" تدريبات صولفائية مستوحاه من اغنيه ختام الانبياء لياسمين الخيام والاستفاده منها لرفع مستوى الاداء في تدريس الصولفيج العربي"

د/مروه محمد عبد المعطي (*)

مقدمة البحث :

يُعد الغناء العربي من الفنون الموسيقية العريقة التي تنطوي على ثراء تعبيري وجمالي بالغ، حيث يتسم بتنوع أساليب التأليف فيه، وتمايز أشكاله البنائية من حيث الصياغة اللحنية، والإطار الإيقاعي، وطبيعة الأداء الصوتي. وتُعد كل صورة من صور هذا التأليف حاملة لسمات خاصة تُعبّر عن الطابع الفني والثقافي للبيئة المنتجة لها. وغالبًا ما تبدأ الأعمال الغنائية بمقدمة موسيقية تمهيدية، تؤدي وظيفة إدخالية تُمهّد للنص الغنائي، وتُعدّ المستمع نفسيًا وجماليًا لتلقي المحتوى اللحني.

وفي سياق التربية الموسيقية، تُمثل مادة الصولفيج العربي محورًا أساسيًا في برامج إعداد المعلمين في كليات ومعاهد التربية الموسيقية، إذ تسهم في تنمية المهارات السمعية والأدائية لدى الطلاب، وتُعزز قدراتهم على قراءة وتفسير الأداء اللحني في سياق المقامات العربية المتعددة. إلا أن العديد من الطلاب يواجهون تحديات في الوصول إلى مستوى أدائي متميز في هذا المجال، نظرًا لاعتماد كثير من البرامج التعليمية على نماذج تدريبية تقليدية لا تُراعي الفروق الفردية ولا تستثمر الإمكانات التعبيرية للغناء العربي المعاصر.

ومن هذا المنطلق، تبرز الحاجة إلى تبني استراتيجيات تعليمية مبتكرة تستند إلى ألحان منتقاة ذات قيمة فنية وروحية، تُسهم في تفعيل الجانب الوجداني لدى الطالب، وتُحفّز قدراته على الأداء الصولفائي المعبر والدقيق. وتُعد الألحان الدينية من أبرز هذه النماذج، لما تحمله من بُعد روحاني وثراء لحني. ومن بين هذه الأعمال، تُمثل أغنية " ختام الأنبياء"، غناء الفنانة ياسمين الخيام وألحان الموسيقار جمال سلامة، نموذجًا فنيًا متكاملًا يمكن توظيفه في تصميم تدريبات صولفائية تُمكّن الطالب من اكتساب مهارات أدائية متقدمة، وتُعزز وعيه بالنسيج اللحني والإيقاعي للموسيقى العربية. لذا، يسعى هذا البحث إلى توظيف أغنية "ختام الأنبياء" كنموذج تطبيقي لبناء مجموعة من التدريبات الصولفائية تهدف إلى تحسين مستوى الأداء السمعي والصوتي لطلبة مادة الصولفيج العربي، في إطار منهجي يجمع بين التحليل الفني والاستثمار التعليمي الفعّال.

* مدرس الموسيقي العربية تخصص تاريخ و تحقيق المخطوطات , كليه التربية النوعية –جامعه الاسكندرية

مشكلة البحث :

نظرًا لثراء أعمال الموسيقار جمال سلامة وتعدد إنتاجه الفني، خاصة في مجالي الغناء الديني والموسيقى التصويرية للمسلسلات والأفلام، ورغم ما تتميز به هذه الأعمال من عناصر فنية وتعبيرية ثرية، إلا أنها لم تُوظف بالشكل الأمثل في تدريس مادة الصولفيج العربي لطلبة كليات التربية النوعية والتربية الموسيقية. ومن هذا المنطلق، رأت الباحثة أن بعض أعماله، مثل لحن "ختام الأنبياء"، يمكن الاستفادة منها في تصميم تدريبات صولفائية تسهم في تنمية المهارات الموسيقية لدى الطلاب والارتقاء بمستوى أدائهم.

هدف البحث :

يهدف البحث إلى إعداد تدريبات صولفائية مستوحاة من أغنية "ختام الأنبياء" لياسمين الخيام، للاستفادة منها في رفع مستوى الأداء لدى الطلاب في مادة الصولفيج العربي.

اهمية البحث :

تتلخص أهمية هذا البحث في ربط الصولفيج العربي بالواقع الموسيقي المعاصر من خلال استنباط تدريبات صولفائية مستوحاة من أعمال فنية قريبة من وجدان الطلاب، مما يسهم في جعل مادة الصولفيج أكثر ارتباطًا بخبراتهم السمعية والثقافية. ويساعد ذلك على تيسير فهم المقامات العربية وتشربها، ويُعين الطلاب على أدائها بدقة وسلاسة، مما يعزز من كفاءتهم الموسيقية وقدرتهم على التفاعل مع التراث الغنائي العربي بشكل عملي وفعّال.

اجراءات البحث:

- منهج البحث: المنهج الوصفي – تحليل محتوى
- عينة البحث: أغنية ختام الانبياء لياسمين الخيام ولحن جمال سلامة
- أدوات البحث : آلة العود – المدونة الموسيقية – استمارة استطلاع رأى الخبراء فى التدريبات الصولفائية المستوحاه من أغنية "ختام الأنبياء" لياسمين الخيام.

مصطلحات البحث

- الاستلهام : استلهم – يستلهم " كمصطلح لغوي " فهو مُستلهم، والمفعول مُستلهم – "استلهم الله خيراً " : سأله أن يهبه اياه ويهديه إليه، استلهم الله الرشاد، " استلهم رأي فلان " : طلب أن يتعرف عليه. [1]
- الصولفيج : هو علم قراءة وغناء النغمات الموسيقية.

[1] المعجم الوجيز : مجمع اللغة العربية، ص ٥٦٦، القاهرة، ١٩٨٠م.

والصولفيج كمصطلح موسيقي : " صولفا – – الغناء الصولفاتي – وهو لفظ إيطالي استخدم قديماً بطريقة قراءة النغم الموسيقي ومعناه الحرفي " نظام السلم من نغمة صول لنغمة فا [1]

- الجنس : هو الهيئة اللحنية التي يعتمد عليها في تركيب المقام.

وكمصطلح موسيقي : هو عبارة عن تتابع أربع نغمات تتابعاً لحنياً تحصر فيما بينها ثلاثة أبعاد موسيقية، والبعد الموسيقي هو المسافة المحصورة بين صوتين متتاليين. [2]

- المقام : هو مجموعة من الدرجات الصوتية تتألف وتتماذج مع بعضها البعض حتى تصبح نسيجاً نغمياً متماسكا يحمل لوناً وطابعاً خاصاً متميزاً. [3]

الأغنية الدينية [4]

في قالب يعتمد على نصوص كلامية تتناول مدائح الرسول صلى الله عليه وسلم وذكر الله وتتنوع في أشكال وقوالب مختلفة، فمنها الإنشاد الديني، ومنها الابتهالات الدينية، ومنها التواشيحالدينية، ومنها القصائد الدينية، وألحانها تتميز بالرهبة والرصانة وقوة التعبير مع المحافظة على الطابع العربي الإسلامي ولذلك يتأثر بها الوجدان.

أخذت الأغنية الدينية عدة أشكال : [5]

أ – التواشيح الدينية : هي أغنية جماعية تصاغ في وزن معين ويجمل الجنية تؤدى بالتناوب بين المنشد والبطانة.

