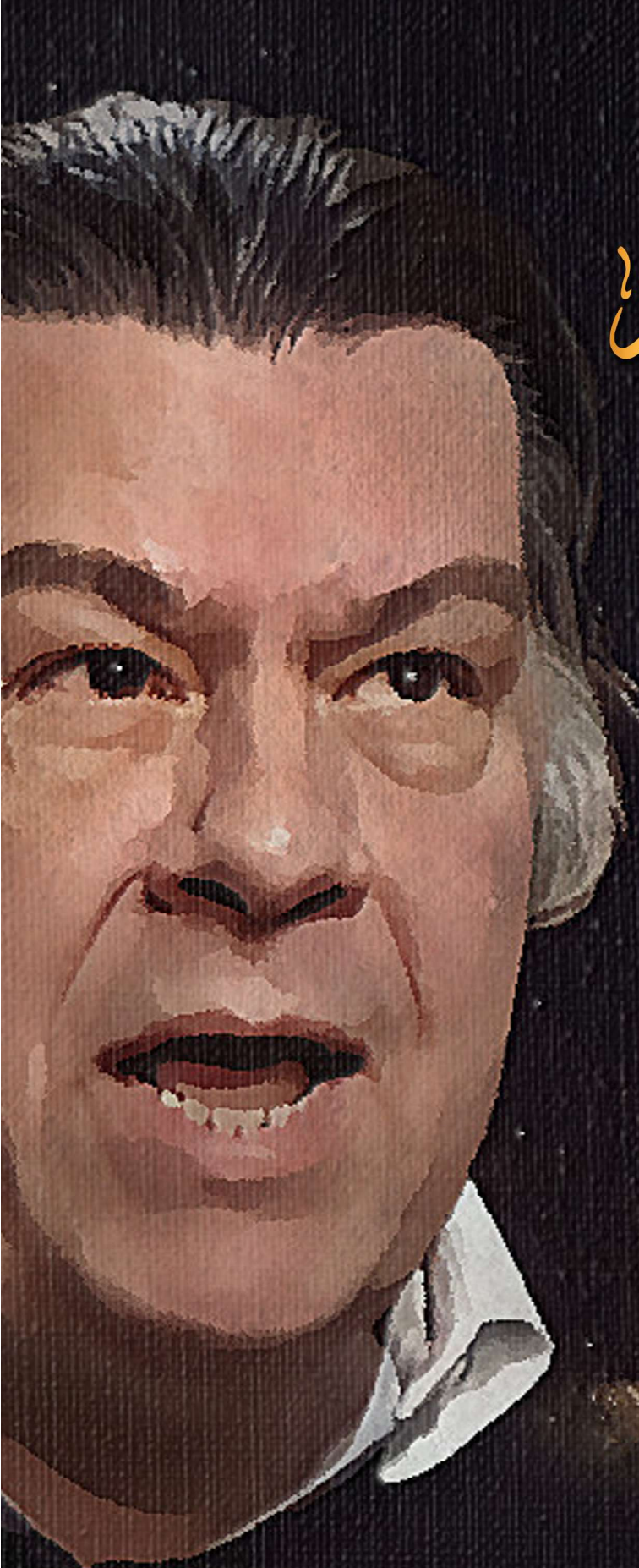




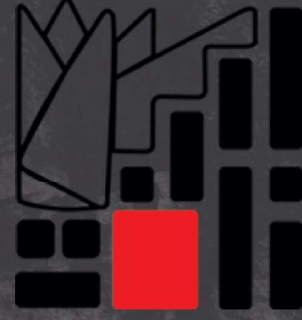
الفرسان للبحر

فصلية علمية محكمة

غَوَاصٌّ فِي بَحْرِ النِّعَمِ
تَعْلُمُ الْمَوْسِيقَى وَتَذُوقُهَا

العددان 31-32 صيف 2024

31



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 سميرة 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

الفرسان المعاصرون

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 العالي للموسيقى العربية



المسرح الموسيقي
«التر فلزنشتاين نموذجاً»

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



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

أ.م.د. / مريم محمد السعيد تركي
أستاذ مساعد بقسم الغناء المعهد العالي
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 العالي للموسيقى العربية



إمكانية الاستفادة
من الأوبرات العالمية
في رفع مستوى أداء المغني العربي

أ.م.د. / جيهان أحمد الناصريدر
أستاذ مساعد بقسم الغناء
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية عزفية
«سماعي شوق أور» «إنعام لبیب»
وإمكانية الاستفادة منه في

العزف على آلة العود
د. / وائل محمد عبد الرازق إبراهيم
مدرس بقسم الآلات تخصص عود
المعهد العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية عزفية لقطع مقطوعة
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 العالي للموسيقى العربية



دراسة تحليلية عزفية للمقدمة
الموسيقية للمسلسل التلفزيوني
«عائلة الحاج متولى» لـ ميشيل المصري

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



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

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



دراسة تحليلية لبرليود رقم ٣
مصنف رقم ٣٤ للفيولينة والبيانو
لدميتري شوستاكوفيتش

أ.م.د. / عبد الوهاب عبد الفتاح منسى
أستاذ مساعد بقسم الوترية - فيولينة
المعهد العالي للكونسرفتاتوار



الهارمونية في بعض أعمال
عطية شرارة الآلية

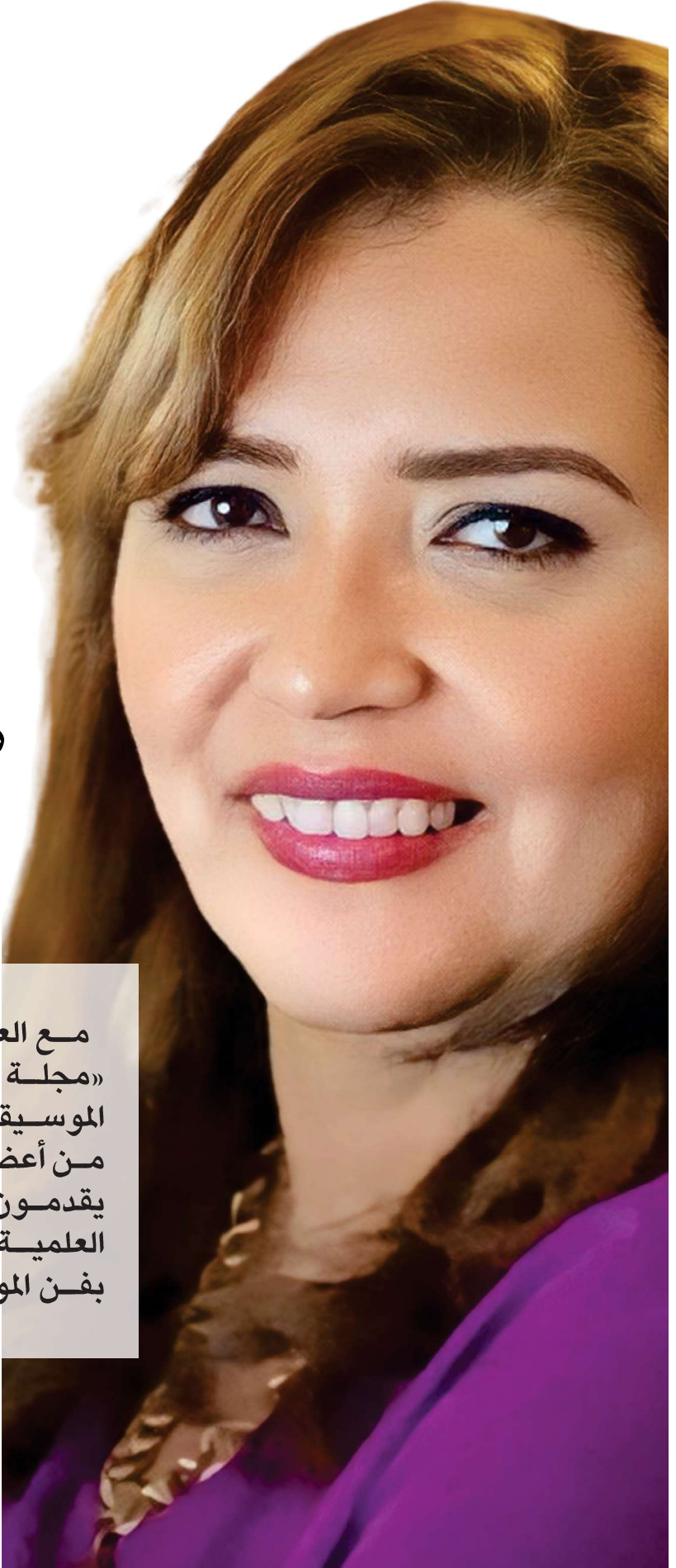
أ.م.د. / إيمان محمد أنور
أستاذ مساعد بقسم التأليف والقيادة
المعهد العالي للموسيقى العربية



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

د. / سارة عبد السلام موسى
دكتور في قسم علوم الموسيقى
المعهد العالي 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 سابقنا مع الزمن الذي لم نعد نملك رفاهية ضياعه دون خطوات مسرعة متتدة 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) للموسيقيار 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 برنامج ذائع الصيت «غواص في بحر النغم»، الذي كان يصحبنا فيه للغوص في أعماق أجمل الموسيقى 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 تردّ عامة أملت 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 الموسيقى لا نستخدم فقط حاسة السمع، بل إننا نستخدم دون مبالغة الحواس الخمس جميعها. وبفعل الموسيقى نللم 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 لموسيقىات شهيرة، وألحان ترسخت في نفوسنا ولا تزال نغماتها تتجلى في آذاننا من فرط عذوبتها وأصالتها، مثل أعمال عمر خيرت وعطية شرارة وبليل 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 لذائقة عن مناهج تعينه على تذوق الموسيقى.



دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية ﴿أقوى من الزمان﴾ نموذجاً

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



الأغنية الوطنية لها دور مهم في الأحداث
التي عاشتها مصر، وأيضاً تأثير مهم
من خلال ترجمة المشاعر الوطنية لدى
المواطنين المصريين، إلى جانب ترسيخ
معنى حب الوطن في وجدانه.



فنانون أكملوا مسيرة الفن والتلحين، كما يعتبروا من الرواد الذين ساهموا في تطوير الغناء العربي منهم سيد درويش وزكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد عبدالوهاب وفريد الأطرش⁽²⁾، وعمار الشريعي (1948م-2012م)، الذي يعد من المؤلفين الموسيقيين البارزين في الوطن العربي، والذي له بصمة واضحة في موسيقانا العربية حيث قدم العديد من الأغاني الوطنية التي تحمل في طياتها روح الحماس والنضال الوطني. وتتميز ألقانه بالجمال الموسيقية التي تعبر عن مضمون النص الشعري، وله العديد من الأعمال الغنائية الوطنية من أهمها (أقوى من الزمان) غناء شادية (1931م-2017م) والتي تعد من رائدات الغناء العربي في القرن العشرين، حيث تميز أسلوب أدائها باحتوائه على تقنيات أدائية عديدة وقدرة على الأداء بسلاسة وبسهولة، لذا رأت الباحثة تناول أسلوب أدائها في هذا

مقدمة

الأغنية الوطنية لها دور مهم في الأحداث التي عاشتها مصر، وأيضاً تأثير مهم من خلال ترجمة المشاعر الوطنية لدى المواطنين المصريين، إلى جانب ترسيخ معنى حب الوطن في وجدانه. وتعتبر الكلمة المغناه في الأغنية الوطنية من أسلحة الممارك الوطنية، وهي نوع من أنواع الغناء ولها عدة أنماط منها الأناشيد الوطنية، والقومية، والأغاني الحماسية والأهازيج الشعبية⁽¹⁾، حيث تجمع بين جزئين مهمين (الكلمة- اللحن) اللذين تتغذى عليهما روح المواطن بقوة، وخاصة بعد أن تترجمها أصوات لها مكانة كبيرة في القلب. وفي نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ظهر

1- فردريك هرتز: القومية في التاريخ والسياسة، ترجمة: عبد الكريم أحمد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1968م، ص 92.

2- هدى أحمد محمد علي: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم، بحث منشور، مجلة فكر وإبداع، الجزء التاسع عشر، يونية 2002م، ص 213.

النموذج الغنائي الوطني بالدراسة التحليلية المتخصصة، والتي يمكن من خلالها التعرف على أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بها، مما يعود بالفائدة على دارسي الغناء العربي والمهتمين بهذا المجال.

