أسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد "
(يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً

دعاء عدنان قطب [*]

مقدمة :

الأغنية الدينية ظلت ولفترة طويلة القوة الناعمة والشفافة وأشبه بالمرآة العاكسة لسماحة وعدل الإسلام وفرائضه والغاية منها ، فهي لها مقومات وأسباب كثيرة ساهمت بإنجاز الروائع من الألحان التي يؤدونها العديد من المطربين الذين يتميزون بمساحة صوتية كبيرة ، بالإضافة إلى إلمامهم بقواعد اللغة العربية وسلامة النطق ومخارج الحروف ، وبهذه الخبرة التي اكتسبوها من أدائها قدموا روائع من بعض الأغاني العاطفية والدنيوية فيما بعد .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين شهدت الأغنية الدينية تطوراً كبيراً ، حيث بدأت في التطور والازدهار على يد بعض رواد التلحين ومنهم " زكريا أحمد – محمد الكحلاوي – محمد فوزي – سيد مكاوي " ، حيث قدموها في أشكال تتغنى بفرائض الإسلام مثل (الصلاة – الصيام – الحج) ، وأغاني أخرى تتعلق بفريضة الزكاة كما ورد بقصيدة (ولد الهدى) في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، والتي غنتها " أم كلثوم (١٨٩٨م – ١٩٧٥م) " وصاغ لحنها " رياض السنباطي (١٩٠٦م – ١٩٨١م) " ، كما خصها بقصائد دينية أخرى ومنها (نهج البردى – سلوا قلبي – الثلاثية المقدسة – حديث الروح) ، كما لحن أيضاً " السنباطي " أغنية دينية عن الحج لازال يرددها الناس (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً ، والتي قامت بغنائها " ليلى مراد (١٩١٨م – ١٩٩٦م) " في فيلم (ليلى بنت الأكابر) في عام ١٩٥٣م ، والتي تتميز بصوت ملائكي حساس قادر على توصيل معاني الكلمات المغناة ، ولها طابعها الخاص الذي كان إنسيابياً بسيطاً دون تعقيد [١] ، ويرجع سبب تلحين هذه الأغنية في الفيلم أن " ليلى مراد " بعد اعتناقها للإسلام في وسط الأربعينات كان من المفروض أن تذهب لأداء فريضة الحج أثناء تصويره ، إلا أن المخرج ألح عليها بتأجيل الفكرة لأسباب تتعلق بالتصوير والإنتاج ، فاشترطت عليه تعديل السيناريو لتقديم أغنية بصوتها عن الحج عوضاً عن ذلك كي تعيش هذه الأجواء ، وقد طلبت من الكاتب " أبو السعود الإبياري (١٩١٠م – ١٩٦٨م) " كتابة كلمات الأغنية ، وقد تم تعديل السيناريو لهذه الغاية وأضيف مشهد وهي تقف في الشباك مودعة جدها لحظة سفره لأداء فريضة الحج وهي تغني بهذه الأغنية الدينية ، حيث حملت مشاعر الكثيرين وحلمهم بالذهاب إلى أداء شعائر الحج [٢] .

---

[*] **مدرس دكتور بقسم الغناء بالمعهد العالي للموسيقى العربية .**

[١] محمد سعيد : أشهر مائة في الغناء العربي ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت ، ص ١٤٦ .

[٢] الأغنية الدينية.. قوة ناعمة لروح شفافة/ http://alrai.com/article/10483817 .

ومن هذا المنطلق رأت الباحثة إلقاء الضوء على أسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد " (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً بالدراسة التحليلية المتخصصة ، لتحديد التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بها المستخدمة في هذا النموذج ، وذلك لإفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكليات المتخصصة عند أدائهم لهذا النموذج .

مشكلة البحث :

يتميز صوت " ليلى مراد " بنبرات حساسة قادرة على توصيل معاني الكلمات المغناة ، كما أن لها طابعها الخاص وخاصةً في الغناء الديني (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً والتي قام بتلحينها " رياض السنباطي " في النصف الثاني من القرن العشرين ، إلا أن هناك ندرة في الدراسات العلمية المتخصصة التي تناولت أسلوب أدائها لهذا النموذج ، لذا رأت الباحثة تناوله من خلال دراسة تحليلية متخصصة يمكن بها إفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكليات المتخصصة.

أهداف البحث :

يهدف هذا البحث إلى التعرف على التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بـ " ليلى مراد " في الغناء الديني (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً من خلال الدراسة التحليلية المتخصصة ، والتي يمكن بها إفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكليات المتخصصة عند أدائهم لهذا النموذج .

أهمية البحث :

بتحقيق الهدف السابق بالدراسة التحليلية أسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد " ، يمكن من خلالها التعرف على التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بها المستخدمة في (عينة البحث) ، وإفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكليات المتخصصة عند أدائهم لهذا النموذج .

سؤال البحث :

– ما هي التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بـ " ليلى مراد " في الغناء الديني (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً ؟

منهج البحث : المنهج التحليلي الوصفي (تحليل محتوى) .

حدود البحث :

الحد الزماني : الأغنية الدينية في النصف الثاني من القرن العشرين .

الحد المكاني : جمهورية مصر العربية .

عينة البحث :

أغنية (يا رايحين للنبي الغالي) :

تأليف / أبو السعود الإبياري – تلحين / رياض السنباطي – غناء / ليلى مراد .

أدوات البحث :

– المدونة الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث) .

– الكتب والمراجع العلمية العربية والأجنبية .

يشتمل البحث على جزئين :

أولاً : الجزء النظري ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري ويشمل :

– نبذة تاريخية عن الغناء الديني .

– نبذة عن قالب الطقطوقة .

– نبذة تاريخية عن " أبو السعود الإبياري (١٩١٠م – ١٩٦٨م) " .

– نبذة تاريخية عن " رياض السنباطي " (١٩٠٦م – ١٩٨١م) " .

– نبذة تاريخية عن " ليلى مراد " (١٩١٨م – ١٩٩٥م) " .

ثانياً : الجزء التطبيقي

– تحليل عام وتفصيلي للأغنية الدينية (يا رايحين للنبي الغالي) .

– نتائج البحث وقائمة المرجع ، ثم ملخص البحث .

أولاً : (الجزء النظري)

أ – الدراسات السابقة :

الدراسة الأولى : أسلوب الأداء الغنائي الديني عند سعاد محمد من خلال فيلم الشيماء [١]

تهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على أسلوب الغناء الديني عند " سعاد محمد " من خلال فيلم (الشيماء) ، لاستنباط التقنيات الغنائية الدينية وكيفية الاستفادة منها لرفع مستوى الأداء الغنائي عند دارسي الغناء من خلال عينة منتقاة من أغاني فيلم (الشيماء) .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناول إلقاء الضوء على أسلوب أداء الغناء الديني في الأفلام ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة أسلوب أداء الغناء الديني عند "ليلى مراد" (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً .

الدراسة الثانية : دراسة تحليلية لأسلوب أداء " نجاة " للأغنية الدينية (إلهي ما أعظمك – نموذجاً) [٢]

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أساليب الأداء والتقنيات الخاصة بـ " نجاة " في الأغنية الدينية (إلهي ما أعظمك – نموذجاً) من خلال الدراسة التحليلية المتخصصة .

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناول إلقاء الضوء على أسلوب أداء الأغنية الدينية ، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة أسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد " (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً .

---

[١] خيرية محمد مصطفى جميل : **أسلوب الأداء الغنائي الديني عند سعاد محمد من خلال فيلم الشيماء** ، بحث منشور ، مجلة فكر وإبداع ، الجزء الرابع والأربعون ، القاهرة ، إبريل ٢٠٠٨م .

[٢] منى عبد الغني عباس : **دراسة تحليلية لأسلوب أداء " نجاة " للأغنية الدينية (إلهي ما أعظمك – نموذجاً)** ، بحث منشور ، مجلة فكر وإبداع ، القاهرة ، يونيو ٢٠١٦م .

ب – الإطار النظري :

– نبذة تاريخية عن الغناء الديني

الأغنية الدينية :

شهدت الأغنية الدينية منذ ثلاثينات هذا القرن تطوراً كبيراً ويمكن القول بأن بداية هذا التطور تم على يدي " أم كلثوم " التي تميزت في هذا النوع من الغناء ، حيث طورت نفسها وتخلصت من فرقة المنشدين التي كانت تعتمد عليها في غنائها، وكانت تؤديه في الريف المصري وفي القاهرة نفسها عندما اتخذتها مقراً نهائياً واستبدلتها بالتخت الشرقي الذي أنشأته بالاتفاق مع "محمد القصبجي" في عام ١٩٢٦م ، ولا يعني هذا أن التخت الشرقي لم يكن قائماً وقتذاك ، بل على العكس فالتخت الشرقي كان في قمة إزدهاره عندما قامت " أم كلثوم " بخطوتها هذه ، غير أن التخت الشرقي لم تتح له مرافقة الغناء الديني قبل " أم كلثوم " ، فهي أول من إعتمده كأساس في هذا النوع من الغناء ، ورغم التحفظ الذي صاحب استخدام التخت الشرقي للغناء الديني ، فقد ظلت الفرق الصوفية في احتفالاتها الخاصة وحلقات الذكر لا تخرج عن النطاق التقليدي ، وهو استخدام أنوع الإيقاع المختلفة .

