أسلوب أداء ليلى مراد لمونولوج (يا من أنادي بلحني) والاستفادة منه في تنمية تقنيات الغناء العربي

أميرة محمد هشام عكاشة

مدرس الموسيقى العربية بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة كفر الشيخ

المجلة العلمية المحكمة لدراسات وبحوث التربية النوعية

المجلد السادس– العدد الأول– مسلسل العدد (١١)– يناير ٢٠٢٠

رقم الإيداع بدار الكتب ٢٤٢٧٤ لسنة ٢٠١٦

ISSN-Print: 2356-8690 ISSN-Online: 2356-8690

موقع المجلة عبر بنك المعرفة المصري https://jsezu.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني للمجلة E-mail JSROSE@foe.zu.edu.eg

أسلوب أداء ليلى مراد لمونولوج (يا من أنادي بلحني) والاستفادة منه في تنمية تقنيات الغناء العربي

أميرة محمد هشام عكاشة

مدرس الموسيقى العربية بقسم التربية الموسيقية، كلية التربية النوعية، جامعة كفر الشيخ

مقدمة البحث:

لا شك أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين الموسيقى والكلمة، فالأغنية العربية ثمرة التزاوج بين الكلمة والموسيقى، والأغنية سلاح خطير اهم مميزاتها الانتشار والتأثير الإيجابي أو السلبي تبعاً

لمضمونها، فلا تقتصر وظيفة الأغنية على أنها مجرد وسيلة للتطوير والاستمتاع بها في أوقات الفراغ للترويح عن النفس، بل إنها تقوم بدور في تكوين ذوق الفرد والمزاج العام للمجتمع وتعتبر الأغنية مرآه لكل عصر، ولذا كان الحكماء يقوموا بوزن الأمم بما يستمعون إليه من غناء، فالأغنية عندهم المعيار المضبوط لنمو الأخلاق الفاضلة ووسيلة للتهذيب النفسي.

وقد عَرفت الحياة الموسيقية المصرية عدد من كبار المطربات التي تميزت كل منهن بإسلوب خاص في الأداء وفقاً لما وهبه الله لهن من موهبة، وما اكتسبته من خبرات عملية ومن أشهرهن أم كلثوم، ليلى مراد، نجاة علي، أسمهان وغيرهن... ففي الربع الأول من القرن العشرين ممتداً من عام ١٩٠٤م إلى عام ١٩٣٤م تقريباً تطورت صناعة المسرح الغنائي تمثيلاً بالأوبرا الإيطالية. ثم ظهور أول الأفلام المصرية وكان ذلك عام ١٩٢٧م، وأول الأفلام الغنائية كان عام ١٩٣٢م. ثم تأسست الإذاعة المصرية عام ١٩٣٤م فأحدثت المبتكرات الطارئة على الساحة الفنية تغييراً كبيراً على ملامح الموسيقى والغناء العربي في مصر، مع ظهور صيغ غنائية مستقلة مثل (الموّال، الموشح، الدور)، واقتصر المسرح الغنائي دوره في إظهار ابتكار المحاورات الغنائية وظهور التعبير الوجداني والتمثيل في الغناء، وعزز ظهور السينما الحاجة إلى ظهور التعبير والتمثيل والمحاورة في الموسيقى، الأمر الذي ساعد الملحنين وكبار المغنيين على تقديم إبداعاتهم الفنيّة أمثال سيد درويش الذي وضع أسس التعبير المسرحي، ومحمد القصبجي الذي وضع ملامح قالب المونولوج الوجداني، والشيخ زكريا أحمد الذي طوّر قالب الدور والطقطوقة، ومحمد عبد الوهاب الذي طوّر الأغنية السينمائية وأنشأ الموّال، ورياض السنباطي الذي ثبّت القصيدة، وليلى مراد التي اشتهرت في الديالوجات الغنائية والطقاطيق والأغاني السينمائية وأنشأت مفهوماً جديداً للغناء النسائي العربي، ومن ضمن تغيير ذلك المفهوم عند أداء ليلى مراد لمونولوج (يا من أنادي بلحني) الذي دعا الباحثة إلى الاستفادة منه في تنمية تقنيات الغناء العربي، ومن هنا ظهرت مشكلة البحث.

مشكلة البحث:

لاحظت الباحثة من خلال تدريسها لمادة الغناء العربي أن هناك العديد من القوالب الغنائية الثرية بالتقنيات الغنائية والتي من خلالها يمكن أن تنمي القدرات الصوتية للطلاب ومن تلك القوالب قالب المونولوج وبالأخص مونولوج (يا من أنادي بلحني) والتي أدته ليلى مراد من

ألحان محمد القصبجي، لذا اختارته الباحثة لتميزه بالعديد من التقنيات الغنائية الثرية التي قد تفيد دارسي ماده الغناء العربي.

أهداف البحث:

١-التعرف على تقنيات الغناء العربي عند ليلي مراد من خلال أدائها لمونولوج يا من انادي بلحني.

٢-اثراء مقررات الغناء العربي في الكليات المتخصصة بتقنيات الغناء عند ليلي مراد لرفع مستوي الطلاب.

أهمية البحث:

تنبع أهمية البحث في محاوله رفع مستوى أداء الغناء العربي من خلال التقنيات الغنائية عند ليلي مراد لمونولوج يا من أنادي بلحني.

أسئلة البحث:

١) ما هي تقنيات الغناء العربي عند ليلى مراد من خلال أدائها لمونولوج يا من أنادي بلحني؟

٢) ما مدى الاستفادة من تقنيات الغناء العربي عند ليلى مراد في رفع مستوى الطلاب لماده الغناء العربي؟

إجراءات البحث:

أ) منهج البحث: وصفي (تحليل محتوى).

ب) عينة البحث: مونولوج يا من أنادي بلحني (أداء ليلى مراد – تلحين محمد القصبجي – كلمات أحمد رامي) الذي أنتج عام ١٩٣٨م، واختارت الباحثة هذا المونولوج لتضمنه العديد من الحليات الغنائية المختلفة وكذالك التنوع المقامي للمونولوج.

ج) أدوات البحث: المدونة الموسيقية لمونولوج يا من أنادي بلحني.

التسجيل الصوتي لمونولوج يا من أنادي بلحني.

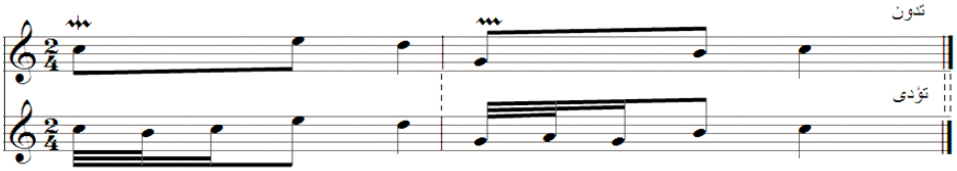
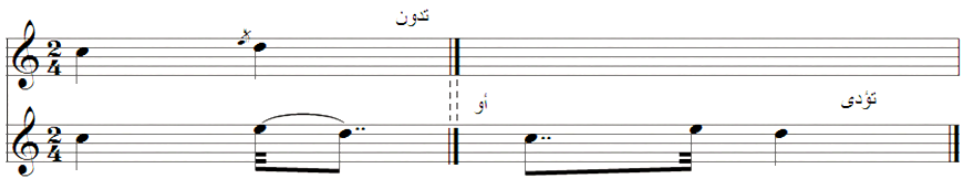
حدود البحث: حدود زمنيه: تاريخ انتاج المونولوج عام ١٩٣٨م.

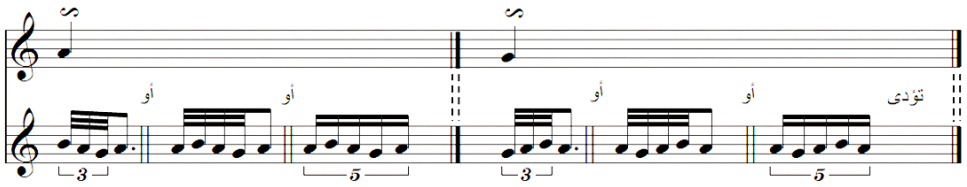
حدود مكانيه: جمهورية مصر العربية.

مصطلحات البحث:

١)**أسلوب الأداء "Performance Style"**: هي الخصائص المميزة لتبادل العناصر الموسيقية، وهي الصفة المميزة للمؤلف وللعصر الذي أُلّفت فيه **(Apel, Willi 1944)**.

٢) الحليات والزخارف:

أولا: الموردنت: تغيير سريع يبدا بالنوتة السريعة ثم الاحد ثم الأساسية إذا كانت بهذا الشكل اما إذا كانت بهذا الشكل فتبدا بالنوتة الأساسية ثم الاغلظ في الأساسية مثال للإيضاح:

ثانيا: الاتشيكاتورا: هي عباره عن نوته صغيره يقسمها خط في ذيلها وبذلك تكون سريعة وتستقطع زمنها من بداية النوتة الأساسية التي تليها في الغالب وبذلك يقع النبر القوي على الاتشيكاتورا او تستقطع الاتشيكاتورا زمنها من نهاية زمن النوتة التي قبلها وفي هذه الحالة يقع النبر القوي على النوتة الأساسية وليست الاتشيكاتورا مثال:

ثالثا: الجروبتو: تعرف بالإشارة عندما تبدأ من اعلي النغمة الأساسية وتتألف من أربع او خمس نوتات وذلك حسب الإشارة من الاحد الي الاغلظ او العكس مثال **(سعاد علي حسنين، ١٩٩٣)**:



٣) التكنيك:

هو اسلوب او طريقة معالجة التفاصيل الفنية لعمل ما من قبل الفنان، والتكنيك أساسي لاتقانا أى عمل، وهو في حد ذاته ليس فنا بقدر ما هو الوسيلة للحصول على الفن ذاته.

- **التكنيك الغنائي:** عبارة عن دراسة تهدف الى صقل الصوت البشرى، من خلال تدريس الغناء لإكساب الصوت مرونة ليصبح قادرا على التعبير عن المضمون الدرامي للنص الكلامي.

- التكنيك هو البراعة الميكانيكية الناتجة عن السيطرة على أجهزة الغناء والتحكم في استخدام اجزاءها بمرونة تسمح لها بأداء التفاصيل الدقيقة في المؤلفات الغنائية **Elson, C. Louis.**

الدراسات السابقة المرتبطة بالبحث:

اطلعت الباحثة على عده أبحاث يرتبط موضوعها بموضوع البحث الراهن بشكل مباشر وغير مباشر وتستعرض الباحثة بعض هذه الدراسات.

الدراسة الأولى:

- بعنوان: "**دراسة تحليلية نقدية لفن الغناء العربي في مصر لإعداد المغنى القادر على أداء الغناء العربي والغربي" عفاف راضي، ١٩٨٦**

أهداف الدراسة:

١- كيفية التوصل إلى ملامح فنية لأساليب إصدار الصوت في الغناء العربي من خلال الملاحظة لمميزات بعض الأصوات الهامة مثل (أم كلثوم، محمد عبد الوهاب).

٢- استفادة الغناء العربي من تكنيكيات الغناء الغربي بهدف التوصل إلى أهمية المزج بينهما.

نتائج الدراسة:

١- إعداد المغني القادر على ممارسة الأدائيين على أسس منهجية علمية تدرس في المعاهد الموسيقية.

إلا إن الدراسة الحالية قائمة على دراسة تحليلية لأسلوب أداء ليلى مراد المتميز بالقدرة على الغناء العربي وتطويع الغناء الغربي لخدمة الغناء العربي الأصيل.

الدراسة الثانيه:

بعنوان: "**دراسة تحليلية لأسلوب محمد القصبجي في التلحين "(إيمان محمد أحمد، ١٩٩٧)**

اهداف الدراسة:

١-التعرف على المراحل المختلفة لأسلوب تلحين "محمد القصبجي" لمختلف القوالب التي تناولها.

٢-والتعرف على أسلوب محمد القصبجي في فن الانتقالات المقامية من خلال تحليل بعض أعماله.

نتائج الدراسة:

١- تميز أسلوب محمد القصبجي بالتنوع والحرفية في التلحين حيث اختفت القفلة المتكررة في التلحين وأبدع في الانتقالات المقامية أثناء التحلين ليكون له طابع وبصمه معينه.

وترتبط تلك الدراسة بالدراسة الحالية فيما يختص ببعض الألحان التي صاغها القصبجي لليلى مراد، إلا إن البحث الحالي يقوم على الدراسة التحليلية لأسلوب أداء مونولوج فلتسمعون ندائي لليلى مراد.

الدراسة ثالثه:

بعنوان: "**دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين**"

أهداف الدراسة:

- التعرف على خصائص هذه المدارس لما كان لها من أهمية كبرى في النهوض بأسلوب الأداء الغنائي في مصر في ذلك الوقت.

- أثر هذه المدارس في ظهور أعلام في الغناء العربي خلدهم التاريخ الحديث.

نتائج الدراسة:

١-هناك مدارس كثيره ومتعددة للغناء العرب الأصيل في القرن العشرين وكان الاهتمام الأكبر بمدرسة الشيخ سلامة حجازي، وسيد درويش، وام كلثوم، و محمد عبد الوهاب، محمد القصبجي.

وترتبط تلك الدراسة بالدراسة الحالية فيما يختص تقنيات الغناء العربي المختلفة والتي تساعد على اثراء مناهج الغناء العربي.

الدراسة الرابعة:

بعنوان: **أساليب أداء الغناء العربي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين (إيهاب احمد توفيق، ٢٠٠٢)**

أهداف الدراسة:

١-الكشف عن اهم أساليب أداء الغناء العربي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين.

٢-اظهار أثر التقنيات الحديثة والتكنولوجيا المتقدمة على أسلوب الغناء العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.

نتائج الدراسة:

١-وضع الباحث تدريبات بمثابة أسس فنيه لاسلوب أداء الغناء العربي.

وترتبط تلك الدراسة بالدراسة الحالية فيما يختص تقنيات الغناء العربي وكيفية أداء المقاطع الصوتية.

