اسلوب فريد الأطرش في استخدام بعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه

د/ معتز أحمد محمد غازي[1]

المقدمة:

يعتبر فريد الأطرش من أهم وأبرز رواد التلحين في الوطن العربي الذي استطاع أن يحتل مكانة متميزة بين الملحنين، وتجاوز حدود الأنماط التقليدية، مقدماً توليفة فريدة من الألحان التي جمعت بين الأصالة والمعاصرة، فهو فنان اعتز بعروبته واعتمد في ألحانه على الأنغام والمقامات الشرقية، وقام بتلحين العديد من قوالب الموسيقى العربية الغنائية سواء التقليدية وغير التقليدية، وكذلك الكثير من المؤلفات الموسيقية، فهو فنان له بصماته الواضحة كملحن صاحب مدرسه غنائية، حيث تميز اسلوبه بالشجن والتطريب.[2]

محاولاته لتحديث الأغنية العربية بإدخال الإيقاعات الغربية بدأها فى الثلاثينيات، وتميز بقدرته الفريدة على مزج عناصر الموسيقى العربية والأوروبية، حيث حافظ على الأصالة الشرقية في اللحن والمقامات، وفي الوقت نفسه استلهم إيقاعات غربية متنوعة مثل التانغو والرومبا والفالس، وقد تجسد هذا المزج بوضوح في أغانيه الشهيرة مثل "وياك، يا زهرة في خيالي"، بنادي عليك" والتي جاءت لتقدم غناءً عربياً مؤسساً على أصول مغرقة فى المحلية، لكنه فى نفس الوقت عالمى الشكل والمضمون، حيث يلتقي الشرق بالغرب في إطار موسيقي متناغم.

وتميز فريد الأطرش في ألحانة بقدرته الفائقة على التعبير العميق من خلال الفواصل الموسيقية داخل أعماله الغنائية، خاصةً التي تعتمد علي ما دون نصف الصوت لما لها من تأثير قوي في النفس، واستخدم بعض الآلات التي تعينه عن التعبير عن إنفعالاته وتجسد عواطفه، معتبرًا ذلك وسيلة لخدمة الأغنية وإرضاء ذوق المستمع، وأثرت ألحانه المتنوعة، التي غناها نخبة من المطربين، على المشهد الموسيقي العربي لسنوات طويلة، وظلت تحتل مكانة مرموقة حتى يومنا هذا رغم مرور الزمن وتطور الأذواق الموسيقية .[3]

* مدرس الموسيقى العربية بكلية التربية النوعية – جامعة مطروح.

[2] ممدوح عبده الجبالي: دراسة مقارنة لإسلوب الإرتجال علي آلة العود عند كل من محمد القصبجي ورياض السنباطي، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2003 (بتصرف).

[3] عبد الكريم عبد العزيز الجوادي: فريد الأطرش، دار الكتاب العالمي، بيروت، 1992 م. (بتصرف).

مشكلة البحث:

بالرغم من شهرة الفنان فريد الأطرش وجماهيريته العريضة في الوطن العربي – فهو واحد من أهم رواد ومؤلفي الموسيقى العربية فيه، وله العديد من الألحان في مختلف قوالب الموسيقى العربية سواء الغنائية أو الآلية – وبالرغم من تمسكه بجذوره العربية الأصيلة وارتكازه في ألحانه على الأنغام والمقامات العربية الأصيلة، إلا أن الكثير منَّا يغفل عن دوره في إثراء الموسيقى العربية الأصيلة بإضفاء بعض الروح الغربية والعالمية على بعض موسيقاه وأغانيه مع الاحتفاظ بأصالتها في المُجمل، مع إمكانية سماعها وتذوقها عالمياً لدى الغرب، نتيجة استعانته في بعض ألحانه ببعض الإيقاعات الغربية المسموعة والمعروفة لدى أذن المستمع العام، كالتانجو والفالس والرومبا وغيرها، وذلك في محاولة منه في الدمج بين الثقافات الموسيقية المختلفة، ويساعد ذلك على انتشار الموسيقى العربية عالمياً بشكل كبير، لذا رأي الباحث ضرورة إلقاء الضوء والتنويه عن بعض تلك الأعمال والتعرف على كيفية صياغته لها موسيقياً.

أهداف البحث:

1- التعرف على بعض أعمال فريد الأطرش والتي صاغها في مقامات موسيقية عربية مع توضيح كيفية توظيف بعض الإيقاعات الغربية بها مثل التانجو والفالس والرومبا وغيرها.

2- التعرف على أسلوب فريد الاطرش في استخدام بعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه.

أهمية البحث:

1- بتحقيق أهداف البحث قد يفيد طلاب ودارسي الموسيقى في المعاهد والكليات المتخصصة في كيفية صياغة أعمالهم الموسيقية والغنائية من هذا النوع.

2- إتاحة الفرصة لإلقاء الضوء على أحد رواد الموسيقى العربية – فريد الأطرش – واختيار بعض أعماله التي صاغ ألحانها في مقامات عربية، مستعيناً فيها ببعض الإيقاعات الغربية المعروفة.

أسئلة البحث:

1- كيف قام فريد الأطرش بتوظيف بعض الإيقاعات الغربية مثل التانجو والفالس والرومبا في تلحين بعض أغانيه؟

2- ماهو اسلوب فريد الأطرش فى استخدام بعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه؟

إجراءات البحث:

منهج البحث:

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي " تحليل المحتوى"، وهو مجموعة من الإجراءات البحثية التي تتكامل لوصف ظاهرة او موضوع اعتماداً علي جمع الحقائق والبيانات وتصنيفها ومعالجتها وتحليلها تحليلاً كافياً ودقيقاً لإستخلاص دلالتها والوصول الي نتائج وتعميمات عن الظاهرة محل موضوع البحث.[1]

عينة البحث:

ثلاثة من ألحان الفنان فريد الأطرش، والتي استعان في كلاً منها بإيقاع غربي معروف ويختلف من أغنية لأخرى، وذلك للتعرف على أسلوب فريد الاطرش في إستخدامه لتلك الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه، وهذه الألحان هي :

- يا زهرة في خيالي — كلمات: مأمون الشناوي – إنتاج: 1947.
- ويــاك — كلمات: عبد العزيز سلام – إنتاج: 1952.
- بنادي عليك — كلمات: مأمون الشناوي – إنتاج: 1961.

حدود البحث :

1- **حدود زمـــنية:** الفترة من عام 1947 وحتى عام 1961م.

2- **الحدود المكانية:** جمهورية مصر العربية.

أدوات البحث : ستمارات التحليل المستخدمة.

مصطلحات البحث:

- **الأغنية المصرية:** وهو مصطلح يطلق بشكل عام علي جميع أنواع الغناء المتداول في مصر علي الرغم من اختلاف الخصائص الفنية وتنوع الأشكال والمقامات . [2]
- **جملة موسيقية:** هي فكرة موسيقية مكتملة، تشبه في تكوينها الجملة اللغوية ، تبني منها ومن غيرها من الجمل الموسيقية الفقرات والأعمال الموسيقية المختلفة من أبسطها إلي أكثرها ضخامة وتعقيداً. [3]

---

[1] بشير الرشيدي : مناهج البحث التربوي، رؤية تطبيقية مبسطة، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2000م ، ص95.

[2] ناهد أحمد حافظ : " الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين " ، **رسالة دكتوراه غير منشورة** ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان (1997 : 54).

[3] عواطف عبد الكريم ، عز الدين عبدالله ، وآخرون : معجم الموسيقي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة (2000 : 137).

- **اللزمة الموسيقية:** هي أداء الآلات للحن الموضوع أثناء راحة المغني، ومن أهم أغراضها راحة المغني من الغناء المتواصل، وقد كان مفهوم جميع اللازمات الموسيقية قديماً مجرد وصل نغمة صفير كفرقة الآلات لملئ سكوت المغني أو تكملة الجملة الموسيقية، فأصبحت اللزمة تمثل جزءاً هاماً في القالب الغنائي. [1]
- **الإيقاع:** هو مجموعة نقرات بينهما أزمنة محدودة المقادير. [2]
- **الأدليب:** ومعناه حرفياً (كما تشاء)، وفيه يترك المؤلف للمؤدي تحديد سرعة وأسلوب اداء فقرة معينة من العمل الموسيقي، وهو عزف أو غناء حر ليس له ميزان.[3]

وينقسم البحث إلى قسمين:

أولاً : الإطار النظري، ويشتمل على:

1- دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث.
2- المفاهيم النظرية، وهي كالتالي:

- قالب الأغنية.
- نبذة تاريخية عن الفنان فريد الأطرش مؤلف العينة المختارة.
- التعرف على مجموعة الإيقاعات الغربية التي استعان بها الفنان فريد الأطرش في تلحين أغاني العينة المختارة للبحث.

ثانياً : الإطار التطبيقي، ويشتمل على:

1- عينة البحث: أغاني (بنادي عليك – يا زهرة في خيالي – وياك) للفنان فريد الأطرش، وتحليلها.
2- التحليل اللحني والإيقاعي للأغاني الخاصة بالعينة المختارة.
3- نتائج البحث وتحليلها وتفسيرها، والتوصيات والمقترحات.
4- المراجع ، وملخص البحث.

<u>أولاً : الإطار النظري:</u>

[1] سهير الشرقاوي : " المنهج العلمي للتحليل العربي ومدي تطبيقه علي تراثنا العربي في الموسيقي العربية " ، **رسالة دكتوراه غير منشورة** ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان (1980 :111).

[2] سهير عبد العظيم : أهمية التحليل الموسيقي لمناهج الموسيقي العربية وكلية التربية الموسيقية ، بحث منشور ، مجلة دراسات وبحوث ، المجلد العاشر ، جامعة حلوان ، القاهرة 1987م ، ص74)بتصرف.)

[3] محمود عبد الفتاح محمد: أسلوب رياض السنباطي في إستخدام الأداء الحر (أدليبوم)، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1998م، ص21.

دراسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى:" أسلوب فريد الأطرش في صياغة الألحان العربية " [1]

وتهدف هذه الدراسة إلي:

1- إلقاء الضوء علي العوامل المؤثرة في بناء شخصية فريد الأطرش الفنية وأثر ذلك علي اسلوبه في صياغة ألحانه العربية.