ب– الإبتهالات الدينية : عبارة عن جمل لحنية، يوردها المؤذن قبل الأذان، وكانت قديما حرة لا تنقيد بشكل معين، وأصبحت الآن مقيدة، وتعرف بمصاحبة الآلات الموسيقية، وتؤدى إما فردية أو جماعية أو مشتركة الأداء.

الدراسات السابقة

<u>الدراسة الأولى</u> بعنوان : – دراسة تحليلية أسلوب محمد الكحلاوي في تلحين الأغنية الدينية [6]

---

[1] أحمد بيومي : القاموس الموسيقي ، ص ٣٨١، وزارة الثقافة المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية

[2] سهير عبد العظيم محمد : أجندة الموسيقي العربية، ص ١٤، دار الكتب القومية.

[3] نبيل عبد الهادي شوري : المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقي العربية، ص ٦، مصر للخدمات العلمية القاهرة، ١٩٩٥.

[4] عفت علام: توظيف بعض الأغاني الدينية الشائعة في تنوع مقامات الموسيقى العربية للطالب المدين، بحث إنتاج، مجلة علوم وفنون كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان المجلد التاسع يونيه ٢٠٠٣م

[5] نبيل شورة قراءات في تاريخ الموسيقى العربية، دار علاء الدين للطباعة والنشر، ١٩٩٧ م

[6] منى عبد العزيز امين : بحث انتاج مجلة علوم وفنون – كليه التربية الموسفينة – جامعه حلوان المجلد 11؛1 اكتوبر ٢٠٠٤ م.

هدفت هذه الدراسة إلى التعرف على أسلوب محمد الكحلاوى في تلحين الأغنية الدينية.
وكان من نتائج هذه الدراسة:
1. إعتمد أسلوب محمد الكحلاوى في التلحين من ناحية التحويل النغمي على التحويل من خلال أجناس من جنس الفرع، أو من نفس درجة المقام الأساسي.
2. إعتمد على آلة الناي في المقدمات لتأثيرها الساحر على المستمع وتجذب انتباههم
3. إستخدم المجاميع الصوتية من الرجال والسيدات في معظم ألحانه في تكرار المذهب أو ترديد كلمة أو جمله معينة لزيادة التأثير الدرامي.
تتفق هذه الدراسة مع البحث الراهن في إهتمامها بأسلوب تلحين الأغنية الدينية، والاستفادة منها في تدريس الصولفيج العربي.

الدراسة الثانية : بعنوان توظيف المقدمات الاليه للاغاني العربيه في صياغة بعض
التدريبات الصولفائية للاستفادة منها في تدريس الصولفيج العربي " [1]
تناولت الدراسة الاساليب الفنية المختلفه في صياغة الحان المقدمات في الاغاني وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في صياغة تدريبات
صولفائيه مستوحاه من مقت الاغاني العربيه

الدراسة الثالثة: بعنوان " اسلوب صياغة المقدمات الاليه في الاغنيه المصريه الطويله في القرن العشرين "[2]
تناولت هذه الدراسها لاساليب المختلفه المجموعه من الملحنين في القرن العشرين في بناء الالحان
وتتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في التعرف على اسلوب صياغة الحان المقدمات لبعض الاغاني وتحليلها .

الإطار النظري :

ياسمين الخيام ١٩٤٦م

نشأتها :

[1] ياسر عبد الرحمن محمد : توظيف المقدمات الآليه الاغاني العربية في صياغة بعض التدريبات الصولفائيه للاستفادة فها في تدرس الصولفيج العربى – بحث انتاج – كليه علوم وفنون الموسيقي كليه التربية الموسيقية– جامعة حلوان ٢٠١٤ م

[2] خالد محمد حسن : اسلوب صياغة المقدمات الاليه في الاغنية المصرية الطويلة في القرن العشرين – رسالة دكتوراه غير منشوره – كلية التربية الموسيقيه – جامعة حلوان ١٩٩٨

نشأت ياسمين الخيام في قرية شبرا النملة التي تقع على طريق القاهرة – الإسكندرية الزراعي في محافظة الغربية وسط دلتا مصر وهي قرية شبيهة بـ ٤٥٠٠ قرية أخرى منتشرة على ضفتي النهر – كانت دراستها في الأزهر وحفظ القرآن هي الغاية .[1]

فقد نشأت في مناخ ديني لأنها إبنة القارئ الشيخ محمود خليل الحصري شيخ مشايخ المقرئين في العالم الإسلامي وكان ارتباطها به قوياً جداً.

حياتها الفنية:

شبت الطفلة "ياسمين" من كتاب القرية إلى المدرسة الإبتدائية ثم الثانوية في القاهرة حيث استقرت الأسرة وبعدها التحقت بكلية الآداب قسم فلسفة في جامعة القاهرة لتتخرج وليبقيها الأب في البيت لولا لقاؤه مع رئيس البرلمان وقتها خلال صلاة الجمعة فكان الحديث عنها، و من غير المعقول ألا تعمل البنت بعد هذا التعليم، وهكذا أصبحت "ياسمين" موظفة بقسم المراسم في البرلمان، وكانت هذه فرصة كبيرة أمامها لإكتساب خبرة تضيفها إلى دراستها حيث عاشت قضايا المجتمع خلال مناقشات البرلمان وما يدور في كواليسه، ومن خلال الاحتكاك بالوفود الأجنبية الزائرة حيث كانت تنوب مع زميلاتها عن البرلمان في مرافقة البرلمانيات الزائرات.

إلى هنا ولم يكن في ذهنها أن تصبح مطربة، صحيح أنها كانت تتمتع بموهبة الصوت الجميل مثل أبيها لكن رغبتها الدفينة كانت العمل كصحفية أو مذيعة في الإذاعة والتليفزيون .[2]

وفي إحدى المرات دعت بعض السيدات من ضيفات المجلس مع بعض زميلاتها إلى عشاء في منزلها وطلبت منها إحدى الصديقات الغناء وكانت واحدة من الحاضرات زوجة مسئول من أكاديمية الفنون وكانت الأكاديمية وقتها تجهز لحفل في ذكرى أم كلثوم في فبراير ١٩٧٦ ودعيت إفراج الحصري لتغنى بعضاً من تراث أم كلثوم .[3]

إلى هذا اليوم كانت إفراج تحمل إسمها الحقيقي التي كانت مقصورة أنه يكون معيناً لها إلا أن بعض النقاد الإسلاميين وخاصة بعض المتشددين أخذوا موقفاً عدائياً لإرتباط إسمها بأسم والدها الشيخ محمود الحصري وحتى يتوقف هذا الهجوم قامت بتغيير اسمها من أخراج الحصري إلى ياسمين

---

[1] نجوى إبراهيم ممدوح محمود إبراهيم: "أساليب الأداء الغنائي لبعض المغنين من خلال ألحان جمال سلامة"، رسالة دكتوراه غير منشورة – قسم الغناء، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2024م.

[2] مرجع سابق.

[3] ياسمين الخيام صاورخ على وشك الإنطلاق"، مجلة سيدتي، العدد ١٨١، القاهرة، 1984/٨/27م، ملف رقم ١٤٠٣٢، دار البلال، قسم المعلومات الصحفية.

