# تحليل سوناتا الكمان والبيانو
# للمؤلف عبد الله المصري

د. سحر ملحم[1]

## مقدمة :

لازال معظم المستمعين للموسيقا في بلادنا العربية بشكل عام بعيدين عن الثقافة الموسيقية الواعية طالما أن الموسيقا بالنسبة لهم لا تزال تقتصر على كونها وسيلة للهو والطرب. ورغم أن المستمع العربي بدأ يشعر بقيمة الموسيقا التصويرية في تعميق الحدث الدرامي لدى متابعته لفيلم أو مسلسل أو برنامج تلفزيوني إلا أنه لم يصل بعد إلى مستوى تقدير عناصر الموسيقا الأخرى التي يتألف منها النسيج الموسيقي المتطور بعيداً عن الكلمة واللحن. مع ذلك، لابد لهذا المستمع أن يستمتع بسماع موسيقا عبد الله المصري ويتأثر بها، فموسيقا المصري، رغم انتمائها لموسيقا القرن العشرين وتجاوزها حدود القواعد الهارمونية التقليدية التي بدأ المستمع العربي يحاول تقبلها وفك رموزها، تحمل الروح الشرقية بأسلوب أو بآخر سواء بإيقاعاتها أو بأجزاء ألحانها أو بهارمونياتها التي تتكون غالباً من نغمات مقامات شرقية بحتة أولها مقام الكرد الذي يعتمده المصري في معظم أعماله لسلاسة تطويعه للتطوير هارمونياً ولحنياً.

لقد سبق وكرست الباحثة بحثاً للتعريف بهذا المؤلف العربي الشاب المبدع وأسلوب لغته الموسيقية، وهاهي تكرر سعيها لتعزيز التعريف به وتقدم تحليلاً لعمل متميز لديه. وتتمنى الباحثة أن تتمكن من إلقاء الضوء على موسيقا وحياة عدد من المؤلفين العرب المعاصرين الجادين أمثال المصري لتشجيع أداء أعمالهم وتعزيز مكانتهم عربياً وعالمياً في مجال التأليف الموسيقي ما يعزز مكانة بلادنا العربية بشكل عام والبلد التي ينتمي إليها كل منهم بشكل خاص.

## أهمية البحث وأهدافه:

تأتي أهمية البحث من أنه يلقي الضوء على مؤلف موسيقي عربي لبناني متميز هو الدكتور عبد الله المصري، فيقدم نبذة عن حياته ويعرف بأعماله التي كتبها إلى تاريخ هذا البحث كما يعرض

[1] أستاذ مشارك في قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية – تخصص بيانو- الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، دولة الكويت.

أساليبه في الكتابة الموسيقية ويحلل عملاً من بواكير أعماله لموسيقا الحجرة وهو سوناتا الكمان والبيانو التي كتبها عام ١٩٨٥ لأهمية التحليل في عملية الأداء.

**منهج البحث وحدوده:**

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي، أما حدوده فهي تحليل العمل المقدم للدراسة. ويتألف البحث من جزء نظري يبحث في حياة المصري ويقدم لائحة بأعماله إلى تاريخ البحث. و جزء عملي يعرض أسلوب الكتابة الموسيقية في مؤلفات المصري ثم يقدم تحليلاً لسوناتا الكمان والبيانو، عينة البحث، مسبوقاً بنبذة عن موضوعها وتوضيح مفهوم انتمائها إلى موسيقا الحجرة. وينتهي البحث بالنتائج والتوصيات.

**عينة البحث :**

سوناتا لآلة الكمان والبيانو، للمؤلف عبدالله المصري لموسيقا الحجرة، وتتألف من حركتين منفصلتين.

**الدراسات السابقة:**

١. سحر ملحم: أسلوب الكتابة الموسيقية لعبد الله المصري وتحليل الثلاثي "مرثاة" (للكمان والتشيلو والبيانو). بحث منشور ٢٠٠٦ [١]. يعرف هذا البحث بالمؤلف الموسيقي اللبناني عبد الله المصري وأسلوب كتابته، ويقدم تحليلاً لثلاثي "مرثاة" للكمان والتشيلو والبيانو، الذي كتبه إهداء للراحل عاصي الرحباني، "رمز الأغنية اللبنانية والإيقاع اللبناني" كما يصفه ويتعلق بالبحث الحالي لكونه يتطرق لحياة مؤلف موسيقي عربي وأسلوب كتابته ويحلل أحد أعماله.

٢. وسام جبران، حوار على الانترنت مع د. عبد الله المصري على صفحة "ضفة ثالثة"/ منبر ثقافي عربي[2] .

٣. ستيفان كوستكا Stefan Kostka: أساليب وتقنيات موسيقا القرن العشرين / Materials and Techniques of Twentieth-Century Music [١]، ينطلق الكتاب من توضيح

[١] سحر جميل ملحم: **أسلوب الكتابة الموسيقية لعبد الله المصري وتحليل الثلاثي "مرثاة" (للكمان والتشيلو والبيانو)**، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت: العدد ٩٥، صيف ٢٠٠٦.

[2] عبد الله-المصري-لدينا-جيل-يتطلع-لاستقلالية-لغة-الموسيقى/٢٠٢١/١٠/٢٢/https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/interviews

التغيرات الهارمونية التي طرأت على الموسيقا التونالية خلال القرن التاسع عشر والتي أدت إلى الابتعاد عن الهارموني التقليدي في القرن العشرين وولادة التوجهات المختلفة لمدارس التأليف الموسيقي في القرن العشرين ويقدم دراسة تفصيلية لتقنيات التأليف الموسيقي في القرن العشرين بأنواعها المختلفة من خلال عرض وتحليل نماذج من أعمال عدد كبير من المؤلفين. وهو يرتبط بالبحث الحالي لكون البحث يحلل عملاً لمؤلف من القرن العشرين.

٤. أرنولد شونبرغ Arnold Schoenberg: الفكرة الموسيقية والمنطق والتكنيك وفن تقديمهم/ The Musical Idea and The Logic, Technique, and Art of Its Presentation [٢]. في هذا الكتاب، قد قام المحرران: باتريشيا كاربنتر Patricia Carpenter و سيفيرين نيف Severine Neff بتحرير المخطوطات التي كتبها شونبرغ، المؤلف الألماني الذي يعتبر من رواد موسيقيي القرن العشرين، بين عامي ١٩٣٤-١٩٣٧ ا ثم ترجمتها من اللغة الألمانية إلى اللغة الإنكليزية. لقد كان شونبرغ يهدف في كتابتها إلى وضع مخطط للفكرة الموسيقية ومنطق وتكنيك تطويرها وفن تحويلها إلى عمل موسيقي متكامل، هذا رغم اقتناعه التام بأن الموهبة الفنية لا يمكن تدريسها. ورغم أن شونبرغ لم يتوصل إلى إرضاء نفسه واعتبر كل ما كتبه مجرد محاولات، إلا أن مخططاته أوضحت الكثير من التفاصيل عن ولادة وتكوين العمل الموسيقي من وجهة نظر مؤلف من القرن العشرين ما يفيد في تحليل الأعمال الموسيقية بشكل عام والأعمال الموسيقية من القرن العشرين بشكل خاص.

٥. إدوارد ت. كون Edward T. Cone: "Musical Form and Musical Performance" (القالب الموسيقي والأداء الموسيقي) ١٩٦٨ [٣]. تناول الكتاب موضوع الأداء ومدى علاقته بنوع وطبيعة القالب الموسيقي الذي كتب به العمل الموسيقي. وقد اهتم بشكل خاص بموضوع الإيقاع الموسيقي للعمل والذي يرى أن على المؤدي معالجته كأهم عنصر في الأداء. كما

---

[١] Kostka, Stefan Stefan Kosta**: Materials And Techniques Of Twentieth-Century Music**, Englewood Cliffs, New Jersey 07632, Prentice Hall, 1990.

[٢] Schoenberg, Arnold**: The Musical Idea and The Logic, Technique, And Art of Itls Presentation**. Edited and translated, and with a Commentary by Patricia Carpenter and Severine Neff. With a new foreword by Walter Frisch. Indiana University Press 2006. (First was. published by Colombia University Press 1995).

[٣] Cone, Edward T.: **Musical Form and Performance**, New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., 1968.

أشار إلى ضرورة اهتمام المؤدي في معالجته الأدائية لأي عمل بالتفاصيل الدقيقة التي تحتويها المدونة الموسيقية، إذ أنها اللبنات الأساسية لتكوين القالب الموسيقي وهي تعكس المفاهيم الجمالية والأسس الفلسفية التي ينتهجها المؤلف في أعماله.

## الجانب النظري للبحث

### نبذة عن حياة عبد الله المصري ودراسته للموسيقا:

ولد د. عبد الله المصري في الواحد والعشرين من كانون الأول عام ١٩٦٢ في بلدة صليما المتن في لبنان. بدأ تعلم العزف على آلة الغيتار في الثانية عشر من عمره. عندما بدأت الحرب اللبنانية عام ١٩٧٥ عانى كثيرا من التهجير بين المناطق اللبنانية المختلفة تحت ظروف في غاية الصعوبة حيث قضى معظم وقته في الملاجىء، لكنه بالرغم من ذلك استمر في دراسة النظريات الموسيقية والعزف على الغيتار على أيدي عازف الغيتار المعروف عيسى سكاف في بلدة حمانا. وعندما استقر الأمن في بيروت عام ١٩٧٦ انتسب الى المركز الثقافي الأسباني ودرس إلى عام ١٩٨٢ على يد عازف الغيتار المشهور جوزيف أشخانيان، مؤلف منهج العزف على الغيتار المعمول به في كونسرفاتوار لبنان الوطني.

بدأ المصري عمله الفني الجاد عام ١٩٨٠ أثناء دراسته في بيروت عندما كون فرقة مع أصدقائه سماها "فرقة الجبل"، وقدمت هذه الفرقة وسجلت الكثير من ألحانه على كلمات كبار الشعراء أمثال محمود درويش، سميح القاسم، توفيق زياد وغيرهم. وكباقي أعضاء الفرقة، انخرط فيما بعد مع الموسيقي المعروف مارسيل خليفة في فرقة الميادين التي تعتبر نواة الحركة الموسيقية الحديثة في لبنان بعد الرحابنة حيث أن معظم الذين كانوا في هذه الفرقة أتموا دراستهم الموسيقية العالية في فرنسا أو روسيا و حصلوا على الماجستير والدكتوراه في مجالات موسيقية متعددة، وهم الآن يحتلون مناصبهم الأكاديمية كأساتذة في كونسرفاتوار لبنان (من هؤلاء الدكتور ميشيل خير الله، عازف الكمان الأول والمساعد الأول للقائد في الفرقة السيمفونية اللبنانية التي كان يقودها الدكتور وليد غلمية الذي وافته المنية ٢٠١٣، وكذلك الدكتور طوني خليفة رئيس مجموعة الكمان الثاني في نفس الفرقة، والموسيقي المرموق بسام سابا الذي ترأس كونسرفاتوار لبنان لمدة ثلاث سنوات قبل وفاته ٢٠٢١ بسبب مرض الكورونا وبعد أن كان قد أسس معهداً للموسيقا الشرقية في نيويورك في الولايات المتحدة الأمريكية).

عام ١٩٨٢ أوفد الدكتور عبد الله المصري الى موسكو حيث أتم دراسته الموسيقية في التأليف الموسيقي وحصل أولا على شهادة البكالوريوس من الأكاديمية الموسيقية التابعة لكونسرفاتوار موسكو الحكومي ذو السمعة الدولية الواسعة والمسمى بكونسرفاتوار تشايكوفسكي، ثم حصل على الماجستير و الدكتوراه من الكونسرفاتوار نفسه [١].

بعد انهاء دراسته عام ١٩٩٤، تم دعوته للعمل في دولة الكويت في العام الدراسي ١٩٩٤– ١٩٩٥ كأستاذ للتأليف والتوزيع الأوركسترالي وعلم الآلات في المعهد العالي للفنون الموسيقية، ثم انتقل في العام الدراسي ٢٠٠٠– ٢٠٠١ للعمل في قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية التابعة للهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب لتدريس الهارموني والتاريخ والتحليل إضافة لتدريس العزف على البيانو وتدوين الموسيقا على الكمبيوتر. كما قام بتدريس الكورال و شارك بقيادة الأوركسترا في كثير من أنشطة القسم الموسيقية، التي قام من أجلها بتوزيع عدد كبير من الأغاني من التراث الموسيقي الكويتي والتراث الموسيقي اللبناني[٢].

ويجدر بالذكر أن عبد الله المصري:

- عضو في جمعية SACEM "ساسيم" وهي جمعية مدنية غير ربحية للمؤلفين والملحنين وناشري الموسيقا لتخليد الإبداع والعمل في القطاع الموسيقي في شتى أنحاء العالم، أنشئت في فرنسا عام ١٨٥١ ولا تزال قائمة إلى الآن بفضل أعضائها من مختلف الجنسيات، بلغ عدد جنسياتهم ١٧٤ جنسية[٣].
- عضو في جمعية المؤلفين الروس منذ عام ١٩٩٨. (لديه الجنسية الروسية إلى جانب جنسيته اللبنانية حيث تزوج من روسية أثناء دراسته في روسيا)
- حاز على درع الثقافة اللبناني عام ٢٠١٦.
- له عدد من الإصدارات الأكاديمية: كتاب عن التوزيع الأوركسترالي (٢٠٠٩، معتمد للتدريس في كونسرفاتوار لبنان)، كتاب عن علم الآلات وكتاب عن تدريس الهارموني.
- كتب عدداً من الأبحاث العلمية المختلفة المنشورة في مجلات علمية محكمة.

