المحتويات

❐ كلمة العدد 8

تربية

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (9) 10

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

نورث نابوتي: باحث موسيقي، مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق.

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

في هذا العدد: الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على آلة التشيلو.

في العدد القادم: كيف يمكن لمدرس آلة الكمان تعليم طلاب آلة التشيلو (الفيولونسيل).

تذوق

❐ كونشيرتات الكمان (4) 18

آن صوفي موتر: عازفة كمان ألمانية.

ترجمة **حسان موازيني**

هذه هي الحلقة الرابعة من سلسلة مقالات تتحدث فيهم عازفة الكمان الألمانية الشابة آن صوفي موتر عن آرائها في أهم كونشيرتات الكمان وطرق عزفها.

في هذا العدد: بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً.

في العدد القادم: ليتوسلافسكي؛ الأكثر خيالاً.

❐ الموسيقا كعلاج 24

فيشاردا دايارانته راناتونغا: مدير الموسيقا وقسم البحوث في إذاعة سيريلانكا.

ترجمة: ديالى حنانا
يطرح الكاتب السريلانكي الموسيقا بوصفها علاجاً من خلال تجاربه وأبحاثه التي أجراها في أحد مشافي لندن.

❐ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة أليزابث 29

جمان عبيد: أستاذة البيانو في المعهد العالي والمعهد العربي للموسيقا بدمشق.

❐ ما الجديد في المهرجان والمؤتمر الثامن للموسيقا العربية في القاهرة 33

إلهام أبو السعود: باحثة موسيقية، الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية بدمشق.

❐ أمسيات الخريف الثالثة للموسيقا العربية الأندلسية 69

طارق سيد أحمد

❐ جلال الدين جوليان ويس: فرقة الكندي لإحياء التراث 75

سلمى قصاب حسن

❐ المجموعة النسائية للموسيقا العربية (تقاسيم) 81

نبيلة أبو الشامات؛ باحثة موسيقية.

دراسات وأبحاث

❐ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلّم الموسيقي الفرعوني 84

الأستاذ محمود عفّت/أكاديمية الفنون، الأستاذ الدكتور فتحي صـــالح/جامعة القاهرة، البروفســـور روبرت كربس/جامعة كاليفورنيا.

يتناول التقرير الذي قدمه السادة البحاثة عن الدراسة التي قام بها فريق مشــروع دراســة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصــري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني شرحاً دقيقاً لطبيعة آلة الناي الفرعونية عبر نقدٍ علمي للدراســة التي قام بها ســابقاً الدكتور هيكمان وأوردها في كتالوج المتحف المصري.

❐ تاريخ تطور آلة الترومبيت 95

فاليري لوبانوف، أســـتاذ آلة الترومبيت في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق.

ترجمة **د. سليمان زيدية**

آلة الترومبيت التي تعد من أقدم آلات النفخ في التاريخ من حيث التقنية والوظيفة والتاريخ.

❐ إحياء العود الشرقي (8) 104

تجربة مدرسة بغداد: الشريف محيي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللّو: باحث موســيقي، أســتاذ في كلية الآداب بجامعة دمشق.

في هذا العدد: تداخل النهضة الغنائية المصرية الحديثة ونشاط روادها بحركة إحياء العود الشرقي.

❐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (9) 116

نيكولاي ريمســـكي كورســـاكوف (1844-1908): مؤلف وقائد أوركسترا روسي.

ترجمة **باسل ديب داوود.**

في هذا العدد: الهارموني في آلات النفخ الخشبية.

في العدد القادم: الهارموني في آلات النفخ النحاسية.

ملف العدد

- في رحيل مينوهين، عازف كمان القرن العشرين 166
- **شـهادات: برونو مونسـاجون، ترجمة مازن المغربي 167**
- **كمان القرن العشرين: نورمان لوبريخت، ترجمة آني سيراداريان. 172**
- **لقاءات: ي. مينوهين، ترجمة ديمة حوراني. 176**
- **سيرة وأحداث، ترجمة عبد الله موازيني. 182**

أوبرا وباليه

- أوبرا فيديليو لبيتهوفن 185
- أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن 194

إعداد بشير نطفجي

معجم

- معجم الموسيقا الغربية حرف s (1)

إعداد **محمد حنانا:** عازف كمان وكاتب في الموسيقا

- الأعلام 200
- الأعمال الموسيقية الهامة 222
- المصطلحات 232

صدر حديثاً

- تعليم ودراسة العود لإبراهيم علي الدرويش المصري 243

ملحق

❐❐❐

❐ كلمة العدد

يعرف التاريخ وقائع وأحداث تتضافر وتفرز إبداعات حان تماماً أوانها، وذلك في كل المجالات الأدبية والفنية والعلمية. لكن تمر أحياناً عبر التاريخ هزات فجائية وعنيفة للإنسانية فيبدع الفنانون والأدباء على وجه الخصوص أعمالاً ربما نقصها الإتقان والدقة في صناعتها لكنها تتسم بالاندفاع والعاطفة وصدق الإنفعال؛ كما تمر حالات من استباق الفنان بحساسيته لحدث ما فيتنبأ به تنبؤاً لا يقل دقةً عن تنبؤ السياسي المحنك.

ولقد عرفنا في مجال الأغنية الوطنية أعمالاً أشعلت الحماس الجماهيري ووحدت الشارع العربي أذكر منها نشيدي "الله أكبر" و "وطني حبيبي الوطن الأكبر" وأغنية "دع سمائي فسمائي محرقة" لفايدة كامل و"أنا النيل مقبرةٌ للغزاة" لنجاح سلام وغيرها. وتاريخ القضية الفلسطينية يُستقرأ من الأعمال الغنائية والأدبية: فحين تشرد الشعب الفلسطيني، وكانت الإذاعات العربية في بداياتها، لعبت إبداعات الأخوين الرحباني وصوت فيروز دوراً رئيساً في تثبيت القضية الفلسطينية في أذهان الناس فسمعنا اسكتش "راجعون" واسكتش "الغرباء"، وأغنية "سنرجع يوماً إلى حيّنا"، وكلها تروي بدايةً وبحزن قضية وطن استبيحت أرضه وتشرد أهله، لكنها تنبض في

نهاياتها بالأمل باسترجاع المغتصَب. ثم أفرزت القضية الفلسطينية الفدائيين الذين صاروا أسطورة أقضّت وما تزال مضجع إسرائيل واكبتهم إبداعات الكثير من الشعراء والموسيقيين الفلسطينيين والعرب فكانت روائع محمود درويش وغسان كنفاني ومارسيل خليفة وغيرهم وكلها تؤيد الفدائيين وتروي سيرهم البطولية، وتزيد من تأجيج نار الثورة في قلوب الشعب العربي بأسره.

كما أن شفافية الفنان وقدرته على الرؤيا ولّدت مسرحية "جبال الصوان" الغنائية للأخوين رحباني وفيروز التي طرحت موضوع مرحلة لاحقة ((...اللي بيحاربوا من برّة بيضللوا برّة، المصدر جوّة...)) وبهذا تنبأ الفنان، وهو هنا الأخوان رحباني، باشتعال إنتفاضة الحجارة.

واليوم، ونحن نقلب بانفعال الفضائيات العربية لمتابعة أحداث انتفاضة الأقصى بعد مرور أكثر من خمسين عاماً على اسكتش "راجعون"، ما زالت تنجح أغنية "بالأسود كفنّاه" لمارسيل خليفة بأن تبكينا حزناً وتؤججنا غضباً و ما زالت "لأجلك يا مدينة الصلاة أصلي" للأخوين رحباني وفيروز تستجر منا دمعةً حرّى لا تلبث أن تتحول في نهاية الأغنية إلى لهيبٍ من الحماس والإيمان ونحن نردد مع فيروز ((...الغضب الساطع آتٍ وأنا كلي إيمان...)).

فلننحني باحترام أمام المبدعين الذين يستشعرون ويشعرون بمآسي الأمة العربية ويعبرون عن واقعها، ويهزون بأغانيهم الشارع العربي دافعين به نحو النجاح في الحصول على واقعٍ أفضل علمنا التاريخ أنه من المؤكد الحصول عليه.

رئيسة التحرير

❐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (9)

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي
باحث موسيقي
مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

الأسس الأولية لتعليم الأطفال أصول العزف على آلة التشيلو[1]

تمهيد:

إن الفترة التي نعيشها حالياً في موسيقانا هي الفترة الأكثر أهمية وانتشاراً بالنسبة لآلة التشيلو (الفيولونسيل) منذ لحظة ولادتها، رغم أن هذه الولادة أنجبت إخوتها (الكمان-الفيولا-والكونترباص). ويمكن أن يعود سبب ذلك إلى أن الكمان (الأخ الأصغر) والأكثر تألقاً منذ نشأته قد ألقى بظلاله على التشيلو، فاعتبر الكمان منذ نشأته مألوفاً ومرغوباً فيه، وحقق الانتشار الأوسع واعتبر الرفيق المفضل لكل سامعيه بأصواته العذبة وسماته البارعة فنياً للمرافقة الغنائية وبهذا أخذ مركز الصدارة حتى نهاية القرن التاسع عشر .

وقد وصل انتشار آلة الكمان ورغبة الناس فيه بأوربا أن ساد القول الشائع **أن كل عائلة أوربية تطمح أن يكون أحد أبنائها طبيباً والآخر عازف كمان**. وكان حصيلة ذلك وجود مدارس متعددة لأصول العزف على الكمان في أوربا، ونتج بهذا تاريخ متوارث لمجموعة من عازفي الكمان العظماء.

وبما أن التشيلو هو شقيق الكمان إلا أنه لم ينل الجزء اليسير من حظ أخيه الأصغر، بل نعت في تلك الحقبة

[1] بالفرنسية فيولونسيل وبالعربية الكمان الجهير. (المحرر)

التاريخية بالآلة الكبيرة الخرقاء والمهملة حتى من خلال لقبها **(da gamba)**[2]، إضافة ملاحظة وبخلاف أفراد أسرة الكمان.

لكن يجب التنويه هنا إلى أن مجموعة من المؤلفين انصفوا تلك الآلة وكتبوا لها كما كتبوا للكمان؛ فقد أعطانا باخ ست متواليات عرفت بعد موته بمئة عام كما أن مندلسون وبيتهوفن كتبا سوناتات للتشيلو والبيانو، في حين قاطعها موتسارت ولم يكتب لها.

أسلوب تعليم التشيلو بمدرسة سوزوكي

يقول الدكتور سوزوكي: في كثير من الأحيان يطلب من مدرسي الكمان تعليم المتدربين على التشيلو، ومن خلال أساليب مدرستي؛ وذلك بسبب نجاح أسلوبي في تعليم الكمان، لهذا السبب من المهم معرفة الفروق الأساسية في أسس تعليم الآلتين:

الكمان	التشيلو
1-التوازن لعازف الكمان يكون من خلال الجسد كاملاً (من الرأس وحتى القدمين)، مع مرونة في مفاصل الركب لنقل الوزن من ساق إلى أخرى، مع تأرجح بسيط لكامل الجسد وبتوازن مركزي.	1-التوازن لعازف التشيلو محصور في المقعد والساقين وكان سابقاً محصوراً بين الساقين بعد الجلوس على الكرسي للأمام، وبالتالي يمكن أن يؤدي إلى التوتر (وضعية **gamba**).
2-الكمان لا يوجد له نتوء (قطعة ارتكاز).	2- للتشيلو نهاية (قطعة الارتكاز)، وقد أتت مع بداية هذا القرن، وأعطت العازف الاحساس بالأمان. إلا أنها لم تفِ بغرض المرونة الكاملة،

[2] **Viola da gamba**: الفيولا ذات الساق. (المحرر)

	وبقي العازف رهن الانحناء في حال حاجته للانتقالات على لوحة العفق.
3-شكل الكمان وانحنائه الكبير يناسب ويلاصق جسد العازف خالقاً الإحساس بالتكامل، وبالتالي الأمان لدى حمله.	3-المنحنيات الكبيرة في التشيلو تبقيه بعيداً عن العازف، وتنساب مع ثقل الآلة، مما يجعل العازف يشعر وكأن الآلة تريد الهروب منه وعليه احتضانها. ويمكن أن يكون هذا مسؤولاً مسؤولية جزئية عن الشعور بعدم الأمان عند حضنه للآلة. وبالتالي إذا لم يشعر العازف بتمكنه من السيطرة على جسم الآلة، ولم يتم مسكها على نحو صحيح، فإنه من المستحيل الحصول على نتائج جيدة.
4-في آلة الكمان، نهاية الساعد المعقوفة، بعيدة عن محور جسد العازف، وتمتد الذراع بعيداً عن العازف، والأصابع تتوضع فوق مواقع العفق وبهذا تتهيأ مرونة للعازف بين حركة الأصابع في ارتفاعها وانخفاضها وبعدها وقربها	4-في آلة التشيلو نهاية الساعد المعقوف أقرب إلى جسد العازف، والذراع اليسرى للعازف تطوى، بينما تكون الأصابع على كامل اتساعها. وبعكس الكمان عند اقتراب الأصابع من بعضها فإن الذراع تمتد بعيداً عن الجسد (مثال لانتقال الأصابع من

من جسد العازف وبين ذراع العازف.	الوضع الأول إلى الوضع الثاني)...
5-عند صعود الأصابع في لوحة العفق تقترب اليد من جسد العازف، مما يعطي الإحساس بالأمان والسيطرة.	5-عند صعود الأصابع في لوحة العفق تبتعد اليد عن جسد العازف، مما يؤدي إلى الشعور بعدم الأمان والسيطرة في حال الوضعية لم تكن صحيحة.
6-لا يوجد وضع ثابت للإبهام.	6-وضع الإبهام في التشيلو خاص وله أهمية قصوى في السيطرة على الوتر الجهوري وإخراج الأنغام الحساسة.
7-انحناء مشط الكمان أقل من التشيلو ويعاكس مسقط الأوتار.	7-مشط التشيلو أكبر ومنحني أكثر من مشط الكمان، وهذا يتطلب زوايا أوسع لتعاكس مسقط الأوتار.
8-وضع الأوتار في الكمان بالنسبة للعازف تسهل للعازف السيطرة عليها.	8-الأوتار في التشيلو معكوسة بالنسبة للكمان، والوتر الأعلى هو الأبعد بالنسبة للأصابع، وبالتالي عن انحناء الذراع.
9-الانحناءات في الكمان محتمة في وضعيتها: السفلي سفلي والعلوي لا يكون إلا علوياً.	9-وضعية العزف في آلة التشيلو تتوضع على نحو أفقي، والتوازن ذو أهمية قصوى.

10- تجاويف التصويت في الكمان (f) تجاه أذن العازف واستماعه لصوت آلته فوري.	10-الصوت في آلة التشيلو يصدر من تجاويف التصويت (f) باتجاه المستمع فوراً، والتجاويف هذه ليست على مستوى أذن العازف فيأتيه الصوت بعد المستمع.
11-حمل الكمان بشكل منحنى أمر طبيعي كحمل القلم أثناء الكتابة...	11-التشيلو أثقل من أخيه الكمان بكثير، ويكون توضعه بشكل منخفض وخارج جسد العازف، والانحناء فيه متغير لملاءمة وضع العزف والعازف.
12-إصبع الخنصر فوق الانحناء العلوي في الكمان ويستخدم لتوازن الانحناء العلوي وبوضعية تقاطع الأوتار.	12-الخنصر يتوضع فوق الانحناء العلوي ليعطي مساندة ويشكل وضعية التوازي مع الأوتار.
13- أصابع عازف الكمان تسقط على الأوتار من الأعلى وبهذا تمتلك المرونة بالحركة على الأوتار دون شدها.	13-الأصابع موازية للأوتار من جانبها، وبالتالي تكون صلبة إذا ما قورنت بوضعيتها في العزف على الكمان، وتحتاج إلى جهد خاص لإصدار الأصوات الخاصة التي تحتاج إلى عفق ساقط من الأعلى.

14-الإبهام خلف الأصابع نسبياً، ويوفر إمكانية الضغط على لوحة العفق للأصابع الضعيفة.

14-عازف التشيلو لا يستطيع وضع إبهامه خلف الأصابع. التوازن في السيطرة على الأصابع يكون بدءاً من الإصبع الثاني والثالث، وعلى العازف أن يسمح للضغط بعبور كل إصبع على حدة...

15-وضعية عازف الكمان لأصابعه تسمح له بالحصول على مسافات متساوية بين أصابعه بالنسبة لآلته، وبالتالي انتقالات أصابع للدرجات الكاملة والنصفية سهلة نسبياً.

15-في آلة التشيلو يحتاج العازف من أجل تحقيق هذه الانتقالات في أصابعه إلى تغيير وتبديل زاوية ساعده ليحصل على انتقالات لدرجات الصوت أو أنصافها.

16-تملك اليد الحرية للتحرك في عدة أوضاع بسهولة، فتغير المسافات يحتاج إلى حركة أقل من الذراع، والحركة تكون باتجاه جسد العازف، وتعطي العازف المرونة في تحريك الذراع، وحتى للانتقال نصف درجة صوتية...

16-دور الذراع في التشيلو هو نقل الحركة في اليد بل وحتى تبديل نصف درجة، ومسافات الانتقال كبيرة نسبياً، والذراع تتحرك بعيداً عن الجسد، ويمكن بهذا أن تسبب للعازف شعوراً بعدم الأمان...

17-الإطالات الصوتية والاهتزازات هي بالأساس حركة انسيابية في الكمان.	17- لا يمكن إصدار الإطالات والاهتزازات الصوتية في التشيلو إلا من حركة الذراع وبوضعية ارتكاز بين الإبهام والإصبع الثاني والثالث.

في العدد القادم: كيف يمكن لمدرس آلة الكمان تعليم طلاب آلة التشيلو؟

❐❐❐

تذوق

❐ سلسلة الكونشيرتات الكبرى في تاريخ الكمان (**4**)

آن صوفي موتر
عازفة كمان ألمانية
ترجمة حسان موازيني

بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً

عزف زولتان تسزيكلي وويليم منغلبيرغ كونشرتو الكمان رقم (2) في أمستردام بتاريخ 23 آذار 1939. والأمر الذي يستهويني ويفتنني في الكونشرتو الثاني للكمان رقم (2) لبيلا بارتوك هو قوة تعبيره. لا ينقص المدونة التي ألفت ما بين عامي 1937-1938 القسوة وبعض الخشونة اللتان يمكن مقارنتهما بخشونة "الرقصات الهنغارية" لبراهمز. وقد استلهم هذا التكوين الوحشي عازف الكمان الهنغاري

زولتان تسزيكلي الذي أسدى نصائح عديدة لبارتوك أثناء تأليفه، وكان تعاونهما مثمراً إلى أقصى الحدود.

صمم هذا العمل على شكل سوناتا كلاسيكية ذات حركات سريعة، وقسم متوسط بطيء يبدأ بثيمة، يقول بارتوك عنها أنها نوع من الثيمة على نظام سلم الاثنتي عشرة نغمة، ولكن بإسناد مقامي **tonal** حازم وبتي"... الحركة الأولى غنية بالمواضع الصراعية بين الكمان والأوركسترا، وتتألق بجزء لحني إضافي حر الأداء بارع جداً ينفذه العازف الإفرادي، تتبعه حركة متمهلة معتدلة البطء **andante** شادية جداً وذات جمال فوق طبيعي تقريباً. يظهر الجزء الأخير، وهو ثيمة ذات ستة تنويعات، أكثر جموحاً لا سيما أنه يأتي بعد حركة ثانية ترتبط ارتباطاً وثيقاً بالباطن.

تظهر المادة المتعلقة بفكرة الحركة الأولى من جديد بشكل دائم. ولكن بعد أن تفقد أيضاً بعضاً من قوتها وخشونتها: يرجح حينئذٍ الطابع الفكه المداعب.

لا شك في أن متطلبات العمل ومقتضياته التقنية هائلة، والتنسيق بين رئيس الفرقة والأوركسترا والعازف الإفرادي يتطلب تدريبات عديدة. دلائل أزمنة السرعة في مقطوعات بارتوك هامة جداً، وهي تبلغ أحياناً درجة كبيرة تحدد فيها الدقائق والثواني، بحيث يكون العازف مطلعاً تماماً على المدة التي يمتلكها لإعداد الفكرة الموسيقية وتهيئتها.

يعكس هذا الكونشرتو على نحو جيد، رغم رهافته الإيقاعية الكبيرة، طبع بارتوك، بكثير من الصمت والانطواء الذاتي في المقاطع الغنائية الوجدانية. ويعبر بارتوك عن النبالة التي تنبعث من أعماله في حياته الذاتية أيضاً. تكشف عن ذلك قصة بول ساشيه التي تتعلق بالسنتين اللتين قضاهما بارتوك في الولايات المتحدة قبيل وفاته تماماً، وكان خلالهما يعيش في بؤس وإملاق شديدين (إذ فقد كل شيء عام 1939). وكانت جمعية حقوق المؤلف على استعداد تام لتقديم قرض له... ولكن بارتوك رفض ذلك لأنه لم يكن يريد

الحصـــول على صـــدقة دون مقابل... وقد طلب ســـيرج كوســـيفيتزكي **Serge Koussevitzky** إليـه تـأليف مقطوعـة موسـيقية لمؤسـسـته، عارضـاً دفع سـلفة له، فرفض بارتوك أيضـــاً قـائلاً: ((لا أعرف إن كـان هذا العمل ســـينجح، ولا يمكنني بالتالي قبول أي مال من أحد)).

كـانـت الفترة القصـــيرة التي بقيت لـه في الحيـاة زاخرة بالإنتاج. فقد كتب خلالها كونشـرتو للأوركسـترا، وسـوناتا للكمـان، وكونشـــرتو للفيولا... وقد ظهرت ميزاتـه كعازف بيانو في تسـجيلاته الموجودة لدينا... إنني متأثرة بالتسـجيل الحي لســـوناتاته الثانية من عزف زيغيتي **Szigeti** وتجعلني حريته الملحمية في اختيار موسـيقاه وبراعته الفائقة ومزاجه الغامر، في حالة ذهول كامل. ويتكشف أسلوبه بوضوح أكبر في هذا العمل الذي ألفه عام 1922، وهو يفكر في عـازف الكمان الرائع جيلي دارانيي **Jelly d'Aranyi** أكثر من تكشـــفه في السوناتا الأولى.

يتضـــمن التكوين جزءاً بطيئاً وآخر ذا إيقاع ســـريع راقص، ويبـدو على هذا الشـــكل المزدوج متوافقاً مع طبع بـارتوك المزدوج وهو يحتوي على نزعتين في غـايـة التنـاقض بين التعبيريـة والحيويـة. ينبغي على العـازف، في الحركـة الأولى الشـــديدة الاعتدال التي جرى تصـــميمها على غرار فانتازيا رغم صـــرامتهـا الوزنيـة والإيقـاعية الكبيرة، أن يكون قادراً على التصـــرف بحرية كبيرة، وأن يمتلك حســـاســـية ملحمية فائقة. فالمادة الصـــوتية الرنانة ليســـت مقامية، والمواضـــع الرئيســـة الإيقاعية العصـــبية التي تنتج من تناقض مدد القيم الزمنية القصـيرة والطويلة هي مقاطع نموذجية تميز أسـلوب بارتوك؛ مع أن طابع هذه المواضـيع المقامي يضـيع فيما بعد ليصبح على شكل تلون تكراري.

كان تنفيذ هذه السـوناتا في الأمسـيات الموسـيقية متعة للامبير أوركيس **Lambert Orkis** ولي شـخصـياً، بفضـل ما تحتويـه من ذكريـات مبهمـة عن الموسـيقـا الفولكلوريـة الهنغارية. فتحت قائمة المقطوعات المعاصـرة التي تقدم عادة في الحفلات الموسـيقية أبعاداً جديدة لعزفي، وأعطته منظوراً جديداً بما يتعلق بالمقاطع التي لا اهتزاز فيها ولا ارتعاش... لا يمكن توليد الجمال ما لم تعرف أيضـاً ما وراءه، ونعرف الأصوات الخافتة والتوافقات النغمية الكبيرة...

لنعد إلى الكونشرتو الثاني الذي تجابهنا فيه، بالإضافة إلى وحيـه الهنغـاري، شـدات وتقعرات عديدة نجد نظيراً لها في كونشرتو براهمز... فليس بالإمكان الإحساس الكامل والكلي بأحد هذين الكونشرتوين من غير التفكير بالآخر.

أحـب سـماع تسـجيلات أعوام الثلاثينات والأربعينات، وتسـجيلات فريتز كرايزلر **Fritz Kreisler** من بينهـا. فهي تظهر فيه فردية، يتعذر تصـديقها، في التعبير، وميلاً واضـحاً للمجازفة، وموسـيقية مدهشـة إن لم تكن مذهلة. وإذا قارنا تسـجيلات زيغيتي **Szigeti** وكرايزلر بتسـجيلات اليوم، نتحقق من أن الكثير من هذه الأخيرة متقنة التسـجيل ومحسـنة مزينة على الصـعيد التقني، ولكن ذلـك على حسـاب الميل إلى المجازفة والتلقائية الموسيقية وعلى العكس من ذلك، نكتشف براعـة بـارتوك التقنيـة الفـائقـة على البيـانو وحبـه الكبير لـه وتولعه به في أداء السوناتا الثانية الساحر الفتان.

إن إحدى تطلعاتي الكبرى هي التواصـل مع الجمهور... ولكن لا ينبغي إطلاقاً أن يتم السـعي إلى الأداء المثالي الكامل على حسـاب التعبير وحـب المجـازفـة والإخلاص للعمـل. تقودني حـاجتي الملحـة للتفـاعل مع الجمهور أكثر فـأكثر إلى إنتاج تسـجيلات حية، كما حدث في الحفل الموسـيقي الذي

أحييته في برلين. وكما حدث أيضاً بالنسبة للسوناتا الثانية. فالصمت الذي يكون جمهور ما قادر على مراعاته واحترامه هو الأرض المعطاء الخيرة والمثالية لعزف ما أو لأداء ما... وهذا إلهام ليس بإمكاني أن أتخلى عنه وأتجاوزه في تسجيلاتي.

أذكر جيداً تقنية التسجيل عند كارايان، فقد كان ينفذ كل تسجيلات اسطواناته في الأماكن التي يؤدي فيها أمسياته الموسيقية، وخاصة مع فرقة برلين السيمفونية. كانت هذه التسجيلات تنفذ دفعة واحدة في جو شبيه بواقع الحفلات الموسيقية...

تعود ذكرى مسلية تتعلق بالكونشرتو الثاني إلى بالي، فأثناء التسجيل مع سييجي أوزاوا **Seiji Ozawa** أمام جمهور بوسطن، كانت الأوركسترا في أحسن حالاتها. وأثناء أداء الكونشرتو الأخير من كونشرتاتها، شعرت قليلاً بأنني على غير ما يرام، ومتضايقة من ثوبي الذي انفتق سحابه وتعطل. لم تعد في رأسي وقتئذ إلا فكرة واحدة هي أن أغادر المسرح بأسرع ما يمكن. ولكن مشكلتي كانت أنه لا يزال علي عزف حركتين، ويجب إتمامهما... ولم تكن سرعات عزفي بهذا القدر من الارتفاع يوماً ما قبل ذلك! وبعد الحفل قصصت مشكلتي على سييجي، فأجابني على الفور إنه لو عرف ذلك حينها لاختار أزمان سرعات أكثر بطئاً بكثير.

أثناء أول أمسية قدم فيها العمل، وعزفته فرقة امستردام **Concertzbouw** بقيادة منغلبرغ **Mengellberg**، كان زولتان سزيكلي هو الذي يعزف الجزء الإفرادي. اعتبر هذا العمل، طوال فترة كبيرة، كونشرتو الكمان الوحيد لبارتوك، وذلك أن كونشرتو عام 1908، وهو الأول في واقع الأمر، لم يعد اكتشافه من جديد إلا عام 1958، ذلك أن مشيئة ستيفي جيغر

Steffi Geiger كانت ألا ينفذ كونشـــرتو الكمان الأول هذا، المهدى إليها، إلا عقب وفاتها. وكانت عازفة الكمان تلك وهي لا يتجاوز عمرها ست عشرة سنة، مسموعة الكلمة من بارتوك ومدللة عليه، رغم أنها لم تســـتجب يوماً لحبه لها ولعاطفته المشـــبوبة تجاهها. وقد بدا هذا الحب رغم ذلك في العمل مظهراً لنا أي مؤلف مشـــبوب العاطفة متيم وحتى رومانسي تقريباً كان بوسع بارتوك أن يكون.

في العدد القادم: ليتوسلافسكي؛ الأكثر خيالاً.

❐❐❐

تذوق

❐ الموسيقا كعلاج

فيشارادا دايراتنة راناتونغا

مدير قسم الموسيقا والبحوث الموسيقية في إذاعة سيريلانكا

ترجمة ديالى حنانا

إن تطور الموسيقا في جميع أنحاء العالم كان نتيجة التعبير عن عبادة الناس وعواطفهم. ففي الهند كانت أغاني الهنود الدينية في تمجيد الرب تقوم على تكرار نغمة أو صوت، وقد عرفت بـــــ "**EKA SWARAGAYAN**". أما في الغرب فقد غنى المســـيحيون خلال القرن الخامس عشـــر في جوقات تمجيداً للإله، لكنهم غنوا بطبقات صـــوتية متعددة ومختلفة، ونتجت عن بنية الهارموني والهيتروفوني[1]. خلال التعبير عن ذلك التمجيد عبر أصـــواتهم ترتبط عقولهم بأحاســـيس مثل الحب،

[1] الهيتروفوني: أداء لحن معين مع إضافة تزيينات وارتجالات وتنويعات يقوم بها المؤدي. (المحرر)

والشفقة، والحزن، والتوحد، والصفاء. يهدأ ذهن رجل الدين المضطرب ويسكن عند سماعه الصلاة. وفي مثل هذه الحالة يكون مفهوم العلاج قد استخدم بصورة لا شعورية على عقل الإنسان. وقد طور هذا العلاج اليوم وتشعب، كما استخدم في بعض الدول المتحضرة لمعالجة الأمراض العقلية.

يعلمنا علم تكون الجنين أن الجهاز العصبي للطفل وهو في رحم الأم يتكون في وقت أبكر بكثير من تكون القلب الذي يبدأ بالخفقان في الشهر الثالث والرابع. وتنمو في عقل الأم الحامل عاطفة تجاه الجنين الذي في بطنها، مرتبطة إلى حد ما بإيقاع نبض قلب الطفل، فتنزع الأم بحرص إلى تنظيم الأعمال اليومية مثل الاستحمام والأكل والشرب والمشي والنوم... تصبح الأم حريصة جداً حتى تجاه الصور التي تراها، أو الأصوات التي تسمعها. إن جميع هذه الأفعال التي تتصل بجهاز الأم العصبي ستحدث تأثيراً على الجنين في الرحم. فإذا اضطربت الأم لسماع صوت عال فسيضطرب الجنين، وإذا سرت بسماع موسيقا عذبة، فإن الجنين سيحصل على الشعور ذاته. إن هذا الشعور المنقول إلى الطفل يمكن أن يحدث تأثيراً جيداً على تطور الطفل في الرحم، وكذلك خلال حياته أيضاً.

يحصل الورعون من الناس على ميزة تطهير عقولهم عند ذهابهم إلى الكنيسة أو المعبد لسماع الأناشيد الدينية، أو للمشاركة في غناء التراتيل، وإن ما يحصلون عليه هو ما يمكن تسميته عملياً العلاج بالموسيقا، والذي يتحول بصورة آلية إلى فعل داخل عقولهم. وإذا ما طور مفهوم العلاج بالموسيقا ليطبق على الحالات العقلية الشاذة فإن هذه الحالات يمكن أن تعاد إلى طبيعتها السوية. إن أدواء الجسم الإنساني يمكن أن تنجم عن الحالة العقلية اللامتزنة. لذا فمن الواضح أن الشخص الذي يتمتع بعقل طاهر ومتوازن يمكنه أن يحافظ على صحة جسدية مُرضية.

ابتكرت بعض البلدان المتطورة صناعياً أجهزة حساسة لاستشفاف تأثير الموسيقا على العقل، وقد قامت الهند بأبحاث في هذا المجال، وقد وجدت أنه حتى النباتات يمكن أن يجرى عليها العلاج بالموسيقا.

أما بالنسبة للإنسان، فقد أشار علماء النفس الهنود إلى أن الموسيقا تنشط المنظومة العصبية السمبتاوية وبعض أنسجة العضلات في الجسم لإنتاج حالة حسية جمالية في العقل تدعى "CHAMATHKERA". كذلك فإن خلايا النباتات تنشط لإنتاج محصول أفضل بتأثير الموسيقا. وفي ألمانيا وجد الباحثون أنه يمكن الحصول على غلة حليب أفضل عندما تستمع الأبقار إلى موسيقا جيدة.

إن الصوت هو شكل من أشكال الطاقة، وعندما يؤثر شكل من أشكال الطاقة على الجسد الإنساني فإنه يستجيب له. إن النشاط الجزيئي للجهاز العصبي الحسي يحدث تغييرات في النسج وخلايا العضو المركزي، وينقل هذا الاضطراب عبر الأعصاب، وتنتقل من العضو المركزي إلى بعض العضلات، كما يقع مثل هذا الاضطراب على أوتار العضلات التي تنقبض وتتقلص بطرق مختلفة. إن مثل هذه السلسلة من التغيرات الجزيئية تدعى الفعل المنعكس. إن جفن العين يطرف من وهج الضوء، وينتفض الجسد من الضجة الحادة، في حين يخلق الصوت الهادىء متعة.

عندما ندرس بتمعن تأثير النغمات الموسيقية ذات الترددات المختلفة على العقل، نجد أن تراكيب النغمات الموسيقية المختلفة تلعب دوراً هاماً في تنظيم طبيعة الأمزجة المخلوقة في العقل. هذه التراكيب النغمية يمكنها أن تؤدي إلى تكوين أفعال منعكسة تتناسب تماماً مع طبيعة الأمزجة. وتظهر الأبحاث التي أنجزت للتو في هذا المجال أن الموسيقا تؤثر على العقل أكثر من العقاقير، وبمعنى آخر، فإن احتمال تأثير التركيبات النغمية على العقل أكثر من تأثير الكيميائيات. وهناك أمثلة على استخدام الموسيقا كمخدر في العمليات الجراحية.

لقد حصلتُ على امتياز عمل مع فريق من الأطباء يمارسون العلاج بالموسيقا في أحد مشافي لندن، كذلك حصلت على فرصة إجراء بحوث للعثور على شكل الموسيقا المطلوب لإدخال البهجة على نفوس مرضى عندهم حالات مختلفة من الاضطراب العقلي. وقد وجدنا خلال هذه الدورة البحثية أن بعض المرضى يغضبون عند سماعهم موسيقا البوب والروك، وكان علينا أن نسمعهم شكلاً أرقى من الموسيقا السيمفونية كي يهدؤوا.

كذلك تكونت لدي تجربة أخرى لا تنسى عندما كنت أزور، مع فريق من الموسيقيين ينتمون إلى أكثر من بلد، أماكن عديدة ذات أهمية موسيقية. فذات ليلة جلسنا في بار عزفت فيه فرقة موسيقية طوال الليل. بدأنا الأمسية بجو لطيف جداً، وبعد الغناء والعزف والرقص مع الفرقة بضع ساعات، أصبحت الأصوات في البار صاخبة جداً، إثر ذلك لم يستطع الكثير من الموسيقيين الذين برفقتي تحمل ذلك الصخب، وقرروا ترك المكان، وخلال اليوم التالي أصيب معظمنا بألم حاد في الرأس نتيجة لاهتزازات ذلك الصوت الصاخب. وهذا يدل على أن الموسيقا يمكن أن تكون سارة، إلا أن شدتها قد تؤذي الجهاز العصبي الحسي. وقد تبين إثر بحث أجري في لندن أن العديد من الأشخاص الذين يستمعون إلى موسيقا البوب والروك من خلال جهاز التسجيل المحمول "WALKMAN" يفقدون سمعهم تدريجياً. وهكذا فمن الواضح أن نوعية الموسيقا وشدتها تؤثران على الجهاز العصبي، وكذلك على حالة العقل.

إن الاختيار الجيد للموسيقا، واستخدامها بطريقة لطيفة يخلق نوعاً من الهدوء في عقل الإنسان، وهذا الفعل يدعى "العلاج بالموسيقا".

❐❐❐

❐ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة أليزابث

جمان عبيد

أستاذة البيانو في المعهد العالي
والمعهد العربي للموسيقا بدمشق

فازت لبانة قنطار، مغنية الأوبرا السورية، من بين مئة وخمسة وخمسين متسابقاً، بالجائزة الخامسة في الغناء الأوبرالي في مسابقة الملكة إليزابث التي تجري في بركسيل كل عام. وتعد هذه المسابقة من أهم مسابقات الغناء العالمية وأكثرها صعوبة. ولقد أضافت لبانة قنطار على البرنامج الإلزامي المقرر عادةً في المسابقة، مقطوعة "الطيور" لأسمهان، فلقيت استحساناً منقطع النظير عند لجنة التحكيم والجمهور على السواء.

وبناءً على هذا النجاح الكبير الذي أحرزته لبانة قنطار في المسابقة، تم التعاقد معها لتقدم عام 2002 في أوبرا الباستيل في باريس، أوبرا "الناي السحري" لموتسارت. وبهذا تكون لبانة قنطار هي أول مغنية أوبرا سورية تتعاقد، ليس فقط مع مسرح عالمي، وإنما مع واحدة من أشهر دور الأوبرا في فرنسا والعالم.

ولبانة قنطار هي خريجة المعهد العالي للموسيقا بدمشق لعام **1997**، درست فيه في صف خبيرة الأوبرا الروسية جالينا خالديفا. ولقد شاركت عام **1994** في تقديم أوبرا "دايدو وإينياس" للمؤلف الإنكليزي هنري بورسيل، وهي أول أوبرا تقدم في سورية ويشارك في تقديمها مغنون سوريون. نالت لبانة قنطار بناءً على نجاحها فيها وعلى تفوقها الدراسي منحة دراسية لعام **1995**، ولمدة سنة، في الأكاديمية الملكية للموسيقا في لندن. ثم حصلت بعد تخرجها عام **1997** على منحة دراسية في هولندا.

أحيت لبانة قنطار هذا العام، وقبل بدئها بجولتها الفنية في أوروبا والولايات المتحدة الأميريكية، وبمرافقتي على البيانو، أمسية موسيقية في مكتبة الأسد بدمشق. مشاركة لبانة بالأمسية كانت عبر أعمالٍ غنائية لكلٍ من برليوز وديللا آكوا ولويس دو بارك وآنتونين دفورجاك وبوتشيني وجونو، كما شاركت أنا في تقديم نوكتورن من مقام دو دييز مينور والبالاد الأول لفريدريك شوبان، وإيليجي مع دراسة ولوحة للمؤلف الروسي سيرجي رخمانينوف.

تلقينا بعد نجاح الأمسية، دعواتٍ للعزف في كل من دار أوبرا ليون ودار أوبرا مارسيليا في فرنسا، وكذلك في الأردن ولبنان، وكنا قد سبق وتشاركنا في ورشة عمل في مرسيليا عام **1999**، مع كارمن فيلاتا، مغنية الأوبرا الإيطالية والأستاذة في كونسيرفاتوار جنوا للموسيقا.

تعد لبانة قنطار من أول المشاركين في حفلات الفرقة السيمفونية الوطنية منذ تأسيسها، ولقد شاركت مؤخراً وتحت قيادة الأستاذ صلحي الوادي، في الأمسيات الموسيقية التي قدمتها الفرقة السيمفونية على مسرح معرض دمشق الدولي وفي قصر العظم بدمشق.

