وثيقة دليل المدرّس

دراسة القوالب العربيّة الآلاتيّة والغنائيّة

والشخصيّات الموسيقيّة الواردة في البرامج الرسميّة للمادّة الاختياريّة

مقدّمة

تمثّل هذه الوثيقة تحديدا لأهمّ المفاهيم والمميّزات التي يجب التعرض لها في تقديم مواضيع الاستماع والتّذوق والتّاريخ في المادّة الاختياريّة. ويندرج ذلك في إطار توحيد ما يجب تقديمه من معلومات للتّلاميذ في جميع الجهات.

- هذه الوثيقة خاصّة بالمدرّس ليستعين بها في صياغة شبكات الاستماع والتّذوق والتّاريخ، ولا يقدّم محتوياتها كما هي عليه للمتعلّمين في الدّروس.
- ما ورد في هذه الوثيقة من معلومات يمثّل الحدّ الأدنى لما يجب أن يتعرّف إليه التّلميذ ويمتلكه.
- يمكن للمدرّس إثراء ما ورد من نقاط بمعلومات أخرى أو التّعمّق فيها حسب ما يراه مناسبا لمستوى تلاميذه.
- ما قدّم في هذه الوثيقة من عناوين غنائيّة ونماذج موسيقيّة للاستدلال، هي مقترحات وللمدرّس إمكانيّة اختيار ما يراه مناسبا منها، أو اعتماد نماذج أخرى.
- على المدرّس أن يقدّم المميّزات الفنّية للشخصيّات كاملة كما وردت في هذه الوثيقة مع إمكانيّة الإضافة، وله حرّية الاختيار لما يراه مدعّما من آثار موسيقيّة لتلك المميّزات.

القوالب الآلاتيّة

- ✓الارتجال
- ✓السّماعي

الارتجال

تعريفه:

هود أداء حرّ للموسيقى بنمطيه المغنّى والمعزوف، يؤدّى بطريقة فرديّة وسمته هي ارتجال الجمل الموسيقيّة في مقام معيّن وما يتبع ذلك من تلوين مقاميّ نحو النّغمات ذات العلاقة بذلك المقام. يستوحى الارتجال بنوعيه الغنائّي والآلاتيّ من خيال المؤدّي ورصيده النّغمي في مختلف المقامات.

أهدافه:

- تركيز المقام الأصلي للارتجال في آذان المستمعين.
- التّطريب
- إبراز القدرات الموسيقيّة (القدرة الصوتيّة/ التّمكّن من الآلة/ التّمكّن من المقامات والتّصرف فيها...)
- إبراز مشاعر وأحاسيس وانفعالات المؤدّي.

أنواعه:

ينقسم الارتجال إلى نوعين:

1. **ارتجال غنائّي:**
   - **العروبي** وهو ارتجال غنائيّ في نغمة تونسيّة.
   - **الموّال:** وهو ارتجال غنائيّ في نغمة شرقيّة.
2. **ارتجال آلاتي:**
   - **الاستخبار** وهو ارتجال آلاتيّ في نغمة تونسيّة.
   - **التقسيم** وهو ارتجال آلاتيّ في نغمة شرقيّة.

قالب السماعي

تعريفه

- هو قالب موسيقيّ آليّ جماعيّ يشبه البشرف وهو من أصل تركيّ ويندرج ضمن القوالب الموسيقيّة التقليديّة.
- ارتبط اسم هذا القالب باسم الإيقاع الذي يوقّع عليه وهو السّماعي ثقيل.
- يسمّى السّماعي باسم المقام الملحّن فيه وينسب إلى ملحّنه.

تركيبته:

- يتألف السّماعي من أربع خانات وتسليم، ترتّب وجوبا كما يلي:
- خانة أولى وتسليم، خانة ثانية وتسليم، خانة ثالثة وتسليم، خانة رابعة وتسليم.
- تلحّن الخانة الأولى والثّانية والثّالثة والتّسليم على إيقاع السّماعي ثقيل، أما الخانة الرّابعة فتلحّن على إيقاعات سريعة أو مركّبة وغالباً ما تكون على إيقاع الفالز أو الدّارج أو الجرجنة...

خاصّياته:

- يعزف السّماعي في بداية الوصلة الغنائيّة لتتمّ تهيئة أذن المطرب والجمهور السّامع على المقام الذي سيتمّ فيه الإنشاد.
- التّدرّج في تقديم المقام الموسيقيّ وخاصيّاته اللّحنيّة انطلاقا من الخانة الأولى وصولا إلى الخانة الرّابعة ويكون ذلك كما يلي:

- **الخانة الأولى**: يستعرض فيها المؤلّف المقام الأصليّ دون تلوينات نغميّة أو الخروج عن أصل المقام.
- **التّسليم**: جملة موسيقيّة تلحّن على المقام الأصليّ يجتهد الملحّن لتكون سهلة الحفظ وجميلة المسار اللّحنيّ وهي تتميّز بذلك على بقيّة الخانات، وتعتبر محور القطعة الذي تدور حولها بقية الخانات..
- **الخانة الثّانية**: يستعرض فيها المؤلّف فروع المقام الأصليّ.
- **الخانة الثّالثة**: يستعرض فيها المؤلّف الدّرجات العليا للمقام.

–الخانة الرّابعة: يتمّ فيها تثبيت المقام الأصليّ وتتميّز بالحركة والسّرعة لاستعراض مهارات العازف وإضفاء الحيويّة على القطعة الموسيقيّة.

نماذج من هذا القالب:

لقد اهتمّ الملحّنون الأتراك ثمّ العرب من بعدهم بهذا القالب ولحّنوا العديد من السّمّاعيات نذكر من بينها:

- سمّاعي بياتي لإبراهيم العريان
- سمّاعي راست لتطيوس أفندي (تركي)
- سمّاعي هزام لمحمّد عبد الوهّاب
- سمّاعي عجم عشيران للشّيخ علي الدّرويش
- سمّاعي نهاوند لنديم الدّرويش

القوالب الغنائيّة

- ✓الموشّح
- ✓الزّجل
- ✓النّوبة
- ✓القصيد
- ✓الدّور
- ✓الطّقطوقة
- ✓النّشيد
- ✓الحواريّة

الموشّح

تعريفه

- ينتمي الموشّح إلى الموسيقى الغنائيّة التّقليديّة.
- ظهر لأوّل مرّة في الأندلس في القرن الرّابع هجري الموافق للعاشر الميلادي، وينسب ابتكار الموشّح إلى مقدم بن معافى القبري شاعر الأمير عبد الله بن محمد المرواني.

تركيبته الشعريّة:

- هو فنّ من فنون العرب في مجال النّظم الشّعري وهو متعدّد القوافي والأوزان الشّعريّة (في صيغته الأندلسيّة).
- يُصاغ باللّغة العربيّة الفصحى ويمكن أن يحتوي على بعض الكلمات العامّية في نهايته وتسمّى الخرجة (في صيغته الأندلسيّة).

- يمكن أن يكون قصيدة شعريّة ذات وزن شعريّ موحّد وقافية موحّدة (في صيغته المشرقيّة).

تركيبته اللحنيّة:

- يُصاغ الموشّح موسيقيّا في مقام معيّن في المطلع والرّجوع ويتخلّل ذلك تلوين مقاميّ في الطّالع.
- يصاحب الموشّح بإيقاع موسيقيّ معيّن غير المعتمد في القصائد (سمّاعي ثقيل، دارج، نوخت، بطايحي....)
- يُلحَّن الموشّح بطريقة تُبرز طابع المقام الّذي لُحِّن فيه.
- يضاف لِلّحن ترلّيات وكلمات من نوع "أمان" "ويالالّي" "جانم" "بيرم" وهي ألفاض منها ما هو عربي ومنها ما هو أندلسيّ وتركيّ.
- ينطوي لحن الموشّح على تغيرات الهدف منها الإكثار من التّشكيل والتّلوين والإبداع اللّحني.

