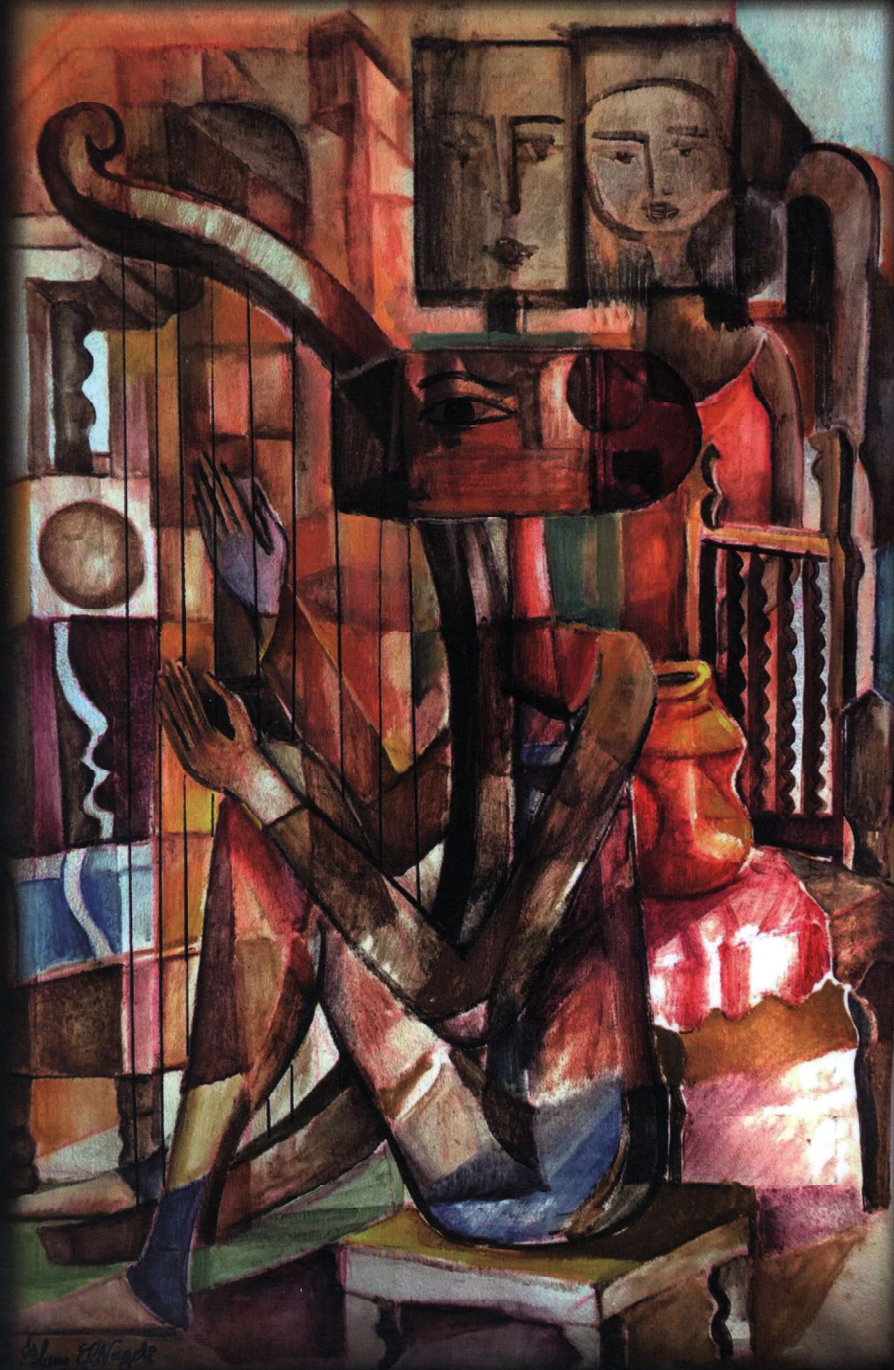


الفران لمعاصر

العددان : 23 - 24

خريف ٢٠٢١ - شتاء ٢٠٢٢

فصلية | علمية | محكمة



عدد خاص
Special Issue
Music
الموسيقى

الفن المعاصر

رسالة الفنون من مصر إلى العالم

مجلة علمية فصلية محكمة
تصدر عن أكاديمية الفنون المصرية

العددان 23 - 24
خريف 2021 - شتاء 2022

هيئة التحرير

رئيس مجلس الإدارة

ورئيس التحرير

أ.د غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

مدير التحرير

أ.د مدحت الكاشف

سكرتير التحرير

شيماء توفيق

مستشارو التحرير

حسب الترتيب الأبجدي

أ.د/ سميرة رمضان

أ.د / فوزية حسن

أ.د / مجدى عبد الرحمن

أ.د / هدى وصفى

الإخراج الفنى

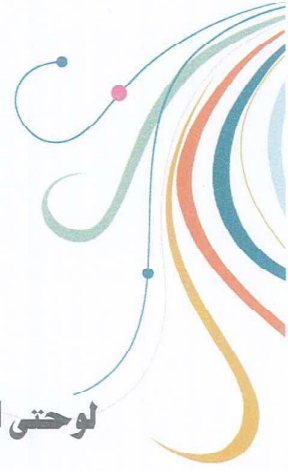
هانى صبرى

المراجعة اللغوية

إيناس أحمد

المدير الإدارى

صفاء عباس



لوحتي الغلاف

للفنان اسلام النجدي

الوجه : عازف الهارب الوان زيت على

قماش مقاس اللوحة ٩٠*٦٠

الخلف : عازفي الموسيقى الوان زيت على

قماش . مقاس اللوحة

١٠٠*١٠٠سم

اتبع الفنان الاسلوب التكعيبي والذي يظهر في اشكال عناصره الطبيعية المكونة للعمل الفني بأشكال هندسية (كال مكعب والكرة والاسطوانة) ذات الاسطح المتعددة والتي يمكن للمشاهد رؤيتها من عدة اتجاهات وبأوضاع مختلفة في نفس الوقت -فيرى وجه العازف مثلا في وضع مواجه وفي نفس الوقت يراه من الجانب "بروفيل"- كما تظهر في عناصره الشفافية وكأن عين المشاهد لا يحجبها اي شئ عن الرؤية فتظهر الاجزاء الخلفية في اللوحة من خلال تلك الاجسام . اما عن الالوان فاستخدمت الالوان المحايدة مرة والالوان البراقة والزاهية مرة اخرى مع تلك العناصر والتي تم تفكيكها وتحليلها ثم إعادة تركيبها مرة اخرى.

شروط وأحكام النشر في المجلة

ترحب **الفن المعاصر** بمشاركة الباحثين والأكاديميين فيها من أي مكان ، وتقبل الدراسات والمقالات العلمية المعمقة في شتى مجالات الفنون المتنوعة وفقاً للشروط التالية :

المادة المنشورة في المجلة تعبر عن رأى كاتبها، ولا تعبر بالضرورة عن رأى المجلة.

ترحب **الفن المعاصر** بأية مداخلات أو تعقيبات أو تصويبات على ما ينشر بها من مواد .

تعتذر المجلة بصفة قطعية عن نشر أية مادة سبق نشرها أو معروضة للنشر لدى منابر ثقافية أخرى فالمقالات والدراسات والمواد المقدمة للنشر بالمجلة تكتب خصيصاً لها .

تراعى القواعد العلمية المعمول بها في كتابة المصادر والمراجع كما تراعى قوانين حماية الملكية الفكرية .

ترسل المواد إلى **الفن المعاصر** مطبوعة الكترونياً مرفقاً معها CD و تسلم أصول الصور والأشكال والرسوم والنوت الموسيقية مع الموضوعات .

المادة المقدمة للنشر لا تعاد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر .

ترتيب المواد والأسماء في المجلة يخضع لاعتبارات فنية وليست له أية صلة بمكانة الكاتب أو درجته العلمية.

للمجلة مراجعة أصحاب المقالات والدراسات لإجراء تعديلات تراها المجلة ضرورية .

الدراسات المقدمة من أعضاء هيئة التدريس تمهيداً لتقديمها للجان الترقيات تراجع في شأنها القواعد المنظمة للتحكيم المعمول بها في الأكاديمية .



الدكتور أشرف زكي . . . ومسيرة الإنجاز

عندما خطط الرائد الدكتور ثروت عكاشة
وزير الثقافة الأسبق والمؤسس لأكاديمية الفنون
ووضع لبناتها الأولى لتصبح منارة تعليم فنون
الإبداع في مصر والعالم العربي والشرق الأوسط ، وهي لا تزال
تهدي سبيل المبدعين والموهوبين لتلقي العلوم والفنون
وتدفعهم لمزيد من الإبداع كقوى ناعمة تساهم مساهمة فعالة
في بناء الأمة ، بك والإنسانية برمتها .

وعندما كتب لهذا الصرح الكبير أن يكون هو البيت الكبير
الذي ساهم ويساهم في بنائه وإضافة حجر فوق حجر طليعة من
أبناء العاشقين المخلصين ، والذي لا يتسع المقام لذكرهم
جميعا ، ولكننا نتوقف عند أستاذنا الدكتور فوزي فهمي الذي
أسس ووضع التصور للتوسعات التي تتماشى مع تطور حركة
الإبداع مع تراكم السنين ، وأنجز ما أنجزه في وضع اللبنة الأولى
لتلك التوسعات التي استهدف منها الارتقاء بالأكاديمية ودورها في
بناء أجيال من المبدعين ، ولا نستطيع أن نغفل دور من جاءوا قبله
أو من تلوه في قيادة الأكاديمية سائرين نحو رفعتها وعلو قدرها .

وعندما جاء تكليفنا بتولي أمر الأكاديمية خلفا للدكتور أشرف
زكي ، أيقونة الإنجاز في تاريخها على الإطلاق ، والذي شكل العلامة
الفارقة في تاريخ الأكاديمية من خلال إنجازاته غير المسبوقة محاولا

سباق الزمن الذي مر من قبل في سنوات خلت دون أن نشعر ، لقد نقل الدكتور أشرف زكي أكاديميتنا الحبيبة نقلة نوعية نحو المستقبل للحاق بركب التطور الذي تشهده الدولة في ظل قيادة فخامة الرئيس عبد الفتاح السيسي الذي يقفز بنا نحو مستقبل أفضل في وقت وجيز ، وهو المناخ الذي جعل من إنجازات الدكتور أشرف تستبق الزمن في وضع البنية التحتية والإبداعية والثقافية والعلمية والتكنولوجية في فترة رئاسته للأكاديمية خلال عامين وأربعة أشهر ، مما يشهد له القاضي والداني . أشهد أن أثر ما فعله الدكتور أشرف سيمتد لسنوات طويلة قادمة ، ولأجيال ستدين بالفضل لما أنجزه من أجلهم لتتحول الأكاديمية من مجرد جزيرة منعزلة إلى الانفتاح في تنوير وتثقيف مجتمعها المحيط ، وإشاعة روح الجمال درءاً للقبح الذي ساد ردحا من الدهر .

