أسلوب الكتابة الموسيقية لعبدالله المصري وتحليل الثلاثي «مرثاة» (للكمان والتشيلو والبيانو)

سحر جميل ملحم

أستاذ مساعد ، كلية التربية الأساسية ، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب ، الكويت

الملخص

حقق الدكتور عبدالله المصري ، المؤلف الموسيقي العربي الشاب لبناني الجنسية ، وجوداً مشرفاً في مجال الموسيقا العالمية من خلال أعماله الموسيقية التي قدمت في عدد من الدول الأوروبية والعربية ؛ إذ تميزت موسيقاه بالتقنية العالية ، وبعفوية بث الروح الوطنية اللبنانية . يعرف البحث بهذا المؤلف الموهوب ، مقدماً نبذة عن حياته وعن جذوره الفنية التي انعكست بشكل أو بآخر في أعماله ، ويعدد أعماله إلى تاريخ تقديم هذه الدراسة . ثم يوضح أساليبه في التأليف الموسيقي التي يبتعد بها عن كل ما هو تقليدي ، متبعاً أسس الابتكار والتجديد التي تميز موسيقا القرن العشرين ، منطلقاً بشكل تفصيلي من معالجته اللحنية والإيقاعية للنسيج الموسيقي إلى معالجته السلمية والهارمونية والبوليفونية ، وإلى القوالب والأشكال الموسيقية التي يستخدمها ، وأسلوبه في تعديلها بما يتناسب مع تحقيق الهدف الفكري أو الدرامي للعمل ، كما يتناول أسلوبه في التوزيع الموسيقي واهتماماته بأساليب الأداء والتعبير . وتوضيحاً للدراسة يشير البحث إلى أمثلة من بعض أعمال المؤلف ، ثم يقدم تحليلاً مفصلاً لأحد أعماله المتميزة ، وهو ثلاثي الكمان والتشيلو والبيانو المسمى «مرثاة» الذي كتبه في رثاء الموسيقي اللبناني الكبير عاصي الرحباني الذي قام بدور بارز في الحياة الموسيقية اللبنانية .

مقدمة

إن الموسيقا التي تطرح أفكاراً جديدة بأساليب مبتكرة تمر بمراحل عدة قبل أن تحظى بتقبل الناس لها ، هكذا كانت الحال مع موسيقا معظم الموسيقيين الكبار ، وبخاصة فيما يتعلق بموسيقيي القرن العشرين ، أمثال ديبوسي Debussy ، وسترافينسكي Stravinski ، وبروكوفييف Prokofievوغيرهم من الذين ابتعدوا عن النهج التقليدي في الكتابة الموسيقية ، سواء على صعيد اللحن والإيقاع ، أو الهارموني ، أو القالب وأساليب التعبير . هذا في البلاد الغربية ، حيث تنتشر الثقافة الموسيقية ، وحيث يفرق المستمع بين أنواع الموسيقا فيستمع إلى ما يحلو له ، ليس تبعاً لمستوى تفكيره وثقافته فقط ، بل تبعاً لتغيرات أمزجته والأمكنة التي يكون فيها . أما في بلادنا العربية فالوضع يبدو أصعب ؛ حيث إن المستمع غير مثقف موسيقياً ، باستثناءات قليلة جداً بل نادرة ، وليست الموسيقا بالنسبة له إلا وسيلة للهو والطرب . وعلى الرغم من أن المستمع العربي بات يعترف أحياناً بدور الموسيقا التصويرية في تعميق الحدث الدرامي لدى متابعة فيلم أو مسلسل أو برنامج تلفزيوني ، فإنه لم يصل بعد إلى مستوى تقبل الاستماع للموسيقا بعيداً عن الكلمة أو الصورة ، وهذا ما يجعله متمسكاً باللحن والإيقاع دون تقدير للعناصر الأخرى للموسيقا التي يتألف منها النسيج الموسيقي المتطور . ترى ماذا يحصل إذا ما تخطى المؤلف الموسيقي العربي القواعد اللحنية والإيقاعية المتبعة في الموسيقا العربية؟ ثم هل يتقبل المستمع العربي أساليب الكتابة المتبعة في القرن العشرين التي تجاوزت حدود القواعد الهارمونية التقليدية في وقت لا يزال فيه يفك رموز الهارموني التقليدي؟

الدكتور عبدالله المصري واحد من الموسيقيين العرب الجادين ، لبناني الجنسية ، شق طريقه في مجال التأليف الموسيقي الحديث متجهاً نحو العالمية بأعمال تتسم بالجدة والابتكار ، متسلحاً بموهبته وقدراته الشخصية المتميزة ، معتمداً على ما تشبع به من التقنيات العالية في التأليف الموسيقي خلال دراسته في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو ، أحد أعلى معاهد الموسيقا في

العالم . حقق المصري وجوداً مشرفاً في مجال الموسيقا العالمية من خلال أعماله التي قدمت في عدد من البلاد الأوروبية وعلى رأسها روسيا الاتحادية موطنه الثاني ، ثم بدأ يحقق النجاح في البلاد العربية بعد أن قدمت أوركسترا القاهرة بعض أعماله في مهرجان الموسيقا العربية الجادة في جمهورية مصر العربية الذي انعقد في شهر فبراير 2003 . وقد كرست الباحثة هذا البحث للتعريف بهذا المؤلف العربي الشاب المبدع سعياً لمواكبة المسيرة الموسيقية الجادة في الوطن العربي ، ضمن الأبحاث القليلة جداً التي تلقي الضوء على موسيقا المؤلفين العرب المعاصرين الجادين وحياتهم . وهذا البحث من الأهمية لدارسي الموسيقا ؛ ليتحقق لهم فهم اللغة الموسيقية لهذا المؤلف وأمثاله من مؤلفي القرن العشرين ، حتى يشجع ذلك على أداء أعمالهم .

أهداف البحث

يهدف البحث إلى التعريف بالمؤلف الموسيقي عبدالله المصري وأعماله التي كتبها إلى تاريخ هذا البحث والتعرف إلى أساليبه في الكتابة الموسيقية .

منهج البحث وحدوده

منهج البحث وصفي تحليلي ، أما حدوده فهي تاريخ العمل المقدم للدراسة .

عينة البحث

العينة الأساسية للبحث هي أحد أعماله لموسيقا الحجرة ذات العلاقة بآلة البيانو ، مجال تخصص الباحثة ، «ثلاثي للكمان والتشيلو والبيانو» Trio for Violin, Cello and Pianoتحت عنوان «مرثاة» Elegy ، ويتألف من ثلاث حركات متصلة . إلا أنه قد تم التنويه في سياق البحث إلى أمثلة من أعمال أخرى للمؤلف لم تسمح مساحة البحث بالإسهاب في توضيحها وتصويرها ، وتم الاكتفاء بذكر أرقام الموازير الموضحة للفكرة المعنية من هذه الأعمال[1] .

الجانب النظري

نبذة عن حياته ودراسته للموسيقا

ولد عبدالله المصري في الواحد والعشرين من كانون الأول عام 1962في بلدة صليما المتن في لبنان . بدأ تعلم العزف على آلة الغيتار في الثانية عشرة من عمره . وعندما بدأت الحرب اللبنانية عام 1975عانى كثيراً من التهجير بين المناطق اللبنانية المختلفة تحت ظروف في غاية الصعوبة ، حيث قضى معظم وقته في الملاجئ ، 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 1976 انتسب إلى المركز الثقافي الأسباني ، ودرس إلى عام 1982على يد عازف الغيتار المشهور جوزيف أشخانيان ، مؤلف منهج العزف على الغيتار المعمول به في كونسرفاتوار لبنان الوطني .

بدأ المصري عمله الفني الجاد عام 1980في أثناء دراسته في بيروت عندما كوّن فرقة مع أصدقائه سماها «فرقة الجبل» ، . وقدمت هذه الفرقة وسجلت الكثير من ألحانه على كلمات كبار الشعراء من أمثال محمود درويش ، وسميح القاسم ، وتوفيق 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 إن معظم الذين كانوا في هذه الفرقة أتموا دراستهم الموسيقية العالية في فرنسا أو روسيا ، وحصلوا على الماجستير والدكتوراه في مجالات موسيقية متعددة ، وهم الآن يحتلون مناصبهم الأكاديمية أساتذة في كونسرفاتوار لبنان (من هؤلاء الدكتور ميشيل خيرالله ، عازف الكمان الأول والمساعد الأول للقائد في الفرقة السيمفونية اللبنانية التي يقودها الدكتور وليد غلمية ، وكذلك الدكتور طوني خليفة رئيس مجموعة الكمان الثاني في الفرقة نفسها) .

عام 1982 أوفد عبدالله المصري إلى موسكو ، حيث أتم دراسته الموسيقية في التأليف الموسيقي ، وحصل أولاً على شهادة البكالوريوس من الأكاديمية

الموسيقية التابعة لكونسرفاتوار موسكو الحكومي ذي السمعة الدولية الواسعة ، والمسمى بكونسرفاتوار تشايكوفسكي ، ثم حصل على الماجستير والدكتوراه من الكونسرفاتوار نفسه .

بعد تخرجه دعي للعمل في دولة الكويت ، حيث قضى أربع سنوات أستاذاً للتأليف والتوزيع الأوركسترالي وعلم الآلات في المعهد العالي للفنون الموسيقية ، ثم انتقل للعمل في قسم التربية الموسيقية بكلية التربية الأساسية التابعة للهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب لتدريس العزف على البيانو وتاريخ وتحليل المدونات الموسيقية والثقافة الموسيقية مع استمراره بالعمل في المعهد العالي للفنون الموسيقية أستاذاً منتدباً .

