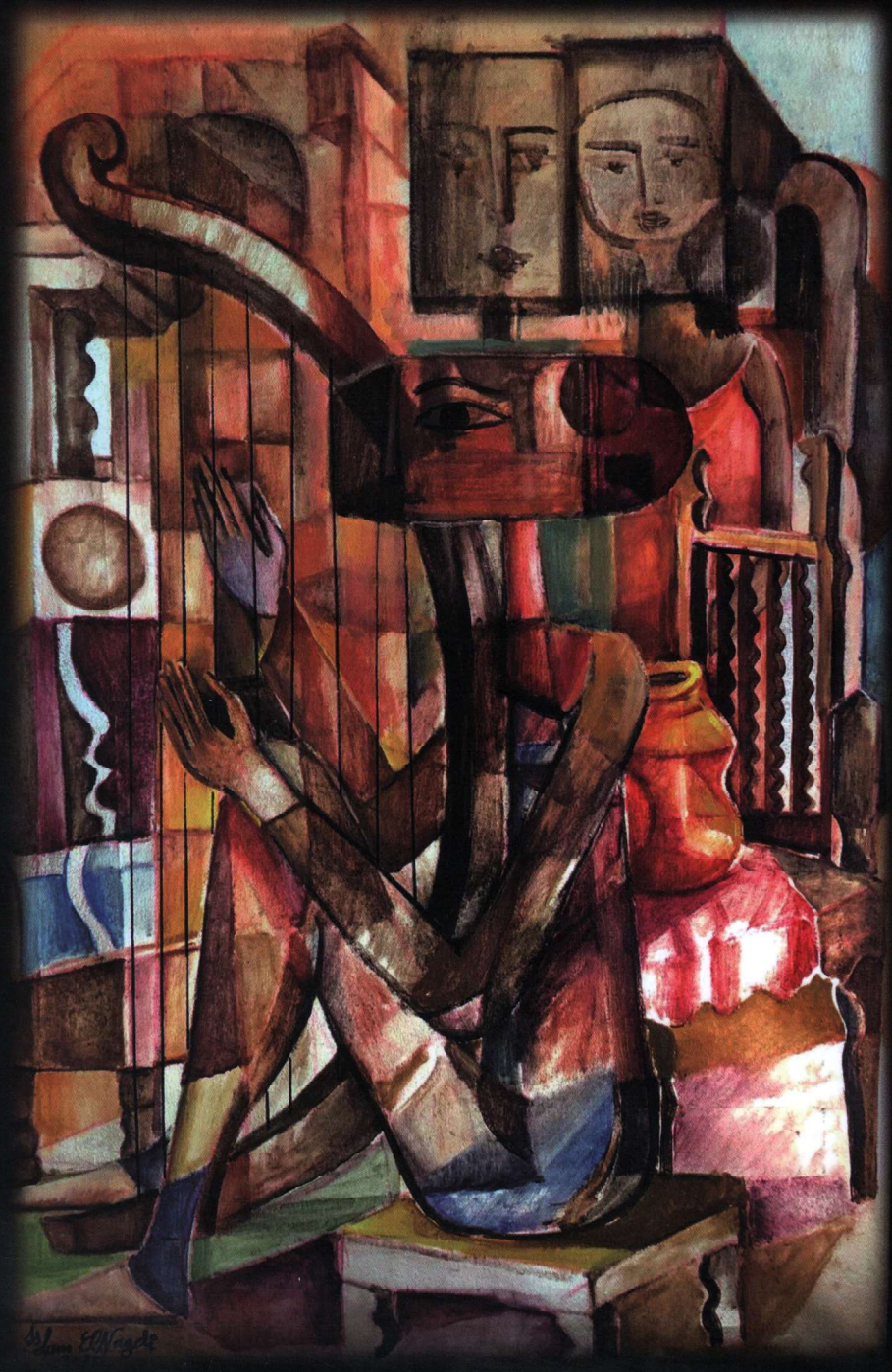
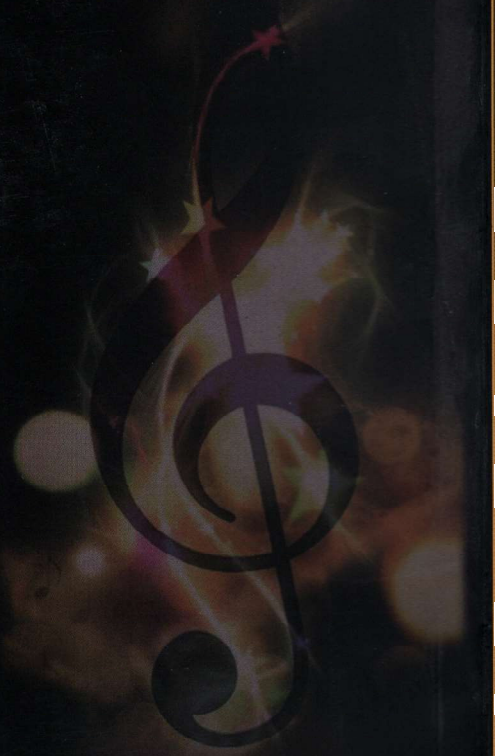
الفن المعاصر

فصلية | علمية | محكمة

خريف 2021 - شتاء 2022

العددان : 23 - 24





عدد خاص
Special issue

Music
الموسيقى

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة

تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 23 - 24

خريف 2021 - شتاء 2022

هيئة التحرير

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 الأبجدى

أ.د/ سمية رمضان
أ.د / فوزية حسن
أ. د / مجدى عبد الرحمن
أ.د / هدى وصفى

المدير الادارى	المراجعة اللغوية	الإخراج الفنى
صفاء عباس	إيناس أحمد	هانى صبرى

لوحتى الغلاف

للفنان اسلام النجدى

الـوجه : عـازف الهـارب الـوان زيت علـى قماش مقاس اللوحة ٦٠*٩٠

الخلف : عـازفي الموسيقى الـوان زيت علـى قـمـــاش . مقـــاس اللـــوحـــة ١٠٠*١٠٠سم

اتبع الفنان الاسلوب التكعيبي والذي يظهر في اشكال عناصره الطبيعية المكونة للعمل الفني بأشكال هندسية (كالمكعب والكرة والاسطوانة) ذات الاسطح المتعددة والتي يمكن للمشاهد رؤيتها من عدة اتجاهات وبأوضاع مختلفة في نفس الوقت –فيرى وجه العازف مثلا في وضع مواجه وفي نفس الوقت يراه من الجانب "بروفيل"– كما تظهر في عناصره الشفافية وكأن عين المشاهد لا يحجبها اي شيئ عن الرؤية فتظهر الاجزاء الخلفية في اللوحة من خلال تلك الاجسام . اما عن الالوان فإستخدمت الالوان المحايدة مرة والالوان البراقة والزاهية مرة اخرى مع تلك العناصر والتي تم تفكيكها وتحليلها ثم إعادة تركيبها مرة اخرى.

شروط وأحكام النشر فى المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أى مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة فى شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقًا للشروط التالية :

- المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كتابها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.
- ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .
- تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدرسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصًا لها .
- تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .
- ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونيا مرفقًا معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .
- المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .
- ترتيب المواد والأسماء فى المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.
- للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .
- الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيدًا لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

الدكتور أشرف زكي . . .
ومسيرة الإنجاز

عندما خطط الرائد الدكتور ثروت عكاشة وزير الثقافة الأسبق والمؤسس لأكاديمية الفنون وواضع لبناتها الأولى لتصبح منارة تعليم فنون الإبداع في مصر والعالم العربي والشرق الأوسط ، وهي لا تزال تهدي سبيل المبدعين والموهوبين لتلقي العلوم والفنون وتدفعهم لمزيد من الإبداع كقوى ناعمة تساهم مساهمة فعالة في بناء الأمة ، بل والإنسانية برمتها .

وعندما كتب لهذا الصرح الكبير أن يكون هو البيت الكبير الذي ساهم ويساهم في بنائه وإضافة حجر فوق حجر طليعة من أبنائه العاشقين المخلصين ، والذي لا يتسع المقام لذكرهم جميعا ، ولكننا نتوقف عند أستاذنا الدكتور فوزي فهمي الذي أسس ووضع التصور للتوسعات التي تتماشى مع تطور حركة الإبداع مع تراكم السنين ، وأنجز ما أنجزه في وضع اللبنات الأولى لتلك التوسعات التي استهدف منها الارتقاء بالأكاديمية ودورها في بناء أجيال من المبدعين ، ولا نستطيع أن نغفل دور من جاءوا قبله أو من تلوه في قيادة الأكاديمية سائرين نحو رفعتها وعلو قدرها .