مميزاته:

- تؤدّى الموشحات عادة جماعيا ولا تشترك معها في هذه الصّفة من قوالب الغناء العربيّ في العصر القديم غير التّواشيح الدّينية.

- الموشّح مكوّن رئيسيّ للنّوبة في المغرب العربيّ والوصلة بالمشرق العربيّ.
- حفظ الموشّحات وترديدها يساهم في توسيع الدّائرة اللّحنيّة والإيقاعيّة للموسيقيّين وهي تُعتبر مراجع مقاميّة وإيقاعيّة لدارسي الموسيقى.

القيمة الفنّية لموشّحات:

- الموشّحات فنّ عربيّ أصيل تحتوى على كمّ هائل من الجماليّات الموسيقيّة.
- تضم الموشّحات كنوز التّراث الموسيقىّ العربيّ من المقامات والأوزان وهى بمثابة مرجع كبير للموسيقيين والباحثين.
- تعد الموشّحات تحففنّيّة كاللّوحات التّشكيلية الأصلية فلا يجوز تغيير معالمها. لذلك اكتسب هذا القالب قدرة على التّماسك عبر الزّمن وحفظت محتوياته من التّغيير والتّعديل.

أمثلة من الموشّحاتّ

موشّحات تونسيّة	موشّحات شرقيّة	
بالهوى قلبي تعلّق	جادك الغيث	يا لقلبي ذاب لبّي
قاضي العشق	العذارى المائسات	يا شادي الألحان
أيّها المولع	يا نديم الرّاح	صحت وجدا
يمّم رياض الورود	ظبي من التّرك	يا هلالا غاب عنّي
يا لقومي ضيّعوني	بالّذي أسكر	يا غصن نقا
املأ واسقي	ملأ الكاسات	
ليس لنار الهوى خمود	لما بدا يتثنّى	

الزّجل

تعريفه:

- هو قالب غنائيّ ينتمي للموسيقى العربيّة التّقليديّة.
- فنّ من فنون الشّعر العامّي نشأ وازدهر في الأندلس بعد ظهور فن الموشّح.
- تعني كلمة "زجل" درجة معيّنة من درجات شدّة الصّوت وهي الدّرجة الجهيرة.

تركيبته الشعريّة واللحنيّة:

- للزّجل نفس التركيبة الشّعريّة واللّحنيّة المعتمدة في الموشّح والشبه بينهما كبير حتى أن التّمييز بينهما لا يكمن إلاّ في الألفاظ المعتمدة في النّص الشّعريّ.

أمثلة من الأزجال التّونسيّة:	أمثلة من الأزجال الشّرقيّة
• يا ناس جرت لي غرايب	• يا بهجة الرّوح
• آه على ما فات	• انت الممنّع يا قمر
• دير المدام في الكاس	• منيتي مذ قربه
• حرّمت بيك نعاسي	• ساعد الغزال المخضوب
• صاحب العيون الحوارى	
• يا من بسهم الأشفار	

النوبة التونسيّة

تعريفها:

- هي قالب موسيقي تونسي عربي تقليدي آلي و غنائي.

تركيبتها:

تتكوّن النوبة من قسمين:

- **قسم آلي:** وهو عبارة عن مجموعة من المعزوفات الموسيقيّة.
- **قسم غنائي:** وهو عبارة عن مجموعة من الموشّحات و الأزجال.

خاصّيات النوبة التونسيّة

- تبنى النوبة على مقام (طبع) واحد و تسمى باسمه، فنقول مثلا نوبة الحسين أو نوبة المزموم... ويضمّ التراث التونسي 13 نوبة تم تدوينها وتسجيلها من طرف فرقة المعهد الرشيدي.
- تتنوع الإيقاعات المستعملة في النوبة الواحدة وتختلف في سرعتها.

تحليل لأقسام النوبة:

تتركّب النوبة ترتيبا من الأجزاء التّالية:

1. **الاستفتاح:** هو عزف جماعي تفتتح به النّوبة حيث يبرز خاصيّات الطّبع ويكون موزونا وغير موقّع.
2. **المصدّر:** مقدّمة موسيقيّة تسير على إيقاع المصدّر تتكون من 3 خانات وتسليم.
3. **الطوق:** جملة موسيقيّة تلي المصدّر تسير على وزن 6/8.
4. **السّلسلة:** جملة موسيقيّة سريعة ينتهي بها المصدّر تسير على وزن 3/8.
5. **دخول الأبيات:** جملة موسيقيّة تمهد للغناء تسير على إيقاعي البرول ثم البطايحي.
6. **رمي الأبيات:** غناء بيتين من الشّعر الفصيح.
7. **دخول البطايحيّة (فارغة البطايحيّة)** جملة موسيقيّة تمهّد لغناء البطايحيّة.
8. **البطايحيّة:** مجموعة من الموشّحات والأزجال تسير على إيقاع البطايحي.

9. **التّوشيـة:** قطعة موسيقيّة في مقام مغاير لمقام النّوبة الأصلي يتخلّلها استخبار.
10. **البراول:** مجموعة من الموشّحات والأزجال تسير على إيقاع دخول البراول.
11. **فارغة الأدراج:** جملة موسيقيّة تمهّد لغناء الأدراج تسير على إيقاع الدرج
12. **الأدراج:** مجموعة من الموشّحات والأزجال تسير على إيقاع الدرج.
13. **فارغة الخفايف:** جملة موسيقيّة تمهد لغناء الخفايف تسير على إيقاع الخفيف
14. **الخفايف:** مجموعة من الموشّحات والأزجال تسير على إيقاع الخفيف.
15. **الأختام:** مجموعة من الموشّحات والأزجال تسير على إيقاع الختم.

ملاحظة: يستدلّ الأستاذ على محتوى درس النّوبة بنماذج يختارها بما يراه مناسبا من بين نوبات المالوف التّونسيّ.

القصيد

تعريفه:

يعتبر القصيد من أرقى أنواع الغناء العربيّ ، يغنّى ملحّنا أو مرتجلا . و يعتبر الشّيخ أبو العِلا ء محمّد هو الرّائد الأوّل في تلحين هذا القالب.

تركيبته الشعريّة:

- هو شعر عموديّ مقفّى باللّغة العربيّة الفصحى موزون على بحر شعريّ واحد.

تركيبته اللحنيّة:

- كان يعتمد على الارتجال ولم يكن له لحن ثابت ثمّ تمّ تطوير تلحينه فأصبح له بناء لحنيّ محدّدا لا يخرج عنه كلّ من يؤدّيه.
- يحتوي لحن القصيد على لوازم موسيقيّة تتخلّل الغناء يمكن أن تطول أو تقصر.
- يلحّن القصيد عادة على إيقاع الوحدة.

مميّزاته:

- يُؤدَّى القصيد عادة بصفة فرديّة.
- تمّ تطوير تلحين القصيد من ناحية بنائه اللّحنيّ والإيقاعيّ خلال القرن العشرين بأعمال محمّد عبد الوهّاب (الجندول، الكرنك، كيلوباترا، لا تكذبي..) وأعمال رياض السّنباطي (الأطلال، أقبل اللّيل، أشواق..) فأصبحت هذه الأعمال على درجة كبيرة من التّعبير الموسيقيّ نتيجة لـ:

– تمفصل الخطّ اللّحني والتّلوين المقاميّ مع معاني القصيد.

– الاعتناء بالمقدّمة الموسيقيّة واللّوازم والمحاسبات الّتي صارت بدورها تحاكي مضامين الأبيات الشّعريّة.

– توظيف بعض الآلات الموسيقيّة الغربيّة للتّعبير الموسيقيّ (أورغ، أكورديون، قيتار، تيمبال..)

من القصائد التّقليديّة:

- **قصائد الشّيخ أبو العلاء لأم كلثوم :**

– "وحقّك أنت المنى والطّلب"، شعر عبد الله الشّعراوى، مقام هزام، سنة 1928.

– "الصب تفضحه عيونه" مقام الرّاتى، سنة 1930.

– "أراك عصيّ الدّمع" شعر أبى فراس الحمدانى، سنة 1932.

