المحتويات

❐ كلمة العدد 6

تربية

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (5) 8

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا.

نورث نابوتي: مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

الجزء الخامس من دراسة تربوية تتناول طريقة المربي الياباني سوزوكي التي تعتمد على تعليم الأطفال الموسيقا في مراحل الطفولة المبكرة. تتوجه هذه الدراسة إلى معلمي الموسيقا والأهل.

في هذا العدد: أهمية التركيز عند الطفل وتمييز الموضوعات عنده، أهمية المهارة السمعية للطفل، أهمية إكساب الطفل الإحساس بالإيقاع، تعليم الطفل الموسيقا مدخل لتنمية قدراته، أسس العلاقة بين الآباء والأطفال في تعليم الموسيقا، تعليم الطفل تجربة سعيدة ومبهجة له، أهمية الوقت لتحقيق ذلك.

دراسات وأبحاث

❐ علي الدرويش المصري 18

من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله الفنية

م. إبراهيم الدرويش المصري: أحد أبناء علي الدرويش المصري ومفتش وموجه التربية الموسيقية في سورية.

بحث يتناول سيرة حياة الموسيقي السوري الحلبي علي الدرويش المصري من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله الفنية، بعد استعراض سريع لتاريخ الموسيقا العربية ولحال الموسيقا في سوريا وفي حلب على وجه الخصوص.

❐ الترومبون 54

وولتر بيستون، ترجمة **معن أحمد خليفة**.

دراســة في تقنية صــناعة وعزف آلة الترومبون التي تعد من أهم آلات النفخ النحاسية.

❐ ضوابط للأغنية العربية ومنهاج لتطوير 64

دراسة الموسيقا العربية المعاصرة

توفيق البـاشــا: مؤلف وبـاحث موســيقي، رئيس اللجنة الوطنية للموســيقا في لبنان (أونيســكو)، الرئيس الفخري للمؤلفين والملحنين وناشري الموسيقا في لبنان.

قدمت هذه الدراســة التي يطرح فيها الأســتاذ الباشــا حلاً ومنهجاً تدريسياً في الندوة التي جرت على هامش مهرجان المحبة العاشر في 10و1998/8/11 في اللاذقيــة وحملــت عنوان "الأغنيــة العربية؛ كلمة، موسيقا، أداء".

❐ إحياء العود الشرقي (4) 74

تجربة مدرسة بغداد: الشريف محي الدين، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللّو: أستاذ في كلية الآداب، جامعة دمشق.
يستعرض الباحث في هذه الحلقة من سلسلة إحياء العود الشرقي حياة الموسيقي العراقي جميل بشير، والنهج التعليمي الذي اختطه ومدى تأثيره على الموسيقيين العرب.

في العدد القادم: منير بشير (1)

❐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (5) 84

نيكولاي ريمســكي كورســاكوف (1844-1908): مؤلف وقائد أوركسترا روسي، ترجمة **باسل ديب داوود.**

في هذا العدد: اللحن في الآلات الوترية بمضاعفة الأوكتاف.

في العدد القادم: اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية.

أوبرا

❐ أوبرا حلاق إشبيلية لروسيني 117

نذير جزماتي
يستعرض الكاتب في هذا المقال أحداث أوبرا حلاق إشبيلية.

أضواء ومواقف

❐ مجموعة وحيد القرن 142
إعداد **نبيلة أبو الشامات**

❐ الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين 147
إعداد **حسان طه**

❐ تجربة جديدة 166

❐ ندوة حول الأغنية 169
مهرجان المحبة العاشر / اللاذقية من 2 إلى 1998/8/14

❐ في الذكرى العشرين لرحيل ماريا كالاس 173
إعداد **حسان موازيني**

معجم

❐ معجم الموسيقا الغربية حرف P (1) 187
إعداد **محمد حنانا:** عازف كمان وكاتب في الموسيقا

❐ الأعلام

❐ الأعمال الموسيقية الهامة

❐
المصطلحات

ملحق

❐ المحتويات بالإنكليزية 225

❐❐❐

ازدادت في السنوات الأخيرة، بشكلٍ ملحوظ، ظاهرة إقامة الندوات الخاصة بالأغنية على هامش المهرجانات التي تقام هنا وهناك في العالم العربي، مما يدل على ازدياد الاهتمام بواقع الأغنية وأهميتها في حياة الناس. ولقد اندرجت في الدورة العاشرة لمهرجان المحبة السنوي الذي تقيمه وزارة الثقافة، ضمن الندوات التي تقدم عادة على هامش المهرجان، ندوة عن الأغنية؛ كلمة وموسيقا وأداء، شارك فيها شخصيات من أعلام الشعر والتلحين والباحثين الموسيقيين.

وأهمية الأغنية تأتي من أنها رفيقة الناس في حياتهم اليومية، تصبحهم وتمسيهم وتأتي فاصلاً بين كل كلمتين إذاعيتين، أي أنها مطلوبة لذاتها ومرافقة لسواها، واستغلالها بهدف التوعية والتثقيف هو أمرٌ حيوي: فالأغنية هي زاد الشعب من الشعر، ولعلها الشعر الوحيد الذي تسمعه الأغلبية الغالبة من الناس على امتداد رقعة الوطن العربي، وهي لذلك ذات مكانة في تنضير الثقافة الشعرية عند الناس، وفي المحافظة لديهم على شيء من الشاعرية، أي التحول باتجاه الأفضل والأكثر جمالاً ونعومة في العواطف والمواقف. كما أن المعالجة الجيدة للأغنية تثقف المستمعين موسيقياً وذلك عبر تنوعها المقامي والإيقاعي والأسلوبي وبنائها الموسيقي. وعن طريق الأغنية يحتك الشعب بتراثه الغني بالقيم والجمال، ويتعرف على نهجي الحفاظ على التراث أو معالجته بأسلوبٍ معاصر فيه ثورة حداثة تبدأ وتستمد من الأصل وتنبه إلى حاجات الأمة والوطن وتعالج القضايا بروحٍ إيجابية.

إن في هذه البادرة من وزارة الثقافة نواة لمنحى جاد في تحسين واقع الأغنية العربية المعاصرة يرفد الطروحات التي تناولتها بقية الندوات لواقع الأغنية العربية اليوم ويدعو الأطراف المساهمة من مبدعين ومتلقين إلى تحمل المسؤولية

وإلى إقامة جســـور من الحوار ينتج عنها خطة واعية تبعد المســـيئين إلى الغنـاء العربي من الســـاحـة؛ فكم أجـادت منطقتنا،عبر التاريخ، عملية غربلة الخليط الحضـــاري الذي يرفد حضـــارتنـا، والنتـاج الفكري والفني لخلاصـــة هذه الحضارات ومن ثم الإبقاء على الأفضل.

ونـأمل أن يكون قد حـان الوقت الذي يمكن أن تحظى فيه الأغنيـة بـاهتمـام خـاص بحيـث لا تبقى مجرد نـدوات على هامش المهرجانـات وأن تكون بذاتها محوراً لنشـــاط فكري يؤدي إلى وضـــع برامج وخطط وحلول مناســبة للخروج من هـذا المنعطف الـذي تراوح فيـه حـاليـاً الأغنيـة العربيـة المعاصرة.

رئيسة التحرير

❑❑❑

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (5)
دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير
الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي
مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

أهمية التركيز عند الطفل وتمييز الموضوعات عنده

من خلال المعرفة يتعلم الطفل تمييز الموضوعات من بعضها وفصلها عمّا يحيط بها. وبفضل عمل دماغي معقد يستطيع الطفل مثلاً أن يميز الكرة القادمة إليه من خلف الأشجار أو السحاب، وبنفس المهارة يستطيع فيما بعد أن يميز بين الأحرف المنفصلة والكلمات على ورقة مطبوعة أي يصبح بإمكانه توجيه انتباهه إلى الأحرف أو الكلمات وتجاهل الخلفية...تعد هذه المهارة ضرورية لكل من الرؤية والسمع، لأن المهارة في فصل المنبه عن الخلفية وفي توجيه الانتباه إلى موضوع ما دون اعتبار خلفيته ضرورية جداً للتركيز؛ إذ من السهل صرف ذهن الطفل الذي لا يتمكن من فصل الأصوات والمشاهد والأحاسيس والأفكار المتداخلة وتشتيته عن الواجب الذي يحاول إنجازه وبالتالي نواجه مشكلة استحالة تعليمه.

من هنا تأتي أهمية إدراك الآباء والمدرسين شدة تأثير التشويشات على الأطفال الصغار السريعي التأثر بها. فإذا كان الطفل يعاني صعوبة في التركيز خلال درس الموسيقا توجب عمل كل شيء للحد والتقليل من التشويشات المحيطة

به (تشويشات البيئة، ضجة السير، تسرب مياه الصنبور، وجود أقارب...).

وعند فصل المنبه عن خلفيته في إدراك الطفل يكتسب المعلومات الخاصة بالحجوم والأشكال والأبعاد وجميع الخصائص الأخرى للموضوعات الموجودة في عالمه، فحركة الطفل واستعماله لجميع حواسه يمكنانه من تحقيق ذلك.

وبإمكان الطفل مطابقة الأشياء بصرياً فقط، بعد ترشيح صفاتها الخاصة، إذ تأخذ حواسه المعلومة، ومن خلال الملاحظة يقوم دماغه بترجمة هذه المعلومة اعتماداً على تجربته السابقة مع منبهات مماثلة...

أهمية المهارة السمعية للطفل

المهارة السمعية وتنميتها عند الطفل هي مطلب هام جداً وأساسي في تعلم الموسيقا واللغة / القراءة على حد سواء...

وأهم ما في هذا عند الطفل تعلمه التمييز بين الأصوات المختلفة، وتعلمه ربط الصوت بالحرف، وبالتالي إكسابه قدرة ربط الأصوات الموسيقية بالنوتة، ومعرفته الخصائص الصوتية في الجمل والعبارات الموسيقية.

ويأتي تحقيق ذلك من خلال برامج خاصة لإسماع الطفل الموسيقا في سن مبكرة (ويفضل بعد الولادة مباشرة)، ومن ثم تطبيق ما ذكر آنفاً عند مباشرة الطفل تعلُّم العزف على الآلة الموسيقية.

ولكن... في حين تؤدي طريقتنا في الكلام (نحن الكبار) إلى القدرة على التواصل والفهم فيما بيننا، إلا أنها قد تؤدي،في عالم الطفل، إلى تشويشه.

لنعطِ مثالاً: نقول نحن الكبار مثلاً (كيفحالك) نلفظها كما كتبت وكأنها كلمة واحدة، مع إهمال التتابع المطلوب في تقطيع الكلمة بواقعها الصحيح من حيث اللفظ الصوتي وتتابع إيقاع الكلمتين (كيف حالك)؟. حتى يدرك الطفل معنى هذا السؤال عليه أن يكون على دراية بتتابع الصوت لكي يتمكن من حل تتابع الأحرف والكلمات وكلمة أو جملة مكتوبة. عليه أيضاً تذكر الأصوات والكلمات ليتمكن من تخزين المعلومة في ذاكرته، ولاستعادتها عند سماع الصوت مرة أخرى.

أهمية إكساب الطفل الإحساس بالإيقاع

هناك بعدان أساسيان في تطور الطفل بشكل عام، وبدءاً من تطور الملاحظة عنده، **وهما العامل المكاني والعامل الزمني**، وكلا العاملين مرتبط بالذاكرة. وغالباً، وعن غير قصد، يشوش الكبار جهود الطفل في اكتساب الإحساس الزمني، وذلك من خلال عدم تمكننا من أن نكون دقيقين ومتأنين في مفرداتنا لدى مناقشاتنا وأحاديثنا مع الطفل (عدم تطبيق التواتر الزمني الصحيح في النطق).

ملاحظة للوالدين

إن قدرة الطفل على التعلم والقراءة واكتساب المهارة فيهما مبنية على اللغة، لهذا فإن علاقة الأبوين الشفوية بالطفل مهمة جداً لتطوير مهارته في القراءة.

لتساعد طفلك على قراءة الكلمة... أعطه كلمات... وأفكاراً. عندما تعطي طفلك أمراً أتبعه بسبب ليكتشف التعبير بالكلام عن السبب والنتيجة. مثال ذلك:

أيهم... توقف عن القرع على الباب - **فماما لا تستطيع سماع ما يقوله بابا.**

هذا مثال شفوي لتوضيح المضمون، ويفضل كثيراً عن قولنا: (توقف عن هذا يا أيهم)، وذلك لأسباب منطقية وعاطفية ونفسية واجتماعية.

تعليم الطفل الموسيقا مدخل لتنمية قدراته

مما ذكر أعلاه عن أهمية المهارة السمعية للطفل والمهارة الإيقاعية له يتضح أن مما لا شك فيه أن تعليم الموسيقا للطفل هو أفضل الوسائل لإكساب الطفل العديد من المهارات (دراسات وتطبيقات مثبتة). ويمكن أن نقول أن نفس الأساليب الهادفة أعلاه تطبق في تعليمه الموسيقا. وإذا أردنا تعليم الطفل العزف على الآلة الموسيقية فعلينا تعليمه الإصغاء والاستماع لكل نغمة موسيقية بدقة. والمنزل بالطبع أفضل مكان لتحقيق ذلك. واحترام الوالدين لعزف طفلهما للموسيقا ومحاولة مشاركته يقدمان مساهمة كبيرة للطفل أكثر بكثير من إرسال الآباء الذين لا يستمعون للموسيقا، رغم توفر إمكانات كبيرة هذه الأيام (مسجلات جيدة ورخيصة نسبياً)، لأطفالهم إلى المعاهد الموسيقية، كما أن هذا التقصير بدوره يفقد الآباء مشاركة أطفالهم في سعادتهم.

ومن هنا على الآباء سواء بتعاملهم مع القراءة أو الموسيقا اللجوء إلى وضوح اللغة. والراشدون بشكل عام عادة يضعون افتراضات وذلك بسبب تجارب عادية مع المفردات. أما مع الأطفال فعليهم أن يكونوا أكثر وضوحاً ودقة... فمثلاً عندما نتكلم عن الآلة الموسيقية التي يتعلم عليها الطفل، أو عند إعطائه إرشادات، علينا أن نتأكد من إفهام الطفل ما نقول.

مثال: الأب أو الأم وهي تشرح لابنها أقسام آلة الكمان، تستطيع إفهامه على نحو بسيط ما هو الجسر أو الفرس أو انحناء الآلة أو القوس.

وما قيل عن الكمان علينا أن نطبقه على أي آلة مثل البيانو، أن نشرح للطفل ما هي لوحة المفاتيح والفرق اللوني فيها (أسود وأبيض). أو نشرح معلومة نظرية (درجة الصوت أو الصدى أو السلم الموسيقي). ومن هنا يأتي استخدام التعابير الموسيقية لدفع الطفل للتعبير بالكلام، وبالتالي للاكتشاف والمرح.

ملاحظـة: في حـال فشـــل الطفـل في فهم المعلومـات والتطبيق، على الوالد أن يفكر، هل رد فعله ناجم عن تشويشه له مثلاً بكلمات غير واضـــحة؟ لتتأكد من ذلك اســـأله إعادة تعليماتك بأسلوبه وكلماته الخاصة.

أسس العلاقة بين الآباء والأطفال في تعليمهم الموسيقا

من المهم جداً أن تكون العلاقة بين الأب والأم أثناء التعلم دافئة وفياضـــة بالحب والحنان، وإن لم تكن كذلك فســيشـــعر الطفل. وفي حال تحقيق ذلك ستصل الرسالة للطفل بسرعة، وينطبق هذا أيضاً على تعليم الراشدين.

ولقد أثبتت الدراسات أنه لا يوجد طفلان متشابهان، كل له جـدولـه الزمني الخـاص. إن دفع الطفـل لعزف مقطوعـة موسيقية (حتى جملة موسيقية) قبل أن يكون مهيأً لها سيُنكِر عليه طفولته وســيؤثر ســلباً في جانب هام من جوانب تنمية قدراتـه. وبمـا أن لكل طفل معدل خـاص من النمو والتطور لذلك فإن درجة المســـاعدة التي يحتاجها الأطفال تختلف من طفـل لآخر. اســـمح للتكرار بقـدر مـا يحتـاجـه الطفـل، لا تســـتعجلـه، قد تمل ولكن الطفل لا يمل التكرار. والإعـادة ضـــرورة طبيعيـة وهـامـة في التعليم الحـديـث. غريزيـاً يقوم الطفل بـالإعـادة بتقويـة مهـارتـه وعنـدمـا يحقق هدفـه في هذا الإطار فسيشعر بسعادة كبيرة في التعلم.

إن الطفل الذي يرمي لعبته على الأرض على نحو متكرر، ويبكي من أجل اســتعادتها فقط ليرميها مرة أخرى، إنما يفعل ذلـك ليكتســـب ويقوي ويتعلم كـل أنواع المهـارات الفرديـة والتصـورات الذهنية. وهو يعمل جاهداً وشـاعراً بالسعادة مما يتعلمه رغم أن ذلك قد يرهق والدته.

تعليم الطفل تجربـة ســـعيدة ومبهجـة لـه، أهميـة الوقت لتحقيق ذلك

إن العمل والاكتشـاف عند الأطفال هما مصدرا سعادة لهم. وبصـورة طبيعية إذا أراد طفلك عزف إيقاع واحد عدة مرات

فشـجّعه، لأن قدرته التعليمية الحديثة سـتخبره متى ينتقل إلى نغم آخر.

الوقت هدية ثمينة يقدمها الآباء لأطفالهم، فعالمنا يتحرك بسرعة، ونحن الراشدون متأثرون بهذه السرعة، ونعاني من ضيق الوقت، ومن الضروري أن ندرك ونشعر بالراحة مما قد تعلمناه من حياتنا، لهذا يجب أن نحمي أطفالنا من نفس المشـكلة (صـدمة المسـتقبل). **فالأطفال بحاجة إلى الوقت للتطور، للاختبار، للاكتشاف، للإعادة، للتقوية، للاكتساب، للتعلم.**

فيا أيها الآباء أعطوا أطفالكم الوقت الذي يحتاجونه.

ويا أيها الآباء افحصوا دوافعكم إذا وجدتم أنفسكم تبذلون جهداً أكبر. فالموسـيقا للطفل هي فرصـة للنمو، ومن أهم أهداف تعليم الطفل الموسـيقا ليس تخريج أسـاتذة وإنما بناء جيل وأناس أفضـل للمسـتقبل. وإذا وافقتم على هذا الهدف دعوا توقعاتكم لتطوير نمو أطفالكم على أسـاس احترام إنجازاتهم. هذا الاحترام يجب أن يكون في إطار احترام الطفل بوصفه إنساناً مستقلاً ليس ملككم. وكل أنواع التعليم يجب أن تساهم في مساعدة الفرد للحصول على إنجازات ذاتية وتطور ذهني عالي المستوى.

ويمكن في هذا الإطار العودة إلى أبحاث العالم النفسـي **ماسـلور** الذي وضـع قائمة بخمس حاجات رئيسـية يجب إنجازها إذا كان على الكائن الحي أن ينمو إلى أعلى مستوى. ولقد أتم ترتيبها، حسـب الأولوية (أي حسـب الحاجة إليها) فقال:

إن كمية الطاقة التي يجب أن يكرسـها الطفل لإنجاز حاجة على أعلى مسـتوى متوقفة على كمية النشـاط (الطاقة) التي يكرسـها لإنجاز هذه الحاجة على أدنى مسـتوى. **وهذه الحاجات هي:**

1- **الحاجة النفسية**: وهي الحاجة لاجتناب الجوع والعطش والبرد.

2- **الحاجة للأمان.**

3- **الحاجة للحب**: وهي حاجة هامة وضـــرورية للأطفال، والعديد منهم لم يحصـــل على هذه الحاجة الإنســـانية الواســـعة. وأهم ما في ذلك هو شـــعور الأطفال بأنهم محبوبون لأنفســـهم (على مـــا هم عليـــه) وليس لمـــا سـيكونون عليه. وعندما يشـعر الأطفال بمضـمون هذه الحـاجة يحلُّ الدفـء والأمان، ومن هنا تأتي القدرة على تكريس الطاقات إلى المستويات العليا.

4- **الحاجة إلى تقدير الذات**: ويلعب الوالدان دوراً أسـاسـياً وهاماً في الحصـول على هذه الحاجة، فالصـورة الذاتية القويـة ضـــرورية لجميع أنواع التعليم وتلقي المعرفـة لـدى الأطفـال. يجـب أن يشـــعر الطفـل بـأنـه مهم وأن بـاســـتطـاعتـه بل ويســـتحق التعلم. ومن هنا يأتي بناء الصـورة الذاتية الجيدة والأسـاسية لبناء الشـخصية، وقد أكدت النظريات التربوية الحديثة دور التعليم الحدســـي. ومن هنا يجب أن يملك الطفل الثقة بنفســـه إذا كان عليه أن يثق بمعرفته الحدسـية؛ إذ أن اعتقاد الطفل بأنه غبي وعديم الفائدة وأقل قيمة من ســـواه لن يشـــعره بالأمان، ولن يجعلـه يثق أبداً بـإقامة محاولات تعليمية مبنية على أحاســـيســـه الداخلية، أو أن يحكم على شـــيء يشـــعر بصحته.

5- **المســـتوى الأعلى هو تحقيق الـذات**: إذا تم تحقيق الاحتيـاجات الأخرى للطفل فإنه بالمحصـــلة ســـيكون قادراً على تكريس طاقاته الكاملة، وبالتالي تحقيق ذاته.

وتحقيق الذات قدرة ناضـجة للبحث والوصـول إلى قناعة عميقة وأهداف نافعة. وإذا ســاعد الآباء أطفالهم على إشــباع الحاجات الدنيا إشــباعاً كاملاً يســتطيعون مســاعدة أطفالهم والوصـول بهم إلى المسـتوى الأعلى. أما إذا خصـص الأباء جزءاً من الطـاقـة للطفل لكي يحـب، وجزءاً آخر لتحقيق ذاتـه (تقدير ذاتي للطفل) فلن يبقى للطفل القدرة الكـافيـة لتكريس

وتحقيق الذات. وتبنى الصورة الذاتية الصحيحة على النجاح، فعلى الآباء منح أطفالهم نشـاطات يمكنهم التفوق والنجاح في مجالها، إذ أن **الفشـل يضـر ضـرراً كبيراً بتقدير الذات لدى الأطفال**، وبالتالي ينعكس ذلك على قدرة الطفل على التعلم.

طبق إذن مبدأ الدكتور سوزوكي في هذا الإطار:

- اسمح للطفل أن يجرب ويجرب ويحقق النجاح.
- تجنب النقد السلبي (هام جداً).
- تحدي الطفل ضـروري لدفعه إلى التعلُّم، ولكن اقرن هذا التحدي بقدرة الطفل على تحقيق النجاح.
- الاحترام هام جداً في العلاقة بين الآباء والأبناء (حب حقيقي للطفل كما هو ولذاته).
- إنّ خلق جو من الاستحسان والمرح للطفل سيخلق له قاعدة صلبة للتعلم (من حسن حظ الإنسانية أن معلمَيْ الطفل الأولَيْن هما والداه اللذان يحبانه، ويحترمانه أكثر من الجميع).

❑❑❑

❐ علي الدرويش المصري

من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله الفنية

م. إبراهيم الدرويش المصري

أحد أبناء علي الدرويش المصري

مفتش وموجه التربية الموسيقية في سورية

المقدمة

إن التصدي للبحث والدراسة عن حياة أي فنان أو أديب أو عالم أو أية شخصية أخرى في مجال العلم والأدب والفن وغيره يقتضي منا التعرف أولاً على هذه الشخصية من ناحية الإنتاج الفني والعلمي، ومن ثم دراسة واقع حياته وتفهم ظروف البيئة والمجتمع والتفاعل مع أحداث العصر الذي عاشه ويعيشه هذا الفنان أو ذاك، للوصول إلى دراسة موضوعية مستفيضة وموثقة تغني البحث التاريخي كما تفيد الباحث المترصد.

كان لا بد لنا عند دراسة حياة الموسيقار والفنان الشيخ علي الدرويش المصري (1884-1952) السوري الحلبي المنبت، من التعرض، ولو بعجالة، للفن الموسيقي في القطر العربي السوري عامة وفي حلب خاصة، مروراً ببعض الأقطار الشرقية والعربية الأخرى، تلك الأقطار التي كان لها أثر واضح في التأثير والتأثر بالتيارات الموسيقية القريبة المجاورة والبعيدة النائية ثم تمازج موسيقاها ونتاجها الموسيقي فيما بينها، وخاصة بعد تطور وسائل الإعلام المختلفة في العصر الحديث.

إن هذا التأثر والتأثير وذاك الامتزاج والتمازج، هو مظهر من مظاهر التطور والتعبير في أسلوب الفنان والمؤلف الموسيقي في نتاجه الفني الجاد، الذي سيقودنا إلى التعرف على الأنواع والأساليب والألوان والقوالب اللحنية والآلات

الموسـيقية القديمة والمسـتحدثة، التي تميزت وتتميز بها الجمهورية العربية السورية من سواها من الأقطار العربية الشقيقة.

ولو رجعنا إلى التاريخ القديم قليلاً، لوجدنا أن الموسيقا في البلاد السورية (قبيل الفتح العربي الإسلامي) كانت مزدهرة ومتقدمة أيام الحثيين والآشوريين والفينيقيين وسواهم ممن قطنوا شمالي سورية وبلاد ما بين النهرين ومناطق الساحل. فكانت حضارتهم تواكب سائر حضارات الشرق القديم كمصر وبابل والهند والصين.

ولقد دلت الحفريات الأثرية التي أجريت جنوب شبه الجزيرة العربية، قرب اليمن وعُمان وحضرموت، على أن تلك المناطق جنوباً حتى بلاد الشام شمالاً كانت منذ القديم تتمتع بحضارة عريقة مزدهرة.

كان للحضارة اليونانية والرومانية القديمة في الغرب، والحضارة الفارسية والهندية في الشرق، أكبر الأثر في تطور الموسيقا العربية وازدهارها، في أعقاب الفتوحات العربية وإثر حركة تراجم أمهات الكتب في شتى العلوم والفنون من اليونانية والفارسية إلى اللغة العربية.

وبلغت الموسيقا ذروتها في المشرق في العصر العباسي، على أيدي علماء ذلك العصر وفنانيه أمثال: **إسحاق الموصلي وإبراهيم بن المهدي وأخته عُلية وابن سينا والفارابي وصفي الدين عبد المؤمن الأرموي** وسواهم... كما علا شأن الموسيقا في المغرب أيضاً في عهد بني أمية في الأندلس على يدي الموسيقي الشاعر المبدع زرياب، مؤسس أحدث مدرسة موسيقية متقدمة في العصر الوسيط، فكانت إشبيلية وغرناطة في الأندلس، يفد إليها الدارسون والباحثون من جميع أنحاء العالم.

وبعد انهيار الدولة العربية الكبرى في المشرق وفي المغرب، تجمّع معظم التراث الموسيقي من مخطوط ومطبوع وغيره بين أيدي الغزاة، وقد اندثر معظمه وتسرب قسم آخر منه إلى بعض الدول الغربية، فيما بعد.

وأما التراث الموسيقي المسموع والمتوارث والمنقول بالتلقين عن طريق الحَفَظة والمنشدين، فمعظمه من التراث الغنائي المتوفر لدى عرب الشمال الإفريقي، الذين نزحوا عن الأندلس واستوطنوا المغرب والجزائر وتونس، بعد نكبتها.

أما في المشرق فإن معظم هذا التراث الموسيقي والغنائي قد اختلط بتراث الموسيقا التركية العثمانية بعد تأسيس الإمبراطورية العثمانية في أعقاب فتح القسطنطينية على يدي محمد الفاتح. فكان للتراث الموسيقي في العصر العباسي أثر كبير وتأثير أكبر على الأغاني والموسيقا في بلاد ما بين النهرين والعراق بوجه خاص والمنطقة بوجه عام حتى ظهور الدولة التركية العثمانية التي شمل تأثير تراثها الموسيقي كل البلاد العربية تقريباً... والموسيقا التركية متأثرة أصلاً بالموسيقا البيزنطية الشرقية القديمة وبالموسيقا العربية الفارسية.

وفي العصر الحديث كان لانعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة عام 1932، أكبر الأثر في دفع الموسيقا الحديثة على طريق سلم التطور والتقدم والازدهار. وكان هذا المؤتمر مبعث اهتمام جميع الأقطار العربية بموسيقاها. وبما أن هذا الفن من أبرز دعائم الثقافة التي تؤلف كيان الشخصية العربية المعاصرة. فقد تشكلت الفرق والجمعيات والمعاهد للحفاظ على الشخصية العربية في النتاج الموسيقي المعاصر والابتعاد عن كل بوادر الخلط المفسد بالموسيقا الأجنبية دون وعي ودراسة، لمختلف فروع الموسيقا واختصاصاتها، وخاصة موضوع التلحين والتأليف الموسيقي.

وقد وُجدت نزعتا القديم والحديث منذ القدم. فقد جاء في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني: بأن الخلاف كان مستحكماً بين زعيم المدرسة التقليدية القديمة -إسحاق الموصلي- وزعيم التجديد إبراهيم بن المهدي وكانا يحتكمان أحياناً إلى الخليفة العباسي هارون الرشيد.

وتزَّعم الإنتاج التقليدي المتأثر بالموسيقا التركية العثمانية القديمة والموسيقا المولوية الصوفية في العصر الحديث أمثال: **عثمان الموصلي ومحمد عثمان وأحمد أبو خليل القباني الدمشقي** وغيرهم... إلا أن أحمد أبو خليل القباني، عمل على وضع دعائم المسرح الغنائي العربي في القطر العربي السوري وفي مصر.

وظهر بعض التطور والتجديد المعاصر في عدة تيارات نتيجة الارتباط الوثيق بين العرب والأتراك قبل حركات الاستقلال والتحرر من نير الاستعمار التركي العثماني، فالبشارف والسماعيات التركية والمقطوعات الغنائية التركية وغيرها... لا تزال تؤدى وتعزف حتى يومنا هذا في أغلب البلاد العربية. وقد نسج على منوال التأليف الموسيقي التركي مؤلفون عرب أمثال **إبراهيم العريان-سلمان شاكر-عباس جمجوم-سليم المصري-صفر علي** وغيرهم.

وظهرت كذلك ابتكارات وتطورات جديدة تأثرت بالموسيقا التركية... كما ظهرت اللهجة التركية أيضاً في بعض الموشحات الغنائية والأدوار... وخاصة مما ألفه وأنتجه الشيخ علي الدرويش وتوفيق الصباغ وشفيق شبيب وفؤاد محفوظ (من سورية)، ومحمد التريكي (من تونس)، وجميل عويس (من سورية ثم مصر)، ومحي الدين حيدر (من العراق) وغيرهم... كما ظهرت كذلك بعض الابتكارات في الإنتاج الغنائي وموسيقا الطرب في المجالس والمحافل ومنها في المسارح وغيرها مما أنتجه وقدمه: **عبده الحامولي ومحمد عثمان (من مصر). وظهر في المغرب العربي ما**

يشـبه ذلك أيضـاً مما قدمه خُميّس الترنان ومحمد التريكي. وبرزت عدة مقامات جديدة لم تكن معروفة من قبل. مثل: مقام الكردي مثلاً، الذي لم يعرف من قبل إلا من خلال مؤلفات **الشـيخ علي الدرويش والشـريف محيي الدين حيدر...** ومن أغاني **عبده الحامولي** وأدواره وغيرهم. وقد انتشرت مثل هذه المقامات المستحدثة في المؤلفات الموسيقية فيما بعد عن طريق ألحان الملحن المجدد سـيد درويش في مطلع العشـرينات من هذا القرن. وسـار على هذا النهج المبتكر المتطور والمتجدد معظم المؤلفين الموسـيقيين فيما بعد منذ بداية الثلاثينات من القرن العشرين.

وكانت هناك مدرسـتان شـائعتان للغناء العربي الحديث هما: **مدرسـة كوكب الشـرق وعبقرية الغناء أم كلثوم،** وعمادها ثلاثة ملحنين: **محمد القصـبجي وزكريا أحمد ورياض السنباطي.** ثم مدرسة **محمد عبد الوهاب** في التلحين والتأليف الموسـيقي... ثم جاءت بعض مؤلفات الموسـيقا الشـعبية والخفيفة مثل: **مدرسـة فريد الأطرش وشـقيقته أسـمهان** وغيرها... إلى أن ظهرت بوادر موسـيقا **الأخوين رحباني وفيروز** في أوائل الخمسـينات من القرن العشـرين، إلى جانب بعض المؤلفين العرب الدارسين أصول الموسيقا العالمية السـيمفونية: أمثال **جمال عبد الرحيم وعزيز شـوان وصلحي الوادي** وغيرهم...وهي موسيقا متطورة ذات سمة فنية وعلمية حديثة. كما ظهر العديد من المؤلفين الموسـيقيين الجادين فيما بعد والذين لم يُعرفوا على المستوى الشعبي.

وكان للتجديد والتطور المتدرج في العصـر الحديث عدة اتجاهات منها **المسرح الغنائي**

بدأ المسـرح الغنائي مع **أحمد أبو خليل القباني السـوري الدمشـقي،** وهو أحد رواد المسـرح الغنائي في المشـرق بين دمشق والقاهرة. وشاع وانتشر بوساطة المطرب المسرحي الشـيخ **سـلامة حجازي،** وكان النسـيج اللحني على طريقة

الموشـــحات القديمة وبعض المقاطع ذات الغناء المترجل ومنها الليالي والموال...

وقد انتقلت هذه المدرســـة إلى المغرب العربي بوســـاطة **محمد العقربي** الذي تتلمذ على الشيخ سلامة حجازي نفسه.

ثم ظهرت مدرســـة أخرى أغنت المســـرح بألحان جديدة مبتكرة وقد تزعمها الملحن **كـامـل الخلعي** مؤلف "كتـاب الموسيقا الشرقية" المعروف. والملحن **داوود حسني**. وأبدع وجدد وابتكر في الألحان المسرحية سيد درويش وشارك فيها محمد عبد الوهاب ورياض الســـنباطي والأخوين رحباني وغيرهم فيما بعد، كما أســـهم في ذلك **أحمد أوبري** في الثلاثينات والأربعينات من القرن العشـــرين في حلب. وقد ضـــعف إنتاج المســـرح الغنائي حالياً وبصـــورة خاصـــة في الوطن العربي، بعد ظهور الفن السينمائي السابع والذي أعقبه الفن الإذاعي والتلفزيوني ومـا تشـــعـب عنهمـا من فنون التســـجيل المرئي والمســـموع (الكاســـيت والفيديو)... الذي انتشر انتشار النار في الهشيم على جميع المستويات الشعبية والخاصة والرسمية وبأقل الكلف وأزهد الأسعار.

علي الدرويش المصري (1884-1952)

أصل الأسرة

نزح جدي علي من محافظة المنوفية في القطر المصـــري الشـــقيق إلى القطر العربي الســـوري عندما كان أحد أفراد جيش إبراهيم باشـــا المصـــري أثناء فتوحاته وحروبه في ســـورية بين عام 1831-1839. فاســـتقر في مدينة حلب وتزوج فيها، فأنجب ولده إبراهيم المعني بهذه الدراســـة نحو عام 1835.

نشـــأ إبراهيم الوالد نشـــأة عصـــامية دينية. تعلم القراءة والكتابة وتجويد القرآن الكريم بصوته الطلي الجميل. واشتغل بتجارة الأقمشة.

وكـان أول من فكر في اختراع المنســـج الجرار (النول الجرار اليدوي) وتصـــميمه وتنفيذه نحو عام 1925 م وكان مشـــغله يقع خلف حي بـاب النصـــر جـانب جامع العثمانية بحلب، وقد عم انتشـــار هذا المنســـج الجرار اليدوي منذ ذلك الحين. وقد أنجب بنتاً ثم ولداً أسماه علياً.

كان إبراهيم الوالد يتردد على أصـــحاب الطريقة المولوية التي كانت منتشـــرة في العهد التركي العثماني. والمولوية لها أمكنتها ومســـاجدها الخاصـــة وتســـمى التكايا المولوية وهي أمكنـة التعبد لأصـــحاب هذه الطريقة الصـــوفية التي تخص الغناء والموســـيقا بأكبر رعاية وتجعلهما وســـيلتها في التعبد والتقرب من بارئ الكون سبحانه، وهي تنتسب إلى **مؤسسها جلال الدين الرومي** الشـــاعر الصـــوفي. وكانت هناك طرق صوفية أخرى كالشاذلية والنقشبندية وغيرها...

كـان إبراهيم الوالـد يتردد على جـامع التكية المولوية بحلب حتى أضـــحى أحد أتبـاعها، وهذا الجامع قائم في محلة باب الفرج بحلـب حتى الآن. وقـد ألغيـت جميع التكـايـا المولويـة وأقفلت وقضـــي على هذه الطريقة الصـــوفية في تركيا بعد انقلاب كمـال أتـاتورك، ولم يبق منهـا إلا القليـل في بعض البلدان العربية التي كانت خاضعة للحكم العثماني فيما مضى.

ومن مزايا المولوية حفاظها على التراث الموســـيقي الذي أفادت منه الموسيقا التركية والعربية أيضـاً ثم إضـفاؤها هالة من القدسية والاحترام على هذا الفن وعلى محترفيه، كما كان حـال الغنـاء والموســـيقا الغربية التي انطلقت من دور العبادة والكنائس فكانت لها قدســـيتها بوصـــفها وســـيلة فعالة للعبادة والتعبد بادئ ذي بدء، حتى انفصـلت عن الكنيسـة وأصـبحت مع بـدايـة عصـــر النهضـــة فنـاً وعلمـاً قائماً بذاته له فروعه واختصاصاته ومدارسه ومذاهبه المتعددة.

وبعد أن انضم إبراهيم الوالد إلى المولوية بحلب نشأ لديه ميل كبير للموسيقا والغناء صاحبه حتى وفاته نحو عام 1926 بعد أن غرس هذا الميل في ابنه علي.

نشأة الفتى وتعلقه بفن الموسيقا

عندما كان علي الطفل يدرس في المدرسة الأشرفية الابتدائية كان ينتهز فرصة العطل المدرسية ليزور والده في التكية المولوية. وكانت العادة أن تقام حفلات خاصة كل يوم جمعة، فكان يستمع طويلاً إلى الأناشيد الصوفية الجماعية والإفرادية، التي ترافقها بعض الآلات الموسيقية أحياناً ويعجب بها. ومن هنا نشأ تعلقه بالموسيقا وشغفه بها. وجد شيخ التكية المولوية بحلب عامل جلبي آنذاك في الفتى صوتاً جميلاً وميلاً قوياً للموسيقا فأوكل إليه مهمة أداء الأذان في شهر رمضان المبارك، ثم طلب إلى والده أن يلقنه ألحان المولوية وأغانيهم كي يشترك ابنه الصغير في حفلاتهم.

وكانت التكية المولوية تضم بين جدرانها في ذلك الحين **عثمان بك الملقب كوجوك عثمان**، وهو مؤذن السلطان عبد العزيز سابقاً والذي نفاه السلطان عبد الحميد عند توليه الحكم فيما بعد. وكان يعد من رجال العلم والفقه والفن في آن واحد وإمام السلطان في صلواته وجليسه، وكان من العارفين بفن الموسيقا.

