أسلوب أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقي لآلة الكمان في الأغنية الخليجية "عالي السكوت"

أ.م.د/ أحمد عاطف عبد الحميد*

مقدمة:

تعد الموسيقى الخليجية جزءًا لا يتجزأ من الثقافة العربية وتمتاز بأنها تعبّر عن هوية المجتمعات الخليجية وتراثها الغني. وتتشابه ثقافات الدول العربية وتنفرد كل منها بأثر موسيقي مميز، ولمنطقة الخليج خصوصية موسيقية عُرفت بلون صدحت به كبار الأصوات العربية. وتمتلك هذه الموسيقى أسلوبًا متميزًا بفضل التأثير القوي للثقافة والتراث العريق الذي يحمله.

ولا شك أن تطور دول الخليج وانفتاحها على الثقافة المصرية قد انعكس على الحياة الفنية الخليجية في النصف الثاني من القرن العشرين مما ساعد الموسيقين والموزعين المصريين الذين لعبوا دوراً كبيراً من إخراج الأغنية الخليجية وما مرت به من مراحل مختلفة وانتقالها من الطابع التقليدي الشعبي إلى الاهتمام بالجماهيرية والتأثر بأشكال الغناء الجماهيري في الوطن العربي والانفتاح على وسائل جديدة للتقديم والتناول مثل: التوزيع الموسيقي وإضافة آلات جديدة على الأداء الآلي المصاحب لها.

وعلى الرغم من أن التغييرات التي طرأت على الشكل الجديد للأغنية الخليجية وخاصة إدخال التوزيع عليها وتناولها بأساليب وتقنيات جديدة، ارتبطت الأغنية الخليجية بخصائص لحنية وإيقاعية متفردة ومميزة استقتها من تأثير الروافد الموسيقية والثقافية المتنوعة التي تشكلت منها فكانت مصدر تحدي للموزعين والملحنين من الدول غير الخليجية للموائمة ما بين إثراء الأغنية بأشكال مختلفة والتمسك بأصالتها وسماتها المميزة.

ويعد أمير عبد المجيد واحد من أبرز الموسيقيين الذين لعبوا دوراً هاماً في توزيع وتنفيذ العديد من الأغنيات الخليجية حيث استخدم أسلوبا مميزا نبع من كونه عازفا ماهرا وبارعا على آلة القانون فافرد لكل آلة دورا يتطلب مهارة أدائية وخاصة في تناوله وتوظيفه لآلة الكمان. وهو ما يهتم هذا البحث بتناوله من خلال الدراسة التحليلية لواحدة من أشهر الأغنيات الخليجية التي وزها أمير عبد المجيد للوقوف على أسلوبه في الكتابة لآلة الكمان وكيفية أدائها أداء سليما.

---

* أستاذ مساعد لآلة الكمان قسم آلات، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون

مشكلة البحث:

نظراً لأن الأغنية الخليجية لها طابع لحني مميز وتشكيلات إيقاعية متداخلة ومركبة ومتنوعة تتطلب مهارات في أدائها للآلات الموسيقية عامة وآلة الكمان خاصة، فقد اهتم أمير عبد المجيد, وهو أحد أبرز الموزعين الموسيقيين في هذا المجال, بالكتابة لآلة الكمان العربي وأعطائها دوراً فنياً هاماً وبارزاً في التوزيع الموسيقى للأغنية الخليجية، الأمر الذي دعا الباحث لإجراء هذا البحث للوقوف على إبراز التقنيات والمهارات الفنية العالية لآلة الكمان العربي والتي وضعها أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقى لأغنية "عالي السكوت". وتوضح كيفية أدائها أداء سليما.

هدف البحث:

التعرف على أسلوب أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقي والكتابة لآلة الكمان العربي في أغنية "عالي السكوت" كلمات بدر بن عبد المحسن وألحان طلال وإبراز التقنيات الفنية والمهارات الأدائية التي تناولها قى كتابته لآلة الكمان مع اقتراح بعض الارشادات العزفية للوصول للأداء السليم لها.

أهمية البحث:

ترجع أهمية البحث في إلقاء الضوء على دور واحد من أهم الموسيقيين المصريين في توزيع الأغنية الخليجية وكيفية الكتابة لآلة الكمان ضمن توزيعه لواحدة من أشهر الأغنيات الخليجية مع توضيح المهارات الادائية والتقنيات العزفية التي تناولها في الكتابة للكمان مما يساعد العازفين الشباب على كيفية الأداء السليم لها وكذلك تذليل الصعوبات الخاصة بطبيعة الأغنية الخليجية مما يسهم في الإرتقاء بمستوى العزف عند شباب العازفين على الكمان العربي في مصر والوطن العربي.

أسئلة البحث:

١- ما هي سمات أسلوب أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقي لآلة الكمان العربي في أغنية "عالي السكوت"؟

٢- ماهي المهارات الأدائية والتقنيات العزفية التي يتطلبها أداء دور آلة الكمان في أغنية عالي السكوت توزيع أمير عبد المجيد؟

حدود البحث:

تم نشر هذه الأغنية عام ٢٠١٦ داخل ألبوم محمد عبده بعنوان عالي السكوت.

إجراءات البحث :

أ. **منهج البحث:** يتبع هذا البحث المنهج الوصفي – تحليل محتوى (تحليل عزفي لآلة الكمان).

ب. **عينة البحث:** أغنية "عالي السكوت" للفنان محمد عبده.

ج. أدوات البحث: المدونة الموسيقية لأغنية "عالي السكوت" – تسجيل صوتي لأغنية "عالي السكوت" للفنان محمد عبده.

الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث:

الدراسة الأولى بعنوان:

"دور آلة القانون المنفرد في بعض أعمال أمير عبد المجيد.. دراسة تحليلية" [١]

تناولت هذه الدراسة دور آلة القانون المنفرد عند أمير عبد المجيد، داخل بعض أعماله التي قام بأليفها وإبراز طريقة أدائه في العزف المنفرد المميز لتلك الأعمال.

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث استعراض السيرة الذاتية لأمير عبد المجيد وإظهار الملامح الفنية لطريقة تاليفه وتوزيعه للالات الموسيقية خاصة آلة القانون.

الدراسة الثانية بعنوان

"الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور" [٢]

تناولت هذه الدراسة الأغنية الكويتية بجوانبها الإيجابية والسلبية، كما هدفت إلى الكشف عن هذه المؤثرات وتصنيفها إلى ما هو إيجابي وما هو سلبي، بالإضافة إلى عرض نماذج من أغاني التراث الكويتي، وكيفية تطورها على يد جيل من الفنانين المجددين، وخروجها من نطاق الدولة إلى حيز الخليج العربي، كما قدمت الدراسة نماذج من الأغاني الكويتية المبتكرة وأنماطها

---

[١] محمود عامر: رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية اكاديمية الفنون، ٢٠١٥.

[٢] بندر عبيد: رسالة دكتوراه غير منشورة – المعهد العالي للموسيقي العربية – أكاديمية الفنون – القاهرة – ١٩٩٦م.

المختلفة، حيث قام الباحث بتحليلها وصولاً إلى الإيجابيات والسلبيات الموجودة بها، والتعرف على سمات الإبتكار والتجديد التي طرأت على الأغنية الكويتية.

ترتبط هذه الدراسة بالبحث الحالي من حيث تناولها لمراحل التطور للأغنية الكويتية في النصف الثاني من القرن العشرين وأهم روادها.

الدراسة الثالثة بعنوان

"دور آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجي" [١]

تناولت هذه الدراسة أساليب جديدة بدور آلة الكمان داخل إطار التوزيع الموسيقي للأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجي، كما هدفت إلى التعرف على دور آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجى وأسلوب كتابته لآلة الكمان في الأغنية المصرية، وأيضا التعرف على تقنيات أداء آلة الكمان لكلا من اليدين اليمنى واليسرى التى استخدمها فى توزيعه للأغنية المصرية.

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث إلقاء الضوء على التطور في اسلوب الكتابة والتوزيع لآلة الكمان في الأغنية في النصف الثاني من القرن العشرين.

الدراسة الرابعة بعنوان

"الأغنية الكويتية في النصف الثاني من القرن العشرين دراسة تحليلية وأهم روادها" [٢]

تناولت هذه الدراسة تطور الأغنية الكويتية كما هدفت إلى إلقاء الضوء على مراحل التطور والتوصل إلى سمات وخصائص الأغنية الكويتية في النصف الثاني من القرن العشرين، والتعرف على أهم روادها في الغناء والتلحين.

وترتبط هذه الدراسة بالبحث الراهن من حيث التعرف على أهم مراحل تطور الأغنية الخليجية في النصف الثاني من القرن العشرين، وسماتها وخصائصها وأهم روادها في الغناء والتلحين.

