معجم

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق

الجمهورية العربية السورية

معجم
الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية
العدد / 34/ 2005

رئيس التحرير: محمد حنانا
أميـــن التحرير: د. نبيل اللو
هيئـة التحرير: د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود
الإخـراج الفني: طارق صبح

المراسلات باسم رئيس التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص. ب 31936 - دمشق - الجمهورية العربية السورية

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الحاسوب

معجم
سعر العدد 60 ليرة سورية

المحتـويات

ة العدد
رئيس التحرير
6

■ تربيـــة
الطفل والغناء
د. رتيبة الحفني
8
تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال
إلهام أبو السعود
14

■ أعـــلام
من أعلام الغناء العربي
إبراهيم الموصلي 125 – 188 هـــ (المغني الحاذق والملحن المجلي)
خليل البيطار
23
الموسيقيان الكبيران غلينكا ودفورجاك
بمناسبة مرور مئتي عام على ولادة الأول ومئة عام على وفاة الثاني
ترجمة وإعداد : كمال فوزي الشرابي
34

معجم

■ دراســـات وأبحـــاث

نزار قباني والأغنية العربية
ياسر المالح
48

■ ملـف العـــدد

ديمتري شوستاكوفيتش (1906 - 1975)
ديمتري شوستاكوفيتش
د. غزوان الزركلي
72
ديمتري شوستاكوفيتش 1906 – 1975
ترجمة وإعداد ديالى حنانا
75
العنادل والدوري
أوليفر بيلامي
ترجمة: آني سيراداريان
85
ذكرى أمل
باتريك شيرنوفيتش
ترجمة: أبان الزركلي
102
أفلام حياة
فرانك ماليه
ترجمة: كمال فوزي الشرابي
116
ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك
أو "كاتيرينا إيزمايلوفا"

معجم

د. واهي سفريان
123

■ نشاطات
مركز الموسيقا العربية والمتوسطية
نبيلة أبو الشامات
136

■ معاجم
معجم الأوبرا حرف G
إعداد: محمد حنانا
145

■ ملحق
سيريناد للمؤلف فرانز شوبرت
وهي لآلة كمان مع مرافقة البيانو 168

■ مسرد
مسرد بمحتويات مجلة (الحياة الموسيقية)
منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2004
173

كلمــة العــدد

يســـعى النقد الموســـيقي إلى دراسة المؤلفـــات الموســـيقية وتحليلها وتقييمها على مســـتوى الشـــكل والأســـلوب، وكذلك تقييم الأداء والمؤدين. ومن الصـــعب تحـديـد

التاريخ الذي بدأ فيه النقد الموسيقي، ولكن يعتقد الدارسون اليوم أنه تطور بصورة موازية مع انتشار الكلمة المطبوعة. والنقد خلافي بطبيعته وكثيراً مايثير الغيظ والاستياء. لكن ثمة أمثلة على وجود نقاد ناصروا مؤلفين، أو فرعاً من فروع التأليف، وكانت النتيجة مفيدة.

إن أول دورية كُرست للموسيقا «النقد الموسيقي» أسسها جوهان ماتيسون في هامبورغ عام 1722، وفي فرنسا تأسست أول صحيفة موسيقية عام 1764. وفي إنكلترا تأسست أول مجلة تُعنى بالموسيقا عام 1774...إلخ.

ربما كان ج. ف. روشليتز 1769-1842 أول ناقد محترف وكان نصيراً لـ باخ الكبير. أما الشاعر الألماني هاينريش هايني فكان واحداً من الأوائل الذين كتبوا حول الموسيقا والموسيقيين، ولكن ليس بصفته خبيراً مختصاً، بل بصفته صحفياً لامعاً مولعاً بالموسيقا.

هنالك أمثلة عديدة على مؤلفين موسيقيين كتبوا النقد الموسيقي وبرعوا فيه، منهم روبرت شومان الذي لفت أنظار

العالم الأوربي إلى شـــوبان، ودعم بكتاباته بيرليوز وبراهمز. ومنهم بيرليوز الـذي كتـب النقـد منـذ عـام 1835 إلى عـام 1863 وكانت كتـابـاتـه محط اهتمـام كبير على الرغم من وجود النـاقـد الفرنســـي البارز ف. ج. فيتيس الذي أســس في ذلك الوقت صـحيفة «النقد الـموســـيقي». ومنهم هوغو وولف وفـاغنر وديبوسـي...إلخ.

في فيينـــا، حيث ارتفعت حـــرارة الجـــدل الموســـــيقي إلى أعلى مســـــــتوى، كان النـاقد الكبير إدوارد هانســـليك (الذي ســـماه فيردي بيســـمارك النقد) هو الألمع والأبرز في عالم النقد، وكان نصيراً لـــ براهمز وخصماً لدوداً لـــــ فاغنر. وكانت نتيجة تلك الخصـومة أن هزأ منه فاغنر فألبسـه شـخصـية «بيكميسـر» في أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ. ومع ذلك مازال هـانســـليك يحتل مرتبة رفيعة في عالم النقد وفلسـفة الموسـيقا.

في الولايـات المتحـدة اشـــتهر العـديد من النقــاد، نــذكر منهم فيليــب هيــل ولورنس غيلمـان وريتشـــــارد ألـدريش. وفي انكلترا اشـــتهر إرنســـت نيومـان ونيفيـل كـاردوس وهـــــــ.ك. كوليز. وبالطبع لاننســـى الكاتب المســرحي الذائع الصـيت برناردشــو وكتاباته البـارعـة في النقـد الموســـيقي ودراســـاته القيمـة التي وضـــعهـا حول فـاغنر ودرامـاتـه الموسـيقية.

لقد لعب النقد الموســـيقي دوراً حيوياً في تاريخ الموســـيقا، إذ لفت الأنظار إلى مؤلفين ومؤدين، وعمـل على دراســـة الكثير من الأعمال الموســـيقية الهامة وتحليل أشـــكالها

وأســـاليبها. ويعود لبعض النقاد الفضـــل في كشـــف النقـاب عن مواضـــع القوة والجمـال والإبداع في عدد لا يحصى من الأعمال، وفي تســـليط الضـــوء على الكثير من المؤلفين الموســـيقيين، حياتهم وعصـــرهم وعالمهم الروحي وأفكارهم، وربط ذلك بمؤلفاتهم.

إن قراءة النقد الموســـيقي الذي يتســـم بـالعلميـة والفطنـة والموضـــوعية تعزز القدرة على الاســـتمـاع الواعي، كمـا تطور القـدرة على تعميق الفهم لفن الموسـيقا بوجه عام. وتزداد الآن حـاجتنـا إلى النقـد الموســـيقي بعـدمـا كثرت الوســـائط التي تزودنـا بمختلف أنواع الموســـيقا، فهنالك القنوات الفضـــائية والإذاعـات والعـروض الموســـيقيـة الحيـة وأشـرطة الفيديو والكاسيت والأقراص الليزرية المتنوعة. نأمل أن ينشـــط النقد الموســـيقي في الوطن العربي ليشـــغل حيزاً أوســـع في الصـحافة اليومية وفي الدوريات وفي وسـائل الإعلام الأخرى.

رئيس التحرير

د. رتيبة الحفني

يولد الطفل مزوداً باستعدادات غنية منوعة، أهلته بها الطبيعة، لكي تعينه على مواجهة الحياة في شتى أدوارها. ومهمة التربية ووظيفتها الكبرى هي تنمية تلك الاستعدادات إلى أقصى حد ممكن. والرقي بالمستوى الفردي والاجتماعي للأمة عن طريق تنمية استعدادات الفرد ومواهبه الخاصة.

يقول شكسبير: "ان المرء الذي لا تكمن فيه الموسيقا ولا يغني، هو رجل متبلد الإحساس ومشاعره النفسية كالظلام الداكن".

ويقول لوثر: "أحب الموسيقا في كل وقت، لأن الملم بهذا الفن إنسان حميد السجايا".

وقد يبدو غريباً القول بأن مستقبل شخصية الطفل، ومدى انسجامها وتوازنها، يتوقف إلى حد كبير على مدى ما لقيه من توجيه موسيقي في طفولته. ولكن ليس في ذلك القول أي مبالغة. فالموسيقا، وإن كانت غاية لذاتها إلا أنها كذلك وسيلة ممتازة لتحقيق النمو الجسمي والعضلي والاتزان النفسي والعاطفي لدى الطفل، بل إنها لتحفز وتنشط عقله، إذ تتصل بكل جوانب شخصيته، وتؤثر في نموها المتكامل تأثيراً عميقاً.

وإذا كان الكلام هو أهم وسيلة للتعبير، فإن الغناء

هو الارتقاء بهذه الوسيلة حتى يصبح أكثر قبولاً وإقناعاً لدى الناس. لأن الغناء هو في حقيقته كلام منظوم موقع ومنغم.

وليس أدل على محبة الأطفال الغريزية لمسايرة ألحان الموسيقا وإيقاعها من أغانيهم البسيطة المبنية على أبسط الإيقاعات والموازين، التي تكون في كثير من الأحيان لا معنى لها كقولهم: ((حادي بادي، سيدي محمد البغدادي، شالو وحطوا كله على دي)).

وأثناء غناء هذه الكلمات يقوم الطفل بالإشارة باليد من أسفل إلى أعلى، وذلك على نحو يتفق مع قوة المقاطع اللفظية وضعفها. فالطفل في هذه الحالة يبدو كما لو كان قد تعلم من القواعد الموسيقية ما يكفي لمعرفة الوحدات الزمنية، والتعبير بإشارات اليد عن الميزان الثنائي. وكثيراً ما نرى الطفل يؤلف الألفاظ ويلحنها بطريقة تنم عن بساطة طبيعية، وسلامة فطرية.

وقد وجد علماء التربية في استجابة النفس البشرية للغناء وتأثرها به، فرصة عظيمة يمكن استغلالها في مجال التربية بوجه عام، وفي مجال تعلم الأطفال بوجه خاص. ذلك أن الطفل تستيقظ مداركه على الغناء، ويظل يصاحبه في سنواته الأولى، مما يجعل تأثره به أكثر من أي شيء آخر، وإذا كان إصدار الصوت يعتمد على الجهازين الصوتي والتنفسي وتعاونهما مع الأجهزة الأخرى للجسم، صح لنا القول بأنهما آلة الإنسان الصوتية والموسيقية.

وإن تحرج الطفل من الغناء بمفرده أمام الكبار، نتيجة لضغوط داخلية لديه، أو لعدم مقدرته على مسايرة زملائه وتقليدهم، أو لوجود عيوب أو ضعف في صوته يمكن أن يجعله يحجم عن الغناء، فالغناء الجماعي يحد من هذه الحالات، ويأخذ بيده نحو التقدم والتحسن. ومن خلال الأغنيات الجماعية، يكتسب الطفل شعوراً بكيانه وذاته، كوحدة لها دورها ومركزها، ومكانتها في الجماعة. ويتخلى في ذات الوقت عن الفردية لإنخراطه كأداة في الأغنية، وكعضوية من جماعة يسود فيها شعور الوحدة والتكامل.

إن كورال الأطفال بوجه عام هو جهاز غنائي جماعي، يضم الأطفال من سن السادسة حتى الثانية عشرة تقريباً. ويشتمل على الفتية والفتيات في غناء جماعي، من صوت واحد مفرد، أو من صوتين مختلفين أو أكثر، لأن الاستماع إلى أكثر من صوت واحد أي خط لحني واحد في نفس الوقت هو تعبير جمالي رائع وضروري لتربية الأطفال وجدانياً. وتنمية قدراتهم على التركيز والفهم، وإستشفاف الجمال.

قال أفلاطون: "إن الاستماع إلى أكثر من صوت في نفس الوقت هو وسيلة هادفة إلى الفضيلة وإلى النفس الصالحة".

وتكون أصوات الأطفال في الكورال أشبه ما تكون بأصوات الملائكة، فهي حادة في طبيعتها، وتنقسم إلى "سوبرانو" (أي طبقة الصوت النسائي العالية) وآلتو (أي طبقة الصوت النسائي المنخفضة). ولا

تصل الأصوات في عمقها إلى مناطق أصوات الرجال إلا بالنسبة للبنين بعد مرحلة البلوغ، وهي المرحلة الحرجة التي يراعيها مدربو الكورال. ففيها يتوقف الطفل عن الغناء بالضرورة لفترة معينة حتى يكتمل نمو حباله الصوتية في هذه المرحلة، وحتى لا تتعرض الحبال للإصابة والمرض نظراً للتمدد المفاجىء الذي يطرأ على الجهاز الصوتي في هذا الوقت من النمو.

وقت أثبتت الخبرة أن "الغناء الجماعي" هو أكثر الأشكال فعالية في هذا المجال، فهو يساعد على النمو والنضج الاجتماعي عند الطفل، فالنمو الاجتماعي يتطلب التعامل مع الغير أخذاً وعطاءً. ويعدّ الغناء الجماعي الحقل الخصيب لتعويد الطفل على الجماعية، وهي أولى بذور النجاح التي يمكن غرسها في سلوكيات الطفل، بحيث يمكن خلق المواطن القادر على التعامل مع نفسه ومع الغير على حد سواء. إن احتياج الطفل الصغير للأغنية كاحتياجه للغذاء تماماً. فهي كالشمعة المضيئة التي تضيء طريقه طوال مراحل التعليم العام، هذا إذا اهتممنا بمضمونها الأدبي والتربوي بعناية، فالأغنية أقرب الفنون إلى الطفل، يحس بها ويستجيب لها منذ طفولته المبكرة.

وإذا كنا نستقبل الطفل عند التحاقه بالمدرسة وقد تعلم اللغة العامية من مجتمعنا الذي يعيش فيه، فنحن إذاً في بادئ الأمر مضطرون إلى التمشي معه في لغته حتى يتسنى لنا تعليمه

وتفهيمه من غير أن نقيد نشـــاطه أو نحد من نموه، فلا ننقلـه إلى اللغـة العربيـة السـليمة مرة واحدة، ولكن ننهض بلغته شـــيئاً فشـــيئاً حتى تتكون لديه العادات اللغوية الصـحيحة، وذلك عن طريق القصـص والأناشـــيد والألعاب والمســـرحيات والقراءة والكتابة، والتـدرج في إبعـاد اللغـة العـاميـة وإحلال اللغـة الفصـــحى التي هي لغـة العلم والأدب والتـدوين محلها.

والأغنية بالنســـبة للطفل مصـــدر ســـرور كبير له ويمكن الاسـتفادة منها في تدعيم تكوينه النفسـي، ويجـب ارتبـاط أغنيـة الطفـل وتنـاســـبهـا من حيـث إيقـاعـاتهـا وآلاتهـا وكلمـاتهـا مع المراحـل المتعـددة المختلفـة التي يمر بهـا الطفـل من مراحـل نموه النفسي.

ومن ثم تظهر الآن قضـــيـة إعداد الأغنية المقدمة للطفل، تلك الأغنية التي يجب أن تكون هادفة، ومن أهدافها:

- إضافة معلومة جديدة أو تفسير ظاهرة بيئية.
- تربية التذوق الجمالي الخيالي.
- تدعيم الدور القومي.
- تنظيم ســـلوكه الاجتماعي ومشـــاركته حياته الاجتمـاعيـة ومختلف نشـــاطـاتـه، في البيـت والرحلات والألعاب.

ويمكن أن تفيـد الأغنيـة الواحـدة في تحقيق أكثر من جـانـب أو دور وأهم مـا يجـب مراعاته في كلمات

الأغنيـة ولحنهـا أن تكون مرتبطة كلمات ولحناً بالبيئة التي يحيـا الطفل في رحابها. ويجب أيضـــاً الاهتمام بـالجـانـب التعبيري في الغنـاء. فـالغنـاء دون تعبير كالزهرة دون رائحة، أو كالجســـم بلا روح. إن الاعتناء بالنطق السـليم الواضح، وخاصة مخارج الألفاظ، يزيد من جمال الأغنية.

ولا ريب في أن الحساسية الموسيقية ترتكز على خبرة الحاســـة الســـمعية، ومن أجل ذلك يكون من المضـحك أن يقتصـر تعليم الأطفال الموســيقا على مجرد الغناء والعزف، وأن يهمل أمر سـماع الموسـيقا والإحســـاس بهـا وتـذوقهـا، فإن الأذن تتعود شـــيئاً فشـــيئـاً إدراك العلاقـة بين النغمـات وبين المقامات وبين التآلفات.

مدارسـنا لا تعطي الموسـيقا المكان الممتاز اللائق بها. كما أنها لا تخصص لها الوقت الكافي. وإذا طالبنا بتخصـيص درس قصـير يومياً يمارس فيه الطفل الغناء والموســيقا عارضــنا المعترضــون بقولهم:إن هذا أمر مسـتحيل، وإن كل أسـتاذ من أسـاتذة مواد الدراسـة الأخرى كـالرياضـــة واللغات والجغرافيا والتاريخ يطمع في مثل هذا الزيادة بالنســـبة لمادته أيضـــاً، وبذلك نحتاج إلى 12 ســـاعة يومياً.. وهذا الرأي خاطئ من أســـاســـه، فالموســـيقا كالتربية البدنية لا ينبغي اعتبـارهـا من المواد العلميـة، بـل هي من المواد التربوية، ففي الألعاب الرياضـية صـحة وعافية، وفي الموسـيقا والغناء توافق وسعادة.

وينجـذب الطفـل إلى متـابعـة أغاني الإعلانات في

الإذاعـة والتلفزيون، نظراً لمـا تتمتع بـه أغنية الإعلان من بسـاطة ومرح، مما يمكن المستمع من التقاطها بســـهولة، بصـــرف النظر عن مدى جودة الأغنية من الناحية الفنية والتربوية. إن من صـفات أغنية الإعلان كثرة الإيقاعات التي تشـــد انتباه الطفل، فهو يتعلق بالحركة والإيقاع، والإيقاع في الأغنية يوقظ الشـــعور وينشط الإحساس ويكون أكثر تكاملاً مع نبض الطفل وعالمه وحركته الدائبة.

وكمـا أن العادات الســـيئة تُطْبَع في تكوين الطفل منـذ حـداثته، فإن الأغنية الســـيئة تطبع فيه عادات ســـيئة لا يســـهل محوها. وقد قال في ذلك المربي الموسـيقي السـويسـري الأصل (إميل جاك دالكروز). "إني لأوصي بشـدة وجوب العناية والمتابعة، حتى لا يســـمع الطفل منذ فجر حياته ســـوى الموســـيقا الجيدة المرتبطة بالفكر والثقافة".

إن أجهزة الإعلام "الإذاعـة والتلفزيون" تقوم بـدور هـام في حيـاة الطفـل الفنيـة. فهي مســـؤولة إلى جانب وزارة التربية والمنزل عن خلق الطفل الســـليم الذي يستطيع تذوق الفنون بأنواعها.

