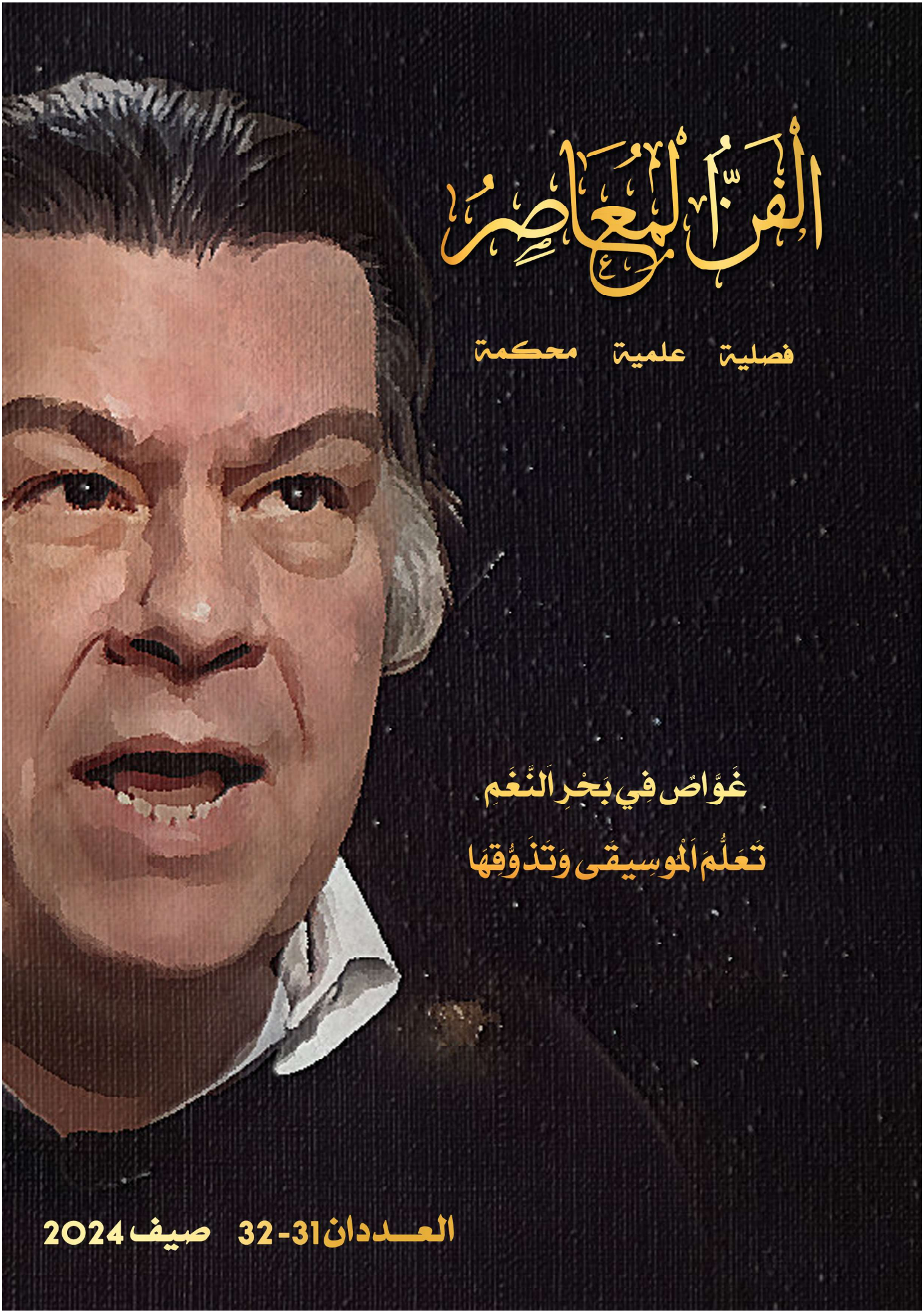

الفن المعاصر
فصلية علمية محكمة
غَوَّاصٌ فِي بَحْرِ النَّغَمِ
تَعَلُّمَ المُوسِيقَى وَتَذَوُّقَهَا
العـــددان 31-32 صيف 2024

31

الفن المعاصر

أكاديمية الفنون
ACADEMY OF ARTS

رئيس مجلس الإدارة
ورئيس التحرير
أ. د غادة جبارة
رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير
أ. د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير
شيماء توفيق

مستشارو التحرير
حسب الترتيب الأبجدي
أ. د سمية رمضان
أ. د فوزية حسن
أ. د مجدي عبد الرحمن
أ. د هدى وصفي

المدير الإداري
صفاء عباس

المراجعة اللغوية
إيناس أحمد

الإخراج الفني
محمد الكومي

رقم الإيداع
2011 - 6269
الترقيم الدولي
3639 - 1110

دراسة تحليلية لمقام الحجاز الغريب وإمكانية الاستفادة منه لعازف الكمان الشرقي

أ.د / أسامة محمود إبراهيم القصبجي
أستاذ بقسم الآلات تخصص كمان
المعهد العالى للموسيقى العربية

المسرح الموسيقي «والترفلزنشتاين نموذجا»

أ.م.د / فهد سليم السليم
أستاذ مساعد قسم التمثيل والإخراج المعهد
العالى للفنون المسرحية (دولة الكويت)

خصائص أسلوب أداء «فيروز» من خلال بعض الألحان العالمية المقتبسة

أ.م.د /مريم محمد السعيد تركى
أستاذ مساعد بقسم الغناء المعهد العالى
للموسيقى العربية

أسلوب أداء آلة التشيللو في التوزيع الموسيقي لبعض الأعمال الآلية والغنائية في الموسيقى القومية المصرية

أ.م.د / وليد عبد الباسط
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص تشيللو
المعهد العالى للموسيقى العربية

إمكانية الاستفادة من الأوبرات العالمية في رفع مستوى أداء المغني العربي

أ.م.د / جيهان أحمد الناصر بدر
أستاذ مساعد بقسم الغناء
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية عزفية لمقطوعة التوبة لبليغ حمدي وإمكانية الاستفادة منها في العزف على آلة القانون

أ.م.د /حسام محمد شفيق السيد
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية عزفية لسماعي شوق آور «إنعام لبيب» وإمكانية الاستفادة منه في العزف على آلة العود

د/ وائل محمد عبد الرازق إبراهيم
مدرس بقسم الآلات تخصص عود
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية عزفية للمقدمة الموسيقية للمسلسل التليفزيونى «عائلة الحاج متولى» لـ ميشيل المصرى

أ.م.د / إيمان حسين عبد الحميد جنيد
أستاذ مساعد بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالى للموسيقى العربية

تتر المقدمة الموسيقية لمسلسل البخيل وأنا لـ عمر خيرت دراسة تحليلية عزفية وإمكانية الاستفادة منها في العزف على آلة القانون

د. / سامر إبراهيم عبد العزيز
المدرس بقسم الآلات تخصص قانون
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية «أقوى من الزمان» نموذجاً

د. / دعاء عدنان قطب
مدرس بقسم الغناء
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة تحليلية لبرليود رقم ٣ مصنف رقم ٣٤ للفيلولينة والبيانو لدميترى شوستاكوفيتش

أ.م.د /عبد الوهاب عبد الفتاح منسى
أستاذ مساعد بقسم الوتريات - فيولينة
المعهد العالى للكونسرفاتوار

الهارمونية في بعض أعمال عطية شرارة الآلية

أ.م.د /إيمان محمد أنور
أستاذ مساعد بقسم التأليف والقيادة
المعهد العالى للموسيقى العربية

دراسة في أسلوب «شريف محى الدين» في تلحين الأغنية الفنية «أيدوم النهر» نموذجاً

د. /سارة عبد السلام موسى
دكتور في قسم علوم الموسيقى
المعهد العالى للموسيقى العربية

أ.د غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

ويتجدد اللقاء

مع العدد الجديد لمجلتنا الغراء الرصينة «مجلة الفن المعاصر» في عدد خاص عن الموسيقى والتذوق الموسيقي، بقلم مجموعة من أعضاء هيئة التدريس والباحثين، الذين يقدمون مجموعة من الدراسات والأبحاث العلمية المهمة ترنو جميعها إلى الارتقاء بفن الموسيقى وتعليمها وتذوقها.