---

[١] أسلوب الكتابة الموسيقية لعبد الله المصري وتحليل "مرثاة"، ص ١٣٢– ١٣٣ مع إضافة تاريخ وفاة د. وليد غلمية وإضافة ما يتعلق برئيس كونسرفاتوار لبنان بسام سابا وتاريخ وسبب وفاته.

[٢] من مقابلة مع د. عبد الله المصري

[٣] societe.sacem.fr

## لمحة عن جذوره الفنية:

لقد ترعرع المصري علي فن الرحابنة الجاد والراقي وعلى الثقافة الموسيقية المحلية اللبنانية الشعبية الأصيلة وتشبع أثناء دراسته بأساليب الكتابة الموسيقية لكبار الموسيقيين العالميين، ثم انطلق يبحث عن التوازن بين العالمية والقومية ليحقق طموحاته في أن يكتب بلغة موسيقية عالمية ليخاطب بها الناس في كل مكان متجاوزاً العوائق الثقافية والنفسية التي تؤدي عادة إلى الفهم أو عدم الفهم لأعمال موسيقي ما. وقد عانى من مرحلة البحث وعدم الاستقرار على أسلوب في الكتابة إلى أن وجد نفسه في أسلوبه الخاص الذي اعتمده مع بداية كتابته لسوناتا الكمان والبيانو عام ١٩٨٥، عينة البحث الحالي. وقد كان لجذوره الفنية حضور واضح في موسيقاه بقدر ولعه بها وأثرها في نفسه إلا أن ذلك اتخذ طابعاً جديداً بعيداً كل البعد عن كل ما هو تقليدي متبع في الموسيقا الشرقية عامة حيث أنه ابتعد عن التقليد ودأب يبحث بجرأة عن أفكار جديدة تحمل رؤى جمالية ذات قيم فنية عالية تروي تعطشه لكل جديد. أما وعيه الدائم بالدور التربوي للفن الموسيقي نحو المجتمع، فإنه يحثه دائماً على الاهتمام بمضمون الموسيقا وتأثيرها الإيجابي في نفس المستمع لترقى إلى أهدافها الإنسانية السامية التي يصبو إليها المجتمع.

## المؤلفات الموسيقية لعبد الله المصري :

كتب الكثير من المؤلفات الموسيقية المختلفة منذ أن قرر الدراسة والعمل في مجال التأليف الموسيقي إلى الوقت الحالي وهي:

| | |
|---|---|
| **مؤلفات غير أكاديمية تدخل ضمن الأنشطة والاحتفالات الموسيقية المختلفة** | |
| ١٩٨٠-١٩٨٩ | مجموعة أغاني منوعة من ضمنها أغاني فرقة الجبل التي كونها مع أصدقائه في لبنان ١٩٧٧ وأغاني فرقة الولادة التي كونها في موسكو ١٩٨٤. |
| **مؤلفات أكاديمية تم تقديمها على مسارح كونسوفاتوار موسكو أثناء دراسته في الكونسرفاتوار** | |
| ١٩٨٥ | "سوناتا للكمان والبيانو" من حركتين Sonata for Violin and Piano كتبها أثناء دراسته في موسكو وهي موضوع البحث الحالي. |
| ١٩٨٦ | "رباعي وتري" لآلتي كمان مع فيولا وتشيللو String Quartet |
| ١٩٨٦ | "متتالية للفلوت والبيانو" Suite for Flute and Piano |
| ١٩٨٧ | "خماسي للكمان ، الفيولا ، التشيللو ، الكلارينيت والهارب" Quintet for Violin, Viola, |

| | |
|---|---|
| | Cello, Clarinet and Harp |
| ١٩٨٨ | " ثلاث أمزجة " Three Moods لرباعي كلارينيت Clarinet Quartet وقد سماها أمزجة وليس حركات لمحاكاته فيها مآسي الحرب اللبنانية |
| ١٩٨٨ | "مرثاة " Elegy وهي ثلاثي للكمان ، التشيللو والبيانو Trio for Violin, Cello and Piano |
| ١٩٨٨ | " قصيدة شعرية " Poem لمغني باريتون مع التشيللو والبيانو |
| ١٩٨٧-١٩٩٠ | ستة مؤلفات بوليفونية لمجموعات آلية مختلفة Six Polyphonic Pieces تحت عنوان "في مزاج عربي" In An Arabic Mood |
| ١٩٩١ | موسيقا لمسرحية "الملك هو الملك" للكاتب المسرحي الكبير سعد الله ونوس التي أخرجها للمسرح أكرم خزام في موسكو عام ١٩٩١ |
| ١٩٩١ | السيمفونية الأولى – للأوركستر السيمفوني Symphony No.1 |
| **مؤلفات مختلفة كتبها بعد تخرجه وانهاء دراسته** | |
| ١٩٩٣ | السيمفونية الثانية Symphony No.2<br>وهي أشبه بكونشرتو للتشيلو والأوركسترا نظراً لإسهابه فيها في استخدام العزف المنفرد على آلة التشيلو Solo Cello |
| ١٩٩٦ | رباعي الغيتار Quartet Guitars |
| ٢٠٠٠ | موسيقا لمسرحية "يا طالع الشجرة " للكاتب الكبير توفيق الحكيم<br>أخرجها د.فايز قزق عام ٢٠٠٠ للمعهد المسرحي في دولة الكويت ، وقد تم تصوير المسرحية تلفزيونياً لصالح مؤسسة الانتاج الخليجي المشترك |
| ٢٠٠١ | كونشرتو للكمان والأوركستر السيمفوني Violin Concerto<br>ويعتبر المؤلف هذه الكونشرتو نقلة نوعية في أسلوب كتابته الموسيقية |
| ٢٠٠١-٢٠٢٢ | قام بالتوزيع الأوركسترالي لأكثر من ستين أغنية ومقطوعة لملحنين كويتيين كأغنية الهولو للأستاذ أحمد باقر وسماعي راست للدكتورة أمل بشير وغيرهم. |
| ٢٠٠٣ | كونشرتو للبيانو والأوركستر السيمفوني Piano Concerto |
| ٢٠٠٣-٢٠١٠ | قام بتوزيع عدد من أغاني الرحابنة للأوركسترا |
| ٢٠١٠ | "مطر" قصيد سيمفوني للغناء(سوبرانو شرقي) والبيانو والأوركسترا على قصيدة "أنشودة المطر" للشاعر بدر شاكر السياب. |
| ٢٠١١ | كونشرتو لآلة العود |

| | |
|---|---|
| ٢٠١٣ | كونشرتو لآلة التشيلو |
| ٢٠١٦ | السيمفونية الثالثة Symphony No.3 |
| 2018 | أغاني لرباعي الكلارينيت |
| ٢٠١٩ | سوناتا لآلة البيانو |
| ٢٠٢٠ | رزنامة الأطفال للأوركسترا السيمفوني |
| ٢٠٢٠ | صلاة (عدد ٢) للآلات الوترية مع آلة الهورن |
| ٢٠٢١ | السيمفونية الرابعة Symphony No.4 |

عام ١٩٩٤ صدرت أول اسطوانة CD للمؤلف عبد الله المصري من إنتاج شركة "فينيقيا" في موسكو تضمنت سيمفونيته الأولى وقد عزفتها الأوركسترا السيمفونية لراديو موسكو بقيادة ألكسندر فيديرنيكوف "Alexandre Vedernikov" ، إلى جانب ثلاث مؤلفات لموسيقا الحجرة (مرثاة ، ثلاث أمزجة ، سوناتا الكمان والبيانو) قام بأدائها مجموعة من العازفين الشباب الروس المتميزين. كما قامت شركة "ENJA" الألمانية في ميونيح عام ١٩٩٩ بتسجيل رباعي الغيتار بأداء العازف محمود تركماني مع أعضاء من رباعي لوداس للغيتار. ثم صدرت أسطوانات أخرى تحمل تسجيلات لأعمال جديدة منها كونشرتو البيانو أداء عازف البيانو اللبناني رامي خليفة مع أوركسترا السيمفوني في موسكو وتسجيلاً للقصيد السيمفوني "مطر" للصوت والبيانو مع الأوركسترا أداء أميمة الخليل/ ميتسو سوبرانو شرقي و رامي خليفة/ بيانو مع الأوركسترا السيمفوني "كابيلا روسيا" بقيادة فاليري بوليانسكي. ومع تطور البث على الانترنت فقد بدأت أعمال المصري تجد فرصاً أكبر للنشر على الصعيدين العربي والعالمي.

## أسلوب الكتابة الموسيقية في مؤلفات المصري:

تنتمي موسيقا عبد الله المصري روحاً ومضموناً إلى موسيقا القرن العشرين فهو يكتب بجرأة موسيقيي ذلك القرن مستخدماً أساليبهم وتقنياتهم في البحث والتجديد في بناء النسيج الموسيقي. ورغم انه استفاد من موسيقا كبار الموسيقيين أمثال هيندميت Hindemith، سترافينسكي Stravinsky، وبروكوفييف Prokofiev وغيرهم إلا أنه اتبع أسلوبه الخاص في استخدام وتطوير أي من تقنيات التأليف السابق استخدامها معتمداً على قدراته التقنية العالية وموهبته وما تشبع به من جذور فنية فاتخذت موسيقاه طابعاً جديداً ذو نكهة خاصة في النبرة والتكوين حتى عندما يستخدم ألحاناً معروفة أو إيقاعات متداولة. كما وقد استطاع أن يعكس في موسيقاه الروح القومية اللبنانية بعفوية صادقة مرتقياً

بأعماله إلى مصاف الأعمال ذات الأصالة الفنية المتميزة. ولربما تستحوذ موسيقا المصري مع مرور الوقت على اهتمام محبي الموسيقى من المفكرين والمثقفين العرب لما لها من تأثير إيجابي على مستمعيها ، فهي كما تراها الباحثة وبعض من استمعوا لها : "تسمو بالنفس وتنعش القلب المتعب"...[١]

ويمكن تلخيص وتفنيد عناصر لغته الموسيقية وأسلوبه بما يلي [٢]:

١. يستخدم المصري مبدأ الارتجال في تكوين ألحانه.
٢. معظم ألحانه الرئيسية طويلة النفس كثيرة التموج وذات خصوصية غنائية مونولوجية (حوارية) معقدة ويغلب عليها الصعود المستمر إلى ذروة درامية ويكون ذلك إما بتسلسلات سلمية أو بمسافات صاعدة مما يعمق قدرتها التعبيرية والانفعالية.
٣. يستخدم ألحاناً شعبية أو أجزاء منها وألحاناً مستوحاة من الألحان الشعبية .
٤. يستخدم إيقاعات من الضروب العربية.
٥. شديد الاهتمام بالإيقاع وبخاصة في أعماله السيمفونية حيث يجد متعة في توزيع ابتكاراته الإيقاعية بين الآلات الإيقاعية بل بينها وبين الآلات الأخرى.
٦. يستخدم مبدأ الكسر الإيقاعي أي تغيير مواضع النبر أو السينكوب Syncope، ويعتمد التغيير المستمر في الموازين الموسيقية المستخدمة والسرعات والتداخلات الإيقاعية المعقدة بين الآلات.
٧. يجاري مؤلفي القرن العشرين في حرية اختيار وابتكار القواعد والأسس الهارمونية فلايتقيد بسلالم الماجور والمينور ويبتعد عن الهارموني التقليدي وقفلاته الكلاسيكية الصارمة.
٨. يستخدم جزئيات المقامات الشرقية وبخاصة الكرد والحجاز، علماً بأنه مولع بمقام الكرد لما يجد فيه من الرجولة والقوة إلى جانب الرقة والرومانسية الحالمة.
٩. يستخدم التعددية المودالية.
١٠. يستخدم السلالم الملونة "الكروماتيك".
١١. يستخدم مبدأ التآلف الهارموني الواحد الذي يبنيه من نغمات مقام الكرد: الأولى، الثانية، الرابعة والخامسة وأحياناً يضيف السادسة بدلا من الخامسة ما يؤدي إلى استخدام الرابعات

---

[١] أسلوب الكتابة الموسيقية لعبد الله المصري وتحليل "مرثاة"، ص ١٣٨

[٢] نفس المرجع السابق ص ١٣٩-١٤١ بتصرف.

والخامسات و المسافات ذات الثلاث أبعاد الكاملة Tritons (الرابعات الزائدة والخامسات الناقصة) كأساس للبناء الهارموني في موسيقاه.

١٢. لا يتجنب استخدام التآلفات البسيطة للهارموني التقليدي عندما تحقق أهدافه الفنية والفكرية للعمل.

١٣. يستخدم الطبقات الهارمونية والأساليب البوليفونية في البناء الموسيقي.

## الجانب التحليلي للبحث

### نبذة عن سوناتا الكمان والبيانو لعبد الله المصري:

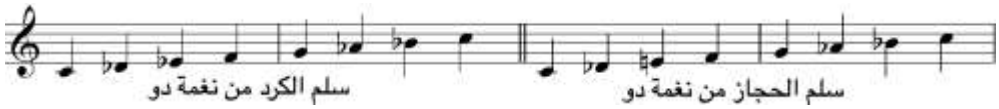
"سوناتا الكمان والبيانو" هي العمل الأول الذي بدأ يعكس أسلوب المصري الخاص في التأليف الموسيقي ذو التقنية الفنية العالية وبخاصة فيما يتعلق بتوزيع الأدوار بين آلتي الكمان والبيانو. لقد استخدم عبد الله المصري الربط الشبه العضوي بين الآلتين كوسيلة من أهم وسائل التعبير الموسيقي في السوناتا؛ فالجمل اللحنية تتداخل بين الآلتين وتنبثق من بعضها البعض في أسلوب عفوي مدهش مكونة نسيجاً موسيقياً واحداً لايمكن تجزئته. كما استنفد كل الإمكانات التقنية للآلتين ولكن بعيداً عن الاستعراض التقني الذي يقتصر على إبهار المستمع دون هدف فني. لقد استنفد إمكانيات آلة الكمان من حيث قدرتها التعبيرية الصوتية الهائلة التي تهز مشاعر المستمع وتوقظ أفكاره، وأساليب الأداء عليها من عفق على الوتر Pizzicato أو الفلاجيليت Flageolet أو الغليساندو (انزلاق على الوتر) Glissando التي تزيد من قدراتها التعبيرية الصوتية، واستنفد إمكانيات آلة البيانو كآلة إيقاعية ولحنية بما تقدمه من إمكانيات في تنويع التركيبات الصوتية بين اليدين كأداء نفس الفكرة الموسيقية بشكل متواز في طبقات مختلفة أو أداء أفكار موسيقية متنوعة في نفس الوقت بأساليب واتجاهات متعاكسة صاعدة وهابطة متوازية أو متعاكسة أو متموجة تتداخل وتتجاوب مع ألحان آلة الكمان كما لو كانت عدة آلات مجتمعة.