جذوره الفنية والبحث عن أسلوب جديد في التأليف الموسيقي

الحديث عن الجذور الفنية لعبدالله المصري ينقلنا إلى لبنان وفن الرحابنة ، حيث يتحدث المصري عن علاقته الروحية بموسيقا وفن الرحابنة بحب وشغف كبيرين . فلقد ترعرع على فنهما الجاد والراقي ، ذلك الفن الذي ، كما وصفه الناقد المعروف نزار مروة ، نهل من الفن الشعبي اللبناني ، وتوجه إلى الإنسان انطلاقاً من الواقع الوطني ، فأنتج روائع الأغاني والمسرحيات الغنائية العربية اللبنانية[2] . كما ترعرع المصري على الثقافة الموسيقية المحلية اللبنانية الأصيلة ، فجبل بالفطرة على ما فيها من صور وأجواء شعبية رائعة . وبعد أن درس الموسيقا العالمية بكل جوانبها وفي جميع عصورها وتطوراتها ، ناهلاً من منابعها ، متشبعاً بأساليب الكتابة الموسيقية لكبار الموسيقيين العالميين ، انطلق يبحث عن التوازن بين العالمية والقومية ؛ ليحقق طموحه في أن يكتب بلغة موسيقية عالمية ، يخاطب بها الناس في كل مكان ، متجاوزاً العوائق الثقافية والنفسية التي تؤدي عادة إلى الفهم أو عدم الفهم لأعمال موسيقي ما .

مثل أي مؤلف موسيقي ، عانى المصري كثيراً من مرحلة عدم الاستقرار على أسلوب أو لغة موسيقية ؛ فبعد تعلم النظريات والقواعد الموسيقية التي تشكلت عبر العصور ليس من السهل التنحي عما قام بدراسته لشق طريق جديد

في الكتابة الموسيقية ، إلا أن هاجساً روحياً لم ينفك يؤرقه ويعصف بداخله إلى أن اعتمد لنفسه أسلوبه الخاص في الكتابة الموسيقية ذا البصمة السمعية الخاصة ، وتوافق ذلك مع بداية كتابته لسوناتا الكمان والبيانو عام 1985[3] . 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 . فإيماناً منه بأن التجديد في التأليف الموسيقي هو ضرورة حتمية تقوم بدور أساسي في تقييم العمل الموسيقي ، عمل المصري جاهداً ليبتعد عن التقليد الذي كثيراً ما يقع فيه الموسيقيون ، وبخاصة العرب منهم ، نتيجة استخدامهم اللاواعي لذاكرتهم الموسيقية أو أسلوب كتابة معين ، وقد لخص إيمانه هذا بقوله : «إن التأليف الموسيقي هو بمثابة رؤيا جديدة لم تستهلك بعد ، فكرة جديدة ، بل إبداع جديد يعكس جرأة المؤلف التي يستمد منها العمل الجديد قيمته الفنية الجمالية ؛ إذ ما قيمة العمل الفني إذا كان تقليداً لعمل سابق[4]؟ وانطلاقاً من وعيه المتميز للدور التربوي غير المباشر للفنان تجاه مجتمعه ، والذي يحثه باستمرار على الاهتمام بمضمون موسيقاه وضرورة تأثيرها الإيجابي في النفس الإنسانية «فالموسيقا التي لا تترك أثراً إيجابياً في نفوس مستمعيها لا ترقى لتحقيق أهداف إنسانية سامية» نجده يبتعد عن «الفوضى الصوتية» التي تنتشر – وللأسف – لا في وطننا العربي فقط ، بل في جميع أنحاء العالم تحت ستار «التقدم التكنولوجي في صنع الآلات الموسيقية» ، أو تحت شعار أن هذا هو ما يريده الجمهور ، وغير ذلك من التسميات . أما عن ماهية انفعالات المستمع لدى سماعه الموسيقا فيؤكد أن «ليس بالضرورة أن تتفق انفعالات وأحاسيس المستمع مع ما كان يقصده المؤلف عند كتابته لتلك الموسيقا ، بل يجب أن تكون انفعالاته مفتوحة وغير مقيدة»[5] .

إن المصري بأفكاره السابق ذكرها يتفق مع الأفكار التي نادى بها ، ولا يزال ، عدد من كبار المؤلفين الموسيقيين العالميين ، بشكل خاص منذ القرن التاسع عشر إلى الآن ، مروراً ببتهوفن Beethoven ، وشومان Schumann ، وليست Liszt ، وديبوسي Debussy وغيرهم . . . ويدل اعتناقه لهذه الأفكار

والسير على نهجها على مدى طموحه للارتقاء بأعماله إلى مصاف تلك الأعمال والروائع التي صمدت ، ولا تزال تصمد ، أمام الزمن ، لما لها من مدلولات إنسانية وتشكيلية كبيرة ، جعلت من فن الموسيقا محط اهتمام كبار الفلاسفة والشعراء والكتاب والفنانين والمثقفين في شتى أنحاء العالم ، وليس مصادفة أن نجد كاتبا عربيا كبيراً مثل توفيق الحكيم ، وهو على درجة عالية من الثقافة الفنية ، يتفاعل مع الموسيقا إلى درجة أنه لم يكن ليتخيل مسرحياته من دونها[6] .

مؤلفاته الموسيقية

معظم أعمال عبدالله المصري قدمت إلى الجمهور بعد أن حازت إعجاب المتخصصين في مجال الموسيقى من عازفين وقائدي أوركسترا . وفيما يلي جدول لأعماله حسب التسلسل الزمني لكتابتها مع بعض التفاصيل المتعلقة بكل عمل :

1 – مجموعة أغاني منوعة كتبها على فترات زمنية متفرقة من 1980-1989 ، من ضمنها أغاني فرقة الجبل التي كونها مع أصدقائه في لبنان وأغاني فرقة الولادة في موسكو التي شاركت في مهرجانات عالمية منها مهرجان الأغنية في برلين عام 1989 .

2 – «سوناتا للكمان والبيانو» من حركتين Sonata for Violin and Piano : كتبها عام 1985 ، وقدمت في العام نفسه في قاعة الموسيقا في الأكاديمية التابعة لكونسرفاتوار تشايكوفسكي ، ثم في قاعة رخمانينوف في كونسرفاتوار تشايكوفسكي عام 1992 .

3 – «رباعي وتري» لآلتي كمان مع فيولا وتشيللو String Quartet : قُدِّمَ عام 1986في قاعة رخمانينوف في كونسرفاتوار تشايكوفسكي ، ثم في قاعة الأكاديمية الموسيقية التابعة للكونسرفاتوار .

4 – «متتالية للفلوت والبيانو» Suite for Flute and Piano : كتبها عام 1986 ، وقدمت عام 1987 في القاعة الصغرى لكونسرفاتوار تشايكوفسكي ، ثم عام 1991 في قاعة رخمانينوف في الكونسرفاتوار نفسه .

5 – «خماسي للكان ، الفيولا ، التشيللو ، الكلارينيت والهارب» Quintet for Violin, Viola, Cello, Clarinet and Harp : كتب وقدم عام 1987في قاعة رخمانينوف .

6 – «ثلاثة أمزجة» Three Moodsلرباعي كلارينيت Clarinet Quartet : وقد سماها أمزجة وليس حركات ؛ لمحاكاته فيها مآسي الحرب اللبنانية . وقد قُدِّمَ هذا العمل مرتين على التوالي من رباعي موسكو للكلارينيت بعد كتابته مباشرة 1988-1989في جمعية المؤلفين الروس في موسكو ، ثم قدم عام 1991في القاعة الصغرى لكونسرفاتوار تشايكوفسكي ، وأخيراً عام 1995في مهرجان موسيقا آلات النفخ في مدينة تافر في فرنسا .

7 – «قصيدة شعرية» Poemلمغني باريتون مع التشيللو والبيانو : قدمت لأول مرة عام 1988في القاعة الصغرى ، وفي قاعة رخمانينوف في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو ، ثم عام 1992في أكاديمية الموسيقا في مدينة بريانسك الروسية .

8 – «مرثاة» Elegy وهي ثلاثي للكمان ، التشيللو والبيانو Trio for Violin, Cello and Piano : كتبها عام 1988 ، وعزفت أكثر من خمس مرات منذ 1988-1992 : أولها في جمعية المؤلفين الروس ، ثم في القاعة الصغرى ، وفي قاعة رخمانينوف في كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو من نخبة من العازفين الروس المتميزين .

9 – ستة مؤلفات بوليفونية لمجموعات آلية مختلفة Six Polyphonic Pecesتحت عنوان «في مزاج عربي» In An Arabic Moodكتبها في الفترة بين 1087-1990 .

10 – موسيقا لمسرحية «الملك هو الملك» للكاتب المسرحي الكبير سعدالله ونوس التي أخرجها للمسرح أكرم خزام في موسكو عام 1991 .

11 – السيمفونية الأولى – للأوركستر السيمفوني Symphony No.1 : كتبها عام 1991 ، وعزفت لأول مرة في العام نفسه في القاعة الكبيرة في

كونسرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو ، وذلك من الأوركستر السميفوني لجمعية المؤلفين الروس بقيادة «بروفاتوروف» Provatourov . وعزفت للمرة الثانية عام 1992 في مسرح الأوبرا في مدينة بريانسك الروسية من الأوركسترا السيمفوني لمدينة بريانسك بقيادة «دوبينين» Doubeenen . أما المرة الثالثة فقدمت عام 2003 على المسرح الكبير في دار الأوبرا المصرية من أوركسترا القاهرة السيمفوني بقيادة المايسترو «أحمد الصعيدي» .

