

فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البياتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم

*اسامة سمير عياد^(١)

مقدمة:

القصيدة الغنائية تعتبر من أقدم ألوان الغناء العربى فهى تعتمد على مجموعة منتقاة م الأبيات الشعرية، فالشعر عند العرب منبع مكارمهم ومعرض فصاحتهم، فالشعر والغناء توأمان لذا كانت للقصيدة المكانة الأولى فى الغناء العربى قبل أن نعرف ألوان الغناء الأخرى (٩ - ٨٤).

فالمحنون المصريون أهتموا اهتماما خاصا فى تلحين القصيدة فمن رواد تلحين القصيدة نذكر منهم الشيخ أبو العلا محمد ومحمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وغيرهم من الملحنين الذين أثروا هذا القلب وخاصة محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فكل واحد منهما وضع أسس وقواعد فى تلحين وغناء القصيدة من حيث صياغة المقدمات الموسيقية أو اللزم الموسيقية أو الآلات المستخدمة مثل البيانو أو الأورج فى قصيدة الصبا والجمال وأراك عصى لدمع وغيرها من الآلات والضروب المبتكرة على قالب القصيدة مثل السامبا والرومبا فى جفنه علم الغزل وغيرها ولمصمودى فى الأطلال ولولا وجود صوت متمكن مثل أم كلثوم يرف كل أصول وقواعد علم التجويد والمقامات مما ساهم بخروج هذه الأعمال بهذا القدر من الحرفية والابداع والكمال ولهذا اهتم الباحث بإلقاء الضوء على فكر كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البياتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

مشكلة البحث:

بالرغم من تعدد المؤلفات الغنائية باختلاف قوالبها عند كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى واستعراض رسالات عن هذه المؤلفات الغنائية، إلا أنه لم تتعرض هذه الرسائل إلى فكر كلا منهما فى استخدام مقام البياتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

(١) اسامة سمير عياد: استاذ مساعد الموسيقى العربية، كلية التربية النوعية، جامعة المنيا .

أهداف البحث:

- ١- التعرف على السيرة الذاتية لحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى.
- ٢- التعرف على القصيدة الغنائية ومراحل تطورها.
- ٣- التعرف على ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
- ٤- التعرف على فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

أهمية البحث:

بتحقيق أهداف البحث يمكن إفادة الدارسين والملحنين بفكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

أسئلة البحث:

- ١- ما هى السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى.
- ٢- ما هى القصيد الغنائي ومراحل تطورها.
- ٣- ما هى ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
- ٤- ما هو فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى لتلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

حدود البحث:

حدود فنية - ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى لتلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

حدود زمانية ١٩٦٨ : ١٩٧١

حدود مكانية جمهورية مصر العربية

إجراءات البحث:

- أ- منهج البحث : النهج الوصفى (تحليل محتوى)
 - ب- عينة البحث : قصيدة هذه ليلتى - لحن محمد عبد الوهاب - قصيدة من أجل عينيك لحن رياض السنباطى - فى مقام البيّاتى غناء أم كلثوم.
 - ج- أدوات البحث : شرائط ومدونات لعينة البحث
- المراجع

مصطلحات البحث:

- المقام

هو تتابع ثمانى نغمات تتابعا لحنياً تتدرج فى الحدة تحصر فيما بينها سبع مسافات والنغمة الثامنة فى حدها هى جواب النغمة الأولى.

ويتكون من جنسين جنس الأصل ويسمى المقام باسمه وذلك فى المقامات الأساسية والجنس الثانى جنس الفرع وقد يظهر أجناس أخرى تسمى جنس فرع الفرع (٤ - ١٩)

- مقام البيّاتى

من أكثر الألحان الشعبية كما نسمعه فى استهلال المقرئين لآيات القرآن الكريم وكذلك فى الألحان الكنسية القبطية وغمازه النوا.

ويتكون من جنس الأصل بيّاتى على درجة الدوكاه وجنس الفرع نهاوند على درجة النوا (٤ - ٢٨)

- الأداء الحر (١٠) ADLIBITUM

هو ارشاد يكتبه المؤلف الموسيقى فى أماكن بذاتها فى المدونة الموسيقية وهو يسمح للمؤدى بحرية سرعة الأداء الموسيقى أو يدل على السماح للمؤدى بإضافة فقرة تقسيمية (٧-٢).

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث يرى الباحث أنها تنقسم إلى محورين

المحور الأول - دراسات مرتبطة بالقصيدة - والقصيدة عند كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطي

المحور الثانى - دراسات مرتبطة بمقام البيّاتى

أولاً : دراسات مرتبطة بقالب القصيدة

دراسة بعنوان

دراسة تحليلية للقصيدة الغنائية فى مصر (١)

وتهدف هذه الدراسة الى التعرف على القصيدة الغنائية الملحنة فى القرن العشرين وتحديد صياغتها ومواصفاتها والتعرف على الأغراض المختلفة التى تناولت القصيدة الغنائية فى مصر فى القرن العشرين والتعرف على العلاقة بين الشعر واللحن بالنسبة للقصيدة فى مصر فى القرن العشرين، وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث فى التعرف على قالب القصيدة والاضافات التى قام بها ملحن القصيدة فى مصر من حيث الاسلوب والبناء الحنى.

دراسة بعنوان

دراسة تحليلية لاسلوب رياض السنباطي فى تلحين القصيدة (٢)

وتهدف هذه الدراسة الى تصنيف القصائد التى لحنها رياض السنباطي والتوصل الى اسلوبه فى التعبير عن النص الشعري وصياغته للحن والتوصل الى اسلوبه فى التعامل مع إمكانيات الأصوات المؤدية لقالب القصيدة، وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث فى التعرف على اسلوب رياض السنباطي فى تلحين القصيدة من خلال التعبير عن النص الشعري والتعامل مع إمكانيات الأصوات المؤدية للقصيدة.

(١) صالح رضا : رسالة ماجستير غير منشورة - كلية التربية الموسيقية جامعة حلوان ١٩٨٥

(٢) خالد حسين عباس : رسالة ماجستير غير منشورة كلية التربية الموسيقية ج حلوان ١٩٩٥

ثانيا : دراسات مرتبطة بمقام البيّاتي

دراسة مقارنة لأساليب التلحين فى مقام البيّاتي عن كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وفريد الأطرش^(١)

وتهدف هذه الرسالة الى التعرف على مقام البيّاتي عبر العصور وعائلته المقامية، وكذلك التعرف على اسلوب كل من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وفريد الأطرش فى تلحين مقام البيّاتي وهذا من خلال نماذج ملحّنة فى هذا المقام لهؤلاء الملحنين، ثم دراسة مقارنة لأساليب التلحين فى مقام البيّاتي عند هؤلاء الملحنين.

وترتبط هذه الدراسة بموضوع البحث فى التعرف على اسلوب تلحين محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى من خلال استخدامهم لمقام البيّاتي، وكذلك التعرف على مقام البيّاتي تاريخياً عبر العصور.

الإطار النظرى ويشمل على

أولاً : نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب - رياض السنباطى

ثانياً : القصيدة الغنائية ومراحل تطورها

ثالثاً : عرض ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتي لقالب القصيدة

أولاً : نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب ١٩١٠ إلى ١٩٩١م

- ولد محمد عبد الوهاب فى ١٣ مارس عام ١٩١٠م فى حى باب الشعرية.
- كان والده يعمل قارئاً للقرآن الكريم فى مسجد الشعرانى فى حى باب الشعرية.
- ألحقه والده بكتّاب مسجد الشعرانى.
- ألتحق بمدرسة سلمان جاويش الابتدائية حيث بدأ تعلّقه بالغناء والموسيقى.
- بدأ حفظ الأدوار والقصائد وخاصة أدوار الغناء مثل سلامة حجازى ويوسف المنيلوى
- بدأ لعمل كمغنى بين فصول الروايات فى فرقى فؤاد الجزايرلى.

(١) محمد أحمد فتحى محمد العشى : رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان

- ألتحق بمعهد بيرجرين لتعليم الهارموني والتوزيع الموسيقى وقد تأثر بالموسيقى الأوركسترالية مما كان له أكبر الأثر في ألقانه .
- سافر الى فلسطين وسوريا ولبنان في رحلة فنية مع فرقة نجيب الريحاني وذلك عام ١٩٢٢م، ثم ألتحق بفرقة سيد درويش.
- في عام ١٩٢٤م قدّم حفل غنائي بنادى الموسيقى الشرقى بالإسكندرية.
- قدّم عدة أفلام غنائية مثل رصاصة في القلب - الوردة البيضاء - لست ملاكاً.
- لحن لجميع المطربين والمطربات في مصر وفي مختلف الدول العربية.
- ألّف قطع موسيقية حرّة وله رصيد كبير من القصائد الغنائية.
- توفّي في ٣ مايو ١٩٩١م (٢ - ١٧ : ٢٥)

نبذة عن رياض السنباطى ١٩٠٦ إلى ١٩٨١م

- ولد رياض السنباطى في مدينة المنصورة عام ١٩٠٦م، وقد نشأ في بيئة دينية حيث كان يعمل والده منشداً وملحناً ومطرباً وعازف على آلة العود.
- تعلّم على يد والده مبادئ العزف على آلة العود وساعده على الاشتراك في حفلاته حيث كان غنى بصوته في ملاهى المنصورة.
- استكمل دراسته الموسيقية بنادى المنصورة الموسيقى، ثم عمل بالتدريس في مدارس المنصورة.
- ثم انتقل الى القاهرة والتحق بنادى الموسيقى الشرقى ثم تخرّج وعمل بالتدريس لآلة العود، وكان من تلاميذه فريد الأطرش.
- لحن بعض الأوبريتات لفرقة منيرة المهدية واشترك في تلحين أوبرا سميراميس مع كامل الخلعي وداود حسنى.
- عام ١٩٣٤م تم إنشاء الإذاعة المصرية فكان من أوائل الفنانين الذين ألتحقوا بالعمل فيها وكان يقدم عزف على آلة العود للمستمعين.
- كان يسجّل بين الحين والحين ألقانه بصوته للإذاعة.
- لحن لجميع المطربين والمطربات في مصر وفي مختلف الدول العربية.
- ألّف قطع موسيقية حرّة وله رصيد كبير من القصائد الغنائية.
- توفّي في ٩ سبتمبر ١٩٨١م (٦ - ٩٣ : ٩٧).

ثانياً: القصيدة الغنائية ومراحل تطورها

- القصيدة الغنائية

الشعر والغناء توأمان فالشعر له المكانة الأولى قبل أن يعرف أواع الغناء الأخرى، وتعتبر القصيدة من أقدم أنواع الغناء فكانت في بداية ظهورها قاصرة على الغناء الدنيوى حيث تختتم بها السهرة الغنائية.