---

[١] محمود عبد القادر مرسي وأخرون: بحث مشترك، مجلة بحوث التربية النوعية، عدد ٢٣ الجزء الثاني، أكتوبر ٢٠١١

٢ حمد الفضلي: رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس، كلية الموسيقى، الكسليك، لبنان، ٢٠١٢

الإطـــار النظــري

بعد ما قدم الباحث مشكلة البحث وأهدافه وتساؤلاته وأدواته والدراسات السابقة المرتبطة بعنوان البحث يعرض ما يلي:

- **نبذة عن دول الخليج العربي**

تعرف دول الخليج بالإنجليزية بـ Gulf Countries على أنها مجموعة من الدول العربية التي تطل على الخليج العربي وتتكون من سبع دول هي: المملكة العربية السعودية والإمارات العربية المتحدة وسلطنة عمان والكويت والبحرين وقطر والعراق".

وتعدّ جميع هذه الدول (فيما عدا العراق) أعضاءً من مجلس التعاون لدول الخليج العربي. وتشترك معظم دول الخليج في العديد من الثقافات والقيم والمعتقدات، سواء أكان ذلك في اسلوب المعيشة الذي يعتمد على البحر أو الأنشطة الترفيهية المقدمة مثل المسرح والراديو والموسيقى وغيرها، أو فيما يتعلق بالاقتصاد إذ تعتمد هذه الدول على جلب عائدات كبيرة من المشتقات النفطية والبترول ومع ذلك فإن بعض دول الخليج أصبحت تعتمد على قطاعات أخرى مثل: السياحة، وفي حين تختلف عن بعضها البعض في العديد من الأمور مثل: نظام الحكم السائد فبعضها ملكي دستوري وبعضها الأخر ملكي وراثي وبعضها الأخر تمتلك مجلساً استشارياً يتم انتخابه، واللغة العربية هي اللغة الرسمية لتلك الدول.[١]

- **نبذة عن الأغنية الخليجية:**

يعد للخليج العربي تاريخاً موسيقياً كبيراً من أغنى المناطق في شبة الجزيرة العربية، حيث تتميز بثراء موسيقي أدى إلى بروز عدد كبير من الموسيقين والمطربين وألوان موسيقية مختلفة، فقد انتجت هذه الدول فيضاً من أنواع الأغاني المختلفة، ويعود ذلك إلى رحلاتهم البحرية وكثافة الغوص بحثاً عن اللؤلؤ والتجارة البحرية مع مناطق وبلاد بعيدة والصلات التجارية مع المناطق الداخلية في جزيرة العرب، حيث أدت هذه العوامل إلى تكوين ثقافة موسيقية ثرية، حيث وصل التأثر الموسيقي والغنائي إلى بلاد الهند وإيران وبلاد العراق. وتغلب على الأغنية الخليجية سمات الحياة البدوية،

---

[١] محمد زماري "ما هي دول الخليج "، ٢٨ أبريل ٢٠٢١ موقع موضوع https://mawdoo3.com/

حيث كان الغناء السائد في البدايات هو فن الحداء* الذي يعتبر النواة الأولى لظهور الغناء عند العرب بشكل عام.

كانت الأغنية الخليجية في الأربعينيات والخمسينيات أغنية تراثية بسيطة، يعتمد مطربوها في التلحين على «أسلوب اللحن الواحد». إلى أن تأثر العالم العربي من الخليج إلى المحيط بالأغنية المصرية والتي يعتمد القالب الغنائي فيها على وجود مقدمة موسيقية ومذهب بلحن وعدد من الكوبليهات بلحن أخر. وحاول الكثير من المطربين العرب مجاراة هذا القالب الغنائي المميز، مع التغيير في الألحان والكلمات لتتناسب مع هوية كل بلد الثقافية والاجتماعية[١].

كان للأغنية السعودية نصيبها من هذا التأثر أيضًا. وكان الفنان طلال مداح من أوائل الفنانين السعوديين الذين قدموا الأغنية بصورتها الحديثة في نهاية الخمسينيات، ليتغير قالب الأغنية السعودية بعد أغنية طلال مداح الأولى "وردك يا زارع الورد" عام ١٩٥٩، التي تتكون من مقاطع مختلفة الوزن والقافية، مما دفع الكثير من الفنانين السعوديين نحو تغيير الأغنية ذات اللحن الواحد بالأغنية الحديثة. إذ مثلت الستينيات والسبعينيات نقطة انطلاق الكثير من الأصوات السعودية التي ساهمت في تطور الأغنية، كمحمد عبده وعبادي الجوهر وعتاب.

وتعتبر الموسيقى الخليجية والفن الخليجي نوع من أنواع الموسيقى العربية التي تتميز عن غيرها بآلات الإيقاع والتراكيب الإيقاعية المتنوعة وأسلوب التلحين وطريقة الغناء باللهجة الخليجية.

وقد أبرزت فترة الستينيات من القرن الماضي جماليات الموسيقى الخليجية؛ حيث ظهر الاهتمام بإحياء فن الصوت والفن السامري الذي يستخدم فيه آلة العود وآلة المرواس الإيقاعية كما ظهرت إيقاعات أخرى كالخماري، العرضة وغيرهم.

وقد استخدمت في بعض المؤلفات مقامات عربية متأثرة بالمؤلفات المصرية التي ألفها محمد عبد الوهاب – محمد القصبجي – رياض السنباطي وغيرهم.

انتشرت القومية العربية كما انتشرت الأغنية المصرية الحديثة. وتطلّع الجميع إلى مصر بوصفها البلد العربي الأفضل في شتى المجالات. فأصبحت أمنية أي شاعر عربي أن يتغنى بأشعاره مطرب أو مطربة مصرية. إذ وضعت الحالة السياسية والفنية التي عاشتها مصر في تلك

---

* هو مجموعة من الأشعار يؤديها الحاوي على ظهر الجمل وتكون الاشعار موزونة وفق خطوات الإبل من حيث سرعة خطواتها وذلك لهدف تنشيط الإبل وحثها على المسير.

[١] جمعة الجميعة: "الأغنية المكبلهة وأسطورة الستينيات طلال مداح" موقع ثمانية ١٧ ديسمبر، ٢٠٢٠. https://thmanyah.com/10449/

الحقبة الزمنية أن تكون على رأس الدول العربية. هذا بالإضافة إلى انتشار الراديو الذي عزز حضور الأغنية في المنازل والمقاهي وأماكن العمل.

فانتشرت بذلك الأغنية السعودية شعرًا ولحنًا عبر الشعراء والملحنين السعوديين[١]. إذ لحّن رياض السنباطي للشاعر عبد الله الفيصل أغنية «ثورة الشك» و«من أجل عينيك». وتغنى آخرون بكلمات عبد الله الفيصل الفصيحة مثل نجاة الصغيرة وعبد الحليم حافظ وفايزة أحمد.

كانت السبعينيات هي الفترة الذهبية للأغنية الخليجية بشكل عام والسعودية بشكل خاص، حيث انتقل الملحنين والمطربين إلى التعاون مع الفرق الموسيقية والموزعين الموسيقيين المصريين للتطلع لمزيد من الانفتاح والتطور الموسيقي والتي كانت مصر سابقة في هذا المجال. [٢]

ومن أبرز الموزعين الموسيقيين في ذلك الوقت ميشيل المصري، شعبان أبو السعد، حمادة النادي ويليهم إبراهيم الراديو، طارق عاكف وأمير عبد المجيد والذين كان لهم أكبر الأثر في تكوين قالب الأغنية الخليجية بشكل عام والسعودية بشكل خاص من حيث كتابة المقدمات الموسيقية والفواصل واللزم الصغيرة مما أدى إلى إبراز دور الموزع الموسيقي في الكتابة للآلات الموسيقية المختلفة وخاصة التركيز على دور آلة الكمان العربي التي كانت لها طابع ورؤية مختلفة ومتميزة تتماشى مع الطابع الخاص للأغنية الخليجية من حيث المقامات والتراكيب الإيقاعية المتميزة والمختلفة عن موسيقانا المصرية وهذا الدمج أدى إلى خلق رؤية جديدة ومتطورة للأغنية الخليجية، مما تطلب وجود عازفين ذو مهارة وخبرة عالية ومستوى فني رفيع وهو ما تتميز به مصر عبر تاريخها الفني الكبير.

- **نبذة عن محمد عبده (مطرب أغنية عالي السكوت)**

محمد عبده "فنان العرب" مغني سعودي ولد جنوب السعودية عام ١٩٤٩م.

كانت طفولته صعبة فبدأت بوفاة والده في سن السادسة من عمره وحياة الفقر الشديد واللجوء إلى المساعدات الخيرية إلى أن استطاع دخول المعهد الصناعي ودراسة صناعة السفن لانه كان يحلم أن يصبح بحاراً كما كان والده.

---

[١] أحمد الواصل . الأغنية السعودية ، حركات التجديد. الرياض: دار جداول للطباعة والنشر،٢٠٢٢.

