المجلة المصرية للدراسات المتخصصة

دورية فصلية علمية محكمة – تصدرها كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس

المجلة المصرية للدراسات المتخصصة

Egyptian Journal for Specialized Studies

رئيس مجلس الإدارة

أ.د/ أسامة السيد مصطفى

نائب رئيس مجلس الإدارة

أ.د/ داليا حسين فهمى

رئيس التحرير

أ.د/ إيمان سيد علي

هيئة التحرير

أ.د/ محمود حسن اسماعيل (مصر)

أ.د/ عجاج سليم (سوريا)

أ.د/ محمد فرج (مصر)

أ.د/ محمد عبد الوهاب العلالي (المغرب)

أ.د/ محمد بن حسين الضويحي (السعودية)

المحرر الفني

د/ أحمد محمد نجيب

سكرتارية التحرير

أ /ليلى أشرف **أ/ أسامة إدوارد**

أ/ زينب وائل **أ/ محمد عبد السلام**

المراسلات :

ترسل المراسلات باسم الأستاذ الدكتور/ رئيس التحرير، على العنوان التالى

٣٦٥ ش رمسيس – كلية التربية النوعية – جامعة عين شمس ت/ ٠٢/٢٦٨٤٤٥٩٤

الموقع الرسمي:
https://ejos.journals.ekb.eg

البريد الإلكتروني:
egyjournal@sedu.asu.edu.eg

الترقيم الدولي الموحد للطباعة : 6164 - 1687

الترقيم الدولي الموحد الإلكتروني : 2682 - 4353

تقييم المجلة (يونيو ٢٠٢٤) : (7) نقاط

معامل ارسيف Arcif (أكتوبر ٢٠٢٤) : (0.4167)

المجلد (١٣)، العدد (٤٦)، الجزء الثانى

أبريل ٢٠٢٥

الهيئة الاستشارية للمجلة

أ.د/ إبراهيم فتحي نصار (مصر)
استاذ الكيمياء العضوية التخليقية
كلية التربية النوعية - جامعة عين شمس

أ.د/ أسامة السيد مصطفى (مصر)
استاذ التغذية وعميد كلية التربية النوعية - جامعة عين شمس

أ.د/ اعتدال عبد اللطيف حمدان (الكويت)
استاذ الموسيقى ورئيس قسم الموسيقى
بالمعهد العالي للفنون الموسيقية دولة الكويت

أ.د/ السيد بهنسي حسن (مصر)
استاذ الإعلام – كلية الآداب – جامعة عين شمس

أ.د / بدر عبدالله الصالح (السعودية)
استاذ تكنولوجيا التعليم بكلية التربية جامعة الملك سعود

أ.د/ رامى نجيب حداد (الأردن)
استاذ التربية الموسيقية وعميد كلية الفنون والتصميم الجامعة الأردنية

أ.د/ رشيد فايز البغيلي (الكويت)
استاذ الموسيقى وعميد المعهد العالي للفنون الموسيقية دولة الكويت

أ.د/ سامى عبد الرؤوف طايع (مصر)
استاذ الإعلام – كلية الإعلام – جامعة القاهرة
ورئيس المنظمة الدولية للتربية الإعلامية وعضو مجموعة خبراء
الإعلام بمنظمة اليونسكو

أ.د/ سوزان القليني (مصر)
استاذ الإعلام- كلية الآداب – جامعة عين شمس
عضو المجلس القومي للمرأة ورئيس الهيئة الاستشارية العليا للإتحاد
الأفريقي الأسيوي للمرأة

أ.د/ عبد الرحمن إبراهيم الشاعر (السعودية)
استاذ تكنولوجيا التعليم والاتصال - جامعة نايف

أ.د/ عبد الرحمن غالب المخلافي (الإمارات)
استاذ مناهج وطرق تدريس- تقنيات تعليم
– جامعة الأمارات العربية المتحدة

أ.د/ عمر علوان عقيل (السعودية)
استاذ التربية الخاصة وعميد خدمة المجتمع
كلية التربية - جامعة الملك خالد

أ.د/ ناصر نافع البراق (السعودية)
استاذ الاعلام ورئيس قسم الاعلام بجامعة الملك سعود

أ.د/ ناصر هاشم بدن (العراق)
استاذ تقنيات الموسيقى المسرحية قسم الفنون الموسيقية
كلية الفنون الجميلة - جامعة البصرة

Prof. Carolin Wilson (Canada)
Instructor at the Ontario institute for studies in education (OISE) at the university of Toronto and consultant to UNESCO

Prof. Nicos Souleles (Greece)
Multimedia and graphic arts, faculty member, Cyprus, university technology

(*) الأسماء مرتبة ترتيباً ابجدياً.

الصفحة الرئيسية

م	القطاع	اسم المجلة	اسم الجهه / الجامعة	ISSN-P	ISSN-O	السنه	نقاط المجله
1	Multidisciplinary عام	المجلة المصرية للدراسات المتخصصة	جامعة عين شمس، كلية التربية النوعية	1687-6164	2682-4353	2024	7

معامل التأثير والاستشهادات المرجعية العربي Arab Citation & Impact Factor
قاعدة البيانات العربية الرقمية Arab Online Database
معرفة e-MAREFA
Arcif Analytics

التاريخ: 2024/10/20

الرقم: L24/0228 ARCIF

سعادة أ. د. رئيس تحرير المجلة المصرية للدراسات المتخصصة المحترم

جامعة عين شمس، كلية التربية النوعية، القاهرة، مصر

تحية طيبة وبعد،،،

يسر **معامل التأثير والاستشهادات المرجعية للمجلات العلمية العربية (ارسيف – ARCIF)**، أحد مبادرات قاعدة بيانات **"معرفة"** للإنتاج والمحتوى العلمي، إعلامكم بأنه قد **أطلق التقرير السنوي التاسع للمجلات للعام 2024**.

ويسرنا تهنئتكم وإعلامكم بأن **المجلة المصرية للدراسات المتخصصة** الصادرة عن **جامعة عين شمس، كلية التربية النوعية، القاهرة، مصر، قد نجحت في تحقيق معايير اعتماد معامل "ارسيف Arcif"** المتوافقة مع المعايير العالمية، والتي يبلغ عددها **(32) معياراً**، وللاطلاع على هذه المعايير يمكنكم الدخول إلى الرابط التالي: http://e-marefa.net/arcif/criteria/

وكان **معامل "ارسيف Arcif " العام** لمجلتكم لسنة 2024 **(0.4167)**.

كما صُنفت مجلتكم في **تخصص العلوم التربوية** من **إجمالي عدد المجلات (127)** على المستوى العربي ضمن الفئة **(Q3)** وهي الفئة الوسطى ، مع العلم أن **متوسط معامل "ارسيف" لهذا التخصص** كان **(0.649)**.

وبإمكانكم الإعلان عن هذه النتيجة سواء على موقعكم الإلكتروني، أو على مواقع التواصل الاجتماعي، وكذلك الإشارة في النسخة الورقية لمجلتكم إلى معامل **"ارسيف Arcif"** الخاص بمجلتكم.

ختاماً، نرجو في حال رغبتكم الحصول على شهادة رسمية إلكترونية خاصة بنجاحكم في معامل " **ارسيف** "، التواصل معنا مشكورين.

وتفضلوا بقبول فائق الاحترام والتقدير

أ.د. سامي الخزندار

رئيس مبادرة معامل التأثير

" ارسيف Arcif"

+962 6 5548228 -9
+ 962 6 55 19 10 7
info@e-marefa.net
www.e-marefa.net
Amman - Jordan
2351 Amman, 11953 Jordan

محتويات العدد

الجزء الثانى :

أولاً : بحوث علمية محكمة باللغة العربية :

- صياغات تصميمية وتشكيلية لعناصر العمارة النوبية كمدخل لإنتاج مشغولات تذكارية سياحية (معرض مُنظر) ٢٩٣
  ا.م.د/ شريف ربيع وحيد عبد الرحمن
- الدلالات الرمزية والتعبيرية لأثار الدمار والخراب الذى تخلفة الحروب على المبانى كمدخل لاثراء التصوير المعاصر ٣١٩
  ا.م.د/ غادة محمد احمد شعيب
- إعادة تدوير مخلفات النخلة في فنون ما بعد الحداثة - أعمال الفنان محمد يوسف نموذجا ٣٦٩
  د/ ريهام فهد نصر الرغيب
- تقنيات الأداء فى آريا "سأرى ببهجتى وسرورى" " vedro con mio diletto" من أوبرا "الـچوستينو" "il Giustino" لـ أنطونيو فيڤالدى Antonio Vivaldi ٣٩٣
  د/ عبير مصطفى على على إسماعيل
- تحقيق جودة واستدامة الأداء الوظيفى للملابس الجاهزة بإستخدام تكنولوجيا النانو ٤٢٩
  ا.م.د/ أشرف يوسف محمد البردخينى
- معالجات تشكيليه للدائن المستحدثة لإثراء التصميم الزخرفي متعدد المستويات ٤٦٩
  ا.د/ محمد على عبده
  ا.د/ سعيد سيد حسين
  ا.د/ أسماء عاطف محمد موسى
  ا/ مريم روفائيل سامى روفائيل
- دراسة تحليلية لأسلوب صياغة الأداء المنفرد على آلة الكمان في بعض أعمال كمال الطويل ٤٩٣
  ا.د/ ياسر فاروق أبو السعد
  ا.م.د/ هاني محمد شاكر
  ا/ حسن محمد حسن علي

- الاستفادة من التقنيات العزفية في سماعي نهاوند آرا دنكجيان لتحسين أداء دارسي آلة العود

ا.د/ داليا حسين فهمي ٥١٥
ا.م.د/ وائل وجيه طلعت
ا/ مروه احمد محى الدين أبو ذكرى

- التقنيات الغنائية لصوت الباريتون في مشهد"ريجوليتو البائس" بأوبرا ريجوليتو لفيردي

ا.د/ عهود عبد الحليم أحمد ٥٤٥
د/ سماح عز العرب علي
ا/ يعقوب عبد العزيز يعقوب حلاوة

ثانياً : بحوث علمية محكمة باللغة الإنجليزية :

- Treatment effect of germinated and fermented radish seeds on cadmium toxicity in experimental rats

Prof. Obour M. M. Abd Elrahman 113
Prof. Mohammad Hamdy Haggag
Dr. Marwa Farid Mohammed
Rofida Taha Esmael

الاستفادة من التقنيات العزفية في سماعي نهاوند آرا دنكجيان لتحسين أداء دارسي آلة العود

ا.د / داليا حسين فهمي [١]

ا.م.د / وائل وجيه طلعت [٢]

ا / مروه احمد محى الدين أبو ذكرى [٣]

[١] أستاذ الموسيقى العربية ، قسم التربية الموسيقية ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس.