وكانت القصيدة منذ نشأة الشعر العربى إلى الآن تلتزم بقافية واحدة وتخضع لبحر واحد من بحور الشعر الستة عشر، وتعتبر القصيدة عادة من الألحان التى ينفرد المطرب بأدائها دون مصحبة من المنشدين وتبدأ فى مقام موسيقى معين ثم تنتقل فقراتها الشعرية بين مختلف المقامات وينتهى اللحن إلى المقام الأساسى التى بدأت به أما الميزان فهو الوحدة السائرة الكبيرة. والقصيدة تتون من عدد م الأبيات قد تطول أو تقصر دون أن يؤثر ذلك على بنائها، ولكن لا يقل عن سبعة أبيات وكل بيت يتألف من شطرين (صدر وعجز) تلتزم القافية نهاية الشطر الثانى فيقال هذه قصيدة دالية أو رائية (٤ - ٦٥)

- مراحل تطورها

أولاً: اعتمدت القصيدة فى البداية على الارتجال ولم يكن له لحن ثابت شأنها شأن الموال.
ثانياً: أصبح للقصيدة لحن ثابت محدد لا يخرج عنه المطرب ويرجع الفضل فى ذلك لعبدة الحامولى.

ثالثاً: التمازج والتوافق بين الكلمة واللحن ويرجع الفضل فى ذلك لأبو العلا محمد.

رابعاً: الاهتمام بوجود مقدمات ولزمات موسيقية، مع قوة التعبير والمزج بينه وبين الطرب بضل محمد القصبجى ومحمد عبد الوهاب والسنباطى وفريد الأطرش (٩ - ٨٥).

ثالثاً : جدول يوضح بعض ألحان محمد عبد الوهاب لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى ١

اسم العمل	اسم لمؤلف	المؤدى	التاريخ
خدعوها بقولهم حسناء	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٢٧
يا جارة الوادى	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٢٨
يا ناعماً رقدت جفونه	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٢٩
أيها النيل	بشارة الخورى	محمد عبد الوهاب	١٩٣٨
القيثارة	د. إبراهيم ناجى	محمد عبد الوهاب	١٩٥٤
ردت الروح	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٦٤
قلب بوادى الحمى	أحمد شوقى	محمد عبد الوهاب	١٩٦٤
هذه ليلى	جورج جرداق	أم كلثوم	١٩٦٨

١ - (٢ - ٥٧ : ٦٥)

جدول يوضح بعض ألحان رياض السنباطى لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى ١

اسم العمل	اسم لمؤلف	المؤدى	التاريخ
هوى الغانياتى	أحمد رامى	أم كلثوم	١٩٣٦
فى الهوى قلبى	عباس العقاد	نادرة	١٩٤٥
السودان	أحمد شوقى	أم كلثوم	١٩٦٤
من أجل عينيك	عبد الله الفيصل	أم كلثوم	١٩٧١
أه لو تدرى	عبد الوهاب محمد	رياض السنباطى	١٩٧٥
حكاية فى حى	صالح جودت	رياض السنباطى	١٩٧٦

١ - (١ - ١٧ : ٢٠)

هذه ليلتي

وتسخر فتعال احبك الان أكثر
بين ماض من الزمان وات
حلم اثر الهوى أن يطيله
فأملا الكأس بالغرام وهات
أوشك الصمت حولنا أن يقوله
والعصافير تهجر الاوكار
ومنى خاطري وبجهة أنسي
سنراها كما نراها قفارا
وغدي فى هواك يسبق أمسي
فتعال احبك الان أكثر
والنواسى عانق الخياما
ثم اصغى والحب فى مقلتنا
واحبو واسكروا الايام
وحديث يذوب فى شفتينا
إن غدونا وصبحة ومساه
ليلم الاشواق عن اجفاني
نحن ليل الهوى ونحن ضحاه
ثم اغمض عينيك حتى ترانى
هذه ليلتي فقف ... يازماني
فكثير اللقاء كان قليلا
فتعال احبك الان اكثر
وتسخر فتعال احبك الان اكثر

سوف تلهو بنا الحياه
هذه ليلتي وحلم حياتي
سهر الشوق فى العيون الجميلة
الهوى انت كله والاماني
وحديث فى الحب إن لم نقله
بعد حين يبذل الحب دارا
ياحبيبي وانت خمري وكاسي
وديوار كانت قديما ديوارا
فيك صممتي وفيك نطقي وهمسي
سوف تلهو بنا الحياه وتسخر
هل فى ليلتي خيال الندامى
والمساء الذى تهادى الينا
وتساقو من خاطري الاحلام
لسؤال عن الهوى وجواب
رب من اين للزمان صباه
قد اطال الوقوف حين دعاني
لن يرى الحب بعدنا من حداه
فادنوا مني وخذ اليك حناني
ملا قلبي شوق وملا كياني
وليكن ليلنا طويلا
سوف تلهو بنا الحياه وتسخر
سوف تلهو بنا الحياه

لوحملنا الايام فى راحتينا
واتاحت لـ لقاءنا فالتقينا
ضاع فيها المجداف والملاح
كل ليل اذا التقينا صباح
وغريبا مسافرا بفؤادي

ياحبيبي طاب الهوى ماعلينا
صدفة اهدت الوجود الينا
فى بحار تتن فيها الرياح
كم اذل الفراق منا لقاء
ياحبيبا قد طال فيه سهادي

البطاقة التعريفية : - لقصيدة / هذه ليلتى (محمد عبد الوهاب)

١	اسم العمل	هذه ليلتى
٢	التأليف	غنائى
٣	مؤلف الكلمات	جورج جرداق
٤	الأداء الغنائى	أم كلثوم / عام ١٩٦٨م
٥	نوع القالب الغنائى	قصيدة
٦	الميزان	٢ ، ٤ ٤ ، ٤
٧	الآلات المستخدمة	جيتار، أكورديون، ناى، أورج، قانون، كمان، شيللو، كنتراباص
٨	المصدر	صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات، وحفلات خارجية
٩	المقام	بياتى على درجة العشيران
١٠	عدد الموازير	٦٠٧ مازورة
١١	الضرب	ايقاع المصمودى الصغير ايقاع الدويك ايقاع غربى / التشانشا ايقاع البمب الايقاع الدينى / الهجع
١٢	المساحة الصوتية للعمل الفنى	

هذة ليلتى

كلمات/ جورج جرداق

الحان/ محمد عبد الوهاب

The musical score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of ten staves of music. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat. The second staff is marked with a measure rest of 8. The third staff begins at measure 14 and includes a triplet of eighth notes marked 'جيتار' (guitar). The fourth staff starts with a 'rall.' (rallentando) marking. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is marked with a measure rest of 19. The seventh staff begins at measure 23 and includes a first ending bracket labeled 'أول مرة أكورديون' (first time accordion). The eighth staff starts at measure 28 and includes a second ending bracket labeled 'ثانى وأكورديون' (second time and accordion). The ninth staff begins at measure 33 and continues the piece.

مجلة علوم وفنون الموسيقى - كلية التربية الموسيقية - المجلد الأربعون - يناير ٢٠١٩م

(١٣٧٧)

2
38

1. ناي وأكورديون 2. جيتار

43

48

53

58

63 الفرقة

68

73

78

83 يا ح م حل و نى ل لى هى ذى ها غغام

نى ا و لى ما ز لغز م ضن ما ن بى نى

نى ما اول هو ل كل ت أن وا ه ال

4
142 ناي واكورديون

147

153

159 ناي ا د يات ذى ل نل سا م ول

165 ناي نى ل مق فى ب حب ول غ ص ا م ثم

171 ت ذى ل نل سا م ول

177 ب حب ول غ ص ا م ثم ناي ا د يات

183 م نل ع لن ا سون ناي نى ل مق فى

189 دي ح و بن و اج و بن و اج و وا

195 طا ا قد ناي نى فاش فى ب ذوي ثن

201 ش ا مل لم ي ل نى عا دن حى فا فو و لل

207 نو فد نى فا نى فا اج عن قا وا

5

213 ن ا ح ك لى ا ح ذ و لى من نو قد لى من

219 لى ن ا ح لى ن ا ح 1. نو قد 2. ن ا ح لى ن ا ح

225 ر ا ت ت ا ت ح ت ك لى ن ي ع ض م ا م ثم

232 موسيقى لى

238 ط ل ن و ي ط ن ا ل لى ن ا ل لى ن ا ل لى ك ن ي و ل

لا لى ق ن ك ا نى ق ا ل ر ل لى ك ف لا و ي

هو ق ل ف سو نو ي ا ح ن ل ب هو ق ل ف سو نو ي ا ح ن ل ب هو ق ل ف سو

239

243 ب ا ل ا ع ا ت ل ع ا ت ف خ ر ت س و ت ي ا ح ن ل ب

247 ث ر ا ك ن ا ن ل ا ن ل ا ن ل آ ك ل موسيقى لك 2

251

257

263

6
268

273

278 جيتار

284

289 أكورديون

295

300 فرقة

305 بي بي ح با

311 ح را هي م يا اي نل مل ح لو نا لي ع ما ما ها بل طا

317 نا لي ا نا لي ا د جو و نل د اه تن ف صد نا هي

323 نا لي نا لي فا فا لي قال نا لي قال ح ت نا ا وا

328 Tutti موسيقى

333 حاب في غناء

339 في عضا حويا رى هر في نو ان ت رن

345 حاب في 1. لا عمل ول ف دا ج م هل

351 و قال لنا من ا في راف ل ا نل ا كم 2.

