

جامعة النجاح الوطنية

كلية الفنون الجميلة

قسم العلوم الموسيقية



شيخ ملحي الأدوار محمد عثمان

إعداد الطالب:

عودة قدح

إشراف الدكتور:

احمد موسى

قدم هذا البحث استكمالاً لمتطلبات الحصول على درجة البكالوريوس في العلوم الموسيقية في كلية الفنون

جامعة النجاح الوطنية

نابلس - فلسطين

٢٠١٧ / ٢٠١٦

وقد قام بمناقشة هذا البحث كل من:

د. أحمد موسى		مشرفاً
عمار قضماني		عضواً مناقشاً
ابراهيم الخروبي		عضواً مناقشاً

ملخص البحث:

تناول البحث شيخ ملحنى الأديوار محمد عثمان ويهدف البحث الى التعرف على أهم جوانب حياة محمد عثمان، والتعرف على أهم أعمال محمد عثمان، والتعرف على أهم التجديدات التي قام بها الملحن محمد عثمان في تطوير قالب الدور، والتعرف على قالب الدور ومراحل تطوره، والتعرف على أهم رواد تلحين الدور، وكذلك التعرف على العوامل التي ساعدت على تطور قالب الدور.

وكان أهم ما أوصى به البحث من توصيات:

جمع أغاني وأعمال وألحان محمد عثمان في اقراص مدمجة ومراجع حتى لا يندثر هذا التراث العريق والمهم من موسيقانا العربية، التعرف على أغاني محمد عثمان وأدواره وموشحاته وجمعها في كتاب واحد حتى يسهل للدارسين الاطلاع عليها، تدوين أعمال وألحان محمد عثمان بالنوتة الموسيقية وجمعها في مراجع حتى يسهل على الدارسين والمهتمين بالموسيقا ان يطلعوا على هذه الألحان.

وكان من أهم ما توصل اليه البحث من نتائج:

تعرفنا على أهم جوانب حياة محمد عثمان وأهم محطات حياته الفنية والموسيقية، وكذلك تعرفنا على الإرث الكبير من الأدوار والموشحات التي لحنها محمد عثمان والتي ما زال بعضها ما زال حاضراً الى يومنا هذا، اضافة الى أهم التطويرات التي أضافها محمد عثمان على قالب الدور حيث كان عثمان من أوائل الفنانين الذين وضعوا أسس الموسيقى العربية التي تميز بها عصر النهضة منذ القرن التاسع عشر، حيث كان له كبير الأثر على شكل الموسيقى العربية منذ ذلك الحين، وكذلك تطرقت في بحثي هذا الى قالب الدور تعريفاً واصطلاحاً بشكل تفصيلي وتبيان أهم عناصره، ثم تعرفنا على أهم الملحنين الذين برعوا في تلحين الدور، ثم أخيراً تطرقت الى أهم العوامل التي ساعدت على تطوير قالب الدور وتقنيته.

الاهداء

الى كل من اضاء بعلمه حفل خيره

او هدى بالجواب الصحيح حميره سائليه

فاظهر بمساهمته تواضع العلماء

وبرحمانيه سماحة العارفين

الى امي واني

السمعة المحترقات ، منيرنا دربي

المعطوف فوق مقابل

الى جامعتنا وزملائنا

اليكم انتم نهري نجاحنا

الشكر والتقدير

انقدح بجزيل الشكر والاحترام لكل من ساهم في انجاز هذا العمل، ومولنا بدر العوا،

جميع الاساتذة في كلية الفنون الجميلة، وحلي رأسهم الدكتور الفاضل "أحمد موسى"

الذي قدح لي معين للانتساب من المعلومات المفيدة والنصائح القيمة

التي كان لها الدور الكبير في حمل هذه الدراسة.

والاساتذ محمود رشداك الذي لم يخل علمي بوقته ومعلوماته وجهده في

مساعدتي وتطوري موسيقياً وثقافياً.

والاساتذ ناصر الاسمر الذي علمني العزف على آلة الناي.

وانقدح بالشكر الجزيل للاساتذ ابراهيم الخروبي، والاساتذ خالد صدوق، والاساتذ احمد ابو دية،

والاساتذ عمار قضماني، والاساتذ خليفة جواد الله، والاساتذ رامي عرفات، الذين قاموا

بتدريسي طوال المرحلة الجامعية في قسم العلوم الموسيقية بجامعة النجاة الوطنية

والذين كان لهم الفضل في صفلي مهاراتني واستزادني من العلم

الفهرس

ملخص البحث:	٣
الاهداء	٤
الشكر والتقدير	٥
الفصل الاول	٩
المقدمة:	١١
مشكلة البحث:	١٥
أهداف الدراسة:	١٦
أهمية البحث:	١٦
حدود البحث:	١٧
منهج البحث:	١٧
أدوات البحث:	١٧
الفصل الثاني	١٨
الاطار النظري	١٨
المبحث الاول:	١٩
نبذة عن حياة مغني الأمة	٢٠

٢٥	اهم أعمال محمد عثمان الموسيقية.....
٣٢	المبحث الثاني :.....
٣٣	الدور:.....
٣٥	تكوين الدور: _.....
٣٦	الدور في مدارس تطوره: _.....
٣٧	العوامل التي ساعدت على تطور الدور في المرحلة الثانية (المرحلة الذهبية).....
٤٢	اهم الرواد في تلحين الدور.....
٤٦	آخر الموسيقيين الذين لحنوا الدور:.....
٤٧	الفصل الثالث.....
٤٧	عينة البحث.....
٤٩	موشح ملا الكاسات:.....
٥٥	كادني الهوى:.....
٦٧	ياما انت واحشني:.....
٧٣	دور نور العيون شرف وبان:.....
٧٧	اصل الغرام نظرة:.....
٨٢	اليوم صفا داعي الطرب:.....
٨٦	غرامك علمني النوح:.....

٩٠	دور مليكي أنا عبدك:
٩٢	بستان جمالك
٩٥	لسان الدمع
٩٨	الفصل الرابع
٩٨	نتائج البحث وتوصياته
٩٩	النتائج المتعلقة بالسؤال الأول: كيف كانت حياة محمد عثمان؟
١٠٠	السؤال الثاني: ما هي اهم اعمال محمد عثمان الموسيقية؟
١٠١	السؤال الثالث : ما هو دور محمد عثمان في تطوير قالب الدور؟
١٠٢	السؤال الرابع : ما هو قالب الدور وما هي أهم مراحل تطوره؟
١٠٢	السؤال الخامس : من هم اهم ملحنى قالب الدور ؟
١٠٢	السؤال السادس : ما هي العوامل التي ساعدت على تطور قالب الدور؟
١٠٤	التوصيات :
١٠٥	المصادر والمراجع

الفصل الاول

مشكلة البحث ومبرراتها

مقدمة البحث

مشكلة البحث

أسئلة البحث

أهداف البحث

أهمية البحث

منهج البحث

حدود البحث

أدوات البحث

المقدمة:

دخلَ المماليكُ مصرَ أثناءَ حُكم الدولةِ الأيوبيةِ، ورغمَ ما تمتعوا به من نفوذٍ فإنهم لم يستطيعوا فرضَ ذوقهم على حياةِ المصريين الذين كانوا يتألفون من جنسياتٍ مختلفة، فقد كان منهم الجراكسة والأرناؤوط والأتراك والاكرد، ومع كل فقد كانوا يكوّنون جماعةً منفصلةً اجتماعياً ووجدانياً عن سائر طبقاتِ الشعبِ المصري.

لهذا فقد أصبح لهم غناؤهم وفنّهم و للشعب غناؤه وفنه اللذان ينبعان من واقعه الحي كان له شعراؤه الشعبيون الذين ينشدون " عنتره " بما فيها من بطولات، وملاحم أبي زيد الهلالي والزيناتي خليفة، بما فيها من مواقف حية تأسر الألباب، وهذا معناه من الناحيةِ الوجدانيةِ عدم اقتناع الشعب بقيادة هؤلاء الدخلاء، ونتيجة لعدم ظهور أبطال شعبيين في ذلك الوقت، فإنهم لجأوا إلى التغني بالبطولات العربية كمحاولةٍ تعويضيةٍ يؤكد بها شخصيته ووجوده.

كان للاتجاه الجديد الذي حدث في طريقة أداء المولد النبوي الشريف في القرن الماضي أثره الواضح في هذه الناحية، فقد كانت قصة المولد تؤدي بشكل غنائي مبسط، ثم تطورت بعد ذلك وظهرت الموشحات الدينية بنغمات وإيقاعات بسيطة، ثم تطورت على يد الشيخ " إبراهيم المغربي " ومن بعده الشيخ " إسماعيل بكر " الذي لا تزال له مقطوعات تغنى حتى الآن، كما أن أداء القرآن الكريم قد تم التوسع فيه وأصبح المقرئون يؤدونه من سائر النغمات المختلفة.

وقد كان مشاهير المغنين يغنون بطريقة " الاستغاثة " وهي نداءات ومديحٌ للرسول وآل بيته، ثم يعرجون على الليالي والموال والدور، وعندما كان يهله شهر رمضان الكريم كان لا يخلو منهم بيت من بيوت الاشراف، وقد كان مقياس كفاءة وبراعة المغني هو إجادته للطريقة الليثية التي كانت تحتل المرتبة الاولى في الغناء الديني والتي كانت تعتبر من اصعب انواع الغناء في ذلك الوقت، ولهذا كان كل

المطربين المعروفين أمثال الشيخ المقدم و الشلشلموني - وقد ظهرا عام ١٨٤٧م - يجيدون هذه الطريقة وقد أفادتهم جميعاً في ناحيتين هامتين هما المحافظة على الطبقات الصوتية، ومعرفة وتذوق الايقاعات وإلى جوار الطريقة الليثيه وجدت طرق أخرى كالبيومية والشاذلية والرفاعية.

اما بالنسبة للآلات فقد كانت تستخدم عدة آلاتٍ موسيقية أثناء عصر المماليك وهي تنحصر في المزمار البلدي والربابة والناي والكولُ الأرغون والسُتوية وكذلك الآلات الايقاعية وهي الرق والنقرزان والطبله، أما الآلات النحاسية " الباندا " فلم يكن يعرف منها الا " البوري" الذي كان يستعمله الجنود، أما العود والسنتور فقد كانا لا يوجدان إلا في قصور أغنياء المماليك وبقلة نادرة عند بعض أغنياء المصريين، ويلاحظ على غناء هذه الفترة وجود بعض الكلمات الغريبة على اللغة العربية، وهي عدوى انتقلت الى مصر من حلب التي كانت خاضعة للحكم التركي فشاع استعمال الكلمات التركية في الغناء مثل (عمرن / جانم / يرمن / افندم / امان / يلاللي) وهي بلا شك تزلف ممقوت لحكام ذلك العصر وإلى جوار الغناء البلدي الذي كان شائعاً " المواويل الحمر" فلم ينسى الشعب قرآنه الكريم الذي كان يرتله صباح مساء، وظل الحال هكذا حتى دخل نابليون القاهرة فدخلت الموسيقى في عهد جديد - وذلك أن الأرمن الذين كانوا لا يستطيعون دخول مصر- وفدوا اليها مع الحملة الفرنسية وبعدها مارسوا فيها مختلف الاعمال لكسب رزقهم، واتجه بعضهم الى تدريس الموسيقى للراغبين من ابناء مصر، وكانت الآلات التي يدرسون طريقة عزفها هي : العود والقانون والكمان، وكانت آلة الكمان تستعمل أثناء العزف مثل الربابة، فأدخل الأرمن طريقة العزف بها على الكتف، وهي الطريقة التي لا تزال مستعملة الى الان.

اما اهم مطربي هذه الفترة فهم الشيخة مبروكة والست ساكنة والشيخ محمد المقدم والشيخ الشلشلموني ولقد ظهوروا عام ١٨٤٧، هذا فضلا عن الشيخ محمد عبد الرحيم الشهير بالملسوب شيخ المنشدين.

ونتيجة لظهور هذه المجموعة وممارستها الغناء على نطاق واسع يسبب هذه التيارات المختلفة بدأ الوعي الموسيقي يتكون لدى المصريين واخذوا يدركون اهمية الموسيقى كعنصر من عناصر الثقافة والطرب، ولهذا فقد نشأ ما يعرف بـ " الدور " والذي قام بنصيبٍ فعّال في تطوير الغناء المصري. (شفيق، ١٩٦٣، صفحة ٤).

ومنذ فجر القرن العشرين أخذ الشعب المصري يبحث عن بناء شخصيته وأفاق الفن الوطني وأحس روحاً قوية تنبعث فيه وتدفعه الى النهوض، وفي مقدمة نجوم الفن في تلك الآونة محمد القباني كبير الملحنين في ذلك العصر والمغنية "ساكنة" التي أنعم عليها بوسام تقديراً لفنها، وكانت "سفينة شهاب" التي جمع فيها الشاعر الموسيقي السيد محمد شهاب الدين ما يقرب من ٣٥٠ موشحاً غداء لهذه النهضة الفنية الجديدة، ومن اشتهروا في ذلك العصر مبروكة المغنية ومصطفى العقاد (العواد) وخطاب (القانوني) وحسن الجاهلي (كمان) ومحمد عبد الرحيم المسلوب أول من تقنن "الدور" ومحمد المقدم الذي قدم عبده الحامولي نجماً جديداً في عالم الغناء العربي.

وما كاد عبده الحامولي (١٨٤٥-١٩٠١) يتخرج في الفن على يدي أستاذه حتى علت مكانته وطبقت البلاد شهرته، وأتيح له السفر الى الأستانة أكثر من مرة كما التقى بالفرق الشرقية التي كانت تقد الى مصر من حين الى حين، فكانت هذه فرصة استغل فيها موهبته ليضيف الى الغناء المصري ألواناً طريفة تضم الى محاسنها ومزاياها ثروة فنية تزيدها قدرة ونماء وازدهاراً، وله كثير من الأدوار الخالدة نذكر منها: الله يصون دولة حسنك - ملك الحسن - متع حياتك بالأحباب - كنت فين والحب فين - الحلو لما انعطف - جددي يا نفس حظك - شربت الصبر من بعد التصافي - الصبر محمود لمثلي (والاخيران غناهما بعد وفاة وحيدة محمود).