وعلى يدي عثمان بك تلقى الفتى دروسه الأولى في مبادئ الموسيقا وقواعدها الأولية. ثم تابع الدراسة على **مهران السلانيكي**. وفي تلك الأثناء زار حلب موسيقار تركي لامع مقتدر في العزف والنفخ بالناي يدعى **شرف الدين بك**، فقام بتدريس الفتى النفخ بآلة الناي إلى جانب تدريسه القواعد الموسيقية. ثم درس فن الغناء والإيقاع على بعض المشاهير العرب حينذاك أمثال **الشيخ احمد عقيل وصالح الجذبة ومحمد جنيد** وغيرهم.

وعندما أنهى دراسته الابتدائية، اضطره والده، بحكم تربيته الدينية، إلى الالتحاق بالمدرسة العثمانية المتوسطة لعلوم الفقه الإسلامي. وكان من أساتذتها العلامة **الشيخ بشير الغزي**. وكان موقع المدرسة العثمانية ضمن بناء جامع العثمانية الذي لا يزال قائماً خلف حي باب النصر بحلب.

تخرج الشاب من المدرسة العثمانية بعد أربع سنوات، وهو لا يزال يتابع دراسته الموسيقية، فقد لقب بالشيخ علي لدراسته في مدرسة دينية، وبالدرويش لانتسابه إلى الطريقة المولوية. أتقن الشاب اللغتين العربية والتركية وعمره لا يتجاوز الثامنة عشرة. وقد عينه بعد ذلك شيخ التكية المولوية بحلب عامل جلبي في وظيفة قدوم ذان باشي أي رئيس جماعة الموسيقيين والمنشدين في المْطرَب، (والمطرب يعني المكان الذي كانت تجلس فيه جماعة المنشدين والعازفين أثناء حفلاتها الصوفية الخاصة ضمن قاعات التكايا المولوية).

أعماله ومؤلفاته ورحلاته الفنية

وبقي علي يعمل في المولوية عدة أعوام كان خلالها يواصل البحث والدراسة والتنقيب عن أصول الموسيقا ودقائقها. وقد جمع وصنّف ودرس المؤلفات الموسيقية العربية والتركية. بحث عن ألحان الموشحات الأثرية القديمة (الكلاسيكية) والأغاني الشعبية (الفولكلورية) والقدود الحلبية وغيرها. بحث عن فاصل "اسق العطاش" وعن فواصل (رقص السماح) وعن حركاتها، وكل ما يتميز به القطر العربي السوري وخاصة ألحان وموشحات الموسيقار السوري الدمشقي الخالد الذكر أحمد أبو خليل القباني.

ولقد اتسع أمام علي الدرويش مجال البحث فأخذ في دراسة ألحان الموسيقا العراقية ومقاماتها التي تتميز بها ومدى تأثرها بموسيقا البلدان المجاورة كالمو سيقا الفارسية والآشورية القديمة وغيرها... ومدى حفاظها على تراث

الموسيقا العربية القديمة منذ العهد العباسي. فكان يجد الجواب دائماً، **بأن ملامح الطابع الموسيقي القديم للألحان العربية عبر التاريخ متوفر في المشرق العربي كالعراق والخليج العربي وشبه الجزيرة العربية وبلاد الشام، وفي مغربه في الشمال الإفريقي عامة كالمغرب وتونس والجزائر والقيروان حيث بقايا التراث الأندلسي. وفي مصر وليبيا تجد بعض ما تبقى من التراث الإخشيدي والإدريسي والفاطمي والأيوبي في عهد دول الإمارات.**

ألّف الشيخ علي مجموعة من الألحان الخاصة بالأصوات والغناء وأخرى للآلات الموسيقية، كما ألّف نماذج من الألحان الغنائية بالألفاظ والكلمات التركية متأثرة بالموسيقا التركية القديمة. ثم ألّف مجموعة أخرى من الألحان الصوفية الخاصة بالطريقة المولوية وُضعت كلماتها باللغتين العربية والتركية، وهي المعروفة بالألحان المولوية (آيين شريف)، أي الألحان القدسية، ومنها فاصل لحن "آيين كردلي حجاز كار" المدون بالنوتة الحديثة والموجود في مجموعته الموسيقية في مكتبته بحلب والمسجل لإذاعة حلب مع مجموعة أخرى من ألحانه.

رحلته الأولى إلى إمارة المحمرة 1912-1914

كان الأمير خزعل أمير المحمرة الواقعة شمال شرقي مدينة البصرة قد تولى حكمها في عهد الأتراك العثمانيين. وهي جزء من المنطقة العربية المعروفة في الوقت الحاضر بعربستان. وحدث أنّ الأمير خزعل أرسل في طلب علي الدرويش على رأس فرقة موسيقية وعدد من المنشدين والمغنين بعد ذيوع شهرته خارج القطر. فانتهز علي هذه الفرصة وسافر على رأس فرقة موسيقية إلى إمارة المحمرة نحو عام 1912 وكان هذا سفره الأول خارج البلاد. وهناك في إمارة المحمرة كان الأمير خزعل يستضيف فرقاً موسيقية كثيرة من جميع أنحاء الشرق، فأخذ علي الدرويش يدرُس

الموسـيقا والأغاني الفارسـية حتى حذقها. وبقي في ضـيافة الأمير قرابـة عـامين اثنين كـان خلالهمـا موضـع حفـاوتـه وإكرامه مع أعضـاء فرقته الذين كان منهم ملحن الموشـحات الشـهير فيما بعد **الشـيخ عمر البطش**. وقد عهد إلى الشـيخ علي برئاسـة الفرقة الموسـيقية النحاسـية الخاصـة بالقصـر والإشـراف على تدريباتها. وكان الأمير ينظم أحياناً أبياتاً من الشـعر العربي بنفسـه ويعهد بها إليه لتلحينها، فيلحنها له ويؤديها بصـوته منفرداً تارة وبمرافقة فرقة الإنشـاد والآلات الموسـيقية تارة أخرى؛ إذ عمل منشـداً ومغنياً ومطرباً في بـدايـة حيـاتـه الفنيـة إلى جـانـب مزاولتـه العزف بـآلتي النـاي والعود، وقيامه بدور الملحن والمؤلف الموسـيقي والمدرس في آن واحد.

وقبيـل الانتهـاء من زيـارتـه لإمـارة المحمرة، انتهز هـذه الفرصـة فزار بغداد والبصـرة وطهران ومنها سـافر إلى بومباي في الهند، ثم قفل عائداً إلى موطنه. ويروي لنا التاريخ أنَّ الأمير خزعـل عـاش حتى عـام 1936 م ثم حُكم عليـه وأُعدم بعد أن نَسبت إليه السلطات الحاكمة في إيران حينذاك، اتهامات سياسية.

رحلته إلى تركيا للتدريس والدراسة (1914-1933)

وفي عـام 1914 وبعـد عودتـه من إمـارة المحمرة إبـان الحرب العالمية الأولى، أيام حكم السـلطان رشـاد العثماني، تقدم علي الدرويش إلى فحص انتقاء لمدرسي الموسيقا أجرته وزارة المعـارف التركيـة حينـذاك في مدينـة طرابلس الشـام فنجح وعُيِّن في مركز ولايـة محـافظـة قسـطموني الواقعـة شمالي تركيا والقريبة من شاطئ البحر الأسود.

وأثنـاء مكوثـه في البلاد التركيـة التحق بمعهد دار الألحـان في إسـتانبول حينذاك وهو معهد الموسـيقا التركية والتراث التابع لبلدية إسـتانبول حالياً. فكان يسـافر إلى الآسـتانة بين الحين والحين لإتمام دراسته الموسيقية العالية في هذا المعهد.

وكان من أساتذته الموسيقار العلامة **رؤوف بكتابك**، عضو مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة عام 1932، و**إسماعيل حقي بك، وعلي صلاحي** وغيرهم... فكان يحضّر دراسته ويؤدي امتحاناته وهو ما يزال على رأس عمله في قسطموني حتى أنهى دراسته في المعهد المذكور.

في مدينة قسطموني عمل مدرساً للموسيقا في المدارس الثانوية (السلطانية) ودار المعلمين والمدرسة الصناعية ومدرسة الميتم الإسلامي. وقام بنشاطات فنية عديدة في حقل التعليم والتربية، إضافة إلى عمله التدريسي. فعمل على تشكيل فرقة موسيقية لآلات النفخ الخشبية والنحاسية من طلاب الميتم الإسلامي ودار المعلمين في قسطموني. فكانت هذه الفرقة تقوم بالعزف في المناسبات الرسمية والشعبية والاستقبالات وغيرها. وقد ألّف للفرقة النفخية المذكورة (فانفار) عدداً من الألحان الحماسية وبعض ألحان المسير العسكرية، منها معزوفة "مارش عسكري".

وفي مدينة قسطموني كان يتردد على مركز المولوية وهو الذي يُعدُّ من أتباعها وأصدقائها القدامى. وقد شاءت الظروف أن يُنقل عامل جلبي شيخ مولوية حلب، مسؤولاً عن هذا العمل في قسطموني أيضاً، بناءً على طلب من عامل جلبي نفسه. أقام في قسطموني تسع سنوات، تزوج خلالها من هناك وأنجب خمسة أولاد ذكور بقي منهم اثنان على قيد الحياة وذلك عندما عاد إلى حلب. واهتم في تلك الأثناء بتأليف "كتاب النظريات الحقيقية في علم القراءة الموسيقية" القيم الشامل الذي عُرف فيما بعد، ثم أجرى عليه بعض التعديل والإضافات. واعتمد فيه على العديد من الكتب والمصادر الفنية والعلمية في عدة مكتبات رسمية وخاصة باللغتين العربية والتركية، أمثال مكتبة نور عثمانية بإستانبول، ومكتبة المولوية في يني قبو، ومصادر ومؤلفات أستاذه العلامة رؤوف بكتابك وغيرها...

أعماله وآثاره بعد العودة إلى الوطن

وإثر انتهاء الحرب العالمية الأولى كانت الإمبراطورية العثمانية قد تقلصت، فانفصلت عنها ممتلكاتها وولاياتها والعديد من مستعمراتها ومنها الأقطار العربية، وخاصة بعد أن تم انقلاب كمال أتاتورك حوالي عام 1923.

عاد الشيخ علي إلى موطنه حلب، بعد أن استقال من عمله بوزارة المعارف التركية إثر انتهاء الحرب العالمية الأولى بأربع سنوات على وجه التقريب، تاركاً في قسطموني أجمل الذكريات وأعطرها، لدى نخبة من الأصدقاء والتلامذة، الذين انتمى بعضهم إلى مهنة تدريس الموسيقا في محافظة قسطموني فيما بعد، كالمدرس الفنان **محمد كمال زاده** وغيره... وكانت العودة إلى الوطن، صيف عام 1923.

أقام إثر عودته إلى بلده، بين والده وذويه، إذ كانت سورية آنذاك ترزح تحت الانتداب الفرنسي منذ قرابة ثلاث سنوات بموجب مؤتمر سان ريمو. أنجز في هذه الفترة الزمنية بعض المؤلفات والأعمال الموسيقية، ولحن العديد من المقدمات الموسيقية والألحان الغنائية المتأثرة بالأسلوب التركي والتي تحمل الطابع العربي، كالموشحات الغنائية والأناشيد والبشارف والسماعيات وغيرها...

ودُعي في هذه الفترة للعمل مسؤولاً عن القسم الموسيقي في نادي الصنائع النفيسة الفني والأدبي، هذا النادي الذي كان قائماً حينذاك في حلب.

وكان من أعضاء النادي المؤسسين الأساتذة: **سعد الدين القدسي** للإدارة والأمور المالية، **منيب النقشبندي** لقسم الرسم والفن التشكيلي، **بشير العباسي** لقسم التمثيل، **شرف الدين الفاروقي** المصري الأصل والمقيم في سورية للإخراج المسرحي والتمثيل والتأليف. وقد عمل في أول الأمر محترفاً للتمثيل المسرحي وتأليف الأناشيد والمسرحيات، وأخيراً

عين مدرســـاً للغة العربية في ثانويات حلب ومديراً لإحداها. توفي عام 1947.

تشكيله فرقة موسيقية غنائية للعمل داخل القطر وخارجه

في هذه الفترة عمل الشيخ علي على تشكيل فرقة عازفين (تخت) مع عدد من المنشـــدين المرددين (المذهبجية) وبعض المغنين من المطربات والمطربين بقيادته وإشـــرافه. وكان أعضـاء الفرقة الموسيقية من الفنانين المرموقين وهم: **نوري الملاح**: عود، **أنطون حجار**: قانون، **سامي صندوق**: قانون، **عزيز حجـار**: كمـان، **أنطون حكيم**: كمـان، **محمـد طيفور**: إيقاع، **عبده بن عبده**: إيقاع ومطربتان إحداهما **صـــالحة المصـرية**. وكانت هذه الفرقة تعمل على مسـارح مدينة حلب وتجوب أنحاء القطر وخاصـــة مدينتي دمشـــق واللاذقية، وكانت لها رحلات خارج القطر أيضاً.

رحلته مع فرقته إلى إستانبول

تم اســـتدعاء علي الدرويش على رأس فرقته للعمل على مســـارح إســـتانبول حيث قدمت العديد من الحفلات ونالت نجاحاً باهراً بتقديمها نماذج من الألحان العربية والتركية في آن واحد، ومعظمها من ألحان علي الدرويش، عازف الناي وقائد الفرقة نفسه، والذي كان يقوم بدور الترجمة من العربية إلى التركية وبالعكس بالنســـبة لجميع الأمور المتعلقة بفرقته الموسيقية من اتفاقات وعقود وغيرها وهو الأستاذ والمدرس الذي عرفته تركيا قبل فترة قصـــيرة جداً. كان تلامذته ومعارفه وأصـــدقاؤه يقابلونه بالاحترام والترحاب أينما حل، حتى إن بعضهم كانوا يصعدون خشبة المسرح لتحيته أمام أعضاء فرقته الموسيقية والجمهور المستمع خلال فواصل الاستراحة.

وفي رحلته هذه اكتسب خبرة ومعرفة واسعة. فقد تعرف بالموســـيقار التركي الشـــهير **جميل بك الطنبوري** الملحن التركي الشـــهير وعازف الطنبور الفذ، وعزفا معاً في العديد

من المناسبات. وعرف أيضاً الملحن المولوي الشهير عازف الناي **نايزان عزيز داده**، وأعاد صلته بمدرسي معهد دار الألحان الذي دَرَسَ فيه وهم أساتذته أمثال: العلامة رؤوف بكتابك وإسماعيل حقي بك وغيرهم...

وقد امتدت رحلته الفنية هذه ما ينوف على ستة أشهر. وعاد بعدها إلى حلب مع أفراد فرقته، وقد اكتسب خبرة موسيقية عملية، وفي حوزته بعض المراجع والكتب والمؤلفات القيمة باللغتين العربية والتركية.

رحلته إلى القطر المصري (1927-1931)

وفي عام 1927 استلم دعوة رسمية موقعة من إدارة المعهد الموسيقي الشرقي بالقاهرة المشمول بالرعاية الملكية، وكان قد تأسس عام 1913. وقد أطلق على المعهد اسم المعهد الملكي للموسيقا العربية. وصدرت للمعهد مجلة شهرية باسمه فيما بعد، يحررها الدكتور **محمود أحمد** الحفني المدرس في المعهد ومفتش عام الموسيقا في وزارة المعارف العمومية في القطر المصري. ثم أُطلق على المعهد اسم معهد فؤاد الأول للموسيقا العربية، والمعهد العالي للموسيقا العربية حالياً.

سافر الشيخ علي إلى القاهرة مصطحباً مؤلفاته الموسيقية وبرفقة عائلته وأولاده. وهناك في المعهد المذكور اطلعت على مؤلفاته لجنة فنية خاصة تتألف من نخبة من الأساتذة والفنانين في مصر حينذاك واتُفق معه على شراء مؤلفه وكتابه المخطوط الشامل والقيام بتدريسه لطلبة المعهد لمدة ثلاث سنوات دراسية، على أن يكون للمعهد الحق في نشر الطبعة الأولى منه فقط. وقد كلفته إدارة المعهد بتدريس آلة الناي حسب الأصول وبطريقة علمية، وإلى جانب ذلك طُلب إليه أيضاً الإسهام في حفلات المعهد الرسمية ونشاطاتها حتى عام 1931.

وقد قام خلال وجوده في القاهرة بتسجيل نخبة من ألحانه وموسيقاه على أسطوانات شركتي (بيضافون وغرامافون) بتكليف من إدارتي الشركتين المذكورتين، وكان يصاحبه بمعظم التسجيلات بالعزف على القانون الأستاذ **مصطفى رضا بك** مدير المعهد الموسيقي الشرقي أو **عبد الحميد القضابي**، و**سامي الشوا** على الكمان و**فؤاد شحادة** على العود.

وكان لا ينسى أن يزور قصر التكية المولوية في القاهرة التي كانت لا تزال قائمة حتى ذلك التاريخ، وكان شيخها ورئيسها من كبار هواة الموسيقا المولوية ومن أعز أصدقائه، فكان يشترك في حفلاتها التي كانت تقام في ذلك الحين، ويقوم بأداء ألحانها مع فريق المنشدين غناءً منفرداً تارة وعزفاً بالناي تارة أخرى.

وفي حوالي عام 1931، أي قبل انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول عام 1932 بعام واحد، تعرف في مصر بالمستشرق الإنكليزي البارون **رودولف ديرلنجيه** الذي أعجب بمقدرته الفنية والعلمية ورسوخ قدمه في هذا الفن وذلك خلال تردده على معهد الموسيقا الشرقي، ورغب في دعوته للعمل معه في مقر إقامته بتونس الغرب ضاحية سيدي بوسعيد، حيث ممتلكاته ومقر أعماله الفنية والعلمية التي يتعلق معظمها بأبحاثه عن الموسيقا العربية، وإلى جانب ذلك مكتبته الموسيقية العامرة بالمخطوطات الموسيقية العربية والشرقية التي جمعها من مختلف أنحاء العالم ومعظمها بالتصوير الفوتوغرافي، وخاصة مخطوطتي "الموسيقا الكبير" للفارابي و"الشفاء" لابن سينا و"الأدوار" لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي، وقد ترجمها بعد التحقيق إلى اللغتين الفرنسية والإنكليزية.

دعا البارون الشـــيخ علي للعمل معه في إتمام أبحاثه في الموسيقا العربية. فقد حصل له من المعهد الموسيقي الشرقي المشمول بالرعاية الملكية، على إذن ملكي خطي صادر عن سرايا التين بالإسكندرية بتاريخ 18 تشرين الأول (أكتوبر) عام 1931 للسفر إلى تونس. وتعرّف الشـــيخ علي على الملحن الكبير المجدد **الشيخ سيد درويش المصري** عندما كان في رحلة فنية في طرابلس الشام وحلب، فأخذ الشيخ سيد عن الشيخ علي العديد من الأصول والقواعد والموشحات لعدة مقامات وأنغام وإيقاعات. ولما التقى الشـــيخ علي مع الممثل الكوميدي الكبير **نجيب الريحاني** في القطر التونسي عام 1935 أثناء جولته في رحلة فنية كان الفنان الريحاني يمتدح الشـــيخ علي أمام الجميع وفي كل مناسبة مثنياً على مقدرته الفنية، نقلاً عن لسان الملحن المجدد الراحل الشيخ سيد درويش. ثم تعرف بالملحن المصري الكبير **محمد القصبجي** الذي أعجب بمؤلفه الموسيقي الذي قدمه إلى إدارة المعهد الموسيقي بمصر وتتلمذ عليه في المعهد الملحنون والموسيقيون البارزون أمثال رياض السنباطي، ومحمد عبد الوهاب وعزيز صادق... كما أخذت عنه كوكب الشرق أم كلثوم.

الإسهام في أعمال مؤتمر الموسيقا العربية الأول بالقاهرة عام 1932:

في عام 1932، وجهت إليه دعوة رسمية موقعة من رئاسة ديوان الملك فؤاد الأول، ملك مصر، للمشاركة في مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة والمشمول بالرعاية الملكية. ودُعي إلى هذا المؤتمر كبار علماء الموسيقا والفنانين من عرب وشرقيين ومستشرقين وأوروبيين، ودام انعقاده قرابة شهر. **وكان الشيخ علي السوريَّ الوحيد الذي أسهم في أبحاث لجان المؤتمر وبخاصة لجنتي المقامات والإيقاعات المستعملة في الأقطار العربية كافة، والقطر**

العربي السوري ومدينة حلب خاصة، والتي لها صلة وجذور بالموسيقا الشرقية والتركية بوجه خاص. وسجلت له هذه الأبحاث مع التنويه بقيامه بأدائها وتطبيقاتها خلال الجلسات وذلك مع سواها من أبحاث المؤتمرين، وطبعت فيما بعد بعدة لغات في كتاب المؤتمر الضخم الذي وزع على أعضاء المؤتمر.

وزار المؤتمر بعض الفرق الموسيقية والغنائية من جميع الأقطار العربية التي تمثل طابع وأسلوب أقطارها في الأداء الغنائي والموسيقي وأنواع الآلات الموسيقية المحلية. كما زارته فرقة موسيقية تمثل القطر العربي السوري يعزف فيها كبار الأساتذة السوريين أمثال: **توفيق الصباغ، أحمد أوبري، شفيق شبيب** وغيرهم...

وكلف الشيخ علي أثناء إقامته في مصر، بتدوين عدد كبير من الموشحات القديمة والأدوار المصرية الغنائية القديمة وغيرها بالتدوين الموسيقي الحديث (النوتة)، مثل ألحان وأدوار **عبدو الحمولي-محمد عثمان-داود حسني** وغيرهم... وكلفته بعض شركات الأسطوانات، بتلحين وتسجيل بعض المقطوعات الموسيقية كالبشارف والسماعيات وغيرها... ولقد سجل معظمها على أسطوانات (غرامافون وبيضافون) إما في القاهرة أو في بيروت. وقد شارك معه في العزف والتسجيل أحياناً **سامي الشوا** أو **توفيق الصباغ** (كمان)، **وعبد الحميد القضابي** أو **نوبار** (قانون)، **ونوري الملاح وشحادة سعادة** (عود)، **وعلي الدرويش** مؤلف الألحان (ناي). هذا إلى جانب تسجيله بعض العزف المنفرد على الناي.

وفي بيروت بلبنان عرف الموسيقار والمؤلف الموسيقي **وديع صبرا**، والمطرب وعازف الطنبور (البزق) الشهير

محيي الدين بعيون، ومحيي الدين سلام والد المطربة **نجاح سلام، وعبد الغني شعبان.**

الدعوة إلى تونس الغرب (الخضراء) 1932-1939

سافر الشيخ علي إلى تونس الغرب (الخضراء) في أواخر عام 1931 فمكث هناك عدة أشهر، عاد بعدها إلى القاهرة ليمثل في مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي سبق ذكره عام 1932.

وإثر انتهاء هذا المؤتمر، عاد إلى المملكة التونسية من أجل متابعة إتمام أبحاث هامة في الموسيقا العربية، بدعوة خاصة من المستشرق البارون ديرلنجيه عضو مؤتمر الموسيقا العربية بالقاهرة أيضاً، والذي قدّم أبحاثاً قيمة في تحليل سلالم ومقامات الموسيقا العربية بإسهام وتعاون علي الدرويش نفسه. وبعد مضي قرابة شهر على مكوثه في الديار التونسية أبرمت وزارة المعارف التونسية معه عقداً لتدريس الموسيقا النظرية والقراءة الموسيقية (الصولفيج) وتدريب الفرق الغنائية والموسيقية على المقطوعات التراثية من الموشحات وغيرها... وتدريس آلة الناي، وذلك في المعهد الموسيقي الرشيدي للموسيقا التونسية التراثية. وقد مكث في تلك الديار قرابة سبع سنوات، وشارك في العزف مع كبار الموسيقيين في تونس أمثال: **خُميس الترنان** العازف والمغني والملحن، **ومحمد التريكي** الملحن الشهير وغيرهما... ومن أبرز تلامذته الدكتور **صالح المهدي** الذي كان له شأن عظيم في ما بعد، والذي تولى عدة مناصب فنية ورسمية في الدولة وحصل على درجة الدكتوراه في الموسيقا من جامعة بوتي بفرنسا. وكان علي يطوف خلالها مع المستشرق ديرلنجيه أنحاء البلاد التونسية خاصة، وفي أقطار المغرب العربي عامة، بحثاً وتنقيباً عن الألحان والمؤلفات الغنائية والموسيقية التراثية المتبقية من آثار عرب الأندلس الذين هاجروا في زمن مضى من الأندلس بعد نكبتها وسقوطها، إلى تونس

والقيروان ومعظم بلاد شـمالي إفريقيا، وغالبيتهم من سـكان قرطبـة وغرناطة اشـبيلية مدن العلم والأدب والفن في العهد الأندلسـي. وكلفت هذه الأبحاث والتنقيبات المسـتشـرق ديرلنجيه مبالغ طائلة من حسابه الخاص.

وقد وفق علي الدرويش في جمع وتدوين حوالي 14 نوبة أندلسـية وعشـرين ملحقاً لهذه النوبات، وجملة موشـحات أندلسـية غنائية احتفظ لنفسـه بنسـخة منها محفوظة في مكتبته الموسيقية بحلب. والنوبة الأندلسية نوع من التأليف الموسيقي والغنائي في وقت واحد، تؤديه فرق الغناء والإنشـاد بمرافقة الآلات الموسيقية، وهي فواصل مطولة تدوم أكثر من نصف سـاعة أحياناً وتحتوي على مقدمة موسـيقية تسـبق الغناء الجماعي أو الإفرادي، وهي تشـبه -مع الفارق- الافتتاحيات الموسـيقية للمسـرحيات الغنائية (الأوبريت والأوبرا) لدى الغربيين في عصـر النهضـة وحتى الآن. وربما تطورت الافتتاحيات الموسـيقية كنتيجة منطقية عن النوبة الأندلسـية التي انتشـرت في الأندلس حتى نهاية القرن الرابع عشـر الميلادي حين كـانـت إشـبيليـة وغرنـاطـة منهلاً للعلم والفن

لجميع الدارسين الوافدين من جميع أنحاء العالم في ذلك العصر.

وكان هذا المسح التراثي والتسجيل عن طريق الحفظة والمنشدين القاطنين في تلك البلاد، وعن طريق التدوين (بالنوتة الموسيقية) الحديثة والتسجيل بالاسطوانات، وهما أهم وسيلتين للتسجيل الموسيقي آنذاك.

كان المستشرق ديرلنجيه يقطن في ضاحية خارج مدينة تونس العاصمة تسمى سيدي بور سعيد كما ورد سابقاً وهي مكانٌ هادئٌ وجميل ومنتجع للراحة والاصطياف. وكان لدى البارون هناك مكتبة موسيقية ضخمة بمثابة مرجع للتراث الموسيقي العربي وغيره. اغتنم الشيخ علي هذه الفرصة للدراسة والإطلاع على جميع ما حوته تلك المكتبة من النفائس، وخاصة كتاب "الموسيقا الكبير" للإمام العلامة محمد أبو النصر الفارابي جليس سيف الدولة الحمداني أمير حلب. واطلع عن كثب على هذه الذخائر، ومنها أيضاً كتاب "الشرفية والشفاء" لابن سينا و"الأدوار" لصفي الدين عبد المؤمن الأرموي. وقد جمع البارون هذه المخطوطات من عدة مكتبات في العالم مثل (ليد ومدريد وبرلين ونور العثمانية) وذلك عن طريق التصوير الفوتوغرافي، وحرص على نسخها من جديد بوساطة أحد الخطاطين المُجيدين كصورة طبق الأصل عن التصوير الفوتوغرافي. وتمكن علي الدرويش في هذه الأثناء من نسخ مخطوطة الفارابي "الموسيقا الكبير" كاملة ليكون هذا الكتاب التراثي الثمين في حوزته.

توفي ديرلنجيه في تونس حوالي عام 1933 ودفن هناك تاركاً آثاراً وأعمالاً جليلة خالدة في خدمة الموسيقا العربية لم

يجاره فيها أبناء العروبة أنفسهم. وأقيم للفقيد حفل تأبيني يليق بمكانته على المستويين العربي والعالمي ألقيت فيه عدة كلمات، وكان علي الدرويش صديق الفقيد وزميله في العمل، في عداد الذين تكلموا في حفل تأبينه.

عمل علي الدرويش في الإذاعة التونسية، وقدم بعض الإنتاج الموسيقي الإذاعي خلال إقامته هناك. ولقد قام من تونس مع بعض الأصدقاء برحلات إلى أوروبا فزار إيطاليا وفرنسا وألمانيا وغيرها، حيث شاهد واستمع طويلاً إلى الحفلات السيمفونية والأوبرا والأوبريت، موسيقا الحضارة الغربية الحديثة، فكان يعجب غاية الإعجاب مقدراً ذلك الفن الحضاري الإنساني الرفيع الذي بلغ القمة وذروة الإتقان بالعلم والفن والتقنية. وفي حوالي نهاية عام 1939، موعد اندلاع الحرب العالمية الثانية، قفل عائداً إلى الوطن لآخر مرة مصطحباً تلك المؤلفات الموسيقية القيمة التي حصل عليها خلال إقامته في تلك الديار، تاركاً هناك أثراً طيباً وطلاباً أضحى بعضهم الآن عمداء للنهضة الموسيقية في تونس وأصدقاء محبين كانت تربطه بهم أواصر متينة ومنهم تلميذه صالح المهدي، صاحب النهضة الموسيقية التونسية الحديثة والمراقب العام للموسيقا والفنون الشعبية في وزارة الثقافة ومدير المعهد الموسيقي ورئيس المجمع الموسيقي العربي سابقاً، وقد نال شهادة دكتوراه الدولة مؤخراً في بحث سلالم ومقامات الموسيقا العربية من جامعة بواتييه بفرنسا كما قدمنا. ومن أصدقائه الفنانين والأدباء **خميس الترنان ومحمد التريكي** والأديب الشاعر **محمود بورقيبة** الذي امتدحه بقصيدة شعرية عصماء بعنوان: رابطة الفن بين تونس وشقيقتها سورية. استهلها بقوله:

لعمدة الفن إجلالي وإعظامي إلى العلي إلى ذي المركز السامي

وخلال تلك الفترة **أهداه باي تونس وسام الافتخار تقديراً له على جهوده وخدماته للموسيقا العربية وتثبيت دعائم النهضة الموسيقية في الدولة التونسية.**

أعماله في سورية أثناء عودته إليها من خارج القطر، وخلال العطل الصيفية:

- أسس في صيف عام 1935 مع بعض الأصدقاء من هواة الموسيقا نادياً لتدريس الموسيقا ونشر الوعي الفني والثقافة الموسيقية والتذوق وإقامة حفلات موسيقية دورية وغيرها باسم النادي الموسيقي بحلب، وكان مقره وقتئذ في حي باب النصر. ولقد تبرع مؤسس النادي الأستاذ **رشيد ماملي**، وهو من هواة الموسيقا، بالإنفاق على النادي في بداية الأمر. وكان الأعضاء المؤسسون من كبار مشاهير الموسيقا والأدب في حلب، أمثال الشاعر العربي الكبير **عمر أبو ريشة**، والأساتذة **أحمد أوبري، فؤاد حسون، ممدوح الجابري، مجدي العقيلي، عبد اللطيف النبكي، يوسف حجه، يوسف مارديني** وغيرهم. وقد استمر النادي زهاء خمس سنوات تقريباً.

- حضر افتتاح نادي دوحة الميماس للموسيقا والتمثيل في حمص، حوالي عام 1934 بعد تأسيسه وأصبح عضواً فخرياً فيه.

- أسهم في الحركة الوطنية ضد الانتداب الفرنسي، وعمل إلى جانب أعضاء حزب الكتلة الوطنية - الحزب الوطني الوحيد آنذاك. وقد دعاه إلى العمل الزعيم الوطني الراحل إبراهيم هنانو. فقام بتلحين مجموعة من الأناشيد الوطنية والقومية في تلك الفترة الزمنية من النضال القومي، وقد أنشدها طلاب المدارس والشباب المتحمسون من أعضاء الكتلة الوطنية، ومنها نشيد الزعيم إبراهيم هنانو.

إقامته في حلب (1939-1941)

مكث علي الدرويش في حلب بعد عودته من تونس زهاء سنتين أعاد خلالهما النظر في مؤلفه الموسيقي المخطوط من حيث عباراته اللغوية وأسلوب كتابته وإضافة بعض الفصول والمواضيع الفنية إليه. وبقي الكتاب بعنوان "النظريات الحقيقية في القراءة الموسيقية". وقد وافقت رئاسة المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية في القطر العربي السوري حينذاك في إحدى جلسات لجنة الموسيقا عام 1966، بعد دراسة مستفيضة، على اقتناء هذا الكتاب المخطوط وطبعه على نفقة المجلس الأعلى، نظراً لقيمته الفنية والعلمية وفائدته للدارسين والعاملين في الموسيقا، بوصفه مرجعاً له أهميته، ولكنه لم يطبع لأسباب مالية.

وأستعرض الآن **تعريفاً ببعض أبحاثه**

- يبحث الكتاب في قواعد الموسيقا العربية فقط..

- الفهرس.

- المقدمة وتبحث في تاريخ الموسيقا العربية وأصل الموسيقا وآدابها ومدخل في علم الصوت.

- بحث في بيان النسب الرياضية لدرجات أصوات السلم الموسيقي قديماً وحديثاً، موضحة حسب جداول ثابتة مدعومة بالأرقام.

- بحث في السلم والمقامات العربية وتحليلها مع نماذج تطبيقية.

- بحث في المقاييس والموازين العربية والعرجاء منها مع أمثلة وتطبيقات وعرض للموازين واستعمالها قديماً وحديثاً حسب الإشارات الخاصة بقادة الفرق الموسيقية الحديثة (أوركسترا).

- بحث في التدوين الموسيقي العربي القديم بطريقة الأبجدية العربية... وغير ذلك من الأبحاث. وقد اعتمد المؤلف في كتابه مصادر تركية وعربية معظمها مخطوط.

وخلال تلك الفترة تتلمذ عليه الكثيرون، اشتهر منهم عازفون محترفون وهواة أمثال: **فؤاد محفوظ** (عود) و**محمد عبدو** (ناي) و**محمد بوشي** (عود) وغيرهم... وقد كان ملماً بمعظم الآلات الموسيقية، إلا أن الناي كانت الآلة المميزة الاختصاصية لديه.

ثم أخذ يكتب سلسلة من المقالات الموسيقية في بعض الصحف والمجلات، منها مقالات في صحيفة "الدستور" الحلبية التي كانت تصدر في ذلك الحين وكان رئيس تحريرها الأستاذ **حسام الدين الخطيب**.

كانت هوايته المطالعة باللغتين العربية والتركية، واقتناء الكتب الموسيقية على وجه الخصوص، كما كانت هوايته أيضاً صنع وفتح بعض عيدان القصب الخاصة بآلة النفخ الموسيقية المعروفة (الناي)، وذلك بموجب قياسات حسابية علمية دقيقة. وقد قام بصنع عدة مجاميع من آلة الناي، والمجمّع يتألف من 32 قصبة (ناي) بأطوال مختلفة تؤلف الديوان والسلم الموسيقي العربي كاملاً. وقد وزع عدداً من هذه المجاميع، وقدم بعضها الآخر هدايا إلى عدد من المعاهد الموسيقية العربية والنوادي الخاصة. وقدم منها إلى جهات ومعاهد رسمية مثل: معهد إستانبول، والمعهد الملكي بالقاهرة، والمعهد الموسيقي في تونس، ومعهد الفنون الجميلة في بغداد، والمعهد الموسيقي بحلب.

عمله في دمشق (1942)

وحوالي عام 1942 عُين عميداً ومدرساً في القسم الشرقي للمعهد الموسيقي بدمشق، وكان القسم الغربي آنذاك برئاسة

الموســـيقار الروســـي المواطن البـارون **بلنـك**. عمـل علي الدرويش في هذا المعهد مدة تسعة أشهر فقط. ثم أغلق المعهد على إثرها لأسباب مالية في أواخر عام 1943.

عرف في دمشــق الكثير من الطلبة والأصــدقاء، وأخص منهم بالذكر الزعيم الوطني الأستاذ **فخري البارودي** صاحب الأيادي البيض على الموســيقا العربية والموســيقيين، وهو المتبني للحركة الموسـيقية ومعاهد الموسـيقا في سـورية منذ عام 1919 حتى تـاريخ وفـاتـه عام 1965. ومن الأصـــدقاء الفنانين وهواة الموسـيقا السـيد **نصـوح الكيلاني** وتلميذه **فؤاد محفوظ** و**شفيق شبيب** وغيرهم... وقد كان خلال هذه الفترة الزمنية في المعهد في قسـم الأصـوات والغناء الشـاب الحلبي المتفوق السـيد **صـباح أبو قوس**، الذي لقب بالمطرب **صـباح فخري** (أبو قوس) نســبـة إلى راعي الفن الموســيقي آنـذاك الزعيم الوطني والشــاعر فخري البارودي، وانتخب فيما بعد نقيباً للفنـانين في الجمهوريـة العربيـة الســورية. وقد قدم هذا المطرب الناشــئ آنذاك أغنية "بياع الورد" في إذاعة دمشــق وعلى الهواء مباشــرة وهي من ألحان **إبراهيم الدرويش** أحد أبناء الشيخ علي الدرويش.

عمله عام 1944 في إذاعة القدس في فلسطين

وفي عـام 1944 دُعي إلى دار الإذاعـة الفلســطينيـة في القدس لتسـجيل وتقديم نخبة من الموشـحات الأندلسـية الغنائية القديمة بمرافقة فرقة الإذاعة الموسـيقية والمنشـدين "كورس القدس". وقد رافق الشــيخ علي في رحلتـه هذه ولـده **نـديم الدرويش** عازف العود.

ســافر الشــيخ علي قاصــداً القســم العربي في دار الإذاعة بـالقدس، حيث ســجل هنـاك عدداً من الموشــحات الغنائية القديمة. وكان مراقب البرامج العربية والمسـؤول عن القسـم العربي في الإذاعـة آنـذاك الأســتـاذ **عجـاج نويهض**. وكـان

المطرب الحلبي الشـــعبي **أحمد الفقش** مدعواً أيضـــاً لمرافقة علي الـدرويش في رحلتـه هـذه للإســـهـام في فرقـة الغنـاء الجماعي للموشـحات في دار الإذاعة. وهناك عرف الكثيرين من الأسـاتذة الفنانين أمثال: الأستاذ **يوسف بتروني** الذي كان مسؤولاً عن تدريب وقيادة فرقة للموسيقا العربية الحديثة في الإذاعة. وقد عمل الأستاذ بتروني فيما بعد في إذاعتي دمشق وحلب بعد نكبة فلسطين عام 1948. كما عرف الفنانين **يحيى السعودي** و**يحيى اللبابيدي** وكانا مسؤولين عن قسم الموسيقا العربية في إذاعة القدس. وقد عمل الســعودي أيضـــاً في دار الإذاعة السورية في دمشق بعد نكبة فلسطين. وعرف الفنان الملحن والمطرب **روحي الخماش** الذي اسـتقر نهائياً في دار الإذاعـة العراقية وعمل مدرســـاً في معهد الفنون الجميلة في بغداد.

التدريس في القطر العراقي (1945-1951)

وإثر انتهـاء الحرب العـالميـة الثـانيـة عـام 1945 وجلاء جيش الانتداب الفرنســـي عن ســـورية العربية بعد المقاومة الشـعبية الضـارية والاعتداء الأجنبي الأثيم على البلاد سـافر علي الدرويش إلى القطر العراقي الشـقيق بدعوة رسـمية من وزارة المعـارف العراقيـة للتـدريس في معهـد الفنون الجميلـة في بغداد. وهناك دعته أيضـــاً الإذاعة العراقية إلى تســـجيل نخبة من ألحان التراث القديم والموشـحات الأندلســية، فعمل على تســـجيلها مع الفرقة الموســـيقية والمنشـــدين العائدين للإذاعة.