وعلى جانب آخر ، كفل لنا بمنجزه التاريخي السبل الواعدة التي تنتظر الأجيال القادمة من المبدعين لعقود طويلة لاحقة ، فقد انطلق من رؤية وخطة طموحة فاقت كل تصور ، بد وصاحبها بالتحقق الفعلي ، الذي أثار دهشة الجميع الذين كانوا يجدون كل يوم إضافة جديدة ؛ فخلال ٢٨ شهرا أو ما يزيد على ٨٠٠ يوم بدأت رحلة من الحلم والخيال لتحقيق إلى واقع مثير ومدهش ومؤثر على جميع المستويات ، فإذا كان هناك بناؤون عظام في تشييد الأحجار ، فإن الدكتور أشرف زكي قد شيد الأحجار وشيد أيضا البشر من المبدعين ، بل إنه حول العاملين إلى مبدعين ، ومنحنا درسا

رائعا في كيفية توظيف الطاقات البشرية على جميع الأصعدة . إن سرد المنجزات التي قام بها الدكتور أشرف لا تكفي لها بضعة سطور ربما لا يتسع لها المجال ، فقد تحتاج إلى مجلدات تفوق صفحاتها خيال القارئ والمشاهد والمتابع .

ورغم صعوبة ومشقة أن نكلف باستكمال تلك المسيرة الرائعة بعد هذا المنجز الضخم ، فنحن لا نجد بداً من مواصلة الإنجاز وإكماله متمتعين بروح الدكتور أشرف زكي الوثابة التي لا تعرف الكلل أو الملك .

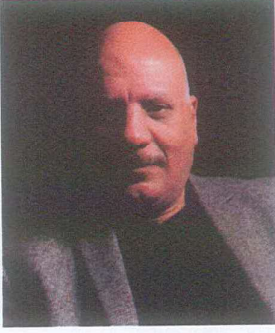
وهنا يأتي تكليف معالي الأستاذة الدكتورة إيناس عبد الدايم - وزيرة الثقافة- واجبا نذوب عشقا في القيام به على أكمل وجه بمشاركة الزملاء والزميلات أبناء البيت الكبير -أكاديمية الفنون- منطلقين من تلك الروح الداعمة لمعالي الوزارة لكك شك من أشكال التطور على جميع المستويات العلمية والتعليمية وصولا إلى الجودة والارتقاء بدور الأكاديمية في محيطها المحلي والإقليمي وحتى المجتمع . إنه هدف نسعى إليه جميعا بقيادتها ليس بوصفها الوزارة فحسب ، بل باعتبارها ابنة الأكاديمية التي تعرف وتقدر وتهتم بك السبل لرفعها . شكرا معالي الوزارة على قيادتك الرائعة المغلفة بالإبداع للثقافة المصرية .

أ. د. / غادة جبارة

رئيس أكاديمية الفنون

ورئيس تحرير المجلة

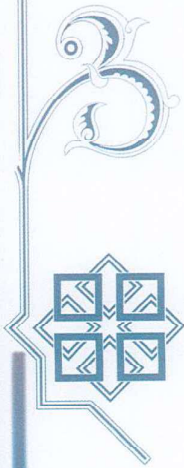
موسيقى الكون



دفعني أمران لكتابة هذه الافتتاحية للعدد الجديد من مجلة الفن المعاصر ، الذي يضم ملفا رئيسيا حول الموسيقى بمجموعة متميزة من الأبحاث المهمة ذات القيمة العلمية والتحليلية

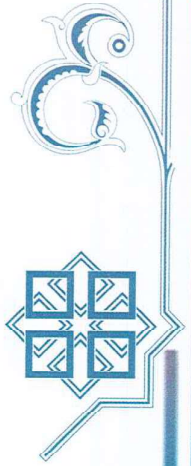
الفائقة لمجموعة من الباحثين . أول الأمرين هو ما خلفه حفل موكب المومياوات -مومياوات ملوك مصر من الفراعنة- وهي في طريقها من موقعها في المتحف المصري بميدان التحرير إلى محل إقامتها الجديد في المتحف الكبير من أثر مدهش ، والذي أحدث دوبا كبيرا في جميع الأوساط الاجتماعية والسياسية فضلا عن الأوساط الإبداعية ، عندما احتلت الموسيقى مركز الصدارة وجذبت انتباه الجميع بشكل غير مسبوق منذ سنوات طويلة . أما الأمر الثاني فهو ذلك التردى الموسيقي والانحدار الذي هوى بالموسيقى والغناء في مصر إلى أسفل درجات السقوط الفني والأخلاقي عندما ظهرت تلك الكائنات وهي تصدم بالغناء الممجوج وتعزف موسيقى صاخبة ؛ تلك الكائنات التي تم صنع نجوميتها و(ترينداتها) بأساليب زائفة وفجة!

ما هذا التناقض المثير للتعجب؟! كيف يحدث ذلك ، ونحن نمتلك فنا موسيقيا رفيعا وعازفين مهرة وصل البعض منهم للعالمية ، ومؤدون لا يشق لهم غبار من عذوبة أصواتهم وأصواتهن؟! كيف لم نستطع ونحن نمتلك إرثا موسيقيا عالميا



وعربيا أن نجابه هذه الممارسات الموسيقية المنكرة -إن جاز تسميتها بالموسيقية- والتي كادت تصبغ الزيف على حياتنا الموسيقية بشكل خاص وتسم الخواء على حياتنا بشكل عام وترسخ لموسيقى جديدة أفضلها ينتمي لما يعرف بموسيقى (الأندر جراوند) . وأسوأها ينتشر انتشار النار في الهشيم حتى صمّت آذاننا عن سماع حتى صوت الطبيعة من حولنا ، بك وسماع ما يعتمل داخل أنفسنا من عالم معتم كانت الموسيقى الرفيعة تجعله عالما مضيئا صافيا ، كما كان من قبل عندما كانت حواسنا تستمتع بأصوات الكائنات الأخرى في الكون من صوت الريح لصوت المطر لرنة العصفور وخزير الماء المنهمر من فوق السهول والوديان حتى ترضخ له صخور الجبال العتيقة ، رغم صلابتها وشراستها ، وهو ما نتلمسه في صوت سقوط قطرات الماء على سطح صلب وهو ذلك الصخر الذي يلين لإيقاع ربما يجعله يدخل في صمته احتراما واجلالا ؟!

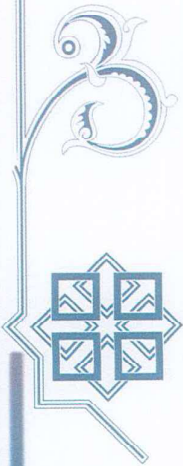
كان يقابل أصوات الرقة والجمال أصوات أخرى -هي بالقياس أصوات منكرة- إلا أنها تشارك في صنع إيقاعات لحنية موسيقية تبث الجمال بين ثنايا الكون ؛ فهديك الحمام وهدهدة المدهد وزقزقة العصافير وتغريد البلبل يقابلها أصوات من قبيل نقنقة الضفدع ونعيق البوم وفحيح الثعبان وخوار البقرة وطينين البعوضة وعواء الذئب ونميق الحمار ، حتى مواجهة أمواج البحر لطققة النيران . . وغيرها من عناصر الكون الأخرى التي شكلت حياتنا الموسيقية حتى قبل اكتشاف الموسيقى .



تلك الموسيقى التي أصبحت العنصر الراسخ والمؤثر في وجداننا وارتبط بلحظات تاريخية في حياتنا ، وبات مع الوقت لك عصر موسيقاه وألحانه . أما الآن فنحن نعيش حالة موسيقية يزعم أصحابها أنها انعكاس لتردد اجتماعي أفرزها ، وهو الأمر الذي لا يمكن التسليم به ، بل ينبغي مواجهته ومناهضته قبل أن يأخذنا إلى عوالم بعيدة وحيوات جدباء تؤدي بنا إلى عالم مخيف يبعدنا عن أنفسنا ويجعل كل منا يقبع في عالمه المعتم .

وفي ظل ذلك العالم الافتراضي الذي أوقعنا جميعا في الأسر وأفقدنا سماع تلك الأصوات التي كانت بتتضافرها أو تضادها تشكل موسيقى الكون الذي نعيش فيه نجد وكالة الفضاء الأمريكية (ناسا) تصل مؤخرا إلى اكتشاف جديد من مجمل اكتشافاتها للكون ما يعرف بـ (موسيقى الكون) حيث استطاعت باستخدام التلسكوب (هابل) أن تلتقط صورة لتجمع المجرات السماوية عن طريق أصوات ونغمات موسيقية ، الأمر الذي وصفه علماء (ناسا) بالغريبة والإثارة ، حيث تجسد صور الكون في أصوات لدرجة أن خبراء (ناسا) خصصوا لك عنصر موجود في المجرات نغمة موسيقية تميزه ، فالمجرات المدمجة لها نغمات قصيرة وواضحة بينما المجرات الحلزونية تتجلى فيها أصوات طويلة ذات ارتفاعات متفاوتة ، الأمر الذي تم إعلانه إعلاميا بموسيقى الكون .

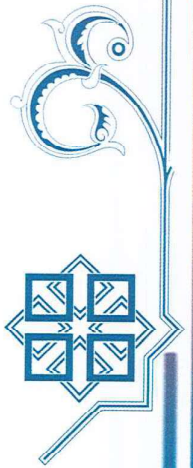
ومن ثم ، فأكاديمية الفنون تأخذ على عاتقها إحياء الإبداع الموسيقي من جديد معتمدة على عناصرها البشرية المبدعة في



محاولة لمجابهة ذلك التردّي الموسيقي الذي سيطر على آذاننا ولا
يزال . أترككم في رحلة موسيقية مع مجموعة من الأبحاث
العلمية التي تستشعر وأنت تقرأها بأن الموسيقى تناسب من بين
سطورها معلنة الحرب على كل فنون دخيلة على ذائقتنا وتحاول أن
تبعدنا عن أنفسنا .