مشاركة لبانة قنطار مع الفرقة كانت جميلة ولفتت نظر الجمهور المتحمس لها. قدمت لبانة في الأمسيات مقاطع من أوبرا "روسالكا" للمؤلف التشيكي الرومانسي آنتونين دفورجاك، و مقاطع من أوبرا "مدام بترفلاي" للمؤلف الإيطالي الرومانسي بوتشيني، كما سافرت مع الفرقة للعراق وقدمت ذات البرنامج.

ولقد كان لإعطاء عميد المعهد العالي للموسيقا وقائد ومؤسس الفرقة السيمفونية الوطنية الأستاذ صلحي الوادي للبانة قنطار فرص عديدة للمشاركة مع الفرقة، كبير الأثر في تطورها، إذ ساعدتها هذه المشاركة على التآلف مع الجمهور الضخم الذي يحضر الحفلات التي تقام غالباً في قاعة قصر المؤتمرات في قصر الأمويين بإيبلا دمشق، والذي كان يتجاوز الخمسة آلاف مستمع في كل موسم.

تقوم الآن لبانة قنطار بجولة فنية تغني فيها في كلٍ من بلجيكا وهولندا والولايات المتحدة الأميريكية.

❐❐❐

❐ ما الجديد في المهرجان والمؤتمر الثامن للموسيقا العربية في القاهرة؟

إعداد إلهام أبو السعود
باحثة موسيقية
الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية بدمشق

مقدمة عامة

أطل علينا مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية كعادته في كل سنة بملامح جديدة زادته تألقاً ونجاحاً وتطوراً. عقد هذا المؤتمر والمهرجان الثامن في القاهرة ابتداءً من 99/11/1 وحتى غاية 99/11/10، وفي الإسكندرية من 99/11/12 إلى غاية 99/11/16، وتضمن الكثير من التجديد والألق في عدة مجالات.

ففي مجال المسابقات الدورية التي تقام كل عام، خصص المهرجان للمرأة مباراة في العزف على الآلات العربية، إلى جانب عروض فنية شاركت فيها فرق موسيقية نسائية من أنحاء الدول العربية. وفي مجال الندوات والمحاضرات خصصت مواضيع جديدة إضافة إلى المحاور المقررة للمؤتمر الثامن من بينها دراسة عملية للكومبيوتر والموسيقا.

ومن ملامح المهرجان الثامن الجديدة أيضاً، فكرة خطرت ببال الدكتورة **رتيبة الحفني** مقرر وأمين عام المؤتمر والمهرجان، وهي سهرة بعنوان "الأجيال تغني لعبد الوهاب"، وكانت فكرة رائعة أن يقوم المهرجان بالغوص في أعماق موسيقانا العربية، وإحداث حالة من التنوع. فقد شارك في هذه الأمسية الطفل **يعقوب** ابن العشر سنوات وهو من الأرجنتين وأصله من سوريا. **وإسلام الأمير** (مصر) 11 سنة، فأبدع الطفلان من أعمال موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب. كذلك غنى في هذه السهرة **محمد الجبالي**، ذلك الصوت المعبر القادم من تونس أحلى أغنيات الموسيقار العظيم، منها "عندما يأتي المساء"، "يا دنيا يا غرامي". وكان الفنان السوري **صفوان بهلوان**، الذي يلتقي به جمهور

المهرجان لأول مرة، بحق، المفاجأة المذهلة؛ فقد أعاد للأذهان عبد الوهاب بكل مكونات صوته وحضوره في العشرينات... حيث السلاسة والرقة والعذوبة وحسن الأداء، مما أثار إعجاب جمهور الحاضرين ودهشتهم لهذا الأداء الرائع.

ومن الجديد في هذا المؤتمر والمهرجان اشتراك عازفين من الهند والباكستان لأول مرة، الأول ويدعى راوول فين جبتا على الطبلة الهندية والثاني ويدعى أشرف شريف خان على آلة السيتار، في محاورة ارتجالية رائعة مع عود الفنان **نصير شمّا**، إضافة إلى باحثين من البرتغال وفرنسا وألمانيا وإنكلترا وكندا وأمريكا. وهذه التجربة أثبتت مدى الانسجام الذي يمكن أن يحدث بين الآلات الموسيقية.

ولأول مرة كرّم المؤتمر والمهرجان باحثين عرب، وهي فكرة موفقة وناجحة. كان التكريم الأول للباحث الموسيقي السوري الدكتور **سعد الله آغا القلعة**، وهو أول عربي يكرمه المهرجان. كذلك كرم الفنان السوري **منير الشعراني**، فنان الخط العربي وأحد الفنانين الذين أبدعوا الكثير من اللوحات الفنية الرائعة. وقد أقيم معرض لأعماله إيماناً بضرورة تعانق الفنون العربية، وأن الموسيقا العربية تمثل وحدة فنية متكاملة مع فنون الخط العربي. قال عنه الدكتور **مصطفى ناجي**، رئيس المركز الثقافي القومي، في دار الأوبرا: ((...إن ضيفنا اليوم هو الفنان منير الشعراني الذي يطالعنا بإبداعاته الفنية العالية التقنية التي انطلق بها من القاعدة إلى التطوير، فقد تميز بأسلوب صوتي خاص وتكوين متكامل ورقيق وألوان مبدعة خاصة به دون غيره...)).

هـذا غيض من فيض ممـا تميز بـه المهرجـان والمؤتمر الثامن للموســيقا العربية. وســنتابع اســتعراض ما جدّ من نشاطات متميزة وتطورات جديدة.

الأوتار الصغيرة

والـذي يلفـت النظر في المهرجـان التجربـة الرائعـة التي شـــاهدها جمهور المهرجان، والتي تتمثل في مجموعة من الأطفال الصـــغار أطلق عليهم "الأوتار الصـــغيرة" يعزفون على آلة العود سلطان الآلات العربية. ومثلما أبدع اليابانيون، منذ أكثر من 20 سـنة، وقدموا فكرة سـوزوكي أو آلة الكمان الصـغيرة وجذبوا إليها كثيراً من الأصـابع الصـغيرة، كانت الأوتار الصغيرة العربية.

بيت العود

لأول مرة في مهرجـان الموســيقا العربيـة قدمـت فرقـة مصـــريـة من الشـــبـان اليـافعين قوامهـا 17 عازفاً من ذوي القدرات التقنية والفنية حفلتين على مسـرح الأوبرا الصـغير. أجاد أعضـــاء هذه الفرقة العزف على نحو لافت للنظر رغم قصـر مدة التدريب. ويرجع الفضـل في تشكيل هذه الفرقة إلى الفنان وعازف العود المتميز **نصـير شـمّا** الذي أضـاف إلى المهرجان فكرة جديدة دأب على تنفيذها بصبر وأناة. وهذا ما يؤكد أنّ الأرض العربية ما زالت غنية بالمواهب.

وابتداءً من المهرجـان السـابع تواصـل امتداد فعاليات المهرجـان إلى مـدينـة الإســكنـدريـة. وقـد انتقـت اللجنـة التحضيرية بعض الحفلات التي قدمت عروضها على مسرح دار الأوبرا في القـاهرة. من هـذه العروض حفلـة للفنـان السـوري **صـباح فخري**. وسـهرة مع أجيال عبد الوهاب، قدم خلالها الطفلان **يعقوب وإسلام**، تلاهما **محمد الجبال**، وأخيراً **صـفوان بهلوان**. كما صـاحبت فرقة **عبد الحليم نويرة** الفنان

إبراهيم الحفناوي (مصر) **وفؤاد زبادي** (المغرب) **وغسان صليبا** (لبنان) **وزكية** (الجزائر). كذلك كان حفل الختام للفنان **مدحت صالح**. وصاحبت الفرقة القومية الفنانة **صوفيا صادق** (تونس). وقدمت **فرقة نقابة المعلمين** في حمص (سوريا) برنامجاً تراثياً رائعاً أدهش جمهور الإسكندرية بالأداء الجميل المتناغم. وكان عرضها هذا هو الخامس في هذا المهرجان، بعد أربعة عروض ناجحة. ولقد قوبل أفراد الفرقة بالتصفيق الدال على الإعجاب بالأصوات الشجية المتآلفة، التي أدت الموشحات والأغنيات التراثية السورية الجميلة ببراعة وتعبير رائع، يؤكد الموهبة الفنية العالية التي يتميز بها كل فرد من أفراد الفرقة.

ماذا عن أبحاث المؤتمر الثامن للموسيقا

في أولى جلسات المؤتمر رحبت الدكتورة رتيبة الحفني، **بالضيوف المؤتمرين الذين لبوا الدعوة، وقدموا إلى القاهرة للتباحث والتشاور حول موسيقاهم العربية. وصرحت بأن المناقشات والتوصيات الهامة التي تصدر عادة عقب كل مؤتمر، بدأ تطبيقها في عدد كبير من الدول العربية.**

محور الموسيقا الصوفية

1-الجلسة الأولى:

بدأت الجلسة الأولى بموضوع الإنشاد الديني. وقد أدارها د. **زين نصار**، وخصصت لمناقشة بحثين: الأول للدكتور **نبيل شورة** (مصر)، والثاني للدكتور **صالح المهدي** (تونس).

عنوان بحث د. **نبيل شورة "ورقات في الإنشاد الديني"**. استهل الدكتور شورة بحثه بأن مظاهر الإنشاد الديني تبدأ بتلاوة القرآن الكريم والأذكار والابتهالات وغيرها...

فالإنشـــاد الديني هو منهل عظيم في الفكر الموســيقي والنغم العربي الأصيل وإيقاعاته، وأضاف: الأذان سمعناه منغّماً في ســوريا والمغرب العربي. وربما لم نســتمع إليه في مصــر منغّماً على مقام راســت الموجود في المغرب. وكدليل على آرائه قدم الباحث نماذج لآيات قرآنية بطريقة غير تقليدية في التجويد بصوت محمد عبد الوهاب كمدرسة، وبصوت الشيخ ســيد مكاوي كمدرســة أخرى، على مقام البياتي، وأم كلثوم أيضــاً... كذلك قُدِّم إنشــاد ديني لمحمد الكحلاوي، ونماذج بصوت عبد الحميد بن سعد من تونس دون موسيقا، وأسماء الله الحسـنى لسـيد مكاوي. وأكد الدكتور نبيل بعد ذلك أن كل هذه النماذج كانت ســبباً في الحفاظ على موســيقانا العربية. وأوضح أن رياض السنباطي كان مدرسة عظيمة، تطور من خلالها الإنشــاد الديني من أكثر من ناحية، وبخاصــة في التعامل مع صوت السيدة أم كلثوم في أغنية "حديث الروح"، والخلفية الأوركسترالية والوتريات وتوظيفها لخدمة الإنشاد الديني.

ثم كان بحث **د. صالح المهدي** (تونس) بعنوان "الموسيقا الصوفية في تونس"، فقال: يركز المتصوفون في تونس على الرهبنة والتقشف والزهد، وقد كثر عدد المتصــوفين وبنيت لهم التكايا والمزارات في المدن والأرياف، وانتشــرت الطريقة التيجانية، نسـبة إلى أحمد التيجاني. كما لعبت السـنوسـية دوراً رائعاً في الحرب ضـد الجيش الإيطالي في ليبيا. وأول طريقة صــوفية انتصــبت في تونس هي الطريقة القادرية، وللشـيخ أبو مدين طريقة وزاوية في تونس اسـتفاد منها المطرب إبراهيم الســمان في الثلاثينات. ثم ظهرت الطريقة الشاذلية، ثم السيدة عائشة المنوبية، بمدائحها المغناة، وأنشـأت فرقة ربابية نسـائية لهذا الغرض. وظهرت الطريقة

العلوية، والطريقة الاسلامية، وجماعة العروسية. وكان المنشدون في هذه الطرق ينشدون مدائحهم وهم وقوف يدورون حول شيخهم الذي يتوسطهم، مقلدين دوران الكواكب حول الشمس وحول نفسها في آن واحد. استعرض د. صالح المهدي أسماء الشيوخ الذين اعتمدوا هذه الطرق الصوفية، وشرح طريقة كل منهم أداءً. وأضاف أن العيساوية تفرع عنها بتونس طرق أخرى منها: العوامرية في الساحل، والعزوزية في زهوان. وهناك عدة طرق أخرى لم يتسع الوقت لذكرها كلها، كان لها دور إيجابي في تعليم القرآن الكريم ودراسة الفقه الإسلامي، ونشر الدين الحنيف في إفريقيا، والدفاع عن الوطن ضد المستعمرين، والحفاظ على التراث الموسيقي حياً متداولاً بين الأجيال.

2-الجلسة الثانية:

في الجلسة الثانية دارت المحاور الرئيسية حول الإنشاد الديني والصوفي والمدائح النبوية. وجاءت المناقشات ساخنة جداً. وتعد المدائح النبوية من أبرز سمات الإنشاد الديني في جميع الدول العربية، حيث يمثل مدح الرسول صلى الله عليه وسلم ركيزة أساسية في الإنشاد الديني في جميع العصور. ولقد توارثتها الأجيال، وحاول كل جيل إضافة الجديد عليها.

أدار الجلسة د. **محمد غوانمة** (الأردن)، وقدم الدكتور **سليمان السباعي** بحثاً بعنوان "الإنشاد الصوفي والمدائح النبوية في السودان"، وهو بحث طويل مصحوب بتسجيلات غنائية لمداحين سودانيين. وقد تناول القيم الجمالية في الموسيقا الدينية واللحن والإيقاع في الأغنية الدينية السودانية، وبعض الطرق في المديح. وأخيراً طرح توصيات البحث ومنها دراسة الإيقاعات الدينية في السودان والوطن العربي وربطها بالإيقاعات الشعبية.

ثم جاء بحث الأستاذ **مهدي سردانة** (فلسطين)، بعنوان "أضواء على الأغنية الدينية في فلسطين" موضحاً عراقة الفن العربي الغنائي القديم عن طريق الأهزوجة الدينية الخالدة "طلع البدر علينا". ووحدة الوطن العربي من خلال الأغنية الدينية في مصر ومشيراً إلى أسباب احتراف المغرب العربي للتراث الديني وتعدد المنشدين والزوايا والمناسبات الدينية والوطنية والابتهالات. وفي فلسطين كان الراوي يروي قصص البطولة ويردد الأغاني الدينية خلالها. كما قدم الأستاذ مهدي سردانة شواهد بصوته.

رأي:

من بحث الأستاذ سردانة نستنتج أنه ركز على الألحان الشعبية وأثرها في بداية الألحان الصوفية... ترى كيف توصل إلى هذا الحكم وهي مفقودة؟ ثم إن قراءة القرآن فيها شيء من الراحة النفسية. والملحن الذي لا يستوعب العروض الشعري جاهل تماماً في التلحين... إذن الغوص في القرآن الكريم من كل النواحي مهم في فهم القرآن.

3-الجلسة الثالثة:

وفي الجلسة الثالثة نوقش بحث د. **جان لومبيرت** الذي يعمل بمتحف الإنسان بباريس "حول الموسيقا الصوفية في اليمن-مدخل تاريخي". تحدث د. جان عن دور الصوفية في إحياء الموسيقا في اليمن رغم قلة الوثائق التاريخية في هذا المجال. وقد كانت الفترة الأكثر توثيقاً هي فترة ملوك بني رسول، الذين حكموا اليمن بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر الميلادي. وقد استنتج دور الصوفية في الموسيقا اليمنية من كثرة الشعراء المؤلفين للشعر الصوفي والإنشاد الديني والغناء، ومنهم الشيخ عبد الرحيم البرعي والشيخ أحمد بن علوان. إلا أن الصوفية تراجعت، لأن الزيدية الشيعيين كانوا

يرفضون كل تيار آخر، ومع ذلك ظهر فيهم شعراء زيديون روحيون، مثل حسن الهبل وأحمد بن حسين المفتي مؤلف قصيدة "يا رب سبل علينا الغمام" التي تُغنى حتى اليوم... ولهذا لم تزدهر الصوفية كتيار منظم بقدر ما أثرت كفلسفة وأدب ولا شك كموسيقا، لكنها موجودة في اليمن المعاصر بشكلين: صوفية الطرق الإسلامية، والصوفية الشعبية... واقترح د. لومبيرت أن يتم جمع هذا التراث المدفون من خلال عمل ميداني.

ثم قدم الدكتور **محمد غوانمة**، عميد الأكاديمية الأردنية للموسيقا بالأردن، بحثاً بعنوان "الغناء الصوفي في الأردن". أكّد فيه على أن الغناء هو أحد المظاهر الرئيسية للدين منذ أقدم العصور وقدم شواهد مرئية من الأردن، منها "طلع البدر علينا"، و"مولاي صلِّ وسلم"، و"الله الله مالنا سوى الله"، و"صلوا على خير الأنام"، و"طه يا حبيبي". ثم تحدث عن الغناء الصوفي والبنية الفنية للقصيدة الدينية والصوفية، وأسلوب الغزل الإنساني المأثور في الشعر العربي وتجليات الحب والوجد بالله، وكثافة مفرداتها، والمرأة التي ترمز في الشعر الصوفي إلى الحكمة الإلهية، وموضوعات الصوفية كالصبر والفقر والتواضع والخوف والتقوى والإخلاص والشكر، والتوكل والرضا واليقين وغيرها من المقامات والأحوال التي ترتد أصولها إلى القرآن والسنة. ثم قدم د. غوانمة عرضاً للطرق الصوفية بالأردن من خلال الشاشة المرئية وهي الشاذلية والرفاعية والقادرية، وأشار إلى أن الشاذلية أكثرهم شيوعاً وانتشاراً ووضوحاً في التنظيم الفني، وقبولاً عند الناس، وبطريقة مفصلة. ثم قدم شرحاً لهذه الطريقة كما يفعلها أهل إربد بشمال الأردن في حلقات الذكر أسبوعياً بعد صلاة الجمعة في مسجد الجنيد. ثم أوصى بنشر

وأداء الأعمال والقصـائد الصـوفية، وتدريسـها في الكليات والمعاهد المتخصـصـة، وبإجراء دراسـات مقارنة لأسـاليب الأداء في الغناء الصوفي.

وتتوالى المناقشـات الجادة والمسـتمرة، والتي تغوص في أعماق تراثنا الموسـيقي في محاولة جادة ومثمرة للكشـف والغوص في أعماق هذا التراث، إذ كان الحديث عن الموسيقا الصـوفية والإنشـاد الديني في مصـر، وذلك من خلال البحث الذي قدمته الدكتورة **أمل جمال الدين عياد**، المدرِّسـة بكلية التربية الموسـيقية بجامعة حلوان، وحمل اسـم "الموسـيقا الصـوفية في مصـر، والإنشـاد والطرق الصـوفية بين المقام والإيقاع". وحصرت الباحثة أمل الموسيقا الدينية في الشعائر الإسـلامية: التلاوة والأذان والتواشـيح وتكبيرات العيدين، والمدائح النبوية، وحلقات الذكر، والطرق الصـوفية. وألقت الضـوء على مفهوم وتـاريخ حركـة الطرق الصـوفيـة في مصر، ومدى ارتباط الموسيقا بهذه الطرق. وقدمت على نحو تفصـيلي الطريقة الحامدية الشـاذلية على شكل حضرة مسجلة على شريط كاسيت. وتناولت طبيعة التناول اللحني والإيقاعي للإنشـاد في هذه الطريقة. وفي النهاية أوصـت بتشـجيع البـاحثين على عمل أبحاث ورسـائل علمية وندوات، تتناول أسـاليب الإنشـاد الديني للطرق الصـوفية، والاهتمام بالتوعية الدينية لأفراد الطرق الصـوفية للمحافظة عليها دون تطرف، وزيادة الاهتمام الإعلامي بالطرق الصوفية.

رأي:

البحوث الثلاثـة المقدمة غلب عليها الوصـف لا التحليل، وكان من الأفضـل التعرف على الأنشـطة الأخرى الإنسـانية والاقتصـادية والسـياسـية المحيطة بالحضـرة، وعلاقة هذه الدلالات بالشـعوب المختلفة. كذلك التوصـية بمعرفة وتذليل

المشكلات المحيطة بتسجيل الحضرة وتصويرها والبحث فيها. كما كان على الدكتورة أمل البحث عن متى وكيف أصبحت الموسيقا عنصراً من عناصر التصوف ومتى ضمتها طقوس التصوف.

4-الجلسة الرابعة:

"السماع عند الصوفية وانتشاره بالبلاد التونسية"، كان هذا هو عنوان البحث الذي قدمه **د. محمود قطاط** (تونس)، واستعرض فيه مكانة السماع عند الصوفية والتصوف، وانتشاره في البلاد التونسية، والنزعة الصوفية الطرقية وعلاقتها بالتراث الموسيقي التونسي. كما تعرض للمحطات التاريخية لهذا التراث. وقدم تعريفاً موجزاً لأبرز الطرق الصوفية والحضرة عند الطريقة السلامية، نموذجاً للحضرة الصوفية، مع توضيح للمصطلحات الفنية الخاصة والطبوع (المقامات) والإيقاعات التونسية المستعملة في هذا الغرض. وعرّف الباحث غناء الصوفية بأنه غناء وترتيل يستمد روحه من البيئة الصوفية ذاتها. وما هو إلا مخاضات وإشارات فوق سطح يخفي تحته مئات الرموز. وهذا الغناء الذي انتشرت أصداؤه في الأقطار الإسلامية كلها قد استمد مكوناته من الموسيقا المحلية لتلك الأقطار، وساهم فيه عدد من كبار الشعراء، من بين من ملأت أشعارهم المغناة محافل الصوفية، محدثة بذلك فتحاً ثرياً في عالم الغناء التقليدي بعيداً عن الميعة والابتذال.

ثم ذكر د. قطاط الأهداف التعليمية لهذه المدرسة التقليدية، منها:

- تلقين قواعد علم قرارات القرآن الكريم وتجويده.

- تربيـة الأصـــوات على القراءة والإنشـــاد، وعلى أداء حركات الألحان الموروثة وأصول المقامات والإيقاعات، مع إتقان فن الارتجال.
- تقنية أداء القصـــائد والموشـــحات والمواويل الخاصـــة بالمدائح النبوية والصوفية عامة.

وعن انتشـار التصـوف بالبلاد التونسـية يرجح الباحث أن استقرار الصـوفية يعود إلى عهد صـلاح الدين الأيوبي، الذي بادر إلى تأسيس الزوايا والخوانق* قبل أن ينسج على منواله الملوك والأمراء في البلاد الإســـلامية الأخرى. ومع تقلص الخلافـة العبـاســـيـة ببغـداد، كـانـت بـدايـة تحول الاتجـاه إلى المغرب والأندلس نتيجة لحملة عبد المؤمن بن علي الموحدي عام (1133-1162)، وتخليص الســـواحل التونســـية من يد (رجار الثاني)، وانتصـاب الحكم الحفصـي وهجرة نخبة من بلاد الأندلس واسـتقرارها بتونس. لذلك تحول التصـوف من المشـرق إلى المغرب وصـار أندلسـياً مغربياً. فظهر في بداية هذا العهد الجديد أبو مدين شـعيب وأبو الحسـن الشـاذلي. ومن هذين القطبين انتشر مذهب الصوفية في افريقيا وتونس.

وقـدّم البـاحـث د. **إيلي كســـرواني** بحثـاً عنوانـه "أوجـه التصـــوف في المســـيحية" تكلم من خلاله عن مواصـــفات التصـوف في المسـيحية، وهي العزلة، والصـمت، الاتصـاف بقنـاعـات التصـــوف، الوحدة، الجهاد ضـــد الذات، الســـجود، تهذيب الروح، قهر الذات، التخلي عن الماضـــي والاشـــتراك مع جمـاعـة من الزهـاد، والتقرب إلى الله. ثم اســـتطرد د.

---

* الزاوية: مصلّى صغير يقيم فيه أحد الشيوخ أو (الأولياء) كما يُسمَّون، فينجذب له بعض الأتباع. (المحرر)

الخـانقاه: كلمـة فارســـيـة تعني دار الصـــوفيـة، ينقطع فيها بعض النـاس للعزلـة والعبادة، ويتلقَّونَ فيها العلوم الدينية. أنظر "خطط دمشـق" للأسـتاذ أكرم العلبي- دار الطبّاع- ص 389 وما بعد. (المحرر)

كســـرواني يقول: إن نصـــوص الألحـان الدينيـة عُرّبت من اللاتينيـة إلى اللغـة العربيـة، والـدليل على ذلك وجود لحن من مقام حجاز في التراتيل المسيحية. ولديه هو ذاته لحن سرياني على درجـة الـدوكاه. وهذا التطعيم الموســـيقي أدى إلى نتائج فنية جيدة. ثم أسمع الحاضرين من الباحثين لحن "هالولويا".

المنبر الموسيقي

في المنبر الموســـيقي لهذا العـام، والـذي دار حول كتـاب الأغـاني لأبي الفرج الأصـــفهـاني، قُدِّم في الجلســـة الأولى والثانية عدة بحوث.

جلسة المنبر الأولى

قدمت الدكتورة **إيزيس فتح الله** (مصـــر)، بالمشـــاركة مع الباحث **محمود كامل** (مصـــر)، الذي اعتذرت عن حضـــوره، بحثاً عن كتاب الأغاني للأصـــفهاني. ذكرت الدكتورة فتح الله قيمة الكتاب، ووصـفته بالموسـوعة في التاريخ والأدب والنقد الموســـيقي والأخبار والتراجم. ثم تكلمت عن مولد أبي الفرج الأصـفهاني، وأصـل اسـمه وهو (الأصـبهاني) لكونه ولد في مدينة أصـبهان. ثم عددت بعد ذلك أسـماء الشـيوخ الذين تلقى أبو الفرج على يـديهم علومـه وتلامـذتـه، وآثـاره الأدبيـة والفكريـة التي تدل على اطلاعـه وصـــفاء ذهنه. وهو رئيس من رؤســـــاء الكُتَّـاب، وزعيم من زعمـاء الأدب، وعمـدة المؤرخين والمحققين في أمور اللغة. وله مؤلفات يزيد عددها على خمسـة وثمانين كتاباً، معظمها ضـاع بمرور الزمن، ولم نقف منهـا إلا على ثلاثة كتب وهي: **كتاب الأغاني** (مطبوع)، **كتـاب مقـاتـل الطـالبين** (مطبوع)، **مجموع ديوان أبي تمـام** (مخطوط).

وانتقلـت الـدكتورة إيزيس إلى ترتيـب كتـاب الأغـاني وتصـنيف أبوابه، إذ يقوم على حصـر الأصـوات المختارة،

وأغاني الخلفاء وأولادهم، ثم أغاني المشـــهورين من المغنين والمغنيات، ثم طبعات كتاب الأغاني ومختصراته وفهارسه، وأخيراً تجنيســات الغناء في كتاب الأغاني. وأوردت بعضــاً من الأصـوات المختارة، منها صـوت من شـعر عمر بن أبي ربيعة المخزومي، لَّحنه ابن ســـريج، وإيقاعه الثقيل الثاني. ويُدَوَّن بالتدوين الحديث:

البحث الثاني قدمه الأستاذ **توفيق الباشا**، الملحن والباحث الموسـيقي اللبناني المعروف. بدأ الأسـتاذ الباشـا حديثه عن معايشـته لكتاب الأغاني منذ ما يقارب الاثني عشـر عاماً، إذ قام بوضـع الألحان لـــ 1438 قصـيدة ولأربعمئة وعشـرين حلقة إذاعية، وست وعشرين حلقة تلفزيونية. وقد جعله كتاب الأغاني يقرأ شـعر الفطاحل من الشـعراء، من تأبط شـراً إلى عروة بن الورد، وغيرهم وغيرهم. أمـا عن المـغنين والمغنيات فحدِّث ولا حرج، وتســـاءل الباحث هل يذكر ابن عائشـــة ولا يذكر طويس وابن جامع وعريب وســـلامة وقد كانت ســـنين غنية بالحنين والاكتســـاب الفني والأدبي؟ أورد الأستاذ توفيق بعد ذلك قول الدكتور طه حسين في عظمة هذا الكتاب الذي اكتفى به هو والصـاحب بن عباد في أسـفارهما. إن كتاب الأصفهاني كغيره من الكتب في حاجة شديدة إلى أن يُقرأ ويفهم ويستخلص منه العلم على النحو الذي يلائم العقول في هذا العصـر الذي يعيش فيه. ولكن الباحث الأسـتاذ الباشـا ليس من رأي الدكتور طه حسـين، بل هو اسـتخلص من هذا الكتاب القيّم ثلاثة مفاصـل هامة ما زلنا نعايشـها ونناقشـها، وتتجدد مسائلها كلما طال بنا الزمن.

المفصل الأول: تلاقي الفنون والآداب بين الحضارات.

المفصـــل الثاني: الموســـيقا والغناء بين القديم والحديث، وطريقة الأصفهاني سميت بالغناء الحديث.

المفصـــل الثالث: قصـــة تدوين الألحان التي ما زالت تثير جدلاً حول مـا إذا كـان للأقدمين طريقـة مـا، دونـت بموجبهـا ألحـانهم. يروي الأصـــفهـاني أن إســـحاق الموصـــلي كتب لإبراهيم بن المهدي بجنس صوتٍ صنعه. ويعتقد الأصفهاني أن اتصاله بزعيم المحدثين كان سببه محاولة فنية تجديدية قام بها الموصـــلي، وأحب أن يأخذ رأي ابن المهدي بهذا الحدث. ويروي أبو الفرج أنه جنس صـوت صـنعه وإصـبعه مجراه وإجراء لحنه. فغناه إبراهيم المهدي دون أن يسـمعه، فأدى ما صنعه الموصلي. وقد لحنه من القد الأوسط من الثقيل مطلق في مجرى الوســـط. وفي ختام بحثه أورد الباحث مقارنة بين ما اعتمده الأصـفهاني للدلالة على المقام والإيقاع الذي صـنع بموجبـه، ومـا أعتمـده كـامـل الخلعي في "كتـاب الموســـيقي الشرقي"، حيث رتب مقامات الموشحات التي دوّن نصوصها الشـعرية فصـولاً مع تسـمية الإيقاع المنضـبط عليه الموشـح فقط، على ألا يعتمد من يريد أخذ لحن موشـح من هذا الكتاب على الحُفّاظ.

الجلسة الثانية للمنبر الموسيقي

قدم الدكتور **جورج ساوا** بحثاً بعنوان "كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصـفهاني-فوائده الموسـيقية والاجتماعية، والثقافية، والاقتصـــادية". اســتهل الباحث حديثه بأن كتاب الأغاني يعد موسـوعة في تاريخ الموسـيقا العربية. وهو اجتهاد في تجميع معلومـات موســـيقيـة، اجتمـاعيـة، ثقـافيـة، اقتصـــاديـة لهـذه العصـور. وطبعة دار الكتب المصـرية تحتوي على 10 آلاف صـــفحـة تقريبـاً، نتعرف من خلالهـا على قصـــص المغنين والشـــعراء الذين غُني من شـــعرهم من العصـــر الجـاهلي والأموي، إلى العصـر العباسـي الأول. جمع الأصـفهاني هذا

العمل العظيم تلبية لرغبة رئيس من رؤســائه في 50 ســنة. وعلق ابن خلدون على هذا العمل بأنه ديوان العرب.

ومن كتاب الأغاني يستطيع القارئ أن يتعرف على مناسبة تلحين الأغاني وأدائها ودورها في مجتمع الخلفاء والأمراء.

ثم انتقل د. جورج إلى كيفية التلحين ودور ضــرب الإيقاع وذلك:

أولاً: ركوب الجمل وحركة ســيره يدفع الملحن إلى خلق الأغنية.

ثانياً: الترنم بالشــعر، والترنم هذا معناه ما يشــبه التغنية بصوت منخفض.

ثالثاً: لكي يكون اللحن موزوناً بإيقاع معين، يوقع الملحن بالقضــيب على الرِّجْل، وبهذا يســتوي له اللحن. ومما يقوي معنى الإيقاع والاستواء وماهية اللحن كصنعة وفن، استعمال كلمة تصنيع وكلمة تصويغ، أي أن اللحن صناعة وصياغة. وصياغة اللحن لا تختلف عن صياغة الشعر من ناحية الوزن والعروض.

وانتقل الباحث إلى تأثر اللحن الدنيوي باللحن الديني، فبين كيف أن إسحاق الموصلي لحَّن أذاناً وبنى عليه لحنه في شعر غزل. ومن الممكن أن إســحاق انتحل اللحن دون تغيير في الأصل فيما عدا استبدال كلمات دنيوية بالكلمات الدينية.

وحول تأثير الوضــع الجسماني على الإنتاج الصــوتي أكّد الباحث أهمية الوضــع الجسماني للمؤدي. فالمغني المتكئ لا يستطيع الغناء بصوته كله بل يترنم أو يغني بصوت خافت. ونرى أن المجلس حين تحول إلى مبــاراة بين إبراهيم بن المهدي ومُخارق، اضــطر كل منهما أن يحســن أكثر من

الآخر. فمثلاً زاد بصوته أو غنى بكل صوته وتحفظ وأخيراً استوى وجلس وغنى بكل صوته ووفّاه نغمه وشذوره*.

وعن وضع المغنين الاجتماعي ومسألة السماع، يتضح لنا من قراءة كتاب الأغاني أنه رغم مصاحبة المغنين وملازمتهم للخلفاء والأمراء، كان وضع المغنين الاجتماعي منخفضاً. ويمكن تلخيص السماع بإجازة أو عدم إجازة السماع وعزف الموسيقا، وبيع وشراء الجواري المغنيات والغلمان، وامتلاك الجواري والغلمان وامتلاك آلات الطرب. ويمكن تقسيم المصادر التي تبحث في السماع إلى قسمين أساسيين:

أولهما مصادر كتبها العلماء والفقهاء، واستعانوا بالحديث النبوي على الأكثر لإجازة أو عدم إجازة السماع.

وثانيهما مصادر كتب الأدب أمثال كتاب الأغاني الكبير.

ومن ثم انتقل د. جورج إلى ذاكرة الجواري والسماع وإلى مقدرتهن على التلحين. واختتم د. ساوا بحثه بقوله إن كتاب الأغاني موسوعة عظيمة استعملها الكثير من المؤرخين العرب وغير العرب، ولم نستفد بعد بأكثر من 5% من ثراء معلوماته. ومشكلة كتاب الأغاني أنه ليس ضخماً فقط بل معلوماته منثورة بغير نظام موضوعي في عشرة آلاف صفحة. فإذا أراد باحث ما أن يقوم ببحث ما فعليه أن يقرأ 10 آلاف صفحة. لذا فقد قرر الدكتور جورج ساوا البدء في العام القادم بفهرسة هذا الكتاب العظيم كلمات ومواضيع وعمل قاموس له*.

---

* الشذور كما عرفها أبو نصر الفارابي في كتاب الموسيقي الكبير ص 1173 هي نغم قصار ناعمة تبدأ بسلاسة ويقرن بها مصوتات مختلفة كالباء وإمالات فتحة تميل إلى الكسرة.

* قام بهذا العمل الكبير الأستاذ عبد الستار أحمد فرّاج، في مجلدين صدرا عن دار الثقافة ببيروت، وشكلا المجلد الرابع والعشرين من كتاب الأغاني. وقد اشتمل ذلك الفهرس على:

رأي:

في البحوث الثلاثة لم يرد ذكر التدوين في ذلك الوقت بوصفه عنصراً لتنشيط الذاكرة ونوعاً من الأرشفة. لأن فكرة التأليف تحديداً ليست واضحة في هذا العصر. والأصوات في بحث د. إيزيس فتح الله لم يأت على ذكر الوسطى خلالها، مع أنه من أهم الموضوعات التي أثيرت في تلك الفترة. ثم إن الارتجال كان ركيزة قديمة، ولذلك لم يفكر الأصفهاني في بيان وتدوين الألحان المرتجلة. حبذا لو خصص المنبر القادم للأصابع والمجاري، والربط بين عصر الأصفهاني وصفي الدين، وإعطاء أهمية لهذه المساحة التاريخية المهمة. كما أن العروض عند أبي الفرج الأصفهاني بقدر ما خدم الشعر العربي بقدر ما حجب المغني في 16 بحراً ليس هناك مجال لتجاوزها.

الجلسة الثالثة للمنبر الموسيقي

في الحلقة الثانية من المنبر العلمي لدراسة كتاب الأغاني للأصفهاني، قدم **د. صالح المهدي** (تونس) بحثاً بعنوان "كتاب الأغاني وعلاقته بالموسيقا". أكد فيه استكمال الكتاب لأهم ما يتعلق بالموسيقا العربية، من حيث تاريخها، وموقف الدين الإسلامي منها، وأشهر ممارسيها رجالاً ونساءً، وأصواتها وإيقاعاتها. كما تحدث عن السلم الموسيقي عند الأصفهاني، وانتهى إلى أن مقام الحجاز ومشتقاته لم يكن مستعملاً في ذلك العصر رغم تسميته باسم منطقة من مناطق

1- المئة صوت المختارة. 2- فهرس الموضوعات التي لها عناوين. 3- فهرس الأيام والحروب التي لها عناوين. 4- فهرس الشعراء الذين نسب إليهم شعر. 5- فهرس القوافي. 6- فهرس أجزاء الأبيات.

وقد أجرى مقارنة بطبعتي بولاق ودار الكتب، ذاكراً أرقام الصفحات في هذه الطبعات الثلاث. (المحرر)

الجزيرة العربية. وما عدا ذلك فالمقامات الحالية تتماشى والدرجات التي بينتها الكتب وروتها عن فحول المغنين.

كما تقدم د. **عبد الحميد حمام** (الأردن) ببحث بعنوان "استقراء ملامح الغناء الشعبي في العصر الأموي من خلال كتاب الأغاني للأصفهاني"، عرض فيه نبذة عن الوليد بن يزيد وعصره (90-126) هـ. وكان شاعراً وموسيقياً وتأثر بالغناء وكانت له طريقة في تطوير اللحن مما أدى إلى ظهور أشكال لحنية جديدة، ثم عرض نبذة عن الغناء في العصر الأموي ومدى تطوره.

والبحث الثالث كان للدكتور **نبيل شورة** بعنوان "قراءة في أغاني الأصفهاني" قال فيه: إن الأصفهاني كان صاحب مدرسة في نشر الفكر والموسيقا وتخليد اللغة العربية ومفاخرها. وكل الكتب التي تحدثت عن الأغاني لجأت إلى هذا الكتاب مصدراً أساسياً وليس مرجعاً. والصوت عند أبي الفرج هو الترجيع... الزوائد اللحنية موجودة أيضاً، وهي تكرار كلمة موجودة في البيت الشعري، وقد يستبدلونها بكلمة (يا سيدي). كما تحدث عن المجالات اللحنية والضروب الإيقاعية وبعض المصطلحات التي احتواها كتاب الأغاني، وكلها مشروعات يمكن أن تتكرم دار الأوبرا بعمل خلايا علمية لطباعتها، وإفادة الأجيال القادمة منها في مواجهة العولمة والتخريب الثقافي والموسيقي الغريب الذي يحدث الآن من خلال الدش والفضائيات إلخ... ثم تحدث عن أنواع الغناء عند العرب، والأصالة والفكر والإبداع الذي احتواه كتاب الأصفهاني... وتساءل: هل ننظر إلى الوراء أم ننظر نظرة مستقبلية؟ فما زالت موسيقانا العربية بكراً، ولا يزال كثير من نظرياتها لم تقنن. فالبحث دعوة إلى الاهتمام بما في هذا الكتاب ونحن على أبواب الألفية الثالثة.

