الفصل الخامس

الأسلوب الزخرفى

الغنـاء بالعـين والحـاجب

داود حسنـــى
زكريا الحجاوى
محمـد فـوزى
منيـــر مـــراد
بليـغ حمـدى
على إسماعيـل

للغناء دور ترفيهى يزيل الوحشة، والهموم ويعبر عن آمال الشعوب فى بلاد العرب وأحلامها، وأحيانا يكون له دور إعلامى فيعلن عن حدث اجتماعى فرح أو حزين.

وقد سجلت أغانى المصريين كل الأحداث التى يعيشونها فى الأعياد فغنوا «يا برتقان أصفر وجديد.. بكرة الوقفة وبعده العيد».. «يا برتقان أصفر وصغير.. بكرة الوقفة وبعده نغيّر».

أغانى فولكلورية

وشهر رمضان يحظى بعدد هائل من الأغنيات الفولكلورية مثل «وحوى يا وحوى.. أيوحه.. بالأحمر.. أيوحه.. بالأخضر أيوحه».

وعندنا أغانى لألعاب الأطفال مثل «على عليوه.. ياللى ضرب الزميرة.. ياللى.. ضربها حربى.. نطت فى قلبى.. ياللى.. قلبى رصاص.. ياللى.. أحمد رقاص.. ياللى رقص على مين.. ياللى.. على شاهين.. ياللى.. وشاهين مامات.. ياللى.. خلّف بنات.. ياللى .. خلفهم تسعة.. ياللى.. وجهنم لاسعه.. ياللى».

وعندنا أغانى الحب والوجد والهيام منها «يا ناس أنا ديت دوب الملح فى الميه» و«أنا كل ما اقول التوبة ترمينى المجاديح» و«إسنا وكوبرى إسنا».. «عطشان يا صبايا دلونى على السبيل».. «قولوا لعين الشمس ما يحماشى إلا غزال البر صابح ماشى».

كان أصل لحن «قولوا لعين الشمس».. ومن تسجيلات أحد المطربين ١٩٠١ والكلمات كانت ركيكة تقول:

يا بنت يا بيضة وجننتينى.. جبتى النبيت الأحمر وسكّرتينى.. شوف المحاسن شوف.. لو كان معايا المال يملا الكيلة.. لاعمل على شط البحور ضليلة.. واجيب الخمور واسكر تعالى يا عنيه..

وسجل اللحن مرة أخرى المطرب زكى مراد على إسطوانة، وكان اللحن يتردد فى أماكن تجمعات المصريين لحلاوة اللحن وبساطته، أما الكلمات فهى ركيكة أيضا وتتعارض مع القيم والآداب، وجرت محاولات لتغيير الكلمات والاستفادة باللحن الجميل، ثم كتب الشاعر عبد الفتاح مصطفى عليه كلمات وقدمتها الفرقة القومية للفنون الشعبية فى تابلوه شعبى راقص.. تقول الكلمات..

قولوا لعين الشمس ما تحماشى
ألا غزال البر صابح ماشى
نادت عزيزة قلنا جايلك يونس
فوق الفرس الأبيض مسافر تونس
والحُر عن قلبه ما يستغناشى

نـادت جميلـة قلنا جايلك طايـر
فوق الفرس الأحمر يرق يا جزايـر
والحُـر عـن أصلـه مـا يستغناشى

□□□

نادت له ليلى م العراق من شرقى
شـد الفرس الأشهب وطاير برقـى
والحُـر دمـه الحـر مـا يهداشـــى
نادت له بلقيس من جبل جوانـى
شـد الفـرس لادهـم طريقـه يمانى
والحـر يفـدى بروحه ما تغلاشـى

□□□

وكتب الشاعر مجدى نجيب أغنية تضمنت عبارة قولوا لعين الشمس ما تحماشى لحنها بليغ حمدى مستعينا بمطلع اللحن الفولكلورى وأدتها شادية، وأضاف بليغ من عندياته باقى كوبليهاته.

وأكثر ما يفرح المصريين فى حفلات الخطوبة وأفراح الزواج هى «الزغرودة» المتحدث الرسمى باســم الفرح تنطلق لتبعث النشوة فى القلوب وتعلنه للمجتمع وتتلوها الأغانى والاشتراك فيها لا يقتصر بالضرورة على أهل العريس أو العروســة إنما هو واجب تســعى إليه الفتيات من الجيران وربما المارات فى الطريق.

تحمــل أغانى الأفراح فى مصر غالبا طابعا جنســيا وبعضها يحمل تلميحات وصفية صريحة لأماكن حساســة فى الجســد ربما بغرض تهيئة الجو للعروسين، وتحمل هذه الأغانى فى أحيان كثيرة تغنى بالفخر وبالشرف وفرحة الأهل بأن ابنتهم رفعت راسهم بحفاظها على بكارتها.

مــن أغانــى الأفراح فى الفولكلــور المصرى «هوه اللــى خطبها.. هوه اللى نقاهــا» «حط الميّه وخدها.. على حَمار خدودها» «قولوا لابوها يقوم بقى يتعشى»..

وتحمــل أغنيات الفولكلور إتهام الفلاح بأنــه فقير، وتحلم بالأفندى الموظف الميرى «يالفلاح. ويالفلاح. ما يحبكش أقعد وارتاح».

وأغنيــة أخــرى «والله إن جانى الفلاح لاقول له يا مرحبــا.. وادخله المحمّه يزيد المحلّبه.. والله إن جانــى الأفنــدى لقول له يا مرحبا.. وادخله الأوضه يزين المرتبة». «والمحمة» هى الفرن «والمحلبة» هى قدرة الفول.

وتحمل الأغنيات الفولكلورية أحيانا لمحة رومانسية في أغنيات يتحدث عن الحمام كرمز للحب والحبيب، مثل «آه من حمامى يا أمه.. آه م الحمام الغيّه رفرف على البنيّه. لاغيته بطرف عينه ولا غانى ورد عليه. شال الحمام.. حط الحمام.. ترجم حياتى».

وفى أغنية أخرى يقول الفولكلور «للحمام الحب.. ليه يا جيرانى بترموا.. للحمام الحب. ولا لحد الا لما حب ليه يا جيرانى بترموا».

وفى صعيد مصر يغنون فولكلوريات فى موضوعات كثيرة منها الزواج والختان والموت وهبوب الريح.

ولم تترك أغنيات الفولكلور مناسبة لم تتعرض لها فهى تعبر عن كل ما يمكن أن يعيشه الإنسان المصرى من لحظات سعيدة أو تعيسة فى مراحل الطفولة كأغانى الحمل والولادة والمهد والتهنين والختان ولعب الأطفال،وفى مرحلة الصبا والشباب هناك أغانى الحب والزواج والاختيار والموافقة والخطوبة والشبكة وتجهيز الشوار والحنة وكتْب الكتاب والدخلة والزفة الصباحية وأغانى العمل الفردية والجماعية وأغانى الأعياد الدينية مثل ليلة عاشوراء والمولد النبوى الشريف وموالد أولياء الله الصالحين ومناسبة شهرى رجب وشعبان وشهر رمضان وعيدى الفطر والأضحى والحج وأغانى المراثى والبكائيات مثل عديد المرضى والأطفال والشباب والرجال وموتى الحوادث.

والأغنية الفولكلورية هى الأغنية المتوازنة وهى من إنتاج الشعب، نماها وطورها وتناقلها من جيل إلى جيل، ظل يحذف ويضيف ويعدل فيها حتى وصلتنا بشكلها الحالى، وهى بسيطة التركيب سلسة يدور لحنها حول عدة درجات موسيقية وأحيانا يتكون من درجة واحدة مكررة، وحتى لو زادت الدرجات الموسيقية فيها فهى لا تزيد عن خمس درجات وهى لا تنسب لا لمغنى ولا مؤلف ولا ملحن.

وأغانى الفولكلور من الناحية اللحنية نوعان، أغانى مقيدة ومحددة بإيقاع، وأغانى حرة الإلقاء إنسيابية بلا إيقاع، ومن ناحية موضوعها فمنها ما يرتبط بالطقوس المختلفة والمناسبات ومنها ما لا يرتبط بأى مناسبة.

فى أداء الأغنية الفولكلورية تنقسم جماعة المؤدين إلى مجموعتين تتبادلان الغناء، وأحيانا يتم هذا التبادل بين الجماعة وصوت منفرد فيغنون المذهب أو المقدمة ويغنى هو المقاطع أو الكوبليهات ثم يردون على كل مقطع بأداء المذهب فى الآلات المصاحبة فهى آلات الطبيعة كالتصفيق أو دق الأرجل أو أدوات بيئية يدق عليها كصفيحة فارغة أو صندوق أو كرسى.

ويوجد فى الأغانى الفولكلورية ما يؤديه الإنسان منفردا ليسلى به نفسه أو ما يعرف بأغانى الحداد عند البدو أو المواويل وما يفضفض به عن نفسه مثل العديد ومنها الأغنيات الجماعية

فى المناسبات المختلفة. والتراث الشعبى كالمنجم يمد أى فنان بخامات من المعادن والجواهر التى يصنع منها بدائعه. وقد جمع زكريا الحجاوى ملاحم شعبية كثيرة وقدمها للإذاعة المصرية والمسرح الشعبى فى التليفزيون والسامر وقدم نجوما فى أداء الألوان الفولكلورية منهم محمد طه وخضرة محمد خضر وفاطمة على وعائشة حسن ومحمد رشدى، وجمع الآلات الشعبية والألحان التى التقطها من المداحين وأدخل عليها تعديلات طفيفة لا تبعدها عن أصلها.

وتخصصت بعض الأصوات المحترفة فى غناء الفولكلور على طبيعته الأصلية ومنهم ليلى نظمى ومن أغانيها فى هذا اللون «إدلع يا رشيدى» «إدلع يا عريس يابو لاسه نايلون» «بفته هندى» «ماخدش العجوز انا» «ما اشربش الشاى. لأشرب أزوزه أنا» «ما قولتلك ما تخدهاشى.. ليلى».

وغنت عايدة الشاعر «كايده العزال أنا من يومى» «وآه يا لونى» «وجابلك إيه يا صبية حبيبك لما عاد» «الطرح يا بنات» «فالح يا وله».

وغنت فاطمة عيد «عشمتنى بالحلق» «يا بيضة بياضك تكى» «اسألوها يا بنات» «لوما ولومايه» «حاشكيك للقاضى» «خلى بالك يا وله خلى بالك» «أمى وابويا ضربونى علشانك» «التوتو نى التوتو نى».

وفى تراثنا الغنائى عدد هائل يمثل نسبة عالية جدا بين هذا التراث، من الغناء الشعبى الملحن بواسطة فنان محترف ويؤديه مطربون ترتبط الألحان بأسمائهم. ومنهم من وصل إلى مراحل لا بأس بها من الثقافة العامة والألحان فى الفولكلور كثيرا ما تكون غير ملتزمة عن التعبير الخالص لمعنى الكلمات، ويحدث أحيانا كثيرة أن يتكرر نفس اللحن على كلمات متباينة فى معانيها فى الأغنية الواحدة ، وأحيانا يتكرر اللحن فى موضوعات متباينة وصحيح أن الفن يشع أحيانا الفرحة فى حالة الزغرودة وأغنيات الفرح، ويفرض جوا حزينا فى حالات الحزن، لكن ذلك يتم من خلال إلتزام المؤدى لطابع عام حزين أو فرح.

فالألحان التى يؤدى بها الناس أغانيهم التراثية، ألحان زخرفية لا هى تعبيرية ولا رومانسية وبالطبع فهى ليست كلاسيكية تتطلب مواصفات خاصة للمؤدى، وهى تختلف فى ذلك عن الأغنية الفنية التى يكتبها مؤلف معروف ويلحنها ملحن محترف ويغنيها مطرب مشهور، فهناك تغاير بين الاثنين، وهو اختلاف فى الدرجه وليس فى النوع إذ إن كلا منهما إبداع يحاول أن يمزج بين التجربة الفردية والتجربة الجماعية أو أن يوحّد بين خبرة الفرد وخبرة الآخرين أو الجماعة فى شكل متعارف عليه تقبله الجماعة أو تقليدى يرتبط بتراثها الذى نشأت عليه.

والفن الخاص يجعل الإبداع أو التأليف خاضعا لقدر من الوعى ويؤكد على أن الابتكار سواء فى الشكل أم فى المضمون إنما هو عمل الإنسان الفرد الخلاق بينما الإبداع الشعبى فيتكيف عادة وبشكل يمكن ملاحظته بسهولة مع التقاليد واستمرارها.

ويختلف معنى اصطلاح الزخرف فى التلحين عنه فى الغناء القديم حيث كان يعنى هذا الاصطلاح الزخارف فى الأداء مثل أداء العُرب والقفلات والحليات الصوتية.