مراحل تطور الأغنية الدينية :

ظهرت أغنية (نورت يا رمضان) والتي تُعتبر أول أغنية شعبية دينية تسجل على اسطوانات بمصاحبة التخت الشرقي ، وهذه الأغنية التي لا يُعرف لها مؤلف وكان يرددها الصغار خلال أيام رمضان ليعبروا من خلالها عن إبتهاجهم وفرحهم بشهر الصوم ، وظلت هذه الأغنية النموذج الحي لفن التراث الشعبي الديني ، والذي يعود إليه الفضل في فتح باب تلحين الأغنية الدينية منذ الثلاثينات هو " رياض السنباطي " عندما لحن أول أغنية دينية في مديح النبي صلي الله عليه وسلم (إمتى نعود يا نبي) ، والتي غناها المطرب " أحمد عبدالقادر " ، وقد حققت هذه الأغنية مبيعات فاقت أغنية (نورت يا رمضان) ، كما حاول عدد من الملحنين أن يصنعوا شيئاً على غرار أغنية (إمتى تعود يا نبي) ، ولكن فشلت المحاولات إلى أن ظهرت أغنية (عليك صلاة الله وسلامه) التي لحنها " فريد الأطرش " وغنتها " أسمهان " ، واحتلت بدورها مكانة رفيعة لم تبلغها أغنية أخرى حتى الآن [١] .

---

[١] صميم الشريف : الأغنية العربية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١م ، ص ١٤٠ .

الأغنية الدينية في القرن العشرين :

ظهر على الأغنية الدينية تطوراً كبيراً وأخذ الملحنون الكبار يبتعدون عن الزجل إلى القصائد الدينية للشعراء المعاصرين في ذلك الوقت ، وكانت أبرز تلك القصائد (سلوا قلبي – نهج البردة – ولد الهدى – إلى عرفات الله) التي لحنها " رياض السنباطي " بأسلوب يختلف عن الأسلوب الذي كان متبعاً في المدائح النبوية معتمداً فيه على قالب القصيدة ، وبذلك أرسى بصورة مطلقة الأسلوب الذي يجب أن يلحن به القصيدة الدينية ، وكذلك قصيدة (حديث الروح) للشاعر الباكستاني " محمد إقبال " ، وفي أواخر الستينات ظهرت (الثلاثية المقدسة) التي لحنها أيضاً " السنباطي " ، والتي ادخل الكورال عليها ليضفي مزيداً من الخشوع ، واستعان بأجراس الكنائس وأصوات المؤذنين ليعبر عن الحب والإخاء بين المسلمين والمسيحيين ، وبعد ذلك لحن " رياض السنباطي " (القلب يعشق كل جميل) والتي كان قد لحنها قبل الشيخ " زكريا أحمد " ، كما لحن أغاني فيلم (رابعة العدوية) ، وتُعتبر أغنية (القلب يعشق كل جميل) الأغنية الوحيدة التي صيغت في قالب الطقطوقة [١] .

وتعتبر أغنية (يا رايحين للنبي الغالي) موضوع البحث الراهن أيضاً أغنية دينية في قالب الطقطوقة ، والتي لحنها " رياض السنباطي " في لحن ديني صوفي يدعو إلى التضرع والخشوع لزيارة بيت الله الحرام ، كما يعبر عن فرحة من يسافر لأداء شعائر الحج وزيارة قبر رسول الله سيدنا محمد (صلى الله عليه وسلم) .

– نبذة عن قالب الطقطوقة

الطقطوقة شكل من أشكال الغناء بالعامية ، يميزه عن غيره طريقة النظم والتلحين والغناء ، وهي تتكون من مذهب وعدة مقاطع تسمى كوبليهات ومفردها كوبليه ، ويعاد تكرار المذهب بعد كل منها كما يختم به الغناء ، وهي أبسط وأهم أنواع الغناء وأصبح من أهم القوالب الموسيقية الغنائية في التأليف الغنائي الشرقي العربي ومن الأهازيج التي تتوارثها الأجيال في مصر والعالم العربي ، ولغوياً معناها أهزوجة وأصلها " قطقوطة " وهي ما يطلق على الشئ الصغير [٢] .

النشاة والتطور :

أدخل ذلك النوع من النظم إلى العربية شعراء العامية في مطلع القرن العشرين مثل " يونس القاضي – بديع خيري – أحمد رامي – بيرم التونسي " ، وقد تطورت الطقطوقة من حيث التشكيل

---

[١] صميم الشريف : الأغنية العربية ، مرجع سابق ، ص ١٤٠ .
[٢] زين نصار : عالم الموسيقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

بحيث تطول أو تقصر أبياتها وتعددت بحورها وقوافيها مع كثرة شعراء العامية وميل كثير من الملحنين والمغنيين إلى تقديم هذا اللون من الغناء والإبداع فيه ، لكنها إحتفظت بنفس التكوين الأساسي وأصبح شكل الطقطوقة أشهر الأشكال الغنائية في النصف الأول من القرن العشرين [١] ، وكانت أغاني البنائين والزُراع خير مثال على الطقطوقة البسيطة التي يسهل أداؤها ولحنها بشكل يجعل المستمعين لها يشاركون المؤدين ولو بالتصفيق أو الرقص ، وقد إنتشرت الطقاطيق في مصر منذ زمن بعيد لا يُعرف بالتحديد ، ولكن يمكن أن يُستدل على أغاني صُنعت في قالب الطقطوقة لمؤلفين قدامى أمثال " محمد علي لعبه – أحمد الشريف " [٢] ، ومرت الطقطوقة بعدة مراحل حتى وصلت إلى ذروتها في عصر " عبد الوهاب – رياض السنباطي " ، بل وإستمرت حتى وقتنا الحالي .

وتلك المراحل تتلخص في :

المرحلة الأولى : لحن المذهب والغصن الواحد لا يختلف إلا في تغيير الكلمة فقط ، أي أن المطرب يردد الغصن بنفس لحن المذهب .

المرحلة الثانية : لحن المذهب مختلف عن الأغصان ، أي أن يكون الكورس يردد المذهب ، ثم الأغصان كلها بلحن آخر .

المرحلة الثالثة : لحن المذهب ثم الأغصان مختلف عن الآخر في التلحين ، ويرجع الفضل في تطوير فن الطقطوقة إلى " زكريا أحمد " خاصة في لحن (جمالك ربنا يزيده – حبيت ولا بانش عليا) عام ١٩٣١م .

المرحلة الرابعة : إدخال اللزمات الموسيقية ما بين غصن وآخر للدلالة على الجملة الموسيقية التي ستغنى بها .

المرحلة الخامسة : الإستغناء عن الكورس بعمل مقدمة موسيقية للطقطوقة ، وقد نالت الطقاطيق إزدهاراً وتجاوباً من الشعب لسهولة وخفة أداءها [٣] ، وأول من لحن الطقطوقة " الشيخ سيد درويش – القصبجي – زكريا أحمد – محمد عبد الوهاب – رياض السنباطي " ، ثم تبعهم كثيرون آخرون .

الخصائص والقيمة الفنية للطقطوقة :

وتمتاز الطقاطيق بخاصية فريدة وهي إحتوائها على مذهب مستقر ويتكرر بين المقاطع الغنائية ، وعادة تُعرف الطقطوقة بلحن مذهبها فإن نجح لحن المذهب نجح اللحن كله والعكس

---

[١] زين نصار : عالم الموسيقى ، مرجع سابق .

[٢] أحمد يوسف : **قضايا ومشاكل الموسيقى العربية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٠م ، ص ١٢ .

[٣] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، دار الكتب القومية ، القاهرة ، ١٩٨٠م ، ص ٨٢ .

بالعكس ، ولهذا يكرس الملحن أكبر جهده للتركيز الشديد في لحن المذهب الذي هو مفتاح النجاح ، واستخدم هذه الميزة أيضاً الشُعراء فحاول كلاً منهم وضع أقوى ما يمكن من الألفاظ المؤثرة والتعبيرات الجذابة في كلمات المذهب لنفس السبب ، أما الميزة الكبرى لألحان الطقاطيق فهي قابلية المذهب للحفظ لتكرار غنائه بين المقاطع لذا فهو الجزء الأقرب للجمهور من العمل ، وكثيراً ما نجد الجمهور يحفظ المذهب ويردده مع المغني بينما يترك له بقية الغناء ليستعرض فيه صوته وتمكنه من الأداء ، والسبب في ذلك يرجع إلى استخدام الملحنين للتراكيب السهلة الجذابة في تلحين المذهب حتى تلتقطها آذان الجمهور وإرجاء الإبداعات الفنية الصغيرة المركبة إلى الكوبليهات التي يؤديها المطرب بمفرده ، وقد ساهمت هذه الخاصية في شيوع العديد من الطقاطيق على ألسنة الناس بل وإنتقال ألحانها من جيل إلى جيل ، ونذكر هنا على سبيل المثال طقاطيق " سيد درويش " الشهيرة التي نجحت في أن تسكن آذان المستمع عبر أجيال متعاقبة ، وقد استخدمت الطقطوقة في نواحي مختلفة منها الوطنية والاقتصادية على سبيل المثال طقطوقة (يا بلح زغلول) لـ " سيد درويش " ، وقد استخدمت أيضاً الطقطوقة في الدعوة للإستقلال الاقتصادي والإعلام عن النسيج المصري والصناعة المصرية ، كما جاء في أهزوجة (لبسني من صنع بلادي) وأخيراً أنشد " عبد الحليم حافظ " أهزوجة يفخر بها على لسان العامل المصري بزيه الأزرق (الأفارول) ولحنها " عبد الحميد توفيق زكي " ، ولا تزال نبض أغنيات هذا النوع تُغنى في هذا العصر مثل (زوروني كل سنة مرة – أهو ده إللي صار) لـ " سيد درويش " ، (قمر له ليالي) لـ " داوود حسني " ، ومن أشهر طقاطيق " محمد القصبجي " (إنتي فاكراني ولا نسياني لـ أم كلثوم – عطف حبيبي – أنا إللي أستاهل – إمتى هتعرف إنت لـ أسمهان) ، ومن أشهر طقاطيق " محمد عبد الوهاب " (خايف أقول إللي ف قلبي – حسدوني وباين في عنيهم – إمتى الزمان) ، وكان أمهر لحن في مجال الطقاطيق هو لحن الشامخ " رياض السنباطي " (ليه يا بنفسج) الذي غناها " صالح عبد الحي " [١] .

