دراسة تحليلية لأسلوب تلحين الأغانى الدينية عند سامى الحفناوى

د/أحمد محمد أحمد على سعد *

مقدمة:

حفل النصف الثانى من القرن العشرين بالعديد من رواد الموسيقى العربية فى مجال التلحين والغناء العربى وخاصة فى الربع الأخير من هذا القرن، حيث جمع هؤلاء الرواد بين الأصالة والمعاصرة فى أعمالهم أمثال محمدعبدالوهاب، أم كلثوم، رياض السنباطى، فريد الأطرش وعبد الحليم وغيرهم. وبالرغم من وجود هؤلاء الرواد إلا أن ظهر بينهم مجموعة من الملحنين والمغنيين بألوان مختلفة فى محاولة لإثبات ذاتهم وموهبتهم ومن بينهم سامى الحفناوى حيث قدم العديد من الأعمال الفنية الكثيرة المختلفة ولكن تناول الباحث الأعمال الدينية حيث لحن لبعض المطربين فى هذا اللون من الغناء مثل محمد الحلو، هانى شاكر، محمد ثروت وغيرهم.

مشكلة البحث:

بالرغم من أن أعمال سامي الحفناوي نالت شهرة وتعتبر علامة واضحة وخاصة في مجال الأغنية الدينية إلا إنها لم يتم تناولها بالدراسة والتحليل لذا قام الباحث بتناول بعض هذه الأعمال وتحليلها للوصول إلى أسلوب سامي الحفناوي في تلحين الأغاني الدينية

أهداف البحث:

١. حصر لأعمال سامى الحفناوى من الأغانى الدينية.
٢. التعرف على أسلوب تلحين سامى الحفناوى من خلال بعض الأغانى الدينية.

أهمية البحث:

بتحقيق هدفى البحث يمكن الوصول إلى أسلوب تلحين سامي الحفناوي من خلال بعض الأغانى الدينية.

أسئلة البحث:

١. ما أعمال سامى الحفناوى الدينية ؟
٢. ما أسلوب سامى الحفناوى فى تلحين الأغنية الدينية من خلال بعض أعماله؟

١- إجراءات البحث:

منهج البحث:

(*) مدرس بقسم التربيه التربية الموسيقيه تخصص موسيقى عربية بكلية التربيه النوعية– جامعة دمياط .

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وهو "يهتم بالوحدات أو الشروط أو العلاقات التي توجد بالفعل وقد يشمل الآراء حولها والاتجاهات إزاءها وكذلك العمليات التي تتضمنها والآثار التي تحدثها والمتجهات التي تنزع إليها، وقد يوصف الماضي والحاضر أو المستقبل والبحوث الوصفية تقريرية بدون تدخل الأحكام القيمية عادة"(١).

ب- عينه البحث: عينة منتقاه من خلال إستمارة إستطلاع رأى الخبراء والمتخصصين لبعض ألحان سامى الحفناوى الغنائية الدينية، يتم دراستها وتحليلها من خلال المدونات الموسيقية.

اسم العمل	المقام	غناء
أدان الفجر	حجاز	محمد الحلو
ياذا الكرم والجلال	نهاوند كردى	هانى شاكر
نور النبى	هزام	محمد ثروت
يامالك الملك	راست	محمد ثروت

ج- أدوات البحث:

١. مدونات موسيقية وتسجيلات صوتية.

٢. مقابلات شخصية.

٣. استمارة استطلاع رأي الخبراء والمتخصصين .

حدود البحث:

- حدود زمنية : الفترة بين ٢٠٠٠م: ٢٠٠٧م.
- حدود مكانية : جمهورية مصر العربية.

<u>الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:</u>

سيقوم الباحث بترتيب الدراسات السابقة ترتيباً زمنياً من الأقدم إلى الأحدث كما يلي:

(١) فؤاد أبو حطب، أمال صادق: "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية" ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩١م ، ص (١٠٥).

الدراسة الأولى بعنوان:- "دراسة تحليلية لأسلوب محمد الكحلاوي في تلحين الأغنية الدينية"[١]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب محمد الكحلاوى في تلحين الأغنية الدينية.

وكان من نتائج هذه الدراسة:

١. إعتمد أسلوب محمد الكحلاوى في التلحين من ناحية التحويل النغمي على التحويل من خلال أجناس من جنس الفرع، أو من نفس درجة المقام الأساسي.

٢. إعتمد على آلة الناي في المقدمات لتأثيرها الساحر على المستمع وتجذب انتباههم

٣. إستخدم المجاميع الصوتية من الرجال والسيدات في معظم ألحانه في تكرار المذهب أو ترديد كلمة أو جمله معينة لزيادة التأثير الدرامي.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن فى إهتمامها بأسلوب تلحين الأغنية الدينية.

الدراسة الثانية بعنوان:- " أسلوب صياغة الأغنية الدينية عند أحمد صدقي"[٢]

هدفت هذه الدراسة إلى

١. التعرف على نبذه للتاريخ الفنى لأحمد صدقى.

٢. التعرف على الألحان الغنائية الدينية التي صاغها احمد صدقي.

٣. التعرف على سمات وخصائص الأغنية الدينية عامة.

٤. التعرف على أسلوب احمد صدقي في صياغة الأغنية الدينية.

وكان من نتائج هذه الدراسة:

١. تميزت الأعمال الدينية عند احمد صدقي بالتنوع والثراء في انتقالاتها المقامية

٢. استخدم الملحن المقدمة الموسيقية القصيرة في المقام الأساسي للعمل الممهدة لغناء المذهب.

٣. جاءت صياغة اغلب الجمل الموسيقية تبدأ في مسارها اللحني بالقفزات اللحنية، كما عبر بالقفزات اللحنية الصاعدة.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن فى إهتمامها بأسلوب تلحين الأغنية الدينية.

---

(١) منى عبد العزيز أمين: بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد،١١ ،اكتوبر ٢٠٠٤م.

(٢) أكرم محمد نمير: "أسلوب صياغة الأغنية الدينية عند أحمد صدقي" بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد،٣٥ ، يونيو٢٠١٦م.

الدراسة الثالثة " الأغنية الدينية فى مصر والخليج العربى منذ بداية القرن الحادى والعشرين"[١]

هدفت هذه الدراسة إلى :

١. تحديد أنواع الأغانى الدينية فى مصر ودول الخليج العربى.
٢. التعرف على الخصائص الفنية المميزة للأغنية الدينية فى مصر فى الفترة منذ بداية القرن الحادى والعشرين.
٣. التعرف على الخصائص الفنية المميزة للأغنية الدينية فى دول الخليج العربى.

وكان من نتائج هذه الدراسة:

١. هناك علاقة وثيقة بين الأغنية الدينية فى مصر ودول الخليج العربى خلال القرن الواحد والعشرين.
٢. من أهم العوامل المؤثرة فى مهارة المنشد الذى يؤدى إلى سلامة نطقة باللغة العربية.

تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن فى تناولها للأغانى الدينية.

يتكون هذا البحث من جزءين:

الجزء الأول : الإطار النظرى

يعرض الباحث فى هذا الجزء السيرة الذاتية لسامى الحفناوى ونشأته الفنية تشمل عرض لأعماله الفنية.

اولاً :السيرة الذاتية لسامى الحفناوى ١٩٥٨م ***:**

أ- نشأته:

ولد سامى عبد الفتاح إبراهيم الحفناوى المعروف ب(سامى الحفناوى) فى ١٩٥٨/١٠/٢٦م فى محافظة القاهرة،ظهرت موهبته مبكراً حيث بدأ بالعزف على ألتى البيانو والعودفى المرحلة الإبتدائية ولم يكن التلحين وقتها هدفه، ولكنه جاء طبيعاً.

وفى المرحلة الإعدادية أهداه استاذه فى الموسيقى عود وعلمه أسس القواعد النظرية فى الموسيقى فأصبح من السهل عليه أن يفهم أى كتاب فى الموسيقى بمجرد قراءته، وفى المرحلة الثانوية كان يخصص يوم الأجازة للموسيقى فقط وظهر إهتمامه الواضح بالتلحين لدرجه أنه كان يحرم نفسه من العزف على العود فى فترة الدراسة وفى نهاية هذه المرحلة حصل على مجموع يؤهله لدخول كلية الهندسة ولكنه كان يفضل الإلتحاق بمعهد الموسيقى العربية وكان والدته تدعمه فى قراراته فكانت

(١) أحمد إبراهيم حسن حمدى: الأغنية الدينية فى مصر والخليج العربى منذ بداية القرن الحادى والعشرين"، رسالة دكتوارة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠١٦م

* مقابلة شخصية مع الملحن سامى الحفناوى.

