الثنائيات الغنائية عند حسين فوزي "جاية الأيام " نموذجاً (دراسة تحليلية)

**أ.د.غ أماني محمود عارف **

**ع. أحمد محمد السعيد *

م.د سهيلة عبد المعطي عثمان *

مقدمة البحث :

تعد الموسيقى من الفنون الأكثر إنتشاراً بين الأمم وربما كان الفن الأكثر دلالة على المستوى الثقافي أو الحضاري عند شعبٍ ما أو عند مجتمعٍ معين على أنها تعبير صادر من أبناء هذا المجتمع [١]، وقد كانت مصر مصدر الثقافة الموسيقية في العالم حيث أن الثقافات الموسيقية للحضارات القديمة وخصوصاً الحضارة اليونانية مستقاة من الثقافة المصرية القديمة [٢]، كما يعد تراثنا الغنائي العربي ذو قيمة فنية عظيمة من حيث المكونات التي يحويها من حيث النصوص الأدبية والتعبيرية اللحنية المقامية بمدارسها المتعددة والتقنيات الغنائية المختلفة التي عبرت عن مختلف العصور ، مستمدة قوتها من فترات الإبداع الأدبية والفنية التي عاشتها مصر في مراحلها التاريخية المختلفة [٣] .

ويعد الثنائي الغنائي (الديالوج) أحد أهم القوالب الغنائية في الموسيقى العربية ؛ وقد إنتشر التلحين في هذا القالب عند معظم الملحنين في القرن العشرين ومنهم حسين فوزي والذي تنوعت أعماله بين الغناء الوطني والديني والعاطفي والإجتماعي بجانب الأعمال المسرحية كالرقصات التي قدمها لفرقة رضا ، وقدم أيضاً العديد من الصور الغنائية والأوبريتات في الإذاعة ، كما لحن العديد من التترات الإذاعية والتلفزيونية هذا بخلاف وضعه للموسيقى التصويرية للعديد من الأعمال حتى تجاوزت أعماله ال (٨٠٠) تنوعت في شكلها وهدفها وطريقة العرض .*

لذا رأى الباحث ضرورة التطرق لأعمال حسين فوزي بالدراسة والبحث و التحليل ، ومعرفة أسلوبه فى صياغة قالب الديالوج ؛ ومن هنا جاءت مشكلة البحث .

---

* معيد بقسم الموسيقى العربية .

** أستاذ متفرغ بقسم الموسيقى العربية ، ورئيس القسم سابقاً .

*** مدرس دكتور بقسم الموسيقى العربية .

[١] عزيز الشوان :"الموسيقا للجميع "، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م ، ص١٦ بتصرف .

[٢] محمود الحفني :" مقدمة مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢م " ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ،١٩٣٣م ، ص١٣ بتصرف .

[٣] سماح إسماعيل : " الإستفادة من تقنيات غناء أم كلثوم في تعلم الغناء العربي من خلال أدوار زكريا أحمد " رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ٢٠٠٩م ، ص

* الباحث .

مشكلة البحث :

على الرغم من إهتمام الملحن حسين فوزي بتلحين الثنائيات الغنائية وكثرة إنتاجه الفني في هذا القالب إلا أنه لم ينل القدر الكافي بالبحث والدراسة ، لذا قام الباحث بتحليل نموذج من الثنائيات وهو (جاية الأيام) للتعرف عل إسلوبه في صياغة قالب الديالوج .

أهداف البحث :

١_ التعرف على عدد الثنائيات الغنائية التي قام بتلحينها حسين فوزي .

٢_ التعرف على أسلوب حسين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية .

أهمية البحث :

بتحقيق هدفي البحث يمكن الإستفادة من أسلوب حسين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية ليستفيد منها الملحنيين الجدد

أسئلة البحث :

١_ ما عدد الثنائيات الغنائية التي قام بتلحينها حسين فوزي ؟

٢_ ما أسلوب حسين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية ؟

حدود البحث :

- حدود زمنية : من عام ١٩٨٧م حتى عام ٢٠٢٢م .
- حدود مكانية : جمهورية مصر العربية .
- حدود فنية : الثنائيات الغنائية .

إجراءات البحث :

منهج البحث : المنهج الوصفي (تحليل محتوى)

عينة البحث : ديالوج (جاية الأيام) محدد ومنتقى من أشهر الثنائيات الغنائية عند حسين فوزي .

أدوات البحث :_

- المدونات الموسيقية لأعمال حسين فوزي
- تسجيلات للقاءات تلفزيونية وإذاعية
- شرائط وإسطوانات
- مقابلات شخصية , مكالمات هاتفية

مصطلحات البحث:

أسلوب :

هو طريقة التعبير أو الأداء للخصائص الموسيقية الخاصة بالمؤلف أو بالعامل الزمنى أو الجغرافى أو الاجتماعى [١]

تلحين :

نقصد به هنا التأليف الموسيقي و يمكن أن يشتمل التأليف الموسيقي الألى أو الغنائى ويقابل الملحن بالإنجليزية (COMPOSER) , حيث تطلق كلمة تلحين بشكل عام وتشمل تلحين الموسيقى الألية و الغنائية.[٢]

القالب :

لغوياً هو ما تفرغ فيه المعادن وغيرها ليكون مثالاً لما يصاغ منها , أما القالب كمصطلح موسيقي فهو شكل أو صيغة تصب فيها الألحان بترتيب معين متعارف عليه[٣] .