356 موسيقى حوا باص نا في ت ذل ا لن لي ل كل

362

367

372 ها سو هي في ل طا قد غناء بدون ايقاع $\text{♩} = 100$

377 دى ا ف ب دى ا ف ب رن ف سام بن ري غ و دى

382 دى ها سو هي في ل طا قد بن بي ح يا

387 دى ا ف ب دى ا ف ب دى ا ف ب رن ف سام بن ري غ و

392 هو نل ف سو تو يا ح نل ب هو نل ف سو تو يا ح نل ب هو نل ف سو

8
397 ب ح أ لا عات ل عات ف خر نس و ت با ح فل ب

401 ثر أك ن ا فل ا فل ا كل
موسيقى ك 3 بدون إيقاع
♩=140

405

410

415 قانون
♩=120

421 سي ج فل يوع فل ق شورش ه س

427 وا ها ال وا ه رل ث ا فل ن ل خ لا

433 وا ه ال وا ها رل ث ا فل ن ل خ

439 حب فل ثن دي ح و له طي ي ان

445 نال حوت صم كص ثن أو قلن ن لم ان حب فل ثن دي ح و حب فل ثن دي ح و

450 بي بي ح يا له قروي ان نال حو

455 ط خا نام و سي كا و ري خم ت ان و بي بي ح يا

9
 460 تى صمك هلى سى ان ثاج به و رى ط خا نام و رى
 465 هلى دى غ و تى صمك فى سى هم و قى نظك فى و
 471 موسيقى سى ام قى ب بين كا وا
 476
 482 مع الإيقاع
 488 ل لى فى ل هل
 493 ما ن لن يا خ تى ل لى فى
 499 ن عا ما يا خى قل ن عا سى وا ن ون
 505 من رى ط خا من فو سات و ما يا خى قل
 509 اى رل ك اس و روك اس و يوحب ا و ما لاج ا رل ط خا
 514 هو يا صن ما ز لزن اى من ب رب
 520 تا د بع ب حب رل ي لن هو سام و هوج صب و نا نوغ لن

- البيت الخامس : من م (١٠٥) : م (١١٦) (السينيو)
- لزمة موسيقية : من م (١١٧) : م (١٥٩)٤
- البيت السادس : من م (١٦٠) : م (١٧١)٢
- لزمة موسيقية : من م (١٧١) : م (١٧٤)٢
- إعادة للبيت السادس : من م (١٧٤) : م (١٨٥)٢
- البيت السابع : من م (١٨٦) : م (١٩٨)٤
- البيت الثامن : من م (١٩٩) : م (٢١١)٢
- البيت التاسع : من م (٢١٢) : م (٢٣٣)٢
- لزمة موسيقية : من م (٢٣٣) : م (٢٣٧)٢
- البيت العاشر : فى م (٢٣٨)٤-١ بشكل أداء غنائى حر غير موزون
- إعادة لبيت الخامس : من م (٢٣٨)٤ : م (٢٤٩) (السينيو)
- لزمة موسيقية : من م (٢٥٠) : م (٣٠٩)٤
- البيت الحادى عشر : من م (٣١٠) : م (٣١٧)٤
- البيت الثانى عشر : من م (٣١٨) : م (٣٢٨)١
- لزمة موسيقية : من م (٣٢٨) : م (٣٣٧)٤
- البيت الثالث عشر : من م (٣٣٨) : م (٣٥١)١
- البيت الرابع عشر : من م (٣٥١) : م (٣٦١)١
- لزمة موسيقية : من م (٣٦١) : م (٣٧٣)١
- البيت الخامس عشر : من م (٣٧٣) : م (٣٩١)٤ بشكل أداء غنائى حر موزون
- إعادة للبيت الخامس عشر : من م (٣٩٢) : م (٤٠٣) (السينيو)
- لزمة موسيقية : من م (٤٠٤) : م (٤٢٣)٤ بشكل أداء حر موزون

- البيت السادس عشر : من م (٤٢٤) : م (٤٤١) بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : من م (٤٤١) : م (٤٤٣) بشكل أداء حر موزون
- البيت السابع عشر : من م (٤٤٣) : م (٤٥٢) بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : فى م (٤٥٣) بشكل أداء حر موزون
- البيت الثامن عشر : من م (٤٥٤) : م (٤٦٣) بشكل أداء غنائى حر موزون
- البيت التاسع عشر : من م (٤٦٣) : م (٤٧٤) بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : من م (٤٧٥) : م (٤٩٠)
- البيت العشرون : من م (٤٩١) : م (٥٠٦)
- البيت الحادى والعشرون : من م (٥٠٧) : م (٥١٦)
- البيت الثانى والعشرون : من م (٥١٧) : م (٥٢٢)
- البيت الثالث والعشرون : من م (٥٢٣) : م (٥٣٤)
- لزمة موسيقية : من م (٥٣٤) : م (٥٤٢)
- إعادة للبيت الثانى والعشرون : من م (٥٤٢) : م (٥٥٩)
- إعادة للبيت الثالث والعشرون : من م (٥٧٣) : م (٥٥٩)
- لزمة موسيقية معادة : من م (٥٥٩) : م (٥٦٦)
- إعادة للبيت الثانى والعشرون : من م (٥٦٧) : م (٥٧٢)
- إعادة للبيت الثالث والعشرون : من م (٥٧٣) : م (٥٨١)
- البيت الرابع والعشرون : من م (٥٨١) : م (٥٩٥)
- إعادة للبيت الخامس وختام القصيدة : من م (٥٩٦) : م (٦٠٧)

(التحليل الموسيقي لقصيدة هذه ليلى)

المقدمة الموسيقية : تنقسم إلى ثلاثة أجزاء

- الجزء الأول : من م (١) : م (١٧) بشكل أداء موسيقى حر موزون بميزان ٤ في مقام / كرد العشيرين . بأداء وتريات الفرقة الموسيقية.
- الجزء الثاني : من م (١٨) ^{٤-١} بشكل أداء موسيقى حر غير موزون أيضا في مقام / كرد العشيرين في حوار بين آلة الجيتار والفرقة الموسيقية.
- الجزء الثالث : من م (١٩) ^١ : م (٨٥) ^٤ في مقام / بيّاتي على درجة العشيران حيث استكمل الملحن صولو الجيتار بأداء موسيقى على ميزان ٤ ، ثم بدأ الملحن بعمل حوار رائع بين آلة الأكورديون والفرقة الموسيقية، حيث قام الملحن بعمل جنس راسد الدوكاه مع لركوز على درجة الحسينى من م (٢٨) ^١ : م (٣٥) ^٤ ثم الركوز على درجة النوا في م (٣٥) ^٤، ثم العودة إلى مقام بيّاتي العشيران من م (٣٦) ^١ إلى م (٤٢) ^٣ مع لمس لدرجة الحجاز (فا#) في م (٣٦) ^٢ ثم سرعة الانتقال الى مقام / بيّاتي العشيران من م (٧٣) ^٤ : م (٨٥) ^٤.
- البيت الأول والثاني :

بين ماض من الزمان وات

هذه ليلى وحلم حياتي

فأملا الكأس بالغرام وهات

الهوى انت كله والاماني

في م (٨٦) ^{٤-١} تم تلحينه بشكل أداء غنائى حر غير موزون في مقام / بيّاتي العشيران.

- البيت الثالث :

والعصافير تهجر الاوکار

بعد حين يبذل الحب دارا

يبدأ من من م (٨٦) ^٤ : م (٩٣) ^١ في مقام بيّاتي العشيران.

- البيت الرابع :

سنراها كما نراها فقارا

وديار كانت قديما ديارا

من م (٩٥) : م (١٠٤) ^١ فى مقام بيّاتى العشيران، مع لمس لدرجة العجم (سى بيمول) فى م (١٠٢) ^٣.

- البيت الخامس :

فتعال احبك الان أكثر

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر

من م (١٠٥) : م (١١٦) ^١ \$ (السينيو) فى مقام بيّاتى العشيران، مع لمس لدرجة (#) (نم حجاز) فى م (١١٢) ^٣

- لزمة موسيقية : تبدأ من من م (١١٧) ^١ : م (١٥٩) ^٤ قام الملحن بإظهار نسبة السيكا المصورة على ال (فا نصف #) (نم حجاز) فى بداية اللزمة الموسيقية م (١١٧) ^١ الى م (١٢١) ^١، ولكن سرعان ما تم العودة الى مقام / بيّاتى عشيران من م (١٢١) ^٢ : م (١٢٩) ^١ بصورة سيكا نسبية من الصعود إلى الهبوط حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٢٩) ^١، ثم تأتى جملة موسيقية فى صيغة سؤال وجواب فى جنس بيّاتى الحسينى بين الوترينات وآلتى الناي والأكورديون معا من م (١٣٠) ^٢ : م (١٣٤) ^٢ حتى الركوز على درجة الأوج فى م (١٣٤) ^٢، ثم تأتى نفس الجملة الموسيقية من م (١٣٤) ^٣ : م (١٣٨) ^١ بصورة سيكا نسبية تتابعية هابطة فى جنس بيّاتى الحسينى مع الركوز على درجة الحسينى فى م (١٣٨) ^١، وتعاد نفس الجملة الموسيقية السابقة بين السؤال والجواب من م (١٣٨) ^٢ : م (١٤٧) ^٤ بنفس التحليل الموسيقى السابق، ثم يأتى التمهيد لجنس / بيّاتى العشيران وتأكيده من (١٤٨) ^٢ : م (١٥٩) ^٤ تمهيدا لبداية غناء البيت السادس.

- البيت السادس :

ثم اصغى والحب فى مقلتنا

والمساء الذى تهادى الينا

يبدأ من من م (١٦٠) ^٢ : م (١٧١) ^١ فى مقام / بيّاتى العشيران، مع الركوز على درجة الدوكاه فى م (١٧١) ^١

- لزمة موسيقية : من م (١٧١) ^٢ : م (١٧٤) ^١ فى جنس / بيّاتى العشيران.
- إعادة للبيت السادس : من م (١٧٤) ^٢ : م (١٨٥) ^١ نفس التحليل الموسيقى السابق.

- البيت السابع :

لسؤال عن الهوى وجواب وحديث يذوب في شفتينا

من م (١٨٦)^١ : م (١٩٨)^٤ عرض لمقام / بيّاتي العشيران مع لمس لدرجة الكرد (رى #) في م (١٩١)^٤ حتى يأتي تلحين كلمتي (في شفتينا) في م (١٩٧)^١، م (١٩٨)^٤ يُظهر فيها الملحن جنس/ راست مصور على درجة الدوكاه تمهيداً لتلحين البيت الثامن.

- البيت الثامن :

قد اطل الوقوف حين دعاني ليلم الاشواق عن اجفاني

من م (١٩٩)^٢ : م (٢١١)^٤ في جنس راس الدوكاه مع الركوز على درجة (نم حجاز / فا#) في : م (٢١١)^٤.

- البيت التاسع :

فادنوا مني وخذ اليك حناتي ثم اغمض عينيك حتى تراني

من م (١٨٦)^١ : م (١٩٨)^٤ في جنس راست المصور على درجة الدوكاه، ثم لمس لدرجة العجم (سى بيمول) في م (٢٢٥)^٢، م (٢٢٦)^{٣+١}.

- لزمة موسيقية : من م (٢٣٤)^٢ : م (٢٣٧)^٤ في جنس/ بيّاتي العشيران.

- البيت العاشر :

وليكن لنا طويلا فكثير اللقاء كان قليلا

في م (٢٣٨)^{٤-١} في مقام / بيّاتي العشيران (بشكل أداء غنائي حر) مع الركوز على درجة الجهاركاه (فا بيكار) في م (٢٣٨) نهاية الأداء الغنائي الحر.

- إعادة لبيت الخامس :

سوف تلهو بنا الحياة وتسخر فتعال احبك الان اكثر

من م (٢٣٨)^٤ : م (٢٤٩)^١ (السينيو) في مقام / بيّاتي العشيران مع لمس لدرجة (فا نصف #) / نم حجاز) في م (٢٤٤)^٤.