[٢] أستاذ الموسيقى العربية المساعد ، قسم التربية الموسيقية ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس.

[٣] باحث بقسم التربية الموسيقية ، كلية التربية النوعية ، جامعة عين شمس.

الاستفادة من التقنيات العزفية في سماعي نهاوند آرا دنكجيان لتحسين أداء دارسي آلة العود

ا.د/ داليا حسين فهمي
ا.م.د/ وائل وجيه طلعت
ا/ مروه احمد محى الدين أبو ذكرى

ملخص:
تميز آرا دكجيان في الحانة بالمزج بين الموسيقى الشرقية والغربية ذات طابع خاص والزخارف اللحنية والايقاعية التي استخدمها أيضا ادخال المقامات العربية والتركية، استخدم الآلات التي تظهر أفكاره الموسيقية مثل آلة البيانو والقانون والكلارنيت مصاحبين لآلة العود في اعماله.
الإطار التحليلي: قامت الباحثة بتحليل سماعي في مقام النهاوند للمؤلف والعازف الارماني آرا دنكجيان تحليلا للمسار اللحني والتحليل العزفي والتعرف على المهارات العزفية والتقنيات التي استخدمها العازف المؤلف.
الكلمات الدالة : التقنيات العزفية ، سماعي نهاوند ، آلة العود.

Abstract:
Title: Benifits from techniques in Ara Dankjian's Sama'i Nahawand to improve the performance of oud learners
Authors: Dalia Hussein Fah, . Wael Wagih Talaat, Marwa Ahmed Mohyeldeen Abozekry
Ara Dinkjian stood out in the realm of music by blending Eastern and Western music in a distinctive manner, with melodic and rhythmic embellishments. He also incorporated Arabic and Turkish maqamat (scales). He used instruments that showcased his musical ideas, such as the piano, qanun, and clarinet, alongside the oud in his works.
Analytical Framework: The researcher conducted an analysis of the Sama'i in Nahawand Maqam by the Armenian composer and performer Ara Dinkjian, focusing on the melodic trajectory, instrumental analysis, and identifying the instrumental skills and techniques used by the performer-composer.
Keywords: Techniques, Sama'I Nahawand, oud

المقدمة:

الموسيقى تمثل قطاعا رئيسيا في حضارة الانسان وفقا لنظرية افلاطون نجد ان الموسيقى حققت التوازن بين احاسيس البشر ومختلف عناصر الحياة وتمكنت من تعبير عن كل من الفرد والجماعة في المجتمعات، كانت الموسيقى قديما وسيلة للعبادة وأيضا لنشر التعاليم والقوانين والفضيلة والتربية، استخدمت الموسيقى في الحروب كوسيلة لرفع معنويات المحاربين قديما لذا نجد ان الموسيقى علم كسائر العلوم الإنسانية له قواعده ونظرياته وأيضا تعتبر أداه من أدوات السلام والتواصل بين الشعوب. (السيسي، ١٩٨١، صفحة ٩)

وتعتبر الموسيقي العربية جزءاً من الموسيقي الشرقية من حيث اعتماد عناصرها على اللحن المفرد والإيقاعات القديمة وكثرة الزخارف اللحنية الارتجالية إلا أن للموسيقي العربية شخصيتها وخصائصها وتنوع ضروبها الإيقاعية وخضوع ألحانها الغنائية لأوزان الشعر وقوافيه، كما تتميز باحتواء الكثير من مقاماتها على أرباع النغمات التي تلعب دوراً كبيراً في تميز طابعها الشخصي. (يوسف، ٢٠٠٥، صفحة ٣٣)

وقد عرف العرب آلة العود قبل ظهور الإسلام وذكروها في أشعارهم بأسماء عدة وآلة العود من أعرق الآلات الموسيقية حيث تتمتع هذه الآلة بعذوبة الصوت، كما انها تتميز بقرب طبقة صوتها إلى حد

كبير من طبقة الصوت البشري وهذا ما جعل الانسان أشد انجذباً لها، وتعتبر آلة العود من أهم آلات التخت الشرقي وأقدمها وأكثرها تأثيراً على الجمهور المصري والعربي بصفة عامة. (انطوان، ١٩٩٤، صفحة ١٢)

تميزت الموسيقى الأرمنية عن الموسيقات المجاورة بجمالها وطابعها الخاص التي تحمل التقاليد الارمينية ببصمات الشعب الارماني المليء بالتقلبات والاحداث التاريخية حيث تميزت الموسيقى الارمينية وأيضا الفنون الأرمنية بالتأثير الديني نظرا

للأحداث التاريخية والسياسية في ذلك الوقت. (أسماء عبدالصبور محمد، ٢٠٢١م، صفحة ١٦٩٨).

مشكلة البحث:

وجدت الباحثة ندرة من الباحثين الذين تطرقوا الى الموسيقى الارمنية ومؤلفاتها والتي تحتوي مؤلفاتهم على تقنيات ومهارات عزفية والتي بدورها يمكن ان تفيد العزف والأداء لدارسي آلة العود، اختارت الباحثة عازف عود ومؤلف موسيقي ارماني " آرا دنكجيان " واختارت من مؤلفاته أحد القوالب الآلية متمثلا في قالب السماعي للدراسة والتحليل.

تساؤلات البحث:

١- ما التقنيات العزفية المستخدمة في سماعي نهاوند آرا دنكجيان؟
٢- ما الاختلاف بين كل من السماعي التقليدي وسماعي نهاوند ارا دنكجيان من حيث البناء الهيكلي واللحن والايقاع؟

اهداف البحث:

١- التعرف على التقنيات العزفية المستخدمة في سماعي نهاوند ارا دنكجيان.
٢- التمييز بين كل من قالب السماعي عند آرا دنكجيان وقالب السماعي التقليدي وما الفرق بينهم.

اهمية البحث:

ترجع أهمية هذا البحث في انه يثري المكتبات الموسيقية بمقطوعات جديدة لمؤلفين جدد لآلة العود الى جانب إعداد خريجين من الكليات والمعاهد الموسيقية المتخصصة متميزين بالعزف على آلة العود وعلى دراية بأساليب وثقافات مختلفة لعازفين جدد ومنهم "آرا دنكجيان".

حدود البحث:

الحدود زمنية: القرن الحادي والعشرون.

الحدود فنية: مدونة موسيقية لسماعي آرا دنكجيان – آلة العود.

الحدود المكانية: ارمنيا.

إجراءات البحث:

- **منهج البحث:** منهج وصفي (تحليل المحتوى)

هو المنهج الذي يقوم بوصف ظاهرة لموضوع البحث وتحليل بنيتها الاساسية وبيان العلاقة بين مكوناتها ولا يقتصر هذا على جمع البيانات وتبويبها وإنما يتضمن تفسير هذه البيانات وإدراك العلاقة فيما بينهما واستخدامها فيما يتناسب مع مشكلة الدراسة وأبعاد. (كاظم، ٢٠٠٢، صفحة ١٣٥)

عينة البحث:

سماعي نهاوند (semi samai) آرا دنكجيان.

أدوات البحث:

١- تسجيلات صوتية لسماعي آرا دنكجيان (semi samai)
٢- المدونات الموسيقية
٣- آلة العود

مصطلحات البحث:

آلة العود lute instrument: هي تعتبر من اهم الآلات الوترية العربية والتي تستخدم في العزف الفردي والجماعي أو بمصاحبة الغناء فهي تعتبر من أقدم الآلات الوترية التي عرفها العرب والتي ذاع انتشارها في أوروبا عن طريق اسبانيا خصوصا في القرن السادس عشر تتميز آلة العود بأدائها التعبيري للألحان حيث

تعطي جمالا للحن وتحتاج الى دقة ومهارة خاصة للأداء عليها. (ليندا فتح الله ومحمود كامل، ١٩٨٧)

الأداء performance: هو أسلوب المؤلف وطريقة التعبير عن أفكاره ومشاعره وفلسفته كما يطبق هذا المصطلح على أسلوب العصر وهو الصفة المميزة لكل مؤلف موسيقي كما اه يرمز الى النظام المتبع في المعالجة الفنية في اللحن والايقاع والهارموني والتلوين الصوتي. (عواطف عبدالكريم وآخرون، ٢٠٠٠م)

قالب السماعي samai form: هو صيغة من صيغ التأليف العربي الآلي تلتزم بإيقاع مكون من عشر نقرات في كل طقم (مازورة)، ويتكون السماعي من خمس خانات يتردد أحدهم ويسمى التسليم، وتنفرد الخانة الأخيرة غالباً بإيقاع ثلاثي، ويحمل السماعي اسم صاحبه والمقام الذي يؤلف منه. (فهمي، ٢٠٠٩، صفحة ١١٢)

تقنيات technique: يستخدم هذا المصطلح من قبل الموسيقيين وهى المهارة الادائية على أي آلة موسيقية والسيطرة الكاملة على إمكانية التعبير من خلال العزف والتي تهدف الى العزف المتقن مثل المرونة والسرعة فهي عبارة عن تمرينات لليد والاصابع التي يؤديها العازف بعقل واع وتركيز تام لاكتساب المرونة والمهارات والعادات العضلية والذهنية الصحيحة بالتمرين اليومي حتى تصبح تلقائية. (scholes, 1970, p. 1010)

الدراسات السابقة والبحوث المرتبطة بالبحث:

١ – دراسة بعنوان: "القوالب الآلية في الموسيقى العربية"

يهدف هذا البحث إلى:

– التعرف على مراحل تطور الموسيقى الآلية في تركيا وسوريا ومصر والتأليف الآلي في الموسيقى العربية من بشارف وسماعيات ولونجات وبولكات وتحميلات وغيرها.