وعندما جاء تكليفنا بتولي أمر الأكاديمية خلفا للدكتور أشرف زكي ، أيقونة الإنجاز في تاريخها على الإطلاق ، والذي شكل العلامة الفارقة في تاريخ الأكاديمية من خلال إنجازاته غير المسبوقة محاولا

سباق الزمن الذي مر من قبل في سنوات خلت دون أن نشعر ، لقد نقل الدكتور أشرف زكي أكاديميتنا الحبيبة نقلة نوعية نحو المستقبل للحاق بركب التطور الذي تشهده الدولة في ظل قيادة فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي يقفز بنا نحو مستقبل أفضل في وقت وجيز ، وهو المناخ الذي جعل من إنجازات الدكتور أشرف تستبق الزمن في وضع البنية التحتية والإبداعية والثقافية والعلمية والتكنولوجية في فترة رئاسته للأكاديمية خلال عامين وأربعة أشهر ، مما يشهد له القاصي والداني . أشهد أن أثر ما فعله الدكتور أشرف سيمتد لسنوات طويلة قادمة ، ولأجيال ستدين بالفضل لما أنجزه من أجلهم لتتحول الأكاديمية من مجرد جزيرة منعزلة إلى الانفتاح في تنوير وتثقيف مجتمعها المحيط ، وإشاعة روح الجمال درءًا للقبح الذي ساد ردحا من الدهر .

وعلى جانب آخر ، كفل لنا بمنجزه التاريخي السبل الواعدة التي تنتظر الأجيال القادمة من المبدعين لعقود طويلة لاحقة ، فقد انطلق من رؤية وخطة طموحة فاقت كل تصور ، بل وصاحبها بالتحقق الفعلي ، الذي أثار دهشة الجميع الذين كانوا يجدون كل يوم إضافة جديدة ؛ فخلال ٢٨ شهرا أو ما يزيد على ٨٠٠ يوم بدأت رحلة من الحلم والخيال لتتحقق إلى واقع مثير ومدهش ومؤثر على جميع المستويات ، فإذا كان هناك بناؤون عظام في تشييد الأحجار ، فإن الدكتور أشرف زكي قد شيد الأحجار وشيد أيضا البشر من المبدعين ، بل إنه حول العاملين إلى مبدعين ، ومنحنا درسا

رائعا في كيفية توظيف الطاقات البشرية على جميع الأصعدة . إن سرد المنجزات التي قام بها الدكتور أشرف لا تكفي لها بضعة سطور ربما لا يتسع لها المجال ، فقد تحتاج إلى مجلدات تفوق صفحاتها خيال القارئ والمشاهد والمتابع .

ورغم صعوبة ومشقة أن نكلف باستكمال تلك المسيرة الرائعة بعد هذا المنجز الضخم ، فنحن لا نجد بدًا من مواصلة الإنجاز وإكماله متمتعين بروح الدكتور أشرف زكي الوثابة التي لا تعرف الكلل أو الملل .

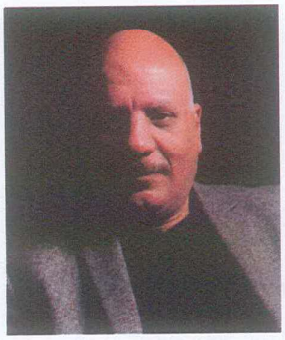
وهنا يأتي تكليف معالي الأستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم -وزيرة الثقافة- واجبا نذوب عشقا في القيام به على أكمل وجه بمشاركة الزملاء والزميلات أبناء البيت الكبير -أكاديمية الفنون- منطلقين من تلك الروح الداعمة لمعالي الوزيرة لكل شكل من أشكال التطور على جميع المستويات العلمية والتعليمية وصولا إلى الجودة والارتقاء بدور الأكاديمية في محيطها المحلي والإقليمي وحتى المجتمعي . إنه هدف نسعى إليه جميعا بقيادتها ليس بوصفها الوزيرة فحسب ، بل باعتبارها ابنة الأكاديمية التي تعرف وتقدر وتهتم بكل السبل لرفعتها . شكرا معالي الوزيرة على قيادتك الرائعة المغلفة بالإبداع للثقافة المصرية .

أ .د/ غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

ورئيس تحرير المجلة

موسيقى الكون



دفعني أمران لكتابة هذه الافتتاحية للعدد الجديد من مجلة الفن المعاصر ، الذي يضم ملفا رئيسيا حول الموسيقى بمجموعة متميزة من الأبحاث المهمة ذات القيمة العلمية والتحليلية الفائقة لمجموعة من الباحثين . أول الأمرين هو ما خلفه حفل موكب المومياوات -مومياوات ملوك مصر من الفراعنة- وهي في طريقها من موقعها في المتحف المصري بميدان التحرير إلى محل إقامتها الجديد في المتحف الكبير من أثر مدهش ، والذي أحدث دويا كبيرا في جميع الأوساط الاجتماعية والسياسية فضلا عن الأوساط الإبداعية ، عندما احتلت الموسيقى مركز الصدارة وجذبت انتباه الجميع بشكل غير مسبوق منذ سنوات طويلة . أما الأمر الثاني فهو ذلك التردي الموسيقي والانحدار الذي هوى بالموسيقى والغناء في مصر إلى أسفل درجات السقوط الفني والأخلاقي عندما ظهرت تلك الكائنات وهي تصدح بالغناء الممجوج وتعزف موسيقى صاخبة ؛ تلك الكائنات التي تم صنع نجوميتها و(ترينداتها) بأساليب زائفة وفجة!

ما هذا التناقض المثير للتعجب ؟! كيف يحدث ذلك ، ونحن نمتلك فنا موسيقيا رفيعا وعازفين مهرة وصل البعض منهم للعالمية ، ومؤدون لا يشق لهم غبار من عذوبة أصواتهم وأصواتهن ؟! كيف لم نستطع ونحن نمتلك إرثا موسيقيا عالميا

وعربيا أن نجابه هذه الممارسات الموسيقية المنكرة –إن جاز تسميتها بالموسيقية- والتي كادت تصبغ الزيف على حياتنا الموسيقية بشكل خاص وتسم الخواء على حياتنا بشكل عام وترسخ لموسيقى جديدة أفضلها ينتمي لما يعرف بموسيقى (الأندر جراوند) . وأسوأها ينتشر انتشار النار في الهشيم حتى صمّت آذاننا عن سماع حتى صوت الطبيعة من حولنا ، بل وسماع ما يعتمل داخل أنفسنا من عالم معتم كانت الموسيقى الرفيعة تجعله عالما مضيئا صافيا ، كما كان من قبل عندما كانت حواسنا تستمتع بأصوات الكائنات الأخرى في الكون من صوت الريح لصوت المطر لرنة العصفور وخرير الماء المنهمر من فوق السهول والوديان حتى ترضخ له صخور الجبال العتيدة ، رغم صلابتها وشراستها ، وهو ما نتلمسه في صوت سقوط قطرات الماء على سطح صلب وهو ذلك الصخر الذي يلين لإيقاع ربما يجعله يدخل في صمته احتراما وإجلالا ؟!

كان يقابل أصوات الرقة والجمال أصوات أخرى –هي بالقياس أصوات منكرة- إلا أنها تشارك في صنع إيقاعات لحنية موسيقية تبث الجمال بين ثنايا الكون ؛ فهديل الحمام وهدهدة الهدهد وزقزقة العصافير وتغريد البلبل يقابلها أصوات من قبيل نقنقة الضفدع ونعيق البوم وفحيح الثعبان وخوار البقرة وطنين البعوضة وعواء الذئب ونهيق الحمار ، حتى مواجهة أمواج البحر لطقطقة النيران . . وغيرها من عناصر الكون الأخرى التي شكلت حياتنا الموسيقية حتى قبل اكتشاف الموسيقى .

تلك الموسيقى التي أصبحت العنصر الراسخ والمؤثر في وجداننا وارتبط بلحظات تاريخية في حياتنا ، وبات مع الوقت لكل عصر موسيقاه وألحانه . أما الآن فنحن نعيش حالة موسيقية يزعم أصحابها أنها انعكاس لتردٍ اجتماعي أفرزها ، وهو الأمر الذي لا يمكن التسليم به ، بل ينبغي مواجهته ومناهضته قبل أن يأخذنا إلى عوالم بعيدة وحيوات جدباء تودي بنا إلى عالم مخيف يبعدنا عن أنفسنا ويجعل كل منا يقبع في عالمه المعتم .

وفي ظل ذلك العالم الافتراضي الذي أوقعنا جميعا في الأسر وأفقدنا سماع تلك الأصوات التي كانت بتتضافرها أو تضادها تشكل موسيقى الكون الذي نعيش فيه نجد وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) تصل مؤخرا إلى اكتشاف جديد من مجمل اكتشافاتها للكون ما يعرف بـ (موسيقى الكون) حيث استطاعت باستخدام التلسكوب (هابل) أن تلتقط صورا لتجمع المجرات السماوية عن طريق أصوات ونغمات موسيقية ، الأمر الذي وصفه علماء (ناسا) بالغرابة والإثارة ، حيث تجسد صور الكون في أصوات لدرجة أن خبراء (ناسا) خصصوا لكل عنصر موجود في المجرات نغمة موسيقية تميزه ، فالمجرات المدمجة لها نغمات قصيرة وواضحة بينما المجرات الحلزونية تتجلى فيها أصوات طويلة ذات ارتفاعات متفاوتة ، الأمر الذي تم إعلانه إعلاميا بموسيقى الكون .

