أسلوب محمد عبد الوهاب فى تلحين أغنية " فين طريقك فين"

مصطفى محمد مصطفى محمد اصلان*

مقدمة البحث:

تميزت موسيقى القرن العشرين بالتجديد المستمر ومع بداية القرن العشرين ظهر المسرح الغنائى برعاية الشيخ " سلامة حجازى" الذى كان يقدم المسرح العالمى معرباً ويطعمه بالقصائد العربية التى أجاد أدائها لما تمتع به من صوت حاز الإعجاب ولكن الحانه كانت غاية فى التقليدية بحيث إعتمدت على نفس أسلوب الأدوار من التطريب الشكلى وخلال القرن العشرين ظهر شعراء وزجالون موهوبون كونوا ثروة ثقافية هائلة إستطاع من خلالها الموسيقيون الجدد تقديم محتوى نصى قيم ومن هؤلاء نذكر منهم (بديع خيرى – بيرم التونسى – أحمد شوقى – أحمد رامى – حافظ إبراهيم – محمود سامى البارودى – على محمود طه – إبراهيم ناجى – مأمون الشناوى – حسين السيد – صلاح جاهين) وفى أواسط القرن العشرين شهدت الموسيقى إزدهاراً كبيراً فى مصر بالذات وقد حفل الربع الثالث من القرن العشرين بألوان غنائية إزدهرت فيها الموسيقى والغناء وتطورت الموسيقى بشكل كبير وظهر ملحنين جدد كونوا مع الملحنين السابقين جيلاً من المواهب أثروا فن الموسيقى العربية ومن ضمن الملحنين وأبرزهم الذين أثروا فى موسيقانا العربية " محمد عبد الوهاب" الذى جاء يمثل إتجاهاً جديداً بشبابه وفنه وعلمه وصوته الممتلئ العريض فقد خرج " محمد عبد الوهاب" عن تقاليد التلوين المتبع لبعض القوالب الغنائية.[١] ومن أمثلة روائع الحانه طقطوقة " فين طريقك فين" وهو موضوع بحثنا الراهن .

مشكلة البحث:

لاحظ الباحث من خلال إستماعة لأغنية "فين طريقك فين" من الحان " محمد عبد الوهاب" أسلوباً مميزاً فى إستخدامه للتحويلات المقامية المتنوعة وخصائص فنيه أضافت ثراء للحن مما دعا الباحث لدراسة وتحليل أسلوب تلحين " محمد عبد الوهاب" لأغنية " فين طريقك فين" .

أهداف البحث:

١- التعرف على الخصائص الفنية لأغنية " فين طريقك فين" الحان محمد عبد الوهاب.

٢- التعرف على أسلوب تلحين " محمد عبد الوهاب " لتلك الأغنية .

---

* **باحث دراسات قسم الموسيقى العربيه**

[١]) **نبيل عبد الهادى شوره:"** الياقوتة الأولى فى تاريخ الموسيقى العربية"، مطبعة علاء الدين، القاهرة عام ١٩٩٥م، ٢٤ .

أهمية البحث:

تتلخص أهمية هذا البحث فى إستنباط بعض الأساليب المميزة والخصائص الفنية المميزة لتلحين " محمد عبد الوهاب " لأغنية " فين طريقك فين" .

أسئلة البحث:

س(١) : ما هى الخصائص الفنية لأغنية " فين طريقك فين" الحان " محمد عبد الوهاب " ؟

س(٢) : ما هو أسلوب محمد عبد الوهاب فى تلحين تلك الأغنية ؟

حدود البحث:

الحدود المكانية : جمهورية مصرالعربية .

الحدود الزمنية : ١٩٥٨م .

إجراءات البحث:

أ- منهج البحث: منهج وصفى تحليلى (تحليل محتوى) .

ب- عينة البحث: أغنية " فين طريقك فين" الحان وغناء " محمد عبد الوهاب" .

ج- أدوات البحث:

١- نموذج مرئى ومسموع لأغنية "فين طريقك فين" الحان وغناء " محمد عبد الوهاب" .

٢- مدونة موسيقية لعينة البحث .

٣- إستمارة إستطلاع رأى الخبراء والأساتذة.

مصطلحات البحث:

١) **الأغنية:**[١]

هى تعبير تشترك فى أربعة عناصر فى وحدة مترابطة (الكلمة – اللحن – الصوت – المؤدى والآلات المصاحبة)، أو هى منظومة زجلية تلحن من المقامات الموسيقية وتستخدم الضروب الخاصة بالموسيقى العربية والتى تتناسب مع الموضوع الذى تتناوله وتبدأ بمقدمة موسيقية ومجموعة أجزاء مغناه يتخللها لازمات وفواصل موسيقية، وتكون الأغنية قصيرة أو طويلة .

[١]) **نبيل عبد الهادى شورة** :" الياقوتة الأولى فى تاج الموسيقى العربية "، مرجع سابق ص ١٩.

٢) **الطقطوقة:**[١]

أصلها " قطقوطة" وهو ما يطلق على الشئ الصغير ومعناها فى اللغة العربية أهزوجة، وتتألف الطقطوقة من مذهب يؤديه المنشدين (الكورس) مع المطرب ومجموعة أغصان "كوبليهات" ينفرد بغنائها المطرب ، وقد مرت الطقطوقة بعدة مراحل نذكرمنها:

المرحلة الأولى: لحن للمذهب والأغصان واحد لا يختلف إلا فى تغبير الكلمة فقط أى أن المطرب يردد الغصن بنفس لحن المذهب

المرحلة الثانية: لحن للمذهب يختلف عن لحن الأغصان أى أن الكورس يردد المذهب ثم ينفرد المطرب بغناء الأغصان وهى كلها بلحن أخر مختلف عن لحن المذهب وتختلف فى الكلمات فقط.

