معالجة كورالية متعددة التصويت لبعض موشحات فؤاد عبد المجيد

تامر السيد فؤاد إبراهيم*

مقدمة

تعد الموسيقى فنًا جماعيًا يرتبط بشكل وثيق بمختلف جوانب الحياة الاجتماعية، فهي تُعتبر ظاهرة من ظواهر النشاط الإنساني التي مارسها الإنسان عبر جميع مراحل حياته، بدءًا من أبسط أشكالها في المجتمعات البدائية وصولاً إلى أكثرها تعقيدًا وتطورًا في الحضارات المدنية المتقدمة، وترافق الموسيقى دائمًا حياة المجتمعات البشرية، وإن اختلفت أشكالها وأساليبها.[1]

هذا ويُعد الغناء الكورالي أحد أقدم أشكال التعبير الموسيقي الجماعي، حيث يعتمد على تداخل وتناغم أصوات متعددة تؤدي معًا بشكل جماعي. تطور هذا الفن عبر التاريخ بدءًا من الطقوس الدينية القديمة وصولاً إلى الأشكال المعاصرة، التي تشمل الأداء في الكاتدرائيات والكنائس والمدارس الموسيقية، يركز الأداء الكورالي على تعدد الأصوات وتوزيع الأدوار بين المغنيين، سواء كانت فرقًا مختلطة من الرجال والنساء أو فرقًا متخصصة بأصوات معينة. [2]

من ناحية أخري تبرز الموشحات كأحد الأشكال الغنائية المميزة التي تعكس ثراء التراث الموسيقي العربي، فهي أحد القوالب الغنائية التي تتميز بتعدد الألحان والإيقاعات، وغالبًا ما تؤدى بأداء جماعي، وتعتبر الموشحات أكثر أنواع التأليف الغنائي العربي عراقة وأصالة ومن أهم القوالب الغنائية التي تمتاز بالهدوء والاتزان العاطفي ومسايرة الإيقاعات الشعرية،[3]

---

* مدرس النظريات والتأليف بكلية التربية النوعية جامعة الاسكندرية

[1] عفت محمود عزت عياد: فن أداء الغناء الجماعي للأطفال ودوره في العملية التربوية، بحث منشور، مجلة كلية التربية، ع 3، 393 – 414. (1980).

[2] Knighton, T.,& Fallows, D. (Eds.). (1997). Companion to Medieval and Renaissance Music. University of California Press.

[3] نبيل عبد الهادي شورة: الياقوتة الثانية في الموسيقي العربية. القاهرة 2012، ص 100

يُعتبر فؤاد عبد المجيد من أبرز الملحنين الذين ساهموا في إحياء الموشحات التقليدية في فترة الثمانينيات، حيث قدمها بأسلوب عصري يتناسب مع الذوق المعاصر، وتميزت موشحاته بالتنوع في الألحان والإيقاعات، مما يعكس القدرة على دمج العناصر التقليدية مع الأساليب الموسيقية الحديثة. [1]

على الرغم من أن الموشحات قد لا تتبع النمط الكورالي التقليدي المستخدم في الموسيقى الغربية، إلا أنها تحمل في طياتها روح التعاون الموسيقي والتفاعل بين الأصوات، ويهدف هذا البحث إلى تقديم رؤية فنية جديدة من خلال استغلال الألحان الأساسية لتلك الموشحات بصياغتها الموسيقية المتميزة وجُملها المتناسبة مع روح العصر الحديث وتقديمها بأسلوب جديد، حيث يمكن تناول اللحن الأساسي لتلك الموشحات برؤية كورالية جديدة على هذا القالب، تتناسب مع طبيعة ألحانها مع الحفاظ على الهوية العربية لتلك الألحان.

مشكلة البحث

لاحظ الباحث أن قالب الموشح عند فؤاد عبد المجيد له ألحان وأسلوب صياغة متميز حقق به نجاحا ملحوظا في مصر والوطن العربي وحيث إننا نفتقد هذا الفن في وقتنا الحالي إلى حد ما فقد جعل الباحث يحاول وضع رؤية مبتكره لبعض هذه الألحان معتمدا على المعالجة الكورالية متعددة التصويت مما يضفي لهذه الموشحات أبعاد جديدة تعيدها إلى الساحة الغنائية في مصر

أهداف البحث

1. تقديم رؤية فنية كورالية مبتكرة لبعض موشحات فؤاد عبد المجيد مع الحفاظ على الطابع العربي الأصيل.
2. التعرف على الأساليب الموسيقية التي يمكن استخدامها في صياغة الموشحات العربية في شكل كورالي.

أهمية البحث

يساهم توزيع الموشحات بشكل كورالي في الحفاظ على الهوية الموسيقية العربية من خلال تقديم الألحان التقليدية برؤية فنية معاصرة مع الحفاظ على الطابع الأصيل. كما يضيف هذا التوزيع أبعادًا موسيقية جديدة عبر استخدام أصوات متعددة، مما يثري الأداء الفني ويعزز انتشار الموشحات داخل

---

[1] سليم سحاب: فؤاد عبد المجيد وموشحاته العصرية، شؤون عربية، القاهره 2019، ص180، 147 – 160.

العالم العربي وخارجه. بالإضافة إلى ذلك، يفتح التوزيع الكورالي الباب أمام إبداعات جديدة من خلال إدماج تقنيات حديثة وأساليب متنوعة، مما يدعم استدامة التراث الموسيقي العربي وتطويره.

أسئلة البحث

1. كيف يمكن تقديم رؤية فنية كورالية مبتكرة لبعض موشحات فؤاد عبد المجيد مع الحفاظ على الطابع العربي الأصيل؟
2. ما الأساليب الموسيقية التي يمكن استخدامها في صياغة الموشحات العربية في شكل كورالي؟

إجراءات البحث

- **منهج البحث:** اعتمد هذا البحث على المنهج الوصفي التحليلي، لتحقيق أهداف البحث. حيث إنه طريقة لدراسة الظواهر أو المشكلات العلمية من خلال القيام بالوصف بطريقة علمية، ومن ثم الوصول إلى تفسيرات منطقية لها دلائل وبراهين تمنح الباحث القدرة على وضع أطر محددة للمشكلة.[1]
- **عينة البحث:** عينة من موشحات فؤاد عبد المجيد (موشح عجبا لغزال، موشح لاه تياه).

وقد تم اختيار موشحي "عجباً لغزال" و"لاهٍ تياه" كعينتي بحث نظراً لصياغتهما في مقام النهاوند، الذي يُعد من المقامات العربية القابلة للهارمنة بسهولة، وكلاهما يحتوي على نغمات ميكروتونية، مما يتيح دراسة التكامل بين الطابع الشرقي الأصيل والإمكانات الهارمونية. كما يختلف كل منهما في الإيقاع المصاغ عليه، حيث يتميز الأول بإيقاع الفالس والثاني بضرب سماعي ثقيل.

- أدوات البحث: استمارة التحليل.
- **حدود البحث:** اشتمل هذا البحث على الحدود الآتية:

1) الحدود المكانية: قسم التربية الموسيقية، بكلية التربية النوعية، جامعة الاسكندرية.

2) الحدود الزمانية: (يوليو 1994).

مصطلحات البحث

الكورس Choir

[1] جابر عبد الحميد جابر، أحمد كاظم: "مناهج البحث في التربية وعلم النفس"، دار النهضة العربية، القاهرة، 2002، ص135.

أطلق هذا النوع من الغناء على أداء المجموعة التي تتكون من الأصوات البشرية الأربعة (السوبرانو، الألطو، التينور، الباص)، كما يلعب الكورال دوراً هاماً في الغناء الديني والأوبرا والدراما الموسيقية.[1] وفي الممارسة الموسيقية المصرية أصبح المصطلح "كورال".

التوزيع الغنائي Vocal Arrangement

مجموعة من الأصوات البشرية، لكل صوت لون خاص وطابع خاص يتميز به عن غيره، يعطي التوازن بين مجموعات الأصوات المختلفة.[2] ويقصد به الموسيقى التي تكتب لمجموعة من المغنيين (الكورال) في طبقات صوتية مختلفة وبأعداد تتناسب مع طبيعة العمل الفني التي تساهم فيه، وهو يعتمد على بناء نسيج موسيقي مكون من عدة أصوات بينهما توافق وانسجام، وذلك من خلال إتباع أساليب الموسيقى البوليفونية، وأساليب الموسيقى الهارمونية.[3]

الموشح

الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له (التام)، وفي الأقل من خمسة أقفال وخمسة أبيات ويقال له (الأقرع)، فالتام ما ابتدئ بالأقفال والأقرع ما ابتدئ فيه بالأبيات، وقد اشتقت كلمة الموشح على الأرجح من المعنى العام للتزيين سواء كان ذلك وشاحا أم قلادة مرصعة.[4]

وهو أحد فنون الشعر العربي تعددت فيه الأوزان والقوافي مع التنويع العروضي فهو أقرب ما يكون إلى التوزيع الموسيقي وبذلك يكون الموشح الأدبي أقرب إلى المقطوعة الموسيقية.[5]

الكانون Canon

---

[1] ثروت عكاشة: المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان، 1990 ص 84.

[2] محمود عبد الرحمن، المدرسة الحديثة لتعليم الموسيقى – التوزيع الآلي الجزء الأول الطبعة الخامسة – مطبعة حبرائيل. 1949، ص5.

[3] علي عبدالله: الإبداع الموسيقي، وزارة الثقافة والإعلام، دار النشر للثقافة العامة، بغداد، 2000، ص60.

[4] محمد زكريا عناني، ومصطفى كمال إبراهيم منصور: الموشحات الاندلسية، الدارة، مج 6, ع1، 1980، ص149 – 164.

[5] خالد أحمد عبد الخالق، ووائل وجيه طلعت: أسلوب مقترح للعزف الثنائي على آلتي العود والبيانو من خلال بعض الموشحات العربية، مجلة علوم وفنون الموسيقى، مج39, ع3، 2018، ص1267 – 1307.

هو شكل موسيقي بوليفوني، يتميز ببراعة فنية في التكوين ويعتمد على صيغة كونترابنطية تتسم بالمحاكاة والتقليد، حيث تقدم جميع الأصوات نفس اللحن ولكن بزمن مختلف لكل صوت. يختلف الأداء من حيث التوقيت والطبقة الصوتية، إذ يمكن للأصوات أن تؤدي اللحن على نفس النغمة أو على درجات صوتية مختلفة، يُعرف الصوت الأول الذي يبدأ اللحن في الكانون بال "قائد" (Proposta)، بينما يُطلق على الصوت الثاني الذي يقلد اللحن ب "التابع" (Risposta)، ويقوم هذا الصوت بتقليد الصوت الأول بدقة كاملة سواء في الإيقاع أو في الفواصل اللحنية بين النغمات.[1]

الأوستيناتو Ostinato

عبارة عن فكرة أو جملة موسيقية يتم تكرارها باستمرار خلال اللحن في نفس الطبقة الصوتية، يتميز اسلوب الأوستيناتو ببنية بوليفونية، حيث يقدم الصوت الثاني المرافق للحن الرئيسي فكرة أو جملة موسيقية قد تكون مستمدة من اللحن الأساسي أو مبتكرة، هذه الجملة تتكرر بشكل متتابع وثابت طوال اللحن الأساسي.[2]

الكونترابنط Counterpoint

هو فن الجمع بين خطين لحنيين أو أكثر بحيث يحافظ كل منها على استقلاليته النغمية واللحنية مع تحقيق التآلف الصوتي.[3]

دارسات سابقة مرتبطة بموضوع البحث

الدراسة الأولي بعنوان: "الأغاني الحماسية عند سيد درويش وتوزيعها للكورال"[4]

هدفت تلك الدراسة إلى إلقاء الضوء على الأغنية الحماسية عند سيد درويش، بالإضافة إلى توزيع بعض الأغاني الحماسية عند سيد درويش توزيعا كورواليا، وقد أظهرت نتائج الدراسة إمكانية توزيع

---

[1] مجلة المأثورات الشعبية القطرية، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، رقم ٥ / ١٩٨٧م، ص223.

[2]Britannic: Concise Encyclopedia, Inc. Chicago, London, 1994– 2010 y, p.151.

[3]Sadie, S., & Tyrrell, J: Dictionary of music and musicians. New York, NY, USA: Oxford Univ. Press, Yónatan Sánchez, 2001.

[4] محمد حسن محمد علي: الأغاني الحماسية عند سيد درويش وتوزيعها للكورال، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهره، 1994م.

الأغاني الحماسية عند سيد درويش توزيعا كوراليا متبعا في ذلك أحد الأساليب العلمية للتوزيع الكورالي من خلال البرنامج المقترح.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن في استخدام التوزيع الكورالي في تناول الأعمال الغنائية التراثية، بينما تختلف تلك الدراسة مع البحث الراهن في العينة قيد البحث؛ حيث استخدمت تلك الدراسة الأغاني الحماسية عند سيد درويش، بينما يستخدم البحث الراهن الموشحات عند فؤاد عبد المجيد.