من القصائد الحديثة:

- **من قصائد محمّد عبد الوهّاب الّتي غنّاها بصوته:**

– "يا جارة الوادي" شعر أحمد شوقى، سنة 1928

– "جفنه علّم الغزل"، شعر بشارة الخورى، سنة 1933.

– "الجندول" شعر على محمود طه ، سنة 1939.

– "الكرنك" شعر أحمد فتحى، سنة 1941.

– "دمشق" شعر أحمد شوقى، سنة 1943.

– "فلسطين" شعر على محمود طه، سنة 1948.

– "كليوباترا" شعر على محمود طه، سنة 1944.

– "النهر الخالد" شعر محمود حس اسماعيل، سنة 1954.

- **ومن قصائد محمد عبد الوهاب لأم كلثوم:**

– "أصبح عندى بندقية" شعر نزار قبانى، سنة 1969.

– "هذه ليلتى" شعر جورج جرداق، سنة 1968.

– "أغدا ألقاك" شعر الهادي آدم، سنة 1970.

- **من قصائد محمّد القصبجى لأم كلثوم:**

– "أيقظت في فؤادى" شعر أحمد رامى مقام حجاز، سنة 1928.

– "لاح نور الفجر" شعر أحمد رامى، سنة 1941.

- **من قصائد زكريا أحمد لأم كلثوم :**

– "رحلت عنك" شعر احمد رامى، سنة 1940.

- **من قصائد رياض السنباطى لأم كلثوم:**

– "رباعيّات الخيّام" شعر أحمد رامي، سنة 1949.

– "قصة الأمس" شعر أحمد فتحي، سنة 1958.

– "ثورة الشك" شعر عبد الله الفيصل، سنة 1960.

– "أراك عصى الدمع" شعر أبى فراس الحمداني، سنة 1964.

– "الأطلال" شعر إبراهيم ناجى، سنة 1966.

– "حديث الروح" شعر محمد إقبال، سنة 1967.

– "الثلاثية المقدسة" شعر صالح جودت، سنة 1972.

ومن القصائد التي أعيد تلحينها بالأسلوب المتطوّر:

– **"مضناك جفاه مرقده"** لحنها أبو العلا محمد وغنّاها بصوته سنة 1924، ثمّ لحّنها محمّد عبد الوهّاب وغنّاها بصوته سنة 1940.

– **"أراك عصيّ الدّمع"** لحنها أبو العلا محمّد وغنّتها أم كلثوم سنة 1932 ، ثمّ لحّنها رياض السنباطى وغنّتها أم كلثوم 1964.

الــدّور

تعريفه:

- **قالب من** قوالب الغناء العربيّ القديم ، يؤدّى فرديّا مع مصاحبة الفرقة الموسيقيّة والمجموعة الصوتيّة.
- سمّي بالدّور لأن لحنه يتميّز بالعودة إلى المقام واللّحن الأساسيّ بعد التّنقل بين مقامات أخرى قريبة أو مشتقّة منه.

تاريخه:

- يعود الدّور كقالب غنائي إلى العصر العربيّ القديم وظلّ حبيس كتب التّراث لمئات السّنين.
- عاد بقوّة وبشكل متطوّر في مصر في أواسط القرن التّاسع عشر مع ظهور الحركة القوميّة العربيّة في مواجهة الثّقافة التّركية السّائدة وذلك على يد الشّيخ محمد عبد الرحيم المسلوب وعبده الحامولي ومحمّد عثمان.
- لحّن الدّور سلامة حجازي وإبراهيم القبّاني وداود حسنى وأبو العلا محمّد وسيّد الشّرفطي وعلي القصبجي وسيّد درويش وزكريّا أحمد ومحمود صبح ومحمّد عبد الوهّاب.
- يعد سيّد درويش أفضل من لحّن وأدّى الأدوار وقد أدخل بأدواره العشرة تجديدات كبيرة على هذا القالب.
- استمرّ ازدهار الدّور كقالب غنائي لمدّة قرن كامل، كما تأثّرت القوالب الأخرى بما أتى به الملحّنون في هذا القالب.
- توقّف الملحّنون عن تقديم هذا القالب في نهاية الثّلاثينات ، وأصبح الدّور بعد ذلك قالبا تراثيّا قلّ فيه الإنتاج، حيث اتّجه الغناء عموما إلى الأشكال الغنائيّة القصيرة والأسهل أداء تحت تأثير الازدهار المسرحيّ والسينمائيّ والإذاعيّ.
- أدّى الدّور كقالب تراثيّ منذ أواسط القرن العشرين كلّ من: سعاد محمّد ، كارم محمود، إسماعيل شبّانة، صباح فخري، لطفي بوشناق.

مميّزاته:

- يكون نصّه الشعري بسيطا وأبياته قليلة تكتب بالعامّية.
- يمتاز بالطّابع الارتجاليّ في بعض أجزائه قصد استعراض المطرب لمهاراته الصوتيّة والفنيّة.
- يمكن أن يطول لحنه ويتفرّع لكنّه يحتفظ بمقام موسيقيّ أساسيّ يعرف به.

- يسير على إيقاع أساسيّ وهو المصمودي صغير أو الوحدة الكبيرة وكلاهما إيقاع رباعيّ كامل.
- يمكن أن يتغيّر الإيقاع في أجزاء منه ثم يعود إلى الإيقاع الأصلي.

مكوّنات الـدّور

- **المذهب** :وهو الاستهلال ويتألف من بيتين أو أكثر.
- **الأغصان** :وه ي عدّة مقاطع يعود منها اللّحن إلى المذهب لحنا في أوسط الدور ، ونصّا ولحنا في آخره.
- **الآهـات** :يردّدها المغنّي في المقام الأساسي أو في مقام مختلف ويستعرض فيها إمكانيّات ه الصّوتية.
- **الرّدود**: هي ألحان مختلفة لبيت أو أكثر داخل الدّور يردّدها المغنّي بينما تردّ عليه المجموعة الصّوتيّة بلحن ثابت لجزئه الأوّل بعد كلّ تغيير في لحن ذلك البيت ، و يطلق عليه اسم "**الهنك**".

نماذج من هذا القالب:

"أنا عشقت" ، "عواطفك" ،" ضيّعت مستقبل حياتي" ، "الحبيب للهجر مايل"، "أنا هويت" لسيّد درويش.

"عشنا وشفنا" و"كادني الهوى " لمحمّد عثمان.

قالب الطّقطوقة

تعريفها ولمحة عنها:

- الطّقطوقة شكل من أشكال الغناء بالعامّية.
- أدخل هذا النّوع من الغناء إلى العربيّة شعراء العاميّة في مطلع القرن العشرين مثل : يونس القاضي وبديع خيري وأحمد رامي وبيرم التونسي.
- عرفت الطّقطوقة وأصبحت أشهر الأشكال الغنائيّة في النّصف الأوّل من القرن العشرين.

- غنّت أم كلثوم آخر طقطوقة لها وه ي "جمال الدنيا"، ألحان زكريّاء أحمد، في مقام الشورى سنة 1947 وقد احتلّ بعد ذلك قالب الأغنية الحديثة مكان الصّدارة.

لحن الطّقطوقة

- تتكوّن الطّقطوقة من مذهب وعدّة مقاطع أو أبيات.
- يعتمد لحن الطّقطوقة على بداية الغناء بالمذهب ثم العودة إليه بعد كلّ مقطع.
- يمكن أن تلحّن كل مقاطع الطّقطوقة بنفس اللّحن خاصّة إذا كانت من نفس الوزن والبحر الشعري "زروني كل سنة مرّة". كما يمكن أن تلحّن بألحان مختلفة تتعدّد مقاماتها وإيقاعاتها "غنّيلي شوي شوي".
- يمكن أن يتخلّل المقاطع لوازم موسيقية قصيرة.
- أدخل سيّد درويش تجديدا على هذا القالب بتلحين مقطع ختاميّ في وزن وبحر مختلفين عن سائر النّظم الشّعريّ تنتهي به الطّقطوقة عوضا عن العودة إلى المذهب وذلك في لحن "الحلوة دي" و "الشيالين"، بغرض التّعبير المسرحيّ.