المرحلة الثالثة: يلحن المذهب ثم الأغصان وكل غصن مختلف عن لحن الآخر وكذلك لحن المذهب مختلف عن الحان الأغصان .

المرحلة الرابعة: إدخال اللازمات الموسيقية ما بين كل غصن وأخر للدلالة على الجملة الموسيقية التى ستغنى بعدها .

المرحلة الخامسة: إدخال المقدمات الموسيقية والإستغناء عن الكورس .

٣) **المقدمة الموسيقية:**

هى عزف جملة لحنية أو أكثر قبل بداية الغناء، يستعرض فيها الضرب المستخدم والمقام الأساسى كتمهيد للغناء.[٢]

٤) **اللازمات الموسيقية:**[٣]

توجد أنواع من اللازمات الموسيقية نذكر منها:

أ) لازمة تمهيدية: وتكون من نفس المقام الرئيسى للمقطوعة الموسيقية وتمهد للمطرب الدخول فى الغناء .

ب) لازمة تحويلية: وهى لتأكيد شخصية المقام الملحن منه العمل الفنى وذلك بعمل جملة لحنية فى مختلف طبقات المقام .

ج) لازمة موصله: وعادة ما تكون قصيرة، وهى تربط الجمل الغنائية ببعضها البعض وأحياناً تمثل ردوداً على الجمل المغناه .

---

[١] **سهير عبد العظيم محمد**: " أجندة الموسيقى العربية"، دار الكتب للطباعة والنشر، القاهرة عام ١٩٩٢م ، ص ٧١ : ٧٢ .

[٢] **مصطفى محمد مرسى**: " أثر إستخدام الحاسب الآلى فى تحصيل مادة التحليل الموسيقى العربى"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٩٨م، ص ٣٩ .

[٣] **نبيل عبد الهادى شورة** :"دليل الموسيقى العربية"، دار الكتب المصرية ط (٢) ، القاهرة عام ٢٠٠٧م، ص ٢٦ .

د) لازمة لإلتقاط الأنفاس: وهى لازمة نمطية يتفق عليها الموسيقيون تطول وتقصر حسب طلب المغنى الذى يستعيد أنفاسه خلال هذه اللازمة.

هـ) لازمة لتوضيح الضرب: وهى إستمرار عزف الوزن الإيقاعى بين الجمل لإراحة المغنى وللإحساس بنوع الإيقاع وقد يكون منغماً لتوضيح الإيقاع ونغمة ما.

و) لازمة تلوينية "زخرفة": عزف جملة من مقام أو جنس مختلف عن الغناء أو نفس الجنس مطعم ببعض النغمات الكروماتية أو الأربيجات، وذلك للزخرفة والتلوين لكسر جمود اللحن أو إضفاء جو معين مقصود لخدمة الدراما اللحنية .

٥) **الفواصل الموسيقية:**[١]

هى فاصل موسيقى "آلى" يربط بين الجمل اللحنية " الكوبليهات" بعضها ببعض وهى التى تهيئ المستمع ليستعيد فكرة الربط الدرامى التى تسرده الأغنية وهى تمهد للمؤدى الغناء للغصن التالى الذى يليه.

٦) **الأتشيكاتورا:**[٢]

هى عبارة عن نوتة صغيرة يقسمها خط فى ذيلها وبذلك تكون سريعة وتستقطع زمنها من بداية النوتة الأساسية التى تليها فى الغالب، وبذلك يقع النبر القوى على الأتشيكاتورا، أو تستقطع الأتشيكاتورا زمنها من نهاية زمن النوتة التى قبلها وفى هذه الحالة يقع النبر القوى على النوتة الأساسية وليست الأتشيكاتورا.

٧) **التريللو:**[٣]

معناه زغردة وتختصر Tr وتمتد بإشارة حتى نهاية الشكل الإيقاعى، وتكون إشارتها فوق النغمة الأساسية، وتتألف التريللو من النوتة الأساسية والأحد منها بشكل منتظم وبسرعة وبدون نبر قوى فى إيقاعها حتى ينتهى زمن النوتة الأساسية .

الدراسات السابقة :

تناول فيها الباحث الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث وقام الباحث بترتيبها ترتيباً زمنياً على النحو التالى:

---

[١]) **نبيل عبد الهادى شوره:**" دليل الموسيقى العربية"، مرجع سابق، ص ٤٤ : ٤٥ .

[٢]) **سعاد على حسنين**: " تربية السمع وقواعد الموسيقى "، الجزء الثانى ، المطبعة العامة، القاهرة عام ١٩٩٢م، ص ٥١ .

[٣]) **سعاد على حسنين** : " تربية السمع وقواعد الموسيقى"، مرجع سابق : ص ١٧٧ .

الدراسة الأولى: بعنوان

"المسارات النغمية فى نماذج من الحان محمد عبد الوهاب"[١]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على المسارات النغمية لكل مقام من المقامات التى قام " محمد عبد الوهاب" بتلحينها مع إبراز أهم الخصائص المقامية التى يعتمد عليها الحانه.

