# الاستفادة من أوبريت السندباد عند محمد فوزي في الصولفيج والغناء العربي

**ا.م . د / أميرة محمد عبد العزيز عبد العزيز***

تعتبر الموسيقي العربية محور اهتمام الدارسين والباحثين في مصر والوطن العربي لما تحتويه المكتبة الموسيقية العربية علي العديد من الأعمال الآلية و الغنائية الثرية والمتنوعة في التركيب للبناء اللحني و النغمي لتلك الأعمال .

يمثل فن الغناء لدي المجتمع العربي وخاصة مصر أهمية كبري فهو وسيلة تعبرعن متطلباته وامالة فهو فن متنوع الألوان يتميز بتعدد أساليبه وعناصرة حيث تمازج وتزاوج النص الكلامي مع النغم و الايقاع و الظروف البيئية و التقاليد و التقنيات , يفرز أسلوبا للأداء في الغناء له ثوابت وتقاليد وضوابط وله فكر وذوق خاص به [١] .

ويعد الأوبريت نموذج مصغر من الاوبرا تتخلله الوان غنائية خفيفة و مواقف من الحوار الكلامي تغلب عليها الناحية الهزلية وعادة ما تكون الحانها بسيطة [٢], وهو من أبرز الاشكال الغنائية التي قدمت في السينما المصرية وكانت سببا في نجاح العديد من الاعمال السينمائية , وبداية ظهور الأوبريت الغنائي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر و حتي الربع الأول من القرن العشرين فهو لون من الغناء مميز في التعبير عن المواقف الدرامية داخل العمل وهو اشبه بالفصول المسرحية الغنائية كما في أوبريت السندباد .[٣]

ويعد محمد فوزي أحد رواد التلحين العربي حيث تنوعت وتميزت أعمالة الالية والغنائية بالرشاقة و الخفة و التطوير فكان له روي فنية في التعامل مع النصوص الكلامية و كيفية التعبير باللحن عن معناها من خلال النغم الموسيقي و التحويل النغمي والإنتقالات اللحنية كما برع في وقد نوع في استخدام بعض الأساليب الغربية من إيقاعات و رقصات و بالأخص الرقص النقري (الكلاكيت) الذي استخدام فيه تعدد التصويت اللحني البوليفوني Polyphony وأيضا تعدد التصويت الإيقاعي البوليرتم polyrhythm ونوع وبرع في الجمع بين تعدد التصويت اللحني و الايقاعي معا وذلك في أعمالة الغنائية سواء كانت استعرضات غنائية والأوبريتات الغنائية وبالأخص أوبريت السندباد

---

* استاذ الموسيقى العربية المساعد – كلية التربية النوعية – جامعة الزقازيق

[١] ايهاب احمد توفيق : اساليب اداء الغناء العربي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين . رسالة دكتوراة غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة , ٢٠٠٢م , ص٣

[٢] نبيل عبد الهادي شورة : التأليف الموسيقي العربي الالي و الغنائي , دار علاء الدين للنشر و الطباعة , القاهرة , ٢٠٠٦م . ص ١١٥

[٣] زين نصار : موسوعة الموسيقي و الغناء في مصر , الجزء الثاني , ص١٦

**مشكلة البحث:**

يعتبر الأوبريت الغنائي من القوالب الغنائية التي لم تنال الاهتمام الكافي من قبل الباحثين في الاستفادة منها فى مناهج الموسيقي العربية النظرية والتطبيقية وبالأخص في مقررات الصولفيج والغناء العربي وباستماع الباحثة لأوبريت السندباد من ألحان محمد فوزي لاحظت إحتواء الأوبريت علي تعدد تصويت إيقاعي ولحني وتحويلات نغمية وإنتقالات لحنية يمكن الاستفادة منها في إرتقاء مستوى أداء طلاب المستوي الثاني في الصولفيج والغناء العربي .

**أهداف البحث:**

يهدف هذا البحث الي :

١. التعرف علي أسلوب محمد فوزي في تلحين الأوبريت الغنائى السندباد .
٢. اعداد تدريبات صولفائية مستنبطة ومستوحاه من الأوبريت الغنائي السندباد عند محمد فوزي .

**أهمية البحث :**

بتحقيق أهداف البحث يمكن تحسين مستوي أداء الطلاب في المستوي الثاني بكلية التربية النوعية جامعة الزقازيق في الصولفيج و الغناء العربي كما يمكن فتح مجالات جديدة يستفيد منها الدارسين والباحثين في الموسيقي العربية من خلال الأوبريت الغنائي .

**تساؤلات البحث :**

١. ما أسلوب محمد فوزي في تلحين الأوبريت الغنائي السندباد ؟
٢. ما مدي الاستفادة من أسلوب محمد فوزي في أوبريت السندباد ؟

**إجراءات البحث :**

**أولا : منهج البحث:**

استخدمت الباحثة المنهج الوصفى ( تحليل المحتوى ) وهو يعتمد على وصف وتحليل كل ماهو كائن وتفسيره ، كما يهتم بتحديد العلاقات التى توجد بين الوقائع ، ولا يقتصر هذا النوع من مناهج البحث على جمع البيانات بل يتناول تحليل النتائج وتفسيرها .([1])

**ثانيا : أدوات البحث:**

- المدونات الموسيقية .
- استمارة استطلاع راي السادة الأساتذة الخبراء والمتخصصين فى التدريبات الصولفائية المستنبطة

[1] - على ماهر خطاب : " مناهج البحث فى التربية وعلم النفس " طبعة تجريبية ، القاهرة ، ١٩٩٨ ، ص ١٩٥

والمستوحاه من أوبريت السندباد لمحمد فوزى *

**ثالثا : حدود البحث :**

١- حدود زمانية: ١٩٥٠

٢- حدود مكانية : جمهورية مصر العربية

٣- حدود بشرية : طلاب المستوى الثانى قسم التربية الموسيقية بكلية التربية النوعية جامعة الزقازيق

**رابعا : عينة البحث :**

- أوبريت السندباد لمحمد فوزى
- **مصطلحات البحث :**

**أسلوب style**

هو أسلوب المؤلف وطريقة التعبير عن أفكاره ومشاعر.وهو اسلوب يحكم التقنية ويضبط حدود التفسير المبدع و التقنية Technique هي الوسائل الطبيعية التي ينقل بها الفنان حسه للاسلوب ورؤيتة التخيلية لجمهوره.[١]

**الأوبريت Operet:**

نموذج مصغر من الاوبرا تتخلله الوان غنائية خفيفة ومواقف من الحوار الكلامي تغلب عليها الناحية الهزلية وعادة ما تكون الحانها بسيطة يسهل ترديدها من الجماهيرعلي اختلاف مستوياتها.[٢]

**الأغنية الجماعية (Collective Song):**

ظهرت في المسرحيات الغنائية ( الأوبريت الغنائي ) وهي أغنية جماعية عادة ما تكون بين مجموعة واحدة أو بين فرد ومجموعة أو بين فردين و مجموعة او بين مجموعتين اوأكثر وأبرز من تناولها ونشرها سيد درويش [٣] .

---

* أ.د/ صالح رضا ، أستاذ الموسيقى العربية المتفرغ بكلية التربية الموسيقية جلمعة حلوان

– أ.د/ محمود محسب ، أستاذ الموسيقى العربية بكلية التربية النوعية جلمعة بورسعيد

– أ.د/ احمد بديع ،أستاذ الموسيقى العربية بكلية التربية النوعية جلمعة الزقازيق

– أ.د/ايهاب عاطف عزت ، أستاذ الموسيقى العربية بكلية التربية النوعية جلمعة الزقازيق

–أ.د/ صلاح عبد الله ، أستاذ الموسيقى العربية المتفرغ بكلية التربية النوعية جلمعة دمياط

[١] احمد بيومى : **القاموس الموسيقى** الهيئة العامة للمركز الثقافى بدار الأوبرا القاهرة ١٩٩٢م.ص٢٥

[٢] نبيل عبد الهادي شورة : مرجع سابق ص ١١٥

[٣] سونيا سامح يوسف : **أسلوب صياغة فريد الاطرش للاوبريت الغنائي في افلامه دراسة تحليلية** , رسالة ماجستير غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة , ٢٠٠١ , ص٤٤

**الصولفيج العربى Arabic Solfege**

هو علم الأساسيات الأولي الهامة في دراسة الفن الموسيقي لتدريب وتربية الإستماع للنغمات بطريقة سليمة, والالمام بالرموز والعلامات المستخدمة في كتابة الموسيقي والقواعد التي تحكمها من حيث ضبط النغمات وأوزان الإيقاع, وهو تدريب غنائي يستخدم فيه المقاطع والنغمات الموسيقية ([1]) .

**الغناء العربى Arabic Singing**

هو كل مايغنى أو يصدر عن الحنجرة البشرية ، سواء كان ذلك على أى من القوالب الغنائية من ( طقطوقة – موال – قصيدة – دور ) ، وهو يعتبر من أحد وسائل التعبير الفنى الذى يستطيع من خلال المغنى أن يعبر عن احساسه وذلك من خلال منظومة كاملة مكونة من الكلمات ثم اللحن بجانب الصوت القادر على ترجمة هذه الكلمات ( [2] ) .

**البوليرتم polyrhythm :**

وهو تعدد الايقاع وهو الاستخدام المتزامن لإيقاعين او اكثر وهي فن كتابة أكثر من خط إيقاعي مستقل بذاته, بحيث تسمع في ان واحد, هذه الخطوط تكون عملا فنيا مناسبا ذا نسيج متشابك ايقاعيا[3].

**النسيج المونوفونيmonophonic :**

أي صوت واحد فقط mono تعني واحد phone تعني صوت, وهذا النسيج الأحادي الصوت وهو يتركب من خط لحني واحد بدون اي مصاحبة معه ,وهذا ينطبق على معظم الموسيقى العربية حيث تقوم الآلات كلها بعزف لحن واحد دون مصاحبة آلات أخرى مثل الأغاني العربية القديمة[4]

**البوليفوني Polyphony :** هي تعدد التصويت بشكل افقي وهي فن كتابة اكثر من خط لحني مستقل بذاته , بحيث تسمع في أن واحد , هذه الخطوط تكون عملا فنيا مناسبا ذا نسيج متشابك لحنيا[5].

- **الرقص النقري ( الكلاكيت ) Tap Dance :** هو نوع من أنواع الرقص الذي يؤدى باستخدام الأصوات الناتجة من ضرب الحذاء النقري للأرض لتصدر نوع من الإيقاع ([6]) .

---

[1] احمد بيومي: **مرجع سابق** ص٣٨٠

[2] عادل هلال عدلى : **صوت مصر أم كلثوم والأغنية العربة والمجتمع المصرى فى القرن العشرين** ، مكتبة الأسرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ٢٠٠٥ ، ص ١٥٢ .

[3] New Harvard Dictionary of Music : cambridge,Massachusetts: Harvard University press . 1986:646

[4] هيثم ياسين سكرية: **العنصر الدرامي في الحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية** , بحث منشور , المجلة الأردنية للفنون، مجلد ١٣ ،عدد ٢ ،الجامعة الأردنية، عمان، الأردن٢٠٢٠ ،٢٠٥ –٢٣٥

[5] عواطف عبد الكريم و اخرون : معجم الموسيقا , مركز الحاسب الالي , مجمع اللغة العربية , المطابع الاميرية , القاهرة , ٢٠٠٠ م . ص١١٩

[6] Sommer, Sally R. (1998), *"Tap Dance"*, in Cohen, Selma Jeanne (ed.), The International Encyclopedia of Dance, Oxford University Press, *doi:10.1093/acref/9780195173697.001.0001*, *ISBN 978-0-19-517369-7, retrieved 2023-10-31*

**الدراسات السابقة :** ستقوم الباحثة بترتيب الدراسات السابقة ترتيبا زمنيا من الأقدم للأحدث كما يلي:

**الدراسة الأولى**

**بعنوان " دراسة تحليلية لمؤلفات محمد فوزى الغنائية "( [١] )**

هدفت الدراسة إلى عرض تسلسل التاريخ الفنى للمحمد فوزى وأهم رواد التلحين المعاصرين له وتصنيف أعمال محمد فوزى والتوصل لأسلوب محمد فوزى فى صياغة الألحان العربية ، وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناول التاريخ الفني لمحمد فوزي و تختلف عنه في ان البحث الراهن يتناول أحد أعمال محمد فوزي أوبريت السندباد بالدراسة و التحليل بينما تناولت تلك الدراسة بعض الأعمال الغنائية الأخرى خلال دراسة تحليلية وأيضا يتناول هذا البحث استنباط تدريبات صولفائية مستوحاه من أوبريت السندباد

**الدراسة الثانية :**

**بعنوان " أوبريت علاء الدين لمحمد فوزي – دراسة تحليلية "(٢)**

هدفت الدراسة الي التعرف علي أسلوب محمد فوزي في تلحينة لأوبريت علاء الدين والتعرف علي التاريخ الفني لمحمد فوزي والتعرف علي فن الأوبريت الغنائي وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناول التاريخ الفني للاوبريت الغنائي بالدراسة والتاريخ الفني لمحمد فوزي و تختلف عنه في ان البحث الراهن يتناول أحد أعمال محمد فوزي أوبريت السندباد بالدراسة و التحليل بينما تناولت تلك الدراسة أوبريت علاء الدين من خلال دراسة تحليلية وأيضا يتناول البحث الراهن استنباط تدريبات صولفائية مستوحاه من أوبريت السندباد .

**الدراسة الثالثة :**

**بعنوان " أوبريت لحن الوفاء – دراسة تحليلية "(٣)**

هدفت تلك الدراسة الي التعرف علي الأوبريت الغنائي لحن الوفاء والتعرف علي التاريخ الفني للأوبريت و ايضا التعرف علي القوالب الغنائية المستخدمة في الأوبريت في السينما المصرية وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناول التاريخ الفني للأوبريت الغنائي و تختلف عنه في أن البحث الراهن يتناول أحد أعمال محمد فوزي أوبريت السندباد بالدراسة والتحليل وايضا يتناول البحث إستنباط تدريبات صولفائية مستوحاه من أوبريت السندباد .

---

[١] أكرم محمد نمير : دراسة تحليلة لمؤلفات محمد فوزى الغنائية : رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية النوعية ، جامعة طنطا ، ١٩٩٧

[٢] جلال محمد محمود شهاب : بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي , المجلد السابع , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٢م

[٣] هدى خليفة محمد خليفة : بحث منشور كتاب المؤتمر العلمي ٧, كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٣م.

