إعادة تقديم الأنماط الغنائية التي انحسرت بصياغة جاذبة مقترحة

" دور العفو يا سيد الملاح نموذجا"

د.محمد علاء فتحي (مصر)*

مقدمة :

لقد مرت الموسيقى العربية بمراحل عديدة من التطور ومع موجة العولمة الإرادية واللإرادية لا يمكن للموسيقى العربية أن تنفصل عن الأحداث المتلاحقة في مجتمعنا العربي والتغييرات الكثيرة التي تركت آثارها العميقة على الشباب العربي وفصله عن تاريخه وتراثه ، مما يدعونا إلى التعرف على الأساليب والأشكال التي تتوافق مع جماليات وتذوق الموسيقى للشباب العربي المعاصر لإحياء وتقديم القوالب الغنائية مثل (الدور – الموشح – المونولوج) ، فقالب الدور من قوالب التأليف الموسيقي للغناء العربي له أصالة شرقية ، كما أنه مصري صميم ونشأ في النصف الأول من القرن التاسع عشر ، وكان له الفضل في إثراء الغناء المصري ، فقالب الدور ينظم بالزجل يتناول فيه المؤلف معاني الغزل [١] ، وبلغ ذروة مجده أوائل القرن العشرين ، ثم حدث تطوير طفيف بأن أضيفت آهات بسيطة مثل دور (العفو يا سيد الملاح) لـ " محمد عبد الرحيم المسلوب (١٧٩٣م – ١٩٢٨م) " [٢] ، وهو أول من حدد تركيب الدور ووضع له أساساً [٣] ، ثم وصل الدور بعد ذلك إلى عصره الذهبي على أيدي كل من محمد عثمان (١٨٥٥م – ١٩٠٠م) – عبده الحامولي (١٨٤١م – ١٩٠١م) " ، واتخذ الدور طابعاً خاصاً في أدائه في آخر مراحل تطوره عند "سيد درويش (١٨٩٢م – ١٩٢٣م) – محمد عبد الوهاب (١٨٩٧م – ١٩٩١م)" .

وفي النصف الثاني من القرن العشرين أعاد بعض المؤلفين القوميين صياغة بعض القوالب والأعمال الغنائية مثل إعادة صياغة دور (كادني الهوى) لـ " محمد عثمان " للكورال والأوركسترا وصوتين إنفراديين عام ١٩٧٩م لـ " جمال عبد الرحيم (١٩٢٤م – ١٩٨٨م) " [٤] ، وإعادة صياغة موشح (لما بدا يتثنى) من التراث القديم لكورال كبير وأوركسترا في شكل (الكانتاتا الغنائية) عام ١٩٦٢م لـ " أبو بكر خيرت (١٩١٠م – ١٩٦٣م) " [٥] ، كما تناول " نادر عباسي (١٩٦٣م) " لحن دور (العفو يا سيد الملاح) على هيئة تنويعات على اللحن للخماسي الوتري ، كما قدمت حديثاً بعض الفرق الشبابية بعض الأدوار والموشحات بتكوينات آلية معاصرة مستخدمة آلات لوحة المفاتيح (Keyboard) والدرامز والجيتارات الكهربائية والباص جيتار وآلات إيقاعية عديدة مثل (جونج Gong) والكاخون ، مع إضافة الهارمونيات التقليدية والحديثة ولكنها تجارب محدودة ولم تتسم بالحفاظ على الهوية للموسيقى العربية ، لذا رأى الباحث استخدام أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة في إعادة صياغة لدور (العفو يا سيد الملاح) لـ " محمد عبد الرحيم المسلوب " بشكله الكامل لحناً وغناءاً ، مع الحفاظ على المقومات

---

* أستاذ مساعد دكتور بقسم التأليف والقيادة بالمعهد العالي للموسيقى العربية – أكاديمية الفنون .

[١] ناهد أحمد حافظ : **الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٧م ، ص ١١١ ، ١١٢ .

[٢] أحمد يوسف محمد علي : الموجز في تاريخ الموسيقى العربية ، دار السندس للتراث الإسلامي ، القاهرة ، ٢٠٠٩م ، ص ١٢٧ .

[٣] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، الطبعة الأولى ، دار الكتب القومية ، القاهرة ، ١٩٨٤م ، ص ٦٦ .

[٤] عواطف عبد الكريم : التأليف الموسيقي المصري المعاصر – جمال عبد الرحيم ، الجيل الثاني ، سلسلة بريزم للموسيقى (٣) ، القاهرة ، ٢٠٠٣م ، ص ٤٢ .

[٥] عواطف عبد الكريم : التأليف الموسيقي المصري المعاصر – أبو بكر خيرت ، الجيل الأول ، سلسلة بريزم للموسيقى ، القاهرة ، ٢٠٠٤م ، ص ٩٦ .

الأساسية للقالب والطابع العربي ، كنموذج لإعادة تقديم الأنماط الغنائية التي إنحسرت بشكل جديد يمكن من خلاله تعرف الشباب العربي بتراثه الموسيقي .

مشكلة البحث :

هناك العديد من الشباب العربي لا تتوافق جماليات وتذوقه الموسيقي مع قالب الدور ولإحياء وإعادة تقديم هذا النمط الغنائي لابد من التعرف على أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة لربط الشباب العربي بتراثه الموسيقي الأصيل ، لذا رأى الباحث تطبيق بعض من تلك الأساليب في إعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) كنموذج من تأليف الباحث .

هدف البحث :

التعرف على بعض أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة لتقديم الأنماط الغنائية التي إنحسرت ، من خلال إعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) كنموذج من تأليف الباحث الباحث بشكله الكامل لحناً وغناءا ، والتي يمكن من خلالها التعرف على تلك الأساليب التي استخدمها الباحث .

أهمية البحث :

من خلال تحقيق الهدف السابق والدراسة التحليلية لإعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) لـ " محمد عبد الرحيم المسلوب " بشكله الكامل لحناً وغناءاً من تأليف الباحث ، يمكن التعرف على أساليب الكتابة المعاصرة والتي من خلالها يمكن تحقيق العلاقة بين الشباب العربي وتراثه الموسيقي .

سؤال البحث :

- ما هي أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة التي استخدمها الباحث في إعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) ؟

عينة البحث : دور (العفو يا سيد الملاح) لـ " محمد عبد الرحيم المسلوب " في الربع الأول من القرن العشرين .

حدود البحث : قالب الدور في القرن العشرين .

منهج البحث : المنهج الوصفي (تحليل محتوى) .

يشتمل هذا البحث على جزئين :

أولاً الجزء النظري ويشمل :

- الدور ومراحل تطوره وأهم رواده .
- أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة .
- تعريف لبعض الآلات المعاصرة المستخدمة من خلال (عينة البحث) .

ثانياً الجزء التطبيقي ويشمل :

- دراسة تحليلية لإعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) من تأليف الباحث .
- نتائج البحث وقائمة المراجع ثم ملخص البحث .

أولاً : الجزء النظري

- الدور ومراحل تطوره وأهم رواده

الدور قالب من قوالب الغناء المصري ظهر في أوائل القرن التاسع عشر ، وهو نوع من الزجل ينظمه المؤلف في معان تتناول غالباً الغزل ، ويتكون من مقاطع يسمى أولها (المذهب) وما يليه (الأغصان أو الأدوار) ، ويؤدى المذهب بطريقة جماعية وينفرد المغني بأداء بعض مقاطع الغصن [1] .

أسلوب تلحين الدور :

مر الدور بأربعة مراحل مختلفة :

المرحلة الأولى : عصر " الخضراوي والمقدم "

---

[1] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .

-

كان الدور يتكون من مذهب ومجموعة أغصان على كلمات مختلفة وبلحن واحد ، ولا يشترك في غنائه مع المطرب مرددين مثل دور (الوي الوي – يا حليوة يا مسليني) الذي لحنه الشيخ " المسلوب " في مطلع حياته الفنية .

المرحلة الثانية : الشيخ " محمد عبد الرحيم المسلوب "

وهو أول من حدد تركيب قالب الدور ووضع له أساس على النحو التالي :

القسم الأول : ويتكون من شطرتين .

القسم الثاني : ويتكون من غصنين على الأكثر ويبدأ اللحن بنغمات الشطرة الأولى من المذهب ولكن على كلمات مختلفة ، ثم يستطرد في أداء بعض الجمل الإنفرادية بانتقالات مقامية في إطار المقام الأساسي ، وينتهي الغصن الثاني بتكرار الشطرة الثانية من المذهب بكلمات مختلفة مثل دور (العفو يا سيد الملاح) [٢] .

المرحلة الثالثة : " محمد عثمان – عبده الحامولي "

بلغ الدور على يد " محمد عثمان " قمة تطوره وساعد على انتشار الدور في هذا الأسلوب الجديد من التلحين ظهور طائفة من أعلام المغنيين ذوي إمكانيات صوتية مميزة ، فقد صادف ذلك التطور ظهور " عبده الحامولي – يوسف المنيلاوي " وغيرهم [١] ، واستخدام الكورس في الردود والآهات والمشاركة في الأداء بشكل فعال ومتداخل مع المغني فيما يسمى بـ (الهنك و الرنك) [٢] ، والهنك إصطلاح فني يدل في الدور على أسلوب غنائي خاص يبتدعه (المغني والملحن) خلال التغني بالغصن الرئيسي للدور وتبادل الآهات بين المغني والمرددين ، حيث يباح للمغني وحده بالتصرف والخروج إلى الألحان الغريبة والبعيدة ، ثم العودة إلى المقام الرئيسي في ابتكارات وابداعات وارتجالات يظهر فيها مقدرته في الأداء وإلمامه بالمقامات واختيار ما يناسبها من الانتقالات التي تزيد الدور حلاوة في الأداء [٣] ، ومن أشهر أدوار " محمد عثمان " لهذه المرحلة (كادني الهوى – ياما إنت وحشني) وغيرها ، ومن أشهر أدوار " عبده الحامولي " (الله يصون دولة حسنك – إنت فريد في الحسن) وغيرها [٤] .

المرحلة الرابعة : " سيد درويش – محمد عبد الوهاب "

اتخذ الدور طابعاً خاصاً في أدائه وقد امتاز بالتعبير عن المعنى بما يساير روح النص، وتحول من مجرد التطريب وإظهار براعة الانتقالات من المقامات المختلفة إلى محاولة تصوير المعاني ، وذلك نحو ما فعله " سيد درويش " في دور (أنا هويت – أنا عشقت) ، كما اتسعت دائرة التخت التقليدي فأضاف إليه " محمد عبد الوهاب " آلات جديدة (التشيللو – الكونترباص)، كما استخدم في أدائه تعدد التصويت ، وذلك في دور (أحب أشوفك كل يوم) [٥] .

- أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة

تطورت أساليب وأشكال الكتابة الموسيقية المعاصرة في القرن الحادي والعشرين وبالأخص في مصر ، حيث أصبحت بعض الآلات الكهربائية والإيقاعية المعاصرة جزء أساسي في تكوين الفرق مثل آلات لوحة المفاتيح (Keyboard) لما لها من إمكانيات في أساليب الأداء وبنوك الأصوات ، بالإضافة لآلات الجيتار الكهربائي واستخدام البدالات يمكن للآلة أداء أساليب عديدة من أنواع الموسيقى مثل (

---

[٢] ناهد أحمد حافظ : **الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين** ، مرجع سابق ، ص ٤١٨ ، ٤١٩ .

[١] محمود أحمد الحفني : تراثنا الموسيقي ، الجزء الأول من الأدوار والموشحات ، اللجنة الموسيقية العليا ، الناشر : محمد الأمين ، القاهرة ، د.ت ، ص ٨٧ .

[٢] أحمد يوسف محمد علي : الموجز في تاريخ الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ١٢٧ .

[٣] سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، مرجع سابق ، ص ٦٦ .

[٤] محمود أحمد الحفني : المرجع السابق ، ص ٨٧ .

