

الفرق للبحر

العددان : ٢١ - ٢٢

خريف ٢٠٢٠ - شتاء ٢٠٢١

فصلية | علمية | محكمة



ملف خاص ...

فن السينما ... التحديات الراهنة ... والمستقبل

الفن للمعاصرة

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 21 - 22
خريف 2020 - شتاء 2021



يواكب ظهور هذا العدد الجديد من
مجلة الفن المعاصر لسان حال أكاديمية
الفنون العريقة ، أحداث مهمة تمر

بها الأكاديمية في تاريخها وهي ترنو إلى التجدد والتطور
على جميع المستويات العلمية والتعليمية والبنية
التحتية من مباني وتجهيزات وتجديدات وإنشاء صروح
تعليمية جديدة في وقت وجيز نسبق بها الزمن ليكون
لأكاديمية الفنون موقعها المرموق الذي تستحقه وسط
جميع أكاديميات الفنون في العالم نقدمها هدية ، لوطننا
الغالي الذي يستحق منا بذل أقصى الجهد في هذه اللحظة
التاريخية التي تشهد نمواً ملحوظاً تحت قيادة فخامة
الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي قدم ويقدم لنا المثال
والخارطة التي نسير عليها لتحقيق التنمية المستدامة
على كافة المستويات ، ومن ثم تقوم أكاديمية الفنون
بدورها المنوط بها على الوجه الأكمل في تفريخ القوى
الناعمة التي تنهض بالمجتمع وتناهض قوى الإرهاب ، وهو
ما يدفعنا إلى العمل على كل الأصعدة لتقوم الأكاديمية
بدورها التنويري بوصفها بوتقة الثقافة والإبداع .

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ. د / أشرف زكي

رئيس أكاديمية الفنون

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير

أ.د. أشرف زكي
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ.د. مدحت الكاشف

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي

أ.د. سمية رمضان
أ.د. شاكِر عبد الحميد
أ.د. فوزى فهمى
أ.د. فوزية حسن
أ. / مجدى عبد الرحمن
أ.د. هدى وصفى

مسئول إدارى
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

التصميم والإخراج الفنى
هانى صبرى

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 وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة فى المجلة تعبر عن رأى كاتبها، 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 والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها فى كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً 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 تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع فى شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها فى الأكاديمية .

ملف خاص .. فن السينما التحديات الراهنة .. والمستقبل

هذا العدد

30 - 11

مسرر أبو العلا السالموني

48 - 31

تجربة شركة «وتا» للخدمات السينمائية

65 - 49

علاقة التطور التقني بنظم العرض السينمائي

77 - 66

شروط عمل فيلم الواقع الافتراضي virtual reality

85 - 78

الذكور اما نوع جديد أم سينما تسجيلية

110 - 86

تشكيل الصورة عند إيمانويل لوبزكي

130 - 111

دلالة الأصوات اللغوية الفسيولوجية / الفيزيائية

156 - 131

دراسة تحليلية لصورة المرأة المصرية

180 - 157

تحليل أسلوب الأداء الغنائي عند أم كلثوم

192 - 181

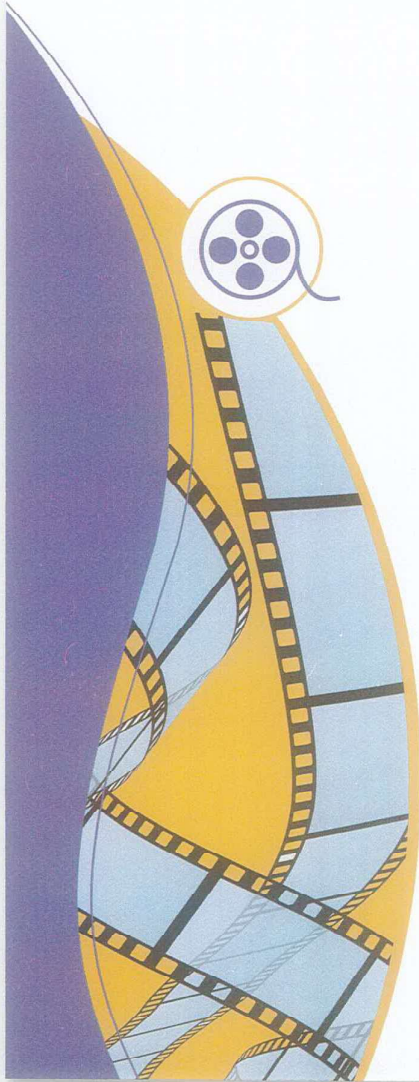
الموسيقى السودانية الحديثة

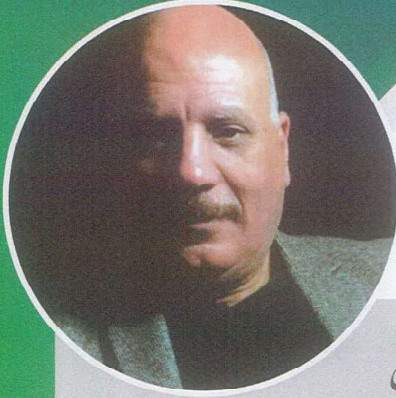
210 - 193

تدريبات لعزف نغمات الدوبل كورد

231 - 211

ترقيم الأصابع للمبتدئين بعزف البيانو





البحث العلمي وممارسة الإبداع

هناك العديد من الأصوات التي تزعم بأن المرجعية العلمية في ممارسة الإبداع الفني ليست ذات جدوى ، بل وهناك من يدعي بأن البحث العلمي الأكاديمي في مجال الفنون يقبع في وادٍ خلي بمعزل عن الحركة الإبداعية الحقيقية ، وبالرغم من ذلك فهناك بعض المحاولات الجادة التي تسعى إلى تحريك الماء الراكد في البحيرة ، وتدحض ذلك الوهم الذي ينفي عن العلم دوره المؤسس والكاشف لممارسات المبدعين ، وتكمن هذه المحاولات في حركة البحث العلمي في مجالات الفنون المختلفة ، والتي تقدم تنسيقا علميا لممارسة المبدعين ، وهو ما يتمثل في الأعمال البحثية لمجموعة من شباب الباحثين الواعدين الذين يعملون بجهد وجلد ، رغم ما يعترضهم من ضغوط يومية وحياتية وأيضاً بحثية ، من أجل أن يضيفوا للفنون أسساً منهجية جديدة ، قد تعين المبدعين على ممارسة إبداعاتهم وفق مرجعيات علمية ترتقي بفنهم إلى الأفضل ، أو على أقل تقدير تستحثهم على إعادة النظر فيما يقدمونه ، ويتأملون فنهم أولاً بأول ، من أجل إكسابه حيويته التي تعد طبيعة متأصلة ولازمة له ، والتي كاد يفقدها وسط عالم مزدحم بالنشاطات الإنسانية والإبداعية الأخرى ، والتي أصبحت أسرع منه إيقاعاً وأبلغ تصويراً بل وتأثيراً .

فالبحت العلمي الأكاديمي في الفنون لاشك يحفز على التأمل والاستكشاف من خلال التجارب السابقة أو اللاحقة التي تأملها الحركة الإبداعية في السياق الثقافي والاجتماعي العام ، وهي ترنوا إلى التطور ، إن هذه الاستكشافات تحاول الولوج إلى كنه الإبداع ، رغم ما يعتري الباحثين من مشقة أكيدة بل وحتمية من أجل أن ينقلوا لنا متعة الكشف والتأمل وإعادة النظر ، فالمتعة والمشقة في البحث العلمي صنوان يتلازمان ولا يفترقات .

إن البحث العلمي الأكاديمي في الفنون عبر العصور يأتي دوما وكأنه يحاول إعادة تعريف الفنون وربما تجديد دماؤها ، فعندما انتشرت الأكاديميات والمعاهد التي تعني بدراسة الإبداع واحتضان الموهوبين في أنحاء العالم الغربي كانت الأفكار النظرية السابقة منذ أرسطو كمنارة التفوا حولها ينهلون منها لتعليم الدارسين أسس الفنون والإبداع ، وعندما تأسست المعاهد والأكاديميات المسرحية في عالمنا العربي وجدت نفسها تسير على نفس الخطى التي سارت عليها معاهد العالم الغربي ، فنهلوا قدر ما أتيهم لهم من تاريخ الفنون وتجاربه في محاولة تطبيقه بغرض تطوير إبداعات طلابها ، ومع مرور الزمن جاءت الحاجة لإجراء بحوث أكاديمية عربية تحاول الكشف والتحليل لتجليات الظاهرة الإبداعية في البلدان العربية ، واليوم وقد امتد أثر البعض من هذه المؤسسات إلى أكثر من نصف قرن من ممارسة البحث الأكاديمي في مجال الفنون المسرحية ، الأمر الذي يدعونا لمحاولة التعرف على منجزات البحث العلمي في المؤسسات العلمية في الوطن العربي ، والكشف عن الموضوعات والمناهج والتوجهات

السائدة في ما تم انجازه من أبحاث علمية حول الفنون المختلفة ، ومن ثم ، طرح التساؤلات حول مدى مواكبة تلك الأبحاث للممارسات الإبداعية في مجتمعنا العربي وهل استطاعت الأبحاث الأكاديمية المعاصرة الاستفادة من التطور التكنولوجي الذي أتاح المواد والصور والوثائق التي لم تكن متاحة بيسر من قبل وحتى وقت ليس ببعيد ؟ وهل كان لتوفر تلك المواد التي أتاحها التكنولوجيا وتقدم العلوم الإنسانية أثر واضح على تطور هذه الأبحاث ؟ .. إن الإجابة على تلك التساؤلات تتجدد مع إجراء كل بحث وطرحه للنشر ليكون في متناول المبدعين الممارسين للفنون المختلفة من جانب ، والمتلقين لهذه الفنون من جانب آخر ، حيث تقتحم تلك الأبحاث المتجددة ما هو مسكوت عنه في الكشف عن أسرار الإبداع وتحليلها ووضعها تحت مجهر المستكشف تارة ، وتحت سيطرة مبضع الجراح تارة ثانية ، وكأن الباحث يرتدي عباءة مقتفي الأثر في بحر من الرمال الناعمة ، متكأ على علوم كثيرة كعلم الجمال الذي يعني بتفسير الظواهر الجمالية للإبداع الفني ، وهو الذي يدفع إلى الاستعانة بعلم النفس وعلم التاريخ وعلم الأخلاق وعلم الاجتماع وعلم الدلالة (السيميوطيقا) وغيرها من العلوم التي تتشابك في خطوطها ومناهجها ومدلولاتها مع فلسفة الجمال ، ومن ثم ، فإن الاستناد إلى علم أو مجموعة علوم هو من الأهمية بمكان لتحليل الظاهرة الإبداعية ، مما يساعد على تفكيك وإعادة تركيب العمل الإبداعي بغية تطويره أو على أقل تقدير تنسيقه وفق أسس علمية لا تنفي عنه كونه إبداعا .. وفي هذا الإصدار الجديد لمجلة الفن المعاصر ربما نجد ما يدل على ذلك وقد اختار