**الدراسة الرابعة**

**بعنوان " الصيغ البنائية في الأوبريت في السينما المصرية " [١]**

هدفت لك الدراسة الي التعرف علي الصيغ البنائية للاوبريت الغنائي في السينما المصرية والتعرف علي اشهر الاوبريتات الغنائية في القرن العشرين والأشكال الغنائية للاوبريت الغنائي في السينما وأيضا التعرف علي القوالب الغنائية المستخدمة في الأوبريت في السينما المصرية وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناول التاريخ الفني للأوبريت الغنائي بالدراسة و التعرف علي الصيغ البنائية الخاصة به في السينما المصرية و تختلف عنه في ان البحث الراهن يتناول أحد أعمال محمد فوزي أوبريت السندباد بالدراسة و التحليل وأيضا يتناول البحث إستنباط تدريبات صولفائية مستوحاه من أوبريت السندباد .

**الدراسة الخامسة :**

**بعنوان " دراسة تحليلية للأوبريت الغنائي سندريلا لمحمد فوزي "[٢]**

هدفت لك الدراسة الي التعرف علي الأوبريت الغنائي سندريلاعند محمد فوزى والتعرف علي التاريخ الفني للأاوبريت وأيضا التعرف علي القوالب الغنائية المستخدمة في الأوبريت في السينما المصرية وتتفق تلك الدراسة مع موضوع البحث الراهن في تناول التاريخ الفني للأوبريت الغنائي بالدراسة و التعرف علي التاريخ الفني لمحمد فوزي وتختلف عنه فى أن البحث الراهن يتناول أحد أعمال محمد فوزي أوبريت السندباد بالدراسة و التحليل وأيضا يتناول البحث إستنباط تدريبات صولفائية مستوحاه من أوبريت السندباد

**يتناول هذا البحث جزئين :**

**أولا الإطار النظري :** ويتضمن :

١- الأوبريت الغنائيOperette"

٢- محمد فوزي وتاريخة الفني

٣- بعض نماذج من أعمال محمد فوزى

٤- الرقص النقرى

٥- الصولفيج العربى

---

[١] نسرين فتحي محمد موسي : رسالة دكتوراة غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٧م

[٢] مي محمود الشرقاوي : بحث منشور مجلة علوم وفنون الموسيقي , المجلد٥٠, العدد ٤ كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , يوليو ٢٠٢٣م.

**ثانيا الاطار التطبيقي :**

ويتضمن :

٦- المدونة الموسيقية للأوبريت السندباد

٧- الجزء التحليلي لأوبريت السندباد

٨- التمارين الصولفائية المستوحاه من أوبريت السندباد

**أولا الاطار النظري:**

**١- الأوبريت الغنائيOperette"**

هو نوع من المسرحيات الغنائية كان محبوباً في الفترة بين أواسط القرن التاسع عشر حتى العشرينيات من القرن العشرين الميلادي, تطور الأوبريت من الأوبرا الهزلية الفرنسية ولكنه يختلف عنها في أنه يحتوي على حوار كلامي بدلاً من الحوار الغنائي، وعلى أغاني بدلاً من ألحان. وغالباً ما تكون مقدمة الأوبريت خليطاً من أغان منتزعة من العرض وليست شيئاً مؤلفاً مستقلاً كما هو الحال في الأوبرا [١].

الغرض من الأوبريت هو الترفيه وإدخال السرور على النفوس وليس إثارة العواطف القوية أو الكشف عن قضايا مهمة أو مناقشة قضية ذهنية أو جدلية. وفي كثير من الأوبريتات نجد أن عقدة القصة إما عاطفية رومانسية أو ساخرة. وفي معظم الحالات تتضمن نوعاً من الارتباك حول أخطاء غير مقصودة، كما تنتهي بنهاية سعيدة كثيراً ما تعكس شيئاً من المغزى الأخلاقي [٢] .

**الأوبريت الغنائي في اوروبا:**

ازدهرت عدة مدارس قومية خلال الفترة التي انتشر فيها الأوبريت واستقبلت بلهفة شديدة. وازدهر هذا النوع في فرنسا، وكانت أجمل الأوبريتات التي كتبت هي تلك التي ألف جاك أوفنباك Jacques Offenbach وهو مؤلف موسيقى فرنسي، ألماني المولد. ومن بين مؤلفاته , أورفيس في العالم الأرضي Orpheus in the Underworld عام ١٨٥٨م و لابيل هيلين عام ١٨٦٤م و لابيريشول La Perichleعام ١٨٦٨م [3] .

**الأوبريت الغنائي في مصر و الوطن العربي:**

في العالم العربي انتشر فن الأوبريت نقلاً عن أوروبا ولكن بمزيد من التعريب لكي يلائم الفكر الشرقي

[1] Sterling Mackinlay: Origin & development of light opera - Hutchinson & Company Limited, London 1927

[2] E. T. Kirby: Total Theatre: A Critical Anthology - Dutton Publisher – New York 1969

[3] Sterling Mackinlay: Origin & development of light opera - Hutchinson & Company Limited, London 1927

والمتلقي في الشرق , وقد بدأ هذا اللون من المسرح الغنائي في مصر حيث جاء سليم النقاش في عام١٨٧٩ ليقدم أعمال عمه مارون فانضم لفرقته سلامة حجازى بينما قدم وأعد يعقوب صنوع مسرحا القباني الدمشقي مسرحيات تحتوى علي رقصات وقصائد بين الفصول بحديقة الأزبكية وقدم عليه مسرحيات من تأليفه مرة و أخري مقتبسة من مسرحيات عالمية، ثم جاء سلامة حجازى بعد اكتسابه الخبرات والمهارت الاساسية من خلال عمله مع الفرقة المسرحية ليؤسس ملامح الغناء التمثيلي في الموسيقي من التخت إلي المسرح وجعل للغناء المسرحي جماهيره و أضاف الالقاء المنغم و الانشادى واعتمد المسرح الغنائي عنده علي البطولة الفردية , في الثلث الأول من القرن العشرين الميلادي على انتشر المسرح الغنائي علي يد الملحن داود حسني، ثم سرعان ما انتقل إلى بلدان عربية أخرى مثل لبنان وسورية [١] .

**٢- <u>محمد فوزى" وتاريخه الفني :</u>**

ولد "فوزي حسين عبد العال الجو" والذي اشتهر بعد ذلك بـ"محمد فوزي" في كفر سكاروس بمدينة طنطا في اغسطس عام ١٩١٨م , كان والدة مزارعا كما كان حافظا للقرأن الكريم , يغني التواشيح و الأغاني الصوفية في موسم السيد البدوي .

يعتبر فوزي هو الإبن الحادي و العشرين في قائمة والدة الذي تزوج من ثلاث نساء كما يعتبر الإبن الأكبر لامة وهي الزوجة الثالثة وأخواتة الأشقاء هي "حورية" و "بهيجة "والتي اشتهرت بأسم "هدي سلطان" وأصغر الأشقاء هو أحمد .

نشأ وترعرع في بيئة دينية و حفظ العديد من الإبتهالات وبعض الأغاني الدينية , وكان هو لا يزال صغيرا يشارك في الموالد و الافراح في بلدة طنطا [٢] .

نصحه أستاذة "عباس الخردالي " بأن ينمي مواهبه الفنية وينميها علي أساس علمي وأشار علي فوزي الحلو بأن يستعين بعسكري من فرقة موسيقي المطافئ بطنطا ليتولى تعليمة مبادئ الموسيقي النظرية .

فقد كانت شهرتة كمطرب قد سبقته في اليوم الأول لبدء الدراسة , وقرر محمد فوزي ان يقدم شيئا جديدا , ففاجا الطلبة ذات يوم وقد امسك بقصيدة من قصائد الشعر المقررة وراح يلحنها وقوبلت هذه

---

[١] محمد عبد القادر سيد أحمد : المسرح الغنائى المصرى وتأثره بفن الاوبريت العالمي من خلال أوبريت "البروكة" لسيد درويش وأوبريت "ال ماسكوت" ألدموند أودران ) Edmund Audran دراسة مقارنة, المجلد السابع– العدد الثاني– مسلسل العدد ١٤ يوليو ٢٠٢١ –الجزء الثالث,مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية , كلية التربية النوعية , جامعة الزقازيق , ٢٠١٦ . ص٩٧٧

[٢] رتيبة الحفني " **<u>نشرة يومية</u>** " من مهرجان الموسيقي العربية الخامس عشر , دار الاوبرا , العدد الاول , القاهرة , ١ نوفمبر ٢٠٠٦م , ص ٦ .

المحاولة من زملائه الطلاب بالإعجاب و التصفيق , وفي تلك الفترة وقع في حياته خبر هام اضفي علي اسمة الشهرة الواسعة في اوساط الطلاب [١].

محمد فوزي فنان عصامي شق طريقة بنجاح بفضل قوة ايمانة وذكائة وعشقة للفن, بدأت مرحلة جديدة في حياة فوزي ابتسم له الحظ فتعاقد مع "بديعة مصابني" للعمل بفرقتها , ثم غادر فرقة بديعة ليلتحق بفرقة الاختين "رتيبة وإنصاف رشدي" وهناك لحن لأختهما الفنانة "فاطمة رشدي" بعض المنولوجات التي كانت تؤديها في برنامج الفرقة [2] .

وبعد عام التحق بالفرقة القومية المصرية التي سميت بعد ذلك المسرح القومي وعين محمد فوزي في الفرقة كبديل للمطرب "ابراهيم حموده" الذي كان يقوم ببطولة المسرحية الغنائية "شهرزاد" ل" سيد درويش" وكان عمل محمد فوزي ان يكون جاهزا ليحل محل المطرب " ابراهيم حمودة " في حاله اذا حدث له اي طارئ غير متوقع , ولم يخطر علي بال احد ان " ابراهيم حمودة "سوف يمرض فعلا ليلة الافتتاح , وكان علي محمد فوزي ان يقوم بدور البطولة بدلا منة , ونظرا ان المفاجأة لم تكن متوقعة فإن محمد فوزي ما إن صعد علي المسرح حتي نسي أجزاء كثيرة من الحوار واضطر إلي الارتجال , ورغم تقبل الجمهور لة إلا أن محمد فوزي قرر أن يترك المسرح الغنائي وعاد للعمل كمطرب , وبالرغم من شهرتة كمطرب في ذلك الوقت الا انة لم ينجح كمطرب في اختبارات الاذاعة المصرية , وربما كان يرجع ذلك لوجود بعض اصحاب العقليات المتحجرة الذين كانوا يتمسكون بكل ما هو تقليدي وقديم ويعادون كل محاولة للتطور و التقدم والتجديد.[٣]

وفي نفس عام ١٩٤٤ م عهد الية يوسف وهبي بدور في فيلم " سيف الجلاد" الي جانب قيامة بوضع ألحان الفيلم , وبدأت حياتة الفنية تحت اسم " محمد فوزي " وتخاطفتة شركات السينما , فظهر في العديد من الافلام منها ( صاحب السعادة , مجد ودموع , قبلني يا ابي , صاحبة العمارة , وعدو المرأة) ببطولة اكثر من ثلاثين فيلم سينمائي.

اتجة الي الانتاج السينمائي وأنتج عشرين فيلما كان اولها (العقل في اجازة) الذ ي قاسمته بطولته ليلي فوزي وتعرض لخسارة فادحة بعد فشل فلمي ( نهاية قصة , بابا عريس ) اللذان صورا بالألوان الطبيعية [٤] .

وأنشأ محمد فوزي أول مصنع للاسطوانات تحت إسم (مصر فون ) نسبة الي مصر وبعد تأميمه

---

[١] عبد الحميد توفيق زكي : " **أعلام الموسيقي العربية** ", الهيئة المصرية للكتاب , القاهرة ,١٩٩٠م , ص١١٣ ,١١٤ .

[2] عبد الحميد توفيق زكي : " مرجع سابق ص١١٤ .

[٣] زين نصار : " **الملحنون** " , موسوعة الموسيقي والغناء في مصر , القاهرة ,ص ٦٢.

[٤] نبيل شورة : **قراءات في تاريخ الموسيقي العربية** , القاهرة , ص٢٩٨.

أصبح نواة لشركة (صوت القاهرة للصوتيات) عندما تحول نشاطها الي شرائط كاست وبعد ان اضيف الي نشاطها انتاج الفيديو تحولت الي شركة (صوت القاهرة للصوتيات و المرئيات) [1].

وفي قمة نجاح محمد فوزي كمنتج سينمائي وصاحب مصنع اسطوانات وملحن مرموق في الاذاعة و السينما و التلفزيون داهمة مرض غريب لم يستطع الاطباء ان يتعرفوا علية ثم سافر الي لندن للعلاج وقضي هناك ثلاث اشهر ثم عاد الي مصر ظل ينتقل من بلد الي اخري ليعرض نفسة علي أشهر الأطباء ولما تملك من الياس عاد الي مصر ليلازم فراشة بضعة أسابيع إلى أن توفي يوم ٢٠ اكتوبر عام١٩٦٦ م, وشيعت جنازتة التي حضرها الاف المشيعين في نفس اليوم [٢] .

وتميز أسلوب فوزى بالتلحين المعاصر حيث الألحان الخفيفة ذات الطابع الإيقاعي أكثر من التنوع المقامي فاستخدم إيقاعات غربية في أعماله مثل )التانجو في راح توحشيني (الفالس) في يوم ميلادك دائما متجدد في أسلوب صياغته لألحان ليس تقليديا حيث لحن اغنية فرانكو اراب أحلي عيد(، وكان (يامصطفي للمطرب اللبناني بوب عزام( صنع لنفسه مكانة بين جيله حيث انتج في الغناء الشعبي )مال القمر–ايوة وهللا( وتميز بأسلوب خاص وبصمة واضحة في التلحين .

٣- **<u>بعض نماذج من أعمال محمد فوزي :</u>**

| اسم العمل | المؤدي | المناسبة |
|---|---|---|
| مال القمر ماله | محمد فوزي | فيلم |
| حبيبي وعنية | محمد فوزي | فيلم |
| اي والله | محمد فوزي | فيلم |
| تعب الهوي قلبي | محمد فوزي | فيلم |
| الشوق | محمد فوزي | فيلم |
| كلمني طمني | محمد فوزي | إذاعة |
| فاطمة وماريكا وراشيل | محمد فوزي | فيلم |
| طير بينا ياقلبي | محمد فوزي | فيلم |
| الي يهواك اهواه | محمد فوزي | فيلم |
| تملي في قلبي | محمد فوزي | فيلم |

[1] زين نصار : " **<u>الملحنون</u>** " ,مرجع سابق,ص٦٠-٦١.