رأي

تحدث أبو النجم عن عشرة أصوات معروفة، وهو يتحدث عن وسطى واحدة ولم يذكر وسطى زلزل والكندي، وهو أهم كاتب في هذا المجال. ولم يكن هناك هذا الحسم في موضوع الجنس المستقيم.

أما بحث د. حمام فكان حول موضوع ابن محرز، الذي انتقل إلى بلاد الشام ولم ينتقل إلى بيزنطة وإنما إلى المناطق العربية، وهناك اطلع على ما يُغْني فيه التلاقح بين الشعر في الشمال العربي وبين اللحن في مناطق أخرى. إذن الشام منبع للألحان وأساس التزاوج بين هذه الألحان. والشعر العربي هو مولد هذه الألحان. وهذا يتعارض مع نظرة الأمويين ومن حولهم كشعب. والأبيات التي وردت كان فيها توزيع للقوافي.

وماذا عن محور أغنية الطفل؟

في محور أغنية الطفل قُدِّمت عدة بحوث حول موسيقا وأغاني الأطفال من خلال الكورال وخصائص هذه الأغاني.

الجلسة الأولى

في محور أغنية الطفل عرضت الأستاذة **وفاء قسوس** رئيسة مهرجان أغنية الطفل في الأردن فيلماً للمهرجان الخاص بأغنية الطفل لعام 1999، وهو المهرجان الخامس لأغنية الطفل، وقد تضمن مسابقة لأغنيات الطفل شارك فيها هذا العام 13 دولة عربية. واستعرض شريط الفيديو أجزاء كبيرة من المهرجان من سوريا ولبنان والسودان وتونس والمغرب والأردن ومصر. ثم ركزت الأستاذة قسوس على الأغنيات الفائزة.

أدارت الجلسة الدكتورة الأستاذة **ناديا عبد العزيز**.

رأي

من خلال استعراض ما قُدّم من أغاني الأطفال في المهرجان الخامس نرى أن بعضها يفتقر إلى خصائص موسيقا الطفل وأغانيه التي تصلح للكبار. كان العرض باهراً، فعناصر الإبهار شغلتنا عن متابعة اللحن والنص. وكان من الممكن التركيز على اللحن والكلمة، وتأكيد البساطة في إخراج الأغنية. ركّز المهرجان على الرقص المرافق، وكأننا أمام استعراض غنائي راقص وليس أغنية طفل. وكنا نتمنى لو كان التركيز على مواصفات الأغنية أكثر من الاهتمام بالحركات المرافقة. وقد لاحظت أن الأغاني الشعبية هي التي فازت في المهرجان، وهو خط جديد في عالم الطفولة وكأنه يحث على تعرف الأطفال تراثهم الموسيقي الجميل. فكرة المهرجان ناجحة جداً، ونتمنى لو حذت الدول العربية هذا النهج الهام، في إقامة مهرجانات أخرى خاصة بأغنية الطفل؛ فالجهود المبذولة في هذا المهرجان واضحة وناجحة وتستحق الإعجاب والتقدير.

الجلسة الثانية

قدم الباحث الدكتور **سليمان السباعي** (السودان) في هذه الجلسة بحثاً موضوعه "آلة الدلّوكة واستخدام إيقاعاتها مع مقامات عربية في موسيقا الأطفال". استهل الباحث حديثه بمقدمة عن الإيقاعات والأنغام الشعبية في السودان، وارتباطها بالعادات والتقاليد، واستخدامها للتعبير عن الطابع النفسي والروحي في مجتمعات القبائل والطوائف السودانية... توصل بعد ذلك إلى آلة الدلّوكة التي استخدمت في الحماسة والوصف والعاطفة وانتقلت بعد ذلك إيقاعاتها لصياغة الأغنية السودانية. واستطرد الدكتور السباعي فقال: كان لا بد لي أن أضيف تجربة استخدام إيقاعات آلة الدلّوكة في مصاحبة موسيقا الأطفال من خلال الغناء الإفرادي

والجماعي، وفي مصاحبة الإيقاع الحركي والألعاب والأناشيد المدرسية. يرجع تاريخ هذه الآلة إلى عهد سلطنة دارفورد بغرب السودان في القرن الثاني عشر الهجري.

والدلّوكة آلة إيقاعية من الفخار على شكل أسطواني تنخرط قليلاً في الوسط، وعلى جوانبها بعض الفتحات المتساوية كمخارج لتفخيم صوت الإيقاع أثناء الأداء، وتغطى الفتحة العليا بطبقة من الجلد، وعلى الأغلب من جلد الماعز بسبب مرونته، وتزين طبقته الخارجية بألوان الصبغة أو الحنة. إلى جانب آلة الدلوكة توجد آلة الشتم، تستخدم في مصاحبة إيقاعات الدلوكة باعتبارها إحدى فصائلها. وأورد الباحث أمثلة للألحان الشعبية المصاحبة للدلوكة مسجلة من عدة مقامات، ظهرت فيها مقدرة هذه الآلة على أداء الإيقاعات المتنوعة ذات النبرات القوية والضعيفة، في الأداء السريع والبطيء، وإمكان استخدام نماذجها في موسيقا الأطفال. وانتقل الدكتور السباعي إلى أهمية اللحن والإيقاع للأطفال واستخدام الدلوكة في النشاط الحركي. وقدم تسجيلاً لبعض النماذج الموسيقية للألعاب الرياضية والحركية المصاحبة ببعض إيقاعات الدلوكة. ثم تكلم عن استخدام إيقاعات الدلوكة مع مقامات عربية في نشيد للأطفال، وقدم نماذج منها مع أمثلة مسموعة.

وأخيراً أورد الباحث توصيتين: الأولى: الدراسة والبحث عن جميع إيقاعات الدلوكة وفضائلها لربط الخبرة الفنية بالإيقاعات الشعبية. والثانية: دعم مشروع كلية الموسيقا والدراما قَسَمَ الدراسات السودانية في حصر الإيقاعات الآلية الدينية والدنيوية لتكون دراسة علمية يستفاد منها في مجال البحوث العلمية حفاظاً عليها من الاندثار.

وكانت الأستاذة **إلهام أبو السعود** رئيسة الجلسة.

رأي:

إن موضوع الدكتور عباس خارج عن المحور الذي يبحث في كورال الأطفال وأغنية الطفل. وكان بحثه مركزاً على آلة إيقاعية معينة مع شرح أجزائها ووظيفتها في الإيقاع. حبذا لو تكلم عن هذه الآلة ضمن أغنية الطفل.

بعد ذلك قدمت الأستاذة **عائشة صبري** عميدة كلية التربية الموسيقية بجامعة حلوان سابقاً، نبذة عن أغاني الأطفال، ركزت فيها على أهمية دراسة تشويق الأطفال بالموسيقا، وتطوير الأغاني والأناشيد، مع استخدام اللغة العربية الميسرة. كما نوهت بضرورة إفراد موضوعات خاصة بالقيم والمعلومات المتنوعة الموضوعات، كالعادات والتاريخ في الوطن العربي، والحفاظ على البيئة، والمبادئ القومية والدينية. وأضافت الباحثة أن مواصفات كتب الأطفال، وبخاصة أغانيهم، يجب أن يكون إخراجها مشوقاً للطفل ويتضمن صوراً تستهويه وتشجعه على الحفظ مع مراعاة التدرج العمري. كما أن الكتابة للأطفال من أصعب الأمور على المؤلف، حيث يلتزم باختيار كلمات سهلة وبسيطة، إلى جانب الملحن الذي يتحمل مسؤولية مراعاة السلاسة في سير اللحن، وعدم الانتقال المفاجئ بالسلالم. كذلك تجنب الأصوات الغليظة جداً والحادة، حرصاً على سلامة حنجرة الطفل وإرهاقه بالأصوات المفتعلة. وللغناء علاقة وتأثيرٌ هام على المواد الدرسية الأخرى، كالحساب واللغة العربية والتاريخ وغير ذلك... هذا وقد أرفقت الأستاذة عائشة قولها بشواهد مسجلة من نماذج الأغاني التي لحنتها.

رأي:

إن ملاحظات الأستاذة عائشة صبري حول شروط تلحين وكتابة الأغنية متميزة، وبخاصة ما يتعلق منها بالبيئة

والأسـرة وغيرها... وكانت الأغاني التي اسـتمعنا إليها قد تضـمنت النواحي الهامة في حياة الطفل، فجاء اللحن بسـيطاً سلساً متناسباً مع المنطقة الصوتية للأطفال.

ثم قدمت الدكتورة **ناديا عبد العزيز**، قائدة كورال أطفال الأوبرا، (مصـر) ورقة عمل عنوانها "النشـوز الصـوتي في الغناء الإفرادي والكورال المدرسـي". تكلمت فيها بدايةً عما ينقله التلفزيون من أنواع الأنشـطة المدرسـية. ويثير أداء التلاميذ بعض التساؤلات؟

أولاً: لماذا نشـعر بجماليات الموسـيقا أثناء عزف الفرق الموسيقية؟

ثانياً: لماذا تترافق موسـيقا وأغان هابطة مع الحركات والرقصات الإيقاعية؟

ثالثاً: لمَ يشوب النشوز الصوتي غناء التلاميذ؟

وتعتقد الدكتورة عبد العزيز أن هذه التسـاؤلات سـتحفز البـاحثين والمهتمين بـالأمر إلى إجراء دراسـات تحليلية وتجريبية تهدف إلى تحسـين الأداء في المقام الأول. وتهتم ورقة الباحثة عبد العزيز بأسباب النشوز الصوتي ووسائل تلافيه. وأول هذه الأسـباب الخبرة السـابقة وما يسـتمع إليه الطفل في مرحلة ما قبل المدرسـة الابتدائية من وسـائل الإعلام ومحيط الأسرة، فيحاول التقليد ويشذ عن النغم، نظراً لأن ما يؤديه غير متناسـب مع طبيعة صـوته، بسـبب عدم اكتمال نمو حنجرته الفيزيولوجي.

والسـبب الثـاني هو اختيـار الأغـاني التي لا تتنـاسـب والمسـاحة الصـوتية للتلميذ، إذ من المعقول أن تكون هذه الأغـاني متسـمة بـالبسـاطة، ومتحلية بـالألحـان الجـذابـة والإيقاعات الرشيقة عدا عن النص الجيد.

والســـبب الثالث هو الغناء بصـــوت قوي تكون نتائجه النشوز، إضافة إلى الغناء من صوت واحد مصاحب بنفس اللحن دون أدنى مصاحبات هارمونية بسيطة.

والســـبب الرابع والأهم هو غياب القدوة أو المثل الأعلى، ففاقد الشيء لا يعطيه. ويتمثل ذلك في قلة عدد معلمي التربية الموسيقية في المدارس. وهو من أهم أسباب وجود النشوز الصوتي.

وأوردت الدكتورة عبد العزيز عرضـاً موجزاً عن تدريب أصـوات التلاميذ الذي يسـهم بأكبر قدر في تلافي النشـوز الصوتي. ثم انتقلت إلى الغناء العربي وضرورة ضبط أداء المقامات العربية، ومراعاة اختيار الأغاني التي تناسـب التلاميذ من حيث نصوصها ومسارات ألحانها. أما التدريب على الغناء العربي فيفضـل أن يُبدأ بجنس المقام بمقاطع تناسـب الغناء العربي، مثل: يا ليل... يا عين... والآهات. ويراعى عند غناء المؤلفات العربية أن يصـاحب التلاميذ التخت العربي التقليدي أو عازف عود جيد، أو أية آلة عربية أخرى مع الدف، وألا يطغى الإيقاع على الألحان مع التنويع في أنواع الضروب وإدخال السكتات المناسبة. وبذلك يتمكن التلاميذ من الإنصات إلى الألحان السليمة، وبالتالي يرددون اللحن ترديداً صحيحاً دون نشوز صوتي. واختتمت الدكتورة ورقة العمل بقولها إن الغالبية العظمى من التلاميذ سيتوصلون إلى الغناء الصحيح الخالي من النشوز الصوتي عندما تقدم لهم الرعاية الكافية والمناخ المناسب.

رأي:

ما قدمته الدكتورة ناديا عبد العزيز هو هدفنا الذي نسـعى إليه في سـبيل تربية أذواق أطفالنا وتدريبهم على الغناء الصحيح، والاستماع إلى الجيد من الموسيقا الراقية. وما ورد

في ورقة العمل، فيه كثير من واقع الطفل العربي الذي يعاني من الموجات الجديدة التي تسوقهم في تيارها وتبعدهم عن الغناء الصحيح. فالاستماع المستمر يساعد على حسن الأداء، وتشجيع أطفالنا على الغناء العربي أمر ضروري. إلا أن ما اقترحته الباحثة من تدريبهم على يا ليل... يا عين... آهات... لا يمكن أن يكون بدايات الغناء العربي، لأنَّ ذلك يتطلب خبرة ومهارة وتدريباً مسبقاً، ليصل الطفل إلى أداء هذا المستوى الذي يصعب على بعض الكبار من المؤدين... وعلى التلاميذ في اعتقادي البدء بالأغاني المعروفة السهلة والتدرج إلى الأصعب.

هذا ما قدم في محور (أغنية الطفل والكورال). ونلاحظ أن المواضيع والبحوث قليلة في عددها. نأمل أن يزداد عددها ومضمونها في العام القادم. فالاهتمام بموسيقا الطفل وغنائه، من المحاور الهامة التي تساعد على تأسيس جيل واع يتذوق الموسيقا الجيدة، وناقد ومؤد جيد لكل أنواع الموسيقا الصحيحة.

نشاطات علمية في المؤتمر

1-ندوة

قدم الباحث الموسيقي د. **سعد الله آغا القلعة** في مؤتمر الموسيقا الثامن ندوة حول العلاقة بين الموسيقا التركية والموسيقا العربية، شارك فيها الدكتور **صالح المهدي** (تونس). بدأ الدكتور آغا القلعة الندوة بقوله: عندما نستمع إلى موسيقات الشعوب المختلفة في الشرق وبخاصة الموسيقا التركية، نحس بقربها الواضح من الموسيقا العربية. ما هي الحدود بينها وبين موسيقانا؟ بماذا تشترك؟ وبم تختلف؟

الموسيقا العربية فرع من فروع الموسيقا الشرقية العامة، التي تضم موسيقات الشعوب الشرقية الأخرى، كالفارسية

والتركية والأذربيجانية والهندية وغيرها... ولفروع الموسيقا الشـــرقية قواعد مشـــتركة أو متقاربة من حيث النغمات (المقامات) الموسيقية والإيقاعات، إضافة إلى اعتمادها على الارتجال والتكرار والإيقاعية، كما أنها جميعاً تشـــترك في تبنيها للغناء أكثر من الموســـيقا الآلية. وهكذا طبعت اللغة العربيـة الغنـاء العربي بطـابع خـاص وفق الكلمـة والمعنى، وطوّعها الغناء لتساير تسلسل لفظ الحروف وإيقاعها وزمن مدّها ولتتوافق مع الشـــعر. تكلم الباحث عن بدايات الغناء العربي وتطوراته مع انتقال مركز الخلافة إلى دمشق وبغداد وتأثره بالموســـيقا المحلية التي كانت ســـائدة في بلاد الشـــام وبلاد ما بين النهرين ومصـــر وبالغناء الكنســـي البيزنطي الغريغوري. ثم الأنماط الجديدة التي ابتكرت في الأندلس وانتقالها مرة أخرى إلى الشـــرق وبهذا أصـــبحت الموســـيقا المغناة تعتمد على الموســـيقا المركبة وترتيب الغناء في وصـــلات حسـب تســـارع الإيقاعات، وبقيت الموسـيقا الآلية مرافقةً للغناء فقط.

ثم كان تأثير الموســـيقا التركية التي ركزت خاصـــة على الموســـيقا الآلية والتي نقلت إلى الموســـيقا العربية أنواعاً أوروبية مثل البولكا واللونغا.

بعد ذلك عقب الدكتور صالح المهدي (تونس) قائلاً: دخلت الناي بواسطة المولوية ثم آلة البزق إلى الشام والبلاد العربية. وارتكزت الموســـيقا العربية في تونس على الغناء والعزف. وفي الجزائر دخلت الســماعيات والبشــارف التركية.ودخلت الســـماعيات والبشـــارف في مدارس مختلف البلاد العربية. على ســبيل المثال "بشــرف عاصــم بك" الذي يبعث التفاؤل والمرح في الإنسان، و"سماعي عزيز دده"، وغيرها...

وتابع الدكتور آغا القلعة أن الموسـيقا التركية ممتزجة مع العربيـة وكذلك الفارسـيـة وغيرها. إلا أن كل بلد اسـتقل بموسيقاه.

ومن الشواهد التي أدرجت في هذه الندوة: (تكبيرة الإحرام لعثمـان العطري. وفيها تبرز روح الصـوفية، وهي تركية- عزف ناي بأسـلوب تركي-عزف على القانون لمصـطفى بك رضـا (تركي)-تقاسيم لمحمد القصبجي على العود في أسلوب عربي-وأخيراً موشـح "لما بدا يتثنَّى"، غنـاء مـاري جبران أسلوب عربي.

رأي:

هذه الندوة هامـة، وهي حسـم للتكهُّنـات التي تـدور حول الموسـيقا التركيـة وأثرها في الموسـيقا العربيـة، وقد بين الباحثان النقاط الهامة التي اسـتندا إليها في أصـول الموسـيقا العربية، ودخول الموسيقا التركية أثناء الحكم العثماني، وتأثر الموسـيقا العربية بالقوالب التركية. إلا أنهما بيّنا أن الموسـيقا العربية احتفظت بخصـائصـها، رغم امتزاجها بالموسـيقا التركية، وبسـبب ارتباطها باللغة العربية التي تميزها من بقية الموسيقات الشرقية.

2-المحاضرة:

وعلى هامش المؤتمر أيضـاً قدم الدكتور **سـعد الله آغا القلعة** (سـوريا) محاضـرة بعنوان "الموسـيقا والكومبيوتر"، حول نظـام المعلومـاتيـة للموسـيقـا العربيـة، بحيث يتمكن المشـاهد من سـماع الأغنية على الكومبيوتر أو أي تراث موسـيقي عربي موجود في البرنامج، بالإضـافة إلى آلاف آلاف الأبيات الخاصـة بالأغنية. فنستطيع البحث عن أي كلمة وكل موضـوع... ثم إحصـائيات عن الأفلام الغنائية، وأخرى عن أغـاني المطربين. كمـا يقدم الكومبيوتر أيضـاً عرضـاً

للمقامات. وترافقت المحاضرة بعرض عملي مفصل عن هذا الموضوع من خلال الكومبيوتر. سبق ذلك استعراض تاريخ ظهور الكومبيوتر على نحو مختصر حتى الآن. وكان أن عرض الباحث الأغاني وكلماتها على الشاشة الصغيرة للحاسوب، مع الشرح الوافي لسير اللحن لكل أغنية، مع اسم المؤلف وصورته، وبعض المشاهد القصيرة التي تسبق الأغنية في الفيلم السينمائي.

رأي:

جاءت الأمثلة العملية للأغاني وكلماتها مشوقة وهامة. وتعد هذه المحاضرة العملية تجديداً في فعاليات مؤتمر الموسيقا العربية التي تزامنت مع تقنيات العصر.

الفرق النسائية ونتائج المسابقات النسائية

شهد المهرجان والمؤتمر الثامن هذا العام مشاركة فرق نسائية عديدة قدمت عروضاً ناجحة، وعددها ست فرق من الجزائر والمغرب، إضافة إلى فرقة **بنات النور**، وفرقة **الأمل**، وفرقة **بنات النيل**، وفرقة **أكاديمية الفنون للموسيقا العربية**.

إلى جانب عروض الفرق النسائية أقيمت مسابقات للعازفات من النساء، والتي تأتي في إطار تشجيع المرأة على العزف، وهي فرصة طيبة لإبداع النساء بعيداً عن منافسات الرجل. أسفرت مسابقة هذا العام، التي تقدمت إليها 13 عازفة على آلات مختلفة، عن فوز **أمل جمال الدين** (مصر) على آلة القانون، وقيمة الجائزة 5 آلاف جنيه. وفازت بالجائزة الثانية مناصفة د. **إنعام لبيب** (مصر) على العود، **ويسرى الذهبي** (تونس) على العود أيضاً، وقيمة الجائزة 4 آلاف جنيه. وكانت الجائزة الثالثة من نصيب كل من **وفاء**

سفر (سوريا) على آلة الناي، **وباسنت سمير** (مصر) على آلة الكمان.

شهدت مسابقات هذا العام منافسات شديدة تدل على مدى الوعي النسائي المتطور نحو المقطوعات العربية، التراثية منها والحديثة، التي تتطلب مراناً ومواظبة وتصميماً.

ختام:

هذه الفعاليات التي تضمنها مهرجان الموسيقا العربية، قدمتها فرق موسيقية متعددة، منها فرقة **عبد الحليم نويرة** بقيادة **صلاح غباشي**، و**الفرقة القومية العربية للموسيقا** بقيادة **سليم سحاب**، و**فرقة الإنشاد الديني** بقيادة **عمر فرحات**، وفرقة **مصر للطيران** بقيادة **عاطف عبد الحميد**، وفرقة **أم كلثوم** بقيادة **سامي نصير**، وفرقة **الفارابي** بقيادة **مالك اللوز** (تونس)، وفرقة **نقابة المعلمين** بقيادة **محيي الدين الهاشمي** (سوريا)، وفرقة **صباح فخري** (سوريا)، وتابلوه الغناء القديم، وأوركسترا المعهد الوطني (الأردن). إضافة إلى الفنانين الذين شاركوا في المهرجان وهم: **أحمد إبراهيم** (مصر)، **فؤاد زيادي** (المغرب)، **زكية** (الجزائر)، **غسان صليبا** (لبنان)، **هاني شاكر ومحمد ثروت** (مصر)، **وإيمان باقي** (سوريا)، **سعاد مكاوي**، **سميحة القرشي**، **محمد المغربي** (مصر)، الذين كُرِّموا استمراراً لتكريم الفنانين القدماء، **مدحت صالح**، **عمرو سليم**، **ريم كمال** (مصر)، **كريمة الصقلي** (المغرب)، **أجفان آمال ماهر** (مصر)، **يعقوب** (الأرجنتين)، **إسلام الأمير** (مصر)، **محمد الجبالي** (تونس)، **صفوان بهلوان** (سوريا)، **نصير شمة** (العراق)، **محمد الحلو**، **محمد رؤوف** (مصر)، **أشرف شريف خان** (أوزبكستان)، **صوفيا صادق** (تونس).

هذا إلى جانب جلسات المؤتمر الذي يقيمه المركز الثقافي القومي (دار الأوبرا المصرية) للموسيقا العربية. حيث تقدم الأبحاث التي تهدف إلى دعم مسيرة الموسيقا العربية تعميقاً للوجدان وانطلاقاً للإبداع، وتواصلاً لدور المؤسسات والهيئات والجمعيات على خريطة الوطن العربي الكبير. كما أن المسابقات للمواهب الشابة التي أضيفت على هامش المهرجان ابتداءً من المهرجان الثاني أصبحت تدور كل عام لآلات التخت العربي كالعود-الكمان-القانون-الناي، وفي مهرجان عام 1997 استحدثت مسابقة التخت العربي، كما كانت مسابقة مهرجان عام 1998 حول الارتجال والتقاسيم على الآلات العربية، كما استمرت مسابقة الارتجال هذه للعنصر النسائي تحديداً.

كل ذلك يدل على مدى أهمية مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية، الذي يُعد تظاهرة موسيقية غنائية، تتعرف الوفود من خلالها على مستويات الموسيقا والغناء العربي. وقد تركت فعالياته أثراً ملموساً في بلورة الأعمال الفنية. ففي كل عام نلتقي من خلال هذا المهرجان بكل جديد من الإنتاج العربي الذي تقدمه الفرق الفنية، والأصوات الواعدة التي تحتاج إلى التوجيه والدعم والتشجيع.

مما سبق نلاحظ أن توالي انعقاد مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية للعام الثامن على التوالي، يؤكد الإيمان العميق بضرورة الحفاظ على تراثنا الموسيقي العربي، والسعي متسلحين بالعلم وبأحدث ما وصلت إليه التقنيات العلمية الحديثة لتطوير هذا التراث وتوثيقه، والكشف عما به من كنوز من أجل رفع مستوى الموسيقا العربية.

□□□

□ أمسيات الخريف الثالثة للموسيقا العربية الأندلسية

طارق سيد أحمد

التقت في دمشـــق في الأيام الخريفية الجميلة من 2 إلى 1999/11/6، في خان أسعد باشا العظم، أكثر الفرق عراقة وأصالة عربية واسبانية لإحياء التراث الموسيقي الأندلسي العربي. لقد أصـــبح هذا اللقاء تقليداً لـه جمهوره الخاص المحب، الراغب في اسـتعادة كل هذه الأجواء الحميمية التي كان للعرب فضـــل كبير في نشـــر وحمل كل هذا الغنى الفني والروحي إلى العالم. إننا نلمس ذلك في الأغاني والموشحات العاطفية والصـــوفية التي تقدمها هذه الفرق، والتي ترعاها كل من وزارة الثقافة والمعهد العالي للموســـيقا بدمشـــق والسفارة الاسبانية ومعهد ثرفانتس والمفوضية الأوروبية.

في احتفالات هذا العام قدمت إلينا من تونس **فرقة المعهد الرشـــيدي للموســـيقا التونســـية** بقيادة **الأســـتاذ عبد الحميد بلعلجية**، التي تأســـســـت عام 1934. تتألف هذه الفرقة من ثلاثين عازفاً: 7 آلات كمان، 2 تشـــيللو، قانون، عود، ناي، رق، دربوكة، نقارات. وست منشدين وست منشدات، قدموا النوبات والموشـحات الأندلسـية والغناء الافرادي والجماعي وفق البرنامج التالي:

1-نوبة المزموم.

2-موشح لإبراهيم بن سهل الاشبيلي.

3-وصلة من الموشحات من مقام النوى.

4-درج المـاية، (ودرج أي مشـــى)، وهي خطوة إيقاعية وأصلها أندلسي.

5-فوندو عتيق: والفوندو قطعة موسيقية غنائية تضم عدة أغانٍ شعبية خليطة بين الفصحى والدارجة.

6- وصلة من الموشحات من مقام الإصبعين الذي يقابل في المشرق مقام الحجاز.

ثم موشح هَجَر الحبيبُ وما درى

وكلمة الموشح مأخوذة من الوشاح الذي يزين الصدر، والتوشية التي تتخلل مقاطع النوبة، وهي موسيقا صامتة، والتطريز وهو أيضاً فاصل موسيقي. هذه كلها عبارات استخدمها العرب في الموسيقا لتزيين الألحان وزخرفتها كما تزخرف العمارة الجميلة والآنية وكل فن تركه العرب وأبدعوا فيه في المشرق وفي المغرب والأندلس، وهي سمة عامة في الفن العربي نلمسها في الموسيقا القادمة من المغرب والأندلس والتي كنا قد أودعناها في زوايا القصور والمساجد والمعاهد الموسيقية، ولا تزال حية حتى الآن لعمقها وغناها. فلا تزال تسمع في المعهد الموسيقي الذي أسسه زرياب بقرطبة، بين عامي 820-845م في عهد الحاجب المنصور، موشحات تشبه إلى حد كبير الموشحات التي نسمعها في حلب، والتي تؤكد عمق هذه العلاقة القوية.

وهذا ما نلمسه أيضاً في فرقة **ابن باجة** المغربية الاسبانية، والتي آلت على نفسها بعث هذا التراث وتقديمه بمصداقية عالية للجمهور، من حيث الآلات الموسيقية القديمة، أو من حيث الألحان الدنيوية من موشحات وأغاني أو دينية صوفية. وقد أطلقت هذه الفرقة على نفسها فرقة أو مجموعة ابن باجة تيمناً بالعالم الفيلسوف والطبيب والموسيقي ابن باجة، الذي ولد في الأندلس وتوفي في فاس عام 1138 وله أربعة وعشرون كتاباً، وخصَّ الموسيقا بأبحاث كثيرة، ونسخ كتاب الفارابي في الموسيقا وكان يتقن العزف على العود. وكانت الموسيقا في تلك الفترة علماً من أهم العلوم إلى جانب الطب والفلسفة والرياضيات. وهذا ما نلمسه عند أغلب علماء الأندلس. كما نرى مثلاً ابن عبد ربه (860)م قد خص الموسيقا بفصل هام من كتابه "العقد الفريد" أسماه "ربيع

القلب وأنس الوحيد"، يوصل الإنسان إلى خير الدنيا والآخرة لما له من أثر في النفس. وغيره كثيرون...

وتضـــم فرقة ابن باجة العازف **عمر ميتيوي** على العود، وهو ركن من أركـان الفرقـة، جمع الموســيقا إلى جانب علم الصـــيدلـة والغنـاء وهو عـازف أول في أوركســترا معهد الموســيقا والرقص في طنجـة (المغرب). ولـد عـام 1962، حاز على جائزة الشــرف في الموسـيقا الأندلسـية في الرباط 1993، ويدير جمعية الششتري للموسيقا الصوفية.

كمـا تضـــم الفرقـة **أحمـد الغـازي**: عازف على آلة الكمان الأوسـط والرباب، إلى جانب الغناء. وآلة الرباب التي يعزف عليهـا أحمـد الغـازي هي آلـة قـديمـة مـأخوذة من القرون الوسـطى، ونجد رسـومات لها في كثير من آثار الأمويين في دمشــق على الأواني أو الرســوم الجدارية في قصــر الحير الغربي في بادية الشـام (تحت اسم العود الخليفي)، إلى جانب النوبات الموسيقية والموسيقا الدينية الصـوفية. مما جعل لهذه الفرقة مصــداقية حقيقية في البحث واســتعادة التراث العربي الأندلسي الأصلي.

يغني في الفرقة أيضــاً **ســعيد بلقاضــي** ذو الصــوت الحاد الخـاص الـذي يجود بـه في وصـــلات غنائية إفرادية عاطفية ودينية (أشعار صوفية لأبي الحسن الششتري)

وإذا كانت فرقة المعهد الرشيدي للموسيقا التونسية تتصف بالأصـــالة والعراقة، فإن فرقة مجموعة ابن باجة قد اتســمت بـالحنين في رهـافـة التعبير الغنـائي والآلي معاً، فقد قدمت في نهاية الحفل أشعاراً تربط بين الشام والأندلس بلحن واحد:

جادكَ الغيث إذا الغيث همى يا زمانَ الوصلِ بالأندلس

ثم غنت:

سلامٌ من صبا بردى أرقُّ ودمعٌ لا يكفكف يا دمشق

أما من الجانب الاسباني فقد ضمت الفرقة كلاً من **ادواردو بانياغوا، ولويس دلفادو**. وادواردو بانياغوا هو مدير الفرقة مع عمر ميتيوي، وهو من مواليد مدريد عام 1952. باحث موسيقي إلى جانب إتقانه العزف على آلة المزمار بقياساته المختلفة، ويعزف مع مجموعة ابن باجة بالإضافة إلى إدارته وتشكيله لفرقة الموسيقا القديمة في اسبانيا. ولقد اشترك في العام الماضي بمهرجان الموسيقا الأندلسية العربية، وقدم مع العربي المغربي سرغيني، وبعض من زملائه الاسبان نوبة العشاق من موسيقا الأندلس في القرن الثالث عشر. وفي هذا العام اشترك مع فرقة ابن باجة وقدم أعمالاً موسيقية استمراراً لبحثه المستمر في موسيقا القرون الوسطى، هي أغانٍ روحية وعاطفية من الأندلس، ورقصات من القرون الوسطى المسيحية.

أما لويس دلفادو: فهو عازف على آلة ثنفونا وهي آلة موسيقية قديمة من القرون الوسطى في أوروبا إلى جانب الدربوكة والدف كما أنه عضو في جوقة الغناء.

كما شاركت **تاتيانا باراشوفا** بالغناء والإيقاع، ثم في الرقص التعبيري الذي أضاف على الحفل جواً من أجواء الاحتفالات والأعياد المتخيلة، التي كانت تقام في بلاط بني نصر بغرناطة أو في القصور العديدة في تلك الفترة من الزمن (زمان الوصل في الأندلس).

اليوم الثالث في المهرجان كان من حلب، كما ذكر مدير معهد ثرفانتس، وقدّم الحفل بقوله:

((...إنه عندما قدم العرب المسلمون إلى بلاد الأندلس حملوا معهم تراثهم الموسيقي. وهذه الموسيقا ما زالت تعيش منذ أكثر من ألف عام، وبعد قليل سنسمع من فرقة دار

التراث في حلب ألحاناً لا تزال تعيش حتى الآن في مدينة قرطبة، حيث أسس زرياب فيما مضى معهده الموسيقي مع بعض التطوير الذي حصل بفعل الزمن والظروف...)).

وقد كان برنامج فرقة حلب غنياً وحافلاً، وضمت الفرقة عازفين ومطربين تدربوا على الموسيقا الأصيلة التراثية من نعومة أظفارهم على أيدي كبار أساتذة هذا الفن في المدينة العريقة حلب، ثم تابعوا علومهم الموسيقية في دار التراث منذ أن أسسها عام 1970 الأستاذ عازف العود القدير **عبد الرحمن جبقجي**.

قدمت الفرقة أربع وصلات معظمها من تأليف الأستاذ جبقجي شارك في أدائها عزفاً على العود الأستاذ جبقجي وغناءً كل من عبد القادر محمد ومحمود عبدو وسمير عجوم.

والباحث الأستاذ عبد الرحمن جبقجي هو مؤسس دار التراث، بدعم من القسم الثقافي في جامعة الدول العربية، له العديد من الكتب الموسيقية والتعليمية، وخاصة كتابه الشهير لتعليم العزف على آلة العود. قدم العديد من الحفلات الإفرادية في العزف على آلة العود، وهو عضو بارز في جمعية الملحنين والمؤلفين في باريس. ألّف عدة فرق موسيقية وغنائية في مدينة حلب، منها فرقة التراث، المؤلفة من شيوخ الطرب وكبار العازفين على الآلات الموسيقية الشرقية، التي أحيت الحفل الثالث من مهرجان الموسيقا العربية الأندلسية الثالث في خان أسعد باشا العظم بدمشق.

❐❐❐

تذوق

❐ جلال الدين جوليان ويس: فرقة الكندي لإحياء التراث

إعداد: سلمى قصاب حسن

يشـتهر سـكان حلب منذ القديم، بأنهم **سـميعة** جيدون أي أنهم من هواة الموسـيقا المرهفين والعارفين بها. كانت هذه المدينة تمتلك تقليداً موسيقياً متميزاً تضيع أصوله في عمق أحلام الشـرق وفي ألف ليلة وليلةِ الأزمنة العربية. بقي هذا التقليد حياً حتى بدايات القرن العشـرين، وهو ضـرب من صـالون الموسيقا الذي يمكن مقارنته نوعاً ما بما كان يجري في بلاطات أوروبا الأكثر بذخاً وألقاً، وهو شـبيه بما ندعوه اليوم بموسـيقا الحجرة. فقد كان من الشـائع أن يدعو وجهاء المدينة أصـدقاءهم بانتظام لحضـور حفلات غنائية يحييها موسـيقيو حلب ومغنوها الكبار... كانت هذه الأمسـيات تقام شـتاءً في قاعة المنزل الكبرى، التي يسـاعد سـقفها الكروي الذي يتخذ شكل القبة، على تضخيم الصوت وتوزيعه توزيعاً جيداً. وما أن يبشـر الربيع بقدومه، حتى ينتقل مكان الحفلات إلى "الليوان"، وهو عبارة عن قاعة قليلة الارتفاع مفتوحة على أرض الديار التي تتوسـطها بركة ماء واسـعة تنتصـب فيها نافورة أو عدة نوافير. كان الروحي السـماوي والمادي الأرضـي يمتزجان في تلك الأمسـيات ليشـكلا نسـيجاً واحداً يصعب فصله. فقد كان المغني يبدأ حفلته بأغانٍ وأناشيد دينية فيها الكثير من الصوفية، ثم لا يلبث أن ينتقل إلى غناء قصائد الحب الروحي وحتى المادي.

تنطلق الأصـوات والألحان لتغزو سـمع الحاضـرين وقلوبهم ووجدانهم... ومن حين إلى آخر، تُسـمع كلمات مثل الله... الله... الله... جود... الله يسلّم هالتم، وهي هتافات يطلقها المستمعون تعبيراً عن استحسانهم وعن وصولهم إلى حالة من النشوة قد لا نجد لها مثيلاً في مكان آخر، هي حالة **الطرب**.

بدأ هذا التقليد يتراجع، ثم أوشك على الاختفاء تقريباً. منذ منتصف القرن العشرين بدأت محاولات لإنعاش هذا التقليد الجميل وإعادته إلى الوجود على يد بعض الهواة، ومن أهمهم يحيى زين الدين، وهو حلبي ميسور

كان، في الثمانينات، ينظم في حوشه كل أسبوع حفلة موسيقية خاصة يمكن لمن يشاء حضورها. ويشارك فيها كبار فناني حلب من أمثال صبري مدلل، وعمر سرميني، وعمر البطش، وزياد قاضي أمين، وغيرهم... لكن الأيام مرت وتزوج يحيى زين الدين وتوقف عن تنظيم الأمسيات الفنية في منزله، وسرعان ما خلفه في ذلك جوليان جلال الدين ويس الذي كان قد حضر عدة أمسيات في منزل يحيى زين الدين وسمع هناك غناء صبري مدلل للمرة الأولى، وهو مؤذن في جامع حلب الكبير وأحد أقدم دعائم فن الغناء.

ولكن من هو جلال الدين جوليان هذا، الذي يبدو غريب الأطوار نوعاً ما لمن لا يعرفه جيداً؟

إنه فرنسي من أصل ألزاسي وسويسري. ولد في باريس عام 1953 درس الغيتار الكلاسيكي وبرع فيه. وفي السبعينات، سمع مصادفة أسطوانة من تأليف منير بشير (أحد سادة العود العراقي) فوقعت من قلبه موقعاً حسناً، بل إنها غيرت حياته كلها وقلبتها رأساً على عقب، فشرع بسفرة طويلة إلى الشرق لاكتشاف أصولها ومنابعها، تنقل خلالها من عاصمة شرقية إلى أخرى وبدأ بتعلم آلة القانون الشرقية وبالاطلاع على الموسيقا العربية التركية. واقتنى آلة قانون أصلية جميلة الصنع رائعة الصوت، صنعها له صانع الأعواد الإزميري التركي المعروف أغدار غوليك. وكان في كل عاصمة يحطُّ بها، يتصل بأساتذة القانون فيها ويدرس على أيديهم. زار جوليان القاهرة، ثم انتقل إلى تونس، ومنها إلى استنبول وبيروت وبغداد، إلى أن وصل إلى سورية وإلى مدينة حلب بالذات، حيث درس على يدي معلم القانون الكبير علي فائز.

وفيها اعتنق الإسلام واتخذ له اسماً جديداً هو جلال الدين. عشق جوليان، الذي أصبح بارعاً جداً في العزف على القانون، مدينة حلب القديمة وقرر الإقامة فيها، وحمل المشعل الذي تخلى يحيى زين الدين عنه، وهو محاولة الاحتفاظ بتقليد صالون الموسيقا حياً. ولتنفيذ قراره الكبير هذا، شرع في البحث عن منزل واسع يمكّنه من دعوة أصدقائه الموسيقيين وهواة الموسيقا إليه، وإقامة حفلات فنية موسيقية نوعية متميزة فيه. وبعد جهد كبير عثر على بناءٍ مملوكي قديم بنيت جدرانه حجراً بعد حجر ما بين القرن الرابع عشر وبداية القرن العشرين، يقع في نهاية بوابة المحايري التي تنتصب أمام جامع الطرسوسي، في منطقة باب قنسرين ويبعد عن البيمارستان النوري. تضم الدار التي أعجبت جلال الدين فِناءً تتسلق دالية على جدرانها الحجرية، وتعرّش إلى جانبها نباتات اللبلاب الخضراء، وتزينها بركة مزروعة بعدة نوافير تطلق زفراتها المائية عالياً في السماء، ويتكسر على جانبها شلال تمر مياهه فوق عدد من الدرجات الملونة. ساعده صديقه المهندس باسل قس نصر في إقناع أصحابها ببيعها له وأعانه المحامي

الراحل الأستاذ نجاة قصاب حسن على إيجاد صيغة تكفل له تملكها واستثمارها، وفي إتمام الإجراءات القانونية اللازمة لذلك.

