخدم الهارموني المعاصر أو المتنافر، لأنه يفضل أن يكون الهارموني غنائي يدعم الألحان الغنائية التي تميز أسلوبه، إلى جانب أن هدفه هو إسعاد المستمع، وفي رأيه الشخصي (في حديث مع الباحثة) أنه لا يعتقد أن المتلقي يحب سماع التنافر.

كما تحتوي أعماله على أجزاء من الألحان الشعبية المصرية مثل لحن (يا نخلتين في العلاي) في (كونشيرتو الفيلولينة والأوركسترا)، ولحن (أيوب المصري) في (كونشيرتو العود).

وتغلب على مؤلفاته للأوركسترا استخدامه لصيغة الكونشيرتو، وقد يرجع لكونه عازفاً للفيلولينة في الأساس، حيث تسيطر عليه شخصية وروح الصوليست، وفي هذه الأعمال نلاحظ حرصه في استخدام آلات شرقية صميمة مع الأوركسترا مثل كونشيرتو الناي، كونشيرتو العود، وهذه المؤلفات صاغها في مقامات عربية مثل مقام الحجازكار والراست وغيرها⁽²⁶⁾.

مما سبق، يتضح قيمة عطية شرارة كمؤلف موسيقي مصري معاصر له بصمته المتميزة، وأسلوبه الواضح في الموسيقى المصرية العربية المعاصرة.

وفاته: توفي عطية شرارة في يوم 15 يونيو في عام 2014م عن عمر يناهز 91 عاماً.

تصنيف لأعمال "عطية شرارة":

يعتبر عطية شرارة مؤلف غزير الإنتاج، ولقد ألف العديد من القوالب الآلية والأشكال الغنائية العربية، كما تناول أشكال التأليف الغربي ولكن بالروح المصرية والعربية، وستعرض الباحثة تصنيف لمؤلفات عطية شرارة بيانها كالتالي:

جدول رقم (1): المؤلفات الآلية لـ «عطية شرارة»⁽²⁷⁾

م	اسم العمل	سنة الإنتاج	القالب
1	فانتازي شرقي	1948	فانتازي
2	الساحر والشيطان	1948	مقطوعة
3	البدوية	1950	مقطوعة
4	ليالي القاهرة	1950	مقطوعة

26 - حنان أبو المجد: مرجع سابق، ص 5.

27 - مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

تابع جدول رقم (1): المؤلفات الآلية لـ «عطية شرارة»⁽²⁸⁾

م	اسم العمل	سنة الإنتاج	ال قالب
5	ليالي النور	1950	مقطوعة
6	الزفة	1950	مقطوعة
7	مناجاة	1950	مقطوعة
8	بهية	1950	مقطوعة
9	ليالي الإسكندرية	1950	مقطوعة
10	يا نخلتين	1951	مقطوعة
11	خولي الجنية	1951	مقطوعة
12	ليلة المولد (شيخ العرب)	1951	مقطوعة
13	رقصة من بلدي	1951	رقصة
14	شاطئ النخيل	1951	مقطوعة
15	سالمة يا سلامة	1951	مقطوعة
16	أوه بطه	1952	مقطوعة
17	سامبا شرارة	1952	سامبا
18	الوادي الأخضر	1952	مقطوعة
19	بسمه	1952	مقطوعة
20	رقصة السماح	1952	رقصة
21	جبل عرفات	1953	مقطوعة
22	أمل	1953	مقطوعة
23	النظرة الأولى	1953	مقطوعة
24	زين العابدين	1953	مقطوعة
25	فكرة	1954	مقطوعة
26	من قلبي	1954	مقطوعة
27	عروس النيل	1954	مقطوعة
28	أنوار المدينة	1955	مقطوعة
29	أنغام	1955	مقطوعة
30	الإسكندراني	1955	مقطوعة
31	أنغام شرقية	1955	مقطوعة