في صـــيف عام 1951 قدم اســـتقالته من عمله في العراق لمرض ألمّ بـه وقفـل عـائـداً إلى حلـب ليعمـل في معهـدهـا الموســـيقي وإذاعتها المنشـــأتين حديثاً بعد أن ترك في بغداد نخبة طيبة من الطلاب والزملاء والأصدقاء. منهم الموسيقار **محيي الدين حيدر** عميد معهد الفنون الجميلة في بغداد وعميد

المعهد الموسيقي في إستانبول فيما بعد، وهو عازف الفيولونسيل الشهير وصاحب أحدث مدرسة وطريقة لدراسة آلة العود العربية وآلة العود التركية أيضاً في الوقت الحاضر. كما كان من بين تلامذته العازفان القديران الأخوان **منير بشير** و**جميل** بشير، اللذان تخرجا من معهد الفنون الجميلة في بغداد. وعرف الأستاذ **حقي الشبلي** رئيس قسم التمثيل المسرحي والمشرف الإداري في معهد الفنون الجميلة المذكور ونقيب الفنانين فيما بعد. وعرف الأستاذين **نوبار** و**مسعود جميل بك**، والأخير هو نجل الموسيقار التركي **جميل بك** الشهير، وهما مدرسان في معهد الفنون الجميلة. وكانت إقامته في القطر العراقي لا تزيد عن ست سنوات.

عمله في حلب ووفاته (1951-1952)

وحين عاد الشيخ علي إلى موطنه حلب عام 1951 بدأ عمله في معهدها الموسيقي كما أسلفنا. هذا المعهد الذي عمل على تأسيسه في السابق مع طبيب الأسنان الأديب الهاوي الدكتور **فؤاد رجائي** عام 1946. واستمرت الدراسة في هذا المعهد الخاص حتى عام 1957، ثم ألحق بوزارة التربية. وفي عام 1958 ألحق بالمعهد إضافة إلى دراسته المسائية دراسة نهارية رسمية لطلاب نظاميين، وسمي معهد التربية الموسيقية للمعلمين. ثم ألغت وزارة التربية هذا المعهد بقسميه صيف عام 1959 في كل من دمشق وحلب. وانضم طلاب قسمه النهاري إلى دار المعلمين العامة بحلب، كشعبة موسيقية مع باقي الشعب الفنية والعامة في الدار. وكان للمعهد المذكور ومثيله في دمشق الدور الإيجابي الفعال في دفع الحركة الموسيقية وتطورها في القطر العربي السوري. وقد حوى الجهاز التدريسي للمعهد الموسيقي بحلب نخبة جيدة من المدرسين أمثال: **علي الدرويش** و**عمر البطش**

و**ميشيل بوريسنكو** و**مجدي العقيلي** و**أرنست شوها** و**يوسف حجة** و**شكري أنطاكي** و**نديم** و**إبراهيم الدرويش**.

تخرج من القسم المسائي بالمعهد بعض العناصر الموسيقية الجيدة التي عملت وأفادت، أمثال السادة **فاضل سراج** مدرس الموسيقا في ثانويات حلب، والملحن **إبراهيم جودت** رئيس القسم الموسيقي لإذاعة دمشق حالياً، و**جوزيف طاشجيان** عازف الكمان في إذاعة حلب، و**عبد الغني سرو** و**عبد الحميد تناري** و**محمد أبو الهول** و**نزار موره لي** وغيرهم...

وقد كُلف علي الدرويش بتسجيل نخبة من النوبات والموشحات الأندلسية القديمة (الكلاسيكية) التي كانت في حوزته، وذلك مع الفرقة الموسيقية والمنشدين في إذاعة حلب.

ولم يمض عام واحد على عودته الأخيرة إلى الوطن حتى توفاه الله في داره الكائنة في حي أقيول بحلب. وكانت وفاته ظهر يوم الخميس المصادف في 13 ربيع الأول 1371 هـ الموافق في 26 تشرين الثاني /نوفمبر 1952، عن عمر ناهز الثامنة والستين، قضاه في كفاح مستمر متواصل في سبيل خدمة الموسيقا العربية والعمل على ترقيتها كرسالة مقدسة. وقد شُيّع جثمانه في موكب مهيب سارت فيه جموع غفيرة من الشعب، وممثلون عن بعض الهيئات والإدارات

الرســمية مع أكاليل الزهور. وقد شــارك في التشــييع ممثل محافظة حلب وبلديتها ومديرية التربية ووفد إدارة ومدرســي المعهد الموسيقي بدمشق، إلى جانب إدارة ومدرسي المعهد الموســيقي بحلب، ووفد المديرية العامة لإذاعتي دمشــق وحلب. ودفن في مقبرة أقيول وهو اسم الحي الذي كان يقطن فيه.

❑❑❑

❐ الترومبون

وولتر بيستون
ترجمة معن أحمد خليفة

إن توليد الصوت في الآلات النحاسية يتم بواسطة شفاه العازف وذلك بخلاف آلة الأوبوا أو الكلارينيت أو الباصون الذي يتم فيها بواسطة قصبة هوائية صغيرة. وفي الآلات النحاسية عموماً تلامس شفتا العازف قطعة معدنية بشكل المخروط المفرغ مثبتة في الطرف الصغير لنهاية أنبوب الآلة. ويتولد الصوت من إدخال الهواء بقوة مختلفة حسب العلامة المراد عزفها عبر الشفتين اللتين تختلف الفتحة بينهما بحسب العلامة الموسيقية أيضاً؛ ونتيجة لذلك تتولد اهتزازات تتصل بعمود الهواء المحصور داخل الأنبوب النحاسي. ولحجم وشكل القطعة الفموية من الداخل (القطعة المعدنية - الأمبشور) تأثير فعال على نوعية الدرجة الصوتية للآلة وأيضاً على سهولة إخراج الدرجات الصوتية (العلامات) الحادة أو المنخفضة في مجال الآلة.

الشكل 1

القطع المعدنية الفموية للآلات النحاسية

وتحدد النغمة الأساسية أيضاً من خلال طول أنبوب الآلة؛ أي أن أنبوب بطول 8 أقدام يمكن، وبشكل نظري، أن يخرج الأصوات الهارمونية المتسلسلة التالية:

مثال 2

إن هذه النغمات التوافقية تمثل اهتزازات عمود الهواء المحتوى داخل الأنبوب النحاسي. وباختلاف عدد الاهتزازات التي تتشكل داخل الأنبوب تختلف العلامة الموسيقية الصادرة.

وتتحدد طبقة الصوت بواسطة الشفتين ضمن حدود صغيرة. وتوجد وسائل أخرى كانزلاق الجزء المتحرك في الترومبون أو اليد اليمنى الموجودة في جرس الهورن. وهنا تجب الإشارة إلى أن أداء علامة موسيقية ليس مطلقاً بل يجب على العازفين الضبط المستمر للأصوات، وهذه إحدى صعوبات الآلات النحاسية وخاصة الترومبون؛ وذلك لأن المكان المحدد للعلامة الموسيقية يختلف، وأن المجال الصوتي للآلة النحاسية يحسب بواسطة طول الأنبوب النحاسي أو بعدد سلاسل النغمات التي يمكن أن تخرجها. كما أن لقطر الأنبوب دور مهم في ذلك؛ أي أن أنبوب عريض يؤمن نغمات منخفضة بينما أنبوب ضيق يكون أفضل للعلامات الحادة. **فخاصية تغير طول الأنبوب هي ميزة آلة الترومبون**.

إن النغمات الموجودة في المخطط التالي هي نغمات الترومبون تينور. ولدينا سبع موانع للأنبوب تنخفض عن

بعضـها البعض نصـف درجة. وتغيير الوضـعية لا يمكن أن يحدث بسرعة كبيرة ومن هنا تأتي صعوبة هذه الآلة.

مثال 3

لم يحدث تغيير أساسي على الآلة في الخمسة قرون الماضية إذا استثنينا بعض التبديلات في قطعة الفم والجرس المؤثر على نوعية الدرجة الصوتية. يكون أنبوب الآلة أسطواني حتى 2/3 من طوله ثم يصبح مخروطي باتجاه الجرس الذي يبلغ نحو 7 انشات عرضاً. قطعة الفم عبارة عن وعاء ضيق ويشبه قطعة الترومبيت أكثر من قطعة الهورن أو الكورنيت أو التوبا. والآلة متوازنة بواسطة ثقل يوضع على قطعة U التي هي في الجزء القريب للقطعة الفموية من جهة العازف. وأحياناً يكون الثقل محتوى داخل المقبض المتحرك.

يصنع الترومبون من النحاس والنيكل والكروم وتحمل اليد اليسرى الآلة بواسطة مقبض قطعة الفم وتثبت القطعة الفموية على الشفتين، أما اليد اليمنى فهي التي تحرك المزلاق.

تختلف المسافة بين وضعية وأخرى بحسب بعدها عن القطعة الفموية. فالمسافة من الوضعية الأولى للثانية 3/16 3هي انش بينما من السادسة للسابعة 3/4 فهي 4 انش.

إن المثال التالي يوضح الدرجات الصوتية الصادرة عن كل وضعية. وموسيقا الترومبون تكتب على مدرج الباص والتينور والآلتو. وعازفو الترومبون حالياً يتمكنون من عزف علامات أكثر حدة نتيجة ازدياد مهارة التدريب والعزف وتطور المدارس الموسيقية.

مثال 4

حتى القرن التاسع عشر بقيت ثلاثة ترومبونات تلعب دوراً أساسياً في الأوركسترا هي الباص والتينور والآلتو. وبمساعدة الترومبيت عُوّض عن الترومبون الآلتو بترومبون تينور. وفي بعض الأحيان، نتيجة قدرة العازف على أداء العلامات الحادة المطلوبة، أصبح الثلاثي ترومبونين تينور وترومبون باص هو المثال العملي للممارسة.

أما المؤلفون الفرنسيون فقد قدموا مجموعة جديدة هي عبارة عن ثلاثة ترومبونات تينور. وبعض الأعمال الحديثة تتطلب عدداً أكبر كأعمال سترافينسكي وأعمال شوستاكوفيتش.

وعلى العموم عندما يتضمن عمل ثلاثة ترومبونات فإن من المسلم به أن الترومبون الثالث هو الباص.

يتوضع الترومبون الآلتو صوتياً بمقدار أربع درجات فوق التينور وتكون نغمته الأساسية وهو في حالة الإغلاق هي **Eb** مي بيمول. والعزف التقني متشابه في كل الترومبونات.

أما الترومبون الباص فكان يبدأ في السابق من نغمة فا بمقدار أربع درجات صوتية أخفض من التينور. ولقد شاع في القرن التاسع عشر استخدام الباص ترومبون بنغمة مي بيمول. وفي القرن العشرين عوّض عن كل هذا بآلة تدعى تينور - باص ترومبون. وهو بنغمة سي بيمول وبه وصلة الـ فا **Fa attachment**، واصلة تحتوي على حلقة أنابيب إضافية بالقسم الأعلى وهي على شكل **u** بالطول المطلوب ليعطي الآلة نغمة فا الأساسية عندما يضاف للأنبوب الرئيسي.

عند تصـــميم الباص - تينور ترومبون تضـــخم الماســـورة (الأنبوب) ويزاد حجم الجرس بحدود 1/2 9 انش وتضـــاف وصـلة بالمزلاق وعند سـحبها خارجاً تخفض نغمة فا إلى مي (أي أنها مثل صـــمام بقطعة معدنية خارجية تحرك بواســطة إبهام اليد اليســـرى). ولهذا الصـــمام (فينتل) فوائد كبيرة في زيادة تقنية الآلة وإمكانية إصـــدار علامات موســـيقية مختلفة في مواقع جديدة.

مثال 5

والشـيء المميز والخاص لعزف الآلات النحاسـية هو دور اللســـان الهـام جداً في العزف وفي تحـديـد طـابع العلامـات الموسيقية.

فهنـاك طريقـة لعزف النغمـات المربوطـة **Legato** يتم فيهـا الانتقال بين العلامات الموســـيقية بشـــكل متواصـــل ودون انقطـاع فقط من خلال حركـة القطعـة الانزلاقيـة وتغير فتحـة الشفتين ويكون للّسان فيها دور بسيط جداً.

مثال 6

نلاحظ أن طريقة العزف المطلوبة في المثال الســـابق هي **Legato**

وفي المثـال التـالي نلاحظ أن طريقـة العزف المطلوبـة تتطلب اهتزاز اللســـان عند كل علامة موســـيقية حتى تظهر كوحدة خـاصـــة بذاتها ومنفصـــلة فلا يكون هناك ربط بين النغمات كما في المثال السـابق، لكن هناك صـمت بسـيط جداً بين علامة ما والعلامة التي تليها.

مثال 7

وهناك أيضـاً الـــــ **Trills** (الزغردة) وتتم بواسـطة الحركة السـريعة للشـفتين فتخرج النغمة متتابعة بسـرعة مع النغمة التي تليهـا في الموضـــع نفســـه للأنبوب الانزلاقي فتخرج النغمتان بشكل متناوب سريع.

مثال 8

ونلاحظ في المثال السابق أيضاً خاصة مميزة لآلة الترومبون وهي **Glissando** حيث يتم الانتقال من نغمة إلى أخرى مع عزف كامل المجال الصوتي الذي يقع بينهما. والمثال التالي يوضح هذه الفكرة أكثر.

مثال 9

وهنا يصدر لدينا صوت منزلق يُقارن بانزلاق الوتريات. ولعله من المستحيل أن تظهر الانتقالات الصوتية لأكثر من أربع وضعيات.

إن الترومبون آلة مكتملة تستطيع أداء مختلف الجمل اللحنية وتتمتع بمجال صوتي واسع ولها صوت فيه نوع من الشجن إن صح التعبير. وكما هو معروف فإن الترومبونات تقليدياً هي آلات جماعية أكثر منها آلات فردية وذلك في الاستعمالات الأوركسترالية. وهي تستخدم بشكل كبير في الهارموني ذي الثلاثة أجزاء لتؤدي خلفية هارمونية مماثلة لتلك التي تؤديها الهورنات. **وتمتلك الترومبونات صوتاً فيه حساً درامياً. ويمكن أن تعزف في بعض الأعمال بشكل كورالي. وأحياناً يكون للترومبون دور صولو (منفرد)** كما في السيمفونية الثالثة لماهلر **Mahler**.

وهناك العديد من المؤلفين الذين كتبوا لهذه الآلة أمثال:

فيرديناند دافيد	**Ferdinand David**
هارالد غينزمر	**Harald Genzmer (1944)**
نيكولاي ريمسكي كورساكوف (1844-1908)	**Nilokay Rimsky-Korsakow (1844- 1908)**

يوجين ريخا

فلاديسلاف بلاز هيفيتش (1881-1942)

Eugene Reiche

Vladislav Blazhevich (1881-1942)

❒❒❒

❐ ضوابط للأغنية العربية ومنهاج لتطوير دراسة الموسيقا العربية المعاصرة*

توفيق الباشا

مؤلف وباحث موسيقي

رئيس اللجنة الوطنية للموسيقا في لبنان (أونيسكو)

الرئيس الفخري لجمعية المؤلفين والملحنين وناشري الموسيقا في لبنان

آ-ضوابط للأغنية العربية المعاصرة

سبق وعرض موضوع "الأغنية العربية وما آلت إليه في وقتنا الحاضر" في عدة مؤتمرات -مؤتمر المجمع العربي للموسيقا في تونس عام 1985 - مؤتمر الموسيقا العربية في القاهرة عام 1994 - مؤتمر المجمع العربي للموسيقا في دمشق عام 1995 - اجتماع المجلس التنفيذي للمجمع في عمان عام 1998؛ وغيرها من الندوات التي تناولت أسباب تدني مستوى الإنتاج الغنائي في العالم العربي بصورة عامة، وقد قدم الكثير من الدراسات والأبحاث من أهل الاختصاص والخبرة والعلم الموسيقي، وها نحن نعود إلى البداية لبحث هذه الحالة المستعصية.

أبدأ من لبنان:

مشكلتنا في لبنان أننا جوبهنا في عام 1975 بالأحداث المعروفة... وإلا لما كنا وصلنا إلى هذا المستوى في بعض ما ينتج من أغاني لا ترضي الضمير الفني. كنا نسير وفق

* قدمت هاتان الورقتان في ندوة "الأغنية العربية؛ كلمة، موسيقا، أداء" التي أقيمت في 11،1998/8/10 على هامش مهرجان المحبة العاشر في اللاذقية (راجع صفحة 169 من هذا العدد)

تطور سـليم والدليل أنه حتى عام 1975 وما تلاه مما يقارب الثلاث سنوات، واصلنا إعطاء الجيد والمتقن للأغنية اللبنانية ـ العربية. لكن الحرب عادت واستفحلت وطغت على كل شـيء، وجمدت إنتاج الفنان الأصـيل الذي أعطى الزخم للأغنية شعراً ولحناً وأداءً.

- توقفت شركات إنتاج الاسطوانات ذات الطابع العالمي عن العمل بعد غياب تنفيذ القوانين التي تحفظ الحقوق ـحق المؤلف والملحن والناشـر- والتي كنا ننعم بظلها مطمئنين على مستقبل إنتاجنا، جمدت هذه الحقوق وعطّل مفعولها.

- المهرجانات الحقيقية... (بعلبك- الأنوار ـ جبيل ـ بيروت ـ دمشق وغيرها)، التي كانت ترفد ساحة الأغنية والموسيقا بالأعمال الفنية ذات المستوى العالي، غابت هي أيضاً عن مطارحها.

- الإذاعة اللبنانية، وهي المرجع والمنتج الأول للأغنية في لبنان، غاب دورها الذي اضطلعت به من مراقبة شديدة للإنتاج الموسيقي ـ الغنائي، أدبياً وفنياً.

في غياب هذه المنابر التي كانت ترعى إنتاج الفنان وتنشر إبداعه بدأنا نسمع بالمفردات التي أطلقت على الإنتاج الغنائي في الحاضر ـ أو بعضه، مثل هابطة / سخيفة / منحطة / رديئة... الخ مما يرد اليوم على لسان أو قلم أي ناقد فني

كلمة (الموجة الجديدة) التي تنعت بها الأغنية الدارجة اليوم، ليست في موضعها، إنها هجمة تترية هجينة وليست موجة، إذ إن الموج يتولد من بعضه وكل موجة جديدة تأتي بالأحدث والأقوى، إنه التطور الطبيعي نحو الأكمل والأجمل. وهناك أيضاً نعت آخر، وهو (الأغنية الشبابية)، إنها تغطية سخيفة للرداءة التي تحويها هذه الأغنية! وكأن الشباب لا يعطي ولا يقبل إلا السهل الزائف من الفنون، علماً أن ما من فن أو أدب إلا وكان تطوره على أيدي الشباب وعقولهم المتفتحة على القيم، وهم يشعرون ويتحملون مسؤوليتهم الفنية والقومية.

هناك تلوث سمعي يفوق بضرره -إذا لم أبالغ- أي ضرر يصيب المواطن العربي في وجدانه وقوميته ونظرة الغير لقيمته الحضارية، نحن في مرحلة مصيرية تصنف فيها الأمم والشعوب جميعاً بما تساهم به من عطاء يساوي قيمتها الحضارية وذاتها التاريخية.

إن الأبحاث والمداخلات التي تخللت المؤتمرات السابقة -وقد ذكرتها- كانت تتناول جميعاً السلبيات ولم تأت بحلول إيجابية متينة للوقوف بوجه الهجمة الطاغية من الإنتاج الغنائي المعروف...

أرى -وبكل تواضع- أن الحل لا يأتي بالتمنيات ولا بالتوصيات ولا بالقرارات، لقد مضى حين من الزمن، ونحن نتمنى ونوصي ونقرر، والنتيجة: الحالة تتطور من سيئ إلى أسوأ. فلنلجأ إلى آخر الدواء - الكيّ! ويشرفني بأن أضع بين أيديكم الاقتراح - الحل التالي، راجياً أن لا يصيبه ما أصاب سابقيه من تجاهل وإهمال...

استحداث (مكتب مراقبة المصنفات الأدبية والفنية) تناط به المهمات التالية:

أ- مراقبة النصوص الشعرية المعدة للشأن الغنائي.

ب- مراقبة المصنف الغنائي الموسيقي بعد إنجازه لإجازته عند التثبت من صلاحيته الأدبية والفنية: نصاً ولحناً وأداءً وتنفيذاً.

ت- تعتمد الضوابط التالية في مراقبة العناصر التي يتألف منها العمل الغنائي ـ الموسيقي:

ت-1- سلامتها من حيث البناء الفني.

ت-2- احتوائها على أهداف سامية، من عاطفية أو وجدانية أو اجتماعية أو قومية أو دينية.

ت-3- إن الإتقان في التنفيذ والصياغة الموسيقية هو المتقدم في الإنتاج.

ت-4- لا يجاز التوزيع أو الإعداد الموسيقي للألحان التراثية (محلية أو تقليدية) إن لم تثبت الإضافات التي أدخلت على هذه الألحان قدرتها الفنية.

ت-5- ليس للمكتب الحق بالتوجيه المباشر أو الإيحاء بأية ملاحظة يتبين فيها الحد من حرية الفنان أو إسقاط قيمة العمل الفني المتكامل.

ت-6- التوصيات التي يرفعها المكتب للمرجع الوزاري المسؤول تصبح ملزمة، بعد المصادقة الإدارية عليها.

ث- كل مصنف فني يظهر في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة، أو على وسائط النقل الميكانيكي ـ الألكتروني على أنواعه، السمعي والبصري، أو في الأماكن العامة، أو في الحفلات والمهرجانات الفنية على أنواعها ولا يحمل تصريحاً باستثماره أو براءة بصلاحيته من قبل (مكتب مراقبة المصنفات الأدبية

والفنية)، يصادر ويغرم صاحبه وناشره ومروجه وفقاً للعقوبات التي سيسنّها القانون.

ج- يحق لصاحب المصنف الأدبي والفني الذي رفض عمله، أو كل من كانت له صلة بالمصنف المرفوض -ناظم، ملحن، مؤدي وناشر- أن يتقدم بدفع القرار الصادر بحق المصنف المعني أمام المراجع القضائية المناط بها النظر في مثل هذه القضايا، ولهذه المراجع أن تستعين بخبراء من أهل المعرفة والخبرة المشهود لهم بالكفاءة والنزاهة، للتزود برأيهم الأدبي والفني العائد للمصنف المرفوض، ويكون الحكم الفصل للمرجع القضائي، بعد الأخذ برأي أهل الاختصاص.

انتهت التوصية ـ الحل.

وأخيراً: أين هي النقابات والجمعيات الفنية في عالمنا العربي لتأخذ مسؤوليتها في الحد من تدفق الدخلاء على فننا الجميل الذي جعلوه سلعة للعرض والطلب؟ وقد أنيط بهذه النقابات في أول بند من بنود قانونها الداخلي (رفع مستوى الفن والفنانين)!؟

ب- عن التأليف الموسيقي الغنائي

يلاحظ غياب تدريس مادة التأليف الموسيقي الأكاديمي عن مناهج أغلبية المعاهد الموسيقية العربية، وهذا ما أوصل الحالة الغنائية إلى المستوى الذي نشكو منه جميعاً. إن مبادرة وزارة الثقافة السورية الجديرة بالاحترام

وقد سبق للسيدة الوزيرة الدكتورة نجاح العطار- أن اقترحت لمؤتمر المجمع العربي للموسيقا الذي عقد في دورته الثالثة عشرة في مدينة دمشق الموضوع المركزي لهذا المؤتمر -عن حالة الأغنية العربية وما وصلت إليه وقد عنون الموضوع "بالتلوث السمعي...الخ.

لقد اتخذت الكثير من المقررات والتوصـيات منذ أكثر من عشـر سـنوات خلت لكن... ما باليد حيلة، إذ أن الإبداع لا يسن بالقرارات والوصفات وما إليها من نقد و تعليق ـ أحياناً ساخر...! لذلك جئت بهذه الورقة لأضع فيها النقاط الأساسية لتدريس مادة التأليف الموسـيقي الذي هو الأسـاس للإبداع الموسيقي والغنائي. وذلك حسب تجربتي في هذا المجال التي امتدت لنصف قرن من العمل ـ بعد الدراسة.

المرحلة الابتدائية

أ- نظريات الموسيقا العالمية

ب- الصولفيج

ت- نظريات الموسيقا العربية

ت-1- مقاماتها

ت-2- إيقاعاتها

ث- قراءة (صـولفائية) للمقامات العربية ذات الأرباع الصوتية وللمقامات المركبة.

المرحلة الثانوية

أ- دراسة في تعدد الأصوات

أ-1- هارموني

أ-2- كونتربوان في كافة متفرعاته

ب- وضـع منهاج لتدريس فن مصـاحبة تعدد الأصـوات للمقامات ذات الأرباع الصـوتية (بعد مسـح شـامل لما قدمه بعض المشـتغلين من المؤلفين الموسـيقيين العرب في هذا المجال، والاطلاع على تجاربهم جميعاً) لاسـتخلاص ما يناسب لتدريس ووضع المنهاج التدريسي المطلوب.

المرحلة الثالثة

أ- التحليل الفني للمؤلفات الموسيقيةالتقليدية التراثية:

أ-1- بشارف ـ سماعيات ـ لونغات (مختارات منتخبة منها)

أ-2- موشحات أندلسية لعدة مدارس (مغاربية ومشرقية) مختارة من جميع المقامات الموسيقية المتعارف عليها كما الإيقاعات المختلفة جميعاً.

أ-3- الموال والذي جعل منه محمد عبد الوهاب تركيباً فنياً ذا ضوابط مقامية، بعد أن كان إنفلاشياً ووسيلة لعرض القدرات الصوتية...! وهو بالتالي سيصبح قالباً موسيقياً حراً وملتزماً في آن.

ب- التعبير الموسيقي

ب-1- دراسة الإمكانات الفنية والتقنية للآلات الموسيقية العربية المستعملة في عصرنا الحاضر.

- آلة العود
- آلة القانون
- آلة القانون وبعض الآلات الإيقاعية المعروفة.

ب-2- الإمكانيات الفنية لكل آلة موسيقية في الفرقة الموسيقية الكبيرة من آلة الفلوت حتى آلة الكونترباص، وهي:

- آلات النفخ الخشبية
- آلات النفخ النحاسية
- آلات الإيقاع والنقر
- الرباعي الوتري

لنا في كل من هذه الآلات الموسـيقية مشـاركة وإبداع في انطلاقـة وجودهـا وهي تطورت عبر قرون عـدة تطوراً طبيعياً، كنا ولظروف تاريخية مررنا بها، قد غبنا عن متابعة هذا التطور والمشـاركة فيه. وفي فن التعبير هناك أيضـاً الروح الإبداعية والتعبير عن نفسـيتنا القومية المتأصـلة ذات الجذور التاريخية العريقة.

إن مـا قدمتـه في هذه الورقـة ـوبكل تواضـعـ- مـا هو إلا مفاتيح نقدمها لأجيالنا الطالعة والتي نتحمل جميعاً مسـؤولية مسـتقبلها ومسـتقبل موسـيقانا العظيمة والثرية، إنها المفاتيح التي ستفتح لهم الأبواب إلى المحيط الواسع والمنشود.

□□□

❐ إحياء العود الشرقي (4)

تجربة مدرسة بغداد؛

الشريف محيي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللو

أستاذ في كلية الآداب، جامعة دمشق

جميل بشير

تدرب جميل بشير على العود بإشراف شريف محيي الدين، وتعلم العزف على الكمان الغربي على يد عازف الكمان الروماني ساندو آلبو Sando Albo. وقد اشتكى جميل بشير من أنه أنفق سنوات طويلة في التعلم على الكمان والتدرب عليه[1]. والأمر الذي لا شك فيه هو أن تدرب جميل كان على آلة الكمان الغربي بتقنياتها الغربية، وعلى آلة العود تقنياتها القديمة الجديدة، وهذه الازدواجية في الأنظمة والمناهج الموسيقية غربيها وشرقيها، كوّنت عنده ثقافةً موسيقية واسعة، وأسلوبَ عزفٍ متميز، وحساً جمالياً لحنياً

[1] عبر جميل ذات مرة أنه لا يعرف إذا كان توجهه إلى الكمان الغربي رغبة عائلية في أن يكون بين أفرادها عازف إفرادي على آلة عالمية، أم أن الأمر كان **مؤامرة** حيكت ضده ليخلو درب العود لأخيه منير؟ وهذا ليس في الواقع من قبيل الافتراض والتخمين وإنما له أصول في تصريحات جميل نفسه، أكدها باقي أعضاء ثلة النخبة: سلمان شكر، روحي خماش. الوحيد الذي لم يدعم هذه التصريحات من بين مجموعة النخبة هو جورج ميشيل لأنه كان قد ترك العراق واستقر في مصر.

ارتجالياً، ومقدرة كتابة موسيقية يحسد عليها لم تسنح لغيره من الموسيقيين في عصره[2].

عبر شريف محيي الدين في عام 1941 عن تفضيله الواضح لأفضل تلميذ أثير عنده هو جميل بشير، فأهداه عوده الشخصي، وإنها لهدية عظيمة ذات دلالة ومغزى وشرف. تخيلوا أن تارتيني Tartini عازف الكمان المبدع والموسيقي الإيطالي المشهور قد أهدى كمانه الرائع صنع غوارنيري G.Guarneri، كريمونا Cremona عام 1708، والمحفوظ في ميلانو في متحف الآلات الموسيقية[3]، إلى أحد تلاميذه مثلاً عربون تقدير ومحبة، لكانت كتب تاريخ الموسيقا كلها ذكرت ذلك وعلقت عليه. وتعني هذه اللفتة أن شريف محيي الدين كان يعد جميل بشير نظيراً له حسب الأعراف الشرقية، وسرعان ما جعل منه مساعداً أولاً له.

وإذا ما قارب شريف محيي الدين العبقرية فإن جميل بشير يمثل الموهبة والتمكن من الموسيقا. فقد كان، كما أسلفنا، أول طالب في معهد الموسيقا ببغداد، وتبوأ مركز الصدارة بين الجيل الأول بفضل كفاءاته واستعداداته وجدارته واقتداره، ولم يتمكن أحد من مجاراته ومحاكاة أسلوبه في العزف على العود[4]. غير أن جميلاً كان أيضاً خاضعاً لمرحلة التأرجح

---

(2) من المفيد أن نذكر هنا أن جميلاً تابع دراسته الثانوية إضافة إلى دراسة الموسيقا، وقد حصل على ما يكافئ البكالوريا العراقية وقتها، وكان هذا حدثاً مهماً في أوساط الموسيقيين الشرقيين.

(3) **Castello Sforzesco, Museo degli stumenti musicali, Milano.**

(4) لم يصل جميل بشير، رغم موهبته وفطنته وكفاءته، إلى مستوى المعلم محيي الدين المذهل وإلى مقدرته في العزف على العود.

والتخبط التي كانت تعصف بالثقافة العربية في الثلاثينات من هذا القرن.

بقي الوسط الفني الموسيقي المتميز الفذ حياً نشطاً في معهد الموسيقا ببغداد حتى عام 1948، وهو العام الذي عاد فيه شريف محيي الدين إلى تركيا مكللاً بآيات التقدير والمجد اللذين يستحقهما[5]. تزوج في عام 1950 من المغنية التركية Safiye Ayla، وتوفي في إستنبول عام 1965.

بعد أن ترك المعلم المعهد في بغداد عام 1948 كُلف أخوه بإدارته، ثم خلفه البريطاني جنكينز Jenkins. وكان يؤم المعهد بانتظام أساتذة أتراك ليدرسوا فيه تقنية العزف على العود، ونذكر من هؤلاء الأساتذة: Meshut Cemil, Cevdet Cogla, Hilmi Rit, Cinusen وآخرهم في عام 1972 :Tanrikour.

دخل جميل بشير السلك الوظيفي الحكومي إلى جانب التعليم، فقد عين مفتشاً للموسيقا، ومديراً لقسم الموسيقا في الإذاعة العراقية. ويبدو لناظرينا الالتزام الوظيفي الإداري هذا غريباً وغير متوقع من فنان مبدع كجميل بشير! أصبح في عام 1951 رئيساً لقسم الموسيقا في أكاديمية الفنون الجميلة، وطبق فيه طريقة جديدة لتعلم العود، كما أسس في الوقت نفسه معهده الخاص للموسيقا، وربما قام بهذا المشروع بالتعاون مع أخيه منير. وكانت أمور المعهد في فترة عامي 1956 ـــ 1957 تسير سيرها الحسن، غير أن

---

(5) أفردت له موسوعة **Meydan-Larousse** التركية، المجلد الثاني، 1973، إستنبول، مدخلاً خاصاً به **Targan serif Muhittin**، ص 898. وضمن سلسلة **anhtologie** نشرت على شكل كتيبات عن حياة الموسيقيين الأتراك أفرد له الكتيب رقم 23 لترجمة سيرة حياته. عنوان السلسلة: **Türk müsikisi bestekârlari Külliyati, sayi 23 serif Muhiddin Tangan.** ولنلاحظ أن اسم المعلم قد وردت كتابته في المرجعين السالفي الذكر بشكلين: **Muhiddin, Muhittin.**

طـابعـه الخـاص جعل منه معهداً مكلفاً مادياً. وكانت العائلات العراقية الميسـورة تفضـل آنذاك إرسـال أولادها إلى أوروبا ليدرسوا الطب أو الاقتصـاد والتجارة ليحصلوا على شهادات يضـمنون بها مستقبلاً لهم عند عودتهم إلى العراق. وسرعان ما أقفل المعهد الخاص أبوابه.

ما من موسـيقي محترف في تلك الفترة إلا وتتلمذ على يد جميل بشـير أو قيَّمه جميل بشـير. كانت سـمعته الفنية عطرة، شُـهد لـه بـالمتـانـة والكفـاءة، في مجتمع، كـان التنـافس الفني والإنسـاني فيه هو الباعث المحرض على الدسـائس والنمائم والمشـاحنـات اليوميـة. كـان جميـل بشـير يفتن من حولـه بموسيقاه وعوده وموهبته وبساطته وبشاشته.

مـا هي الآفـاق آنـذاك التي كـانـت متـاحة لفنان مبدع كجميل بشـير خارج إطار الوظيفة الرسمية والإدارية؟ كانت إذاعات المشـرق العربي تبث له أعمالاً، وكان وقتها مشـهوراً ذائع الصـيت. لكن في ذلك الوقت، كـانـت فكرة إحيـاء أمسـيـة موسيقية لعازف عود منفرد على مسرح أو في صـالة، وأمام جمهور عريض، أمر لا يخطر ببـال. فكـان جميـل يحتضـن عوده ليعزف في جلسـات خاصـة لعلية القوم. عين في عام 1958 مـديراً لقسـم الموسـيقـا في الإذاعـة والتلفزيون في العراق، لكن الجمهوريـة الفتيـة في سـنواتهـا الأولى كـانـت همومها غير هموم العازفين المبدعين الموهوبين.

نشـر جميل بشـير في عام 1962 طريقته الفريدة في تعليم العود: (العود وطريقة تدريسـه) وذكر أنه أعدها وحضّـر لها منذ عدة سـنوات خلت، عندما كـان يدرس الموسـيقا في أكـاديميـة الفنون الجميلة. وتعد هذه الطريقة Methode في تعليم العود مرجعاً وأنموذجاً يحتذى، مسـتواها متين متقن الإعداد، ألفها واحد من الموسـيقيين العراقيين النادرين الذين يمتلكون معرفة نظرية موسـيقية واسـعة، ومهارة عملية في العزف على العود بـآن معـاً. ومـا من شـك في أن طريقـة جميل هذه

متـأثرة كثيراً بطرق المعلم شـــريف محيي الـدين حيـدر الذي أفـاد جميـل منـه علمـاً نظريـاً ومهـارة عزف ليكمـل المهمة من بعده.

وتكمن أهمية طريقة تعليم العود التي أعدها جميل بشـــير، مقارنة بمثيلاتها المتداولة في البلدان العربية، في أنه اسـتأنس وأدخل واقتبس وتأثر بالطرق Methodes التركية، وخصـوصـاً طريقـة العزف بـالريشـــة المتبعـة لتطوير تمكن اليـد اليمنى ومهارتها في العزف. وطريقة جميل بشـير، بمجملها، طريقة مخصـــصـــة للعازفين البارعين المتمكنين موســيقياً، نظرياً وعزفـاً، ولمن يريـدون تجـاوز الـدواوين الثلاثـة في العزف على العود.

أحيل جميل بشـــير في تلك الفترة على التقاعد، وربما كان تقاعداً مبكراً وقتها، سببه دسـائس ومشـاحنات ونمائم الوسـط الفني العراقي. ثم أصـبحت الحكومة تسـأله العون والمشـورة والنصـح للاسـتئناس بخبرته، أو للإعداد لنشـاطات موسـيقية متميزة. ثم أوفد رسمياً في جولة إلى تشيكوسلوفاكيا السابقة، وبلغاريا، والاتحاد السـوفيتي السـابق وعزف هناك، في عام 1970، كونشـيرتو العود مع الأوركسـترا الذي ألفه بأسـلوب شريف محيي الدين. كما قام في عام 1973 بجولة في أوروبا عزف خلالها في بودابسـت، وبراغ، وفيينا، ولندن، وباريس، وميلانو. ولئن فقد كل ســلطة رســمية إدارية وظيفية وقتها، ولئن أهمل بعض الشـــيء علاقاته العامة في أخريات حياته، فلقد ظل اســمه لامعاً، وســمعته عطرة، وريشـــته فريدة، وأســـلوبه في العزف على العود رائعاً متقناً راقياً، زاوج فيه ببراعة بين حس الشرق وتقنية الغرب.

يفصح أسلوب عزف جميل بشير ببلاغة عن الإصلاحات التي أتى بها المعلم شـــريف محيي الدين حيدر في نظريات الموسيقا الشرقية وتربوياتها وفي العزف على العود. فقد كان المعلم يطمح ويهدف إلى تأهيل عازفي عود على المســـتوى

العـالمي، عـازفين متمكنين مجلين مثقفين. والتلاقح الـذي حصـل، بين هذا النهج التربوي الهجين، الذي أتى به أسـتاذ عثماني، مع طلاب عراقيين، أبدع أسلوباً جديداً يستلهم مادته من منابع المقامات الشـرقية الثرة التي لا ينضـب معينها. فضـلاً عن المبادئ العالمية في التأليف والكتابة وأسـلوب العزف والارتجال بمستوى فني عال راق. ويضـاف إلى هذا النهج الهجين في التعاليم والمبادئ والأصـول الموسـيقية، أسـلوب تقني في العزف هجين هو أيضـاً. فقد برع جميل بشـير، كما أسلفنا، في العزف على الكمان الغربي، ونحن لا نقصـد مقارنته هنا بعازفي الكمان الإفراديين في الغرب، ولكننا نريد أن نقول إن تعلمه وإتقانه العزف على الكمان الغربي دعَّم ورسَّـخ تمكنه من العزف الآلي عموماً، ومن معرفته الموسيقية الواسعة المتينة.