يأتي هذا العدد الجديد متوازيا مع ارتفاع سقف طموحاتنا وتوقعاتنا في سباقنا مع الزمن الذي لم نعد نملك رفاهية ضياعه دون خطوات مسرعة متئدة لتحقيق جودة التعليم الإبداعي الفريد وغير المسبوق، على المستوى المحلي أو الإقليمي، بل ينافس على المستوى الدولي، حيث تمضي الأكاديمية قدما بفضل سواعد أبنائها للقيام بدورها المنوط بها في خدمة المجتمع، وخدمة الإنسان داخل وخارج حدود الوطن.

تعد «الفن المعاصر» بمثابة حلقة مهمة في هذه الرحلة الشائقة التي نقوم بها نحو الجودة في أرقى مراتبها، حيث من المزمع دخول المجلة في إطار النشر الإلكتروني الذي سيتيحها بشكل واسع النطاق يمكن أن يحتضن الأبحاث العلمية من كافة أرجاء المعمورة، وبكافة لغات العالم سعيا إلى تصنيف المجلة للنشر الدولي، خطوة سوف تتحقق في القريب العاجل مع إطلاق الموقع الإلكتروني للأكاديمية والتي ستشغل فيه المجلة حيزها الملائم.

إن حضور أكاديمية الفنون كمؤسسة تعليمية إبداعية وسط السياق الثقافي العالمي يتفق مع ما تطمح إليه القيادة السياسية متمثلة في رؤى فخامة الرئيس/ عبد الفتاح السيسي رئيس الجمهورية للعبور بوطننا الغالي إلى آفاق أرحب تتجاوز كل المعوقات التي تعترض الطريق إلى عصر تنويري جديد لتعود مصر إلى سابق عهدها في مقدمة ثقافات العالم.

أ.د مدحت الكاشف

مدير التحرير

غواص في بحر النغم

يعد البرنامج الإذاعي (غواص في بحر النغم) للموسيقار الكبير عمار الشريعي بمثابة المدرسة التي تعلمنا فيها كيفية تذوق الموسيقى والاستمتاع بها عبر تحليلات مشوقة ومبهرة لموسيقانا الشرقية والعربية، فلم يكتف عمار الشريعي وهو علامة مهمة في تاريخنا الموسيقي من كونه مبدعا قدم مئات المؤلفات والألحان عبر مشوار طويل، بل نجده قدم لنا تراثا إبداعيا موازيا في برنامجه ذائع الصيت «غواص في بحر النغم»، الذي كان يصحبنا فيه للغوص في أعماق أجمل الموسيقات العربية والأغاني الطربية لعلامات الموسيقى والغناء، لنتمكن بفضل تحليلاته من تذوق وفهم دلالات المعاني وراء الجملة الموسيقية أو اللحنية، الأمر الذي

كانت تزداد معه متعتنا السمعية والتذوقية، مما كان له عظيم الأثر في حياتنا اليومية وعلاقتنا بفن الموسيقى والغناء في فترات تاريخية كاد يختفي أثرها فينا بفعل تردي الذوق العام من جراء انتشار فنون موسيقية، أقل ما يقال عنها إنها انعكاس لحالة تردٍّ عامة ألمت بحياتنا اليومية، ولم نجد الفرص الملائمة للاستمتاع بفن الموسيقى الذي قلت ممارسته واقتصر على بضع حفلات يكلف الحضور إليها ثمنا باهظا. وفي المقابل بدأت الموسيقى الرديئة تطاردنا في كل مناحي الحياة في عالمنا الواقعي وحتى في واقعنا الافتراضي من خلال مواقع التواصل الاجتماعي التي نعيش معها وقتا ليس بقليل كل يوم، مما أصاب ذائقتنا الموسيقية بالعطن، وهو ما أثر على ممارساتنا حتى لحياتنا اليومية.

وفي هذا العدد من مجلة الفن المعاصر، نقدم مجموعة من الدراسات والأبحاث التي تعيد لنا الكيفية التي يمكن بها تعلم الموسيقى وتذوقها على أسس علمية.

حيث تكمن ضرورة تذوق الموسيقى في كونها تعيننا للتعرف على مواطن الجمال في أرواحنا، وترويض حواسنا التي خلقها الله فينا قائمة على الوحدة والتناغم بين مجموعة المشاعر المختلفة لتلك الحواس، فتذوق طعم جميل أو سماع صوت جميل يثير لدينا مشاعر جميلة، والعكس صحيح بطبيعة الحال، ونحن في الموسيقي لا نستخدم فقط حاسة السمع، بل إننا نستخدم دون مبالغة الحواس الخمس جميعها. وبفعل الموسيقى نلملم شتات أرواحنا ونبعث فيها كل المعاني السامية للحب والخير والجمال. فالموسيقى تقوم بتنقية النفس من عللها، وترفع من شفافيتها وتزيد من بهجتها، وتمنحها طاقة إيجابية لمواجهة تعقيدات الحياة اليومية. وعليه، يمكن القول بأن التذوق الجمالي للموسيقى هو ذلك الإحساس الذي يصاحب سياقها الإبداعي الذي ولدت فيه، مع الوضع في الاعتبار أن تذوق الموسيقى لا ينهض على قواعد ثابتة يمكن سحبها على كل أفراد المجتمع، ولكنه يعتمد على مجموعة من القيم الموضوعية المتغيرة التي تختلف من شخص لآخر بناء على تلقيه للعمل الإبداعي الموسيقي وانطباعه الخاص جدا. وعلى جانب آخر، فإن التذوق الجمعي للموسيقى يساعد على توحيد الشعور الجمعي في مواجهة الفنون الموسيقية الرديئة التي فرضت نفسها في الآونة الأخيرة.

إن هذا العدد يحتوي على مجموعة من الدراسات والأبحاث التي قام بإجرائها عدد من أساتذة الفن الموسيقي بالأكاديمية، تعرضت معظمها بالتحليل الشائق لموسيقات شهيرة، وألحان ترسخت في نفوسنا ولا تزال نغماتها تتجلى في آذاننا من فرط عذوبتها وأصالتها، مثل أعمال عمر خيرت وعطية شرارة وبليغ حمدي وشريف محيي الدين وغيرهم، إلى جانب تحليل أشهر الأغاني للمطربة الكبيرة فيروز، وشادية وغيرهما، فضلا عن ذلك فإن هذه الدراسات تطرح أساليب علمية للعزف على بعض الآلات الموسيقية، وبقدر استفادة الدارسين من نتائج تلك الدراسات فإنها أيضا تفيد القارئ العادي الذي يبحث لذائقته عن مناهج تعينه على تذوق الموسيقى.

خصائص أسلوب أداء «فيروز» من خلال بعض الألحان العالمية المقتبسة

أ.م.د مريم محمد السعيد تركى
أستاذ مساعد بقسم الغناء المعهد العالى للموسيقى العربية

الغناء هو ديوان الشعوب ومرآة حضارتهم، فهو يعكس تاريخ الوطن والبشر على مر العصور، كما أنه يلعب دورا مهما في تنمية المجتمعات الإنسانية وتسامي أذواقها.