وكان محمد عثمان (١٨٥٥-١٩٠٠) أشهر أعلام المغنيين الملحنين الذين عاصروا عبده الحامولي واليه يرجع الفضل في تدعيم "الدور" المصري والتجديد فيه وتنسيقه في القالب الذي ارتبطت به التقاليد الفنية لهذا النوع من الغناء الى عصرنا هذا، ومن أهم أدواره: حبيب جميل - اعشق الخالص لحبك - لسان الدمع أفصح من يأبى - حظ الحياة - كادني الهوى - ياما أنت وحشنى - أصل الغرام نظرة - عشنا وشفنا.

وكان الحامولي ومحمد عثمان يتباريان معاً في حلبة السباق للإبداع والابتكار وبلغ بهما التسامح الفني أن أحدهما لا يرى منقصة بمكانته حين يغنى دور زميله، ولا تزال الناس تذكر هذا العصر مقروناً "عصر عبده الحامولي ومحمد عثمان" وقد تألق معهما نجوم حلقت في عالم التلحين نذكر من بينهم ابراهيم القباني محمد كامل الخلعي داود حسني الشيخ سلامة حجازي. (الحفني و شفيق، (دت)، صفحة ٧٣).

مشكلة البحث:

على الرغم من انتشار ادوار محمد عثمان وموشحاته بين المطربين وعبر الاجيال حتى يومنا هذا وعلى الرغم من كونه الى جانب عبده الحمولي احد قطبي التجديد الموسيقي النهضوي الذي اطلق في القرن التاسع عشر، فقد وصلنا القليل من المعلومات عن هذا الفنان الكبير، حتى ان الصورة الفوتوغرافية اليتيمة المنسوبة إليه الا انه ليس من المؤكد أنها صورته.

محمد عثمان، الاسم الذي دوى عالياً في سماء الوطن العربي، شيخ ملحني الادوار ومغني الامة، هو أول من جعل لتلحين الدور قواعده وأصوله الخاصة وجعل له بداية ونهاية، محمد عثمان صاحب الصوت الشجي قد فقد صوته بسبب مرض ألمّ به، فلم يتوقف عن العطاء الموسيقي، فبرع في التلحين حتى بات من اكبر رواد التلحين في مصر خاصة وفي الوطن العربي عامة، فنجد له أكثر من مئة وخمسين عملاً من هذه الادوار والموشحات، التي تعتبر النبع الذي يغذي الأنهار الموسيقية في الوطن العربي، فلم يكن عثمان كغيره من ملحني عصره، فقد كانت له بصمته الخاصة في تاريخ الموسيقى العربية، وان مشكلة البحث تتلخص في الاجابة عن الاسئلة والاستفسارات التي تغيب عن الدارسين، واني ارى ان طلبة الموسيقى والمتخصصين بحاجة كبيرة الى معرفة الكثير عن هذا الملحن العظيم، ومن هنا جاء الاهتمام بهذه الظاهرة.

تساؤلات البحث:

كيف كانت حياة محمد عثمان الموسيقية؟

ومن خلال هذا السؤال يحاول البحث الاجابة عن التساؤلات التالية:

١. كيف كانت حياة محمد عثمان؟

٢. ما هي اهم اعمال محمد عثمان الموسيقية؟
٣. ما هو دور محمد عثمان في تطوير قالب الدور؟
٤. ما هو قالب الدور وما هي أهم مراحل تطوره؟
٥. من هم اهم ملحنى قالب الدور؟
٦. ما هي العوامل التي ساعدت على تطور قالب الدور؟

أهداف الدراسة:

١. التعرف على أهم جوانب حياة محمد عثمان.
٢. التعرف على اهم اعمال محمد عثمان.
٣. التعرف على أهم التجديدات التي قام بها الملحن محمد عثمان في تطوير قالب الدور.
٤. التعرف على قالب الدور ومراحل تطوره.
٥. التعرف على اهم رواد تلحين الدور.
٦. التعرف على العوامل التي ساعدت على تطور قالب الدور.

أهمية البحث:

ترجع اهمية الدراسة الى التعرف على قالب الدور قديماً وحديثاً والتعرف على حياة محمد عثمان وعلى أهم الانجازات الموسيقية التي قام بها، وجمعها في كتاب واحد مما يسهل على دارسي الموسيقى والمهتمين بمعرفة موسيقا فنان مبدع لعب دوراً كبيراً في تطور هذا القالب، وكذلك تعريف بعض المهتمين بدراسة الموسيقى على اهم اعماله في هذا القالب، ونشر النوتة الموسيقية لهذه الاعمال.

حدود البحث:

اقتصر البحث على محمد عثمان واهم اعماله الموسيقية واهم المطربين الذين قاموا بتطوير هذا الدور.

منهج البحث:

سوف نستخدم المنهج الوصفي التحليلي لمناسبه في تحقيق اهداف البحث والاجابة عن تساؤلاته.

أدوات البحث:

قام الباحث بعمل مسح شامل لعدد من مصادر المعلومات مثل المكتبات الجامعية وشبكة المعلومات العنكبوتية (الانترنت) وعدد من المواقع الهامة، اذ اطلع الباحث على عدد من الدراسات السابقة والادب التربوي الخاص بظاهرة موضوع البحث وقام بعدد من اللقاءات الميدانية مع عدد من المهتمين بالموسيقا وبعد ذلك قام بحفظ البيانات وتدوينها وتحليلها.

الفصل الثاني

الاطار النظري

المبحث الاول:

- نبذة عن حياة محمد عثمان.
- أهم أعمال محمد عثمان الموسيقية.
- معركة حول غناء أدوار محمد عثمان.

المبحث الأول

نبذة عن حياة مغني الأمة

" محمد عثمان حسن "

ولد محمد عثمان ابن الشيخ عثمان حسن المدرّس بجامع السلطان ابي العلا سنة ١٨٥٥ م في مصر، وقد أدخله والده في ورشة برادة ليتعلم صناعة يرتزق منها، ولما آنس فيه شديد الميل إلى الغناء وسمعه يقلد المنشدين في الأذكار أخرجه منها وضمه الى تخت الاستاذ منسي الكبير والد الاستاذ قسطندي منسي الذي تخرج في العزف على العود و التدريب على الغناء، وتركه بعد وفاة والده ليشغل على تخت علي الرشيدى الكبير ومكث معه مدة طويلة تعمق فيها في البحث الفني وتبسط في التلحين إلى أن كوّن تختاً خاصاً به، ولما فقد صوته بسبب مرضٍ ألمّ به عمد إلى التلحين فتصفحه المحترفون والهاوون، فاذا به محكم الوضع متناسق النغمات، وقد ابتكر عثمان ما عُرف بالهنك الذي يتناوب به المغني وجماعة البطانة الغناء، لكي يتسنى للمغني ان يرتاح بين الحين والاخر في الدور.(رزق، ١٩٩٣، صفحة ١١٨).

كان محمد عثمان ملحنًا بارعاً خبيراً بالمقامات ومشتقاتها، ولكن صوته لم يكن جميلاً بسبب مرضه، حيث أصيب بسرطان الحنجرة، فكان يستعيز عن هذا النقص بإتقان صناعته - التلحين - فهو أول من حاول تلحين أغانيه في صيغ متناسقة وان ظلت تعتمد على الدور أو الموشح أو القصيدة، وكان أسلوبه يستمد من البيئة المصرية أكثر من سابقه، إلا أنه لم يستطع التخلص من الاساليب التركية تماماً بحكم الوجود التركي في الحياة المصرية بشكل بارز خاصة بين طبقات الأرستوقراطية، حيث انها كانت اكثر الطبقات اقبالاً على التطريب والترفيه، فهي الاكثر مقدرة على تحمل نفقات السهرات والليالي الملاح.(الشوان، ١٩٩٠، صفحة ٢٧٣).

اما صنعته فمحكمة الاصول، ونغمته عجيبة الترتيب، وقسمته معتدلة الاوزان، يلتذ من غنائه السمع دائماً، منهاجه الفن، سليم الذوق، وقد كان غناؤه الاكثر شيوعاً في الامة، لسهولة تناوله وغنائه واليه يرجع الفضل لمحمد عثمان في المحافظة على الروح الموسيقية في الشعب، ولقد لقبه العازفون بمغني الامة ومعلم الشعب لأنه كان سهل التقليد وكان اكثر ما يميزه ان كل ليلاليه مفرحة مطربة بلا استثناء، لا يسأم السامع من فنه ولا من عزفه، ولقد كان غناؤه مزيجاً من القديم والحديث، كما كان ضرباً ماهراً بالعود.

محمد عثمان كان فناناً بمعنى الكلمة، فسهراته كانت تحتوي مختلف الطبقات، وكان مشهوراً بالنشاط وسرعة خاطر وكثيراً ما يغني بين افراد تخته ممسكاً العود بإحدى يديه وملوحاً باليد الاخرى فيتحمس الجمهور ويطلب الاعادة والمزيد حتى مطلع الشمس فينصرف الناس راضين شاكرين، فلا غربة اذا خلد لنفسه أجمل الذكرى في قلوب عارفيه. (الملط، ١٩٩٩، صفحة ٨١).

كۆن محمد عثمان تختاً خاصاً به، حيث كان يتمتع بصوت رخم غليظ شجي، لذلك كان في اغلب الاحيان يشترك معه في الغناء مساعد ذو صوت رفيع يغني معه في منطقة الجواب، ويغني هو منطقة القرار، وقد كان تخته مكوناً من : محمد عثمان (عود + غناء) وعلي صالح (ناي) ومحمد العقاد (قانون) وانطون شوا (كمان) ومحمد الشامي (رق) واربعة منشدين (المذهبية). (محمد و فهمي ، صفحة ٢٢٠).

وقد أنجب في حياته ابراهيم والذي حافظ على تراث والده بترديده وغنائه امام ميكرفون الاذاعة والحفلات، اما ابنه الثاني فهو عبد العزيز والذي اشتهر في الساحة الفنية باسم عزيز عثمان.

لم يحرم الحمولي وعثمان من الذكاء والفطنة ولا من العبقرية الموسيقية، ولقد جمع بينهما انهما لم يحذقا القراءة ولا الكتابة، وانهما نبئا من الشعب، اما الحمولي كان يتصرف في الايقاعات ويميل الى اقوى الاصوات، وكان يذهب في اغانيه مذهب المجددين، ومع ذلك كان يذهب بعيداً ولا ينفصل عن القديم، ولعل ذلك يرجع الى عبقريته التي تأثرت من الغناء التركي يوم رحل الى الأستانة فعاد مزوداً بنغمات لم تكن ذائعة ففي مصر آنذاك، ولذلك كان يزيد في لعبه بين كثرة النغم وترتيبها في الصباح، فاذا صاح حسن واذا تلتطف اجاد، يخرج منشدة الى لين، ومن لين الى شدة، ومن القرار الى الجواب ومن الجواب الى القرار، وكان في كل هذه الدرجات في اعلى مراتبها.

لم يكن عبده حاذقاً في الضرب على العود، وكان غناؤه صعب التقليد، قريباً الى ترجمة القلوب، فاذا هوى ادهش وابكى، لأنه كان يغني بالوحي، وفي ليلة من ليلائه تخلى عنه الوحي، وذهب عنه السحر، فأمسى في منزلة سائر المغنيين، وكان المعجبون به يتمنون لو انه سكت، وقد اقبلت عليه الدنيا، فغمرته النعمة، وجالس الامراء حتى كان بعضهم يدعونه بمغني الخاصة. (رزق، ١٩٩٣، صفحة ١٢٤).

ولقد كان محمد عثمان يفضل ألا يغني ما يبتكر من الحان بل يعهد بها الى عبده الحمولي صاحب الصوت الجميل و القوي، فكانا يكمل بعضهما الاخر على الرغم مما بينهما من تنافس شديد، ولم يكن محمد عثمان متعلماً، فلم يستطع كتابة الحانه وموسيقاه، ولهذا فقد ذهبت معظم ألحانه أدراج الرياح الا القليل الذي توارثته الاجبال التالية لمعاصريه حفظاً بالأذن إلى أن قام بعض الدارسين بتدوينها.

ان محمد عثمان قد عاصر الثورة العربية الا انه ليس هناك ما يدل على انه قد تأثر بها او استنكر ضرب الاسكندرية بالقنابل الانجليزية فغنى غناءً ثورياً أو شارك في الحرب بنشيد يلهب الحماس في نفوس المصريين. (الشوان، ١٩٩٠، صفحة ٢٧٣).

ولقد سافر محمد عثمان في رحلة فنية الى تركيا مع عبده الحمولي، فجاء ببعض المقامات ومنها (شوق أفزا) الذي لحن فيه دور " اليوم صفا " حيث كانت بين الرجلين من ناحية اخرى، منافسة هي اقرب الى المزاح، فقد كان عبد محبا للدعابة رضي النفس كثير الابتسام، بينما كان محمد عثمان جديا في عمله، وهذه من طبيعة المجتهدين الذين لا يحبون ان يتركوا نقصا في اعمالهم، بل لقد كان محمد عثمان اقرب الى النزق منه الى الهدوء، وكان قوي الشكيمة على شيء من الشجاعة حتى لقد كان يخشاه الجهال والمشايخون ممن كانوا يسمون بالفتوات، فلا يلجئون بحضوره الى ما يلجئون اليه عادة من تضارب وشجار.

كان محمد عثمان يأخذ الدور فيقرأ الكلمات ويتمعن بها حتى اذا استقام له ذلك اخذ بالتلحين حتى يتم الدور، وكان يستعين بذلك على علامات ابتكرها هو تدل على الصوت او النغمة ولا يستطيع الافادة منها غيره، وكان لكل ملحن من الملحنين مصطلحات مثلها وهي عبارة عن علامات يفهمها صاحبها فقط، فاذا انتهى الدور أخذه المغنون والمطربون فينشدونه امام الناس حتى يحفظه المستمعون كلهم.

كان محمد عثمان ككل الملحنين، أو ككل صاحب فن يغار على فنه ان يفسده غيره ممن يستفيدون منه، وكان يحرص ان يغنى المغني الدور كما وضعه هو، فاذا اراد التصرف فليكن تصرفه في حدود القواعد التي وضعها هو.

