كلية التربية النوعية

قسم التربية الموسيقية

الأسلوب البوليفوني في بعض ألحان بليغ حمدي

Polyphony Style in Some Melodies of Baligh Hamdi

بحث مقدم من

أبرار مصطفى إبراهيم علي

أستاذ مساعد النظريات والتأليف – قسم التربية الموسيقية – كلية التربية النوعية – جامعة أسيوط

أسيوط

٢٠١٧

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

المنارة للاستشارات
www.manaraa.com

الأسلوب البوليفوني في بعض ألحان بليغ حمدي

Polyphony Style in Some Melodies of Baligh Hamdi

المقدمة

إن الأعمال الفنية تلعب دوراً أساسياً في تنمية إحساس الإنسان بالجمال وتربية ذوقه الفني وفي تهذيب مشاعره والارتقاء به إلى المستوى الإنساني الأمثل، فلقد استطاع الفنان الموسيقي خلال العصور التي عاشها أن ينقل جزءاً لا يستهان به من تجاربه عبر الفن الذي يعني الإبداع، ونجد أن الشعر والموسيقى يعبران عن أشياء ذاتية خاصة بمبدعهما، كما يعبران عن مشاعر إنسانية عامة تجاه مظاهر الطبيعة وأحداث الحياة.

تميز النصف الثاني من القرن العشرين بالعديد من التغيرات السياسية والاقتصادية في مختلف بلدان العالم ومنها مصر والتي أفرزت جيل من الملحنين الذين لا يكتفوا بمعرفة المقامات الموسيقية الشرقية وتمكنهم من العزف على آلة العود كما هو متعارف عليه، ولكن منهم من سعى وراء الدراسة الموسيقية الجادة ودراسة علم الكونترابنط، الهارموني، التأليف والتوزيع الأوركسترالي هذا إلى جانب دراسة الموسيقى العربية.

ولا شك أن دراسة التأليف الموسيقى، علم الكونترابنط، الهارموني والتوزيع الأوركسترالي بالنسبة للملحن قد ساهم في تكوين شخصيته الموسيقية، حيث تجعله أكثر إدراكا ووعيا لنماء أفكاره الموسيقية وتدعيمها بالألحان المصاحبة من الناحية البوليفونية والهارمونية مع الحفاظ على الخط اللحني الأساسي وطبيعة ما تمتاز به الموسيقى العربية، ولقد تأثر الكثير من مؤلفي الموسيقى المصريين الذين درسوا الموسيقى العربية بهذا الأسلوب واستطاعوا تدعيم ألحانهم الشرقية ببعض من التقنيات البوليفونية والهارمونية البسيطة بما يتناسب وطبيعة الموسيقى العربية وحرصوا طوال الوقت على الاستفادة من كل تلك العلوم لإثراء مؤلفاتهم الموسيقية مع حرصهم على المحافظة على الطابع المصري لأعمالهم ومن هؤلاء الفنانين بليغ حمدي Baligh Hamdi (١٩٣١ – ١٩٩٣) الذي كان له بصمة واضحة في إيصال الموسيقى والإيقاعات الشعبية المصرية للمستمع من خلال سهولة وبساطة ألحانه الأمر الذي يجعل أي متذوق للموسيقى قادراً على التفرقة بين موسيقاه وأي موسيقى أخرى يسمعها.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217 www.manaraa.com

مشكلة البحث

لاحظت الباحثة تميز أسلوب بليغ حمدي وأثره الكبير في تطور الأغنية المصرية وتدعيمها بالمصاحبة البوليفونية لذلك رأت إعداد هذا البحث في محاولة منها لإلقاء الضوء على هذا الأسلوب لديه.

أهداف البحث

- التعرف على البوليفونية في الموسيقى العربية.
- التعرف على أسلوب بليغ حمدي في استخدام الأسلوب البوليفوني من خلال بعض ألحانه.

أهمية البحث

تتركز أهمية هذا البحث في إلقاء الضوء على الأسلوب البوليفوني في الموسيقى العربية وكذلك التعرف على أسلوب بليغ حمدي في استخدام الأسلوب البوليفوني من خلال بعض الحانه مما قد يساعد الدارسين المتخصصين على تفهم أسلوبه.

سؤال البحث

ما هو أسلوب بليغ حمدي في استخدام البوليفونية في ألحانه؟

حدود البحث

تقتصر حدود البحث على التحليل الموسيقي لبعض ألحان بليغ حمدي والتي استخدم بها الأسلوب البوليفوني.

إجراءات البحث

منهج البحث

يتبع هذا البحث المنهج الوصفي (تحليل المحتوى) وهو المنهج الذي يهدف إلى وصف الظاهرة وصفاً علمياً دقيقاً ويشمل ذلك تحليل بياناتها وبيان العلاقة بين مكوناتها، فالوصف يهتم أساساً بالوحدات أو الشروط أو العلاقات أو الفئات، وقد يشمل ذلك الآراء حولها والاتجاهات إزاءها وتأتى مهمة الباحث فيها إلى أن يصف الوضع الذي كانت عليه الظاهرة أو التي هى عليه بالفعل أو التي ستكون عليه. (آمال مختار – ١٩٦٦ – ص١٠٢: ١٠٤)

أدوات البحث

- المدونات الموسيقية.
- التسجيلات السمعية.

عينة البحث

- حكايتي مع الزمان.
- طاير يا هوا.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217 www.manaraa.com

- كله في الموالي.
- على قد ما حبينا.
- موسيقى مصرية.

مصطلحات البحث

البوليفونية Polyphony

هى تعدد التصويت بشكل أفقي وهى فن كتابة أكثر من خط لحني مستقل بذاته، بحيث تسمع في آن واحد، هذه الخطوط تكون عملا فنيا مناسبا ذا نسيج متشابك. (عواطف عبد الكريم وآخرون- ٢٠٠٠ – ص ١١٩)

الكونترابنط Counterpoint

علم من علوم التأليف الموسيقي وهو عبارة عن تكثيف الألحان بإضافة لحن أو أكثر إلى اللحن الأصلي، في مسار أفقي. (عواطف عبد الكريم وآخرون – ٢٠٠٠ – ص٣٢)

الديسكانتوس Discantus

هو أساس التحركات الكونترابنطية والهارمونية حتى الآن، ظهرت بوادره في القرن الثاني عشر، واكتملت في القرن الثالث عشر، نشأ في فرنسا ولم يكن مكتوباً بل كان متروكاً لارتجال المغني، كان موضعه في أعلى اللحن الثابت بشرط أن يتحرك الصوتان في حركة عكسية دائما، ثم سمحت القاعدة للصوت الاضافي باستخدام حليات حرة. (حسين فوزي وآخرون: ١٩٧١ – ٢٣، ٢٤) (https://en.wikipedia.org)

الدراسات السابقة

دراسة بعنوان

تعدد التصويت في المقامات العربية[١]

هدفت هذه الدراسة إلى رسم صورة واضحة لبدايات تعدد التصويت وتطوره في مقامات الموسيقى العربية منذ العصور الوسطى، كذلك محاولة الوصول إلى ابتكار نوع من تعدد التصويت يكون نابعاً من موسيقانا العربية.

دراسة بعنوان

١- عادل عبد الرحيم خضير : **تعدد التصويت في المقامات العربية** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٨٢.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

طريقة مقترحة لتناول بعض مقامات الموسيقى العربية في نسيج هارموني حديث[٢]

هدفت هذه الدراسة إلى إضافة إمكانيات هارمونية لموسيقانا العربية مما يفتح أفاقا جديدة في أساليب التوزيع الأوركسترالي كي تنقل هذه الموسيقى العريقة إلى مرحلة جديدة من التطور الموسيقى.

دراسة بعنوان

معالجة هارمونية وكونترابنطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة[٣]

هدفت هذه الدراسة إلى إعادة تناول وصياغة بعض الألحان الشعبية المصرية بخصائصها ومميزاتها ومعالجتها سواء بالأسلوب الهارموني أو الكونترابونطي متبعا في ذلك أحد الأساليب العلمية مع المحافظة على أصالة اللحن المصري الفلكلوري دون تشويه أو تحريف حيث يرى البعض أن تلك المحاولات تتفاوت في درجة تقبلها لكل من المستمع العربي والأوربي.

الإطار النظري

البوليفونية Polyphony

وتعني تعدد الخطوط اللحنية، وهى تتكون من عدة الحان تسير بخطوط أفقية متقابلة فوق بعضها بعضاً تسمع في آن واحد، (أحمد بيومي – ١٩٩٢ – ص ٣١٩) وتعتمد على إبراز التباين بين تلك الخطوط اللحنية المختلفة، ويطلق على هذا الأسلوب الكونترابنط، وهو عبارة عن خط لحني أو أكثر يصاحب اللحن الأساسي ويصطحبه في خط أفقي في نفس الوقت على أن يكون لكل منهما مساراً منفصلاً وإيقاعاً ذاتياً من نفس المقام. (أحمد بيومي– ١٩٩٢ – ص ٩٨)

نشأت البوليفونية نتيجة اكتشاف الاختلاف في الطبقة الصوتية وفي النبض الإيقاعي وقيمتهما بالنسبة للغة والرقص، ثم تلى ذلك محاولات تنظيم العلاقة بين الطبقات الصوتية بعضها ببعض، في نفس الوقت بدأ اختراع الآلات الموسيقية، كما بدأ إخضاع الخصائص الطبيعية للصوت شيئاً فشيئاً للعقل البشري، وهكذا تجمعت بالتدريج عناصر فن صوتي، ولكنها

٢– جلال الدين صالح أحمد : **طريقة مقترحة لتناول بعض مقامات الموسيقى العربية في نسيج هارموني حديث** – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية

التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٨٩.