مشكلة البحث: يتميز صوت شادية بقدرته على توصيل معاني الكلمات المغناه، فهو صوت طبيعي رنان له جرس مميز مليء بالتفاصيل والحليقات الطبيعية، ويعبر بشكل طبيعي عن كل ما يصدره من أداء غنائي، كما يصلح لأداء الألوان الغنائية المختلفة لإمكاناته المتعددة وخاصة الأغنية الوطنية (أقوى من الزمن) نموذجاً، والتي قام بتلحينها عمار الشريعي في الربع الأخير من القرن العشرين، إلا أن هناك قلة في الدراسات العلمية المتخصصة التي تناولت أسلوب أدائها في الغناء الوطني، لذا رأت الباحثة تناوله من خلال دراسة تحليلية متخصصة يمكن من خلالها إفادة دارسي الغناء العربي والمهتمين بهذا المجال.

أهداف البحث: يهدف هذا البحث إلى التعرف على أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بشادية في الأغنية الوطنية (أقوى من الزمن) نموذجاً من خلال الدراسة التحليلية المتخصصة والتي يمكن بها إفادة دارسي الغناء العربي والمهتمين بهذا المجال.

أهمية البحث: بتحقيق الهدف السابق بالدراسة التحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية (عينة البحث)، يمكن من خلالها التعرف على أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بها، لإفادة دارسي الغناء العربي والمهتمين بهذا المجال.

سؤال البحث:

ما هي أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بشادية في الأغنية الوطنية (أقوى من الزمن) نموذجاً؟

منهج البحث: يتبع هذا البحث المنهج

الوصفي (تحليل محتوى).

عينة البحث: الأغنية الوطنية (أقوى من الزمان).

- كلمات / مصطفى الضمراني - ألحان / عمار الشريعي - غناء / شادية.

حدود البحث: الأغنية الوطنية عند عمار الشريعي في الربع الأخير من القرن العشرين.

أدوات البحث:

المدونة الموسيقية الخاصة بـ (عينة البحث).

التسجيل الصوتي (CD/DVD) الخاص بـ (عينة البحث).

الكتب والمراجع العلمية.

يتكون هذا البحث من جزئين:

أولاً: الجزء النظري ويشمل:

أ - الدراسات السابقة.

ب - الإطار النظري:

- نبذة تاريخية عن الأغنية الوطنية.

- نبذة تاريخية عن قالب الطقطوقة (عينة البحث).

- نبذة تاريخية عن المؤلف والملحن والمؤدية (عينة البحث).

ثانياً: الجزء العملي:

- دراسة تحليلية تفصيلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية (عينة البحث).

- نتائج البحث، قائمة المراجع، ثم ملخص البحث.

أولاً: (الجزء النظري)

أ - الدراسات السابقة:

الدراسة الأولى:

الموسيقى والغناء الوطني في مصر في الفترة من القرن التاسع عشر حتى اليوم⁽³⁾

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على الأغنية الوطنية والموسيقى الوطنية منذ بداية القرن التاسع عشر ومراحل تطورها المختلفة، والتعرف على أهم مؤلفيها وملحنها، كما تهدف إلى التعرف على الموسيقى العسكرية وأهم مؤلفيها في هذه الفترة مع عرض لمؤلفاتهم العسكرية، وذلك باعتبارها قد ساهمت في نشر الموسيقى الوطنية.

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها للأغنية الوطنية والموسيقى الوطنية ومراحل تطورها، وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية (أقوى من الزمان) نموذجاً.

الدراسة الثانية:

خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم⁽⁴⁾

تهدف هذه الدراسة إلى التعرف على الأغنية الوطنية من خلال استخراج خصائص وأسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم من خلال عينة منتقاه من أعمالها الغنائية الوطنية.

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث تناولها الناحية التاريخية للأغنية الوطنية وتختلف معه من حيث تناول الباحثة دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية (أقوى من الزمان) نموذجاً.

ب - الإطار النظري:

- نبذة تاريخية عن الأغنية الوطنية:

تعد الأغنية الوطنية أحد ألوان الغناء التي من شأنها أن تعيش مع فكر ومشاعر المجتمع، لذلك فهي تلعب دوراً مهماً في التربية الوطنية وتأسيس حب الوطن لدى المجتمع وكذلك زرع الانتماء وتقوية جذوره بين الفرد والوطن والمجتمع الذي يعيش فيه، كما أن لها أثرها الكبير في إثارة العزائم وبث روح الأمل والنضال وتربية وتنمية الحس الوطني في مختلف الأجيال داخل المجتمع. فالأغنية الوطنية تمثل الصيحات الحماسية التي يطلقها المحاربون في أرض القتال لإثارة الهمم والتحريض على القتال لإثارة العزائم وإبعاد شبح الهزيمة عن المحاربين فيحدث التغير وتتحول الهزيمة إلى نصر⁽⁵⁾.

مراحل تطور الأغنية الوطنية:

الأغنية الوطنية في العصر الجاهلي:

الارتجال بالشعر: وكان يتم ذلك أثناء التأهب لخوض غمار المعركة أو في أثناء المعركة ويرتجله أحد المحاربين، وقد يتخذ شكلاً آخر، وهو الصفة الغالبة بين محاربين يرتجل كل منهما شطراً ليرد على الآخر بغيرها.

الأنشيد والأغاني الحماسية: وكان يؤديها المحاربون جماعة أو تغنيها النسوة من خلفهم لبث روح الحماسة والقوة في نفوس المقاتلين⁽⁶⁾.

الأغنية الوطنية في صدر الإسلام:

بنيت حياة العرب على الحروب والغزوات الحربية، وكان هناك ما يرتجلونه ليرفع من روحهم المعنوية وحماسهم في القتال، وقد كان لبعض القبائل قصائد يتغنون بها

3 - عبد الله الكردي: الموسيقى والغناء الوطني في مصر في الفترة من القرن التاسع عشر حتى اليوم، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1978 م.

4 - هدى أحمد محمد علي: خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم، بحث منشور، مجلة فكر وإبداع، القاهرة، يونيو 2002 م، ص 213.

5 - مصطفى عبد الرحمن: «أنشيد لها تاريخ»، دار الشعب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1974 م، ص 35.

6 - علي عبد الودود: تاريخ الموسيقى العسكرية في مصر الحديثة، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1984 م، ص 12.

عند النزال في الحروب، كما كانوا يلقنونها لأولادهم في الصغر مما يدل على أهمية التربية القومية وضرورة غرس أصولها في النشء منذ الصغر.

العصر الأموي والعباسي:

في القرن السابع الميلادي (حوالي 650 ميلادية) راح يتشكل ذلك الكيان الموسيقي العربي ممثلاً في فن عدة شعوب متجاورة، سميت من وقتها الشعوب العربية، وقد اتحدت شعوب المنطقة لتوها (القرن السابع الميلادي) وجمعتها لأول مرة دولة كبيرة واحدة هي الدولة الأموية ثم الدولة العباسية، ومن هذا التاريخ وموسيقى تلك الشعوب في اختلاط وتقارب⁽⁷⁾.

من الممكن أن يأتي بفوضى التناقض، وتشئت الفهم لدى الفنانين، تشكل تياراً واحداً كبيراً - سمي فيما بعد الموسيقى العربية - تيار لعبت موسيقى العراق القديم وموسيقى الشام ومصر حينذاك دوراً رئيسياً في ترابطه وتكتله، لكن ذلك التجمع الكبير لثقافات مختلفة وشعوب كثيرة (عربية وبربرية وزنجية وإيرانية) كان مشئت الفكر منعدم القدرة على جمع الأطراف لولا قيام جيل من العباقرة؛ الفلاسفة والعلماء النظريين العظام في ذاك الحين كانت حفلات الموسيقى في دمشق أو في بغداد تجمع عدة أجناس وفنون، وكانت فنونهم تتجمع وتأتي من كل حذب وصوب حتى تجاوزت أشكالاً موسيقية متباعدة الأصل، كانت أقطار المنطقة لا تزال تبني وحدتها⁽⁸⁾.

الأغنية الوطنية في القرن العشرين:

النشيد: النشيد هو قطعة منظومة (شعر أو زجل) ذات طابع حماسي أو قومي تتغنى بأمجاد الوطن، أو ذات طابع عسكري لبث الشجاعة والإقدام لدى الجنود أو الشعب⁽⁹⁾.

ولهذا تكون ألقانه قوية لبث الهمة وتنشيط الروح الجماعية في شتى المناسبات القومية، وتدعو إلى القتال والتكتل والاتحاد لمجابهة أعداء الوطن في عزم وإصرار، ويبدو فيها الإيقاع منتظماً وواضحاً وقوياً.

الغناء الحماسي: يعبر هذا النوع من الغناء الحماسي عما يجيش بصدور أبناء الوطن من حب واعتزاز وتقدير لوطنهم، وله الأثر الكبير في إيقاظ المشاعر الوطنية بكل غال في سبيل الوطن. وهو يصور آمناً وآمالنا في الماضي والحاضر والمستقبل في دعوة إلى الحرية والكرامة، ويتميز هذا اللون من الغناء بعمق التعبير وقوة الأداء، حيث يتجلى فيه لهيب العاطفة ويفيض الحنين حرارة وثورة نحو الوطن الأم. ومن أهم ما يتميز به الغناء الحماسي والوطني التلاؤم بين المقاطع اللفظية ومكانها الصحيح في الميزان الموسيقي المناسب، والملائمة بين المعنى اللفظي والموسيقى والأداء. كل هذه العوامل تجعل من النشيد الوطني عملاً فنياً متكامل البناء⁽¹⁰⁾.

- نبذة تاريخية عن قالب الطقطوقة (عينة البحث):

الطقطوقة شكل من أشكال الغناء العامية، يميزه عن غيره طريقة النظم والتلحين والغناء. وهي تتكون من مذهب وعدة مقاطع تسمى كوبليات ومفردها كوبليه، ويعاد تكرار المذهب بعد كل منها كما يختتم به الغناء، وهي أبسط وأهم أنواع الغناء وأصبح من أهم القوالب الموسيقية الغنائية في التأليف الغنائي الشرقي العربي، ومن الأهازيج التي تتوارثها الأجيال في مصر والعالم العربي. ولغويها معناها أهزوجة وأصلها «قطقوطة» وهي ما يطلق على الشيء الصغير.

7 - مصطفى عبد الرحمن: «أناشيد لها تاريخ»، مرجع سابق، ص 59.

8 - فتحي الخميسي: «أزمة الموسيقى المصرية وأزمة المقامات»، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008م، ص 50.

9 - نبيل: «الموسيقى العربية»، تاريخ، أعلام، ألحان، دار الكتب، القاهرة، 1995م، ص 22.

10 - فكري بطرس: «النصر»، النهضة المصرية للكتاب، القاهرة، 1976م، ص 55.

النشأة والتطور:

أدخل ذلك النوع من النظم إلى العربية شعراء العامية في مطلع القرن العشرين مثل يونس القاضي وبديع خيري وأحمد رامي وبيرم التونسي. وقد تطورت الطقطوقة من حيث التشكيل بحيث تطول أو تقصر أبياتها، وتعددت بحورها وقوافيها مع كثرة شعراء العامية، وميل كثير من الملحنين والمغنيين إلى تقديم هذا اللون من الغناء والإبداع فيه، لكنها احتفظت بالتكوين الأساسي نفسه، وأصبح شكل الطقطوقة أشهر الأشكال الغنائية في النصف الأول من القرن العشرين⁽¹¹⁾.

كانت أغاني البنائين والزُّراع خير مثال على الطقطوقة البسيطة التي يسهل أدائها ولحنها بشكل يجعل المستمعين لها يشاركون المؤدين ولو بالتصفيق أو الرقص، وقد انتشرت الطقاطيق في مصر منذ زمن بعيد لا يُعرف بالتحديد، ولكن يمكن أن يُستدل على أغان صُنعت في قالب الطقطوقة لمؤلفين قدامى أمثال محمد علي لعبة وأحمد الشريف⁽¹²⁾.

مرت الطقطوقة بعدة مراحل حتى وصلت إلى ذروتها في عصر عبد الوهاب ورياض السنباطي، بل واستمرت حتى وقتنا الحالي.

وتلك المراحل تتلخص في:

المرحلة الأولى: لحن المذهب والغصن الواحد لا يختلف إلا في تغيير الكلمة فقط، أي أن المطرب يردد الغصن بلحن المذهب نفسه.

المرحلة الثانية: لحن المذهب مختلف عن الأغصان، أي أن يكون الكورس يردد المذهب، ثم الأغصان كلها بلحن آخر.

المرحلة الثالثة: لحن المذهب ثم الأغصان مختلف عن الآخر في التلحين، ويرجع الفضل

في تطوير فن الطقطوقة إلى زكريا أحمد، خاصة في لحن جمالك ربنا يزيد وحببت ولا باناش عليا في عام 1931م.