مميّزات الطّقطوقة كقالب فنّيّ:

- تحتوي الطّقطوقة على مذهب مستقلّ يتكرّر بين المقاطع الغنائيّة ، إذ عادة ما تعرف الطّقطوقة بلحن مذهبها.

- استخدم الشّعراء هذه الميزة فحاول كلّ منهم وضع ما أمكن من الألفاظ المؤثّرة والتّعبيرات الجذّابة في كلمات المذهب لنفس السّبب.
- يتميّز المذهب بقابلية حفظه وذلك بتكرار غنائه بين المقاطع.
- استخدم الملحّنون التّراكيب السّهلة والجذّابة في تلحين المذهب حتى تلتقطها آذان السّامعين بسهولة.

من أشهر الطّقاطيق:

من ألحان سيّد درويش	في مقام	من ألحان زكريا أحمد وغناء أم كلثوم	في مقام
خفيف الرّوح	البيّاتي	جمالك ربنا يزيده	جهاركاه
أهو ده اللي صار	الكردي	اللي حبك يا هناه	راست
زوروني كلّ سنة مرّة	العجم	بكره السفر	بيّاتي
حرّج عليّ بابا	راست	غنى لي شويّ شويّ	راست سوزناك
الحلوة دي	حجاز	قول لي ولا تخبّيش	هزام
		حبيبي يسعد أوقاته	بيّاتي
من ألحان محمّد القصبجي وغناء أم كلثوم	**في مقام**	**من ألحان رياض السّنباطي وغناء أم كلثوم**	**في مقام**
قال إيه حلف	راست	على بلد المحبوب	بيّاتي
ما دام تحب بتنكر ليه	نهاوند	ح اقابله بكرة	راست
من ألحان محمّد عبد الوهّاب وغناؤه		**في مقام**	
خايف اقول اللّى ف قلبي		كردي	
اجري اجري		هزام	
لمّا انت ناوي		بيّاتي	
امتى الزّمان		كردي	

النّشيد

الإنشاد لغة:

- "الإنشاد" في اللّغة، هو قراءة الشّعر بصوت متغنّى ، ويقال: تناشدوا الأشعار أي أنشده بعضهم بعضاً.
- النّشيد قطعة من الشّعر ينشدها القوم على إيقاع واحد، وقد تكون في موضوع حماسيّ أو وطنيّ، وجمعها "أناشيد" وقد تكون مصحوبة بموسيقى أو غير مصحوبة.

الفرق بين الأنشودة والأغنية:

الغناء والنّشيد اسمان لجوهر واحد، إلاّ أن السّائد على اصطلاح التّغني بالوطن والدين " **الإنشاد** " والتغني بالحبّ والجمال " **الغناء**".

أنواع الأناشيد:

تتنوّع الأناشيد بتنوّع مواضيعها والفئة الموجّهة إليها وهي ثلاثة أنواع:

1. أناشيد الأطفال
2. أناشيد الوطنيّة
3. أناشيد الدينيّة

خاصّيات أناشيد الأطفال:

- تكون الأنشودة المقدّمة للأطفال ذات هدف واحد ومحدّد، تتسع كلماتها القاموس اللغوي للطّفل. وتبعث في نفس الطّفل البهجة والسّرور والمرح.
- تأخذ بعين الاعتبار القدرات الصوتية للطّفل والطّاقات التّعبيرية له في تركيبة اللّحن.
- يتميّز إيقاع الأنشودة بالسّهولة واليُسر.
- تُستوحى كلمات الأنشودة من عالم الطّفل المحيط به مثل والديه وإخوته والحيوانات والطّيور وبعض المهن والأعياد والمناسبات الدّينيّة والاجتماعيّة والوطنيّة...
- يهمل هذا النوع من الأناشيد على إثارة العواطف القومية والوطنية والدينية والإنسانية لدى الأطفال حتى تستطيع مخاطبة وجدانهم.

- تكون الأناشيد متجاوبة مع الأحداث، والمناسبات التي تحقّق للطّفل الحسّ الاجتماعيّ ومعالجة قضايا المحيط، وهي المناسبات والأحداث التي تحقّق للأطفال ارتباطا وثيقا بالدين والوطن.

خاصّيات للأناشيد الدّينية والوطنيّة:

- الاعتماد على القدرة الصّوتية للمؤدّي.
- التّسلسل المنطقيّ للنّغم والخلوّ من الفواصل الموسيقيّة.
- توفّر الحماس في كلّ مكوّنات النّشيد وجوانبه، كالكلمات والأداء وتجنّب كل مظاهر الميوعة واللّهو والعبث.
- ملائمة الأنشودة للواقع ومسايرتها للأحداث الاجتماعية والوطنيّة.

نماذج من أناشيد يمكن تدريسها:

- نشيد "الله أكبر بسم الله" ألحان محمّد عبد اللوهّاب.
- النّشيد الوطني التّونسي الرّسمي.
- نشيد "بلادي بلادي" لسيّد درويش.
- نماذج من أناشيد الأطفال (طيور الجنّة).
- الأناشيد المدرسيّة.

قالب الحواريّة

تعريفه1:

تعتبر قالبا غنائيّا من القوالب الحديثة في فنّ الغناء العربيّ، وهي عبارة عن نصّ غنائيّ حواريّ يغنّيه مؤدّيان أو مؤدّيتان.

ظهور قالب الحواريّة:

- قدّمت أوّل حواريّة في الغناء العربيّ بعنوان: "**على قد اللّيل ما يطول** " لأداء سيّد درويش وحياة صبري، في أوبريت "العشرة الطيبة".

- ظهر بعد ذلك الملحّن محمّد عبد الوهّاب الذي لحّن العديد من الحواريّات خصوصا في السّينما، وقد ركّز في أغلب حواريّاته على المزج بين الطّرب والمواقف التّعبيريّة وهو ما جعل الحواريّة تلقى نجاحا كبيرا في تلك الفترة، أمّا بعده فقد قلّ إنتاج هذا القالب.

التّركيبة الشّعريّة للحواريّة:

- تتكوّن الحواريّة من حوار شعريّ يكون على لسان طرفين متحاورين ، غالبا ما يدور هذا الحوار حول موضوع عاطفيّ.
- يمكن أن يطول الحوار أو يقصر، وكذلك الأبيات الخاصّة بكل طرف حسب سير الأفكار.
- لا توجد قاعدة تحكم عدد الأبيات في هذا القالب ويقسّم النّصّ إلى مقاطع قد تختلف قوافيها وأوزانها، ويمتدّ هذا الحوار حتى نهايته.

تلحين الحواريّة:

- تلحّن الحواريّة بطريقة مسترسلة ودون وجود مرجّع أو مذهب.

- تختلف مقاطع الحواريّة دراميّا عن بعضها ، فيعبّر كل منها عن صورة أو موقف مختلف. وبالتّالي لا بدّ للملحّن أن يسعى إلى البحث عن جمل موسيقيّة تعبّر عن تلك المواقف و الأفكار الواردة في النصّ دون الوقوع في تفكّك اللحّن أو عدم التّجانس بين أجزائه.
- لا يشترط وجود مقدّمة أو لوازم موسيقيّة في الحواريّة، وإنّما يترك ذلك لتقدير الملحّن حسب المواقف.
- تعتمد القفلة في الحواريّة على النّهاية المنطقيّة للنصّ والمواقف.

خصائص لحن الحواريّة:

الدّراما اللّحنيّة: هي شرط أساسيّ لنجاح الحواريّة، وتعتمد على رؤية الملحّن وفهمه لموقف النصّ والمواقف العامّ ة الواردة في سياق العمل المسرحيّ أو السينمائيّ. وتتكوّن الدّراما اللّحنية من ثلاث ة عناصر رئيسيّة هي:

- **التّشخيص:** أن يتقمّص اللّحن شخصيّة كلّ طرف في الحواريّة.

