فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البياتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم

*اسامة سمير عياد[١]

مقـــــدمة:

القصيدة الغنائية تعتبر من أقدم ألوان الغناء العربى فهى تعتمد على مجموعة منتقاة م الأبيات الشعرية، فالشعر عند العرب منبع مكارمهم ومعرض فصاحتهم، فالشعر والغناء توأمان لذا كانت للقصيدة المكانة الأولى فى الغناء العربى قبل أن نعرف ألوان الغناء الآخرى (٩ – ٨٤).

فالملحنون المصريون أهتموا اهتماما خاصا فى تلحين القصيدة فمن رواد تلحين القصيدة نـــذكر منهم الشيخ أبو العلا محمد ومحمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وغيرهم من الملحنين الذين أثروا هذا القالب وخاصة محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فكل واحد منهما وضع أسس وقواعد فى تلحين وغنا ء القصيدة من حيث صياغة امقدمات الموســيقية أو اللـــزم الموسيقية أو الآلات المستخدمة مث البيانو أو الأورج فى قصيدة الصبا والجمال وأراك عصى لدمع وغيرها من الآلات والضروب المبتكرة على قالب القصيدة مثل السامبا والرومبا فى جفنه علم الغزل وغيرها ولمصمودى فى الأطلال ولولا وجود صوت متمكن مثل أم كلثوم يرف كل أصول وقواعد علم التجويد والمقامات مما ساهم بخروج هذه الأعمال بهذا القدر مـــن الحرفيـــة والابداع والكمال ولهذا اهتم الباحث بإلقاء الضوء على فكر كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

مشكلة البحث:

بالرغم من تعدد المؤلفات الغنائية باختلاف قوالبها عند كل من محمد عبد الوهـــاب وريـــاض السنباطى واستعراض رسالات عن هذه المؤلفات الغنائية، إلا أنه لم تتعرض هذه الرسائل إلـــى فكر كلا منهما فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غنـــاء أم كلثوم.

---

(١) اسامة سمير عياد: استاذ مساعد الموسيقي العربية، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا .

أهداف البحث:

١- التعرف على السيرة الذاتية لحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى.
٢- التعرف على القصيدة الغنائية ومراحل تطوها.
٣- التعرف على ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
٤- التعرف على فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

أهمية البحث:

بتحقيق أهداف البحث يمكن إفادة الدارسين والملحنين بفكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

أسئلة البحث:

١- ما هى السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى.
٢- ما هى القصيد الغنائي ومراحل تطورها.
٣- ما هى ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
٤- ما هو فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى لتلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

حدود البحث:

حدود فنية - ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى لتلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

حدود زمانية ١٩٦٨ : ١٩٧١

حدود مكانية جمهورية مصر العربية

إجراءات البحث:

أ- منهج البحث : النهج الوصفى (تحليل محتوى)

ب- عينة البحث : قصيدة هذه ليلتى – لحن محمد عبد الوهاب – قصيدة من أجل عينيك لحن رياض السنباطى – فى مقام البيّاتى غناء أم كلثوم.

ج- أدوات البحث : شرائط ومدونات لعينة البحث

- المراجع

مصطلحات البحث:

- **المقام**

هو تتابع ثمانى نغمات تتابعا لحنياً تتدرج فى الحدة تحصر فيما بينها سبع مسافات والنغمة الثامنة فى حدتها هى جواب النغمة الأولى.

ويتكون من جنسين جنس الأصل ويسمى المقام باسمه وذلك فى المقامات الأساسية والجنس الثانى جنس الفرع وقد يظهر أجناس آخرى تسمى جنس فرع الفرع (٤ – ١٩)

- **مقام البيّاتى**

من أكثر الألحان الشعبية كما نسمعه فى استهلال المقرئين لآيات القرآن الكريم وكذلك فى الألحان الكنسية القبطية وغمازه النوا.

ويتكون من جنس الأصل بيّاتى على درجة الدوكاه وجنس الفرع نهاوند على درجة النوا (٤ – ٢٨)

- **الأداء الحر (١٠) ADLIBITUM**

هو ارشاد يكتبه المؤلف الموسيقى فى أماكن بذاتها فى المدونة الموسيقية وهو يسمح للمؤدى بحرية سرعة الأداء الموسيقى أو يدل على السماح للمؤدى بإضافة فقرة تقسيمية (٧-٢).

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث يرى الباحث أنها تنقسم إلى محورين

المحور الأول – دراسات مرتبطة بالقصيدة – والقصدة عند كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى

المحور الثانى – دراسات مرتبطة بمقام البيّاتى

أولاً : دراسات مرتبطة بقالب القصيدة

دراسة بعنوان

دراسة تحليلية للقصيدة الغنائية فى مصر (١)

وتهدف هذه الدراسة الى التعرف على القصيدة الغنائية الملحنة فى القرن العشرين وتحديد صياغتها ومواصفاتها والتعرف على الأغراض المختلفة التى تناولت القصيدة الغنائية فى مصر فى القرن العشرين والتعرف على العلاقة بين الشعر واللحن بالنسبة للقصيدة فى مصر فى القرن العشرين، وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث فى التعرف على قالب القصيدة والاضافات التى قام بها ملحن القصيدة فى مصر من حيث الاسلوب والبناء الحنى.

دراسة بعنوان

دراسة تحليلية لاسلوب رياض السنباطي فى تلحين القصيدة (٢)

وتهدف هذه الدراسة الى تصنيف القصائد التى لحنها رياض السنباطى والتوصل الى اسلوبه فى التعبير عن النص الشعرى وصياغته للحن والتوصل الى اسلوبه فى التعامل مع إمكانيات الأصوات المؤدية لقالب القصيدة، وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث فى التعرف على اسلوب رياض السنباطى فى تلحين القصيدة من خلال التعبير عن النص الشعرى والتعامل مع إمكانيات الأصوات المؤدية للقصيدة.

(١) صالح رضا : رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ١٩٨٥

(٢) خالد حسين عباس : رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الموسيقية ج حلوان ١٩٩٥

ثانيا : دراسات مرتبطة بمقام البيّاتى

دراسة مقارنة لأساليب التلحين فى مقام البيّاتى عن كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وفريد الأطرش [١]

وتهدف هذه الرسالة الى التعرف على مقام البيّاتى عبر العصور وعائلته المقامية، وكذلك التعرف على اسلوب كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وفريد الأطرش فى تلحين مقام البيّاتى وهذا من خلال نماذج ملحّنة فى هذا المقام لهؤلاء الملحنين، ثم دراسة مقارنة لأسايب التلحين فى مقام البيّاتى عند هؤلاء الملحنين.

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث فى التعرف على اسلوب تلحين محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى من خلال استخدامهم لمقام البيّاتى، وكذلك التعرف على مقام البيّاتى تاريخياً عبر العصور.

<u>الإطار النظرى</u> ويشمل على

أولاً : نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب – رياض السنباطى

ثانياً : القصيدة الغنائية ومراحل تطورها

ثالثاً : عرض ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة

أولاً : نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب ١٩١٠ إلى ١٩٩١م

- ولد محمد عبد الوهاب فى ١٣ مارس عام ١٩١٠م فى حى باب الشعرية.
- كان والده يعمل قارئاً للقرآن الكريم فى مسجد الشعرانى فى حى باب الشعرية.
- ألحقه والده بكتّاب مسجد الشعرانى.
- ألتحق بمدرسة سلمان جاويش الابتدائية حيث بدأ تعلقة بالغناء والموسيقى.
- بدأ حفظ الأدوار والقصائد وخاصة أدورار الغناء مثل سلامة حجازى ويوسف المنيلاوى
- بدأ لعمل كمغنّى بين فصول الروايات فى فرقى فؤاد الجزايرلى.

---

(١) محمد أحمد فتحى محمد العشى : رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ٢٠٠٣

- ألتحق بمعهد بيرجرين لتعليم الهارمونى والتوزيع الموسيقى وقد تأثر بالموسيقى الأوركسترالية مما كان له أكبر الأثر فى ألحانه .
- سافر الى فلسطين وسوريا ولبنان فى رحلة فنية مع فرقة نجيب الريحانى وذلك عام ١٩٢٢م، ثم ألتحق بفرقة سيد درويش.
- فى عام ١٩٢٤م قدّم حفل غنائى بنادى الموسيقى الشرقى بالإسكندرسة.
- قدّم عدة أفلام غنائية مثل رصاصة فى القلب – الوردة البيضا – لست ملاكاً.
- لحّن لجميع المطربين والمطربات فى مصر وفى مختلف الدول العربية.
- ألّف قطع مسيقية حرّة وله رصيد كبير من القصائد الغنائية.
- توفّى فى ٣ مايو ١٩٩١م (٢ – ١٧ : ٢٥)

نبذة عن رياض السنباطى ١٩٠٦ إلى ١٩٨١م

- ولد رياض السنباطى فى مدينة المنصورة عام ١٩٠٦م، وقد نشأ فى بيئة دينية حيث كان يعمل والده منشداً وملحناً ومطرباً وعازف على آلة العود.
- تعلّم على يد والده مبادئ العزف على آلة العود وساعده على الاشتراك فى حفلاته حيث كان غنّى بصوته فى ملاهى المنصورة.
- استكمل دراسته الموسيقية بنادى المنصورة الموسيقى، ثم عمل بالتدريس فى مدارس المنصورة.
- ثم انتقل الى القاهرة والتحق بنادى الموسيقى الشرقى ثم تخرّج وعمل بالتدريس لآلة العود، وكان من تلاميذه فريد الأطرش.
- لحن بعض الأوبريتات لفرقة منيرة المهدية واشترك فى تلحين أوبرا سميراميس مع كامل الخلعى وداود حسنى.
- عام ١٩٣٤م تم إنشاء الإذاعة المصرية فكان من أوائل الفنانين الذين ألتحقوا بالعمل فيها وكان يقدم عزف على آلة العود للمستمعين.
- كان يسجّل بين الحين والحين ألحاناً بصوته للإذاعة.
- لحّن لجميع المطربين والمطربات فى مصر وفى مختلف الدول العربية.
- ألّف قطع مسيقية حرّة وله رصيد كبير من القصائد الغنائية.
- توفّى فى ٩ سبتمبر ١٩٨١م (٦ – ٩٣ : ٩٧).

ثانياً: القصيدة الغنائية ومراحل تطورها

- **القصيدة الغنائية**

الشعر والغناء توأمان فالشعر له المكانة الأولى قبل أن يعرف أواع الغناء الأخرى، وتعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء فكانت فى بداية ظهورها قاصرة على الغناء الدنيوى حيث تختتم بها السهرة الغنائية.