– التعرف على أهم الرواد الذين قاموا بتأليف القوالب الآلية.

اتبعت هذه الرسالة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

نتائج الدراسة:

توصلت إلى التعرف على أهم الشخصيات التي كان لها دوراً إيجابياً في تطوير الموسيقى وأيضا التعرف على مراحل تطور الموسيقى الآلية والغنائية وأسباب هذا التطور.

تتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في تناولها للقالب الآلي والتأليف الآلي في الموسيقى العربية. (ناهد احمد حافظ، ١٩٧٢م)

٢–دراسة بعنوان: " قالب السماعي ومراحل تطوره"

تهدف هذه الدراسة إلى تتبع الجذور التاريخية لقالب السماعي، والدراسة التحليلية لبعض النماذج من قالب السماعي والمقارنة بين قالب السماعي في مناطق تواجده المختلفة وتوضيح أثر المؤلف العازف وآلته على صياغته لقالب السماعي

اتبعت هذه الدراسة المنهج الوصفي (تحليل المحتوى).

نتائج الدراسة:

توصلت هذه الدراسة إلى الجذور التاريخية لقالب السماعي حيث اتفقت معظم المراجع على أنه قالب تركي الأصل لكن الباحثة توصلت أن العلاقات بين مصر وتركيا كانت وطيدة هذه الفترة لذلك ترى أن الجذور عربية الأصل وأيضا توصلت إلى مراحل تطور قالب السماعي وتقسيمها إلى ثلاث مراحل وأيضاً أنواع قالب السماعي المختلفة وكيفية أداء هذا القالب في أماكن تواجده وذلك مقارنةً بين عزف هذا القالب في مصر وعزفه في تركيا أيضاً توصلت الباحثة الي أن كل آلة تختلف من حيث التأثير أثناء صياغة قالب السماعي لها.

تتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في تناول قالب السماعي والدراسة التحليلية النغمية لبعض النماذج. (أمل جمال الدين محمد عياد إبراهيم، ١٩٩٥م)

٣-دراسة بعنوان: " دراسة مقارنة لقالب السماعي في كل من مصر والكويت والاستفادة منها في تحليل الموسيقى العربية "

تهدف هذه الدراسة إلى مقارنة قالب السماعي في كل من مصر والكويت من حيث المفهوم والتركيب والتدوين والميزان والسرعة أيضا التعرف على مراحل تطور قالب السماعي منذ عام ١٩٢٠ م حتى عام ٢٠١٩م والمراحل المؤثرة في تطور القالب.

نتائج الدراسة: توصل الباحث الى التعرف على كل مراحل تطور قالب السماعي في جمهورية مصر العربية ودولة الكويت والتعرف على أشهر مؤلفين هذا القالب منذ عام ١٩٢٠م حتى ٢٠١٩م والتي قسمها الباحث الى خمس مراحل تطويرية وتوصل الى نقاط الاختلاف والتشابه بينهم من ناحية التركيب البنائي للقالب والتكوين والتدوين لكل من المدرسة المصرية والمدرسة الكويتية.

تتفق هذه الدراسة تتفق هذه الدراسة مع موضوع البحث الحالي في تناولها للقالب الآلي والتأليف الآلي وبشكل خاص قالب السماعي في الموسيقى العربية. (الكندري، ٢٠٢٠)

الإطار النظري ويشتمل على:

نبذه عن آرا دنكجيان:

عازف ومؤلف موسيقي أرماني له طابعه واحساسه الخاص في التأليف والعزف ذلك من خلال مزج الموسيقى الشرقية والموسيقى الغربية والتركية معا مع الحفاظ على تراث موسيقاه الأرمنية، ولد عام ١٩٥٨م في نيوجيرسي بالولايات المتحدة الأميركية.

ينتمي آرا دنكجيان الى اسرة ارمنية من الاسر التي هاجرت في الشتات عام ١٩١٥م الذين بنوا لأنفسهم حياه جديدة ناتجة لأحداث البلاد في ذلك الوقت، تعرف ارا على الموسيقى من خلال والده أونيك دنكجيان يعتبر ارا دنكجيان والده اهم الأشخاص الداعمين له ومن اهم أسباب تشكيل حياته الموسيقية حيث كان الغناء يشكل لوالده جزء كبير في حياته وفي المجتمعات الارمينية في أميركيا من خلال احياء الحفلات الأرمنية للرقص والموسيقى بالعزف او الغناء للحفاظ على تراثهم الفني الارماني من جيل الى جيل.

اختار آرا دنكجيان آلة العود لتكون آلته الأساسية وتعلم الموسيقى الشعبية الأرمنية من خلال العزف مع والده في الاحتفالات والمناسبات ولأن آلة العود كانت أكثر الآلات الشعبية بين الأرمن الأميركيين في ذلك الوقت حيث أصبحت رمزا ثقافيا لانتقال التقاليد والتراث الارماني الموسيقي من جيل الى جيل يحمل ذكرى وطنهم المفقود.

تعلم العزف على آلة البيانو وآلة الارغن في الكنيسة في عمر الثالثة عشر ثم تطورت دراسته للموسيقى والتحق بمدرسة هارت للموسيقى وتخرج منها ليصبح مؤلفا وعازفا ماهرا لآلة العود.

قام بتأليف أكثر من ثمانون عمل موسيقي منهم قوالب آلية وغنائية وموسيقى تصويرية وموسيقى التراث الارماني ومن أشهر الالبومات conversation with manol – finding songs – truth and hope– three of us – soundscapes – live at Princeton university.

القوالب الآلية في الموسيقى العربية

كلمة قالب لغوياً هو ما تفرغ فيه المعادن وغيرها ليكون مثالا لما يصاغ منها أما القالب كمصطلح موسيقي فهو شكل أو صيغة تصب فيها الألحان بترتيب معين متعارف عليه. **(الوسيط، ١٩٧٢م، صفحة ٧٥٣)**

" والتأليف في الموسيقى العربية ينقسم الى: القوالب الآلية (الموشح – الموال – الدور – القصيدة – المونولوج – التريالوج – النشيد – الطقطوقة – الرواية – أغاني الذكر – التراتيل الدينية – الأغاني الشعبية) وقوالب غنائية (القطع الاستهلالية (الدولاب – الافتتاحية) اللازمة – المارش – التقاسيم – البشرف – السماعي – اللونجا –البولكا – التحميلة).

قالب السماعي:

يعتبر السماعي من أكثر الأشكال الشائعة الاستعمال في موسيقانا العربية وللسماعي عدة أنواع: سماعي دارج، سماعي طائر، وسماعي ثقيل وهو أشهرهم.

عُرِف السماعي في مصر عن طريق الأتراك في القرن التاسع عشر، ثم اهتم منصور عوض وسامي الشوّا بتعريبه، كما اهتم صفر علي وعبد المنعم عرفة بتدوينه وفقاً للتدوين الحديث، (سهير الشرقاوي) ويُعزف السماعي عادةً إما بعد البشرف أو بعد الوصلة. (محمود احمد الحفني، ١٩٣٩م)

يتميز السماعي بأنه متوسط الطول نسبياً في التأليف الموسيقي الآلي ومن المعزوفات العربية المحبوبة، وهو يتفق في أسلوب التأليف مع البشرف من حيث تكوينه (يتكون من أربع خانات وتسليمة) إلا أن خاناته الأربعة والتسليمة تعد قصيرة نوعاً ما، ولكنه يختلف عنه في التركيبة الإيقاعية حيث إن السماعي يتميز بوزن إيقاعي خاص فلفظ سماعي يدل على أنواع خاصة من الإيقاعات والضروب وأشهرها: السماعي الثقيل وسماعي دارج وسنكين سماعي وسماعي سربند، وإن كانت هناك ألحان كتبها المؤلفون حديثاً في وزن الدور الهندي والأقصاق وأطلقوا عليها اسم سماعي (وهذه التسمية لا تنطبق على مقطوعات السماعي وإن كانت تتفق معها في طريقة البناء. (ناهد احمد حافظ، ١٩٧٢م)

قالب السماعي من حيث التعريف والتكوين

المعنى والمصطلح اللغوي: س م ع: السَّمْعُ سَمْع الإنسان يكون واحداً وجمعاً كقوله تعالى {ختم الله على قلوبهم وعلى سمعهم} لأنه في الأصل مصدر(سَمِعَ)

بالكسر سَمْعاً وسَماعاً، واسْتَمَعَ له أي أصغى وتَسامَعَ به الناس وأَسْمَعَهُ الحديث، والمُسْمِعَةُ المغنية **وسمَّعَهُ الصوت تَسْميعاً وأَسْمَعَهُ، والسَّامِعةُ الأذن وكذا المِسْمَعُ بالكسر والسَّمِيعُ السامعُ والسَّميعُ أيضا المُسْمِعُ** (الصحاح، ١٩٢٠م)

المعنى والمصطلح الفني:

"هو صيغة من صيغ التأليف العربي الآلي تلتزم بإيقاع مكون من عشر نقرات في كل طقم (مازورة)، ويتكون السماعي من خمس خانات يتردد أحدهم ويسمى التسليم، وتنفرد الخانة الأخيرة غالباً بإيقاع ثلاثي، ويحمل السماعي اسم صاحبه والمقام الذي يؤلف منه.