تابع جدول رقم (1): المؤلفات الآلية لـ «عطية شرارة»⁽²⁹⁾

م	اسم العمل	سنة الإنتاج	القالب
32	فرحة العهد الجديد	1956	مقطوعة
33	عروس البحر	1956	مقطوعة
34	فجر الحرية	1956	مقطوعة
35	عهد النور	1956	مقطوعة
36	شاطئ الغرام	1956	مقطوعة
37	بنت النيل	1956	مقطوعة
38	الموسيقى التصويرية لفيلم (سمارة)	1956	موسيقى تصويرية
39	فيلم إسماعيل يس في الجيش	1956	موسيقى تصويرية
40	فيلم زنوبة	1956	موسيقى تصويرية
41	فيلم إسماعيل يس في البوليس	1956	موسيقى تصويرية
42	كونشيرتو القانون (نور من الشرق)	1957	كونشيرتو
43	الموسيقى التصويرية لفيلم (ابن حميدو)	1957	موسيقى تصويرية
44	فيلم توحة	1958	موسيقى تصويرية
45	فيلم إسماعيل يس (طرزان)	1958	موسيقى تصويرية
46	بلدي يا بلدي	1959	مقطوعة
47	الموسيقى التصويرية لفيلم (عفريت سمارة)	1959	موسيقى تصويرية
48	مقتطفات شرقية	1960	مقطوعة
49	سميحة	1960	مقطوعة
50	المحبوب	1960	مقطوعة
51	جسر الخالدين	1960	مقطوعة
52	ليالي المنصورة	1961	مقطوعة
53	إيمان	1961	مقطوعة
54	القاهرة والناس	1962	مقطوعة
55	ليالي رام الله	1967	مقطوعة
56	كونشيرتو الكمان رقم (1)	1969	كونشيرتو
57	كونشيرتو الكمان رقم (2)	1970	كونشيرتو

تابع جدول رقم (1): المؤلفات الآلية لـ «عطية شرارة»⁽³⁰⁾

م	اسم العمل	سنة الإنتاج	القالب
58	أنا الشرق	1970	مقطوعة
59	ثنائية (حتى نلتقي) للفيولينة والبيانو	1974	ثنائي
60	ثنائية (ذكريات) للفيولينة والبيانو	1974	ثنائي
61	ثنائية (متابعة عربية) للفيولينة والبيانو	1978	ثنائي
62	لونجا عجم (الفراشة) ” لونجا شرارة	1981	لونجا
63	(سداسية عربية) للوترات والبيانو	1981	سداسية
64	كونشيرتو الناي	1981	كونشيرتو
65	كونشيرتو العود	1982	كونشيرتو
66	كونشيرتو التشيللو	1982	كونشيرتو
67	رقصة فرعونية	1982	رقصة
68	رقصة نوبية	1982	رقصة
69	رقصة صعيدية	1982	رقصة
70	رقصة فلاحية	1982	رقصة
71	سماعي نهاوند	1983	سماعي
72	فانتازي إيقاع ونغم الآلات الإيقاع مع الأوركسترا	1984	فانتازي
73	سماعي كرد	1985	سماعي
74	افتتاحية أنوار	1986	افتتاحية
75	افتتاحية عربية	1987	افتتاحية
76	أنغام عربية	1988	مقطوعة
77	ثنائية للكورنو مع البيانو	1988	ثنائي
78	ثنائية للكلارينيت والبيانو	1988	ثنائي
79	ثنائية للفلوت مع البيانو	1988	ثنائي
80	ثنائية للفيولا والبيانو	1989	ثنائي
81	خماسية وترية	1989	خماسية
82	رقصة إسكندرانية	1991	رقصة
83	ثنائية (أندلسية) للتشيللو والبيانو	1991	ثنائي
84	مسلسل قافلة الزمان	1996	موسيقى تصويرية

سرعة متوسطة (Moderato).

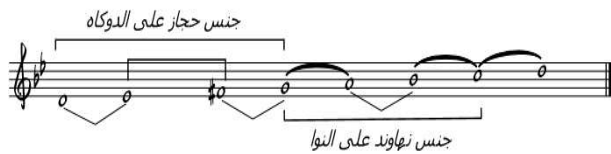
3 - الجزء الثاني: من مازورة (52 : 26).

4 - الجزء الثالث: من مازورة (72 : 53)
(Piu Mosso).

5 - الجزء الرابع: من مازورة (100 : 73)
(Vivo).

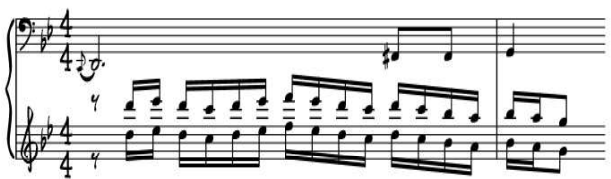
6 - الجزء الخامس: من مازورة (101 : 117).

1- المقدمة: من مازورة (4 : 1) في مقام الحجاز.



السير المقامي: بدأ اللحن في آلة التشيللو بالدرجة الأولى للمقام، مع مصاحبة بنموذج لحني مبني على تدرجات سلمية هابطة وصاعدة في سوبرانو البيانو على بعد أوكتاف.