٣– محمد عبد الله أحمد : **معالجة هارمونية وكونترابنطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة** – رسالة دكتوراه غير منشورة – كلية

التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة – ١٩٩٩.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

اقتصرت على اللحن والإيقاع، وكثيراً ما ينسب إلى الإغريق القدامى الفضل في اتخاذ الخطوة الأولى نحو البوليفونية أو تعدد التصويت. (ثيودور م. فيني– ١٩٧٠ – ص ٦٥، ٦٦)

كان أول تحرك نحو البوليفونية فيما بين القرنين الحادي عشر والثاني عشر وعرفت مراحلها الأولى باسم الأورجانوم والذي بدأ ارتجالاً موسيقياً ويأتي في الصوت الأسفل وسمي باللحن الثابت، وفي القرن الثاني عشر ظهرت بوادر أسلوب جديد سمي بالديسكانتوس Discantus ولم يكن مكتوبا بل كان متروكا لارتجال المؤلف ويأتي في الصوت الأعلى للحن الثابت واكتمل في القرن الثالث عشر، ثم دخلت قاعدة جديدة على الديسكانتوس هى الفوبوردون أو الطنين المزيف وفيه يشارك اللحن الإضافي اللحن الثابت على بعد الثالثة وغالباً ما كان يغنى من ثلاثة أسطر لحنية يكون اللحن الثابت في الوسط والسطران الأعلى والأسفل على بعد ثالثات من السطر الأوسط، (حسين فوزي وآخرون– ١٩٧١ – ص ٢٥، ٢٦) وبلغت البوليفونية قمة إبداعها في القداس الموسيقي على يد بالسترينا G.P Palestrina (١٥٢٦–١٥٩٤) في القرن السادس عشر وحازت على كمالها الفني في الفوجا عند باخ J.S. Bach (١٦٨٥ – ١٧٥٠). (أحمد بيومي – ١٩٩٢ – ص ٣١٩)

الموسيقى العربية في القرن العشرين

تمثلت بوادر التطور والتحولات التي شملت الموسيقى العربية مع مرحلة النهضة الموسيقية في أوائل القرن العشرين في ثلاث محطات هامة ظهرت من خلال توسيع أفاق الألوان التعبيرية والدرامية والرومانسية، الاعتماد على المادة الموسيقية الشعبية في الموسيقى العربية الكلاسيكية ومعالجتها وفقا لقواعد الموسيقى الغربية، إلى جانب بدايات الاعتماد على الأوركسترا الغربية التي يعتبرها البعض تتجاوز قدرات التخت العربي، (إلياس سحاب– ٢٠٠٩ – ص ١١١) والأهم من ذلك هو أن يستند العمل الفني على التغيرات العميقة التي شهدها الخطاب الموسيقي إلى جانب مواكبته لعصره حسب التحولات الفكرية والجمالية والفنية، وأن لا تتضارب المميزات الفنية الجديدة مع العناصر الفنية الأساسية ومدى احترام اللهجة الموسيقية، (مراد الصقلي – ٢٠٠٨ – ص٥٧، ٥٨) إضافةً إلى اعتماد المادّة كمنطلق للابتكار، لأنه لا مجال لتجديد أو تحديث شيء دون الرجوع إلى نقطة انطلاق تمثل الأرضية الأساسية للمبدع، مع مراعاة أن اختلاف طرق الإبداع الموسيقي هى محاولة إلى تطوير الخطاب الموسيقي من حيث البحث عن مصادر جديدة تتسم بمميزات فنية حديثة متلائمة مع العصر، وتكون موازية للتطور العلمي الواضح في مختلف العلوم وتطابقه مع مظاهر الحياة الاجتماعية الحديثة والتحولات التي جدت وساعدت على تطوير التأليف الموسيقي وتنوع الإمكانيات التعبيرية من خلال الانفتاح والتطرق إلى دراسة مجالات كعلم الصوت، علم الكونترابنط والهارموني وغيرها من العلوم التي تثري التعبيرات

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

الموسيقية وتجعلها ملائمة للمفاهيم والمقاييس الجمالية لهذا العصر. (يوسف السيسي – ١٩٨١ – ص ١٧٣)

كما جاءت محاولات تطوير الموسيقى العربية من خلال مفهومها النظري أو التطبيقي تسعى إلى مواكبة التحولات التكنولوجية في شتى المجالات، حتى أن بعض الموسيقيين التجئوا إلى تحديث الآلات الموسيقية مثل التعديل الخاص بالآلات التقليدية وجعلها ملائمة لمتطلبات الإنسان المعاصر. (سمير بشة – ٢٠١٢ – ص ٥٨)

سمات الموسيقى العربية في القرن العشرين

- التخلص من الأسلوب التركي وأصبح هناك طابع مميز للموسيقى المصرية.
- إدخال التعبيرية في الألحان والبعد عن الجانب التطريبي.
- دخول الآلات الأوركسترالية الغربية وكبر حجم الفرق الموسيقية.
- أصبح هناك دور هام للموسيقى داخل الأعمال الغنائية.
- ظهور المقدمات الموسيقية الطويلة في بداية الأعمال الغنائية.
- ظهور المقطوعات الموسيقية البحتة.
- ظهور الأعمال الغنائية التي تمزج بين الموسيقى العربية والموسيقى الغربية.
- أصبح هناك انتقاء للكلمة المغناة مع الاهتمام بالمضمون الشعري.
- تراجع بعض القوالب الغنائية التي كانت سائدة في القرن التاسع عشر مثل الموشح والدور.
- ظهور قوالب غنائية جديدة مثل الطقطوقة.
- ظهور قالب الدويتو (الثنائي) والمنولوج.
- تطور العديد من القوالب الغنائية مثل القصيدة، الغناء الوطني والغناء الديني.
- ظهور موسيقى ومؤلفات أوركسترالية لمؤلفين مصريين أمثال يوسف جريس، أبو بكر خيرت، إبراهيم حجاج، فؤاد الظاهري، عطية شرارة، عزيز الشوان، علي إسماعيل وغيرهم الكثير لأول مرة في مصر. (أشرف عبد الرحمن – ٢٠١٥ – ص٣٢ : ٣٥)

تعدد التصويت في الموسيقى العربية

إن موسيقانا العربية ليس من الغريب عليها تعدد التصويت فالموسيقيين العرب القدامى هم أول من عرفوا التوافق النغمي وسماع أكثر من لحن في آن واحد، ففي منتصف القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) كان بداية ظهور تعدد التصويت في الموسيقى العربية ويؤكد على ذلك أحد مخطوطات أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي (١٨٥ هـ/٨٠٥ م – ٢٥٦ هـ/٨٧٣ م) العلامة العربي وأول من وضع قواعد للموسيقى في العالم العربي ,Conyngham Road) Victoria Park – March 2004)، والتي توضح نظريته الخاصة في الموسيقى العربية.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

(عـادل عبـد الـرحيم خضـير – ١٩٨٢ – ص ٢٣) ويعـد أيضـاً أول مـن تكلـم عـن تعـدد التصويت، وطبقه في كتابة (تمرين للعود مهرمن) وقام بتدوينه بالأسلوب الحديث عدة باحثين حيـث أدرج الكنـدي فيـه مسـافاته الهارمونيـة المسـتخدمة ضـمن (قواعـد اتفاقـات الـنغم). (http://www.watar7.com)

أمـا أبـو النصـر الفـارابي (٢٦٠ هـ/٨٧٤ م – ٣٣٩ هـ/ ٩٥٠م) الفيلسـوف الـذي اشـتهر بإتقان العلوم الحكمية وكانت له قوة في صناعة الطب، (https://ar.wikipedia.org) فلقد تحدث عن تعدد التصويت في صناعة الموسيقى وقسمه في كتابه (الموسيقى الكبير) وتعمق فيه تحت عنوان (المخطوطات من النغم) إلى فروع منها ما هو يختص بعزف النغمات في آن واحد أي تعدد التصويت، ومنها ما هو مختص بعزف النغمات على التوالي أي نوع من التمازج اللحني واسماه (مخلوطات النغم). (محمود احمد الحفني– ١٩٧٥ – ص ٥)

كما اتفق أبن سينا (٣٧٠هـ/٩٨٠م – ٤٢٧هـ/١٠٣٧م) العالم والطبيب الذي اشتهر بالطب والفلسفة وعرف باسم الشيخ الرئيس وسماه الغربيون بأمير الأطباء وأبو الطب الحديث مع العلماء الأوربيون في جوهر بحثهما عن الانسجام الصوتي والتوافق الهارموني والذي أطلق عليه اسم (التركيب)، (محمود احمد الحفني ١٩٧٤ – ص٤) وتعد نظرياته في تعدد التصويت منهج علمي ذو قيمة فنية عالية، وقد تحدث عنه تحت مصطلح (محاسن اللحن) التي تفرعت إلى أربع أنواع هى : الترعيد، التمزيج الذي استنبط منه فرعا اسماه التشقيق، التبديل والتركيب الذي استنبط منه فرعا اسماه الإبدال. (http://www.watar7.com)