وكانت القصيدة منذ نشأة الشعرالعربى إلى الآن تلتزم بقافية واحدة وتخضع لبحر واحد من بحور الشعر الستة عشر، وتعتبر القصيدة عادة من الألحان التى ينفرد المطرب بأدائها دون مصحبة من المنشدين وتبدأ فى مقام موسيقى معين ثم تنتقل فقراتها الشعربية بين مختلف المقامات وينتهى اللحن إلى المقام الأساسى التى بدأت به أما الميزان فهو الوحدة السايرة الكبيرة.

والقصيدة تتون من عدد م الأبيات قد تطول أو تقصر دون أن يؤثر ذالك على بنائها، ولكن لا يقل عن سبعة أبيات وكل بيت يتألف من شطرين (صدر وعجز) تلزم القافية نهاية الشطر الثانى فيقال هذه قصيدة دالية أو رائية (٤ – ٦٥)

- **مراحل تطورها**

أولاً: اعتمدت القصيدة فى البداية على الارتجال ولم يكن له لحن ثابت شأنها شأن الموال.

ثانيا: أصبح للقصيدة لحن ثابت محدد لا يخرج عنه المطرب ويرجع الفضل فى ذلك لعبدة الحامولى.

ثالثاً: التمازج والتوافق بين الكلمة واللحن ويرجع الفضل فى ذلك لأبو العلا محمد.

رابعاً: الاهتمام بوجود مقدمات ولزمات موسيقية، مع قوة التعبير والمزج بينه وبين الطرب بضل محمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب والسنباطى وفريد الأطرش (٩ – ٨٥).

ثالثاً : جدول يوضح بعض ألحان محمد عبد الوهاب لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى ١

اسم العمل	اسم لمؤلف	المؤدى	التاريخ
خدعوها بقولهم حسناء	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٢٧
يا جارة الوادى	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٢٨
يا ناعماً رقدت جفونه	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٢٩
أيها النيل	بشارة الخورى	محمد عبد الوهاب	١٩٣٨
القيثارة	د. إبراهيم ناجى	محمد عبد الوهاب	١٩٥٤
ردت الروح	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٦٤
قلب بوادى الحمى	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٦٤
هذه ليلتى	جورج جرداق	أم كلثوم	١٩٦٨

١- (٢ – ٥٧ : ٦٥)

جدول يوضح بعض ألحان رياض السنباطى لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى ١

اسم العمل	اسم لمؤلف	المؤدى	التاريخ
هوى الغانياتى	أحمد رامى	أم كلثوم	١٩٣٦
فى الهوى قلبى	عباس العقاد	نادرة	١٩٤٥
السودان	أحمد شوقى	أم كلثوم	١٩٦٤
من أجل عينيك	عبد الله الفيصل	أم كلثوم	١٩٧١
أه لو تدرى	عبد الوهاب محمد	رياض السنباطى	١٩٧٥
حكاية فى حى	صالح جودت	رياض السنباطى	١٩٧٦

١ – (١ – ١٧ : ٢٠

هذه ليلتي

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان أكثر
هذه ليلتي وحلم حياتى بين ماض من الزمان وات
سهر الشوق فى العيون الجميلة حلم اثر الهوى أن يطيله
الهوى انت كله والامانى فأملا الكأس بالغرام وهات
وحديث فى الحب إن لم نقله أوشك الصمت حولنا أن يقوله
بعد حين يبدل الحب دارا والعصافير تهجر الاوكار
ياحبيبي وانت خمري وكأسي ومنى خاطري وبجهة أنسي
وديار كانت قديما ديارا سنراها كما نراها قفارا
فيك صمتي وفيك نطقي وهمسي وغدي فى هواك يسبق أمسي
سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان أكثر
هل فى ليلتي خيال الندامى والنواســـــــــي عانق الخياما
والمساء الذى تهادى الينا ثم اصغى والحب فى مقلتينا
وتساقو من خاطري الاحلام واحبو واســـكروا الايام
لسؤال عن الهوى وجواب وحديث يذوب فى شـــــفتينا
رب من اين للزمان صباه إن غدونا وصبحه ومساه
قد اطال الوقوف حين دعاني ليلم الاشواق عن اجفاني
لن يرى الحب بعدنا من حداه نحن ليل الهوى ونحن ضحاه
فادنوا مني وخد اليك حناني ثم اغمض عينيك حتى ترانى
ملأ قلبي شوق وملأ كياني هذه ليلتي فقف ... يازماني
وليكن لـــــيلنا طـــويلا فـــكـــــثير اللقاء كان قليلا
سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان اكثر
سوف تلهو بنا الحياة وتسخر فتعال احبك الان اكثر

ياحبيبى طاب الهوى ماعلينا لوحملنا الايام فى راحتينا

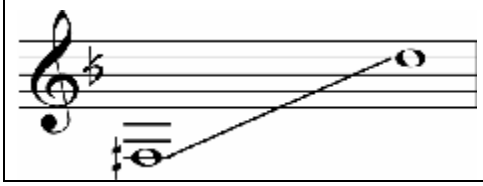
صدفة اهدت الوجود الينا واتاحت لـــــقاءنا فالتقينا

فى بحار تئن فيها الرياح ضاع فيها المجداف والملاح

كـــــم اذل الفراق منا لقاء كـــــل ليل اذا الـــــتقينا صباح

ياحبيباً قد طال فيه سهادي وغريباً مســـــــــافراً بفؤادي

البطاقة التعريفية :- لقصيدة / هذه ليلتى (محمد عبد الوهاب)

١	اسم العمل	هذه ليلتى
٢	التأليف	غنائى
٣	مؤلف الكلمات	جورج جرداق
٤	الأداء الغنائى	أم كلثوم / عام ١٩٦٨م
٥	نوع القالب الغنائى	قصيدة
٦	الميزان	٢ / ٤ ، ٤ / ٤
٧	الآلات المستخدمة	جيتار، أكورديون، ناى، أورج، قانون، كمان، شيللو، كنترباص
٨	المصدر	صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات، وحفلات خارجية
٩	المقام	بيّاتى على درجة العشيران
١٠	عدد الموازير	٦٠٧ مازورة
١١	الضرب	ايقاع المصمودى الصغير ايقاع الدويك ايقاع غربى / التشاتشا ايقاع البمب الايقاع الدينى / الهجع
١٢	المساحة الصوتية للعمل الفنى	

هذة ليلتى

الحان/ محمد عبد الوهاب

كلمات/ جورج جرداق

2
38
1.
ناى وأكورديون
2.
جيتار
43
48
53
58
63
الفرقة
68
73
78
غناء
يا ح م حل و تى ل لى هى ذى ها
83
تى أ و لى ما ز لز م ضن ما ن بي تى
فم نى ما أ ول هو ل كل ت أن وا ه ال

87
88
93
97
102
107
112
116
122
127
132
137
1.
2.
♩=140
موسيقى ك1
ناى وأكورديون
ناى وأكورديون
ناى وأكورديون

4
142
ناى واكورديون
147
153
159
نا لي إ د با ت ذى ل نل سا م ول
165
نا تى ل مق فى ب حب ول غ ص أ م ثم
171
ت ذى ل نل سا م ول
177
بُ حب ول غ ص أ م ثم نا لى إ د با
183
ه نل ع لن أ سو ل نا تى ل مق فى
189
دي ح و بن وا ج و بن وا ج و وا
195
3
طا أ قد نا تى ف ش فى بُ ذو ي ثن
201
ش أ مل لم ي ل نى عا د ن حي فا قو و ل
207
نو قد نى فا نى فا أج عن قا وا
1.
2.

213
نا ح ك لى إ حذ و نى من تو فد نى من
219
1. تو فد
2. نا ح
نى نا ح نى
225
را ث تا ث حث ك نى ي ع ض م غ أ م ثم
232
موسيقى
238
ط لن وي ط نا ل لي نا ل لي نا ل لي كن ي ول
لا لي ق ن كا نى قا ل رل ثي ك ف لا وي
هو نل ف سو تو ياح نل ب هو نل ف سو تو ياح نل ب هو نل ف سو
239
243
ب ح أ لا عا ث ل عا ث ف خر تس و ث ياح نل ب
247
تر اك ن أ نل ا نل آ كل
موسيقى ك2
251
257
263

6
268
273
278
جيتار
284
289
أكورديون
295
300
فرقة
305
بى بى ح يا
311
ح را فى م يا اي نل مل ح لو نا لي ع ما ما ها بل طا
317
نا لي أ نا لي أ د جو ؤ نل د أه نل ف صد نا تي
323
نا قي تا ل فا نا ى قا ل نا ى قا ل حت تا أ وا
328
Tutti موسيقى

333
حا ب فى غناء
339
حو يا رى هر فى نو إن ث رن
في ع ضا
345
خ لا مل ول ف دا ج م هل
1.
حا ب فى
351
2.
ذل ا كم
ق را ف لل
من نا قا ل و
356
موسيقى حو
با ص نا قي ث ذل إ لن لي ل كل
362
367
♩=100
372
غناء بدون إيقاع
ها سو هى فى ل طا قد
بن بى ح يا
377
دى
دى أ ف ب دى أ ف ب رن ف سا م بن ري غ و
382
دى
ها سو هى فى ل طا قد بن بى ح يا
387
دى أ ف ب دى أ ف ب رن ف سا م بن ري غ و
392
هو تل ف سو
تو يا ح تل ب هو تل ف سو
تو يا ح تل ب هو تل ف سو

8
397
ب ح آ لا _____ عا ت ل ___ عا ت ف _خر تس و ت ___ يا ح ___ فل ب
401
ثر آك ن ___ ا ___ نل _____ ا ___ نل _____ ا ___ كل
♩=140
موسيقة ك 3 بدون إيقاع
405
410
415
قانون
3
♩=120
421
مي ج ___ نل ___ يو ع ___ قل ق شو رش ه س
427
___ وا ___ ها آل وا ه ___ رل ث _____ ا مُن لُ خُ لا
433
___ وا ه آل _____ وا ها رل ث _____ آ مُن لُ خُ
439
___ طي ي آن _____ له حب قل ثن دي ح و
445
_نا ل حو ث _صم كص ش أو قله ن تم إن حب قل ثن دي ح و حب قل ثن دي ح و
450
___ نا ل حو _____ قو ي آن _____ له بى بي ح يا
455
سى كا و رى خم ث آن و بى بي ح ___ يا ط خا نا م و

موسيقى
مع الإيقاع

10
525
واه ـــلل ـــلي ن نح ه ـــــــــدا ح من نا د بع
530
هو ـــحا ض ن نح و ن نح و واه ـــلل ـــلي
موسيقى
535
540
هو ـــــــــيا ص ن ما ز لز ن أي من ب رب
545
حب رل ي ـــــلن هو ـــــــسا م و هو ح صب و نا دو غ إنّ
Tutti
550
555
موسيقى
560
غناء
565
هو ـــــــــيا ص ن ما ز لز ن أي من ب رب
570
نا د بع ب حب رل ي ـــــلن هو ـــــــسا م و هو ح صب و نا دو غ إنّ
575
و واه ـــلل ـــلي ن نح ه ـــــــــدا ح من نا د بع
580
قن شو ـــبى ـــقل ؤ مل هو ـــــــــحا ض ن نح قن شو ـــبى ـــقل ؤ مل