وتتألف السوناتا من حركتين منفصلتين يتعامل فيهما بأسلوب مختلف ليتناسب مع موضوع كل منها، فصور في الحركة الأولى آلام شعب لبنان ومشاعر الحزن والأسى وحالة الحيرة والضياع التي عاشها خلال الحرب اللبنانية الأهلية، التي بدأت عام ١٩٧٥ ولم تكن قد انتهت أثناء كتابة السوناتا عام ١٩٨٥. لقد طرح في الحركة الأولى الكثير من التساؤلات والبحث عن الحلول والأمل بانهاء معاناة شعب لبنان بشتى أشكالها. أما في الحركة الثانية من السوناتا فهي رقصة معتدلة السرعة تعبر عن

الفرح بانتهاء الحرب بأسلوب راق ومهذب، تبدأ بإيقاع "الملفوف" الثنائي الذي يؤدى في الموسيقا العربية عادة على آلة الدربكة في الأفراح والمناسبات الجميلة وتزخر بإيقاعات أخرى وألحان جميلة مشرقة مستوحاة من الألحان والإيقاعات الشعبية اللبنانية تنسي المستمع كل مشاعر الحزن والأسى وتبث مشاعر السعادة والثقة بمستقبل أفضل. كما تلعب سوناتا الكمان والبيانو لعبد الله المصري، بما تزخر به من ألحان وإيقاعات جميلة، دوراً إيجابياً في دعم نفس المستمع بالمشاعر الإيجابية التي من شأنها أن تجعله يتغلب على أحزانه ومعاناته ويعمل بلا كلل لتحسين حياته.

## تحليل سوناتا الكمان والبيانو:

**السلم والهارموني والبوليفوني:** أسوة بأسلوب القرن العشرين، لا يضع المصري أي إشارة للسلم ويستخدم إشارات التحويل المختلفة لتمييز السلالم والمقامات أثناء سير العمل. ولكنه يستخدم بشكل رئيسي مقامين هما الحجاز والكرد[1] ويقوم بتطويرهما اعتماداً على القواعد الجديدة لهارموني القرن العشرين غير التقليدي والذي يفسح المجال للتنويع الحر دون أي قيود مقامية أو هارمونية للجمل والعبارات الموسيقية وللتنقل الحر فيما بينها، فاسحاً المجال لمزيد من الانفتاح والتنوع والإبداع. ويكثر عبد الله المصري من استخدام السلام الملونة والهارموني الملون "الكروماتيك" Chromatic وتآلفات الرابعات والخامسات التامة أو تريتون Tritones (الرابعات الزائدة والخامسات الناقصة) ولا يتجنب استخدام التآلفات الهارمونية البسيطة من الهارموني التقليدي. كما يستخدم التداخلات البوليفونية [2] الإيقاعية واللحنية بين آلتي الكمان والبيانو وبين اليد اليمنى واليد اليسرى على آلة البيانو مستفيداً من الإمكانيات التقنية الخاصة بالعزف على آلة البيانو.

**القالب:** يستخدم عبد الله المصري عادة في مؤلفاته القوالب الموسيقية الكلاسيكية كالصيغ البسيطة–المركبة إضافة إلى صيغة السوناتا ولكنه يقوم بتطويعها من خلال تطوير جزئياتها الداخلية تبعاً لما يتطلبه تحقيق الهدف الفكري أو الدرامي من كل عمل موسيقي يقوم بكتابته [3]. ولكنه كتب الحركة الأولى لهذه السوناتا في قالب الفانتازيا الحر رغبة منه في الاسترسال بالتعبير وعدم التقيد

[1]

[2] التداخلات البوليفونية أي التداخلات ذات التعدد الصوتي أي عدة أصوات تسير في نفس الوقت.

[3] أسلوب الكتابة الموسيقية لعبد الله المصري وتحليل الثلاثي "مرثاة" ص ١٤٢– ١٤٣

بالقفلات والعبارات التقليدية. أما الحركة الثانية فهي في قالب ثلاثي مع مقدمة صغيرة ومقطع انتقالي Transition (بين الجزأين الأول والثاني) وخاتمة Coda مع احتفاظه بأسلوبه الحر في الكتابة.

**التحليل البنائي للحركة الأولى:**

كتبت الحركة الأولى في قالب فانتازيا وتتألف من ١٤٩ مازورة (تقسيمات تنظم المدونة) توزع كما يلي:

- المقدمة Introduction (١٤ مازورة من ١-١٤) بسرعة نوار= ٧٥ وبحرية ad-lib،
- الجزء الأول I (٢٦ مازورة من ١٥- ٤٠)،
- مقطع انتقالي على آلة البيانو Transition (٢ مازورة من ٤١-٤٢)،
- الجزء الثاني II (١٨ مازورة من ٤٣-٦٠)،
- مقطع لآلة الكمان (١٢ مازورة من ٦١-٧٢)،
- الجزء الثالث (٥٤ مازورة من ٧٣-١٢٦) بسرعة نوار= ١١٠،
- الخاتمة (٢٣ مازورة من ١٢٧-١٤٩) بسرعة نوار=٩٢.

ولمزيد من التوضيح تم عمل الجدول التالي:

**جدول يلخص التحليل البنائي للحركة الأولى (قالب فانتازيا حر)**
**مع توضيح التقسيمات الداخلية للأجزاء الرئيسية**

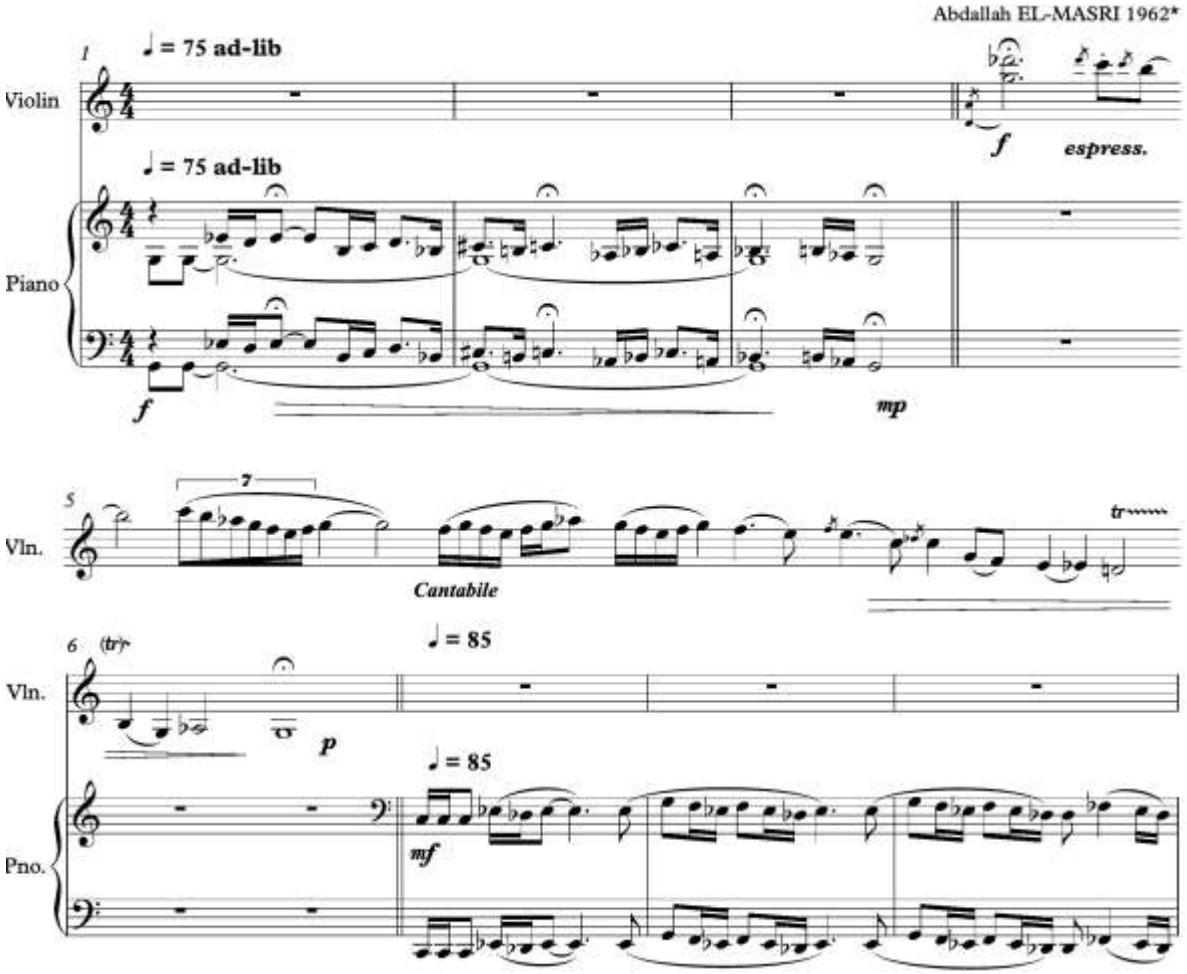
| الأجزاء الرئيسية للقالب | الرمز أو التسمية اللاتينية | عدد الموازير في كل جزء | توزيع الموازير على الأجزاء الرئيسية | التقسيمات الداخلية للأجزاء الرئيسية | الرمز | توزيع الموازير على التقسيمات |
|---|---|---|---|---|---|---|
| مقدمة | Intro-duction | ١٤ مازورة | ١-١٤ | الفكرة الأولى (بيانو منفرد) | A | ١-٣ |
| | | | | الفكرة الثانية (كمان منفرد) | B | ٤-٧ |
| | | | | الفكرة الثالثة (بيانو منفرد) | C | ٨-١٤ |
| الجزء الأول | I | ٢٦ مازورة | ١٥-٤٠ | الجملة الأولى | D1 | ١٥-٢٣ |
| | | | | الجملة الثانية | E | ٢٤-٣١ |
| | | | | تكرار الأولى مع تعديلات | D2 | ٣٢-٤٠ |
| مقطع انتقالي أول/ | Trans. | ٢ مازورة | ٤١-٤٢ | | | |

| | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|
| **بيانو** | | | | | | |
| **الجزء الثاني** | **II** | **١٨ مازورة** | ٦٠-٤٣ | المقطع الأول | F | ٥٢-٤٣ |
| | | | | المقطع الثاني | G | ٦٠-٥٣ |
| **مقطع معترض لآلة الكمان** | **Solo violin** | **١٢ مازورة** | ٧٢-٦١ | | | |
| **الجزء الثالث** | **III** | **٥٤ مازورة** | ١٢٦-٧٣ | المقطع الأول | H | ٨٦-٧٣ |
| | | | | المقطع الثاني | I | ٩٢-٨٧ |
| | | | | المقطع الثالث | J | ١٠٤-٩٣ |
| | | | | المقطع الرابع | K | ١١٥-١٠٥ |
| | | | | المقطع الخامس | L | ١٢٦-١١٦ |
| **الخاتمة** | **Coda** | **٢٣ مازورة** | ١٤٩-١٢٧ | الجملة الأولى من الجزء الأول مع التعديل | D3 | ١٣٥-١٢٧ |
| | | | | مقطع انتقالي ثاني/ بيانو | Trans. | ١٣٧-١٣٦ |
| | | | | من المقدمة مع التعديل | A1+C1 | ١٤٩-١٣٨ |