- من مازورة (1 : 2) استكمل المقدمة بأداء نموذج المصاحبة بأسلوب المحاكاة بالحركة المشابهة بأدائه من آلة التشيللو:



- وأدت آلة البيانو مصاحبة هارمونية بتألفات ثلاثية انقلاب أول، ووضع أساس وتألف بالسابعة في سوبرانو البيانو وبمسافة الأوكتاف في باص البيانو في مازورة (3)، حيث لمس جنس نهاوند الدوكاه، ثم لمس الحساس (فا# - الحجاز) وارتكز على درجة النوى (غماز المقام) بتألف ثلاثي وضع أساس على درجة النوى، ومن مازورة (4 : 2)

الفصل الثاني: الدراسة التحليلية:

قسم هذا البحث إلى فصلين، تضمن الفصل الأول الدراسة النظرية التي تناولت دراسة تاريخية موجزة عن الهارمونية في شقها الأول، أما الشق الثاني فقد تناول مسيرة عطية شرارة الموسيقية.

حدد البحث في اختياره للعينة مؤلفات عطية شرارة في الثنائيات (الآلة المنفردة بمصاحبة آلة البيانو)، لأن المصاحبة من آلة البيانو تعتمد وبشكل كبير على الهارمونية المصاحبة التي هي جوهر وهدف هذا البحث، لقد كتب عطية شرارة من الثنائيات سبع ثنائيات اختارت الباحثة واحدة لآلة التشيللو والبيانو (أندلسية).

ارتكزت عناصر تحليل العينة على:

1 - المقامية والسير المقامي للأجزاء.

2 - الشكل البنائي للمؤلفة.

3 - التقسيم العام للمؤلفة بأرقام الموازير.

4 - الأساليب الهارمونية المستخدمة في المصاحبة لكل جزء.

5 - الهارمونييات المستخلصة من أقسام المؤلفة.

ثنائية للتشيللو والبيانو (أندلسية):

المقامية: مقام الحجاز.

الميزان: ثنائي بسيط ، ثلاثي بسيط ، رباعي بسيط .

الشكل البنائي: يتكون من خمس أجزاء.

التقسيم العام للمؤلفة:

1- المقدمة: من مازورة (4 : 1) سريعة (Allegro).

2- الجزء الأول: من مازورة (5 : 25) في

وصلة سلمية صاعدة وهابطة مع الزخرفة للبدء في الجزء الأول في سرعة متوسطة (Moderato).

2- الجزء الأول: من مازورة (5: 25).

السير المقامي: بدأ هذا الجزء في مقام الحجاز من مازورة (5: 16)، ثم انتقل هبوطاً إلى مقام الكرد وارتكز على الدرجة الأولى من مازورة (17: 18¹)، ثم انتقل إلى جنس العجم على درجة النوى في مازورة (18³) ليستكمل في مقام عجم كرد من مازورة (19: 23³)، ثم هبوطاً بجنس النهاوند في مازورة (24) والركوز على درجة الراست بجنس النهاوند في مازورة (25¹)، ثم وصلة سلمية صاعدة، ثم هابطة بالزخرفة في جنس الكرد من مازورة (25: 25²) لتربط الجزء الأول بالثاني الذي يبدأ من مازورة (26).

- بدأ الجزء الأول من مازورة (5) بفكرة لحنية بُنيت على خليتين (أدتها آلة التشيللو):



ويمكن تقسيمه داخليا إلى ثلاث عبارات:

العبارة الأولى: من مازورة (5: 12) اللحن الأساسي أدته آلة التشيللو، وأدت آلة البيانو مصاحبة هارمونية باللحن الأساسي نفسه في باص البيانو بدأه فقط بالأوكتاف، أما المصاحبة في سوبرانو البيانو باللحن نفسه بتألفات ثلاثية كبيرة وضع أساس من مازورة (5: 26) واستكمل بمصاحبة سلمية صاعدة، ثم هابطة كوصلة لإعادة هذا الجزء من مازورة (7: 19¹) وتستكمل هذه العبارة من مازورة (9: 12²) بخلية لحنية جديدة أدتها آلة التشيللو، وأدت آلة البيانو مصاحبة بالنموذج الأول للخلية في باص

البيانو، أما سوبرانو البيانو فكانت المصاحبة بتألف هارموني كبير ثابت وبتضاد إيقاعي مع اللحن الأساسي.