خطة البحث الحالى: يتكون هذا البحث من جزئين الأول **الإطار النظري** ومحتواه نبذة تاريخية عن المطربة ليلى مراد والملحن محمد القصبجي والشاعر أحمد رامي وقالب المونولوج وتقنيات الغناء العربي. والجزء الثاني **الإطار التحليلي** ومحتواه تدوين وتحليل مونولوج يا من أنادي بلحني وإظهار أسلوب أداء ليلى مراد في هذا المونولوج والاستفادة منه في تنمية تقنيات الغناء العربي.

أولا: الاطـار النظري

- **المطربة ليلى مراد:**

من مواليد ١٧ فبراير ١٩١٨م بالقاهرة والدها هو المغني والملحن اليهودي المصري إبراهيم زكي موردخاي الذي قام بأداء أوبريت العشرة الطيبة الذي لحنه الموسيقار سيد درويش، وأمها يهودية من أصول بولندية هي جميلة سالومون.

بدأت مشوارها مع الغناء في سن أربعة عشر عاماً حيث تعلمت على يد والدها زكي مراد والملحن المعروف داود حسني، وبدأت بالغناء في الحفلات الخاصة ثم الحفلات العامة، ثم عملت بالإذاعة حيث بدأت شهرتها.

وعندما أنشأت دار الإذاعة المصرية تعاقدت معها على الغناء مرة كل أسبوع، وكانت أولى الحفلات الغنائية التي قدمتها الإذاعة في ٦ يوليو عام ١٩٣٤م حيث غنّت فيها موشح " يا غزالا زان عينه الكحل "، مثلّت ليلي مراد للسينما ٢٧ فيلماً كان أولها فيلم " يحيا الحب " مع الموسيقار محمد عبد الوهاب عام ١٩٣٦م، ثم انقطعت عن حفلات الإذاعة بسبب انشغالها بالسينما ثم عادت إليها مرة أخرى عام ١٩٤٧م حيث غنّت أغنية" أنا قلبي دليلي " وارتبط اسمها باسم أنور وجدي بعد أول فيلم لها معه ومن إخراجه وهو فيلم " ليلى بنت الفقراء "، وتزوجا عام ١٩٤٥م، وغنّت ليلى مراد حوالي ١٠٠٠ أغنية، ولحن لها كبار الملحنين من أمثال: محمد فوزي، محمد عبد الوهاب، منير مراد، رياض السنباطي، زكريا أحمد، محمد القصبجي.

وكان آخر أفلامها في السينما " الحبيب المجهول " مع حسين صدقي واعتزلت بعدها العمل الفنّي **(محمد قابيل، ١٩٧٩)**.

وتوفيت في ٢١ نوفمبر ١٩٩٥م وتم تكريمها في مهرجان القاهرة السينمائي الدولي لعام ١٩٩٨م بمنحها شهادة تقدير وتسلمتها عنها الفنانة ليلى علوي.

الجدير بالذكر أنها أسلمت وتوفيت مسلمة، وكل ما يقال عن احتفاظها بيهوديتها حتى الممات امتداد لشائعات مغرضة ظلمتها وهي على قيد الحياة وأيضا بعد وفاتها.

- **الملحن محمد القصبجي:**

ولد القصبجي بالقاهرة ١٥ ابريل عام ١٨٩٢م بحي عابدين، وكان والده منشدا وقارئاً للقرآن وملحناً متميزاً، غنى ألحانه الكثير من العظماء مثل " عبده الحامولي – صالح عبد الحي – يوسف المنيلاوي – زكي مراد – محمد السنباطي "، التحق بمدرسة لتعليم القرآن الكريم وعلوم الفقه والبيان استرضاء لوالده ولولاه لتفرغ للفن **(طارق يوسف إبراهيم، ٢٠٠٦)**.

من شده حبه للموسيقي وهو صغير حاول القصبجي تقليد والده فلجأ إلى نجار الحي ليتبرع له بقطعة من الخشب ذات رقبة تشبه إلى حد ما رقبة العود، وأخذ يداعبه بأنامله ليخرج النغم الذي تلتقطه أذناه فشجعه والده على حضور حفلات إسكندر فرح المسرحية التي كان يشارك فيها الشيخ سلامه حجازي.

في عام ١٩١١م تخرج من مدرسة المعلمين بعبد العزيز وعُين بإحدى المدارس، ولكنه احترف الموسيقى والغناء ونظم بنفسه بعض الأدوار وأخذ يغنيها، وكان أول لحن له هو " وطن جمالك فؤادي يهون عليك ".

في عام ١٩١٩م سمعه المرحوم مصطفى بك رضا رئيس نادي الموسيقى الشرقي وسريعاً ما انضم إلى تخت العقاد عازفاً للعود.

سمع القصبجي أم كلثوم لأول مرة تغني في القاهرة فأعجب القصبجي بحلاوة ورقة أدائها، وغمرته بموجة من الفرح لأنه اهتدى إلى الصوت الذي يستطيع أن يؤدي أسلوبه الجديد في التلحين على النحو الذي يجيش في خياله، وهو اللون الجاد الكلاسيكي الذي شق به طريقه في ميدان التلحين **(محمد قابيل، ١٩٧٩)**.

تعلم أصول التدوين الموسيقي على يد والده الذي كان يشتهر بجمال خطّه، وقد تعلم التوزيع الأوركسترالي والهارموني والكونتربوينط، حتى يتفق في أسلوب ألحانه من منطلق الموهبة والعلم، وقد تأثر محمد القصبجي في العزف على آلة العود بأمين المهدي من حيث أساليب الريشة والبصم، وتوفي القصبجي في ١٥ مارس ١٩٦٦م **(ناهد احمد حافظ، ٢٠٠٦)**.

- **الشاعر أحمد رامي:**

ولد أحمد رامي في اغسطس ١٨٩٢م في حي السيدة زينب بالقاهرة، وهو شاعر مصري من أصل تركي لقب بشاعر الشباب، درس في مدرسة المعلمين وتخرج منها عام ١٩١٤م سافر إلى باريس في بعثة من أجل تعلم نظم الوثائق والمكتبات واللغات الشرقية وحصل على شهادة في المكتبات والوثائق من جامعة السوربون، درس في فرنسا اللغة الفارسية في معهد اللغات الشرقية وساعده في ترجمة " رباعيات الخيام ".

عُيّن أمين مكتبة دار الكتب المصرية كما حصل على التقنيات الحديثة في فرنسا في تنظيم دار الكتب، ثم عمل أمين مكتبة في عصبة الأمم، وعُيّن مستشاراً للإذاعة المصرية، حيث عمل فيها لمدة ثلاث سنوات ثم عُين نائباً لرئيس دار الكتب المصرية. ساهم في ثلاثين فيلم سينمائي، إما بالتأليف أو بالأغاني أو بالحوار، من أهمها: «نشيد الأمل»، و«الوردة البيضاء»، و«دموع الحب»، و«يحيا الحب»، و«عايدة»، و«دنانير»، و«وداد».

كتب للمسرح مسرحية «غرام الشعراء»، وترجم بعض قصائد ديوان ظلال وضوء لسلوى حجازي عن الفرنسية **(محمد قابيل، ١٩٧٩)** والتقى بأم كلثوم ٢٤ يوليه ١٩٢٤م وكان يزورها كل يوم اثنين فقد كانت ملهمته وكان يحتل الكرسي رقم ٨ في صالة حفلاتها وكانت تغني وعيناها عليه لتتعرف على رد فعل غنائها، علمها النحو وعلم العروض الشعري.

- **مونولجات قامت بأدائها (ليلي مراد) من الحان القصبجي**

م	اسم المونولوج	المقام	اسم المؤلف	تاريخ الانتاج	ملاحظات
١.	بعد العذاب ارتاح	عجم الراست (تبريز)	عبد العزيز سلام	١٩٤٧م	مسجل على شرائط راندافون من فيلم ضربه القدر
٢.	فرح فؤادي برؤياك	عجم الراست (تبريز)	أحمد رامي	١٩٣٧م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من فيلم ليله ممطره

٣.	يا برد نورك سباني	عجم الراست (تبريز)	أحمد رامي	١٩٣٧م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من ليله ممطره
٤.	يا صحبه الورد الناديه	عجم الراست (تبريز)	عبد العزيز سلام	١٩٣٦م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من فيلم ضربه القدر
٥.	يا قلبي اصبر ع الاسيه	عجم الراست (تبريز)	أحمد رامي	١٩٣٧م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من فيلم ليله ممطره
٦.	يا قلبي مالك ليه فرحان	عجم الراست (تبريز)	أحمد رامي	١٩٣٧م	مسجل على شرائط صوت
٧.	ياللي ملكت الفؤاد صار هواك مناي	عجم راست (تبريز)	عبد العزيز سلام	١٩٤٤م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من فيلم شهداء الغرام
٨.	يا من انادي بلحني	عجم على درجة الجهاركاه	أحمد رامي	١٩٣٨م	مسجل على شرائط راندافون
٩.	يكفي بكي يا دموع العين	عجم الراست (تبريز)	أحمد رامي	١٩٤٤م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من فيلم شهداء الغرام
١٠.	يوم الصفا والوداد	عجم الراست (تبريز)	عبد الحميد حمدي	١٩٣٢م	مسجل على شرائط صوت القاهرة من فيلم الضحايا

- **نبذة عن قالب المونولوج:**

المونولوج كلمة يونانية ومعناها الأداء المنفرد ولغويا يعود أصل كلمة مونولوج إلى اللاتينية القديمة وتتكون من لفظين " مونو " بمعنى فرد، و" لوج" بمعنى أداء أو إلقاء أي أداء انفرادي، وهو نوع من الغناء ينفرد المطرب بأدائه دون مشاركة الجماعة (مذهبجية)، وبدأ ظهور المونولوجات في الروايات الغنائية بالمسرح الغنائي، وكان يؤديها بطل الرواية أو البطلة على انفراد دون مشاركة المجموعة، وفي بداية القرن العشرين بلغ المونولوج عصره الذهبي وذلك لازدهار المسرحيات الغنائية، والمونولوج عباره عن قصه زجليه واضحه المعاني تحكي موقفا معينا او قصه معينه لها مغزي معين ولها بداية ونهاية وقد توسع العرب في معانيه وفى بنائه الموسيقى دون الالتزام باي حدود فتداخل هذا القالب مع بقيه القوالب الغنائية كالأغاني الشعبية والموشحات، وغالبا ما يوزن على إيقاع الوحدة الكبيرة (**نبيل شورة، ١٩٨٨**).

أنواع المونولوج:

- مونولوج فكاهي: وهو نوع من الزجل يصاغ على قصة مضحكة ويكون بسيطاً.
- مونولوج درامي: وتطور على يد محمد القصبجي حيث أعد له مقدمة موسيقية واهتم فيه بعنصر التعبير الموسيقي مثل مونولوج (إن كنت أسامح وأنسى الأسيّة) الذي لحنه لأم كلثوم عام ١٩٢٧م في مقام الماهور.
- مونولوج وصفي: وهو نوع غنائي بحت تتخلله الموسيقى وفي بعض الأحيان نراه باسترسال في النغم وغير منصب ميزان مثل مونولوج (هلّت ليالي القمر) لحن رياض السنباطي غناء أم كلثوم، ومونولوج (بلبل حيران) لمحمد عبد الوهاب.
- مونولوج غزلي: مثل مونولوج (يا ظالمني، رق الحبيب، فاتت جنبنا) (**عاطف عبد الحميد احمد، ١٩٩٠**).

- **صفات المغنّي الجيّد:**

لكي يكون الصوت المؤدى للغناء جيداً في أدائه يجب أن تتوافر فيه عدد من الصفات نستعرضها فيما يلي:

١)الصوت الطبيعي: لكل صوت طبيعي طابع خاص يحدده سلسلة من الأصوات التوافقية وهي مجموعة من الذبذبات التي تصاحب كل نغمة وهي التي تحدد لون الصوت وتميزه عن سائر الأصوات.

٢)نطاق الصوت ومداه: ويقصد بذلك القدرة على الغناء في نطاق أو منطقة معينة محدودة ويرتبط ذلك بنوعية اللغة الموسيقية لكل ثقافة موسيقية وفي الغناء العربي تنحصر مساحة الصوت ما بين ديوان ونصف في الغالب ونادراً جدا ما تكون ديوانين **(رتيبة الحفني، ٢٠٠٦)**.

٣)التنفس السليم: ويكون ذلك بأداء تدريبات لتربية الصوت وتوسيع نطاقه الصوتي وتقوية الحجاب الحاجز وذلك لكي يضخ الهواء في الحنجرة بتحكم معين ليتم أداء الدرجات الصوتية سليمة وواضحة راسخة خالية من النشاز الذي ينشأ عن ضعف وخلخلة التنفس.

٤)مرونة الصوت وليونته وخفته: يستلزم توفر ذلك للقدرة على أداء الحليات والزخارف بكل أنواعها حيث أنها تشكل عنصراً أساسياً في تقاليد أداء الغناء.

٥)أداء الكلمات بنطاق واضح سليم المخارج: يمثل النطق السليم الواضح لكل أنواع الحروف في كل مناطق الصوت ضرورة جوهرية لأي غناء.

٦)القدرة على التعبير العاطفي: ويقصد التعبير بالإحساس عن معاني الكلمات في الغناء **(سمحة الخولي، ١٩٩٩)**.