[٥] ناهد أحمد حافظ : **الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين** ، مرجع سابق ، ص ٤١٩ ، ٤٢٠ .

-

الجاز – الروك – الميتال) وغيرها ، وآلة الدرامز وإمكانياتها الهائلة وآلات البركشن الأخرى ، كما ظهرت آلة إيقاعية جديدة وهي (الكاخون) وقد انتشرت بكثرة لسهولة حملها والتنقل بها ، وأصبح الاهتمام بعنصر الإيقاع له الأهمية الكبرى في أي عمل ، بالإضافة للتركيبات الهارمونية التي تحدد سياق العمل وضروبه من خلال الأساليب المتنوعة .

- تعريف لبعض الآلات المعاصرة المستخدمة من خلال (عينة البحث)

آلة الكاخون (El Cajon) :

آلة إيقاعية يعود تاريخها إلى القرن السادس عشر عندما اخترعها الأفارقة العبيد من العلب القديمة ، وكلمة (كاخون) في الإسبانية تعني (El Cajon) صندوق كبير ، وهي آلة من أصل أفريقي جاؤوا بها العبيد السود إلى أمريكا اللاتينية في دولة (بيرو) أثناء فترة الاحتلال الإسباني ، وذلك عندما تم منعهم من استخدام الطبول الضخمة الخاصة بهم ، ومنعهم أيضاً من غناء أغانيهم الخاصة التي يعبرون بها عن حزنهم وألمهم كعبيد أثناء عملهم ، وتعد آلة الكاخون تراث ثقافي وطني في البيرو وهي من الآلات القليلة التي يجلس العازف عليها ، وأعلنتها منظمة (اليونسكو) تراث ثقافي للبشرية ، وانتشرت هذه الآلة عالمياً بفضل موسيقى الجاز والفلامنكو [1] .

آلة الباص جيتار (Guitar Bass) :

بدأ تصنيع أول باص جيتار في ثلاثينات القرن الماضي بواسطة الموسيقي " بول توتمارك Paul Tutmarc في مدينة (سياتل) إحدى أكبر مدن شمال غرب الولايات المتحدة الأمريكية ، ولم تكن تلك المحاولات ناجحة بشكل كبير فكان الظهور الحقيقي في عام ١٩٥١م على يد " ليو فيندر Leo Fender " ، وأجريت عليه بعد ذلك بعض التعديلات الطفيفة في منتصف الخمسينات حتى ظهر الباص جيتار أو (Bass Percussion) ، ويبلغ عدد الأوتار في الباص جيتار أربعة أوتار وتضبط مثل آلة الكونترباص ، ولكن ظهرت في الفترة الأخيرة بعض الجيتارات التي تتكون من خمسة أوتار وستة أوتار ، وقد انتشرت الآلة في الأوساط العربية والعالمية وأصبحت من مكونات الفرق الموسيقية ، والتي تؤدي الأساليب الموسيقية المعاصرة لما لها من تحقيق قوة عنصر الإيقاع ، والأساس الذي يبنى عليه التركيبات الهارمونية لبناء العمل الموسيقي [2] .

ثانياً : الجزء التطبيقي

سوف يتناول الباحث في هذا الجزء دراسة تحليلية لإعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) لـ " محمد عبد الرحيم المسلوب " بشكله الكامل لحناً وغناءاً ، بالتحليل العام والتفصيلي للتعرف على أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة ، والتي يمكن من خلالها تحقيق العلاقة بين الشباب العربي وتراثه الموسيقي .

- دراسة تحليلية لإعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح)

بيانات العمل :

كلمات : تراث قديم .

ألحان : محمد عبد الرحيم المسلوب .

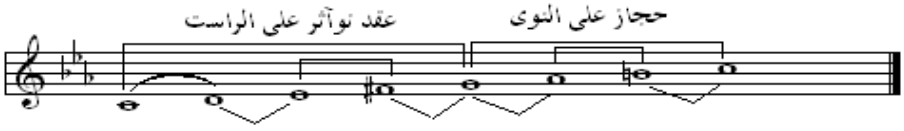
إعادة صياغة : محمد علاء محمد فتحي (علاء فتحي) .

---

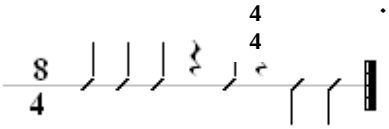
[1] آلة الكاخون https://www.facebook.com/Andalusn/posts/10154643406040813/ .

[2] آلة الباص جيتار http://guitarlessonspoway.com/free-resources/an-introduction-to-electric-bass-guitar/ .

-

السلم : مقام النوأثر .

الميزان : رباعي بسيط . $\frac{4}{4}$

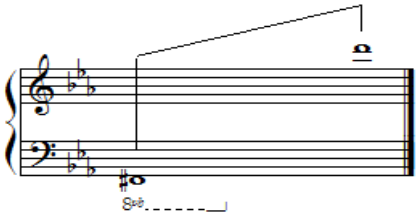
الضرب : مصمودي كبير ، وا $\frac{8}{4}$ ة تدوينه يدون في ميزان . $\frac{4}{4}$



عدد الموازير : ١٠٩ مازورة .

المساحة الصوتية للغناء : من درجة اليكاه (صول٢) إلى درجة السنبلة (مي♭١) ، وهي تعد مسافة أوكتاف وسادسة صغيرة .

المساحة الصوتية للمصاحبة : من درجة قرار قرار قرار الحجاز (فا♯٣) إلى درجة جواب المحير (ري٢) الحادة ، وهي تعد مسافة أربعة أوكتافات وسادسة صغيرة .



النسيج الموسيقي المستخدم : الهوموفوني – البوليفوني .

التكوين الآلي :

آلة الموسيقى العربية (القانون) ، مجموعة الوتريات (كمان – تشيللو) ، آلة الباص جيتار ، آلة البيانو ، آلة الإيقاع العربية (رق) ، آلة الكاخون الإيقاعية .

