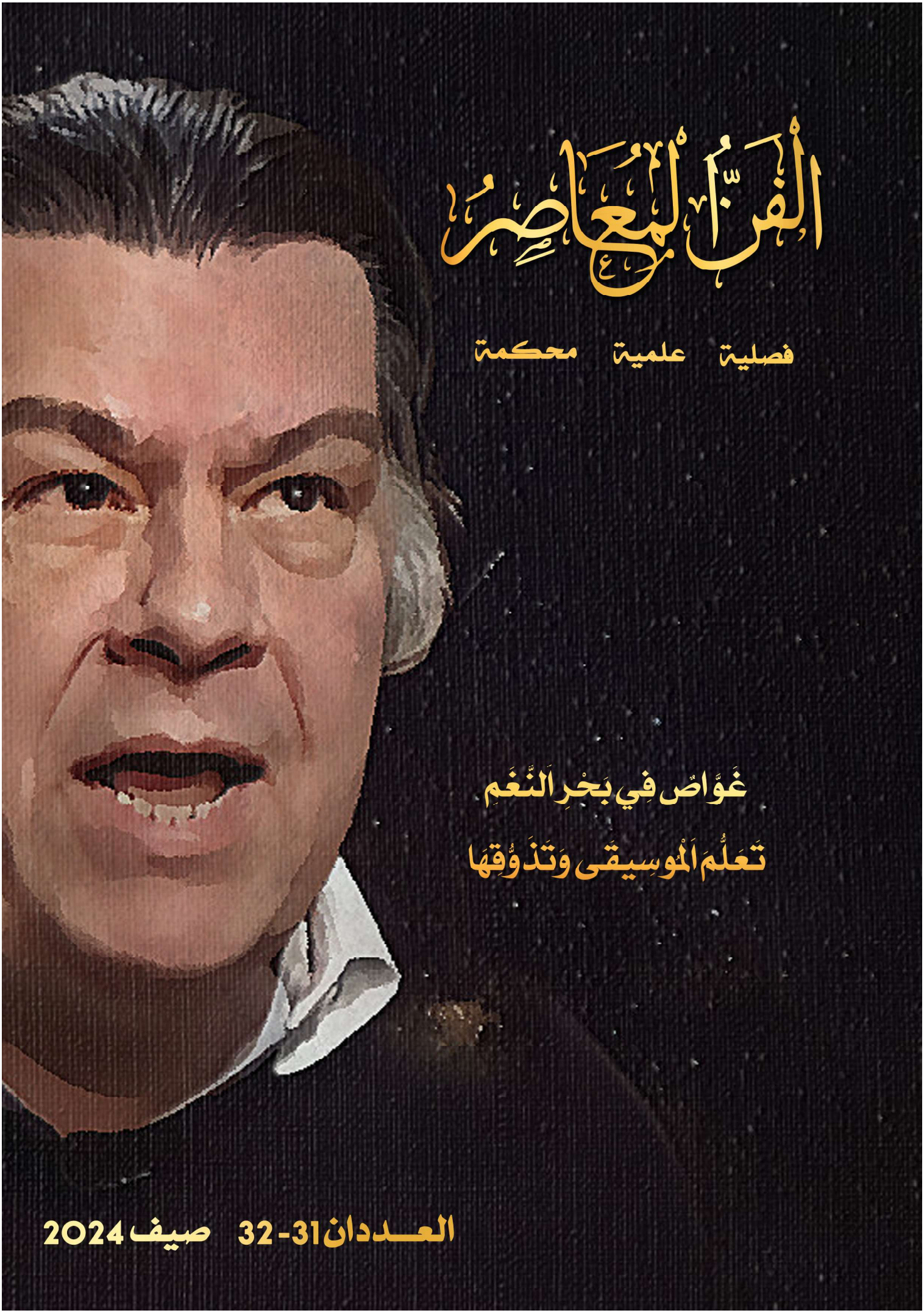

الفن المعاصر
فصلية علمية محكمة
غَوَّاصٌ فِي بَحْرِ النَّغَمِ
تَعَلُّمَ المُوسِيقَى وَتَذَوُّقَهَا
العـــددان 31-32 صيف 2024

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.

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

لا شك أن التأليف الموسيقى والتلحين هما وسيلتان يؤرخ بهما الفنان إبداعه وإنتاجه الموسيقي عبر التاريخ. فالموسيقى الآلية والموسيقى الغنائية لهما وظيفة واحدة، وهي التعبير عن أفكار المؤلف، سواء بالعزف أو الغناء.

مقدمة

لا شك أن التأليف الموسيقى والتلحين هما وسيلتان يؤرخ بهما الفنان إبداعه وإنتاجه الموسيقي عبر التاريخ. فالموسيقى الآلية والموسيقى الغنائية لهما وظيفة واحدة، وهي التعبير عن أفكار المؤلف، سواء بالعزف أو الغناء. وفي هذا البحث، نهتم بإظهار الجانب الغنائي في التأليف الموسيقى ويندرج تحت مسمى التلحين؛ حيث إن الكلمات تخدم اللحن والعكس صحيح، ولذلك لا بد من عرض نبذة تاريخية مختصرة عن أحد أهم فروع التأليف والتلحين الموسيقى الجاد وهو فن الأوبرا[1].

في بداية عصر النهضة في أوروبا، نشأ فن الأوبرا في دول أوروبا، والتي تختلف اختلافا جوهريا عن بلاد الشرق من حيث اللغة والتراث والدين، وكانت الفنون التشكيلية تستمد موضوعاتها من القصص الديني في الإنجيل ثم بدأ التطور التدريجي من هذا الترابط بين الفن التشكيلي والأوبرا. واستمر هذا التطور بمرور الزمن حتى بلغ رشده بعد ذلك في العصر الكلاسيكي ثم الرومانتيكي.

أما في بلادنا العربية، وتحديدا مصر، ومع بداية القرن العشرين، بدأت بالظهور وسائل ساعدت على هذا التطور وهي تطور الأدوات الموسيقية والأداء الغنائي على يد "سيد درويش" و"داود حسني" باعتباره (آلة موسيقية) تشارك الأوركسترا في الأداء بعيدا عن التطريب، ثم الوصول إلى المسرحية الغنائية المتكاملة والتي تجمع بين الأداء التمثيلي والغنائي والموسيقي. هذا التطور الفني المتكامل ، أدى بالموسيقى العربية وأدواتها إلى مواكبة العصر والاهتمام بصيغ التأليف الغربية خاصة الغنائية مثل الأوبرا والأغنية الفردية (الليد) والأعمال الغنائية القصيرة التي كانت تعبر عن القدرات الأدائية للمؤدي في إظهار مهاراته

1 – إضافة من الباحثة.