اللحن في الموسيقى العربية :

لحن غنائي , وثراء الألحان العربية يرجع الي وفرة المقامات وتغلب علي الألحان العربية خاصية التسلسل مع إتصال الدرجات الصوتية التي قد تعلو وتنخفض محتفظة بتلاصقها الي حدٍ كبير[٤] .

المقام :

يعني المقام لغوياً موضع القدمين أما المقام كمصطلح فني فقد دخل للموسيقي العربية للدلالة علي تركيز الجملة الموسيقية علي مختلف درجات السلم الموسيقي مع إبراز مستقرات النغم لكل مقام , حيث تحدث تأثيراً معيناًعلي مؤديها , وبالتالي علي سامعيها , فالمقام هو الأسلوب المستخدم في صياغة الألحان وتركيبها [٥].

---

[١] - شيرين عبد اللطيف أحمد , أسلوب صياغة ألحان الثنائيات الغنائية في مصر في القرن العشرين , رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان القاهرة ١٩٩٧ م ، ص٥ .

[٢] الفارابي ,كتاب الموسيقي الكبير ,تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة مراجعة محمود الحفني , دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , القاهرة , ص ٤٧ .

[٣] المعجم الوسيط : ج٢ – ط٢ ، باب القاف مجمع اللغة العربية , ١٩٧٢ م , ص ٧٥٣ .

[٤] سهير أبراهيم شرقاوي : المنهج العلمي التحليلي الغربي ومدي تتبيقه علي تراثنا الشرقي في الموسيقي العربية ، رسالة دكتوراة غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة ١٩٨١ م ص ١٧

[٥] نبيل شورة : المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية , دار الكتب , القاهرة ١٩٩٥ م ص٢١

الديالوج :

كلمة يونانية تتكون من لفظين "ديا" بمعنى ثنائي ، و"لوج" بمعنى أداء أو إلقاء أي أداء ثنائي ،وهو نوع من الغناء يشترك في أدائه صوتين هما عادةً مطرب ومطربة ، والديالوج في الأوبرات هو الحوار الذي يتخلل المشاهد التمثيلية سواءً كان ملحناً أو غير ملحناً ، ومن أشهر مطربي الديالوج في الأربعينات " حسين ونعمات المليجي " والديالوج يساعد المؤلف في عرض أدائه الأربعه في شكل حوارين إثنان مثل ديالوج (يادي النعيم ، طال إنتظاري) لحن وأدا محمد عبد الوهاب بالإشتراك مع ليلى مراد .[١]

الدراسات السابقة :

دراسات مرتبطة بموضوع البحث :

الدراسة الأولى بعنوان : "الثنائيات الغنائية (الديالوج) في السينما المصرية[٢] :

وتهدف هذة الدراسة إلى :_

١_ التعرف على صيغة الديالوج ودوره في الأفلام الغنائية المصرية .

٢_ التعرف على خصائص فن الديالوج من حيث الكلمة واللحن .

ومن النتائج التي توصل إليها الباحث :_

١_ قد يدي عرض (الديالوجات) الموجودة في الأفلام المصرية أن تصل بنا إلى التعريف بأسلوب صيغة الديالوج .

٢_ كانت المقامات المستخدمة هى المقامات الشرقية الأصلية ما عدا مقام اللامي فهو نادر جداً .

٣_ كانت الموازين في أغلب (الديالوجات) متغيره .

وترتبط هذة الدراسة مع موضوع البحث الراهن في التعرف على قالب الديالوج أو الثنائيات الغنائية

الدراسة الثانية بعنوان : "أسلوب صياغة ألحان الثنائيات الغنائية في مصر في القرن العشرين"[٣] :

وتهدف هذه الدراسة إلي :_

١- دراسة صيغة الثنائيات الغنائية .

٢- دراسة العلاقة بين النص ونوع القالب وإرتباط هذه العلاقة بإسلوب الحوار .

---

[١] نبيل شورة / محمد العشي، الياقوتة الثانية في الموسيقى العربية ، دار الكتب ، القاهرة ٢٠١٢م .

[٢] صلاح صبري صقر، الثنائيات الغنائية (الديالوج) في السينما المصرية ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٩٥م .

[٣] شيرين عبد اللطيف أحمد ، مرجع سابق .

٣- تحديد مفهوم الثنائي من حيث وظيفة كل مؤدي ودوره من خلال أسلوب تأليف اللحن .

ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة :_

١- عرف العرب الثنائيات الغنائية منذ العصر الأموي .

٢- انطلقت الثنائيات الغنائية من بداية المسرح الغنائي في مصر بين فصول المسرحيات ثم داخل المسرحيات الغنائية والتسجيلات بعد ذلك لكلاً من الإذاعة والتلفزيون .

٣- استنبطت الباحثة أن الثنائيات الغنائية ظهرت في أوروبا بعد إنتقالها إلى الأندلس عن طريق العرب .

٤- يأتي الثنائي عادةً في شكل الطقطوقة أو بصيغة حرة أو في صيغة تشبه تكوين أحد القوالب الآلية لوجود ما يشبه التلسيم .