**التحليل التفصيلي للحركة الأولى:**

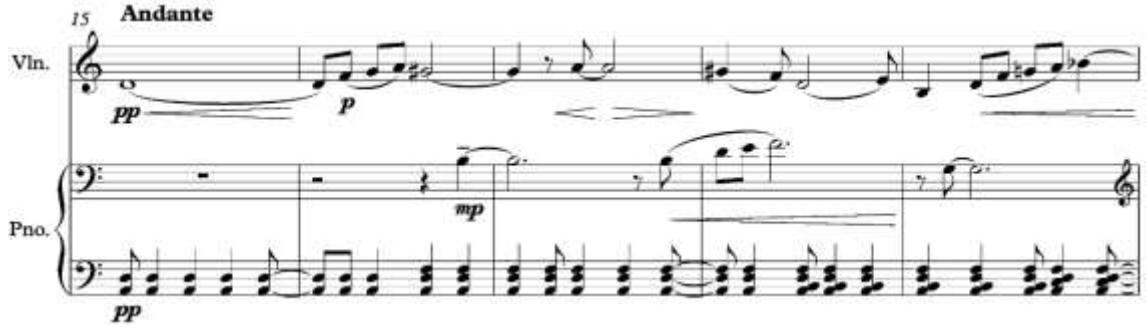
**المقدمة:** تعكس مشاعر الحزن والأسى العامة بسبب الحرب، وتحوي الأفكار الرئيسية الأولى للارتجالات اللحنية التي تمتد على طول الحركة الأولى. تبدأ بآلة البيانو منفردة (الموازير ١-٣) في جملة لحنية ذات إيقاع منتظم ومميز، تشكل الفكرة الموسيقية الأولى، تستهل بنغمة صول متكررة في الباص تصعد إلى مي بيمول، مسافة سادسة صغيرة مؤثرة ثم تهبط بخط لحني يتموج بين الصعود والهبوط في سلم الحجاز على نغمة صول مع تغيرات مستمرة في إشارات تحويل النغمات، تعزفه اليدان معاً بأسلوب متوازي موحد على صدى نغمة الصول، أساس السلم، في الباص. ثم تبدأ آلة الكمان (الموازير ٤-٨) بأداء الفكرة الموسيقية الثانية للحركة، فتعزف خامسة تامة (ري-لا) في الطبقة الصوتية الوسطى ثم تنطلق كالسهم لتعزف مسافة خامسة ناقصة (صول-ري بيمول) في الطبقة الحادة، ثم تهبط تدريجياً في سلسلة من الارتجالات اللحنية المنظمة لتستقر في النهاية على نغمة صول طويلة يتلاشى صوتها تدريجياً، يلي ذلك دخول الة البيانو مرة أخرى مع فكرة ثالثة تذكر بالفكرة الأولى

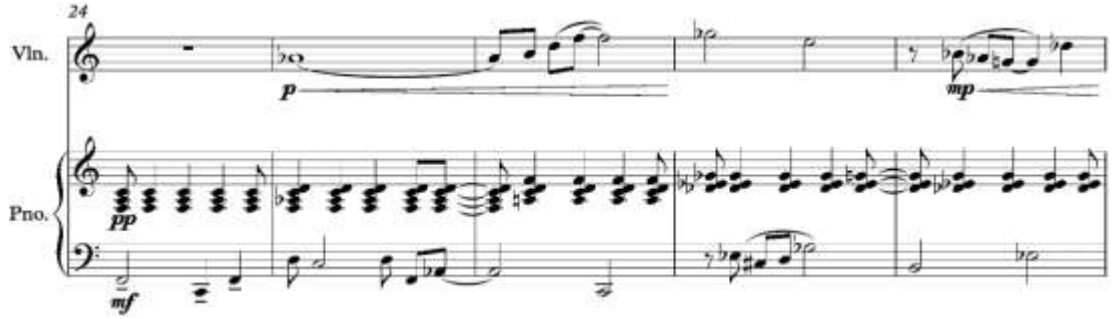
لكنها أكثر قابلية للتطوير والارتجال (الموازير ٦-١٤) وأسرع قليلاً (نوار = ٨٥)، تنتهي في المازورة ١٤ بتكرار نغمة ري بإيقاع سينكوبي [١] يمهد لبداية الجزء الأول من السوناتا. (الشكل ١، الموازير ١-١٠)

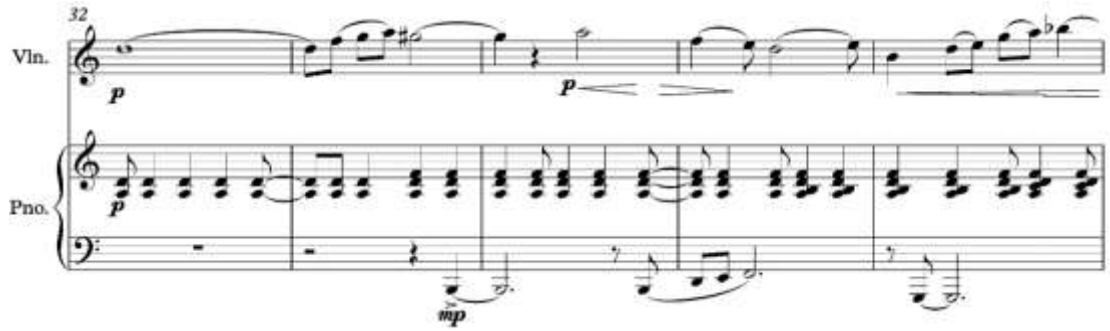
**الشكل رقم (١)**

**الجزء الأول:** تبدأ معه الآلتان بالعزف معاً وكأنهما يبحثان جنباً إلى جنب عن حلول لوقف الحرب. تشكل الموازير الأربعة الأولى منه الفكرة الأساسية للحوار اللحني المتلازم بين آلتي الكمان والبيانو، حيث تعزف آلة الكمان لحناً صاعداً، ما يلبث أن يهبط ثم يعود ليصعد من جديد وكأنه يحاول الصعود ولكنه ينزلق ويحاول الصعود مرة أخرى وأخرى، ما يعبر عن الكفاح لتجاوز

[١] الإيقاع السينكوبي Syncopated Rhythm هو الإيقاع الذي تتغير فيه مواقع النبر.

المصاعب، في هذا الوقت تعزف آلة البيانو باليد اليسرى تآلفات ذات إيقاع سينكوبي غير ثابت ما يعبر أيضاً عن المحن والمعاناة التي تسببت بها الحرب، بينما تؤدي اليد اليمنى جملاً لحنية متناثرة تحاكي لحن آلة الكمان في محاولة لدعم صعوده (الشكل رقم ٢، الموازير ١٥-١٩).

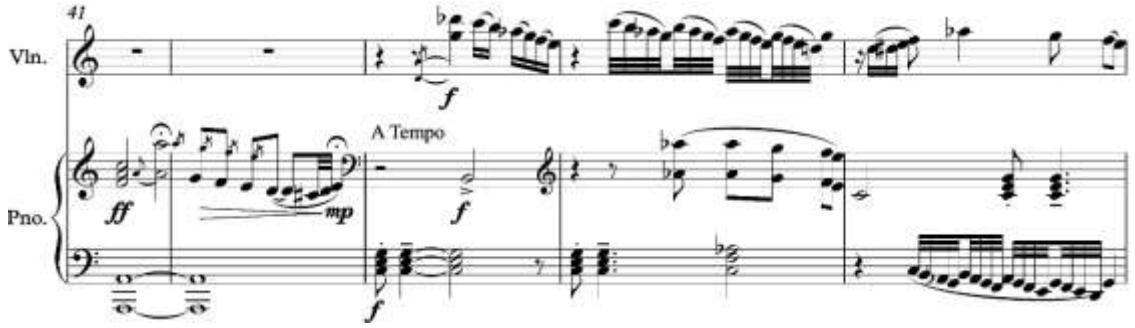
**الشكل رقم (٢)**

في المازورة ٢٤ تبدأ جملة أخرى في هذا الجزء على آلة البيانو، في تآلف سلم فا ماجير/ فا الكبير ولكن ما تلبث التغيرات الهارمونية أن تغير توجهاتها. نلاحظ في الجملة تحول التآلفات من اليد اليسرى إلى اليد اليمنى، حيث تبدأ اليد اليسرى بأداء لحن متعرج ملىء بالقفزات الكبيرة والصغيرة صعوداً وهبوطاً مع تغيرات إيقاعية، في حوار لحني مع آلة الكمان التي تدخل في المازورة ٢٥ (الشكل رقم ٣، الموازير ٢٤-٢٨).

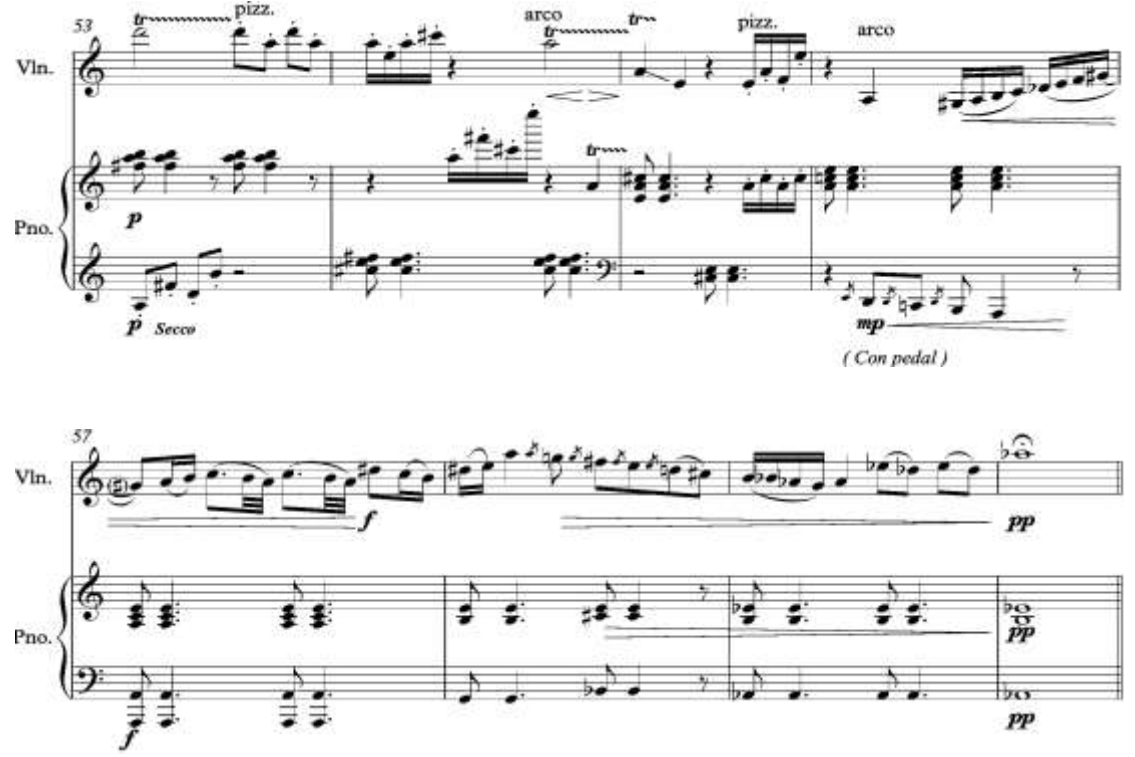
**الشكل رقم (٣)**

تعود الجملة الأولى لتتكرر في المازورة ٣٢ على آلة الكمان، ولكن في طبقة صوتية أعلى، كما تنعكس الأدوار بين اليدين على آلة البيانو عما كانت عليه في المرة الأولى لسياق الجملة، إذ تقوم اليد اليسرى هنا بأداء الجمل اللحنية المتناثرة التي تحاكي آلة الكمان بدلاً من اليد اليمنى، بينما تقوم اليد اليمنى بأداء التآلفات ذات الإيقاع السينكوبي (الشكل رقم ٤، الموازير ٣٢-٣٦).

**الشكل رقم (٤)**

**المقطع الانتقالي:** تعزفه آلة البيانو فقط، يبدأ بقوة ff بأداء تآلف فا ماجير/ فا الكبير، يليه أوكتاف [١] من نغمة لا مع نغمة زخرفية يتبعه أوكتافات لحنية هابطة تتشكل من نغمات أساسية مع نغمات زخرفية باليد اليمنى بينما في اليد اليسرى يتشكل أوكتاف على نغمة لا في طبقة الباص المنخفضة يبدأ مع تآلف فا ماجور ويستمر لمازورتين، لآخر المقطع الانتقالي. وتتدرج شدة الصوت مع أداء الأوكتافات اللحنية إلى متوسط الخفوت mp في نهاية المقطع مع ملاحظة وجود إطالة Firmata على أوكتاف لا في بداية المقطع وعلى آخر نغمة ما يفسح مجال التصرف بحرية فيما يتعلق بالزمن (الشكل رقم ٥، الموازير ٤١-٤٢).

**الجزء الثاني:** تؤدي آلة البيانو تالف دو ماجير/ دو الكبير بقوة f ثم تبدأ الكمان مكررة بداية الفكرة الموسيقية التي عزفتها في المقدمة (الخامسة التامة تتلوها الخامسة الناقصة) مع اختلاف الزمن وتوقيت دخولها في المازورة حيث تدخل في النصف الثاني من الضربة الثانية، ثم تقوم بارتجالات لحنية تحتوي على أداء متتاليات لمقاطع سلمية قصيرة تؤديها بالتبادل مع البيانو-اليد اليسرى، بينما تتولى اليد اليمنى على آلة البيانو أداء الإيقاع السينكوبي المتغير (الشكل رقم ٥، الموازير ٤٣-٤٥).