دفعه قويه له وتخرج سنه ١٩٨٤م واصبح معيدا فى المعهد العالى للموسيقى العربية ولكن لم يستمر بسبب إنشغاله فى الوسط الفنى بالتحلين وقدم إستقالته بالمعهد.

ب- مشواره الفنى:

تعامل مع كبار النجوم حيث قدم الأغانى العاطفية والدينية والوطنية مثل ميادة الحناوى ونجاة الصغيرة ومحرم فؤاد و محمد العزبى ومحمد رشدى وهانى شاكر وغيرهم.... وقدم أول لحن فى مشواه الفنى لمدحت صالح أغنية كوكب تانى التى نجحت نجاحا كبيرا والتى بسببها حصل على جائزة البرتقالية الفضية عام ١٩٨٨م وبعدها بثلاث شهور قدم لحن أغنية لولاكى للفنان على حميدة التى تختلف تماما عن لحن الأغنية السابقة والتى حققت مبيعات ٢٢مليون إسطوانة وهذا يدل على مدى نجاح الأغنية وإنتشارها، ولم يقتصر عمله على التلحين فقط فقدم العديد من الموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات التليفزيونية نذكر منها أفلام (الرقص مع الشيطان، أيام الغضب، المزاج، مذبحة الشرفاء، الجنتل، نساء ضد القانون) والمسلسلات (الطريق إلى الحقيقة، الدنيا وردة بيضاء، حكايات الزمن الأخضر، ماجد وشركاه.

ج- الجوائز التى حصل عليها:

- تانى ملحن يحصل على الإسطوانة البلاتينية بعد الموسيقار محمد عبد الوهاب فى الشرق الأوسط.
- جائزة البرتقالة الفضية لدول البحر الأبيض المتوسط عن أغنية كوكب تانى فى تركيا.
- الميكرفون الذهبى فى مهرجان الإذاعات العربية فى دمشق.

د- عرض لبعض أعمال سامى الحفناوى الدينية:-

كان تعامل سامي الحفناوي في أغلب أعماله مع الشاعر بشير عياد وظهرت بعض أعماله كما يلي:

إسم العمل	المطرب	المقام
الله اكبر	محمد ثروت	كرد
ليله القدر	محمد ثروت	حجاز
المثل الأعلى	محمد ثروت	نهاوند
صلوا عليه وسلمواتسليما	محمد ثروت	حجاز
لبيك اللهم لبيك	محمد ثروت	عجم

نور النبى	محمد ثروت	هزام
ياعالم الأسرار	محمد ثروت	هزام
ياقوى يا عزيز	محمد ثروت	صبا
يا حى ياقيوم	محمد ثروت	كرد
يارب عفوك	محمد ثروت	بياتى
يا مالك الملك	محمد ثروت	راست
آدان الفجر	محمد الحلو	نهاوند
آمين	هانى شاكر	هزام
يا ذا الكرم والجلال	هانى شاكر	نهاوند
نور الأمل	هانى شاكر	صبا
الليل	هانى شاكر	كردى صبا

ثانيا:سمات وخصائص الأغنية الدينية

الأغنية الدينية [١]:

"هي قالب يعتمد على نصوص كلامية تتناول مدائح الرسول"صلى الله عليه وسلم" وذكر الله، وتتنوع في أشكال وقوالب مختلفة، فمنها الإنشاد الديني، ومنها الابتهالات الدينية، ومنها التواشيح الدينية، ومنها القصائد الدينية، وألحانها تتميز بالرهبة والرصانة وقوة التعبير مع المحافظة على الطابع العربي الإسلامي ولذلك يتأثر بها الوجدان".

أخذت الأغنية الدينية عدة أشكال[٢]:

أ- التواشيح الدينية: هى أغنية جماعية تصاغ فى وزن معين وبجمل لحنية تؤدى بالتناوب بين المنشد والبطانة.

ب- الإبتهالات الدينية:عبارة عن جمل لحنية، يرردها المؤذن قبل الآذان، وكانت قديما حرة لا تتقيد بشكل معين، وأصبحت الآن مقيدة، وتعرف بمصاحبة الآلات الموسيقية، وتؤدى إما فردية أو جماعية أو مشتركة الأداء.

(١) عفت علام: توظيف بعض الاغانى الدينية الشائعة في تنوع مقامات الموسيقى العربية للطالب المبتدئ، بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع، يونيه ٢٠٠٣م

(٢) نبيل شورة: قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية، دار علاء الدين للطباعة والنشر، ١٩٩٧م، ص ١،٢،٣.

ج- الدعاء الدينى: يؤدى مسترسلاً ومنفرداً من المقرئ بدون التقيد وبدون مصاحبة آلية.

د- القصائد الدينية: قديما كانت عبارة عن شعر المديح، وفى ذكر الله، ولم تخضع لإيقاع معين أما الآن فأصبحت ذات قالب وتضاغ على الأوزان البطيئة مثل المصمودى الكبير.

الجزء الثانى : الإطار التطبيقى:

ويتناول البحث فى الإطار التطبيقى عينة من بعض أعمال سامى الحفناوى الدينية بالتحليل فى محاولة للتعرف على أسلوبه فى التلحين.

اسم العمل	المقام	غناء
آدان الفجر	حجاز	محمد الحلو
ياذا الكرم والجلال	نهاوند كردى	هانى شاكر
نور النبى	هزام	محمد ثروت
يامالك الملك	راست	محمد ثروت