الخيام، وكان صاحب الفضل في تشجيعها على اختيار هذا الإسم هو الدكتور رشاد رشدى رئيس أكاديمية الفنون وقتها .[1]

كما قرر مجلس أكاديمية الفنون وقتها بإتاحة الفرصة لأفراج الحصري لدراسة الغناء بالقسم الشرقي بالمعهد العالي للموسيقي العربية، وأن التحاقها بالمعهد سوف يؤدي حتماً إلى ازدياد عمق الصوت ودرايته وتعلمت أفراج العود على يد جورج ميشيل ودرست أيضا الصولفيج على بند مدام رطل [2]

- وفي أكتوبر ١٩٧٦م غنت بأسمها الجديد في عيد الفن" موشح يا غالباً لا يغيب لحن محمد الموجى وأغنية عمار يا مصر من الحان فاروق سلامة وفي نفس العام شاركت بالعمل في أول أوبرا باليه مصرية تحمل عنوان "عيون بهية تأليف د. رشاد رشدي وألحان د. جمال سلامة.
- وتوالت الأعمال الغنائية بعد ذلك، ففي مجال الأغنية الفردية قدمت من ألحان محمد عبد الوهاب خدني معاك و أوفى الحبايب، ومن ألحان السنباطي همزية البوصيرى ومن ألحان حلمى بكر بلدى كفاية و شوف الدنيا و يا حنينة يا مصر ومن ألحان سيد مكاوى أنا باحسد روحي عليك ومن ألحان بليغ حمدي صاحب القمر" و "الزمان نساى" و "يمكن و غربتي الدنيا" لـ "محمود الشريف و أعاتب الأيام لـ "جمال سلامة" وهو انت كده" لـ "عمار الشريعي".
- وبالنسبة للقصائد قدمت الحب الذي كان تلحين أحمد صدقي و في حب مصر" تلحين محمود الشريف" و "إبنة الإسلام ألحان عبد الفتاحبدير، ومن ديوان الشاعر حسن إسماعيل قدمت قصيدتين يا حبيبي" و " لن أعود تلحين نزار إسماعيل".

وبالنسبة لأغاني المسلسلات فقد قدمت جميع أغاني مسلسل "على هامش السيرة" و "محمد رسول الله وهي من ألحان د. جمال سلامة .[3]

وفي مجال الأوبريتات قدمت أغاني أوبريت عيون بهية تأليف د. رشاد رشدي ولحن د. جمال سلامة وقد استمر عرض الأوبريت سنة أشهر، وفي مجال المسرحيات الغنائية قدمت أغاني مسرحية كوار الخير إخراج حسن عبد السلام وألحان محمد الموجى وعبد العظيم محمد، هذا بخلاف الأغاني

[1] مرجع سابق.

[2] مرجع سابق.

[3] نجوى إبراهيم ممدوح محمود إبراهيم، مرجع سابق.

الوطنية مثل عمار يا مصر، بالحب يا بلدنا، أغلى سلام المصريين اهمه وأغاني الإذاعة والتليفزيون وسباعية ذات الخال و إنك لعلى خلق عظيم وغير ذلك .[1]

الجوائز والتكريمات التي حصلت عليها :

حصلت ياسمين الخيام على عدة جوائز وتكريمات داخل مصر وخارجها أبرزها نيل درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة "ليدون بأمريكا .[2]

وفي عام ١٩٩٠ قررت ياسمين الخيام الإعتزال وارتداء الحجاب ووضعت نقطة ومن أول السطر الرحلة بدأتها في مسجد الحصرى الذي قامت ببنائه في مدينة السادس من أكتوبر بالقاهرة ويأتي إليه الكثير من الدعاة لإلقاء محاضراتهم الدينية وملحق بالمسجد مجمع كامل للخدمات الاجتماعية .[3]

جمال سلامة ١٩٤٥ – ٢٠٢١ م

نشانه:

ولد جمال الدين حافظ أحمد سلامة في ٢٥ أكتوبر عام ١٩٤٥م في مدينة الإسكندرية، وهو موسيقى مصرى نشأ في عائلة فنية، فوالده الحافظ أحمد سلامة كان مؤلفاً موسيقياً وعازفاً لآلة الترومبيت، وكان أخوه فاروق سلامة ملحناً وعازفاً لآلة الأوكورديون بفرقة سيدة الغناء العربي أم كلثوم، أما باقي عائلته فكانوا يعملون أيضاً بالمجال الفني .[4]

حياته الفنية:

التحق جمال سلامة عام ١٩٥٧م بفصول رعاية الموهوبين بحلوان والتي افتتحتها وزارة التربية والتعليم، وفي عام ١٩٦١م التحق بكونسير فاتوار القاهرة وعمل منذ عام ١٩٦٢م عازفاً محترفاً لآلة البيانو، وفي عام ١٩٦٦م عمل عازفاً للبيانو في أوركسترا السيرك القومي، وفي العام التالي عمل في فرقة رضا للفنون الشعبية إلى أن سافر للعمل في فرقة موسيقية بإيطاليا عام ١٩٦٨، واستمر بها لمدة عامين، عاد بعدها ومعه آلة الأورج، وفي عام ١٩٧٠م عمل كعازف أورج وشارك في عزف ألحان

---

[1] ثروت فيمي: في مهرجان قرطاج صفقوا لياسمين الخيام"، مجلة آخر الساعة، القاهرة، ٢٣/٩/١٩٨١م، ملف رقم ١٤٠٣٢، دار الهلال، قسم المعلومات الصحفية.

[2] مرجع سابق.

[3] مرجع سابق.

[4] فاطمة محمد على شمس الدين: أسلوب كل من جمال سلامة وراجع داوود في موسيقى الأفلام السينمائية، لدراسة مقارنة، رسالة ماجستير، بحث غير منشورة أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقي العربية، قسم علوم الموسيقي العربية، القاهرة ٢٠١٩م، ص 118 بتصرف.

العديد من الأغاني التي قدمها أنذاك كبار المغنين والمغنيات، كما شارك في عزف موسيقى قصيدة أقبل الليل" التي غنتها السيدة أم كلثوم .[1]

وأثناء دراسته بالسنة الثالثة الجامعية بكونسير فاتوار القاهرة، انتقل من قسم البيانو إلى قسم النظريات [2]، وتتلمذ على يد نخبة من أفضل الأساتذة المصريين والأجانب منهم جمال عبد الرحيم – يوسف السيسي – سمحة الخولي عواطف عبد الكريم – أميمة أمين شعبان أبو السعد – وفرائز ليتشاور".

وفي عام ١٩٧١م درس على يد الأستاذ الروسي "جيوفاني ميخائيلوف Giovanni Mikhailov"، وعند تخرجه عام ١٩٧٢م قدم سيمفونية "مصر الحديثة" كمشروع لتخرجه وأرسلها بعد ذلك إلى مسابقة موسيقية في إيطاليا وفاز عنها بجائزة .[3]

وفى عام ١٩٧٣م سافر في بعثة دراسية إلى روسيا، وفي موسكو قابل المؤلف آرام خاتشاتوريان"[4] "Aram Khachaturian، وأسمعه تسجيلاً لأعماله وعزف أمامه فقبله بين طلبته، وفى عام ١٩٧٤م شارك في مسابقة تشايكوفسكي بكتابة مؤلفات مصرية الطابع، وقدمها مع عدد من زملائه العازفين المصريين الذين كانوا يدرسون معه في موسكو ضمن برنامج الإمتحان، وحصل على أعلى مؤهل للتخصص في كونسير فاتوار تشايكوفسكي في موسكو عام ١٩٧٦م .[5]

وفي نفس العام عاد جمال سلامة إلى مصر وألف أوبرا بالية عيون بهية على نص كتبه الدكتور رشاد رشدى، والتي عرضت على مسرح البالون لمدة ستة أشهر متواصلة، وشارك في أدائها أوركسترا القاهرة السيمفوني وفرقة أم كلثوم للموسيقى العربية، وقام بالبطولة الغنائية في هذا العمل ياسمين الخيام ومحمد رؤوف.[6]

مؤلفاته الموسيقية :[7]

1- سيمفونية مصر الحديثة للأوركسترا السيمفوني.