- **التّعبير**: التّعبير عن النّصّ بأجزائه المختلفة، والمواقف السّائدة (العتاب أو المناجاة...)، وكذلك التّعبير عن شخصيّة وموقف كلّ طرف على حدة.
- **البناء اللّحني**: تتوافق التّركيبات اللّحنية بحيث تصنع وحدة متكاملة على الرغم من تعدد الصّور واختلافها.

غناء الحواريّة:

- يقوم المؤدّيان بغناء الحواريّة على الشّكل الذي وضعت عليه دون تصرّف.
- لا يتطلب أداء الحواريّة مطرب محترف بالضّرورة إذ أنّ الغرض الأساسيّ هو التّعبير عن الشّخصيّة ، حيث يمكن أن يؤدّيه الممثّلون بأنفسهم كما هو الحال في المقاطع الشّهيرة التي قام بأدائها الممثّل المصريّ "نجيب الرّيحاني" بصوته الأجشّ في حواريّة "أبجد هوز" و"عيني بترف" مع ليلى مراد، وهي من ألحان عبد الوهّاب.

نماذج من قالب الحواريّة من ألحان محمّد عبد الوهّاب للسّينما:

عنوان الحواريّة	المطرب	المطربة	المؤلف	في فلم	سنة
ما احلى الحبيب	محمّد عبد الوهّاب	نجاة على	أحمد رامي	دموع الحب	1935
يا دي النعيم	محمّد عبد الوهّاب	ليلى مراد	أحمد رامي	يحيا الحب	1937
طال انتظاري	محمّد عبد الوهّاب	ليلى مراد	أحمد رامي	يحيا الحب	1937
البرتقال	محمّد عبد الوهّاب	رئيسة عفيفي	أحمد رامي	يحيا الحب	1937
مجنون ليلى	محمّد عبد الوهّاب	أسمهان	أحمد شوقي	يوم سعيد	1939
ياللى فت المال	محمّد عبد الوهّاب	رجاء عبده	حسين السيد	ممنوع الحب	1942
حكيم عيون	محمّد عبد الوهّاب	راقية ابراهيم	حسين السيد	رصاصة في القلب	1944
ح اقولك ايه	محمّد عبد الوهّاب	راقية ابراهيم	حسين السيد	رصاصة في القلب	1944
كنت فين	محمّد عبد الوهّاب	نور الهدى	حسين السيد	لست ملاكا	1946
أبجد هوز	نجيب الرّيحاني	ليلى مراد	حسين السيد	غزل البنات	1946
عيني بترف	نجيب الرّيحاني	ليلى مراد	حسين السيد	غزل البنات	1946

نماذج أخرى:

- **"يا سلام على حبّي وحبك "**: من أداء فريد الأطرش وشادية كلمات فتحى قورة و الحان فريد الاطرش تمّ غنائها في فلم "أنت حبيبي" ، تاريخ الإنتاج 1957 ، سيناريو ابو السعود الابياري، إخراج يوسف شاهين.
- **"حاجة غريبة"**: من أداء عبد الحليم حافظ وشادية من فلم "معبودة الجماهير"، تأليف حسين السّيد، ألحان منير مراد، توزيع علي اسماعيل، سنة 1967
- **"وكبرنا"**: أداء وديع الصّافي ونجوة كرم وهي من آخر الحواريّات التي لحّنت حديثا.

ملاحظة: تمّ ضمّ الموّال والعروبي ضمن قالب الارتجال لانضواء هذين العنصرين ضمن فرعه الصّوتيّ ولو أنّهما يّعتبران من القوالب الغنائيّة حسب نظام مسك هذه الوثيقة البيداغوجيّة.

الشّخصيّات الموسيقيّة

- ✓ زرياب
- ✓ أحمد الوافي
- ✓ خميّس التّرنان
- ✓ الهادي الجويني
- ✓ سيّد درويش
- ✓ محمّد عبد الوهّاب

زرياب

هو أبو الحسن علي بن نافع مولى المهدي الخليفة العبّاسي. لقّب بزرياب لسواد لونه وفصاحة لسانه، تشبيهاً بطائر أسود عذب الصّوت. وكان له إسهامات بارزة في الموسيقى العربيّة والشّرقيّة.

نشأته:

- ولد في الموصل ونشأ في بغداد.
- تعلّم العزف على آلة العود والغناء عن أستاذه إسحاق الموصلي.

ما أنجزه في بغداد من إضافات:

- ابتكار طريقة خاصّة لصناعة العود والأوتار والمضراب، كما أضاف له وترا خامسا.
- افتتاح الغناء بالنّشيد قبل البدء بالنّقر.
- اكتُشفت موهبته إثر استضافته في بلاط هارون الرّشيد حيث تفوّق على أستاذه إسحاق الموصلي.

هجرته إلى الأندلس وأهم إنجازاته بها:

- اضطرّ للهجرة إلى الأندلس مرورا بالقيروان لما لقيه من تهديدات من طرف إسحاق الموصلي.
- أسّس بقرطبة أوّل مدرسة موسيقيّة لتعليم العزف وقواعد الغناء.
- ساهم في ابتكار فنّ الموشّح بتعميم طريقة الغناء على أصول النّوبة.
- أدخل على الموسيقى مقامات كثيرة لم تكن معروفة قبله.
- وضع قواعد لتعليم الغناء للمبتدئين.
- إلى جانب إضافاته الموسيقيّة، كان لزرياب تأثيرا إيجابيّا في الحياة الاجتماعيّة كتأثيره في نظام الطعام و تسريحة الشعر و اللباس...

مقترحات لأمثلة غنائيّة يمكن أن تدرّس مع شخصيّة زرياب:

- "**جادك الغيث**" قي مقام البيّاتي على إيقاع السّماعي الثقيل.
- "**في ليال كتمت سرّ الهوى**" قي مقام البيّاتي على إيقاع الدّارج.
- مقتطفات من المالوف التونسي من اختيار المدرّس.

ملاحظة: يمكن اعتماد كل الأمثلة الغنائيّة التي لها علاقة بالعصر الأندلسي وبهذه الشخصيّة.

الشيخ أحمد الوافي

ولادته ونشأته:

هو أحمد بن حميدة الوافي سليل عائلة أندلسيّة هاجرت إلى تونس في عهد عثمان داي (1018هـ – 1613م)

ولد بتونس العاصمة سنة 1850م وكان له اتصال بالفنّ والموسيقى عن طريق والده الشّيخ حميدة الذي كان من أبرز منشدي المدائح النبويّة بجامع الزّيتونة.

تعلّم المالوف والموسيقى على مجموعة من الفنّانين أهمّهم "ابراهيم تبسّي" و"ساقسلي" الذي أخذ عنه قواعد التّرقيم الموسيقيّ.

شخصيته الفنّية:

- اشتهر بسعة حفظه للمالوف التّونسيّ والموشّحات والأدوار الشّرقيّة إلى أن أصبح من أبرز روّاة المالوف وعازفا بارعا على آلة النّاي.
- جلبه البارون ديرلنجي باعتباره مرجعا لمؤلّفاته في الموسيقى العربيّة حيث ساعده على جمع التّراث الموسيقىّ الشعبيّ والفلكلوريّ و وترقيم نوبات المالوف التّونسيّ.
- كوّن العديد من الموسيقيّين والمنشدين أمثال المرحوم علي بونواس ومحمّد الدّرويش والطّاهر المهيري.