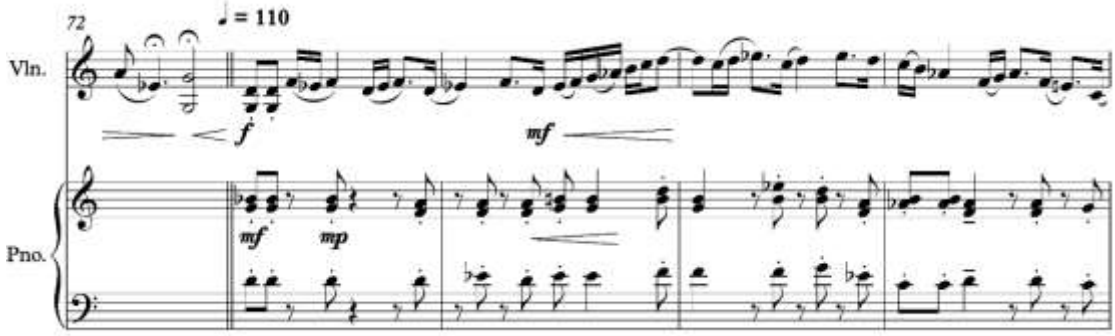
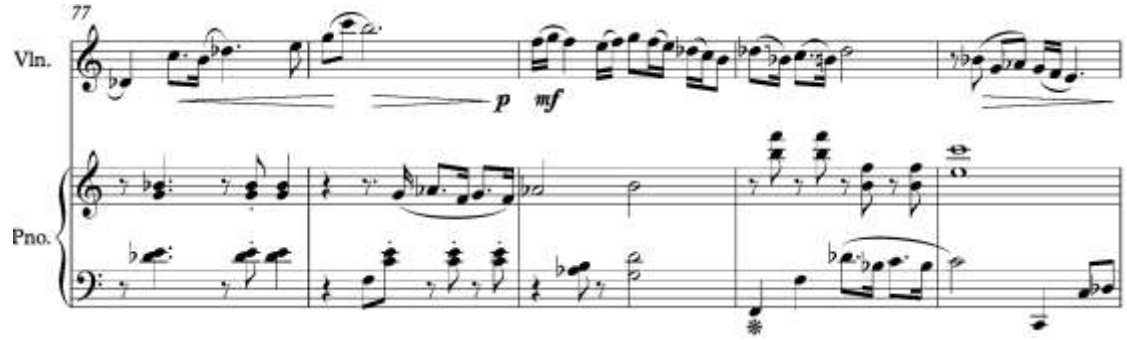
[١] الأوكتاف هو المسافة بين ثمان نغمات ويحتاج عازف البيانو لفتح يده عن أدائها لبعد المسافة بين نغمتي الأوكتاف. يوضح الشكل التالي مسافة الأوكتاف على البيانو، علماً بأنها ممكن أن تبدأ من أي نغمة إلى. نغمة أخرى تبعد عنها ثمان نغمات:

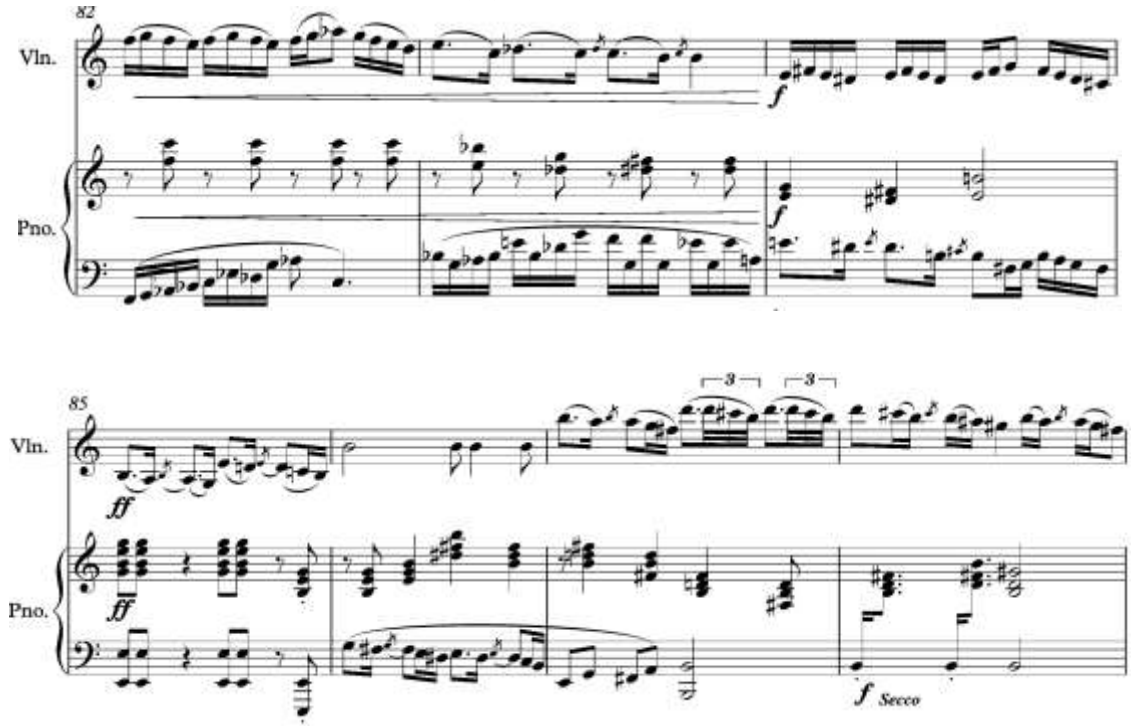
**الشكل رقم (٥)**

في المازورة ٥٣ يتغير النسيج الموسيقي إلى زخارف– تريل trill في الكمان مع قفزات متقطعة في البيانو Staccato ثم تقطيع Pizzicato على الكمان بمصاحبة تآلفات على البيانو. ثم تتحد اليد اليمنى في البيانو مع آلة الكمان في أداء بعض النغمات، آخر المازورة ٥٥، يلي ذلك تطوير سلمي صاعد (كرد متصل بحجاز) يتدرج بالصوت من خافت إلى قوي ثم خافت ويستقر على نغمة لا بيمول في الطبقة الحادة مع Firmata (إطالة النغمة) بصوت خافت pp (الشكل رقم ٦، الموازير ٥٣– ٦٠)

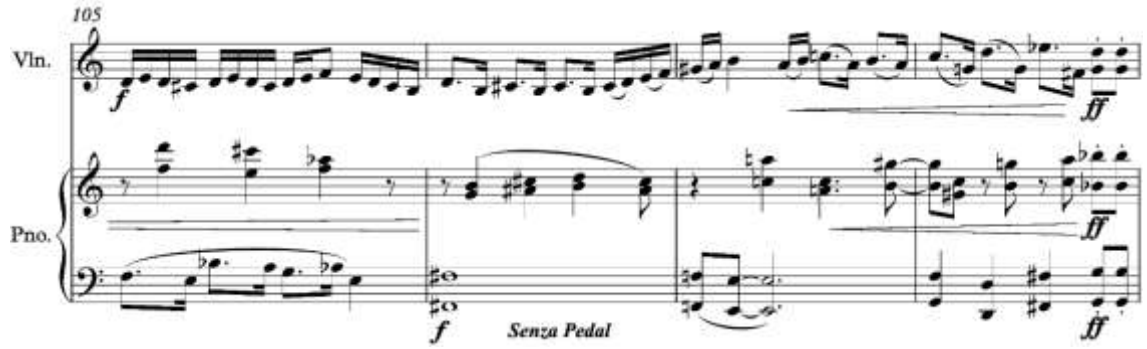
**الشكل رقم (٦)**

**مقطع لآلة الكمان:** موازيره مفتوحة على بعضها وكأنه مازورة واحدة بأداء حر Ad.lib. يبدأ المقطع بنغمة سي دوبل بيمول تتبعها نغمة صول ثم عودة إلى نغمة لا بيمول التي انتهى عليها الجزء الثالث من الحركة، يتلو ذلك ارتجالات لحنية وإيقاعية متموجة في شدة الصوت، تعكس أصداء لحنية وإيقاعية سابقة وتمهد لأصداء لحنية وإيقاعية قادمة (الشكل رقم ٧، الموازير ٦١-٦٥).

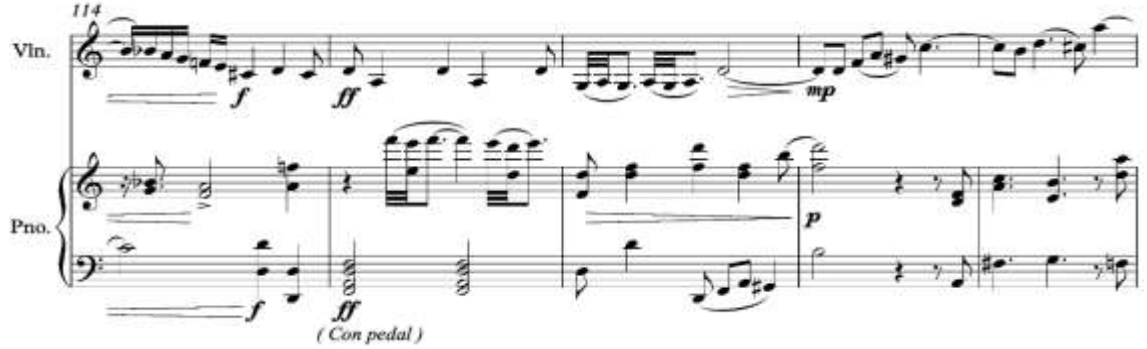
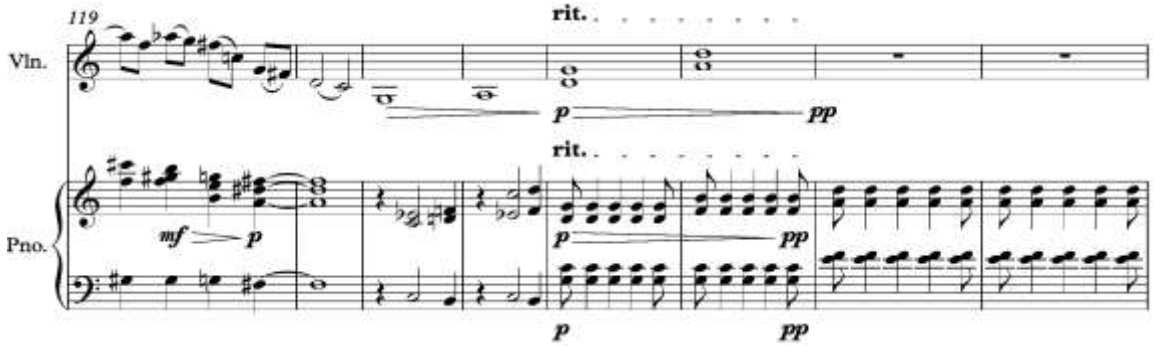
**الشكل (٧)**

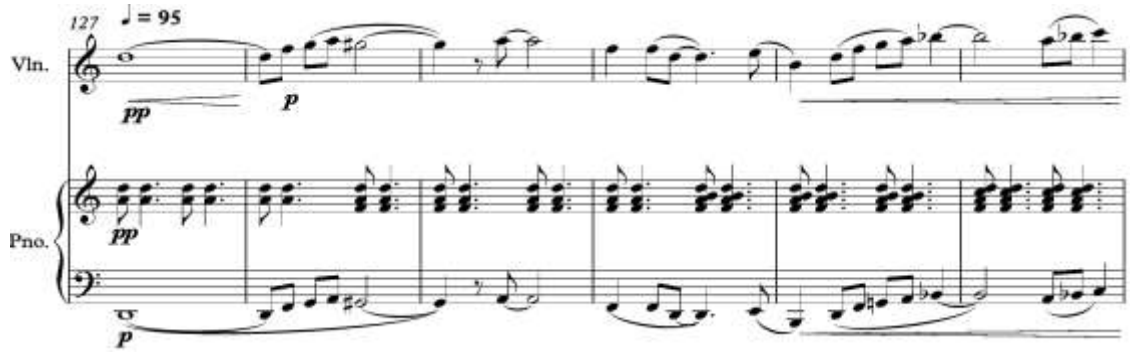
**الجزء الثالث:** يبدأ في المازورة ٧٣ بتآلف صول مينور/ صول الصغير الذي يبدو وكأنه ينبع من آخر نغمة في المازورة ٧٢، آخر مازورة من المقطع المعترض لآلة الكمان، حيث تعزف الكمان نغمة صول على وترين وتتدرج بالشدة من الضعف إلى القوة بوجود إشارة > (crescendo). حيث يستخدم المؤلف هنا خصوصية العزف على آلة الكمان، كونها آلة وترية، التي تتيح للعازف التحكم باستمرارية الصوت مع التدرج في تغيير شدته إلى الأقوى أو إلى الأضعف باستخدام قوس الآلة. يتميز الجزء الثالث، بإيقاعه الجديد النشيط والمتجدد ما يوحي بالقوة والعمل الدؤوب لتحقيق الخلاص القريب مع اليقين بالفرح القادم. يحوي هذا الجزء عناصر لحنية وإيقاعية تذكر بأفكار المقدمة إلى جانب ارتجالات لحنية وإيقاعية في جمل طويلة متصلة ببعضها ودون أي التزامات بالقفلات، تكثر فيها التسلسلات السلمية والتحويلات بين السلالم والقفزات الكبيرة والصغيرة والتداخلات اللحنية وتقاسم الجمل اللحنية بين آلتي البيانو والكمان (الشكل رقم ٨، الموازير ٧٢- ٨١).

**الشكل (٨)**

ويمكن تقسيم الجزء الرابع حسب تنوع المادة اللحنية وتتبع الذروات الدرامية إلى خمس مقاطع (٧٣-٨٦، ٨٧-٩٢، ٩٣-١٠٤، ١٠٥-١١٥، ١١٦-١٢٦). أول ذروة درامية في المازورة ٨٥ تصل إلى صوت قوي جداً ff مع تآلفات واسعة على آلة البيانو كأعمدة قوية تسند آلة الكمان التي تقفز لتحلق بقوة في طبقة أعلى في المازورة ٨٦ ثم أعلى في المازورة ٨٧ ما يزيد حدة التوتر وعمق المشاعر. كما تلعب اليد اليسرى في البيانو دوراً هاماً جدا ومتألقاً في هذا الجزء من الحركة حيث تتحاور دون هوادة مع آلة الكمان الرائدة والمتألقة بكل ما تعج به ارتجالاتها من تقسيمات إيقاعية وتنوع في شدة الصوت (الشكل ٩، الموازير ٨٢- ٨٨).