2- تصنيف أعمال فريد الأطرش الآلية والغنائية.

3- تحليل نماذج من ألحان فريد الأطرش للتعرف على اسلوبه في صياغة الألحان العربية.

وتتفق هذه الدراسة بموضوع البحث الراهن فيما يتعلق بالجزء النظري الخاص بحياة فريد الأطرش إلّا أن البحث الحالي يركز على إبداع فريد الأطرش في استخدامه للإيقاعات الغربية في تلحين الأغاني الشرقية.

الدراسة الثانية: " الأستفادة من الجمل اللحنية (آلية – غنائية) عند فريد الأطرش لرفع مستوي الأداء التكنيكي لعازفي آلة العود " [2]

وتهدف هذه الدراسة إلي:

1- التعرف علي السمات الفنية للفنان فريد الأطرش في صياغة ألحانه.

2- تناول أهم التكنيكات العزفية في بعض الجمل اللحنية المميزة سواء الآلية أو الغنائية في مؤلفات فريد الأطرش.

3- الاستفادة من الجمل اللحنية المميزة عند فريد الأطرش في وضع تمارين تكنيكية عزفية لرفع مستوي الأداء عازفي آلة العود.

وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الراهن في التعرف علي اسلوب فريد الأطرش في التلحين، إلّا أن البحث الحالي يركز على إبداع فريد الأطرش في استخدامه للإيقاعات الغربية في تلحين الأغاني الشرقية.

---

[1] صفاء محمد شوقي : " أسلوب فريد الأطرش في صياغة الأغاني المصرية " **رسالة ماجستير** غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان (1999) .

[2] أحمد عبدالله معروف : " الأستفادة من الجمل اللحنية (آلية – غنائية) عند فريد الأطرش لرفع مستوي الأداء التكنيكي لعازفي آلة العود " ، **رسالة دكتوراه غير منشورة** ، كلية التربية النوعية ، جامعة بنها (2013).

الدرسة الثالثة: "اسلوب فريد الأطرش في صياغة الديالوج والاستفادة منه في تحليل الموسيقي العربية (دراسة تحليلية)" [1]

وتهدف هذه الدراسة إلي :

1- التعرف علي أهم ألحان فريد الأطرش الغنائية لقالب الديالوج.

2- التعرف علي أسلوب فريد الأطرش في صياغة قالب الديالوج وأنواعه.

3- التعرف علي ما قدمه فريد الأطرش من تجديد في صياغة قالب الديالوج وأنواعه.

4- الاستفادة من أسلوب صياغة الديالوج عند فريد الأطرش في تحليل الموسيقي العربية.

وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الراهن في التعرف علي اسلوب تلحين فريد الأطرش لقالب الديالوج، وأهم التجديدات التي أدخلها علي هذا القالب في التلحين، إلّا أن البحث الحالي يركز على إبداع فريد الأطرش في استخدامه للإيقاعات الغربية في تلحين الأغاني الشرقية.

الدرسة الرابعة: " أوبريت فارس الأحلام لفريد الاطرش " – دراسة تحليلية [2]

وتهدف هذه الدراسة إلي :

1- التعرف على الصيغة البنائية لأوبريت فارس الأحلام عند فريد الأطرش.

2- التعرف على ألوان الغناء وأسلوب الأداء داخل أوبريت فارس الأحلام.

3- التعرف على أسلوب فريد الأطرش في صياغة أوبريت فارس الأحلام.

وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الراهن في التعرف على أسلوب فريد الأطرش في صياغة الأوبريت، والصيغة البنائية له، وأسلوب أداءه فيه، إلّا أن البحث الحالي يركز على إبداع فريد الأطرش في استخدامه للإيقاعات الغربية في تلحين الأغاني الشرقية.

---

[1] إنجي هاني محمد رأفت : " اسلوب فريد الأطرش في صياغة الديالوج والاستفادة منه في تحليل الموسيقي العربية (دراسة تحليلية) " ، **رسالة ماجستير غير منشورة** ، كلية التربية النوعية ، جامعة القاهرة (2017).

[2] سحر محمد كمال طوبار: أوبريت فارس الأحلام لفريد الأطرش، بحث منشور، مجلة بحوث التربية النوعية، جامعة المنصورة، عدد (66)، أبريل، 2022م.

المفاهيم النظرية:

- **الأغنية:**

تتكون من ثلاثة حدود هي الكلمة واللحن والأداء، ولكل من هذه الحدود محتواه ومضمونه، مع إختلاف الخصائص الفنية وتنوع الأشكال والإيقاعات واسلوب الأداء، وتوجد منها أشكال متعددة، وهي: (القصيدة، الطقطوقة، النشيد، الموال، المونولوج، وغيرها).[1]

هي منظومة كلامية موزونة تعبر عن فكرة معينة، وتأخذ أشكالاً مختلفة، تطورت عبر العصور، وأبسط هذه الأشكال الأهزوجة (الطقطوقة)، التي تتكون من مذهب ومجموعة أغصان.[2]

- **الأغنية المصرية:**

يطلق مصطلح الأغنية بشكل عام على جميع أنواع الغناء المتداول في جمهورية مصر العربية على الرغم من إختلاف الخصائص الفنية وتنوع الاشكال والإيقاعات وأسلوب الأداء.[3]

- **الطقطوقة:**

هي منظومة زجلية رشيقة اللحن، وهي نوع من الأغاني الشعبية المصرية البسيطة التي ظهرت في بداية القرن العشرين، وتتميز بألحانها السهلة وكلماتها الواضحة، مما جعلها تنتشر بسرعة بين جميع شرائح المجتمع، وقد استخدمت الطقطوقة كأداة للتوجيه والإرشاد، نظراً لتأثيرها القوي على المستمعين، ويتميز تركيبها الفني بالبساطة في الألحان والكلمات، والسهولة في الأداء.[4]

مراحل تطور الطقطوقة:

- المرحلة الأولى: لحن واحد للمذهب والأغصان.
- المرحلة الثانية: لحن للمذهب وآخر للأغصان، ثم أصبح لحن للمذهب ولحن جديد لكل غصن.
- المرحلة الثالثة: الإستغناء عن المجموعة الصوتية التي تؤدي المذهب، والإهتمام بالمقدمة الموسيقية، واللزمات الموسيقية، والتعبير عن معاني الكلمات باللحن، والتلوين النغمي والإيقاعي.

- **السيرة الذاتية لفريد الأطرش:**

[1] حازم محمد ، إيهاب حامد : أوراق بحثية في الموسيقى العربية، آدم أونالين، القاهرة، 2006م، ص 3 (بتصرف).

[2] ناهد أحمد حافظ: الاغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة المنصورة، 1981، ص3.

[3] إيهاب أحمد توفيق: الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1995م، ص 8.

[4] ناهد أحمد حافظ: القوالب الآلية في الموسيقى العربية، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1972م.

ولد فريد الأطرش في 21 إبريل من عام 1917م، بمدينة السويداء في محافظة جبل العرب بسوريا، وجاء إلى مصر عام 1925م، وأقام بها مع أسرته،[1] وفي بداية حياته الفنية تتلمذ على يد الأستاذ " فريد غصن" حيث أعطاه دروساً على آلة العود وأصول الغناء، ولحن له عدة مقاطع غنَّاها، ثم إلتحق فريد بنادي الموسيقي الشرقي، وكان من أساتذته " رياض السنباطي" الذي علمه العزف على آلة العود، وأخذ فريد الكثير من أصول الموسيقى والتلحين عن داود حسني، والشيخ محمود صبح، والشيخ زكريا أحمد، ومحمد القصبجي.[2]

يرجع إليه الفضل في إدخال فن الأوبريت في السينما وذلك في فيلمه الأول (انتصار الشباب)، ولم تكن للسينما المصرية قبل هذا التاريخ عهد بالأوبريت الغنائي،[3] وتميز بالحضور المسرحي كمطرباً يتقن الإرتجال الفوري، قام بتلحين وغناء معظم الأشكال التقليدية للغناء العربي ماعدا الدور والموشح، وتميزت ألحانه الشعبية بالإيقاعات الراقصة المتجددة الحركة، والجملة الموسيقية البسيطة ذات الأصل العربي، كما تميزت ألحانه بالأصالة والمعاصرة، وقد احتل بألحانه وصوته ركناً هاماً من أركان الموسيقى العربية، ونشرت أعماله في الموسوعة العالمية الفرنسية عام 1975، كما منح سبع عشر وساماً ونيشاناً من ملوك و رؤساء العالم العربي منها وسام استحقاق من الرئيس جمال عبد الناصر عام 1970م ، وتوفى فريد الأطرش عام 1974م4.

- **إيقاع التانجو Tango:**

يعرف التانجو بأنه رقصة متهادية ذات ميزان ثنائي بسيط ، ترجع إلى امريكا اللاتينية، شاعت في صالات الرقص الأوروبية خلال الحرب العالمية الأولى، [5] فهى نوع موسيقي مصاحب لرقصات ظهرت في الطبقات الفقيرة في كل من بوينس آيرس Aires Buenos ومونتيفيديو Montevideo، وكلمة تانجو كانت تستخدم للتعبير عن تجمعات العبيد والفقراء، ولقد إنتشر بعد ذلك في أنحاء العالم.[6]

هي نمط من أنماط موسيقى الرقص، تعتمد على استخدام أحد الموازين البسيطة مثل ميزان ثنائي بسيط $\frac{2}{4}$ أو رباعي بسيط $\frac{4}{4}$ ، كما تعتمد أيضاً على استخدام بعض الآلات مثل الجيتار Guitar

[1] ذكرت عدة تواريخ لميلاد فريد الأطرش، وهي (1905م ، 1915م ، 1917م)، إلّا أن الفنان فريد الأطرش ذكر بنفسه في حديث بالإذاعة المصرية أنه من مواليد عام 1917م.

[2] نبيل عبد الهادي شورة : قراءات في تاريخ الموسيقى العربية، دار نعمة للطباعة، القاهرة، 1997م، ص 289.

[3] صفاء محمد شوقي : " أسلوب فريد الأطرش في صياغة الأغاني المصرية " ، مرجع سابق.