ومن المتوقع أن يكون لـدى أجهزة الإعلام عنـد وضـعها لبرامج الأطفال تخطيط كامل عن طريق رسـم ســـياســـة موحدة، مع الاســـتعانة بذوي الخبرة من وزارات التربية والتعليم العالي، ومتخصـصـون في علم النفس.

وخلال زيـارتي للدول المتقدمة لاحظت وجود برامج تعليمية موسـيقية تذاع صباحاً في الإذاعة والتلفزيون،

وينبـه إليها في كتيبات توزع على المدارس. ومن بين برامجهـا برنـامج عـام دراســـي كـامـل، وفقـاً لخطـة الدراســـة المقررة من وزارة التربية. وبذلك يســـتطيع الطفل الاستماع إلى هذه البرامج وهو في المدرسة. ومنهـا يـأخـذ الأغنية والألعاب الموســـيقية وكل ألوان الموســـيقـا التثقيفيـة، وذلـك لعـدم توافر المعلم المتخصـــص في هذا العدد الهائل من المدارس، وهو مـا نعـانيـه على نحو أكثر حدة في أغلب مدارســـنا. ويمكن تطبيق هـذا المخطط في بلادنـا حتى في القرى النائية التي تنعدم فيها الإنارة الكهربائية، وذلك عن طريق جهاز الترانزستور.

اقتراحات

- تأليف أغان للطفولة في شــكل كانون Canon، أي أن يـؤدى نـفس اللحن من مجموعتين أو أكثر بحيـث يغنى اللحن من المجموعـة الثـانية متأخرة عن المجموعة الأولى وهكذا.
- الاســتفادة من الطرق العلمية التربوية الحديثة مثـل طريقـة (دالكروز) و(أورف) لخـدمـة أغـاني الطفولة وتوزيعها بما يناسب طفلنا وبيئتنا.
- الاســـتفـادة من الأغنيـة التلفزيونيـة للطفـل والاهتمـام بـاللحن الغنـائي لمـا لهـا من تـأثير شـديد في الربط بين الصوت والصورة.
- الاهتمام بموسيقا وأغاني الإعلانات التلفزيونية لما لها من تأثير شديد على الأطفال.

- يجب أن تضـطلع أفضـل الكفاءات الموسـيقية بتأليف أغاني برامج الأطفال.
- اسـتبعاد كل الأناشـيد غير الهادفة موسـيقياً وعلمياً.
- الاهتمام بالغناء الكورالي لكبار الأطفال.
- أن يكون هناك مؤلفون متخصصون من الشعراء، لسد حاجة الأغنية إلى الكلمة المفيدة.
- أن يقـدم كتـاب الموسـيقـا، كبقيـة المواد الـدراسـيـة، مزوداً بـالأغاني والنوتة والصـور الملونة الجذابة.
- تزويد المدارس بالآلات الموسـيقية والإيقاعية وأجهزة التسجيل.
- الاهتمـام بحجرة الموسـيقـا فتكون واسـعة لتؤدي أغراض التربية الموسـيقية، ومفروشـة ومزينة تتناسـب والجو الموسـيقي لتربية الروح الجمالية لدى الأطفال.
- اسـتعمـال القوالـب الغنـائيـة الآتيـة: الأغنيـة الجماعية، الديالوج، الأغنية المسـرحية، الحوار بين الصغار والكبار، الأغاني الشعبية المحلية.

إلهام أبو السعود

تعد الأغنية إحدى الوسائل الهامة التي يستطيع الإنسان عن طريقها التعبير عن انفعالاته في لحظة ما، كانفعال السرور أو الحزن أو الشعور بالرهبة أو النفور...إلخ. وتعكس الأغنيات بوجه عام إنفعالَيْ السرور والحزن. والطفل في مرحلته الأولى يعد الأغنية مصدر سرور كبير له، فيقلد أحياناً أغنية سمعها، أو قد يبتكر أغنية بسيطة صغيرة.

الغناء هو القدرة على ترديد نغمات من درجات صوتية مختلفة بطريقة صحيحة. وهناك فروق فردية في الاستعداد للغناء الصحيح، فهناك موهوبون، وذوو الموهبة المتوسطة، وأقلية أخرى من غير الموهوبين. ولا يخفى ما للغناء الجماعي من أثر فعال في تعويد الأطفال إتقان الغناء إضافة إلى إتقانهم الأعمال المشتركة التي تربي فيهم حب النظام والحرص والدقة في العمل، إلى جانب القدرة على توحيد الأفكار والقلوب. والغناء بصورة عامة يساعد ويساهم في إعداد الأطفال وتعويدهم النطق السليم ووضوح مخارج الألفاظ، إضافة إلى تنمية الشعور بالمحبة نحو أطفال الشعوب الأخرى عن طريق الاستماع إلى موسيقاهم وبخاصة الشعوب العربية.

يعتمد الغناء على دقة حاسة السمع، لتكون قادرة على التمييز بين مختلف النغمات الموسيقية في طبقاتها المتعددة، وبغير ذلك لا يكون لسلامة الحنجرة الدور الهام، إذ من الممكن أن يتمتع بعض

الناس بحنجرة غنائية تفسدها أذن غير موسيقية. وبالعكس فإن أذناً موسيقية دربت على الأصوات والنبرات يمكنها أن تؤدي إلى تحسين حنجرة ضعيفة القابلية للغناء. ويمكن القول إن تدريب الحناجر على الغناء له أثره في تحسين الصوت الغنائي من حيث صفة هذا الصوت وطابعه ومنطقته الصوتية.

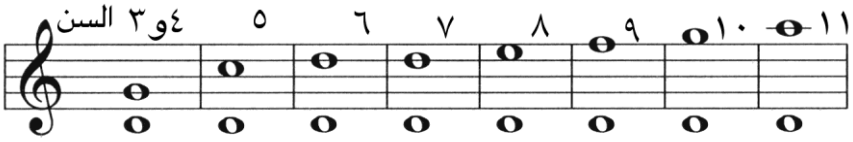
ولا بد للمدرب، سعياً وراء الحصول على نتائج مثمرة من تدريب الأطفال على الغناء، أن يكون عارفاً بمناطقهم الصوتية، إذ يظن البعض أن الطبقة الصوتية المنخفضة في الغناء مريحة للأطفال وأقل تعباً من الطبقة الحادة. بينما أثبتت التجارب عكس ذلك لأن أصوات الطبقة الغليظة هي أكثر عناءً من الأصوات الحادة بالنسبة لحناجر الأطفال.

تنحصر المنطقة الصوتية التي تمكن الأطفال ما بين السابعة والتاسعة من العمر من الغناء براحة بين (ري) أسفل المدرج و(ري) على السطر الرابع منه بمفتاح صول. أما منطقة الأصوات عند الأطفال ما بين الثالثة والرابعة من العمر فتنحصر بين (ري) أسفل المدرج و(لا) على المسافة الثانية، وأطفال ما بين الرابعة والخامسة تنحصر المنطقة الصوتية عندهم بين (ري و سي) وتتوسع بعد ذلك المنطقة تدريجياً في الانخفاض والارتفاع حتى يبلغ الطفل الذكر سن البلوغ فيتحول صوته من حاد إلى غليظ.

وقد تبين أن الأطفال الذين دربوا جيداً على الغناء وفق تمرينات فن تربية الصوت لمدة ستة أشهر،

استطاعوا توسيع مناطقهم الصوتية توسيعاً ملموساً على النحو التالي:

الطبقات الصوتية في المراحل العمرية المختلفة



عندما يكون الطفل في الثانية من عمره تصبح منطقته الصوتية قادرة على أداء خمس نغمات صوتية، وهذا في الغالب متيسر لجميع الأطفال. وقد دلت التجارب التي أجريت على أطفال بين الثانية والخامسة من العمر أن أقل الأطفال توسعاً في مناطقهم الصوتية هم أقل استعداداً للموسيقا والغناء. كما دلت التجارب العديدة التي أجريت في دول مختلفة على عدد كبير من الأطفال الذكور والإناث أن المناطق الصوتية للبنات تختلف قليلاً عن مناطق أصوات البنين، كما أن المناطق الصوتية تختلف بين طفل وآخر في سن واحدة. لذا يجب الاكتفاء بمتوسط مناطق الأطفال ليسهل الغناء لدى الجميع.

أما عندما يدرك الطفل دور البلوغ، فينفرد كل جنس بصفاته الخاصة، إذ يتحول صوت الطفل الذكر حتى يصبح كصوت الرجال، بينما يتحول صوت الأنثى ليصبح كصوت النساء، وذلك بسبب تَغَير البناء الهرموني في دور البلوغ، فتزداد الحبال الصوتية عند

الذكور طولاً وتزداد العضلات كثافة. ويشتكي الأطفال من آلام في الحنجرة (بحة صوت) حتى إنهم في معظم الأحيان لا يرغبون في الغناء. وعندما يجتازون دور البلوغ تصبح أصواتهم ضعيفة وبلا مقاومة ولا تعود إلى جمالها السابق إلا بعد وقت طويل. وهذا التغيُّر يظهر عند الذكور ما بين العاشرة والثالثة عشرة من العمر. أما عند الفتيات فهو أقل ظهوراً ولا يُنْتج عقدة نقص نلاحظها عند الذكور في رفضهم الغناء خشية التعرض للسخرية.

إن الاضطرابات الصوتية عند البنات أقل خطورة منها عند الذكور، وينصح معظم المربين والأطباء بانقطاع البالغين عن كل تمرين صوتي خلال فترة التحول، والقيام بتمارين بسيطة ذات فواصل متقاربة ولا تتطلب أكثر من الحديث العادي أثناء الكلام.

عملية اختبار المواهب

كثيراً ما يجد المدرب أطفالاً ذوي مواهب موسيقية متميزة ويتمتعون بأصوات رخيمة جميلة، في هذه الحالة يحتاج هؤلاء إلى مزيد من العناية والرعاية والتدريب لتنمية مواهبهم الغنائية، فتتجلى قدرتهم على الغناء الصحيح وبخاصة ضمن الغناء الجماعي، فتخرج الأصوات نقية صافية مريحة للأذن ومشوقة للاستماع.

لا يتم اكتساب المهارات إلا عن طريق الممارسة، فالطفل لا يستطيع أن يتعلم السباحة عن طريق الجلوس إلى الشاطئ ومراقبة الآخرين. وهذا

ينطبق على الغناء، إذ لن يتعلم الطفل الأداء الصحيح من مجرد المراقبة والاستماع إلى غناء الآخرين، بل عليه أن يتدرب ويمارس الغناء للوصول إلى الأداء الصحيح.

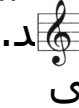
تنقسم القدرة على الغناء إلى قسمين متكاملين وهما:

أ: القدرة على التمييز بين النغمات الحادة والغليظة.

ب: القدرة على تقليد النغمات.

أ: تمييز النغمات الحادة والغليظة

هناك عدة اختبارات يجريها المدرب على الأطفال للتعرف على مستوى قدرتهم على التمييز بين النغمات، وبالتالي اكتشاف المواهب من خلال الاختبارات الدقيقة التي يجريها المدرب وهذه الاختبارات على نوعين:

1- التمييز بين النغمات المتباعدة: وفيها يطلب المدرب من الطفل التمييز بين نغمتين مختلفتين في الحدة بشكل  مثال ذلك: يستمع الطفل إلى النغمة دوً ثم إلى النغمة دو وعليه أن يحدد هل كانت أحد أم أغلظ من النغمة الأولى، وفي هذا المستوى يجب الابتعاد عن استخدام النغمات القريبة أو ذات الطبقات الصوتية المتقاربة منعاً من الخلط بينها.

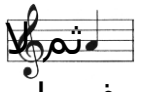
2- التمييز بين النغمات المتقاربة: وفي هذا

الاختبار يطلب المدرب من الطفل التمييز بين النغمات القريبة ذات الأوكتاف الواحد.

مثال: يستمع الطفل إلى النغمتين صول ثم سي وعليه أن يذكر هل النغمة الثانية (سي) أحدُّ من النغمة الأولى (صول) أم أغلظ.

ثم يكرر المثال السابق، ولكن بعد الاستماع إلى ثلاث نغمات، وعليه تحديد أي النغمات الثلاث أكثر حدة الأولى أم الثانية أم الثالثة.

مثال: يستمع الطفل إلى النغمات:



ويلاحظ هنا أن الطفل يحتاج في استماعه إلى النغمات الثلاث إلى قدرة أكبر في الذاكرة اللحنية، ويصدق ذلك كلما زيد عدد النغمات المطلوب التمييز بينها.

ب: القدرة على تقليد النغمات:

يجري المدرب التمارين من خلال المراحل التالية:

- المرحلة الأولى: بعد أن يتأكد المدرب من منطقة الطفل الصوتية يطلب منه ترديد نغمة واحدة (دو).

- المرحلة الثانية: ترديد نغمتين هابطتين (صول – دو) ثم صاعدتين (دو – صول).

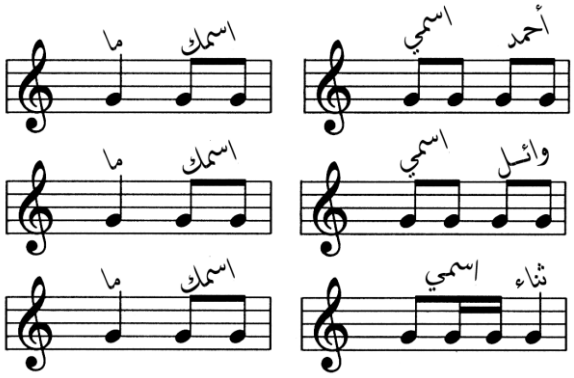
- المرحلة الثالثة: ترديد ثلاث نغمات هابطة ثم صاعدة.

- المرحلة الرابعة: ترديد جملة ثم جملتين قصيرتين ثم ثلاث جمل قصيرة.

- المرحلة الخامســـة: ترديد أغنية كاملة بصـــوت الطفل.

وأثناء أداء ذلك قد يكتشف المدرس بعض الصعوبات عنـد تقليـد النغمـات، فقـد يغني الطفـل النغمـة المعطـاة إمـا أحـد أو أغلظ في الطبقة الصـــوتية عن تلـك التي ســـمعها من المـدرب. وفي هـذه الحالة على المـدرب التعرف على تلـك النغمـة التي رددهـا الطفـل ويجعلهـا نقطـة البـدء عنـد إجراء الاختبـارات السابقة.

وهنـاك تمـارين أخرى مشـــوقـة للطفل، وهي أن يطلب المدرب من كل طفل ترديد اســمه على نغمة واحدة ولتكن (صـــول) ويتدرج إلى نغمتين (صـــول – دو) ثم (دو – صـول) ويلي ذلك إضافة الدرجة الثالثة. وبذلك يتكون تآلف الدرجة الأولي (دو – مي – صول)، على أن تؤدى النغمات صـــعوداً وهبوطاً، ثم تضـــاف درجات الســـلم المختلفة واحدة تلو الأخرى وفق ما يراه المدرب.

مثال:

المدرب: ما اسـ
الطفل: اسـمي
المدرب: ماسـد
طفل آخر: اسـم
المدرب: ماسـد
طفلة: اسـمي
وهكذا.....

هناك من يظن أن الصـــياح والصـــراخ اســـاس للغناء

الصحيح وأن الشد على الحناجر لتصل الأصوات إلى الدرجات الحادة هو الطريقة المفيدة. وهذا خطأ في الغناء إذ إن إجهاد الجهاز الصوتي بهذا الشد المرهق يؤدي بالصوت إلى الهبوط عن الدرجات، فيغدو الغناء خارج الطبقة، وهو ما يسمى بالنشاز. أما التقيد بالقواعد والأصول والطرق الصحيحة في الغناء فإن ذلك يؤدي إلى صفاء في الصوت وجمال في النبرات، فتخرج الأصوات دون ضغط أو إجهاد للأعضاء الرقيقة في الجهاز الصوتي عند الأطفال. وبهذا يجد الصغار لذة وبهجة في الغناء فيستمتعون ويستمتع من استمع إليهم. ومن المؤسف أن بعض المعلمين يركزون على الصياح، فتذهب ضحية هذا الخطأ أصوات كان مقدراً لها النبوغ لو أحسن تدريبها.

عندما نتكلم عن الصوت الجيد نقصد الصوت الواضح واللين والرنان، وبعبارة أخرى الصوت الذي يكون بالإضافة إلى جماله ذا رنة مستحبة وقادراً على تكييف كمية الصوت وخالياً من تقطع النفس. والتنفس أثناء الغناء هو بمثابة محرك القوة فيه، وعلى المدرب أن يبذل نشاطاً ووقتاً في تنظيم عملية التنفس الصحيح لدى الأطفال، على أن يكون المؤدي في وضع أفقي ما أمكن أثناء عملية الشهيق، حيث توضع إشارات على التمرين بشكل (,). وينبغي أن تطبق تمارين مختلفة للتنفس للأصوات الموصولة (Legato) وللأصوات المتقطعة (Staccato).

ويقوم المدرب بتمارين متعددة للصوت الممتط(؛) مثل

غناء سُـلم مي هبوطاً ثم صـعوداً. ويلاحظ أن جميع أصـوات هذا التمرين متصـل بعضـها ببعض بأداة وصـل لحنيـة تـدل على وجوب تـأديـة جميع الأصـــوات بزفير واحد. وبعد ذلك يرفع المدرب الطبقة بمقدار نصــف بُعد وهكذا.. حتى يصل إلى النغمة المناسبة للتوقف.

أمـا تمـارين الأصـــوات المتقطعـة فهي أن يـدرب الأطفـال على غنـاء ســـلم هـابط وصـــاعد كما في التمرين السـابق، مع اختلاف في أداء النغمة بطريقة متقطعة لا متصلة، مثل (دا، را، نا، ني، نو....إلخ) مع الاسـتمرار في رفع الطبقة الصـوتية مقدار نصف بُعد، كما كان الأمر عليه في تمرين أداة الوصل اللحنية.

وفي بعض الحـالات يتعـذر على الطفـل تـأديـة الدرجات الحادة، وعلى المدرب أن يشـــجعه ويحاول وضـــع الثقـة في نفســـه بتدريبه على تأدية أغنية ســهلة ســبق أن حفظ لحنها جيداً. ثم يتابع المدرب رفع طبقتهـا تـدريجياً حتى يصـــل فيها إلى الدرجات الحادة المطلوبة.

إن إجهـاد الأطفـال الموهوبين بـالألحـان والتراكيـب المعقدة التي هي فوق مســـتواهم ظناً من المدرب أنهم قـادرون على تـأديتهـا، يقف حـائلاً بينهم وبين إظهـار مواهبهم الغنـائيـة والموســـيقيـة، وبـالتـالي يصـعب على المدرب تنميتها والسير بها تدريجياً نحو الكمـال. وعلى المدرب أن ينتقي في بداية التدريبات الأغاني الســـهلة والبســـيطة التي توافق ميولهم، وإتباع تدريب دقيق ومنظم ومتدرج في الصـعوبة، مع اختيـار المقطوعـات القصـــيرة التي تعبر عن خبرات

الأطفال اليومية، وبذلك يساعد المدرب الأطفال على إظهار مواهبهم تلقائياً دون جهد وبحرية تامة.