تعليق الباحث:

إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على تلك المسارات النغمية التى تناولت بعض الحان "محمد عبد الوهاب" مما يفيد البحث الراهن.

الدراسة الثانية: بعنوان

" دراسة تحليلية لقالب الطقطوقة عند محمد عبد الوهاب"[٢]

هدفت هذه الدراسة إلى تصنيف أعمال "محمد عبد الوهاب" فى قالب الطقطوقة ودراسة تحليلية لقالب الطقطوقة عند "محمد عبد الوهاب" ومعرفة أسلوبه فى صياغة هذا القالب .

تعليق الباحث:

إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على قالب الطقطوقة التى لحنها " محمد عبد الوهاب" وأسلوبه فى صياغتها وهو ما يفيد البحث الراهن .

الدراسة الثالثة: بعنوان

" أسلوب الزخرفة اللحنية عند محمد عبد الوهاب"[٣]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أساليب الزخرفة اللحنية فى المراحل المختلفة فى حياة محمد عبد الوهاب والعلاقة بين الزخرفة ومدى إرتباطها بالشكل الغنائى وكذلك التعرف على نواحى الإختلاف فى آداء الزخرفة فى الحان "محمد عبد الوهاب" ما بين آدائه وآداء مطرب أو مطربة أخرى.

تعليق الباحث:

إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على أسلوب الزخرفة الغنائية التى تميز بها محمد عبد الوهاب فى غنائه والحانه مما يفيد البحث الراهن.

الدراسة الرابعة: بعنوان

---

[١]) **عماد بشرى إسكندر**: "المسارات النغمية فى نماذج من الحان محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية،جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٧٧م .

[٢]) **جيرمين عبوده سعد جبران**:" دراسة تحليلية لقالب الطقطوقة عند محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٩٦م .

[٣]) **ياسمين سمير حسين فراج**:" أسلوب الزخرفة اللحنية عند محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠١م .

" تطور المقدمة الموسيقية عند محمد عبد الوهاب"[١]

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على المقدمة الموسيقية وكذلك التعرف على أسلوب محمد عبد الوهاب فى المقدمة الموسيقية ودراسة صياغة المقدمة الموسيقية فى الأعمال الغنائية .

تعليق الباحث:

إستفاد الباحث من هذه الدراسة فى التعرف على تلحين المقدمة الموسيقيةعند "محمد عبد الوهاب" وهذا ما يفيد البحث الراهن.

الإطار النظرى:

سيقوم فيه الباحث بعرض السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب وبعض أعماله الغنائية على النحو التالى:

السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب:

ولد محمد عبد الوهاب فى ١٣ مارس عام ١٩١٠م فى حى باب الشعريه بالقاهرة ، بعد إنتقال أسرته من قريتهم بمحافظة الشرقية، وكان أبوه هو الشيخ محمد أبو عيسى المؤذن والقارئ فى جامع سيدى الشعرانى " بباب الشعرية" وأمه "فاطمه حجازى" التى أنجبت ثلاثة أولاد منهم محمد وبنتين، التحق محمد عبد الوهاب بكتاب جامع سيدى الشعرانى بناءً على رغبة والده الذى أراده أن يلتحق بالأزهر ليخلفه بعد ذلك فى وظيفته وحفظ عدة أجزاء من القرآن الكريم[٢]، قبل أن يهمل تعليمه ويتعلق بالطرب والغناء، حيث شغف بالإستماع إلى شيوخ الغناء فى ذلك العصر مثل الشيخ (سلامة حجازى وعبد الحى حلمى وصالح عبد الحى) وكان يذهب إلى أماكن الموالد والأفراح التى يغنى فيها هؤلاء الشيوخ للإستماع لغنائهم وحفظه، ولم ترضى الأسرة عن هذه الأفعال فكانت تعاقبه على ذلك ، وبعدها قابل محمد عبد الوهاب الأستاذ فوزى الجزايرلى صاحب فرقة مسرحية بالحسين والذى وافق على عمله كمطرب يغنى بين فصول المسرحيات التى تقدمها فرقته مقابل خمسة قروش كل ليلة، وغنى "محمد عبد الوهاب" أغانى الشيخ سلامة حجازى متخفياً تحت أسم " محمد البغدادى" حتى لا تعثر عليه أسرته إلا أن أسرته نجحت فى العثور عليه وإزدادت أصراراً على عودته لدراسته فما كان منه إلا الهروب مع فرقة سيرك إلى دمنهور حتى يستطيع الغناء، وطرد من فرقة السيرك بعد ذلك ببضعة أيام لرفضه القيام بأى عمل سوى الغناء فعاد إلى أسرته بعد توسط الأصدقاء له، ووافقت أسرته أخيراً على غناءه مع أحد الفرق وهى فرقة الأستاذ " عبد الرحمن رشدى" (المحامى) على مسرح برنتانيا مقابل (٣) جنيهات فى الشهر، وكان يغنى نفس الأغانى للشيخ سلامة حجازى، وحدث أن حضر أحمد شوقى أحد عروض الفرقة وبمجرد سماعه لعبد الوهاب قام متوجهاً إلى حكمدار القاهرة الإنجليزى

---

[١]) **فاروق جويدة:** "محمد عبد الوهاب (رحلتى)"، الناشر دار الشروق، القاهرة عام ٢٠٠٨م ، ص ٣٥ .