أما التلحين الزخرفى فيتوقف على درجة التذوق الموسيقى للملحن سواء كان الشعب أم فنانا فرديا والألحان الشعبية أنواع فمنها الأغنية الشعبية المؤقته التى ترتبط شعبيتها بفترة وجودها، ومنها أغنيات المطرب الشعبى المحترف الذى يعتمد على موهبته وقدرته على الارتجال والتلوين وهو مطلوب دائما فى الأحياء الشعبية حيث يؤدى للناس الموال الشعبى والملاحم والسير والقصائد ومنهم شعراء ورواة السيرة والملاحم. ومن الأغنيات الشعبية أيضا ما هو تراثى تناولته الأيادى بالتحوير والتجويد، ومنها ما يحاكى الأغنيات الفولكلورية ويتأثر بها.

لحن زخرفى.. على خده يا ناس ميت ورده

وقد لحن داود حسنى (١٨٧١ – ١٩٣٧) أغنيات شعبية بسيطة بساطة الفولكلور منها «عصفورى يا أمه عصفورى» «الحنة يا الحنة» «يا بنت يا بيضة» «يا مريا» «أدى الخضرة وآدى الميه» «صيد العصارى يا سمك بُنى» «قمر له ليالى» «يا محلا الفسحة فى راس البر» «الحلو نام وعيونه سهرانة» «لما انت حلوة وعجبانى» «ليلة من العمر».

وأغنيات تندرج تحت قالب «الطقطوقة» أى الأغنية الخفيفة بسيطة اللحن والمكتوبة بالزجل من مذهب وعدد من الأغصان (الكوبليهات) وفيها يردد المنشدون المذهب بعد كل مرة يغنى فيها المطرب غصنا.

ولحن طقطوقة «على خده يا ناس ميت ورده» لداود حسنى يظهر طبيعة هذا اللون من الألحان الزخرفية أو الشعبية التى تتسم بخفة الظل واللحن الذى يحاكى ألحان الفولكلور وتم نسجه على نفس المنوال من بساطة اللحن حتى يردده الناس وراء المطرب، وإن اختلف عن الفولكلور فى إعطاء المطرب فرصة لغناء بعض الجمل الأصعب نسبيا.

أغانى شعبية

أنجبت الطبقة المتوسطة فى الخمسينات من القرن العشرين جيلا ثانيا من كتاب الأغنية والملحنين المثقفين الذين لم يخرجوا فى الغناء عن الطبيعة الرومانسية المثالية لتلك الطبقة، لكن طبيعة الرومانسية والمثل تغيرت عندهم فصارت ثورية وذات توجه شعبى كجزء من حالة ثورة شملت مصر والعالم العربى بل والعالم الثالث، اتجه الكتاب والملحنون إلى تأكيد الهوية والالتحام بالشعب الذى صار مصدر إلهام رومانسيتهم الحالة بالعدل وإنصاف العمال والفلاحين مصدر التراث الشعبى.

وصدر كتاب «فى الأدب الشعبى» لأحمد رشدى صالح ليكون إلهاما لشعراء مثل صلاح جاهين الذى استفاد منه كمؤلف للأغانى وكتب أغنيات من نوع «أنا هنا يابن الحلال.. لا عايزة جاه ولا كتر مال.. بحلم بعش أملاه أنا.. سعد وهنا.. يا بن الحلال».

وظهر فى هذا الاتجاه مرسى جميل عزيز كشاعر رقيق بغنائياته التى تفوح منه رائحة مصرية خالصة وافضل عطور الروح الشعبية وأرقها وكتب «كعبه محنى» «رمش عينه» «الحلوة داير شباكها» «مكاحل.. مكاحل» «يا اسمر يا جميل يابو الخلاخيل.. ياللى المنديل راح ياكل من حاجبك حته» «جلاب الهوى» و« بيت العز يا بيتنا» و«شباكنا ستايره حرير» وغيرها.

ونزح إلى القاهرة فى الستينات من القرن العشرين بعض الموهوبين فى كتابة الأغنية فكانت غنائيات عبد الرحمن الأبنودى وعبد الرحيم منصور وغيرهما إضافة للأغنية.

وظهر الإبداع الشعبى فيما لحنه محمود الشريف مستلهما فى بعضه الفولكلور والبعض الآخر تم نسجه على منواله مع خضوع واضح لوعى الفنان وإضافة وتحوير فنى يعتمد على درجة عالية من الذوق فى اختيار الجمل اللحنية التى تلقى استحسانا من المستمعين.

والأغنيات الشعبية هى زخارف لحنية تتطلب ثقافة غنائية شعبية من الملحن تساعده على الاختيار لعمل تركيبة مبهرة تعجب السامعين وهى عملية ليست بالسهلة ذلك أن الفنان لا يجد المفتاح الذى يدله على اتجاه لحنى لأى أغنية بسهولة والمعانى التى تحتويها مثل هذه الأغنيات غالبا ما تكون استاتيكية غير متحركة وتتركب من عدة جمل غزلية تتيح للملحن اختيارات كثيرة للتعبير عنها، ويمكن أن يضع لها أكثر من لحن فى نفس الكلمات.

وقد أتيحت لمحمود الشريف الفرصة للاطلاع على الفولكلور المصرى و«الغناء الشعبى» فهو اسكندرانى المولد والنشأة وبلديات سيد درويش الذى غنى الشعب وراءه كل ألوان الغناء المصرى الشعبى من «سالمة يا سلامة» إلى «يا عزيز عينى أنا بدى أروح بلدى».

ومن حسن الحظ أن التحق محمود الشريف فى بداية مشواره الفنى بإحدى الفرق الغنائية الجوالة، التى جابت أقاليم مصر ومعها كان يغنى ويستمع إلى ما يغنيه الناس فملأ خزانته من ألحانها، وظهر ذلك فى ألحان له منها «يابو العيون السود» «ياللى جمالك زين» الذى نسجه الشريف على لحن فولكلورى دينى تقول كلماته «كيف العمل يا أحمد يوم طلعة المشهد.. كل الأنبيا تشهد.. إنك رسول الله».

أما الأغنيات الشعبية التى لحنها محمود الشريف وقد تأثر فى ألحانها بالفولكلور المصرى تأثرا غير مباشر فهى كثيرة منها «أوصفولى الحب» «بايعنى والا شارينى» «بتسألينى بحبك ليه» «رمضان جانا» و«يا خال أنا خالى» من أوبريت «قسم» وغيرها كثير.

وأظهـرت تراكيب الألحان فى الأغانى التى لحنها محمد فوزى حيث البسـاطة والصدق من أغانيه الشعبية التى اختزن منها الكثير فى طفولته وصباه التى قضاها فى قرية كفر جندى إحدى قـرى مدينـة طنطا وهى مركـز ثقافى مهم فى دلتا مصر نظرا لوجود ضريح العارف بالله السـيد البدوى والذى يعتبر يوم مولده مهرجانا غنائيا شعبيا كبيرا كل عام.

من الأغنيات البسيطة التى لحنها محمد فوزى «أنا قلبى ضاع يابنات» و«أنا بنت حلوة» وهما لشـادية و«يا أعز من عينى» لليلى مراد «سـاكن فى حى السـيدة وحبيبى ساكن فى الحسين» لمحمد عبد المطلب «صلوا ع النبى» لشكوكو «آه يانا منك» لشريفة فاضل، و«غنى بصوته ألفين ما شا الله..» «أى والله أى والله» «حبيبى وعينيه».. «طير بينا يا قلبى» «الشوق..الشوق» والله والله يا حلو زمان «مال القمر ماله» وغيرها.

لحن زخرفى.. حبيب حياتى

أغنية «حبيب حياتى» كتبها حسين السيد ولحنها كمال الطويل وغناها عبد الحليم حافظ فى فيلم «دليلة» عام ١٩٥٦، والكلمات تعبر عن سـعادة المحب بعد أن صادف الحبيب، ومع ذلك استهل كمال الطويل لحنه بمقدمة موسيقية درامية من باب التشويق.

وقـد عولجت هذه الدرامية بالهارمونى فأعطاها ثراء وجاذبية. أما الجملة الوحيدة فى المقدمة الموسيقية فقد هجمت بلا مقدمات وعلى إيقاع حى نشيط.

ويغنـى عبد الحليـم المذهب فى جمل تعهـد الملحن تقطيعها إلى أجزاء صغـيرة غير مكتملة «حبيـب حياتى اللى آهاتى.. بتغير عليه.. من رمـش عينيه». وكان قادرا على تلحين كل هذه المقاطع متصلة فى شكل جملة متصلة وذلك أقرب إلى تصوير المعنى الذى كتبه المؤلف.

تتكرر الجملة الموسيقية الأساسية بعد المذهب لتمهد لغناء الكوبليه الأول ويعود الملحن لتقطيع الجملة مرة أخرى «كانت النجوم أقرب.. من فرحتى بلقاه.. خفت الأمل يهرب.. تانى واجرى وراه.. كلّمته.. وحايلته..وعرفته من صورته».

إن جنوح الطويل لتقطيع الكلمات والجمل، على رغم أنه بعد عن تصوير المعانى التى احتوتها كلمات المؤلف إلا أنها أكسبت اللحن حيوية وجاذبية.

وتخلص اللحن فى الكوبليه الثانى والأخير من التقطيع فقد مهد للحن الكوبليه بجملة صغيرة وبسـيطة ومعالجـة هارمونيا، وعلى إيقاع فلاحى، ليكسـب اللحن طعمـا مختلفا قبل أن يعود للتقطيع مرة أخرى فى جملة «عاهدونى.. وخدونى».

أما قفلة اللحن فقد جاءت مختلفة عن مسـاره لكنها تتواصل مع المقدمة الدرامية لها، وظهر

فيها صوت آلة «الكورنو» التى تصور الغموض والغروب ليؤكد أن المقدمة الدرامية كانت مقصوده من الملحن وليست رمية بغير رام.

ويغلب الطابع الزخرفى على لحن الأغنية. وقد أكد ذلك صوت المطرب عبد الحليم حافظ الذى عرف بالاعتماد على الإحساس المركز والعاطفى فى أدائه على رغم قدراته الصوتية التى كانت تمكنه من الغناء الكلاسيكى الصعب.

وعلى رغم أن بليغ حمدى اكتسب شهرته الواسعة من ألحانه لأم كلثوم وعبد الحليم حافظ إلا أن ذلك كان يمثل مرحلة متقدمة فى تاريخه الفنى، الذى اتجه فى نهايته إلى الفن الشعبى.

كان بليغ يردد حكمة فنية أدبية هى «أساسك.. تراثك» وحتى نصل إلى العالمية فى الغناء يجب أن نلتزم ونهتم بفننا المحلى وهكذا وصل أديب مصر نجيب محفوظ إلى جائزة نوبل.

كان يستمع إلى ألحاننا الشعبية والفولكلورية، وموسيقى شارع محمد على، فيحفظها ويدرسها لتظهر فيما بعد فى نغماته بشكل مباشر أو غير مباشر، وحتى الجمل الموسيقية كان يلعب تنويعات عليها لتكون موسيقى اللزمات فى الأغنيات التى يلحنها.

وكثيرا ما قدم بليغ ألحانا تتضمن جملا فولكلورية مباشرة مثل «آه يا اسمرانى اللون حبيبى يا اسمرانى» «قولوا لعين الشمس ما تحماشى» «إن لقاكم حبيبى سلمولى عليه» «ميتا أشوفك يا غايب عن عينى» «ما رمانا الهوى ونعسنا واللى شبكنا يخلصنا».

وفى أحيان كثيرة قدم بليغ حمدى ألحانا يحسبها المستمع فولكلورا من بساطتها ومحاكاتها لهذا الفن الشعبى. وظهر ذلك فى ألحانه «عدوية» «الهوا هوايا» «يا غزال اسكندرانى».

لحن زخرفى.. سواح

وأغنية سواح التى لحنها بليغ حمدى لعبد الحليم حافظ جمعت بين الفولكلور وشبيهه، بدأ اللحن بموال صغير أو هو جملة أدليب لها طابع عاطفى، ثم يغنى بمصاحبة الإيقاع «الصعيدى» بلحن بسيط «إن لقاكم حبيبى سلمولى عليه» ويرد عليه الكورال بنفس الجملة لكن باللحن الفولكلورى المعروف لها ومن طبقه أكثر حده من تلك التى غنى منها المطرب الذى يستلم بدوره منهم الخيط ليغنى قفلة سهلة مفتوحة على نغمة مرتفعة.

وبدون لزمة موسيقية يسترسل المطرب فى غناء سردى زخرفى غير مرتبط بتصوير معنى الكلمات، ولا يحتاج فى أدائه إلى إمكانيات صوتية عالية، وينكسر الإيقاع بسكتة موسيقية وسحبه نغمة فى كلمة و«سنين» بعدها يواصل السرد فى جملة أكثر حدة تنهى بسحبة نغمية أخرى فى كلمة «منين» ليعود للتسليمة «إن لقاكم حبيبى سلمولى».. الفولكلورية ليغنى الكورال الجملة الملحنة فى شكل شبه فولكلورى.