– نبذة تاريخية عن " أبو السعود الإبياري (١٩١٠م – ١٩٦٨م) "

نشأته :

ولد " أبو السعود الإبياري " في عام ١٩١٠ م بالقاهرة ، وكتب الزجل وهو طفل في مجلة (الأولاد) وكان معجب بالكاتب " بديع خيري" كزجال ومؤلف مسرحي وتتبع خطاه ، فشجعه " بديع " على الالتحاق بمعهد الموسيقى لكنه فشل في الغناء [٢] .

---

[١] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ٨٢ .

[٢] أبو_السعود_الإبياري/ http://www.ar.wikipedia.com .

مشواره الأدبي :

كان " أبو السعود الإبياري " سينارست ومؤلف أغاني مصري كتب العديد من الأغاني والمونولوجات ، وكان أول مونولوج يكتبه هو (بوريه من الستات) للمونولوجست " سيد سليمان " وحقق نجاحاً كبيراً ، كما كتب إسكتشات فكاهية لفرقة " بديعة مصابني " وأول رواية (إوعى تتكلم) عام ١٩٣٣م ، ليقتحم بعدها مجال السينما ويشكل مع الفنان " إسماعيل يس " ثنائي فني ، حيث اشتركا في العديد من الأعمال منها (إسماعيل يس في الطيران – إسماعيل يس طرزان – إسماعيل يس في الجيش – إسماعيل يس في البوليس الحربي – إسماعيل يس في البوليس السري) وغيرها ، ومن أبرز أعماله أيضاً (حسن وماريكا – صغيرة على الحب – سر طاقية الإخفاء) ، كما كتب أيضاً كلمات الأغنية الدينية (يا رايحين للنبي الغالي) لـ " ليلى مراد " التي غنتها في فيلم (ليلى بنت الأكابر) عام ١٩٥٣م .

وفاته : توفي " أبو السعود الإبياري " في عام ١٩٦٨م [١] .

– نبذة تاريخية عن " رياض السنباطي " (١٩٠٦م – ١٩٨١م) "

نشأته :

ولد " رياض السنباطي " في بلدة فارسكور بالدقهلية في الثلاثين من نوفمبر ١٩٠٦م ، نزح والده ووالدته وشقيقاته إلى مدينة المنصورة وتفتحت عيناه على غناء والده ، فكان يستمع إليه وهو يغني على نغمات عوده أدوار الشيخ " محمد عبد الرحيم المسلوب " (العفو يا سيدي الملاح) ، وأدوار " محمود الخضراوي " (طال الجفا من محبوبي) ، وأدوار " عبده الحامولي " (الله يصون دوله حسنك) ، كما كان يستمع لأفراد التخت والمغنيين الذين كان يتولى والده تحفيظهم بعض الطقاطيق التي لحنها [٢] ، ثم إلحقه والده بكتاب الشيخ " مرسي " بالمنصورة ليحفظ القرآن الكريم ، ولكنه لم يكن مقبلاً على العلم فقد كان ذهنه منصرفاً إلى الغناء الذي عاش في أجوائه ، فكان يتخلف عن الذهاب إلى الكتاب ويتردد على محل لصناعة الآلات الموسيقية يقع بالقرب من الكتاب ، وكان يقضي النهار كله يستمع إلى صاحب المحل وهو يغني على عوده مع بعض هواة الموسيقى والغناء [٣] ، وإكتشف والده موهبته وهو يغني لحناً من ألحانه (ناج الحمام والقمرى على الغصون) فأعجب به ، وقام بتحفيظه بعض الموشحات والأدوار للشيخ " المسلوب " مثل (العفو يا سيدي الملاح – في مجلس الأنس والهنى) [٤] ، وأدوار " محمد عثمان " (في البعد ياما كنت أنوح – قد ما

---

[١] أبو_السعود_الإبياري/ http://www.ar.wikipedia.com .

[٢] زين نصار : رياض السنباطي مبدع الفن الأصيل ، القاهرة ، مجلة الفنون ، يصدرها الإتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ، العدد ١ ، ١٩٩٦م ، ص ٢٧ .

[٣] محمود كامل وآخرون : التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي ، وزارة الثقافة ، سلسلة بريزم للموسيقى (١) ، القاهرة ، ١٩٩٢م ، ص ٩ .

[٤] المرجع السابق ، ص ٩ ، ١٠ .

أحبك زعلان منك) ، ثم أرسله إلى أحد مدرسي الموسيقى بالمنصورة " محمد شعبان " ليعلمه العزف على آلة العود ، ثم أشركه والده في لياليه التي كان يحييها بالمنصورة والبلدان المجاورة ليغني الأدوار والموشحات التي حفظها عن والده [١] .

مشواره الفني :

وفي الفترة التي قضاها بمدينة المنصورة حدث حدثين فنيين ، الأول عندما إلتقى بالشيخ " إبراهيم البلتاجي " وإبنته " أم كلثوم " عام ١٩٢٢م أثناء عودته مع والده عقب إحياء إحدى الحفلات على رصيف محطة قطار (درين) ، والحدث الثاني حينما زار " سيد درويش " مدينة المنصورة وإستمع إليه وهو يغني دوراً من أدواره (ضيعت مستقبل حياتي) وانبهر بأداؤه ، مما جعله يعرض على والده أن يتبناه فنياً ليصقل موهبته ويجعل منه فناناً مرموقاً ، ولكن والده إعتذر لـ "سيد درويش" لأنه لا يستطيع الاستغناء عنه لأنه أصبح ساعده الأيمن في احياء سهراته ولياليه ، وفي عام ١٩٢٨م إنتقل من المنصورة إلى القاهرة ، حيث أتيحت له فرصة التعاقد مع شركة إسطوانات (أوديون) مسئولاً فنياً للشركة وملحناً وعازفاً على العود في تخت الشركة ، ثم عهدت إليه بتلحين بعض الأغاني لعدد من مطربيها ومطرباتها من بينهم " نجاة علي – عبد الغني السيد " ، وفي عام ١٩٣٥ إلتحق بالإذاعة المصرية عازفاً على العود ، ثم مغنياً وملحناً وخصته الإذاعة بتلحين العديد من مختاراتها الغنائية لكبار مطربيها ومطرباتها [٢] ، وفي خلال تلك السنوات تفوق " رياض السنباطي " في تلحين قالب القصيدة ويرجع هذا لإستيعابه وفهمه للمعاني ، فجاءت صياغتها رصينة محكمة مليئة بالجمل الموسيقية المتطورة التي تزيدها ثراءاً ، وبفضل تجديداته وابتكاراته الفنية وصل إلى ذروة شامخة طوال مشواره الفني في تلحين القصائد الغنائية .

في الثلاثينات بدأت ألحان " رياض السنباطي " تغزو الأفلام السينمائية فعرض له فيلم (وداد) عام ١٩٣٦م لـ " أم كلثوم " ، ثم تلاه عام ١٩٣٧ الفيلم الثاني (نشيد الأمل) لـ " أم كلثوم " ، وفي عام ١٩٣٦م تغنت " أم كلثوم " من ألحانه على المسرح مونولوج (النوم يداعب عيون حبيبي) ، وتوالت الأعمال معها وقدم لها روائع الألحان منها (فاكر لما كنت جنبي – يا طول عذابي وإشتياقي) وغيرهما ، وفي فترة الأربعينات وضع " رياض السنباطي " عشرات الألحان المتعددة القوالب لعدد من الأصوات تعاطف مع غنائها ، وأحب جماليات أصواتها فأضاف لغناء هذه الأصوات ما عرَف عنها عندما قدمت ألحانه [٣] ، كما

---

[١] محمد عبد الستار : **أسلوب رياض السنباطي في القصائد وإمكانية الإستفادة منه** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥م ، ص ٣٧ .

[٢] محمود كامل وآخرون : التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي ، مرجع سابق ، ص ١١ ، ١٢ .

[٣] محمد سعيد : أشهر مائة في الغناء العربي ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .

لحن للعديد من المطربين والمطربات منهم (أسمهان – صالح عبد الحي – عبد الغني السيد – نادرة – محمد عبد المطلب – ليلى مراد – عبد الحليم حافظ – شادية – نجاح سلام – شهرزاد – صباح – نازك – نجاة الصغيرة – فايدة كامل – محرم فؤاد – نور الهدى – وردة – سعاد محمد) [١] ، كما قام بتلحين العديد من الأغاني الدينية لـ " أم كلثوم " على سبيل المثال لا الحصر (عرفت الهوى – حديث الروح – الثلاثية المقدسة – على عيني بكت عيني – ولد الهدى – نهج البردة – القلب يعشق كل جميل) ، ولحن أيضاً الأغنية الدينية (يا رايحين للنبي الغالي) لـ " ليلى مراد " التي غنتها في فيلم (ليلى بنت الأكابر) عام ١٩٥٣م .