المرحلة الرابعة: إدخال اللزمات الموسيقية ما بين غصن وآخر للدلالة على الجملة الموسيقية التي ستغنى بها.

المرحلة الخامسة: الاستغناء عن الكورس بعمل مقدمة موسيقية للطقطوقة، وقد نالت الطقاطيق ازدهارا وتجاوبا من الشعب لسهولة وخفة أدائها.

وقد لحن الطقطوقة الشيخ سيد درويش والقصبجي وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطي، ثم تبعهم كثيرون آخرون.

الخصائص والقيمة الفنية للطقطوقة:

الطقاطيق بخاصية فريدة وهي احتوائها على مذهب مستقر ويتكرر بين المقاطع الغنائية. عادة تُعرف الطقطوقة بلحن مذهبها، فإن نجح لحن المذهب نجح اللحن كله والعكس بالعكس، ولهذا يكرس أكبر جهده للتركيز الشديد في لحن المذهب الذي هو مفتاح النجاح. واستخدم هذه الميزة أيضا الشعراء، فحاول كل منهم وضع أقوى ما يمكن من الألفاظ المؤثرة والتعبيرات الجاذبة في كلمات المذهب للسبب نفسه. أما الميزة الكبرى لألحان الطقاطيق فهي قابلية المذهب للحفظ لتكرار غنائه بين المقاطع، لذا فهو الجزء الأقرب للجمهور من العمل⁽¹³⁾ وكثيرا ما نجد الجمهور يحفظ المذهب ويردده مع المغني بينما يترك له بقية الغناء ليستعرض فيها صوته وتمكنه من الأداء، والسبب في ذلك يرجع إلى استخدام الملحنين للتراكيب السهلة الجاذبة في تلحين المذهب حتى تلتقطها آذان الجمهور وإرجاء الإبداعات الفنية الصغيرة المركبة إلى الكوبليات التي يؤديها المطرب بمفرده،

11 - زين نصار: عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005 م.

12 - أحمد يوسف: قضايا ومشاكل الموسيقى العربية، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000 م، ص 12.

13 - سهر عبد العظيم: أجنحة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، 1980 م، ص 82.

بكلية الحقوق جامعة عين شمس وأطلق عليه شاعر كلية الحقوق جامعة عين شمس وتخرج فيها في عام 1960م. حصل على دبلومة في الدراسات العليا في القانون الجنائي، ثم دبلومة الدراسات العليا في القانون العام، وبعد التخرج عمل في الأهرام كمحرر في الشئون الثقافية والإعلامية، وبعدها بفترة أصبح كاتباً صحفياً⁽²⁾¹⁵.

مشواره الأدبي:

كتب مصطفى الضمراني أشهر أغنية وطنية (ما تقولش إيه إديتنا مصر) وغنتها عليا التونسية، بعد أيام قليلة كان العبور العظيم يوم 6 أكتوبر 1973م فأذاعتها الإذاعة، كما يعد الوحيد من أبناء جيله الذي لحن له رياض السنباطي عام 1969م أغنية (أنا وحببي) لفائدة كامل، وأغنية (الركبة عدت) من ألحان محمد عبد الوهاب في عام 1975م بمناسبة عودة الملاحة لقناة السويس وغناها عبد الحليم حافظ. ومن أشهر دواوينه الشعرية (حبايب مصر - إحنا ولادك يا مصر) والذي يضم أغاني العامية وقصائد بالفصحى، كما كتب أوبريت (الله ع الشعب) إلى جانب أعمال أخرى مثل (جسر التنمية - النقطة الحصينة - أجمل تحية للوطن - البركان - الجامعة العربية - أقوى من الزمن). كما عمل مستشاراً إعلامياً بدرجة وزير مفوض بسفارة سلطنة عمان من عام 1984م حتي عام 1989م. وفاز بجائزة الدولة التقديرية في الأدب بعد أن رشحته جامعة جنوب الوادي بقنا لهذه الجائزة⁽¹⁶⁾.

الملحن: عمار الشريعي (1948م - 2012م):

نشأته:

ولد عمار الشريعي في السادس من أبريل في عام 1948م بمدينة سمالوط بمحافظة المنيا في صعيد مصر، وينتمي عمار الشريعي لأسرة غير موسيقية ميسورة الحال. والده

وقد ساهمت هذه الخاصية في شيوع العديد من الطقائيق على ألسنة الناس، بل وانتقال ألقانها من جيل إلى جيل، ونذكر هنا على سبيل المثال طقائيق سيد درويش الشهيرة التي نجحت في أن تسكن آذان المستمع عبر أجيال متعاقبة. استخدمت الطقطوقة في نواح مختلفة منها الوطنية والاقتصادية، على سبيل المثال طقطوقة (يا بلح زغلول) لسيد درويش، وقد استخدمت أيضاً الطقطوقة في الدعوة للاستقلال الاقتصادي والإعلان عن النسيج المصري والصناعة المصرية، كما جاء في أهزوجة (لبسني من صنع بلادي)، وأخيراً أنشد عبد الحليم حافظ أهزوجة يفخر بها على لسان العامل المصري بزيه الأزرق (الأفارول) ولحنها عبد الحميد توفيق زكي. ولا تزال نبض أغنيات هذا النوع تُغنى في هذا العصر مثل (زوروني كل سنة مرة - أهو ده اللي صار) لسيد درويش، و(قمر له ليالي) لداود حسني، ومن أشهر طقائيق القصبجي (إنتي فاكراي ولا نسياني لأم كلثوم - عطف حبيبي - أنا اللي استاهل - إمتى هتعرف إمتى لأسمهان). ومن أشهر طقائيق محمد عبد الوهاب (خايف أقول اللي ف قلبي - حسدوني وباين في عنيتهم - إمتى الزمان)، وكان أمهر لحن في مجال الطقائيق هو لحن الشامخ رياض السنباطي (ليه يا بنفسج) الذي غناها صالح عبد الحي⁽¹⁴⁾.

- نبذة تاريخية عن المؤلف والملحن والمؤدية (عينه البحث):

المؤلف: مصطفى الضمراني (1941م).

نشأته:

ولد مصطفى الضمراني في عام 1941م في قرية الصياد بنجع حمادي محافظة قنا. عشق الشعر منذ الطفولة ولكن بؤادر الشاعر لديه بدأت أثناء دراسته الثانوية وتوسم فيه مدرس اللغة العربية الخير، وبعد حصوله على الثانوية العامة التحق

14 - سهر عبد العظيم: أجنحة الموسيقى العربية، مرجع سابق، ص 82 .

15 - مصطفى الضمراني/ https://arz.wikipedia.org/wiki/مصطفى_الضمُراني

16 - مصطفى الضمراني/ https://arz.wikipedia.org/wiki/مصطفى_الضمُراني

علي محمد الشريعي كان مزارعا يراعي شئون أرضه، وانتخب عضوا بمجلس الشعب لعدة دورات وكان لا يهوى الموسيقى أو الغناء، أما والدته فكانت ربة منزل تهوى الموسيقى وتحفظ العديد من الأغاني الشعبية بكل أنواعها، أما خاله حسن مراد الشريعي، وهو مزارع أيضا فكان محبا للموسيقى، وهو أول من شجعه في مجال الموسيقى والغناء من خلال توفير التسجيلات الموسيقية له. وفي سن الخامسة انتقل عمار الشريعي إلى القاهرة وهناك التحق بمدرسة خاصة للمكفوفين المركز النموذجي لرعاية وتوجيه المكفوفين⁽¹⁷⁾، وهي أول مدرسة للمكفوفين في الوطن العربي كانت تتبع النقطة الرابعة للمعونة الأمريكية (Point Four)، والتي تهتم بتنمية جميع الجوانب النفسية والفنية والعلمية للأطفال المكفوفين، والتي انتقلت بعد ذلك إلى وزارتي التربية والتعليم والشئون الاجتماعية، وفي هذه المدرسة تلقى عمار الشريعي تعليمه الابتدائي حتى حصل على الشهادة الابتدائية في عام 1960م، واستكمل في المدرسة نفسها التعليم الإعدادي والثانوي -تخصص أدبي- حيث حصل على الشهادة الإعدادية في عام 1963م، والثانوية في عام 1966م. وفي عام 1967م التحق بكلية الآداب جامعة عين شمس قسم اللغة الإنجليزية وتخرج فيها في عام 1970م، ثم التحق بعدها بالدراسات العليا لكنه لم يتمها لانشغاله باحتراف الموسيقى.

تفتحت موهبة عمار الشريعي منذ أن كان طفلا صغيرا لا يتجاوز السنوات الثلاثة الأولى، وقد ورث حب الموسيقى عن والدته، والتي تعلم منها الكثير من الأغاني الشعبية، وبدأ تعلم العزف بالسمع قبل التحاقه بالمدرسة بمساعدة ابنة عمه التي كانت تدرس الموسيقى، فعلمته العزف على

البيانو وذلك بالتلقين، فكان يحفظ النغمات بأسماء الأصابع، ثم انطلق بعد ذلك في محاولة الاعتماد على نفسه في عزف العديد من الأغنيات المشهورة العربية والغربية، واستطاع أن يعلم نفسه العزف على آلة الريكورد، ولقد التحق بالمدرسة في القاهرة وعنده خبرة سابقة بالفعل في مجال العزف بالسمع على البيانو والريكورد. وبعد التحاقه بالمدرسة وجد عمار الشريعي رعاية فائقة من مدرسي الموسيقى بالمدرسة والذين تبنا موهبته الموسيقية واستطاعوا أن ينموها ومنهم الأستاذ سيد حسنين عفيفي، والذي تولى تعليمه العزف على آلة العود في الصف الرابع الابتدائي وكانت أول مقطوعة يقوم بعزفها (سماعي عجم) توفيق الصباغ، وكذلك أستاذ توفيق إسطنبولية أول من دون النوتة الموسيقية في المدرسة بطريقة برايل -Briel، حتى يتسنى للطلاب قراءتها، كما تعلم البوليفونية بشكلها البسيط على يد الأستاذ حسني إبراهيم عبد الله حبيب، والذي علمه أيضا العزف على آلة الإكسليفون والأكورديون كجزء من نشاط المدرسة، وكانت دفعة عمار الشريعي هي ثالث دفعة تخرج في هذه المدرسة، ولم تكن إدارة المدرسة قد خططت بعد مسار التعليم الإعدادي والثانوي لهؤلاء الطلاب، وكانوا أمام ثلاث اختيارات⁽¹⁸⁾:

1. الاتجاه للتعليم الديني الأزهري.
2. الاتجاه إلى التعليم الموسيقي في معهد الموسيقى العربية.
3. الاتجاه إلى التدريب المهني.

لذلك فقد اهتمت المدرسة بتنمية قدرات الطلاب الموهوبين موسيقيا وتأهيلهم للالتحاق بمعهد الموسيقى العربية، فكان لذلك أثره على مستوى التعليم الموسيقي

17 - زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة المكتبة الثقافية (465)، القاهرة، 1990م، ص 143.

18 - محمد عبد القادر حماد: أسلوب عمار الشريعي في صياغة موسيقى الاحتفاليات في مصر، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1998م، ص 39.

الموسيقى كهوا وليس كمحترف رغم مستواه المتقدم فيها، وبالطبع كان يشارك في كل حفلات الكلية وأنشطتها الموسيقية المختلفة فقد كان رئيس اللجنة الفنية بالكلية.

مشواره الفني:

في عام 1970م وبعد تخرجه في كلية الآداب، اتجه عمار الشريعي لاحتراف الموسيقى، فعمل في مختلف المجالات الموسيقية بكل مستوياتها كعازف أكورديون حتى اكتسب خبرة كبيرة في الممارسة العملية⁽²¹⁾، فبدأ بالعزف في فرقة نادي الوافدين في القصر العيني، وكانت أول نقلة حقيقية له في مجال الاحتراف على يد عبد الحليم نويرة، والذي استمع إلى عزفه على الأكورديون، وكذلك أغنية (سلم على) بالتوزيع، فأعجب به وطلب منه أن يذهب إلى الإذاعة لتسجيل مقطوعات من اختياره اجتاز بها اختبار الإذاعة ليصبح عازفا منفردا بها بتقدير فرتيوزو، كذلك عمل في فرقة صلاح عرام - الفرقة الذهبية - لمدة ثلاث سنوات، ثم اتجه إلى عزف آلة الأورج في فرقة صلاح عرام، وذلك بالصدفة بسبب تأخر عازف الأورج هاني مهنى في إحدى الحفلات، فطلب منه صلاح عرام العزف على الأورج، ومنذ ذلك الوقت ذاعت شهرته كعازف للأورج في الفرقة الذهبية، واستعانت به أحيانا الفرقة الماسية. وفي عام 1974م قدم أول أعماله كملحن للإذاعة في مسلسل (الحياة في زجاجة فارغة)، ثم غنت له المطربة مها صبري أغنية (إمسكوا الخشب) في حفل عيد ميلاد إذاعة صوت العرب في 4 يوليو 1974م⁽²²⁾.