[4] نبيل شورة : قراءات في تاريخ الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص288- 293.

[5] عواطف عبد الكريم وآخرون: معجم الموسيقا، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، مجمع اللغة العربية، القاهرة، 2000، ص 146.

[6] José Gobello: “Crónica General del Tango” , Published in Fraterna, Argentine 1997 (P.44)

و الفيولين Violin والفلوت Flute ، والبيانو Piano والكونترباص Contrabass وأحيانا الكلارينيت Clarinet، وعلى رأس تلك الآلات آلة الباندونيون Bandonion .[1]

- **إيقاع الفالس:**

الفالس بالألمانية (Walzer) وبالإنجليزية (Waltz) ، وهو قالب إيقاعي في ميزان ثلاثي بسيط $\frac{3}{4}$ والذي تحوّل فيما بعد إلى نوع رقص، بدأ في النمسا وألمانيا، ومنهما انتشر في أنحاء كثيرة من العالم، خصوصاً بعد أن نظم الموسيقار النمساوي يوهان شتراوس الابن لمقطوعته الدانوب الأزرق عام1866 م.[2]

و يشير تاريخ الموسيقى بأنه قد شاع استخدام ايقاع يوازي الفالس وزنًا، والذي يدعى «السرمند» في الموشحات الأندلسية، أمثال «يا غصنَ نقاه»، «يا من لعبت» والعديد غيرها.

ورغم جمال إيقاع الفالس إلا أن انتشاره في العالم العربي كان محدوداً، ومن أبرز الذين قاموا بتقديم هذه الإيقاع في الموسيقى العربية هو الموسيقار محمد عبد الوهاب حيث قدمه لأول مرة في عام 1928 بأغنيته الخاصة " أهون عليك "، وكذلك الموسيقار فريد الأطرش، حيث قدمه في " ليالي الأنس في فيينا " عام 1944، والفنان محمد فوزي في أغنية يا نور جديد عام 1950م.[3]

- **إيقاع الرومبا Rumba:**

هو إيقاع مقتبس عن الإيقاع الأميركي اللاتيني بالاسم نفسه، وأصبح هذا الإيقاع دارجاً في بداية الثلاثينات من القرن الماضي، وقد استُعمل لاضافة نكهة لاتينية إلى التوزيع العربي.[4]

ثانياً : الإطار التطبيقي:

أغنية " يا زهرة في خيالي ":

يا زهرة في خيالي رعيتها في فؤادي

[1] Blatter, Alfred (2007). Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice (New York: Routledge), p. 28. 1

[2] Czarnoski ،Lucile K (1950). Dances of Early California Days. Pacific Books.p.44.

[3] ياسر المالح يتحدث: إيقاع الفالس في الموسيقى العربيّة، نسخة محفوظة ، يوليو، 2017 على موقع واي باك مشين.

[4] موسوعة ويكيبيديا.

جنت عليها الليالي وأذبلتــها الأيادي

وشغلتها العيون فمات سحر الجفون

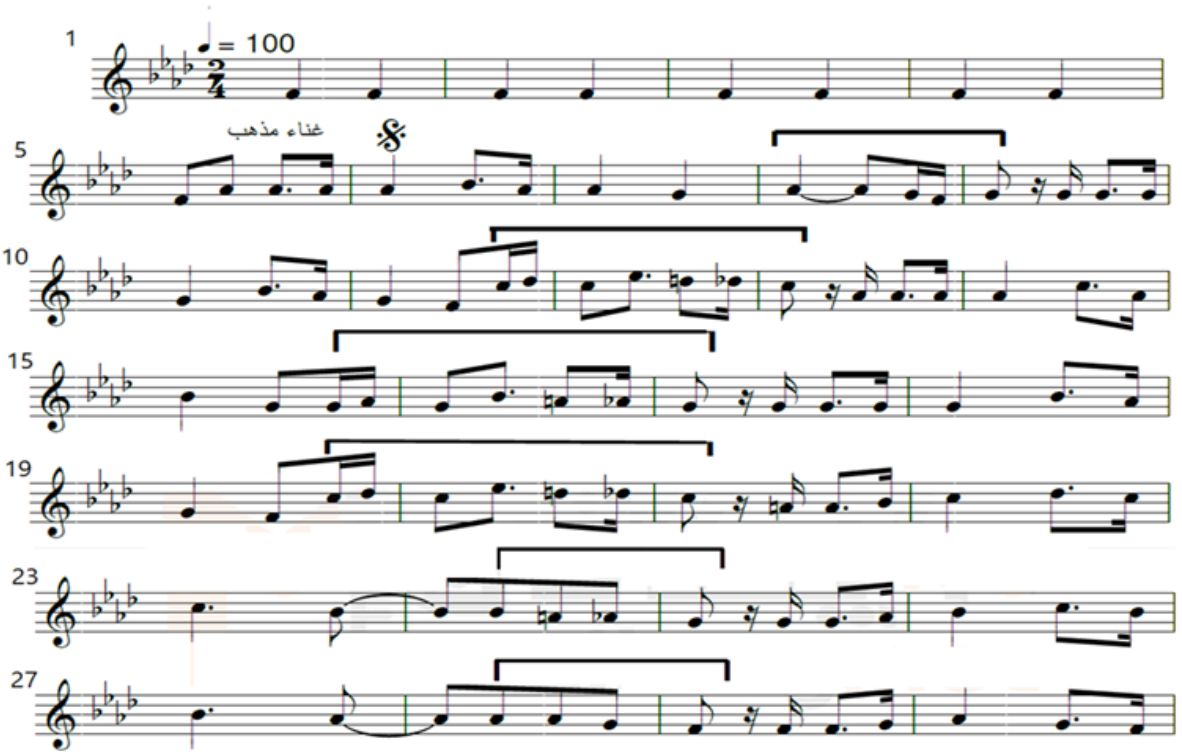
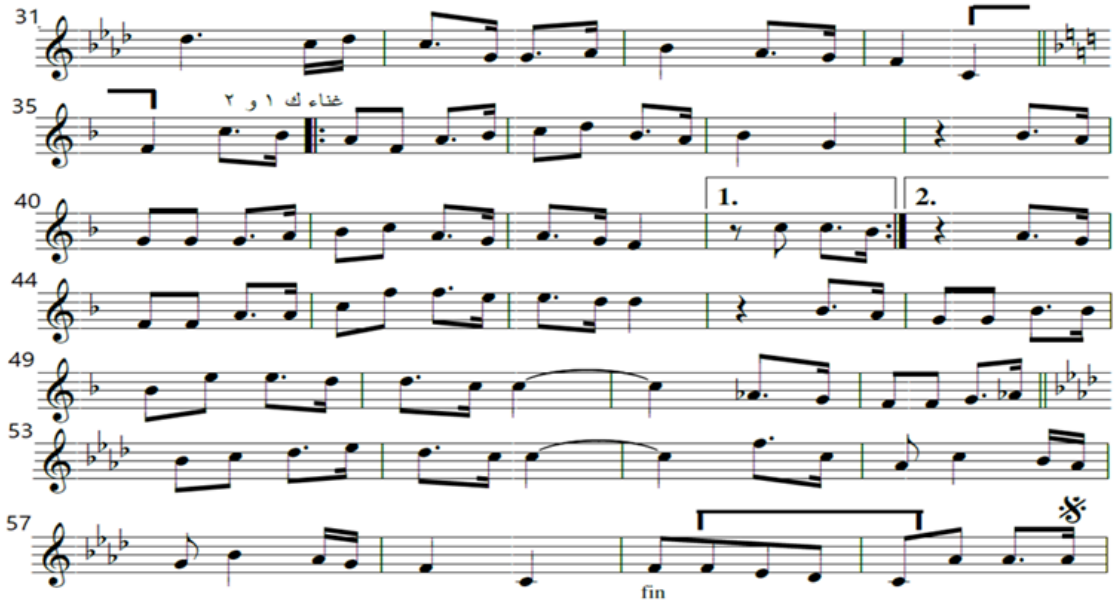
هي غرامي كل شيْ ضاع مني فنزعت الحب من قلبي و روحي

ووهبت العمر اوتاري و لحني وتغـنيت فداويت جـروحي

أنا طـير في ربى الفنّ يغنّي للطيور للزهور في الغصـون

ردي جمالك للمحروم والخالي لاتطمعي في فؤادي إنّه سالي

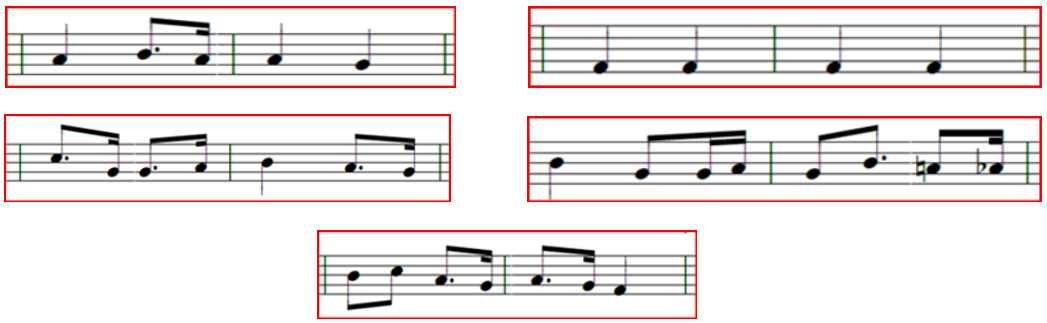
شــغلت عنه بأحلامي وأمالي كأنّ حبك لم يخطر على بالي

يا زهرة في خيالي - فريد الأطرش

اسم المؤلفة	يا زهرة في خيالي
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	طقطوقة
المقام	نهاوند مصور على درجة الجهاركاه
الميزان	ثنائي بسيط $\frac{2}{4}$
الإيقاع المستخدم	تانجو $\frac{2}{4}$
المؤلف	مأمون الشناوي
سنة الإنتاج	1947م
عدد الموازير	60 مازورة
الهيكل البنائي	تتكون الطقطوقة من مقدمة بإيقاع التانجو ومذهب وإثنين كوبليه

التحليل النغمي:

الأجزاء	رقم المقياس (الموازير)	الخلايا اللحنية أو المقام
المقدمة	م1 [1]: م4 [2]	ويعزف فيها درجة الجهاركاه (ركوز المقام) على إيقاع التانجو
المذهب	م5 [1]: م35 [1]	استعراض لمقام النهاوند المصور على درجة الجهاركاه، مع التلوين ولمس درجة الحسيني، وكذلك أداء بعض الدرجات الكروماتيكية، والركوز في نهاية المذهب على درجة الجهاركاه.
الكوبليهات	م35 [2]: م60 [1]	الإنتقال إلى مقام العجم المصور على درجة الجهاركاه، ثم العودة لمقام النهاوند مرة أخرى بعد عفق درجة الحصار، والركوز على درجة الجهاركاه، ثم إعادة المذهب مرة أخرى.

