" أسلوب صياغة قالب السماعي في مقام الفرح فزا عند كل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب (دراسة مقارنة) "

إعداد

م.د/ رضوى محمود محمد علي

مدرس الموسيقى العربية، قسم التربية الموسيقية

كلية التربية النوعية – جامعة كفر الشيخ

radwa.mahmoud@spe.kfs.edu.eg

مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية

معرف البحث الرقمي DOI: 10.21608/jedu.2020.48224.1109

المجلد السادس العدد 28 . مايو 2020

الترقيم الدولي

P-ISSN: 1687-3424 E- ISSN: 2735-3346

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jedu.journals.ekb.eg/

موقع المجلة http://jrfse.minia.edu.eg/Hom

العنوان: كلية التربية النوعية . جامعة المنيا . جمهورية مصر العربية

" أسلوب صياغة قالب السماعي في مقام الفرح فزا عند كل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب (دراسة مقارنة) "

د. رضوى محمود

مستخلص البحث:

يعد قالب السماعي من القوالب الآلية الهامة في الموسيقى العربية وهو صورة مصغرة من البشرف من حيث تكوينه من أربعة خانات وتسليمه ولكن يختلف عنه من ناحية الإيقاع، وبعد إن كانت السماعيات كلها تركية، نجد أن المصريين صاغوا مجموعة كبيرة من السماعيات تتميز بالجودة والحبكة الفنيّة منهم " إبراهيم العريان وعبد المنعم الحريري ومحمد عبد الوهاب " كذلك صاغ بعض الملحنين العرب سماعيات مثل " توفيق الصبّاغ وجميل عويس " من سوريا، و " أحمد باقر " من الكويت ، و "صالح المهدي" من تونس، والشريف محي الدين حيدر من العراق، وقد بدأ محمد عبد الوهاب مرحلة جديدة تماماً في تاريخ الموسيقى العربية، فهو يؤلف مقطوعات موسيقية بحتة لا يصاحبها غناء، والشريف محي الدين حيدر الذي مال وانجذب إلى الموسيقى، بدأ يحاول عزف ما يسمعه من الأغاني على آلة البيانو، وعندما وصل السابعة من عمره بدأ يتعلم آلة العود بنفسه، وبرع بالفعل في العزف عليها، وقد أبدعا الاثنين في تأليف قالبي السماعي في مقام الفرح فزا، مما دعا الباحثة إلى إلقاء الضوء على هذين المؤلفين في تأليفهما لقالب السماعي في نفس المقام واستخراج السمات الفنيّة لهما من خلال الدراسة التحليلية المقارنة.

الكلمات الرئيسة:

قالب، السماعي، عند حيدر، وعبد الوهاب، مقام فرح فزا

ملخص البحث باللغة العربية

يعد قالب السماعي من القوالب الآلية الهامة في الموسيقى العربية وهو صورة مصغرة من البشرف من حيث تكوينه من أربعة خانات وتسليمه ولكن يختلف عنه من ناحية الإيقاع، وبعد إن كانت السماعيات كلها تركية، نجد أن المصريين صاغوا مجموعة كبيرة من السماعيات تتميز بالجودة والحبكة الفنيّة منهم " إبراهيم العريان وعبد المنعم الحريري ومحمد عبد الوهاب " كذلك صاغ بعض الملحنين العرب سماعيات مثل " توفيق الصبّاغ وجميل عويس " من سوريا، و " أحمد باقر " من الكويت ، و "صالح المهدي" من تونس، والشريف محي الدين حيدر من العراق، ولقد بدأ محمد عبد الوهاب مرحلة جديدة تماماً في تاريخ الموسيقى العربية، فهو يؤلف مقطوعات موسيقية بحتة لا يصاحبها غناء، والشريف محي الدين حيدر الذي مال وانجذب إلى الموسيقى، بدأ يحاول عزف ما يسمعه من الأغاني على آلة البيانو، وعندما وصل السابعة من عمره بدأ يتعلم آلة العود بنفسه، وقد أبدعا الاثنين في تأليف قالبي سماعي في مقام الفرح فزا، مما دعا الباحثة إلى إلقاء الضوء على هذين المؤلفين في تأليفهما لقالب سماعي في نفس المقام واستخراج السمات الفنية لهما من خلال الدراسة التحليلية المقارنة.

وكانت أهداف البحث:

1) التعرف على الحياة الشخصية والفنية لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.
2) التعرف على أسلوب صياغة كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب لقالب السماعي في مقام الفرحفزا.
3) محاولة تذليل الصعوبات التكنيكية لسماعيي فرح فزا لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب من خلال إرشادات عزفية على آلة العود.

وقد استخدم البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى مقارن) وانقسم البحث إلى جزئين هما

أولاً: الإطار النظري للبحث والذي احتوى على نبذة عن الحياة الشخصية والفنية للشريف محي الدين حيدر ونبذة عن الحياة الشخصية والفنية لمحمد عبد الوهاب ثم تلا

ذلك التعريف بقالب السماعي وتركيبه البنائي، ثم ثانياً: الإطار التحليلي (الدراسة المقارنة) بين مؤلفين مختلفين هما الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبدالوهاب من حيث أسلوب صياغتهما لقالب واحد وهو قالب السماعي ومقام واحد وهو مقام الفرح فزا، وفي هذا الجزء قامت الباحثة بعرض وتحليل السماعيين والوقوف على صياغة هاذين السماعيين وعمل المقارنة في الانتقالات المقامية التي استخدمها المؤلفين والإيقاعات المستخدمة ثم تحديد الصعوبات التكنيكية الموجودة داخل السماعيين ومحاولة تذليلهما من خلال الإرشادات العزفية والتي صاغتها من خلال توصيات البحث.

ثم تلا ذلك نتائج البحث والتوصيات المقترحة ومراجع ومصادر البحث

"The method of formulating the Al-Sama'i template in Maqam Al-Farahfza according to Sharif Muhy Al-Din Haider and Muhammad Abdel-Wahhab (a comparative study)."

Research Summary

Sama'i is an important automatic template in Arab music, and it is a microcosm of honor in terms of its composition of four boxes and its delivery, but it differs from it in terms of rhythm, and after if all the hearing aids are Turkish, we find that the Egyptians formulated a large group of audios characterized by quality and the artistic plot of them. Ibrahim Al-Erian, Abdel-Moneim Al-Hariri and Muhammad Abdel-Wahhab "Also some Arab composers penned audios such as" Tawfiq Al-Sabbagh and Jamil Owais "from Syria," Ahmed Baqer "from Kuwait," Saleh Al-Mahdi "from Tunisia, and Sharif Muhyiddin Haider from Iraq, where he started Muhammad Abdel-Wahhab is a completely new stage in the history of Arab music, he composes purely musical compositions that are not accompanied by singing, and the Sheriff Muhyiddin Haidar, who tended and was attracted to music, began trying to play what he heard from the songs on the piano, and when he reached the age of seven, he began to learn the oud. By himself, the two have excelled in composing Qalabi Sama'i in Maqam Al Farah Faza, which prompted the researcher to shed light on these two authors in their composing an Sami template in the same place and extract the technical features of them through comparative analytical study.

The research objectives were:

1) Learn about the personal and artistic lives of Sharif Muhyiddin Haidar and Muhammad Abdel Wahab.

2) Identify the method of formulating Sharif Muhyiddin Haidar and Muhammad Abdel Wahab for the Al Sama'i template in Maqam Al Farahfza.

3) Attempt to overcome the technical difficulties of Sama'i Farah. Sharif Muhyiddin Haidar and Muhammad Abdul Wahhab won for each of the Sharif Muhyiddin Haidar and Muhammad Abdul Wahhab through musical instructions on the lute.

The research used the descriptive method (comparative content analysis) and the research was divided into two parts:

First: The theoretical framework for the research, which contained an overview of the personal and artistic life of Sharif Muhyiddin Haidar and a summary of the personal and artistic life of Muhammad Abd al-Wahhab, then followed by the template of al-Sama'i, and then secondly: the analytical framework (the comparative study) between two different authors, namely Sharif Muhyiddin Haider and Muhammad Abdel Wahab And one template, which is the template of the sam'i and one maqam, which is the maqam of al-Farah Fazaa, and in this part the researcher presented and analyzed the two hearers and stood on the formulation of these two hearers and made a comparison in the transitions used by the authors and the rhythms used, then identifying the technical difficulties that existed within the hearers and trying to overcome them through the musical instructions that were formulated by them Through research recommendations.

This was followed by research results, suggested recommendations, references and research sources, and research abstracts in Arabic and English.

مقدمة البحث:

يعد قالب السماعي من القوالب الآلية الهامة في الموسيقى العربية وهو صورة مصغرة من البشرف من حيث تكوينه من أربعة خانات وتسليمه ولكن يختلف عنه من ناحية الإيقاع [1]. وبعد إن كانت السماعيات كلها تركية، نجد أن المصريين صاغوا مجموعة كبيرة من السماعيات تتميز بالجودة والحبكة الفنيّة منهم " إبراهيم العريان وعبد المنعم الحريري ومحمد عبد الوهاب " كذلك صاغ بعض الملحنين العرب سماعيات مثل " توفيق الصبّاغ وجميل عويس " من سوريا، و " أحمد باقر " من الكويت ، و"صالح المهدي" من تونس، والشريف محي الدين حيدر من العراق[2].

بدأ محمد عبد الوهاب مرحلة جديدة تماماً في تاريخ الموسيقى العربية، فهو يؤلف مقطوعات موسيقية بحتة لا يصاحبها غناء، وهي ليست على أي من قوالب الموسيقى الشرقية تركية الأصل، وإنما شكل جديد فيه الكثير من الحرية في التأليف.

والشريف محي الدين حيدر الذي مال وانجذب إلى الموسيقى، بدأ يحاول عزف ما يسمعه من الأغاني على آلة البيانو، وعندما وصل السابعة من عمره بدأ يتعلم آلة العود بنفسه، فكان يستمع إلى كبار الأساتذة الموسيقيين الذين يحضرون إلى قصر والده في أسطنبول، ونظراً لإنشغاله في دروسه الأخرى (المدرسية) فإن تعليمه للموسيقى لم يكن بصورة منتظمة، ومع هذا عندما بلغ الثالثة عشر من عمره كان قد تمكن من العزف على آلة العود بدرجة كبيرة جداً فاق ما كان معروفاً عن عازفي العود في ذلك الوقت.

وقد أبدعا الأثنين في تأليف قالبي سماعي في مقام الفرح فزا، مما دعا الباحثة إلى إلقاء الضوء على هذين المؤلفين في تأليفهما لقالب السماعي في نفس المقام واستخراج السمات الفنية لهما من خلال الدراسة التحليلية المقارنة، ومن هنا تحددت مشكلة البحث.