وفي عام 1977م ظهر أول عمل له للتليفزيون وهو مسلسل (بنت الأيام) إخراج نور الدمرداش وتوالت بعد ذلك المسلسلات

عند عمار الشريعي، إلا أن نقطة التحول الحقيقية في مجال تعليمه الموسيقي كانت بفضل أستاذه عبد الله محسن، وهو أستاذ تربية رياضية في الأصل⁽¹⁹⁾، ولكنه هوى للموسيقى فتبنى عمار موسيقيا وأرسل إلى مدرسة هادلي الأمريكية يخبرهم أن لديه طالبا موهوبا في الموسيقى ويريد أن يستكمل تعليمه ضمن مناهج هذه المدرسة، وبالفعل التحق عمار بهذه المدرسة، وهي تعتبر أول تعليم موسيقي منظم بالنسبة له، واستمر يدرس مناهجها لمدة 9 سنوات بإشراف الأستاذ عبد الله محسن، والذي كان يذاكر له ويعاونه في حفظ واستيعاب المناهج، وقد قضى عمار هذه السنوات يدرس مناهج الوزارة في الصباح ويدرس مناهج هادلي في المساء، وفي سن 14-15 سنة تشوق عمار لمزيد من تعليم الموسيقى العربية بنظرياتها ومقاماتها، وكذلك للعزف على آلاتها بعد أن مل من تعلم المناهج الغربية في مدرسة هادلي^(*)، لذلك أخبر أستاذه برغبته وبدأ تعلم الموسيقى العربية والعزف على آلة العود بشكل منظم من خلال كتاب دراسة العود ومن خلال الاستماع إلى الأغاني في إذاعة أم كلثوم والاستماع إلى عزف فريد الأطرش ورياض السنباطي، ومحاولته لتقليدها ومن أمثلة الأعمال التي اهتم بالتدريب عليها مقطوعة (توتة) لفريد الأطرش والمعروفة بصعوبة عزفها، والتي أدت به إلى الإصابة بتمزق في عضلات الكتف من كثرة التدريب للوصول إلى إجادة عزفها⁽²⁰⁾.

استمر عمار الشريعي في استكمال تعلم الموسيقى العربية من خلال الاستماع والتجريب حتى اكتملت لديه الخبرة الموسيقية سواء بالاستماع أو العزف على العود والأكورديون. وفي الجامعة كان يمارس

19 - زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، مرجع سابق، ص 145.

20 - زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، مرجع سابق، ص 145.

21 - محمد عبد القادر حماد: أسلوب عمار الشريعي في صياغة موسيقى الاحتفاليات في مصر، مرجع سابق، ص 40، 41.

(*) - هادلي: ليست مدرسة موسيقية متخصصة، بل تتضمن العديد من التخصصات (هندسة- إلكترونيات) وذلك لتعليمها للمكفوفين، وتعتمد الدراسة فيها على تحصيل الطالب لمناهج في مستويات متدرجة ذاتيا ويتم الاختبار لاجتيازها عن طريق متحنيين ترسلهم إلى مختلف البلاد على النظام نفسه Trining Collage في إنجلترا.

22 - محمد عبد القادر حماد: أسلوب عمار الشريعي في صياغة موسيقى الاحتفاليات في مصر، مرجع سابق، ص 40، 41.

التليفزيونية مثل (السمان والخريف- الأيام- بابا عبده)، وقام بصياغة بعض أغاني أم كلثوم وفريد الأطرش بشكل جديد للآلات فقط في شكل كاسيتات لاقت نجاحا كبيرا. وفي عام 1980م كون فرقة الأصدقاء، والتي اعتبرت نقطة مهمة في حياته الفنية كمؤلف موسيقي، حيث ظهرت هذه الفرقة في وقت سيطرت عليه فرق الفرانكو آراب مثل (الجيتس- طيبة- الفور إم)، فأراد أن يكون فرقة تقدم الغناء الشرقي الأصيل، ويستخدم المقامات العربية في ألحانها والآلات الشرقية أيضا، وهو ما افتقدته الفرق المعاصرة في اعتمادها الأساسي على آلات الباند الغربي. كانت فرقة الأصدقاء مكونة من ثلاث مغنيين شباب هم منى عبدالغني- حنان أحمد- علاء عبدالخالق. وكان لقاءه الفني بعد ذلك مع المطربة عفاف راضي في ألبوم غنائي تضمن أغنيات (بتسأل يا حبيبي- هو الطريق- ثاني)، وقد حقق في هذا الألبوم أحلامه في التلحين أو على حد قوله أسلوب الغناء الشرقي، كما يراه ويريده. وفي هذه المرحلة ذاعت شهرة عمار الشريعي وأصبح يحتل مكانة مرموقة بين الملحنين الكبار واتسعت تجاربه الموسيقية في مختلف المجالات.

ومن الأنشطة الموسيقية العامة التي تناولها عمار الشريعي قيامه بتقديم وإعداد برنامج إذاعي لتذوق الموسيقى العربية بعنوان (غواص في بحر النغم) في عام 1988م، والذي لاقى نجاحا واسعا بين مختلف طبقات الشعب بفضل لغته السهلة التي يستطيع بها توصيل المعلومات الموسيقية بشكل ميسر للمستمع غير المتخصص. اتجه عمار الشريعي للمشاركة في احتفالات ذكرى نصر أكتوبر وأعياد تحرير سيناء، وذلك على مراحلها المختلفة منذ أن كانت مجرد حفلة موسيقية منفصلة الفقرات، إلى أن تبلورت على يديه في صورة الاحتفالية، وإلى جانب ذلك فإن لديه أعمالا موسيقية في جميع المجالات، والتي لا يزال يمارس التلحين خلالها. استطاع عمار الشريعي أن

23 - المرجع السابق، ص 41، 42 .

يُدخل تعديلا على أصوات آلة الأورج، جعلها تعزف أصوات آلات الموسيقى العربية مثل العود والقانون والناي، كما قام بتعديلها لتعزف المقامات العربية أيضا، وأرسل التعديلات للشركات المنتجة للأجهزة، فأخذت بها وطبقتها⁽²³⁾.

وفاته: توفي عمار الشريعي في 7 ديسمبر 2012م، بعد صراع مع المرض تاركا ميراثا فنيا من الأعمال الغنائية والموسيقية.

الجوائز التي حصل عليها:

حصل على عدة جوائز منها:

1. جائزة مهرجان فالنسيا في إسبانيا في عام 1986م عن موسيقى فيلم (البريء).
2. جائزة مهارجان (في في) في سويسرا في عام 1991م عن موسيقى فيلم (البداية).
3. وسام التكريم من الطبقة الأولى أعلى وسام في سلطنة عُمان في عام 1992م من جلاله السلطان قابوس بن سعيد عن تلحين استعراضات العيد القومي للسلطنة.
4. جوائز مهرجان جمعية الفيلم للسينما المصرية عن أفلام (حب في الزنانة في عام 1983م، الأراجوز في عام 1989م، كتيبة الإعدام في عام 1989م، البريء عام 1986م).
5. عدة جوائز مكررة من إذاعة الشرق الأوسط كأحسن ملحن من عام 1983م حتى عام 1997م.
6. جائزة اتحاد الإذاعة والتليفزيون عن الإنتاج المتميز لعام 1989م، 1990م، 1991م بمناسبة يوم الإعلاميين السابع.
7. أربع جوائز في مهرجان التليفزيون لأعوام 1995م، 1996م، 1997م عن المسلسلات (رابعة تعود- الأمير المجهول- السيرة

الهلايلية) والبرنامج الإذاعي غواص في بحر النغم.

8. جائزة غرفة صناعة السينما في عام 1989م عن فيلم (حارة برجوان).

9. درع التفوق من دار التحرير لعامي 1997م، 1998م.

10. جائزة جمعية مصطفى أمين وعلي أمين للصحافة في عام 1996م.

11. شهادة تقدير من لجنة افتتاح كاس أمم آسيا في عام 1996م عن موسيقى استعراض المعجزة.

12. جائزة مجلة عيون عربية عن موسيقى مسلسل (علي يا علي- ألف ليلة).

13. شهادة تقدير عن الأوبريتات (مصر البنائين 1991م- ابن مصر 1993م- كلمة مصر 1994م) من وزير الإعلام.

14. جائزة الجمعية المصرية لفن السينما في عام 1984م عن فيلم (أرجوك أعطني هذا الدواء)⁽²⁴⁾.

المؤدية: شادية (1931م - 2017م): نشأتها:

ولدت فاطمة أحمد كمال شاكرا في 8 نوفمبر 1931م في الحلمية الجديدة، والدها مصري الجنسية وأمها تركية الأصل ولديها خمسة أشقاء هي أصغرهم، درست وحصلت على الشهادة الابتدائية في عام 1945م⁽²⁵⁾.

مشوارها الفني:

أحبت الغناء في طفولتها وكانت تقلد ليلى مراد مطربتها المفضلة، وقد شجعتها مدرسة الموسيقى على الغناء في المرحلة الابتدائية، كما أحبت الذهاب للسينما في سن

مبكرة، وكانت تقلد بطلات الأفلام التي تراها، وكانت خالتها تشجعها ويرجع لها الفضل في ذلك بالإضافة لوالدها، فكان صوته جميلا ويحب العزف على البيانو والعود. بدأت حياتها بالغناء عندما اختارها أحمد بدرخان عقب سماعه لصوتها وهي تغني لكي تقوم بالدوبلاج في فيلم (المتشردة) في عام 1947م، تعرفت على المخرج حلمي رفلة الذي أطلق عليها اسم شادية. قامت بغناء مجموعة من الأغنيات للأطفال في أفلامها مثل (سيد الحبايب يا ضنايا- يا نور عينايا- برجلاتك- بسبس نو- الأسد والثعلب- يا وابوار يا مولع). قدمت مع عبد الحليم حافظ أنجح أفلامه الغنائية، تم اختيارها كأحسن مطربة عن أحسن أغنية في استفتاء الإذاعة والتلفزيون في عام 1986م عن أغنية (خد بإيدي) كلمات علي الجعار وألحان عبدالمنعم البارودي⁽²⁶⁾.

قدمت في بداية الخمسينيات إلى الستينيات الأغاني الخفيفة مثل (سوق على مهلك- يا حسن يا خولي الجنية- مكسوفة- السنارة- مين قالك تسكن في حارتنا)، وفي السبعينيات قدمت شادية خلالها أغنيات من نوعية (قولوا لعين الشمس- بوس القمر- وقاللي الوداع) لمحمد الموجي و(إن ما اسمريت يا غنبلدنا) لبليغ حمدي، وفي أواخر السبعينيات إلى الثمانينيات قدمت الأغنية الطويلة مثل (آخر ليلة- مسيرك حتعرف) لمحمود الشريف، و(اتعودت عليك) لخالد الأمير، و(رحلة العمر ابتدت) لكمال الطويل. وفي هذه المرحلة ازداد جمال صوت شادية بحكم الزمن والتدريب والخبرة، فقدمت العمل المسرحي ريا وسكينة، حيث كانت تصر على الغناء الحي (Life) في معظم الفترة الأولى لعرض المسرحية تعبيرا عن التفاني والتمكن، كما قدمت الأغنية الوطنية بصورة مميزة وبشكل يعكس

24 - محمد عبد القادر حماد: أسلوب عمار الشريعي في صياغة موسيقى الاحتفاليات في مصر، مرجع سابق، ص 43.

25 - شكرى عبد الوهاب: حكاية بنت الحلمية، مجلة الكواكب، العدد (2637)، دار الهلال، القاهرة، عام 2002م، ص 6، 7.

26 - أميرة أحمد الناصر: أسلوب أداء «شادية» التقني والتعبيري للأغنية السينمائية، رسالة دكتوراه، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2014م، ص 32.

وطنية خالصة (أقوى من الزمان- يا حبيبتي يا مصر- مصر اليوم في عيد)⁽²⁷⁾.

وفاتها: توفيت شادية في 28 نوفمبر 2017م.

ثانيا: (الجزء العملي):

تتناول الباحثة في هذا الجزء الدراسة التحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية (أقوى من الزمن) نموذجا، وقامت بتحليلها تحليلا عاما وتفصيليا لأسلوب أدائها، وتحديد التقنيات الغنائية الخاصة التي قامت باستخدامها في هذا النموذج، مما يضع هذا هدفا للبحث ولإفادة دارسي الغناء العربي والمهتمين بهذا المجال.