[٢] عبد الحميد توفيق زكي : " مرجع سابق ص١١٦ .

| | | |
|---|---|---|
| وطني احببتك | محمد فوزي | إذاعة |
| راح توحشيني | محمد فوزي | فيلم |
| ماما زمنها جاية | محمد فوزي | اغنية مصورة |
| ذهب الليل | محمد فوزي | فيلم |
| يا اعز من عيني | ليلي مراد | فيلم |
| شحات الغرام | محمد فوزي + ليلي مراد | فيلم |
| يابياعين القلوب | محمد فوزي + نعيمة عاكف | فيلم |

**أهم أعمال محمد فوزى للأوبريت :**

| الأوبريت | غناء | مشاركة العمل | اسم العمل |
|---|---|---|---|
| علاء الدين | محمد فوزي | نعيمة عاكف | يا حلاوة الحب |
| دكتور الحب | محمد فوزي | شريفة فاضل | اوبريت غنائي |
| السندباد | محمد فوزي | تحية كاريوكا | غرام راقصة |
| بدر البدور | محمد فوزي | عصمت عبد العليم | اوبريت غنائي |
| ابطال الغرام | محمد فوزي | صباح – اسماعيل ياسين | الانسة ماما |
| سندريلا | محمد فوزي | نور الهدي | مجد ودموع |
| الف ليلة وليلة | محمد فوزي | نور الهدي | غرام راقصة |

**٤- الرقص النقري ( الكلاكيت ) Tap Dance [١]**

هو شكل من اشكال الرقص الذي يستخدم اصوات احذية النقر التي تضرب علي الارض كشكل من اشكال الايقاع غالبا تكون مصحوبة بالموسيقي ويمكن ايضا ان يكون رقص النقر بدون مصاحبة من الالات الموسيقية وبدون مصاحبة موسيقية.

انة شكل من اشكال الفن الامريكي الذي بدأ بمزيج من تقاليد الرقص في غرب افريقيا و بريطانية يوجد نوعان مختلفان من الرقص النقري هما:

اولا : النقر الإيقاعي( الجاز) فهو يركز على الموهبة الموسيقية، بحيث أن ممارسوا هذا النوع يعتبرون أنفسهم جزء من تراث الجاز.

[1] Sommer, Sally R. (1998), *"Tap Dance"*, in Cohen, Selma Jeanne (ed.), The International Encyclopedia of Dance, Oxford University Press, *doi*:*10.1093/acref/9780195173697.001.0001*, *ISBN* *978-0-19-517369-7*, *retrieved 2023-10-31*

ثانيا : نقر برودواي يركز على الرقصة نفسها، فهو يؤدى بكثرة على المسرح الموسيقي.

ويخرج صوت النقر بواسطة أحذية مصممة بلوح معدني على الكعب ومقدمة القدم. وهناك أنواع مختلفة من هذه الأحذية والتي أحيانا تصدر أصوات مختلفة .

الحذاء الناعم هي إحدى رقصات النقر الإيقاعي التي لا تحتاج حذاء مخصص، ومع ذلك ينتج الصوت من خلال القدم، أو أحيانا يستخدم الانزلاق كثيراً في الرقص النقري الإيقاعي الحديث حتى أنهم أحيانا يستخدمون رمال متناثرة على المسرح لتعزيز صوت الانزلاق. وهذا النوع قد سبق ما يعتبر حاليا بالرقص النقري الحديث، إلا أن شعبيته انخفضت [1] .

ترجع أصول الرقص النقري إلى اندماج عدة رقصات إيقاعية عرقية، وفي الأصل إلى قبائل أفريقية وإسكتلاندية وإيرلاندية ورقصة القبقاب الإنجليزية ورقصة المزمار ورقصة الجيغ. و أن بداية ظهور الرقص النقري كانت في منتصف القرن الثامن عشر خلال الحفلات الغنائية

**الحذاء النقري:[٢]**

في بدايات الرقص النقري، كانت نعال أحذية الرقص النقري مصنوعة من الخشب، ولكن فيما بعد أصبحت معظمها مصنوعة من الجلد، ولا زال لومنا هذا يصنع العديد من المنتجين هذه الأحذية. وتختلف مميزات النقر إلى حد كبير بناءً على الشركة المنتجة الطراز، فعلى سبيل المثال: بعض الأحذية النقرية تكون خفيفة الوزن نسبياً وباطن القدم صغير، كما أن هناك نوع آخر يكون أسمك وباطن القدم ممتلئ للحواف مما يجعلها أثقل وزناً.

و تتأثر نغمة الحذاء بوزنه وشكل السطح أيضاً، والذي قد يكون مقعر أو محدب أما نوعية النغمة فتتأثر بالمادة المصنوع منها الحذاء، ويتم تثبيت نعل الحذاء بالراغي أو بالغراء أحياناً، وتثبت البراغي اللوح الصوتي لتتعلق بالحذاء – وهو لوح ليفي رقيق متحد مع نعل الحذاء والذي يتم تثبيته بإحكام باستخدام البراغي– ، وعند عدم استخدام الغراء، قد تترخى البراغي أو تضيق لانتاج أصوات مختلفة، بينما تكون نوعية النغمة ثابتة عند استخدام الغراء.

**٥- الصولفيج العربى**

هو التدريب علي دراسة وفهم واستيعاب وإدراك مقومات وخصوصيات وأساسيات موسيقانا العربية مما يساعد علي رفع مستوي حاسة الذوق والتقدير لدي الدارسين.

---

[1] Craine, Debra; Mackrell, Judith (2010-01-01), *"tap dancing"*, The Oxford Dictionary of Dance, Oxford University Press, *doi*:*10.1093/acref/9780199563449.001.0001*, *ISBN* *978-0-19-956344-9*, *retrieved 2023-10-31*

[2] Gates, Henry Louis. "Harlem Renaissance lives from the African American national biography." Oxford University Press, 2009, pg. 429.

و يعرف بأنه تميز وإدراك الأجناس والمقامات في الموسيقي العربية من خلال تنشيط الحس والإدراك الذهني لغناء وآداء نوتة موسيقية متنوعة بالأبعاد والمسافات اللحنية المكونة لها من الزمن والإيقاع وصولا لآداء بطريقة منظمة وسليمة ( [١] ) .

**أهداف مقرر الصولفيج والغناء العربي:**

١- إعداد الطالب إعدادا موسيقيا كاملا من حيث الكتابة والقراءة والغناء وكفاءة موسيقية للعزف على الآلات الموسيقية .

٢- تنمية الحس السمعي لدي الطلاب.

٣- إدراك الطالب للأبعاد والمسافات اللحنية المختلفة

٤- التمييز بين الأجناس والمقامات الأساسية والفرعية

٥- التدريب على الغناء فى المقامات الأساسية والفرعية

٤- تنمية قدرة الطلاب علي الغناء الوهلى والتدوين الفورى ([٢] ) .

**المبادئ الاساسية لغناء تمرين صولفائي:**

- التعرف علي المقام المصاغ منه التمرين.
- التعرف علي الميزان والوحدة المستخدمة.
- القاء نظرة سريعة علي الايقاعات المكونة للتمرين ومحاولة تخيلها قراءة التمرين الصولفائي.
- غناء المقام صعودا وهبوطا للاحساس بنغمات هو الخلايا اللحنية المكونة له.
- غناء التمرين مع استخدام اشارة الميزان المصاغ منه ([٣] ) .

**ثانيا الإطار التطبيقى**

يتضمن الإطار التطبيقى النوتة الموسيقية للأوبريت الغنائى السندباد والتحليل المقامى واللحنى للأوبريت والتدريبات الصولفائية المستوحاه من الأوبريت وهدف كل تمرين مستوحى والتعليق من قبل الباحثة على الجانب التحليلى للأوبريت والتدريبات المستوحاه .

---

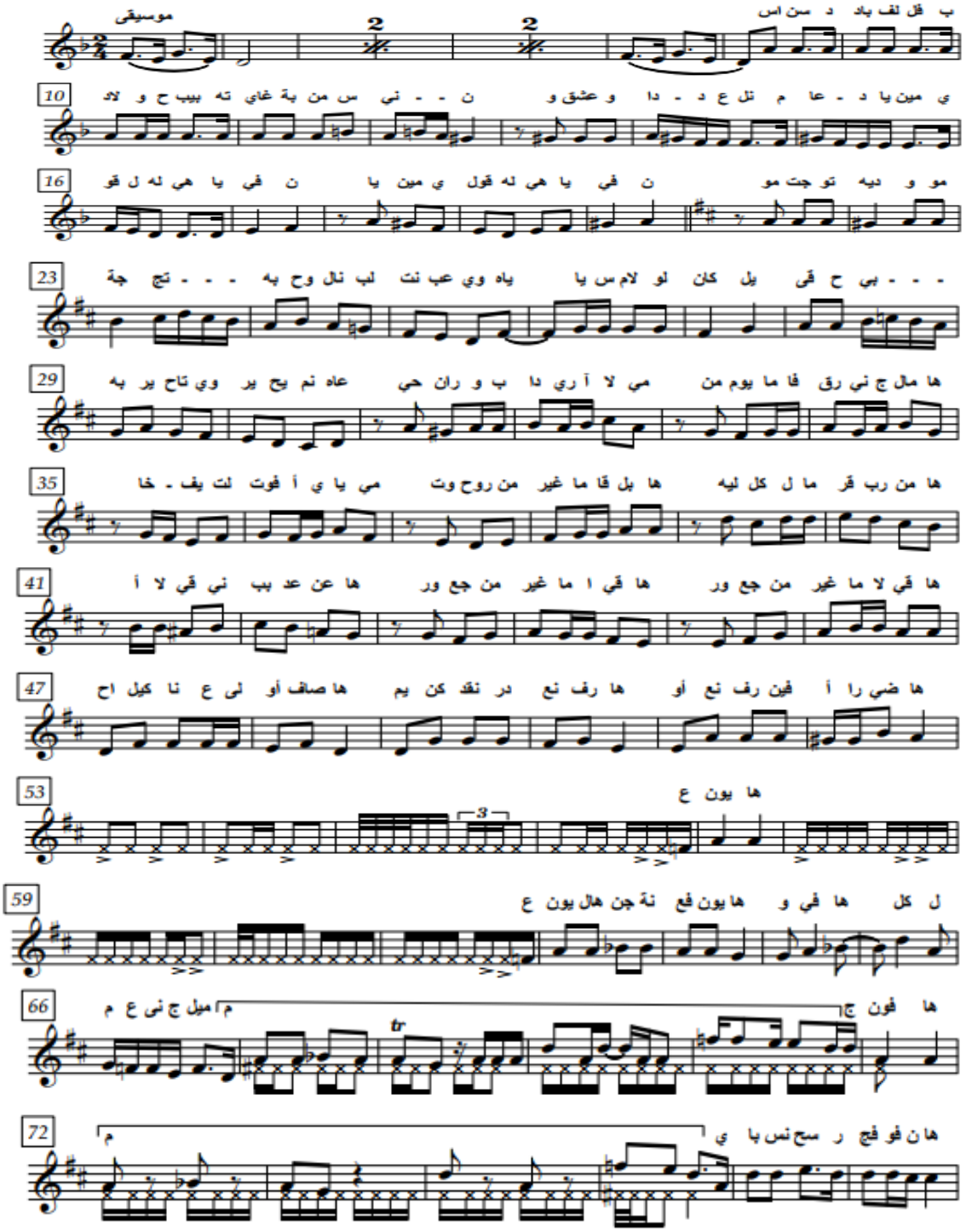
[١] سميرة احمد السيد محمد عسكر : **أسلوب صياغة مقام المخالف العراقي واستنباط تدريبات صولفائية والاستفادة منه في مادة الصولفيج العربي,** بحث منشور ,المجلد السابع والاربعون, مجلة علوم وفنون الموسيقي, جامعة حلون, يناير ٢٠٢٢, ص٢٢٠٩٩.

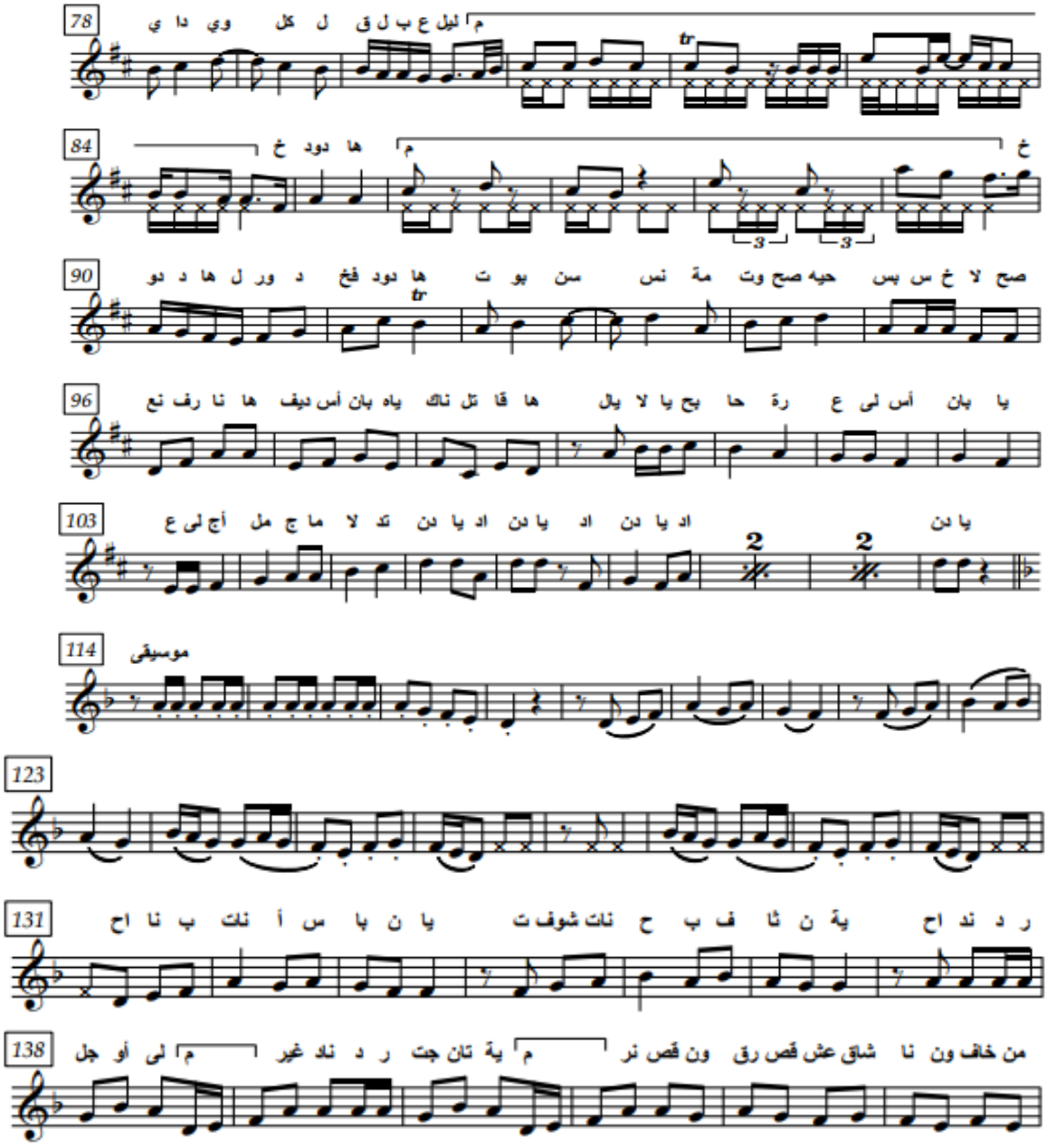
٢ صلاح محمد عبدالله السيد: **برنامج مقترح لتحسين الغناء في مادة الصولفيج العربي عن بعد لمواجهة المتغيرات التي تحدث من التباعد الاجتماعي,** المجلد السابع والاربعون, مجلة علوم وفنون الموسيقي, جامعة حلوان٢٠٢٢م, ص٢٥٢١.