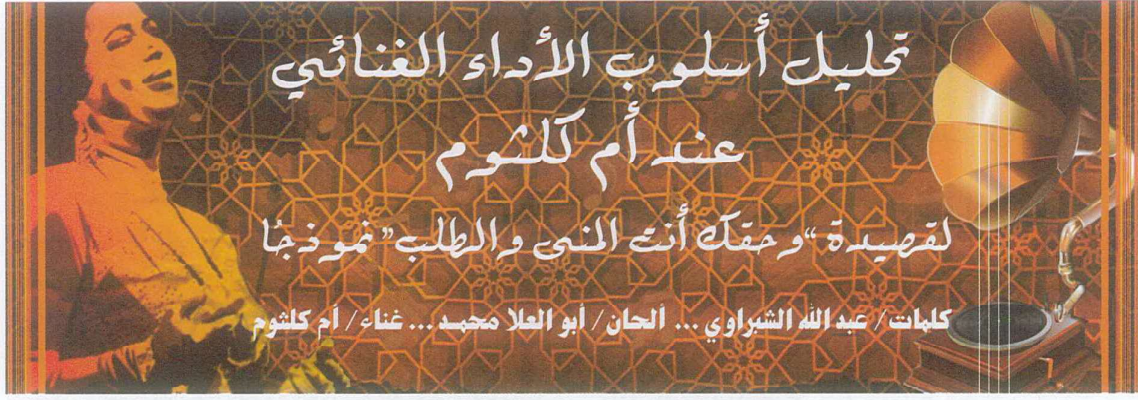
موضوعاته بعناية أستاذي وصديقي الناقد الكبير الأستاذ الدكتور حسن عطية مدير التحرير السابق ، والذي رحل عنا قبل أن يرى هذا العدد النور ، ويضاف إلى رصيده الفكري والإبداعي ، الذي أفادت منه الأجيال من الباحثين والمبدعين ، وستظل ذكراه شاخصة في أذهاننا لعمر قد يمتد أثره ربما لآماد بعيدةرحمة الله عليه . . . وهانحن نكمل ما أنجزه سائرین علی دربه فی تحریر هذه المجلة الغراء حتى تقوم بدورها التنويري والثقافي والعلمي .

أ. د. / مدحت الكاشف
مدير التحرير



الموسيقى





القصيدة شعر عربي فصيح. كان الشعر قديماً هو مادة الغناء منذ عصر الجاهلية وعصر الإسلام، لذلك تعتبر القصيدة أقدم أنواع الغناء العربي على الإطلاق. فالقصيدة هي مجموعة منقاه من الأبيات الموزونة المقفاه ذات البحر الشعري الواحد والقافية الواحدة. يوزن الشعر بموازين خاصة، فقد قسم الخليل بن أحمد بحر الشعر إلى خمسة عشر بحراً، وزاد الأخفش عليه بحراً آخر فأصبح عددها ستة عشر بحراً. تتكون القصيدة في شكلها التقليدي من عدد محدود من الأبيات قد تطول أو تقصر دون أن يؤثر ذلك على بنائها.

م. د. / نيللى زيدان إبراهيم (*)

ثابت، ولكن على يد عبده الحامولي أصبح للقصيدة بناء لحنى محدد لا يخرج عنه كل من يؤديه من المغنيين، ومن هذه القصائد (عجبت لسعي الدهر بيني وبينها / شعر أبي صخر الهزلي - أراك عصي الدمع / شعر أبي فراس الحمداني) (٢)، ثم لحن الشيخ أبو العلا محمد قالب القصيدة، فكان امتداداً لعبده الحامولي، وكان أبرز من حاولوا إدراك أهمية التوافق بين الكلام واللحن مع الاهتمام بحلاوة الصوت وقوته وانضباطه في الأداء.

التقى الشيخ أبو العلا بأم كلثوم ووجد في قوة صوتها الفرصة لتدريب حنجرتها على الغناء العربي السليم ونقل ذوقه الفني إليها، فغنت من ألحانه قصيدة (وحنك أنت المنى والطلب) وقصيدة (الصب تفضحه عيونه).

وأصبح لها دور بارز في أداء قالب القصيدة حتى أطلق عليها مطربة القصائد، وأيضاً مطربة النحو والصرف، وافتتحت

وكان بعض الشعراء قد حددوا تكوين القصيدة بما لا يقل عن سبعة أو عشرة أبيات، وهي وحدات بنائية مغلقة على ذاتها ينفصل بعضها عن بعض.

أما من ناحية الشكل الموسيقي، فهو تكرار للوحدة الإيقاعية الغنائية الأولى التي تتمثل في البيت الأول منها، تماماً كالوحدات الزخرفية المتشابهة التي تتكرر في فن الأرابيسك لشغل الحيز المطلوب كبر أو صغر. تكتب القصيدة في وصف الحبيب والغزل والنسيب والشكوى، ومنها ما هو صوفي ينشد في حلقات الذكر والموالد. والأصل في القصيدة ألا يصاحب منشدها الآلات أو المساعدين، وأن يتصرف المنشد في غناء الألفاظ كما يشاء على أن يلزم اللحن المختار للوصلة، ويكون خروجه عنه على سبيل التلوين النغمي. (١)

كانت القصيدة تعتمد على الارتجال ولم يكن لها لحن

(*) المدرس بقسم الغناء - المعهد العالي للموسيقى العربية - أكاديمية الفنون - مصر .

عهدا جديدا في غناء القصيدة العربية. (٣)

حدود البحث:

قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب) نموذجاً - القاهرة -
النصف الأول من القرن العشرين.

وينقسم البحث إلى جزئين:

- الجزء الأول: الإطار النظري.
- الجزء الثاني: الدراسة التحليلية.

أولاً: الإطار النظري

نبذة تاريخية عن قالب القصيدة:

القصيدة موضوع شعري مكونا من أبيات سواء قلت أو كثرت، وتعد من أقدم القوالب العربية الغنائية، وتتغير خصائصها الشكلية مع تغير العصور لكنها لا تتغير تغيرات كبيرة منذ أقدم العصور مما يقارب الألفي عام، حيث يتم الالتزام فيها بعنصرين أساسيين وهما الوزن والقافية. تتكون القصيدة من مجموعة منتقاة من الأبيات الشعرية الموزونة والمقفاه ذات البحر الشعري الواحد. (٤)

كان تلحين القصيدة قديماً يسبق بمقدمة موسيقية مثل "الدولاب"، ثم يدخل المغني بالمذهب ارتجالاً دون قواعد معينة. وتعتبر القصيدة عادةً من الألحان ذات الطابع الفني المتميز ينفرد المطرب بأدائها دون أن يصاحبه أحد من المنشدين. (٥)

مراحل تطور القصيدة:

المرحلة الأولى:-

اعتمدت القصيدة في مراحلها الأولى على الارتجال شأنها شأن الموال ولم يكن لها لحن ثابت، إلى أن جاء عبده الحامولي حيث أصبح للقصيدة بناء لحن محدد يلتزم به كل من يؤديها من المطربين مثل قصيدة (أراك عصي الدمع، شعر: أبو فراس الحمداني). (٦)

المرحلة الثانية:-

بدأت هذه المرحلة باهتمام الشيخ سلامة حجازي بالقصائد المرتبطة بالقصة والرواية المسرحية الغنائية، فلحن وغنى العديد منها في مسرحياته الغنائية، ومنها (إن كنت فالجيش - سمحت بإرسال الدموع محاجري).

مشكلة البحث:

على الرغم من تناول العديد من الدراسات العلمية لأسلوب أداء أم كلثوم بعض القوالب العربية فإنه لم تقم دراسة علمية متخصصة بتناول أسلوب أدائها من خلال قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب) نموذجاً، لذا رأت الباحثة ضرورة تناول أسلوب أدائها واستخراج التقنيات الغنائية المختلفة لها للاستفادة منها لدارسي الغناء العربي بالمعاهد والكلليات المتخصصة.

هدف البحث:

الدراسة التحليلية لأداء أم كلثوم من خلال قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب) وتحديد أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بها، والتي يمكن من خلالها إفادة دارسي الغناء العربي بالمعاهد والكلليات المتخصصة.

أهمية البحث:

من خلال تحقيق الهدف السابق يمكن التعرف على أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة لأسلوب أداء أم كلثوم من خلال قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب) نموذجاً، والتي يمكن من خلالها إفادة دارسي الغناء العربي وإثراء المكتبة الموسيقية العربية بهذا القالب.

سؤال البحث:

ما هي أساليب وتقنيات الأداء الغنائية المستخدمة في قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب) نموذجاً؟

منهج البحث:

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث:

قصيدة (وحقك أنت المنى والطلب) نموذجاً.

لحن: الشيخ أبو العلا محمد.

شعر: عبد الله الشبراوي.

المرحلة الثالثة:-

بدأ الشيخ أبو العلا محمد هذه المرحلة، حيث كان عهداً جديداً في غناء القصيدة العربية، فكان أول من أدرك أهمية التوافق بين الكلمة واللحن، وحافظ على قالب التقليدي، ومن أهم قصائده (أفديه إن حفظ الهوى - وحقك أنت المنى والطلب).

المرحلة الرابعة:-

توسع الملحنون أمثال (محمد القصبجي - زكريا أحمد - محمد عبد الوهاب - رياض السنباطي) في استخدام المقامات والجمل الموسيقية، واهتموا بعنصر التعبير الموسيقي في القصائد الغنائية اهتماماً خاصاً حتى أصبحت القصيدة من القوالب التي يحتاج تلحينها أدائها إلى قدرات فنية عالية. (٧)

الشيخ عبد الله الشبراوي (1680 - 1760):

نشأته:

ولد في مدينة القاهرة في عام 1680، اسمه بالكامل عبد الله بن محمد ابن عامر الشبراوي. كان الإمام السابع لجامع الأزهر حيث كان أحد الثلاثة الكبار الذين تولوا مشيخة الأزهر، وكان يعطي اهتماماً كبيراً للشعر والأدب، وأيضاً كان يكتب أشعاراً عاطفية تغنى بها كبار المطربين في ذلك الوقت. شهدت السنوات الأولى من القرن العشرين تواجداً كبيراً للشيخ عبد الله الشبراوي داخل مقاهي ومسارح الأزيكية، وذلك ليستمتع لأشعاره من خلال كبار المطربين ثم انتشرت أغانيه بين العامة والخاصة وأرباب الفن، ثم شددت أم كلثوم بكلمات قصيدته (وحقك أنت المنى والطلب) في عام 1926 والتي لحنها الشيخ أبو العلا محمد وقامت بتسجيلها على اسطوانة جراما فون في عام 1928.