إن الصوت الحاد الصادر عن الرأس والذي يشبه عادة صوت آلة الفلوت هو الصوت الملائم للأطفال. فجهاز الطفل الصوتي وأعضاؤه سريعة التأثر، كما أن قفصه الصدري ضيق يتوسع تدريجياً مع التدريب.

عملية تنمية المواهب

ظهرت نظريات وآراء متضاربة عن موهبة الطفل الموسيقية والغنائية وطرق تنميتها، نذكر منها رأي كارل أورف الذي ساهم في وضع الأسس التربوية في عصرنا الحاضر، وينتهجه كثير من المربين والموسيقيين. يرى أورف أن الموسيقا من أقرب أنواع الفنون إلى الطفل وأكثرها تأثيراً عليه، فهي الوسيلة التي يمكن أن يعبر بها عن نفسه ووجدانه بحرية وطلاقة. لذا يعتمد على تحويل لعب الأطفال وغنائهم الذي لا يتبع أي نظام إلى لعب وغناء منظم، هدفه إثارة خيال الأطفال وتنمية الجوانب الخلاقة في نفوسهم، مع استغلال الطاقة الحركية الطبيعية لديهم في سن مبكرة. وقد لاقت هذه الطريقة اهتماماً بالغاً في أوساط التربية الموسيقية في أوربا الغربية وفي اليابان وفي بلاد السويد والنروج والدانمرك وأمريكا وغيرها.

ويرى أورف أن المحور الأساسي الذي تدور حوله تربية الطفل الموسيقية هي الأغاني الشعبية وأغاني الأطفال، والحكايات، والقصص الأسطورية،

وكل هذا يجب أن يتصل ببيئة الطفل وحاجاته. وتقوم هذه الطريقة على عدة أسس أهمها:

- الرجوع إلى البدائية في ربط الأغاني بالرقص والحركات الإيقاعية.

- تدريب الأطفال على المشاركة الجماعية غناءً وعزفاً مع العناية بإبراز الطاقات والمواهب الفردية.

- التطور بالإيقاع والغناء والعزف مع نمو الطفل.

نلاحظ أن طريقة كارل أورف متكاملة تشمل جميع نواحي التربية الموسيقية للطفل من إيقاع وغناء، إلى عزف بطريق غير مباشر.

أخيراً ما هي الأسس المتبعة في اختيار أغنيات الأطفال مع مراعاة العمر الزمني والعقلي للطفل؟

الجواب: تتمثل العناصر الأساسية المكونة لأغنية الطفل بما يأتي:

كلمات الأغنية أو النص ـــ الإيقاع ـــ اللحن ـــ المصاحبة الهارمونية البسيطة.

- كلمات (نص) الأغنية.

من الواجب العناية بتدريب الطفل على اللغة العربية منذ الصغر لذا تنتقى النصوص المكتوبة باللغة العربية الميسرة التي هي وسط بين العربية الفصحى واللهجة الدارجة. ويختلف طول هذا النص وفق كل مرحلة عمرية. فطفل الحضانة يغني أغنية قصيرة وواضحة وبسيطة، كذلك في السنة الأولى والثانية من المدرسة. أما في الصفوف التي تلي ذلك فلا بأس من أن تكون متوسطة الطول حتى لا

تبعث على الملل.

- الإيقاع:

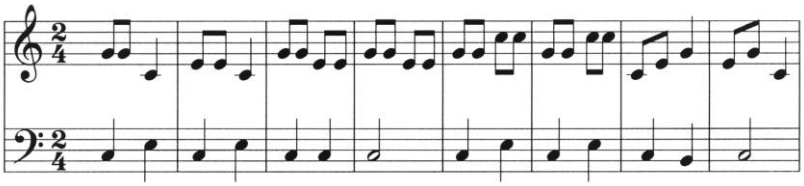
ويكون سلساً تابعاً لإيقاع النص من جهة، وفيه من الرشاقة والإيقاع الواضح ما يشوق الطفل إلى تأديته.

- اللحن:

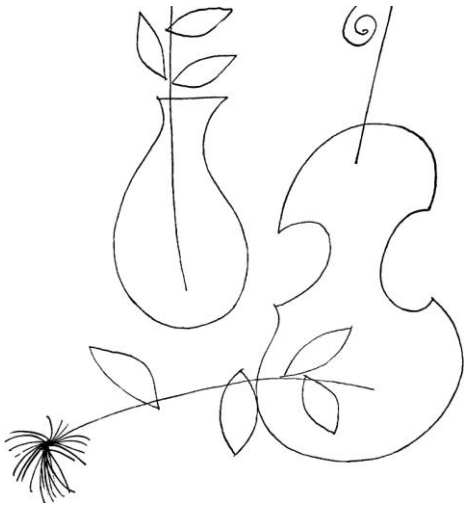
وهو الأساس، إذ يأتي متمثلاً بالبساطة سلساً خالياً من القفزات، ذا جمل لحنية قصيرة مكررة ما أمكن، وبخاصة في مراحل الطفولة الأولى. كما يراعى البعد عن التحولات المقامية والألحان الكروماتيكية.

- المصاحبة الهارمونية:

وبعـد إتقـان الطفـل للأغنيـة لا بـأس من تقـديم مصاحبة هارمونية بسيطة للغاية.

مثال:

أما في المراحل المتقدمة من التعلم فالمصـــاحبة الهارمونية ضـرورية لنمو الإحساس الموسـيقي، فعن طريقها يتذوق الطفل لون الأغنية وطابعها العام.

وهكذا فإن الغناء هو مصدر سعادة الطفل وسـروره، وهو يربي فيـه الـذوق ويزيـد ميلـه إلى الموســـيقـا ويجعلـه أكثر تعلقـاً بهـا. كمـا أنـه يزيـد حصـــيلتـه الموســـيقيـة. وبالتالي يُغْني الغناء أوقات الفراغ من جهـة، ويعمل على تنمية الوجدان وفهم الموســـيقا وتعبيراتها من جهة أخرى.



من أعلام الغناء العربي

إبراهيم الموصلي 125 – 188 هـ

المغني الحاذق والملحن المجلي

خليل البيطار

أتـظـن أن الألـحـان من صـنع الأوتار؟ كلا،إنها رجع الكلمـات التي ولـدت في القلب

كتابة على طنبور

انتقل الغناء من الحجاز إلى الشـام في عصـر بني

أمية، واجتمع في بلاط يزيد سلامة وحبابة وابن سريج ومعبد وابن عائشة والبيدق والأنصاري، كما وجد في بلاط ابنه الوليد معبد وعطرد ومالك وابن عائشة ودحمان الأشقر وعمر الوادي ويونس الكاتب والهذلي والأبجر وأشعب بن جابر وأبو كامل الغزيل ومعهم مغنيات كثيرات.

وشاع الغناء والرقص والطرب وبخاصة في قصور الخلفاء، وشاعت الأوزان القصيرة والبحور المجزوءة في شعر الحجازيين وأهل الشام، ثم تحول الغناء وما يستتبعه من رقص وموسيقا إلى العراق مع صعود الدولة العربية العباسية، إذ انتقلت الكوفة والبصرة إلى الحضارة المترفة، وأنشأ المنصور بغداد على الطراز الفارسي، وعاش الخلفاء بأسلوب الأكاسرة محجوبين عن العالم يخاطبون الناس من وراء ستار، وأقبلوا على الغناء مثلما كان يقبل عليه ملوك الفرس، كما روى المسعودي في مروج الذهب. والمهدي أول خليفة احتفى بالمغنين وأحب القيان وسماع الغناء، ثم أتى هارون الرشيد فبالغ في اهتمامه بالغناء وجعل المغنين مراتب وطبقات مثلما صنفهم أردشير بن بابك.

وكثر المغنون في زمن الرشيد، وحذقوا فنَّهم، وأشهرهم إبراهيم الموصلي مغني الرشيد وديمه وإسماعيل بن جامع وفليح بن العوراء، وهؤلاء الثلاثة هم الذين أمرهم الرشيد أن يختاروا له الأصوات المئة المفضلة التي أدار أبو الفرج الأصبهاني كتابه الأغاني عليها، ثم طلب إليهم أن يختاروا من هذه

المئة عشـرة ثم من تلك العشـرة ثلاثة أصـوات. وقد فصَّل ذلك صاحب الأغاني في أول كتابه.

واشـــتهر بجانب هؤلاء جماعة منهم زلزل العازف، وبرصوما الزامر، وعَلُّويَه المغني الذي قال فيه الواثق: إن غناءه مثل نقر الطسـت يبقى سـاعة في السمع بعد سـكوته. واشـتهر أيضاً إسـحاق الموصـلي الذي هذب صـناعة الغناء، واشـتهرت من المغنيات جماعة منهن فريـدة وبَـذْل وذات الخـال ومتيَّم وعَرِيب ودنانير وغيرهن.

وعلت مكانة الغناء، ونافس المغنون الشـعراء، وزاد الغنـاء في قيمـة الجـاريـة، فقـد علم دحمـان جـاريـةً الغنـاءَ وكان اشـــتراها بمئتي دينار فباعها بعشـــرة آلاف. وشـارك عدد من الخلفاء أو أبنائهم في صـناعة الألحـان، فقد صـــنع الواثق والمنتصـــر والمعتز وابن المعتز أصـــواتـاً معروفـة، كمـا اشـــتهر إبراهيم بن المهـدي وأختـه عليةَّ في هذه الصـــناعة وتركا فيها أصواتاً كثيرة.

وأحســـن المغنون صـــناعتهم فلقيت الحظوة في قصـور الخلفاء والأمراء ولقيت الاهتمام في الشـوارع وعلى الجســـور وفي البر والبحر. فقد روى صـــاحب الأغـاني أن غنـاء مخـارق اســـتمـال الظبـاء وأســـر القلوب، وانتشـــر إلى جـانـب الغنـاء العـادي ذاك المصـحوب بجوقة، فقد دخل أحمد بن صـدقة على المـأمون في يوم الشـــعـانين وبين يـديه عشـــرون وصـــيفة روميات مزنرات قد تزيَّنَّ بالديباج وعلقن في أعنـاقهن صـــلبـان الـذهـب وفي أيـديهن الخوص

والزيتون، فغنى أحمد ورقصت الوصائف.

وارتقى الغناء في العصر العباسي وكثرت مقطوعات الشعر الغنائي، ورقت الألفاظ لتلائم الألحان العذبة، ونما الرقص إلى حد جعل المسعودي يفرد له فصلاً في مروج الذهب، ورأيناه يقيسه بمقاييس الصوت وإيقاعاته من خفيف ورمل وهزج ونحو ذلك، وكانت آلات الموسيقا المصاحبة للمغني أربعاً على الأغلب، كأن تكون العود والطنبور والمزمار والجنك.

وكثرت نوادي الغناء واشتهر منها نادي ابن رامين، وكان يختلف إليه ابن المقفع ومعن بن زائدة ومحمد بن الأشعث وروح بن حاتم الباهلي، ونادي القراطيسي الذي اجتمع فيه الشعراء أمثال أبي نواس وأبي العتاهية ومسلم بن الوليد، وتآلف الشعراء والمغنون وغدا الشعر والغناء فنين خالصين يكسبان من برع فيهما حظوة ومالاً وفيراً.

وفي هذه الحواضر المترفة ازدهر الغناء على يد أعلام الطبقة الثانية من المغنين أمثال إبراهيم الموصلي وابنه إسحاق وابن جامع وابن عائشة ودحمان وحكم الوادي. واختير لهؤلاء أصوات ضمن المئة المختارة ومنها هذا الصوت من شعر إبراهيم الموصلي وتلحينه:

ربما نبَّهني الإخوا نُ والليـــــــــلُ بهيمُ

أنا بالـــريّ مقيمٌ في قرى الريّ أهيمُ

وأصـــل إبراهيم الموصـــلي من فـارس. وهو ابن مـاهـان بن بهمن بن نســـك، وقد بدل أبوه اســـمه الفارســـي بميمون، وهرب من جور بعض عمال بني أميـة، فنزل بـالكوفـة في بني دارم، وأم إبراهيم من بنـات دهـاقين الفرس الـذين هربوا من فـارس إلى الكوفـة، فتزوجهـا ميمون ثم توفي بـالطـاعون وخلف إبراهيم طفلاً، وكانت ولادته عام 125 بالكوفة.

أقـام إبراهيم مع أمـه وأخوالـه، وكان له أخوان أكبر منـه من غير أمـه، وتربى في الكتـاب مع ولـد خزيمة بن خازم، وكان بينه وبينهم رضـاع، وبهذا السبب صار ولاؤه لبني تميم.

وصـحب إبراهيم الفتيان واشـتهى الغناء، واشـتد أخواله عليه في ذلك وعنفوه، فخرج إلى الموصـل، وصـحب جماعة من الصعاليك وأصاب الطريق معهم، وقصـف وغنى فحذق، وحين عاد إلى الكوفة قال له أصـدقاؤه: مرحباً بالموصلي فشـهر بذلك. ثم صار إلى الري وتعلم صـناعة الغناء، وتزوج امرأة اسمها دوشار ومعناه أســدان، وأخذ الغناء الفارســي والعربي. ثم تزوج شـاهك أم ابنه إسـحاق وسـائر أولاده، وتعرف بـالري إلى جُوانُوَيْهِ وغناه فأكرمه. ثم عرف محمد بن سـليمان بن علي بخبره فأشـخصـه إليه وظل يلازمه حتى عرف الخليفـة المهـدي بخبره فطلبـه وأكرم وفادته، وكان سـمع قبله غناء فُلَيح وسـياط ففضـله عليهما.

وقد كره المهدي من إبراهيم الشـراب ونهاه عنه، ومنعه من الدخول على موسى وهارون ابنيه. وحين

عرف ملازمته لهما ضربه وحبسه. وحين ولي موسى الهادي الخلافة هرب إبراهيم منه، فطلبه الخليفة وقربه ووصله بمال كثير، وكان الموصلي قد صنع في السجن هذا اللحن من شعر أبي العتاهية:

أيا ويحَ قلبي من نَجِيّ البلابلِ ويا ويحَ ساقي من قُروح السلاسلِ

ويا ويحَ عيني قد أضر بها البكا فلم يُغنِ عنها طِبٌّ ما في المكاحلِ

ذريني أعللْ نفسيَ اليومَ إنَّها رهينةُ رمسٍ في ثرى وجنادلِ

وروى حماد أن الشعر والغناء لجده إبراهيم، ولحنه رمل بالوسطى.

وذكر إسحاق أن أباه إبراهيم غنى الهادي لحناً من شعره يقول:

يا بنَ خيرِ الملوكِ لا تتركَني غرضاً للعدو يرمي حِيالي

فلقد في هواكَ فارقتُ أهلي ثم عرَّضتُ مهجتي للزوالِ

واللحن خفيف رمل بالوسطى،وأضاف: فأعطاه الهادي مالاً وخولاً، ولو عاش طويلاً لبنينا حيطان دورنا بالذهب والفضة.

وأخذ إبراهيم الصنعة عن أعلام الغناء في عصره من عرب وفرس، وأصغى إلى ما حفظه الناس وتناقلوه من أشعار وألحان، فقد أخذ عن مجنون يردد أصواتا جميلة هذا اللحن من شعر الوليد بن يزيد:

معجم

أرســـــلي بالســـــــــلامِ يا سلمُ إني
منـــــذُ عُلِّقْتـــــُكمْ غـــــنيٌّ فقـــــيرُ
ويحَ نفسي! تسلو النفوسُ ونفسي في
هوى الريمِ ذكرُها ما يحورُ
مَـــنْ لنفسٍ تتـــــــــوقُ أنتِ هواهـــــا
وفـــــؤادٍ يـــــكادُ فيـــــــكِ يطـــيرُ

وقد غنى يونس هذا الشـــعر ولحنه خفيف رمل مطلق في مجرى البنصـــر. وظل إبراهيم زمناً يأخذ عن هذا الرجل، وقال فيه: إنه من أحذق الناس وأقومهم على ما يؤديه.

وذاعت شهرة إبراهيم، وكان أول من علم الجواري الحســـان المثمنات، فعلا شـــأنهن وغلت أثمانهن، وكانوا قبلاً يعلِّمون الجواري الصـــفر والســـود الغناء فحســـب، ولازم الموصـلي جعفر بن يحيى البرمكي، ثم غدا نديم الرشـــيد ومغنيه الأول، وقد اشـــترى الخليفة منه جارية علمها الغناء بســـتة وثلاثين ألف دينار.

وذكر حماد عن أبيه إســـحاق أن جده إبراهيم الموصـــلي صـــنع تســـعمئة لحن، منها دينارية تقدم الناس جميعا بها وعددها ثلاثمئة، ومنها درهمية شـــارك ســـواه بها وعددها ثلاثمئة، أما الباقية فلعب وطرب. وقيل إنه أســـقط الأخيرة من الحســـاب فكان يقول إن له ستمئة صوت.

وغنى إبراهيم ولحَّن أشـــعاراً من نظمه أو من أشعار كبار شعراء العصر العباسي، ومنهم أبو صخر

الهـذلـي، ومـروان بـن أبـي حفصـــة وأبو حفص الشـــطـرنجي، والعبـاس بن الأحنف، وذو الرمـة، والأحوص، ويزيد بن الطثرية. كما غنى من شعر عمر بن أبي ربيعة، ومطيع بن إياس، ومســـلم بن الوليد. ومن ألحـان كبـار ملحني الطبقة الأولى في العصـــر الإســـلامي أمثال ابن ســـريج ومالك، فقد غنى من شـعر أبي صخر الهذلي هذه الأبيات وهي من أعذب الشعر طلاوة ورقة وصدقاً:

عجبتُ لسعي الدهرِ بيني وبينها فلما انقضى ما بينَنا سكنَ الدهرُ

فيا حبها زدني جوى كلَّ ليـــلةٍ ويا ســـلوةَ الأيامِ موعدُكِ الحشرُ

ويا هجرَ ليلى قد بلغتَ بيَ المدى وزدتَ عـــلى ما ليس يبلغُهُ الهجرُ

وإني لتعـــروني لذكـــــراكِ هِـــزَّةٌ كما انتفضَ العصفورُ بلَّلَهُ القطرُ

أما والذي أبكى وأضحكَ والذي أمـــاتَ وأحيـــا والذي أمرُهُ الأمرُ

لقد تركَتْني أحسدُ الوحشَ أنْ أرى أليفـَيْنِ منهـــا لا يروعُهما الذعرُ

والأبيات نفثة مشـــتاق ولوعة شـــاك، وفيها ألحان كثيرة لمعبد ثاني ثقيل بالبنصـر، ولابن ســـريج ثقيل أول، وفيهـا رمـل للخليفـة الواثق، ولعريـب ثقيل أول. وحين أنشـــد إبراهيم الموصـــلي الأبيات بلحن ابن ســـريج في حضـرة موســـى الهادي، وكان يميل إلى

النســـيب الرقيق على مذهب ابن ســـريج، أعطي خمســـين ألف دينار من بيت مال الخاصـــة. وصـــنع إبراهيم لحناً في شعر مروان بن أبي حفصة يقول:

أفي كلِّ يـــومٍ أنتَ صبٌّ وليلـــةٍ إلى أمِّ بكـــرٍ لا تُفيـقُ فتقصرُ

أحبُّ على الهجرانِ أكنافَ بيتِها فيا لكَ من بيتٍ يُحَبُّ فيهجرُ

ورددده أمام مخارق المغني حتى أخذه، ومضـى به مـخـارق إلـى جعفر بن يحيى وعرض اللحن على أســـماعه، وحدثه بحكايته فكافأه بثلاثين ألف درهم، وكافأ أستاذه الموصلي بثلاثمئة ألف درهم.