ومن هنا كان ينشأ الخلاف بين الحمولي وعثمان، فقد كان الحمولي رجل عبقرية لا يستطيع ان يأخذ الاثر الفني كما وضعه صاحبه، بل لا بد له من ان يتصرف به فيخرج تصرفه على الحدود التي رسمها الملحن، بحيث يصبح الدور على غير الشكل الذي وضعه صاحبه، فكان يأخذ الدور من محمد عثمان فيغنيه امام الناس، وقد يكون بحضور محمد عثمان نفسه فيغنيه عبده ويتقنن في غنائه، فيخلق له

في سموات الفن ما شاعت له موهبته وعبقريته، ويسمع محمد عثمان دوره او لحنه قد صار على غير الصورة التي صنعها هو فيجئ جنونه، ويخرج ليعاتب الحمولي على اساءته وهو خائق غاضب، فيضحك الحمولي على عادته من هدوء الاعصاب، ويعجب الناس من غير اهل الفن كيف يختلف هذان الزعيमान في دولة الغناء.

كان اهل الفن يقدرون محمد عثمان تقدير احترام، فالموسيقار داوود حسني كان اذا اراد ان يحيي حفلته غنى لعثمان قبل كل شيء، فاذا سئل عن هذا قال : " نبدأ بالمعلم " ، فكان يبدأ حفلاته بغناء دور من الحان محمد عثمان. (الجندي، ١٩٨٤، صفحة ٤٩).



هذه الصورة هي الصورة اليتيمة المنسوبة لشيخ ملحي الأديوار محمد عثمان.

(السعداوي، ٢٠٠٦، صفحة ٤٨).

اهم أعمال محمد عثمان الموسيقية

أما اعمال محمد عثمان فهي عظيمة جداً، هي ثروة موسيقية بحد ذاتها، ومن أهم أعماله :

اسم اللحن	المقام	اسم اللحن	المقام
مليكي انا عبدك	راست	اليوم صفا	عجم
يا ناس خايف اقول احبه	راست	ما احب غيرك	صبا
اصل الغرام نظرة	راست	اعشق الخالص لحبك	صبا
بستان جمالك	راست	قد ما احبك	صبا
عشنا وشفنا سنين	راست	آهين وآه م العشق آه	صبا
انا يا بدر لم انظر	راست	الحب اصله منين	صبا
دواعي الحب تشغلني	راست	على الملاح انت الامير	جهاركاه
بعد الخصام حبي اصطلح	راست	تبهك على اليوم	جهاركاه
من يوم عرفت الحب	بياتي	صبحت من عشقك ابكي	جهاركاه
قده المياس	بياتي	النوم وعد	جهاركاه
عهد الاخوة	بياتي	القلب سلم من زمان	جهاركاه
حببت جميل	بياتي	غرامي علمني النوح	حجاز كار
يا وصل شرف	بياتي	ياما انت واحشني	حجاز كار
قلي رأيت ايه	بياتي	فؤادي من لحاظك	حجاز
قدك امير الاغصان	بياتي	لساني الدمع افصح	عراق
ثلاثين يوم مشفت النوم	بياتي	البخت ساعدني وشفتك	عراق

رمل	انا اعشق في زمني	بياتي	ان كان كده ولا كده
نهاوند	كادني الهوى	بياتي	يا اللي معاك روح الامل
نهاوند	كل يوم اشكي	بياتي	حبي دعاني في البستان

(الشوان، ١٩٩٠، صفحة ٢٧٤).

معركة حول غناء أدوار محمد عثمان

في تراث الغناء المصري القريب الذي يوشك لقره ان يكون تاريخا معاصرا لنا نحن ابناء العقد الاخير من القرن العشرين، قصة تبعث الالم في قلوب محبي فن الغناء لأنه قصة صوت جميل قدير اصيب صاحبه بمرضٍ غامض في حلقه، فتحول ذلك الصوت الجميل القدير الى صوت اخر لا تتعد بينه وبين الجمال والمقدرة الا أوهى الصلات.

بطل القصة هو نابغة التلحين محمد عثمان، حيث كان منافساً في الطرب لعبده الحمولي ولكن الاخير كان يعجز عن منافسة عثمان في التلحين فكان يغني الى جانب ادواره الخاصة ادوار محمد عثمان وكان محمد عثمان يرضيه كثيرا ان يسمع عبده الحمولي يغني تلك الادوار بصوته المشهود له بالتفوق على جميع الاصوات في عصره.

فجأة انقطعت المنافسة في الغناء بين عبده الحمولي ومحمد عثمان، فقد احتبس صوت محمد عثمان وحار في أمره الاطباء حتى استطاع احده ان يعيد الصوت المحتبس الى الاسماع مرة اخرى، ولكن الصوت الذي عاد لم يكن هو الصوت الذي سمعه الناس من محمد عثمان في الافراح والليالي الملاح، بل كان صوتا آخرًا، خشن النبرات، محدود المقدرة، عاجزاً عن الوقوف في سرادقات الافراح في مواجهة ثلاثة آلاف مستمع كما كان يفعل قبل ان تغدر به الايام، ومن حسن حظ الغناء المصري والعربي بشكل عام ان محمد عثمان كان قد فرغ من تلحين اعظم ادواره قبل ان يعجز تماماً عن الغناء، وسمع هذه الادوار تلاميذه الكثيرون من كبار المطربين فحفظوها ولبثوا يغنونها طوال السنوات الاخيرة من حياة مغني الأمة محمد عثمان.

في أواخر العقد الاخير من القرن التاسع عش علم محمد عثمان ان اختراعا جديدا ظهر في اوروبا وامريكا واسمه (الفونوغراف)، وأنَّ هذا الاختراع يمكن ان يلتقط صوت المطرب او المطربة ويعيده الى الاسماع، ولقد اجتمع محمد عثمان وعبد الحمولي ذات مرة فجرى حديثهما حول هذا الاختراع، فقال له الحمولي انه سيسأل ويستفسر عنه حين يسافر الى اسطنبول، فان كان اختراعا حقيقيا سارع الى تسجيل ادواره فيه، فكر محمد عثمان، ماذا يفعل وقد ضاع صوته؟ كيف يسجل ادواره العظيمة بطريقة تنقلها الى المستمعين على وجهها الفني الصحيح؟

استدعى محمد عثمان المطرب الكبير عبد الحي حلمي وقال له (أوصيك يا عبد الحي اذا جاء اختراع الفونوغراف الى مصر ان تسجل دورين من ادواري على الاقل هما دور أدك أمير الاغصان ودور قد ما احبك زعلان منك) فقال له عبد الحي حلمي (بل يبيك الله حتى ترى الفونوغراف في مصر وتشرف بنفسك على تسجيل ادوارك فيه بأصوات المطربين الذين تختارهم، أما أنا فسوف أجتهد لكي أسجل جميع أدوارك إن شاء الله).

مات محمد عثمان عام ١٩٠٠م وجاءت شركات الاسطوانات الى مصر بعد موته بسنواتٍ قليلة فنهض عبد الحي حلمي للوفاء بالوعد الذي قطعه لأستاذه محمد عثمان، وبادر الى الاتصال بشركات الاسطوانات الجديدة كما بادرت هذه الشركات إلى الاتصال به، وبدأت للمرة الأولى عملية تسجيل أدوار محمد عثمان على الطراز القديم من الاسطوانات، قبل أن تتطور الأسطوانة إلى شكل القرص الأسود الذي نعرفه الآن.

مما يذكر أنَّ عبد الحي أوصى ابن اخته صالح عبد الحي بتسجيل دور " أدك أمير الاغصان"، فقام بتسجيله بعد وفاة خاله، فحفظ لنا التاريخ هذا الدور مسجلاً بصوت عبد الحي، وصالح عبد الحي، ولكن عبد الحي حينما أراد تسجيل الدور المشهور " قد ما أحبك زعلان منك " الذي أبدع محمد عثمان

في تلحينه، فوجئ بثلاثة من كبار مطربي عصره يريدون تسجيله أيضاً، وهم يوسف المنيلوي ومحمد السبع وسليمان أبو داوود، فلم يعدل عبد الحي عن تسجيله وظهرت في السوق أربع اسطوانات، احداها لعبد الحي من شركة بوليفون، والثانية للمنيلوي من شركة الجراموفون، والثالثة لسليمان أبو داوود من شركة أوديون، والرابعة لمحمد السبع من إحدى الشركات الصغيرة، ولم يكد هؤلاء يتقاعدون أو يرحلون عن الدنيا، حتى سجل صالح عبد الحي هذا الدور على اسطوانة لشركة بوليفون، فسارعت شركة بيضافون وسجلت له على اسطواناتها الدور نفسه.

هكذا كانت معركة المطربين وشركات الاسطوانات حول هذا الدور، وهي معركة استمرت حوالي عشرين عاماً، وتبارت فيها أقدر الاصوات، وتنافست فيها رؤوس اموال الشركات، وكان مقام الصبا الذي اختاره محمد عثمان لهذا الدور البديع هو بطل الموقف الذي تنافس حوله المطربون.

أما دور بستان جمال، فقد اختار له محمد عثمان مقام الراست وتثقل فيه بين جنس الراست وجنس النهاوند وغيرهما، وقد سارع عبد الحي حلمي بعد وفاة محمد عثمان الى تسجيل هذا الدور الممتاز على اسطوانات اوديون، ولكن الشيخ يوسف المنيلوي الذي كان ينافسه كان اسرع منه الى تسجيل هذا الدور على اسطوانات الجراموفون، ولم يكد ينقضي عهد هذا المطربين الكبيرين وبيزغ نجم صالح عبد الحي، حتى بادر الى تسجيل هذا الدور كعادته في تسجيل التراث الغنائي كله.

سجل عبد الحي حلمي ايضاً " تيهك على اليوم بسنين " على اسطوانات اوديون، حيث كان مصوراً على مقام الجهاركاه، ولم ينافسه احد من المطربين في تسجيله، كما انفرد عبد الحي حلمي بتسجيل دور " حبي دعاني للبستان " من مقام بياتي نوى، وقد سمعنا صالح عبد الحي يغني هذا الدور خلال رحلته الطويلة الشاقة في حفظ التراث الغنائي.

اما الدور الرائع " حظ الحياة " من مقام الراست الذي تنافس في تسجيل هذا الدور عبد الحي حلمي ويوسف المنيلوي فسجله عبد الحي حلمي على اسطوانات شركة الجراموفون وسجله ايضاً المنيلوي على اسطوانات هذه الشركة التي يبدو انها ارادت ان ترضي عشاق اكبر المطربين في ذلك العصر، وفيما بعد سجل صالح عبد الحي هذا الدور فحفظ لنا تحفة من تحف محمد عثمان في تلحين الادوار، ومن الادوار المشهورة التي حفظها عبد الحي حلمي من تراث محمد عثمان دوره " كادني الهوى" ولكن الشيخ يوسف المنيلوي كعادته سارع الى منافسة عبد الحي حلمي في الحفاظ على تراث شيخ ملحن الادوار محمد عثمان، فسجل هذا الدور على اسطوانات الجراموفون، أما عبد الحي فسجله على اسطوانات أوديون التي لم تكتفي بعبد الحي، فاستدعت ايضاً مطربين آخرين هما عبد الباري وسليمان ابو داوود، فسجلت لكل منهما هذا الدور الذي تفنن محمد عثمان في تلحينه في مقام النهاوند.

لقد انفرد عبد الحي حلمي بتسجيل دور " طوّل يا ليل " الذي لحنه محمد عثمان من مقام بياتي نوى، والاسطوانة التي سجلها عبد الحي حلمي لهذا الدور مأخوذة في شركة الجراموفون ولم يقترب احد من مطربي عصره من هذا الدور لأنه كان أقل شهرة من الادوار الاخرى التي لحنها محمد عثمان، وانفرد ايضاً بتسجيل دور " عهد الاخوة " وهو من تأليف محمود سامي البارودي باشا رائد حركة احياء الشعر العربي.

ولقد كان عبد الحي حلمي مدفوعاً بوصية استاذة محمد عثمان الى تسجيل جميع ادواره المشهورة منها وغير المشهورة، بينما كان المطربون الآخرون يختارون الادوار ذات الشهرة الجماهيرية في عصرهم، ولهذا كان عبد الحي حلمي أكثرهم تسجيلاً لأدوار محمد عثمان، وبعد عبد الحي حلمي جاء صالح عبد الحي الذي لم يترك دوراً من أدوار محمد عثمان الا وسجله على اسطوانات او غناه في الإذاعة.

لقد كانت المعركة بين عبد الحي حلمي وبقية مطربي عصره حول أدوار محمد عثمان اشبه
بملحمة فنية عظيمة عادت بالخير على فن الغناء المصري ورسخت أصوله التي تعب الراحل محمد عثمان
ومعاصروه في تأصيلها والتي هي أساس كل الصرح الغنائي الذي بناه بعد ذلك محمد القصبجي وزكريا
أحمد ومحمد عبدالوهاب والسنباطي. (النجمي، ١٩٩٣، صفحة ١٠٢).

المبحث الثاني :

- ما هو الدور.
- تكوين الدور.
- الدور ومراحل تطوره.
- العوامل التي ساعدت على تطوير الدور.
- أهم الرواد تلحين الدور.
- آخر الموسيقيين الذين لحنو الدور.

الدور:

هو قالب غنائي مصري متكامل البناء الفني، ظهر في النصف الاول من القرن التاسع عشر، منذ ظهوره لقي استجابة كبيرة من مختلف طبقات الشعب، فقد تم تذوقه من قبل العامة وانتشر بينها انتشاراً واسعاً، كذلك تأثرت به الطبقات الخاصة، ان ذلك يرجع الى ما يحمله الدور في تركيبته النغمية من أصالة فنية ومهارة في استعراض الانتقالات اللحنية وكذلك كلماته، حيث نظم الادباء والشعراء أدواراً عبروا بها عن بعض قضايا العصر الاجتماعية، فقد استخدم الدور في التعبير عن الروح القديمة في اظهار معالم الشخصية المصرية والمعاني اللطيفة والألفاظ الرشيقة والغزل الرقيق وهو ما جعل مشاهير الغناء يقبلون على غنائه في السهرات التي كانت مجالاً للقاء الطبقة المثقفة في مصر.