مدخل إلى الدراسة

الغناء هو ديوان الشعوب ومرآة حضارتهم، فهو يعكس تاريخ الوطن والبشر على مر العصور، كما أنه يلعب دورا مهما في تنمية المجتمعات الإنسانية وتسامي أذواقها.

مرت الأغنية العربية بمراحل تاريخية كان لكل منها أثره من ناحية الشعر، والشكل البنائي واللحن والإيقاع والآلات المصاحبة، حيث اتخذ الغناء عدة اتجاهات، فمنه الأسلوب الشعبي، ومنه الغناء التقليدي المتوارث، وهذان الأسلوبان كانا هما الغالبان على جملة الغناء العربي آنذاك، إلى أن ظهر تأثير المد الثقافي الغربي كالغناء الراقص الذي ظهر في بعض ألحان محمد عبد الوهاب وفريد الأطرش وغيرهما، وجاء في لبنان على يد الأخوين رحباني وصوت فيروز الذي لعب دورا مهما في بداية الخمسينيات في تحديث الأداء الغنائي العربي. ومما لا شك فيه أن صوت فيروز قد ساهم في إنجاح ألحان الرحبانية حيث قاموا باستخدام أصول الفلكلور اللبناني مع جودة المحتوى النصي والدقة في صياغة الألحان.

للرحبانية أعمال كثيرة تعد بالمئات والغالبية العظمى قدمت بصوت فيروز، فاهتموا بتقديم تلك الأعمال مباشرةً على المسرح في قالب غنائي مسرحي. كما أعادوا تقديم التراث الموسيقي العربي مثل الموشحات الأندلسية والقصائد القديمة وبعض من أعمال سيد درويش ومحمد عبد الوهاب.

حاول العديد من المؤلفين الموسيقيين تطوير الموسيقى العربية متأثرين بالموسيقى الغربية ومن هذه المحاولات جاء أسلوب الرحبانية وأداء فيروز، فقدموا أعمالا مستوحاه من الألحان الكلاسيكية والأوروبية الشعبية مع الحفاظ على الجذور الشرقية، فأعادوا صياغة بعض الألحان العالمية الشهيرة، وقاموا

بتأليف كلمات تحاكي فكرة التعبير الدرامي الأصلي نفسها للأغنية المقتبسة، وسوف يتناول البحث نماذج من تلك الأعمال من خلال صوت فيروز الذي تميز بخامة فريدة وأداء دراميا متقنا وقدرة عالية على التعبير عن كافة الحالات الغنائية، فقدمت نموذجا متفردا ميزها عن الشكل السائد لمطربات عصرها، مما نتج عنه انتشارا فنيا عالميا وعربيا.

* أستاذ مساعد دكتور/ بقسم الغناء– المعهد العالي للموسيقى العربية– أكاديمية الفنون.

مشكلة البحث:

تناولت العديد من الأبحاث أسلوب أداء فيروز في جميع القوالب الغنائية، ولكن لم تتعرض دراسة بالقدر الكافي لأهم التقنيات الغنائية التي استخدمتها فيروز لأداء الألحان الغنائية المقتبسة من ألحان عالمية، وذلك على الرغم من أداء فيروز لهذه الألحان بشكل احترافي مميز، والتي يمكن الاستفادة منها لدارسي الغناء العربي عند أدائهم لتلك النوعية من الألحان.

هدف البحث:

1-التعرف على خصائص أسلوب أداء فيروز من خلال تحليل بعض النماذج من الألحان العالمية المقتبسة.

2- يهدف البحث إلى الوصول لتقنيات الغناء العالمي الممزوجة بالغناء العربي الواجب توافرها لأداء هذا النوع من الغناء من خلال دراسة تحليلية لصوت فيروز في بعض من هذه النماذج المقتبسة من ألحان عالمية.

أهمية البحث:

من خلال تحقيق أهدف البحث يمكن التوصل لتقنيات الغناء التي استخدمتها فيروز في أدائها لبعض النماذج المقتبسة من ألحان عالمية مما يفيد دارسي الغناء العربي.

وجاءت فروض البحث كالتالي:

1- كان لفيروز خصائص أسلوب أداء مميزة في الألحان العالمية المقتبسة.

2- استطاعت فيروز المزج بين تقنيات الغناء العالمي والغناء العربي عند أدائها لبعض تلك النماذج المقتبسة من الألحان الموسيقية العالمية.

منهج البحث:

ينتهج هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث:

بعض النماذج للأعمال الموسيقية العالمية التي أدتها فيروز باللغة العربية.

أدوات البحث:

- المدونات الموسيقية للنماذج الخاصة بالعينة والتي أدتها فيروز من الألحان العالمية.

- لقاءات صوتية مسجلة مع الملحن أسامة الرحباني.

- مقالات صحفية ولقاءات تليفزيونية.

تمهيد:

حيث إن البحث الحالي يتناول تحليل أسلوب أداء فيروز من خلال بعض الألحان العالمية المقتبسة، لذا قامت الباحثة بالاطلاع على عدد من الدراسات السابقة التي تتعلق بموضوع البحث، وقد وجدت الباحثة عدة دراسات تناولت أسلوب أداء فيروز من جوانب مختلفة، لكن لم تجد الباحثة دراسة تتناول التقنيات الغنائية لأسلوب أداء فيروز

في الألحان المقتبسة من الأعمال الموسيقية العالمية.

الدراسات السابقة:

الدراسة الأولي بعنوان:

خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند فيروز[1].

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب أداء فيروز في الأعمال الوطنية.

الدراسة الثانية بعنوان:

أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز[٢].

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز بشكل عام.

الدراسة الثالثة بعنوان:

أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز (خصائصه وسماته)[2].

يهدف هذا البحث لدراسة خصائص وسمات صوت فيروز.

الدراسة الرابعه بعنوان:

أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز من خلال قصائد محمد عبد الوهاب[٤].

يهدف هذا البحث لدراسة أسلوب أداء فيروز في قصائد من ألحان محمد عبد الوهاب.

(1) خيرية محمد مصطفى جميل– بحث منشور– مجلة فكر إبداع– رابطة الأداء الأدبي الحديث– القاهرة– إصدار خاص 2011.

(2) عبير أمين رمضان التلب– رسالة الماجستير– بحث غير منشور– المعهد العالي للموسيقى العربية– أكاديمية الفنون– القاهرة 2006.

(3) ماجدة عبد السميع عبد الحميد– بحث منشور– مجلة فكر وإبداع– رابطة الأداء الأدبي الحديث– القاهرة– إصدار خاص 2003.

(4) مايسة محمد سيف الدين– بحث منشور– مجلة فكر وإبداع– رابطة الأداء الأدبي الحديث– القاهرة– إصدار خاص 2012.

أولا: الإطار النظري:

(المراحل الفنية لصوت فيروز)

نشأتها:(1935)

ولدت فيروزواسمها الحقيقي (نهاد وديع حداد) بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٣٥، في إحدى القري اللبنانية وهي الابنة الكبرى لوالدها العامل في مطبعة، ولها شقيقتان (هدي وآمال) وشقيق هو (جوزيف)، ثم انتقلت الأسرة إلي حي قديم في بيروت (زقاق البلاط).

دراستها:

ألحقها والدها بالمدرسة البطريكية، وهنا ظهرت الموهبة منذ نعومة أظافرها عند أدائها للأناشيد المدرسية وبعض الأغاني القديمة.