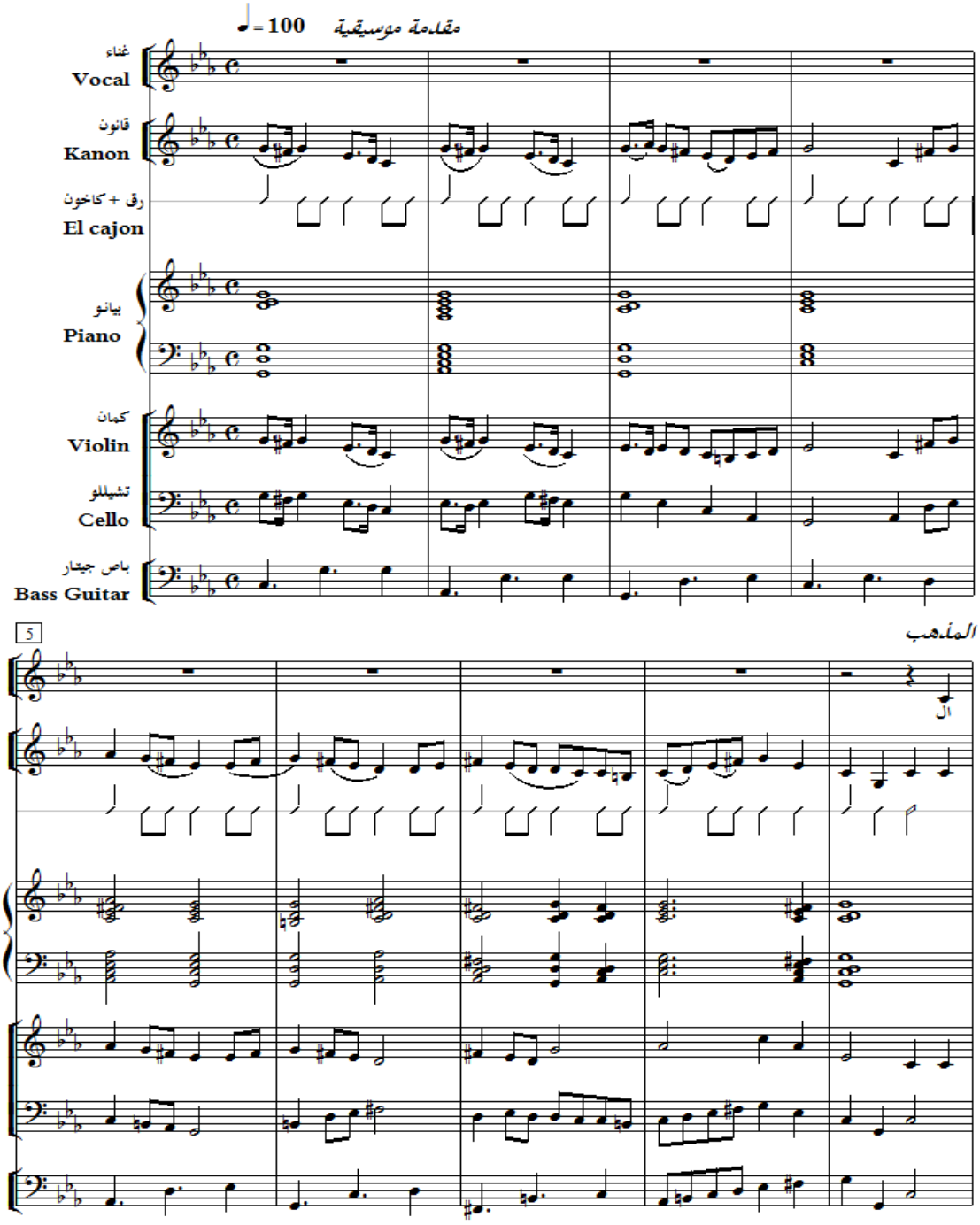
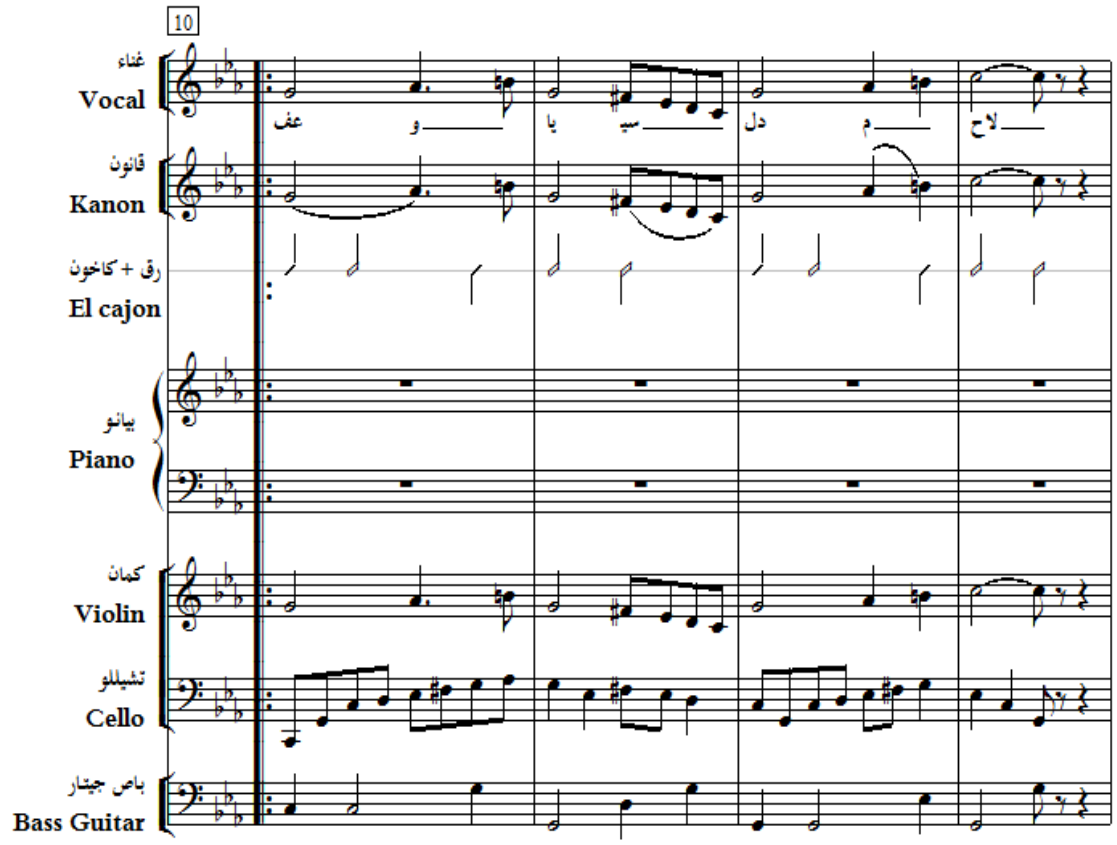
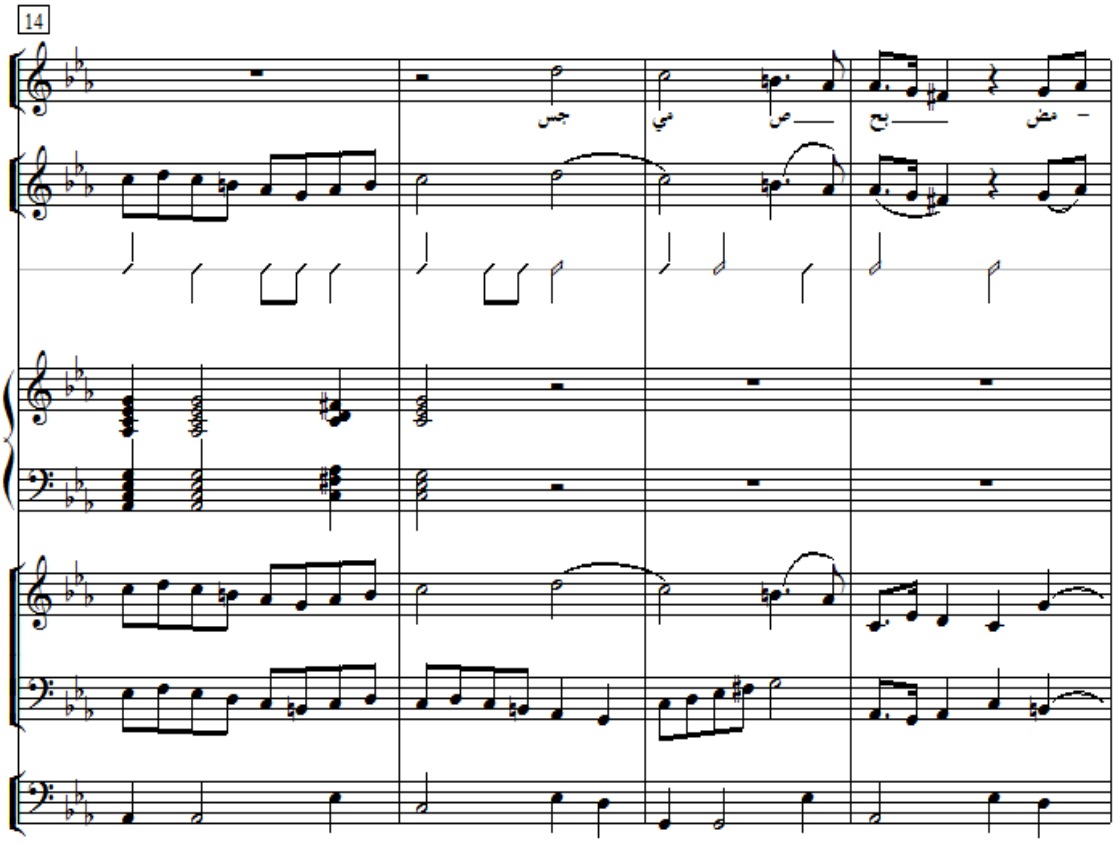
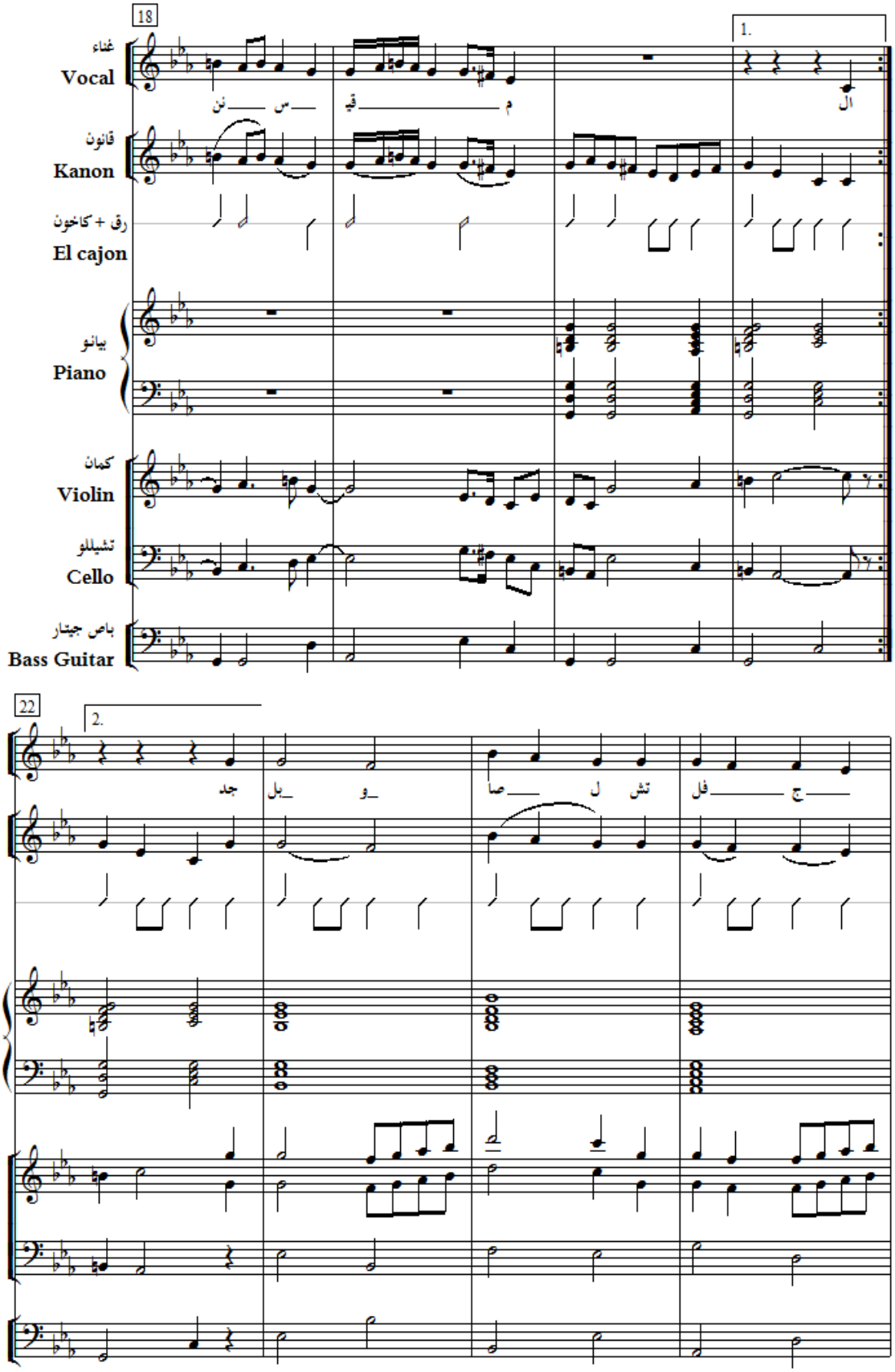