---

1) **سهير عبد العظيم:** *" كتاب أجندة الموسيقى العربية "*، دار الكتب القومية، القاهرة، عام 1984م. ص88

2) **نبيل عبد الهادي شوره:** *" المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقى العربية "*، مصر للخدمات العلمية، القاهرة، عام 1995م، ص 91.

مشكلة البحث:

لاشك أن هناك العديد من الدراسات المقارنة التي تناولت العديد من المؤلفين الموسيقيين والعديد من القوالب الموسيقية العربية، إلاّ أنها لم يتطرق أحد من الباحثين إلى تناول قالبي سماعي فرح فزا لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبدالوهاب، مما دعا الباحثة إلى تناول هاذين السماعيين بالدراسة المقارنة والتحليل للوقوف على أسلوب صياغة كلاً منهما وبيان الصعوبات داخلهما ومحاولة تذليل تلك الصعوبات من خلال إرشادات عزفية.

أهداف البحث:

1) التعرف على الحياة الشخصية والفنية لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.
2) التعرف على أسلوب صياغة كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب لقالب السماعي في مقام الفرحفزا.
3) محاولة تذليل الصعوبات التكنيكية لسماعيي فرح فزا لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب من خلال إرشادات عزفية على آلة العود.

أهمية البحث:

تكمن أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على قالبي السماعي في مقام الفرح فزا للشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب كأحد مؤلفاتهما الآلية، في محاولة لإثراء المكتبات الموسيقية العربية بمؤلفات تساعد الباحثين للتعرف على الموسيقى الآلية عند كلا منهما.

أسئلة البحث:

1) ما هي الحياة الشخصية والفنية لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.
2) ما أسلوب صياغة كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب لقالب السماعي في مقام الفرحفزا.
3) ما إمكانية تذليل الصعوبات التكنيكية الموجودة في قالبي سماعي فرح فزا عند كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.

حدود البحث:

- **حدود زمنيّة:** فترة تأليف قالبي السماعي لكل من الشريف محي الدين حيدر عام 1926م ومحمد عبد الوهاب عام 1935م (الربع الثاني من القرن العشرين).
- **حدود فنيّة:** قالبي السماعي في مقام الفرح فزا لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبدالوهاب.
- **حدود مكانية:** جمهورية مصر العربية وجمهورية العراق.

إجراءات البحث:

أ) **منهج البحث:** استخدمت الدراسة المنهج الوصفي المقارن (تحليل محتوى) [1].

ب) **عينة البحث:** قالبي سماعي في مقام الفرح فزا للشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.

ج) **أدوات البحث:** المدونات الموسيقية، آلة العود.

مصطلحات البحث:

- **أسلوب:** هو الطريقة الخاصة في صياغة الأفكار الموسيقية وتجسيم المعنى بما يرضي الذوق وما يقتضيه العقل وهو طريقة خلق فكرة وتوليدها وإظهارها في صورة لحنية تظهر معنى مناسب[2] .
- **فكرة:** تركيبة لحنية تتكون من عدد من الجمل تصاغ في مقام واحد وربما يتغير المقام إلى أحد المقامات القريبة له[3].
- **السماعي:** قالب موسيقي عربي مؤف من أربع خانات وجزء يسمى تسليما يعاد بعد كل خانة[4].

---

1) **آمال أحمد مختار صادق – فؤاد أحمد أبو حطب:** *" علم النفس التربوي "* ، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة 1994م، ص ص 56–57 بتصرف.

2) **أحمد حسن الزيات:** *" دفاع عن البلاغة "*، مطبعة الرسالة، القاهرة، عام 1945م .

3) **عاطف عبد الحميد:** *" دراسة تحليلية لقالب المونولوج عند محمد القصبجي "*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 1990م.

4) **قاموس المعاني** https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

- الدراسة الأولى بعنوان: "**تدريبات للتغلب على الصعوبات التكنيكية فى أداء تعدد التصويت لقالب (كابريس) الشريف محي الدين حيدر**"[1]

هدفت تلك الدراسة إلى التغلب على الصعوبات التكنيكية في أداء تعدد التصويت لقالب كابريس للشريف محي الدين حيدر مع التعرف على السيرة الذاتية للمؤلف، واتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي، وأسفرت **النتائج** إلى ابتكار تدريبات تغلب على الصعوبات الأدائية في تعدد التصويت في مؤلفة الكابريس التي ألفها الشريف محي الدين حيدر.

تتفق الدراسة السابقة مع البحث الحالي في الإطار النظري الذي أسرد حياة الشريف محي الدين حيدر والسمات الفنية له في صياغة القوالب الآلية الموسيقية العربية وكذلك استعانت الدراسة بعمل إقتراح إرشادات عزفية في محاولة منها لتذليل الصعوبات داخل القالب، **وتختلف** في اهتمام البحث الحالي بموسيقى قالب السماعي للشريف محي الدين حيدر في حين اهتمت الدراسة السابقة بقالب الكابريس.

- الدراسة الثانية بعنوان: "**المسارات النغمية في نماذج من ألحان محمد عبدالوهاب**"[2]

هدفت تلك الدراسة إلى استنباط المقامات التي لحن فيها محمد عبد الوهاب واستنباط المسارات النغمية لكل مقام من المقامات الأساسية، ثم إبراز أهم الخصائص المقامية التي تعتمد عليها ألحان محمد عبدالوهاب كما تضمنت الدراسة نبذة تاريخية وفنية لمحمد عبد الوهاب وعلاقته بسيد درويش وأحمد شوقي، ثم مراحل حياة محمد عبد الوهاب الفنية والقوالب التي لحنها سواء كانت آلية أو غنائية، ثم قام الباحث بتحليل عينة لنماذج من أعمال محمد عبد الوهاب، اتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي،

---

1) أحمد عباس حسين حيدر: *" تدريبات للتغلب على الصعوبات التكنيكية فى أداء تعدد التصويت لقالب (كابريس) الشريف محي الدين حيدر "*، بحث منشور، الجزء الثاني، مجلة علوم وفنون الموسيقى، العدد 21، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 2010م.

2) عماد بشرى إسكندر بغدادي: *" المسارات النغمية في نماذج من ألحان محمد عبد الوهاب "*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 1999م.

وأسفرت **النتائج** عن إثبات إبداعات محمد عبد الوهاب في قدراته الفائقة لتنوع المسارات اللحنية والمقامية.

تتفق الدراسة السابقة مع البحث الحالي في تناول أسلوب التأليف عند محمد عبد الوهاب، **وتختلف** في اهتمام البحث الحالي بموسيقى قالب السماعي لمحمد عبد الوهاب في حين اهتمت الدراسة السابقة بالمسارات النغمية.

- الدراسة الثالثة بعنوان: "**أسلوب المعالجة المقامية في مؤلفتي آلة العود (سماعي نهاوند محي الدين حيدر) و (سماعي نهاوند سلمان شاكر)**"[1]

هدفت تلك الدراسة إلى التعرف على أسلوب المعالجة المقامية في مؤلفتي آلة العود لقالب السماعي للشريف محي الدين حيدر وسلمان شاكر في مقام النهاوند، ثم قام الباحث بتحليل عينة لقالب السماعي في مقام النهاوند لكل من الشريف محي الدين حيدر وسلمان شاكر، اتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي المقارن، وأسفرت **النتائج** عن إبراز المعالجة المقامية في مؤلفتي آلة العود لقالب السماعي في مقام النهاوند للشريف محي الدين حيدر وسلمان شاكر.

تتفق الدراسة السابقة مع البحث الحالي في استخدام المنهج الوصفي التحليلي المقارن لقالب السماعي، **وتختلف** في اهتمام البحث الحالي بموسيقى قالب السماعي للشريف محي الدين حيدر في مقام الفرح فزا والتعرف على السيرة الذاتية والسمات الفنية له في حين اهتمت الدراسة السابقة بمقام النهاوند واختلاف الشخصية الثانية من سلمان شاكر في الدراسة السابقة إلى محمد عبد الوهاب للدراسة الحالية.

- الدراسة الرابعة بعنوان: "**دراسة مقارنة لسماعي بياتي عزيز ددة وسماعي بياتي إبراهيم العريان**"[2].

هدفت الدراسة إلى التعرف على أوجه التشابه والاختلاف بين سماعي البياتي عند إبراهيم العريان وسماعي عزيز دده، وقد اتبعت الدراسة **المنهج** الوصفي (تحليل

---

1) **محمد عبد القادر عبد المقصود حماد:** *" أسلوب المعالجة المقامية فى مؤلفتى آلة العود (سماعى نهاوند محى الدين حيدر) و (سماعى نهاوند سلمان شاكر) "*، بحث منشور، الجزء الثاني، مجلة علوم وفنون الموسيقي، العدد 24، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 2012م.

2) **حسني جمال نجم:** *" دراسة مقارنة لسماعي بياتي عزيز ددة وسماعي بياتي إبراهيم العريان "*، بحث منشور، مجلة علوم وفنون، المجلد الحادي عشر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 2004م.

محتوى مقارن) ، واسفرت **النتائج** إلى تحليل العينة المختارة وإظهار أوجه التشابه والاختلاف بينهما.

وتتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن في الإطار النظري للبحث وقد استفادت منها الباحثة في الإطار النظري في التعرف على قالب السماعي وتكوينه من حيث الخانات والتسليم ، **كما استفادت** منها في أسلوب صياغة قالب السماعي والمؤلف على مقام البياتي لمؤلفين مختلفين لبيان الفكر التأليفي المقارن.

يقسّم هذا البحث إلى جزءين :

أولاً: الإطار النظري للبحث:

نبذة عن الحياة الشخصية والفنية للشريف محي الدين حيدر (1892 – 1967م):

- اسمه محي الدين علي حيدر باشا، أحد أعلام الموسيقى العربية، نشأ وتربى في تركيا.
- ولد في تركيا في مدينة اسطنبول عام 1892م.
- ينتسب الشريف محي الدين حيدر إلى عائلة كريمة وشريفة من أصل هاشمي إذ كان والده هو الشريف علي حيدر باشا بن الشريف عبد المطلب وهو آخر أمير لمكة تم تعيينه من الدولة العثمانية بعد الشريف حسين قائد الثورة العربية الكبرى ضد الدولة العثمانية سنة 1916م
- ارتاد كلية الحقوق وفي السنة الثانية له دخل في دار الفنون كلية الآداب، و حصل على الشهادتين العاليتين فيهما حيث تمكن من الجمع بين الاختصاصين معاً.
- منذ صغره وعندما كان في سن الثالثة والرابعة من عمره بدأ يميل وينجذب إلى الموسيقى، فبدأ يحاول عزف ما يسمعه من الأغاني على آلة البيانو، وعندما وصل السابعة من عمره بدأ يتعلم آلة العود بنفسه فكان يستمع إلى كبار الأساتذة الموسيقيين الذين يحضرون إلى قصر والده في أسطنبول، ولكونه منشغلاً في دروسه الأخرى (المدرسية) فإن تعليمه للموسيقى لم يأت بصورة منتظمة، ومع هذا

عندما بلغ الثالثة عشر من عمره كان قد تمكن من العزف على آلة العود بدرجة كبيرة جداً فاق ما كان معروفاً عن عازفي العود في ذلك الوقت[1].