التركيب البنائي لقالب السماعي:

يعتبر صورة مصغرة من قالب البشرف وذلك من حيث التكوين من أربع خانات وتسليم، ولكنه يختلف عنه من ناحية الإيقاع فالسماعي يرتبط بإيقاع السماعي الثقيل أو اقصاق سماعي او سماعي دارج أو سماعي سرابند حيث تصاغ الثلاثة خانات الأولى والتسليم بميزات السماعي الثقيل اما الخانة الرابعة فتوزن على ميزان أكثر رشاقة مثل ميزان السماعي دارج، وكلمة خانة كلمة فارسية نقلها الاتراك وتعني جزء، أما التسليم كلمة تركية تطلق على القطع المتكررة بعد كل خانة وتصاغ التسليم في جمل رشيقة الطابع وغالبا ما تستقر على أساس المقام.

الخانة الأولى:

وهي في أغلب الأحيان استعراض للجنس الأول في المقام الملحن منه السماعي "جنس الأصل" حيث يصل إلى غماز المقام (الدرجة الخامسة) ويصل إلى القرارات ويجب أن يكون هذا الجزء خالياً من التحويلات النغمية، وإذا وجدت بعض العلامات العارضة فلابد وأن تكون من لزوم المسار اللحني للمقام ويطلق على الخانة الثانية بالتركي اسم (برنجي).

التسليم:

جملة لحنية تتميز برشاقة لحنها وجاذبيته، تصاغ في المقام الأصلي فتشد

انتباه سامعها لأول وهلة، ويجب أن تكون بسيطة وتخدم جماليات اللحن وتبرز الطابع الأصلي للمقام.

الخانة الثانية:

ويتناول لحن هذه الخانة جنس الفرع من المقام الأصلي واستعراضه، وإن كان هناك تلوين أو تحويل نغمي فيكون من النوع المباشر أي من نفس عائلة المقام الملحن منه السماعي ثم العودة مرة أخرى للمقام الأصلي ويطلق على الخانة الثانية بالتركي اسم (ايكنجي).

الخانة الثالثة:

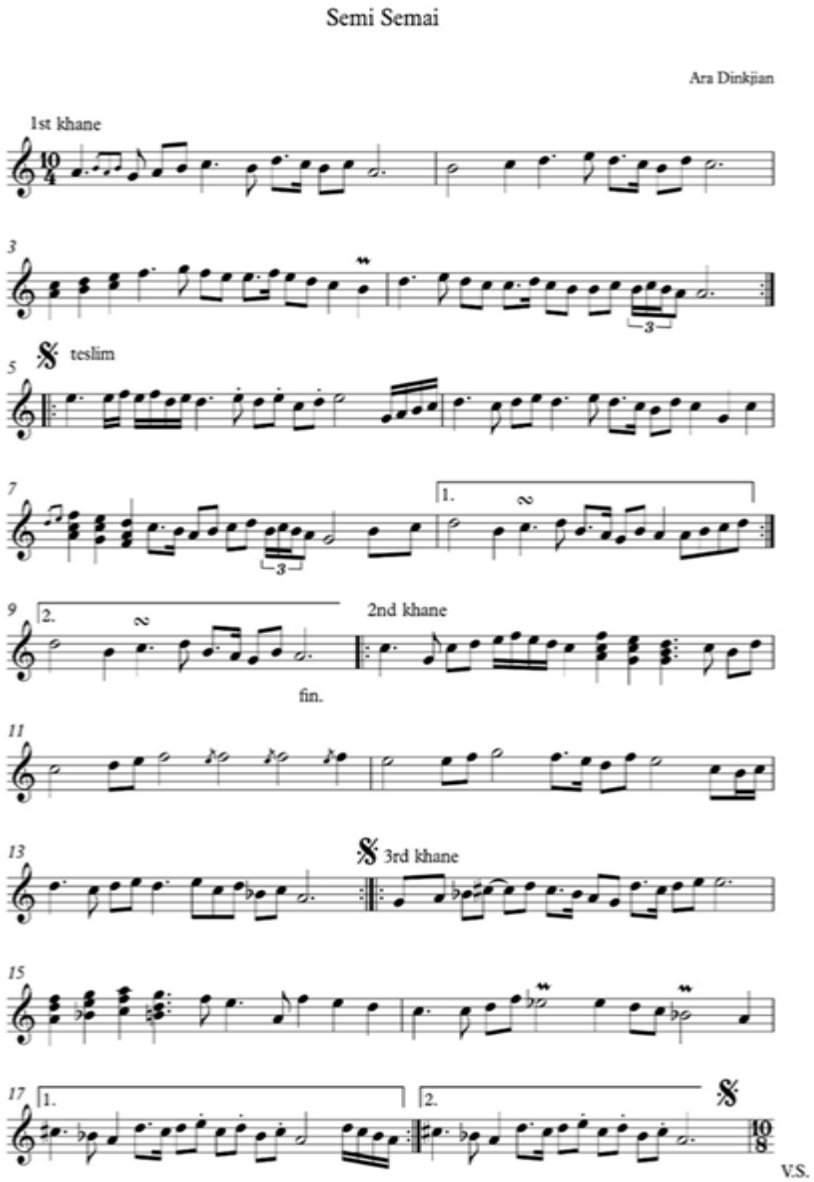
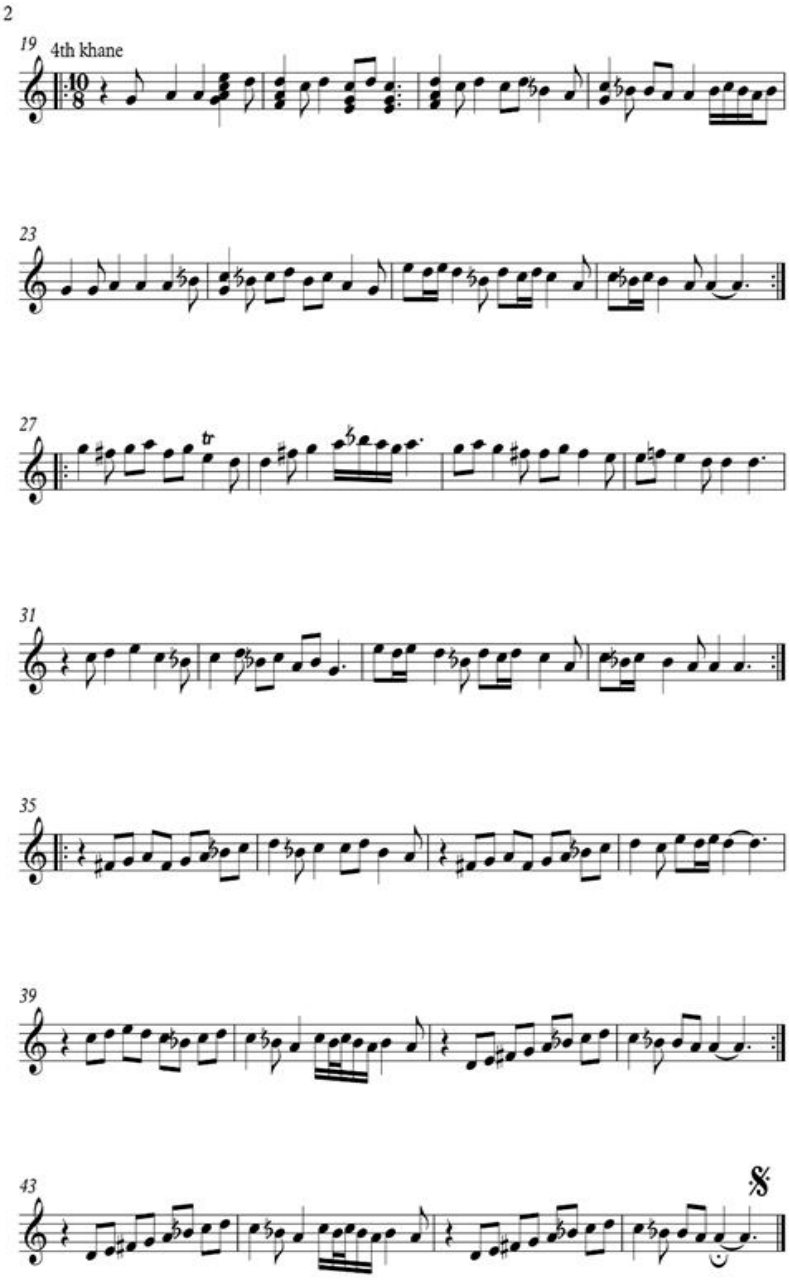
غالباً ما يكون لحنها في المنطقة العليا للمقام (جوابات المقام) حيث يتجه الملحن بجملته الموسيقية مستحثاً المسار العلوي للمقام باحتمالاته المختلفة مستعرضاً إمكانياته في الصياغة اللحنية وطريقة المزج والتركيب بين مختلف الأجناس ثم يركز معظم الأحيان على أساس المقام أو جوابه أي أن هذه الخانة بمثابة استعراض لمقدرة الملحن في إبداع الجمل الموسيقية واستعراض لمهارة العازف وخاصةً في أعلى المقام، ويطلق على هذه الخانة بالتركي اسم (أوجنجي)