---

[1] آية الله صلاح محمد السيدة الغناء الديني في مصر في القرن العشرين دراسة تحليلية، رسالة ماجستيرة 2 كلية التربية النوعية، جامعة الزقازيق شعبة تأليف القاهرة، ٢٠١٢م، ص ١١٨ بتصرفه.

[2] إيهاب حامد عبد العظيم نماذج الألحان جمال سلامة المواكبة للغزو العراقي لدولة الكويت من خلال أوبريت الليلة المحمدية المؤتمر العلمي الثاني للبيئة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة ٢٠٠٦م، ص ١٢٨

[3] وليد محمود حسين محمود شوشه تلحين الأشعار الدينية عند كل من رياض السنباطي محمد فوزي جمال سلامة، رسالة ماجستير، بحث غير منشور، أكاديمية الفنون المعهد العالي للنقد الفني، القاهرة. ١٩٩٩م، ص ٠٨٦١٨٤

[4] مؤلف موسيقي أرمني ١٩٠٣-١٩٧٨م.

[5] باسم زاهر بطرس: إعداد بعض مؤلفات جمال سلامة الدينية للعزف على آلة البيانو، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، قسم الأداء، المجلد التاسع والثلاثون، القاهرة، ٢٠١٨م، صري ١٤٠٩٣

[6] زين نصار: موسوعة الموسيقا والغناء، الجزء الثاني، مرجع سابق، ص ١٦٨ بتصرف.

[7] نجوى إبراهيم ممدوح محمود إبراهيم، مرجع سابق..

2- فوجا للأوركسترا السيمفوني.

٣- إفتتاحية للأوكسترا.

1- موسيقى الحجرة للبيانو والكمان والتشيللو، والتي عرفت في مسابقة تشايكوفسكي" العالمية في عام ١٩٧٥م.

2- مقطوعة "ذكريات" للأوركسترا السيمفوني عام ١٩٨٢م.

كان عضواً في عدة لجان منها: [1]

١- لجنة الموسيقى للمجلس الأعلى للثقافة.

٢- لجنة الفنون بإتحاد الإذاعة والتليفزيون.

3- مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية بدار الأوبرا المصرية.

الجوائز التي حصل عليها :[2]

1- جائزة عيد الفن العام ١٩٧٧م.

2- جائزة الإبداع من أكاديمية الفنون عام ١٩٧٧م، وتسلمها من الرئيس الراحل محمد أنور السادات.

3- جائزة الدولة التشجيعية في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٨٢م.

4- جائزة الدولة التقديرية في التأليف الموسيقى عام ٢٠٠٩م.

5- وسام العلوم والفنون عن التأليف الموسيقي الأوركسترالي.

6- العديد من الجوائز في مجال الموسيقى التصويرية للأفلام والمهرجانات السينمائية.

وفاته:

وفي 7 مايو عام ٢٠٢١ توفى الموسيقار جمال سلامة بمستشفى الهرم بعد تدهور حالته الصحية بعد صراع مع المرض عن عمر يناهز ٧٦ عاماً. [3]

---

[1] فاطمة محمد شمس الدين، مرجع سابق.

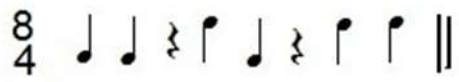
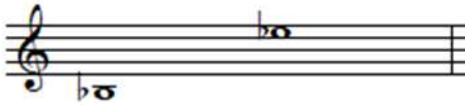
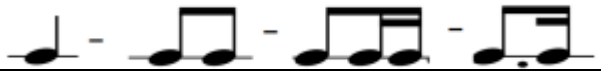
[2] إيمان محمد انور حمدى أوبريت شهرزاد وأوبريت عيون بهية، دراسة مقارنة للكتابة الأوركسترالية، رسالة كتوراه، بحث غير منشور، أكاديمية الفنون المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم التأليف والقيادة، القاهرة

[3] نجوى إبراهيم ممدوح محمود إبراهيم، مرجع سابق.

يا ختام الانبياء

تحليل المدونة

أولا : البطاقة التعريفية

اسم العمل	يا ختام الانبياء
المقام	نوا أثر على درجة الراست
الميزان	8/4 (قسم كل طقم ايقاعى الى مازورتين 4/4) – 4/4
الضرب	مصمودى كبير  مصمودى صغير
عدد الموازير	68 مازورة
المساحة الصوتية	من نغمة العجم الى نغمة السنبلة 
الأشكال الايقاعية	

ثانيا: التحليل الهيكلى

يتكون هذا اللحن من جزئين

الجزء الأول : من م 1: م 31 (3) (مقدمة كورالية)

الجزء الثانى : من انكروز 32:م 68 (أداء المطربة)

ثالثا : التحليل المقامى

الجزء الأول :

من م 1: م4: نوتة بدال بنغمة (جواب الكردان) فى منطقة الجوابات .

من م 5: م 12 : استعراض مقام النواأثر على درجة الراست .

من م 13: م 24: مقام نهاوند ذو الحساس مع تركيز المسار اللحنى فى جنس الحجاز على درجة النوى .

من 25: م 28 :استعراض لمقام النهاوند الكردى على درجة الراست .

من م 29 : م 31(3) : استهلال بلزمة موسيقية فى عثد نوا أثر على درجة الراست .

الجزء الثانى :

من انكروز 32: م 41(3) : عقد نوا أثر على درجة الراست مع الركوز على درجة النوى .
من انكروز42: م 47(2) : مقام نوا أثر على درجة الراست مع الركوز على درجة النوى .
من م 47(3) : م 49(1) : جنس حجاز على درجة النوى .
من م 49: م 53 : طابع مقم لامى على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة النوا .
من م 54: م 63: استعراض لمقام النهاوند على درجة الدوكا مع الركوز على درجة النوا .
من م 64: 68: العودة الى مقام النواأثر على درجة الراست .

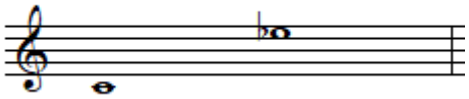
ثالثا : التحليل الغنائى :

أولا: الجزء الأول :من م 1: م 31(3)

"النص"

يا رسول الله يا نعم الأمين
يا أمام النور والنصر المبين
آمنين تحت لواءك
لم نزل نمشى وراءك
وبأمر الله ثم الوارثين
يا رسول الله يا نعم الامين

المساحة الصوتية لغناء الكورال : من درجة الراست الى درجة السنبلة



- بدأ هذا العمل بمقدمة كورالية فى نسيج بليفونى فى شكل المحاكاه الغنائية (Canon) مابين الصوت الرجالى والصوت النسائى .
- التزم الكورال بإظهار المسارات اللحنية دون استخدام الحليات النغمية مع ظهور بعض من الزخارف اللحنية كحلية (الاتشكاتورة) فى كلمة (نعم الأمين) على حرف الألف بكلمة (الأمين) فى م 8وفى 20 فى (الوارثين) على (ت) بمد حرف (التاء) وفى م 24 فى كلمة (الأمين) على حرف الالف .
- اتحد الكورال صوتيا كمجموعة غنائية التزم فيها كل فرد بالآخر ويظهر كأنهم صوتا واحدا.