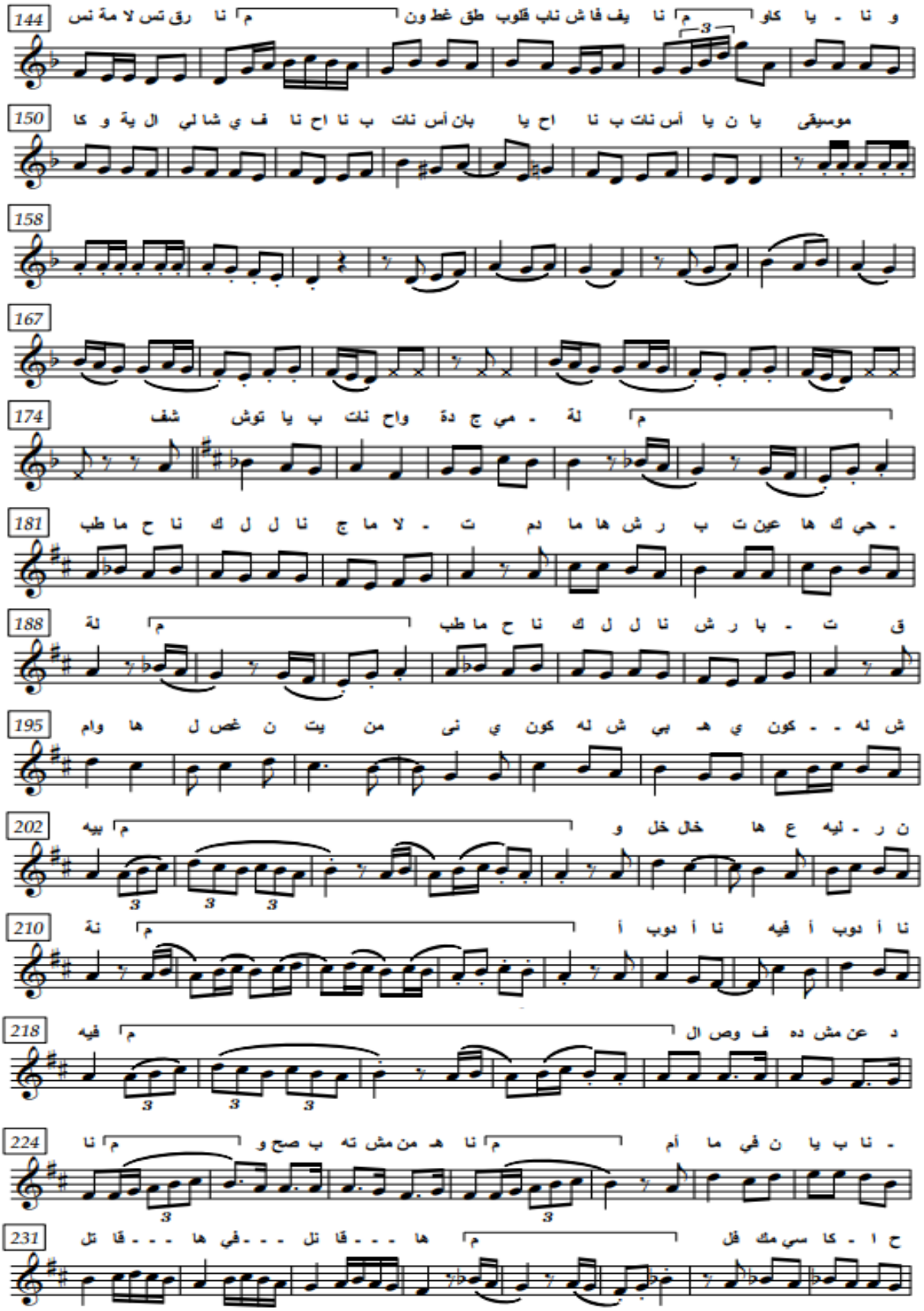
٣ ايهاب عاطف عزت: **الاستفادة من لونجا جميل الطنبوري في الصولفيج والغناء العربي** بحث منشور , مجلة علوم وفنون, المجلد الثامن والثلاثون, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان, القاهرة, يناير ٢٠١٨.

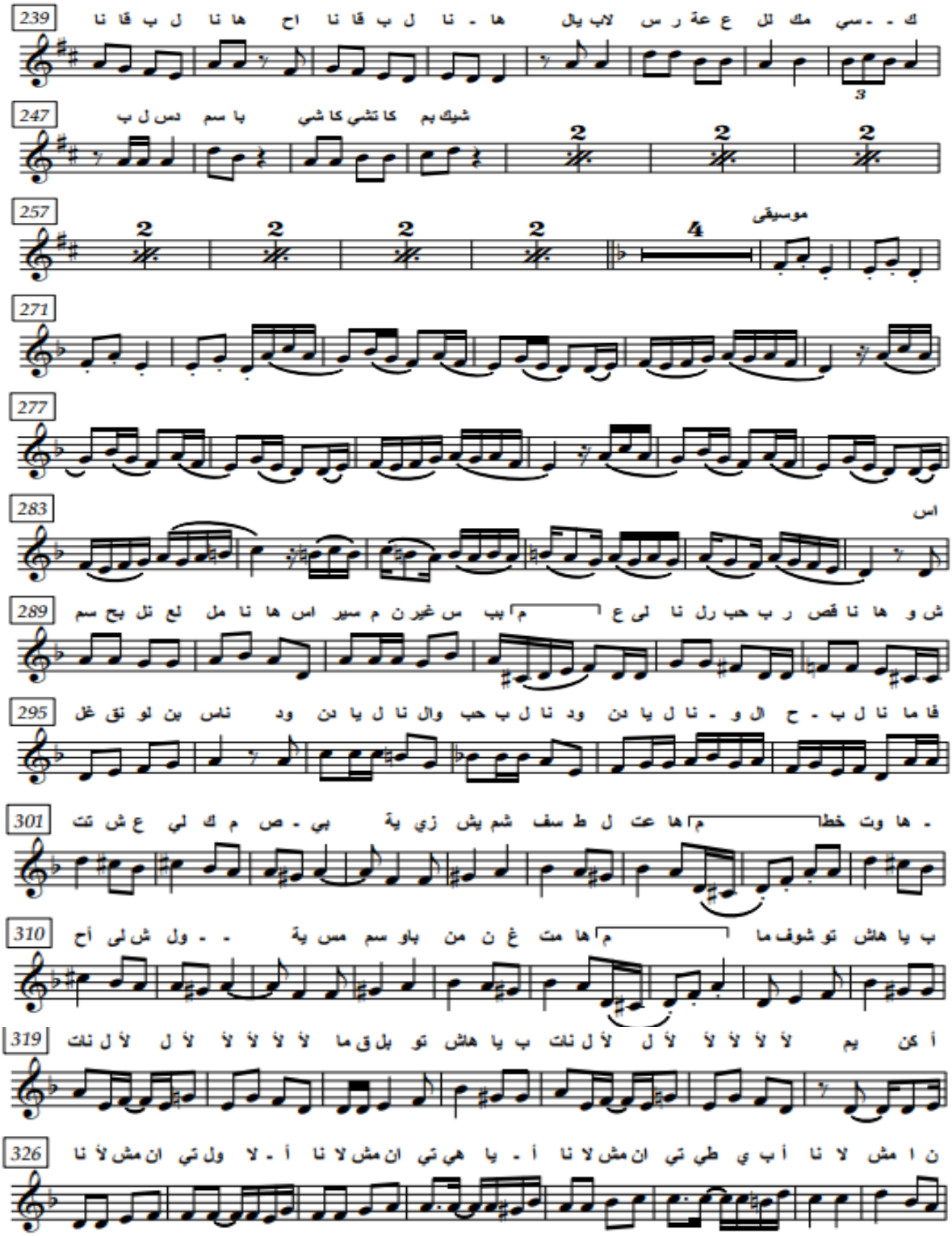
## أوبريت السندباد

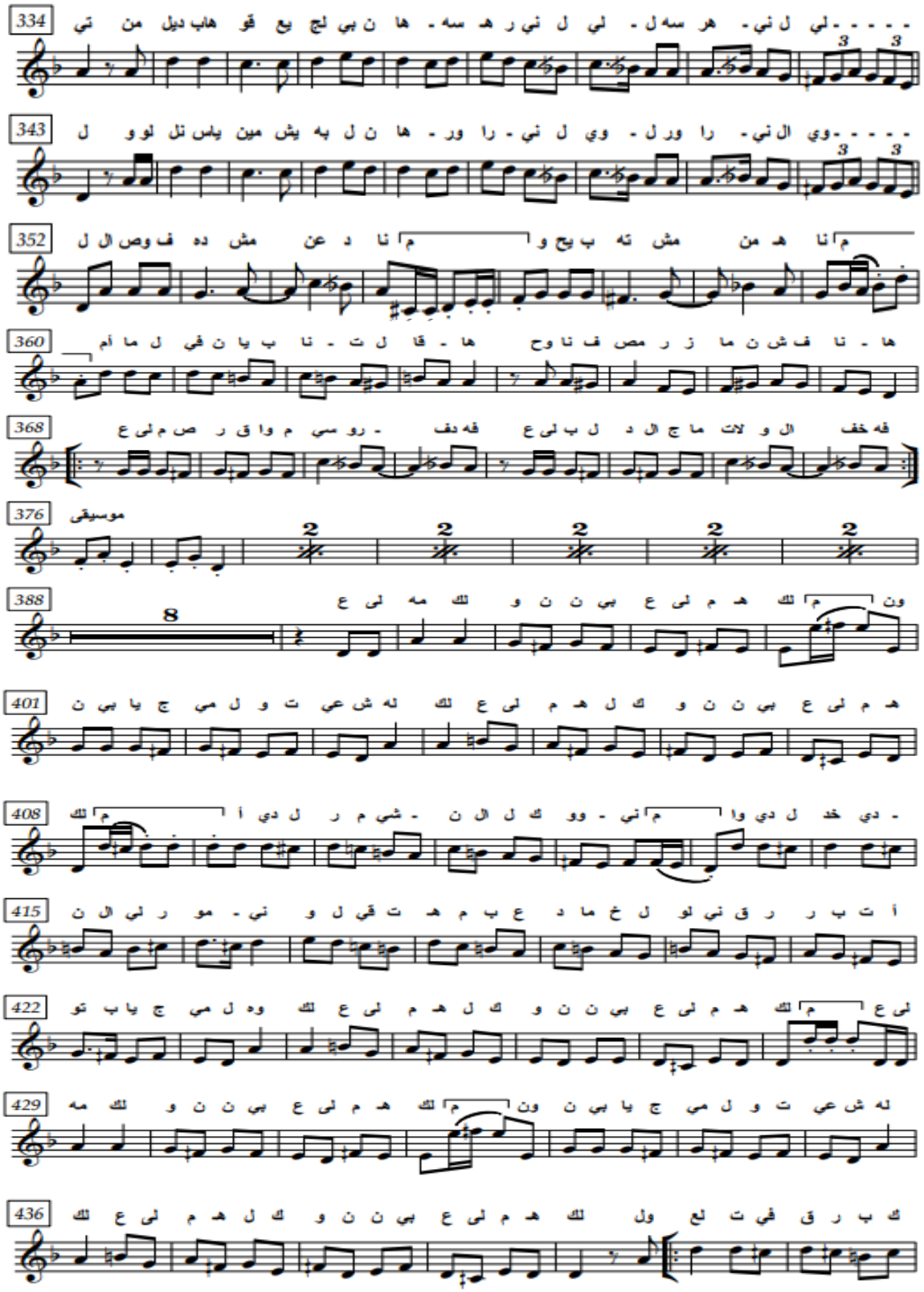
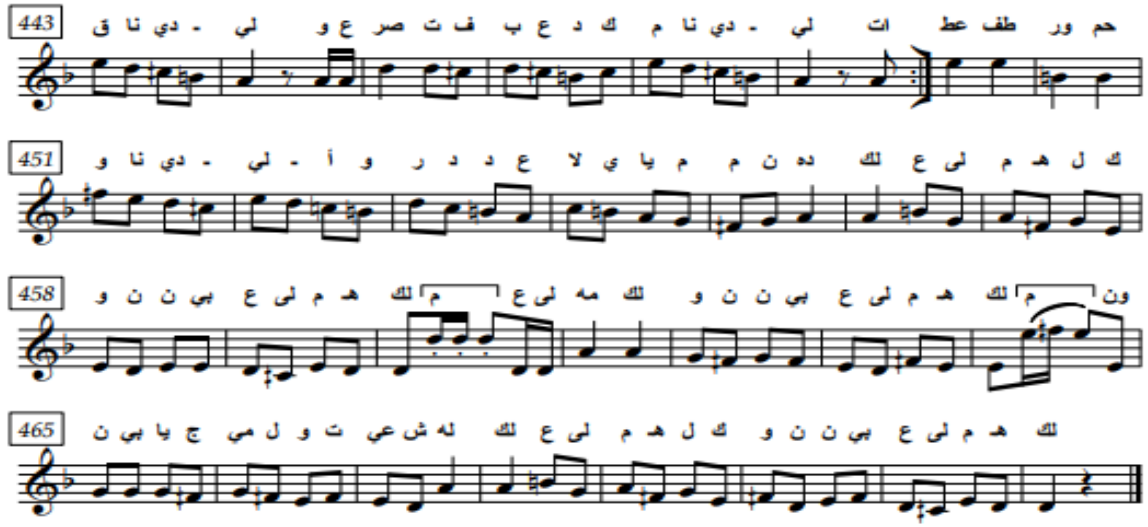
ألحان : محمد فوزي