كما أن هناك العديد من العلماء العرب الذين اهتموا بعلم تعدد التصويت والتوافق النغمي منهم صفى الدين الأرموي (٦١٣ هـ/١٢١٦م – ٦٩٣هـ/ ١٢٩٤) الموسيقي العربي المعروف والذي وضع كتاب (الأدوار في الموسيقى) وهو من أنفس كتب الموسيقى العربية، (حسين قدوري بغداد – ١٩٨٧ – ص ٩٦) كما أنه حدد الأبعاد المتوافقة والأبعاد المتنافرة في نظريات (فن الاصطحاب أو اتفاقات النغم)،(http://www.watar7.com) وأبو الفرج علي بن الحسين بن محمد القرشي الأصفهاني (٢٨٤هـ/٨٩٧ م – ٣٥٦هـ/ ٩٦٧م) أديبا عربيا ومن الأعلام في معرفة التاريخ والأنساب والسير والآثار واللغة والمغازي وله معارف أُخرى في علم الجوارح والبيطرة والفلك والأشربة، والذي قام بتأليف كتاب الأغاني المكون من خمس وعشرين جـزءاً جمعـه فـي خمسـين سـنة وهـو يمثـل تـاريخ فـن الغنـاء العربـي. (http://www.kitabat.info)

وترى الباحثة أن من يتهم الموسيقى العربية بالتخلف لعدم امتزاجها بالقواعد الموسيقية البوليفونية الأوربية لا يدرك قيمة وطبيعة الموسيقى العربية، لأن علم تعدد التصويت وجد لخدمة الألحان وطبيعتها وليس العكس، فهناك العديد من الملحنين الذين استطاعوا دراسة هذا العلم

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

وتطويعه لإبراز اللحن الشرقي أو العربي كما استطاعوا جعل هذا العلم طوعا للمقامات الشرقية وطبيعة موسيقانا العربية .

بليغ حمدي (١٩٣١ – ١٩٩٣)

حياته

ولد بليغ عبد الحميد حمدي سعد الدين في حي شبرا بالقاهرة في السابع من أكتوبر عام ١٩٣١ وتوفي في ١٢ سبتمبر عام ١٩٩٣.

كان والده محباً للموسيقى العربية والعالمية، وكان يعمل أستاذاً للطبيعة في كلية العلوم بجامعة فؤاد الأول

(جامعة القاهرة)، وحاصل على جائزة الدولة في عدة أبحاث عن (الحسن بن الهيثم)، وقد ألف العديد من الكتب العلمية منها (الطبيعة لأبن الهيثم) و(ما وراء الطبيعة).

التحق بمدرسه شبرا الثانوية في الوقت الذي كان يدرس فيه أصول الموسيقى في مدرسه عبد الحفيظ إمام للموسيقى الشرقية، ثم تتلمذ بعد ذلك على يد درويش الحريري وتعرف من خلاله على الموشحات العربية. https://ar.wikipedia.org( )

بعد انتهائه من دراسته الثانوية قرر أن يجمع بين رغبة أبيه ورغباته وألتحق بكلية الحقوق جامعة القاهرة، في نفس الوقت ألتحق بشكل أكاديمي بمعهد فؤاد للموسيقى العربية (معهد الموسيقى العربية حاليا)، ثم قام عميد المعهد آن ذاك الدكتور محمود أحمد الحفني (١٨٩٦ – ١٩٧٣) بتحويله إلى المعهد العالي للموسيقى المسرحية، لكنه ترك المعهد لعدم الموافقة على إعفائه من المواد الثقافية التي سبق دراسته لها.

لم يكمل دراسته في كلية الحقوق حيث قضى بها سبع سنوات دون أن يتعدى الفرقة الثالثة، وقد تعرف في الكلية على زميلته الفنانة فايدة كامل (١٩٣٢ – ٢٠١١) التي استمعت إلى بعضاً من ألحانه، فغنت له أغنيتين هما (ليه فايتني ليه) والتي نالت الجائزة الأولى في برنامج ما يطلبه المستمعون، وأغنية (ليه لأ) ، وأذيعت الأغنيتان في الإذاعة دون أن يعرف ملحنهما.

في بداية حياته الفنية أقنعه السيد محمد حسن الشجاعي (١٩٠٣ – ١٩٦٣) مستشار الإذاعة المصرية وقتها باحتراف الغناء، وبالفعل أعتمد بليغ حمدي في الإذاعة كمطرب وليس كملحن، وقد سجل للإذاعة بصوته كمطرب سبعة أعمال هى: لو قلبي خالي، يا قمر، يا ليل العاشقين، يا باكي الأيام، زى اليومين دول، الطير العاشق وما أقدرش أصدقك. (زين نصار – ٢٠٠١ – ص١٧٩ : ١٨٤)

توطدت علاقته بالفنان العظيم والموسيقار محمد فوزي، الذي أعطاه فرصة التلحين لكبار المطربين والمطربات من خلال شركة مصر فون التي كان يملكها.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

تعليمة الفني

– أهتم بليغ حمدي بتعليم وتثقيف نفسه موسيقياً فدرس شتى العلوم الموسيقية كما تعلم التدوين الموسيقي.

– أعطى اهتماماً بالغاً للموسيقى التركية والفارسية وموسيقى الخليج العربي وموسيقى بلاد المغرب العربي وكذلك موسيقى بلاد الشام، كما أهتم بدراسة آلات هذه البلدان وإيقاعاتها ومقاماتها وأساليب الغناء والتطريب والتأليف الموسيقي بها.

– أعتمد في تكوين خبراته الموسيقية على الموسيقى الشعبية المصرية والفولكلور المصري خاصةً الفولكلور الصعيدي، كما أهتم أيضاً بالفولكلور الشامي.

– درس علوم الموسيقى الأوربية بما فيها الهارموني والتوزيع الموسيقي، كما كان يقوم بكتابة المدونات الموسيقية الخاصة بأعماله. (حسني جمال نجم – ١٩٩٥)

أسلوبه

– تميزت ألحانه بالشكل القومي واستلهام الألحان من التراث وإعادة تقديمها في شكل مبتكر يناسب العصر وإيقاعه وبهذا أوجد نوعاً جديداً من الألحان تميز بها في ساحة التلحين.

– أهتم بالجانب الإيقاعي الذي كان يمثل له نبض الموسيقى الخفي ودقات القلب الدافئة التي تعبر عن نفسها بصدق في امتزاجها مع اللحن.

– أضاف بعض الضروب العربية للموسيقى المصرية مثل الإيقاعات السعودية.

– أدخل التوزيع الآلي في ألحانه.

– طور في أسلوب أداء المجموعة الصوتية (الكورال) فقد أعطى للمجموعة الصوتية المصاحبة للمطرب دوراً بارزاً بعد أن كان دورها ثانوياً.

– أدخل بعض الآلات الجديدة على التخت العربي بطريقة متميزة مثل آلات الساكسفون والجيتار والأورج، كما أستخدم آلات المزمار والأرغول.

– أدخل الموسيقى الالكترونية في لحن أغنية (موعود) لعبد الحليم حافظ.

– أهتم بالمقدمات الموسيقية الطويلة وكذلك اللازمات الموسيقية في ألحانه الغنائية .

– قام بتمصير الأصوات العربية من خلال ألحانه المصرية ومن هذه الأصوات وردة الجزائرية، صباح، ميادة الحناوي، لطيفة، سميرة سعيد.

– قدم من خلال ألحانه العديد من المواهب الصوتية الجديدة مع توفير كل عناصر النجاح لها، فقد وظف كل خبراته الفنية في وضع كل صوت جديد داخل أفضل إطار بعد دراسة دقيقة لمساحته الصوتية، مواطن الجمال والضعف فيها والطبقات المختلفة ومن هذه الأصوات محمد

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

رشدي، عفاف راضي، علي الحجار، لطيفة وسميرة سعيد. (نبيل عبد الهادي شورة ١٩٩٧ – ص ٣١٣، ٣١٤)

أعماله الفنية

– لحن العديد من الأوبريتات للمسرح الغنائي منها أوبريت مهر العروسة عام ١٩٦١ وأوبريت تمر حنة عام ١٩٧٥.

– وضع ألحان مسرحية المتشردة عام ١٩٧٩ والموسيقى التصويرية والألحان لمسرحية ريا وسكينة عام ١٩٨٣.

– وضع ألحاناً صوفية للشيخ سيد النقشبندي عام ١٩٧٢.

– وضع الموسيقى التصويرية والألحان للعديد من المسلسلات التليفزيونية منها مسلسل أوراق الورد غناء وردة عام ١٩٧٩ ومسلسل بوابة الحلواني غناء علي الحجار وشيرين وجدي عام ١٩٩٢.

– قام بوضع الموسيقى التصويرية للعديد من الأفلام السينمائية منها فيلم شئ من الخوف عام ١٩٦٩، فيلم أبناء الصمت عام ١٩٧٣ وفيلم بيت الكوامل عام ١٩٨٦.(زين نصار– ٢٠٠١ – ص١٧٩ : ١٨٤)

الإطار التطبيقي

قامت الباحثة خلال الإطار التطبيقي بتحليل بعض الأجزاء من ألحان الأغاني عينة البحث المختارة والتي قام بتأليفها بليغ حمدي.

لحن أغنية حكايتي مع الزمان

الجزء الأول: من م ١ – م ١٤ بالمقدمة الموسيقية.

- **الميزان:**

اللحن

يعتمد اللحن الأساسي على فكرة لحنية ذات نموذج لحني صغير في حدود ثلاث نغمات (مي، فا، مي، رى)، ثم يقوم المؤلف باستخدام التتابع لهذا النموذج إلى أن يصل إلى أساس المقام.

التونالية

استخدم المؤلف مقام نهاوند على درجة العشيران (نغمة لا) وهو يعادل سلم لا صغير.