الفنيــة، وذلــك خــلال النصــف الثانــي مــن القــرن العشريــن.

وبذلــك عــرف الغنــاء العربــي مــا يســمى بالأغنيــة الفرديــة عــن طريــق الغنــاء الغربــي الأوبــرالي أولا والــذي يرجــع إلى أصــول كنســية دينيــة كمــا ذكــر مــن قبــل[2]. وقــد ســمي ذلــك في الغنــاء العربــي بالإنشــاد الدينــي أي أنهــا بدايــة دينيــة أيضــا في نشــأة الأغنيــة الفرديــة.

وظلــت الأغنيــة الفرديــة في الثقافــة العربيــة المصريــة تخــدم المغنــي بشــكل أســاسي بعيــدا عــن إظهــار إمكانــات جانبيــة داخــل الأغنيــة، أي أنهــا لــم تهتــم بإظهــار الهارمونيــة أو البوليفونيــة ســواء مــن المغنيــين أو العازفــين وذلــك حتــى بدايــة القــرن العشريــن[3].

ومنــذ ذلــك الوقــت تنبــه المؤلــف المــصري بــضرورة مواكبــة الفــن المعــاصر لــه؛ حيــث بــدأ بتطويــر أســلوبه باســتخدام الصيــغ والأدوات الفنيــة الغربيــة مــن بوليفونيــة وهارمونيــة، وحتــى باســتخدام القوالــب العربيــة ودمجهــا مــع تعــدد التصويــت المســتخدم في الموســيقى الغربيــة. كان ذلــك التطــور قــد بــدأ فعليــا عــلى كل مــن الموســيقار "ســيد درويــش" ثــم تطــور عــلى "محمــد عبــد الوهــاب" الــذي كان لــه دورا محوريــا في تطويــر الفــن الغنائــي المــصري تطــورا كبــيرا.

بــدأ بعــد ذلك ظهور عــدد من المؤلفــين الرواد، وقــد تمكــن كل مؤلــف مــن مواكبــة العــصر بدراســته للاتجاهــات والمــدارس الفنيــة المتعددة مــن كلاســيكية ورومانتيكيــة والمــدارس الفنيــة التــي ظهــرت في القــرن العشريــن؛ حيــث ظهــور الهارمونيــة الحديثــة، وقــد صنفــت كل مجموعة مــن هــؤلاء المؤلفــين- بحســب المدرســة التــي ينتمــي كل منهــم اليهــا- الى أربــع أجيــال فنيــة. وبمــا أن تلــك الاتجاهــات كانــت مســتخدمة في الموســيقى الآليــة، فقــد اســتخدمت في الموســيقية الغنائيــة أيضــا. ونهتــم في هــذا البحــث بإظهــار التطــور الفنــي في الأغنية الفنيــة أو الـــ lied كما تســمى في الموســيقى الغربيــة.

والحديــث هنــا عــن أحــد مؤلفــي القــرن العشريــن مــن الجيــل الرابــع، وهــو المؤلــف "شريــف محيــي الديــن" عــن طريــق عــرض رؤيتــه الفنيــة في تلحــين الأغنيــة الفنيــة المصرية، وقــد اختــارت الباحثــة أغنيــة بعنــوان "أيــدوم النهــر؟" موضوعــا للبحــث والتحليــل[4].

ويمكن فهرسة الدراسة على النحو التالي:

مقدمــة- دراســات ســابقة- فصــل أول (إطــار نظــري) ويشــمل التعريــف بالمؤلــف وأهــم أعمالــه، نُبــذة عــن الأغنيــة الفنيــة- فصــل ثــان (جانــب تحليــلي)؛ وفيــه ســيتم تحليــل عينــة البحــث- الخاتمــة والنتائــج- ملخــص البحــث- المراجــع.

الدراسات السابقة:

1- الدراســة الأولى: دراســة بعنــوان "**تأثــير المذاهــب الموســيقية المعــاصرة عــلى الموســيقى المصريــة غــير التقليديــة**"، مدحــت مــراد قيــصر بولــس، المعهــد العــالي للموســيقى العربيــة، قســم النظريــات والتأليــف، رســالة دكتــوراه، القاهــرة 1995.

تنــاول الباحــث الموســيقى المصريــة المعــاصرة برؤيــة مختلفــة مــن خــلال تأثرهــا بالاتجاهــات الفنيــة المختلفــة خــلال القــرن العشريــن، ومــا أدت إليــه تلــك الاتجاهــات مــن تغيــير أثــر عــلى طبيعة الموســيقى المصريــة. ويتفق البحــث الحالي مــع تلــك الدراســة في اهتمامــه بأحــد الاتجاهــات الفنيــة الحديثــة وأثرهــا عــلى الموســيقى المصرية المعــاصرة، إلا أن الدراســة الحاليــة تهتــم أولا: باختيــار أحــد أعــلام التأليــف الحديــث في مــصر وهــو المؤلــف وقائــد الأوركســترا "شريــف محيــي الديــن"، ثانيــا: دراســة أســلوبه الفنــي

2 - ريجينا يوسف: مجلة آفاق، العدد (1)، مقال بعنوان: فن الأوبرا والمتلقي المصري، ص 83.
3 - إضافة من الباحثة.
4 - إضافة من الباحثة.

في تناول الألحان ودمج الطابع الغربي مع العربي في أحد مؤلفاته الغنائية.

2- الدراسة الثانية: دراسة بعنوان **"البناء الميلودي للأفكار الأساسية في الأعمال المصرية الفنية في النصف الثاني من القرن العشرين"**، أحمد عبد الله عبد الحليم مدكور، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، قسم النظريات والتأليف، رسالة ماجستير، القاهرة 1995.

يتناول الباحث الأفكار اللحنية الأساسية المبنية بأسلوب معين يتفق مع طابع الموسيقى الحديثة الذي ساد فترة النصف الثاني من القرن العشرين، من حيث أسلوب المؤلف والأدوات الفنية اللحنية والهارمونية المستخدمة آنذاك في المؤلفات المصرية بشكل عام، إلا أن الدراسة الحالية تهتم بالأسلوب الفني لمؤلف بعينه اشتهر في النصف الثاني من القرن العشرين وكيفية تعامله مع الطابع الغربي وتوظيفه في مؤلفات مصرية بشكل عصري.

3- الدراسة الثالثة: دراسة بعنوان **"تطورات الأغنية الفنية المصرية عند المؤلفين القوميين"**، أفكار أمين زخاري، المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم النظريات والتأليف، رسالة ماجستير، القاهرة 1997.