[٢] جمعة الجميعة: تحوّلات الأغنية السعودية في الثمانينيات ٤ أغسطس، ٢٠٢١ – ثمانية https://thmanyah.com/14375/

بدأ الفنان محمد عبده رحلته في الغناء عام ١٩٦١م وهو طالب في المعهد في مقتبل العمر وكان قد اتجه إلى إيطاليا باحثاً عن صناعة السفن في بعثة سعودية وتحول المسار المهني من السفن إلى الفن حيث تم اكتشافه حين كان يغني عبر الإذاعة في برنامج "بابا عباس".

أول أغنية قدمها الفنان محمد عبده كانت "خاصمت عيني من سنين" لتكون أغنيته الخاصة بعدما غنى الكثير من أغاني الآخرين وكانت هذه الأغنية بمساعدة طاهر زمخشري ومن هنا بدأت شهرة محمد عبده الواسعة لينطلق منها إلى أغنية من تلحينه أيضاً على العود دون إيقاع وهي أغنية " خلاص ضاعت أمانينا".

من الأغاني التي تميز بها محمد عبده عام ١٩٦٧ و١٩٦٨م كانت "الرمش الطويل" و"لنا الله" التي انتشرت حتى على مسارح بيروت لأداء محمد عبده المميز والتلحين القوي.

قبل بدء الإرسال التلفزيوني عام ١٩٦٥م، كان مسرح التلفزيون هو المكان اللائق لتقديم الجديد بعد مسرح الإذاعة، حيث تعاون محمد عبده مع الأمير عبد الله الفيصل في رائعتهم التي بعنوان (هلا يابو شعر ثاير) من ألحان محمد عبده، وما كادت تبدأ فترة السبعينات إلا ومحمد عبده ينهي بكل نجاح المرحلة الأولى في تاريخ الأغنية السعودية الحديثة المرتبطة بمحمد عبده لقيامه بتطوير الفن السعودي. [١]

لقب محمد عبده ب "مطرب الجزيرة العربية" حيث أضاف حينها إيقاعاته الرائعة إلى قصائد الشاعر الأمير خالد الفيصل ليشكل أغاني مميزة منها: "يا صاح"،"أيّوه"،"سافر وترجع".

توقف محمد عبده عن الغناء في الحفلات الغنائية لمدة ثماني سنوات وكانت لعدة أسباب خاصة به منها وفاة والدته التي أثرت به كثيراً، وبعد فترة معينة قدم محمد عبده "أنشودة المطر" وقدم عدة ألبومات وطنية في مهرجان الجنادرية.

أجمل ما غنى محمد عبده من أغانيه: "الرسايل"، "أبعتذر"، "بنت النور"، "بأعلن عليها الحب"، "خريف"، "مسيره يرد"، "شبيه الريح"، "الأماكن"، "عالي السكوت"، "واحشني زمانك".

---

[١] موقع المعرفة "مُحَمَّد عبده" (مغني) (marefa.org)

- **نبذة عن بدر بن عبد المحسن آل سعود (شاعر أغنية عالي السكوت)**

بدر بن عبد المحسن آل سعود هو أحد أمراء آل سعود من العائلة المالكة في المملكة العربية السّعودية، ولد في الرياض (٢ أبريل ١٩٤٩م/ ٤ جمادى الآخرة ١٣٦٨هـ)، وهو الابن الثاني للأمير عبد المحسن بن عبد العزيز آل سعود، والدته هي الأميرة وضحى بنت الحمود الفيصل الحمود الرشيدي الشمري.

شاعر سعودي عرف على الساحة السعودية والعربية بأنه أحد أبرز روّاد الحداثة الشعرية في الجزيرة العربية وله العديد من النّصوص ذات الطّابع الراقي والتّي ناقشت موضوعات عدة؛ مثل الغزل، والفخر، والرّثاء، والحياة السّياسية، والاجتماعية. تعتبر الحياة التي عاشها الأمير في صغره هي الدّاعم الأول لشخصيته الأدبية والشّعرية، فقد كان والده الأمير شاعراً أيضاً، وكان محباً للعلم والأدب، وكان مجلس والده يضج بالعلماء والأدباء، وكبار المفكرين، فكانت هذه النشأة هي الفاعل الأول، والمحرك الرئيس لنبوغه في الشعر والأدب.

عُيّن الأمير الشّاعر بدر بن عبد المحسن في مناصب عدة كان منها رئيساً للجمعية السعودية للثقافة والفنون عام ١٩٧٣م، كما عُيِّنَ رئيساً لتنظيم الشّعر في السّعودية، وكان له دور الإشراف على الكثير من الأعمال الوطنية، وكتابة النّصوص لها مثل مهرجان الجنادرية. أصدر الأمير ثلاثة دواوين شعرية كان أولها عام ١٩٨٩م بعنوان (ما ينقش العصفور في تمرة العذق)، وصدر ديوانه الثاني عام ١٩٩٠م بعنوان (رسالة من بدوي)، بينما صدر آخر دواوينه الشعرية في عام ١٩٩٦ بعنوان (لوحة ربما قصيدة).

تعامل الأمير الشّاعر بدر بن عبد المحسن مع الكثير من الملحنين، والمطربين من الخليج العربي، وجميع الدول العربية، فمن الملحنين الذين لحنوا قصائده، سراج عمر، ومحمد شفيق سامي إحسان، وعبدالربّ إدريس، ومن المطربين الذين غنّوا قصائده طلال مداح، ومحمد عبده، وعبادي الجوهر، وعبد المجيد عبد الله، وعبد الله رويشد، وخالد عبد الرحمن، وكاظم الساهر، وصابر الرباعي، وراشد الماجد، ونجاة الصغيرة وغيرهم.

ومن القصائد المغناة للأمير بدر بن عبدالمحسن: "ليلة" لعبد الربّ إدريس "زمان الصمت"،"ما أطولك ليل" لطلال مداح "صوتك يناديني" "الرسايل" "ردي سلامي" "عالي السكوت"

لمحمد عبده "لا من غديتي شمس" "السهر والخوف" لعبادي الجوهر "موت وميلاد" لعبد المجيد عبد الله "الجريدة" لكاظم الساهر "موال الشوق" لنجاة الصغيرة.

- **نبذة عن طلال (ملحن أغنية عالي السكوت)**

الموسيقار طلال هو اسم فني اقترن اسمه بواحد من أشهر الملحنين على مستوى المملكة العربية السعودية والخليج العربي، وذلك لأعماله الفنية والغنائية لأكبر وأشهر مطربي الخليج والوطن العربي، حيث لحن للفنان محمد عبده، نجاة، كاظم الساهر، طلال مدراح، الشاب خالد، عبادي الجوهر وغيرهم من النجوم الكبار. كرمته دار الأوبرا المصرية في ١٩ ديسمبر ٢٠١٤.

اختلفت الأقاويل في هويته الحقيقية إلى أن ظهر بأن هذا الاسم المستعار يرجع إلى الأمير خالد بن فهد بن عبد العزيز آل سعود، من العائلة المالكة.

- **نبذة عن أمير عبد المجيد (موزع أغنية عالي السكوت)**

عازف قانون وملحن وموزع وقائد فرقة موسيقية مصري. ولد في أسيوط في ١٠ ديسمبر ١٩٦٠، أحب الموسيقى من خلال والده الذي كان كفيفا ويعمل مدرسًا للموسيقى في المركز النموذجي لرعاية وتأهيل المكفوفين. وفي عام ١٩٧٥ تقدم للالتحاق بالمرحلة الثانوية بالمعهد العالى للموسيقي العربية بأكاديمية الفنون. وواصل دراسته بنجاح وحقق تقدمًا كبيرًا في عزف آلة القانون مما أتاح له العمل الموسيقي. وفي عام ١٩٨٤ تخرج من معهد الموسيقي العربية وحصل على درجة البكالوريوس بتقدير عام امتياز وتقدير تخصص امتياز.[١]

انضم إلى فرقة "حمادة النادي الموسيقية"، التي كانت تضم كبار العازفين. ونفذ معهم الكثير من التسجيلات للمطربين الخليجيين، فتعرف على لون جديد من الموسيقي بالنسبة له، وهكذا أصبح عضواً في أكبر فرقتين موسيقيتين في ذلك الوقت وهما: فرقة الموسيقي العربية بقيادة عبد الحليم نويرة وفرقة حمادة النادي الموسيقية.[٢]

حصل على العديد من الجوائز منها جائزة أحسن عازف في عمر السابعة عشر وتوالت الجوائز إلى أن حصل على وسام الاستحقاق من صاحب الجلالة السلطان قابوس من الدرجة الأولى للعلوم والفنون عن مجمل أعماله.

---

[١] محمود عامر: رسالة ماجستير غير منشورة، المعهد العالي للموسيقى العربية اكاديمية الفنون، ٢٠١٥، ص ٣٤ بتصرف.

[٢] مقابلة شخصية مع الموزع أمير عبد المجيد في منزله بالمقطم مارس ٢٠٢٢

قام بالتدريس كأستاذ غير متفرغ بأكاديمية الفنون بالمعهد العالى للموسيقى العربية لمواد العزف الجماعي والارتجال وآلة القانون، حيث تخرج من تحت يديه أجيال من أهم عازفي الوطن العربي.