- **تقنيات الغناء العربي:**

اتساع الحصيلة الغنائية للمغنى وحفظ الكم من الموشحات والأدوار والقصائد (وتجويده للقرآن الكريم) وهى الطريقة الوحيدة لدراسة الغناء العربي وهو ما يكسبه القدرة على أداء المقامات العربية والانتقالات بينها وإلى إحكام أداء أرباع الصوت وأداء القفلات العربية مع أداء الزخارف والحليات الدقيقة والذبذبات والدقائق (المنمنمات) العربية والتي لا تأتى إلا بالتدريبات وبالحفظ لتراث الغناء العربي والتعرف على قدراته الصوتية واختيار المناطق الملائمة لصوته (Tessiture) كما أن سلامة الأداء اللغوي يتطلب العناية بمخارج الحروف وصفاتها والعناية

بفن الإلقاء من حيث التعبير عن نبر الكلمة والاهتمام بمواضع الوقف في الغناء. ويتفق هذا التقسيم مع المفاهيم الغربية التي قسمت المساحة الصوتية إلى ثلاث مناطق:

المناطق الصوتية (Registers):

- منطقة الصدر: تتذبذب فيها الأحبال الصوتية طولاً وعرضاً.
- المنطقة الوسط: تتذبذب فيها الأحبال الصوتية عند الأطراف الداخلية.
- منطقة الرأس: تتذبذب فيها الأحبال الصوتية عند الجزء المتوسط للأطراف الداخلية للأحبال الصوتية (**عفاف راضي، ١٩٨٦**).

بعض صفات الغناء العربي:

الاجتهاد: هو أن يجتهد المغنى عند الفواصل والمقاطع.

الاسترسال: هو أن يسترسل المغنى في غنائه من غير خروج.

التفخيم: تفخيم النغم وتعظيمها وتزينها.

الترخيم: من رخامة الغناء وتلطيف الصوت.

ضبط النفس: أن يأخذ النفس بحرفية أثناء الجملة المغناة دون أن يُشعر المُتلقي.

أسلوب التعبير: تدرج اللحن من شدة إلى لين والعكس (**عفاف راضي، ١٩٨٦**).

ثانيا: الإطار التحليلي: في هذا الجزء سوف تتناول الباحثة تدوين مونولوج يا من انادي بلحني بالدراسة والتحليل وإظهار تقنيات الغناء للمطربة ليلى مراد.

كلمات المونولوج:

يَامَنْ أُنَادِىْ بِلَحْنِى	**هَلْ تَسْمَعُوْنَ نِدَائِىْ**
أَرْسَلْتُ رُوْحِىْ نَجِيَّاْ	**عَلَىْ جَنَاْحِ الْهَوَىْ**
طَاْلَ الْحَنِيْنُ إِلَيْكُمُ	**فَلَاْ تَرَاْكُمْ عُيُوْنِىْ**
وَلَاْ يَطِيْفُ بِسَمْعِىْ	**نِدَاْءُ مَنْ يَدْعُوْنِىْ**
هَذَا النَّسِيْمُ الْعَلِيْلْ	**هَذَا الْمَسَاْءُ الْبَلِيْغْ**