12 – السيمفونية الثانية Symphony No.2 : كتبها عام 1993 ، وهي أشبه بكونشرتو للتشيلو والأوركسترا ؛ نظراً لإسهابه فيها في استخدام العزف المنفرد على آلة التشيلو Solo Cello . قدمت هذه السيمفونية في أبريل 2005 من الأوركسترا السيمفونية الوطنية اللبنانية بقيادة فويتشك تشيبل "Wojciech Gepiel» وعازفة التشيلو أولغا ميزيوك « "Olga Miziuk» في كاتدرائية القديس يوسف للآباء اليسوعيين في بيروت .

13 – رباعي الغيتار Quartet Guitars : كتبه عام 1996 ، وقدمه رباعي الغيتار «لودوس» Ludas Quartet Guitaresعام 1997في قاعة الموسيقا في كونسرفاتوار بارن في سويسرا .

14 – موسيقا لمسرحية «يا طالع الشجرة» للكاتب الكبير توفيق الحكيم أخرجها فايز قزق عام 2000 للمعهد المسرحي في دولة الكويت ، وقد تم تصوير المسرحية تلفزيونياً لصالح مؤسسة الإنتاج الخليجي المشترك .

15 – كونشرتو للكمان والأوركستر السيمفوني Violin Concerto : كتبها عام 2001 . ويعتبر المؤلف هذه الكونشرتو نقلة نوعية في أسلوب كتابته الموسيقية .

16 – قام بتوزيع عدد من الأغاني والمقطوعات لملحنين كويتيين منها أغنية الهولو لأحمد باقر ، وسماعي راست لأمل بشير ، كما قام بتوزيع عدد من أغاني الرحابنة عزفتها الأوركسترا الوطنية البحرينية .

17 – كونشرتو للبيانو والأوركستر السيمفوني Piano Concerto : كتبها عام 2003 .

وقد صدرت للمؤلف عبدالله المصري أسطوانة CD عام 1994من إنتاج شركة «فينيقيا» في موسكو تضمنت سيمفونيته الأولى . وقد عزفتها الأوركسترا السيمفونية لإذاعة موسكو بقيادة ألكسندر فيديرنيكوف «Alexandre Vedernikov» ، وثلاثة مؤلفات لموسيقا الحجرة (مرثاة ، ثلاث أمزجة ، سوناتا الكان والبيانو) من أداء مجموعة من العازفين الشباب الروس المتميزين . كما قامت شركة "ENJA" الألمانية في ميونيخ عام 1999بتسجيل رباعي الغيتار بأداء العازف محمود تركماني مع أعضاء من رباعي لوداس للغيتار .

الجانب التحليلي

أسلوب الكتابة الموسيقية في مؤلفات المصري

تنتمي موسيقا عبدالله المصري روحاً ومضموناً إلى موسيقا القرن العشرين ؛ فهو يكتب بجرأة موسيقيي ذلك القرن ، مستخدماً أساليبهم وتقنياتهم في البحث والتجديد في بناء النسيج الموسيقي . وعلى الرغم من أنه استفاد من موسيقا كبار الموسيقيين من أمثال هيندميت Hindemith ، وسترافينسكي Stravinsky ، وبروكوفييف Prokofiev وغيرهم ؛ فإنه اتبع أسلوبه الخاص في استخدام أي من تقنيات التأليف السابق استخدامها وتطويرها ، معتمداً على قدراته التقنية العالية وموهبته ، وما تشبع به من جذور فنية . فاتخذت موسيقاه طابعاً جديداً في النبرة والتكوين حتى عندما يستخدم ألحاناً معروفة أو إيقاعات متداولة . كما 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 الموسيقا من المفكرين والمثقفين العرب ؛ لما لها من تأثير إيجابي على مستمعيها ، فهي كما تراها الباحثة وبعض من استمعوا لها : «تسمو بالنفس وتنعش القلب المتعب» . . .

وفيما يلي تلخيص وتفصيل لعناصر لغته الموسيقية وأسلوبه :

أولاً ـ الألحان

1 – يستخدم المصري مبدأ الارتجال في تكوين ألحانه ، ويستفيد من هذا المبدأ لتحقيق الوحدة والتراص في شكل العمل ، وفي توحيد الحركات في أعماله الكبيرة التي تتألف من أكثر من حركة واحدة . مثال على ذلك بداية قسم التفاعل في الحركة الأولى من السيمفونية الأولى ، وهو يبدأ في المازورة رقم 135مع أداء آلة الفلوت للحن بمرافقة إيقاعية من آلة الهارب ولحنية خافتة من آلات الفيولا . هذا إضافة إلى «مرثاة» الذي سنتداوله لاحقاً .

2 – معظم ألحانه الرئيسة 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 ، وذلك كاللحن في الحركة الثانية من كونشرتو الكمان ، وهو يبدأ في المازورة الثالثة بعد تمهيد إيقاعي من آلة البيانو . واللحن الرئيس في «مرثاة» هو مثال آخر .

3 – يستخدم ألحاناً شعبية أو أجزاء منها وألحاناً مستوحاة من الألحان الشعبية ؛ مثال ذلك الدبكة اللبنانية التي تبدأ في المازورة 325 في الحركة الثانية من السيمفونية الأولى والتي تبدو عرساً لبنانياً ، إضافة إلى اللحن الراقص في «مرثاة» .

ثانياً ـ الإيقاع

1 – يستخدم إيقاعات من الضروب العربية مثل إيقاع سماعي الحركة الأولى من السيمفونية الأولى ، ويبدأ في المازورة 37 مع اللحن في آلة الكلارينيت ؛ حيث تقوم آلة الهارب بالمرافقة الإيقاعية معززة بالآلات الوترية التي تستخدم مبدأ الضرب على الوتر في العزف arco col legno . كما يستخدم المصري إيقاعات مستوحاة من الضروب العربية ، مثل الإيقاع المستخدم في الحركة الثانية من سوناتا الكمان والبيانو الذي يوحي بإيقاعي المصمودي والدويك[7] . يتوضح الإيقاع في المازورة 11 في آلة البيانو ، ثم توضحه آلة الكمان في المازورة 20 بواسطة النقر pizzicato .

2 – يستخدم مبدأ الكسر الإيقاعي أو ما يمكن تسميته بتغيير مواضع النبر ، معتمداً على التغيير المستمر في الموازين الموسيقية المستخدمة والسرعات والتداخلات الإيقاعية المعقدة بين الآلات .

3 – يتجلى اهتمامه الشديد بالإيقاع بشكل خاص في أعماله السيمفونية حيث يصل عدد ضاربي الإيقاع في سيمفونيته الأولى إلى خمسة ، ولا يقل عددهم عن ثلاثة في سيمفونيته الثانية .

ثالثاً ـ السلالم ، والمقامات ، الهارموني ، البوليفوني

1 – يجاري مؤلفي القرن العشرين في حرية اختيار القواعد والأسس الهارمونية وابتكارها ؛ فلا يتقيد بسلالم الماجور والمينور ، ويبتعد عن الهارموني التقليدي وقفلاته الكلاسيكية الصارمة .

2 – يستخدم جزئيات المقامات الشرقية وبخاصة الكرد والحجاز ، علماً بأنه مولع بمقام الكرد لما يجد فيه من الرجولة والقوة إلى جانب الرقة والرومانسية الحالمة .

3 – يستخدم التعددية الموداليـة ، حيث يجمع في موسيقاه جزئيات المقامات العربية بشكل متصل ومنفصل ، مشكلاً سلالم ومقامات جديدة ذات خصوصية سمعية على مساحات سلمية تتجاوز الأوكتاف .

4 – يستخدم السلالم الملونة «الكروماتيك» .

5 – ستخدم في موسيقاه بشكل عام مبدأ التآلف الهارموني الواحد الذي يبنيه من نغمات مقام الكرد (الأولى ، الثانية ، الرابعة والخامسة وأحياناً يضيف السادسة بدلاً من الخامسة) ، لما يجده فيه من مرونة وطواعية للتصريفات الهارمونية المختلفة[8] . وحيث إن التغييرات والتطويرات التي تطرأ على هذا التآلف ، كاختلاف استخداماته في أشكال ضيقة أو مفتوحة ، تفيد في عملية التصعيد الدرامي وزيادة التوتر أو التقليل منه .

6 – يعتمد الرابعات والخامسات والمسافات ذات الأبعاد الثلاثة الكاملة Tritons (الرابعات الزائدة والخامسات الناقصة) أساساً للبناء الهارموني ، مثل كثير من مؤلفي القرن العشرين الذين استخدموها ؛ بحثاً عن الجديد في مجال التعبير الصوتي ، بعيداً عن الهارموني التقليدي[9] .

7 – يستخدم الطبقات الهارمونية لتآلفات مختلفة بين الآلات ، وأحياناً يستخدم التآلف نفسه في طبقتين : طبقة تحويه كما هو بالأصل والثانية بتغيير طفيف على بعض نغماته .

8 – يستخدم الأساليب البوليفونية في البناء الموسيقي .

رابعاً ـ القوالب والأشكال الموسيقية

1 – يستخدم القوالب الموسيقية الكلاسيكية كالصيغ البسيطة – المركبة ، إضافة إلى صيغة السوناتا . إلا أنه يطوعها من خلال تطوير جزئياتها الداخلية تبعاً لما يتطلبه تحقيق الهدف الفكري أو الدرامي من كل عمل موسيقي . واستخدامه لهذه القوالب الكلاسيكية لا ينفي قط انتماءه للقرن العشرين ، فقد استخدمها الكثيرون من موسيقيي هذا القرن أمثال شونبرغ Schoenberg الذي يعتبر على قائمة رواد موسيقيي القرن العشرين[10] ، وكذلك كل من رافيل Ravel وهيندميت Hindmemithوبرغ Berg وبارتوك Bartok وبروكوفييف Prokofiev [11] . علماً بأن القوالب الموسيقية خضعت وتخضع باستمرار للتعديل والتطوير على مر العصور ؛ لأنها تنبع من إحساس المؤلف بالشكل والبناء التنظيمي الذي يراه مناسباً لأفكاره[12] .