تناولت الباحثة الأغنية الفنية المصرية من حيث التطورات والأفكار الحديثة التي أصابتها خلال القرن العشرين بما يتفق مع متطلبات المؤلف المصري الشاب حتى تواكب الأساليب الفنية الحديثة فهناك من سيطرت عليهم الأفكار الفنية الغربية، وهناك من حافظ بقدر الإمكان على الطابع المصري العربي. ويتفق هذا البحث مع الدراسة الحالية في تناوله أولا: الأغنية الفنية كموضوع أساسي، ثانيا: المؤلفين القوميين المصريين وكيفية تعاملهم مع تلك الأغنية الفنية. إلا أن البحث الحالي يهتم بالأغنية الفنية لأحد هؤلاء المؤلفين وليس جميعهم، ورؤيته الموسيقية في تأليف تلك الأغنية الفنية.

4- الدراسة الرابعة: دراسة بعنوان **"دراسة تحليلية لأسلوب تناول ألحان التراث في أعمال بعض المؤلفين المصريين القوميين في القرن العشرين"**، رشا على إسماعيل طموم، كلية التربية الموسيقية، قسم النظريات والتأليف، رسالة دكتوراه، القاهرة 1998.

يتناول البحث أسلوب تناول بعض المؤلفين القوميين المصريين للألحان التراثية وتوظيفها في مؤلفات أوركسترالية جادة ذات طابع عصري، ومدى تأثرهم بالأساليب الحديثة وتحقيق التوازن الفني بينها وبين الألحان التراثية. إلا أن الدراسة الحالية تهتم بأسلوب تناول مؤلف بعينه وليس بعض المؤلفين القوميين، بالإضافة إلى الاهتمام بهذا الأسلوب داخل أحد مؤلفات هذا المؤلف الغنائية كعينة للبحث والتحليل، وليس باستخدام الألحان التراثية كموضوع للبحث والتحليل.

5- الدراسة الخامسة: دراسة بعنوان **"الهارمونية والبوليفونية في الموسيقى المصرية غير التقليدية"**، أسامة عبد الملك أباهور، كلية التربية النوعية بالدقي، قسم النظريات والتأليف، رسالة ماجستير، القاهرة 1999.

تناول الباحث الجانب الهارموني والبوليفوني كموضوع أساسي للبحث وليس الأفكار اللحنية، وقد تناولها تحديدا في الموسيقى المصرية غير التقليدية، أو كما تسمى أيضا الموسيقى المعاصرة، ويهتم البحث بشرح ذلك الجانب لما طرأ عليه من تغيرات وتطورات قوية وغنية خاصة عند توظيفها في موسيقى ذات طابع ميلودي غنائي مثل الموسيقى المصرية. أما الدراسة الحالية فهي تهتم بالموسيقى المصرية الحديثة من حيث الأسلوب الفني للمؤلف

المصري المعاصر وقدرته على استغلال الأساليب الفنية الحديثة بشكل عام برؤيته الفنية الخاصة ومدى توافقها مع طابع الموسيقى المصرية.

6- الدراسة السادسة: دراسة بعنوان **"الأوبرات المصرية في القرن العشرين"**، نسرين إبراهيم رشدي، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، قسم الغناء، رسالة دكتوراه، القاهرة 2004.

تناولت الباحثة الأوبرا المصرية وتحديدا في القرن العشرين موضوعا للبحث، من خلال أعمال المؤلفين القوميين المصريين، وقد تضمن البحث الرؤية الفنية ذات الطابع المصري والألحان، واستخدام اللغة العربية نصا للأوبرات، بالإضافة إلى موضوعات الأوبرات كالقصص والأساطير الفرعونية، إلا أن الدراسة الحالية تهتم باختيار صيغة غنائية أكثر بساطة من الأوبرا، وهي الأغنية الفنية أو كما تسمى أحيانا الأغنية الرفيعة، إلى جانب الاهتمام بالأسلوب الفني للمؤلف، ولم تتطرق إلى أداء المغني أو دوره في العمل الفني، مع الاهتمام بإظهار سمات المؤلفة عن طريق التحليل التفصيلي لها.

7- الدراسة السابعة: دراسة بعنوان **"الأغنية الفنية في مصر خلال القرن العشرين"**، محمد عبد الحميد حمدي، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، قسم الغناء، رسالة ماجستير، القاهرة 2005.

يتناول الباحث الأغنية الفنية موضوعا أساسيا للبحث، في فترة القرن العشرين من حيث التطورات الفنية التي طرأت عليها والاستخدامات الموسيقية الحديثة وتطويع تلك الاستخدامات للأفكار اللحنية والرؤية الفنية للمؤلف المصري بشكل عام، إلا أن الدراسة الحالية تهتم بأسلوب أحد هؤلاء المؤلفين من خلال تحليل أحد مؤلفاته الغنائية.

8- الدراسة الثامنة: دراسة بعنوان **"أسلوب تناول تعدد التصويت في بعض الأغاني المصرية في النصف الثاني من القرن العشرين"**، داليا صلاح الدين أحمد ساس، كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية، رسالة ماجستير، القاهرة 2009.

يهتم البحث باستخدام تعدد التصويت في الغناء المصري من حيث دراسة أسلوب المؤلف في تناوله وتوظيفه في أعماله من خلال اختيار بعضا من تلك الأغنيات المصرية موضوعا للبحث والتحليل، أي أن الدراسة تتركز في موضوع تعدد التصويت، أما الدراسة الحالية فتهتم بالجانب اللحني والطابع الفني للمؤلف ورؤيته وأسلوبه من خلال اختيار أحد مؤلفاته الغنائية.

9- الدراسة التاسعة: دراسة بعنوان **"السمات الفنية للأوبرا المصرية والاستفادة منها في التأليف الغنائي العربي"**، ميادة محمود عبد القادر سرور، كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية، رسالة دكتوراه، لم تناقش.

10- الدراسة العاشرة: دراسة بعنوان **"الموسيقى في مصر وتأثرها بالتيارات الموسيقية العالمية منذ بداية النصف الثاني من القرن العشرين"**، محمد إبراهيم أبو زيد، كلية التربية الموسيقية، قسم الموسيقى العربية، رسالة دكتوراه، لم تناقش.

الفصل الأول: السيرة الذاتية للمؤلف الموسيقي "شريف محيي الدين" (1964):

هو قائد أوركسترا ومؤلف بارز[5]، بدأ دراسة الموسيقى منذ كان في الرابعة عشرة من عمره بالمعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار بالقاهرة[6]، ثم درس بعد ذلك التأليف الموسيقي على "جمال عبد الرحيم"،

5 – حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الثاني، الأعلام، ص1052 و 1053.