اما الدور من الناحية اللغوية، فهو كمصطلح يعني الحركة وعودة الشيء الى حيث كان او الى ما كان عليه من ذي قبل، وفي اللغة يعني القطعة المركبة من بيتين او اكثر ومنها دار دوراناً أي تحرك وعاد الى ما كان عليه، وهذا يطابق الى حد بعيد ما هو مقصود في كلمة الدور كمصطلح موسيقي، اذ ان الدور في الغناء يلتزم فيه الملحن بضرورة العودة الى اللحن الاساسي بعد جولة غنائية يتم بعدها الاستقرار على المقام الموسيقي الرئيسي أو أحد فروع.

اما بالنسبة لنظم الدور فإنه ينظم من الزجل المتحرر من فصاحة اللغة والاوزان العروضية في معاني تتناول غالبا الغزل، حيث يسمى الجزء الاول منه بالمذهب و يليه الغصن، ولقد كانت الجماعة قديماً تقوم بغناء المذهب فيرد رئيسهم بغناء الغصن، حيث كان تلحين المذهب مثل تلحين الغصن، ويوزن غالباً على الوحدة المتوسطة، وبعد ذلك ابتكرت طريقة جديدة للدور حيث أصبح المغني يردد الفاظ القسم الثاني من الدور مرات كثيرة بالحن مختلفة فيردد مرة الجملة من الغصن منفرداً على غير تلحين المذهب واخرى تشترك معه جماعة البطانة فيرددونها مرة واثنين ويردها المغني بعدهم بكثير من

التصرف في اللحن والوزن في حركةٍ يطلقون عليها اصطلاحاً بالهنك، ولا تزال هذه الطريقة متبعة حتى الآن، والهنك هو لفظ فارسي يعني تبادل مقاطع الغناء أثناء الدور بين المطرب والمذهبية وينتسب في عمله لمحمد عثمان. (فهيم، ٢٠٠٩، صفحة ٢٥).

تكوين الدور:

يتكون الدور من خمسة عناصر أساسية

أولها المذهب، وهو الاستهلال ويتألف من بيتين أو أكثر وثانيها الأغصان، وهي عدة مقاطع يعود منها اللحن إلى المذهب لحنًا في أوسط الدور ونصًا ولحنًا في آخره، ثالثها الآهات وهي آهات يرددها المغني من المقام الأساسي أو من مقام مختلف ويستعرض فيها إمكانيات صوته، رابعها الردود وهي ألحان مختلفة لبيت أو أكثر داخل الدور يرددتها المغني بينما يرد عليه الكورس بلحن ثابت للشطرة الأولى بعد كل تغيير في لحن ذلك البيت، خامسها الإيقاع، وإيقاع الدور الأساسي هو المصمودي أو الوحدة الكبيرة وكلاهما إيقاع رباعي كامل وينتقل اللحن إلى إيقاعات أخرى في أجزاء منه ثم يعود إلى الإيقاع الأصلي.

يُغني المذهب بواسطة مجموعة من المنشدين، وينفرد المغني بأداء أجزاء الغصن، ثم يتناوب والمنشدون الغناء بالآهات، كما يشترك المنشدون في ترديد بعض مقاطع الغصن بنغمات مختلفة، ويطلق عادة اسم "الهنك" على هذا التناوب، والهنك هو عبارة عن مصطلح فني يدل على الأسلوب الخاص الذي يبدعه المغني عندما يغني الغصن الرئيسي في الدور وفي الهنك تطلق للمغني حرية الغناء واستعراض صوته عن طريق التنقل بين المقامات الموسيقية القريبة للمقام الأصلي أي الذي ابتداء فيه الدور موسيقيًا .

(<http://rasgharib.net/vb/showthread.php?t=5854>)

الدور في مدارس تطوره:ـ

ان الدور يخضع في تأليفه لقواعد فنية خاصة وقالب معين، وقد كان ظهوره القرن التاسع عشر، وتطور شيئاً فشيئاً حتى بلغ ذروة مجده في أوائل هذا القرن.

كان المذهب و الغصن في بداية عهد الدور من بحر عروضي واحد، ولحن واحد وإيقاع واحد، ولا يتخلل الغناء أية موسيقى آلية، ومن هذا النوع القديم كثير من الأدوار مثل " البدر لاح في سماه " "صوت الحمام على العود " وغيرهما الكثير من الادوار، وفي مثل هذا النوع القديم كانت تترك للمغني حرية التصرف في اللحن، فيرتجل أثناء أداء الدور ما يمكن ان تبلغه مهارته الفنية ذوقه و قدرته، ويستطيع المغني المجيد ان يعيد الحركة الغنائية الواحدة في صور شتى وألوان غنائية متنوعة وإن لم يخرج فيها عن المقام الملحن منه الدور.

وقد كان الغناء في هذا النوع القديم مقصوراً على المغني، والتخت محدود لا يتجاوز عدده أربعة أفراد، حيث كان يحتوي على العود والقانون والناي والرق، وليس به أحد من المرددین، كما كان تخت المعلم شعبان ومحمد القباني.

أما الأعلام الذين اشتهروا في تأليف هذا النوع القديم من الادوار فهم حسين الساعاتي واحمد الشلشلموني ومحمد المقدم والمسلوب الذي يعتبر زعيم هذه المدرسة القديمة، وإن امتد به العمر حتى عاصر المدرسة الحديثة واشترك في التأليف لها.

اما المرحلة الجديدة فهي المرحلة الذهبية للدور الذي تطور الدور فيها تطوراً كبيراً من الناحية البنائية والشكلية والمقامية حيث كان هناك كثير من العوامل التي ساعدت على هذا التطور الكبير.

(الحفني، (د-ت)، صفحة ٨٧).

العوامل التي ساعدت على تطور الدور في المرحلة الثانية (المرحلة الذهبية)

أولاً : حرية المغني في الارتجال.

فقد بدأ المغني يتمتع بحرية أكبر في التصرف في اللحن فيرتجل أثناء الاداء ما يمكن أن توصله اليه مهارته الفنية وامكانياته الصوتية في الانتقالات اللحنية والمسارات النغمية.

ثانياً : التلوين والتنويع في المقام الملحن عليه الدور.

ولقد توسع الملحنون في الصياغة اللحنية لقالب الدور، حيث أدخلوا على الغصن منوعات لحنية يشترك في اداء بعض حركاتها عدد محدود من المذهبية ، واصبح التلحين لا يلتزم بالسير اثناء الدور في المذهب والغصن على مقام واحد كما كان الحال في المرحلة الاولى بل كان اللحن ينتقل من مقام الى مقام وفقاً لما يرتضيه النغم، مما يجعل التلحين دائم التجديد على المستمع.

ثالثاً : التبادل التجاوبي بين المطرب والمذهبية.

أدخل على الدور ما يسمى بالهنك وهو ان يتناوب المغني الاداء مع المرددين (المذهبية) في انسجام صوتي وطبقات مختلفة.

رابعاً : المقامات والضروب الجديدة.

أدخلت مقامات عديدة لم تكون معروفة من قبل مثل دور (أسير العشق) في مقام الزنجران لداوود حسني الى جانب تعدد الضروب والاوزان كما في دور (أنا فؤادي يوم عشق) ضرب اقصاق تركي لإبراهيم القباني، كم أدخل عبده الحمولي مقامات كثيرة مثل (الحجاز كار) ولحن منها أدواره المعروفة (ملك الحسن في دولة جمالك)، (الله يصون دولة حسنك)، (انت فريد في الحسن) .

خامساً : الآلات.

تطورت الآلات في هذه المرحلة، فاستعملت آلة الكمان، وتحسّن استخدام آلة القانون كثيراً فكبر حجمها واتسعت منطقة مقاماتها واصبحت مما يعتمد عليه المغني في مختلف ألوان الغناء، وبذلك زادت الامكانيات الفنية للآلات.

سادساً : اكتمال عناصر التخت وتطوير اسلوب الأداء.

وقد ساعد على تطور قالب الدور زيادة عدد الآت التخت، وكانت لهذه الزيادة أثرها في ثراء اللحن من حيث عزف الآلات، حيث ظهرت اللزمات الموسيقية خلال الأداء، وكان لها دورها في التمهيد للغناء والتحويل النغمي والأداء التبادلي مع المطرب وكانت نتيجة لتطور الآلات وكثرة العازفين أن أتيحت الفرصة لكل من وهبه الله صوتاً جميلاً أن يظهر في مجال الغناء.

سابعاً : توظيف قالب الدور لخدمة المجتمع.

استخدم الدور في التعبير عن الروح القومية واطهار معالم الشخصية المصرية حيث نظم الأدباء والشعراء أدواراً عبروا بها عن بعض قضايا العصر الاجتماعية مثل دور (عشنا وشفنا سنين) لمحمد عثمان، حيث تكلم فيه عن بعض العيوب الاجتماعية المنتشرة، ودور (شربت الصب بعد التصافي) لعبده الحمولي يرثي فيه المظ بعد وفاتها وكذلك دور (غيرنا تمتع بالوصال) الذي غناه الحمولي تعريضاً للحكم التركي والرغبة منه في التحرر منه.

ثامناً : انشاء دار الاوبرا.

زاد اهتمام الدولة والحكام بالموسيقا والغناء ومن مظاهر هذا الاهتمام انشاء دار الاوبرا وتزويدها بالفرق الاجنبية من الخارج، كما استضاف الخديوي اسماعيل فرقة موسيقية تركية أخذ عنها الألحان

والبشارف التي لا تزال تستخدم حتى الآن، كذلك انتدب الخديوي اسماعيل السيد قسطندي منسي من الأستانة والذي كان أول من دَوّن الألحان الشرقية وساهم في نشر الثقافة الموسيقية في مصر.

تاسعاً : ظهور الفوتوغرافي.

في سنة ١٩٠٦م ظهر الفوتوغرافي (الحاكي) في اغلب البيوت المصرية وسجلت شركات الاسطوانات في ذلك الوقت الكثير من الادوار والقصائد والألحان الغنائية المختلفة بصوت مطربي ذلك العصر، فانتشرت الادوار واصبحت تذايع في أغلب المنازل. (فهيمى، ٢٠٠٩، صفحة ٣٠).

وقد ساعد على انتشار الدور في هذا الاسلوب الجديد من التلحين ظهور طائفة من أعلام المغنين، الذين كانوا ذوي إمكانياتٍ صوتيةٍ ممتازة، فقد صادف ذلك ظهور عبده الحامولي ومحمد عثمان في بداية عهدهما، وكذلك محمد سالم ويوسف المنيلوي وغيرهم.

ثم خطا الفن الموسيقي خطواتٍ حثيثةٍ نحو التقدم و التطور، وقد ساعد على ذلك زيادة اتصالات مصرَ بجيرانها من البلاد الاسلامية وبخاصة تركيا التي كانت وقتئذٍ مقر الخلافة ومركز الفنون الموسيقية في الشرق، ولقد تكرر سفر طائفة من أفذاذ الموسيقيين المصريين إلى إسطنبول، كما وفدَ إلى مصر فرق تركية ممتازة، فتطور الدورة مرة أخرى وزادت ثروته في التلحين من مقامات جديدة لم تكن معروفة من قبل مع تعدد الضروب و الاوزان، كما زاد اللحن ثراءً من ناحية موسيقى الآلات التي أفسح الغناء لها المجال بين كلماته أثناء أداء المذهب والغصن بما يسمى في الاصطلاح الفني باللازمة الموسيقية.

كما توسعوا في التردد (الهنك) حتى بلغ عدد المشتركين في التخت الى خمسة عشر عازفاً ومردداً، وأصبح أداء الدور في هذا الثوب الجديد يستغرق أكثر من نصف ساعة، بينما كانت الادوار القديمة لا يتجاوز أداؤها عشر دقائق أو ربع ساعة.

وقد كان محمد عثمان وعبد الحمولي زعيما هذا التطور الأخير بعد أن اكتمل نضجها الفني، ومن أدوار محمد عثمان في هذا النوع دور (كادي الهوى) و (ياما انت واحسني) و (وقده المياس) وغيرها، ومن أشهر أدوار عبد الحمولي (الله يصون دولة حسنك) و (أنت فريد في الحسن) وغيرهما. وعلى الرغم من كثرة الألوان التي أصبحت متوافرة في تلحين الدور من اختلاف المقامات وتعدد الضروب وكثرة التنقلات والتنويعات اللحنية المتعددة فإن المغني ما زال يتصرف في الأداء تبعاً لغزارة مادته ورسوخ قدمه وإمكانياته الصوتية وقدرته على الارتجال، وفي مقدمة هؤلاء المغنين الافذاذ عبد الحمولي، فقد كان يؤدي أدوار محمد عثمان فيتصرف فيها بما يضيف عليها ثوباً جديداً، تبدو معه أمام الناس وكأنها من تلحينه، حتى ان الكثيرين قد التبس عليهم الامر في بعض هذه الادوار ايها كان هو الملحن لها.

ومن الأمور الجديرة بالذكر أن بعض الادوار كان تختم أحياناً بالشرطة الاخيرة من المذهب نظراً لجمال لحنه، مثل دور (لسان الدمع افصح من بياني) وتتابع بعد ذلك على هذا الاسلوب الجديد من تلحين الدور عبقریات موسيقية نادرة خلفت وراءها فيضاً من الانتاج وثروة كبيرة من هذا النوع من التأليف، مع الاهتمام بموسيقى الآلات التي تتخلل الدور بما ضاعف من قيمة هذا التراث المجيد، ومن أمثال ذلك أدوار ابراهيم القباني وداوود حسني وسيد درويش ومحمود الخضراوي وأحمد غنيمة.

المرحلة الثالثة من مراحل تطوير الدور:

بعد المرحلة الثانية ظهرت ما تسمى بالمرحلة الثالثة، حيث طرأ نهضة فنية كبيرة جداً في هذه المرحلة نتيجة لظهور وسائل الإعلام المختلفة مثل السينما والمسرح والاذاعة مما أدى الى اتجاه الكثير من الفنانين والملحنين للعمل في هذه الميادين الجديدة مما أدى الى قلة انتشار الدور .