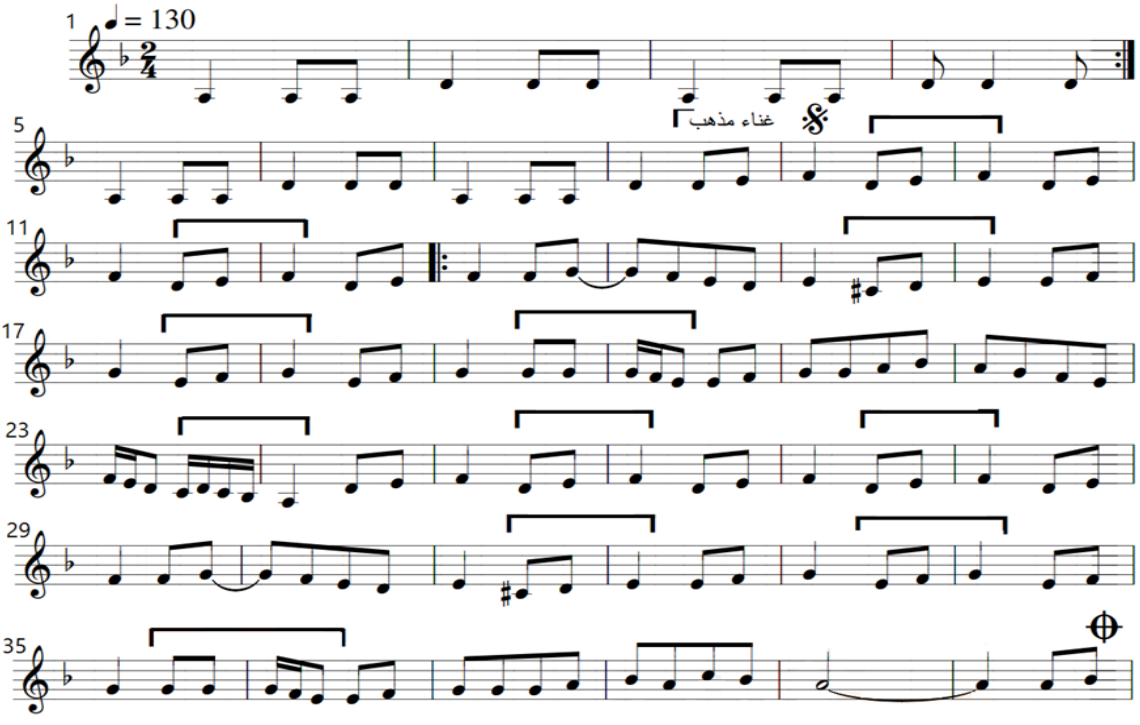
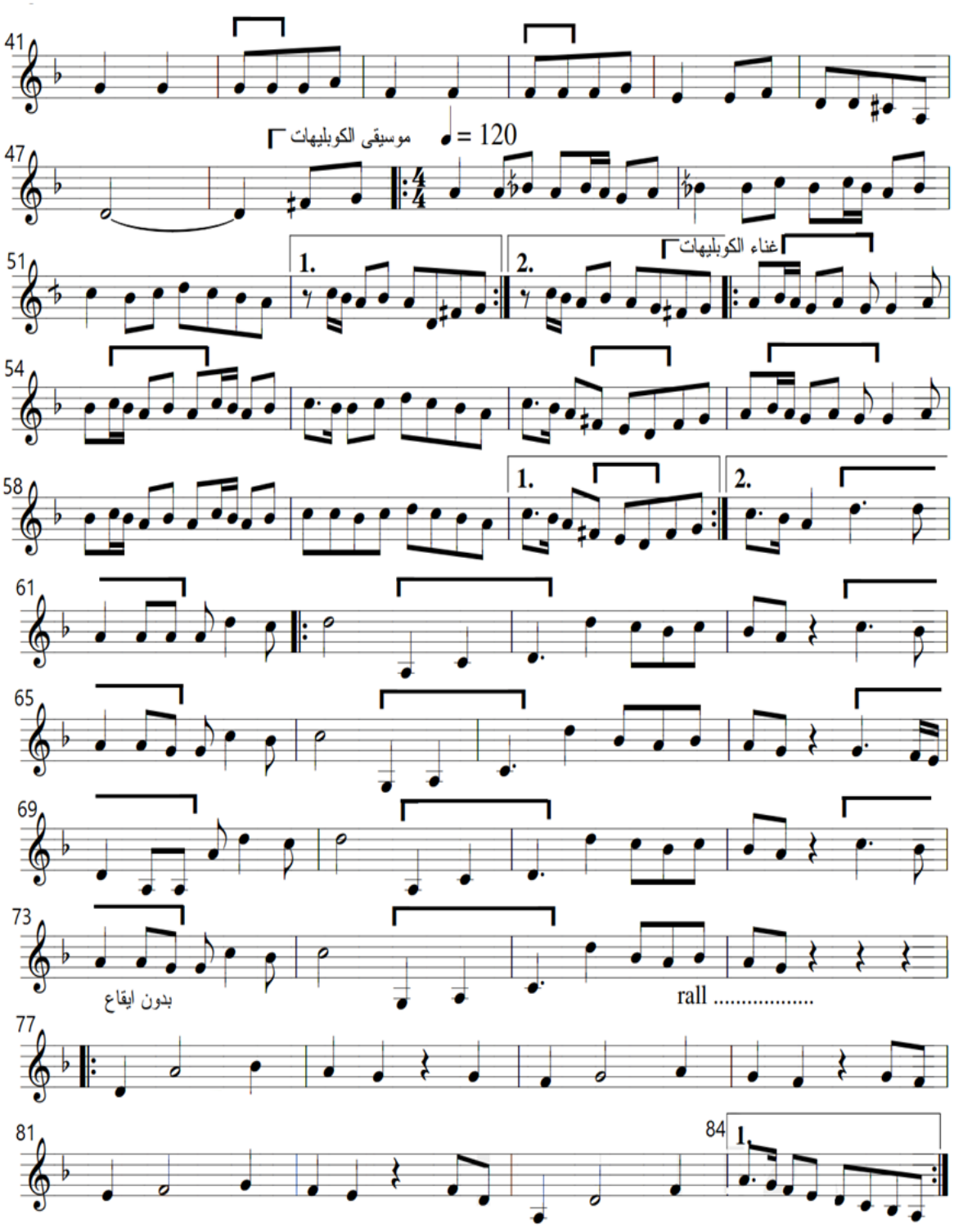
التحليل الإيقاعي:

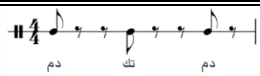
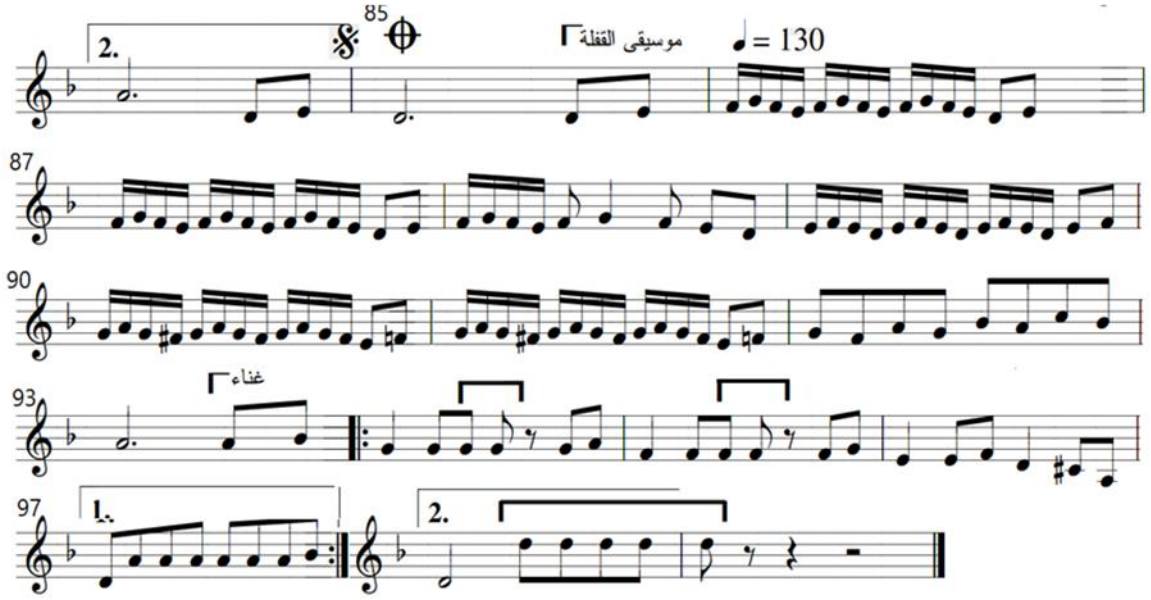
جاءت العلامات الإيقاعية في أزمنة بسيطة، ولا تحتوي على تراكيب أو تجميعات إيقاعية مركبة، بل كانت كلها تتماشى مع التفعيلة الإيقاعية لإيقاع التانجو نفسه، وفي نفس الميزان الموسيقي، مثل:

ومن خلال تلك النماذج يتضح أن الوحدات الإيقاعية للجمل اللحنية تتفق مع الوحدات الإيقاعية مع إيقاع التانجو نفسه، مع وجود بعض التنويعات، كما نرى أن الميزان الموسيقي لإيقاع التانجو هو الميزان الرباعي البسيط، وهو لا يختلف عن الميزان الموسيقي للمؤلفة نفسها، مما يسهل الإنتقال من إيقاع التانجو إلى غيره من الإيقاعات أو العكس.