6 – عواطف عبد الكريم وآخرون: مجلة آفاق، العدد الثاني، مقال بعنوان (شباب المبدعين)، ص200 .

وعين معيدا بعد تخرجه في قسم التأليف وآلة الكورنو. حصل على منحة دراسية إلى ألمانيا بـ(فورتسبورج) Wurzburg؛ حيث درس التأليف الموسيقي على "برتولد هوميل" Bertold Hummel، واستكمل دراسة الكورنو على "لنجشتاين" Langstein ، ثم درس في مدرسة المعلمين العليا بباريس L'ecole Normale في عام (1996) ؛ حيث تخصص في قيادة الأوركسترا مع "دومينيك رويتس" Dominique Reutz، ثم استكمل دراسته في ألمانيا بـ(الأكاديمية العليا للموسيقى) بدتمولد Detmuld مع "كارل هاينز بلوميكه" Karl Heinz Blumeke قيادة، وعلى "ريدل" Riedel التأليف.

في عام (1997)، حصل على ماجستير علوم الموسيقى من أكاديمية الفنون بالقاهرة، وقدم مؤلفه Fanfare لآلات النفخ النحاسية في افتتاح دار الأوبرا المصرية الجديدة في عام (1987) حيث كان أول عمل موسيقي يقدم فيها منذ افتتاحها. شغل منصب المدير الفني لمهرجان القلعة للموسيقى والغناء (1989- 2001)[1]، وعين مديرا لبيت الموسيقى في قصر الريحاني في العام نفسه[2]. دعي لقيادة مؤلفاته الموسيقية في أول وثان مهرجان دولي لآلات النفخ- الهافر بفرنسا في عام (1991- 1992). أنشأ أوركسترا أخناتون للحجرة (1992). مثل مصر كمؤلف موسيقي في مهرجان الموسيقى المعاصرة بمدينة (فورتسبورج) بألمانيا في عام (1995).

شغل منصب مدير أوركسترا أوبرا القاهرة في عام (1995) ثم قائدا له في عام (1997). دعي لقيادة أوركسترا (دي ماسي) بباريس (1998) في حفل لمؤلفات "موتسرات"، وقاد أوركسترا أوبرا القاهرة في جولته بالنمسا في عام (1998)، ثم ألمانيا وفرنسا في عام (1999). تولى مؤخرا منصب مدير البرامج الفنية (موسيقى، مسرح، سينما، وفنون تشكيلية) بمكتبة الإسكندرية منذ عام (2002).

من مؤلفاته:

كونشرتو للفيولينة والأوركسترا، كونشرتو جروسو للعود مع الوتريات، تحميلة للكلارينت والهارب مع الأوركسترا، كما ألف عملا بعنوان (ثلاث أوبرات في ساعة)[1].

كما ألف "شريف محيي الدين" أوبراتين عن روايات مصرية حديثة، الأخيرة عن رواية "نجيب محفوظ" (ميرامار)، كل منهما مؤلف على نص شعري للشاعر المعروف "سيد حجاب"، بالإضافة إلى الحلقات الغنائية song cycles، كونشرتات لآلات عربية وغربية، صوناتات لآلة منفردة والعديد من المؤلفات لموسيقى الحجرة.

تم تسجيل أعماله على أقراص CD وقد ظهر في عام (2001) في فيلم لـ"يوسف شاهين" بعنوان (سكوت هانصور)[7]. ومما تم تسجيله أيضا: فانتزايا للكلارينت المنفرد (1987)- أغنية مصرية للبيانو (2002)- متتالية للكلارينت (1984)- خمس مقطوعات للأوبوا (1996)- تنويعات على لحن شعبي للكورنو (1997).

- أعمال للموسيقى الإلكترونية (1989)- أعمال لأوركسترا الحجرة: ثلاث مقطوعات moods للكلارينت والرباعي الوتري (1991)- لحن للفيولا والهارب (1992)- صوناتا لاثنين كلارينت (1992)- خمس منمنمات miniatures للكورنو والرباعي الوتري (1998)- صوناتا من حركة واحدة للكلارينت والرباعي الوتري (1991)- خمس مقطوعات Experiences للرباعي الوتري (1986).
- أعمال غنائية: قصيدة القدس (2000) من كلمات "نزار القباني"- ثلاث قطع شعرية للباص والبيانو (2001)

7 – موقع Wikipedia : السيرة الذاتية لـ"شريف محيي الدين"، Sherif Mohie EL Din.

من كلمات "أمل دنقل"- ثلاث قطع شعرية لصوت نسائي مع الأوركسترا الوتري (1989)- "عينان" (2003) للباص والتشيللو والإيقاع، من كلمات "أحمد عبد المعطي حجازي"- "حاضنة الأقصى" لصوت نسائي مع الهارب والإيقاع (2002) من كلمات "محمد أبو دومة".

- ثلاثة انترميتسو للأوركسترا الوتري (1999)- مرثية لـ"شادى عبد السلام" للأوركسترا الوتري (1987)- "رؤية" لأوركسترا الحجرة (1999)- كونشرتو الفيولينة وأوركسترا الحجرة (2000).
- أعمال أوبرالية: "فوق حدود العقل"- "حالة تلبس"- "مسحوق الهمس"[8].

- **الأغنية الفنية (الليد) Lied:**

هو لفظ ألماني يقابل كلمة song في الإنجليزية وchanson أوromance في الفرنسية، وقد ارتبط في الأدب الموسيقى بمفهوم فني؛ حيث إن في البلاد التي لا تتحدث الألمانية، يشير الى أغنية ذات مصاحبة من البيانو ألفها "شوبرت" أو "شومان" أو "وولف".

أما في ألمانيا فهناك عدة أنواع منها، حيث بدأ تطور الأغنية الفنية في منتصف القرن الثامن عشر على يد "شولتس"Schultz و"هيلر" Hiler و"ريشارد" Reichardt وتصنف إلى ثلاث مراحل:

1- فولكسليد Volkslied: الأغنية الشعبية البسيطة دون تعقيد folksong

2- كونستليد Kunstlied: الأغنية الفنية، وفيها يبرز دور الاصطحاب الآلي وتعقيدات الأسلوب وهي التي بلغت قمتها على أيدي كبار مؤلفي الرومانتيكية: "شوبرت" و"شومان" و"برامز" و"وولف" و"مالر" و"لوفي" Loewe.