بالطبع كان لهذه المرحلة عدد من روادها الرئيسيين، من اهمهم سيد درويش وزكريا احمد وعبد الفتاح قطر ومحمد عبد الوهاب، حيث اتخذ الدور في هذه المرحلة طابعاً خاصاً في ادائه، حيث تحول من مجرد تطريب واطهار للبراعة والتقلات المقامية، إلى التعبير عن المغني بما يساير روح النص وتصوير المعاني موسيقياً، وذلك على نحو ما قام بفعله سيد درويش في ادواره (أنا هويت وانتهيت) و(أنا عشقتك) كما اتسعت امكانيات التخت فأضاف عبد الوهاب آلات جديدة كالنشيلو والكونترياص كما أضاف نوع من تعدد الاصوات في تلحين أدواره حيث ظهر ذلك جلياً في دوره (أحب أشوفك كل يوم). (فهمي، ٢٠٠٩، صفحة ٢٩).

اهم الرواد في تلحين الدور

١ - محمد عبد الرحيم المسلوب :

لحن ما يقارب المائة دور ويرجع له الفضل في وضع الهيكل الاول للدور ويعتبر رائداً لتلحين قالب الدور، فبدلاً من تلحين الدور بحيث يكون لحنا المذهب والغصن متطابقاً، قام بعمل لحن خاص بالمذهب واخر للغصن ومن أشهر أدواره:

	اسم الدور	المقام	غناء
١	يا حلوة يا مسليني	بياتي	محمد المسلوب
٢	العفو يا سيد الملاح	نهاوند	محمد المسلوب
٣	في مجلس الأنس	حجاز	محمد المسلوب
٤	دلالك يا جميل أشكال	عراق	محمد المسلوب
٥	البدر لاح في سماه	حسيني	محمد المسلوب
٦	جمالك يا فريد عصرك	هزام	محمد المسلوب
٧	صوت الحمام على العود	راست	محمد المسلوب

٢ - سيد درويش :

حيث قام بتلحين عشرة أدوار تعتبر من أنفُس كنوز الموسيقى العربية، حيث تتميز بالثراء اللحني و التعبير الصادق عن الكلمة، إلى جانب البراعة في الانتقالات اللحنية، ومن أشهر أدواره :

	اسم الدور	المقام	غناء
١	في شرع مين	زنجران	سيد درويش
٢	ضيعت مستقبل حياتي	قارجار	سيد درويش
٣	أنا هويت وانتهيت	کرد	سيد درويش
٤	أنا عشقت و شفت غيرك	حجاز كار	سيد درويش
٥	عشقت حسنك	بستنة كار	سيد درويش
٦	يا فؤادي ليه العشق	عجم عشيران	سيد درويش

٣ - زكريا أحمد :

لحن زكريا احمد قالب الدور لام كلثوم و تميز في صياغة الأدوار بأسلوب حلو ينم عن أصالة موهبته و عمقه، ومن هذه الادوار :

	اسم الدور	المقام	غناء
١	آه يا سلام	راست	أم كلثوم
٢	الفؤاد ليله نهار	راست	زكريا أحمد
٣	عادت ليالي الهنا	نهاوند	أم كلثوم

٤- محمد عبد الوهاب :

حيث قام بتلحين سبعة أدوار وهي :

	اسم الدور	المقام	غناء
١	أحب أشوفك كل يوم	عشاق	عبد الوهاب
٢	القلب ياما انتظر	نكريز	عبد الوهاب
٣	حببت القلب	حجاز	عبد الوهاب
٤	عشقت روحك	حجاز كار كرد	عبد الوهاب
٥	لو كان فؤادي يصفالي	نهاوند	عبد الوهاب
٦	وطن جمالك فؤادي	نهاوند	عبد الوهاب
٧	يا ليلة الوصل استتي	راست	عبد الوهاب

٥- عبده الحمولي :

تفوق الحمولي على معاصريه في تأليف الدور وتلحينه، فقد كتب له مشاهير الشعراء في عصر الادوار المثل الشيخ عبد الرحمن قراعه مفتي الديار المصرية واسماعيل صبري باشا محافظ الاسكندرية آنذاك، وقد تميز الحمولي باستخدام بعض المقامات الغربية والجديدة نوعاً ما كالحجاز كار وغيره، حيث ان هذه المقامات لم تكن مشهورة عند المصريين في ذلك الوقت، و من أهم أدواره :

اسم الدور	المقام	غناء	
١	حجاز كار	عبدہ الحمولي عبد الحي حلمي زكي مراد	كنت فين والحب فين
٢	العشاق	عبدہ الحمولي محمد العجوز داوود حسني	شريت الصبر
٣	بياتي	عبدہ الحمولي	الحلو لما انعطف
٤	حجاز كار	عبدہ الحمولي صالح عبد الحي يوسف المنيلوي	ملك الحسن

(فهمي، ٢٠٠٩، صفحة ٣٢).

آخر الموسيقيين الذين لحنوا الدور:

اشتهر في تلحين الادوار كل من عبده قطر والقصبجي والسنباطي وزكريا احمد الذي له ادوار جميلة منها (امتى الهوى ، يا قلبي مالك لأم كلثوم) وتمتاز بالعاطفة والرقّة الجميل.

لقد لحن محمد عبد الوهاب سبعة أدوار أبرزها دور (أحب اشوفك كل يوم) وقد امتازت في المقدمات الموسيقية التي هي شغله الشاغل في جميع اعماله الفنية تقريبا (يقول البعض ان هذا الدور من الحان الشيخ علي الدرويش ويقول اخرون هو لدرويش الحريري والنص كتبه حسن انور) ولقد ظهر في هذا الدور تعدد الاصوات وتعدد الموازين الايقاعية، ومن ادواره الاخرى دور (عشقت روحك ، وتوحشني وانت معايا للشاعر الكبير أحمد شوقي) وآخر ما لحنه من ادوار (لو كان فؤادك يصفى لي).

بدأت أهمية الدور تقل في ثلاثينات القرن الماضي لورود أنواع وأشكال وأساليب غنائية وافدة من الغرب كالمونولوج والدويتو واغاني السينما وإهمال الموسيقيين لهذا القالب عدا قلة من الفنانين الذين استمروا فيه مثل صالح عبد الحي وعباس البليدي و لور دكاش، ولقد حاول الاتراك لقرون ان يحلوا فنهم الغنائي محل الغناء في المنطقة العربية الا انهم فشلوا في القضاء على الموشحات وان نجحوا من ادخال بعض المفردات التركية هنا وهناك بل فوجئوا رغم أنفهم بظهور القدود الحلبية والمقامات العراقية والمالوف المغربي والدور المصري الذى يعد من أهم القوالب بعد الموشحات على الرغم من اندثاره في وقتنا الحالي. (البيت العراقي).

الفصل الثالث

عينة البحث

سوف اتناول في هذا الفصل بعض من الاعمال الموسيقية للموسيقار محمد عثمان ، حيث

سأتناول تدوينها وتحليل بعض منها موسيقياً ، وهذه الاعمال هي :-

موشح ملا الكاسات

ياما انت واحشني.

دور كادني الهوى.

دور نور العيون شرف وبان.

دور أصل الغرام نظرة.

دور اليوم صفا داعي الطرب.

دور غرامك علمني النوح.

دور مليكي أنا عبدك.

دور بستان جمالك من حسنه.

لسان الدمع افصح من بياني.

نماذج من المدونات الموسيقية للملحن محمد عثمان وتلحينها:

تكونت عينة الدراسة من مجموعة من أدوار وموشحات محمد عثمان والتي قام بتلحينها، وسوف أقوم بوصف وتحليل هذه الأدوار بطريقة مفصلة ودقيقة ووضعها في مرجع يتم من خلاله التعرف على بعض من أعمال شيخ ملحني الأدوار محمد عثمان.

موشح ملا الكاسات:

كلمات الموشح

ملا الكاسات وسقاني

نحيل الخصر والقدر

حياة الروح في لفظه

سباني لحظه الهندي

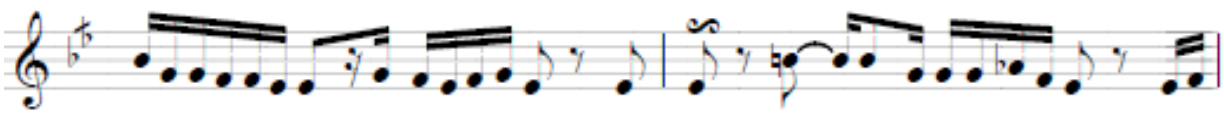
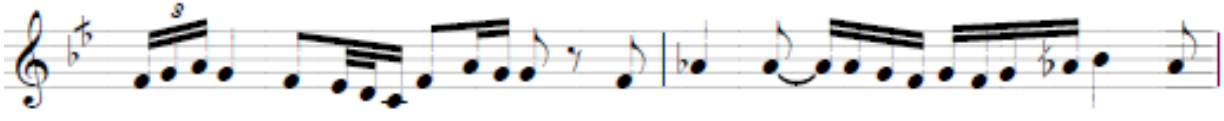
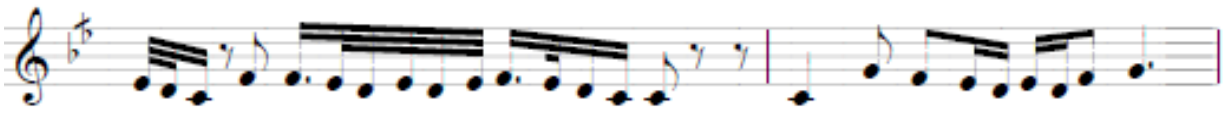
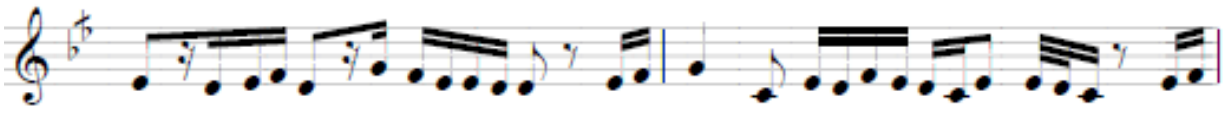
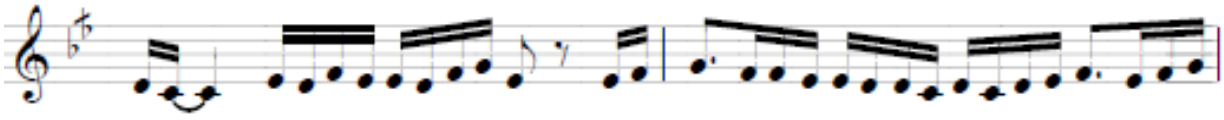
يا مليمي لا تسلم عني

وخليني على عهدي

موشح ملا الكاسات

1/2

تكوين tarak766



موشح ملا الكاسات
2/2

تنوين tarak766

The musical score is written for a melody and a piano accompaniment. The melody is in the treble clef, and the piano accompaniment is in the bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The score consists of 14 measures. The first measure is marked with a tempo of 140. The second measure is marked with a tempo of 96. The score ends with a 'Fine' marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melody in the right hand. The melody is marked with a tempo of 140. The score is written in a standard musical notation style with a treble clef and a bass clef. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/2. The score consists of 14 measures. The first measure is marked with a tempo of 140. The second measure is marked with a tempo of 96. The score ends with a 'Fine' marking. The piano accompaniment features a steady eighth-note pattern in the left hand and a more complex melody in the right hand. The melody is marked with a tempo of 140.

تحليل موشح ملا الكاسات

تحليل اللحن:

هو من نموذج الموشح وهو أحد أنواع القوالب الغنائية العربية، والموشح من ألحان شيخ ملحنى الأدوار محمد عثمان، ومن كلمات الشاعر عاشور سليمان، وهو مصاغ على مقام الراست على درجة الراست، والموشح يتكون من بدنية أولى وبدنية ثانية وخانة.

التحليل الموسيقي للدور:

- مهد للغناء بمقدمة موسيقية تتكون من خمسة موازير (١ ، ٥) وهو موزون على ضرب السماعي الثقيل ١٠/٨، حيث بدأ لحن المقدمة من درجة الراست صعوداً الى درجة الجهاركاه ثم هبوطاً الى درجة الاساس، ثم صعوداً الى درجة النوى ثم هبط اللحن الى درجة العشيران ثم صعوداً الى درجة الجهاركاه ثم هبط الى درجة الراست، وأظهر فيها شخصية جنس جذع مقام الراست، حيث أظهر جنس الراست من درجة الراست.

- غناء البدنية الاولى :- من مازورة (٦-١٣) وهو عبارة عن غناء لمجموعة الكورال، حيث يشبه لحن البدنية الاولى الى حد كبير لحن المقدمة الموسيقية، حيث أظهر فيها شخصية جنس الجذع في مقام الاساس، وهو مقام الراست من درجة الراست.

- غناء البدنية الثانية :- من مازورة (١٤-٢١) حيث انه في العادة عند تلحين الموشح تكون البدنية الثانية على نفس لحن البدنية الاولى ولكن في هذا الموشح قام شيخ الملحنين محمد عثمان بعمل لحن جديد للبدنية الثانية وهذا من التجديد الذي قام به محمد عثمان، حيث بدأ لحن البدنية الثانية من درجة الراست، وفي مازورة (١٦) استبدل درجة الحسيني بدرجة الحصار، هبوطاً إلى درجة السيكاه، ثم في

مازورة (١٨) استبدل درجة الأويج بدرجة الماهور (النهفت)، بالإضافة الى درجة الحصار ليظهر شخصية مقام الهزام على درجة السيكا، ثم من مازورة (١٦-٢١) عاد لإظهار شخصية جنس جذع الراس على درجة الراس وهو بذلك يظهر مقام السوزناك على درجة الراس وهو أحد فصائل مقام الراس. * ومن الملاحظ تخلل هذه البدنية بعضاً من الآهات وأمان و يا ليل.