- تمكّن الشريف محيي الدين حيدر وهو في هذا العمر الصغير من تلحين (سماعي هزام) الخانة الاولى والتسليم والخانة الثانية.
- في عام 1919م أخذ الشريف بالكتابة عن العود وبتلحين أعمال موسيقية لم تكن معروفة في معزوفات آلة العود، وقد أيد الأساتذة المعروفون في ذلك الوقت استاذيته وعبقريته، وبأعماله هذه قد خدم آلة العود خدمة كبيرة، ومن هذه الأعمال(الطفل الراكض، تأمل، ليت لي جناح) كما أنه كتب سماعيات للساز تبرز خصوصياته في الخانة الرابعه، وعندما أستمع الفنان (رؤوف يكتا) إلى سماعي عراق الذي ألفه الشريف، قال لصديقة الفنان (أحمد أفندي زكائي دده زاده): " الآن لقد اكتمل فصل العراق " لأن ذلك الفصل لم يكن يمتلك هذا النوع من السماعي.
- لقد استفاد الشريف محيي الدين حيدر من الأساتذ (علي رفعت) بخصوص الموسيقى التركية الكلاسيكية، ومن الأستاذ (احمد افندي زكائي دده زاده) من ناحية المقامات وأصولها.
- في سن الرابعه عشر بدأ الشريف العزف على آلة (الفيولونسيل) حيث أخذ دروساً منتظمة عن هذه الآلة، وبعد أنهيار الخلافة العثمانية ترك أستاذه واخذ يعتمد على نفسه في تنمية وتكملة معلوماته في آلة التشيللو.
- يعتبر الموسيقار الشريف محي الدين حيدر من أهم الموسيقيين الذين وصلوا إلى أعلى مراحل العزف على العود ومؤلفاً مبدعاً لأعمال موسيقية متماسكة البنية وذلك لما يحمله من الهام نابع من أفكار عميقة في الموسيقى[2].
- كان يتبع في التأليف الحس الفنّي الصادق والفكرة العميقة المرهفة وإن كان في اتجاه لا ينسجم مع القواعد التأليفية القديمة، إلاّ أن هذا في رأيه أفضل من أن يكرر ما سبق، مما جعل آله العود ذات إمكانات العالمية، إضافة إلى كل ذلك دراستة المتنوعة للموسيقى وثقافتة العامة، حيث تشبع بروح الموسيقى الشرقية

---

1) **الشريف محي الدين حيدر** https://ar.wikipedia.org/wiki/

2) **نبيل اللو**: *" إحياء العود الشرقي، الشريف محي الدين حيدر"* ، بحث منشور، مجلة الحياة الموسيقية، العدد17، عام 1998م، ص100.

والعربية مطوراً وسائله من خلال دراسته للموسيقى الغربية وآلة الفيولونسيل مدركاً أهمية ما يدور في الموسيقى العالمية وتأثير ذلك على التجديد من خلال وضع أسس حداثية لمدرسة العود العراقية التي انتشرت في بقاع كثيرة من العالم والتي أنصفت الموسيقى عامة وآلة العود خاصة في العالم العربي، وبذلك استطاع أن يوفق بين الموسيقى العربية والغربية.

- من أشهر مؤلفاته: الطفل الراكض – الطفل الراقص – ليت لي جناح – أغاني للأطفال – كابريس1 – كابريس2 – سماعي نهاوند – سماعي عراق – سماعي مستعار – سماعي عشاق – سماعي دوكاه – سماعي هزام – سماعي فرح فزا – مقطوعات (تأمل1 – تأمل2 – تأمل3 – تأمل 4).

السمات الفنية لمدرسة الشريف محيي الدين حيدر:

1) أرسى الشريف محيي الدين حيدر افكاراً وثقافة موسيقية لم تكن معروفة في العراق والمتمثلة في (السماعيات، البشارف) في إطار ثقافته الموسيقية الغربية والتي اصبحت سمة واضحة في مؤلفاته.
2) سعة إدراكه وثقافتة الفنية جعلته قادراً على بناء مدرسة للعود في بغداد تختلف عن مدرسة العود المصرية الشرقية والتي تتبع النظام الموسيقي الطربي والمقامي البحت.
3) تتلمذ على يده كلاً من (جميل بشير – سلمان شكر – منير بشير – غانم حداد – سالم دياب – والشاعرة نازك الملائكة) .
4) انقسموا طلابه إلى فريقين منهم من واصل العزف منفرداً على العود وعلى طريقة الشريف بكل حذافيرها مثل الفنان سلمان شكر، أما القسم الآخر فقد اتجه لدراسة ما لم توفره لهم مدرسة أستاذهم الشريف فتعلموا واتقنوا التقاسيم بعيداً عن الأسلوب التركي و تقرّبوا إلى محيطهم الموسيقي المتمثل بالمقامات العراقية والألوان الريفية والبستات العراقية[1].
5) إمتازت مدرسة الشريف محيي الدين حيدر بما يلي:

1) https://ar.wikipedia.org/wiki/ الشريف محي الدين حيدر

أ. أثبتت مدرسة الشريف حيدر أن آلة العود تستطيع القيام بدور تعبيري عميق سواء بشكل منفرد أو بالعزف مع الاوركسترا، مما جعل التقاسيم تتعدى حدود التطريب إلى آفاق تعبيرية أرقى.

ب. امتازت هذه المدرسة في إرساء قواعد جديدة لمدرسة العود لها ملامحها الخاصة ذات التكنيك العالي المستوى.

ج. الاختلاف في دوزنة أوتار العود وتسمية أوتاره حيث سمي وتر اليكاه (ري) ووتر العشيران (مي) ووتر الدوكاه (لا) ووتر النوا (ري) ووتر الكردان (صول) ووتر القبا دوكاه (لا) واحياناً ينصب ري حسب المؤلفة الموسيقية.

د. وضع وتر القبا دوكاه أسفل أوتار العود وينصب (قرار دوكاه) وأحياناً ينصب (قرار الراست) [1].

هـ. اتبعت مدرسة الشريف في السماعيات والبشارف والقطع الموسيقية التي ألفها ذات التكنيك العالي منهجاً لها مبتعده عن فن التلحين الغنائي، بخلاف المدرسة المصرية التي جعلت من آلة العود وسيلة للتطريب ومبتعده عن التكنيك الذي لا ينسجم مع طبيعة التلحين الغنائي العربي، وكان نتاج هذه المدرسة فنانون برعوا في فن التلحين والعزف المنفرد ومنهم: رياض السنباطي، فريد الاطرش، محمد القصبجي.. وغيرهم من أساطين الأغنية المصرية.

و. اهتمت مدرسة الشريف بآلة العود بالدرجة الاولى ثم بالعلوم الموسيقية الاخرى (النظريات والصولفيج).

- في الفترة بين عامي 1947 – 1948م مرض الشريف محي الدين وأخذ إجازة مرضية من وزارة المعارف العراقية آنذاك لمدة ثلاثة أشهر مع العطلة الصيفية وأمدها ثلاثة أشهر أخرى ، وسافر من بغداد إلى أنقرة حيث أجريت له عملية جراحية لاستئصال اللوزتين، وبعد أن قضى إجازة الشهور الستة رجع إلى العراق، وأصيب بوعكة مرضية بعدها أضطرته للعوده إلى تركيا مرة أخرى، ولقد نصحه الأطباء بالبقاء في تركيا وأرسل استقالته إلى وزارة المعارف بالبريد من هناك، في

---

1) منصور عبد العزيز خليل: *" المدرستان المصرية والبغدادية في العزف على العود "* ، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة الروح القدس الكسليك، كلية الموسيقى، عام 2010م، ص119.

8 إبريل عام 1950م، ثم تزوج من الفنانة التركية صفية آيلا وتوفي في مدينة إسطنبول في 13 سبتمبر عام 1967م[1].

نبذة عن الحياة الشخصية والفنية لمحمد عبد الوهاب (1897 – 1991م):

- أختلف المؤرخون حول تاريخ ميلاد محمد عبد الوهاب ، فبعضهم من قال أنه ولد عام 1910م، وبعضهم يجعل تاريخ ميلاده بين عام 1900م وعام 1901م، والأرجح أن عبدالوهاب ولد عام 1897م كما دلت الشهادات من أقرب أقرانه وأصدقائه، وكما دلت عليه بداية عمله في دور البطولة عام 1921م بمسرح سيد درويش[2].
- ولد محمد عبد الوهاب في قرية بنى عياض، أبو كبير، بمحافظة الشرقية ثم إنتقل مع عائلته إلى القاهرة في حي باب الشعرية ليدخل الكتاب ويحفظ القرآن الكريم ويجوده ويرتله ثم بدأ ينشد القصة النبوية ويشارك في حلقات الذكر.
- تأثر بالشيخ علي محمود والشيخ محمد رفعت وظهر مع منيرة المهدية في رواية شهرزاد كبديل لسيد درويش كما مثّل وغنّى معها أوبريت كليوباترا عام 1927م[3].
- حفظ التراث الغنائي القديم واستوعبه واختزنه في الذاكرة وسجله ومن ذلك موشح ملا الكاسات لمحمد عثمان وموشح أنا هويت لسيد درويش.
- **المراحل الفنية لمحمد عبد الوهاب:** تنقسم المراحل الفنية لعبد الوهاب إلى سبعة مراحل:

- **المرحلة الأولى:** مرحلة التقليد والمحاكاة لأعمال سلامة حجازي وسيد درويش وغنّى بدون ميكروفون حتى عام 1940م.
- **المرحلة الثانية** : اعتمد فيها على إمكاناته الصوتية لصياغة تركيبات لحنية جديدة مع ظهور وإبراز النهايات الجماهيرية والاهتمام في نفس الوقت

---

1) **الشريف محي الدين حيدر** https://ar.wikipedia.org/wiki/

2) **إيزيس فتح الله وآخرون:** *" المشروع القومي للحفاظ على تراث الموسيقى العربية "*، سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية، محمد عبد الوهاب، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة، عام 1995م، ص17.