أصبحت هذه الدار موئلاً لكثير من الفنانين، ونظَّم جلال الدين فيها حفلات موسيقية دورية دعا إليها الأصدقاء ومحبي تراث مدينة حلب الفني الغنائي الأصيل. حين سألته الصحفية إسراء كاظم طعمة عن الأسباب التي حدت به لدراسة الموسيقا العربية وممارستها وإلى العمل على التعريف بها في المحافل الأوروبية والعالمية، أجاب:

((...منذ زمن طويل وأنا أسمع الموسيقا العربية، ولأنني أحببتها كثيراً وجدت نفسي أدرسها. تتميز الموسيقا العربية بالأصالة والعمق النفسي والفكري... لذا سحرتني إلى درجة أنها أصبحت تشكل جزءاً كبيراً من كياني وأنا سعيد بذلك...)).

ومن طرائف الأمور، أن العديدين قد شكّوا بغرابة أطوار هذا "الأجنبي"، ومنهم المهندس باسل قس نصر، الذي كتب له يوماً وبعد أن فهم دوافعه لذلك، ما يلي:

أعتذر عن تشككي بغرابة أطوارك واستخفافي بنظرتك وبحبك لمدينتنا وإيمانك بأنها غنية بكل شيء، وخاصة بالفن الذي يهمك بالدرجة الأولى، لأنه ليس لدينا هذا الحب وهذا الإيمان بها، إلا أنني تفهمت ذلك عندما قرأت شعر شبلي الملاط الذي يقول:

ودِدْتُ لوَ ان في الشـــهبـاءِ داري
إذا أزمعـتُ عن وطـني ارتحالا
وإنْ جادَ الزمانُ عليَّ فيهِ
فلســتُ أرى ســوى حلبٍ مآلا

في عام 1983، أســس جلال الدين فرقة تراثية تتألف من تخت شرقي يحمل اسم العالم العربي الإسلامي الكبير الكندي، ووضع له مجموعة هامة من الألحان الدينية. وفي سنة 1991 تم توسيع الفرقة، بعد أن انضم إليها الدمشقي حمزة شكور، الذي كان قد تتلمذ على يدي الفنان القدير سعيد فرحات، الذي يعدُّ واحداً من أهم الأعلام الكبار في الإنشـاد الديني تلحيناً وأداءً، وكذلك في أشـكال الغناء العربي التراثي

كافة، وعازف الناي الأشـــهر في العالم العربي عبد الســـلام ســـفر، وأدخلت إليها فرقة رقص مولوية تضـم ماهر الجمل-هشـام الخطيب-محمد الحجل-ومحمد جنيد. وتتكون فرقة الكندي حالياً من جلال الدين فائز-حمزة شـــكور-محمد قدري دلال على العود، زياد قاضـــي أمين على الناي-عادل شـمس الدين على الرق-أحمد البزم إيقاع... إضـافة إلى المنشـدين سـليمان الخش وعبد الله شـكور. ويتضـمن برنامجها ترتيل القرآن الكريم والنوبة الرفاعية والمولد النبوي والموســـيقا العربية (سماعيات-بشارف-موشحات أندلسية-حلقات الذكر المولوية إضـــافة إلى الأدوار والقصـــائد والموال-والموال البغدادي والليالي... وغيرها)

يشكل جلال الدين ويس الذي ما زال محتفظاً بمخزونه الأوروبي صلة وصل ممتازة بين الشرق وتقاليده الموسيقية والغرب. وهو لا يتوقف عن اجتياز القارة العجوز برفقة أصوات مشهورة في الشرق لم يكن الغرب يعرفها، من أمثال التونسي لطفي بوشناق، والعراقي حسين الأعظمي، والسوريين الحلبيين أديب الدايخ وصبري مدلل وعمر سرميني، والدمشقي الشيخ حمزة شكور. وله أياد بيضاء في تعريف الغرب الأوروبي بالموسيقا العربية وتراثها الغنائي، سواءٌ من خلال محاضراته الكثيرة عنها أو من خلال الحفلات التي تقيمها فرقته "الكندي" في أوروبا وشتى أنحاء العالم، وهي حفلات لاقت نجاحاً واستحساناً كبيرين لدى الجمهور الأوروبي والعالمي، أو من خلال تأمين دعوات عديدة للفرق السورية والعربية المهتمة بتقديم التراث العربي إلى خارج الوطن العربي.

❐❐❐

تذوق

❐ المجموعة النسائية للموسيقا العربية (تقاسيم)

نبيلة أبو الشامات
باحثة موسيقية

ضمن فعاليات أسبوع الثقافة التونسي في دمشق الذي جرى في النصف الأول من شهر أيلول/سبتمبر 1999، وفي قصر العظم، أقامت فرقة

المجموعة النسائية للموسيقا العربية التي تطلق على نفسها اسم (تقاسيم)، حفلاً رائعاً ونادراً قدمت فيه أجمل ما في الموسيقا التونسية والمغربية عموماً، وبعضاً من الأعمال الموسيقية السورية التراثية. لاحظنا غاية الانسجام والتناغم بين أعضاء الفرقة التي ضمت اثنتي عشرة عازفة هاويات في تفكيرهن ومحترفات في الأداء والدراسة، سواء من ناحية العزف أو من ناحية الغناء. روح واحدة كانت تسود الأعمال التي قدمت والتي اختيرت بعناية وذوق كبيرين: موشحات أندلسية-أغانٍ تراثية-وأخرى حديثة سمعناها سابقاً من المطرب التونسي الكبير لطفي بوشناق، ولكنها قدمت في هذه الحفلة وضمن فرقة تقاسيم بأصوات نسائية خالصة، ضمت عازفات مثقفات أغلبهن طبيبات ومهندسات مدرسات وطالبات في المعهد العالي للموسيقا بتونس، جمعن بين سحر التراث وجماله والمعاصرة في العلم والثقافة والرقي. ويشكلن تجمعاً نسائياً موسيقياً خاصاً جداً، محترفاً ومتمكناً. وتتألف الفرقة من:

سميرة الصغير، مؤسسة الفرقة وقائدتها، حائزة على الجائزة الأولى في العزف على البيانو، كما أنها عازفة في الأوركسترا السيمفوني، ومدرِّسة في المعهد الوطني للموسيقا في تونس. وقد كانت تعزف في الحفل على آلة الأورغ الغربية الحديثة المعدلة شرقياً، لاضطرارها لعزف النغمات الشرقية ضمن برنامج الحفل المتضمن للمقطوعات الشرقية التراثية، من موشحات وقدود وأغانٍ شعبية ليس بإمكان آلة البيانو الغربية أداؤها.

ولكن ما يلفت النظر أن السيدة سميرة الصغير استعملت الأورغ استعمالاً منسجماً وهادئاً لا يطغى على بقية الأصوات والآلات الشرقية الأخرى، كالعود والقانون. التي أدت تقاسيم مفردة في غاية المهارة والذوق والجمال.

وقد قامت بالعزف على العود المفرد (التقاسيم) العازفة شهرزاد هلال، فأبدعت في العزف المنفرد إلى جانب امتلاكها لصوت جميل معبر. وهي تحملك بصوتها وجماله وتمكنها من العزف على العود وشدة تأثيره على المستمع وفي الأزياء التي كانت ترتديها الفرقة الأزياء الشرقية

الساحرة فتخال نفسك أمام شهرزاد التي نقرأ عنها ونتخيلها في حكايات ألف ليلة وليلة. هذه الأجواء الساحرة استطاعت أن تخلقها وتنقلنا إليها فرقة تقاسيم التونسية.

كما ضمت الفرقة كلاً من:

ليلى بوحامد، وهي عازفة عود متمكنة وطالبة أيضاً في كلية الطب.

ميرفت والي، عازفة كونترباص ومنشدة أيضاً.

كما تضم الفرقة أربع آلات للكمان يعزف عليها كل من:

زها الشايبي، وهي طالبة في كلية الهندسة المعمارية أيضاً، إلى جانب حصولها على دبلوم في الموسيقا العربية.

هندة بالهاني، يسر بوحامد، ياسمين السقه، عازفة التشيللو **نجوى التفاحي، خديجة العفريت،** عازفة القانون، التي أبدعت في عزف التقاسيم الشرقية على آلة القانون التي تخللت برنامج الحفل، ونالت إعجاب الحضور.

كما ضمت الفرقة ثلاث عازفات على الآلات الإيقاعية، كن يشاركن المنشدات في الغناء لشدة الانسجام والألفة بين عضوات الفرقة، وهن:

ماجدة ذكر، عازفة دربوكة وأستاذة موسيقا، **انتظار الأخضر،** عازفة رق ومرددة أيضاً، **سميرة بوشعالة** عازفة دف ومدرسة موسيقا.

أما المنشدات والمرددات ذوات الصوت الشجي الملائكي فهن: **بثينة القصي، وهيبة الهرماسي، سيرين الصغير، بيه بوحامد.**

وقد حرصت الفرقة أن تكون أكثر قرباً إلى الجمهور السوري فقدمت بعضاً من أغانيه الشعبية، واختارت أغنية الفنان السوري رفيق شكري "خلي الحبايب يسلموا". كما اختارت من التراث الحلبي أغنية "ابعت لي جواب وطمني"،

للفنـان الســـوري الحلبي بكري الكردي. وقد قدمـت بجمـال وإتقان ونكهة خاصة جداً.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ تقرير عن الدراسـة التي قام بها فريق مشـروع دراسـة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصـــري للتعرف على الســـلّم الموســـيقي الفرعوني

أ. محمود عفت/أكاديمية الفنون

أ. د. فتحي صالح/جامعة القاهرة

البروفسور روبرت كربس/جامعة كاليفورنيا

المقدمة

بناءً على برنامج العمل الذي تم تقديمه للسيد الدكتور رئيس هيئة الآثار المصرية في 1991/4/4 فقد قام فريق العمل المكون من:

- الأستاذ محمود عفت-معهد الموسيقا العربية-أكاديمية الفنون.
- الأستاذ الدكتور فتحي صالح-كلية الهندسة-جامعة القاهرة.
- البروفسور روبرت كربس-جامعة كاليفورنيا.

بتنفيذ برنامج العمل الخاص بدراسة آلات الناي الفرعونية الموجودة بالمتحف المصري. وذلك تحت إشراف كل من:

- الأستاذ محمد أحمد محسن، مدير المتحف المصري.
- السيدة سنية عبد العال، وكيلة المتحف المصري.

وقد عاونهم في هذا البحث فريق معاون من كلية الهندسة جامعة القاهرة

مكون من:

- د. أحمد درويش.
- م. حاتم القاضي.
- م. هاني محمد حسين.
- م. محمد الهادي.

وقد تم تنفيذ برنامج العمل حسب البرنامج الزمني على الوجه التالي:

المرحلة الأولى: مرحلة القياسات

وقد تم في هذه المرحلة أخذ أبعاد دقيقة للنايات الستة الموجودة بالمتحف وهي:

م	رقم الكتالوج بالمتحف	التاريخ	المكان	المادة
1	69814	دولة وسطى	بني حسن	غاب النيل
2	69815	غير معلوم	سقارة	غاب النيل
3	69816	غير معلوم	سقارة	غاب النيل
4	69817	أسرة 18 دولة حديثة	دير المدينة	غاب النيل
5	69818	غير معلوم	أخميم	خشب
6	69819	غير معلوم	غير معلوم	برونز

والشكل رقم (1) يبين مواقع هذه النايات بدولاب العرض.

وقد تمت مقارنة هذه الأبعاد مع القياسات التي قام بها د. هيكمان في كتاب الكتالوج العام للمتحف المصري، ووجد أنها مطابقة لها من حيث الأطوال ومواقع الثقوب بفارق لا يزيد عن 1 مم ما عدا الملاحظات التالية:

1. إن قياسات أقطار النايات لم تكن دقيقة، والجدول رقم (1) يبين فروق القياسات. ويتضح من هذا الجدول أن هناك فرقاً يتراوح بين 1 مم و3مم في قياس الأقطار. وربما يكون قياس د. هيكمان للبعد الخارجي للأقطار بدلاً من البعد الداخلي لها.
2. إن المرجع المذكور لم يقم بقياس أبعاد العقل في النايات المصنوعة من غاب النيل، وهي أبعاد لها أهميتها وتأثيرها على الصوت. والجدول رقم (2) يبين أبعاد هذه العقل للنايات المختلفة.
3. إن المرجع المذكور لم يكن دقيقاً في نقل معلومات الناي رقم 69817 وذلك على الوجه التالي:
   - لم يوضح المرجع أقطار الناي عند نهاياته.
   - ذكر المرجع أن نهاية الناي من ناحية طرف العازف بحالة سيئة، وبالتالي تمت القياسات من الطرف الآخر. في حين أننا وجدنا أن هذا الطرف من الناي بحالة سليمة وتم أخذ القياسات من هذا الطرف.
   - لم يقم المرجع بقياس أبعاد العقل كالمعتاد.

شكل (1) مواقع النايات بدولاب العرض

جدول (1) قياسات وأبعاد النايات (سم)

الناي رقم	69814	69815	69816	69817
الطول الكلي (مرجع هيكمان)	91.7	89.1	(92.6-93.3)	(74.1-74.3)
القياس الواقعي	91.7	89.1	93.2	74.4
القطر طرف أ (مرجع هيكمان)	1.8	(1.6-1.7)	1.9	--
القياس الواقعي	1.7	1.5	(1.6-1.7)	1.6
القطر طرف ب (مرجع هيكمان)	--	(1.3-1.4)	1.8	--
القياس الواقعي	--	(1.1-1.2)	1.6	1.7

جدول (2) قياس أبعاد العقل بالنايات (سم)

الناي رقم		69814	69815	69816	69817
الطول الكلي		91.7	89.1	93.2	74.4
بعد العقلة	الأولى	11.8	8.0	13.6	16.6
	الثانية	39.6	18.5	28.1	32.5
	الثالثة	50.8	29.5	43.9	47.2
	الرابعة	70.9	43.0	59.2	61.0
	الخامسة	90.0	57.0	76.2	
	السادسة		72.0		
	السابعة		87.0		

المرحلة الثانية: مرحلة تصنيع نماذج الآلات

تم في هذه المرحلة تصنيع آلات للنايات الستة المذكورة، بحيث أمكن تصنيع نماذج للنايات الأربعة الأولى من غاب النيل، لها نفس الأطوال وأبعاد الثقوب وأبعاد العقل والأقطار. كما تم تصنيع نموذجين للنايين الأخيرين من المواسير البلاستيكية، إذ ليس بالنايات الأصلية أية عقل والسطح الداخلي أملس.

المرحلة الثالثة: مرحلة تسجيل النغمات

نظراً للأهمية الخاصة للنايات المصنوعة من الغاب المصري، ونظراً لأن هذه النايات كانت بحال لا تسمح بالعزف عليها، فقد تم التركيز على أحد هذه النايات، وهو الناي رقم 69817 فوجد أن هذا الناي أحسن هذه النايات الأربعة حالاً. وكذلك فإن هذا الناي محدد التاريخ والمكان. وعلى ذلك فقد تم طلب ترميم هذا الناي من المتخصصين بالمتحف المصري حتى يمكن التعامل معه.

وقد تفضلوا مشكورين بعمل الترميم الممكن لإجراء هذه التجربة حتى يمكن العزف عليه ومضاهاته بالنموذج المصنوع. وعلى ذلك فقد تم التسجيل بالمتحف على آلتين أصليتين، إحداهما من الغاب وهي الناي رقم 69817، والناي رقم 69819 المعدني.

كما تم العزف بعد ذلك على جميع النماذج للنايات الستة. وقد تم في كل مرة تسجيل السلم الموسيقي الصادر من كل ناي، كما تم عمل التسجيل على جهاز تسجيل صوتي (ريكوردر)، وكذلك على جهاز حاسب آلي صمم خصيصاً لتحليل الذبذبات.

المرحلة الرابعة: مرحلة التحليل العلمي

1. إيجاد العلاقة الرياضية بين أبعاد الآلات والنغمات الصادرة منها.

تم إجراء دراسة لبحث تأثير كل من العوامل التالية على عمود الهواء:

- تأثير نهاية (طرف) الناي
- تأثير فتحة الفم
- تأثير الثقوب
- تأثير العقل
- تأثير قطر الناي
- تأثير الملاسة الداخلية للناي

وقد تم استنباط عامل تصحيح لكل من هذه العوامل، ودمجت في نموذج رياضي أمكن عن طريقه إيجاد علاقة دقيقة بين أبعاد الآلات والنغمات الصادرة منها. وسيتم نشر هذا النموذج الرياضي في بحث علمي خاص في القريب العاجل إن شاء الله، وسوف نوافي الهيئة بنسخة منه عند صدوره.

2. استنباط المقامات الموسيقية المستعملة في العصر الفرعوني.

كان هذا البحث يهدف أساساً إلى معرفة ما إذا كان السلم الموسيقي المنسوب إلى العالم الإغريقي فيثاغورث من أصل فرعوني أم لا. لكن النتائج التي تم الحصول عليها كانت أعمق من ذلك بكثير. ويمكن تلخيصها على الوجه التالي:

(الجدول رقم 3 يبين السلم الناتج من كل من الآلات المصنوعة من الغاب)

جدول (3) السلالم الموسيقية الناتجة من النايات المختلفة

رقم كتالوج الناي		69814	69815	69816	69817
نوع السلم		خماسي	سباعي (راست)	سباعي (نهاوند)	سباعي (نهاوند)
درجه الأساسي		فا	فا	فا	لا
النغمة	الأولى	فا	فا	فا	لا
	الثانية	صول	صول	صول	سي
	الثالثة	--	لا (1/2 بيمول)	لا* (1/2 بيمول)	دو
	الرابعة	سي بيمول	سي بيمول	سي بيمول	ري
	الخامسة	دو	دو	دو	مي
	السادسة	ري	ري	ري	فا (ديز)
	السابعة	--	مي (1/2 بيمول)	مي* (سيكا)	صول
	الثامنة	فا	فا	فا	لا

1. الناي رقم 69814 من الدولة الوسطى يعطي سلماً خماسياً على أساس الـ (فا)، وتنقصه الدرجة الثالثة والسابعة من السلم السباعي.
2. الناي رقم 69817 (أسـرة 18/دير المدينة) يعطي سـلماً سـباعياً مقام لا صغير (نهاوند).

* هاتان الدرجتان مشكوك فيهما إذ تقعان بين الـ (1/2 بيمول والـ بيمول).

3. الناي رقم 69816 (سقارة) يعطي سلماً سباعياً مقام فا صغير (نهاوند) وهو أحد مقامات السلم العربي الحديث.

4. الناي رقم 69815 (سقارة) يعطي سلماً سباعياً مقام شرقي سليم (راست) على أساس الـ فا.

5. الناي رقم 69814، الناي رقم 69816 يعطيان نغمات شديدة التوافق رغم أنهما وجدا في أماكن وعصور مختلفة، ورغم أن سلمهما مختلف، وهذا يدل على أنهما كانا مضبوطين على ذبذبة قياسية واحدة.

6. إن ثلاثة من هذه النايات الأربعة لها نفس نغمة الأساسي فا وهي نغمة تقابل أغلظ صوت غنائي آدمي.

وسوف يتم نشر التحليل التفصيلي والكامل للذبذبات الناشئة من كل من هذه النايات في البحث الذي سيتم نشره بالمؤتمر الدولي للآثار، الذي سوف يعقد في تورينو بإيطاليا، في أيلول/سبتمبر القادم إن شاء الله، وسوف توافى الهيئة بنسخة منه في حينه.

إن النتائج التي تم التوصل إليها في هذا البحث كانت حلم الباحثين في هذا المجال على مدى القرنين السابقين. كما أن هذه النتائج سوف تفتح آفاقاً للباحثين في المستقبل في مجالات عديدة.

وتبعاً لخطة العمل فإنه ينتظر أن يمتد هذا البحث ليشمل النايات الأخرى الموجودة في المتاحف المختلفة حتى يمكن توسيع قاعدة المعلومات والنتائج.

وفي النهاية لا يسعنا إلا أن نكرر شكرنا للأستاذ الدكتور رئيس هيئة الآثار المصرية، لإعطائنا هذه الفرصة لتحقيق النتائج العلمية الهامة لهذا البحث الذي يعتقد بأنه سيكون له أصداء عالمية هامة سوف تغير من كتب تاريخ الموسيقا التي بدأ تاريخها للموسيقا منذ العصر اليوناني. وكذلك نعبر عن كامل تقديرنا للتعاون الجاد من العاملين بالمتحف المصري وعلى رأسهم: **الأستاذ محمد أحمد محسن، مدير المتحف، والسيدة سنية عبد العال، وكيلة المتحف.**

كما نخص بالشكر الزميل الدكتور بهاء مدكور، الذي قام بتسجيل مراحل العمل تصويراً فوتوغرافياً.

□ تاريخ تطور آلة الترومبيت

فاليري لوبانوف
أستاذ آلة الترومبيت في المعهد العالي للموسيقا بدمشق
ترجمة د. سليمان زيدية

آلة الترومبيت Trompette واحدة من أقدم الآلات الموسيقية في العالم. فما أن وعى الإنسان البدائي عملية استخراج الأصوات من العظام أو من قرون الحيوانات أو من أصداف البحار حتى انبرى إلى استعمالها، في البداية في الصيد وفي الحروب، ومن ثم في مختلف الطقوس والاحتفالات الابتهاجية. وبالتدريج أجبرت ظروف الحياة ومتطلباتها الإنسان أن يفكر بتحسين هذه الآلات البسيطة. ومن الصعب جداً حساب كم من القرون وآلاف السنين تطلب التوصل إلى آلة الترومبيت في شكلها الحالي من خلال استعمال مختلف الطرق والأدوات في الحياة العملية.

تشـــهد الآلات الموســـيقية، التي عثر عليها نتيجة التنقيبات الأثرية عن العصـــر الحجري، أنه حتى في العصـــور القديمة كانت ولادة ثلاثة أنواع من آلات النفخ الموسيقية المعاصرة، والتي يختلف بعضـها عن بعض بطريقة استخراج الأصـوات الموســـيقيـة: آلـة الفلوت القـديمـة **Flute**، المســـتقيمـة منهـا والمقوســـة. وآلات النفخ القصـــبية، وهي أصـــول آلة الأوبوا **Haubois** والباصـــون **Basson** والكلارينيت **Clarinette**، وكذلك أصـــول أنواع آلات النفخ النحاســـية. وتخرج الأصـــوات الموســـيقية منها بواســـطة اهتزاز تيار الهواء المســـتقيم عن طريق التأثير المباشر لشفتي العازف.

عرف المصريون القدماء آلة الترومبيت منذ زمن بعيد قبل الميلاد، ومـا يـدل على ذلـك العثور على آلـة الترومبيـت التي وجـدت بين كنوز الفرعون توت عنخ آمون (1400-1392) ق.م، فهي من حيث الشـكل والتركيب آلة لا تختلف كثيراً عن

آلة البوق **Cor** المعاصـرة. وقد شـاركت الموسـيقا، في زمن المصـريين القدماء، في مختلف الطقوس والغزوات العسكرية والاحتفالات الابتهاجية والولائم والأعياد الشـعبية. ومن بين عازفي آلة الترومبيت المشـهورين الذين عزفوا في قصـور الفراعنـة، وكـانوا أول الموسـيقيين المحترفين في التـاريخ: أمـاب، خوزي، بيربيتـاس. وأول عـازفـة على آلـة الترومبيت أغلانيس. وكان لنشـاط هؤلاء الموسـيقيين، بدون شـك، الأثر الكبير على تطور فن الموسيقا في العالم القديم.

تميزت الآلات الموسيقية بغناها وتنوعها في الحياة الثقافية عند قدمـاء الصـين. فقد ظهر العديد من الآلات المعدنيـة المقترنـة بمزمـار في مقدمة الآلة أو بدونه، وخاصـة الآلات البرونزية بفوهات كبيرة وصـغيرة في نهاية الآلات. وكانت هذه الآلات تستعمل بصورة رئيسية، في الموسيقا العسكرية.

ومن بين الآلات الموسـيقية التي ظهرت عند قدماء الهنود، آلة الترومبيت التي امتازت بالصوت النقي والمنخفض.

شـغلت آلة الترومبيت مكانة خاصـة في موسـيقا اليونانيين القدماء، منذ شـاركت هذه الآلة في نشـاطات المسـارح وفي المواكب الرسمية، والاحتفالات المهيبة، والمراسم الحكومية. وقد احتفظت آلـة الترومبيت بـأهميتهـا حتى في أيـامنـا هذه، وأصبحت تقليداً في افتتاح دورات الألعاب الأولمبية.

تضـمنت الفيالق الحربية في الإمبراطورية الرومانية فرقاً عسـكرية موسـيقية كبيرة، فقد عزف الموسـيقيون على آلات الترومبيت (المسـتقيمة)، وآلات نفخ (مصـنوعة من قرون الحيوانات)، وآلات نفخ موسـيقية نحاسـية طويلة (آلة طويلة ومسـتقيمـة مع انحنـاء الفوهـة في نهـايتهـا). وكـانـت آلـة الترومبيت المشـارك الأكبر في المسـارح وافتتاحيات حلقات المصارعة الرومانية وفي مراسم الأعياد.

استعملت آلة الترومبيت في العصور الوسطى في كل الجوقات العسكرية وفي حياة القصور، إذ بجل عازفو آلة الترومبيت المنتصرين في المبارزات، وشاركوا في احتفالات التتويج وفي الإنذار عن قدوم الضيوف الكبار إلى قصور الطبقات الحاكمة. كما رافق عازفو الترومبيت الجيوش الذاهبة إلى ساحات القتال. وكانت ملابس الموسيقيين وتجهيزاتهم العسكرية لا تختلف عن تجهيزات بقية المقاتلين. إلا أن سيوفهم كانت منزوعة الأنصال، وهذا يعني أن عازف الترومبيت ليس بمقاتل، ولكن كان يجب احترامه كمقاتل، وبإشارات موسيقية معينة كان يتم توجيه الحملات العسكرية وتعطى الإيعازات لبدء المعارك وللراحة. وأصبح مثلاً أنه: عندما تتوقف آلة الترومبيت عن العزف يجب على السيف أن يعود إلى غمده.

لعبت آلة الترومبيت دوراً هاماً في حياة المدن، فعلى أنغامها كانت تعقد الاجتماعات، وتقام الأعياد الجماهيرية وتبدأ المبارزات. كما تميزت مدن القرون الوسطى بإحاطتها بأسوار تقام عليها أبراج للمراقبة والدفاع، وانتشرت آنذاك (موسيقا الأبراج)، وكان لآلة الترومبيت الدور الرئيسي بها. فقد كان حراس الأبراج يعلنون، من خلال آلة الترومبيت، الأوقات في اليوم، وينبهون عن حصول حدث هام. وكما كان لكل مدينة رايتها الخاصة بها، فقد كان لها أيضاً شعارها الموسيقي الخاص. ولقد قام عازفو الترومبيت في أوقات النفير بمهام الحراسة. وفي الأعياد كانت تصدح من أبراج المدن الأغاني الدينية المتعددة الأصوات **Choralis**، بمشاركة مجموعات عازفي آلة الترومبيت تؤدي مؤلفات خاصة لكل مناسبة. وكان ظهور جوقات عازفي الترومبيت **Ensemble** هذه أساساً في إنشاء أوركسترا **Orchestre** آلات النفخ لاحقاً.

أما في روسيا القديمة فلقد توصل إلى أول المعلومات عن آلة الترومبيت عن طريق القصص حول حصار مدينة كييف الذي قام به اللصوص من قوم بيشينغي عام 968. وبعد مئة عام، وفي حياة علية القوم من قياصرة موسكو، برزت الموسيقا العسكرية، وشغلت هذه الموسيقا المكان الأول. وكانت آلة الترومبيت الآلة الرئيسية في هذه الموسيقا، وإلى جانبها آلة الطبل. وأصبح فيما بعد شعار آلة الترومبيت وساماً حربياً في الجيش الروسي، يقدم تقديراً للشجاعة والبطولة. كما منحت آلة الترومبيت الفضية إلى الأفواج العسكرية المتميزة في المعارك إضافة إلى الرايات والأوسمة الأخرى. وعلى سبيل المثال فقد قلد القائد العسكري الروسي المشهور سوفورف في عام 1790 شعار الترومبيت الفضي إلى إحدى الكتائب من فوج اسماعيل، تقديراً لتفاني هذه الكتيبة عند اقتحامها واستيلائها على قلعة اسماعيل التركية، أثناء الحرب الروسية العثمانية.

أصبحت آلة الترومبيت في عصر النهضة (القرن الخامس عشر والسادس عشر) في أوروبا مشاركاً ضرورياً في جميع جوقات الآلات الموسيقية التي هيأت بدورها إلى ظهور أول فرقة أوركسترا بمفهومنا الحالي لهذه الكلمة. وجرت العادة آنذاك أن تبدأ المسرحيات الدرامية بعزف مهيب من آلات الترومبيت (فانفارا **Fanfara**) وقد لحنت من أجل هذا الهدف، أحياناً، مقدمات موسيقية خاصة. ولكن غالباً ما كان عازفو الترومبيت يعزفون ألحانهم الخاصة.

ألف الموسيقار الإيطالي مونتيفيردي عام 1607 مقدمة **Ouverture** لأوبرا "أويني" لحناً ابتهاجياً على آلات الترومبيت، تتكون من خمسة أقسام مستقلة، ويعود له الفضل بهذا في إدخال آلة الترومبيت إلى الأوركسترا المرافقة

للأوبرا. ومونتيفيردي هو أول من أدخل في الأوركسترا آلة الترومبيت مع مخفف الصوت **sourdine**، إذ كانت هذه المخففات تستعمل في الموسيقا الجنائزية فقط.

تميز النصف الثاني من القرن السابع عشر وبداية القرن الثامن عشر في أوروبا بظهور مرحلة تشكيل الأوركسترا الموسيقية **Orchestra**، وتحديد دور الترومبيت البسيطة (بدون صمامات) في هذه الأوركسترات. استعمل الملحنون استعمالاً واسعاً إمكانيات أصوات الترومبيت البسيطة، ولحنوا المقطوعات الكثيرة معطين آلة الترومبيت أدواراً تمتاز بالبساطة والمهارة التقنية، مظهرة أعلى الأصوات الموسيقية (حتى علامة صول) في الأوكتاف الثالث. وتسمى الأنغام العالية **Clarino** المشتقة من اللغة اللاتينية **Claris** أي الواضح. ولا تزال أدوار **Clarino** تدهشنا بصعوبتها وتعقيدها حتى أيامنا هذه.

لعب ملحنو القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر دوراً هاماً في تطوير الأسلوب الصحيح لإظهار الأنغام العالية. وقد بلغ هذا الأسلوب ذروته في العزف على آلة الترومبيت في مؤلفات باخ الموسيقية (1685-1750)، وهاندل (1685-1759)، إذ تعامل هؤلاء الملحنون العظام مع آلة الترومبيت كما تعاملوا مع آلات النفخ الخشبية. وقد امتازت أدوار آلة الترومبيت بالبساطة والمهارة التكنيكية، وبتشكيل الأنغام الموسيقية العالية. وليس دور الصولو **Solo** (أي الأداء المنفرد) الصعب والمسؤول لآلة الترومبيت في كونشيرتو براندينبورغ رقم 2 لآلة الكمان والفلوت والأوبوا والترومبيت مع الأوركسترا، للموسيقار باخ، إلا مثالاً حياً على ذلك. وغالباً ما نجد أدوار الصولو لآلة الترومبيت في مقطوعات الأوراتوريو **Oratorio** والكانون **Canon** عند باخ

وهاندل، إذ تتاح الفرصة لعازف آلة التروميت أن يظهر مهارته حين يرافق صوت المغني، كما في افتتاحية أوراتوريو شمشون للمؤلف هاندل.

ظهرت أول ألحان الصولو لآلة التروميت وآلة الأورغ في السوناتات الثماني لعازف التروميت الملكي الإيطالي جيرولامو نانتيني عام 1638. ونذكر، من بين المؤلفات الموسيقية التي خصصت صولو للتروميت، السوناتا التي لحنها بورسيل (1659-1695) لآلة التروميت مع الآلات الوترية على مقام ري ماجور، وكذلك الملحن الإيطالي توريللي (1658-1709). ومن بين الملحنين الذين كتبوا السوناتات والكونشيرتو لآلة التروميت: تيليمان، تارتيني، آلبينوني، فيفالدي، موتسارت، هايدن وآخرون...

اتصف النصف الثاني من القرن الثامن عشر بظهور أسلوب الفرقة الكلاسيكية **Orchestra**، وبزوال ضرورة العزف المعقد في الأدوار المخصصة لآلة التروميت ومنها التركيز على العلامات الموسيقية العالية، وبأداء آلة التروميت لتركيبات متواضعة أثناء العزف في الأوركسترا، وتوضيح النبرات الموسيقية والتركيز على الإيقاع الموسيقي. ورغم فقدان الحركة في العلامات الموسيقية العالية فقد اكتسبت آلة التروميت الجمال والقوة في الأنغام الموسيقية المتوسطة، وظهر هذا في العزف المشترك لجميع الآلات الموسيقية في ذروة القطعة الموسيقية **tutti**.

وساندت آلة التروميت الصوت العام للأوركسترا. وفيما أدخلت آلة التروميت (حتى منتصف القرن الثامن عشر) إلى الأوركسترا حين الضرورة، فقد أصبحت في مدونات قادة الأوركسترا **Partitura** في مدرسة فيينا الكلاسيكية كما في مؤلفات هايدن (1732-1809) وموتسارت (1756-1791)

وبعد ذلك بيتهوفن (1770-1827) على قدم المساواة مع الآلات الموسيقية الأخرى.

استعملت في الأوركسترا آلتا ترومبيت، وكانتا الأساس في إصدار الأنغام المختلفة والجمل الموسيقية والإشارات المعينة لصوتين متناغمين. ورغم النوعية الصوتية الجيدة ونقاء النغم الواضح لم تكن آلة الترومبيت البسيطة قد بلغت مرحلة الكمال، فكان من المستحيل عزف المقامات الموسيقية المتنوعة والحصول على أنصاف العلامات الموسيقية **bemol**-**diese** المتتابعة، إلى أن اخترع الأخوان أنتون وإيفانس كيرنيد من ألمانيا آلة الترومبون الميكانيكية ذات الغمازات **Ventil** في بداية القرن التاسع عشر (1806)؛ إذ زودا آلة الترومبيت بغمازين. ومن ثم قام الحرفيان بليونيل وشتيلتسيمو من مدينة برلين باختراع الصمامات المانعة لجزء من الصوت. وبعد سنوات أصبحت آلات النفخ النحاسية ذات الغمازات تستعمل استعمالاً واسعاً في الفرق العسكرية في مقاطعة بروسيا (ألمانيا).

ظهرت آلة الترومبيت، القادرة على إصدار أنصاف العلامات الموسيقية، ولأول مرة، في الفرقة السيمفونية عام 1831، إذ أدخل الملحن الإيطالي بيلليني هذه الآلة في أوبرا "سونامبولا"، ومن ثم أدخلها ميربير في أوبرا "الهوغونوت".

كان شومان وفاغنر وبيرليوز وريمسكي كورساكوف وآخرون من الموسيقيين العمالقة، في منتصف القرن الماضي، من الدعاة النشيطين إلى إدخال آلات نفخ نحاسية جديدة إلى الأوركسترا . وهذا ما حقق لآلات النفخ النحاسية ذات المقدرة على إخراج أنصاف العلامات الموسيقية نصراً ساحقاً على آلات النفخ البسيطة. وأصبحت آلة الترومبيت،

في الوقت الحاضر آلة ضرورية لكل فرقة موسيقية معاصرة. كما يستغل الملحنون في العالم أجمع الإمكانية الواسعة لهذه الآلة في التوزيعات الموسيقية. وبدت آلة الترومبيت على مسارح الفرق الموسيقية المتعددة الألوان، فاتنة المستمعين بصوتها وأنغامها الصافية ومهارتها وتعبيرها الموسيقي، فهي مؤهلة لعزف مختلف الأساليب، من موسيقا قديمة ومن إبداعات معاصرة.

❐❐❐

دراسات وأبحاث

❐ إحياء العود الشرقي (**8**)

د. نبيل اللّو
-باحث موسيقي
-أستاذ في كلية الآداب، جامعة دمشق

شغل تاريخ نهضة الأغنية المصرية من الوجهة الشعرية والغنائية الناس وملأ دنياهم، متصدراً صفحات المجلات الفنية والصحف اليومية على شكل مقالات وأخبار وحكايات يبعث عددها وحجمها على العجب! وقد تأرجحت هذه الكتابات كلّها بين المدح والذم والإعلاء والتشهير، وأثارت حولها زوابع من جدلٍ ولغط كثيرين. وقد تمحور الحديث كله حول الشعر والغناء مغفلاً الموسيقا ومغيباً لها. وهذه النهضة

الغنائية الموسيقية مبرَّرَة، واقعيةً كانت، في أشكالها ونواحيها، أم أسطورية. وقد طبع تألقها وشهرتها وسعة انتشارها المجتمعات العربية بطابعها، وأثّرت بمتعلميها وأمييها وبهواة الموسيقا فيها وبمحترفيها في المجتمعات المغاربية والمشرقية على حدّ سواء. وبلغ الأمر حداً أنه ما من فنان عربي أو باحث موسيقي غربي مستعرب أو شرقي كان قادراً على التملص من مواجهة هذه المشكلات. وهو إن لم يطرح هذه الأسئلة على نفسه عفوياً فسيطرحها عليه، عاجلاً كان أم آجلاً، أولئك الذين لا يستطيعون فصل مفاهيم فنية، كالفلكلور والغناء والعود، عن أسماء أعلام كَسيد درويش وأم كلثوم وفريد الأطرش.

إن التداخل بين النهضة الغنائية المصرية، وحركة إحياء العود الشرقي، التي تستأثر باهتمامنا ونؤرخ لها هو تداخل غير مباشر؛ إذ لم يكن بين الحركتين أية صلة إيجابية. فالمعلم الشريف محيي الدين كان يطمح، بطبع الفنان المرهف المثقف، إلى علوّ شأنه في الفن وبالفن، آثر البقاء في الظل للأسباب العائلية التي سبق أن ذكرناها في سياق حديثنا عنه فلم تكن الشهرة ولا الأضواء تعنيه في شيء، بل كان زاهداً فيها كلّها عازفاً عنها؛ في حين أن النهضة الغنائية المصرية كانت مؤسسةً كلّها على الشهرة الشعبية العريضة تعتاش من الأضواء والنجومية. وكل من كان يتكلم في ذلك الوقت عن نهج إصلاح وإحياء للموسيقا العربية التراثية، إن كان في ذلك يرسل كلامه على عواهنه أم يرسله مؤسساً على العلم والمعرفة والخبرة والدراية والوعي، سواءً من خلال اللقاءات التي كانت تُعقد حلقاتها للنقاش والحوار والمناظرة، أم من خلال الأعمدة التي كانت تشغلها مثل هذه النقاشات على

صفحات الجرائد والمجلات، كان يصطدم بحالة الوضع القائم : ألا وهو انتصار الأغنية المصرية وتصدرها واستئثارها بالحياة الفنية. وقد يكون من المثير فعلاً، وقد غابت هذه المرحلة اليوم عن حياتنا الفنية والاجتماعية، أن يقوم الدارسون ببحثٍ اجتماعي ـ فني عن أسباب انتصار وانتشار هذه النهضة الغنائية المصرية مؤرخين لبدايتها ونهايتها ولأثر الأوضاع الاجتماعية والفنية والاقتصادية والسياسية فيها آنذاك.