المرحلة الفنية الأولي:

(مرحلة التلقين والتقليد)

منحها الله موهبة طبيعية وصوتا عذبا حين بدأت بحفظ وترديد أغنيات أسمهان وليلي مراد، والتي كانت تذاع في الراديو آنذاك، فكانت تؤديها بمنتهى البراعة.

المرحلة الفنية الثانية:

(مرحلة صقل الموهبة)

فكان أول من استمع لها ونصحها بضرورة المحافظة على صوتها والتوجيه السليم

الأستاذ محمد فليفل فتعهد برعايتها وعلمها قواعد القراءة والإلقاء وأعدها للالتحاق بمعهد الموسيقى اللبناني (الكونسير فاتوار)، والذي حصلت منه فيما بعد على دبلومة الغناء، كما انضمت لكورال الكنيسة- والذي أصقل موهبتها من خلال التدريب وأداء الترانيم، والتي كان لها أثر كبير في تربية صوت فيروز.

المرحلة الفنية الثالثة:

(مرحلة الممارسة العملية)

انضمت فيروز لمجموعة كورال الإذاعة اللبنانية بفرقة (الأخوين فليفل)، ثم تقدمت إلى لجنة الاستماع بالإذاعة اللبنانية، حيث أدت أغنية فريد الأطرش (يا زهرة في خيالي) وموالا لأسمهان، فأعجب بصوتها الملحن حليم الرومي، وأطلق عليها اسم فيروز، وقدم لها من ألحانه أغنيتها الأولى (تركت قلبي)، وأذيعت على الهواء في إذاعة لبنان.

في عام ١٩٥١ قدمها حليم الرومي إلي عاصي الرحباني كصوت مميز وواعد. وفي عام ١٩٥٢ سجلت عدة إسطوانات تجارية لشركة بيضا الأصلية، ومن ثم قدمت العديد من الأغنيات الشعبية الخفيفة منها (يا حمام- عاش الورد). كما شاركت بصوتها لتسجيل أعمال الموسيقار الأرجنتيني (إدوارد بيانكو) بالغناء مع الأوركسترا لبعض الألحان العالمية مثل (الكومبارسيتا).

المرحلة الفنية الرابعة:

(فيروز والرحبانية)

بدأ التعاون بين فيروز والرحبانية في لحن (غروب)، كما كانت تشارك بأداء ألحان الرحبانية بالإذاعة لسنوات، ثم تحول التعاون الفني مع الملحن عاصي الرحباني إلى الارتباط والزواج في عام ١٩٥٤. وبدأت الانطلاقة بينهما بأعمال فنية خالدة تجمعهما معا، ومن ثم بدأت فيروز بتسجيل ألحان عالمية قام بنظمها وإعادة توزيعها الأخوين رحباني، حيث أضافا شكلا جديدا ومميزا لصياغة هذه الأعمال من خلال المزج بين الآلات الأوركسترالية، وآلات التخت الشرقي، فأثريا الأغنية العربية بنموذج فني متميز ومختلف عن سائر النماذج السائدة في ذلك الوقت من حيث زمن الأغنية القصير نوعا ما بالمقارنة مع أغنيات العصر، كما أدخلا التوزيع الهارموني على الأغنية العربية.

(تجربة الرحبانية لصياغة بعض الألحان العالمية بصوت فيروز)

لا يخلو مشوار العديد من الملحنين من الاقتباسات الموسيقية، فيحاولون من خلالها محاكاة الملحنين السابقين، وهنا اقتبس الرحبانية نماذج من أشهر الألحان العالمية والكلاسيكية وأعادا صياغتها وقدماها باللغة العربية بصوت فيروز، والتي لاقت نجاحا كبيرا، وذاع صيتها حتى يومنا هذا. ومن أشهر هذه الألحان السيمفونية رقم (٤٠) للموسيقار النمساوي (فولفجانج أماديوس موتسارت) بعد صياغتها وتأليف الكلمات العربية، وإعادة التوزيع الهارموني، مما جعل هذا اللحن متداولا في آذان الجمهور العربي وتوالت الفكرة حتى ذاع سيطها في العالم العربي والغربي، مما شجع بعض المؤلفين الأوروبيين أيضا لاقتباس بعض من ألحان الرحبانية والتي صيغت، وقدمت بلغاتٍ عدة، ومنها على سبيل المثال لا الحصر أغنية (حبيتك بالصيف) لفيروز والتي قدمتها في عام ١٩٧٠، فأعاد أداؤها المغني الفرنسي الشهير (Jean Francois) Micheal باللغة الفرنسية في عام ١٩٧٣.

وبناء على ما سبق، رأت الباحثة وجوب إلقاء الضوء على (الظاهرة الرحبانية) الممثلة في

صوت وأداء فيروز، وإبداع الأخوين رحباني من تأليف وتلحين من خلال التعرف على نشأة وتطور الأخوين رحباني.

(نبذة عن الأخوين رحباني)

عاصي الرحباني (1923-1986)

منصور الرحباني (1925-2009)

النشأة:

ولدا عاصي ومنصور الرحباني في بلدة (أنطلياس) بالقرب من بيروت، وكان والدهما (حنا عاصي رحباني) يعزف آلة البزق التركية، والأم هي (سعدة صعب).

نشأ الأخوان في جو مفعم بالموسيقى، حيث كان الوالد يعزف بالمطعم الذي يملكه، ويجمع الزبائن لسماع الأغاني المصرية لعمالقة الطرب في تلك الأيام أمثال (أم كلثوم- محمد عبد الوهاب- سيد درويش) حتى عام 1943.

(بداية الموهبة)

لاحظ الأب (بولس الأشقر) شغف ابنيه مبكرا من حب للموسيقى، وكتابة الشعر والقصص، فتولاهما بالرعاية وثقل الموهبة، فالتحقا بكورال الكنيسة، وبدآ تعلم أصول الموسيقى وتقديم الأناشيد الدينية. فأسسا (نادي أنطلياس الثقافي) حيث قدما حفلات غنائية وأنشطة ثقافية متعددة، ثم وضعا ألحانا لإدخالها في عروضهما المسرحية.

(مرحلة التجديد والإبداع)

جاءت الانطلاقة الفنية في عام 1944، حيث بدآ بتقديم مسرحيات غنائية طويلة، كما نظما ولحنا أغنيات قصيرة لا تتعدى الثلاث دقائق على غير الرائج في ذلك الوقت، وشاركا بأعمالهما في إذاعة دمشق وتابعا دراسة الموسيقي على يد الأستاذ (برتران روبيان)، والذي علمهما قواعد تأليف الموسيقى الغربية، ومن هنا أبدعا في إضافة الروح الجديدة للموسيقى اللبنانية، والثورة الفنية للمسرح الغنائي اللبناني والتي غيرت شكل الموسيقى الشرقية كما قال عنهما الموسيقار محمد عبد الوهاب. فشكلا ظاهرة فنية فريدة وخلقا أسلوبا فنيا مميزا في المسرح الموسيقي الذي جمع بين الشعر والأوبرا والفلكلور والثقافة.

(الرحبانية وصوت فيروز)

في عام 1950 كان الموسيقار حليم الرومي رئيسا للجنة الموسيقى بالإذاعة اللبنانية، حيث التقى بفيروز عندما تقدمت لامتحان القبول في الإذاعة، فأعجب بموهبتها وقدم لها أول لحن (تركت قلبي) ثم استمر التعاون بينهما في العديد من المشاريع الفنية.