3) **رتيبة الحفني:** *"محمد عبد الوهاب، حياته وفنه"*، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عام 1999م، ص 13 ، 14.

بالإحساس ورهافة الأداء وحسن التعبير، ويمكن القول بأن هذه المرحلة تعتبر من المراحل التطريبية في حياته.

- **المرحلة الثالثة** : ركز محمد عبد الوهاب على استخدام الغناء الحر المسترسل (الأدليب) والإلقاء الإنشادي (الريستاتيف) وكذلك تصوير المعاني بجانب استخدام الآلات الجديدة في التخت مثل (التشيلو والكونترباص) واهتمامه باستخدام الألوان المختلفة للتعبير مثل (الظلال)، فكانت هذه الفترة تطريبية وتعبيرية في الألحان والأداء.
- **المرحلة الرابعة** : مرحلة الأغنية السينمائية ذات الألحان البسيطة، والتي خلصها من التعقيدات الصوتية والزخارف الغنائية، كما استخدم الإيقاعات الراقصة مثل التانجو وكانت هذه المرحلة مرحلة تعبيرية في الألحان والأداء.
- **المرحلة الخامسة** : طور ألحان القصيدة الغنائية بتلحين الجملة الكلامية صدر البيت أو آخره مرة واحدة مع التعبير عن المضمون الشعري وكانت هذه المرحلة تطريبية وتعبيرية.
- **المرحلة السادسة** : هي مرحلة القصائد الحديثة مثل (أيظن، لا تكذبي) ركز فيها على التعبير عن مضمون الكلمات كعمل درامي متكامل.
- **المرحلة السابعة** : ألحانه لأم كلثوم وعودته إلى التطريب والتعبير مع قوة الصياغة والألحان الجذابة الراقصة والنهايات الجماهيرية.

- يمكن القول بأن محمد عبد الوهاب كان مثل أستاذه سيد درويش، سيد للألحان التطريبية العظيمة كما في دور أحب أشوفك كل يوم وقصيدة النهر الخالد ومونولوج بالليل يا روحي وموال كل اللي حب إتنصف وغيرها من القوالب الغنائية المختلفة،كم سار على نهجه في التعبير فكان ملك الألحان التعبيرية فلحن لحن النيل نجاشي ليظهر فيه باللحن حركة الفلوكة والتجديف وأيضا لحن ياوابور قولي حيث عبر عن حركة القطار بالموسيقى[1].

---

1) خالد حسن عباس: *" أسلوب محمد عبد الوهاب في تلحين القصيدة"*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 1998م، ص103.

السمات الفنية لمحمد عبد الوهاب:

- يعد محمد عبد الوهاب من الملحنين والمطربين الذين أثروا أعمالهم بالتطريب والتعبير.
- في منتصف الثلاثينيات نشر الموسيقى البحتة بعد أن كانت الموسيقى العربية لا تعتمد إلا على الأعمال الغنائية فقط، وأن المقطوعات الموسيقية التي تقوم بأدائها الفرقة الموسيقية من بشارف وسماعيات وتحميلات وما إلى غير ذلك، لم يكن الهدف منها سوى إعداد المطرب للأداء (سلْطَنِة المطرب).
- خرج من القوالب الموسيقية المألوفة وتحرر في تأليفه الموسيقى، فألف (61) مقطوعة موسيقية منها (حبي، إليها، عتاب، بنت البلد، من الشرق).
- أضاف المقدمات الموسيقية الطويلة في أعماله الغنائية، والتي كثيراً ما تؤدى كمقطوعات موسيقية مستقلة بذاتها في حفلات فرق الموسيقى العربية.
- تعتبر مدرسة محمد عبد الوهاب أسلوباً جديداً في عالم اللحن والغناء، تأثر به كل ملحني العالم العربي وساروا على دربه [1].

أهم التطورات التي أضافها عبد الوهاب:

- خرج عن الشكل التقليدي لتلحين القصيدة مثل (الجندول، الكرنك، كليوباترا) فلحن أجزاء كبيرة منها على شكل مسترسل وتمرد على الشكل الإيقاعي المستمر لها، فلحنها على إيقاع رقصة (الرومبا) بدلا من إيقاعها الرباعي(الوحدة الكبيرة) في لحن قصيدة (جفه علم الغزل) كما تخير من أبياتها ما هو مناسب لتأدية الليالي والمواويل المحددة.
- تمرد على الأداء التقليدي للغناء فتخلص من الزركشة المبالغ فيها وأوقف ذلك على أداء القفلة المصرية التي هي ضرورية للغناء العربي.
- قدم الأغنية القصيرة في السينما (أنسى الدنيا)، (بلاش تبوسني)، ديالوج (حكيم عيون)، (يادي النعيم) مع استخدامه للإيقاعات الراقصة.

---

1) **نبيل عبد الهادي شوره:** *" قراءات في تاريخ الموسيقى العربية "*، دار علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة، عام 1992م، ص 270.

- قدم الأغنية الحديثة القابلة للمعالجة الهارمونية والتي عزفها الأوركسترا بشكل غربي (أنا والعذاب وهواك).
- طور الفرقة الموسيقية من التخت المكون من أربعة عازفين إلى اوركسترا كبير[1].
- ارتقى بمستوى الكلمة من خلال أحمد شوقي وأحمد رامي وعلي محمود طه، وغيرهم من كبار الشعراء.
- اهتم في القصيدة التعبيرية التي تروي قصة (لا تكذبي) بالكلام بهدف التعبير عن معانيه أولاً، ثم تأتي جماليات الغناء في المقام الثاني.
- أضاف المقدمات الموسيقية الطويلة منذ تلحينه لأم كلثوم (أنت عمري).
- تعامل مع الأغنية من حيث معناها مستعرضاً المشاعر والإحساسيس التي تعبر عنه بالإضافة للتطريب.
- أدخل العديد من الآلات الموسيقية الجديدة على التخت العربي مثل آلات الشيللو، الكونترباص، الجيتار، الماندولين، البيانو، الأبوا، الأكورديون، الجيتار الكهربائي، آلات النفخ النحاسية والخشبية، إلى جانب آلات المثلث والكاستانيت. كما أدخل بعض الإيقاعات الغربية في العديد من أعماله الغنائية مثل إيقاعات الرومبا، السامبا، التانجو[2].

الخصائص العامة لمؤلفات عبد الوهاب الموسيقية:

1- القالب: عدم التقيد بنماذج محددة وتحرر المادة الموسيقية شكلا ومحتوى.

2- الزمن: تتميز معظم القطع الموسيقية بقصر زمنها فهى غالبا دقائق معدودة، فقد اتخذت زمنا وسطا بين القوالب القديمة التى كان أطولها البشرف وأقصرها الدولاب.

3- توظيف التعبير: استخدمت فى القطع الموسيقية إمكانيات مختلفة للتعبير، ولعلنا نجد التعبير فى الموسيقى البحتة أصعب منها فى حال وجود الكلمات، مما أثرى حركة الموسيقى وجعل المؤلف الموسيقى يلجأ إلى توظيف الأداء الموسيقى بالاهتمام

---

1) نبيل عبد الهادي شوره: *" الياقوتة الأولى في تاج الموسيقى العربية "*، دار علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة، عام 1998م، ص 48 ، ص49.

2) إيزيس فتح الله جبراوي: *" موسوعة أعلام الموسيقى العربية (4)* محمد عبد *الوهاب "*، الجزء الأول، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة، عام 2005م، ص ص 19 : 26 بتصرف.

بالأوركسترا وإدخال آلات جديدة وإيقاعات جديدة وتراكيب ميلودية مبتكرة تغنى عن الغناء، وإدخال التوزيع الموسيقى مما أفاد الموسيقى بشكل عام.

4- التسمية: تجتمع هنا اثنتان من الخصائص السابقة هما التحرر من القوالب وتوظيف التعبير لينتجا عنصرا جديدا هو كيفية تسمية القطع الموسيقية ، فتغير أساس التسمية من الأسلوب القديم، الذى كان يعتمد على 3 عناصر هى إسم القالب وإسم المقام وإسم المؤلف، إلى الفكرة التعبيرية كأساس للتسمية ، فنجد عندما ألف عبد الوهاب على النمط القديم أخرج قطعة سميت سماعى هزام لعبد الوهاب بمعنى موسيقى فى قالب السماعى من مقام هزام لعبد الوهاب بينما أول قطعة له على النمط الجديد أسماها فكرة، وهذا الاتجاه ظهر فى الموسيقى الكلاسيكية الغربية فأطلقت على بعض القطع أسماء تعبيرية مثل سيمفونية القدر أو البطولة لبيتهوفن وحلم ليلة صيف لمندلسون، لكن هذا كان فى أضيق الحدود بينما أطلق عبد الوهاب هذا الأسلوب فى التسمية ليكون الأسلوب الوحيد وأعطى لكل مقطوعة عنوانا حاول التعبير عنه بالموسيقى

- لكن تغير أسلوب التسمية، لم يكن مجرد تغيير شكلى ، فقد فتح هذا الاتجاه الباب للتحرر والتعبير معا، فالمؤلف لا يتقيد بقالب ولا بمقام وفى نفس الوقت لديه معنىَ يريد التعبير عنه، واستهوى هذا الأسلوب من بعده وأصبح الأسلوب العصرى.

5- الأداء والآلات: استخدام آلات جديدة وابتكار استخدامات جديدة للآلات التقليدية، واستخدام أكثر للأوركسترا.

6- المقامات: استعمال متميز للمقامات الشرقية بإدخال جمل موسيقية جديدة بعيدة عن الجمل التقليدية.

7- الإيقاعات: إدخال تراكيب إيقاعية جديدة.

8- التوزيع الموسيقى: استخدام التوزيع الموسيقى وتوظيف أسلوبى الموسيقى العالمية المعروفين بالهارمونى والكاونتربوينت.

9- المحلية: إدخال عناصر من الموسيقى الشعبية إلى الموسيقى البحتة لإظهار الهوية المحلية، وهو ما لم يكن متاحا في القوالب التقليدية التى تميل أكثر إلى التجريد والزخرفة وإظهار مهارات العازف.