وغدا مخارق منافســـاً لإبراهيم الموصـــلي، يأخذ ألحانه ويتكســـب بها، فقد صـنع الموصـلي لحناً في شعر الأحوص وأبياته:

طـــربتَ وأنتَ معـــــــــنيٌّ كئيـــبُ وقد يشتاقُ ذو الحَزَنِ الغريبُ

وكم لكَ دونَها من عُرْضِ أرضٍ كأنَّ ســـرابَها الجـــاريَ ســـَبيبُ

ولحنه ماخوريٌّ بالبنصـــر، وحين رددده مُخارق أمامه جعل إبراهيم يبكي ويقول:

نِعْمَ وســـيلـةُ إبليسَ أنـت في الأرض، أنـت والله بعدي صـاحب اللواء في هذا الشـأن. وصنع الموصلي وآخرون قبلـه ألحـانـاً في أبيـات عمر بن أبي ربيعـة الشـهيرة التي تقول:

ليتَ هِنداً أنجزَتْنا ما تَعِدْ وشَـــفتْ أنفسَنا

ممّا تَجدْ

واســـــــتبدَّتْ مرَّةً واحـــدةً إنما العاجزُ مَنْ لا يستبدُّ

زعموهـــا ســـألَتْ جاراتِها ذاتَ يـــــومٍ وتعرَّتْ تبتردُّ

أكمـــــــا ينعتُني تُبصرنَني عمرَكُن اللــهَ أم لا يقتصدْ

فتضاحكْنَ وقـــد قلْنَ لهـــا حسنٌ في كلِّ عينٍ من تودُّ

(تبترد: تغتسل بالماء البارد.)

ولحنُ إبراهيم فيها ثاني ثقيل بالوســـطى، ولابن سـريج قبله رمل بالخنصر في مجرى البنصر، ولمالك خفيف ثقيل بالخنصر والبنصر، وفيها لمتيم ثقيل أول. وحين سـمع إسحاق لحن أبيه في هذه الأبيات لامه لأن ابن ســـريج ســـبقه إلى تلحينها، ولأن الشـــعر واســـع. وصـــنع إبراهيم ألحـاناً ماخورية من خفيف الثقيل الثاني ومنها لحنه في أبيات ذي الرمة:

ألا يا اسلمي يا دارَ مَيَّ على البلى ولا زالَ مُنهلاً بجرعائِكِ القطرُ

وإن لم تكـــوني غيرَ شـــــامٍ بقفرةٍ تجرُّ بها الأذيالَ صيفيّـــةٌ كُدْرُ

أقامَتْ بها حتى ذوى العودُ في الثرى وساقَ الثريا في ملاءتِهِ الفجرُ

(ملاءة الفجر: بياضه)

ومنها لحنه في هذا الشعر لذي الرمة أيضاً:

أَمنزلَتَيْ سـلمى سـلامٌ عليكما
هل الأزمُنُ اللائي مررْنَ رواجعُ
وهل يَرجِعُ التسليمُ أو يكشـفُ العمى ثلاثُ
الأثافي أو رسـومٌ بلاقعُ

(الأثافي: الأحجار التي توضـع عليها القدر، واحدها أُثفِيَّة)

وسـاعـدت الحيـاة المترفـة في العقود الأولى الذهبية للعصـر العباسـي، وإغداق الخلفاء والأمراء المال على المغنين والمغنيات، واشـتداد المنافسـة بين هؤلاء على تطور صـناعة الغناء، وتفوق عدد من المغنين على أسـاتـذتهم، مثـل ابن جامع ومخارق وزرياب وإبراهيم بن المهدي، الذين نافسـوا إبراهيم الموصلي في الحظوة عند الرشيد.

وكانت تجرى مسـابقات بين مشـاهير المغنين، وذكر صـاحب الأغاني حكايات طريفة حول سـرقة الألحان وحول النتائج الغريبة لبعض هذه المسابقات، فقد طلب الرشـيد من الموصلي وابن جامع وإبراهيم بن المهـدي وابن أبي الكنـات أن يصـوغوا ألحاناً من أشـعارهم أو أشـعار سـواهم ويؤدوها أمامه، فأخذ إبراهيم بن المهدي صـوتاً كان يعده الموصـلي ليلاً وغناه أمام الرشـيد ونال المكافأة، وحين صـارح ابن المهـدي الخليفة بحقيقة اللحن وصـاحبه الحقيقي أرضى الموصلي بمكافأة أيضاً.

وكـان الرشـيد يحـب سـماع الجـديد في هذه

الصناعة، وقد سأل الموصلي يوماً كيف يصنع ألحانه، فقال: أخرج الهم من فكري، وأمثل الطرب بين عيني فتسوغ لي مسالك الألحان، فأسلكها بدليل الإيقاع فأرجع مصيباً ظافراً بما أريد. وقد فضل الرشيد صنعة الموصلي في ألحانه على صنعته في أشعاره. كما أنه فضل إسماعيل بن جامع عليه في ثلاثة ألحان غناها في حضرته من أشعار قيس بن ذريح والعباس بن الأحنف وذي الرمة، ولحن ابن جامع في شعر العباس من الثقيل الأول بالوسطى وأبياته:

نزفَ البكاءُ دموعَ عينِكَ فاستعِرْ عيناً
لغيرِكَ دمعُها مدرارُ
من ذا يُعيرُكَ عينَهُ تبكي بها أرأيتَ
عيناً للبكاء تُعارُ؟

ولابن جامع لحن من الثقيل الأول بالبنصر في شعر حماد الراوية وأبياته:

عفَتْ دارُ سلمى بمُفضى الرَّغامِ
رياحٌ تعاقَبُها كلَّ عامِ
خلافَ الحلولِ بتلكَ الطلولِ
وسحبِ الذيولِ بذاكَ المقامِ
وأُنس الديارِ وقربِ الجوارِ وطيبِ
المزارِ وردِّ السلامِ

ورأى ابن حمدون أن هذا الصوت الأخير عجيب الصنعة كثير النغم،وكان المعتصم معجباً به كثيراً.

وظل الخليفة الرشيد معجباً بإبراهيم الموصلي يقربه ويطلبه، وقد زاره يوماً في منزله فغنته الجواري

أصـــواتاً كثيرة فلم يطرب، وغنـت إحـداهن لحنـاً من خفيف الرمل وأبياته:

يا مُوري الزَّندِ قــد أعيَتْ قوادحُــهُ اقِبسْ
إذا شئت من قلبي بمقباسِ
ما أقبحَ الناسَ في عيني وأسمجَهُمْ إذا
نظرتُ فلم أبصرْكَ في الناسِ

فطرب الرشــيد واســتعاد الصـوت مراراً، ثم ســأل الجاريـة عن صـــانعـه فـأمســـكـت، فـاســـتدعاها فتقاعســت، ثم أســرت إليه أن الصـنعة في الصـوت لأختـه عليـة بنت المهدي، وكانت علية قد قبســـت الصــناعة عن الموصــلي بواســطة جارية وجهت بها إليه يطارحها الألحان،فغار الرشـــيد وقال لإبراهيم: ما ضرك ألا تكون خليفة!

وروى الموصــلي أن عدداً من ألحانه الجميلة نقلها إليه هاتف مثل ذاك الذي يلهم الشـــعراء القصـــائد، فقد أبلغ الرشــيد يوماً أنه ســمع شــيخاً يؤدي ألحاناً جميلـة فـأخـذهـا عنـه، وحين طلبه لم يجده. وكذلك حال المبدع يعمل فكره في صناعته ثم لا يصدق أنها من صـــنعه، ومن ألحان الموصـــلي التي ذاعت في النـاس هـذان اللحنـان من خفيف الرمـل ومن نظم الموصلي:

ولي كبدٌ مقروحةٌ مَنْ يبيعُني بها كبــداً
ليســـــَتْ بذاتِ قُروحِ
أباها عليَّ الناسُ لا يشترونها ومَنْ
يشـــتري ذا علةٍ بصحيحِ؟

وهو لحن ماخوري جميل، والثاني:

ألا يا حماماتِ اللّوى عُدْنَ عودةً
فـــــــإني إلى أصواتكُنَّ حـــزينُ
فعُدْنَ فلما عُدْنَ كِدْنَ يُمِتْنَني وكدتُ
بأســـــــراري لهـــنَّ أبُـــينُ

وجمـال اللحن آت من تكرار لفظتي عـدن، وكـدن، ومـن التوالي النغمي لحرف النون الـذي تردد في معظم مفردات البيتين وفي حرف الروي المضـــموم، ليظهر مرارة الشوق وأصداء أنين المحب المفارق.

ومن ألحـانـه المـاخوريـة الجميلـة هـذا اللحن من خفيف الرمل في شعر رقيق ليزيد بن الطثرية يقول:

ألا يا صبا نجدٍ متى هجتِ من نجدِ لقد زادَني
مسراكِ وجداً على وجدِ
وقد زعمـــــــــــوا أنَّ المحبَّ إذا دنا يَمَلُّ
وأنَّ النأيَ يشـــــفي منَ الوجدِ
بكلَّ تداوينـــا فـلم يُشـــــــــفَ بنـــــا
على أنَّ قربَ الـــدارِ خـــيرٌ منَ البُعدِ

فـالتكرار لكلمـات نجـد، ووجـد، ويشـــفي، وتتابع حرفي الـدال والنون، والـدال المكســـورة في الروي تجعل الأبيات ملائمة للتلحين ومألوفة للأسماع.

وكان الموصــلي يحكم في أصــول الغناء والألحان، فقد احتكم مخارق وإســحاق، إليه في صــوت أخطأ مخارق قسـمته بمجلس الرشـيد، فأحضـره الخليفة على محفـة وكـان عليلاً، فحكم لإســحـاق وعيَّن موضـــع الخطـأ كتـابـة، وقـال شـــعراً يعتب به على

إبراهيم بن المهدي الذي أيد مخارق:

ليتَ مَنْ لا يُحسن العلمَ كفانا
شـــــــــرَّ علمـــهْ
فاخـــــبرِ الحـــــقَّ ابتداءً وقسِ
العـــــــــــلمَ بفهمِهْ

وقال فيه يحيى بن خالد مُقراً بتقدمه على أهل الصناعة: إن أهل كل صناعة يمارسونها أفهم بها ممن يعلمها عن عرض من غير ممارسة.

وقال فيه إسحاق ابنه: ما سمعت أحسن غناء من أربعة: أبي وحكم الوادي وفليح بن أبي العوراء وسياط، ومدحه ابن سيابة مولى بني هاشم بشعر قال فيه:

ما لإبراهـــيمَ في العلـ ـمِ بهذا الشـــأنِ ثاني
منـــهُ يُجنى ثمـــرُ اللهـ ـوِ وريحـــانُ الجنـــانِ

وكان آخر لحن وضعه الموصلي وهو عليل، وتوقع دنو أجله:

ملَّ واللـــــــــهِ طبيبي منْ مقاساةِ الذي بي
سوفَ أُنعى عن قريبٍ
لعـــــــــــــــدوٍّ وحبيبِ

ولحنه من الرمل، وكان آخر شعر قاله وآخر لحن صنعه، وقد عاده الرشيد وسأله: كيف أنت ياإبراهيم؟ فقال: أنا والله يا سيدي كما قال الشاعر:

ســـــقيمٌ ملَّ منـــهُ أقربوه وأسلمَهُ المداوي والحميمُ

فقال الرشـيد: إنا لله، وخرج، فلم يبعد حتى سمع النائحة عليه.

وتوفي يوم وفـاة الموصـــلي الكســـائي النحوي والعباس بن الأحنف الشـاعر وهشـيمة الخمارة جارة إسحاق، فأمر الرشيد ابنه المأمون أن يصلي عليهم، فقـدَّم العباس بن الأحنف على الآخرين،ولما ســـئل عن السبب قال: قدمته لقوله:

لمّا رأيتُ الليلَ ســـدَّ طريقَهُ عنّي وعذَّبَني الظلامُ الراكدُ

والنجمُ في كبدِ السماءِ كأنَّهُ أعمى تحـــــيرَ ما لديهِ قائدُ

ناديتُ مَنْ طردَ الرُّقادَ بصدّهِ عمّا أُعالجُ وهو خِلوٌ هاجدُ

يا ذا الذي صدعَ الفـؤادَ بهجرِهِ أنتَ البـلاءُ طريفُـــهُ والتالدُ

ورثى الموصلي ابن سيابة وإسحاق الذي طور صنعة أبيه، وعدد ممن تتلمذ على يديه من المغنين والمغنيات، ومن شعر إسحاق في رثائه:

سلامٌ على القبرِ الذي لا يجيبُنا ونحنُ نحيَّي تُربَـــهُ ونخاطبُـــــــهْ

ســتبكيهِ أشرافُ الملوكِ إذا رأوا محلَّ التصابي قد خلا منهُ جانبُهْ

ويبكيهِ أهلُ الظرف طُرّاً كما بكى عليــهِ

أمـــــيرُ المؤمنينَ وحاجبُـــــهْ

ورثته جارية بيعت في ميراثه قائلة:

أقفـــرَ من أوتـــــارهِ العـــــودُ فالعـــــودُ للأوتـــــارِ معمودُ

وأوحشَ المزمارَ في صوتِهِ فمـــا لـــــهُ بعـــــــدَكَ تغريدُ

مَـنْ للمزامـــــيرِ وعيدانِهـــــــا وعـــــامرُ اللـــــــذاتَ مفقـودُ؟

فأحضرها الرشيد وسمع منها صوتاً آخر أخذته عن الموصلي ثم أعتقها.

ويكفي إبراهيم الموصـــلي فخراً أنه بلغ بصـــناعة الغناء وتعليم الألحان وإتقانها شـــأواً لم يبلغه أحد قبله، ويكفيه تقريب الخلفاء له وتفضـــيلهم إياه على مشـــاهير المغنين الذين عاصـــروه، ويكفيه أن ألحانه الجميلة حررت ســـجيناً وأعتقت جارية، وقد انتقل بهذه الصناعة من مشرق الأرض إلى مغربها،إذ أخذ عنه ابنه إســـحاق أســـرار الصـــناعة وحذق فنونها وهذبها وصـــار يدخل على الخليفة المأمون بصـــحبة العلمـاء والشـــعراء، كمـا تتلمـذ على يـدي إبراهيم زريـاب المغني والعـازف الـذي تفوق على أســـتاذه، فخشـــي الأســـتاذ أن يكســـب زرياب الحظوة لدى الرشيد دونه، فألزمه أن يرحل عن العراق، فغادر إلى الأندلس ونهض بصـناعة الغناء هناك وبلغ بها المكانة الأرفع.

معجم

مصادر الدراسة:

- الفن ومذاهبه في الشـــعر العربي- د. شـــوقي ضيف- ص 55-75
- الفنون الجميلة في العصـور الإسـلامية- عمر رضا كحالة ص 267-350
- الأغـاني- أبو الفرج الأصـــبهـاني-ج-5- ص 154-265
- مروج الذهب – المسعودي- ج8- ص95
- التاج – الجاحظ ص37.
- العقد الفريد – ابن عبد ربه ج4 - ص124.
- الأوراق - الصولي.
- كتابا النعم والقيان – ابن الكلبي.
- الغناء الملهي – ابن حزم الأندلسـي.

الموسيقيان الكبيران

غلينكا ودفورجاك

مناسبة مرور مئتي عام على ولادة الأول ومئة عام على وفاة الثاني

معجم

ترجمة وإعداد : كمال فوزي الشرابي(*)

1- الموسيقي الروسي ميخائيل إيفانوفيتش غلينكا

MIKHAĪL IVANOVICH GLINKA

احتفلت الأوساط الموسيقية في روسيا والعالم بمرور مئتي سنة على ولادة الموسيقي الروسي الكبير ميخائيل إيفانوفيتش غلينكا (2 حزيران 1804-15 شباط 1857).

ورد عنه في معجم لاروس الفرنسي الصغير مايلي: «مؤسس المدرسة الموسيقية الروسية الحديثة. من أعماله أوبرا (حياة من أجل القيصر 1836)».

وكتب عنه الموسيقار الفرنسي هكتور برليوز Berlioz 1803-1869 مايلي: «أهم ما تتسم به موهبة غلينكا السلاسة والتنوع: فأسلوبه يتصف بميزة نادرة هي قدرته على التحول بحسب مشيئته كمؤلف، وبحسب متطلبات الموضوع الذي يعالجه وخصائص هذا الموضوع. وهكذا يمكنه أن يكون بسيطاً وحتى ساذجاً من دون الانحدار إلى استعمال أية صيغة تقارب الابتذال. ولألحانه نبرات غير متوقعَّة وهنيهات تسحرنا بغرابتها. إنه لسيد من أسياد الهارموني ويستعمل الآلات الموسيقية بحذق ومهارة فتبدو فرقته الموسيقية إحدى أحدث

* - كمال فوزي الشرابي : شاعر وباحث ومترجم. عضو في اتحاد الكتاب العرب. رئيس تحرير مجلة (القيثارة) للشعر والفنون الجميلة. من أعماله الشعرية (قُبَلٌ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد).

الفرق وأكثرها تألقاً لدى السماع».

ميخائيل إيفانوفيتش غلينكا MIKHAĪL IVANOVICH GLINKA

وكتب عنه سيزار كوي Cui 1835-1918، وهو مؤلف أوبرا وأحد «جماعة الموسيقيين الروس الخمسة»(1): «إن أعماله هي نتاج عقل ناضج بلغ المرحلة الأخيرة من تطوره... وتوضع مسرحياته الغنائية في المقام الأول، وهي جديرة بأن تقارن بروائع هذا النوع من الإبداع، فلقد رسم فيها غلينكا دروباً جديدة وفتح أفاقاً لم تخطر من قبلُ ببال إنسان».