أ.د. / مدحت الكاشف

عميد المعهد العالي للفنون المسرحية
ومدير تحرير المجلة

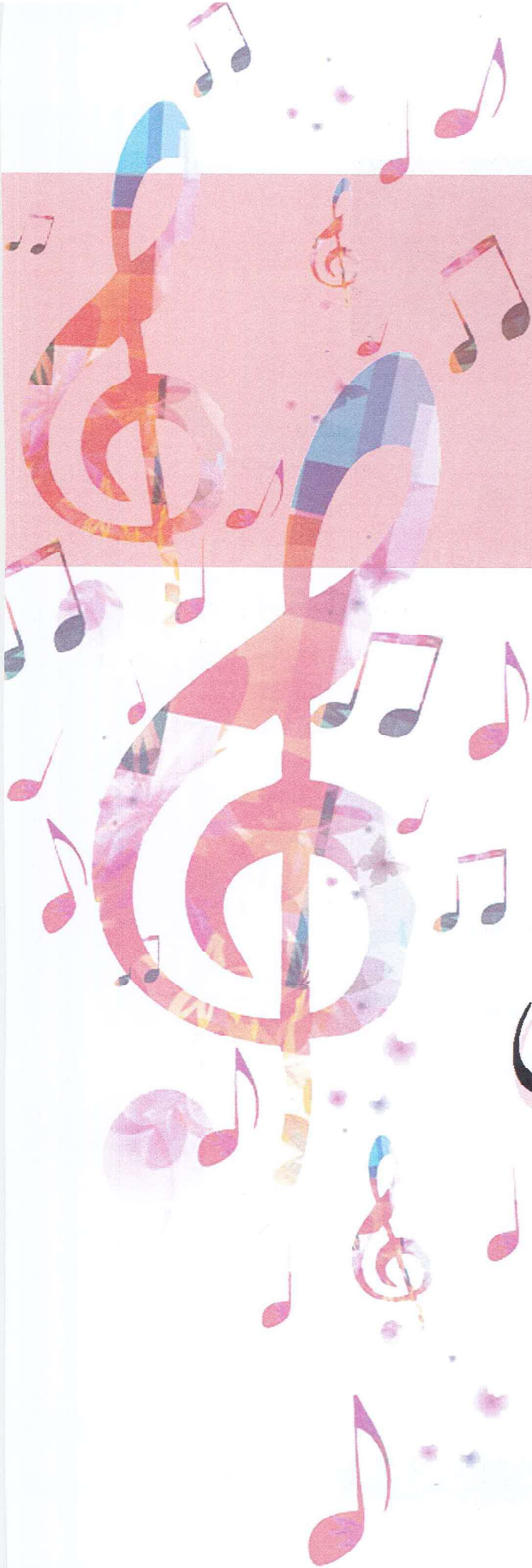


المحتوى

15		التدوير الفني المعاصر للشكسبيريات نماذج لتدوير لير شكسبير
46		الآلهة المصرية القديمة في الأفلام العالمية
73		التأثير الجمالي للحركة في تصميم الفيلم السينمائي
92		الإبداع الفني في الجداريات الإسلامية
112		<u>ملف العدد ... الموسيقى</u>
114		الصوت البلعومي .. تدريبات صوتية
129		دراسة في أسلوب تلحين جمال سلامة للقصيدة الوطنية "
145		الأداء الارتجالي لدى "سعد محمد حسن"
159		صوناتا البيانو عند "راجح داوود"
182		مظاهر التغير في تكوينات فرق الآلات الموسيقية ومجاميع العزف
195		تباين سمات الشخصية لدى عازفي الموسيقى بمعهد الكونسرفتوار
206		التوظيف الإبداعي للعناصر الموسيقية وجماليات الأداء
216		المقدمة الموسيقية للمسلسل التليفزيوني أرابيسك
235		"دراسة تحليلية لأداء صولو آلة الكمان في بعض أعمال (هاني مهني)"

العهود
الصلف

الموسيقى





صوناتا البيانو عند "راجح داوود"

تعد الصوناتا من أكثر المؤلفات الأليّة لموسيقى والتي حظيت باهتمام المؤلفين عبر عصور التاريخ الموسيقي وحتى الآن. يعود مصطلح الصوناتا إلى فترة متأخرة من عصر النهضة، أي بداية استقلال الموسيقى الأليّة عن الموسيقى الغنائية. كلمة صوناتا مشتقة من الفعل الإيطالي (Sonare) بمعنى يعزف، ومن ثم استخدم الاسم صوناتا أي معزوفة، ويقابله مصطلح (Cantata) وتعني أغنية، وهي أيضا مشتقة من الفعل كنتاري (Cantare) ويعني الدلالة على المقطوعة الغنائية،

لذلك يعتبر قالب أو صيغة الصوناتا من أهم القوالب الموسيقية التي تبلور بناؤها في العصر الكلاسيكي (أي منتصف القرن الثامن عشر) وظل يستخدم حتى القرن العشرين مروراً بالعصر الرومانتيكي في اتجاهه الثاني (الكلاسيكي)⁽⁴⁾ والمتمثل في التركيز على أنواع التأليف التقليدي للموسيقى البحتة، وهذا الاتجاه الذي أكد على استمرارية صيغة الصوناتا⁽⁵⁾.

إن مصطلح صيغة الصوناتا (Sonata Form) ليس هو مؤلف الصوناتا ككل وإنما هو أحد أجزائه، حيث يمثل القالب البنائي لأحد حركاته الثلاثة أو الأربعة، وغالباً ما يكون هو صيغة الحركة الأولى فقط لمؤلف الصوناتا أو ربما يستخدم في إحدى حركاته الأخرى⁽⁶⁾.

ولأهمية قيمة صيغة أو قالب الصوناتا (Sonata Form) كان لابد من أن تكون ضمن المقررات الدراسية سواء في دراستها التحليلية أو كتابتها كمؤلف موسيقي

ظل مصطلح الصوناتا لسنوات طويلة يطلق على المؤلفات الموسيقية لألة واحدة بصفة عامة، دون النظر إلى طريقة صياغتها أو شكلها البنائي حتى بداية عصر الباروك الذي عرف فيه نوعان من الصوناتا، الأولى صوناتا الحجرة أو المنزلية⁽¹⁾ (Sonata de Camera)، والثانية صوناتا الكنيسة (Sonata de chiesa) التي هي الأساس الذي تطورت منه الصوناتا الكلاسيكية⁽²⁾.

مرت الصوناتا في شكلها البنائي أو في صياغتها بمراحل متعددة حتى وصلت إلى صياغتها المكتملة في العصر الكلاسيكي، حتى إنه أطلق على هذا العصر عصر الصوناتا، وينسب إلى "كارل فيليب إيمانويل باخ" (Carl Phillip Emanuel Bach ابن باخ الكبير) وضع وإرساء أسس قالب الصوناتا في مؤلفاته للآلات ذات لوحة المفاتيح، والذي توسع أيضا في استخدام السلالم الموسيقية في قسمها الأوسط (التفاعل) ليحقق صراعاً أكثر درامية في ألحانه⁽³⁾.



الصوناتا لألة البيانو في حركتها الأولى فقط والتي كتبها المؤلف المصري المعاصر راجح داوود في عام ١٩٧٧م، لتحقيق أهداف هذا البحث.

لذلك يمكن تقسيم البحث إلى إطارين:

(الإطار النظري) ويمكن تقسيمه إلى:

- دراسة تتبعية موجزة لتاريخ صيغة الصوناتا.

- مكونات صيغة الصوناتا ومشتقاتها.

- دراسة عن راجح داوود (المؤلف).

(الإطار التحليلي) ويشمل:

- تحليل الحركة الأولى من صوناتا البيانو لراجح داوود.

- نتائج البحث واستخلاصاته.

الإطار النظري

أولاً: دراسة تتبعية موجزة لتاريخ صيغة الصوناتا

الصوناتا (Sonata) نوع من التأليف الآلي الجاد في طابعه، وتتكون من عدة حركات (عادةً من ثلاث أو أربع حركات) متباينة السرعة والصيغة البنائية والتونالية، وتكون الحركة الأولى فيها غالباً ملتزمة بصيغة الصوناتات (Allegro Sonata Form) ذات الطابع الدرامي القائم على التباين بين لحنين أساسيين إلى جانب التباين في المقامية (أي السلالم)^(٧).

الصوناتا ما قبل عصر الباروك:

كانت الصوناتا في الفترة المبكرة من القرن السابع عشر عبارة عن مقطوعة موسيقية آلية فوجالية حرة من مؤلفات موسيقى الحجرة، مقسمة إلى عدة أجزاء موسيقية في صيغة الكانزونة^(*) (Canzona) ذات الإيقاع الثلاثي،

يدرس في جميع المعاهد والكليات الموسيقية المتخصصة في مختلف بلدان العالم شرقاً وغرباً، سواء لدارسي قسم النظريات والتأليف (المختصون) أو الأقسام الموسيقية الأخرى، لقد عرفت المعاهد الأكاديمية والكليات الموسيقية المتخصصة في مصر منذ إنشائها أن الدراسة التحليلية لصيغة الصوناتا تكون نماذجها التحليلية من مؤلفات آلة البيانو لـ "هايدن - Haydn - موتسارت - Mozart - بيتهوفن - Beethoven" فقط (خاصةً في معهد الموسيقى العربية)، ومن هنا توصلت الباحثة إلى المشكلة التي ارتكز عليها هذا البحث: لماذا لا تدرج نماذج من مؤلفات صيغة الصوناتا لألة البيانو التي كتبها بعض مؤلفي المدرسة القومية المصرية، خاصةً المعاصرين منهم ليدرسها الطلاب في مقرر التحليل الموسيقي لصيغة الصوناتا.

لذلك يهدف هذا البحث إلى:

١- دراسة تحليلية لصيغة صوناتا البيانو عند أحد المؤلفين المصريين المعاصرين راجح داوود (عينة البحث).

٢- استخلاص العناصر البنائية لصيغة الصوناتا التي كتبها راجح داوود (عينة البحث) ومدى تطابقها مع العناصر البنائية لصيغة الصوناتا الكلاسيكية.

تتضح أهمية هذا البحث في:

إن إدراج بعض مؤلفات أحد الموسيقيين المصريين المعاصرين ضمن مناهج مادة التحليل (لصيغة الصوناتا) يؤكد على أهمية الدراسة التحليلية لصيغة الصوناتا، وكون ديمومتها في المؤلفات الموسيقية العالمية، وأيضاً في المؤلفات المصرية المعاصرة، كما أن إثراء نماذج تحليل صيغة الصوناتا بمؤلفات مصرية معاصرة يؤكد على أن بعض مؤلفات المدرسة القومية المصرية المعاصرة تتوازي مع المدراس القومية العالمية. حددت الباحثة صيغة

(*) الكانزونة: مقطوعة آلية مفردة أو مؤلفة من مجموعة من الحركات الموسيقية ذات نسيج متعدد الأصوات شاعت خلال القرنين السادس والسابع عشر، عواطف عبد الكريم: معجم الموسيقى، الطبعة الثانية، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، القاهرة، ٢٠٠٨م، ص ٢٣.