العمل الأول : آدان الفجر

كلمات أغنية آدان الفجر

آدان الفجر ينور ... ويبدل ضلام الليل

صداه بيطل من المدنى ... نجوم متزوقة وقناديل

وحى على الصلاة ... حى على الصلاة

حى على الصلاة ... تملى قلوب المؤمنين التقوى

ومهما يكون سواد الليل ... يكون نور الإيمان أقوى

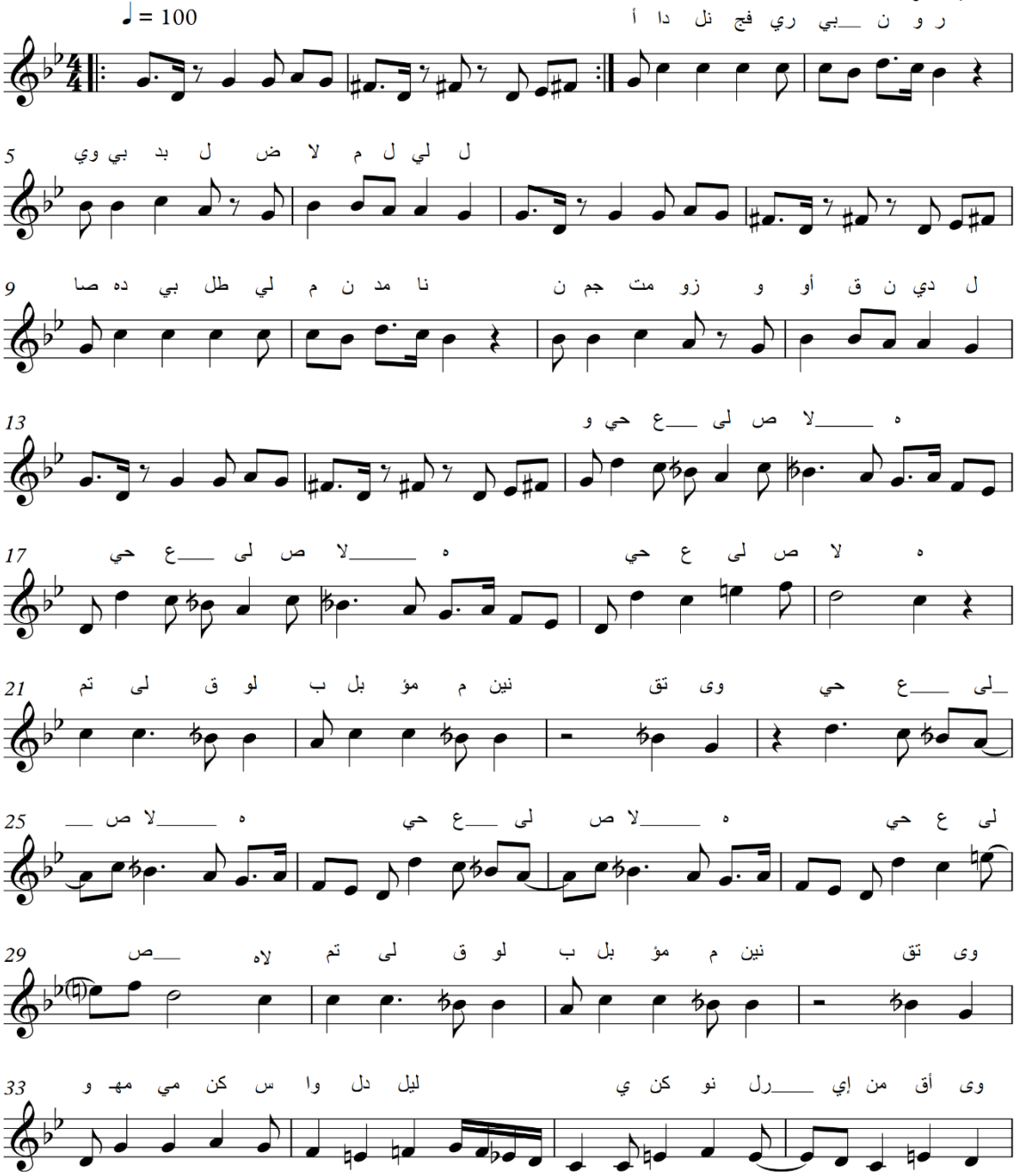
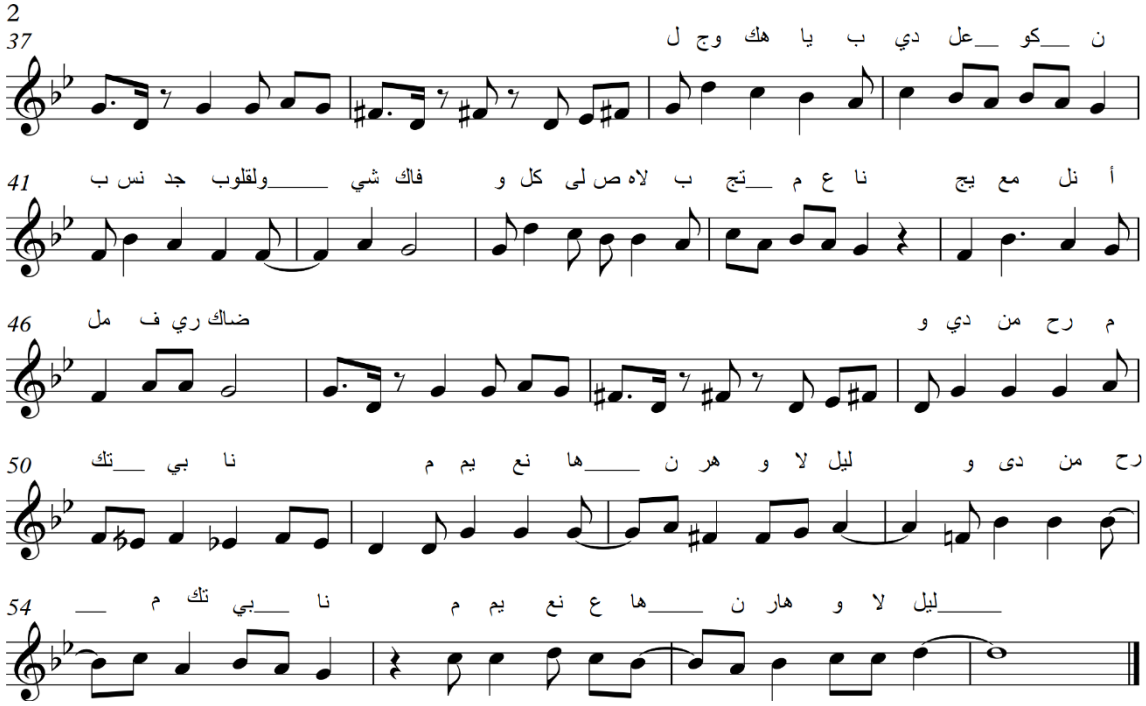
لوجهك يا بديع الكون ... بنسجد والقلوب شيفاك

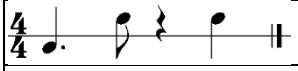
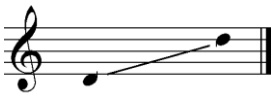
وكل صلاة بتجمعنا ... بيجمعنا الأمل فى رضاك

ودايما رحمتك بينا ... ميمنعها نهار ولا ليل

آدان الفجر

تدوين
أحمد سعد

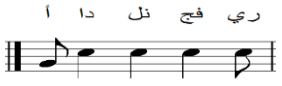
ألحان/ سامى الحفناوى
غناء/ محمد الحلو

البطاقة التعريفية

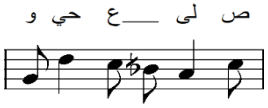
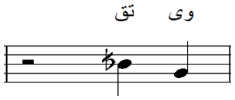
اسم العمل	آدان الفجر
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	أغنية دينية
المقام	مقام حجاز
الميزان	$\frac{4}{4}$
الصيغة	A B C
الضرب وتدوينه	وحدة كبيرة 
عدد الموازير	٥٧ ماوزة
المطرب	محمد الحلو
المساحة الصوتية	

التحليل النغمى للأغنية الدينية (آدان الفجر):

أجزاء العمل	رقم الموازير	الخلية النغمية
مقدمة موسيقية من م (١):(٢)	من م (١):(٢)	هى جملة لحنية قصيرة فى جنس حجاز على درجة الدوكاه ويتخللها أداء منفرد لأله البيانو.
المذهب من م (٣): م(١٢)	من م (٣): م(١٢)	فى جنس نهاوند على درجة النوى ويتخللها فاصل موسيقى نفس لحن المقدمة الموسيقية من م(٧):م(٨).
فاصل موسيقي من م(١٣):م(١٤)	من م(١٣):م(١٤)	فى جنس حجاز على درجة الدوكاه.
الكوبليه الأول من م(١٥): م(٣٦)	من م(١٥): م(١٩)[1]	فى مقام محير كردي (كرد على الدوكاه مع بياتي الحسيني)على درجة الدوكاه.
	من م(١٩)[2] :م(٢٠)	فى جنس عجم على درجة الكردان
	من م(٢١):م(٢٣)	فى جنس راست على درجة النوى
	من م (٢٤) : م(٢٨)[2]	فى مقام محير كردي على ردجة الدوكاه.
	من م(٢٨)[2] : م (٢٩)	فى جنس عجم على درجة الكردان.
	من م(٣٠) : م(٣٢)	فى جنس راست على النوى.
	من م(٣٣): م(٣٤)[3]	فى جنس عجم على درجة الراست والركوز على درجة الجهاركاه.
	من م(٣٤)[4]: م(٣٥)[1]	فى جنس نهاوند على درجة الراست.
	من م(٣٥)[2]: م(٣٦)	فى جنس نهاوند على الدوكاه.
فاصل موسيقي من م(٣٧):م(٣٨)	من م(٣٧):م(٣٨)	وهى نفس الجملة اللحنية فى المقدمة فى جنس حجاز على درجة الدوكاه .
	من م(٣٩):م(٤٢)	فى مقام نهاوند كردى مصور على درجة النوى.

الكوبليه الثاني من م(٣٩): م(٧٥)	من م(٤٣): م(٤٦)	فى مقام نهاوند كردى مصور على درجة النوى.
	من م(٤٧):م(٤٨)	وهى نفس الجملة اللحنية فى المقدمة فى جنس حجاز على درجة الدوكاه .
	من م(٤٩):م(٥١)[1]	فى جنس كرد على درجة الدوكاه مع لمس نغمة السيكاه
	من م(٥١)[2]:م(٥٣)[1]	فى جنس حجاز على درجة الدوكاه والركوز على درجة الحسينى.
	من م(٥٣)[2] :م(٥٤)	فى جنس نهاوند على درجة النوى.
الكوبليه الثاني من م(٣٩): م(٧٥)	من م(٥٥[2]):م(٥٧)	فى جنس كرد على درجة الحسينى والركوز على درجة المحير.
	من م(٤٩):م(٧٥)	فى مقام كرد على درجة الدوكاه والركوز التام على درجة المحير مع لمس نغمة السيكاه ونغمة الحجاز.