حياته ونشاطاته

بدأ دراسته للبيانو في مدينة سان ـــ بطرسبورغ مع الموسيقي فيلد Field ودراساته لآلة الكمان مع بوم Bohm، ولقنه أستاذ إيطالي أصول الهارموني. وقبل أن يتم دراساته الموسيقية ألف أوَّلَ أعماله لتعزف على الآلات الوترية. ثم اضطره ضعف صحته إلى قضاء أربع سنوات في إيطاليا (1830-1834)، وكانت من أخصب سني حياته. وأقام في ميلانو ثم في روما ثم في نابولي، وفي أثناء عودته من رحلته توقف في برلين وتعرف فيها إلى العالم والمؤلف الموسيقي سيغفريد دن Dehn. ونصحه دن بأن يكتسب إعداداً تقنياً أكثر متانة، وأن يدرس بخاصة علم الكونتربوان Contrepoint (2). وقد يكون الأستاذ دن نفسه هو الذي أوحى إليه بأن يدخل في أعماله المسرحية الغنائية موضوعات من الموسيقا الشعبية لكي يمنحها صفة تتسم بالمزيد من الروح القومية.

بعد أن عاد إلى روسيا بدأ يعمل بجد ونشاط في تأليف أول أوبرا له وعنوانها (حياة من أجل القيصر). وقد عرضت بنجاح في 9 كانون الأول عام 1836. واستوحى غلينكا هذه الأوبرا من أحداث الحرب البولونية ـــ الروسية في العام 1633، وتعد انطلاقة حماسية في المجال الوطني، أضف إلى ذلك ما احتوته من حيوية في الألوان، ومن تداخلات جوقية أو كورالية، ومن رقصات تعبر كلها عن موضوعات مستمدة من التراث القومي والأغاني الشعبية، كما تدل على اتساع علم المؤلف ومهاراته.

بعد هذه المسرحية الغنائية الناجحة استقبل الجمهور مسرحيته الغنائية التالية ببرود إلى حدٍ ما، وكان قد عمل فيها ست سنوات متواصلة وعنوانها (روسلان وليودميلا)، وهي مقتبسة من قصيدة للشاعر الروسي الكبير ألكسندر بوشكين (1799-1837) وعرضت عام 1842. ولقد أعجب بهذه المسرحية الغنائية إعجاباً لا حد له الموسيقار المجري أو الهنغاري الكبير فرانز ليست (1811-1886) بعد أن شاهدها مصادفة في أثناء مروره بسان ـ بطرسبورغ.

بعد ذلك اضطربت صحة غلينكا مما دفعه إلى البحث عن أقاليم معتدلة المُناخ. وهكذا سافر في العام 1844 إلى باريس حيث استقبله هكتور برليوز بحرارة وقدمه إلى الجمهور الفرنسي بمقالات كتبها عنه في مجلة كانت تصدر آنذاك واسمها (صحيفة المناقشات) كما قدم أعماله.

من عـام 1845 إلى عـام 1847 عـاش غلينكـا في مدينتي مدريد وإشـــبيلية، ثم ســـافر إلى وارســـو عـاصـــمـة بولنـدا. ولم يلبث أن زار باريس مرة أخرى ولقي فيها الترحيب ذاته. ثم عاد إلى روسيا ليستقر في ريف ســان ـــــــ بطرســبورغ حيث ألف كتابه (مذكراتي) وقد صدر في العام 1887.

في الأعوام الأخيرة من حيـاتـه انكب على محاولة هرمنة الأناشـيد القديمة للكنيسـة الروسـية، وسعياً وراء هـذا المطلـب زار برلين في العـام 1856 ليتلقى فيها نصائح ومساعدة من أستاذه القديم دن.

أشـــهر أعمـالـه الأوركســـترالية وأكثرهـا اجتذاباً للجمهور، بالاضـافة إلى تآليفه في موسـيقا الحجرة، عملان همـا (كـامـارينســـكـايـا Kamarinskaya) و (الـخـوتـا(3) الاراغوينزيـة Jota Aragonese) وقـد ألفهما في أثناءإقامته الأولى بإسبانيا.

تحليل بعض أعماله

1- حـيـاة مـن أجـل الـقيصـــر: وهي أوبرا أو مســرحية غنائية موســيقية ذات أربعة فصـول، ألفها غلينكا على كتيب اشـترك في تأليفه كل من البارون دي روزن Rozen والشاعر جوكوفسكي Joukovski. عرض هذا العمل للمرة الأولى كما ذكرنا في سان ـ بطرســـبورغ عام 1836. ثم آل النص، بعد أن خضـــع لعـدة إضـــافـات وحـذوف وتغييرات في بعض أحـداثـه وأشعاره إلى غلينكا الذي أعاد النظر فيه وتبناه.

كان العنوان الأول لهذا العمل هو (إيفان سوسانين

Soussanine) ثم أصبح (الموت من أجل القيصر) وأخيراً وقبل العرض الأول أصبح (حياة من أجل القيصر).

تتلخص أحداث هذه الأوبرا فيما يلي: نحن في العام 1633. يشن ملك بولندا سيغيسموند Sigismond الحرب على روسيا بحجة خلع القيصر القديم الرديء وتنصيب جديد جيد، بينما كان في الواقع يضمر في نفسه استعباد البلاد وإذلالها. يزحف جنوده نحو موسكو لخلع القيصر الشاب ميشيل رومانوف. يفكر هؤلاء الجنود في المرور بغابة وحشية يعيش فيها فلاح أسمه إيفان سوسانين مع ابنته أنتونيدا Antonida وغلام أسمه فانيا Vania عمره ثلاثة عشر عاماً كان الفلاح إيفان قد تبناه.

يكتشف فلاحو المناطق المجاورة مقاصد الجنود البولنديين فيؤجلون زواج أنتونيدا بشاب شجاع أسمه سوبينين Sobinine، ويتسلحون لمواجهة الغزاة. وبما أن موسكو لم يكن لديها علم بهذا الزحف، لذا يرسل الفلاح إيفان سوسانين الغلام الذي تبناه فانيا لإنذار القيصروأهل موسكو بالهجوم المبيت.

يحاول الفلاح الشيخ إلهاء الجنود بالاذعان لطلباتهم وأوامرهم، ثم يقودهم عبر الغابة الوحشية حيث يتمكن من جعلهم يضيعون ويتيهون... وعندما يتأكد بينه وبين نفسه أن فانيا قد تمكن من الوصول في هذه الأثناء إلى موسكو وحذر القيصر والسكان

يجابه أعداءه بالحقيقة صارخاً بملء صوته أنه خدعهم وأن وطنه قد نجا وأنقذ، وأن القيصر أصبح بأمان.

يُخضع الأعداء الفلاح إيفان لشتى صنوف الإهانة والتعذيب ثم يقتلونه. على أن موته في سبيل الوطن لم يذهب سدىً إذ استطاع الروس دحر القوات البولندية وتكبيدها الكثير من الخسائر بالأرواح والعتاد. وفي ختام المسرحية الغنائية يقف القيصر وشعبه ويرسلان تحية إكبار وتمجيد إلى الفلاح الوطني البسيط إيفان، ويعدان بأن يحتفظا بذكراه حية إلى الأبد.

تعد الأغنية الروسية، بما تحويه من تنويعات وإيقاعات مميزة، العنصر الأول من عناصر موسيقا غلينكا. والواقع أن هناك الكثير من الموضوعات الغنائية المعالجة في هذا العمل.

أما الجوقات فهي لا تتبع المقام الصغير Mode Mineur بقدر ما تتبع المقامات الإيوليني Eolien، والدوريـاني Dorien، والهيبودوريـاني Hypodorien وسواها من المقامات المعروفة في الموسيقا الروسية القديمة، الأمر الذي يعطي هذه الموسيقا نبرتها وطابعها الخصوصيين.

وأخيراً لا بد من الإشارة إلى أن هذه المسرحية الموسيقية الغنائية أسبغت على مؤلفها غلينكا صفة «الموسيقار الخلاق للموسيقا الروسية الحديثة».

2- روسلان وليودميلا Rouslan et Lioudmila: قصيدة ملحمية لألكسندر بوشكين، ألفها ما بين عامي 1817 و 1820، ولم تنشر إلا في عام 1822 بسبب النفي الذي عاناه مؤلفها نتيجة آرائه التقدمية الجريئة. لنقل فوراً إن هذا العمل هو عمل مبتدئ، ولقد تأثر فيه بوشكين بأعمال عدة مؤلفين. فهو قريب جداً من بعض الأساطير الروسية «البيلين Bylines» ــ وهي أساطير شعبية ــ، على أن جوهر العمل إنما هو مقتبس من القصيدة الملحمية (رولان الغضوب) للشاعر الإيطالي أريوستو Ariosto 1474-1533.

ويلخص محتوى هذه القصيدة كما يلي:

في ليلة عرس الأمير الشجاع روسلان يفاجأ بأن عروسه الصبية الجميلة قد اختطفت. الخاطف هو ساحر أحدب، عبثاً يسعى بكل طاقته ومايملك من مغريات لكسب ود الصبية التي خطفها. يساعد الأمير روسلان ساحر آخر. وبعد عدة مغامرات تذكرنا بمغامرات البطل المقدام رولان في أريوستو، يصل الأمير وأتباعه إلى مقر الساحر الخاطف، وهو يقع في جبال الشمال الوعرة. وبعد ثلاثة أيام من المعارك الصاخبة العنيفة يتوصل الأمير أخيراً إلى التغلب على خصمه الأحدب ويعثر على خطيبته الحسناء ليودميلا في حديقة سحرية وينقذها.

تكثر المراحل المفجعة ــ الهزلية في هذه القصيدة الملحمية: فالأمير الشاب يجد نفسه على التوالي

أمام عقبة أولى مكوَّنة من رأس ضخم جداً بلا جذع، وهـذا الرأس ينفـث كلمـا تنفس العـذاب والموت. ثم يجد نفســـه أمام عقبة ثانية هي الســـاحر الأحدب نفســـه وقـد أجبره على القيـام برحلـة طويلـة في الفضاء وهو معلق بلحيته الكثة الضخمة...

مع أن هـذا العمـل يعـد من أعمال بوشـــكين أيام شـبابه فإننا نلاحظ فيه قدرته على تملك زمام اللغة، ومهارته في التعبير عن الأفكار والصـور شـعراً، وهما خاصـتان تميز بهما وجعلتا منه أعظم شـاعر أنجبته روسـيا.

على هذه القصـــيدة الملحمية الرائعة بنى غلينكا أوبرا خيـاليـة ذات خمســـة فصـــول. وقد عرض هذا العمل في مدينة سان ـــــ بطرسبورغ عام 1842. وتعد توليفته، فيما خلا بضـع صـفحات على النمط أو الـذوق الإيطـالي، مطـابقـة تمـامـاً للبرنـامج القومي الذي وضعه «الموسيقيون الروس الخمسة».

ويســـهم موضـــوع العمل، والزمن الذي تجري فيه الوقـائع، في منح الموســـيقا فيه طابعاً خيالياً، وكما في أعمال «الخمسـة» دون أن نسـتبعد منها أعمال موسـورسـكي ـــــ فان (روسـلان وليودميلا) يزدان بإغرابية أو مجلوبية Exotisme لم تستطع أن تحظى بـاعجاب النقد أو الجمهور. وهكذا فإن أول عرض لهذا العمـل لم يرقَ إلى مســـتوى النجـاح الـذي عرفتـه مســـرحيـة غلينكـا الغنـائيـة الأولى (حيـاة من أجل القيصر).

ومع ذلك فإن توليفة (روســـلان وليودميلا) لا تخلو

من صـــفحـات يســـتحيل إهمالها: لنذكر على وجه الخصـــوص الافتتـاحيـة، ثم التمهيـد الـذي يقـدمـه الشــاعر بايان، وجوقات الاحتفال بالعروســين، وألحان الســاحر فين والســاحرة نانيا، ثم الجوقة الفارســية، والأغنية الليلية لراتمير، وباليهات الحديقة الســحرية، وكذلك لحن الختام.

* * *

2- الموسيقي التشيكي أنطونين دفورجاك

ANTONIN DVOŘÁK

مقدمة

كذلك احتفلت الأوساط الموسيقية في تشيكيا والعالم بمرور مئة سنة على وفاة الموسيقي أنطونين ليوبولد دفورجاك (8 أيلول 1841 ــ الأول من شهر أيار 1904).

ورد عنه في معجم لاروس الفرنسي الصغير مايلي: «مدير المعهد العالي للموسيقا في نيويورك، ثم في براغ. من أعماله سيمفونية «من العالم الجديد»، كونشرتو الفيونسيل مع الفرقة».

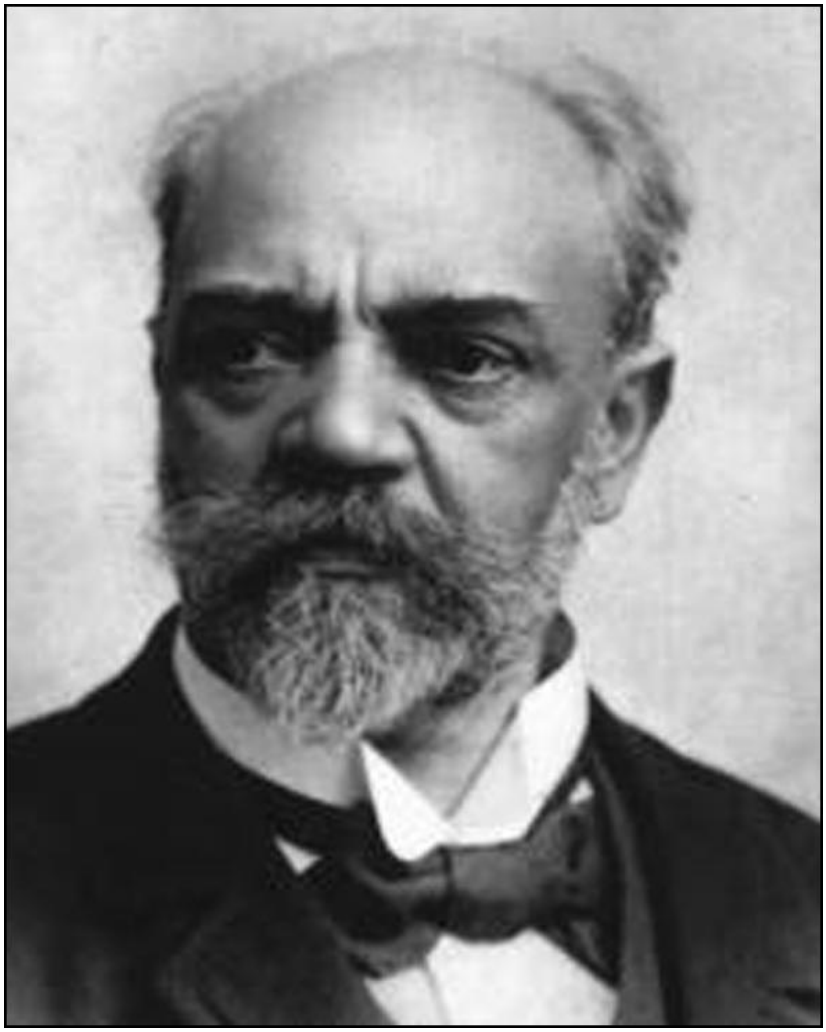
حياته ونشاطاته

ولد أنطونين أو أنطون دفورجاك لأب صاحب فندق، وأظهر منذ طفولته ميلاً إلى تعلم أصول الموسيقا وعزفها. بدأ دراساته في مدينة زلو نيتشه عام 1853 ثم تابعها في براغ 1857 إلى 1859، ثم أصبح عازف فيولا في إحدى الفرق حتى عام 1871. في هذه الأثناء بدأت حياته كمؤلف: إذ لحن أنشودة على كلمات الشاعر هاك، وأتاح له هذا العمل أن يحصل على وظيفة عازف أورغن في إحدى الكنائس، وهي وظيفة استمر فيها حتى عام 1877.

ألف في هذه السنوات عدة أعمال منها الدينية ومنها السيمفونية ومنها أعمال موسيقا الحجرة. في عام 1875 حصل على راتب من الدولة. وأثارت مؤلفاته اهتمام كل من المؤلف برامز والناقد

هانسليك، كما استرعت انتباه أحد الناشرين الكبار.

عرفت موسيقا دفورجاك نجاحاً كان يتعاظم باستمرار. وهكذا ظهرت له (الرقصات السلافية، 1878) و (الرباعي، عمل 51، 1879)، كما ظهرت سيمفونياته الأولى، ودعي عدة مرات لتقديم مؤلفاته في إنكلترا حيث منح مرتبة الدكتوراه الفخرية من جامعة كمبريدج عام 1891. ثم منحته جامعتا فيينا وبراغ المرتبة ذاتها.



أنطونين دفورجاك ANTONIN DVOŘÁK

في العام 1892 قَبِلَ أن يذهب إلى نيويورك بصفة مدير للمعهد العالي للموسيقا فيها. وفي أمريكا كتب أروع أعماله، ونذكر منها (سيمفونية من العالم الجديد، 1893) و(الرباعي من مقام فا الصغير، 1893) و (أناشيد من التوراة، 1894) و (كونشرتو الفيولونسيل والفرقة، عمل 104، 1895).

لم يلبث أن استبد بهذا الموسيقي العبقري الحنين إلى الوطن، فشدَّ إليه الرحال، وعاد إلى براغ ليتسلم في المعهد العالي للموسيقا وظيفة أستاذ للتأليف، وهي الوظيفة ذاتها التي كان قد حصل عليها عام 1891. وحاول في السنوات الأخيرة من حياته أن يكتب، على مثال الموسيقي التشيكي سميتانا Smetana (4)، أعمالاً للمسرح فكتب المسرحية الغنائية (روسالكا Russalka) عام 1901.

لم تمضِ أربع سنوات على هذا العمل حتى انطفأ مصباح حياته بعد أن بلغ مراتب عليا من التقدير والتكريم باعتباره أحد كبار موسيقيي عصره ووطنه تشيكيا على وجه الخصوص، ويأتي في مدارج الإبداع والشهرة بعد مواطنه الموسيقي سميتانا.

استطاع دفورجاك أن يمزج في أعماله بين عدة عناصر استوحاها من تراث بلاده الموسيقي المشهور بغناه ـــ أو استوحاها من تراث بلاد أخرى عاش فيها كأمريكا في عمله الجميل (سيمفونية من العالم الجديد) ـــــ وبين التقاليد الموسيقية الألمانية المتميزة بمتانتها وحسن سبكها.

تحليل بعض أعماله

1ـــ سيمفونية «من العالم الجديد»: وهي تتألف من أربع حركات، وكتبت عام 1894، وتصنف بين أعماله باسم (السيمفونية رقم 9*، العمل 95، من مقام مي الصغير). سماها مؤلفها (من العالم الجديد) لأنه ألفها في أثناء إقامته بأمريكا، ووجهها إلى أقربائه وأصدقائه البعيدين الذين كانوا يلحون على معرفة أحواله وأخباره.

مع أن هذه السيمفونية قد تم بناؤها على النمط الإتباعي ـــ الكلاسيكي فانها تعبر بمحتواها البديع عن أحاسيس المؤلف وذكرياته : إذ تتألف الموضوعات الرئيسة فيها من سلسلة ألحان مبتكرة استطاع دفورجاك نفسه أن يسجلها بذاكرته وهو يستمع إلى أغاني الزنوج في أحياء نيويورك.