العبارة الثانية: من مازورة (13: 15²) فكرة لحنية أخرى تعتمد في بنائها على النموذج الإيقاعي (♩♩♩♩) وأدتها آلة التشيللو، والمصاحبة هارمونية بتألفات ثلاثية وضع أساس على النموذج اللحني والإيقاعي لفكرة العبارة الأولى.

وصلة سلمية: من مازورة (15: 15³) وصلة هابطة بالزخرفة بالنموذج (♩♩♩♩) لربط العبارة الثانية بالثالثة.

العبارة الثالثة: من مازورة (16: 25) إعادة كاملة للعبارة الأولى من مازورة (16: 19³) ليستكمل هذه العبارة بفكرة لحنية جديدة أدتها آلة التشيللو، وكانت المصاحبة في آلة البيانو بلحن فكرة العبارة الثانية نفسه في السوبرانو والباص (على بعد 2 أوكتاف)، لتصبح المصاحبة كنترابنطية حرة من مازورة (20: 23²)، وتستكمل المصاحبة بتألفات هارمونية وضع أساس وانقلاب أول نموذج إيقاعي ثابت (♩♩♩♩)، لينتهي الجزء الأول على درجة الراست في آلة التشيللو وبتألف صغير وضع أساس في آلة البيانو في مازورة (25¹)، وتستكمل المازورة بوصلة سلمية هابطة بالزخرفة على النموذج الإيقاعي (♩♩♩♩)، لربط نهاية الجزء الأول وبداية الجزء الثاني في الأصوات الثلاث مونوفونيا.

الهارمونيات المستخدمة في المصاحبة للجزء الأول:

- استخدم تألفات ثلاثية كبيرة وصغيرة في وضع أساس وانقلاب أول في هذا الجزء.

3 - الجزء الثاني: من مازورة (26: 52).

السير المقامي: بدأ هذا الجزء في مقام الكرد، ثم انتقل إلى مقام صبا كرد بخفض

واستُكملت المصاحبة بوليفونية المصاحبة نفسها من مازورة (26: 27)، مع التغيير وتدعيم الضغط الأول والثالث بتألف ثلاثي ومسافة ثلاثة هارمونية.

العبارة الثالثة: من مازورة (37: 44) بُنيت فكرتها على خلية واحدة متتابعة:



- وكانت المصاحبة في آلة البيانو باص ألبرتي (Bass Alberti) ليكونا الصوتين معا تألف واحد في كل مازورة، وأنهى العبارة في مازورة (44) بمصاحبة هارمونية بتألفات ثلاثية وضع أساس وانقلاب أول وثاني في الصوتين (باص وسوبرانو) بحلية الأربيجيو.

العبارة الرابعة: من مازورة (45: 52) بُنيت على فكرة لحنية واحدة متتابعة من خليتين:



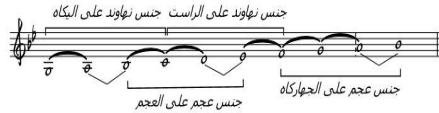
- وكانت المصاحبة في آلة البيانو هارمونية بتألفات ثلاثية وضع أساس وانقلاب ثاني للخلية الأولى، أما الخلية الثانية فكانت المصاحبة لحنية في الضلع الأول والثاني وهارمونية في الضلع الثالث، وانتهت هذه العبارة على الدرجة الأولى للمقام (فرح فزا) بتألف ثلاثي وضع أساس في سوبرانو البيانو وانقلاب أول في باص البيانو.

الهارمونيّات المستخدمة في المصاحبة للجزء الثاني:

درجة النوى (صول^١) ليظهر جنس صبا زمزمة بدأ من مازورة (28: 36¹)، ليؤكد على مقام شوق أفزا بالركوز على درجة العجم عشيران (سي^٢):



- ويبدأ في مازورة (37) في مقام فرح فزا ويستمر فيه حتى ينتهي على الدرجة الأولى للمقام في مازورة (52).



- يبدأ الجزء الثاني من مازورة (26) بفكرة لحنية بُنيت على خلية واحدة من مازورة (26: 27) استكملها بالخلية الأولى للجزء الأول:



- مع التغيير وبحركة عكسية والتغيير أيضا من مازورة (28: 29)، وكانت المصاحبة من آلة البيانو لهذه الفقرة من مازورة (26: 27) بلحن الخلية الأولى من الجزء الأول، مع التغيير وتدعيم اللحن بتألف ثلاثي وضع أساس في مازورة (26³) ومسافة ثلاثة هارمونية في مازورة (27¹ الضلع الأول فقط)، حيث كانت المصاحبة مونوفونية على بعد 2 أوكتاف في صوتي آلة البيانو، وجاءت المصاحبة بوليفونية وبتضاد إيقاعي من مازورة (28: 30¹)، مع استخدام حلية الأتشيكاتورا (Acciaccatura).