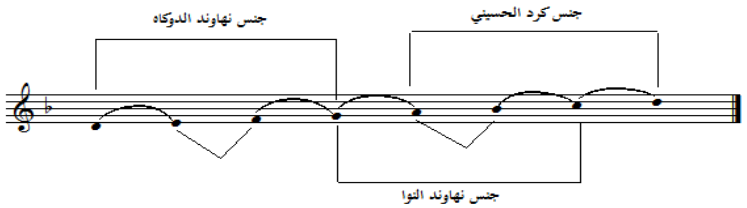
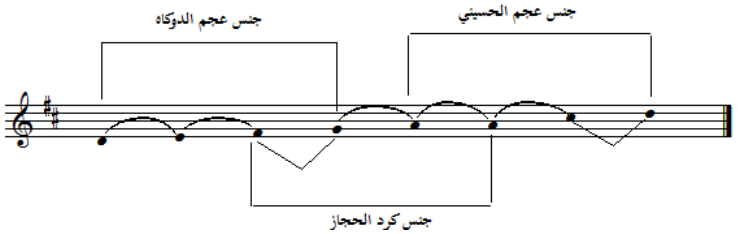
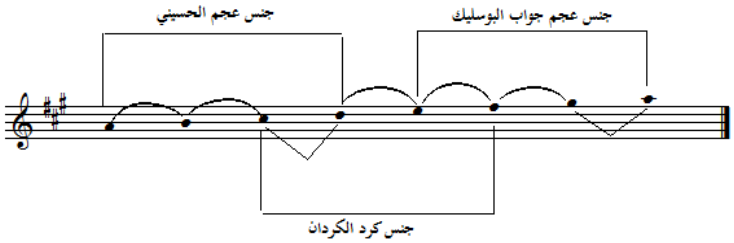



78
ي دا وي كل ل ق ب ل ع ليل م
84
خ دود ها م خ
90
د ور ل ها د دو فخ دود ها ت بو سن نس مة وت صبح حيه س خ لا صبح
96
نع رف نا ها ديف أس بان ياه ناك تل قا ها يل لا يا بح رة حا ع لى أس بان يا
103
ع لى أج مل ما لا تد دن يا دن اد دن يا اد دن يا
114
موسيقى
123
131
ح ناك ب نا اح ت شوف نات أ س با ن يا ب ح ف ثا ن ية د ن اح ر
138
لى أو جل غير د ر تان جت ية م ون قص نر ون قص رق عش شاق نا ون خاف من

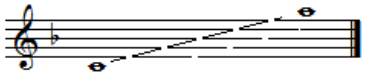

144
و نا - يا كاو م نا يف فا ش ناب قلوب طق غط ون م نا رق تس لا مة نس
150
موسيقى يا ن يا أس نات ب نا اح يا بان أس نات ب نا اح نا ف ي شا لي ال ية و كا
158
167
174
شف واح نات ب يا توش مي ج دة - لة م
181
- حي ك ها عين ت ب ر ش ها ما دم ت - لا ما ج نا ل ل ك نا ح ما طب
188
لة م ق ت - يا ر ش نا ل ل ك نا ح ما طب
195
ش له - - كون ي هـ بي ش له كون ي نى من يت ن غص ل ها وام
202
بيه م ن ر - ليه ع ها خال خل و
210
نة م نا أ دوب أ فيه نا أ دوب أ
218
فيه م د عن مش ده ف وص ال
224
- نا ب يا ن في ما أم م نا هـ من مش ته ب صح و م نا
231
ح ا - كا سي مك فل م ها - - - قا تل - - - في ها - - - قا تل


239
ك - سي مك لل ع عة ر س لاب يال ها - نا ل ب قا نا اح ها نا ل ب قا نا
247
با سم دس ل ب شيك يم كا تشي كا شي
257
موسيقى
271
277
283
اس
289
ش و ها نا قص ر ب حب رل نا لى ع بب س غير ن م سير اس ها نا مل لع تل بح سم
295
فا ما نا ل ب - ح ال و - نا ل يا دن ود نا ل ب حب وال نا ل يا دن ود ناس بن لو نق غل
301
- ها وت خط ها عت ل ط سف شم يش زي ية بي - ص م ك لي ع ش تت
310
ب يا هاش تو شوف ما ها مت غ ن من باو سم مس ية - - ول ش لى أح
319
أ كن يم لأ لأ لأ لأ ل لأ ل نات ب يا هاش تو بل ق ما لأ لأ لأ لأ لأ ل لأ ل نات
326
ن ا مش لا نا أ ب ي طي تي ان مش لا نا أ - يا هي تي ان مش لا نا أ - لا ول تي ان مش لأ نا


334
343
352
360
368
376
موسيقى
388
401
408
415
422
429
436

**بطاقة التعريف:**

| | |
|---|---|
| إسم المؤلفة | أوبريت السندباد |
| نوع التأليف | غنائي |
| نوع القالب | أوبريت غنائي |
| المقام | مقام نهاوند الدوكاه<br>  <br><br>مقام عجم الدوكاه<br>  <br><br>مقام عجم الحسيني<br>  <br> |

**تابع بطاقة التعريف:**

| | |
|---|---|
| الإيقاع<br>الميزان | الفوكس<br> <br>السامبا<br> <br>البمب<br> |
| الملحن/المطرب | محمد فوزي |
| عدد الموازير | ٤٧٢ مازورة |
| المساحة الصوتية |  |
| المنطقة الصوتية | الوسطي و الجوابات (من درجة الراست إلى درجة جواب الحسينى) |

**التحليل النغمي للمشهد الاول :**

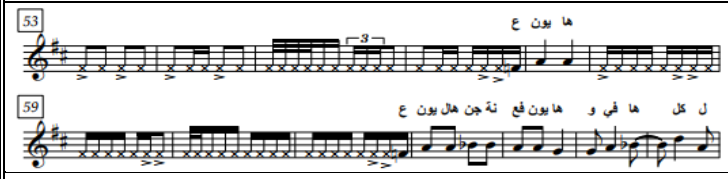
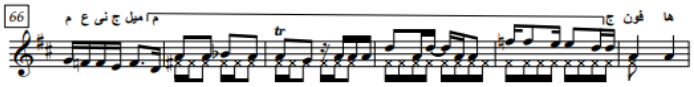
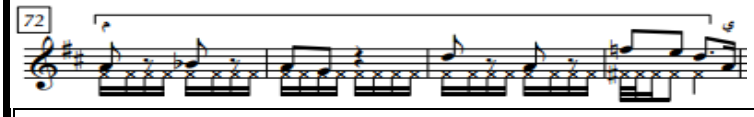
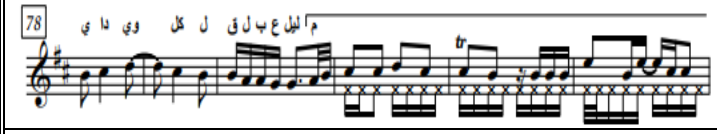
| الاجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| مقدمة موسيقية | م١ : م٨١ مقدمة موسيقية | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| مذهب | م٨ : م١٢ | جنس نهاوند من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحصار (صول #) |
| | م١٣ : م١٧ | عقد نواثر مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٨ : م٢٠ | عقد نواثر مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢١ : م٢٦ | استعراض سلمي هابط لمقام العجم من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه بالاضافة الي لمس درجة الحصار (صول #) |
| | م٢٦ : م٣٠ | مقام العجم من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه بالاضافة الي لمس درجة الكردان |

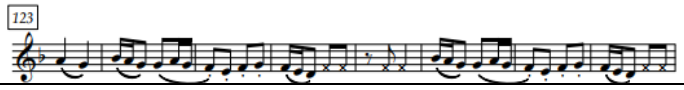
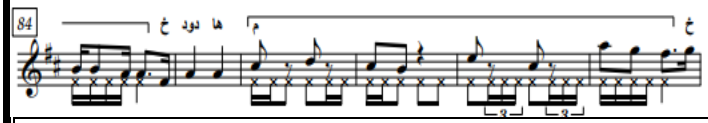
**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | م١٣١ : م٢٣٢ | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٣٣ : م٢٣٤ | جنس كرد مصور من درجة الحجاز ركوز علي درجة النوا |
| | م١٣٥ : م٢٣٦ | جنس نهاوند مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحجاز |
| | م١٣٧ : م٢٣٨ | جنس عجم من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٣٩ : م٢٤٠ | جنس نهاوند مصور من درجة الماهور ركوز علي درجة الماهور |
| | م١٤١ : م٢٤٢ | جنس عجم من درجة النوا ركوز علي درجة النوا |
| | م١٤٣ : م٢٤٤ | جنس نهاوند مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة البوسليك |
| | م١٤٥ : م٢٤٦ | جنس نهاوند مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٤٧ : م٢٤٨ | جنس عجم من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٤٩ : م٢٥٢ | جنس نهاوند مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٥٣ : م٢٥٦ | استخدم تفعيلة ايقاعية ارتجالية تؤدي باستخدام الرقص النقري (كلاكيت) مع التأكيد علي الاضغوط الايقاعية < في اجزاء من الايقاع |

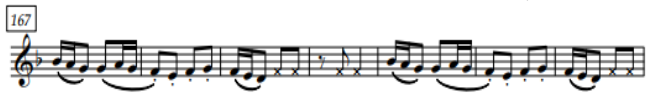
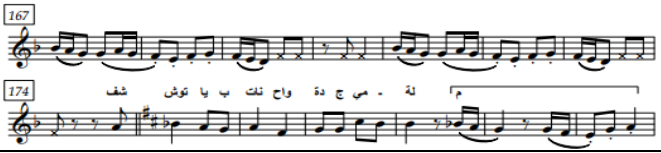
| | | |
|---|---|---|
| | م٢٥٦ : م٢٥٧ | مسافة ٣ك↗ في المقطع الكلامي (عيونها) في صيغة سؤال |
| | م١٥٨ : م٢٦١ | استخدم تفعيلة ايقاعية ارتجالية تؤدي باستخدام الرقص النقري (كلاكيت) مع التأكيد علي الضغوط الايقاعية في أجزاء من الايقاع |

**تابع التحليل النغمي:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | |  |
| | م٢٦١ : م٢٦٦ | مقام نهاوند ذو الحساس مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| فاصل موسيقي و ايقاعي | م٢٦٦ : م٢٧٠ | مقام نهاوند ذو الحساس مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة المحير مع وجود مصاحبة ايقاعية للحن الموسيقي تؤدي باستخدام رقص النقرات |
| | م٢٧٠ : م٢٧١ | مسافة ٤تـلا في المقطع الكلامي (جفونها) في صيغة سؤال |
| فاصل موسيقي و ايقاعي | م١٧٢ : م٢٧٥ | مقام نهاوند ذو الحساس مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة المحير بالاضافة الي وجود طابع مقام النكريز المصور من درجة النوا مع وجود مصاحبة ايقاعية للحن الموسيقي تؤدي باستخدام رقص النقرات |
| | م٢٧٥ : م٢٨٠ | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة النوا |
| | م٢٨١ : م٢٨٤ | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة |

| | | |
|---|---|---|
| | | الحسيني مع وجود مصاحبة ايقاعية للحن الموسيقي تؤدي باستخدام رقص النقرات |
| | م٢٨٤ : م٢٨٥ | تأكيد علي درجة الحسيني |

**تابع التحليل النغمي المشهد الثاني:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | م١٨٦ : م٢٨٩ | جنس نهاوند مصور من درجة الماهور ركوز علي درجة الماهور الحسيني مع وجود مصاحبة ايقاعية للحن الموسيقي تؤدي باستخدام رقص النقرات |
| | م٢٨٩ : م٢٩٨ | استعراض سلمي ل صاعد وهابط مقام العجم من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٩٩ : م٢١١٣ | استعراض سلمي ل صاعد وهابط مقام العجم من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| لازمة موسيقية | م١١٤ : م٢١١٧ | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١١٨ : م٢١٢٠ | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٢١ : م١٢٦ | مقام نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٢١٢٦ : م٢١٢٧ | جملة موسيقية مع وجود فاصل ايقاعي مع وجود تنويع ايقاعي يؤدي باستخدام رقص النقرات  |
| مذهب | م١٢٨ : م١٣٠ | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٢١٣٠ : م١٣١ | فاصل ايقاعي مع وجود تنويع ايقاعي يؤدي باستخدام رقص النقرات |

| | | |
|---|---|---|
| | م١٣١[١] : م١٣٣[٢] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٣٤[١] : م١٣٦[٢] | جنس عجم مصور من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة النوا |

**تابع التحليل النغمي المشهد الثاني:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | م١٣٧[١] : م١٣٩[١] | مقام نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٣٩[١] : م١٤١[١] | مقام نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه |
| | م١٤١[١] : م١٤٦[١] | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة النوا |
| | م١٤٦[١] : م١٤٨[٢] | جنس نهاوند مصور من درجة النوا ركوز علي درجة السهم |
| | م١٤٨[٢] : م١٥٦[١] | استعراض سلمي صاعد وهابط لمقام نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| لازمة موسيقية | م١٥٧[١] : م١٦٠[٢] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٦١[١] : م١٦٣[٢] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٦٤[١] : م١٦٦[٢] | جنس عجم من درجة الجهاركاه ركوز علي درجة النوا |
| | م١٦٧[١] : م١٦٩[١] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٦٩[٢] : م١٧٠[٢] | فاصل ايقاعي نقري  |
| | م١٧١[١] : م١٧٣[١] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م١٧٣[٢] : م١٧٤[٢] | فاصل ايقاعي نقري  |
| كوبلية | م١٧٤[٢] : م١٧٨[١] | جنس كرد مصور من درجة الحجاز بالاضافة الي وجود |

| | | |
|---|---|---|
| | | جنس عجم مصور من درجة النوا ركوز علي درجة الماهور |
| | م١٧٨[٢] : م١٨٠[٢] | فاصل موسيقي جنس نهاوند من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |

**تابع التحليل النغمي المشهد الثاني:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | م١٨١[١] : م١٨٤[١] | جنس نهاوند من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني مع لمس لدرجة العجم |
| | م١٨٤[٢] : م١٨٨[١] | جنس نهاوند من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |
| | م١٨٨[٢] : م١٩٠[٢] | فاصل موسيقي جنس نهاوند من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني مع وجود طابع صبا زمزمة |
| | م١٩١[١] : م١٩٤[١] | جنس نهاوند من درجة البوسليك ركوزعلي درجة الحسيني |
| | م١٩٤[٢] : م١٩٧[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الشهيناز |
| لازمة موسيقية | م١٩٧[١] : م٢٠٢[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢٠٢[٢] : م٢٠٦[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢٠٦[٢] : م٢١٠[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢١٠[٢] : م٢١٤[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢١٤[٢] : م٢١٨[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢١٨[٢] : م٢٢٢[١] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |

| | | |
|---|---|---|
| | م٢٢٢[٢] : م٢٢٥[١] | جنس كرد مصور من درجة الحجاز ركوز علي درجة الماهور |
| | م٢٢٥[٢] : م٢٢٨[١] | جنس كرد مصور من درجة الحجاز ركوز علي درجة الماهور |