ما من شـك في أن معهد الموسـيقا ببغداد، وعلى رأسـه شـريف محيي الدين، قد تبنى نهج التعليم من الناحية التربوية بالمعنى الأوربي. فقد كانت الطرق والمناهج الغربية تدرس في المسـتويات كافة، وقد أعطى هذا النهج أحياناً نتائج ممتازة، وكان الموسـيقيون الموهوبون قادرين على تنفيذ تمرينات صـعبة، والتدرب حسـب طرق تعليم فعالة[6]. وإذا كان الآخرون يشرعون في الارتجال سعياً لتمثل روح المقام الذي يرتجلون فيه، فإن جميلاً كان يبدأ أول ما يبدأ بالتأكيد على تقنية العزف. والعازفون مجمعون كلهم على أن روح المقام عند جميل هي أكثر وضـوحاً وأبلغ تعبيراً عنده من غيره من بين سائر عازفي العود في عصره.

---

(6) يذكر جان كلود شـابرييه أن جميل بشـير كان عازف العود الشـرقي الوحيد الذي، قبل أن يبدأ تسـجيل عمل من أعماله، كان يروض أصابعه ويدربها بعزف سلالم موسيقية ، وبعزف تمرينات من طريقة هانون **Methode Hanon**.

لقد أهل معهد الموسيقا ببغداد عازفي عود ومؤلفين موسيقيين بآن معاً لأنهم جميعهم تتلمذوا على يد مؤلف. وعندما تخرجوا من المعهد كانت تسكنهم حمى التأليف والكتابة الموسيقية التي اجتاحت الوطن العربي برمته في بداية القرن العشرين. كتب جميل بشير دراسات للعود Etudes، ومقطوعات كابريس Caprices وسماعيات ولونغايات بأسلوب تركي عربي في إطار موسيقا النخبة الراقية. كما كتب اقتباسات لأعمال فولكلورية عراقية مهرمنة أكسبته شهرة ومالاً.

نلاحظ مما تقدم أن بغداد شهدت حلقة عود شرقي على مستوى تقني رفيع، لكننا لم نجد ذكراً لها ولا لأعلامها ولسيرهم في المؤلفات الكلاسيكية النظرية الموسيقية التي تعد مرجعاً في الموسيقا العربية؛ فقد أغفلت هذه المراجع ذكر تجربة هذه المدرسة، رغم فرادتها وعراقتها وأصالتها، إغفالاً تاماً(7).

---

(7) الباحث الموسيقي الإنكليزي جورج هنري فارمر، المشهود له بكفاءته وعلمه الواسع وثقافته الموسوعية، يذكر عدداً كبيراً من المنشورات الحديثة، ويتكلم عن الموسيقيين الذين حضروا مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة. ويذكر البروفسور **Albo** الذي كلفه شريف محيي الدين بصفوف الكمان، كما يذكر البروفسور **Hertz**، الذي كلفه المعلم بصفوف البيانو، كما يتكلم فارمر عن الموسيقا الغربية في المعهد لكنه لا يذكر الشريف محيي الدين حيدر، ولا يتكلم عن تجربة العود الفذة عنده.

انظر: **Farmer, Henri-George, "Iraqian an Mesopotamian Music", in Grove's. Dictionary of Music and Musicians, London, and New York, Saint Martin's Press, 5e edition, 19454, t. IV, p. 528** وما بعدها.

انظر أيضاً: **Encyclopedie de la musique, Paris, 1959, t II, P. 582.**

تكلل معهد الموسـيقا ببغداد خلال الفترة الواقعة بين عامي 1935 و1960 بآيات التقدير والنجاح، وذاع صـيته واشـتهر أمره، وعزا الأخوان جميل ومنير بشـير ذلك إلى نجاحاتهما الشـخصـية ونشـاطاتهما فيه. وفي هذا غلو وإسـراف في المبالغة، فالنجاح الذي تحقق على صـعيد المؤسـسـة ككل لا يمكن أن يكون مرده شخصان اثنان فحسب.

في العدد القادم: منير بشير (1)

❐❐❐

باب:.**IRAKIENNE (MUSIQUE).**

باب:.**IRANIENNE (MUSIQUE).**

المدخل الثاني عن الموسـيقا الإيرانية موثق كأحسـن ما يكون التوثيق.

❐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (5)

نيكولاي ريمسكي – كورساكوف (1844-1908)

مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

اللحن في الآلات الوترية بمضاعفة الأوكتاف[1]

أ- الكمان الأول والثاني في الأوكتاف

هذه العملية شائعة الاستعمال في كل أنواع الأشكال الميلودية، وخصوصاً تلك التي تكون في المدى الأكثر علواً. كنا قد قررنا فيما سبق أنه على الوتر مي E يصبح الصوت أقل غنىً في المدى الأعلى وتعلو حدوده على حدود صوت السوبرانو. إضافة إلى ذلك، تصبح الأشكال الميلودية في المدى الأكثر علواً لآلات الكمان بعيدة كثيراً عن بقية المجموعة ما لم تضاعف بالأوكتاف. وبمثل هذه المضاعفة نحصل على صوت ممتلئ ومعبر ونضمن متانة الجَرْس. وسيجد القارئ أمثلة لا تحصى من الكمانات المضاعفة في الأوكتاف؛ جمعنا قلة منها في الأسفل، على الأخص العبارات المعبرة والحرة (الواسعة).

أمثلة:

---

(1) نرى من الضروري لفت نظر القارئ إلى تعديل ترجمة أسماء بعض القطع الموسيقية الواردة في العدد 17 من المجلة على النحو التالي:

عروس القيصر عوضاً عن غادة القيصر، أسطورة القيصر سالتان عوضاً عن قصة القيصر سالتان، عنترة عوضاً عن عنتر، إيفان الرهيب عوضاً عن إيفان المرعب، أسطورة كيتيج عوضاً عن قصة كيتيج (المحرر).

- مثـال رقم 22 "عروس القيصـــر" (المقطع 166 من طبعة بلاييف - لايبزيغ) غنائي، هادئ.

- "عروس القيصـــر" (المقطع 206 من طبعـة بلاييف) غنـائي-ميزوبيـانو **mezzopiano**، القســم المنخفض مؤدى بصورة موحدة مع صوت السوبرانو.

- "شـهرزاد"، الحركة الثالثة (المقطع **J** من طبعة بلاييف) غنـائي بســلم صــول **G** مـاجور، بعذوبة وغنائية تماماً مثل المثال رقم 12 (المنشور في العدد 17 من المجلة).

- مثال رقم 23 "أسطورة القيصر سالتان" (المقطع 227 من طبعة بلاييف) لحن بعلامات مكررة، بعذوبة، بتعبيرية، بغنائية **dolche, espress. e cantabile**.

- "ســـادكو"، تـابلوه ســيمفوني (المقطع 12 من طبعـة بلاييف).

Violins I

8

Violins II

أي الكمان الأول والثاني بمضـــاعفة الأوكتاف وبصـــوت مكتوم. وهي جملة راقصـــة قصـــيرة، هادئة جداً، معطاة في البداية للفيولا، ثم للكمان (قارنها بالمثال رقم6 المنشـــور في العدد 17 من المجلة).

- مثـال رقم 24 "ســـادكو"، (المقطع 207 من طبعـة بلاييف). من المحتمل أن تكون مثـالاً فريداً من نوعه، الكمان يعزف في الحدود القصوى من المدى الأعلى.

ملاحظة: هذا المقطع صعب العزف لكن على أية حال يمكن عزفه في النهاية. يكون كافياً أن يعزف واحد أو اثنان من عازفي الكمان الأول مضاعفاً اللحن في الأوكتاف الأعلى، بينما يمكن للباقين عزفه في الأوكتاف الأدنى. في هذه الحالة سوف ينقص الطابع الحاد للعلامات العالية جداً، وسيكتسب اللحن صوتاً واضحاً ولطيفاً، وسوف يكون الطابع الصوتي المعبر للأوكتاف الأسفل أقوى.

* - "الديك الذهبي" (المقطع 156 من طبعة بلاييف)[2].

* - "الديك الذهبي" (المقطع 165 من طبعة بلاييف).

* - "عنترة"، الحركة الأولى (المقطع 11 من طبعة بلاييف).

* - مثال رقم 25 ،"إيفان الرهيب"، الفصل الثالث (المقطع 63 من طبعة بلاييف).

ب- تقسيم الكمانات في الأوكتاف Divisi

إن تقسيم الكمانات إلى أولى وثانية في جزأين والتعاقب بالأوكتاف سوف يجرد اللحن من الرنين، لأن عدد العازفين سوف يقل إلى النصف، ويلاحظ التعاقب خصوصاً في الأوركسترات الصغيرة. مهما يكن فإنه يمكن استخدام هذه الطريقة أحياناً عندما تضاعف الوتريات مع آلات النفخ الخشبية، وعندما يقع اللحن في المدى العالي إلى حد معقول.

أمثلة:

- "سنيغوروتشكا" (المقطع 166 من طبعة بلاييف).

Violins I

---

(2) كل ما هو مسبوق بإشارة * هو من ملاحظات محرر الطبعة الإنكليزية (المترجم).

Violins II 8

أي الكمـانـات مقســـمـة بـالأوكتاف. في مقطع معبر معتدل القوة **mezzo-forte espressivo**. جزء مضـــاعف لأغنية **coupava** (سوبرانو). وفلوت واحد وأوبوا واحد يضاعفان اللحن.

- "ســـنيغوروتشـــكا" (المقطع 283 من طبعة بلاييف) - كورس الزهور.

2 Violins soli 8

Violins I + flute I

أي كمانان صولو والكمانات الأولى وفلوت واحد تضاعف اللحن بـالأوكتـاف. وهو لحن غنـائي هـادئ جـداً بـأوكتـافين، يتعاقب مع كورس النســـاء (الســـوبرانو أول)، نســـمعه من الهورن الإنكليزي أولاً. الفلوت والكمانات الأولى كلها ما عدا اثنتين تعزفـان في الأوكتـاف الأدنى، واثنتين من الكمـانـات،

فقط، تعزفان صـولو في الأوكتاف الأعلى. سـيكون الصـولو مسيطراً بصورة كافية لأن كل الآلات تعزف بهدوء كبير.

ج- الكمانات والفيولات في الأوكتاف

إن تعـاقـب الكمـانـات الأولى والثـانيـة مع الفيولات في الأوكتاف هي طريقة شائعة، خصوصاً عندما يحدث أن يسير الأوكتاف السفلي للحن أسفل وتر صول في الكمانات.

1) Violins (I or II)

8

Violas

أي أولاً الكمـانـات (الأولى أو الثـانيـة) مع الفيولات في الأوكتاف.

مثال:

- "سنيغوروتشكا" (المقطع 137 من طبعة بلاييف)، نهاية الفصل الأول، لحن سريع، هادئ.

2) Violins I + II

8

Violas

أي ثانياً الكمان الأول والثاني مع الفيولا في الأوكتاف.

و

3) Violins I

8

Violins II + Violas

أي ثالثاً الكمانات الأولى مع الكمانات الثانية والفيولا في الأوكتاف.

هذان التوزيعان ليسا متطابقين تماماً. فالأول يجب استخدامه لتحقيق إشراق عظيم في القسم العلوي، والثاني يجب إعطاؤه للقسم السفلي من أجل طابع غني وأكثر انسيابية.

أمثلة:

- مثال رقم 27، "سادكو" (قبل المقطع 181 من طبعة بلاييف).

Violins I+II

8

Violas

الكمانات الأولى والثانية مع الفيولا في الأوكتاف. مقطع سريع حيوي، قوي **forte**، مستهلاً بعلامات مكررة.

- مثال رقم 28، "سنيغوروتشكا" (قبل المقطع 137 من طبعة بلاييف). مع نهاية الفصل الأول.

Violins I

8

Violins II + Violas

أي الكمـانـات الأولى مع الكمـانـات الثـانيـة والفيولا في الأوكتـاف. وهـي عبـارة غنـائيـة، تتحول إلى الفلوت والكلارينيت (قارنها بالمثال رقم 8 المنشور في العدد 17 من المجلة).

د- الفيولات مع الفيولونسيلات في الأوكتاف

هذا استخدام خاص نجده عندما تستخدم الكمانات بصورة مختلفة.

مثال:

* - "أسطورة كيتيج" (المقطع 59 من طبعة بلاييف).

Violas

8

Cellos

أي الفيولا مع الفيولونسيل في الأوكتاف مضاعفة بآلة الباصون.

هـ- الكمانات والفيولونسيلات في الأوكتاف

تســـتخدم في المقاطع بـالغـة التعبيريـة حين يتوجـب على الفيولونســـيلات العزف على وتر لا أو ري. إن هذه الطريقة تعطي صـوتاً أكثر رنيناً من الصـوت السـابق؛ والأمثلة عليها عديدة.

أمثلة:

- مثال رقم 29 "عنترة" (المقطع 43 من طبعة بلاييف).

Violins I + Violins II

8

Cellos

أي الكمـانـات الأولى والثـانيـة مع الفيولونســـيلات في الأوكتاف وهو مقطع غنائي من أصل شرقي.

- "شـــهرزاد"، الحركـة الثـالثـة (المقطع **H** من طبعـة بلاييف).

Violins I

8

Cellos

أي الكمانات الأولى مع الفيولونسـيلات في الأوكتاف وهو مقطع غنـائي معتـدل القوة بعـاطفيـة متقـدة **Cantabile mezzo forte appassionato**.

* مثال رقم 30 "شـهرزاد"، الحركة الثالثة (قبل المقطع **P** من طبعة بلاييف).

Violins I

8

Violins II + Cellos

و

Violins I + II

8

Cellos

أي الكمانات الأولى مع الكمانات الثانية والفيولونسـيلات في الأوكتاف والكمانات الأولى والثانية مع الفيولونسـيلات في الأوكتاف ومن النادر أن نصادف الترتيب الأول.

- "بـان فويفودا" (المقطع 134 من طبعـة بلاييف)، ليليـة "ضوء القمر".

Violins I

8

Cellos

أي الكمانات الأولى مع الفيولونسـيلات في الأوكتاف وهو لحن غنـائي معطى في البدايـة للفيولونسـيلات فقط. (قـارنـها بالمثال رقم 17 المنشور في العدد 17 من المجلة).

- "ليلـة أيـار"، الفصـــل الثـالـث (المقطع **B,C,D** من طبعـة بلاييف).

Violins I + Violins II

8

Cellos

أي الكمـانـات الأولى والثـانيـة مع الفيولونســيلات في الأوكتاف وهو عبارة عن جملة لحنية قوية.

و- الفيولونسيلات والكونترباص في الأوكتاف

يبنى الباص عادة بهذه الطريقة. ونجد أمثلة على هذا النوع في كل مكـان. أحيـانـاً يبســط دور البـاص بـالمقارنة مع دور الفيولونسيل.

مثال:

- "ســنيغوروتشــكا" (المقطع 9 من طبعة بلاييف)، آريا الربيع الساحر.

ز- الفيولات والكونترباص في الأوكتاف

من النادر وجود هذا التركيب ويستخدم فقط عندما تستخدم الفيولونسيلات بصورة مختلفة.

مثال:

- مثال رقم 31 "أسـطورة كيتيج" (المقطع 223 من طبعة بلاييف).

ح- أدوار تتّالى في الأوكتاف

كل دور يضـــاعف بعزف موحد (**Unison**). الألحـان التي تقع في المـدى الأوركســترالي المتوســط يمكن توزيعهـا

للكمانات الأولى والثانية، في الأوكتاف مع الفيولا والفيولونسيل. هذا الترتيب نجده دوماً، ويعطينا نوعية صوتية جميلة، مختلفاً في طابعها إلى حد ما.

أمثلة:

- "سنيغوروتشكا" (المقاطع 68، 65، 60، 58 من طبعة بلاييف). اللحن ذاته، يعزف مرتين هادئ جداً، غير مضاعف، ثم مرتين (معتدل القوة وقوي)، مضاعف في آلات النفخ الخشبية.

- "ملادا"، الفصل الثاني، بداية الرقصة الليتوانية. موضوع موسيقي هادئ مفعم بالحياة.

- "إيفان الرهيب"، الفصل الثاني (المقطع 28 من طبعة بلاييف).

ملاحظة 1: يمكن أن نذكر ما يمكن استخدامه حيث تضاعف الألحان الواقعة في المدى العالي جداً عموماً بأوكتاف أدنى، مثلاً التي تتجاوز منتصف الأوكتاف الخامس، في حين تضاعف تلك الواقعة في المدى المنخفض جداً بأوكتاف أعلى (المدى تحت منتصف الأوكتاف الأول).

مثال:

-"سادكو" (المقطع 207 من طبعة بلاييف)، (قارن ذلك بالمثال رقم 24).

ملاحظة 2: يجري تجنب المتواليات في الأوكتاف للوتريات المقسمة من نفس النوع عموماً:

Violas I , Cellos I , D. basses I

8

Violas II , Cellos , D. basses II

أي فيولا أولى، فيولونسيل أول، كونترباص أول/ فيولا ثانية، فيولونسيل ثان، كونترباص ثان، في الأوكتاف.

لأنـه، في مثل هذه الحالات تؤدى الأدوار على الوتريات المختلفة (غير المتطابقة)، مما يفسـد وحدة الصـوت (تماسـك اللحن). هذا، مع ذلك، لا ينطبق على الكمانات.

ملاحظة 3: نصادف التوزيع التالي بين الحين والآخر:

Violas + Cellos I

8

D. basses + Cellos II

أي فيولا وفيولونســيل أول/كونترباص وفيولونســيل ثـان في الأوكتاف.

اللحن في الأوكتافات المضاعفة

أ-

Violins I

Violins II

Violas

أو

Violins I

Violins II

Cellos

أي التشكيل فيولا وكمان ثانية بمضاعفة الأوكتاف مع الكمان الأول بمضـاعفة الأوكتاف أو فيولونسـيل وكمـان ثـان بمضـاعفة الأوكتـاف مع الكمـان الأول بمضـاعفة الأوكتـاف. يمكن اسـتخدامهما من أجل الألحان المغرقة في غنائيتها المشدودة في طابعها إلى حد ما، واستخدامهما في المقاطع الصاخبة كخيار.

مثال:

- مثال رقم 32 "عنترة" (المقطع 65 من طبعة بلاييف).

Violins I
Violins II
Violas + Cellos

أي فيولا وفيولونسيل مع كمان ثانية بمضاعفة الأوكتاف مع الكمان الأول بمضاعفة الأوكتاف (أعلى منها).

ب-

Violas
Cellos
D. basses

أو

Violins I+II
Violas + Cellos
D. basses

أو

Violins I+II + Violas
Cellos
D. basses

أي التشكيلات: الكونترباص والفيولونسيل بمضاعفة الأوكتاف مع الفيولا بأوكتاف أعلى، أو الكونترباص مع الفيولا والفيولونسيل بمضاعفة الأوكتاف مع كمانات أولى وثانية بمضاعفة الأوكتاف، أو الكونتر باص مع الفيولونسيل بمضاعفة الأوكتاف مع الكمانات الأولى والثانية والفيولا بمضاعفة الأوكتاف. وتستخدم هذه التشكيلات عندما يستدعي الأمر استخدام المدى الأدنى لكل آلة، وأيضاً

لتلطيف العبارات الموسيقية ذات الطابع الخشن والحاد.

أمثلة:

- "أسطورة كيتيج" (المقطع 66 من طبعة بلاييف)، بداية الفصل الثاني.

-مثال رقم 33، "سنيغوروتشكا" (المقطع 215 من طبعة بلاييف).. "رقصة البهلوان".

ملاحظة: إن الحاجة للتوازن في التوزيع:

Violins I+II + Violas 8

Cellos

8

D. basses

أي كونترباص وفيولونسيل بمضاعفة الأوكتاف مع الكمانات الأولى والثانية والفيولا بأوكتافا أعلى هو أمر ليس بالغ الأهمية، لأنه يشكل، في مثل هذه الحالات، هارموني جزئي لأوكتاف واحد يدعم صوت الآخرين، والعكس بالعكس.

المضاعفة في ثلاثة أوكتافات أو أربعة

من النادر أن نجد هذا التوزيع الذي يستخدم كقاعدة، فقط عندما يدعم بآلات النفخ.

Violins I

8

Violins II 8

Violas 8

Cellos 8

D. basses

أمثلة:

- "أسطورة كيتيج" (المقطع 150 من طبعة بلاييف) مؤدى برحابة واتساع **Allargando** .

* "شهرزاد"، الحركة الرابعة، التبادل في المقياس العاشر.

Violins I

Violins II

8

Violas + Cellos

D. basses

اللحن بعزف ثالثته وسادسته3[2]

عندما نعطي اللحن المكررة ثالثته للآلات الوترية يكون من الضروري استخدام الخاصية الصوتية نفسها لكلا الجزأين، ولكن في حالة اللحن المكررة سادسته فإنه يمكن لنا استخدام أصوات (أجراس) مختلفة، وفي كتابة الثالثات بمضاعفة الأوكتاف، يجب أن نستخدم الكمانات الأولى والثانية. وبغض النظر عن الاختلاف في عدد العازفين، فإن صوت الثالثات لن يكون متفاوتاً (غير متكافئ). ونفس الترتيب يمكن تحقيقه في مجموعات الفيولا والفيولونسيل، ولكنه يكون غير نافع في حالة اللحن المكرر بسادسته.

أمثلة:

* المثال رقم 34 "أسطورة كيتيج" (المقطع 34 من طبعة بلاييف).

Violins I div.) 3

8

Violins II div.) 3

---

(2) المقصود هنا أنه حين تعزف مجموعة من الآلات علامة دو مثلاً فإن مجموعة أخرى تعزف علامة مي أو لا في نفس الوقت (المترجم).

أي الكمانات الأولى والثانية بمضاعفة الأوكتاف وبالتقسيم الثلاثي (أحدهما يعزف الأولى والآخر يعزف الثالثة).

* "أسطورة كيتيج" (المقطع 39 من طبعة بلاييف).

Violins I

6

Violas

أي الكمانات الأولى والفيولا بمضاعفة السادسة.

قارن أيضاً "أسطورة كيتيج" (المقطع 223 من طبعة بلاييف) بالمثال رقم 31:

Violins I 3

Violins II

8

Violins I

Violins II 3

أي الكمانات الثانية تعزف (الأولى) والأولى تعزف (الثالثة) بمضاعفة الأوكتاف بالمثال رقم 31.

ينظم التوزيع في الأوكتاف، وفي الثالثات، والسادسات عادة بالمدى الصوتي العادي للآلات الخاصة، وبالتالي يجب تجنب أي اقتراح خاص ناتج عن اضطراب في التوازن. لكن مثل هذا الانحراف عن الترتيب المعروف يمكن إجازته في حالات خاصة. على سبيل المثال، في المثال التالي رقم 35

حول الكتـابـة بـالســـــادســـــات أعطي الصـــوت العلوي للفيولونســيلات،والســفلي للكمانات على وتر الصـــول، هذا الترتيب ينتج طابعاً صوتياً مميزاً في أصالته.

-المثال رقم 35، "الكابرتشيو الاسباني **Spanish Capriccia**" (المقطع **D** من طبعة بلاييف).

Cellos

6

Violins I+II

أي الكمانات الأولى والثانية مع الفيولونسـيلات بمضـاعفة الأوكتاف.

في العدد القادم: اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية.

❑❑❑

□ أوبرا حلاق إشبيلية لروسيني

نذير جزماتي

كلف الدوق سيزاريني، مدير مسرح الأرجنتين في روما، الموسيقي روسيني بكتابة أوبراتين لموسم احتفالات عام 1816. أنجز روسيني الأولى وهي "تورفالدوسي روليسكا" في 1815/12/26، وفي اليوم نفسه وافق على تقديم الفصل الأول من الأوبرا الثانية أي "حلاق إشبيلية" في 1816/1/20. وبما أن الوقت كان قصيراً جداً، قرر روسيني تبنّي العقدة المسرحية التي استخدمها عام 1776 مؤلف موسيقي آخر اسمه جيوفاني بايزيللو من إيطاليا في أوبرا "حلاق إشبيلية" واعتمد فيها على الكوميديا الفرنسية التي كتبها بومارشيه. وكان الكاتب المسرحي الفرنسي بومارشيه قد كتب في القرن الثامن عشر مسرحيات كوميدية هي: "حلاق إشبيلية" و "زواج فيغارو". تعرف هذه المسرحيات أحياناً باسم "ثلاثية فيغارو" لأن فيغارو (الحلاق) هو القاسم المشترك فيها كلها بوصفه (مسبع الكارات)؛ كما تظهر في عمل روسيني شخصيات كثيرة من أوبرا موتسارت "زواج فيغارو".

وباعتبار أن عمل بايزيللو كان ذا شعبية واسعة فقد أدرك روسيني أن استخدامه للعقدة المسرحية نفسها قد يجلب له الذم ليس فقط من جانب الناظم وحده، بل من جانب الجمهور أيضاً. فكتب روسيني إلى بايزيللو يستأذنه في استخدام قصة أوبراته مشيراً إلى أن العنوان قد يتغير بحيث يصبح إما المافيفا أو الحذر العقيم. وذكر له أيضاً أنه طلب من كاتب الليبريتو سيزار ستربيني أن يستخدم مفردات جديدة.

لاقت الأوبرا- التي يقال أن روسيني ألفها في ثلاثة عشر يوماً، وحسب روايةٍ أخرى خمسة عشر يوماً فقط (وهي قد

كتبت في كل الأحوال في الفترة ما بين 1815/12/20 و1816/2/5)- فشلاً ذريعاً؛ فقد قدم روسيني الفصل الأول كاملاً على أنغام الهرج والمرج والصفير وتقليد أصوات القطط والكلاب. ولم يستطع أحد أن يستمع إلى صوت الموسيقا غير الموسيقيين أنفسهم الذين كان يقودهم روسيني بنفسه، وهو يعزف على البيانو. واستقبل العرض الثاني استقبالاً أفضل، وخلال أسبوع واحد حققت الأوبرا شعبية واسعة جداً، وما زالت تقف في الصف الأول من الأوبرات العالمية.

وإضافة إلى ذلك كله فإن للمقدمة الموسيقية لهذه الأوبرا قصة مثيرة. فقد قيل عند العرض الأول أن المقدمة متطابقة مع مقدمتين لأوبراتين سابقتين لروسيني. اسم الأوبرا الأولى "تركي في إيطاليا" واسم الثانية "سيفيز موندو". وعندما اختفت الموسيقا لسبب من الأسباب أحَّل روسيني بكل هدوء مقدمة كان قد استخدمها على الأقل في أوبراتين وهما: "أورلين في بالميرا" و"إليزابيث ملكة إنكلترا". وبقيت هذه مقدمة أوبرا "حلاق إشبيلية".

وبصرف النظر عن هذه الأوبرا فإن من المعروف أن روسيني حاول جعل الافتتاحية ملائمة ومرتبطة بالأوبرا ومتكاملة معها. وكانت أوبرا "وليم تل" الأولى بين الأوبرات التي تلائم بين موسيقا الافتتاحية من جهة وموسيقا الأوبرا من جهةٍ ثانية.

الشخصيات

فيوريلو، خادم الكونت المافيفا	باص
الكونت المافيفا	تينور
فيغارو، حلاق	باريتون
روزينا	سوبرانو
د. بارتولو	باص
دون بازيليو، مدرس موسيقا	باص
بيرتا، خادمة الدكتور بارتولو	سوبرانو

أمبروسيوس، خادم الدكتور بارتولو باص
قاض، كاتب بالعدل، ضابط، موسيقيون وجنود.
المكان: إشبيلية
الزمان: القرن السابع عشر
الأداء الأول: مسرح الأرجنتين، روما، 1816/2/5
اللغة الأصلية: الإيطالية

الفصل الأول

المشهد الأول

ساحة في إشبيلية يقابلها بيت د. بارتولو حيث نجد شرفة للطابق الثاني بابها مفتوح. وعندما تنساب الموسيقا الهادئة الحالمة يدخل إلى الساحة فيوريلو وهو يحمل مصباحاً ويقود عدداً من الموسيقيين ويطلب إليهم أن يكونوا هادئين فيكرر الموسيقيون ككورس تحذيراته. يظهر الكونت المافيفا ويستدعي فيوريلو الذي يؤكد له أن الموسيقيين على أتم الاستعداد، فيثني الكونت عليهم ويطلب منهم أن يواصلوا صمتهم. وتمر فترة يدوزن الموسيقيون أثناءها آلاتهم، ثم تبدأ الأوركسترا بعزف معزوفة "السيرينادا *Serenade" من الكونت إلى روزينا Ecco ridante in Cielo**". فيغني الكونت أن ضوء القمر يطرد ظلمة الليل الموحشة ويطلب من حبيبته إطلالة واحدة تملأ قلبه حبوراً، ويتكلم بانفعال عن اللحظة الرائعة التي ستظهر بها وعن السحر الذي سيفعم به قلبه. وتنتهي الأغنية بذروة مزخرفة. إلا أن روزينا لم تظهر. فيسأل المافيفا فيوريلو إن كان قد رأى روزينا فيأتيه الجواب

---

* السيرينادا هي الأغنية أو المعزوفة التي تغنى وتعزف تحت نافذة الحبيبة أو شرفتها في الأعمال الأوبرالية.

** أدخل روسيني هذه الأغنية البسيطة في العرض الثاني محل "السيرينادا الإسبانية" السيئة الحظ التي أصر مانويل غارسيا على غنائها في حفل الافتتاح. وقد استخدم المؤلف الموسيقا البسيطة الكافاتينا **Cavatina** في السابق في اوبرا "أورلين بالميرا" و"سيروس بابل".

مخيباً للأمل. ويُذكِّر الخادم الكونت أن الصباح قد حل، فيعطيه الكونت كيساً من النقود ليوزعه على الموسيقيين الذين كان عددهم كبيراً. احتاج توزيع النقود عليهم وقتاً طويلاً اختلط فيه توزيعها بشكر الموسيقيين مما دفع الكونت إلى مطالبتهم بالانصراف بأسرع ما يمكن، فتختلط الأصوات في كورس. ويتبع ذلك إلقاء مُلحَّن يعبر فيه الكونت وخادمه عن استيائهما من الضجة التي أحدثها الموسيقيون ويتمتمان قائلين أن كل الجيران قد استيقظوا. ثم يقسم المافيفا أنه لن يغادر المكان حتى يصبح بإمكانه أن يتكلم مع روزينا التي كان يراقبها سراً ومن بعيد صباح كل يوم. ويطلب من فيوريلو أن يذهب ثم يقنع نفسه بأنه ليس بحاجة إلى أكثر من كلمة يقولها إلى روزينا **ولا حاجة بي -والحالة هذه- إلى شهود**. ويقدر الكونت أن روزينا كشفت خطته وأدركت أنه يحبها وأنه قرر أن يجعل منها كونتيسة.

يأتي من بعيد صوت فيغارو الممازح فيتساءل الكونت عمن يكون هذا المتطفل ثم يقرر، بعد أن فكر ملياً في الأمر، أن يختبئ عند مدخل أحد الأبواب. يظهر فيغارو ويبدأ بغناء الأغنية الشهيرة "Rango al factatum della citto **أفسحوا المجال أمام أكثر أهل المدينة نفعاً. إنه فيغارو الحلاق سيد المواهب والكفاءات الذي يقف على رأس هرم مهنته. وباختصار أقول لكم أنه المفضل. هاهو فيغارو بانتظار زبائنه لكي يؤمن الخدمة لأي كان وفي أي مكان وزمان، إنه على أتم الاستعداد ومعه المقصات والأمشاط والأمواس. لاحظوا، لاحظوا براعته! فهو يقدم النصح للفتيات المحرومات من الحب، وإلى العشاق المتوقدين... ليتفضل كل واحد منكم ويأمر، شباباً كنتم أم شيباً، متزوجة معيلة كنتِ، أم عازبة حسناء: فعندي شعر مستعار! وأنت، عَجِّلْ احلق ذقنك! أه يا لوجع الرأس! فلا راحة لي لا في النهار ولا في الليل، ودائماً يطلبون فيغارو، فيغارو، فيغارو، حتى لا أستطيع أن أتحمل المزيد... ارحموا فيغارو قليلاً يا ناس!**

مرة واحدة من فضلك! إن فيغارو هنا -وفيغارو هناك- فوق، وتحت، تعال واذهب! نعم، نعم إنه ألمع أهل المدينة كلهم... أحسنت أحسنت يا فيغارو! إن فيغارو هو الرجل المفضل دائماً... وهكذا يصل الحلاق بأغنيته إلى قمتها.

وينتقل فيغارو من الغناء إلى الإلقاء الملحّن فيواصل التفاخر بنفسه ويقول **أن الحياة عظيمة إذا اجتمع فيها القليل من المرح والكثير من المال. وبسبب المركز الاجتماعي المرموق الذي يحتله فيغارو لا توجد فتاة واحدة في كل إشبيلية تستطيع أن تجد لنفسها زوجاً من دون مساعدة فيغارو. فيغارو الذي تنظر إليه كل النساء الأرامل الجميلات بافتتان. ففيغارو يستخدم أدواته في النهار ببراعة، وفي الليل يعزف على غيتاره ولذلك فإن الناس يرحبون به في كل مكان.**

وفي تلك الأثناء يفكر الكونت في المكان الذي رأى فيه فيغارو قبل الآن. ويلمح الحلاق المافيفا، فيتذكر هو أيضاً أنه كان قد رأى هذا الرجل قبلئذ. ويحيي كل منهما الآخر وكأنه يعرفه. فيقول الكونت أنه جاء إلى المدينة متخفياً ولا يرغب أن يعرف الناس عن حضوره شيئاً ويضيف أن رجلاً بذكاء فيغارو يمكن أن يعرف السبب بسهولة، فيوافقه فيغارو على الفور. ثم يسأل الكونت عما يفعله في إشبيلية فيقول له المافيفا أنه بينما كان يتمشى على ضفة نهر برادو ذات مساء رأى فتاة جميلة واكتشف بعدئذٍ أنها ابنة طبيب عجوز يعيش في هذا المنزل وأنه يقضي منذ ذلك الحين معظم وقته تحت شرفتها.

ولقد كان حظ الكونت جيداً بتعرفه على فيغارو لأن هذا الأخير كان حلاقاً ومزيناً ومستشاراً ومؤتمناً على أسرار الطبيب، والأهم من ذلك أن الفتاة الجميلة لم تكن ابنة الدكتور، بل تعيش في ظل وصايته القانونية. يفرح الكونت ويطلب منه فيغارو أن يسكت فلقد فُتحت النافذة وخرجت روزينا إلى الشرفة، فيصرخ المافيفا مغتبطاً وتتنهد روزينا متسائلة إن

كانت تستطيع أن تعطيه الرسالة التي في يدها. وما أن ترى الكونت وفيغارو حتى يأتي د. بارتولو مسرعاً ويطلب منها أن يرى الورقة المكتوبة. تؤكد له روزينا أنها كتبت كلمات أغنية من "الحذر العقيم" فيعجب الكونت وفيغارو بذكائها، ويسألها بارتولو عن معنى "الحذر العقيم" فتقول الفتاة أنها أوبرا جديدة شعبية، فيسخر الطبيب من الإنتاج الموسيقي في هذه الأيام، ومن الجمهور الغبي الذي يذهب لمشاهدة هذه الأوبرات، ومن الفنانين الكريهين الذين يمثلون فيها.

وفجأة تصرخ روزينا أنها أسقطت الورقة وتطلب من بارتولو أن يجلبها لها، ثم تعطي (جانبياً) إشارة إلى الكونت الذي اختطف الرسالة واختبأ عند مدخل الباب. يقول بارتولو بصوت أجش إنه لا يستطيع أن يجد الورقة، فتقول له روزينا أن من المحتمل أن تكون الرياح قد أبعدتها، فيدمدم بارتولو مرتاباً ويأمر الفتاة بدخول البيت، فتندب روزينا سوء حظها، ويتمتم بارتولو قائلاً أن الشرفة ستحاط بجدار منذ الغد، ويصيح المافيفا أن هذا الانقلاب في الأحداث سيجعل تصميمه أقوى من ذي قبل. وبناء على إلحاح فيغارو يقرأ رسالة روزينا التي تقول فيها للكونت أن زياراته لوحظت وأن الطبيب سيخرج، وسيتحتم حينها على المعجب المجهول أن يعَرِّف بنفسه. وأنها، رغم أن من المستحيل أن تظهر على الشرفة من دون حاميها الظالم، إلا أنها ستبذل جهدها لكي تهرب.

وبعد أن يُسر الكونت من محتويات الرسالة يسأل فيغارو عن طبيعة هذا الطبيب، فيجيبه بأنه رجل مجنون وبخيل وذو طباع سيئة، وأنه رغم تجاوزه الستين من العمر إلا أن غروره كبير إلى الحد الذي يجعله يظن أن بإمكانه أن يلاحق روزينا لكي تتزوجه، ولقد أخبر بذلك كل الناس.

ثم يلاحظ فيغارو أن باب البيت يفتح ويخرج منه د. بارتولو الذي يأمر بصوت عال أنه إذا وصل دون بازيليو فعليه أن ينتظر، ثم يتمتم مع في سره قائلاً أنه سيرتب أمر

زواجه، وعندما يتم ذلك فإن من غير المهم أن تبقى روزينا معزولة.

ويقول الكونت باشمئزاز أن هذا الأبله العجوز غير متزن التفكير إذا كان يفكر بالزواج من روزينا، ثم يسأل من هو دون بازيليو؟ فيجيبه فيغارو أن بازيليو نذل وماكر ومتآمر وبلا ضمير، يعقد عقود الزواج، كما أنه مخادع ومدمن، ولقد استأجره بارتولو لكي يعلم روزينا الفن الموسيقي الرفيع. فيقدر الكونت أن بإمكانه استخدامه. وهنا يذكِّر فيغارو الكونت بأن يولي انتباهه الآن لمطالب روزينا كما وردت في الرسالة، فيقرر المافيفا بينه وبين نفسه أن لا يبوح بنسبه الملكي حتى يتأكد أن روزينا تحبه لشخصه وليس من أجل رتبته وأمواله. وعندما يسأل فيغارو المساعدة، يقول له الحلاق أنه ليس بحاجة إلى أي مساعدة ما دامت روزينا تقف في هذه اللحظة على النافذة، وأن على الكونت أن يغني لها سيرينادا يبوح من خلالها باسمه وبما يكنُّه لها. فيبدأ المافيفا أغنيته الرائعة "**Se il mio nome**" يجيب فيها على الأسئلة التي وردت في رسالة روزينا. ويقول إنه ليندورو الذي يحبها حباً جارفاً ويرجوها أن تقول أنها تبادله حباً بحب. وتجيبه روزينا بعبارة رقيقة، فتغمر السعادة المافيفا، ويلح فيغارو عليه أن يواصل الغناء، فيقول الكونت في المقطع الثاني من الأغنية أن ليندوروها لا يستطيع أن يقدم لها لا الثروة ولا الشهرة، غير أنه يقدم لها الإخلاص غير المتناهي، ويتوسل إليها أن لا تحتقر ما يتمنى أن يقدمه لها.

وما أن تبدأ روزينا الغناء لتجيبه حتى تختفي، فيغتاظ الكونت، لكن فيغارو يلفت انتباهه إلى أن أحدهم قد دخل البيت. فيقول الكونت أن لا بد له من رؤية روزينا في هذا اليوم مهما يكن الثمن، ويطلب المساعدة من فيغارو ويقول له أن بإمكانه أن يستخدم عبقريته في اختراع وسيلة تسمح له بدخول بيت الطبيب، ويضيف أنه سيدفع لفيغارو مبلغاً كبيراً لقاء أتعابه، فيجيبه الحلاق قائلاً: إن السنيور ليندورو لا

يعرف مدى المفعول السحري للذهب على اختراعاته العبقرية.