العبارة الثانية: من مازورة (30: 35) وجاءت المصاحبة في سوبرانو آلة البيانو فقط، وفي الضغط الثالث والرابع من كل مازورة بتدرج سلمى صاعد، ثم هابط مدعم بمسافة الثالثة الهارمونية، وفي تتابع هابط بنموذج إيقاعي ثابت (٦/٨) سكن صوت باص البيانو من مازورة (30: 33²)، واستكمل في مازورة (33²) بتألفات ثلاثية وبتألف بالسابعة في مازورة (33³)،

إيقاعي ثابت Ostinato يبدأ بتألف ثلاثي، ثم يُستكمل بمسافة الرابعة التامة (١١١١)، وأدت آلة التشيللو مصاحبة بتألف لحني مبني على التضاد الإيقاعي مع صوت سوبرانو البيانو، مع استخدام الوصلة السلمية الصاعدة لربط جزئي هذه العبارة، وانتهت هذه العبارة على الدرجة الأولى (عجم العشيران) في آلة التشيللو.

الهارمونيّات المستخدمة في الجزء الثالث:

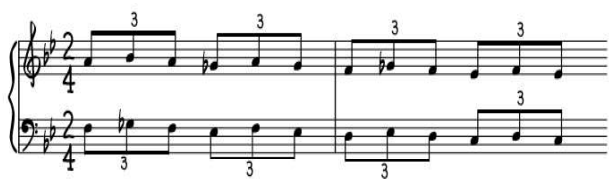
- استخدم المؤلف في المصاحبة في آلة البيانو التألف الثلاثي بأوضاعه الثلاث (الوضع الأساس، انقلاب أول، انقلاب ثان).

- استخدم مسافة الرابعة التامة والثالثة الهارمونية.

5 - الجزء الرابع: من مازورة (73: 100) في ميزان ثنائي بسيط ، وفي مقام شوق أفزا وهو أحد مشتقات مقام عجم العشيران.



السير المقامي: يتكون هذا الجزء من مقدمة من مازورة (73: 76) هي تمهيد لعرض الفكرة اللحنية الذي بنى عليها المؤلف هذا الجزء، ولقد أدتها آلة البيانو واعتمدت على نموذج إيقاعي (١١١١) بدأها بالدرجة الخامسة للمقام (الجهاركاه) في تتابع هابط، لتنتهي على الدرجة الأولى (عجم العشيران)، ويؤدي سوبرانو البيانو نفس التتابع على بعد ثلاثة من صوت باص البيانو:

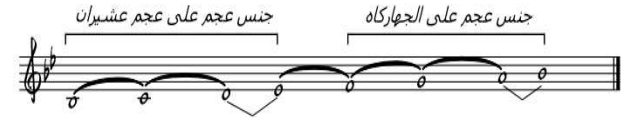


وينقسم هذا الجزء إلى جملتين:

- تألفات ثلاثية وضع أساس وانقلاب أول وثاني وتألف بالسابعة انقلاب أول وثاني.

4 - الجزء الثالث: من مازورة (53: 72) في ميزان ثلاثي بسيط.

السير المقامي: استعرض في هذا الجزء مقام عجم العشيران كاملاً بجنسيه وانتهى على الدرجة الأولى:



ويمكن تقسيمه إلى ثلاث عبارات:

العبارة الأولى: من مازورة (53: 157) بُنيت فكرتها على خلية واحدة تعتمد على التضاد الإيقاعي من الأصوات، وأدت المصاحبة في آلة البيانو تألف ثلاثي في أوضاعه الثلاث، لحن هذه العبارة هو نغمات تألفي الدرجة الأولى والخامسة لحنياً وبتضاد إيقاعي مع مصاحبة بأداء آلة البيانو.