تبدأ الحركة الأولى بلحن بطيء ـــ أداجيو Adagio ـــ يتصل مباشرة بلحن سريع جداً ـــ ألّيغرو مولتو Allegro Molto ـــ حيث يسيطر العنصر الإيقاعي الذي يشكل النواة المميزة لأغاني الزنوج. ويرتبط عرض الموضوعات وينصهر في وقائع ليست بعيدة عن تذكيرنا بإيقاعات بعض الرقصات الإغرابية أو المجلوبة (Exotiques).

تشكل الحركة الثانية لحناً واسعاً وشديد البطء ـــ لارغو Largo ـــ يتألف من أنغام بسيطة وهادئة، ولعله أكثر الألحان دفئاً باستيحائه الغنائي. ويمكن

* رقم 5 في التصنيف القديم.

السامع أن يكتشف فيه بلا تردد، وذلك بحسب مقاصد المؤلف، رؤيا السهوب، هناك حيث تنبثق في مقاطع نغمية موضوعات تعبر عن صلوات تتوشح بالعذاب والأسى. ويعاود الموضوع الأول ظهوره وقد سندته بقوة الأبواق الكبيرة ثم الفرقة بأكملها.

تأتي بعد ذلك الحركة الثالثة بلحن يمتلىء مرحاً وخفةً وألقاً ـــ سكيرتزوScherzo ـ، وما يلبث أن يطل علينا بعد ذلك ثلاثي ـــ تريو Trio ـ حزين يشيع فيه نحيب الهنود الحمر ونواحهم.

نصل إلى الحركة الرابعة والأخيرة وهي حركة سريعة نشطة ـــــ أليغرو كون فوكو Allegro con fuoco ـــ. وتعد أشهر الحركات التي يعرفها الجمهور ويحبها وذلك بسبب موضوعها المتسم بالصفاء والتكرار، والمستقى هو والموضوعات الممتزجة فيه بعناصر صوتية من الألحان الهندية.

ماتزال هذه السيمفونية وستبقى محتفظة بشبابها ونضارتها لما تحويه من تناغم صادق، وجمال في التعبير يدعوان معاً إلى الإعجاب والحب. وتعد في رأي معظم النقاد من أفضل الأعمال التي أنتجتها المدرسة الابتداعية أو الرومانتية في أواخر عهدها.

2ـــ كونشيرتو الفيولونسيل والفرقة: يعد هذا الكونشيرتو أكثر أعمال دفورجاك تمثيلاً لشخصيته كإنسان وفنان، كما يعد نموذجاً لموقفه تجاه المشكلات الموسيقية في عصره. وإذا كان سميتانا، في منتصف القرن التاسع عشر، هو المحرر الحقيقي

لمصداقية الموسيقا التشيكية، وقد غزاها حتى ذلك الحين كلا الفنيين الألماني والنمسوي، فإن دفورجاك كان المتمم لما بدأ به سميتانا، وكانت رسالته أن ينشر عمل مؤسس المدرسة التشيكية على الصعيد العالمي.

لا شك في أن دفورجاك لم يتأثر بالإيحاء أو الإلهام الوطني كما تأثر به سميتانا، الأمر الذي أتاح له أن يعبر عن أفكاره وأحاسيسه بمزيد من الحرية. وإذا كان في الواقع قد استمد أعماله من المصادر الشعبية فإن ذلك لا يعني أنه كان يتكئ دوماً على التراث الشعبي.

وحين نقول إنه قد تأثر ـ جدلاً ـ بالتراث الشعبي فلا يعني ذلك تأثره بالتراث التشيكي وحده بل بكل تراث قُدَّر له أن يعايشه كالتراث الزنجي، والتراث القومي للهنود الحمر، وكذلك تراث الأغاني التي حملها المهاجرون السكوتلنديون والإيرلنديون من بلدانهم إلى أمريكا كما في سيمفونية (من العالم الجديد) ـ وقد مرَّ الحديث عنها ـ وكذلك في (الرباعي من مقام فا) الذي يسمى أيضاً (الرباعي الزنجي).

هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن اهتمامه بالشكل سيقوده إلى أن يعاود الاعتماد على المناهج التي أتت بها كلتا المدرستين الألمانية والنمسوية، وأن يمزج بمهارة بين النزعتين الاتباعية ـ الكلاسيكية ـ وبين الاتبداعية الجديدة ـ النيو رومانتية ـ.

وفي مجال الشكل بخاصة وضع دفورجاك لشكل موسيقاه نظاماً ومنطقاً وحجةً إذ أكتفى سلفه بأن يفرض حقيقة وعقيدة قوميتين. وهذا هو فعلاً الموقف الذي أبرزه (كونشرتو الفيولونسيل والفرقة) وقد ألفه صاحبه في نهاية حياته بنيويورك.

يتصف العمل في مجموعه بالطابع الشعبي. ومن حيث العاطفة والكتابة يتجاوب مع روح الإبتداعية. أما من حيث طريقة التأليف فإنه يتناسب مع روح الكونشرتو الاتباعي.

وصفوة القول إن هذا العمل هو عمل تشيع فيه الغنائية والدفء والتألق. كتابته متوهجة، ومعتنى بها كثيراً، وتبرز جميع إمكانات الآلة المنفردة دون أية مبالغة تمس المهارة في العزف عليها. أضف إلى ذلك أن آلة الفيولونسيل قد عولج موضوعها معالجة رحبة وبطريقة تتوافق كثيراً مع عزف الفرقة، وتظهر مدى استقلالها عنها، دون أن تطغى إحداهما على الأخرى، وبمعنى آخر هناك توافق وتوازن تامان بينهما.

يعد هذا العمل من أنجح وأشهر الأعمال التي ألفت للفيولونسيل والفرقة. ويعلمنا دفورجاك أنه استشار وهو يؤلفه عدداً من أعظم عازفي هذه الآلة في عصره.

أما فيما يتعلق بشكل هذا الكونشرتو فإنه يتألف من حركتين سريعتين تتوسطهما حركة بطيئة معتدلة السرعة Andante. وقد اعتمد المؤلف في إبداعه على أسس اتباعية منها السوناتا Sonata

والأغنية Lied والرندو Rondo (5).

في الحركة الأولى تعارض ما بين موضــوع إيقاعي ذي طـابع بطولي، وبين موضـــوع غنـائي يتســـم بمشاعر حالمة.

في الحركـة الثـانيـة تعـارض مـا بين فكرة صـــافية وهادئة، وفكرة غنائية ذات طابع أكثر عاطفية.

أما في الحركة الثالثة والأخيرة فيعود عودة خاطفة إلى بعض عناصــر الحركة الأولى: إنه لمنُاخ شــعبي يتسم بالإيجابية والتلوين.

* * *

هوامش

(1) جماعة الموسيقيين الخمسة : مجموعة من الموسيقين الروس العصاميين في القرن التاسع عشر، وعددهم خمسة، تجمَّعوا حول المؤسس بالاكيريف Balakirev، وهم: كوي Cui، موسورسكي Moussorgski، بورودين Borodine، ريمسكي ـــــ كورساكوف Korsakov ـــــ Rimsky. وقد شكلوا قاعدة التجديد في المدرسة الروسية.

(2) البوليفوني Polyphonie : لحن يضاف إلى لحن آخر على سبيل المصاحبة أو الاصطحاب. والاصطحاب كلمة فضلها لأداء هذا المعنى الأديب اللبناني إسكندر شلفون (1882-1934).

(3) الخوتاJota : رقصة حيوية ذات وزن ثلاثي من شمال إسبانيا يقدمها زوجان من الراقصين أو أكثر، ويرافقها الغناء بمصاحبة الغيتار والكاستانيت.

(4) سميتانا (بدريش) Bedrich Smetana: مؤلف وعازف بيانو تشيكي (1824-1884). له مسرحية غنائية أو أوبرا عنوانها (الخطيبة المبيعة، 1866) وقصائد سيمفونية. يعد الممثل الرئيس للموسيقا البوهيمية الابتداعية ـ الرومانتية ـ.

(5) الروندو Rondo: شكل موسيقي يتميز

بتناوب اللازمة ذاتها والمقاطع المختلفة في تنوع عددها.

(الهوامش كافة من وضع المترجم)

المصدر:

- (قاموس المؤلفين لجميع الأزمنة والبلدان) تأليف لافون ـــــ بومبياني بالفرنسية، دار نشر روبير لافون ـ باريس، 1995.

نـــــزار قبـــانـــي

والأغنية العربية

ياسر المالح

دهليز دخول

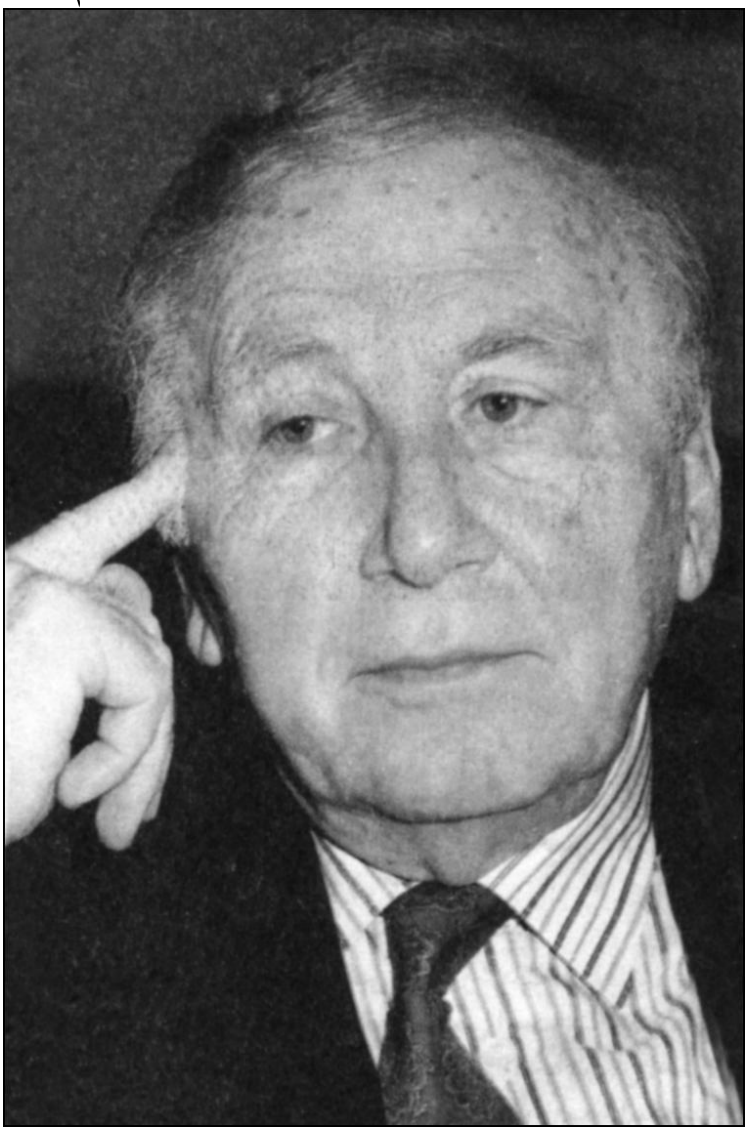
منذ وجد الشـــعر كان هنالك من يغنّيه. والسّـــر يكمن في الشـــعر نفســـه قبل أن يغنّى. فالشـــعر أصوات حروف، ونغمات كلمات، وإيقاع متوازن، وقوافٍ يستريح عندها اللحن. لكنه إلى ميزاته المسموعة ينطق بوضوح، ويعبر عن الفكر والوجدان دون إسهاب. ويطلق في المســـتمع الخيال، ويحقق معه المشاركة.

نحن هنا أمام حالة موســـيقية متكاملة منطوقة

خالية من العلامات الموسـيقية السـبع التي تتركب منها موسيقا العالم.

وهذه الحالة الموسـيقية المنطوقة، قد يضيف إليها أداء الشـاعر موسـيقا، كما كانت الحال عند الشـعراء القدماء الذين كانوا ينشدون الشعر. ومنهم الأعشى الذي لقب بصناجة العرب.

أما شـعراؤنا المعاصرون فلم ينحوا نحو القدماء في إنشـاد الشـعر، واكتفوا بالأداء الذي يختلف تأثيره من شـاعر إلى آخر. لأن من الشـعراء من يحسـن الأداء فيؤثر، ومنهم من لا يحسـن الأداء وينيـب عنـه آخر كما كانت الحال عند أمير الشعراء أحمد شوقي. غير أن بعض الزجّـالين (القوّالـة) يغنون أزجـالهم مع إيقاع الدف في جلسـة سـمر تنافسـية.



نزار قباني

وحين غنى المغنون الشـــعر، يرافق غناؤهم آلة أو إيقاع، صـار للأغنية تأثير طربيّ، وصـار المتلقي يهتزّ للغنـاء ويتمـايل، وقد يؤدي الطرب عنده إلى أن يخلع ثيابه، ويلقي بنفســه في بركة كما فعل يزيد بن عبد الملك حين استمع إلى غناء إحدى جواريه.

وفي العصـــر الحديث كان من المألوف في حفلات أم كـلـثـوم أن يطرب النـاس، فيخلع بعض الرجـال طرابيشـهم، ويقذفوا بها إلى أعلى هاتفين مصفقين.

ومنذ منتصـــف القرن التاســـع عشـــر كان المغنون يغنون القصـائد والموشـحات. وكان المسـرح الغنائي يعتمد الغناء الفصـيح. واستمرت الحال على ذلك في بداية القرن العشـرين. ثم بدأ الشـعراء وكتاب الأغنية يكتبون الأغنيـة الزجليـة، وظهر ذلـك في غنـاء منيرة المهدية وسـيد درويش، وكان أحمد شـوقي يضع بين يدي محمد عبد الوهاب الشعر والزجل معاً.

وكل شاعر يحرص على أن يغنّى بعض شعره، لأن سـيرورة ما يغنى من شـعره أكثر من سـيرورة شعره الـمـدوّن في ديوان. فـإذا وُفّق إلى ملحّن عبقري ومغنٍّ متمكن ومتلق يطرب ويردد فقد ضـــمن الخلود لشـــعره. على أن يكون اللحن موافقاً لإيقاع العصـــر وســـماته. فالثبات على ما كان مألوفاً في الماضـــي فقط يجعـل مـا غني من شـــعره أســـير مرحلـة قد تنســـى أو تذكر بالخير في أحســـن الأحوال، أو تنظم في أدراج التوثيق الذي يعنى بالظواهر والتأريخ.

ونزار قباني شـاعر كبير، شـغل الناس في النصـف الثاني من القرن العشـــرين، ومازال شـــعره حديث

العشـاق وأهل السـياسـة، ومازال بعض ما لحن من شعره قديماً وحديثاً مما يطلب ويغنى ويذاع ويرى.

وشـــعر نزار، إلى ما يحفل به من موســـيقا ذاتية، هو شعر هذا العصر يترجم العلاقة اليومية بين الرجل والمرأة بـألفـاظ تحســـبهـا من الحوار العـادي. وكأنه يحكي حكاية بلســـان امرأة أو يعبر عن وجدان رجل. والصـــورة عنده جديدة غير مســـبوقة في الفضـــاء الشـعري. وهو حين يهزّه شـعوره بالوطن أو يسـوؤه مـايرى من عـدوان أو تخلف أو امتهـان حرية يشـــهر بندقية شعره ويقاتل.

وهو في الأحوال كلها مغرم بالمكان القديم والزمن القديم في حارته الدمشـقية التي كانت تحفل بالفل والياســـمين والقطـة الوديعة والعادات الدمشـــقية الأصـيلة. لكن نفســه الشـابة دائماً كانت تواقة لكل جديد، فكان يخاطب القادم دون أن ينســى الماضـي الجميل.

بدايات الاختيار

مـا غنيّ بـه من شـــعر نزار في البـدايـة كـان في ســـهرات ســـمر. منها ما كان في اللاذقية في العام 1947 حيث طلب الأصـدقاء من أبي نديم الحلبي أن يغنيهم من شـــعر نزار (زيتية العينين) و (اكتبي لي) وهما من ديوانه الأول (قالت لي السـمراء). ومنها ما كـان في بيروت في العـام 1955. كانت ســـهرة في بيـت الوزير اللبنـاني عبـد الله المشـــنوق. وكان من الحاضـرين محمد عبد الوهاب ونزار قباني وميشـيل خياط وخالد أبو النصـر وصـلاح اللبابيدي والثلاثة من

الملحنين. وكان من الحاضرات زكية حمدان وسهام رفقي وهما مغنيّتان. وفي هذه السهرة ألقى نزار قصيدته (لماذا تخليت عني؟) فأقبل على تلحينها الجميع وعبد الوهاب يبدي ملاحظاته ويقترح. وسجّلت القصيدة في الإذاعة اللبنانية بصوت زكية حمدان ونسب التلحين لخالد أبي النصر.

الظهور الكبير

العام 1960 هو البداية الحقيقية لغناء شعر نزار. حين ظهرت أغنية (أيظن أني لعبة بيديه) بصوت نجاة ولحن محمد عبد الوهاب. وقد مثّل هذا الظهور الكبير الوحدة الفنية بين مصر وسورية في ظل الوحدة السياسية: نزار قباني سوري، محمد عبد الوهاب مصري، نجاة سورية الأصل مصرية النشأة.

وانتشرت الأغنية منذ إذاعتها في كل مكان في الأقطار العربية، وصارت حديث الساعة، لأنها كانت آية في الإبداع موضوعاً وكلماتٍ ولحناً وتوزيعاً وأداءً.

وذهل أهل الصنعة من هذا الفتح الجديد. وصاروا يبحثون عما يشبه ما سمعوه، ويعيدون حساباتهم في مستقبل الأغنية العربية.

أضواء على عمل متكامل

قد يكون تحليل العمل الفني إلى عناصره مفسداً إيّاه من المنظور الذوقي، فالعمل الفني المتكامل تقبله الأذن والنفس دون تحليل، أو تعافه بلا تعليل. والحكم على نجاح أغنية يكون غالباً بالأكثرية الجماهيرية التي تكوّن الذوق العام.

لكن بعض المختصين يرون أن التحليل مفيد، لأنه

يشـــير إلى مواضـــع الإجادة وأســـبابها. وإلى بعض التقصـير وأسـبابه. وقد يبالغ المحلل في اسـتخدام المصـطلحات الموسـيقية بالعربية وباللغات الأخرى ليبرهن على ســعة علمه ومعرفته، ولا ســيما عند أنداده من أهل المعرفة. وقد يفسر المحلل تفسيرات يلبســها ثوب الموضــوعية، وغالباً ما تكون هذه التفســيرات ذاتيـة لم تخطر على بـال الملحن أو المؤلف الموسـيقي حين وضـع اللحن. لكن الاجتهاد في ذلـك مقبول في إطـار الحرية التي تســمح بأن تقول ما تعتقد، وأن تسمح للآخر بالمثل.

وإلقـاء الضـــوء على أي عمـل فني من المنظور الذوقي لا يدخل في باب التحليل العلمي بل يساعد على الفهم والتـذوق دون إغراق في مصـــطلحـات تعرقل الفهم لدى القارئ المثقف والقارئ العادي.