أهم مميزات إنتاجاته الفنّية:

كان مجدّدا في الموسيقى التّونسيّة وتمثّل ذلك في:

- إبراز مقام الشّهناز بروحه التركّيّة وأعطاه اسم انقلاب الإصبعين في موشّح "يال قومي ضيعوني"
- إدخال مقام النّوى في طوالع قطع الشّهناز والإصبعين (طالع موشّح بدري بدا في حلل)
- تطبيق طريقة التّصرف في اللّحن بين المجموعة الصوتيّة والمنشد المعروفة في الأدوار الشرقيّة على بعض الأبيات أو على كلمة آه (موشح قاضي العشق)

- التّلحين في مقام الحسين صبا وعلى إيقاع المربّع التونسي (موشّح يا لسمر يا سكّر) هذا المقام الذي كان يقتصر تناوله على بعض الإستخبارات أو القصائد أو الأغاني الشّعبيّة.
- استعمل الإيقاعات الشّرقية على أنغام تونسيّة مثل إيقاع النّوخت في موشّح "يال قومي" وإيقاع السّماعي ثقيل في موشّح "بدري بدى"

أهم انتاجاته:

	العنوان	المقام	الوزن
1	موشح يا لسمر يا سكّر	الحسين صبا	مربّع تونسي
2	موشّح بدري بدى	الإصبعين	سماعي ثقيل
3	موشح هجرتني يا أخي	الإصبعين	البطايحي
4	موشح إلى حبيبي نترك أوطاني	المزموم	الخفيف
5	موشح يال قومي ضيعوني	الشّهناز (انقلاب الإصبعين)	النوخت

خلاصة

كان للشّيخ أحمد الوافي فضلا كبير على الموسيقى العربيّة عموما والتونسيّة خاصّة لمساهمته في المحافظة على تراثها وتطويرها حيث أبدع وجدّد فيها، لذلك شاع صيته في حياته وخلّد اسمه بعد مماته وقد توفّي سنة 1921 تاركا تراثا هامّا تداولته الأجيال من بعده.

خميّس التّرنان

ولادته و نشاته:

- ولد خميّس التّرنان ببنزرت سنة 1894. شبّ منذ الصّغر على حبّ الموسيقى التي كانت شغف عائلته الأندلسيّة الأصل.
- درس القرآن الكريم بالكتّاب ثمّ دخل المدرسة الابتدائيّة و تتلمذ على يد الأستاذ عبد الرّحمان قيقة.

- عرف بعزفه على آلة الفحل أثناء الرّاحة بين الدّروس.
- برز في أدائه للمدائح ضمن المجموعات الصّوتيّة. و أتقن العزف على آلة العود.
- حفظ المألوف و كذلك الأدوار و القصائد و الموشّحات الشّرقية و المواويل عن طريق الاسطوانات المصريّة.

نشاطه الفنّي:

- استقرّ سنة 1917 بالعاصمة حيث أقام بعض الحفلات فكسب شهرة في الوسط الفنّي.
- احتكّ بكبار الفنّانين أمثال الشّيخ أحمد الطّويل وسعى إلى تنمية عزفه على آلة العود التّونسي.
- سجّل عدّة اسطوانات خلال إقامته ببرلين التي زارها مرّتين صحبة الفنّان التّونسيّ محمّد عبد العزيز العقربي سنة 1928.
- تعلّم على يد الشّيخ علي الدّرويش، العزف على آلة النّاي و التّرقيم الموسيقي و المقامات و الموشّحات الشّرقيّة.
- شارك سنة 1932 في المؤتمر الأوّل للموسيقى العربيّة بالقاهرة.
- كان من أبرز مؤسّسي جمعيّة الرّشيديّة سنة 1934 و كان معلّما للمالوف التونسي بها.
- ساهم في تدوين المالوف ضمن لجنة جمع التّراث الموسيقي التونسي و تدوينه. كما أدخل تغييرات تهذيبّة في كلمات وألحان العديد من قطعه.

أهم مميّزات إنتجاته الفنّية:

- أسّس خميّس التّرنان مدرسة خاصّة للتّلحين مزج فيها النّغمات التّونسيّة بالشّرقيّة واستعمل الإيقاعات التي لم تتداول بكثرة من قبله مثل إيقاع "الشّنبر" الذي لحّن فيه بشرفا في طبع النّوى.
- أصلح أوزان بشرف قمرون.
- تميّز خميّس التّرنان بثراء وتنوّع إنتاجه الفنّي، الذي استمرّ إلى آخر حياته.
- لحّن في العديد من القوالب الآليّة والغنائيّة.

أهم انتاجاته:

- بشرف نوى
- نوبة الخضراء في مقام النهاوند.

- موشّح طاف بالصّهباء بدري.
- قصيد يازهرة.
- طقطوقة "كواتني كواتك" و طقطوقة "يالّي بعدك ضيّع فكري"...
- لحّن العديد من الأغاني (ربّي عطاني كلّ شيء بكمالو، غزالي نفر، يا خاينة، كيف دار كاس الحب، شرع الحب...)

خلاصة:

يعتبر خميّس التّرنان شيخ الموسيقيّين التّونسيين والعمود الفقري الذي ارتكزت عليه الجمعيّة الرّشيدية. توفّي سنة 1964 مخلّدا إسمه في تاريخ الموسيقى التّونسيّة والعربيّة لما كان له من فضل كبير عليها و ذلك على مستوى: **التّلحين** و**الأداء** و**التّعليم** و **المحافظة على التّراث**.

الهادي الجّويني

نشأته وبداية حياته الفنّية:

- ولد بتونس العاصمة في 01 نوفمبر سنة 1909.
- تعلّم القرآن و الأذكار الدّينية كما درس بالمدرسة الصّادقيّة.

- تعلّم في بدايته العزف على العود و حفظ أغاني محمّد عبد الوهّاب القديمة.
- تعلّم الكتابة الموسيقيّة على يد الإيطالي "بونورة" الذي ساعده كذلك على التعرّف على عديد الموسيقيّين الذين استفاد منهم.
- دخل معهد فرنسي للموسيقى وتميّز فيه، و دعي لتدريس العزف على آلة العود به.
- بدأت شهرته من خلال مشاركاته في المسابقات، والتحق بأوّل فرقة قارّة بالإذاعة الوطنيّة ثمّ كلّف بالإشراف على التّسجيل بها.

- تعامل مع العديد من مطربي تونس مثل: شافية رشدي ـ حسيبة رشدي ـ فتحيّة خيري التي ساعدها على البروز على السّاحة الفنّية.

المميّزات الفنّية لأعماله:

- كتب أغلب أغانيه بالدّارجة وهو ما ثبّت الهويّة الوطنيّة في أعماله.
- اعتمد في ألحانه الجملة الموسيقيّة البسيطة و الخفيفة كلمة ولحنا، يعرّف من خلالها سلمّ المقام.
- وظّف الآلات الموسيقيّة الغربيّة في ألحانه.
- أنتج أغان كلماتها تونسيّة و مقاماتها شرقيّة و إيقاعاتها غربيّة.
- طعّم اللّحن التّونسي باللّحن الإسبانيّ وأحدث مدرسة ذات طابع جديد في تونس.
- وظّف الموازين الغربيّة بنسبة كبيرة كما لحّن معظم ألحانه في مقامات شرقيّة.
- حاكى في بعض أعماله القوالب الشّرقيّة المنتشرة في بداية القرن العشرين.
- إنطلقت معظم جمله الموسيقيّة من الجوابات نحو القرارات وكانت منسجمة مع المعنى اللّغوي للكلمة كما يكون نسقها الإيقاعيّ سريعا نسبيّا ممّا أضفى على المتلقّي حيويّة ونشاطا، وهو ما ترجم تأثّره بفنّ الفلامنكو المنتشر في الأربعينات والخمسينات من القرن الماضي.
- استعمل في التّلوين المقاميّ عند غناء الأبيات لازمة موسيقيّة قصيرة معتمدا على الوتريّات.
- تميّزت ألحانه بالتّتابع اللّحني و التّدرّج في الصّعود والنّزول السّلمي كما استخدم التّكرار و يتجنّب المدّ في أداء كلمات الأغنية.
- حاول التّعبير عن محتوى النّص الشّعري في أغانيه و مردّ ذلك عمله الطّويل في المسرح الغنائيّ.
- استعمل في جمله الموسيقيّة الخلايا التّالية: ( ) وهي خلايا ذات علاقة بفنّ الفلامنكو.