قدمها للأخوين رحباني ليتعهداها بالرعاية والتدريب لإيمانه الشديد بقدراتها الفنية واستطاعتها لتقديم اللون المعاصر الذي يطمح له الأخوين رحباني، وهو أيضا من اقترح تغيير اسمها من (نهاد) إلى (فيروز) تيمنا بحجر الفردوس الكريم.

ومن ثم تحولت علاقة العمل والتعاون الفني إلى علاقة ارتباط بين فيروز وعاصي، حيث جمعهما الحب والفن سويا وأعلنا زواجهما في تموز في عام 1954، وتعاهدا على التألق والنجاح، حيث أصبحت فيروز أسطورة الغناء في العالم العربي.

قدم الثلاثي الفني أعمالا متنوعة بالإذاعة اللبنانية والشرق الأدنى والإذاعة السورية، وتواصل النجاح حين تشاركوا في (المؤسسة الرحبانية الفيروزية لإنتاج الأفلام السينمائية)، وكان التعاون الأول في فيلم (بياع الخواتم) ثم (سفر برليك)، و(الدموع).

بدأت الشهرة تتخطى لبنان والعالم

العربي، إذ تم مزج الموسيقى والغناء بالأنماط الغربية والشرقية معا. وقام الثلاثي الرحباني بتحريك الصورة الموسيقية وإضافة البعد الدرامي للأعمال الموسيقية مما زاد اتساع القاعدة الجماهيرية، وذاعت ألحان العروض المسرحية في العالم العربي كألبومات موسيقية بصوت (فيروز)، ونجح الأخوين في تقديم لون من الغناء الأوبرالي في المسرحيات الأخيرة مثل (كوكو- بترا) خاصةً في الألحان الجماعية بمصاحبة (فيروز)، وهي بلا شك خطوة ممتازة لتطوير المسرح الغنائي العربي الذي شهد بعض الانتكاسات بعد وفاة (سيد درويش).

للرحبانية عدة اتجاهات واضحة في الموسيقى، منها الاهتمام بالجذور الشرقية وإعادة تقديم التراث في ثوب عصري، وظهر ذلك جليا في أعمالهما، حيث استخدما إيقاعات غربية وجملا لحنية مستمدة من الموسيقى الكلاسيكية والأوروبية.

لم يقتصر تقديم أعمال الأخوين رحباني لصوت فيروز فقط لتتربع على عرش الغناء في لبنان، وإنما اكتشفا وقدما العديد من الأصوات والمواهب الأخرى أمثال (حنان- شيراز- هدى حداد- نصري شمس الدين- جوزيف نصيف- جوزيف عازر- رجا بدر- عبده ياجي- إيلي شويري) وغيرهم.

استوحى الرحبانية موسيقاهما من التراث البيزنطي والسرياني والفلكلور اللبناني، بالإضافة لتعمقهما في دراسة الموسيقى الكلاسيكية الغربية، فكتبا للمسرح والوطن والتاريخ والمستقبل، كما اهتما وناصرا القضايا العربية الكبرى، فقدما أغنيات عديدة لفلسطين منها (زهرة المدائن- سنرجع يوما- جسر العودة).

وفي ظل تطوير وتجويد الأسلوب الموسيقي وانتقاء اللفظ والحرص الشديد على تقديم صورة فنية منتقاه قام الرحبانية بالتفاعل مع العديد من الأنماط الموسيقية المختلفة، فقاما بتطوير النصوص والأعمال الموسيقية العالمية وأعادا تقديم العديد من هذه الأعمال بصوت (فيروز)، وكانت من أفضل صور مزج الغناء العربي بين الأصالة وحب التغيير.

أعدت الباحثة الجدول التالي لبعض الأعمال الكلاسيكية والعالمية والتي قدمت بصوت (فيروز)،على سبيل المثال لا الحصر:

اسم العمل	اللحن الأصلي	الملحن	إعداد
تُراه (1956)	Quizas (1947)	Osvaldo Farres أوسفالدو فاريس (كوبا)	الأخوين رحباني
ليلة عيد (1965)	ingle Bells (تراث أمريكي)	James Lord Pierpont جيمس لورد (الولايات المتحدة الأمريكية)	الأخوين رحباني
يا أنا يا أنا (1972)	السمفونية رقم (40) (1788)	Mozart فولفجانج أماديوس موتسارت (النمسا)	الأخوين رحباني
كانوا يا حبيبي (1974)	المارش العسكري للجيش السوفييتي Polyus Polye (من السيمفونية رقم(4) مصنف(41) (1934)	Lev Knipper ليف كنيبر (روسيا)	الأخوين رحباني
لبيروت (1983)	Concerto de Aranguez الحركة الثانيةamour mon (1967)	Joaquin Rodrigo خواكين رودريجو (إسبانيا)	زياد الرحباني جوزيف حرب

الخريف (2001)	Autumn Leaves (1956)	Joseph Cosma جوزيف كوزما (فرنسا)	زياد الرحباني
شو بخاف (2001)	نمط غنائي جماعي(البوسانوفا) Manha de Carnival (1959)	Luiz Ponfa لوي بونفا (برازيلي)	زياد الرحباني

بيتي صغير بكندا (2017)	Ma Cabane Au Canada (1948)	Loulou Caste لولو كاستيه (فرنسا)	ريما الرحباني
يمكن (2017)	Imagien (1971)	John Lenon جون لينون (إنجلترا)	ريما الرحباني
ببالي (2017)	The way we were (1973)	Marven Hamlisch مارفين هامليش (الولايات المتحدة الأمريكية)	ريما الرحباني
لمين (2017)	Pour Qui Vielle L`etoile (1964)	Lueis Amade لويس آماد (فرنسا)	ريما الرحباني
بغير دني (2017)	Suel Sur Son etoile (1966)	Gelbert Becaud جيلبرت بيكود (فرنسا)	ريما الرحباني
ما تزعل مني يا وطني (2017)	Don't Cry For Me My Argentina (1976)	Andrew Lioyd webber آندرو لويد ويبر (أمريكي)	ريما الرحباني

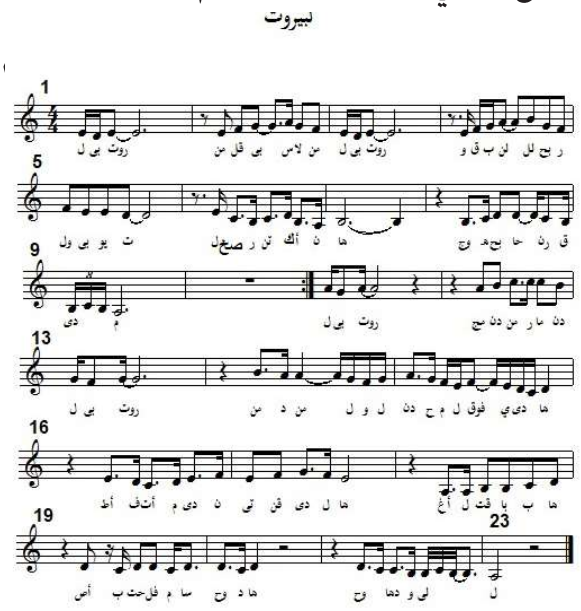
أنا وياك (2017)	Besame Mucho (1941)	Consuelo Velazguez كونسيلو فلادزجويز (مكسيكي)	ريما الرحباني
حكايات كتير (2017)	Comme D,habitude (1967)	Claude Francois كلاودي فرانسوا (فرنسا)	ريما الرحباني

ثانيا: الإطار التحليلي:

بالاستعراض السابق للسيرة الذاتية ومراحل التطورالفني عند كل من فيروز والرحبانية، قامت الباحثة باختيار عينة البحث من خلال ثلاثة نماذج لأهم الألحان الموسيقية العالمية التي قامت بأدائها فيروز باللغة العربية لتصل إلى آذان ووجدان المتلقي العربي.