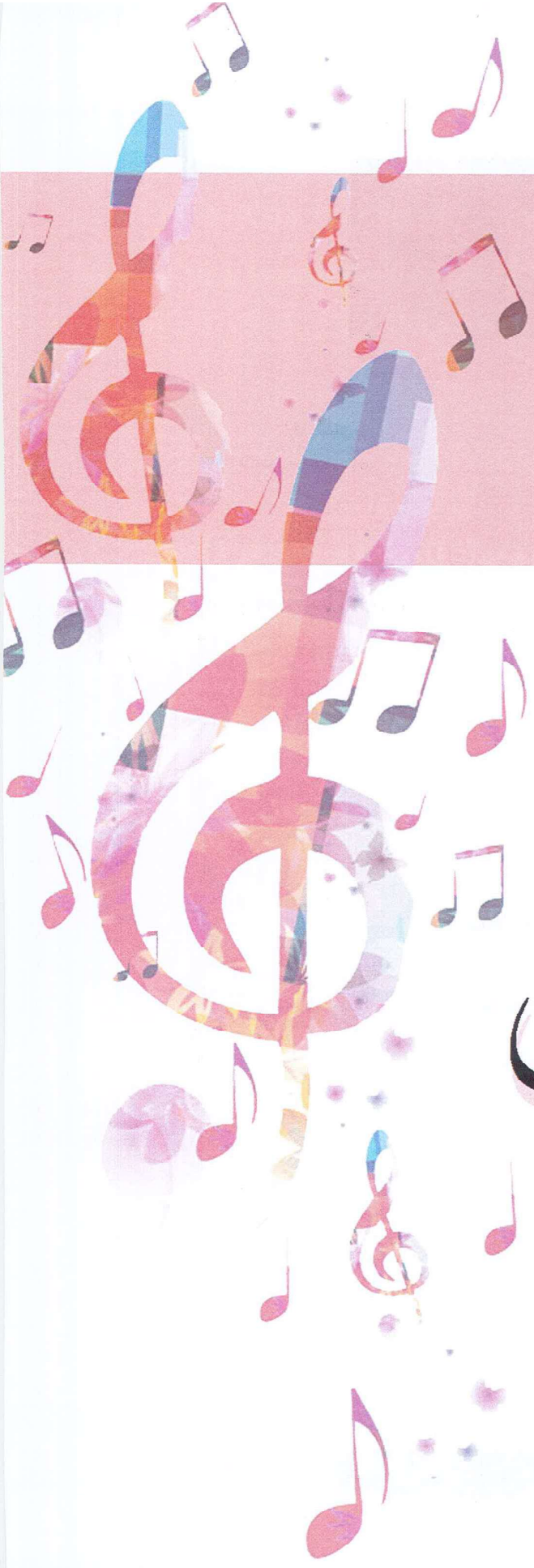
ومن ثم ، فأكاديمية الفنون تأخذ على عاتقها إحياء الإبداع الموسيقي من جديد معتمدة على عناصرها البشرية المبدعة في

محاولة لمجابهة ذلك التردي الموسيقي الذي سيطر على آذاننا ولا يزال . أتركم في رحلة موسيقية مع مجموعة من الأبحاث العلمية التي تستشعر وأنت تقرأها بأن الموسيقى تنساب من بين سطورها معلنة الحرب على كل فنون دخيلة على ذائقتنا وتحاول أن تبعدنا عن أنفسنا .

أ .د/ مدحت الكاشف
عميد المعهد العالى للفنون المسرحية
ومدير تحرير المجلة

المحتوى

التدوير الفني المعاصر للشكسبيريات نماذج لتدوير لير شكسبير	.....	15
الآلهة المصرية القديمة في الأفلام العالمية	.....	46
التأثير الجمالي للحركة في تصميم الفيلم السينمائي	.....	73
الإبداع الفني فى الجداريات الإسلامية	.....	92
ملف العدد ... الموسيقى	.....	112
الصوت البلعومى .. تدريبات صوتية	.....	114
دراسة في أسلوب تلحين جمال سلامة للقصيدة الوطنية "	.....	129
الأداء الارتجالي لدى "سعد محمد حسن"	.....	145
صوناتا البيانو عند "راجح داوود"	.....	159
مظاهر التغير في تكوينات فرق الآلات الموسيقية ومجاميع العزف	.....	182
تباين سمات الشخصية لدى عازفي الموسيقى بمعهد الكونسرفاتوار	.....	195
التوظيف الإبداعي للعناصر الموسيقية وجماليات الأداء	.....	206
المقدمة الموسيقية للمسلسل التليفزيوني أرابيسك	.....	216
"دراسة تحليلية لأداء صولو آلة الكمان في بعض أعمال (هاني مهنى)"	.....	235



ملف العدد

الموسيقى

ساره عبد السلام موسى
أستاذ غير متفرغ بقسم الآلات - المعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون - مصر

دراسة في أسلوب تلحين جمال سلامة للقصيدة الوطنية "استيقظي يا أمتى" - نموذجا

ظل التلحين والتأليف الموسيقي جنبا إلى جنب منذ العصور البدائية، كمفهوم ثقافي فني يحدد اللغة الموسيقية داخل إطار مقنن ومنظم. أما عن التلحين، فهو أول ما بدأ الإنسان باستخدامه بعد اكتشافه للآلة الموسيقية البدائية؛ حيث بدأ بنظم الأغنيات الشعبية، ليس في ثقافة بعينها، ولكن في جميع الثقافات في العالم.

ظل هذا التقليد مستمرا بالتلقين والحفظ والتوارث عبر الأجيال، وبذلك توضع اللغة الموسيقية في سجل التاريخ الذي لا يمحوه الزمن عبر العصور. ومع مرور الزمن، تطورت الموسيقى، وأصبح التأليف الموسيقي إبداع أكثر تشابكا وتعمقا من مجرد التلحين بخط لحني مفرد لكلمات أغنية، والتي تكون الموسيقى الآلية مصاحبة لها هي أيضا ذات لحن مفرد[١].

والتأليف بالمفهوم الفني والعلمي الجديد الذي عرفته مصر لأول مرة خلال القرن العشرين، يتطلب من المؤلف أن يبتكر أفكارا أو ألحانا موسيقية يحيطها بتكثيف وثراء نغمي، وهو ما يعرف بشكل عام بتعدد التصويت (الهارمونية رأسيا أو الكنترابنط أفقيا) وما إليهما من وسائل التكثيف، ثم يتطلب من المؤلف أن يصوغ أفكاره تلك داخل بناء فني متماسك واضح المعالم أى في صيغة فنية معينة لتصبح مفهومة يسهل تتبعها وتقبلها، وهو ما يعبر عنه مؤلفو الغرب بال "فورم" form أو الصيغة، وعلى المؤلف بعد ذلك أن ينتقي الآلات الموسيقية أو المجموعات أو الفرق لأداء موسيقاه كالأوركسترا أو الكورال أو آلة منفردة أو ما يراه وسيلة مناسبة لترجمة أفكاره اللحنية لكي يضفي على نسيجه الموسيقي الثري تلوينا يجسد المشاعر والأجواء النفسية التي يسعى المؤلف للتعبير عنها[٢].

وهنا يمكن القول بأن التأليف الموسيقي بناء فني متعدد العناصر يقوم على: اللحن والميزان والعنصر الإيقاعي والسلم والنسيج والتظليل وتعبيرات الأداء والسرعة المناسبة. وموضوع البحث يهتم بجانب التلحين وتوظيف اللحن مع الكلمات الغنائية، فإذا ما نظرنا بعمق إلى هذا النوع من الإبداع، فإننا نجد فيه أن المؤلف أو الملحن يضع ألحانا أساسية تخدم الكلمات الشعرية مع استخدام سلم أساسي يتناسب مع تلك الكلمات من حيث المعنى، بالإضافة إلى التحويل المقامي الذي يتناسب أيضا مع موضوع العمل الغنائي وعنوانه[٣].

ويتوجب الآن ذكر ظهور مجال التأليف والتلحين الموسيقي في مصر، الذي ظهر مع حلول العقد الرابع من القرن العشرين، وقد قام هذا المجال على سواعد مجموعة من مؤلفي الموسيقى الشباب يطلق عليهم جيل الرواد، وقد تم تقسيم هؤلاء المؤلفين إلى أربعة أجيال؛ تتضمن المجموعة الأولى: يوسف جريس، أبو بكر خيرت، حسن رشيد، بهيجة رشيد، محمد حسن الشجاعي، أحمد عبيد، إبراهيم حجاج.

الجيل الثاني: عزيز الشوان، جمال عبد الرحيم، رفعت جرانة، عواطف عبد الكريم، عطية شرارة كامل الرمالي، سيد عوض، عبد الحليم نويرة، فؤاد الظاهري، علي إسماعيل. الجيل الثالث والرابع: راجح داود، جمال سلامة، أحمد الصعيدي، مونا غنيم، جهاد داود، ثم: نادر عباسي، علاء الدين مصطفى، خالد شكري، محمد عبد الوهاب عبد الفتاح، شريف محيي الدين، على عثمان.[٤]

وموضوع البحث يهتم بأسلوب جمال سلامة في تلحين القصيدة الغنائية من خلال التحليل التفصيلي للمؤلفة الموسيقية (استيقظي يا أمتى) وهي تدخل في نطاق الأغنية الوطنية.

ويمكن فهرسة الدراسة على النحو التالي:

المقدمة – دراسات سابقة – فصل أول (إطار نظري) ويشمل التعريف بالمؤلف، ونبذة عن قالب القصيدة الغنائية –فصل ثان (جانب تحليلي) وفيه سيتم تحليل عينة البحث –الخاتمة والنتائج –ملخص البحث– المراجع.