أهمّ إنتاجاته الموسيقيّة:

- **قالب الأغاني**: لاموني إلّي غارو منّي، تحت الياسمينة في اللّيل، كي بغيت تطير يا حمامة، هذه غنّاية جديدة، مكتوب يا مكتوب، مفتون بخزرة عينيها، سمرا يا سمرا ...

- **قالب الموشّح**: ياليل، ياطير، لحظه رماني، لا تشغلوني ....
- **المعزوفات الآليّة**: سمّاعي بستنكار، سمّاعي صبا، سمّاعي زنكولاه.
- **قالب الدّور**: دور " أعطني عدل قوامك " تأليف بيرم التّونسي، ودور "عتاب " لعلي الدّوعاجي.
- **قالب القصيد**: " قد مضينا" لمصطفى خريّف

وفـاتـه:

توفّي في 30 نوفمبر 1990.

سيّد درويش

ولادته ونشأته:

- ولد في 17 مارس سنة 1892 بمصر بأحد الأحياء الشّعبيّة بالإسكندريّة وهي من المدن التي عانت من المقاومة ضدّ الاستعمار الإنقليزي.

- نشأ في بيئة مشحونة بالمشاعر الوطنيّة نتيجة الوضع الاستعماري المعيش والتحق بالمعهد الدّيني بالإسكندريّة محاكي لكبار المقرئين والمنشدين.
- فصل من المدرسة لمّا علم معلّموه بأنه يشارك في سهرات الغناء الدّيني ببعض المنازل الخاصّة، فتحوّل للعمل في ورشات الدّهن.
- دخل فرقة "سليم عطاء الله" للتّمثيل والغناء وسافر معه إلى الشّام وتعرّف خلال هذه الرّحلة على موسيقى الشّام والتقى الشّيخ على الدّرويش والموسيقيّ العراقيّ "الملاّ عثمان".
- تعلّم الكتابة الموسيقيّة على عازف الكمنجة جميل عويس، وحفظ الإيقاعات عن ضابط الإيقاع علي إبراهيم.

- هاجر إلى القاهرة سنة 1917 للعمل و هنالك التقى بنخبة من الفنّانين مثل جورج أبيض وكامل الخُلعي والشّاعر بديع خيري، وقد عاش في القاهرة ستّ سنوات ألّف خلالها 21 مسرحيّة غنائيّة احتوت 200 لحنا.
- توفي يوم 15 جويلية 1923 وكان بصدد إعداد نشيد « **مصرنا وطننا سعدنا أملنا** » للاحتفال بعودة سعد زغلول من المنفى، وقد غنّته طالباته دون حضوره.

خصائص أعماله:

- كان يتفاعل مع المناسبات في بلاده التي كثيرا ما يؤلّف وينتج لها وهو ما ترجمته أعماله المختلفة.
- جدّد في القوالب الموسيقيّة بأن أدخل عليها تقنيّات جديدة غربيّة.
- تميّزت ألحانه بالتّعبير عن معاني الكلمة الشّعريّة ومسايرة معاني الألفاظ فكان بذلك مؤسّس المدرسة التّعبيريّة.
- قام بتطوير القوالب التّقليديّة وتجلّى ذلك في قالب الدّور حيث كان لا يلتزم بما اعتاده الملحّنون من قبله.

أهم انتاجاته:

ألّف في عديد القوالب الموسيقيّة:

- **قالب الطّقطوقة:** خفيف الروح، أهو دهالي صار، زوروني كل سنة مرّة.
- **قالب النشيد:** نشيد بلادي بلادي.
- **قالب الدّور:** أنا هويت، ضيّعت مستقبل حياتي.
- **قالب الموشح:** منيتي عز اصطباري ، صحت وجدا ، العذارى المائسات، يا شادي الألحان ، يا بهجة الروح.
- **المسرح الغنائي:** شهرزاد، العشرة الطّيبة.

خلاصة

يعتبر سيّد الدرويش رائدا من روّاد المدرسة التّجديديّة في الموسيقى العربيّة تأثّر به العديد من الموسيقيّين من بعده أمثال محمّد عبد الوهّاب وزكريّاء أحمد وغيرهم.

محمّد عبد الوهّاب

هو أحد أهم أعلام الموسيقى العربيّة في العصر الحديث، لقّب بموسيقار الأجيال.

ولادته ونشأته

- ولد بحيّ باب الشعريّة بالقاهرة في بيت متواضع.
- عمل مؤلّفاوملحّنا ومطرباوممثّلا.
- تعلّم العود على محمّد القصبجي بنادي الموسيقى الشّرقي (معهد الموسيقى العربيّة حاليّا).

- تأثّر بمشايخ عصره مثل صالح عبد الحيّ، عبد الحيّ حلمي، سلامة حجازي.
- التقى بسيّد الدّرويش الذي أُعجب بصوته وعرض عليه العمل في فرقته الغنائيّة. وعمل في روايتي "البروكة" و"شهرزاد". وظلّ ملازماً له يستمع لغنائه ويردّد ألحانه حتى وفاته.
- ارتبط بأمير الشّعراء أحمد شوقي خلال عشرينات القرن العشرين الّذي تبنّاه مادّيا وفنّيا وهو ما فتح له أبواب المجد.
- بدء نجم المطرب والملحن الشّاب يظهر فلحّن للعديد من الشّعراء وكان توّاقا إلى التّجديد.

أهم أنشطته الفنّية:

- لحّن لأحمد شوقي مجموعة من الأعمال منها يا جارة الوادي، مضناك جفاه، النّيل نجاشي، أوبريت مجنون ليلى، جبل التوباد، دمشق.
- أخرج فن الطّرب الشّرقي من حدوده الضّيقة السائدة في تلك الفترة إلى مجال جديد وأوسع، وشيئا فشيئا اعتلى عرش الموسيقيّين العرب.
- شارك في بطولة ستّة أفلام غنائيّة لحّن كل أغانيها.
- لحّن لأشهر المغنيّين في عصره (أم كلثوم وعبد الحليم ووردة...)
- أصدر آخر أغنية له (من غير ليه) سنة 1990، قبل وفاته في الرّابع من ماي سنة 1991.

مميّزات أعماله الفنّية:

- استعمال التّقنيات الغربية في التّلحين والتّأليف الموسيقي كالهرمنة والكنتربوان والتّوزيع الموسيقيّ (مجنون ليلى)
- توظيف الكورال بطريقة حديثة: القمح اللّيلة، عاشق الرّوح.
- توظيف الإيقاعات الغربيّة سهرت منه اللّيالي (tango)، القمح اللّيلة (fox)،
- استعمال الآلات الموسيقيّة الغربيّة (accordéon, guitare)
- كان من الأوائل الّذين أدخلوا المقدّمة الموسيقيّة الطّويلة (أنت عمري، في يوم وليلة)

نماذج من إنتاجه الفنّي:

في القوالب الغنائيّة	في القوالب الآلاتيّة
–الطقطوقة: امتى الزمان، قول لي أعمل لك إيه. –الدّور: أحبّ أشوفك. –القصيد: مضناك جفاه –الأغنية: القمح اللّيلة. –الحواريّة: آدي النّعيم، اللّي يقدر على قلبي. – المونولوج: فاتت جنبنا، حياتي إنت.	– سماعي هزام – موسيقى عتاب، عزيزة، عواطف.

المعهد الرّشيدي

المعهد الرّشيدي

تأسيسه:

تأسّس المعهد الرّشيدي في نوفمبر 1934 وضمّ حوالي 70 عضوا من الفنّانين والأدباء والمحامين والأطبّاء. وسمّي بالرّشديّة نسبة إلى محمّد رشيد باي أحد بايات الدّولة الحسينيّة الذي كان مهتمّا بالفنّ والأدب والشّعر.