وترتبط هذه الدراسة مع موضوع البحث الراهن في التعرف على قالب الثنائيات الغنائية أو الديالوج .

الإطار النظري :

ويحتوي على :

١- قالب الديالوج .

٢- السيرة الذاتية لحسين فوزي .

٣- الأعمال التي قام حسين فوزي بتلحينها في قالب الديالوج .

الديالوج :

الديالوج كلمة يونانية الأصل وتتكون من مقطعين لفظيين (ديا) يمعنى إثنين و (لوج) بعنى آداء ثنائي [١] , وينظم الديالوج في أغلب الأحيان باللغة العامية وتكون ألحانه خفيفة و مناسبة لطبقة صوت المؤديين ، والديالوج يقوم أساساً على المحاورة الغنائية بين المؤديان . و هو صيغة ثنائية بين صوتين ويكون الصوتان المؤديان للديالوج بين مطرب ومطربة أو مطرب ومطرب أو مطربة ومطربة [٢] ، وتتميز الثنائيات الغنائية بالحوار الخفيف والألحان البسيطة (القريبة من الريستاتيف) Recitative [٣].

---

[١] . Dictionory of music_ riemaan. Hugo. P.189

[٢] رتيبة الحفني ، عالم النغم ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩١م ، ص ٥٥ .

[٣] رتيبة الحفني ، مرجع سابق، ص٩٣.

بداية ظهور الديالوج :

ظهر الديالوج في بادئ الأمر على المسرح وخصوصاً في المسرحيات الغنائية والتى كان رائدها سلامة حجازي ، وكان من أشهر المؤديين للديالوج أمام سلامة حجازي (ماري أنطوان و ماللیه ديان) ، وبعد ذلك إنتشر الديالوج أكثر بظهور فرقة نجيب الريحاني على يد إثنتين من أشهر أبطال فرقته المسرحية وهم (بديعه مصابني و كيكي عمار) ، ثم ظهرت بعد ذلك فرقة على الكسار وكان من أبطالها حامد مرسي وعقيلة راتب حيث ساهموا أيضا بشكلٍ كبير في إنتشار هذا اللون الغنائي الجديد. [١]

وسرعان ما إنتقل الثنائي (الديالوج) إلى السينما منذ بدايتها وليتطور وينتشر إنتشاراً واسعاً في الأفلام السينمائية الغنائية ، وكان أول من أبدع في هذا القالب أيضاً ودخوله في الفيلم الغنائي لحناً و غناءً هو محمد عبد الوهاب[٢] ، مثل ديالوج (يادي النعيم إللي إنت فيه يا قلبي) مع ليلى مراد ، و(حكيم عيون) مع راقية إبراهيم ، ثم بعد ذلك أصبح الديالوج من أهم العناصر المؤدية لنجاح الأفلام الغنائية والإستعراضية لأنه يجمع بين بطل وبطلة الفيلم في عمل غنائي واحد حيث ظهر ذلك جلياً في أفلام فريد الأطرش ومن أشهر ديالوجاته (ياسلام على حبي وحبك) مع شادية ، وفي أفلام محمد فوزي كديالوج (شحات الغرام) مع ليلى مراد ، وفي أفلام عبد الحليم حافظ كديالوج (علشان إحنا مع بعضينا) مع شادية ، ثم ظهر مصطلح جديد للديالوج وهو (الدويتو) وهو مشتق من اللغة الفرنسية ، ومعه أصبح الديالوج يقدم للجمهور بشكل مطلق غير مقيد بالمسرح أو بالسينما ؛ فظهرت الديالوجات بمختلف أنواعها ومن أبرزها الديالوج العاطفي كديالوج (جاية الأيام) عينة هذا البحث لحسين فوزي وزينب يونس .*

السيرة الذاتية لحسين فوزي[٣] :

ولد حسين زكي فوزى فى ٢ يونيو من عام ١٩٤٥م في حي الحسين، وتلقى تعليمه الاساسي بمدرسة الحسين الإبتدائية والإعدادية وكان زميلاً للأديب الراحل جمال الغيطاني بنفس المدرسة حيث كانت للقاهرة القديمة متمثلة في الحسين و بين القصرين و قصر الشوق و السكرية و التي إحتضنها الأديب نجيب محفوظ في ثلاثيته عظيم الأثر عليهم من حيث التعبير سواءً بالكلمة أو باللحن ، وبعد إنتهائه من الدراسة الثانوية بمدرسة الدراسة إتجه إلى تعلم أصول الموسيقى بقسم الدراسات الحرة

---

[١] ناهد أحمد حافظ ، الغناء في القرن التاسع عشر ، مطابع دار المعرف سلسلة كتابك رقم ١٧٤ ، القاهرة ١٩٨٨م ، ص ٧٠ ، بتصرف .

[٢] أشرف عبد الرحمن ، مدخل إلى نقد الموسيقى العربية ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، سلسلة عالم الموسيقى رقم ٢ ، القاهرة ٢٠١٥م

* الباحث .

[٣] لقاء مع الملحن حسين فوزي بتاريخ ٢٠٢١/١٢/١٦م ، ومكالمات هاتفية عديدة معه .