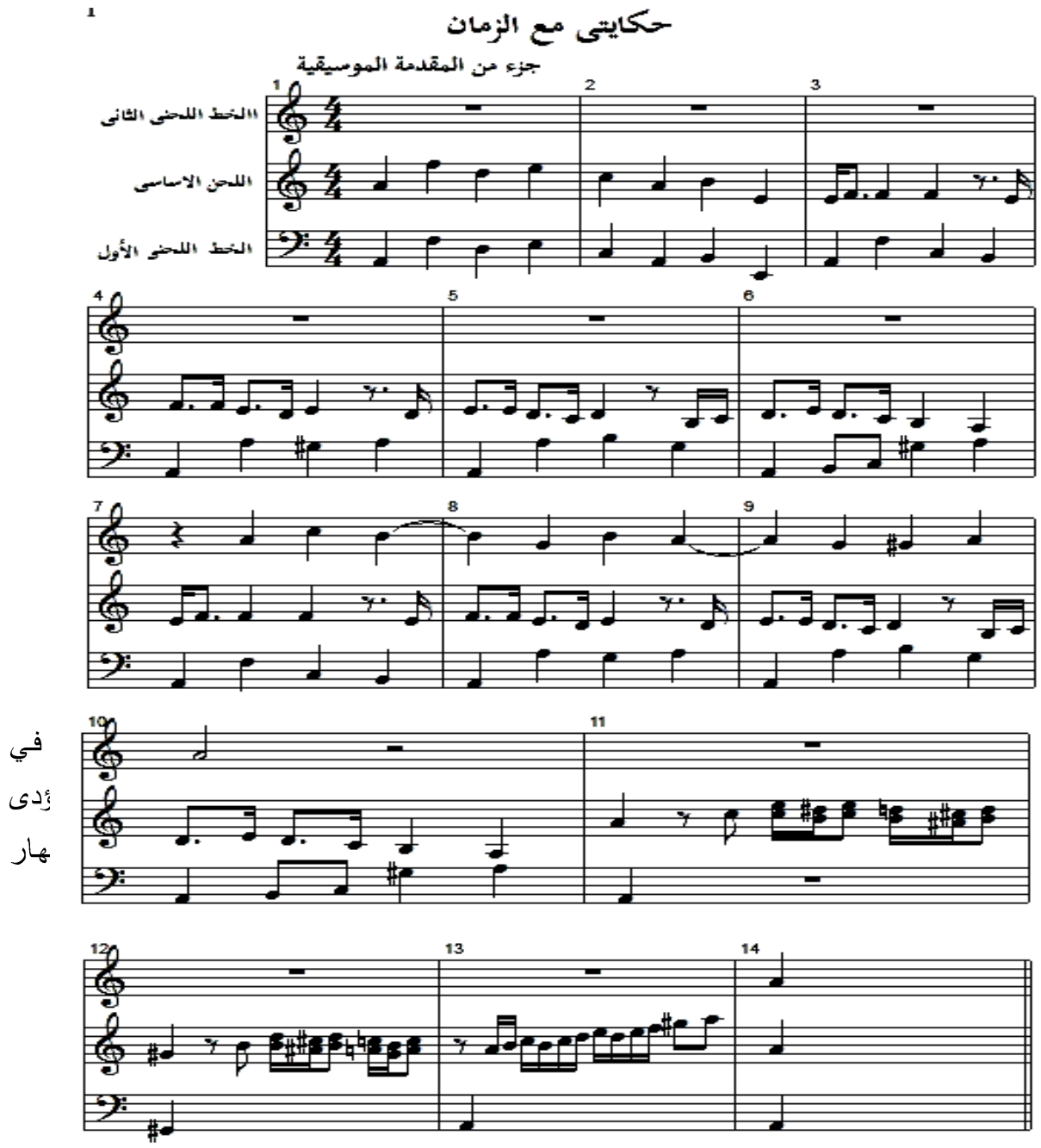
AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

النسيج

يتغلف اللحن الأساسي بالنسيج البوليفوني حيث يتميز بوجود خطين لحنيين مختلفين بجانب الخط اللحني الأساسي، يبدأ الخط اللحني المصاحب الأول من (م ١ – م ٦) في منطقة القرارات باستخدام آلات الشيللو والكونترباص بخط لحني متوافق النغمات الهارمونية ♩ ومحافظاً على ضغوط الميزان مع كل نوار ♩ ، مع ♫ استخدام التحوير الإيقاعي في القفلة بتقسيم الشكل الإيقاعي إلى في (م ٦)، مع ظهور نغمة حساس المقام تمهيداً للانتهاء بالقفلة التامة مع اللحن الأساسي.

من م ٧ : م ١٠ يتكرر الخط اللحني الأول مدعم بخط لحني ثاني في منطقة الجواب باستخدام آلة الكمان يتميز من بدايته باستخدام أسلوب الكانون وهو أحد أساليب الكونترابنط، ♩ وذلك عن طريق تأخير بداية اللحن وحدة نوار حيث يبدأ من الضلع الثاني للمازورة، وهو يعتمد على استخدام التأخير الزمني أو السنكوب والذي يظهر من (م ٧ – م ٩).

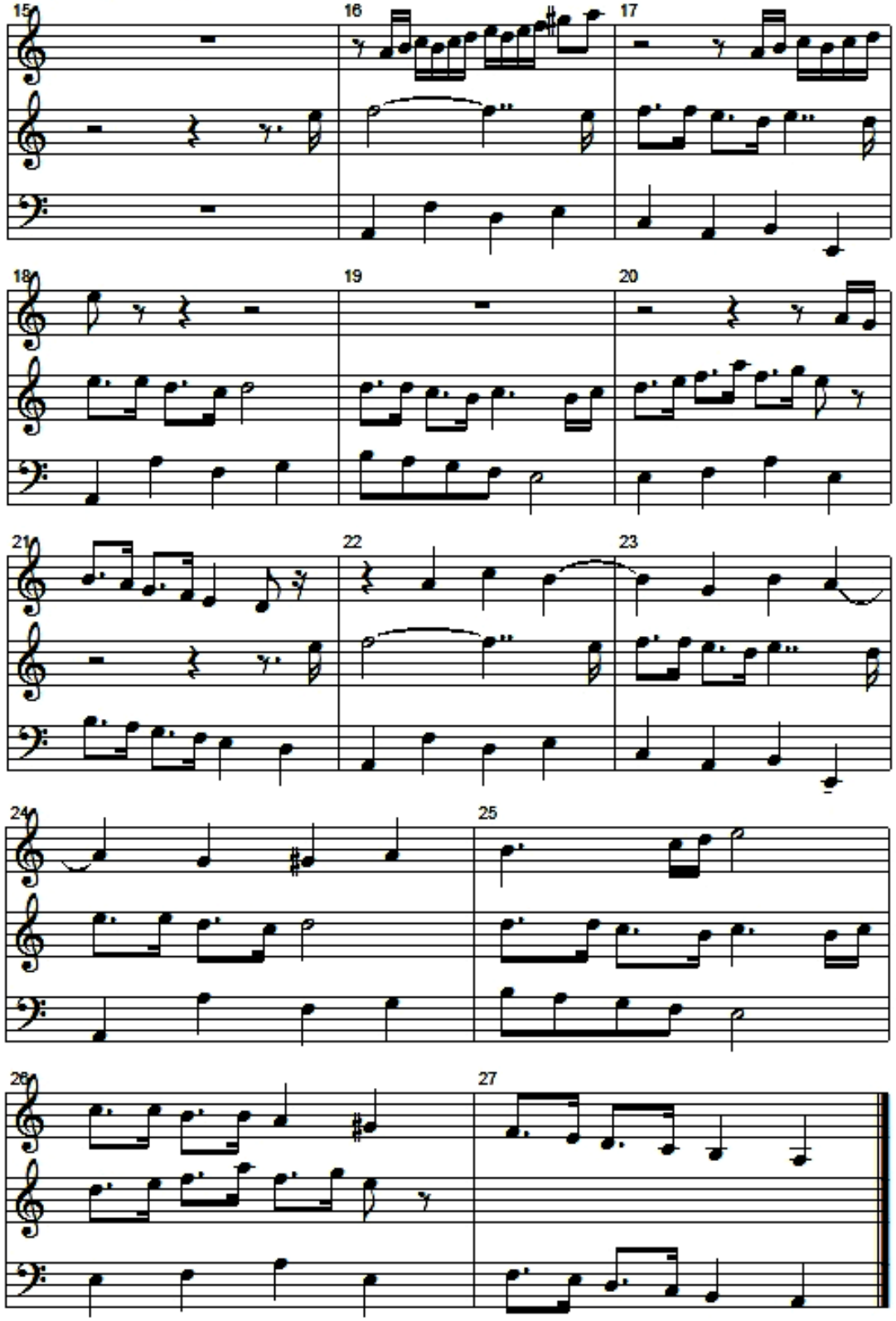
الضرب Slow Rock : 𝄵 ♩ 𝅗𝅥 𝅘𝅥𝅮 |

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

في

ؤدى

هار

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

الجزء الختامي للحن

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

لحن أغنية طاير يا هوا

من م ١ – م ٢٠ جزء من لحن أغنية طاير يا هوا.

الميزان: 4/4

اللحن

يعتمد هذا اللحن على التتابعات السلمية الصاعدة والهابطة من خلال نغمات التتراكورد الأول للمقام مع

استخدام النموذج الإيقاعي ، ثم ينتقل اللحن إلى نغمات التتراكورد الثاني مع نفس المسار اللحني والنموذج الإيقاعي.