ذات طابع وقور تبدأ عادةً بحركة بطيئة (Adagio) تليها حركة كنتراينطية بأسلوب الفوجة، ثم حركتان أحدهما بطيئة والرابعة سريعة، وتعزف بآلات مختلفة مع الأرغن⁽¹¹⁾، وتعتبر صوناتا دا شيزا هي الأساس الذي تطورت منه الصوناتا الكلاسيكية، ولقد ساهم عدد من مؤلفي هذه الفترة أمثال "كوريللي - Corelli هاندل - Handel - باخ - J.s. Bach تارتيني" Tarteni في تطوير الصوناتا بعد أن كانت مجرد معزوفة لموسيقى الآلات لا تتقيد بشكل بنائي محدد إلى عمل فني كبير يتميز، بما فيه من صراع درامي نشأ من التقابل بين الألحان الأساسية، وهناك صعوبة في تحديد بدء هذا التحول في الصوناتا نحو هذا الأسلوب الدرامي، ولكن ينسب لـ "كارل فيليب إيمانويل باخ Carl Phillip Emanuel Bach" (ابن باخ - Bach الكبير) الذي وضع أسس بناء الصوناتا، وتثبيت معالمها الرئيسية في مؤلفاته لآلات لوحة المفاتيح التي تعرف بالألمانية باسم الكلافير، التي كانت تتكون عادةً من ثلاث حركات وتكون صياغة الحركة الأولى منها في ثلاثة أقسام رئيسية هي:

أ - قسم العرض. Exposition.

ب - التفاعل. Development.

ج - إعداد العرض. Recapitulation.

عرفت هذه الأقسام باسم صيغة الصوناتا أو قالب الحركة الأولى غالباً، كما توسع "كارل فيليب" في استخدام المقامات في قسم التفاعل، ليحقق فرصاً أكبر للصراع الدرامي بين الألحان⁽¹²⁾، كما أن الجهود التي بذلها تجاه نموذج الصوناتا والعمل على تطويره، كان داعماً ومنسجماً مع الثورة التي كانت فاتحة ضد الموسيقى البوليفونية، والرغبة في التغيير إلى نوع آخر أبسط ومباشر، فاستطاع أن يزحزح الفوجة عن عرشها التقليدي في عصر الباروك بالاتجاه إلى الهارمونية التي تتكون من خط لحني بمصاحبة هارمونية بسيطة، لذلك يعتبر كـ "كارل فيليب إيمانويل باخ" أبا الصوناتا الكلاسيكية التي سار عليها المؤلفون من بعده⁽¹³⁾.

وكان الجزء السريع فيها يشار إليه بمصطلح اللجيو (Allegro)، والأجزاء الهوموفونية البطيئة بمصطلح (Adagio)، واستمر استخدام كلمة الصوناتا والكانزونة للمؤلفات نفسها حتى منتصف القرن السابع عشر⁽⁸⁾، ثم اختفى بعد ذلك اسم الكانزونة وحل محله اسم الصوناتا، وبدأ ظهور بناء معين يتكون من حركات سريعة فوجالية في البداية والنهاية يميزان ثلاثي وراقص في الوسط، بخطة من ثلاث حركات تتوسع إلى أربع أو خمس حركات مثل صوناتا المؤلف (Legrenzi) بحركاتها الأربع (Allegro- Adagio-Scherzando- Allegro).

الصوناتا في عصر الباروك:

أصبحت الصوناتا في عصر الباروك صيغة آلية لموسيقى الحجرة وغالباً ما تقسم إلى عدة حركات، وتتكون من صوت لحني واحد أو صوتين أو ثلاثة أصوات، وفي بعض الأحيان أكثر من ثلاثة أصوات لحنية، بالإضافة إلى صوت الباص المتصل (Basse Continue) والذي لا يُحسب في عدد الأصوات⁽⁹⁾.

عرف عصر الباروك نوعين من الصوناتا:

١- صوناتا دا كاميرا (Sonata de Camera):

تتكون عادةً من مجموعة متعددة من المقطوعات الصغيرة ذات الطابع الراقص أو أغنيات مما يستعملها الناس في حياتهم العادية، ما عرف بالمنتاليات (Suite) وهو ما يسمى بالصوناتا المنزلية، أو صوناتا الصالون، وكانت تؤدي في البلاط الملكي وتعزف على آلات مختلفة بمصاحبة آلة الهاربسكود أو الكلافسان (أجداد آلة البيانو)⁽¹⁰⁾.

٢- صوناتا دا شيزا (Sonata de Chiesa):

تتكون من مجموعة من الألحان الدينية أو الكنسية وسميت بصوناتا الكنيسة، وكانت تعزف أحياناً في الكنيسة كملحق للموسيقى الدينية الرسمية، وهي موسيقى



الصوناتا في العصر الكلاسيكي:

يعتبر النصف الثاني من القرن الثامن عشر نقطة تحول في تاريخ الموسيقى الأوروبية حيث كانت صيغة الصوناتا من الصيغ الرئيسية التي حدث فيها الكثير من التغير، وأصبح هذا المفهوم يشمل صوناتا البيانو أو صوناتا للفيولينة والبيانو، أو صيغة مجموعات الموسيقى المنزلية مثل الثلاثيات والرباعيات والخماسيات، وشمل أيضا السيمفونية والكونشيرتو المنفرد.

وتؤلف صوناتا البيانو في العصر الكلاسيكي عادةً من أربع حركات متباعدة الطابع والسرعة ومختلفة جزئياً في المقام، وتبدأ بحركة أولى سريعة (غالباً ما تكون في صيغة الصوناتا)، ثم حركة ثانية بطيئة، ثم تأتي الحركة الثالثة (منويت وتريو)، وأخيراً الحركة الرابعة سريعة غالباً ما تكون في صيغة الروندو⁽¹⁴⁾.

ويقسم التاريخ الموسيقى الصوناتا الكلاسيكية إلى مرحلتين:

الأولى: مرحلة تنظيم المادة الموسيقية المتضمنة في المجموعتين المتباينتين في المقامات، وهي مرحلة شغلت اهتمام "هايدن - Haydn - موتسارت - Mozart - بيتهوفن Beethoven على السواء".

الثانية: مرحلة التوسع في أسس نظام الصلات المقامية، بحيث يتسع لكل المقامات التي أتاحها السلم المعدل، والتي تجلت فيها عظمة بيتهوفن في تدعيم لأسسها التي صارت متبعة في أعظم المؤلفات التي كتبت للآلات منذ عصره حتى الآن⁽¹⁵⁾.

الصوناتا في العصر الرومانتيكي:

ظهر اتجاهين بالنسبة للتأليف الموسيقي في العصر الرومانتيكي:

الأول: هو الاتجاه نحو الاهتمام بالموسيقى الغنائية

المتمثلة في الدراما الموسيقية، والأغنية الفنية (Lied)، وأيضا الموسيقى البروجرامية، ومقطوعات البيانو الوصفية، وهذا الاتجاه انحسرت فيه الصوناتا وحل محلها المقطوعات الصغيرة الوصفية الاستهلالية والارتجالات.

الثاني: هو الاتجاه المحافظ وتمثل في التركيز على أنواع التأليف التقليدي للموسيقى البحتة، هذا الاتجاه هو الذي أكد على استمرارية صيغة الصوناتا⁽¹⁶⁾.

ظلت الصوناتا الكلاسيكية أهم خطة بنائية لمؤلفي العصر الرومانتيكي (أصحاب الاتجاه الكلاسيكي)، وأصبحت الصوناتا أكثر توسعا وتقددا في حركاتها، كما أصبح قسم العرض يحتوى على أكثر من لحنين أساسيين عكس الكلاسيكية التي تعتمد غالبا على لحنين فقط، وأصبح قسم التفاعل أكثر حرية وتطويرا للتعبير عن الانفعالات الشخصية عن طريق التحويلات الهارمونية المختلفة وإعطاء المؤلف الحرية التامة في التعبير⁽¹⁷⁾، وفي قسم إعادة العرض لم تتكرر الأفكار الأساسية طبق الأصل، إلا في حالة نادرة. وعادة ما يختلف اللحن الأساسي أو يتغير عن أي إعادة، كما تنشأ غالبا ألحان جديدة (في هذا القسم) نتيجة لتحويل الألحان الأساسية (Thematic Transformation)، وأيضا يمكن ألا يعاد الموضوع الأول (ومثال ذلك الحركة الأخيرة من سيمفونية "شومان Schumann رقم 18⁽¹⁸⁾، وصوناتا "شوبان Chopin في سلم سي الصغير، وفي حالات أخرى يمكن حذف الموضوع الثاني (في قسم إعادة العرض) كما ازدادت أهمية (التذييل)، بحيث تأتي فيه الذروة الموسيقية الذي يبرز نقل الصياغة اتجاه النهاية، وهي السمة التي سيطرت على أغلب الأعمال في العصر الرومانتيكي⁽¹⁹⁾.

الصوناتا في القرن العشرين:

تناولت الموسيقى في القرن العشرين عددا من



وأصبحت الموسيقى تنتقل من تآلفات متنافرة إلى هارمونييات أكثر أو أقل تنافرا، وظهرت التآلفات المبينة على الرابعات والخامسات والثانيات لزيادة الإثارة والتوتر بشكل عام، فقد حافظ مؤلفو القرن العشرين الذين كتبوا مؤلفاتهم لصيغة الصوناتا على البناء العام لصيغة الصوناتا بأقسامها الثلاث: (قسم العرض - قسم التفاعل - قسم إعادة العرض)، ولكن تناولهم لأجزائها وموضوعاتها الداخلية تأثرت بما ساد من التغيرات الموسيقية من الناحية التونالية والهارمونية والنسيج المستخدم⁽²¹⁾.

الصوناتا في المدرسة القومية المصرية:

ظهرت البوادر الأولى للحركة القومية للتأليف الموسيقي المصري (في أشكال وقوالب تأليف الموسيقى العالمية) في ثلاثينيات القرن العشرين، حيث اعتمد هذا التأليف في أدائه على الكتابة للأوركسترا السيمفوني، وكتابة موسيقى آلية في أشكال الموسيقى العالمية مثل (المتتالية - الصوناتا - السيمفونية - موسيقى الحجرة - الكونشرتو - القصيدة السيمفونية)⁽²²⁾.

تطورت الموسيقى المصرية القومية على يد عدد من المؤلفين المصريين من مختلف الأجيال المتعاقبة في تناولها المادة اللحنية والتونالية واللغة الهارمونية المستخدمة، حيث احتفظت مجموعة منهم بطابع أسلوب موسيقى العصر الكلاسيكي باستخدام الهارمونييات التقليدية لهذا العصر، بينما استخدم آخرون الأسلوب الرومانتيكي في معالجة ألحانهم وخرجوا عن إطار الأسلوب الكلاسيكي، فاستخدموا المقامات والإيقاعات الشرقية والألحان الشعبية، ووضع آخرون ألحان مؤلفاتهم وفق قواعد وأصول الموسيقى الحديثة للقرن العشرين (الموسيقى العالمية)، مع المحافظة على المسافات اللحنية الواضحة واستخدام الإيقاعات والهارمونييات الحديثة المقبولة للسمع⁽²³⁾.

كانت أكثر مؤلفات القوميين المصريين الموسيقية في صيغ حرة وموسيقى وصفية وبرجرامية، إلا أن البعض منهم تناول الصوناتا في مؤلفاته وحافظ وتقيد بشكلها

التجارب والمذاهب والتيارات الموسيقية مثل: (الموضوعية، التعبيرية، الكلاسيكية الحديثة، القومية) وغيرها، فموجة التجارب الموسيقية التي طرأت على موسيقى القرن العشرين انعكست بلا شك على الصوناتا حيث هدفت التجارب التي عاشها ذلك العصر إلى أمرين:

الأول: الابتعاد عن الرومانتيكية بعد أن أصبحت لا تلائم روح العصر الجديد.