على هذا الأســاس ســتكون أضـواؤنا على أغنية "أيظن أني لعبة بيديه".

الضوء الأول:

القصـــيدة ذات شـــطرين من البحر الكامل. ووزنه "متفاعلن" ثلاث مرات في كل شـــطر. وحرف الروي (القـافيـة) الهاء المحركة بالكســـر المشـــبع. وعدد أبياتها أحد عشر.

الضوء الثاني:

القصـــيـدة نجوى داخليـة (حـديث نفس) تبوح بها أنثى عاشـقة، حدث بينها وبين حبيبها جفوة، هو من تســـبـب فيها. فقررت أن تثأر لكرامتها فلا تعود إليه.

لكنـه عـاد يعتـذر بكلمـات حـب مخلص، وهو يحمـل أزهاراً جميلة.

وتروي العـاشـــقـة الفرحـة بعودة حبيبهـا بعض ما أحســـت به في داخلها، وبعض الســـلوكيات العفوية من إقبال عليه وعناقه وبكاء على كتفيه. واتضــح لها أن قرارهـا في عـدم العودة إليـه قرار واهٍ، فالحقد زال وهو أصـــلاً لم يكن حقـداً. والرجوع إليه هو أحلى ما في الحياة.

وما باحت به العاشــقة يُعد أقصـوصـة شعرية بأسلوب النجوى الـذاتيـة. وإثبات الأبيات كما غنتها نجاة يســـاعد على إلقـاء أضـــواء موســـيقية (تشـــير النقاط[...] إلى الموسيقا).

.... (مقدمة موسيقية للقانون فيها دور)

(أَيظن . أيظنُّ .
أَنّي لُعبةٌ بِيَدَيْهِ .
أنا لا أفكرُ في الرجوعِ إليهِ .)2
(اليومَ عادْ . عادْ . عادْ
كـأن شـــيئـاً لم يكنْ وبراءةُ الأطفـال في عينيهِ .)2
(ليقولَ لي إني رفيقةُ دربه .
ليقولَ لي إني رفيقةُ دربه .)2
وبأنني الحبُّ . الحبُّ الوحيدْ . الحبُّ الوحيدْ لديه

.. (فاصلة موسيقية)

(حملَ الزهورَ . إليَّ . كيفَ أردُّهُ
وصبايَ مرسومٌ على شفتيهِ)4
مـاعُـدتُ أذكـرُ والحرائقُ في دمي . في دمي . في دمي .
كيف التجأت أنا إلى زنديهِ
(خبأتُ رأســي عندَهُ وكأنني طفلٌ . أعادوهُ .
إلى أبويه . إلى أبويهِ)4
(حتى فســاتيني التي أهملتُها . فرحتْ بهِ . رَقَصَتْ .
على قدميهِ على قدميهِ) 4
(سامحتُهُ وسألتُ عن أخبارهِ .
وبكيتُ ساعاتٍ على كتفيْهِ .) 4 .
(وبدونِ أَنْ أدري . تركتُ لهُ يدي .
تركـتُ لـهُ يـدي لِتنام كالعُصــفورِ بين يديْه بين يديه .)2.
(ونسيتُ حقدي كلَّهُ في لحظةِ .
من قال إني قد حقدتُ عليهِ .)2.
(كم قلتُ إني غير عائدةٍ لهُ . لهُ .)2.
ورجعتُ . ورجعتُ . ورجعتُ .
(مـاأحلى الرجوعَ إليـهِ . مـا أحلى الرجوعَ إليهِ . ما أحلى الرجوعَ إليهِ .)4
(إليه)2. ما أحلى الرجوع إليه

. . . . (الخاتمة الموســيقية تكرار للجزء الثاني من

المقدمة)

(يشـير السـهم المائل إلى المحطّ أو ما يسمى بالقفلة.)

الضوء الثالث:

لحن محمـد عبد الوهاب هذه القصـــيدة على غير مثال ســابق. واعتمد على الموســيقا التعبيرية التي تصـــور الحـدث بـذاتهـا، وتصـــور الكلمة بما فيها من انفعـال أو انطواء أو حركـة كـأنهـا تنقـل المعنى من المحسـوس إلى المرئي. ومحمد عبد الوهاب نفسه ســـمّى هذه المرحلة من التلحين في حياته مرحلة (أيظن). والكلمـات هي التي أوحـت إليـه بوجوب التطور في هـذا المنحى. على أن حرص محمـد عبد الوهاب على دقة التعبير في الموســـيقا والأداء كان في إطار العنصر الطربي الذي يلائم الذائقة العربية.

الضوء الرابع:

وضـع محمد عبد الوهاب مقدمة موســيقية تصـور انفعال العاشـــقة وترددها ولاســـيما في الجزء الذي يؤديه القانون. ثم تســـتلم الأوركســـترا الأداء على صـورة جمل متتالية تعبر عن مجمل الحال. وتســكت لتتيح للعاشــقة أداء ما بنفســها بطريقة تعبيرية فيها حرفيـة عـاليـة، ولاســـيما في اســـتخدام الحركات وحروف المد صـــاعدة هابطة، وفي الإجمال والاكتفاء تارة والتكرار والإعادة تارة أخرى.

الضوء الخامس:

كـان الغنـاء مرســـلاً في القصـــيـدة كلهـا إلا في

موضعين. الموضع الأول كان في البيتين:

حتى فساتيني التي أهملتها فرحت به
رقصت على قدميهِ
سامحته وسألت عن أخباره وبكـيت
سـاعاتٍ على كتفيـــهِ

والموضــع الثاني كان في جملة (ما أحلى الرجوع إليه) في الشطر الأخير.

والغنـاء الموقّع في هـذين الموضــوعين ملائم الملاءمة كلها لحالة الفرح والمســامحة وبكاء الفرح والعودة إلى الحبيب.

الضوء السادس:

الموســيقا البحتة في الأغنية كانت موزعة على المقدمة والوســط بعد قفلة (لديه)، والخاتمة «وهي تكرار للقســم الأخير من المقدمة تأتي بعد القفلة النهائية (إليه)».

وهنالك موســيقا تأتي بعد الجملة كالفاصــلة التعبيرية. قد تكون علامة موســيقية أو جملة موســيقية. وقد ترافق الأداء بعزف له تقنية يعرفها الموسيقيون.

الضوء السابع:

المقام الأساسي للأغنية (نهاوند) من الـ (دو) مع ترصــيعات داخلية. أما المقطع الموقع (حتى فساتيني) فجاء على مقام بياتي نوى (صول). وهو مقام شرقي محض تستسيغه الأذن العربية.

الضوء الثامن:

كانت الفرقة الماســـية بقيادة أحمد فؤاد حســـن. وقـد أدت اللحن بـإتقان وحرفية كبيرة. ولم يكن هناك هنـات على المســـتوى الفردي والجماعي. واللحن خـال مـن (البـوليـفـونـي) و (الهـارموني) ومكتف (بالميلودي).

الضوء التاسع:

كان أداء المغنية نجاة حافلاً بالإحســـاس وحســـن التعبير، وكأنها هي العاشــقة فعلاً. ومن الصـعوبة أن تؤدي هـذه الأغنيـة مغنيـة عربيـة أخرى، لاختلاف الخـامـة الصـــوتيـة من جهـة، واختلاف القـدرة على التوحـد مع الحـالـة الوجـدانيـة المطلوبـة من جهـة أخرى.

حصيلة الأضواء :

قـد يكون من الإنصـــاف أن نعـد هـذا التكـامـل بين الكلمة واللحن والأداء الموسـيقي والبوح الصوتي هو ما جعل أغنية «أيظن» علامة تضـيء تاريخ القصـيدة العربيـة المغنّاة، وعملاً متفرداً نادراً ما يتكرر، حتى لو اجتمع لمثلـه الأقطـاب الـذين صـــنعوه. فـالإبـداع بمفهومه اللغوي والإصـــطلاحي هو الجديد المتطور، وهو يختلف بـاختلاف أطوار حياة المبدعين، وأحوالهم النفســـية، والفكرية والصـــحية، وعمق ما لديهم من مخزون، ومـدى تفـاعلهم مع الجـديـد القـادم، وإيقـاع العصر.

لكن تفرد أغنيـة «أيظن» بأنها علامة تاريخية تعلن عن ظهور ملمح جـديـد للأغنيـة القصـــيـدة لا يلغي الاجتهـاد في الإبـداع والتطوير لـدى الأقطـاب الـذين

صنعوها، ولدى غيرهم من الملحنين والمؤدين الذين سيختارون قصائد أخرى لنزار قباني. وتبقى الريادة حافزاً لمزيد من الإجادة.

نزار قباني ومحمد عبد الوهاب ونجاة في أعمال أخرى

في العام 1965 اختار محمد عبد الوهاب من شعر نزار قصيدة «ماذا أقول له» وهي تشبه قصيدة «أيظن» في موضوعها شبهاً غريباً. فالعاشقة تنتظر لقاء حبيبها الذي هجرها، وتحدث نفسها بأسلوب النجوى الداخلية كيف ستلقاه وتحاوره. لكن ذكرياتها معه، وأشياءه الصغرى التي تملأ الحجرة، وكلمة «حبيبتي» التي كان يهمس لها بها دائماً، جعلها تقرر أن تسامحه إذا ما جاء إليها غداً، وستجيبه عن سؤاله: أتحبينني؟ ستقول له: أنا ألف أهواك.

مطلع القصيدة :

ماذا أقول له لو جاء يسألني إن كنت أكرهه أو كنت أهواهُ

وآخر بيت فيها :

ماذا أقول له لو جاء يسألني إن كنت أهواه ؟ إني ألف أهواهُ

والقصيدة من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن في كل شطر) وهي ستة عشر بيتاً.

ولو أننا أردنا أن نلقي عليها أضواء كما فعلنا في قصيدة «أيظن» فإن الحديث يطول. ولاسيما أن لدينا من شعر نزار المغنى ما يزيد على ثلاثين قصيدة،

والمقال لا يتسع للتفصيل في كل ما غني به. لكن الإجمال المفيد ممكن.

"ماذا أقول له" من مقام حجاز كار كرد، وفي داخلها ترصيعات من مقامات أخرى. مثل: راست ونهاوند وهزام (ويسمى سيكاه أيضاً). ومحمد عبد الوهاب مغرم بهذا المقام يدخله في بعض أغانية على سبيل التميز من غيره. ولحن هذه القصيدة أكثر نضجاً وتعقيداً من لحن «أيظن» وأداؤه يصعب على المطربين. لكن نجاة كانت عند حسن الظن أدته بحرفيه مدهشة وإحساس بالغ. وعلى الرغم مما تمتاز به الأغنية من تجديد وتطوير فإنها لم تبلغ مكانة «أيظن» على المستوى الجماهيري، لأنها عصيّة على الحناجر البسيطة وترديدها حتى على سبيل (الدندنة) صعب. فهي والحال هذه من الأغاني التي تسمع فقط. ويعجب بها السامع مع شعوره بالعجز عن ترديد أحد أبياتها. إنها ممتعة ليس غير.

وفي العام 1972 التقى الثلاثة الكبار مرة ثالثة. كانت قصيدة نزار هذه المرة «إلى حبيبي» بدايتها:

متى ستعرف كم أهواكَ ياأملاً أبيع من أجله الدنيا وما فيها

وهي من البحر البسيط أيضاً مثل «ماذا أقول له» وتقع في خمسة عشر بيتاً.

لحنها عبد الوهاب على مقام نهاوند مع ترصيعات بمقامات راست وبياتي وحجاز، واللحن موقّع غالباً

ومرســـل قليلاً. وقـد اســـتخدم عبد الوهاب الجيتار والأورغ غير المعـدلين في بعض المقـاطع، وأدت نجاة الأغنية تأدية حســنة، لكن عنصـري الانفعال والتصوير كانا مفقودين.

ومن أسـف أن يكون نصيب هذه الأغنية من النجاح قليـل. ومن النـاس من لم يســـمع بهـا، وبثهـا من الإذاعـات نـادر. ورواجها في ســـوق (الكاســـيت) و (السـي دي) محدود جداً.

وأبســـط تعليـل لـذلـك أن الأغنيـة بـالموازنـة مع ســـابقتيها لم تبلغ درجة فنية عالية. إما للتقدم في العمر، أو لاختلاف إيقـاع العصـــر، أو للســـرعـة في الإنجاز، أو لتقصـير وسـائل الاتصـال، أو لهذه الأسباب جميعها.

وفي العـام 1991 غنت نجاة من شـــعر نزار ولحن عبد الوهاب أغنية «أســـألك الرحيلا» وكانت آخر ما لحن عبـد الوهـاب، فقـد غـادر الدنيا في 4 أيار (مايو) في العـام 1991.والأغنيـة في مجملهـا من خير مـا لحن عبـد الوهـاب لنجاة، والختام مســـك كما يقال. وهي خير من ســـابقتها «إلى حبيبي». وقد عنيت بـإذاعتهـا وســـائـل الإعلام بعـد رحيـل عبـد الوهاب. وأدتهـا نجـاة كعـادتها أداء العاشـــقة الأنثى الرقيقة، فهي تسأل حبيبها الرحيل، ثم تستبقيه.

القصـــيدة من شـــعر التفعيلة. وهو شـــعر موزون مـتنوع القوافي متحرر من الشـــطرين. والتفعيلـة السـائدة هي (مستفعلن) ويجوز فيها الكثير، ترافقها (فعولن) والقصيدة من بحر الرجز.

تقول كلمات الأغنية في البداية:

أسألَكَ الرحيلا
لخير هذا الحبَّ ياحبيبي
وخيرِنا، أسألَكَ الرحيلا

وفي مقطع آخر تقول :

لِنفترقْ أحبابا
فالطيرُ كلَّ موسمٍ تفارقُ الهضابا
والشمسُ ياحبيبي
تكونُ أحلى عندما
تحاولُ الغيابا

وفي المقطع الأخير قبيل النهاية تقول :

انزع حبيبي معطف السفرْ
وابق معي حتى نهاياتِ العمْر ...
لا تكترثْ بكلَّ ما أقولُ ياحبيبي
في زمنِ الوحدةِ أو وقتِ الضجر
وابقَ معي إذا أنا سألتك الرحيلا

لحن محمد عبد الوهاب هذه القصيدة بكل ما أوتي من إبداع وهو على مشارف التسعين. ولم يترك وسيلة فنية إلا استخدمها آلية كانت أو سياحة في المقامات النغمية. وقد جعل الموسيقا مرسلة وموقّعة على إيقاعات عصرية وتقليدية، ولجأ إلى التعبير الموسيقي حيناً وإلى الطرب حيناً آخر. وإلى المفاجآت اللحنية والأدائية في غير موضع. وكانت حصيلة المقامات النغمية المستخدمة فيها ثمانية

هي : حجاز كار كرد، نهاوند، راســـت، بياتي، عجم، سـيكاه، صـبا، سـيكاه بلدي. واقتصـر المقطع الثالث على البياتي والسيكاه ثم البياتي ويقفل به.

وكانت نجاة تؤدي ما رســـمه لها أداءً جميلاً على الرغم من صـعوبة أداء بعض المقاطع بسـبب تراكبها أو طولهـا. وأحلى ما فاجأت به في أدائها أنها أطلقت آهـات من مقـام بيـاتي في أثنـاء توقف العزف في لازمة المقطع الثالث، فتعيد الأوركسـترا عزف اللازمة مرة ثـانيـة. وهـذا محســـوب بـدقـة وحرفيـة عـاليـة. والأجمل أنها (دندنت) الشـــطر الأخير عوضـــاً من أن تغنيه، وهذا محسـوب أيضاً ضمن التركيب الانسـيابي للحن المفضي إلى القفلة.

القصـــيدة طويلة. يحســـن أن تســـمع قصـــداً دون شـــاغل آخر، وهذا أدعى إلى فهمها وتذوقها ومعرفة أسرارها.

نزار ومحمد عبد الوهاب وأم كلثوم في رائعة جديدة

في العـام 1967 حـدثـت نكسـة حزيران، وهزم العرب في المعركة. وأصـيبوا بنكسـة نفسـية إضـافة إلى النكسـة الحربية، لكنهم لم يسـتسـلموا فالحرب كرٌّ وفر. وانتصـــار وهزيمـة كمـا علّمنـا التـاريخ. ونزار قباني "شـاعر المرأة" كما لقّبوه لم ينفصل عن كونه شـاعر الوطن أيضـاً. بدءاً من بيته العربي الدمشـقي وانســياحاً في طول الوطن العربي وعرضــه. وله في شـعره مواقف جريئة، فيها شـيء من النقد المباشـر. والقضـية الفلسـطينية عنده قضية مركزية لا تساهل

فيها، فما يؤخذ بقوة البندقية لا يسترد إلا بقوة البندقية. من أجل ذلك كتب «أصبح عندي الآن بندقية» بلسان لاجئ فلسطيني انضم إلى الثوار، وهو ماض معهم يحثهم على التقدم لاسترجاع ما سلب.

في العام 1968 قدّم قصيدته إلى محمد عبد الوهاب، فأثرّت فيه تأثيراً كبيراً وهو الذي غنى لفلسطين غير قصيدة. فأسلوب القصيدة جديد غير تقليدي وعبد الوهاب غير تقليدي أصلاً، وأدرك أن تلحين هذه القصيدة يجب أن يكون على مستوى الحدث. فمن يؤديها؟ اختار أم كلثوم ووافقت بلا تحفظ، والتقت القمم الثلاث لأداء عمل كبير يليق بهم، وينطق بلسان ملايين العرب الذين يؤمنون بأن الطريق إلى فلسطين يمرّ من فوهة بندقية.

ومن المناسب إيراد القصيدة كاملة على سبيل التوثيق، ثم يكون التعليق.

[مقدمة موسيقية تؤديها أوركسترا كبيرة على إيقاع (المارش) مع توزيع أوركسترالي وبروز آلات النفخ]

أصبح عندي الآنَ بندقيّهْ
إلى فلسطين خذوني معكم
إلى رُباً حزينةٍ كوجهِ مجدليّهْ
إلى القبابِ الخضرِ والحجارةِ النبيّهْ
عشرين عاماً وأنا أبحثُ عن أرضٍ وعن هويّهْ

أبحثُ عن بيتي الذي هُناكْ
عن وطني المحاطِ بالأسلاكْ
أبحثُ عن طفولتي
وعن رفاقِ حارتي
عن كتبي عن صـــوري عن كـلَّ ركنٍ دافئٍ وكلَّ مزهريّهْ
إلى فلسطين خذوني معكم ياأيها الرجالْ
أريد أن أموتَ أو أعيش كالرجالْ
أصبح عندي الآن بندقيّهْ
قولوا لمن يسألُ عن قضيتّي
بارودتي صارت هِيَ القضيّهْ
[يعاد القسم الأخير من المقدمة الموسيقية]
أصبح عندي الآنَ بندقيّهْ
أصبحت في قائمةِ الثوارْ
أفترش الأشواكَ والغبارْ
وألبس المنيّهْ
أنا مع الثوارْ
أنا من الثوارْ
مَن يومِ أن حملتُ بندقيّتي
صارت فلسطين على أمتارْ
[موسيقا انتقالية]
ياأيها الثوارْ
في القدس، في الخليل، في بيسانَ، في

الأغوارْ
في بيت لحَمٍ، حيث كنتم أيها الأحرارْ
تقدّموا
إلى فلسطين طريقٌ واحدٌ
يمرّ من فوهة بندقيّهْ

[يتكرر الشـــطران الأخيران موزعين بين المؤدي والكورال عدداً من المرات حتى النهاية]

القصـــيدة من بحر الرجز في إطار شـــعر التفعيلة. والتفعيلتان السائدتان (مستفعلن) و(فعولن).