الدراسة الثانية بعنوان: "معالجة هارمونية وكنترابونتية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة"[1]

هدفت تلك الدراسة إلى تجربة أساليب فنية وعلمية موسيقية لإيجاد بعض طرق المعالجات البوليفونية والهارمونية للألحان والجمل الموسيقية المصرية الأصيلة من المأثورات الشعبية المصرية، وقد أظهرت نتائج تلك الدراسة إمكانية تقديم بعض الألحان الشعبية المأثورة بمعالجة هارمونية وكنترابونتية باستخدام الأساليب العلمية.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن في تقديم رؤية فنية جديدة تعتمد على الهارموني والكنتربوينت للألحان الموسيقية المصرية، بينما تختلف تلك الدراسة مع البحث الراهن في العينة قيد البحث؛ حيث استخدمت تلك الدراسة بعض الألحان الشعبية المصرية المأثورة، بينما يستخدم البحث الراهن الموشحات عند فؤاد عبد المجيد.

الدراسة الثالثة بعنوان: "رؤية فنية لتلحين وتوزيع نص الأغنية الشعبية وأسلوب أدائها أداء جماعيا"[2]

هدفت تلك الدراسة إلى تقديم رؤية فنية لتلحين وتوزيع الأغنية الشعبية، وربط الشباب المصري بتراثه الشعبي، وتوسيع المنطقة الصوتية للشباب من الجنسين للوصول إلى أداء غنائي أفضل، والتعبير عن النماذج الكورالية من خلال اقتراحات التلحين والتوزيع والتظليل الخاص بالأداء.

---

[1] محمد عبد الله أحمد: معالجة هارمونية وكونترابونطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة،1999م.

[2] حسين عبد الحليم الدغيدي ورامي رضا كامل: رؤية فنية لتلحين وتوزيع نص الأغنية الشعبية وأسلوب أدائها أداء جماعيا، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة 1999.

تتفق تلك الدراسة مع البحث الراهن في تقديم رؤية فنية لتلحين وتوزيع الأعمال الموسيقية التراثية وأداء تلك الأعمال أداءً جماعياً وكورالياً، بينما تختلف تلك الدراسة مع البحث الراهن في العينة قيد البحث؛ حيث استخدمت تلك الدراسة نص الأغنية الشعبية، بينما يستخدم البحث الراهن الموشحات عند فؤاد عبد المجيد.

الإطـــــــار النـــــــظري

تناول الإطار النظري لهذا البحث ثلاثة محاور: الأساليب الموسيقية المستخدمة في التوزيع الكورالي، قالب الموشح ونبذة عن المؤلف فؤاد عبد المجيد.

الأساليب الموسيقية المستخدمة في التوزيع الكورالي

كلمة "كورال" تُستخدم للإشارة إلى المؤلفات الغنائية التي تتضمن أكثر من صوت غنائي. واستخدم هذا المصطلح بهذا المعنى في بعض أعمال يوهان سيباستيان باخ الكورالية، أصبح يستخدم أيضًا كصفة للأعمال الموسيقية التي تشمل الغناء الكورالي، مثل "السيمفونية الكورالية.[1]

كلمة "كورال" تشير تاريخياً إلى الأناشيد والترانيم الكنسية البروتستانتية الألمانية، التي كانت تتسم بألحان بسيطة مصممة للغناء الديني، في الأصل كانت هذه الأناشيد تؤدى من قبل مجموعة من المغنين غالباً من خدام الكنيسة، مع الأرغن كآلة موسيقية مصاحبة وحيدة حتى نهاية القرن السابع عشر، على الرغم من أنها أحياناً كانت تُؤدى دون أي مصاحبة موسيقية.[2]

أدخل مارتن لوثر Martin Luther مؤسس البروتستانتية، تطوراً على هذه الأناشيد باستخدام نصوص الأناشيد السابقة، وصاغها بأسلوب الألحان الدنيوية مع تعدد الأصوات، في البداية كان الغناء الجماعي يتسم بطابع ديني وأداء بلحن واحد إما في طبقة صوتية واحدة أو على بعد أوكتاف، ولكنه تطور لاحقاً ليشمل ألحاناً متعددة وطابعاً دنيوياً، هذا التطور لم يقتصر فقط على تعدد الأصوات، بل شمل أيضاً تشكيلات المجموعات الغنائية. فالمجموعات قد تكون من أصوات النساء فقط، أو الرجال

---

(1) Boyd, M., & Butt, J.: J.S. Bach (Oxford Composer Companions). Oxford University Press. (1997).

(2) Ehmann, W.: Choral directing. Augsburg Publishing House.Wilhelm Ehmann, (1968).

فقط، أو خليط من الاثنين. بالإضافة إلى ذلك هناك فرق الأطفال الغنائية التي حققت نجاحاً كبيراً في مختلف أنحاء العالم.[1]

فرق الكورال عبارة عن مجاميع من المغنيين لكل مجموعة مساحتها الصوتية المناسبة لها، فتختلف كل مجموعة على الأخرى في لون الصوت وطبقته، وتشكل المجاميع تبعاً لمتطلبات المؤلفات الكورالية.

ويقصد الباحث بالمعالجة الكورالية فن صياغة الأعمال الغنائية المونوفونية (بالنسبة للأصوات البشرية) بحيث يتم اعداد رؤية بنائية هارمونية لونية تؤدي معًا بشكل متناغم، تتنوع فيها الأساليب الموسيقية المستخدمة حسب السياق الجمالي والثقافي، وتشمل تقنيات وأساليب متعددة تُستخدم لتحقيق تنوع صوتي وتعبير موسيقي درامي. وفيما يلي بعض الأساليب الموسيقية المستخدمة في التوزيع الكورالي:

التوزيع المتعدد الأصوات Polyphony

هذا الأسلوب يعتمد على استقلالية كل صوت في الفرقة الكورالية، حيث يؤدي كل مغني أو مجموعة من المغنيين لحنًا مختلفًا لكن في تناغم مع الآخرين، يتسم هذا الأسلوب بعمق وتداخل الأصوات، وقد تطور بشكل ملحوظ خلال عصر النهضة، ويعتبر يوهان سيباستيان باخ من أبرز مستخدمي هذا الأسلوب في موسيقاه الكورالية.[2]

التوزيع الكونترابنطي Counterpoint

هو أحد أنواع التوزيع البوليفوني يتم فيه توجيه الأصوات بحيث تكون هناك أصوات مستقلة تعمل معًا في الوقت نفسه، يمكن أن تختلف الألحان، لكن يبقى هناك ترابط بين الأصوات على مستوى النغم والإيقاع.[3]

التوزيع الهوموفوني Homophony

---

[1] عفت محمود عزت عياد: فن أداء الغناء الجماعي للأطفال ودوره في العملية التربوية، مرجع سابق.

[2] Randel, D. M. (Ed.). (2003). The Harvard Dictionary of Music (4th ed.). Belknap Press of Harvard University Press.

[3] Mann, A., & Wilson, P: The Study of Fugue, Dover Publications, (1987).

ويطلق عليه أسلوب التناغم المتوازي، ويعتمد هذا الأسلوب على تكوين الجمل الموسيقية باستخدام تآلفات موسيقية (**Chords**)، مع الحفاظ على التناغم بين جميع الأصوات. حيث يكون اللحن الأساسي واضحًا بينما تدعم الأصوات الأخرى الهارمونية. ويستخدم هذا الأسلوب في الموسيقى الكورالية الكنسية والتقليدية، حيث يسهم في إبراز الوضوح والتنظيم في الأداء الكورالي.[1]

التوزيع بالحركات الهارمونية المتوازية Parallel Harmony

يعتمد هذا الأسلوب على تقديم الأصوات المتعددة بنغمات متوازية، بحيث يكون هناك تكرار لنفس الجمل الموسيقية على درجات صوتية مختلفة، وغالبًا ما يتم استخدامه في الأعمال الكورالية التقليدية والكنسية.[2]

التوزيع التبادلي الأنتيفوني Antiphonal

وهو من أقدم الأساليب المستخدمة في الغناء، ويعتمد هذا الأسلوب على تقسيم الكورال إلى مجموعتين تغنيان بالتناوب، وغالبًا ما يستخدم في الكنائس الكبرى أو القاعات الموسيقية الكبيرة لإحداث تأثير صوتي يشمل الفضاء بأكمله.[3]

قـــالـــــب الـمـوشـــح

كلمة التوشيح تدل على التنميق ويقال إن الموشح شبه بالوشاح الذي تتزين به المرأة ذلك لأن الموشح يزدان بالقوافي المتنوعة والأوزان المتعددة، وهو يتشابه مع القصيدة التقليدية في أن كلاهما يكتب باللغة الفصحى.[4]

والموشح عبارة عن كلمات مقفاه موزونة بأوزان تشبه أوزان الشعر لكنها لا تتقيد بها، وتغلب فيها العربية الفصحى ويوزن تلحينها بموازين موسيقية خاصة غالباً ما تكون من الموازين المتشبعة مثل

---

(1) Ulrich, H., & Pisk, P: A History of Music and Musical Style. Harcourt, Brace & World. (1963).

(2) Ottman, R. W., & Rogers, N: Music for Sight Singing (8th ed.). Pearson. (2010).

(3) Grout, D. J., & Palisca, C. V.: A History of Western Music (6th ed.). W.W. Norton & Company,2001.

(4) عبد الحميد توفيق ذكي: التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1995.

(سماعي تقيل – سماعي دارج – سرابند – أقصاق – دور هندي – المدور – المحجر – الشنبر الحلبي).[1]

الموشح لا يتقيد بأوزان الشعر من حيث وحدة القافية وتغلب فيه اللغة الفصحى ووصف الغزل والقليل جدا من الموشحات القديمة منظومه باللهجة العامية وهي من ابتكار شعراء الأندلس وكان أول مخترع لها بجزيرة الأندلس هو مقدم بن معافر الفريري "، وكان القصد من ابتكار الموشح أن تكون الموسيقى حره طليقة لا تتقيد بالأوزان الشعرية المعروفة التي تسير على نمط واحد فيكون في هذا القيد ما يحول بينها وبين تصوير العاطفة الصحيحة تصويراً صادقاً أي إخضاع الشعر للنعم، وجرت العادة أن يشترك في إنشادها جميع أفراد الفرقة أو التخت" من آلات ومنشدين ومصاحبين كورس ويسمونهم سنيده ، وينفرد أبرعهم وأحسنهم صوتاً وفناً في بعض جمل منها، ويشترط في الموشح أن يلزم ضرباً مخصوصاً من الإيقاع وأن يكون من نفس اللحن الذي منه الفاصل الموسيقي ، والفاصل هو " الوصلة " التي تأتي بعد غناء الموشح مباشرة .[2]

1- تاريخ الموشحات

أول ظهور الموشحات كان في الأندلس، ابتكرها الاندلسيون لتكون موسيقى طليقة حرة لا تتقيد بالأوزان الشعرية المعروفة، فأرادوا ابتكار الموشحة بإخضاع الشعر للنغم، لا كما كان يفعل (بنو أمية والعباسيون) من إخضاع النغم للشعر.

يرجع تاريخ الموشح المصري إلى شاكر الحلبي " الذي حضر إلى مصر في القرن السابع عشر وسار على دربه الملحنين المصريين أمثال الشيخ المسلوب " و "محمد عثمان " ثم سيد درويش وداود حسني وكامل الخلعي ثم صفر على ومحمود صبح " وأخيرا "عبده قطر " الذي أبدع في تلحين الموشح وإيقاعاته.[3]

2- تكوين الموشح

---

[1] نبيل عبد الهادي شورة: الياقوتة الثانية في الموسيقي العربية، القاهرة 2012، ص 100.

[2] سليم الحلو: الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت، 1958.

[3] خالد أحمد عبد الخالق، ووائل وجيه طلعت: أسلوب مقترح للعزف الثنائي على آلتي العود والبيانو من خلال بعض الموشحات العربية، مرجع سابق.

بدنية أولى – بدنية ثانية – الخانة – قفلة أو غطاء، في بعض الأحيان نرى موشحات تتكون من بدنيات فقط أو بدنية واحدة وخانة من غير قفلة. والبدنية الأولى تلحن في نغمات المقام الأصلي لاستعراض طابعة وأهم خصائصه ويقاس عليه البدنيات الأخرى إن وجدت، وزناً وتلحينا فأحياناً يحتوي الموشح على أكثر من بدينة تكون بنفس اللحن مع اختلاف الكلمات فقط.

أما البدنية الثانية بمثابة ترديد لنفس لحن البدنية الأولى، ولكن على كلمات شعرية جديدة وأحيانا تزين هذه البدنية إما بلزمة موسيقية صغيرة أو بالغناء نفسه كي تصل بنا إلى

أما الخانة وتشتمل على جملة موسيقية جديدة تختلف عن الألحان السابقة ويتخلل الخانة حوار غنائي بين المطرب وجماعة المنشدين. تكون ألحانها في المنطقة الحادة للمقام الدرجات العليا، أي أن الخانة عباره عن معالجه لحنيه للمقام الأساسي في منطقته العليا، مع إمكانية التحويل النغمي المباشر من نفس عائلة المقام الأصلي، وتعتبر الخانة استعراض للصياغة والتركيب اللحني، كما أنه استعراض للصوت الذي يؤدى ومقدرته على إبراز الإمكانيات الصوتية.