وقد جاءت الدراسات السابقة المتعلقة بموضوع البحث "أسلوب كل من جمال سلامة وراجح داوود في الأفلام السينمائية (دراسة مقارنة)، فاطمة محمد علي شمس الدين، المعهد العالي للموسيقى العربية، رسالة ماجستير، القاهرة ٢٠١٩ .

تناولت الباحثة كل من المؤلف جمال سلامة وراجح داوود من حيث أسلوبهما في مجال الموسيقى التصويرية للأفلام السينمائية، كما ذكرت الصياغات التي يستخدمها جمال سلامة بشكل عام في مؤلفاته وهي صياغات الموسيقى الأوروبية، وأسلوبه في تلحين ميلوديات غنائية شرقية بأسلوب حديث بالإضافة إلى توزيع الموسيقى لألحان أخرى. أما في الجانب التحليلي، فقد تناولت الباحثة المدونات الموسيقية بالتحليل من حيث: المقام، الإيقاع، النسيج اللحني (البوليفوني) والهارموني، المسار اللحني) ومنها تعرفت الباحثة على سمات وخصائص أسلوب كل من جمال سلامة وراجح داوود، إلا أن الدراسة الحالية تهتم بقالب القصيدة الغنائية بميزاتها الحديثة التي طرأت عليها مع مرور الزمن وذلك عن طريق أسلوب جمال سلامة في تلحينها ورؤيته لها.

- "دراسة تحليلية لأسلوب محمد عبد الوهاب في تلحين القصيدة" خالد حسن عباس محمد– ماجستير– كلية التربية الموسيقية قسم الموسيقى العربية– عام (١٩٩٠)، وقد تناول الباحث أسلوب "محمد عبد الوهاب" بالتحليل الكامل عن طريق المدونات الموسيقية من حيث الطابع والتأثيرات الموسيقية التي أدت بـ"محمد عبد الوهاب" إلى تلحين وتطوير الشكل العام للقصيدة، إلا أن الدراسة الحالية تهتم أولا: برؤية جمال سلامة في تلحين القصيدة. ثانيا: الاهتمام بجانب تخصص علوم الموسيقى وليس قسم التأليف؛ حيث إن قسم العلوم الموسيقى يهتم بفروع محددة في التحليل من حيث الأسلوب الفني والألحان والمقامية.

- "توظيف ألحان القصائد الغنائية في مادة الصولفيج العربي" هناء فتحي عبد اللطيف علي–ماجستير– كلية التربية النوعية بالعباسية قسم الموسيقى العربية– عام (٢٠٠٦)، وقد قامت الباحثة بالاستعانة بألحان مجموعة من القصائد الغنائية والاستفادة منها من حيث الطبقات الصوتية

المستخدمة وأساليب الأداء والتحويلات المقامية المتاحة، داخل تمارين الصولفيج العربي بهدف التطوير والابتكار، ولكن الدراسة الحالية تخصصت في تناول القصيدة من خلال مؤلف واحد فقط وعينة واحدة بهدف التكثيف والتركيز.

- "خصائص أسلوب أداء قالب القصيدة عند كل من سعاد محمد ونجاح سلام- دراسة مقارنة" مريم محمد السعيد عبد الحميد- ماجستير- المعهد العالي للموسيقى العربية قسم الغناء- عام (٢٠٠٩) إلا أن الدراسة الحالية معنية برؤية المؤلف وليس أسلوب أداء المغني أو المؤدي.

- "تدريبات مقترحة لتذليل الصعوبات التي تواجه دارس الغناء العربي في أداء قالب القصيدة" منى عبد الغني حسن عباس- دكتوراه- المعهد العالي للموسيقى العربية قسم الغناء- عام (٢٠١٣) وقد قدمت الباحثة مجموعة من التدريبات المدونة موسيقيا تشرح فيها طرق تبسيط بعض الصعوبات الأدائية التي يواجهها دارس الغناء العربي؛ حيث إن مثيلاتها من التدريبات في الغناء العالمي موجود ومتداول ومتنوع، إلا أن تلك التدريبات تكاد تندر في الغناء العربي، وقد اتخذت قالب القصيدة إطارا لها وموضعا للبحث والتحليل، غير أن الدراسة الحالية معنية بالتحليل ودراسة أسلوب المؤلف تضيف للباحث الموسيقي وليس وضع تدريبات مستخرجة من قالب القصيدة.

- "دراسة تحليلية لقالب القصيدة عند رياض السنباطي" أحمد سامي عبد الجواد- ماجستير- كلية التربية الموسيقية قسم الموسيقى العربية- عام (١٩٩٨)، وتناول فيها الباحث قالب القصيدة بالتحليل عند رياض السنباطي من حيث الأسلوب الفني والقدرات الأدائية تحليلا مفصلا، إلا أن الدراسة الحالية تختلف فقط في المؤلف الذي وضع كموضوع للبحث كما أن المؤلف أو الملحن هنا لا يؤدي بالغناء.

- "دراسة مقارنة لأسلوب محمد عبد الوهاب في تلحين القصيدة الغنائية للأصوات النسائية" أميرة صلاح الدين محمد فراج- دكتوراه- كلية التربية الموسيقية قسم الموسيقى العربية- لم تناقش- تناولت فيها الباحثة الأسلوب الفني للموسيقار محمد عبد الوهاب من حيث الأسلوب الفني والأفكار اللحنية والقدرات الصوتية التي وضعها في القصيدة الغنائية للأصوات النسائية بما يتناسب معها فنيا وأدائيا، ولكن الدراسة الحالية تختلف أيضا في اختيار المؤلف كموضوع للبحث، أما عن استخدام "محمد عبد الوهاب للأصوات النسائية، فإن جمال سلامة لم يشترط ماهية المؤلف؛ فقد يكون مغنيا أو مغنية.

- "التركيب البنائي للقصيدة الغنائية عند الشيخ أبو العلا محمد من واقع تحليل خمسة من قصائده" محمد حسن سيد أحمد هليل- دكتوراه- معهد النقد الفني قسم النقد الموسيقي- عام (١٩٨٨)، وهنا تناول الباحث شرح وتحليل الشكل البنائي الذي استخدمه أبو العلا محمد برؤيته الفنية للقصيدة الغنائية عن طريق التحليل الموسيقي لبعض من قصائده، ولكن الدراسة الحالية تهتم بالأسلوب العام لجمال سلامة ويشتمل ذلك على التركيب البنائي المميز للعينة المختارة بالإضافة إلى المميزات الفنية الأخرى من خلال التحليل.

- " تحليل الأشعار الدينية عند كل من (رياض السنباطي- محمد فوزي- جمال سلامة دراسة

تحليلية) وليد محمود حسين محمود شوشة- ماجستير- معهد النقد الفني قسم النقد الموسيقي- عام (١٩٩٩) والرابط هنا بين تلك الرسالة وبين الدراسة الحالية هو المؤلف الموسيقي جمال سلامة حيث تندر الرسائل العلمية التي تناولت هذا المؤلف، وقد تمكن الباحث من دراسة تلك الشخصية مع مؤلفين آخرين عن طريق تحليل موسيقي للأشعار الدينية من حيث الميزات الفنية لكن منهم والأسلوب والإمكانات الغنائية مع التحويل المقامي المستخدم، إلا أن الدراسة الحالية تهتم بأسلوب مؤلف واحد فقط، وبذلك لا يكون دراسة مقارنة.

- "دراسة تحليلية لأسلوب الأداء الغنائي لقالب القصيدة والموشح عند أحمد الباقر" فراس عبد الحميد أحمد محمود- دكتوراه- المعهد العالي للموسيقى العربية قسم الغناء- عام (٢٠١١) تناول فيها الباحث قالب القصيدة عند الموسيقار "أحمد الباقر" من حيث الأداء الفني الغنائي بالتحليل التفصيلي، ولكن موضوع الدراسة الحالية معنية بالمؤلف وأسلوبه الفني وليس المغني.

الفصل الأول:

السيرة الذاتية للمؤلف الموسيقي جمال سلامة (١٩٤٥):

ولد بمدينة الإسكندرية في الخامس والعشرين من أكتوبر لأسرة موسيقية، فوالده كان يعزف الترومبيت، وهو المؤلف الموسيقي "حافظ سلامة"، ولذلك فقد لقيت موهبة جمال سلامة الاهتمام والتشجيع منذ سن مبكرة. وفي عام (١٩٥٧) التحق بفصول رعاية الموهوبين بحلوان والتي افتتحتها وزارة التربية والتعليم في ذلك العام. وفي عام (١٩٦١)، التحق جمال سلامة بكونسيرفتوار القاهرة وعمل في الفترة منذ عام (١٩٦٢) وحتى (١٩٧٢) كعازف محترف لآلة البيانو.

في عام (١٩٦٦) عمل عازفا للبيانو في أوركسترا السيرك القومي، ثم في فرقة رضا للفنون الشعبية في العام التالي. وفي عام (١٩٦٨) سافر إلى إيطاليا للعمل في فرقة موسيقية واستمر بها لمدة عامين، عاد بعدها لممارسة العزف على الأورج. في عام (١٩٧٠) عمل كعازف أورج وشارك في عزف العديد من الأغاني التي قدمها آنذاك كبار المغنين والمغنيات كما شارك في موسيقى قصيدة (أقبل الليل) التي غنتها "أم كلثوم". وأثناء دراسته بالسنة الثالثة- الجامعية- بالكونسيرفتوار القاهرة، انتقل من قسم البيانو إلى قسم النظريات.