خاض تجربة التلحين وحقق نجاحًا كبيراً في هذا المجال ومارس التوزيع الموسيقي من خلال عمله في الكثير من الألحان وخاصة الألحان الخليجية وكوَّن فرقة موسيقية خاصة حملت اسمه ليصقل بذلك خبرته التي مكنته من الوقوف إلى جوار العديد من كبار الفنانين المصريين والخليجيين والعرب ليصبح قائداً للفرق الموسيقية لهم.

لحن أكثر من ٢٢٠ لحن، وقام بتوزيع أكثر من ٧٦٠ أغنية لكبار نجوم الفن في مصر والوطن العربي. كما قام بتلحين وتوزيع أغاني وتأليف موسيقى تصويرية للعديد من المسلسلات والأعمال المسرحية والسينمائية. وقام بالمشاركة في أعمال عالمية مع شركة Sony وتم إصدار ألبومين له.

الإطار التحليلي

بعد انتهاء الباحث من عرض النقاط الأساسية النظرية لمتطلبات هذا الإطار, سوف يقوم الباحث بتحليل أغنية "عالى السكوت" توزيع أمير عبد المجيد تحليلاً عاماً وتحليلاً تفصيلياً و تحليلاً عزفياً لآلة الكمان.

٢. عالي السكوت

٣. عالي السكوت

٤. عالي السكوت

أغنية "عالى السكوت"

التحليل العام:

القالب: أغنية

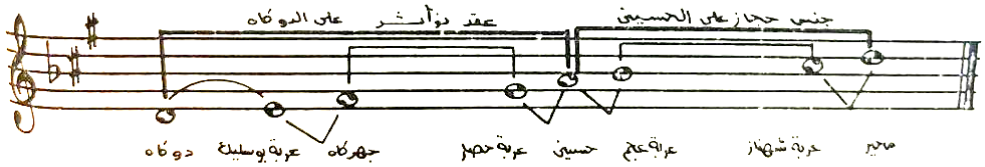
غناء: محمد عبده

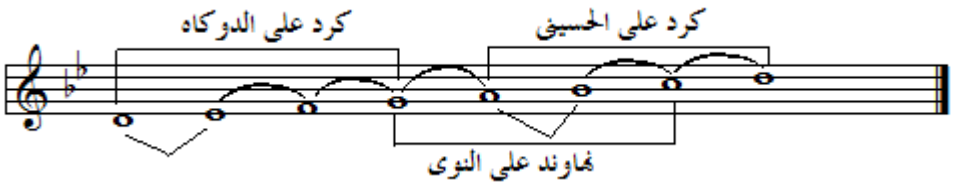
كلمات: بدر بن عبد المحسن

ألحان: طلال

توزيع: أمير عبد المجيد

المقامات المستخدمة: مقام حصار – مقام كرد – مقام راست.

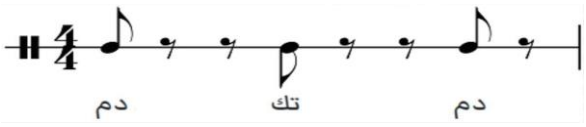




الميزان: رباعي بسيط $\frac{4}{4}$

الإيقاعات المستخدمة: رومبا ، مقسوم ، عدني

ايقاع الرومبا



ايقاع مقسوم

ايقاع عدني

عدد الموازير: ٢٨٢ مازورة.

التحليل التفصيلي:

المقدمة من أناكروز م(٢) في سرعة بطيئة على نغمة جواب المحير إلى م(١١) الضلع الثالث على نغمة المحير.

ثم تعاد المقدمة من أناكروز م(١٢) مع بعض التلوين اللحني وصولا إلى م(٢١) ركوزا على نغمة المحير مستعرضًا مقام الحصار.

موال من أناكروز م(٢٦) إلى م(٥٢) في نفس المقام وهو موال موزون في ميزان $\frac{4}{4}$.

المذهب من م(٥٣) في مقام الكرد على نغمة الدوكاه مع الإنتقال بين مقام الحصار والصبا زمزمة داخل المذهب وينتهي المذهب في م(٨٩).

موسيقى الكوبليه الأول في م(٨٩) الضلع الثالث في مقام الحصار حتى م(١١٥).

الكوبليه الأول من مازروة (١١٦: ١٦٧) في مقام الحصار منتقلا إلى مقام الكرد في م(١٢٩) ثم يعود مرة أخري إلى مقام الحصار م(١٤١) الضلع الثاني لإعادة الكوبليه مرة أخرى وينتهي في م(١٧٩).

موسيقى الكوبليه الثاني في أناكروز م(١٨٠) في مقام الرست على نغمة الراست حتى م(٢٠٣).

الكوبليه الثاني من م(٢٠٤) في مقام الراست حتى ختام الأغنية في م(٢٨٢).

التحليل العزفي:

تسوية الآلة: التسوية العربية

المقدمة من مازورة (١: ٢٥)

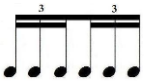
تبدأ المقدمة من الوضع الخامس على نغمة جواب العجم بالإصبع الأول لأداء الجملة اللحنية ثم الإنتقال إلى الوضع الثالث مباشرة على نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني في م(٥) من خلال سلم سريع هابط في إيقاع مركب (سداسي) مما يتطلب مهارة فائقة للعازف لأداء المقام أثناء الإنتقال بين الأوضاع. وفي الضلع الرابع من نفس المازورة ينتقل إلى الوضع الأول لأداء نغمة ماهوران ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٦) على نغمة جواب الحسيني، ويظل على الوضع الثالث ثابتاً لأداء الجملة اللحنية ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٩) من خلال تتابع سلمى هابط في إيقاع مركب (خماسي) وصولا إلى نغمة ماهوران، وفي نفس المازورة ينتقل إلى الوضع الثالث لأداء نغمة المحير بالإصبع الثاني ثم ينتقل إلى الوضع الثاني في م(١٠) بنفس الإصبع من نغمة المحير في الضلع الثالث إلى نغمة شهيناز في الضلع الرابع ركوزا على نغمة المحير في م(١١) بالإصبع الثالث.

ثم ينتقل إلى الوضع الأول في نفس المازورة في الضلع الرابع لأداء تتابع سلمي صاعد سريع وصولا إلى نغمة جواب لمحير في الوضع الخامس بالإصبع الثالث في م(١٢) لإعادة نفس الجملة اللحنية السابقة مع استخدام نفس ترقيم الأصابع مع وجود تلوين في الجملة اللحنية في م(١٧) الضلع الرابع، حيث ظهر تتابع سلمى صاعد وهابط في نفس الضلع بداية من نغمة جواب حصار بالإصبع الأول على الوضع الثالث انتقالا إلى نغمة جواب حسيني بنفس الإصبع إلى الوضع الرابع لأداء التتابع السلمي وصولا إلى نغمة جواب الحسيني بالإصبع الأول ثم ينتقل إلى الوضع الأول عن طريق أداء نغمة جواب حصار بالإصبع الثالث وصولا إلى نغمة ماهوران في بداية م(١٩). ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في نفس المازورة في الضلع الرابع لأداء نغمة المحير بالإصبع الثاني ثم ينتقل إلى الوضع الثاني في م(٢٠) لأداء نغمة شهيناز بالإصبع الثاني ليختم الجملة اللحنية في م(٢١) بأداء نغمة المحير بالإصبع الثالث.

موال من أناكروز مازورة (٢٦: ٥٢)

يبدأ الغناء في صورة موال موزون في ميزان بسيط $\frac{4}{4}$ تقوم الوتريات بأداء لزم صغيرة بين الغناء كما هو في م(٢٦) الضلع الأول بعد الكروش الأول بأداء نغمة جواب المحير ثم نغمة المحير ثم نغمة الدوكاه يسبقهم جميعًا حلية صغيرة من نغمة الشهيناز بأداء متقطع سريع على الوضع الثالث الثابت منتقلا بين ثلاث أوتار بشكل سريع لأداء الشكل الإيقاعي الكروش على وتر المحير ثم النوا ثم اليكاه. ثم ينتقل إلى الوضع الرابع مباشرة في م(٢٧) الضلع الرابع لأداء جنس حجاز هابط على نغمة الحسيني بداية من نغمة جواب المحير وصولا إلى نغمة جواب الحسيني في م(٢٨)، ينتقل بعد ذلك في م(٣٠) لأداء نغمة العشيران على وتر اليكاه في الوضع الأول ثم ينتقل مباشرة بعد كروش لأداء نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني على وتر المحير في الوضع الثالث لأداء شكل خماسي هابط لينتقل إلى الوضع الأول في م(٣٠) الضلع الثالث لأداء نغمة السهم. ثم ينتقل في م(٣١) لأداء نغمة اليكاه وهو وتر مطلق في الضلع الأول والثاني، ليؤدي بعدها نغمتي المحير والسهم في الضلع الرابع بأسلوب أداء النبر (Pizzicato) لينتقل مباشرة في م(٣٢) لإستخدام القوس لأداء الضلع الأول والثاني ونغمتي الراست والجهاركاه على الوضع الأول ثم يؤدي في نفس المازورة الضلع الرابع بعد كروش سلم هابط سريع من نغمة النوا إلى الراست في الوضع الأول في م(٣٣). ثم يقوم في م(٣٤) بأداء الضلع الأول والثاني بأسلوب أداء متقطع (staccato) لأداء نغمة الكرد، ثم ينتقل مباشرة في الضلع الثاني الكروش الثاني لأداء أربيج صاعد من نغمة الحسيني وصولا إلى نغمة الماهوران في الوضع الأول ولكن باستخدام اسلوب أداء النبر (Pizz). وتؤدي المازورة التالية (٣٥) بنفس الأسلوب حيث يقوم بأداء الضلع الأول والثاني باستخدام القوس المتقطع ثم الضلع الثالث والرابع باسلوب النبر.