الجوائز والأوسمة التي حصل عليها :

– حصل على جائزة المجلس الدولي للموسيقى في باريس عام ١٩٦٤م .

– حصل على الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون عام ١٩٧٧م .

– حصل على جائزة الريادة الفنية من جمعية كتاب ونقاد السينما عام ١٩٧٧م .

– حصل على جائزة اليونسكو العالمية عام ١٩٧٧م .

– حصل على جائزة الدولة التقديرية عام ١٩٨٠م .

– حصل على وسام الإستحقاق من الطبقة الأولى من الرئيس " محمد أنور السادات " [٢] .

وفاته : بعد حياة فنية حافلة توفي " رياض السنباطي " بالقاهرة في ٩ سبتمبر عام ١٩٨١م [٣] .

– نبذة تاريخية عن " ليلى مراد " (١٩١٨م – ١٩٩٦م) "

نشأتها :

ولدت " ليلى مراد " في عام ١٩١٨م وهي ابنة المطرب " زكي مراد " الذى كان زميلاً لـ " عبد الحى حلمي – داوود حسني – صالح عبد الحي – عبد اللطيف البنا " وغيرهم من أعلام المطربين القدامى ، والذين اشتغلوا بالطرب خلال العقدين الأول والثاني من القرن العشرين [٤] ، وتفتحت عيونها على آلة القانون التي يعزف عليها جدها لأبيها لتجد الجميع يغنون ويبتهجون بالحياة، وكان والدها مولع بالفن والأنغام لديه كل طموحات الفنان ، تربت أذن " ليلى مراد " على سماع الموسيقى ولمعت عيناها ببريق الأضواء التي تحيط بأبيها ، الذى شاهدته لأول مرة من خلف الكواليس يقوم بدور البطولة في أوبريت (العشرة الطيبة) لـ " سيد درويش "، وشاهدته مرة أخرى وهو يقوم بدور بطولة أوبريت (ليلة من ليالي كليوباترا) يستمع إلى موسيقى " عبد الوهاب " و" سيد

---

[١] محمد سعيد : أشهر مائة في الغناء العربي ، مرجع سابق ، ص ٣٠ .
[٢] محمود كامل وآخرون : التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي ، مرجع سابق ، ص ١٢ .
[٣] زين نصار : رياض السنباطي مبدع الفن الأصيل ، مرجع سابق ، ص ١٦٥ ، ١٨٧ .
[٤] عادل حسنين : ليلى مراد يا مسافر وناسي هواك ، أمادو ، القاهرة ، ١٩٩٣م ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .

درويش " ملحن الأوبريت وصوت سلطانة الطرب " منيرة المهدية " يملأ جنبات المسرح ، وهنا أيقنت أن الفن كيان حي في الحياة يختلط بالطعام والهواء هكذا عاشت طفولتها الأولى في جو من الغناء والموسيقى والطرب ، وهي تجلس وسط أسرتها وأخوتها " مراد وإبراهيم ومنير " وأخواتها " ملك وسميحة " ، وقد وجدت " ليلى مراد " تشجيعاً على الغناء من والدها وأصدقائه الذين كانت تجلس إليهم في جلساتهم الفنية ، وهي تردد معهم كل أغنيات العصر وتتحامل على نفسها وتبذل جهداً خرافياً في التعلم وترديد المواويل والأدوار صعبة الأداء وكانت لا تزال في الثانية عشرة من عمرها ، وبعد التدريب الطويل بدأ والدها يقيم لها الحفلات وكرس حياته وخبرته لتكون ابنته مطربة مرموقة ، وتتلمذت " ليلى مراد " على أيدي كبار الملحنين وأولهم " داوود حسني " وطاف بها والدها الأفراح والليالي لتسمع وتتعلم ، بل والغريب أنه صحبها إلى المآتم لتستمع إلى الشيخ " محمد رفعت " وإلى القرآن الكريم لتتعلم الأداء الجيد ومخارج الألفاظ الصحيحة ، وكانت أول مرة تغني فيها وهي طفلة أمام والدها في جلسة خاصة جمعت كلاً من " داوود حسني – محمد القصبجي – زكريا أحمد " وغنت قصيدة (يا جارة الوادي) لـ " محمد عبد الوهاب " .

مشوارها الفني :

بدأت " ليلى مراد " رحلاتها الفنية في صعيد مصر بدءاً ببني سويف حتى ما بعد أسوان وغنت على مسرح " يوسف وهبي " في حفلة عامة وكان عمرها لا يتجاوز ١٢ عاماً ، وكان الموسيقار " رياض السنباطي " وسط العازفين فأعجب بصوتها وعندما بدأت تغني أغانيها الخاصة كانت أول أغنية لها من ألحانه ، وقد تعاقدت بعد ذلك مع " مدحت عاصم " مدير الإذاعة آنذاك على الغناء مرة كل أسبوع ، ثم تعاقدت مع شركة اسطوانات وسجلت الكثير من الأدوار والطقاطيق ، وهكذا كانت بدايتها الحقيقة في عالم الغناء وأصبح طريق الشهرة ممهداً أمامها ، حيث تميزت بصوت ملائكي حساس قادر على توصيل معاني الكلمات المغناة توصيلاً جيداً للمتلقي ، وتميزت أيضاً بصوت وأداء ذو طابع خاص وكان أداؤها إنسيابياً بسيطاً دون تعقيد [١] ، وقد استمع إليها في جلسة في بيت أبيها الموسيقار " محمد عبد الوهاب " وهي تغني من ألحانه (يا ما بنيت قصر الأماني) فأعجب بجمال صوتها وتعاقد معها فوراً لتسجيل اسطوانة غنائية تحتوى على عشر أغنيات ، وكانت تلك البداية التي فتحت أمامها الباب إلى السينما ، حيث تم اختيارها من قبل " محمد عبد الوهاب " لتقاسمه البطولة في أول أفلامه (يحيا الحب) ، ثم قامت بالتمثيل في العديد من الأفلام السينمائية ومنها على سبيل المثال لا الحصر (شهداء الغرام – قلبي دليلي – عنبر – حبيب الروح – ليلى في

---

[١] عادل حسنين : ليلى مراد يا مسافر وناسي هواك ، مرجع سابق ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .

الظلام – ليلى بنت الفقراء – ليلى بنت الأكابر – ورد الغرام – غزل البنات) ، كما لحن لها في هذه الأفلام العديد من المحلنين ومنهم " محمد عبد الوهاب – محمد فوزي – رياض السنباطي " ، كما غنت ليلى مراد الأغنية الدينية (يا رايحين للنبي الغالي) من كلمات " أبو السعود الإبياري " وألحان " رياض السنباطي " في فيلم (ليلى بنت الأكابر) في عام ١٩٥٣م .

وفاتها : توفيت " ليلى مراد " في ٢١ نوفمبر عام ١٩٩٦م بعد صراع مع المرض بعد حياة حافلة بالأعمال الفنية [١] .

ثانياً : (الجزء التطبيقي)

تتناول الباحثة في هذا الجزء الدراسة التحليلية لأسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد " (يا رايحين للنبي الغالي) ، بالتحليل العام والتفصيلي لأسلوب الأداء لتحديد التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بها المستخدمة في هذا النموذج ، وذلك لإفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكليات المتخصصة عند أدائهم لهذا النموذج .

– تحليل عام وتفصيلي للأغنية الدينية (يا رايحين للنبي الغالي)

بيانات العمل :

تأليف : أبو السعود الإبياري .

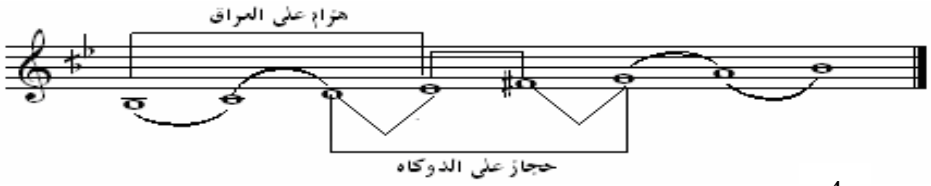
ألحان : رياض السنباطي .

غناء : ليلى مراد .

إنتاج : شركة الأفلام المتحدة ١٩٥٣م .

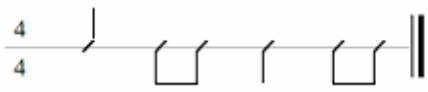
القالب : أغنية دينية في شكل طقطوقة من فيلم (ليلى بنت الأكابر) .

المقام : راحة الأرواح على درجة العراق .



الميزان : رباعي بسيط $\frac{4}{4}$.

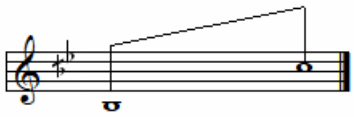
الإيقاع : الإيقاع الديني .



[١] عادل حسنين : ليلى مراد يا مسافر وناسي هواك ، مرجع سابق ، ص ١٩ ، ٢٠ ، ٢١ .

عدد الموازير : ١١٣ مازورة .

المساحة الصوتية للحن والغناء : جاءت من المنطقة الغليظة من درجة (سي♭١ – العراق) إلى المنطقة الحادة من درجة (دو١ – الكردان) .