قصيدة/ هذه ليلتى

هيكل القالب :

- مقدّمة : تنقسم إلى ثلاثة أجزاء

الجزء الأول من (م١)[١] : (م١٧)[٤]

الجزء الثانى فى (م١٨)[١-٤] يشكّل أداء حر

الجزء الثالث من م (١٩)[١] : م (٨٥)[٤]

- البيت الأول والثانى : فى م (٨٦)[١-٤] يشكّل أداء غنائى حر غير موزون
- البيت الثالث : من م (٨٦)[٤] : م (٩٣)[١]
- البيت الرابع : من م (٩٥)[١] : م (١٠٤)[١]

- البيت الخامس : من م (١٠٥)[١] : م (١١٦)[١] (السينيو)
- لزمة موسيقية : من م (١١٧)[١] : م (١٥٩)[٤]
- البيت السادس : من م (١٦٠)[٢] : م (١٧١)[١]
- لزمة موسيقية : من م (١٧١)[٢] : م (١٧٤)[١]
- إعادة للبيت السادس : من م (١٧٤)[٢] : م (١٨٥)[١]
- البيت السابع : من م (١٨٦)[١] : م (١٩٨)[٤]
- البيت الثامن : من م (١٩٩)[٢] : م (٢١١)[٤]
- البيت التاسع : من م (٢١٢)[٢] : م (٢٣٣)[١]
- لزمة موسيقية : من م (٢٣٣)[٢] : م (٢٣٧)[٤]
- البيت العاشر : فى م (٢٣٨)[١-٤] بشكل أداء غنائى حر غير موزون
- إعادة لبيت الخامس : من م (٢٣٨)[٤] : م (٢٤٩)[١] (السينيو)
- لزمة موسيقية : من م (٢٥٠)[١] : م (٣٠٩)[٤]
- البيت الحادى عشر : من م(٣١٠)[١] : م (٣١٧)[٤]
- البيت الثانى عشر : من م (٣١٨)[١] : م (٣٢٨)[١]
- لزمة موسيقية : من م (٣٢٨)[١] : م (٣٣٧)[٤]
- البيت الثالث عشر : من م (٣٣٨)[١] : م (٣٥١)[١]
- البيت الرابع عشر : من م (٣٥١)[١] : م (٣٦١)[١]
- لزمة موسيقية : من م (٣٦١)[١] : م (٣٧٣)[١]
- البيت الخامس عشر : من م (٣٧٣)[٢] : م (٣٩١)[٤] بشكل أداء غنائى حر موزون
- إعادة للبيت الخامس عشر : من م (٣٩٢)[١] : م (٤٠٣)[١] (سينيو)
- لزمة موسيقية : من م (٤٠٤) : م (٤٢٣)[٤] بشكل أداء حر موزون

- البيت السادس عشر : من م (٤٢٤)[١] : م (٤٤١)[١] بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : من م (٤٤١)[١] : م (٤٤٣)[١] بشكل أداء حر موزون
- البيت السابع عشر : من م (٤٤٣)[٢] : م (٤٥٢)[٤] بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : فى م (٤٥٣)[١-٤] بشكل أداء حر موزون
- البيت الثامن عشر : من م (٤٥٤)[١] : م (٤٦٣)[٣] بشكل أداء غنائى حر موزون
- البيت التاسع عشر : من م (٤٦٣)[٤] : م (٤٧٤)[١] بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : من م (٤٧٥)[١] : م (٤٩٠)[٤]
- البيت العشرون : من م (٤٩١)[١] : م (٥٠٦)[٢]
- البيت الحادى والعشرون : من م (٥٠٧)[١] : م (٥١٦)[٤]
- البيت الثانى والعشرون : من م (٥١٧)[١] : م (٥٢٢)[٣]
- البيت الثالث والعشرون : من م (٥٢٣)[١] : م (٥٣٤)[١]
- لزمة موسيقية : من م (٥٣٤)[١] : م (٥٤٢)[١]
- إعادة للبيت الثانى والعشرون : من م (٥٤٢)[١] : م (٥٥٩)[١]
- إعادة للبيت الثالث والعشرون : من م (٥٧٣)[١] : م (٥٥٩)[١]
- لزمة موسيقية معادة : من م (٥٥٩)[١] : م (٥٦٦)[٤]
- إعادة للبيت الثانى والعشرون : من م (٥٦٧)[١] : م (٥٧٢)[٣]
- إعادة للبيت الثالث والعشرون : من م (٥٧٣)[١] : م (٥٨١)[٢]
- البيت الرابع والعشرون : من م (٥٨١)[٣] : م (٥٩٥)[٤]
- إعادة للبيت الخامس وختام القصيدة : من م (٥٩٦)[١] : م (٦٠٧)[١]

(التحليل الموسيقى لقصيدة هذه ليلتى)

المقدمة الموسيقية : تنقسم إلى ثلاثة أجزاء

- **الجزء الأول** : من م (١) : م (١٧)[٤] بشكل أداء موسيقى حر موزون بميزان ٤[٤] فى مقام / كرد العشيرن . بأداء وتريات الفرقة الموسيقية.
- **الجزء الثانى** : من م (١٨)[١-٤] بشكل أداء موسيقى حر غير موزون أيضا فى مقام / كرد العشيرن فى حوار بين آلة الجيتار والفرقة الموسيقية.
- **الجزء الثالث** : من م (١٩)[١] : م (٨٥)[٤] فى مقام / بيّاتى على درجة العشيران حيث استكمل الملحن صولو الجيتار بأداء موسيقى على ميزان ٤[٤]، ثم بدأ الملحن بعمل حوار رائع بين آلة الأكورديون والفرقة الموسيقية، حيث قام الملحن بعمل جنس راست الدوكاه مع لركوز على درجة الحسينى من م (٢٨)[١] : م (٣٥)[٤] ثم الركوز على درجة النوا فى م (٣٥)[٤]، ثم العودة إلى مقام بيّاتى العشيران من م (٣٦)[١] إلى م (٤٢)[٣] مع لمس لدرجة الحجاز (فا#) فى م (٣٦)[٢] ثم سرعة الانتقال الى مقام / بيّاتى العشيران من م (٧٣)[٤] : م (٨٥)[٤].
- <u>البيت الأول والثانى</u> :

هذه ليلتي وحلم حياتى بين ماض من الزمان وات

الهوى انت كله والامانى فأملا الكأس بالغرام وهات

فى م (٨٦)[١-٤] تم تلحينه بشكل أداء غنائى حر غير موزون فى مقام/ بيّاتى العشيران.

- <u>البيت الثالث</u> :

بعد حين يبدل الحب دارا والعصافير تهجر الاوكار

يبدأ من من م (٨٦)[٤] : م (٩٣)[١] فى مقام بيّاتى العشيران.

- <u>البيت الرابع</u> :

وديار كانت قديما ديارا سنراها كما نراها قفارا

من م (٩٥)[١] : م (١٠٤)[١] فى مقام بيّاتى العشيران، مع لمس لدرجة العجم (سى بيمول) فـــى م (١٠٢)[٣] .

- البيت الخامس :

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان أكثر

من م (١٠٥)[١] : م (١١٦)[١] : $ (السينيو) فى مقام بيّاتى العشيران، مع لمس لدرجة (فا#) (نم حجاز) فى م (١١٢)[٣]

- لزمة موسيقية : تبدأ من من م (١١٧)[١] : م (١٥٩)[٤] قام الملحن بإظهار نـــسبة الـــسيكا المصورة على ال (فا نصف #) (نم حجاز) فى بداية اللزمة الموسيقية م (١١٧)[١] الى م (١٢١)[١]، ولكن سرعان ما تم العودة الى مقام / بيّـــاتى عـــشيران مـــن م (١٢١)[٢] : م (١٢٩)[١] بصورة سيكا نسبية من الصعود إلى الهبوط حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٢٩)[١]، ث تأتى جملة موسيقية فى صيغة سؤال وجواب فى جنس بيّاتى الحسينى بين الوتريات وآلتى الناى والأكورديون معا من م (١٣٠)[٢] : م (١٣٤)[٢] حتى الركـــوز على درجة الأوج فى م (١٣٤)[٢]، ثم تأتى نفس الجملة الموســـيقية مـــن م (١٣٤)[٣] : م (١٣٨)[١] بصورة سيكا نسبية تتابعية هابطة فى جنس بيّاتى الحسينى مع الركوز علـــى درجة الحسينى فى م (١٣٨)[١]، وتعاد نفس الجملة الموســـيقية الـــسابقة بـــين الـــسؤال والجواب من م (١٣٨)[٢] : م (١٤٧)[٤] بنفس التحليل الموسيقى السابق، ثم يأتى التمهيـــد لجنس / بيّاتى العشيران وتأكيده من (١٤٨)[٢] : م (١٥٩)[٤] تمهيدا لبداية غنـــاء البيـــت السادس.
- البيت السادس :

والمساء الذى تهادى الينا ثم اصغى والحب فى مقلتينا

يبدأ من من م (١٦٠)[٢] : م (١٧١)[١] فى مقام / بيّاتى العشيران، مع الركوز على درجة الـــدوكاه فى م (١٧١)[١]

- لزمة موسيقية : من م (١٧١)[٢] : م (١٧٤)[١] فى جنس/ بيّتى العشيران.
- إعادة للبيت السادس : من م (١٧٤)[٢] : م (١٨٥)[١] نفس التحليل الموسيقى السابق.

- البيت السابع :

لسؤال عن الهوى وجواب وحديث يذوب فى شـــــــفتينا

من م (١٨٦)[١] : م (١٩٨)[٤] عرض لمقام / بيّاتى العشيران مع لمس لدرجة الكرد (رى#) فى م (١٩١)[٤] حتى يأتى تلحين كلمتيى (فى شفتينا) فى م (١٩٧)[١]، م (١٩٨)[٤] يُظهر فيهـــا الملحـــن جنس/ راست مصور على درجة الدوكاه تمهيداً لتلحين البيت الثامن.

- البيت الثامن :

قد اطال الوقوف حين دعاني ليلم الاشواق عن اجفاني

من م (١٩٩)[٢] : م (٢١١)[٤] فى جنس راس الدوكاه مع الركوز على درجة (نم حجاز / فا#) فى : م (٢١١)[٤].

- البيت التاسع :

فادنوا مني وخد اليك حناني ثم اغمض عينيك حتى ترانى

من م (١٨٦)[١] : م (١٩٨)[٤] فى جنس راست المصور على درجة الدوكاه، ثم لمس لدرجة العجم (سى بيمول) فى م (٢٢٥)[٢]، م (٢٢٦)[١+٣] .