3-فولكسشتومليشسليد Volksthumlicheslied: الأغنية الفنية التي يكتبها المؤلف بروح الأغنية الشعبية، وتسمى (حلقة الأغنيات) Liederkries أو Lieder cyklus، ويسمى (كتاب الأغاني) Lieder Buch، والمسرحية البسيطة التي تشمل أغاني Lieder spiel.[9]

وتاريخيا، ترجع نشأة الأغنية الرفيعة أو "الليد" إلى ما بين القرن الثاني عشر والثالث عشر وتحديدا في أغنيات المينيزينجر Minnesinger (شعراء ومغني الحب)، كثير من أغنياتهم الـ"مينيليدر" minnelieder التي لا تزال موجودة حتى الآن، تعكس أصولها الألمانية، وقد كتبت بعد ذلك في مجموعة من المخطوطات. هذه الأغنيات وقعت في صيغ موسيقية مبنية على نصوص شعرية، وصيغة الليد في شكلها التقليدي تتكون من قسمين؛ الأول جملة موسيقية (a) وتعاد بكلمات مختلفة، والقسم الثاني (B) بكلمات مختلفة فتكون (aaB)، هذا هو الشكل البنائي الذي كان يفضله المؤلفون الألمان.

يحتوي المينيليدر المونوفوني على قفزات Leaps صغيرة، وتؤلف في السلالم المقامية modal scales (نماذج لحنية ذات خصائص من موسيقى العصور الوسطى وعصر النهضة وصولا إلى نشأة السلم الدياتوني الكبير والصغير)، لأن التدوين الموسيقي آنذاك لم يكن محددا أو موثوقا فيه في إظهار الإيقاع في أغنيات المينيليدر؛ حيث إنه كان مثار للبحث والجدل[10].

ومن مغني المينيزينجر المعروفين آنذاك، "و. ف. فوجلفيد"Walter von der Vogelweide، "تانهاوزر" Tanhauser، "وولفرام فون اشنباخ" Wolfram von Eschenbach، "ن. فون روينتال" Neidhart von Reuenthal، وقد عرف منهم أول ثلاثة عن طريق أوبرات "فاجنر".

في القرن الرابع عشر، أصبح هناك رفضا لليد المونوفوني الذي ظهر من قبل، وظهر الليد البوليفوني لصوتين أو ثلاث، أشهرها

8 – Egyptian Contemporary Music ،(شريف محيي الدين، الأعمال الكاملة (1984- 2004 : www.discogs.com موقع

9 – حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء (1) المصطلحات والمصنفات، ص280.

10 – Satyavrat Nirala: Britannica.com, the Editors of Encyclopaedia Britannica, Lied, German song, Nov28,2014.

على سبيل المثال باسم wach auf myn hort (Awake, my darling) لصوتين من تأليف "أوزفالد فولكنشتاين" Oswald of Wolkenstein (1377- 1455).

شهد القرن الخامس عشر ازدهارا لليد البوليفوني، خاصة للغناء ذي الأربعة أصوات، هذه الصفات البوليفونية، بعكس غناء الميزنجر القديم، وضع كمجال للبحث والدراسة للطلاب الدارسين والقساوسة والنبلاء. وساد الشكل البنائي والنص الشعري الجديد، والقطع الموسيقية التي تتخلل الأغنية. غالبا ما يغني التينور الألحان الرئيسية، وتعزف الآلات كمصاحبة له، وغالبا أيضا ما يكون اللحن الخاص بالتينور قد تم تأليفه من قبل، وليس مؤلفا حديثا خصيصا لليد البوليفوني.

وصل اليد البوليفوني إلى قمته في منتصف القرن السادس عشر، مع أغنيات "لودفيج سينفل" Ludwig Senfl ومعاصريه، وقد ساعد ابتكار الطباعة على نشر الأغنيات البوليفونية الدنيوية secular، كما أن كثير من الأغنيات المعروفة قد تحولت إلى دينية sacred عن طريق تغيير النص، وبذلك أصبح اليد وسيلة مهمة لنشر الفكر البروتستانتي Protestantism.

ننتقل إلى بداية القرن الثامن عشر وصولا إلى التاسع عشر، حيث أعطت الرومانتيكية قوة دافعة للشعر الجاد. وكثير من القطع الشعرية التي وضعها كبار الشعراء آنذاك أمثال "جوته" Goethe قد قام بتلحينها كبار المؤلفين الموسيقيين مثل: "شوبيرت" و"ر. شومان" و"ج.برامز" و"ه. وولف" وهم على رأس أهم من ألف اليد خلال القرن التاسع عشر.

كان اليد الرومانتيكي بشكل عام، للغناء المنفرد مع مصاحبة البيانو، والتي كانت عادة تتطلب مهارة في العزف. وضع المؤلفون أغنياتهم فيما يسمى بـ"دائرة الأغنيات" Cycle of lieder. يمكن أن تتكون الليد الواحدة من جزء واحد قابل للإعادة مع كل كوبليه جديد[11].

في الوقت الحاضر تؤلف الليد للمصاحبة الأوركسترالية أو لو في حالة دوائر الأغنيات، تكتب لأوركسترا الحجرة ذات العدد القليل من الوتريات وآلات النفخ الخشبي[12].

- نبذة عن الأغنية الفنية "أيدوم النهر؟" للمؤلف الموسيقى "شريف محيي الدين":

هي إحدى ثلاث أغنيات للسوبرانو بمصاحبة الأوركسترا الوتري، ألفها "شريف محيي الدين" في عام (1989). غنتها أول مرة السوبرانو المعروفة "نيفين علوبة"، ووضع كلماتها الشعرية الشاعر"أمل دنقل" وهي:

1- المطر Rain.

2- أيدوم النهر؟ Could the River Flow Forever?

3- ضد مين Against Whom?

ووضعت لها بعد ذلك مصاحبة البيانو بدلا من الأوركسترا الوتري[13].

- الأسلوب الفني للمؤلف "شريف محيي الدين":

يتعامل "شريف محيي الدين" مع السلم الدياتوني وكأنه مقام يتميز بالغنائية، يجمع بداخله طابعا طفيفا من الغنائية الشرقية، وبعض التنافر الذي يميز الموسيقى الغربية الحديثة. ويتميز النسيج بأنه ينتمي إلى الهارمونية الحديثة؛ حيث إنه يستخدم أنواع من التآلفات لم تكن متاحة أو مستخدمة خلال العصر الكلاسيكي أو الرومانتيكي، ومع ذلك فهو يتعامل معها بحرص.

والجانب الإيقاعي عند "شريف محيي الدين" يتميز بالتنوع في استخدام الموازين

11 - Satyavrat Nirala: المرجع السابق

12 - Satyavrat Nirala: المرجع السابق

13 - شريف محيي الدين، مرجع سابق.www.discogs.com) موقع

وأكثرها الموازين المركبة compound meters داخل العمل الموسيقي الواحد.