ويغني فيغارو بمزاج رائق أغنية جدية وهزلية في آن معاً "**All idea di quel mettello**". فيقول أن الذهب يجعل دماغه القوي يعمل كالبركان. فيقاطعه الكونت قائلاً أن عليه أن يطلق سراح أفكاره المتفجرة قبل أن تهلك عقله. ثم يتلو الكونت مقطعاً رائعاً يقول فيه لفيغارو أنه إذا استطاع أن ينفذ الخطة بنجاح فسوف يتوج كأعظم حلاق على الإطلاق. يقترح فيغارو على الكونت أن يتنكر في زي جندي لافتاً انتباهه إلى أن المدينة تتوقع وصول الجنود في هذا اليوم. فيوافق الكونت مضيفاً أن الكولونيل صديقه.

فصيح فيغارو ما أسعد حظي! من السهل عليك إذن أن تطلب جماعة من الجنود لتقف عند باب الدكتور، وعندئذٍ لن يجرؤ أحد على رفض إقامة علاقة طيبة مع جندي. ثم يسأل فيغارو الكونت عن رأيه بهذه الخطة، فيثني الكونت على فطنته. ومن خلال ثنائية مسلية "**Che complizione**" ينضم فيغارو إلى الكونت فيمتدح نفسه، ثم يقاطع الحلاق غناء الكونت ليقول أن الذهب ألهمه فكرة رائعة أخرى وهي أن على الجندي أن يعطي انطباعاً بأنه ثمل وإذا ما فعل الجندي ذلك فإن أحداً لن يرتاب فيه. ويغني فيغارو بلهجة المنتصر عن اختراعاته المذهلة، ويشاركه الكونت في غناء هذا الثنائية.

وبينما هما على وشك الافتراق يسأل الكونت عن عنوان بيت فيغارو، فيجيب الأخير أن أحداً لا يمكن أن يخطئ مكان دكان الحلاق. وهكذا يغني الرجلان معاً أغنية جديدة "**Numero quindici a mano manca**" فيغني فيغارو قائلاً: **إن رقم دكانه هو الخامس عشر، وهي تقع على يسار الشارع، والباب الأبيض يقع فوق أربع درجات، أما الشباك فإنك ترى فيه خمس باروكات (شعر مستعار)، كما ترى مستحضرات التجميل الرائعة. لا... لا يمكنك أن تخطئ الدكان...إبق على**

اليســـار وتذكر الباروكات الخمس. فيؤكد الكونت للحلاق أنه سيكون بمقدوره أن يصل إلى الدكان ويشكره شكراً جزيلاً على كل ما فعله من أجله ويجيبه فيغارو أنه يضـــع نجاح الكونت على رأس واجباته فيعده المافيفا بالعودة مع كمية من النقود. ويبدأ الرجلان مرة أخرى بغناء ثنائية مبهجة: يغني الكونت عن متعة الحب التي ستجلبها هذا اليوم خطة فيغارو، بينما يحّي فيغارو الذهب الذي سيرن في جيوبه. ولا يلبث أن يعود ليقدم التعاليم بشـأن الوصـول إلى دكانه فيكرر الكونت هذه التعاليم. وفي نهاية الثنائية يغادر الكونت ويدخل فيغارو إلى بيت د. بارتولو ويظهر فيوريلو فيلقي إلقاءً ملحناً يقول فيه أنه كان ينتظر سيده لمدة ساعتين متواصلتين في الوقت الذي كان فيه السـيد قد ذهب إلى مكان ما. وذلك لأن الكونت قد وقع في الحب[3]4. ويسدل الستار.

المشـــهد الثاني: غرفة الاســتقبال في بيت د. بارتولو[4]. يمكن الذهاب إلى الشرفة من 5خلال نوافذ كبيرة مقنطرة.

ترفع الستارة عن روزينا وحدها في الغرفة تمسك برسالة. وبعد ان نسمع بعض الموسيقا تبدأ روزينا فتغني " **Una voce poco fa**" وهي واحدة من أفضـــل الأغاني المعروفة في عالم زخرفة الكولوراتورا[5] تقول فيها أنها تسمع صوتاً ينبع من قلبها: إنه صوت ليندورو، وتقسم أنه سيكون حبها، وتقول أنها ســتحبط خطة حارســها ولن تبوح بحبها حتى تتحرر. وتمضـــي روزينا في الغناء فتقول أنها بطبيعتها حلوة جداً

---

[3] حذف أحياناً هذا القسم المتعلق بظهور فيوريلو وغنائه.

[4] يقدم هذا الفصل أحياناً على أساس أنه الفصل الثاني.

5 كولوراتورا: أسلوب في أداء طبقة السوبرانو يتميز بالقدرة على أداء النغمات الحادة والحافلة بالزخارف والحليات والقفزات الاستعراضية.

ومعقولـة حتى إذا مـا جوبهت، وإذا ما ســـد الســـبيل أمامها، تحولت إلى أفعى، تلجأ إلى أي نوع من الخداع لكي تحصـــل على ما تريد. وهذا درس من المفيد أن يتعلمه كل الناس. ومن خلال إلقاء ملحن تتسـاءل أين يمكن لها أن تجد مراسـلاً يسلم رسـالتها، وتتشكى لعدم وجود إنسـان تثق به، فهي دائماً تبقى تحت أنظار ذلك الغول الكريه. ثم تلوي شـفتيها. وبينما كانت تغلق الرســـالـة تتذكر أنها رأت فيغارو مع الكونت يتحدثان، وأن الحلاق رجل مهذب ومحترم، وهو بالتأكيد سـيسـاعدها. وفي تلك اللحظـة يدخل فيغـارو ويلاحظ ارتبـاكهـا فيقول أن الفتـاة الجميلـة ينبغي أن تكون دائمـاً فرحـة مرحة. وتتســـاءل روزينـا: مـا الفائدة من أن تكون فرحة مرحة مادامت معزولة عن العالم؟

وعندما يقترب منها فيغارو ليقول لها شـيئاً ما يسـمع وقع أقدام الطبيب فيختبأ بســـرعة وراء الســـتائر. يدخل بارتولو ويزأر قائلاً أن فيغارو الســـافل قد جعل الجميع في هذا البيت مرضـى بسـبب أشـربته وأدويته. ويسـأل روزينا إن كانت قد رأت الحلاق. فتجيب أنها أجرت محادثة معه حول مواضـيع متنوعة قبل قليل. فينادي بارتولو الذي يستيقظ غول الشك في صـــدره على بيرتا وأمبروســـيوس ويحاول أن يكشـــف من خلالهما عما دار بين روزينا وفيغارو لكنه لم يحصـــل على شـيء لأن بيرتا كانت لا تزال تحت تأثير الشـراب تعطس بلا توقف؛ كمـا جعلـت الحبوب أمبروســـيوس يتثـاءب في وجـه الطبيب. فيقسم بارتولو أن ينتقم من الحلاق بسبب حيلته هذه. ويـدخـل دون بـازيليو ويقول لـه الطبيـب أنـه قرر أن يتزوج روزينـا في الغد إن كـان بصـــورة شـــرعية أو بغيرها فيرد بازيليو أنه يفهم المسـألة ثم ينتحي ببارتولو جانباً ويقول له أنه رأى الكونـت المـافيـا في الجوار وأنـه يعتقد أن الكونـت هو الذي يغازل روزينا. فيشـتاط بارتولو غضـباً فيخبره بازيليو أن لديه خطة ســـهلة لقهر الكونت وتتمثل خطته الناجحة هذه بشن حملة افتراء واتهامات كاذبة ضد الكونت. ثم يبدأ بازيليو

بغناء آريته الرائعة "La Calunnia"[6] وفيها يصف المصير المأساوي المؤلم لفعل تلطيخ السمعة الذي يلقي بالفريسة ما بين براثن الريبة والشك من جهة وبين عواصف الإدانة الصريحة أو المبطنة من جهة أخرى، ثم يتصاعد صوت الموسيقا حتى يصل إلى الذروة.

ومع ذلك يعبر بارتولو عن عدم اقتناعه بخطة بازيليو مفضلاً خطته الخاصة ويطلب من بازيليو أن يساعده في ترتيب عقد الزواج في الحال ويقول أنه ما أن يتزوج حتى يضع حداً لمكيدة روزينا. فيسخر منه بازيليو (جانبياً) ويقول أنه عجوز أبله ومغرور. وبعد أن يخرجا يظهر فيغارو وهو يضحك من سخف د. بارتولو ومن جهوده المبذولة من أجل الاقتران بروزينا. وعندما تظهر روزينا يقول لها أن لديه أخباراً مثيرة: إن حارسها النبيل قد صمم أن يجعل من نفسه زوجها المتيم بحبها، وأنه الآن مع بازيليو يعدان أوراق الزواج فتقول روزينا أنهما سيتلقيان الجواب المناسب. ثم تسأله عن الرجل الذي قابله صباح هذا اليوم الباكر تحت نافذتها فيقول لها أن ذلك الرجل الغريب هو ابن عمه ليندورو وهو شاب وسيم يدرس بجد لكي يحقق النجاح. ولقد واجه لسوء حظه صعوبة كأداء إذ وقع طريح الغرام ولم يعد يستطيع منه فكاكاً. ويبدو واضحاً أن روزينا مهتمة جداً بهذا الموضوع فتسأله إن كانت عشيقة هذا الشاب الغريب ابن عمه تسكن في مكان ناءٍ، **لا، لا، بل إنها تسكن قريباً جداً من هنا،** يجيبها فيغارو الذي أخذ يصف لها الفتاة وهو يصف، بالطبع تقاطيع روزينا، ثم يكشف لها عن اسم الفتاة وهو يهجئ حروف اسمها حرفاً حرفاً ليتشكل اسم روزينا فتقول أن من الصعب عليها أن تصدق أن هذا الشاب الغريب قد أحبها بالفعل، ولم تنس أن تعبر عن شكها بكل ما سمعته.

---

(6) تقدم هذه الأغنية مثالاً آخر على أخذ روسيني أغاني غيره وإدخالها في أوبراته. ويقال أن هذه الأغنية بالأصل لسيفيسموندو.

فيثني فيغارو على ذكائها ثم تسأله عن السبيل الذي يؤمن لها اللقاء مع ليندوروها الآن فينصحها فيغارو أن ترسل له تذكاراً أو ربما رسالة قصيرة. تأخذ روزينا الورقة من جيبها وتقول له أن الرسالة الضرورية قد كتبت. وتتبع ذلك ثنائية أخرى "**Furtunate affetti miei**" تعرب فيها روزينا عن سعادتها للقاء حبيبها، في الوقت الذي يعلق فيه فيغارو منتقداً بصورة مسلية عبقرية النساء الفطرية في الكيد. ويغادر فيغارو وروزينا تشكره...

يعود بارتولو ويسأل روزينا بلطف مريب عما قاله الحلاق. فتجيبه باحتراس أنه لم يقل شيئاً مهماً: فلقد تحدث عن الموضة في باريس، وعن مرض ابنته مارسيلينا وهكذا. وهنا، لم يستبعد بارتولو أن يكون الحلاق قد جاء بجواب الرسالة التي أرسلتها هذا الصباح من النافذة، أي الأغنية التي حملتها الرياح من شرفة هذا المنزل. ثم يطلب فجأة من روزينا أن يعرف سبب تلوث إصبعها بالحبر فتجيبه بأنها حرقت إصبعها ووضعت فوقا بعض الحبر لتشفى. ثم يسأل عن ورقة فُقدت من على المائدة فتجيبه روزينا أنها استخدمتها في لف الحلوى لمارسيلينا. فيضحك الرجل بينه وبين نفسه قائلاً أنها ذكية، ثم يشير إلى رأس قلم الحبر ويقول أن الحبر لا زال عالقاً به فتقول روزينا ببراءة أنها اعتادت على الرسم للتطريز. يفقد بارتولو القدرة على ضبط أعصابه وينفجر طالباً منها أن تسكت ثم يغني "**A un dottor della mia sorte**" موبخاً روزينا لأنها تجرأت ومارست غشها أمام رجل على هذه الدرجة من الأهمية. وتثور ثائرته مهدداً بأنها ستوضع من الآن وصاعداً تحت القفل والمفتاح ويخرج من الغرفة عند نهاية الأغنية. تقول روزينا، وقد أصبحت وحدها في الغرفة، أن هذا الرجل (بارتولو) كلما اعترض سبيلها كلما ازدادت تصميماً أكثر من ذي قبل على مواصلة انتهاج سبيلها الخاص.

تدخل بيرتا وتتساءل عن سبب الضوضاء ويسمع صوت طرق على الباب وصـــوت الكونت وهو ينادي من الخارج. تخرج بيرتـا لكي تـدعوه وكـانـت لا تزال تعطس فتـدعوه بصـــوت عـال. يظهر الكونـت وهو يرتـدي لبـاس جنـدي ويتظـاهر أنـه ســكران. وعندما يدخل بارتولو يأخذ الكونت قطعـة من الورق من جيبـه ويحـاول أن يقرأ اســم بـارتولو. ويكرر المحاولة وهو يلفظ الاســم بصـــورة هزلية تدعو إلى الضـحك، ويتجاهل صـياح بارتولو وهو يلفظ اسـمه بصـورة صـحيحة، ثم يحاول كالسكران أن يعانق السيد العجوز ويقول أنـه طبيـب الفوج وقد اتخذ قراره بـالمبيت في بيت بـارتولو. فيبقبق الطبيب غاضـباً بينما كان الكونت يحييه وكأنه صـديق حقيقي. تدخل روزينا في تلك اللحظة فتصدح الأغنية الثلاثية. يعترض بـارتولو قائلاً أن لديه ورقة تعفيه من قبول تبييت أي كـان. ويســعى الكونـت إلى تـدبر أمر الكشـــف عن حقيقتـه لروزينـا قـائلاً أنـه يتمنى ان يذهب إلى غرفته في الحال. وفي النهـايـة يجد بـارتولو ورقـة الإعفاء ويقدمها إلى الكونت الذي يلقيهـا بـاحتقـار، فيهدده الـدكتور بعصـــاه، فيتحـداه الكونـت ويـدعوه إلى المبـارزة. ويتخـذ وقفة المبارزة طالباً من روزينا أن ترمي منديلها كإشارة لبدء القتال.

وبرشـاقة يسقط الكونت من يده رسالة عندما تترك روزينا منديلهـا يقع على الأرض. ويتظاهر الكونت بالدهشـــة لرؤية الرسالة فيتوقف لكي يعطي روزينا كلاً من الرسالة والمنديل. فيُجن بارتولو ويطلب من روزينا أن تعطيه الرســـالة فيحول الكونـت انتبـاه بـارتولو بحيث تـأخذ روزينا الوقت الكافي لكي تســتبدل الرســالة بفاتورة المصــبغة، وتؤكد له أنها فاتورة المصــبغة، ويتأكد بارتولو من أنها بالفعل فاتورة المصــبغة. فيتشـــوش الرجل أكثر من ذي قبل. وتـدخـل بيرتـا وبـازيليو فيرتفع صوت الجلبة بشكل أغنية خماسية.

تســكت المجموعة عندما تلجأ روزينا إلى دموعها وتوبخ بارتولو بسبب شكوكه الهمجية، فيئن الطبيب معبراً عن ندمه

في الوقت الذي يستل فيه الكونت سيفه. وتنفجر الضوضاء من جديد حيث تمنع روزينا الكونت من الهجوم على بارتولو. ويدخل عندئذ فيغارو وهو يحمل وعاء الحلاقة، ويصرخ قائلاً أن الضجة جلبت الناس إلى باب البيت، ويقول للكونت (جانبياً) أن يأخذ حذره. إلا أن الكونت وبارتولو يواصلا نعت بعضهما بأسماء مختلفة إلى أن يصيح فيغارو على المافيفا ويلفت انتباهه إلى أنهم طلبوا الحرس. لم يقلل ذلك من حدة الضجة التي استمرت ولم تتوقف إلا عند سماع طرق شديد على الباب.

يسمع من الخارج صوت ضابط الحرس وكورس الجنود فيعبر الجميع عن ذعرهم بطريقة أو بأخرى. يدخل حارس ويطلب أن يعرف من منهم ضالع في المشاجرة. فتنفجر الضوضاء من جديد عندما يأخذ كل من كان في الغرفة إما أن يدين غيره أو أن يوضح المسائل ويضع رأيه وإلخ... ويتوقفوا عن الصياح ثانية عندما يدخل الضابط ويتجه نحو المافيفا ويقول له أنه مقبوض عليه. ينتحي الكونت بالضابط جانباً ويكشف له عن رتبته فيذهل الضابط ويتراجع نحو الوراء ويأخذ تحية عسكرية. وفي ثلاثية قصيرة " **Fredda ed immobile**" يعبر كل من روزينا وبارتولو عن غضبهما في حين يتفرج الكونت على لعبته ويعبر الآخرون عن خوفهم ويغنوا كفريق واحد كبير وبذلك ينتهي الفصل.

الفصل الثاني:

المشهد هو المشهد الثاني في الفصل الأول نفسه (وبالإمكان جعله فصلاً ثالثاً).

يُرى بارتولو وحده وهو يفكر بالجندي المخمور وقد أدرك أن الرجل أرسله المافيفا لكي يستطلع كل ما يحيط بروزينا. يُسمع قرع على الباب فيسرع بارتولو في فتح الباب وإذ بالكونت متنكراً في زي أستاذ موسيقا. يُحيي الطبيب بأدب جم، وتتبع ذلك ثنائية غنائية "**Pace e gioia sia con voi**" ينزعج بارتولو جداً من تحيات الزائر الأنيقة والرقيقة ويتوسل إليه

أن يكف عن أدائها، ثم ما يلبث أن يفقد اتزانه ويثور غاضباً وهو يقول أن كل وغد متطفل في هذه الدنيا يحاول بطريقة ما أن يدخل إلى هذا البيت. فيعرب الكونت عن سروره لأن خطته تتقدم نحو النهاية الناجحة.

وبعد فترة يقدم الكونت نفسه باسم الدون الونزو مدرس الموسيقا وتلميذ الدون بازيليو، ويدعي أن أستاذ الموسيقا مريض وقد أرسله ليعطي روزينا درساً في الموسيقا. وعندما يعبر بارتولو عن شكه فيما قيل يقول أنه سيذهب ليرى بازيليو ليتأكد بنفسه من صحة هذا الإدعاء، فيؤكد الكونت أن أستاذ الموسيقا ليس مريضاً مرضاً شديداً. يرتاب بارتولو فيهمس الكونت في أذنه أنه جاء الآن من بيت المافيفا. وأنه، عندما كان هذا الأخير غائباً صادف وجود رسالة من روزينا موجهة إلى الكونت. ثم يسمح للطبيب برؤية الرسالة مقترحاً أن يعرضها على روزينا ويقنعها أن الكونت متورط بعلاقة غرامية مع امرأة أخرى وبذلك ستنفر منه. يلاحظ بارتولو أن هذه الخطة رائعة من روائع القذف وتشويه السمعة فيثني على دون الونزو الجدير بأن يكون تلميذاً نجيباً للدون بازيليو.

وعندما يخرج بارتولو لينادي روزينا يعبِّر الكونت عن حزنه الشديد لأنه اضطر لخداع نفسه حين أعلم الطبيب بالرسالة. إلا أنه كان واثقاً من قدرته على توضيح الأمور لمعبودته. تدخل روزينا ويقدمها بارتولو إلى الكونت وهو دون ألونزو الآن فيخبرها هذا بدوره أنه يحل محل الدون بازيليو. ويبدأ منذئذ مشهد الدرس المشهور وفيه يسمح روسيني للمغنيات اللواتي يؤدين دور روزينا أن يغنين ما راق لهن من الأغاني[7]. وأثناء المشهد يتمكن كل من روزينا والكونت من أن يكشف كل منهما مكيدته إلى الآخر. وعند انتهاء الدرس يثني الكونت على صوت روزينا فيقاطعهما

---

[7] ويقال في هذا الصدد أن روسيني الذي نظم ثلاثية لهذا المشهد قد فقدها بعد العرض الأول. وبدلاً من أن يكتب ثلاثية أخرى ترك الأمر لرغبة السيدة الأولى في الأوبرا.

بـارتولو ليتكلم عن أغنيـة كانت تغنيها مغنية أوبرا مشـــهورة في أيام شـبابه، ويتقدم ليغنيها بنفســه "**Quando mi sei vi cina**" يدخل فيغارو ويقلد الطبيب من وراء ظهره، ثم يعلن أنه أتى ليحلق ذقن بـارتولو وأن ذلك يجب ان يتم في هذا اليوم، لأنه في الغد لن يستطيع أن يحلق بسبب انشغاله التام بزبائنه.

وبعد أخذ و رد، وبعد لأي، يوافق بارتولو على أن يســلم الحلاق حلقة مفاتيحه لكي يجلب وعاء الحلاقة. فيجد فيغارو خلسة وبمعونة روزينا مفتاح مدخل الشرفة ويأخذه. ثم يغادر الغرفة. وبعد لحظات يُسمع صوت تحطم أوانٍ فخارية فيهرع بـارتولو وهو في ذروة الانفعال فتســتغل روزينا وليندورها غيابه ويعرب كل منهما عما يجيش في صدره. ويعود فيغارو مع بـارتولو الحـانق الذي يقول أن الحلاق الأخرق قد كســر ستة صحون وثمانية أقداح وزبدية.

ومـا أن يجلس بـارتولو لكي يحلق ذقنـه حتى يـدخـل دون بازيليو، فيشـهق الاثنان مذعورين. وتخاف روزينا كما يخاف فيغارو والكونت من أن يكشــف بازيليو حقيقة الكونت فينكر معرفته بالأســتاذ المســتبدل (دون ألونزو). غير أن الكونت يبـادر فينقذ الموقف حين يقوم بـإقنـاع د. بـارتولو (جـانبياً) أن من الضروري أن لا يبقى بازيليو في البيت ولا للحظة واحدة طالما أنه لا يعرف شــيئاً عن الرســالة التي ســتســمم عقل روزينــا. وهكـذا يقول الـدكتور بـارتولو أن درجـة حرارة بازيليو مرتفعة جداً وأن عليه أن لا يدخل بيته أبداً. فيضــيف الكونـت وفيغـارو تحـذيراتهمـا ويؤكدا لبـازيليو بالبدء أنه يبدو وكـأنه جثة، ثم يصــرا على أنه مصــاب بالحمى القرمزية. يصــاب بازيليو بحالة من الارتباك الشــديد تزداد عندما يدس الكونت في يده كيســاً من النقود. يتبع ذلك أغنية جماعية تبدأ كثنائية قصيرة للكونت وروزينا "**Buona sera, mio signora**" ثم يشــترك الآخرون بـإطلاق التمنيـات لبـازيليو بليلـة ســعيدة وصحة جيدة.

يتهيأ فيغارو ثانية لكي يحلق لبارتولو ويجلس كل من الكونت وروزينا على كرسي آلة موسيقية قديمة اسمها (البيانو القيثاري) ويحاول فيغارو أن يقف بحيث يحجب عن ناظري بارتولو العاشقين اللذين من المفترض أن يكونا مستغرقين في درس الموسيقا، في الوقت الذي كانا يخططان لهرب روزينا عند منتصف الليل. ويحوّل فيغارو انتباه بارتولو عندما يدخل بعض الصابون في عينيه. ولسوء الحظ يرفع الكونت صوته وهو يحاول أن يشرح لروزينا كيف كان عليه أن يستخدم رسالتها، فيسمعه بارتولو المرتاب دائماً، ويقفز عن كرسيه. ويصرخ مديناً المتآمرين ويسخر الثلاثة منه ويخرجون تاركين الطبيب وقد أصبح وجهه ممتقعاً من شدة الغضب.

ينادي بارتولو بيرتا وأمبروسيوس ويرسل الأخير لكي يدعو بازيليو، ويأمر بيرتا أن تنزل السلم لترى إن كان هناك من دخل المنزل، ويقرر بعدئذ أن ينظر في هذا الأمر بنفسه. وعندما تبقى بيرتا وحيدة تغني معربة عن تحفظاتها إزاء مفهوم الزواج. ومن بين هذه التحفظات تصميم كل عجوز أحمق في هذا العالم على الزواج "**Il vecchietto cerca moglie**". يعود بارتولو مع بازيليو وهما يتناقشان بشأن خداع ألونزو. وكان الطبيب متأكداً من أن ألونزو جاسوس الكونت، في حين كان بازيليو مقتنعاً بأنه هو نفسه المافيفا. فيصر بارتولو على إبرام عقد الزواج هذا المساء، ويرسل بازيليو لإحضار المحامي.

تدخل روزينا فيقرر بارتولو أن يلجأ إلى الحيلة في صراعه ضد منافسه، فيعرض على الفتاة الرسالة التي تركها معه ألونزو كدليل على عدم وفاء حبيبها. ويقول لها أن الكل يتآمرون عليها وأنها تُضلَّل لصالح المافيفا. وعندما تتعرف روزينا على الرسالة تقتنع بما سمعته وتقرر أن تثأر فتوافق على الزواج من بارتولو. تعترف روزينا أن فيغارو وليندارو قد خططا لكي يتسللا إلى البيت عند منتصف الليل، وتتآمر

مع الطبيب على أن يلقى القبض عليهما وهما متلبسان بجريمة انتهاك حرمة البيت. ويخرج الطبيب وروزينا. وعندما تبقى الغرفة خالية من الناس تقدم الأوركسترا مقطوعة موسيقية درامية تنذر بهبوب العاصفة.

يدخل شخصان وهما فيغارو والكونت من الشرفة شبه المظلمة بواسطة المفتاح الذي انتزعه فيغارو من حلقة المفاتيح الخاصة ببارتولو. تقف روزينا منتظرة وترد على تحية الكونت باشمئزاز وغضب. وفي تلك اللحظة يكشف لها الكونت أنه ليس ليندور، رسول الكونت المافيفا، إنما هو الكونت نفسه. فتفرح روزينا ويغني الاثنان ثنائية لطيفة "**Ah, qual colpo**" يعربان فيها عن سعادتهما. فيطلب منهما فيغارو أن يؤجلا بث غرامهما لبعض للحظة واحدة لأن الوقت قصير جداً. فيغني الثلاثة على شرف عملية الهروب الثلاثية زاهية الألوان "**Zitti, Zittiz piano, piano**" يطلبون فيها الحذر والصمت. وعندما يصبحوا في طريقهم إلى الخروج يصرخ فيغارو أن السلم أُخذ بعيداً عن النافذة. ويدخل، وقتئذ، بازيليو مع كاتب العدل الذي سيسجل عقد الزواج ما بين الطبيب وروزينا، فينتحي الكونت ببازيليو (جانبياً) ويقدم له خاتماً كرشوة. فيوقع فيغارو وبازيليو عقد زواج روزينا والمافيفا بوصفهما شاهدين.

يقاطع الاحتفال بدخول بارتولو مع مجموعة من الجنود يأمرهم بإلقاء القبض على الكونت الذي أعلن أن روزينا ليست زوجته فحسب، بل أنه هو الكونت المافيفا. ويغني أن روزينا لم تعد في قبضة الطبيب وأن كل الاعتراضات باطلة "**Cesoa di piut resistere**" ثم يعرب الكونت عن بالغ سروره لاقترانه بروزينا...

وعندما ينتهي الاحتفال يلتفت بارتولو إلى بازيليو ويدينه بجرم الخيانة لأنه شهد على عقد الزواج. ويرد عليه بارتولو أن نقود الكونت كانت أقوى من أي حجة.

❑❑❑

❐ مجموعة وحيد القرن

إعداد نبيلة أبو الشامات

زارت سورية في شتاء 1998 فرقة موسيقية نمسوية تتألف من خمسة من الموسيقيين الشباب المليئين بالمرح والحيوية والنشاط، وهذا ما تجلى في اختصاصهم في العزف على الآلات الإيقاعية، وفي مجمل موسيقاهم التي قدموها في حلب ودمشق في 9 و 11 شباط/فبراير 1998.

وكان لهذه المجموعة مهمة أخرى هي البحث المستمر في الموسيقا القديمة، وبالتحديد موسيقا العصور الوسطى التي تمتد برأيهم منذ 1000 حتى 1400 م. وهم يرون أن موسيقا هذه الفترة هي موسيقا حيوية وجميلة قريبة من الموسيقا الشعبية أو الريفية الحالية لمناطق شمال البلقان، كما أنهم يرون أن موسيقا تلك الفترة فيها ربع صوت وتشبه الموسيقا العربية، وملأى بالعاطفية والحنان. ومن خلال بحثهم المستمر صنعوا لأنفسهم آلات قديمة، ووجدوا في اللوحات وصور تلك المرحلة وهي طريفة وخاصة جداً ومتنوعة وعديدة تبلغ حوالي العشرة آلات، لذلك فقد اختص كل عازف منهم بأكثر من آلة؛ فكان في الحفل الواحد يعزف على آلتين أو ثلاث يبدلها حسب المقطوعة الموسيقية. والنجاح الكبير الذي حققته هذه الفرقة الموسيقية المسماة بـ" مجموعة وحيد القرن" يعود إلى محاولتها إيجاد تقارب بين موسيقا العصور الوسطى وموسيقا الجاز إضافة إلى ارتجالات العازفين أنفسهم ومؤلفاتهم الشخصية، مما جعل الموسيقا منوعة وقريبة من ذوق الجمهور في القرن العشرين. وقد سجلت الكثير من كاسيتات CD عبر حفلاتها المختلفة في أنحاء أوروبا وكندا والمشرق.

وأهم ما يميز هذه الفرقة، بالإضافة إلى الآلات القديمة المستخدمة وموسيقا القرون الوسطى، هو العلاقة الحميمة بين أفرادها وانسجامهم الواضح نتيجة صداقتهم المتينة وعملهم المستمر معاً وتجاوبهم والحوار الشيق بينهم والذي تعبر عنه الآلات والتي غدت وسيلة للحوار والتفاهم بينهم، مع إضفاء جو المرح والحيوية على المقطوعات الموسيقية، التي يضبطها إيقاع جميل جداً وحنون يقترب أحياناً من الصوفية المتعارف عليها في إيقاعاتنا الشرقية.

وأعضاء فرقة "مجموعة وحيد القرن" الخمسة هم:

* **مايكل بوش** وهو قائد الفرقة وعازف آلات النفخ فيها، حصل على دبلوم شرف في العزف على الريكوردر من النمسا، وعلى عدة جوائز أخرى، وقدم العديد من حفلات الموسيقا القديمة في أوروبا وكندا وهو الآن أستاذ الريكوردر والموسيقا القديمة في المعهد الموسيقي في النمسا.
* **ماركو أمبروسيني** وهو إيطالي درس الكمان والفيولا، ويعزف مع الفرقة على آلة المزمار أيضاً. وهو ناجح كمؤلف موسيقي وله متتالية بعنوان "ماركو بولو" عن حياة الرحالة الإيطالي الشهير. وهو أيضاً إلى جانب اهتمامه وبحثه المستمر في الموسيقا القديمة. عضو في "نادي الجاز" الجديد وأشرطة البث الألمانية SWF، عمل مؤخراً في ألمانياً مع الموسيقي اللبناني المبدع ربيع أبو خليل.
* **ريكاردو ريفينو** الألماني، عمل بشكل مكثف في الفولكلور الأوروبي. تخصص في العزف على آلة "الهارب القديم - هارب مزدوج" وعمل موسيقياً مسرحياً في السويد، ولديه كبقية أعضاء الفرقة خبرة طويلة وبحث مستمر في الموسيقا القديمة وحفلات منوعة داخل أوروبا وخارجها، والعديد من التسجيلات للراديو والتلفزيون وأشرطة الـ CD.

* **توماس وايمر** النمســـوي، درس الفيولا والمندولين في فيينا، وتخصــص في تاريخ الآلات الوترية إضــافة إلى دراســة الموسـيقا الإسـبانية القديمة، وقد قام في الحفل بالعزف على آلة الفيولا والجيتار وآلة العود الشرقي.
* **فولفغانغ ريسوفر** النمسوي، وهو ضـابط إيقاع الفرقة، وقد قـام أيضـــاً بـالتنويع في الآلات الإيقـاعيـة، طبول، دف، مصفقات خشبية. لديه خبرة طويلة في هذا المجال تقارب العشــرين عاماً وإطلاع واســع على الموســيقا القديمة، والتجارب الموسـيقية الأوركسـترالية في كثير من بلدان العالم مثل أوروبا وأمريكا وكندا والمشـــرق، إضـــافة إلى العديد من التســجيلات للراديو والتلفزيون وأسطوانات CD.

وقد قدمت هذه الفرقة حفلتين في كلٍ من حلب ودمشـــق، كمـا زارت المعهد العـالي للموســيقا وعرّفت الطلاب على أســلوبها وخبرتها في العزف على الآلات القديمة وموســيقا القرون الوسطى.

الآلات الموسيقية القديمة هي:

كمان قديم، هارب أورغن قديم، قرب، آلات ريكوردر فلوت قـديم ذات أحجـام مختلفـة، آلات إيقـاعيـة متنوعـة، طبول مختلفة الحجوم، دف، مصـفقات خشـبية، آلة وترية قديمة تشبه الفيولا، عود، وأقواس.

أما الألحان التي قدموها فهي على قسمين:

1-رقصـــات لملحنين مجهولين من القرن الرابع عشـــر. وهي:

افتتـاحيـة الســـالنـا ريللو، الينبوع، إيزابيلا، لحن رئيسي، مرثاة تريستان.

2-ألحان قديمة الطابع ولكن من تلحين أعضاء الفرقة ذاتها وهي:

باخوس حياً، سيسفوس، الحلم، روندو من مقاطعة الباسك، قطعة يونانية، موسيقا شيطانية، لحن، الحمراء، موسيقا راقصة، موسيقا بأسلوب عربي.

وقد نال البرنامج إعجاب الجمهور في الحفلتين لحيويته وروعة ألحانه ومهارة العازفين، كما كانت الفرقة مفيدة لطلاب المعهد العالي لأنها عرفتهم على الآلات الغربية القديمة وعلى موسيقا تلك الفترة التاريخية، ووجه الشبه بينها وبين الموسيقا العربية الذي نشأ بسبب للتبادل التجاري والثقافي في تلك الحقبة من الزمن عن طريق الأندلس وصقلية، وتشابه الألحان في مجال تقسيم البعد إلى الكامل إلى ربع الصوت وتشابه الآلات. وعلى ثمرة نجاح البحث المستمر والدؤوب لأعضاء الفرقة في التاريخ الموسيقي واستنباط الألحان والأساطير وتقديمها بشكل جديد وجميل.

□□□

□ الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين

إعداد حسان طه

هل أضاف نقاد القرن العشرين شيئاً جديداً عندما اتهموا الكاتب التشيكي المعاصر ميلان كونديرا بأنه صاحب أدب تخريبي!؟

ويعني التخريب هنا نقض المسلمات التي اعتاد الإنسان عليها وآمن بها، وبالتالي حثّهُ على التجديد والتجدد. ألم يكن بيتهوفن مخرباً كبيراً في بداية القرن التاسع عشر، وخاصة ذلك الفتح السيمفوني الذي جاء به وقدرته على إدخال ألوان نفسية وظلال أوركسترالية ذاتية كان الكلاسيكيون قد أغفلوا الكثير منها ومن هنا أقول بأن الفعل الأوركسترالي هو عمل تخريبي بنّاء بالنسبة للأذن العربية. ويعمل هذا الفعل وحده بوجود أوركسترا فتية في سورية على تحريك التطور السمعي الذوقي بصورة عمودية بالنسبة للمستمع الذي يجب أن يُخرَّب بهذا الفعل الأوركسترالي المركب، وبالتالي يتطور سمعياً وجمالياً كرد فعل إيجابي يتم عن طريق التعود وخلق وسائل له لكشف أغوار العالم السيمفوني وألوانه الرائعة.

قدمت الفرقة السيمفونية أولى حفلاتها لهذا العام في قصر المؤتمرات بدمشق بتألق جميل وتطور لافت للانتباه. فقد قدمت حفلاتها على مدار ثلاث أمسيات، بدأت الأمسية الأولى يوم الثلاثاء 1998/3/24 بقيادة الأستاذ صلحي الوادي عميد المعهد العالي للموسيقا...

تعطي عصـــا المايســـترو إشـــارة البدء بافتتاحية أوبرا "العقعق الســـارق" للموســـيقي الإيطالي الشـــهير جياتشـــينو روسيني **Gioacchino Rossini** (1792-1868) صاحب الأوبرا الشـهيرة "حلاق اشبيلية **The Barber of Seville**" (راجع صفحة 117 من هذا العدد) فتبدأ الافتتـاحيـة بتريمولو قوي على آلـة الدرامز ثم يعقبه تريمولو ضـعيف، لتدخل الأوركسـترا بلحن ذي طابع مارشـي جليل، يوحي بالجدية والصـرامة على غير عادة روســـيني، مع مرافقة إيقاعية مســـتمرة. بعد ذلك تدخل الوتريـات بعـد المـارش بميزان مختلف 3/4 بجو يوحي بالمرح والخفة الإيطالية المعروفة، رغم أن موضـوع الأوبرا ذو طابع جدي على خلاف أغلب أوبرات روسيني التي يغلب عليها الطـابع الهزلي. بعد ذلك اللحن الشـــجي والمرح ندخل جواً فيه محاورات بين آلات النفخ والأوركسـترا وخاصـة آلة الهورن، ثم نعود بواســـطـة الوتريـات إلى اللحن المرح لكن بسـلم آخر بعد قنطرة صـغيرة تهيئ له، ثم تبدأ عملية تسـارع **Accelerando** منهية الافتتاحية بسلم مي مينور.

ومن الجـدير ذكره أن موســـيقـا روســـيني تملـك نفحـة موتســـارتية يغلب عليها طابع الخفة التي ليســت بالضـــرورة تعني البســـاطـة، لكن حســـب مبدأ الثقل والخفـة عند ميلان كونديرا تكون موســيقا روســيني رشــيقة حيوية غير محملة بأفكار كونية أقرب كثيراً إلى شخص روسيني الخفيف الظل. ومن الجدير بالذكر أيضـاً أن روسيني قدم آخر أوبرا له وهي "وليم تل **Guillaume Tell**" عام 1829 في باريس حيث سقطت سقوطاً مريعاً دعاه إلى اعتزال التأليف والانصراف إلى اللهو وفنون أخرى مثل الطبخ.

بعد ذلك قدمت الأوركســترا خمس أغانٍ شــعبية إســبانية للموسيقي الإسباني مانويل دي فايا **Menuel de Falla** (1876-1946). ويعد دي فايا من أعظم المؤلفين الإســـبان فبوجوده أخذت إسـبانيا مكاناً هاماً على خارطة العالم الموسـيقية. ولقد

كوّنت إسبانيا، بحكم موقعها الجغرافي وتعدد الأمزجة لأقاليمها، الشيء الكثير في داخل دي فايا (حتى أنها كانت الملهم لكثير من الموسيقيين من جنسيات مختلفة. فهذا باك كيريف يكتب افتتاحية على ألحان إسبانية، وهذا الكابرتشيو الإسباني الشهير لكورساكوف، وآخرون من أمثال بيزيه ولالو).

ومن المهم قوله أن الموسيقا الإسبانية كانت طوال القرون السابقة تسير في جمالها الموسيقي المفضل، ألا وهو الرقص والغناء الشعبي، وبانتشار أوبريتاتها الخفيفة والهزلية المعروفة باسم "الثارثويلا **Zarzuela**" التي كانت كبديل وأحد تأثيرات الأوبرا الإيطالية. لكن جهود موسيقيين كبار من أمثال فيليب بدريل **Pedrell** (1841-1922) وأبحاثه حول الفولكلور والموسيقا الشعبية الإسبانية كان لها الفضل الأكبر بقدوم موسيقيين عملوا على بلورة الروح الإسبانية بعيداً عن عملية التوثيق (التي كان دي فايا يكرهها) بألوان أوركسترالية رائعة. وإذا كان النقاد يعدون دي فايا موسيقياً انطباعياً فربما يعود ذلك إلى أنه استخدم ألحاناً مقامية قديمة تبتعد عن المركزية التونالية (لعدم وجود انحلال دومينانتي يميز التونالية) كما استخدم إيقاعات متغيرة بموازين مركبة. وعلى الرغم من ذلك ربما اعتُبر دي فايا انطباعياً لكنه سخّر الانطباعية للجانب القومي للروح الإسبانية.