- لزمة موسيقية : من م (٢٣٤)[٢] : م (٢٣٧)[٤] فى جنس/ بيّاتى العشيرن.
- البيت العاشر :

وليكن لـــــــيلنا طـــــويلا فـــــكـــــــثير اللقاء كان قليلا

فى م (٢٣٨)[١-٤] فى مقام / بيّاتى العشيران (بشكل أداء غنائى حر) مع الركوز على درجة الجهاركاه (فا بيكار) فى م (٢٣٨) نهاية الأداء الغنائى الحر.

- إعادة لبيت الخامس :

سوف تلهو بنا الحياة وتسخر فتعال احبك الان اكثر

من م (٢٣٨)[٤] : م (٢٤٩)[١] (السينيو) فى مقام / بيّاتى العشيران مع لمس لدرجة (فا نصف # / نم حجاز) فى م (٢٤٤)[٤].

- لزمة موسيقية : من م (٢٥٠)[١] : م (٣٠٩)[٤] فى مقام / العجم المصور على درجة الدوكاه وفى هذه اللزمة الموسيقية قام الملحن بعمل حوار موسيقى رائع بين الفرقة الموسيقية الممثلة فى أداء الوتريتا وآلة القانون، ثم آلة الجيتار، ثم آلة الأكورديون فتناغمت هذه الجمل الموسيقية مع وضع لمسات الملحن بعبقرية فى استخدام إيقاع (التشاتشا) الذى يبين جمال تلحين هذه اللزمة الموسيقية الطويلة وإبداع الملحن بها. تمهيد التلحين وغناء البيت الحادى عشر، مع الركوز على درجة الدوكاه فى م (٣٠٩)[٤]
- البيت الحادى عشر :

ياحبيبى طاب الهوى ماعلينا لوحملنا الايام فى راحتينا

من م(٣١٠)[١] : م (٣١٧)[٤] فى مقام / عجم الدوكاه مع الركوز على درجة عجم العشيران، مع استخدام الملحن لإيقاع (ضرب) البمب ٤[٢].

- البيت الثانى عشر :

صدفة اهدت الوجود الينا واتاحت لقاءنا فالتقينا

من م (٣١٨)[١] : م (٣٢٨)[١] فى مقام / عجم الدوكاه مع الركوز على درجة العشيران فى م م (٣٢٨)[١]

- لزمة موسيقية : من م (٣٢٨)[١] : م (٣٣٧)[٤] فى مقام/ عجم الدوكاه .
- البيت الثالث عشر :

فى بحار تئن فيها الرياح ضاع فيها المجداف والملاح

من م (٣٣٨)[١] : م (٣٥١)[١] فى مقام / عجم المصور على درجة الدوكاه.

- البيت الرابع عشر :

كم اذل الفراق منا لقاء كل ليل اذا التقينا صباح

من م (٣٥١)[١] : م (٣٦١)[١] فى مقام / عجم المصور على درجة الدوكاه.

- لزمة موسيقية : من م (٣٦١) : م (٣٧٣)[١] فى مقام / عجم الدوكاه مع الركوز على درجة الحسينى فى م (٣٧٣)[١]، ويتخللها (لمس) لدرجة العجم (سى بيمول) فو م (٣٦٥)[١-٤]، وأيضا فى م (٣٦٨)[١]، وأيضا لمس لدرجة الجهاركاه (فا بيكار) فى م (٣٦٧)[٢] وفى م (٣٦٩)[١] وذلك تمهيدا من الملحن لبداية إظهار مقام / حجاز العشيران من م (٣٦٦)[١] : م (٣٧٣)[١] ثم الركوز على درجة الحسينى فى م (٣٧٣)[١] .
- البيت الخامس عشر :

ياحبيباً قد طال فيه سهادي وغريباً مسافراً بفؤادي

من م (٣٧٣)[٢] : م (٣٩١)[٤] بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / الحجاز الشهينازى المصور على درجة العشيران، ويعاد البيت الخامس عشر مرة أخرى إلى أن يأتى لحن الشطر الشعرى الذى يبدأ بالنص الشعرى (وغريباً مسافراً بفؤادي) يعود فيه الملحن إلى المقام / بيّاتى العشيران خاصة فى تلحين كلمة (بفؤادى) تأتى مرة من م (٣٩٠) : م (٣٩١)[٤] مع الركوز على درجة العشيران.

- إعادة للبيت الخامس $ (سينيو) :

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان أكثر

من م (٣٩٢)[١] : م (٤٠٣)[١] (سينيو) فى مقام / بيّاتى العشيران مع لمس درجة فا نصف دييز (نم حجاز) فى م (٣٩٩)[٢]

- لزمة موسيقية : من م (٤٠٤)[١] : م (٤٢٣)[٤] بشكل أداء موسيقى حر موزون تتألق فيه آلة القانون مع الفرقة الموسيقية، ثم تنطلق آلة القانون بعزف منفرد فى مقام/ بيّاتى العشيران مع لمس لدرجة الحجاز (فا#) فى م (٤٠٨)[٤] ن م (٤١٠)[٢]، أيضا مع لمس درجة (فا نصف دييز) نم حجاز فى م (٤١٨)[٣+٤]، م (٤١٩)[٢] ثم الركوز على درجة العشيران ف م (٤٢٣)[٤] .

- البيت السادس عشر :

سهر الشوق فى العيون الجميلة حلم اثر الهوى أن يطيله

- من م (٤٢٤)[١] : م (٤٤١)[١] بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : من م (٤٤١)[١] : م (٤٤٣)[١] بشكل أداء حر موزون فى جنس/ بيّاتى العشيران حتى الركوز على درجة العشيران فى م (٤٤٣)[١] .
- البيت السابع عشر :

وحديث فى الحب إن لم نقله أوشك الصمت حولنا أن يقوله

من م (٤٤٣)[٢] : م (٤٥٢)[٤] بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / بيّاتى العشيران.

- لزمة موسيقية قصيرة : فى م (٤٥٣)[١-٤] بشكل أداء موزون (طابع جنس راست والركوز على درجة النوى)، وذلك تمهيدا للإنتقال إلى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران فى تلحين البيت الثامن عشر.
- البيت الثامن عشر :

ياحبيبي وانت خمري وكأسي ومنى خاطري وبجهة أنسي

من م (٤٥٤)[١] : م (٤٦٣)[٣] بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة العجم عشيران ف م (٤٦٣)[٣] .

فيك صمتي وفيك نطقي وهمسي وغدي فى هواك يسبق أمسي

- البيت التاسع عشر :

من م (٤٦٣)[٤] : م (٤٧٤)[١] بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة العشيران فى م (٤٧٤)[١] .

- لزمة موسيقية : من م (٤٧٥) : م (٤٩٠)[٤] هذه اللزمة الموسيقية يُظهر فيها الملحن قدرته التلحينية الرائعة من نغم يتحاور فيه الملحن ويُظهر قدرته فى المزج بين مقام/ الحسينى المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة (فا نصف دييز / نم حجاز) مع إظهار / نسبة سيكاه المصورة على درجة (نم حجاز)، وهى حالة فنية

أستطاع الملحن أن يدمج أيضا بين الإيقاع الدينى (الهجع) بميزان ٤/٤ والحالة العاطفية والفرحة بكل قوة لحنية مع ايقاع (الهجع) واستمر هذا الدمج الفنى المتجدد الرائع فى غناء المطربة للبيت العشرون.

- البيت العشرون :

هل فى ليلتي خيال الندامى والنواســـــــي عانق الخياما

من م (٤٩١)[١] : م (٥٠٦)[٢] فى مقام / حجاز الأوج المصور على درجة العشيران مع لمس لدرجة (نم زيركوله / دو#) فى م (٥٠٢)[٣]، وأيضا لمس لدرجة (الكوشت / سى بيكار) فى م (٥٠٢)[٤] مع استمرار عزف إيقاع (الهجع) ٤/٤ بمصاحبة الغناء.

- البيت الحادى والعشرون :

وتساقو من خاطري الاحلام واحبو واســـكروا الايام

من م (٥٠٧)[١] : م (٥١٦)[٤] فى جنس الراست المصور على درجة الدوكاه، مع لمس لدرجة (نم زيركوله / دو نصف دييز)، ولمس درجة (الكوشت / سى بيكار) فى م (٥٠٩)[٣+٤]، م (٥١٠)[٣+٤]، م (٥١٣)[٣+٤]، م (٥١٤)[٢+٣] ثم الركوز على درجة العشيران فى م (٥١٦)[٤] .

رب من اين للزمان صباه إن غدونا وصبحه ومساه

- البيت الثانى والعشرون :

يبدأ من من م (٥١٧)[١] : م (٥٢٢)[٣] فى جنس الراست المصور على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة (نم حجاز / فا نصف دييز) فى م (٥٢٢)[٣]، وقد استخدم الملحن إيقاع الدويك بميزان ٤/٤ وهو من الضروب التى تبث الفرحة والبهجة عند الاستماع اليه باستخدامه فى التلحين.

لن يرى الحب بعدنا من حداه نحن ليل الهوى ونحن ضحاه

-

- البيت الثالث والعشرون :

من م (٥٢٣)[١] : م (٥٣٤)[١] فى جنس الراست المصور على درجة الدوكاه، مع لمس لدرجة (العجم / سى بيمول) فى م (٥٢٨)[١]، وأيضا لمس لدرجة الحصار (لا بيمول) فى م (٥٢٩)[١] ثم الركوز على درجة (نم حجاز / فا نصف دييز) فى م (٥٣٤)[١] .

- لزمة موسيقية : من م (٥٣٤)[١] : م (٥٤٢)[١] فى جنس الهزام المصور على درجة (نم حجاز / فا نصف #) والركوز عليها فى م (٥٤١)[٤]، ثم يعاد البيت الثانى والعشرون والبيت الثالث والعشرون من م (٥٤٢)[١] : م (٥٥٩)[١] .
- لزمة موسيقية معادة : من م (٥٥٩)[١] : م (٥٦٦)[٤] فى جنس الهزام المصور على درجة (نم حجاز / فا نصف#) ، والركوز عليها فى م (٥٦٦)[٤] .
- إعادة البيت الثانى والعشرون : من م (٥٦٧)[١] : م (٥٧٢)[٣] بنفس التحليل الموسيقى السابق.
- إعادة البيت الثالث والعشرون : من م (٥٧٣)[١] : م (٥٨١)[٢] بنفس التحليل الموسيقى السابق.

ملأ قلبي شوق وملأُ كياني هذه ليلتي فقف ... يازماني

- البيت الرابع والعشرون :
- من م (٥٨١)[٣] : م (٥٩٥)[٤] فى مقام / بيّاتى العشيران مع الركوز على درجة الحسينى فى م (٥٩٥)[٤]

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان اكثر

- إعادة للبيت الخامس (سينيو) :

من م (٥٩٦)[١] : م (٦٠٧)[١] فى مقام / بيّاتى العشيران مع لمس لدرجة (نم حجاز / فا نصف#) فى م (٦٠٢)[٣] ثم الركوز على درجة العشيران فى م (٦٠٧)[١] وختام القصيدة.