ويبدو أن الخلفية الدراسية والثقافية، قادته إلى تشابه أسلوبه مع الكلاسيكية الحديثة المتأثرة بغنائية الموسيقى العربية تأثرا بسيط[14].

- **نبذة عن حياة الشاعر المصري "أمل دنقل" (1940- 1983) :**

هو شاعر ينتمي إلى الاتجاه القومي العربي، ولد في عام (1940) في أسرة صعيدية بقرية القلعة مركز قفط بمحافظة قنا في صعيد مصر. الاسم بالكامل "محمد أمل فهيم أبو القسام محارب دنقل". كان والده أحد علماء الأزهر الشريف، وقد كان له أثر كبير في شخصية "أمل دنقل" الشعرية. سمي "أمل دنقل" بهذا الاسم لأنه ولد في العام نفسه الذي حصل فيه والده على (إجازة عالمية)، فأسماه باسم "أمل" تيمنا بالنجاح الذي حققه.

ورث "أمل دنقل" عن والده موهبة الشعر؛ فقد كان يكتب (الشعر العمودي)، وأيضا كان يمتلك مكتبة ضخمة تضم كتب الفقه والشريعة والتفسير، وكنوز التراث العربي مما كان له تأثير كبير في تكوين لغة "أمل دنقل" الشعرية وساهم في بناء اللبنة الأولى لهذا الأديب. فقد "أمل دنقل" والده وهو في سن العاشرة من عمره، مما أثر عليه كثيرا وأكسبه مسحة من الحزن الذي كان أحد مميزات أسلوبه الشعري.

سافر "أمل دنقل" إلى القاهرة بعد أن أتم دراسته الثانوية بـ(قنا)، وفي القاهرة التحق بكلية الآداب، ولكنه انقطع عن الدراسة منذ العام الأول بسبب انشغاله بالعمل. عمل "أمل دنقل" موظفا بـ(محكمة قنا) وجمارك السويس والإسكندرية، ثم موظفا في (منظمة التضامن الأفروآسيوي)، ولكنه كان دائما ما يترك العمل وينصرف إلى كتابة الشعر.

كمعظم أهل الصعيد، شعر "أمل دنقل" بالصدمة فور وصوله إلى القاهرة، والذي كان له أثر كبير وواضح في أشعاره الأولى. وعلى خلاف معظم المدارس الشعرية في الخمسينيات استوحى "أمل دنقل" قصائده من رموز التراث العربي، وقد كان السائد آنذاك التأثر بالميثولوجيا الغربية بشكل عام واليونانية بشكل خاص.

كان "أمل دنقل" معاصرا لفترة أحلام العروبة والثورة المصرية، مما ساهم في تشكيل نفسيته وقد صدم ككل المصريين بانكسار مصر في عام (1967). وعبر عن صدمته في رائعته (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة)، ومجموعته (تعليق على ما حدث). شاهد "أمل دنقل" بعينيه النصر وضياعه، وانتفض مع كل من انتفضوا ضد معاهدة السلام، وأطلق آنذاك رائعته (لا تصالح) والتي عبر فيها عن كل ما دار بخاطر جميع المصريين. ويتضح أيضا تأثير تلك المعاهدة وأحداث شهر يناير في عام (1977) في مجموعته (العهد الآتي). كان موقف "أمل دنقل" من عملية السلام سببا في اصطدامه في الكثير من المرات بالسلطات المصرية وخاصة أن أشعاره كانت تقال في المظاهرات على ألسن الآلاف من المصريين[15].

عبر "أمل دنقل" عن مصر وصعيدها وأهلها، ويظهر هذا واضحا في قصيدته (الجنوبي) في آخر مجموعة شعرية له (أوراق الغرفة 8)؛ حيث عرف القارئ العربي شعره من خلال ديوانه الأول (البكاء بين يدي زرقاء اليمامة) الذي صدر في عام (1969) والذي جسد فيه إحساس الإنسان العربي بنكسة (1967) وأكد ارتباطه العميق بوعي القارىء ووجدانه.

- <u>دواوينه: صدرت له ست مجموعات شعرية:</u>

1- البكاء بين يدي زرقاء اليمامة- بيروت (1969).

2- تعليق على ما حدث- بيروت (1971).

14 – إضافة من الباحثة.

15 – ar.wikipedia.org أمل دنقل

3- مقتل القمر- بيروت (1974).
4- العهد الآتي- بيروت (1975).
5- أقوال جديدة عن حرب بسوس- القاهرة (1983).
6- أوراق الغرفة 8- القاهرة (1983).

توفي "أمل دنقل" بعد صراع مع المرض دام إلى ما يقرب من ثلاث سنوات وتتضح معاناته مع المرض في مجموعته (أوراق الغرفة 8) وهو رقم غرفته في (المعهد القومي للأورام)، والذي قضى فيه فترة تمتد إلى أربع سنوات. وقد عبرت قصيدته (السرير) عن آخر لحظاته ومعاناته، وأيضا قصيدته (ضد من) التي تعبر عن هذا الجانب، أما آخر قصيدة كتبها "دنقل" فهي (الجنوبي). ولم يتوقف عن كتابة الشعر حتى لحظاته الأخيرة حتى قال عنه "أحمد عبد المعطي حجازي": (إنه صراع بين متكافئين، الموت والشعر).

وانتهت معاناة الشاعر "أمل دنقل" يوم السبت الموافق 21 مايو في عام (1983)، وكان بصحبته في تلك اللحظات "جابر عصفور" و"عبد الرحمن الأبنودي" صديق عمره، مستمعا إلى إحدى الأغنيات الصعيدية القديمة، وأراد أن تتم دفنته على نفقته، لكن تكفل أهله بها[16].

- **الفصل الثاني: الجانب التحليلي:**

التحليل التفصيلي للأغنية الرفيعة "أيدوم النهر؟" للمؤلف الموسيقى "شريف محيي الدين":

أولا: تقسيم عام:

- مقدمة من مازورة (1: 4).
- سنيو Segno من أناكروز م (5: 21).
- كوبليه من أناكروز م (22: 40) مع التكرار.