وبعد لزمة موسيقية إيقاعية يزينها صوت الناى بجملة شعبية بمصاحبة آلة القانون، يغنى المطرب فى شكل نداء!! «يا عيونى» والنداء من الناحية التعبيرية فى هذه الكلمة له طعم غريب لكنه لحنها من باب الزخرف والحلاوة الغنائية، ويستمر السرد الغنائى الإيقاعى إلى السحبة النغمية فى آخر كلمة من الكوبليه الثانى «وسنين» وهى بداية الجملة المرجعة للتسليمة «إن لقاكم حبيبى سلمولى عليه..» بشكلها الفولكلورى. وشبه الفولكلورى، لينتهى اللحن بقفلة موسيقية مسرحية.

إنه لحن زخرفى يخضع لذوق الملحن فقط فى اختيار جمل لحنية بحسب نجاحها باستساغة المستمع إليها بصرف النظر عن مدى تطابقها لمعانى الكلمات ومنطقيتها.

أغانى الإبهار السمعى

فى الأصل، فن الاستعراض فن بصرى.. يعنى الغناء لإمتاع العين.. عينى عينك ويمكن أن تكون الاستعراضات سمعية. وقد أضاف العلم خطوطا موسيقية للميلودى من أجل الإبهار السمعى أيضاً.

أما الأغانى «الأكابيلا» التى لا تصاحبها آلات موسيقية وتبهر سامعيها ليس على جرأة الملحن على الاستغناء عن المصاحبة الموسيقية ولا لأنها شكل للتحدى لما هو مألوف فى الغناء، إنما لأنها تحتاج إلى دراسة لعلم الأصوات البشرية، طبيعتها.. ومساحاتها.

ظهرت أغانى «أكابيلا» فى القرن السادس عشر كشكل من أشكال الموسيقى الدينية التى تكتب للأصوات البشرية وحدها بدون الآلات وتغنيها المجموعة، أول من لحنها الإيطالى بيير لويجى بالسترينا (١٥٢٦– ١٥٩٤) الذى قضى حياته فى خدمة الكنيسة فى تأليف الموسيقى الدينية.

ثم ظهرت المدرسة الفلمنكية التى وضعت نصب أعينها تهذيب هذا اللون ونقاوته من الحذلقة والإغراق فى استعمال الخطوط الموسيقية الإضافية أىْ الهارمونى والكونتربوينت، واهتمت بالصوت البشرى فقط فجعلت منه أداة للتعبير الكامل، وأصبحت الأكابيلا تعتمد على الهارمونى المدروس لا لمجرد وجود أصوات متوافقة بالصدفة.

وكانت فى إيطاليا مدرستان لغناء الأكابيلا مدرسة روما التى أسسها أحد تلاميذ بالسترينا ومدرسة أخرى فى مدينة البندقية تظهر فيها فخامة الفن الإيطالى الذى يتجلى فى هذه مدينة المبهرة العريضة.

وفى الغناء العربى لايوجد غير تجربة واحدة لغناء الأكابيلا قدمها محمد فوزى فى أغنية «كلمنى.. طمنى» فى فيلم «معجزة السماء» ١٩٥٦ شارك بالغناء فيها مجموعات الكورال من الجنسين ومن كل الطبقات الموسيقية من السوبرانو إلى الباص. إلى جانب محمد فوزى.

إنه استعراض سمعى بالصوت الآدمى أجمل الآلات الموسيقية على الإطلاق.

أغانى الإبهار البصرى

أما الاستعراض البصرى، فإن الرقص بأشكاله يصبح أهم عناصره، فالعلاقة بين فنون الرقص والموسيقى علاقة تاريخية تسجلها الحضارات القديمة والحديثة. فالرقص حركة جمالية فى المكان، والموسيقى حركة جمالية فى الزمان. كما أن الرقص ترجمة للحن والإيقاع وهو فى تعبيره وسرعاته ونبضه مماثل لما فى الموسيقى من طابع وسرعة وإيقاع وهو بالنسبة للمشاهد ازدواج لحاستى البصر والسمع ليتكامل التجاوب البشرى مع التعبير الفنى بوسائل متعددة التأثير.

وفى العصر الحديث مرت علاقة الرقص بالموسيقى فى مرحلة جديدة تتناسب مع فكر وحركة العصر، مرحلة تسودها الإصلاحات والتجديدات والصراعات، وأصبح الرقص بناء على ذلك ذا أثر عميق على الموسيقى.

وتختلف علاقة الموسيقى بالرقص فى العصر الحديث عنما كانت عليه فى القرن التاسع عشر عندما كانت موسيقى الباليه بالضرورة فى خدمة الرقص وتصميماته وحركاته وسرعاته وتشكيلاته وسائر متطلباته.

كانت الموسيقى تكتب بناء على طلبات مصممى الرقصات وكان معظمهم لا يعلمون شيئا عن فن الموسيقى فى الوقت الذى كان المؤلف الموسيقى يضطر لدراسة الحركة الراقصة ليترجمها إلى إيقاع موسيقى يرتبط برقصة بولكا» أو «جالوب» أو «مازوركا» وحتى موسيقى الباليه التى كتبها تشايكوفسكى والتى تعتبر ذات جمال موسيقى نادر واستثنائى، كانت تخضع فى كتابتها لتعليمات مصمم الرقصات وكان يعرف باسم «كوربوجراف».

وفى أوائل القرن العشرين. سافرت الأمريكية إيزا دورا دانكان وكان عمرها ٢١ سنة إلى أوربا وعرضت فنون رقصها المتحرر من التقاليد القديمة فرقصت حافية القدمين وبدون الزى التقليدى للرقص، وتحركت على المسرح مندمجة مع الألحان التى كانت تنتقيها من موسيقى كبار المؤلفين، وبذلك ابتكرت وسيلة جديدة لدمج موسيقى جيدة عميقة مستقلة فى تعبيرها مع حركات رقص معبر يندمج مع الموسقى دون أن يخضعها له. ثم تبعها فى ذلك كثيرون. وهكذا بدأ تيار جديد يتماشى مع التطور الدائم فى الحركة الموسيقية الحديثة المعاصرة ولا تقيد التطور الموسيقى فى شىء بل على العكس من ذلك يستفيد فن الباليه من كل جديد يطرأ على الموسيقى.

وهكذا بدأ الرقص يؤثر فى الموسيقى ويعكس كل منهما قيمه الجمالية على الآخر، فاتجها إلى آفاق جمالية واحدة واكتشافات جديدة فى مجالات الأسلوب والقالب والإمكانيات السمعية البصرية المشتركة فى الحركة الدرامية .

وإذا كان الرقص هو علم تخطيط الحركات الجسمية ووسيلته الحركة والكلمة هى وسيلة الشعر، فإن الإدارة تتحكم فى الجسم لتكوين تشكيل فنى فإذا كان هذا التشكيل فكريا أو فلسفيا كان الرقص فولكلورا من إبداع الشعب أو شعبى يحاكى الوفلكلور ويعبر عن مضامين قومية خاصة، أما إذا كان التشكيل الفنى عن موضوع جمالى فقط فقد يعزز ما نسميه بالرقص الشرقى أو belly كما يسميه الغربيون.

والرقص بمعناه الأول والذى يكوّن تشكيلا فنيا فى موضوع فكرى أو فلسفى، فن فرعونى وجد على جدران المعابد، وعندنا موروثات شعبية مرتبطة بآداب وأساطير بالرقص من أسطورة «إيزيس وأوزوريس» إلى حدوتة «حسن ونعيمة» وكذلك من الفن القبطى والفن الإسلامى.

ويسجل الرقص عاداتنا وتقاليدنا وقيمنا وربما يكون موضوع الزواج أكثر الموضوعات التى عبر عنها المصريون بالرقص فى تابلوهات- نقلتها الفرق الفنية مثل «أفراح بلدنا» «الزفة» «فرح فلاحى» «فرح شرقاوى» «الزفة البورسعيدى» «فرح سيناوى» «فرح عرايشى» «الحنة السويسى» «أفراح النوبة» وتعليم الرقص صورة للثقافة الخاصة بكل بيئة فى مصر.

والموالد مادة ثرية للرقص فى محافظة الغربية حيث يوجد مقام العارف بالله السيد البدوى وتنتشر رقصات التنورة «الدراويش» وعادة «الذكر» «الشخاشيخ» «عرايس المولد» وفى مطروح رقصة «سيدى العوام» وفى ينها فى محافظة القليوبية «الشيخ بركات» و«حمّص وحلاوة» وفى الإسكندرية «مولد أبو العباس» و«النقرزان» و«السكاكينى» و«المرايا» وفى صعيد مصر تنتشر رقصات التحطيب وهو ١٦ نوعا باختلاف ما يوجد منه فى بيئات مصرية أخرى وفى الصعيد أيضا رقصات «الرحيّة» و«العصا والخيرزانة» و«البط العباسى» و«الحصان».

وقد بدأت مصر تهتم بالرقصات الشعبية أو الفن الشعبى الحركى منذ ثورة ١٩١٩. فظهرت حركة ثقافية تهتم بالتراث الشعبى ضمن حركات التنوير التى ظهرت فى مصر وحمل لواءها فنانون ومفكرون ومثقفون من أمثال سيد درويش ومحمود مختار وطه حسين ومحمد حسين هيكل وغيرهم.

وأكدت ثورة يوليه ١٩٥٢ نفس الاتجاه، فلما أنشأت مصلحة الفنون وأسندت مهمة رئاستها إلى الأديب يحيى حقى أنتج أوبريت بعنوان «ياليل يا عين» وعرض على مسرح دار الأوبرا ١٩٥٦ ولم يستمر طويلا فقد وقع العدوان الثلاثى على مصر فى ذاك العام.

ويعتبر النقاد هذا الأوبريت بداية نشاط فى مجال جمع التراث الشعبى وتقديمه فى شكل جاد على المسرح.

وحكاية أوبريت «يا ليل يا عين شعبية مصرية جمعها توفيق حنا أحد الرواة بالإسكندرية وشارك الشاعر على أحمد باكثير فى تحويلها إلى أوبريت أخرجه زكى طليمات، وشارك بالغناء

فيــه كارم محمود وشــهر زاد، أما التعبير الحركى أو الرقص الشــعبى فقــد صممه وأداه كل من محمود رضا ونعيمة عاكف والألحان كانت لعبد الحليم نويرة.

تضمن الأوبريت عدة لوحات غنائية راقصة شــعبية منهــا «اللعب بالعصا» «فوانيس رمضان» «عرايس المولد».

نجح الأوبريت، ففكر محمود رضا فى إنشــاء فرقة متخصصة لتقديم الفن الشــعبى بالاشتراك مع شــقيقه على رضا، وكان محمود قد قدم عدة رقصات فى الســينما، تكونت فرقة رضا ١٩٥٩ من ١٦ عضوا وضمها جهاز الدولة المشرف على الثقافة عام ١٩٦١ إليه وزيد عدد أعضائه إلى ٥٠ راقصا و٦٠ عازفا على الآلات المختلفة بقيادة على إسماعيل.

نزل محمود رضا إلى البيئات الشعبية فى مصر ليرصد حركة فنونها واختلاف الأزياء والأكسسوار والمواد المساعدة فى كل تعبير حركى، مع أنه كان فى مصر فى تلك الفترة مركزا لدراسات الفنون الشعبية. لكنه فضل اللقاء المباشر مع الناس والتفاعل معهم، وكان يسجل مشاهداته وما يسمع من الموســيقى ليضمن عدم النسيان، وقدم ما جمع من موسيقى إلى على اسماعيل الذى قام بتهذيبها وصاغها فى شكل شعبى رشيق لا تنقصه الشياكة والصدق.

وضع علــى إسماعيل ألحان رقصات «بائع العرقســوس» «المراكبى» «الحجالة» «الشــمعدان» «العُصيان» «العنب» «خمس فدادين» «التوبة» «الشاويش عطية» «زينة البدو» «أرابيسك» «التنورة» و«افراح النوبه».

كذلك لحن على إسماعيل ووضع الموســيقى التصويرية المعبرة عن البيئة الشــعبية فى الفيلمين الذين قامت فرقة رضا ببطولتهما وعلى رأسها محمود رضا والراقصة الأولى فريدة فهمى وأخرجهما على رضا، وقام بالغناء مطرب الفرقة محمد العزبى.

وفى عام ١٩٦٠ أعلنت مصر عن تكوين الفرقة القومية للفنون الشعبية، واستقدمت لها الخبراء والأجانب من روســيا لوضع الشــكل الإنســانى والبنية الأولى. وكان أولهم بوريس رامازين عضو فرقة موســييف الروســية ومعه زوجته لارا وأعد التابلوهات التى قدمتها الفرقة فى أول عروضها ١٩٦٣ وكانــت تضم «المناديل» «التــلات عميان» «النوبة» «البحريــة» «العين» «الدروع» «خمس ســتات» «بورسعيد» «الصاجات» «الطرحه» «الإسبته» «الفرعونى» وأضاف إلى العام التالى رقصات «الحجالة».. «الصباحية».. «المماليك».. «الربابة».