والنِّيْلُ فَتَّانُ الْمَغَانِيْ

غَنَّيْتُكُمْ مِنْ أَنِيْنِىْ عَلَىْ ثَنَاءُ الدِّيَارِ

فَهَلْ تَرَوْنَ دُمُوْعِىْ وَهَلْ تُحِسُّوا نَهَارِىْ

يَاْغَائِبِيْنْ وَعَائِدِينْ نَرَاكُمُ فِى الْخَيَالِ

هَلْ يَجْمَعُ الدَّهْرِ بَيْنِىْ وبَيْنَ صَفو اللَّيَالِىْ

أدعوك يدعو المغيث والشمل دائم قريب

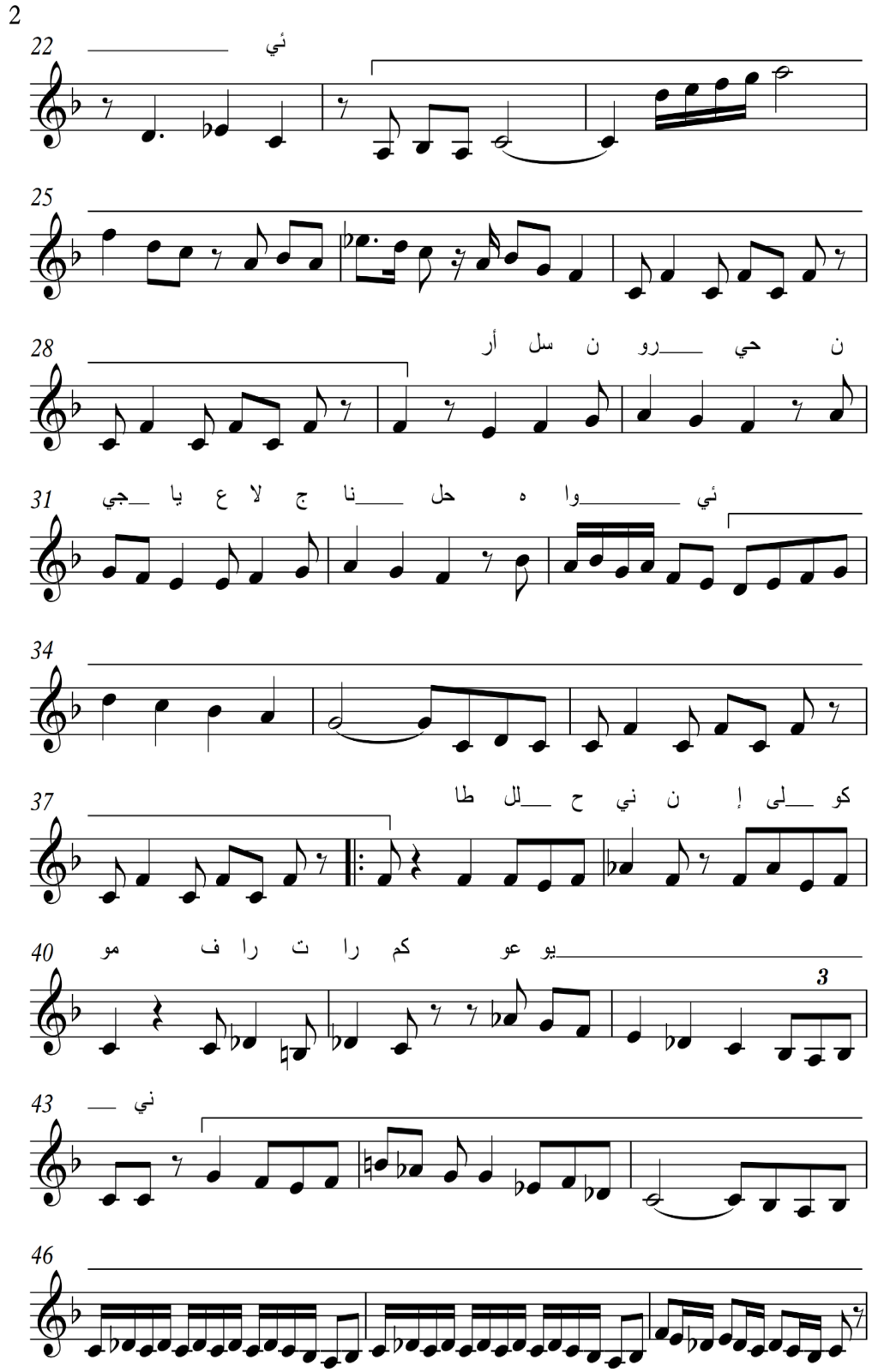
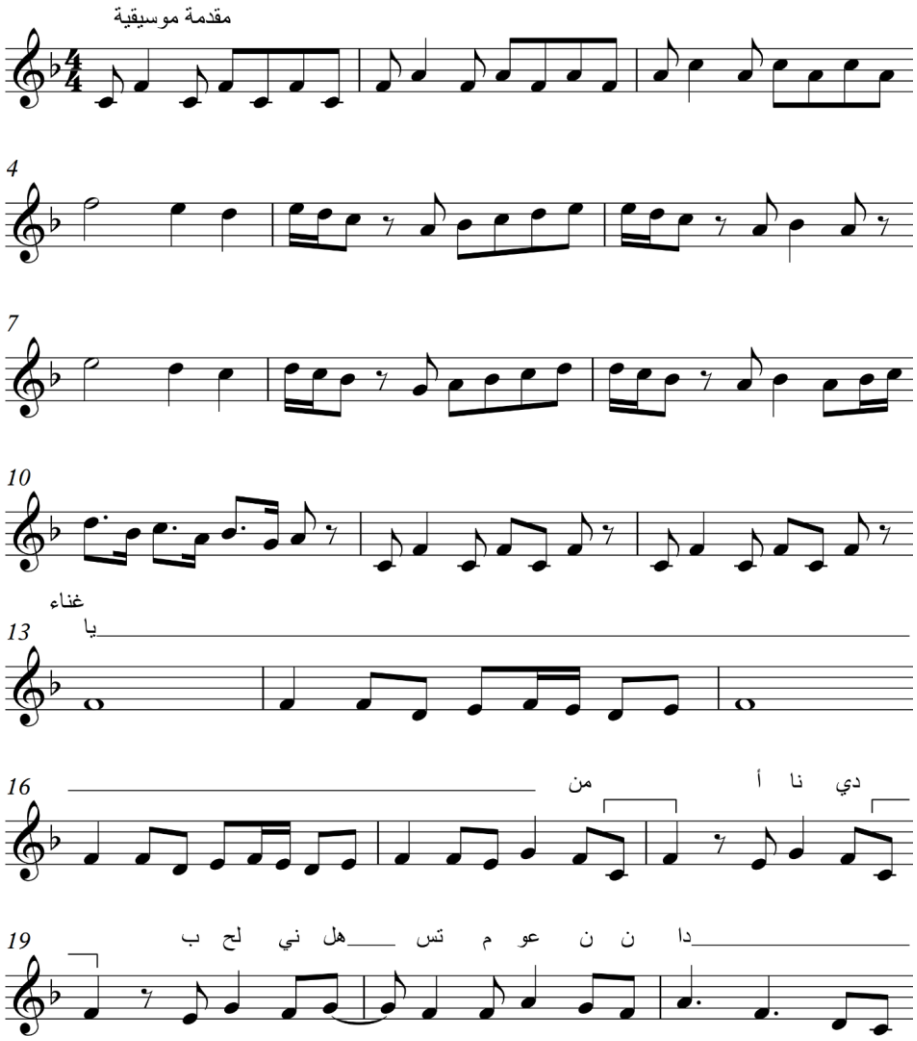
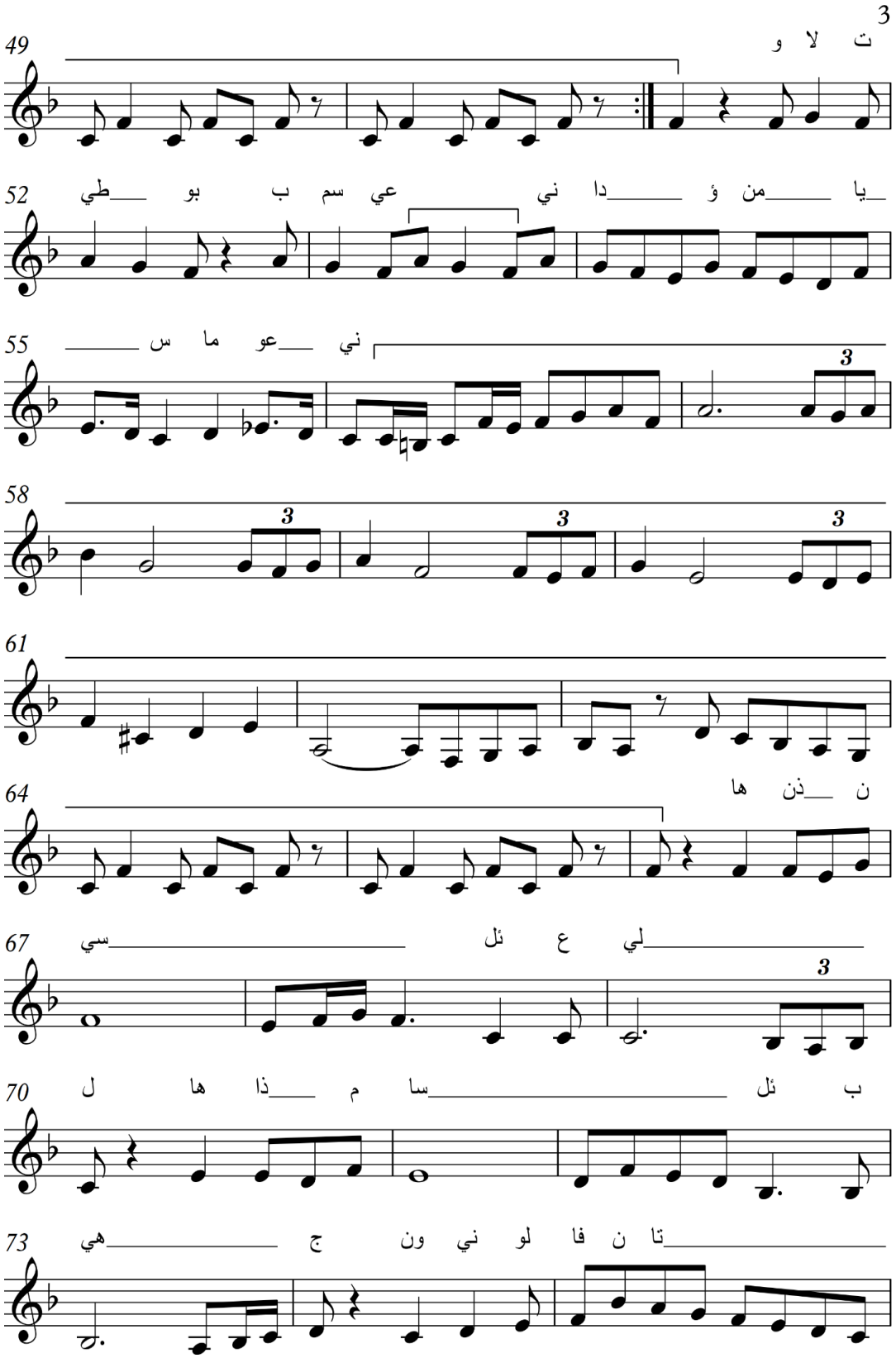
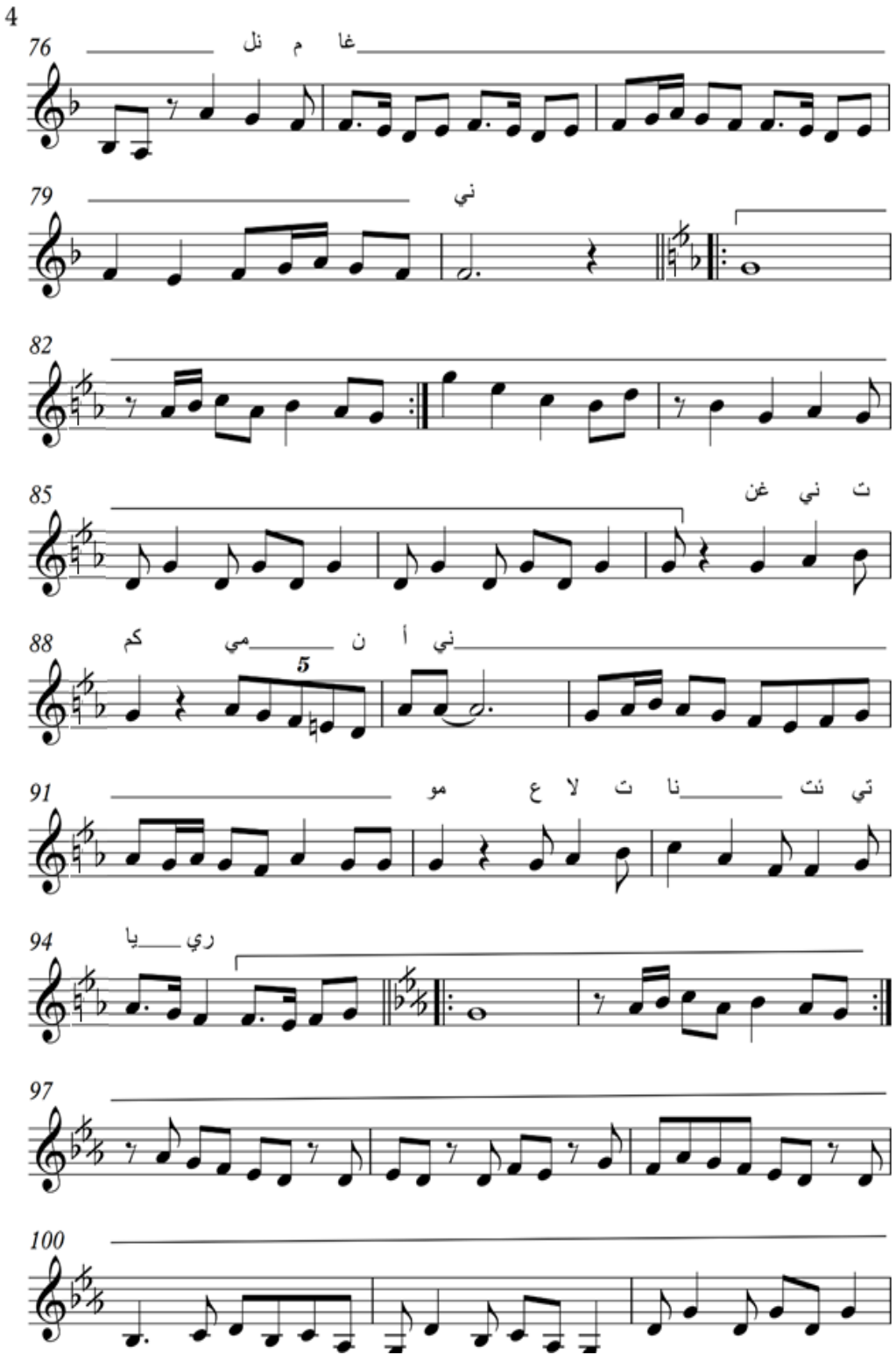
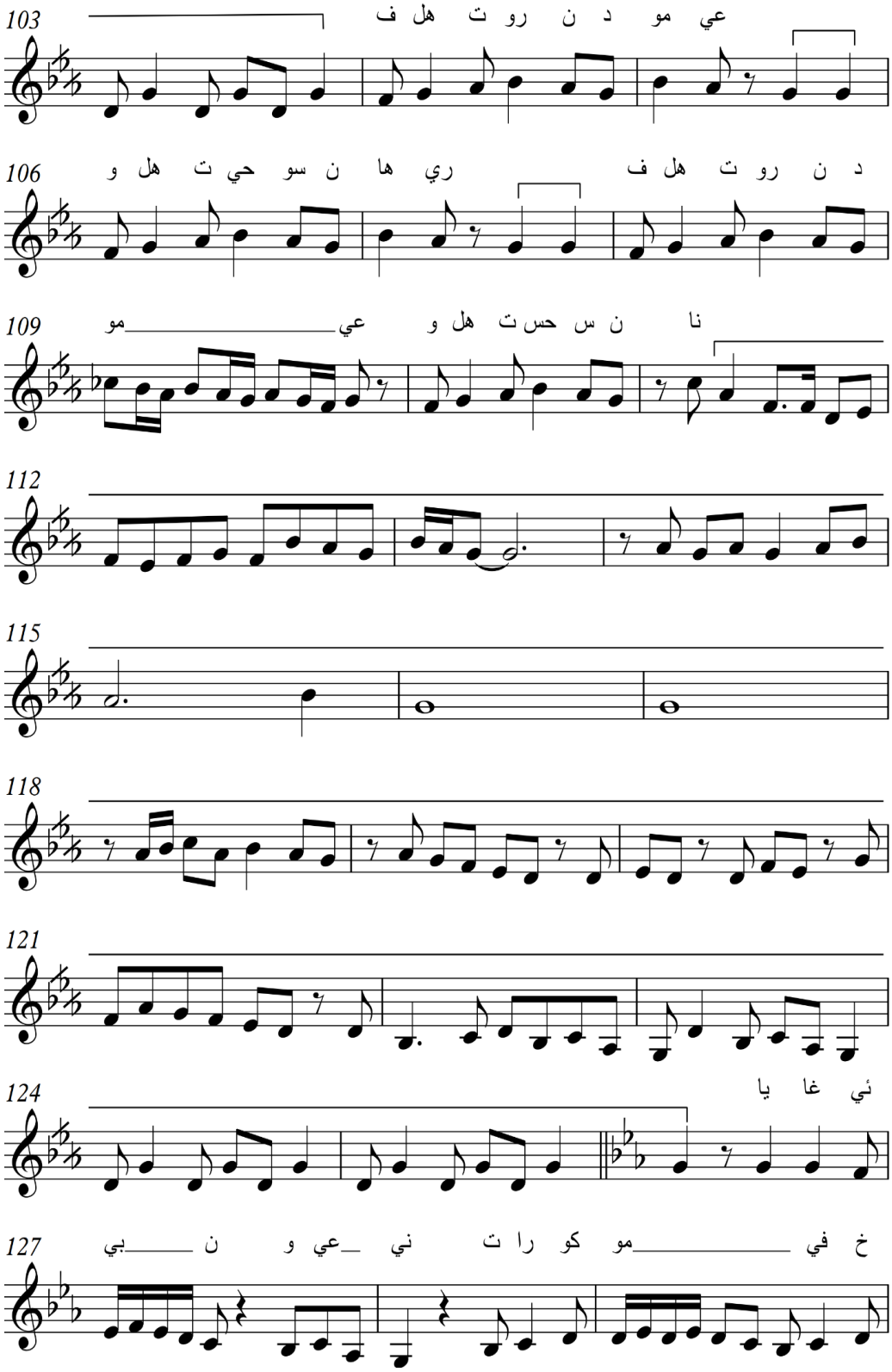
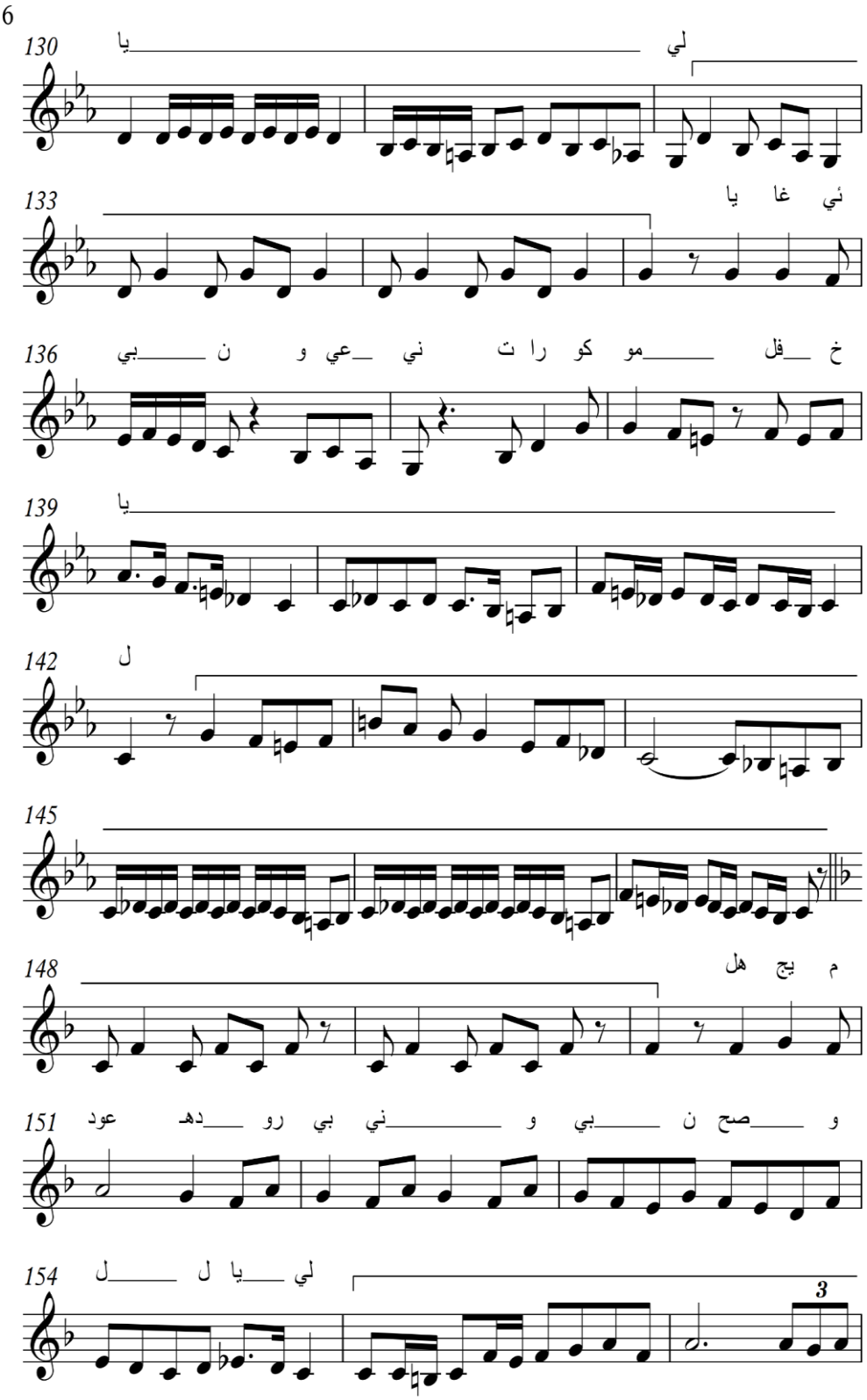
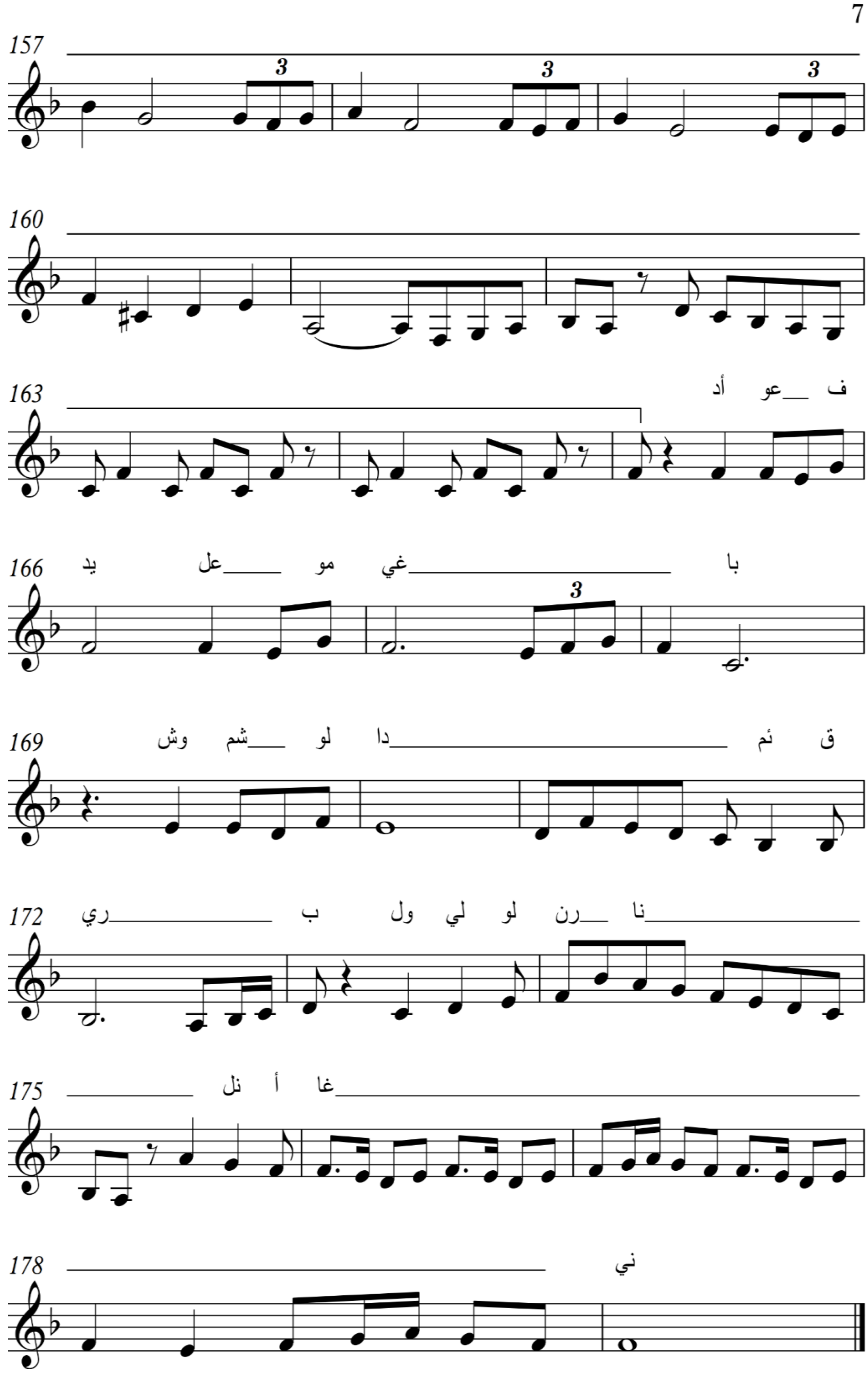
والليل رنان الأغاني