العناصر الأساسية:

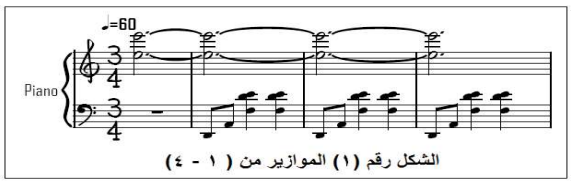
1- السلم: رى الصغير.
2- الميزان: $\frac{3}{4}$، $\frac{4}{4}$، $\frac{5}{4}$
3- الصيغة: أغنية رفيعة lied<
4- النسيج: هارموني حديث وبوليفوني.
5- السرعة: ♩=60
6- النموذج الإيقاعي:

استخدمت الباحثة رموز التآلفات أو chord symbols لتوضيح نوع الهارموني الذي استخدمه المؤلف وهو هارموني حديث، وفيما يلي أنواع التآلفات في شكلها الدارج والتي استخدمت خلال المؤلفة (وضعت نغمة دو C كمثال موحد):

- C = تآلف دو الكبير في وضعه الأساسي.
- C7 = تآلف دو الكبير بسابعة صغيرة.
- Cm = تآلف دو الصغير.
- Cm9 = تآلف دو الصغير بالتاسعة.
- Cmj.7 = تآلف دو الكبير بسابعة كبيرة.
- Co = تآلف دو الناقص.
- Cm9/G = تآلف دو الصغير بالتاسعة (صول في الباص).
- Cmsus4 = تآلف دو الصغير بالرابعة المضافة.
- Cm7 = تآلف دو الصغير بسابعة صغيرة.

التحليل التفصيلي:

مقدمة: عبارة موسيقية من م (1: 4) تبدأ بالدرجة التاسعة للسلم في الطبقات الحادة، مطولة باستخدام الرباط الزمني ووحدة البلانشيه 'blanche وفي مازورة (2) إلى (4)، يستخدم المؤلف الدرجة الأولى والخامسة بمسافة صاعدة في الطبقة الغليظة ثم تآلف الدرجة الأولى بالتاسعة Dm9 مع التكرار والأداء بصوت خافت.



الشكل رقم (١) الموازير من (١ - ٤)

- السنيو: القسم المتكرر، من أناكروز م (5: 21) ينقسم إلى جملتين، الجملة الأولى من م (5: 12) جملة منتظمة، والجملة الثانية من م (13: 21) جملة مطولة. الجملة

16 - ar.wikipedia.org أمل دنقل

الأولى تنقسم إلى عبارتين، من م (5: 8) يعرض فيها مفردات التتراكورد الأول من سلم ري الصغير والمصاحبة هارمونية استخدم فيها تآلفات (Gm9، A7، Fmj.7، Gm7) تتخللها وصلة لحنية صغيرة في م (6^{3}_{4}) و م (8^{3}_{3}) مع تغيير الميزان في م (11) إلى 4 ثم إلى 4، والقفلة نصفية على الدرجة الخامسة. ومن أناكروز م (9: 12) العبارة الثانية، عرض لمفردات التتراكورد الثاني من السلم ويظهر فيه السلم الصغير الهارموني والمصاحبة هارمونية تحتوي على تآلفات (Eo، A7، Dm/F) كما أنها تنتهي بقفلة نصفية أيضا.

الشكل رقم (٢) من أناكروز (٥-١٢)

الجملة الثانية: من م (13، 21) جملة مطولة، تنقسم الى عبارتين، الأولى من م (13، 16) والثانية من م (17_{4}، 21). العبارة الأولى يتغير فيها الميزان إلى 4 تحتوي على تتابع هابط في خط الغناء يبدأ من الدرجة السادسة للسلم والمصاحبة تتضمن نسيج بوليفوني خاصة في الوصلة القصيرة في م (14) بالإضافة إلى المصاحبة الهارمونية، وفي م (15 و16) تؤدي المصاحبة مع الغناء نسيجا مونوفونيا في الطبقة الحادة في الوقت نفسه مع المصاحبة الهارمونية، وقد استخدمت تآلفات (Bbmj.7، E9، Bb، A7، A7/E، Dmsus4، Gm9/A). العبارة الثانية من م (17، 21) عبارة مطولة تحتوي على الكثير من العلامات العارضة (ري#، صول#، مي b، لا b، دو#)، في م (17) تستمر المصاحبة بمساندة الغناء مونوفونيا في صوت السوبرانو بالإضافة إلى المصاحبة الهارمونية، في م (18) وصلة كروماتية صاعدة، وفي م (18) ينتقل الأداء المونوفوني في المصاحبة إلى الطبقة الغليظة أما التآلفات فتنتقل إلى السوبرانو مع الأداء بصوت خافت جدا pp من أناكروز م (19) وهنا يظهر التتراكورد الثاني من سلم (مي) الصغير (3)، ومن م (20، 21) يتغير الميزان إلى 4 مع عودة إلى سلم (رى) الصغير فتظهر قفلة تامة من م (20^{2}، 21)، والتآلفات المستخدمة في هذا الجزء هي: (B7، E، D7، Am(b5)، Fm، A7، Dm).

الشكل رقم (٣) العوازير (١٣-٢١)

- كوبليه من أناكروز م (22: 40): فقرة تتكون من جملتين، الجملة الأولى من أناكروز م (22: 29)، وتتكون من عبارتين الأولى من أناكروز م (22: 25) يستمر المؤلف في المحافظة على النموذج الإيقاعي المستخدم طوال المؤلفة، مع ظهور لشكل إيقاعي ( ) في م (24) وهو ظهور طارىء. تتنوع المصاحبة ما بين هارمونية وبوليفونية؛ فالمصاحبة البوليفونية قد ظهرت في م (23) كوصلة بشكل أربيج صاعد على درجة (فا)، كما تظهر نغمة (صول#) كنغمة طارئة في م (24) والقفلة نصفية على درجة (لا) في م (25^{1}). العبارة الثانية من أناكروز م (26، 29) تتميز بوجود الكثير من النغامات الطارئة (صول b، دو#، صول#، ري b، لا b)

والقفلة نصفية على درجة (لا) في م (29[2])، يظهر السينكوب بوضوح في م (27 و28) ما بين المصاحبة والغناء مع وجود التكرار داخل المازورة الواحدة في خط الغناء وهي م (28) والمصاحبة هارمونية بشكل عام. أما التآلفات المستخدمة فهي: (Dm، C/E، F، Eo، E، A7، F7، Gb/Bb، Bb7/Ab).

الشكل رقم (٤) الموازير من (٢٢ - ٢٩)

-الجملة الثانية من أناكروز م (30، 37): تنقسم الى عبارتين، الأولى من أناكروز م (30، 33)، يستخدم سلم (ري) الصغير الطبيعي دون دخول أى علامات طارئة، يبدأ بالدرجة الخامسة للسلم وتوجد قفلة نصفية على الدرجة الخامسة في م (31) وهي القسم section الأول من العبارة مع تغيير الميزان إلى $\frac{4}{4}$. تؤدي المصاحبة وصلة هارمونية على تآلف (صول) الصغير بالتاسعة، والقسم الثاني من العبارة من أناركوز م (32، 33) يستمر في استخدام المساحة أو النغمات المستخدمة من قبل ولكن بتغيير نظام الإيقاعات مع العودة إلى ميزان $\frac{3}{4}$ وتنتهي العبارة بقفلة تامة على درجة (ري).