ظهر فى تابلوهات رامازين، الوجدان الروسى فاهتم بالشكل الجمالى واقتربت الجملة الراقصة والتكوين النوبى من الباليه الفولكلورى المعتمد على خطوات نوبية، كما استخدم تشكيلات تنتمى إلى ثقافات «أوروبية شرقية» ظهرت فى الحركات العنيفة عند انتظام الشباب فى صفوف، وتتلمذ

على يد رامازن الجيل الأول من أعضاء الفرقةومنهم سامى يونس وحسن خليل وكمال نعيم وسامى زغلـول وسمير جابر وفتحى أندراوس وثريا جورج وغيرهـم وتلاهم جيل الراقصين محمد خليل ووهيب لبيب وقدموا رقصات «الدحيه» «الزار» «أم الخلول» «البشارية» «الدبكه» «الفرح» «سيوة» «أفراح غزة» «أريحا» «الحصان» «السـلام» و«البمبوطية» التى صنعت شـهرة الراقصتين مشـيرة اسماعيل وعايده رياض وتحولتا إلى ممثلتين فيما بعد.

وتكونت فى أقاليم مصر فرق كثيرة للفنون الشعبية تخصصت فى تقديم تابلوهات خاصة تعبر عن ثافة كل إقليم، فرقة البحيرة ١٩٦٤– فرقة بورسعيد ١٩٦٤– فرقة ملوى ١٩٦٤– فرقة الوادى الجديد ١٩٦٧– فرقة الشـرقية ١٩٦٨– فرقـة الإسماعيلية ١٩٦٩– فرقة الغربية ١٩٦٩– فرقة القليوبية ١٩٦٩– فرقة سوهاج ١٩٧٠– فرقة أسوان ١٩٧٠– فرقة مطروح ١٩٧٥– فرقة السويس ١٩٧٦– فرقة شمال سـيناء ١٩٧٩– فرقة الأنفوشـى ١٩٨١– فرقة الحرية ١٩٨٥– والأخيرتان فـى مدينة الإسـكندرية– فرقة القصير ١٩٨٥، فرقة المنصـورة ١٩٨٥– فرقة قصر ثقافة القبارى ١٩٩١– فرقة قصر ثقافة مصطفى كامل ١٩٩١– والأخيرتان بمدينة الإسكندرية.

الألحـان التى صاحبت تابلوهات فرقة الفنون الشـعبية، إمـا فولكلورية تم جمعها من أفراد الناس، وإما شـعبية تحاكيها فى بسـاطتها وشـعبيتها، إنها ألحان زخرفية تعزف فى خدمة التابلوهات الراقصة، ولم تدخل يد الفنان المحترف فيها إلا بعمل لمسات تهذيبية كما فعل على إسماعيل لتابلوهات فرقة رضا وشـعبان أبو السـعد فى الفرقة القومية فهذا اللون اللحنى هو من إبداع الشعوب التى تراه صالحا ومناسبا لتشكيل فنى لا ينقصه الفكر والفلسفة.

وقـد اسـتخدم الرقص الجماعى الشـعبى فى تابلوهـات غنائية فى أوبريتات ومسـرحيات واسـتعراضات كثـيرة. كما ظهر لون مـن الرقص الجماعـى لا يكون مصدر حركاتـه هو أبداع الشـعب أو الفولكلور وانتشـر فى علب الليل والملاهى وشـارع عماد الدين فى الربع الثانى من القرن العشـرين، ثم انتقل إلى الاسـتعراضات التى قدمتها السينما المصرية وقد أكثرت من إنتاج الأفـلام التى تعتمد على التابلوهات الراقصة الجماعية فى شـكل أوبريـت أو أغنية وهى ألوان تتطلـب مقـدرة من الملحن الذى يتعرض لها، وقد برع فيها فريد الأطرش فى أوبريتاته للسـينما الدرامية، والاسـتعراضية بالإضافـة إلى الأغنيات الفردية والاسـتعراضية، ومن هذه الأوبريتات «انتصار الشـباب» «سـندريللا» «فارس الأحلام» «يا عم يا سـحار» «بسـاط الريح» وغيرها. ومن أغانيه الاسـتعراضية «ماتقولش لحد» «إياك من حبى» «أأمرع الراس وع العين» «فوق غصنك يا لمونة» «دقوا المزاهر» «يا حليوة» «جرى ايه يا عزالنا» وغيرها.

أما محمد فوزى فهو نجم الاستعراض الأول فى السينما والغناء العربى ساعده فى ذلك امتيازه بلياقـة بدنية عالية مكنتـه من أن يكون راقصا ملحنا للاسـتعراض، وقد راقص ثلاث راقصات

محترفات من أشهر من تخصصوا فى هذا الفن فى مصر هن تحية كاريوكا فى فيلم «حب وجنون» ١٩٤٨، ونعيمة عاكف ١٩٥٢ فى فيلم «يا حلاوة الحب» وسامية جمال فى فيلم «كل دقة ف قلبى» ١٩٥٩، بالإضافة إلى تمتعه بدرجة عالية من خفة الظل وإجادة التمثيل وفى الغناء أيضا.. كانت ألحانه تتناسب مع هذا الفن المبهر فهى قصيرة جميلة راقصة وما أكثر الاستعراضات فى تراثه والتى كان الرقص الجماعى عنصرا أساسيا فى نجاحها وهذه التابلوهات «الزفة» «الزهور» «إحنا أحباب الليل» «أضحك للدنيا» «مال قلبك مال قلبك» «فين قلبى».

لحن زخرفى.. ويلك ويلك

بالإضافة إلى أغنيات محمد فوزى الاستعراضية التى اعتمدت على قدرته فى الحركة الرشيقة وحضوره الجماهيرى، وحواره الغنائى مع المجموعة لحن أغنيات كثيرة منها «أى والله أى والله» «ويلك ويلك» التى قدمها فى فيلم «ابن للإيجار» وتعكس ملامح الغناء الاستعراضى خفيف الظل عنده فالإيقاع نشيط حى ويظهر خفة ظله فى صرخة «الويل» أما السرد اللحنى فهو منطقى ومتتابع على الإيقاع لا تفصله إلا لزمة موسيقية رشيقة سريعة حية بين الكوبليهات.

وعلى رغم أن الموقف الذى يغنى فيه محمد فوزى هذا اللحن هو تمثيل دور الابن الذى كان تائها عن أسرته، فإن الغناء كان مرحا، بل إنه لحن موالا ضمن أحداث اللحن غناه على الإيقاع السريع الحى للأغنية وهكذا جاءت معظم الأغنيات التى قدمها محمد فوزى فى أفلامه الاستعراضية.

كان محمد فوزى صاحب موهبة كبيرة فى مجال التلحين الزخرفى والذى صنع منه نجما كبيرا فى مجال التلحين الاستعراضى، الذى يهدف إلى إبهار العين مع الأذن، أو الغناء عينى عينك.

ولم يترك محمد عبد الوهاب لونا غنائيا لم يضع عليه بصمة ولم يترك أسلوبا لم يلحن به، وإن كانت ألحانه الاستعراضية أو الزخرفية لا تمثل نسبة عالية فى تراثه العظيم.

لحن لنفسه بعض الأغانى السينمائية من هذا اللون مثل «انس الدنيا وريح بالك» فى فيلم «رصاصة فى القلب» و«القمح الليلة» فى فيلم «لست ملاكا» ولحن «الدنيا ريشة فى هوا» لسعد عبد الوهاب فى فيلم «علمونى الحب» ولصباح «الرقص نغم» مع سعد عبد الوهاب فى فيلم «سيبونى أغنى» ولحن لليلى مراد «أبجد هوز» و«اتمخطرى يا خيل» و«الدنيا غنوة» وكلها فى فيلم «غزل البنات» كما لحن لها فى فيلم «عنبر» استعراض «دوس ع الدنيا» «اللى يقدر على قلبى» «وشارك فيه بالغناء اسماعيل يس ومحمود شكوكو وعزيز عثمان وبشارة واكيم».

لحن زخرفى.. اللى يقدر على قلبى

فى لحن استعراض «اللى يقدر على قلبى» توازن بين الغناء العاطفى الذى تقدمه مطربة كبيرة هى ليلى مراد والغناء الساخر والتهكمى الذى يقدمه نجوم المونولوج الفكاهى والكوميديانات فى السينما، فهى تغنى جملة مسترسلة معبرة «كلام جميل..كلام معقول» بينما يعلو صوت الإيقاعات وتتنوع فى غناء الآخرين كعنصر أساسى من عناصر الاستعراضات فى السينما أو المسرح أو التليفزيون.

وبلغت السخرية فى هذا الاستعراض فى ختام الجملة التى غناها عزيز عثمان، «إن شا لله أكل أنا عيش حاف» والتى انتهت نهاية شعبية تهكمية متأثرة بصوت «الدراويش» بصورتهم الساخرة ورد فعلهم عند ذكر أنواع المأكولات أمامهم.

وغلب الأسلوب الزخرفى فى إنتاج اللحن منير مراد الذى شغف بالألحان الغربية، ونقل بعض جملها فى ألحانه، وأكثر من استخدام الآلات المستخدمة فى موسيقاها.

لحن منير مراد لشادية مجموعة من الأغنيات الاستعراضية فى الأفلام تعتمد على الخفة والجمال والحركة الراقصة وأولها الأغنية التى شهرت اسمه فى مجال التلحين من أول ألحانه لها «واحد.. اثنين.. وأنا وياك يا حبيب العين» إلى أغانيها «ما اقدرش أحب اثنين» و«دبلة الخطوبة» و«مكسوفة» وغيرها وكلها توضح اتجاهه اللحنى الزخرفى منذ البداية وهو الاتجاه الذى تأكد فى ألحانه الكثيرة بعد ذلك بدءا من ألحان استعراضات التى قدمها فى فيلمه «أنا وحبيبى» و«نهارك سعيد» ومنها تابلوهات «أين تذهب هذا المساء» و«إحنا تلاته تلاته» و«أنا متأسف» و«قرب خش اتفرج» و«هنا القاهرة» وقد أعاد تلحين أغنية «أكلك منين يابطه» التى سبق أن لحنها فريد الأطرش لصباح، وغناها منير فى فيلم «موعد مع إبليس».

وضحى منير مراد فى كثير من ألحانه الراقصة أو الزخرفية بالمعانى التى تتضمنها الأغنية، مثلما فعل فى أغنية «الليل.. الليل» الذى لحنها على إيقاع «الجيرك الغربى» وكذلك فعل فى أغنيتى «فلاح كان فايت بيغنى» و«دور.. دور» لشريفة فاضل، وكذلك فعل مع أغنيتى عبد الحليم حافظ «أول مرة تحب» و«بحلم بيك».

لحن زخرفى.. وحياة قلبى وأفراحه

لكن منير مراد صور المناخ العام لكلمات الأغنية فى بعض الألحان ومنها لحنه لأغنية «ضحك ولعب وجد حب» فالموضوع يتناسب مع أسلوب منير مراد الزخرفى، وكذلك فعل فى لحن عبد

الحليـم حافظ «وحيـاة قلبى.. وأفراحه» وفى هذا اللحـن غنى المطرب المذهب فى جمل قصيرة راقصة ردده بعده الكورال بمصاحبة الإيقاع «المقسـوم» الحى النشيط ولحن الكوبليه الثانى بدون لزمة موسـيقية ويتكون من ٣ جمل راقصة تنتهى بسـحبة غنائية ليعود الكورال لغناء المذهب، امـا الكوبليـه الثانى فكان هتافا غنائيا بين المطرب والمجموعـة ينتهى بغناء المذهب. أما نهاية اللحن فهى Fade out.

ولحن منير مراد فوازير ضاحكة للتليفزيون.

وفن الفوازير، استعراضى نجح فى تلحينه حلمى بكر وسيد مكاوى وغيرهما، ومعظم الملحنين الذيـن عاصـروا مخرج الفوازيـر فهمى عبد الحميد، لكن فوازيـر التليفزيون لم تكن كلها ضمن أشـكال الفن الشـامل، مثل الحلقات التى قامـت ببطولتها نيللى الموهوبة فـى الغناء والتمثيل والرقـص بقدر متقارب، أما الفوازير التى قدمتها شـريهان فكانت رقص وتمثيل بلا غناء أما ما قدمته شرين رضا ويحيى الفخرانى وهالة فؤاد وصابرين فهى تمثيل بلا غناء ولا رقص.

وقد اسـتهوى بعض الملحنين الرقص الشـرقى فوضع موسيقى لترقص عليها راقصات السينما المحترفات، وكما لحن منير مراد رقصات لسـامية جمـال وتحية كاريوكا ونعيمة عاكف ورجاء يوسف ولحن أحمد فؤاد حسن رقصات لنجوى فؤاد التى لحن لها محمد عبد الوهاب رقصة «قمر ١٤» ولحن لها محمد سلطان أيضا إحدى الرقصات.

والإبهار سمعى أو بصرى يعنى الاهتمام بالشكل، وفى أحيانٍ كثيرة يتم على حساب المضمون وربما على حساب المنطق، فالزخارف تغنى لإمتاع العين وخطف انتباهها والتلحين الزخرفى هو غناء للعيون قبل الأذان..

وعندما تؤدى الحركة الجسـمية تشـكيلا فنيا لا فكر فيه ولا فلسـفة ففى هذه الحالة يظهر الرقص الشـرقى أو رقص هز البطن كما يسـميه الغربيون وقد أنشـأوا فى أمريكا عشرات المعاهد لتعليمه والتدريب عليه مقابل مبالغ ليست قليلة وذلك أيضا حدث فى بريطانيا وإيطاليا ويمارسه البعض فى ألمانيا كطريقة للتصوف وتحويل الجسد إلى وسيلة من وسائل التعبير الروحانى.