التعليق على أغنية (آدان الفجر):

- جاء إستخدام مقام الحجاز فى هذا اللحن الدينى مناسباً ومعبراً عن مضمون الكلمات حيث أن المقام له أثر نفسى كبير لدى المستمع.
- الإنتقالات المقامية المباشرة فى جنس نهاوند على درجة النوى، جنس راست على درجة النوى ، جنس كرد على درجة الحسينى.وجاءت الإنتقالات بصورة غير مباشرة فى جنس عجم على درجة الكردان، مقام محير كردى على درجه الدوكاه، مقام نهاوند كردى مصور على درجة النوى، مقام كرد على درجة الدوكاه، جنس عجم على درجة الراست، جنس نهاوند على درجة الراست.
- أسلوب البناء اللحنى: جاءت صياغة أغلب الجمل الموسيقية تبدأ مسارها اللحنى بالقفزات اللحنية، كما عبر بالقفزات اللحنية الصاعدة عن معنى الكلمة فى مقطع ادان الفجربداية غناء

المذهب مسافة ٤ت صاعدة.

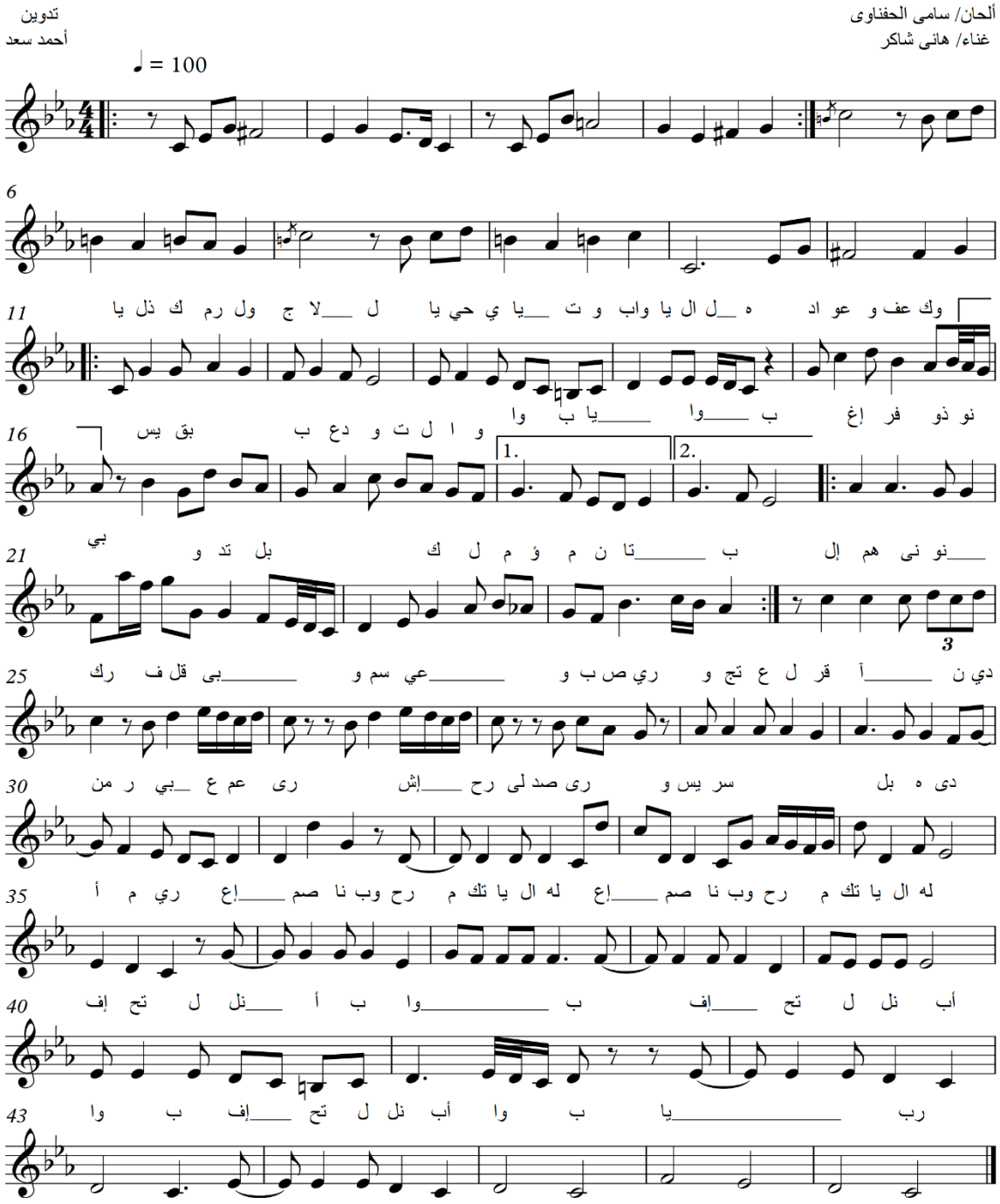
وكلمة حى على الصلاة بداية الكوبلية الأول م(١٥) فى مسافة ٥ت

وكلمة التقوى م(٢٣) فى مسافة ٣ك هابطة

- جاءت كلمات الأغنية باللغة العامية ومناسبة للتقطيع العروضى، كما إلتزم الملحن بحروف المد مثل كلمة الصلاة، رضاك، ميمنعها.
- موضوع الأغنية صلاة الفجر.
- استخدم الأداء المنفرد (للآلة البيانو) فى المقدمة الموسيقية والفواصل الموسيقية واستخدم الوتريات فى الفواصل بين الغناء لراحة المطرب.
- اعتمد على الإيقاعات البسيطة (الغير مركبة) فى صياغة هذا اللحن وهو ايقاع الوحدة.
- جاءت المساحة الصوتية للغناء فى المنطقة الصوتية الوسطى بين درجتى الدوكاه والمحير.
- جاءت الأغنية الدينية فى شكل قالب الطقطوقة وتكونت من مقدمة موسيقية ومذهب و٢ كوبليه بينهم فاصل موسيقي.
- الآلات المستخدمة هى آله البيانو– الوتريات – الآلات الإيقاعية (الدف).

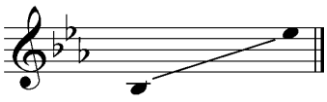
العمل الثانى: ياذا الكرم والجلال

كلمات أغنية يا ذا الكرم والجلال

يا ذا الكرم والجلال	يا حى يا تواب يالله
ادعوك وعفوك يسبق	بدعوة الأواب
اغفر ذنوبى وتدبل	كل مؤمن تاب
إلهمنى نورك	فى قلبى وسمعى وبصرى
وتجعل القرآن	دايما ربيع عمرى
إشرحلى صدرى	ويسرالهدى أمرى
اعصمنا وبرحمتك يالله	إفتحلنا الأبواب

يارب

يا ذا الكرم والجلال

البطاقة التعريفية

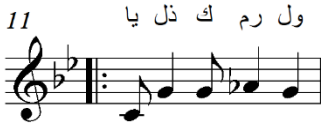
اسم العمل	ياذا الكرم والجلال
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	أغنية دينية
المقام	نهاوند كردى
الميزان	$\frac{4}{4}$
الصيغة	A B
الضرب وتدوينه	وحدة كبيرة
عدد الموازير	٤٧ ماوزة
المطرب	هانى شاكر
المساحة الصوتية للمطرب	

التحليل النغمى للأغنية الدينية (ياذا الكرم والجلال):

أجزاء العمل	رقم الموازير	الخلية النغمية
مقدمة موسيقية من م (١):(١٠)	من م (١):(١٠)	جاءت المقدمة الموسيقية على ضرب الوحدة الكبيرة وإستعراض مقام نوأثر على درجة الراست والركوز المؤقت على درجة النوى، مع إستخدام آلتى الناى والوتريات كل منهم على حده فى العزف المنفرد (صولو) والذى جاء مناسبا لهذا اللحن الدينى.
المذهب من م (١١): م(١٩)	من م (١١): م(١٤)	فى جنس نهاوند على درجة الراست.
	من م (١٥): م(١٩)	فى مقام نهاوند كردى والركوز الموقت على درجة الكرد، مع لمس نغمة عربة كوشت كحساس للمقام.
الكوبليه الأول من م(٢٠): م(٤٧)	من م(٢٠):م(٢٣)	فى مقام نهاوند كردى على ردجة الراست والركوز على درجة عربة حصار.
	من م(٢٤):م(٢٧)	فى مقام كرد مصور على درجة النوى.
	من م(٢٨):م(٣١)[1]	فى جنس كرد على درجة الدوكاه.

