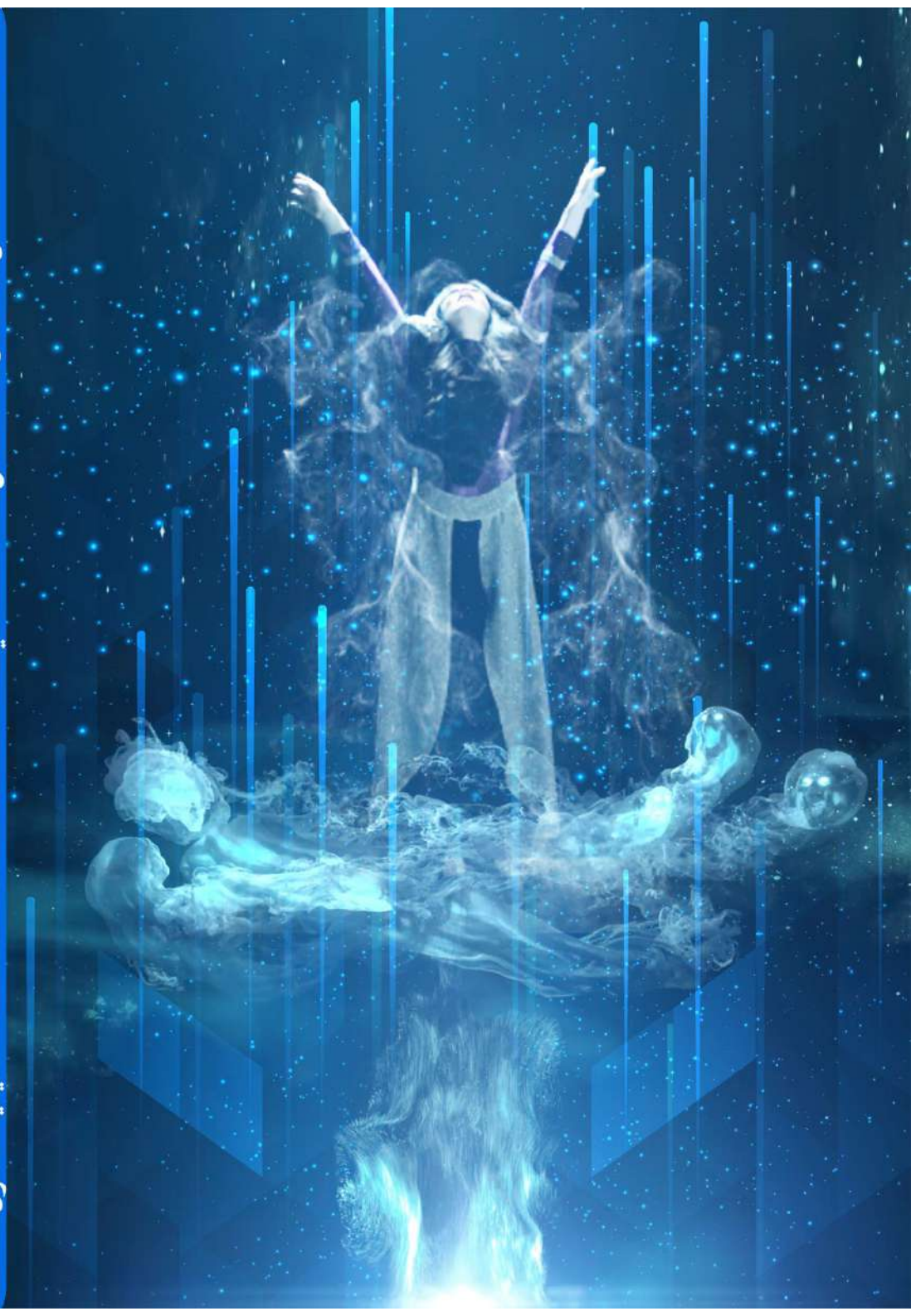
الفن المعاصر

العددان 27-28 فصلية علمية محكمة صيف 2022

مشكلات الإبداع الموسيقى من منظور البحث العلمى

ملف العدد :
الفنون والتكنولوجيا الرقمية

مجلة الفن المعاصر العددان 27 - 28 صيف 2022
أكاديمية الفنون



الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

العددان (27 - 28)

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. سمية رمضان
أ.د. فوزية حسن
أ.د. مجدي عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
الشريف منجود

لوحة الغلاف

تقنية الهولوجرام وهي إحدى التقنيات الرقمية والتي تفتح للمصمم آفاق إبداعية غير محدودة. صورة الغلاف من عرض مسرحية "في نص الليل" "لمشهد صعود الروح" باستخدام تقنية الهولوجرام. من تصميم د. محمود صبري

هناك مجموعة من القواعد والشروط التي ينبغي على الباحث في المجالات العلمية اتباعها والالتزام بها في حالة رغبتهم في كتابة الأبحاث العلمية ونشرها في أحد المجلات العلمية المختصة، ومن أهم شروط النشر في المجلات العلمية المحكمة ما يلي:-

- يجب على كل باحث يريد تقديم بحثة العلمي لأحد المجلات العلمية بهدف النشر، أن يكون البحث كاملًا، وجميع أركانه متناسقة مع بعضها البعض.
- ينبغي أن يكون البحث المقدم للمجلة متناسبًا مع عمل المجلة ومع قواعدها، لتتم الموافقة من قبل المجلة على نشر البحث العلمي.
- على الباحث تحمل المسؤولية الكاملة تجاه كل الأمور الواردة في بحثه المقدم، وأن يكون مسؤولًا عن البيانات والمعلومات المرفقة خلاله، وجميع الحقائق العلمية المرفقة داخل البحث.
-التأكد من عدم نشر البحث من قبل في أي مجلة من المجلات الأخرى، فضلًا عن عدم تقديمه لأي مجلة أخرى أثناء الفترة المُقدم فيها البحث بهدف النشر.
- أن تكون جميع المعلومات الواردة في البحث موثقة ومعتمدة من قبل، وتابعه للمصادر والمراجع الموثقة، وأن تكون جاءت وفقًا للمعايير العلمية الصحيحة.
- يسلم البحث لوحدة الإصدارات التابعة لأكاديمية الفنون على هيئة CD عليه البحث كامل. منسق

مشكلات الإبداع الموسيقى من منظور البحث العلمى

- دراسة مقارنة للمقامات عند كلٍ من "عمّار الشريعى" و"رافى شنكار"كونشرتو العود- كونشرتو السيتار (الحركة الثالثة) نموذجاً

د / سارة موسى 11

- دراسة تحليلية عزفية لـ موسيقى (لحن الخلود) لـ فريد الأطرش وإمكانية الإستفادة منها في العزف على آلة القانون

أ.م.د/ حسام محمد شفيق السيد 37

- " المشاكل و الصعوبات التي تواجه دارسي آلة التشيللو في الانتقال بين الأوضاع في المقامات ذات الثلاث أرباع النغم "

د / وليد محمدعبد الباسط 53

- تذليل صعوبة أداء مقام البياتي عند تصويره على الدرجات الموسيقية المختلفة على آلة الكمان طقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجاً

أ.م.د / مدحت عبد السميع عبد الحميد حشاد 63

- التقنيات الصوتية والتعبيرية في القصائد الغنائية لكاظم الساهر قصيدة (الحياة) نموذجاً

د / إيمان حسنى عبد الرسول 87

- جماليات توظيف الموسيقى التصويرية في الدراما التليفزيونية

أ.م.د/ أسامة خالد المسباح 131

ملف العدد الفنون والتكنولوجيا الرقمية

- توظيف تقنية XFVفى صناعة tcarahC D3 للشخصيات الواقعية فى أفلام الخيال العلمي بالتطبيق على فيلم nam inimeG

أ م د / إبراهيم إسماعيل دشتى 149

- التطور التقنى للصورة الرقمية فى الإعلام المرئى وعلاقته بالحراك الثقافى والسياسى أ د / هشام جمال 169
- دور الفنون الأدائية الرقمية في معالجة قضية التحصيل العلمي والتربية المهارية الإعلامية فى ظل جائحة الكورونا (مسرحة المناهج بكلية الإعلام جامعة 6 أكتوبر نموذجًا) صفاء علم الدين 175
- التكنولوجيا الرقمية وفضاء العرض المسرحى د / محمود صبرى 221
- الأنفوميديا والمسرح أ د / عماد هادى الخفاجى 239
- توظيف الإبداع الرقمي في العرض المسرحي المعاصر أ.د. مدحت الكاشف 249

موضوعات منوعة

- أحلام السعادة الضائعة في الدراما(نماذج مختارة) د / على حيدر 269
- دور التليفزيون التربوي في تنمية القيم لدى الأطفال في المراحل المختلفة أ م د / نجم عبد الله راشد 289
- دور المخرجة المصرية فى التعبير عن واقع وطموحات المرأة المصرية المخرجة كاملة ابو ذكرى نموذجا ً بالتطبيق على مسلسلى "بنت اسمها ذات" وسجن النسا أ.م.د .صفاء سعد محمد عماره 307

كلمة رئيس الأكاديمية
رئيس مجلس الإدارة ورئيس التحرير

أ.د. غادة جبارة

تشكل جودة التعليم في مؤسستنا العريقة والرائدة [أكاديمية الفنون] أحد أكبر وأهم التحديات التي نسعى لتجاوزها من أجل الوصول بها إلى دور أكبر فاعلية في عالم الإبداع على اختلاف أشكاله وألوانه، وذلك باتخاذ كافة السبل لاستثمار المبدعين من أبنائنا الطلاب والدارسين في جميع مراحل التعليم، والوصول بهم إلى أعلى المستويات الإبداعية، الأمر الذي يفرض الحصول على جودة متفردة للموارد البشرية المبدعة من أبنائنا الطلاب، وتمكينهم من الاندماج في المحيط الخارجي، مواكبين كافة التطورات والتحولات التي يشهدها العصر مع تنامي وسائل المعرفة والإبداع، والتحديات التي يمكن مواجهتها بالقوى الناعمة التي تشكل مرتكزا مهما في إطار التنمية المجتمعية المستدامة لوطننا الغالي، ولن يقف الأمر عند تحديث المناهج التعليمية لكافة معاهد الأكاديمية فحسب، بل إننا نسعى ونتحرك في جميع الاتجاهات في آن واحد للوصول إلى الجودة في مختلف مكونات المنظومة التعليمية، مرتكزين على مجموعة من القيم والأهداف المحددة والنابعة من تحديد لرسالة الأكاديمية بعد إعادة صياغتها من جديد لتتوافق مع أهدافنا وتتواءم مع ما نسعى إليه، الأمر الذي يتطلب توظيف وتوثيق وتحديث البيانات والمعلومات الخاصة بالمجتمع المحيط بالطالب من أعضاء هيئة تدريس وموظفين وعاملين محاولين استثمار مؤهلاتهم وقدراتهم الفكرية والإبداعية على النحو الأمثل بغرض الارتقاء بأداء كل منهم بصورة تحقق الأهداف العليا التي نتوق إليها، والاهتمام من جانب آخر بالبنية التحتية والتجهيزات الفنية التي تحقق لنا ذلك.