بمعهد فؤاد الأول للموسيقي العربية " معهد الموسيقي العربية حالياً " القديم بشارع رمسيس إنماءً وثقلا لموهبته الفطرية ، وعندما إكتملت تلك الموهبه الفنية وأصبحت في أوج نضجها تقدم للإلتحاق كملحن بالإذاعة المصرية لإكتساب الصيغة الشرعية لبدء مسيرته الفنية وما أن إجتاز إمتحان لجنة الإذاعه بنجاح وتم قبوله وإعتماده عام ١٩٧٨ م حتى تقدم للإذاعي "صالح مهران" مدير عام الموسيقى والغناء بالإذاعة بمشروع أوبريت غنائي بعنوان "باب الحديد ف ليلة عيد" والذى حاز على إعجاب المسؤلين وصدرت التعليمات بتسجيل الأوبريت حيث إشترك في غنائه ١٣ مطرب ومطربة فكانت البداية القوية للملحن الجديد "حسين فوزي" ثم توالت بعد ذلك الأعمال ، فقدم مئات الأغاني والألحان والصور الغنائية للإذاعة والتلفزيون والمسرح وكانت أول ألحانه (الجميلة الحلوه مصر) لفايد محمد فايد كلمات عبد العظيم طرابية ، ثم(ليلة العيد) لياسمين الخيام كلمات عبد السلام أمين ، ثم توالت بعد ذلك الألحان حتى بلغت أكثر من ٨٠٠ لحناً متنوعه ما بين عاطفي و وطنى و وصفي و إجتماعي و ديني ، كما قدم ايضاً العديد من الاستعراضات لفرقة رضا للفنون الشعبية مثل إستعراض (البحر بيضحك ليه – تحت العنباية – التنورة –العصاية) حيث تولي التلحين لفرقة رضا بعد وفاه الموسيقار علي إسماعيل ، و قدم للمسرح الغنائي العديد من الألحان الإستعراضية لبعض المسرحيات مثل : مسرحية (تياترو للبيع) و (نخلتين في العلالي) بطولة غادة عبد الرازق ومسرحية (ليلة مزيكا) و (السيرك الدولي)، ومسرحية (أم الدنيا) لفرقة تحت ١٨ سنة بمسرح البالون ، وله أيضا العديد من البرامج الغنائية للإذاعة مثل (رياحين من بستان المرسلين) و (سير الأنبياء) و (أسماء الله الحسنى) ، بالإضافة إلى العديد من التترات و الألحان للمسلسلات الإذاعية مثل (الدنيا بخير) بطولة فريد شوقي و سمير غانم إخراج فؤاد شافعي ، (الفلوس والناس) بطولة محمد رضا – محمد عوض – شكوكو – محمد نوح ، (الحب أصل الحكاية) و (نسر فوق السحاب) تأليف عصمت الحبروك و إخراج محمد مشعل ، و قدم أيضاً المسحراتي للإذاعة المصرية ببرنامج (مسحراتي الفن) تأليف عوض الرخاوي و أداء حلمي المليجي ، وقدمها أيضاً في حلقات تلفزيونية بعنوان " المسحراتي " لقناة ART ، و هذا بجانب العديد من الأعمال التي قدمها بصوته مثل (لنور المصطفى مشتاق فؤادي) و (عيد الأعياد) ودعاء (فى عز الليل وأنا نايم) و دويتو (الناس يا حبيبي بتتكلم) بالإشتراك مع زينب يونس ، كما قدم العديد من الصور الغنائية مثل الصورة الغنائية (انوار القاهرة) وهي أول عمل غنائي يجمع المطربان كارم محمود وشفيق جلال في عملٍ واحد من كلمات عبد السلام امين ، الصورة الغنائية (يوم ٦ أكتوبر) ، الصورة الغنائية (سهرة فلاحي).

قام بإكتشاف وتقديم العديد من الأصوات الصاعدة مثل : "عمر فتحي " ، "منى فوزي " ، " أحمد إبراهيم " ، " حمدي هاشم " ..... وغيرهم .

التدرج الوظيفي لحسين فوزي :

في عام ١٩٨٠ م ضمه الأخوين علي رضا و محمود رضا إلى أسرة فرقة رضا وذلك بعد وفاة علي إسماعيل ، فتم تعيينه بقطاع الفنون الشعبية بوزارة الثقافة وتدرج" حسين فوزي " في السلك الوظيفي وتولى العديد من المناصب الإدارية مثل :-

- مدير فرقة الغد .
- مدير مسرح البالون .
- مدير فرقة رضا .
- مستشاراً موسيقياً لقطاع الفنون الشعبية .

حتى بلغ سن التقاعد الوظيفي عام ٢٠٠٥ م ، وتفرغ بالكامل إلى التلحين والحياه الفنيه .

تم تكريمة في مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الواحد والثلاثين عن مجمل أعماله ، عرفاناً بدوره المتميز في نشر ودعم الفن الأصيل ، وإستمر في العمل والتلحين رغم صراعه مع المرض في أيامه الأخيره ،حتى وافته المنية فجر يوم ١٩ فبراير عام ٢٠٢٣م ، عن عمر يناهز ٧٨ عاماً .