- غناء الخانة :- يبدأ لحن الخانة من مازورة (٢٢-٤٢) ، حيث حلق اللحن في الدرجات العالية لمقام الراس ، حيث بدأ الغناء من درجة الكردان هبوطاً الى درجة النوى صعوداً الى درجة الكردان، ثم صعوداً الى درجة المحير هابطاً الى درجة الأويج صعوداً الى درجة الماهوران هبوطاً الى درجة الكردان في مازورة (٢٥)، حيث أظهر شخصية مقام الراس على درجة الكردان، حيث قامت المجموعة بغناء هذا الجزء من اللحن، ثم بدأ المغني المفرد بعمل آهات بالتبادل مع المجموعة، وهذا يعد من التجديد الذي قام به محمد عثمان، حيث يعد الموشح من قوالب الغناء الجماعي وليس الفردي، كما تناول بين الآهات أداء كلمات الخانة محلّقاً الى الدرجات العليا من مقام الراس، وفي مازورة (٣٥) لمس فيها درجة جواب البوسليك ودرجة الشهنار، ثم عاد في مازورة (٣٦) الى درجة الكرد وجواب السيكا.

- وفي مازورة (٣٨-٤٢) عاد الى بداية اللحن الذي ظهر في بداية الخانة واختتم اللحن بجنس الراس على درجة الكردان.

ومن التجديدات التي ظهرت في بناء لحن الموشح:

- استخدام لحن جديد للبدنية الثانية والتي كان يجب أن تلحن على نفس لحن البدنية الاولى.
- الغناء المتبادل بين المغني المفرد والمجموعة (الهنك) وهي سمة من سمات غناء الدور وليس الموشح.
- الاكثار من استخدام الآهات والليالي وامان في الموشح، حيث أن الغناء المتبادل للآهات من سمات الأدوار وليس الموشحات.
- لم يعد على غناء القفل أو الغطاء كما هو الحال في غناء الموشحات النموذجية.

كادني الهوى:

المذهب :

كادني الهوى وصبحت عليل

مثل النسيم في روض الانس

حبي قمر طالع على غصنه

كله ادب وطرب وجميل ملوش مثيل

الغصن :

للحسن دا بالطبع اميل

ياللي تلوم دا شيء بالعقل

وانظر كدا واحكم بالعدل

كله ادب وطرب وجميل مالوش مثيل

دور كادني الهوى:

هو من الادوار التي انتشرت ليس فقط وقت تلحنه انما بعد ذلك خصوصاً في الربع الثاني من القرن العشرين، وذلك لسهولة عزفه، وهو ايضاً من الادوار الاخيرة لمحمد عثمان ويبدو انه يحتوي على فكرة المسار الالزامي التي لم تظهر في بداية مدرسة عبده الحامولي ومحمد عثمان وانما ظهرت في مرحلة لاحقة، بمعنى أن هناك مذهباً ثابت التلحين، ولاحقاً دور يسمح بالكثير من الارتجال، ولكن هناك مسار الزامي لهذا الدور مثلاً اعاد جزءاً من المذهب في البداية ليكون بداية التفرد ولاحقاً الآهات او الليلي.

كادنى الهوى

تدوين أ / عادل صموئيل

منتدى سماعي

♩ = 100

غناء

Adel Samuel

كاننى الهوى ٢



Adel Samuel

كانني الهوى ٣

♩ = 110

♩ = 100

♩ = 110

كانني الهوى ٤

$\text{♩} = 100$

1. 2.

Adel Samuel

كانني الهوى °



كاننى الهوى ٦

rall

Adel Samuel

التحليل الموسيقي لدور كادني الهوى:

- هو مصاغ على مقام النهاوند على درجة الراسـت.

- مهد للدور بمقدمة موسيقية من مازورة (٩-١) بدأها من درجة الراسـت صعوداً الى درجة المحير ثم هبط الى درجة الحصار ثم صعد الى درجة الماهور هبوطاً الى درجة النوى ثم الى درجة الراسـت، حيث اظهر من خلال المقدمة مقام النهاوند بجنسيه نهاوند على الراسـت وحجاز على النوى، وهذه المقدمات التي تظهر قبل الغناء هي عبارة عن دولاب من دواليب الموسيقى حتى تسهل للمغنيين أداء درجات المقام بسهولة ويسر.

- غناء المذهب والذي يبدأ من مازورة (١٠-٤٣) ، حيث بدأ بالغناء الجماعي من مازورة (١٠) من درجة الكردان صعوداً الى درجة جواب الكرد ثم هبوطاً الى درجة الكردان حيث اظهر جنس النهاوند من درجة الكردان، ثم استخدم لازمة موسيقية صغيرة من مازورة (١٢-١٤) النوار الاول بدأها من درجة المحير صعوداً الى درجة الماهوران هبوطاً الى درجة الراسـت، ثم اعاد غناء المقطع الاول كادني الهوى حتى مقطع (حبي قمر) في مازورة (٢٣) حيث اظهر شخصية مقام النهاوند بجنسيه نهاوند على الراسـت وحجاز على النوى، ثم انتقل الى لازمة موسيقية صغيرة من مازورة (٢٤-٢٥) ثم يبدأ بغناء باقي كلمات المذهب حتى مازورة (٤٣) وفيها يظهر شخصية مقام النهاوند بجنسيه جنس الجذع نهاوند على الراسـت وجنس الفرع حجاز على النوى.

- يمهـد لغناء الغصن او الدور بمقدمة موسيقية صغيرة من مازورة (٤٤-٤٨) النوار الاول حيث يظهر فيه شخصية مقام النهاوند محلاً على درجة الكردان.

- غناء الغصن او الدور والذي يبدأ من مازورة (٤٨-٢٥٠) النوار الاول.

- بدأ غناء المقطع الاول من الغصن (للحسن دا بالطبع اميل) من مازورة (٥١-٤٨) وهو أيضاً في مقام النهاوند.
- ثم قام بعمل لازمة موسيقية صغيرة من مازورة (٥٥-٥٢) النوار الاول وهي في مقام النهاوند أيضاً.
- ثم عاد الى غناء مقطع (للحسن دا بالطبع اميل) ولحنها مأخوذ من لحن المذهب من مازورة (٥٥-٦١) وهو أيضاً في مقام النهاوند.
- ثم استخدم لازمة موسيقية من مازورة (٦٥-٦٢) النوار الاول.
- ثم عاد الى غناء مقطع (للحسن دا بالطبع اميل) مع تنوع لحنى جديد من مازورة (٧٣-٦٥) خلق فيه الى النغمات الحادة من مقام النهاوند حيث بدأ الغناء من نغمة النوى صعوداً الى نغمة الكردان ثم هبوطاً الى درجة الماهور (النهفت) وصعوداً الى درجة الكردان، ثم هبوطاً الى النوى، ثم صعوداً الى درجة السهم (جواب النوى) ثم هبوطاً الى درجة الكردان ، وهو بذلك قام بعمل مقام النهاوند على درجة الكردان.
- ثم اعادة اللازمة الموسيقية السابقة من مازورة (٧٧-٧٤) النوار الاول.
- ثم اعاد غناء مقطع (للحسن دا بالطبع اميل) من مازورة (٩٠-٧٧) في تنوع لحنى جديد ولكنه في هذه المرة تناول النغمات المتوسطة والغليظة من مقام النهاوند، وهنا يظهر مقام النهاوند على الراست.
- لازمة موسيقية صغيرة من مازورة (٩٢-٩١).
- ثم بداية من مازورة (١٠١-٩٣) النوار الاول يبدأ بغناء الآهات في المنطقة الحادة من مقام النهاوند وفيها تنوع في أداء الكورال بين اصوات النساء والرجال والغناء المختلط.

_ في مازورة (١٠١) يعود لغناء المقطع (للحسن دا) حتى المقطع (دا شيء بالعقل) في مازورة (١١٠) وفيها تظهر شخصية مقام النهاوند أيضاً.

- لازمة موسيقية جديدة في مازورة (١١١-١١٢) تظهر فيها شخصية مقام الراست مصوراً على درجة الكردان مع تغير في الايقاع، حيث أصبح الايقاع أكثر رقة وخفة.

- عاد الى غناء المقطع (للحسن دا بالطبع أميل ، أنا ياللي تلوم دا شيء بالعقل) ولكن هذه المرة في مقام الراست مصوراً على درجة الكردان، وكان ذلك من مازورة (١١٣-١٤١)، حيث تخلل الغناء فيها اللازمات الموسيقية الصغيرة.

- بداية من مازورة (١٤٢) يبدأ بغناء الهنك، بآهات غاية في الروعة والأداء، بدأها من درجة الماهوران (جواب الجهاركاه) عاد فيها الى مقام النهاوند حتى مازورة (١٥١) النوار الاول، والقفلة على مقام النهاوند مصوراً على درجة الكردان.

- ثم عاد لغناء مقطع (للحسن دا) بتتويجات قصيرة جديدة تخللها لازمة موسيقية صغيرة جداً وفي مازورة (١٥٦) لمس نغمة الحجاز في نغمات رقيقة جداً.

- ثم عمل تتويجات لحنية في المقطع (دا شيء) ثم يرد عليه بالمقطع (بالعقل)، وبداية من مازورة (١٦٣) استخدم نغمة الصبا حتى مازورة (١٧٢) وفي انتقل الى مقام النهاوند المرصع وهو أحد فصائل مقام النهاوند.

- ثم من مازورة (١٧٣) عاد الى غناء الآهات وهي في المنطقة الغليظة لمقام النهاوند والنهاوند المرصع حتى مازورة (١٨٤).

- عاد لغناء الآهات في المنطقة المتوسطة لمقام النهاوند حتى مازورة (١٨٤).

- تنوع لحنى جديد للمقع (بالعقل) من مازورة (١٨٨) النوار الرابع، حيث استبدل درجة الجهاركاه بدرجة الحجاز مع لوازم موسيقية صغيرة وهو يظهر في ذلك شخصية مقام النواثر حتى مازورة (١٩٦).
- وبداية من مازورة (١٩٧) عاد لأداء آهات غاية في الرقة والجمال والأداء المتبادل بين أصوات النساء والرجال ، عاد فيها الى المقام الأساسي للدور ألا وهو مقام النهاوند حتى مازورة (٢١٢) النوار الأول.
- العودة الى غناء مقطع (بالعقل) بدايةً من مازورة (٢١٢) النوار الرابع وفيه عودة الى مقام النهاوند، وفي مازورة (٢١٩) استخدم نغمة العجم (لا#).
- العودة الى غناء يا ليل يا عين من مازورة (٢١٩-٢٣٩) وفيها عاد الى الغناء في المنطقة الحادة لمقام النهاوند، وتخلل ذلك أداء بعض اللزمات الموسيقية.
- وبداية من مازورة (٢٤٠-٢٥٠) عاد الى أداء آهات جديدة أظهر فيها شخصية مقام النهاوند وفي نهاية المازورة عاد الى أداء (جليساندو).
- من مازورة (٢٥١-٢٦٠) عاد الى غناء لحن المذهب بغناء المقطع (للحسن دا) حتى مقطع (انظر كدة) وفيها عودة الى المقام الاساسي للدور ألا وهو مقام النهاوند على درجة الراسـت.

ياما انت واحشني:

كلمات الاغنية :

يا ما انت واحشني وروحي فيك
يا مانس قلبي لمين اشكيك
أشكيك للي قادر يهديك
ويبلغ الصابر أمله
أنا حالي ببعذك لم يرضيك
كيد العواذل كايدني بس اسمع شوف
دا انت مالكني من قلبي يا سيدي بالمعروف
يا مالك قلبي بالمعروف الحب كواني تعال شوف
حبك كواني تعال شوف
ستر العذول دايمًا مكشوف
يا ما نسمع بكرا ويعدده نشوف
وأنا بالصبر أبلغ أملي يا مالك
بالمعروف بالمعروف يا مالك قلبي
بالمعروف بالمعروف يا مالك قلبي
تعال تعال
يا عيني تعال.. والنبي تعال وشوف
يا مالك قلبي بالمعروف
الحب كواني تعال
شوف

ياما انت واحشني

1/5

تلوين

tarak766

القطعة 90 - ل

ضياء

The musical score is written for a single voice in F major (one flat) and 4/4 time. It consists of 11 staves. The melody is composed of eighth and quarter notes, with some rests. There are two first endings (marked '1') and one second ending (marked '2'). The piece concludes with a double bar line and repeat dots.



This page of musical notation is written in G major (one sharp) and consists of ten staves. The notation includes various melodic lines, rests, and first/second endings. The key signature is G major (one sharp). The notation is as follows:

- Staff 1: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 2: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 3: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 4: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 5: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 6: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 7: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 8: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 9: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.
- Staff 10: Melodic line with eighth and sixteenth notes, including a triplet of eighth notes.

2.

1.

2.

1.

2.

1.