النموذج الأول: (لبيروت) مقام نهاوند

على العجم العشيرانى.

النموذج الثاني: (يا أنا وياك) مقام نهاوند.

اسم النموذج: لبيروت (لحن: خواكين

رودريجو) (صياغة وكلمات: زياد الرحباني– جوزيف حرب).

المقام: نهاوند على درجة العشيران (سلم لا مانير).

الميزان: 4/4

الضرب: دون مصاحبة إيقاعية.

عدد الموازير: 23 مازورة.

أولا: الهيكل البنائي للنموذج:

يتكون من نموذج لحني قائم على فكرتين لحنيتين:

الفكرة الأولى: من م 1: م 9 .

الفكرة الثانية: من م 11: م 23 .

ثانيا: التحليل المقامي:

أ – الفكرة الأولى:

من م 1: م 3: جنس كرد على درجة البوسليك.

من م 4: م 5: جنس نهاوند على درجة الدوكاه.

من م 6: م 9: جنس نهاوند على درجة العشيران.

ب – الفكرة الثانية:

من م 11: م 13: جنس عجم على درجة النوى.

من م 14: م 15: طابع مقام نهاوند كبير على درجة الدوكاه.

من م 16: 17: طابع جنس الكرد على درجة البوسليك .

من م 18: 23: جنس نهاوند على درجة العشيران.

ثانيا: التحليل الغنائي:

النص:

لبيروت، من قلبي سلامٌ لبيروت

وقُبل للبحر والبيوت

لصخرةٍ كأنها، وجه بحارٍ قديمِ

هي من، روحِ الشعب خمرٌ

هي من، عرقِهِ خبزٌ وياسمين

فكيف صار طعمها

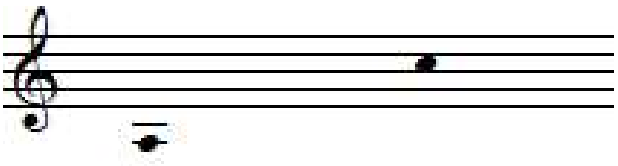
طعم نارٍ ودخانِ

لبيروت، مجدٌ من رمادٍ لبيروت

من دمٍ لولدٍ حُملَ فوق يدها

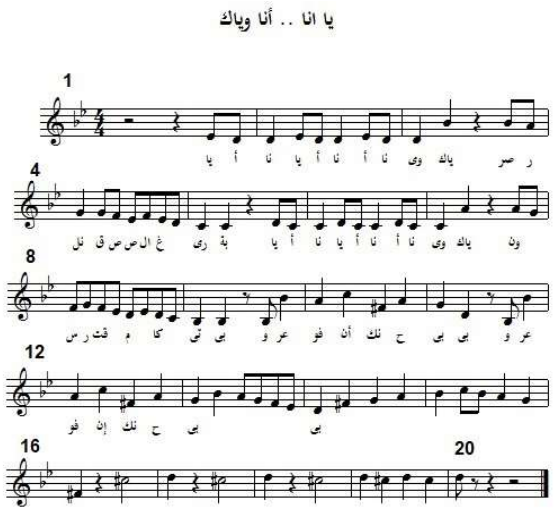
أطفأت مدينتي قنديلها، أغلقت بابها

أصبحت في المساء وحدها، وحدها وليلُ



- بدأ الأداء من منطقة الرنين المتوسطة بداية من م 1 بكلمة (لبيروت) ثم تلامس منطقة رنين الرأس بتصاعد سلمي في م 2، 3 بمقطع (من قلبي سلام لبيروت)، ثم تتجه إلى منطقة رنين الصدر بداية من م 5:م 9 بمقطع (والبيوت، لصخرة كأنها، وجه بحار قديم) ثم يتجه الأداء إلى منطقة رنين الرأس من م 11: م 13 بمقطع (لبيروت، مجد من رماد لبيروت) ثم يتدرج الهبوط إلى منطقة الرنين المتوسطة من 14: 17 بمقطع (من دم لولد حمل فوق يديها، أطفأت مدينتي قنديلها) ثم الاتجاه إلى منطقة رنين الصدر بتسلسل نغمي هابط

من م 18: م 23 بمقطع (أغلقت بابها، أصبحت في المسا وحدها وليل).

- استخدمت المطربة أسلوب الأداء المتصل (legato) مدعما بالأداء المتراخي (portamento)، وخاصة عند أدائها للكلمات الممدودة بالواو أو الياء أو الألف، وهو ما يظهر في كلمة (لبيروت) في م 1 عند مد حرف الراء بالواو، وكلمة (سلام) في م 2 عند مد حرف اللام بالألف، وكلمة (والبيوت) عند مد حرف الياء بالواو.
- غالبا ما تستخدم المطربة الديناميكية في الأداء حيث تبدأ مقطعها الغنائي بقوة (f) ثم ينتهي بخفوت تدريجي للصوت dim (p) وهذا يظهر عند مقطع (مجد من رماد لبيروت) من م 12الى م 13.
- استخدمت المطربة خروج الصوت من رنين الأنف عند أدائها لمقطع (من دم لولد حمل فوق يدها) من م 14: 15، وذلك لإظهار حروف الغنة (الميم والنون) حسب التقطيع العروضي للمقطع (من دمن لولدن).
- أدت حلية الترعيد (tr) عند كلمة (من) وكلمة (دم) بتنوين حرف النون في م 14، وكذلك حلية الجربتو في كلمة (قديم) عند مد حرف الدال بالياء في م 9، وكذلك في كلمة (ليل) في م 21 على حرف الياء.
- أدت المطربة مقطعي (من دم لولد حمل فوق يديها) من م 14:م 15، (أطفأت مدينتي قنديلها) من م 16: م 17 بالخروج عن الميزان المستخدم وتعاملت من هاتين المقطعين بمزج الأداء الغنائي بالأداء الريستاتيفي المنغم مع الحفاظ على المسار اللحني، وذلكلخدمةالمعنىالدرامي للكلمات.
- على الرغم من أن اللحن في مسار ومناخ غربي، لكنها حافظت على استخدام تقنيات الأداء العربي مع توظيفه داخل الإطار الغربي محافظة على تحقيق صفات الحروف ومخارجها الصحيحة.

اسم النموذج: يا أنا وياك (لحن: فولفجانج أماديوس موتسارت)(صياغة وتأليف:الأخوين رحباني).

المقام: نهاوند.

الميزان: 4/4

الضرب: وحدة طايرة 2/4

عدد الموازير:20 مازورة.

أولا: الهيكل البنائي للنموذج:

يتكون هذا النموذج الغنائي من فكرة لحنية قائمة على التتابع والتكرار من انكروز2:م 14(1).

ثانيا: التحليل المقامي:

من انكروز2: 5(2): استعراض لمقام النهاوند كبير على درجة الراست.

من انكروز 6: 9(2): استعراض لمقام العجم على درجة العجم عشيران.

من انكروز 10: 14(1): مقام كرد على درجة الدوكاه مع لمس عرفة الحجاز.

من م 14 (2): م 20: فاصل موسيقي في طابع جنس النهاوند على درجة النوى مع الركوزعلى درجة الحجاز والانتهاء على الدرجة الخامسة مسبوقة بنغمة الشهيناز.