الأعمال التي قام بتلحينها حسين فوزي في قالب الثنائيات الغنائية [١]:

وقد قام الباحث بترتيبها زمنياً من الأقدم إلى الأحدث :

م	إسم الديالوج	إسم المؤلف	الاداء	الناشر	تاريخ التسجيل
١	حسنين وحميدة	بخيت بيومي	زينب يونس وحسين فوزي	كاسيت صوت الشرق	١٩٨٢/١٢/٦م
٢	الله الله ع الحب بيهني الروح والقلب	رفعت الصريف	زينب يونس وحسين فوزي	كاسيت صوت الشرق	١٩٨٢/١٢/١٢م
٣	الناس يا حبيبي بتتكلم (جاية الأيام)	رفعت الصريف	زينب يونس وحسين فوزي	كاسيت صوت الشرق	١٩٨٢/١٢/١٢م
٤	ست الستات با أم ولادي	رفعت الصريف	زينب يونس وحسين فوزي	كاسيت صوت الشرق	١٩٨٢/١٢/١٢م

[١] من سجلات جمعية المؤلفين والملحنين والناشرين .

٥	لا يا حبيبتي ما تزعليش	مصطفى الطائر	زينب يونس وحسين فوزي	كاسيت صوت الشرق	١٩٨٢/١٢/١٢م
٦	شيفاك جاي من بعيد (ياوابور الساعة ١٢)	عبد السلام أمين	زينب يونس وحسين فوزي	كاسيت صوت الشرق	١٩٨٢/١٢/١٢م
٧	من الماء كانت حياة الوجود	محمد الشهاوي	نادية مصطفى ومحمد الحلو	تلفزيون	١٩٨٥/١٢/٢٩م
٨	أد إيه فرحان وسعيد (داخل مسرحية زمردة)	مجدي الجلاء	نادية مصطفى ومحمد الحلو	تلفزيون	١٩٩٠/٦/٢٨م
٩	ضاعت الأرض يا عبده	بخيت بيومي	محمد عوض ومحمد رضا	ART	١٩٩٧/١١/٤م
١٠	ضاعت الشنطة يا عبده	بخيت بيومي	محمد عوض ومحمد رضا	ART	١٩٩٧/١١/٤م
١١	في بلدنا مثل بيقول	صلاح فايز	فوزي متقال وحسين فوزي	إذاعة وتلفزيون	٢٠٠٨/٤/٢٠م

الإطار التطبيقي :

قام الباحث فيه بتحليل عينة البحث وهو ديالوج جاية الأيام (الناس يا حبيبي بتتكلم) :

كلمات الديالوج

هى : الناس يا حبيبي بتتكلم
من كتر ما بتشوفني أنا و إنت
الناس يا حياتي بتتكلم
من كتر ما بتشوفني أنا و إنت
وكتير ياما قولت هتتقدم
وصبرت نشوف صابرة لإمتى

هو : جاية الأيام جاية الأيام

والصبر جميل الصبر جميل

هى : ما شبعت كلام أنا عايزة دليل

أتكلم بيه قدام الناس علشان ما تبطل تتكلم

هى : الناس يا حبيبي ما ترحمشي

هو : أنا عارف كل ده ومقدر

هى : طب قولي إزاي ما اتكلمشي

ويوماتي كلامهم دا بيكتر

هو : معلش أنا عازرك يا حبيبتي

وعشاني كتير إتحملتي

هى : وتخاف من إيه

هو : راح نعمل إيه

هى : إللي إنت ناويه إحكيلي عليه

هو : جاية الأيام جاية الأيام

والصبر جميل الصبر جميل

هى : ما شبعت كلام أنا عايزة دليل

أتكلم بيه قدام الناس علشان ما تبطل تتكلم

هى : أنا خايفة تقول بفرض نفسي

أو حجة وبتحجج بيها

هو : بالعكس يا روحي دا كان نفسي

منك أسمعها وقولتيها

هى : أومال كان ليه بتغلبني

وبتتعب قلبي وتتعبني

هو : أنا عندي ظروف صعب أحكيها

هى : كان ممكن أعيش وياك فيها

هو : جاية الأيام جاية الأيام

والصبر جميل الصبر جميل

هى : ماشبعت كلام أنا عايزة دليل

أتكلم بيه قدام الناس علشان ما تبطل تتكلم

هو : طب ممكن الليلة أزوركم

هى : يا حبيبي تأنس وتشرف

هو : طب ممكن الليلة أزوركم

هى : يا حياتي تأنس وتشرف

هو : إعزمي حبايبكم وجيرانكم

هى : ماضروري البيت كله هيعرف

هى : وألبسلك إيه في الليلة ديه

هو : فستانك الأبيض يا عنيا

هى : والأبيض ليه قول وجاوبني

هو : دا سمارك فيه دا سمارك فيه ياما دوبني

هو : وأهي جت الأيام أهي جت الأيام

والصبر جميل الصبر جميل

هى : أهي جت الأيام

والصبر جميل الصبر جميل

هى : فيه لسه كلام

هو : لأ عندي دليل

هو وهى : نتكلم بيه قدام الناس

والناس هتبطل تتكلم

البطاقة التعريفيه :

إسم العمل	جاية الأيام
نوع التأليف	غنائي
القالب	ديالوج
المقام	ذوق طرب مصور على العشيران
الإيقاع	أ) الميزان 4/4 ب) الضرب : الدويك ، واحدة كبيرة
إسم مؤلف الكلمات	رفعت الصريف
إسم الملحن	حسين فوزي
غناء	زينب يونس / حسين فوزي
المساحة الصوتية للموسيقى	من درجة اليكاه إلي درجة الماهوران .
المساحة الصوتية للغناء	من درجة اليكاه إلى درجة المحير .
النسيج اللحني	خط لحني واحد (مونوفوني) .
الهيكل البنائي للعمل	مقدمة موسيقية / مذهب/ كوبليه أول / كوبيله ثاني / كوبيله ثالث .