ثانيا : الجزء الثانى : من انكروز 32: م 68

" النص"

يا ختام الانبياء .. يا حبيبى يا محمد (مطربة)

يارسول الله (كورال)

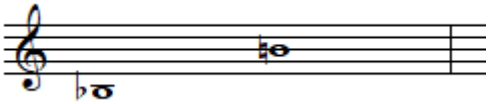
كيف نرمى بشقاء فوق دنيانا تلبد

لم يزل وحى السماء فيض نور يتجدد

كل دنيانا الرجاء .. فهى فى تيه مؤكد

يا حبيبى يا حبيبى يا محمد يارسول الله

المساحة الصوتية للمطربة من درجة العجم عشيران الى درجة الماهور



- بدأ غناء المطربة من منطقة الرنين المتوسطة مابين منطقة رنين الصدر ومنطقة رنين الرأس من انكروز 32: م 47 (2) مع تلامس منطقة رنين الرأس فى م (46) بنغمة الماهور بكلمة (دنيانا) بمد حرف (الياء) بالالف .
- ومن م 49: 63: يتجه الأداء الى منطقة رنين الصدر وذلك باتجاه المسار اللحنى نحو منطقةالقرارات ، وذلك يظهر من خلال م (55) فى كلمة (الرجاء) بمد حرف (ج) بالالف بنغمة (العجم عشيران) .

ومن م 64: 68 العودة الى منطقة الرنين الوسطى واظهار المساحة الصوتية من خلال تصاعد سلمى فى م 67 باستعراض مقام النوأثر على درجة الراست .

- استخدمت المطربة حلية (الجربتو) من خلال أداؤها للمليزما الغنائية فى كلمة (الانبياء) بمد حرف الياء بالالف من م 33الى م 35(2) مع اظهار النغمات بشكل واضح من خلال الاستمرار بنغمة (النوى) وطولها الزمنى .
- ظهور حلية الجربتو فى طلكة (ختام) بمد حرف التاء بالالف فى م 32 بنغمة (النوى).
- حافظت المطربة على النفس أثناء أداءها المليزما الغنائية من انكروز32:م35(2)وإظهار النماذج اللحنية والايقاعية، بالإضافة الى حلية الجربتو اثناء الأداء ، ثم تكرر ذلك من انكروز 42: م 45(2) بمقطع (كيف نرمى بشقاء) فى كلمة (شقاء) بمد حرف القاف بالألف مع استخدامحلية الجربتو اثناء أدائها لذلك المد الصوتى .
- استخدمت المطربة الأداءالقوى (f) فى م 47 بكلمة (تلبد) وذلك لإظهار المعنى اللفظى.

- استخدمت اسلوب التراخى فى الأداء (portamento) عند أدائها لكلمة (يا حبيبى) فى م35(3) : م 37 (2) من خلال المليزما القصيرة مع إظهار النغمات اثناء المد الصوتى بحرف (الباء) بالياء ، وتكررذلك من م 45(3) :م 47(2) مع مزج أدائها المتراخى بالأداء القوى فى مقطع (فوق دنيانا تلبد) .
- من م 49: م 52 بمقطع (لم يزل وحى السماء فيض نور يتجدد) استخدمت المطربة لونا صوتيا اختلف ما كانت عليه فى بداية الغناء ، وذلك بخروج نصف الصوت تماشيا مع المعنى التعبيرى للكملانت وتعبيرا عن الروحانية المقصودة .
- ومن م 54 : 61: يسيطر على أداء المطربة إظهار المعنى التعبيرى للكلمات أكثر من التركيز على الأداء الغنائى ، وذلك بإظهار المساراللحنى بما فيه من نماذج ايقاعية ونغمية وهذا يظهر فى مقطع (كن لدنيانا الرجاء) وهو للتعبير عن التوسل والرجاء لسيدنا رسول الله .
- من م 64: 68: العودة الى الأداء فى بداية الغناء وهوإظهار اسلوب النداء ، وذلك باستخدام لونا صوتيا يتماشى مع المعنى التعبيرى للكلمات ، حيث يتسم الأداء بالقوة مع الخشوع والترجى .
- يسيطر على أداء المطربة استخدام الأداء المترابط (legato) الا فى كلمة (تلبد) وكلمة (مؤكد) فى م 63(3) استخدمت الأداء المتقطع وبقوة (f) وذلك لاظهار تشديد لحرفى (الباء)فى كلمة(تلبد)والكاف فى كلمة (مؤكد) .
- حافظت المطربة على خروج الكلمات من مناطق الخروج السليمة واخراج كل حرف من موضعه السليم .

أولا: التحليل الهيكلى

يتكون هذا اللحن من جزئين

الجزء الأول : من م 1: م 31 (3) (مقدمة كورالية)

5
ر ـــــنو مل ما | يا ن مي أ ل م نع يا - الله ل سور يا
11
مبين ل ر نص ون أ تح نين م ءك وا ل ت
15
نم زل ن لم ءك را و شى أمرب و لل لاه ثم ر وا مل ثين
21
مين أ مل نع يا لاه ل ل سور يا ل سور يا
26
لاه ن مي أ مل نع يا خ يا

الجزء الثانى : من انكروز 32:م 68 (أداء المطربة(

ثانيا : التحليل المقامى

الجزء الأول :

من م 1: م4: نوتة بدال بنغمة (جواب الكردان) فى منطقة الجوابات .

من م 5: م 12 : استعراض مقام النواأثر على درجة الراست .

من م 13: م 24: مقام نهاوند ذو الحساس مع تركيز المسار اللحنى فى جنس الحجاز على درجة النوى .

من 25: م 28 :استعراض لمقام النهاوند الكردى على درجة الراست .

من م 29 : م 31(3) : استهلال بلزمة موسيقية فى عثد نوا أثر على درجة الراست .

الجزء الثانى :

من انكروز 32: م 41(3) : عقد نوا أثر على درجة الراست مع الركوز على درجة النوى .

من انكروز42: م 47(2) : مقام نوا أثر على درجة الراست مع الركوز على درجة النوى .

من م 47(3) : م 49(1) : جنس حجاز على درجة النوى .

من م 49: م 53 : طابع مقم لامى على درجة الدوكاه مع الركوز على درجة النوا .

من م 54: م 63: استعراض لمقام النهاوند على درجة الدوكا مع الركوز على درجة النوا .

من م 64: 68: العودة الى مقام النواأثر على درجة الراست .

ثالثا : التحليل الغنائى :

أولا: الجزء الأول :من م 1: م 31(3)

"النص"

يا رسول الله يا نعم الأمين

يا أمام النور والنصر المبين

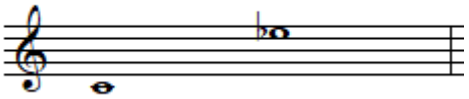
آمنين تحت لواءك

لم نزل نمشى وراءك

وبأمر الله ثم الوارثين

يا رسول الله يا نعم الامين

المساحة الصوتية لغناء الكورال : من درجة الراست الى درجة السنبلة



بدأ هذا العمل بمقدمة كورالية فى نسيج بليفونى فى شكل المحاكاه الغنائية (Canon) مابين الصوت الرجالى والصوت النسائى .