التونالية

مقام كرد على درجة الكوشت (نعمة سي) وهو يعادل مقام فريجيان على نغمة (سي).

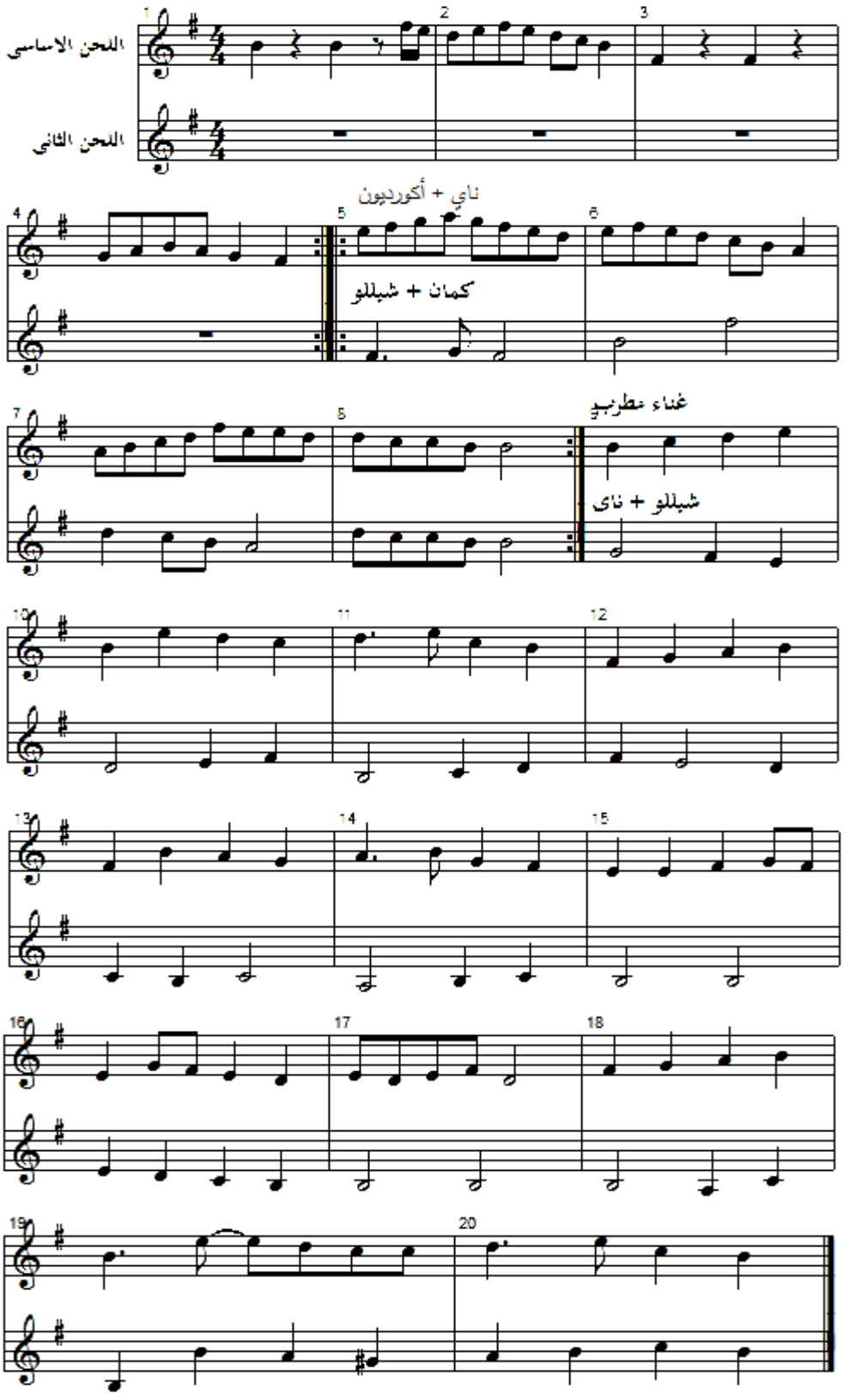
النسيج

يدعم المؤلف اللحن الأساسي بالنسيج البوليفوني، حيث يتميز بوجود خط لحني آخر ومختلف بجانب الخط اللحني الأساسي والنماذج اللحنية به قائمة على استخدام أساليب الكونترابنط حيث يتعامل مع هذا اللحن الثاني بأسلوب نغمة مقابل نغمة، مع وجود النغمات الغير متوافقة والتي تم استخدامها بشكل المرور، التغيير والتأخير الحر، ويظهر هذا في (م ٥، م ٦)، (م ١١، م ١٢) و(م ١٦، م ١٧)، مع استخدام الضغوط الإيقاعية بشكل طبيعي والحفاظ على الضغوط الزمنية مع بداية كل مازورة وذلك تزامنا مع الضرب المستخدم.

الضرب

الدويك

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

طاير ياهوا

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

لحن أغنية كله في الموالي

من م ١ – م ١٢ المقدمة الموسيقية وتنتهي بقفلة تامة.

الميزان:

اللحن

يعتمد اللحن على ثلاثة ألحان الأول قائم على نغمة الدرجة الخامسة مسبوقة بنغمة الدرجة الرابعة، الثاني قائم على نغمة درجة الأساس مسبوقة بنغمة درجة الحساس، أما اللحن الثالث فهو قائم على التنويع والتدرج السلمي لنغمات التتراكورد الثاني للمقام.

التونالية

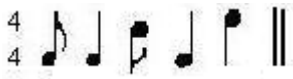
مقام نهاوند كردى على درجة الدوكاه وهو يعادل سلم رى الصغير الطبيعي.

النسيج

من م ١ – م ٤ يعتمد النسيج في اللحن الأول على استخدام أسلوب نوتة البدال بنموذج لحني متكرر يؤدى من آلتي الأكورديون والناي وذلك على نغمة الدرجة الخامسة، ويتزامن معه اللحن الثاني القائم على التكرار يؤدى من الآلات الوترية.

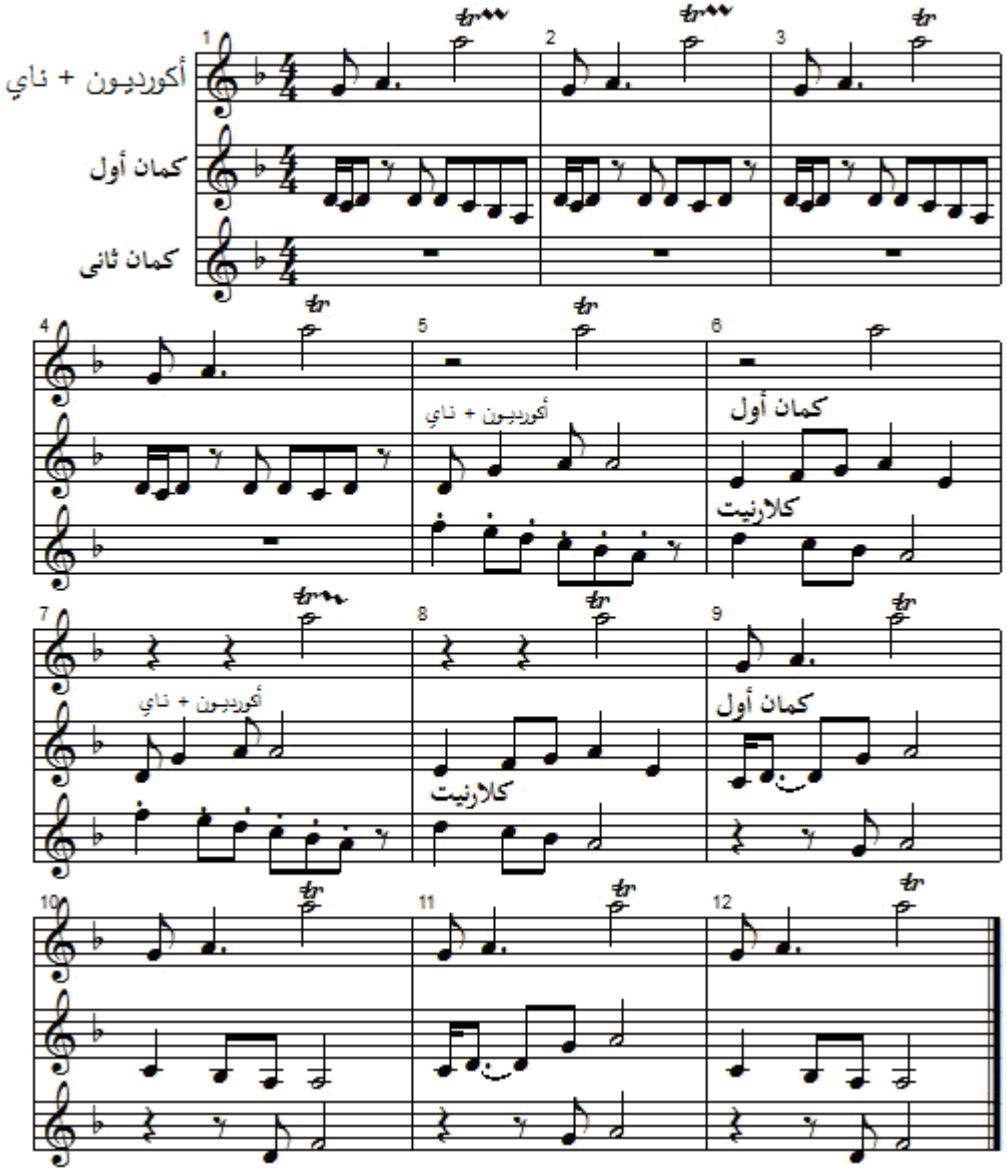
من م ٥ – م ١٢ تظهر توليفة بوليفونية تؤدى بآلتي الأكورديون والناي بالتبادل مع الآلات الوترية، مع ظهور اللحن الثالث الذي يؤدى بآلة الأكورديون وآلة الناي بالتبادل مع آلة الكلارنيت ثم الآلات الوترية، ويأتي هذا اللحن في شكل مصاحبة بوليفونية قائمة على التدرج السلمي الهابط مع استخدام الأداء المتقطع (Staccato).