البحر الشعري الذي استخدمه الشاعر احمد رامي في المونولوج هو بحر المجتث

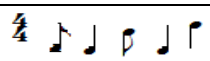
مُسْتَفْعِلُنْ فَاْعِلاتُن مُسْتَفْعِلُنْ

فَعِلاتُن

البيت الشعري	**يَامَنْ أُنَادِىْ بِلَحْنِى**		**هَلْ تَسْمَعُوْنَ نِدَائِىْ**	
التقطيع العروضي	يا من أ نا	دي ب لح ني	هل تس م عو	ن نِ دا ئي
التقطيع الشعري	/ه /ه //ه	/ه //ه /ه	/ه /ه //ه	/ //ه /ه
التفعيلة المستخدمة	مس تف ع لن	فا ع لا تن	مس تف ع لن	فَعِ لا تن

المدونة الموسيقية لمونولوج يامن انادي بلحني:

2
22
ئي
25
28
ن حي رو ن سل أر
31
ئي وا ه حل نا ج لا ع يا جي
34
37
كو لى إ ن ني ح لل طا
40
يو عو كم را ت را ف مو
3
43
ني
46

مقدمة موسيقية
غناء
يا
من
دي نا أ
دا ن ن عو م تس هل ني لح ب

3
ت لا و
49
يا من ؤ دا ني عي سم ب بو طي
52
ني عو ما س
55
58
61
ن ذن ها
64
لي ع ئل سي
67
ب ئل سا م ذا ها ل
70
تا ن فا لو ني ون ج هي
73

4
76
غا م نل
79
ني
82
85
ت ني غن
88
كم مي ن أ ني
5
91
تي ئت نا ت لا ع مو
94
ري يا
97
100

103
عي مو د ن رو ت هل ف
106
د ن رو ت هل ف
ري ها ن سو حي ت هل و
109
نا ن س حس ت هل و
مو عي
112
115
118
121
124
ئي غا يا
127
خ في مو كو را ت ني عي و ن بي

6
130
يا
لي
133
ئي غا يا
136
خ فل مو كو را ت ني عي و ن بي
139
يا
142
ل
145
148
م يج هل
151
و صح ن بي و ني بي رو دهـ عود
154
لي يا ل ل
3

7
ف عو أد
با غي مو عل يد
ق نم دا لو شم وش
نا رن لو لي ول ب ري
غا أ نل
ني

البطاقة التعريفية:

اسم المؤلفة	يا من انادي بلحني.
القالب	مونولوج.
المقـــام	(عجم عشيران مصور على الجهاركاه).
الضرب المستخدم	الدويك ـ واحده كبيرة. 
الميـــزان	
عدد الموازير	١٧٩ مازورة.
المساحة الصوتية:	
المؤلف	أحمد رامي
اسم الملحن	محمد القصبجي.
اسم المطرب	ليلى مراد.
سنه الإنتاج	١٩٣٨م.

تحليل مونولوج يا من انادي بلحني:

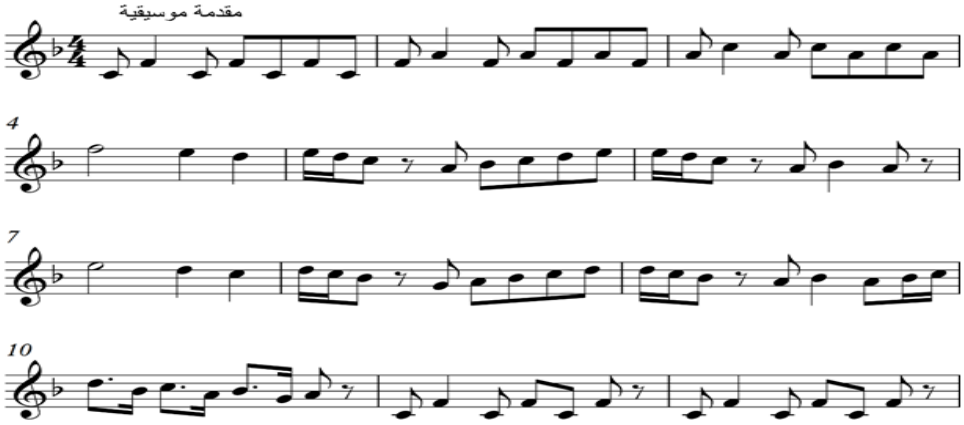
أجزاء القالب	رقم المقياس	الخلية اللحنية والمقام
المقدمة	من م (١) : م (١٢)٤	يبدأ اللحن بتتابع لحني صاعد على شكل اربيج في مقام العجم المصور على درجة الجهاركاه ثم تتابع لحني هابط من درجة الماهوران الى درجة الجهاركاه في نفس المقام وركوز على الجهاركاه.
غناء الغصن الاول	من م (١٣)١ : م (٢٢)	جنس عجم على درجه الجهاركاه بأراضيه مع لمس لعربه الكرد وركوز مؤقت على درجه

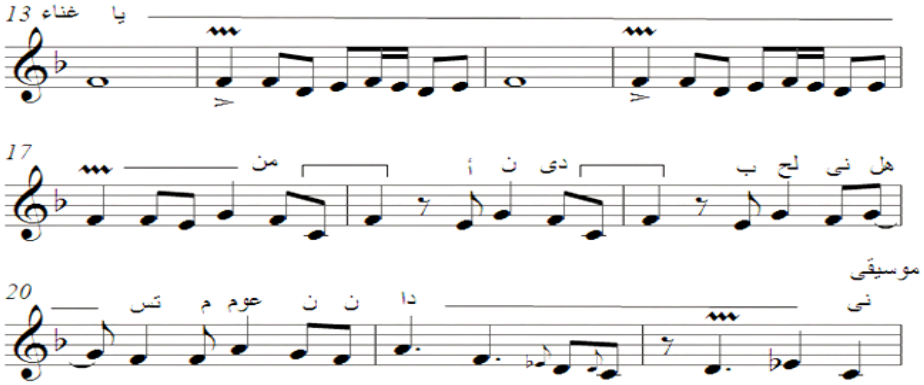
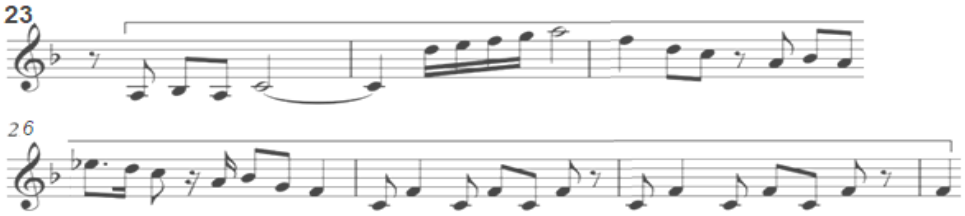
		الراست.
لازمه موسيقية (١)	من م (٢٣) : م (٢٩)	مقام عجم على درجه الجهاركاه مع لمس لعربه السنبلة وركوز على الجهاركاه.
الغصن الثاني	من م (٢٩) : م (٣٣)	جنس عجم من على الجهاركاه وركوز على النوى.
لازمه موسيقية (٢)	من م (٣٣)[٤] : م (٣٨)	مقام العجم من على درجه الجهاركاه وركوز تام على الجهاركاه.
الغصن الثالث	من م (٣٨) : م (٤٣)	مقام حجاز كار من على درجه الراست مع ركوز تام على درجه الراست.
لازمه موسيقية (٣)	من م (٤٣) : م (٤٥)	مقام شهيناز كردي مصور علي درجه الراست مع استعراض لمنطقه القرارات.
	من م (٤٦) : م (٥١)	جنس حجاز مصور من على درجه الراست وركوز على الجهاركاه.
االغصن الرابع	من م (٥١) : م (٥٦)[١]	جنس عجم من على الجهاركاه باراضيه مع لمس لعربه الكرد والركوز على درجه الراست.
لازمه موسيقية (٤)	من م (٥٦)[٢] : م (٦٦)	مقام العجم المصور علي درجه قرار الجهاركاه مع لمس لعربه الزيركولا في م (٦١) وركوز على درجه الجهاركاه.
الغصن الخامس	من م (٦٦) : م (٨٠)	مقام عجم من على درجه الجهاركاه وركوز تام على الجهاركاه.
لازمه موسيقية (٥)	من م (٨١) : م (٨٧)[١]	مقام حجاز مصور من على درجه النوى وركوز تام على النوى.
الغصن السادس	من م (٨٧) : م (٩٤)	مقام شورى من على درجه الدوكا وركوز على درجه الجهاركاه.
لازمه موسيقية	من م (٩٥) : م	مقام بياتي مصور من على درجه اليكاه وركوز

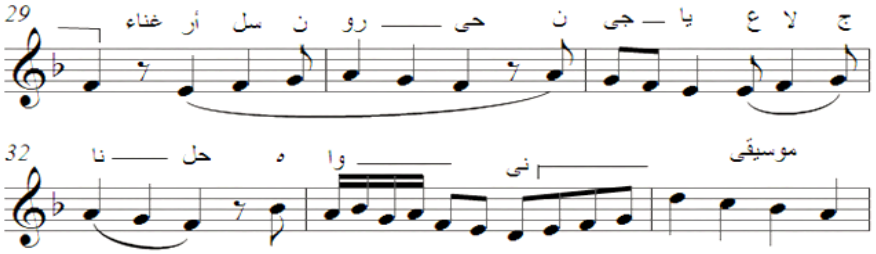
(٦)	(١٠٣)	على درجه النوى.
الغصن السابع	من م (١٠٤) : م (١١٦)	جنس بياتي من على درجه النوى ولمس جنس الصبا في م (١٠٩) فقط.
لازمه موسيقية (٧) تكرار للازمه (٦)	من م (١١٧) : م (١٢٥)	مقام بياتي مصور من على درجه اليكاه وركوز على درجه النوى.
الغصن الثامن	من م (١٢٦) : م (١٣٢)[١]	مقام كرد مصور من على درجه اليكاه مع لمس لعربه العشيران في م (١٣١) وركوز على درجه اليكاه.
لازمه موسيقية رقم (٨)	من م (١٣٢) : م (١٣٥)[١]	مقام كرد مصور من على درجه اليكاه وركوز على درجه النوى.
تكرار الغصن الثامن بلحن مختلف	من م (١٣٥) : م (١٣٨)[١]	مقام كرد مصور من على درجه اليكاه وركوز على درجه النوى.
	من م (١٣٨)[٢] : م (١٤٢)[١]	مقام حجاز مصور من على الراست وركوز على الراست مع استعراض منطقه القرارات.
لازمه موسيقية رقم (٩)	من م (١٤٢)[٢] : م (١٤٤)[١]	مقام شهيناز كردي مصور من على درجه الراست مع استعراض الجنس في منطقه القرارات.
	من م (١٤٥)[١] : م (١٥٠)[١]	جنس حجاز من على درجه الراست بقراراته مع ركوز على درجه الجهاركاه.
الغصن التاسع	من م (١٥١)[٢] : م (١٥٥)[١]	جنس عجم على درجه الجهاركاه مع لمس لعربه الكرد والركوز على درجه الراست.
لازمه موسيقية رقم (١٠)	من م (١٥٥)[١] : م (١٦٥)[١]	مقام عجم مصور من على درجه الجهاركاه مع لمس لعربه الزيركولا في م (٦١) وركوز على درجه الجهاركاه.
الغصن العاشر	من م (١٦٥) : م	مقام عجم من على درجه الجهاركاه وركوز تام

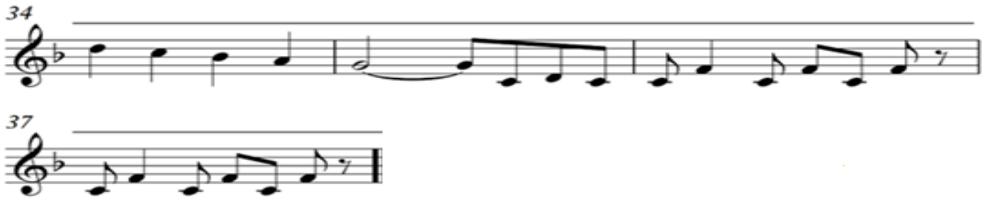
والأخير القفلة	(١٧٩)	على الجهاركاه.

الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

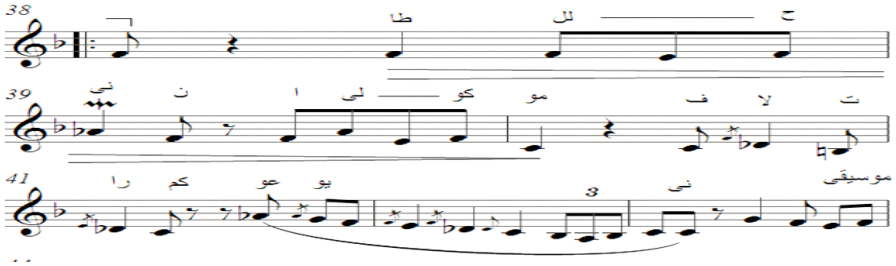
المقدمة الموسيقية:

- من م (١) : م (١٢) تتابع لحني صاعد علي مسافه (٣ ص) صاعده ثم تتابع لحني هابط في مقام العجم المصور على درجة الجهاركاه وركوز علي الجهاركاه.