النص الشعري :

المذهب :

الله الله يـا رايحـين للنبـي الغـالي هنيـــالكم وعقبـــالي الله الله

الكوبليه الأول :

يـــا ريتنـــي كنـــت ويـــاكم وأروح للهـــــادي وأزوره الله الله
وأبـــوس مـــن شـــوقي شـــباكه وقلبـــي يتملـــي بنـــوره الله الله
وأحـــج وأطـــوف ســـبع مـــرات وألَبـــي وأشـــوف منـــى وعرفـــات
وأقـــــول ربً كتبهـــــالي يـــا رايحـــين للنبـــي الغـــالي

الكوبليه الثاني :

أمانـــة الفاتحـــة يـــا مـــسافر لمكـــة تـــأدَي فـــرض الله
هترجـــع والإلـــه غـــافر ذنوبـــك لمـــا نلـــت رضـــاه
يـــا ريتنـــي معـــاك فـــي بيـــت الله وأزور ويـــاك حبيـــب الله
هنيالـــك وعقبـــالي يـــا رايحـــين للنبـــي الغـــالي

المدونة الموسيقية :

43
ال لأه ال هو لأ ال لأ ال هو لأ
47
غناء كـ ١
لأ هو ال لأه يا ريت ني كو
50
واي يا كم و روح لل ها دي
54
كورال
و أ زو روه ال هو لأ ال لأ ال هو لأ
59
لأه وا بوس من شو قي ش ب با كو
63
كورال
قل بي ت م يب ب نو ال روه
66
لأ هو ال لأه ال لأ هو ال لأ وا ج حج وا
70
طوف عالله بع س ي ف ي بي تل مر رات الله وا لب وا ي ب ا وي زرو وا
74
I
شوف باك ع ر نو مو ال يب ب ح فات الله وا ج حج وا ما ي ريت يا
78
II
فات الله و ه ني قول رب يا لك و كـ بي تب ها با عق

التحليل العام :

– **مقدمة موسيقية** : من مازورة (١ : ١٣[١]) في مقام راحة الأرواح ، وتؤديه آلة الناي المنفرد مع أداء مجموعة الكورال للفظ الجلالة (الله) .

– **المذهب** : من أناكروز مازورة (١٤ : ٤٨[١]) في مقام راحة الأرواح وينتهي في مقام العراق ، وينقسم إلى ثلاثة أجزاء :

الجزء الأول : من أناكروز مازورة (١٤ : ١٨[٢]) بأداء مجموعة الكورال للفظ الجلالة (الله) .

الجزء الثاني : من أناكروز مازورة (١٨[٣] : ٣٥[٣]) بأداء المطربة .

الجزء الثالث : من أناكروز مازورة (٣٦ : ٤٨[١]) في مقام العراق على درجة العراق ، وأداء مجموعة الكورال للفظ الجلالة (الله) تمهيداً لغناء الكوبليه الأول .

– **الكوبليه الأول** : من مازورة (٤٨ ٢ : ٨٦) يبدأ في مقام العراق وينتهي في مقام راحة الأرواح ، وتؤديه المطربة .

– **إعادة الجزء الأول من المذهب** : من مازورة (٨٧ : ٩١ ١) وهي إعادة حرفية للحن والأداء لمجموعة الكورال .

– **الكوبليه الثاني** : من مازورة (٩١ ٢ : ١١٣) يبدأ في مقام راحة الأرواح ، ثم الانتقال إلى مقام العراق وينتهي في مقام راحة الأرواح ، وتؤديه المطربة .

– **الختام** : من مازورة (٨٧ : ٩٠ ٣) في مقام راحة الأرواح ، وتؤديه مجموعة الكورال بالتكرار عدة مرات للفظ الجلالة (الله) .

التحليل التفصيلي لأسلوب الأداء :

– **المذهب** : من أناكروز مازورة (١٤ : ٤٨ ١) في مقام راحة الأرواح وينتهي في مقام العراق .

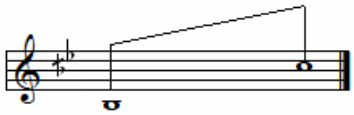
الجزء الأول : من أناكروز مازورة (١٤ : ١٨ ٢) بأداء الكورال للفظ الجلالة (الله) بأسلوب يشبه حلقات الذكر .

الجزء الثاني : من أناكروز مازورة (١٨ ٣ : ٣٥ ٣) بأداء المؤدية .

النص الشعري :

الله الله يـــا رايحـــين للنبـــي الغـــالي هنيـــــــالكم وعقبـــــــالي الله الله

المساحة الصوتية : جاءت المساحة الصوتية من المنطقة الغليظة من درجة (سي♭١ – العراق) إلى المنطقة الحادة من درجة (دو١ – الكردان) .



منـاطق الـرنين : جـاء الـرنين مـن المنطقـة الغليظـة (الحلـق – الفـم – الخيـشوم) مـع الـدعم بـرنين الصدر ، صـعوداً لـرنين المنطقـة المتوسطة فـي (الحلـق – الفـم – الخيـشوم) وصـولاً لـرنين المنطقـة الحـادة فـي (الحلـق – الفـم – الخيـشوم) مـع الـدعم بـرنين الجبهـة ، ثـم الهبـوط العـودة لـرنين المنطقـة الغليظة مروراً برنين المنطقة المتوسطة لأداء التسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة .

أساليب النفس :

– استخدمت المؤدية النفس العميق بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز لأداء المقطع (يا رايحين للنبي الغالي هنيالكم وعقبالي) في المرة الأولي .

– استخدمت النفس الخاطف في كلمات (يا رايحين – هنيالكم) في الإعادة .

– استخدمت النفس الطبيعي في كلمات (النبي الغالي – وعقبالي) في الإعادة .

– استخدمت النفس العميق بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز لأداء المقطع (هنيالكم وعقبالي) في ختام المذهب ، مع التحكم في ضخ الهواء بما يتناسب مع الصياغة اللحنية وتقطيع النص الشعري .

التقنيات المستخدمة :

– استخدمت المؤدية الضغوط المتوسطة على حرفي (الراء – الحاء) في كلمة (يا رايحين) من أناكروز مازورة (١٩ : ١٩[٢]) .

– استخدمت التردد الصوتي السريع في مازورة (١٩[١]) على حرفي (الحاء – الباء) على الشكل الإيقاعي () بمرونة في الأداء .

– استخدمت أسلوب التزحلق الصوتي (Portamento) ، مع المزج بحلية الزغردة اللحنية (Trill) بصوت طيع لين ومرن بأداء تطريبي في كلمة (الغالي) من أناكروز مازورة (٢١ : ٢١[٣]) .

– أجادت في أداء التسلسلات السلمية والتتابعات اللحنية الهابطة والصاعدة في المقطع (هنيالكم وعقبالي) ، برشاقة وبأسلوب أداء تطريبي لما يتميز به روح المقام في اشكال ايقاعية بسيطة () .

– استخدمت التردد الصوتي السريع على حرف (الكاف) في كلمة (هنيالكم) في مازورة (٢٢[٤]) ، وعلى حرف (الياء) الساكنة في كلمة (عقبالي) على الشكل الإيقاعي () على درجة ركوز المقام .

– أجادت في أداء التتابع اللحني الصاعد والهابط في جنس الحجاز على درجة الدوكاه في إعادة كلمة (للنبي) على حرف (النون) المشددة بأسلوب أداء تطريبي لما يتناسب به اللحن .

– أجادت في أداء التصاعد التدريجي للحن في شكل تسلسل سلمي صاعد ، مع استخدام الضغوط القوية على حروف (الحاء – الياء – النون) في كلمة (يارايحين) ، وحروف (الألف – اللام – الياء) في كلمة (الغالي) ، مع الانتهاء بالتتابع اللحني الهابط في المقطع (هنيالكم وعقبالي) من درجة (لا – الحسيني) إلى درجة (سي♭١ – العراق) من مازورة (٣٠[٢] : ٣٥[٣]) بحرفية عالية، مع استخدام مهارة التخيل الذهني (Inner Hearing) لصعوبة درجات وأبعاد مقام راحة الأرواح .

– أجادت في أداء حلية الزغردة اللحنية (Trill) في كلمة (الغالي) على حرف (الألف) في المنطقة الحادة على درجة (دو[١] – الكردان) بصوت مفتوح رنان في مازورة (٣٢٩ ، ٤) على أشكال إيقاعية () .

– أجادت في أداء التموج الصوتي (Undulation) السريع في كلمة (عقبالي) من مازورة (٣٣٤ : ٣٣٥) على حرفي (الباء – الألف) ، بأسلوب تطريبي مشبع بروح مقام راحة الأرواح بصوت قوي رنان .

ظلال التعبير :

– استخدمت المؤدية أسلوب الأداء متوسط القوة (MF) في مقطع (ياريحين للنبي الغالي هنيالكم وعقبالي) .

– استخدمت أسلوب التصاعد التدريجي في قوه الأداء (Crescendo <) في الإعادة الثانية من متوسط القوة (MF) إلى الأداء الأكثر قوة (FF) مع التصاعد اللحني .

– استخدمت أسلوب الهبوط التدريجي لقوة الأداء (Diminuendo >) في الإعادة الثالثة ، وفي ختام المذهب من قوي (F) إلى متوسط القوة (MF) .

مخارج الحروف :

– برعت المؤدية في تحقيق مخارج وصفات الحروف .