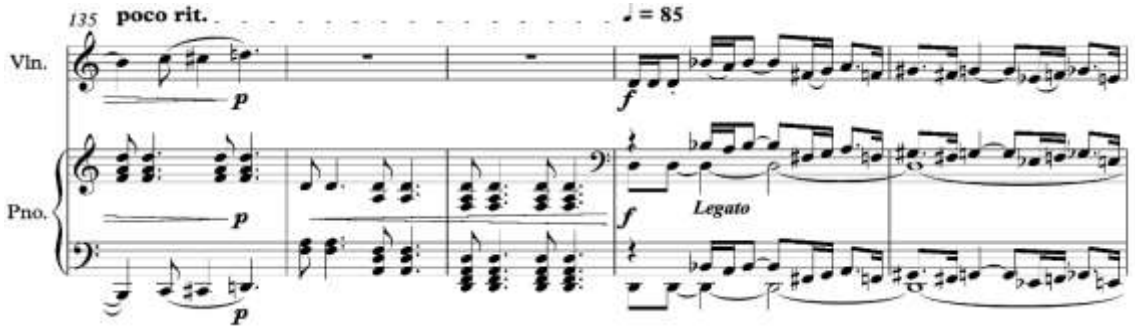
**الشكل (٩)**

وتتدرج شدة الصوت لتصل مرة أخرى إلى ff لبناء ذروة أخرى في نهاية المازورة ١٠٨ (الشكل ١٠، الموازير ١٠٥-١٠٨)

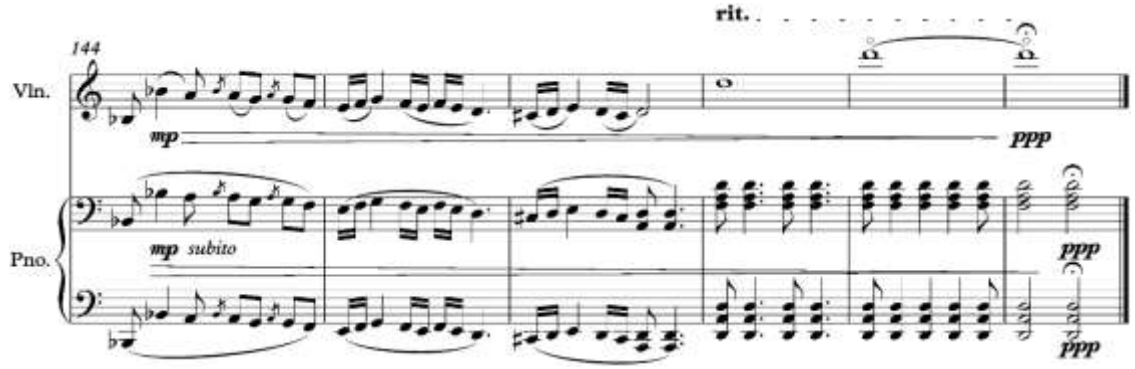
**الشكل (١٠)**

وفي المازورة ١١٥ تتشكل ذروة ثالثة تعززها آلة البيانو باستخدام البيدال المكثفة. في آخر المازورة ١١٦ تبدأ الموسيقا بالخفوت وتظهر أصداء للمادة اللحنية من الجزء الأول في البيانو أولاً ثم في آلة الكمان. ويتصاحب التدرج بالخفوت مع التبطيء التدريجي (.rit) في المازورتين ١٢٣-١٢٤ حيث تستعيد آلة البيانو ذكرى إيقاعها السينكوبي، بينما تعزف الكمان نغمات طويلة وكأنها تنهدات بعد قسوة الآلام والأحزان وتستمر آلة البيانو بالإيقاع السينكوبي والتبطيء لمازورتين إضافيتين ١٢٥-١٢٦ لإنهاء الجزء الرابع براحة والاستعداد للبدء بالخاتمة (الشكل ١١، الموازير ١١٤-١٢٦).

**الشكل (١١)**

**الخاتمة:** هي تلخيص للأفكار والأحداث الماضية واتخاذ قرارات للمستقبل. تبدأ في الموازير ١٢٧–١٣٥ بإعادة الجملة الأولى من الجزء الأول أسرع قليلاً مما كانت عليه (نوار =٩٢ بدلاً من ٧٥) مع اختلافات في الطبقة الصوتية والتوزيع الموسيقي والإيقاع، فالجملة هنا مصورة في طبقة صوتية مختلفة (من ري فوق نغمة دو الوسطى بدلاً من صول التي تحت دو الوسطى)، كما أن آلة البيانو تعزف اللحن باليد اليسرى مع آلة الكمان بشكل متلازم، أما الإيقاع فهو أكثر ثباتاً باستخدام الشكل الإيقاعي نوار منقوطة بعد الكروش لفرملة الحركة وتهدئتها وإضفاء جو حازم نوعاً ما (الشكل ١٢، الموازير ١٢٧– ١٣٢).

**الشكل (١٢)**

في المازورة ١٣٥ يبدأ الإيقاع بالتباطؤ قليلاً (poco rit.) ويستمر التباطؤ في المازورتين ١٣٦–١٣٧، مقطع انتقالي على آلة البيانو، مع التدرج في رفع شدة الصوت (crescendo) إلى القوة f ما يوحي بالحزم والسيطرة، هذا تمهيداً للعودة إلى أفكار المقدمة، وتحديداً إلى دور آلة البيانو. ولكن هنا تندمج الفكرتان الأولى والثالثة في كل واحد دون مقاطعة آلة الكمان، بل إن آلة الكمان تنضم إلى آلة البيانو لتشاركها أفكارها وتعزف معها بوحدة متماسكة تظهر التعاضد بين الآلتين، وتكريماً لآلة الكمان يعزف البيانو في طبقة صوتية منخفضة لفسح المجال لها لتجود بصوتها الرخيم في الطبقة

الصوتية الوسطى. ولابد من التنويه أن اختلاف الطبقة الصوتية لهذه الجملة قد اتحد مع اختلاف في السلم، فبينما كانت لحن الفكرة الأولى يتموج بين الصعود والهبوط وبين سلمي الكرد والحجاز على نغمة صول فهو هنا يتموج بين سلمي الكرد والحجاز على نغمة ري. أما السرعة فتزيد قليلاً عن البداية ما يمكن أن يعكس الروح الإيجابية المتفائلة بحتمية انتهاء الحرب (نوار= ٨٥ بدلاً من ٧٥) (الشكل ١٣، ١٣٥-١٣٩).

**الشكل (١٣)**

ثم تتدرج الموسيقا بالخفوت مع القليل من التبطيء .poco rit وتنتهي الحركة بصفاء على تآلف ري مينور/ ري الصغير في آلة البيانو مع نغمة ري على آلة الكمان تحلق في طبقة صوتية عالية، ويتلاشى الصوت تدريجياً على درجة الخفوت ppp مع قليل من التباطؤ .rit والإطالة لآخر تآلف Firmata (الشكل ١٤، الموازير ١٤٤- ١٤٩).

**الشكل (١٤)**

**التحليل البنائي للحركة الثانية:**

تتألف الحركة الثانية من ٦٦ مازورة ويمكن القول أنها كتبت بقالب ثلاثي ABA مع مقدمة صغيرة ومقطع انتقالي Transition (بين الجزأين الأول والثاني) وخاتمة Coda. وتوزع الموازير على الأجزاء كما يلي:

- المقدمة Introduction (مازورتان من ١-٢)،
- الجزء الأول A (٢٠ مازورة من ٣-20 )،
- مقطع انتقالي Transition (مازورتان ٢١-٢٢)،
- الجزء الثاني B (٢٤ مازورة من ٢٣-٤٦)،
- الجزء الثالث A، حيث إنه تكرار حرفي للجزء الأول (٢٠ مازورة من ٤٧- ٦٤)،
- خاتمة Coda (مازورتان ٦٥-٦٦).

ويلخص الجدول التالي التحليل البنائي للحركة الثانية مع بيان التقسيمات الداخلية للأجزاء متبوعاً بتحليل تفصيلي لجميع أجزاء الحركة:

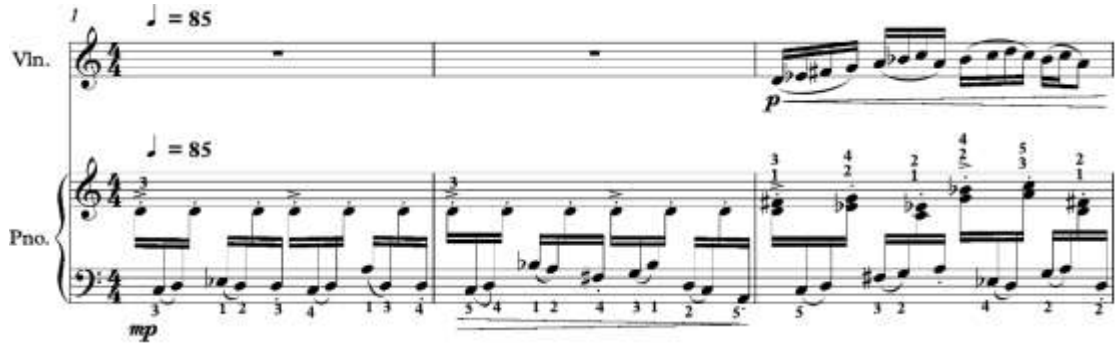
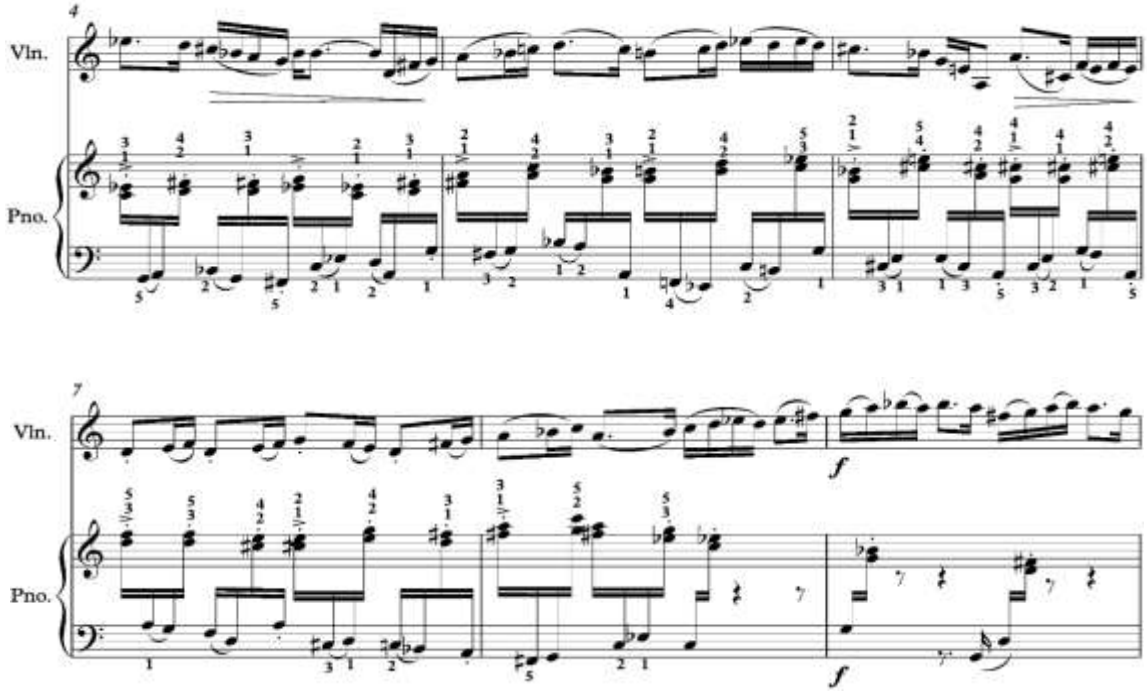
**جدول التحليل البنائي للحركة الثانية**
**قالب ثلاثي ABA مع مقدمة ومقطع انتقالي (من A إلى B) وخاتمة**
**(مع توضيح التقسيمات الداخلية للأجزاء الرئيسية)**

| الأجزاء الرئيسية للقالب | Intro. المقدمة | A الجزء الأول | Trans مقطع انتقالي | B الجزء الثاني | A تكرار حرفي للجزء الأول | Coda الخاتمة |
|---|---|---|---|---|---|---|
| توزيع الموازير على الأجزاء الرئيسية | ١-٢ | ٣-٢٠ | ٢١-٢٢ | ٢٣-٤٦ | ٤٧-٦٤ | ٦٥-٦٦ |
| التقسيمات الداخلية لأجزاء القالب | | a,b,c | | d,e,f,e' | a,b,c | |
| توزع الموازير على التقسيمات الداخلية لأجزاء القالب | | a (3-10)<br>b (11-15)<br>c (16-20 | | d (23-26)<br>e (27-31)<br>f (32-41<br>e'(42-46) | a (47-54)<br>b (55-59)<br>c (60-64) | |