أما القفلة أو الغطاء هو عادة تكرار لحن البدنية الأولى والثانية بكلمات شعرية جديدة وينتهي اللحن ويراعى أنه لابد أن ينتهي لحن الموشح على درجة ركوز المقام المختار حتى يستكمل رونقه وجماله وقوته.[1]

3- أنواع الموشحات

1. موشح يحتوي على بدنيات فقط (غير تام)
2. موشح يحتوي على بدنيه وخانه بدون غطاء (غير تام)
3. موشح كامل ويحتوي على بدنيه وخانه وغطاء(تام).[2]

فـــــؤاد عبـد المـجـــــيـد

موسيقي وملحن مصري ولد في 1926/5/14، تأثر في بداياته بموسيقى العصر الذهبي للأغنية العربية، بدأت نشأته الموسيقية بشكل سماعي، متأثرًا بأعمال عمالقة الموسيقى العربية مثل سيد درويش،

---

[1] نبيل عبد الهادي شورة: الياقوتة الثانية في الموسيقي العربية، مرجع سابق.

[2] نبيل شورة: دليل الموسيقى العربية، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة،1988.

محمد القصبجي، محمد عبد الوهاب، وزكريا أحمد. في تلك الفترة، استوعب التراث الموسيقي الحديث وامتدت هذه المرحلة حتى بداية الخمسينيات، حيث بدأت تظهر موهبته في التلحين.

وفي الأربعينيات بدأ في دراسة الموسيقى تحت إشراف الموسيقار الكبير (صفر علي) وحفظه الموشحات مثل درويش الحريري وإبراهيم شفيق وفؤاد محفوظ، وعلى الرغم من تفوقه الموسيقي اختار مهنة الهندسة الزراعية ليعيش منها، وحصر نشاطه الموسيقي ضمن الهواية، ملحنًا الموشحات في سرية تامة، رافقه في هذه المرحلة صديقه المقرب عازف العود محمد مدكور، الذي شاركه مشواره الفني.

تأثر فؤاد عبد المجيد بالموسيقى العربية "الحديثة"، فجاءت موشحاته حديثة المضمون، ولكنها حافظت على الشكل والإيقاعات التقليدية للموشحات، فتميزت ألحانه بالتركيز على المقام الأساسي للموشح، واستخدام الإيقاعات الخاصة بالموشح مع القوة في البناء، مع وجود فكر جديد في التلحين، سواء في المقام الأساسي أو الانتقال من مقام إلى أخر والعودة إلى المقام الأصلي.[1]

ظلت أعمال عبد المجيد غير معروفة للجمهور حتى أواخر السبعينيات، عندما قرر أخوه ومحمد مدكور كسر هذه العزلة والبدء في عرض موشحاته على العلن، وقد توفي في الأول من يوليو عام1994.[2]

ثانيًا: الإطـار التطبيقي:

اختار الباحث موشحين من أعمال فؤاد عبد المجيد لمعالجتهما كورواليًا وتطبيق أساليب التوزيع الغنائي المختلفة والتي تتناسب مع ألحان تلك الموشحات مع اختيار آلات مصاحبة إيقاعية ومجموعة وتريات من آلات الفيولينة والتشيللو.

ويتم في البداية بعد عرض السلم والمعلومات العامة للموشح، التحليل البنائي (لكل قسم منفصلًا) مع ذكر إذا قام الباحث بعمل أي تعديل في البناء، ثم اللغة الهارمونية والنسيج، توزيع الأصوات وأدوات التظليل الكورالية المستخدمة.

المعالجة الأولي

---

[1] منال مصطفى محمد: برنامج مقترح لتحسين أداء الموشحات العربية لدى طلاب شعبة التربية الموسيقية. مجلة علوم وفنون الموسيقى، مجلد 38 ع(4)، 2018 ، 1945-1990.

[2] سليم سحاب: فؤاد عبد المجيد وموشحاته العصرية، جامعة الدول العربية شؤون عربية، ع 180، جمهورية مصر العربية، 2019، ص150-151.

(1) معلومات عامة

- نوع التأليف: غنائي – نوع القالب: موشح – اسم العمل: عجباً لغزال
- اسم الملحن: فؤاد عبد المجيد – اسم الشاعر: فؤاد عبد المجيد
- المقام: نهاوند كردي مصور علي درجة لا – الضرب: فالس وسماعي دارج.
- الصياغة العامة: بدنية أولى – بدنية تانية – الخانة – بدنية ثالثة – القفلة أو الغطاء.
- النص الشعري: عجباً لغزال قتال عجبا كم بالأفكار وبقلوب لعبا

يا لا يا لا لي

يخطو بدلاي فيثير الشهبا يا لا يا لا لي

فكرة التوزيع للموشح: إن وزن الموشح على الفالس والدراج وطبيعة معاني النص، خاصة ما توحي به كلمة "غزال" من جمال ورشاقة، جعلت الباحث يعتمد على التكثيف المتدرج للأصوات، من عدم دخولها مرة واحدة وانتهاءً بتقسيمها. وحرص أن يستخدم كلمات مثل "عجبا" و "يخطو" لخفتها ورشاقتها لتشكل مصاحبات هوموفونية أو باص أرضية وأحيانًا في ايقاعات الضرب. عمد الباحث إلي الربط بين صوتي الألطو والتينور خاصة في اسناد غناء اللحن الأساسي للموشح، وكأنما يُغلف الصوت الحاد للتينور بدفء صوت الألطو. كما عمد الباحث إلي حيوية الدور المسند لصوت الباص وكأنما في مخيلته صوت آلة الكونترباص بالنبر في الفرقة الشرقية المعتادة.

(2) التحليل التفصيلي

المقدمة الموسيقية انكروز م 1– م 16 [3]وانتهت على أساس المقام.

ج1 من انكروز م 1– م 16 [2] وهي جملة مطولة انتهت بقفلة تامة في لا/ص.

ع1 من انكروز م 1– م 5[1] بدأت بالدرجة الأولى للمقام في شكل سلمي مع لمس خامسة المقام وانتهت على الدرجة الرابعة للمقام.

ع2 من انكروز م 6– م 9 [1] تصوير للعبارة السابقة 4 ت صاعدة، مع لمس النهاوند ذو الحساس،

وانتهت على الدرجة السابعة للمقام الأصلي.

ع3 من انكروز م 10– م 14 [1] ومبنية على انقلاب موتيفة ع 1 وانتهت على الدرجة الخامسة للمقام.

ع4 من انكروز م 15– م 16 [3] وتبدأ كتصوير لموتيفه ال ع 1ويتم لمس خامسة المقام والهبوط سلميًا

للركوز على الدرجة الأولى.

-**اللغة الهارمونية:** لا يوجد

-**النسيج:** لا يوجد

-**توزيع الأصوات:** لا يوجد

البدنية الأولى من م17– م38 [2] قفلة تامة لا/ص (نهاوند ذو الحساس).

- **اللحن الأساسي**

هنا يؤديه صوت الألطو وعلى بعد أوكتاف هابط صوت التينور بدءًا من م 33

باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية خاصة صوت الباص. ويميز هذا القسم استخدام كلمة (عجبا) بنوتات طويلة ممتدة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت ويتم تقسيم المجموعة الواحدة احيانًا ليسند إلى الصوت الإضافي نغمة بيدال على درجة الخامسة.

وتتكون البدنية من جملة واحدة مطولة:

ج1 من م 17 – م 38 [2] وهي جملة مطولة غير منتظمة قائمة على التكرار وتبدأ بنفس لحن المقدمة.

ع1 من م 17– م 20[1] قفلة تامة ري/ص.

ع2 من م 21– م 24 [1] قفلة نصفية لا/ص.

ع3 من م 25 – م28 [1] إعادة للعبارة الأولى وقفلة نصفية دو/ك.

ع4 من م 29– م 32 [1] إعادة للعبارة الثانية وقفلة نصفية لا/ص.

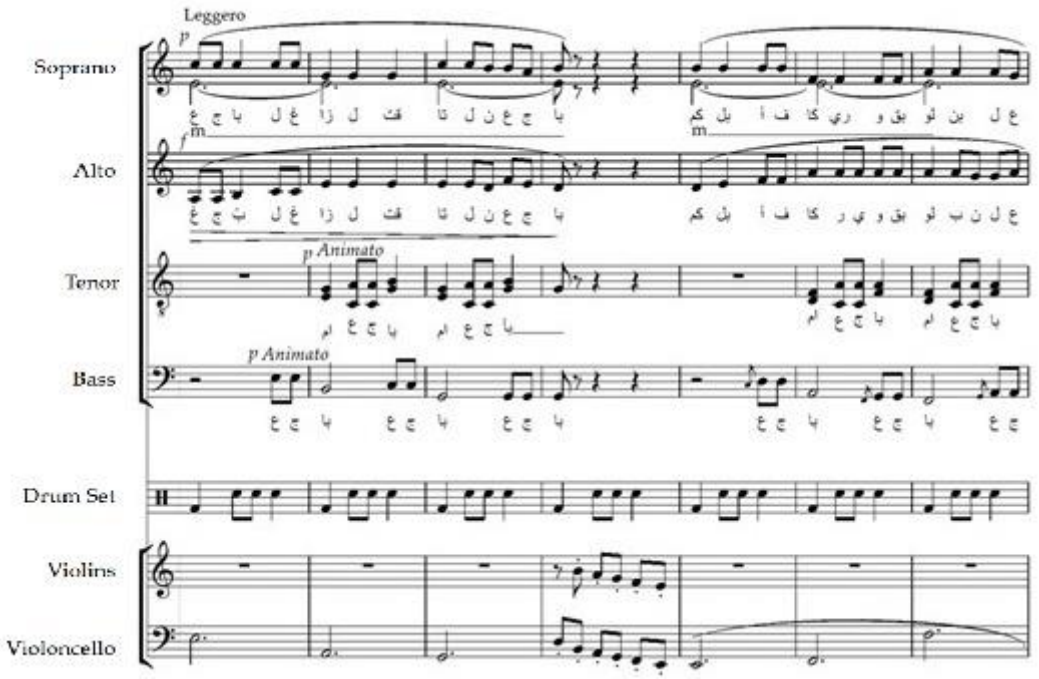
ع5 من م 33– م 38 [2] وهي عبارة مطولة تنتهي بقفلة تامة لا/ص.

- **اللغة الهارمونية**

استخدم الباحث لغة هارمونية رومانتيكية ترتكز على إبراز طبيعة مقام النهاوند الكردي من خلال استخدام الدرجة الأولى بسباعتها، مع التركيز على توظيف سلالم الدرجات الخامسة والرابعة والثالثة

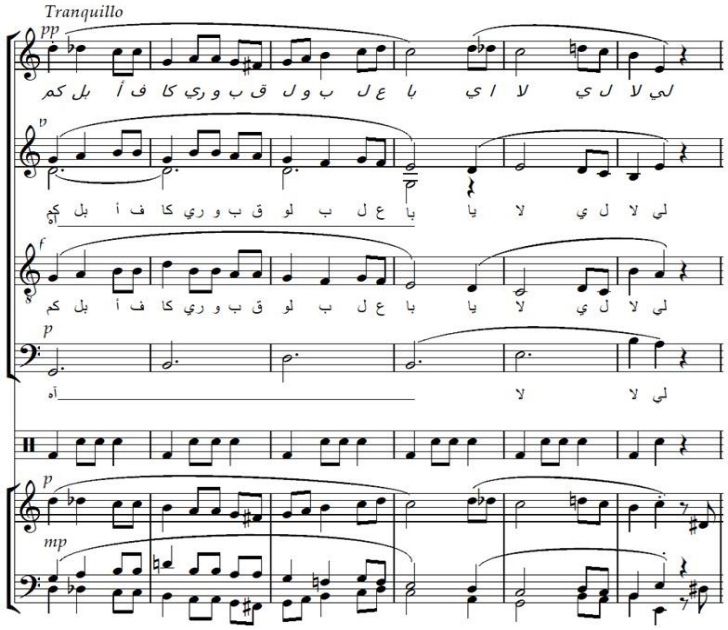
والسابعة، بما يحقق تنوعًا هارمونيًا يعزز التغيرات السمعية ويثري اللحن المكرر من البدنية الأولى. كما استخدم تتابعات تآلفات ثلاثية للدرجات الأولى والرابعة والخامسة لإبراز جمال النغمات الميكروتونية، مع مراعاة معاني النصوص والذروة البنائية. مع التأكيد على سلم "لا الميلودي" من خلال تتابعات هارمونية للدرجات الأولى والرابعة والخامسة، بما يتماشى مع الإحساس الختامي للموشح، مما أسهم في إحداث تأثير سمعي متجدد ومميز يعكس التفاعل العميق بين النص الشعري والموسيقى.

- **النسيج**

النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة من استخدام خطوط كونترابنطية في صوتي التينور والباص، كما أنه لتوضيح ضرب السماعي الدارج استخدم في الموازير من 26–27 و30–31 في التينور بشكل هارمونية متوازية بإيقاع الدارج، والشكل (1) يوضح ذلك.

شكل (1) أهم اشكال المعالجة الكورالية في البدنية الأولى – موشح عجبًا لغزال

- **توزيع الأصوات**

- أدى اللحن الأساسي للبدنية الأولى صوت الألطو، وباقي الأصوات تؤدي المصاحبة مستخدمًا كلمة (عجبا) بنوتات طويلة ممتدة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت. والشكل (1) يوضح ذلك.
- استخدام كلمة "عجبًا" جاء من أنها تحتل أهمية كبيرة حيث إنها جزء من العنوان، واستخدام نسيج خفيف نسبيًا في البداية بحيث أن الأصوات لا تشترك في أداء كل الكلمات؛ يُعطي فرصة للتلوين ما بين التكثيف والتخفيف.
- في م25 ينقسم صوت السوبرانو لتؤدي المجموعة الأولى خط لحني بوليفوني بسيط من اللحن مع نغمة البيدال مع الهمهمة، كما يوضح الشكل (1).
- كما ينقسم صوت التينور لأداء هارموني متوازي على ضغوط ضرب السماعي الدارج مستخدمًا المقطع (عجبا) في الضغط الثاني والثالث، أما الضغط الأول استخدم أسلوب الهمهمة لزيادة الرنين الصوتي مع الهارموني المتوازي.