- لزمة موسيقية : من م (٢٥٠) : م (٣٠٩) في مقام / العجم المصور على درجة الدوكاه وفى هذه اللزمة الموسيقية قام الملحن بعمل حوار موسيقى رائع بين الفرقة الموسيقية الممثلة فى أداء الوترينا وآلة القانون، ثم آلة الجيتار، ثم آلة الأكورديون فتناغمت هذه الجمل الموسيقية مع وضع لمسات الملحن بعبقرية فى استخدام إيقاع (التشانتشا) الذى يبين جمال تلحين هذه اللزمة الموسيقية الطويلة وإبداع الملحن بها. تمهيد التلحين وغناء البيت الحادى عشر، مع التركيز على درجة الدوكاه فى م (٣٠٩) - البيت الحادى عشر :

ياحبيبي طاب الهوى ما علينا لو حملنا الايام فى راحتينا

- من م (٣١٠) : م (٣١٧) فى مقام / عجم الدوكاه مع التركيز على درجة عجم العشيران، مع استخدام الملحن لإيقاع (ضرب) البمب ٢ . - البيت الثانى عشر :

صدفة اهدت الوجود الينا واتاحت لـقائنا فالتقينا

- من م (٣١٨) : م (٣٢٨) فى مقام / عجم الدوكاه مع التركيز على درجة العشيران فى م م (٣٢٨) - لزمة موسيقية : من م (٣٢٨) : م (٣٣٧) فى مقام / عجم الدوكاه . - البيت الثالث عشر :

فى بحار تئن فيها الرياح ضاع فيها المجداف والملاح

- من م (٣٣٨) : م (٣٥١) فى مقام / عجم المصور على درجة الدوكاه. - البيت الرابع عشر :

كم اذل الفراق منا لقاء كل ليل اذا التقينا صباح

- من م (٣٥١) : م (٣٦١) فى مقام / عجم المصور على درجة الدوكاه.

- لزمة موسيقية : من م (٣٦١) : م (٣٧٣) فى مقام / عجم الدوكاه مع الركوز على درجة الحسينى فى م (٣٧٣)١، ويتخللها (لمس) لدرجة العجم (سى بيمول) فوم (٣٦٥)^{-١}، وأيضاً فى م (٣٦٨)١، وأيضاً لمس لدرجة الجهاركاه (فا بيكار) فى م (٣٦٧)^٢ وفى م (٣٦٩)١ وذلك تمهيداً من الملحن لبداية إظهار مقام / حجاز العشيران من م (٣٦٦)١ : م (٣٧٣)١ ثم الركوز على درجة الحسينى فى م (٣٧٣)١ .
- البيت الخامس عشر :

ياحبيباً قد طال فيه سهادي وغريباً مسافراً بفؤادي

من م (٣٧٣)^٢ : م (٣٩١)٤ بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / الحجاز الشهينازى المصور على درجة العشيران، ويعاد البيت الخامس عشر مرة أخرى إلى أن يأتى لحن الشطر الشعري الذى يبدأ بالنص الشعري (وغريباً مسافراً بفؤادي) يعود فيه الملحن إلى المقام / بيّاتى العشيران خاصة فى تلحين كلمة (بفؤادي) تأتى مرة من م (٣٩٠) : م (٣٩١)٤ مع الركوز على درجة العشيران.

- إعادة للبيت الخامس \$ (سينيو) :

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر فتعال احبك الان أكثر

من م (٣٩٢)١ : م (٤٠٣)١ (سينيو) فى مقام / بيّاتى العشيران مع لمس درجة فا نصف ديبيز (نم حجاز) فى م (٣٩٩)^٢

- لزمة موسيقية : من م (٤٠٤)١ : م (٤٢٣)٤ بشكل أداء موسيقى حر موزون تتألق فيه آلة القانون مع الفرقة الموسيقية، ثم تتطلق آلة القانون بعزف منفرد فى مقام/ بيّاتى العشيران مع لمس لدرجة الحجاز (فا#) فى م (٤٠٨)٤ ن م (٤١٠)^٢، أيضاً مع لمس درجة (فا نصف ديبيز) نم حجاز فى م (٤١٨)^{٤+٣}، م (٤١٩)^٢ ثم الركوز على درجة العشيران ف م (٤٢٣)٤ .

- البيت السادس عشر :

سهر الشوق فى العيون الجميلة حلم اثر الهوى أن يطيله

- من م (٤٢٤)^١ : م (٤٤١)^١ بشكل أداء غنائى حر موزون
- لزمة موسيقية : من م (٤٤١)^١ : م (٤٤٣)^١ بشكل أداء حر موزون فى جنس/ بيّاتى العشيران حتى الركوز على درجة العشيران فى م (٤٤٣)^١ .
- البيت السابع عشر :

وحديث فى الحب إن لم نقله أو شك الصمت حولنا أن يقوله

- من م (٤٤٣)^٢ : م (٤٥٢)^٤ بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / بيّاتى العشيران.
- لزمة موسيقية قصيرة : فى م (٤٥٣)^{٤-١} بشكل أداء موزون (طابع جنس راسـت والركوز على درجة النوى)، وذلك تمهيدا للانتقال إلى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران فى تلحين البيت الثامن عشر.
- البيت الثامن عشر :

ياحبيبي وانت خمري وكأسي ومنى خاطري وبجهة أنسي

- من م (٤٥٤)^١ : م (٤٦٣)^٢ بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة العجم عشيران ف م (٤٦٣)^٣ .

فيك صمتي وفيك نطقي وهمسي وغدي فى هواك يسبق أمسي

- البيت التاسع عشر :

- من م (٤٦٣)^٤ : م (٤٧٤)^١ بشكل أداء غنائى حر موزون فى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة العشيران فى م (٤٧٤)^١ .
- لزمة موسيقية : من م (٤٧٥) : م (٤٩٠)^٤ هذه اللزمة الموسيقية يُظهر فيها الملحن قدرته التلحينية الرائعة من نغم يتحاور فيه الملحن ويُظهر قدرته فى المزج بين مقام/ الحسينى المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة (فا نصف ديز / نم حجاز) مع إظهار / نسبة سيكاه المصورة على درجة (نم حجاز)، وهى حالة فنية

أستطاع الملحن أن يدمج أيضا بين الإيقاع الدينى (الهجع) بميزان ٤؛ والحالة العاطفية والفرحة بكل قوة لحنية مع إيقاع (الهجع) واستمر هذا الدمج الفنى المتجدد الرائع فى غناء المطربة للبيت العشرون.

- البيت العشرون :

هل فى ليلتي خيال الندامى والنواسى عاتق الخياما

من م (٤٩١) : م (٥٠٦) ٢ فى مقام / حجاز الأوج المصور على درجة العشيران مع لمس لدرجة (نم زيركوله / دو#) فى م (٥٠٢) ٣، وأيضا لمس لدرجة (الكوشة / سى بيكار) فى م (٥٠٢) ٤ مع استمرار عزف إيقاع (الهجع) ٤؛ بمصاحبة الغناء.

- البيت الحادى والعشرون :

وتساقو من خاطري الاحلام واحبو واسكروا الايام

من م (٥٠٧) : م (٥١٦) ٤ فى جنس الراسة المصور على درجة الدوكاه، مع لمس لدرجة (نم زيركوله / دو نصف ديبز)، ولمس لدرجة (الكوشة / سى بيكار) فى م (٥٠٩) ٣، م (٥١٠) ٣، م (٥١٣) ٣، م (٥١٤) ٣+٢ ثم الركوز على درجة العشيران فى م (٥١٦) ٤.

رب من اين للزمان صباح إن غدونا وصبحه ومساه

- البيت الثانى والعشرون :

يبدأ من من م (٥١٧) : م (٥٢٢) ٣ فى جنس الراسة المصور على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة (نم حجاز / فا نصف ديبز) فى م (٥٢٢) ٣، وقد استخدم الملحن إيقاع الدويك بميزان ٤؛ وهو من الضروب التى تبث الفرحة والبهجة عند الاستماع اليه باستخدامه فى التلحين.

لن يرى الحب بعدنا من حداه نحن ليل الهوى ونحن ضحاه

-

- البيت الثالث والعشرون :

من م (٥٢٣) : م (٥٣٤) في جنس الراسم المصور على درجة الدوكاه، مع لمس لدرجة (العجم / سى بيمول) في م (٥٢٨)، وأيضاً لمس لدرجة الحصار (لا بيمول) في م (٥٢٩) ثم الركوز على درجة (نم حجاز / فا نصف ديبز) في م (٥٣٤) .

- لزمة موسيقية : من م (٥٣٤) : م (٥٤٢) في جنس الهزام المصور على درجة (نم حجاز / فا نصف #) والركوز عليها في م (٥٤١)، ثم يعاد البيت الثاني والعشرون والبيت الثالث والعشرون من م (٥٤٢) : م (٥٥٩) .

- لزمة موسيقية معادة : من م (٥٥٩) : م (٥٦٦) في جنس الهزام المصور على درجة (نم حجاز / فا نصف #) ، والركوز عليها في م (٥٦٦) .

- إعادة البيت الثاني والعشرون : من م (٥٦٧) : م (٥٧٢) بنفس التحليل الموسيقي السابق.

- إعادة البيت الثالث والعشرون : من م (٥٧٣) : م (٥٨١) بنفس التحليل الموسيقي السابق.

هذه ليلتي فقف ... يازماتي

ملاً قلبي شوق وملاً كياني

- البيت الرابع والعشرون :

- من م (٥٨١) : م (٥٩٥) في مقام / بيّاتي العشيران مع الركوز على درجة الحسيني في م (٥٩٥)

فتعال احبك الان اكثر

سوف تلهو بنا الحياه وتسخر

- إعادة للبيت الخامس (سينيو) :

من م (٥٩٦) : م (٦٠٧) في مقام / بيّاتي العشيران مع لمس لدرجة (نم حجاز / فا نصف #) في م (٦٠٢) ثم الركوز على درجة العشيران في م (٦٠٧) وختام القصيدة.