نحن في سباق مع الزمن، بل أزعم أنه ليس لدينا رفاهية الوقت، ولن يثبط من همتنا أية معوقات من أي نوع، وتزداد ثقتي بتكاتف زملائي وزميلاتي وتفاعلهم الإيجابي الفريد والمبهر خلال الشهور القليلة التي مضت وتركت نتائج مبشرة في وضع متطلبات الجودة ومعاييرها وإجراءاتها نصب الأعين، مما يجعلنا متفائلين بالتقدم نحو المبتغى.

وتأتي مجلة الفن المعاصر لتتبوأ مكانتها كحلقة مهمة من حلقات الجودة المستهدفة، وقد سعى زملائي المسئولين عن تحريرها بقيادة الزميل العزيز الأستاذ الدكتور/ مدحت الكاشف مدير التحرير، إلى اعتماد المجلة وتقييمها

من قبل المجلس الأعلى للجامعات، حيث استطاعت المجلة لأول مرة في تاريخها منذ إصدارها أن تدخل ضمن تقييم المجلات العلمية المحكمة باعتماد المجلس الأعلى للجامعات، وهو ما يبشر بمستقبل أكثر رقيا للبحث العلمي الذي تتولى المجلة نشره في جميع مجالات الإبداع، بل وأتطلع مع أسرة المجلة إلى الوصول إلى ترتيب متقدم في التصنيفات المحلية والدولية في أقرب فرصة ممكنة.

جدلية الفنون والتكنولوجيا

أ.د. مدحت الكاشف
مدير التحرير

الفن والتكنولوجيا.. التكنولوجيا والفن.. هل هي علاقة صراع؟ أم تضافر جهود وتحالف إبداعي؟

هل التكنولوجيا هي التي اقتحمت فنون الإبداع البشري؟ أم أن الفنون هي التي سعت للاستعانة والاستفادة من إمكانات التكنولوجيا لتحقيق ما يعتمل في خيال الفنان ولم يكن قد تحقق بالصورة المثلى قبل ظهور التكنولوجيا؟ إن الأمر مثير بقدر يجعلنا نطرح قضية الفن والتكنولوجيا من خلال ملف هذا العدد الذي ضم عددا من الدراسات المختارة، والتي استطاعت أن تطرح العديد من الأسئلة والإجابات التي حتما ستفتح آفاقا لا نهائية لإجراء دراسات علمية حول تلك العلاقة الشائقة والشائكة بين قطبي الفن والإبداع .

تتلاحق الأسئلة من جديد وتتقافز الإجابات حولها بشكل لا ينقطع، هل أثرت التكنولوجيا على الإبداع؟ وإذا كانت قد أثرت، فهل كان هذا التأثير سلبيا أم إيجابيا؟ أو بمعنى آخر هل كانت التكنولوجيا الجديدة بمثابة التحدي الذي واجهه المبدعون؟ هل هي علاقة شائكة تحاول طمس عمل الفنان وتلغي وجوده بما تملكه من إمكانات باهرة وسريعة تسبق إدراك الفنان نفسه وهو في سبيله لابتكار جديد؟ أم أنها علاقة شيقة للفنان وجد فيها ضالته وأحلامه وأفكاره وخيالاته واستطاع أن يبحر فيها وينهل منها ويتوسل بها ليخلق فنا أكثر إبهارا وتأثيرا للمتلقين؟

وغير ذلك من الأسئلة التي طرحها في توقعاته المفكر والفيلسوف الألماني المعاصر "والتر بنيامين" **W.Benjamin** (1892 –1940)) صاحب الرؤى الانتقائية والمساهمات المؤثرة في النظرية الجمالية، والذي يعد من أوائل من طرحوا قضية أثر التكنولوجيا على الفن، وعلى رؤى الفنانين والمبدعين، مناشدا الفنانين لإعادة النظر في إبداعاتهم لتتواكب مع التطور التكنولوجي المرتقب، والذي لا يمكن كبح جماحه في لحظة ما مستقبلا، مؤكدا أن التكنولوجيا هي مجال اخترعه البشر وصنعه من أجل الارتقاء بالحياة اليومية لأقرانهم من البشر في جميع المجتمعات الإنسانية. لذا فمن الحتمي –في رأيه– أن يفيد منها المبدعون بما تقدمه من إمكانات أكثر رحابة وطواعية في يد الفنان يحقق بها ما يعتمل في خياله الإبداعي.

وعليه، فقد اعتبر العلاقة بين الفن والتكنولوجيا علاقة ترابط وتعاون بوصفهما إبداعين متضامنين وليسا متنافرين رغم رحيله عنا قبل أن يشهد ذلك التطور المضطرد الذي يلاحقنا بين الدقيقة والأخرى بشكل ربما لا نستطيع إدراكه مع سرعته وتفوقه في عالم باتت فيه التكنولوجيا هي المحرك الأساسي لكل مناحي الحياة، بما فيها تفكيرنا وطريقة تفكيرنا سواء كنا مبدعين أم متلقين للإبداع. وكما توقع بنيامين أصبحت الفنون اليوم في حاجة ماسة، بل وملحة لتوظيف التكنولوجيا، فقد أصبح الفنان (المبدع) يعتمد في تشكيل مادته الإبداعية تقنيات الوسائط المتعددة **Multi media** وتقنية المعلومات **Info media** والتقنيات الرقمية – **dig tal**، وتقنية الإسقاط الضوئي **Projection Mapping**، وتقنية الهولوجرام **Hologram**، وتقنية الشاشات **LED Screens**، وغيرها من التقنيات المتلاحقة، والتي تهتم بعرض الصور والحركات والألوان في الفضاءات الإبداعية المختلفة، مما يساعد على المزج البصري للصور الحية مع الصور المصنوعة أو ربما المستنسخة، محطمة الحواجز بين الفنون المختلفة، وبناء الوشائج بين الفن والحياة عموما.

ومع ذلك، يظل الجدل محتدما بين المبدعين حول علاقة الإبداع بالتكنولوجيا، فلا يزال نفر منهم يعتقد أن الإبداع بخصائصه الجمالية قد تهاوى وتراجع أمام طغيان التكنولوجيا، بينما يرى البعض الآخر أن التكنولوجيا ساهمت في خلق قيم جمالية جديدة للإبداع، وهو ما دفعنا في هذا العدد لتخصيص ملف حول التكنولوجيا والإبداع شارك فيه مجموعة مختارة من الباحثين بعدد من الدراسات في هذا المجال، يفتحون المجال لطرح قضايا متعددة لأبحاث علمية مستقبلية تتعرض لقضية الفنون والتكنولوجيا.

تذليل صعوبة أداء مقام البياتي عند تصويره على الدرجات الموسيقية المختلفة على آلة الكمان طقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجا

أ.م.د/ مدحت عبد السميع عبد الحميد حشاد*

مقدمة:
المقام في الموسيقى العربية عبارة عن هيئة لحنية تتألف من 8 درجات موسيقية تسمى ديوان أو أوكتاف، وتبدأ بالدرجة المنخفضة (القرار) وتنتهي بالدرجة المرتفعة (الجواب)، ولكل مقام أبعاد (مسافات) محددة يتميز بها عن غيره من المقامات، حيث تتميز الثقافات الموسيقية لدى معظم الشعوب بنسابة المقامات وتصويرها في طبقات مختلفة، كظاهرتين وجدتا مع الموسيقى في طريق تطورها التاريخي الكبير منذ الحضارات القديمة، إلا أنهما ظلتا تعانيان من التعثر والتعطل الفني والتقني والتعليمي في البلدان العربية، لأن ممارسة الموسيقى لم تبلغ مستوى الاحتراف الذي عليه اليوم عالميا.

ويفرض عصر انتشار التدوين الموسيقي اليوم إضافة إلى الموهبة مهارات أخرى تتلخص في استخدام النص الموسيقي المدون في طبقة والعزف بطبقة جديدة، ونظرا لندرة تعرض كتب مباديء نظريات الموسيقى العربية لهاتين الظاهرتين وكثرة وجود الأخطاء التي تعرقل الأداء الفوري للمدونات الموسيقية والناجمة عن قلة إلمام العازفين بمباديء نسابة وتصوير المقامات، أي نقل المؤلفة الموسيقية من طبقة إلى أخرى، وقد اتسع استخدام التصوير

* أستاذ مساعد دكتور آلة الكمان بالمعهد العالي للموسيقى العربية .

بخاصة في التطبيقات الغنائية كوساطة تتيح أداء الأغنية في مدى صوتي مريح لصوت المؤدي، كما يستخدم في نقل مؤلفة مكتوبة لآلة موسيقية معينة لعزفها على آلة أخرى تختلف بمداها الصوتي عن الآلة السابقة، وفي عملية التصوير تنتقل النغمات كافة للأعلى أو للأسفل لبعد معين يوائم حدة الطبقة المنقول إليها، وباستطاعة العازفين المصاحبين للمؤديين تصوير دور الآلة المصاحبة مستخدمين النص الموسيقي المدون في الطبقة الأصلية، حيث هناك بعض العازفين يتمتعون بمهارة تصوير المؤلفة الموسيقية عن طريق السمع، وتعتبر آلة الكمان من الآلات الوترية التي لها دور متميز في ترجمة ومصاحبة الغناء، إلا أن هناك صعوبات تواجه الدارسين في أدائهم بعض الأعمال الغنائية التي تحتوي على مقامات ذات ثلاثة أرباع التون (مقام البياتي) بدرجاته المختلفة[1].

لذا رأى الباحث ضرورة تناوله من خلال طقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجا، واستنباط بعض التدريبات التكنيكية من مقام البياتي وتصويرها على الدرجات الموسيقية المختلفة ووضع الترقيم والتقويس المناسب لها، والتي يمكن من خلالها تحسين مستوى أداء دارسي الآلة عند أدائهم لهذا النموذج في طبقات صوتية مختلفة.

مشكلة البحث:

يعتبر (مقام البياتي) من أكثر المقامات تداولا في مصر والمنطقة العربية حيث تصاغ منه العديد من الأعمال الغنائية التي تعتبر نابعة من تراثنا الذي نتعايش معه بشكل دائم، ولكن هناك افتقار للدارسين لإمكان تصويره وكيفية طرق التدريب المختلفة لأدائه على درجات مختلفة، لذا رأى الباحث ضرورة تناوله في دراسة علمية أكاديمية متخصصة من خلال طقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجا، واقتراح بعض التدريبات التكنيكية المستنبطة من مقام البياتي وتصويرها على الدرجات الموسيقية المختلفة من خلال (عينة البحث)، والتي يمكن من خلالها إفادة دارسي آلة الكمان عند أدائهم لهذا النموذج في طبقات صوتية مختلفة.

هدف البحث:

– الدراسة التحليلية لطقطوقة (يا ليلة العيد) نموذجا، واستنباط بعض التدريبات التكنيكية من مقام البياتي وتصويرها على الدرجات الموسيقية المختلفة ووضع الترقيم والتقويس المناسب لها، والتي يمكن من خلالها تحسين مستوى أداء دارسي الآلة عند أدائهم لهذا النموذج في طبقات صوتية مختلفة.

أهمية البحث:

تكمن أهمية البحث في أنه من خلال تحقيق الهدف السابق، يمكن الاستفادة من بعض التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث) مع تصويرها على الدرجات الموسيقية المختلفة لمقام البياتي ووضع الترقيم والتقويس المناسب لها، والتي يمكن من خلالها تحسين مستوى أداء دارسي الآلة عند أدائهم لهذا النموذج في طبقات صوتية مختلفة.