جاية الأيام

ألحان: حسين فوزي

2
53 تي بيب ح يا رك عاذ نا ش لش - مع تر يك دب هم لام ك تي ما يو و
57 من تخاف وت تي مل حم رت تي مل حم رت تي نيك شا و
61 من خاف وت - - ليه ع لي - كي اح ويه ن ت لن ال ايه - مل نع راح ايه -
65 موسيقى لم أي يل جا - ليه
69
73 جو حج أو سي نف رض ب تقول ف خاي نا ا
77 أس نك - من سي نف - كان ده حي - رو يا س ك ع بل - ها - بي جج حج بت
81 لب - غل بت ليه كان مال ام ها ف خاي نا ا ها - تي قل هاو مع
85 دي عن كان ني ب ع ت ت - بيو - قل عب تت وب ني
89 دي عن كان ها - في ياك وي عيش ن ك مم كان ها - كي ح با صع روف ظ

2. أي يل جاي ها
لم موسيقى
كن مم طب
بت بي خ يا كم زور أ لة لي ال -
شر وت نس آ -
1. رف كن مم طب
2. رف اع ز مي ح با يب كم رانن وج كم
يع ه له كل ت - بي ري رو ض ما
ني - ياع ض ي ب ل ك ن - تا فس - ية دي لة لي فل ايه -
لك بس ول رف
1. يه لك بس ول
2. يه يض أب ول ليه
رك ما س ده ني - ب و جا و قول
وب دو ما يا في رك ما س ده - فيه -
1. ني
2. ني لي جت هي و
ميل ج ر صب ل مي ج ر صب وص م يا لي جت هي ا يام
لم كل نت ليل ددي عن لأ م لا ك س لس في ميل ج ر صب ل مي ج ر صب وص م -
كل تت - طا بط هت س - نا ون س نا من دا قد - بيه لم كل نت س نا من دا قد - بيه
لم

التحليل النغمي :

من م (١)[١] : م (١٨)[٤] مقدمة موسيقية بها إستعراض لمقام الكرد المصور على درجة العشيران .

من م (١٩)[١]: م (٣٠)[٤] مقام كرد مصور على العشيران مع لمس عربة الزيركولا وعربة اليكاه .

من م (٣٠)[٤] : م (٣١)[١] لازمة تحويلية .

من م (٣١)[٢] : م (٣٣)[١] جنس كرد إستقر على الحسيني .

من م (٣٣)[٢] : م (٣٤)[١] جنس كرد إستقر على البوسليك .

من م (٣٤)[٢] : م (٣٩)[١] تكرار للموازير من م (٣٠)[٤] : م (٣٤)[١] .

من م (٣٩)[٢] : م (٤١)[١] جنس كرد إستقر على الحسيني .

من م (٤١)[٢] : م (٤٧)[١] مقام ذوق طرب مصور على درجة الحسيني .

من م (٤٧)[٢] : م (٥٤)[٤] مقام كرد إستقر على العشيران ، مع ظهور عربة اليكاه .

من م (٥٤)[٤] : م (٥٥)[١] لازمة تحويلية .

من م (٥٥)[١] : م (٥٩)[٤] جنس راست إستقر على الدوكاه .

من م (٥٩)[٤] : م (٦٠)[١] لازمة تحويلية .

من م (٦٠)[٢] : م (٦٥)[٢] مقام حجاز عجمي مصور على العشيران .

من م (٦٥)[٢] : م (٦٦)[١] عودة للسينيو في مقام ذوق طرب وإستقر على الحسيني .

من م (٦٦)[١] : م (٧٤)[٢] مقام سوزدل إستقر على العشيران مع لمس عربة الحجاز .

من م (٧٤)[٢] : م (٧٨)[٢] مقام سوزدل إستقر على العشيران .

من م (٧٨)[٢] : م (٨٣)[١] مقام حجاز أويج مصور على العشيران مع لمس عربة الجهاركاه .

من م (٨٣)[٢] : م (٨٨)[١] مقام حجاز أويج مصور على العشيران .

من م (٨٨)[٢] : م (٩٣)[٢] مقام كرد وإستقر على البوسليك .

من م (٩٣)[٢] : م (٩٤)[١] عودة للسينيو في مقام ذوق طرب وإستقر على الحسيني .

من م (٩٤)[٢] : م (١٠٠)[٢] مقام كرد إستقر على الحسيني مع لمس عربة الماهور .

من م (١٠٠)[٣] : م (١٠٥)[١] جنس كرد إستقر على البوسليك مع ظهور عربة الدوكاه .

من م (١٠٥)[١] : م (١٠٥)[٢] لازمة تحويلية .

من م (١٠٥)[٢] : م (١٠٧)[١] جنس عجم إستقر على الجهاركاه .