تعليق الباحث على العمل الفنى (فى قصيدة/ هذه ليلتى) :

١- استطاع الملحن أن يغزل لحن كلمات القصيدة بطريقة فائقة التلحين وهذا ما يعهده المستمع فى ألحام محمد عبد الوهاب وخاصة للمطربة أم كلثوم فإختار أولا فى تلحين

الجزء الأول من المقدمة مقام / كرد العشيران، ثم فى الجزء الثانى إنتقل لحنياً إلى مقام / بيّاتى العشيران، ثم إظهار نسبة السيكاه المصورة على درجة (فا نصف# / نم حجاز)، أيضا الانتقال اللحنى بعمل جنس عجم المصور على درجة الدوكاه فى موسيقى المقطع الثانى، ثم ختام لحن القصيدة بالعودة إلى مقام / بيّاتى العشيران.

٢- دراسة الملحن لصوت المطربة أم كلثوم لما لها من قدرة فى الأداء التطريبى فى سهولة ويسر، وكيفية توصيل للحن للمطربة حفظاً، وأداءاً خاصة فى إجادة الإنتقالات اللحنية.

٣- ظهور الأداء التعبيرى والطربى القوى فى الملحن والمطربة فى كل كلمة ملحّنة ومؤداه لمعناها المراد تصويرة غناءاً واداءاً.

٤- استخدام النفس الصحيح فى الاداء الغنائى كان عنصراً هاما ساعد على إخراج صوت المطربة بإجادة تامة فى أداء العبارات اللحنية الطويلة وكيفية نهايتها بدقة وسهولة، مع الأداء المحكم لمخارج الحروف من المطربة.

٥- استخدم الملحن العديد من لضروب الايقاعية المختلفة فى قصيدة (هذه ليلتى) وهذا موضّح بالبطاقة التعريفية مما جعل اللحن له ثراءاً فى تنويع الإيقاعات، خاصة أن الموسيقار/ محمد عبد الوهاب استخدم الايقاع الغربى / التشاتشا (هل فى ليلة)، وهذا ما كان يتسم به (عبد الوهاب) فى ألحانه بالتجديد والابتكار والتطوير فى صياغة ألحانه.

٦- قوة الصياغة اللحنية فى تلحين قصيدة / هذه ليلتى، لما للموسيقار محمد عبد الوهاب من قدرة فى تركيب البناء اللحنى فى إختيار الأجناس والمقامات الشرقية وسهولة الانتقالات اللحنية فى يسر، وأيضا فى الأداء الحر الموسيقى والغنائى الموزون وغير الموزون.

٧- إيضاح الملامح الفنية المستقلة عند (محمد عبد الوهاب) فى تلحينه للقصائد جعله يتميز عن غيره فى تلحين قالب القصيدة، فكان يعشق كلمات العديد من القصائد المنظومة فى الحب والعاطفة الجيّاشة حتى فى عشقه للوطن، وأيضا فى القصائد التى تتحدث عن نيل مصر.

٨- الإبداع فى التنوع لأساليب مختلفة المسارات اللحنية لمعظم أعمالة الفنية خاصة فى قصيدة (هذه ليلتى)، واستخدام (عبد الوهاب) مقام البيّاتى بشكل غير نمطى بالرغم من معاصرته لفترات زمنية ذات طبائع مختلفة سواء كانت تقليدية أو غير تقليدية.

٩- استخدام محمد عبد الوهاب لمقام/ البيّاتى أو أى مقام آخر فى العديد من ألحانة كلا لـــه أداء تلحينى مختلف عن الآخر فى كيفية التلحين لكل قالب غنائى وهذا يعد إبداع فنـــى وفكرى.

١٠- التلحين بدقة والتطوير فى المقدمات الموسيقية القصيرة أو الطويلة واللزمات الموسيقية التى تخدم الغناء حيث ظهر ذلك فى مثال تلحين قصيدة (هذه ليلتى) وغيرها.

١١- استخدام الملحن لآلة الجيتار من بداية لحن المقدمة وداخل القصيدة بـــصورة رائعـــة يدخلها الحس الفنى المتذوق النابع من ملحّن مبدع، أيضا اســـلوب أداء آلتـــى النـــاى والأكورديون معا فى ميلودى لحنى واحد دون أى خطأ وهذه الطريقة هى من أساليب تلحين الموسيقار/ محمد عبد الوهاب ثم اتبعه الكثير من الملحنين فى ذلك

ألحان/ **رياض السنباطى** **غناء/ أم كلثوم** **كلمات/ عبد الله الفيصل**

مقام/ بيّاتى العشيران **عام/ ١٩٧١**

من أجل عينيك

من أجل عينيك عشقت الهوى بعد زمانً كنت فيه الخلى

وأصبحت عينى بعد الكرى تقول : للتسهيد لاترحل

يافاتناً لولاهُ ماهزنى وجدُ ولاطعم الهوى طاب لى

هذا فؤاى فامتلك آمره أظلمهُ أن أحببت أو فاعدل

من بريق الوجد فى عينيك اشعلت حنينى وعلى دربك أنًىَ رحُت أرسلت عيونى

الرؤى حولى غامت بين شكي ويقينِي والمنى ترقص فى قلبى على لحن شجونىِ

أستشف الوجد فى صوتك آهات دفينة يتوارى بين أنفاسك كى لا أستبينَ

لستُ أدرى أهو الحبُ الذى خفت شجونه أم تخوفت من اللومِ فآثرت السكينةُ

ملئت لى درب الهوى بهجة كالنورِ فى وجنتِ صبحً ندى

وكُنتُ إن أحسست بى شقوتً تبكيك طفلا خائفاً

وبعد ما أغريتنى لم اجد منك إلا سراباً عالقاً فى يدى

لم أجن منهُ غير طيفً سرى وغاب عن عينى ولم يهتدى

كم تضاحكت عندما كنت أبكى وتمنيت أن يطول عذابى

كم حسِبت ألايام غير غواناً وهى عمرى وصفوتى وشبابى

كم ظلمت الآنين بين ضلوعى رجع لحنً من الاغانى العذابِ

وأنا أحتسى مدامع قلبى حين لم تلقنى لتسأل مابى

لاتقل أين ليالينا وقد كانت عذابا لاتسلنى عن أمانينا وقد كانت سرابا

أننى أسدلت فوق الأمس ستراً وحجابا فتحمل مُرَ هجرانِك وأستبقَ العتاب

من أجل عينيك

ألحان/ رياض السنباطي

كلمات/ عبد الله الفيصل

2
89
93
98
104
صولو كمان
rall.
109
Tutti
113
ادليب
117
واه ل ت شق ع ك ني ـــــ عي ل أج من
لي خ ـــــ هل ـــــــــــ في ت كن نن ـــ ما ز د بع ـــ نن ما ز د بع وا ه ل ت شق ع ك ني ـــ عي ل اج من
118
موسيقى
Tutti

122
غناء
126
لى ح ر ت ـــــــ لا ـــ لا دى هي س ت لت ل قو ت را ك ـ دل ـــــ مع ي نا ـ عي حت ب أص و
127
ه مل طع لا و دن وج ـــــــ نى ز هز ـــــــ ما ه لا لو ـــــ نن ت ـــ فا يا
132
هو ر م أ لك ت فم دى أ ف ذا ها لى ب ظا ـــــــ وا
137
ت باب أح إن هو لم فظ هو ر م ا لك ت فم ـ دى ـــ أ ف ذا ـــ ها
142
ـــــ لى د ـــ فع أو ـــــ ت باب أح إن
♩=120
موسيقى ك 1
148
153
أورج
159
165
170
174
ح ت لا أش ك نب عي فى د وج قل ري ب من ـــــ

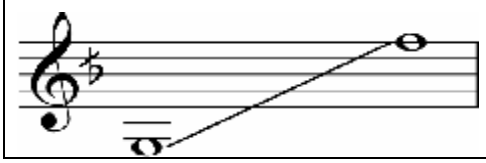
4
179 نى نى نى يو ع ت سل أر ت رح ذا أن ك ب در لا ع و
185 1. ب من 2. ر أر ا حو ل ى غا مت بي ن شك كى
190 م ول نى قى ي و كى شك ن بي مت غا ى ل حو ا ر أر نى قى
195 نى جو شو ن ح ل لا ع بى قل قى ص ق تر نا
200 ت فا يا نى جو ش ن ح لح لا ع بى قل فى ص ق تر نا
206 ب طا وا ه مل طع لا و دن وج نى ز هز ما ه لا لو دن
211 ف نا ها لى هو ر م أ لك ت فم دى ا ف ذا ها
216 ت باب أح إن ت باب أح إن ه لم فظ هو ر م أ لك ت فم دى ا
221 نى د فع أو
موسيقى ك 2
3
227
232
237 1. 2. ت ها ا ك ت صو فى د ج و قل شف
غناء ك2
ت أس

242
247
252
257
262
موسيقى 1
268
274
غناء
280

6
فن ـــــطي ر غي ـــــهو من ن أح لم دى ي في قن ل عا بن ـــ
تى ـــعي عن ب غا و نى عي ـــعن بـــغا ـــــرا س
دى ت أه لم و ـــــدى ت أه لم و
موسيقى ك 3
282
285
291
غناء ك 3
ت حك ـــضا ت كم
296
301
ي ن أ ت ـــني من ت و ـــكى أب ت كن ـــــــــــما د عن
306
غ ر غي م يا أي تل سب ح كم بى ذا ع ل ـــــطو
314
311
ن ني أ تل تن ظ كم بى با ش و تى و ب ص و ى ـــعمر ي ه و ـــلى وا
317
أ و بى ذا ع تل غا أ تل م تن لح ع رج عى لو ض ن بى
322
بى ـــما ل أ تس ل نى ق ـــتل لم ن حي ـــــــــــبى قل ع م دا م سى ت أح نا
327
موسيقى
بى ـــــــــــما ل أ تس ل نى ق ـــتل لم ن حي

333
338
343
أكورديون
rall.
344
349
354
8
359

البطاقة التعريفية :- لقصيدة / من أجل عينيك (رياض السنباطى)

١	اسم العمل	من أجل عينيك
٢	التأليف	غنائى
٣	مؤلف الكلمات	عبد الله الفيصل
٤	الأداء الغنائى	أم كلثوم / عام ١٩٧١م
٥	نوع القالب الغنائى	قصيدة
٦	الميزان	٢ ٤ ٤ ، ٤
٧	الآلات المستخدمة	جيتار، أكورديون، ناى، أورج، قانون، كمان، شيللو، كنترباص
٨	المصدر	صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات، وحفلات خارجية
٩	المقام	بيّاتى على درجة العشيران
١٠	عدد الموازير	٣٦٣ مازورة
١١	الضرب	الوحدة الكبيرة الدويك البمب المصمودى الصغير المصمودى الكبير
١٢	المساحة الصوتية للعمل الفنى	