وقد ظهرت جماعات تدعو لنشر هذا النوع من الرقص فى ألمانيا وربما كان ذلك سببا فى دفع إسـرائيل لتدّعى أن الرقص فن شـرق أوسطى وهو إبداع يهودى مثله مثل الموسيقى العربية وهرم خوفو أيضا!!

وارتبط الرقص الشرقى بشكله الحالى باسم راقصات مصريات وبجلسات الإنس وصوت الكأس والطاس ويعتمد على صوت الطبلة، والتخت الشـرقى بالطبـع المصرى حتى ولو كانت الراقصة تركية أو أمريكية أو من ألمانيا.

أغنية زخرفية.. يا حبايبى يا غايبين

ارتبط الرقص الشرقى بغناء المطربين والمطربات من أصحاب القدرات العالية فى الغناء الشعبى وصاحب هذا اللون أغنيات وتابلوهات استعراضية كثيرة، منها ما لحنه فريد الأطرش وشاركه منه بالرقص فيه سامية جمال وليلى الجزائرية، وكان فريد مولعا بهذا اللون حتى إنه وافق على أن يعبر به المخرج هنرى بركات عن كلمات حزينة قدمها فى آخر أفلامه «نغم فى حياتى» حيث ظهرت جماعات من الراقصات الشرقيات ترقصن على أنغام أغنية تناجى الحبيب الغائب وبذلك يكون قد ضرب بمعانى الأغنية عرض الحائط.

أغنيات العبث

حطمت نكسة ١٩٦٧ أحلام الطبقة الوسطى فى مصر، وأتت على قيمها وذوقها، وكرد فعل لهذه النكسة الأليمة ظهرت أغنيات سريالية لا لون ولا طعم لها، وسمعنا «السح الدح امبو» و«سلامتها ام حسن» «وقدقشندى دبح كبشه» «ونار يا حبيبى نار.. فول بالزيت الحار» «حبه فوق وحبه تحت» وانتشرت موجة من الغناء لا هى أغانى ولا مونولوجات فكاهية، جعلت من العاملين فى مهنتى العزف والتلحين من أبناء شارع محمد على نجوما كبارا، صنعوا غناء الهذيان بعينه واتجهوا إلى العبث والسوقية وقد أقبلت عليه الطبقات البسيطة فى المجتمع ثم انتشر ليشمل كل الطبقات ويلوّن الذوق العام.

وتلون هذا الغناء حسب الظروف الاجتماعية «فما أن دخلنا فى الألفية الثالثة حتى انتشرت أغانى السريالية فى السينما مثل «كمننا» وأغانى الأطفال «قول لماما دح» و«بابا فين»؟

ثم انتشرت موجة أغانى «السب العلنى» أو أغانى «غرام وانتقام» فغنى مطرب «من فضلك لو سمحت.. نزل إيدك تحت.. بعد إذنك كده مش صح.. نزل إيدك تحت.. مش أنا خالص اللى ممكن أنكسر».

وغنى آخر «قوم اقف وانت بتكلمنى.. قوم اقف بص لى وفهمنى ولا تتكلم ولا تتألم..وإن غلطت ابقى امشى وسبنى» وغنت مطربة «لو ما رجعتش ليّه بقلبك تانى هنا.. لو ما افهمتش إن الجنة ف حضنى أنا.. مبقاش أنا» وغنى مغنى «وبناقص حياتى معاك. من أمتى وانا باستناك.. ضيعت عمرى معاك بقيلى ايه تانى» وغنى آخر «هيه ناقصاك انت كمان. وعايز منى حنان» وغنى مطرب «ارجعلك.. يعنى حرقة دم.! ارجعلك كل كلامك عايزنى لا..تانى لا.. فيه غيرك أنا عنده أهم». وغنى أيضا «انتى اللا عملت لكل شباب الدنيا قلق.. وعملتى قلوبهم سلسلة

وخلخال ورق.. أول ما شفتك قلت سبحان من خلق.. اتفلق نصين عشان يبقى الحلق» وغنت مغنيه «عيب عليك.. دى أقل كلمة.. أقولها ليك»..

ومادام سباق الأغانى يحسمه الابتزال فلا غرابة أن نسمع أغنية «بحبك يا حمار».

إنها زخارف غنائية تفسد الأخلاق وتشيع الخوف فى المجتمع وهى أغنيات التهديد والإنذار بِسَمْ البهايم وحرق الغيطان فى الريف، إنها زخارف غنائية تضايق السمع ولا تسر العين. ولا تقل ركاكة عن الأغنيات الإليكترونية السريالية.

الغناء الإليكترونى الراقص

كانت الموسيقى الإليكترونية محاولة للوصول إلى ألوان غير مطروحة لإثراء المادة النغمية للموسيقى التقليدية، بدأها جيل جديد قبل الحرب العالمية الثانية بعد أن اكتشفوا أن الآلات التقليدية قاصرة على إعطاء كل ما يرغبونه من ألوان فاتجهوا إلى «كهربة» الآلات التقليدية وصنعوا البيانو الجديد Electro-Kord ثم صنعوا آلات إليكترونية تعطى أصواتا غريبة وكتبوا منها موسيقى للسينما والمسرح والأوركسترا، وتطورت الاكتشافات العلمية فى عالم الإليكترونيات وعلم الصوت وتقدم بناء المولدات الكهربائية. واكتشاف طرق تسجيل الأصوات على شرائط ممغنطة مما ساعد على تنمية التجارب الإليكترونية وقد اكتملت هذه الطريقة وظهرت عام ١٩٥٠.

وأضافت الآلات الإليكترونية أصوات الطبيعة والطيور والأشياء وأصوات أخرى يقال عنها الموسيقى العفوية مثل أصوات السيارات والضجيج.

واستطاع استوديو إذاعة مدينة كولونيا الألمانية أن يستفيد من الاكتشاف الجديد فى إعادة تسجيل شريطين أو أكثر على شريط واحد، وأن يقوم بتسجيل الأشرطة على فترات متفاوتة، ويقوم بتقطيع الشريط الأصلى إلى فواصل صوتية محسوبة ويعيد تسجيل الشريط بطريقة معكوسة أو بسرعات مختلفة وأن يجمع المواد باستخدام بعض الأسس البيوليفونية.

وتحمس المؤلف الموسيقى فى الغرب للموسيقى الإليكترونية وكان يربط الثقافة الموسيقية المتوازنة والتقليدية بالهندسة الإليكترونية، وكان منهم مهندسون وجدوا فى ذلك متعة تجعل من إمكانياتهم العلمية وسيلة فنية جمالية.

وظهرت مذاهب متنوعة لتأليف الموسيقى الإليكترونية أهمها ما تم تسجيله فى نفس مرحلة تأليفه وهو ما يتم تكوينه إليكترونيا على أشرطة ولا يوجد وسيلة للاستماع إلى ما تم تسجيله إلا من خلال الجهاز نفسه، كما ظهر مذهب آخر ليعزف الألحان حسب تدوين خاص يشكل لغة جديدة فى التدوين الموسيقى وعلى آلات موسيقية إليكترونية.

وعلى رغم أن الموسيقى الإليكترونية قد أنجزت الكثير منها إعطاء ألوان لا تتمكن الآلات التقليدية ولا أى أوركسترا أو كورال فى إعطائه، وأن أصواتها دقيقة خالية من الخطأ البشرى الذى يقع فيه العازفون، وأنها تتيح للمؤلف استخدام أصوات من الفضاء الخارجى وأصوات مضاعفة من بعض الآلات. وتمكنه من التحكم فى الزمن واستخدام أساليب المعالجة لتعدد الأصوات إليكترونيا إلا أن التطرف والمبالغة قد شوهت بعض الأعمال التراثية وقدتم استخدامها فى البلاد العربية بطريقة تمتع المؤلف ولكنها لا تتفق مع مشاعر وأحاسيس المستمع خاصة أنها انتشرت فى مكان الاستديوهات وعم نشاطها فى أجهزة الإعلام والسينما والإعلانات التجارية التى كان لها السبق فى استخدامها كما انتشرت فى موسيقى الأطفال والأساطير وموسيقى الجاز أيضا.

وقد نقل أحد المتخصصين المصريين فى الموسيقى الإليكترونية صوت ضجيج الشارع وحول عن طريق الكومبيوتر أصواته إلى نغمات تشبه السلم الموسيقى استخدمه فى التلحين الإليكترونى يعزفها الحاسب الآلى بمصاحبة عرض بصرى من الإسقاطات الضوئية تتناغم ألوانها مع طبيعة سرعة كل سيارة يُسمع صوتها فى الطريق.

ورنين الوسائط الإليكترونية تعبير عن أحد الفنون الموسيقية المستخدمة وهى توظف تقنيات التكنولوجيا فى تأليف الموسيقى وهو فن يتدخل فى إبداعه أو تسجيله أو أدائه عدد من الوسائط الإليكترونية تتمثل فى وحدات التسجيل الرقمى Digital كشرائط الدات واسطوانات ضوء الليزر CD وعدد من المعدات الكهربية والأجهزة الصوتية مثل مكبرات الصوت والمؤثرات والآلات الموسيقية الإليكترونية مثل مركب الألوان الصوتية Sunthesizer بالإضافة إلى معدات الصوت القياسية Analog والآلات الموسيقية التقليدية Acoustic Lnstruments بينما يظل الكومبيوتر مايسترو قائد مجموعة يتحكم فى أوركسترا كامل من الوسائط الإلكترونية المتنوعة.

ورنين الوسائط الإليكترونية يبحث دائما فى إبداع أشكال فنية متجردة وخلق أساليب متطورة فى تكوينات موسيقية غير مألوفة، كما تهتم بابتكار ألوان شيقة لا حصر لها من الضجيج والرنين الصوتى كقيمة فنية كبرى لا غنى عنها إلى جانب اللحن التقليدى.

ويؤدى هذا الفن عادة بطرق غير تقليدية وقاعات مجهزة تجهيزا خاصا أو فى الأماكن المفتوحة من خلال السماعات ويمكن عرضها كصورة سمعية منفردة بذاتها أو مقترنة مع الموسيقى التقليدية، وأحيانا يشارك فى هذا الفن عدة وسائط فنية متنوعة تبقى الموسيقى بينهم وسيطا محوريا تدور فى فلكه الوسائط الفنية الأخرى مثل فنون الكلمة كالشعر والحوار، وفنون الحركة كالأداء التعبيرى والمسرح الشامل.

وانتصرت الأغانى الإليكترونية على ما عداها من غناء، فالتلحين أصبح شيئا سهلا يتحكم فيه أزرار جهاز ثمنه عدة مئات من الجنيهات، أما الكلمات فقد عادت إلى عصر الكليشيهات الغنائية سابقة التجهيز، والتى انتشرت فى أغانى زمن الضعف وفى علب الليل أثناء الحرب العالمية الثانية، فلم تعد الأغنية تتضمن أفكارا قوية أو جديدة كما فعل أحمد رامى وصلاح جاهين ومرسى جميل عزيز ومأمون الشناوى وحسين السيد وعبد الرحمن الأبنودى وغيرهم.

ولم يعد الأداء متوقفا على أصحاب المواهب من المطربين إنما هو لكل قادر على شراء كلمات ولحن إليكترونى.

وانتشرت الأغانى التجريدية الخالية من التعبير وإذا عبرت فهوتعبير راقص بصرف النظر عن معانى الكلمات فيها، حتى إن القصائد الغنائية التى رسمت ملامح الرومانسية فى الغناء العربى قدمها كاظم الساهر على إيقاعات «علمنى حبك» «الحب المستحيل» «قولى أحبك» «فى مدرسة الحب» وغيرها.

وهبت عاصفة الكليبات العارية على الموسيقى الإليكترونيه الركيكة، فالإيقاعات «موضة» مثل «السالسا» تتكرر فى كل أغانى الجيل، والمقام ثابت وهو «الكرد» مع أن الموسيقى العربية تتضمن حوالى ١٥٠ مقاما، والشكل الموسيقى، إليكترونى، مصطنع فتسمع أصوات آلات القانون، والناى والعود، والطبلة والرق والدف، كلها أصواتا صناعية تماما مثل الورد المصنوع من البلاستيك.

وقد لوحظ التشابه الكبير بين أصوات الأولاد والبنات فى الغناء، واختفت لهجة الغناء الرجولى الذى كان يغنى منه محمد عبد الوهاب وعبد الحليم حافظ وفريد الأطرش وعبد الغنى السيد وإبراهيم حموده ومحمد عبد المطلب ومحمد قنديل ومحرم فؤاد وعادل مأمون وماهر العطار وهانى شاكر. وقد أصبح غناء الأولاد ناعما ومن طبقات صوتية حادة، واختفت طبقة «القرار» أى الصوت المنخفض وكان لها تأثير عظيم على مستمعى الغناء فى عصره الجميل..