**تابع التحليل النغمي المشهد الثالث:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | م٢٢٨[٢] : م٢٣٤[١] | مقام كرد مصور من درجة الحجاز ركوز علي درجة الحجاز |
| | م٢٣٤[٢] : م٢٣٦[٢] | جنس كرد مصور من درجة الحجاز ركوز علي درجة عجم |
| | م٢٣٧[١] : م٢٤٢[٢] | جنس عجم مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٢٤٣[١] : م٢٤٦[٢] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٢٤٧[١] : م٢٦٤[٢] | جنس عجم مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة المحير |
| فاصل ايقاعي و موسيقي | م٢٦٥[١] : م٢٦٨[٢] | فاصل ايقاعي علي ايقاع السامبا |
| | م٢٦٩[١] : م٢٨٠[١] | استعراض سلمي هابط لمقام النهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٢٨٠[٢] : م٢٨٤[١] | استعراض سلمي هابط لمقام النهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الكردان مع لمس لدرجة الماهور و وجود طابع جنس عجم مصور من درجة النوا |
| | م٢٨٤[٢] : م٢٨٨[١] | مقام النهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه بالاضافة الي وجود طابع مقام الطرزالجديد من درجة الدوكاه |
| | م٢٨٨[٢] : م٢٩٢[٢] | مقام النهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة جهاركاه |
| | م٢٩٢[٢] : م٢٩٦[١] | مقام النهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الحسيني مع لمس درجتي الحجاز و الشهيناز |
| | م٢٩٦[٢] : م٣٠٠[٢] | مقام نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الجهاركاه |

| | | |
|---|---|---|
| | | بالاضافة للمس درجة الماهور |

**تابع التحليل النغمي المشهد الثالث:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| | م٣٠٠[٢] : م٣٠٨[٢] | جنس حجاز مصور من درجة الحسيني بالاضافة الي وجود جنس كرد مصور من درجة الشهيناز وايضا جنس عجم مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٣٠٨[٢] : م٣١٦[٢] | جنس حجاز مصور من درجة الحسيني بالاضافة الي وجود جنس كرد مصور من درجة الشهيناز الشهيناز وايضا جنس عجم مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٣١٧[١] : م٣٢٠[٢] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٢١[١] : م٣٢٤[٢] | جنس نهاوند من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٢٥[١] : م٣٣٤[١] | استعراض لمقام النهاوند من درجة الحسيني بالاضافة الي وجود جنس كرد مصور من الحسيني ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٣٤[٢] : م٣٤٣[١] | استعراض سلمي لمقام النيرز المصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٤٣[٢] : م٣٥٢[١] | استعراض سلمي لمقام النيرز المصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٥٢[١] : م٣٥٦[١] | جنس راست مصور من درجة النوا بالاضافة لوجود جنس بياتي من درجة الدوكاه مع لمس درجة الشهيناز |
| | م٣٥٦[١] : م٣٦٠[١] | جنس نهاوند مصور من درجة النوا بالاضافة الي وجود جنس كرد مصور من درجة النوا مع لمس درجة الحجاز |
| | م٣٦٠[١] : م٣٦٣[٢] | جنس نهاوند مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٣٦٤[١] : م٣٦٧[٢] | عقد نواثر مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٦٨[١] : م٣٧٥[٢] | مقام النيرز المصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة |

| | | |
|---|---|---|
| | | الحسيني |

**تابع التحليل النغمي المشهد الرابع:**

| الأجزاء | رقم المقياس (الموازير) | الخلايا اللحنية أو المقام |
|---|---|---|
| لازمة موسيقية | م٣٧٦[١] : م٣٨٧[٢] | جنس نهاوند مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٣٨٨[١] : م٣٩٥[٢] | استعراض للايقاع في ٨ موازير تمهيدا للمشهد الرابع |
| | م٣٩٦[١] : م٤٠٠[٢] | جنس راست مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة البوسليك |
| | م٤٠٠[٢] : م٤٠٨[٢] | مقام راست مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة المحير |
| | م٤٠٨[٢] : م٤١٣[١] | مقام ماهور مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٤١٣[٢] : م٤٢٣[٢] | مقام ماهور مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٤٢٣[٢] : م٤٢٨[٢] | مقام ماهور مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة المحير |
| | م٤٢٩[٢] : م٤٣٢[٢] | مقام حسيني مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة جواب بوسليك |
| | م٤٣٢[٢] : م٤٤٠[١] | مقام راست مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |
| | م٤٤٠[٢] : م٤٤٨[١] | جنس راست مصور من درجة الحسيني ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٤٤٨[٢] : م٤٦٠[٢] | مقام راست مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة المحير |
| | م٤٦١[٢] : م٤٦٧[٢] | مقام راست مصور من درجة الدوكاه بالاضافة جنس بياتي مصور من درجة البوسليك ركوز علي درجة الحسيني |
| | م٤٦٨[١] : م٤٧٢[٢] | جنس راست مصور من درجة الدوكاه ركوز علي درجة الدوكاه |

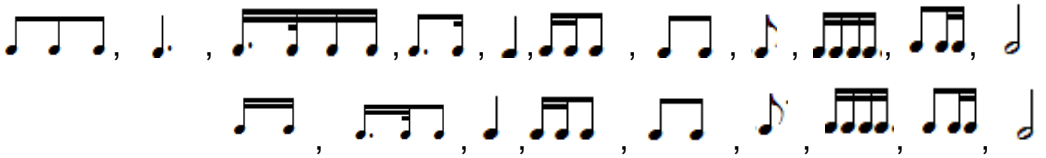
**تعليق الباحثة**

- تناول محمد فوزي في أوبريت السندباد العديد من الخلايا اللحنية والإنتقالات المقامية بدأ من جنس نهاوند من درجة الدوكاه ← جنس نهاوند من درجة الحسيني ←عقد نواثر مصور من درجة الدوكاه ← لمقام العجم من درجة الدوكاه ← جنس عجم مصور من درجة الحسيني ← جنس كرد

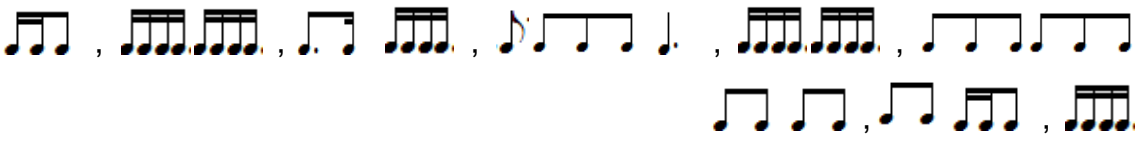
مصور من درجة الحجاز← جنس نهاوند مصور من درجة البوسليك ← جنس نهاوند مصور من درجة الماهور ← جنس عجم من درجة النوا ← مقام نهاوند ذو الحساس مصور من درجة الدوكاه ← جنس عجم مصور من درجة الجهاركاه← جنس حجاز مصور من درجة الحسيني ← جنس كرد مصور من درجة الشهيناز← جنس عجم مصور من درجة البوسليك ← لمقام النهاوند من درجة الحسيني← لمقام النيرز المصور من درجة الدوكاه← جنس راست مصور من درجة النوا← جنس راست مصور من درجة الدوكاه← مقام ماهور مصور من درجة الدوكاه← مقام حسيني مصور من درجة البوسليك← جنس راست مصور من درجة الحسيني

- نوع في استخدام الضروب العربية و الغربية حيث تناول ايقاع البمب و الفوكس و السامبا
- تناول تفعيلة إيقاعية بأسلوب الرقص النقري بأشكال متعددة مثل تفعيلة ايقاعية منفردة او كلحن تفعيلة لحنية مصحوبة بلحن تفعيلة ايقاعية وتكرر اكثر من مرة وأيضا التنويع داخل الخط اللحني الميلودي بين الجملة الموسيقية و التفعيلة الايقاعية معا

الأشكال الايقاعية :

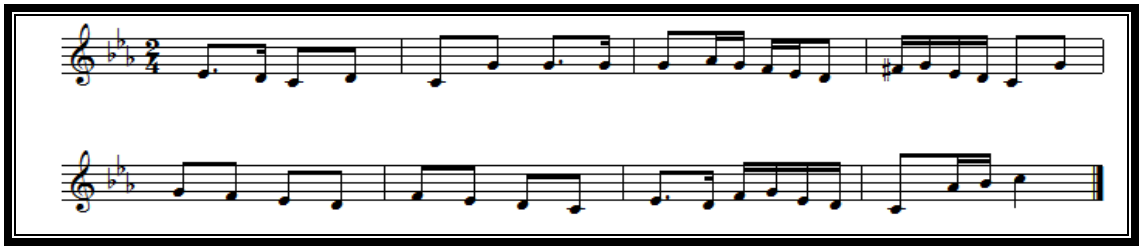


التراكيب الايقاعية :



- **تدريبات صولفائية مستوحاه من أوبريت السندباد:**

❖ **التمرين الأول: مستوحي من المشهد الاول من م ١: م٢٠**



- **الهدف من التمرين :**

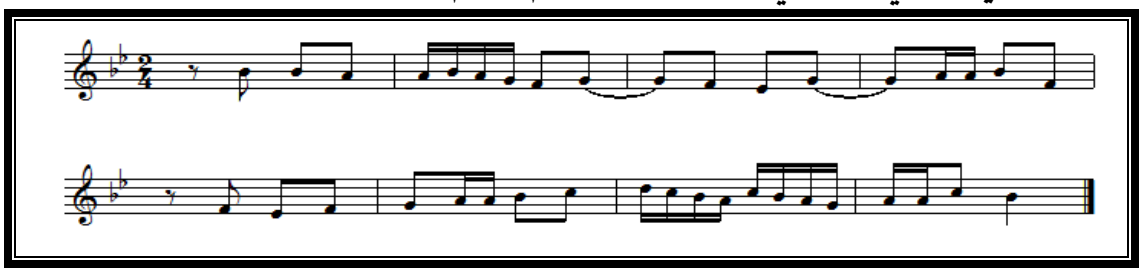
➢ يغني الطلاب مقام النهاوند الكردي من درجة الراست صعودا وهبوطا

➢ يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام وغناء (جنس الأصل نهاوند الراست و غناء

جنس الفرع كرد النوى و نهاوند الجهاركاه وعجم الكرد )

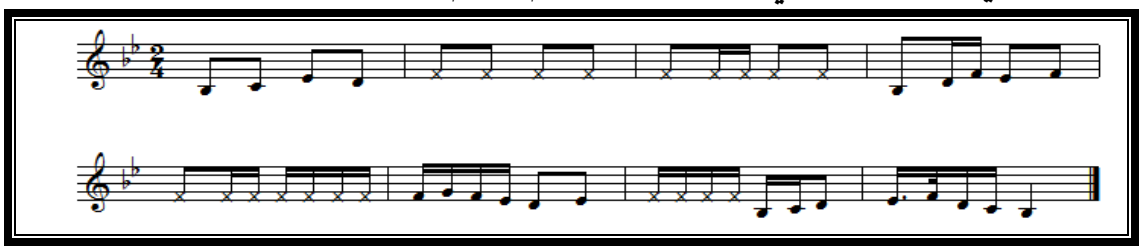
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٥ت , ٦ص صعودا وهبوطا

❖ غناء علامات التحويل درجة الحجاز

❖ **التمرين الثاني مستوحي من المشهد الأول م٢١ :م٥٢:**

- **الهدف من التمرين :**

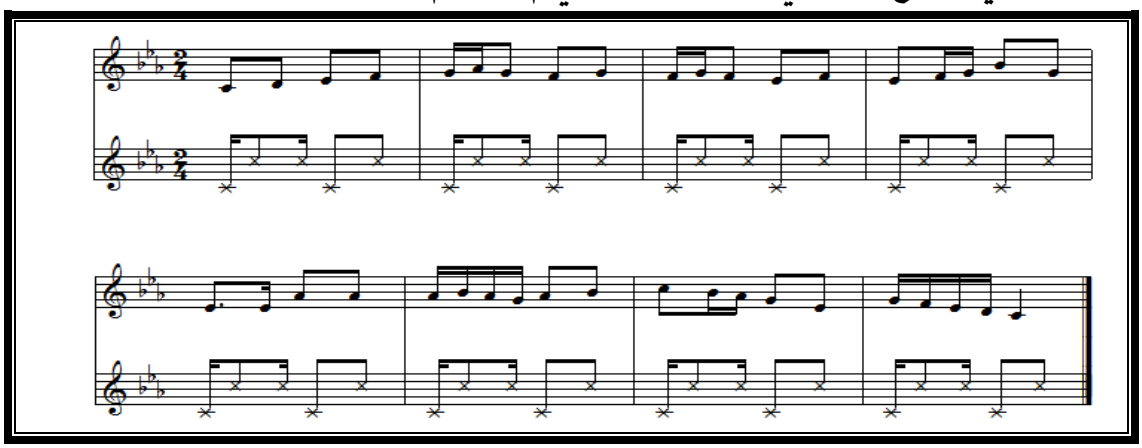
- يغني الطلاب مقام العجم صعودا وهبوطا
- يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام غناء جنس الأصل عجم على درجة العجم و غناء جنس الفرع جنس عجم على الجهاركاه .
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٥ت صعودا وهبوطا
- القدرة علي غناء بعض الدرجات الصوتية باستخدام الرباط الزمني

❖ **التمرين الثالث مستوحي من المشهد الاول م٥٣ :م٦٥ ,:**

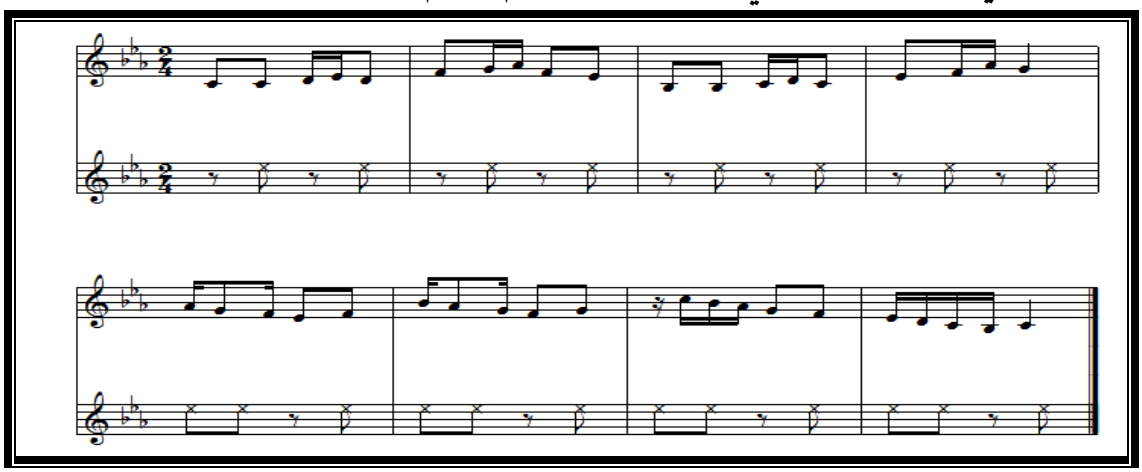


- **الهدف من التمرين :**

- يغني الطلاب في مقام العجم من درجة العجم عشيران صعودا وهبوطا
- يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص,
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني والإيقاعي معا من خلال التمرين .
- الربط بين الغناء و الأداء الإيقاعي للأشكال الإيقاعية داخل التمرين .