في عام (١٩٧١) درس جمال سلامة على يد الأستاذ الروسي "جيوفاني ميخائيلوف" وعند تخرجه في الكونسيرفتوار في عام (١٩٧٢) قدم سيمفونية (مصر الحديثة) كمشروع لتخرجه وأرسلها بعد ذلك إلى مسابقة موسيقية في إيطاليا وفاز عنها بجائزة، وفي العام نفسه اعتزل عزف آلة الأورج واتجه إلى كتابة الموسيقى للأفلام السينمائية ومنها أفلام: (أريد حلا- الكرنك- حدوتة مصرية- صور ممنوعة- الشطار- عصر القوة- شبكة الموت- العفاريت- اللص- الإرهاب).

كما ألف جمال سلامة الموسيقى التصويرية لبعض المسلسلات التليفزيونية أهمها مسلسل (محمد رسول الله) ولبعض المسرحيات منها: (ملك يبحث عن وظيفة، المليم بأربعة، مراتي تقريبا) وشارك في ألحان مسرحية (شارع محمد علي، الجنزير). وفي عام (١٩٧٣)، سافر جمال سلامة في بعثة دراسية إلى الاتحاد السوفييتي -السابق- لاستكمال دراسته الموسيقية بمساندة من أستاذه في التأليف "ج. ميخائيلوف" الذي كان تلميذا للمؤلف الأرميني الشهير "آرام خاتشاتوريان". وبعد وصوله إلى موسكو قابل خاتشاتوريان وأسمعه تسجيلا وعزف أمامه، بعدها قبله خاتشاتوريان بين طلبته[٥].

وفي عام (١٩٧٤) كان زملاؤه من العازفين المصريين الذين كانوا يدرسون معه في موسكو سيشاركون

في مسابقة تشايكوفسكي، فكتب لهم جمال سلامة مؤلفات مصرية الطابع ليشاركوا بها في المسابقة ضمن برنامج الامتحان. وقد نصحه أستاذه خاتشاتوريان بألا يكتب مؤلفات كبيرة. ولما عاد جمال سلامة إلى مصر تأكد من صواب نظرة أستاذه. وفي عام (١٩٧٦) ألف أوبرا باليه (عيون بهية) على نص للدكتور "رشاد رشدي" والتي عرضت على مسرح البالون لمدة ستة أشهر متواصلة، وشارك في أدائها أوركسترا القاهرة السيمفوني وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية، وقام بالبطولة الغنائية ياسمين الخيام ومحمد رؤوف، وصمم رقصات الباليه د. عبد المنعم كامل ود. عصمت يحيى، وأخرج العرض الفنان "جلال الشرقاوي".

في عام (١٩٧٧) حصل جمال سلامة على جائزة الإبداع الفني من أكاديمية الفنون بالقاهرة وتسلمها من الرئيس الراحل "محمد أنور السادات". وفي عام (١٩٨٢) حصل على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي عن مؤلفته (ذكريات) للأوركسترا. وعندما عادت أرض سيناء إلى الوطن الأم بعد تنفيذ اتفاقية السلام بين مصر وإسرائيل، أقيمت الاحتفالات بهذه المناسبة القومية المهمة، وكتب جمال سلامة مصر اليوم في عيد وغنتها المغنية الكبيرة "شادية"، ومن أعماله الغنائية الأخرى: (أهلا بالعيد غناء: صفاء أبو السعود- آل جاني بعد يومين، مش ح اتنازل عنك أبدا، إحكي يا شهرزاد غناء: سميرة سعيد- ساعات ساعات غناء: صباح- المصريين أهمه غناء: ياسمين الخيام- قصيدة (ست الدنيا يا بيروت) غناء: الفنانة اللبنانية: ماجدة الرومي).

ومن أهم مؤلفات جمال سلامة أيضا: سيمفونية مصر الحديثة- فوجة للأوركسترا- أوبرا باليه (عيون بهية) بالإضافة إلى عدد من المؤلفات للآلات المنفردة ومجموعة موسيقى الحجرة[٦]

الصيغة : Form

هناك نوعان من الصيغة الموسيقية عندما يتم تحليل الأجزاء التي تتكون منها فقرة موسيقية معينة في أبسط المؤلفات تركيبا وهما:

١- الصيغة الثنائية : Binary form وتتكون من جزءين أو فكرتين موسيقيتين متساويتين تقريبا في المدة الزمنية، ويكون الجزء الثاني منها مبنيا على مادة مشابهة لمادة الجزء الأول، هي في الواقع استمرارا للفكرة theme التي قدمت في الجزء الأول.

٢- الصيغة الثلاثية : ternary form وتتكون من (أ) فكرة موسيقية معينة، يليها (ب)، يليها فكرة معارضة لفكرة الجزء الأول في الشكل والتكوين والشخصية والسرعة (أ)، ثم العودة إلى فكرة الجزء الأول، أى تكوين ثلاثي (أ- ب- أ) وأحيانا تضاف بعض التغييرات الجزء (أ) عند إعادته، وقد يضيف المؤلف إلى تلك الأجزاء الثلاثة مقدمة أو تذييلا codaأو بعض التآلفات الاستهلالية أو الختامية.

وقد انتشر اتباع هاتين الصيغتين في تأليف الموسيقى، سواء كانت آلية أو غنائية منذ القرن الرابع عشر، خاصة الصيغة الثلاثية لأنها تتوافق مع الظاهرة الثلاثية الموجودة في الطبيعة: صباح وظهر ومساء، أو الغروب والليل والشروق، أو طفولة وشباب وشيخوخة. وقد أصبحت هذه الطريقة أساسا للسرد الموسيقي وتقسيما يطابق -إلى حد كبير- التقسيم المتبع في الخطابة وهو: العرض- النماء- الخلاصة.

والصيغة بشكل عام هي أساس البناء الفني في الموسيقى، تتضمن الاهتمام بتفاصيل هذا البناء وترتيب العناصر لصنع اتزان ووضوح في العمل الموسيقي، وهي أيضا الإطار العام الذي تدور بداخله القطعة الموسيقية كتتابع لعدة أقسام. وإضافة إلى الصيغتين السابقتين، هناك أشكال أخرى تختلف باختلاف الوظيفة مثالا لذلك، يختلف العمل المسرحي عن المؤلف الديني أو الكونسير أو موسيقى الصالون[٧]. يقوم البناء الموسيقي في العمل

الفني على أساس "الثابت" و"المتغير"؛ ويأتي الثابت كتكرار أو إعادة لفقرة ما، والمتغير هو التعديل أو الاختلاف، وأبسط أشكال التغيير أن يأتي المتغير في حالة تصوير للسلم الأساسي للفكرة الموسيقية. من هنا يظهر التفريق بين الصيغ والقوالب بشكل عام وبين أنواع الصيغة الواحدة أيضا، وعلى هذا الأساس يتم الفصل في تحديد نوع هذه الصيغة أو تلك. ويمكن تقسيم الصيغ أو القوالب الموسيقية على أساس ثابت والمتغير[٨].

- القصيدة:

يرجع تاريخ القصيدة إلى العصر الجاهلي لأنها كانت الشكل الشعري الوحيد، الذي ينظم باللغة العربية الفصحى[٩]، لكن ظلت ألحانها ترتجل بواسطة المغني حتى القرن العشرين[١٠] ثم تبعه الموال ثم الموشح ثم الأناشيد سواء الدينية أو الوطنية، ثم المونولوج. ومن هنا نقول إن القصيدة هي أقدم قالب غنائي عربي؛ ذلك أن الأشكال الغنائية الأخرى هي تغييرات ظهرت على بنية الشعر العربي كالموال والموشح والمونولوج. تعتمد القصيدة في بنائها الشعري على البحور الشعرية التي جمعها واستنبطها العالم اللغوي "الخليل بن أحمد الفراهيدي"، وحصرها في خمسة عشر بحرا، وأضاف إليها "الأخفش" البحر السادس عشر، ولذلك أسماه (المتدارك).

- مراحل تطور القصيدة:

المرحلة الأولى: وكانت القصيدة دون ميزان موسيقي واضح أو ضرب، ولكن ألحانها وأقسامها معروفة ومحددة الإيقاع. وكانت القصائد الدينية هي سمات هذه المرحلة، في الغالب كما في قصائد "عجبت لسعي الدهر" و"فتكات لحظك".

المرحلة الثانية: وقد وضع للقصيدة ميزان موسيقي واضح، ثنائي أو رباعي دون ضرب محدد، كما في قصائد "عبدو الحامولي" و"سلامة حجازي"، والقصائد الدينية منها (أراك عصي الدمع) و(أسرت فؤاد المستهام) و(تذلل لمن تهوى) و(أتيت فألفيتها ساهرة) و(سمحت بإرسال الدموع محاجري) و(سلوا حمرة الخدين) و(إن كان يوسف في الجمال دعاكمُ).