وإمعانا فى الإبهار، وتحصنا بالآخرين، أقبل بعض المغنين على تقديم أغنيات مشتركة بين صوتين من الجنسين أو جنس واحد، ومعظم هذه الأغنية هى أغنية واحدة تم تقسيمها على صوتين.. فلم يراع ملحنها فرق الطبقة الصوتية من النسائى إلى الرجالى، بل وربما من أبناء الجنس الواحد ولم يكتبها المؤلف فى شكل حوار أو ديالوج أو هات وخد، كما يشترط فى فن كتابة الديالوج. إنها ساندوتش.

لقد بدأت الأغنيات الإليكترونية بالإعلانات التجارية ذات اللهجة الركيكة فى اللحن والأداء وطبعا الكلمات.. ووصلت إلى الكليبات الضارة التى يتسابق فيها المغنيات فى العرى والابتزال.

وتصبح الموديل فى الصورة أهم من المطرب، وفى كل الحالات لمع اسم الموزع الموسيقى الذى علا فى أحيان كثيرة على اسم الملحن.

أغنية «حبيبى ولا على باله» كلماتها تقول «حبيبى ولا على باله شوقى إليه.. ولا شاغل باله أنادى عليه، وليالى كتير أفكر فيه واحن إليه ولا دارى».

«كفايــه انــه باقله ليلة ويوم.. على طول فى خيالى ومفيــش نوم.. عيونه فيها كلام.. فى ليل خلاب ملا قلبى غرام.. فى أحلى عذاب».

الكلمات لا تتمشــى معانيها فى بعض المواضع مــع المنطق. فمثلا تعبير «بقاله ليلة ويوم» فيه تحديد للزمن واختيار لعدد الساعات زاد فيها الحب والهيام مع أنه سبق وقال «ليالى كثير بفكر فيك» أما تعبير «ملا قلبى غرام فى أحلى عذاب» فيحتاج لتوضيح من المؤلف ليأتى أكثر منطقية فى تركيبة الجملة.

أما الرؤيا الموسيقية للأغنية فاختارها الموزع الموسيقى وقد تضمنت مقطعا من أغنية «راب» ذلك اللون الأمريكى الراقص بلا ميلودى إنما بأداء ريستاتيف.

بعد مقدمة موسيقية إيقاعية يبدأ إيقاع «السالسا» اللاتينى ثم صوت «الطبل الكبير» ثم يتحاور الإيقاعان فى شــكل مهرجان إيقاعات تشــارك فيه «الدهلة» وهى الطبلــة العادية كبيرة الحجم والتى تعتبر أساسية فى فرق الراقصات الشرقيات.

ولحن الأغنية من مقام «الكرد» من جملة واحدة طويلة يغنيها المطرب على صوت الدهلة، ثم على إيقاع «السالســا» تفصلهما لزمة صغيرة تعزفها الوتريات والمقطع الذى غناه منه المطرب من أغانى الراب على رغم أن المستمع اندمج مع جسم اللحن ليظهر المطرب عالميا.

أغنية «ادلع» تقول كلمات المذهب «ادلع يا كايدهم.. خليهم يشوفوك.. علمهم أصول الحس.. إعطيهــم درس بعيونك.. علمهــم بنظراتك.. وايش لون الجمال يكون.. اضحك يللا ورِيهم أحلى ضحــك وأحلى عيون.. غير حصنك المجنون.. اطلع كل اللحظات شــى.. حرام انت تبادلهم.. عذبهم شوى شوى».

لم أفهــم ما يريد المؤلف أن يقوله هل يريــد أن يعرض حبيبه على أنظار الكل، والمعروف أن المحــب دائمــا يتمنى ألا يرى حبيبه إلا عيناه، فهو يخاف عليه من عيون الناس، ويغار عليه منهم ويسعى لامتلاكه وحده.

كلمات الأغنية ٣٦ كلمة بالتمام والكمال فى شــكل مذهب وكوبلهين أما المقام الموســيقى فهو «البياتى» ولم يخرج عنه مدة الأغنية كلها. بدأ اللحن بجملة موسيقية عزفتها آلة القانون نصفها الأول انســيابى بلا إيقاع (أدليب) بينما نصفها الثانى صاحبه إيقاع «ســنباطى» ويغنى المطرب

كلمة «إدلع» فيتحول الإيقاع إلى شـكل آخر هو «الصعيدى» راقص يضاف إليه أشكال أخرى من آلات الزخرفة الإيقاعية «بركشـن» يتلوها تقاسيم شـعبية لآلة الأكورديون تنتهى بسكتة قصيرة يبـدأ بعدها غنـاء المذهب بمصاحبة آلتى «القانون» و«البركشـن» ويرد الكورال على كل شـطرة يغنيها المطرب بآخر كلمتين فى الشـطرة، بعدها تعزف آلة الأكورديون نصف جملة من نسـيج لحن المذهب ترد بالنصف الثانى آلة «البزق» ثم يعود صوت الأكورديون ليعيد النصف الأول فيرد عليه صوت آلة «الكلارنيت» وهى آلة نفخ غربية.

وكرر المطرب كلمة «إدلع» لتصبح فى معنى «أعد» أو هى للآلات المشـتركة فى عزف الأغنية بإعادة عزف الجملة الموسيقية التى استمعوا إليها.

ولحـن الكوبليه الأول هو نفسـه لحن الكوبليه الثانى. تماما كمـا يحدث فى قالب الطقطوقة الشعبية أو ذات الأصل الفولكلورى. وقد تسلطن المطرب وردد الآهات مع اللزمات الموسيقية فى لحن الكوبلهين.

واختلف ختام اللحن، فقد عزف الأكورديون جملة قصيرة منها مازوره واحده (والمازوره وحدة قياس الجملة الموسـيقية) غنى المطرب موالا بمصاحبة تقاسـيم على آلتى القانون والبركشن بينما تعزف الوتريات جملة من نسيج اللحن لكنها إيقاعية، وقد أعطى هذا الشكل صورة لاستخدام ما يشبه الغناء البوليفونى فى الغرب وهو عزف لحنين أو أكثر فى وقت واحد.

أغنية «تشـكرات» سـياحة غنائية بين تركيا وأسـبانيا ولبنان والجزائر. قبل أن يبدأ الإيقاع فى اللحن، غنت المطربة جملة انسـيابية فى شـكل موال «سـنين بعد غيابك عدّوا ودار الزمان» ببيت وقد تنوعت اللهجات فى كلمات الأغنية ويقول المذهب «قسـما عظما ونبينا» ما نبيع ضعا مهما كان مثار.. وابكى قدما ع اللى باع أسـرار «يترك بيد ألما خللى عقلى طار.. تشـكرات افندم جدروحى شوك جوزاك.. تشكرات أفندم.. عن غيمُ زال.. تشكرات أفندم صابه زلزال».

المقام الموسـيقى «كرد» المقدمة الموسيقية للوتريات على زخرفة ايقاعية بصوت آلة الأورج، فى جملـة تم عزفهـا مرة من طبقة «القـرار» ومرة ثانية من «الجواب» (أى مـن الطبقة المنخفضة ثم المرتفعة) اما شـكل الإيقاعى فهو الديسكو العالمى مزخرف بإيقاع «فلاحى» مصرى وانسحب مع بداية الغناء ليبقى الديسكو منفردا.

ومن المرات النادرة فى الألحان الإليكترونية تحول اللحن من المقام الأساسـى إلى مقام آخر هو «الراسـت» فى كوبلهين الأغنية، وقد استخدم الموزع الموسيقى صوت المطربة فى شكل تآلف من صوتين فى غناء كلمة «تشكرات» فى نهاية كل كوبليه.

أما قفلة الأغنية فجاءت فى شكل غناء مشترك بين المطربة والكورال تنتهى بكلمة «قسما».

أغنية «بحبك أنا» أغنية لمطرب من الأصوات الكبيرة، نشـأ فى عصر الغناء الرومانسى ولكنه وجد نفسـه مطالبا بمسـايرة الموجات الجديدة فـى الغناء الزخرفى بإيقاعاتـه الراقصة وكلماته المسطحه فى معانيها.

يقول مذهب هذه الأغنية «قد ما عمرى يطول.. حفضل أحبك أنا.. ليلى نهارى حقول.. إنت حبيبى أنا» فهى معانى مستهلكة ولا جديد فيها وتنتمى إلى الكلمات التى يقال عنها كليشيهات غنائية سابقة التجهيز، ويبدو أن مؤلف الأغنية أعجبته كلمة «أنا» فحشرها فى الكوبليه الثانى مرة أخرى «أنت حبيبى بعيد يومى بيبقى سنة.. واحلم بالمواعيد إمتى تجينى أنا».

ومـرة أخرى اللحن من مقام «كـرد» الذى اقتصر عليه التلحين فى عصر كامل هو عصر الغناء الإليكترونـى، وتجرأ الملحن وخرج مـن هذا المقام فى تلحين جملة «وجدتنى عينيك السـمرا.. نسـيتنى الدنيا المـره» فلحنها من مقام «صول ماجير» وربما أعطى هـذا التحويل اللحن للأغنية أبرز ملامحها، أما غير ذلك فقد جاءت الجمل اللحنية فى شكل بسيط تصلح للغناء الجماعى أو الأطفال، وهو ما فرضته الكلمات على الملحن.

واستخدم الموزع الموسيقى أشكالا منوعة من الإيقاعات فمرة أشرك كل الآلات الإيقاعية، ومرة أخرى قصر ذلك على آلات الزخرفة «بركشـن» ومرة اسـتبدل كل ذلك بصوت الجيتار الإيقاعى خاصة فى الجمل ذات الطابع الرقيق نسبيا، كما استخدم آلات نفخ فى مصاحبة لردود الكورال على المطرب.

وعلى رغم أن الأغنية راقصة، إلا إنها بدأت بجملة موسـيقية طابعها الترقب كأنها موسـيقى تصويرية فى عمل درامى.

أغنية «يوم ورا يوم» وقد انتشـرت ظاهرة الثنائيات الغنائية التى يشـارك فيها أكثر من صوت بهدف التميز والاختلاف عن الغناء السـائد المتشـابه فى المقامات والإيقاعات وكان من بين هذه الثنائيات «يوم ورا يوم» وهى ليست أغنية حوارية لا فى كلماتها ولا فى لحنها. فالكلمات تبدو وكأنها كتبت لتغنيها المطربة بمفردها وحدها أو المطرب وحده، فهى لا تسـأله وهو لا يجيب، إنمـا يكمل المطـرب والمطربة المعنى لبعضهما وهما متفقان على كل التفاصيل فلا تعرف من غاب ومن جاء من الحبيبين..

وضـع الملحن يده على ميـزة جميلة فى صوت المطربة (من المغـرب) والمطرب (من الجزائر) وهو «التريولات الإسبانية» أى الذبذبات التى تجيد أداءها أصوات شمال أفريقيا تأثرا بالغناء الأندلسى.

اللحـن من مقـام الكرد– طبعا– بدأ بجملة زخرفية إيقاعية و «فرفشـة» فى صوت الوتريات تغنـى بمصاحبتها المطربـة، وعلى إيقاع السالسـا– طبعا أيضا– وكما توحـدت أفكار المطرب والمطربـة فى كلمات الأغنية اتحدت فى اللحن والطبقـة الصوتية بصرف النظر عن كونها صوتا نسائيا وعن كونه صوتا رجاليا، ولكل جنس طبقة خاصة وطبيعة خاصة من الناحية الموسيقية.

الأسلوب الزخرفى فى التلحين العربى

يعمد الأسلوب الزخرفى فى الفنون التشكيلية للإبهار البصرى،وفيه يطلق الفنان لريشته العنان فى رسم خطوط وخلط ألوان يرى أنها تسهم فى عمل تكوين فنى مبهر للناظرين، ويعتمد فى ذلك على ذوقه أولا وعلى فهمه لعلاقة الألوان ببعضها وأثر ذلك على النفس فى كل بيئة.

والأسلوب الزخرفى ينقسم إلى نوعين الأول يقدم زخرفية سطحية والثانى زخرفية عميقة لا يدركها المتفرج إلا بنظرة أكثر عمقا فى الرؤية المسطحة.

ويعتمد الغناء الفولكلورى على جمل لحنية محايدة قد يتكرر الكلام المصاحب بها وتتباين اتجاهاته من الحزين إلى المرح واللحن ثابت.

والأغانى الشعبية بأشكالها عند الطبقة المتوسطة وأيضا عند الطبقة الشعبية فن موسيقى زخرفى وتعتمد على ذوق الملحن فى اختيار جمله اللحنية وثقافته العامة وحبكة القوالب الغنائية المتداولة.

والأغانى الاستعراضية والاسكتشات والتابلوهات المصورة يلعب الإيقاع فيها دورا رئيسيا وقد يتساوى بصوت المغنى، وكلها أغانى زخرفية تعتمد على ذوق وثقافة الملحن وفى الغالب ما يكون لحنه فى خدمة الرقص.

والأغانى الإليكترونية التى تصبح فيها دور الكلمات هامشيا وكذلك دور المؤدى هى زخرفية، لا يلعب فيها الملحن دور البطولة كما هو دوره فى الغناء الرومانسى أو التعبيرى أو التأثيرى.