دوافع التّأسيس:

- الشّعور بالخطر على الهويّة التّونسيّة اثر انعقاد المؤتمر الأفخارستي 1930.
- توصيّات مؤتمر الموسيقى العربيّة بالقاهرة 1932 التي نصّت على إنشاء مؤسّسات ثقافيّة تعنى بالتّعليم الموسيقيّ والمحافظة على التّراث.
- انتشار الموسيقى المشرقيّ ومزاحمتها للطّابع الموسيقي التّونسي.
- انتشار الأغنية المبتذلة والأغاني الفرنكوعربيّة.

من مؤسّسي المعهد الرّشيدي

- **شخصيّات أدبيّة:** عبد الرحمان الكعّاك والصّادق الرزقي...
- **شخصيّات موسيقيّة:** خميّس التّرنان ...
- **شخصيّات أخرى:** مصطفى سفر...

أهداف التّأسيس

- حفظ التّراث وتدوينه ونشره.
- إثراء الخزينة الموسيقيّة من خلال انتاجات ذات قيمة فنّية.
- تعليم الموسيقى للأجيال.

من انجازات المعهد الرّشيدي:

- تأسيس فرقة المعهد الرّشيدي.
- تسجيل النّوبات وتدوينها.
- تكوين عدّة إطارات فنّيّة من ملحّنين وعازفين ومطربين أمثال : عبد الحميد بلعلجيّة، محمّد سعادة، الطّاهر غرسة، قدّور الصّرارفي، توفيق الذّويوي، صليحة، نعمة...

من انتاجات المعهد :

- تأليف "**نوبة الخضراء**" ألحان خميّس التّرنان
- تلحين مجموعة كبيرة من **الأغاني** مثل: ("غنّي يا عصفور" و"شرع الحب" **لخميّس التّرنان**)، ("زعمة يصافي الدّهر"، "يا لايمي على الزين" **لمحمّد التّريكي**)، ("ياخدود التّفاح" **لصالح المهدي**).
- نشر المالوف عن طريق إقامة حفلات.

خلاصة:

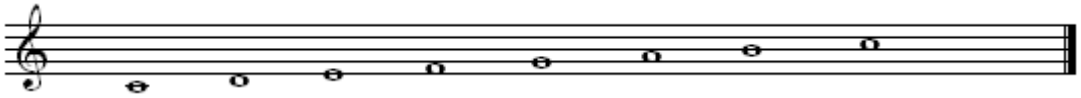
بالرّغم من انتشار التّعليم الموسيقيّ وتطوّره في تونس يبقى للمعهد الرّشيدي دوره الهام في المحافظة على الأهداف التي بعث من اجلها.

النّظريّات

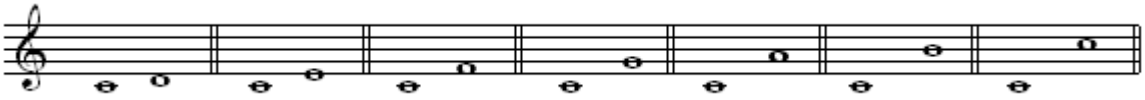
تحديد محتوى دروس النّظريّات بالمادّة الاختياريّة

1. **السّلالم الكبيرة:** يتمّ الاقتصار على السّلالم الموسيقيّة التّالية: دو كبير – فا كبير – صول كبير.

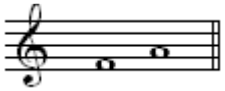
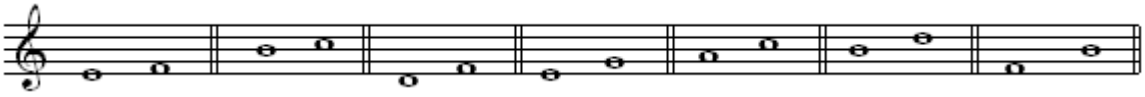
التّعرّض وجوبا على النّقاط التّالية:

- ✓ ترتيب الأبعاد

1 1 ½ 1 1 1 ½

- ✓ أسماء الدّرجات: الارتكاز – فوق الارتكاز – الوسطى – دون المسيطرة – المسيطرة أو الغمّاز – فوق المسيطرة – الحسّاسة – الارتكاز في الدّيوان.
- ✓ المسافات الصّوتيّة البسيطة الموجودة في السّلّم الكبير: ثنائيّة كبيرة – ثلاثيّة كبيرة – رباعيّة تامّة – خماسيّة تامّة – سداسيّة كبيرة – سباعيّة كبيرة – ديوان تام – مع التّعرّض إلى الثّنائيّة الصّغيرة الموجودة بين مي / فا و سي / دو والثّلاثيّة الصّغيرة الموجودة بين راي / فا و مي / صول و لا / دو و سي / راي ثمّ الرّباعيّة الزّائدة أو المزيدة الموجودة بين فا / سي



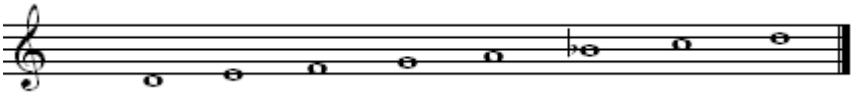
ثنائيّة كبيرة ثلاثيّة كبيرة رباعيّة تامّة خماسيّة تامّة سداسيّة كبيرة سباعيّة كبيرة ديوان تام

مع التّعرض لنفس المسافات المذكورة في مواضع أخرى على غرار:  (ثلاثيّة كبيرة)

ثنائيّة صغيرة ثنائيّة صغيرة ثلاثيّة صغيرة ثلاثيّة صغيرة ثلاثيّة صغيرة ثلاثيّة صغيرة رباعيّة زائدة

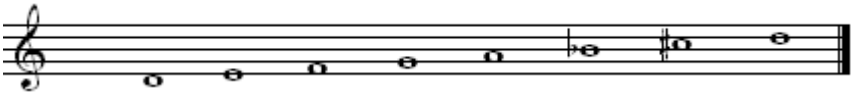
2. **السّلالم الصّغيرة:** يتمّ الاقتصار على لا صغير – دو صغير – راي صغير.

التّعرّض إلى النّقاط التّالية:

- ✓ ترتيب الأبعاد
- ✓ الفرق بين الكبير والصّغير في المسافات الصّوتيّة: الثّلاثيّة والسّداسيّة والسّباعيّة (تصبح صغيرة مقارنة بالسّلالم الكبيرة)
- ✓ السّلّم الصّغير دون حسّاسة والسّلّم الصّغير بالحسّاسة مثال ذلك:

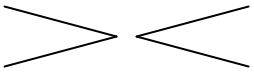


سلّم راي صغير دون حسّاسة



سلّم راي صغير بالحسّاسة

3. **المؤثّرات:** تكون بطريقة سمعيّة انطلاقا من تساجيل يختارها الأستاذ لتحديد مواطن القوّة أو الضّعف في الأداء أو من القوّة إلى الضّعف (أو العكس) باعتماد رموزها:

 مع اعتماد التّطبيق من خلال الإنشاد.

4. **السّلالم المتناسبة:** يتمّ الاقتصار على:

السّلم الكبير	السّلّم الصّغير المناسب
دو كبير	لا صغير
فا كبير	راي صغير
صول كبير	مي صغير

التّعرّض إلى النّقاط التّالية:

- ✓ للحصول على المقام الصّغير المناسب لمقام كبير يتمّ النّزول بمسافة ثلاثيّة صغيرة وبالعكس للحصول على مقام كبير انطلاقا من مقام صغير
- ✓ يشترك المقام الكبير مع مناسبه الصّغير في العوارض.

الفهرس

ع/ر	الموضوع	الصّفحة
01	المقدّمة	2
02	الارتجال	4
03	قالب السّماعي	5
04	الموشّح	8
05	الزّجل	10
06	النّوبة التّونسيّة	11
07	القصيد	12
08	الدّور	15
09	قالب الطّقطوقة	16
10	النّشيد	19
11	قالب الحواريّة	20
12	زرياب	25
13	أحمد الوافي	26
14	خميّس التّرنان	28
15	الهادي الجويني	30
16	سيّد درويش	32
17	محمّد عبد الوهاب	33
18	المعهد الرّشيدي	37
19	النّظريّات	39