[٢]) **محمد دياب:** " مذكرات الموسيقار محمد عبد الوهاب"، دار المرايا للإنتاج الثقافى ، القاهرة عام ٢٠١٧م ، ص ٤٦ : ٤٧ .

آنذاك ليطالب بمنع " محمد عبد الوهاب" من الغناء بسبب صغر سنه، ونظراً لعدم وجود قانون يمنع الغناء أخذ تعهد على الفرقة بعدم عمل " عبد الوهاب" معهم[١]، التحق "محمد عبد الوهاب" بعد ذلك بنادى الموسيقى الشرقى والمعروف بمعهد الموسيقى العربية حالياً، حيث تعلم العزف على العود على يد "محمد القصبجى" وتعلم فن الموشحات وعمل فى نفس الوقت كمدرس للأناشيد بمدرسة الخازندار، ثم ترك كل ذلك للعمل بفرقة "على الكسار" كمنشد فى الكورال وبعدها فرقة الريحانى عام ١٩٢١م ، وقام معها بجولة فى بلاد الشام وسرعان ما تركها ليكمل دراسة الموسيقى ويشارك فى الحفلات الغنائية، وأثناء ذلك قابل سيد درويش الذى أعجب بصوته وعرض عليه العمل مقابل (١٥) جنيه فى الشهر فى فرقته الغنائية[٢] وعمل فى روايتى (البروكة وشهر زاد)، وبالرغم من فشل فرقة سيد درويش إلا أن عبد الوهاب لم يفارق سيد درويش بل ظل ملازماً له يستمع لغنائه ويردد الحانه حتى وفاة سيد درويش وفى عام ١٩٢٤م أقيم حفل بأحد كازينوهات الإسكندرية أحياه "محمد عبد الوهاب" وحضره رجال الدولة والعديد من المشاهير منهم أحمد شوقى الذى طلب لقاء عبد الوهاب بعد إنتهاء الحفل، ولم ينس عبد الوهاب ما فعله به أحمد شوقى بمنعه من الغناء وهو صغير وذكر أحمد شوقى بذلك الذى أكد له أنه فعل ذلك خوفاً على صحته وهو طفل ، ومنذ ذلك المقابلة تبناه أحمد شوقى ، وتعتبر السبع سنوات التى قضاها عبد الوهاب مع أحمد شوقى من أهم مراحل حياته، حيث أعتبره أحمد شوقى مثله الأعلى، وقد قام أحمد شوقى بتعليم محمد عبد الوهاب طريقة الكلام وكيفية الأكل والشراب وأحضر له مدرس لتعليمه اللغة الفرنسية، ثم بدأ نجم عبد الوهاب يبزغ على أثر تقديم أحمد شوقى له فى الحفلات ، فقدمه إلى رجال الصحافة مثل طه حسين وعباس محمود العقاد والمازنى وكذلك رجال السياسة مثل أحمد ماهر باشا وسعد زغلول ومحمود فهمى النقراشى فكانت العلاقة بين أحمد شوقى وعبد الوهاب علاقة وثيقة لم ينكر فضل أحمد شوقى عليه طوال حياته ، قدم محمد عبد الوهاب الحان لكثيرمن المطربين والمطربات إستطاع بها تطوير الموسيقى العربية [٣]، وعلى الرغم أن محمد عبد الوهاب قدم العديد من الألحان الموسيقية ذات الطابع العربى الأصيل مثل (دعاء الشرق – ليالى الشرق – عندما يأتى المساء) إلا إنه إتهم بأنه يقوم " بتغريب" الموسيقى العربية وعلى الرغم من أن عبد الوهاب قدم العديد من الإيقاعات الغربية إلى الموسيقى العربية لكنه قدم ذلك فى إطار الأشكال المعروفة فى الأغنية العربية نذكر منها _ طقطوقة – مونولوج غنائى – القصيدة) على سبيل المثال قدم إيقاع الفالس فى قصيدة الجندول عام ١٩٤١م ، وإيقاع (الروك) فى طقطوقة

[١] **نبيل عبد الهادى شوره:**" قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية"، مطبعة علاء الدين للطباعة، القاهرة عام ١٩٩٨م ، ص ٦٦.
[٢] **رتيبه الحفنى:** " محمد عبد الوهاب حياته وفنه"، دار الشروق، القاهرة عام ١٩٩٩م، ص ٥٦ .
[٣] **إيمان مهران:** "قراءات فى ذاكرة الأمة للأغنية المصرية ومؤلفوها فى مأتى عام "، الهيئة العامة المصرية للكتاب ، القاهرة عام ٢٠٠٧م، ص ١٩ .