ثم يعود في م(٣٦) لاستخدام القوس لأداء أول كروش فقط بأسلوب أداء متقطع ثم يكمل باقي المازورة بأسلوب أداء متصل مستخدمًا التقسيم الداخلي للكروش في شكل سداسي لأداء تتابع سلمي صاعد لمقام الحصار بداية من نغمة الدوكاه وصولا إلى نغمة المحير في م(٣٧) وتستمر تلك النغمة إلى م(٣٩) الضلع الثاني الكروش الأول، لينتقل مباشرة إلى الوضع الثالث في الكروش الثاني من الضلع الثاني لأداء الشكل الثلاثي ( ) ونغمة سنبلة بالإصبع الثالث والركوز على نغمة المحير بالإصبع الثاني في الضلع الثالث. ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٤٠) لأداء تتابع

سلمي هابط في شكل سداسي () من نغمة السهم لأداء جنس حجاز وصولا نغمة المحير في الضلع الثالث. ومن م(٤٢) حتى م(٤٨) يقوم بإعادة نفس اللزم السابقة من م(٢٧) حتى م(٤٩) لأداء تتابع سلمي صاعد وسريع بعد سكته دبل كروش بداية من نغمة العشيران وصولا إلى نغمة جواب الحسينيفي الوضع الثالث عن طريق الانتقال إلى نغمة السهم في التتابع السلمي بالإصبع الأول، ثم الإنتقال إلى نغمة جواب العجم بالإصبع الأول في الوضع الرابع في م(٥٠) لينهي الجملة اللحنية في الوضع الرابع على نغمة جواب سنبلة في م(٥١) ثم أداء نغمة جواب محير قصيرة بأسلوب أداء متقطع في م(٥٢) الكروش الأول.

المذهب من مازورة (٥٣: ٨٩)

يبدأ غناء المذهب مع دخول الإيقاع في م(٥٣) ويبدأ التوزيع الموسيقي والخط اللحنى للآلات الوترية المصاحب للغناء في م(٥٤) عن طريق تأليف خط لحني موازي للحن الأساسي للغناء وذلك لإثراء التوزيع الموسيقي بخطوط لحنية كونتربونطية مع وجود اللزم الموسيقية الصغيرة داخل الخط اللحنى المصاحب.

يبدأ التوزيع الموسيقى في م(٥٤) الضلع الأول بأداء نغمة اليكاه ثم ينتقل إلى الوضع الثالث مباشرة في م(٥٧) من نغمة جهركاه في الوضع الأول إلى نغمة سهم بالإصبع الأول في الضلع الثالث بعد كروش لأداء لازمة موسيقية صغيرة ثم يكمل الخط اللحني للتوزيع الموسيقى في الوضع الثالث في م(٥٨) ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٥٩) الضلع الثاني لإستكمال الخط اللحني حتى م(٩١) الضلع الأول الكروش الأول وكل هذا الجزء يتسم بالأداء المتصل لليد إلمني (Legato).

ثم يقوم بأداء لازمة موسيقية في م(٦١) الضلع الأول الكروش الثاني ولكن بأسلوب الأداء المتقطع (Staccato). ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٦٢) لأداء نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني ونغمة جواب العجم بالإصبع الثالث بأسلوب أداء عريض (Detache) استكمالا للخط اللحني المصاحب للغناء. ثم ينتقل للوضع الأول في م(٦٣) الضلع الرابع بالإصبع الثاني لأداء نغمة الماهوران، ثم يقوم بأداء م(٦٤) بنفس أسلوب أداء م(٦٢) العريض لأداء نغمتي الماهوران وجواب صبا في الضلع الثاني والرابع. ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٦٥) الضلع الثالث الدبل كروش الأخير لأداء سلم صاعد من نغمة المحير إلى نغمة جواب الحسيني والانتقال

جاء أثناء أداء السلم الصاعد لنغمة جواب حصار بالإصبع الأول والركوز على نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني ويكمل الخط اللحني للتوزيع الموسيقي في م(٦٦) في الوضع الثالث الثابت بأسلوب الأداء المتصل ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٦٧) الضلع الرابع بأداء نغمة الماهوران بالإصبع الثاني ليختم هذا الجزء في م(٦٩) في الوضع الأول. يقوم بإعادة كل الجزء السابع من م(٥٣) وحتى م(٦٩) بنفس الخط اللحني الموازي للحن الأساسي دون أي تغيير في ترقيمات الأصابع أو أسالب الأداء المختلفة في اليد اليمني واليسرى.

في م(٨٦) يقوم بأداء تتابع سلمى صاعد بداية من نغمة الكرد على وتر الدوكاه في الوضع الأول بالإصبع الأول لينتقل إلى الوضع الثالث في نفس المازورة الضلع الثاني الكروش الثانى لأداء نغمة الكردان بالإصبع الأول ثم ينتقل إلى الوضع الخامس في الضلع الرابع الكروش الثاني لأداء نغمة جواب الكردان بالإصبع الأول وذلك لتسهيل أداء نغمتي جواب البوسليك وجواب الجهركاه في م(٨٧). وتلك المازورتين تؤديان بأسلوب الأداء المتصل وصولا إلى م(٨٨) وهو ختام المذهب، حيث يقوم بأداء لازمة ختامية للإنتقال إلى موسيقى الكوبليه.

وتؤدى اللازمة الموسيقية في م(٨٨) بأسلوب الأداء المتقطع منتقلا من الوضع الخامس في الكروش الأول في الضلع الأول إلى الوضع الثالث بالإصبع الثاني لأداء نغمة جواب الحسيني منتقلا إلى الوضع الرابع بالإصبع الثاني إلى نغمة جواب الكردان في الضلع الثاني لينتقل مرة أخري إلى الوضع الثالث في الكروش الأول من الضلع الثالث بالإصبع الثاني لأداء تتابع سلمى من نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني ثم إلى الوضع الرابع بالإصبع الأول في الضلع الرابع لأداء نغمة جواب العجم منتقلا إلى اللازمة الموسيقية الخاصة بموسيقى الكوبليه الأول من م(٩٠) إلى م(١١٥).

موسيقى الكوبليه الأول من أناكروز مازورة (٩٠: ١١٥)

تبدأ موسيقى الكوبليه الأول في مقام أثركرد على نغمة الدوكاه من أناكروز م(٩٠) الضلع الأول في الوضع الرابع بأداء نغمة جواب الشهيناز بالإصبع الثاني يليها تتابع سلمي هابط في م(٩١) من نغمة جواب سنبلة وصولا إلى نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني في الوضع الثالث في م(٩٢) وظهور نغمة جواب حصار للتأكيد على مقام الأثركرد. ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٩٣) الضلع الثاني على وتر المحير لأداء نغمة السنبلة بالإصبع الأول منتقلا إلى الوضع الثالث

مرة أخري في نفس المازورة الضلع الرابع لأداء نغمة جواب الحصار حيث يقوم بالتأكيد على مقام الأثركرد في م(٩٤) بأداء حلية على جميع الأضلاع داخل المازورة التي بها تلك النغمة مع الركوز على نغمة جواب الحسيني. ثم يقوم بأداء تتابع سلمى هابط في م(٩٥) بداية من نغمة جواب العجم وصولا إلى نغمة الماهوران بالإصبع الثاني في الوضع الأول مروراً بنغمة جواب الحصار للتأكيد على المقام.

ويكمل الأداء المتصل للجملة اللحنية في الوضع الأول في م(٩٦) الضلع الأول والثاني الكروش الأول مع ظهور نغمة الشهيناز ثم ينتقل مباشرة إلى الوضع الثالث في الضلع الثاني الكروش الثانى بالإصبع الثانى لأداء نغمة المحير مع أداء حلية التريل ليختم الجملة اللحنية في م(٩٧) مع التأكيد على مقام الأثركرد.