	من م (٣١)[٢]:م(٣٥)[٣]	فى مقام نهاوند كردى على درجة الراست
الكوبليه الأول من م(٢٠): م(٤٧)	من م(٣٥)[٤] : م(٣٩)	فى جنس عجم على درجة الكرد.
	من م(٤٠) : م(٤١)[٣]	فى جنس كرد على درجة كوشت والركوز على درجة الدوكاه.
	من م(٤١)[٤] : م(٤٧)	فى جنس نهاوند على درجة الراست.

التعليق على الأغنية الدينية (ياذا الكرم والجلال):

- جاء إستخدام مقام النهاوند الكردى فى هذا اللحن الدينى مناسباً ومعبراً عن مضمون الكلمات حيث أن المقام له أثر نفسى كبير لدى المستمع.
- استخدم مقام النوأثر للمقدمة الموسيقية فقط.
- جاءت الإنتقالات بصورة غير مباشرة مثل مقام نوأثر على درجة الراست،ومقام كرد مصور على درجة النوى، جنس كرد على درجتى الدوكاه والكوشت، جنس عجم على درجة الكرد.
- جاءت صياغة أغلب الجمل الموسيقية تبدأ مسارها اللحنى بالقفزات اللحنية، كما عبر بالقفزات اللحنية الصاعدة عن معنى الكلمة (ياذا) م(١١) مسافة ٥ ت صاعدة



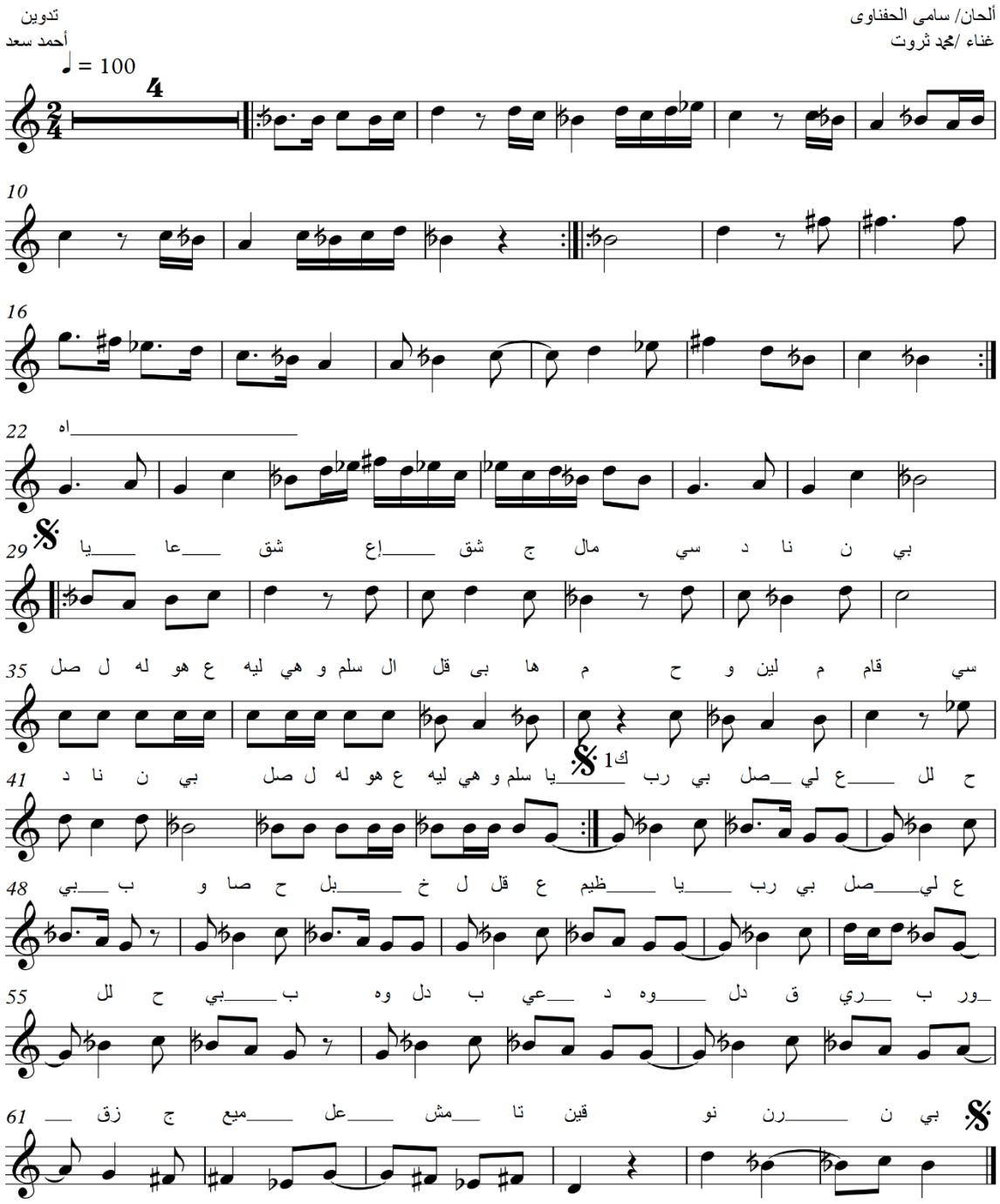
- استخدم مقدمة موسيقية تمهيدية لغناء المذهب، كما اعتمد على اللزم الموسيقية التمهيدية القصيرة لراحة المغنى.
- جاءت المقدمة الموسيقية في مقام نوأثر والمذهب فى مقام أخر وبذلك خرج عن المألوف، ولم يعتمد على الفاصل الموسيقي كتمهيد لغناء الكوبليه.
- جاء كلمات الأغنية باللغة العامية ومناسبة للتقطيع العروضى، كما إلتزم الملحن بحروف المد مثل كلمة الجلال، الأواب، تاب، نورك، القرآن، قلبي، سمعي، بصري، يارب.
- موضوع الأغنية مناجاه ودعاء بين العبد وربه.
- جاء في صياغة هذا اللحن على التتابعات النغمية سواء صاعدة أوهابطة، بعيدا عن القفزات اللحنية المفاجئة في أغلب أجزاء اللحن.
- اعتمد على ضرب الوحدة الكبيرة الشائع الاستخدام في الأعمال الدينية، كما اعتمد على الإيقاعات البسيطة (الغير مركبة) في صياغة هذا اللحن.

- استخدام الأداء المنفرد (الصولو) لآلتى الناي والوتريات في المقدمة الموسيقية والفاصل الموسيقى، وجاء اختياره لآله الناى مناسبا للتعبير عن الجو الدينى.
- استخدم المنطقة الصوتية الوسطى والجوابات للغناء.
- جاءت الأغنية الدينية فى شكل قالب الطقطوقة وتكونت من مقدمة موسيقية ومذهب وكوبليه واحد فقط.
- الآلات المستخدمة: آله الناى– الوتريات – الآلات الإيقاعية (الدف).

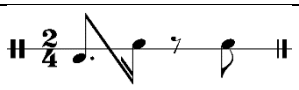
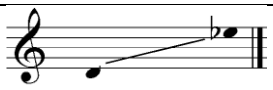
العمل الثالث: نور النبى

- كلمات أغنية نور النبى

ياعاشق إعشق جمال سيدنا النبى	صلى الله عليه وسلم
القلب هام حوالين مقام سيدنا النبى	صلى الله عليه وسلم
يارب صلى على الحبيب	وصاحب الخلق العظيم
يارب صلى على الحبيب	واهدى البعيد واهدى القريب
وارزق جميع المشتاقين	نور النبى
يارب صلى على الأمين	فى الأولين والأخرين
وإفتحلنا باب الرضا	باب النبى
يارب صلى على الكريم	وصاحب الخلق العظيم
علمنا يا نعم المعين	ادب النبى
افضل صلاه افضل زكاه	عليك يا مسك الختام
يارب تجمعنا بسلام	عند النبى

نور النبى

ألحان/ سامى الحفناوى
غناء /محمد ثروت
تدوين
أحمد سعد
♩ = 100
4
10
16
22
اه
29
يا عا شق إع شق مال ج سي نا د ن بي
35
سي قام م لين و ح م ها بى قل ال سلم و هي ليه ع هو له ل صل
41
ح لل ع لي صل بي رب يا سلم و هي ليه ع هو له ل صل بي ن نا د
48
ع لي صل بي رب يا ظيم ع قل ل خ بل ح صا و ب بي
55
ور ب ري ق دل وه د عي ب دل وه ب بي ح لل
61
بي ن رن نو قين تا مش عل ميع ج زق