2 – يهتم بوحدة الشكل الموسيقي وتماسكه إلى درجة أنه يصل دائماً بين الحركات في أعماله الكبيرة التي تتألف من أكثر من حركة واحدة ، وهو يرفض فكرة أداء حركة واحدة فقط دون باقي الحركات المكونة لعمل كبير ؛ لما في ذلك من تفكيك لفكرة العمل ووحدته . علماً بأنه قد تم سابقاً اتباع مبدأ الوصل بين بعض الحركات في الأعمال الكبيرة من عدد

من المؤلفين الموسيقيين ، حفاظاً على وحدة اللوحة الفنية التي ترسمها الموسيقا وتكاملها ، ويعتبر بتهوفن من الأوائل الذين قاموا بذلك حينما وصل بين الحركات الثالثة والرابعة والخامسة في سيمفونيته السادسة «الريفية»[13] .

3 – يهتم بالكودا بشكل كبير ، وهو في جميع أعماله يجعلها تأملية مفعمة بالهدوء والسكينة ، فهي بالنسبة له تلخيص للعمل ، وتهدئة للمستمع ليتفكر ويتأمل .

خامساً – التوزيع الموسيقي وأساليب الأداء

1 – شديد الاهتمام بالتوزيع الموسيقي ، فهو يعده من أهم الوسائل الموسيقية التعبيرية ، ويتميز أسلوبه في ارتباط الآلات فيما بينها ارتباطاً شبه عضوي ؛ فهي يتمم بعضها بعضاً ، وتتبادل فيما بينها ، لا الألحان فقط ، بل الأجزاء اللحنية ، وتتداخل إيقاعياً مكونةً نسيجاً موسيقياً لا يتجزأ .

2 – يجد متعة في توزيع ابتكاراته الإيقاعية . وكثيراً ما يجعل الآلات الإيقاعية تتقاذف الأجزاء الإيقاعية فيما بينها بكل خفة وعفوية ، ترافقها زخات إيقاعية خفيفة من الآلات الوترة ، وهو ما يزيد الشعور بالمتعة والتشويق عند الاستماع . أفضل مثال لذلك المقطع الختامي Codaمن الحركة الثانية في كونشرتو البيانو ، حيث تفتتحه آلات التيمباني في المازورة 494 ، ويتطلب أداؤه درجة عالية من الدقة ورشاقة الأداء .

3 – يستخدم مختلف أساليب العزف الحديثة على الآلات الموسيقية لتحقيق الأهداف الدرامية التي ينشدها ، دون اكتراث للاستعراضات التقنية التقليدية للآلات . مثال ذلك كتابته لآلة البيانو بأسلوب تقني غير تقليدي ؛ مستفيداً من تقنيات موسيقا القرن العشرين فيما يتعلق بدمج الطبقات الهارمونية باستخدام صدى البيدال بوصفه وسيلة تعبيرية مميزة ، وكذلك استخدامه لأسلوب العفق Pizzicato أو ضرب الوتر col legno على الآلات الوترية ، وقد أشير إليهما سابقاً ، لتعزيز ابتكاراته الإيقاعية .

4 – يدون كل ما يلزم من اصطلاحات وتعابير موسيقية لتوجيه العازف إلى الجو النفسي والفكري أو «المزاج» المطلوب التعبير عنه في الأداء .

تحليل «مرثاة» Elegy

اختارت الباحثة «مرثاة» ، ثلاثي ؛ الكمان والتشيلو والبيانو من بين أعمال المؤلف للبيان العملي للغته الموسيقية ؛ لما فيه من تميز تقني وفني ، ولكونه ليس بالعمل الطويل ويمكن تحليله في حدود مثل هذا البحث . إنه عمل مفعم بمشاعر الأسى والحزن ، مليء بذكريات جميلة لكن لا يلبث ذكراها أن يجدد الشعور بالألم واللوعة . لقد كتب عبدالله المصري هذا العمل إهداء للراحل عاصي الرحباني ، «رمز الأغنية اللبنانية والإيقاع اللبناني» كما يعتبره[14] .

الشكل والقالب في «مرثاة»

تتألف المرثاة من ثلاث حركات متصلة فيما بينها وهي : «مقدمة» Prologue ، يليها الجزء الرئيس المسمى «مرثاة» Elegy ، ثم «خاتمة» Epilogue :

الحركة الأولى Prologue(المازورة 1-54) : كتبت بالصيغة البسيطة (موازير 16-43) ، مسبوقة بتمهيد (موازير 1-15) ، وتليها خاتمة (موازير 44-54) ، بحيث إن خاتمة الحركة الأولى هي في الوقت نفسه تمهيد لموضوع الحركة الثانية . وقد اختار المؤلف الصيغة البسيطة من أجل حرية الكتابة وعدم الالتزام بالجمل والعبارات والقفلات .

الحركة الثانية Elegy (المازورة 55-365) : كتبت بصيغة السوناتا (موازير 55-329) مع خاتمة (موازير 330-365) ، وهو ما يجعلها أعقد من سابقتها مضموناً وقالباً ، وقد حظيت بالنصيب الأكبر من الطول الزمني لأهميتها ، حيث إنها لب العمل وأساسه . علماً بأنه ، كما أشارت الباحثة آنفاً ، لم يستخدم صيغة السوناتا التقليدية ، بل تصرف في الجزئيات كما كان متبعاً لدى مؤلفي القرن العشرين .

الحركة الثالثة Epilogue(المازورة 357-382) : خاتمة لمجمل العمل وملخصة لأفكاره ، تحمل في طياتها الهدوء التأملي الذي يميز معظم خواتيم

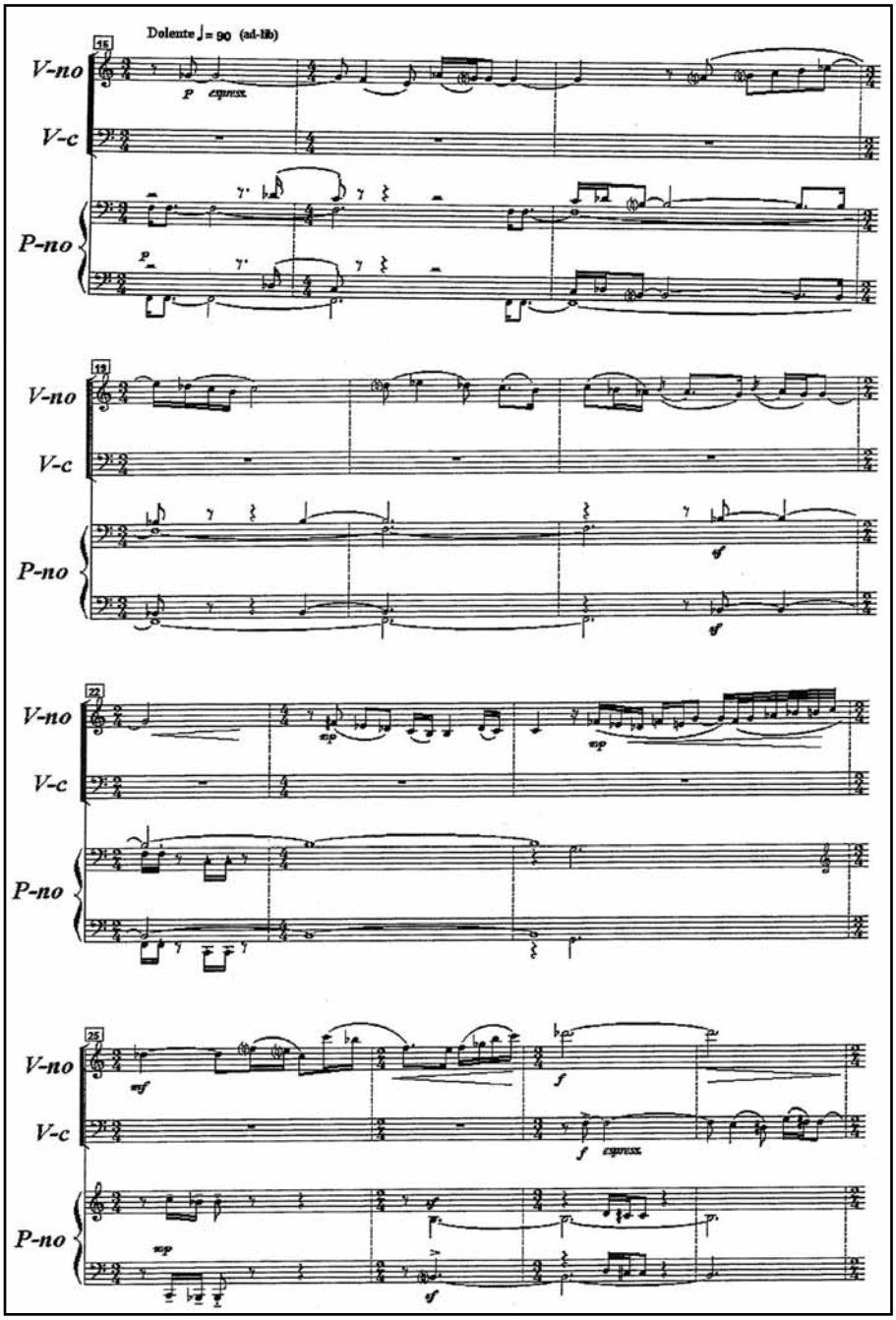
أعمال المؤلف . وهي مع الحركة الأولى تغلق الطوق حول الحركة الثانية التي تشكل لب العمل ، ولا سيما أن معظم مادتها اللحنية مستمد من المادة اللحنية في الحركة الأولى ، كما أنها تماثل الحركة الأولى في الصيغة التي كتبت بها وفي تقسيمها إلى ثلاثة مقاطع على الرغم من قصرها الشديد : تمهيد (موازير 357-363) ، الهيكل الرئيس للحركة في «الصيغة البسيطة» (موازير 364-373) ، ثم الخاتمة (374-382) .