2.

s



دور نور العيون شرف وبان:

كلمات الدور

المذهب :

نور العيون شرف وبان

من بعد هجره والتجافي

هنا فؤادي والصبّ هان

لما تراءى لي التلاقي

الدور :

كندنا العزول ولانالس مرام

والله حبيبي ما ينساني

أسعى اليه في جنح الظلام

واقول حبيبي هنّاني

دور نور العيون شرف و بان







دور نورالعیون شرف و بان

من بعد هجره و النجانی
لا اترای لی التلانی
والله مہلبی ما بنانی
واقول مہلبی هان

نورالعیون شرف و بان
هان فوادى والصب هان
کرنا العزول ولانا لہ مرام
اسمى الیہ فی مہن الخلام

مزدھب

تالدور

اصل الغرام نظرة:

كلمات الدور :

المذهب :

أصل الغرام نظرة ،، يا شبكني م العين

والوعد دا يجري ،، وكان لي غايب فين

الدور:

ياللي كويت الفؤاد ،، أسباب ضنايا العين

والوعد دا يجري ،، وكان لي غايب فين

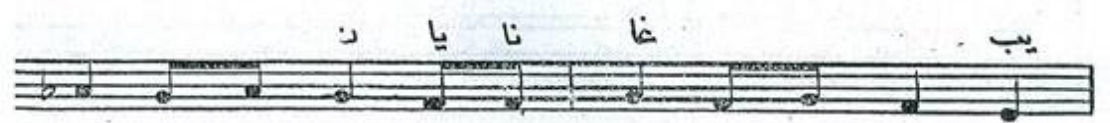
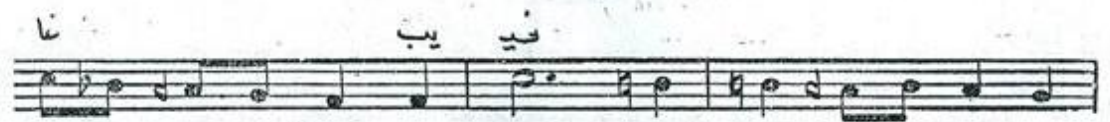
مقام راست

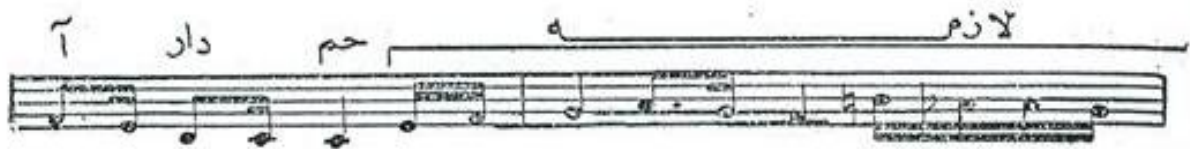
دود

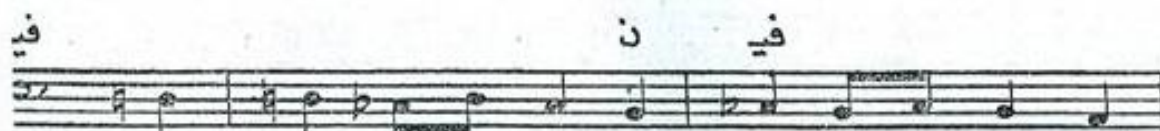
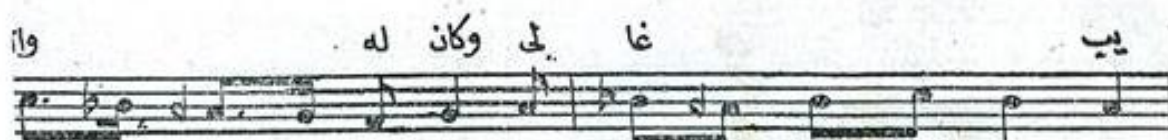
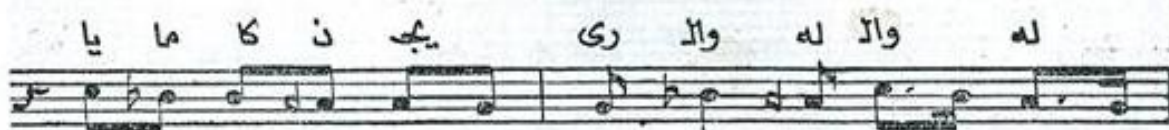
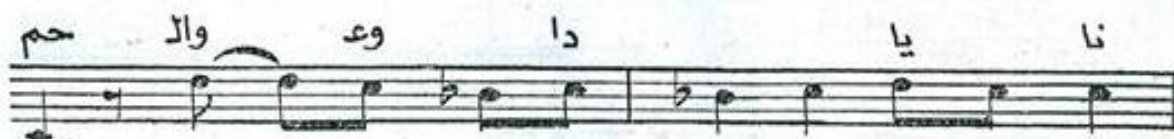
محمد اندرویش
محمد عثمان

أَصْلُ الْفَرَامِ نَظْرَةٌ









اليوم صفا داعي الطرب:

كلمات الدور:

اليوم صفا داعي الطرب ،،، والراح حلي ويا الوصال

والقلب دا إن كان عجب ،،، أنا أهادي به الجمال

واصير له اسير ، من وجدي سهير

وأسوح وأنوح ، واحضر وأروح

محلا المدام وقت القمر ،،، في الروض وانا ويا الحبيب

حقّه اذا سمح القدر ،،، بالوصف دا ويكون قريب

لأكيد بأكيد ، من لام وأزيد

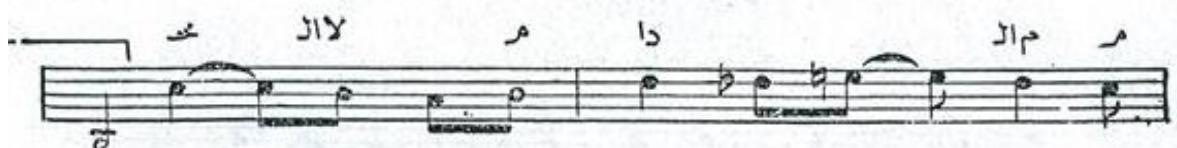
بهيام وغرام ، مقبلش ملام

کلمات: اسماعیل صبری
قلعین: محمد عثمان

اليَوْمُ صَفَا دَاعَى الطَّرَبِ

Handwritten musical notation on ten staves, featuring Persian lyrics written above the notes. The lyrics include:

م ا ل یو م ا ل یو م ا ل یو م ا ل یو م ا ل
ف ا ص ب یوم م ا د یو
لانه ه ر ب ط عی الف دا
ح را وال
صا و یا ال وی ل ج
ع کاز پان فی عید یا ده ب فل وال ن
لانه جب
ما ج بهال دی ها ا ات



یا قه حقه ب بیه ح یا ال ویه آنا
 ف ومه بال دد قه حال م سه دانه ا إذا دی سمیه
 یب ریه قه د کو ویه دا
 د ف ومه بال
 ویه دا ف ومه بال
 آ ب د کی آ ر ب ریه قه کون
 آ و م لا من د کی
 مقه رام عه و یام نها ب د زیه
 لا م تر بل مقه لام م ش بل
 م لا م س بل مقه آ

غرامك علمني النوح:

كلمات الدور :

غرامك علمني النوح ،،

يا حبيب القلب شوف

مع طيفك أرسلت الروح ،،

أترجاك تعمل معروف

حبيبي شوفوا هلي يا ناس ،،

شرد مني وفي يده الكاس

كوى قلبي دا يصح يا ناس ،،

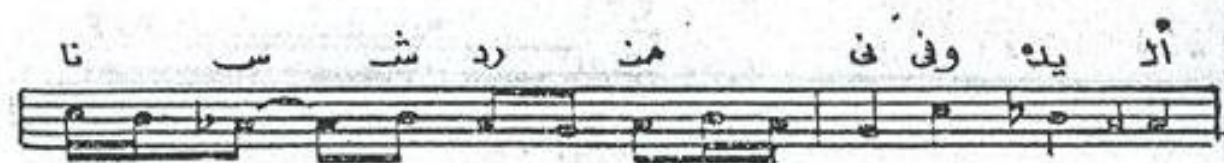
مع طيفك أرسلت الروح

دود

مقام
حجازکار

غُرَامُكَ عَلَمِي النَّوْحِ

ع في لو على مك
دا غ
لازم
ح نو في ال لم
بالا
ف لازم
شوب قل
فك طيب مع
ح رو تال سل ار
تو جاك رج ات
رو مع مل تو روف مع مل
لازم
ف
شوب بي ح



شوی بی بی ح بی بی ح س کا دهال

لازمه س نا یا لی فه

ش س نا یا لی فه شوی بی بی ح بی

س کا اذ یده وفی فی صت رد

س نا یا لی فه شوی بی بی ح بی بی ح

س نا یا ح صبح دایه ی قل وی ک

سد آر فک طیه ح م

ک جا رج ات ح رو تالر

تو روف مع مل تد جاک رج ات

ف رو مع مل

دور مليكي أنا عبدك:

كلمات الدور :

مليكي أنا عبدك

وسابق لك بالإحسان

وشايفك خلاف عهدك

وخايف يكون هجران

والنبي ترحم

بعض منتخبات المرحوم محمد عثمان
دور ملیکی انا عبدك

م کی لی م مقدمه



س و دك بع ن آ ن ك ل ما ك د ب ع ا نا ا ك ی لی
لازمہ ن س ا ح ا ل بی لك ا ب س لك ا بی
و آه ك د ه عا فل خ ك ف ی ش ا و
و آه ف ی خا و آه ف ی خا و آه یف خا
ر ا ج ه ر س ی یف خا
ن ر ا ج ه ی ن ر ج ه ی ن ر ج ه ی ن
م ر ت بی ن ن و ه ا ن ل و ر س ا ب ل ا ل و ی

مذهب دور ملیکی انا عبدك

ملیکی انا عبدك وسابق لك بالاحسان وشایفك خلاف عبدك
وغایف یكون هجران والبی ترجم

بستان جمالك

كلمات الدور :

بستان جمالك من حسنه ،، أبهى وأجمل م البستان

وان ماس قوامك على غصنه ،، يعلم البلبل ألحان

سمح زماني وانتلطف ،، وشفيت حبي سيد الغزلان

فقلت له لما شفته ،، والله زمان يا حلو زمان

بسم الله الرحمن الرحيم

ما ج تان بس

هي أب نه حس من نه حس من لك

تا بس مال في عي مل أج و

وان لازم نه ن

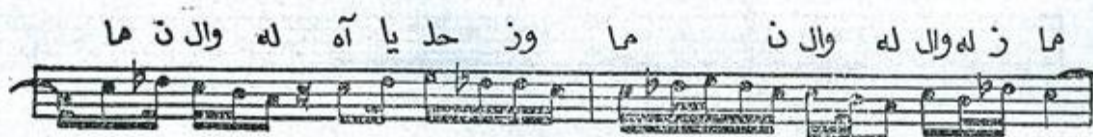
مك وا ق مك وا ق ماس

آه نه غضب لي ع نه غضب لي ع

آل بل بل مال ل علي آه آه

ز مج لازم نه ن حا

لط وات في ما



لسان الدمع

كلمات الدور :

المذهب

لسان الدمع أفصح من بياني ،، وانت في الفؤاد لا بد تعلم

هويتك والهوى لأجلك هواني ،، ولكن كل دا ما كنش يلزم

أطيع أمرك وتتجنى ،، وتهجرني وتتهدى

الدور:

أديني صابر على ناري ويمكن ،، يصادف يوم ونتعاتب ونشرح

ودا يوم الصفا والود دا لو كنت تحسن ،، وصبك بعد طول الوجد يفرح

وظني فيك جميل ،، ومتعشم أنا بعد لك

لسان الريح الفصح من بيانى

و من ع صد ف ا مع الد ن س ل

ف ا و في يا

د لم ت د ب لا د خا الف في ن

كن لا و في وا ه لك يي ه وال تك ويه

ورك ام رك م ا ع طب ا زم يد شن كن ما دا كل

نت ز و رك ام ع طب ا في ند ج قة

آ في جر نه في جر ته في جر ه نت وى تحن

في ند ح مت ذ و آه آه ه

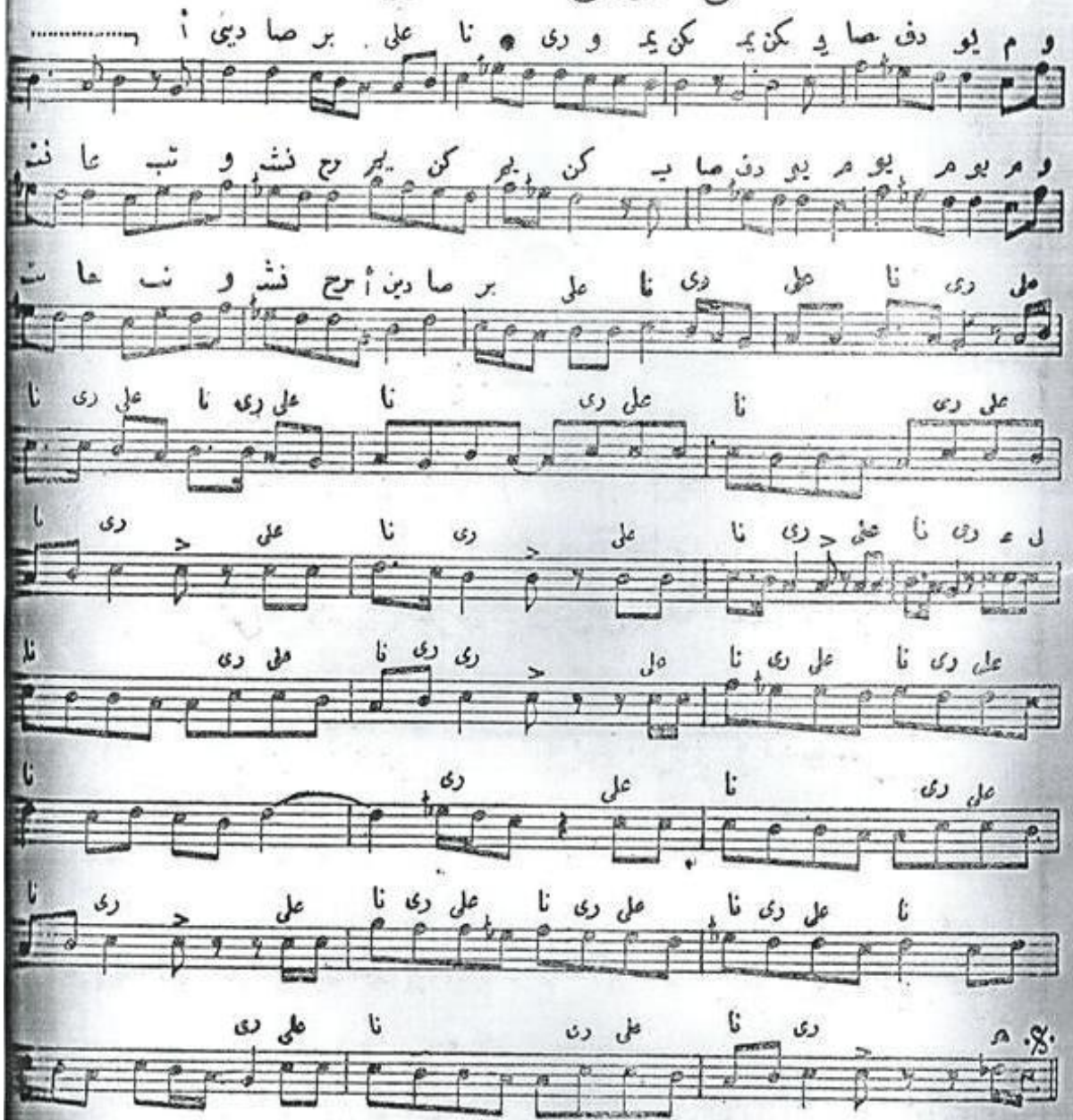
نا لي ع بر صا ني دي ا

نا لي ع بر صا ني دي ا

نا على ري نا على ري نا على ري

نا على ري ري

تابع لسان الدرع أفصح من بياني



الفصل الرابع

نتائج البحث وتوصياته

بعد الاطلاع على الاطار النظري نستطيع أن نجيب على أسئلة البحث وتحقيق أهدافه :

النتائج المتعلقة بالسؤال الأول : كيف كانت حياة محمد عثمان؟

ولد محمد عثمان في القاهرة عام ١٨٥٥ وكان والده الشيخ عثمان حسن مدرّساً في جامع السلطان أبي العلاء لتحفيظ القرآن الكريم، شغف بالموسيقى منذ نعومة أظافره، إذ راح يقلد المغنين ومنشدي الأذكار، وما إن اكتشف والده هذه الموهبة حتى ضمّه إلى تحت قسطندي منسي، فدرس على يده العود والغناء، وبعد وفاة والده انضم إلى تحت علي الرشيد الكبير إلى أن تعمّق في فن الغناء وأضحى له لونٌ خاص في التلحين فكوّن تختاً خاصاً به بلغ من الشهرة ما قارب شهرة عبده الحمولي، ويعتبر عثمان من تلاميذ الشيخ الشلشلموني ومحمود الخضراوي، كما تعلم من الحاج الرافعي ومن حسن الجاهلي (عازف الكمان الشهير)، لقبه معاصروه بكثير من الالقاب واشهرها مغني الامة وشيخ ملحنى الادوار والمعلم.