الضرب

مصمودي صغير 

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

المقدمة الموسيقية للحن كله فى الموانى

لحن أغنية على قد ما حبينا

من م ١ – م ١٠ المقدمة الموسيقية.

الميزان: $\frac{2}{4}$

اللحن : يتكون اللحن من ثلاث نماذج لحنية.

النموذج الأول: من م ١ – م ٢ ويؤدى من قِبل آلة الكمان باستخدام النموذج اللحني والإيقاعي الأول

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

النمـوذج الثـاني: مـن م ٣ – م ٦ وهذا النمـوذج اللحنـي يظهـر فـي (م ٣)، ثـم يـتم اسـتخدام التتابع الهابط لهذا النموذج على بعد مسافة ثانية من (م ٤ – م ٦) وهو في بدايته غير كامل ثم مكرر مع الانتهاء على الدرجة الخامسة للمقام مما يعطي الإحساس بالقفلة النصفية من قِبل آلتي الناي والأكورديون.

النموذج الثالث: من م ٧ – م ١٠ وهو إجابة لحنية للنموذج الثاني وينتهي بنغمة الأساس مما يعطي الإحساس بالقفلة التامة ويؤدى من قِبل آلة الكمان.

التونالية : مقام نهاوند على درجة الراست وهو يعادل سلم دو الصغير.

النسيج : من (م٣ – م ٦) يعتمد اللحن على أسلوب الباص أوستيناتو وهو قائم على الشكل

اللحني

والإيقاعي الذي يتكرر في بداية كل مازورة ويعقبه سكتة ( ) بالضلع الثاني والثالث ويؤدى بآلة الكمان، مقوى بنفس اللحن على بعد مسافة الثالثة الهابطة ويؤدى بآلتي الشيللو والكونترباص مصاحبا للحن الأساسي المؤدى بآلتي الناي والأكورديون، وهذا الجزء اللحني القصير مأخوذ من الضلع الأول للنموذج اللحني الأول.

من م ٧ – م ٩ ينتقل اللحن الأساسي إلى الآلات الوترية مع استخدام أسلوب الباص أوستيناتو وهو قائم على الشكل اللحني والإيقاعي ويؤدى بآلتي الناي والأكورديون في الضلع الثالث من المازورة ويسبقه سكتة ( ) بالضلع الأول والثاني.

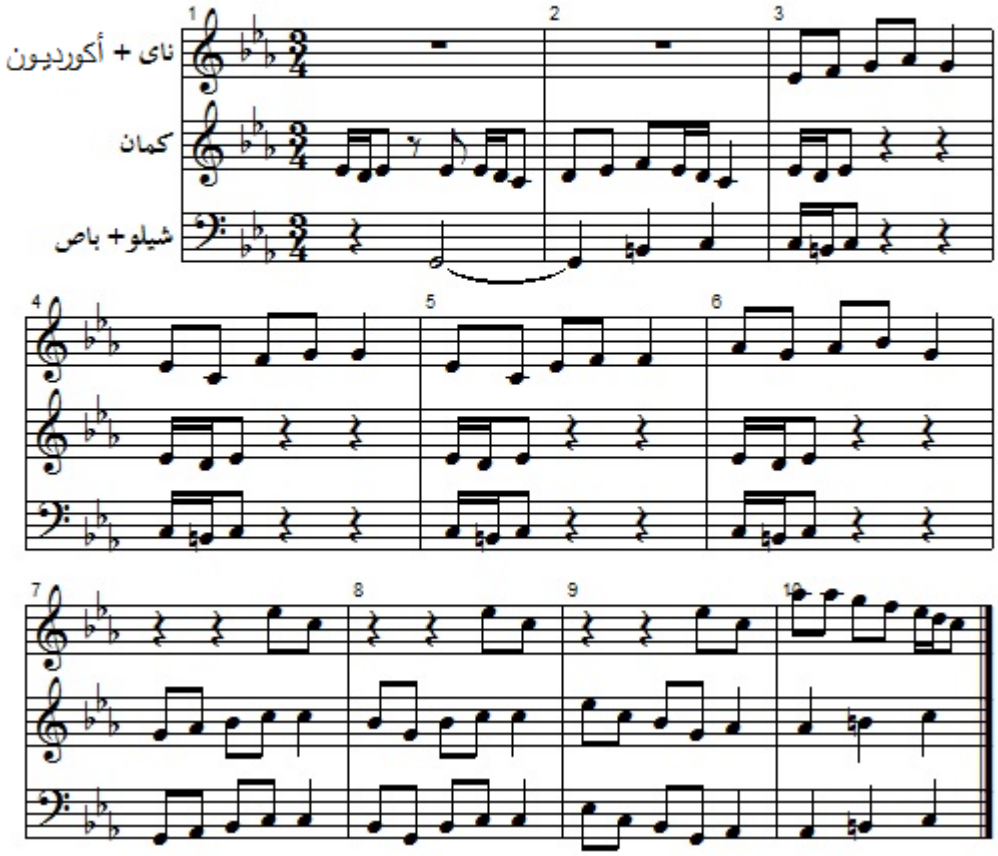
في (م ١٠) تتجمع الآلات الموسيقية المستخدمة في اللحن من خلال نسيج بوليفوني مع الانتهاء بقفله تامة.

الضرب

سماعي دارج

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

المقدمة الموسيقية للحن على قد ما حبينا

مؤلفة موسيقية بعنوان (موسيقى مصرية عام ١٩٧٠)

الصيغة: ثنائية

الميزان: 4/4

التحليل العام

القسم الأول: من م ١ – م ١٠ (١).

القسم الثاني: من م ١٠(١) – م ٢١.

من م ٢٢ – م ٢٤ تكرار للقفلة بالقسم الأول (من م ٨ – م ١٠(١)).

التحليل بالتفصيل

القسم الأول

من م ١ – م ١٠ (١).

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

اللحن

يعتمد اللحن الأساسي على النموذج اللحني والإيقاعي وهو قائم على التدرج السلمي الصاعد ويؤدى بآلة الناي ثم بآلة الفلوت، ثم ينتقل المسار اللحني إلى الآلات الوترية بنفس الأسلوب مع البداية بتآلف (سيb) انقلاب أول مفكك صاعد.

من م ٥ – م ١٠(١) تتوالى التدرجات السلمية الصاعدة والهابطة مع استخدام التتابع الهابط مسافة رابعة تامة في (م ٥، م ٦) وينتهي بقفلة تامة في مقام النهاوند على درجة الدوكاه.

التونالية

مقام النهاوند على درجة الدوكاه وهو يعادل سلم رى الصغير الطبيعي.

النسيج

قائم على تغليف المسارات اللحنية الأساسية بالخطوط اللحنية الكونترابنطية.

من م ١– م ٢ استهلال هارموني لتآلف الدرجة الأولى يؤدى بآلة الجيتار الكهربائي، مع أداء آلتي الشيللو والكونترباص نفس التآلف بشكل مفكك بأسلوب الباص ألبرتي، ثم أداء النموذج اللحني والإيقاعي بآلة الناي والفلوت مدعم بالدرجة الخامسة للمقام كنوتة بدال تؤدى على الضغط الأول من كل مازورة من آلة الكمان.

من م ٤(٣) – م ٨ (٢) ينتقل اللحن إلى الآلات الوترية وبشكل متقطع تؤدى آلات النفخ النحاسية النموذج الإيقاعي على الدرجة الأولى والدرجة الثانية للمقام على الضغط الثاني في كل من (م ٥، م ٦).

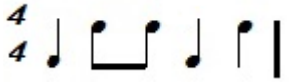
في (م ٧) تمهيد وتحضير للقفلة يؤدى من خلال ظهور آلتي الناي والفلوت بنموذج لحني وإيقاعي

قائم على الأربيج الصاعد والتدرج السلمي الهابط.

وفى (م ٨) يظهر أسلوب الكانون ويؤدى بآلتي الناي والفلوت ثم تتداخل آلتي الكمان والجيتار في الضلع الثالث من المازورة، مع استخدام الرباط في آلات النفخ النحاسية على الدرجة الخامسة للمقام كنوتة بدال ثابتة ومستمرة حتى الانتهاء والوصول إلى درجة الأساس في (م ١٠(١)) والانتهاء بقفلة تامة.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

الضرب

هجع 

القسم الثاني

من م ١٠(١) – م ٢١.

اللحن

يعتمد اللحن الأساسي على نموذج لحني قائم على التتابع الهابط مسافة ثانية ويؤدى بآلة الجيتار الكهربائي بمصاحبة الآلات الوترية.

التونالية

من م ١٠(١) – م ١٣ مقام نهاوند على درجة الدوكاه وهو يعادل سلم رى الصغير الطبيعي.

من م ١٤ – م ١٩ مقام نوا أثر على درجة الدوكاه (رى).

من م ٢٠ – م ٢٤ مقام نهاوند على درجة الدوكاه وهو يعادل سلم رى.

النسيج

قائم على تغليف المسارات اللحنية الأساسية بالخطوط اللحنية الكونترابنطية.