الخانة الرابعة:

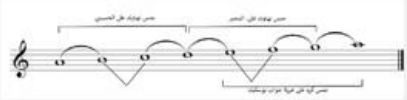
هو لحن بمثابة استعراض كامل للمقام الملحن منه السماعي بدايةً من جنس الأصل جنس الفرع إلى جوابات المقام وقراراته، كما أن الملحن عادةً ما يستخدم التتابعات اللحنية بكثرة، وعادةً ما ينتهي لحن هذه الخانة بركوز على أساس المقام أو جوابه ثم العودة إلى التسليم،

كما نشير إلى أنه في بعض الأحيان ينتهي السماعي بانتهاء عزف الخانة الرابعة، ويطلق على الخانة الرابعة بالتركي اسم (درنجي)

الإطار التطبيقي:

تحليل سماعي آرا دنكجيان semi samai

2
19
4th khane
23
27
tr
31
35
39
43

البطاقة التعريفية:

اسم العمل	Semi Samai
اسم المؤلف	Ara Dinkjian
اسم العازف	Ara Dinkjian
نوع التأليف/ القالب	التأليف آلي / قالب السماعي
الميزان	$\frac{10}{8}$ & $\frac{10}{4}$
المساحة الصوتية	
عدد الموازير	46
المقام	 نهاوند الكردي على درجة الحسيني
الضرب	سماعي ثقيل: اقصاق تركي:

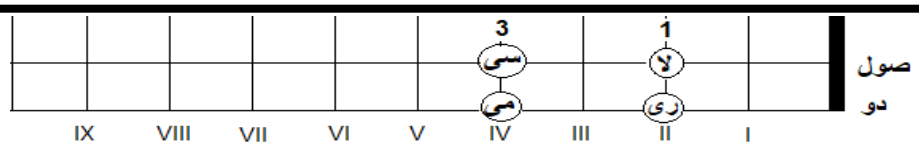
المسار اللحني لكل من الأربع خانات والتسليم:

الخانة الأولى	– الخانة الاولى من م١: م٤ وهي في مقام نهاوند الكردي على درجة الحسيني. – من م١١: م٩١بدأت بجنس نهاوند على درجة الحسيني والركوز على درجة الحسيني. – من م١٢: م٩٢جنس كرد على درجة عربة ماهور مع الركوز المؤقت على درجة الكردان. – من م١٣: م٤٣ جنس عجم على درجة الكردان. – من م٥٣: م١٤جنس نهاوند على درجة المحير. – من م٥٣: م٩٤ استعراض لمقام نهاوند الكردي هبوطا مع الركوز على درجة الحسيني. – ارتكز اللحن عند بعض النغمات ركوزا مؤقتا على درجة الحسيني في م١ وعند درجة الكردان في نهاية م٢ ودرجة الحسيني نهاية م٤. – بدا السماعي في منطقة الجوابات وهذا غير مألوف في التأليف المصري والعربي لقالب السماعي عادة تبدأ الخانة الأولى في بعض السماعيات في منطقة القرار حيث تبدأ بجنس الأصل للمقام المؤلف منه السماعي في منطقة القرار بينما بدا المؤلف الخانة الأولى بمقام نهاوند على درجة الحسيني في منطقة الجوابات. استخدم المؤلف بعض المسافات اللحنية السلمية ومسافة الثالثة أيضا صعودا وهبوطا.
التسليم	– التسليم من م ٥ الى م ٩ في مقام نهاوند الكردي على درجة الحسيني. – من م١٥: م٨٥ جنس عجم على درجة الكردان مع الركوز على درجة جواب البوسليك. – من م١٠٥: م٨٧ مقام ايسكي عجم على درجة النوا مع الركوز على درجة النوا أساس المقام. – من م١٠٧: م٩ جنس نهاوند على درجة الحسيني مع عمل وصلة لحنية في نهاية م٨ عند إعادة

	التسليم. – ارتكز اللحن عند بعض النغمات ركوزا مؤقتا مثل الركوز على درجة النوا في م٧ أيضا التنوع في الايقاعات المستخدمة مع التنوع في المسافات اللحنية نجد اشكال سلمية صاعدة وهابطة مع استخدام الوصلات اللحنية في نهاية الاطقم بكثرة.
الخانة الثانية	– م١٠: م١١١ جنس عجم على درجة الكردان. – م٣١١: م٤١٢ جنس نهاوند على درجة المحير مع الركوز على درجة سهم. – م ٥١٢: م١٣ جنس كرد على درجة الحسيني. – تكررت فكرة استخدام المؤلف للتألفات الثلاثية أيضا تكرر الشكل الايقاعي ♩♪♪ و 𝅗𝅥♪ في كل من مازورة ١٠ و١١ و١٢ و١٣، استخدم المؤلف التتابع السلمي في المسار اللحني أيضا مسافات لحنية مثل مسافة الرابعة التامة الهابطة في بداية م١٠ ورابعة تامة صاعدة في النوار الرابع من م١٠ أيضا تتابع لحني (السيكونس) هابط على مسافة الثالثة الهابطة في م١٣.
الخانة الثالثة	– بدات الخانة الثالثة م١١٤: م٨١٤ في مقام النكريز على درجة النوا مع الركوز المؤقت على درجة جواب البوسليك. – م ١١٥: م٦١٥ جنس كرد على درجة جواب البوسليك. – م٨١٥: م١١٦ جنس عجم على درجة الكردان. – م٢١٦: م٤١٦ جنس نهاوند على درجة الكردان. – م٦١٦: م٨١٦ جنس عجم على درجة عربة عجم. – م١٠١٦: م٩١٨ جنس حجاز على درجة الحسيني مع أداء وصلة لحنية لاعادة الخانة في نهاية م١٧. – المسار اللحني بدا في منطقة الجوابات بداية من درجة النوا بمسافات اغلبها سلمية صعودا وهبوطا مع أداء بعض المسافات اللحنية مثل مسافة الخامسة صاعدة وخامسة هابطة والسادسة الصاعدة في م١٥ أيضا في م ١٧ استخدم السيكونس الهابط على مسافة ثالثة هابطة مع الركوز على درجة الحسيني.
الخانة الرابعة	– من م١٩: م٢٦ جنس بياتي على درجة الحسيني. – من م٢٧ الى م٣٠ جنس عجم على درجة المحير. – م٣١: م٣٢ جنس راست على درجة النوا. – م٣٣: م٣٤ سيكونس هابط في جنس بياتي على درجة الحسيني. – م٣٥: م٤٠ جنس بياتي على درجة الحسيني – م٤١: م٤٢ بدات بجنس عجم الدوكاه ثم جنس بياتي على درجة الحسيني – م٤٣: م٤٤ بدات بجنس عجم الدوكاه ثم جنس بياتي على درجة الحسيني – مازورة ٤٥ ومازورة ٤٦ هما إعادة م٤١، م٤٢.

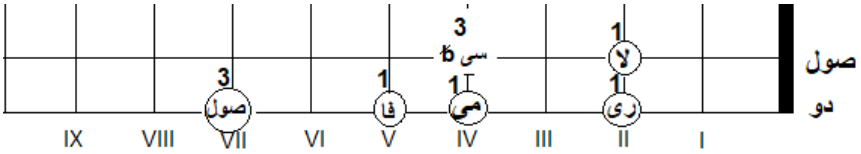
(التحليل العزفي للخانة الأولى)

- **تحتوي هذه الخانة على بعض التقنيات العزفية وأسلوب أداء العازف لكل من اليد اليمنى واليد اليسرى.**
- **الأوضاع العزفية للخانة الأولى:** في م١، م٢ استخدم العازف الوضع الثاني بالإصبع السبابة على درجة الحسيني والمحير وبإصبع البنصر على درجة عربة ماهور وعربة جواب بوسليك.

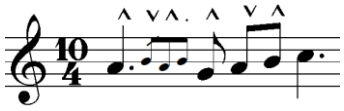


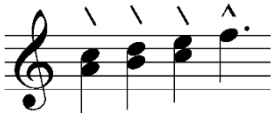
شكل (١) يوضح أماكن عفق النغمات على وتر النوا والكردان في الخانة الأولى م١، م٢

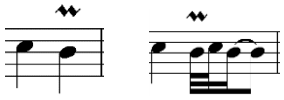
- انتقل في المازورة الثالثة الى الوضع الرابع عند النوار الثالث لأداء نغمتي الدبل كورد على درجة جواب البوسليك، ثم ارتكز ركوزا مؤقتا على نغمة الماهوران التي يمكن اداؤها بالإصبع السبابة وبذلك يكون وصل العازف الى الوضع الخامس على وتر الكردان، في المازورة الرابعة وختام الخانة الأولى عاد المؤلف مرة أخرى الى الوضع الثاني على درجة الحسيني.