الشكل رقم (٥) الموازير من (٣٠- ٣٣)

-العبارة الثانية من م (34، 37)، يستخدم فيها المؤلف السلم الصغير الهارموني، القسم الأول ينتهي في م (35[2]) ويستخدم في المصاحبة هنا نغمات كروماتية هابطة تتناسب مع خط الغناء أما القسم الثاني من أناكروز م (36، 37) تظهر مفردات السلم الصغير الهارموني هبوطا في خط الغناء، بمساندة المصاحبة البوليفونية هبوطا أيضا بأداء مفردات التتراكورد الأول من السلم وإظهار الدرجة التاسعة للسلم في خط الغناء مع استخدام السينكوب. والتآلفات المستخدمة هنا هي: (Gm9، Dm، F7).

-عبارة مختصرة من أناكروز م (38، 40)، هي عبارة ينتهي فيها التفاعل وتمهد لإعادة السنيو يتغير الميزان مرة في م (39) إلى $\frac{4}{4}$، ومرة في م (40) إلى $\frac{5}{4}$ وهي المرة الوحيدة التي استخدم فيها هذا الميزان. استخدم السلم الصغير الهارموني ، والمصاحبة هارمونية والأداء بشكل عام يتميز بوجود بعض النغمات العارضة (لاb، لا بيكار، صول#) والقفلة تامة على درجة (ري) في م (40[2]).

-تظهر جملة Dal Segno Al Fine (إعادة السنيو حتى النهاية) للإعادة الفقرة من أناكروز م (5، 21) وانتهاء المؤلفة.

الشكل رقم (٦) الموازير من (٣٤- ٤٠)

النتائج:

يتبين من خلال التعرف على السمات الفنية الأساسية للمؤلف الموسيقى "شريف محيي الدين"، ومن خلال التحليل التفصيلي للمؤلفة الغنائية "أيدوم النهر؟"، أن الأسلوب الفني متأثر بالموسيقى الغربية في الأساس وبشكل عام، والهارموني الحديث بشكل خاص، بالإضافة إلى استغلال جيد ومناسب للسينكوب وتغيير الميزان مع التنويع الإيقاعي.

ثانيا: الطابع العام رومانتيكي مطعم ببعض التحرر الذي يميز القرن العشرين من حيث استخدام النغمات العارضة والقفلات غير المريحة أحيانا، والمؤلفة ذات طابع أيضا يجمع بين الغموض والهدوء مع الانفعالات المفاجأة أحيانا. وهي مؤلفة بشكل عام ذات شدة صوت خافتة تناسب الجو العام الذي تفرضه الفكرة اللحنية واستغلالها في كل مرة خلال العمل.

وقد عبر المؤلف بصدق عما يعنيه النص الشعري من خلال المسار اللحني المناسب، حتى مع تغيير الميزان والأشكال الإيقاعية ليتناسب مع معنى النص.

وقد تبين للباحثة من خلال التحليل التفصيلي أن المؤلف:

1- استخدم صيغة الليد الغنائية الرومانتيكية ليعبر عن رؤيته الفنية الرومانتيكية.

2- استخدام تقسيم منظم للجمل والعبارات الموسيقية، بالإضافة إلى التقسيمات غير المعتادة أحيانا.

3- استخدام أنواع مختلفة من التآلفات الهارمونية الحديثة وقد رأت الباحثة أنه من الضروري إيضاح تلك التآلفات عن طريق عرض لشكلها المتداول من خلال التحليل.

4- جمع مميز بين المصاحبة الهارمونية والبوليفونية، دون مبالغة في إظهار إحداهما على الأخرى؛ حيث إن دور كل نوع من المصاحبة يتناسب تماما مع وضعها في المؤلفة.

5- تطعيم المسار اللحني والمصاحبة ببعض الوصلات الكروماتية القصيرة مما يقوي إحساس المستمع بالغموض، بالإضافة إلى الوصلات اللحنية العادية.

6- لم يكتب المؤلف دليل سلم، وهذا من مميزات موسيقى القرن العشرين، وهو ما يعطي حرية تعبير للمؤلف.

7- توجد الكثير من النغمات العارضة.

8- تنويع واستغلال جيد للأشكال الإيقاعية.

9- المؤلفة قائمة على بدء الجمل والعبارات بأناكروز.

ملخص البحث:

قام هذا البحث على أساس إظهار السمات والميزات الفنية للموسيقار "شريف محيي الدين" كمؤلف موسيقي، وتحديدا باختيار الأغنية الفنية في الموسيقى المصرية الحديثة. ومن خلال عرض لحياته الفنية، ورؤيته الخاصة لاستخدامه المقامي والهارموني، وتأثره بالنزعة الرومانتيكية الممزوجة بلمحة عصرية، تمكنت الباحثة من إظهار كل ما سبق ذكره من خلال التحليل التفصيلي للعينة المختارة "أيدوم النهر؟" وهي في سلم (ري) الصغير. كما تناول البحث عرضا لمعظم أعماله، بالإضافة إلى شرح عام لصيغة الأغنية الفنية أو "الليد".

وترجو الباحثة أن تكون تلك الدراسة البحثية، نواة لدراسات أخرى في مجال الدراسات المختصة بالأساليب الفنية عند مؤلفي الموسيقى المصريين الذين لم يتم إلقاء الضوء عليهم من الناحية البحثية بالقدر المطلوب، وبما يميز كل منهم في رؤيته الفنية في صيغة معينة، وهو ما يعود بالنفع على الدارسين والباحثين في هذا المجال.

المراجع:

أولا: الكتب المطبوعة:

1- حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الأول (المصطلحات والمصنفات)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2004.

2- حسام الدين زكريا: المعجم الشامل للموسيقى العالمية، الجزء الثاني (الأعلام)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2010.

ثانيا: المجلات والدوريات العلمية:

3- ريجينا يوسف: مجلة آفاق، العدد 1، الشركة المتحدة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.

4- عواطف عبد الكريم: مجلة آفاق، العدد 2، الهيئة المصرية العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، 1998/1999.

ثالثا: شبكة المعلومات الدولية:

5- Amal Donkol, ar.wikipedia.org، 5/3/2021

6- Sherif Mohie EL Din, ar.wikipedia.org، 5/12/2020

7- Sherif Mohie EL Din, www.discogs.com، 7/12/2020