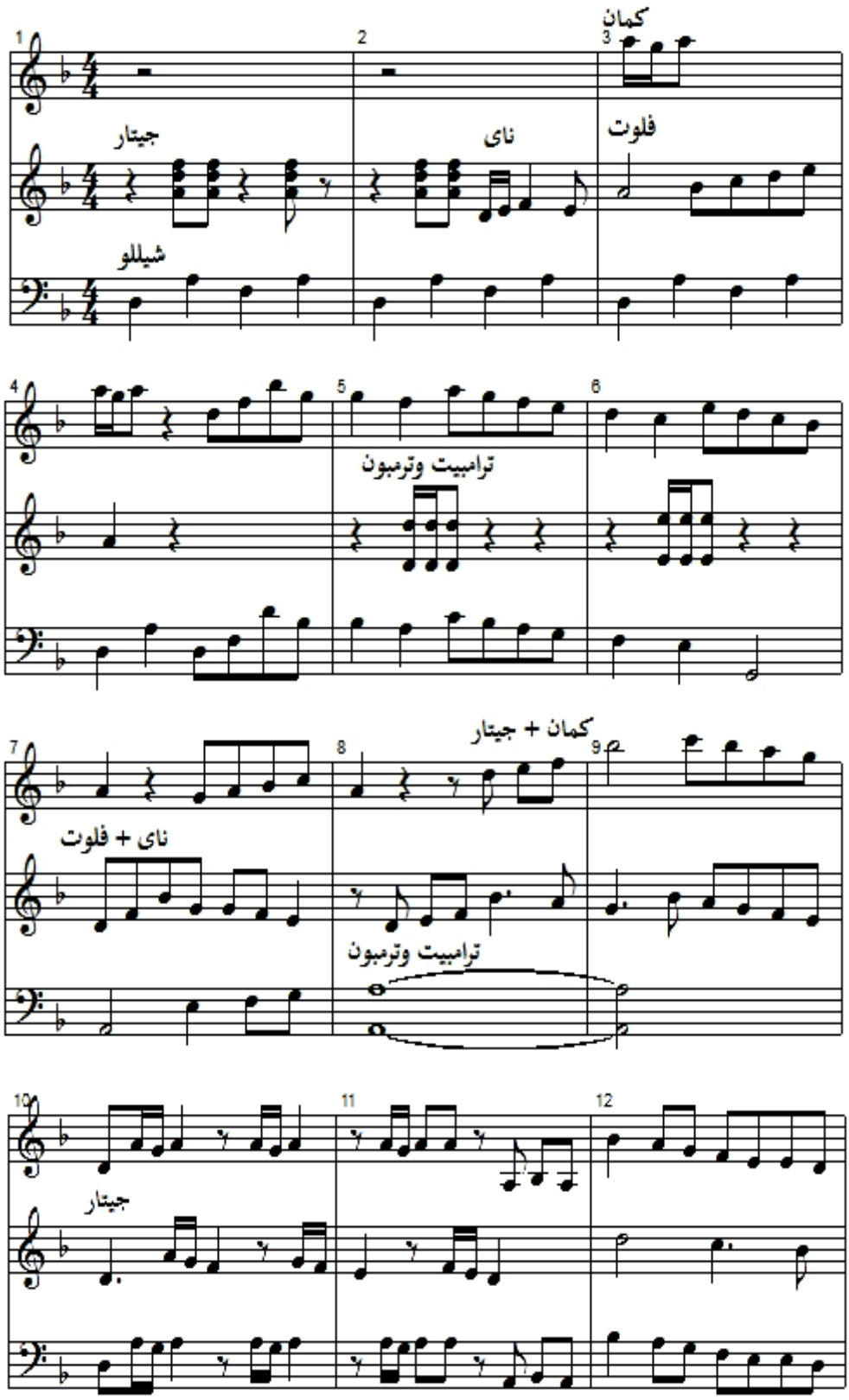
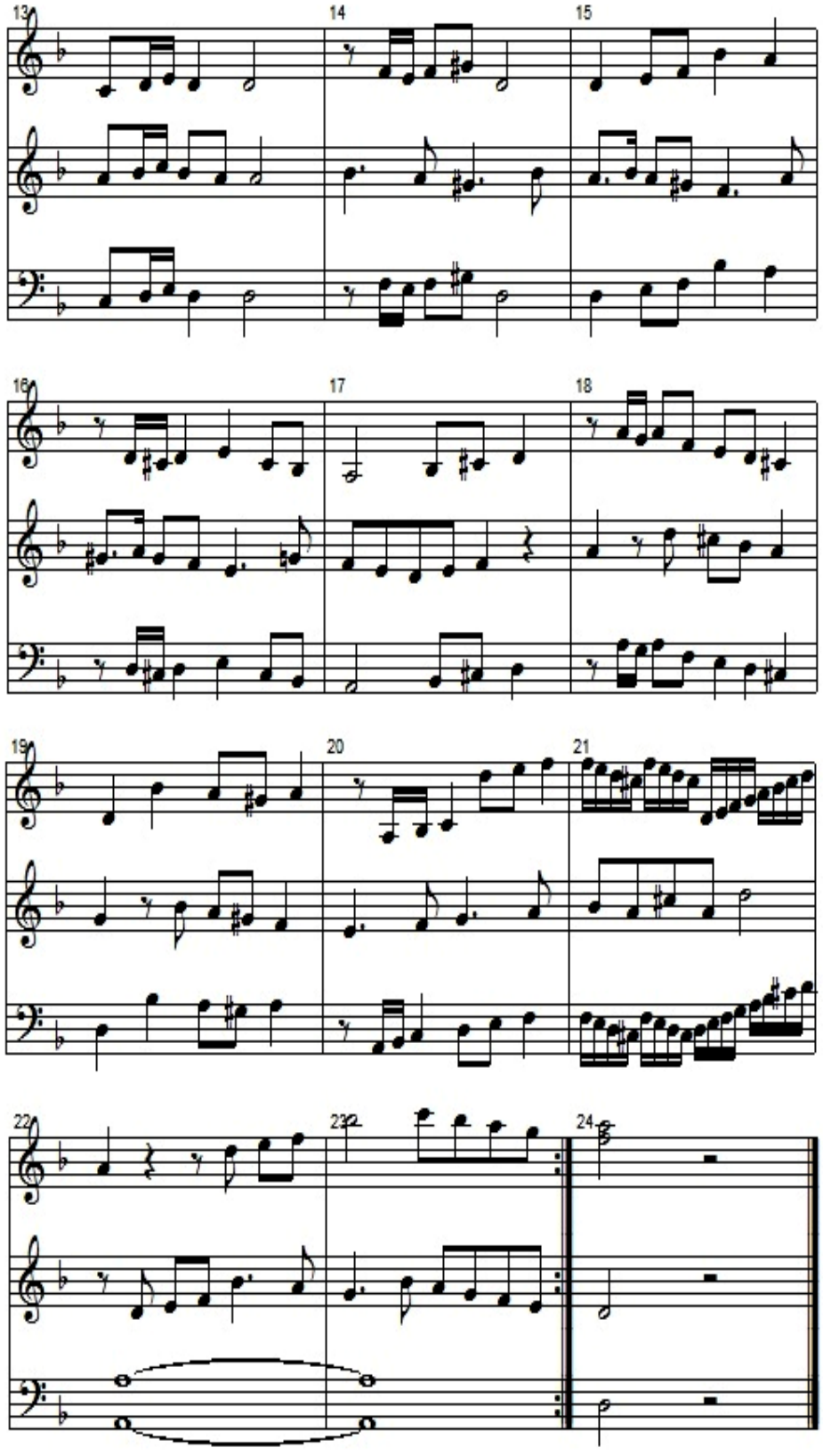
من م ١٠ – م ١٢ قائم على استخدام الباص أوستيناتو وهو أحد الأساليب البوليفونية على الدرجة الخامسة للمقام بالشكل الإيقاعي كمصاحبة للحن الأساسي والذي يؤدى بآلة الجيتار الكهربائي.

من م ١٣ – م ٢١ تظهر أساليب الكونترابنط الحر وذلك من خلال ظهور خط لحني ثاني مختلف عن اللحن الأساسي مع كسر القواعد السلمية بوجود مسافة الثانية الزائدة وذلك لطبيعة المقام المستخدم وهو مقام النوا أثر.