تعليق الباحث على العمل الفني (في قصيدة/ هذه ليلتي) :

١- استطاع الملحن أن يغزل لحن كلمات القصيدة بطريقة فائقة التلحين وهذا ما يعهده المستمع في ألحان محمد عبد الوهاب وخاصة للمطربة أم كلثوم فإختار أولاً في تلحين

- الجزء الأول من المقدمة مقام / كرد العشيران، ثم فى الجزء الثانى إنتقل لحنياً إلى مقام / بيّاتى العشيران، ثم إظهار نسبة السيكاه المصورة على درجة (فا نصف# / نم حجاز)، أيضا الانتقال اللحنى بعمل جنس عجم المصور على درجة الدوكاه فى موسيقى المقطع الثانى، ثم ختام لحن القصيدة بالعودة إلى مقام / بيّاتى العشيران.
- ٢- دراسة الملحن لصوت المطربة أم كلثوم لما لها من قدرة فى الأداء التطريبي فى سهولة ويسر، وكيفية توصيل اللحن للمطربة حفظاً، وأداءً خاصة فى إجادة الإنتقالات اللحنية.
- ٣- ظهور الأداء التعبيري والطربي القوي فى الملحن والمطربة فى كل كلمة ملحّنة ومؤداه لمعناها المراد تصويراً غناءً واداءً.
- ٤- استخدام النفس الصحيح فى الاداء الغنائى كان عنصراً هاماً ساعد على إخراج صوت المطربة بإجادة تامة فى أداء العبارات اللحنية الطويلة وكيفية نهايتها بدقة وسهولة، مع الأداء المحكم لمخارج الحروف من المطربة.
- ٥- استخدم الملحن العديد من لضروب الايقاعية المختلفة فى قصيدة (هذه ليلتى) وهذا موضّح بالبطاقة التعريفية مما جعل اللحن له ثراءً فى تنوع الإيقاعات، خاصة أن الموسيقار/ محمد عبد الوهاب استخدم الايقاع الغربى / التشتاشا (هل فى ليلة)، وهذا ما كان يتسم به (عبد الوهاب) فى ألحانه بالتجديد والابتكار والتطوير فى صياغة ألحانه.
- ٦- قوة الصياغة اللحنية فى تلحين قصيدة / هذه ليلتى، لما للموسيقار محمد عبد الوهاب من قدرة فى تركيب البناء اللحنى فى إختيار الأجناس والمقامات الشرقية وسهولة الانتقالات اللحنية فى يسر، وأيضاً فى الأداء الحر الموسيقى والغنائى الموزون وغير الموزون.
- ٧- إيضاح الملامح الفنية المستقلة عند (محمد عبد الوهاب) فى تلحينه للقصائد جعله يتميز عن غيره فى تلحين قالب القصيدة، فكان يعشق كلمات العديد من القصائد المنظومة فى الحب والعاطفة الجياشة حتى فى عشقه للوطن، وأيضاً فى القصائد التى تتحدث عن نيل مصر.
- ٨- الإبداع فى التنوع لأساليب مختلفة المسارات اللحنية لمعظم أعماله الفنية خاصة فى قصيدة (هذه ليلتى)، واستخدام (عبد الوهاب) مقام البيّاتى بشكل غير نمطى بالرغم من معاصرته لفترات زمنية ذات طبائع مختلفة سواء كانت تقليدية أو غير تقليدية.

٩- استخدام محمد عبد الوهاب لمقام/ البيّاتى أو أى مقام آخر فى العديد من ألحانة كلاله أداء تلحينى مختلف عن الآخر فى كيفية التلحين لكل قالب غنائى وهذا يعد إبداع فنى وفكرى.

١٠- التلحين بدقة والتطوير فى المقدمات الموسيقية القصيرة أو الطويلة والالزمات الموسيقية التى تخدم الغناء حيث ظهر ذلك فى مثال تلحين قصيدة (هذه ليلتى) وغيرها.

١١- استخدام الملحن لآلة الجيتار من بداية لحن المقدمة وداخل القصيدة بصورة رائعة يدخلها الحس الفنى المتذوق النابع من ملحنّ مبدع، أيضا اسلوب أداء آلتى الناي والأكورديون معا فى ميلودى لحنى واحد دون أى خطأ وهذه الطريقة هى من أساليب تلحين الموسيقار/ محمد عبد الوهاب ثم اتبعه الكثير من الملحنين فى ذلك

ألحان/ رياض السنباطى

غناء/ أم كلثوم

كلمات/ عبد الله الفيصل

مقام/ بيّاتى العشيران

عام/ ١٩٧١

من أجل عينيك

من أجل عينيك عشقت الهوى

وأصبحت عيني بعد الكرى

يافاتنا لولاه ماهنى وجد

هذا فؤاى فامتلك أمره

من بريق الوجد فى عينيك اشعلت حنينى

الرؤى حولى غامت بين شكى ويقينى

أستشف الوجد فى صوتك أهات دفينه

لست أدرى أهو الحب الذى خفت شجونه

ملئت لى درب الهوى بهجة

وكنت إن أحسست بى شقوت

وبعد ما أغريتى لم اجد منك

لم أجن منه غير طيف سرى

كم تضاحكت عندما كنت أبكى

كم حسبت الأيام غير غواناً

كم ظلمت الأنين بين ضلوعى

وأنا أحتسى مدامع قلبى

لاتقل أين ليالينا وقد كانت عذابا

أننى أسدلت فوق الأمس سترأ وحجابا

بعد زمان كنت فيه الخلى

تقول : للتسهيد لاترحل

ولاطعم الهوى طاب لى

أظلمه أن أحببت أو فاعدل

وعلى دربك أنى رحت أرسلت عيونى

والمنى ترقص فى قلبى على لحن شجونى

يتوارى بين أنفاسك كى لا أستبين

أم تخوفت من اللوم فأثرت السكينه

كالنور فى وجنت صبح ندى

تبكيك طفلا خانفا

إلا سرايا عالقا فى يدى

وغاب عن عيني ولم يهتدى

وتمنيت أن يطول عذابى

وهى عمرى وصفوتى وشبابى

رجع لحن من الاغانى العذاب

حين لم تلقنى لتسأل مابى

لاتسلى عن أمانينا وقد كانت سرايا

فتحمل مر هجرانك وأستبق العتاب

من أجل عينيك

كلمات/ عبد الله العيسل

الحنان/ رياض السباطي

$\text{♩} = 120$

The musical score is written in a single system with ten staves. It begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 2/4 time signature. The tempo is marked as quarter note = 120. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The lyrics are written in Arabic and are placed below the corresponding staves. The score is divided into sections by measure numbers: 13 (شيلو), 26 (جيتار), 38, 49, 60 (فرقة), 71, 77, 81, and 85 (Tutti). The piece concludes with a triplets marking and a repeat sign.

2
89

93

98

104

صولو كمان

rall.

109
Tutti

113

الليلب

117

وا ه ل ت شق ع ك ني عي ل اج من

لى خ هل في ت كن ن ما ز ذبع ن ما ز ذبع وا ه ل ت شق ع ك ني عي ل اج من

118

موسيقى
Tutti

122

126 ^{غناء} لى ح ر ت لا لا لا نى همى س ت لتل قوت راك دل مع ي نا عى حت ب أص و

127 مل طع لا و ن ن وج نى ز هز ما ه لا لو ن ن ت فا يا

132 هو ر م أ لك ت فم دى أ ف ذا ها لى ب طا وا

137 ت باب آح إن هو لم فظ هو ر م أ لك ت فم دى أ ف ذا ها

142 لى د فغ أو ت باب آح إن $\text{♩} = 120$ موسيقى ك 1

148

153 أوج

159

165

170

174 ح ت لا لئ ك نب عى فى د وج قل ري ب من

242 ت ي 5 نا في ذ ن ن ها ا ها ا

247 نا بي ت اس لا كي لك س ها ان ن بي را وا

252 1. ات اس 2. رى اد ت لس

257 اف م لو ل ن م ث ف وا خو ت ام نه جو ش ت حف نى ل بل حب ول

262 موسيقى 1 نا كي س تن ثر

268

274

280 غناء فن ج ه ب وا ه بل در لى ت لام

دى ن حن ب صن ت ن ج و فى ر نو كن

فن و ك ش بى ت سراج ان ت كن و

دى ه مج ان ا خا لن طفك كي تب

راس لا ال ج ا لم نى ت وي اغ ما د بع و

6 فن طي ر غي هو من ن أج لم دي في قل عا بن

تى عي عن ب غا و تى عي عن ب غا راس

موسيقىك 3
282 دى ت أه لم و دى ت أه لم و

285

291 غامك 3
ت حك ضا ت كم

296

301 ي ن ات ني من ت و كى اب ثا كن ماد عن

306 غ ر غي م يا أي تل سب ح كم بي ذا ع ل طو

314 ن ني ا تل فن ظ كم بي باش و تى و بص وى عصر ي ه و لى وا

317 أ و بي ذاع تل غا ا تل م فن لج ع رج عى لوض ن بي

322 بي مال ائس ل تى فى تل لم ن حى بي قل ع م دا م سى ت أج نا

327 موسيقى بي مال ائس ل تى فى قل لم ن حى

333

338

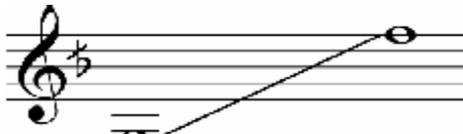
343

أكورديون

rall.

نا نيم ا عن نى ملت لا با نا عى نت كا قد و نا لى نال نا اى قلت لا
 با راس نت كا قد و نت كا قد و
 مل حمت قد با جاح و رن بيتس ام قل فوت دل اس نى ن ان
 با تا ع ل ق تب وس كن راج ر مر
 تها ع قل تب وس با تا ع قل تب وس كن راج ر مر مل حمت قد
 ه مل طع لا و بن وج نى ز هز ما ه لا لو فن ت فا يا
 344
 هو ر م ا لك ت قم دى ا ف نا ها لى ب طا وا
 349
 ت باب اح ان ه لم فظ هو ر م ا لك ت قم دى ا ف نا ها
 354
 لى ت بع او بت اح ان
 359

البطاقة التعريفية :- لقصيدة / من أجل عينيك (رياض السنباطي)

١	اسم العمل	من أجل عينيك
٢	التأليف	غنائى
٣	مؤلف الكلمات	عبد الله الفيصل
٤	الأداء الغنائى	أم كلثوم / عام ١٩٧١م
٥	نوع القالب الغنائى	قصيدة
٦	الميزان	٢ ، ٤ ٤ ، ٤
٧	الألات المستخدمة	جيتار، أكورديون، ناى، أورج، قانون، كمان، شيللو، كنتراباص
٨	المصدر	صوت القاهرة للصوتيات والمرئيات، وحفلات خارجية
٩	المقام	بيّاتى على درجة العشيران
١٠	عدد الموازير	٣٦٣ مازورة
١١	الضرب	الوحدة الكبيرة الدويك البمب المصمودى الصغير المصمودى الكبير
١٢	المساحة الصوتية للعمل الفنى	

هيكل القالب :