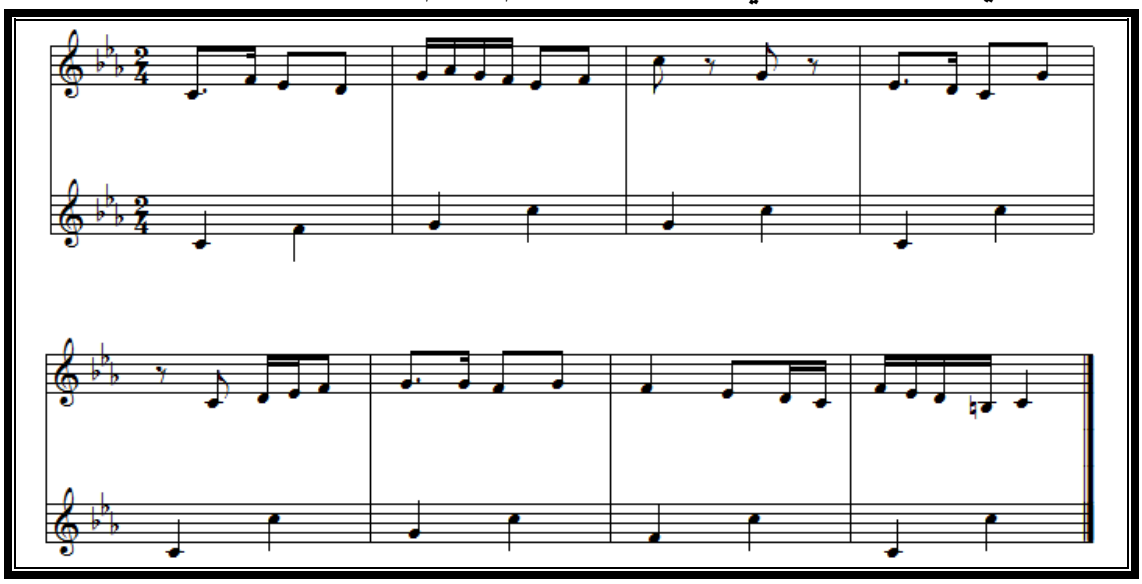
❖ **التمرين الرابع مستوحي من المشهد الثاني م١٦٧: م١٧٤:**

- **الهدف من التمرين :**

- يغني الطلاب في مقام النهاوند الكردي من درجة الراست صعودا وهبوطا
- يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٤ت ,
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني و الإيقاعي معا من خلال آداء ضرب البمب المصاحب للغناء الصولفائى فى التمرين .

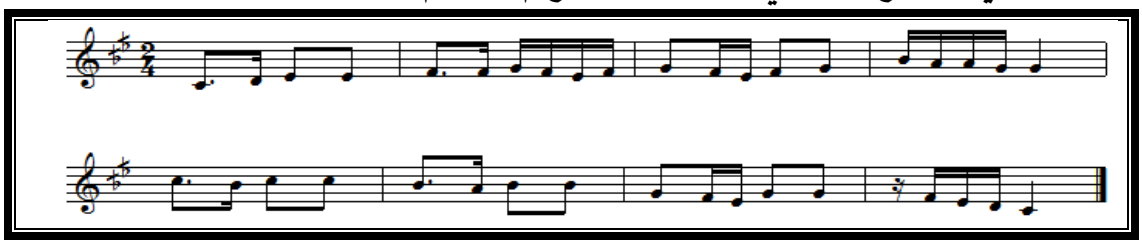
❖ **التمرين الخامس مستوحي من المشهد الأول م٦٦ :م٧٦:**

- **الهدف من التمرين :**

- يغني الطلاب في مقام النهاوند الكردي من درجة الراست صعودا وهبوطا
- يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٤ت
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني والإيقاعي معا من خلال التمرين .

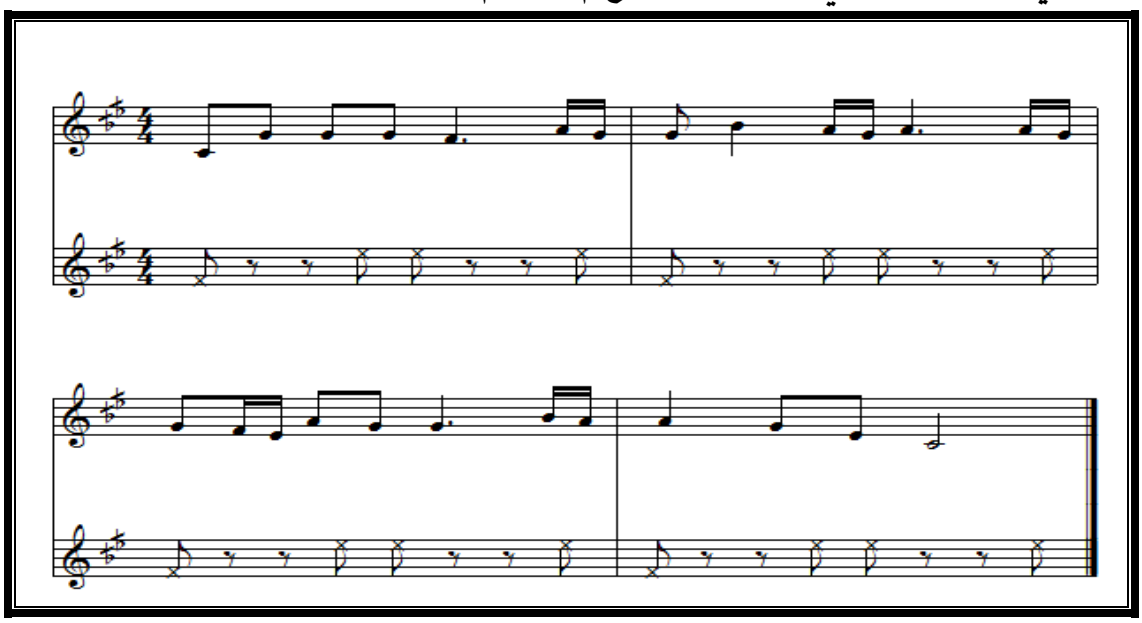
- الربط بين الغناء و الأداء الإيقاعي للأشكال الإيقاعية داخل التمرين .
- التدريب علي تنفيذ الأشكال الإيقاعية باليدين أثناء الغناء

❖ **التمرين السادس مستوحي من المشهد الاول م٨٠ :م٨٤:**

- **الهدف من التمرين :**

- يغني الطلاب في مقام النهاوند الكردي على درجة الراست صعودا وهبوطا وغناء الخلايا اللحنية داخل المقام
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٤ت ,٥ت
- التدريب علي أداء تمرين صولفائى مصحوبا بإيقاع منغم على ضرب الفوكس ( تعدد تصويت)

❖ **التمرين السابع مستوحي من المشهد الرابع م٣٣٤ :م٣٤٣ :**

- **الهدف من التمرين :**

- يغني الطلاب مقام الراست من درجة الراست صعودا وهبوطا ويتقن غناء التحويل النغمي للخلايا اللحنية داخل المقام مثل ( جنس راست النوا و راست الراست و طبع سيكاه على درجة السيكاه )
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص ,٤ت
- التأكيد علي غناء ايقاع

❖ **التمرين الثامن مستوحي من المشهد الرابع م٤٠١ :م٤١٤:**

- **الهدف من التمرين :**

- يغني الطلاب في مقام الراست من درجة الراست صعودا وهبوطا
- يتقن الطلاب غناء التحويل النغمي للخلايا اللحنية داخل المقام مثل ( جنس راست النوا و جنس راست الرست )
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص ,٤ت , ٥ت
- التأكيد علي أداء ضرب السامبا
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني و الإيقاعي معا باستخدام ضرب السامبا من خلال أداء التمرين

**تعليق الباحثة:**

وضعت الباحثة بعض التدريبات الصولفائية المستوحاه من أوبريت السندباد والتى هدفت إلى

- غناء الطلاب لبعض مقامات الموسيقى العربية وهى مقام النهاوند الكردي على درجة الراست صعودا وهبوطا ومقام الارست والعجم
- أن يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام وغناء (جنس الأصل نهاوند الراست و غناء جنس الفرع كرد النوى ونهاوند الجهاركاه و عجم الكرد وعجم الجهاركاه وعجم على العشيران وطبع سيكاه على درجة السيكاه )
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٥ ت , ٤ ت, صعودا وهبوطا

- غناء علامات التحويل الحجاز
- القدرة علي غناء بعض الدرجات الصوتية باستخدام الرباط الزمني
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني و الإيقاعي معا من خلال التمرين .
- الربط بين الغناء والأداء الإيقاعي للأشكال الإيقاعية والضروب المتنوعة داخل التمرين مثل ضرب البمب والفوكس والسامبا وبعض التنويعات الإيقاعية .
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني و الإيقاعي معا من خلال التمرين .
- التأكيد علي غناء ايقاع
- التدريب على آداء تعدد التصويت من خلال الإيقاع المنغم باستخدام الضرب

- **<u>نتائج البحث وتفسيرها :</u>**

وتم فيها الإجابة علي تساؤلات البحث وكانت علي النحو التالي :

**<u>السؤال الاول :</u>**

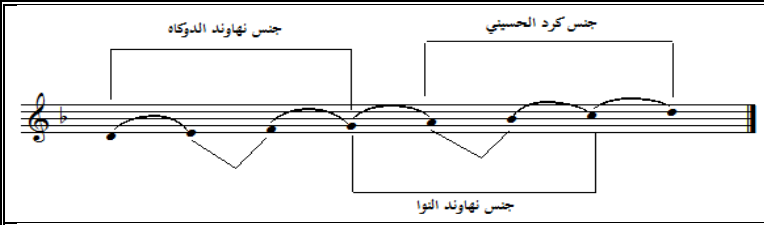
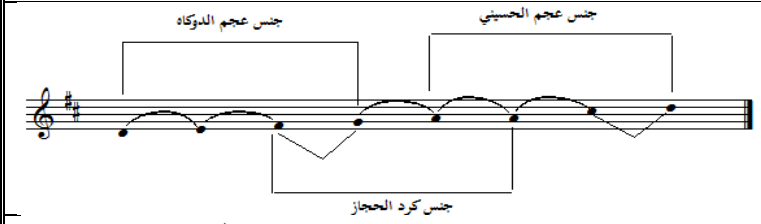
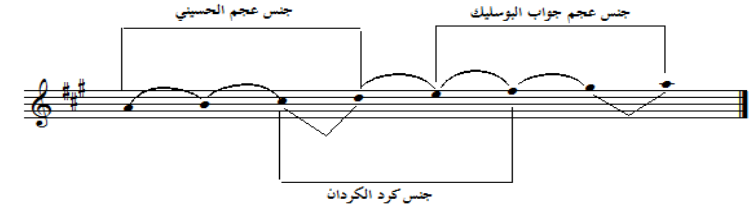
- ما أسلوب محمد فوزي في الأوبريت الغنائي ؟

وكانت الإجابة متمثلة فى :

- **<u>نتائج خاصة بتحليل العينة</u>**

للتعرف علي أسلوب محمد فوزي في الإنتقالات اللحنية والتحويلات النغمية في أوبريت السندباد قامت الباحثة بعرض عدة عناصر رئيسية والتعليق عليها وهي المقامات والإنتقالات اللحنية والتحويل النغمي والضروب والإيقاعات والمساحة الصوتية لأوبريت السندباد وكانت كالتالى :

**أولا : نتائج خاصة بالمقامات المستخدمة في أوبريت السندباد:**

| | |
|---|---|
| مقام نهاوند الدوكاه |  |
| مقام عجم الدوكاه |  |
| مقام عجم الحسيني |  |

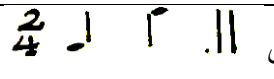
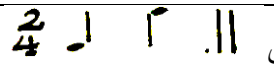
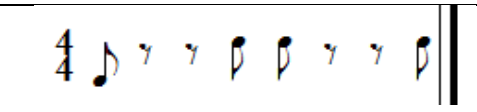
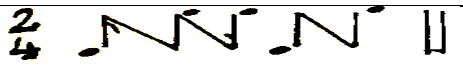
**ثانيا :الانتقالات اللحنية والتحويل النغمي من خلال اوبريت السندباد وتبين الاتي:**

| المشهد الاول (المركب و البحارة ) | المشهد الثاني (اسبانيا) | المشهد الثالث (المكسيك) | المشهد الرابع (مصر ) |
|---|---|---|---|
| جنس نهاوند من درجة الدوكاه | جنس نهاوند من درجة الدوكاه | لمقام النهاوند من درجة الدوكاه | جنس راست مصور من درجة الدوكاه |
| جنس نهاوند من درجة | جنس عجم مصور | جنس حجاز مصور | مقام ماهور مصور |

| الحسيني | من درجة الجهاركاه | من درجة الحسيني | من درجة الدوكاه |
|---|---|---|---|
| عقد نواثر مصور من درجة الدوكاه | مقام نهاوند من درجة الدوكاه | جنس كرد مصور من درجة الشهيناز | مقام حسيني مصور من درجة البوسليك |
| لمقام العجم من درجة الدوكاه | جنس نهاوند مصور من درجة النوا | جنس عجم مصور من درجة البوسليك | جنس راست مصور من درجة الحسيني |
| جنس عجم مصور من درجة الحسيني | جنس كرد مصور من درجة الحجاز | جنس نهاوند من درجة الدوكاه | ــــــــــــــــ |
| جنس كرد مصور من درجة الحجاز | جنس عجم مصور من درجة النوا | لمقام النهاوند من درجة الحسيني | ــــــــــــــــ |
| جنس نهاوند مصور من درجة البوسليك | جنس نهاوند من درجة البوسليك | لمقام النيرز المصور من درجة الدوكاه | ــــــــــــــــ |
| جنس عجم من درجة الدوكاه | جنس عجم مصور من درجة الحسيني | جنس راست مصور من درجة النوا | ــــــــــــــــ |
| جنس نهاوند مصور من درجة الماهور | جنس كرد مصور من درجة الحجاز | جنس بياتي من درجة الدوكاه | ــــــــــــــــ |
| جنس عجم من درجة النوا | ــــــــــــــــ | جنس نهاوند مصور من درجة الحسيني | ــــــــــــــــ |
| مقام نهاوند ذو الحساس مصور من درجة الدوكاه | ــــــــــــــــ | عقد نواثر مصور من درجة الدوكاه | ــــــــــــــــ |
| جنس عجم مصور من درجة الحسيني | ــــــــــــــــ | | ــــــــــــــــ |

تري الباحثة ان محمد فوزي نوع في التحويل المقامي و الانتقال اللحني داخل أوبريت السندباد وأبرز طبيعة كل بلد من خلال تعامله مع المقامات والخلايا اللحنية المناسبة للجملة اللحنية لكل مشهد من المشاهد الاربعة داخل أوبريت السندباد .