يبدأ صولو لآله الناي في م(٩٨) بمصاحبة توزيع للآلات الوترية على الوضع الأول يتسم بأسلوب الأداء المتصل شديد الخوفوت (PP) حتى م(١٠٥) الضلع الثاني، لتبدأ الوتريات في استكمال الجملة اللحنية من م(١٠٥) الضلع الثالث الكروش الثانى في مقام الكرد وينتقل إلى الوضع الثالث في م(١٠٦) الضلع الثالث لأداء نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثاني بأسلوب أداء متصل، لينتقل بعد ذلك إلى الوضع الأول في م(١٠٧) الضلع الأول لأداء نغمة الماهوران بالإصبع الثانى مع ظهور نغمة جواب بوسليك كنغمة مرورية مع أداء حلية التريل على نغمة الماهوران في الضلع الثانى الكروش الثانى وأداء الحلية الصغيرة على نغمة السهم في الضلع الثالث الكروش الثانى وظهور نغمة جواب صبا في م(١٠٨) الضلع الثالث كنوع من التطعيم ولمس لمقام الصبا زمزمة واستكمل الجملة اللحنية من م(١٠٩) الضلع الثالث بأداء تتابع سلمى هابط مع التنويع في الجملة اللحنية م(١١٠) وم(١١١) كنوع من التلوين اللحني للجملة الموسيقية الأساسية مع ظهور نغمة صبا في م(١١٢) الضلع الثالث للتأكيد على مقام الصبا زمزمة ثم ينتقل إلى ختام الجملة اللحنية عن طريق أداء تتابع سلمى صاعد في م(١١٣) الضلع الثالث الكروش الثاني من نغمة الجهاركاه وظهور نغمة جواب الصبا في م(١١٤) الضلع الثالث مع الركوز على نغمة المحير في م(١١٥) الضلع الأول، والانتقال مباشرة إلى الوضع الثالث في الضلع الثانى في نفس المازورة مع ظهور نغمة جواب الشهيناز للعودة إلى مقام الأثركرد من خلال أداء حليات صغيرة على بداية كل ضلع بداية من الضلع الثانى وحتى الضلع الرابع وأداء التسليم في المنطقة الحادة من الألة للتأكيد على المقام وأداء التسليم بأسلوب الأداء المتقطع.

فقد قام بالإنتقال إلى الوضع الثالث في م(١١٥) الضلع الثانى بالإصبع الثانى لأداء حلية صغيرة من نغمة جواب الحسيني، ثم انتقل إلى الوضع الرابع بالإصبع الأول الضلع الثالث لأداء حلية صغيرة من نغمة جواب العجم، ثم قام بأداء نفس الحلية الصغيرة من نغمة جواب الشهيناز في نفس الوضع الرابع ولكن بالإصبع الثانى وذلك للعودة إلى المقام الأثركرد.

الكوبليه الأول من مازروة (١١٦: ١٦٧)

يبدأ غناء الكوبليه الأول من م(١١٦) ويتسم التوزيع الموسيقي في بداية الكوبليه وخاصة الخط اللحني للوتريات باللزم الصغيرة كنوع من الرد على الغناء وليس بالخط اللحنى الموازى كمان كان في المذهب ففي م(١١٨) يقوم بأداء لازمة صغيرة من الضلع الأول الكروش الثانى بداية من نغمة جواب العجم بالإصبع الأول في الوضع الرابع مع أداء نغمة جواب الشهيناز لأداء جنس حجاز على جواب الحسيني ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(١٢٠) لاداء نغمة جواب الحسيني بالإصبع الثانى كلازمة صغيرة أثناء الغناء.

ويظل ثابت على الوضع الثالث في م(١٢١) الضلع الرابع ثم ينتقل إلى الوضع الرابع بالإصبع الأول لأداء نغمة جواب العجم واللازمة كاملة باسلوب الأداء المتقطع مع أداء الضلع الثالث والرابع في م(١٢٢) باسلوب الأداء المتصل مع التأكيد على جنس الحجاز على نغمة جواب الحسيني.

يستكمل اللزم الصغيرة بين الغناء في م(١٢٥) الضلع الأول في الوضع الأول لأداء جنس حجاز على نغمة المحير وجنس حجاز على الحسيني وبذلك يكون قد كون مقام حجازكار على نغمة الدوكاه في تتابع هابط ركوزاً على نغمة الحسيني.

يستكمل اللزم الصغيرة بين الغناء باسلوب الأداء المتقطع في م(١٢٧) الضلع الثالث والرابع لأداء نغمة جواب الحسيني م(١٢٨) وم(١٢٩) بنفس اسلوب الأداء المتقطع ثم المتصل في م(١٢٩) الضلع الثالث والرابع حتى يكمل هذا الحزء من م(١٣١) وحتى م(١٣٥) بلزم صغيرة بين الغناء في الوضع الأول على وتر المحير في تتابعات سلمية هابطة وصاعدة.

ثم يبدأ بجملة توزيع للآلات الوترية موازية للغناء بداية من م(١٣٦) وحتى م(١٤١) وهي البريمافولتا للعودة مرة أخرى لإعادة غناء الكوبليه الأول بنفس اللزم الموسيقية دون أي تغيير.

ففي م(١٣٦) ينتقل مباشرة للوضع الثالث بالإصبع الأول لأداء نغمة السهم وجملة لحنية صغيرة باسلوب أداء متصل شديد الخفوت ثم ينتقل إلى الوضع الرابع في م(١٣٧) لإستكمال الجملة اللحنية وأداء نغمة جواب المحير بتتابع سلمى هابط وصولاً إلى نغمة الماهوران في الوضع الأول بالإصبع الثاني في م(١٣٨) ويكمل الجملة اللحنية في نفس المازورة في الوضع الأول، ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(١٣٩) لأداء نغمة جواب الكردان بالإصبع الرابع في الضلع الثاني وأداء تتابع سلمي هابط متنقلاً إلى الوضع الأول في نفس المازورة الضلع الرابع لأداء نغمة الماهوران بالإصبع الثاني واستكمال التتابع السملي وصولاً إلى نغمة العجم بالإصبع الثاني على وتر النوا، ثم يقوم بأداء تتابع سلمي صاعد في م(١٤٠) الضلع الثاني الكروش الثاني بداية نغمة النوا وصولا إلى نغمة الماهوران ثم تتابع سلمي صاعد مرة أخرى في م(١٤١) الضلع الثاني من نغمة الشهيناز وصولا إلى نغمة جواب المحير في م(١٤١) الضلع الرابع منتقلاً إلى الوضع الثالث في نفس المازورة الضلع الثالث الكروش الأول لأداء نغمة السهم ثم الكروش الثاني ينتقل إلى الوضع الخامس لأداء نغمة جواب العجم بالإصبع الأول مرورا بنغمة جواب شهيناز للعودة إلى مقام الحجازكار، حيث أن الجزء السابق من م(١٣٦) وحتى م(١٤١) الضلع الأول كان في مقام الكرد.

يستكمل اللحن مرة أخرى بإعادة الكوبليه الأول كما ذكر في الشرح السابق وينتقل إلى ختام الكوبليه من م(١٦٧) وهي(السيكوندا فولتا) الضلع الأول في الوضع الأول لأداء جنس أثركرد على المحير مع ظهور نغمة جواب الحصار في الضلع الثالث الكروش الثاني مع الركوز على نغمة جواب الحسيني.

ويبدأ من م(١٧٠) بأداء تتابعات سلمية صاعدة من الضلع الثالث في مقام الكرد وصولاً إلى نغمة سنبلة في م(١٧١) الضلع الأول ثم تتابع سلمى صاعد من نغمة الماهوران في نفس المازورة الضلع الثاني الكروش الثاني وصولاً إلى نغمة جواب الحسيني مرورا بنغمة جواب حصار للتأكيد على جنس الأثركرد، ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في الضلع الرابع في م(١٧٢) لأداء نغمة جواب حصار بالإصبع الأول ويعتبر هذا الجزء من م(١٧٢) الضلع الرابع إلى م(١٧٩) الضلع الثالث الكروش الأول إعادة للجزء الخاص بالمذهب بنفس اسلوب التوزيع والجمل اللحنية والتتابعات السلمية والتي تم شرحها سابقاً من م(٨٢) الضلع الرابع إلى م(٨٨) الضلع الثالث.