البطاقة التعريفية

اسم العمل	نور النبى
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	أغنية دينية
المقام	هزام على درجة الأوج
الميزان	$\frac{2}{4}$
الصيغة	A B A2
الضرب وتدوينه	ملفوف 
عدد الموازير	٦٦ ماوزة
المطرب	محمد ثروت
المساحة الصوتية للمطرب	

التحليل النغمى للأغنية الدينية (نور النبى):

أجزاء العمل	رقم الموازير	الخلية النغمية
مقدمة موسيقية من م (١):(٢٨)	من م(١): م(٤)	فى ضرب الملفوف تمهيد لدخول المقدمة.
	من م (٥):(٢٨)	جاءت المقدمة الموسيقية فى مقام الهزام المصور على درجة الأوج تمهيدا لغناء المذهب.
المذهب من م (٢٩): م(٤٤)٢	من م (٢٩): م(٣٤)	غناء مجموعة من كورال من الرجال والنساء والأطفال فى طبع (الهزام) على درجة الأوج والركوز على درجة الكردان.
	من م(٣٥): م(٤٤)٢	فى جنس هزام على درجة الأوج.
الكوبليه الأول من م(٤٤)٢:م(٦٦)	من م(٤٤)٢:م(٤٨)	فى جنس راست على درجة النوى.
	من م(٤٩):م(٥٦)	فى جنس راست على درجة النوى.
	من م(٥٧):م(٦٠)٢	فى جنس راست على درجة النوى.
	من م(٦٠)٢ :م(٦٤)	فى جنس حجاز على درجة الدوكاه

الكوبليه الأول من م(٤٤)٢:م(٦٦)		فى طبع سيكاه على درجة الأوج

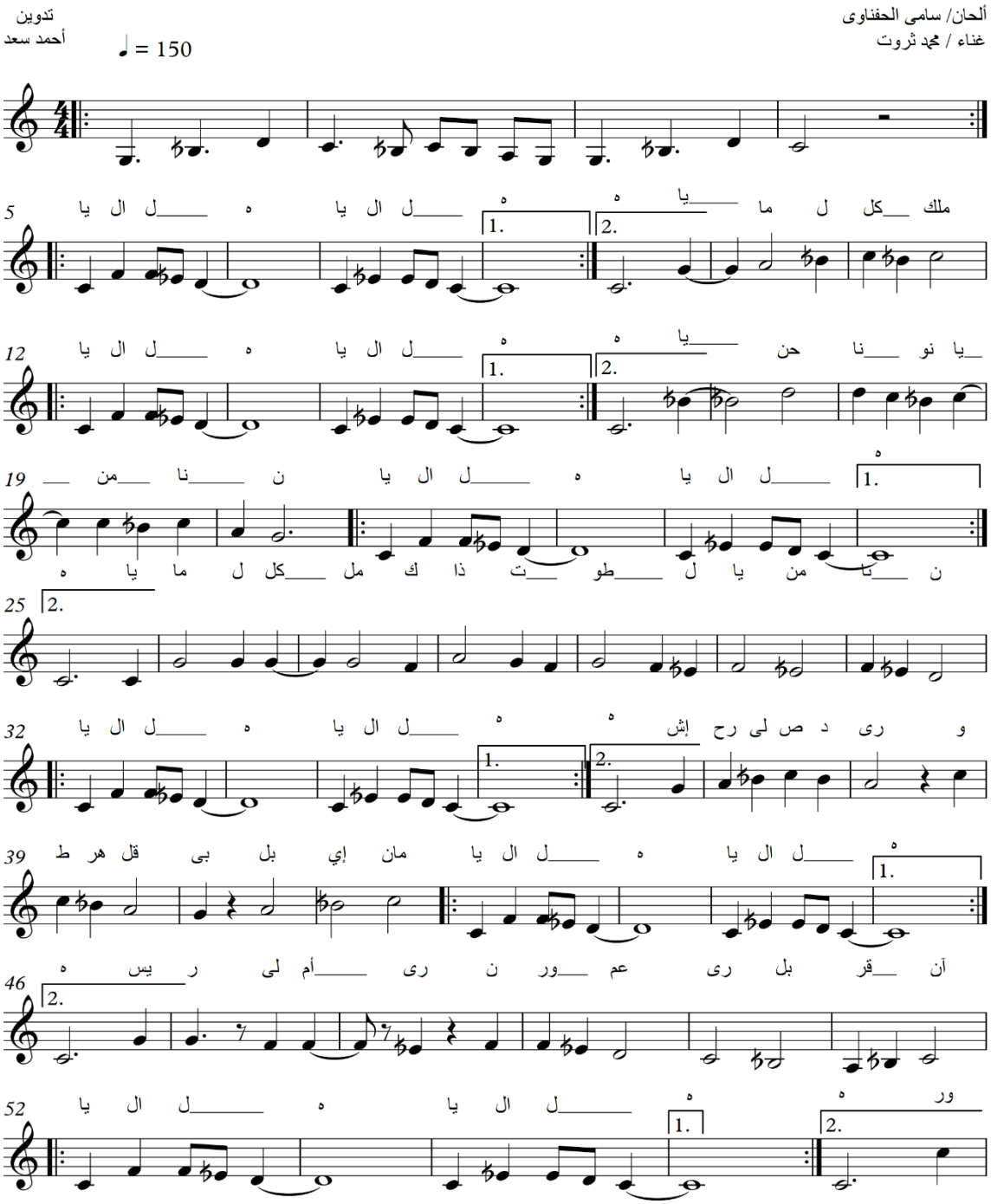
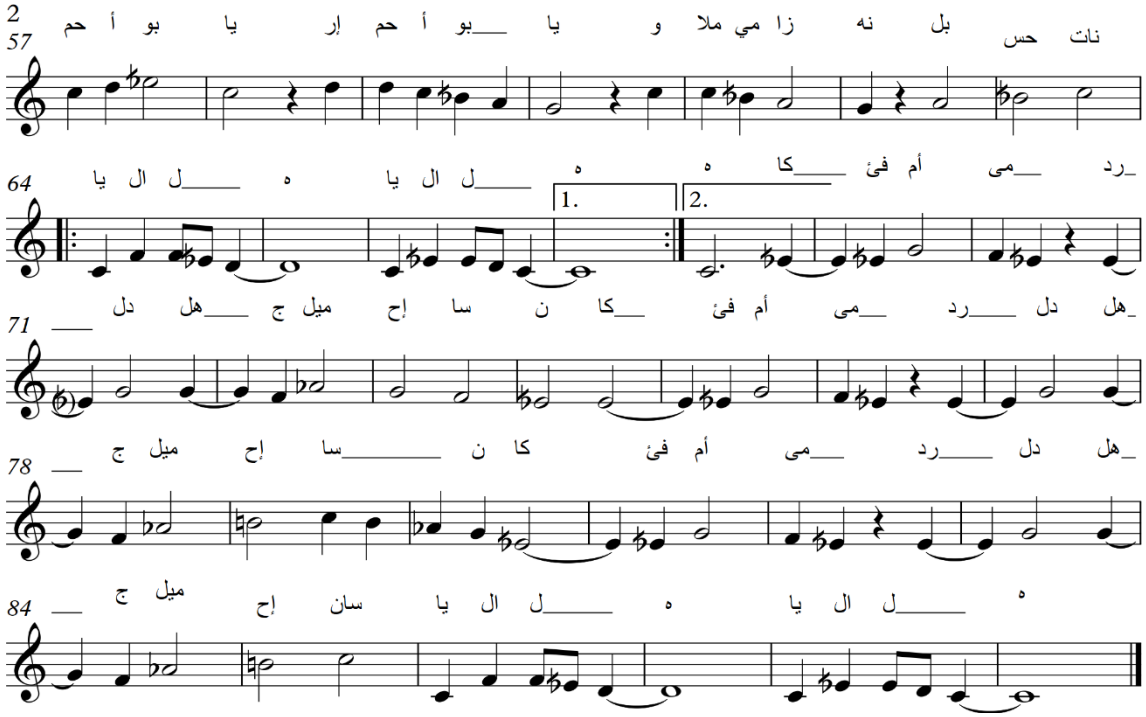
التعليق على الأغنية الدينية (نور النبى):