من م (١٠٧)[١] : م (١٠٧)[٢] لازمة تحويلية .

من م (١٠٧)[٢] : م (١٠٩)[١] جنس كرد إستقر على البوسليك .

من م (١٠٩)[١] : م (١٠٩)[٢] لازمة تحويلية .

من م (١٠٩)[٢] : م (١١١)[١] جنس نهاوند إستقر على الدوكاه .

من م (١١١)[٢] : م (١١٤)[١] مقام تبريز إستقر على الحسيني .

من م (١١٤)[١] : م (١١٤)[٢] لازمة تحويلية .

من م (١١٤)[٢] : م (١٢٠)[١] جنس كرد إستقر على الحسيني .

من م (١٢٠)[١] : م (١٢٠)[٢] لازمة تحويلية .

من م (١٢٠)[٢] : م (١٣٦)[١] تكرار للموازير من م (٣١)[٢] : م (٤٧)[١] .

التعليق :

١- يعد مقام ذوق طرب من المقامات الغير شـــائعة الإســـتخدام ومع ذلك فقد أظهر الملحن براعة شـديدة في تناوله المقامي لهذا المقام النادر ، وظهرت مقدرته الموسـيقية في الإنتقال المباشـر والغير مباشر لمقامات أخرى بسلاسة ملحوظة .

٢- التقطيع العروضي للكلمات متناسب مع اللحن .

٣- إستخدم الملحن نسيج لحني واحد (نسيج مونوفوني) .

٤- اللزم الموسيقية للعمل نوعان :

- لازمة موسيقية لأخذ النفس والإرتياحية في الغناء .
- لازمة تحويلية تعمل كقنطرة للتحويل النغمي بين المقامات .

٥- تغيير المقام المستخدم بكثرة للدلالة على تنوع الحوار الغنائي بين المطرب والمطربة .

٦- النص الكلامي تميز بالعمق وبالمصـداقية في التعبير عن المشـاعر الإنسـانية مما سـاعد الملحن على تلحينة ، وساعد المؤديان في التعبير بمصداقية عن الكلمة .

نتائج البحث

بعد عرض الباحث للإطار النظري والإطار التطبيقي بتحليل العينة المختاره وهى ديالوج " جاية الأيام " توصل إلى أسلوب حسين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية ومن ثم الإجابة على أسئلة البحث :-

السؤال الأول : ما عدد الثنائيات الغنائية التي قام بتلحينها حسين فوزي ؟

تمت الإجابة عليه في الإطار النظري وتوصل الباحث إلى ١١ ثنائي غنائي .

السؤال الثاني : ما أسلوب حسين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية ؟

بعد التحليل النغمي للعينة المختارة توصل الباحث إلى أسلوب حسين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية وتمثل في الآتي :

إختيار المقام :

- إستخدم الملحن مقام ذوق طرب المصور على درجة العشيران ، وقد أظهر تراكيبه اللحنية بظهور جنس الأصل كرد على العشيران وجنس الفرع حجاز على الدوكاه .

الجمل اللحنية :

- الجمل اللحنية بسيطة ومسترسلة .
- برع الملحن في إستخدام صيغة السؤال والجواب في الجمل اللحنية بين المطرب والمطربة .
- حرص الملحن على إنتقاء جمل لحنيه تتناسب مع إختلاف الطبقة الصوتيه بين المطرب والمطربة .
- جمع بين التطريب والتعبير في آن واحد ، حيث عبر باللحن عن معنى الكلمة .
- إستخدم الملحن السينكوب الخارجي والمد والتطويل كنوع من أنواع التصدير في الغناء لإضفاء تغيير على الجمل اللحنية عند إعادتها .

الإنتقالات المقامية :

- إستخدم الملحن التحويل المباشر لمقامات من نفس العائلة كمقام الكرد .
- إستخدم الملحن التحويل الغير مباشر بظهور العديد من الأجناس والمقامات مثل :

(حجاز عجمي / سوزدل / حجاز أويج / تبريز) .

الهيكل البنائي :

- إتخذ الملحن شـــكل الطقطوقة في بنائه لهيكل الثنائي الغنائي حيث تكون من (مقدمة موسيقية / مذهب / كوبليه أول / كوبليه ثاني/ كوبليه ثالث) مع إعادة جزء السينيو المستقطع من المذهب بعد كل كوبليه .

التناول الإيقاعي :

- تطابق الإيقاع الداخلي للحن مع العروض الكلامي للأغنية .
- إستخدم ضروب تتناسب مع طبيعه العمل وهما ضرب الدويك و ضرب الوحدة الكبيرة .

الآلات المستخدمة :

- فرقة موسيقى عربية كبيرة معضده ببعض آلات الأوركسترا .

التوصيات المقترحة

١- تشجيع الملحنين الجدد على تلحين هذا اللون من الغناء .

٢- ضرورة الإهتمام بتدريس صيغة الديالوج نظرياً وعملياً في الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة .

٣- الإكثار من دراسة وتحليل الثنائيات الغنائية حتى نستطيع الإلمام بأساليب تلحين الديالوج المختلفة ، بالإضافة إلى إثراء المكتبة الموسيقية بهذه الأعمال .

٤- إحياء التأليف والتلحين في قالب الثنائيات الغنائية من خلال إقامة المسابقات بين شباب المؤلفين والملحنين .