المرحلة الثالثة: هنا وضع للقصيدة مقدمة موسيقية، وميزانها الموسيقي واضح، ووضع لها ضربا محددا هو الواحدة الكبيرة، ويعبر عن قصائدها "أبو العلا محمد" و"داود حسني". يعتبر "أبو العلا محمد" أول من وضع مقدمة للقصيدة، وكانت قبل ذلك على شكل دولاب موسيقي، واتسمت انتقالاته اللحنية بالليونة، فيبدأ المقام مثلا من البياتي، ثم يتحول إلى مقام الشورى ثم الحسيني ثم راست النوى، ثم العودة إلى البياتي، وصار هذا تقليدا اتبعه "محمد عبد الوهاب" و"رياض السنباطي" في بداية تلحينهما للقصيدة والأمثلة على تلك قصائد: (أقصر فؤادي) و(أحب ليالي الهجر) و(أفديه إن حفظ الهوى) و(أكذب نفسي) و(أمانا أيها القمر المطل) و(سباني سهام العين)، (الصب تفضحه عيونه)، (غيري على السلوان قادر) (قل للبخيلة بالسلامة)، (كم بعثنا مع النسيم سلامة)، (وحقك أنت المنى والطلب)، (يا آسى الحي)، يا عازلي لا تلمني)، (يا مليح الحلى).

ومن ألحان "داود حسني" للقصائد: (عيون المها- يوم الوداع- قد أضعت رشادي- يا ليلة لذ لي فيها كأس الغرام بها).

المرحلة الرابعة: ويرأس هذه المرحلة كل من "محمد عبد الوهاب" و"رياض السنباطي" اللذين أبدعا بالقصيدة ووصلا بها إلى الذروة، وبدأها "عبد الوهاب"؛ فقد لحن القصيدة الغنائية بأسلوب الشيخ "أبو العلا محمد" نفسه بدءا بدولاب موسيقي ثم الغناء في مقام، والانتقال منه إلى مقامات فرعية بسيطة، وعلى إيقاع الواحدة الكبيرة فقط مثل قصائد: (الصب تفضحه عيونه- وحقك أنت المنى والطلب) التي لحن على نمطها "محمد عبد الوهاب" قصائد (يا ناعما- قلب بوادي الحمى- علموه كيف يجفو)، ثم تحرر "عبد الوهاب" من هذا النمط وانطلق مجددا في تلحينه فأضاف المقدمة الموسيقية الطويلة،

والتحويلات المقامية، بل إنه انتهى في مقام غير الذي بدأ به القصيدة كما في "يا جارة الوادي"؛ إذ كانت في مقام بياتي على الدوكاه واختتمها على بياتي العشيران. وفي قصيدة (أعجبت بي) استخدم إيقاعات المارش والواحدة الكبيرة والفالس، وتنقل ما بين مقامات النهاوند والبياتي والراست، وأضاف التعبيرية إلى الأداء، كاستخدام قفزة الخامسة التامة هبوطا بأسلوب الزحلقة الصوتية، للتعبير عن جملة (نسبا يخفضني) تعبيرا عن الانخفاض، ثم استمر "عبد الوهاب" في تطوير القصيدة، فلحن قصائد (الجندول- الكرنك- كليوباترا- جبل التوباد)، ثم تبعه "رياض السنباطي" -وإن بدأ متأخرا في تلحين القصائد- بأغنيات: (سلوا كؤوس الطلا- ولد الهدى- فجر- سلوا قلبي- إلى عرفات الله) حتى وصل إلى الذروة في (أشواق- ذات يوم- حديث الروح- الثلاثية المقدسة) وغيرها[١١].

- الفصل الثاني:

تحليل تفصيلي للمؤلفة الغنائية "استيقظي يا أمتي" لجمال سلامة:

تقسيم عام:

- المقدمة من م (١: ٢٠).
- القسم الأول (سنيو) من م (٢١: ٥٠).
  القسم الثاني من م (٥١: ٦٦).
- القسم الثالث من م (٦٧: ٩٥) بعدها تكرار لكل ما سبق بدءا من المقدمة مرتان، ثم تكرار ثالث مختصر حتى م (٣١).
- القسم الرابع تحويل لسلم صول الكبير من م (٩٦: ١١٢) - وصلة من م (١١٣: ١١٤).
- القسم الخامس عودة لسلم صول الصغير من م (١١٥: ١٢٦).
- القسم السادس من م (١٢٧: ١٤٨).
- قسم ختامي وقفلة تامة من م (١٤٩: ١٧٦).

العناصر الأساسية:

- المقامات المستخدمة: سلم صول الصغير الهارموني، وسلم صول الكبير.
- الميزان: $\frac{٢}{٤}$
- النسيج: بوليفوني.
- السرعة: ♩=110 بعظمة . Maestoso
- النموذج الإيقاعي:

- التحليل التفصيلي:

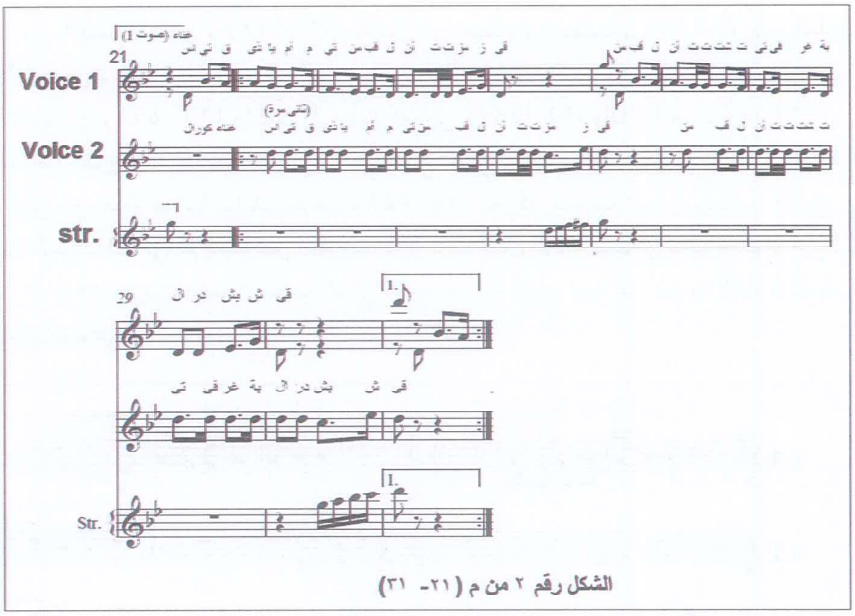
مقدمة موسيقية : تتكون من عشرين مازورة من (١: ٢٠) تؤديها الوتريات بشكل أساسي مع تدعيم إيقاعي ذي ضغوط قوية حماسية، تبدأ الفقرة بعرض لمفردات المقام من جنس الفرع أى النصف الثاني من المقام مع التأكيد على الدرجة الأولى I والخامسة V بالإضافة إلى حساس المقام (فا#) والتأكيد على ذلك بالتكرار. الفقرة تتكون من جملتين تربطهما وصلة لحنية من مازورتين (٩: ١٠) الجملة الأولى من م(١: ٨) تنقسم إلى عبارتين، بدءاً من م(١: م٤) يصل المؤلف باللحن ليس فقط إلى جنس الفرع، ولكن إلى الدرجة الثالثة للمقام وتعطي إيحاء بأنها قفلة معلّقة، بعدها ينتقل إلى العبارة الثانية من م(٥: ٨) يستكمل فيها اللحن ليصل إلى الوصلة من م(٩: ١٠). من م(١١: ٢٠) ينتقل إلى رفع اللحن بالكامل إلى أوكتاف أعلى.

الشكل ١ من م (١ : ٢٠)

القسم الأول : من مازورة (٢١: ٥١)، بداية القسم الغنائي، هي فقرة من عشر موازير يبدأ التكرار فيها من م (٢٢: ٣١) ومازورة (٣١ prima) تعيد التكرار إلى الـ se-conda من المازورة نفسها. في المرة الأولى غناء منفرد من اللحن الأساسي مع وصلات لحنية قصيرة تؤديها الوتريات في الضلع الثاني من م (٢٥: ٢٦) والضلع الثاني من م (٣٠: ٣١) ، يبدأ هذا اللحن الغنائي من الدرجة الخامسة للمقام وصولا إلى الدرجة الثالثة مع التتابع السلمي الهابط لدرجات المقام وصولا إلى مازورة (٢٥) ثم يبدأ بتكرار اللحن نفسه مع بعض التغيير الإيقاعي بما يتناسب مع مقاطع العروض للكلمات.

وعند التكرار يبدأ اللحن المضاد بأداء محاكاة على بعد مسافة ثالثة من اللحن الأساسي يستمر فيها غالبا على نغمة (ري) فقط وصولا إلى نهاية الفقرة.

من م (٣١ : ٣٨) بدءا من الsecondo، جملة تحتوي تكرارا من م(٣٥) وتتميز بالتتابع الصاعد وصولا إلى حساس السلم (فا#) وعند التكرار يؤدي الصوت الثاني محاكاة متشابهة للحن في الصوت الأول.



الشكل رقم ٢ من م (٢١- ٣١)

الشكل رقم ٣ الموازير من (٣١ - ٣٨)

من م (٣٩ : ٥٠) فقرة تتكون من جملة وعبارة واحدة، تبدأ الجملة من م(٣٩: ٤٦) ولها تكرار ويؤدي الصوت الثاني محاكاة متشابهة، ومن م (٤٧: ٥٠) تحتوي وصلة لحنية قصيرة تؤديها الوتريات من م (٤٩: ٥٠) مأخوذة من المقدمة.