ثالثا: التحليل الغنائي:

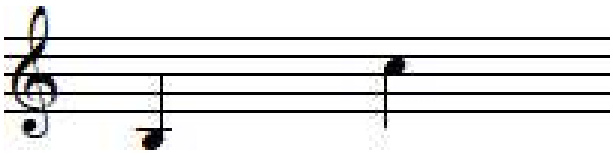
النص:

يا أنا، ، يا أنا، ، أنا وياك، ، صرنا القصص الغريبة، ،

يا أنا، ، يا أنا، ، أنا وياك، ، وانسرقت مكاتيبي، ،

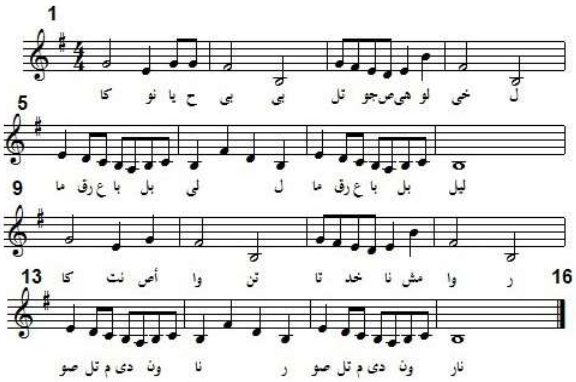
وعرفوا إنك حبيبي، ، وعرفوا إنك حبيبي، ،

المساحة الصوتية للغناء: من درجة العجم إلى درجة الكردان.



- بدأ الأداء من منطقة الرنين المتوسطة من انكروز 2: م 3(1) بمقطع (يا أنا) ثم تلامس منطقة رنين الرأس في م 3 بكلمة (وياك) بنغمة العجم ثم الانتقال إلى منطقة رنين الصدر بتسلسل سلمي هابط من انكروز 4: م 5(2) بمقطع (صرنا القصص الغريبة).
ثم تكرر ذلك بالتتابع اللحني للجملة السابقة بمقطع (يا أنا أنا وياك وانسرقت مكاتيبي) من انكروز 6:م 9(2) وهو تلامس منطقة رنين الرأس وبالهبوط السلمي الانتقال إلى منطقة رنين الصدر مرورا بمنطقة الرنين المتوسطة، وبتتابع قفزة الثالثة من انكروز10: م 14 (1) بمقطع (وعرفو انك حبيبي) يدور حول منطقة رنين الرأس ومنطقة الرنين المتوسطة وبمد حرف الباء بالياء بكلمة (حبيبي) في م 13 بتسلسل سلمي هابط ترتكزعلى نغمة الدوكا بمنطقة رنين الصدر.
- استخدمت المطربة أسلوب التزحلق الصوتي عند أدائها للقفزات اللحنية، وهذا يظهر عند أدائها لكلمة (وياك) في م 3، وم 7 بقفزة السادسة، وكذلك من انكروز 10: 13(1) بمقطع (وعرفوا إنك حبيبي) بقفزة الثالثة وقفزة الأوكتاف في كلمة عرفوا بكلمة (وعرفوا) في م 9(3) و م 11(3).
- ظهر عند أداء المطربة الديناميكية في الأداء باستخدام التدرج الصوتي الصاعد (cres) و(dim) وهذا يتضح عند أدائها (وعرفوا إنك حبيبي) من انكروز10:م 14(1).
- التزمت المطربة بالمسار اللحني وتوضيح النوتات النغمية في تسلسلها السلمي من م 4: م 5(2) بكلمة (القصص الغريبة)، وكذلك من م 8:م 9(2) بكلمة (وانسرقت مكاتيبي) وأيضا عند مد حرف الباء بالياء في كلمة حبيبي في م 13 بأسلوب الميليزما حيث أدتها بمرونة وانسيابية.
- سيطر على أداء المطربة أسلوب الأداء المتصل (legato) عند أدائها المقاطع الغنائية مع إظهار النوتات النغمية.
- حافظت المطربة على أداء الحروف اللفظية والمقاطع الكلامية وإظهار كل حرف على النوتة النغمية حسب التقطيع العروضي للكلمات.
- يلاحظ استخدام المطربة أسلوب الغناء باستخدامها نصف الصوت وخروج الصوت من البطن مما

فـــرض عليهـــا هـــذا الأداء لإظهـــار مـــا تحملـــه الكلمـــات مـــن معنـــى وتماشـــيا مـــع طبيعـــة المســـار اللحنـــي.

كانو يا حبيبى

اســم النمــوذج: كانــوا يــا حبيبــي (لحــن: ليــف كنيبر)(صياغــة وكلمــات: الأخويــن رحبانــي)

المقام: كرد على درجة الكوشت.

الميزان: 4/4

الضرب: مارش 2/4

عدد الموازير: 16 مازورة.

أولا: الهيكل البنائي للنموذج:

يتكــون هــذا النمــوذج مــن جملــة موســيقية مــن 8 مــازورات وتكــرر.

ثانيا: التحليل المقامي:

مــن م 1: 8: اســتعراض لمقــام الكــرد عــلى درجة الكوشــت، ثم تكــرر مــن م 9: م 16.

ثالثا: التحليل الغنائي:

النص:

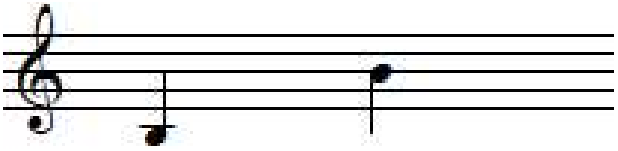
كانوا يا حبيبي ، ، تلج وصهيل وخيل

مارق ع باب الليل ،

كانت أصواتن ، ، تاخدنا مشوار

صوب المدى والنار،

المساحة الصوتية للغناء:



- يــدور الأداء حــول الانتقــال مــا بــين منطقــة الرنــين المتوســطة ومنطقــة رنين الصــدر ومنطقــة رنــين الــرأس، وذلــك لاحتــواء اللحــن عــلى القفــزات اللحنيــة حيــث تنتقــل المطربــة لمناطــق الرنــين المختلفــة حيــث ظهــور منطقــة الرنــين المتوســطة في م 5 و م 7، 8 بتسلســل ســلمي هابــط وصــولا إلى منطقــة رنــين الصــدر بمقطــع (مــارق ع بــاب الليــل).
- طبيعــة اللحــن جعلــت المطربــة لا تســتخدم بعــض تقنيــات الغنــاء العربي، حيــث التزمــت بإظهــار المســار اللحنــي بقفزاتــه اللحنيــة وتسلســله الســلمي.
- يســيطر عــلى أداء المطربــة اســتخدامها أســلوب الأداء المتصــل (legato) عنــد الانتقــال مــا بــين النغمــات مــع الضغــط عــلى النوتــات النغميــة.
- حافظــت المطربــة عــلى الضغــوط الإيقاعيــة لإظهــار طبيعــة الــضرب المســتخدم (مــارش).
- قســمت المطربــة أخــذ النفــس كل مازورتــين بالمقاطــع الكلاميــة كالآتــي:

كانــوا يــا حبيبــي ، ، ، تلــج وصهيــل وخيــل ، ، ، مــارق ع بــاب الليــل ، ، ، مــارق ع بــاب الليــل

كانــت أصواتــن ، ، ، تاخدنــا مشــوارن ، ، ، صــوت المــدى والنــار، ، ، صــوت المــدى والنــار فجــاء الأداء متــزن وواضــح ومتســق مــع الخــط الدرامــي للعمــل حيــث أظهــرت مخــارج الحــروف بوضــوح مــع القفــزات اللحنيــة المختلفــة.