استطاع الشيخ عبد الله الشبراوي أن يعيش حياة خاصة داخل أماكن مليئة بالفن، وقد استهوته الموسيقى والغناء مما ساعده على الاقتراب من عالم الفن والأدب.

وفاته:

توفي الشيخ عبد الله الشبراوي في عام 1760، وترك وراءه الكثير من الآثار في مختلف العلوم من أهمها كتابه "مفتاح الألفاظ في مدائح الأشراف" وهو ديوان شعر. (٨)

الشيخ أبو العلا محمد (1878 - 1927):

نشأته:

ولد الشيخ أبو العلا محمد حافظ في عام 1878، في بلدة بني عدي بمدينة أسيوط، وهو حفيد الشيخ العدوي. درس في الأزهر وحفظ القرآن الكريم في سن صغير وعرف بحسن صوته. (٩)

مرحلة الاحتراف:

بدأ حياته قارئاً للقرآن الكريم ثم تدرج إلى فن الغناء شيئاً فشيئاً، واشتهر بغناء القصائد الليالي والمواويل. لمع اسمه بين كبار المطربين في ذلك الوقت أمثال (سيد الصفتي - علي عبد الباري - محمد السبع - زكي مراد)، وكان شديد التأثير بفن عبده الحامولي في الغناء والتلحين، فكان يحاول تقليده في إلقاء القصيدة وقد ظهر ذلك من خلال قصيدة "أراك عصي الدمع". أفنى حياته في خدمة الموسيقى العربية وحمل على عاتقه مسؤولية الحفاظ على التراث. (١٠)

نبغ في تلحين الشعر والقصائد الغنائية من نظم كبار رجال الدولة، وقام أيضاً بتلحين القصائد الصوفية التي كتبها الشيخ عبد الله الشبراوي سبع شيخ للأزهر الشريف. (١١)

وقد تتلمذت على يديه أم كلثوم التي تعلمت منه أصول الغناء الصحيح، فاخصها بمزيد من الاهتمام حتى وصلت إلى المجد والطريق الصحيح، وكان للشيخ أبو العلا محمد الفضل الكبير في الحفاظ على تقاليد الغناء العربي والرجوع به إلى الكلاسيكية.

نباذج من أعماله:

- قصيدة "أفديه إن حفظ الهوى".
 - قصيدة "وحقك أنت المنى والطلب".
 - قصيدة "الصب تفضحه عيونه".
 - قصيدة "كم بعثنا مع النسيم سلاماً".
- وغيرها من الأعمال الخالدة.

وفاته:

توفي الشيخ أبو العلا محمد في 5 يناير في عام 1927. (١٢)

أم كلثوم (1898 – 1975):

تقديم:

تعتبر أم كلثوم من أوائل المطربين الذين ارتبطوا باللغة العربية الفصحى منذ صغرها، وذلك من خلال نشأتها الدينية. (١٣) التي أعطتها الخبرة في النطق والإلقاء الصحيح ومراعاتها لإعطاء كل حرف حقه من غنة وتفخيم وتقصير ومد من خلال تجويد القرآن الكريم، والمدرسة الأولى في بطانة والدها. كل هذه العوامل قامت بصقل موهبتها الغنائية عامة، وفي قالب القصيدة خاصة، وذلك من خلال تأثرها بقصائد الشيخ أبو العلا محمد الذي قدم لها خلاصة تجاربه وفنه وملاً وجدانها بالحنان، وعلمها كيف تتذوق الشعر وتفهم مضمونه قبل أن تحفظه وتغنيه، فغنت من روائعه قصائد عديدة. (١٤)

سوف تقوم الباحثة بالقاء الضوء على نشأتها وجوانب من حياتها الفنية مع رواد التلحين والشعراء.

نشأتها:

ولدت أم كلثوم في 20 ديسمبر 1898 (*)، بقرية "طماي الزهايرة" مركز السنبلوين بمحافظة الدقهلية. نشأت نشأة دينية فولدها الشيخ إبراهيم سيد البلتاجي مؤذن بمسجد القرية ومنشد القصائد والتواشيح. استطاعت أم كلثوم أن تحفظ كل ما كان يلقنه والدها لأخيها، فكانت تتميز بذكاء شديد مما جعل والدها يلحقها بالكتاب لحفظ القرآن الكريم في سن مبكر ما أكسبها النطق السليم وسلامة مخارج الحروف. (١٥)

بداية الوهبة:

كانت أم كلثوم سريعة الحفظ للتواشيح الدينية والقصائد، وكانت أول قصيدة غنتها في القرية قصيدة بعنوان "عصفورة"، وكانت في ذلك الوقت تبلغ من العمر 9 سنوات. عند سن العاشرة بدأ والدها باصطحابها معه في الحفلات لتشارك بصوتها الجميل في البطانة، وكانت تنتقل من قرية لأخرى لتحبي الأفراس والحفلات، ثم استمعت أول مرة إلى "الفونوجراف" بيت العمدة، وكان أول صوت استمعت إليه هو صوت الشيخ أبو العلا محمد في قصيدة "أفديه إن حفظ

الهوى أو ضيعه". وبعد 5 سنوات من العمل بالفن أصبح عمرها 15 عاما، وكانت في ذلك الوقت في مرحلة النضوج الفني، فكانت تختار كلمات القصائد والموشحات الدينية من المؤلفين في قريتها "السنبلوين" بالدقهلية، وأحيانا تكون الكلمات من تأليف والدها الشيخ إبراهيم البلتاجي. كانت أم كلثوم ذات حاسة أدبية، فكانت تضيف وتحذف بعض الكلمات من القصائد والتواشيح الدينية لتعطي عذوبة ورقة أكثر للكلمات، ثم قدمت أول قصيدة دينية من تأليفها وغنائها بعنوان "تبارك من تعالى في علاه"، وأيضاً قامت بتأليف موشح ديني بعنوان "يا حبيبي يا محمد"، وكانت لها العديد من القصائد والموشحات الدينية والمديح في الرسول، وكانت تغني أيضاً قصائد عاطفية ومنها "سلوا الحب عني"، "ساقى المحبة قد سقى"، "إن قلبي ذو هيام". (١٦)

بداية انطلاق صوت "أم كلثوم" والتقاءها بالملمحين:-

لتقاؤها بالشيخ "أبو العلا محمد":

توقفت جولات أم كلثوم في القرى والنجوع ثم بدأت شهرتها حين التقت بالشيخ أبو العلا محمد لأول مرة في عام 1916 بالمحلة الكبرى. (١٧) حيث كان له دور كبير في حياتها الفنية، ثم انتقلت وعائلتها إلى القاهرة للإقامة فيها بناءً على طلب الشيخ أبو العلا محمد والشيخ زكريا أحمد. وكان الشيخ أبو العلا يباشر تعليمها ليساعدها على الانتقال من مرحلة غناء القصائد النبوية إلى الغناء العاطفي المليء بالمعاني والأحاسيس والألوان المتنوعة، واستمرت في تلقي العلم من الشيخ أبو العلا طوال عامها الأول، حيث تعلمت المقامات والضروب وطرق الأداء والنطق الصحيح والتحكم في طبقات الصوت، وقد ظهر هذا من خلال القصائد التي غنتها أم كلثوم من تلحين الشيخ أبو العلا محمد مثل قصيدة "الصب تفضحه عيونه" في عام 1924 كلمات الشاعر أحمد رامي، وقصيدة "وحقك أنت المنى والطلب" في عام 1926، كلمات الشيخ عبد الله الشبراوي أحد مشايخ الأزهر القدامى، وقصيدة "أفديه إن حفظ الهوى أو ضيعه" في عام 1928 كلمات الشاعر ابن نبيه المصري. ظلت أم كلثوم تغني دون فرقة موسيقية لمدة ثلاث سنوات، وفي عام 1926 قامت بتكوين تخت خاص بها مكونا من محمد العقاد "قانون" وسامي الشوا "كمان" ومحمد

(*) تعددت الآراء في تحديد تاريخ ميلاد أم كلثوم وهو ٢٠ ديسمبر ١٩٨٩م، وذلك لعدم الوثائق الرسمي، لذا اعتمد تاريخ التنين طبيا في ٤ مايو ١٩٠٤م تاريخ ميلادها .



- طقطوقة "قال حلف ميكلمنيش" في عام 1924، كلمات: أحمد صبري النجدي.
- مونولوج "إن كنت أسامح وانسى الآسية" في عام 1927، كلمات: أحمد رامي.
- طقطوقة "ليه تلاوعيني" في عام 1932، كلمات: أحمد رامي.
- مونولوج "رق الحبيب" في عام 1941، كلمات: أحمد رامي.

وغيرها من الأعمال الخالدة التي استمر صداها في المجال الفني حتى الآن، وظل محمد القصبجي يعزف على آلة العود حتى وفاته في عام 1966.

داود حسني:

وفي عام 1928، بدأ الملحن داود حسني التعامل مع أم كلثوم ولوحظ مدى التطور والنضج الفني في صوتها، واستمر التعامل لأربع سنوات حيث غنت له مجموعة منتقاه من الأدوار وهي:

- دور "قلبي عرف معنى الأشواق" في عام 1930، كلمات: كامل الخلعي.
- دور "البعد علمني السهر" في عام 1931، كلمات: أحمد رامي.
- دور "شرف حبيب القلب" في عام 1931، كلمات: أحمد رامي.