سؤال البحث:

– كيفية الاستفادة من التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث) في تحسين مستوى أداء دارسي آلة الكمان العربي عند أدائهم مقام البياتي وتصويره على الدرجات المختلفة؟

عينة البحث:

- طقطوقة (يا ليلة العيد):

كلمات/ أحمد رامي- ألحان/ رياض السنباطي- غناء/ أم كلثوم

- التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث).

منهج البحث: المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

حدود البحث: (مقام البياتي) وتصويره على الدرجات المختلفة من خلال (عينة البحث).

أدوات البحث:

- المدونة الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث).
- التسجيل الصوتي (CD/DVD) الخاص بـ (عينة البحث).
- الكتب والمراجع العلمية.
- التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث).

ينقسم هذا البحث إلى شقين:

الشق الأول: الإطار النظري:

- نبذة عن المقام في الموسيقى العربية.
- نبذة تاريخية عن أحمد رامي (1892م- 1981م).
- نبذة تاريخية عن رياض السنباطي (1906م- 1981م).
- نبذة تاريخية عن أم كلثوم (1904م- 1975م).
- نبذة تاريخية عن قالب الطقطوقة.

الشق الثاني: الإطار العملي:

- دراسة تحليلية تفصيلية لطقطوقة (يا ليلة العيد) لرياض السنباطي.
- التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث).
- نتائج البحث- قائمة المراجع- ملخص البحث.

الشق الأول: الإطار النظري:

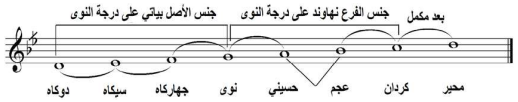
- نبذة عن المقام في الموسيقى العربية:

تمتاز الموسيقى العربية بكثرة مقاماتها مع غرابة تراكيبها، كما تمتاز ببساطة مادتها مع حلاوة ألحانها ولكونها غنية بمقاماتها الكثيرة التي لا تحصى، فكان لا بد لهذه المقامات من مسميات تطلق على كل منها يدل عليها ويميزها عن غيرها. لقد عرف العرب تلك المقامات بعد أن اتسعت دائرة معارفهم وتقدموا في العلوم والفنون، فجمعوا بين الأجناس في جموع، وقسموا تلك المقامات إلى مقامات أساسية ومقامات فرعية، وكل منها له طابع ولون يعرف به ويدل عليه [2]، فالمقامات أو النغمات والمعنى واحد هي عبارة عن سلم موسيقي أساسه أوكتاف كامل ذو ثمانية أصوات، أضيف إليه أوكتاف كامل آخر مثله أصواته أعلى لتكون أجوبة للأول لتتسع بذلك منطقة المقام ويتفنن الملحن بحرية في كثرة الأصوات. وبين أصوات كل مقام أبعاد متنوعة من الأبعاد الصوتية مرتبة ترتيبا خاصا، بحسب طبيعة المقام ولونه اللحني. بمعنى أوضح تتميز المقامات عن بعضها بعضا وتتغير ألحانها بفعل تغيير الأبعاد التي بين أصواتها.

المقامات في الموسيقى العربية:

يتكون السلم الموسيقي العربي من سبع درجات أساسية متعاقبة بعضها إثر بعض يضاف إليها الغطاء المسمى بـ (الجواب)، فيصبح

السلم حينئذٍ مكونا من ثماني درجات يسمى مجموعها (الديوان) أو (المرتبة). فالديوان إذن، هو عبارة عن درجات تعلو بعضها بعضا فتزداد كل درجة حدة عن سابقتها وتختلف في عدد ذبذباتها، أي تردد درجاتها في الهواء في الثانية الواحدة من الدقيقة، ومعنى ذلك أن الذبذبات الصادرة عن الدرجة تزداد عددا عند ارتفاعه وتقل عند انخفاضه، ومن هذه الدرجات أي من هذا (الديوان) تؤلف الألحان ، وكان الديوان يُسمى قديما (البعد الكامل)، وهو عبارة عن مسافة لمجموعة درجاته تنحصر بين إحدى درجتيه الأدنى والأعلى[3].

مقام البياتي:

يعتبر مقام البياتي من أشهر المقامات العربية وأكثرها استخداما في مصر والوطن العربي، ويتكون مقام البياتي من جنسين متصلين:

- جنس الأصل: بياتي على درجة الدوكاه.
- جنس الفرع: نهاوند على درجة النوى.

نبذة تاريخية عن أحمد رامي (1892م- 1981م):

نشأته: ولد أحمد رامي حسن عثمان الكريتلي في عام 1892م في حي السيدة زينب في القاهرة وترجع أصوله إلى إحدى مدن اليونان، حيث كان جده ضابطا في الجيش العثماني، وجاء إلى القاهرة مع عائلته إلى مصر في عهد الخديوي إسماعيل، وكان جده لأمه الشيخ محمد الغزولي رئيس السجلات بالمحكمة الشرعية، وكان والده طبيبا. حصل أحمد رامي على الشهادة الابتدائية ثم شهادة البكالوريا، والتحق بمدرسة المعلمين، وتخرج فيها في عام 1914م، ثم عمل مدرسا وأمين مكتبة[4]، وبعد ذلك سافر في بعثة علمية لفرنسا لمدة عامين وعاد حاملا دبلومة في الوثائق والمكتبات من جامعة السربون، ودبلومة في اللغة الفارسية من معهد اللغات الشرقية هناك، وعاد إلى القاهرة وعين أمين مكتبة دار الكتب المصرية، وبدأ يعمل على تنظيم دار الكتب بالطرق الحديثة التي تعلمها في فرنسا، ثم عين أمين مكتبة في عصبة الأمم، وفي عام 1945م عين مستشارا للإذاعة المصرية، ثم نائبا لرئيس دار الكتب المصرية.

مشواره الأدبي: قام أحمد رامي بترجمة رباعيات عمر الخيام من الفارسية إلى العربية، ويعتبر من الشعراء الذين أجادوا الكتابة باللغة الفصحى والعامية، وكان ينشر قصائده في الصحف والمجلات، وكانت إحدى هذه القصائد سببا في تعرفه على أم كلثوم وهي قصيدة (الصب تفضحه عيونه)، وقد كتب أحمد رامي أيضا لأم كلثوم أغان باللهجة العامية، وقدم لها أول مونولوج باللهجة العامية (خايف يكون حبك ليه)، وكتب لها أيضا العديد من الأعمال الغنائية سواء باللغة العامية أو الفصحى.

الجوائز والتكريم:

- جائزة الدولة التقديرية في عام 1967م.
- وسام الكفاءة الفكرية من الطبقة الممتازة من الملك الحسن ملك المغرب.
- وسام الأرز من لبنان.
- درجة الدكتوراة الفخرية في الفنون في عام 1976م.

وفاته: توفي أحمد رامي في عام 1981م

بعدما أثرى الساحة الفنية بالعديد من الأعمال التي ما زالت تعيش في وجداننا إلى الآن[5].

نبذة تاريخية عن رياض السنباطي (1906م– 1981م):

نشأته: ولد رياض السنباطي في بلده فارسكور بالدقهلية في الثلاثين من نوفمبر 1906م، ونزح والده ووالدته وشقيقاته إلى 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)[6]، وأدوار عبده الحامولي (الله يصون دولة حسنك)، كما كان يستمع لأفراد التخت والمغنيين الذين كان يتولى والده تحفيظهم بعض الطقاطيق التي لحنها ثم ألحقه والده بكتاب الشيخ مرسي بالمنصورة ليحفظ القرآن الكريم، ولكنه لم يكن مقبلا على العلم، فقد كان ذهنه منصرفا إلى الغناء الذي عاش في أجوائه، فكان يتخلف عن الذهاب إلى الكتاب ويتردد على محل لصناعة الآلات الموسيقية يقع بالقرب من الكتاب يقضي النهار كله يستمع إلى صاحب المحل وهو يغني على عوده مع بعض هواة الموسيقى والغناء، بعد أن اكتشف والده موهبته وهو يغني لحنا من ألحانه (ناج الحمام والقمري على الغصون) فأعجب به وقام بتحفيظه بعض الموشحات والأدوار لمحمد عبد الرحيم المسلوب– محمد عثمان[7]، ثم أرسله إلى أحد مدرسي الموسيقى بالمنصورة –محمد شعبان– ليعلمه العزف على آلة العود.

مشواره الفني: في الفترة التي قضاها رياض السنباطي بمدينة المنصورة، التقى بالشيخ إبراهيم البلتاجي وابنته أم كلثوم في عام 1922م أثناء عودته مع والده عقب إحياء إحدى الحفلات على رصيف محطة قطار (درين)، وأيضا حينما زار سيد درويش مدينة المنصورة استمع إليه وهو يغني دورا من أدواره (ضيعت مستقبل حياتي) وأعجب بأدائه، مما جعله يعرض على والده أن يتبناه فنيا ليصقل موهبته ويجعل منه فنانا مرموقا. وفي عام 1928م انتقل رياض السنباطي من المنصورة إلى القاهرة، حيث أتيحت له فرصة التعاقد مع شركة إسطوانات (أوديون) مسئولا فنيا للشركة وملحنا وعازفا على العود في تخت الشركة، ثم عهدت إليه بتلحين بعض الأغاني لعدد من مطربيها ومطرباتها من بينهم «نجاة علي– عبد الغني السيد». وفي عام 1935م التحق بالإذاعة المصرية عازفا على العود، ثم مغنيا وملحنا، وخصته الإذاعة بتلحين العديد من مختاراتها الغنائية لكبار مطربيها ومطرباتها. وفي خلال تلك السنوات تفوق السنباطي في تلحين قالب القصيدة ويرجع هذا لاستيعابه وفهمه للمعاني، فجاءت صياغتها رصينة محكمة مليئة بالجمل الموسيقية المتطورة التي تزيدها ثراء[8]، وبفضل تجديداته وابتكاراته الفنية وصل إلى ذروة شامخة طوال مشواره الفني في تلحين القصائد الغنائية، وفي فترة الثلاثينيات بدأت ألحانه تغزو الأفلام السينمائية فعرض له فيلم (وداد) في عام 1936م، ثم تلاه عام 1937م فيلم (نشيد الأمل) لأم كلثوم. وفي عام 1936م تغنت أم كلثوم من ألحانه

على المسرح مونولوج (النوم يداعب عيون حبيبي)[9]. وفي عام 1939م لحن لها بعض الأغاني في فيلم (دنانير) ومنها طقطوقة (يا ليلة العيد) من كلمات الشاعر أحمد رامي، وقدم لها أيضا العديد من الأعمال الغنائية المختلفة.

الجوائز والتكريم:

- جائزة المجلس الدولي للموسيقى في باريس في عام 1964م.
- حصل على الدكتوراه الفخرية من أكاديمية الفنون في عام 1977م.
- جائزة الريادة الفنية من جمعية كتاب ونقاد السينما في عام 1977م.
- جائزة اليونسكو العالمية في عام 1977م.
- جائزة الدولة التقديرية في عام 1980م.
- وسام الاستحقاق من الطبقة الأولى من الرئيس محمد أنور السادات[10].

وفاته: بعد حياة فنية حافلة توفي رياض السنباطي بالقاهرة في التاسع من سبتمبر في عام 1981م [11].