وأخيرا فإن أغانى العبث التى يخرج منها الغناء عن طبيعته كفن يؤثر فى الوجدان إلى فن ذات تأثير سلبى فى السلوك الاجتماعى والنفسى هى زخارف غنائية من لون خاص.

كان الكلاسيكيون يتفاخرون بقدراتهم على أداء زخارف صوتية يعتبرونها أساس جماليات الغناء العربى ورمز المطرب المتمكن فيكثرون من «العُرب» والقفلات والمدات الصوتية بالزخارف وكان ذلك مطلبا أساسيا فى غناء العصر، أما الزخارف بمعناها اللحنى فتعمد إلى الإبهار السمعى والبصرى، أحيانا على حساب المعانى،وفيها فرصة سانحة للتعدى على التقاليد الغنائية المتوارثة.

الغناء الكلاسيكى ابتدع الزخارف فى الأداء، ورشدها الغناء الرومانسى فإذا كان الغناء التعبيرى غناء منزوع الزخارف تقريبا، فإن الغناء الزخرفى غالبا ما يكون منزوع الغناء.

نمـاذج لأسلـوب
التلحـين الزخرفى

على خده يا ناس
تلحين داود حسنى

على خده يا ناس ميت ورده
قاعدين حراس دى مناهدة
ومنين ينباس ياخى دهده
يسمح لى آل نقعد سوا
أشكى له من نار الهوى
يتمتع ويقوللى ياريت
يتدلع من دلعو بكيت
ماهوش عارف بلوتى
دا مادقش حب ولا انكوى
ياخى دهده
أنا قلت أحبك والنبى
والحب دينى ومذهبى
يستعجب من دى الأقوال
ويتيه دا كله دلال
مش قادر أحكم مهجتى
وهو هوايا ومشربى
ياخى دهده
يقوللى حاسب وجنتى
واوعى تقطف وردتى
يتباعد عنى وأدوب
والمهجة مش قادرة تتوب
يحرمنى من نور طلعته
لكن بحبه يا قسمتى
ياخى دهده

طقطوقة على خده يا ناس ميت وردة

حبيب حياتى

تأليف حسين السيد - تلحين كمال الطويل

غناء عبد الحليم حافظ

حبيـــب حيـــاتى إللـــى أهـــاتى
بتغـــير عليـــه مـــن رمـــش عينيـــه
خـــلاص لقيتـــه وعرفـــت بيتـــه
واتلـم شمـل القلـب عليـه
حبيـــب حيـــاتى
كـــانت النجـــوم أقـــرب مـــن فرحـــتى بلقـــاه
خفـــت الأمـــل يهـــرب تانـــى واجـــرى وراه
كلمتـــه ، وحايلتـــه وماصدق قلبى إنى قابلتـه
وعرفتـــه مـــن صورتـــه والروح من جوّه جابت سيرته
حبيـــب حياتـــى
سافـــر وسافـــرت وراه ونسيـت الدنيـا معـــاه
وعنيـــه مـــن كتـــر هـــواه وحشونـــى وأنـــا ويـــاه
عاهدونـــى وخدونـــى وصاحبهم شلته ف عيونـى
وعدونـــى يزورونـــى وتانـــى يـــوم قابلونـــى
حبيـــب حياتـــى

حبيب حياتى (٢)

(لازمه) عينيه رمش من (لازمه) عليه .... تبغير
الـ شمـل واتلم بيته ..... وعرفت لقيته خلاص
... لازمه) حياتي حبيب .... عليه قلب
ورا وسافرت سافر (2) خانه
..لا) معاك الدنيا ونسيت (... لازمه) ه....
وحشوني هوالك كتر من وعني (.. مـه .....
يبوشلته وصاحبهم واخذوني وعدوني (لازمه) وبالك ونا
يتاربي يوم ربني يسعدني ويسعدني (لازمه) ج..
ع ... بتغير (لازمه) أهاي والي (لازمه) حياتي حبيب
نه وعرفت لقيته خلاص (لازمه) عينيه رمش من (لازمه) ليه
حياتي حبيب ... عليه القلب شمل واتلم
(لازمه)

حبيب حياتى (١)

M. Lilo
Allegretto
آ والقلب (لازمه) حياتي حبيب
(لازمه) عينيه رمش من (لازمه) عليه بتخنين (لازمه) هاتي
عليه القلب شمس واتلم بيته وعرفت لقيته خلاص
(لازمه) حياتي حبيب .....
لا ن ..... بلقاك هنرحتي (لازمه) أقرب النجوم كانت (١)
ردا أجري (لازمه) واجري تاني (لازمه) بحرب الأمل خفت (مـــه ....
.. قا لقلبي واصدق (لازمه) وحايلة (لازمه) كلته (لازمه) لـ .....
جوا من والروح (لازمه) صورته من (لازمه) وعرفته (لازمـــه) بلته
(لازمه) أهاتي واللي (لازمه) حياتي حبيب سيرته جايب ...

سواح

تأليف محمد حمزة - تلحين بليغ حمدى

غناء عبد الحليم حافظ

سـواح وماشـى فـى البـلاد سـواح
والخطـوة بينـى وبين حبيبـى بـراح
مشـوار بعيـد وأنـا فيـه غريـب
الليـل يقـرب والنهـار رواح
وان لقاكـم حبيبـى سلمـولى عليـه
طمنونى الاسمرانى عامله ايه الغربة فيه

□□□

سـواح وانـا ماشـى فـى حـالى
سـواح ولا دارى بحـالى
سـواح م الفرقـة يـاغـالى
سـواح ايـه اللـى جـرالى
وسنيـن وانـا دايـب شـوق وحنيـن
عايـز اعـرف بـس طريقـه منيـن

□□□

يا قمر يا ناسينى رسينى ع اللى غايب
نـورلى ورينـى سكـة الحبايـب
وصيتـك وصيـة
يـا شاهـد عليـه
تحكـى لـه ع اللـى بيـه
واللـى قاسيتـه فـى ليالـيـه
وسنيـن وانـا دايـب شـوق وحنيـن
عايـز أعـرف بـس طريقـه منيـن

سواح (٣)

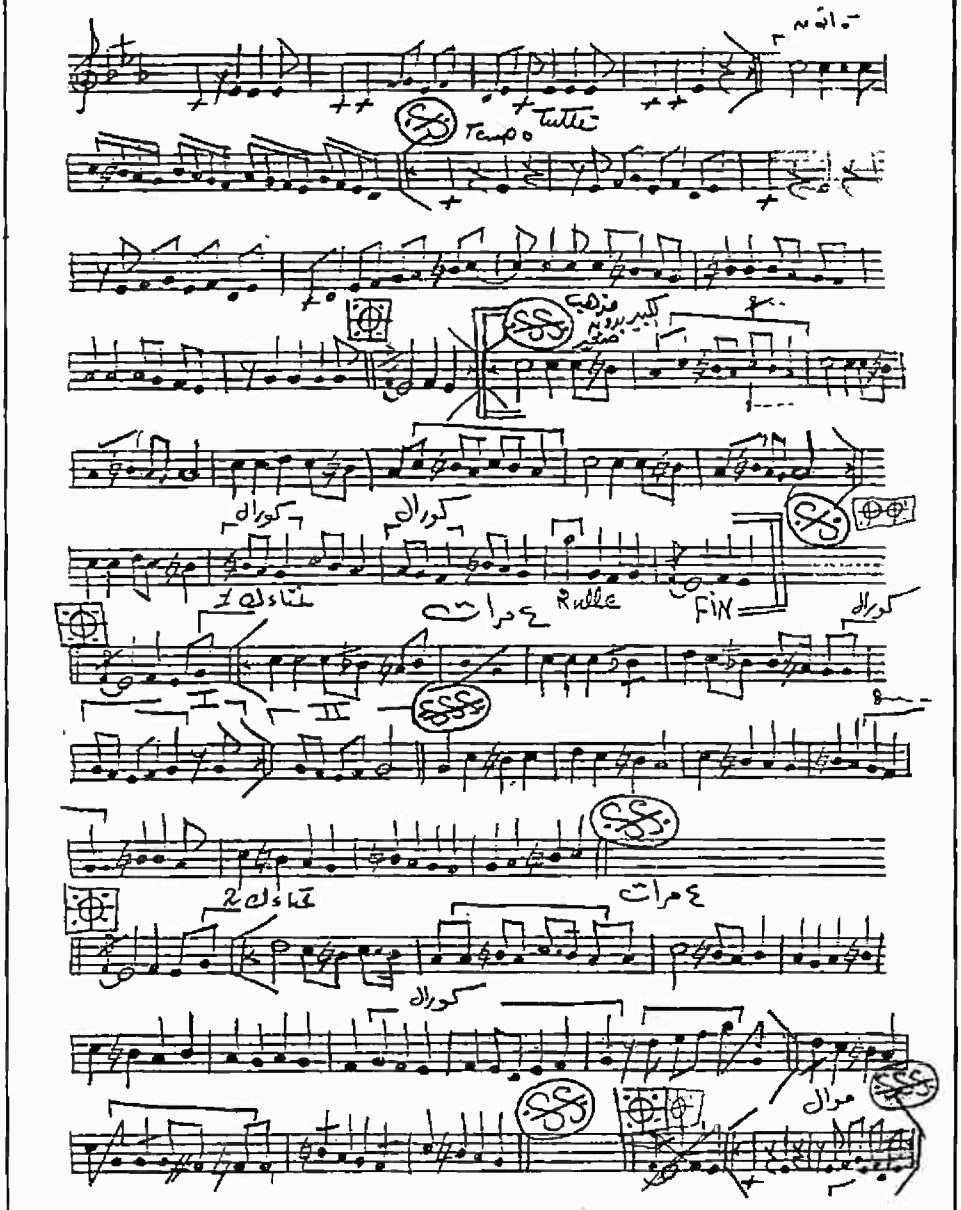
سواح (٢)

سواح (١)

ويلك.. ويلك
تأليف مأمون الشناوى - لحن محمد فوزى

ويـــلك ويـــلك.. يـــا مشتـــــاق
مـــن طـــول ليـلك والأشـــواق
ويـــــــلك.. ويـــــــلك
سبحـــت بحـــور طلعـــت جبـــال
عبـــرت سهـــول طويـــت رمـــال
سألـــت عليهـــم كـــل خيـــال
مـــا خليـــت شـــى بـــدون ســـؤال
وأسأل حبايبى وين تنزل دموع العين
ويـــــــلك.. ويـــــــلك
جفنى أيا سهران ما عرفت طعم النوم
جلبى أنا حيران مـا دقت راحـة يـوم
غيـــر لمـــا شفـــت حبايبـــى
اللـــى فراقهـــم طـــال بـــى
ويـــــــلك.. ويـــــــلك

ويلك ويلك



اللى يقدر على قلبى

تأليف حسين السيد - تلحين محمد عبد الوهاب

غناء مجموعة الفنانين

ليلى مراد: اللى يقدر على قلبى يخطفه وأنا أجرى وراه
واللى يقدر على حبى يقطفو وأنا اعيش وياه
عايزة حبيبى من غير ما أناديه يرد عليه وأرد عليه
وساعة إيدى ما تيجى فى إيديه أحس بقلبه وأشوف بعينيه

اسماعيل يس: أهو أنا.. أهو أنا.. ولا حد ينفع إلا أنا
شكلى صحيح ما لوش دوا لكن اختصاصى فى الهوا
ماما سابت لى فى البلد أطيان كتير مالهاش عدد
كان عندها ١٢ ولد مافضلش منهم إلا أنا
والعزبة دى فى شبرا اليمن وهبيعها بكره مقدما
وهاشترى بها مؤقتا دبلة خطوبة حبنا
بس ارحمى.. بس اقبلى ما تضيعيش مستقبلى

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما اقدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيب المجهول.. مش لاقيه فيك حاجه منه

شكوكو: من ناحية قلبى ونار قلبى واد حبيب موت
وحبيبى لو غاب يوم عنى أرقع ميت صوت
بلدى ومدردح وإدارجى واكسب جنيهات
وبنيت من الفول والطعمية أربع عمارات
ندر على لوقلت أيوه لخلى روحى فى إيديكى شمعة
وافرش عينيه فى كل خطوة تمشى عليهم والشمعة والعه

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه

لكن خيال حبيبى المجهول مش لاقيه فيك حاجة منه

عزيز عثمان: سيبك منهم دا مفيش غيرى قيمة ومركز ووظيفة مديرى
مربوط ع الدرجة الثامنة والناس درجات
ومرشح أخد التاسعة غير العلاوات
ما اعرفش لا كده ولا كده م البواب للباب
لا لى دعوه لا بدا ولا بدا ولا لى أصحاب
يعنى الماهية من الصراف مع العلاوة على الإنصاف
حيكونوا ملك إيديكى نضاف وانشا الله آكل أنا عيش حاف

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيبى المجهول مش لاقيه فيك حاجة منه