مراجع البحث

المراجع باللغة العربية :

أولاً الكتب العلميه :

١-أشـرف عبد الرحمن ، مدخل إلى نقد الموسـيقى العربية ، الهيئة العامة لقصـور الثقافة ، سـلسـلة عالم الموسيقى رقم ٢ ، القاهرة ٢٠١٥م

٢-الفارابي ,كتاب الموسيقي الكبير ,تحقيق وشرح غطاس عبد الملك خشبة مراجعة محمود الحفني , دار الكتاب العربي للطباعة والنشر , القاهرة

٣-المعجم الوسيط : ج٢ – ط٢ ، باب القاف مجمع اللغة العربية , ١٩٧٢ م

٤-رتيبة الحفني ، عالم النغم ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٩١م

٥-عزيز الشوان :"الموسيقا للجميع "، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٧٩م

٦-محمود الحفني :" مقدمة مؤتمر الموسيقى العربية ١٩٣٢م " ، المطبعة الأميرية بالقاهرة ،١٩٣٣م

٧-ناهد أحمد حافظ ، الغناء في القرن التاسع عشر ، مطابع دار المعرف سلسلة كتابك رقم ١٧٤ ، القاهرة ١٩٨٨م ، ص ٧٠ ، بتصرف

٨-نبيل شورة : المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية , دار الكتب , القاهرة ١٩٩٥ م

نبيل شـورة / محمد العشـي، الياقوتة الثانية في الموسـيقى العربية ، دار الكتب ، القاهرة ٢٠١٢م .

ثانياً الرسائل العلمية :

١-سـهير أبراهيم شـرقاوي : المنهج العلمي التحليلي الغربي ومدي تتبيقه علي تراثنا الشـرقي في الموسـيقي العربية ، رسـالة دكتوراة غير منشـورة , كلية التربية الموسـيقية , جامعة حلوان , القاهرة ١٩٨١ م

٢- سـماح إسـماعيل : " الإسـتفادة من تقنيات غناء أم كلثوم في تعلم الغناء العربي من خلال أدوار زكريا أحمد " رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ٢٠٠٩م

٣- شيرين عبد اللطيف أحمد , أسلوب صياغة ألحان الثنائيات الغنائية في مصر في القرن العشرين , رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان القاهرة ١٩٩٧ م

٤- صـلاح صـبري صـقر، الثنائيات الغنائية (الديالوج) في السـينما المصـرية ، رسـالة ماجسـتير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ١٩٩٥م .

المراجع باللغة الأجنبية :

1- Dictionory of music_ riemaan. Hugo.

ملخص البحث

الثنائيات الغنائية عند حسين فوزي "جاية الأيام " نموذجاً (دراسة تحليلية)

*** ع. أحمد محمد السعيد**

تعد الموسيقى من الفنون الأكثر إنتشاراً بين الأمم وربما كان الفن الأكثر دلالة على المستوى الثقافي أو الحضـــاري عند شـــعبٍ ما أو عند مجتمعٍ معين على أنها تعبير صـــادر من أبناء هذا المجتمع ، ويعد الثنائي الغنائي (الديالوج) أحد أهم القوالب الغنائية في الموســـيقى العربية ؛ وهو صيغة ثنائية بين صوتين ويكون الصوتان المؤديان للديالوج بين مطرب ومطربة .

إشتمل البحث على :

مقدمة– مشـكلة البحث– أهداف البحث– أسـئلة البحث– أهمية البحث– حدود البحث– منهج البحث–عينة البحث–أدوات البحث–إجراءات البحث–مصطلحات البحث–الدراسات السابقة .

ثم عرض للإطار النظري:

إشتمل على ثلاث مباحث :

١– الديالوج

٢– السيرة الذاتية لحسين فوزي .

٣– حصر وتصنيف لأعمال حسين فوزي في قالب الديالوج .

ثم عرض للإطار التطبيقي :

وفيه تم تحليل العينة المختارة المدونة موسـيقياً , بهدف الوصـول إلى أسـلوب حسـين فوزي في صياغة الثنائيات الغنائية .

واختتم البحث بالنتائج والتوصـيات المقترحة و المراجع وملخص البحث باللغة العربية وملخص البحث باللغة الأجنبية .

Research Summary
The lyrical duets of Hussein Fawzi "Gayat al-Ayyam" as a model (analytical study)

Music is one of the most widespread arts among nations, and perhaps it is the art that is most indicative of the cultural or civilizational level of a particular people or society as an expression emanating from the people of this society. It is a binary formula between two voices, and the two voices leading to the dialej are between a singer and a singer.

The search included:

Introduction - research problem - research objectives - research questions - research importance - research limits - research methodology - research sample - research tools - research procedures - research terms - previous studies.

Then an introduction to the theoretical framework:

It includes three topics:

1 Dialogue

2 Biography of Hussein Fawzi.

3 An inventory and classification of Hussein Fawzi's works in the form of the Dialogue.

Then view the framework:

In it, the selected musically recorded sample was analyzed, with the aim of reaching Hussein Fawzi's method in formulating lyrical duets.

The research concluded with the proposed results and recommendations, references, a summary of the research in Arabic, and a summary of the research in a foreign language.