– صفة الرخاوة على حرف (الياء) في كلمة (يا رايحين) من وسط اللسان مع الجوف .

– صفة الغنة على حرف (النون) المشدة في كلمة (للنبي) من الخيشوم .

– صفة الغنة على حرف (الميم) في كلمة (هنيالكم) من الشفتين والخيشوم .

– صفة التوسط على حرف (اللام) الساكنة في كلمة (الغالي) من جانبي اللسان والفم .

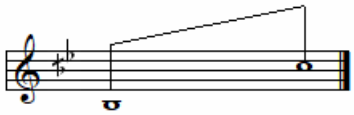
– **الكوبليه الأول :** من مازورة (٤٨[٢] : ٨٦) ويبدأ بمقام العراق وينتهي بمقام راحة الأرواح .

النص الشعري :

يـــا ريتنـــي كنـــت ويـــاكم	وأروح للهـــــــادي وأزوره الله الله
وأبـــوس مـــن شـــوقي شـــباكه	وقلبـــي يتملـــي بنـــوره الله الله
وأحـــج وأطـــوف ســـبع مـــرات	وألَبـــي وأشـــوف منـــى وعرفـــات
وأقـــــــول ربً كتبهـــــــالي	يـــا رايحـــين للنبـــي الغـــالي

48
غناء كـ ١
كو
ني ريت يا
50
دي ها لل روح و كم يا واي
54
كورال
ال هو لا ال لا ال هو لا ال روه زو أ و
59
و كو با ب ش قي شو من بوس وا لاه
63
كورال
ال روه نو ب ليب م يت بي قل
66
وا ج حج وا لا ال هو لا ال لاه ال هو لا
70
وا بي لب وا ا وي زرو وا
رات الله
مر بع س تل بي في
طوف عاك
74
I
وا ج حج وا ما لي ربك يا
فات ر ع نو مو الله ال بيب ح
شوف ياك
78
II
ها تب كـ بي رب قول و
با عق و لك يا ني هـ
فات الله
82
كورال
غا ل بيل نا ن لن بي نا ن لن حين ي را يا لي
لي
لي

المساحة الصوتية : جاءت المساحة الصوتية من المنطقة الغليظة من درجة (سي♭١ – العراق) إلى المنطقة الحادة من درجة (دو١ – الكردان) .



مناطق الرنين : رنين المنطقة المتوسطة في (الحلق – الفم – الخيشوم) صعوداً إلى رنين المنطقة الحادة في (الحلق – الفم – الخيشوم) مع الدعم برنين الجبهة ، ثم الهبوط لرنين المنطقة الغليظة مروراً برنين المنطقة المتوسطة في (الحلق – الفم – الخيشوم) مع الدعم برنين الصدر ، والتدرج ما بين مناطق الرنين المختلفة لأداء التتابعات الصاعدة والتسلسلات السلمية الهابطة .

أساليب النفس :

– استخدمت المؤدية النفس الطبيعى في أداء المقطع (ياريتني كنت وياكم) ، والمقطع (وأروح للهادي وأزوره) ، والمقطع (وأبوس من شوقي) ، وكلمة (شباكه) .

– استخدمت النفس القصير بشكل خاطف في أداء كلمة (وقلبي) .

– استخدمت النفس الطبيعي بشكل خاطف في أداء المقطع (يتملي بنوره) .

– استخدمت النفس العميق المدعم بعضلة الحجاب الحاجز بشكل سريع وخاطف عدة مرات متتالية، لأداء التتابع الصاعد في المقاطع (وأحج وأطوف سبع مرات ، وألبي وأشوف ، منى وعرفات) ، وأثناء إعادة تلك المقاطع بحرفية مع التحكم في ضخ الهواء بما يتناسب مع الصياغة اللحنية وتقطيع النص الشعري .

– استخدمت النفس القصير بشكل خاطف لأداء كلمة (وأقول) .

– استخدمت النفس العميق في أداء المقطع (ربي كتبهالي) .

– استخدمت النفس القصير في أداء كلمة (يا رايحين) .

– استخدمت النفس العميق بشكل مدعم من عضلة الحجاب الحاجز لأداء المقطع (للنبي الغالي) في ختام الكوبليه ، مع التحكم في ضخ الهواء بما يتناسب مع القفلة اللحنية .

التقنيات المستخدمة :

– استخدمت المؤدية قفزه لمسافة الرابعة الصاعدة في بداية الغناء في كلمه (ياريتني) من درجة (ري – الدوكاه) إلى درجة (صول – النوى) على الشكل الإيقاعي (♪ ♩ ♩) بصوت طيع ومرن.

– أجادت في استخدام أسلوب التموج الصوتي (Undulation) على حروف المد في المقطع (كنت وياكم) على حرفي (الألف – الياء) في شكل تسلسلات سلمية صاعدة وهابطة ، بأداء مشبع بطابع مقام البياتي على درجة الدوكاه في أشكال إيقاعية بسيطة ( ) .

– استخدمت الضغوط المتوسطة (Accent) في بداية كل كلمة من المقطع (ياريتني كنت وياكم وأروح) لتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري .

– أجادت في أداء التزحلق الصوتي (Portamento) في التسلسلات السلمية الصاعدة في كلمات (كنت – وياكم) على حرفي (الكاف المضمومة – الواو المفتوحة) من مازورة (٢٤٩ : ٢٥٠) .

– أجادت في استخدام السينكوب (Syncope) في كلمة (أروح) على حرفي (الواو – الحاء) في الشكل الإيقاعي ( ) في مازورة (٢٥٢) ، وفي كلمة (للهادي) على حرف (اللام) الساكنة من مازورة (٢٥٢ : ٢٥٣) في الشكل الإيقاعي ( ) ، وعلى حرفي (الهاء – الألف) في مازورة (٢٥٣) في الشكل الإيقاعي () .

– أجادت في استخدام أساليب الأداء التطريبي التردد الصوتي السريع والمزج بحلية الزغردة اللحنية (Trill) ، والعفق بصوتها على حرف (الواو) في كلمة (أزوره) من مازورة (٣٥٤ : ٣٥٥) بصوت طيع مشبع بمقام البياتي .

– استخدمت التردد الصوتي في كلمة (شباكه) على حرف (الشين) المكسورة في مازورة (٦١) .

– استخدمت التموج الصوتي (Undulation) السريع على حرف (الألف) المدية في كلمة (شباكه) من مازورة (٦١ : ٦٢) بأسلوب أداء تطريبي .

– استخدمت التردد الصوتي السريع على حرف (النون) في كلمة (نوره) ، مع أداء التزحلق الصوتي (Portamento) على حروف (الواو – الراء – الهاء) من مازورة (٣٦٤ : ٣٦٥) بأسلوب أداء تطريبي مشبع بروح مقام البياتي .

– استخدمت في أداء التتابع اللحني الصاعد في المقاطع (وأحج وأطوف سبع مرات ، وألبي وأشوف منى وعرفات) من أناكروز (٧٠ : ٨٦) أساليب الأداء التطريبية التالية :

– التردد الصوتي السريع على حرف (الألف) في كلمة (مرات) ، مع مزجها بحلية الموردنت (Mordent) عدة مرات متتالية بمرونة في الأداء من أناكروز مازورة (٧٢ : ٧٣[١]) في كلمة (أشوف) على حرف (الواو) المدية من مازورة (٧٤ : ٧٥[١]) .

– استخدمت الضغوط القوية (Accent) مع التموج الصوتي السريع (Undulation) في كلمة (عرفات) على حرف (الألف) المدية من مازورة (٧٦ : ٧٧[٢]) ، بمرونة عالية وصوت طيع مشبع بروح المقام .

– في ختام الكوبليه استخدمت التموج الصوتي السريع في كلمة (كتبهالي) على حرف (الألف) المدية من مازورة (٨١[٢] : ٨٢[٣]) .

– استخدمت الضغوط اللينة (Accent) مع التزحلق الصوتي (Portamento) في كلمة (أقول) على حروف (القاف – الواو – اللام) من أناكروز مازورة (٨٠ : ٨٠[١]) .

– استخدمت التردد الصوتي السريع في كلمة (الغالي) على حرف (الألف) المدية في مازورة (٨٦) بمرونة عالية في الأداء .

ظلال التعبير :

– بدأت المؤدية الغناء بقوة متوسطة (MF) للتعبير عن المعنى الدرامي للنص الشعري وهو الاشتياق للحج .

– استخدمت أسلوب التصاعد التدريجي في الأداء (Crescendo <) من متوسط القوة (MF) إلى أكثر قوة (FF) في أداء التتابع اللحني الصاعد في المقطع (وأحج وأطوف سبع مرات وألبي وأشوف مني وعرفات) .

– استخدمت أسلوب الهبوط التدريجي في قوة الأداء (Diminuendo >) من قوي (F) إلى متوسط القوة (MF) في المقطع (وأقول ربي كتبهالي يا رايحين للنبي الغالي) للتعبير عن معنى النص الشعري .

مخارج الحروف :

– استخدمت المؤدية صفة التوسط على حرف (اللام) الساكنة في كلمة (للهادي) من جانبي اللسان والفم .

– صفة الغنة على حرف (النون) الساكنة في كلمات (كنت – رايحين – للنبي) من الخيشوم .

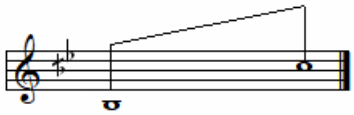
– لم يتم تحقيق صفة التفخيم على حرف (الغين) المفتوحة في كلمة (الغالي) ، وذلك وفقاً لنطق اللهجة العامية المصرية فجاء الأداء (غين مرققة) .