- دراسة تحليلية تفصيلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية (عينه البحث):

بيانات العمل:

تأليف: مصطفى الضمراني.

ألحان: عمار الشريعي.

غناء: شادية.

إنتاج: حفل ميلاد إذاعة صوت العرب 4 يوليو عام 1978م.

القالب: أغنية وطنية في شكل طقطوقة.



الموازين: رباعي بسيط ، ثنائي بسيط .

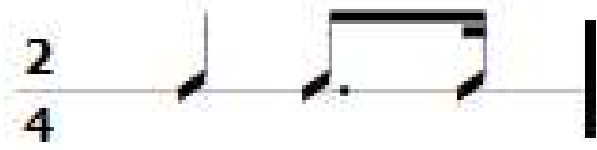
الإيقاع المستخدم:



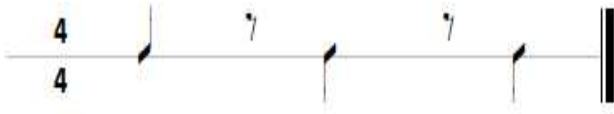
إيقاع سنباطي:



تركيبية :

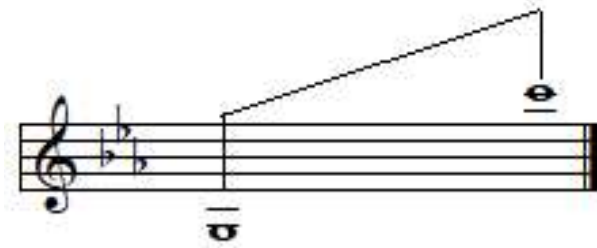


إيقاع وحدة كبيرة:

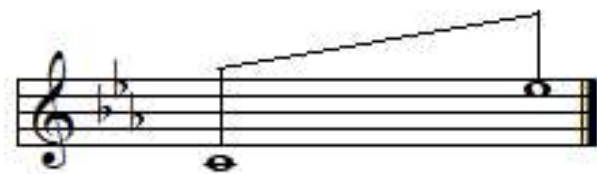


عدد الموازين: 99 مازورة.

المساحة الصوتية للحن: من درجة (صول₁ - اليكاه) إلى درجة (دو² - جواب الكردان)، وهي تعد مسافة أوكتافين ورابعة.



المساحة الصوتية للغناء: من المنطقة الغليظة من درجة (دو- الراست) إلى المنطقة الحادة من درجة (مي¹ - السنبله).



27 - هشام لاشين: شادية معبودة الجماهير، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثامن عشر، الأمل للطباعة، القاهرة، 1994م، ص 8.

النص الشعري للأغنية الوطنية (أقوى من الزمان):

الكوبليه الأول:

66 *نحاس* *نحاس* 
أ تيو من ي زى لة مى ج مائتى ي زى تى بيب ياح انتى ر مص يا كن

69 *كمان* *سنباطى* *كمان أكتاف أعلى 8VA* 
أو نى — ما أ نيل عت خدا ون مائتى ي زى لة صى

72 *كمان أكتاف أعلى 8VA* 
نى — ما أ نيل عت خدا ون نى — وا ت بيف حب ضاع

75 *كمان* *واحدة كبيرة* 
نى تاتى كن ل جع أر نى — وا ت بيف حب ضاع أو

79 *نحاس* *نحاس* *نحاس* *SLOW ROCK* 
يا كن م تل ب صبح يا من ز مزوا لى يا كن م تل ب صبح يا نى — تا

83 *كمان* *نحاس* *مترونوم بدون إيقاع* 
وح ير غى يت شئ ل كل و تى ان قى با بل حب تشيللو + بيلو

87 *كمان* *نحاس* *غناء* *SLOW ROCK* 
وح ير غى يت شئ 3 ل وكل بر نك و بر نك 1 2

91 
ون بر نك و بر نك 3 ون ير غى يت شئ 3 ل كل و بر نك 3 و بر نك 3

94 
ير غى ص ضل يف لح طف من ي دا ي مصر قيا تب و نا ض بع رق فا

97 *كمان بدون إيقاع وقفة* *نحاس* *SLOW ROCK* 
نا ل كل — بو حب بن نا ل كل بو حب بن

داكابو للنوتة 86

الكوبليه الثاني:

25 *كمان* *غناء*
 رين كن فق ضراخ م حل نا لى بيه نا عش نا لوب
كمان 2

29 *كمان*
 تشيللو + نحاس

32 *غناء* *سنباطى*
 فك سج نف ب رل زه را فك ره فك بى بى ياح را

35
 فك نيك ع رة نظ نان ح و نيك اى سة لم را فك جر ش لش ضل را

38
 فن ب ا يا نس ومش را فك نيك ع رة نظ نان ح و نيك اى سة لم را

41 *SLOW ROCK*
 اى مرق نل لى حك بض هر ش نا كن م ايلم مرق بل ش ون نت هر ش نا كن م ايلم

45 46
 مرق نل لى حك بض هر ش نا كن م ايلم مرق بل س ون نت هر ش نا كن ما ايلم

49 *ضرب* 51 *كمان*
 مرق عل نيم غن ون مرق نل لى حك بض مرق بل س ونت

56 *SLOW ROCK*
 وت كن م ال د بد يت ن سكام ال د بد وت من ز رل ي غى يت ن ماز رل ي غى

60
 يت ن سكام ال د بد وت من ز رل ي غى يت ن ماز رل ي غى

63 *نحاس*
 لا مانتى ي زى تى بيب ياح انتى ر مص يا كن لا
 1- كن م ال د بد
 2- مانتى ي زى لة صى
 3- من ز ماز وا اق

المدونة الموسيقية للأغنية الوطنية

(أقوى من الزمان):

♩ = 70

كمان 1 بدون إيقاع

بدائي + تشيللو + كورنو
أ. ترومبون + توبا

4 SLOW ROCK SOLO فلوت

المرجع ترومبيت (كمان)

7

11 كمان 1 بدون إيقاع مرجع كمان 1

تشيللو + نفخ نحاسي
مرجع كمان 2

14 غناء ك 1,2

ي غي نص كن ما لم

18 كمان

غناء SOLO

دای بر غی ص كن نم لی كن زين

كمان 2

21 كمان

غناء

ي غي نص كن ما لم

فيه ني بل تقا من

نفخ + تشيللو

التحليل العام للأغنية الوطنية (أقوى من الزمان):

- مقدمة موسيقية:

من أناكروز مازورة (1: 16) في مقام النهاوند، وتؤديها الأوركسترا.

- غناء الكوبليه الأول:

من مازورة (17: 99) في مقام النهاوند، وينقسم إلى الجمل التالية:

الجملة الغنائية الأولى:

من مازورة (17: 21) في مقام النهاوند.

فاصل موسيقي:

من مازورة (22: 24) في مقام النهاوند.

الجملة الغنائية الثانية:

من مازورة (24: 28) في مقام النهاوند.

فاصل موسيقي:

من مازورة (29: 32) في طابع مقام الراست على درجة الراست.

الجملة الغنائية الثالثة:

من أناكروز مازورة (33: 35) الكروش الثاني في طابع مقام راست السوزدار، وتؤديها المطربة.

الجملة الغنائية الرابعة:

من أناكروز مازورة (36: 39) الكروش الأول في طابع مقام راست البشاير والعودة في طابع مقام النهاوند، وتؤديها المطربة.

الجملة الغنائية الخامسة:

من أناكروز مازورة (40: 53) في مقام النهاوند، مع لمس لدرجتي (مي - البوسليك، سي - الماهور) في تسلسل صاعد كروماتي.

لزمة موسيقية: من مازورة (53: 55) في مقام النهاوند.

الجملة الغنائية السادسة:

من أناكروز مازورة (56: 63) الدوبل كروش الأول في طابع مقام الكرد على النوى، وتؤديها المطربة.

الجملة الغنائية السابعة:

من أناكروز مازورة (64: 69) الكروش الأول في جواب مقام النهاوند، وتؤديها المطربة.

الجملة الغنائية الثامنة:

من أناكروز مازورة (70: 79) الكروش الأول في طابع مقام العشاق المصري، وتؤديها المطربة.

عبارة غنائية:

من أناكروز مازورة (80: 82) في جنس الكرد على درجة النوى.

إعادة للسينيو الغنائي (8):

من مازورة (63: 68) في جواب مقام النهاوند.

عبارة غنائية:

من أناكروز مازورة (83: 87) في طابع مقام الكرد على درجة النوى، مع لمس درجتي (سي - الماهور، مي - البوسليك).

لزمة موسيقية:

مازورة (88: 89) في مقام الكرد على درجة الدوكاه.

الجملة الغنائية التاسعة:

من مازورة (90: 94) الكروش الثاني في جواب مقام النهاوند، مع جنس الكرد على درجة النوى، و لمس درجتي (سي - الماهور، لا - الحسيني).

الجملة الغنائية العاشرة:

من أناكروز مازورة (95: 96⁴الكروش الأول) في سلم مقام النهاوند هابط، وتؤديها المطربة.

لزمة موسيقية:

من مازورة (95: 95³) لزمة موسيقية كروماتية هابطة من درجة (لا^b - الحصار) إلى درجة (فا - الجهاركاه).

الجملة الغنائية الحادية عشر:

من أناكروز مازورة (97: 99) في جواب مقام النهاوند، وتؤديها المطربة.

- غناء الكوبليه الثاني:

وهو إعادة حرفية للعمل كله وبأسلوب الأداء نفسه، ولكن باختلاف النص الشعري.

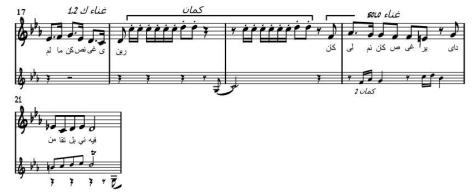
التحليل التفصيلي لأسلوب الأداء للأغنية الوطنية (أقوى من الزمان):

- غناء الكوبليه الأول:

من مازورة (17²: 98) في مقام النهاوند، ويتكون من إحدى عشر جملة غنائية:

الجملة الغنائية الأولى:

من مازورة (17²: 21) في مقام النهاوند.



النص الشعري:

المساحة الصوتية:

جاءت المساحة الصوتية في المنطقة الغليظة من درجة (دو - الراست) إلى المنطقة المتوسطة من درجة (لا^b - الحصار)، واتسم الأداء بالرقّة والنعومة.



مناطق الرنين:

- استخدمت المؤدية رنين المنطقة المتوسطة (الفم- الخيشوم)، مع الدعم برنين الصدر بأداء ناعم وانسيابي بشكل تسلسل سلمي صاعد وهابط في طابع مقام النهاوند.

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي مرتين لوجود فواصل لحنية لأداء شطرتي الجملة الغنائية.

التقنيات المستخدمة:

- استخدمت المؤدية الضغوط اللينة (Accent) لأداء الحروف الساكنة (الميم- النون) في كلمتي (لما- كنا) بالشكل الإيقاعي (لـ).

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب الأداء المتصل (Legato) بانسيابية ونعومة، لأداء كل شطرة غنائية للتعبير عن تواصل الذكريات والحنين للماضي.

- استخدمت المؤدية أسلوب التزحلق الصوتي (Portamento)، لأداء أسلوب التزحلق الهابط في كلمة (صغير) للشطرة الثانية على الشكل الإيقاعي (لـ) بين درجتي (فا - الجهاركاه، مي[♭] - البوسليك) في مازورة (20³).

- قامت المؤدية بأداء القفزة اللحنية لمسافة ثلاثة صاعدة من درجة (فا - الجهاركاه) إلى درجة (لا^b - الحصار) برشاقة ونعومة في كلمتي (كان- ليناً) على حرفي (النون- اللام) في أناكروز مازورة (20).

- أجادت المؤدية في أداء القفزة الهابطة على نغمات الأربيج باستخدام أسلوب التزحلق الصوتي في كلمة (دايماً) من أناكروز مازورة (21: 121).

- استخدمت المؤدية حلية الزغردة اللحنية (Trill) بشكل تطريبي على حرف (الألف) في كلمة (مكان)، وعلى حرف (الياء) في كلمة (فيه) على الأشكال الإيقاعية (لـ-لـ) في

مازورة (20، ³21⁻⁴).

ظلال التعبير:

- استخدمت المؤدية أسلوب الأداء الضعيف (P) بنعومة وانسيابية، للتعبير عن استعادة الذكريات والحنين للماضي.