شكل (٢) يوضح أماكن عفق النغمات على وتر النوا والكردان في الخانة الأولى م٣

- **حلية الارتكاز الزوجي Acciaccatura:** استخدم العازف بعض التنويعات اثناء الأداء العزفي حيث ادخل حلية الاتشاكاتورا الثلاثية في المازورة الأولى م١ ٢ مع الركوز على درجة النوا.
- **البصم:fingerprint** أدى العازف زخرفة ايقاعية باستخدام الريشة الصد رد (٨ ٧) مع أداء أسلوب البصم (.) على درجة ماهور عند أداء حلية الاتشاكاتورا سريعا.

شكل (٣) يوضح أسلوب أداء حلية الاتشياكاتورا Acciaccatura وأسلوب البصم في م١

- **التآلفات المزدوجة Double chord:** استخدم العازف في م٣[١٠٢،٣] التآلفات المزدوجة الصاعدة والتي تتطلب مهارة عالية لادائها لأظهار التوافق الهارموني بينهم حيث يتم بأسلوب عفق النغمتين سويا باليد اليسرى مع استخدام الريشة المنزلقة (ا) في اليد اليمنى.

شكل (٤) يوضح التآلفات المزدوجة double chord في م٣

- **حلية الموردنت Mordent:** أدى العازف حلية الموردنت على درجة الاوج في م٣[١٠].

شكل (٥) يوضح أسلوب أداء حلية الموردنت في م٣

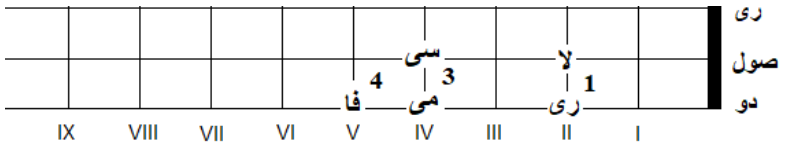
- **تنويع الأداء:** قام العازف بعمل تنويع في الأداء في م٣ في الضلع السابع والثامن على درجتي جواب البوسليك والمحير.
- **الريشة المستخدمة:** يستخدم العازف في هذه الخانة الأسلوب التقليدي في الأداء وهو أسلوب الريشة الصاعدة والهابطة (الصد رد ٨ ٧) أيضا استخدم العازف أسلوب الريشة المنزلقة (ا) عند أداء النغمات المزدوجة.

(التحليل العزفي للتسليم)

يحتوي التسليم على بعض التقنيات العزفية وأسلوب أداء العازف لكل من اليد اليمنى واليد اليسرى.

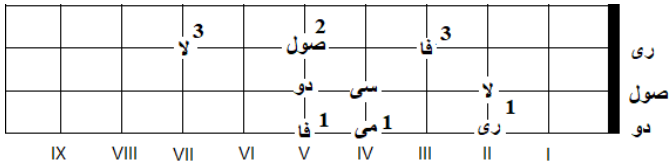
الأوضاع العزفية المستخدمة في التسليم:

- م٥، م٦ استخدام الوضع العزفي الثاني حيث بدأت م٥ بالإصبع البنصر على درجة جواب البوسليك ولمس درجة الماهوران بالإصبع الخنصر وفي المازورة السادسة أداء درجة المحير بالإصبع السبابة على وتر الكردان.



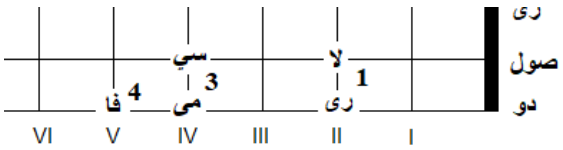
شكل (٦) يوضح أماكن عفق النغمات على وتري الكردان والنوا في التسليم م٦،٥

- م٧[١] بدات بحلية الاتشيكاتورا في الوضع الثاني على درجة المحير ثم الانتقال الى الوضع الخامس بالاصبع السبابة على درجة الماهوران ثم الى الوضع الرابع على درجة جواب بوسليك مع أداء تالف ثلاثى سلمي هابط على كل من درجة الماهوران وجواب البوسليك ودرجة المحير ثم الركوز على درجة النوا.

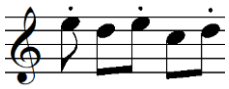


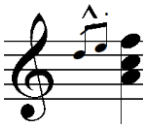
شكل (٧) يوضح أماكن عفق النغمات على وتري الكردان والنوا في التسليم م٧

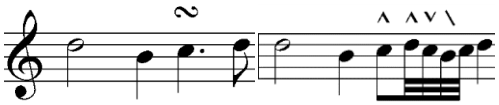
- م٨ تؤدى في الوضع الثاني حيث بدأت بدرجة المحير بالإصبع السبابة على وتر الكردان وم٩ تكرار م٨ مع أداء وصلة لحنية سلمية صاعدة عند إعادة التسليم.

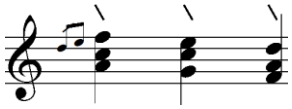


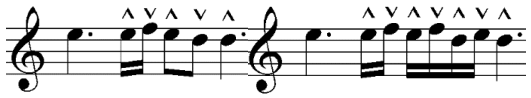
شكل (٨) يوضح أماكن عفق النغمات على وتري الكردان والنوا في التسليم م٩،٨

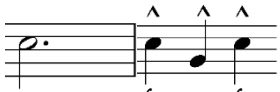
- **النغمات المتقطعة staccato:** استخدم العازف أسلوب الأداء المتقطع في درجة جواب البوسليك والمحير في م٥ حيث يكون أداء الريشة منفصل وأكثر صلابة عند أداء النغمات المتقطعة.

شكل (٩) يوضح أسلوب الأداء المتقطع staccatoفي م٥

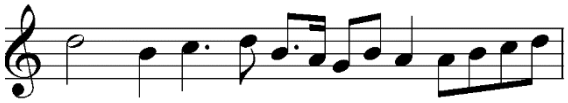
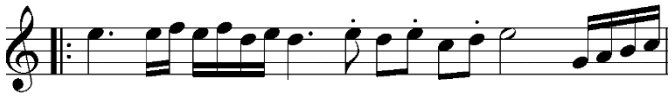
- **نغمة الارتكاز الزوجي Acciaccatura:** في بداية م٧ قام العازف بأداء حلية الاتشياكاتورا المزدوجة على نغمتي المحير ونغمة جواب البوسليك باستخدام الاصبع السبابة والبنصر مع أداء الريشة الهابطة على نغمة المحير واستخدام أسلوب البصم (٠) على درجة جواب البوسليك.

شكل (١٠) يوضح أسلوب أداء حلية الاتشياكاتورا Acciaccaturaفي م٧

- **ترن Turn:** قام العازف بأداء حلية الترن أي زخرفة لحنية على درجة الكردان في م٨ على النوار الرابع[٤]
- يستخدم أسلوب الريشة الصد رد مع أداء الريشة المنزلقة.

شكل (١١) يوضح أسلوب أداء حلية الترن turn في م٨

- **تآلف ثلاثي chords:** في م٧ قام العازف بأداء اسلوب التآلفات الثلاثية على كل من درجة الماهوران بوضع الاصبع السبابة على درجتي الماهوران والكردان وبالاصبع البنصر على درجة الحسيني بينما التآلف المكون من درجات جواب البوسليك والكردان والنوا يكون باستخدام الأصابع السبابة والوسطى أيضا تآلف درجة المحير والحسيني يكون باستخدام الاصبع السبابة والوسطى أيضا استخدام الريشة المنزلقة الهابطة في اليد اليمنى.

شكل (١٢) يوضح التآلفات الثلاثية chordsفي م٧

- **تنويع الأداء :** استخدم العازف في التسليم أسلوب التنويع والزخرفة الايقاعي بدأ في م٥
- حيث استخدم العازف إيقاع بدلا من إيقاع أثناء الأداء العزفي استخدم أسلوب الريشة المقلوبة في اليد المنى.

شكل (١٣) يوضح أسلوب أداء التنويع الايقاعي في م٥

- استخدم العازف أسلوب التنويع والزخرفة الايقاعي في نهاية م٦ تغير الشكل الايقاعي عند أداء الشكل الايقاعي الى بإستخدام الريشة الهابطة البسيطة على نغمتي الكردان والنوا مثل أسلوب أداء النغمات جواب

شكل (١٤) يوضح أسلوب أداء التنويع الايقاعي في م٦

- **الوصلات اللحنية:** أضاف العازف الوصلات اللحنية اثناء الأداء في التسليم في نهاية م٥ نجد وصلة لحنية سلمية صاعدة من درجة النوا الى الكردان وفي نهاية م٨ نجد وصلة لحنية سلمية صاعدة من درجة الحسيني الى درجة المحير التي تنقل اللحن الى إعادة التسليم مرة أخرى والتي تضفي جمالا على اللحن وتضيف زخرفة لحنية بدلا من الوقوف على درجة الحسيني.

شكل (١٥) يوضح الوصلة اللحنية في نهاية مازورة ٥

شكل (١٦) يوضح الوصلة اللحنية في نهاية مازورة ٨

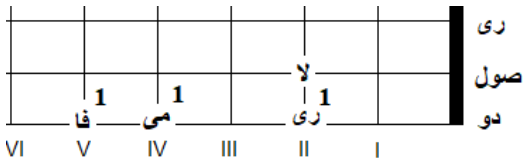
الريشة المستخدمة: يستخدم العازف في التسليم الأسلوب التقليدي في الأداء وهو أسلوب (الصد رد) أيضا استخدم أسلوب الأداء المتقطع stacatto من خلال

أداء الريشة الخارجية أيضا استخدم الريشة المقلوبة في بعض النغمات والريشة المنزلقة.