إلياس مؤدب: جيتك من آخر لبنان مشغول الفكر وحيران
أحظى بعيون الغزلان واشرب من نهر الخلان
وحياة هالورد المبدور فى خدودك حاكى البنور
بحياة من صور ها النور ما تخلينى ارجع عطشان
نظرة واحدة تشبك قلبى بها العنتين
كلمة واحدة تصير معاهدة بين قلبين
نكتبها بغزل وشجون.. نرسمها بحبات عيون
وتصيرى ليلى وانا المجنون وانا المجنون

ليلى مراد: كلام جميل وكلام معقول ما قدرش أقول حاجة عنه
لكن خيال حبيبى المجهول مش لاقيه فيك حاجة منه
حبيبى عمالله ادور عليك أتاريك هنا جنبى
ما فضلش غير نظرة واحدة أفتح لها قلبى
كلمنى.. طمنى
كلمنى.. يا شغالنى
طمنى.. كلمنى

اللى يقدر على قلبى (٣)

اللى يقدر على قلبى (٢)

اللى يقدر على قلبى (١)

وحياة قلبى وأفراحه
تأليف فتحى قورة - تلحين منير مراد
غناء عبد الحليم حافظ

وحياة قلبى وأفراحـــه وهناه فى مساه وصباحه
ما لقيت فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحـه
الطلبـة: كان حلم جميل فى خيالنا ولا غابش فى يوم عن بالنا
وبنى لنا قصور وفرشهـــا زهـــــور لحياتنا ومستقبلنـــــا
المطرب: ولقيتنى فى عز هنايا والدنيا فرح وياياً
بتهنى حبايبى معايا وتقول للكل ارتاحوا
دا ما فيش فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحو
الناجح يرفع إيـده ويغنى فى عيدنا وعيده
ويقول ونقول
الطلبـة: دايما
المطرب: ناجحين على طول
الطلبـة: دايما
المطرب: ونجاحنا يطول
الطلبـة: دايما
المطرب: دايما على طول
الطلبـة: دايما.. دايما.. دايما
وحـــياة قلبى وأفراحـــه وهناه فى مساه وصباحه
ما لقيت فرحان فى الدنيا زى الفرحان بنجاحـــه

وحياة قلبى وأفراحه (١)

يا حبايبى يا غايبين
تأليف مرسى جميل عزيز
تلحين وغناء فريد الأطرش

يا حبايبى يا غايبين واحشنى يا غاليين
لو اغمض وأفتح والاقيكم جاييـــن

يا حبايبى من يوم ما بعدنا
ولا شىء فى الدنيا بيسعدنا
ولا وردة بتزوق بيتنا
ولا شمعة بتنور عيدنا
يا حبايبى أيامى فداكو
ينسانى الفرح لو انساكو
والله.. وكمان والله
أنا صبح وليل بستناكم
يا حبايبى وحشتونى تعالوا
مطرحكم لسه على حاله
بستنى يا حلوين
يا حبايبى يا غايبين
لو أغمض وأفتح
ألاقيكم جايين
ياللى حياتى عشانكم حزن وأيام
أصعب من لياليـنا
كل جراح البعد قاسيتها وكل آلام
الشوق باقاسيها

يـا حيـاة قلبـى يا كل حبايبـى
إزاى يجـرى ده كلـه لقلبـــى
وألقـــى النـاس كلهـا حواليـــاً
إلا أعـــز أعـــز حبايبـــــى
يـا حبايبـى وحشتـــونى تعالوا
مطرحكـم لســـه علـى حالـه
بستـنـــى يـــاحـــــــلوين
يـــا حبـــايبى يـــا غايبيـن
لـــو أغمـــض وأفتـــــح
وألاقيـــــكم جـــــــايين

□□□

يا حبايبى يا غايبين (٣)

يا حبيبى يا غايبين (٢)

يا حبيبى يا غايبين (١)

النهاية

يجـب أن نعـترف أن ثقافتنا وهويتنا الآن فى مفترق طرق خطـير فنحن فى عصر الأخطبوط الإليكترونـى وتزحف على موسـيقانا الشـعبية والقومية والتراثية والعربية والكلاسـيكية هوجة ما يسـمى بالأغانى الاليكترونية والكليبات المبهرة والإيقاعات الآلية المكررة وسـابقة التجهيز، وتهدد الفوضى الخلاقة موسـيقانا وتقتحم النغمـات الأمريكية والأوروبية حياتنا ومن هنا وجب علينا تدعيم الثقافات الغنائية المحلية والبيئية والموسيقية القومية.

والبحث عن طبيعة الغناء العربى يعد شـكلا من أشكال الدعم المطلوب تناوله بالتحليل والنقد والدراسة أمر ضرورى خاصة أنه عانى كثيرا من الإهمال والتقصير على رغم أنه أقرب الفنون إلى وجداننا وهو الأكثر تأثيرا فى النفس والسلوك.

وقد أرجعنا أساليب التلحين العربى إلى خمسة أساليب هى الكلاسيكى والرومانسى والتعبيرى والتأثيرى والزخرفى. وكل أسلوب هو ابن عصره وظروفه ولكل مستمع ذوقه واللون الذى يسعده ويطربـه ويؤثـر فيـه، كذلك فإن الموضوع يفرض الأسـلوب الذى يجب أن يلحـن به فليس من المستسـاغ أن يلحن فنان اسكتشـا أو اسـتعراضا بأسلوب كلاسـيكى يعتمد على غناء من اللون الثقيل، ولا يجوز لفنان أن يلحن ديالوجا أو حوارا غنائيا أو مفاوضات غرامية بين عاشقين فى قالب زخرفى راقص أو كلاسيكى مستعينا فى لحنه بجماليات الغناء العربى الكلاسيكى.

ومن الصعب أن يقتصر تراث الرواد فى التلحين على أسـلوب واحد، إنما يضرب الرائد فى كل الاتجاهات فيلحن للمسـرح وللاسـطوانات ويخاطب جمهور الحفلات وجمهور الصالونات، ولا يجوز أن نصف سـيد درويش مثلا بأنه موسـيقار تعبيرى إلا إذا كنا نقصد أنه رائد فى هذا المجال وأنه أكثر من التلحين فيه، فعلى رغم أن المسرح الغنائى هو اللون الأساسى الذى أعطى لاسـم سـيد درويش الخلود، إلا إنه لحن الموشحات والأدوار بل والزخارف اللحنية فى طقاطيق خفيفة أمثال «حرج علىّ بابا ما روحشى السينما.. وأقابلك فين».

والشيخ زكريا أحمد لحن الموشحات الدينية والأدوار والموشحات الكلاسيكية، لكنه أبلى بلاء حسـنا فى تلحين الغناء الرومانسـى لأم كلثوم، وأيضا التعبيرى فى مسرحياته الغنائية والأفلام أيضا وحتى رياض السنباطى الملحن الرومانسى العتيد لحن أغانى زخرفية لشادية.

أما محمد عبد الوهاب فكان يحرص في معظم ألحانه على أن يقدم توليفة من كل أساليب التلحين، الكلاسيكى والتعبيرى والرومانسى وحتى الزخرفى، وقد مزج بإتقان بين كل هذه الأساليب فى كثير من ألحانه خاصة التى غنتها أم كلثوم وذلك ضمانا لحيوية اللحن وإرضاء لأذواق المستمعين من كل الأعمار.

وكثير من رواد التلحين والأجيال التى جاءت بعدهم تركوا لنا تراثا يثبت رغبتهم فى التلوين فى العطاء فلحنوا من القصيدة إلى المونولوج الفكاهى، من المسرحية إلى الطقطوقة، ومنهم من لحن لصوت أم كلثوم ولم يمتنع عن التلحين فى نفس الوقت لشكوكو وإسماعيل يس مثلما فعل محمد عبد الوهاب وبليغ حمدى.

نحن العرب قوة عظمى فى مجال الغناء، ولا يصح أن نصنعه ونتعاطاه دون أن نعرف خريطة الطريق الذى سلكه الملحن، وأسلوبه فى تناول الكلمات، وكيف لحن ولماذا أحببنا فنه، أو استقبلناه على مضض أو لم نستقبله أساسا.

إن الثروة العربية فى الغناء عظيمة، وهى أغانٍ حلوة.. وأغانٍ مرة.. أما لماذا الحلاوة.. ولماذا المرارة. فهذا يرجع إلى أسباب كثيرة منها الأسلوب الذى استخدمه الملحن فى ألحانه.

المراجع

○ الفن ومذاهبه فى الشعر العربى	د. شوقى ضيف الطبعة الثالثة عشرة ١٩٦٠	دار المعارف
○ الفن ومذاهبه فى النثر العربى	د شوقى ضيف الطبعة الثانية ١٩٦٠	دار المعارف
○ نظرية التصوير ليوناردافتشى	ترجمة عادل السيوى	مكتبة الأسرة ١٩٩٩
○ مدخل إلى دراسة المأثورات الشعبية الغنائية (الفولكلور الغنائى)	فتحى الصفتاوى	المجلس الأعلى للثقافة ٢٠٠١
○ الأغنية الشعبية مدخل إلى دراستها	د. أحمد على مرسى	دار المعارف
○ محيط الفنون		دار المعارف
○ تاريخ تذوق الموسيقى فى العصر الرومانتيكى	د.عواطف عبد الكريم	الطبعة الثانية ١٩٩٧
○ وصف مصر تأليف علماء الحملة الفرنسية	ترجمة زهير الشايب	دار الشايب للنشر ١٩٨١
○ الموسيقى العربية من الجاهلية إلى الأندلس	د.محمود أحمد الحفنى	سلسلة التاريخ الموسيقى
○ الأغانى الشعبية فى صعيد مصر	جاستون ماسبيرو	مكتبة الأسرة٢٠٠٠
○ آفاق الموسيقى	د. زين نصار	دار غريب
○ الموسيقى والحضارة	هوجو لانجتريت ترجمة د. أحمد حمدى محمود	مكتبة الأسرة ٢٠٠٣

○ الموسيقى والحضارة	بول هنرى لانج ترجمة د.أحمد حمدى محمود	مكتبة الأسرة ١٩٩٦
○ مبادىء الفن	روبين جورج كولنجوود ترجمة د.أحمد حمدى محمود	مكتبة الأسرة ٢٠٠١
○ الفن فى القرن العشرين	د. محمود بسيونى	مكتبة الأسرة ٢٠٠١
○ الموسيقى البوليفونيه	محمد كمال اسماعيل	الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٣
○ ثورة الأدب	د. محمد حسين هيكل بك	مطبعة السياسة ١٩٣٣
○ الأدب ومذاهبه	د. محمد مندور	دار نهضة مصر للطبع والنشر ١٩٧٩
○ أحكام التجويد وفضائل القرآن	محمد محمود عبد العليم	شركة الشمرلى للطبع والنشر والأدوات الكتابية ١٩٨٥
○ قضايا فنية: الرومانسية فى السينما	د. رأفت خفاجى	ترجمة مركز اللغات والترجمة إصدارات أكاديمية الفنون
○ صلاح أبو سيف والنقاد	إعداد أحمد يوسف	مطابع المنار العربى ١٩٩٢
○ عالم الموسيقى	د. زين نصار	الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٨
○ موسوعة أعلام الموسيقى العربية ١ – أم كلثوم ٢ – سيد درويش ٣ – محمد عبد الوهاب		مكتبة الإسكندرية ومركز توثيق التراث الحضارى والطبيعى ودار الشروق

○ محمد عبد الوهاب مطرب المائة عام	كمال النجمى	أوراق للنشر والإعلام
○ سيد درويش بين العبقرية والمؤامرات الفنية	حسن درويش	دار الأحمدى للنشر ٢٠٠٠
○ أمير النغم رياض السنباطى	عبد القادر صبرى	نورا للنشر ١٩٩٥
○ التاريخ الفنى للموسيقار رياض السنباطى		سلسلة برزم للموسيقا
○ كتاب الموسيقى الشرقى	كامل الخلعى	مكتبة الدار العربية للكتاب وأوراق شرقية ١٩٩٣
○ محمد عبد الوهاب سبعون عاما من الإبداع فى التأليف الموسيقى والتلحين والغناء	د. ادوارد حليم ميخائيل	مكتبة مدبولى ٢٠٠٢
○ أعداد المجلة الموسيقية	أسسها محمود أحمد الحفنى ١٩٣٦	

□□□

كتب للمؤلف

- الطفل العبقرى (دار المعارف ١٩٩٢).
- مستقبل الأغنية المصرية (دار الأحمدى للنشر ١٩٩٩).
- موسوعة الغناء المصرى فى القرن العشرين (الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٩٩).
- بلاد الفن والجمال (دار المعارف ٢٠٠٠).
- بلاد لها طعم ولون (دار المعارف ٢٠٠٣).
- آخر بلاد الدنيا (مركز الحضارة العربية ٢٠٠٢).
- موسوعة الغناء فى مصر (دار الشروق ٢٠٠٦).
- نغم خالد (الدار المصرية اللبنانية ٢٠٠٧).
- فرسان اللحن الجميل..الموجى وبليغ والطويل (الهيئة المصرية العامة للكتاب ٢٠٠٨).
- مدخل فى الموسيقى (هيئة الثقافة الجماهيرية ٢٠٠٩).