العبارة الثانية: من مازورة (57: 64) بُنيت هذه العبارة على فكرة من خليتين وتتابع هذه الفكرة هبوطاً، أما المصاحبة فلم تتعد التألف الثلاثي وضع أساس من سوبرانو البيانو وانقلاب أول في باص البيانو في مازورة 57، 59، 61، 63 تغيرت الأوضاع ، وانتهى



العبارة الثالثة: من مازورة (65: 72) وهي محاكاة للعبارة الثانية، حيث أدى سوبرانو البيانو لحن فكرة العبارة الثانية، ولكن بدأها بالدرجة الخامسة (فا- الجهاركاه)، وكانت المصاحبة في باص البيانو مصاحبة هارمونية بمسافة الرابعة التامة، وبنموذج

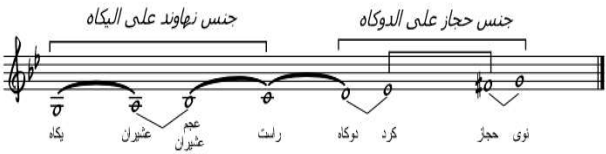


الهارمونيات المستخدمة في المصاحبة للجزء الرابع:

- استخدم تألفات ثلاثية وضع أساس وانقلاب أول وثاني أدتها آلة البيانو في السوبرانو والباص.

6 - الجزء الخامس: من مازورة (101 : 117).

السير المقامي: بدأ هذا الجزء في مقام سلطاني يكاه وانتهى فيه على الدرجة الأولى في الأصوات الثلاث:



- ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى ثلاث عبارات متكررة في طبقات صوتية مختلفة بُنيت فكرتها على الخلية اللحنية بدأها في آلة التشيللو، ثم انتقلت إلى سوبرانو وباص البيانو على بعد أوكتاف:



- ثم انتقلت إلى آلة التشيللو في طبقة أغلظ ولم تستكمل وذلك من مازورة (101 : 111¹) وبدأت المصاحبة لهذا الجزء في آلة البيانو بتألفات ثلاثية وضع أساس وانقلاب أول وتألف رباعي على الدرجة السابعة درجة الحجاز في صوت سوبرانو البيانو وبمسافة الأوكتاف في باص البيانو، وانتهى بقفلة تامة في مازورة (103) مؤكداً على درجة الحجاز (فا#) ← تألف الدرجة (I)

الجملة الأولى: من مازورة (77 : 84) وتنقسم إلى عبارتين، الثانية منها تتابع هابط للعبارة الأولى التي بُنيت على نموذج المقدمة، وأدتها آلة التشيللو مع مصاحبة هارمونية بتألفات ثلاثية وضع أساس وانقلاب أول وثاني، وعلى الضغوط فقط في باص وسوبرانو آلة البيانو.



الجملة الثانية: من مازورة (85 : 92) وتنقسم إلى عبارتين، وأدت آلة التشيللو لحن بنغمات عريضة بدأت بالدرجة الأولى (عجم العشيران) في تسلسل هابط لإظهار جنس الجذع، والعبارة الثانية هي تتابع هابط للعبارة الأولى مع مصاحبة هارمونية بتألفات ثلاثية في الأوضاع الثلاث وبتضاد إيقاعي من لحن آلة التشيللو، أما باص البيانو فيؤدي مصاحبة بفكرة مقدمة هذا الجزء ولكن بمسافة أوكتاف على ضغوط الميزان بنموذج إيقاعي ثابت وبتضاد مع سوبرانو البيانو.



عبارة مطولة: من مازورة (93 : 100) عبارة مطولة بالتتابع بُنيت على التضاد الإيقاعي بين صوت آلة التشيللو وباص وسوبرانو آلة البيانو، الذي أدى مصاحبة هارمونية بتألفات ثلاثية في وضع أساس وانقلاب أول وثاني، وانتهى هذا الجزء على الدرجة الأولى للمقام (شوق أفزا) مسبوق بالدرجة الخامسة في آلة التشيللو، وبتألف الدرجة الأولى انقلاب أول في المصاحبة من سوبرانو وباص آلة البيانو.

5- المصاحبة بتألف بالسابعة انقلاب أول وثان.

6- المصاحبة بتألف الدرجة السابعة انقلاب أول دون رفع الحساس.

7- المصاحبة بتألف الدرجة الخامسة بسابعها انقلاب أول، مع التأكيد على رفع الحساس في الجزء الخامس مقام سلطاني يكاه.

لدونة الموسيقية لثنائية التشيللو والبيانو (أندلسية):

(ري، سي، صول) النوى، ثم تدرج سلمي صاعد وهابط حتى درجة قرار الدوكاه في آلة التشيللو دون مصاحبة في مازورة (105)، ومن مازورة (105:108¹) نقل لحن هذه العبارة مونوفونيا على بعد أوكتاف أدتها آلة البيانو، وأدت آلة التشيللو لحن مصاحب حتى مازورة (107)، ثم استكملت لحن العبارة مونوفونيا آلة التشيللو مع آلة البيانو.