موسيقى الكوبليه الثاني من أناكروز مازورة (١٨٠: ٢٠٨)

تبدأ موسيقى الكوبليه الثاني من م(١٧٩) الضلع الثالث الكروش الثاني في مقام الراست ويقوم بإستعراض المقام بجملة لحنية تعتمد على اسلوب الأداء المتصل حتى م(١٨٧) الضلع الرابع والوقوف على نغمة الراست أساس المقام مع استخدام التتابعات السلمية الرابطة من م(١٨٦) وم(١٨٧). يبدأ صولو لآلة القانون من م(١٨٨) وتعتمد المصاحبة في هذا الجزء لآلة الكمان على التتابعات السلمية الصاعدة السريعة وبإسلوب الأداء المتقطع كما في م(١٨٨) الضلع الأول، حيث يبدأ السلم من نغمة الراست لأداء مقام الراست صعوداً على مساحة أوكتافين وصولاً إلى نغمة جواب الكردان في م(١٨٩) والإنتقال إلى الوضع الثالث في م(١٨٨) الضلع الرابع من نغمة السهم، ثم تتابع سلمى آخر في م(١٩٢) الضلع الأول الكروش الثاني بداية من نغمة الكرد مع الإنتقال إلى الوضع الرابع في نفس المازورة الضلع الرابع الكروش الأول لأداء نغمة جواب الحسيني وصولاً إلى جواب المحير في م(١٩٣) الضلع الأول، ثم تكمل الآلات الوترية الجملة اللحنية من أناكروز م(١٩٦) في الوضع الأول باسلوب الأداء المتصل مع التأكيد على مقام الراست حتى ختام الجملة في م(٢٠٣) بتتابع سلمي صاعد على مسافة أوكتاف واحد من نغمة الراست في الضلع الأول وصولاً إلى الكردان في الضلع الثالث وكل هذا الجزء في الوضع الأول.

الكوبليه الثاني من مازروة (٢٠٤: ٢٨٢)

يبدأ غناء الكوبليه الثاني من م (٢٠٤) ويعتمد هذا الجزء في التوزيع الموسيقي على اللزم السريعة والمحددة بأسالب الأداء المتقطع ثم المتصل وفي المنطقة الصوتية الحادة لآلة الكمان بداية من الوضع الأول على وتر المحير حتى الوضع الخامس.

يبدأ التوزيع الموسيقي للكوبليه الثاني في م(٢٠٥) بلازمة موسيقية سريعة في الوضع الثالث بالإصبع الأول لأداء نغمة سهم في الضلع الأول، ثم ينتقل مباشرة إلى الوضع الرابع بالإصبع الأول في الضلع الثاني من نفس المازورة لأداء نغمة جواب الحسيني مما يتطلب مهارة عالية من عازف آلة الكمان، وهذا الإنتقال يعد تسهيلاً لأداء النغمة التالية وهي جواب أوج وذلك لصعوبة أدائها بالإصبع الأول إذا ما حاول العازف الإنتقال إلى الوضع الخامس مباشرة. لذا رأى الباحث أن الترقية المنطقي والمناسب لتلك اللازمة هو الإنتقال من الوضع الثالث إلى الرابع مباشرة بنفس الإصبع.

ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٢٠٧) لأداء لازمة صغيرة أخرى تبدأ من جواب الحسيني باسلوب الأداء المتقطع مع الركوز على نغمة السهم. ويظل ثابتاً في الوضع الأول لأداء اللازمة التي تليها في م(٢٠٩) من نغمة بزرك باسلوب الأداء المتقطع مع الركور على نغمة السهم في الضلع الثالث الكروش الثاني.

ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٢١١) لأداء لازمة سريعة من نغمة جواب الحسيني في تتابع سلمي هابط وباسلوب أداء متصل، ثم يعود لأداء نفس لازمة م(٢٠٥) في م(٢١٣) مع اختلاف في الضلع الثالث والرابع لتتناسب مع الجملة اللحنية للغناء وتتوافق معها في نغمة الركوز وهي نغمة أوج. ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٢١٥) لأداء اللازمة الموسيقية من نغمة جواب الكردان بالإصبع الرابع في شكل سلمي هابط، ثم ينتقل مباشرة إلى الوضع الأول بالإصبع الثالث على نغمة السهم لإستكمال اللازمة الموسيقية باسلوب الأداء المتصل.

ثم يعود لأداء نفس اللازمة الموسيقية في م(٢٠٩) ليؤديها في م(٢١٧) بنفس اسلوب الأداء دون أي تغيير.

يبدأ من م(٢١٩) بتنويع الأداء ما بين المتقطع والنبر(Pizz) والمتصل، ففي م(٢١٩) يؤدي اللازمة باسلوب الأداء المتقطع في الوضع الثالث على وتر المحير بداية من نغمة السهم بالإصبع الأول وصولاً إلى نغمة جواب الكردان بالإصبع الرابع، ثم ينتقل لأداء النبر في م(٢٢٠) ليؤدي نغمتي السهم وجواب الحسيني في الوضع الثالث أيضاً، ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٢٢١) لأداء لازمة سريعة وصغيرة من الضلع الثالث الكروش الثاني باسلوب الأداء المتصل.

ويظل التوزيع الموسيقي على هذا الخط اللحني وبنفس طريقة الكتابة حتى م(٢٣٥) حتى ينتهي هذا الجزء بتتابع سلمي صاعد وسريع من الوضع الأول على وتر النوا من نغمة الكردان بالإصبع الثالث وصولاً إلى نغمة جواب الكردان في نفس المازورة الضلع الثالث عن طريق الإنتقال إلى الوضع الثالث في الضلع الثاني لأداء نغمة السهم بالإصبع الأول.

ويعاد كل هذا الجزء الخاص بغناء الكوبليه الثاني مرة أخرى بنفس اللزم الموسيقية ونفس أساليب الأداء والأوضاع المقدمة وترقيمات الأصابع دون أي تغيير.

ينتقل إلى ختام اللحن من م(٢٦٨) وبنفس اسلوب التوزيع الموسيقي الذي يعتمد على اللازم الموسيقية السريعة بين الغناء، ففي م(٢٦٩) يؤدي لازمة صغيرة وسريعة في الضلع الثالث الكروش الثاني في الوضع الأول لأداء نغمة جواب الحسيني بالإصبع الرابع إلى نغمة الماهوران. ثم ينتقل

إلى الوضع الثالث في م(٢٧١) الضلع الثالث بالإصبع الرابع لأداء لازمة صغيرة من نغمة جواب الكردان والسهم، ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٢٧٢) الضلع الثاني لأداء لازمة على وتر اليكاه باسلوب الأداء المتصل بداية من نغمة العجم عشيران إلى نغمة العشيران، ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٢٧٣) الضلع الثالث الكروش الثاني لأداء لازمة صغيرة وسريعة باسلوب أداء متصل من نغمة السهم بالإصبع الأول إلى نغمة جواب العجم، ثم ينتقل إلى الوضع الأول في م(٢٧٥) الضلع الثالث والرابع لأداء لازمة أخرى سريعة وصغيرة بداية من نغمة بزرك إلى نغمة سهم، ثم ينتقل إلى الوضع الثالث في م(٢٧٦) الضلع الثالث حيث ينتقل من نغمة ماهوران بالإصبع الثاني في الوضع الأول إلى نغمة السهم بالإصبع الأول لأداء نفس اللازمة السابقة ولكن على مسافة تون أعلى، ويليها في م(٢٧٧) نفس الشكل الإيقاعي للللازمة الموسيقية السابقة ولكن تبدأ من نغمة السهم بالإصبع الأول على الوضع الثالث في الضلع الثالث حتى نغمة جواب أوج، ثم يؤكد على نغمة الأوج في م(٢٧٨) بلازمة سريعة وصغيرة في الضلع الثالث والرابع باسلوب أداء متصل. ثم يبدأ بتتابع لحني سلمي هابط من م(٢٨٠) الضلع الأول الكرش الثاني حتى م(٢٨١) الضلع الثاني بتتابع لحني سلمي هابط م(٢٨٠) الضلع الأول الكروش الثاني حتى م(٢٨١) الضلع الثاني، ثم يبدأ تتابع سلمي صاعد في نفس المازورة الضلع الثالث والرابع مقسم على بعد أوكناف بين آلات الكمان حيث تقوم مجموعة بأداء السلم بداية من نغمة الراست وصولا إلى نغمة الكردان والمجموعة الثانية تبدأ من نغمة الكردان وصولا إلى جواب الكردان وينتهي اللحن في م(٢٨٢) الكروش الأول على تلك النغمة وهي أساس مقام الراست.

نتائج البحث

توصل الباحث بعد تناوله فى الإطار التحليلي بالتحليل العزفي لدور آلة الكمان لأغنية "عالي السكوت" توزيع أمير عبد المجيد بأنه وظف أداء آلة الكمان كما يلي:

استخدم المؤلف تقنيات أداءعالية من حيث الانتقال بين الأوضاع العليا وأشكال القوس لليد اليمنى.

استخدم المقامات العربية في الأوضاع العليا مما تطلب وضع ترقيمات أصابع غير مألوفة لتطويع تلك الجمل الموسيقية لتناسب الأداء على آلة الكمان العربي وهو ما يتطلب عازف كمان ذو امكانيات تكنيكية عالية ومتميزة.

محاكاة أمير عبد المجيد لأسلوب التوزيع الأوركسترالي من حيث الكتابة المتعددة التصويت واستخدام التقنيات العزفية الغربية لآلة الكمان العربي سواء لليد اليمني أو اليد اليسرى.