- المقدمة : تنقسم إلى ثمانية أجزاء كالتالي:
- الجزء الأول : من م (١) : م (٢٢) ^٢ بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ ^٢ (عزف الوترية).
- الجزء الثاني : من م (٢٣) : م (٣١) ^٢ بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ ^٢ (صولو آلة التشيللو).
- الجزء الثالث : من م (٣٢) : م (٦٣) ^٢ بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ ^٢ (صولو الجيتار).
- الجزء الرابع : من م (٦٤) : م (٧٣) ^٢ بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ ^٢ (عزف الوترية).
- الجزء الخامس : من م (٧٤) : م (٨٥) ^٤ بميزان ؛ ^٤ (صولو جيتار ويعاد بالأورج).
- الجزء السادس : من م (٨٦) : م (١٠٧) ^٤ بميزان ؛ ^٤ (عزف الوترية).
- الجزء السابع : في م (١٠٨) ^{-١} بشكل أداء موسيقى حر غير موزون (صولو كمان).
- الجزء الثامن : من م (١٠٩) : م (١١٦) ^٤ بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ ^٤ (عزف الوترية).
- البيت الأول : في م (١١٧) ^{-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- لزمة موسيقية : من م (١١٨) : م (١٢٥) ^٤ بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ ^٤ (عزف الوترية).
- البيت الثاني : في م (١٢٦) ^{-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- البيت الثالث (سينيو) : من م (١٢٧) : م (١٣٣) ^{+١} (مرجع).
- البيت لرابع : من م (١٣٣) : م (١٤٤) ^٢ تابع (السينيو / المرجع).
- لزمة موسيقية : من م (١٤٥) : م (١٧٥) ^٣ (عزف الفرقة، ثم صولو أورج، ثم عزف الفرقة).
- البيت الخامس : من م (١٧٥) : م (١٨٦) ^٢
- البيت السادس : من م (١٨٦) : م (٢٠٥) ^٣

- إعادة للبيتين الثالث والرابع (مرجع) : من م (٢٠٥)^٣ : م (٢٢٢)^٢ .
- لزمة موسيقية : من م (٢٢٣)^٢ : م (٢٣٨)^٣ (عزف الفرقة ثم صولو أكورديون، ثم عزف الفرقة).
- البيت السابع : من م (٢٣٨)^٣ : م (٢٥٠)^٢
- لزمة موسيقية : من م (٢٥٠)^٢ : م (٢٥٤)^٣ (عزف الفرقة الموسيقية)
- البيت الثامن : من م (٢٥٤)^٣ : م (٢٦٣)^٤
- لزمة موسيقية : من م (٢٦٤)^٢ : م (٢٨٠)^٤ (عزف صولو أورج ثم يعاد بالفرقة الموسيقية).
- البيت التاسع : فى م (٢٨١)^{٤-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون .
- لزمة موسيقية : فى م (٢٨١) بشكل أداء موسيقى حر غير موزون (عزف الفرقة الموسيقية).
- البيت العاشر : فى م (٢٨١) بشكل أداء غنائى حر غير موزون .
- لزمة موسيقية : فى م (٢٨١) بشكل أداء موسيقى حر غير موزون (راست).
- البيت الحادى عشر : فى م (٢٨١) بشكل أداء غنائى حر غير موزون .
- البيت الثانى عشر : فى م (٢٨١) بشكل أداء غنائى حر غير موزون .
- لزمة موسيقية : من م (٢٨٢)^١ : م (٢٩٩)^٣ بميزان ٤ ؛ (عزف بالأورج يعاد بالفرقة الموسيقية).
- البيت الثالث عشر : من م (٢٩٩)^٣ : م (٣٠٧)^٣
- لزمة موسيقية قصيرة : من م (٣٠٧)^٣ : م (٣٠٨)^٣ (عزف الفرقة).
- البيت الرابع عشر : من م (٣٠٨)^٣ : م (٣١٥)^١
- البيت الخامس عشر : من م (٣١٥)^٣ : م (٣٢١)^١
- البيت السادس عشر : من م (٣٢١)^٤ : م (٣٣٠)^١
- لزمة موسيقية طويلة : وتنقسم إلى جزئين
- الجزء الأول : من م (٣٣٠)^٢ : م (٣٤٣)^٤ على ميزان ٤ ؛ (عزف صولو أورج).
- الجزء الثانى : فى م (٣٤٣)^{٤-١} بشكل اداء حر غير موزون (سؤال وجواب بين آلة الأكورديون والفرقة).

- البيت السابع عشر : فى م (٣٤٣)^{٤-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- البيت الثامن عشر : فى م (٣٤٣)^{٤-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون.
- إعادة للبيتين الثالث والرابع (سينيو) : من م (٣٤٤)^١ : م (٣٦٣)^٣ ختام القصيدة.

التحليل الموسيقى لقصيدة (من أجل عينيك)

المقدمة : تم تقسيمها إلى ثمانية أجزاء جاء تحليلها الموسيقى كالاتى :

- الجزء الاول : من م (١)^١ : م (٢٢)^٢ فى مقام/ بيّاتى العشيران بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛^٢
- الجزء الثانى : من م (٢٣)^١ : م (٣١)^٢ فى مقام/ كرد العشيران مع الركوز على درجة النوى فى م (٣١)^٢ بعزف آلة تشيللو بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛^٢.
- الجزء الثالث : من م (٣٢)^١ : م (٦٣)^٢ فى مقام/ الكرد المصور على درجة الحسينى فى م (٤٤)^{٣+١} مع الركوز على درجة الزيركولاه (دو#) فى م (٦٣)^٢ مع لمس درجة الحجاز (فا#) فى م (٣٥)^٢ حتى م (٥٢)^٢ بعزف آلة الجيتار بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛^٢.
- الجزء الرابع : من م (٦٤)^١ : م (٧٣)^٢ فى جنس/ البيّاتى المصور على درجة الحسينى (بعزف الوترية) بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛^٢ حتى الركوز على درجة الحسينى فى م (٧٣)^٢.
- الجزء الخامس : من م (٧٤)^١ : م (٨٥)^٤ فى مقام/ كرد العشيران (بعزف آلة الجيتار فى ميزان ؛^٤ وضرب الدويك حتى الكوز على درجة العشيران فى م (٨٥)^٤.
- الجزء السادس : من م (٨٦)^١ : م (١٠٧)^٤ فى مقام/ بيّاتى العشيران (بعزف للفرقة فى ميزان ؛^٤ وضرب الدويك حتى الكوز على درجة العشيران فى م (١٠٧)^٤.
- الجزء السابع : عزف صولو كمان فى م (١٠٨)^{٤-١} فى مقام/ بيّاتى العشيران بشكل أداء موسيقى حر غير موزون.

- الجزء الثامن : من م (١٠٩)^١ : م (١١٦)^٤ فى مقام/ بيّاتى العشيران (بعزف الفرقة الموسيقية بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١١٦)^٤ .

- البيت الأول :

من أجل عينيك عشقت الهوى بعد زمان كنت فيه الخلى

فى م (١١٧)^{٤-١} فى جنس/ بيّاتى العشيران بشكل أداء غنائى حر غير موزون حتى الركوز على درجة العشيران فى نهاية م (١١٧)^٤ .

- لزمة موسيقية : من م (١١٨)^١ : م (١٢٥)^٤ فى مقام/ بيّاتى العشيران، بشكل أداء موسيقى حر موزون ؛ بعزف الفرقة الموسيقية حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٢٥)^٤ .

- البيت الثانى :

وأصبحت عيني بعد الكرى تقول : للتسهيد لاترحل

فى م (١٢٦)^{٤-١} فى مقام/ بيّاتى العشيران بشكل أداء غنائى حر غير موزون، حتى الركوز على درجة العشيران فى نهاية م (١٢٦)^٤ .

- البيت الثالث (المرجع) :

يافاتنا لولاه ماهزنى وجدُّ ولاطعم الهوى طاب لى

من م (١٢٧)^١ : م (١٣٣)^{٢+١} فى طابع مقام/ بيّاتى العشيران مع الركوز على درجة الدوكاه بميزان ؛ وضرب الوحدة الكبيرة حتى الركوز على درجة الدوكاه فى م (١٣٣)^{٢+١} .

- البيت الرابع (المرجع) تابع :

هذا فؤاى فامتلك أمره أظلمه أن أحببت أو فاعدل

من م (١٣٣)^٢ : م (١٤٤)^٢ بدأ الملحن بإظهار جنس/ راست المصور على درجة الدوكاه ثم العودة إلى مقام بيّاتى العشيران من م (١٤٠)^٣ : م (١٤٤)^٢ بميزان ؛ و(ضرب الدويك) ثم العودة إلى ضرب الوحدة الكبيرة حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٤٤)^٢ .

- لزمة موسيقية : من م (١٤٥)^٢ : م (١٧٥)^٣ فى مقام/ بيّاتى العشيران حيث تميّز الملحن فى تلحين هذه اللزمة الموسيقية بإختيار آلة الأورج ثم أعيدت بالفرقة الموسيقية بميزان ٤؛ على ضرب الدويك حتى الركوز على درجة العشيران فى م (١٧٥)^٣ .
- البيت الخامس :

من بريق الوجد فى عينيك اشعلت حنيني وعلى دربك أنى رحّت أرسلت عيوني

من م (١٧٥)^٣ : م (١٨٦)^٢ فى مقام/ بيّاتى العشيران مع الركوز على درجة الراسـت بميزان ٤؛ وضرب الوحدة الكبيرة فى م (١٨٤)^٢، ثم الركوز على درجة العشيران فى م (١٨٦)^٢ .
- البيت السادس :

الرؤى حولى غامت بين شكى وبقيني والمنى ترقص فى قلبى على لحن شجونى

من م (١٨٦)^٣ : م (٢٠٥)^١ قام الملحن بتلحين الشطر الأول (فى جنس / راسـت الدوكاه) من م (١٨٦)^٣ : م (١٩٤)^٢ مع الركوز على درجة الدوكاه، ثم يستكمل الملحن تلحين الشطر الثانى فى مقام / الحسينى المصور على درجة العشيران من م (١٩٤)^٤ حتى م (١٩٩)^٤، ثم يعاد غناء الشطر الثانى مرة أخرى، ولكن قام الملحن بعرض مقام الحسينى المصور على درجة العشيران من م (٢٠٠)^١ : م (٢٠٥)^١ مع الركوز على درجة الحسينى فى م (٢٠٥)^١ .

- إعادة للبيتين الثالث والرابع (سينيو) : من م (٢٠٥)^٣ : م (٢٢٢)^٢ فى مقام/ بيّاتى العشيران ونفس التحليل الموسيقى السابق.

- لزمة موسيقية :

- من م (٢٢٣)^٢ : م (٢٣٨)^٣ فى مقام/ راسـت سوزدولار المصور على درجة الدوكاه بعزف الفرقة ثم صولو أكورديون، ثم عزف الفرقة مرة أخرى حتى الكوز على درجة الدوكاه م (٢٣٨)^٣ على ضرب الدويك ٤؛ .

- البيت السابع :

أستشف الوجد فى صوتك آهات دفينه يتوارى بين أنفاسك كى لا أستبين

من م (٢٣٨)^٣ : م (٢٥٠)^٢ فى جنس/ راسـت الدوكاه مع إظهار درجة (نم زيركوله / دو نصف#) فى م (٢٣٩)^٣ وهى حساس جنس راسـت الدوكاه، واستخدام ضرب الوحدة الكبيرة.