يا خلى القلب والتى غنائها عبد الحليم حافظ عام ١٩٥٧م، وقد قام الرئيس أنور السادات بتكليف عبد الوهاب بإعادة صياغة النشيد الوطنى لجمهورية مصر العربية، قام عبد الوهاب بلقاء "أم كلثوم" عام ١٩٢٥م بمنزل أحد الأثرياء (محمود خيرت) والد الموسيقار أبو بكر خيرت وجد الموسيقار عمر خيرت، حيث غنيا معاً دويتو "على قد الليل ما يطول" الحان سيد درويش قام عبد الوهاب بتلحين العديد من الألحان لأم كلثوم نذكر منها (إنت عمرى – على باب مصر – إنت الحب – أمل حياتى– فكرونى – هذه ليلتى – أصبح عندى الأن بندقية – دارت الأيام – أغداً القاك – ليلة حب)، كما قدم عبد الوهاب الحاناً مميزة لمعظم المطربين والمطربات نذكر منهم (عبد الحليم حافظ فلحن له على سبيل المثال (أهواك – فاتت جنبنا – نبتدى منين الحكاية – يا قلبى يا خالى – توبه – لست قلبى – قولى حاجة – أنا لك على طول – شغلونى – ظلموه – فوق الشوك – كنت فين – إيه ذنبى أيه – يا خلى القلب) وغيرها كما قام بتلحين الحان لكلاً من (ليلى مراد – فايزة أحمد – نجاة الصغيرة – ورده – صباح – أسمهان – فيروز – وديع الصافى – طلال مداح) وغيرهم من المطربين والمطربات.[١]

وبعد حياه حافلة من العطاء وإثراء الموسيقى العربية توفى محمد عبد الوهاب فى مساء يوم ٤ مايو عام ١٩٩١م على إثر جلطه كبرى وجسيمه بالمخ نتيجة سقوطه الحاد على أرضية منزله بعد إنزلاقه المفاجئ من سجاد الأرضية وشيعت جنازته فى يوم ٥ مايو بشكل عسكرى بناء على قرار الرئيس الأسبق " محمد حسنى مبارك".[٢]

الإطار التحليلى:

سيقوم الباحث فى هذا الإطار بتحليل عينة البحث المختارة " فين طريقك فين" "

الكلمات

مذهب:

فين طريقك فين	بيروحوله منين
يا حبيب العين	قلبك فين مدارى
يا قريب وبعيد	شوقى لك بيزيد
عندى لك مواعيد	وأنت معايا مش دارى .. فين – فين

كوبلية (١)

خايف ابنى معاك	فرحتى بهواك

[١]) **نبيل عبد الهادى شوره "** قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية"، مرجع سابق ص ٥٩ : ٦٠ .

[٢]) المرجع السابق، ص ٥٦ .

انشغل بلقاك وانظلم بجفاك
وإن غدر بى هواك ولا عز رضاك أعمل إيه وياك
يا قريب وبعيد شوقى لك بيزيد
عندى لك مواعيد وأنت معايا مش دارى .. فين – فين

كوبلية (٢)

بيقولو لى توب عن هوا المحبوب
قلت هاتو قلوب من حجر ما يدوب
لو قدرت أنساه أفتكرنى هواه أعمل إيه وياك
يا قريب وبعيد شوقى لك بيزيد
عندى لك مواعيد وأنت معايا مش دارى .. فين – فين

كوبلية (٣)

قلبى لك ميال وأنت خالى البال ليا فيك أمال بس فين تنطال
روحى عايشه معاك بس مش لاقياك أعمل إيه وياك
يا قريب وبعيد شوقى لك بيزيد
عندى لك مواعيد وأنت معايا مش دارى .. فين – فين

فين طريقك فين

غناء / محمد عبد الوهاب

كلمات / حسين السيد
الحان / محمد عبد الوهاب

42
زى بى لك ق شو د عي ب و ريب ق يا
46
فين فين رى دا مش يا عا م تا ون د عى مو ك لا د عن د
51
فاصل موسيقي
55
59
غناء
خى فب نى م عك فر حتى هـ بى وا ك أن ش غل بى
63
1.
خى
ك فا ج بى لم ظ ون ك قا
67
2.
هـ نى در غ ون
ك وا
ك ضا ر ز عز ل ول
71
ب و ريب ق يا
ك يا وى ليه م أع
75
فاصل موسيقي
79
ناى و قانون
83
ناى و قانون
غناء
لى لو قو بى
ب تو

87
لو تؤ ها ت قل
ب بو محـ ول هـ عن
3
90
ب
من ح ر جـ مى دو ب
تن در ق لو
94
وى ليه م أع
هـ وا هـ نى كر ت إف
هـ سا
98
ك يا
ب و ريب ق يا
101
فاصل موسيقي
tr
105
ناى و قانون
110
غناء
قل ب ك لـ مى
فلوت
ل يا
فلوت
لل خا ت ون
ل با
114
طا تن فين س بس ل
ما أ فيك يا لى
118
1.ل قل ب ك لـ مى
2ل رو حى عي ش م
ك عا
لق مش س بس
122
ك يا
ك يا وى ليه م أع
126
ب و ريب ق يا
عيد ب و ريب ق يا
زيد بى لك قى شو

البطاقة التعريفية:

أسم العمل	فين طريقك فين
القالب	طقطوقة
العام	١٩٥٨م
كلمات	حسين السيد
غناء والحان	محمد عبد الوهاب
المقام	بياتى على درجة الدوكاه
الميزان	C
الضرب	دويك وحدة كبيرة

التركيب البنائى للعمل:

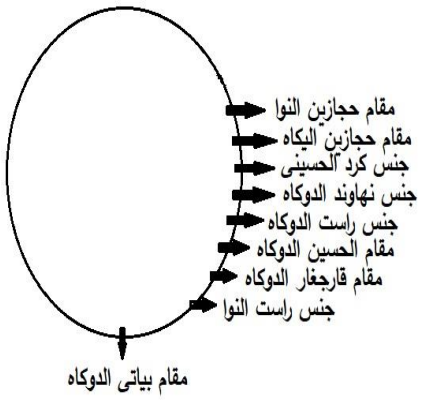
مقدمة موسيقية	من م (١)[١] : م (٢٤)[٤]
غناء المذهب	من م (٢٥)[١] : م (٥٠)[٤]
فاصل موسيقى ك (١)	من م (٥١)[١] : م (٥٩)[٤]
غناء الكوبلية الأول	من م (٥٩)[٤] : م (٧٤)[٤]
فاصل موسيقى ك (٢)	من م (٧٥)[١] : م (٨٥)[١]
غناء الكوبلية الثانى	من م (٨٥)[١] : م (١٠٠)[٤]
فاصل موسيقى ك (٣)	من م (١٠١)[١] : م (١٠٩)[٤]
غناء الكوبلية الثالث	من م (١١٠)[١] : م (١٣٨)[٤]

التحليل التفصيلى:

رقم المقياس	التحليل
م (١)[١] : م (٢٤)[٤]	* مقدمة موسيقية: فى مقام بياتى على درجة الدوكاه مع التلوين بدرجة العراق وهى من أساسيات مقام البياتى فى منطقة القرارات
م (٢٥)[١] : م (٣٦)[١]	* غناء المذهب: فى جنس بياتى على درجة الدوكاه مع التلوين بدرجة الكرد فى إستخدامه للازمات الموسيقية وكذلك التلوين بدرجة العراق فى منطقة القرارات سواء فى بداية غناء المذهب أو فى اللازمات الموسيقية
م (٣٦)[٢] : م (٥٠)[٤]	فى مقام بياتى على درجة الدوكاه مع التلوين بدرجتى " الحصار، الحجاز"
م (٥١)[١] : م (٥٩)[٤]	* فاصل موسيقى ك (١): فى مقام بياتى على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة النوا
م (٥٩)[٤] : م (٦٣)[٤]	* غناء الكوبلية الأول: فى جنس بياتى على درجة الدوكاه
م (٦٤)[١] : م (٦٥)[٤]	فى جنس بياتى على درجة الدوكاه
م (٦٦)[١] : م (٧١)[١]	فى مقام بياتى على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة السهم
م (٧١)[١] : م (٧٤)[٤]	بدأ بجنس راست على درج النوا ثم الإنتهاء بمقام قار جغار على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة الجهاركاه
م (٧٥)[١] : م (٨٥)[١]	* فاصل موسيقى ك (٢): فى مقام الحسينى على درجة الدوكاه مع ظهور درجات (الشهيناز ، سنبله، جواب بوسليك) للتلوين وكذلك ظهور جنس عجم على درجة الكردان وإستخدام درجة الماهور كحساس لدرجة الكردان
م (٨٥)[١] : م (٨٩)[١]	* غناء الكوبلية الثانى: فى مقام بياتى على درجة الدوكاه
م (٨٩)[١] : م (٨٩)[٤]	فى جنس راست على درجة الدوكاه مع الركوز عل درجة النوا

م (٩٠) ١ : م (٩٠) ٤	فى جنس نهاوند على درجة النوا مع التلوين بدرجة الحجاز كحساس لدرجة النوا
م (٩١) ١ : م (٩٢) ٤	فى مقام حسينى على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة المحير
م (٩٣) ١ : م (١٠٠) ١	فى مقام قارجغار على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة الجهاركاه مع ظهور جنس راست على درجة النوا
م (١٠٠)٢: م (١٠٠) ٤	جنس كرد على درجة الحسينى مع التلوين بدرجة الحصار كحساس لدرجة الحسينى
م (١٠١)١: م (١٠٩) ٤	* فاصل موسيقى ك (٣): فى مقام حجازين على درجة اليكاه
م (١١٠)١: م (١١٨) ٤	* غناء الكوبلية الثالث: فى مقام حجازين على درجة النوا مع الركوز على درجات مختلفة من المقام
م (١١٩)١: م (١٢٣) ١	فى مقام بياتى على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة السهم
م (١٢٣)١: م (١٢٦) ١	بدأ بجنس راست على درجة النوا ةالإنتهاء بمقام قارجغار على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة الجهاركاه
م (١٢٦)٢: م (١٢٧) ١	فى جنس كرد على درجة الحسينى مع التلوين بدرجة الحصار كحساس لدرجة الحسينى
م (١٢٧)٢: م (١٣٨) ٤	فى مقام بياتى على درجة الدوكاه مع التلوين بدرجتى (الحصار – الحجاز) .

الدائرة النغمية:



الأشكال الإيقاعية المستخدمة:

*) المقدمة الموسيقية:

*) غناء المذهب :

*) فاصل موسيقى ك (١) :

*) غناء الكوبية الأول:

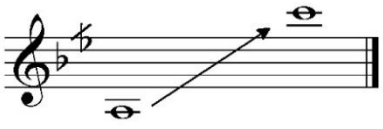
*) فاصل موسيقى ك (٢) :

*) غناء الكوبلية الثانى :

*) فاصل موسيقى ك (٣):

*) غناء الكوبلية الثالث:

المساحة الصوتية للآلات:



المساحة الصوتية للغناء :

تعليق الباحث:

١- إستخدم الملحن قالب الطقطوقة للمرحلة الخامسة التى إستعان بها بالمقدمة الموسيقية والإستغناء عن الكورس مع إستخدام لحن مختلف لكلاً من المذهب والكوبليهات بكلمات مختلفة .