وغيرها من الأدوار الناجحة. (٢١)

زكريا أحمد:

في عام 1931، كان اللقاء الفني بين أم كلثوم والملحن زكريا أحمد الذي كان يعتبر صديقا ومستشارا فنيا لها ولأسرتها، وأول من اقترح عليها هو والشيخ أبو العلا محمد الانتقال إلى القاهرة. تميزت ألحان زكريا أحمد بالأسلوب الطربي القديم الذي كان من سمات الغناء القديم في ذلك الوقت. وكانت أول أعماله الفنية لأم كلثوم طقطوقة "اللي حبك يا هناء" في عام 1931 وكلمات أحمد رامي، ثم توالى الأعمال الناجحة بينهما، مثل مونولوج "شجاني نوحى" في عام ١٩٣٦م وكلمات أحمد رامي، ودور "آه يا سلام" في عام ١٩٣٧م وكلمات حسن صبحي، وموال "برضاك" في عام ١٩٤٥م

القصبجي "عود" ومحمود رحمي "إيقاع" وبعض المذهبية ومن ضمنهم شقيقها خالد (١٨)، وبعد وفاة الشيخ "أبو العلا محمد" قامت بتسجيل باقي القصائد ومنها قصيدة "أمانة أيها القمر المثل 1928" "قل للمليحة 1929"، "أكذب نفسي 1931". (١٩)

وبعد التعامل المثمر مع الشيخ أبو العلا محمد الذي أسس فيها قواعد الفن والطرب التقت بعد ذلك أم كلثوم بعدة ملحنين على سبيل المثال لا الحصر:

أحمد صبري النجدي:

في عام 1924 التقت أم كلثوم بالملحن أحمد صبري النجدي، وهو طبيب أسنان من مدينة طنطا، وكان متأثرا بأسلوب الشيخ أبو العلا محمد في التلحين وامتدادا له في تلحين القصائد، وقد لحن لها العديد من الأغاني والقصائد ما يقرب من 14 عملا، سجلت جميعها على اسطوانات، وقد قام أيضا بتعليمها العزف على آلة "العود". تميزت ألحان صبري النجدي بالطرب والسهولة والإيقاعات الخفيفة، وكان أغلبها في قالب "الطقطوقة"، ومنها على سبيل المثال لا الحصر:

- طقطوقة "خايف يكون حبك" في عام 1924، كلمات: أحمد رامي.
- طقطوقة "الفل والياسمين" في عام 1926، كلمات: وألحان: صبري النجدي.
- طقطوقة "شفت بعيني" في عام 1926، كلمات: أحمد رامي.
- قصيدة "كم بعثنا" في عام 1926، كلمات: إبراهيم حسني مزار.
- قصيدة "مالي فتنت" في عام 1926، كلمات: علي الجارم.

محمد القصبجي:

ثم التقت أم كلثوم بالملحن محمد القصبجي في عام 1924م ولم يفترق عنها حتى مماته. كانت ألحانه تمتاز بالتجديد والمحافظة على الشكل الطربي الكلثومي الذي تعود عليه الجمهور في قصائد الشيخ أبو العلا وألحان النجدي. (٢٠)

ارتبطت ألحان القصبجي باسم أم كلثوم لمدة 40 عاما، وكان من مؤسسي فرقته ومسؤولا عن إدارتها، ثم التعامل بينهما من خلال أعمال عديدة منها على سبيل المثال:



وكلمات محمود بيرم التونسي. (٢٢)

كما لحن لها أغاني أفلامها السينمائية، وقام أيضا بتلحين الأغاني المسرحية الطويلة منها طقطوقة "حبيبي يسعد أوقاته" في عام 1943 كلمات محمود بيرم التونسي، وطقطوقة "هو صحيح الهوى غلاب" في عام 1960 كلمات محمود بيرم التونسي، وكانت آخر ألحان زكريا أحمد لأم كلثوم مونولوج "الأولة في الغرام" و"أهل الهوى" و"الأمل"، كلمات بيرم التونسي. (٢٣)

رياض السنباطي:

ثم التقت أم كلثوم برفيق عمرها رياض السنباطي في عام 1935، وبدأت الرحلة الفنية مع صوتها (٢٤)، فغنت له في بداية لقائهما الفني مونولوج "النوم يداعب عيون حبيبي" في عام 1937 كلمات أحمد رامي، حيث قدمته أم كلثوم في حفلها الشهري على مسرح قاعة "إيوارت التذكارية"، ونجح نجاحا كبيرا. كان ذلك اللحن نقطة تحول في حياة أم كلثوم ورياض السنباطي ثم توالى النجاحات بينهما فقدم لصوتها العديد من الأعمال، ومنها على سبيل المثال مونولوج "فاكر لما كنت جنبي" في عام 1939 كلمات أحمد رامي، ومونولوج "غلبت أصالح" في عام 1946 كلمات أحمد رامي، وقصيدة "سلوا قلبي" في عام 1946 كلمات أحمد شوقي. (٢٥)

كما لحن لها أيضا العديد من الأغنيات الناجحة مثل طقطوقة "عودت عيني" و"دليلي احتار" في عام 1958 كلمات أحمد رامي، وقصيدة "عرفت الهوى" في عام 1958 كلمات طاهر أبو فاشا، وقصيدة "نورة الشك" في عام 1962 كلمات عبد الله الفيصل، واستمر العطاء بينهما لفترة تقترب من 40 عاما من النجاحات. (٢٦)

بعد ذلك التقت أم كلثوم مع بعض الملحنين الشباب في ذلك الوقت أمثال:

محمد الموجي:

قدم لها أول لحن بعنوان قصيدة "أنشودة الجلاء" في عام 1954 كلمات أحمد رامي بمناسبة جلاء قوات الاحتلال عن مصر، كما قدم لها بعض ألحان فيلم "رابعة العدوية" في عام 1955، ومنها قصيدة "الرضا والنور" و"حانت الأقدار" كلمات طاهر أبو فاشا. توالى الأعمال الناجحة بينهما فغنت له

"محلاك يا مصري" في عام 1957 كلمات صلاح جاهين، وطقطوقة "للصبر حدود" في عام 1964 كلمات عبد الوهاب محمد، وفي العام نفسه غنت طقطوقة "يا صوت بلدنا" كلمات عبد الفتاح مصطفى، وكانت تحية للإذاعة المصرية. في عام 1965، غنت طقطوقة "يا سلام عالامة" كلمات عبد الفتاح مصطفى. وكان آخر ما غنته أم كلثوم له طقطوقة "أسأل روحك" في عام 1970 كلمات عبد الوهاب محمد. (٢٧)

كمال الطويل:

التقت أم كلثوم بثاني الملحنين الشباب كمال الطويل، والذي لحن لها نشيد "والله زمان يا سلاحي" في عام 1956 كلمات صلاح جاهين والذي اعتمد نشيدا وطنيا (سلام جمهوري)، وقصيدة "لغيرك ما مددت يدا" في فيلم "رابعة العدوية". وكان آخر ألحان كمال الطويل لأم كلثوم قصيدة "غريب على باب الرجاء" في عام 1958 كلمات طاهر أبو فاشا. (٢٨)

بليغ حمدي:

وفي عام 1960، التقت بالملحن الشاب الثالث بليغ حمدي فقدم لها طقطوقة "حب إيه" في عام 1961 كلمات عبد الوهاب محمد، ثم توالى الأعمال بينهما فلحن لها العديد من الأغاني الطويلة منها على سبيل المثال لا الحصر مونولوج "أنا وانت ظللنا الحب" في عام 1961 كلمات عبد الوهاب محمد، ومونولوج "قات المعاد" في عام 1967 كلمات مرسى جميل عزيز، وطقطوقة "سيرة الحب" في عام 1964 كلمات مرسى جميل عزيز. وكان آخر لحن تغنت به أم كلثوم من ألحان بليغ حمدي مونولوج "حكم علينا الهوى" في عام 1973 كلمات عبد الوهاب محمد. (٢٩)

محمد عبد الوهاب:

وفي عام 1964، التقت أم كلثوم بالملحن والمطرب محمد عبد الوهاب وكان لقاء القمتين فقدم لها مونولوج "أنت عمري" في عام 1964 كلمات أحمد شفيق كامل حيث نجحت نجاحا كبيرا وأذيعت عبر موجات الإذاعات العربية. توالى النجاحات فغنت له عشر أغنيات في فترة زمنية لم تتجاوز التسع سنوات، ومنها على سبيل المثال لا الحصر مونولوج "أمل حياتي" في عام 1956 كلمات أحمد شفيق كامل، وقصيدة "هذه ليلتي" في عام 1968 كلمات جورج جرداق، وقصيدة

بكرم التونسي وأرادت أن تصنع لكلمات أغانيها بعض اللمسات والروح الشعبية لترضي جمهورها أثناء فترة الحرب العالمية، فقدم لها العديد من الأعمال الوطنية والدينية والعاطفية، منها على سبيل المثال:

- قصيدة "سلوا كؤوس الطلا" في عام 1946 لحن رياض السبباني.
- مونولوج "شمس الأصيل" في عام 1955 لحن رياض السبباني.
- طقطوقة "هو صحيح" في عام 1960 لحن زكريا أحمد.
- طقطوقة "القلب يعشق" في عام 1971 لحن رياض السبباني. وغيرها من الأعمال الناجحة.

أحمد شوقي:

التقت أم كلثوم بأمرير الشعراء أحمد شوقي في آخر أيامه، فغنت له عدة قصائد بعد رحيله ومنها على سبيل المثال:

- قصيدة "سلوا قلبي" في عام 1946 لحن رياض السبباني.
- قصيدة "النيل" في عام 1948 لحن رياض السبباني.
- قصيدة "إلى عرفات" في عام 1951 لحن رياض السبباني.

كما تعاملت أيضا مع بعض الشعراء في بلاد عربية مثل:

نزار قباني (سوريا):

- قصيدة "البندقية" في عام 1970 لحن رياض السبباني.

الهادي آدم (السودان):

- قصيدة "أغدا ألقاك" في عام 1971 لحن محمد عبد الوهاب.

محمد إقبال (باكستان):

- قصيدة "حديث الروح" في عام 1967 لحن رياض السبباني.

جورج جرداق (لبنان):

- قصيدة "هذه ليلتي" في عام 1968 لحن محمد عبد الوهاب. (٣٢)

كما تعاملت أيضا مع بعض الشعراء الآخرين مثل:

"طريق واحد" في عام 1969 كلمات مرسى جميل عزيز، وقصيدة "أغدا ألقاك" في عام 1971 كلمات الهادي آدم، وغيرها من الأعمال الناجحة. (٣٠)

سيد مكاي:

وفي عام 1971، التقت أم كلثوم بالممثل سيد مكاي وهو آخر من لحن لها، فكانت ترى أنه امتداد لأسلوب سيد درويش في التلحين حيث قدم لها طقطوقة "يا مسهرني" في عام 1972 كلمات أحمد رامي والتي استغرقت تلحينها عاما كاملا، وقد لاقى ذلك اللحن نجاحا كبيرا متميزا.