- لزمة موسيقية :

من م (٢٥٠)^٢ : م (٢٥٤)^٣ فى جنس راست الدوكاه، وعزف الفرقة الموسيقية حتى الركوز على درجة الدوكاه فى م (٢٥٤)^٣ .

- البيت الثامن :

لست أدري أهو الحب الذي خفت شجونه أم تخوفت من اللوم فأثرت السكينة

من م (٢٥٤)^٣ : م (٢٦٣)^٤ فى جنس راست الدوكاه مع إظهار درجة (نم زيركوله / دو نصف#) فى م (٢٦٢)^٤ وهى حساس جنس راست الدوكاه، باستخدام ضرب الوحدة الكبيرة حتى الركز على درجة الدوكاه فى م (٢٦٣)^٤ .

- لزمة موسيقية :

من م (٢٦٤)^٢ : م (٢٨٠)^٤ فى مقام/ كرد العشيران مع إظهار جنس الكرد المصور على درجة الحسينى مع لمس لدرجة (السنبله / مى بيمول جواب) فى م (٢٦٨)^٢، م (٢٦٩)^١ وكان لاسلوب تلحين هذه اللزمة الموسيقية اسلوب قوى حالم وهى من أساليب صياغة السنباطى فى كثير من ألحانة.

- البيت التاسع :

ملأت لى درب الهوى بهجة كاننور فى وجنت صبح ندى

فى م (٢٨١)^{-١} فى مقام/ كرد العشيران بشكل أداء غنائى حر غير موزون.

- لزمة موسيقية قصيرة :

فى م (٢٨١) فى جنس/ نهاوند الدوكاه مع الركوز على درجة الحسينى، تم عزفها (بشكل أداء موسيقى حر غير موزون).

- البيت العاشر :

وكنت إن أحسست بى شقوت تبكيك طفلا خائفاً

فى م (٢٨١) فى مقام/ كرد العشيران (بشكل أداء غنائى حر غير موزون) ن مع لمس لدرجة (مى بيمول) الكرد فى أداء كلمة (خائف) ثم الركوز على درجة العشيران.

- لزمة موسيقية :

فى م (٢٨١) بعد نهاية لحن البيت العاشر (فى جنس راست الدوكاه) مع الركوز على درجة النوا (بشكل أداء موسيقى حر غير موزون).

- البيت الحادى عشر :

وبعد ما أغربتتى لم اجد منك إلا سراياً عالقاً فى يدى

فى م (٢٨١) فى مقام/ حجاز أوج المصور على درجة العشيران مع الركوز على درجة الدوكاه فى نهاية لحن هذا البيت (بشكل أداء غنائى حر غير موزون).

- البيت الثانى عشر :

لم أجن منه غير طيفاً سرى وغاب عن عيني ولم يهتدى

فى م (٢٨١) فى مقام/ الشهيناز الحجازى المصور على درجة العشيران (بشكل أداء غنائى حر غير موزون) ويتواصل اسلوب القوة الحاملة فى اسلوب صياغة السنباطى مع التفاعل اللحنى فى تلحين كلمات هذا البيت حتى نهاية لحنه، مع الركوز فى نهاية م (٢٨١) على درجة الحسينى، والضغط بكل قوة فى غناء كلمتى (ولم أهتد)، واستخدام اسلوب النفس الطويل من بداية لحن البيت الثامن عشر حتى نهايته مما جعل السنباطى يقدم على تلحين جملة موسيقية بعد نهاية لحن هذا البيت بصورة قوية رائعة يهتز لها كيان كل مستمع.

- لزمة موسيقية : من م (٢٨٢)^١ : م (٢٩٩)^٢ حيث يبدأ تلحينها باسلوب يحمل شعار (رياض السنباطى) حيث بدأ من م (٢٨٢)^١ : م (٢٩٢) بعرض (جنس الحجاز المصور على درجة الحسينى مع الركوز على درجة الدوكاه فى م (٢٩٢)^١ ثم يكمل اللحن من م (٢٩٢)^٢ : م (٢٩٩)^٣ بعرض لمقام/ حجاز العشيران حتى الركوز على درجة العشيران فى م (٢٩٥)^٣، وقد استخدم السنباطى ضرب لمصمودى الكبير^٤ بكل براعة متماشياً مع قوة نغمات اللزمة الموسيقية سواء عزفت بالفرقة الموسيقية تارة، وتارة أخرى يعزفها من خلال آلة الأورج.

- البيت الثالث عشر :

كم تضحكت عندما كنت أبكى وتمنيت أن يطول عذابي

من م (٢٩٩)^٣ : م (٣٠٧)^٣ فى مقام/ حجاز العشيران، واستخدام الملحن ضرب الدويك ؛^٤ فى لحن هذا البيت حتى نهايته مع الركوز على درجة البوسليك (مى بيكار) فى نهاية م (٣٠٧)^٢ .

- البيت الرابع عشر :

كم حسبت الأيام غير غواناً وهى عمرى وصفوتى وشبابى

من م (٣٠٨)^٣ : م (٣١٥)^١ فى مقام/ حجاز العشيران مع الركوز على درجة الزركوله (دو#) فى م (٣١٥)^١ ، مع لمس لدرجة سى# (الراست) فى لزمة موسيقية قصيرة فى م (٣١٥)^٢ .

- البيت الخامس عشر :

كم ظننتم الآئين بين ضلوعى رجع لحن من الاغانى العذاب

من م (٣١٥)^٣ : م (٣٢١)^١ فى مقام/ حجاز العشيران مع الركوز على درجة البوسليك (مى بيكار) فى م (٣٢١)^١ مع لمس لدرجة سى# (الراست) فى لزمة موسيقية قصيرة فى م (٣١٧)^٢ .

- البيت السادس عشر :

وأنا أحتسى مدامع قلبى حين لم تلقنى لتسأل ما بى

من م (٣٢١)^٤ : م (٣٣٠)^١ فى جنس الراست المصور على درجة الدوكاه.

- لزمة موسيقية طويلة : وتنقسم إلى جزئين :-

- الجزء الأول : من م (٣٣٠)^٢ : م (٣٤٣)^٤ فى جنس / حجاز الحسينى ثم الإنتقال لحنياً

إلى مقام/ حجاز العشيران حتى الركوز على درجة العشيران فى م (٣٤٣)^٤ .

- الجزء الثانى : فى م (٣٤٣)^{٤-١} حيث يبدأ عزف صولو لآلة الأكورديون والفرقة

الموسيقية فى م (٣٤٣)، حيث يبدأ صولو الأكورديون فى (السؤال) فى م (٣٤٣) بعمل

طابع جنس نهاوند مصور على درجة (المحير / رى بيكار جواب) وترد عليه الفرقة

الموسيقية (الجواب) بطابع جنس (بياتى العشيران)، ثم سؤال آلة الأكورديون ثانى مرة

بطريقة سكوانسية (بعمل تجنيس عجم الكردان)، وإيضاح حساس درجة الأوج (سى نصف بيمول)، ثم ترد الفرقة الموسيقية (الجواب) فى نهاية م (٣٤٣) بعمل جنس بيّاتى العشيران، بشكل اداء موسيقى غير موزون.

- البيت السابع عشر :

لا تَقْلُ أَيْنَ لِيَالِينَا وَقَدْ كَانَتْ عَذَابَا لَا تَسْلُنِي عَنْ أَمَانِينَا وَقَدْ كَانَتْ سَرَابَا

فى م (٣٤٣)^{٤-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون (فى مقام الحسينى المصور على درجة العشيران)، مع التركيز على درجة الدوكاه فى نهاية لحن هذا البيت.

- البيت الثامن عشر :

أَنْنَى أَسْدَلْتُ فَوْقَ الْأَمْسِ سِتْرًا وَحَجَابَا فَتَحْمَلُ مَرَّ هَجْرَانِكَ وَأَسْتَبِقُ الْعَتَابَا

فى م (٣٤٣)^{٤-١} بشكل أداء غنائى حر غير موزون (فى مقام/ بيّاتى العشيران) فى ختام م (٣٤٣)^٤.

- إعادة للبيتين الثالث والرابع (سينيو) :

من م (٣٤٤)^١ : م (٣٦٣)^٣ بنفس التحليل الموسيقى السابق وختام القصيدة.

تعليق الباحث على العمل الفنى (فى قصيدة) (من أجل عينيك) رياض السنباطى

- ١- صاغ الملحن القصيدة من بداية تلحين القصيدة فى مقام/ بيّاتى العشيران.
- ٢- صورّ الملحن لحن المقدمة بتسلسل سلمى صاعد بشكل جمالى تناسب مع المعنى اللفظى للكلمات.
- ٣- إمتاز الملحن بسهولة الانتقالات اللحنية فى القصيدة مما أدّى إلى براعة أداء المطربة بكل دقة ويسر، خاصة فى تلحين الأداء الموسيقى الحر والغنائى الموزون وغير الموزون وإظهاره بقوة فى ألحان رياض السنباطى.
- ٤- استخدم الملحن إيقاعات بسيطة مما أعطى سهولة فى كتابة المدونة الموسيقية الخاصة بالعمل الفنى.
- ٥- حافظ الملحن على تناسب اللحن مع التقطيع العروضى للنص الشعرى فى الأداء.

- ٦- استخدم الملحن فى القصيدة تلحين بعض القفلات بشكل تطريبي يشبه إلى حد كبير اسلوب المشايخ فى أداء المطربة.
- ٧- استخدم الملحن ألوان متعددة من أساليب الغناء فى تلحين القصيدة منها :-
العرب الصوتية - التردد الصوتى - الضغط القوى والضعيف - الأداء اللفظى المحكم، وتوضيح تام لمخارج الحروف والألفاظ من أماكنها الطبيعية - المد الصوتى المتقن.
- ٨- لاحظ الباحث استخدام الملحن لأكثر من ميزان ٢، ٤ .
- ٩- إمتاز تلحين رياض السنباطى فى هذه القصيدة بإيضاح الاسلوب التعبيرى للمطربة والقوة فى الأداء نظراً لأنه ليس فقط يجيد التلحين بل مغنى جيد الطرب.
- ١٠- جاء تلحين القصيدة باستخدام الروحانيات العاطفية الشجية للنص الشعرى مع دقة إختيار (مقام/ بيّاتى العشيران) الملى بالشجن، وهذا ما جعل المطربة تتفنن فى إبراز جماليات الأداء فى غناء القصيدة.
- ١١- إهتمام رياض السنباطى بدراسة بحور الشعر العربى وأوزانه بشكل علمى دقيق كان له الأثر الكبير فى تلحين القصائد الدينية والدنيوية.