10- استخدام جديد للصوت البشرى: أدخل عبد الوهاب مقاطع صوتية فيما ليس لا بغناء ولا بآهات أو همهمات أو ماشابه ذلك، وإنما كلمات قصيرة قد تكون كلمة واحدة يؤديها صوت كورال أو صوت فردى للحظات وسط القطعة الموسيقية، ففى حبيبى الاسمر رددت المجموعة لاسمر .. حبيبى الاسمر .. حياتى الاسمر ..، وفى عزيزة كانت كلمة واحدة فى المقطع الراقص، يا وله ، فى حوار غاية فى الطرافة مع الجمل الموسيقية ، وفى زينة كانت الكلمات زينة والله زينة يا زينة ، وبصفة عامة فإن الصوت البشرى كأداة، أدى عدة وظائف حسب موقعه فهو تارة لتأكيد إيقاعية الجملة، وتارة لترديد نغمة شعبية ، وأخرى لتأكيد غنائية مقطع بعينه، وإدخال هذه المقاطع الصوتية يعد ابتكار جديد لعبد الوهاب لم يسبقه إليه أحد، ولم يقلده أحد بعده[1].

قالب السماعي :

المعنى والمصطلح الفني :

السماعي صيغة من صيغ التأليف العربي الآلي تلتزم بإيقاع مكون من عشر نقرات في كل مازورة ، ويتكون السماعي من خانات خمس يتردد أحدهما ويسمى التسليم وتنفرد الخانة الأخيرة غالباً بإيقاع ثلاثي أو بإيقاع مغاير للخانات الأربع السابقة، ويحمل السماعي اسم صاحبه والمقام الذي يؤلف منه مثل سماعي راست طاتيوس وسماعي بياتي إبراهيم العريان [2].

ويعد قالب السماعي من القوالب الآلية الهامة في الموسيقى العربية وهو صورة مصغرة من البشرف من حيث تكوينه من أربعة خانات وتسليمه ولكن يختلف عنه من ناحية الإيقاع، فالسماعي يرتبط بإيقاع السماعي الثقيل ($\frac{10}{8}$) ، أو أقصاق سماعي ($\frac{10}{8}$) أو سماعي دارج ($\frac{3}{4}$) أو سنكين سماعي ($\frac{6}{4}$) حيث تصاغ الثلاث خانات الأولى بميزان السماعي الثقيل ($\frac{10}{8}$) أمّا الخانة الرابعة فتوزن على ميزان أكثر رشاقة مثل ميزان السماعي الدارج ($\frac{3}{4}$)، أو سنكين سماعي ($\frac{6}{4}$) أو سماعي سرابند ($\frac{3}{8}$)،

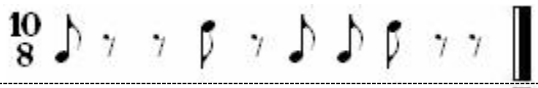
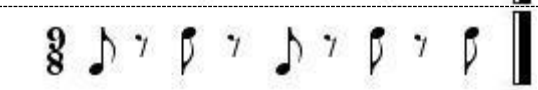
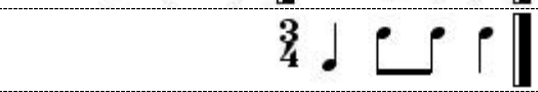
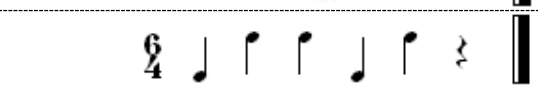
1) http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=427

مجلة مصر الحروسة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – وزارة الثقافة – مصر: المؤلفات الموسيقية في مشوار محمد عبد الوهاب

2) **ثروت عكاشة**: *" قاموس وموسوعة من المصطلحات الثقافية "*، قاموس إنجليزي فرنساوي عربي، المطبعة المصرية الدولية للنشر، القاهرة، عام 1990م، ص 413.

ويصاغ بعض السماعيات على ميزان السماعي الدارج مثل دارج راست ودارج حجاز ودارج بياتي[1].

ولفظ سماعي يدل على أنواع خاصة من الإيقاعات والضروب"، وأشهرها [2]:

– السماعي الثقيل	وميزانه $\frac{10}{8}$	
– سماعي أقصاق	وميزانه $\frac{9}{8}$	
– سماعي سربند	وميزانه $\frac{3}{8}$	
– سماعي دارج	وميزانه $\frac{3}{4}$	
– سنكين سماعي	وميزانه $\frac{6}{4}$	

يعد السماعي أكثر القوالب الآلية انتشاراً في الموسيقى العربية الكلاسيكية، ويعزف إمّا قبل البشرف مباشرة أو بعد الوصلة الغنائية كما كان يفعل الأتراك مبتكري قالب السماعي، أمّا العرب فيستهلون به وصلتهم الغنائية، وأسلوب تلحين السماعي يتم في العادة على أسلوب تلحين قالب البشرف حيث تكون الخانة الأولى عبارة عن استعراض للمقام الأصلي للمؤلف دون تحويلات، أمّا بالنسبة للتسليم فتكون جملة تتسم بالرشاقة والجاذبية وغالبا ما تستقر على اساس المقام، أمّا الخانة الثانية فنجد فيها تلوين بالمقامات المتفرعة من المقام الأصلي، وفي الخانة الثالثة يصل المؤلف إلى أعلى الطبقات الصوتية في المقام الملحن منه السماعي وتكون دائما مرحلة التفاعلات اللحنية، أمّا الخانة الرابعة فهي في أغلب الأحيان تكون في قرارات المقام، كما أن التغيير في الميزان يعطيها لوناً وطابعاً خاصاً [3].

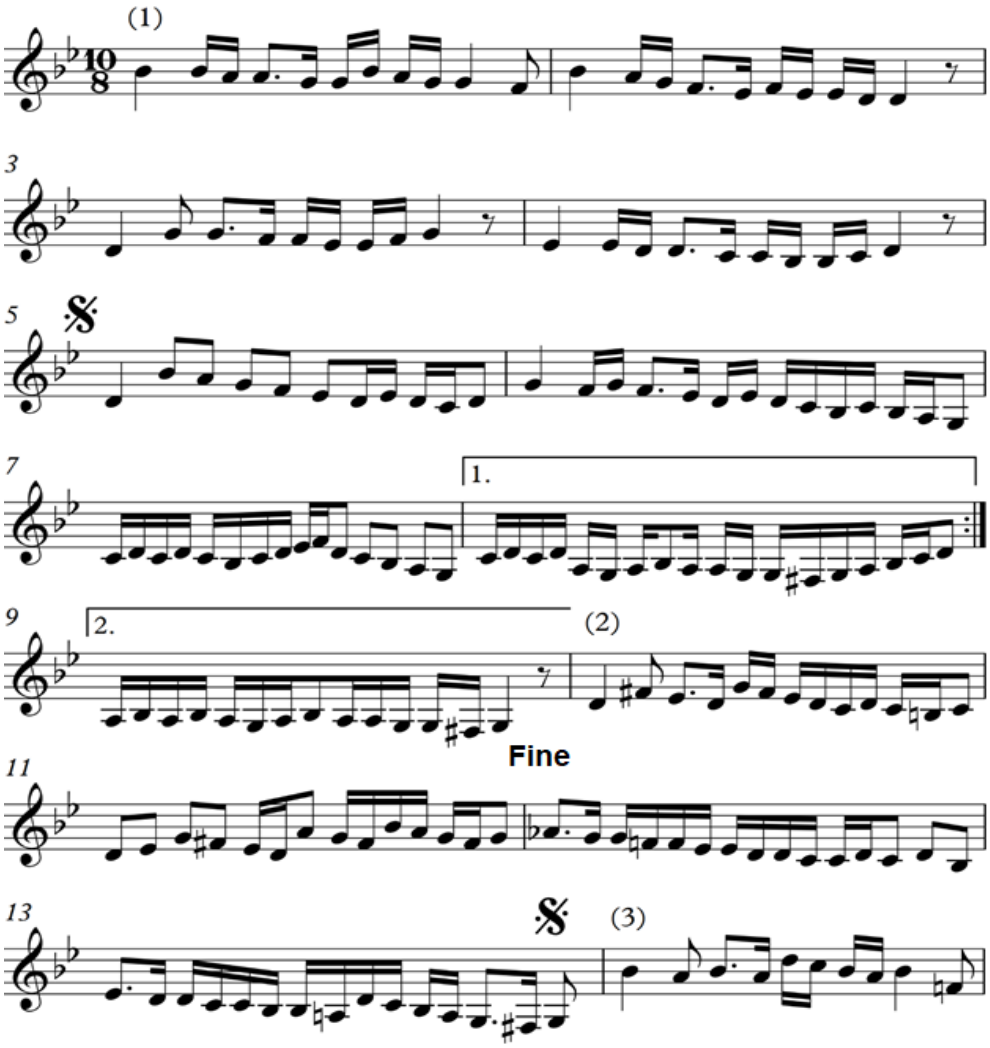
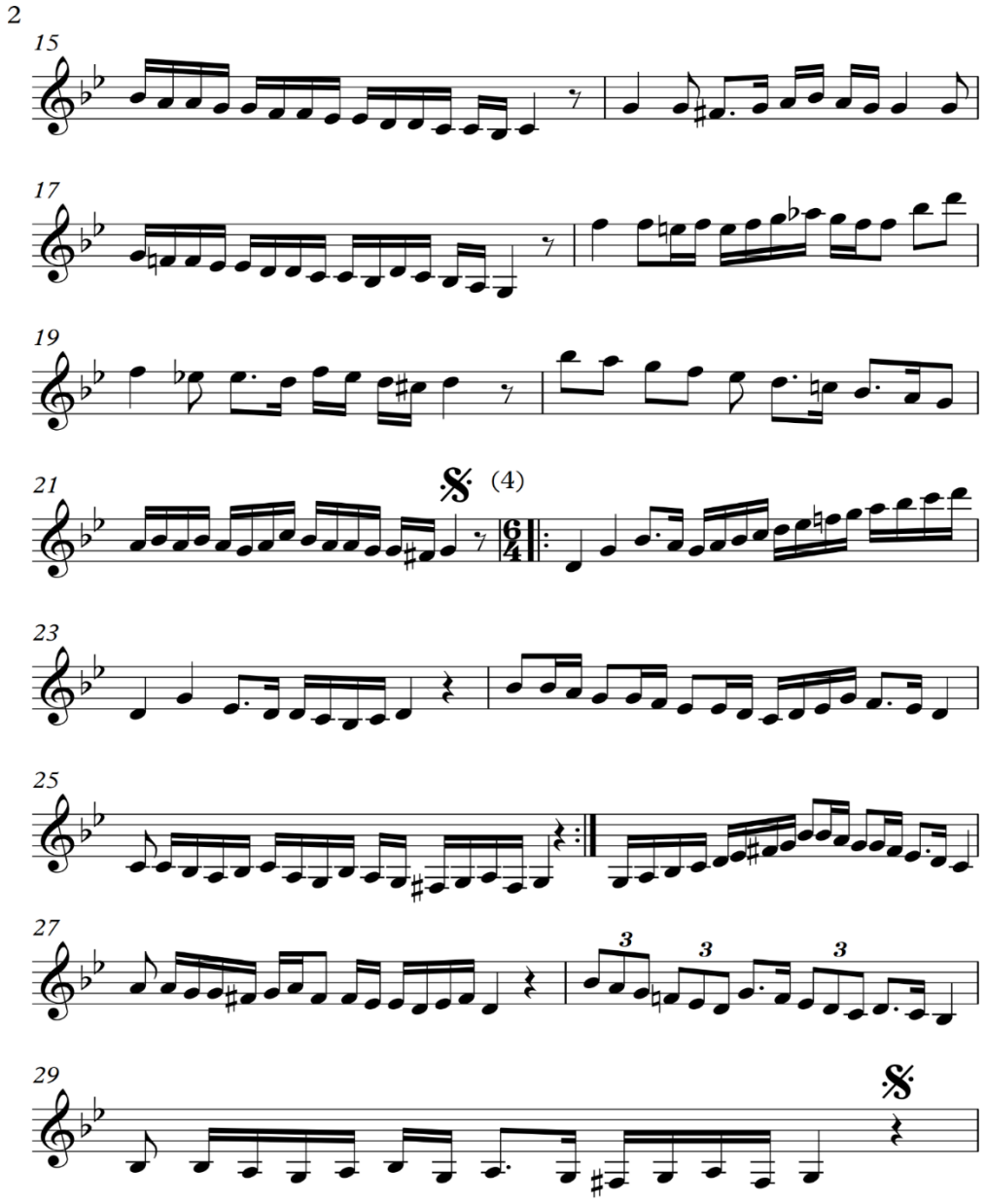
ثانياً: الإطار التحليلي (الدراسة المقارنة):