كان محمد عثمان ملحناً بارعاً خبيراً بالمقامات ومشتقاتها، ولكن صوته لم يكن جميلاً بسبب مرضه، حيث أصيب بسرطان الحنجرة، فكان يستعيز عن هذا النقص بإتقان صناعته - التلحين - فهو أول من حاول تلحين أغانيه في صيغ متناسقة وإن ظلت تعتمد على الدور أو الموشح أو القصيدة، وكان أسلوبه يستمد من البيئة المصرية أكثر من سابقه، إلا أنه لم يستطع التخلص من الاساليب التركية تماماً بحكم الوجود التركي في الحياة المصرية بشكل بارز خاصة بين طبقات الأرستوقراطية، حيث انها كانت اكثر الطبقات اقبالاً على التطريب والترفيه، فهي الاكثر مقدرة على تحمل نفقات السهرات و الليالي الملاح وكانت ألحانه مميزة، وقد أخذ عنه الحمولي عدداً منها وأعاد صياغتها وفق مزاجه، وكانت المنافسة على أشدها بين الصديقين محمد عثمان وعبده الحمولي، فكان الأخير يغني دوراً بلحن ينفرد به ويأتي محمد عثمان فيلحن هذا الدور بلحن آخر.

وشاء القدر أن تُصاب حنجرة عثمان بمرض قضى تقريباً على حلاوة صوته، ففضل التلحين على الغناء ويقول كامل الخلعي بهذا الصدد (إن محمد عثمان _ لفرط ذكائه _ استعاض عنه (أي عن ضعف صوته) باختراع طريقة مبتكرة وهي الأخذ والرد في الغناء بأسلوب تألفه الأسماع وتستحبه النفوس) وما يعنيه الخلعي هو إشراك المذهبية (أو السنيّة) في الغناء مع المطرب والتداول بينه وبينهم على الغناء في أقسام معيّنة من الدّور أضافها محمد عثمان أو طوّرها، لا سيما قسمي الآهات و"الهّنك" ، وقد سافر محمد عثمان بصحبة الحمولي إلى الأستانة حيث تعرف على بعض جوانب صناعة الموسيقى في تركيا واستفاد ممّا خبره هناك، وقد أدخل إلى مصر مقاماً جديداً هو مقام الشوق أفزا، وبعد عودته بقليل اشتد به المرض إلى أن فارق الحياة في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٠٠.

السؤال الثاني : ما هي اهم اعمال محمد عثمان الموسيقية؟

ترك لنا محمد عثمان إرثاً كبيراً من الأدوار والموشحات بعضها ما زال حاضراً ليومنا، نذكر هنا بعضها من الأدوار والموشحات فمنها ما كان على مقام الراست مثل مليكي أنا عبدك، يا ناس خايف اقول احبه، أصل الغرام نظره، بستان جمالك، أنا يا بدر لم أنظر، دواعي الحب تشغلني، بعد الخصام حبي اصطلاح، ومنها ما هو ملحن على مقام الصبا مثل ما احب غيرك، اعشق الخالص لحبك، قد ما أحبك، آهين وآه م العشق آه، الحب أصله منين، ومنها ما تم تلحينه على مقام العجم مثل اليوم صفا، ومنها ما هو ملحن على مقام البياتي مثل من يوم عرفت الحب، قده المياس، عهد الاخوة، حبيت جميل، يا وصل شرف، قلبي رأيت ايه، قدك أمير الاغصان، ثلاثين يوم ما شفت النوم، ان كان كده ولا كده، يا اللي معاك روح الامل، حبي دعاني في البستان، ومنها ايضا ما هو ملحن على مقام الجهاركاه مثل على الملاح انت الامير، تيهك على اليوم، صبحت من عشقك ابكي، النوم وعد، القلب سلّم من زمان، وعلى مقام الحجاز كار ياما انت واحشني وغرامي علمني النوح، وعلى مقام الحجاز فؤادي من لحاظك،

ومقام العراق الذي لحن عليه لساني الدمع افصح، والبخت ساعدني وشفتك، ومقام الرمل الذي لحن عليه انا اعشق في زماني، ومقام النهاوند الذي لحن عليه كادني الهوى وكل يوم أشكي، عشنا وشفنا(دلنشين).

السؤال الثالث : ما هو دور محمد عثمان في تطوير قالب الدور؟

ان محمد عثمان من الفنانين الأوائل الذين وضعوا أسس الموسيقى العربية التي تميز بها عصر النهضة منذ القرن التاسع عشر، له تأثير كبير على شكل الموسيقى العربية منذ ذلك الحين، وبفضله تشكلت اتجاهات التلحين والموسيقى فيما لحق، بدأ بحفظ وتقليد المنشدين في فرق الإنشاد الديني، ثم انضم إلى فرق التخت من المؤكد أنَّ محمد عثمان هو من أهم رواد التلحين في مصر، حيث يرجع إليه الفضل في تطوير الدور الغنائي وتطوير صياغة الجمل الموسيقية، وتحديد ملامحه النهائية.

عمل محمد عثمان على إضافة ابتكارات على الغناء منها غناء الكورس وأضاف عنصرا جديدا رائعا هو تبادل المقاطع بين التخت والمغنى والكورس فيما عرف بالهنك والرنك، وإلى محمد عثمان وعبد الحمولي وقبلهما بقليل الشيخ محمد عبد الرحيم الشهير بالمسلوب ترجع بداية ظهور الغناء المصري واستكشاف المقامات العربية الأصيلة في القرن التاسع عشر بعد أن كان الغناء مهمة الفن التركي الذي ساد في البلاد العربية لمئات السنين، وذلك بارتيادهما واستخدامهما للمقامات والإيقاعات المحلية وتطويرها لأداء التخت الموسيقي .

يذكر لمحمد عثمان أنه قام بتنقيح الدور القديم الوارد في التراث العربي وتطويره إلى شكل جديد قبول بنجاح عظيم بفضل عدة عناصر جديدة أهمه ألحانه المميزة والرائعة التي ابهرت العقول، وكذلك استخدام مقامات جديدة لم تكن موجودة في مصر من ذي قبل، اضافة الاخراج الفني الرائع في الدراما اللحنية فاصبح للحن مقدمة ووسط وذروة ونهاية، وكذلك امتداد المساحات والتلوينات الصوتية التي تساعد

المطرب على الإبداع، ودعونا لا ننسى القدر الهائل من الطرب الذي جعل ألعانه اميز عصرا بأكملة بأنه عصر الطرب.

السؤال الرابع : ما هو قالب الدور وما هي أهم مراحل تطوره؟

هو أحد القوالب الغنائية العربية والتي تتطلب مهارة في الأداء وقدره عالية على التحكم في الحجرة البشرية للمغني، وهو قالب يتكون من أربعة عناصر أساسية وهي المذهب والدور والآهات والايقاع، وبعد محمد عثمان أهم المطورين لقالب الدور، حيث كان هذا الملحن من اهم واعظم الرواد في الموسيقى العربية وخاصة قالب الدور الذي اضاف عليه كثير من الأمور التي أدت الى تطوير قالب الدور بشكل كبير، من أهمها (الهنك) وغيرها الكثير من الجماليات التي لم تكن موجودة من ذي قبل.

السؤال الخامس : من هم اهم ملحني قالب الدور؟

هناك عدد من الملحنين الذين برعوا في تلحين الدور ومن أهم هؤلاء الملحنين هو شيخ ملحني الادوار محمد عثمان، ومحمد عبد الرحيم المسلوب الذي لحن ما يقارب على المائة دور، وزكريا أحمد ومحمد عبد الوهاب وسيد درويش وعبد الحمولي ومحمد المقدم وحسين الساعاتي والشيخ الشلشلموني ومحمود الخضراوي وابراهيم القباني وداوود حسني ومحمد القصبجي وأحمد صدقي وأحمد عبد القادر.

السؤال السادس : ما هي العوامل التي ساعدت على تطور قالب الدور؟

أولاً : حرية المغني في الارتجال والتصرف في اللحن.

ثانياً : التلوين والتنويع في المقام الملحن عليه الدور، حيث اصبح التلحين لا يلتزم بالسير اثناء الدور في المذهب والغصن على مقام واحد كما كان الحال في المرحلة الاولى بل كان اللحن ينتقل من مقام الى مقام وفقاً لما يرتضيه النغم، مما يجعل التلحين دائم التجديد على المستمع.

ثالثاً : التبادل التجاوبي بين المطرب والمذهبية حيث أدخل على الدور ما يسمى بالهنك.

رابعاً : المقامات والضروب الجديدة، حيث أدخلت مقامات عديدة لم تكون معروفة من قبل مقام الزنجران والحجاز كار، الى جانب تعدد الضروب والاوزان كما ضرب أقصاق تركي.

خامساً : الآلات ، حيث تطورت الآلات في هذه المرحلة، وبذلك زادت الامكانات الفنية للآلات.

سادساً : اكتمال عناصر التخت وتطوير اسلوب الأداء، حيث ظهرت اللزمات الموسيقية خلال الأداء، وكان لها دورها في التمهيد للغناء والتحويل النغمي والأداء التبادلي مع المطرب، وكانت نتيجة لتطور الآلات وكثرة العازفين أن أتاحت الفرصة لكل من وهبه الله صوتاً جميلاً أن يظهر في مجال الغناء.

سابعاً : توظيف قالب الدور لخدمة المجتمع حيث استخدم الدور في التعبير عن الروح القومية واطهار معالم الشخصية المصرية حيث نظم الأدباء والشعراء أدواراً عبروا بها عن بعض قضايا العصر.

التوصيات :

في ضوء النتائج التي توصلت اليها الدراسة أوصي بما يلي:

١. أوصي الدارسين بدراسة باقي عباقرة الموسيقى العربية أمثال داوود حسني وكامل الخلعي وزكريا احمد والمسلوب الخ .
٢. جمع أغاني وأعمال وألحان محمد عثمان في اقراص مدمجة ومراجع حتى لا يندثر هذا التراث العريق والمهم من موسيقانا العربية .
٣. أوصي الدارسين بالتعرف على أغاني محمد عثمان وادواره وموشحاته وجمعها في كتاب واحد حتى يسهل للدارسين الاطلاع عليها.
٤. تدوين أعمال وألحان محمد عثمان بالنوتة الموسيقية وجمعها في مراجع حتى يسهل على الدارسين والمهتمين بالموسيقا ان يطلّعوا على هذه الالحان.

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع العربية:

- ١- ابراهيم شفيق. (١٩٦٣). تراثنا الموسيقي. القاهرة، جمهورية مصر العربية: اللجنة الموسيقية العليا.
- ٢- احمد الجندي. (١٩٨٤). رواد النغم العربي. جمهورية سوريا العربية: طلاس للدراسات والترجمة والنشر.
- ٣- احمد الحفني. ((د-ت)). محمد أمين.
- ٤- أماني محمد، و داليا فهمي . (بلا تاريخ). الموسيقى عبر العصور. سان مارك للطباعة.
- ٥- خيرى الملط. (١٩٩٩). تاريخ وتذوق الموسيقى. شبرا، جمهورية مصر العربية: مطبعة لبيب.
- ٦- داليا فهمي. (٢٠٠٩). تذوق الفن الاصيل. مطبعة دار الفكر المعاصر.
- ٧- داليا فهمي أماني محمد. (بلا تاريخ). الموسيقى عبر العصور. سان مارك للطباعة.
- ٨- عزيز الشوان. (١٩٩٠). الموسيقى للجميع. القاهرة، جمهورية مصر العربية: الهيئة المصرية العامة للكتاب.
- ٩- فوزي السعداوي. (٢٠٠٦). شيوخ الغناء والموسيقا. الاسكندرية، جمهورية مصر العربية: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر.
- ١٠- قسطندي رزق. (١٩٩٣). الموسيقى الشرقية والغناء العربي. القاهرة: مكتبة الدار العربية للكتاب.

١١- قسطندي رزق. (١٩٩٣). الموسيقى الشرقية والغناء العربي (الجزء الثاني). القاهرة ، جمهورية مصر

العربية: مكتبة الدار العربية للكتاب.

١٢- كمال النجمي. (١٩٩٣). تراث الغناء العربي (المجلد الأولى). القاهرة، جمهورية مصر العربية:

دار الشروق.

١٣- محمود الحفني، و ابراهيم شفيق. (د-ت). تراثنا الموسيقي (أجزاء الأول من الادوار والموشحات).

القاهرة، جمهورية مصر العربية: اللجنة الموسيقية العليا. ٠

المراجع الالكترونية:

.-<http://rasgharib.net/vb/showthread.php?t=5854>.

www.masress.com/shbabmisr

البيت العراقي.