أم كلثوم مع الشعراء:

تعلمت أم كلثوم أصول اللغة العربية ومخارج الحروف من حفظ وتجويد القرآن الكريم قبل أن تبلغ سن العاشرة من عمرها، كما بدأت رحلتها مع الشعر والأدب وهي في قريتها "طماي الزهابة" عندما قرأت كتاب "النظرات والعبرات" لمصطفى لطفي المنفلوطي، حيث جعلها هذا الكتاب تتعلق بالأدب والشعر ما أضاف لها حسا فنيا استطاعت من خلاله أن تعمق معاني الكلمات لتوصلها للمستمع بالشكل الأمثل. (٣١)

أحمد رامي:

التقت أم كلثوم بالشاعر أحمد رامي في عام 1922 ما جعلها تتعلق بالشعر وتذوقه، وقدم لها العديد من الأعمال ومنها على سبيل المثال:

- طقطوقة "ما دام تحب بتنكر لي" في عام 1940 لحن محمد القصبجي.
- طقطوقة "حيرت قلبي معاك" في عام 1961 لحن رياض السبباني.
- طقطوقة "أنت الحب" في عام 1965 لحن محمد عبد الوهاب.
- قصيدة "أقبل الليل" في عام 1969 لحن رياض السبباني.

وغیرها من الأعمال الناجحة التي استطاعت أن تأخذ الجمهور بعيدا عن الإسفاف.

محمود بيرم التونسي:

في عام 1932 التقت أم كلثوم بالشاعر الغنائي محمود

- عبد الفتاح مصطفى.

- صلاح جاهين.

- طاهر أبو فاشا.

- إبراهيم ناجي. (٣٣)

أم كلثوم والسينما:

قدمت أم كلثوم للسينما المصرية ستة أفلام غنائية فقط، وتعاملت من خلالها مع بعض الملحنين والشعراء الكبار. وكان أول أعمالها السينمائية فيلم "وداد" في عام 1935 والذي غنت من خلاله طقطوقة "على بلد المحبوب" لحن رياض السنباطي. وفي عام 1936، قدمت فيلم "نشيد الأمل" وكانت ألحان الفيلم بين رياض السنباطي ومحمد القصبجي، ومنها:

- طقطوقة "افرح يا قلبي" لحن: رياض السنباطي.
- مونولوج "يا مجد ياما اشتييتك" لحن: محمد القصبجي.
- نشيد "الجامعة" لحن: رياض السنباطي.

وغيرها من الألقان. (٣٤)

ثم توالى الأعمال السينمائية وقامت بتمثيل فيلمها

الثالث "دنابير" في عام 1939، والذي تغنت فيه بقصيدة "رحلت ساجعات الطيور" لحن زكريا أحمد وكلمات أحمد رامي.

وفي عام 1940، عرض فيلمها الرابع "عايدة" وقدمت فيه أم كلثوم فاصلين من أوبرا عايدة، وقام بالتلحين رياض السنباطي ومحمد القصبجي. وفي عام 1954، عرض فيلمها الخامس "سلامة" وفيه تغنت أم كلثوم بقصيدة "قالوا أحب القس سلامة" لحن رياض السنباطي. وبعد ذلك عرض فيلمها السادس والأخير "فاطمة" في عام 1946 حيث غنت فيه ثلاثة من أجمل الألحان وهي:

- طقطوقة "هقابله بكرة" لحن: رياض السنباطي.
- طقطوقة "ظلموني الناس" لحن: رياض السنباطي.
- قصيدة "أصون كرامتي" لحن: رياض السنباطي. (٣٥)

حصلت أم كلثوم على العديد من النياشين والأوسمة، وقامت معظم الدول العربية بتكريمها كما حصلت على العديد من الجوائز.

وفاتها:

رحلت أم كلثوم في يوم 3 فبراير ١٩٧٥م بعد أن قدمت العديد من الأعمال الخالدة إلى الآن، وكان يوم وفاتها يوما حزينا ساد جميع البلاد. (٣٦)

النص الشعري لقصيدة "وَحَقَّكَ أَنْتَ الْمَنَى وَالطَّلَب"

ألحان / أبو العلا محب

كلمات / الشيخ عبد الله الشبراوي

وَأَنْتَ الْمُمْرَادُ وَأَنْتَ الْأَرْبُ
تَحِيرُ فِي وَصْفِهَا كُلَّ صَبٍّ
إِذَا لَاحَ لِي فِي الدُّجَى أَوْ غَرَبَ
إِذَا نَمَّ يَا مُنِيَّتِي أَوْ عَتَبَ
إِلَيْكَ بِذَلِكَ الْغَرَامِ انْتَسَبَ
بِحَقِّكَ قَلَّ لِي لِهَذَا سَبَبُ
وَيَا سَيِّدِي أَنْتَ أَهْلُ الْحَسَبِ
رِضَاكَ وَيَذْهَبُ هَذَا الْغَضَبُ
وَلَكِنْ حَبَّكَ شَيْءٌ عَجَبُ
وَيَهْجُرُ صَبَالَهُ قَدْ أَحَبُ
فَيَأْخُذْنِي عِنْدَ ذَلِكَ الطَّرَبُ
وَلَكِنْ الْكَلَامُ وَقَطْرُ الْأَدَبِ
الْكَرِيمُ الْجَدُّودُ الْعَرِيقُ النَّسَبِ
وَأُودِعَ فِي اللَّحْظِ بِنْتَ الْعَنْبِ
وَلَكِنْ سَقَاهُ بِمَاءِ اللَّهَبِ
وَمَالِي سَوَاكَ مَلِيحُ يَحِبُّ

وَحَقَّكَ أَنْتَ الْمَنَى وَالطَّلَبُ
وَلِي فِيكَ يَا هَاجِرِي صَبُوءَةٌ
أَبَيْتَ أَسَامِيرَ نَجْمِ السَّمَاءِ
وَأَعْرِضْ عَنِّي عَادِلِي فِي هَوَاكَ
أَمَوَلَايَ بِاللَّهِ رَفَقَا بِمَنْ
وَيَا هَاجِرِي بَعْدَ ذَلِكَ الرِّضَا
فَإِنِّي حَسْبُكَ مِنْ ذَا الْجَفَا
مَتَى يَا جَمِيلَ الْمَحْيَا أَرَى
فَإِنِّي مُحِبٌّ كَمَا قَدْ عَهَدْتُ
وَمِثْلُكَ مَا يَنْبَغِي أَنْ يَصْدُ
أَشْأَهُدُ فِيكَ الْجَمَالَ الْبَدِيعَ
وَيَعْجِبُنِي مِنْكَ حُسْنَ الْقَرَامِ
وَحَسْبُكَ أَتُكُّ أَنْتَ الْمَلِيحُ
أَمَّا وَالَّذِي زَانَ مِنْكَ الْجَبِينُ
وَأُنَبِّتُ فِي الْخُدِّ رَوْضَ الْجَمَالِ
لئن جَدْتُ أَوْ جَرْتُ أَنْتَ الْمَرَا



وَحَقِّكَ أَنْتَ الْمَنَى وَالطَّلَبُ 1

الحنان: الشيخ أبو العلا محمد

كلمات: الشيخ عبدالله الشعروي

موسيقى

5

11

17

25

32

40

48

55

63

70

لب طوط ني م تل أن ك ق حق و

و رب ا تل أن ود را م تل أن و

ص ب ل كل هافوص في ري ح ت تن و صب ري ج ها يا ك في لي

د في لي ح لا ذا إ ما سمس نج ر م سا ت بي ا

ه في لي ز عا عن رض أع و رب ع أو جي

أ تب ع أو تي من يا نم ذا إ واك

ت من را ع ل ذل ب ك لي إ من ب ق ن رف ه لا ب لي لا مو

ك ق حق ب صا ر كر ذا د بع ري ج ها يا و سب

f *rall.*

وحقك أنت المني والطلب 2

2

78 ك ب سي ح ني إن ف | يب س ذاها ل لي قل

85 ج يا تي م سب ح لل اهدت ان دي يسي يا و | فا ج دل من

92 م لل مي ج يا تي م | ك صا ر ري أ يا حي م لل مي

99 صب ع دل ها // هب يذ وك صا ر أري يا حي

106 ع ان شي بك حب كن لا و هت ع قد ما ك بن حب م ني إن ف |

114 و هت 2 اف | هت ع قد ما ك بن حب م ني إن ف جب

121 ب يم ما ك ل مت و جب ع ان شي بك حب كن لا

128 حب ا قد هول بن صب رج يه و د صدي ان عي

135 د عن ني خذ يا ف ع دي بلل ما ج كل في ده شا أ |

142 ني ب ج بع و رب ط كط ذا

148 دل لي و مي وا ق دل حرك من ني ب ج بع و

وحقك أنت المني والطلب 3

155 نك أن بك حس و دب ا ظل فر وم لا ك

162 سب ن فن ري ع دل دوج مل ري ك حل لي م تل ان

169 تل بن طلع فل دع او و ن بي جا كل من ن زا ذي ل ول ما ا

177 من كن لا و ل ما ج ضل رو د خد فل بت امب و فب ع

184 او ت ج د ان ل هب ل ال ما ب و هو فا

191 س لي ما و د را م تل ان ت جر

195 حب ي حن لي ما ك وا

أحمد الطويل



الأشكال الإيقاعية التي يشتغل عليها اللحن :



المساحة الصوتية : من درجة اليكاه (صول قرار).
إلى درجة الماهوران (جواب الجهاركاه).



البحر الشعري المستخدم : بحر المتقارب.

فعولن فعولن فعولن فعول
فعولن فعولن فعولن فعول

التحليل العام للقصيد :

تتكون القصيدة من ستة عشر بيتا من الشعر، ثم مقدمة موسيقية في المقام الأساسي "هزام مصور على درجة العراق" (سي b) راحة أرواح"، وهي من (م 1 : م 19)، وجاءت المقدمة معبرة تماما عن جو الغزل الذي تدور حوله فكرة اللحن.

ثانيا: الإطار التحليلي

شرح وتحليل أسلوب الأداء الغنائي لأم كلثوم من خلال قصيدة "وحتك أنت المنى والطلب" نبوذا

القالب : قصيدة

تأليف : الشيخ عبد الله الشبراوي.

الحنان : الشيخ أبو العلا محمد.

غناء : أم كلثوم.

المقام الأساسي : راحة أرواح.