1) **سهير عبد العظيم:** *" أجندة الموسيقى العربية "*، دار الكتب القومية ، القاهرة ، عام 1984م. ص88

2) **عادل محمد مصطفى:** *" تدريبات مقترحة لتحسين أداء دارسي آلة العود من خلال مؤلفات ثنائي العود "*، رسالة دكتوراه غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية ، أكاديمية الفنون ، القاهرة ، عام 2003م .

3) **عبد المنعم خليل:** *" الموسوعة الموسيقية المختصرة "*، مكتبة مدبولي، القاهرة، عام 1992م. بتصرف

تعد تلك الدراسة من الدراسات المقارنة بين مؤلفين مختلفين هما الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبدالوهاب من حيث أسلوب صياغتهما لقالب واحد وهو قالب السماعي ومقام واحد وهو مقام الفرحفزا، وفي هذا الجزء سوف تقوم الباحثة بعرض وتحليل السماعيين والوقوف على صياغة هاذين السماعيين وعمل المقارنة في الانتقالات المقامية التي استخدمها المؤلفين والإيقاعات المستخدمة داخل هاذين السماعيين.

النموذج الأول: سماعي فرح فزا (الشريف محي الدين حيدر)



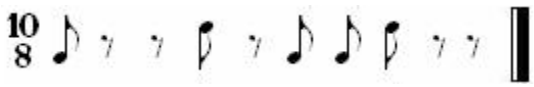
شكل رقم (1) المدونة الموسيقية لسماعي فرح فزا للشريف محي الدين حيدر

تحليل سماعي فرح فزا محي الدين حيدر

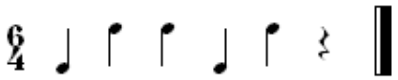
- **البطاقة التعريفية :**
- **اسم المقطوعة:** سماعي فرح فزا محي الدين حيدر
- **نوع التأليـف:** آلي
- **القالـــب:** سماعي

- **المؤلـــف :** الشريف محي الدين حيدر
- **المقـــام الأساسي:** فرح فزا
- **الموازين المستخدمة:** مركب $\binom{10}{8}$ ويتغير الميزان في الخانة الرابعة إلى $\binom{6}{4}$.

- **الضروب المستخدمة:** سماعي ثقيل



ويتغير إلى سنكين سماعي في الخانة الرابعة



- **المساحة الصوتية:** من درجة قرار حجاز إلى جواب المحير.
- **عدد الموازيـــر:** 29 مازورة.
- **التحليل التفصيلي:**

الخانة الأولى : أربعة موازير في ميزان $\binom{10}{8}$ وضرب " سماعي ثقيل.

من 1 : م 4 مقام كرد على درجة الدوكاه بأراضيه.

التسليمة :خمسة موازير في ميزان $\binom{10}{8}$ وضرب " سماعي ثقيل.

من م5 : م9 مقام فرح فزا مع لمس لعربة قرار حجاز للتأكيد على درجة الركوز.

الخانة الثانية : أربعة موازير في ميزان $\binom{10}{8}$ وضرب " سماعي ثقيل.

من م10 : م11 طبع مقام حجاز على درجة الدوكاه بأراضيه والركوز على درجة النوى.

من م12 : م13 مقام فرح فزا مع لمس لعربة قرار حجاز للتأكيد على درجة الركوز ولمس لعربة الحصار في م12.

الخانة الثالثة : ثمانية موازير في ميزان $\binom{10}{8}$ وضرب " سماعي ثقيل.

من م14^{8} طبع جنس عجم على درجة العجم.

م14^{9} طبع مقام نهاوند كبير على درجة الراست.

م 16 طبع جنس نهاوند على درجة النوى مع لمس لعربة الحجاز

للتأكيد على درجة الركوز.

م 17 طبع مقام عجم على درجة العجم عشيران.

م18[8] طبع جنس نهاوند على درجة الماهوران مع لمس لعربة جواب بوسليك للتأكيد على درجة الركوز.

من م 18[9]:م19 طبع جنس كرد على درجة المحير مع لمس لعربة الشاهيناز.

من م19 : م20 مقام نهاوند كردي مصور على درجة النوى مع لمس لعربة الحجاز للتأكيد على درجة الركوز.

الخانة الرابعة : ثمانية موازير في ميزان ($\frac{6}{4}$) وضرب " سنكين سماعي ".

من م22 : م25 مقام فرح فزا مع لمس لعربة قرار حجاز للتأكيد على درجة الركوز.

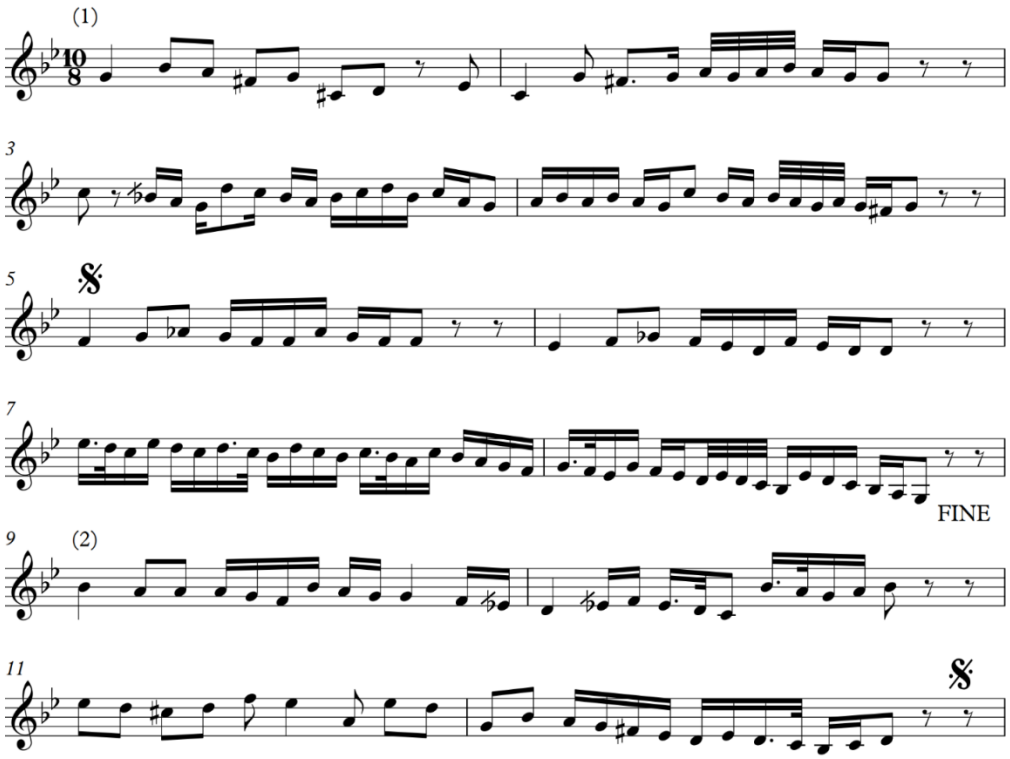
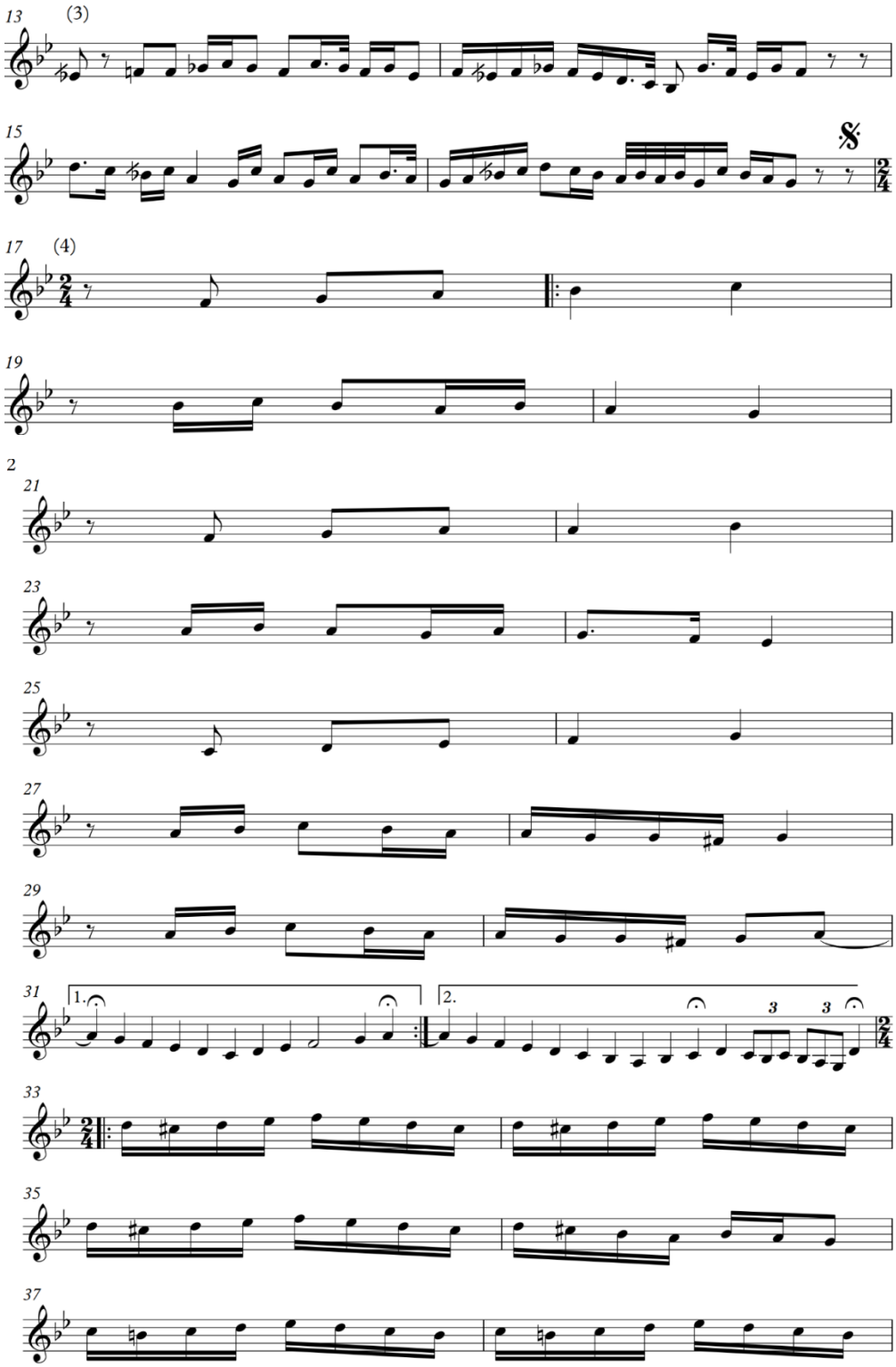
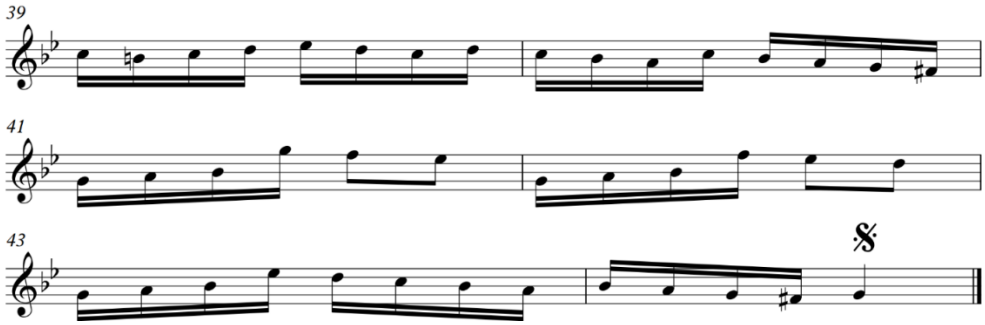
من م26 : م27 مقام سلطاني يكاه على درجة اليكاه وركوز على درجة الدوكاه.