التزم الكورال بإظهار المسارات اللحنية دون استخدام الحليات النغمية مع ظهور بعض من الزخارف اللحنية كحلية (الاتشكاتورة) فى كلمة (نعم الأمين) على حرف الألف بكلمة (الأمين) فى م 8وفى 20 فى (الوارثين) على (ت) بمد حرف (التاء) وفى م 24 فى كلمة (الأمين) على حرف الالف .

اتحد الكورال صوتيا كمجموعة غنائية التزم فيها كل فرد بالآخر ويظهر كأنهم صوتا واحدا .

ثانيا : الجزء الثانى : من انكروز 32: م 68

" النص"

يا ختام الانبياء .. يا حبيبى يا محمد (مطربة)

يارسول الله (كورال)

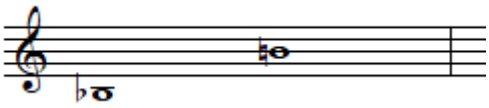
كيف نرمى بشقاء فوق دنيانا تلبد

لم يزل وحى السماء فيض نور يتجدد

كل دنيانا الرجاء .. فهى فى تيه مؤكد

يا حبيبى يا حبيبى يا محمد يارسول الله

المساحة الصوتية للمطربة من درجة العجم عشيران الى درجة الماهور



بدأ غناء المطربة من منطقة الرنين المتوسطة مابين منطقة رنين الصدر ومنطقة رنين الرأس من انكروز 32: م 47 (2) مع تلامس منطقة رنين الرأس فى م (46) بنغمة الماهور بكلمة (دنيانا) بمد حرف (الياء) بالالف .

ومن م 49: 63: يتجه الأداء الى منطقة رنين الصدر وذلك باتجاه المسار اللحنى نحو منطقةالقرارات ، وذلك يظهر من خلال م (55) فى كلمة (الرجاء) بمد حرف (ج) بالالف بنغمة (العجم عشيران) .

ومن م 64: 68 العودة الى منطقة الرنين الوسطى واظهار المساحة الصوتية من خلال تصاعد سلمى فى م 67 باستعراض مقام النواأثر على درجة الراست .

استخدمت المطربة حلية (الجربتو) من خلال أداؤها للمليزما الغنائية فى كلمة (الانبياء) بمد حرف الياء بالالف من م 33الى م 35(2) مع اظهار النغمات بشكل واضح من خلال الاستمرار بنغمة (النوى) وطولها الزمنى .

ظهور حلية الجربتو فى طلكة (ختام) بمد حرف التاء بالالف فى م 32 بنغمة (النوى).

حافظت المطربة على النفس أثناء أداءها المليزما الغنائية من انكروز32:م35(2)وإظهار النماذج اللحنية والايقاعية، بالإضافة الى حلية الجربتو اثناء الأداء ، ثم تكرر ذلك من انكروز 42: م 45(2) بمقطع (كيف نرمى بشقاء) فى كلمة (شقاء) بمد حرف القاف بالألف مع استخدامحلية الجربتو اثناء أدائها لذلك المد الصوتى .

استخدمت المطربة الأداءالقوى (f) فى م 47 بكلمة (تلبد) وذلك لإظهار المعنى اللفظى.

استخدمت اسلوب التراخى فى الأداء (portamento) عند أدائها لكلمة (يا حبيبى) فى م35(3) : م 37 (2) من خلال المليزما القصيرة مع إظهار النغمات اثناء المد الصوتى بحرف (الباء) بالياء ، وتكررذلك من م 45(3) :م 47(2) مع مزج أدائها المتراخى بالأداء القوى فى مقطع (فوق دنيانا تلبد) .

من م 49: م 52 بمقطع (لم يزل وحى السماء فيض نور يتجدد) استخدمت المطربة لونا صوتيا اختلف ما كانت عليه فى بداية الغناء ، وذلك بخروج نصف الصوت تماشيا مع المعنى التعبيرى للكملانت وتعبيرا عن الروحانية المقصودة .

ومن م 54 : 61: يسيطر على أداء المطربة إظهار المعنى التعبيرى للكلمات أكثر من التركيز على الأداء الغنائى ، وذلك بإظهار المساراللحنى بما فيه من نماذج ايقاعية ونغمية وهذا يظهر فى مقطع (كن لدنيانا الرجاء) وهو للتعبير عن التوسل والرجاء لسيدنا رسول الله .

من م 64: 68: العودة الى الأداء فى بداية الغناء وهوإظهار اسلوب النداء ، وذلك باستخدام لونا صوتيا يتماشى مع المعنى التعبيرى للكلمات ، حيث يتسم الأداء بالقوة مع الخشوع والترجى يسيطر على أداء المطربة استخدام الأداء المترابط (legato) الا فى كلمة (تلبد) وكلمة (مؤكد) فى م 63(3) استخدمت الأداء المتقطع وبقوة (f) وذلك لاظهار تشديد لحرفى (الباء)فى كلمة(تلبد)والكاف فى كلمة (مؤكد) .

حافظت المطربة على خروج الكلمات من مناطق الخروج السليمة واخراج كل حرف من موضعه السليم .

من خلال عينة البحث ، استنبطت الباحثة تمرينات صولفائية مستوحاه من المسارات اللحنية للحن ختام الانبياء ، حتى يساعد الطالب على الأداء الصولفائى الغنائى ، حيث ركزت على بعض المشاكل الذى يواجهها الطالب عند أداء التمرينات الغنائية مثل :

1- التتابعات السلمية

2- القفزات اللحنية

3- السنكوب الايقاعى

4- التلوينات الكروماتية

5 – الإنتقالات المقامية والتحويلات النغمية

التمرين الأول وهو مستنبط من لحن العينة من م 5:م 10

يهدف هذا التمرين الى :

1- تمكن الطالب من أداء التتابعات السلمية من خلال مقام نوا أثر

2- يجب على الطالب أداء مقام نوا أثر صعودا وهبوطا حتى يتمكن من غناء التمرين

التمرين الثانى : مستنبط من لحن العينة من م 17 :م 23

يهدف هذا التمرين الى :

تمكن الطالب من أداء القفزات اللحنية .

يبدأ الطالب بأداء التمرين بسرعة بطيئة ثم يتدرج لزيادة فى السرعة .

التمرين الثالث :من لحن العينة من م 13: م 16

يهدف هذا التمرين الى :

1- تمكن الطالب من أداء السنكوب الأيقاعى

3- تقترح الباحثة بالأداء الايقاعى دون غناء النغمات أولا ثم ربط النغمات بالنماذج الايقاعية

التمرين الرابع :من لحن العينة من م 60 : 68

يهدف هذا التمرين الى :

1- تمكن الطالب من أداء التلوينات الكروماتية أثناء غناء المسار اللحنى .

2 – يجب على الطالب التدريب أولا على أداء مسافة النصف تون ثم غناء المقام فى شكل كروماتى حتى يتمكن من أداء التمرين .

التمرين الخامس :

التمرين السادس :

يهدف التمرين الخامس والسادس الى تمكن الطالب من أداء الأنتقالات المقامية والتحويلات النغمية من خلال جنس الفرع لمقام النوا أثر وأيضا الانتقالات المقامية التى ترتكزعلى نغمة الراست ، كمقام النهاوند ومقام العجم (التبريز) ومقام الراست والتمرينات مستوحاه من لحن العينة من م 54 : م 60

يهدف هذا التمرين الخامس والسادس الى :

1- تمكن الطالب من الانتقال المقامى من خلال درجة الركوز (الراست) .