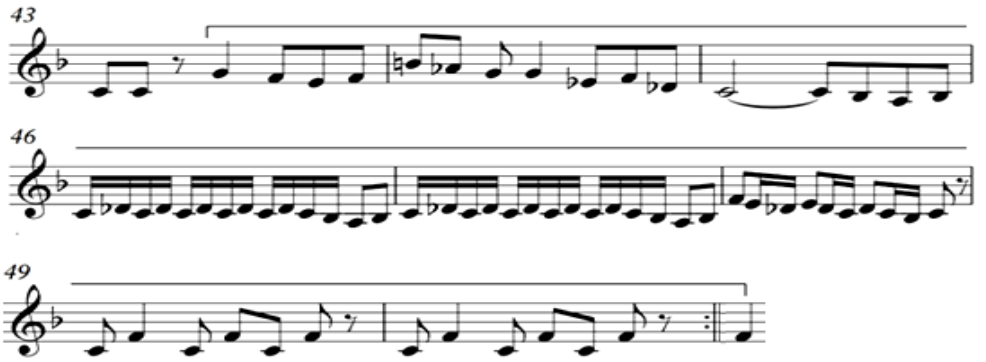
يَامَنْ أُنَادِىْ بِلَحْنِى هَلْ تَسْمَعُوْنَ نِدَائِىْ

- م (١٣): م (٢٢) جنس عجم على درجة الجهاركاه بأراضيه مع لمس لعربة الكرد وركوز على درجة الراست.
- ادت ليلي مراد حرف ألف المد في المقطع (يا) بدون حليات أو زخارف لحنية لإظهار حرف المد ببداية اللحن والثبات عل نغمه واحده وهي جهاركاه ولكن بضغط قوى (f).
- إستخدمت ليلى مراد حلية الموردنت م (١٤)، م (١٦)، م (١٧)، م (٢٢).
- استخدام النبر القوي في بداية م (١٤)، م (١٦)، م (١٧).
- كما استخدمت حلية الأتشيكاتورا مع التعبير الأدائي بخفض وارتفاع الصوت مع حرف ألف المد في المقطع (ندائي) في م (٢١) للتعبير عن ندائها واستنكارها لمن تناديهم بلحنها.

- لازمة موسيقية من م (٢٣): م (٢٩)[١] مقام عجم على درجة الجهاركاه بأراضيه مع لمس لعربة السنبلة وركوز على درجة الجهاركاه.

أَرْسَلْتُ رُوْحِيْ نَجِيًّا عَلَىْ جَنَاْحِ الْهَوَىْ

- من م (٢٩): م (٣٣) جنس عجم من على درجه الجهاركاه وركوز على النوى.
- إلتزمت ليلى مراد في هذه العبارة بأسلوب الأداء المتصل (Legato) وذلك للتعبيرعن كيفية مناجاه الحبيب وبرغبتها على لقاءه وذلك (على جناح الهوى) وهنا شبه الشاعر الهوى بالطيور التي لها جناحات وهي ترسل روحها على هذا الجناح وأدت ليلي هذه العبارة في نعومة ويسر

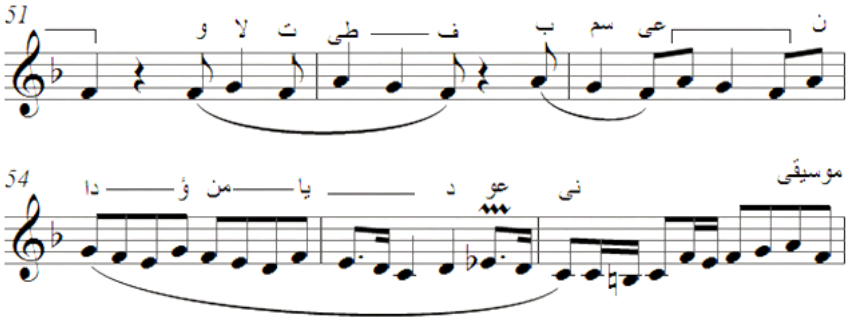
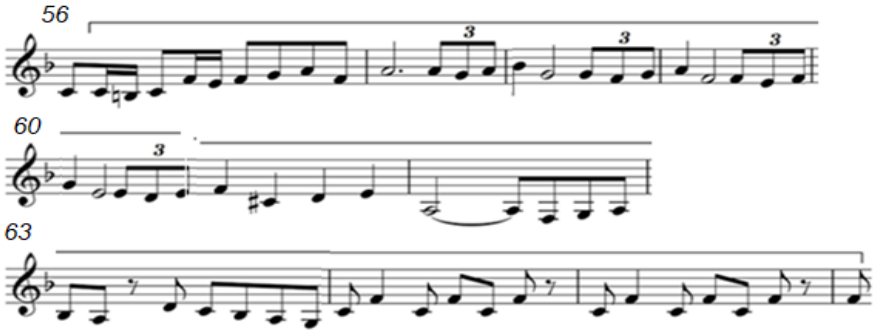
بنغمات متتالية بتتوافق مع صوتها الدافئ الذي يغلب عليه طابع الرنين بأسلوب بسيط خالي من الحليات والزخارف اللحنية.

- لازمة موسيقية من م (٣٣)[٤] : م (٣٨)[١] في مقام العجم على درجة الجهاركاه بأراضيه.

طَالَ الْحَنِيْنُ إِلَيْكُمُ فَلَاْ تَرَاْكُمْ عُيُوْنِىْ

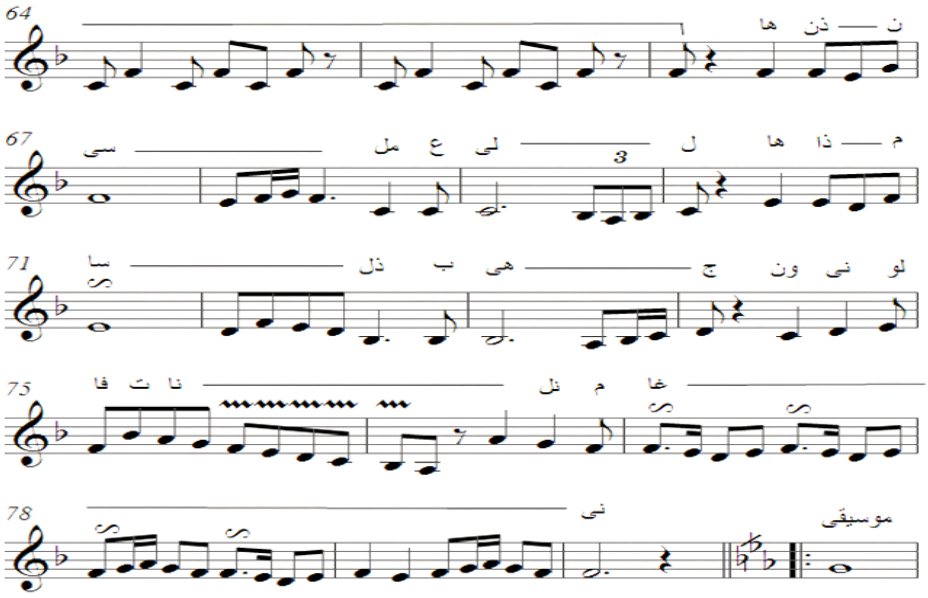
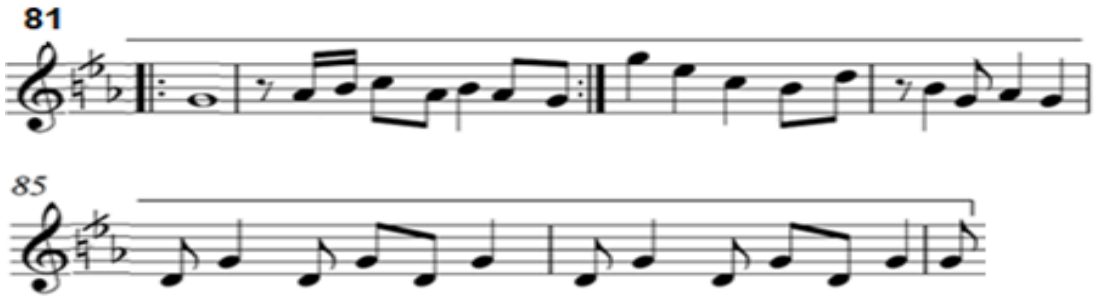


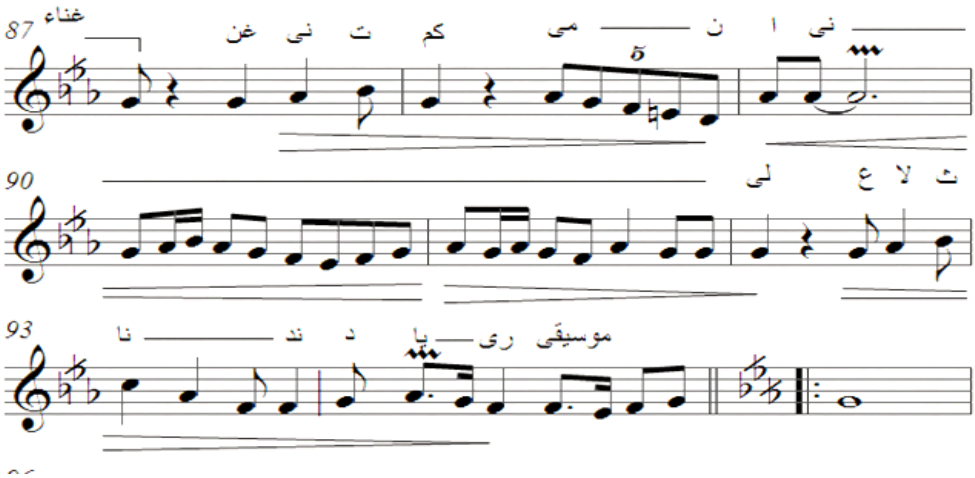
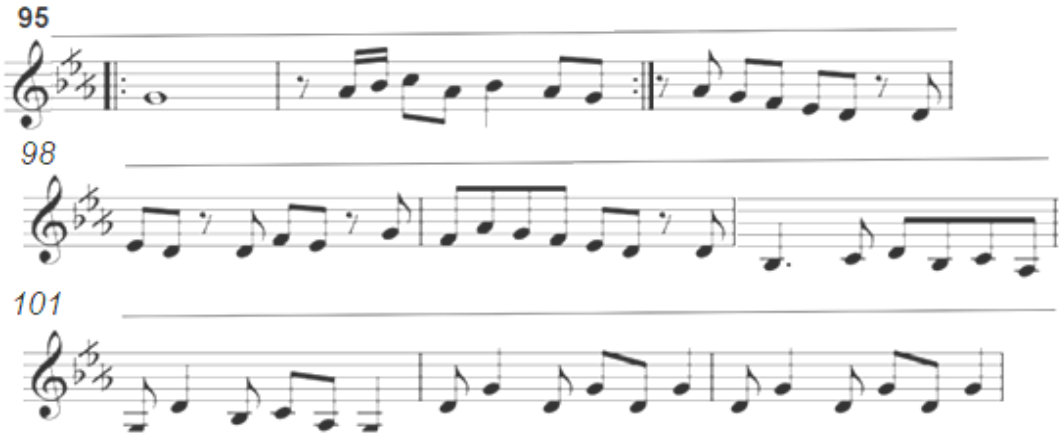
- من م (٣٨)[٢]: م (٤٣)[١] مقام حجاز كار من على درجة الراست.
- استخدمت ليلى مراد حلية الموردنت المزدوجة على نغمة الحصار في م (٣٩)[١] عند حرف الياء في كلمة (حنين)، كما استخدمت حلية الاتشيكاتورا في حرف اللام في كلمه فلا في م (٤٠) وحرف الراء في كلمة (تراكم) في م (٤١) واستخدمت نفس الحلية في حرف الواو المد في كلمة (عيوني) في م (٤١)[١]، ونلاحظ أدائها التعبيري عن الحنين والاستعطاف خلال الصوت المنخفض ثم الارتفاع ثم الانخفاض التدريجي مع النغمات.