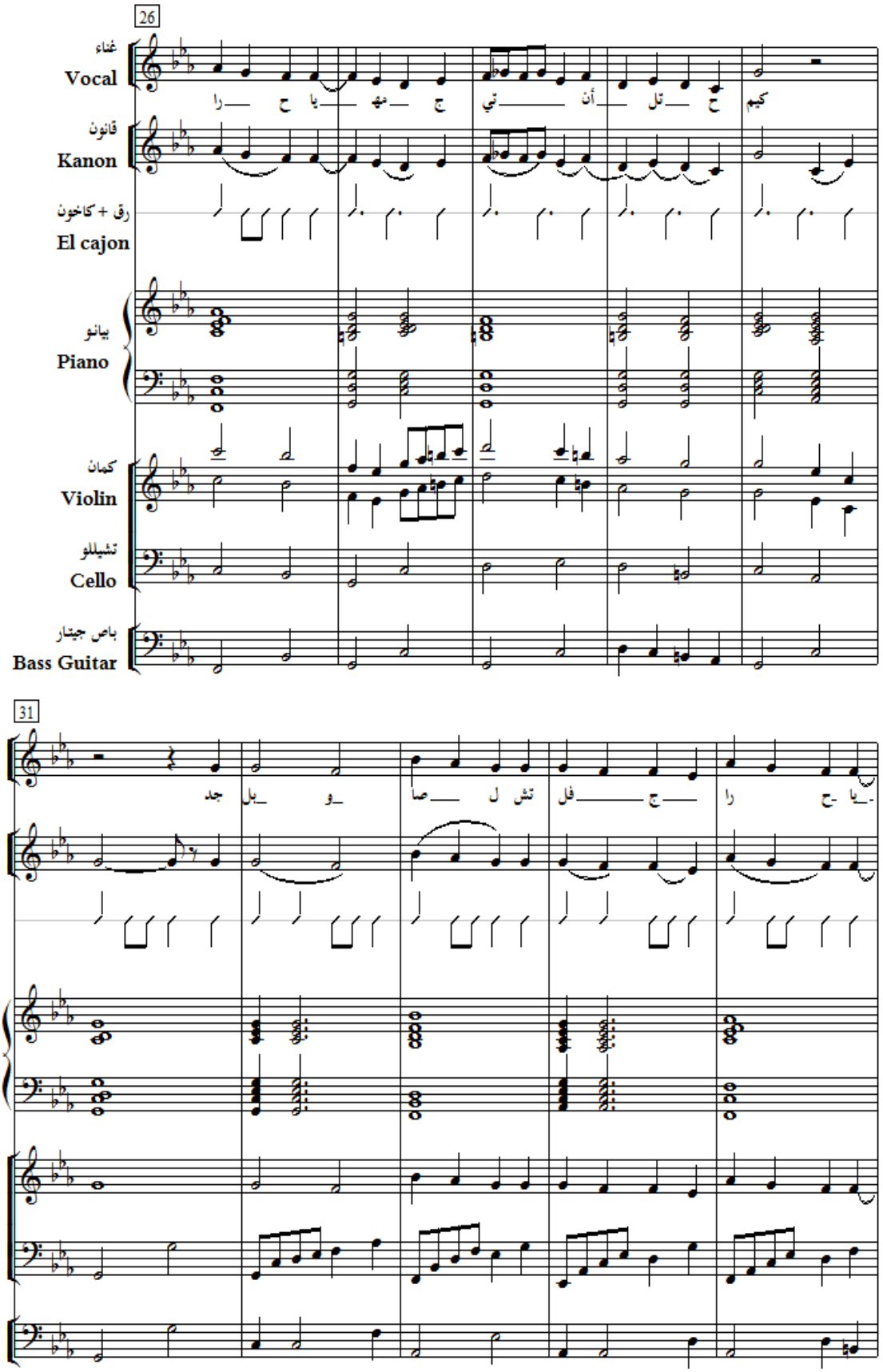
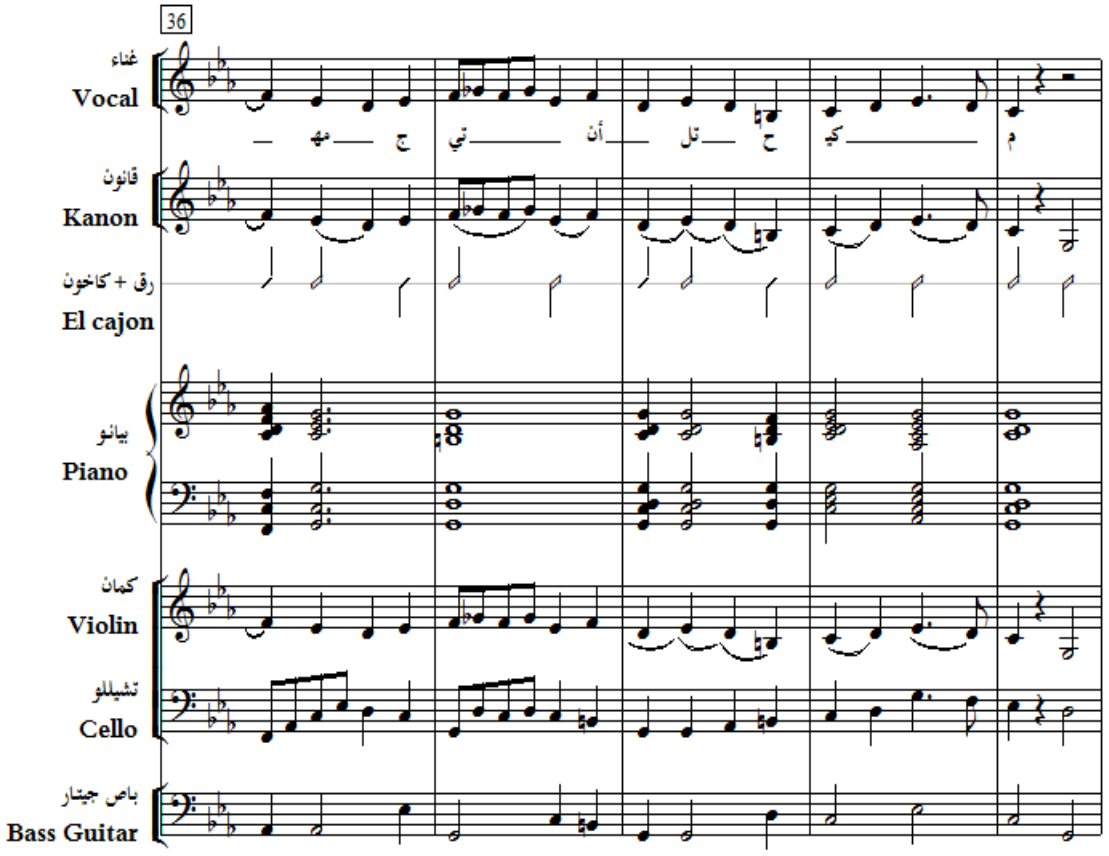
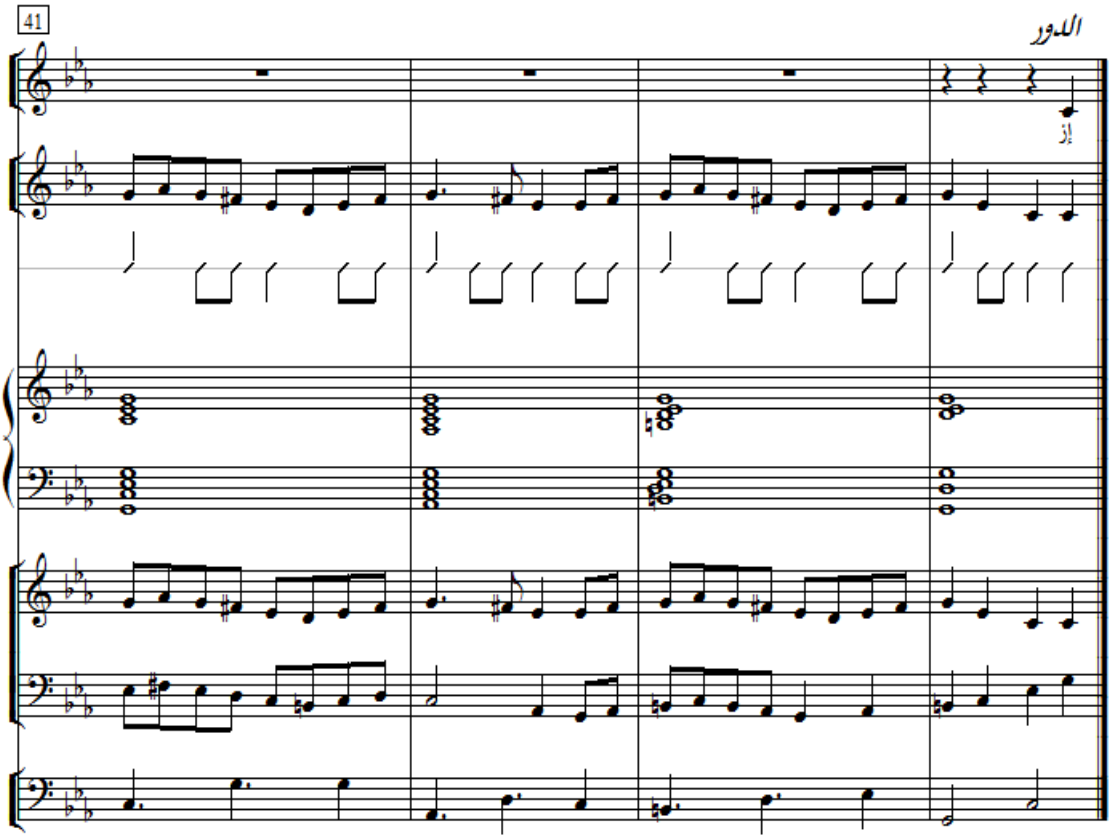
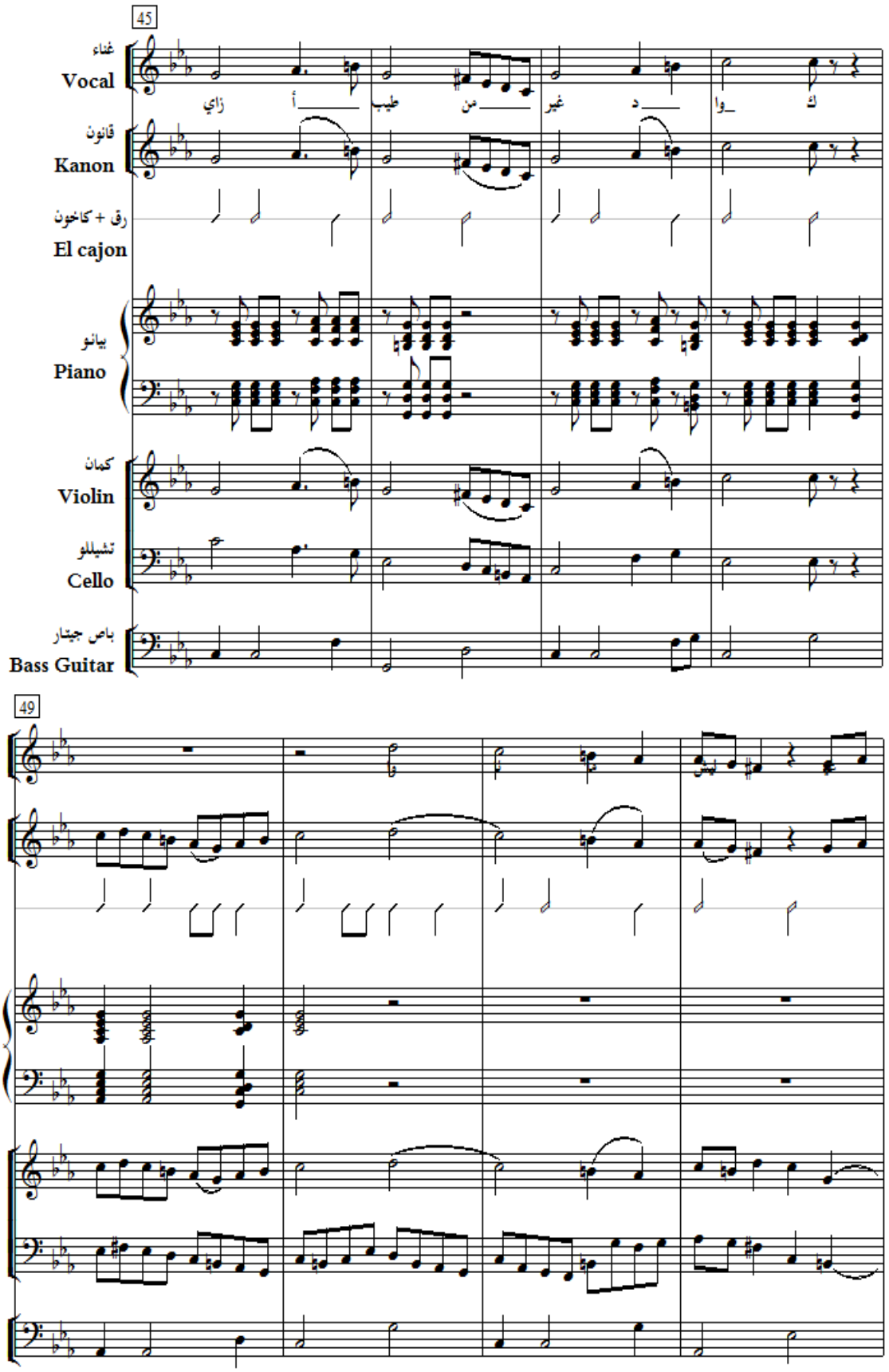
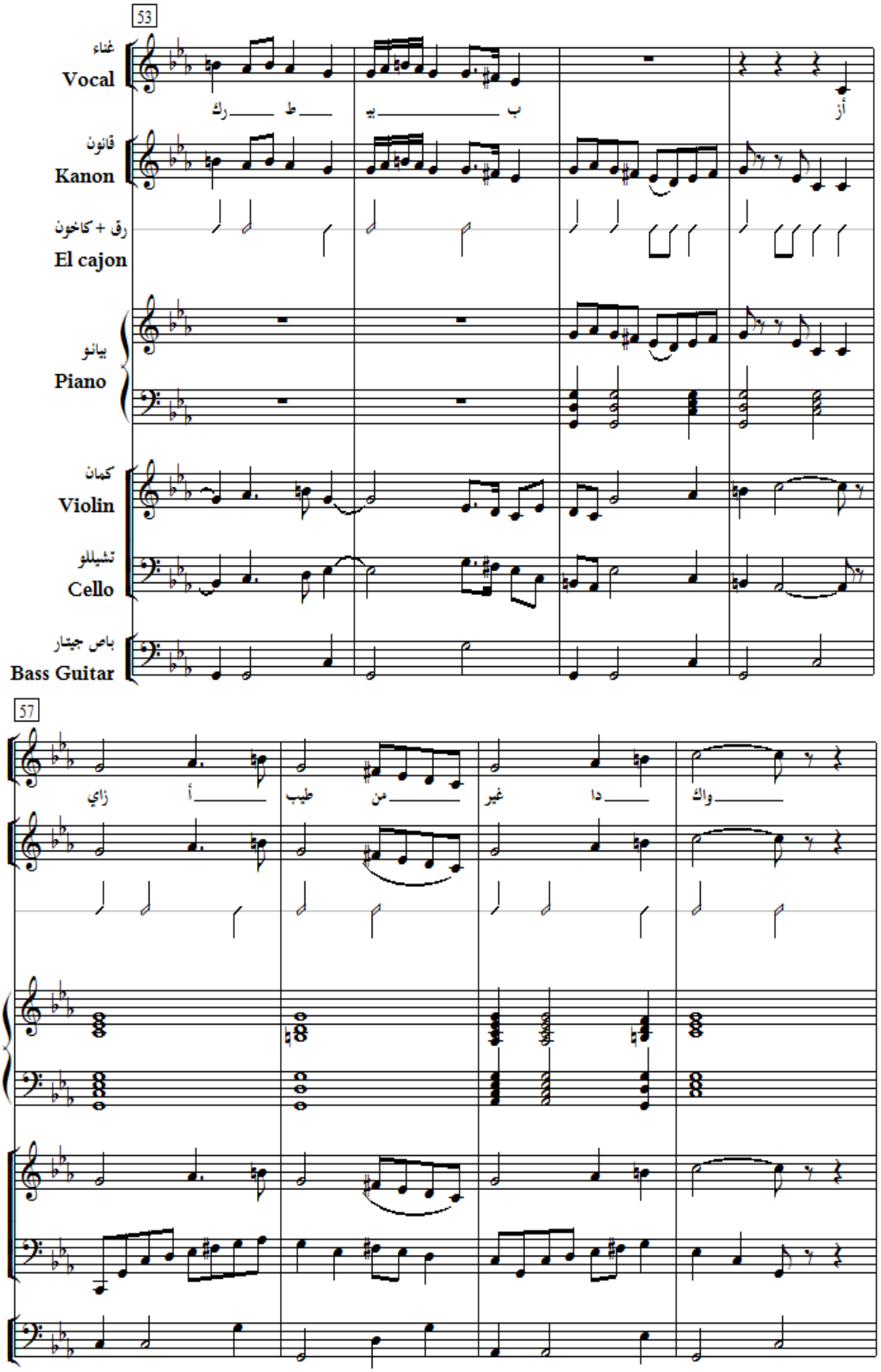