هيكل القالب :

- المقدمة : تنقسم إلى ثمانية أجزاء كالآتى:
- الجزء الأول : من م (١)[١] : م (٢٢)[٢] بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢] (عزف الوتريات).
- الجزء الثانى : من م (٢٣)[١] : م (٣١)[٢] بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢] (صولو آلة التشيللو).
- الجزء الثالث : من م (٣٢)[١] : م (٦٣)[٢] بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢] (صولو الجيتار).
- الجزء الرابع : من م (٦٤)[١] : م (٧٣)[٢] بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢] (عزف الوتريات).
- الجزء الخامس : من م (٧٤)[١] : م (٨٥)[٤] بميزان ٤[٤] (صولو جيتار ويعاد بالأورج).
- الجزء السادس : من م (٨٦)[١] : م (١٠٧)[٤] بميزان ٤[٤] (عزف الوتريات).
- الجزء السابع : فى م (١٠٨)[١-٤] بشكل أداء موسيقى حر غير موزون (صولو كمان).
- الجزء الثامن : من م (١٠٩)[١] : م (١١٦)[٤] بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٤] (عزف الوتريات).
- البيت الأول : فى م (١١٧)[١-٤] بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- لزمة موسيقية : من م (١١٨)[١] : م (١٢٥)[٤] بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٤] (عزف الوتريات).
- البيت الثانى : فى م (١٢٦)[١-٤] بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- البيت الثالث (سينيو) : من م (١٢٧)[١] : م (١٣٣)[١+٢] (مرجّع).
- البيت لرابع : من م (١٣٣)[٢] : م (١٤٤)[٢] تابع (السينيو / المرجّع).
- لزمة موسيقية : من م (١٤٥)[٢] : م (١٧٥)[٣] (عزف الفرقة، ثم صولو أورج، ثم عزف الفرقة).
- البيت الخامس : من م (١٧٥)[٣] : م (١٨٦)[٢]
- البيت السادس : من م (١٨٦)[٣] : م (٢٠٥)[١]

- إعادة للبيتين الثالث والرابع (مرجّع) : من م (٢٠٥)[٣] : م (٢٢٢)[٢] .
- لزمة موسيقية : من م (٢٢٣)[٢] : م (٢٣٨)[٣] (عزف الفرقة ثم صولو أكورديون، ثم عزف الفرقة).
- البيت السابع : من م (٢٣٨)[٣] : م (٢٥٠)[٢]
- لزمة موسيقية : من م (٢٥٠)[٢] : م (٢٥٤)[٣] (عزف الفرقة الموسيقية)
- البيت الثامن : من م (٢٥٤)[٣] : م (٢٦٣)[٤]
- لزمة موسيقية : من م (٢٦٤)[٢] : م (٢٨٠)[٤] (عزف صولو أورج ثم يعاد بالفرقة الموسيقية|).
- البيت التاسع : فى م (٢٨١)[١-٤] بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- لزمة موسيقية : فى م (٢٨١) بشكل أداء موسيقى حر غير موزون (عزف الفرقة الموسيقية).
- البيت العاشر : فى م (٢٨١) بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- لزمة موسيقية : فى م (٢٨١) بشكل أداء موسيقى حر غير موزون (راست).
- البيت الحادى عشر : فى م (٢٨١) بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- البيت الثانى عشر : فى م (٢٨١) بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- لزمة موسيقية : من م (٢٨٢)[١] : م (٢٩٩)[٣] بميزان ٤[٤] (عزف بالأورج يعاد بالفرقة الموسيقية).
- البيت الثالث عشر : من م (٢٩٩)[٣] : م (٣٠٧)[٣]
- لزمة موسيقية قصيرة : من م (٣٠٧)[٣] : م (٣٠٨)[٣] (عزف الفرقة).
- البيت الرابع عشر : من م (٣٠٨)[٣] : م (٣١٥)[١]
- البيت الخامس عشر : من م (٣١٥)[٣] : م (٣٢١)[١]
- البيت السادس عشر : من م (٣٢١)[٤] : م (٣٣٠)[١]
- لزمة موسيقية طويلة : وتنقسم إلى جزئين
- الجزء الأول : من م (٣٣٠)[٢] : م (٣٤٣)[٤] على ميزان ٤[٤] (عزف صولو أورج).
- الجزء الثانى : فى م (٣٤٣)[١-٤] بشكل اداء حر غير موزون (سؤال وجواب بين آلة الأكورديون والفرقة).

- البيت السابع عشر : فى م (٣٤٣)[١-٤] بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- البيت الثامن عشر : فى م (٣٤٣)[١-٤] بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- إعادة للبيتين الثالث والرابع (سينيو) : من م (٣٤٤)[١] : م (٣٦٣)[٣] ختام القصيدة.

التحليل الموسيقى لقصيدة (من أجل عينيّك)

المقدمة : تم تقسيمها إلى ثمانية أجزاء جاء تحليلها الموسيقى كالآتى:

- الجزء الاول : من م (١)[١] : م (٢٢)[٢] فى مقام/ بيّاتى العشيران بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢]
- الجزء الثانى : من م (٢٣)[١] : م (٣١)[٢] فى مقام/ كرد العشيران مع الركوز على درجة النوى فى م (٣١)[٢] بعزف آلة تشيللو بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢].
- الجزء الثالث : من م (٣٢)[١] : م (٦٣)[٢] فى مقام/ الكرد المصور على درجة الحسينى فى م (٤٤)[١+٣] مع الركوز على درجة الزيركولاه (دو#) فى م (٦٣)[٢] مع لمس درجة الحجاز (فا#) فى م (٣٥)[٢] حتى م (٥٢)[٢] بعزف آلة الجيتار بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢] .
- الجزء الرابع : من م (٦٤)[١] : م (٧٣)[٢] فى جنس/ البيّاتى المصور على درجة الحسينى (بعزف الوتريات) بشكل أداء موسيقى حر موزون ٤[٢] حتى الركوز على درجة الحسينى فى م (٧٣)[٢] .
- الجزء الخامس : من م (٧٤)[١] : م (٨٥)[٤] فى مقام/ كرد العشيران (بعزف آلة الجيتار فى ميزان ٤[٤] وضرب الدويك حتى الكوز على درجة العشيران فى م (٨٥)[٤].
- الجزء السادس : من م (٨٦)[١] : م (١٠٧)[٤] فى مقام/ بيّاتى العشيران (بعزف للفرقة فى ميزان ٤[٤] وضرب الدويك حتى الكوز على درجة العشيران فى م (١٠٧)[٤] .
- الجزء السابع : عزف صولو كمان فى م (١٠٨)[١-٤] فى مقام/ بيّاتى العشيران بشكل أداء موسيقى حر غير موزون.

- الجزء الثامن : من م (١٠٩)[١] : م (١١٦)[٤] فى مقام/ بيّاتى العشيران (بعزف الفرقة الموسيقية بشكل أداء موسيقى حر موزون ،[٤] حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١١٦)[٤] .

- البيت الأول :

من أجل عينيك عشقت الهوى بعد زمانً كنت فيه الخلى

فى م (١١٧)[١-٤] فى جنس/ بيّاتى العشيران بشكل أداء غنائى حر غير موزون حتى الركوز على درجة العشيران فى نهاية م (١١٧)[٤] .

- لزمة موسيقية : من م (١١٨)[١] : م (١٢٥)[٤] فى مقام/ بيّاتى العشيران، بشكل أداء موسيقى حر موزون ،[٤] بعزف الفرقة الموسيقية حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٢٥)[٤] .
- البيت الثانى :

وأصبحت عينى بعد الكرى تقول : للتسهيد لاترحل

فى م (١٢٦)[١-٤] فى مقام/ بيّاتى العشيران بشكل أداء غنائى حر غير موزون، حتى الركوز على درجة العشيران فى نهاية م (١٢٦)[٤] .

- البيت الثالث (المرجّع) :

يافاتناً لولاهُ ماهزنى وجدُ ولاطعم الهوى طاب لى

من م (١٢٧)[١] : م (١٣٣)[٢+١] فى طابع مقام/ بيّاتى العشيران مع الركوز على درجة الدوكاه بميزان ،[٤] وضرب الوحدة الكبيرة حتى الركوز على درجة الدوكاه فى م (١٣٣)[٢+١] .

- البيت الرابع (المرجّع) تابع :

هذا فؤاى فامتلك آمره أظلمهُ أن أحببت أو فاعدل

من م (١٣٣)[٢] : م (١٤٤)[٢] بدأ الملحن بإظهار جنس/ راست المصور على درجة الدوكاه ثم العودة إلى مقام بيّاتى العشيران من م (١٤٠)[٣] : م (١٤٤)[٢] بميزان ،[٤] و(ضرب الدويك) ثم العودة إلى ضرب الوحدة الكبيرة حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٤٤)[٢] .

- لزمة موسيقية : من م (١٤٥)[٢] : م (١٧٥)[٣] فى مقام/ بياتى العشيران حيث تميّز الملحن فى تلحين هذه اللزمة الموسيقية بإختيار آلة الأورج ثم أعيدت بالفرقة الموسيقية بميزان ٤/٤ على ضرب الدويك حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٧٥)[٣] .
- البيت الخامس :

من بريق الوجد فى عينيك اشعلت حنينى وعلى دربك أنّىَ رحُت أرسلت عيونى

من م (١٧٥)[٣] : م (١٨٦)[٢] فى مقام/ بيّاتى العشيران مع الركوز على درجة الراست بميزان ٤/٤ وضرب الوحدة الكبيرة فى م (١٨٤)[٢]، ثم الركوز على درجة العشيران فى م (١٨٦)[٢] .

- البيت السادس، :

الرؤى حولى غامت بين شكي ويقينِي والمنى ترقص فى قلبى على لحن شجونىِ

من م (١٨٦)[٣] : م (٢٠٥)[١] قام الملحن بتلحين الشطر الأول (فى جنس / راست الدوكاه) من م (١٨٦)[٣] : م (١٩٤)[٢] مع الركوز على درجة الدوكاه، ثم يستكمل الملحن تلحين الشطر الثانى فى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران من م (١٩٤)[٤] حتى م (١٩٩)[٤]، ثم يعاد غناء الشطر الثانى مرة أخرى، ولكن قام الملحن بعرض مقام الحسينى المصور على درجة العشيران من م (٢٠٠)[١] : م (٢٠٥)[١] مع الركوز على درجة الحسينى فى م (٢٠٥)[١] .