الثاني: البحث عن أسس ومفاهيم جديدة لموسيقى هذا العصر⁽²⁰⁾.

فقد استهلكت قواعد الموسيقى وعناصرها التقليدية، كما استنفذت كل إمكانات تطويرها وتنميتها، مع كل ذلك احتفظت الصوناتا بشكلها الخارجي العام خلال هذا العصر، إلا أنها تأثرت بما طرأ على العناصر الموسيقية من تغيرات كثيرة أهمها:

١- التحرر من النظام التونالي التقليدي الذي يعتمد على السلالم الكبيرة والصغيرة.

٢- الخروج من قيود الوحدة الرتيبة للموازن الموسيقية، عن طريق مزج عناصر إيقاعية غريبة عن الموسيقى الأوروبية، مثل إيقاعات الموسيقى الأفريقية أو الآسيوية، أو موسيقى الفلكلور أو موسيقى الجاز.

٣- فقد اللحن (الأساسي) انسايته المنطقية التي تميزت به الموسيقى الكلاسيكية، كما فقد الغنائية المشحونة بالعاطفة التي ميزت العصر الرومانتيكي، فأصبحت ألحان موسيقى القرن العشرين مركزة لا تتسم بالتوازن والإعادة، بل تتحرك في مناطق صوتية بعيدة.

٤- تطورت هارمونية موسيقى القرن العشرين، فألغت الفروق بين التآلفات المتوافقة والمتنافرة كما ألغت أيضا العلاقات التقليدية في التصريف من تآلف إلى آخر.



البنائي العام بأقسامها الثلاثة، وذلك في مؤلفاتهم الأوكستراالية مثل (السيمفونية، الكونشيرتو، موسيقى الحجرة) مع معالجة أجزائها الداخلية وفق أساليبهم الذاتية، والاستفادة من التجارب والأساليب السابقة التي ظهرت في العالم على مر العصور، وقد ألف البعض منهم صوناتا خاصة لآلة البيانو، نذكر منهم:

الجيل الأول: "أبو بكر خيرت" (١٩١٠م : ١٩٣٦م) وله صوناتان للبيانو (24).

الجيل الثاني: "عطية شرارة" (١٩٢٣م : ٢٠١٤م) وله صوناتا واحدة للبيانو.

الجيل الثالث: "راجع داود" (١٩٥٤م) وله صوناتا واحدة للبيانو (عينة البحث).

ثانيا: مكونات صيغة الصوناتا (Sonata Form)

بعد أن عرضت الباحثة المراحل التاريخية المتتابعة التي مرت بها الصوناتا عبر العصور المختلفة بشكل عام، ركزت في هذا الجزء على مكونات أقسام الصوناتا الرئيسة والتي تبلورت ورسخت في العصر الكلاسيكي -عصر الصوناتا-، وهي على النحو التالي:

أولاً: قسم العرض (Exposition)

يتكون قسم العرض من:

١- الموضوع الأول (First Subject): وهو اللحن الأساسي الأول، وغالبا ما يكون قويا ويأخذ طابعا خاصا، ويكون في السلم الأساسي للحركة، ويتكون من فكرة أو فكرتين بين لحنين.

٢- القنطرة (Transition or Bridge): وهي فقرة انتقالية يتم فيها التمهيد والانتقال من السلم الأساسي إلى سلم الموضوع الثاني، وتبنى مادتها اللحنية من:

- أ- مادة لحنية مستمدة من المقدمة (إن وجدت) وأفكار الموضوع الأول.
- ب- مادة لحنية جديدة كاملة.
- ج- مادة لحنية كتمهيد لأحد أفكار الموضوع الثاني.

٣- الموضوع الثاني (Second Subject):

يتضاد الموضوع الثاني دائما في سماته مع الموضوع الأول ويكون في السلم التابع، أي إذا كان الموضوع الأول في سلم كبير فإن سلم الموضوع الثاني يكون في سلم الدرجة الخامسة، أما إذا كان الموضوع الأول في سلم صغير فيكون الموضوع الثاني في السلم الكبير المناسب.

٤- الكوديتا (Codetta): هي فقرة ختامية لقسم العرض وعادة ما تكون قصيرة، كما يمكن أن تأتي في الاحتمالات الآتية:

- أ- قفلة محكمة لسلم الموضوع الثاني.
- ب- مرجع وإعادة دون قفلة ليقود ذلك لبداية قسم العرض أو قسم التفاعل.
- ج- تنتهي بمرجع (II,I) يقود إلى قسم التفاعل مباشرة.

د- تقود إلى قسم التفاعل مباشرة (25).

ثانيا: قسم التفاعل (Development):

وهو قسم يتيح للمؤلف فرصة عرض براعته في تناول مادته اللحنية وتنميتها، وغالبا ما يبنى من الأفكار الأساسية التي عرضت في قسم العرض، وأحيانا استعراض مادة لحنية جديدة كما أن فرصته للتحويل بين المقامات المختلفة التي قد تبتعد أو تقترب من السلم الأساسي ويمكن فيه تغيير الهارمونية أو المصاحبة والإيقاع أو إدخال الأساليب الكنترابنطية المختلفة.



(٣) للمؤلف "بيتهوفن". Beethoven

٣- صيغته صوناتا روندو (Rondo Sonata Form): وهي صيغة تحمل صفات صيغة الصوناتا وصيغة الروندو البسيط، ومن أمثلتها الحركة الأخيرة من السيمفونية السادسة لـ "بيتهوفن". (28) Beethoven

ثالثا: دراسة عن راجح داوود (١٩٥٤م)

حياته ودراسته:

ولد راجح داوود في الثالث والعشرين من نوفمبر في عام ١٩٥٤م بمدينة القاهرة لأسرة محبة للفنون، فهو ابن الصحفي "سامي داوود" الذي شجع أبناءه على دراسة الفنون. بدأ راجح دراسته بكونسرفتوار القاهرة، وهو في التاسعة من عمره في عام ١٩٦٣م، حيث درس البيانو على يد الأستاذ "بوليزي" وبعد ستة أشهر تم تحويله للدراسة مع الأستاذة "راشيل صليب"، فدرس معها لمدة ست سنوات، وبعد حصوله على الشهادة الإعدادية التحق راجح داوود بمدرسة ثانوية، وفي الوقت نفسه واصل دراسته الموسيقية بالكونسرفتوار، وفي تلك المرحلة حاول العودة لدراسة البيانو مع الأستاذ "بوليزي" الذي نصحه بالدراسة مع الأستاذ "كارو" الذي كان عميدا للكونسرفتوار فترة من الوقت، وبعد حصوله على الثانوية العامة قرر الاستمرار في دراسة الموسيقى، ومع دراسته في المرحلة العالية (الجامعية) في عام ١٩٧٣م، عاد راجح للدراسة مع أستاذه "بوليزي" وفي الوقت نفسه التحق بقسم النظريات⁽²⁹⁾، حيث درس التأليف على يد "جمال عبد الرحيم" والكونترابنت والفوجة على يد "عواطف عبد الكريم"⁽³⁰⁾، وفي عام ١٩٧٧م انتهى راجح داوود من دراسته في قسم التأليف، ثم عين معيدا بالقسم نفسه. وفي عام ١٩٨١م أوفد في بعثة لاستكمال دراسته الموسيقية بأكاديمية الموسيقى بمدينة فيينا بالنمسا، وهناك درس التأليف الموسيقي على يد كل من "توماس كريستيان دافيد- فرانسيس بيرت"، كما درس التأليف

ثالثا: قسم إعادة العرض (Recapitulation) :

هو إعادة التوازن وبلوغ الاستقرار بعد المغامرات المقامية الحائلة بالتحويل بين المقامات في قسم التفاعل، وهذا التوازن يتحقق بإعادة الأفكار الرئيسية التي تم تناولها في قسم العرض ولكن هذه المرة تركز كلها حول المقام الأساسي وتنتهي فيه⁽²⁶⁾.

الكودا (Coda):

تكون الكودا مادتها في أغلب الأحيان من مواضيع الحركة، وكانت في عصر "هايدن - Haydn موتسارت Mozart" قصيرة لمجرد أن تنطرق إلى السلم الأساسي لتصل إلى القفلة التامة، أما "بيتهوفن Beethoven" فقد تناولها بشكل خاص، فنمت إلى أن وصلت إلى الذروة وأصبحت جزءا مكملًا للحركة ككل⁽²⁷⁾.

مشتقات الصوناتا:

هناك ثلاثة أنواع مشتقة من صيغة الصوناتا هي:

١- صيغة الصوناتا المختصرة (Abridged Sonata Form) : الصوناتا المختصرة هي صوناتا دون قسم تفاعل، وهي مناسبة للحركات العاطفية أكثر من التقابل والتعارض الدرامي (في الحركة الأولى)، وأمثلة هذه الصيغة افتتاحية أوبرا "زواج فيجارو-Le Noz ze di Figaro" لموتسارت Mozart في سلم ري الكبير.

٢- صيغته الصوناتا المعدلة (Modified Sonata Form) : وهي تتطابق مع صيغة الصوناتا إلا أن قسم التفاعل يشمل فكرة جديدة أي استطرادية (Episode)، أي لم يتم تناولها من قبل في العرض، ومن أمثلتها الحركة الرابعة من صوناتا البيانو مصنف (٢) رقم (١) والحركة الثانية من صوناتا مصنف (١٠) رقم



لوسائل الإعلام مع أستاذ "بول كونت"، وبالإضافة إلى ذلك فقد درس الموسيقى الإلكترونية في النمسا على يد الأستاذ "ديتر كوفت"، كما درسها في سويسرا عدة أشهر. وفي عام ١٩٨٧م انتهى راجح من الجزء العملي من دراسته، وفي العام التالي قدم الجزء النظري وهو عبارة عن بحث بعنوان (المقامات العربية المستخدمة في مصر)، وأنهى دراسته بأكاديمية الموسيقى بفيينا بحصوله على شهادة (النضج الفني) وهي أعلى مؤهل علمي في هذا التخصص. وفي أغسطس عام ١٩٨٨م عاد إلى أرض الوطن، وفي ديسمبر من العام نفسه عين مدرسا بقسم التأليف والنظريات بكونسرفتوار القاهرة (31).

العمل الأكاديمي:

- معيد بقسم التأليف بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) في عام ١٩٧٨م.
- مدرس بقسم التأليف بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) في عام ١٩٨٨م.
- أستاذ مساعد بقسم التأليف العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) في عام ١٩٩٤م.
- أستاذ بقسم التأليف بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار) في عام ٢٠٠٠م.
- يقوم حاليا بالتدريس في قسم التأليف والقيادة بالمعهد العالي للموسيقى (الكونسرفتوار)، وكذلك بالمعهد العالي للسينما والإشراف على وحدة التأليف الموسيقى بالمبنى المركزي للوحدات التعليمية بأكاديمية الفنون.