ومجموعة الأغاني الشعبية التي ألفها للصوت السوبرانو بمرافقة البيانو ظهرت تحت عنوان "سبع أغنيات شعبية إسبانية"، وهي من أعمال دي فايا الرائعة والشديدة الخصوصية. ولقد اختارت الفرقة السيمفونية خمس أغانٍ قامت بأدائها على نحو متميز الطالبة ديما أورشو من السنة الخامسة في المعهد العالي للموسيقا. وهذه الأغاني هي: "الرداء المغربي **The Morish Cloth**" من سلم سي مينور **B-moll** وهي أغنية استعملها دي فايا فيما بعد للدلالة على

الطحـان في عملـه الرائع "القبعـة المثلثـة الأطراف" والـذي قدمه باليه في فرنسا بمساعدة فرقة دياغيليف.

الأغنيـة الثـانيـة كـانت بعنوان "أغنية من أســتوريا" وهي أغنية من شــمال إسـبانيا. وكما لمّحنا ســابقاً إلى أهمية تنوع جغرافية الموسيقا الإسبانية، فقد كانت هذه الأغنية ذات مزاج صـوفي ولكن بأسـلوب رومانسـي يميل إلى الحزن الواضـح. الأغنية من سـلم فا مينور. تبدأ الموسـيقا انسـيابية مع حركة بـاص يغني اللحن الأســاســي، ليدخـل بعد ذلـك صــوت السوبرانو.

أما الأغنية الثالثة فكانت "خوتا"، وهي من أشــهر قوالب الأغاني الإسـبانية الراقصـة. وربما يكون هذا الشـكل هو أحد تـأثيرات الغجر **Gypsies** عنـدما جاؤوا إلى إســبانيا في القرن الخامس عشــر وأثروا على موســيقاها، فغيروا طابع الغناء بـأســلوبهم الجـامح. طبعـاً يتضــح هذا الأســلوب حين تبدأ الأوركســترا دائمـاً بـإيقـاع زمني أســرع بقليل من الإيقـاع الزمني للصــوت المغني الذي ســوف يليه فنجد "**Jota**" تبدأ بإيقاع 3/8 **Vivo** وعند دخول الصوت السوبرانو يصبح 3/4.

أمـا الأغنيـة الرابعـة فكـانـت "نـانـا"، وهي أغنيـة مهد ذات طابع شـرقي واضـح، فالتأثير العربي فيها واضـح جداً. وهي أغنية بسـيطة تعتمد على حركة السـكوندا (الفاصـلة الثنائية) الزائدة بين علامة مي وعلامة صـول دييز وصـولاً إلى سـي ليتشكل الإحساس بجو **mood** الحجاز الشرقي. ولم يتكلف دي فايا في المرافقة، فقد كانت بسـيطة تعتمد على حركة نواسـية واحدة من البدء حتى الخاتمة توحي بحركة المهد.

الأغنية الأخيرة كانت "كانســيون"، وهي أغنية ســريعة نوعاً ما، بإيقاع 3/8 من سـلم صـول ماجور فيها طابع اللوم والعتـب من حيـث الكلام الشــعري، وتعتمـد على حركـة هـارمونيـة معقدة بعض الشــيء. فهي تبـدأ بـأكورد التونيك مضــافاً إليه الدرجة الســادســة مي، فيخلق هذا الأكورد نوعاً

من الغرابة والجمالية الخاصة بالانطباعيين وأصحاب مدارس الموسيقا المقامية ومدارس البلوز والجاز.

أغاني دي فايا بشكل عام تعتمد من ناحية الشكل **forme** على القالب البسيط الثنائي الذي يتضمن جملة أولى مع جملة ثانية، وقد يكون أحياناً أقرب إلى الروندو الذي يناسب الغناء الشعبي، طبعاً مع التركيز على موتيف فيه كثافة ميلودية وشجية أو فيه حركة راقصة. ويستعمل دي فايا مقدمات موسيقية للأغاني، وأحياناً يجعل الأمر مركباً أكثر من ناحية الصناعة الموسيقية، فنجده مثلاً في أغنية "**Jota**" يعيد المقدمة التي كانت في سلم مي ماجور بسلم آخر (سلم صول ماجور)، وبحركة هارمونية كروماتيكية عن طريق أكورد الدرجة الثانية الناقصة يعود إلى سلم مي ماجور ليصل إلى المرجع. وفي كانسيون نراه يعيد لحن الأغنية بمرافقة هارمونية مختلفة لخلق نوع من عدم الرتابة. وبالتالي تكون للإعادة منطقية أفضل تميزها عن رتابة الأغنية الشعبية.

لا بد من الإشارة إلى أن تلك الأغاني الشعبية السبعة كانت تجربة هامة يومئذ على صعيد هرمنة أغانٍ شعبية، فهي ليست فقط مجرد ألحان شعبية بل هي إعادة خلق جديد يعتمد على التركيب والتعقيد في عملية الهارموني الذي أبدعه دي فايا والذي، على الرغم منه، لم يلغ الجذور القديمة للغناء الشعبي الإسباني الذي يتجلى واضحاً فيها. وقد قام بعملية النقل من البيانو إلى الأوركسترا الموسيقي الإيطالي لوتشيانو بيريو الذي كتب نسخة أوركسترالية عام 1978، وهو توزيع قائم على فهم عميق لروح دي فايا الموسيقية وطريقته في التعبير الأوركسترالي.

ومن الوفاء الحديث عن أداء الطالبة ديما أورشو التي استطاعت بحساسية عالية تمتلكها إيصال روح هذه الأغاني ومزاجها الخاص، إلى الجمهور الذي أحس بقرب هذه الموسيقا إلى نفسه، وخاصة أن هذه الموسيقا تعتمد في

لحنيتها على ألحان مقامية تذكر المستمع العربي بسلالم الشرق (الكرد والحجاز). ومن الجدير بالذكر أن الطالبة ديما أورشو قدمت حفلات منفردة عديدة مع الأوركسترا كانت بها متميزة ومُجيدة.

بعد ذلك قدمت الفرقة الكونشيرتو الثالثة للبيانو والأوركسترا للمؤلف لودفيغ فان بيتهوفن **L. van Beethoven** (1770-1827) من سلم دو مينور **C-moll** بحركاته الثلاث، حركة سريعة-حركة بطيئة-حركة روندو سريعة، قام بالعزف على البيانو لمى نشواتي فأدّت هذا العمل بتميز وفهم موسيقي عميق. ولمى نشواتي من مواليد دمشق، بدأت دراستها الموسيقية في المعهد العربي بدمشق ودرست تحت إشراف أساتذة في مقدمتهم السيدة سنثيا الوادي. درست بعد ذلك في الولايات المتحدة الأمريكية، في كونسرفاتوار سان فرانسيسكو، تحت إشراف أساتذة منهم وليم كوربيت جونز. ومن الجدير ذكره أن أخاها بسام نشواتي، وهو عازف كمان متميز، قد قدم كونشيرتو الكمان الوحيد لبيتهوفن مع الفرقة السيمفونية الوطنية منذ عدة أعوام.

وبيتهوفن الذي سبق أن قلنا إنه كان مخرباً كبيراً في بداية القرن التاسع عشر ومبشراً في المذهب الرومانتيكي وفاتحاً في العالم السيمفوني، كتب خمسة أعمال كونشرتالية للبيانو مع الأوركسترا كان أعظمها على الإطلاق كونشيرتو البيانو الخامس من سلم مي بيمول ماجور. أما الكونشيرتو الثالث سلم دو مينور **C-moll** الذي قدمته الأوركسترا فإنه يعود إلى الأعمال المبكرة لبيتهوفن، وقد ترافق مع السيمفونية الأولى والرباعيات الوترية المبكرة مصنف 18 في الفترة التي أخذ بيتهوفن يبحث فيها عن صوته الخاص.

تبدأ الحركة الأولى من الكونشيرتو بافتتاحية حيوية تقدم اللحن الأساسي مباشرة، ثم تعرض اللحن الثاني قبل دخول البيانو. بعد الافتتاحية يدخل البيانو بحيوية واضحة ليثبت أن

اللحن لـه. وبعد نقاش ومحاورات ما بينه وبين الأوركســترا يترك البيانو وحده ليقدم الكادنزا الخاصـة به (والكادنزا مقطع من الكونشيرتو تقدم فيه الآلة المنفردة العزف بدون مصاحبة أوركسترالية، وهي توضع لتظهر مهارات العازف وإمكانات الآلة وألوانها الصوتية).

أدت العازفة لمى نشــواتي الكادنزا بإتقان متميز يدل على إمكاناتها التقنية الجيدة وفهمها الموسيقي للعمل. وقد تضـمنت الكادنزا عرضـــاً للألحان التي وردت في الحركة الأولى مع تفعيل لهذه الألحان بطريقة رائعة.

الحركـة الثـانيـة هي حركـة بطيئة ذات تعبير عاطفي عميق يبـدؤهـا البيـانو بـأكوردات من ســلم مي مـاجور لتـدخـل الأوركسترا بعد ذلك بحوار معه.

أما الحركة الثالثة فتبدأ بلحن نشـط فيه مرح واضـح ولَعب يبدأ بـه البيـانو، ثم تقوم الأوركســترا بـإعـادتـه بقـالب روندو واضـح المعالم. وتتضـمن هذه الحركة فوغاً سـريعاً بموضوع حيوي، تعود الأوركســترا بعده إلى اللحن الأســاســي. بعد الكادنزا الصــغيرة التي يعزفها البيانو يتحوّل إلى ميزان 6/8 سـريع جداً بمرافقة الأوركسـترا ناهياً الحركة بسـلم دو مينور **C-moll**.

بعد الاســتراحة تتابع الأوركســترا الوطنية حفلها، بعمل كبير جداً وصــعب هو السـيمفونية الأولى سـلم مي مينور **E-moll** للمؤلف يان سيبليوس **Jan Sibelius** (1865-1957). يُعد هذا العمل من الأعمال الكبيرة، ويحتاج إلى أوركسـترا كبيرة وضــخمـة وعـاليـة الخبرة كونـه عملاً مركبـاً وخصــبـاً في ميلوديـاتـه ومرافقتهـا المعقدة والمســنكبة، وعزفه يعد خطوة مهمـة في تـاريخ الفرقـة الســيمفونيـة الوطنيـة، ودليـل على تطورهـا، فلقد قُدم العمل بمزاج وتقنية وتوازن صــوتي جيد بين أطراف الأوركسترا وتحت قيادة متمكنة.

يُعد يان سيبليوس من الموسيقيين الرومانتيكيين المتأخرين في بدايات القرن العشرين حتى منتصفه. ولد في تافا سيتهوس بجنوب فنلندا، تلك البلاد ذات الطبيعة الغرائبية الرائعة والجزر والغابات الواسعة والتي غالباً لا تهدأ أبداً وكان أثرها واضحاً في موسيقاه. فهي صاخبة متمردة، موتورة وحشية الطابع ثم انسيابية غنائية ذات لون رمادي داكن أقرب إلى ميلوديات سيبليوس المكثفة. وكان سيبليوس بطلاً قومياً بالمعنى الحقيقي، إذ إن موسيقاه حملت ذلك الهم القومي وتأثرت جداً بالملحمة القومية الفنلندية "الكاليفالا" التي قرأها عندما كان صغيراً، وظهرت في أعماله مثل السيمفونية الكورالية "كوليرفو **Kullervo**" (الموت) وهي للباريتون والكورال مع الأوركسترا، إضافة إلى ملحمة "إن ساجا **En Saga**" والمتتالية السيمفونية "ليمنكاينين **Lemminkainen**" التي اشتهرت منها حركتان هما "بجعة تونيلا **Swan of Tounela**" و"عودة ليمنكاينين". إلا أن أهم مؤلفاته القومية والمكتوبة بأسلوب رومانسي ذاتي جداً كانت قصيدة "فنلنديا **Finlandia**" التي عزفتها الأوركسترا الوطنية بقيادة صلحي الوادي في برامج سابقة لها. هذه القصيدة القومية حملت بداخلها عمقاً وطنياً كبيراً جداً حتى إن قيصر روسيا منع الفنلنديين من سماعها لعمق حسها الوطني وتأثيرها عليهم.

ومن المهم أن نذكر بأن يان سيبليوس قد عشق العالم من خلال سيمفونياته بأسلوب مختلف عن جوستاف ماهلر، أحد أهم كتاب السيمفوني الرومانتيكيين، والذي قال لسيبليوس عندما لقيه عام 1907: ((...إن على السيمفونية أن تعشق العالم وتتحد معه بكليتها...))، وكان ماهلر قد حاول أن يفلسف العالم والموت، وبالتالي كان التمزق الفاوستي في البحث عن الحقيقة والمعرفة هو بلا شك رومانسي النزعة. وهنا علينا أن نفكر بالصعوبات التي واجهت الرومانسيين المتأخرين في قولبة السيمفونية الحديثة وتحريك الشكل

التقليدي للسيمفونية الكلاسيكية بفتوحات مهمة قام بها بيتهوفن، والتي لم يخرج عنها ماهلر ولا سيبليوس الذي تغيرت عنده طريقة عشق العالم بحكم كونه عاش أكثر من ماهلر (1860-1911)؛ فلم يعد رومانسياً كما بدأ إذ حدثت أشياء وتطورات عالمية وإنسانية كانت بمثابة الصدمة في طريقة تفكيره على جميع الأصعدة الأدبية والحياتية منها الحرب العالمية الأولى. وسيبليوس الذي بدأ سيمفونيته الأولى بأربع حركات كما أخذها عن الكلاسيكيين، نراه يصل في سيمفونيته السابعة المحكمة والمقتصدة إلى حل كثير من القضايا الموسيقية الكبرى في شكل السيمفونية. فقد كاد يقتصر على حركة واحدة من خلال عدم وجود فاصل بين الحركات، على نحو تكون فيه الموسيقا جارية ونافذة بدون توقف ولمدة عشرين دقيقة. وبالتالي أخلص إلى التساؤل فيما إذا كان ما وصل إليه سيبليوس وحتى بعض معاصريه مثل ألكسندر سكريابين (1872-1915) من تكثيف وعملية صهر لعناصر متباينة، وهذه الموضوعية الصارمة، أليست تعارض الرومانسية؟! قد يكون هذا الموقف موقفاً تنبئياً لما سوف يحدث في موسيقا القرن العشرين.

قدمت السيمفونية الأولى لسيبليوس أول مرة في هلسنكي عام 1899 وهي تتألف من أربع حركات: حركة سريعة تسبقها مقدمة بطيئة، ثم حركة بطيئة هادئة، يعقبها سكيرزو سريع، ثم حركة أخيرة بقالب فانتازي حر.

لم يتأثر سيبليوس بتجديدات القرن العشرين في بداية أعماله بل استخدم نفس قوانين الرومانسيين المتأخرين التي ورثها عن فاغنر وتشايكوفسكي، باستثناء التلوين القومي الذاتي طبعاً، حتى إنه في مجال الشكل الموسيقي لم يغير شيئاً. ففي الحركة الأولى من هذه السيمفونية يبدو قالب السوناتا واضحاً جداً من لحن أساسي ثم لحن ثانوي ثم تفاعل

إضافة إلى القناطر المهمة جداً في هذه الحركة ثم إلى المرجع المختصر مثل عادة الرومانسيين المتأخرين.

تبدأ الحركة الأولى بمقدمة بطيئة يغني فيها الكلارينيت بمرافقة آلة التمباني بتريمولو خفيف يكون كبيدال. اللحن مينوري الطابع لكن بمينور أقرب إلى المقامية القديمة، يأخذك مباشرة إلى جو فيه خريف فنلندي ذي لون رمادي يميل إلى البرودة والانتظار، ثم فجأة تدخل كتلة الوتريات بميزان 6/4 سريع جداً وبظلال قاتمة لتشعر وكأن شيئاً ما مقلقاً ومثيراً سوف يأتي، إنه اللحن الأساسي للحركة الذي تعزفه كتلة الوتريات بكانون متقطع جميل، مع دخول مقطع لآلات النحاس (الترومبون والهورن والترومبيت) على شكل أكوردات. يعاد اللحن بانحرافات سلَّمية، ثم يدخل اللحن الثانوي بعد تهيئة له بواسطة قنطرة يبدأ بها الهارب. واللحن الثانوي لحن شجي جداً ذو طابع مقامي أيضاً بعيد عن الماجور والمينور. بعد ذلك ندخل بتفعيل هذا اللحن لنصل إلى المرجع بإعادة اللحن الأساسي بسلم مي مينور. ولا بد من الإشارة إلى أن سيبليوس يعرض ألحانه بسلاسة، لكن المرافقة الصعبة التي تعتمد على السنكوب تعطي طابعاً فيه غليان وتوتر. ربما تكمن هنا ميزة سيبليوس في عرضه لميلودياته عن تشايكوفسكي الذي يُشبَّه به عادةً.

الحركة الثانية حركة بطيئة هادئة ذات لحن شجي فيه جنائزية واضحة يعرضه سيبليوس بمرافقة أكوردية عريضة مع أربعة هورنات تتحرك ضمن أكوردات (سلم مي بيمول ماجور) توحي بصوت أورغن يُسمع من بعيد جداً. يوجد في هذه الحركة فوغ سريع يحرك الأوركسترا قليلاً إلى الأمام ليتم بعد ذلك عرض اللحن الأساسي بواسطة آلات النفخ النحاسية بصورة كورالية مع مرافقة وترية، بعدها تعيد الوتريات اللحن بغناء شجي وبظلال خاصة تذكرنا باللحن الثانوي للحركة الأولى. بعد ذلك ندخل في السكيرتزو الذي

يعد أحد فتوحات بيتهوفن في عالم السيمفوني إذ أدخله بدل رقصة المينويت البطيئة ذات الحركة الأرستقراطية.

يبدأ السكيرتزو وكأنه هجوم مفاجئ بواسطة الوتريات وهي تعزف بيتزيكاتو حاد. يذكرك هذا السكيرتزو بسكيرتزوات بيتهوفن الرائعة. وخاصة في السيمفونية الثالثة والسيمفونية الرعوية. لم يغير سيبيليوس في قالب السكيرتزو بل هو قالب ثلاثي الأجزاء معقد مع تريو **Trio** أبطأ من البداية.

يهيمن لحن على السكيرتزو يتم تبادله بين الوتريات وآلات النفخ مع فوغ واضح المعالم. تتم التهيئة للدخول إلى التريو بواسطة كانون يتردد بين الباصون والكلارينيت والإيقاعيات، لتدخل الهورنات مع الفلوت والكلارينيت بغناء شبه كورالي. بعد ذلك نعود إلى المرجع بتشديد من آلة التوبا يليه تسريع يتم فيه تقطيع اللحن ما بين الترومبون والترومبيت وهو بمثابة كودا صغيرة.

الحركة الأخيرة ذات طابع حر فيها شبه تلخيص لمجمل ما جاء في الحركات السابقة من ألحان. تبدأ بمقدمة تعزفها الوتريات وتقطعها النحاسيات بأكوردات قاسية. توحي هذه المقدمة بأجواء اللحن الذي تعزفه الكلارينيت في بداية الحركة الأولى لكن بطابع مختلف. اللحن هنا ذو قامة ممشوقة يوحي بالاحتفال والنشوة بعد النصر، يليه لحن وقور يذكر باللحن الثانوي للحركة الأولى يتصاعد فيه صوت الترومبيت، ثم تبدأ حركة فوغالية سريعة يظهر فيها فوغ سريع جداً يعطي حالة من الغليان والتوتر ويتم تبادل موضوع الفوغ ما بين الوتريات والآلات الخشبية والنحاسية لتصعد الأوركسترا كلها بموضوع الفوغ، بطريقة توحي بالانتصار الكبير، ثم يعود الهدوء إلى الأوركسترا بألحان شعبية تميل إلى الشعور بالنصر والبطولة يتخلله شعور بالحزن الدفين. تنتهي الحركة بأكوردات طويلة مع تريمولو

تعزف بقوة على آلة التمباني بطريقة حابسة للأنفاس فيها الكثير من التصعيد الدرامي الموتور.

هذا بالنسبة لحفل الأمسية الأولى. أما حفل يوم الأربعاء 25 / 3 / 1998 فقد بدأ بافتتاحية روسيني "العقعق السارق"، ثم عزفت الفرقة كونشيرتو البيانو من سلم ري ماجور **D-dur** للمؤلف جوزيف هايدن **Joseph Haydn** (1782-1809). قام بالعزف على البيانو الطفل الموهوب جميل عقيلي، وهو طالب في المعهد العربي بدمشق من مواليد 1986، وهو من طلاب الأستاذ فيكتور بونين. أدى جميل عقيلي هذا العمل بإتقان وإحساس لافت للانتباه وبثقة تفوق سنوات عمره التي لم تتجاوز الاثنتي عشرة. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن ظاهرة عزف طلاب المعهد العربي مع الأوركسترا هي بُعدٌ مستقبلي وتشجيعي لهؤلاء الطلاب الموهوبين.

يعود هايدن إلى العصر الكلاسيكي، وهو أبو الكلاسيكيين، إذ يتميز بأسلوبه البسيط من ناحية النسيج الموسيقي وسلاسة ألحانه وحرصه على توازن البناء الموسيقي، ويعود له الفضل بتثبيت قالب السيمفوني النهائي وبإنشاء قالب الرباعية الوترية الذي يعتمد على السوناتا الحَلَقية. وقد كتب هايدن حوالي 20 كونشيرتو للبيانو والأوركسترا. ويعد كونشيرتو ري ماجور أكثرها حيوية وبريقاً. وقد كُتب هذا الكونشيرتو بمرافقة أوركسترا صغيرة تتألف من الوتريات مع آلتي أوبوا وآلتي هورن.

الحركة الأولى نشطة يظهر فيها قالب السوناتا واضحاً وتنتهي بكادنزا صغيرة يبقى فيها البيانو وحده لنصل إلى الخاتمة. أما الحركة الثانية فهي بطيئة تتسم بالبساطة والعذوبة وبحوارية رائعة ما بين البيانو والأوركسترا مع بعض الظلال النفسية التي تذكّر بالرومانسيين. والحركة الثالثة ذات قالب روندو يتم تبادله ما بين البيانو والأوركسترا.

ورغم أن هايدن لا يميل عادةً لشرح عوالمه الداخلية بحُكم طريقته الرصـــينة في التفكير الموســيقي، إلا أنه في الحركة الثانية من هذا الكونشــيرتو يميل لشــرح هذه العوالم بطريقة رومانسية سرعان ما تتلاشى بحثاً عن الرصانة التي تقتضيها الكلاسيكية البعيدة عن الاستجداء والشفقة.

ثم قدمت الفرقة رابســـودي لمغنية آلتو مع جوقة رجال للمؤلف يوهـان براهمز **Johannes Brahms** (1833-1897). قام بدور غناء الآلتو ســوزان حداد بمرافقة جوقة الرجال في كورال المعهد العالي للموســيقا بإشــراف الأســتاذ فيكتور بابينكو.

كان براهمز مؤلفاً رومانســياً محافظاً، عمل ضـــمن أطر الكلاسـيكية، وتمكن إلى حد بعيد من دمج حرية العواطف في البنية والشكل، لذلك هاجمه معاصروه الرومانسيون الذين لم يعد يهمهم الشــكل بذريعة أنه تقليدي، كما فعل فرانز ليســت مثلاً بإبداعه القصـيد السـيمفوني، وكما فعل فاغنر بالموسـيقا البرامجيـة؛ أمـا براهمز فـإنـه لم يحـاول أن يغير في القوالـب والأشكال الموسيقية التي أخذها عن الكلاسيكيين.

يقال إن براهمز عندما وضع موسيقا لثلاث قصائد للشاعر الألماني الكبير غوته "آلام فرتر"، كان يعاني من كآبة وحزن بسـبب قصــة حب فاشـلة عام 1869. فقد كانت الأشـعار في هذه القصـــائد ذات طـابع مُعتم وحزين تمســـها روح الكآبة والوحـدة. وقـد حقق براهمز أولى نجـاحـاتـه في اســتخـدام الصــوت البشــري في قداســه الرائع "الجناز الألماني" الذي يحوي على موســيقا متصـــوفة عميقة البعد الوجداني. ولا بد هنا من الإشـارة إلى أن براهمز قد تعامل مع الأغنية الألمانية المسماة الليد التي ثبتها فرانز شوبرت. وقد كتب براهمز نحو مئتي أغنية (ليد) لصوت منفرد مع مصاحبة البيانو، أشهرها أغنية "المهد" وأغنية "يوم مشمس".

أما بالنسبة لرابسودي الآلتو فهي عمل صعب، ذو طابع ضبابي، يبدأ بأكوردات غير واضحة المعالم ليدخل بعد المقدمة صوت الآلتو على أربيج الدومينانت لسلم دو مينور. أدت سوزان حداد هذا العمل بصدق وتقنية صوتية جيدة. وسوزان طالبة في المعهد العالي للموسيقا من السنة الرابعة، تتمتع بصوت آلتو رخيم ساعدها على أداء هذا العمل الشفاف والصعب.

يشرف على الكورال الأستاذ فيكتور بابينكو الذي يعمل على تطويره وتحسين إمكاناته بفضل التمرين الدائم وقد شارك في أوبرا "دايدو وإينياس" التي قدمها المعهد العالي بالتعاون مع خبرات بريطانية.

ثم قدمت الأوركسترا مقطوعة للأستاذ صلحي الوادي بعنوان "مقطوعة على لحنٍ لأغنية شعبية". تتضمن المقطوعة لحناً مشهوراً جداً وهو أغنية "طالعة من بيت أبوها" على سلم صول ماجور **G-dur**. حاول الأستاذ الوادي استخلاص أشياء من هذا اللحن بعيداً عن الكلمة التي ارتبط بها، ليصل بنا إلى نوع من المزاح واللعب على المسلَّمات أقرب ما يكون إلى أسلوب كونديرا في عالم الأدب، وهذا طبعاً ضمن قالب أقرب ما يكون إلى قالب السوناتا إذ يستخدم جملتي الأغنية على شكل لحن أساسي ولحن ثانوي، ثم يفاعل بينهما ويوالد لنسمع في الوسط ألواناً قريبة إلى سلم الحجاز، ثم بعد ذلك تعيد النحاسيات الجملتين المترافقتين مع بعضهما كمرجع صغير مذيل بكودا صغيرة تلامس اللحن الأساسي تعزفها آلة الباصون والهورن والتوبا.

إن هذا العمل ليس الأول الذي قدمته الفرقة للوادي، بل هناك عمله الجميل "تنويعات على لحن حياتي أنت"، وقطعة على لحن "موشح منيتي عز اصطباري" لسيد درويش، وقطع أخرى يستخدم فيها ألحاناً شعبية عربية مألوفة

ومسموعة بالنسبة للأذن العربية، يعالجها بأسلوبه الموسيقي المركب لتصبح كأنها مخلوق موسيقي جديد تماماً.

ومن هنا رأت الدكتورة سمحة الخولي في كتابها "القومية في موسيقا القرن العشرين" أن صلحي الوادي هو أحد الموسيقيين القوميين. ولا بد من القول بأن القومية ارتبطت بالمدرسة الرومانسية، إلا أن القومية المعاصرة ربما حملت طابعاً عقلياً متوازناً، وهذا ما تقوم عليه أعمال الوادي وبالتالي فإن هذه المعاصرة تعمل لخلق آفاق صدمية بغية تحريك سكونٍ ما أو أُلفة لسماع شيء ما مسلم به بالنسبة للأذن العربية مثل "طالعة من بيت أبوها". وهذا يدعم ما سبق ذكره حول مبدأ **التخريب البنّاء**.

بعد الاستراحة قدمت الفرقة "السيمفونية رقم 31 مصنف رقم 297" بحركاتها الثلاث للمؤلف أماديوس موتسارت **W.A.Mozart** (1756-1791). وقد اشتهرت هذه السيمفونية باسم "الباريسية" لأنه كتبها في باريس عام 1778 وفق مواصفات محددة طلبها منه قائد أوركسترا باريس **Le Cros**. لذلك خرجت إرضاءً للذوق الباريسي تحمل ذلك البريق اللامع والاستعراضي. وتعود أهمية السيمفونية الباريسية إلى أنها أول عمل استخدم فيه موتسارت آلة الكلارينيت مع الأوبوا الذي سيظهر كثيراً في أعماله الأخيرة؛ حتى إنه كتب آخر كونشيرتو لهذه الآلة بحكم صداقته مع العازف شتادلر **Stadler**.

الحركة الأولى تبدأ سريعة بميزان 4/4 مقسوم، وهي ذات موضوع رشيق فيه طابع الإبهار والمهارة التقنية بالنسبة لكتلة الكمان الأول الذي كانت أوركسترا باريس تفخر بأدائه. يرافق هذا اللحن التمباني وهورنان اثنان مع ترومبيتين اثنين بإيقاع حيوي وواضح. أما الحركة الثانية فهي حركة بطيئة ذات طابع غنائي جميل جداً. بعد ذلك تأتي الحركة الثالثة التي يبدأها الكمان الثاني بسرعة كبيرة لتدخل كتلة النحاسيات

قاطعة اللحن الأساسي بحركة إيقاعية ثابتة على شكل أربيج على سلم ري ماجور. ثم يدخل فوغ بسيط جداً يتكون موضوعه الأساسي من ثلاث علامات بيضاء الشكل هي العلامة وخامستها وجوابها؛ فهذا الهورن يغني الموضوع قائلاً (لا-مي-لا)، وهنا نتبين البساطة الرائعة التي يعالج بها موتسارت الكونتربوينت في عالمه السيمفوني، ثم يعود اللحن الأساسي إلى الظهور على شكل مُرجَّع منهياً الحركة الأخيرة.

كانت الأمسية الثالثة في 1998/3/26، وقد بدأت الفرقة بكونشيرتو البيانو والأوركسترا رقم 3 لبيتهوفن ثم أغاني دي فايا. وفي الختام قدمت براهمز "رابسوديا لمغنية آلتو" ويان سيبليوس "سيمفوني رقم 1".

إن الفرقة السيمفونية بما تقدمه من نشاط موسيقي متميز، نقطة مضيئة في خلق جو موسيقي متقدم. وهذا هنري غالوا قائد أوركسترا البحر الأبيض المتوسط يقول: ((...لديكم في دمشق أوركسترا سيمفونية متفوقة...)).

❐❐❐

أضواء ومواقف

❐ تجربة جديدة

أقيمت في 1998/5/19 في مكتبة الأسد بدمشق أمسية موسيقية للبيانو والغناء الأوبرالي شارك فيها كل من جمان عبيد (بيانو)، ديمة أورشو (سوبرانو)، نبيل سليمان (باريتون)، رياض صيداوي (تينور).

بدأ البرنامج نبيل سليمان بأغنية "نجمة المساء" من أوبرا "تانهاوزر" لفاغنر التي تحمل طابعاً رومانسياً واضحاً يصور فيها فاغنر محبوبته كنجمة المساء التي تظهر عند غياب الشمس. تلت ذلك أغنية "نم ياحبيبي" الهادئة لبريتن بهارمونيتها الجديدة التي تحتوي على الكثير من النشاز

المقصـود **Dissonance**. القطعة الثالثة كانت للمؤلف الفرنسـي سـيزار فرانك وهي بعنوان "الخبز الملائكي" وهي مقطوعة دينيـة تتحدث عن الملائكـة وعن الخبز الـذي يسـتخدم في إطعام المسـاكين من عباد الله. أدى القطعة رياض صـيداوي. القطعة الرابعة التي تتطلب الكثير من الجهد النفسي في أدائها كانت للمؤلف الروسـي رخمانينوف وتحمل عنوان "رثاء". تبدأ هذه القطعة بهدوءٍ شـديد ثم لا تلبث العواطف أن تتفجر في منتصـفها لتنتهي بغضـبٍ مكبوت. ولقد أراد المؤلف هز المسـتمع إلى درجة انهمار الدموع رثاءً لمحبوبته. أدت هذه المقطوعة جمان عبيد. تلا ذلك أغنية "لا شـيء سـوى القلب الوحيد" لتشـايكوفسـكي من أداء نبيل سـليمان. ولقد أراد المؤلف إظهار صـورة التوحد الصـعبة ونقلها إلى المسـتمع عبر أكورات قويـة وهـارموني متنوع. ثم أدى ريـاض صيداوي بصوتٍ حنون وعاطفي سيرينادا شوبرت الشهيرة تلتها ثنائية "أعطني يدك" من أوبرا دون جيوفاني لموتسارت. قام نبيل سليمان بأداء دور جيوفاني الذي يحاول أن يشـد إليه زيرلينـا، كعـادتـه مع كل النسـاء، وقامت بدور زيرلينا ديمة أورشـو التي كـانـت ترفض نداءاته في بادىء الأمر لكنها لا تلبث أن تخضـع لها عبر نجواها "أعطني يدك". انتزعت هذه الأغنية بمرحها إعجاب الجمهور وضحكهم.

بعد الاسـتراحة قدمت ديمة أورشـو سـبع أغنيات إسـبانية شـعبية للمؤلف الإسـباني مانويل دي فاليّا هن على التوالي: البسـاط المغربي، أغنية القمر، أسـتوريانا، نانا، خوتا، لحن شـعبي، بولو، ويحتاج أداؤها إلى صـوت قوي ونفسٍ طويل. ثم قام نبيل سليمان بأداء أغنية شعبية إيطالية من مدينة نابولي وإسمها "العودة إلى سورييتو" تتجلى فيها روح متفاوتة بين الجد والهزل، النعومة والقوة، تنتهي بصـوتٍ ثابتٍ قوي يعبر فيه عن سـعادته في العودة إلى بلدته. كانت مفاجأة الحفل مقطوعة "طـالعة يا محلا نورها" أدتها على البيانو جمان عبيد، وهي من تـأليف صـلحي الوادي، عـالج فيها المؤلف

اللحن الشعبي القديم بأسلوبٍ غربي ينتهي على شكل فوغ. ثم أدى رياض صيداوي أغنية إيطالية من مدينة نابولي تبع ذلك رابسودي فرانز ليست للبيانو رقم 6، الصعب من الناحية التقنية أدته على البيانو جمان عبيد. وثنائي آخر من أوبرا "دون جيوفاني لموتسارت" قدمه كل من رياض صيداوي وديمة أورشو، يروي قصة اكتشاف دونا آنا لمقتل والدها وتمريضها لدون أوتافيو من أجل مساعدتها على الانتقام لمقتل والدها، لكن هذا الأخير بما يتمتع به من روحٍ مسالمة وهادئة يرفض في البداية الانصياع لرغباتها لكنه لا يلبث أن يقع في حبها ويوافقها على الانتقام. انسجم الجمهور عموماً مع المغنين الشباب الأربعة، وأعجب بأدائهم، ثم ردد معهم اللحنين الشهيرين: **Sancta Lucia , O Solo Mio**.

كانت تجربة جديدة وناجحة خاضها مغنون شباب. فنبيل سليمان تميز بأدائه المسرحي وثقته بنفسه، ورياض صيداوي تميز بصوته الحنون الدافىء، وهما من طلاب سنة أولى في صف الغناء في المعهد العالي للموسيقا بدمشق ويظهرا للمرة الأولى على المسرح. أما ديمة أورشو فهي طالبة سنة خامسة ذات صوت قوي واثقٍ ومعبر وتجيد الغناء في الطبقات الشديدة الحدة وبصوتٍ شديد الخفوت. وجمان عبيد هي من خريجي الدفعة الأولى في المعهد ومدرسة في المعهد العالي والمعهد العربي للموسيقا بدمشق، وتتميز بتمكنها من تقنية عالية في العزف على البيانو وبسرعتها الكبيرة في الدراسة والحفظ، ويعتمد عليها بشكل شبه كلي في المرافقة. إن في تشجيع مثل هذه التجارب فائدة كبيرة لطلابنا وخريجينا من ناحية التدرب على مواجهة الجمهور والتشجع على توظيف طاقاتهم في مجالات مثلى، كما فيها متعة تثقيفية للجمهور المتعطش لهذه الأنواع من الثقافة الموسيقية.

❑❑❑

❐ ندوة عن الأغنية؛ كلمةً وموسيقا وأداء*

الدورة العاشرة لمهرجان المحبة/اللاذقية من 2 إلى 1998/8/14

يقام على هامش الدورة العاشرة لمهرجان المحبة الذي يجري في اللاذقية من 2 إلى 14 من كل عام العديد من الندوات التي تتناول المسرح والأدب والشعر. جديد هذا العام كان ندوة بعنوان " الأغنية؛ كلمة وموسيقا وأداء" جرت على مدى أمسيتين وشارك فيها من مصر الأستاذان الشاعران أحمد عبد المعطي حجازي وفاروق شوشة والباحثة الموسيقية مديرة مركز الثقافة للطفل في وزارة الثقافة المصرية الدكتورة سهير عبد الفتاح والملحن الأستاذ حلمي بكر. ومن لبنان شارك الباحث والمؤلف الموسيقي الأستاذ توفيق الباشا، ومدير المعهد الموسيقي في بيروت الباحث الدكتور وليد غلمية، والناقد الصحفي الأستاذ هاشم قاسم. أما من سورية فلقد شارك كل من الباحث الموسيقي معاون السيدة وزيرة الثقافة الدكتور علي القيم، المخرج السينمائي مدير مؤسسة السينما الأستاذ مروان حداد، الباحث الموسيقي الأستاذ محمود عجان، الباحث الموسيقي المفتش في وزارة التربية الأستاذ زياد عجان، الملحن ورئيس قسم الموسيقا في إذاعة دمشق الأستاذ إبراهيم جودت، الملحن الأستاذ عبد الفتاح سكر. أدارت الندوة الأستاذة سلمى قصاب حسن.

ولقد تناولت الندوة في الأمسية الأولى واقع الأغنية العربية المعاصرة من وجهة نظر الموسيقي المنظر عرضتها الدكتورة سهير عبد الفتاح ومن وجهة نظر الملحن الممارس عرضها حلمي بكر ومن وجهة نظر الصحفي الناقد عرضها الأستاذ هاشم قاسم الصحفي في جريدة النهار. ثم تتالت أجوبة السادة المشاركين على أسئلة تتعلق بخصوصية الكتابة

---

* ننشر في صفحة (64) من هذا العدد الدراسة التي قدمها للندوة الأستاذ توفيق الباشا. وسنقوم بنشر دراستي الدكتور وليد غلمية والأستاذ هاشم قاسم في الأعداد المقبلة (المحرر).

والتلحين للأغنية وبوظيفة الأغنية ودورها في تثقيف الجمهور وفي الدور الذي تلعبه القصيدة في الإنتاج الغنائي وفي أسباب نجاح بعض الأغنيات، وفي دور أجهزة الإعلام وفي مطالبة الشباب عدم تهميشهم وغيرها.. أما أسئلة الحضور فكانت عن المسؤولية التي اتفق الجميع على أن على جميع الأطراف من مبدعين ومتلقين تحملها.