– **الكوبليه الثاني :** من مازورة (٩١[٢] : ١١٣) ويبدأ في مقام راحة الأرواح ، ثم الانتقال إلى مقام العراق والعودة لمقام راحة الأرواح ، ثم إعادة للجزء الثاني من الكوبليه الأول من مازورة (٧٠ : ٨٦) بنفس أسلوب الأداء ، ولكن مع اختلاف النص الشعري .

النص الشعري :

أمانـــة الفاتحـــة يـــا مـــسافر	لمكـــــة تـــــأدّي فـــــرض الله
هترجـــــع والإلـــــه غـــــافر	ذنوبـــك لمـــا نلـــت رضـــاه
يـــا ريتنـــي معـــاك فـــي بيـــت الله	وأزور ويـــــــاك حبيـــــــب الله
هنيالـــــــــك وعقبـــــــــالي	يـــا رايحـــين للنبـــي الغـــالي

المساحة الصوتية : جاءت المساحة الصوتية من المنطقة الغليظة من درجة (سي♭١ – العراق) إلى المنطقة الحادة من درجة (دو١ – الكردان) .



مناطق الرنين : جاء الرنين من المنطقة الحادة في (الحلق – الفم – الخيشوم) والدعم برنين الرأس والجبهة ، هبوطاً لرنين المنطقة الغليظة مروراً برنين المنطقة المتوسطة في (الحلق – الفم – الخيشوم) والدعم برنين الصدر لأداء التسلسلات السلمية الهابطة .

أساليب النفس :

– استخدمت المؤدية النفس القصير مع الدعم بعضلة الحجاب الحاجز لأداء كلمة (أمانة) على درجة جواب المقام .

– استخدمت النفس العميق بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز لأداء المقطع (الفاتحة يا مسافر لمكة) .

– استخدمت النفس العميق بشكل خاطف في أداء المقطع (تأدي فرض الله) .

– استخدمت النفس الطبيعي بشكل خاطف لأداء كلمة (أمانة) في الإعادة .

– استخدمت النفس الطبيعي في أداء المقطع (هترجع والإله) ، وبشكل خاطف في المقطع (غافر ذنوبك) .

– استخدمت النفس العميق بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز مع التحكم في ضخ الهواء ، بما يتناسب مع الصياغة اللحنية وتقطيع النص الشعري في أداء المقطع (لما نولت رضاه) .

التقنيات المستخدمة :

– استخدمت المؤدية الضغوط القوية (Accent) في المقطع (أمانه الفاتحة يا مسافر لمكة تأدي فرض الله) على بداية كل كلمة وفقاً للتقطيع العروضي للنص ، ولتأكيد المعنى الوجداني للنص الشعري .

– استخدمت التخيل الذهني (Inner Hearing) في بداية المقطع لأداء قفزة لمسافة الثالثة من المنطقة المتوسطة وصولاً إلى بداية المنطقة الحادة من درجة (صول – النوي) إلى درجة (سي♭ – الأوج) في الشكل الإيقاعي ( ) ، وفي الإعادة قامت بأدائها بشكل تطريبي باستخدام حلية الموردنت (Mordent) بالشكل الإيقاعي () في كلمة (أمانة) على حرف (الألف) المدية في مازورة (٩١ ، ٩٨) .

– استخدمت التردد الصوتي في كلمة (يا مسافر) على حرف (الألف) المدية في مازورة (٢٩٤ ، ٢١٠١) بالشكل الإيقاعي () ، وعلى حرف (الألف) في لفظ الجلالة (الله) في مازورة (٣٩٦ ، ٣١٠٣) .

– استخدمت الضغط القوي (Accent) في كلمات (هترجع – غافر – ذنوبك) ، لتأكيد المعني للنص الشعري في الموازير (١٠٦ ، ٣١٠٧ ، ٢،١١٠٩) .

– استخدمت التموج الصوتي (Undulation) في أداء التسلسل السلمي الصاعد والهابط في كلمة (غافر) على حرف (الألف) المدية من مازورة (٢،١١٠٧ : ٣١١٠٨) ، تمهيداً لإعادة الجزء الثاني من الكوبليه الأول مع اختلاف النص الشعري .

– استخدمت التردد الصوتي السريع مع المزج بحلية الزغردة اللحنية (Trill) ، والعفق على حرف (الألف) المدية في كلمة (رضاه) من مازورة (١١١ : ١١٣) بأسلوب أداء تطريبي مشبع بروح مقام البياتي .

– في ختام الكوبليه إعادة للجزء الثاني من الكوبليه الأول من مازورة (٧٠ : ٨٦) بنفس أسلوب الأداء السابق ، ولكن مع اختلاف النص الشعري .

ظلال التعبير :

– بدأت المؤدية بالأداء الأكثر قوة (FF) تتناسب مع معنى النص الشعري ، بالتأكيد على طلبها قراءة الفاتحة لها بالأراضي المقدسة .

– أجادت في استخدام أسلوب الهبوط التدريجي في الأداء (Diminuendo >) من الأكثر قوة (FF) إلى الضعف (P) ، بما يعبر عن المعنى الدرامي للنص الشعري بغفران الذنوب في المقطع (هترجع والإله غافر ذنوبك لما نلت رضاه) ، مع أداء التسلسل السلمي من مازورة (١٠٦ : ١١٣) .

مخارج الحروف :

– استخدمت المؤدية صفة الهمس على حرف (التاء) الساكنة في كلمة (الفاتحة) من اللثة وطرف اللسان .

– صفة الغنة على حرف (الميم) في كلمة (يا مسافر) من الفم والشفتين والخيشوم .

– صفة الشدة على حرف (الكاف) الساكنة في كلمة (مكة) من مؤخرة اللسان مع سقف الحق ، وفي حرف (الدال) المشددة في كلمة (تأدي) من طرف اللسان واللثة .

– تضخيم حرف (الضاد) ، وصفة الإطباق في كلمة (فرض) من منتصف اللسان مع سقف الحلق وفي كلمة (رضاه) .

– تفخيم (لام) الجلالة في لفظ الجلالة (الله) من جانبي اللسان وسقف الحلق .

– صفة التوسط على حرف (اللام) في كلمة (الإله) .

– ترقيق حرف (الغين) المفتوحة وعدم تحقيق صفة التفخيم في كلمة (غافر) وفقاً لأداء اللهجة العامية المصرية .

نتائج البحث :

بعد أن قامت الباحثة بالدراسة التحليلية لأسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد " (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً ، استطاعت أن تجيب على سؤال البحث :

سؤال البحث :

– ما هي التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بـ " ليلى مراد " في الغناء الديني (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً ؟

إجابة سؤال البحث :

المساحة الصوتية للمؤدية :

– اشتملت المساحة الصوتية للمؤدية من المنطقة الغليظة من درجة (سي♭١ – العراق) إلى المنطقة الحادة من درجة (دو١ – الكردان) .

مناطق الرنين :

– أجادت المؤدية في التنقل بين مناطق الرنين المختلفة ، فبدأت من رنين المنطقة الغليظة (الحلق – الفم – الخيشوم) والدعم برنين الصدر ، ثم صعوداً إلى رنين المنطقة المتوسطة وصولاً لرنين المنطقة الحادة (الحلق – الفم – الخيشوم) والدعم برنين الجبهة بحرفية عالية في الأداء .

أساليب النفس :

– استخدمت المؤدية النفس العميق المدعم بعضلة الحجاب الحاجز في المقطع الغنائي (يا رايحين للنبي الغالي هنيالكم وعقبالي) في المرة الأولى في المذهب .

– استخدمت النفس الخاطف في كلمات (يا رايحين – هنيالكم) في إعادة المقطع في المذهب .

– استخدمت النفس الطبيعي في كلمات (للنبي الغالي – عقبالي) في الإعادة ، كما استخدمته في المقطع الغنائي (يا ريتني كنت وياكم وأروح للهادي وأزوره وأبوس من شوقي) ، وفي كلمة (شباكه) ، وفي المقطع الغنائي (يتملي بنوره) في الكوبليه الأول .

– استخدمت النفس الطبيعي بشكل خاطف في كلمة (أمانة) في الإعادة ، وفي المقطع الغنائي (هترجع والإله غافر ذنوبك) في الكوبليه الثاني .

– استخدمت النفس القصير في كلمة (وقلبي) في الكوبليه الأول .

– استخدمت النفس القصير في كلمة (أمانة) على درجة جواب المقام في الكوبليه الثاني .

التقنيات المستخدمة :

– أجادت المؤدية في استخدام الضغوط المتوسطة (Accent) في المذهب في كلمة (يا رايحين) .

– استخدمت الضغوط المتوسطة في بداية كل كلمة من المقطع الغنائي (يا ريتني كنت وياكم وأروح) في الكوبليه الأول لتأكيد المعنى .

– أجادت في استخدام الضغوط اللينة مع المزج بالتزحلق الصوتي (Portamento) في كلمة (أقول) في الكوبليه الأول .

– استخدمت الضغوط القوية (Accent) في المقطع الغنائي (أمانة الفاتحة يا مسافر لمكة تأدي فرض الله) على بداية كل كلمة وفقاً للتقطيع العروضي في الكوبليه الثاني .

– استخدمت الضغط القوي (Accent) في كلمات (هترجع – غافر – ذنوبك) لتأكيد المعنى للنص الشعري في الكوبليه الثاني .