الأنشطة الفنية والمهرجات:

- قام بتأسيس أوركسترا الهناجر للوترات، وتولى قيادته في الفترة من عام ١٩٤٤م إلى ١٩٩٩م.
- شارك في المهرجان السنوي لموسيقى البحر الأبيض المتوسط عاما ١٩٩٧م، ١٩٩٨م.

- شارك مع أوركسترا أوبرا القاهرة في مهرجان مارنار الموسيقى في عام ١٩٩٩م.

المناصب التي شغلها:

- مقرر لجنة التحكيم في المسابقات الدولية للموسيقى المعاصرة التي تقام سنويا بمدينة روما في عام ٢٠٠١م.
- عضو في بعض لجان التحكيم الموسيقية الخاصة بالمجلس الأعلى للثقافة منذ عام ٢٠٠١م.
- مقرر لجنة الموسيقى والأوبرا والباليه بالمجلس الأعلى للثقافة حاليا.

الجوائز والأوسمة التي حصل عليها:

- جائزة الدولة التشجيعية في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة في عام ١٩٩٦م.
- جائزة في المهرجان القومي للسينما الروائية.
- جائزة في مهرجان الإسكندرية السينمائي.
- جائزة الدولة في الفنون من المجلس الأعلى للثقافة في عام ٢٠٠٣م (32).
- وسام شرف من الرئيس الموريتاني "محمد ولد عبد العزيز" في عام ٢٠١٨م، بعد تأليفه النشيد الوطني الموريتاني (بلاد الأبية الهداة الكرام).

أسلوبه:

كتب أعمالا بحثية للوترات تميزت برنينها الدسم المعاصر والنزعة العقلانية والتشابك البوليفوني أحيانا بالهارموني الحديثة. وله أعمال للموسيقى التصويرية للأفلام الوثائقية وغيرها تدل على خيال واسع.

تصنيف لأعمال راجح داوود:

يعتبر راجح داوود مؤلفا موسيقيا مصرية تناولت مؤلفاته أشكال التأليف الغربي ولكن بالروح المصرية،





حيث إنه لم يتناول أشكال وقوالب التأليف العربي. فقد كتب كثيرا من الموسيقى التصويرية للأفلام المصرية والأفلام الوثائقية، ويمكن تصنيفها كالتالي:

مؤلفات موسيقى الحجرة:

- فانتازيا الهارب وآلات الإيقاع والتشيللو في عام ١٩٨٠م.
 - رباعي وترتي في أربع حركات في عام ١٩٨٠م.
 - رباعي لآلات النفخ الخشبية في عام ١٩٨٥م ، وقد عزفت في مدينة فيينا.
 - ثلاثية للفيولينة والتشيللو والبيانو في عام ١٩٨٧م، وقد عزفت في مدينة فيينا.
 - قطعة للفيولينة والبيانو.
 - تقاسيم للألطفولوت والفيولينة (II,I) والفيولا والتشيللو والكنتراباص.
 - قطعة لآلات العود والكمان (II,I) والفيولا والتشيللو والكنتراباص والأورجن.
 - رقصتان للفلوت والبيانو.
- أعماله الأوركستالية:
- لمحة مصرية رقم (٢) للأوركسترا الكامل.
 - ثلاث متتاليات لأوركسترا الوترية (33).
 - رقصتان للفلوت والأوركسترا الوترية.
 - صعود الروح للأوركسترا الوترية (34).

موسيقى الأفلام التسجيلية:

- أطباء المدينة.
 - التلوث.
 - قرية الأطفال.
 - الحفر على الخشب (35).
- الموسيقى التصويرية للأفلام:
- الصعاليك في عام ١٩٩٠م.
 - البحث عن سيد مرزوق في عام ١٩٩٠م.
 - الكيت كات في عام ١٩٩٠م.
 - القتالة في عام ١٩٩١م.
 - الراعي والنساء في عام ١٩٩١م.
 - الصرخة في عام ١٩٩١م.
 - سارق الفرح.
 - أرض الأحلام.
 - أرض الخوف.
 - مواطن ومخبر وحرامي في عام ٢٠٠١م.
 - رسائل البحر في عام ٢٠٠١م.
 - مذكرات مراهقة في عام ٢٠٠١م.
 - كلام الليل.
 - الباحاثات عن الحرية في عام ٢٠٠٥م.
 - حفار البحر في عام ٢٠٠١م.
 - أم الغلالة في عام ٢٠٠١م.
 - خريف آدم في عام ٢٠٠٢م.
 - البحر بيضحك ليه.
 - عصافير النيل في عام ٢٠١٠م.
 - كلام في الممنوع في عام ٢٠٠٠م.
 - الرئيس عمر حرب.
 - حلم العمر.
 - غرفة ٧٠٧.
 - كيف الحال.
 - الإنسان والفنار - فيلم تسجيلي.
 - قام بعمل موسيقى المسلسل الرائع (الصفعة) عن قصة المخابرات المصرية (36).



تحليل الحركة الأولى من صوناتا البيانو

للبولف المعاصر راجح داوود (Sonata For Pianoforte)

المدونة الموسيقية للحركة الأولى من صوناتا البيانو

Sonata for Pianoforte
Raghe Daoud

Allegretto animato 2 = 100
p Cantabile, Legato





Handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that appears to be a student exercise or a short composition.

Andante. الموضوع الثاني - القتره ١٥

p *pul calma, dolce*

p *sotto voci*

cresc.

rit. *molto*

dim.





Handwritten musical score for piano, consisting of ten systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is written in a style that appears to be a student exercise or a short composition. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical markings such as *espr. molto*, *cresc.*, *mf cresc. molto*, *f allargando*, *rit.*, *molto*, and *pp*. The notation is written in a clear, legible hand.





قسم التناقل
tempo andante

p Fugato più calma

90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

p Scherzando e rall.





a tempo 133 132 130 127

p cantabile e legato

124 123 120

pp

121 120 118 117

cresc.

120 117 115 114

legato sempre

119 101 101 100

cresc.

103 102 100 101

105 104 102 101

Rit.

a tempo 171 170

p leggero

172 171 170

cresc.

177 176 174

rit. molto





Handwritten musical score for piano, starting at measure 179. The tempo is marked *andante*. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is written on grand staves (treble and bass clef).

Measures 179-180: *p* *piu calma e dolce*

Measures 181-182: *pp* *sotto voce*

Measures 183-184: *cresc.*

Measures 185-186: *dim.*

Measures 187-188: *espr. molto*

Measures 189-190: *cresc.*

Measures 191-192: *cresc. molto*

Measures 193-194: *cresc. molto*

Measures 195-196: *cresc. molto*

Measures 197-198: *cresc. molto*

Measures 199-200: *cresc. molto*





الحركة الأولى:

المؤلف : راجح داوود.

الصيغة : قالب الصوناتا السريع (Sonata Allegro Form) (صوناتا معدلة).

المقامية: مقام النهاوند الكردي على سي ب.



أبعاد مقام النهاوند الكردي مركزه التونالي سي ب

الميزان : ثنائي مركب ٨، ثنائي بسيط ٢.

السرعة: سريع. Allegro.

التقسيم العام:

- قسم العرض : من مازورة (١ : ٩٣).
- قسم التفاعل: من مازورة (٩٤ : ١٣٢).
- قسم إعادة العرض : من مازورة (١٣٣ : ٢٠٦).
- وصلة : مازورة (٢٠٦ : ٢٠٧).
- كودا : من مازورة (٢٠٨ : ٢١٧).

تقسيم قسم العرض:

- لحن الموضوع (I) : من مازورة (١ : ٢٨).
- القنطرة : من مازورة (٢٨ : ٤٤).



خريف 2021، شتاء 2022

العددان 23 - 24

174

(المرفوعة) بمصاحبة بمسافات وتآلفات ثلاثية بانقلاباتها وتآلف بالسابعة، بحيث يعطي صوت الباص تسلسلا سلميا هابطا كروماتيا بنموذج إيقاعي ثابت (١٤).


من مازورة (١٤: ٢٠): إعادة للفكرة من مازورة (١ : ١٨) ولكن مصورة على بعد رابعة في مقام النهاوند على درجة (مي ب) بالتبادل بين الأصوات، حيث أدى صوت التينور اللحن الأساسي والباس بتسلسل سلمي هابط، وصوت السورانو مصاحبة هارمونية، وانتهت على أساس المقام.

من مازورة (٢٠: ٢٢): وصلة بنيت على النموذج (أ) وانتهت على الدرجة (I6) للمقام الأساسي النهاوند على درجة (سي ب).

من مازورة (٢٢ : ٢٨): إعادة للجملة من مازورة (١ : ٨) ولكن في أربعة أصوات وتبادل بين الأصوات، حيث أدى صوت السورانو والباس اللحن الأساسي على بعد أوكتافين وأدى صوت الألتو والتينور اللحن الكنتراينطي على بعد مسافات هارمونية مختلفة في المقام الأساسي النهاوند على درجة (سي ب)، مع استخدام تآلف ثلاثي بالثانية المضافة في مازورة (٢٧) وانتهت على خامسة المقام.

القنطرة : من مازورة (٢٨ : ٤٤) بنيت فكرتها بمادة لحنية جديدة اعتمدت على التسلسل السلم الكروماتي الصاعد والهابط، بمصاحبة تآلف مبني على الرابعات أفقية صاعدة وهابطة بالنموذج الإيقاعي (أ) (٣٦ : ٣٧) استخدم تسلسلا كروماتيا صاعدا مدعما بمسافة الثالثة الهارمونية، وانتهت القنطرة بتآلف ثلاثي في صوت السورانو ورابعات أفقية في صوت الباص.

لحن الموضوع (II) : من مازورة (٤٥ : ٨٢) في سرعة بطيئة (Andante) ويتكون من فكرتين:

الفكرة الأولى : من مازورة (٤٥: ٦٠) بنيت

- لحن الموضوع (II) : من مازورة (٤٥: ٨٢).

- الفكرة الأولى : من مازورة (٤٥: ٦٠).

- وصلة : من مازورة (٦٥: ٦٠).

- الفكرة الثانية : من مازورة (٦٦ : ٨٢).

- وصلة : من مازورة (٨٢ : ٨٣).

- كوديتا : من مازورة (٨٤ : ٩٣).

التحليل التفصيلي:

- قسم العرض: من مازورة (٩٣ : ١).

- لحن الموضوع (I) : من مازورة (١: ٢٨) يتكون من فكرة واحدة اعتمدت في بنائها على جملة وإعادتها مرتين بنيت على نموذجين (في مقام النهاوند الكردي).