النتائج التي وصلت إليها الندوة بأمسيتيها هي أن بلادنا مهد الحضارات كانت أول من دوّن ومارس الموسيقا والغناء, وأن تاريخ الحضارة يشهد تراجعات دورية طبيعية، وأن هناك تراجع واضح في مستوى الأغنية العربية المعاصرة تكمن أسبابه في غلبة التفاهة على المواضيع والركاكة على النصوص وغياب الشعر الفصيح وفقر الجمل اللحنية وضعف المعالجة الفنية والإيقاع البدائي والآلات الجديدة والتقنيات الحديثة التي يساء استعمالها وعدم الإحساس بالمسؤولية في أجهزة الإعلام وعدم وضوح الدور الذي تلعبه المعاهد الموسيقية الجادة والنقص في الثقافتين العامة والموسيقية وفي مجال التذوق الموسيقي وسيطرة مافيا الاستوديوهات وشركات التسجيل التي تفرض مغنيها. كما اتفق الجميع على ضرورة التشبث بالأمل فالجيد لا بد من أن يغلب في النهاية، وعلى أن مسؤولية العاملين في مجال الأغنية بكل أنواعها وقوالبها هي مسؤولية تثقيفية وتعليمية، وعلى أن العودة إلى القصيدة الفصحى والنص الشعري والشاعري ضرورية من أجل تهذيب الغرائز وتحويلها إلى عواطف إنسانية سامية، كما اتفقوا على ضرورة المرونة في العمل بين الكاتب والملحن والمؤدي وكذلك على ضرورة مراعاة الشباب واعطائهم الفرصة في طرح أفكارهم وحاجاتهم عبر تقديم أشعارهم وألحانهم وأدائهم لكن بتوجيهٍ هادف.

أمـا الحلول التي يمكن أن تســـاهم في الخروج من هـذه الإشـــكاليـة فتتلخص برأي الجميع في تحمل جميع الأطراف لمسؤولياتهم: المبدعين يجب أن ينكبوا على الدراسـة والتثقف والتنور والالتزام بـالجـديـة في الإنتـاج، والمتلقين يجـب أن يجهروا برفضـــهم ومقاطعتهم للغث من الأعمال الموســيقية. أمـا المســـؤوليـة الكبرى فتقع على عاتق الجهاز التعليمي في المعاهد والمدارس الذي يجب أن يجدد ويحســـن من ســـوية برامجـه ومنـاهجـه من أجـل تخريج دفعـات من المبـدعين المتعلمين، وضـمان توظيفهم في مجالات عطائهم، وإعطائهم ما يستحقونه من مردودٍ مادي يكفل استمرارهم بالعمل المتقن المكلف؛ كمـا تقع هذه المســـؤولية على عاتق أجهزة الإعلام التي يجـب أن تزيـد من المراقبـة العلميـة والفنيـة الموجهـة والهادفة ومن الندوات والمحاضـــرات والبرامج التي تتناول التذوق الموسيقي وتشجع المبدعين الملتزمين.

□□□

□ في الذكرى العشرين لرحيل ماريا كالاس

إعداد حسان موازيني

بمناسبة مرور عشرين عاماً على وفاة ماريا كالاس في باريس عام 1977 كرّمت العاصمة الفرنسية مغنية الأوبرا الأسطورية التي طالما عشقتها، فأقامت عدة حفلات موسيقية على ذكراها، سمع فيها المشاركون مجموعة من أغنياتها وقرر مسؤولوها إطلاق اسم الفنانة التي رحلت وهي في الثالثة والخمسين من عمرها على أحد ميادين عاصمة النور. كما تم تنظيم معرض لها استمر لغاية 28 حزيران/يونيو 1998.

أحبت كالاس فرنسا وتعلقت بها فتعلمت لغتها مبكراً في أثينا إلا أن حياتها المهنية الباريسية بدأت متأخرة نسبياً فقد ذهبت إليها بعد أن خذلها صوتها في روما ثم في نيويورك حين رفضت أداء شخصيتين مختلفتين تماماً، بالتبادل في ظرف يومين، هما دور فيوليتا في "لاترافياتا" ودور ليدي ماكبث في أوبرا ماكبث، وكانت تنجح في ذلك فيما سبق بيسر وسهولة. وبعد إلغاء دورها استقبلتها باريس فانطلقت فيها ونالت إعجاب جمهور الأوبرا الذي التهبت أكفه تصفيقاً لها، وبادلته حباً بحب وعملت من أجله ومن أجل فنها كعادتها بجدية فائقة وساعدها في ذلك زوجها الذي أخذ على عاتقه تنظيم أمورها الفنية وإدارة أعمالها. وفي يوم 19 كانون الأول/ ديسمبر عام 1958، غنت أمام رئيس الجمهورية رينيه كوتي لعشرات الآلاف من مشاهدي التلفزيون، ذلك أن الحفل كان يُبث على الهواء مباشرة. وقد تزاحم فيه رجال الصحافة حولها، وتعالت الهتافات تحييها. في ذلك الحفل المشهود، وُلد حب جديد بين كالاس وباريس، لم يكن هو الحب الوحيد ففي الصالة، كان بين المستمعين رجل أشيب

الشـعر حفرت السـنون أخاديدها على وجهه يرتدي ثياباً أنيقة غـاليـة الثمن وتـدل طريقتـه الواثقـة في ســـمـاع دَوْرَي نورما لبيلليني **Bellini** وتوســـكا لبوتشـــيني على قوة شـــخصـــيته ورومـانســـيته في آن معاً، هو المليارديـر اليونـاني صـــاحب الأساطيل أريستو أوناسيس الذي وقع في حبها.

بيد أن باريس لم تكن بالنســـبة لها مدينة الذكريات الجميلة فقط، ففيها فقدت صـــوتها وهي تغني "نورما **Norma**" عام 1955، فاضطرت لترك خشبة المسرح وبعدها بقليل أُسدل الستار في لندن على مسيرتها الفنية. وبعد ثلاث سنوات من ذلك التاريخ انفصـــل عنها أوناســـيس ليتزوج من جاكلين كينيدي أرملة الرئيس كينيدي. لكن ماريا كالاس، رغم ذلك، لم تتقاعس عن العمل. بل عمدت إلى تنظيم حفلات ما بين عامي 1973 – 1974 غير أنها لم تنجح في إعادة مجدها المفقود. وأخيراً في عام 1976 وبعد أن شـــعرت بعجزها يتفاقم، أذعنت للواقع وأعلنت بيأس ((لقد فقدت صـــوتي ولم يبق لي إلا الموت)).

ولكن ماذا بقي من ماريا كالاس صـــاحبة الصـــوت ذي الوجوه الألف بعد عشـــرين ســـنة من اختفائها؟ ماذا بقي من المبدعة التي يعتقد البعض أنها غيّرت كثيراً في عالم الأوبرا لدرجة أن بعض النقاد أطلقوا عليها اســـم **ثورة كالاس**، ولدرجة تســـاؤل جان كابورغ **Jean Cabourg** ذات يوم: ((...أية ثورة قام بها آخر صـــوت مرصـــود لآخر فن غناء حسب التقاليد الإيطالية؟...))

تميزت ماريا كالاس بأنها تتقمص الشخصية التي تمثلها؛ فقد جعلت من عذابات بطلتها الســـاحرة الكولشـــيدية **Colchidienne** والأهوال التي صادفتها عذابات لها شخصية عبَّرت عنها بعينيها وفمها ويديها فبدت وكأنها الكولشـــيدية، الســـاحرة الشـــريرة، التي عشـــقت جيســـون وســـاعدته في الاســـتيلاء على الفروة الذهبية. وقد جعل يوربيد **Euripide** من

قصتها مسرحية تنتاب بطلتها غيرة وحشية وتدفعها قسوتها لارتكاب أعمال فظيعة تبلغ درجة تقطيع أوصال أخيها وذبح أولادها، وذلك في مسرحية ميديا **Médéa** لكيروبيني **Cherubini** ، وقد أدتها في دالاس بالولايات المتحدة عام 1958.

كان عالم الغناء في ذلك الحين في وضع عسير وشاق، والإبداع قد أُسقم بل وأُنهك؛ فمنذ أوبرا "توراندو **Turandot**" عام 1926، لم تعرض أية أوبرا نفسها على الجمهور... فقد حلت عمليات تركيب مشاهد بسيطة مكان الإخراج الحقيقي للأعمال الأوبرالية. وحل مكان المغنيين الأصليين مغنون ذوو صدور واسعة ومغنيات يؤدين مقاطع قصيرة ذات نغمات سريعة متعاقبة ويلوّحن بأذرعهن، كأنهن شرطيات ينظمن السير. وكانت المغنيات في أوبرا "لوشيا **Lucia**" لدونيزيتي **Donizetti** مائلات للشقرة يزقزقن، والمغنون في أوبرا "مانريكو **Manrico**" لفيردي **Verdi** شبيهين بالثيران. أما في عام 1950 فلقد كانت الأوبرا تبدو بهية متألقة؛ يسخر منها المسرحيون ويقاطعها رجال الفكر ويبدون استياءهم منها.

أما في فيينا، فلقد كان الوضع مختلفاً؛ فقد حافظ الالتزام بالدقة والإحكام واحترام الأدوار بين المغنين على مجموعة مغنين ماهرين وعلى أسلوب موسيقي معقول.

في عام 1956 تفجرت قصفتا رعد في آن معاً... وظهرت مفاجأتان وذلك عندما أعاد فيلاند فاغنر **Wieland Wagner** فتح مسرح بايروث **Bayreuth** من جديد، بعد أن أعاد النظر في كل شيء تركيب المسرح ومجموعة الصور المتناسقة وانتهى الأمر به مع اللوازم والمكملات. وعندما تدربت ماريا كالاس في إيطاليا في شهر كانون الثاني/يناير على أول عرض لها "ترافياتا **Traviata**" وظهرت على المسرح بدينة متبرجة متبهرجة، خرقاء... لكن قادة الفرق أمثال توليو

سـيرافان **Tullio Sarafin** وفيكتور دو سـاباتا **Victor De Sabata** وبعدهم هيربيرت فون كارايان **Herbert Von Karajan** لم يلقوا بـالاً إلى ذلـك ولم يهتموا بـه... إذ يكفي أن نغمض أعيننـا، فتختفي كل الأشـكال واللوازم والمكملات... ويقول الصـوت كل شـيء ويجعلنا نرى كل شـيء... بل تتكشـف الحركة لمن يعرف الاستماع ويجيد الإصـغاء وتتجسد الشـخصية كلها في الصـوت. كما كانت الاسـطوانة تشـهد، في الوقت ذاته ثورة تقنيـة وتحقق أمنيـة السـيد تيسـت عند فاليري وهو القائل: ((إنزع كل شـيء. كي أرى الوضـع جيداً))، وقد أظهرت ما تبشر به كالاس: صوت قوي ذو عشرة وجوه، جميعها حقيقية وصـحيحة... وفي الفترة ذاتها كانت اليزابيت شـوارزكوبف **Elizabeth Schwarzkopf** يدفعها والتر ليجي **Walter Legge** تقوم، مثل كالاس، بنفس نوعية الأداء في موتسـارت وشـتراوس: إنهما سيدتا الصمت والسر، ومغنيتا الظل البارعتان... ولكن يعود لكالاس وحدها، بمجرد حضورها على المسرح، إبطال الضـعف أو حتى النقص في أهليـة المحيط كليـة، وإجبـار المخرجين والشـركـاء من المغنين على موافقتهـا والوقوف معها، وذلك عند تحولها إلى ممثلة تتميز بحماسـتها المفرطة وبطريقتها الطبيعية وشـاعريتها وقامتها الهيفاء الممشـوقة ورشـاقتها وفتنتها السـاحرة. بحيث يصـبح هؤلاء المخرجون والشـركاء متعقلين تجاهها وذوي لباقة معها... كانت كالاس، بألقها، تحركهم وتشحذ هممهم وتسموا بالأوبرا... كانت تُبدع الحقيقـة عن طريق الوهم... فقد كـانـت تلعب بمفردهـا عـدة أدوار في آن معـاً. هي ليدي مـاكبث **Lady Macbeth** أو نورما أو "السائرة في نومها **La Sonnambula**".

وهكذا أصـبح في مسـرح بايروت فريق كامل... وألق روح فاغنر...

انضـم لوتشـينون فيسـكونتي **Luchinon Visconti** وهو مفتون إلى سـابقيـه، فبين يديه أصـبحت جيوليا **Giulia** كاهنة الإله

فيستا **Vesta** الطاهرة وفيوليتا وأمينة التي تسير في نومها **La Sonnambula** وإيفيجني **Iphigénie** في تراجيدية يوربيد ابنة أغاممنون وكليمينسترا، أخت أورست وإلكترا، كل هذه الشخصيات أصبحت بعد أن أدتها كالاس بطريقتها تجسيدات مسرحية قد تكون الأكثر سحراً وفتنة من بين تلك التي شهدها القرن. ولكنها تجليات قصيرة العمر نسبياً. سريعة الأفول كأي نوع من أنواع السحر. وبذلك بدا تأثير كالاس على أوبرا العصر من رد اعتبار وإعادة أهلية.

ولكن بشكل عام، أين يمكن أن تتوصل عملية رد الاعتبار هذه من دون الطرائق والإمكانات السحرية، لمغنية رُصدت لأجمل المحارق، تستخف بالاستمرار وتأنف منه ومن دون رجل كفيسكونتي لا يمكن أن يعهد بدور بيغماليون لواحدة أخرى غيرها؟...

لقد برهنا معاً، وهما الوحيدان اللذان بإمكانهما ذلك، على قدرتهما وتأثيرهما: فهما وريثا مجد غامر غابر... يتحرقان لبعثه وجعله يعيش من جديد. وحين أفل نجمهما، انسحبا تاركين الأوبرا التي أصبحت موضة إلى قيّمين على المسرح ليس لهم ذوق فيسكونتي وتقاليده ولمغنيات ليس لهن موهبة كالاس ولا تصميمها البطولي وليس لديهن مبادؤها وطموحاتها...

إنها ثورة كالاس بالتأكيد: شرع هذا الغناء بغتة وعلى حين غرة، وهو الجريء بقدر ما هو صحيح بطلب كل شيء من المستمع من انتباه وعناية بالإضافة إلى المتعة. إنها ثورة أبطالٍ سقطوا في ساح الوغى...

ثم كانت الثورة الثانية، وكان ذلك عن طريق اسطوانة الـ 78 دورة، لفنان متطلب يحتقر سفاسف الأمور هو بيلليني، حيث أعطت ماريا كالاس فيها خلال أربعة دقائق ما لا يعطيه أي شخص آخر في ثلاث ساعات.

ولكن الثورة الأكثر وضوحاً بمفهوم الكواكب هي المسار الفني، ولقد كان مسار كالاس مختصراً عاصفاً ومحرقاً... فمنذ خمسين عاماً تماماً أظهرت يونانية أميريكية، بعيدة بشكل بات عن أي أصل إيطالي مهما كان نوعه، في حلبات فيرون **Vérone** أثناء أدائها لأحد الأدوار في أوبرا "لا جيوكندا" لبونتشيللي إمكانات هائلة وإحساس موسيقي لا مثيل له. وبعد تدريبات استمرت عشر سنوات في مسارح أثينا وسالونيك، قدمت "إيزولد" و"تيرانو" وهما أوبراتان قادهما توليو سارافان.

ولدت كالاس متقلبة ومتغيرة، وهي توازن ذلك وتعوض عنه بالتزام فني كبير، لذا ما كان بوسعها أن تكون كاملة أبداً؛ فكل جهد تبذله في سبيل الشكل هو في حد ذاته تضحية ولربما انتحار... من تلك الإمكانات المؤثرة الهائلة، المصممة التي تظهر جلية، توصلت إلى صياغة آلة فيها انسياب ونفوذ مقنعان، صالحة للقصائد المؤثرة الزخرفية التزيينية، يعيش فيها الغناء الإيطالي الغابر من جديد، آلةً متحضرة بل وحتى مُحضّرة، مُرقّاة ومثقفة. وكان إبداء العواطف وتجسيدها ومعاناة بيتشيني **Bicchini** وفاغنر، يقوداها إلى رهافة بيلليني ودقته، وكان غناؤها يجد أشكاله وأنماطه بل ويجد أجمل أشكال الرقص الرومانسي وأنماطه وذلك في العالم التزييني الذي يدوران في فلكه، وهو حلمها وأجمل مثال لها: ولم يكن ذلك لتبرير مجموعة ما من الأغاني التي تؤديها، والتي كانت حينها مذموما ومحطوطٌ من قدرها، لأن ذلك لم يحدث إلا بعدها بكثير، حين أصبحت كالاس سيدة متنفذة.

والتنفذ كان يعني أولاً قيادة عناية الجمهور الغنائي وانتباهه بشكل متواصل ومستمر إلى التفاصيل والرهافة واللامرئي والنوعية الأفضل. لم يكن ذلك من قبيل المصادفة ولا مجرد رغبة من امرأة طاوعتها الآلة الصوتية ذاتها أي

الجســـد، فقد هذبته هو الآخر وجعلته مطواعاً... وكانت قد ولدت وترعرعت بدينة ككثير من الأميريكيات اللواتي يفتقدن السـعادة في الأسـرة وفي ذواتهن، فيواسـين أنفسـهن بتناول البوب كورن والنشـــويـات ثم يتفجرن في عمق الأدوار التي تتطلب جســـامة في الصـــوت...وكانت الأصـــوات الحادة الضـرورية لأداء دور عائدة والأكثر حدة لأداء دور توراندو قد خلقت من ذلك الوعاء الصـــوتي الضـــخم عندما كانت في إهاب شخصيتها الأولى المرحة المغتبطة بعد.

كنّســـت القادمة الجديدة كل شـــيء أمامها: دِعة زينكا ميلانوف **Zinka Milanov** الحسية ومسالمتها وأصواتها الحادة الطافية وطلاوة ريناتا تيبالدي **Rénata Tébaldi** اللوزية التي تسيل من نسغ الحنان الإنساني. وكانت هي الوحيدة القادرة على إطلاق القوة الصـــافية الواثقة من ذاتها بهذه الطريقة لنغمة الدو في عايدة في مشـــهد النيل وحتى على إطلاق المي بيمول الغريب العجيب، في إحدى الأمســيات بمكســيكو عام 1951 أثناء عرض "الظَفر **Triomphe**" . إن الوزن الصـوتي هو الوحيد الذي يتيح، عن طريق التحكم الدقيق بالمروحة الديناميكية، ظهور هذه الشـــفافيات وهذا التنويع اللوني والابتكار المستمر للتكوينات الذي يستقرئ بنفسه صحة كل نبرة، وإبداع تلك البراعة الكاملة في التعبير الصـــحيح في لحظة يمكن الاعتقاد بأنها صـــوتية محضـــة مثل **D'amor Sull'ali nosée** لتروفير **Trouvére**.

كانت كالاس تســـتخدم هذه المهارات البارعة منذ تأديتها لأدوار جيوكندا **Giocanda** وإيزولد **Isolde**، ولكن النـاس لم يكونوا يلاحظون ذلك لأن هذا الضـــرب من الأدوار يخمد بريق النوعية الأفضـــل ويخفيها بتأثير غنى الملابس وكثافة الأنوار وضخامة العرض. وكان لديها ما كان على كل مغنية في عام 1947 أن تمتلكه لتأهيلها لأداء دور نورما: الجبّلة الطيبة الملائمة والعدوانية والمهارات والتحمل والجَلَد. أما

من أجل تأدية دور ألسيت **Aleeste** في السكالا الذي تلى عام 1954 ليدي ماكبث وإيلينا في "صلوات العصر الصقلية **les Vépres Siciliennes**" والعروض الأولى لنورما وميديا فقد كانت هذه الإمكانات كافية، وتضاف إليها كفاءة مارغريتا والمان في إدارة المسرح.

وبالواقع فإن مظهرها وهي في وقارها الكهنوتي على المسرح وغطاء رأسها وثيابها المستوحاة من الأسطورة اليونانية، وحركة يدها التي يمكن بالكاد ملاحظتها والفصاحة الفطرية لنظرتها وتثنيها الحدسي والفطري أيضاً، كان يكفي للإلقاء الملحّن، كما كانت سيرتها العطرة السابقة تساعدها على الإستئثار به. قيل أنه لم يكن لدى كالاس بالسليقة لا الطابع ولا النبرة الجميلة، وأننا إن لم نرَ عينيها في أدنى أصواتها، لن نجد أياً من أصواتها جميلاً. ولكن هل يحق لنا التأكيد على ذلك؟ قد لا يستعذب رجل أعمى أداء كالاس. وأما الحركة التي تقوم بها، ما عدا حين تتطلب الموسيقا ذلك حدسياً، فهي تنتمي إلى الشوارع اليونانية وشوارع أثينا على وجه الخصوص والتي تشكل مسرحاً من نوع خاص. وكالاس،بعد أن انصقلت، ابتدعت لنفسها تناغماً هو وقف عليها... خاص بها... يتجلى في ترافق اليد للتثني من أجل تكييفه وتنظيمه، عن طريق دخول لعبة الصوت، هذا الدخول الذي يتجسد بشكل كامل ويصعب على غير الخبير ملاحظته. لكن، ما كان أكبرها من ورطة لو لم تكن كالاس قد عرفت أن تتغير وتطوّع جسدها وقامتها وأن تهذبهما وتدربهما على نحو ما كان فيسكوني لوتشيانو سيطلبه منها، منذ دور الفيستال **Vestal*** في عام 1954 ثم من أجل السائرة في نومها وترافياتا وإيفيجيني ويحصل عليه.

انتهى عهد القمائش ذات الورود والتفصيلات الفاخرة

---

* عذراء فيستا: عذراء مكرسة لخدمة فيستا ربة نار الموقد عند الرومان.

وحلت القامة الهيفاء وخطوط الجسد الصارمة واللآلئ مكان الأحجار الكريمة، والأثواب المشدودة على الجسد والتسريحات المشقرة الضاربة إلى الأصهب الملطّف فائقة الأناقة والتي تبدعها ميلانو. وقد تمكنت كل هذه الأمور، عن طريق إخراجها بشكل مطلق من العلاقات والحدود الصارمة لهذه الهارمونية، من أن تضعها في الواجهة على أنها عارضة فائقة...

لم يكن بالإمكان صنع امرأة خفيفة رشيقة من تلك الكتلة الضخمة الرائعة من دون أن يُفقد جزء من المادة، وهي مادة ثمينة جداً ويمكن أن نصنع منها على الأقل مغنية كبيرة أخرى. لسوء الحظ. إن أوج المجد هذا لا يُبلغ إلا عندما تجتمع شروط متنافرة ومتعارضة تقريباً. كان مجد الفنانة يتقاطع مع لين العريكة وطاعة الانقياد الخلاقة للصوت. أسهم موسمان أو ربما ثلاثة مواسم كلها لماريا كالاس بالإضافة إلى المظهر الروحاني وبراعة التعبير وقماشة الصوت ولُحمته والصياغة المتبدلة (المتغيرة) للطابع في إعطاء هذه الصورة أفضل ما لديها.

أما المتملقون لمقطوعاتها المغناة نورما وتوسكا المتأخرتين فهم لم يعرفوا منها إلا رُفاتها... وكان من الأفضل لهم البحث عنها، وهي سرمدية وغير آنيّة، في اسطواناتها. ذلك أن الاسطوانة، بالتأكيد، هي التي صنعت كالاس وذلك عن طريق إعطائها جمهوراً عالمياً. أما تحولها الاجتماعي فلقد أعطاها جمهوراً آخر.

إن كانت هناك دراما حقيقية لكالاس فذلك ليس لأنها أتت حين لم يكن أحد يسمع بيلليني ولكن لأنها رمت بآخر حماسها واندفاعاتها وحميتها أمام وسائل الإعلام الجديدة المتعطشة.

لقد صنعتها الاسطوانة طالبة منها شخصيات متكاملة في الأوبرات الكاملة ومدت لها مرآتها المضخمة وهي التي كانت، حين صورها بازوليني في ميديا تهرب من اللقطات

القريبة. ولقد أظهرت بعض الكلمات التي تلفظت كالاس بها نورما أكثر قرباً ومستعدة لفرض شخصيتها أكثر من أي مغنية بارعة. لم تُظهر اللقطة الشخصية بقدر ما أظهرت المغنية. وتجلى دور كامل وتجلت الفنانة بكليتها في انحناءة جملة، أو تثني أو انعطاف.

ليست كالاس بالموسيقية ذات المبدأ الحِرفي الدقيق، الصلبة العنيدة، التي ستعطي لأدنى علامة في المدوّنة الموسيقية استحقاقها، وهي التي كانت في صفها في أثينا، تحضر جميع دروسها وتتميز بحضور البديهة دوماً وبتمثّل كل شيء وتبدو نهمة للعمل أكثر من نهمها للسكاكر؛ بل إنها تلك المغنية التي ولدت معاصرة والتي شكلت أوركسترا "توراندو وكريستيان" ثم أوركسترا "بارسيفال **Parsifal**" (دراما موسيقية بثلاث فصول وخمسة مشاهد، القصيدة والموسيقا لريتشارد فاغنر)، أول مهد صوتي لها على المسرح. ولكونها حسيرة النظر لم تكن تتوقع من رئيس الفرقة الشيء الكثير، لكنها كانت تقود أذنيها في الغنى الموحي للأوركسترا المعاصرة وتتلقى منها نفس الإيحاءات التي تتلقاها كونتيسة موتسارت من آلة الأوبوا الوحيدة.

كان صوتها آلة موسيقية طيّعة دوماً لإيحاء الألق اللوني حتى عندما لا تعد طيعة بشكل كامل لإرادتها كفنانة. وهنا تكمن ثورة كالاس الحقيقية؛ ذلك أن تناغمها يبدأ هنا. فهي تتوافق مع الأوركسترا وتشكل محركها الأول. وهي موسيقية أولاً عن طريق التنويع الصوتي اللامتناهي في الصغر... والذي يتطلب في دور إيزولدا غنائية لانهائية تختلف تماماً عن التنويعات بالمعنى البسيط، حيث يعرف كل فرد أنها تُبدع كتفردٍ عن أصل. مع كالاس عاد الصوت الإنساني ليصبح من جديد تلك الآلة الأولية غير المتخصصة التي تكفي لكل شيء. آلة بحد ذاتها، قمينة بالتقاط كل شيء وإعادة إصداره من جديد بعبقرية، ليس كمقلدة ولكن كمبدعة.

استمعوا إلى مقطع **Marten alles arten** من أوبرا "الخطف من السراي" تجدون كل آلات الكونشيرتو موجودة في تثنياتها وحتى في تنغيماتها. كما لو أنها كانت والتر جييسكننغ مع الآلات النفخية في فرقة فيلهارمونية، تعزف الخماسية التي نعرفها...وهي تلبي بهذا مقتضيات الصوت على خشبة مسرح للأوبرا...

لقد فعلت كالاس الكثير من أجل نشر الأوبرا المُغنّاة بذكاء. لكن ماذا بقي منها ومن سعيها ومن حقيقتها المتواضعة المهذبة والحارقة في الوقت الحاضر حين صنع جيلان من المستمعين نفسهما في المقاربات الدرامية وفي المغالاة والتكبّر المُبهر الضيق النفس لتلك المغنيات اللواتي أتين بعد ذلك؟

تُمكّننا ماريا كالاس من رؤية نصرها كفنانة في بقاياها وأنقاضها الحية. وهي لم ترَ ما نراه اليوم من عدم منفعتها وجدواها وارتباطها بالوضع الراهن، وهزيمتها كفنانة وكمنظّرة **Idéaliste** خيالية تسعى وراء غايات لا تُدرك في مواجهة الروح التجارية البشعة.

ولكن إن عادت. هل تتمكن من قهرهما؟... آه... لا فقد لا نتعرف عليها وربما قد لا نميزها ونحس بها وندركها... لأن الآذان التي هي اليوم تائهة وشاردة ستكون حينها نائمة ...

ترى المخرجة مارغريتا والمان أن ماريا كالاس، الممثلة التراجيدية بالسليقة سواءً بصوتها أو بأدائها، قد انهارت مثل ميديا. غير أن الجمهور لم ينس النجمة التي ألهبت مشاعره. ولقد وعت شركة الأسطوانات **EMI** المنتجة لأسطواناتها ذلك فقامت مؤخراً بإعادة طبع تسجيلاتها بعد ترميمها. ونسبة مبيعات اسطواناتها كبيرة إذ لا تقل عن 750,000 أسطوانة سنوياً.

قالت الممثلة إيد فيج فولبير عام 1978، بعد رحيل نجمة الفن الغنائي في شقتها بباريس: ((...مسار سفيرتنا إلى النجوم أشبه بمسار مذنب سماوي فقد كان قصيراً، ذا ألق وبريق، بديعاً لا ينسى. لقد قدمت كالاس تضحيات كبيرة من أجل الوصول إلى الكمال وكان صوتها متسعاً اتساعاً غير مألوف، يجمع كماناً وفيولونسيلاً وفلوتاً في آن معاً...)).

❑❑❑

معجم

❑ معجم الموسيقا الغربية حرف P (1)

إعداد محمد حنانا

- عازف كمان
- كاتب في الموسيقا

❑ الأعلام

باخلبيل، جوهان 1653-1706 **Pachelbel, Johann**

عازف أورغن ومؤلف ألماني أثرت مؤلفاته على المؤلف باخ الكبير. تتضمن أعماله ست مجموعات من الألحان والتنويعات لآلة الهاربسيكورد، 78 مقدمة كورالية، شاكون و13 تنويعاً لآلة الهاربسيكورد، وأعمالاً أخرى متنوعة. وقد

أعيد من جديد تثمين موسيقاه الكنسية بعد أن أهملت ردحاً طويلاً من الزمن، خصوصاً كونشيرتاته وأناشيده الدينية.

باتشيني، جيوفاني 1796-1867 **Pacini, Giovanni**

مؤلف إيطالي. درس في بولونا وفي فينيسيا. قُدمت أوبراه الثانية في ميلان عام 1813، وضع نحو تسعين أوبرا، بالإضافة إلى الأعمال الموسيقية الكنسية، والرباعيات الوترية، وسيمفونية دانتي. أسس مدرسة موسيقية في فياريجيو.

بادريفسكي، إغناسي جان 1860-1941 **Paderewski, Ignacy Jan**

عازف بيانو ومؤلف ورجل دولة بولوني. درس في كونسرفاتوار وارسو وفي فيينا. أصبح واحداً من أشهر عازفي البيانو العالميين. قدمت أوبراه "مانرو" في درسدن عام 1901. في عام 1903 وضع سوناتا للبيانو واثنتي عشرة أغنية ومجموعة تنويعات لآلة البيانو، وأنهى سيمفونيته الوطنية عام 1907. عمل خلال الحرب العالمية الأولى من أجل القضية البولونية، وعندما غدت بولونيا عام 1919 أمة مستقلة، أصبح بادريفسكي رئيساً للوزراء ووزيراً للخارجية في أول حكومة. لكنه اعتزل السياسة بعد عام واحد إثر خلاف نشب بينه وبين الآخرين من السياسيين. في عام 1922 استأنف نشاطه الموسيقي، وجمع أموالاً كثيرة من أجل ضحايا الحرب، كما تعهد العديد من المسابقات الموسيقية. ظهر عام 1936 في فيلم "سوناتا ضوء القمر"، وعمل مدة سنتين في طبع أعمال شوبان الكاملة ونشرها. توفي في نيويورك عام 1941.

باير، فيرديناندو 1771-1839 **Paer, Ferdinando**

مؤلف إيطالي اختص بالعزف على آلة الكمان، لكنه تخلى عنها ليتفرغ للتأليف. قُدمت أوبراه الأولى عام 1791. عمل

في فيينا ودرسدن، ثم ذهب إلى باريس حيث عمل قائداً للأوركسترا في دار أوبرا-كوميك. وضع ثلاثاً وخمسين أوبرا من بينها أوبرا "ليونورا"، "غريزيلدا"، "كاميللا"، "آخيل"، "معلم الموسيقا"، كما وضع العديد من الأوراتوريات والكانتاتات، وأعمالاً أوركسترالية متنوعة.

باغانيني، نيكولو 1782-1840 **Paganini, Niccolò**

عازف كمان ومؤلف إيطالي. درس على يد والده، ثم على يد آخرين. قام بجولته الفنية الأولى وهو في الثالثة عشرة، وألف لنفسه مقطوعات صعبة لآلة الكمان كي يعزفها في تلك الجولة. دفعته علاقة غرامية إلى الاهتمام بآلة الغيتار، فصار يعزفها بمهارة فائقة، ووضع لها أعمالاً متنوعة غاية في الصعوبة. دعي إلى فيينا، وهناك قدم كونشيرتو للكمان من تأليفه، فأثار ضجة كبيرة في الأوساط الموسيقية. ومن فيينا انطلق إلى برلين وباريس ولندن حيث جمع ثروة طائلة وأكد مكانته بوصفه مؤلفاً وعازفاً بارعاً لا يجارى. إلا أن صحته تدهورت فعاد إلى بارما للراحة، ثم عاد إلى باريس عام 1838 وهناك أثقل عليه المرض (كان مصاباً بسرطان الحنجرة)، وتورط في مشاكل مادية مما دفعه إلى اللجوء إلى مرسيليا، ثم إلى نيس حيث توفي بعد وصوله إليها بقليل.

اعتمد باغانيني في مؤلفاته الموسيقية على مهارته المذهلة في العزف، فقد ابتكر أساليب في العزف على الكمان لم تكن موجودة، فكان مثلاً يعزف مقطوعة كاملة على وتر واحد بعد أن ينزع أمام الجمهور الأوتار الأخرى، كما ابتكر أساليب باهرة في حركات قوس الكمان. وكان ما يفعله يثير إعجاباً جنونياً من المستمعين، حتى أن بعضهم ظن أنه ساحر أو حل به عفريت.

تتضمن أعماله ستة كونشيرتات لآلة الكمان، مجموعة من التنويعات لآلة الكمان مع الأوركسترا ولآلة الكمان المنفردة. أربعة وعشرين كابريساً لآلة الكمان المنفردة (تشكل هذه

الكابريســـات حتى يومنا هذا تحدياً لعازفي الكمان)، اثنتي عشرة سوناتا لآلة الكمان والغيتار، ست رباعيات لآلة الكمان والفيولا والغيتار والفيولونسيل، وأعمالاً أخرى متنوعة.

بايزييللو، جيوفاني 1740-1816 **Paisiello, Giovanni**

مؤلف إيطالي. وضـــع في شـــبابه موســـيقا كنســـية، لكنه اكتشـــف في نفســـه ميلاً للأوبرا الهزلية. ألف أوبراه الهزلية الأولى عام 1764. استقر في نابولي بوصفه منافساً للمؤلفين بيتشـــيني وتشـــيماروزا. رحل إلى بطرســـبورغ عام 1776 وشـغل هناك منصـب قائد أوركسـترا البلاط، ورئيس الأوبرا الإيطـالية لدى الإمبراطورة كاترين الكبرى. عاد إلى نابولي، وشـــغل فيها منصـــب قائد الأوركســـترا في بلاط فيرديناند الرابع. أيد نابوليون وذهب إلى باريس لينظم ويدير الموســيقا في كنيسـته. ولما عاد إلى نابولي بقي مكروهاً من آل بوربون ومات فقيراً معدماً.

ألف بايزييللو أكثر من مئة أوبرا، واثنتي عشـــرة ســـيمفونية، وســـتة كونشـــيرتات لآلة البيانو، إضـــافة إلى كانتات هزلية، وأعمال أخرى. من أوبراته: "حلاق إشبيلية*"، "بروسربينا"، "لامولينارا"، ديدون أباندوناتا"...الخ.

باليسترينا، جيوفاني بيرلويجي دا 1525-1594

Palestrina, Giovanni Pierluigi Da

مؤلف إيطالي قرن اسمه باسم بلدته (باليسترينا) التي ولد فيها. بدأ منشداً في كنيسة سانتا ماريا ماجيوري في روما. ثم درس الموســـيقا في روما. عمل عازفاً للأورغن ورئيســـاً للكورال في كنيســـة بلدته. أصـــبح في عام 1550 رئيســـاً للمنشـــدين في كنيســـة القديس بطرس في روما، وبعد أربع ســـنوات أصـــبح واحداً من المغنين الأربعة والعشـــرين في كنيسة السستينا. في السنة التالية نشر باليسترينا الكتاب الأول

* هناك أوبرا للمؤلف روسيني تحمل ذات الاسم.

من القداســات. ولما تولى بول الرابع المهام البابوية صــرف باليســترينا من الخدمة لأنه كان متزوجاً. في عام 1555 عين رئيساً للمنشدين في كنيسة لاتران، ثم انتقل للعمل في كنيسة ســانتا ماريا ماجيوري. وفي عام 1563 نشــر الكتاب الأول من الموتيتات. في عام 1571 عمل مديراً للموسيقا في كنيسة جوليا، وبعد عدة سـنوات فقد أولاده وزوجته بسـبب الأوبئة، فقرر أن يصـبح قسـيسـاً، لكنه سـرعان ما تخلى عن الفكرة وتزوج من أرملـة تـاجر فراء ثري، فـانخرط في العمـل التجاري وكون ثروة مكنته خلال السـنوات الأخيرة من حياته من أن ينشر ست عشرة مجموعة من مؤلفاته.

تستند قيمة فن باليسترينا الخالدة إلى خاصيتين أساسيتين: نقاء الأســلوب، والجمع بين المضــمون المثالي والشــكل المثالي، وتعد موســيقاه من بين أســمى الإنجازات في عالم الفن، كما تعد المثل الأعلى للموسيقا الكنسية.

تتضمن أعمال باليسترينا نحو مائة قداس، ومئتين وثمانين موتيتاً، وخمسـاً وأربعين ترتيلة، وخمسـاً وثلاثين ماغنيفيكات (تراتيل للعذراء)، إضـافة إلى المزامير والمادريغالات الدينية والدنيوية.

بالافيتشينو، كارلو 1640-1688 **Pallavicino, Carlo**

مؤلف إيطالي. بدأ عمله الفني في فينيسـيا، ثم عمل رئيسـاً لفرقة موسـيقية في درسـدن، مقسـماً نشـاطه بين المدينتين، وضـع أكثر من عشـرين أوبرا، كما وضـع العديد من الأعمال الكنسية. توفي في درسدن.

بالمر، روبرت 1915 **Palmer, Robert**

مؤلف أميريكي. درس على يد هـاريس، كوبلانـد، بورتر. تشــتمل أعمالـه على كونشــيرتو للأوركســترا، تنويعـات ســيمفونيـة، ســيمفونيتين، كونشــيرتو بيـانو، ســيمفونيـا

كونشرتانته لتسع آلات، إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

بالمغرين، سيليم 1878-1951 **Palmgren, Selim**

مؤلف فنلندي وعازف بيانو. درس في كونسرفاتوار هلسنكي، ثم في ألمانيا، وفي إيطاليا على يد بوسوني. زار أميريكا ودَرَس فيها. شغل وظيفة مدرس الهارموني في أكاديمية سيبليوس. تشتمل أعماله على أوبراتين، خمسة كونشيرتات لآلة البيانو، أغان، ومقطوعات قصيرة لآلة البيانو.

بانوفنيك، أندريه 1914-1991 **Panufnik, Andrzej**

مؤلف وقائد أوركسترا بريطاني الجنسية بولوني المولد. درس في كونسرفاتوار وارسو، ثم درس قيادة الأوركسترا في فيينا على يد فاينغارتنر، أكمل دراساته في باريس ولندن. عمل قائداً للأوركسترا في وارسو وكراكاو. غادر بولونيا واستقر في إنكلترا، حيث قاد الأوركسترا السيمفونية في بيرمنغهام مدة سنتين، بعد ذلك ترك القيادة ليتفرغ للتأليف الموسيقي. تتضمن أعماله عشر سيمفونيات، باليه، كونشيرتو بيانو، كونشيرتو كمان، كونشيرتو باصون، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

بابينو-كوتور، جان 1916 **Papineau-Couture, Jean**

مؤلف كندي. درس في مونتريال وعلى يد كوينسي بورتر في بوسطن. دَرَّس في كونسرفاتوار كوبيك، وفي جامعة مونتريال. ذو نشاط ملحوظ في تعزيز الموسيقا الكندية المعاصرة. تتضمن أعماله كونشيرتو لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة البيانو، رباعيات وترية، وأعمالاً أخرى متنوعة.