2
الجزان :
4

عدد الموازير : 198 مازورة.

الضرب المستخدم : الواحدة الكبيرة.



تحليل المسار اللحني للفناني للأبيات من (5:1):

وَأَنْتَ الْمُرَادُ وَأَنْتَ الْأَرْبُ
تَحِيرُ فِي وَصْفِهَا كُلَّ صَبٍّ
إِذَا لَاحَ لِي فِي الدُّجَى أَوْ غَرَبَ
إِذَا نَمَّ يَا مُنَيَّتِي أَوْ عَتَبَ
إِلَيْكَ بِذَلِكَ الْغَرَامِ انْتَسَبَ

وَحَقِّكَ أَنْتَ الْمُنَى وَالطَّلَبُ
وَلِي فِيكَ يَا هَاجِرِي صَبْوَةٌ
أُبَيْتَ أَسَامِيرَ نَجْمِ السَّمَاءِ
وَأَعْرِضْ عَنِّي عَاذِلِي فِي هَوَاكَ
أُمُولا يَ بِاللَّهِ رَفَقَا بِمَنْ

لب ط و ط نى م تل أن ك ق حق و

و رب أ تل أن ود را م تل أن و

32 صب ل كل هاف و ص فى رى ح ت تن و صب رى ج ها يا ك فى لى

40 د فى لى ح لا ذا إ ما س من ج ر م س ا ت بى ا

48 ه فى لى ز عا عن رضى ا ع و رب ع او جى

55 ا تب ع او تى ي من يا نم ذا إ واك

63 ت من را ع ل ذل ب ك لى ا من ب ق ن ر ف ه لا ب لى لا مو

70 سب

البيت الأول:

يبدأ من لا فا ري (م 20) وينتهي عند (م 30) في الكروش الثاني من النوار الأول على درجة العراق (سي ٦) مستعرضا لمقام راحة الأرواح على درجة العراق.

البيت الثاني:

ويبدأ من (م 32) من على درجة اليكاه وينتهي عند (م 40) في الكروش الأول للنوار الأول مستعرضا لمقام السيكااه مصورا على درجة العراق، ويسمى "فرحناك".

البيت الثالث:

يبدأ من لا فا ري (م 41) من درجة النوى وينتهي في (م 49) وذلك في استعراض لجنس الراسات على درجة النوى.

البيت الرابع:

يبدأ من لا فا ري (م 52) وينتهي عند (م 62)، وذلك في استعراض لمقام الراسات على درجة النوى، ثم جنس راسات على درجة الدوكاه.

البيت الخامس:

ويبدأ من لا فا ري (م 63) وينتهي عند (م 70) في استعراض لجنس الراسات على درجة النوى.

تحليل أسلوب الأداء الغنائي للآيات من (5:1):

بدأ الغناء من الدويل كروش الأخير من (م 20) من درجة العراق في الشطرة الأولى، أما الدرجة الثانية فيبدأ من درجة اليكاه، وعلى الرغم من غلظة تلك النغمات فقد استطاعت "أم كلثوم" أن تبرزها ببراعة وذلك لاتساع مساحتها الصوتية القادرة على أداء تلك النغمات حيث تجلت استطاعت بأدائها المتمكن ونطقها الواضح السليم وإلقائها المعبر أن تسيطر على مخارج الحروف وتجسد المعنى الدرامي بتمكن غير عادي.

كما نجد أيضا أنها قد راعت أماكن التنفس الصحيح وإجادة أحكام التجويد، وذلك نظرا لنشأتها الدينية منذ الصغر.

- تدفقت المؤدية بعذوبة ومرونة في الأداء مستخدمة رنين المنطقة الغليظة، ثم بالخلط لمنطقة الرنين الوسطى إلى

رنين المنطقة الحادة لرنين الرأس، ثم إلى المنطقة الوسطى لرنين الفم في نهاية البيت الخامس.

- جاء الغناء من الضلع الأخير في (م 19) بشكل انسيابي بقفزة لحنية لمسافة الثالثة الصاعدة من درجة العراق إلى درجة الدوكاه، ثم بتكرار درجة الدوكاه والرجوع إلى درجة العراق.

- أجادت المؤدية استخدام أسلوب العفق الصوتي باقتدار، وذلك من خلال أدائها للكلمات "المрад" و"أنت الأرب"، مع استخدام أسلوب التزحلق الخفيف السريع بمرونة صوتية في الأداء في كلمة "أنت" في (م 26) : (م 29) متغلبة أيضا على نطق حرفي القاف والكاف في (م 20) في كلمة "وحقك"، ومن الملاحظ أن مخرج القاف والكاف متقاربين جدا ويصعب في الغالب نطقهما، إلا أن أم كلثوم برعت في نطقهما بسهولة، وذلك لدارستها لأصول التجويد فجاء الأداء باستخدام القوة المتوسطة (M.F) في البيت الأول والثاني.

- أجادت المؤدية في أداء القفزات اللحنية المختلفة المسافات، مثل مسافة "الثالثة الصاعدة" من درجة النوى إلى درجة الأوج في (م 44 إلى م 47) باقتدار وقوة في الأداء (F) مع استخدام المرونة الصوتية في أداء كلمة "لاح" في (م 46) باستخدام العفق الصوتي والقفزات اللحنية الهابطة لمسافة الثالثة، وإجادة أداء التابع السلمي الهابط في (م 46 ، م 47).

- استخدمت المؤدية المرونة الصوتية بحرفية وشجن في الأداء على الرغم من وجودها في المنطقة الحادة فقد أدتها ببراعة فائقة مع استخدام أسلوب العفق الصوتي على حرف العين في كلمة "وأعرض" في (م 51 ، م 52)، وقامت المؤدية بتعليق حرف الواو بشكل جمالي في الأداء مع إجادة التتابعات السلمية الهابطة في (م 52 ، م 53) فجاء الأداء بشكل مترابط (Legato).

- استطاعت المؤدية التغلب على أداء القفزات اللحنية لمسافة الثالثة والرابعة الصاعدة في (م 61 ، م 62) مع إجادة التسلسل السلمي الهابط من درجة المحير إلى درجة النوى في (م 62).



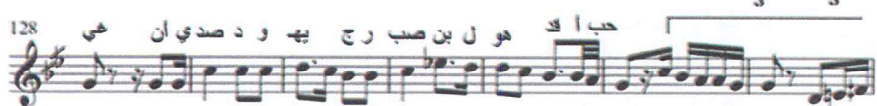
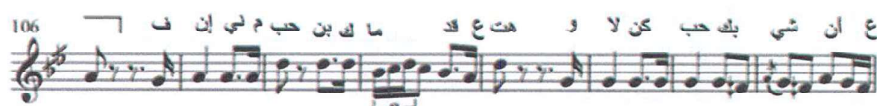
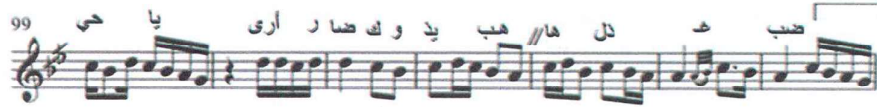
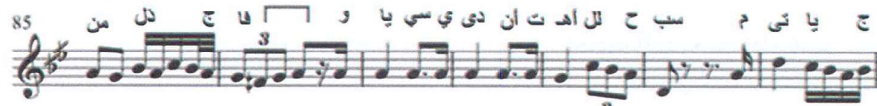
"الغرام" مع استخدام العفق الصوتي بمهارة وتحكم تام، على الرغم من وجودها في المنطقة الحادة، وذلك مع الحفاظ على الخط اللحني دون أن تضعف نبزات صوتها.

- قامت المؤدية بتعليق حرف اللام في كلمة "بذل" بشكل جمالي في الأداء مع عمل ضغط قوي (Accent) تعبيراً عن التوسل، ثم قامت بأداء مرونة صوتية فائقة في كلمة

تحليل المسار اللحني للفناني للأبيات من (10:6):

وَيَا هَاجِرِي بَعْدَ ذَاكَ الرِّضَا
فَإِنِّي حَسِيبُكَ مِنْ ذَا الْجَفَا
مَتَى يَا جَمِيلَ الْمَحِيَا أُرَى
فَإِنِّي مُحِبٌّ كَمَا قَدْ عَهِدْتُ
وَمِثْلُكَ مَا يَنْبَغِي أَنْ يَصْدُ
بِحَقِّكَ قُلْ لِي لِهَذَا سَبَبٌ
وَيَا سَيِّدِي أَنْتَ أَهْلُ الْحَسَبِ
رِضَاكَ وَيَذْهَبُ هَذَا الْغَضَبُ
وَلَكِنْ حَبِيبُكَ شَيْءٌ عَجَبٌ
وَيَهْجُرُ صَبَالَهُ قَدْ أَحَبُّ

ك ق ح ق ب ص ر ك ر د ا د ب ع ر ي ج ه ا ي ا و



البيت السادس:

يبدأ من لا فاري (م 73) وينتهي عند (م 80) مستعرضاً لجنس الراس على درجة الدوكاه و جنس الراس على درجة النوى.

البيت السابع:

يبدأ من لا فاري (م 83) من درجة الكردان وينتهي عند (م 90) مستعرضاً لجنس الراس على درجة النوى و جنس راس على درجة الدوكاه.

البيت الثامن والتاسع والعاشر:

تدور فكرة اللحن حول جنس راس الدوكاه، و جنس راس النوى.

تحليل أسلوب الأداء الغنائي للأبيات من (6:10):

- استمرت المؤدية في الأداء باستخدام القوة المتوسطة (M.F) والتدرج إلى القوة (F) في هذه الأبيات، وذلك باستخدام رنين المنطقة المتوسطة للغم، ثم بالخلط بين مناطق رنين الخيشوم والمنطقة الحادة للرأس، ثم بالرجوع إلى المنطقة المتوسطة في نهاية الأبيات حيث جاء الأداء بانسيابية وبشكل تطريبي مع الحفاظ على الربط الشديد بين الدرجات الصوتية (Pitch) والحفاظ على الخط اللحن.

- بدأت المؤدية غناء البيت السادس من لا فاري (م 73) من درجة الدوكاه الدويل كروش الأخير ل (م 72)، بإجادة في أداء القفزة اللحنية لمسافة الرابعة الصاعدة.

- أجادت المؤدية في أداء التسلسل السلم الهابط من درجة الأوج إلى درجة البوساليك في (م 75، 76) حيث أدت كلمة "الرضا" بحرقة وإحساس عال في الأداء، مما أضفى جمالا في المازورة السابقة نفسها، وأيضاً استخدمت أسلوب التموج الصوتي على حرفي الكاف والراء.