مخارج الحروف:

- حققت المؤدية صفات الحروف:

- صفة الغنة على حرفي (النون- الميم) والتتوين في كلمات (لما- كنا- دايمًا- مكان).
- صفة المد واللين على حرف (الياء) الساكنة في كلمتي (صغيرين- فيه).
- تفخيم حرف (الغين) في كلمة (صغيرين).

فاصل موسيقي: من مازورة (22: 24¹) في مقام النهاوند.

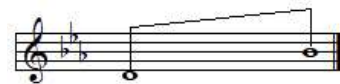


الجملة الغنائية الثانية:

من مازورة (24²: 28) في مقام النهاوند.

النص الشعري:

المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة المتوسطة من درجة (ري - الدوكاه) إلى درجة (سي^b - العجم)، وتعتبر بمثابة تتابع لحني (Sequence) صاعد للجملة الغنائية الأولى.



مناطق الرنين:

- استخدمت المؤدية رنين المنطقة المتوسطة

(الفم- الخيشوم)، مع الدعم برنين الصدر لأداء شطرتي الجملة، معبرة عن معنى الطفولة في المقطع الغنائي (لما كنا صغيرين).

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي وذلك لوجود فواصل لحنية بين الشطرتين.

التقنيات المستخدمة:

- برعت المؤدية في استخدام الضغوط اللينة (Accent)، مع استخدام أسلوب التزلق الصوتي وترقيق مخارج الحروف لأداء المقطع الغنائي (لما كنا صغيرين) من مازورة (24²: 25¹)، للأداء بشكل طفولي معبر عن معنى النص الشعري.

- استخدمت المؤدية الضغوط المتوسطة على الشكل الإيقاعي (♩) في المقطع الغنائي (كان لنا حلم أخضر قلوبنا عيشة بيه).

- استخدمت المؤدية أسلوب التزلق الصوتي في أداء كلمة (أخضر) في مازورة (27³) على الشكل الإيقاعي (♩).

- استخدمت المؤدية حلية الزغردة اللحنية بشكل تطريبي على الشكل الإيقاعي (♩) في مازورة (28⁴: 28³) على حرف (الياء) في كلمة (بيه).

ظلال التعبير:

- استخدمت المؤدية الأداء بقوة متوسطة (MF)، للتعبير عن زيادة وتصاعد الحنين للماضي.

مخارج الحروف:

- قامت المؤدية بترقيق مخارج الحروف في المقطع الغنائي (لما كنا صغيرين) لأدائها بشكل طفولي من طرفي (الفم- الشفاه).

- حققت المؤدية صفة التوسط على حرف (اللام) في كلمة (حلم).

- حققت المؤدية صفة الهمس على حرف (

- استخدمت المؤدية حلية الزغردة اللحية على حرف (الألف) في كلمة (يا حبيبي).

- أجادت المؤدية في أداء قفزة الثالثة من درجة (فا - الجهاركاه) إلى درجة (لا - الحسيني) على حرف (الهاء) في كلمة (زهرة) برشاقة ومهارة عالية في مازورة (² 134) بالأشكال الإيقاعية ().

ظلال التعبير:

- جاء أداء المؤدية بقوة متوسطة (MF)
في الأداء وبصوت دافئ، للتعبير عن معنى
الحنين للذكريات.

سینا بلدی ۳۳ غناء

The musical notation is written on a single staff with a treble clef. The key signature has two sharps (F# and C#), indicating D major or B minor. The time signature is 4/4. The melody consists of several measures of eighth and quarter notes. Below the staff, there are Persian lyrics: "فد ره فد را سج غاب دل زده را جوش لبش را". Above the staff, there is a handwritten title "سینا بلدی" and a circled number "33". To the left of the first measure, there is a handwritten word "غناء".

- حققت المؤدية صفة التفشي على حرف (الشين) في كلمة (الشجر).

- حققت المؤدية صفة الهمس على حرف (الهاء) في كلمة (زهر).

- قامت المؤدية بترقيق حرف (راء) الساكنة في كلمة (زهر).

- استخدمت المؤدية رنين المنطقة المتوسطة
(الفم - الحلق - الخيشوم)، مع الدعم برنين
الصدر.

36 

المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة المتوسطة من درجة (فا - الجهاركاه) إلى درجة (سى^b - العجم).

التقنيات المستخدمة:

- استخدمت المؤدية رنين المنطقة المتوسطة (الفم- الخيشوم- الحلق)، مع الدعم بلمس رنين الحبة.

النص الشعري:

- استخدمت المؤدية النفس العميق بشكل مدعم من عضلة الحجاب الحاجز لأداء الجملة الغنائية كاملة، وتكرار النفس مع إعادة الجملة بشكل سريع خاطف.



مناطق الرنين:

- أجادت المؤدية في أداء القفزة اللحنية من درجة (صول - النوى) إلى درجة (سي^b - العجم)، باستخدام أسلوب التزلق الصوتي بنعومة ورشاقة على الشكل الإيقاعي () في مازورة (136).

- أجادت المؤدية في استخدام حلية المورذنت (Mordent) على حرف (الياء) في كلمة (إيديك) بالشكل الإيقاعي (١١).

ظلال التعبير:

- جاء أداء المؤدية بقوة متوسطة (MF)
في الأداء، للتعبير عن المعنى الدرامي للنص
الشعري.

التقنيات المستخدمة:

- حققت المؤدية صفة المد واللين على حرف (الياء) في كلمتي (إيديك - عينيك).

الجملة الغنائية الخامسة: من أناكروز
مازورة (40: 153) في مقام النهاوند.



- أجادت المؤدية في استخدام التزلق الصوتي في أداء كلمة (نسهر) في إعادة الشطرة الثالثة.

- أجادت المؤدية في أداء كلمة (القمر) أثناء إعادة الشطرة الثالثة والرابعة في مازورة (345).

النص الشعري:

المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة المتوسطة من درجة (صول - النوى) إلى المنطقة الحادة من درجة (ري¹ - المحير).



مناطق الرنين:

- استخدمت المؤدية رنين المنطقة المتوسطة (الفم - الخيشوم) صعوداً إلى خلط رنين المنطقة الحادة (الفم - الخيشوم - الجبهة)، مع الدعم برنين الحلق.

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس العميق مع الضغط بعضلة الحجاب الحاجز لأداء الضغوط على التقطيع العروضي، وتكرار النفس في كل مازورة.

التقنيات المستخدمة:

- أجادت المؤدية في استخدام الضغوط المتوسطة على الشكل الإيقاعي (م.م)، بما يتناسب مع التقطيع العروضي للنص الشعري، حيث جاءت الضغوط على حرف (الياء) المشددة في كلمة (إتغير)، وعلى حرف (الزاي) في كلمة (الزمان) على الشكل الإيقاعي (م.م).

- أجادت المؤدية في استخدام حلية الموردينت الطويلة والقصيرة على حرف (الألف) المدية في كلمة (الزمان) بأشكال متنوعة بمهارة وحرفية عالية، ولتأكيد المعنى الدرامي وبشكل تطريبي فجمعت بين التعبير والتطريب.

ظلال التعبير:

- استخدمت المؤدية أسلوب الأداء القوي (F)، للتعبير عن المعنى لتغير الزمان والمكان.

- أجادت المؤدية في أداء كلمة (القمر) بانسيابية أثناء إعادة الشطرة الثالثة، باستخدام أسلوب التزحلق الصوتي الهابط لمسافة الخامسة من درجة (صول - النوى) إلى درجة (دو - الراسـت).

- برعت المؤدية في استخدام أسلوب التخيل السمعي الداخلي في أداء السلم الكروماتي الصاعد من مازورة (49: 53).

ظلال التعبير:

- استخدمت المؤدية التصاعد التدريجي في الأداء (< Crescendo) من الضعيف (P) إلى القوي (F) في أداء الجملة الغنائية.

مخارج الحروف:

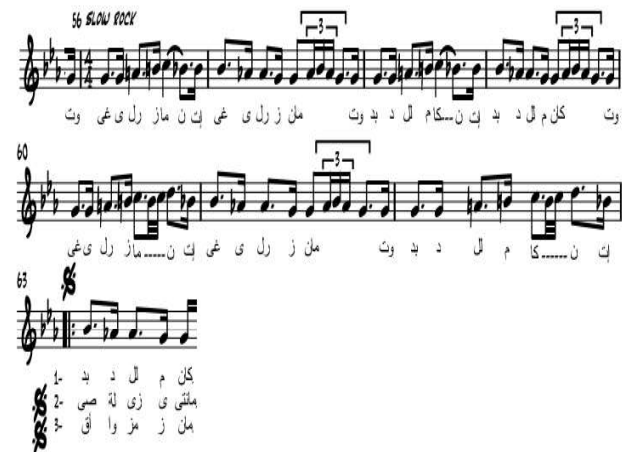
- حققت المؤدية صفة الغنة على حرف (الكاف) والتنوين في كلمتي (أبدا - كنا).

- حققت المؤدية صفة الهمس على حرف (السين) في كلمة (نـسـهر).

- حققت المؤدية صفة الترقيق على حرف (الراء) الساكنة في كلمة (القمر).

لزمة موسيقية: من مازورة (52: 54) في مقام النهاوند.

الجملة الغنائية السادسة: من أناكروز مازورة (56: 63) ³الدوبل كروش الأول في طابع مقام الكرد على النوى.



مخارج الحروف:

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التزحلق الصوتي في أداء التسلسل السلمي الهابط في المقطع الغنائي (جميلة زي ما انتي وأصيلة زي ما انتي) من درجة (ري¹ - الحير) هبوطاً إلى درجة (صول - النوى) ، بأسلوب الأداء المتصل (Legato) بشكل جمع بين التعبير والتطريب.

ظلال التعبير:

- جاء أداء المؤدية شديد القوة (F.F) للتعبير عن شدة الحب للوطن، وأداء متصل (Legato) للتعبير عن المعنى الدرامي للنص الشعري.

مخارج الحروف:

- حققت المؤدية صفة الغنة على حرف (النون) في كلمات (لكن - انتى).

- حققت المؤدية صفة اللين على حرف (الياء) في كلمات (حبيبتى - جميلة - أصيلة) وعلى حرف (الواو) في كلمة (أصيلة).

**الجملة الغنائية الثامنة: من أناكروز
مازورة (70: 479 الكروش الأول) في طابع مقام
العشاق المصري.**



النص الشعري:

المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة الغليظة من درجة (دو - الراست) إلى المنطقة الحادة من درجة (ري¹ - المحير).



- حققت المؤدية صفة الصفير على حرف (الزاي) المشددة في كلمة (الزمان).

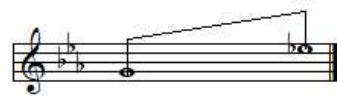
- حققت المؤدية صفة الشدة على حرف (البدال) في كلمة (إتبدل)، وصفة التوسط على حرف (اللام) في نفس الكلمة.

**الجملة الغنائية السابعة: من أناكروز
مازورة (64: 69 الكروش الأول) في جواب مقام
النهاوند.**



النص الشعري:

المساحة الصوتية: جات المساحة الصوتية في المنطقة المتوسطة من درجة (صول - النوى) إلى المنطقة الحادة من درجة (مى¹ - السنبلة).



مناطق الرنين:

- استخدمت المؤدية الخلط بين رنين المنطقة الحادة (الفم- الخيشوم) والدعم برنين (الجهة- الحلق).

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز، لسند ودفع الصوت إلى المنطقة الحادة.

التقنيات المستخدمة:

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التردد الصوتي السريع عدة مرات متتالية بشكل تطريبي في كلمات (لكن - مصر - حبيتي).

مناطق الرنين:

الأداء المتصل في المقطع الغنائي (أرجع لك إنتي تاني) في مازورة (78)، مع استخدام حلية الزغردة اللحنية بشكل تطريبي على حرف (الألف) في كلمة (تاني).

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التزلق الصوتي صعوداً وهبوطاً من درجات (سي^b - العجم، لا - الحسيني، لا^b - الحصار)، ثم التزلق الصوتي صعوداً على حرف (الياء) في كلمة (تاني) من درجة (صول - النوى) إلى درجة (سي^b - العجم) في مازورة (79).

ظلال التعبير:

- بدأت المؤدية الأداء بقوة متوسطة (MF) للتعبير عن التساؤل عن الملجأ والأمان عند تقلب الأحوال وفقاً لمعنى النص الشعري (وإن خدعتني الأمانى أو ضاع حبي في ثواني)، ثم انتقل الأداء إلى اللين (PP) في المقطع (أرجع لك إنتي تاني)، للتعبير عن الأمان والسكون.