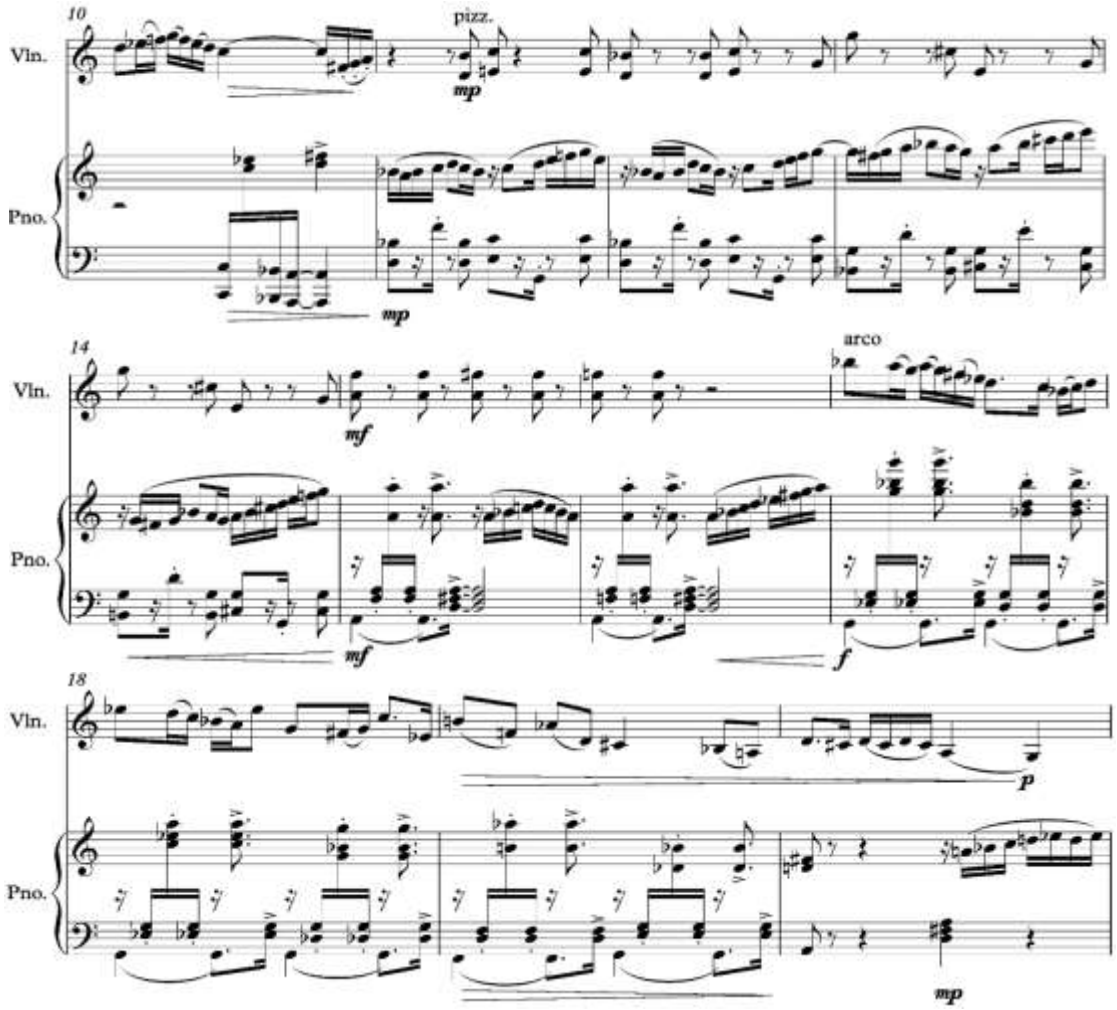
**التحليل التفصيلي لأجزاء الحركة الثانية:**

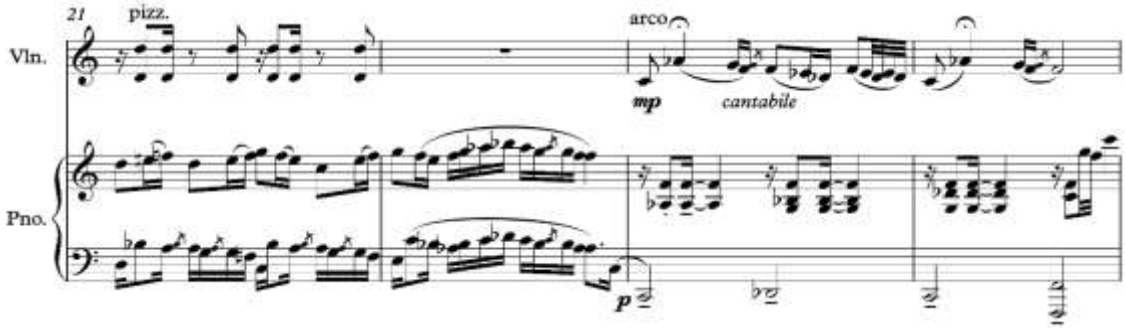
**المقدمة:** شديدة الأهمية رغم أنها لا تتجاوز المازورتين. يبدأ فيها تنفيذ إيقاع الملفوف على البيانو بكل سلاسة حيث تم تكليف اليد اليمنى بأداء النغمات المتقطعة Staccato التي تعطي الأساس الإيقاعي للملفوف وكأنها ترشه رشاً بينما تقوم اليد اليسرى بالنغمات التي تملأ ضربات الإيقاع الأساسي كما يتم الأمر عند استخدام آلة الدربكة في تنفيذ إيقاع الملفوف تماماً. ولكن الجديد هنا أن الضربات الإيقاعية في اليد اليسرى، وفي اليدين معاً فيما بعد، ليست مجرد ضرب إيقاعي، بل هي تنهدات لحنية إيقاعية جميلة ذات سحر خاص. وقد أشار المؤلف في مقابلة معه إلى أنه في أسلوب كتابته لآلة البيانو في الحركة الثانية وبخاصة في البداية، كان يهدف إلى جعل أسلوب العزف على البيانو يوحي بأسلوب العزف على آلة القانون الشرقية، ما يعمق الروح الشرقية في موسيقا الحركة.

**الجزء الأول:** مع إيقاع الملفوف على البيانو تقوم آلة الكمان بأداء لحن جميل مشوق في سلم الحجاز يزخر بالتنويع الإيقاعي ما يفتح أمام المستمع ألواناً من المشاعر والانفعالات ويزيد الشعور بالمتعة والتشويق [1] (الشكل ١٥، الموازير ١-٩)

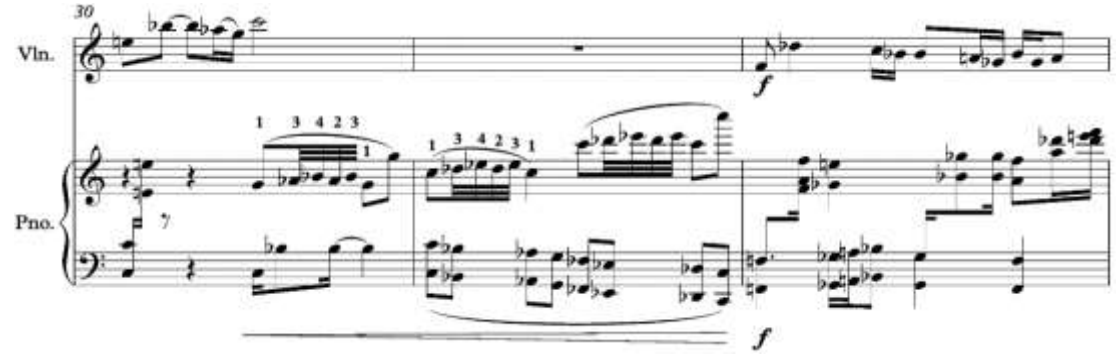
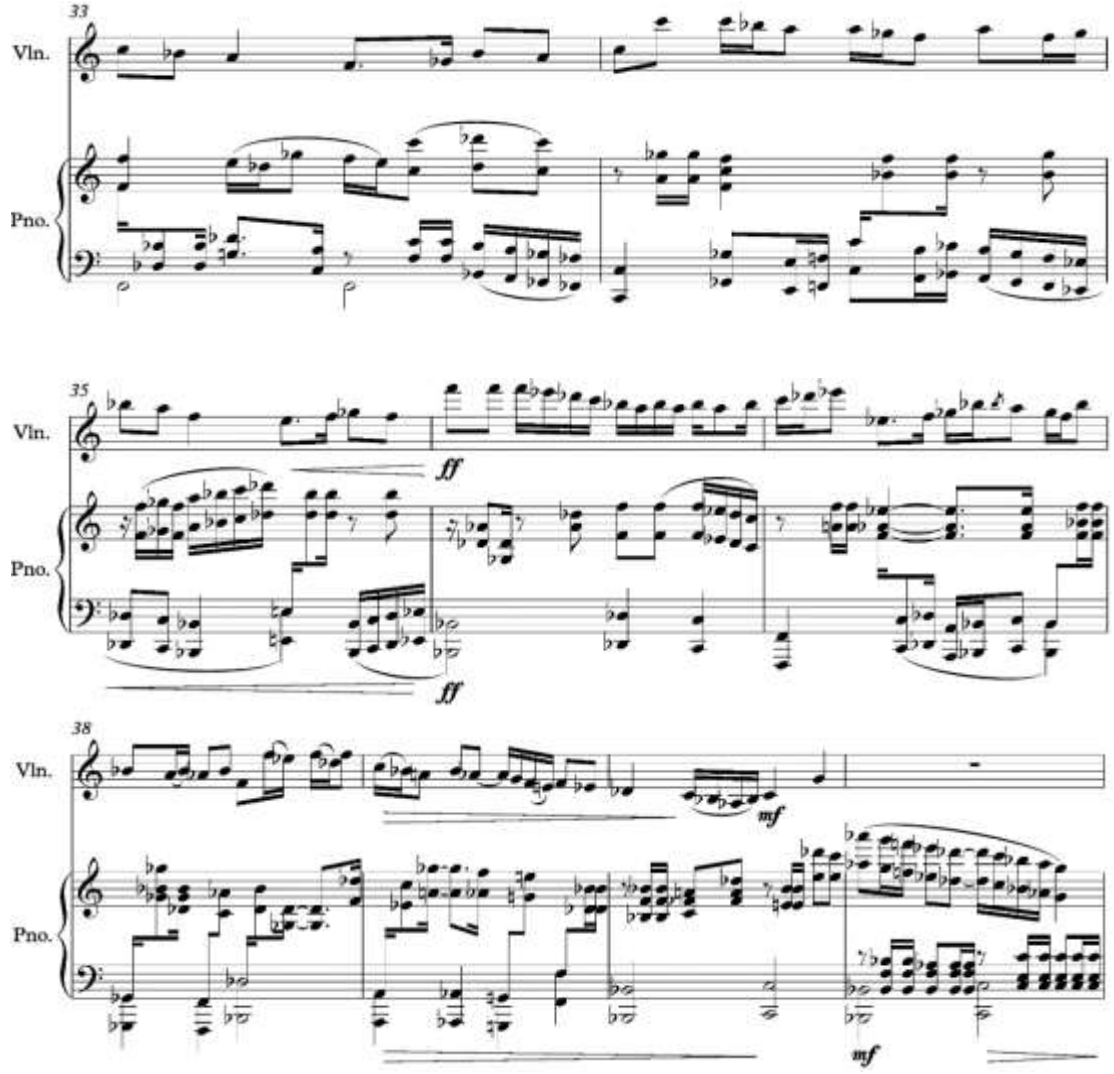
**الشكل (١٥)**

[1] ارتأت الباحثة تدوين الأصابع التي استخدمتها في أداء دور البيانو في الموازير الثمانية الأولى كاقتراح لتسهيل مهمة الراغبين بأداء السوناتا، مع وضع التشديد فوق النغمات التي تحدد أساس إيقاع الملفوف.

تضاف إلى متعة التنويع الإيقاعي في الجمل اللحنية متعة أخرى من تتبع انبثاق الجمل اللحنية من بعضها البعض وانتقالها من آلة لأخرى، حيث تفضي آخر نغمة في كل جملة لبداية جملة جديدة في الآلة الأخرى كما في آخر المازورة ١٠، تتجه آخر ثلاث نغمات في لحن الكمان إلى نغمة سي بيمول، وبدلاً من أن تعزف الكمان نغمة سي بيمول تتلقفها آلة البيانو لتبدأ منها لحناً جديداً تعزفه اليد اليمنى على إيقاع اليد اليسرى بينما تعزف الكمان نغمات بأسلوب العفق كمرافقة لآلة البيانو. وتسترسل آلة البيانو في أداء اللحن فتغير إيقاعها بحيث تؤدي في النصف الأول من كل من المازورتين ١٥–١٦ دوراً إيقاعياً وتكمل المازورة بنغمات سلمية. وتتغير مواضع الضغط في الإيقاع السيكوبي الجديد حيث تضغط اليد اليمنى على الربع الثاني من الضربة الثانية يتلوه ضغط آخر على آخر ربع من الضربة الثانية نفسها ما يشكل تداخلاً إيقاعياً جميلاً مع الإيقاع المنتظم على آلة الكمان. ويستمر هذا الإيقاع كمرافقة لآلة الكمان التي تلتقط اللحن في المازورة ١٧ من آخر نغمة في السلم الصاعد الذي تعزفه آلة البيانو. وتكمل الكمان مسيرة اللحن باستخدام القوس في العزف arco إلى نهاية الجزء الأول. وتجدر الإشارة أن آلة البيانو تستبدل النغمات السلمية التي كانت تعزفها في المازورتين ١٥–١٦ بتكرار الإيقاع السينكوبي مرتين في المازورة الواحدة في كل من الموازير ١٧–١٩ ثم تعود

للنغمات السلمية في آخر مازورة من الجزء الأول قبل أن تبدأ المقطع الانتقالي (الشكل ١٦، الموازير ١٠-٢٠).

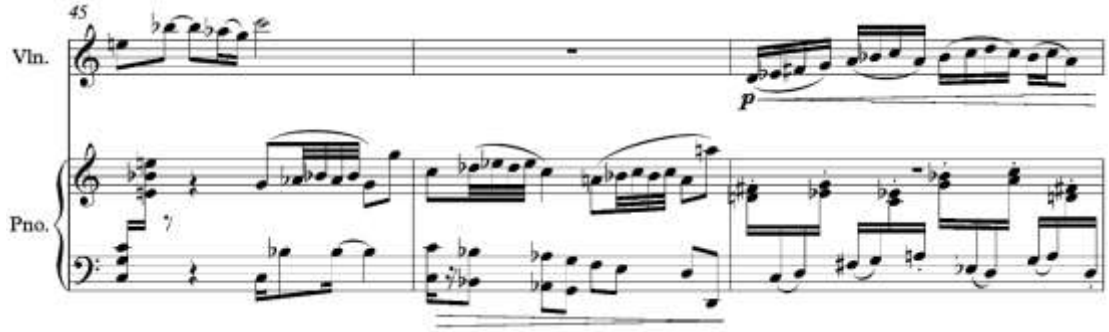
**الشكل (١٦)**

**مقطع انتقالي:** يلي الجزء الأول جملة قصيرة على آلة البيانو في الموازير ٢١-٢٢ يتم فيها التحويل من سلم ري مينور إلى سلم فا مينور الذي يظهر واضحاً في بداية لحن الجزء الثاني (الشكل ١٧، الموازير ٢١- ٢٤).