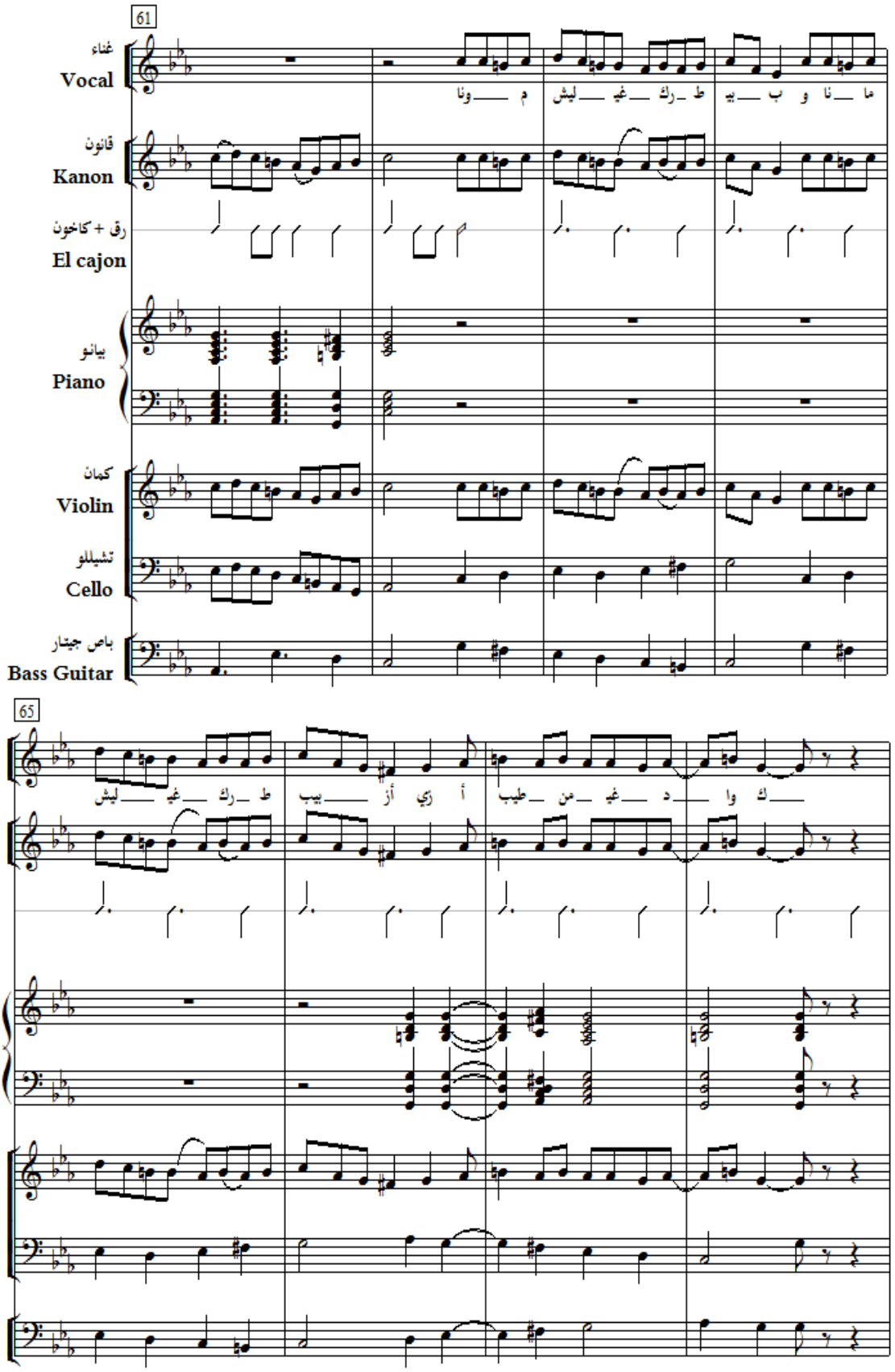
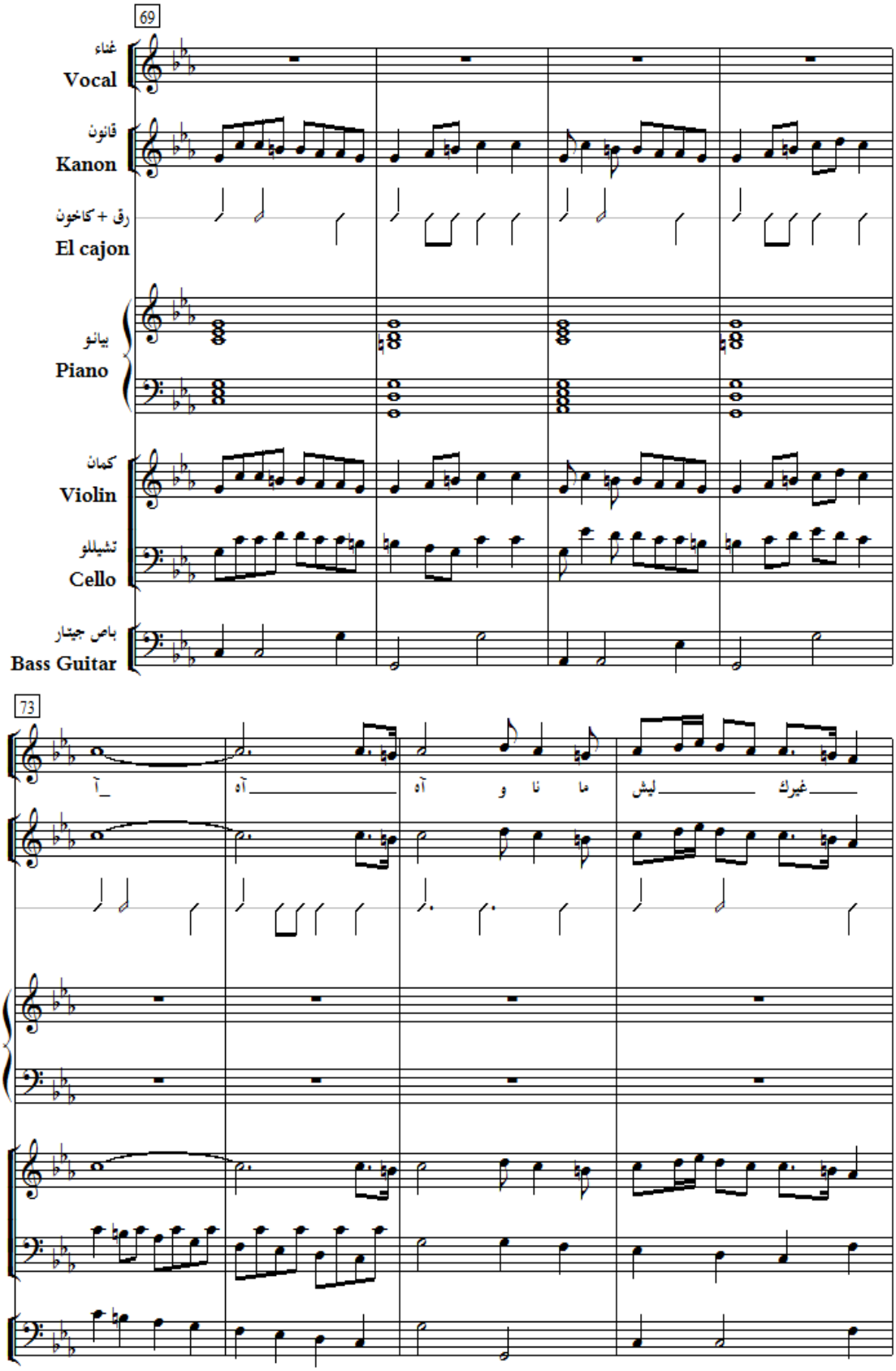
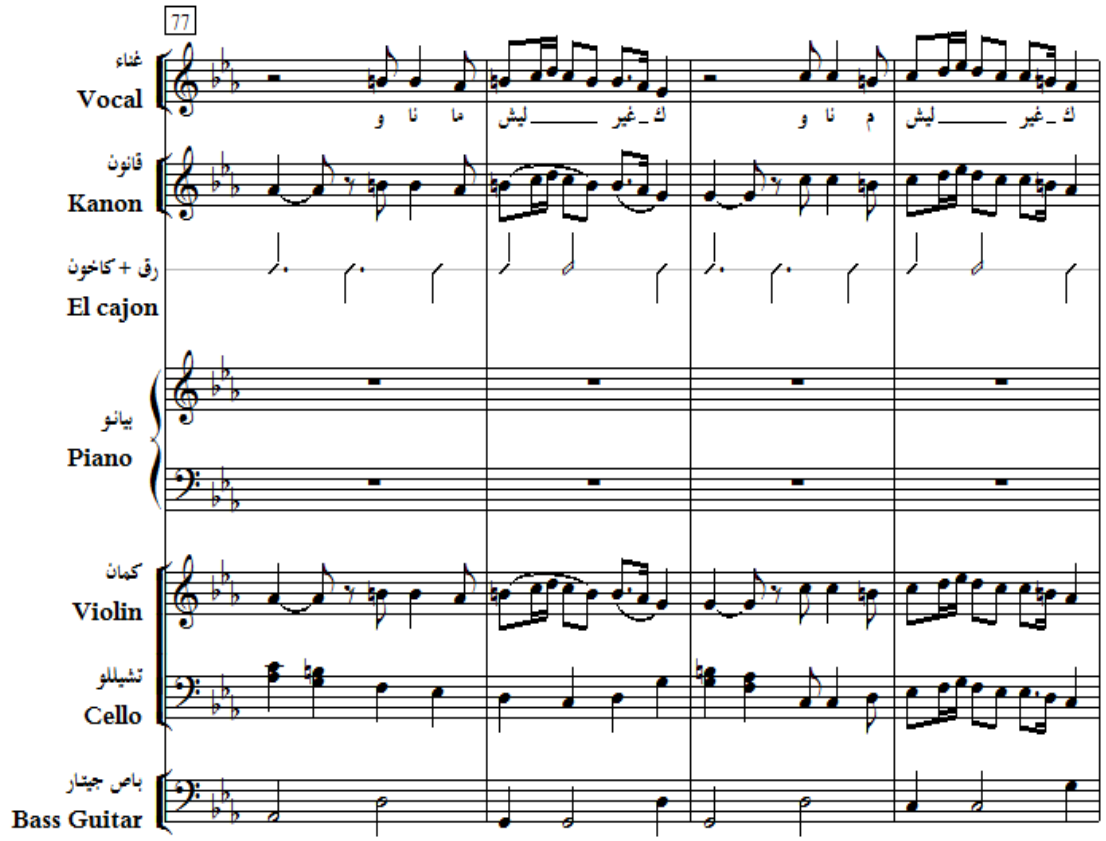
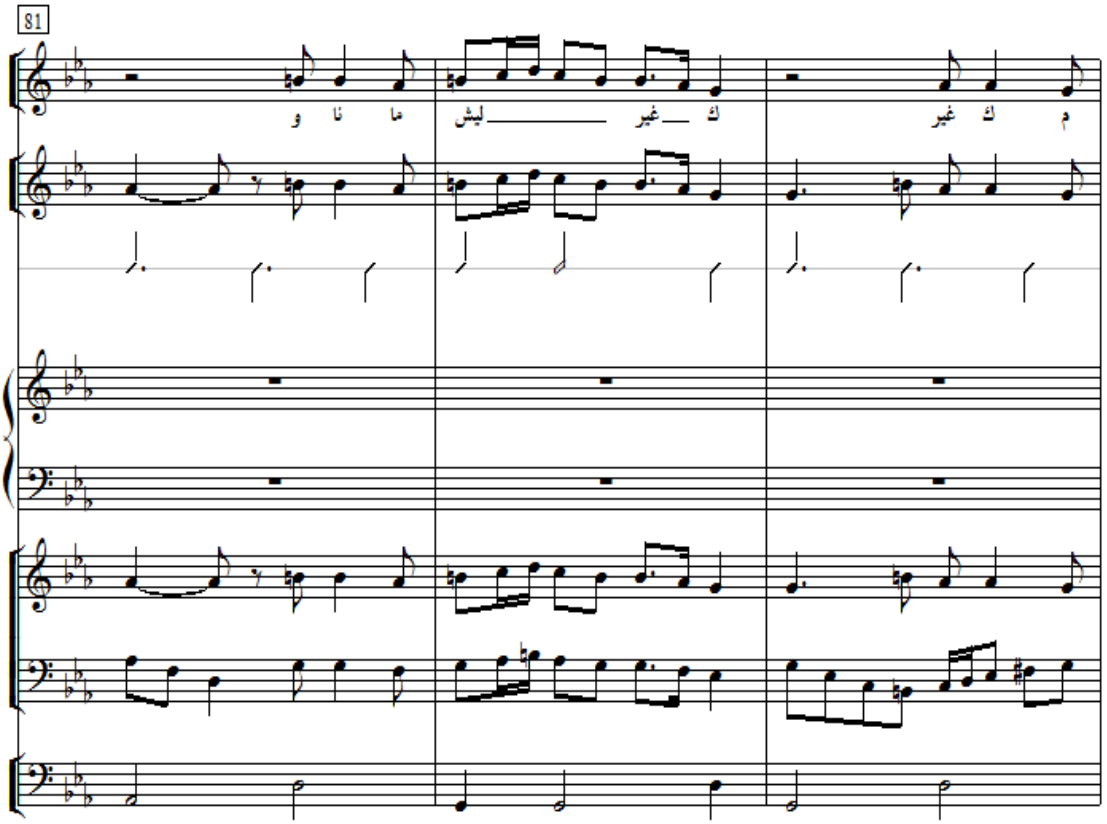