مخارج الحروف:

- حققت المؤدية صفة التوسط على حرف (اللام) في كلمة (الأمانى).
- قامت المؤدية بتفخيم حرف (الضاد) في كلمة (ضاع).
- قامت المؤدية بلعلة حرف (العين) في كلمتي (ضاع - أرجع).
عبارة غنائية (قبل إعادة السينيوي *):
من أناكروز مازورة (80: 82) في جنس الكرد على درجة النوى.



- استخدمت المؤدية خلط رنين المنطقة الغليظة (الحلق - الفم - الخيشوم) مع الدعم برنين الصدر، كما استخدمت خلط رنين المنطقة الحادة (الفم - الخيشوم) والدعم برنين الجبهة، مع المزج بين جميع مناطق الرنين لأداء القفزات اللحنية والتسلسلات السلمية الصاعدة والهابطة.

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية في العبارة الأولى وتكرارها من أناكروز مازورة (70: 76) النفس الطبيعي لوجود فواصل موسيقية، مع الدعم بعضلة الحجاب الحاجز لسند الصوت عند الأداء في المنطقة الحادة وعدم اهتزازه، ثم استخدمت النفس العميق بشكل مدعم من عضلة الحجاب الحاجز لأداء العبارة الثانية من أناكروز مازورة (78: 79³) بشكل متصل.

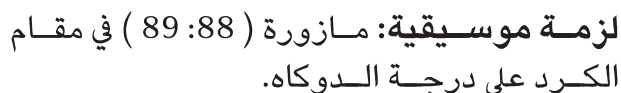
التقنيات المستخدمة:

- أجادت المؤدية في أداء التحول المقامي لجنس البياتي من مقام النهاوند.
- استخدمت المؤدية تقنية التخييل السمعي الداخلي بمهارة وحرفية عالية.
- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التموج الصوتي (Undulation) في أداء حرف (الألف) على درجة (لا^b - تك حصار) في جنس البياتي على درجة النوى، وعلى حرف (اللام) في كلمة (الأمانى).
- استخدمت المؤدية حلية الأتشيكاتورا (Acciaccatura) بلمس درجة (ري¹ - المحير) في كلمة (ضاع) في مازورة (172، 176) على الشكل الإيقاعي (♩)، مع سند الصوت بعضلة الحجاب الحاجز وعدم اهتزازه.

- أجادت المؤدية في أداء القفزات اللحنية الهابطة على درجات سلم الأربيج في مقام النهاوند باستخدام الضغوط اللينة وأسلوب

شيء يتغير وإحنا بنكبر ونكبر).

المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة الغليظة من درجة (دو - الراست) إلى المنطقة المتوسطة من درجة (سي^ب - العجم).



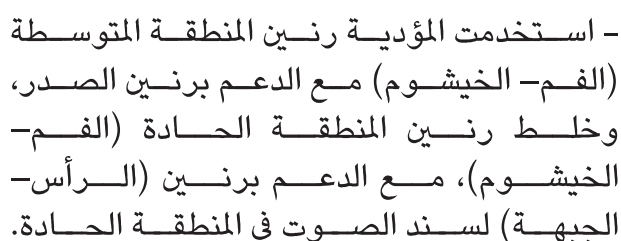
- جاء الأداء في شكل تسلسل سلمي هابط لدرجات (سي^b - العجم، لا - الحصار، صول - النوى)، مع استخدام الضغوط القوية بالشكل الإيقاعي (♩.) لتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري، واستخدام أسلوب التزلق الصوتي الصاعد لمسافة السادسة الصغيرة من درجة (صول - النوى) إلى درجة (مي^{b1} - السنبلة) في ختام العبارة وإعادة السنبو (♩) من مازورة (63: 68).



عبارة غنائية (بعد إعادة السنيو *) :
من أناكروز مازورة (83 : 87) في طابع
مقام الكرد على درجة النوى.



المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة المتوسطة من درجة (مي^b - الكرد) إلى بداية المنطقة الحادة من درجة (دو¹ - الكردان).



- هي عبارة عن قفزات لحنية هابطة وصاعدة بين درجات (دو¹ - الكردان، سي⁴ - الماهور دو - الراس، مي⁶ - الكرد، لا⁷ - الحصار)، ثم الارتكاز على درجة (صول - النوى) في مازورة (84، 86)، مع وجود فواصل موسيقية كروماتية في مازورة (85، 87) .

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التزحلق الصوتي، وأسلوب الأداء (PP) للتعبير عن القلق والترقب وفقا للنص الشعري (وكل

- أجادت المؤدية في استخدام حلية الزغرودة اللحنية على حرفي (الياء - الراء) في كلمتي

(شيء - نكبر) بشكل تطريبي.

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التخيل السمعي الداخلي بمهارة وحرفية عالية، لأداء التتابع الكروماتي الهابط من أناكروز مازورة (93: 93³) على الشكل الإيقاعي (♩)، مع استخدام أسلوب التزحلق الصوتي في المقطع الغنائي (ونفارق بعضنا).

ظلال التعبير:

- جاء أداء المؤدية شديد القوة (FF) في المنطقة الحادة، ثم تحول إلى القوة المتوسطة (MF) في المقطع الغنائي (ونفارق بعضنا)، ليتناسب مع المعنى الدرامي للنص الشعري.

مخارج الحروف:

- قامت المؤدية بتفخيم حرف (الغين) في كلمة (يتغير).

- حققت المؤدية صفة اللين على حرف (الياء) المشددة في كلمة (يتغير).

- حققت المؤدية صفة التكرير على حرف (الراء) في كلمتي (يتغير - نكبر).

الجملة الغنائية العاشرة: من أناكروز مازورة (95: 96⁴ الكروش الأول) في سلم مقام النهاوند هابط، وتؤديها المطربة.



النص الشعري:

المساحة الصوتية: وجاءت المساحة الصوتية في المنطقة الغليظة من درجة (دو - الراء) إلى المنطقة الحادة من درجة (ري¹ - المحير).



مناطق الرنين:

- استخدمت المؤدية رنين المنطقة الحادة (الفم - الخيشوم)، مع الدعم برنين الجبهة هبوطاً لرنين المنطقة المتوسطة (الحلق - الفم - الخيشوم) إلى المنطقة الغليظة برنين الصدر، لأداء التسلسل السلمي الهابط لمقام النهاوند مع المزج بين مناطق الرنين.

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس العميق بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز، مع التحكم في ضخ الهواء لأداء القفزة اللحنية لمسافة السادسة الصاعدة في ختام الجملة الغنائية.

التقنيات المستخدمة:

- استخدمت المؤدية الضغوط المتوسطة لأداء السلم الهابط لمقام النهاوند بالشكل الإيقاعي (♩).

- استخدمت المؤدية أسلوب التزحلق الصوتي لأداء القفزة اللحنية الصاعدة لمسافة السادسة من درجة (دو - الراء) إلى درجة (لا^١ - الحصار)، والتزحلق الهابط من درجة (لا^١ - الحصار) إلى درجة (صول - النوى) في مازورة (95³⁻⁴) في كلمة (صغير).

- استخدمت المؤدية حلية المورندت على حرف (الياء) في كلمة (وتبقي)، وعلى حرف (الألف) في كلمة (دايمًا) بشكل تطريبي.

ظلال التعبير:

- استخدمت المؤدية التدرج في الأداء من القوي (F) إلى الضعيف (P) (Crescendo)، لأداء السلم الهابط لمقام النهاوند بأسلوب أداء متصل (Legato)، واستخدام أسلوب التباطؤ (Rall) في كلمة (صغير).

مخارج الحروف:

- حققت المؤدية صفة الغنة على التنوين في كلمة (دايمًا).

التقنيات المستخدمة:

- أجادت المؤدية في أداء التسلسل السلمي الصاعد والهابط في المقطع الغنائي (بنحبه كلنا) من أناكروز مازورة (97: 97³) في جنس النهاوند على الراس، باستخدام الضغوط المتوسطة بالشكل الإيقاعي (١١).

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب الميلزما (Melizma) القصيرة على حروف (الباء - الهاء - الواو نطقاً) في كلمة (بنحبه) في مازورة (98⁻³) في شكل تسلسل سلمي هابط لمسافة الثالثة من درجة (ري¹ - المحير) إلى درجة (سي^٤ - الماهور) بمهارة عالية، وعلى حرف (اللام) المشددة لمسافة الثانية الصاعدة والهابط من درجة (دو¹ - الكردان) إلى درجة (ري¹ - المحير) في كلمة (كلنا) من مازورة (98³: 98⁴) بالشكل الإيقاعي (١١).

ظلال التعبير:

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب الأداء الضعيف (P) في النصف الأول من الجملة من أناكروز مازورة (97: 97³)، ثم الانتقال فجأة إلى الأداء شديد القوة (FF) في النصف الثاني من الجملة من أناكروز مازورة (98: 99)، لإبراز وتأكيد المعنى الدرامي للنص الشعري.

مخارج الحروف:

- حققت المؤدية صفة الشدة على حرف (الباء) المشددة في كلمة (بنحبه).

- حققت المؤدية صفة التوسط على حرف (اللام) المشددة في كلمة (كلنا).

- **غناء الكوبليه الثاني:** وهو إعادة حرفية للعمل كله وبأسلوب الأداء نفسه ومناطق أخذ النفس والتقنيات المستخدمة وظلال التعبير، ولكن باختلاف النص الشعري:

- حققت المؤدية صفة اللين على حرف (الياء) في كلمة (صغير).

- قامت المؤدية بتفخيم حرف (الغين) في كلمة (صغير).

- قامت المؤدية برتقيق حرف (الصاد) في كلمة (صغير) للتعبير عن المعنى.

لزمة موسيقية: من مازورة (95: 95³) لزمة موسيقية كروماتية هابطة من درجة (لا^٦ - الحصار) إلى درجة (فا - الجهاركاه).

الجملة الغنائية الحادية عشر: من أناكروز مازورة (97: 99) في جواب مقام النهاوند.



النص الشعري:

المساحة الصوتية: جاءت المساحة الصوتية في المنطقة الغليظة من درجة (دو - الراس) إلى المنطقة الحادة من درجة (ري¹ - المحير).



مناطق الرنين:

- استخدمت المؤدية خلط رنين المنطقة المتوسطة (الحلق - الفم)، مع الدعم برنين الصدر صعوداً إلى رنين المنطقة الحادة (الفم - الخيشوم)، مع الدعم برنين الجبهة والمزج بين مناطق الرنين.

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي يليه النفس العميق المدعم بعضلة الحجاب الحاجز، مع التحكم في ضخ الهواء لسند الصوت في المنطقة الحادة لزمان إيقاعي ممتد في ختام الجملة.

نتائج البحث:

بعد أن قامت الباحثة بالدراسة التحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند شادية (أقوى من الزمن) نموذجاً، استطاعت أن تجيب على سؤال البحث:

سؤال البحث:

- ما هي أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بشادية في الأغنية الوطنية (أقوى من الزمن) نموذجاً؟

إجابة سؤال البحث:

المساحة الصوتية للمؤدية:

- اشتملت المساحة الصوتية للمؤدية من المنطقة الغليظة مروراً بالمنطقة المتوسطة صعوداً إلى المنطقة الحادة.

مناطق الرنين:

- أجادت المؤدية في التنقل بين مناطق الرنين المختلفة، فبدأت من رنين المنطقة الغليظة (الحلق- الفم- الخيشوم) والدعم برنين الصدر، ثم صعوداً إلى رنين المنطقة المتوسطة وصولاً لرنين المنطقة الحادة (الحلق- الفم- الخيشوم) والدعم برنين الجبهة بحرفية عالية في الأداء.

أساليب النفس:

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي.

- استخدمت المؤدية النفس القصير بشكل سريع وخاطف في أثناء إعادة الشطرات الغنائية.

- استخدمت المؤدية النفس العميق المدعم بعضلة الحجاب الحاجز لأداء الجمل الغنائية كاملة.

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي، ثم استخدمت النفس العميق المضاعف لأداء السلم الكروماتي الصاعد، مع الدعم بعضلة الحجاب الحاجز لسند الصوت وعدم

اهتزازه في الجملة الغنائية الخامسة.

- استخدمت المؤدية النفس الطبيعي بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز لسند الصوت في المنطقة الحادة في الجملة الغنائية السابعة.

- أجادت المؤدية في استخدام النفس الطبيعي بشكل سريع خاطف لأداء الشطرات الغنائية لعدم وجود فواصل موسيقية في الجملة الغنائية التاسعة.

- أجادت المؤدية في استخدام النفس العميق بشكل مدعم بعضلة الحجاب الحاجز والتحكم في ضخ الهواء لأداء القفزة اللحنية لمسافة السادسة الصاعدة في ختام الجملة الغنائية العاشرة.