نبذة تاريخية عن أم كلثوم (1904م–1975م):

نشأتها: ولدت أم كلثوم في 31 ديسمبر في عام 1904م في قرية طماي الزهايرة بميت غمر بمحافظة الدقهلية. وهي ابنة الريف المصري تتلمذت في البداية على يد والدها الشيخ إبراهيم البلتاجي –مؤذن ومرتل القرية ومنشد القصائد الدينية والسيرة المحمدية– ثم الشيخ أبو العلا محمد الذي غنت له القصائد العاطفية، والتي جعل اللحن فيها مطابقا لمنطوق الكلمة. وقد تعلمت أم كلثوم العود على يد الطبيب صبري النجريدي – إبراهيم القباني – محمد القصبجي الذي أخذت عنه معرفة المقامات الموسيقية ومساراتها وانتقالاتها النغمية، كما تعلمت العروض الشعرى واللغة العربية وآدابها على يد الشاعر أحمد رامي، حيث قرأت معه دواوين الشعر العربي وأمهات الكتب حتى وصل مستوى تذوقها الفني إلى درجة رفيعة وأصبح منزلها صالونا أدبيا يجمع مشاهير الأدباء والفنانين[12].

مشوارها الفني: يمثل صوت أم كلثوم ظاهرة فنية معجزة، فهي تمتلك من المساحة الصوتية ما يزيد على الديوانين (أوكتافان)، وتؤدي بسهولة ويسر الجمل الغنائية الصعبة لما تملكه من صوت قوي معبر بدقة ورقي، كما قدمت فنا غير مبتذل وسمت بأخلاقيات المهنة. فهي تمتلك حسنا في الصوت والسلوك وسموا في الأخلاق والمعاملات، وكان لصوتها الفضل في جريان الشعر العربي على ألسنة العامة والخاصة ونشر اللغة العربية بين أبناء المغرب العربي، حيث ارتبط صوتها بالفكرة العربية واللغة العربية، وغنت الأغنية ذات الفكرة العميقة التى تناقش قضية من قضايا التي تهم الملتقي على الجانبين الشخصي والقومي. التقت أم كلثوم بكثير من الملحنين ومنهم محمد القصبجي الذي لحن لها أكثر من مائة أغنية، وزكريا أحمد الذي غنت من ألحانه الطقاطيق والأدوار، كما غنت العديد من الأعمال الغنائية لرياض السنباطي والعديد من القصائد الغنائية، وكانت ألحانه لها مميزة وتفوقت في أدائها حتى أطلق عليها (مطربة القصائد)[13]، وغنت أيضا من ألحانه طقطوقة (يا ليلة العيد) من كلمات الشاعر أحمد رامي

في فيلم (دنانير) في عام 1939م . وفي عام 1944م، غنت الأغنية نفسها في حفل النادي الأهلي أمام الملك فاروق وأنعم عليها بوسام الكمال. كما تعاونت أيضا مع العديد من الملحنين على سبيل المثال لا الحصر «صبري النجريدي– محمد عبد الوهاب– بليغ حمدي– محمد الموجي– سيد مكاوي»، وغنت العديد من الأعمال الغنائية لمختلف القوالب، ومنها على سبيل المثال لا الحصر (منيت شبابي– إنت فكراني– نورك يا ست الكل– رق الحبيب– أهل الهوى– الحب كده– أنا في انتظارك– دليلي احتار– فات المعاد– اسأل روحك– يا مسهرني) وغير ذلك الكثير من الأعمال الغنائية.

وفاتها: توفيت أم كلثوم في يوم 4 فبراير في عام 1975م [14].

– نبذة تاريخية عن قالب الطقطوقة:

الطقطوقة في اللغة العربية معناها أهزوجة وأصلها (قطقوطة)، وهو ما يطلق على الشيء الصغير، وقد ظهر هذا القالب في نهاية القرن التاسع عشر ومطلع القرن العشرين. الطقطوقة أغنية خفيفة تمتاز ببساطة اللحن وسهولة الأداء وتكتب بالزجل، واستطاعت أن تتفوق على ألوان الغناء الأخرى في معانيها الشعبية وفي ألحانها[15]، وهي شكل من أشكال الغناء بالعامية ويميزها عن غيرها طريقة النظم والتلحين والغناء، فهي تتكون من مذهب وعدة مقاطع تسمى كوبليهات ومفردها كوبليه، ويُعاد تكرار المذهب بعد كل منها كما يختم به الغناء، وهي أبسط وأهم أنواع الغناء، كما أصبحت من أهم القوالب الموسيقية الغنائية في التأليف الغنائي الشرقي العربي وفي موسيقانا العربية [16].

النشأة 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 بحيث تطول أو تقصر أبياتها، وتعددت بحورها وقوافيها مع كثرة شعراء العامية، وميل كثير من الملحنين والمغنين إلى تقديم هذا اللون من الغناء والإبداع فيه لكنها احتفظت بالتكوين الأساسي نفسه. وأصبحت الطقطوقة أشهر القوالب الغنائية في النصف الأول من القرن العشرين. وتعتبر أغاني البنائين والزُراع خير مثال على الطقطوقة البسيطة التي يسهل أداؤها ولحنها بشكل يجعل المستمعين لها يشاركون المؤدين ولو بالتصفيق أو الرقص، وقد انتشرت الطقاطيق في مصر منذ زمن بعيد لا يُعرف بالتحديد [17]، ولكن يمكن أن يُستدل على أغان صنعت في قالب الطقطوقة لمؤلفين قدامى أمثال «محمد على لعبة– أحمد شريف». كما مرت الطقطوقة بعدة مراحل حتى وصلت إلى ذروتها في عصر «محمد عبدالوهاب– رياض السنباطي» بل واستمرت حتى وقتنا الحالي، وتتلخص تلك المراحل في:

كانت تبنى على لحن واحد المذهب والمقاطع الغنائية الأغصان أو الكوبليه، مثل طقطوقة (زوروني كل سنة مرة/ سيد درويش– على بلد المحبوب/ رياض السنباطي).

المرحلة الأولى: التطور الأول:

لحن المذهب والغصن واحد لا يختلف إلا في تغيير الكلمة فقط أي أن المطرب يردد الغصن

بلحن المذهب نفسه، مثال طقطوقة: (أهو ده اللي صار/ سيد درويش– القلل القناوي/ سيد درويش– يا عشاق النبي/ سيد درويش– على خده يا ناس/ داوود حسني[18].

المرحلة الثانية: التطور الثاني:

لحن المذهب مختلف عن الأغصان، أي أن يكون الكورس يردد المذهب ثم الأغصان كلها بلحن واحد، مثال طقطوقة: (حسدوني وباين في عينيهم/ محمد عبدالوهاب– ليلة الوداع/ محمد عبدالوهاب– هجراني ليه/ محمد عبدالوهاب).

المرحلة الثالثة: التطور الثالث:

لحن المذهب ثم الأغصان مختلف عن الآخر في التلحين، ويرجع الفضل في تطوير قالب الطقطوقة إلى الشيخ زكريا أحمد في الألحان التي صاغها لأم كلثوم، مثال طقطوقة (اللي حبك يا هناه– جمالك ربنا يزيده). وبهذا يكون زكريا أحمد قد أعطى استقلالية لحنية ومقامية لكل غصن.

المرحلة الرابعة: التطور الرابع:

إدخال اللزمات الموسيقية ما بين غصن وآخر للدلالة على الجملة الموسيقية التي ستغني بها.

المرحلة الخامسة: التطور الخامس:

الاستغناء عن الكورس بعمل مقدمة موسيقية للطقطوقة مع التطور الذي حدث للموسيقى العربية في كافة مجالاتها، تطورت الطقطوقة شأنها شأن القوالب الأخرى، فاستعان الملحنون بالموزعين الموسيقيين لتنفيذ أعمالهم بشكل حديث متطور وبتوزيع موسيقي حديث، وأضيفت إليها الآلات الغربية كما في طقاطيق: أنا والعذاب وهواك– أحبك وأنت فاكرني– عشانك يا قمر– الطير المسافر– الهوى هوايا وغيرها، والتي نالت ازدهارا وتجاوبا من الشعب لسهولة وخفة أدائها[19].

الخصائص والقيمة الفنية للطقطوقة:

تمتاز الطقاطيق بخاصية فريدة وهي احتوائها على مذهب مستقر ويتكرر بين المقاطع الغنائية، وعادة تعرف الطقطوقة بلحن مذهبها، ولهذا يكرس الملحن والمؤلف أكبر جهدهما للتركيز الشديد في المذهب الذي يعتبر مفتاح نجاح الطقطوقة نصا ولحنا، فحاول كل منهم وضع أقوى ما يمكن من الألفاظ المؤثرة والتعبيرات الجذابة في كلمات المذهب، أما الميزة الكبرى لألحان الطقاطيق فهي قابلية المذهب للحفظ بتكرار غنائه بين المقاطع، لذا فهو يعتبر الجزء الأقرب للجمهور من العمل، وكثيرا 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 [20]، وقد ساهمت هذه الخاصية في شيوع العديد من الطقاطيق على ألسنة الناس، بل وانتقال ألحانها من جيل إلى جيل، ونذكر على سبيل المثال طقاطيق الشيخ سيد درويش الشهيرة التي نجحت في أن تسكن وجدان المستمع عبر أجيال متعاقبة، وقد استخدمت في نواح مختلفة، منها الوطنية

والتوعية السياسية والاجتماعية والاقتصادية، مثل طقطوقة (يا بلح زغلول– أهو دا اللى صار– زروني كل سنة مرة) وقد حصرت في 132 طقطوقة لسيد درويش، وقد فقد منها الكثير، وقد استخدمت أيضا الطقطوقة في الدعوة للاستقلال الاقتصادي والإعلان عن النسيج المصري والصناعة المصرية، كما جاء في أهزوجة (لبسني من صنع بلادي)، وأخيرا أنشد عبدالحليم حافظ أهزوجة يفخر بها على لسان العامل المصري بزيه الأزرق (الأفارول) ولحنها عبدالحميد توفيق زكي ولا تزال نبض أغنيات هذا النوع تغنى في هذا العصر مثل (قمر له ليالي) لداوود حسني، ومن أشهر رواد التلحين لقالب الطقطوقة: محمد القصبجي– زكريا أحمد– محمد عبدالوهاب– رياض السنباطي– بليغ حمدي [21].

وتعتبر طقطوقة (يا ليلة العيد) من فيلم (دنانير) من الطقاطيق التي تعتمد على تكرار المذهب بين الأغصان، وهي تُعتبر من الطقاطيق المشهورة لأم كلثوم والتي لاقت إقبالا شديدا في وقتها إلى الوقت الحالي [22]، وهي موضوع البحث الراهن.

الشق الثاني: الإطار العملي:

استخدم الباحث في هذا الجزء المنهج التحليلي الوصفي (تحليل محتوى)، حيث قام باختيار طقطوقة (يا ليلة العيد) لرياض السنباطي كنموذج لقالب غنائي مصاغ في مقام البياتي وقام بتحليلها تحليلا تفصيليا واقتراح بعض التدريبات التكنيكية المستنبطة والمصورة على الدرجات الموسيقية المختلفة، والتي يمكن من خلالها إفادة دارسي آلة الكمان عند أدائهم هذا النموذج في طبقات صوتية مختلفة.