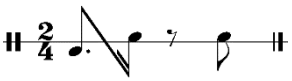
- جاء استخدام مقام الهزام في هذا اللحن الديني مناسبا ومعبرا عن مضمون الكلمات، حيث أن مقام الهزام له اثر نفسي كبير لدى المستمع، وأيضا مرتبط ببعض مقرئي القرآن الكريم.
- قلة الإنتقالات المباشرة مثل جنس حجاز على درجة الدوكاه والغير مباشرة مثل جنس راست على درجة النوى.
- جاءت المقدمة الموسيقية في المقام الأساسي (الهزام) كتمهيد لغناء المذهب.
- أسلوب البناء اللحنى جاءت صياغة هذا اللحن على التتابعات اللحنية، سواء كانت على شكل نغمات سليمة صاعدة وهابطة أو النغمات المتكررة بعيدا عن القفزات اللحنية.
- الإعتماد على الإيقاعات البسيطة (الغير المركبة) فى صياغة هذا اللحن وهو ايقاع الملوف.
- جاء كلمات الأغنية باللغة العامية ومناسبة للتقطيع العروضى، كما إلتزم الملحن بحروف المد مثل كلمة النبى، يارب.
- موضوع الأغنية فى مدح الرسول.
- استخدم آله الناى فى المقدمة الموسيقية وجاء إختياره مناسبا للتعبير عن الجو الدينى.
- استخدم المنطقة الصوتية الوسطى والجوابات للغناء.
- جاءت الأغنية الدينية فى شكل قالب الطقطوقة وتكونت من مقدمة موسيقية ومذهب ٢كوبليه بنفس اللحن ويتكرر على كلام مختلف.
- الآلات المستخدمة: آله الناى – الوتريات – الآلات الإيقاعية (الدف والطلبة).

العمل الرابع: يامالك الملك

- كلمات أغنية يامالك الملك

يالله يالله يامالك الملك	يالله يالله ياحنان يامنان
يالله يالله يامالك الملك	يا ذا الطَّوْلِ يا منَّان
يالله يالله اشرحْ لي صَدري	وطهر قلبى بالإيمان
يالله يالله يسِّرْ لي أمري	ونوّرْ عُمري بالقرآن
يالله يالله وارحمْ أبويا	وإملا ميزانُه بالحسنات
يالله يالله وكافئْ أمّي	ورُدّ لها الجِميل إحسانْ

يامالك الملك

البطاقة التعريفية

اسم العمل	يامالك الملك
نوع التأليف	غنائي
نوع القالب	أغنية دينية
المقام	راست
الميزان	4/4
الصيغة	A B A2 C A3 D A4 E A5 F A6 G A7 H A8
الضرب وتدوينه	ملفوف  وحدة كبيرة
عدد الموازير	٨٩ ماوزة
المطرب	محمد ثروت
المساحة الصوتية للمطرب	

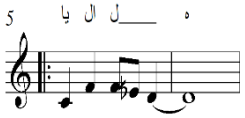
التحليل النغمى للأغنية الدينية (يامالك الملك)

أجزاء العمل	رقم الموازير	الخلية النغمية
مقدمة موسيقية من م (١):(٤)	من م (١):(٤)	جاءت المقدمة الموسيقية فى جنس راست على درجة اليكاه والركوز المؤقت على درجة الراست تمهيدا اللغناء ويصحبها إيقاع الملوف.
البيت الأول من م (٥): م(٢٠)	من م (٥): م(٢٠)	فى مقام الراست على درجة الراست
	من م(٥): م(٣٩)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست
	من م(٤٩) : م(١١)	يبدأ المطرب بالغناءعلى درجة الغماز في جنس راست على النوى والركوز على الكردان
	من م (١٢): م(٣١٦).	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست
	من م(٤١٦).:م(٢٠)	في جنس راست على النوى
البيت الثاني من م(٢١):م(٣١)	من م(٢١): م(٣٢٥)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست
	من م(٤٢٥):م(٣١)	يبدأ المطرب بالغناءعلى درجة الأساس والإنتقال المقامى لجنس البياتى على درجة الدوكاه.
البيت الثالث من م(٣٢): م(٤١)	من م(٣٢): م(٣٦)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست
	من م(٤٣٦): م(٤١)	يبدأ المطرب بالغناءعلى درجة الغماز في جنس راست على النوى والركوز على الكردان
البيت الرابع من م (٤٢): م(٥١)	من م(٤٢): م(٤٦)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست.

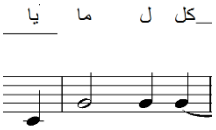
التحليل النغمي	رقم الموازير	أجزاء العمل
البيت الرابع من م (٤٢): م(٥١)	من م(٤٦[٤]) : م(٥١)	يبدأ المطرب بالغناءعلى درجة الغماز لمس طبع سيكا على السيكاه وإنتهى في جنس راست على الراست مع لمس لمنطقة القرارات.
البيت الخامس من م (٥٢): م(٦٣)	من م(٥٢).:م(٣٥٦)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست.
	من م(٤٥٦):م(٦٣)	يبدأ المطرب بالغناءعلى درجة الكردان فى جنس راست على درجة النوى والركوز على درجة الكردان مع لمس منطقة الجوابات.
	من م(٦٠)[٣] : م(٦٣)	فى جنس راست على درجة النوى والركوز على درجة الكردان.
البيت السادس من م(٦٤): م(٨٩)	من م(٦٤):م(٣٦٨)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست.
	من م(٤٦٨): م(٧٠)[٢]	فى طبع سيكاه على درجة السيكاه.
	من م(٧٠)[٤]: م(٧٤)[٢]	فى جنس هزام على درجة السيكاه
	من م(٧٤)[٣] : م(٧٦)[٢]	فى طبع سيكاه على درجة السيكاه.
	من م(م(٧٦)[٢]: م(٨٠)[٢]	فى مقام هزام على درجة السيكاه والركوز على درجة النوى.
	من م(٨٠)[٣] : م(٨٢)[٢]	فى طبع سيكاه على درجة السيكاه.
	من م(٨٢)[٣] : م(٨٥)	فى مقام الهزام والركوز على درجة الكردان.
	من م(٨٦): م(٨٩)	غناء جماعى للكورال (الرجالى) فى جنس راست على درجة الراست.

التعليق على الأغنية الدينية (يامالك الملك) :

- جاء إستخدام مقام الراست فى هذا اللحن الدينى مناسبا ومعبر عن مضمون الكلمات حيث أن المقام له أثر نفسى كبير لدى المستمع وأيضا مقرئى القران الكريم.
- تميز هذا اللحن بوجود أكثر من انتقال من مقام الراست إلى جنس بياتى على درجة الدوكاه ثم الإنتقال المقامى الغير مباشر من مقام راست إلى مقام هزام.
- قلة الإنتقالات المباشرة مثل جنس راست على درجتى النوى واليكاه والغير مباشرة مثل جنس بياتى على درجة الدوكاه وطبع سيكاه على درجة السيكاه ومقام الهزام على ردجة السيكاه.
- جاءت المقدمة الموسيقية القصيرة في المقام الأساسي (الراست) كتمهيد لغناء المذهب.
- إستخدم الملحن جملة موسيقية تمهيدية لغناء الكورال (الرجالى) كلمة (ياالله) لتبادل الغناء بين المطرب والكورال (الرجالى).
- أسلوب البناء اللحنى جاءت صياغة أغلب الجمل الموسيقية تبدأ مسارها اللحنى بالقفزات اللحنية، كما عبر بالقفزات اللحنية الصاعدة عن معنى الكلمة فى مقطع ياالله م(٥) مسافة ٤ت



وكلمة يامالك م(٢٥٤): م(٢٦) مسافة ٥ت صاعدة



- اعتمد الملحن في صياغة هذا اللحن على شكل نغمات سلمية صاعدة وهابطة، أو النغمات، المتكررة بعيدا عن القفزات اللحنية المفاجئة في أغلب أجزاء اللحن.
- جاء كلمات الأغنية باللغة العامية ومناسبة للتقطيع العروضى، كما إلتزم الملحن بحروف المد مثل الله، حنان، منان، إيمان،قرآن، حسنات.
- موضوع الأغنية مناجاه ودعاء
- اعتمد على الإيقاعات البسيطة (الغير مركبة) فى صياغة هذا اللحن وهو ايقاع الوحدة.
- استخدم المنطقة الصوتية الوسطى والجوابات للغناء مع لمس منطقة القرارت.
- جاءت الأغنية الدينية فى شكل إنشاد دينى.
- الآلات المستخدمة هى الوتريات – الآلات الإيقاعية (الدف).