نموذج الفكرة الأولى للموضوع الأول

من مازورة (١ : ٨) : بني الموضوع الأول من ثلاثة أصوات ولحن الموضوع في صوت التينور (I) بمصاحبة بلحن كنتراينطي على نموذج إيقاعي ثابت في صوت التينور (II) وأيضا بمصاحبة سلمية هابطة مدعمة بمسافة الأوكتاف في صوت الباص.

ومن مازورة (٢٥ : ٨) : استكملت الفكرة بلحن في صوت السورانو ومصاحبة هارمونية بتراكم الثلاث ثم تآلف بالرابعات (صوفي)، وانتهى اللحن على تآلف صغير على درجة (صول #).

من مازورة (٨ : ١٤) : وصلة بنيت فكرتها بفكرة الموضوع (I) نفسها باستخدام الدرجات المرافقة



فكرتها على

من مازورة (٤٥:٥٠): جزء بني بأربعة أصوات
بدأ في جنس الحجاز على درجة (دو) واعتمد على بناء
مادته اللحنية على المحاكاة بين الأصوات، حيث بدأ اللحن
في صوت السويرانو، ثم حوكي في صوت التينور، ثم
الألطا بمصاحبة بمسافات هارمونية متنوعة (السابعة
الصغيرة- الرابعة التامة والزائدة- الخامسة التامة
والناقصة)، وفي مازورة (٤٩) ظهر تراكم الرباعيات
(انقلاب أول) في صوت الباص، ثم وضع أساسا .

من مازورة (٥٣: ٥٨): إعادة الفكرة في تتابع هابط في صوت الأبطو مع التغيير في المصاحبة، حيث أدى صوت السوبرانو مصاحبة بتألفات مفككة صاعدة بدأت بتألف ثلاثي، ثم تألف مبني على الرباعات، أما صوت الباص فقد أدى بمصاحبة هارمونية بأسلوب الأداء الأريجيو (Arpeggio) بتألفات ثلاثية (كبيرة، صغيرة، وسابعها)، وتألفات مبينة على الرباعات في مازورة (٥٥ الضغط الثاني : ٥٧ الضغط الأول).

من مازورة (٦١:٦٤) : وصلة بنيت على مسافات لحنية هابطة وصاعدة (ثالثات أفقية) بنموذج إيقاعي ثابت () ، ومصاحبة أيضا بمسافات هارمونية مبنية على الخمسات التامة ثم الزائدة.

- الكوديتا: من مازورة (٨٤:٩٣) في ميزان ثنائي
مركب ^٦، اعتمدت في بنائها على نماذج مستمدة من
أفكار الموضوع (II)، والمصاحبة بتآلفات مفككة ثلاثية
ومبنية على الارباعات غير المتساوية، بدأت من درجة
الحجاز (فا #) وانتهت على درجة (مي) في ثلاث طبقات
بأغلظ الطبقات.

أولا قسم العرض وملحقاته : من مازورة (١٠٨:٩٤).

من مازورة (٩٤: ٩٧) : مدخل موضوع في صوت السوبرانو بجنس النهاوند على درجة (مي) ، ثم تدرج كروماتيا صاعدا ، ثم جنس الحجاز على درجة (فا #) بنيت فكرته على النموذج (أ) من الموضوع (I) ، ونموذج مستمد من فكرة القنطرة ونموذج (ج، د) وانتهى على درجة (فا #).

القسم الأوسط: من مازورة (١٠٨:١٢٠):

من مازورة (١٠٨:١١١): أبيسود بني في صوت السوبرانو على لحن نموذج (أ) بتكرار وتتابع وصوت الأملطو بمسافة (٤ز) الهارمونية ، وصوت الباص بنموذج من (C.S.II).

من مازورة (١١١:١١٤): مدخل موضوع في صوت السوبرانو بدأ في جنس النهاوند على درجة (فا) ، ثم الحجاز على درجة (صول) ، والمصاحبة في صوت الأملطو بلحن (C.S.I) وفي صوت الباص بلحن (C.S.II) مدعما بمسافة الأوكتاف.

من مازورة (١١٤:١١٥): أبيسود بنيت فكرته في صوت السوبرانو على النموذج (أ) مع التغير ، وصوت الأملطو على النموذج (ب) ، وصوت الباص على النموذج (ج) .

من مازورة (١١٦:١١٨): مدخل في صوت الأملطو غير مكتمل في جنس النهاوند على درجة (ري) ، والمصاحبة في صوت السوبرانو والباص مستمدة من لحن (C.S.I).

من مازورة (١١٨:١٢٠): مدخل في صوت السوبرانو غير مكتمل مدعما بهارمونييات وبمسافة الأوكتاف الهارمونية، بدأ في النهاوند على درجة (لا) في محاكاة بين صوتي السوبرانو والباص، واستكمل صوت الباص بلحن (C.S.I) مدعما بمسافة الأوكتاف، وانتهى بتألف الدرجة (VII) الزائدة.

قسم الختام: من مازورة (١٢٠:١٢٢) مدخل موضوع في صوت الباص بالنموذج (أ) غير مكتمل مدعما بمسافة الأوكتاف في جنس النهاوند على درجة (مي) في تتابع هابط والمصاحبة مستمدة (C.S.II) مدعمة بهارمونييات في صوت السوبرانو بتألفات ثلاثية زائدة وناقصة انقلاب أول وبالرابعة والسادسة المضافة.



نموذج التيمة الأساسية (مدخل الموضوع) لقسم التفاعل

من مازورة (٩٧:١٠٠): مدخل إجابة في صوت الأملطو بدأ في جنس النهاوند على درجة (سي) ، ثم جنس الحجاز على درجة (دو #) ، والمصاحبة في صوت السوبرانو بلحن الموضوع المضاد الأول (C.S.I) الذي بنيت فكرته على نموذجين.



نموذج الموضوع المضاد الأول (C.S.I) في قسم التفاعل

مازورة (١٠٠) : كوديتا لربط مدخل الإجابة بالمدخل الثالث بنيت على نموذج (أ) بتألفات مفككة في صوت السوبرانو، ويتدرج سلمى هابط وتتابع على النموذج (ب) .

من مازورة (١٠١:١٠٤): مدخل موضوع في صوت التينور (مصور على ٢ ك صاعدة) بدأ في جنس النهاوند على درجة (فا #) ، ثم جنس الحجاز على درجة (صول #) ، والمصاحبة في صوت السوبرانو بلحن الموضوع المضاد الأول (C.S.I) ، وصوت الأملطو بلحن الموضوع المضاد الثاني (C.S.II) الذي بنيت فكرته على النموذجين (ج ، ح).

مازورة (١٠٤) : كوديتا بنيت بفكرة الكوديتا نفسها في مازورة (١٠٠) .

من مازورة (١٠٥:١٠٨): مدخل إجابة في صوت الباص (مصور ٢ ك صاعدة) مدعما بمسافة الأوكتاف بدأ في جنس النهاوند على درجة (دو #) ، ثم جنس الحجاز على درجة (ري) والمصاحبة في صوت السوبرانو والتينور بلحن (C.S.II) على بعد أوكتاف والأملطو بلحن (C.S.II) .



نتائج البحث واستخلاصاته

يمكن للباحثة تقسيم النتائج إلى عدة عناصر:

أولاً: (المقامية – الميزان – الصيغة البنائية)

١- بنى المؤلف راجح داوود هذه الصوناتا في مقام شرقي (مقام النهاوند الكردي)، ليؤكد على الهوية المصرية الشرقية العربية، فجاءت انتقالاته المقامية على مقامات شرقية وأجناس شرقية أيضاً.

٢- استخدم راجح داوود تغير الموزاين $\frac{6}{8}$ ، ليعزز الأسلوب الحديث في المزج بين الميزان الثنائي البسيط والثنائي المركب.

٣- صاغ راجح داوود هذه المؤلفات في صيغة الصوناتا المعدلة (Mode Fied S.)، وهي أيضاً إحدى مشتقات صيغة الصوناتا، حيث جاء قسم التفاعل في قالب فوجالي (فوج من أربعة أصوات)، أي قسم تفاعل استطرادي، وجاءت الصوناتا كاملة بالتقسيم نفسه الذي بنيت عليه صيغة الصوناتا الكلاسيكية:

أ- الموضوع الأول: استخدم فكرة لحنية واحدة اعتمدت في بنائها على جملة وتكرارها في المقام الأساسي (نهاوند على درجة سي b).
ب- القنطرة: بنيت بمادة لحنية جديدة اعتمدت في بنائها على تسلسلات كروماتية وسلمية صاعدة وهابطة.

ج- الموضوع الثاني: استخدم فكرتين لحنيتين مع تغير السرعة إلى (Andante) وهذا أسلوب من الأساليب الحديثة، فقد جاءت الفكرة الأولى في ميزان في $\frac{6}{8}$ مقام الحجاز (فا) والفكرة الثانية في جنس الصبا زمزمة في ميزان $\frac{4}{4}$

- استخدم كوديتا في نهاية قسم العرض في ميزان $\frac{6}{8}$ بنيت على نماذج مستمدة من أفكار

الكودا: من مازورة (١٢٣:١٢٧) بنيت مادتها اللحنية على نماذج من لحن الموضوع والموضوع المضاد، وفي صوت الألطو أدى تسلسلا سلميا كروماتيا هابطا على وحدة ($\frac{1}{2}$) ، وصوت الباص أيضاً أدى تسلسلا كروماتيا هابطا ولكن على النموذج ($\frac{1}{2}$) بمسافة الأوكتاف.

من مازورة (١٢٧:١٣٢): وصلة لحنية بنموذج إيقاعي ثابت ($\frac{1}{2}$) بأسلوب المحاكاة بين صوت السورانو والألطو ، ودون مصاحبة في صوت الباص للوصول إلى قسم إعادة العرض.

قسم إعادة العرض:

- الموضوع (I) : من مازورة (١٣٣:١٦٠) إعادة كاملة للموضوع (I) في المقام الأساسي وانتهى فيه.

- القنطرة: من مازورة (١٦٠:١٦٨) بنيت بالفكرة نفسها مقصرة عما هي عليه في قسم العرض.

- الموضوع (II) : من مازورة (١٦٩:٢٠٦) إعادة كاملة للموضوع (II)، ولكن جاءت الفكرة الأولى في مقام الحجاز على درجة (سي b) ، والفكرة الثانية بدأت في جنس الصبا زمزمة على درجة النوى (صول).

- من مازورة (٢٠٦:٢٠٧): وصلة لحنية بنيت بفكرة الوصلة نفسها من مازورة (٨٢:٨٣).

- الكودا: من مازورة (٢٠٨:٢١٧) بنيت بفكرة الكوديتا نفسها، ولكن انتهت في المقام الأساسي.