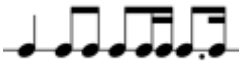
2 – المقامات التى يحتوى عليها التمرين

من م 1: 2	مقام نوا أثر على درجة الراست
من م 3: م 4	مقام نهاوند كبير على درجة الراست
من م 5: م 8	مقام عجم على درجة الراست (مقام تبريز)
من م 9: م 18	مقام راست على درجة الراست
من 19 : 24	العودة الى مقام النوا أثر على درجة الراست

النتائج :

من خلال عينة البحث تستنتج الباحثة الآتى

أولا : من خلال تحليل العينة :

1- الانتقالات المقامية	استخدام مقام نوأثر وهو مقام يظهر من خلال أدائه البعد الدينى والتصوفى ثم الأنتقال الى جنس الحجاز على درجة النوا وهو جنس الفرع لمقام النوا أثر ، ثم طابع مقام لامى على درجة الدوكاه ، ثم الانتقال الى مقام النهاوند على درجة الدوكاه ، وبتلوين كروماتى العودة الى مقام النوا أثر على درجة الراست .
2- المسار اللحنى	اعتمد على التدرج والتتابع السلمى صعودا وهبوطا ، وايضا القفزات اللحنية فى حدود مسافة الثالثة والرابعة والخامسة والأوكتاف .
3- النماذج الايقاعية	استخدام النماذج الايقاعية البسيطة  ومن خلالها يستخدم عنصر السنكوبالايقاعى مما يثرى المسار اللحنى بنماذج ايقاعية متعددة .
4 – الضروب الايقاعية	اعتمد على ضرب المصمودى الكبير فى ميزانه 4/8 ثم الانتقال الى ضرب المصمودى الصغير حتى يحدث سرعة زمنية مختلفة
5 – المسار الغنائى	تطرقت الباحثة الى التحليل الغنائى حتى يتعرف الطالب على بعض التقنيات الغنائية المتعددة مثل طرقة خروج الصوت من مناطق مختلفة واستخدام الحليات والزخارف المختلفة أثناء أداء النوتات الطويلة والحفاظ على مستوى النفس عند أداء المقاطع الغنائية ، وكذلك استخدام اساليب التظليل لإظهار المعنى الدرامى ، وترى الباحثة إن هذا من الممكن أن يفيد الطالب من الناحية الغنائية عند أداء تمرينات الصولفيج .

ثانيا : من خلال التمرينات المقترحة :

من خلال العينة استنبطت الباحثة تمرينات صولفائية غنائية إعتمدت من خلالها على العناصر الأتية .

1- التتابعات السلمية	من خلال المسار اللحنى قد ظهرت تدرجات وتتابعات سلمية صعودا وهبوطا حيث أظهرتها الباحثة من خلال التمرين الأول الذى اعتمد على أداء التتابعات السلمية من درجات نغميةمختلفة من خلال مقام النوا أثر .
2- القفزات اللحنية	اعتمد التمرين الثانى على إظهار القفزات اللحنية المختلفة مما قد يفيد الطالب لاداء القفزة اللحنية وذلك من خلال قفزة الثالثة والرابعة والخامسة والاوكتاف .
3- السنكوب الايقاعى	من خلال تحليل العينة وجد عنصر السنكوب الايقاعى بشكل مكثف مما يتطلب على الطالب أدراك فكرة السنكوب مع الالتزام بالضغوط الزمنية للميزان المستخدم حيث ارتكزت عليه الباحثة من خلال التمرين الثانى .
4- التلوينات الكروماتية	اعتمد التمرين الرابع على فكرة التلوين النغمى من خلال المسار الكروماتى وفى نفس الوقت احساس الطالب ببعد النصف التون فى شكل صاعد أو هابط .
5- الانتقالات المقامية والتحويلات النغمية .	اعتمد عليها التمرين الخامس والسادس وذلك من خلال العينة التى تحتوى على الانتقال المقامى المتباين ، وهى غالبا انتقالات تبعد عن المقام الاساسى ، مثل الانتقال الى مقام لامى ، ومقام نهاوند على الدوكا . مما استنبطت الباحثة فكرة الانتقال المقامى فى حد ذاتها كتدريب للطالب حيث استخدمت درجة الركوز الراست كمحور انتقالى من مقام الى آخر على نفس الدرجة .

التوصيات :

1. ضرورة تطوير مناهج الصولفيج العربي لتشمل تدريبات مستوحاة من الألحان العربية المعروفة، بما يسهم في تعزيز فهم الطلاب للمقامات والإيقاعات.
2. توجيه الاهتمام نحو دمج الألحان الدينية، مثل لحن "ختام الأنبياء"، في تدريبات الصولفيج، لما لها من دور في تحسين الأداء اللحني وتنمية الحس المقامي.
3. تشجيع استخدام التمارين المستنبطة من أعمال موسيقية قائمة بوصفها وسيلة تعليمية فعالة تربط الجوانب النظرية بالتطبيق العملي.
4. ضرورة تدريب الطلاب على التمييز الدقيق بين المقامات الموسيقية المختلفة، والتركيز على المقامات ذات الطابع الديني لما لها من أثر تربوي وفني.
5. دعوة الباحثين إلى إجراء مزيد من الدراسات التطبيقية التي تستثمر الألحان العربية في تطوير تدريبات صولفائية تدعم العملية التعليمية في مجال الصولفيج العربي.

قائمة المراجع :

1. آية الله صلاح محمد السيدة. الغناء الديني في مصر في القرن العشرين: دراسة تحليلية. رسالة ماجستير غير منشورة، كلية التربية النوعية، جامعة الزقازيق، شعبة التأليف، القاهرة، 2012م.
2. أحمد بيومي. القاموس الموسيقي. وزارة الثقافة، المركز الثقافي القومي، دار الأوبرا المصرية.
3. إيهاب حامد عبد العظيم. نماذج الألحان جمال سلامة المواكبة للغزو العراقي لدولة الكويت من خلال أوبريت الليلة المحمدية. المؤتمر العلمي الثاني للبيئة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، 2006م.
4. إيمان محمد أنور حمدي. أوبريت شهرزاد وأوبريت عيون بهية: دراسة مقارنة للكتابة الأوركسترالية. رسالة دكتوراه غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم التأليف والقيادة، القاهرة.
5. باسم زاهر بطرس. إعداد بعض مؤلفات جمال سلامة الدينية للعزف على آلة البيانو. مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع والثلاثون، القاهرة، 2018م.
6. ثروت فيمي. "في مهرجان قرطاج صفقوا لياسمين الخيام". مجلة آخر الساعة، القاهرة، 1981/9/23م، دار الهلال، قسم المعلومات الصحفية.
7. خالد محمد حسن. أسلوب صياغة المقدمات الآلية في الأغنية المصرية الطويلة في القرن العشرين. رسالة دكتوراه غير منشورة، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 1998م.
8. سهير عبد العظيم محمد. أجندة الموسيقى العربية. دار الكتب القومية.
9. عفت علام. توظيف بعض الأغاني الدينية الشائعة في تنوع مقامات الموسيقى العربية للطالب المدين. بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد التاسع، يونيو 2003م.
10. فاطمة محمد شمس الدين. أسلوب كل من جمال سلامة وراجح داوود في موسيقى الأفلام السينمائية: دراسة مقارنة. رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للموسيقى العربية، قسم علوم الموسيقى العربية، القاهرة، 2019م.
11. منى عبد العزيز أمين. بحث منشور، مجلة علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، المجلد 11، أكتوبر 2004م.
12. مؤلف موسيقي أرمني. 1903–1978م.