٢- إستخدمم الملحن المقام الأساسى بياتى على درجة الدوكاه .

٣- إستخدم الملحن التحويلات المقامية بكثرة مع إستخدامه للمقامات المباشرة والغير مباشرة دون التأثير على جمال اللحن .

٤- إستخدم الملحن الأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة مع إكثاره فى إستخدامه للسنكوبات فأضاف ثراء للحن مع إستخدامه للأشكال (السداسيه والسباعية) .

٥- إستخدم الملحن إيقاعى (الدويك – الوحدة الكبيرة) الملائمين للحن .

٦- إستخدم الملحن الحليات بكثرة وخاصة الإتشيكاتورا سواء فى الغناء أو للآلات مع إستخدامه لحلية التريللو للآلات .

٧- إستخدم الملحن قواعد العروض الموسيقى السليمة مع إستخدامه لحروف المد بطريقة صحيحة فيما عدا إستخدامه لحرف "النون" بتحايل ومد رغم أنه حرف ساكن ولكن بطريقة جميلة كما فى كلمة (من حجر ما يدوب) فإستخدم حرف النون فى كلمة من وقام بإمدادها .

٨- إستخدم الملحن الفرقة المتوسطة مع إستخدامه لصولو (نای – قانون – فلوت) فأضاف ثراء للحن .

نتائج البحث:

بعد إستعراض الباحث للإطار النظرى وتحليل العينة المختارة فى الإطار التحليلى إستطاع التوصل لبعض النتائج التى إستطاع بها الإجابة على اسئلة البحث وهى كالتالى:

(١) نتائج خاصة بالقالب والمقام والضرب المستخدم :

أسم العمل	القالب	المقام	الضرب
فين طريقك فين	طقطوقة	بياتى على درجة الدوكاه	دويك – وحدة كبيرة

(٢) نتائج خاصة بالحليات والأشكال الإيقاعية:

أسم العمل	الحليات المستخدمة	الأشكال الإيقاعية
فين طريقك فين	أتشيكاتورا – تريللو	

(٣) نتائج خاصة بالدائرة النغمية والمساحة الصوتية للآلات والغناء:

أسم العمل	الدائرة النغمية	المساحة الصوتية للآلات	المساحة الصوتية للغناء
فين طريقك فين	مقام بياتى الدوكاه– جنس راست النوا– مقام قارجغار الدوكاه– مقام حسينى الدوكاه– جنس راست الدوكاه– جنس نهاوند النوا– جنس كرد الحسينى– مقام حجازين اليكاه– مقام حجازين النوا	جواب الكردان حسينى عشيران	محير حسينى عشيران

(٤) نتائج خاصة بآلات الصولو:

أسم العمل	الحليات
فين طريقك فين	قانون – نای – فلوت

نتائج عامة:

١- إستخدم الملحن مقام بياتى على درجة الدوكاه مع إستخدامه للتحويلات المقامية المباشرة والغير مباشرة بطريقة ثريه دون الشعور بالملل .

٢- إستخدم الملحن صولو كلاً من آلات (قانون – نای – فلوت) سواء كصولو فردى أو جمع آلتى " القانون والناى" معاً.

٣- قام "محمد عبد الوهاب" بالغناء بإحساس عالى المستوى مع إستخدامه الحليات الغنائية عند إعادة الجملة الغنائية.

٤- إستخدم الملحن قالب الطقطوقة التى تعتمد على لحن مختلف لكل من المذهب والثلاث كوبليهات مع إستخدامه للمقدمة الموسيقية والفواصل الموسيقية للتمهيد لكل كوبلية .

٥- إستخدم الملحن اللازمات الموسيقية معظمها كمردات والتى تقوم بالرد على غناء محمد عبد الوهاب فأضاف ثراء للحن، كذلك تنوع فى إستخدامه للصولوهات (قانون – نای – فلوت) وعبرت تلك الآلات عن المردات الآلية بطريقة جميلة.

٦- إستخدم بتنوع الأشكال الإيقاعية البسيطة والمركبة مع الإكثار من السنكوبات وكذلك إستخدامه للأشكال السداسية والسباعية .

٧- أكثر الملحن من إستخدامه للحليات سواء الترييللو أو الإتشيكاتورا والذى إستخدمها بكثرة فى الغناء.

٨- إستخدم الملحن إيقاعى (الدويك – الوحدة الكبيرة) المعبران عن اللحن.

٩- إستخدم الملحن القواعد الصحيحة للتقطيع العروضى فيما عدا حرف النون الذى قام بالتحايل فى مدها كما فى (من حجر ما يدوب) فإستخدم حرف النونفى كلمة من وقام بإمدادها.

التوصيات المقترحة:

بعد إستعراض الباحث لنتائج بحثه يوصى بما يلى:

١- الإهتمام بتحليل الأعمال الغنائية المميزة وإستخراج أساليب تلحينها وذلك عن طريق الرسائل العلمية والأبحاث المنشورة .

٢- إدراج النوت الموسيقية فى المكتبات المتخصصة حتى يستفيد بها دارسى الدراسات العليا.

٣- إدراج معظم الأعمال الغنائية للملحنين وخاصاً الذين أثروا وطوروا فى موسيقانا العربية ضمن المناهج المتخصصة لمرحلتى البكالوريوس والدراسات العليا.