أما الوحدة والتراص بين جميع حركات «المرثاة» فقد استطاع المؤلف تحقيقها باعتماده مبدأ الارتجالات اللحنية المنظمة المترابطة فيما بينها ، والتي تنساب في العمل متنقلة من آلة لأخرى ببساطة وعفوية مدهشة ، وكأن جميع الآلات تلتحم في كل واحد لا يتجزأ ، وأن كل شيء يتفاعل مع من حوله بترابط عضوي وثيق لا ينفصم .

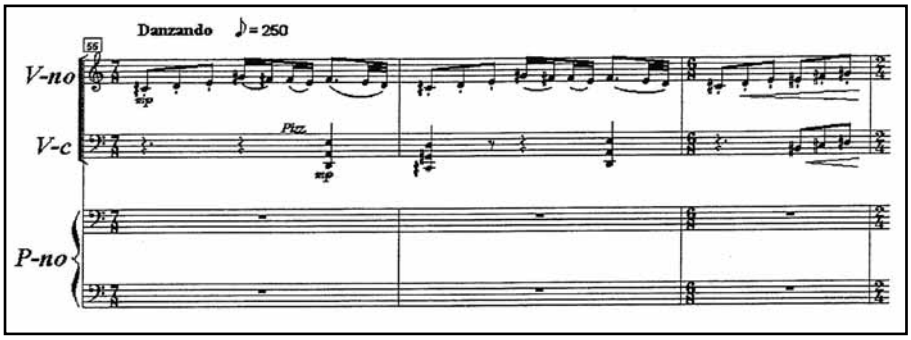
المعالجة اللحنية في «مرثاة»

لما كان الهدف من المرثاة هو إثارة انفعالات ومشاعر إنسانية متباينة بين الحزن وفرح الذكرى ، لم يعتمد المؤلف لحناً تقليدياً يمكن تتبعه وغناؤه ، بل اعتمد مبدأ الارتجال اللحني لتعميق دراما الحدث ؛ فاختار ألحاناً طويلة أو قصيرة تبدو كارتجالات لحنية مدروسة ومنظمة ، مفعمة بالمشاعر لكن دون أي مغالاة ، كما سير جميع ألحانه في خط بياني صاعد ، محققاً ذروة درامية عفوية تنم عن انفعالات صادقة . مثال ذلك اللحن الرئيس للحركة الأولى (يبدأ في مازورة 16) ، فهو لحن طويل النفس تعزفه أول مرة آلة الكمان ، ويبدأ من نغمة صول بيمول إلى أن يصل إلى ذروة صعوده في المازورة 27 على نغمة ري بيمول بمسافة خامسة بعد الأوكتاف مقارنة مع نغمة بدايته ، ويتضمن تحويلات وتسلسلات سلمية وكروماتيكية ، وقفزات صغيرة وكبيرة ، وأشكال إيقاعية مختلفة تنساب بسلاسة وبساطة ، وهذا ما يجعله يبدو تنهدات لحنية مرتجلة لكنها في الوقت نفسه على قدر كبير من التنظيم والدقة (شكل رقم 1 ، الموازير 16-27) .

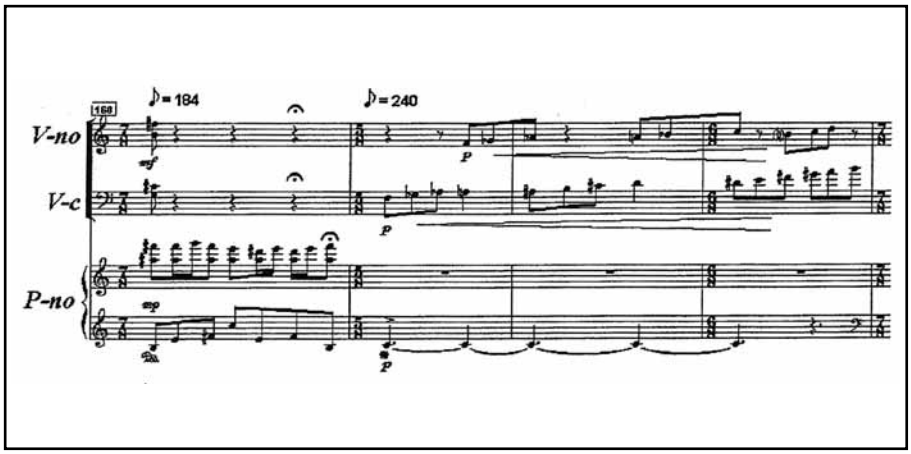
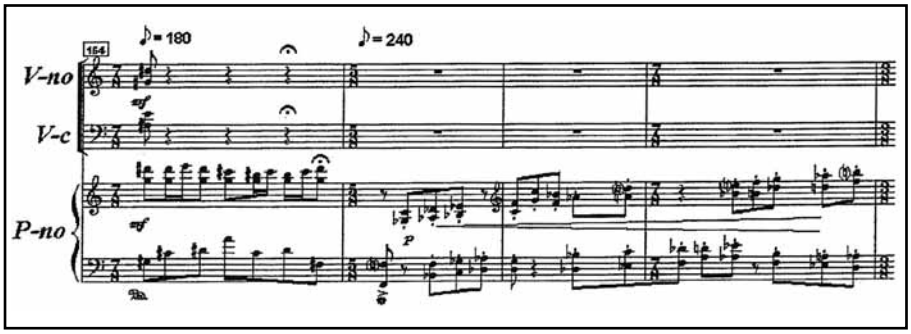
الشكل رقم (1)



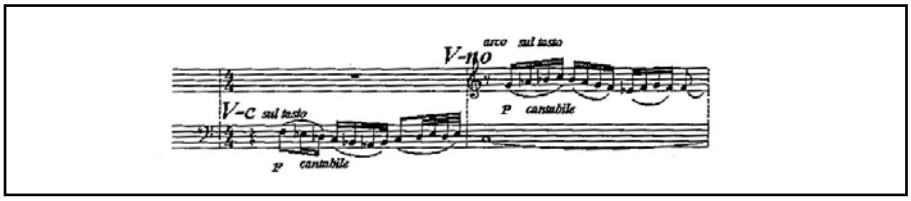
كما يستخدم المؤلف أيضاً ألحاناً مستوحاة من الفولكلور الشعبي اللبناني ؛ كاللحن الراقص المفعم بالرشاقة والانفعال والذي يعود بنا إلى ذكريات جميلة مع فن الرحابنة (شكل 2 ، موازير 55-58) .

الشكل رقم (2)

لكن وطأة الذكرى تصبح أكثر إيلاماً عندما تتباطأ الموسيقا ليخترق سمعنا صدى بداية لحن أغنية «من مدينة لمدينة» (شكل رقم 3 ، في المازورة 160ويتكرر في 164) .

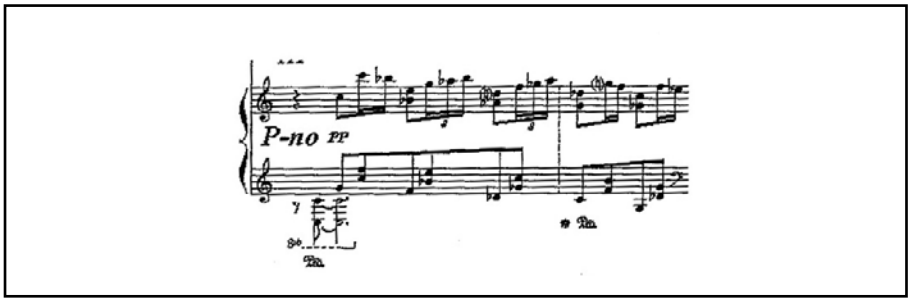
الشكل رقم (3)