ومن م33 يؤدي اللحن الأساسي صوت التينور، أما صوت الألطو ينقسم ليؤدي اللحن الأساسي مع نوتة بيدال، وصوت السوبرانو يؤدي لحن مصاحب يبدأ بحركة كروماتيكية هابطة، وصوت الباص يستخدم مقطع (آه) بنوتات عريضة كصوت باص أرضية لباقي الأصوات. والشكل (2) يوضح ذلك.

شكل (2) أهم اشكال المعالجة الكورالية للعبارة الخامسة في البدنية الأولى – موشح عجبًا لغزال **البدنية الثانية من** م 41– م 62 [2] قفلة تامة لا/ص (نهاوند ذو الحساس).

- **اللحن الأساسي**

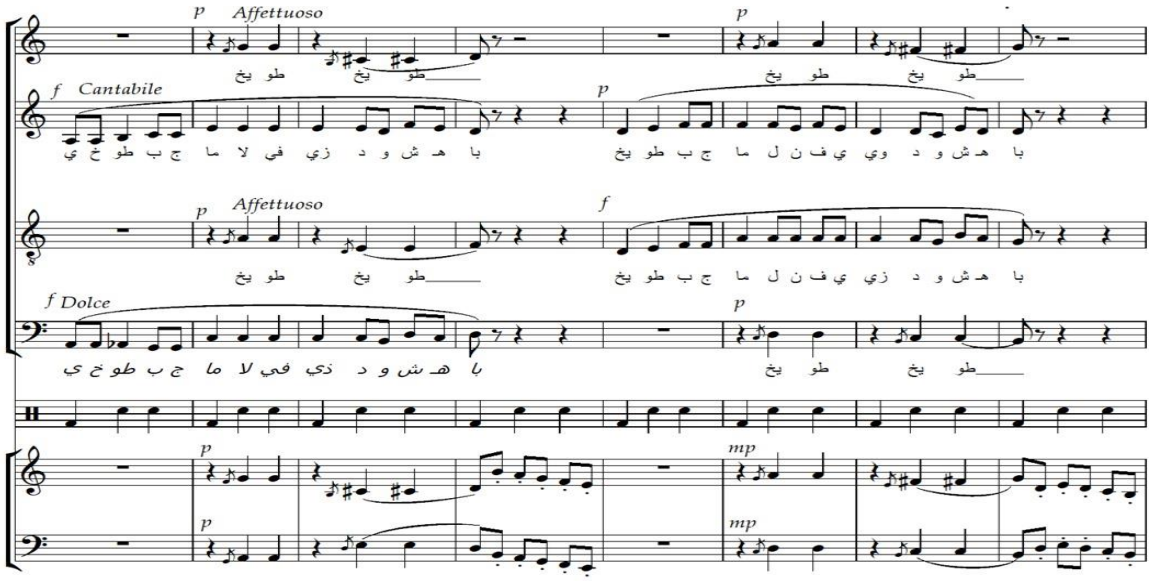
هنا يؤديه صوت الألطو وعلى بعد أوكتاف هابط، وصوت التينور بدءًا من م 45.

باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية خاصة صوت الباص. ويميز هذا القسم استخدام كلمة (يخطو) بنوتات طويلة ممتدة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت ويتم تقسيم المجموعة الواحدة احيانًا ليسند إلى الصوت الإضافي نغمة بيدال على الدرجة الخامسة.

والبدنية الثانية هي تكرار للحن البدنية الأولي مع تغيير النص الشعري وتتكون من جملة واحدة مطولة:
ج1 من م 41 – م 62 [2] وهي جملة مطولة غير منتظمة قائمة على تكرار لحن البدنية الأولي.
ع1 من م 41– م 44[1] قفلة تامة ري/ص.
ع2 من م 45– م 48 [1] قفلة تامة صول/ك.
ع3 من م 49 – م52 [1] إعادة للعبارة الأولى وقفلة تامة رى/ص.
ع4 من م 53– م 56 [1] إعادة للعبارة الثانية وقفلة تامة صول/ك.

ع5 من م 57– م 62 [2] وهي عبارة مطولة تنتهي بقفلة تامة لا/ص.

-النسيج

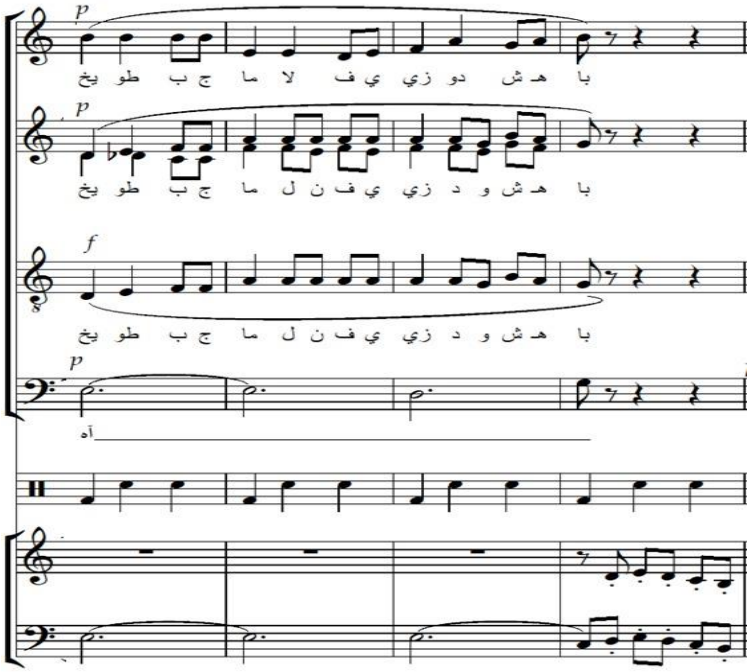
النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة من استخدام خطوط كونترابنطية في صوتي السوبرانو والباص مثل م 49، ولتوضيح ايقاع الفالس استخدم هارموني متوازي على ضغوط الإيقاع في الموازير من 42–44 في صوتي التينور والسوبرانو، وفي الموازير 46–48 في صوتي الباص والسوبرانو والشكل (3) يوضح ذلك.

شكل (3) أهم اشكال المعالجة الكورالية في البدنية الثانية – موشح عجبًا لغزال

- **توزيع الأصوات**

أدى اللحن الأساسي للبدنية الثانية صوت الألطو، أما باقي الأصوات تؤدي المصاحبة مستخدمًا كلمة (يخطو) بنوتات طويلة ممتدة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت.

استخدام كلمة (يخطو) جاء من أنها تحتل أهمية كبيرة في اللحن والنص الشعري للبدنية الثانية، واستخدام نسيج خفيف نسبيًا في البداية.

ينقسم صوت التينور في م 50 – م 52 لأداء هارموني متوازي على ضغوط إيقاع الفالس مستخدمًا المقطع (يخطو) في الضغط الثاني والثالث.

ومن م 53 يؤدي اللحن الأساسي صوت التينور، أما صوت الألطو ينقسم ليؤدي اللحن الأساسي مع لحن مصاحب على بعد ثالثة هابطة يبدأ بحركة كروماتيكية، وصوت الباص يستخدم مقطع (آه) بنوتات عريضة كصوت باص أرضية لباقي الأصوات، والشكل (4) يوضح ذلك.

شكل (4) أهم اشكال المعالجة الكورالية للعبارة الرابعة في البدنية الثانية – موشح عجبًا لغزال **الخانة من** م 65– م86 [2] قفلة تامة لا/ص (نهاوند ذو الحساس).

اللحن الأساسي هنا يؤديه صوت التينور وعلى بعد أوكتاف صوت السوبرانو بدءًا من م 73، ثم صوت الألطو من م 81.

باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية خاصة صوت السوبرانو، ثم صوت التينور من م 74 بأسلوب المحاكاة، ويميز هذا القسم استخدام كلمة (لغزال) باسلوب الباص اوستناتو Ostinato في صوت الألطو، واستخدام كلمة (عجبا) بنوتات طويلة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع ثابت في صوت الباص.

وتتكون الخانة من جملة واحدة مطولة:

ج1 من م 65– م86 [2] وهي جملة مطولة غير منتظمة قائمة على التكرار.

ع1 من م 65– م 68[1] قفلة تامة لا/ص.

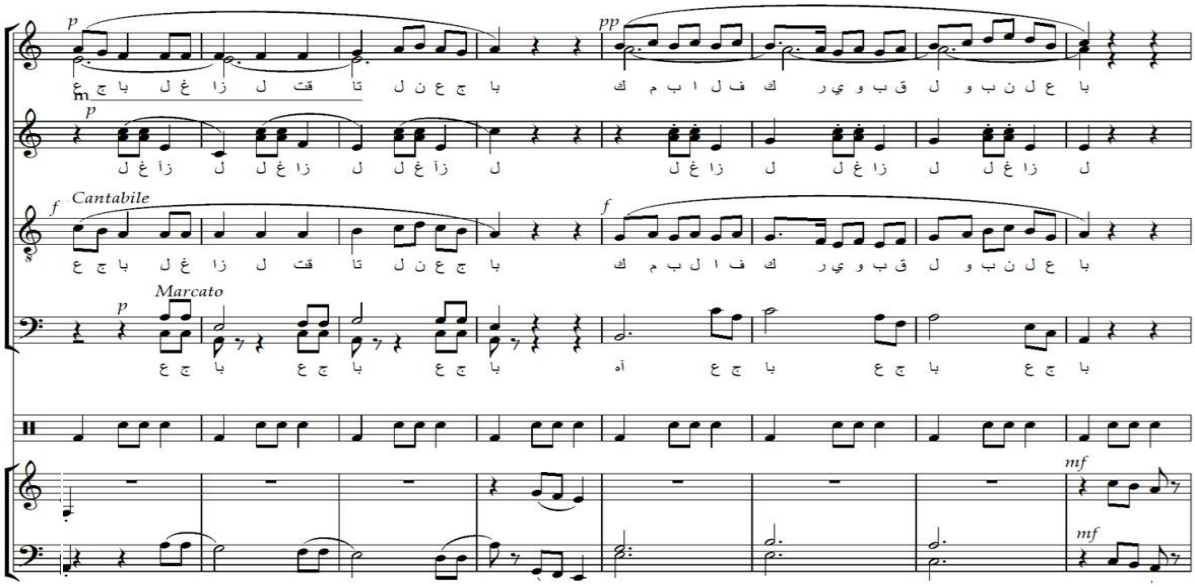
ع2 من م 69– م 72 [1] قفلة تامة لا/ص.

ع3 من م 73 – م 76 [1] إعادة للحن العبارة الأولى وقفلة تامة لا/ص الطبيعي (نهاوند كردي).

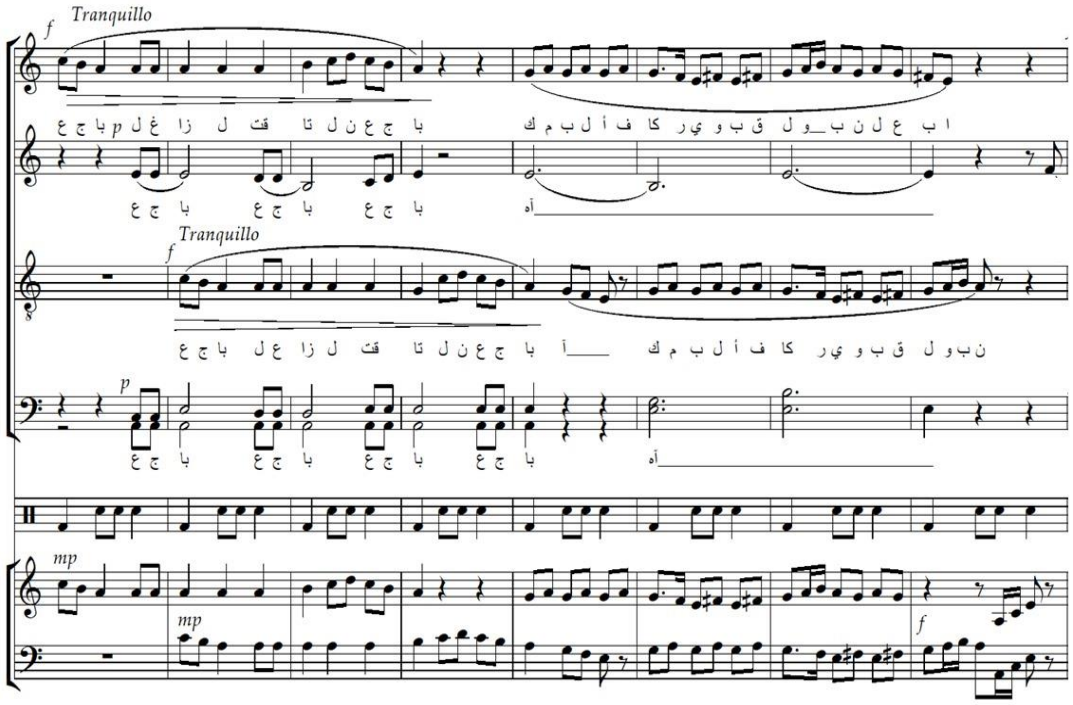
ع4 من م 77– م 80 [1] إعادة للعبارة الثانية وقفلة نصفية لا/ ص.