من م28 : م29 مقام فرح فزا مع لمس لعربة قرار حجاز للتأكيد على درجة الركوز.

تعليق الباحثة:

- استخدم الشريف محي الدين حيدر دائرة نغمية للأجناس والمقامات التالية:
  - مقام كرد على درجة الدوكاه.
  - مقام فرح فزا على درجة اليكاه.
  - طبع مقام حجاز على درجة الدوكاه.
  - مقام فرح فزا على درجة اليكاه.
  - طبع جنس عجم على درجة العجم.
  - طبع جنس نهاوند على درجة الماهوران.
  - طبع جنس كرد على درجة المحير.
  - مقام نهاوند كردي مصور على درجة النوى.
  - مقام فرح فزا على درجة اليكاه.
  - مقام سلطاني يكاه على درجة اليكاه.
  - مقام فرح فزا على درجة اليكاه.

- استخدم محي الدين حيدر ضرب سنكين سماعي في الخانة الرابعة وهو أسلوب تقليدي لصياغة قالب السماعي.
- أغلظ نغمة هي نغمة قرار حجاز وأعلى نغمة هي نغمة جواب المحير، أي أن المساحة الصوتية للسماعي حوالي أوكتافان ومسافة سادسه وهي مساحة عريضة بالنسبة للتأليف الآلي وبالنسبة لآلة العود والقانون والناي والكمان العربي.
- تميزت الخانة الثالثة بأنها ثماني موازير مع أن الخانة الأولى والثانية أربعة موازير.
- تميزت الخانة الثالثة والرابعة عند الشريف محي الدين حيدر بالمناطق العليا للمقام حيث وصل لأعلى درجات المقام في منطقة الجوابات وهي درجة جواب المحير.
- التركيبات الإيقاعية داخل الخانات والتسليمة متنوعة وأغلبها بسيطة.

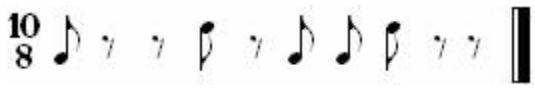
النموذج الثاني: سماعي فرح فزا (محمد عبد الوهاب)

13
(3)
15
17
(4)
19
2
21
23
25
27
29
31
1.
2.
33
35
37

شكل رقم (2) المدونة الموسيقية لسماعي فرح فزا لمحمد عبد الوهاب

تحليل سماعي فرح فزا محمد عبد الوهاب

- **البطاقة التعريفية :**
- **اسم المقطوعة** سماعي فرح فزا محمد عبد الوهاب.
- **نوع التأليـف :** آلي.
- **القالـــب :** سماعي.
- **المؤلـــف :** محمد عبد الوهاب.
- **المقـــام الأساسي:** فرح فزا.
- **الموازين المستخدمة:** مركب $(\frac{10}{8})$ ويتغير الميزان في الخانة الرابعة إلى ثنائي $(\frac{2}{4})$.

الضروب المستخدمة:

سماعي ثقيل



ويتغير في الخانة الرابعة إلى

فوكس

وملفوف

- **المساحة الصوتية :** من درجة اليكاه إلى سهم.

- **عدد الموازيـــر :** 44 مازورة.
- **التحليل التفصيلي:**

الخانة الأولى : في ميزان $(\frac{10}{8})$ وضرب " سماعي ثقيل.

من 1 : م 2	طبع مقام نكريز على درجة الراست وركوز على درجة النوى مع لمس لعربة الزيركولا في م(1)[7].
م 3	جنس راست على درجة النوى.
م 4	جنس نهاوند على درجة النوى مع وجود عربة الحجاز للتاكيد على درجة الركوز.

التسليمة : في ميزان $(\frac{10}{8})$ وضرب " سماعي ثقيل.

م 5	طبع جنس نهاوند على درجة الجهاركاه.
م 6	جنس صبا زمزمة على درجة الدوكاه.
من م7 : م8	تتابع لحني هابط يبدأ من درجة السنبلة الي درجة اليكاه في مقام فرح فزا على درجة اليكاه.

الخانة الثانية : في ميزان $(\frac{10}{8})$ وضرب " سماعي ثقيل.

من م9 : م10	طبع مقام بياتي على درجة الدوكاه وركوز على درجة العجم.
من م11 : م12	مقام شاهيناز بأراضيه.

الخانة الثالثة : في ميزان $(\frac{10}{8})$ وضرب " سماعي ثقيل.

من م13 : م14	طبع مقام صبا على درجة الدوكاه بأراضيه وركوز على درجة الجهاركاه
من م15 : م16	جنس راست على درجة النوى.

الخانة الرابعة : في ميزان $(\frac{2}{4})$ وضرب " ملفوف وفوكس ".

من م17 : م30²	تتابع لحني هابط في جنس النهاوند على درجة النوى مع وجود عربة الحجاز للتأكيد على درجة الركوز.
من م30²: م32	تتابع لحني هابط على شكل أدليب في مقام فرح فزا وركوز على درجة الدوكاه.
من م33 : م36	عقد نوأثر على درجة النوى مع وجود طبع جنس كرد على درجة

المحير في منطقة الجوابات وركوز على درجة النوى.

من م37 : م40[1] طبع جنس نهاوند على درجة الكردان مع وجود عربة الماهور للتأكيد على درجة الركوز الكردان.

من 40[2] : م44 مقام نهاوند كردي على درجة النوى وركوز على درجة النوى مع وجود عربة الحجاز للتأكيد على درجة الركوز.

تعليق الباحثة:

- استخدم محمد عبد الوهاب دائرة نغمية للأجناس والمقامات التالية:
  - طبع مقام نكريز على درجة الراست.
  - طبع مقام نكريز على درجة الراست.
  - مقام فرح فزا على درجة اليكاه.
  - طبع مقام بياتي على درجة الدوكاه.
  - مقام شاهيناز بأراضيه.
  - طبع مقام صبا على درجة الدوكاه.
  - جنس راست على درجة النوى.
  - جنس النهاوند على درجة النوى.
  - تتابع لحني هابط على شكل أدليب في مقام فرح فزا وركوز على درجة الدوكاه.
  - عقد نوأثر على درجة النوى.
  - طبع جنس كرد على درجة المحير.
  - طبع جنس نهاوند على درجة الكردان.
  - مقام نهاوند كردي على درجة النوى.
- أغلظ نغمة هي نغمة اليكاه وأعلى نغمة هي نغمة السهم، أي أن المساحة الصوتية للسماعي مسافة أوكتافين.
- استخدم محمد عبد الوهاب ضرب الملفوف والفوكس بشكل حيوي في الخانة الرابعة وهذا على غير المعتاد في صياغة الخانة الرابعة لقالب السماعي.

- أضاف محمد عبد الوهاب اسلوب جديد في صياغة السماعي وهو إضافة أدليب في الخانة الرابعة.
- التركيبات الإيقاعية داخل الخانات والتسليمة متنوعة مابين البسيطة والمركبة.

نتائج البحث:

بعد أن انتهت الباحثة بتحليل سماعيي فرح فزا للشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب، توصلت إلى النتائج التالية التي أجابت عن أسئلة البحث وحققت أهدافة كما يلي:

1) ما هي الحياة الشخصية والفنية لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.