(التحليل العزفي للخانة الثانية)

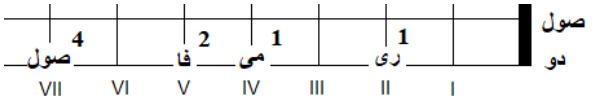
تحتوي الخانة الثانية على بعض التقنيات العزفية وأسلوب أداء العازف لكل من اليد اليمنى واليد اليسرى

الأوضاع العزفية للخانة الثانية بدأت الخانة الثانية م١٠ بالوضع الثاني على درجة المحير ثم انتقل الى الوضع الخامس في النوار السادس على درجة الماهوران لأداء التآلفات الهابطة بالإصبع السبابة ثم الانتقال الى الوضع الرابع على درجة جواب البوسليك وصولا الى الوضع الثاني مرة أخرى على درجة المحير.



شكل (١٧) يوضح أماكن عفق النغمات على وتر النوا والكردان م١٠[٦]

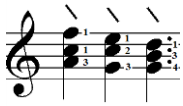
م١١ بدأت بإستخدام الوضع الثاني على درجة المحير بإصبع السبابة ثم الانتقال الى الوضع الرابع على درجة جواب البوسليك في م١٢، م١٣ وأداء درجة سهم بالاصبع الرابع الخنصر ثم الرجوع الى الوضع الثاني على درجة المحير بالاصبع السبابة.



شكل (١٨) يوضح أماكن عفق النغمات على وتر الكردان في الخانة الثانية م١٢، م١٣.

م١٣ نهاية الخانة الثانية والتي انتهت بالوضع الثاني على درجة الحسيني.

التألفات الثلاثية chords :قام العازف بأداء تآلفات ثلاثية في الخانة الثانية في م١٠[٦،٧،٨]في النوار السادس والسابع والثامن التآلف الأول على درجة الماهوران

(انقلاب اول) اما التآلف الثاني انقلاب ثاني على درجة جواب البوسليك والتآلف الأخير على درجة المحير ستؤدى باستخدام الريشة المنزلقة.

شكل (١٩) يوضح التآلفات الثلاثية chordsفي م٧

نغمة الارتكاز الزوجي Acciaccatura: استخدم العازف أسلوب أداء الحليات الاتشيكاتورا وتكرارها في مازوره ١١ على درجة الماهوران من م١١°: م١١١٠ تؤدى الحلية بالاصبع السبابة على درجة جواب البوسليك ثم الوقوف مؤقتا على درجة الماهوران.

تنويع الأداء: استخدم العازف في الخانة الثانية أسلوب التنويع والزخرفة الايقاعي استخدم العازف الشكل الايقاعي بدلا من الشكل الايقاعي في م١٠٤ على درجة جواب البوسليك عند الاداء.

الريشة المستخدمة:

استخدم العازف الأسلوب التقليدي في الأداء بالريشة حيث يمكن أداء هذه الخانة من خلال العزف بالريشة ال صد رد ويمكن ايضا استخدام الريشة المقلوبة، أداء التآلفات الهابطة في م١٠ في الخانة الثانية باستخدام أسلوب الريشة المنزلقة كما تكررت حلية الارتكاز الزوجي في م١١ حيث يؤدى الضغط القوي على الحلية فقط وعزفها بريشة صد او ريشة منزلقة والنغمة التالية تعزف بأسلوب البصم فيكون الضغط القوي على حلية الارتكاز بالريشة.

(التحليل العزفي للخانة الثالثة)

تحتوي الخانة الثالثة على بعض التقنيات العزفية وأسلوب أداء العازف لكل من اليد اليمنى واليد اليسرى

الأوضاع العزفية للخانة الثالثة:

بدأت الخانة الثالثة في م١٤ بالوضع الأول وذلك لأداء نغمة الحسيني بالإصبع الوسطى ونغمة عربة شهيناز بالاصبع السبابة ثم بعد ذلك انتقل اللحن في م١٥ الى الوضع الخامس على نغمة الماهوران بالاصبع السبابة وذلك عند أداء تآلف ري ماينر انقلاب ثاني حيث تكون نغمة الحسيني في صوت الباص، انتقل المؤلف الى الوضع السابع على درجة سهم بالاصبع السبابة حيث تكون التآلف الرباعي على درجة الكردان مع حذفها من التآلف ليصبح ثلاثيا ووضع درجة عربة العجم في صوت الباص، ثم انتقل أيضا الى الوضع التاسع على وتر الكردان عند اداء نغمة جواب الحسيني بالاصبع السبابة حيث تكون تآلف ثلاثي انقلاب ثاني على درجة الماهوران فتكون نغمة الكردان في صوت الباص، في التآلف الرابع في هذه م١٥[٤] وهو عبارة عن تآلف ثلاثي على درجة النوا مع وضع درجة النوا في السبرانو حيث تعزف بالإصبع السبابة على درجة السهم ثم في نهاية م١٥ انتقل الى الوضع الثاني هبوطا سلمي من درجة الماهوران الى الركوز المؤقت على درجة الكردان في النوار الأول من م١٦[١].

انتقل أداء اللحن في م١٦، م١٧ الى الوضع الأول وذلك لأداء نغمة عربة عجم بالإصبع الثاني على وتر النوا ونغمة عربة شاهيناز بالإصبع الأول على وتر الكردان وم١٨ تكرار م١٧ وأداء وصلة لحنية في م١٧ لإعادة الخانة.

الموردنت:Mordent استخدم العازف اثناء الأداء حلية الموردنت في م١٦[٣،٤].

النغمات المتقطعة stacatto: استخدم العازف أسلوب الأداء المتقطع في مازورة ١٦[٥،٦،٧].

التآلفات الثلاثية chords: استخدم التآلفات الثلاثية في مازروة ١٥[١،٢،٣،٤].

الاهتزاز النغمي vibrato: استخدم الرباط الزمني في م١٤[٢] نتج عنه حلية الفبراتو اثناء الأداء.

تنويع الأداء: استخدم العازف في الخانة الثالثة أسلوب التنويع والزخرفة الايقاعي حيث قام العازف بأداء الشكل الايقاعي ♪ ♩. بدلا من الشكل الايقاعي في بداية م١٦ وذلك عند المقارنة بنموذج الاستماع.

الوصلات اللحنية: أضاف العازف وصلة لحنية سلمية هابطة من درجة محير الى درجة الحسيني في نهاية الخانة الثالثة في م١٧ الخانة الثالثة.

(التحليل العزفي للخانة الرابعة)

تحتوي الخانة الرابعة على بعض التقنيات العزفية وأسلوب أداء العازف لكل من اليد اليمنى واليد اليسرى

الأوضاع العزفية للخانة الرابعة:

في بداية الخانة الرابعة من م١٩ الى م٢٦ استخدام الوضع العزفي الثاني على مرآة العود وذلك لأداء درجة الحسيني بالإصبع السبابة أيضا درجة محير على وتر الكردان بالإصبع السبابة.

انتقل اللحن الى الوضع السادس في م٢٧ مع أداء درجة سهم بالإصبع الوسطى وأداء درجة جواب حجاز بالإصبع السبابة مع استخدام أسلوب الزحلقة وصولا الى الركوز على درجة جواب البوسليك بالإصبع السبابة على وتر الكردان ثم الارتكاز على درجة المحير في الوضع الثاني في بداية م٢٨.

انتقل اللحن بسيكونس سلمي هابط في م٢٩، م٣٠ بدا في الوضع السابع درجة سهم بالإصبع السبابة هبوطا للوضع السادس على درجة جواب حجاز والرابع على درجة جواب بوسليك نهاية بالركوز على الوضع الثاني على درجة المحير بالإصبع السبابة.

الجزء اللحني من م٣١: م٣٤ يعتبر جواب للحوار اللحني للجزء السابق ويكون في الوضع العزفي الثاني مع الركوز على درجة الحسيني بالإصبع السبابة.

تختتم الخانة الرابعة في الوضع الثاني مع الركوز على درجة الحسيني أساس المقام بالإصبع السبابة

اعتمد العازف على التنويع الايقاعي البسيط simple rhythmic variation في هذه الخانة وأضاف بعض الحليات اثناء الأداء للإعطاء اللحن بعض الجمال الادائي اثناء العزف.

الخانة الرابعة هي ملخص لأفكار العازف المؤلف للخانات الثلاث الأولى حيث يتجه اللحن الى الإحساس بالتراث الشعبي الارماني وذلك من خلال السرعة والتلوين الايقاعي على ميزان $\frac{10}{8}$ مع استخدام أسلوب التنويع والزخرفة الايقاعي اثناء عزفه.

الزغردة:trill استخدم العازف أسلوب الزغردة في م٢٧ على درجة جواب البوسليك.

التألفات الهارمونية: استخدم أسلوب التالفات الهارمونية في م١٩ الى م٢٤.

الاهتزاز النغمي vibrato: استخدم استخدم المؤلف الرباط الزمني في نهاية كل من م٤٦،٤٢،٣٨،٣٤،٣٠،٢٦ الذي نتج عنه حلية الفبراتو اثناء الأداء.

تنويع الأداء: استخدم العازف في الخانة الرابعة أسلوب التنويع والزخرفة الايقاعي حيث قام العازف بأداء الشكل الايقاعي بدلا من الشكل الايقاعي في م٢٥، م٢٦ وذلك عند المقارنة بنموذج الاستماع أيضا في م٤٠ أداء الشكل الايقاعي بدلا من الشكل الايقاعي .