ع5 من م 81– م 86 [2] وهي عبارة مطولة تنتهي بقفلة تامة لا/ص.

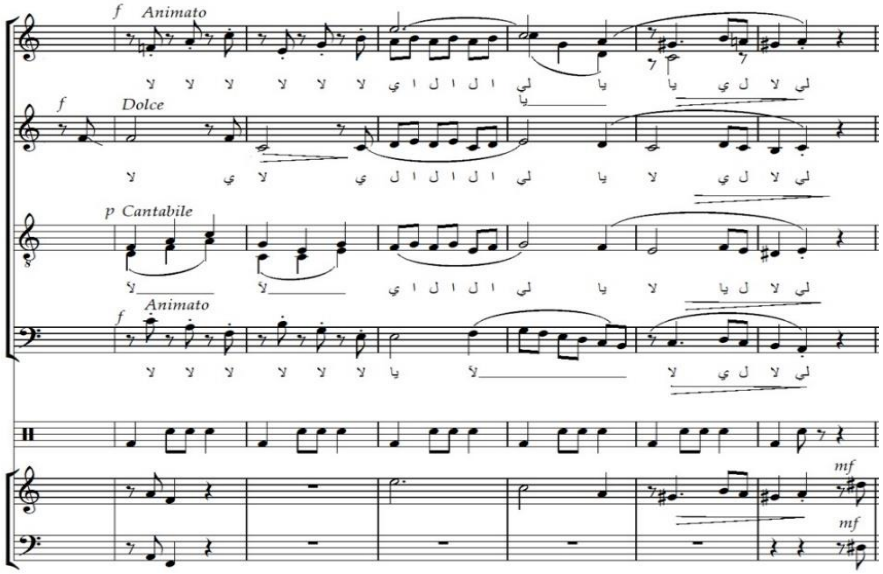
-النسيج

النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة التي تظهر في المحاكاة بين صوت السوبرانو والتينور في الموازير 73–80، كما أن لتوضيح ضرب السماعي الدارج استخدم في الموازير من 65–77 صوت الباص والألطو بشكل هارمونية متوازية بإيقاع الدارج لإبراز جمال الضغوط الأساسية للضرب، والشكل (5) يوضح ذلك.

شكل (5) أهم اشكال المعالجة الكورالية في الخانة – موشح عجبًا لغزال

- **توزيع الأصوات**

- أدى اللحن الأساسي للخانة صوت التينور، أما صوت الباص والألطو يؤدُي المصاحبة مستخدمًا كلمة (عجبا) بنوتات طويلة ممتدة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت، وينقسم صوت السوبرانو ليؤدي اللحن الأساسي مع نوتة بيدال على الدرجة الخامسة ثم الأولي للمقام.
- في الموازير من 73–80 يؤدي اللحن الأساسي صوت السوبرانو، ويحاكيه صوت التينور، كما يوضح الشكل (6).

شكل (6) أهم اشكال المعالجة الكورالية للعبارتين الثالثة والرابعة في الخانة – موشح عجبًا لغزال

- ينقسم صوت الباص لأداء هارموني متوازي على ضغوط ضرب السماعي الدارج مستخدمًا المقطع (عجبا).
- من م 81– م86 يؤدي اللحن الأساسي صوت الألطو، أما صوت التينور ينقسم ليؤدي مصاحبة هارمونية بتآلفات مفككة على مسافة ثالثة، وصوت السوبرانو والباص ليؤدوا تآلفات هارمونية مفككة

بأسلوب السينكوب والأداء المتقطع استكاتوStaccato باستخدام مقطع (لا) لإضفاء الرشاقة والخفة على المصاحبة الهارمونية وإبراز جمال اللحن الأساسي، والشكل (7) يوضح ذلك.

شكل (7) أهم اشكال المعالجة الكورالية للعبارة الخامسة في الخانة – موشح عجبًا لغزال **البدنية الثالثة من** م 89– م 110 [2] قفلة تامة لا/ص (نهاوند ذو الحساس).

- **اللحن الأساسي:** هنا يؤديه صوت الألطو وعلى بعد أوكتاف هابط صوت التينور بدءًا من م 93.

باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية خاصة صوت التينور والألطو عند تبادل المصاحبة. ويميز هذا القسم استخدام كلمة (يخطو) بنوتات طويلة ممتدة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت ويتم تقسيم المجموعة الواحدة احيانًا ليسند إلى الصوت الإضافي نغمة بيدال. والبدنية الثالثة هي تكرار للبدنية الثانية وتتكون من جملة واحدة مطولة:

ج1 من م 89– م 110 [2] وهي جملة مطولة غير منتظمة قائمة على تكرار لحن البدنية الثانية.

ع1 من م 89– م 92[1] قفلة نصفية دو/ص.

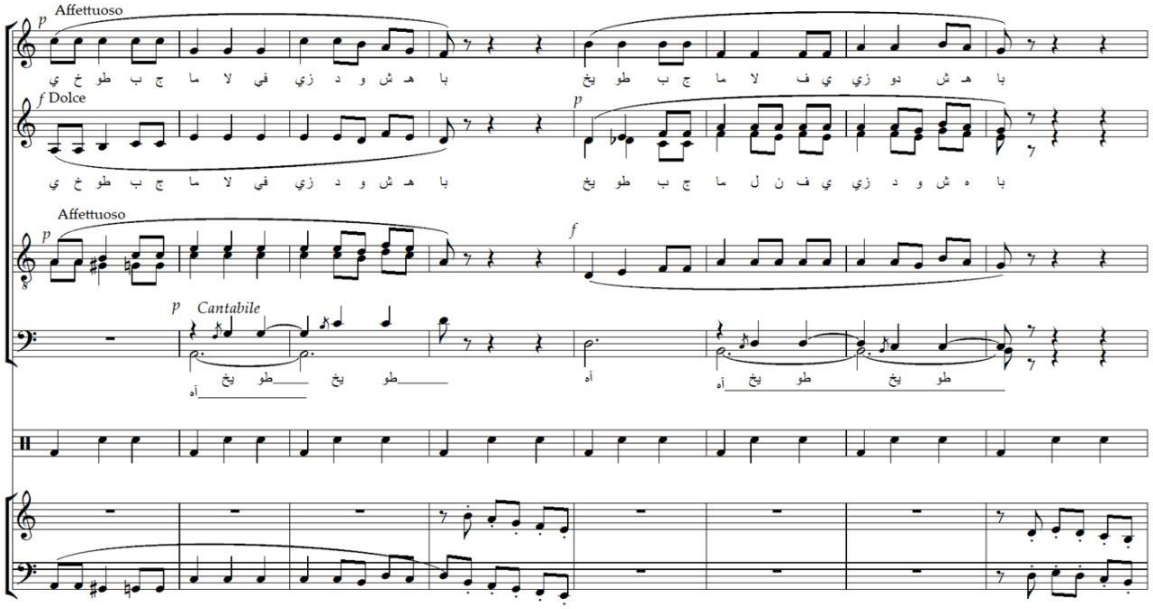
ع2 من م 93– م 96 [1] قفلة نصفية دو/ص.

ع3 من م 97 – م100 [1] إعادة للعبارة الأولى وقفلة تامة رى/ص.

ع4 من م 101– م 104 [1] إعادة للعبارة الثانية وقفلة نصفية لا/ص.

ع5 من م 105– م 110 [2] وهي عبارة مطولة تنتهي بقفلة تامة لا/ص.

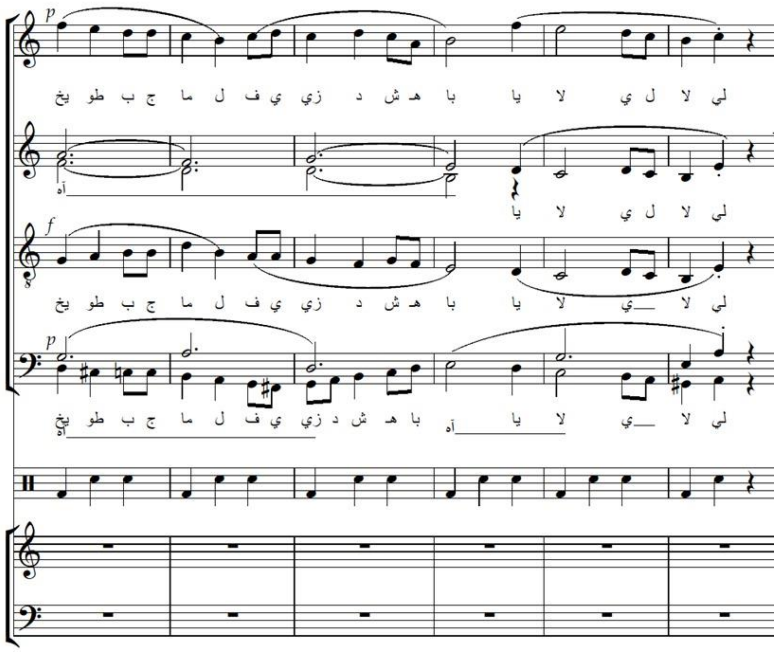
–النسيج

النسيج الغالب هوموفوني مع استخدام الهارمونية المتوازية، واستخدام خطوط كونترابنطية في صوت التينور في م97–م100، وصوت الألطو من م101–م104، وفي م98–م104 انقسم صوت الباص ليؤدي نوتة بيدال مع باص اوستيناتو Ostinato مستخدمًا كلمة (يخطو) للتأكيد على الضغط الثاني والثالث لإيقاع الفالس، مع استخدام النسيج الأنتيفوني التبادلي، والشكل رقم (8) يوضح ذلك.

شكل (8) أهم اشكال المعالجة الكورالية للعبارتين الثالثة والرابعة في البدنية الثالثة – موشح عجبًا لغزال

- **توزيع الأصوات**

أدى اللحن الأساسي للبدنية الثالثة صوت الألطو، ومن م 93 صوت التينور، أما باقي الأصوات تؤدي المصاحبة مستخدمًا كلمة (يخطو) بنوتات طويلة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت.

من م 97 –م 104 تكرر نفس الجملة مع تناول صوت السوبرانو للحن المصاحب يعتمد على الهارموني المتوازي، ينقسم صوت الباص ليؤدي باص اوستيناتو مستخدمة المقطع (يخطو) ليسند إلى الصوت الإضافي نغمة بيدال مستخدما المقطع (آه)، كما يوضح الشكل رقم (8).

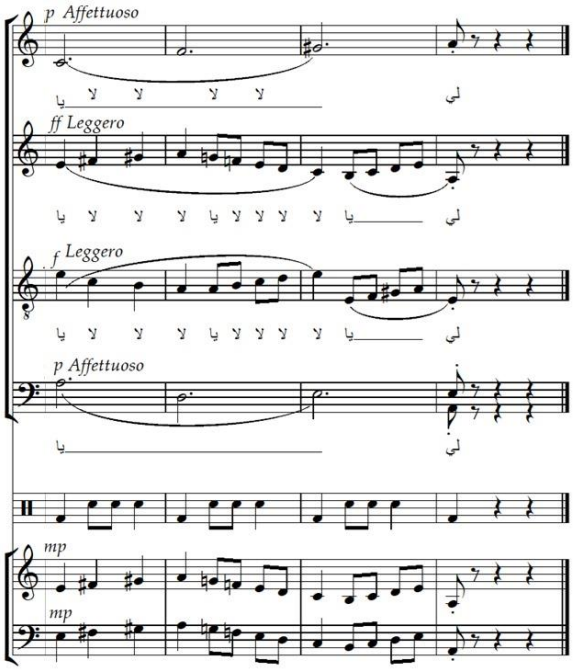
من م 105 – م 110 يؤدي اللحن الأساسي صوت التينور، وباقي الأصوات تؤدي المصاحبة في شكل هارموني متوازي عن طريق لحن مصاحب مثل صوت السوبرانو والمجموعة الأولي من صوت الباص، أو نغمات طويلة مثل صوت الألطو والمجموعة الثانية من صوت الباص، والشكل (9) يوضح ذلك.

شكل (9) أهم اشكال المعالجة الكورالية للعبارة الخامسة في البدنية الثالثة – موشح عجبًا لغزال

القفلة أو الغطاء من م 111– م114 [1] قفلة تامة لا/ص الميلودي، ويتكون الغطاء من عبارة واحدة منتظمة.

- **اللحن الأساسي:** يؤديه صوت الألطو، وباقي الأصوات تؤدي المصاحبة.

– **النسيج:** الغالب هوموفوني مع البوليفونية من ثلاث أصوات.

- **توزيع الأصوات**

تناول اللحن الأساسي صوت الألطو أما صوت التينور يؤدي لحن كنترابنطي بحركة عكسية، وصوتي السوبرانو والباص بنغمات هارمونية ممتدة. والشكل (10) يوضح ذلك.

شكل (10) أهم اشكال المعالجة الكورالية في القفلة أو الغطاء – موشح عجبًا لغزال

المعالجة الثانية

(1) معلومات عامة

- نوع التأليف: غنائي – نوع القالب: موشح – اسم العمل: لاه تياه
- اسم الملحن: فؤاد عبد المجيد – اسم الشاعر: فؤاد عبد المجيد
- المقام: نهاوند كردي – الضرب: سماعي ثقيل
- الصياغة العامة: بدنية أولى – بدنية تانية – الخانة – بدنية ثالثة.