13. نبيل شورة. قراءات في تاريخ الموسيقى العربية. دار علاء الدين للطباعة والنشر.
14. نبيل عبد الهادي شوري. المقدمة في تذوق وتحليل الموسيقى العربية. مصر للخدمات العلمية، القاهرة، 1995م.
15. نجوى إبراهيم ممدوح محمود إبراهيم. أساليب الأداء الغنائي لبعض المغنين من خلال ألحان جمال سلامة. رسالة دكتوراه غير منشورة، قسم الغناء، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، 2024م.
16. وليد محمود حسين محمود شوشه. تلحين الأشعار الدينية عند كل من رياض السنباطي، محمد فوزي، وجمال سلامة. رسالة ماجستير غير منشورة، أكاديمية الفنون، المعهد العالي للنقد الفني، القاهرة، 1999م.
17. ياسر عبد الرحمن محمد. توظيف المقدمات الآلية في الأغاني العربية في صياغة بعض التدريبات الصولفائية للاستفادة منها في تدريس الصولفيج العربي. بحث إنتاج، كلية علوم وفنون الموسيقى، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، 2014م.
18. ياسمين الخيام. "صاروخ على وشك الانطلاق". مجلة سيدتي، العدد 181، القاهرة، 1984/8/27م، دار البلال، قسم المعلومات الصحفية.
19. المعجم الوجيز. مجمع اللغة العربية، القاهرة، 1980م.

ملخص البحث

تدريبات صولفائية مستوحاة من "اغنيه ختام الأنبياء" لياسمين الخيام والاستفادة منها لرفع مستوى الأداء في تدريس الصولفيج العربي

تتناول هذه الدراسة أحد جوانب التأليف في الغناء العربي، حيث يُعد من الفنون التي تتنوع صوره وأشكاله، ولكل نوع منها خصائص مميزة في البناء اللحني والأدائي. وتُعد مادة الصولفيج العربي من المواد الأساسية في كليات ومعاهد التربية الموسيقية، إلا أن الطالب لا يصل إلى مستوى متميز في أدائها إلا من خلال التدريبات المكثفة والمبتكرة التي تستند إلى ألحان معبرة ومؤثرة في الوجدان، وخاصة الألحان الدينية التي تحمل طابعًا عربيًا.

تتمثل مشكلة البحث في أن أعمال الموسيقار جمال سلامة، رغم تنوعها وثرائها، لم تُستغل بالشكل الأمثل في تدريس الصولفيج العربي، خاصة في كليات التربية النوعية والتربية الموسيقية. ورغم ما تتميز به هذه الأعمال من غنى فني وتعبيري، إلا أنه لم يتم توظيفها بما يكفي لتحسين المهارات السمعية والأدائية للطلاب. لذلك، اقترحت الباحثة الاستفادة من لحن "ختام الأنبياء" كنموذج لتصميم تدريبات صولفائية تسهم في رفع مستوى الأداء الصوتي والسمعي لدى الطلاب.

يهدف البحث إلى إعداد تدريبات صولفائية مستوحاة من أغنية "ختام الأنبياء" لياسمين الخيام، بهدف الاستفادة منها في رفع مستوى الأداء لدى الطلاب في مادة الصولفيج العربي. تتلخص أهمية هذا البحث في ربط الصولفيج العربي بالواقع الموسيقي المعاصر، من خلال استنباط تدريبات صولفائية مستوحاة من أعمال فنية قريبة من وجدان الطلاب، مما يسهم في جعل مادة الصولفيج أكثر ارتباطًا بخبراتهم السمعية والثقافية. كما يساعد ذلك على تسهيل فهم المقامات العربية، ويُعين الطلاب على أدائها بدقة وسلاسة.

تم استخدام المنهج الوصفي وتحليل المحتوى في هذا البحث، حيث تم تحليل أغنية "ختام الأنبياء" واستخلاص التمرينات الصولفائية المستوحاة من المسار اللحني والإيقاعي للأغنية. تم جمع البيانات باستخدام أدوات متنوعة مثل آلة العود والمدونة الموسيقية، بالإضافة إلى استمارة استطلاع رأي الخبراء حول التدريبات الصولفائية المستوحاة من الأغنية. كما تم وضع مجموعة من التدريبات التي تتماشى مع المقامات والإيقاعات المستخدمة في الأغنية، بهدف تدريب الطلاب على الأداء السليم للصولفيج العربي.

أظهرت نتائج البحث أن الطلاب استفادوا من التعرف على الأساليب الغنائية المتنوعة في الأغنية، مثل استخدام الحليات والزخارف الصوتية، بالإضافة إلى أهمية الالتزام بالنماذج الإيقاعية وتوازن النفس أثناء الأداء الغنائي. كما أكدت النتائج على أن استنباط التمرينات الصولفائية من المسار اللحني للعينة ساعد في تعزيز قدرة الطلاب على أداء القفزات اللحنية والتنقل بين المقامات بسلاسة.

Research Summary

Solfege Exercises Inspired by the Song Khitam Al-Anbiyaa by Yasmine El-Khayyam and Their Role in Enhancing Performance in the Teaching of Arabic Solfege

This study addresses one aspect of composition in Arabic singing, as it is an art form with diverse forms and shapes, each with distinct characteristics in terms of melodic structure and performance. Arabic solfege is a basic subject in music education colleges and institutes, but students can only achieve a distinguished level of performance through intensive and innovative training based on expressive and emotionally moving melodies, especially religious melodies with an Arabic character.

The research problem is that the works of musician Gamal Salama, despite their diversity and richness, have not been optimally utilized in the teaching of Arabic solfege, particularly in colleges of specific education and music education. Despite the artistic and expressive richness of these works, they have not been sufficiently utilized to improve students' auditory and performance skills. Therefore, the researcher proposed using the melody "Seal of the Prophets" as a model for designing solfege exercises that contribute to raising the level of vocal and auditory performance among students. The research aims to develop Solfege exercises inspired by the song "Seal of the Prophets" by Yasmine Al-Khayam, with the aim of enhancing the performance of students in Arabic Solfege. The importance of this research lies in linking Arabic Solfege to contemporary musical reality by devising Solfege exercises inspired by artistic works close to the students' emotions. This contributes to making Solfege more closely linked to their auditory and cultural experiences. It also facilitates the understanding of Arabic maqamat and helps students perform it accurately and fluently.

This research employed a descriptive approach and content analysis, analyzing the song "Seal of the Prophets" and extracting Solfege exercises inspired by the song's melodic and rhythmic flow. Data was collected using various instruments, such as the oud and musical notation, in addition to an expert opinion survey on the Solfege exercises inspired by the song. A set of exercises was also developed that aligned with the maqamat and rhythms used in the song, with the aim of training students in the proper performance of Arabic Solfege.

The research results showed that students benefited from learning about the song's diverse vocal styles, such as the use of vocal ornaments and decorations, as well as the importance of adhering to rhythmic patterns and breath balance during vocal performance. The results also confirmed that deriving Solfege exercises from the melodic

path of the sample helped enhance students' ability to perform melodic leaps and move smoothly between scales.