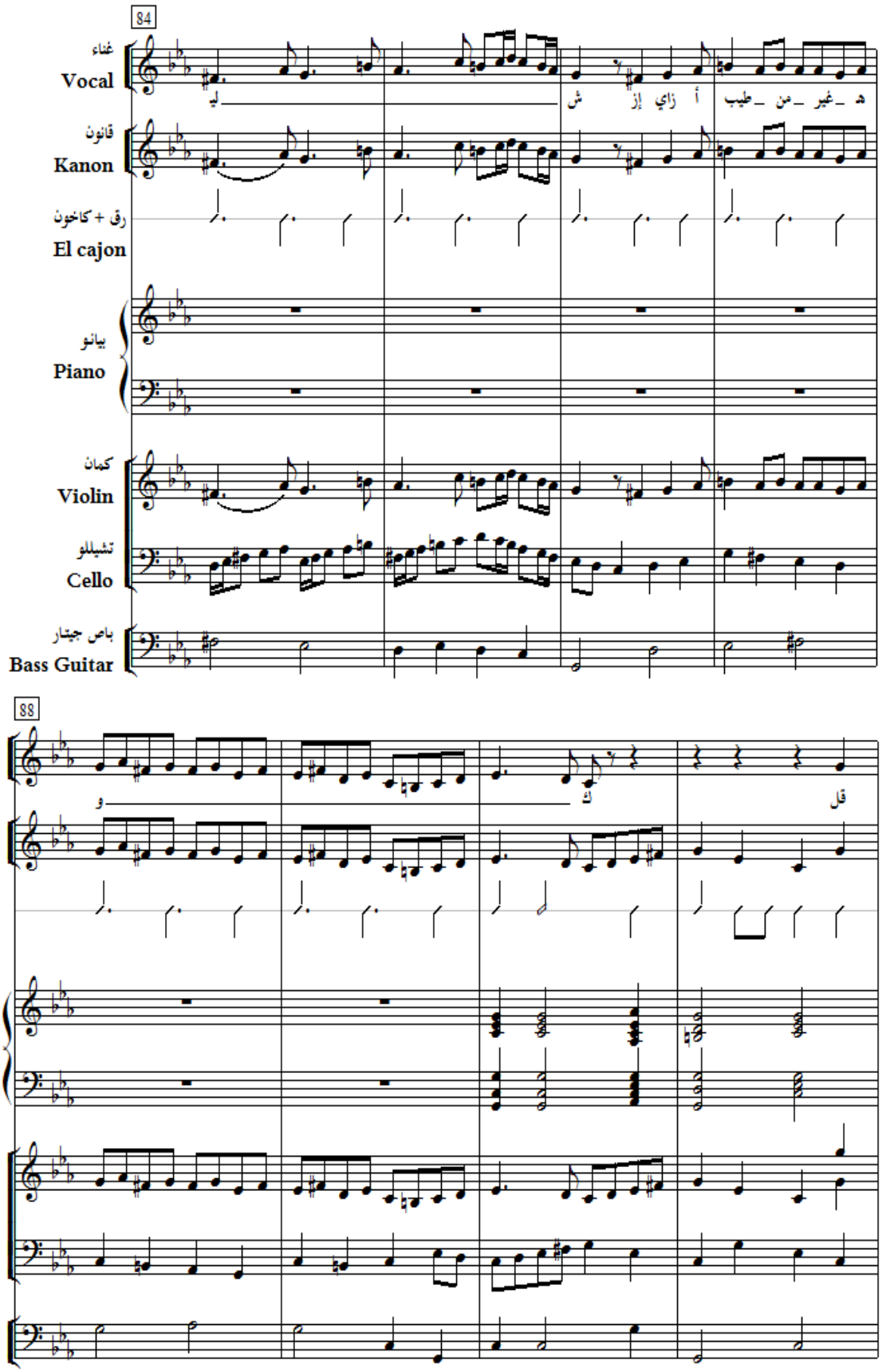
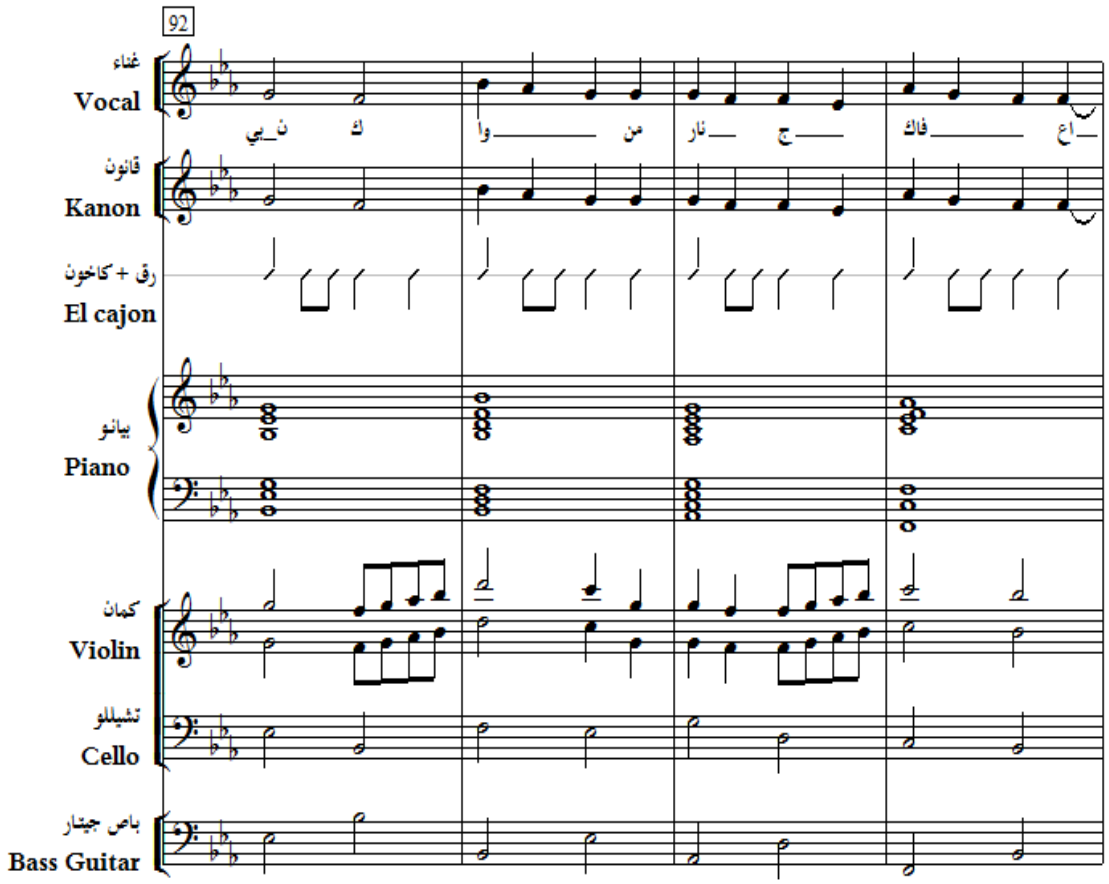
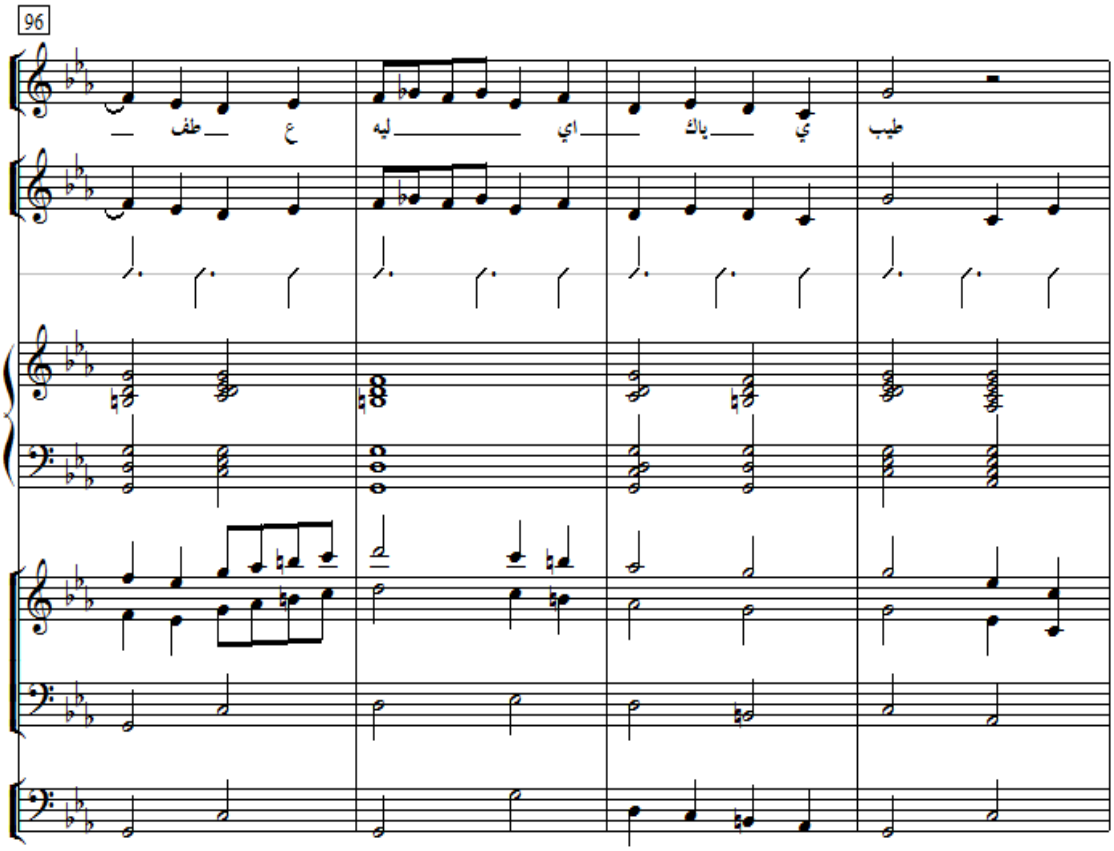
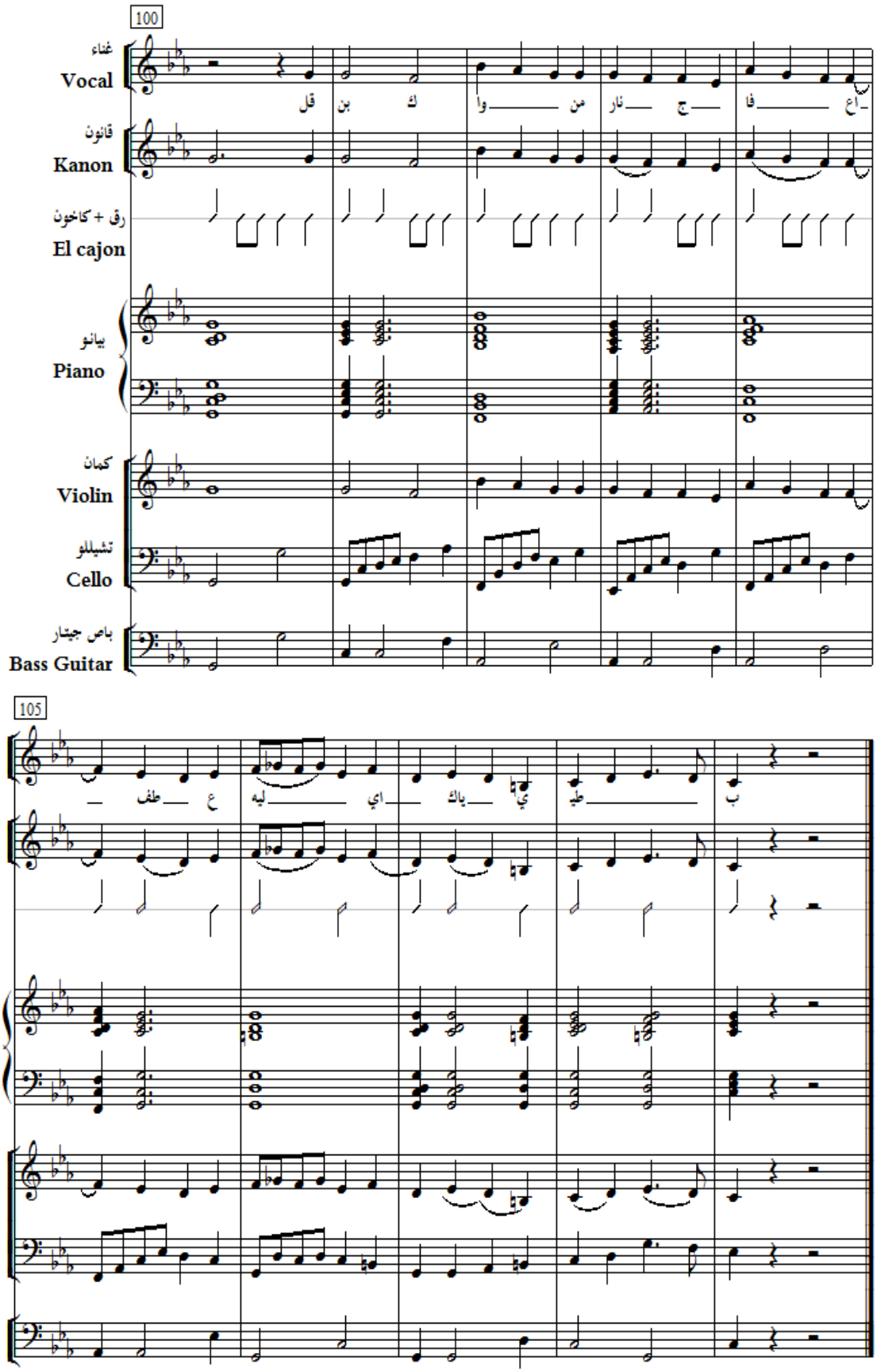
النص الشعري :