ولولا المعطيات التاريخية ذات الدلالة لثورة وسائل الإعلام عالمياً، ولظهور بعض الأصوات الغنائية المصرية الاستثنائية، لما كان للنهضة الغنائية المصرية أن تتجاوز ربما حدود القاهرة وضواحيها. لكنها استطاعت، على العكس من ذلك، أن تنتصر في الوطن العربي، وأن تتربع على عرش غنائه تقريباً بدون نزال، لكنها لم تُقنع سوى مئة وعشرين مليوناً من السكان كانوا يشكلون وقتئذ قوامه من السكان.

وإذا ما أخذنا بالحسبان عالمية طرائق البث الإعلامي الفني، وخصوصية التعبير الغنائي المصري، أمكننا أن نفسر ظاهرة سيطرة النهضة الغنائية المصرية بصيغتَين، نجد الأولى منهما عند المستشرق الفرنسي المعروف **جاك بيرك** حين يعبّر عن ذلك بقوله: ((...ترميم الذات بوسائل مستوحاة من **الآخر**...))[2]. ونجد الثانية عند **دومينيك شوفالييه** الذي يقول: "حتى عندما تفرض ثقافات **أخرى** تغيرات على ثقافةٍ

[2] جاك بيرك، العرب بين الأمس والغد، ص 258.

مـا فليس لهذه الثقافة من قيمة إلاّ في تفتّح ميزاتها الخاصـــة بها"[3].

و**الآخر** المذكور في الجملة التي سقناها على لسان بيرك، و**الثقافات الأخرى** الواردة في جملة شـــوفالييه، نتلمس أثره وآثارها في أوربا، وفي الإمبراطورية العثمانية. في حين أن **الذات** أو **الميزات الخاصة** نتلمس أثرها وآثارها في استانبول وبيروت والإسكندرية، وصبّت كلّها في تلك النهضة العربية والمصرية. ونجد في هذا السياق دون شك توازياً جديداً غير مقصـــود مع حركة الشـــريف محيي الدين، الذي انطلق من العمومية الفنية العثمانية إلى الخصوصية العراقية.

ولا بدّ أن نذكر في هذا الموضـــع من بحثنا أســـماء بعض الفنـانين الكبـار، أمثـال الطليعي المجـدد **عبـده الحـامولي** (1843-1901)، الذي استرعى اهتمام نخبة السمّيعة الأتراك والتركمان الذين اســـتوطنوا القاهرة في هاتيك الأيام. وكان الحامولي في نهاية القرن التاسع عشر قد أدخل إلى الموسيقا العربية، لإغنائها وتجديد إمكاناتها، مقامات اســـتعارها من الموسـيقا التركية. فأحدث بذلك " تعايشـاً " موسـيقياً تركياً ـ عربياً في صلب الموسيقا التراثية. في حين نهج سيد درويش نهجـاً مغـايراً لنهج عبـده الحـامولي حين رد الاعتبـار للفن الشعبي الريفي المصري في أسماع أهل المدن وأفئدتهم.

ثم جـاءت طـائفـة من المغنين المجـددين وقتئـذ، أمثـال **أم كلثوم وعبد الوهاب وفريد الأطرش وأسـمهان وعبد الحليم حـافظ ومحمد فوزي**، مع جيل من الملحنين الطليعيين، أمثال **رياض السنباطي ومحمد القصبجي وبليغ حمدي**. ولعل أبرز اســـمين على الإطلاق من لائحـة طويلـة ذكرنـا بعضـــاً من

[3] دومينيك شـوفالييه، مجتمع جبل لبنان في عصـر الثورة الصـناعية في أوربا، أطروحة دكتوراه، 1971، "المقدمة".

أسـمائها، على سـبيل المثال لا الحصـر، هما **أم كلثوم وعبد الوهاب**[4].

ومن المعروف المسـلّم به أن شـخصـية أم كلثوم، التي توفيت عام 1975 وهي في أوج مجدها، قد تخلّدت وأصبحت رمزاً لهذه النهضـة الغنائية المصـرية. تُعزى شـهرتها إلى موهبتها وإلى قوة شـخصـيتها. وكانت قد بدأت عهدها في الغناء مع كوبة الشمع، وسُجل صوتها على جيل الأسطوانات الأول 78 لفة[5]، ونضـجت مع جيل أسـطوانات 33 لفة، وتربعت على عرش الغناء في الوطن العربي ريفه وحضـره مع بداية عصـر راديو الترانزيستور والتلفزيون والكاسـيت، وتخلّد صـوتها بعد مماتها على أسـطوانات الليزر. صـوت عاصر تقنيات التسجيل كلّها وصمد !

ولـدت أم كلثوم في مطلع القرن العشـرين، أو ربمـا في أخريات القرن التاسع عشر[6] في قرية طماي الزهايرة، مركز

---

[4] نجد تأريخاً ودراسـةً عن هذه الحركة الغنائية المصـرية في مؤلفَين تحليليَين نذكرهما بوصـفهما مرجعين على سـبيل المثال لا الحصـر للاسـتزادة وهما: * **Jacques Berque, Les Arabes d'hier à demain, Paris, Seuil, 1960, ch. XI, « Arabesque, musique, historicité », pp. 237-265.** جاك بيرك، العرب بين الأمس والغد، ص 237-265.

*** Jacques Berque, Langages arabes du présent, Paris, NRF, 1974, III partie, « Expression et signification », ch. XI, p. 219-242.** جاك بيرك، لغات العرب في الحاضر، ص 219-242.

[5] تُعد أسطوانات 78 لفة انتشار الموسيقا والغناء العربيَين.

[6] إذ أن هنـاك روايـة تُرجع ولادتهـا إلى عـام 1896، وأخرى تُرجعهـا إلى عـام 1904 ولعل التـاريخ الثـاني هو الأقرب إلى الصـواب. وهنـاك روايـة تقول إن ولادتها صـادفت في ليلة القدر وآخر السـنة الميلادية معاً، والسـنة التي يرد فيها هذان اليومان تقريباً معاً هي سـنة 1902 فقد صـادف آخر السـنة الميلادية في التاسع والعشرين من شهر رمضان. انظر د. نعمات أحمد فؤاد، أم كلثوم وعصر من الفن، الهيئـة المصـريـة العـامـة للكتـاب، القـاهرة، 1976، ص. 365-366. وفيكتور سـحّاب، السـبعة الكبار في الموسـيقا العربية المعاصـرة، دار العلم للملايين، بيروت 1987، ص 221.

السنبلاوين، مديرية الدقهلية الواقعة بين القاهرة والإسكندرية في منطقة الدلتا المصرية. كان والدها إبراهيم السيد البلتاجي شيخاً قارئاً للقرآن، مرتلاً مجوّداً له ومنشداً للتواشيح الدينية. وعندما بلغت ابنته الخامسة من عمرها ألحقها بكتّاب الشيخ عبد العزيز حسن مع أخيها خالد لتحفظ القرآن تجويداً وترتيلاً.[7] وكان لهذا أثر عظيم في إبداعها في كل ما غنته من قصائد، لتضلّعها في اللغة ولحسن مخارج حروفها[8]. وبعد أن تحقق أبوها من موهبتها يسّر لها تعلّم الغناء الدنيوي، في عالم كان يُفرق بالكاد بين المغنية وبائعة الهوى ضمن مفهوم ظلّ عالقاً في أذهان العرب عن القينة التي تبيع الصوت والجسد معاً. شقّت أم كلثوم طريقاً شائكاً في القاهرة، وظلت السيدة "الست" خلقاً وفناً.

لقد حققت أم كلثوم المعادلة المتناقضة الصعبة من الناحية الدينية ـ الاجتماعية. وإن كان امتهان البنات للفن في مجتمعاتنا مازال حتى اليوم يعد مشكلة اجتماعية ـ دينية شديدة التعقيد في مختلف وجوهها، فكيف بها زمن أم كلثوم ؟

---

[7] جوّدت أم كلثوم في فيلم " سلاّمة " من آيات الذكر الحكيم تجويداً يبعث على العجب والدهشة لروعة أدائها وإحكامه وأغلب الظن أن التجويد الذي جوّدته كان من صنعة محمد القصبجي، ولو أنهما فكرا بتسجيل القرآن الكريم بأكمله بصوتها وصنعته المقامية اللحنية لكانا أتيا العجب بسابقةٍ عُدت مرجعاً فنياً دينياً لا يرقى لمثله أحد.

[8] أفاد محمد عبد الوهاب هو أيضاً من المدرسة القرآنية فقد نشأ في بيئة دينية محافظة وكان أبوه فلاحاً من قرية في محافظة الشرقية نزح إلى القاهرة ودخل الأزهر لكنه لم يُكمل دراسته وآثر البقاء مجوّداً للقرآن في جامع سيدي الشعراني. وقد أحب الصغير عبد الوهاب سماع تجويد القرآن وله من العمر أربع سنوات. لكننا نرى أن أم كلثوم في غنائها للقصائد كانت أجود منه تقيّداً باللغة ومخارج الحروف فلم نُسجل لها خطأً في اللغة سواءً في اللفظ أم في ضبط الكلمات تشكيلاً في حين وقع عبد الوهاب في تسجيلات قصائده المغناة في زلل الخطأ اللغوي لفظاً وتشكيلاً وإن عذرناه في اللفظ بسبب لثغة في لسانه لافظاً السين ثاءً فليس له من عُذرٍ في أخطاء التشكيل.

والطريف الغريب بآنٍ معاً أن أم كلثوم التي باعت في عام 1928 مليون اسطوانة أغنية من أغانيها في ذلك العام[9] فتربعت على عرش أغنية المنوعات صوتاً وتجارة أسطوانات، هي نفسها التي طُلب إليها أن تغني في مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي عُقد في القاهرة عام 1932 أمام **رودولف ديرلانجيه، وبيلا بارتوك**، وثلّة من نخبة علماء الموسيقا في العالم في ذلك الوقت. وسُجلت أسطوانة بصوتها حُفظت في المتحف مرجعاً لفن الغناء المتقن. والسؤال الذي يمكن أن نطرحه في هذا السياق : كيف نصنّف أم كلثوم : مطربة كلاسيكية، أم مغنية منوعات وطقاطيق ؟ إن مفهومي الكلاسيكية والمنوعات ليس لهما القيمة ولا الدلالة نفسها التي نعرفها لهما في الغرب، **فماريّا كالاّس** مثلاً أو **جيسّي نورمان** هما مغنيّتا كلاسيك، ولا يمكن أن ندرجهما بأي حالٍ من الأحوال بين مغنيات المنوعات. ولكي نجيب عن السؤال الذي طرحناه، لا بد أن نقول إنه في حمأة الاضطرابات الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية والتكنولوجية التي هزّت الوطن العربي قرابة مئة عام تمتد من عام 1875 وحتى عام 1975، تحرّفت أشكال الحياة اليومية العربية وتلوّنت بما ليس لها من ثقافة وفنون، ناهيك عمّا أصاب علاقاتها الاجتماعية من تشويه وتحريف ووهن. في حين بقيت اللغة العربية، حاملة الفكر والإحساس، عنصر استمرار

سجّلت أم كلثوم في عام 1928 الأسطوانات التالية : 1. قصيدة (أفديه إن حفظ الهوى)، ألحان أبو العلا محمد، مقام البياتي، (شركة جرامفون)، 2. مونولوج (الشك يحي الغرام)، ألحان محمد القصبجي، مقام أثر كرد، (شركة جرامفون)، 3. قصيدة (أماناً أيها القمر)، ألحان أبو العلا محمد، مقام حجاز كار، (جرامفون)، 4. مونولوج (إن كنت أسامح)، ألحان محمد القصبجي، مقام ماهور، (جرامفون)، 5. طقطوقة (على عيني الهجر)، ألحان أم كلثوم، مقام راست، (جرامفون)، 6. أغنية (يا روحي بلا كتر أسية)، ألحان محمد القصبجي، مقام كرد، (جرامفون).

وبقاء، ومرجعاً ينمّ عن الأصول. وما من شك في أن أم كلثوم بقيت نقطة علاّم ثقافية وروحية، أنموذج تعبير شعري وجمالي، صمدت عن طريق الكلم وعديد من الأعمال الغنائية الراقية، فأصبحت وحدها صرحاً من الكلاسيكية أو من الكلاسيكية الجديدة.

لكننا في الوقت الذي نؤكد فيه على الصورة الكلاسيكية لأم كلثوم المطربة، فإن الموسيقا التي تصاحبها والتي انطلقت من التخت الشرقي الذي يضم عادةً قانوناً ونياياً وعوداً ورِقّاً، ثم انضم الكمان إليه فيما بعد، انزلق ببطء وبصورة حتمية ليضم ما هبَّ ودبَّ من الآلات الموسيقية ما ائتلف منها وما اختلف، وما انسجم منها وما تنافر، لتصبح فرقة منوعات هجينة لم تأنف من أن تضم إليها الأكورديون ولو كان مشرّقاً، ثم غيتاراً كهربائياً، ثم أورغاً بل وحتى بيانو وساكسوفون ! كل ذلك يؤكد تطور مفهوم الكلاسيكية في أذهان كثير من الملحنين والمغنين والمستمعين العرب.

وإذا ما نحّينا جانباً المفاهيم التي تُصرُّ على تصنيف الفنانين وفق معاييرها ودلالاتها، يمكننا أن نقول أن أم كلثوم، سواءً أكانت مطربة كلاسيكية أم مغنية منوعات أصبحت بآنٍ معاً مؤسسة فنية بحدّ ذاتها في الوطن العربي، وظاهرة عصية على الفهم والتصنيف في أذهان الغرب[10].

بعد نكسة حزيران عام 1967 ولأسباب غير معروفة[11] أحيت أم كلثوم في خريف عام 1976 حفلتَين على مسرح

---

[10] كثيرة هي الأقاويل والإشاعات التي كانت تُرجع سطوة أم كلثوم وتأثيرها على الجمهور إلى نشوة الحشيش مختلطة بنشوة الكلم مروراً بعقدة أوديب وأمه يوكاست ووقوفاً عند المرأة الشهوانية مثيرة الشهوات...

[11] شاع من ضمن ما شاع من أقاويل أن أم كلثوم كانت سبباً من أسباب النكسة وأن ثُلَّةً من كبار ضباط الجيش المصري كانت تستمع في حفل إلى أم كلثوم وهي تغني حتى فجر يوم النكسة.

الأولمبيا في باريس. غصّ شارع الكابوسين **Boulevard des Capucines** بالعمال المغاربة المهاجرين الذين أتوا ليشتروا بطاقات دخول بأسعار خيالية أو ليقتحموا[12] أبواب المسرح ليسمعوا " الست "، سيدة مصر العظيمة. غصت القاعة بالدبلوماسيين العرب، وفي وقت تعاظمت فيه ظاهرة كره العرب أَمَّ الحفل جمع من كبار الفنانين والمغنيين الفرنسيين ليسبروا سر هذه السيدة السبعينية التي وقفت على قدميها قرابة ثماني ساعات[13].

وخلاصة القول، كرّست أم كلثوم في الوطن العربي، وخلال نصف قرنٍ من الزمن، لذةً حسيّة غنائية بتميز وأناقة، تخطت الحدود وجمعت في الاستماع إليها بين الأصدقاء والأعداء. سلبت ألباب البسطاء وملكت عليهم أفئدتهم، وحيّرت المفكرين. وجدت لها مكاناً في كل بيت ناشرة سحر فنٍ لا يقاوم، تغني دون ابتذال. وبصرامةٍ وعناد ودأب حثيث أصبحت خبز الفقراء اليومي ولذة السمّيعة. بعد هذا كلّه، ما الغريب في أن تشيّع مصر سيدتها في جنازة وطنية، وفي أن تحوّل بيتها إلى متحفٍ يؤمه الزوار؟

لقد دخل صوت أم كلثوم القوي، كما دخل صوت محمد عبد الوهاب القادر الشجي وألحانه، في الذوق العربي العام. والسبب في ذلك أنهما شكّلا في الثلاثينات

---

[12] يُحكى أن شاباً معجباً اقترب من المنصة أثناء غناء أم كلثوم يريد أن يقبّل قدميها، ويبدو أنه فعل ذلك برعونة أوقعت الست على المسرح فتوقفت عن الغناء ونهضت من سقطتها وعاودت غناء الجملة التي كانت تغنيها دون أن يهتز لها رمش في مقلتيها. وأن حالةً من الطرب الجماعي قد أخذت بمجامع الحاضرين.

[13] يكمن سر سطوة أم كلثوم على الجمهور حسب رأي التينور الفرنسي رولان جيربو **Roland Gerbeau**، في اتساع مدى صوتها، ولا نعلم إن كان أحداً قد حلّل صوتها بمقياس مسجّل الذبذبات بالأشعة المهبطية **Oscillographe**.

من القرن العشرين، كلاً على حدة، ظاهرة فنية طليعية، وظهرا في مرحلة أصبحت فيها بعض الرموز عامةً ومشتركةً فرضتها ظروف تصاعد الروح القومية العربية وتطور وسائل الإعلام والاتصالات. وقد أصبحا أسطورة في حياتهما، ونعما بالمال والشهرة بل وحتى السلطان، وحظيا بالمجد الذي يرفل به مغنو الكلاسيك ومغنو المنوعات بآنٍ معاً. ونحن لا نجد مثالاً مماثلاً في الغرب، إذ على المغني أن يختار بين الغناء في الأوبرا أو الغناء في الكازينو، وبين أن يكون مغنياً كلاسيكياً أو مغني منوعات.

وإن كانت أم كلثوم في حياتها أم مخلدة بعد مماتها، موضوعاً محرماً ومحظور المساس به فإن منير بشير لم يتناولها بالتقريع في أحاديثه، كما فعل مع محمد عبد الوهاب، عندما أعلن صراحةً أنه يلومه كما يلوم ملحنين بدؤوا بداية فنية طيبة عندما آثْرَ أن ينَحوا منحى الإسفاف والابتذال، ووقعوا في مستوى الجهلة! وكان عبد الوهاب بصوته التينور الرائع قد تربع على عرش الغناء في فترة عام 1935، لكنه ابتداءً من عام 1940[14] اتجه نحو أغاني المنوعات

[14] نذكر هنا بعض الأمثلة من هذه الأغنيات: اسمح وقلّي يا نور العين 1941، إنت وعزولي وزماني 1941، إيه جرى يا قلبي إيه 1941، الجندول 1941، الكرنك 1942، ما كانش عا البال تشغل بالي 1942، بلاش تبوسني 1942، يا مسافر وحدك 1942، ياللي نويت تشغلني 1942، حياتي إنت 1943، أحبه مهما أشوف منه 1944، انسى الدنيا وريّح بالك 1944، الحبيب المجهول 1944، قالت 1944، كليوباترة 1944، لست أدري 1944، الفن 1945، أنا اللي طول عمري ما حبيت 1946، الخطايا 1946، همسة حائرة 1946، إنت إنت 1948، عاشق الروح 1949، على إيه بتلومني 1951، الكاس بين إيديّ 1953، النهر الخالد 1954، أحبك وإنت فاكرني 1954، قلبي بيقولّي كلام 1954، أنا والعذاب وهواك 1955، جنّ 1955، كان أجمل يوم 1955، آه منك يا جارحني 1956، على بالي يا ناسيني 1956، بفكر في اللي ناسيني 1957. ولنلاحظ في الأمثلة

الأوركسترالية فقد بدأنا نسمع في أغنياته إلى موسيقا آلية أكثر مما نسمع صوته، على عكس أغنيات مراحله الأولى التي كان صوته فيها سيداً طاغياً على كل ما عداه، حتى لتعده آلةً بشريةً إفرادية دقيقةَ النبرة مرهفة الإحساس حاذقة الصنعة تصاحبها آلات موسيقية. وغمزت الألسنة السليطة من قناته مؤكدةً أن حنجرته قد أصابها العطب، وأن أغنياته " المهرمنة " الجديدة في ذلك الوقت ليست مستوردة النكهة فقط وإنما " منحولة " أيضاً. وقد وصف المستشرق الفرنسي جاك بيرك هذه المرحلة من مراحل تآليف وغناء عبد الوهاب بـ" موسيقا المثاقفة "[15]« **Musique d'acculturation** » مشيراً إلى ضعف صوته فيها.

□□□

□ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (**9**)

نيكولاي ريمسكي – كورساكوف (1844-1908)

مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

التي سقناها من الأعوام 1941 حتى عام 1957 التدرج في الاعتماد على الأوركسترا الكبيرة وعلى التوزيع الموسيقي والهرمنة وإدخال الآلات الغربية ونَفَس الغناء ونكهته وطول المقدمات الموسيقية.

[15] جاك بيرك، العرب بين الأمس والغد، باريس، 1969، ص ص 254-.255

هارموني آلات النفخ الخشبية

قبل الدخول إلى هذا القسم من الكتاب، أود تذكير القارئ بالمبادئ العامة التي وضعناها في بداية هذا الفصل.

لا بد لنا، في تكوين النسيج الهارموني وتأليف أكوردات واضحة أو أشكال تحلية سواء كانت بسيطة أم كونتربنطية في طابعها، من الوصول إلى رنين موزع على طول العمل بصورة متعادلة. وهذا يمكن الوصول إليه عبر الوسائل التالية:

1. يجب استخدام الآلات التي تؤدي الأكوردات على نحو متتابع بالطريقة نفسها خلال المقطع المُعطى، هذا يعني وجوب مضاعفتها أو عدم مضاعفتها على طول المقطع، إلا في الحالة التي نريد لأحد الأجزاء الهارمونية فيه أن يسيطر[1]:
   يجب تجنبه

2. يجب مراعاة الترتيب المعتاد للمدى الصوتي، باستثناء الحالات التي تتقاطع فيها الأدوار أو التي تطوق enclosure فيها بعضها بعضاً[2]:
   يجب تجنبه

---

[1] في هذا القسم سيجد القارئ رموزاً مثبتة على الأمثلة هي Pcc (بيكولو)، Fl (فلوت)، Cl (كلارينيت)، Fag (باصون).

[2] ستتوضح هذه النقطة في الفقرة التالية "الهارموني من أربعة أجزاء وثلاثة أجزاء"،(المترجم).

3. من الضروري تسوية المجالات الصوتية المتماثلة أو المتقاربة لتحقيق التطابق، ما لم نرغب بتأثيرات لونية معينة:
سيكون صوت الفلوت الثاني ضعيفاً جداً
يجب تجنبه

وصوت آلتي الأوبوا حاد جداً
4. يجب إعطاء المسافات الانسجامية[3] (الثمانية، الثلاثية والسداسية، وليس المسافات اللاانسجامية[4] (الخماسية، الرابعة، الثنائية والسابعة) للآلات من نفس النوع أو اللون الصوتي، إلا في الحالة التي نشدد فيها على المسافات اللاانسجامية. يجب مراعاة هذه القاعدة في الكتابة لآلة الأوبوا ذات الطابع الصوتي الحاد (الثاقب):
يجب تجنبه

الهارموني من أربعة أجزاء وثلاثة أجزاء
يمكن بحث الكتابة الهارمونية لآلات النفخ الخشبية من ناحيتين:

أ. آلات مؤلفة من زوج: 2 فلوت، 2 أوبوا، 2 كلارينيت، 2 باصون؛

---

(3) وهو الانسجام Concord: أكورد مكون من علامتين أو أكثر، يكون واضحاً للأذن بحد ذاته ولا يحتاج إلى انحلال Resolution إلى أكورد آخر.
(4) اللاانسجام discord: أكورد مكون من علامتين، لا يكون متكاملاً بحد ذاته، ويتوجب المتابعة إلى أكورد آخر لإنجاز الانحلال.

ب. آلات مكونــة من ثلاثــة: 3 فلوت، 2 أوبوا، هورن إنكليزي، 3 كلارينيت، 2 باصون، كونترباصون.

أ- آلات مؤلفة من زوج:

يوجد ثلاث طرائق من التوزيع:

1- وضـع صوت فوق آخر Superposition أو أصوات تعلو بعضـها Overlaying (باتباع الترتيب الصوتي الاعتيادي على نحو صارم)،

2- تتقاطع الأصــوات Crossing و 3-يطوق بعضــها بعضاً. تستلزم الطريقتان الأخيرتان توزيعاً معيناً للترتيب الصوتي المعتاد:

وعلينـا ألا ننســى النقـاط التـاليـة في اختيـارنـا لإحدى هذه الطرائق الثلاث:

أ. يجـب عـدم مضــاعفـة صــوت الأكورد المجزوء، والصوت الضعيف والناعم لأي آلة مع المدى الصوتي القوي والحاد لآلة أخرى:

ب. علينا في تتابع الأكوردات الاهتمام بالتسلسل العام للأجزاء الهارمونية، بحيث يخصص طابع صوتي معين للثبات وآخر للحركة:

- إذا كانت الأكوردات في توضـــعها الواســـع، فيمكن تخصيص العلامات لآلتين من طبيعة صوتية مختلفة، مع التقيد بالترتيب الصوتي الاعتيادي:
- جيد

- إن كل توزيع آخر ســوف ينتج بدون شــك عن فقدان العلاقة بين المجالات الصوتية:
- يجب تجنبه

- إذا كان لا بد من تطويق طابع صـــوتي معين، فيجب أن يكون بين جَرسين مختلفين:
- جيد

- من الممكن أن نقدم أربعة جروس مختلفة لأكورد في هارموني من أربعة أجزاء، لكن مثل هذا الأكورد سيكون مفتقداً للانتظام في اللون الصـــوتي. لكن بســـبب وجود المدى الأعلى من الآلات المختلفة، فإنه يصـــعب إدراك الفراغ الذي يفصل بين هذه الحدود:

- يجب تجنب استخدام أربعة جروس مختلفة في الهارموني من أربعة أجزاء، لأنه في هذه الحالة سوف لن تتماثل المجالات الصوتية الخاصة:

ملاحظة: في "موتسارت وساليبري"، التي كتبت فيها فقط لآلة واحدة من آلات الفلوت والأوبوا والكلارينيت والباصون، اضطررت لاستخدام هذه الجروس الأربعة المختلفة في هارموني الخشبيات من أربعة أجزاء.

تنطبق القواعد ذاتها على الكتابة لهارموني من ثلاثة أجزاء، وهو الشكل الأكثر شيوعاً عندما توجد الحاجة لتثبيت الأساس الهارموني، إذ يعهد بالمدى الأدنى لمجموعة أخرى من الآلات (مثلاً، الوتريات تعزف بالقوس arco أو بأسلوب البيزيكاتو). تعطى الأكوردات في الهارموني من ثلاثة أجزاء لآلتين من جَرْس موسيقي واحد وآلة ثالثة من جَرْس موسيقي مختلف، وليس لثلاثة جروس مختلفة على الإطلاق. أفضل طريقة نتبناها هنا هي وضع الأصوات بعضها فوق بعض Overlaying:

يجب أن يعتمد استخدام طريقة التقاطع وطريقة التطويق (وهما معادلتان للطريقة السابقة) على شكل تسلسل هذه الأكوردات:

ب- آلات خشبية مكونة من ثلاث آلات

من البديهي هنا توزيع الأكوردات في هارموني من ثلاثة أجزاء بتوضع ضيق؛ ولعل كل مجموعة من ثلاث آلات من نفس الجَرْس ستصوت جيداً بالتأكيد:

إن طريقة وضع الأجزاء فوق بعضها هي الأفضل في كتابة الهارموني من أربعة أجزاء بالتوضع الضيق؛ ثلاث آلات بجَرْس واحد، وأخرى بجَرْس مختلف. يمكن استخدام طريقة التطويق والتقاطع أيضاً. علينا تذكر التماثل بين الجروس وتسلسل الأجزاء المتباعدة.

إن استخدام ثلاث آلات من جَرْس واحد في الهارموني من أربعة أجزاء بالتوضع الواسع هي طريقة ثانوية (أقل شأناً):

لكن إذا كانت الآلة الثالثة في المدى الصوتي الأدنى (فلوت باص، هورن إنكليزي، كلارينيت باص، كونترباصون)، فسيكون الرنين مُرضياً:

في أكوردات الهارموني من أربعة أجزاء، يجب تركيب ثلاث آلات من نفس الجَرْس مع آلة رابعة بجَرْس مختلف:

الهارموني في أجزاء متعددة

في كتابة أكوردات الهارموني من خمسة أجزاء وستة وسبعة وثمانية، سواء كانت مستقلة، أو مكونة للهارموني الأساسي، على الطالب اتباع المبادئ المذكورة في الفصل السابق، متعاملاً مع تسلسل آلات النفخ الخشبية بمضاعفة الأوكتاف. إن العلامات الإضافية الخامسة والسادسة والسابعة والثامنة هي مجرد علامات مضاعفة بالأوكتاف لعلامات الهارموني الأساسي السفلى (الهارموني من أربعة أجزاء)، ويجب اختيار الآلات التي يشترك بعضها مع بعض، لتعطي الأوكتافات الأفضل، ويمكن استخدام عملية التطويق والتقاطع هنا أيضاً.

أ- آلات النفخ الخشبية المؤلفة من زوج من الآلات (توضع ضيق):

يجب تجنب الأكوردات بالتوضع الواسع في أجزاء متعددة، لأن النوعين من الكتابة الضيق والواسع متضمنة هنا:

ملاحظة: في معظم الحالات التي يستخدم فيها هذا التوزيع يكون فيه لاثنين من الأجزاء العلوية لحنٌ خاصٌ عليهما تأديته (هذه القضية ناقشناها سابقاً).

ب- آلات النفخ الخشبية المؤلفة من ثلاث آلات:

أفضل طريقة للتعامل مع الهارموني من ثلاثة أجزاء هي وضع الأصوات بعضها فوق بعض. ومن غير المفضل

استخدام التقاطع بين الأجزاء، لأن الأوكتافات ستنتج تناقضاً مع الترتيب الطبيعي للمدى الصوتي:

مضاعفة الأصوات حسب جروسها

أ- إذا كانت آلات النفخ الخشبية مكونة من زوج من الآلات فإنه يفضل مزج الأصوات (الجروس) المضاعفة بقدر الإمكان:

يمكن تبني الطريقة الكلاسيكية في أكوردات هارموني من أربعة أجزاء:

في هذه الحالة، على الرغم من أن علامة دو العالية في الفلوت قوية قوة كافية، فإن رنين علامة صول وعلامة مي في الأوبوا أرق بمضاعفة الفلوت الثاني والكلارينيت الأولى. في حين تكون علامة دو في الكلارينيت الثانية (ليست المضاعفة) غير فعالة بمقارنتها مع باقي العلامات. في أية حال الجزءان المتطرفان هما الأكثر ثخانة وضعفاً في الصوت، والجزءان الأوسطان أكثر امتلاءً وقوةً.

ب- **آلات النفخ الخشبية المؤلفة من ثلاث آلات**: تمنحنا توازناً أكمل بمزج جروس الأكوردات في الهارموني من ثلاثة أجزاء:

يمكن نشوء هذه الجروس عبر مضاعفة ثلاثية:

ملاحظات:

1. لا يسمح الموزعون الأوركسترااليون الحديثون بأي فراغ في الأجزاء المتوسطة في الكتابة لهارموني التوضع الضيق؛ وقد سمح الكلاسيكيون بقليل من التوسع:

تخلق هذه الفراغات تأثيراً سيئاً، خصوصاً في المقاطع الصاخبة forte. لهذا السبب لا يمكن استخدام الهارموني بالتوضع الواسع، المعتمد في أساسه على توسيع المسافات الصوتية، إلا في المقاطع الهادئة piano وعلى نحو نادر. تعد الكتابة الهارمونية في التوضع الضيق هي الطريقة الأكثر انتشاراً في الهارموني المخصص لآلات النفخ الخشبية، في المقاطع الصاخبة والهادئة.

2. كقاعدة عامة، يوزع الأكورد ذو المدى المتسع والمؤلف من أجزاء عديدة بالاعتماد على ترتيب السلم الطبيعي، فتجعل المسافات الموسيقية البعيدة (الثمانية والسداسية)، في قسم الباص، والمسافات القريبة (الخامسة والرابعة) في المدى المتوسط، والمسافات الأقرب (الثالثة والثانية) في المدى الصوتي الأعلى:

3. تكون السلسلة الهارمونية الصحيحة في حالات كثيرة بحاجة لمضاعفة أحد أجزائها بصورة مؤقتة. في مثل هذه الحالات ترضى الأذن بالفقدان الجزئي في التوازن في جزء معين، من أجل دقة منطقية في السلسلة الهارمونية الكلية. سيوضح المثال التالي قصدي:

في المقياس الثاني من هذا المثال ضوعفت علامة ري في نفس الأوكتاف لقرب الأجزاء الثلاثة العلوية من الأجزاء المماثلة لها في الأوكتاف السفلي. وضوعفت علامة فا في نفس الأوكتاف في المقياس الرابع في كلتا المجموعتين.

4. لا يمكن لتشكيل أساس الهارموني الذي يكون بالضرورة من أربعة أجزاء، أن يؤول بأية حال من الأحوال إلى آلات النفخ الخشبية وحدها، فيكرس أحد الأجزاء للوتريات، باستخدام القوس أو في وظيفة البيزيكاتو. وكثيراً ما يعالج جزء الباص بصورة مستقلة، في حين تعطى الأجزاء الثلاثة العلوية بالقيم الزمنية الممتدة لآلات النفخ الخشبية. بالتالي، إذا أعطي الجزء العلوي للوتريات، فلا يبقى شيء للخشبيات سوى الهارموني المدعم في الجزأين المتوسطين. في الحالة الأولى يجب أن يشكّل الهارموني من ثلاثة أجزاء في

الخشـــبيات وحدة متكاملة مســـتقلة، دون تلقي مســـاعدة الباص؛ في هذه الطريقة سـيتم تفادي المسـافات الرباعية والخماســـية. في الحـالـة الثـانية من المرغوب فيه تزويد الأجزاء المتوسـطة بلحن ممتلئ لطيف، باختيار مسـافات محددة هي المســـافات الثنـائيـة والســـباعية والثلاثية أو السداسية.

إن كل مـا قيل يتعلق باســـتخدام آلات النفخ الخشـــبية في التشـــكيل الهـارموني، ويتعلق بتقســـيم الجروس البســـيطة والمختلطـة، وهو ينطبق بنفس الـدرجـة على الأكوردات المستمرة، أو على السلاسل الهارمونية التي تتحول بسرعة إلى الأكوردات في وظيفة ســـتـاكاتو Stacatto. لا يمكن للأذن تمييز ترتيب وتقســـيم الجروس في الأكوردات القصـــيرة، المنفصـــلة عن بعضـــها بســـكتات مهمة إلى حد ما، كذلك لا يمكن الانتباه كثيراً للسلسلة الهارمونية. إنه من غير المجدي، بل من المستحيل اختبار التركيبات التي لا تحصى من التلوين الصـــوتـي، واختبـار كـل تنويعـات التضـــعيف وتوزيع الأكوردات. لقد كان هدفي الإشارة إلى المبادئ الأساسية التي نعمل بهـا، وإلى القواعد العـامة التي يجب اتباعها. فإذا أتقنها الطـالب قبل كل شـــيء، عليه أن يكرس وقتاً معيناً لدراســـة المدونـات الأوركســـترالية الكـاملـة، والاســـتمـاع إليهـا في الأوركسترا، عند ذلك سوف يتعلم سريعاً أين يستخدم طرائق معينة وأين يتبنى أخرى. أنصـــح الطالب بصـــورة عامة، أن يكتـب لآلات النفخ الخشـــبيـة في الترتيب الطبيعي لهـا، وأن ينتبـه إلى أن كل أكورد خـاص قد اكتمل، ســـواء ضـــاعفنا الأجزاء أم لم نفعل (باستثناء حالات معينة ناتجة عن السلسلة الهارمونية)، وأن يسـتخدم طرائق تطويق وتقاطع الأصـوات

بوعي تـام لمـا يقوم بـه، وأخيراً أن يركز تفكيره على الكتـابـة الهارمونية في التوضع الضيق.

أمثلة على هارموني آلات النفخ الخشبية

أ- أكوردات مستقلة¤.

- المثـال رقم 105، "ليلـة الميلاد"، (المقطع رقم 148 من طبعة بلاييف).
- المثـال رقم 106، "ليلـة الميلاد"، البـدايـة، الأوبوا، الكلارينيت والباصون (بأجزاء صوتية متقاطعة).
- "سـنيغوروتشـكا"، (المقطع 16 من طبعة بلاييف)، 2 كلارينيت، وباصون.
- "سـنيغوروتشـكا"، (المقطع 79 من طبعـة بلاييف)، المقيـاس الخـامس، 2 أوبوا و2 بـاصـون (قـارنـه بالمثال 136).
- * المثال رقم 107، "سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 197 من طبعة بلاييف)، بيكولو، 2فلوت (تريميلو).
- المثال رقم 108، "سـنيغوروتشـكا"، (المقطع رقم 204 من طبعة بلاييف)، 2 فلوت، 2 أوبوا (في المدى العالي).
- المثال رقم 109، "شـهرزاد"، البداية، كامل الخشـبيات بتوزيع مختلف.
- * "عيد الفصـح الروسـي"، (المقطع A من طبعة بلاييف)، 3 فلوت، تريميلو (قارنه بالمثال 176).
- "القيصـر سـالتان"، (المقطع رقم 45 من طبعة بلاييف)، أوبوا، و2 باصون.
- المثال رقم 110، "القيصـر سـالتان"، (قبل المقطع رقم 115 من طبعة بلاييف)، جروس مختلطة.

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

- المثال رقم 111، "القيصر سالتان"، (المقطع رقم 115 من طبعة بلاييف)، والفقرات المماثلة الأخرى، صوت عذب تؤديه آلات نفخ خشبية مؤلفة من ثلاث.
- "القيصر سالتان"، (المقطع رقم 177 من طبعة بلاييف)، 2 أوبوا، 2 باصون.
- "سادكو"، التابلوه السيمفوني، (المقطع رقم 9 من طبعة بلاييف)، أوبوا، 2 كلارينيت، باصون.
- * "سادكو"، أوبرا، (قبل المقطع رقم 5 من طبعة بلاييف)، كامل آلات النفخ الخشبية.
- المثال رقم 112، "سادكو"، (المقطع رقم 72 من طبعة بلاييف)، أكوردات من ثلاثة أجزاء؛ بجروس بسيطة ومختلطة.
- * المثال رقم 113، "عروس القيصر"، (المقطع رقم 126 من طبعة بلاييف)، كامل الخشبيات.
- * المثال رقم 114، "أسطورة كيتيج"، (قبل المقطع رقم 90 من طبعة بلاييف)، عملية تطويق بين الأجزاء (الأوبوا الأولى في المدى العالي).
- المثال رقم 115، "أسطورة كيتيج"، (قبل المقطع رقم 161 من طبعة بلاييف)، الخشبيات والنحاسيات بالتناوب.
- المثال رقم 116، "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 167 من طبعة بلاييف)، الخشبيات ما عدا الأوبوا مع الكورس.
- "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 269 من طبعة بلاييف)، فلوت، كلارينيت وباصون.
- * "الديك الذهبي"، (المقطع رقم 125 من طبعة بلاييف)، آلات خشبية مختلفة، هارموني من أربعة أجزاء (قارنه بالمثال رقم 271 الوارد في العدد 21 من المجلة).