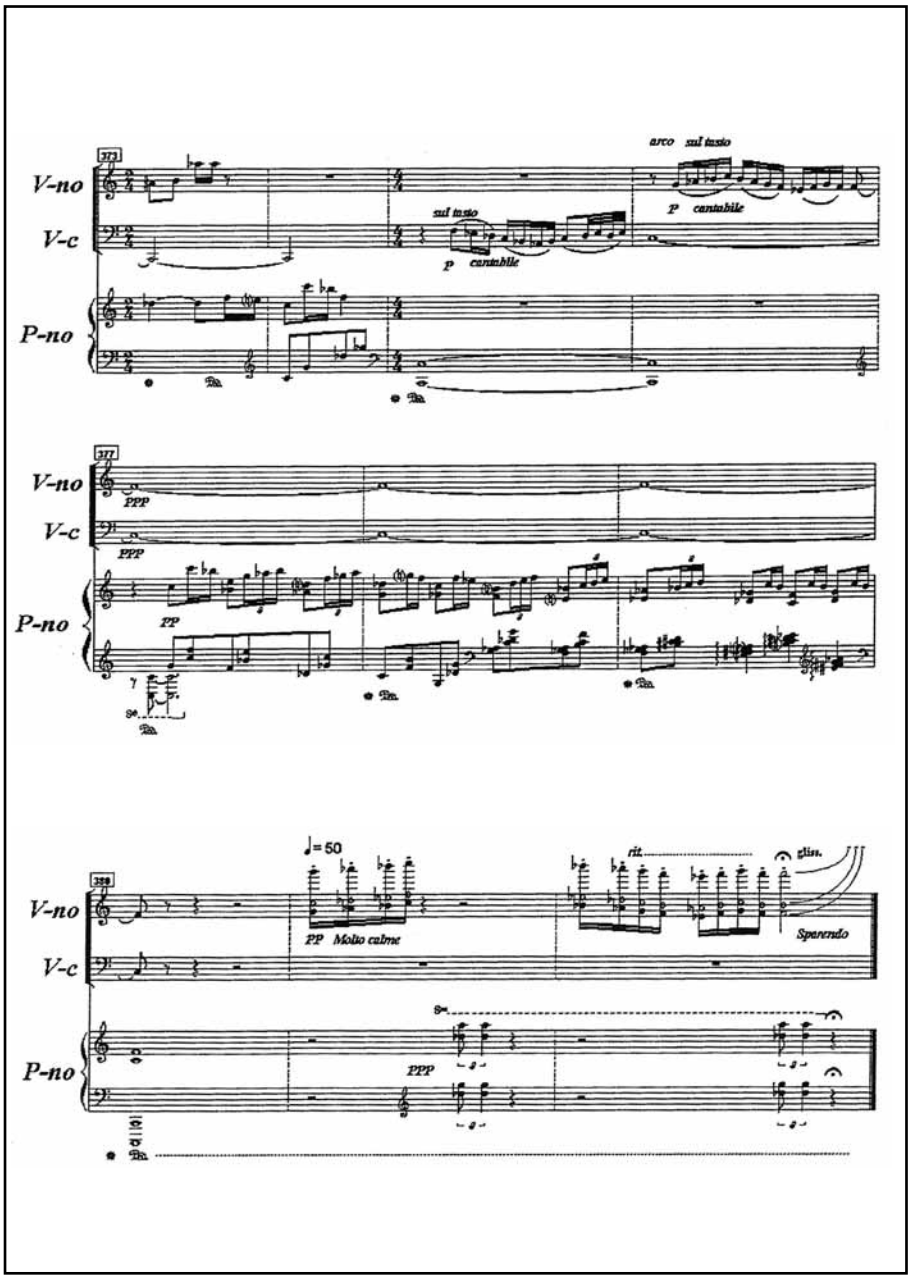
أو عندما نسمع في مقطع الختام صدى لحن أغنية «أذكر يوماً كنت بيافا» (المازورة 375-376) .



ويليه مباشرة صدى أغنية «يارة» (في الموازير 377-379)



قبل أن تتلاشى الأصوات تدريجياً على آلة الكمان التي تختتم المرثاة بغليساندو صاعد إلى نهاية غير محددة في أفق بعيد مجهول . . . (شكل 4 ، موازير 375-382) .

الشكل رقم (4)

V-no
V-c
P-no
arco sul tasto
sul tasto
p cantabile
P cantabile
PPP
PP
♩= 50
PP Molto calme
rit.
gliss.
Sparendo
PPP

المعالجة الإيقاعية في «مرثاة»

يقـوم الإيقـاع في المرثـاة بدور أسـاسي في التـعبـير عن مـضـمـون المرثاة . فالمستـمع إلى هذا العـمل بتـتبع إيقاعي دقيـق يخيل إليه أن هناك خطأ مـا في الإيقاع . . فهو لا يكتمل بل ينكسر بين فترة وأخرى ! نعم هذا بالتحديد ما أراده المؤلف ، فـمن خلال هذا الإحساس أراد أن يعبـر عن الفراغ والخسارة الناجـمين عن فقـد عـاصي الرحبـاني ، وبيـان أهميـة وجـوده في الحيـاة الفنيـة في لبنان ، وبشكل خـاص في مـجال الإيقـاع . لقـد كان عـاصي الرحبـاني مـدرسـة للرقص اللبناني . وبرحيله تضعضع الإيقاع وانكسر ، ولم يعد الرقص ممكناً . . . وأكثر ما يظهر كسر الإيقاع عندمـا يبدأ اللحن الراقص في الحركـة الثانية من المرثاة . بتتبع المدونة الموسيقية نجد أن المؤلف من أجل التعبير عن الكسر الإيقاعي يغير الميزان باستمرار : فـالعـمل يبـدأ في ميـزان 4/4 ، ثم يتغير في المازورة الرابعـة إلى 6/4 ، ليعـود في الخـامسـة إلى 4/4 ، وليتـغيـر مـرة أخـرى في المـازورة الثـامنة إلى 3/4 ، وليعـود في التاسعـة إلى 4/4 ، وفي العـاشـرة إلى 3/4 . . . ويستـمـر التغيـير إلى النهاية ، متـنقلاً من ميزان إلى آخر ، مستخدماً المـوازين التالية : 5/4 ، 2/4 ، 2/8 ، 7/8 ، 6/8 ، 3/8 ، 9/8 . . .

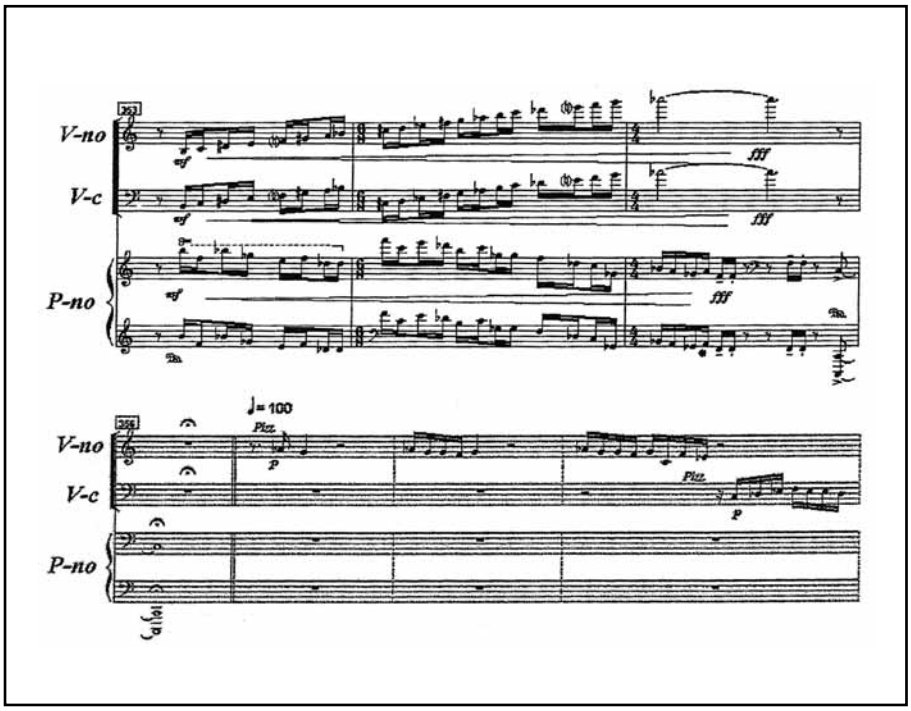
كـمـا لجأ المؤلـف إلى التغـيـيرات الكثيـرة في سرعـات الوحـدة الزمنيـة والتقلبات في طبيعـة الألحان ، وذلك لـلتعبـير عن تنوع الأحداث والذكـريات والتـقلبـات والاخـتـلاف في المشـاعـر التي تموج في نفس المؤلف وفكـره ويريد مشـاركـتهـا مع المستـمع . فنجـد سـرعـات الوحـدات الزمنية تـختلف من مقطع لآخر ، بـل أحيـاناً من مازورة إلى مـازورة ؛ إذ يبدأ العـمل بسرعـة «السوداء تقـابل 100» ، ثم تتغير إلى «السوداء تقابل 90» في المازورة 16عند بداية اللحن الرئيس للحـركـة الأولى ، وفي المازورة 53تصبح «ذات السـن تقـابل 75» ، ولا تلبث أن تتغير السـرعة مرة أخرى في المازورة 55عند بداية اللحن الراقص ، لتصبح «ذات السن تقـابل 250» ، وهكذا يستـمـر العـمل مـروراً بـ «السـوداء تقـابل 130 ، 60» ومـروراً بــ «ذات السن تقــابل 184 ، 240 ، 180» (عـودة إلى شكل 3 ، الموازير 160-167) .

المقامات والسلالم ، الهارموني والبوليفوني في «مرثاة»

1 – إن المعالجة الموسيقية السلمية للنسيج الموسيقي في المرثاة مبنية في الأساس على استخدام المؤلف تارة لمقام الحجاز وتارة لمقام الكرد . وعلى الرغم من اختلاف أسلوبه في تطويرهما عن الأساليب التقليدية فقد حافظ على أصالة بريقهما مما أكسب العمل مسحة شرقية واضحة .

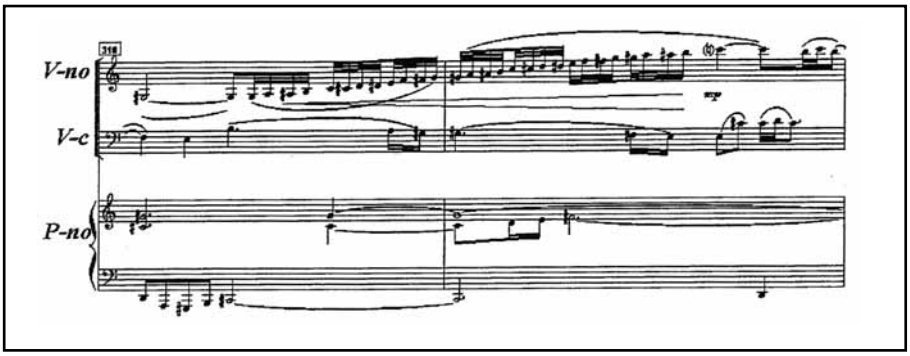
2 – خلط بين مقامي الكرد والحجاز على مساحة سلمية تتجاوز الأوكتاف والنصف مشكلاً سلماً جديداً ذا خصوصية (شكل 5 ، الموازير 353-355) .