وقد تم الإجابة عن هذا السؤال من خلال الإطار النظري للبحث الذي وضح الحياة الشخصية والفنية والسمات الفنية لكلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب، وبالتالي تم تحقيق هدف البحث وهو : **التعرف على الحياة الشخصية والفنية لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.**

2) ما أسلوب صياغة كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب لقالب السماعي في مقام الفرحفزا، وكانت إجابة هذا السؤال من خلال الإطار التحليلي المقارن للبحث كالتالي:

جدول رقم (1)

أسلوب صياغة كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب لقالب السماعي في مقام الفرحفزا

أولاً: الشريف محي الدين حيدر	ثانياً: محمد عبد الوهاب
• استخدم محي الدين حيدر دائرة نغمية للأجناس والمقامات التالية: (مقام كرد على درجة الدوكاه – مقام فرح فزا على درجة اليكاه – طبع مقام حجاز على درجة الدوكاه – مقام فرح فزا على درجة اليكاه –	• استخدم محمد عبد الوهاب دائرة نغمية للأجناس والمقامات التالية (طبع مقام نكريز على درجة الراست – طبع مقام نكريز على درجة الراست – مقام فرح فزا على درجة اليكاه – طبع مقام بياتي على

طبع جنس عجم على درجة العجم – طبع جنس نهاوند على درجة الماهوران – طبع جنس كرد على درجة المحير – مقام نهاوند كردي مصور على درجة النوى – مقام فرح فزا على درجة اليكاه – مقام سلطاني يكاه على درجة اليكاه – مقام فرح فزا على درجة اليكاه).	درجة الدوكاه – مقام شاهيناز بأراضيه طبع مقام صبا على درجة الدوكاه – جنس راست على درجة النوى جنس النهاوند على درجة النوى – تتابع لحني هابط على شكل أدليب في مقام فرح فزا وركوز على درجة الدوكاه – عقد نوأثر على درجة النوى طبع جنس كرد على درجة المحير – طبع جنس نهاوند على درجة الكردان – مقام نهاوند كردي على درجة النوى).
• المساحة الصوتية للسماعي من نغمة قرار حجاز إلى نغمة جواب المحير، أي حوالي أوكتافان ومسافة سادسه وهي مساحة عريضة بالنسبة للتأليف الآلي وبالنسبة لآلة العود والقانون والناي والكمان العربي.	• المساحة الصوتية للسماعي من نغمة اليكاه إلى نغمة السهم، أي مسافة أوكتافين.
• استخدم محي الدين حيدر ضرب سنكين سماعي في الخانة الرابعة وهو أسلوب تقليدي لصياغة قالب السماعي.	• استخدم محمد عبد الوهاب ضرب الملفوف والفوكس بشكل حيوي في الخانة الرابعة وهذا على غير المعتاد في صياغة الخانة الرابعة لقالب السماعي.
• التركيبات الإيقاعية داخل الخانات والتسليمة متنوعة وأغلبها بسيطة.	• التركيبات الإيقاعية داخل الخانات والتسليمة متنوعة مابين البسيطة والمركبة.
• تميزت الخانة الثالثة بأنها ثماني موازير مع أن الخانة الأولى والثانية أربعة موازير. • تميزت الخانة الثالثة والرابعة عند محي الدين حيدر بالمناطق العليا للمقام حيث وصل لأعلى درجات المقام في منطقة الجوابات وهي درجة جواب المحير.	• أضاف محمد عبد الوهاب اسلوب جديد في صياغة السماعي وهو إضافة أدليب في الخانة الرابعة.

وبالتالي قد تحقق هدف البحث الثاني وهو **التعرف على أسلوب صياغة كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب لقالب السماعي في مقام الفرح فزا.**

3) ما إمكانية تذليل الصعوبات التكنيكية الموجودة في قالبي سماعي فرح فزا عند كلا من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب.

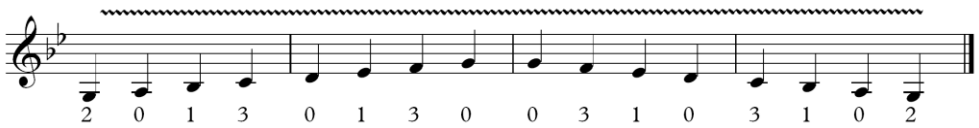
وكانت الإجابة على هذا السؤال من خلال توصيات الباحثة باقتراح إرشادات عزفية لتذليل تلك الصعوبات والتي ستتناولها تفصيليا في التوصيات كالتالي:

توصيات البحث:

توصي الباحثة بعمل دراسات مقارنة للقوالب الآلية المختلفة وإظهار ما بها من تقنيات أدائية لآلة العود، مع عمل إرشادات عزفية لتذليل صعوبات العزف لتلك القوالب، ومثال لذلك الإرشادات العزفية لتذليل صعوبات أداء سماعيي فرح فزا للشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب كما يلي:

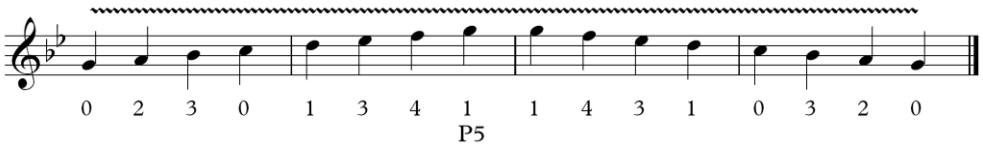
الإرشادات العزفية لتذليل الصعوبات:

1) عزف مقام الفرح فزا ديوان واحد من درجة اليكاه إلى درجة النوا صعوداً وهبوطاً بالريشة والإيقاع المدون والالتزام بأرقام الأصابع المدونة بسرعة بطيئة ثم التدرج في السرعة.

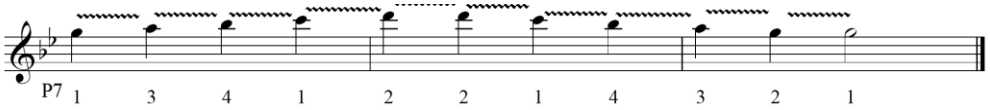


شكل رقم (3) عزف مقام الفرح فزا بالريشة والإيقاع المدون ديوان واحد من درجة اليكاه إلى درجة النوا

2) عزف مقام الفرح فزا ديوان واحد من درجة النوا إلى درجة السهم صعوداً وهبوطاً بالريشة والإيقاع المدون والالتزام بأرقام الأصابع المدونة بسرعة بطيئة ثم التدرج في السرعة في الوضع الخامس.



شكل رقم (4) عزف مقام الفرح فزا بالريشة والإيقاع المدون ديوان واحد من درجة النوا إلى درجة السهم في الوضع الخامس

3) عزف مقام الفرح فزا ديوان واحد من درجة السهم إلى درجة جواب المحير صعوداً وهبوطاً بالريشة والإيقاع المدون والالتزام بأرقام الأصابع المدونة بسرعة بطيئة ثم التدرج في السرعة في الوضع السابع.

شكل رقم (5) عزف مقام الفرح فزا بالريشة والإيقاع المدون ديوان واحد من درجة السهم إلى درجة جواب المحير في الوضع السابع

4) يتم التدريب على عزف الديوانين ونصف كاملاً بالريشة المدونة وأرقام الأصابع بأشكال إيقاعية مختلفة للتمكن من عزف النغمات في أماكنها الصحيحة.

5) يتم اختيار التركيبات الإيقاعية المقسمة داخلياً وبها صعوبات أدائية ومحاولة تدوين الريشة المطلوبة كالصد والرد والفرداش وإن كانت النغمات على وتر واحد أو على وترين والالتزام بتلك الريش وأرقام الأصابع.

6) التريب على عزف الأوضاع المختلفة في عزف المقامات المختلفة للتعود على عزف أي مقطوعة حرة.

وبالتالي قد تحقق هدف البحث الثالث وهو: **محاولة تذليل الصعوبات التكنيكية لسماعيي فرح فزا لكل من الشريف محي الدين حيدر ومحمد عبد الوهاب من خلال إرشادات عزفية على آلة العود.**

المراجع ومصادر البحث:

1) **آمال أحمد مختار صادق – فؤاد أحمد أبو حطب (1994م):** *" علم النفس التربوي"*، الطبعة الرابعة، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة.

2) **أحمد حسن الزيات (1945م):** *" دفاع عن البلاغة "*، مطبعة الرسالة، القاهرة.

3) **أحمد عباس حسين حيدر (2010م):** *" تدريبات للتغلب على الصعوبات التكنيكية فى أداء تعدد التصويت لقالب (كابريس) الشريف محي الدين حيدر "*، بحث منشور، الجزء الثاني، مجلة علوم وفنون الموسيقى، العدد 21، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

4) **إيزيس فتح الله وآخرون (1995م):** *" المشروع القومي للحفاظ على تراث الموسيقى العربية*، سلسلة قاعدة بيانات أعلام الموسيقى العربية، محمد عبد الوهاب، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، القاهرة.

5) **إيزيس فتح الله جبراوي (2005م):** *" موسوعة أعلام الموسيقى العربية (4)* محمد *عبد الوهاب"*، الجزء الأول، دار الشروق، الطبعة الأولى، القاهرة.

6) **حسني جمال نجم (2004م):** *" دراسة مقارنة لسماعي بياتي عزيز ددة وسماعي بياتي إبراهيم العريان "*، بحث منشور، مجلة علوم وفنون، المجلد الحادي عشر، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

7) **خالد حسن عباس (1998م):** *" أسلوب محمد عبد الوهاب في تلحين القصيدة"*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

8) **رتيبة الحفني (1999م):** *"محمد عبد الوهاب، حياته وفنه"*، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

9) **عاطف عبد الحميد (1990م):** *" دراسة تحليلية لقالب المونولوج عند محمد القصبجي "*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

10) **عماد بشرى إسكندر بغدادي (1999م):** *" المسارات النغمية في نماذج من ألحان محمد عبد الوهاب "*، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، عام 1999م.

11) **محمد عبد القادر عبد المقصود حماد (2012م):** *" أسلوب المعالجة المقامية فى مؤلفتى آلة العود (سماعى نهاوند محى الدين حيدر) و (سماعى نهاوند سلمان شاكر) "*، بحث منشور، الجزء الثاني، مجلة علوم وفنون الموسيقي، العدد 24، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

12) **نبيل اللو (1998م):** *" إحياء العود الشرقي، الشريف محي الدين حيدر"*، بحث منشور، مجلة الحياة الموسيقية، العدد17، بيروت.

13) **نبيل عبد الهادي شوره (1998):** *" الياقوتة الأولى في تاج الموسيقى العربية"*، دار علاء الدين للخدمات والطباعة، القاهرة.

14) **نبيل عبد الهادي شوره (1992م):** *" قراءات في تاريخ الموسيقى العربية "*، دار علاء الدين للطباعة والنشر، القاهرة.

15) **الشريف محي الدين حيدر** https://ar.wikipedia.org/wiki/

16) **قاموس المعاني** https://www.almaany.com/ar/dict/ar-ar/

17) http://www.misrelmahrosa.gov.eg/NewsD.aspx?id=427
مجلة مصر الحروسة، الهيئة العامة لقصور الثقافة – وزارة الثقافة – مصر