أغنية " ويـــــاك ":

وياك، وياك، الدنيا حلوة وياك في صفاك، وجفاك، أنا راضي يا حبيبي برضاك
تعاندني تكايدني مطرح ما تروح وياك أنا فين وإنت فين يا ملاك يا بدر في سماك

أنا مين وإنت مين أنا عبدك وإزاي أطمع في بهاك
أنا رضيت باللي إنكتب وإن إشتكيت إنت السبب
تهجرني ليه يكفيك دلال أنا ذنبي إيه لو قلبي مال
العين في العين ولا قادر أقول أهواك يا ضنين ما تلين ليه ترضى عذابي في هواك
أنا ليلي طال وإنت الأمل والقلب قال إيه العمل
الروح فداك وإنت المنى وفي يوم صفاك ألقى الهنا

وياك - فريد الأطرش

41
موسيقى الكوبليهات
♩ = 120
47
51
1.
2.
غناء الكوبليهات
54
58
1.
2.
61
65
69
73
بدون ايقاع
rall .....
77
81
84
1.

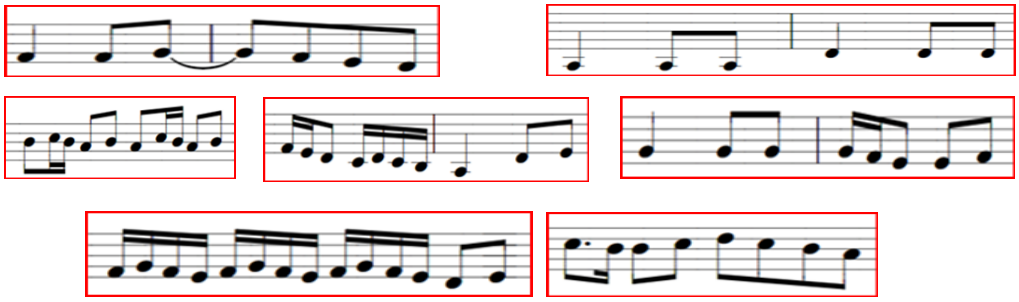
اسم المؤلفة	ويـــــاك
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	طقطوقة
المقام	نهاوند مصور على درجة الدوكاه
الميزان	رباعي بسيط $\frac{4}{4}$
الإيقاع المستخدم	رومبـــا 
المؤلف	عبد العزيز سلام
سنة الإنتاج	1952م
عدد الموازير	98 مازورة
الهيكل البنائي	تتكون الطقطوقة من مقدمة بإيقاع الرومبا ومذهب وإثنين كوبليه ولزمة موسيقية.

التحليل النغمي:

الأجزاء	رقم المقياس (الموازير)	الخلايا اللحنية أو المقام
المقدمة	م1 [1]: م8 [1]	ويعزف فيها درجتي الدوكاه والحسيني (ركوز المقام وغمازه) على إيقاع الرومبا
المذهب	م8 [2]: م48 [1]	استعراض لمقام النهاوند المصور على درجة الدوكاه، والركوز على درجة الدوكاه.
موسيقى الكوبليهات	م48 [2]: م53 [1]	وهنا تم الإنتقال إلى مقام الراست المصور على درجة الدوكاه، والإستعراض في جنسي الأصل والفرع للمقام، والركوز في نهاية الجملة اللحنية على درجة الدوكاه.
الكوبليهات	م53 [2]: م85 [1]	جاءت في مقام الراست المصور على درجة الدوكاه، مع عدم إستعمال أية تلوينات نغمية، وكأن الملحن أراد التركيز على

		مقام الراست كما هو لمدى ثراءه بالطابع الشرقي الأصيل، والوقوف في النهاية على درجة الدوكاه (ركوز المقام).
موسيقى القفلة	م85 ^{2}: م98 ^{2}	وجاءت القفلة بجملة رشيقة مستوحاة من لحن المذهب، ولكن على شكل تنويع لحني عليه، مع لمس درجة الحجاز للتلوين النغمي فقط ثم الرجوع مرة أخرى لدرجة الجهاركاه، والوقوف أخيراً على ركوز المقام في منطقة الجواب (درجة المحير).

التحليل الإيقاعي:

جاءت العلامات الإيقاعية في أزمنة بسيطة، ولا تحتوي على تراكيب أو تجميعات إيقاعية مركبة، بل كانت كلها تتماشى مع التفعيلة الإيقاعية لإيقاع الرومبا نفسه، وفي نفس الميزان الرباعي البسيط، فهي كانت تعتبر بمثابة تنويعات إيقاعية عليه، ومزج الملحن بين إيقاع الرومبا في المقدمة والمذهب وهما في مقام النهاوند، مع الإيقاعات الشرقية في موسيقى الكوبليهات والكوبليهات نفسها واللذين جاءا في مقام الراست، وهو مقام ذات طابع شرقي أصيل، في مزج رائع بين أصالة الموسيقى العربية، وروح الموسيقى الغربية وإيقاعاتها، مثل:



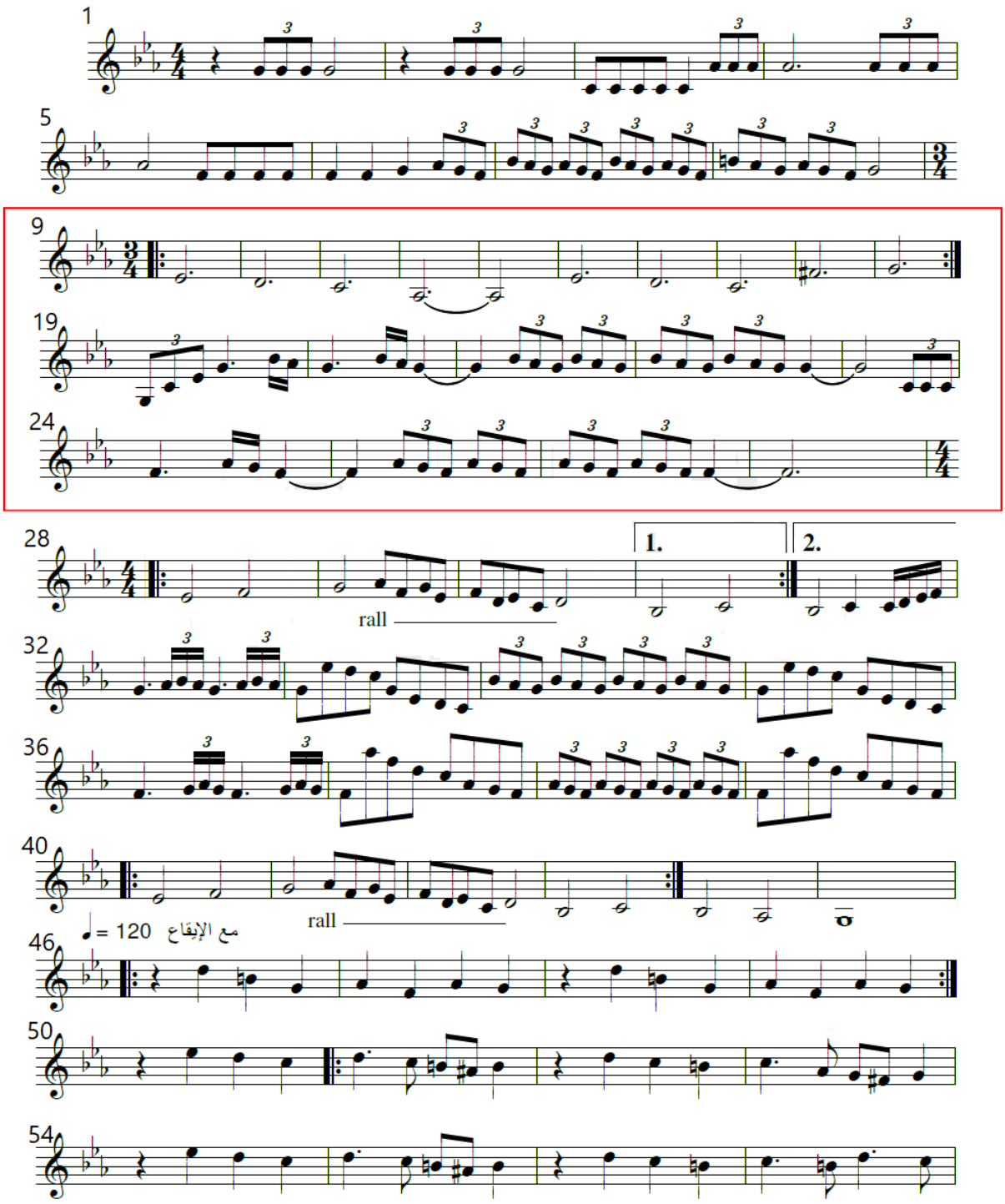
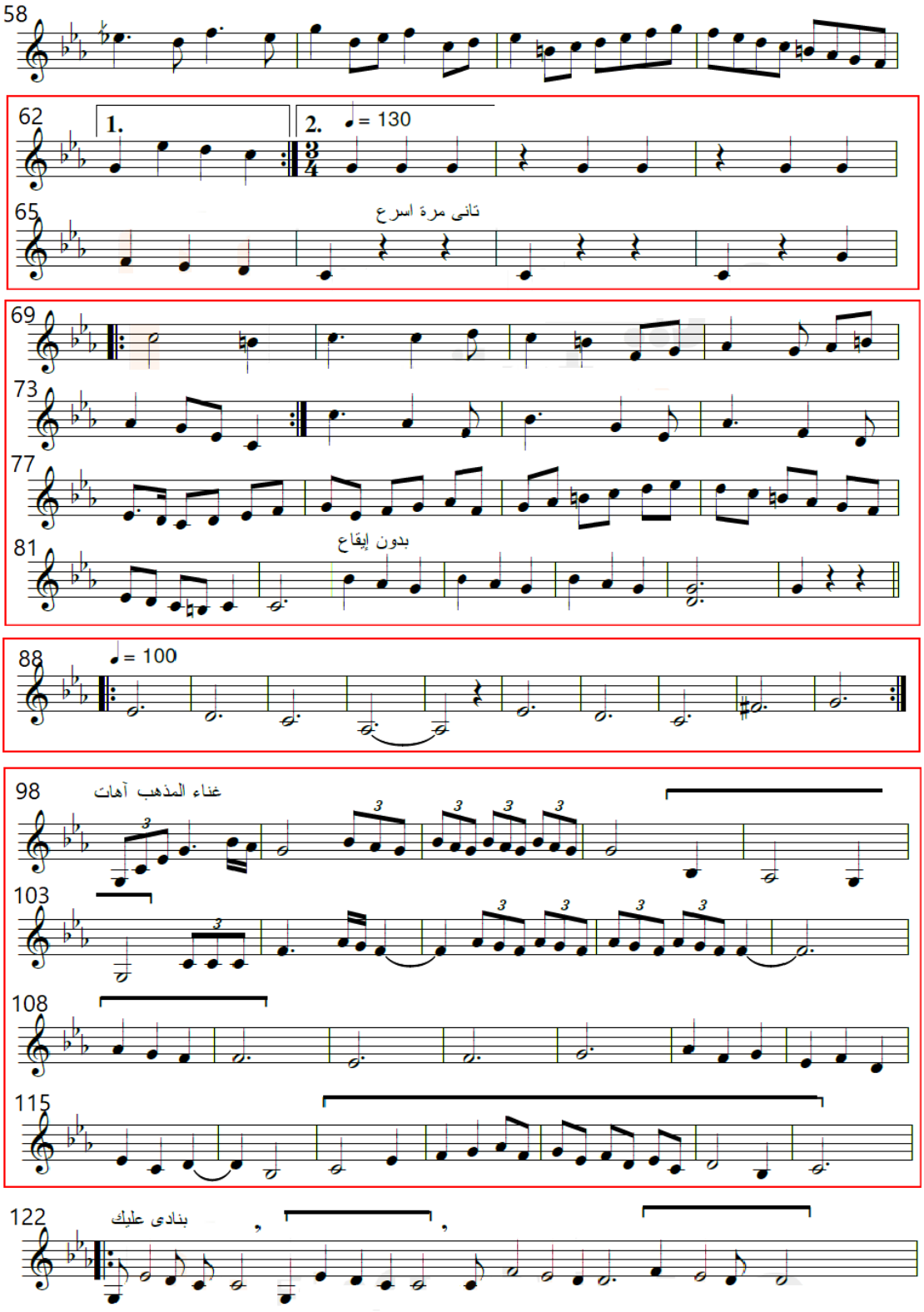
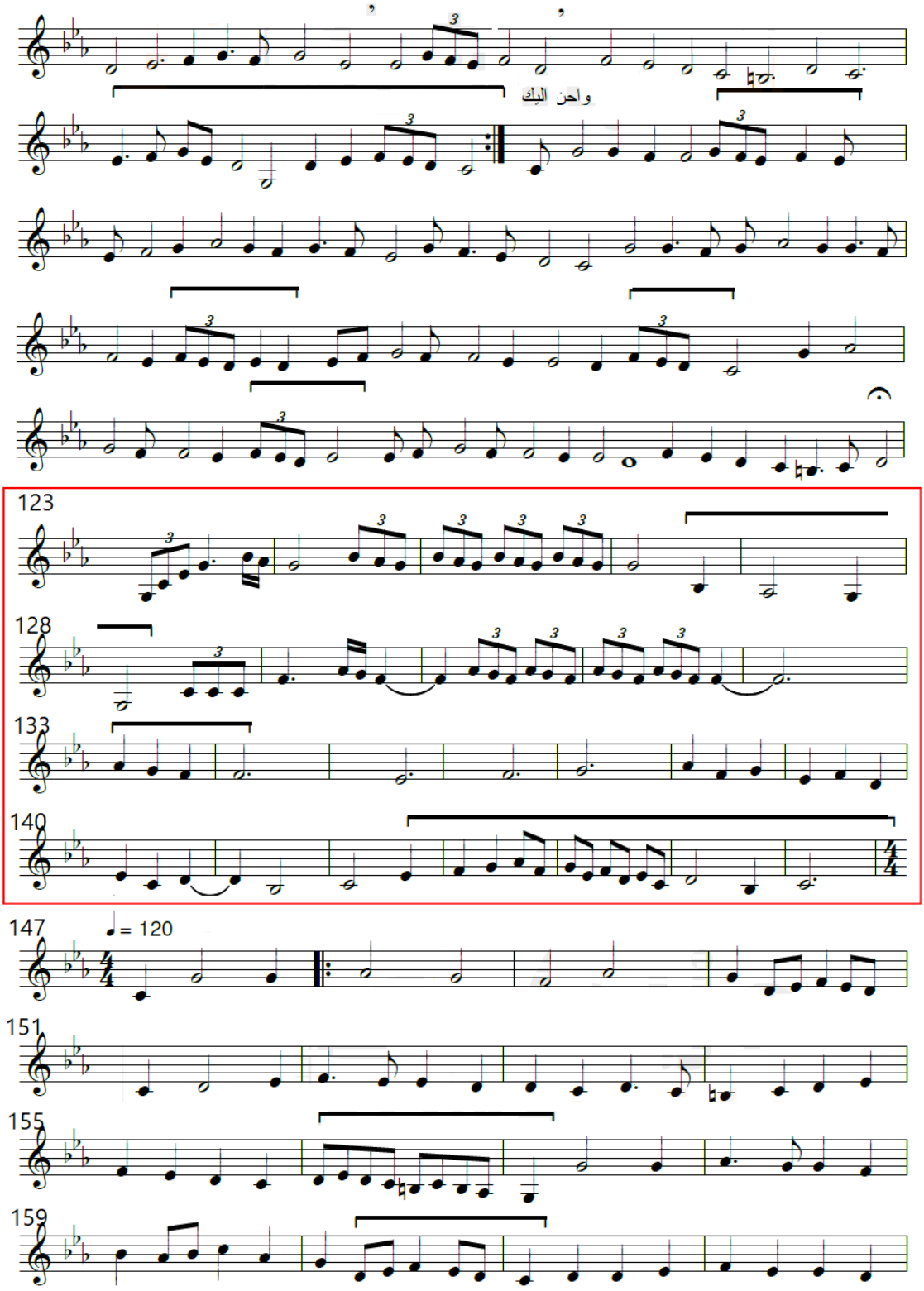
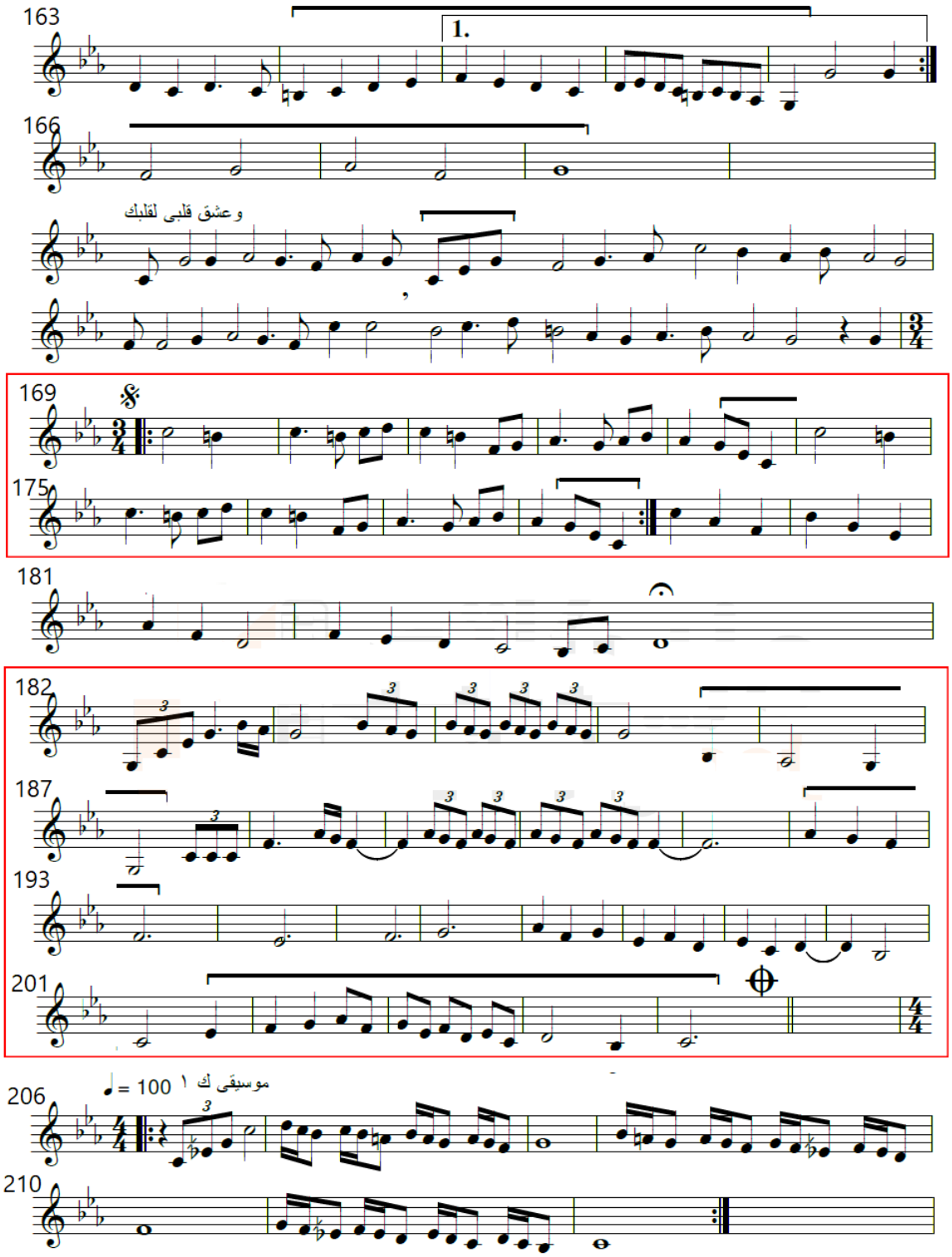
أغنية " بنادي عليك ":