الشكل رقم ٤ الموازير (٤٩: ٥١)

القسم ٢: من م (٥١: ٦٦)، يتكون من جملتين منتظمتين (١٦ مازورة) الجملة الأولى من م (٥١: ٥٨) تنقسم إلى عبارتين من م (٥١: ٥٤) ومن م (٥٥: ٥٨) والجملة الثانية من م (٥٩: ٦٦) وتنقسم إلى عبارتين من م (٥٩: ٦٢) والثانية من م (٦٣: ٦٦)، تبدأ من الدرجة الثالثة للسلم (سىb) في تتابع سلمي هابط يؤديه الصوت الأول في العبارة الأولى مع وصلة غنائية بوليفونية من م (٥٤: ٥٥) بحركة عكسية تبدأ بيونيسون (صول) من الصوت الثاني ثم يستكمل الصوت الأول باستكمال الأداء باللحن نفسه وصولا إلى م (٥٧: ٥٨) ويؤدي فيهما الصوت الثاني وصلة غنائية أخرى تبدأ من الدرجة الثالثة للسلم ولكن مونوفونيا.

الشكل رقم (٥) الموازير من (٥١: ٥٨)

في الجملة الثانية – وهي تعتبر تكرار للجملة الأولى مع بعض الاختلاف- يؤدي الصوت الأول دوره كما سبق ولكن بالمحاكاة على بعد خامسة من أساس السلم (رى) وتأتي مرتين كوصلات، في المرة الأولى من م (٦٠: ٦٢) والمرة الثانية من م (٦٤: ٦٦) ويظهر التآلف بالسابعة الكبيرة (مى -bسى -bرى) محذوف الثالثة في مازورة (٦٢) و (٦٦) في الصوت الثاني، أما في أداء الوتريات، فهي تؤدي الوصلات بالتزامن مع الصوت الثاني وباللحن نفسه.

القسم الثالث : من م (٦٧: ٩٥)، هو قسم من جزءين، الجزء الأول من م (٦٧: ٨٢) والثاني من م (٨٣: ٩٥). الجزء الأول يتكون من جملتين ولهما تكرار، الجملة الأولى من م (٦٧: ٧٤) تبدأ أيضا بأداء الصوت الأول وحده من الدرجة الرابعة من أساس السلم (دو) وبأداء نغمات مطولة باستخدام الرباط الزمني وفي تتابع سلمي هابط يصل إلى حساس السلم ويتوقف عند الدرجة الثالثة، ثم من الجملة الثانية من م (٧٥: ٨٢) يبدأ الأداء من حيث توقف في الجملة السابقة استكمالا للتتابع السلمي الهابط، ثم تكرارالفقرة، يبدأ أداء الصوت الثاني من حيث تقع البريما حيث يؤدي وصلة في م (٨٢) كروماتية من الدرجة الثانية هدفها التمهيد للتكرار.

الشكل رقم (٦) الموازير من (٦٧: ٨٢)

الشكل رقم (٧) الموازير من (٦٧: ٨٢)

من م (٦٧) دخول الصوت الثاني، ويؤدي في الجملة الأولى لحنا بوليفونيا يبدأ بيونيسون مع الصوت الأول يصعد للدرجة الخامسة ثم يهبط ليكون مسافة ثالثة مع الصوت الأول وتظهر وصلة قصيرة في مازورة (٧٤). في الجملة الثانية يبدأ أيضا بيونيسون مع الصوت الأول يرتفع للدرجة الخامسة ولكن هذه المرة يكون مسافة رابعة، ومن م (٨٠ و ٨١) يتكون تآلف (ري- فا -#لا) وهي الدرجة الخامسة التي تكون قفلة نصفية.

الجزء الثاني من م (٨٣: ٩٥) : يتكون من جملة + عبارة + وصلة، الجملة من م (٨٣: ٩٠) قائمة على المحاكاة المتشابهة بين الصوت الأول والثاني وتتميز بالقفزات الصاعدة، في الصوت الأول يبدأ الأداء دائما من الدرجة الخامسة بقفزة صاعدة، أما في

الصوت الثاني فيعتمد الأداء على التتابع الصاعد كما في م (٨٤: ٨٧) أما في م (٨٨: ٩٠) يختلف أداء الصوت الثاني. العبارة من م (٩١: ٩٤) تتشابه مع بداية الجملة السابقة تحتوي نوتة مطولة على الدرجة الثانية في الصوت الأول، والخامسة في الصوت الثاني مما يكون تآلف الدرجة الخامسة للسلم وذلك في م (٩٢ و٩٣) وتنتهي بنوع من التلخيص في م (٩٤). من م (٩٥: ٩٦) وصلة قصيرة تحتوي أساس السلم في الصوت الأول والدرجة الخامسة مع هبوط سلمي في الصوت الثاني وصولا إلى أساس السلم أيضا. أما الوتريات، فتؤدي وصلتين قصيرتين بالتتابع الصاعد في م (٨٤ و٨٦) وتتكرران في م (٨٨ و٩٠)، وفي العبارة من (٩١: ٩٤) تؤدي الوتريات تآلف الخامسة بالسابعة dominant ثم الوصول للأساس في الوصلة م (٩٥: ٩٦).

الشكل رقم (٨) الموازير من (٨٣: ٩٥)

بعد ذلك، تكرار لكل ما سبق بدءا من المقدمة مرتين، ثم تكرار ثالث مختصر حتى م (٣١) عند علامة (كودا).

القسم الرابع: تحويل لسلم صول الكبير من م (٩٦: ١١٢) + وصلة من م (١١٣: ١١٤)، تبدأ الفقرة بمقدمة قصيرة يعرض فيها الصوت الثاني مع الوتريات تآلفات الدرجة (I- V- IVالخاصة بسلم صول الكبير من م (٩٧: ٩٨)، ومن م (٩٨: ١١٢) فقرة تحتوي جملة+ جملة مختصرة، الجملة الأولى من م (٩٨: ١٠٥) تنقسم إلى عبارتين، العبارة الأولى من م (٩٨: ١٠١) أداء للصوت الأول فقط مع الوتريات بالإضافة إلى وصلة تؤديها الوتريات في م (١٠١: ١٠٢) تربط بين العبارتين ثم العبارة الثانية من م (١٠٢: ١٠٥) وبها أيضا وصلة في م (١٠٥) تنتهي في م (٩٨) وهي إعادة كاملة للفقرة. في المرة الثانية دخول للصوت الثاني- مع الأداء السابق كما هو- يتميز بالمحاكاة على بعد ثالثة من م (٩٩: ١٠١) ثم تأتي مرة أخرى في العبارة الثانية من م (١٠٣: ١٠٥). من م (١٠٦: ١١٢) جملة مختصرة تتميز بالتتابع الهابط على بعد ثالثة بين الصوت الأول والثاني مع ترحيل للضغوط في م (١٠٩) أما دور الوتريات فيتلخص في عزف الضغط الأول من كل مازورة تتشابه تماما مع ضغوط الصوت الأول، وتنتهي الجملة في م (١١١: ١١٢) بنغمات كروماتية صاعدة بدءا من الأساس لتصل إلى (سي) في م (٩٨) لإعادة الفقرة كاملة

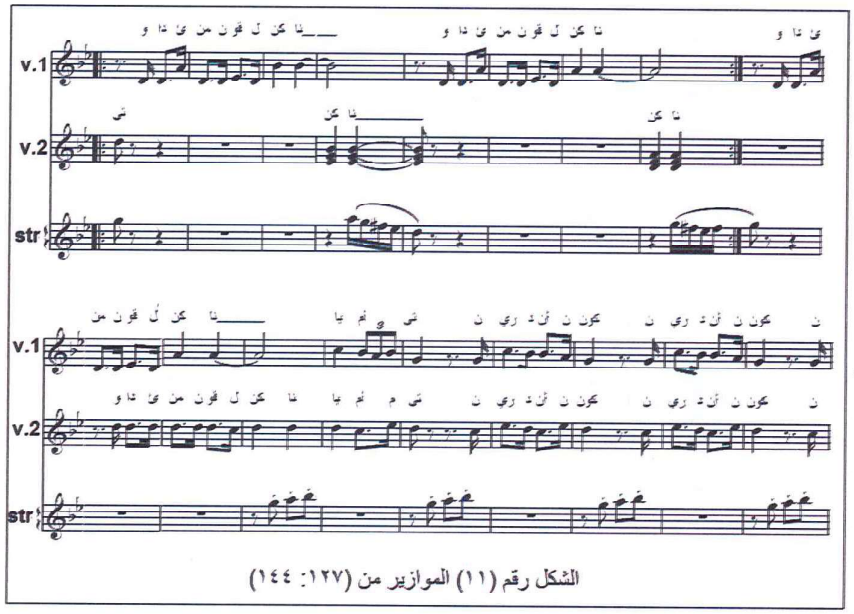
ويشترك الصوت الثاني مع الوتريات في الأداء الكروماتي ولكن على بعد خامسة. الوصلة من م (١١٣: ١١٤) تؤديها الوتريات وحدها، وهي أيضا تتميز بنغمات كروماتية