– دراسة تحليلية تفصيلية لطقطوقة (يا ليلة العيد) لرياض السنباطي:

بيانات العمل:

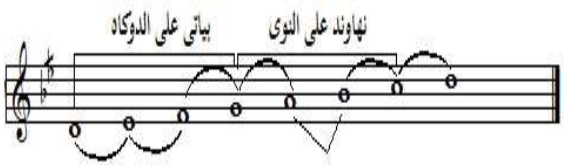
الشاعر: أحمد رامي

الملحن: رياض السنباطي

المؤدي: أم كلثوم

تاريخ إنتاج العمل: عام 1940م

المقام : البياتي



الصيغة : طقطوقة

الميزان : رباعي بسيط

السرعة : معتدلة Moderato

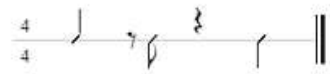
عدد الموازير : 184 مازورة

التحويلات المقامية : مقام الحسيني – مقام الشورى

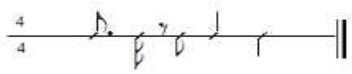
الضروب المستخدمة :

مصمودي صغير

الوحدة الكبيرة

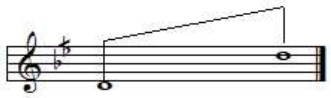


السنباطي



نوع الأداء المصاحب : فرقة موسيقية مكونة من آلات التخت + المجموعة الوترية + آلات الإيقاع .

المساحة الصوتية للغناء : من درجة (ري– الدوكاه) إلى درجة (ري^{1} – المحير).



المساحة الصوتية للحن : من درجة (دو – الراست) إلى درجة (دو^2 – جواب الكردان).

النص الشعري للمذهب والكوبليه الأول من طقطوقة (يا ليلة العيد):

النص الشعري للمذهب والكوبليه الأول من طقطوقة (يا ليلة العيد):

المذهب:

يـــا ليلـــة العيـــد أنســـتينا وجـــددتي الأمـــل فينـــا

الكوبليه الأول:

هلا لـــك هـــل لعنينـــا فرحنـــا لـــه وغنينـــا

وقلنـــا الســـعد هيجينـــا علـــى قـــدومك يـــا ليلـــة العيـــد

الكوبليه الثاني:

جمعـــت الأنـــس ع الخـــلان ودار الكـــاس علـــى النـــدمان

وغنـــى الطيـــر علـــى الأغصـــان يجينـــي الفجـــر ليلـــة العيـــد

الكوبليه الثالث:

حبيبـــي مركبـــة نجـــري وروحـــي فـــي النســـيم تســـري

قولولـــه يـــا جميـــل بـــدري حـــرام النـــوم فـــي ليلـــة العيـــد

الكوبليه الرابع:

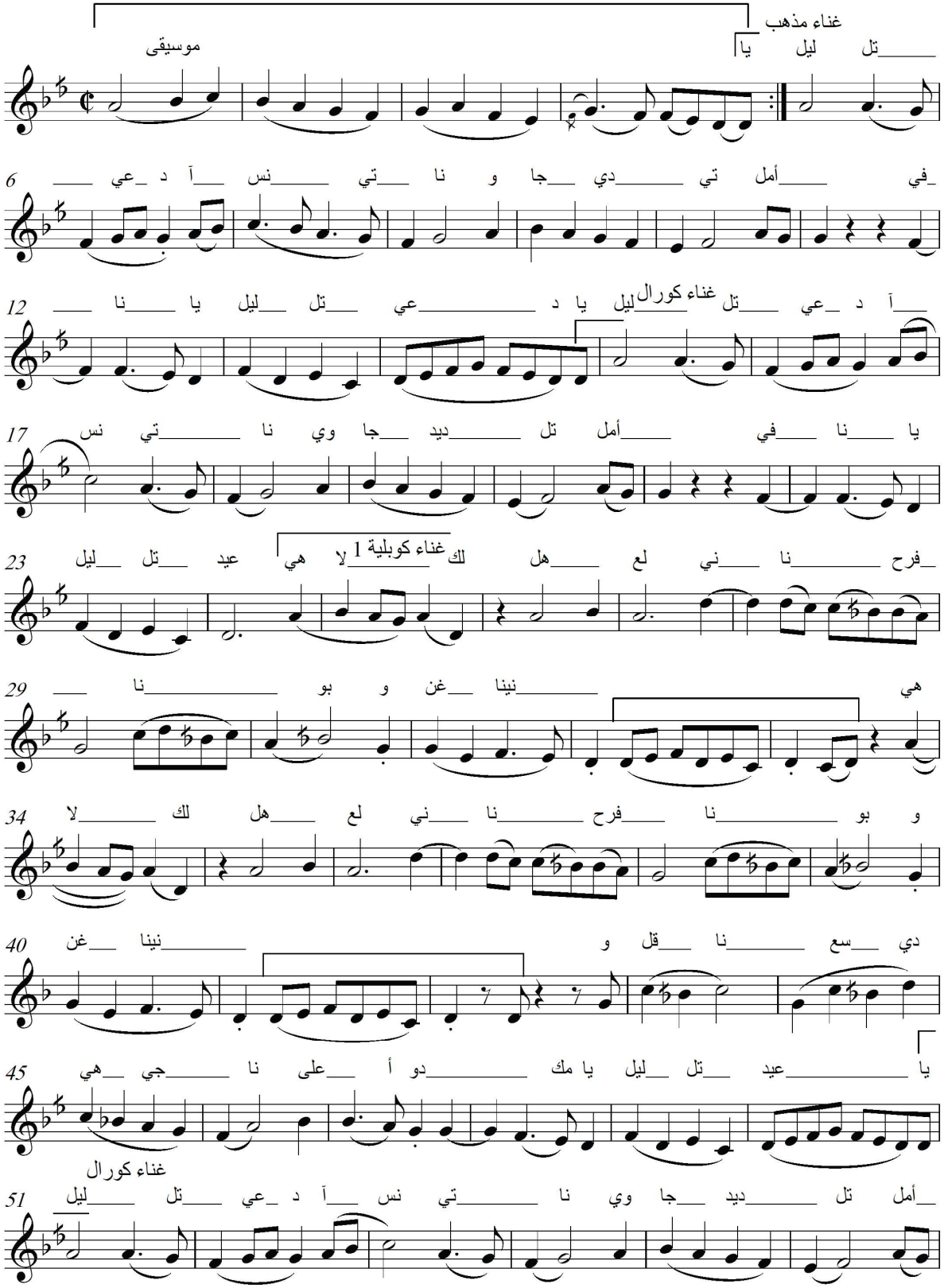
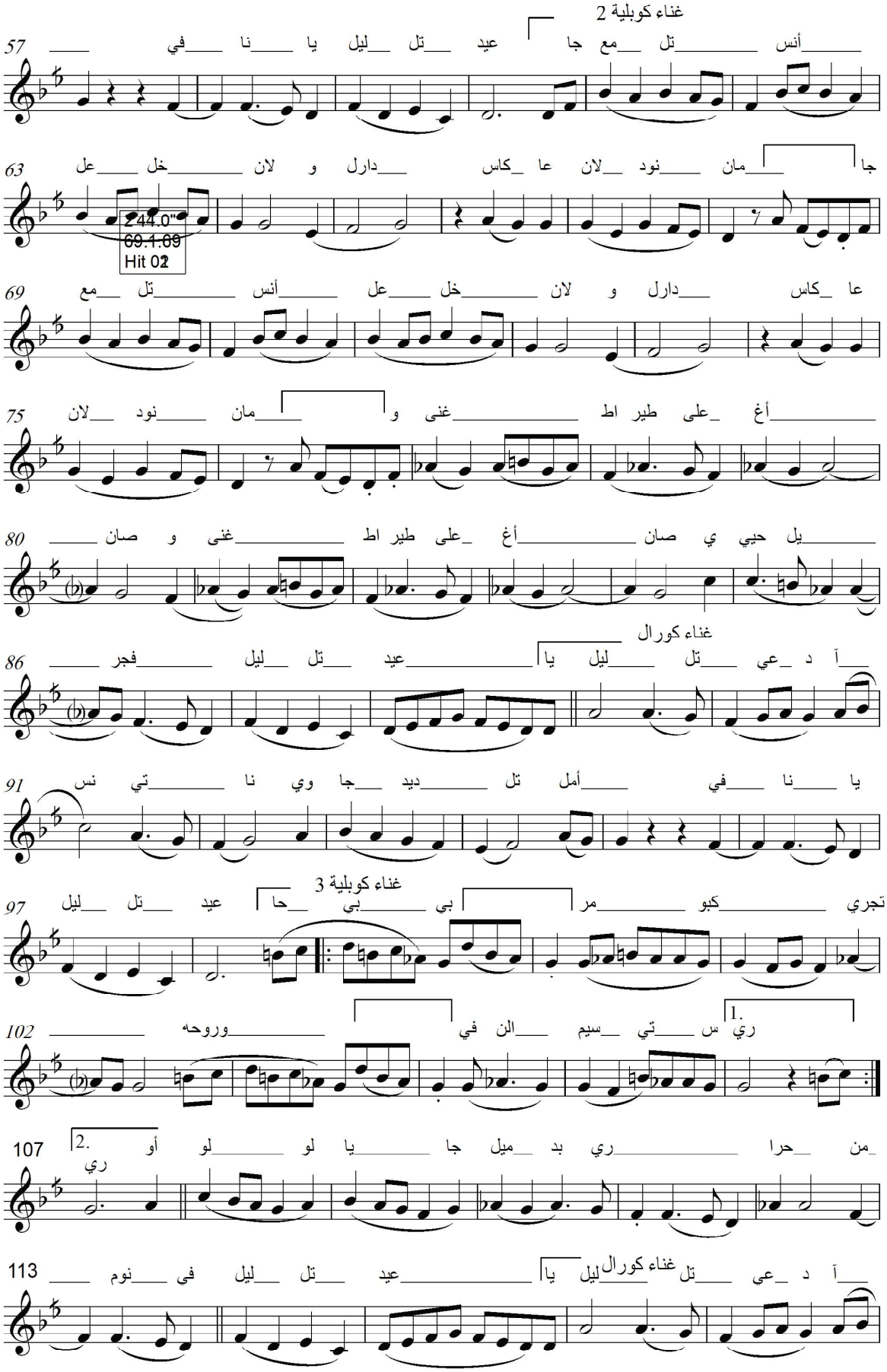
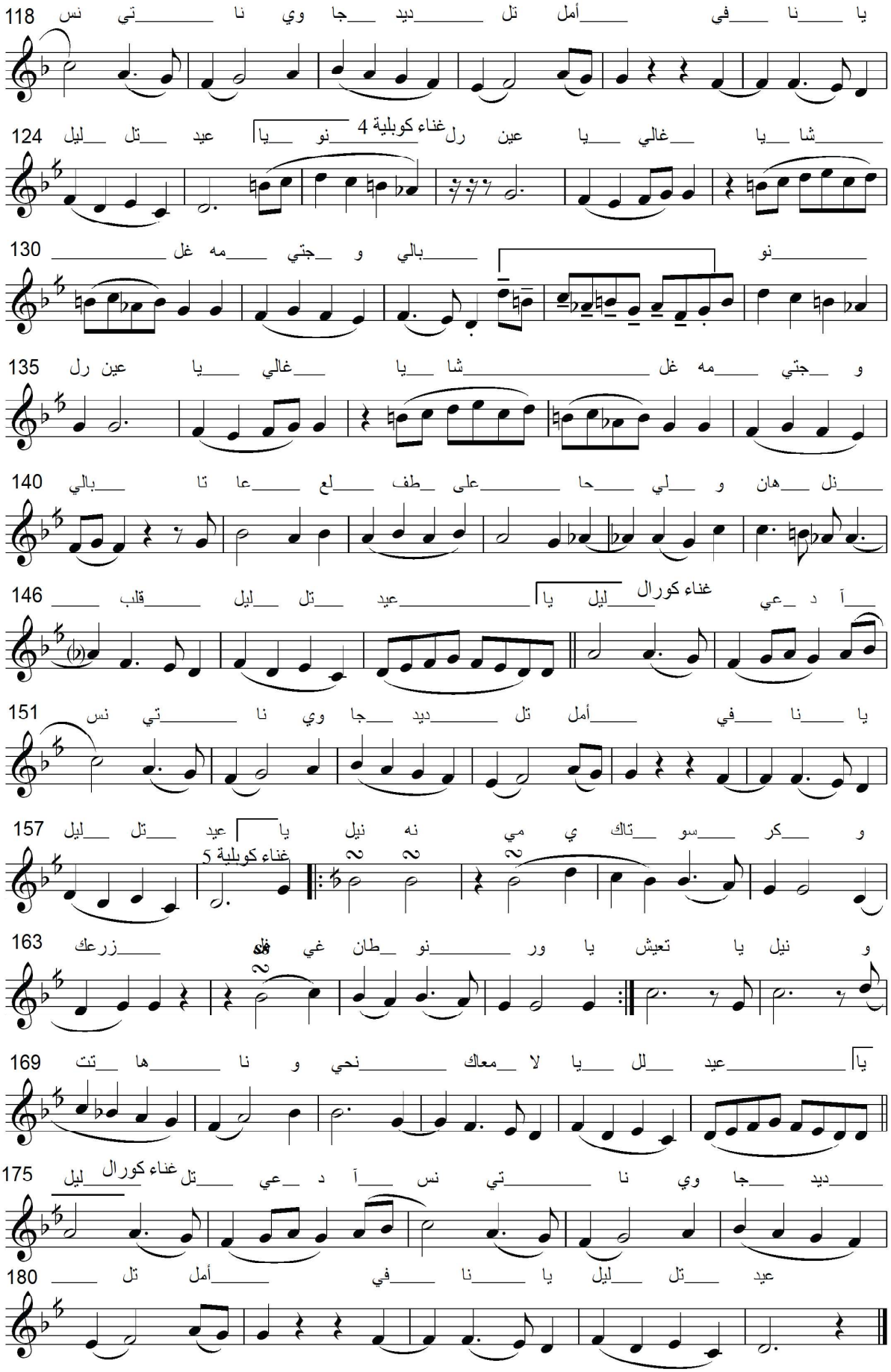
يـــا نـــور العـــين يـــا غـــالي يـــا شـــاغل مهجتـــي وبـــالي