- إعادة للبيتين الثالث والرابع (سينيو) : من م (٢٠٥)[٣] : م (٢٢٢)[٢] فى مقام/ بيّاتى العشيران ونفس التحليل الموسيقى السابق.
- لزمة موسيقية :
- من م (٢٢٣)[٢] : م (٢٣٨)[٣] فى مقام/ راست سوزدولار المصور على درجة الدوكاه بعزف الفرقة ثم صولو أكورديون، ثم عزف الفرقة مرة أخرى حتى الكوز على درجة الدوكاه م (٢٣٨)[٣] على ضرب الدويك ٤/٤ .
- البيت السابع :

أستشف الوجد فى صوتك آهات دفينة يتوارى بين أنفاسك كى لا أستبينَ

من م (٢٣٨)[٣] : م (٢٥٠)[٢] فى جنس/ راست الدوكاه مع إظهار درجة (نم زيركوله / دو نصف#) فى م (٢٣٩)[٣] وهى حساس جنس راست الدوكاه، واستخدام ضرب الوحدة الكبيرة.

- لزمة موسيقية :

من م (٢٥٠)[٢] : م (٢٥٤)[٣] فى جنس راست الدوكاه، وعزف الفرقة الموسيقية حتى الركوز على درجة الدوكاه فى م (٢٥٤)[٣] .

- البيت الثامن :

لستُ أدرى أهو الحبُ الذى خفت شجونه أم تخوفت من اللومِ فآثرت السكينةُ

من م (٢٥٤)[٣] : م (٢٦٣)[٤] فى جنس راست الدوكاه مع إظهار درجة (نم زيركوله / دو نصف#) فى م (٢٦٢)[٤] وهى حساس جنس راست الدوكاه، باستخدام ضرب الوحدة الكبيرة حتى الركز على درجة الدوكاه فى م (٢٦٣)[٤] .

- لزمة موسيقية :

من م (٢٦٤)[٢] : م (٢٨٠)[٤] فى مقام/ كرد العشيران مع إظهار جنس الكرد المصور على درجة الحسينى مع لمس لدرجة (السنبلة / مى بيمول جواب) فى م (٢٦٨)[٢]، م (٢٦٩)[١] وكان لاسلوب تلحين هذه اللزمة الموسيقية اسلوب قوى حالم وهى من أساليب صياغة السنباطى فى كثير من ألحانة.

- البيت التاسع :

ملأت لى درب الهوى بهجة كالنورِ فى وجنتِ صبحٍ ندى

فى م (٢٨١)[١-٤] فى مقام/ كرد العشيران بشكل أداء غنائى حر غير موزون.

- لزمة موسيقية قصيرة :

فى م (٢٨١) فى جنس/ نهاوند الدوكاه مع الركوز على درجة الحسينى، تم عزفها (بشكل أداء موسيقى حر غير موزون.

- البيت العاشر :

وكُنتُ إن أحسست بى شقوتً تبكيك طفلا خائفاً

فى م (٢٨١) فى مقام/ كرد العشيران (بشكل أداء غنائى حر غير موزون) ن مع لمس لدرجة (مى بيمول) الكرد فى أداء كلمة (خائف) ثم الركوز على درجة العشيران.

- لزمة موسيقية :

فى م (٢٨١) بعد نهاية لحن البيت العاشر (فى جنس راست الدوكاه) مع الركوز على درجة النوا (بشكل أداء موسيقى حر غير موزون).

- البيت الحادى عشر :

وبعد ما أغريتنى لم اجد منك إلا سراباً عالقاً فى يدى

فى م (٢٨١) فى مقام/ حجاز أوج المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة الدوكاه فى نهاية لحن هذا البيت (بشكل أداء غنائى حر غير موزون.)

- البيت الثانى عشر :

لم أجن منهُ غير طيفٍ سرى وغاب عن عينى ولم يهتدى

فى م (٢٨١) فى مقام/ الشهيناز الحجازى المصور على درجة العشيران (بشكل أداء غنائى حر غير موزون) ويتواصل اسلوب القوة الحالمة فى اسلوب صياغة السنباطى مع التفاعل اللحنى فى تلحين كلمات هذا البيت حتى نهاية لحنه، مع الركوز فى نهاية م (٢٨١)[٤] على درجة الحسينى، والضغط بكل قوة فى غناء كلمتى (ولم أهتدِ)، واستخدام اسلوب النفس الطويل من بداية لحن البيت الثامن عشر حتى نهايته مما جعل السنباطى يقدم على تلحين جملة موسيقية بعد نهاية لحن هذا البيت بصورة قوية رائعة يهتز لها كيان كل مستمع.

- لزمة مسيقية : من م (٢٨٢)[١] : م (٢٩٩)[٣] حيث يبدأ تلحينها باسلوب يحمل شعار (رياض السنباطى) حيث بدأ من م (٢٨٢)[١] : م (٢٩٢) بعرض (جنس الحجاز المصور على درجة الحسينى مع الركوز على درجة الدوكاه فى م (٢٩٢)[١] ثم يكمل اللحن من م (٢٩٢)[٢] : م (٢٩٩)[٣] بعرض لمقام/ حجاز العشيران حتى الركوز على درجة العشيران فى م (٢٩٥)[٣]، وقد استخدم السنباطى ضرب لمصمودى الكبير ٤[٨] بكل براعة متماشياً مع قوة نغمات اللزمة الموسيقية سواء عزفت بالفرقة الموسيقية تارة، وتارة أخرى يعزفها من خلال آلة الأورج.

- البيت الثالث عشر :

كم تضاحكت عندما كنت أبكى وتمنيت أن يطول عذابى

من م (٢٩٩)[٣] : م (٣٠٧)[٣] فى مقام/ حجاز العشيران، واستخدام الملحن ضرب الدويك ،[٤] فى لحن هذا البيت حتى نهايته مع الركوز على درجة البوسليك (مى بيكار) فى نهاية م (٣٠٧)[٢] .

- البيت الرابع عشر :

كم حسِبت ألايام غير غواناً وهى عمرى وصفوتى وشبابى

من م (٣٠٨)[٣] : م (٣١٥)[١] فى مقام/ حجاز العشيران مع الركوز على درجة الزركوله (دو#) فى م (٣١٥)[١]، مع لمس لدرجة سى# (الراست) فى لزمة موسيقية قصيرة فى م (٣١٥)[٢] .

- البيت الخامس عشر :

كم ظننتمُ الآنين بين ضلوعى رجع لحنٍ من الاغانى العذابِ

من م (٣١٥)[٣] : م (٣٢١)[١] فى مقام/ حجاز العشيران مع الركوز على درجة البوسليك (مى بيكار) فى م (٣٢١)[١] مع لمس لدرجة سى# (الراست) فى لزمة موسيقية قصيرة فى م (٣١٧)[٢].

- البيت السادس عشر :

وأنا أحتسى مدامع قلبى حين لم تلقنى لتسأل مابى

من م (٣٢١)[٤] : م (٣٣٠)[١] فى جنس الراست المصور على درجة الدوكاه.

- لزمة موسيقية طويلة : **وتنقسم إلى جزئين**:-
- الجزء الأول : من م (٣٣٠)[٢] : م (٣٤٣)[٤] فى جنس / حجاز الحسينى ثم الإنتقال لحنياً إلى مقام/ حجاز العشيران حتى الركوز على درجة العشيران فى م (٣٤٣)[٤] .
- الجزء الثانى : فى م (٣٤٣)[١-٤] حيث يبدأ عزف صولو لآلة الأكورديون والفرقة الموسيقية فى م (٣٤٣)، حيث يبدأ صولو الأكورديون فى (السؤال) فى م (٣٤٣) بعمل طابع جنس نهاوند مصور على درجة (المحير / رى بيكار جواب) وترد عليه الفرقة الموسيقية (الجواب) بطابع جنس (بيّاتى العشيران)، ثم سؤال آلة الأكورديون ثانى مرة

بطريقة سكوانسية (بعمل تجنيس عجم الكردان)، وإيضاح حساس درجة الأوْج (سى نصف بيمول)، ثم ترد الفرقة الموسيقية (الجواب) فى نهاية م (٣٤٣) بعمل جنس بيّاتى العشيران، بشكل اداء موسيقى غير موزون.

- البيت السابع عشر :

لاتقل أين ليالينا وقد كانت عذابا لاتسلنى عن أمانينا وقد كانت سرابا

فى م (٣٤٣)[٤-١] بشكل أداء غنائى حر غير موزون (فى مقام الحسينى المصور على درجة العشيران)، مع الركوز على درجة الدوكاه فى نهاية لحن هذا البيت.

- البيت الثامن عشر :

أننى أسدلت فوق الأمس ستراً وحجابا فتحمل مُرَ هجرانِك وأستبقَ العتاب

فى م (٣٤٣)[٤-١] بشكل أداء غنائى حر غير موزون (فى مقام/ بيّاتى العشيران) فى ختام م (٣٤٣)[٤] .

- إعادة للبيتين الثالث والرابع (سينيو) :

من م (٣٤٤)[١] : م (٣٦٣)[٣] بنفس التحليل الموسيقى السابق وختام القصيدة.

تعليق الباحث على العمل الفنى (فى قصيدة) (من أجل عينيك) رياض السنباطى

١- صاغ الملحن القصيدة من بداية تلحين القصيدة فى مقام/ بيّاتى العشيران.
٢- صوّر الملحن لحن المقدمة بتسلسل سلمى صاعد بشكل جمالى تناسب مع المعنى اللفظى للكلمات.
٣- إمتاز الملحن بسهولة الانتقالات اللحنية فى القصيدة مما أدّى إلى براعة أداء المطربة بكل دقة ويسر، خاصة فى تلحين الأداء الموسيقى الحر والغنائى الموزون وغير الموزون وإظهاره بقوة فى ألحان رياض السنباطى.
٤- استخدم الملحن إيقاعات بسيطة مما أعطى سهولة فى كتابة المدونة الموسيقية الخاصة بالعمل الفنى.
٥- حافظ الملحن على تناسب اللحن مع التقطيع العروضى للنص الشعرى فى الأداء.

٦- استخدم الملحن فى القصيدة تلحين بعض القفلات بشكل تطريبى يشبه إلى حد كبير اسلوب المشايخ فى أداء المطربة.

٧- استخدم الملحن ألوان متعددة من أساليب الغناء فى تلحين القصيدة منها :-

العُرب الصوتية – التردد الصوتى – الضغط القوى والضعيف – الأداء اللفظى المحكم، وتوضيح تام لمخارج الحروف والألفاظ من أماكنها الطبيعية – المد الصوتى المتقن.

٨- لاحظ الباحث استخدام الملحن لأكثر من ميزان $\frac{٢}{٤}$، $\frac{٤}{٤}$.

٩- إمتاز تلحين رياض السنباطى فى هذه القصيدة بإيضاح الاسلوب التعبيرى للمطربة والقوة فى الأداء نظرا لأنه ليس فقط يجيد التلحين بل مغنّى يجيد الطرب.