النص الشعري: لاه تياه بسهام العينين رمى يرنو بدلال فيثير بأشواقي ظما

أهواه وألقاه بأفراح وغنا وأذيب بألحاني أشواقي نغما

ناد مياد ذو دلال وبها هل يدري كم يجري بأفكار ونها

يغريها يمنيها فتصبو وأنى لها يتمنى يتجنى يعين يلقي اللوم بها

- **فكرة التوزيع للموشح:** جاء وزن الموشح على ضرب السماعي الثقيل ليبرز ويوضح معاني النص، خاصة ما يوحي به اسم الموشح "لاه تياه" الذي يعني حالة اللهو والتوهان في الحب، وهذا ما جعل الباحث يعتمد على التكثيف المتدرج للأصوات، وعدم دخولها مرة واحدة مستخدمًا تقسيم الأصوات في بعض الأحيان. حرص الباحث على استخدام كلمات مثل (لاه) التي تعني الانشغال في الحب والانغماس فيه، و (يرنو) التي توضح النظر والتأمل بحب وتمني، لتشكل مصاحبات هوموفونية أو باص أرضية وأحيانًا في ايقاعات الضرب. عمد الباحث إلي الربط بين صوتي الألطو والتينور خاصة في اسناد غناء اللحن الأساسي للموشح، وكأنما يُغلف الصوت الحاد للتينور بدفء صوت الألطو. كما عمد الباحث إلي حيوية الدور المسند لصوت الباص وكأنما في مخيلته صوت آلة الكونترباص بالنبر في الفرقة الشرقية المعتادة لتأكيد ضغوط ضرب السماعي الثقيل.

(2) التحليل التفصيلي

المقدمة الموسيقية م1– م 4 [10] وهي عبارة موسيقية مكونة من سكشن وتكراره وانتهت على أساس المقام.

–**اللغة الهارمونية:** لا يوجد

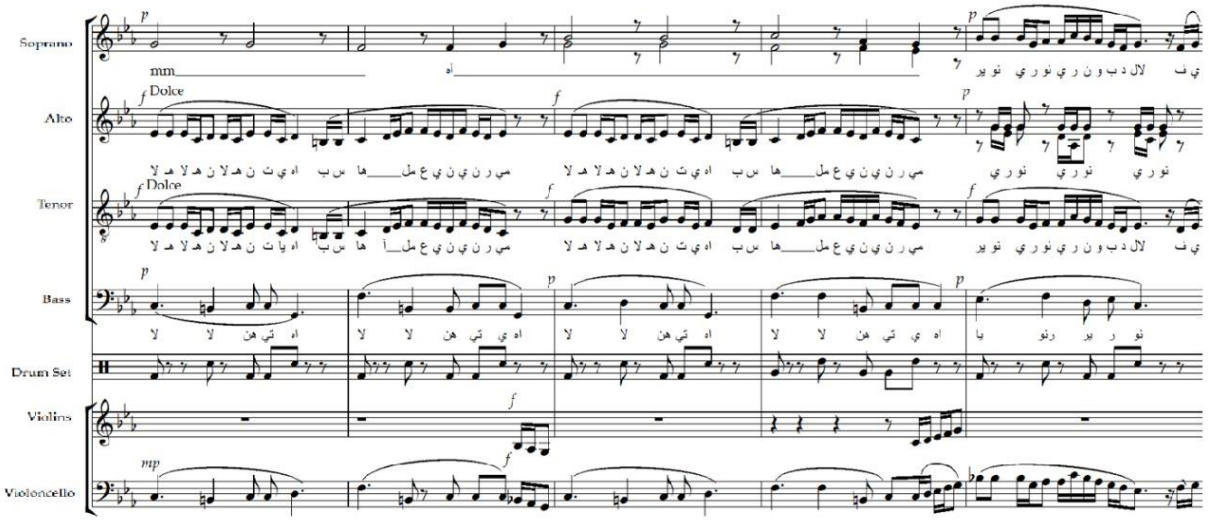
–**النسيج:** لا يوجد

–**توزيع الأصوات:** لا يوجد

البدنية الأولى من م5– م15 [10] قفلة تامة دو/ص (نهاوند).

–**اللحن الأساسي**

يؤديه صوت التينور والألطو بشكل متزامن من م 5– م8، ليترك صوت الألطو اللحن الأساسي في م 9 ويؤدي باص ثابت مستخدما كلمة (يرنو). ثم يتناول صوت السوبرانو اللحن الأساسي من م11 – م14، لتنتهي البدنية بتناول صوت الألطو اللحن الأساسي في م14 – م15.

باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية خاصة صوت الباص الذي تناول أسم الموشح (لاه تياه) بتقطيع عروضي مماثل لتكوين إيقاع السماعي الثقيل، ويميز هذا القسم استخدام كلمة (يرنو) بنوتات سريعة وخفيفة على مسافات هارمونية مختلفة بتقطيع عروضي ثابت ويتم تقسيم المجموعة الواحدة احيانًا ليسند إلى الصوت الإضافي أداء نفس الكلمة بمسافات موسيقية مختلفة، والشكل (11) يوضح ذلك.

شكل (11) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الأولى من البدنية الأولى – موشح لاه تياه

وتتكون البدنية من جملة واحدة مطولة:

ج1 م5– م15 [10] وهي جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة دو/ص

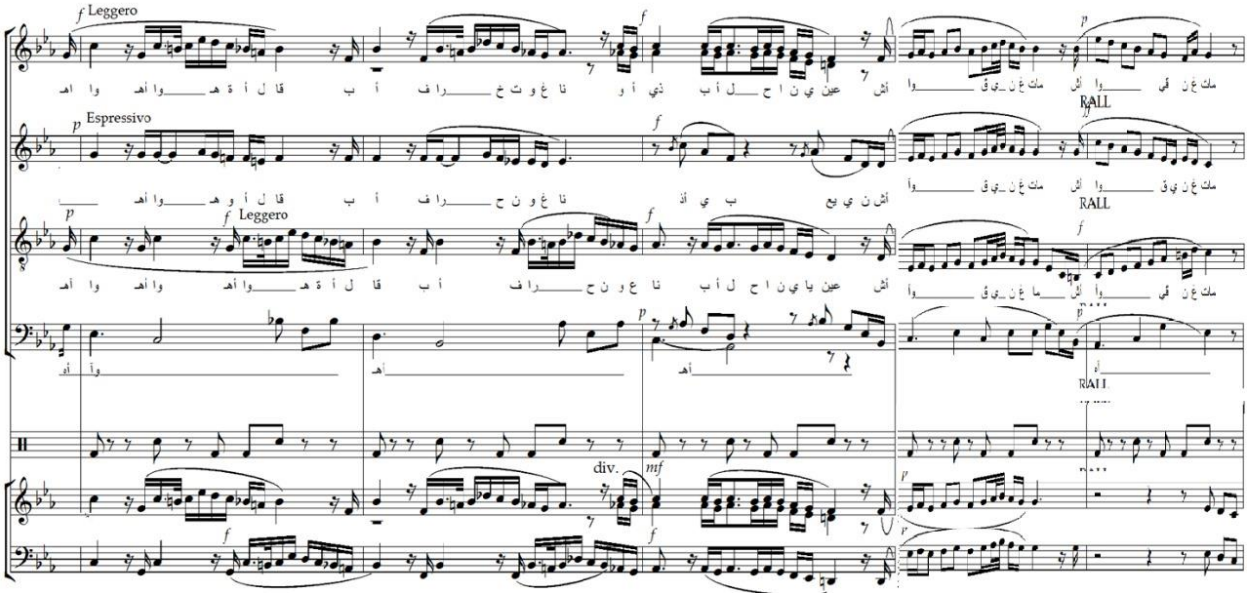
ع1 من م5– م10[8] قفلة تامه دو/ص. ع2 من انكروز م 11– م 15 [9] قفلة تامة دو/ص

– اللغة الهارمونية

استخدم الباحث لغة هارمونية رومانتيكية تُبرز الطبيعة المميزة لمقام النهاوند الكردي، باستخدام تتابع التآلفات للدرجات الأولى والثالثة والرابعة والخامسة والسادسة، مع التأكيد على سلم الدرجة الخامسة حسب معاني النصوص والذروة البنائية. ولابراز جمال مقام الراست التي جاء عليها لحن الخانة؛ استخدام

الباحث تتابعات التآلفات للدرجات الأولى والثانية والرابعة والخامسة بسابعتها، مما ساهم في تحقيق توازن هارموني يعكس التفاعل بين البناء الموسيقي والنصوص.

– النسيج

النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة من استخدام خطوط كونترابنطية في صوت السوبرانو مثل م9–م10، واسلوب المحاكاة بين صوتي السوبرانو والتينور من م11–م13، كما أن لتوضيح ضرب السماعي الثقيل استخدم في الموازير من م5–م9 صوت الباص بشكل هارمونية متوازية بإيقاع السماعي الثقيل، والشكل (12) يوضح ذلك.

شكل (12) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الثانية من البدنية الأولى – موشح لاه تياه

- توزيع الأصوات

أدى اللحن الأساسي للبدنية الأولى صوتي التينور والألطو من م5–م8، أما صوت الباص يؤدي المصاحبة مستخدمًا كلمة (لاه تياه) بتقطيع ضرب السماعي الثقيل لما لها من أهمية كبيرة حيث إنها عنوان الموشح، وصوت السوبرانو يؤدي نغمات طويلة ممتدة بأسلوب الهمهمة Humming ليُعطي فرصة للتلوين ما بين التكثيف والتخفيف.

في م8 يتناول اللحن الأساسي صوت التينور، أما صوت الألطو يؤدي هارموني متوازي مستخدمًا كلمة (يرنو)، صوت السوبرانو يؤدي اللحن الأساسي على بُعد ثالثة، صوت الباص يؤدي كلمة (يرنو) بتقطيع ضرب السماعي الثقيل، راجع شكل (11).

ومن م11 يؤدي اللحن الأساسي صوت السوبرانو، ويؤكد اللحن الأساسي صوت الألطو على بُعد رابعة هابطة، أما صوت التينور يؤدي اللحن الأساسي مستخدمًا أسلوب المحاكاة، وصوت الباص نغمات هارمونية ممتدة، راجع شكل (12).

البدنية الثانية من م21–م29[10]قفلة تامة دو/ص.

-اللحن الأساسي

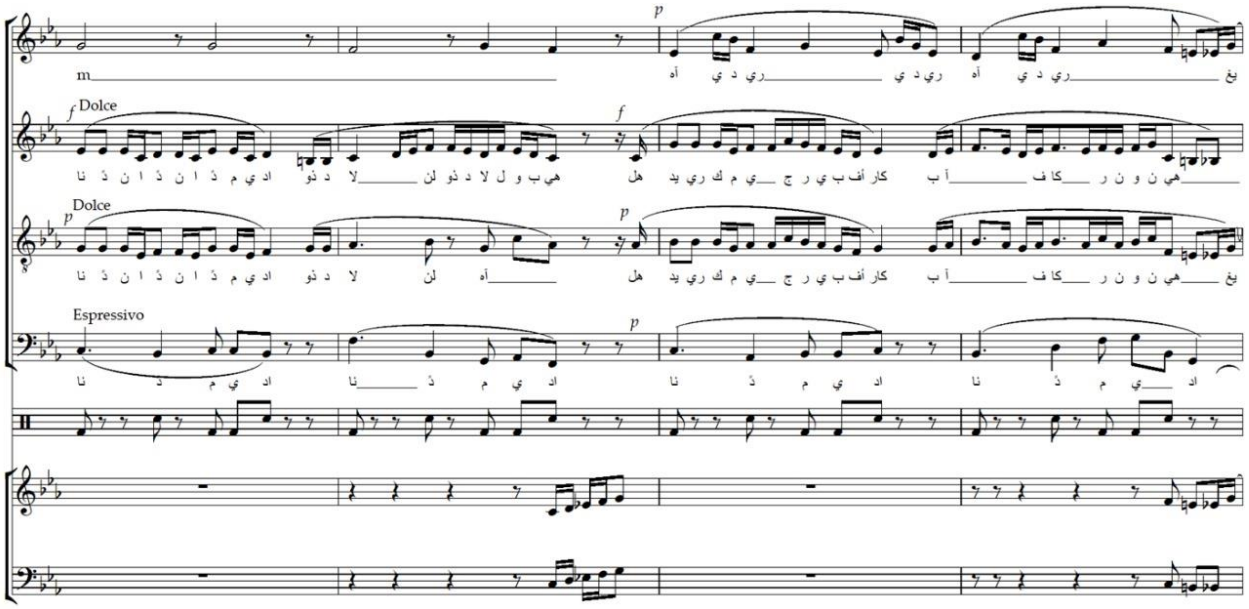
يؤديه صوت الألطو من م21–م24، وصوت السوبرانو في م25–م26، وصوت التينور من م27–م29.

باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية خاصة صوت الباص الذي استخدم النص الشعري لبداية البدنية (ناد مياد) بتقطيع عروضي مماثل لتكوين إيقاع السماعي الثقيل.