- "الديك الذهبي"، (المقطع رقم 218 من طبعة بلاييف)، أوبوا، هورن إنكليزي، باصون، كونترباصون؛ (قارنه أيضاً بالمثال رقم 254).
- المثال رقم 117، "الديك الذهبي"، (قبل المقطع رقم 236 من طبعة بلاييف)، جَرسْ مختلط؛ باصون في الباص.

ب- هارموني أساسي (بالاشتراك مع الهورنات أحياناً).

- "ليلة أيار"، الفصل الثالث (المقطع L من طبعة بلاييف)، 2 باصون، هورن إنكليزي، (قارنه بالمثال رقم 18 الوارد في العدد 17 من المجلة).
- "عنترة"، (المقطع رقم 68 من طبعة بلاييف)، 3 فلوت.
- "سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 20 من طبعة بلاييف)، 2 كلارينيت، في المدى العالي.
- "سنيغوروتشكا"، (قبل المقطع رقم 50 من طبعة بلاييف)، 2 فلوت وباصون.
- سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 187 من طبعة بلاييف)، 2 أوبوا، 2 باصون.
- "سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 274 من طبعة بلاييف)، 2 كلارينيت، في المدى المنخفض (قارنه بالمثال رقم 9 الوارد في العدد 17 من المجلة).
- "سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 283 من طبعة بلاييف)، فلوت، هورن إنكليزي، كلارينيت، باصون (قارنه بالمثال رقم 26 الوارد في العدد 17 من المجلة).
- المثال رقم 118، "سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 292 من طبعة بلاييف)، هارموني بالتوضع الواسع وبمضاعفة الأجزاء.
- المثال رقم 119، "سنيغوروتشكا"، (المقطع رقم 318-319 من طبعة بلاييف)، 2 فلوت.

- "شـــهرزاد"، الحركـة الثـانيـة، (المقطع رقم B من طبعـة بلاييف)، 2 كلارينيت، باصــون (علامة مسـتمرة في آلة الهورن)، (قارنـه بـالمثـال رقم 1 الوارد في العدد 17 من المجلة).
- "ليلــة الميلاد"، (المقطع رقم 1 من طبعــة بلاييف)، 3 كلارينيت.
- "سـادكو"، (المقطع رقم 1 من طبعة بلاييف)، كلارينيت، كلارينيت باص، باصون، كونترباص.
- المثال رقم 120، "ســـادكو"، (المقطع رقم 49 من طبعة بلاييف)، أوبوا، كلارينيت، هورن، باصون.
- "ســـــادكو"، (المقطع رقم 99 من طبعــة بلاييف)، 2 كلارينيت (قارنه بالمثالين رقم 289-290).
- المثال رقم 121، "سـادكو"، (المقطع رقم 196-195 من طبعة بلاييف)، 2 كلارينيت، كلارينيت باص.
- "عروس القيصــر"، (المقطع رقم 80 من طبعة بلاييف)، كلارينيت، وباصون.
- "عروس القيصـــر"، (المقطع رقم 166 من طبعــة بلاييف)، أجزاء هـارمونيــة متغيرة، فلوت وكلارينيـت (قارنه بالمثال رقم 22 الوارد في العدد 19 من المجلة).
- "ســـرفيليـا"، (المقطع رقم 59 من طبعــة بلاييف)، كلارينيت (المدى المنخفض)، وباصون.
- * المثال رقم 123، "كاتشـــاي الخالد"، (المقطع رقم 80 من طبعة بلاييف)، أوبوا وباصون باستخدام الخافت.
- * المثال رقم 124، "أســطورة كيتيج"، (المقطع رقم 52 من طبعة بلاييف)، فلوت وباصون.
- "أســطورة كيتيج"، (المقطع رقم 55 من طبعة بلاييف)، فلوت وأوبوا (قارنه بالمثال رقم 197).

- "أســـطورة كيتيج"، (المقطع رقم 68 من طبعة بلاييف)، هورن إنكليزي وباصــون وكونترباصــون (قارنه بالمثال رقم 199).
- المثال رقم 124، "أســـطورة كيتيج"، (المقطع رقم 118 من طبعــة بلاييف)، جَرسْ مختلط؛ 2 أوبوا وهورن إنكليزي و3 كلارينيت.
- "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 136 من طبعة بلاييف)، أجزاء هارموني متغيرة.
- "أســـطورة كيتيج"، (قبـل المقطع رقم 185 من طبعــة بلاييف)، 3 فلوت (في المدى المنخفض) و2 كلارينيت.
- "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 223 من طبعة بلاييف)، فلوت، أوبوا، كلارينيت (قارنه بالمثال رقم 31 الوارد في العدد 19 من المجلة.
- * المثال رقم 125، "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 247 من طبعة بلاييف)، 2 كلارينيت وكلارينيت باص.
- "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 273 من طبعة بلاييف)، هورن إنكليزي، 2 كلارينيــت، وكلارينيــت بــاص وباصون.
- * المثال رقم 126، "أسطورة كيتيج"، (المقطع رقم 355 من طبعــة بلاييف)، هورن إنكليزي بــاســـتخدام الخــافت وكلارينيت و2 باصون.
- * المثال رقم 127، "الديك الذهبي"، (المقطع رقم 3 من طبعــة بلاييف)، كلارينيت وكلارينيت بــاص وبــاصـــون وكونترباصون.
- "الــديــك الــذهبـي"، (المقطع رقم 41-40 من طبعــة بلاييف)، كلارينيت باص وباصـــون؛ فلوت وكلارينيت؛ كلارينيت وكلارينيت باص.

- * المثال رقم 128، "الديك الذهبي"، (المقطع رقم 156 من طبعة بلاييف)، أجزاء هارمونية متغيرة، فلوت وكلارينيت.

في العدد القادم: الهارموني لآلات النفخ النحاسية

ملف العدد

□ رحيل مينوهين، عازف كمان القرن العشرين

معجزة صغيرة، وحكيم جليل، وموسيقي فائق الموهبة قادر على التغلب على أقسى الضغوط والإرهاقات وقهرها، وإنساني مخلص يكرس نفسه لأنبل القضايا. هكذا يظهر هذا الوارث لمدرسة الكمان الفرنسية-البلجيكية الشهيرة الذي بفضله أصبح القرن العشرون أحياناً أقل خشونة مما كان

يعـد بـــه. غادرنـــا الســـير مينـــوهين
بتاريـــخ 12 آذار/مارس 1999.

❐ شهادات

برينو مونساجون*

ترجمة مازن مغربي

برغم الأزمات التي أثرت على مينوهين والضغوط الشخصية الخاصة والمهنية التي عدّلت من طريقته في العزف وغيّرت من اتجاهها، أعتقد أن بمقدورنا تأكيد أن هذا الفنان هو أكبر عازف كمان في القرن العشرين. فقد كان في عصره الذهبي متفوقاً على كل زملائه، على الصعيد الحِرَفي وعلى صعيد جمال الصوت، إذ إنه كان أكثر كمالاً من هايفتس Heifetz، وأكثر غنائية من أويستراخ Oistrakh، وأعظم ألقاً وإشعاعاً من فرانشيسكاتي Francescatti. ذلك أن عزفه كان ذاتياً، موغلاً في طبيعيته، محاطاً به ومسيطراً عليه. وكان ذا ابتكار وإبداع فريدين من نوعهما في مجال ضربات القوس وحركات الأصابع عند العزف.

من الممكن أن نصدر في الكمان العلامة ذاتها على وترين مختلفين، بمواضع مختلفة لليد. عزف مينوهين بهذه الطريقة بحرية لا تُعقل، مبدعاً بذلك ألواناً لم يسمع مثلها أحد من قبل. وتفسّر هذه المجازفات التي كان يقوم بها بصورة دائمة، جزئياً، المشاكل التي صادفها فيما بعد. كان هاجس التعبيرية لديه يدفعه للتجرد بغض النظر تقريباً عن الآلة ذاتها. وقد بلغ به الأمر، لفرط إنكاره لكل حاجز جسدي يفصل بين الموسيقا وبينه، أن عرَّض عضلات يديه للخطر. شيئاً فشيئاً، دفع غالياً جداً، خلال عملية في منتهى الطول، ثمن هذا الاستخفاف

* برينو مونساجون **Bruno Monsaingeon** عازف موسيقا وسينمائي وهو مؤلف عدة أفلام مخصصة للعازفين ومنها :"يهودي مينوهين، كمان القرن".

بـالقوانين الفيزيـائية أو الجســـدية. فمنذ نـهاية الحرب العالمية الثـانيـة توجـب على ذلك الذي كـان يبـدو، منـذ الخـامســـة من عمره، مؤكد النجـاح لا يخطئ، أن يهادن مع الواقع ويتحالف بـل يتوافق معـه. وقد فعل ذلك بعبقرية مؤكدة. خلال الثلاثين عـامـاً التي قضـــيتهـا إلى جـانبـه، على الكمـان أولاً، ثم خلف الكاميرا (أعددنا مؤخراً ستة أفلام وستكمل السلسلة)، جمعت عدداً كبيراً من الوثائق والمحفوظات بهدف إعادة بناء العصر الذي لم أعرفـه، والـذي كـان مينوهين يعزف فيـه كـأحد الآلهة الإغريقيين. كانت شـــركات من هوليوود قد عرضـــت عليه العمل عام 1932 أي وهو في السـادسـة عشـرة من عمره، إلا أن أباه أجابها بأن ابنه لم يكن على مستوى الأمر المعروض، مما أتاح لهايفتس أن يصبح النجم الأكبر، فاحتل المركز الذي كـان مقدراً لمينوهين أن يـأخذه... كان الحصـــول على هذه الوثائق في غاية الصعوبة.

غير أنني تلقيت ذات يوم فيلمـاً من أمريكـا، لم أكن أعرف بوجوده، جرى تصـــويره عـام 1943. يحتوي الفيلم على معزوفة "طيران النحلة الطنانة Le vol du bourdon" لريمســـكي كورساكوف، و"السلام الملائكي أو تحية جبريل للعذراء Ave Maria" لشـــوبيرت. وعلى الفور، أخبرت مينوهين بـذلـك فلم يتذكر أنه ســـجل هذا الفيلم في بادئ الأمر، ثم انتهى الأمر به إلى التذكر بأنه قد صوره في عام 1943، أي أن تقديري كان صـــحيحاً. اكتشـــفت في هذا الفيلم ما كان عليه مينوهين، في واقع الأمر، قبل معرفتي بـه عن كثب. كمـا أنني عثرت على وثيقة تصـــوّره وهو يعزف لحناً صـــغيراً لدفورجاك Dvorak بحركـة قوس طويلـة بحيث يتولد لدينا انطباع بأن الصـــوت يمكن أن يكون معلقاً من غير أن ينقطع.

لم تَطَل المشاكل التقنية التي عانى منها مينوهين إلا ذراعه اليمنى. وأما اليسرى فقد بقيت سليمة واثقة ومؤكدة النجاح على صعيد سهولة التحرك والتنقل كما على صعيد القدرة على الاهتزاز وتحريك القوس باهتزاز vibrato. كان مينوهين يمتلك طريقة اهتزاز يمكن وصفها بمتعددة الاتجاهات، إذ إنها كانت تبدو ناتجة من مجموعة شخصه بأكملها. شعر مينوهين برعدة خفيفة في ذراعه اليمنى على ارتفاع أخمص القوس. وقد صرح في ذلك الحين أنه لم يعد قادراً على الاحتفاظ بالقوس خفيفاً. لكنه توصل بقوة عمله ودأبه عليه وبتقشفه الشخصي وبتفكيره التأملي، وكذلك بتدريبه الجسدي، إلى التخفيف من هذه الإصابة بل بالاستفادة منها للتقدم في مجال **نزع المادية** من آلته الموسيقية وذلك لإيجاد صوت أكثر رهافة. كما اضطره الأمر إلى إجراء عملية جراحية. وللتعود، بيسر تارة وبعسر تارة أخرى، على خوض صراع مستمر مع الواقع القاسي، لا سيما أن تلك الإعاقة كان بإمكانها إنهاء أي عازف سواه. ولكن الأمر كان مختلفاً بالنسبة له، فقد كان قوياً بارعاً في حرفيته الفائقة، مما أعانه على الاستمرار في عزف مقطوعاتٍ كان يحبها حباً جماً، تحتاج لمهارة كبيرة ويستمد منها قوة تقنية على مجابهة المقاطع البارعة والطويلة. وكانت "سحبات" قوسه تفضح، في المقاطع البطيئة، عدم ثبات ذراعه اليمنى واستقرارها. أذكر الآن أنني قمت بتصويره أعوام الثمانينيات، في موسكو، ثلاث مرات في أمسية واحدة، في ثلاثة كونشيرتات لباخ وبيتهوفن وبارتوك، بالإضافة إلى إعادة بطلب الجمهور عزف فيها "السيريناد الكئيب Sérénade mélancolique" لتشايكوفسكي. وفي جميع هذه الحفلات لم يخذله قوسه ولو مرة واحدة، كما لم يتشتت تركيزه ولو للحظة واحدة.

غالباً ما نسمع الناس يقولون إن مينوهين بدأ بقيادة فرق أوركسترالية في اللحظة التي اعتقد فيها أن عليه التوقف عن عزف الكمان. وهذا خطأ ما بعده خطأ. فمنذ الأربعينيات، تنازل آنتال دوراتي Antal Dorati له عن عصاه ليقود افتتاحية "أوبرا أساطين الغناء في نورمبورغ Maitres chanteurs de Nurmberg" لفاغنر Wagner. لطالما ارتجف مينوهين خشية. وبعد أعوام عديدة، عند تذكره لسيل الأصوات الذي كان قد فجره لمجرد أنه خفض عصا القيادة حينئذٍ. ثم تابع التجربة بعد ذلك في مهرجان باث في الخمسينيات، إذ قاد فيه ليس أعمالاً لموسيقا الحجرة فقط، بل سيمفونيات كبيرة وحتى بعض الأوبرات. خلافاً لما يعتقده البعض، كانت مجموعة الأعمال التي قادها في منتهى الاتساع والكِبر، ولعلها بكبر مجموعة الأعمال الموسيقية التي عزفها على الكمان وباتساعها. وكان شغفه بقيادة الأوركسترا يتعلق بالتأكيد، هو الآخر، بولعه بالتحرر من المادة. وهو أمر كان يحلم به على الدوام. فيا لها من متعة له أن يثير شلالاً من الموسيقا بحركة واحدة من ذراعه...!!

كانت قدرة مينوهين على التذكر مذهلة. فقد كفته عدة أيام لتعلم سوناتا لكمان إفرادي لبارتوك وتحليلها، ثم عزفها. وكان يقول: ((أوشك قلبي أولاً أن يدفعني إلى التخلي عن ذلك ثم تعودت عليه)).

أتاحت هذه السهولة في الحفظ له أداءً يثير الدهشة من الأعمال التي ألفها له كل من بارتوك Bartok، بلوخ Bloch، ميلهود Milhaud، وتاكيميتسو Takemitsu، كما أتاحت له المساهمة في ترويج موسيقا زمنه.

عندما زار مينوهين والدته عام 1966 كان عمرها حينئذ يناهز المئة سنة، وكانت ما تزال تدعوه بالصغير. قال لها: ((معنا تطير الطائرة على الدوام، إلا أنها تزداد خفة أكثر فأكثر)). أليس هذا هو أفضل تعريف بفن مينوهين وبشخصه؟

❐ مينوهين: كمان القرن العشرين

نورمان لوبريخت*

ترجمة آني سيراداريان

لم يكن مينوهين أفضل عازفي الكمان، كما أنه لم يكن النجم الموسيقي الأكثر إدهاشاً في زمنه. فقد هُزم فوق جميع أراضيه: هزمه فريتز كرايسلر Fritz Kreisler في شبابه، وهزمه ياشا هايفتس Jascha Heifetz أثناء نضجه.

منذ نهاية العشرينيات، وهو تاريخ فشل زواجه الأول، أعاق خلل تقني عمله، وهو خلل لم يتمكن بالواقع من التغلب عليه بصورة كاملة قط أو تحليله بسكينة وهدوء. وفيما بعد، كرّس مينوهين نفسه أكثر فأكثر لقيادة الأوركسترا. كان هذا الفنان المتحفظ والسمح الجواد، بكل بساطة، أشهر موسيقي في العالم. وكان اسمه مرادفاً لكلمة موسيقا. وبطريقة أقل إدهاشاً، كان قوة موجهة نحو الخير.

كانت صورة مينوهين بمفردها، حتى من دون ذكر اسمه، تملأ الطرقات الألمانية. وكان مجرد ذكر اسمه يفتح أبواب الفنادق الضخمة. وكان هدفه، كما كان يقول لأصدقائه، هو ترك العالم في حال أفضل؛ وقد استفادت القارات الخمس من ذلك. فما كان بمقدور عازف الكمان الانكليزي كينيدي Kennedy مثلاً متابعة دراساته لو لم يدفع له مينوهين تكاليفها، ولو لم يعره آلة كمان ليتدرب عليها. أتذكر أيضاً صبياً صغيراً في الثانية عشرة من عمره انتزعه المعلم، بالمعنى الحرفي للكلمة، من مدرسته واصطحبه إلى شركة Abbey Road لتسجيل الكونشيرتو المزدوج Le double concerto لباخ.

* نورمان لوبريخت Norman Lebrecht صحفي في جريدة الديلي تلغراف اليومية.

كـان مينوهين يقفز من طـائرة إلى أخرى ليقوم بحملـة لصـالح السـيارات الكهربائية التي تحترم البيئة وتحافظ على طبقة الأوزون. وسـجل عشـرات الأسـطوانات، ولكنه لم يكن يكنّ تقديراً كبيراً لصـناعة الحاكي والأجهزة الصـوتية. وكان يقول لي: ((...أنا لا أحب الاستماع إلى الموسيقا المعلبة كما لا أتناول المأكولات المعلبة...)).

جعل مينوهين من نفسه محامياً للمدخل الحر إلى الموسيقا. وكان يحب كثيراً تلقي تسـجيلات منتحلة أو مسـروقة، ويعلق على ذلك بقوله: ((...قد تكون هذه الاسـطوانات لا شـرعية، ولكن من دونهـا لن يعرف النـاس حتى أنني أقمت هذه الحفلة الموسـيقية...)). وكـانت آراؤه غير متوقعة، وفكره مفتوح على التغيير، يتكلم سـبع لغات بطلاقة ويجيد كتابتها ويحسـن اسـتخدام كلماتها بمهارة، مع الحفاظ على فضـول وحب استطلاع طفوليين تجاه العالم وسكانه.

ولـد مينوهين في نيويورك ورباه والداه الغريبا الأطوار نوعاً ما، وزُج قبل العاشـرة من عمره في جولة عالمية ربما لم يشـف منها أبداً. وكان من المقربين جداً إلى السـير إدوارد إلغار، وقد سـجل له عام 1932 كونشـيرتو الكمان. ولكن أذواقه الموسـيقية تأثرت في تشـكيلها بفريتز بوش الصـارم، ومعلم التقليد الكبير لعزف باخ، وبالروماني جورج أنيسكو.

كان مينوهين في ذروة تألقه الفني، يمزج الهدوء والسـكينة بـالتوحش في ضـربـة القوس ذاتهـا. وكـان إخلاصـه الفني وصـدقه الموسيقي لا مثيل لهما. وكان يجل ويلهلم فورتفانغلر Wilhelm Furtwangler ويعجب به كثيراً. بعد الحرب كان مينوهين من أوائل المتصـدين للدفاع عن قائد الأوركسـترا المتهم بالتعاون مع النازيين. وكان أيضـاً من بين أوائل الذين ذهبوا لزيـارة المعسـكرات عـام 1945 ورافقـه بنجـامين بريتن

Benjamin Britten الذي ألّف بدوره، ومقابل ذلك، مجموعة من الألحان مؤثرة بإيجاع.

كان مينوهين يعزف آلة صعبة القياد، ولذلك كان جميع معاصريه يحبونه ويجلّونه ويحترمونه، كما كان أول من بنى جسراً بين الشرق والغرب وذلك مع العازف الهندي المعروف رافي شانكار Ravi Shankar. ولِسعة أفقه وانفتاحه على الثقافة، شرع في عزف الجاز مع ستيفان غرابيللي Stephane Grappelli. ولكونه كائناً إنسانياً لا يعترف بأي حدود، عقد زواجاً سعيداً مع الراقصة الإنكليزية ديانا غولد Diana Gould.

في إنكلترا مُنح مينوهين لقب نبالة كان فخوراً به جداً، إذ إنه كان يشعر بتقارب وتعاطف مع القيم البريطانية إلى درجة دفعته لمسح كل أثر من آثار اللكنة الأمريكية من كلامه. منذ سنة قالت زوجته ديانا ذات يوم أنها ربما قد لا تكون في هذا العالم وأما مينوهين، فهو خالد... وهذه الفكرة في منتهى الصحة من الناحية المجازية.

ترك مينوهين لنا مجموعة تسجيلات لم يكن يحبها، وفي الذكرى التي لا يمكن أن تمحى لإنسان مشرق متألق بكل معنى الكلمة، ناقش هواة الكمان (لا سيما أولئك الذين لم يستمعوا إليه في فترة تألقه الكبرى) طويلاً جهورية مينوهين الرنانة، لكن اكتشاف واحد من أدائه لكونشرتو براهمز في محفوظات إذاعة الـ بي بي سي B.B.C يعود تاريخه إلى عام 1943 يمتلك من الصفات ما يمكنه إقناع الهواة الأكثر تشكيكاً بقيمته الفنية وبإبداعه. كما أن قوة الطابع وجماله، كذلك الزخم الروحي لعزفه، يشهدان على شخصية فريدة لا يمكن مقاومتها ولا نملك إلا أن نحبها ونحترمها.

وأخيراً، نرى أنفســـنـا مجبرين تقريبـاً (وعـادلين جـداً) إذ نستخدم من غير تردد لقباً جاهزاً لوصف مينوهين قد لا يحبه لو سمعه أثناء حياته وهو لقب موسيقار القرن.

مينوهين*

ترجمة ديمة حوراني

بارتوك أو الكشف

في عام 1943، تعرفت على بيلا بارتوك الذي كان أنتال دوراتي قد كشفه لي بالمعنى الحرفي. بهرني المظهر الشرقي لموسيقاه والإلهام الأرضي والبدائي اللذين يستمد منهما قوته، وبناء خطوطه اللحنية التجريدي مع أنه تعبيري، واستهواني عمله منذ اللحظة الأولى إلى درجة أن بارتوك أصبح المؤلف المعاصر الذي أفضله.

رغم خشيتي من أن أتهم بكوني معظماً ومبالغاً، أقول إنه نابغة موسيقا القرن العشرين. ومع ذلك يجب علينا أن نحدد أن جمهور بارتوك كان في ذلك العصر محدوداً جداً. وكان القليل يعرفون أعماله ويثمنونها، ولذا قررت إدراج مقطوعتين لهذا العبقري العظيم في مجموع الأعمال التي سأقدمها في فصل 1943، وهي كونشيرتو الكمان رقم 2**، وسوناتا البيانو رقم 1. ولكن قبل عزف هذه السوناتا ضمن حفل موسيقي جرى تقديمها في كارنجي هول مع أدولف بالر –مرافقي الرائع- عازف البيانو والصديق.

أردت استشارة بارتوك لتلقي إرشاداته وانتقاداته. وحُدد لي لقاء في منزل صديقة مشتركة، عازفة كمان وصديقة قديمة لتوسكانيني. عندما دخلت إلى صالون الموسيقا، وكان ذلك بعد ظهر أحد أيام تشرين الثاني/نوفمبر، كان بارتوك قد وصل قبلي، ولم أرَ بادئ الأمر إلا ظهره، إذ إنه كان جالساً قرب البيانو. وعندما اقتربت منه أكثر لا حظت أنه كان قد فتح التوزيع على ركبتيه وبيده قلم رصاص. لم يكن بارتوك من الرجال الذين يضايقون أنفسهم ويضيعون وقتهم بالمجاملات التي لا طائل فيها. فقد كنا هناك كي نعمل. ضبطتُ (دوزنت) أوتار كماني وبدأنا بالعزف. في نهاية الحركة الأولى نهض بارتوك وقال لي بإنكليزية سليمة لا شائبة فيها، كنت أعتقد أن ليس بمقدور المرء عزف عمل بهذه الروعة إلا بعد انقضاء مدة طويلة على وفاة مؤلفه، كانت تلك الكلمات هي أول كلماتٍ وجهها إلي. وكان تصريح كهذا من مبدع بمثل صرامته، يشي بالإعجاب والحماسة اللذين شعر بهما لسماع موسيقاه تعزف كما أرادها أن تكون.

* مقطع من كتاب مينوهين أسطورة الكمان فلاماريون باريس 1996.

** انظر سلسلة كونشيرتات الكمان لآن صوفي موتر في قسم تذوق من هذا العدد. (المحرر)

أراد بارتوك بعد ذلك التحقق مما فهمته من الكونشيرتو الذي ألفه، ولعدم وجود أوركسترا حينها لم أعزف بالطبع إلا بعض المقاطع منه. وقد طلب رأيي بخصوص إحدى الجمل في الحركة الأولى، كانت تتكرر مراراً، فأجبته: ((إنها جملة ملونة، وهي تبدو مختلفة في كل مرة عن تلك التي سبقتها))، فقال لي: ((تماماً، لقد استخدمت العلامات الاثني عشري في الأوكتاف وكنت أود أن أظهر لشوينبرغ Schoenberg أنه من الممكن أن يستخدم المرء الأصوات الاثني عشرية في تتابع ما، ويبقى رغم ذلك كل شيء مقامياً. وفي الواقع أن بإمكان كل من هذه التسلسلات ذات العلامات الاثني عشرية أن يعطي أي مؤلف يستخدم نظام الاثني عشر صوتاً مادة لكتابة أوبرا كاملة، كما أن كل من هذه التسلسلات يمتلك توازناً وجمالاً وثراءً خارقاً.

وفي اليوم ذاته، ولأنني لم أكن أود إضاعة لحظة واحدة، سألت بارتوك إن كان من الممكن أن أكلفه بتأليف عمل للكمان الإفرادي فقبل. في عام 1942 استلمت مخطوطة سوناتا لكمان افرادي Op. 117، أصبحت فيما بعد من أجمل روائع الأعمال التي قدمتها.

منذ باخ، لم يُعط أي مؤلف عملاً بمثل ذلك الجمال للتعبير عن العظمة والمدى والسكينة، بل وأيضاً عن العنف والخشونة التي تكوّن الماهية ذاتها لهذه الآلة ومادتها. وأنا سعيد لأنني تمكنت من المساهمة في وجود هذه المقطوعة التي توحي شعوراً بالعظمة والفخامة.

إلغار Elgar أو الموعد اللامتوقع

ثمة لقاء آخر يثير في داخلي سلسلة طويلة من الصور ومن الذكريات ذات الكثافة الخاصة. حدث ذلك عام 1932

وكنت حينئذٍ في السادسة عشرة من عمري وكان علي الذهاب إلى لندن لتسجيل عمل معاصر بقيادة مؤلفه الذي ما كان سوى سير إدوارد إلغار Edward Elgar (1857-1934). وفي اليوم التالي، كان علي إخضاع عزفي لكونشيرتو الكمان لموافقة المؤلف وكان عازف الكمان الكبير فريتز كرايسلر قد عزف هذا الكونشيرتو عام 1910، كما أنني لم أكن قد تدربت عليه بمفردي منذ أكثر من شهر، إلا أنني كنت قد عزفته لإينسكو قبل رحيلي إلى لندن، وكان قد أشار إلى عمق الخاصية الإنكليزية لهذا العمل. وأنا لست متأكداً أنني فهمت صحة ملاحظته وعمق أبعادها. على أن الأعوام التالية ساعدتني على فهم ذلك المزيج من الرومانسية والاعتدال اللذين يعطيان موسيقا إلغار أصالتها المرهفة، وعلى فهم الإحساس بشيء لا أعرف كنهه فيه بعض من رزانة مضاف إليها دفق من الرقة والحنان. كان لدي موعد مع إلغار ومع عازف البيانو إيفور نيوتن Ivor Neuton في الساعة الرابعة عشرة. وكم كانت دهشتي لرؤية جنتلمان حقيقي يشبه ملاكي الأراضي الإنكليز، يواكبه رهط من الطلاب... حطم إلغار صورة المؤلف الموسيقي التقليدي كما كنت أتصوره في ذلك الحين، فقد كانت له هيئة أحد ملاكي الأراضي الريفيين أكثر من صورة نبي مبدع، كان أقرب إلى الجد الطيب منه إلى الفارس. انتهى لقاؤنا على نحو مدهش يثير العجب، فبعد أن بدأنا العزف بأقل من دقيقة واحدة، قاطعنا إلغار قائلاً: ((...هذا هو المطلوب تقريباً. أنتما تعزفان عزفاً رائعاً. ستكون الأمور ممتازة. ولكن الطقس جميل جداً اليوم، اسمحوا لي إذا بالذهاب إلى السباق...)). كان إلغار محقاً بذلك، فقد جرت جلسة التسجيل على الوجه الأفضل، وبعد

عـدة أشـــهر، في الخريف، كنـت أعزف من جـديـد هـذا الكونشيرتو بقيادته.

بريتن وسيبيليوس Britten & Sibelius

بينجـامين بريتن (1913-1976) هو الوجـه الكبير الآخر للموســـيقـا الإنكليزيـة، والـذي أُتيحـت لي ميزة الالتقـاء بـه. تتجـاوز التجربـة الإنســـانيـة التي قـاربـت بيننـا كثافة تبادلاتنا الموســـيقية بكثير. كان ذلك في تموز 1945، وكانت الحرب قد وضـــعت أوزارها في أوروبا. ولكن كان هناك في ألمانيا أنـاس ما زالوا ينتظرون العودة إلى أوطانهم، فقررت الذهاب إلى ألمانيا، للعزف أمام ضـحايا البربرية أولئك، ورافقني في تلك المغامرة بريتن الذي كنت قد قابلته لتوي في لندن.

كـان بريتن عازف بيانو اســـتثنائياً، وكان لديه على غرار إنيســـكو حس بـالمرافقـة. بيد أن الأمر الـذي بقي عـالقـاً في مخيلتي اليوم من تلك الفترة هو ذكرى جمهور بيلســـن حيث عزفنا مرتين، وذكرى أولئك الرجال والنســاء الذين ســحقتهم ظروف الحياة التاعســـة في الأســـر وعلى وجوههم أمارات التضـــور طويلاً من الجوع، وهم يلتفون بـالبطـانيـات، وتبدو عليهم الدهشـة لأنهم ما زالوا ينتمون إلى عالم الأحياء. وكذلك أتيحـت لي فرصـــــة الاقتراب من المؤلف الفنلنـدي جـان ســيبيليوس (1865-1957) ومعرفته خلال زيارة هلســينكي في بداية الخمســـينيات. خلّفت لي هذه الواقعة ذكرى مســـلية باقية في مخيلتي حتى اليوم. فقد استقبلني سيبيليوس في منزله الخشـــبي الواقع في أعمـاق غـابـة وارفـة الظلال، وســـألني بســـرعـة من هو برأيي أكبر مؤلف موســـيقي في القرن العشرين. تصوروا ضيقي والإحراج الذي وقعت فيه، فقد بدا لي أنه كان يطالب بهذا اللقب لنفســـه، (أطرقت برأســـي) ولم أُحِرْ جواباً. لكن ســـيبيليوس الذي عُرف عنه نفاذ البصـــيرة

وحدة الذهن، انتشـــلني من حيرتي حين أجاب على ســـؤاله بنفسه قائلاً: ((لا شك أنه بارتوك)).

وفي اليوم التـالي أتيحـت لي فرصـــــة عزف مقطوعتـه كونشيرتو الري مينور بمناسبة الاحتفال بعيد ميلاده التسعين الذي سمع منه جزءاً قصيراً فقط لاضطراره إلى الانسحاب بســبب وضـــعه الصـــحي المتردي، لكنه اســـتمع إلى النقل الإذاعي للحفل، وقد أســـعدني ســـماعه حقاً وهو يعبّر لي عن رضاه عن عزفي وسروره به.

ملف العدد

❐ مينوهين- سيرة وأحداث

ترجمة: عبد الله موازيني

22 نيســـان/أبريل 1916: ولادة مينوهين في نيويورك من أبوين روسـيين، وانتقال الأسـرة إلى سـان فرانسـيسـكو. في الخامسـة من العمر، تلقى مينوهين دروسـه الأولى من لويس برســـينغر Louis Persinger، وهو تلميـذ إيزاي Ysaiÿe وعـازف الكمان الأول في أوركسترا سان فرانسيسكو السيمفونية.

1925: أول أمســـية موســـيقية مع الأوركســـترا، عزف فيها السيمفونية الإسبانية لـــ لالو مع أوركسترا سان فرانسيسكو السيمفونية.

1926: ارتحلت أســرة مينوهين إلى أوروبا، حيث عزف في بروكسـل أمام إيزاي، ثم ذهب إلى باريس للدراسـة على يدي إنيســـكو Enescu، وهو الأســـتاذ الذي كان له أكبر التأثير على تكوينه الفني، ودرس أيضـاً على يدي أدولف بوش Adolf Busch لمدة سنتين.

1927: في بـاريس، عزف في أمســـيـات لامورو Lamoureux الموســـيقيـة بقيادة بول باريه Paul Paray. في نيويورك، بدأ مع

فرقة نيويورك الفيلهارمونية، إذ عزف كونشيرتو بيتهوفن بقيادة فريتز بوش Fritz Busch الذي قال له بعد مشاركته: ((...بإمكانك أن تعزف معي ما شئت، وحيثما شئت...)).

1928: أول تسجيل له على أسطوانة.

1929: 12 نيسان/أبريل، بدأ مينوهين العمل مع فرقة برلين الفيلهارمونية بقيادة برونو فالتر Bruno Walter فعزف كونشيرتات الكمان لبيتهوفن وباخ وبراهمز. كان البير أينشتاين بين الحضور، فهتف بعد الأمسية قائلاً: ((...الآن، عرفت أن هناك إلهاً في السماوات...)). بتاريخ 4 تشرين الثاني/نوفمبر، بدأ بالعمل في لندن مع أوركسترا لندن السيمفونية بقيادة فريتز بوش.

من 1929 إلى 1936: سجل بمرافقة أخته حفزيبا Hephzibah، وهي عازفة بيانو استثنائية، مقطوعات لباخ وكذلك سوناتات موتسارت، بيتهوفن، شومان، براهمز وإنيسكو.

1932: سجل كونشيرتو إلغار Elgar في ستديوهات Abbey Road بقيادة المؤلف نفسه.

1935: جولة عالمية، 110 حفلات موسيقية، توقف بعدها عن العزف سنتين.

1938: سجّل كونشيرتو شومان مع أوركسترا نيويورك الفيلهارمونية، بقيادة جون باربيرولي John Barbirolli، وتزوج من نولا نيكولا Nola Nicholas التي أنجب منها ولدين.

1943: مقابلة مع بارتوك في تشرين الثاني/نوفمبر.

1944: عزف سوناتا لكمان إفرادي لبارتوك في قاعة كارنجي هول Carnegie Hall، وكان بارتوك قد ألّفها بطلب منه.

من 1941 إلى 1945: أحيا أكثر من خمسمئة أمسية موسيقية لجيوش الحلفاء في شتى أرجاء العالم. وبعد أن كان خصماً

لفورتفانغلر Furtwangler الذي لم يغادر ألمانيا زمن النازية، انبرى للدفاع عنه.
1947: تزوج من ديانا غولد Diana Gould، وأنجب منها ولدين آخرين، أصبح أصغرهما واسمه جيريمي Jeremy عازف بيانو ناجحاً.
1952: سافر إلى الهند، بدعوة من نهرو رئيس وزرائها.
1958: عيّن مديراً فنياً لمهرجان باث Bath وبدأ عمله قائد أوركسترا. واستقر في انكلترة.
1980: إنشاء مؤسسة مينوهين لمساعدة العازفين الشباب.
1985: أصبح مواطناً بريطانياً ومنح لقب سير Sir.
1993: أصبح الموسيقي الثاني بعد بريتن Britten في الحصول على لقب "عين" من أعيان المملكة.
1999: توفي في برلين بتاريخ 12 آذار/مارس.

❐❐❐

أوبرا

❐ أوبرا فيديليو
لودفيغ فان بيتهوفن *1770- 1827*

إعداد بشير نطفجي

توزيع الأدوار
دون بيزارو: مدير السجن.
روكو: السجان.
مارسلينا: ابنة السجان.
جاكينو: تابع في السجن.
دون فلورستان: السجين، وهو أحد نبلاء إشبيلية.

ليونورا: زوجة دون فلورستان.
فيديليو: ليونورا متنكرة بزي رجل، وتعمل في السجن لإنقاذ زوجها.
دون فيرناندو: وزير العدل.
عصر الأوبرا: مطلع القرن التاسع عشر.

فيديليو رمز الوفاء الزوجي

تمهيد:

نشأ بيتهوفن ترعاه أم رؤوم غرست في نفسه المثالية والحب الدافق لكل ما هو خير وحق، فنشأ قوي العزيمة أبي النفس، قمة شامخة من كريم الشيم. وهذه صفات إذا اجتمعت في إنسان فإنها تؤدي به حتماً للبحث عن المثل العليا وفي مقدمتها تقديس المرأة التي ينبع منها الإحساس بكل ما هو قيم ورفيع المستوى.

تبلور هذا السمو عند بيتهوفن وظهر في جميع مؤلفاته الموسيقية منذ فجر شبابه في مطلع القرن التاسع عشر، وكانت السيمفونية الثالثة "البطولة" مرحلة هامة في حياته الغنية وفي تاريخ الموسيقا عموماً إذ كانت فتحاً جديداً في ميدان التأليف الموسيقي.

في عام 1803 كُلِّفَ بيتهوفن بتأليف أوبرا من أجل دار للأوبرا افتتحت حديثاً في فيينا. بحث بيتهوفن عن موضوع مناسب للأوبرا المطلوبة طويلاً حتى وقع على نص عن اللغة الفرنسية من تأليف المؤلف (بويللي)، وقد عالجه بيتهوفن من جديد وصب فيه من روح مثالياته ما جعله عملاً دراماياً سامياً، وأطلق عليه اسم البطل / البطلة فيديليو ويعني الوفاء.

كان الجمهور حينذاك يعرف بيتهوفن مبدع السيمفونيات الشامخة، فقد قدم سيمفونياته الرابعة والخامسة والسادسة

حتى عام 1806 وحصـــد المجد والإعجاب والمكانة العالية في النفوس.

ولكن النـاس لم يـدركوا بـأن التـأليف الأوبرالي يختلف في بنـائـه عن التـأليف السـيمفوني، إذ على المؤلف أن يـأخـذ بالحسبان الأصوات البشرية التي ستؤدي العمل الموسيقي، وعندما قدمت الأوبرا في نفس العام أصـيب الناس بدهشـة لاختلاف المادة الموسـيقية في هذه الأوبرا، وإن لم تكن تخلو من مقاطع غنائية فائقة الجمال دراماتياً وعلى رأسـها أنشـودة ليونور الغاضبة عندما تكتشف نية مدير السجن قتل السجين، وأنشودة فلورستان في زنزانته حين تتداعى أفكاره مفكراً في زوجته ليونورا في مشهد فريد من نوعه لم تَجُد قريحة أخرى بمثلـه حتى اليوم من حيث التوق والحنين والحب الدافق الذي يوقده في النفس.