١٠- جاء تلحين القصيدة باستخدام الروحانيات العاطفية الشجية للنص الشعرى مع دقة إختيار (مقام/ بيّاتى العشيران) الملئ بالشجن، وهذا ما جعل المطرية تتفن فى إبراز جماليات الأداء فى غناء القصيدة.

١١- إهتمام رياض السنباطى بدراسة بحور الشعر العربى وأوزانه بشكل علمى دقيق كان له الأثر الكبير فى تلحين القصائد الدينية والدنيوية.

<u>الإجابة على تساؤلات البحث</u>

١- ماهى السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى.

وقد أجاب الباحث عنه فى أولاً فى الإطار النظرى.

٢- ماهى القصيدة الغنائية ومراحل تطورها.

وقد أجاب الباحث عنه فى ثانياً فى الإطار النظرى.

٣- ماهى ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.

وقد أجاب الباحث عنه فى ثالثاً فى الإطار النظرى.

٤- ماهو فكر محمد عبد والوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى لتلحين قصيدتى هذه ليلتى، ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

وقد أجاب الباحث عنه فى الإطار التطبيقى للبحث، ثم توصّل إلى النتائج التالية

نتائج البحث

أولاً فكر محمد عبد الوهاب

١- اهتم محمد عبد الوهاب بتلحين القصيدة وغنائها والعمل على تذليل كل العقبات لتطويرها.

٢- لم يلغِ عبد الوهاب المقدمة الموسيقية فى القصيدة بل عمل على التدرج فى تطويرها لحنياً ومن خلال استخدام الآلات الموسيقية والضروب.

٣- عمل على سهولة تلحين اللزمات والجمل الموسيقية فى صياغة القصيدة بالرغم من قوة تأليفها.

٤- تعدد الشعراء الذين كتبوا لعبد الوهاب فى كل القوالب الغنائية مما أحدث نوعاً من التنوع والابتكار والتجديد فى الكلمة واللحن وخاصة فى قالب القصيدة.

٥- تعدد المطربين والمطربات الذين غنّوا قصائد من ألحان محمد عبد الوهاب مما جعله يجوّد وينوع فى تلحين هذا القالب.

٦- بالرغم من تلحينه لأم كلثوم فى وقت زمنى متأخر إلا أنه أبدع فى صياغة ألحانه لها وخاصة فى قالب القصيدة.

٧- اهتم محمد عبد الوهاب بالدراسة الدقيقة فى قراءة عنوان وموضوع أى قالب غنائى وخاصةً قالب القصيدة التى سوف يقوم بتلحينها أو غنائها من خلال الكلمات – الشطرة الخاصة بكل بيت والأبيات كاملة.

٨- اهتم عبد الوهاب فى إضافة القفلات الطربية لصوت أم كلثوم وخاصةً فى تلحين القصيدة.

٩- أدخل عبد الوهاب أسلوب الأداء التعبيرى حيث أهتم بتلحين الحرف والكلمة والعبارة والجملة الغنائية فى قالب القصيدة.

١٠- استخدم عبد الوهاب الضروب والايقاعات المختلفة والمتنوعة بكل سهولة من ضرب إلى ضرب آخر.مع استخدام بعض الضروب الأوروبية واللاتينية مثل السامبا والرومبا – الجرك وغيرها.

١١- كثيراً ما كان يستخدم عبد الوهاب اسلوب الأداء الحر الغنائى والآلى الموزون والغير موزون مع التنوع فى استخدام الآلات الموسيقية المختلفة فى أداء الصولوهات داخل قصيدة هذه ليلتى.

ثانياً: فكر رياض السنباطى

١- اهتم رياض السنباطى بتلحين وغناء قالب القصيدة حيث عمل على تطويرها وتقديمها بصورة جديدة دون الخروج عن إطارها داخل التراث الغنائى العربى.
٢- اهتم رياض السنباطى بالعمل على تطوير تلحين المقدّمة الموسيقية لقالب القصيدة من خلال الدقة والرصانة وكذلك اللزمات والجمل الموسيقية.
٣- تعدد الشعراء الذين قدّموا أعمالهم لرياض السنباطى فى مختلف القوالب الغنائية، وخاصةَ قالب القصيدة التى أبدع تلحينها.
٤- تعدد المطربين والمطربات الذين غنّوا قصائد من ألحان رياض السنباطى مما جعله يجوّد وينوّع فى تلحين هذا القالب حيث كانت أم كلثوم من أكثر الأصوات التى لحن لها رياض السنباطى لإيمانه بإمكانياتها الصوتية.
٥- اهتم رياض السنباطى فى تلحين القفلات الطربية حيث جعلها محكمة فى تلحينها وفى أدائها معتمداً على إمكانيات صوت المطرب أو المطربة الذى سوف يؤدى القصيدة.
٦- اهتم رياض السنباطى فى تلحين القصيدة باسلوب الأداء الصوتى أكثر من الأداء التعبيرى معتمداً على إمكانيات الصوت الذى سوف يقوم بغناء هذه القصيدة مثل أم كلثوم.
٧- كانت أفكاره اللحنيه تتوارد من خلال كثرة السماع عزفاً وغناءاً من خلال تراث الغناء العربى القديم.
٨- وجود الفكرة اللحنية للقصيدة فى الموسيقى أو التلحين فى وضع الالحان المناسبة معتمداً على إمكانياته العزفية على آلة العود مما جعله يبدع فى ألحان القصيدة.
٩- استخدم رياض السنباطى الضروب والايقاعات العربية بشكل بسيط ومحدود وقد ظهر ذلك فى قصيدة م أجل عينيك غناء أم كلثوم.

١٠- كثيراً ما كان يستخدم رياض السنباطى أسلوب الأداء الحر الغنائى والآلى الموزون والغير موزون، وكان أستخدام رياض السنباطى للآلات الموسيقية فى أداء الصولوهات فى قصيدة من أجل عينيك متنوع غير المعتاد فى القصائد الأخرى.

التوصيات

١- الاهتمام بجمع التسجيلات الخاصة بمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى وتدوينها وتناولها بالتحليل للإستفادة منها.

٢- تشجيع الدارسين والباحثين على اتباع اسلوب كلا من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين القصيدة وعمل مؤلفات على نفس ذلك النمط.

٣- العمل على جمع كل المدونات وشرائط الكاسيت الخاصة بقالب القصيدة عند محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى ووضعها فى مكتبات الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة لتكون فى متناول كل الشباب الدارسين والمتخصصين.

المراجع

١- أحمد سامى عبد الجواد، دراسة تحليلية لقالب القصيدة عند رياض السنباطى، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٩٨م.

٢- إيزيس فتح الله – فتحى صالح – محمود كامل – السيد النجار، المشروع القومى للحفاظ على تراث الموسيقى العربية، محمد عبد الوهاب وزارة الثقافة المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا القاهرة ١٩٩٥م.

٣- خالد حسن عبّاس، دراسة تحليلية لاسلوب محمد عبد الوهاب فى تلحين القصيدة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٩٥م.

٤- سهير عبد العظيم محمد، أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، ١٩٨٤م.

٥- صالح رضا صالح، دراسة تحليلية للقصيدة الغنائية فى مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٨٥.

٦- عبد الحميد توفيق زكى، أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م.

٧- عواطف عبد الكريم – عز الدين عبد الله وآخرون، معجم الموسيقى – مجمع اللغة العربية – الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية القاهرة، ٢٠٠٠م.

٨- محمد أحمد فتحى محمد العشى، دراسة مقارنة لأساليب التلحين فى مقام البيّاتى عند كلا من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وفريد الأطرش، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ٢٠٠٣م.

٩- نبيل عبد الهادى شورة، المقدّمة فى تذوق وتحليل الموسيقى العربية – مصر للخدمات العلمية، القاهرة، ١٩٩٥م.

ملخص البحث

فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى، ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم

ويهدف هذا البحث إلى :

١- التعرف على السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب رياض السنباطى.
٢- التعرف على القصيدة الغنائية ومراحل تطورها.
٣- التعرف على ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
٤- التعرف على فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

ويشمل البحث على جزئين

أولاً الإطار النظرى ويشمل :-

أولا نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب – رياض السنباطى.

ثانيا قالب القصيدة ومراحل تطورها.

ثالثا عرض ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة

ثانياً الإطار التطبيقى ويشمل :-

- تحليل قصيدة هذه ليلتى ألحان محمد عبد الوهاب.
- تحليل قصيدة من أجل عينيك ألحان رياض السنباطى.

ثم أختتم الباحث البحث بعرض النتائج، ثم وصّى بالتوصيات التالية:

١- الاهتمام بجمع التسجيلات الخاصة بمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى وتدوينها وتناولها بالتحليل للإستفادة منها.
٢- تشجيع الدارسين والباحثين على اتباع اسلوب كلا من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين القصيدة وعمل مؤلفات على نفس ذلك النمط.

٣- العمل على جمع كل المدونات وشرائط الكاسيت الخاصة بقالب القصيدة عند محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى ووضعها فى مكتبات الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة لتكون فى متناول كل الشباب الدارسين والمتخصصين.

Research Summary

Muhammad Abdel-Wahab and Riyad Al-Sunbati thought of using the maqam of Al-Bayati to compose poems, this is my night-"hazehy lailaty", and for your eyes-" mn agl ayinaiky " to sing Umm Kulthum .

This research aims to:

1- Knowing the biography of Mohamed Abdel-Wahab Riad El-Senbaty.

2- Knowing the lyric and its stages of development.

3- Learn about the melodies and compositions' of Mohamed Abdel-Wahab and Riyad El-Senbati in the Al-Bayati maqam of the poem template.

4- Get to know the thought of Mohamed Abdel-Wahab and Riad El-Senbati in using the maqam of Al-Bayati to compose my poem, this is my night and for your eyes sings of Umm Kulthum.

The research includes two parts

* **the theoretical framework, which includes:**

First, the theoretical framework, which includes:

First, a profile of the life of Mohamed Abdel-Wahab - Riad El-Senbaty

* **the template of the poem and its stages of development**.

Third, the compositions of Mohamed Abdel-Wahab and Riyad El-Senbaty were presented in Al-Bayati shrine for the poem template

Second, the application framework includes: -

- An analysis of this poem by Layali composed by Mohamed Abdel-Wahab.

- Analysis of a poem for your eyes composed by Riyad Al-Sunbati.

Then the researcher concluded the research by presenting the results, **then he recommended the following recommendations:**

1- Attention to collect the records of Muhammad Abdel-Wahab and Riyadh Al-Sunbati of the poem template in the shrine of Al-Bayati

2- Encouraging scholars and researchers to follow the style of both Mohamed Abdel-Wahab and Riad El-Senbaty in using the maqam of al-Bayati to compose the poem and make books in the same style.

3- Working on collecting all the blogs and cassette tapes of the poem template by Muhammad Abdul Wahab and Riyadh Al-Sunbati and putting them in the libraries of colleges and specialized music institutes to be accessible to all young students and specialists.