- لازمة موسيقية من م (٤٣)[٢]: م (٥١)[١]

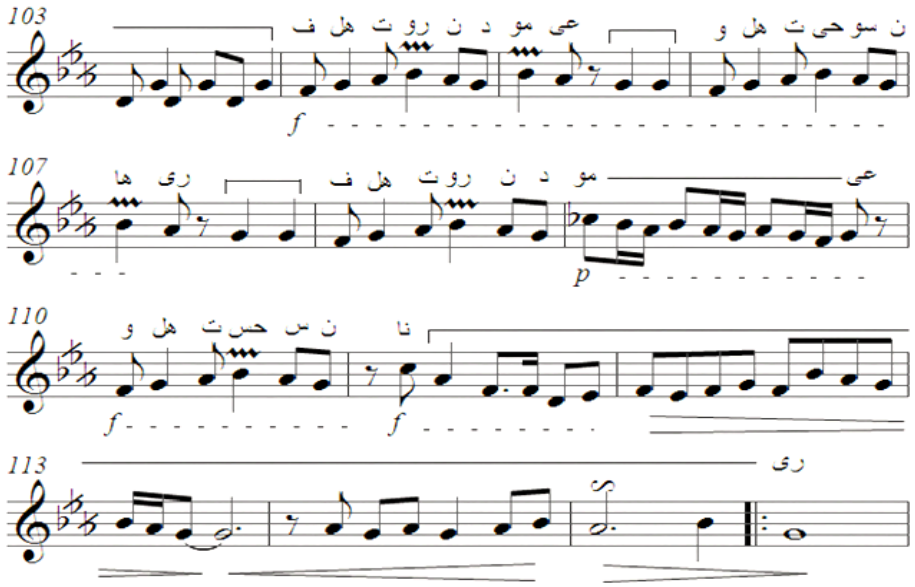
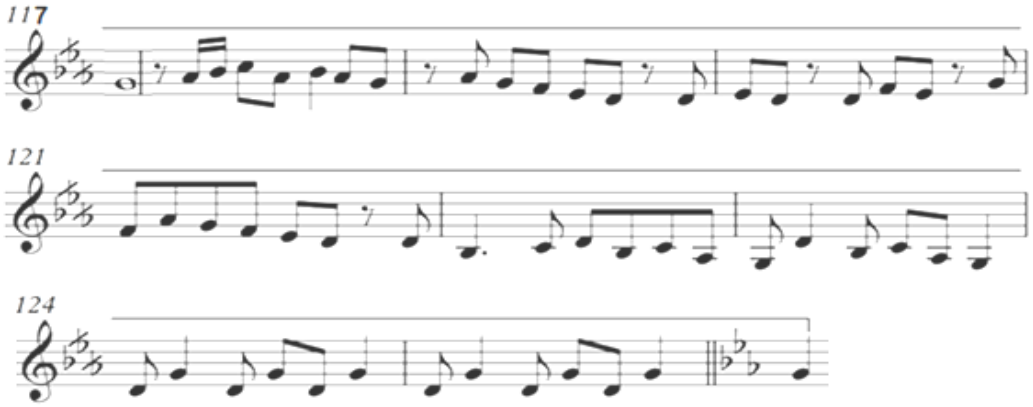
- من م (٤٣)[٢]: م (٤٥) مقام شاهيناز كردي مصور على درجة الراست بأراضيه.
- من م (٤٦)[١]: م (٥١)[١] جنس حجاز مصور على درجة الراست بأراضيه وركوز على درجة الجهاركاه.

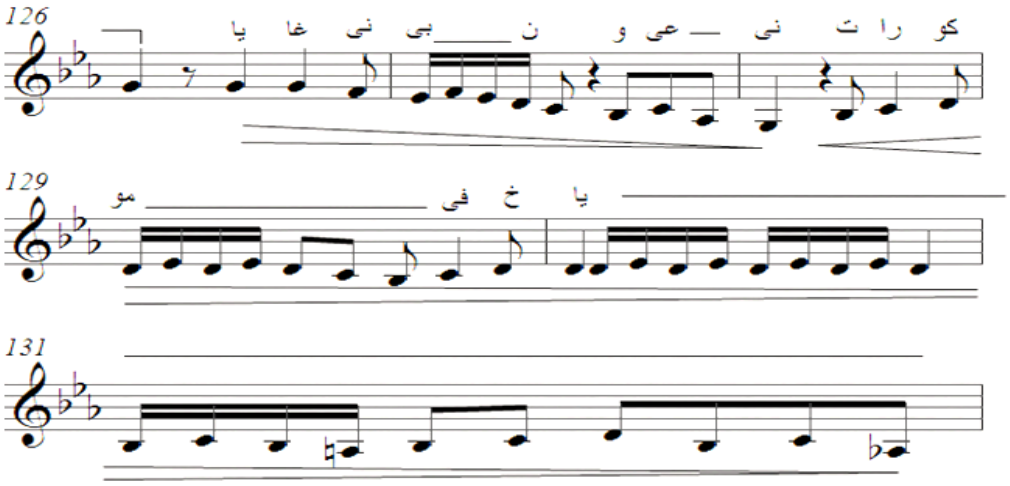
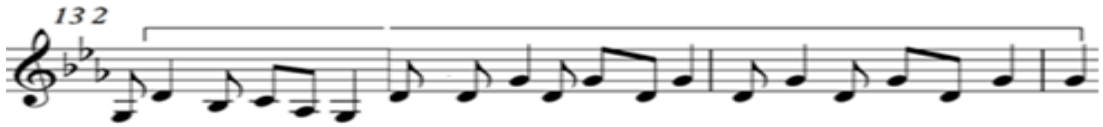
وَلَا يَطِيْفُ بِسَمْعِيْ نِدَاءُ مَنْ يَدْعُوْنِيْ

- من م (٥١)[٢]: م (٥٦)[١] جنس عجم على درجة الجهاركاه بقراراته مع لمس لعربة الكرد والركوز على درجة الراست.
- استخدمت ليلى مراد حلية الموردنت على نغمة الكرد في م (٥٥)[٤] عند حرف الواو في كلمة (يدعوني)، وكان الأداء هنا بأسلوب الأداء المتصل (Legato) وذلك للتعبيرعن حالة العاطفة وشوقها لمن يدعوها.

- لازمة موسيقية من م (٥٦)[٢]: م (٦٦)[١] في مقام العجم المصور على درجة قرار جهاركاه مع لمس لعربة الزيركولا في م (٦١)[٢] وركوز على درجة الجهاركاه.

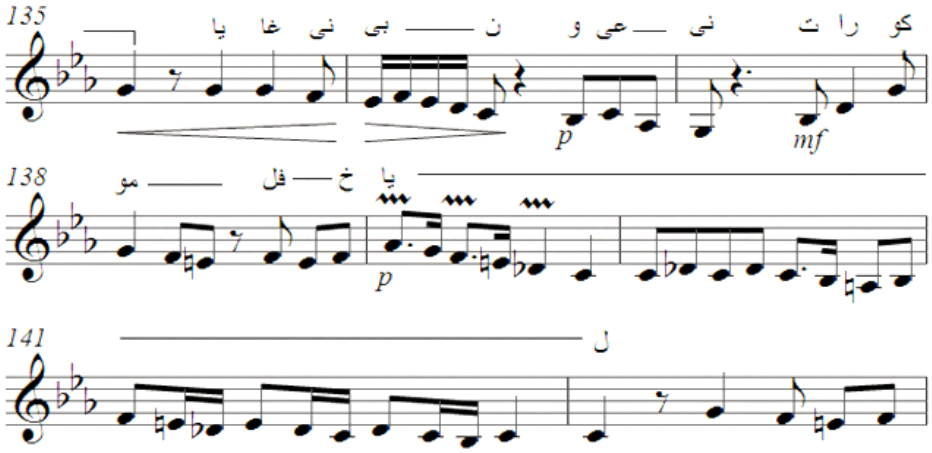
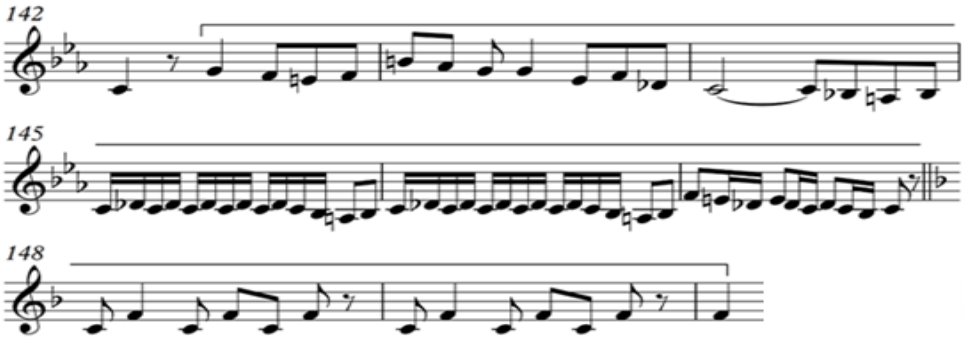
هَذَا النَّسِيْمُ الْعَلِيْلْ هَذَا الْمَسَاءُ الْبَلِيْغْ

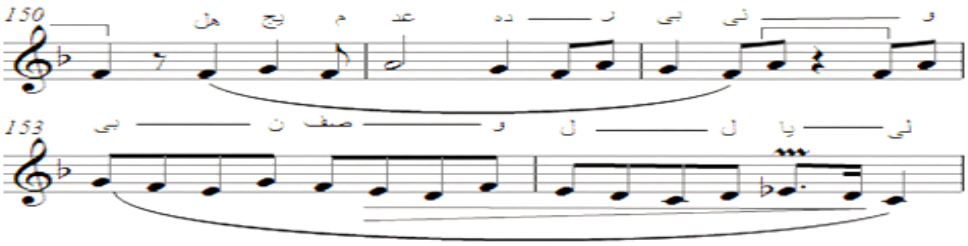
والنِّيْلُ فَتَّانُ الْمَغَانِيْ

- من م (٦٦)[٢]: م (٨٠) مقام عجم من على درجة الجهاركاه بأراضيه.
- أدت ليلي مراد إيقاع الروند ثابت في م (٦٧) في حرف سين بدون حليات أو زخارف لحنية.
- استخدمت ليلى مراد حلية الجروبتو على نغمة البوسليك في م (٧١) عند ألف المد في كلمة (المساء).
- استخدمت ليلى مراد حلية الجروبتو على نغمة الجهاركاه في م (٧٧، ٧٨) عند ألف المد في كلمة (المغاني).
- استخدام أسلوب التردد الصوتي (Vebrato) في م (٨٠) وأسلوب الضغط القوى (f) في أداء نهاية الجمل.

- لازمة موسيقية من م (٨١)[١]: م (٨٧)[١] في مقام الحجاز المصور على درجة النوى

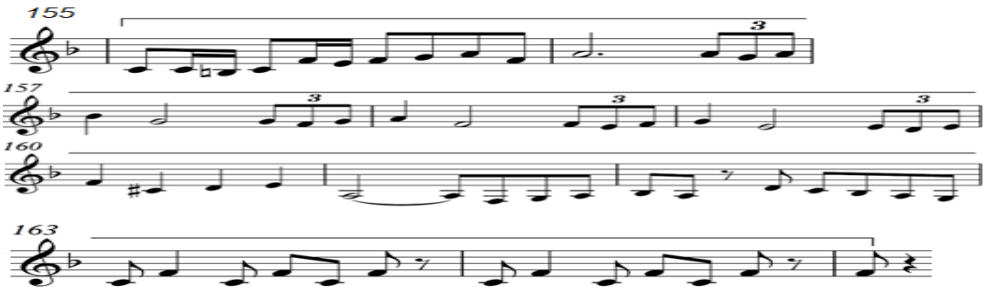
غَنَّيْتُكُمْ مِنْ أَنِيْنِىْ عَلَىْ ثَنَاْءُ الدِّيَارِ

- من م (٨٧)[٢]: م (٩٤)[٢] مقام شورى على درجة الدوكاه وركوز على درجة الجهاركاه.
- استخدمت ليلى مراد حلية الموردنت على نغمة الحصار في م (٨٩) عند ياء المد الأولى في كلمة (أنيني).
- كما استخدمت نفس الحلية الموردنت على نغمة الحصار في م (٩٤)[١] عند ألف المد في كلمة (الديار).
- الأداء التعبيري هنا لليلي مراد استخدمت أسلوب الضغط القوى (f) للإحساس بالأنين والام الشديد ثم قوة متوسطة (mf) مع أداء حلية (موردنت) في أداء حرف الياء بكلمه (ديار).

- لازمة موسيقية من م (٩٥): م (١٠٣) مقام بياتي مصور على درجة اليكاه وركوز على درجة النوى.

فَهَلْ تَرَوْنَ دُمُوْعِيْ وَهَلْ تُحِسُّوا نَهَارِيْ

- من م (١٠٤): م (١١٦) جنس بياتي من على درجة النوى مع لمس لجنس الصبا من على درجه النوى في م (١٠٩).
- استخدمت ليلى مراد حلية الموردنت على نغمة العجم في م (١٠٤)، م (١٠٥)، م (١٠٧)، م (١٠٨)، م (١١٠) عند حرف الواو في كلمة (ترون) وكلمة (دموعي) وألف المد في كلمة (نهاري).
- استخدمت ليلى مراد حلية الجروبتو على نغمة حصار في م (١١٥) عند حرف الألف المد في كلمة (نهاري).
- تميز أسلوب أداء ليلي مراد بالأداء القوي للتعبير عن شده الألم والانكسار وظهر أيضا في نهاية البيت انها شبهة النهار بالشيء الملموس الذي يكون لديه إحساس.

- لازمة موسيقية من م (١١٧): م (١٢٥) مقام بياتي مصور على درجة اليكاه وركوز على درجة النوى.

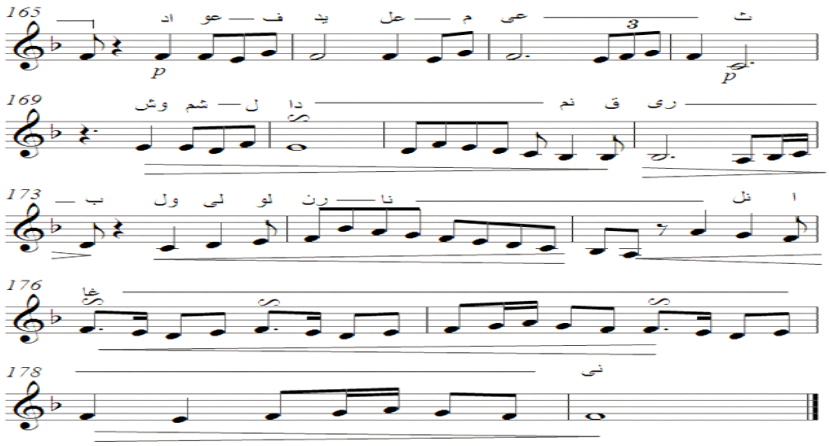
يَاْغَائِبِيْنْ وَعَائِدِينْ نَرَاكُمُ فِي الْخَيَالِ

- من م (١٢٦): م (١٣٢)[١] مقام كرد مصور على درجة اليكاه مع لمس لعربة العشيران في م (١٣١) وركوز على درجة اليكاه.
- التزمت ليلى مراد باللحن المكتوب في هذا الجزء بالأداء المتصل (Legato).
- الأداء التعبيري هنا تميز بالقوة في بداية اللحن مع استخدام أسلوب النداء علي الحبيب لاشتياقها له وتتمني عوده الغائب وسعادها ذالك اتجاه اللحن الي الهبوط لمنطقه القرارات لإظهار هذا التعبير وكانت من الجمل الموسيقية المميزة جدا في ارتباط الكلمة مع اللحن، أدت ليلي هذا الغصن بدون حليات أو زخارف لحنية لإظهار المعنى.