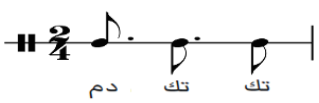
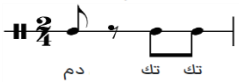
بنادي عليك تسمع ندايا معايا قبل ما أنده لك وأحن اليك وكل لحظة تفوت من عمري تشتاق لك

بنادي عليك بنادي عليك.. اهاهاااه

نسيت حياتي اللي قبلك وذكرياتي اللي فيها وروحي تتمنى ضلك يمشي ويخطر عليها

وحب قلبي لقلبك حب الربيع للزهور وعشق روحي لحسنك عشق النشيد للطيور
وفي ابتسامي والامي بنادي عليك وفي سهادي ومنامي بنادي عليك
وفي سكوني وكلامي بنادي عليك
روحي وروحك سوا هايمين في دنيا الخيال غنينا لحن الهوى و الشــدو بيننا وصال
والنظرة بيننا قـُبل و سكون وهمس و كلام والحب من غير أمل اسمى معاني الغرام
وكل ما يدق قلبي بنادي عليك وبكل شوقي وحبي بنادي عليك
وحتى لو كنت جنبي بنادي عليك
ياموج البحر أنغامك شكت للشط عن حالي وكان حبي في أحضانك وقلبي من الهوى خالي
ناديت قلبي بأنغامك غنى الوجود وأنا غنيت بالهامك لحن الخلود
بهمسة عينيا بنادي عليك بلمسة إيديا بنادي عليك
تنادي عليّا وأنادي عليك

بنادي عليك لحن: فريد الأطرش

58
62
1.
2.
= 130
65
تانى مرة اسرع
69
73
77
81
بدون إيقاع
88
= 100
98
غناء المذهب آهات
103
108
115
122
بنادى عليك

واحن اليك
123
128
133
140
147
♩= 120
151
155
159

163
1.
166
وعشق قلبى لقلبك
169
175
181
182
187
193
201
206
= 100
موسيقى ك ١
210

اسم المؤلفة	بنادي عليك
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	طقطوقة
المقام	النهاوند
الميزان	ثلاثي بسيط $\frac{3}{4}$، رباعي بسيط $\frac{4}{4}$
الضروب والإيقاعات المستخدمة	فالس ملفوف وحدة صغيرة
المؤلف	مأمون الشناوي
سنة الإنتاج	1961م
عدد الموازير	238 مازورة
الهيكل البنائي	تتكون الطقطوقة من مقدمة موسيقية، ومذهب، وأدليب غنائي حر، وثلاثة كوبليهات، لكل كوبليه لحن مختلف عن غيره وعن المذهب، وهنا تجسيد حيّ للمرحلة الثالثة من مراحل تطور الطقطوقة.

التحليل النغمي:

الأجزاء	رقم المقياس (الموازير)	الخلايا اللحنية أو المقام
المقدمة	م1 [1]: م8 [4]	مقدمة قوية في قالب سيمفوني يؤديها الأوركسترا في ميزان رباعي بسيط بدون مصاحبة الإيقاع عدا آلة التيمباني في بعض المواضع، وتعتمد على جمل شرقية

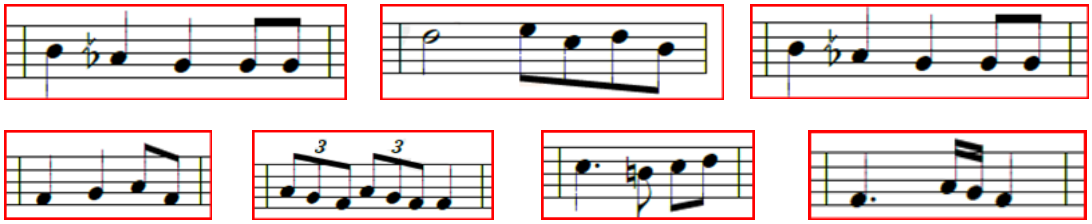
		الطابع في مقام النهاوند، وتنتهي بالركوز على درجة النوا (غماز المقام).
	م9 [1]: م18 [3]	رد من الوتريات وآلات البراصات بجملة عريضة في ميزان ثلاثي بسيط، وتؤدى في صورة (أدليب) حر وفقاً لإشارة المايسترو، وتنتهي بالوقوف على درجة النوا.
	م19 [1]: م27 [3]	صولو لآلتي الفلوت والأبوا في ميزان ثلاثي بسيط، وفي نفس المقام (النهاوند)، وهي نفسها جملة الآهات، وتعاد أكتر من مرة في أكثر من موضع.
	م28 [1]: م31 [3]	عودة الأوركسترا للرد بجملة عريضة مرة أخرى في ميزان رباعي بسيط.
	م31 [4]: م45 [4]	إعادة لنفس جملة الصولو ولكن بعد عمل تنويع عليها وصياغتها في ميزان رباعي بسيط هذه المرة وفي مقام النهاوند أيضاً.
	م46 [4]: م61 [4]	هنا يبدأ إيقاع الملفوف في مصاحبة الأوركسترا لتكملة المقدمة الموسيقية، والإنتقال لمقام النهاوند ذو الحساس بعزف نغمة الماهور بدلاً من العجم، مع التلوين النغمي بعفق نغمة الحجاز.
	م62 [1]: م68 [1]	يقوم الأوركسترا بأداء إيقاع الفالس، ويكون ذلك بأداء نغمة النوا (غماز المقام).
	م68 [3]: م87 [3]	يقوم الأوركسترا بأداء جملة لحنية (السينيو) في مقام النهاوند أيضاً، ويقوم الكورال بإعادتها، وهذه الجملة سيعاد تكرارها لاحقاً من قِبل المطرب بعد كل كوبليه.

	م88 [1]: م97 [3]	يعود الأوركسترا مرة أخري ليختم المقدمة الموسيقية بجملة عريضة في ميزان ثلاثي بسيط (إعادة للأدليب السابق)، والوقوف على درجة النوا.
المذهب	م98 [1]: م121 [3]	غناء المطرب لنفس جملة الآهات السابقة في المقدمة، في ميزان ثلاثي بسيط دون مصاحبة الإيقاع، وفي نفس المقام أيضاً (النهاوند).
	م122	يبدأ الغناء بشكل حر غير مقيد (أدليب) حسب إحساس المطرب، بدون الإلتزام بزمن أو ميزان محدد، وبدون مصاحبة الإيقاع، وهو لا يزال في مقام النهاوند عدا التلوين النغمي بعفق نغمة الماهور بدلاً من العجم.
	م123 [1]: م146 [3]	غناء المطرب لنفس جملة الآهات السابقة في المقدمة، في ميزان ثلاثي بسيط دون مصاحبة الإيقاع، ثم إعادة الكورال لها ليختتم بها المذهب.
	م147 [1]: م168 [4]	جاء اللحن مختلفاً عن لحن المقدمة وبداية المذهب، إلّا أنه في نفس مقام النهاوند، مع التلوين النغمي بعفق نغمة الماهور.
السينيو	م169 [2]: م181 [1]	إعادة غناء هذه الجملة اللحنية بعد كل كوبليه حتى يتمكن الملحن من العودة للمقام الأصلي للعمل، والرجوع للطابع السيمفوني الذي سيختتم به كما في البداية.
الآهات	م182 [1]: م205 [3]	غناء المطرب لنفس الجملة السابقة في المقدمة، في ميزان ثلاثي بسيط دون مصاحبة الإيقاع، وفي نفس المقام أيضاً (النهاوند).

موسيقى الكوبليه الأول	م206 [1]: م212 [4]	جاءت اللزمة الموسيقية هنا في مقام الراست بشكل مباشر ودون تمهيد من الملحن وكأنه يتعمد أن يثبت للمستمع أنه راسخ بإذنه، في طابع شرقي خالص يؤديه التخت بدلاً من الأوركسترا، وجاءت الجمل اللحنية رشيقة تستعرض المقام صعوداً وهبوطاً، حتى الركوز في النهاية على درجة الراست.
الكوبليه الأول	م213	هنا غرق الملحن في الإحساس بالأصالة والطابع الشرقي من حيث اللحن وإختياره للمقام والإيقاع والآلات وأسلوب الأداء، فهو لحن شرقي راقص يؤديه التخت منفرداً من دون الأوركسترا، في مقام الحجاز الشرقي التقليدي، مستخدماً ضرب الوحدة الصغيرة وهو إيقاع شرقي خفيف، والذي تم فصله عن إيقاع الأوركسترا لإظهار الطابع الشرقي الخفيف والأصيل.
موسيقى الكوبليه الثاني	م214 [1]: م221 [3]	برع الملحن هنا في صياغة اللزمة الموسيقية في جنس البياتي على درجة النوا تمهيداً للدخول في لحن الكوبليه، وأخذ يستعرض في الجنس بأداء السيكوانس الهابط حتى الركوز في النهاية على درجة النوا.
الكوبليه الثاني	م221 [4]: م238	اتسم بالطابع الشرقي الأصيل مكملاً صياغة اللحن في جنس البياتي على درجة النوا، مستعرضاً الجنس سواء في منطقة الجوابات أو القرارات، واتسم الغناء فيه بحرية الأداء، وغير مقيد (أدليب) حسب إحساس المطرب، مع عدم الإلتزام بزمن أو ميزان محدد.