وتتكون البدنية من جملة واحدة مطولة:

ج1 م21– م 29 [10] وهي جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة دو/ص

ع1 من م21– م24[10] قفلة تامه مي بيمول/ك. ع2 من انكروز م 25– م 29 [10] قفلة تامه دو/ص. - **النسيج**

النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة من استخدام خطوط كونترابنطية في صوت التينور من م21–م24، واسلوب المحاكاة بين صوتي الألطو والسوبرانو من م25–م27. والشكل (13) يوضح ذلك

شكل (13) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الأولى من البدنية الثانية – موشح لاه تياه

- **توزيع الأصوات**

أدى اللحن الأساسي للبدنية الثانية صوت الألطو من م 21– م25، أما صوت التينور يؤدي لحن مصاحب بأسلوب الهارموني المتوازي، ويستخدم صوت الباص كلمات البدنية (ناد مياد) لأداء المصاحبة على ضغوط ضرب السماعي الثقيل، ويؤدي صوت السوبرانو نغمات ممتدة بأسلوب الهمهمة، ومن م23 استخدم كلمة(يدري) في شكل باص ثابت.

في م25 يؤدي اللحن الأساسي صوت السوبرانو أما صوت الألطو يؤدي اللحن الأساسي على بُعد رابعة هابطة بأسلوب المحاكاة، وينقسم صوت التينور ليؤدي اللحن الأساسي مع نغمات ممتدة على ضرب السماعي الثقيل مساندًا لصوت الباص، راجع شكل (13)

تنتهي البدنية بتناول صوت التينور للحن الأساسي من م 27– م 29، أما باقي الأصوات مصاحبة هوموفونية، وأحيانًا كونترابنطية بسيطة.

<u>الخانة:</u> جاءت من م31: م41 ^{8}، قفلة تامة دو/ص

- **اللحن الأساسي**

يؤديه صوت التينور من م31–م34، ويؤكد صوت السوبرانو اللحن الأساسي في م35 على بعد أوكتاف، وينفرد صوت الألطو باللحن الأساسي في م36، ويميز هذا القسم استخدام صوت الألطو للحن مصاحب يحتوي على نغمات ميكروتونية من م 33–م 34، واستخدام أسلوب المحاكاة بين صوتي التينور والسوبرانو بألحان تحتوي علي نغمات ميكروتونية من م 37–م 39، شكل (14) يوضح ذلك.

شكل (14) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الأولى من الخانة – موشح لاه تياه

وتتكون الخانة من جملة واحدة مطولة:

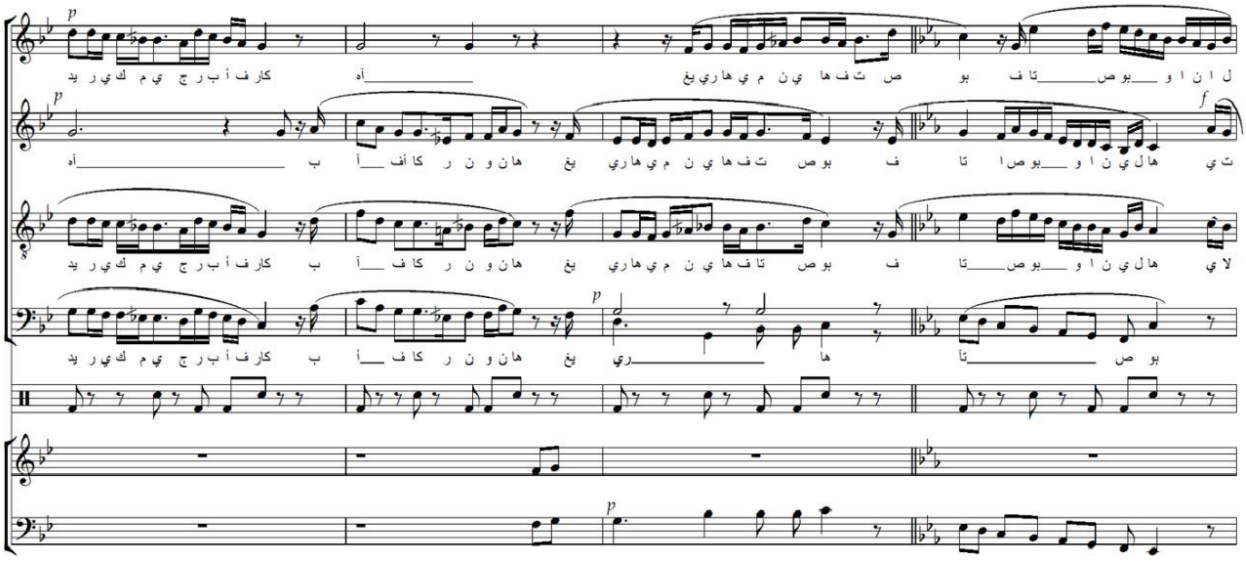
ج1 من م 31– 41 [8]وهي جملة مطولة تنتهي بقفلة تامة دو/ص

ع1 من م 31– م 34[8] قفلة نصفية دو/ص.

ع2 من انكروز م 35– م 41[8] قفلة تامة دو/ص.

–النسيج

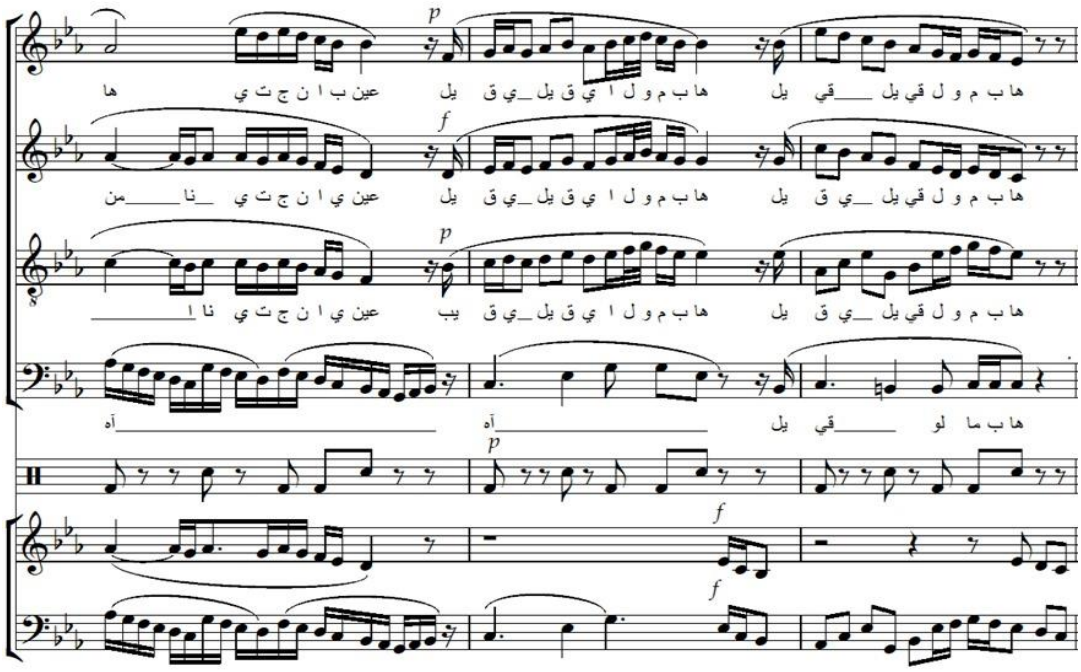
النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة من استخدام خطوط كونترابنطية في صوت الألطو في م33–م34، والتينور في م36، واستخدام أسلوب المحاكاة بين صوتي التينور والسوبرانو في م37–م38

استخدام النسيج الأنتيفوني التبادلي بين صوت السوبرانو والألطو في تناول اللحن الأساسي في الموازير (35–36)، والشكل (15) يوضح ذلك.

شكل (15) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الثانية من الخانة – موشح لاه تياه

- **توزيع الأصوات**

أدى اللحن الأساسي للخانة صوت التينور، وصوت السوبرانو يؤدي نغمات ممتدة بأسلوب الهمهمة، وينقسم صوت الألطو ليؤدي نغمات ممتدة باستخدام المقطع (آه)، وصوت الباص يستخدم جملة (نادٍ مياد) بنغمات ممتدة على ضرب السماعي الثقيل.

في م 35 يتناول اللحن الأساسي صوت السوبرانو في شكل سؤال يجيب عليه صوت الألطو في م 36، وفي م 37 يتناول اللحن الأساسي صوت التينور ويحاكيه صوت السوبرانو، ويؤدي الألطو اللحن الأساسي على بعد ثالثة هابطة، ثم في م 38 على بعد ثالثة صاعدة، وينقسم صوت الباص ليؤدي نوتة بيدال على الدرجة الخامسة مع نغمات ممتدة على ضرب السماعي الثقيل مستخدما كلمة (يغريها)، راجع شكل (15)

تنتهي الخانة بتناول صوت الألطو اللحن الأساسي من م 39 الي م 41، ويحاكيه صوت التينور على مسافة سادسة هابطة ويؤدي صوت الباص نغمات في شكل سلالم هابطة مستخدما مقطع (آه)، شكل (16) يوضح ذلك.

شكل (16) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الثانية من الخانة – موشح لاه تياه

البدنية الثالثة من م42– م52 [10] قفلة تامة دو/ص

- **اللحن الأساسي**

يؤديه صوت التينور والألطو بشكل متزامن من م 42– م47، ومن م 48– م 50 صوت التينور ويحاكيه صوت السوبرانو، لتنتهي البدنية بتناول اللحن الأساسي لصوت الألطو من م 51–م 52.

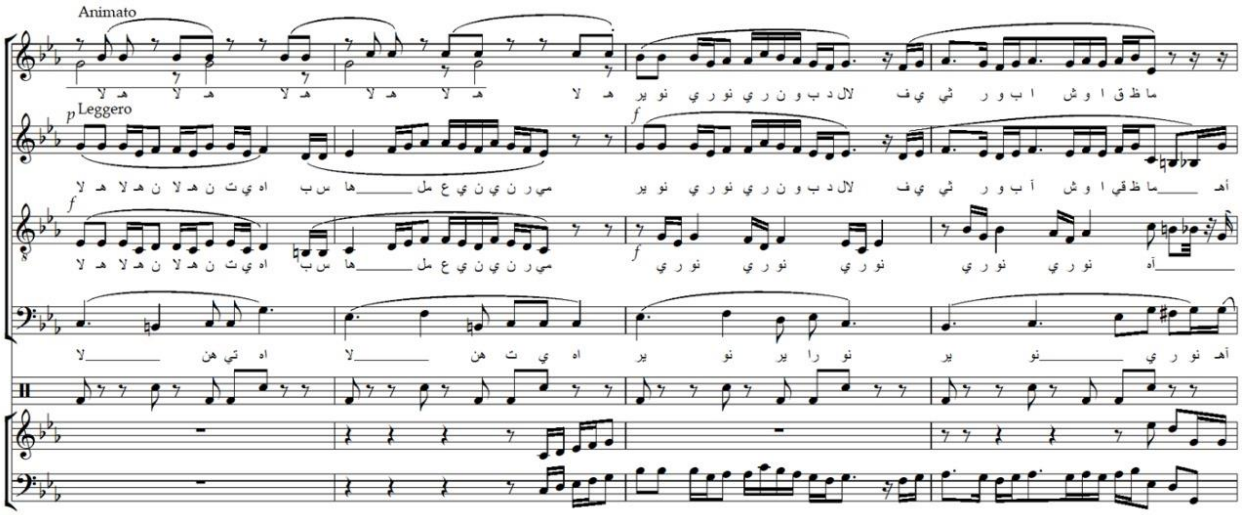
وتتكون البدنية من جملة واحدة مطولة:

ج1 من م 42 – م 52 [10] وهي جملة مطولة غير منتظمة وهي تكرار للبدنية الأولى لحنًا ونصًا شعريًا، لذا حرص الباحث علي اجراء بعض التغييرات في المصاحبة الهارمونية وتوزيع الأصوات.

ع1 من م 42– م 47[8] قفلة تامة دو/ص. ع2 من انكروز م 48– م 52 [10] قفلة تامة دو/ص.

- **النسيج**

النسيج الغالب هوموفوني مع بعض البوليفونية البسيطة من استخدام خطوط كونترابنطية في صوت السوبرانو مثل م46–م47، واسلوب المحاكاة بين صوتي التينور والسوبرانو من م48–م49. ولتوضيح ضرب السماعي الثقيل استخدم في الموازير من م42–م47 صوت الباص بشكل هارمونية متوازية بإيقاع السماعي الثقيل، **توزيع الأصوات**

- اللحن الأساسي يؤديه صوت التينور والألطو بشكل متزامن من م 42– م47، ليترك صوت الألطو اللحن الأساسي في الموازير 44، و45 ليؤديه على بعد ثالثة، وينقسم صوت السوبرانو ليؤدي نوتة بيدال على الدرجة الخامسة ويسند الي الصوت الإضافي أداء باص استناتو بأسلوب السينكوب مستخدمًا كلمة (لاهٍ)، ويؤدي صوت الباص نغمات ممتدة على ضرب السماعي الثقيل مؤكدا على نغمة الحساس مستخدما اسم الموشح (لاه تياه).
- يستخدم صوت التينور في م 46 كلمة (يرنو) بشكل ايقاعي ثابت يعتمد على مسافة الثالثة، بينما يتناول صوت السوبرانو اللحن الأساسي على بعد خامسة صاعدة ويؤدي صوت الباص نغمات ممتدة على ضرب السماعي الثقيل، شكل (17) يوضح ذلك

شكل (17) أهم أشكال المصاحبة في العبارة الأولى من البدنية الثالثة – موشح لاه تياه

- من م 48– م 52 يتناول اللحن الأساسي صوت التينور ويحاكيه صوت السوبرانو، أما صوت الألطو يؤكد اللحن الأساسي على مسافة خامسة، وصوت الباص يستخدم المقطع (آه) في أداء نغمات طويلة ممتدة، وينقسم صوت الباص في م 50 ليؤدي نغمات ممتدة مع أربيجات هابطة مستخدما كلمة (أذيب) مؤكدا المصاحبة التي يتناولها صوت الألطو علي بعد ثالثة هابطة،

تنتهي البدنية بتناول اللحن الأساسي لصوت الألطو وصوت السوبرانو علي بعد ثالثة صاعدة، أما صوت التينور فيؤدي حركة عكسية للحن الأساسي، وصوت الباص يؤكد علي ضرب السماعي الثقيل باستخدام نغمات ممتدة.