الشكل رقم (5)



3 – استخدم السلالم الملونة «الكروماتيك» على مساحات واسعة تفوق الأوكتاف ونصف الأوكتاف (شكل 6 ، الموازير 310-311) .

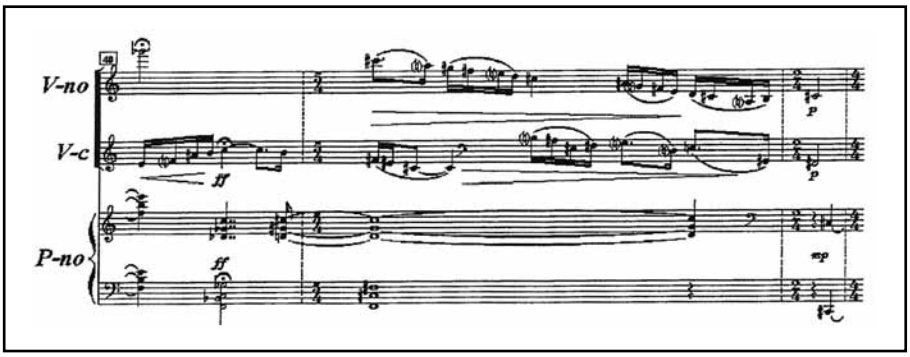
الشكل رقم (6)



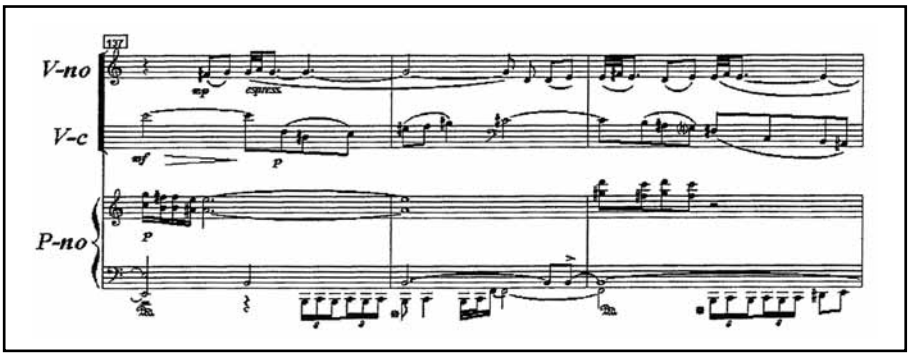
4 – يتضح استخدامه لنغمات مقام الكرد (الأولى ، الثانية ، الرابعة والخامسة وأحياناً السادسة بدلاً من الخامسة) في بناء التآلف الواحد في مرثاة في كتابته لآلة البيانو ، حيث استخدم التآلف في انقلابات وتشكيلات وإيقاعات متنوعة ، تارة في شكل ضيق وأخرى مفتوح ، منتجاً نكهات سمعية مختلفة . وقد بدا عدم التوافق الكامن بين نغمات التآلف متوافقاً بل ممتعاً عندما استخدمه في شكله المفتوح ، حيث بدت نغماته منسجمة متناغمة ومتميزة في طابعها الصوتي .

5 – استخدم تآلفات الرابعات والخامسات سواء التامة أو «التريتون» Tritones (الرابعات الزائدة أو الخامسات الناقصة) (شكل 7 ، المازورة 40-42) .

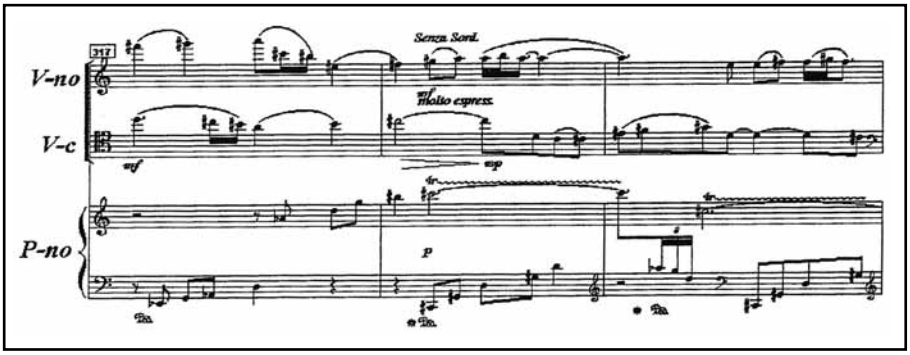
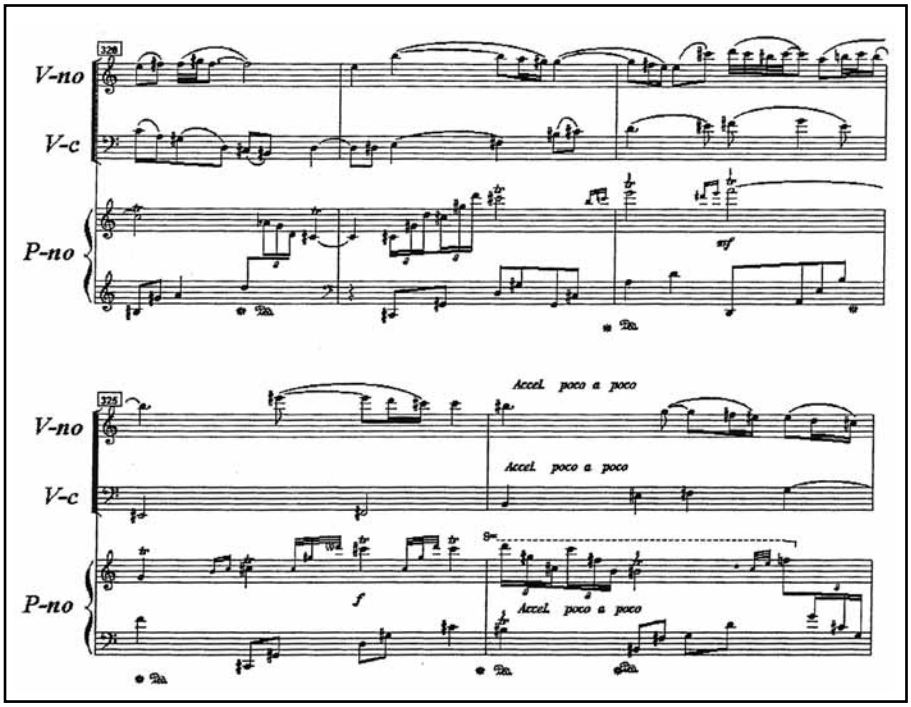
الشكل رقم (7)



6 – استخدم التداخلات البوليفونية الإيقاعية واللحنية بين الآلات الموسيقية كما هو الحال في مقطع الإعادة في قالب السوناتا (شكل 8 ، الموازير 137-139) .

الشكل رقم (8)

7 – قام المؤلف بتنويع التركيبات الصوتية ، مستفيداً من إمكانيات العزف على آلة البيانو ؛ كأن تعزف اليدان الفكرة نفسها بشكل متواز أو على أبعاد مختلفة ، أو تؤدي تآلفات مفتوحة مبنية في الأصل على اجتماع الخامسات والرابعات أو تموجات وتسلسلات سلمية ، صاعدة وهابطة متوازية أو متعاكسة على مساحة واسعة لأصابع البيانو ، مستخدماً في ذلك مقامات شرقية أو تركيبات هارمونية ، تعتمد نغمات التآلف الواحد من نغمات سلم الكرد الأساسي في العمل إضافة إلى الحليات (شكل 9 ، موازير 318-325) .

الشكل رقم (9)



التوزيع الموسيقي وأساليب الأداء والتعبير في «مرثاة»

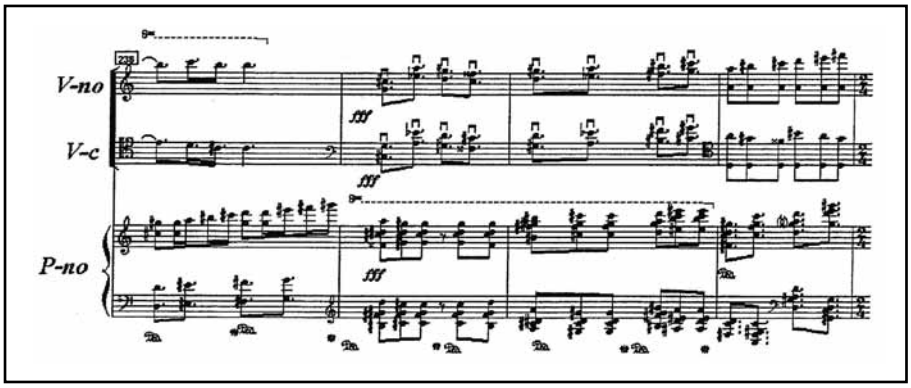
تكمن خصوصية أسلوب الكتابة في الثلاثي «مرثاة» في أنه أشبه بالكتابة الأوركسترالية ، وذلك للترابط الوثيق والتلاحم الكبير بين الخطوط اللحنية للآلات الموسيقية ، بحيث إن أداء إحدى الآلات لدورها دون الآلات الأخرى يبدو خالياً من المعنى ، خاصة فيما يتعلق بدور آلة البيانو الذي يحوي الكثير من السكتات والمفاجآت التعبيرية اللحظية ، والذي يغلب عليه طابع المرافقة الإيقاعية إلى جانب قيامه بالتذكير بالماضي من خلال أصداء بدايات ألحان أغنيات لا تكتمل ذكراها .