التحليل الإيقاعي:

جاءت العلامات الإيقاعية في أزمنة بسيطة، ولا تحتوي على تراكيب أو تجميعات إيقاعية مركبة، بل كانت كلها تتماشى مع التفعيلات الإيقاعية للإيقاعات المستخدمة، سواء كان إيقاعاً غربياً مثل الفالس، أم ضرباً عربياً مثل الملفوف والوحدة الصغيرة، كما كانت تتفق تلك العلامات الإيقاعية مع الموازين البسيطة التي جاءت فيها مثل الميزان الثنائي البسيط والثلاثي البسيط والرباعي البسيط، فهي كانت تعتبر بمثابة تنويعات إيقاعية عليها، ومزج الملحن بين إيقاع الفالس في المقدمة والسينيو، مع الضروب العربية مثل الملفوف في المذهب، والوحدة الصغيرة في المذهب والكوبليه الأول، وجاء اختيار الملحن لإيقاع الفالس موفقاً، فهو إيقاع يجمع بين الروح العربية والغربية معاً، لذا يسهل الإنتقال منه أو إليه لأي إيقاع أو ضرب عربي آخر، وجاءت التراكيب الإيقاعية بسيطة كالتالي:



نتائج البحث:

للوصول إلى نتائج البحث يجب الإجابة على أسئلة البحث، وهي كالتالي:

السؤال الأول: كيف قام فريد الأطرش بتوظيف بعض الإيقاعات الغربية مثل التانجو والفالس والرومبا في تلحين بعض أغانيه؟

1- الجمل اللحنية في ألحان فريد الأطرش المختارة جاءت بعلامات إيقاعية في أزمنة بسيطة، ولا تحتوي على تراكيب أو تجميعات إيقاعية مركبة.
2- جاءت العلامات الإيقاعية للجمل اللحنية بمثابة تنويعات إيقاعية على التفعيلة الإيقاعية الاساسية للإيقاعات الغربية المستخدمة,
3- المزج بين الضروب العربية والإيقاعات الغربية جاء تجسيداً للفكر التجديدي لفريد الأطرش للجمع بين أصالة الموسيقى العربية وروح الموسيقى الغربية.
4- استخدم فريد الأطرش الإيقاعات الغربية مع الجمل اللحنية في المقامات العربية التي لها نظير في الموسيقى الغربية، مثل مقام النهاوند، بينما مع الجمل اللحنية في المقامات العربية الأصيلة مثل الراست والبياتي فقد استخدم معها الضروب العربية مثل الملفوف والوحدة الصغيرة.

السؤال الثاني: ماهو اسلوب فريد الأطرش فى استخدام بعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه؟

1- استخدم فريد الأطرش بعض الإيقاعات الغربية مثل التانجو والفالس والرومبا، وجميعها في موازين موسيقية بسيطة تتفق مع الموازين الموسيقية الخاصة بألحان عينة البحث.
2- اختار فريد الأطرش بعض الإيقاعات الغربية في موازين موسيقية بسيطة يسهل الإنتقال منها لإيقاعات أخرى أو العكس.
3- اعتمد أسلوب فريد الأطرش في استخدامه لبعض الإيقاعات الغربية على طريقتين، إحداهما وهي الغناء الحر (الأدليب) بين المقاطع اللحنية حتى لا يتم الإنتقال بشكل مفاجئ، ليكون الغناء الحر بمثابة تمهيد للإنتقال إلى الإيقاع الجديد، والأخرى وهي الإنتقال المباشر للإيقاعات بين المقاطع، حتى وإن كانت في موازين موسيقية مختلفة.

توصيات البحث:

1- الاستفاده من اسلوب فريد الأطرش في استخدامه للإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه.
2- إثراء المكتبات بمدونات وتسجيلات أعمال فريد الأطرش.
3- عمل ندوات فنية للتعريف برؤية فريد الأطرش الفنية ورغبته الملحّة في تجديد وتطوير الموسيقى العربية ومحاولاته المستمرة للوصول بها إلى العالمية.
4- الاستفادة من أغاني ومدونات فريد الأطرش في إثراء المناهج الدراسية بالمعاهد والكليات المتخصصة.
5- إهتمام الباحثين في مجال الموسيقى العربية بحصر الأنماط الجديدة للأغنية المصرية.
6- الاستفادة من بعض أعمال فريد الأطرش وغيره من الملحنين والتي قاموا فيها بالمزج بين أصالة الموسيقى العربية، وحداثة الموسيقى الغربية، في حث المؤلفين الموسيقيين على استكمال المسيرة بتأليف أعمال أوركسترالية لمؤلفات موسيقية عربية الطابع وغربية الأداء.

قائمة المراجع

أولاً: المراجع العربية:

1- أحمد عبدالله معروف: " الأستفادة من الجمل اللحنية (آلية – غنائية) عند فريد الأطرش لرفع مستوي الأداء التكنيكي لعازفي آلة العود "، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة بنها، 2013م.

2- إنجي هاني محمد رأفت: " اسلوب فريد الأطرش في صياغة الديالوج والاستفادة منه في تحليل الموسيقي العربية (دراسة تحليلية)"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة القاهرة، 2017م.

3- إيهاب أحمد توفيق: الأغنية المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1995م.

4- بشير الرشيدي: مناهج البحث التربوي، رؤية تطبيقية مبسطة، دار الكتاب الحديث، الكويت، 2000م.

5- حازم محمد، إيهاب حامد: أوراق بحثية في الموسيقى العربية، آدم أونالين، القاهرة، 2006م.

6- سهير الشرقاوي: المنهج العلمي للتحليل العربي ومدي تطبيقه علي تراثنا العربي في الموسيقي العربية، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1980م.

7- سهير عبد العظيم: أهمية التحليل الموسيقي لمناهج الموسيقي العربية وكلية التربية الموسيقية، بحث منشور، مجلة دراسات وبحوث، المجلد العاشر، جامعة حلوان، القاهرة، 1987م.

8- صفاء محمد شوقي: " أسلوب فريد الأطرش في صياغة الأغاني المصرية " رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1999م.

9- عبد الكريم عبد العزيز الجوادي: فريد الأطرش، دار الكتاب العالمي، بيروت، 1992 م.

10- عواطف عبد الكريم، عز الدين عبدالله، وآخرون: معجم الموسيقي، مجمع اللغة العربية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 2000م.

11- محمود عبد الفتاح محمد: أسلوب رياض السنباطي في إستخدام الأداء الحر (أدليبوم)، دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1998م.

12-ممدوح عبده الجبالي: دراسة مقارنة لإسلوب الإرتجال علي آلة العود عند كل من محمد القصبجي ورياض السنباطي، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2003م.
13-ناهد أحمد حافظ: الاغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة المنصورة، 1981م.
14-ـــــــــــــ: القوالب الآلية في الموسيقى العربية، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1972م.
15-نبيل عبد الهادي شورة: قراءات في تاريخ الموسيقى العربية، دار نعمة للطباعة، القاهرة، 1997م.
16-ياسر المالح يتحدث: إيقاغ الفالس في الموسيقى العربيّة، نسخة محفوظة ، يوليو، 2017 على موقع واي باك مشين.

ثانياً: المراجع الأجنبية:

1- José Gobello: "Crónica General del Tango" , Published in Fraterna, Argentine 1997 (P.440).
2- Blatter, Alfred (2007). Revisiting Music Theory: A Guide to the Practice (New York: Routledge), p. 28. 1
3- Czarnoski ،Lucile K (1950). Dances of Early California Days. Pacific Books.p.44.

ملخص البحث

اسلوب فريد الأطرش في استخدام بعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه

هدفت الدراسة الحالية إلى دراسة أسلوب الفنان فريد الاطرش في استخدامه لبعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه، والتي صاغ ألحانها في مقامات عربية مع الإستعانة ببعض الإيقاعات الغربية، مثل التانجو والفالس والرومبا، وغيرهم ..، ضمن محاولاته المستمرة في مزج عناصر الموسيقى العربية والحفاظ على آصالتها في الألحان والمقامات، وفي نفس الوقت في استلهام بعض الإيقاعات الغربية المتنوعة، وقد تجسد هذا المزج بوضوح في أغانيه الشهيرة مثل "وياك، يا زهرة في خيالي"، بنادي عليك" والتي جاءت لتقدم غناءً عربياً مؤسساً على أصول مغرقة فى المحلية، لكنه فى نفس الوقت عالمى الشكل والمضمون، مما ساهم ذلك في انتشار الموسيقى الشرقية عالمياً، وأصبحت الموسيقى العربية لا تقتصر على المستمع العربي فقط، بل وصولها للمستمع الغربي على نطاق واسع، واعتمدت الدراسة على المنهج التحليلي القائم على تحليل المحتوى، وتوصلت الدراسة إلى التعرف على أسلوب فريد الأطرش في استخدام بعض الإيقاعات الغربية في تلحين بعض أغانيه، ومعرفة كيفية توظيف فريد الأطرش لتلك الإيقاعات الغربية فيها.

كما أن دراسة تلك النوعية من المؤلفات والأغاني العربية – والتي يقوم بتأليفها وتلحينها فنانون مميزون ممن لهم بصمة واضحة في تاريخ الموسيقى العربية – يكون لها الأثر الواضح في إثراء تلك الأعمال وإضفاء الروح العالمية على الأغاني والمؤلفات الموسيقية العربية والمساهمة الفعالة في انتشارها وأدائها عالمياً، وتداولها وتناقلها عبر الأجيال الجديدة لتواكبها مع تطورات العصر، الأمر الذي يجعلها حية ومتجددة دوماً عبر مر العصور.

الكلمات المفتاحية: أسلوب – فريد الأطرش – الإيقاعات الغربية – الأغاني العربية.

Farid al-Atrash's style in using some Western rhythms in composing some of his songs

Abstract:

This study aimed to examine the style of the artist Farid al-Atrash in his use of some Western rhythms in composing some of his songs, which he composed in Arabic maqams while using some Western rhythms, such as tango, waltz, and rumba, among others... within his continuous attempts to blend elements of Arabic music and preserve its authenticity in melodies and maqams, while at the same time being inspired by some diverse Western rhythms, and this blend was clearly embodied in his famous songs such as "Wayaak, Ya Zahra fi Khayaly" and "Bnadi Aleek", which came to present Arabic singing based on deeply rooted local origins, but at the same time global in form and content, which contributed to the spread of Eastern music globally, and Arabic music became not only limited to the Arab listener, but also reached the Western listener on a wide scale. The study relied on the analytical method based on content analysis, and the study was able to identify the style of Farid al-Atrash in using some Western rhythms in composing some of his songs, and to know how Farid al-Atrash employed these Western rhythms in them. Moreover, studying this type of Arabic compositions and songs - which are composed and composed by distinguished artists who have a clear mark in the history of Arabic music - has a clear impact on enriching these works and adding a global spirit to Arabic songs and musical compositions and contributing effectively to their spread and performance globally, and their circulation and transmission across new generations to keep pace with the developments of the age, which makes them alive and constantly renewed throughout the ages.

Keywords: Style - Farid Al-Atrash - Western Rhythms – Arabic Songs.