- لازمة موسيقية من م (١٣٢): م (١٣٥)[١] مقام كرد مصور على درجة اليكاه وركوز على درجة النوى.

يَاْغَائِبِيْنْ وَعَائِدِينْ نَرَاكُمْ فِى الْخَيَالِ

- من م (١٣٥)[٢]: م (١٣٨)[١] مقام كرد مصور على درجة اليكاه وركوز على درجة النوى.
- من م (١٣٨)[٢]: م (١٤٢)[١] مقام حجاز مصور على درجة الراست بأراضيه وركوز على درجة الراست.
- استخدمت ليلى مراد حلية الموردنت على نغمة الحصار والجهاركاه والزيركولا في م (١٣٩) عند حرف ألف المد في كلمة (الخيال).
- أدت ليلي مراد هذا المقطع بحرفيه عالية حيث استخدام التعبير بارتفاع الصوت والانخفاض وأداء الحليات لتبرز معاني الكلمات والتخيل البليغ في الاستعارة المكنية لمعنه الكلمة انها تتمني تري المحبوب في الخيال.

- لازمة موسيقية من م (١٤٢)[٢]: م (١٥٠)[١]
- من م (١٤٢)[٢]: م (١٤٤) مقام شاهيناز كردي مصور على درجة الراست بأراضيه.
- من م (١٤٥)[١]: م (١٥٠)[١] جنس حجاز مصور على درجة الراست بأراضيه وركوز على درجة الجهاركاه.

هَلْ يَجْمَعُ الدَّهْرُ بَيْنِيْ وبَيْنَ صَفوِ اللَّيَالِيْ

من م (١٥٠)[٢]: م (١٥٤)[٤] طبع جنس عجم على درجة الجهاركاه بأراضيه مع لمس لعربة الكرد والركوز على درجة الراست.

- استخدمت ليلى مراد حلية الموردنت على نغمة الكرد في م (١٥٤)[٣] عند حرف الألف المد في كلمة (الليالي)، كما استخدام أسلوب التردد الصوتي (Vebrato) في م (١٥١).
- الأداء التعبيري هنا متميز حيث أدت ليلي مراد العبارة بسلاسة ومرونة صوتية في أداء كلمة معبره عن معاني الكلمات حيث عبرت عن أسلوب التمني بانخفاض الصوت في نهاية المقطع.

- لازمة موسيقية من م (١٥٥)[٢]: م (١٦٥)[١] في مقام العجم المصور على درجة قرار جهاركاه لمس لعربة الزيركولا في م (٦١)[٢]وركوز على درجة الجهاركاه.

أَدْعُوْ فَيَدْعُو الْمُغِيْثْ وَالشَّمْلُ دَائِمْ قَرِيْبْ

وَاللَّيْلُ رَنَّانُ الْأَغَانِىْ

- من م (١٦٥)[٢]: م (١٧٩) مقام عجم من على درجة الجهاركاه باستعراض منطقه القرارت.
- استخدمت ليلى مراد حلية الجروبتو على نغمة البوسليك في م (١٧٠) عند ألف المد في كلمة (دائم).
- استخدمت ليلى مراد حلية الجروبتو على نغمة الجهاركاه في م (١٧٦، ١٧٧) عند ألف المد في كلمة (الأغاني).
- غنت ليلي مراد حرف الياء في كلمه المغيث على شكل ( ) بنغمات متتالية بصوت منخفض بشكل انسيابي بالغ الدقة والصعوبة.

- الأداء التعبيري هنا بدأت بالتمني بالدعاء انها تري المحبوب وكانت مستخدمه الصوت المنخفض وأدت كلمه الشمل بصوت متوسط لتظهر ما بداخلها من إحساس ان يلم شملها مع المحبوب.

تعليق الباحثة: ترى الباحثة أن نجاح هذا العمل الغنائي المتميز يرجع إلى/

- ✓ أسلوب كتابة النص الشعري للمونولوج بالرغم من بساطة الكتابة الأدبية إلاّ أن احمد رامي كان غازلاً لكلماته بارعاً في تناول هذا الموضوع خاصة مناجاة الحبيب والدعاء الدائم ان يمل شمل الحبيب بالحبيبة مما كان له الأثر الكبير في إنجاح هذا العمل الفني الرائع.
- ✓ الإمكانيات الصوتية التي تتميز بها الفنانة المطربة ليلي مراد وصوتها الراقي الرنّان الصداح وقوة أدائها المتميز جعلها تتفوق على نفسها في إنجاح هذا العمل الفني ودمج الكلمات مع الاحساس باللحن جعلها ملحمة غنائية متكاملة.
- ✓ تميز أسلوب الملحن محمد القصبجي في هذا المونولوج بعدم تكرار الجمل الموسيقية وعدم اعتمادها في البناء الموسيقي على المذهب والاغصان المتشابهة لتساعد على التلحين والتنويع في الانتقال المقامي والاوزان مما أثرى المونولوج بعده مقامات واجناس موسيقية متنوعة، كما ضم هذا المونولوج الغنائي جملا اليه ظاهره بين كل غصن وكانت مختلفة.

نتائج البحث:

من خلال العرض السابق للإطار التحليلي لمونولوج (يا من أنادي بلحني) استنبطت الباحثة النتائج التالية الخاصة باسلوب أداء ليلي مراد الغنائي.

١) الأداء المعبّر عن المعاني العاطفية للنص الكلامي العاطفي أدته ليلى مراد بإحساس مرهف يحمل في طيّاته أساليب التعبير المختلفة مثل (متوسط القوة mf، الضعف p، قوة في الأداء f).

٢) أجادت " ليلى مراد " الغناء بأسلوب الغناء العربي وما يحويه من أساليب تطريبه وعفقات لحنية وحليات زخرفية.

٣) عدم تكرار كلمات المونولوج او الجمل الموسيقية وعدم اعتماد الملحن في البناء الموسيقي على المذهب والاغصان المتشابهة وذالك ساعد على التنوع في الانتقال المقامي.

٤) تميز هذا المونولوج الغنائي بان كل غصن منه بلحن مختلف ولا يوجد تكرار للألحان الا في الغصن الثامن فقط حيث كرر الملحن نفس كلمات الغصن لكن بحن مختلف.

٥) استخدمت ليلى مراد أسلوب الأداء المتصل (Legato) صعوداً وهبوطاً بنعومة بنغمه واحده فقط في الأداء مستخدمة أسلوب المد في أداء حروف المد ولأداء بعض الجمل والعبارات الغنائية.

٦) تعاملت ليلى مراد مع النص الشعري بإظهار الصور البلاغية المناسبة لذلك النص مع تجسيد لمعاني الكلمات.

٧) استخدام ليلى مراد للتلوين الصوتي في أدائها بمرونة صوتية، مستخدمة أسلوب الضغط القوي (Accent) مع بداية كل مقطع كلامي بأسلوب تكنيكي غنائي يتسم ببعض الحليات والزخارف الغنائية في الأشكال الإيقاعية المتميزة.

٨) أتقنت ليلى مراد استخدام أسلوب الزخرفة اللحنية (Trill) الذي يميز صوتها والأداء المتصل (Legato) المدعوم بنفس عميق ليفي بأداء الجملة اللحنية حتى نهاية الجملة اللحنية.

٩) استخدمت ليلى مراد الحليات المختلفة في الأداء مثل حلية الإتشيكاتورا (Acciaccatura) والموردنت (Mordant) وحلية الجروبتو (Grupptto).

توصيات البحث:

١) حث الباحثين على الاهتمام بدراسة ابداعات كبار المطربين والملحنين لتوظيفها في دراسة الموسيقي العربية.

٢) الاهتمام بتدريب العاملين في مجال الغناء العربي على الأداء الجيد للمقامات العربية والتعرف على المسارات اللحنية وأساليب التحويل النغمي.

٣) وضع ميتودات للغناء العربي.

٤) توصيف علمي لمناهج الغناء العربي وادراج المونولوج الغنائي القديم بالمناهج.

٥) الاهتمام بإذاعة المونولوجات القديمة للفنانة ليلي مراد والملحن محمد القصبجي بوسائل الاعلام المختلفة لما لها من أسلوب شرقي مميز.

٦) تسليط الضوء على الأعمال الموسيقية القديمة لما لها من طابع مميز ولكي تثري الموسيقي العربية الآن.

ملخص البحث:

عَرفت الحياة الموسيقية المصرية عدد من كبار المطربات التي تميزت كل منهن بأسلوب خاص في الأداء وفقاً لما وهبه الله لهن من موهبة، وما تلقته من تعليم، وما اكتسبته من خبرات علمية ومن أشهرهن أم كلثوم، ليلى مراد، نجاة علي، أسمهان وغيرهن.. ففي الربع الأول من القرن العشرين تقريباً ممتداً من عام ١٩٠٤م إلى عام ١٩٣٤م تقريباً تطورت صناعة المسرح الغنائي تمثيلاً بالأوبرا الإيطالية، ثم ظهور أول الأفلام المصرية وكان ذلك عام ١٩٢٧م، وأول الأفلام الغنائية كان عام ١٩٣٢م، ثم تأسست الإذاعة المصرية عام ١٩٣٤م فأحدثت المبتكرات الطارئة على الساحة الفنية تغييراً كبيراً على ملامح الموسيقى والغناء العربي في مصر، مع ظهور صيغ غنائية مستقلة مثل (الموّال، الموشح، الدور). وتكوّن البحث من جزئين الأول الإطار النظري واحتوى على نبذة تاريخية عن المطربة ليلى مراد والملحن محمد القصبجي والشاعر أحمد رامي وقالب المونولوج وأنواع المونولوج في مصر واهم تقنيات الغناء العربي وصفاته الأساسية، والجزء الثاني الإطار التحليلي واحتوى على تدوين وتحليل مونولوج يا من أنادي بلحني وإظهار أسلوب أداء ليلى مراد في هذا المونولوج والاستفادة منه في تنمية تقنيات الغناء العربي.

المراجع:

إيمان محمد أحمد (١٩٩٧): " دراسة تحليلية لأسلوب محمد القصبجي في التلحين "، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة.

إيهاب احمد توفيق (٢٠٠٢): أساليب أداء الغناء العربي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين، رسالة دكتوراه غير منشوره، كليه التربية الموسيقية، جامعه حلوان، القاهرة.

رتيبة الحفني (٢٠٠٦): محمد القصبجي الموسيقي العاشق، دار الشروق، الطبعة الاولي.

سعاد علي حسنين (١٩٩٣): تربيه السمع وقواعد الموسيقي الغربية، القاهرة.

سمحة الخولي (١٩٩٩): "أم كلثوم (دراسة)"، مجلة الفنون، وزارة الثقافة، القاهرة.

سهير عبد العظيم محمد (٢٠١٢): "أجندة الموسيقى العربية "، دار الكتب القومية، القاهرة، طبعة.

طارق يوسف إبراهيم (٢٠٠٦): دراسة تحليليه لأسلوب الأداء الغنائي لكل من ام كلثوم واسمهان وليلي مراد للمونولوج الدرامي عند محمد القصبجي، بحث غير منشور، كليه التربية النوعية، جامعه القاهرة.

عاطف عبد الحميد احمد (١٩٩٠): دراسة تحليلية لقالب المنولوج عن محمد القصبجي، ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.

عفاف راضي (١٩٨٦): "دراسة تحليلية نقدية لفن الغناء العَربي في مصر لإعداد المغنى القادر على أداء الغناء الغربي والعربي"، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى (الكونسرفاتوار)، أكاديمية الفنون، القاهرة.

ماجدة عبد السميع (١٩٨٥): دراسة تحليلية لمدارس الغناء العربي بمصر خلال القرن العشرين، رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة.

محمود كامل (١٩٧١): محمد القصبجي حياته وأعماله، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، المكتبة العربية، القاهرة.

مايسه محمد سيف الدين (١٩٩٨): تقنيات الغناء العربي، أكاديمية الفنون، القاهرة.

محمد قابيل (١٩٧٩): موسوعة الغناء المصري في القرن العشرين، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

مؤسسة روز اليوسف (١٩٧٩): الكتاب الذهبي.

ناهد احمد حافظ (١٩٧٧): الأغنية المصرية وتطورها خلال القرنين التاسع عشر والعشرين، رسالة دكتوراه.

نبيل شورة (١٩٨٨): دليل الموسيقى العربية، دار الكتب المصرية، ط ٢.

Apel, Willi: "Harvard Dictionary of Music", Revised Edition, 1972,

Cambridge, Mass, Harvard Univ., Press, U.K., 1944.

Elson, C. Louis: Dictionary Copyright, Mcmix, by Oliver Ditson Company Printed in the U.S.A. P. 154.

Performance of Laila Murad in A Monologue (Ya Mn Onady Belahny) and Benefit from Techniques it in Developing Arab Singing

Abstract:

The Egyptian musical life knew a number of the great singers, who distinguished each of them in a special style of performance according to what Allah gave them to them from the talent, the education they received, and the scientific experiences they gained and the most famous of them were Umm Kulthum, Laila Murad, Najat Ali, Asmahan and others. In the first quarter of the twentieth century almost extended from 1904 AD to about 1934 AD The lyric theater industry evolved in representations of the Italian opera, then the first Egyptian films appeared and that was in 1927 AD, and the first lyrical films were in 1932 AD, then the Egyptian Radio was established in 1934 AD, creating new emergency innovations on the scene The art has significantly changed the features of Arab music and singing in Egypt, with the appearance of lyrical independent formats (such as mawal, muashah and role). The research consisted of two parts, the first is the theoretical frame, and it contains a historical overview of the singer Leila Murad, the composer Muhammad Al Qasbaji, the poet Ahmed Rami, the monologue template, and the characteristics of good singing. The second part, the analytical frame, contained a monologue analysis of Ya Mn Onady Belahny for Leila Mourad performed in this monologue and benefit from it in developing Arab singing techniques.