وبما أن للتوزيع الموسيقي وأساليب الأداء أهمية لا يمكن إغفالها في تعميق الفكرة الدرامية للعمل ، وتجسيد فكرة الانتقال بين الماضي والحاضر وبين الذكرى والواقع فليس عشوائياً أن ينسب المصري لآلتي الكمان والتشيلو دور التعبير عن

أغوار حزنه وأسفه ؛ لما لهاتين الآلتين الوتريتين من قدرة تعبيرية هائلة ، سواء في طبيعة صوت كل منها ، حيث تحاكي المستمع وتهز مشاعره ، أو في التقنيات العالية والمتنوعة في أساليب العزف عليهما ، مما يشعر المؤلف بالارتياح وحرية الإبداع . تقوم هاتان الآلتان في المرثاة بتبادل عزف الألحان الطويلة المفعمة بالتنهدات والآهات ، وتقومان بالتصعيد الدرامي من خلال ارتجالات وتموجات سلمية وإيقاعات متداخلة . ويستخدم المصري تقنيات العزف المختلفة على هاتين الآلتين ، كمبدأ العفق على الوتر Pizzicato الذي يستخدمه ليعيد إلى الأذهان ذكرى سابقة ، كاستخدامه له في بداية الحركة الثالثة في ذكرى الارتجالات اللحنية من مقدمة العمل قبل الحوار الثنائي الهادئ بين الآلتين . كما يستخدم على آلة الكمان أسلوب الفلاجيليت Fpagellate في نهاية العمل ، وفي أداء غليساندو Glissando صاعد يتلاشى إلى أفق مجهول (عودة إلى شكل 3) .

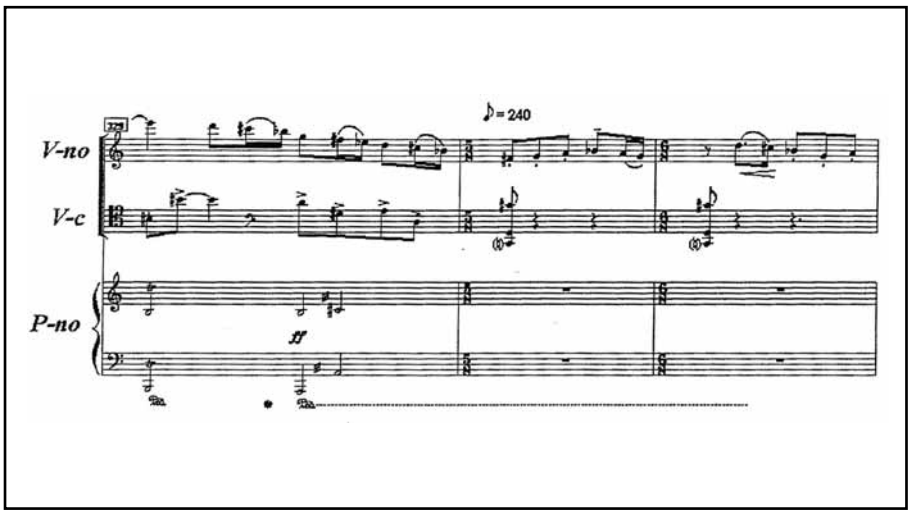
أما آلة البيانو فهي ، بالإضافة إلى استخدام المؤلف لإمكانياتها في تنويع التركيبات الصوتية كما ورد سابقاً ، تقوم غالباً بدور إيقاعي متنوع يثري اللحن ، ويسهم في تصعيده الدرامي ، خاصة عندما يتعارض مع إيقاع آلتي الكمان والتشيلو المنسجمتين في الذروة الدرامية على FFF في الجزء الثالث من مقطع التفاعل في قالب السوناتا ، وهو ما يعمق التوتر والانفعال (شكل 10 ، موازير 237-239) .

الشكل رقم (10)



كما استفاد المؤلف من التلوينات الصوتية لصدى البيدال في آلة البيانو فاستخدم هديره في بداية الكودا الخاصة بالحركة الثانية (شكل 11 ، موازير 329-331) .

الشكل رقم (11)



وبحيث يتلاشى الهدير تدريجياً لتحل محله ألوان صوتية زاهية وفاقعة ، وكأنها ظلال عابرة . ويتميز استخدامه صدى البيدال أيضاً في نهاية الحركة الثانية ، حيث تبدأ الحركة الثالثة قبل أن يهدأ هدير البيدال (عودة إلى شكل 5 ، موازير 353-359) ، ويتميز استخدامه له أيضاً في نهاية العمل حيث يتلاشى تدريجياً وكأنه أشلاء تتبعثر في المجهول (عودة إلى شكل 4) .

أما فيما يتعلق بتوجيهات الأداء فقد حرص المصري على تدوين كل صغيرة وكبيرة في المدونة الموسيقية من اصطلاحات وحلي وزخارف وتظليلات (مستخدماً التظليلات الصوتية من fff-ppp) إلى تفصيلات السرعات وتحديد أماكن استخدام صدى البيدال ومدته وكل ما يلزم لتوجيه العازف المؤدي إلى الجو النفسي والفكري للعمل (عودة إلى الأشكال السابقة) .

النتائج والتوصيات

- إن التمسك بالنهج التقليدي للموسيقا العربية المعتمد على «الطرب» والكليشات اللحنية والإيقاعية» يخمد جذوة الإبداع الموسيقي ، ويقوقع الموسيقا العربية في بؤرة اعتبارها وسيلة للهو والتسلية فقط !

- إن تطوير الموسيقا في بلد ما لا يعتمد على الاجتماعات ، واتخاذ القرارات فيما يتعلق بأسلوب الكتابة الموسيقية ولغتها ، وإنما على العمل الفني الرائد الذي يضفي الجدة على كل قديم ، ويضيف كل جديد معتبر .

- إن المؤلف الموسيقي المبدع ، بصرف النظر عن أسلوب الكتابة الموسيقية الذي يتبعه ، يعبر عن نفسه وهويته القومية بوضوح تام . وقد اعتمد عبدالله المصري في موسيقاه أسس الابتكار والتجديد التي اعتمدها موسيقيو القرن العشرين ، والتي تبدو بعيدة كل البعد عن الموسيقا العربية ، إلا أن ذلك لم يفقده هويته الوطنية ، بل مكنه من الجمع بين حداثة الغرب وأصالة الشرق بتقنية فنية وأكاديمية عالية .

- كلما ارتقت الأعمال الموسيقية على الصعيدين الفكري والروحي ارتقت كذلك أبعادها ومدلولاتها الإنسانية . وبما أن هذا كان محور اهتمام المصري في مؤلفاته فقد انطلقت أعماله لتحلق بشموخ في سماء العالمية .

- يشكل المؤلف الموسيقي الموهوب ثروة وطنية وقومية ، فهو من خلال نشر مؤلفاته يقوم بدور جليل ، لا في التعريف بوطنه وثقافته القومية فقط ، بل في الدعوة للمحبة والتفاهم مع شعوب العالم .

- لا شك أن الاهتمام بتأدية مؤلفات الشباب العرب الجادين المتميزين وتعريف المجتمع العربي بها يؤدي إلى رفع مستوى الأداء على الآلات الموسيقية في بلادنا العربية وإلى تذليل العوائق النفسية والاجتماعية التي تعوق التطور الفني الموسيقي فيها بشكل عام .

الهوامش والمراجع

(1) لا تزال أعمال عبدالله المصري بانتظار دور النشر ، ويتم حالياً الحصول على نسخة منها بالرجوع إلى المؤلف مباشرة أو الباحثة بعد موافقة المؤلف .

(2) مروة ، نزار : **الموسيقى اللبنانية العربية والمسرح الغنائي الرحباني** ، إعداد وتنسيق وتقديم محمد دكروب ، بيروت : دار الفارابي ، الطبعة الأولى 1998 ، ص124 .

(3) مقابلة مع عبدالله المصري .

(4) مقابلة مع عبدالله المصري .

(5) مقابلة مع عبدالله المصري .

(6)

(7) يتشابه إيقاعا المصمودي والدويك ، إلا أنهما يختلفان في النقرة الثانية . فإيقاع المصمودي (دم دم – تك دم – تك –) أما الدويك (دم تك – تك دم – تك –) .

(8) أبعاد مقام الكرد من اليسار إلى اليمين : (1/2, 1, 1, 1, 1/2, 1, 1) وهي عكس أبعاد سلم الماجور في الموسيقى الغربية .

(9) Stefan Kostka & Dorothy Payne, **Tonal Harmony, with an introduction to Twentieth-Century** Music, McGraw-Hill, Inc., 3rd edition, 1995, p. 496.

(10) Stefan Kosta: **Materials And Techniques Of Twentieth- Century Music**, Englewood Cliffs, Prentice Hall, 1990, p. 144.

(11) Douglass M. Green, **Form in Tonal Music, and introduction to analysis.** New York, Holt, Tinehart and Winston, Inc., 1966, p. 295.

(12) Leon Stein, **Structure and Style**, Evanston, Illinois, Summy-Birchard Company, 1962, p. 227.

(13) Roy Bennett, **Musical Forms 2**, Longman Group UK Limited, 1987, p. 10.

(14) مقابلة مع عبدالله المصري .

❊ ❊ ❊