تعـــالي إعطـــف علـــى حـــالي وهنـــي القلـــب بليلـــة العيـــد

الكوبليه الخامس:

يـــا نيلنـــا ميتـــك ســـكر وزرعـــك فـــي الغيطـــان نـــور

تعـــيش يـــا نيـــل وتتهنـــى ونحنـــي معـــاك ليـــالي العيـــد

المدونة الموسيقية لطقطوقة (يا ليلة العيد):

غناء كوبلية 2
57 أنس تل مع جا عيد تل ليل يا نا في
63 جا مان نود لان عا كاس دارل و لان خل عل
244.0"
69.1.69
Hit 02
69 عا كاس دارل و لان خل عل أنس تل مع
75 أغ على طير اط غنى و مان نود لان
80 يل حيي ي صان أغ على طير اط غنى و صان
غناء كورال
86 آ د عي تل ليل يا عيد تل ليل فجر
91 يا نا في أمل تل ديد جا وي نا تي نس
غناء كوبلية 3
97 تجري كبو مر بي بي حا عيد تل ليل
1.
102 ري س تي سيم الن في وروحه
2.
107 ري من حرا ري بد ميل جا يا لو أو لو
غناء كورال
113 آ د عي تل ليل يا عيد تل ليل في نوم

118 يا نا في أمل تل ديد جا وي نا تي نس
124 شا يا غالي يا عين رل غناء كوبلية 4 نو يا عيد تل ليل
130 نو بالي و جتي مه غل
135 و جتي مه غل شا يا غالي يا عين رل
140 نل هان و لي حا على طف لع عا تا بالي
146 آ د عي غناء كورال ليل يا عيد تل ليل قلب
151 يا نا في أمل تل ديد جا وي نا تي نس
157 و كر سو تاك ي مي نه نيل يا عيد تل ليل
غناء كوبلية 5
163 و نيل يا تعيش يا ور نو طان غي زرعك
169 يا عيد لل يا لا معاك نحي و نا ها تت
175 ديد جا وي نا تي نس آ د عي تل غناء كورال ليل
180 عيد تل ليل يا نا في أمل تل

التحليل العام والتفصيلي:

– المقدمة الموسيقية: من مازورة (1 : 4[3]) وهي جملة من أربعة موازير وتكرر من أوكتاف أقل. وتبدأ من درجة (لا– الحسيني) وهي الدرجة الخامسة لمقام البياتي صعودا منها إلى درجة (دو[1] – الكردان)، ثم هبوطا حتى درجة (ري – الدوكاه) في تأكيد لمقام البياتي مرورا بجنس النهاوند على درجة النوى من مازورة (1 : 2) وجنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (3 : 4).

– المذهب: من أناكروز مازورة (5 : 24[3]) يأتي غناء المذهب في روح المقدمة الموسيقية نفسها، حيث تبدأ المطربة بغناء مسافة الخامسة التامة (ري – لا)، ثم إظهار لجنس النهاوند على درجه النوى من مازورة (6 : 8)، ثم الرجوع إلى جنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (10 : 14) والتأكيد على جنس البياتي على درجة الدوكاه كاملا في نهاية الجملة في مازورة (14)، ثم إعادة للمذهب من الكورال باللحن نفسه من مازورة (14[4] : 24[3]).

– الكوبليه الأول: من مازورة (24[4] : 50[3]) يبدأ غناء الكوبليه من الدرجة الخامسة (لا – الحسيني)، مع إظهار لجنس الكرد على درجة الحسيني من مازورة (25 : 28[1]) والركوز على درجه المحير، ثم الهبوط في جنس راست على درجة النوى من مازورة (28[2] : 35) هبوطا إلى جنس البياتي على درجة الدوكاه مؤديا لمقام الحسيني، وهو من فصائل مقام البياتي، ثم لزمة موسيقية من مازورة (32[2] : 33[2]) في جنس البياتي والركوز على درجة الدوكاه لإظهار مسافة الخامسة التامة في إعادة غناء الكوبيله من المطربة باللحن السابق نفسه من مازورة (33[4] : 50[3])، ثم إعادة للمذهب من الكورال من مازورة (50 : 60[3]).

– الكوبليه الثاني: من مازورة (60[4] : 88[3]) بداية الغناء بقفزة في مسافة الرابعة التامة من درجة الجهاركاه إلى درجه العجم، ثم التسلسل السلمي من درجة العجم إلى درجة الجهاركاه في أداء لجنس العجم على درجه الجهاركاه من مازورة (61 : 62[3])، ثم جنس النهاوند على درجة النوى من مازورة (63[4] : 64[3])، ثم الرجوع لجنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (64[4] : 68[1])، ثم لزمة موسيقية على شكل أربيج هابط من درجة الحسيني والركوز على درجة الدوكاه في مازورة (68[3])، ثم إعادة للغناء نفسه من مازورة (68[4] : 76[3])، ثم تلوين موسيقى باستخدام نغمة (لا♭ – الحصار) من مازورة (77 : 84[3])، ثم أداء سلمي هابط من درجة الكردان حتى درجة النوى باستخدام عربة الماهور وعربة الحصار مؤديا لجنس الحجاز على درجة النوى في مازورة (84[4] : 86[1])، ثم جنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (86[2] : 88[3]) مؤديا بذلك لمقام الشورى، وهو فصائل مقام البياتي، ثم إعادة للمذهب من الكورال من مازورة (88[3] : 98[2]).

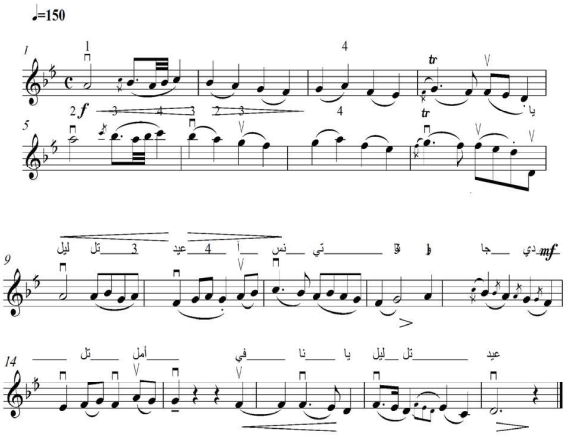
– الكوبليه الثالث: من مازورة (98[4] : 115[3]) يبدأ الغناء مستعرضا لجنس الحجاز على درجة النوى من مازورة (98[4] : 107[3])، ثم انتقل إلى جنس النهاوند على درجة

النوى من مازورة (108 : 109)، ثم استخدم عربة الحصار من مازورة (110 : 112[3])، ثم الهبوط في جنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (112[4] : 115) مؤديا بذلك لمقامي البياتي والشورى، ثم إعادة من الكورال للمذهب من مازورة (115[4] : 125[3]).

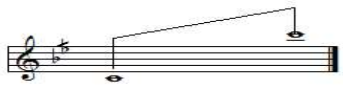
– الكوبليه الرابع: من مازورة (125[4] : 148[3]) بدأ الغناء في استعراض لجنس الحجاز على درجة النوى من مازورة (125[4] : 130)، ثم هبوطا إلى جنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (131 : 132[3]) يتبعها لزمة موسيقية في جنس الحجاز على درجة النوى من مازورة (132[4] : 133[3])، والانتقال إلى عربة الحصار في مازورة (143[4]) تمهيدا لأداء جنس الحجاز على درجة النوى في مازورة (144[4]) هبوطا إلى جنس البياتي على درجة الدوكاه مؤديا بذلك مقام الشورى من مازورة (144[4] : 148[3])، ثم إعادة للمذهب من الكورال من مازورة (148[4] : 158[3]).

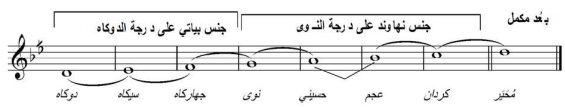
– الكوبليه الخامس: من مازورة (158[4] : 174[3]) بداية الكوبليه على الدرجه الثالثة (الأوج) في جنس الراست على درجة النوى من مازورة (158[4] : 168[3]) في استعراض لجنس الراست على درجة النوى، ثم الصعود إلى درجة (ري[1] – المحير) وهبوط سلمي في جنس الكرد على درجة الحسيني من مازورة (168[4] : 171[3])، والركوز على درجة العجم تمهيدا لأداء جنس البياتي على درجة الدوكاه من مازورة (171[4] : 174[3])، ثم إعادة للمذهب من الكورال من مازورة (174[4] : 184).