الإجابة على تساؤلات البحث

- ١- ماهى السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى.
وقد أجاب الباحث عنه فى أولاً فى الإطار النظرى.
- ٢- ماهى القصيدة الغنائية ومراحل تطورها.
وقد أجاب الباحث عنه فى ثانياً فى الإطار النظرى.
- ٣- ماهى ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
وقد أجاب الباحث عنه فى ثالثاً فى الإطار النظرى.
- ٤- ماهو فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى لتلحين قصيدتى هذه ليلتى، ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.
وقد أجاب الباحث عنه فى الإطار التطبيقى للبحث، ثم توصل إلى النتائج التالية

نتائج البحث

أولاً فكر محمد عبد الوهاب

- ١- اهتم محمد عبد الوهاب بتلحين القصيدة وغنائها والعمل على تذليل كل العقبات لتطويرها.
- ٢- لم يبلغ عبد الوهاب المقدمة الموسيقية فى القصيدة بل عمل على التدرج فى تطویرها لحنياً ومن خلال استخدام الآلات الموسيقية والضروب.
- ٣- عمل على سهولة تلحين اللزمات والجمل الموسيقية فى صياغة القصيدة بالرغم من قوة تأليفها.
- ٤- تعدد الشعراء الذين كتبوا لعبد الوهاب فى كل القوالب الغنائية مما أحدث نوعاً من التنوع والابتكار والتجديد فى الكلمة واللحن وخاصة فى قالب القصيدة.
- ٥- تعدد المطربين والمطربات الذين غنّوا قصائد من ألحان محمد عبد الوهاب مما جعله يجودّ وينوع فى تلحين هذا القالب.
- ٦- بالرغم من تلحينه لأم كلثوم فى وقت زمنى متأخر إلا أنه أبدع فى صياغة ألقانه لها وخاصة فى قالب القصيدة.
- ٧- اهتم محمد عبد الوهاب بالدراسة الدقيقة فى قراءة عنوان وموضوع أى قالب غنائى وخاصة قالب القصيدة التى سوف يقوم بتلحينها أو غنائها من خلال الكلمات - الشطرة الخاصة بكل بيت والأبيات كاملة.
- ٨- اهتم عبد الوهاب فى إضافة القفلات الطربية لصوت أم كلثوم وخاصة فى تلحين القصيدة.
- ٩- أدخل عبد الوهاب أسلوب الأداء التعبيرى حيث أهتم بتلحين الحرف والكلمة والعبارة والجمل الغنائية فى قالب القصيدة.
- ١٠- استخدم عبد الوهاب الضروب والايقاعات المختلفة والمتنوعة بكل سهولة من ضرب إلى ضرب آخر. مع استخدام بعض الضروب الأوروبية واللاتينية مثل السامبا والرومبا - الجرك وغيرها.

١١- كثيراً ما كان يستخدم عبد الوهاب أسلوب الأداء الحر الغنائى والآلى الموزون والغير موزون مع التنوع فى استخدام الآلات الموسيقية المختلفة فى أداء الصولوهات داخل قصيدة هذه ليلتى.

ثانياً: فكر رياض السنباطى

- ١- اهتم رياض السنباطى بتلحين وغناء قالب القصيدة حيث عمل على تطويرها وتقديمها بصورة جديدة دون الخروج عن إطارها داخل التراث الغنائى العربى.
- ٢- اهتم رياض السنباطى بالعمل على تطوير تلحين المقدمّة الموسيقية لقالب القصيدة من خلال الدقة والرصانة وكذلك اللزمات والجمل الموسيقية.
- ٣- تعدد الشعراء الذين قدّموا أعمالهم لرياض السنباطى فى مختلف القوالب الغنائية، وخاصةً قالب القصيدة التى أبدع تلحينها.
- ٤- تعدد المطربين والمطربات الذين غنّوا قصائد من ألحان رياض السنباطى مما جعله يجودّ وينوع فى تلحين هذا القالب حيث كانت أم كلثوم من أكثر الأصوات التى لحن لها رياض السنباطى لإيمانه بإمكانياتها الصوتية.
- ٥- اهتم رياض السنباطى فى تلحين القفلات الطربية حيث جعلها محكمة فى تلحينها وفى أدائها معتمداً على إمكانيات صوت المطرب أو المطربة الذى سوف يؤدى القصيدة.
- ٦- اهتم رياض السنباطى فى تلحين القصيدة بأسلوب الأداء الصوتى أكثر من الأداء التعبيرى معتمداً على إمكانيات الصوت الذى سوف يقوم بغناء هذه القصيدة مثل أم كلثوم.
- ٧- كانت أفكاره اللحنية تتوارد من خلال كثرة السماع عزفاً وغناءً من خلال تراث الغناء العربى القديم.
- ٨- وجود الفكرة اللحنية للقصيدة فى الموسيقى أو التلحين فى وضع الالحن المناسبة معتمداً على إمكانياته العزفية على آلة العود مما جعله يبدع فى ألحان القصيدة.
- ٩- استخدم رياض السنباطى الضروب والايقاعات العربية بشكل بسيط ومحدود وقد ظهر ذلك فى قصيدة م أجل عينيك غناء أم كلثوم.

١٠- كثيراً ما كان يستخدم رياض السنباطى أسلوب الأداء الحر الغنائى والآلى الموزون والغير موزون، وكان أستخدم رياض السنباطى لآلات الموسيقى فى أداء الصولوهات فى قصيدة من أجل عينيك متنوع غير المعتاد فى القصائد الأخرى.

التوصيات

- ١- الاهتمام بجمع التسجيلات الخاصة بمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى وتدوينها وتناولها بالتحليل للإستفادة منها.
- ٢- تشجيع الدارسين والباحثين على اتباع أسلوب كلا من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين القصيدة وعمل مؤلفات على نفس ذلك النمط.
- ٣- العمل على جمع كل المدونات وشرائط الكاسيت الخاصة بقالب القصيدة عند محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى ووضعها فى مكتبات الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة لتكون فى متناول كل الشباب الدارسين والمتخصصين.

المراجع

- ١- أحمد سامى عبد الجواد، دراسة تحليلية لقالب القصيدة عند رياض السنباطى، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٩٨م.
- ٢- إيزيس فتح الله - فتحى صالح - محمود كامل - السيد النجار، المشروع القومى للحفاظ على تراث الموسيقى العربية، محمد عبد الوهاب وزارة الثقافة المركز الثقافى القومى، دار الأوبرا القاهرة ١٩٩٥م.
- ٣- خالد حسن عباس، دراسة تحليلية لاسلوب محمد عبد الوهاب فى تلحين القصيدة، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٩٥م.
- ٤- سهير عبد العظيم محمد، أجنحة الموسيقى العربية، دار الكتب القومية، ١٩٨٤م.
- ٥- صالح رضا صالح، دراسة تحليلية للقصيدة الغنائية فى مصر، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ١٩٨٥.
- ٦- عبد الحميد توفيق زكى، أعلام الموسيقى المصرية عبر ١٥٠ سنة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٠م.
- ٧- عواطف عبد الكريم - عز الدين عبد الله وآخرون، معجم الموسيقى - مجمع اللغة العربية - الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٨- محمد أحمد فتحى محمد العشى، دراسة مقارنة لأساليب التلحين فى مقام البياتى عند كلا من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى وفريد الأطرش، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان ٢٠٠٣م.
- ٩- نبيل عبد الهادى شورة، المقدمة فى تذوق وتحليل الموسيقى العربية - مصر للخدمات العلمية، القاهرة، ١٩٩٥م.

ملخص البحث

فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى، ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم

ويهدف هذا البحث إلى :

- ١- التعرف على السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب رياض السنباطى.
- ٢- التعرف على القصيدة الغنائية ومراحل تطورها.
- ٣- التعرف على ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة.
- ٤- التعرف على فكر محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين قصيدتى هذه ليلتى ومن أجل عينيك غناء أم كلثوم.

ويشمل البحث على جزئين

أولاً الإطار النظرى ويشمل :-

- أولاً نبذة عن حياة محمد عبد الوهاب - رياض السنباطى.
- ثانياً قالب القصيدة ومراحل تطورها.
- ثالثاً عرض ألحان محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى مقام البيّاتى لقالب القصيدة

ثانياً الإطار التطبيقى ويشمل :-

- تحليل قصيدة هذه ليلتى ألحان محمد عبد الوهاب.
 - تحليل قصيدة من أجل عينيك ألحان رياض السنباطى.
- ثم أختتم الباحث البحث بعرض النتائج، ثم وصّى بالتوصيات التالية:
- ١- الاهتمام بجمع التسجيلات الخاصة بمحمد عبد الوهاب ورياض السنباطى لقالب القصيدة فى مقام البيّاتى وتدوينها وتناولها بالتحليل للإستفادة منها.
 - ٢- تشجيع الدارسين والباحثين على اتباع اسلوب كلا من محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى فى استخدام مقام البيّاتى فى تلحين القصيدة وعمل مؤلفات على نفس ذلك النمط.

٣- العمل على جمع كل المدونات وشرائط الكاسيت الخاصة بقالب القصيدة عند محمد عبد الوهاب ورياض السنباطى ووضعها فى مكتبات الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة لتكون فى متناول كل الشباب الدارسين والمتخصصين.

Research Summary

Muhammad Abdel-Wahab and Riyadh Al-Sunbati thought of using the maqam of Al-Bayati to compose poems, this is my night-"hazehy lailaty", and for your eyes-" mn agl ayinaiky " to sing Umm Kulthum .

This research aims to:

- 1- Knowing the biography of Mohamed Abdel-Wahab Riad El-Senbaty.
- 2- Knowing the lyric and its stages of development.
- 3- Learn about the melodies and compositions' of Mohamed Abdel-Wahab and Riyadh El-Senbati in the Al-Bayati maqam of the poem template.
- 4- Get to know the thought of Mohamed Abdel-Wahab and Riad El-Senbati in using the maqam of Al-Bayati to compose my poem, this is my night and for your eyes sings of Umm Kulthum.

The research includes two parts

* the theoretical framework, which includes:

First, the theoretical framework, which includes:

First, a profile of the life of Mohamed Abdel-Wahab - Riad El-Senbaty

* the template of the poem and its stages of development.

Third, the compositions of Mohamed Abdel-Wahab and Riyadh El-Senbaty were presented in Al-Bayati shrine for the poem template

Second, the application framework includes: -

- An analysis of this poem by Layali composed by Mohamed Abdel-Wahab.
- Analysis of a poem for your eyes composed by Riyadh Al-Sunbati.

Then the researcher concluded the research by presenting the results, **then he recommended the following recommendations:**

- 1- Attention to collect the records of Muhammad Abdel-Wahab and Riyadh Al-Sunbati of the poem template in the shrine of Al-Bayati

2- Encouraging scholars and researchers to follow the style of both Mohamed Abdel-Wahab and Riad El-Senbaty in using the maqam of al-Bayati to compose the poem and make books in the same style.

3- Working on collecting all the blogs and cassette tapes of the poem template by Muhammad Abdul Wahab and Riyadh Al-Sunbati and putting them in the libraries of colleges and specialized music institutes to be accessible to all young students and specialists.