**ثالثا :نتائج خاصة بالضروب المستخدمة وتبين الاتي:**

| أوبريت السندباد | الضرب المستخدمة |
|---|---|
| المشهد الاول (المركب و البحارة ) | الفوكس  |
| المشهد الثاني (اسبانيا) | الفوكس  |
| المشهد الثالث (المكسيك) | السامبا  |
| المشهد الرابع (مصر ) | البمب  |

تري الباحثة ان محمد فوزي نوع في الإيقاعات و الضروب داخل أوبريت السندباد وابرز طبيعة كل بلد من خلال تعامله للجملة اللحنية لكل مشهد من المشاهد الأربعة داخل اوبريت السندباد وإنتقاء الإيقاع المناسب الذي يعبرعن طبيعة الموسيقي في كل بلد

**رابعا:نتائج خاصة بالمساحة الصوتية و من خلال العينة المختارة وتبين الاتي:**

| أوبريت السندباد |
|---|
| |

تري الباحثة أن محمد فوزي إعتمد في التنوع في الطبقات داخل أوبريت السندباد ما بين الطبقة الوسطي و الجوابات وذلك اثناء الغناء والفواصل و واللزم الموسيقية للجملة اللحنية لكل مشهد من المشاهد الاربعة داخل أوبريت السندباد

**خامسا:نتائج خاصة بعلامات التحويل وتبين الاتي:**

| المشهد الاول (المركب و البحارة ) | المشهد الثاني (اسبانيا) | المشهد الثالث (المكسيك) | المشهد الرابع (مصر ) |
|---|---|---|---|
| درجة (سي♮)الماهور | درجة(صول#)الحصار | درجة (سي♮)الماهور | درجة (فا ♯ )نم جواب حجاز |
| درجة(صول#)الحصار | درجة (سي ♭ ) العجم | درجة (دو#) شهيناز | درجة (دو ♯ )تك |

| | | | |
|---|---|---|---|
| | | | شهيناز |
| درجة (فا ♭)الجهاركاه | ــــــــــــــــ | درجة (سي ♭)الاوج | درجة (سي ♭)الماهور |
| درجة (فا ♭)الماهوران | ــــــــــــــــ | درجة(صول#)الحصار | ــــــــــــــــ |
| | ــــــــــــــــ | درجة (فا ♯)نم جواب حجاز | ــــــــــــــــ |

تري الباحثة ان محمد فوزي نوع في استخدام العلامات العارضة داخل اوبريت السندباد وذلك اثناء الغناء والفواصل و واللزم الموسيقية للجملة اللحنية لكل مشهد من المشاهد الاربعة داخل اوبريت السندباد

- **السؤال الثاني :**
- ما مدي الاستفادة من أسلوب محمد فوزي في أوبريت السندباد ؟
- وتم الاجابة علي هذا السؤال في التطبيقي لأوبريت السندباد حيث قامت الباحثة باعداد تدريبات صولفائية مستوحاه من الأربع المشاهد الغنائية والتي هدفت الي :

- تدريب الطلاب على غناء مقام النهاوند الكردي من درجة الرست صعودا وهبوطا و مقام العجم من درجة العجم صعودا وهبوطا ومقام الراست من درجة الرست .
- يتقن الطلاب غناء الخلايا اللحنية داخل المقام وغناء (جنس الاصل نهاوند الراست وراست النوا و غناء جنس الفرع كرد الحسيني و نهاوند النوا و عجم الجهاركاه وطبع السيكاه)
- التأكيد علي مسافة ٢ص , ٣ص , ٥ت , ٦ص, صعودا وهبوطا
- غناء علامات التحويل في الحجاز
- القدرة علي غناء بعض الدرجات الصوتية باستخدام الرباط الزمني
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني و الإيقاعي معا من خلال التمرين .
- تدريب الطلاب على الغناء الصولفائى والأداء الإيقاعي للأشكال الإيقاعية والضروب والتدريب على الإيقاع المنغم داخل التمرين .
- التنويع في استخدام اللحن المونوفوني اللحني والإيقاعي معا من خلال التمرين .
- التأكيد علي غناء ايقاع

## التوصيات المقترحة:

١. الإهتمام بالدراسات التحليلية وخاصة بالأعمال الغنائية غير المتداولة كالأوبريت

٢. الإهتمام بالأوبريتات الغنائية الخاصة بمحمد فوزي ورواد تلحين فن لأوبريت وإدراجها ضمن مقررات الصولفيج والغناء العربي و التذوق و التحليل

٣. تشجيع الدارسين والباحثين علي تنمية الإبتكار و المحاكاة بصفة عامة من خلال المؤلفات الموسيقية لرواد التلحين وإحياء التراث العربي التقليدى .

**المراجع العربية:**


١. احمد بيومى : **القاموس الموسيقى** , الهيئة العامة للمركز الثقافى بدار الأوبرا , القاهرة, ١٩٩٢م.

٢. أكرم محمد نمير : **دراسة تحليلة لمؤلفات محمد فوزى الغنائية** ، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية النوعية ، جامعة طنطا ، ١٩٩٧

٣. ايهاب احمد توفيق : **اساليب اداء الغناء العربي في مصر في النصف الثاني من القرن العشرين ،** رسالة دكتوراة غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة , ٢٠٠٢م

٤. ايهاب عاطف عزت: **الاستفادة من لونجا جميل الطنبوري في الصولفيج والغناء العربي** بحث منشور, مجلة علوم وفنون, المجلد الثامن والثلاثون, كلية التربية الموسيقية, جامعة حلوان, القاهرة, يناير ٢٠١٨.

٥. جلال محمد محمود شهاب : **اوبريت علاء الدين لمحمد فوزي – دراسة تحليلية** , بحث منشور بمجلة علوم وفنون الموسيقي , المجلد السابع , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٢م

٦. رتيبة الحفني " **نشرة يومية** " من مهرجان الموسيقي العربية الخامس عشر , دار الاوبرا , العدد الاول , القاهرة , ١ نوفمبر ٢٠٠٦م .

٧. زين نصار : " **الملحنون** " , موسوعة الموسيقي والغناء في مصر , القاهرة ,٢٠٠٠.

٨. _____: **موسوعة الموسيقي و الغناء في مصر** , الجزء الثاني ,١٩٩٠.

٩. سميرة احمد السيد محمد عسكر: **أسلوب صياغة مقام المخالف العراقي واستنباط تدريبات صولفائية والاستفادة منه في مادة الصولفيج العربي**, بحث منشور,المجلد السابع والاربعون, مجلة علوم وفنون الموسيقي, جامعة حلون, يناير ٢٠٢٢, ص٢٢٠٩٩

١٠.سونيا سامح يوسف : **أسلوب صياغة فريد الاطرش للاوبريت الغنائي في افلامه دراسة تحليلية** , رسالة ماجستير غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , القاهرة , ٢٠٠١ .

١١.صلاح محمد عبدالله السيد: **برنامج مقترح لتحسين الغناء في مادة الصولفيج العربي عن بعد لمواجهة المتغيرات التي تحدث من التباعد الاجتماعي**, المجلد السابع والاربعون, مجلة علوم وفنون الموسيقي, جامعة حلوان٢٠٢٢م,

١٢.عبد الحميد توفيق زكي : " **أعلام الموسيقي العربية** ", الهيئة المصرية للكتاب , القاهرة ,١٩٩٠م.

١٣.عواطف عبد الكريم واخرون : **معجم الموسيقا** , مركز الحاسب الالي , مجمع اللغة العربية , المطابع الاميرية , القاهرة , ٢٠٠٠ م .

١٤.على ماهر خطاب : " **مناهج البحث فى التربية وعلم النفس** " طبعة تجريبية ، القاهرة ، ١٩٩٨.

١٥.عادل هلال عدلى : **صوت مصر أم كلثوم والأغنية العربة والمجتمع المصرى فى القرن العشرين ،** مكتبة الأسرة ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، عام ٢٠٠٥

١٦.محمد عبد القادر سيد أحمد : **المسرح الغنائى المصرى وتأثره بفن الاوبريت العالمي من خلال أوبريت "البروكة" لسيد درويش وأوبريت "ال ماسكوت" ألدموند أودران ) Edmund Audran دراسة مقارنة**, المجلد السابع– العدد الثاني– مسلسل العدد ١٤ يوليو ٢٠٢١ –الجزء الثالث,مجلة دراسات وبحوث التربية النوعية , كلية التربية النوعية , جامعة الزقازيق , ٢٠١٦ .

١٧.مي محمود الشرقاوي : **دراسة تحليلية للاوبريت الغنائي سندريلا لمحمد فوزي** , منشور مجلة علوم وفنون الموسيقي , المجلد الثامن , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٣م.

١٨.نبيل شورة : **قراءات في تاريخ الموسيقي العربية** , القاهرة ,٢٠٠٥ ص٢٩٨.

١٩._____: **التأليف الموسيقي العربي الالي و الغنائي** , دار علاء الدين للنشر و الطباعة , القاهرة , ٢٠٠٦م .

٢٠.نسرين فتحي محمد موسي : **الصيغ البنائية في الاوبريت في السينما المصرية** ,رسالة دكتوراة غير منشورة , كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٧م

٢١.هدى خليفة محمد خليفة : **اوبريت لحن الوفاء – دراسة تحليلية** , بحث منشور بكتاب المؤتمر العلمي ٧, كلية التربية الموسيقية , جامعة حلوان , ٢٠٠٣م.

٢٢.هيثم ياسين سكرية: **العنصر الدرامي في الحركة الثانية من سيمفونية الحسين بن علي ليوسف خاشو، دراسة تحليلية** , بحث منشور , المجلة الأردنية للفنون، مجلد ١٣ ،عدد ٢ ،الجامعة الأردنية، عمان، الأردن٢٠٢٠ .

**المراجع الاجنبية :**

23. Craine, Debra; Mackrell, Judith (2010-01-01), "tap dancing", The Oxford Dictionary of Dance, Oxford University Press, doi:10.1093/acref/9780199563449.001.0001, ISBN 978-0-19-956344-9, retrieved 2023-10-31

24. E. T. Kirby: Total Theatre: A Critical Anthology - Dutton Publisher – New York 1969

25. Gates, Henry Louis. "Harlem Renaissance lives from the African American national biography." Oxford University Press, 2009, pg. 429.

26. New Harvard Dictionary of Music : cambridge,Massachusetts: Harvard University press . 1986:646

27. Sommer, Sally R. (1998), "Tap Dance", in Cohen, Selma Jeanne (ed.), The International Encyclopedia of Dance, Oxford University Press, doi:10.1093/acref/9780195173697.001.0001, ISBN 978-0-19-517369-7, retrieved 2023-10-31
28. Sterling Mackinlay: Origin & development of light opera - Hutchinson & Company Limited, London 1927

## ملخص البحث

# الاستفادة من أوبريت السندباد عند محمد فوزي في الصولفيج و الغناء العربي

يعد الأوبريت نموذج مصغر من الأوبرا تتخلله ألوان غنائية خفيفة ومواقف من الحوار الكلامي تغلب عليها الناحية الهزلية وعادة ما تكون الحانها بسيطة , وهو من أبرز الأشكال الغنائية التي قدمت في السينما المصرية وكانت سببا في نجاح العديد من الأعمال السينمائية , وبداية ظهور الأوبريت الغنائي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر و حتي الربع الاول من القرن العشرين فهو لون من الغناء مميز في التعبير عن المواقف الدرامية داخل العمل وهو أشبه بالفصول المسرحية الغنائية كما في أوبريت السندباد.

ويعد محمد فوزي أحد رواد التلحين العربي فكان له روي فنية في التعامل مع النصوص الكلامية و كيفية التعبير باللحن عن معناها من خلال النغم الموسيقي والتحويل النغمي والإنتقالات اللحنية كما برع في وقد نوع في استخدام بعض الأساليب الغربية من إيقاعات و رقصات و بالأخص الرقص النقري (الكلاكيت) الذي استخدام فيه تعدد التصويت اللحني البوليفوني Polyphony وايضا تعدد التصويت الايقاعي البوليرتم polyrhythm ونوع وبرع في الجمع بين تعدد التصويت اللحني و الإيقاعي معا وذلك في أعمالة الغنائية سواء كانت استعرضات غنائية و الأوبريتات الغنائية وبالأخص أوبريت السندباد .

وفى هذا البحث حاولت الباحثة التعرف على أسلوب محمد فوزى فى أوبريت السندباد واستنباط بعض التدريبات الصولفائية المستوحاه من أوبريت السندباد عند محمد فوزى .

وبعد عرض مشكلة البحث وأهدافه وأهميته وإجراءات البحث ومصطلحاته ،تم عرض الإطار النظرى الذى تناولت فيه الباحثة الأوبريت الغنائى ومحمد فوزى ونماذج من بعض أعماله والصولفيج الغنائى العربى ، ثم بعد ذلك تم عرض الإطار التطبيقى للبحث والذى اشتمل على تدوين النوتة الموسيقية لأوبريت السندباد والتحليل الموسيقى النغمى والمقامى واستنباط بعض التدريبات الصولفائية المستوحاه من الأوبريت التى تساهم فى ارتقاء مستوى الطلاب فى الصولفيج العربى ، وتوضيح هدف كل تمرين والتعليق على التدريبات المستنبطة وفى النهاية قامت الباحثة بعرض نتائج البحث والتوصيات والمراجع

## Research Summary

## Benefiting from Muhammad Fawzi's Sinbad operetta in solfege and Arabic singing

The operetta is considered a miniature model of opera, interspersed with light singing colors and situations of verbal dialogue dominated by a comic aspect, and its melodies are usually simple. It is one of the most prominent forms of singing presented in Egyptian cinema and was the reason for the success of many cinematic works, and the beginning of the emergence of lyric operetta in the second half. From the nineteenth century until the first quarter of the twentieth century, it is a distinctive form of singing in expressing dramatic situations within the work, and it is similar to the musical theater .chapters, as in the Sinbad operetta

Muhammad Fawzi is considered one of the pioneers of Arabic composition. He had an artistic vision in dealing with verbal texts and how to express their meaning in melody through musical melody, tonal transformation, and melodic transitions. He also excelled in using some Western styles of rhythms and dances, especially tap dancing (clacket). ) in which he used polyphony and also polyrhythm, and he excelled in combining melodic and rhythmic polyphony together in his lyrical works, whether they were singing reviews and operettas, especially the Sinbad operetta.

In this research, the researcher tried to identify Mohamed Fawzi's style in composing the Sinbad operetta and devise some Solfaic exercises inspired by Mohamed Fawzi's Sinbad operetta.

After presenting the research problem, its objectives, importance, research procedures and terminology.

The theoretical framework was presented in which the researcher dealt with the operetta, Mohamed Fawzi, and examples of some of his works and the Arab lyric solfege .

Then, the applied framework of the research was presented, which included recording the musical score of the operetta Sinbad, analyzing the tonal and maqama music, devising some solfege exercises inspired by the operetta that contribute to raising the students' level in Arabic solfege, clarifying the goal of each exercise, and commenting on the devised exercises. In the end, the researcher presented Research