باركر، هوراتيو 1863-1919 **Parker, Horatio**

مؤلف وعازف أورغن أميريكي. درس في ألمانيا على يد راينبرغر. تتضمن أعماله أوراتوريات، أوبراتين، سيمفونية، كونشيرتو لآلة الأورغن، وأعمالاً أخرى متنوعة.

بـــاركـــنســـــون، بـــول 1954
Parkinson, Paul

مؤلف إنكليزي. درس في الأكاديمية الملكية للموســيقا في لندن، ثم في باريس على يد بولانجيه، ثم في كاليفورنيا على يد فريكر. تتضــمن أعماله ســوناتا لآلة الأوبوا، ريســيتاتيف لآلة الفيولا، ثلاثياً وترياً، رباعية وترية، خماسية لآلات النفخ النحاسية، سوناتا لآلة البيانو، مقطوعات لآلة الكمان، وأعمالاً أوركسترالية متنوعة.

باروت، إيان 1916 **Parrott, Ian**

مؤلف إنجليزي. درس في الكلية الأكاديمية الموســيقية في لندن، وفي جامعة أوكســفورد. تتضــمن أعماله أوبرات منها أوبرا "الكبش الأسود"، ثلاث سيمفونيات، قصيدة سيمفونية، كونشــيرتو لآلة البيانو، كونشــيرتو لآلة الهورن الإنكليزي، كونشيرتو لآلة الأوبوا، وأعمالاً كورالية.

بــاري، هــوبــرت 1848-1918
Parry, Hubert

مؤلف إنجليزي. درس في جامعة أكسفورد. شغل منصب مدير الكلية الملكية للموســيقا. تتضــمن أعماله أوبرا جينيفر، خمس سيمفونيات، كونشيرتو لآلة البيانو، تنويعات سيمفونية، أوراتوريو جوديث، أوراتوريو أيوب، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأعمال الغناء المتنوعة.

بـــاري، جــوزيــف 1841-
1903 **Parry, Joseph**

مؤلف ويلزي. درس في الأكاديمية الموســيقية الملكية في لندن على يد بنيت وغارســيا. وضـــع ســبع أوبرات، وثلاثة أوراتوريات، إلى جانب الكانتاتات والأناشيد الدينية.

بارت، آرفو 1935 **Pärt, Arvo**

مؤلف ايستواني. درس في كونسرفاتوار تالين. تخرج عام 1963، هاجر واســتقر في برلين (الغربية) عام 1982. تأثر في أعماله الأولى بالمؤلف شـــوســـتاكوفيتش. بعد ذلك تبنى أســـلوباً ســـرياليا صـــارماً، وأخيراً عمل بأســـلوب الكولاج والمينيماليزم. تتضـــمن أعماله ســـيمفونيات، كونشـــيرتات، أعمالاً أوركســـترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موســـيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

باسكويني، بيرناردو 1637-1710 **Pasquini, Bernardo**

مؤلف وعازف أورغن وهاربسيكورد إيطالي. استقر في روما، وعمل عازفاً لآلة الأورغن في عدة كنائس كما عمل عازفاً للهاربسيكورد في أوركسترا دار الأوبرا مع المؤلف وعازف الكمان كوريللي. تأثر بالمؤلفين فريســـكوبالدي وباليســـترينا. وضـــع ســـبع عشـــرة أوبرا، وأربعة عشـــر أوراتوريو. أدار العروض الموسيقية من أجل كريستينا ملكة السويد.

بـــاتـــرســـــون، بـــول
1947 **Patterson, Paul**

مؤلف إنكليزي. درس في الأكاديمية الموسيقية الملكية. ثم على يد ريتشـــارد بينيت. تتضـــمن أعمالـه: كونشـــيرتو للأوركسترا، سيمفونيا للوتريات، سيمفوني، كونشيرتو لآلة الهورن، دراســـة ســـيمفونية، كونشـــيرتو لآلة الكمان،

ريكوايام...الخ، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء.

باولاس، ستيفان 1949
Paulus, Stephen

مؤلف اميريكي. درس على يد دومنيك أرخنتو. تتضمن أعماله أربع أوبرات، متوالية للأوركسترا، كونشيرتو للأوركسترا، سيمفونية من ثلاث حركات، كونشيرتو لآلة الكمان، سيمفونية للوتريات، رباعيتين وتريتين، إلى جانب أعمال الغناء.

بومغارتنر، برنارد 1887-1971

Paumgartner, Bernhard

قائد أوركسترا ومؤلف وباحث نمسوي. ابن هانس بومغارتنر. درس القانون وعلم الموسيقا، ودرس قيادة الأوركسترا على يد برونو فالتر. أسس أوركسترا موتسارت لموسيقا الحجرة في سالزبورغ. تتضمن أعماله أوبرات، باليه، وأعمالاً أخرى متنوعة. وضع كتباً حول موتسارت، شوبرت، وباخ.

بيدريل، فيليب 1841-1922
Pedrell, Felipe

مؤلف وباحث إسباني. رائد الحركة الموسيقية القومية الإسبانية. كان لأبحاثه ودراساته ومؤلفاته تأثير كبير على المؤلفين الإسبان الذين عملوا على النهوض بالموسيقا الإسبانية عن طريق تخليصها من التأثيرات الأجنبية، واعتماد التراث القومي بوصفه ركيزة أساسية لتحقيق ذلك الهدف. وضع بيدريل عدة أوبرات، عدداً من الأعمال الأوركسترالية، والأعمال الدينية. كما قام بنشر الأعمال الموسيقية الإسبانية القديمة، الدينية والدنيوية. وكان في عداد طلابه، ألبينيز، غرانادوس، دي فايا.

بنديريتســـكي، كريســـتوف
Penderecki, Krzysztof 1933

مؤلف بولوني. درس في المدرســـة العليا للموســـيقا في كراكاو، ثم على يدWiechowicz . أحرز نجاحاً متميزاً عندما نال، في المســـابقة الثانية للمؤلفين الشـــباب التي جرت في وارسو في خريف عام 1959، ثلاث جوائز كبرى على ثلاثة أعمال هي: "مقطوعات شـــعرية"، "انبثاقات"، "مزامير داوود". في عام 1974 ظهر في مهرجان ســـالزبورغ حيث قدم بقيادته مقطوعته "ماغنيفيكات". بعد عام 1960 تخلى عن أسلوبه القديم ليصبح واحداً من أوائل الرواد التجريبيين. فقد استخدم في موسيقاه العديد من التأثيرات الصوتية الناتجة من الآلات التقليدية، ولكن بطرق عزف غير تقليدية. كذلك اســتخدم تأثير أرباع الأصــوات، وطرقاً غير مألوفة في أداء الصوت البشري. وفي عام 1970 تبنى أسلوباً أكثر محافظة وتقليدية، مع أن أوبراه "القناع الأســـود" التي وضـــعها عام 1986 أتت متطرفة على صــعيد الأســلوب. لكن العمل الذي ساهم أكثر من غيره في اتساع شهرته هو "آلام المسيح وفق القديس لوقا"، هذا العمل المؤثر الذي وضـــعه عام 1963-1965.

يحتل بنديريتسـكي مكانة هامة بين المؤلفين المعاصـرين، إذ يتجلى في موسيقاه، إلى جانب إسهاماته التجريبية، الإلهام والبصيرة والقوة التعبيرية.

تتضـــمن أعمال بنديريتســـكي الكثيرة: أربع أوبرات منها أوبرا "القناع الأسود"، و"شياطين لودن". سيمفونيتين، مرثاة من أجل ضـــحايا هيروشـــيما، كونشـــيرتوين لآلة الكمان، انترميتزو لأربع وعشـــرين آلة وترية، انبثاقات لفرقتين من الآلات الوتريـة، آلام المســـيح وفق القـديس لوقـا لمغنيين منفردين، كورس، أوركســـترا وراوٍ، ســـتابات ماتر لثلاث

مجموعات من الكورس...الخ، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأعمال الغناء المتنوعة.

بيبان، كليرمونت 1926
Pépin, Clermont

مؤلف كندي. درس في كونسرفاتوار تورنتو، ثم في باريس على يد هونيغر وجوليفيه وميسيان. تشتمل أعماله على خمس سيمفونيات، كونشيرتوين لآلة البيانو، خمس رباعيات وترية، القصيدة السيمفونية غرنيكا، باليه أبواب الجحيم...الخ.

بيراغاللو ماريو
Peragallo, Mario 1910

مؤلف إيطالي. درس على يد كاسيللا. تشتمل أعماله على خمس أوبرات، كانتاتا، كونشيرتو للأوركسترا، كونشيرتوين لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الكمان، ثلاث رباعيات وترية.

بيرغوليزي، جيوفاني باتيستا 1710-1736

Pergolesi, Giovanni Battista

مؤلف وعازف كمان وأورغن إيطالي. درس الكمان والتأليف في نابولي. أظهر موهبة كبيرة بوصفه مؤلف أوبرات هزلية. بعد موته المبكر بمرض السل نسب إليه ومازال ينسب إليه خطأ العديد من الأعمال. تتضمن أعمال بيرغوليزي العديد من الأوبرات من بينها أوبرا "الأولمبياد"، "الخادمة السيدة"، "سالوستيا"، "الفلاحة اللعوب"، "أدريانو في سورية"، ...الخ، كما تتضمن كانتاتات، سوناتات، سيمفونيات، كونشيرتات، إلى جانب عمله الهام ستابات ماتر الذي مازال يقدم باستمرار حتى اليوم.

بيري، جاكوبو 1561-
1633 **Peri, Jacopo**

مؤلف إيطالي. درس على يد مالفيزي. كان واحداً من مجموعة الموسيقيين والشعراء الذين عملوا على خلق فن الأوبرا في نهاية القرن السادس عشر، وتعد أوبراه "دافني" أول أوبرا في عالم الموسيقا. ومازالت موسيقا أوبرا "يوريدس" التي وضعها عام 1600 باقية حتى الآن. تتضمن أعمال بيري إلى جانب الأوبرات، باليهات ومادريغالات.

بيركوفسكي، بيوتر 1901-1990 **Perkowski, Pyotr**

مؤلف وقائد أوركسترا بولوني. درس في كونسرفاتوار وارسو، ثم على يد شيمانوفسكي، وأخيراً على يد روسيل في باريس. أسس جمعية المؤلفين الموسيقيين البولونيين في باريس. تشتمل أعماله على سيمفونيتين، كونشيرتوين لآلة الكمان، أوبرا إذاعية، باليهات، اسكتشات تورون للأوركسترا.

بيرل، جورج 1915- ؟
Perle, George

مؤلف أميريكي. درس في جامعة دي بول، ثم على يد كرينيك. وضع مؤلفاته الموسيقية وفق منهج سريالي خاص به. تشتمل أعماله على ثماني رباعيات وترية، ثلاث خماسيات لآلات النفخ، كونشيرتو لآلة الكمان، السيمفونية القصيرة، رقصة فانتازية للأوركسترا، كونشيرتو لآلة البيانو...الخ.

بيروزي، لورينزو 1872-
1956 **Perosi, Lorenzo**

مؤلف إيطالي. درس في كونسرفاتوار ميلان. حقق نجاحاً كبيراً عندما قدم سلسلة من ثلاث أوراتوريات، ثم أتبعها

بثماني أوراتوريات، كما ألف ثلاثة وثلاثين قداساً وعدداً من الأعمال الكورالية الدينية، وعدة قصائد سيمفونية.

بيرسيكيتي، فنسنت 1915-1987 **Persichetti, Vincent**

مؤلف وقائد أوركسترا أميريكي. درس التأليف الموسيقي في كونسرفاتوار فيلادلفيا، ودرس قيادة الأوركسترا على يد فريتس راينر. تشتمل أعماله على أوبرا "العرافة"، تسع سيمفونيات، خمس عشرة سيريناداً، كونشيرتو لآلة البيانو، أربع رباعيات وترية، ستابات ماتر، إلى جانب أعمال أخرى كثيرة ومتنوعة.

❐❐❐

□ الأعمال الموسيقية الهامة

Pacific 231

- باسيفيك 231

حركة سيمفونية للأوركسترا، للمؤلف السويسري أرتور هونيغر. قُدمت لأول مرة في باريس عام 1924. وباسيفيك 231 هي قاطرة.

Padamâvatî

أوبرا-باليه من فصلين، للمؤلف الفرنسي ألبرت روسيل. قُدمت في باريس عام 1923. وضع نصها أ. لا لوي.

Pagaliacci

- الممثلون الجوالون أو المهرجون

أوبرا من فصلين ومشهد تمهيدي للمؤلف الإيطالي روجيرو ليونكافاللو. قُدمت في ميلان عام 1892. وضع نصها المؤلف نفسه.

Palestrina

- باليسترينا

أوبرا من ثلاثة فصول، للمؤلف الألماني هانس بفيتسنر. قدمت في ميونيخ عام 1917. وضع نصها المؤلف نفسه.

Papillons

- الفراشات

عنوان اثنتي عشـــرة مقطوعـة موســـيقيـة راقصـــة لآلـة البيانو، للمؤلف روبرت شـومان وضـعها مـا بـين 1829-1831. كـذلـك أطلقـت الكلمـة عنوانـاً لمقطوعـة لآلة الهاربســيكورد، للمؤلف ف. كوبيران، ولمقطوعـة لآلـة البيـانو للمؤلف إدوارد غريغ.

Parade

- استعراض

باليه واقعية من فصـل واحد مع موســيقا، للمؤلف الفرنســي إريك ســاتي. صــمم الديكور الرســام بيكاســو. وقدمتها في باريس عام 1917 فرقة دياغيليف الروسية.

Paradise And The Peri

- الفردوس والباري

عنوان ثلاثـة أعمـال موســيقية مبنية على القسم الثاني من قصيدة "**Lalla Rookh**" للشاعر ت. مور.

والبـاري هنـا هو، حســب الأســاطير الفـارســية، مخلوق خرافي من نسل الملائكة السـاقطة ينشد العودة إلى الفردوس.

1. كـانتـاتـا "**Das Paradies und die Peri**"، لـمـغـنـيـين مـنـفـردين وكورس وأوركســترا، للمؤلف روبرت شــومان، قُدمت لأول مرة في لايبزيغ عام 1843.

2. افتتاحية للمؤلف الإنجليزي ستيرندال بينيت، وضعها عام 1862.
3. كانتاتا لمغنين منفردين وكورس وأوركسترا، للمؤلف الإنجليزي جون فرانسيس بارنيت، وضعها عام 1870.

Paradise Lost

- الفردوس المفقود

1. أوبرا من فصلين للمؤلف البولوني كريستوف بندارسكي. قُدمت في شيكاغو عام 1978. وضع نصها المأخوذ من قصيدة للشاعر جون ميلتون، كريستوفر فراي.
2. كانتاتا لمغنين منفردين وكورس وأوركسترا، للمؤلف الإنجليزي كريستوفر ستيل، وضعها عام 1966.

Paride Ed Elena

- باريس وهيلين

أوبرا من خمسة فصول، للمؤلف الألماني كريستوف غلوك. قُدمت في فيينا عام 1770. وضع نصها ر. كالزابيجي.

Paris Symphonies

- سيمفونيات باريس

مجموعة من ست سيمفونيات ذات الأرقام 82-83-84-85-86-87، للمؤلف النمسوي جوزيف

هايدن، وضـــعها ما بين 1785-1786 لتقدم في باريس.

Paris Symphony - سيمفونية باريس

اسم أطلق على السيمفونية رقم 31 مقـام ري مـاجور للمؤلف موتســـارت، والتي وضـــعها في بـاريس عـام 1778، وقـد قُـدمـت هناك في الثامن عشر من حزيران عام 1778.

Paris: The Song Of A Great City - باريس: أغنية المدينة الرائعة

نوكتورن للأوركسترا، للمؤلف البريطـاني فريـدريـك ديليوس، قُدمت لأول مرة عام 1901.

Paroles Tissées - كلمات محبوكة

مقطوعة موســيقية لصـــوت تينور وعشـــرين آلـة منفردة، لـلـمـؤلـف الـبـولـونـي فـيـتـولـد لوتوســلافســكي، وضـــعها عام 1965. وضع النص جان-فرانسوا شابرون.

Parsifal - بارسيفال

أوبرا من ثلاثة فصـول للمؤلف الألماني ريتشـــارد فاغنر. قُدمت لأول مرة في بايروت عام 1882. وضع نصها المؤلف نفسه.

Partenope - بارتينوب

أوبرا من ثلاثة فصـول للمؤلف الألمـاني جورج فريـدريك هـاندل. قـدمـت لأول مرة في لنـدن عـام 1730. وضـــع نصـــها ســـيلفيو ستامبيليا.

Passione, La

- آلام السيد المسيح

اسـم أطلق على السـيمفونية رقم 49 مقـام فـا مينـور، للمؤلـف جوزيف هـايـدن، وضـــعهـا عـام 1768. وســـميت هكذا لأنها تبدأ بمقطع بطـيء يذكر بالموسـيقا التي تصور آلام السيد المسيح.

Pastoral Sonata

- السوناتا الريفية

اســم أطلق على ســوناتا البيانو رقم 15 مقـام ري ماجور، للمؤلف بيتـهوفن، التي وضـــعهـا عـام 1801.

Pastoral Symphony

- السيمفونية الريفية

1. اسم أطلقه المؤلف بيتهوفن على ســيمفونيته الســادســة مقام فا مــاجور والتـي قـدمـت عـام 1808.
2. اسـم السـيمفونية الثالثة للمؤلف الإنجليزي فون وليـامز. قدمـت لأول مرة في لندن عام 1922.
3. اســم الحركة الأوركســترالية الـقصـــيـرة الـتـي تـقـع فـي

أوراتوريو "المسـيح"، للمؤلف هاندل.

Pastor Fido, Il

- الراعي الأمين

أوبرا من ثلاثة فصـول للمؤلف هاندل. قدمت في لندن عام 1712. وضع نصها المأخوذ عن مسرحية الكاتب جيوفاني باتيستا غواريني، جياكومو روسي.

Pathetic Symphony

- السيمفونية المحزنة

اسم أجازه المؤلف تشايكوفسكي ليكون عنواناً لسيمفونيته السادسة مقام سـي مينور، والتي قدمت لأول مرة في بطرسـبورغ عام 1893.

Pathétique Sonata

- السوناتا المحزنة

اسم أطلقه المؤلف بيتهوفن على سـوناتا البيانو رقم 8 مقام دو مينور التي وضـعها نحو عام 1798.

Patience, Or Bunthorne's Bride

- صبر، أو عروس بانثورن

أوبريت من فصـلين للمؤلف الانجليزي آرثر سـوليفان. قدمت في لندن عام 1881. وضع نصها وليم جيلبيرت.

Paukenmesse

- قداس الطبل

اســـم أطلق على القداس رقم 7 مقـام دو مـاجور، للمؤلف هـايـدن والذي وضـعه عام 1796. وسـمي هكـذا لأن ضـــربـات الطبـل فيـه بارزة على نحو غير اعتيادي.

Paukenwirbel Symphonie - ســـيمفونية ضـــربات الطبل السريعة المتعاقبة

اســـم أطلق على ســـيمفونيـة المؤلف هـايـدن رقم 103 مقـام مي بيمول مـاجور، وذلك لكونها تُفتتح بضربات الطبل السريعة المتعاقبة.

Paul Bunyan - بول بونيان

1. أوبريت من فصـــلين، للمؤلف الإنـجـليـزي بـنـجمــان بـرتـين. قـدمـت لأول مرة في نيويورك عام 1941. النص من وضـــع الشاعر أودن.
2. بـاليـه لـدمى متحركـة وراقص منفرد للمؤلف الأميريكي وليم بيرغســـمـا. قدمت في ســـان فرانسيسكو عام 1939.

Pavane - بافان

مقطوعة موسـيقية للأوركسـترا والكورس، للمؤلف الفرنســـي غـابرييل فوريـه. قدمت لأول مرة في باريس عام 1888.

Pavane Pour Une Infante Défunte

- بافان من أجل ابنة* ميتة

مقطوعة موسيقية لآلة البيانو، للمؤلف الفرنسي موريس رافيل، وضعها عام 1899. حولها للأوركسترا في عام 1910.

Peacock Variations

- تنويعات الطاووس

تنويعات للأوركسترا على لحن أغنية شعبية هنغارية (الطاووس)، للمؤلف الهنغاري زولتان كودالي. وضعها عام 1939.

Peasant Cantata

- الكانتاتا القروية **Bauerkantate**

كانتاتا مبهجة للمؤلف باخ، وضعها عام 1742. وضع نصها بيكاندر. وهي ذات الرقم 212.

PÊCHEURS De PERLES, Les

- صيادو اللؤلؤ

أوبرا من ثلاثة فصول، للمؤلف الفرنسي جورج بيزيه. قدمت في باريس عام 1803. وضع نصها يوجين كورمون وميشيل كاريه.

Peer Gynt

- بيرغينت

مسرحية لهنريك إبسن، وضع لها إدوارد غريغ موسيقا مرافقة تتكون من 23 مادة موسيقية، ثم استخلص من تلك المواد متواليتين

* ابنة **infante**: تعني حرفياً ابنة ملك إسباني أو برتغالي.

للأوركســـترا تقدمان في الحفلات الموسيقية.

وهنــاك أوبرا "بيرغينـت" من ثلاثـة فصـــول، للمؤلف الألمـاني فيرنر إيغ قـدمـت في برلين عـام 1938. وضـع نصـها المأخوذ من مسرحية إبسن، المؤلف نفسه.

Pelléas Et Mélisande

- بيلياس وميليزاند

1. أوبرا من خمســـة فصـــول، للمؤلف الفرنسي كلود ديبوسي. قدمت لأول مرة في باريس عام 1902. أُخذ النص من مسرحية موريس ميترلينـك التي تحمـل ذات الاسم.
2. قصـــيـدة ســـيمفونيـة للمؤلف النمســـوي أرنولـد شـــونبرغ. قـدمـت لأول مرة في فيينـا عـام 1905. وهي مســـتوحـاة من مســـرحيـة ميترلينك المذكورة أنفاً.
3. موســـيقـا مرافقـة لمســـرحيـة ميترلينـك للمؤلف الفنلنـدي يـان سيبليوس، وضعها عام 1905.
4. موســـيقـا مرافقـة لمســـرحيـة ميترلينـك، للمؤلف الفرنســـي غابرييل فوريه، وضـــعها عام 1898.

Pénélope

- بينيلوب

1. أوبرا من ثلاثة فصول، للمؤلف غابرييل فوريه. قدمت لأول مرة في مونت كارلو عام 1913. وضع نصها المأخوذ عن أوديسا هوميروس، رينيه فوشوا.
2. أوبرا من جزأين، للمؤلف السويسري رولف ليبرمان. قدمت في سالزبورغ عام 1954. وضع نصها هـ. ستروبل.

Penny For A Song, A

- بنس من أجل أغنية

أوبرا من فصلين، للمؤلف البريطاني ريتشارد رودني بينيت. قدمت في لندن عام 1967. وضع نصها المأخوذ عن مسرحية جون وايتنغ، كولين غراهام.

Perfect Fool, The

- المغفل بكل معنى الكلمة

أوبرا كوميدية من فصل واحد، للمؤلف البريطاني غوستاف هولست. قدمت في لندن عام 1923. وضع نصها المؤلف نفسه.

Péri, La

- الباري

باليه للمؤلف الفرنسي بول دوكا. قدمت لأول مرة في باريس عام 1912.

Perséphone

- بيرسيفون

ميلودراما من ثلاثة مشـــاهد، لـلـمـؤلـف الـروســـي إيـغـور سترافنسكي. قدمت في باريس عام 1934. وضع نصها أندريه جيد.

Peter And The Wolf

- بيتر والذئب

حكاية سـيمفونية للأطفال، لراوٍ مع الأوركسترا، للمؤلف الروسـي سيرغييه بروكوفييف. قدمت لأول مرة على مســرح الأطفـال في موسكو عام 1936.

Peter Grimes

- بيتر غريمز

أوبرا من ثلاثة فصول، للمؤلف الانجليزي بنجمـان بريتن. قـدمـت لأول مرة في لنـدن عـام 1945. وضع نصـــها م. سلاتر.

Peter Schmoll Und Seine Nachbarn

- بيتر شمول وجيرانه

أوبـرا من فصـــلين للمؤلف الألمـاني كـارل مـاريـا فون فيبر. قدمت في اوغســبرغ عام 1803. وضـــع نصـــها المأخوذ عن رواية س. ج. كرامر، جوزيف تورك.

Petite Messe Solennelle

- قداس احتفالي صغير

قداس للمؤلف الإيطالي جواكينو روســـيني، وهو لمغنين منفردين وكورس وأوركســـترا. قدم لأول مرة في باريس عام 1864.

Petite Suite - المتتالية الصغيرة

مقطوعة للبيانو (أربعة أيدي) للمؤلف ديبوسي. وضعها عام 1889.

Petite Symphonie - السيمفونية الصغيرة

مقطوعة من أربع حركات لتسع آلات نفخ خشبية، للمؤلف الفرنسي شارل غونو. وضعها عام 1885.

❐ المصطلحات

P

- مختصـــر لمصـــطلح بيانو **Piano**، انظر **Piano**.

Pantomime

- فن التمثيل الصامت (الإيمائي)

يطلق هـذا التـعبير على نمط من العرض المسرحي الانجليزي الذي يقدم عـادة في فترة عيـد الميلاد ويتضـــمن العديد من الأغاني.

Pantonality

بانتوناليتي

تعبير ابتكره ر. ريتي في عام 1958 ليصف به اتساع نطاق المقامية في نهاية القرن التاســع عشــر على يد ديبوســي وفاغنر وآخرين، وبذلك الاتســاع لم يعد بـالإمكان القول بأن تلك الموســيقا ذات مقـام معين، إذ أنهـا تتحرك داخل محاور مقـاميـة أو خارجها، ولكن دون أن تكون لا مقامية تماماً. وذلك ينطبق أيضـاً على مـوســيـقـا بـارتـوك، هـيـنـدمـيـث، سترافنسكي... وغيرهم.

Paraphrase

- إعادة سبك

1- أســلوب في التأليف البوليفوني ظهر في القرن الخامس عشــر والســادس عشــر، يعتمد إجراء تحويرات لحنية أو إيقاعية على لحن مقتبس.

2- في القرن التاســع عشــر أطلق هذا المصـطلح على الأعمال التي توضـع

بصـــورة خاصـــة من أجل العازفين المنفردين البـارعين، والتي ترتكز على الألحـان أو المؤلفـات المعروفـة والرائجـة. مثـال على ذلـك، وضـــع المؤلف ليســـت العـديـد من أعمـال البيـانو "**Paraphrases**" التي ارتكزت على آريات من الأوبرات الإيطالية.

Parlando, Parlante

- تكلُّم، كلام

إيعاز بأن تكون نبرة صـــوت المغني أو المغنيــة أو الكورس قريبــة من الحـديـث، أي الغنـاء بطريقـة قريبـة من الريسيتاتيف.

Parody

- المحاكاة الساخرة

أثر أدبي أو موســـيقي يُحـاكى فيـه أســـلوب أحـد المؤلفين على نحو يثير الســـخرية. ونجد هذا النمط من المحاكاة على ســـبيـل المثـال في كونشـــيرتو الأوركســـترا، للمؤلف بـارتوك الـذي اســـتـهـدف فيــه الـمـؤلـف ديـمـتـري شوستاكوفيتش. كما نجده في أوبرا "حلم ليلة صـيف" للمؤلف بريتين، حيث كان هدفه الأوبرا الإيطالية في القرن التاسـع عشر.

Part

- دور، قسم

الـدور المخصـــص لآلـة محـددة، أو صـوت محدد، ضـمن العمل الموسـيقي كلـه، إذ يقـال دور الأوبوا، دور الكمـان، دور البـاص...الخ. وعنـدما نقول **Score**

and Parts فإننا نشـــير بذلك إلى المدونة الموسيقية التي تكتب فيها جميع الأدوار، وإلى الأدوار المكتوبة بصـورة منفصـلة والتي تخص المؤدّين.

Partimento - توزيع (بالإيطالية)

1-تـدريـب على ارتجـال الألحـان فوق قسم الباص المكتوب سلفاً. وقد شـاع هـذا النمط من التـدريـب في القرن السابع عشر والثامن عشر.

Partita - بارتيتا

متوالية موســـيقية أو مجموعـة من التنويعات.

Partition - بارتيسيون (بالفرنسية)

المدونـة الأوركســـترالية لمقطوعـة موســـيقية ما. ويقابلها باللغة الانجليزية كلمــة ســـكور **Score**، وبــالإيطــاليــة بارتيتورا **Partitura**.

Part-Song - بارت - سونغ

تعبير يطلق على أي أغنية تكتب لعدة أصـــوات، ولكن عـادة مـا يطلق على المؤلَّف الذي يوضـع لأصـوات ذكورية أو أنثوية أو مختلطة ودون مرافقة (على الأغلـب)، ولـكـن لـيس بـأســـلـوب كـونـتـربـانـتـي (كمـا هو الـحـال فـي المـادريغـال)، فهو يتضـــمن اللحن في القســـم الأعلى مع المرافقة الهارمونية للأصوات الأخرى.

Pas

- خطوة (بالفرنسية)

تُستخدم هذه الكلمة في الرقص والباليه، فيقال مثلاً **Pas Seul**، أي رقصة فردية لراقص أو راقصة، و**Pas de Deux** أي رقصة لثنائي، و**Pas D'action** أي مشهد باليه دراماتيكي الطابع.

Pasodoble

- الخطوة المزدوجة

رقصة إسبانية سريعة حديثة ميزانها 4/2.

Passacaglia

- باساكاليا

مقطوعة موسيقية آلية تُبنى على أساس تكرار جملة لحنية في الباص. ويقال أنها رقصة بطيئة ذات وزن ثلاثي ومن أصل إسباني، لكن انقطعت صلتها بالرقص. (أنظر مجلة "الحياة الموسيقية" العدد رقم 10 صفحة 47).

Passage

- مقطع

مقطع في مؤلَّف موسيقي ربما لا يتمتع بأهمية بنائية، مثال ذلك: قد لا يستمر مقطع بيزيكاتو في مقطوعة ما أكثر من زمن ميزورين.

Passamezzo

- باساميتزو

رقصة إيطالية سريعة شاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهي تشبه رقصة البافان، لكنها أسرع وأقل جدية.

Passepied

- باسبيه

رقصـــة حيوية ميزانها 8/3 أو 8/6، يُقال أن أصلها من منطقة **Bass-Bretagne** ثم انتشـــرت ببـاريس في أواخر القرن السـادس عشـر، وراجت في بلاط لويس الرابع عشر، ولويس الخامس عشر.

Passing-Notes

- النغمات العابرة

نـغمــة عــابرة غريبــة عن تكوين الأكورد المســموع تســبـب تنــافراً، وتنحصر هذه النغمة من الناحية اللحنية، بـين نغمتين غير متنــافرتين، أي غير غريبتين عن تركيب الأكورد المسموع:

Passion Music

- موسيقا الآلام

مؤلّف موســيقي غنــائي مبني على رواية الإنجيل لآلام الســيد المســيح بين فترة العشـــاء الأخير وموتـه. وهنـاك أعمــال بــارزة وضـــعـت حول هـذا الموضـوع منها على سبيل المثال: "آلام الســيد المســيح حســب القديس جون"، و"آلام المســيح حســب القديس متّى" للمؤلف بـاخ، و"آلام المســيح حســب القديس لوقا" للمؤلف بينداريسكي.

Pasticcio

- باستيتشو (فطيرة بالإيطالية)

1. عمل مسرحي ترفيهي يتضمن الغناء والموسيقا والرقص، مكون من أعمال مجموعة من عدة مؤلفين. وبهذه الطريقة يُقدم للجمهور خليط من الألحان التي يفضلها، وقد شاع هذا في القرن الثامن عشر.
2. أوبرا يشترك في وضع فصولها عدة مؤلفين، أي ان كل فصل فيها من وضع مؤلف ما. نورد على سبيل المثال أوبرا "**Muzio Scevola**" التي قام بوضعها عام 1721 كل من أمادي، بونونشيني، وهاندل.
3. مؤلِّف أوركسترالي يتضمن مقاطع موسيقية من وضع عدة مؤلفين. نذكر على سبيل المثال باليه "مروحة جين"، الذي اشترك بوضع موسيقاه عشرة من المؤلفين وهم: رافيل، فيروو، إيبير، رونالد-مانويل، ديلانوي، روسيل، ميلهود، بولانك، شميت، أوريك.

Pastiche - معارضة (بمعنى تقليد) بالفرنسية

عمل موسيقي يكتب بصورة متعمدة بأسلوب مؤلِّف أو عصر آخر. مثال على ذلك "السيمفونية الكلاسيكية" للمؤلف المعاصر بروكوفييف، ومقطوعة "بولشينيلا" للمؤلف المعاصر سترافنسكي. كذلك فإن كلمة **PASTICHE** تتضمن من بعض الوجوه معنى كلمة **Pasticcio** السابقة.

Pastoral - ريفي

نمط من التـأليف الآلي أو الغنـائي يصـور موضـوعاً ريفياً، أو يوحي بجو الريف، ويكون هـذا التـأليف عـادة في ميزان 8/6 أو 8/12.

Patter-Song - أغنية كوميدية

نـمط من الأغنيـة الكوميـديـة (في الأوبرا خصـوصـاً) تعتمد في تأثيرها على النطق السـريع للمقـاطع اللفظيـة. ونجد هذا النمط من الأغاني في أوبرات موتسـارت وروسـيني، وفي أوبريتات سوليفان.

Pausa - توقف (بالإيطالية)

Pause - إطـالـة المـدة الزمنيـة للنغمـة أو للتوقف.

Pavan - بافان

رقصـة إيطالية بطيئة ووقورة شاعت في القرنين السـادس عشـر والسـابع عشـر، وتكون عادةً مقرونةً برقصـة الغالياردو السريعة.

Ped - مختصر كلمة بيدال **Pedal**

Pedal - بيدال

1. في الهارموني، الصـوت الممتد الذي يصاحب الهارمونيات المتغيرة.
2. النغمة الأسـاسـية الأخفض للسـلاسـل الهـارمونيـة، خـاصـة لـدى الآلات النحاسية.

3. الـدواســـــة فــي آلــة الــهــارب، والـهــاربســـيـكـورد، والـبـيــانـو، والأورغن، والكيتالدرام.

Pedal-Board - لوحة البيدال

لوحة المفاتيح يعزف عليها بواســطة الأرجل، كما هو الحال في آلة الأورغن.

Peg - مِلْوى

مِلْوى آلـة العود والكمـان وأســـرتها، يُضـــبط بواســطته الاشـــتداد المطلوب للوتر.

Pentatonic Scale السلم الخماسي

ســلم مكون من خمس درجات، نجده على نطاق واسـع في الموسـيقا الشـعبية (الاسكتلندية، الصينية، الزنجية...الخ)، كمـا وجـد عنـد الإغريق. وللتعرف عليـه اعزف سـلماً من خمس درجات بدءاً من فا دييز وعلى أصابع البيانو السود.

Perdendosi - ضياع

ترك الصوت يتلاشى تدريجياً.

Périgourdine - بيريغوردان

رقصة فرنسية قديمة.

Pesante - ثقل

الأداء بثقل.

Phrase - عبارة

وهي أصـــغر جزء من الأجزاء التي يتكون منها المؤلَّف الموسيقي.

Phrygian Mod - المقام الفريجياني

وهو نموذج من المقامـات القديمـة. وللتعرف عليه، اعزف سـلماً من ثماني درجات بدءاً من نغمة مي على أصـــابع البيانو البيض.

Piacevole - ممتع - سار

Pianissimo - ناعم جداً وتُختصر إلى **PP**

Piano - بيانو

1. الأداء بنعومة وهدوء، وتُختصـر إلى **P**.
2. آلـة البيـانو المعروفـة والتي تـدعى **Pianoforte** بـالإيطـاليـة. (انظر العـدد المزدوج 3-4 من مجلـة "الحيـاة الموسيقية" ص. 178).

Pianoforte بيانو فورته (ناعم قوي)

الاســم الإيطالي لآلة البيانو، ودُعيت هكذا لأن بمقدورها إصـــدار أصـــوات ناعمة وأصوات قوية عالية.

❑❑❑

Music Life

Editor in Chief : *SALMA KASSAB HASSAN*

Managing Editor : *MOHAMMED HANANA*

Editorial Committee :	*ILHAM ABOU SAOUD*
	KOUDRE JNEID
Information Advisor :	*DR. KAMAL YAZIGEE*
News Supervisor :	*RIFAAT BNAYAN*
Art Director :	*FIRAS AL-HORANY*
Correspondence Address :	*MUSIC LIFE MAGAZINE*
	MRS. SALMA KASSAB HASSAN
	P. O. BOX 31936
	DAMASCUS, SYRIA

ABSTRACTS

∗ **Letter from the Editor.** **6**

❒ Studies

∗ **The Music and the Children (5)** **8**

By Nawrath Nabooti, *Director of Music Youth Institute in Damascus.*

An Educational Study displaying the Japanese Researcher "Suzuki" Method in Children Musical Education for Arab Music Teachers and for Parents who want their children to be early involved in Music.

In this Edition: The importance of learning music since the early childhood.

∗ **Ali Al-Darwish Al-Massri (1884-1952)** **18**

By his sun: Ibrahim Ali Al-Darwish, *Music Supervisor at the Ministry of Education, Aleppo, Syria.*

The life and influence of the Syrian musician **Ali Al-Darwish Al-Massri**

∗ **The Trombone** **54**

By Walter Piston, translated by M. A. Khalifeh

∗ **Work Shop about the Actual Position and Prospect of Arabic Songs.** **64**

By Toufic Al Bacha, *Lebanese Composer and Music Researcher.*

M. Al Bacha's workshop was presented at the Assembly of Arabic Songs: Lattakia 9,10/8/1998.

∗ **Renaissance of the Oriental Luth (4):** The Expertise of Baghdad School : Mouhi Eddin Haidar, Jamil Bashir, Munir Bashir. **74**

By Dr. Nabil Al laou, *Professor at Damascus University*

In this Edition: Jamil Bashir

In the next Edition: Munir Bashir (1)

∗ **Rimsky-Korsakov and Orchestration (5): A Focus** **84**

❒ Opera

∗ **Rossini: The Barber of Seville** **117**

By: Nazir Jazmati

❒ Flash

Supervised by **Rifaat Bnayan**

∗ **Unicorn Orchestra in Aleppo and Damascus** **142**

By: Nabila Abou AL-Shamat

∗ **The National Symphony Orchestra** **147**

By: Hassan Taha

∗ **New Experience** **166**

* **The Assembly on Arabic Songs held in Lattakia 9,10/8/1998.** **169**
* **Maria Callas** **173**

By: Hassan Mawazini

❒ Dictionary

Dictionary of Western Music-Letter P (1)

By Mohammed Hanana, *a Violinist and Music Critic*

* **Biographical Names** **187**
* **Musical Masterpieces** **202**
* **Musical Terms** **215**

❒ Appendix

* **Contents in English** **225**

❒❒❒