**الشكل (١٧)**

**الجزء الثاني:** يبدأ في المازورة ٢٣ (الشكل ١٧) بلحن مؤثر في سلم فا مينور في الطبقة المنخفضة لآلة الكمان (المتوسطة على آلة البيانو) يحمل في طياته ذكرى مشاعر الحزن أيام الحرب وشكر المولى عز وجل على انتهائها. ويخضع اللحن على الكمان لتطوير مع تموج بين الصعود والهبوط بقفزات كبيرة وبأبعاد درامية عميقة بمؤازرة البيانو التي تمتلئ مدونتها بالتداخلات الإيقاعية واللحنية وتنتهي المرحلة الأولى من تطوير اللحن في الجزء الثاني بموتيف إيقاعي مميز في آلة البيانو من منتصف المازورة ٣٠ لآخر ٣١. ثم تبدأ المرحلة الثانية لتطوير اللحن حيث يشتد التداخل البوليفوني لحنياً وإيقاعياً بين الآلتين لتصلا إلى ذروة العمل في المازورة ٣٦ حيث تصل الشدة إلى قوي جداً ff ويستمر ذلك إلى المازورة ٣٩ ثم تتدرج الموسيقا نحو الهدوء إلا أن البيانو يعكس غلياناً ينفرج على سلم هابط من الأوكتافات في المازورة ٤٢ (الشكل ١٨، الموازير ٣٠-٤١).

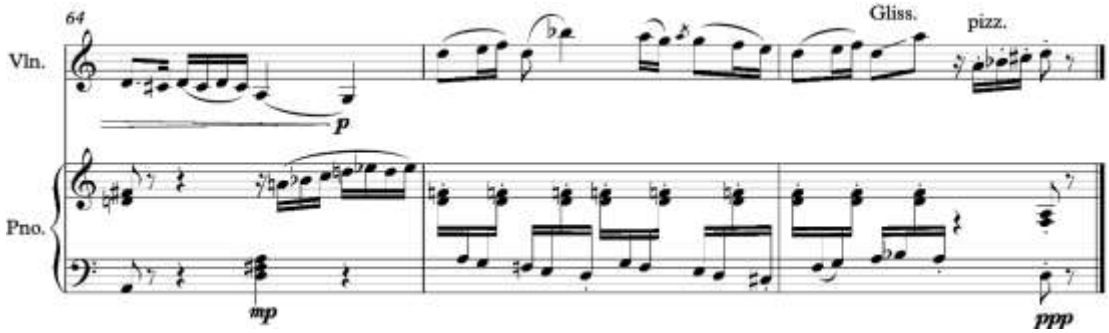
**الشكل (١٨)**



في الموازير ٤٣–٤٦ يتكرر محتوى الموازير ٢٧–٣١ مع تعديل النصف الثاني من آخر مازورة فقط للانتقال بسلاسة إلى الجزء الثالث من الحركة (الشكل ١٩، الموازير ٤٥–٤٧).

**الشكل (١٩)**

**الجزء الثالث:** هو تكرار حرفي للجزء الأول، كما سبق التنويه.

**الخاتمة:** تلخص باختصار شديد موضوع الحركة حيث تقوم آلة البيانو بتكرار إيقاع الملفوف ثلاث مرات بينما تشدو الكمان بجملة لحنية ختامية صغيرة تنتهي بغليساندو صغير Glissando يتبعه عفق لآخر ثلاث نغمات من سلم ري مينور الهارموني لتستقر الكمان على نغمة ري مع تآلف ري مينور على آلة البيانو بصوت خافت جداً ppp (الشكل ٢٠، الموازير ٦٤-٦٦).

**الشكل (٢٠)**

**استخدام بيدال آلة البيانو في السوناتا:**

حرص عبد الله المصري على تدوين جميع اصطلاحات الأداء-التعبير الموسيقي Dynamics في السوناتا لتوجيه العازفين إلى الجو النفسي والفكري أو "المزاج" المطلوب التعبير عنه عند الأداء، إلا أنه لم يدون تفاصيل استخدام البيدال واكتفى بوضع بعض المؤشرات للحث على استخدام البيدال في الحركة الأولى كوضعه للملاحظة Con pedal (مع بيدال) في بعض المواضع تحت الموازير ١٤، ٥٦ (الشكل ٦)، ٩٣، ١٠٣، ١١٥ (الشكل ١١) كما وضع كلمة Secco (أي ناشف بدون صدى البيدال) تحت المازورة ٨٨ (الشكل ٩)، وكلمتي Senza pedal (بدون بيدال) تحت المازورة

١٠٦(الشكل ١٠). أما في الحركة الثانية فهو لم يضع إشارة للبيدال إلا أن أسلوب التدوين نفسه يوحي بأهمية البيدال وأسلوب استخدامه، ويبقى استخدام البيدال من مهام وتقدير عازف البيانو بعد دراسة متعمقة للعمل لدمج الطبقات الهارمونية وتنويع الأبعاد الصوتية لإثراء التعبير الموسيقي.

**بعض الإرشادات للتدريب على السوناتا:**

ليس من السهل العمل على مؤلفات القرن العشرين لما تعج به من تغيرات هارمونية ولحنية وإيقاعية معقدة. لذا لابد للعازف من دراسة العمل وتحليله بعمق حتى يتبين مضمون العمل ويتمكن من تحويله من مدونة صامتة إلى كيان صادح ومعبر. وبما أن السوناتا المقدمة في هذا البحث تنتمي لأعمال القرن العشرين فهي على درجة من الصعوبة التقنية، إلا أن الصعوبة الحقيقية في أدائها تكمن في التناغم والتلاحم في العمل بين آلتي الكمان والبيانو، فهما كل واحد لا يتجزأ، ما يتطلب التدريب البطيء مع الإصغاء للآخر والترقب والتحفز للأداء والتعود على أداء التداخلات الإيقاعية السينكوبية والتداخلات اللحنية على درجة كبيرة من الدقة. فكل تغير إيقاعي في السوناتا له خصوصية ودور في تعميق التعبير الدرامي الموسيقي وكذلك كل جزئية لحنية ارتجالية وبخاصة في دور الكمان الذي يتطلب اهتماماً كبيراً بنوعية الصوت وتوخي أسلوب الأداء المعبر الذي يعكس مضمون العمل. وتخص الباحثة بالذكر أداء الحركة الأولى، حيث الإيقاع السينكوبي في تغير مستمر. وبالنسبة للحركة الثانية من الضروري توخي الدقة في أداء الإيقاع السينكوبي في آلة البيانو في الموازير ١٥-١٩(الشكل ١٦) وفي تنفيذ العلاقات البوليفونية بين الآلتين في الموازير ٣٢-٣٩ (الشكل ١٧)، وبخاصة أن وجود الأوكتافات في البيانو ربما يزيد الأمر صعوبة إذا كان العازف من أصحاب اليد الصغيرة. ولتسهيل أداء الأوكتافات يمكن الاستفادة من الوقفات اللحظية للتخلص من أي توتر جسدي قد يحدث وتوخي الانسياب والسلاسة في تحريك الذراع. ولابد من الاهتمام أيضاً باختيار التسلسل المريح للأصابع للتمكن من السيطرة على الأداء سواء على الكمان أو البيانو وبخاصة في المقاطع الشائكة التي تحتاج إلى دراسة وتعود على الأصابع كما في الموازير الثمانية الأولى في بداية الحركة الثانية في آلة البيانو، حيث ارتأت الباحثة تدوين الأصابع التي استخدمتها في أدائها كاقتراح لتسهيل مهمة الراغبين بأداء السوناتا، مع وضع التشديد فوق النغمات التي تعطي الأساس الإيقاعي لمزيد من التوضيح (الشكل ١٥).

## نتائج البحث

- قدم البحث نبذة وافية عن حياة د. عبد الله المصري للتعريف به وبأعماله.
- ابتعد عبد الله المصري عن "الطرب" و"الكليشات اللحنية والإيقاعية" التي تعتبر الموسيقا مجرد وسيلة للهو والتسلية فقط وانطلق ليملأ أعماله بالأفكار والمدلولات الإنسانية السامية ليحلق بشموخ في سماء العالمية.
- اعتمد الدكتور عبد الله المصري في موسيقاه أسس الابتكار والتجديد التي اعتمدها موسيقيو القرن العشرين والتي تبدو بعيدة كل البعد عن الموسيقا العربية ومع ذلك لم يفقد هويته وأصالته الشرقية بل عبر عنهما بكل براعة و جمع بين حداثة الغرب وأصالة الشرق بتقنية فنية وأكاديمية عالية.
- قدم البحث تحليلاً لسوناتا الكمان والبيانو لتوجيه عملية الأداء بما يحقق مضمون العمل. لما لعملية تحليل العمل من أهمية في تذليل صعوبات الأداء تقنياً وفنياً بشكل عام.

## التوصيات

- يشكل المؤلف الموسيقي الموهوب ثروة وطنية وقومية ، فهو من خلال نشر مؤلفاته يقوم بدور جليل ليس فقط في التعريف بوطنه وثقافته القومية بل في الدعوة للمحبة والتفاهم مع شعوب العالم .
- لاشك أن الاهتمام بتأدية مؤلفات الشباب العرب الجادين المتميزين وتعريف المجتمع العربي بها يؤدي من جهة إلى تشجيع هؤلاء المؤلفين لمزيد من العطاء والإبداع، ومن جهة أخرى يؤدي إلى رفع مستوى الأداء على الآلات الموسيقية في بلادنا العربية وإلى تذليل العوائق النفسية والاجتماعية التي تعيق التطور الفني الموسيقي ورفع مستوى التذوق الموسيقي فيها بشكل عام.

**المراجع العربية:**


١. سحر جميل ملحم: أسلوب الكتابة الموسيقية لعبد الله المصري وتحليل الثلاثي "مرثاة" (للكمان والتشيلو والبيانو)، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، مجلس النشر العلمي جامعة الكويت: العدد ٩٥، صيف ٢٠٠٦.

٢. مقابلات الباحثة مع د. عبد الله المصري.

٣. وسام جبران، حوار على الانترنت مع د. عبد الله المصري:
عبد الله-المصري-لدينا-جيل-يتطلع-لاستقلالية-لغة-
الموسيقى/https://diffah.alaraby.co.uk/diffah/interviews/٢٠٢١/١٠/٢٢


**المراجع الأجنبية:**


1. Cone, Edward T.: “Musical Form and Performance”, New York. London: W. W. Norton & Company, Inc., 1968.
2. Kostka, Stefan Stefan Kosta: Materials And Techniques Of Twentieth-Century Music, Englewood Cliffs, New Jersey 07632, Prentice Hall, 1990.
3. SCHOENBERG, ARNOLD: “The Musical Idea and The Logic, Technique, And Art of Its Presentation”. Edited, Translated, and with a Commentary by PATRICIA CARPENTER AND SEVERINE NEFF. With a new foreword by WALTER FRISCH. Indiana University Press 2006. (First was published by Columbia University Press 1995).

## ملخص العربي

## تحليل سوناتا الكمان والبيانو

## للمؤلف عبد الله المصري

حقق المؤلف الموسيقي اللبناني عبد الله المصري نجاحاً في الساحة الموسيقية العربية والعالمية من خلال تقديم عدد من أعماله الأوركسترالية في عدد من الدول العربية والأوربية.

يعرض البحث أسلوب المؤلف في كتابة موسيقاه وأسلوبه في توزيع الأدوار بين الآلات مستغلا ما أمكنه من تقنيات الأداء وديناميكيات التعبير الموسيقي ويقدم تحليلاً لأحد أعماله المتميزة وهو سوناتا لآلتي الكمان والبيانو التي كتبها عام ١٩٨٥ أثناء الحرب اللبنانية الأهلية. لقد جسدت هذه السوناتا كل المشاعر الإنسانية التي خاضها الشعب اللبناني خلال نكبته من حزن ومآسي ولكنها انتهت بالفرح بانهاء الحرب والأمل بمستقبل مشرق. وقد عبر عبد الله المصري عن دراما الحدث بمعالجة لحنية وإيقاعية وهارمونية متميزة منطلقاً من صميم الموسيقا اللبنانية وزخم إيقاعاتها بلغة موسيقية شرقية الروح والطابع رغم انتمائها لموسيقا القرن العشرين. وينتهي البحث ببعض إرشادات الأداء يليها عرض النتائج والتوصيات.

## Abstract

## Analysis of the Sonata for Violin and Piano by Abdullah El-Masri

The Lebanese young composer, Dr. Abdullah El-Masri, has achieved his presence on the Arab and international music scene as his works were performed in many Arab and European countries.

The research presents the author's style of writing music, his way of distributing the roles between the instruments exploiting as much as he could of performance techniques, and expressive dynamics. The research analyses his sonata for Violin and Piano, which he wrote in 1985 during the Lebanese civil war. This work embodied the sadness and sorrow experienced by the Lebanese people during the war but ended with joy at the end of the war and hope for a bright future. The composer's distinct way of dealing with the melodic, rhythmic, and harmonic texture reflects the spirit of the Lebanese music and the momentum of its rhythms; thus, his music language sounded oriental, despite its affiliation with the music language of the twentieth century. The research ends with some performance guidelines, followed by presentation of the results and recommendations.