الشكل رقم (٩) الموازير من (٩٦: ١٠٥)

القسم الخامس: عودة لسلم صول الصغير من م (١١٥: ١٢٦)، يتكون من جملة (١١٥: ١٢٢) + عبارة (١٢٣: ١٢٦) مع تكرارها، في المرة الأولى أداء للصوت الأول مع خلفية تؤديها مجموعة النفخ النحاسي تتميز بالهارمونية الرأسية بداية من م (١١٩: ١٢٦) وهي تآلفات الدرجة (I- v- IV- Vdom.7th) ثم يتكرر القسم ثلاث مرات متتالية، وتنقسم الجملة إلى عبارتين من م (١١٥: ١١٨) يؤدي الصوت الأول تتابعا سلميا هابطا يبدأ من الدرجة الثالثة للسلم مع وقفة على الأساس في نهاية العبارة الأولى، وهنا يؤدي الصوت الثاني محاكاة على الدرجة الخامسة بدون تغيير، العبارة الثانية من م (١١٩: ١٢٢) يتميز أداء الصوت الأول بالتتابع الصاعد وصولا للأساس فيما يؤدي الصوت الثاني وصلات قصيرة على الدرجة الخامسة بداية من م (١٢٠: ١٢٢). العبارة من م (١٢٣: ١٢٦) يتحول الصوت الأول لعرض مفردات الدرجة الخامسة بالسابعة تنتهي لقفلة نصفية، كما يستمر أداء الصوت الثاني بالوصلات إلى نهاية القسم.

الشكل رقم (١٠) الموازير من (١١٥: ١٢٦)

القسم السادس: من م (١٢٧: ١٤٨) جملة (مع التكرار)+ عبارة + جملة (مع التكرار)، الجملة من م (١٢٧: ١٣٤) تعتمد على الصوت الأول بشكل أساسي، وتتميز بالقفزات بمسافة الخامسة والسادسة، أما الصوت الثاني، فيؤدي وصلات بالهارمونية الرأسية من م (١٣٠: ١١٣١) تآلف (مي bكبير) ومازورة (١٣٤) تآلف (ري صغير) وصولا إلى التكرار من م (١٢٧)، وتقوم الوتريات بأداء وصلات أيضا ولكن مع اختلاف موقعها وهي من م (٢١٣٠: ١١٣١) ومن م (٢١٣٤) وهي بشكل سلمي هابط بوحدة الدوبل كروش تعرض مفردات تآلف الدرجة الخامسة بالسابعة ثم تأتي مرة أخرى بالشكل نفسه ولكن على أساس وحساس السلم.



الشكل رقم (١١) الموازير من (١٢٧: ١٤٤)

العبارة من م (١٣٥: ١٣٨) هي تكرار للعبارة الأولى من الجملة السابقة، ولكن تختلف في أداء الصوت الثاني الذي يؤدي محاكاة على خامسة السلم مع وصلة مختلفة أيضا تؤديها الوتريات في م (١٣٨) بوحدة الكروش مع التقطيع staccato. الجملة من م (١٣٩: ١٤٦) يؤديه الصوت الأول مع الثاني في الوقت نفسه على مسافات مختلفة وتستمر الوتريات بأداء الوصلات مع التقطيع والتكرار في م (١٤٠ و ١٤٢) ومن م (١٤٤: ١٤٦) ويحاكيها الصوت الثاني من م (١٤٧: ١٤٨).

قسم ختامي: من م (١٤٩: ١٧٦)، من م (١٤٩: ١٧٧) هو تكرار كامل للموازير من (٦٧: ٩٥) ومن م (١٧٨: ١٨١) قفلة مطولة، تتميز بالتكرار تؤديه الوتريات لتأكيد إطالة القفلة، أما الصوت الأول والثاني فيؤديان الدرجة الأولى والخامسة باستخدام الرباط

الزمني لإتاحة الفرصة للوتريات بأداء التفاصيل اللحنية بالتكرار، وفي م (١٨٠: ١٨١) قفلة تامة في سلم صول صغير.

الشكل رقم (١٢) القفلة من م (١٧٧: ١٨١)

النتائج:

يتميز المناخ العام للقصيدة الغنائية "استيقظي يا أمتى" بطابع وطني حماسي على الرغم من استخدام السلم الصغير كسلم أساسي مسيطر، فقد تمكن المؤلف من التعبير به عن الروح الوطنية والغضب الباطني، كما أن للكلمة دورا أساسيا أيضا في التعبير عن تلك الروح وإطلاق الحماسة في نفس وعقل المستمع. وبحسب معنى الكلمات، يقوم المؤلف بالتحويل إلى السلم المباشر للسلم الأساسي وهو صول الكبير، ثم يعود إلى السلم الأساسي حيث يريد أن يعود بالمستمع إلى الجو الدرامي مما يعبر عن أن القضية العربية التي يعيشها الوطن ما زالت مستمرة، كما يتميز العمل بجانب إيقاعي قوي مسيطر على جميع الآلات مع الغناء.

وعندما قامت الباحثة بالتقسيم العام والتحليل المفصل للمؤلفة، تبين أن:

١- المقدمة الموسيقية تتميز بدخول قوي مفاجيء وتأكيد على أساس السلم مع نغمات كروماتية والتكرار.

٢- الجانب الغنائي: يسيطر عليه أسلوب المحاكاة بأشكالها المختلفة خاصة على بعد أوكتاف وعلى بعد خامسة.

٣- تميزت المؤلفة أيضا بتقسيم عام غير منتظم وفريد.

٤- دور النغمات المطولة هنا أيضا له وظيفة جوهرية تتناسب تماما مع معاني الكلمات التي وضعت عليها؛ حيث إنها تعبر عن المناجاة والدعاء إلى الله بالإضافة إلى التكرار مما يعبر عن الإلحاح في هذا الدعاء، كما أن تلك النغمات وضعت في الطبقات العليا لزيادة التأثير الحماسي للمناجاة.

٥- يتميز دور الخلفية اللحنية والنسيج بالبوليفونية حيث يتناسب ذلك مع الصوتين الغنائيين الأول والثاني وتؤديها بشكل رئيسي الوتريات، أما آلات النفخ النحاسي فكانت تؤدي التآلفات مع التشديد لتقوية الروح الحماسية والجانب الإيقاعي بشكل عام.

ملخص البحث:

قامت هذه الدراسة على أساس إظهار المميزات الفنية التي استخدمها المؤلف الموسيقي جمال سلامة في تلحين القصيدة الغنائية من خلال التحليل التفصيلي وعلاقة الأصوات الغنائية ببعضها بالإضافة إلى علاقتهما بالجانب الآلي حيث إن الخطوط الغنائية تلعب دورا محوريا في إظهار اللحن الأساسي، ومنها استخرجت الباحثة مميزات أسلوب المؤلف. وتتمثل المؤلفة في: قصيدة "استيقظي يا أمتى" بسلم صول صغير، وتناولت الباحثة السيرة الذاتية للمؤلف وأشهر أعماله والتحليل التفصيلي للمؤلفة، بالإضافة إلى شرح لقالب القصيدة الغنائية في مراحل تطوره المختلفة.

وترجو الباحثة أن تكون تلك الدراسة نواة لدراسات أخرى في مجال الدراسات المختصة في قوالب الموسيقى العربية، وخاصة قالب القصيدة وأشكال التطورات التي طرأت عليه عبر الزمن، بما يعود بالنفع على الدارسين

والباحثين في هذا المجال.

المراجع:

- أولا: الكتب المطبوعة:

١- بثينة فريد، زين نصار: القومية وأعلام الموسيقا في أوروبا ومصر، مكتبة مدبولي، القاهرة، ١٩٩٩.

٢- عزيز الشوان: الموسيقى للجميع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠.

٣- عواطف عبد الكريم وآخرون: التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، سلسلة بريزم للموسيقى (٢)، القاهرة.

- ثانيا: المجلات والدوريات العلمية:

٤- أحمد يوسف: أرشيف الموسيقى العربية، القاهرة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، ٢٠٠٧.

- شبكة المعلومات الدولية:

٥- arabianmusic.wordpress.com: الموسيقى العربية، قوالب الغناء العربي، القصيدة، ٢٠٢٠/٧/٢٥.

الهوامش:

(١) إضافة الباحثة.

(٢) عواطف عبد الكريم وآخرون: التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، ص٧ و٨، ٢.

(٣) إضافة الباحثة.

(٤) عواطف عبد الكريم وآخرون: مرجع سابق، ص٢٥، و١٤، ١٥٤

(٥) بثينة فريد وزين نصار: القومية وأعلام الموسيقى فى أوروبا ومصر، ص١٥٧ و١٥٨ ٥.

(٦) بثينة فريد وزين نصار: المرجع السابق، ص١٥٨ و، ١٥٩ ٦

(٧) عزيز الشوان: الموسيقى للجميع، الصيغة، ص١٢١ و٧، ١٢٢

(٨) أحمد يوسف: أرشيف الموسيقى العربية، القاهرة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، ص١ .

(٩) أحمد يوسف: المرجع السابق، ص٧ و٨ ٩

(١٠) : الموسيقى العربية، قوالب الغناء العربي، القصيدة. Arabianmusic.wordpress.com)

(١١) أحمد يوسف: مرجع سابق، ص٨ و٩ ١١.