- يمكن الإطلاع علي مدونات العمل من خلال نقر الرمز التالي:

شكل رقم (18) يوضح رمز الاستجابة السريع لمدونات العمل

نتائج البحث وتفسيرها:

جاءت نتائج البحث مجيبة على تساؤلات البحث كالتالي:

السؤال الأول: كيف يمكن تقديم رؤية فنية كورالية مبتكرة لبعض موشحات فؤاد عبد المجيد مع الحفاظ على الطابع العربي الأصيل؟

أجاب الباحث على هذا التساؤل في الإطار التطبيقي من البحث الذي قام فيه بتوزيع موشحين من مؤلفات فؤاد عبد المجيد لكورال من أربع أصوات (باص – تينور – ألطو – سوبرانو)، حيث استخدم أساليب مختلفة في التوزيع الكورالي مع الحفاظ على الطابع المميز للموشحات العربية دون طمس هويتها العربية الأصيلة مع ارفاق المدونات الموسيقية الكورالية (Partiture).

السؤال الثاني: ما هي الأساليب الموسيقية التي يمكن استخدامها في صياغة الموشحات العربية في شكل كورالي؟

أجاب الباحث على هذا التساؤل في الإطار التطبيقي من البحث من خلال التحليل التفصيلي لكل موشح وكان من أمثلة الأساليب التي استخدمها الباحث في التوزيع (الكانون على الدرجة الأساسية أو مصوراً – الباص الأوستيناتو – الألحان الكونترابنطية على بعد ثالثة وخامسة من اللحن الأساسي).

التوصيات:

1. تشجيع التوزيع الكورالي متعدد الأصوات للموشحات العربية لزيادة انتشارها وتعزيز قيمتها الفنية، مع الحفاظ على الهوية الموسيقية العربية.
2. تطوير مناهج التعليم الموسيقي من خلال إدراج الموشحات الموزعة بأسلوب كورالي ضمن المناهج التعليمية الموسيقية في المؤسسات الأكاديمية، مما يعزز فهم الطلاب للتقنيات الكورالية ويساهم في استدامة الفن التراثي.
3. إجراء المزيد من الأبحاث حول استخدام التوزيع الكورالي في قوالب موسيقية أخرى من التراث العربي، مثل القدود والقصائد، لتطوير هذه القوالب وزيادة انتشارها.
4. إنتاج تسجيلات احترافية لأداء الموشحات الكورالية، مما يساهم في توثيق هذا الأسلوب الفني وتقديمه لجمهور أوسع، محليًا ودوليًا.

قائمة المراجع

أولًا: المراجع العربية:

1. **ثروت عكاشة:** 1990، المعجم الموسوعي للمصطلحات الثقافية بيروت، الشركة المصرية العالمية للنشر، مكتبة لبنان.
2. **جابر عبد الحميد جابر، أحمد كاظم:** 2002، "مناهج البحث في التربية وعلم النفس"، دار النهضة العربية، القاهرة.
3. **حسين عبد الحليم الدغيدي ورامي رضا كامل:** 1999، رؤية فنية لتلحين وتوزيع نص الأغنية الشعبية وأسلوب أدائها أداءً جماعيًا، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
4. **خالد أحمد عبد الخالق، ووائل وجيه طلعت:** 2018، أسلوب مقترح للعزف الثنائي على آلتي العود والبيانو من خلال بعض الموشحات العربية، بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، مجلد 39.
5. **رشا علي طموم:** 1998، دراسة تحليلية لأسلوب تناول الألحان التراثية في أعمال بعض المؤلفين القوميين في القرن العشرين، رسالة دكتوراه، نظريات وتأليف، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
6. **سليم الحلو:** 1958، الموسيقى النظرية، دار مكتبة الحياة، بيروت.
7. **سليم سحاب:** 2019، فؤاد عبد المجيد وموشحاته العصرية، شؤون عربية، القاهرة.
8. **عبد الحميد توفيق ذكي:** 1995، التذوق الموسيقي وتاريخ الموسيقى المصرية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
9. **عفت محمود عزت عياد:** 1980، فن أداء الغناء الجماعي للأطفال ودوره في العملية التربوية، بحث منشور، مجلة كلية التربية، عدد 3، 393 – 414.
10. **علي عبدالله:** 2000، الإبداع الموسيقي، وزارة الثقافة والإعلام، دار النشر للثقافة العامة، بغداد.
11. **مجلة المأثورات الشعبية القطرية،** مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، رقم ٥ / ١٩٨٧م.

12. **محمد حسن محمد علي:** 1994، الأغاني الحماسية عند سيد درويش وتوزيعها للكورال، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
13. **محمد زكريا عناني:** ومصطفى كمال إبراهيم منصور: 1980، الموشحات الاندلسية، الدارة، مج 6, عدد 1.
14. **محمد عبد الله أحمد:** 1999، معالجة هارمونية وكونترابونطية مقترحة لمجموعة من الألحان الشعبية المصرية المأثورة، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة.
15. **محمود عبد الرحمن:** ١٩٤٩، المدرسة الحديثة لتعليم الموسيقى – التوزيع الآلي الجزء الأول الطبعة الخامسة – مطبعة جبرائيل.
16. **منال مصطفى محمد:** 2018، برنامج مقترح لتحسين أداء الموشحات العربية لدى طلاب شعبة التربية الموسيقية. مجلة علوم وفنون الموسيقى، مجلد 38 ع (4)، 1945–1990.
17. **نبيل عبد الهادي شورة:** 1988، دليل الموسيقى العربية، دار الكتب المصرية، الطبعة الثانية، القاهرة.
18. ـــــــــــــــــــ: 2012، الياقوتة الثانية في الموسيقي العربية. القاهرة.

ثانيًا: المراجع الأجنبية:

1. **Boyd, M., & Butt, J.**: (1997), **J.S. Bach** (Oxford Composer Companions). Oxford University Press.
2. **Britannic**: 1994- 2010, Concise Encyclopedia, Inc. Chicago, London.
3. **Ehmann, W.**: 1968, Choral directing. Augsburg Publishing House.Wilhelm Ehmann.
4. **Grout, D. J., & Palisca, C. V.**: 2001, A History of Western Music (6th ed.). W.W. Norton & Company.
5. **Knighton, T., & Fallows, D.** (Eds.). (1997), Companion to Medieval and Renaissance Music. University of California Press.
6. **Mann, A., & Wilson, P**: 1987, The Study of Fugue, Dover Publications.
7. **Ottman, R. W., & Rogers, N**: 2010, Music for Sight Singing (8th ed.). Pearson.
8. **Piston, W., & DeVoto, M.**: 1987, Harmony (5th ed.). W.W. Norton & Company.
9. **Randel, D. M.** (Ed.): 2003, The Harvard Dictionary of Music (4th ed.). Belknap Press of Harvard University Press.
10. **Sadie, S., & Tyrrell, J.**: 2001, Dictionary of music and musicians. New York, NY, USA: Oxford Univ. Press, Yónatan Sánchez.

11. **Ulrich, H., & Pisk, P:** 1963, A History of Music and Musical Style. Harcourt, Brace & World.

ملخص البحث

معالجة كورالية متعددة التصويت لبعض موشحات فؤاد عبد المجيد

تعتبر الموشحات من القوالب الغنائية المميزة في التراث الموسيقي العربي، حيث تجسد إرثًا موسيقيًا غنيًا ومتنوعًا. ومن بين الموسيقيين والملحنين البارزين في هذا المجال فؤاد عبد المجيد، والذي قُدمت موشحاته في الثمانينيات من القرن العشرين موزعة توزيعاً آلياً، ويُعد ذلك من العناصر المميزة في شكل تقديمها إلى جانب طريقة صياغتها اللحنية والمقامية المعاصرة في تلك الفترة.

تتمثل مشكلة البحث في عدم انتشار التناول الكورالي وتعدد التصويت في الكثير من ألحان الموشحات بشكل عام وموشحات فؤاد عبد المجيد بشكل خاص، ويرغب الباحث في تقديم رؤية مبتكرة للألحان الأساسية لتلك الموشحات تعتمد على التوزيع الكورالي متعدد الأصوات. محاولاً إضفاء أبعادًا جديدة على هذه الأعمال التراثية التي أعادت الموشحات إلى الساحة الغنائية في مصر وحققت نجاحا فنياً ملحوظاً في الوطن العربي في تلك الفترة.

ويهدف هذا البحث إلى تقديم رؤية فنية جديدة من خلال استغلال الألحان الأساسية لتلك الموشحات بصياغتها الموسيقية المتميزة وجُملها المتناسبة مع روح العصر الحديث وتقديمها بأسلوب جديد، حيث يمكن تناول اللحن الأساسي لتلك الموشحات برؤية كورالية جديدة على هذا القالب، تتناسب مع طبيعة ألحانها مع الحفاظ على الهوية العربية لتلك الألحان. فيساعد الشكل الكورالي لتلك الموشحات على زيادة انتشارها داخل القطر العربي وخارجه. وتبرز أهمية البحث في مساهمته في نشر قوالب الموسيقى العربية –خاصة الموشحات– على نطاق أوسع عربياً وعالميًا، نظرًا لجمال ألحانها واعتمادها على المقامات والضروب العربية ذات الطابع الخاص.

تعتمد منهجية البحث على دراسة وتحليل مجموعة مختارة من موشحات فؤاد عبد المجيد تحليلً موسيقيًا لكل موشح من النواحي اللحنية والإيقاعية قبل تقديم الرؤية الفنية لكيفية توزيع اللحن الأساسي للموشح على الأصوات البشرية المختلفة، وإضافة أبعاد وخطوط لحنية جديدة دون المساس بجوهر الموشح الأصلي، مع الحفاظ على التوازن بين الأصوات وتوافق النص الشعري مع التوزيع الصوتي الجديد.

يستعرض البحث الشكل الكورالي للموشحات، مسلطًا الضوء على الإمكانيات الجديدة التي يمكن أن يضيفها الأداء الكورالي لهذه الأعمال، بتطبيق هذه الرؤية الفنية في الأداء العملي للموشحات بشكل

عام، لتعزيز استدامة وتطوير التراث الموسيقي العربي وتطبيق هذا الأسلوب على العديد من القوالب الشرقية لزيادة انتشارها محلياً وعالمياً.

الكلمات الرئيسية: موشحات –فؤاد عبد المجيد – تبادل الثقافات – كورال.

Abstract

Polyphonic Choral Treatment of Some of Fouad Abdel Majeed's Muwashahat

Muwashahat is one of the distinguished song forms in the Arab musical heritage, embodying a rich and diverse musical legacy. Among the prominent musicians and composers in this field is Fouad Abdel Majeed, whose muwashahat were presented in the 1980s in instrumental arrangements. This characteristic style of presentation, along with .their contemporary melodic and maqamat structuring of that period, stands out

The research problem lies in the fact that Fouad Abdel Majeed's muwashahat were arranged relying solely on musical instruments without assigning any roles to human voices. Therefore, in this study, the researcher aims to offer an innovative artistic vision by treating the basic melodies of some of these muwashahat through polyphonic choral arrangements. This approach seeks to highlight the beauty of their melodies, rhythmic modes, and Arabic beats, adding new dimensions to these traditional works. The muwashahat were reintroduced into the Egyptian music scene in the 1980s, achieving remarkable artistic success across the Arab world during that period.

This research aims to provide a new artistic perspective by utilizing the basic melodies of these muwashahat in their unique musical compositions, adapting them to suit the spirit of the modern era, and presenting them in a novel way. The study proposes a new choral vision that aligns with the nature of these melodies while preserving their Arabic identity. The choral format enhances the spread of these muwashahat within and beyond the Arab region. The significance of this research lies in its contribution to the broader dissemination of Arabic music forms–especially muwashahat–both locally and globally, due to their beautiful melodies and reliance on unique Arabic maqamat and rhythmic patterns.

The research methodology involves a comprehensive study and musical analysis of a selected group of Fouad Abdel Majeed's muwashahat. Each piece is analysed melodically

and rhythmically before presenting an artistic vision for distributing the basic melody across different human voices, adding new melodic dimensions and lines without compromising the essence of the original muwashah. This is done while maintaining a balance between the voices and ensuring the poetic text aligns with the new vocal arrangement.

The research results highlight the choral form of the muwashahat, shedding light on the new possibilities that choral performance can bring to these works. The researcher recommends applying this artistic vision in the practical performance of muwashahat in general to promote the sustainability and development of Arab musical heritage and applying this approach to various Eastern musical forms to increase their reach and emphasize the beauty of their melodies.

Keywords: Muwashahat – Fuad Abdul-Majid – Cultural Exchange – Choir.