المذهب :

الدور :

العفـــو يـــا ســـيد المـــلاح جســـمي صـــبح مضـــني ســـقيم
جـــد بالوصـــال تشـــفي الجـــراح يـــا مهجتـــي أنـــت الحكـــيم

إزاي أطيـــب مـــن غيـــر دواك وأنـــا ملـــيش غيـــرك طبيـــب
قلبـــي إنكـــوى مـــن نـــار جفـــاك أعطـــف عليـــه إيـــاك يطيـــب

المدونة الموسيقية :

♩= 100 مقدمة موسيقية
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
5
المذهب
ال

10
غناء
Vocal
عف
و
يا
سي
دل
م
لاح
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar

14
جس
مي
ص
بح
مض

18
1.
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
22
2.

26
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
31

36
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar

41
الدور

45
غناء
Vocal
زاي
أ
طيب
من
غير
د
وا
ك
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
49

53
غناء
Vocal
رك ط بي ب أز
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
57
زاي أ طيب من غير دا واك

61
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
65

69
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
73
آ_
آه
آه
ما نا و
ليش
غيرك

77
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
ما نا و
ليش ـــــ غير ـ ك
م نا و
ليش ـــــ غير ـ ك

81
ما نا و
ليش ـــــ غير ـ ك
م غير ك

84
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar
88

92
غناء
Vocal
قانون
Kanon
رق + كاخون
El cajon
بيانو
Piano
كمان
Violin
تشيللو
Cello
باص جيتار
Bass Guitar

96

التقسيم العام :

-

- **مقدمة موسيقية :** من مازورة (١ : ٩[٣]) في مقام النوأثر .
- **المذهب :** من أناكروز مازورة (١٠ : ٤٠[١]) ويتكون من جزئين :

• **الجزء الأول :** من أناكروز مازورة (١٠ : ٢٢[٣]) في مقام النوأثر .

• **الجزء الثاني :** من أناكروز مازورة (٢٣ : ٤٠[١]) في مقام النهاوند الكردي .

- **لزمة موسيقية :** من مازورة (٤٠[٢] : ٤٤[٣]) في مقام النوأثر .
- **الدور :** من أناكروز مازورة (٤٥ : ١٠٩) ويتكون من أربعة أجزاء :

• **الجزء الأول :** من أناكروز مازورة (٤٥ : ٦٢[٢]) إعادة للحن الجزء الأول من المذهب .

• **الجزء الثاني :** من مازورة (٦٢[٣] : ٦٨) لحن جديد في مقام النوأثر .

• **لزمة موسيقية :** من مازورة (٦٩ : ٧٢) في جنس حجاز النوا .

• **الجزء الثالث :** من مازورة (٧٣ : ٩١[٣]) في مقام النوأثر ويبدأ بالآهات .

• **الجزء الرابع :** من أناكروز مازورة (٩٢ : ١٠٩) في مقام النهاوند الكردي ، والانتهاء في تجنيس بوسليك .

التحليل التفصيلي :

- **مقدمة موسيقية :** من مازورة (١ : ٩[٣]) في مقام النوأثر ، وهي جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (١ : ٤[٣]) واعتمدت في إعادة الصياغة على أداء اللحن الأساسي من آلتي القانون والكمان ، والذي يعتمد على التغيير اللحني والتسلسل السلمي الهابط والصاعد ، وأداء الجانب الإيقاعي من آلتي الرق والكاخون ، بالإضافة للأوستيناتو من آلة الباص جيتار بشكل إيقاع مختلف في تعدد إيقاع مع آلات الإيقاع المصاحب ، وأداء آلة البيانو للتآلفات الرأسية بشكل إيقاعي عريض باستخدام الهارموني التقليدي ، مع إضافة الثانية والرابعة المضافة، والانتهاء على تآلف الدرجة الأولى للمقام وكتابة لحن ثاني بسيط من آلة التشيللو .

العبارة الثانية : من أناكروز مازورة (٥ : ٩[٣]) وفيها يستمر أداء اللحن الأساسي من آلتي القانون والكمان لبداية اللحن واستكماله في آلة التشيللو ، مع استمرار المصاحبة الإيقاعية من آلتي الرق والكاخون ، بالإضافة للأوستيناتو من الباص جيتار ، والانتهاء بتدعيم اللحن الأساسي على مسافة ثالثة هابطة ، مع كتابة لحن بسيط يبدأ بآلة التشيللو وبالتبادل مع اللحن الأساسي يستكمل في آلة الكمان .

- **المذهب :** من أناكروز مازورة (١٠ : ٤٠[١]) ويبدأ بمقام النوأثر ، ويتكون من جزئين بالنص الشعري :

• **الجزء الأول :** من أناكروز مازورة (١٠ : ٢٢[٣]) في مقام النوأثر ، ويتكون من جملة واحدة تنقسم إلى عبارتين وتفصل بينهما لزمة موسيقية ، الانتهاء بنفس لحن اللزمة ولكن مع الحكم الدرجة الخامسة للمقام :

العبارة الأولى : من أناكروز مازورة (١٠ : ١٣) ويؤدي اللحن الأساسي المصاحب للغناء آلتي القانون والكمان من نفس الطبقة الصوتية وأداء المصاحبة الإيقاعية من آلات الرق والكاخون ، بالإضافة للأوستيناتو على نفس ضغوط إيقاع المصمودي الكبير من آلة الباص جيتار ، وإضافة لحن ثاني من آلة التشيللو يعتمد على نغمات الأربيج الصاعد والهابط والتسلسل السلمي لعقد النوأثر على قرار الراست .

لزمة موسيقية : من مازورة (١٤ : ١٥[٢]) ويعتمد اللحن على التغيير اللحني الصاعد والهابط مع التتابع اللحني ، ويؤديه آلتي القانون والكمان والمصاحبة الإيقاعية بالزخرفة الإيقاعية والأوستيناتو من آلتي البيانو بالتآلفات الرأسية والباص جيتار بأداء الضغوط الأساسية لضرب المصمودي الكبير ، والتدعيم بأداء اللحن على مسافة سادسة من آلة التشيللو .

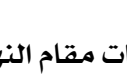
العبارة الثانية : من مازورة (١٥[٣] : ٢٢[٣]) وتبدأ بالتركيز على جنس الفرع حجاز على النوى وطابع مقام الحجاز ، ويستمر أداء آلة القانون للحن الأساسي واللزمة الموسيقية لنهاية العبارة والمصاحبة الإيقاعية والأوستيناتو من الباص جيتار ، واستخدام المحاكاة مع التنويع من آلة التشيللو ، بالإضافة لآلة الكمان ، والانتهاء باللزمة الموسيقية وإضافة آلة البيانو لأداء الأوستيناتو .