- استخدمت المؤدية أسلوب العقق الصوتي يتمكن في الأداء في كلمة "قل لي" في (م 78) مع إجادة أداء القفزة اللحنية لمسافة السادسة الصاعدة من درجة البوساليك إلى درجة الكردان حيث تحتاج مثل هذه القفزات إلى إدراك حسي و ذهني قبل أدائها.

- أجادت المؤدية استخدام أسلوب التزحلق

(Portamento) في (م 89، م 90) مع إجادة القفزات اللحنية لمسافة الرابعة الصاعدة من درجة النوى إلى الكردان، ومن درجة الحسيني إلى الدوكاه بإجادة تامة.

- استطاعت المؤدية أن تؤدي المقطع الطويل بالاحتفاظ بالنفس والتحكم في دفعه بنسب متساوية حتى تحافظ على ترابط المعنى الدرامي على الرغم من وجودها في المنطقة الحادة من (م 90 : 92).

- تغلبت المؤدية على صعوبة الشكل الإيقاعي المركب (م 93) بمرونة صوتية في الأداء مع الحفاظ على الخط اللحني، وذلك في (م 94)، مع إجادة أداء حلية (الأتشيكاتورا) في المازورة نفسها في كلمتي "أرى رضا".

- قامت المؤدية بإعادة غناء هذا البيت مرة أخرى مع إضافة بعض التلوين في الأداء مما أضفى على اللحن جمالا، وذلك لتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري وإضافة بعض المرونات الصوتية في شكل زغردة لحنية (Trill) بشكل جمالي فعال خاصة في (م 103، م 104) في كلمتي "هذا الغضب" وأيضاً إجادة أداء حلية (الأتشيكاتورا) في كلمة "الغضب" بتمكن تام.

- أجادت المؤدية استخدام حلية "الجروبيتو" الثلاثية في (م 109) مع إجادة القفزات اللحنية لمسافة الرابعة الصاعدة من درجة الحسيني إلى درجة المحير في (م 107 : م 110) مع عمل ضغط قوي (Accent) على كلمة "عهدي" بقوة في الأداء (F).

- جاء الأداء في جملة "ولكن حيك شيء عجب" باستخدام القوة المتوسطة (M.F) بتمكن تام في الأداء باستخدام أسلوب التموج الصوتي في الأداء في كلمة "عجب".

- قامت المؤدية بإعادة غناء البيت أكثر من مرة مع إضافة بعض التلوين في الأداء، وذلك بالتدرج في استخدام القوة المتوسطة (M.F) إلى القوة (F) وذلك لتأكيد المعنى الدرامي، مع إجادة أداء حلية (الأتشيكاتورا) في (م 123) في كلمة "شيء".

- لو نظرنا إلى أداء أم كلثوم في البيت التاسع والعاشر نجد أنه قد اختلف كثيراً عن الأبيات السابقة، فقد بلغت الذروة في الأداء واستطاعت أن تطوع صوتها بمرونة فائقة وتحكم تام في عملية التنفس حيث استطاعت أن توصل النفس من (م 128 إلى م 133) بقدرة عالية دون أي إخلال بالخط اللحني، وبمحافظة

فقد راعت حكم الإقلاب وهو الإخفاء بغنة حيث تقلب النون ميمًا ساكنة إذا جاء بعدها حرف الباء.

على القفلة يتمكن شديد مراعية في ذلك أحكام التجويد، خاصة في كلمة "ينبغي" في (م127، م128)

تحليل المسار اللحني للفناني للأبيات من (16:١١):

فَيَأْخُذْنِي عِنْدَ ذَاكَ الطَّرَبُ
وَلَكِنَّ الْكَلَامَ وَقَطْرُ الْأَدَبِ
الْكَرِيمُ الْجَدُّودِ الْعَرِيقِ النَّسَبِ
وَأَوْدَعَ فِي اللَّحْظِ بِنْتَ الْعَنْبِ
وَلَكِنَّ سَقَاهُ بِمَاءِ اللَّهَبِ
وَمَالِي سِوَاكَ مَلِيحٍ يَحِبُّ

أشاهد فيكَ الجمال البديع
ويعجبني منك حسن القوام
وحسبك إنك أنت المليح
أما والذي زان منك الجبين
وأنبت في الخد روض الجمال
لئن جدت أو جرت أنت المراد

135 د ع ن ن ي ح د ي ا ف ع د ي ب ا ل م ا ج ح ل ف ي د ه ش ا

142 ن ي ب ج ي ع و ر ب ط ك ط ذ ا

148 ن ل ي و م ي و ا ق ن ل ح ن م ن ن ي ب ج ي ع و

155 ن ك ا ن ب ك ح و ن ب ا ط ل ف ر و م ل ا ك

162 س ب ن ق ن ر ي ع د ل د و ج م ل ر ي ك ح ل ي م ن ل ا ن

169 ن ل ب ن ط ل ح ق ل د ع ا و و ن ب ي ج ا م ن ن ز ا ذ ي ل و ل م ا ا

177 م ن ك ن ل ا و ل م ا ج ح ل ر و د ح د ل ب ت ا م ب و ت ب ع

184 ا و ت ج د ا ن ل ه ب ل ا م ا ب و ه و

191 س ن ي م ا و د ر ا م ن ل ا ن ت ج ر

195 ح ب ي ح ن ل ي م ا ك و ا

البيت الحادي عشر:

- يبدأ من الدوبل كروش الأخير في (م135) وينتهي عند (م 139) الشطرة الأولى مستعرضا جنس الراس على درجة النوى، وتبدأ الشطرة الثانية من الدوبل كروش الأخير في (م 139) من درجة الأوج وتنتهي عند (م 143) مستعرضا لجنس البياتي على درجة الحسيني.

البيت الثاني عشر:

- يبدأ من الدوبل كروش الأخير في (م145) وينتهي عند (م 153) الشطرة الأولى مستعرضا جنس الراس على درجة النوى، وتبدأ الشطرة الثانية من الدوبل كروش الأخير في (م 153) وتنتهي عند (م 157) مستعرضا نسبة سيكا على درجة الأوج.

البيت الثالث عشر:

- يبدأ من الدوبل كروش الأخير في (م 159) وينتهي عند (م 167) مستعرضا جنس البياتي على درجة الحسيني.

البيت الرابع عشر:

- يبدأ من الدوبل كروش الأخير في (م 169) من درجة النوى، وينتهي عند (م 177) مستعرضا نسبة سيكا على درجة الأوج.

البيت الخامس عشر:

- يبدأ من الدوبل كروش الأخير في (م 178) من درجة النوى، وينتهي عند (م 182) الشطرة الأولى مستعرضا جنس النهاوند على درجة النوى، وفي الشطرة الثانية من الدوبل كروش الأخير في (م 182) وتنتهي عند (م 186) مستعرضا لمقام النهاوند على درجة النوى "فرحفا"، ومن (م 186 إلى م 188) استعراض لطابع مقام البياتي على درجة الدوكاه.

البيت السادس عشر:

- يبدأ من الدوبل كروش الأخير في (م 188) من درجة النوى وينتهي عند (م 198) وذلك بالرجوع للمقام الأساسي "راحة الأرواح" على درجة العراق.

تحليل أسلوب الأداء الفني للأبيات من (11: 16):

- جاء الأداء في هذه الأبيات من الدوبل كروش الأخير ف (م 135) من درجة النوى، ونرى هنا أم كلثوم وقد أضفت بغنائها لهذه الأبيات جمالا في الأداء ليس له مثيل، سواء كان في مدى تحكمها في عملية التنفس السليم دون أن تضعف نبرات صوتها أو ينطفئ بريقه أو لمعانه، حيث وصلت لذروة الأداء بشكل تطريبي مع استخدام مناطق الرنين المختلفة حيث جاء الأداء بالخلط بين المنطقة المتوسطة لرنين الفم مع لمس رنين الجبهة والوصول إلى منطقة الرنين الحادة للرأس، ثم بالرجوع إلى منطقة الرنين الوسطى، ثم إلى منطقة رنين الصدر في نهاية القصيدة.

- جاء الأداء في (م 135) بقفزة لحنية لمسافة الرابعة الصاعدة من درجة النوى إلى درجة الكردان بقوة في الأداء وبشكل مترابط لأداء الشطرة الأولى في البيت الحادي عشر، حيث أجادت في أداء حرف المد الطبيعي في كلمات "فيك" و"الجمال" و"البديع" بتمكن غير عادي وبمرونة صوتية باستخدام أسلوب الزغردة اللحنية (Trill) وأسلوب العفق الصوتي بشجن في الأداء بتكرار الشكل الإيقاعي () مع إجادة أداء القفزات اللحنية المختلفة المسافات.

- أجادت المؤدية استخدام ظلال التعبير من القوة المتوسطة (M.F) إلى النعومة في الأداء (P) ثم إلى القوة (F) في البيت الثاني عشر، حيث قامت بإعادة كلمة "ويعجبني" في (م 145 ، م 146 ، م 149 ، م 150) لتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري مع إجادة أداء القفزات اللحنية المختلفة.

- جاء الأداء في البيت السادس عشر بقوة في الأداء (F) من درجة المحير بإجادة تامة باستخدام المرونة الصوتية في شكل زغردة لحنية وإجادة أداء حلية (الأتشيكاتورا) بسرعة فائقة في الأداء خاصة في (م 163 ، م 166)، كما تغلبت على صعوبة أداء الشكل الإيقاعي المركب () في (م 167) والتي تحتاج لسرعة في الأداء وتحكم في عفق الدرجات السلمية باقتدار.

- جاء الأداء في البيت الرابع عشر من درجة النوى في (م 169) الدوبل كروش الأخير، بقفزة لحنية لمسافة

- ترى الباحثة الإبداع من خلال التسلسل اللحني للشبح أبو العلا محمد وجمال التوضيح من خلال أداء أم كلثوم، ومدى ارتباطه بالمعنى اللفظي بشحن في الأداء، والذي يشبه إلى حد كبير أداء المشايخ، مع مراعاة أماكن النبر القوي والضعيف في تلك القصيدة وتوضيحها التام لمخارج الحروف مع إعطاء كل حرف حقه وصفته في الأداء بتمكن تام.

- امتازت أم كلثوم عن أقرانها الذين تغنوا بالقصيدة من حيث اهتمامها برعاتها للمد الطبيعي دون مبالغة فوق ما تقتضيه قواعد المد، ولم يستهرها النغم و يخرج بها إلى حيث المبالغة.