– التدريبات التكنيكية المستنبطة من (عينة البحث):

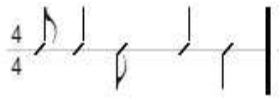
التدريب الأول: (بياتي على درجة الدوكاه).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:



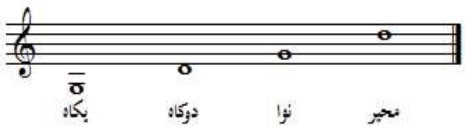
المقام: البياتي.

الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط .

الإيقاع: مصمودي صغير.



السرعة : 150=♩ .

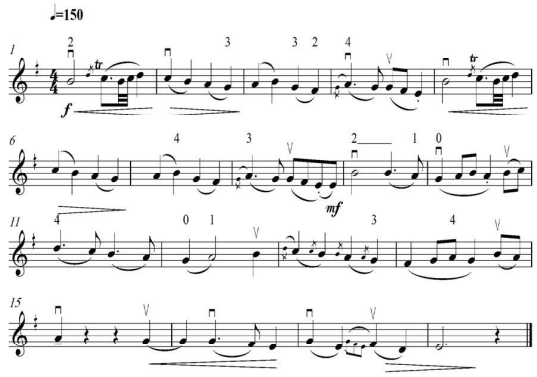
التسوية: التسوية العربية.



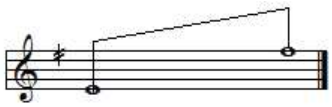
الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول والثالث.

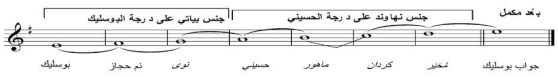
الأهداف المهارية للتدريب:

- التدريب على أداء مقام البياتي .
- التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي.
- التدريب على أداء أساليب الأداء (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).
- التدريب على أداء أساليب الأداء التعبيرية (MF – F – > – <).
- التدريب على الالتزام بالتقويس.
- التدريب على التنقل بين الأوضاع الأول والثالث.
- يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة 150=♩ .

التدريب الثاني: (بياتي على درجة البوسليك).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:

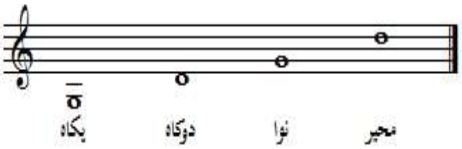


المقام: البياتي المصور على درجة البوسليك.

الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط .

الإيقاع: مصمودي صغير.

السرعة: 150=♩ .

التسوية: التسوية العربية.



الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول.

الأهداف المهارية للتدريب:

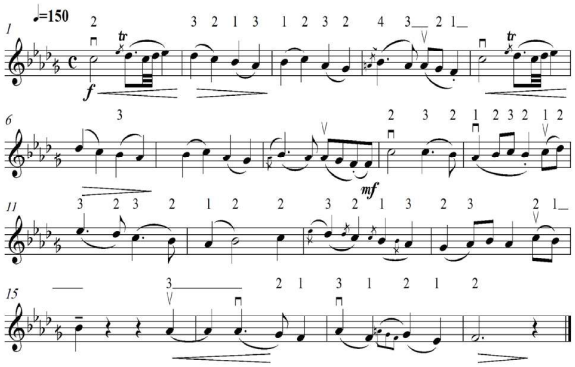
- التدريب على أداء مقام البياتي المصور على درجة البوسليك.
- التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي المصور على درجة البوسليك.
- التدريب على أساليب الأداء (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

– التدريب على أداء حلية الزغردة اللحنية (Trill).

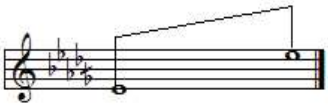
– التدريب على أداء أساليب الأداء التعبيرية (MF – F – > – <).

– التدريب على أداء الالتزام بالتقويس المدون.

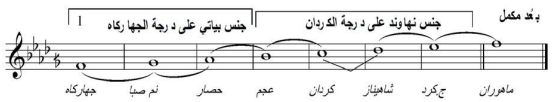
– يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة 150=♩ .

التدريب الثالث: (بياتي على درجة الجهاركاه).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:



المقام: البياتي المصور على درجة الجهاركاه.

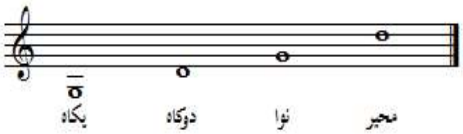


الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط .

الإيقاع: مصمودي صغير.

السرعة: 150=♩ .

التسوية: التسوية العربية.



الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول والثاني والثالث.

الأهداف المهارية للتدريب:

– التدريب على أداء مقام البياتي المصور على درجة الجهاركاه.

– التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي المصور على درجة الجهاركاه.

– التدريب على أداء أساليب الأداء (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

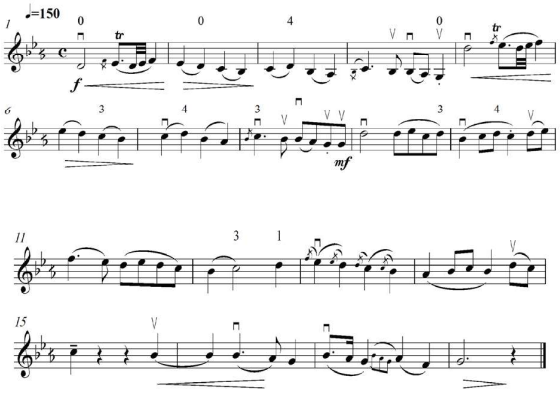
– التدريب على أداء الحليات (الأتشيكاتورا Acciaccatura – الزغردة اللحنية Trill).

– التدريب على أداء أساليب الأداء التعبيرية (MF – F – > – <).

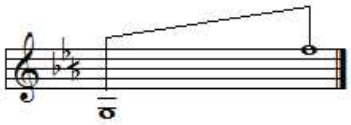
– التدريب على الالتزام بالتقويس.

– التدريب على التنقل بين الأوضاع الأول والثاني والثالث.

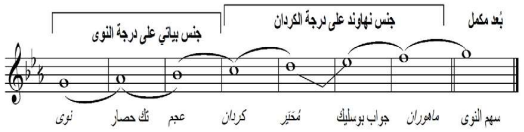
– يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة 150=♩ .

التدريب الرابع: (بياتي على درجة النوى).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:

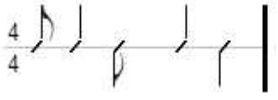


المقام: البياتي المصور على درجة النوى.



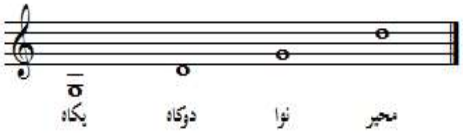
الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط $\frac{4}{4}$.

الإيقاع: مصمودي صغير.



السرعة: ♩=150 .

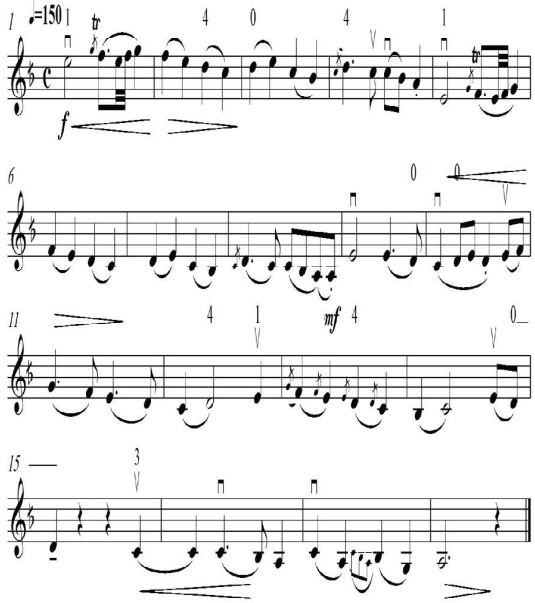
التسوية: التسوية العربية.



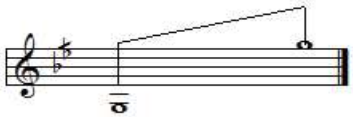
الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول.

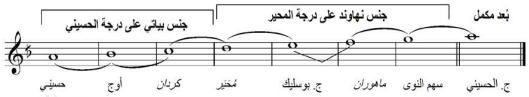
الأهداف المهارية للتدريب:

- التدريب على أداء مقام البياتي المصور على درجة النوى.
- التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي المصور على درجة النوى.
- التدريب على أداء أساليب الأداء.
- التدريب على أداء الحليات (الأتشيكاتورا Acciaccatura) الحليات نفسها في التدريب السابق.
- التدريب على أداء الالتزام بالتقويس.
- يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة ♩=150 .

التدريب الخامس: (بياتي على درجة الحسيني).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:



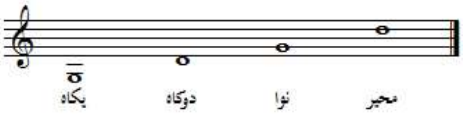
المقام: البياتي المصور على درجة الحسيني.

الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط

.

الإيقاع: مصمودي صغير.

السرعة: ♩=150 .

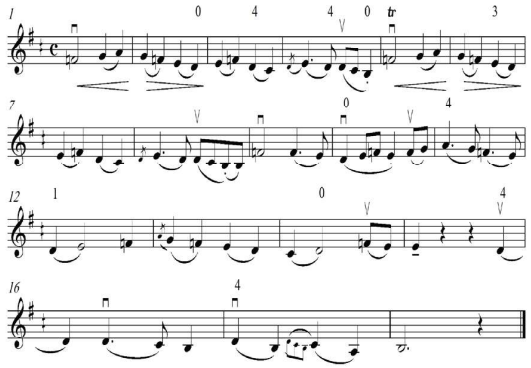
التسوية: التسوية العربية.



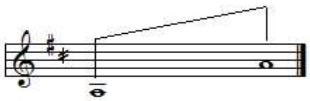
الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول.

الأهداف المهارية للتدريب:

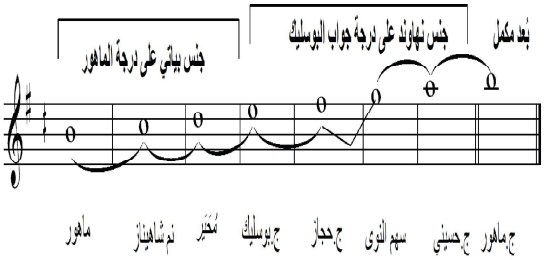
- التدريب على أداء مقام البياتي المصور على درجة الحسيني.
- التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي المصور على درجة الحسيني.
- التدريب على أداء أساليب الأداء.
- التدريب على أداء الحليات.
- التدريب على أداء أساليب الأداء التعبيرية.
- التدريب على أداء الالتزام بالتقويس.
- يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة ♩=150 .