ثالثا: الاستخدامات الهارمونية:

- استخدم النسيج الهارموني الحديث بتألفات رأسية ومفككة بالأساليب الآتية:
 - أ- تألفات ثلاثية في الموضوع الأول والثاني والقنطرة.
 - ب- تألفات رباعية (بالسابعة) في الموضوع الأول والثاني والقنطرة (دون تصريف).
 - ج- مسافات رأسية في الموضوع الأول والثاني والكوديتا وقسم التفاعل.
 - د- تألفات مبنية على الرباعيات في القنطرة-الموضع الثاني -قسم التفاعل.
 - هـ- تألفات ثلاثية بالثانية المضافة في قسم التفاعل وبالرابعة المضافة في الموضوع الثاني والكوديتا (مفككة).
 - و- تألف مبنية على الخماسات في الموضوع الأول.

نتائج عامة:

إن استخدام راجح داود لكتابة قسم التفاعل في نسيج بوليفوني بتأليفه لفوج من أربعة أصوات يعد أسلوبا مبتكرا لم يتناوله مؤلفون سابقون معاصرون، ولكن الباحثة تستنتج أن المؤلف اقتبس هذا الابتكار من "بيتهوفن Beethoven"، حيث كتب الأخير الحركة الرابعة من صوناتا البيانو (Op. 110) في مقام لا الصغير، فوج كاملة من ثلاثة أصوات.

قائمة المراجع

أولا: الكتب:

- ١ - أحمد المصري: العصر الكلاسيكي، محيط الفنون (٢)، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.
- ٢ - زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م.
- ٣ - _____: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٢٢م.
- ٤ - سعيد عزت: دائرة معارف موسيقية، جهة النشر غير محددة، القاهرة، ١٩٥٨م.
- ٥ - سمحة الخولي: الموسيقى الأوروبية في القرن السابع والثامن عشر،

الموضوع الثاني.

- جاءت العلاقة التونالية بين الموضوع الأول والثاني علاقة تونالية غير تقليدية قائمة على الالتزام بعلاقة الخامسة بالنسبة لدرجة الركوز مع تغيير المقامات بالنسبة للتونالية، حيث جاء الموضع الأول في مقام النهاوند (سي ب)، والموضوع الثاني بدأ في مقام الحجاز (فا).
- د- قسم التفاعل: جاء قسم التفاعل في فوج كامل (حديث) بُني مدخل الموضوع على نماذج مستخدمة من لحن الموضوع الأول، والقنطرة، والموضوع الثاني في جنس النهاوند وجنس الحجاز بدرجات ركوز مختلفة.
- هـ- قسم إعادة العرض ومقارنة بقسم العرض:
 - لم يحدث أي تغير بين الموضوع الأول في العرضين.
 - جاءت القنطرة مختصرة عما كانت عليه في قسم العرض.
 - لم يحدث تغير في المادة اللحنية في الموضوع الثاني، ولكن جاءت مقاماته مصورة على درجة (سي ب)، أي التزم بالرجوع إلى درجة الركوز (وهي قواعد الصوناتا الكلاسيكية نفسها).
 - و- الكودا: بنيت بفكرة الكوديتا نفسها وانتهت في المقام الأساسي (النهاوند على سي ب).

ومن ثم تستخلص الباحثة أن راجح داود قد التزم بالصياغة الكلاسيكية لقلب الصوناتا (المعدلة)، ولكن في مقامية مصرية شرقية بأسلوب حديث.

ثانيا: استخدامات النسيج البوليفوني:

- أ- استخدم النسيج البوليفوني بأسلوب الكنتربانط الحر من صوتين وثلاثة أصوات (حديث) في قسم العرض.
- ب- استخدم النسيج البوليفوني بأسلوب الفوج من أربعة أصوات (حديث) في قسم التفاعل.



- ١ - راجع داوود / <https://ar.wikipedia.org/wiki>
2-<https://yomyedid.renanaonline.com/tags/42605/posts>
103234/ .

الهوامش:

- 1- Stanly Saide: The New Grove DIC., Of Music & Musicians , Vol 17, London, 1980, P. 480 .
- ٢- سمحة الخولي: الموسيقى الأوروبية في القرن السابع والثامن عشر، محيط الفنون (٢)، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٢٧،
- ٣- أحمد المصري: العصر الكلاسيكي، محيط الفنون (٢)، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١٨٩ .
- 4- Collins Encyclopedia of Music, Chancellor press, London, 1984, P. 510 .
- ٥- أماني عبد المعطي: دراسة تحليلية لقالب صوناتا البيانو في النصف الأول من العصر الرومانتيكي، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٣٥ .
- ٦- نعيمة صادق: تحليل الصيغ البنائية للموسيقى العالمية، الطبعة الثالثة، مطبعة بيتر، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٥٤ .
- ٧- سهير شرقاوي: صوناتا البيانو من هايدن إلى برامز، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٥م، ص ١ .
- ٨- ليلى الصياد: صيغة الصوناتا عند بيتهوفن وخاصة صوناتا البيانو، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٠م، ص ١٠ .
- ٩- سهير شرقاوي: المرجع السابق، ص ٥ .
- ١٠- سعيد عزت: دائرة معارف موسيقية، جهة النشر غير محددة، القاهرة، ١٩٥٨م، ص ٢٣٩ .
- ١١- سمحة الخولي: الموسيقى الأوروبية في القرن السابع والثامن عشر، مرجع سابق، ص ١٢٧ .
- ١٢- المرجع السابق، ص ١٩٠ .
- ١٣- ليلى الصياد: صيغة الصوناتا عند بيتهوفن وخاصة صوناتا البيانو، مرجع سابق، ص ١٤ .
- ١٤- كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة: سمحة الخولي، دار النهضة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م، ص ٤٠١، ٤٠٢ .
- ١٥- سيدرك ثورب ديفي: التحليل الموسيقي، ترجمة: سمحة الخولي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٠م، ص ٧٢ .
- ١٦- أماني عبد المعطي: دراسة تحليلية لقالب صوناتا البيانو في النصف الأول من العصر الرومانتيكي، مرجع سابق، ص ٣٥ .
- ١٧- وليد حلمي إمام: دراسة لصوناتا برامز للتشيللو والبيانو، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ٢٤، ٢٥ .
- ١٨- أماني عبد المعطي: دراسة تحليلية لقالب صوناتا البيانو في النصف الأول من العصر الرومانتيكي، مرجع سابق، ص ٣٦ .

- محيط الفنون (٢)، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.
- ٦ - _____: القومية في موسيقى القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م.
- ٧ - سيدرك ثورب ديفي: التحليل الموسيقي، ترجمة: سمحة الخولي، الهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية، الطبعة الثانية، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٨ - عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين، محيط الفنون (٢)، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧١م.
- ٩ - _____: أبو بكر خيرت - التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، مطابع الأهرام التجارية، قليب، ٢٠٠٤م.
- ١٠ - كورت زاكس: تراث الموسيقى العالمية، ترجمة: سمحة الخولي، دار النهضة العالمية، القاهرة، ١٩٦٤م.
- ١١ - نعيمة صادق: تحليل الصيغ البنائية للموسيقى العالمية، الطبعة الثالثة، مطبعة بيتر، القاهرة، ٢٠٠٣م.

ثانيا: الأبحاث والرسائل العلمية:

- ١ - أماني عبد المعطي: دراسة تحليلية لقالب صوناتا البيانو في النصف الأول من العصر الرومانتيكي، رسالة دكتوراه، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ٢٠٠٠م.
- ٢ - راشد بن مسلم: دراسة تحليلية مقارنة لمراحل صيغة الصوناتا حتى المدرسة القومية المصرية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠١٠م.
- ٣ - سهير شرقاوي: صوناتا البيانو من هايدن إلى برامز، رسالة ماجستير، كلية التربية الموسيقية، جامعة حلوان، القاهرة، ١٩٧٥م.
- ٤ - ليلى الصياد: صيغة الصوناتا عند بيتهوفن وخاصة صوناتا البيانو، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، أكاديمية الفنون، القاهرة، ١٩٨٠م.
- ٥ - محمد علاء محمد فتحي: أعمال الجيل الأول والثاني من مؤلفي الموسيقى القومية المصرية - دراسة مقارنة للكتابة السيمفونية، رسالة دكتوراه، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩م.
- ٦ - وليد حلمي إمام: دراسة لصوناتا برامز للتشيللو والبيانو، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى الكونسرفتوار، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩م.

ثالثا: المراجع الأجنبية:

- 1- Collins Encyclopedia of Music, Chancellor press, London, 1984 .
- 2 - Stanly Saide: The New Grove DIC., Of Music & Musicians , Vol 17, London, 1980 .

رابعا: المواقع الإلكترونية:



- ١٩- سمحة الخولي: الموسيقى الأوروبية في القرن السابع والثامن عشر، مرجع سابق، ص ٢٨٠ .
- ٢٠- عواطف عبد الكريم: موسيقى القرن العشرين، محيط الفنون (٢)، دار المعارف المصرية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ٣٢٢ : ٣٢٥ .
- ٢١- راشد بن مسلم: دراسة تحليلية مقارنة لمراحل صيغة الصوتيات حتى المدرسة القومية المصرية، رسالة ماجستير، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠١٠م، ص ١٩،
- ٢٢- عواطف عبد الكريم: أبو بكر خيرت -التأليف الموسيقي المصري المعاصر، الجزء الأول، مطابع الأهرام التجارية، قليب، ٢٠٠٤م، ص ٩١ .
- ٢٣- عواطف عبد الكريم: أبو بكر خيرت -التأليف الموسيقي المصري المعاصر، مرجع سابق، ص ٩١ .
- ٢٤- نعيمة صادق: تحليل الصيغ البثائية للموسيقى العالمية، مطبعة سان بيتر، القاهرة، ٢٠٠٣م، ص ٦١ .
- ٢٥- سيدرك ثورب ديفي: التحليل الموسيقي، مرجع سابق، ص ٨٥، ٩١ .
- ٢٦- نعيمة صادق: تحليل الصيغ البثائية للموسيقى العالمية، مرجع سابق، ص ٦٩ ، ٧٠ .
- ٢٧- محمد علاء محمد فتحي: أعمال الجيل الأول والثاني من مؤلفي الموسيقى القومية المصرية -دراسة مقارنة للكتابة السيمفونية، رسالة دكتوراه ، المعهد العالي للموسيقى العربية، أكاديمية الفنون، القاهرة، ٢٠٠٩م، ص ١٦، ١٧ .
- ٢٨- زين نصار: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٢٢م، ص ١٦٧ ، ١٦٨ .
- ٢٩- سمحة الخولي: القومية في موسيقى القرن العشرين، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٢م ، ص ٣٤٢ .
- ٣٠- زين نصار: الموسيقى المصرية المتطورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٠م ، ص ١٥٥ .
- ٣١- راجع داوود: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>
- ٣٢- زين نصار: القومية وأعلام الموسيقى في أوروبا ومصر، مرجع سابق، ص ٦٨ .
- ٣٣- راجع داوود: <https://ar.wikipedia.org/wiki/>
- ٣٤- زين نصار: المرجع السابق، ص ٦٨ .
- 35-<https://yomyedid.renanaonline.com/tags/42605/post-s103234/>