في أيـامنـا هذه، اختيرت أوبرا فيديليو لتكون حفل الافتتاح لدار الأوبرا في فيينا بعد أن أعيد بناؤها المتهدم عقب الحرب العالمية الثانية، وزحف عشـاق الأوبرا من جميع أنحاء العالم لمشـاهدتها، وقد ثبّتَتْ إدارة دار الأوبرا مكبرات صـوت على جوانب البناء من أجل الناس الذين احتشـدوا في الشـوارع القريبة من الدار للاستماع إلى هذه الأوبرا، وقاد الأوركسترا حينذاك المـايسـترو العـالمي (كـارل بوم) الذي يحمل مرتبة الدكتوراه في الموسيقا على رأس مجموعة من أشهر المغنين، وكان ذلك حدثاً فنياً ظلت فيينا تذكره بإعزاز طويلاً.

حوادث الأوبرا

الفصل الأول:

بعد مقدمة موسـيقية متسـامية تمهد للعمل الموسـيقي، يرفع السـتار عن منظر في سـجن إسـباني في أوائل القرن التاسـع عشـر، ونرى مارسـلينا ابنة السـجان في منزله داخل السـجن

تعمل في كي الملابس تستمع إلى جاكينو مساعد والدها الذي يبثها عواطفه دون أن يجد منها أي اهتمام، ويتبادلان الأخذ والرد دون جدوى وينتهي الجدال بالرفض، ولكن المسكين لا يزال يحدوه الأمل في كسب ودها. بعد أن يذهب جاكينو تعترف الفتاة بأنها كانت يوماً ما تحبه، ولكن الأمر اختلف بعد أن أتى فيديليو الشاب مساعداً لوالدها السجان روكو، ووجدت أن عواطفها تحولت نحوه دون إرادة منها، إذ وجدت في فيديليو الشاب الذي ترتاح إلى شخصيته القوية كل فتاة، وتنشد معربة عن سعادتها المقبلة معه.

يدخل السجان روكو، ويسأل مارسلينا عما إذا عاد فيديليو من المدينة مع البريد، وبعد أن يصلح بعض الأصفاد، يدخل فيديليو ملؤه النشاط والعزم الذي يفسره روكو بأنه نابع من حبه لابنته، ويتبع ذلك مقطع غنائي جميل يشترك فيه كل من روكو الذي يرى في فيديليو زوجاً مناسباً لابنته مارسلينا التي ترى نفسها سعيدة مع فيديليو، بينما يندب جاكينو، الشاب المفجوع، حبه الضائع، ويأسف فيديليو لتطور الحوادث على هذا الشكل، إذ لا يعرف أحد الحقيقة وهي أن فيديليو ليس سوى ليونورا زوجة دون فلورستان متنكرة بزي رجل، وقد أخفت شعرها تحت قبعة ضخمة، وجاءت لتعمل في السجن بحثاً عن زوجها الذي اختفى ولم يعثر له على أثر، ولكن الشكوك ساورتها بأنه قد يكون في هذا السجن إذ كان بينه وبين دون بيزارو مدير السجن عداوة قديمة، وهاهي قد نجحت في أداء دور مساعد السجان روكو الذي وجد لديها النشاط المطلوب مدفوعة بالأمل الذي يحدوها في العثور على الزوج الحبيب.

ينشد روكو مقطوعة يعبر فيها عن موافقته على قبول فيديليو زوجاً لابنته مارسلينا رغم أنه لا يعرف للفتى أصلاً

ومنبتاً، ويقول بأن الزواج يجب أن يقوم على أساس ثابت هو المال كي يدوم وتحلق السعادة فوقه، ولكن فيديليو/ليونورا لا يلقي إليه بالا فهو يؤمن بأن الحب الذي يجمع بين قلبين هو رباط مقدس متين يستطيع أن يتخطى جميع الصعاب، وهاهو هنا مثال على ذلك.

كان أكثر ما يشغل بال فيديليو أنه رغم الثقة التي يتمتع بها لدى السجان روكو فهو لا يسمح له بالنزول معه إلى الزنزانة السفلى في السجن. وفي حديث بين فيديليو ومارسلينا تقول الأخيرة بأن أباها قد أودع فيها سجيناً معيناً، وقالت بأن السجين لا بد أن يكون عدواً لدوداً لمدير السجن دون بيزارو الذي أمر أباها بأن ينقص طعام السجين وشرابه تدريجياً حتى يموت جوعاً. يفزع فيديليو لهول الموقف وتلاحظ مارسلينا ذلك. أصبح فيديليو الآن موقناً أن السجين لا بد أن يكون دون فلورستان، لا سيما أنه اختفى منذ مدة توازي المدة التي أمضاها في هذا السجن.

المنظر الآن في ساحة السجن، يظهر دون بيزارو مدير السجن على أنغام لحن عسكري تتبعه ثلة من الجند، ويطلب البريد الوارد إلى السجن، ولدى تفحص الرسائل يلاحظ واحدة تسترعي انتباهه، فيقرؤها ويجدها من صديق له يخبره بأن وزير العدل سيزور السجن زيارة مفاجئة، فقد نُمِيَ إليه أن في السجن سجناء زُجوا فيه دون حق. يصعق دون بيزارو للخبر وما قد ينجم عنه من اكتشاف السجين دون فلورستان زوج ليونورا في السجن، وهو صديق للوزير، وقد مضى عليه زمن طويل. وفي مقطع غنائي رهيب يعلن مدير السجن عن عزمه على قتل دون فلورستان بنفسه، ومن ثم يصدر أمره إلى رئيس الحرس بأن يثبت حارساً على سطح السجن ليطلق نفيراً لدى وصول موكب وزير العدل، ثم يلتفت إلى

الســجان روكو مشــيراً إليه أن يتبعه إلى الزنزانة الســفلى، ويعده بمبلغ من المـال مكـافـأة لـه إذا قـام بعمـل معين وهو أن يتخلص من الســجين. يرفض روكو فكرة القتل فيأمره مدير الســجن أن يهيئ قبراً للســجين في البئر المهجورة أســفل السجن، وأنه هو سيتولى عملية قتل السجين.

ســمع فيديليو ما دار بين روكو ومدير الســجن من مخبئه، ولدى ذهابهما يتقدم ويصــب جام غضــبه على مدير الســجن الشــرير، ويبتهل إلى الســماء في أغنية رائعة من أجل العون على اكتشــاف مكـان الســجين وإنقاذه. يأمر رئيس الحرس السجان روكو بأن يخرج السجناء إلى الساحة لفترة قصيرة، ويقف فيديليو يتفحص الوجوه أملاً في أن يرى دون فلورستان بينهم ولكن دون جدوى. يخبر روكو مســاعده فيـديليو بـأن مدير الســجن قد ســمح له باصــطحابه إلى الزنزانة الســفلى، ولكنه يفزع عندما يعلم بأنه ســيســاعده في حفر قبرٍ للســجين فيها، إنه يســتعجله من أجل إتمام العمل ويقول له إنّ الســجين في حالة صحية سيئة بسبب الجوع ولن يضيره الموت.

الفصل الثاني

يرفع الســتار عن الطابق الســفلي في الســجن، وفيه البئر المهجورة التي ستتحول إلى قبر يضم جسد السجين التعس.

يســمع صــوت الســجين في شــكوى إلى الســماء في مقطع غنائي بالغ التأثير في النفس، اختار بيتهوفن له لحناً مرســلاً لم يَجُد بمثله في أي عمل موســيقي آخر، يمثل التوق والحنين عند الســجين لزوجته ليونورا التي يراها في عين خياله ملاكاً يرعاه في محنته، ثم يسقط من فرط الإعياء.

يظهر روكو مع مساعده فيديليو يحملان معولاً ورفشـاً من أجل حفر القبر. يلقي روكو نظرة على الســجين ويظن أنه قد فـارق الحيـاة، ولكنــه يتحرك فجـأة وتقع عينيــه على فيـديليو

فيناشـــده الرحمـة ويطلـب إليـه أن يبعـث بخبر إلى ليونورا فلورستان في إشبيلية كي تأتي وتخلصه من سجنه هذا.

يكتم فيديليو صـــرخـة كـادت تخرج من فمه فقد عرف أن الســـجين هو دون فلورســـتان، ويرد روكو على اســـترحام الســـجين بـأن ذلـك غير ممكن ولا فـائـدة منـه. يقف فيـديليو مسـمراً أمام السـجين ويمد يده بكسـرة خبز يتلقفها السـجين بلهفة.

أصـــبح القبر جاهزاً ليضـــم جسـد السـجين، يطلق روكو صـــفارة يدخل على أثرها دون بيزارو مدير الســـجن، ويبدأ حوار غنائي رباعي، يقول مدير السـجن مخاطباً السـجين بأن ســـاعة الانتقام قد دنت، وأنه الآن أمام دون فلورســـتان الذي كـاد في يوم من الأيـام أن يخلعـه من منصـــبـه، وهكـذا دارت الأيام ودون فلورستان يجثم أمامه ينتظر الموت.

يشـــهر دون بيزارو مدير الســـجن خنجراً ويهم بطعن دون فلورستان الطعنة القاتلة، ولكن فيديليو يقف في وجهه ويصيح قائلاً "...قف، اقتل زوجته أولاً..." وينزع القبعة عن رأســه فينسـدل شـعر ليونورا الجميل على كتفيها وقد صـوبت غدارة نحو دون بيزارو والشـــرر يتطاير من عينيها وهي تحدق في مدير السـجن الذي عقدت الدهشـة لسـانه للحظة، ولكنه صـحا من دهشـــتـه وهجم على ليونورا ليطعنهـا بخنجره، وفي هذه اللحظة يدوي صـــوت النفير من على ســـطح الســـجن معلناً وصـــول وزير العدل، ولم يعد هناك فائدة من قتل السـجين أو زوجته.

فاصل موسيقي

كتب بيتهوفن ثلاث مقطوعات موسيقية على شكل افتتاحية لهذه الأوبرا، وتعرف اليوم بـافتتـاحيات ليونورا رقم *1*و*2*و*3*. وفي الفترة التي أعدت فيهـا هذه الأوبرا للعرض قدم بيتهوفن

افتتاحية جديدة تحت اسم فيديليو، وهي قطعة موسيقية في حد ذاتها وضعت على أساس سيمفوني تتدفق فيها الألحان بيسر وجلال وكأنها خلاصة لموضوع الأوبرا، وهذه الافتتاحية تعزف قبل رفع الستار عن الفصل الأول.

وعندما تصل الأحداث إلى ذروتها ويسقط في يد مدير السجن دون أن يحسم الموقف، ينزل الستار وتعزف الأوركسترا افتتاحية ليونورا رقم 3 من أجل منح النظارة فترة راحة للتمتع بألحان هذه الافتتاحية التي تُعدُّ أيضاً قصيدة سيمفونية تعج بألحان تصور المأساة، وفي نهايتها يسمع صوت النفير الذي يعلن عن وصول وزير العدل.

يدخل وزير العدل ويشاهد الزوجين في قمة سعادتهما، ويدهش لرؤية صديقه دون فلورستان الذي لم يره منذ زمن بعيد. يدرك الوزير حقيقة الموقف لساعته ويبارك للزوجين حبهما الأبدي، ويثني على شجاعة ليونورا رمز الرفاء الزوجي التي ضحَّت بنفسها وتحملت الأخطار والعذاب فترة طويلة من أجل الوصول إلى الحقيقة، فتجيب بأن أقسى ما مر بها من أحداث هو عندما اكتشفت بأنها دعيت لحفر قبر زوجها.

يطلب الوزير إلى ليونورا أن تزيل الأصفاد التي تقيد زوجها، فهذه هي مكافأتها على جليل صنعها وحبها الأبدي.

تنتهي الأوبرا بالهتاف للوزير الرحيم والزوجين السعيدين، ويسوق الجند مدير السجن دون بيزارو ليلاقي مصيره.

ينزل الستار ببطء.

❐❐❐

❐ **أسطورة مخلوقات بروميثيوس**

لودفيغ فان بيتهوفن *1770- 1827*

إعداد بشير نطفجي

ليست الأسطورة سوى رؤيا طافت في خلد مؤلفها ولا ترتبط بأي عرف اجتماعي في أي عصر، فهي حالة متفردة أبدعها إنسان ما لتجسد ما يطمح لتحقيقه ولم يجد لذلك سبيلاً، وهنا يكمن العزاء بالنسبة لذلك الإنسان، فقد صنع عالماً أسطورياً لا ينازعه فيه أحد.

وهكذا تبقى الأسطورة عالماً منفرداً لا يخضع لاجتهاد أو تحريف مهما بدا مستهجناً بالنسبة للأجيال التي تتّالى على مر الزمن.

من أساطير بولفنش

في باليه من موسيقا لودفيغ فان بيتهوفن تحمل الرقم 43 بين أعماله الموسيقية.

يفاجأ عشاق الباليه بين حين وآخر بموسيقا من تأليف بيتهوفن تعزف لترافق مقطوعة للباليه لم يعدها المؤلف من أجل ذلك الغرض.

خلال السنوات الوسطى من القرن العشرين ظهرت عدة أعمال موسيقية من تأليف بيتهوفن على هذا الشكل، كان أشهرها التي أعدها للباليه أستاذ الرقص الشهير **ليونيد ماسين** وجعلها في أربع لوحات وأسماها التكوين والأرض والسماء ورقصة المعبد لتتوافق مع السيمفونية السابعة مقام لا ماجور رقم 92 .Op في سلسلة أعمال بيتهوفن، وهي تحفة موسيقية نادرة استغرق تأليفها أربع سنوات على أساس إيقاعي نادر.

تذكر المراجع الموسيقية أن الموسيقار فرانز ليست اقتنى نصاً للسيمفونية السابعة هذه للبيانو وجلس يعزف ألحانها، وكان الموسيقار العظيم فاغنر في زيارته، فما كان من فاغنر إلا أن نهض من جلسته وأخذ يتمايل مع الألحان، وعندما انتهت صاح قائلاً: "...يا إلهي، لا بد أن بيتهوفن كان عند الآلهة على جبل الأوليمبوس عندما ألّف هذه السيمفونية التي تستحق أن توصف بتأليه الرقص..." ويختم كاتب المقال بقوله لو أن عدسة التصوير السينمائي كانت في الوجود حينذاك لأمكن التقاط هذه الواقعة الخالدة.

كما استفاد أيضاً من موسيقا بيتهوفن **كورت جوس** الذي أعد باليه لسوناتا البيانو والكمان المسماة الربيع ورقمها 24، وعاد **ليونيد ماسين** ثانية وأعد باليه لثلاثي "الأرشيدوق" رقم 97، ولم يتورع **أنطوني تيدور**

عن إعداد باليه لثلاث افتتاحيات هي أغمونت، وكوريولان وليونورا رقم 3 وأسماها النصر وذلك عام 1952 وفي مدينة نيويورك الأمريكية.

تاريخ باليه مخلوقات بروميثيوس

في عام 1791، قرر الكونت فرديناند فالدشتاين، وهو أفضل النبلاء الذين أحسنوا إلى بيتهوفن في حياته العاصفة، أن يقيم حفلاً كبيراً بمناسبة تقليده وسام التوتونيك للفروسية الذي أسسه ماكسيميليان فرانز حاكم مدينة بون، وهو الابن الأصغر للإمبراطورة تيريزا، وكلف بيتهوفن بإعداد الموسيقا اللازمة لهذه الباليه المبنية على أسطورة مخلوقات بروميثيوس لتعرض في تلك المناسبة.

حوادث الأسطورة

وقد أعدها من جديد أستاذ الرقص سالفاتوري فيغانو الذي عاش بين 1769 و 1821.فقد صنع بروميثيوس تمثالين من الصلصال لرجل وامرأة، ولكن ذلك لم يشبع نهمه في الإبداع، ورأى أن تدب الحياة فيهما لتكتمل المعجزة، ومن أجل هذا انتزع جزءاً من النار المقدسة لدى الآلهة من أجل إزكائه في التمثالين حتى يراهما يتحركان، ولكن فعلته تلك أثارت غضب الآلهة وعرضته للعقاب.

الموسيقا

ألف بيتهوفن ستة عشر مقطعاً موسيقياً لهذه الباليه وجعلها في فصلين:

الفصل الأول

- افتتاحية موسيقية في قالب السوناتا.
- مقدمة، وتمثل بطل الأسطورة بروميثيوس الذي أثار غضب الآلهة لسرقته جزءاً من النار المقدسة من أجل وضعها في التمثالين من أجل الحركة.
- متعة مشاهدة التمثالين وقد وصلا إلى ذروة الكمال.

الفصل الثاني

ويتألف من ستة عشر مقطعاً يمثل كل منها مرحلة معينة من الأسطورة والباليه:

1- تدب الحياة في التمثالين بفعل النار المقدسة.

2- نـدم بروميثيـوس عنـدما يـرى التمثـالين وقـد دبـت فيهمـا الحيـاة ولكـن ليس لهما العقل والإدراك.
3- يستعيد بروميثيوس ثقته بنفسه ويصمم على إكمال خطته.
4- المنظر في بارناسوس وفي بلاط أبولو.
5- فـي عـزف مطـول علـى آلـة الهـارب يـوحي بوجـود أورفيـوس الـذي ينسـب إليـه جمـال الصـوت والعـزف المتفـوق، وهنـا يتولـد لـدى التمثـالين الـذكاء والعواطـف الإنسـانية. وتؤكـد الأسـطورة هنـا فضـل الموسيقا على الإنسان في تنمية مواهبه وسموِّ أحاسيسه.
6- يرقص التمثالان طرباً على أنغام الموسيقا.
7- يعبر التمثالان عن امتنانهما العميق لبروميثيوس.
8- رقصـة تريتبشـور مـع الحوريـات وبـاكوس إلـه الخمـر وفتيـات الـبلاط. يتوقـف الـرقص لـدى دخـول التمثـالين الـذين أتيـا لاتخـاذ مكان لهما بين الآلهة.
9- تشـهر ميلبـونين خنجـراً وتخاطـب التمثـالين بـأن حيـاة البشـر يمكـن أن تزهـق بسـهولة، ومـن ثـم تهجـم علـى بروميثيـوس وتطعنـه طعنـة نجلاء.
10- تتقدم ثاليا وتعيد الهدوء للتمثالين.
11- يتقدم الإله بان ويعيد بروميثيوس إلى الحياة.
12و13- مقاطع موسـيقية راقصـة ابتهاجاً بالمناسـبة يشـترك الجميع فيها.
14و15- موسيقا من أجل راقصات البلاط.
16- رقصة الختام.

مـن الجـدير بالـذكر أن اللوحـة الأخيـرة مـن الباليـه تتضـمن لحنـاً متميـزاً كـان بيتهـوفن قـد ضـمنه فـي تنويعـات للبيـانو رقـم 35، وبعـد ذلـك ضـمنه فـي القسم الرابـع مـن السـيمفونية الثالثـة "البطولـة"، وقـد قصـد بيتهـوفن مـن ذلـك أن يجمـع بـين نـابليون بونـابرت الـذي أوحـى لبيتهـوفن أن يؤلـف هـذه السـيمفونية التـي تعـد مرحلـة هامـة فـي تـاريخ التـأليف السـيمفوني، وبـين بروميثيـوس بطـل الأسـطورة، فقـد أقـدم كـل منهمـا علـى عمـل جـريء، ولا يقـل عنهمـا منزلـة بيتهـوفن نفسـه الـذي غـزا عـالم الموسـيقا وأوقـد فيـه قبسـاً من نار الآلهة المقدسة.

إعداد محمد حنانا
- عازف كمان
- كاتب في الموسيقا

□ الأعلام

ســـــابـاتـيـنـي، غـالـيـازو 1597-
Sabbatini, Galeazzo 1662

مؤلف إيطالي. عمل كاهناً في كاتدرائية بيسـارو، ثم مديراً للشـؤون الموسـيقية لدى دوق ميراندولا. وضـع العديد من أعمال المادريغال والموتيت.

ســـــاكـيـنـي، أنـتـونـيـو 1730-
Sacchini, Antonio 1786

مؤلف إيطالي. درس في نابولي. تأثر بإصـــلاحات غلوك في مجال الأوبرا. نشـــط في فينيســـا وروما ونابولي. عاش وعمل في لندن بدءاً من عام 1772 حتى عام 1781، وضـع خلالها سبعة عشر أوبرا جعلته من المشاهير. أخيراً استقر في باريس ومات فيها. تتضـــمن أعماله نحو أربعين أوبرا، وبعض الأعمال الدينية، وست رباعيات وترية.

ســـــايـفـيـرود، هـارالـد 1897-
Saeverud, Harald 1992

مؤلف نرويجي. درس في كونســـرفاتوار بيرغن، ثم في برلين. تتضـمن أعماله تسـع سـيمفونيات، كونشـيرتو بيانو، كونشـيرتو كمان، كونشـيرتو لآلة الباصـون، كونشـيرتو لآلة الأوبوا، إلى جانب بعض الأعمال الأخرى المتنوعة.

سـان-سـان، كـاميـل 1835-
1921 Saint-Saëns, Camille

مؤلف وعازف بيانو وأورغن فرنسي. قدم في أحد مسارح باريس عزفاً منفرداً على البيانو وهو ما يزال في الحادية عشرة من عمره. انتسب إلى كونسرفاتوار باريس حيث درس التأليف على يد هاليفي. في عام 1865 وضع أوبراه الأولى، وفي عام 1868 بدأ في تأليف أوبرا شمشون ودليلة. زار إنجلترا والولايات المتحدة، كما قام بجولات فنية كثيرة. في عام 1893 منحته جامعة كامبردج درجة الدكتوراه الفخرية. مات في الجزائر. تتميز موسيقا سان-سان بأناقتها وبساطتها وجمال هارمونيتها، وتعكس أوبرا شمشون ودليلة والسيمفونية الثالثة وكونشيرتات البيانو أفضل ما عنده.

تتضمن أعماله 12 أوبرا، 3 سيمفونيات، 9 قصائد سيمفونية، 5 كونشيرتات لآلة البيانو، كونشيرتوين لآلة الفيولونسيل، 3 كونشيرتات لآلة الكمان، رقصة الأموات للأوركسترا، المتوالية الجزائرية للأوركسترا، مقدمة وروندو كابريشيوزو لآلة الكمان، كرنفال الحيوانات لآلتي بيانو مع الأوركسترا، الكابريس الأندلسي لآلة الكمان، الفانتازيا الأفريقية لآلة البيانو...الخ. إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الكورس، وأعمال البيانو المنفرد.

سـاليـيـري، أنـتـونـيـو 1750-
1825 Salieri, Antonio

مؤلف وقائد أوركسترا إيطالي. درس في مدرسة سان ماركو للغناء في فينيسيا. ذهب إلى فيينا برفقة أستاذه غاسمان. في عام 1770 ظهر لأول مرة بوصفه قائد أوبرا البلاط في فيينا.

درس على يديه بيتهوفن وشـــوبرت وليســـت. كان معادٍ لموتسارت لكن ليس صحيحاً ما يقال بأنه دس له السم (حسب ما صـورته أوبرا موتسـارت وسـالييري للمؤلف ريمسـكي كورسـاكوف). وضـع سـالييري أكثر من أربعين أوبرا منها "تـارار"، "الموسـيقـا أولاً ثم الكلمـات"، "بـالميرا"، "فالسـتاف"، إلى جانب الأوراتوريات، والأعمال الكنسـية، والعديد من المقطوعات الغنائية.

سالينين، أوليس 1935 **Sallinen, Aulis**

مؤلف فنلندي. درس في أكاديمية سـيبيليوس الموسـيقية. عمل مديراً للأوركسـترا السـيمفونية التابعة للإذاعة الفنلندية. تتضـمن أعمالـه أربع أوبرات منهـا أوبرا "الخط الأحمر"، "كوللير فو"، باليهين، سـت سـيمفونيات، كونشـيرتو لآلة الكمان، كونشـيرتو لآلة الفيولونسـيل، موسـيقا جنائزية للأوركسـترا، مقطوعـة ظلال للأوركسـترا، تنويعـات للأوركسـترا...الخ إلى جـانـب أعمـال الكورال، وأعمـال موسيقا الحجرة.

سـالـمـهـوفـر، فـرانـز 1900-1975 **Salmhofer, Franz**

مؤلف وقائد أوركسـترا نمسـوي. درس في أكاديمية فيينا على يد شـريكر وشـميت. تتضـمن أعماله أوبرات، باليهات، سـيمفونيتين، كونشـيرتو لآلة الترومبيت، كونشـيرتو لآلة الفيولونسيل، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

سامارتيني، جيوفاني-باتيستا 1700-1775

Sammartini, Giovanni-Battista

مؤلف وعازف أورغن إيطالي. كان الرائد في معالجة قالب السوناتا. درس على يديه المؤلف غلوك. وضع نحو ألفين من الأعمال الموسيقية وفي مختلف الصيغ، وتتضمن هذه الأعمال أوبرات، وأكثر من 75 سيمفونية، كونشيرتات، رباعيات وخماسيات وترية...الخ.

سامارتيني، جيوزيبي 1695-1750

Sammartini, Giuseppe

مؤلف وعازف أوبوا إيطالي. شقيق جيوفاني سامارتيني، درس آلة الأوبوا على يد والده. استقر في إنجلترا. عمل مديراً لموسيقا الحجرة لدى أميرة ويلز. تتضمن أعماله كونشيرتات، تريوسوناتات، والعديد من أعمال الكونشيرتو غروسو.

سان شيز دي فيونتيه، ادواردو 1874-1944

Sánchez De Fuentes, Eduardo

مؤلف وكاتب كوبي. درس في كونسرفاتوار كوبا. عني بالموسيقا الشعبية الكوبية وجمع أغانيها. وضع ست أوبرات، باليه، إلى جانب أعمال الكورال والأغاني.

سان ستروم، سفين-دافيد 1942

Sandström, Sven-David

مؤلف سويدي. درس في الأكاديمية الموسيقية في ستوكهولم، ثم مع ليغيتي. تشتمل أعماله على أوبراتين، باليهين، كونشيرتو لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة الفلوت، ريكويام من أجل الأطفال ضحايا الحرب والعنصرية...الخ.

سـانتـا كروز، دومينغو 1899-
1987 Santa Cruz, Domingo

مؤلف تشيلي. درس الموسيقا في مدريد، أنشأ في التشيلي العديد من المؤسسات الموسيقية. تشتمل أعماله على أربع سيمفونيات، إلى جانب أعمال الكورال، وموسيقا الحجرة، ومقطوعات لآلة البيانو.

سـانتورو، كلوديو 1919-
1989 Santoro, Cláudio

مؤلف وعازف كمان برازيلي. درس في ريو وباريس. شارك في تأسيس الفرقة السيمفونية البرازيلية. تتضمن أعماله أحد عشر سيمفونية، ثلاثة كونشيرتات لآلة البيانو، كونشيرتين لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة الفيولونسيل، ثمان باليهات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وموسيقا الأفلام.

ساراسات، بابلو مارتن ميليتون 1844-1908
Sarasat, Pablo Martin Melitón

عازف كمان ومؤلف اسباني. درس في مدريد ثم في كونسرفاتوار باريس. اشتهر في العالم بوصفه عازفاً لامعاً يمتلك أسلوباً خاصاً وصوتاً جميلاً (صوت كمانه). من أجله وضع المؤلف لالو السيمفونية الاسبانية وهي لآلة الكمان مع الأوركسترا، ومن أجله وضع المؤلف بروخ كونشيرتو الكمان الثاني والفانتازيا الاسكتلندية، كما وضع المؤلف سان-سان من أجله كونشيرتو الكمان الأول والثالث ومقطوعة "مقدمة وروندو كابريشيوزو". وضع ساراسات العديد من المقطوعات لآلة الكمان منها مقطوعة غجرية "Zigeunerweisen"، وفانتازيا كارمن، ومقطوعة "Jota Aragonesa"...الخ.

ســـــارتــي، جـيـوزيـبـي 1729-
1802 Sarti, Giuseppe

مؤلف وقائد أوركســترا وعازف أورغن إيطالي. درس على يد مارتيني. كان كثير الترحال وغزير الإنتاج، إذ وضع أكثر من ســبعين أوبرا، والعديد من الأعمال الموســيقية الكنسية، وسوناتات لآلة الهاربسيكورد. مات في برلين.

ســـــارتـوريـو، أنـتـونـيـو 1630-
1680 Sartorio, Antonio

مؤلف إيطالي. وضــع خمســة عشــر أوبرا منها "أديليد"، و"أورفيو"، إلى جانب العديد من الكانتاتات، والأعمال الغنائية الدينية.

ساتي، اريك 1866-1925 Satie, Erik

مؤلف وعازف بيانو فرنســي. درس في كونســيرفاتوار باريس مدة ســنة واحدة. عمل في عام 1888 عازفاً لآلة البيانو في أحد نوادي مونتمارتر الليلية، وفي نفس العام وضــع مقطوعة "**Gymnopédies**" لآلة البيانو. في عام 1905 انتسب إلى السكولاكانتروم حيث تابع دراسته على يد داندي وروسيل. بعد ذلك وفي غضون سنوات أصبح محط إعجاب المؤلفين الشــباب الذين افتتنوا بالعناوين الغريبة والســاحرة لبعض أعماله، كذلك أثر بشــدة على مجموعة المؤلفين الفرنســيين الســتة*، وحثهم على الابتعاد عن تأثير الرومانتيكية والانطباعية لتحقيق أســلوب بســيط، واضــح، موجز ولاذع. تتضــمن أعماله "**Genéviève de Brabant**" وهي أوبرا عرائس، "**Le piège de Méduse**"، ملهاة غنائية، باليه

* مجموعة المؤلفين الستة وهم: هونيغر، أوريك، ميلهود، تيلفير، دوراي، بولانك.

"استعراض"، باليه "Relâche"، باليه "Mercure"، "سقراط" لأربعة أصوات سوبرانو وأوركسترا صغيرة، "قداس الفقراء"، إلى جانب عدد من المقطوعات الأوركسترالية والغنائية، والكثير من المقطوعات الهامة لآلة البيانو.

سوير، إميل فون 1862-1942

Sauer, Emil von

مؤلف وعازف بيانو ألماني. درس في موسكو على يد نيكولاي روبنشتاين، ثم في فايمار على يد ليست. تشتمل أعماله على كونشيرتات وسوناتات ودراسات لآلة البيانو.

سوجيه، هنري 1901-1989

Sauguet, Henri

مؤلف فرنسي. درس على يد كانتيلوب، ثم على يد كوشلين. كان من أنصار المؤلف ساتي. شكل جماعة دعيت بـ "École d'arcueil". تتضمن أعماله سبع أوبرات منها أوبرا "دير بارما"، خمسة وعشرين باليهاً منها باليه "بول وفرجيني"، "سرابات"، "غادة الكاميليا"، أربع سيمفونيات، ثلاثة كونشيرتات لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الهارمونيكا، ريكويام، ثلاث رباعيات وترية، إلى جانب مجموعات أغاني أخذت كلماتها من أشعار ايلوار، شيلر، شكسبير، مالارميه.

ساكستون، روبيرت 1953 **Saxton, Robert**

مؤلف إنجليزي. درس في جامعة كامبردج، وجامعة أوكسفورد، ثم على يد بيريو. تتضمن أعماله أوبرا "كاريتاس"، كونشيرتو للأوركسترا، كونشيرتو لآلة الفيولا، كونشيرتو لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة الفيولونسيل، سيمفونية

لصوت سوبر انو، وباريتون، وأوركسترا، ...الخ. إلى جانب أعمال الإنشاد، وأعمال موسيقا الحجرة.

سايغون، أحمد عدنان 1907-
Saygun, Ahmed Adnan 1991

مؤلف تركي. درس في كونسيرفاتوار باريس وفي السكولاكانتروم على يد داندي. تتضمن أعماله أربع أوبرات، أربع سيمفونيات، كونشيرتو لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الكمان، أوراتوريو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة. في عام 1936 رافق بارتوك الذي كان يقوم بجمع الأغاني الشعبية في منطقة الأناضول.

سكارلاتي، أليساندرو 1660-
Scarlatti, Alessandro 1725

مؤلف إيطالي قام بدور هام في تطوير الأوبرا، ومن مؤسسي المدرسة النابوليتانية في التأليف. درس على يد كاريسيمي. ألّف أوبراه الأولى عام 1679. حظي برعاية كريستينا ملكة السويد المقيمة في روما، وعينته قائداً للأوركسترا ورئيساً للكورس في مسرحها الخاص في روما. بعد ذلك شغل مناصب متعددة في كل من روما ونابولي. تتضمن أعماله 115 أوبرا (ضاع العديد منها)، 20 أوراتوريو، 10 قداسات، 600 كانتاتا، إلى جانب أعمال المادريغال والموتيت، وأعمال موسيقا الحجرة، ومقطوعات لآلة الهاربسيكورد. هو والد المؤلف دومينيكو سكارلاتي.

سكارلاتي، دومينيكو 1685-
Scarlatti, Domenico 1757

مؤلف وعازف هاربسيكورد إيطالي. ابن اليساندرو سكارلاتي. درس على يد والده، ثم على يد باسكويني

وغاســباريني في فينيســيا، وهناك قابل المؤلف هاندل وغدا صديقه. وضع بعض الأوبرات للمسرح الخاص بملكة بولندا في رومــا. عمـل في بلاط ملـك البرتغـال عـازفـاً لآلــة الهاربسيكورد ومدرساً للأميرة ماريا باربارا في ليشبونه. في عام 1724 عاد إلى إيطاليا. وفي عام 1729 رحل إلى مدريد ليعمل في خدمة ملكة اسـبانيا، وقد ظل في مدريد حتى وفاته. ساهم د. سكارلاتي في تطوير العزف على آلة الهاربسيكورد وفي الكتـابـة لها، فقد أوجد ســبلاً وطرائق جديدة في العزف والتأليف، كطلاقة الأسلوب، وتقاطع اليدين، ومقاطع النغمات المزدوجـة، والقفزات الجريئـة، وحريـة الصــياغـة، وتغيير السـرعة. وتعدِ الـــ 550 سـوناتا ذات الحركة الواحدة التي وضـــعها في اســبانيا تمارين بالإضـــافة إلى كونها مؤلفات مبتكرة تتوهج إلهاماً. كذلك وضــع د. ســكارلاتي 14 أوبرا، 17 سـيمفونيا، 12 كونشـيرتو غروسـو، قداسـات، سـتابات مـاتر، كـانتـاتـات. وقد قام عـازف الهاربســيكورد الأمريكي رالف كيركباتريك بفهرســة أعماله، وقد حلت هذه الفهرســة محل فهرسة اليساندرو لونغو.

ســـكـارلاتـي، جـيـوزيـبـي 1718-1777

Scarlatti, Giuseppe

مؤلف إيطـالي ظُن بـأنـه ابن أخ المؤلف د. ســكـارلاتي. وضع 31 أوبرا. رحل إلى فيينا واستقر فيها حتى وفاته.

تشــيـلـزي، جـاتشــيـنـتـو 1905-1988

Scelsi, Giacinto

مؤلف إيطـالي. درس في جينوا وفيينـا. تـأثر في البـدايـة بأسلوب شونبرغ، بعد ذلك اهتم بالموسيقا الشرقية، ثم طور نوعاً من التأليف مهد لظهور ما دعي بالمينيماليزم، واضــعاً

أعمالاً مبنية على نغمة واحدة. تتضمن أعماله رباعيات وترية، سينفونييتا، متواليات لأحد عشر آلة بيانو، مقطوعات للكورال.

شاك، بينيديكت 1758-1826
Schack, Benedikt

مؤلف ومغن وعازف فلوت وقائد أوركسترا بوهيمي (من بوهيميا). عمل في قيادة الأوركسترا، ومغنياً في فرقة شيكانيدر. غنى دور تامينو في أوبرا "الناي السحري" للمؤلف موتسارت، ويقال بأنه كان واحداً من المجموعة التي غنت لموتسارت وهو على فراش الموت مقاطع من الريكويام الذي كان يؤلفه موتسارت. تشتمل أعماله على عدة أوبرات، وبعض الأعمال الدينية.

شيفر، بوغوسلاف 1929 Schaeffer, Boguslaw

مؤلف وعازف بيانو بولوني. درس في كلية الموسيقا في كراكاو. في عام 1946 ظهرت أولى مؤلفاته وكانت بأسلوب الكلاسيكية الجديدة، مع ميل نحو اللامقامية. ثم وضع أعمالاً بأسلوب اللامقامية، وكان أول مؤلف في أوروبا الشرقية يستخدم أسلوب الاثنتي عشرة نغمة. كذلك وضع موسيقا الكترونية، ومقطوعات بأسلوب الجاز. تتضمن أعماله 10 سيمفونيات، 3 كونشيرتات لآلة البيانو، كونشيرتوين لآلة الهاربسيكورد، كونشيرتوين لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة الفيولونسيل، كونشيرتو لآلة الكونترباص، كونشيرتو لآلة الفلوت، كونشيرتو لآلة الغيتار، كونشيرتو لآلة الأوكورديون، كونشيرتو لآلة الساكسوفون، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء، وأعمال البيانو، والكثير من المقطوعات الأوركسترالية المتنوعة. وضع كتباً نظرية حول

الموسيقا الجديدة منها كتاب "أصوات وإشارات"، و"مدخل إلى التأليف".

شيفر، بيير 1910 Schaeffer, Pierre

مؤلف فرنسي. عمل في الإذاعة الفرنسية. في عام 1942 أنشأ ستديو التجارب الصوتية. وفي عام 1948 قام بإجراء تجارب في التأليف مبنية على تجميع وتركيب مختلف الأصوات (الطبيعية أو التي يخلقها الإنسان أو أصوات الآلات الموسيقية) المسجلة، وأطلق على هذه العملية اسم "**Musique Concrète**" أي الموسيقا الصلبة. وكان أول عمل قدمه (دراسة للسكك الحديدية) مكون من أصوات قطارات السكك الحديدية. في عام 1949 بدأ تعاونه مع المؤلف بيير هنري في محاولة لتطوير ذلك الأسلوب في التأليف. تتضمن أعماله: سيمفونية "من أجل إنسان وحيد" (بالاشتراك مع بيير هنري)، "أورفيه 53" (بالاشتراك مع هنري) وهي للكمان والهاربسيكورد ومغنيين وشريط مسجل، "صحراء اليوم"، بريلود، كورال وفوغ، "اعذرني إني أموت"...الخ.

شافر، ر. موراي 1933 Schafer, R. Murray

مؤلف وكاتب كندي. درس في الكونسيرفاتوار الملكي في تورنتو. ذهب إلى فيينا، ثم عمل في إنجلترا. عاد إلى كندا وأسس ستديو للموسيقا الإلكترونية. تتضمن أعماله: "ترتيلة لليل" لصوت سوبرانو مع الأوركسترا، "موسيقا من أجل فجر العالم" لصوت ميتسوسوبرانو مع شريط مسجل، "وداعاً روبرت شومان" لصوت آلتو مع الأوركسترا، كونشيرتو لآلة الفلوت، مسرح هيرميز الأسود، أميرة النجوم، أربع رباعيات وترية، العرض الأعظم...الخ.

وتتضمن كتبه ومقالاته: "إيزرا باوند والموسيقا"، "مقابلات مع مؤلفين بريطانيين".

شـــايـدت، صـــامـويـل 1587-
Scheidt, Samuel 1654

مؤلف وعازف أورغن ألماني. درس على يد ســـويلينك. اشـــتهر من خلال أعمالـه الغنائيـة الدينيـة، والأعمـال التي وضعها لآلة الأورغن والتي تؤلف ثلاثة مجلدات.