نتائج البحث

بعد قيام الباحثة بتحليل أسلوب أداء فيروز من خلال ثلاثة نماذج من الألحان الموسيقية العالمية المقتبسة، توصلت الباحثة إلى النتائج التالية:

-المساحة الصوتية:

تندرج المساحة الصوتية من الناحية التصنيفية لفيروز من خلال هذه النماذج إلى (سوبرانو دراماتيك) مع تنوعها في استخدام المناطق الغليظة والمتوسطة والحادة.

-مناطق الرنين:

استخدمت فيروز مناطق الرنين المختلفة (المنطقة المتوسطة من خلط رنين الفم والخيشوم مع الدعم من رنين الحلق مع لمس رنين الصدر والمنطقة الغليظة)، كما استخدمت المنطقة الحادة مع لمس رنين الجبهة حيث أجادت الخلط بين مناطق الرنين المختلفة.

-التقنيات المستخدمة:

استخدمت فيروز الحليات البسيطة مع الالتزام باللحن الأساسي، فكانت تؤديها بسرعة وخفة مع إضافة الحس الشرقي ممثلا في أداء الميليزما والغناء المتصل Legato، كما استخدمت أسلوب البورتامنتو Portamento على بعض حروف المد، كما أضافت حليات أخرى مثل (الترعيد Trill- اتشيكاتورا Acciacatura- ابوجاتورا Appoggatura كما استخدمت أسلوب التزحلق في القفزات الهابطة وأدت القفزات الصاعدة بخفة ونعومة كما حافظت على مستوى الصوت في الهبوط السلمي.

-تقنية النفس:

حافظت المؤدية على أماكن أخذ النفس الطبيعية والمنطقية وأيضا استخدمت النفس القصير والنفس المدعم والمضاعف لخدمة العمل الغنائي.

-ظلال التعبير:

أجادت المؤدية في ترجمة صياغة اللحن والمؤلف فأثرت جماليات النص الدرامي بتلوين صوتها للتعبير عن موضوع كل نموذج، كما راعت ديناميكية الصوت فأجادت في التدرج الصوتي من القوي إلى الضعيف والعكس (كريشندو Crescendo-) (ديمينويندو – Diminuendo).

مخارج الحروف:

راعت المؤدية تحقيق صفات الحروف والحفاظ على المخارج الصحيحة تماشيا مع نص الكلمات المصاغة للحن الأصلي.

ومما سبق، يتضح لنا أن لفيروز خصائص أسلوب أداء غنائي مميز ما جعل منها ظاهرة تستحق البحث والدراسة، حيث كانت لها مقدرة على استخدام تقنيات الغناء العالمي لخدمة الغناء العربي مع المحافظة على طابع موسيقانا العربية.

قائمة المراجع

أولا: الكتب:

1 - أحمد بيومي: القاموس الموسيقي، وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا، مطبعة الأوفست، القاهرة، 1992 م.

2 - فيكتور سحاب: السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة، دار العلم للملايين، بيروت، 1987 م.

3 - صميم الشريف: الأغنية العربية، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي دمشق، 1981 م.

4 - نزار مروة: في الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني، إعداد وتنسيق وتقديم (محمد دكروب، دار الفارابي، بيروت، 1998 م.

ثانيا: الرسائل العلمية:

1 - عبير أمين رمضان التلب: خصائص الأداء الغنائي عند فيروز، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2007 م.

2 - محي الدين عاصم: أسلوب الرحبانية في الموسيقى العربية، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 1990 م.

ثالثا: البرامج التليفزيونية والأبحاث والمقالات والدوريات:

1 - خيرية محمد مصطفى جميل: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند فيروز، بحث منشور، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأداء الأدبي الحديث، إصدار خاص، القاهرة، فبراير 2011 م.

2 - ماجدة عبد السميع عبد الحميد: أسلوب الأداء الغنائي عند فيروز (خصائصه وسماته)، بحث منشور، مجلة فكر وإبداع، رابطة الأداء الأدبي الحديث، إصدار خاص، القاهرة، 2003 م.

3 - برنامج أهلا وسهلا: اللقاء الكامل لجارة القمر فيروز، التليفزيون المصري، تقديم سلوي حجازي، إعداد أنيس منصور، إخراج سعيد عيادة، ماسبيرو زمان، 2016م.

4 - محمد سمرا: عاصي الرحباني في صوت فيروز حنين الجبل إلى نفسه، مقال الملحق الثقافي في جريدة النهار، السبت ٢٢أيار، 1999م.

5 - عمار مروة: مقال بعنوان رؤية، جريدة الأخبار اللبنانية، الصفحة الثقافية، الأول من آذار، أبريل 2019 م.

6 - برنامج حوار العمر: لقاء مع منصور الرحباني، تقديم جيزيل خوري، إخرج عماد عبود، قناة إل بي سي، بتاريخ 7-11-2020 م.

7 -أسامه الرحباني: تسجيل صوتي خاص للباحثة بتاريخ 11 مارس 2019 م.

التوصيات:

توصي الباحثة بالتالي:

- دراسة أساليب الأداء المختلفة المستخرجة من نماذج البحث الخاصة بفيروز، وذلك لمحاولة رفع مستوى الأداء لدارسي الغناء العربي.

- الاهتمام بجمع وحصر وتدوين بعض الأعمال الغنائية المقتبسة من أعمال عالمية، والتي قامت بأدائها فيروز، وإدخالها ضمن مناهج التدريس بالمعاهد والكليات المتخصصة.

تشجيع دارسي الغناء العربي للاستماع لأساليب الغناء المختلفة في أعمال فيروز وغيرها من أساطين الغناء العربي من خلال الأجهزة المرئية والمسموعة.

- الاهتمام بالأبحاث العلمية التي تتناول أساليب الأداء المختلفة لأساطين الغناء العربي وإلقاء الضوء عليها.

ملخص البحث

مرت الأغنية العربية بمراحل تاريخية كان لكل منها أثره عليها من ناحية الشعر، والصياغة، واللحن، والإيقاع، ولقد أثرت فيروز في العمل الموسيقي الرحباني بعمق ومرونة صوتها وتمكنها من أداء جميع الأساليب والقوالب الغنائية.

ويتناول هذا البحث تحليل أسلوب أداء فيروز لبعض من النماذج التي أعاد صياغتها الأخوين رحباني من الألحان الكلاسيكية والعالمية، والتي غنتها فيروز فذاع صيتها عربيا وعالميا، مما لعب دورا مهما في بداية الخمسينيات في تحديث شكل الغناء العربي وتطور أساليب التعبير بتقديم هذه الأعمال بصبغة وكلمات عربية بمصاحبة الآت التخت الشرقي إلى جانب الأوركسترا.

وتضمن البحث:

عرض لمشكلة البحث، وهدف البحث، وأهمية البحث، وسؤال البحث، ومنهج البحث، وعينة البحث، ونتائج البحث، وأدوات البحث، والدراسات السابقة.

أولا: الإطار النظري: ويتضمن:

- مقدمة عن الغناء العربي وتطور الأغنية العربية على يد الأخوين رحباني والشكل الغنائي الجديد الذي قدماه بصوت فيروز للألحان الكلاسيكية والعالمية المقتبسة.

- مراحل تطور موهبة فيروز منذ نشأتها، وحت تربعها على عرش الغناء العربي.

- نبذة عن الأخوين رحباني وكيفية إسهامهما في تطور الشكل الموسيقي والغنائي العربي.

ثانيا: الإطار التحليلي: ويتضمن:

تحليل لأسلوب الأداء عند فيروز من خلال ثلاثة نماذج مختارة للأعمال المقتبسة من ألحان كلاسيكية وعالمية والتي أعاد صياغتها الأخوين رحباني.

وينتهي البحث بالنتائج، والمراجع، وملخص ا لبحث .