- امتازت أم كلثوم في الأداء بأن راعت حسن تقسيم المعاني عند الوقف، فتظهر المعنى أحيانا وتخلق نوعا من التشويق أحيانا أخرى أثناء الأداء.

- امتاز صوت أم كلثوم بالوعي التام في الأداء، حيث جاء صوتها طيعا بين يديها تجرب به وتشكله كيفما شاءت، وذلك لتمتعها بمساحة صوتية فائقة وإجادة القفزات اللحنية المختلفة المسافات مع استخدام تقنيات الأداء المختلفة مثل أسلوب العفق الصوتي وأسلوب التزحلق Portamento، والتموج الصوتي والزغردة اللحنية Trill بتمكن لخدمة المعنى الدرامي.

- ينتمي صوت أم كلثوم من الناحية التصنيفية إلى "السوبرانو" في بداية حياتها الفنية، وهو ألمع وأحد الأصوات النسائية.

قائمة المراجع:

الكتب:

- ١- حنفي المحلاوي: شعراء أم كلثوم - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 2001 .
- ٢- خيرى إبراهيم الملط: تاريخ وتذوق الموسيقى العربية والعالمية - القاهرة - 1994 .
- ٣- رتيبة الحفني: أم كلثوم - معجزة الغناء العربي - دار الشروق - القاهرة - 1994 .
- ٤- عادل حسنين: سيرة الحب - أم كلثوم - الطبعة الثانية - القاهرة - 1999 .
- ٥- عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى المصرية - عمر 150 عاما - الهيئة المصرية العامة للكتاب - القاهرة - 1990 .

الثالثة الصاعدة بقوة في الأداء (F) للتعبير عن المعنى مع إجادة أداء الشكل الإيقاعي المركب () والذي يتطلب سرعة في الأداء مع استخدام المرونة الصوتية في كلمات "منك الجبين" في (م 172 ، م 173) وذلك باستخدام النوتة التبادلية في (م 172) ، ثم تقوم المؤدية بعمل قفلة تطريبية في نهاية البيت باستخدام أسلوب العفق الصوتي في كلمتي "بنت العنب" في (م 177).

- جاء الأداء في البيت الخامس عشر من الدوبل كروش الأخير في (م 178) من درجة النوى بقفزة لحنية لمسافة الخامسة الصاعدة بإجادة تامة في الأداء، حيث وصلت إلى ذروة الأداء بغنائها في هذا البيت بوصول صوتها إلى درجة الماهوران "جواب الجهاركاه"، وتلك النغمة بالنسبة إلى صوت النساء الطبيعي في غاية الصعوبة، ولكنها وصلت إليها بسهولة ويسر، وذلك نظرا لمساحة صوتها الكبير مع الوضوح التام للحروف، حيث إنها راعت حكم النون الساكنة وهو "الإقلاب" لوقوع حرف الباء وراءها فتقلب النون إلى ميم؛ والإقلاب هذا إخفاء بغنة، كما راعت أيضا إظهار صفات الحروف بتمكن شديد.

- أجادت المؤدية في أداء التسلسل السلمى الهابط من درجة جواب الجهاركاه في (م 184) بتحكم تام في الأداء مع عمل ضغط قوي (Accent) في المازورة نفسها، ثم جاءت القفلة بشكل تطريبي يشبه إلى حد كبير أسلوب المشايخ في الأداء في البيت السادس عشر والرجوع إلى منطقة رنين الصدر بمرونة صوتية في الأداء.

نتائج البحث:

- إجادة أم كلثوم التعامل مع مناطق الرنين المختلفة خاصة في أداء المنطقة الحادة لرنين الرأس.
- امتازت أم كلثوم بـ "عفق" الدرجات السلمية باقتدار، وأيضا كثرة الزخارف اللحنية بما يتماشى مع النص الدرامي للنص الشعري في الأداء، مع التحكم التام لعملية التنفس مما يتناسب مع التقطيع العروضي للنص الشعري.

- ٥- ناهد حافظ: الأغنية المصرية ومراحل تطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين -رسالة دكتوراه -غير منشورة - كلية التربية الموسيقية -جامعة حلوان -القاهرة - 1977 - ص 349.
- ٦- ليندا فتح الله -المجلة الموسيقية -مرجع سابق -ص 27.
- ٧- خيري إبراهيم الملط: تاريخ وتذوق الموسيقى العربية والعالمية -مرجع سابق ص 79.

- ٨- حنفي المحلاوي: شعراء أم كلثوم -الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة - 2001 -ص 162 ، 164 ، 165 .
- ٩- عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى المصرية -عبر ١٥٠ عام -الهيئة المصرية العامة للكتاب -القاهرة - 1990 - ص 33 .
- ١٠- محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية -سلسلة الكتب الثقافية -اللجنة الموسيقية العليا -القاهرة - 1975 -ص 101 .
- ١١- عبد الحميد توفيق زكي: أعلام الموسيقى المصرية -مرجع سابق ص 37 .
- ١٢- محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية -مرجع سابق ص 101 .
- ١٣- حنفي المحلاوي: شعراء أم كلثوم -مرجع سابق ص 15 .

- ١٤- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم -بحث منشور -فكر وإبداع -رابطة الأدب الحديث -الجزء ١٣ -القاهرة - 2003 -ص 2014 .
- ١٥- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم -مرجع سابق ص 215 .
- ١٦- رتيبة الحفني: أم كلثوم -معجزة الغناء العربي -مرجع سابق ص 27 ، 29 .
- ١٧- ماجدة عبد السميع: دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين -رسالة ماجستير -غير منشورة -المعهد العالي للموسيقى العربية -أكاديمية الفنون -القاهرة - 1989 -ص 99 .
- ١٨- رتيبة الحفني: أم كلثوم -معجزة الغناء العربي -مرجع سابق ص 37 .
- ١٩- كمال النجمي: تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب -دار الشروق -القاهرة - 1998 -ص 198 ، 199 .
- ٢٠- كمال النجمي: تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب -مرجع سابق ص 200 .
- ٢١- ماجدة عبد السميع: دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين -مرجع سابق ص 102 .
- ٢٢- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم -مرجع سابق ص 220 .
- ٢٣- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم -مرجع سابق ص 221 .

- ٦- فيكتور سحاب: السبعة الكبار -دار العلم للملايين - 1987 .
- ٧- كمال النجمي: تراث الغناء العربي بين الموصلي وزرياب وأم كلثوم وعبد الوهاب -دار الشروق -القاهرة - 1998 .
- ٨- محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية -سلسلة الكتب الثقافية -اللجنة الموسيقية العليا -القاهرة - 1975 .

الرسائل العلمية:

- ١- ماجدة عبد السميع: دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين -رسالة ماجستير -غير منشورة -المعهد العالي للموسيقى العربية -أكاديمية الفنون -القاهرة - 1989 .
- ٢- محمد عبد الستار: أسلوب أداء رياض السنباطي في القصائد وإمكانية الاستفادة منها -رسالة دكتوراه -غير منشورة -المعهد العالي للموسيقى العربية -أكاديمية الفنون -القاهرة - 2005 .
- ٣- ناهد حافظ: الأغنية المصرية ومراحل تطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين -رسالة دكتوراه -غير منشورة -كلية التربية الموسيقية -جامعة حلوان -القاهرة - 1977 .

الأبحاث العلمية والمجلات:

- ١- ليندا فتح الله: المجلة الموسيقية العدد السابع عشر -القاهرة - 1975 .
- ٢- ماجدة عبد السميع: خصائص أسلوب الأداء الغنائي في قالب القصيدة عند كل من رياض السنباطي وفريد الأطرش -بحث منشور -فكر وإبداع -رابطة الأدب الحديث -الجزء ٢١ -القاهرة - 2002 .
- ٣- مجلة افتتاح متحف أم كلثوم - 28 / 12 / 2001 .
- ٤- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم -بحث منشور -فكر وإبداع -رابطة الأدب الحديث -الجزء ١٣ -القاهرة - 2003 .

الهوامش:

- ١- ليندا فتح الله -المجلة الموسيقية -العدد السابع عشر - 1975 القاهرة -ص 26 ، 27 .
- ٢- محمود كامل: تذوق الموسيقى العربية -سلسلة الكتب الثقافية -اللجنة الموسيقية العليا -القاهرة - 1975 -ص 31 .
- ٣- ماجدة عبد السميع -خصائص أسلوب الأداء الغنائي في قالب القصيدة عند كل من رياض السنباطي وفريد الأطرش -بحث منشور -فكر وإبداع -رابطة الأدب الحديث -الجزء ٢١ -القاهرة - 2003 -ص 342 .
- ٤- محمد عبد الستار: أسلوب أداء رياض السنباطي في القصائد وإمكانية الاستفادة منها -رسالة دكتوراه -غير منشورة -المعهد العالي للموسيقى العربية -أكاديمية الفنون -القاهرة - 2005 ص 2 .



- ٢٤- فيكتور سحاب: السبعة الكبار -دار العلم للملايين -
- 1987 ص 228 .
- ٢٥- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم
كلثوم -مرجع سابق -ص 221 .
- ٢٦- فيكتور سحاب: السبعة الكبار -دار العلم للملايين -
مرجع سابق - 1987 ص 233 .
- ٢٧- رتيبة الحفني: أم كلثوم -معجزة الغناء العربي -مرجع
سابق -ص 111 ، 118 يتصرف .
- ٢٨- فيكتور سحاب: السبعة الكبار -مرجع سابق -ص 231 .
- ٢٩- رتيبة الحفني: أم كلثوم -معجزة الغناء العربي -مرجع
سابق -ص 124 ، 125 .
- ٣٠- فيكتور سحاب: السبعة الكبار -دار العلم للملايين -
- 1987 ص 235 .
- ٣١- رتيبة الحفني: أم كلثوم -معجزة الغناء العربي -مرجع
سابق -ص 140 .
- ٣٢- هدى أحمد: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم
كلثوم -مرجع سابق -ص 224 .
- ٣٣- رتيبة الحفني: أم كلثوم -معجزة الغناء العربي -مرجع
سابق -ص 142 .
- ٣٤- مجلة افتتاح متحف أم كلثوم 28/12/2001 .
- ٣٥- عادل حسنين: سيرة الحب -أم كلثوم -الطبعة الثانية -
القاهرة - 1999 -ص 75 ، 78 .
- ٣٦- مجلة افتتاح متحف أم كلثوم -مرجع سابق .