– استخدمت التردد الصوتي السريع في كلمات (هنيالكم – عقبالي) في المذهب .

– استخدمت التردد الصوتي السريع في كلمات (شباكه – الغالي) في الكوبليه الأول بمرونة عالية في الأداء .

– استخدمت التردد الصوتي السريع مع المزج بحلية الزغردة اللحنية (Trill) والعفق في كلمة (رضاه) بأسلوب تطريبي مشبع بروح مقام البياتي في الكوبليه الثاني .

– استخدمت التزحلق الصوتي (Portamento) في أداء التسلسلات السلمية الصاعدة في كلمات (كنت – وياكم) في الكوبليه الأول .

– استخدمت التموج الصوتي (Undulation) السريع في كلمة (عقبالي) في المذهب بأسلوب أداء تطريبي وبصوت قوي رنان ، وفي المقطع الغنائي (كنت وياكم) في الكوبليه الأول .

– أجادت في أداء التصاعد التدريجي للحن في شكل تسلسلات سلمية ، مع استخدام الضغوط القوية في كلمات (يا رايحين – الغالي) ، والانتهاء بالتتابعات اللحنية الهابطة في المقطع الغنائي (هنيالكم وعقبالي) بمرونة عالية ، مع استخدام مهارة التخيل الذهني (Inner Hearing) لصعوبة درجات وأبعاد مقام راحة الأرواح .

– أجادت المؤدية في استخدام مهارة التخيل الذهني في بداية المقطع الغنائي (أمانة الفاتحة يا مسافر) ، بأداء قفزة لمسافة الثالثة من المنطقة المتوسطة وصولاً إلى بداية المنطقة الحادة من درجة (صول – النوى) إلى درجة (سي♭ – الأوج) ، وفي الإعادة قامت بأدائها بشكل تطريبي باستخدام حلية الموردنت (Mordent) في الكوبليه الثاني .

ظلال التعبير :

– استخدمت المؤدية أسلوب الأداء متوسط القوة (MF) في المقطع الغنائي (يا رايحين للنبي الغالي هنيالكم وعقبالي) في المذهب .

– استخدمت أسلوب التصاعد التدريجي في قوة الأداء (Crescendo <) من متوسط القوة (MF) إلى الأداء الأكثر قوة (FF) في المذهب والكوبليه الأول والثاني .

– استخدمت أسلوب الهبوط التدريجي في قوة الأداء (Diminuendo >) من قوي (F) إلى متوسط القوة (MF) في ختام المذهب والكوبليه الأول والثاني .

مخارج الحروف :

– أجادت المؤدية في الأغنية الدينية (عينة البحث) في إخراج كل حرف من مخرجه مع إعطاءه حقه ومستحقه ، (وحق الحرف صفاته الذاتية اللازمة له ، كالهمس والرخاوة والشدة والتوسط والغُنة والتفخيم والترقيق وغيرها ، فإنها لازمة لذات الحرف لا تنفك عنه ، ومستحقه صفاته العارضية) .

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ – زين نصار : رياض السنباطي مبدع الفن الأصيل ، القاهرة ، مجلة الفنون ، يصدرها الإتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية ، العدد ١ ، ١٩٩٦م .

٢ – زين نصار : عالم الموسيقى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ، ١٩٩٨م .

٣ – سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، دار الكتب القومية ، القاهرة ، ١٩٨٠م .

٤ – صميم الشريف : الأغنية العربية ، وزارة الثقافة والإرشاد القومي ، دمشق ، ١٩٨١م .

٥ – عادل حسنين : ليلى مراد يا مسافر وناسى هواك ، أمادو ، القاهرة ، ١٩٩٣م .

٦ – محمد سعيد : أشهر مائة في الغناء العربي ، مكتبة الأسرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، د.ت .

٧ – محمود كامل وآخرون : التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي ، وزارة الثقافة ، سلسلة بريزم للموسيقى (١) ، القاهرة ، ١٩٩٢م .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ – أحمد يوسف : **قضايا ومشاكل الموسيقى العربية** ، رسالة ماجستير ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٠م .

٢ – خيرية محمد مصطفى جميل : **أسلوب الأداء الغنائي الديني عند سعاد محمد من خلال فيلم الشيماء** ، بحث منشور ، مجلة فكر وإبداع ، الجزء الرابع والأربعون ، القاهرة ، إبريل ٢٠٠٨م .

٣ – محمد عبد الستار : **أسلوب رياض السنباطي في القصائد وإمكانية الإستفادة منه** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، ٢٠٠٥م.

٤ – منى عبد الغني عباس : **دراسة تحليلية لأسلوب أداء " نجاة " للأغنية الدينية (إلهي ما أعظمك – نموذجاً)** ، بحث منشور ، مجلة فكر وإبداع ، القاهرة ، يونيو ٢٠١٦م .

ثالثاً : المواقع الإلكترونية

١ – أبو_السعود_الإبياري/ http://www.ar.wikipedia.com .

٢ – الأغنية الدينية.. قوة ناعمة لروح شفافة/ http://alrai.com/article/10483817 .

ملخص البحث

أسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد "

(يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً

دعاء عدنان قطب (*)

الأغنية الدينية ظلت ولفترة طويلة القوة الناعمة والشفافة وأشبه بالمرآة العاكسة لسماحة وعدل الإسلام وفرائضه والغاية منها ، فهي لها مقومات وأسباب كثيرة ساهمت بإنجاز الروائع من الألحان التي يؤدونها العديد من المطربين الذين يتميزون بمساحة صوتية كبيرة ، بالإضافة إلى إلمامهم بقواعد اللغة العربية وسلامة النطق ومخارج الحروف ، وبهذه الخبرة التي اكتسبوها من أدائها قدموا روائع من بعض الأغاني العاطفية والدنيوية فيما بعد .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين شهدت الأغنية الدينية تطوراً كبيراً ، حيث بدأت في التطور والازدهار على يد بعض رواد التلحين ومنهم " زكريا أحمد – محمد الكحلاوي – محمد فوزي – سيد مكاوي " ، حيث قدموها في أشكال تتغنى بفرائض الإسلام مثل (الصلاة – الصيام – الحج) ، وأغاني أخرى تتعلق بفريضة الزكاة كما ورد بقصيدة (ولد الهدى) في مدح الرسول (صلى الله عليه وسلم) ، والتي غنتها " أم كلثوم (١٨٩٨م – ١٩٧٥م) " وصاغ لحنها " رياض السنباطي (١٩٠٦م – ١٩٨١م) " ، كما خصها بقصائد دينية أخرى ومنها (نهج البردى – سلوا قلبي – الثلاثية المقدسة – حديث الروح) ، كما لحن أيضاً " السنباطي " أغنية دينية عن الحج لازال يرددها الناس (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً ، والتي قامت بغنائها " ليلى مراد (١٩١٨م – ١٩٩٦م) " في فيلم (ليلى بنت الأكابر) في عام ١٩٥٣م ، والتي تتميز بصوت ملائكي حساس قادر على توصيل معاني الكلمات المغناة ، ولها طابعها الخاص الذي كان إنسيابياً بسيطاً دون تعقيد ، ويرجع سبب تلحين هذه الأغنية في الفيلم أن " ليلى مراد " بعد اعتناقها للإسلام في وسط الأربعينات كان من المفروض أن تذهب لأداء فريضة الحج أثناء تصويره ، إلا أن المخرج ألح عليها بتأجيل الفكرة لأسباب تتعلق بالتصوير والإنتاج ، فاشترطت عليه تعديل السيناريو لتقديم أغنية بصوتها عن الحج عوضاً عن ذلك كي تعيش هذه الأجواء ، وقد طلبت من الكاتب " أبو السعود الإبياري (١٩١٠م – ١٩٦٨م) " كتابة كلمات الأغنية ، وقد تم تعديل السيناريو لهذه الغاية وأضيف مشهد وهي تقف في الشباك مودعة جدها لحظة سفره لأداء فريضة الحج وهي تغني بهذه الأغنية الدينية ، حيث حملت مشاعر الكثيرين وحلمهم بالذهاب إلى أداء شعائر الحج .

(*) مدرس دكتور بقسم الغناء بالمعهد العالي للموسيقى العربية .

ومن هذا المنطلق رأت الباحثة إلقاء الضوء على أسلوب أداء الغناء الديني عند " ليلى مراد " (يا رايحين للنبي الغالي) نموذجاً بالدراسة التحليلية المتخصصة ، لتحديد التقنيات وأساليب الأداء الغنائية الخاصة بها المستخدمة في هذا النموذج ، وذلك لإفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكليات المتخصصة عند أدائهم لهذا النموذج .

يشتمل البحث على جزئين :

أولاً : الجزء النظري ويشمل :

أ – الدراسات السابقة .

ب – الإطار النظري ويشمل :

– نبذة تاريخية عن الغناء الديني .

– نبذة عن قالب الطقطوقة .

– نبذة تاريخية عن " أبو السعود الإبياري (١٩١٠م – ١٩٦٨م) " .

– نبذة تاريخية عن " رياض السنباطي " (١٩٠٦م – ١٩٨١م) " .

– نبذة تاريخية عن " ليلى مراد " (١٩١٨م – ١٩٩٥م) " .

ثانياً : الجزء التطبيقي

– تحليل عام وتفصيلي للأغنية الدينية (يا رايحين للنبي الغالي) .

– نتائج البحث وقائمة المرجع ، ثم ملخص البحث .