نتائج البحث:

جاءت نتائج البحث ردا على أسئلة البحث:

١- ما التقنيات العزفية المستخدمة في سماعي آرا دنكجيان؟

يتميز أسلوب أداء ارا دنكجيان في العزف بأداء العديد من التقنيات العزفية لكل من اليد اليسرى واليمنى مع إضافة أساليب اداء الحليات والتنوع الايقاعي العزفي للجمل الموسيقية التقنيات المستخدمة لليد اليسرى واليمنى فهما يكملان بعضهم البعض باستخدام الريشة في اليد اليمنى وأداء العفق للنغمات في اليد اليسرى للتوصل الى الأداء المطلوب:

- حلية الارتكاز الزوجي Acciaccatura – البصم:fingerprint – التآلفات المزدوجة Double chord
- حلية الموردنت Mordent – النغمات المتقطعة staccato – حلية الترن Turn – تآلف ثلاثي chords
- النغمات المتقطعة staccato – الاهتزاز النغمي vibrato – الوصلات اللحنية – تنويع الأداء الايقاعي للحن
- أسلوب الصد رد – أسلوب الزحلقة Gliss لأداء التآلفات – أسلوب الأداء المتقطع بالريشة staccato
- أسلوب أداء الريشة الثلاثية – أسلوب أداء الريشة المقلوبة

٢- ما أوجه التشابه والاختلاف بين كل من السماعي التقليدي وسماعي آرا دنكجيان من حيث البناء الهيكلي واللحن والايقاع؟

يتكون السماعي التقليدي من أربع خانات وتسليم، ويرتبط بإيقاع السماعي الثقيل أو اقصاق سماعي او سماعي دارج أو سماعي سرابند حيث تصاغ الثلاثة خانات الأولى والتسليم بميزان السماعي الثقيل اما

الخانة الرابعة فتوزن على ميزان أكثر رشاقة مثل ميزان السماعي دارج.

سماعي آرا دنكجيان	سماعي تقليدي
يتكون من أربع خانات وتسليم	يتكون من أربع خانات وتسليم
الثلاث خانات الأولى والتسليم يكونوا في ميزان السماعي الثقيل	الثلاث خانات الأولى والتسليم يكونوا في ميزان السماعي الثقيل
الخانة الرابعة في ميزان $\frac{10}{8}$ مع تنويعات على إيقاع السماعي الثقيل او إيقاع الاقصاق التركي	الخانة الرابعة عادة تكون رشيقة في ميزان ثلاثي مثل ميزان السماعي دارج
بدا الخانة الأولى من المقام الأساسي للسماعي في منطقة الجوابات	بداية الخانة الأولى تكون في المقام الأساسي للسماعي وغالبا تكون في المنطقة الصوتية الغليظة القرارات

تفسير النتائج:

قالب السماعي من القوالب التي تحمل الطابع التركي لأنه قالب تركي في الأساس، ولكن كل مؤلف يضيف ثقافته واحساسه الفني في التأليف، نجد ان ارا دنكجيان قام بتأليف هذا السماعي في البوم يسمى " البحث عن الأغاني" finding songsالخاصة بتراثه وبموسيقاه الأرمنية وجذوره الفنية ظهر ذلك في الجمل اللحنية والمقامات والاجناس المستخدمة مع أساليب الأداء والحليات كما ظهر ذلك أيضا في أسلوب أدائه على الة العود الذي يبين مدى تأثر موسيقاه بالموسيقى العربية والغربية معا وكيفية استخدام آلة العود مع مصاحبة آلة البيانو لها.

التوصيات والمقترحات:

١- ادراج هذا العمل ضمن مقررات آلة العود في الكليات والمعاهد المتخصصة.
٢- عمل محاضرات او ندوات للطلاب على فترات زمنية يكون الهدف منها التذوق الموسيقي والتعرف على ثقافات موسيقية مختلفة.
٣- التعرف على آلة العود وتقنياتها عند مؤلفين وعازفين عالميين.

قائمة المراجع:

١- أمل جمال الدين محمد عياد إبراهيم. (١٩٩٥م). قالب السماعي ومراحل تطوره. *رسالة ماجستير – كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان*.
٢- أسماء عبدالصبور محمد. (٢٠٢١م). التقنيات الأدائية لنوكترون البيانو عند ستيفان إلماس. *مجلة البحوث في مجالات التربية النوعية*، ١٦٩٨.
٣- المختار الصحاح. (١٩٢٠م). الشيخ الامام محمد بن ابي بكر عبدالقادر الرازي. القاهرة: مطبعة الاميرية.
١. المعجم الوسيط. (١٩٧٢م). القاهرة: مجمع اللغة العربية.
٤- تيمور أحمد يوسف. (٢٠٠٥م). *آلة العود والعازف"تاريخه، أعلامه ،تدريباته، ومؤلفاته"* (المجلد الطبعة الثانية). القاهرة: دار النهضة.
٥- جابر عبدالحميد احمد خيري كاظم. (٢٠٠٢م). *مناهج البحث في التربية وعلم النفس*. القاهرة: دار النهضة العربية.
٦- داليا حسين فهمي. (٢٠٠٩). *تذوق الفن الأصيل*. القاهرة: دار عمر.
٧- سهير الشرقاوي. (بلا تاريخ). *المنهج العلمي للتحليل الغربي ومدى تطبيقه على تراثا الآلي في الموسيقى العربية*. القاهرة.
٨- عواطف عبدالكريم وآخرون. (٢٠٠٠م). معجم *الموسيقى*. القاهرة: الهيئة العامة لشئون المطابع الاميرية.
٩- ليندا فتح الله ومحمود كامل. (١٩٨٧م). *المنهج الحديث في دراسة العود*. القاهرة: مكتبة الانجلو.
١٠-محمد داوود سليمان علي الكندري. (٢٠٢٠م). دراسة مقارنة لقالب السماعي في كل من مصر والكويت والاستفادة منها في تحليل الموسيقى العربية.
١١-محمود احمد الحفني. (١٩٣٩م). *تاب الموسيقى النظرية*. القاهرة: مكتبة النهضة.
١٢-ناهد احمد حافظ. (١٩٧٢م). القوالب الآلية في الموسيقى العربية. *رسالة ماجستير- المعهد العالي للموسيقى العربية- اكادمية الفنون*.
١٣-يوسف السيسي. (١٩٨١م). *دعوة إلى الموسيقى*. الكويت: المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب.
١٤-يوسف عيد انطوان. (١٩٩٤م). *الموسوعة الموسيقية الشاملة*. بيروت: دار الفكر اللبناني.
15- scholes, p. A. (1970). The Oxford Companion to music. England: Oxford Universty Press.

Egyption Journal
For Specialized Studies
Quarterly Published by Faculty of Specific Education, Ain Shams University

المجلة المصرية للدراسات المتخصصة
Egyptian Journal for Specialized Studies

Board Chairman
Prof. Osama El Sayed
Vice Board Chairman
Prof . Dalia Hussein Fahmy
Editor in Chief
Dr. Eman Sayed Ali
Editorial Board
Prof. Mahmoud Ismail
Prof. Ajaj Selim
Prof. Mohammed Farag
Prof. Mohammed Al-Alali
Prof. Mohammed Al-Duwaihi
Technical Editor
Dr. Ahmed M. Nageib
Editorial Secretary
Laila Ashraf
Usama Edward
Zeinab Wael
Mohammed Abd El-Salam

Correspondence:
Editor in Chief
365 Ramses St- Ain Shams University,
Faculty of Specific Education
Tel: 02/26844594
Web Site :
https://ejos.journals.ekb.eg
Email :
egyjournal@sedu.asu.edu.eg

ISBN : 1687 - 6164
ISNN : 4353 - 2682

Evaluation (July 2024) : (7) Point
Arcif Analytics (Oct 2024) : (0.4167)
VOL (13) N (46) P (2)
April 2025

Advisory Committee

Prof. Ibrahim Nassar (Egypt)
Professor of synthetic organic chemistry
Faculty of Specific Education- Ain Shams University

Prof. Osama El Sayed (Egypt)
Professor of Nutrition & Dean of
Faculty of Specific Education- Ain Shams University

Prof. Etidal Hamdan (Kuwait)
Professor of Music & Head of the Music Department
The Higher Institute of Musical Arts – Kuwait

Prof. El-Sayed Bahnasy (Egypt)
Professor of Mass Communication
Faculty of Arts - Ain Shams University

Prof. Badr Al-Saleh (KSA)
Professor of Educational Technology
College of Education- King Saud University

Prof. Ramy Haddad (Jordan)
Professor of Music Education & Dean of the
College of Art and Design – University of Jordan

Prof. Rashid Al-Baghili (Kuwait)
Professor of Music & Dean of
The Higher Institute of Musical Arts – Kuwait

Prof. Sami Taya (Egypt)
Professor of Mass Communication
Faculty of Mass Communication - Cairo University

Prof. Suzan Al Qalini (Egypt)
Professor of Mass Communication
Faculty of Arts - Ain Shams University

Prof. Abdul Rahman Al-Shaer
(KSA)
Professor of Educational and Communication
Technology Naif University

Prof. Abdul Rahman Ghaleb (UAE)
Professor of Curriculum and Instruction – Teaching
Technologies – United Arab Emirates University

Prof. Omar Aqeel (KSA)
Professor of Special Education & Dean of
Community Service – College of Education
King Khaild University

Prof. Nasser Al- Buraq (KSA)
Professor of Media & Head od the Media Department
at King Saud University

Prof. Nasser Baden (Iraq)
Professor of Dramatic Music Techniques – College of
Fine Arts – University of Basra

Prof. Carolin Wilson (Canada)
Instructor at the Ontario institute for studies in
education (OISE) at the university of Toronto and
consultant to UNESCO

Prof. Nicos Souleles (Greece)
Multimedia and graphic arts, faculty member, Cyprus,
university technology