المراجع

أولاً: المراجع العلمية:

م	الأسم	البيان
١	**إيمان مهران:**	"قراءات فى ذاكرة الأمة للأغنية المصرية ومؤلفوها فى مأتى عام"،الهيئة العامة المصرية للكتاب،القاهرة عام ٢٠٠٧م
٢	**رتيبه الحفنى:**	" محمد عبد الوهاب حياته وفنه"، دار الشروق، القاهرة عام ١٩٩٩م
٣	**سعاد على حسنين:**	" تربية السمع وقواعد الموسيقى "، الجزء الثانى ، المطبعة العامة، القاهرة عام ١٩٩٢م
٤	**سهير عبد العظيم محمد:**	" أجندة الموسيقى العربية"، دار الكتب للطباعة والنشر، القاهرة عام ١٩٩٢م
٥	**نبيل عبد الهادى شوره:**	" الياقوتة الأولى فى تاريخ الموسيقى العربية"، مطبعة علاء الدين، القاهرة عام ١٩٩٥م
٦	**نبيل عبد الهادى شوره:**	" قراءات فى تاريخ الموسيقى العربية"، مطبعة علاء الدين للطباعة، القاهرة عام ١٩٩٨م
٧	—	" المقدمة فى التذوق وتحليل الموسيقى العربية"، مصر للخدمات التعليمية ، القاهرة عام ١٩٩٩م
٨	—	" دليل الموسيقى العربية"، دار الكتب المصرية ط (٢)، القاهرة عام ٢٠٠٧م

ثانياً: الرسائل العلمية:

م	الأسم	البيان
٩	**جيرمين عبوده سعد جبران:**	" دراسة تحليلية لقالب الطقطوقة عند محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٩٦م .
١٠	**سارة أشرف عمر:**	"تطور المقدمة الموسيقية عند محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠١٤م .
١١	**عماد بشرى إسكندر:**	"المسارات النغمية فى نماذج من الحان محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية الموسيقية،جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٧٧م
١٢	**ياسمين سمير حسين فراج:**	" أسلوب الزخرفة اللحنية عند محمد عبد الوهاب"، رسالة ماجستير غير منشورة ، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ٢٠٠١م .
١٣	**مصطفى محمد مرسى:**	" أثر إستخدام الحاسب الآلى فى تحصيل مادة التحليل الموسيقى العربى"، رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة عام ١٩٩٨م

ملخص البحث

أسلوب محمد عبد الوهاب فى تلحين أغنية " فين طريقك فين"

تميزت موسيقى القرن العشرين بالتجديد المستمر ومع بداية القرن العشرين ظهر المسرح الغنائى برعاية الشيخ " سلامة حجازى" الذى كان يقدم المسرح العالمى معرباً ويطعمه بالقصائد العربية التى أجاد أدائها لما تمتع به من صوت حاز الإعجاب ولكن الحانه كانت غاية فى التقليدية بحيث إعتمدت على نفس أسلوب الأدوار من التطريب الشكلى وخلال القرن العشرين ظهر شعراء وزجالون موهوبون كونوا ثروة ثقافية هائلة إستطاع من خلالها الموسيقيون الجدد تقديم محتوى نصى قيم، وقد حفل الربع الثالث من القرن العشرين بألوان غنائية إزدهرت فيها الموسيقى والغناء وتطورت الموسيقى بشكل كبير وظهر ملحنين جدد كونوا مع الملحنين السابقين جيلاً من المواهب أثروا فن الموسيقى العربية ومن ضمن الملحنين وأبرزهم الذين أثروا فى موسيقانا العربية " محمد عبد الوهاب" الذى جاء يمثل إتجاهاً جديداً بفنه وموهبته.

وقد إشتمل البحث على (مقدمة البحث- مشكلة البحث- أهداف البحث- أهمية البحث- اسئلة البحث- حدود البحث- إجراءات البحث – مصطلحات البحث) ثم الدراسات السابقة المرتبطة بموضوع البحث ثم الإطار النظرى الذى إشتمل على السيرة الذاتية لمحمد عبد الوهاب ثم الإطار التحليلى فنتائج البحث والتوصيات ثم المراجع العلمية وإختتم البحث بملخص باللغة العربية والإنجليزية.

Research Summary

Mohammed Abd Al-Wahab's style of composing the song "Fain Tarikak Fain"

The music of the 20th century was characterised by continuous innovation. At the beginning of the century, musical theater emerged under the patronage of Salama Hegazy. He presented international theatre in Arabic and enriched it with Arabic poems, showcasing his admired voice. However, the musical theatre was so traditional that it relied on the same style of roles as the formal repertoire. Throughout the 20th century, talented poets and singers appeared, and new musicians were able to provide fresh textual content.

The third quarter of the 20th century was marked by a vibrant display of lyrical colors, with music and singing flourishing. During this time, music experienced significant development, giving rise to a new generation of talented composers who enriched the art of Arabic music. One of the most prominent composers who left a lasting impact on Arabic music was Mohammed Abd Al-Wahab. His art and talent represented a new trend in the industry.

The research consisted of several sections: research introduction, research problem, research aims, research importance, research questions, research limitations, research procedures, and research scientific terms. Following that, the previous studies related to the research subject were examined. The theoretical framework included Mohammed Abel Al Vehas' biography. The research concluded with recommendations, followed by the most recent reference, and a summary in both Arabic and English languages.