كودا: من مازورة (108:117) بدأت بالنموذج (أ) نفسه مع التغير، ثم استكملت بالنموذج (ب) مع التغير بأسلوب المحاكاة وبالحركة المشابهة بين آلة التشيللو وآلة البيانو، وكانت المصاحبة في الأجزاء والتي تؤديها منفردة آلة التشيللو ومحاكاة آلة البيانو، ومصاحبة هارمونية بتألف الدرجة الأولى ومسافة الثالثة الهارمونية وتألف رباعي (V7) على الدرجة الخامسة (الدوكاه)، لينتهي هذا الجزء على الدرجة الأولى بقفلة تامة I→V مونوفونيا في الأصوات الثلاث.

الهارمونيات المستخدمة في المصاحبة للجزء الخامس:

- استخدم مصاحبة هارمونية بتألف الدرجة (I) انقلاب أول ووضع أساس، وتألف الدرجة السابعة انقلاب أول دون رفع الحساس وتألف الدرجة (V₆⁶).

استخلاصات المصاحبة الهارمونية من أجزاء المؤلف الخمس:

1- المصاحبة بالمسافات الهارمونية الثالثة والرابعة التامة

2- المصاحبة بتألفات ثلاثية كبيرة وصغيرة وضع أساس.

3- المصاحبة بتألفات ثلاثية كبيرة وصغيرة انقلاب أول.

4- المصاحبة بتألفات ثلاثية كبيرة وصغيرة انقلاب ثان.

8

VC.

ARCO
mf

PNO.

11

VC.

p *f*

PNO.

14

VC.

pizz.

PNO.

17

Vc.

ARCO

PNO.

20

Vc.

mf

PNO.

f

23

Vc.

PNO.

25

Vc.

PNO.

28

Vc.

PNO.

ابطأ

PIZZ.

ARCO

31

Vc.

PNO.

34 *Andante*

Vc.

PNO.

37

Vc.

PNO.

40

Vc.

PNO.

The musical score consists of three systems, each with a Violoncello (Vc.) and Piano (PNO.) part. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 4/4. The tempo is marked 'Andante' at the beginning. Measure 34 shows the start of the section. The piano part provides a consistent eighth-note accompaniment. The cello part features a melodic line with a triplet in measure 37. Measure 40 continues the melodic and accompanimental patterns.

43

Vc.

PNO.

DOUCE

46

Vc.

PNO.

50

Vc.

PNO.

PIZZ.

PIU.MOSSO

54 *سرّيع*

Vc. *ARCO*

PNO.

59

Vc.

PNO.

64

Vc. *PIZZ.* *ARCO*

PNO.

Detailed description of the musical score: The score is written for Violoncello (Vc.) and Piano (PNO.) in 4/4 time. The key signature has two flats (B-flat major).
 - Measure 54: Vc. plays a series of eighth notes, then a quarter rest, followed by a half note and a quarter note. A 'سرّيع' (Allegretto) tempo marking is above the staff, and an 'ARCO' instruction is below. PNO. plays a complex accompaniment with chords and moving lines in both hands.
 - Measure 59: Vc. plays a half note, a quarter note, a triplet of eighth notes, a half note, and a quarter note. PNO. continues with a similar accompaniment pattern.
 - Measure 64: Vc. starts with a triplet of eighth notes, then a 'PIZZ.' (pizzicato) instruction, followed by a series of eighth notes, and ends with an 'ARCO' instruction and a sixteenth-note run. PNO. features a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand in the final measure.

69

Vc. *PIZZ.* *ARCO* *2/4* *ALL.VVO*

PNO.

74

Vc. *SUL PONTICELLO*

PNO.

80

Vc.

PNO.

86

Vc.

105

Vc.

PNO.

110

Vc.

PNO.

114

Vc.

PNO.

نتائج البحث:

بعد أن أجرت الباحثة الدراسة التحليلية لـ (عينه البحث) ثنائية لآلة التشيللو والبيانو بعنوان (أندلسية) بأجزائها الخمسة، استطاعت الإجابة على سؤال البحث واستخلص النتائج التالية:

السؤال الأول:

- ما هي الأساليب الهارمونية التي استخدمت في المصاحبة لبعض مؤلفات عطية شرارة الآلية (عينه البحث)؟

إجابة السؤال الأول:

كانت المصاحبة الهارمونية المستخلصة من (عينه البحث) في أجزائها الخمسة خمسة أساليب هي:
أ - المصاحبة بالمسافات الهارمونية (الثالثة-الرابعة التامة).

ب - المصاحبة بتألفات ثلاثية كبيرة وصغيرة وضع أساس وانقلاب أول وثنان.