● **الجزء الثاني :** من أناكروز مازورة (٢٣ : ٤٠[١]) في مقام النهاوند الكردي مع لمس لطابع النهاوند المرصع ، ويعتمد على تكرار جملة لحنية رشيقة تؤدي آلة القانون اللحن الأساسي لمصاحبة الغناء والمصاحبة الإيقاعية بالزخرفة ، والمصاحبة الهارمونية من آلة البيانو مع استخدام الثانية والرابعة المضافة ، وتدعيم آلتي الباص جيتار والتشيللو وإضافة لحن بسيط لآلات الكمان على مسافة أوكتاف في تتابع هارموني ، وفي الإعادة يتم التنويع في المصاحبة بأداء الضغوط الأساسية للمصمودي الكبير من آلة الباص جيتار والتدعيم من آلة البيانو ، وإضافة لحن مصاحب جديد من آلة التشيللو يعتمد على نغمات الأربيج الصاعد والتتابع اللحني.

- **لزمة موسيقية :** من مازورة (٤٠[٢] : ٤٤[٣]) في مقام النوأثر ، وتعتمد على تكرار اللزمة الموسيقية لنهاية الجزء الأول ، وتؤديها آلتي القانون والكمان الأول مع إضافة المصاحبة للحن الأساسي على مسافة الثالثة والسادسة لآلة التشيللو ، والعودة للمصاحبة الإيقاعية بالزخرفة لآلتي الرق والكاخون والأوستيناتو من الجيتار باص والتآلفات الرأسية من آلة البيانو .

- **الدور :** من أناكروز مازورة (٤٥ : ١٠٩) ويتكون من أربعة أجزاء بالنص الشعري :

إزاي أطيب من غير دواك وأنا مليش غيرك طبيب

● **الجزء الأول :** من أناكروز مازورة (٤٥ : ٦٢[٢]) ويعتمد على إعادة لحن الجزء الأول من المذهب مع تغيير النص الشعري ، وقد قام الباحث بتغيير أسلوب المصاحبة من آلة البيانو بأداء الأوستيناتو بشكل إيقاعي جديد () ، لإعطاء حيوية للحن الدور مع المزج بين تآلفات مقام النهاوند ومقام النوأثر ، مع استخدام التنويع على اللحن الأساسي كمصاحبة باستخدام الحركة العكسية وإضافة الثالثة من آلة التشيللو ، مع تأكيد الضرب الأساسي من آلات الإيقاع وآلة الباص جيتار ، والعودة مرة أخرى لاستخدام المحاكاة بالنسيج البوليفوني من آلات الكمان والتشيللو لنهاية الجزء ، وفي الإعادة يتم إعادة المصاحبة للجزء الأول من المذهب لإحداث ترابط بين أقسام الدور .

● **الجزء الثاني :** من مازورة (٦٢[٣] : ٦٨) ويعتمد على لحن جديد في مقام النوأثر ومستنبط من لحن المذهب ولكنه أكثر تطورا ، لذا قام الباحث بإضافة نسيج بوليفوني بسيط يعتمد على التسلسل السلمي الصاعد والهابط والحركة العكسية بين الأصوات ، مع استمرار المصاحبة الإيقاعية واستخدام السنكوب وتعدد الإيقاع .

● **لزمة موسيقية :** من مازورة (٦٩ : ٧٢) في جنس حجاز النوا ، وتعتمد على تكرار لحن بسيط على هيئة سؤال وجواب مع التنويع ، وقام الباحث بإضافة مصاحبة كتدعيم للحن الأساسي باستخدام مسافة الثالثة والسادسة من آلة التشيللو ، والمصاحبة الإيقاعية وتدعيم الضغوط الأساسية من آلة الجيتار باص لأساسات التآلفات الرأسية من آلة البيانو .

● **الجزء الثالث :** من مازورة (٧٣ : ٩١[٣]) في مقام النوأثر ويبدأ بالآهات ، ويعتبر ذروة لحن الدور ، ويتكون من جملتين :

■ **الجملة الأولى :** من مازورة (٧٣ : ٨٣[٢الكروش الأول]) وتبدأ بآهات استهلالية من مازورة (٧٣ : ٧٥[٢]) ، واعتمدت المصاحبة على آلتي الباص جيتار بأداء التسلسل السلمي الهابط لمقام النهاوند ، مع الزخرفة باستخدام نغمة البدال من آلة التشيللو والمصاحبة باللحن الأساسي من آلتي القانون والكمان والمصاحبة الإيقاعية مع الزخرفة .

-

العبارة الأولى : من مازورة (٧٥[٣] : ٧٩[٢]) وتعتمد على الحوار بين الغناء والرد باللزمة الموسيقية القصيرة مع التتابع اللحني الهابط ، وقد قام الباحث بإضافة لحن بسيط في صوت الباص يعتمد على التسلسل السلمي باستخدام الضغوط الأساسية للميزان على مسافات لحنية متوافقة ، مع المصاحبة المونوفونية من آلتي القانون والكمان والمصاحبة الإيقاعية .

العبارة الثانية : من مازورة (٧٩[٣] : ٨٣[٢الكروش الأول]) وهي إعادة للحن العبارة الأولى ، مع تطوير الرد الموسيقي واستخدام الحركة العكسية ومسافة الثالثة لآلة التشيللو ، واستمرار المصاحبة الإيقاعية بنفس الأسلوب .

■ **الجملة الثانية :** من مازورة (٨٣[٣] : ٩١[٣]) وتعتبر تطوير للجملة الأولى وفي مقام النوأثر ، وتنقسم إلى عبارتين :

العبارة الأولى : من مازورة (٨٣[٣] : ٨٦[١]) وتعتمد على التتابع اللحني الصاعد مع استخدام السنكوب ، لذا قام الباحث بإضافة لحن ثاني مضاد ويعتمد على التتابع اللحني الصاعد للتسلسل السلمي بشكل إيقاعي مضاد للشكل الإيقاعي للحن الأساسي ، مع تدعيم بعض الضغوط من آلة الجيتار باص والمصاحبة الإيقاعية وصمت آلة البيانو .

العبارة الثانية : من مازورة (٨٦[٢الكروش الثاني] : ٩١[٣]) وتبدأ بالإجابة على لحن العبارة الأولى ، ثم استخدام التتابع اللحني الهابط للمليزما على حرف (الواو) ، والانتهاء بالركوز التام على أساس المقام والمصاحبة تعتمد على أداء آلة التشيللو للحن بسيط ، وأداء آلة الجيتار باص للضغوط الأساسية للضرب ، والانتهاء بالمحاكاة من آلة التشيللو كتمهيد لختام العبارة ، مع المصاحبة الهارمونية بالتآلفات الرأسية لضغط الضرب من آلة البيانو .

● **الجزء الرابع :** من أناكروز مازورة (٩٢ : ١٠٩) في مقام النهاوند الكردي ، والانتهاء في تجنيس بوسليك ، وهو إعادة حرفية للحن الجزء الثاني من المذهب بنفس أساليب المصاحبة مع تغيير النص الشعري .

نتائج البحث :

بعد الدراسة التطبيقية التحليلية لإعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) ، يمكن الإجابة على سؤال البحث :

سؤال البحث :

- ما هي أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة التي استخدمها الباحث في إعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) ؟

إجابة سؤال البحث :

أساليب الكتابة الموسيقية المعاصرة التي استخدمها الباحث في إعادة صياغة دور (العفو يا سيد الملاح) ، والتي يمكن من خلالها إحياء وتقديم الدور من حيث :

التكوين الآلي المصاحب للغناء :

- استخدم الباحث تكوين يجمع بين المعاصرة بإضافة آلات (البيانو - الباص جيتار – الكاخون) ، وبين الأصالة بآلات (القانون – الرق – الكمان – التشيللو) .

المساحة الصوتية :

- استخدام الباحث مساحة صوتية كبيرة لإعادة الصياغة ، حيث بلغت مسافة أربعة أوكتافات وسادسة صغيرة ، بينما اللحن الأصلي كان مساحته مسافة أوكتاف وسادسة صغيرة .

النسيج الموسيقي :

- استخدم الباحث النسيج الهوموفوني بعدة أشكال :

-

- التآلفات الرأسية بأشكال إيقاعية عريضة بالهارمونية التقليدية للتآلفات الثلاثية والرباعية ، مع إضافة الثانية والرابعة من آلة البيانو .
- بالأوستيناتو بأداء الضغوط الأساسية للضروب من آلة البيانو ، بالإضافة لآلة الجيتار باص مع الزخرفة والتنويع .
- نغمة البدال في مصاحبة الآهات من آلات التشيللو .

- استخدم الباحث النسيج البوليفوني بعدة أشكال :

- بالمحاكاة مع التنويع من آلات الكمان والتشيللو في الجزء الأول من المذهب .
- بإضافة لحن ثاني من آلات الكمان ، ثم التشيللو للجزء الثاني من المذهب .
- بأداء اللحن على مسافة ثالثة أو سادسة مع الحركة العكسية والتنويع على اللحن الأساسي في أغلب العمل من آلة التشيللو .

- المزج بين النسيج الهوموفوني والبوليفوني بأداء آلة البيانو والصوت الثاني من آلة التشيللو وتدعيم الإيقاع من الجيتار باص .

المصاحبة الإيقاعية :

- استخدم الباحث تعدد الإيقاع بين زخرفة الآلات الإيقاعية وأداء آلة الجيتار باص للضغوط الأساسية والعكس .
- التأكيد على عنصر الإيقاع من خلال أداء آلتي الرق والكاخون ، بالإضافة للجيتار باص ومصاحبة البيانو بالتآلفات الهارمونية .

التلوين الصوتي :

- استخدم الباحث ألوان معاصرة مع آلات الموسيقى العربية بأداء آلة البيانو مع القانون والباص جيتار مع آلات الكمان والتشيللو .
- الحفاظ على الهوية للحن الأساسي من خلال أدائه من آلة القانون وإضافة آلات الكمان أو التشيللو في بعض الأحيان على مسافة أوكتاف أسفل .
- استخدام آلة البيانو بشكل أساسي في اللزم الموسيقية .

من خلال كل ما سبق يمكن التعرف على بعض أساليب وأشكال الكتابة الموسيقية المعاصرة لبعض الأنماط الغنائية كنموذج للتوافق مع جماليات الشباب العربي .

-

قائمة المراجع :

أولاً : الكتب

١ – أحمد يوسف محمد علي : الموجز في تاريخ الموسيقى العربية ، دار السندس للتراث الإسلامي ، القاهرة ، ٢٠٠٩م .

٢ – سهير عبد العظيم : أجندة الموسيقى العربية ، الطبعة الأولى ، دار الكتب القومية ، القاهرة، ١٩٨٤م .

٣ – عواطف عبد الكريم : التأليف الموسيقي المصري المعاصر – جمال عبد الرحيم ، الجيل الثاني ، سلسلة بريزم للموسيقى (٣) ، القاهرة ، ٢٠٠٣م .

٤ – عواطف عبد الكريم : التأليف الموسيقي المصري المعاصر – أبو بكر خيرت ، الجيل الأول ، سلسلة بريزم للموسيقى ، القاهرة ، ٢٠٠٤م .

٥ – محمود أحمد الحفني : تراثنا الموسيقي ، الجزء الأول من الأدوار والموشحات ، اللجنة الموسيقية العليا ، الناشر : محمد الأمين ، القاهرة ، د.ت .

ثانياً : الرسائل العلمية

١ – ناهد أحمد حافظ : **الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين** ، رسالة دكتوراه ، بحث غير منشور ، كلية التربية الموسيقية ، جامعة حلوان ، القاهرة ، ١٩٧٧م .

ثالثاً : المواقع الإلكترونية

١ – آلة الكاخون

https://www.facebook.com/Andalusn/posts/10154643406040813/ .

٢ – آلة الباص جيتار http://guitarlessonspoway.com/free-resources/an-introduction-to-electric-bass-guitar/ .