نتائج البحث وتفسيرها

بعد أن تناول الباحث الإطار النظري والإطار التطبيقي للبحث، توصل إلى عدة نتائج يمكن عرضها من خلال الإجابة على أسئلة البحث كالتالي:

السؤال الأول: ما أعمال سامى الحفناوى الدينية ؟

تم حصر بعض الألحان الغنائية الدينية عند سامى الحفناوى من خلال الإطار النظري فى البحث.

٣. **السؤال الثانى:** ما أسلوب سامى الحفناوى فى تلحين الأغنية الدينية من خلال بعض أعماله؟

الإنتقالات المقامية	الإعتماد على الإنتقالات المقامية الغير مباشرة وقل إستخدام الإنتقالات المباشرة مثل أغنية ياذا الكرم والجلال.
البناء اللحنى	استخدام الجمل اللحنية المتكررة والتتابعات اللحنية وبعض القفزات اللحنية الصاعدة.
المقام	تنوع استخدامه للمقامات الموسيقية لملائمه كلمات الأغنية الدينية مثل أغنية آدان الفجر فى مقام حجاز وأغنية ياذا الكرم والجلال فى مقام نهاوند كردى وأغنية نور النبى فى مقام الهزام وأغنية ياماالك الملك فى مقام الراست.
القالب	إستخدم في ثلاث أعمال فى قالب الطقطوقة وهي آدان الفجر وياذا الكرم والجلال ونور النبى كما إستخدم الإنشاد الديني في أخر عمل وهو (ياماالك الملك)
الصيغة	استخدمت الصيغ التالية فى أغنية آدان الفجر (A B C)، وأغنية ياذا الكرم والجلال (A B)، وأغنية نور النبى (A B A2)، وأغنية يا مالك الملك (A B A2 C A3 D A4 E A5 F A6 G A7 H A8)
الضرب	استخدم ضرب الوحدة الكبيرة فى أغنية آدان الفجر وأغنية ياذا الكرم والجلال ، كما استخدم ضرب المفلوف فى أغنية نور النبى، كما قام بالتنويع بين ضربى الملفوف والوحدة الكبيرة فى أغنية ياماالك الملك.
التقطيع العروضى	جاءت الألحان مناسبة للتقطيع العروضى للكلمات.
الآلات المستخدمة	اعتماده على الآلات الوترية والآلات الإيقاعية (الدف) مع إضافة آله البيانو فى عمل آدان الفجر وآله الناى فى عمل نور النبى

التوصيات

يقترح الباحث من خلال النتائج التي توصل إليها عده توصيات يستعرضها كالتالي:

١. إدراج الأغنية الدينية عند سامى الحفناوى في مناهج الغناء العربي في الكليات المتخصصة.
٢. إستخدام الأغنية الدينية عند سامى الحفناوى في تدريس مواد التحليل والتذوق الموسيقى العربية والصولفيج العربى.
٣. الاهتمام بإذاعة ألحان الأغنية الدينية عند سامى الحفناوى بوسائل الإعلام المسموعة والمرئية
٤. البحث عن التسجيلات المندثرة للأغنية الدينية عند سامى الحفناوى للإستفادة منها في مناهج الغناء العربي.

مـراجــع البــحـث

أولاً: قائمة الكتب والرسائل والبحوث العلمية:

١. **أحمد إبراهيم حسن حمدى:** الأغنية الدينية فى مصر والخليج العربى منذ بداية القرن الحادى والعشرين"، رسالة دكتوارة غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ٢٠١٦م.

٢. **أكرم محمد نمير:** "أسلوب صياغة الأغنية الدينية عند أحمد صدقي" بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد،٣٥ ، يونيو٢٠١٦م.

٣. **سهير عبد العظيم محمد** :أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، ١٩٩٧م.

٤. **عفت علام:** توظيف بعض الاغانى الدينية الشائعة في تنوع مقامات الموسيقى العربية للطالب المبتدئ، بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع، يونيه ٢٠٠٣م

٥. **فؤاد أبو حطب، أمال صادق:** "مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية والاجتماعية" ، القاهرة ، مكتبة الانجلو المصرية ، ١٩٩١م

٦. **منى عبد العزيز أمين:** بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد،١١ ،اكتوبر٢٠٠٤م.

٧. **نبيل شورة:** قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية، دار علاء الدين للطباعة والنشر، ١٩٩٧م.

ثانيا: المقابلات الشخصية

٨. مقابلة شخصية مع الملحن سامى الحفناوى.

ملاحق البحث

إستمارة إستطلاع رأى

بحث بعنوان

" دراسة تحليلية لأسلوب تلحين الأغانى الدينية عند سامى الحفناوى "

عينة منتقاه من ألحان الأغانى الدينية عند (سامى الحفناوى) والتى من خلالها يفترض التعرف على أسلوب تلحينه للأغانى الدينية :

الأعمال الدينية	المقام	غناء	نعم	لا
- آدان الفجر	حجاز	محمد الحلو		
- ياذا الكرم والجلال	نهاوند كردى	هانى شاكر		
- نور النبى	هزام	محمد ثروت		
- يامالك الملك	راست	محمد ثروت		

الإسم:

التوقيع:

دراسة تحليلية لأسلوب تلحين الأغنية الدينية عند سامى الحفناوى

مقدمة:

حفل النصف الثانى من القرن العشرين بالعديد من رواد الموسيقى العربية فى مجال التلحين والغناء العربى وخاصة فى الربع الأخير من هذا القرن، حيث جمع هؤلاء الرواد بين الأصالة والمعاصرة فى أعمالهم أمثال محمدعبدالوهاب، أم كلثوم، رياض السنباطى، فريد الأطرش وعبد الحليم وغيرهم. وبالرغم من وجود هؤلاء الرواد إلا أن ظهر بينهم مجموعة من الملحنين والمغنيين بألوان مختلفة فى محاولة لإثبات ذاتهم وموهبتهم ومن بينهم سامى الحفناوى حيث قدم العديد من الأعمال الفنية الكثيرة المختلفة ولكن تناول الباحث على الأعمال الدينية حيث لحن لبعض المطربين فى هذا اللون من الغناء مثل محمد الحلو، هانى شاكر، محمد ثروت وغيرهم.

اشتمل البحث علي : مقدمة – مشكلة البحث – أهداف البحث – أهمية البحث – أسئلة البحث – منهج البحث – عينة البحث – أدوات البحث – حدود البحث – الدراسات السابقة.

ثم عرض للإطار النظرى الذى إشتمل على:

١. السيرة الذاتية لسامى الحفناوى ونشأته الفنية.
٢. بعض الألحان الدينية التى لحنها سامى الحفناوى.
٣. سمات وخصائص الأغنية الدينية.

ثم عرض للإطار التطبيقي الذي اشتمل على:

تحليل عينة مختارة من الألحان الغنائية الدينية التي قدمها سامى الحفناوى، بهدف الوصول إلى أسلوبه في تلحين الأغنية الدينية، واختتم البحث بالنتائج والإجابة على أسئلة البحث، والتوصيات، والمراجع، وملخص البحث.

Research Summary
"An analytical study of the style of composing of the religious song for Samy El Hefnawy"

Introduction:

The second half of the twentieth century celebrated with many pioneers of Arab music in the field of Arabic composition and singing, especially in the last quarter of this century. These pioneers combined authenticity and modernity in their works, such as Muhammad Abd al-Wahhab, Umm Kulthum, Riyad al-Sunbati, Farid al-Atrash, Abd al-Halim and others.

Despite the presence of those pioneers, a group of composers and singers of different colors appeared among them in an attempt to prove themselves and their talent, amongest Samy El Hefnawy, who presented many different works of art, but the researcher discussed on religious works where he composed for some singers in this type of singing, such as Mohamed El Helw, Hany Shaker, Mohamed Tharwat and others.

The research included: the introduction, research problem, objectives, importance, questions, approach, sample, tools, limits, terminologies.

Then he presented the theoretical framework that included:

1. A brief biography of Samy El Hefnawy and his artistic upbringing.
2. Religious melodies composed by Samy El Hefnawy.
3. Identify the attributes and characteristics of religious song.

Then a view of the applied framework, which included:

Analyzing a selected sample of the religious lyrical melodies presented by Samy El Hefnawy, to reach his style of composing the religious song, then the researcher concluded his research with the results and answer to the research questions, recommendations, references and the abstract.