شـــاين، جوهـان هيرمـان 1586-
Schein, Johann Hermann 1630

مؤلف ألماني. وضـع نحو مئة لحن كورالي، وأغاني دينية بـأســـلوب إيطـالي، فيلانيللات، مـادريغـالات، موتيتـات، متتاليات، أغاني دنيوية...الخ.

شـــينك، جوهان بابتيســـت 1753-
Schenk, Johann Baptist 1836

مؤلف نمســـوي. درس في فيينا على يد فاغنزيل. ســـاعد بيتهوفن في دراســـة الكونتربوان وفي التمارين الخـاصـــة بالتأليف الموسيقي، وكان صـديقاً لموتسـارت. تشـتمل أعماله على عشـــر ســـيمفونيات، كونشـــيرتـات، كانتاتات، خمس رباعيات وترية، إلى جانب الأعمال الدينية.

شـــيـبـلـــر، أرمـيـــن 1920-
Schibler, Armin 1986

مؤلف ســويســري. درس على يد بوركارد، ثم في إنجلترا على يد تيبيت وروبرا. تتضـمن أعماله سـت أوبرات، ثلاث ســـيمفونيات، كونشـــيرتو لآلة الترومبون، كونشـــيرتو لآلة الهورن، كونشيرتو لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة الفيولونسيل،

كونشيرتو لآلة الباصون، كونشيرتو لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الترومبيت، أوراتوريات، رباعيات وترية.

شـــيلينـغز، مـاكس فون 1868-1933
Schillings, Max von

مؤلف وقائد أوركســـترا ألماني. درس في بون وميونيخ. عمل مشرفاً في دار أوبرا شتوتغارت، ودار أوبرا برلين. كما عمل مديراً عاماً للموســيقا في دار أوبرا ريغا. وضـــع أربع أوبرات منـهـا أوبرا "مونـا ليزا"، وعـدة مونودرامـات، كونشـــيرتو لآلة الكمان، إلى جانب أعمال الكورال، وأعمال موسيقا الحجرة، والأغاني.

شيسك، كارل 1916-1969 **Schiske, Karl**

مؤلف هنغاري المولد. درس في فيينا. تشـتمل أعماله على خمس سـيمفونيات، كونشـيرتو لآلة الكمان، كونشـيرتو لآلة البيانو، كونشـــيرتوين للوتريات، قداس، إلى جانـب أعمـال موسيقا الحجرة والأغاني.

شميت، فرانز 1874-1939 **Schmidt, Franz**

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركســترا نمســوي. درس في كونسيرفاتوار فيينا (التأليف على يد بروكنر). سار على نهج بروكنر في التأليف الموسيقي. تتضـمن أعماله الكثيرة: أربع سـيمفونيات، أوبراتين، كونشـيرتو لآلة البيانو، تنويعات على لحن لبيتهوفن، انترميتزو، إلى جـانـب أعمـال الكورال، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال آلة الأورغن.

شـــمـيـت، فـلـوران 1870-
1958 **Schmitt, Florent**

مؤلف فرنســي. درس في كونسـيرفاتوار باريس على يد فوريه وماسـنيه. فاز بجائزة روما الكبرى. تتضـمن أعماله: مقطوعـة أنتوني وكليوباترا، مقطوعة ســالامبو، القصــيدة السـيمفونيـة مـأسـاة سـالومي، أسـطورة لآلـة الفيولا والأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

شـــنـايـدر، فـريـدريـش 1786-
1853 **Schneider, Friedrich**

مؤلف وقائد أوركسـترا وعازف أورغن ألماني. درس في جـامعـة لايبزيغ. تشـتمـل أعمـالـه على 16 أوراتوريو، 7 أوبرات، 23 سيمفونية، 7 كونشيرتات لآلة البيانو، إلى جانب الأعمال الكنسية، وأعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

شنيتكيه، الفرد 1934 **Schnittke, Alfred**

مؤلف روسـي. درس في كونسيرفاتوار موسكو. عمل في ســتديو الموســيقا الإلكترونية التجريبي في موســكو. تأثر بأسلوب الاثنتي عشرة نغمة، كما تأثر بكل من شتوكهاوزن، كيج، ليغيتي، لكنـه، بعد عـام 1966، عكس في أعمـالـه خطـاً دراماتيكياً تصـويرياً خاصـاً به. تتضـمن أعماله: أوبرا "الوصـايا الأحد عشر"، "الحياة مع أبله"، "غيزوالدو"، 8 سيمفونيات، كونشـيرتو لآلة البيانو مع الوتريات، كونشـيرتو لآلة البيانو (أربع أيـادي) مع أوركســترا حجرة، 4 كونشــيرتـات لآلـة الكمـان، كونشــيرتو لآلــة الفيولا، كونشــيرتوين لآلــة الفيولونسـيل، 5 كونشـيرتات غروسـو، ريكويام، باسـاكاليا،

متوالية غوغول،...الخ. إلى جانب أعمال الكورال، والكثير من أعمال موسيقا الحجرة.

شـــويـــك، اوتـــمـــار 1886- 1957

Schoeck, Othmar

مؤلف وقائد أوركسترا سويسري. درس في كونسيرفاتوار زوريخ،ثم في كونســيرفـاتوار لايبزيغ. اشـــتهر من خلال مؤلفاتـه الغنـائية. تشـــتمل أعماله على خمس أوبرات، مرثاة لصـــوت بشـــري مع أوركســـترا حجرة، كونشـــيرتو لآلة الفيولونسيل، كونشيرتو لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة الهورن، إلى جانب أعمال موســـيقا الحجرة، وعدة مجموعات من الأغاني.

شـــونـــبـــرغ، أرنـــولـــد 1874- 1951

Schoenberg, Arnold

مؤلف وقائد أوركســـترا نمســـوي المولد. درس الكمان والفيولونســـيل في صـــغره، كما درس لوحده النظريات الموســـيقية، لكنــه تلقى دروســـاً في الكونتربوينت من زيملينســـكي. عمل في ألمانيا حتى عام 1933، ثم غادرها (بضغط من النازية) ليستقر في الولايات المتحدة. ينسب إلى شـــونبرغ ابتكار أســـلوب الاثنتي عشـــرة نغمة. ويعتمد هذا الأســـلوب على ترتيب خاص يقوم به المؤلف، بداية تأليفه للمقطوعة، لجميع أنصاف الأصوات التي يضمها الأوكتاف، ويلتزم بهذا الترتيب طوال المقطوعة الموســـيقية. لقد نبذ شونبرغ المقامات الموسيقية بوصفها أساساً لبناء المقطوعة، وأحل مكانها أسلوباً لا مقامياً معقداً يحتاج عند الاستماع إلى الكثير من التركيز والانتباه. وقد أثر شـــونبرغ تأثيراً كبيراً على الموسيقا في القرن العشرين، وبقي ثورياً، مبجلاً، مثيراً

للجدل. تتضمن أعماله مونودراما ترقب، أوبرا " **Von Heute auf Morgen**"، أوبرا موسى وهارون، القصيدة السيمفونية بيلياس وميليزاند، خمس قطع أوركسترالية، ثلاث قطع صغيرة لأوركسترا حجرة، كونشيرتو لآلة الفيولونسيل، كونشيرتو غروسو، كونشيرتو لآلة الكمان، كونشيرتو لآلة البيانو، ثيمة وتنويعات، سويت للوتريات، سيمفونية حجرة رقم 1و2، إلى جانب الكثير من أعمال الغناء، وأعمال موسيقا الحجرة، ومقطوعات البيانو، والأغاني.

شونباخ، ديتر 1931-؟ Schönbach, Dieter

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. درس على يد فورتنر. تشتمل أعماله على كونشيرتو لآلة البيانو، أوبرا، وعدد من الأعمال لمجموعات متنوعة من الآلات.

شريكر، فرانز 1878-1934 Schreker, Franz

مؤلف وقائد أوركسترا نمسوي. درس في كونسيرفاتوار فيينا. نالت أوبراه "الصوت البعيد" شهرة واسعة. تتميز موسيقاه بالجدة وبقوة التعبير. تتضمن أعماله سبع أوبرات، باليه، سيمفونية حجرة، إلى جانب عدة أعمال للوتريات، ونحو خمسين أغنية.

شوبرت، فرانز 1808-1878 Schubert, Franz

عازف كمان ومؤلف ألماني. عمل في أوركسترا بلاط درسدن. وضع أعمالاً لآلة الكمان والأوركسترا، ولديه مقطوعة شهيرة للكمان تدعى النحلة.

شـــوبـــرت، فـــرانـــز 1797-1828
Schubert, Franz

مؤلف نمسوي. ظهرت موهبته الموسيقية في سن مبكرة، فلقنه والده دروساً في العزف على الكمان، ولقنه أخوه دروساً في العزف على آلة البيانو، كما تلقى دروســاً في الغناء وفي العزف على آلـة الأورغن من مـايكـل هولزر. عنـد بلوغـه الحادية عشـرة قُبل منشـداً ضـمن جوقة الإنشـاد في الكنيسـة الملكيـة، وقد وفر لـه هذا القبول تعليماً وســكناً مجانيين في المدرســة التابعة للكنيســة. وكان من أبرز أســاتذته في تلك المدرســة المؤلف المعروف أنطونيو ســاليبري، الذي قدر موهبتـه وأحـاطه برعاية خاصــة. وضــع شــوبرت خلال السـنوات التي قضــاها في المدرسـة العديد من أعمال البيانو وموســيقا الحجرة والأغاني، فقد كان تقدمه في مجال التأليف سريعاً وملحوظاً.

في عام 1813 ترك شـوبرت المدرسـة ليلتحق بمدرسـة مهنية خاصــة لتأهيل المدرسـين المبتدئين. وفي خريف عام 1914 بدأ يمـارس التدريس في مـدرســة والـده، وبعد ثلاث سـنوات هجر شـوبرت تلك المدرسـة ليظل دون عمل منتظم، وليغدو وضعه المعاشي بعيداً عن الاستقرار.

عاش شـوبرت في مدينة فيينا، واتسـمت حياته فيها بالقلق والفـاقـة، وكثيراً مـا اعتمـد على المســاعـدات التي قـدمهـا أصـدقاؤه الذين لازموه دائماً في أفراحه وأتراحه. إن أسـلوب حيـاتـه، والجهد المضــني الذي كـان يبذلـه في كتـابـة إنتاجه الغزير على نحو غير مـألوف، ســاهما في إتلاف صــحته. وأخيراً أصــابـه المرض الـذي عجـل في موتـه المبكر، فقد اختطفه الموت وهو في ذروة الشباب.

وضع شوبرت أعمالاً كثيرة ومتنوعة، وتبدو قائمة أعماله طويلة جداً بالقياس إلى الحياة القصيرة التي عاشها، وتشتمل هذه القائمة على أوبرات، سيمفونيات، افتتاحيات، موسيقا حجرة، موسيقا للبيانو المنفرد، أعمال كورالية، إلى جانب إنجازه الكبير في مجال الأغنية. إن بعضاً من هذه الأعمال وإن بدا ضعيفاً على صعيد الشكل أو المضمون، فمرد ذلك إلى سرعته الكبيرة في التأليف، وإلى انسياقه وراء إلهامه الفطري. ولما كانت موسيقاه لحنية بصورة أساسية، لذا كثيراً ما نجده يفقد حس الاتجاه في بناء شكل السوناتا، ويهيم في متاهات إلهاماته وتخيلاته. إن مساهمة شوبرت الأكثر أهمية كانت في حقل الأغاني، فقد وضع أكثر من ستمائة أغنية، وكان غالباً ما يختار نصوصها بدقة معتمداً على أعمال شعراء كبار. إن الأغاني الشوبرتية دون استثناء موجزة في بنيتها، لكنه استخدم فيها خياله الخصب ليعبر من خلالها عن أدق المعاني الشعرية، الرقة، الدراما، التصوير النابض بالحياة للريف. أما موضوعات أغانيه المفضلة فهي الطبيعة، الحب، الموت.

كان شوبرت علماً من أعلام الرومانتيكية التي أكدت على غلبة العاطفة، والعنصر الفردي، والتحرر من القيود، والولع الشديد بالطبيعة.

من أعماله الهامة: السيمفونية الخامسة، الثامنة، التاسعة، الرباعية الوترية "الموت والفتاة"، خماسي البيانو مقام دو ماجور، الثلاثي مقام سي بيمول ماجور للبيانو والكمان والفيولونسيل، الثلاثي مقام سي بيمول ماجور للبيانو والكمان والفيولونسيل، الخماسي الوتري مقام دو ماجور، سوناتا مقام لا ماجور للبيانو، سوناتا مقام سي بيمول ماجور للبيانو، لحظات موسيقية للبيانو، مجموعة أغاني "الطحانة الحسناء"،

مجموعة أغاني "رحلة الشتاء"، مجموعة أغاني "أغنية التم"، أغنية "غريتشن والمغزل"، أغنية "الموت والفتاة"...الخ.

شولهوف، إرفين 1894-1942 **Schulhoff, Erwin**

مؤلف وعازف بيانو تشيكي. درس في براغ، وفيينا، ولايبزيغ، وكولون. عمل مع المؤلف هابا في مجال الميكروتون، كما تأثر بموسيقا الجاز. وضع ثماني سيمفونيات، أوبرا، باليهين، كانتاتا، كونشيرتوين لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الفلوت والبيانو، كونشيرتو لخماسي وتري مع أوركسترا من آلات النفخ، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

شوللر، غونتر 1925 **Schuller, Gunther**

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف هورن أمريكي. درس في ألمانيا، وفي مدرسة مانهاتن الموسيقية. تأثر بالمؤلفين فيبرن وسترافنسكي، إلى جانب تأثره الكبير بموسيقا الجاز، فقد اعتمد في موسيقاه على عناصر من الجاز ونجح في ذلك إلى أبعد حد. تتضمن أعماله ثلاث أوبرات منها أوبرا "الصياد وزوجه"، باليه، كونشيرتو لآلة الهورن رقم 1و2، كونشيرتو لآلة الفيولونسيل، كونشيرتو لآلة البيانو رقم 1 و2، كونشيرتو للأوركسترا رقم 1و2و3، سيمفونية، كونشيرتو لآلة الكمان، سيمفونية لآلات النفخ مع آلات الإيقاع، كونشيرتو لآلة الكونترباصون، كونشيرتو لآلة الترومبيت...الخ. إلى جانب الكثير من أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الغناء. وضع كتباً حول الجاز وتقنية العزف على آلة الهورن.

شـــومـــان، ويـلـيـام 1910-1992
Schuman, William

مؤلف أمريكي. درس على يد ماكس بارسـين، وتشـارلز هوبيل، وروي هاريس. في عام 1941 قُدمت في بوسـطن سـيمفونيته الثالثة بقيادة كوسـيفتسـكي. وفي عام 1943 نال جائزة بوليتزر الأولى للموسيقا على مقطوعته الغنائية "أغنية حرة". كان غزير الإنتاج، عكست أعماله بقوة طابع الموسيقا الأمريكية. تتضـمن أعماله أوبرا "كاسـي الجبار"، خمسـة باليهات، عشر سيمفونيات، كونشيرتو لآلة البيانو، كونشيرتو لآلـة الكمـان، أغنيـة "أورفيوس" لآلـة الفيولونسـيل والأوركسـترا، بريلود من أجل مناسـبة عظيمة لآلات النفخ النحـاسـيـة مع آلات الإيقـاع، أغنيـة الأوركسـترا، ثلاث افتتاحيات...الخ. إلى جانب أعمال موسـيقا الحجرة وأعمال الغناء.

□□□

❐ الأعمال الموسيقية الهامة

Sacred and Profane
- ديني ودنيوي
8 قصائد من القرون الوسطى لحنها المؤلف ب. برتين عام 1975، وهي لأصوات بشرية بدون مرافقة آلية.

Sacre du Printemps, Le
- تقديس الربيع، وهو العنوان الفرنسي لباليه المؤلف سترافنسكي "The Rite of Spring".

Sadko
- سادكو
أوبرا من سبعة مشاهد للمؤلف ريمسكي-كورساكوف. قدمت في موسكو عام 1898. وضع نصها المؤلف بالاشتراك مع ف. ستاسوف، ف. بيلسكي، وآخرون.

St John Passion
- آلام السيد المسيح حسب القديس جون
عمل غنائي للمؤلف باخ الكبير، وهو لأصوات بشرية إفرادية، كورس، وأوركسترا. قُدم لأول مرة في لايبزيغ عام 1723.

St Ludmila
- القديسة لودميلا
أوراتوريو للمؤلف دفورجاك، وهو لصوت سوبرانو، كونترالتو، صوتي تينور، باص، كورس، وأوركسترا. قُدم لأول مرة في ليدز عام 1886.

St Luke Passion
- آلام السيد المسيح حسب القديس لوقا
أوراتوريو للمؤلف بندريتسكي. وهو لراوٍ، سوبرانو، باريتون، باص، كورس أولاد، 3 كوارس مختلطة، وأوركسترا. قدم لأول مرة في كاتدرائية مونستر عام 1966.

St Matthew Passion
- آلام السيد المسيح حسب القديس متى
عمل غنائي للمؤلف باخ الكبير. وهو لأصوات بشرية إفرادية، وكورس، وأوركسترا. قدم لأول مرة في لايبزيغ عام 1727.

St Nicolas
- القديس نيكولاس
كانتاتا للمؤلف بريتين. قُدمت لأول مرة في الدييرغ عام 1948.

Saint of Bleecker Street, The - قديس شارع بليكر

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف مينوتي. قُدمت في نيويورك عام 1954. وضع نصها المؤلف نفسه.

St Paul - القديس بول

أوراتوريو للمؤلف مندلسون. وهو لصوت سوبرانو، آلتو، تينور، باص، وكورس، وأوركسترا. قُدم لأول مرة في دوسلدورف عام 1836.

St Paul's Suite - متوالية القديس بول

متوالية لأوركسترا من الوترية للمؤلف هولست وضعها عام 1913.

Salome - سالومي

1. أوبرا من فصل واحد للمؤلف ريتشارد شتراوس. قدمت لأول مرة في درسدن عام 1905. أخذ نصها من مسرحية أوسكار وايلد.
2. أوبرا للمؤلف الفرنسي أنطوان ماريوت. قدمت في ليون عام 1908.

Samson - شمشون

أوراتوريو للمؤلف هاندل. قدم لأول مرة في لندن عام 1743. جُمع نصه من أعمال ميلتون.

Samson et Dalila - شمشون ودليلة

أوبرا من ثلاثة فصـــول للمؤلف ســـان ســـانز. قدمت لأول مرة في فايمار عام 1877. وضع نصها ف. لومير.

Samstag aus Licht - السبت من الفجر **Saturday from Light** أوبرا من أربعـة مشـــاهـد للمؤلف شـــتوكهاوزن. وضـــعها عام 1983. وضع نصها المؤلف نفسه.

San Francisco Polyphony - بوليفوني سان فرانسيسكو

عمـل للأوركســـترا للمؤلف جيورجي ليغيتي. وضعه عام 1974.

Sanguine Fan, The - المروحة ذات اللون الأحمر القاني باليه للمؤلف ايلغر. وضعه عام 1917.

Šàrka - ساركا

1. أوبرا من ثلاثـة فصـــول للمؤلف فيبيخ. قدمـت في براغ عـام 1897. وضع نصها ا. شولزوفا.
2. أوبرا من ثلاثـة فصـــول للمؤلف يـانـاتشـــيـك. قـدمـت في برنو عـام 1925. وضع نصها ج. زيير.

Satyricon - ساتيريكون

1. افتتـاحية كوميدية للمؤلف ايرلاند. وضعها عام 1946.
2. أوبرا للمؤلف مـاديرنـا. قـدمـت لأول مرة في شـيفيننغن عام 1973. وضـع نصـها المؤلف بالاشـتراك مع ا. ستراسفوغل.

Saul and David - شاؤول وداود

أوبرا من أربع فصـول للمؤلف نيلسـن. قدمت في كوبنهاغن عام 1902. وضـع نصها ي. كريستيانسن.

Savitri - سافيتري
أوبرا حجرة من فصـــل واحد للمؤلف هولســـت. قدمت في لندن عام 1916. وضع نصها، المأخوذ من المهاربهاراتا السنسيكريتيه، المؤلف نفسه.

Scapino - سكابينو
افتتـاحيـة كوميـديـة للمؤلف دالتون. وضعها عام 1940.

Scaramouche - سكاراموش
1. متواليـة لآلتي بيـانو للمؤلف ميلهود.
2. باليه من ثلاثة مشـــاهد للمؤلف سيبيليوس.

Scenes from Comus - مشاهد من كوموس
عمـل لصـــوت ســـوبرانو، تينور، وأوركسترا للمؤلف هـ. وود.

Scènes Historiques - مشاهد تاريخية
عنوان بـالفرنســيـة أطلقـه المؤلف سـيبيليوس على متواليتين للأوركسـترا. المتوالية رقم 1 **Op. 25**، المتوالية رقم 2 **Op.66**.

Scènes Pittoresques - مشاهد مصورة
عمل للأوركســترا للمؤلف مـاســنيه. وضعه عام 1874.

Scherzi Musicali - دعابات موسيقية
مجموعتان من أغاني المادريغال للمؤلف مونتفردي. الأولى تتضمن 15 أغنية لثلاثة أصوات. الثانية تتضمن 10 أغاني لصوت أو صوتين مع باص مستمر.

Schicksalslied - أغنية القضاء والقدر
عمل للمؤلف براهمز **Op.54** وضعه عام 1871 وهو للكورس والأوركسترا. النص للشاعر هولدرلين.

Schlagobers - الكريما المخفوقة
باليه من فصلين للمؤلف ريتشارد شتراوس. قدم في فيينا عام 1924.

Schöne Müllerin, Die - الطحانة الحسناء
مجموعة من عشرين أغنية للمؤلف شوبرت. وضعها عام 1823، وهي لصوت ذكري بمرافقة البيانو. الكلمات من نظم الشاعر ف. مولر.

Schwanda The Bagpiper - عازف القربة شفاندا **Švanda Dudák**
أوبرا من فصلين للمؤلف فاينبرغر. قدمت في براغ عام 1927. وضع نصها كاريش وماكس.

Schwanendreher, Der - كونشيرتو لآلة الفيولا مع فرقة صغيرة للمؤلف هيندميث. قُدم لأول مرة عام 1935.

Schwanengesang - أغنية التم

مجموعة من 14 أغنية للمؤلف شوبرت. وضعها عام 1828. الكلمات من نظم الشعراء هايني، ريلستاب، سيدل.

Schwarze Maske, Die
- القناع الأسود

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بنداريتسكي. قدمت في سالزبورغ عام 1986. وضع نصها المؤلف بالاشتراك مع هـ. كوبفر.

Schweigsame Frau, Die
- المرأة الصامتة

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ريتشارد شتراوس. قدمت في درسدن عام 1935. وضع نصها ستيفان زفايغ.

Scotch Symphony
- السيمفونية الاسكتلندية

السيمفونية الثالثة مقام لا مينور للمؤلف مندلسون. قدمت لأول مرة في لايبزيغ عام 1842.

Scottish Fantasy
- الفانتازيا الاسكتلندية

فانتازيا على ألحان شعبية اسكتلندية للمؤلف ماكس بروخ. وهي لآلة الكمان مع الأوركسترا. قدمت لأول مرة في هامبورغ عام 1880.

Scythian Suite
- المتوالية السكيتية*

* **Scythie**: ناحية في غرب الاتحاد السوفييتي (سابقاً)، كانت تسكنها سابقاً قبائل السكيتيين من بربر شمال آسيا الغربية وأوروبا الشرقية. (المنجد)

عمل للأوركسترا من أربع حركات للمؤلف بروكوفييف. قدم لأول مرة في بيتروغراد عام 1916.

Sea, The - البحر
متوالية للأوركسترا للمؤلف فرانك بريدج. وضعها عام 1911.

Sea Drift - جرف البحر
عمل غنائي للمؤلف ديليوس. وهو لصوت باريتون، وكورس، وأوركسترا. قدم لأول مرة في إيسن عام 1906.

Sea Fever - حُمى البحر
عمل غنائي للمؤلف إيرلاند. وهو لصوت بشري وبيانو. وضعه عام 1913. الكلمات من نظم الشاعر جون ماسفيلد.

Sea Interludes, Four - انترلودات البحر الأربعة
عمل أوركسترالي للمؤلف بريتين مستخلص من الموسيقا الوصفية في أبراه بيتر غريمز، ويتكون من الفجر (الفصل الأول)، الأحد صباحاً (الفصل الثاني)، ضوء القمر (الفصل الثالث)، العاصفة (الفصل الأول)، وعادة ما تضاف الباسكاليا (الفصل الثاني). قدم العمل لأول مرة عام 1945.

Sea Pictures - صور بحرية

مجموعة من خمس أغاني للمؤلف ايلغر. وهي لصوت كونترالتو أو ميتسوسوبرانو مع الأوركسترا (أو بمرافقة البيانو).

Seasons, The - الفصول

1. أوراتوريو دنيوي للمؤلف هايدن. قدم في فيينا عام 1801.
2. باليه من فصل واحد للمؤلف غلازونوف.
3. عنوان فرعي للسيمفونية التاسعة للمؤلف شبور.

Sea Symphony, A - سيمفونية البحر

السيمفونية الأولى للمؤلف فون وليامز. وهي لصوت سوبرانو، باريتون، كورس، وأوركسترا. قدمت لأول مرة في ليدز عام 1910. أخذ النص المغنى من قصائد للشاعر ويتمان.

□□□

❐ المصطلحات

Saeta - سايتا
أغنية شعبية أندلسية، تُغنى خلال أيام الصوم الكبير، أو خلال عيد الميلاد لترافق المواكب في الطريق.

Salon Music - موسيقا الصالون
تعبير ازدرائي استخدم لوصف الموسيقا ذات الطابع الخفيف والتي تهدف إلى الإرضاء بدلاً من أن تكون عميقة.

Saltando - سالتاندو (بالإيطالية)
تنطيط القوس على الوتر، ويرادفها كلمة سبيكاتو Spiccato.

Saltarello - سالتاريللو
رقصة إيطالية حيوية يدخل فيها القفز ميزانها متنوع 6/8، 3/4، 3/8، 6/4.

Salve Regina - ترنيمة للسيدة مريم العذراء.

Samba - سامبا
رقصة برازيلية وهي على نوعين: سامبا ريفية يلوح فيها تأثير أفريقي، وسامبا مدينية تُعرف بسامبا كاريوكا. والسامبا رقصة سريعة ميزانها 2/4.

Sanctus - سانكتوس (تقديس)
جزء من خمسة أجزاء رئيسية يتضمنها القداس Mass.

Saraband - ساراباند
رقصة بطيئة ميزانها 3/2 ظهرت في اسبانيا في بداية القرن السادس عشر، ثم شاعت في أوروبا في القرنين السابع عشر والثامن عشر، وأصبحت حركة أساسية في أعمال السويت التي وضعها مؤلفون موسيقيون أمثال بورسيل، باخ، هاندل...الخ. في القرن العشرين أعيد إحيائها من جديد على يد ديبوسي، ساتي، بريتين...الخ.

Sardana - ساردانا

رقصة اسبانية من كاتالونيا يصاحبها المزمار والطبل.

Sautillé - تنطيط (بالفرنسية)

تنطيط قوس الكمان، أو الفيولونسيل، أو الفيولا، أو الكونترباص على الوتر.

Scale - سلم موسيقي

سلسلة من النغمات المتتابعة صعوداً أم هبوطاً. وتستخدم هذه السلسلة من النغمات، التي تشكل السلم، أساساً في التأليف الموسيقي. وهناك أنواع كثيرة من السلالم الموسيقية في عالم الموسيقا.

Scemando - إقلال (بالإيطالية)

الإقلال التدريجي من شدة الصوت. يقابلها كلمة ديمينويندو Diminuendo.

Scena - مشهد (بالإيطالية)

1. قسم من فصل في أوبرا.
2. حركة أوبرالية منفردة أدنى مرتبة من الآريا.

Scherzo - دعابة – مرح (بالإيطالية)

اسم لحركة موسيقية في مؤلف موسيقي، وعادة ما تشكل الحركة الثالثة في سيمفونية، أو في رباعية وترية...الخ، وهي حركة حيوية نشطة. وقد حلت محل المينويت والتريو. ويعد بيتهوفن المبتكر الحقيقي لحركة السكيرتزو التي زينها بالخشونة والدعابة الفظة، وبإيقاع سريع غالباً ما يكون ذو وزن ثلاثي.

Scherzoso - لعوب، هازل (بالإيطالية)

Score - المدونة الأوركسترالية للمقطوعة الموسيقية وتتضمن جميع الأدوار المخصصة للمؤدين. وتكتب الأدوار وفق ترتيب خاص ليسهل قراءتها. ويستخدم قائد الأوركسترا تلك المدونة أثناء التدريبات، وأثناء تقديم المقطوعة أمام الجمهور. أما المؤدي فيضع أمامه الدور المخصص له فقط.

Sdrucciolando - سدروتشيولاندو (بالإيطالية)

انزلاق أي غليساندو Glissando

Sec - جاف (بالفرنسية)

الأداء بجفاف

Second - ثانٍ
بُعد ثانٍ ويتكون من درجتين في سلم الماجور والمينور. فالبعد الثاني الصغير يتضمن نصف صوت، دو إلى ري بيمول. والبعد الثاني الكبير يتضمن نصفي صوت، دو إلى ري. والبعد الثاني الزائد يتضمن ثلاثة أنصاف الصوت، دو إلى ري دييز.

Second Inversion - الانقلاب الثاني للأكورد. أي وضع النغمة الخامسة للأكورد في الباص.

Segue يتابع، استمرار (بالإيطالية)
إشارة إلى ضرورة متابعة أداء القسم التالي دون توقف.

Seguidilla - سيغويديللا
رقصة أندلسية سريعة ميزانها ثلاثي.

Semibiscroma - كادريبل كروش (بالإيطالية)

Semibreve - الروند (باللاتينية)

Semicroma - دوبل كروش (بالإيطالية)

Semidemisemiquaver - كادريبل كروش (بالإنجليزية)

Semiminima - السوداء (بالإيطالية)

Semi-Opera - شبه أوبرا
مصطلح حديث يطلق على أعمال المسرح الموسيقية الإنجليزية التي شاعت في القرنين السابع عشر والثامن عشر (خاصة أعمال بورسيل، وعلى سبيل المثال عمله "الملك آرثر")، حيث الموسيقا على الرغم من كونها عنصراً أساسياً، لم تكن تعم العمل بأكمله كما هو الحال في الأوبرا كما نفهمها اليوم. ومع ذلك فقد استخدمت كلمة أوبرا في عصر بورسيل بحرية لتصف تلك الأعمال وأمثالها.

Semiquver - ذات السنين (دوبل كروش)

Semitone - نصف تون. وهو أصغر بُعد يستخدم بشكل عام في الموسيقا الغربية. هذا البعد ينحصر بين نغمتين متتاليتين صعوداً أم هبوطاً، وهو على نوعين:

نصف تون دياتوني (دو، ري بيمول)، (مي، فا)، نصف تون كروماتيك (دو، دو دييز)، (ري، ري بيمول)، وهذان النصفان غير متساويين، فالنصف تون كروماتيكي يكبر النصف تون الدياتوني (الطبيعي) بمقدار كوما.

Semplice - بسيط، ببساطة (بالإيطالية)

Sempre - دائماً، باستمرار (بالإيطالية)

يسبق هذا التعبير تعابير أخرى. على سبيل المثال: Sempre Forte أي استمرار الأداء بشدة.

Sensibile - حساس (بالإيطالية)

Senza - بدون (بالإيطالية)

يسبق هذا التعبير تعابير أخرى. على سبيل المثال: Senza Sordino أي بدون كاتم الصوت.

Septet - سباعي

مجموعة من سبعة مغنين أو سبعة عازفين، أو أية مقطوعة موسيقية مؤلفة لسبع آلات، أو سبعة مغنين. على سبيل المثال سباعي المؤلف بيتهوفن مقام مي بيمول ماجور، وهو لآلة كمان، فيولا، هورن، كلارينيت، باصون، فيولونسيل، وكونترباص. والسباعي الأوبرالي الشهير الموجود في أوبرا "الطروادبون" للمؤلف بيرليوز.

Septuplet - سباعية

مجموعة من سبع نغمات ذات شكل واحد تعزف بذات المدة الزمنية المخصصة لست نغمات من نفس الشكل:

Sequence - تسلسل، تعاقب

1. التكرار لمقطع موسيقي في طبقة أعلى أو أخفض من الطبقة الأصلية. إذا كان التكرار للحن فقط، يسمى ذلك سيكوانس لحني، وإذا كان لسلسلة من الأكوردات، يسمى ذلك سيكوانس هارموني. إذا كانت الأبعاد بين نغمات اللحن متغيرة بعض الشيء، يسمى ذلك سيكوانس مقامي؛ إذا لم يكن هناك تغيير في

الأبعاد، يسمى ذلك سيكوانس حقيقي. أما إذا كان هنالك العديد من التكرارات، بعضها مقامي وبعضها حقيقي، تكون المحصلة سيكوانس مختلط.

2. ترنيمة تُغنى في القداس أو الريكوايام.
3. أطلق المؤلف الإيطالي بيريو كلمة سيكوانس Sequenza على سلسلة من أعماله، وهي لآلة منفردة وصوت بشري.

Serenade - سيريناد

موسيقا ليلية، أو الأصح موسيقا ليلية في الهواء الطلق، كتلك الأغنية التي يغنيها العاشق تحت نافذة معشوقته. لكن التعبير استخدم لأغراض أخرى. في نهاية القرن الثامن عشر أطلقت كلمة سيريناد على المقطوعة الموسيقية الآلية التي تشبه الديفرتمنتو، والمكونة من عدة حركات. أما سيريناديات بيتهوفن فكانت أعمال موسيقا حجرة. وهناك العديد من المؤلفين الذين وضعوا سيريناديات هامة للأوركسترا، أو لأوركسترا من الوتريات، منهم تشايكوفسكي، دفورجاك، براهمز، إيلغر...الخ.

Serenata - سيريناتا (بالإيطالية)

1. سيريناد
2. تعبير أطلق في القرن الثامن عشر على الكانتاتات الدرامية الشبيهة بالماسكات.

Seria - جاد، رزين (بالإيطالية)

يقال: Opera Seria، أي أوبرا جادة.

Serré - مشدود (بالفرنسية)، مع ازدياد التوتر والسرعة.

Service - خدمة دينية

تلحين التراتيل الأنغليكانية الموحدة لصلاة الصباح أو المساء، أو لقداس العشاء الرباني.

Set - مجموعة، سلسلة.

مصطلح يستخدم في الموسيقا اللامقامية، ويعني مجموعة صغيرة من النغمات (خلية أو وحدة) يعتبرها المؤلف أو محلل العمل ذات أهمية بنائية، مثال على ذلك النغمات (سي-دو-فا) في الحركة

الرابعة من مقطوعة المؤلف فيبرن "خمس حركات لرباعية وترية".

Seventh - سابع، سابعة
بُعد في الميلودي أو الهارموني يتكون من سبع درجات. وهو على أنواع: بعد سابع كبير (من نغمة لا صعوداً حتى نغمة صول دييز)، بُعد سابع صغير (من نغمة لا صعوداً حتى نغمة صول بيكار)، بُعد سابع ناقص (من نغمة لا صعوداً حتى نغمة صول بيمول).

Sextet - سداسي
مُؤلّف موسيقي مكتوب لست آلات موسيقية أو ستة مغنين.

Sextuplet - سداسية
مجموعة من ست نغمات ذات شكل واحد تُعزف بذات المدة الزمنية المخصصة لأربع نغمات من نفس الشكل.

Sfogato - رشيق، مرح (بالإيطالية)
الأداء برشاقة ورهافة.

❐❐❐

صدر حديثاً

عن دار الشرق العربي

تعليم ودراسة العود بالطريقة العلمية المنهجية الحديثة

من تأليف

إبراهيم علي الدرويش المصري

M u s i c L i f e

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 BNAYANE***
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. 8

❐ Musical Education

∗ Music and the Children (9) 10

By Nawrath Nabooti, ***Director of Music Youth Institute in Damascus.***
An Educational Study displaying the Japanese Researcher "Suzuki" Method in Children's Musical Education for Arab Music Teachers and for Parents who want their children to be early involved in Music.
In this Edition: **Cello Method.**

❐ Music Appreciation

∗ Violin Concertos (4) 18

By Anne Sophie Mutter, **translated by** Hassan Mawazini
In this Edition: **Bartok Violin Concerto.**
In the next Edition: **Lutoslawsky Violin Concerto.**

∗ Music as a Therapy 24

By Visharada Dayaratna Ranatunga: ***Director of the Music and Music Research Dept. of the Sri Lanka Broadcasting Corp., translated By*** Diala Hanana**.**

∗ Lubana Kuntar and the National Symphony Orchestra29

By Jouman Obied: ***Piano Professor at the Higher Institute and Arab Conservatory of Music in Damascus.***
Flash about Lubana Kuntar; Syrian Singer graduated from the Higher Institute of Music in

Damascus in 1998, Winner of the Fifth Price in the Queen Elizabeth Competition 1999/2000, and about her performances with National Symphony Orchestra

∗ What is New about the Eighth Music Conference of Arab Music in Cairo 33

By Ilham Abou Saoud: ***Music Researcher.***

∗ The Third Automn Serial of Concerts of the Arab Andalus Music 69

By Tarek Sayed Ahmad: ***Music Researcher.***

∗ Jalal al-Dien Julian Weis and al Kindi Chamber Arab Traditional Orchestra 75

By Salma Kassab Hassan

∗ The Feminist Group of Arab Music: Takasim 81

By Nabila Abu Alshamat: ***Music Researcher.***

❐ Studies

∗ The Faroun Music Skill Through Study about Farouny Nai Reserved at Egyptian National Museum 84

By Mahmoud Iffat: ***Proffessor at the art Academy in Cairo and*** Dr. Fathy Saleh*: Professor at the Cairo Uni. and* Robert Cribs*: Professor at California Uni..*
A study about the Farouny Nai and it's different Kinds. And a Critical study of Dr. Hakman's Report Written at National Egyptian Museum Catalogue.

∗ The Trumpet; History and Devlopment. 95

By Valry Lubanov: ***Professor of Trumpet at the Higher Institute in Damascus. Translated By*** Dr. Solaiman Zedieh**.**

∗ Renaissance of the Oriental Luth (8): **The Expertise of Baghdad School: Mouhi Eddin Haidar, Jamil Bashir, Munir Bashir.** 104

By Dr. Nabil Al Laou, ***Music Researcher and Professor at Damascus University***
In this Edition: **The Connection between Egyptian singing Reform and the Renaissance of the Oriental Luth.**

∗ Rimsky-Korsakov and Orchestration (9): **A Focus** 116

❐ Special File

Menuhin

∗ Different Opinions about Menuhin, **By** Bruno Monsangeon, **Translated By** Mazen Moghraby. 167

∗ Menuhin: The Violin of The Twentieth Century, **By** Norman Lebrecht, **Translated By** Anny Seredarian. 172

∗ Connections **By** Minuhin, **Translated By** Dima Horani. 176

∗ Biography, **By** Bruno Monsageon**, Translated By** Abdalla Mawasini**.** 182

❐ Opera & Ballet

By Bashir Natafji: ***Music Researcher***

∗ Opera Fidelio. 185

∗ Prometheus Legend. 194

❐ Dictionary

Dictionary of Western Music-Letter S (1)
By Mohammed Hanana, ***a Violinist and Music Critic***

∗ Biographical Names 200

* Musical Masterpieces 222
* Musical Terms 232

❐ Appendix

* Book: A New Method of Luth, By Ibrahim Ali Aldaroish Almasri. 243
* Contents in English 248

❐❐❐