ج - المصاحبة بتألف السابعة انقلاب أول وثنان.

د - المصاحبة بتألف السابعة انقلاب أول دون رفع الحساس.

هـ - المصاحبة بتألف الخامسة بسابعتها انقلاب أول، مع التأكيد على رفع الحساس مقام سلطان يكا.

ويتضح مما سبق استخلاصه أن أساليب المصاحبة الهارمونية هي:

1 - المصاحبة بالمسافات الهارمونية (الثالثة-الرابعة-السادسة-الخامسة التامة المدعمة بالأوكتاف).

2 - المصاحبة بتألفات هارمونية كبيرة وصغيرة وناقصة وضع أساس وانقلاب أول وثنان.

3 - المصاحبة بتألف السابعة وضع أساس وانقلاب أول وثنان.

- ومن ثم فإن "عطية شرارة" استخدم مصاحبة هارمونية تقليدية.

السؤال الثاني:

- هل المصاحبة الهارمونية من آلة البيانو

حافظت على هوية وسمات الموسيقى الشرقية المصرية التي كتبت في بعض مؤلفات عطية شرارة الآلية (عينه البحث)؟

إجابة السؤال الثاني:

- كتب عطية شرارة ثنائية (أندلسية) في مقامات شرقية الحجاز- الكرد- عجم العشيران- شوق أفزا- سلطاني يكا، وكلها مقامات شرقية مصرية، ولم تتخط المصاحبة الهارمونية التألفات الثلاثية بأوضاعها الثلاث ويزيد عليها تألف بالسابعة بأوضاعه الثلاث أيضا. يتضح للباحثة أن مثل هذه المصاحبة الهارمونية في مستواها البسيط لا تشوه أو تخفي سمات الموسيقى الشرقية بل العكس فقد أخرجت الموسيقى الشرقية المصرية عن ثوبها المونوفوني لتؤدي مؤلفات هذه الموسيقى بمصاحبة هارمونية من آلة البيانو خاصة في الثنائيات الآلية.

التوصيات:

يعد عطية شرارة الرائد الأول في هذا الشكل من التأليف الآلي، فتوصي الباحثة بأن:

- تكتب مؤلفات الموسيقى الشرقية المصرية للآلات المنفردة (ناي-عود-قانون-كمان-تشيللو) بمصاحبة هارمونية من آلة البيانو.

- تكتب مؤلفات في ثنائيات كما سبق الإشارة أو في ثلاثيات (ناي-كمان-بيانو) و(عود-قانون-بيانو) و(عود-تشيللو-بيانو) و(ناي-قانون-بيانو)، أو في رباعيات (ناي-قانون-تشيللو-بيانو) و(قانون-كمان-تشيللو-بيانو) و(عود-قانون-كمان-بيانو)، أو خماسيات (ناي-قانون-عود-كمان-بيانو) و(قانون-عود-كمان-تشيللو-بيانو) و(ناي-عود-كمان-تشيللو-بيانو)، حتى تخرج الموسيقى الشرقية المصرية إلى العالمية وتناظر مثيلاتها في الموسيقى الغربية في هذا الشكل من التأليف الموسيقي.

قائمة المراجع:

أولاً: الكتب:

1- حنان أبو المجد: سلسلة التعريف بالمؤلفين المصريين، المجموعة المصرية للأنشطة الموسيقية، عربية للطباعة والنشر، القاهرة، د.ت.

2- سمحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، عالم المعرفة، سلسلة كتب ثقافية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، 1992م.

3- عبد الحميد توفيق زكي: المعاصرون من رواد الموسيقى العربية، الطبعة الثانية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1993م.

4- كتاب مؤتمر الموسيقى العربية: وزارة المعارف العمومية، المطبعة الأميرية، القاهرة، 1933م.

ثانياً: المجلات والمقابلات الشخصية:

1- زين نصار: عطية شرارة وجائزة الدولة التشجيعية، مجلة الفنون، العدد 25، القاهرة، 1985م.

2- : اتجاهات في الموسيقى المعاصرة، مجلة الفن المعاصر، أكاديمية الفنون، المجلد الأول، العدد الثاني، القاهرة، 1996م.

3- مقابلة شخصية مع المؤلف في يوم 9 / 1 / 2000م.

ثالثاً: المراجع الأجنبية:

1- P.A. Scholes: The Concise Oxford Dictionary of Music, 5th Ed., Then Owen Ward, Oxford. Un. Press, London, 1964.

2- Will Apel: Harvard Dictionary of Music, 2nd Ed. Heinemann Educational Book, Ltd, London, 1976.