من م ٢٢ – م ٢٤ تكرار للحن من م ٨ – م ١٠(١) بالقسم الأول، وتنتهي المؤلفة بقفله تامة في مقام النهاوند على درجة الدوكاه.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

1

موسيقى مصرية

المنارة للاستشارات
AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

نتائج البحث

يعد بليغ حمدي من أوائل الملحنين الذين استطاعوا تطوير الأغنية العربية ووضعها في شكل متوازي مع الأغنية الأوربية وذلك لتأثره بدراسة النظريات الموسيقية، التأليف والتوزيع الموسيقى، ومن خلال دراسة وتحليل بعض ألحانه للتوصل لأسلوبه الخاص في استخدام الأساليب البوليفونية التي يدعم بها هذه الألحان توصلت الباحثة للنتائج الآتية:

- الحفاظ على الطابع اللحني المميز للموسيقى المصرية وتطويع الأساليب البوليفونية لخدمة وإظهار هذا الطابع اللحني المميز.
- بناء المؤلفات الموسيقية كأعمال فنية متكاملة من حيث اللحن والإيقاع، مع إضافة العنصر الثالث وهو الهارموني في إطار بوليفوني مما يؤكد على تأثر واستفادة المؤلف من دراسة النظريات والتأليف الموسيقى في محاولاته الإبداعية.
- استخدام آلات التخت العربي لعزف المؤلفات البوليفونية ويتضح ذلك في تبادل النماذج اللحنية بين آلتي الناي والفلوت في مؤلفة موسيقى مصرية.
- استبدال آلة الناي بآلة الفلوت الغربي في لحن أغنية طاير يا هوا مما ساعد على إظهار الإمكانيات المتعددة والجوانب المختلفة لآلات التخت العربي.
- استخدام الآلات الغربية الحديثة مثل الجيتار الكهربائي طوعا ولخدمة اللحن الشرقي والمقام العربي وهذا يظهر من خلال لحن مؤلفة موسيقى مصرية.
- استخدام مقامات شرقية تعادل سلالم غربية وبرغم هذا استطاع المؤلف أن يحافظ على الطابع اللحني الشرقي المصري.
- استخدام البوليفونية بشكل متجانس تتقبلها آذان المستمع المصري والعربي.
- استخدام خطين لحنيين مختلفين بجانب الخط اللحني الأساسي كما في لحن أغنية حكايتي مع الزمان.
- استخدام أسلوب الكانون كما في لحن أغنية حكايتي مع الزمان ومؤلفة موسيقى مصرية.
- استخدام النغمات الغير متوافقة بشكل المرور، التغيير والتأخير الحر كما في أغنية طاير يا هوا.
- استخدام أسلوب نوتة البدال كما في أغنية كله في الموانى.
- استخدام أسلوب الباص أوستيناتو كما في أغنية على قد ما حبينا.
- استخدام أساليب الكونترابنط الحر كما في مؤلفة موسيقى مصرية.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

المراجع

١- آمال صادق وفؤاد أبو حطب: **مناهج البحث وطرق التحليل الإحصائي في العلوم النفسية والتربوية**

والاجتماعية – مكتبة الأنجلو المصرية ١٩٦٦.

٢- أحمد بيومي: **القاموس الموسيقي** – وزارة الثقافة – المركز الثقافي القومي دار الأوبرا المصرية – القاهرة –

١٩٩٢ .

٣-أشرف عبد الرحمن: **مدخل إلى نقد الموسيقى العربية** – سلسلة عالم الموسيقى (٢) – الهيئة العامة لقصور

الثقافة – القاهرة – ٢٠١٥.

٤-إلياس سحاب: **الموسيقى العربية في القرن العشرين "مشاهد ومحطات ووجوه –** الطبعة الأولى – لبنان –

دار الفارابي – ٢٠٠٩.

٥-ثيودور م. فيني: **تاريخ الموسيقى العالمية** – ت سمحة الخولي ومحمد جمال عبد الرحيم – دار المعرفة –

القاهرة – ١٩٧٠.

٦-حسني جمال نجم: **أسلوب بليغ حمدي في صياغة الأغاني المصرية** – رسالة ماجستير غير منشورة – كلية

التربية الموسيقية – جامعة حلوان – القاهرة -١٩٩٥.

٧-حسين فوزي وآخرون: **محيط الفنون (٢) الموسيقي** – دار المعارف بمصر – القاهرة – ١٩٧١.

٨-حسين قدوري بغداد: **الموسوعة الموسيقية الصغيرة** – وزارة الثقافة والإعلام – ١٩٨٧.

٩-زين نصار: **الموسيقا والغناء في مصر في القرن العشرين** – الجزء الثاني (الملحنون) – دار غريب –

القاهرة – ٢٠٠١.

١٠-سمير بشة: **الهوية والأصالة في الموسيقى العربية** – السلسلة الموسيقية – الطبعة الأولى – تونس –

منشورات كارم الشريف – ٢٠١٢.

١١-عادل عبد الرحيم خضير: **تعدد التصويت في المقامات العربية** – رسالة ماجستير غير منشورة، كلية

التربية الموسيقية – جامعة حلوان – ١٩٨٢.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

١٢-عواطف عبد الكريم وآخرون : **معجم الموسيقا** – مركز الحاسب الآلي – مجمع اللغة العربية – المطابع
الأميرية – القاهرة ,٢٠٠٠
١٣-محمود أحمد الحفني: **أبن سينا بين الفلسفة والطب والموسيقى** – المجلة الموسيقية – العدد السادس –
يونيه ١٩٧٤.
١٤- ــــــــــــــــــــ: **الموسيقى الكبير للفارابي** – المجلة الموسيقية – العدد العشرون – أغسطس
– ١٩٧٥.
١٥- مراد الصقلي : **الموسيقى التونسية وتحديات القرن الجديد** – تونس – بيت الحكمة – ٢٠٠٨.
١٦- نبيل عبد الهادي شورة : **قراءات في تاريخ الموسيقى العربية** – دار علاء الدين – القاهرة – عام ١٩٩٧
١٧- يوسف السيسي : **الدعوة إلى الموسيقى** – سلسلة كتب ثقافية شهرية – الكويت – المجلس الوطني
للثقافة والفنون والآداب – ١٩٨١
18- Conyngham Road, Victoria Park: **The Arab Contribution to Music of the**
Western World – Manchester – M14 5DX –United Kingdom –
March 2004.
19- https://ar.wikipedia.org.
20- https://en.wikipedia.org.
21- http://www.kitabat.info.
22- http://www.watar7.com.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217
www.manaraa.com

الأسلوب البوليفوني في بعض ألحان بليغ حمدي

ملخص البحث

تميز النصف الثاني من القرن العشرين بالعديد من التغيرات السياسية والاقتصادية والتي أفرزت جيل من الملحنين الذين لا يكتفوا بمعرفة المقامات الموسيقية الشرقية وتمكنهم من العزف على آلة العود كما هو متعارف عليه، ولكن منهم من سعى وراء الدراسة الموسيقية الجادة ودراسة علم الكونترابنط، الهارموني والتوزيع الأوركسترالي هذا إلى جانب دراسة الموسيقى العربية.

ولا شك أن دراسة التأليف الموسيقى، علم الكونترابنط، الهارموني والتوزيع الأوركسترالي بالنسبة للملحن قد ساهم في تكوين شخصيته الموسيقية، حيث تجعله أكثر إدراكا ووعيا لنماء أفكاره الموسيقية وتدعيمها بالألحان المصاحبة من الناحية البوليفونية والهارمونية مع الحفاظ على الخط اللحني الأساسي وطبيعة ما تمتاز به الموسيقى العربية، ولقد تأثر الكثير من مؤلفي الموسيقى المصريين الذين درسوا الموسيقى العربية بهذا الأسلوب واستطاعوا تدعيم ألحانهم الشرقية ببعض من التقنيات البوليفونية والهارمونية البسيطة بما يتناسب وطبيعة الموسيقى العربية وحرصوا طوال الوقت على الاستفادة من كل تلك العلوم لإثراء مؤلفاتهم الموسيقية مع حرصهم على المحافظة على الطابع المصري لأعمالهم ومن هؤلاء الفنانين بليغ حمدي Baligh Hamdi (١٩٣١ – ١٩٩٣) الذي كان له بصمة واضحة في إيصال الموسيقى والإيقاعات الشعبية المصرية للمستمع من خلال سهولة وبساطة ألحانه الأمر الذي يجعل أي متذوق للموسيقى قادر على التفرقة بين موسيقاه وأي موسيقى أخرى يسمعها.

ولقد لاحظت الباحثة تميز أسلوب بليغ حمدي وأثره الكبير في تطور الأغنية المصرية وتدعيمها بالمصاحبة البوليفونية لذلك رأت إعداد هذا البحث في محاولة منها لإلقاء الضوء على هذا الأسلوب لديه من خلال بعض ألحانه، التعرف على البوليفونية في الموسيقى العربية، والتعرف على السيرة الذاتية لبليغ حمدي.

وأشتمل هذا البحث على مشكلة البحث، أهداف البحث، أهمية البحث، كذلك عينة البحث والمصطلحات، كذلك تم تقسيم البحث إلى إطارين النظري التطبيقي، واختتم البحث بالتوصيات والمراجع وملخص البحث.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

Polyphony Style in Some Melodies of Baligh Hamdi

Summary

The second half of the 20th century was characterized by many political and economic changes that resulted in a generation of composers who not only knew the oriental musical orientations and enabled them to play the Loud as usual, but some of them sought the serious musical study and the study of contraband, harmonium, and orchestral distribution As well as studying Arabic music.

There is no doubt that the study of music composition, the science of contraband, harmonica and orchestral distribution for the composer has contributed to the formation of his musical character, making him more aware and aware of the development of his musical ideas and support the accompanying melodies in terms of polyphony and harmony while maintaining the basic line and the nature of what characterizes Arabic music, Many Egyptian music composers who studied Arabic music were influenced by this style and were able to strengthen their oriental melodies with some simple polyphonic and harmonica techniques to suit the nature of Arabic music. (1931 - 1993), which had a clear footprint in the delivery of music and the Egyptian folk rhythms of the listener through the ease and simplicity of his words, which makes any A music connoisseur can distinguish between his music and any other music he hears.

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com

The researcher noticed the distinction of Baligh Hamdi's style and its great impact on the development of the Egyptian song and its support of the polyphony accompaniment. Therefore, she considered preparing this research in an attempt to shed light on this style through some of his music, to identify polyphony in Arabic music and to identify the biography of Balig Hamdi.

The research included research problem, research objectives, importance of research, as well as the research sample and terminology. The research was divided into two applied theoretical frameworks. The research concluded with recommendations, references and abstracts

AmeSea Database- me- Abril -2017-0217

www.manaraa.com