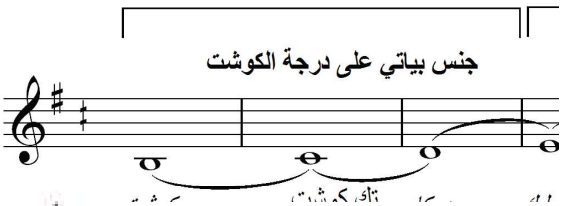
التدريب السادس: (بياتي على درجة الماهور).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:



المقام: البياتي المصور على درجة الماهور.

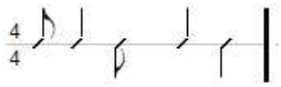




الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط

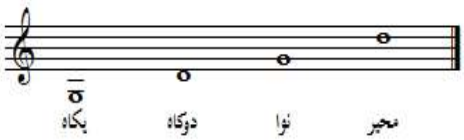
.

الإيقاع: مصمودي صغير.



السرعة: ♩=150 .

التسوية: التسوية العربية.



الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول.

الأهداف المهارية للتدريب:

– التدريب على أداء مقام البياتي المصور على درجة الكوشت.

– التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي المصور على درجة الكوشت.

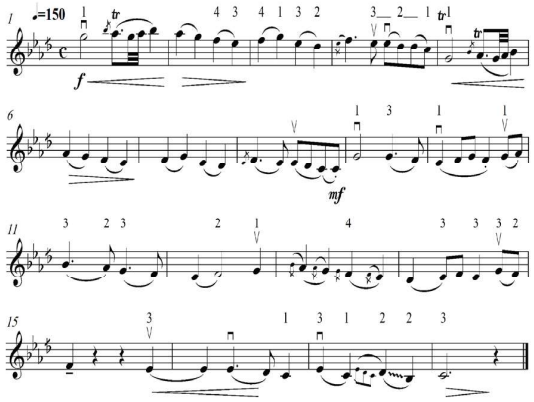
– التدريب على أداء أساليب الأداء (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

– التدريب على أداء الحليات (الأتشيكاتورا Acciaccatura – الزغردة اللحنية Trill).

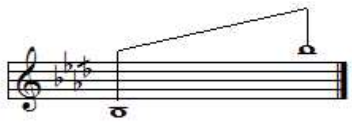
– التدريب على أداء أساليب الأداء التعبيرية (MF – F – > – <).

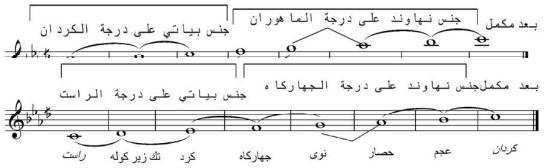
– التدريب على الالتزام بالتقويس.

– يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة ♩=150 .

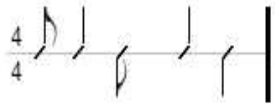
التدريب السابع: (بياتي على درجة الكردان).

شرح التدريب:

المساحة الصوتية للتدريب:

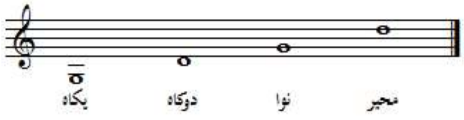


المقام: البياتي المصور على درجة الكردان.

الميزان: c ما يعادل رباعي بسيط 4/4.

الإيقاع: مصمودي صغير.



السرعة: ♩=150 .

التسوية: التسوية العربية.

الأوضاع المستخدمة: الوضع الأول والثالث.

الأهداف المهارية للتدريب:

– التدريب على أداء مقام البياتي المصور على درجة الكردان.

– التدريب على أداء الجمل الغنائية في مقام البياتي المصور على درجة الكردان.

– التدريب على أداء أساليب الأداء.

– التدريب على أداء الحليات.

– التدريب على أداء الالتزام بالتقويس.

– التدريب على أداء التنقل بين الأوضاع الأول والثالث.

– يؤدى هذا التدريب بالتدرج في السرعة حتى الوصول إلى السرعة المدونة 150=♩ .

نتائج البحث:

بعد أن قام الباحث بالدراسة التحليلية لـ (عينة البحث) واقتراح بعض التدريبات التكنيكية المستنبطة المصورة على الدرجات المختلفة لمقام البياتي استطاع أن يجيب على سؤال البحث:

التدريب الأول:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة الدوكاه.

– تسهيل أداء أساليب الأداء المختلفة (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

– تسهيل أداء الحليات (الأتشيكاتورا Acciaccatura – الزغردة اللحنية Trill).

– إجادة أساليب الأداء التعبيرية (< – > – MF – F).

التدريب الثاني:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة البوسليك.

– تسهيل أداء أساليب الأداء المختلفة (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

– إجادة أساليب الأداء التعبيرية (< – > – MF – F).

– إجادة التنقل بين الأوضاع الأول والثالث.

التدريب الثالث:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة الجهاركاه.

– تسهيل أداء أساليب الأداء المختلفة (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

– إجادة أداء حلية الزغردة اللحنية (Trill).

– إجادة أساليب الأداء التعبيرية (< – > – MF – F).

التدريب الرابع:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة النوى.

– تسهيل أداء أساليب الأداء المختلفة (المتصل Legato – المتقطع Staccato – العريض Detache).

– إجادة أداء الحليات (الأتشيكاتورا Acciaccatura – الزغردة اللحنية Trill).

– إجادة أساليب الأداء التعبيرية (< – > – MF – F).

– إجادة التنقل بين الأوضاع الأول والثاني والثالث.

التدريب الخامس:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة الحسيني.

– إجادة أداء الحليات (الأتشيكاتورا Acciaccatura) والحليات نفسها في

التدريب السابق.

التدريب السادس:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة الماهور.

– إجادة أداء الحليات.

– إجادة أساليب الأداء التعبيرية.

التدريب السابع:

– إمكانية أداء مقام البياتي والجمل الغنائية على درجة الكردان.

– إجادة التنقل بين الأوضاع الأول والثالث.

بعد أن توصل الباحث إلى كيفية الاستفادة من التدريبات التكنيكية المستنبطة من(عينة البحث) والمصورة على الدرجات الموسيقية المختلفة لمقام البياتي توصل إلى النتائج التالية:

– تدريب الدارس على أداء ثلاثة أرباع التون باستخدام الأربعة أصابع لليد اليسرى.

– اكتساب الدارس مهارة أداء ثلاثة أرباع التون في علامات التحويل المختلفة سواء نصف بيمول أو نصف ديبز.

– سهولة أداء القوالب الموسيقية المختلفه عند تصويرها.

– التعرف على دليل مقام البياتي المصور على الدرجات المختلفة.

– إكتساب مهارة التنقل بين الأوضاع المختلفة.

– أداء مقام البياتي على الدرجات المختلفة يساعد على ترسيخ مقام البياتي لدى الدارس.

الهوامش

(1) حسام يعقوب إسحق: مبادئنا النسابة والتصوير في تكثير طبقات المقامات العربية، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، العدد 52، القاهرة، 2009م ، ص 55 ، 56 .

(2) أماني محمود عارف: تحقيق بعض المقامات العربية غير المتداولة في مصر، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1993م، ص 1 ، 18 ، 19 .

(3) جورج قسيس: رائد الموسيقيين، مطبعة المنصورة، القاهرة، د.ت ، ص 190 .

(4) محمد قابيل: موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م، ص 25، 26، 27.

(5) محمد قابيل: موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، مرجع سابق، ص 25، 26، 27.

(6) زين نصار: رياض السنباطي مبدع الفن الأصيل، القاهرة، مجلة الفنون، يصدرها الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، العدد 1، 1996م ، ص 26 .

(7) محمود كامل وآخرون: التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي، القاهرة، وزارة الثقافة، سلسلة بريزم للموسيقى (1)، 1992م ، ص 9 ، 10 .

(8) محمد عبد الستار: أسلوب رياض السنباطي في القصائد وإمكانية الاستفادة منه، رسالة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية 2005م ، ص 37 .

(9) محمود كامل وآخرون: المرجع السابق، ص 11 ، 12 .

(10) محمود كامل وآخرون: التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي، مرجع سابق، ص 12 .

(11) زين نصار: رياض السنباطي مبدع الفن الأصيل، مرجع سابق، ص 165 ، 187 .

(12) نعمات أحمد فؤاد: أم كلثوم وعصر من الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987م ، ص 15 ، 16 .

(13) ماجدة عبد السميع: دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1985م، ص 98 ، 104 .

(14) نعمات أحمد فؤاد: أم كلثوم وعصر من الغناء، المرجع السابق 1987م ، ص 15 ، 16 .

(15) رتيبة الحفني: أم كلثوم معجزة الغناء العربي، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة ، 1997م ، ص 204 .

(16) عبد الحميد توفيق زكي: التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م ،ص 121 .

(17) زين نصار: عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م .

(18) مدحت مراد مينا: الطقطوقة، بحث منشور، مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، 1998م ، ص 28 .

(19) أحمد يوسف: الموجز في تاريخ الموسيقى العربية، دار السندس، القاهرة، 2008م ، ص 111 ، 112 .

(20) حسن درويش، إيزيس فتح الله، محمود كامل: سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية (3) سيد درويش، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة، 1997م ، ص 74 .

(21) حسن درويش، إيزيس فتح الله، محمود كامل: سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية (3) سيد درويش، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي ، دار الأوبرا، القاهرة، 1997م ، ص 74 .

(22) أحمد يوسف: الموجز في تاريخ الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص 112 .

قائمة المراجع

أولا: الكتب:

1- أحمد يوسف: الموجز في تاريخ الموسيقى العربية، دار السندس، القاهرة، 2008م.

2- جورج قسيس: رائد الموسيقيين، مطبعة المنصورة، القاهرة.

3- حسن درويش، إيزيس فتح الله، محمود كامل: سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية (3) سيد درويش، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة، 1997م.

4- رتيبة الحفني: أم كلثوم معجزة الغناء العربي، مهرجان القراءة للجميع، مكتبة الأسرة، القاهرة، 1997م.

5- زين نصار: رياض السنباطي مبدع الفن الأصيل، القاهرة، مجلة الفنون، يصدرها الاتحاد العام لنقابات المهن التمثيلية والسينمائية والموسيقية، العدد 1 ، 1996م.

6- زين نصار: عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.

7- عبد الحميد توفيق زكي: التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1998م.

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

9- محمد قابيل: موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1999م.

10- محمود كامل وآخرون: التاريخ الفني للموسيقار رياض السنباطي، القاهرة، وزارة الثقافة، سلسلة بريزم للموسيقى (1)، 1992م.

11- نبيل عبد الهادي شوره: دليل الموسيقى العربية، دار الكتب العربية، الطبعة الثانية، القاهرة، 1988م.

12- نعمات أحمد فؤاد: أم كلثوم وعصر من الغناء، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة 1987م.

الأبحاث العلمية:

1- أماني محمود عارف: تحقيق بعض المقامات العربية غير المتداولة في مصر، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1993م.

2- حسام يعقوب إسحق: مبادئنا النسابة والتصوير في تكثير طبقات المقامات العربية، بحث منشور، مجلة الأكاديمي، العدد 52، القاهرة، 2009م.

3- ماجدة عبد السميع: دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة ، 1985م.

4- محمد عبد الستار: أسلوب رياض السنباطي في القصائد وإمكانية الاستفادة منه، رسالة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية 2005م.

5- مدحت مراد مينا: الطقطوقة، بحث منشور، مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية، الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، 1998م .