استخدم أمير عبد المجيد أسلوب كتابة الجمل التوزيعية الطويلة من حيث الأداء المتصل مما تطلب الدقة في استخدام القوس في اليد اليمنى وكيفية تقسيمه بالشكل السليم دون التأثير على الجملة اللحنية مع وضع الترقيمات المناسبة لليد اليسرى لتساعد في أداء الجملة اللحنية الطويلة والمتصلة.

تأثير دراسته لآلة القانون ومهارته العالية فيه أدى إلى استخدامه الكثير من السلالم والأربيجات الصاعدة والهابطة مع استخدام تقنيات متعددة شديدة الصعوبة مما تطلب عازف ذو مهارة عالية عنده القدرة لتطويع تلك الجمل على آلة الكمان العربي.

استحداث العديد من الأشكال الإيقاعية الغير مألوفة على الموسيقى العربية وتطويعها للتوزيع الموسيقي بشكل عام ولآلة الكمان بشكل خاص، وخاصة مع ظهور الأغنية الخليجية.

يعد أمير عبد المجيد من الموزعين الموسيقين الذين اهتموا بتطوير الأغنية الخليجية ودراسة إيقاعاتها المركبة مع كيفية الكتابة لآلة الكمان على تلك التراكيب الإيقاعية المعقدة.

استخدم الأوضاع العليا بشكل مباشر في أداء بعض اللزم الموسيقية مما يتطلب مهارة عالية من عازف الكمان على الانتقال مباشرة إلى الأوضاع العليا من خلال التحضير الغير مباشر والقائم على قدرته التخيلية للوصول إلى تلك الأوضاع دون عزف أي جملة سابقة.

التوصيات:

يوصي الباحث بما يلي:

١. وضع مناهج متقدمة لآلة الكمان العربي فى المعاهد الموسيقية والجامعات والمؤسسات التعليمية المتخصصة لتواكب ذلك التطور الكبير في التوزيعات الموسيقية لأعمال الموسيقى العربية المتنوعة.

٢. الاستعانة ببعض النماذج من أعمال أمير عبد المجيد ضمن تطوير مناهج وأساليب التدريب على آلة الكمان العربي.

٣. اختيار نماذج متنوعة من الأغنية العربية بشكل عام والأغنية الخليجية بشكل خاص ذات الإيقاعات المركبة والمختلفة والتوزيعات الموسيقية ذات المهارات العالية لآلة الكمان العربي.

٤. إجراء ورش تدريبية تشمل العديد من الأغاني الخليجية ذات التوزيعات العالية لآلة الكمان العربي لكل الدارسين بالمعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة لرفع مستوى أداء عازفي آلة الكمان العربي من خلال تلك الورش التدريبية.

المراجع

أولاً : الكتب

١. أحمد الواصل . *الأغنية السعودية ، حركات التجديد*. الرياض: دار جداول للطباعة والنشر،٢٠٢٢.

(١) غنام الديكان: *تحليل الإيقاعات الكويتية في الأغنية الشعبية*، الجزء الأول، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الطبعة الاولى، الكويت، ١٩٩٥م.

(٢) منى سنجكقدار شعرانى: *تاريخ الموسيقى العربية وآلاتها*، معهد الإنماء العربى، مطابع تكنوبيرث الحديثة، بيروت، ١٩٨٧م.

(٣) يوسف فرحان الدوخي: *الأغاني الكويتية*، مركز التراث الشعبي بدولة الخليج، الطبعة الأولى، الكويت، ١٩٨٤م.

ثانياً: الرسائل العلمية

(١) بندر عبيد: الأغنية الكويتية بين الأصالة والتطور، رسالة دكتوراه، بحث غير منشورة، المعهد العالي للموسيقي العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٩٦م.

(٢) حمد الفضلي: الأغنية الكويتية في النصف الثاني من القرن العشرين دراسة تحليلية وأهم روادها، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة الروح القدس، كلية الموسيقى، الكسليك، لبنان، ٢٠١٢م.

(٣) محمود عبد القادر مرسي/عصام عبد العزيز/حسني جمال نجم/طارق أحمد فؤاد: دور آلة الكمان في الأغنية المصرية الموزعة عند يحيى الموجي، بحث مشترك، مجلة بحوث التربية النوعية،عدد ٢٣ الجزء الثاني، أكتوبر ٢٠١١م.

(٤) محمود عامر: دور آلة القانون المنفرد في بعض أعمال أمير عبد المجيد.. دراسة تحليلية، رسالة ماجستير غير منشور، المعهد العالي للموسيقى العربية اكاديمية الفنون، ٢٠١٥م.

(٥) حمد راشد حمد بورسلي: خصائص فن الصوت بدولة الكويت دراسة تحليلية، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، المعهد العالي للموسيقي العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٨م.

ثالثاً: مواقع الانترنت

(١) محمد زماري "ما هي دول الخليج "، ٢٨ أبريل ٢٠٢١ موقع موضوع https://mawdoo3.com/

(٢) جمعة الجميعة: تحوّلات الأغنية السعودية في الثمانينيات ٤ أغسطس، ٢٠٢١ – موقع ثمانية https://thmanyah.com/14375/

(٣) جمعة الجميعة: "الأغنية المكبلهة وأسطورة الستينيات طلال مداح" موقع ثمانية ١٧ ديسمبر، ٢٠٢٠. https://thmanyah.com/10449/

(٤) موقع المعرفة "محمد عبده" (مغني) (marefa.org)

(٥) صحيفة الاتحاد "الأغنية الخليجية.. رائعة الإيقاع والمقام" – (alittihad.ae)

(٦) مجلة الموسيقى العربية – "الموسيقى الخليجية.. خصائص مميزة تعكس الثقافة والتراث العريق " (arabmusicmagazine.com)

(٧) زياد الفيفي: "تعرّف على حكاية الأغنية السعودية من الصفر" اندبندنت عربية (independentarabia.com)

ملخص البحث

أسلوب أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقي لآلة الكمان في الأغنية الخليجية "عالي السكوت"

بتطور دول الخليج وانفتاحها على الثقافة المصرية أدى إلى تطور الحياة الفنية الخليجية في النصف الثاني من القرن العشرين مما ساعد الموسيقين والموزعين المصريين الذين لعبوا دوراً كبيراً من إخراج الأغنية الخليجية وما مرت به من مراحل مختلفة وانتقالها من الطابع التقليدي الشعبي إلى الاهتمام بالجماهيرية والتأثر بأشكال الغناء الجماهيري في الوطن العربي والانفتاح على وسائل جديدة للتقديم والتناول مثل: التوزيع الموسيقي وإضافة آلات جديدة على الأداء الآلي المصاحب لها، وهذه الفترة تبلورت وازدهرت في النصف الثاني من القرن العشرين.

وهناك بعض الموسيقيين كان لهم دوراً في بلورة الشكل الجديد للأغنية الخليجية وإدخال التوزيع عليها وغيرها من الأساليب وعلى الرغم من ذلك ارتبطت الأغنية الخليجية بخصائص لحنية وإيقاعية متفردة ومميزة فكانت مصدر تحدي للموزعين والملحنين من الدول غير الخليجية للموائمة ما بين إثراء الأغنية بأشكال مختلفة والتمسك بأصالتها وسماتها المميزة.

ويعد أمير عبد المجيد من أبرز الموسيقيين الذين لعبوا دوراً هاماً في توزيع وتنفيذ العديد من الأغنيات الخليجية واستخدم أسلوب مميز وكتابة مختلفة ومبتكرة لآلة الكمان، الأمر الذي دعا الباحث لإجراء هذه الدراسة للوقوف على إبراز التقنيات والمهارات الفنية العالية لآلة الكمان العربي والتي وضعها أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقى لأغنية "عالي السكوت".

يتكون البحث من مقدمة للبحث ومشكلة تدعو للوقوف على إبراز التقنيات والمهارات الفنية العالية لآلة الكمان العربي والتي وضعها أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقى لأغنية "عالي السكوت"، وتهدف إلى التعرف على أسلوب أمير عبد المجيد في التوزيع الموسيقي والكتابة لآلة الكمان العربي في أغنية "عالي السكوت" وإبراز التقنيات الفنية والمهارات الأدائية التي تناولها قى كتابته لآلة الكمان مع اقتراح بعض الارشادات العزفية للوصول للأداء السليم لها. بالإضافة إلى أهمية والأسئلة والحدود–والإجراءات والدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث. ويتناول الباحث الإطار النظري من عرض لكل من: نبذة عن الخليج العربي – نبذة عن الأغنية الخليجية ومراحل تطورها – نبذة عن كلا من محمد عبده – بدر بن عبد المحسن– طلال – أمير عبد المجيد صناع أغنية "عالي السكوت". يليه الإطار التحليلي للبحث وهو تحليل عام وتفصيلي وعزفي لأغنية "عالي السكوت" عينة البحث واختتم البحث بالنتائج والتوصيات وملخص البحث.