التقنيات المستخدمة:

الجملة الغنائية الأولى:

- استخدمت المؤدية الضغوط اللينة (Accent) لأداء الحروف الساكنة.

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب الأداء المتصل (Legato) بانسيابية ونعومة.

- استخدمت المؤدية أسلوب التزحلق الصوتي (Portamento).

- أجادت المؤدية بأداء القفزة اللحنية لمسافة ثلاثة صاعدة برشاقة ونعومة في الأداء.

- أجادت المؤدية في أداء القفزة الهابطة على نغمات الأربيج باستخدام أسلوب التزحلق الصوتي.

- استخدمت المؤدية حلية الزغردة اللحنية (Trill) بشكل تطريبي.

الجملة الغنائية الثانية:

- استخدمت المؤدية الضغوط اللينة، مع استخدام التزحلق الصوتي وترقيق مخارج الحروف لأداء المقطع الغنائي (لما كنا صغيرين).

- استخدمت المؤدية الضغوط المتوسطة على الشكل الإيقاعي (□).

- استخدمت المؤدية أسلوب التزحلق الصوتي في أداء كلمة (أخضر).

- استخدمت المؤدية حلية الزغرودة اللحنية بشكل تطريبي على حرف (الياء) في كلمة (بيه).

الجملة الغنائية الثالثة:

- استخدمت المؤدية التخيل السمعي الداخلي (Inner Hearing) في الانتقال من مقام النهاوند إلى مقام الراست بمهارة وحرفية عالية.

- استخدمت المؤدية حلية الزغرودة اللحنية.

الجملة الغنائية الرابعة:

- أجادت المؤدية في أداء القفزة اللحنية من درجة (صول- النوى) إلى درجة (سي[♭]- العجم)، باستخدام أسلوب التزحلق الصوتي بنعومة ورشاقة.

- أجادت المؤدية في استخدام حلية المورندنت (Mordent).

الجملة الغنائية الخامسة:

- استخدمت المؤدية حلية المورندنت بشكل سريع وخاطف.

- أجادت المؤدية في أداء القفزة اللحنية لمسافة الرابعة بنعومة ورشاقة، مع سند الصوت وعدم اهتزازه.

- أجادت المؤدية في استخدام التزحلق الصوتي في أداء كلمة (نسر) في إعادة الشطرة الثالثة.

- أجادت المؤدية في أداء كلمة (القمر) أثناء إعادة الشطرة الثالثة والرابعة.

- استخدمت المؤدية التخيل السمعي الداخلي في أداء السلم الكروماتي الصاعد.

الجملة الغنائية السادسة:

- أجادت المؤدية في استخدام الضغوط المتوسطة، بما يتناسب مع التقطيع العروضي للنص الشعري.

- أجادت المؤدية في استخدام حلية المورندنت الطويلة والقصيرة بأشكال متنوعة بمهارة وحرفية عالية، ولتأكيد المعنى الدرامي وبشكل تطريبي فجمعت بين التعبير والتطريب.

الجملة الغنائية السابعة:

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التردد الصوتي السريع عدة مرات متتالية بشكل تطريبي في كلمات (لكن- مصر- حبيبتي).

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التزحلق الصوتي في أداء التسلسل السلمي الهابط في المقطع الغنائي (جميلة زي ما انتي وأصيلة زي ما انتي)، مستخدمة أسلوب الأداء المتصل بشكل جمع بين التعبير والتطريب.

الجملة الغنائية الثامنة:

- استخدمت المؤدية التخيل السمعي الداخلي بمهارة وحرفية عالية.

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التموج الصوتي (Undulation).

- استخدمت المؤدية حلية الأتشيكتورا (Acciacatura) في كلمة (ضاع)، مع سند الصوت بعضلة الحجاب الحاجز وعدم اهتزازه.

- أجادت المؤدية في أداء القفزات اللحنية الهابطة على درجات سلم الأربيج في مقام النهاوند باستخدام الضغوط اللينة وأسلوب الأداء المتصل في المقطع الغنائي (أرجع لك انتي تاني) مع استخدام حلية الزغرودة اللحنية بشكل تطريبي.

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التزحلق الصوتي من درجات (سي[♭]- العجم، لا-

الحسيني، لا- الحصار).

الجملة الغنائية التاسعة:

- أجادت المؤدية في استخدام حلية الزغرودة اللحنية بشكل تطريبي.

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب التخيل السمعي الداخلي بمهارة وحرفية عالية لأداء التتابع الكروماتي الهابط واستخدام أسلوب التزحلق الصوتي في المقطع الغنائي (ونفارق بعضنا).

الجملة الغنائية العاشرة:

- استخدمت المؤدية الضغوط المتوسطة لأداء السلم الهابط لمقام النهاوند.

- استخدمت المؤدية أسلوب التزحلق الصوتي لأداء القفزة اللحنية الصاعدة لمسافة السادسة والتزحلق الهابط في كلمة (صغير).

- استخدمت المؤدية حلية المورديت على حرف (الياء) في كلمة (وتبقي)، وعلى حرف (الألف) في كلمة (دايما) بشكل تطريبي.

الجملة الغنائية الحادية عشر:

- أجادت المؤدية في أداء التسلسل السلمي الصاعد والهابط في المقطع الغنائي (بنحبه كلنا) في جنس النهاوند على الراس، باستخدام الضغوط المتوسطة.

- أجادت المؤدية في استخدام أسلوب الميزما (Melizma) القصيرة في المقطع الغنائي (بنحبه كلنا) بمهارة عالية.

ظلال التعبير:

- استخدمت المؤدية أسلوب الأداء الضعيف (P) بنعومة وانسيابية، للتعبير عن استعادة الذكريات والحنين للماضي.

- استخدمت المؤدية الأداء بقوة متوسطة (MF)، للتعبير عن زيادة وتصاعد الحنين للماضي.

- استخدمت المؤدية التصاعد التدريجي في الأداء (Crescendo < P) من الضعيف (P) إلى القوي (F) في أداء بعض الجمل الغنائية.

- استخدمت المؤدية أسلوب الأداء القوي (F)، للتعبير عن المعنى لتغير الزمان والمكان.

- جاء أداء المؤدية شديد القوة (FF) للتعبير عن حدة الحب للوطن.

- أجادت المؤدية في المزج بين الأداء شديد القوة (FF) في المنطقة الحادة، إلى القوة المتوسطة (MF) في المقطع الغنائي (ونفارق بعضنا)، ليتناسب مع المعنى الدرامي للنص الشعري.

- استخدمت المؤدية أسلوب التدرج من الأداء القوي (F) إلى الضعيف (P) (Crescendo)، لأداء السلم الهابط لمقام النهاوند بأسلوب أداء متصل، واستخدام أسلوب التباطؤ (Rall) في كلمة (صغير).

مخارج الحروف:

- أجادت المؤدية في الأغنية الوطنية (عينه البحث) في إخراج كل حرف من مخرجه مع إعطاءه حقه ومستحقه، (وحق الحرف صفاته الذاتية اللازمة له، كالهمس والرخاوة والشدة والتوسط والغنة والتفخيم والترقيق وغيرها، فإنها لازمة لذات الحرف لا تنفك عنه، ومستحقه صفاته العارضية).

قائمة المراجع:

أولا: الكتب:

- 1 - زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، سلسلة المكتبة الثقافية (465)، القاهرة، 1990م.
- 2 - : عالم الموسيقى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2005م.
- 3 - سهير عبد العظيم: أجندة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، القاهرة، 1980م.
- 4 - شكري عبد الوهاب: حكاية بنت الحلمية، مجلة الكواكب، العدد (2637)، دار

في مصر»، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1998م.

6 - هدى أحمد محمد علي: **خصائص أسلوب الأداء الغنائي الوطني عند أم كلثوم**، بحث منشور، مجلة فكر وإبداع، الجزء التاسع عشر، يونية 2002م.

ثالثا: المواقع الإلكترونية:

1 - مصطفى الضمراني / <https://arz.wikipedia.org/wiki>

ملخص البحث

دراسة تحليلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية عند «شادية»

(أقوى من الزمان) نموذجاً

م.د/ دعاء عدنان قطب⁽²⁸⁾

الأغنية الوطنية لها دور مهم في الأحداث التي عاشتها مصر، وأيضاً تأثير مهما من خلال ترجمة المشاعر الوطنية لدى المواطنين المصريين، بجانب ترسيخ معنى حب الوطن في وجدانه، وتعتبر الكلمة المغناه في الأغنية الوطنية من أسلحة الممارك الوطنية، وهي نوع من أنواع الغناء ولها عدة أنماط منها الأناشيد الوطنية، والقومية، والأغاني الحماسية والأهازيج الشعبية، حيث تجمع بين جزئين هامين (الكلمة- اللحن) اللذين تتغذى بهما روح المواطن بقوة وخاصة بعد أن تترجمها أصوات لها مكانة كبيرة في القلب.. وفي نهاية القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ظهر فنانون أكملوا مسيرة الفن والتلحين كما اعتبروا من الرواد الذين ساهموا في تطوير الغناء العربي منهم سيد درويش وزكريا أحمد ورياض السنباطي ومحمد عبد الوهاب وفريد الأطرش، وعمار الشريعي (1948م- 2012م) الذي يعد من المؤلفين الموسيقيين البارزين في الوطن العربي، والذي له بصمة واضحة في موسيقانا العربية، حيث قدم العديد من الأغاني الوطنية التي تحمل في

الهلل، القاهرة، عام 2002م.

5 - فتحي الخميسي: **أزمة الموسيقى المصرية وأزمة المقامات**، الجزء الأول، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2008م.

6 - فردريك هرتز: **القومية في التاريخ والسياسة**، ترجمة: عبد الكريم أحمد، القاهرة، دار الكتاب العربي، 1968م.

7 - فكري بطرس: **«أغاني النصر»**، النهضة المصرية للكتاب، القاهرة، 1976م.

8 - مصطفى عبد الرحمن: **«أناشيد لها تاريخ»**، دار الشعب، الطبعة الأولى، القاهرة، 1974م.

9 - نبيل شوره: **الموسيقى العربية**، تاريخ، أعلام، ألحان، دار الكتب، القاهرة، 1995م.

10 - هشام لاشين: **شادية معبودة الجماهير**، مطبوعات مهرجان القاهرة السينمائي الدولي الثامن عشر، الأمل للطباعة، القاهرة، 1994م.

ثانيا: الرسائل العلمية:

1 - أحمد يوسف: **قضايا ومشاكل الموسيقى العربية**، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2000م.

2 - أميرة أحمد الناصر: **أسلوب أداء شادية التقني والتعبيري للأغنية السينمائية**، رسالة دكتوراه، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2014م.

3 - عبد الله الكردي: **الموسيقى والغناء الوطني في مصر في الفترة من القرن التاسع عشر حتى اليوم**، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1978م.

4 - علي عبد الودود: **تاريخ الموسيقى العسكرية في مصر الحديثة**، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 1984م.

5 - محمد عبد القادر حماد: **«أسلوب عمار الشريعي في صياغة موسيقى الاحتفالات**

28 - مدرس دكتور بقسم الغناء بالمعهد العالي للموسيقى العربية.

طياتها روح الحماس والنضال الوطني وتتميز ألحانه بالجمل الموسيقية التي تعبر عن مضمون النص الشعري، وله العديد من الأعمال الغنائية الوطنية من أهمها (أقوى من الزمان) غناء شادية (1931م-2017م) والتي تعد من رائدات الغناء العربي في القرن العشرين، حيث تميز أسلوب أدائها باحتوائه على تقنيات أدائية عديدة وقدرة على الأداء بسلاسة وبسهولة. لذا رأت الباحثة تناول أسلوب أدائها في هذا النموذج الغنائي الوطني بالدراسة التحليلية المتخصصة، والتي يمكن من خلالها التعرف على أساليب الأداء والتقنيات الغنائية الخاصة بها، مما يعود بالفائدة على دارسي الغناء العربي والمهتمين بهذا المجال.

يتكون هذا البحث من جزئين:

أولاً: الجزء النظري ويشمل:

أ - الدراسات السابقة.

ب - الإطار النظري:

- نبذة تاريخية عن الأغنية الوطنية.

- نبذة تاريخية عن قالب الطقطوقة (عينة البحث).

- نبذة تاريخية عن المؤلف والملحن والمؤدية (عينة البحث).

ثانياً: الجزء العملي:

- دراسة تحليلية تفصيلية لأسلوب أداء الأغنية الوطنية (عينة البحث).

- نتائج البحث، قائمة المراجع، ثم ملخص البحث.