واللحن من مقـام نهاوند إلا المقطع الأخير فهو من مقام حجاز. أما في الشـــطرين الأخيرين فلا يتضـــح المقـام وإن كـان ينحو إلى نهـاوند دون قفلة. فاللحن مفتوح لأن الطريق إلى فلسطين مفتوح.

إن ما حشـــده عبد الوهاب من إمكانات موســـيقية يقترب من الكمال. واللحن على بســـاطته مؤثر لأنه يقيس الكلمـة على قـدّ اللحن، وكـان اللحن موزعـاً توزيعاً أوركســترالياً ليناســب الموضوع والحالة. ونادرة هي الأغاني القومية العربية التي بلغت هذه المرتبة شـــعراً ولحناً وتوزيعاً وأداء. وقد يســـتثنى من ذلك ما قـدمه الرحبانيان وفيروز للقدس في مســـارٍ تعبيري آخر.

وقـد أحـدثـت هـذه الأغنيـة مـا أحدثت من ضـــجة شـعبية وسـياسـية، وما زالت إلى اليوم أغنية حيّة، فالقضية مازالت هي القضية.

وقـد أبدعت أم كلثوم في أدائها ملتزمة بكل جزئية

دون تصرف، فالموقف لا يسمح بأي تصرف. وكانت أم كلثوم في هذه الأغنية تبلغ رسالة دون نظر إلى أنها امرأة. فالرسالة لا يشترط فيها أن يبلغها جنس دون آخر. لكن عبد الوهاب أحب أن يؤدي هذه الأغنية بصوته مع الأوركسترا نفسها بطريق (المكساج) فالموسيقا مسجّلة وحدها وجاهزة. وأداها أداء رائعاً، لكن الإذاعة المصرية لم تبثها إلا بعد رحيل أم كلثوم في برنامج عن عبد الوهاب قدمه جلال معوض.

والموازنة بين أدائي أم كلثوم وعبد الوهاب يتدخل فيها الذوق الشخصي، ومن الصعوبة تفضيل أحدهما على الآخر. فكلاهما قمتان في تاريخ الغناء العربي.

ملحنون آخرون ومغنون آخرون

أ- في سورية: منذ أصدر نزار قباني مجموعاته الشعرية الخمس الأولى (قالت لي السمراء) و (طفولة نهد) و (سامبا) و (أنت لي) و (قصائد)، حاول بعض الملحنين اختيار بعض القصائد. وقد يكون نجيب السراج قد سبق عبد الوهاب في تلحين قصيدة لنزار هي «بيت الحبيبة»، التي غناها بصوته في العام 1959، لكن انتشارها كان محدوداً، فالإذاعة السورية هي الوحيدة التي كانت تبثها بين حين وآخر. وقد لحنها نجيب بإحساس الفنان المرهف وأداها بصوته المجمّل (بعُرَب) مستحبة دون إسراف، ومن أجمل ما فيها تلحين بعض كلمات نزار باللحن الفولكلوري الشائع (للميجنا والأوف والليّا) في قوله:

وبـــلاد آبائي مغمّسـةٌ بالميجنا والأوف واللّيّا

ومما جمّل الأغنية آهات الكورس النســـائي وترديده البيت الأول منها كانه (مذهب) في (طقطوقة) والبيت هو:

أعطيكّ من أجلي وعينيّا يابيتهـــا في آخر الدنيـا

والأغنية من مقام راست.

وفي العام 1962 لحن نجيب السراج من شعر نزار أيضاً قصيدة «العيون الفيروزية» ومطلعها :

لا تسأليني هل أحبُّهما عينيك إني منهما لهما

وكان نصيب هذه الأغنية من الانتشار ما كان لبيت الحبيبة. ولا ســـيما أن قصـــيدة «أيظن» كانت قد ظهرت، واستقطبت الأضواء، وبثت في كل إذاعة.

وفي وقت متأخر اختار الملحن الســـوري ســـعيد القطب ثلاث قصائد من شـعر نزار ولحن الأولى في العام 1983 وغنتها ربا الجمال وهي «لماذا تخليت عني» التي سبق أن غنتها زكية حمدان بلحن خالد أبي النصر في العام 1955. ثم لحن قصيدة «أسألك الرحيلا». وغنتها رزان في العام 1989 قبل أن تغنيها نجاة بلحن عبد الوهاب في العام 1991. ثم لحن قصـــيدة «زُر مَرَّةً». وغنتها فاتن مصـــطفى في العام 1997. وانفردت الإذاعة السورية بإذاعة هذه الأغاني مرات قليلة. ولم يدر بها أحد.

ويبرز هنا سؤال هام. هل استأذن نجيب السراج أولاً وسعيد القطب ثانياً نزار قباني في تلحين هذه القصائد؟ فإذا كان نجيب السراج قد فعل وقتئذ فإنه من المشكوك فيه أن يكون سعيد القطب قد استأذن الشاعر! رحم الله الجميع.

ب ــ في لبنان: بعد أن غنت زكية حمدان «لماذا تخليت عني؟» وهي أول ما غني لنزار في لبنان. غنت فيروز من شعر نزار بلحن الأخوين رحباني ثلاث أغنيات في الستينيات.

وهي :

1- «وشاية» ومطلعها :

أأنت الـــــذي ياحبيبي نقلتَ لِبيضِ العصافـــيرِ أخبارَنا
فجاءت جُموعاً جُموعاً تدقُّ مناقـيرُها الحُمُـر شـــباكَنا

والقصيدة من البحر المتقارب (فعولن فعولن فعولن فعولُ) في كل شـــطر، لحنها الأخوان رحباني على مقام (جهاركاه) وهو ينســـجم والســـلم الغربي. واســـتخدما في المقدمة آلتي البيانو والماندولين. وفي أثناء الغناء كان البيانو هو المرافق فقط. وعلى الرغم من أداء فيروز الســـاحر في طبقة (ميتزو ســـوبرانو) فإن انتشـــار الأغنية كان محدوداً لا يتعدى سورية ولبنان في تلك الآونة.

2- «لاتسألوني» ومطلعها :

لا تسألوني ما أسمُهُ حبيبي أخشى

عليكم ضَوْعةَ الطيوبِ
واللـــه لـو بُحت بأيَّ حـــرفٍ تكـدّس
الليْلـــكُ في الـدروب

والقصـــيـدة من بحر الرجز في الإطـار التقليـدي. واللـحن من مقـام (حجـاز كـار كرد) والمقـدمـة الموســـيقيـة تبـدأ بـآلـة البزق التي كـان عـاصـــي الرحبـاني يتقن العزف عليهـا، ثم تجري محـاورة بين البزق والأوركســـترا إلى أن تبدأ فيروز الغناء، وتصـــف حبيبها وصـفاً جميلاً مســـتمداً من الطبيعة الجميلة، وكأنها تطرح لغزاً على أصـدقائها في ســـهرة. وحين يعجزون عن الحزر تفاجئهم بعدم التصـــريح باســـمه فتقول :

لا تسألوني ما اسمه كفاكم فلن أبوحَ
باسمه حبيبي

والأغنية في لحنها وأدائها خفيفة لطيفة تناســـب الكلمـات، لكن انتشـــارهـا كـان محدوداً، وربما كانت الإذاعة السورية أكثر بثاً لها من الإذاعة اللبنانية.

3- مّوال دمشـقي (لقد كتبنا) ومطلعه :

لقـد كتبنـا وأرســـلنا المراســـــيلا وقـد
بْكينـــا وبلّلنـا المنـاديـــلا
قلْ للذينَ بأرضِ الشام قد نزلوا قتيلكمْ
بالهـــوى مازالَ مقتـــولا
ياشـــامُ ياشـامةَ الدنيـــا ووردتَها يامَنْ
بحسنكِ أوجعتِ الأزاميلا
ودَدتُ لو زرعـــوني فيكِ مئذنـــةً أو

علّقوني على الأبوابِ قنديلا

وخاتمة الأبيات :

يا شامُ إن كنتُ أخفي ما أكابدُهُ فأجملُ الحبَّ حبٌ بَعدُ ما قيلا

القصيدة تقليدية من البحر البسيط (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلُ) في كل شطر ونزار يتغنى هنا بالشام وهو الذي عشقها وتغزل بها في غير قصيدة. وأدتها فيروز بلحن الرحبانيين. واللحن غني بالمقامات الموزعة على المقاطع الخمسة والبيت الختامي. وهي مما بثته الإذاعة السورية في مناسبات كثيرة.

4- إشاعة (يروون في ضيعتنا) ومطلعها :

يروون في ضيعتنا أنتِ التي أرجّحُ
شائعةٌ أنا لها مصفقٌ مُسبّحُ

القصيدة من مجزوء الرجز (مستفعلن مستفعلن) في كل شطر.

لحنها الرحبانيان وأداها نزيه المغربي اللبناني. وفيها مقامان موسيقيان، (نهاوند) في المقطع الأول و(راست) في المقطع الثاني. والأغنية أشبه بالطقطوقة، لأن فيها (مذهباً) يتكرر بعد كل مقطع.

وفي الأحوال كلها فإن الحصيلة الرحبانية من شعر نزار كانت قليلة ووجيزة، وقد ظهر فيها الأسلوب الرحباني المتميز دون أن يدخل الرحبانيان في مجال المنافسة مع الأسلوب المصري، فهذا خط وذاك خط.

لكن الجمهور الذي تشـــبع بأســـلوب الملحنين في مصـــر منذ ســـيد درويش لم يدهشـــه الأســـلوب الرحباني فيما غنته فيروز من شـعر نزار، وبقي يذكر نجاة بألحان عبد الوهاب وبخاصـة «أيظن». وقد لعبت وســـائـل الإعلام في ذلك دورها في الترويج لأغنية دون أغنية.

وفي العـام 1989 غنت ماجدة الرومي من شـــعر نزار وألحان جمال ســلامة قصـيدة «بيروت» ومطلعها :

يابيروتْ يا ستَّ الدنيا
قومي من تحت الردمِ
كزهرةِ لوزٍ في نَيْسانْ
قومي من حزنكِ
إنَّ الثورةَ تولدُ من رَحمِ الأحزانْ

والقصـــيدة من شـــعر التفعيلة من البحر المتدارك (فعلن) مكررة. وقد لحنها جمال ســـلامة وأنشـــدتها مـاجـدة الرومي في حفـل كبير حضـــره كثير من المثقفين والسـياسـيين. ولامسـت إحسـاس الجمهور اللبناني الذي هدته الحرب.

ثم كـانـت القصـــيـدة الثـانيـة التي غنتهـا مـاجـدة الرومي من شـــعر نزار ولحن جمال ســـلامة بعنوان «مع جريـدة» في العـام 1994، وقـد أخرجـت (فيديو كليـب) في العـام 1998. وهي من شـــعر التفعيلـة وبحر الرجز. مطلعها :

أخرجَ من معطفِهِ الجريدهْ

وعُلبةَ الثقابِ
ودونَ أن يلاحظَ اضطرابي
ودونما اهتمامِ
تناولَ السُكَر مِن أمامي
ذوّبَ في الفنجانِ قطعتينْ
وفي دمي ذوّب وردتينْ

وقد نجحت الأغنية مرئية أكثر مما نجحت مسموعة لأن ماجدة لها حضور مميز.

أما إحسان المنذر فكان لحن لماجدة الرومي من شعر نزار قصيدة «كلمات» في العام 1991. مطلعها :

يُسمعُني حين يراقصُني كلمات ليستْ كالكلماتْ

والقصيدة من بحر المتدارك (فعلن) مكررة. واللحن من مقام حجاز كار كرد، والآلة الرئيسة المصاحبة هي (الأورغ).

وما غنته ماجدة الرومي من شعر نزار نجح جماهيرياً في مرحلة التطور الجديد للأغنية العربية التي بدأت منذ أواخر الثمانينيات. حيث لمع في الفضاء الموسيقي مجموعة من الشبان الذين تأثروا بما يرد من الغرب وما يستحدث من تقنيات.

لكن صوت ماجدة الرومي يبقى متميزاً بمساحته مع تمكنها من صنعة الأداء.

ج ـــ في مصر: أبرز من لحن من شعر نزار في

مصـــر بعد عبد الوهاب كان محمد الموجي. وقد لحن لعبد الحليم حافظ أغنيتين. الأولى «رسالة من تحت الماء» في العام 1973 ومطلعها:

إن كنتَ حبيبي ساعدني كي أرحلَ عنْكْ
أو كنت طبيبي ساعدْني كي أشفى منكْ

والقصـــيـدة طويلـة متنوعـة القوافي الســـاكنـة. والسـكون أحد التحديات للملحن، فاللحن ينساب مع الحركة لا مع الســـكون. لكن الموجي قبل التحدي، ونجحـت الأغنيـة نجاحاً جماهيرياً كبيراً. فقد كان عبد الحليم حـافظ يؤديهـا على المســـرح وتنقـل إلى التلفزيون. وكثيراً ما تسـتعاد المقاطع بإلحاح الجمهور الحاضر.

والقصـــيـدة من البحر المتـدارك (فعلن) مكررة. والمقـام (جهـاركـاه) في البـدايـة والنهـايـة ومعظم القصيدة. يتخلل ذلك مقام الصبا في قوله :

(اشـتقتُ إليك فعلّمني ألا أشـتاقْ) وما بعده.

ومن أجمل ما يؤديه عبد الحليم تصــوير الغرق في قوله:

(إني أتنفسُ تحت الماء إني أغرقْ) ويكرر كلمـــــــة أغرق مع التلاشي وكأن الغرق حصل.

ولا شـــك أن مســـاهمة الموجي وعبد الحليم في هـذا العمل الكبير حققت لشـــعر نزار رواجاً أكثر مما حققه الآخرون.

أمـا العمـل الثاني الذي لحنه الموجي لعبد الحليم من شـــعر نزار فكان قصـــيدة «قارئة الفنجان» في

العام 1976. ومطلعها:

جلســتْ والخوفُ بعينيهــا تتأمّـلُ
فنجــاني المقلـــوبْ
قالتْ : يا ولدي لا تحزنْ فالحبُّ عليكَ
هو المكتوبْ

والقصـيدة طويلة كسابقتها متنوعة القوافي. وهي من البحر المتـدارك أيضـــاً. واللحن متنوع المقـامات. وهو بين مرسـل وموقّع، فطول الأغنية يستدعي هذا التنوع. ومحمد الموجي اســـتطاع أن يحقق المعادلة الصــعبة بين الكلمة الشــعرية والتعبير الموســـيقي. وعبـد الحليم حـافظ على الرغم من أنـه كـان في المرحلـة الأخيرة من المرض فإنه اســـتطاع أن يودع الناس برائعة من روائعه الكثيرة.

وهنالك ملحنون آخرون في مصــر لحنوا من شـــعر نزار، يأتي على رأســهم رياض الســنباطي فقد لحن لأم كلثوم قصـيدة «رســالة إلى جمال عبد الناصــر» بعد وفاة عبد الناصر في العام 1970 ومطلعها :

زعيمَنا حبيبَنا قائدَنا
عندي خطابٌ عاجلٌ إليكْ
من أرضِ مصرَ الطيبةْ
عندي خطابٌ عاجلٌ إليكْ
من الملايين التي تيّمها هواكْ
من الملايين التي تريدُ أن تراكْ

وغنتها أم كلثوم غير مرّة في ظروف سـياسـيّة غير

ملائمة، فمنع بث الأغنية. ولم يكن السنباطي ملحناً ولا أم كلثوم مؤدّيةً في مستوى ما كان لهما من العطاء الرفيع.

ولحن محمد سلطان لفايزة أحمد قصيدة «رسالة من امرأة» في العام 1970 ومطلعها:

لا تدخلي
وسددتَ في وجهي الطريقَ بمِرفقيكْ
وزعمتَ لي أن الرفاقَ أتوْا إليكْ
أهمُ الرفاقُ أتوْا إليكْ
أم أنَّ سيدةً لديكْ

وموضوع القصيدة من المألوف في شعر نزار فهي أيضاً صورة يغدر بها حبيبها ويخونها، فتتركه بعد مواجهته وتقول له: أنا غير آسفةٍ عليك.

وقد بذل محمد سلطان جهده في تلحينها وأدتها فايزة أحمد أداءً رائعاً. غير أن الأغنية غابت عن السمع، وقلما يذكرها أحد.

وآخر من لحن من المصريين من شعر نزار هو حلمي بكر. لحن لأصالة قصيدة «اغضب» في العام 1997. لكنها لم تنتشر ولم تبث إلا مرات معدودة. ولعل الموجة الجديدة التي طغت في التلحين والغناء حجبتها عن الأسماع.

وفي مصر لمع نجم الفنان العراقي كاظم الساهر، وقد أعجب به نزار، وسمح له بأن يختار من قصائده ما يشاء، ليلحنه ويغنيّه بصوته أو بصوت من يراه مناسباً. فأقبل كاظم الساهر على شعر نزار يختار

منه ما يراه مناسباً منذ العام 1996. وغنىّ قصائد: إني خيرتك فاختاري. زيديني عشقاً، علمني حبك، التحديات، حبيبتي والمطر، أكرهها، قولي أحبك، ممنوعة أنت، وغيرها... ولحن أيضاً للمغنية التونسية لطيفة «تلومني الدنيا». والحكم على هذه الأغاني الكثيرة يحتاج إلى دراسة متأنية.

يبقى أن نذكر أن الملحن والمغني البحريني خالد الشيخ قد لحن وغنى من شعر نزار «عيناكِ» في العام 1993، وقد سجّل الأغنية مع فرقة مصرية متميزة في القاهرة وكانت الأغنية في المستوى المطلوب من الإجادة في اللحن والأداء الموسيقي والغنائي.

خاتمة المطاف:

ما استعرضناه من شعر نزار قباني المغنى، قد يكون وافياً من جهة المعلومات، وإلقاء الأضواء على بعض الملامح الفنية. لكنه لا يغني عن الاستماع. فالاستماع الواعي هو الطريق إلى التذوق والإحساس بالمستويات الفنية للأعمال المسموعة. وفي معظم الأحيان يكون الحكم شخصياً. فالأذواق تختلف والأحكام تختلف.

ملف العدد

ديمتري شوستاكوفيتش

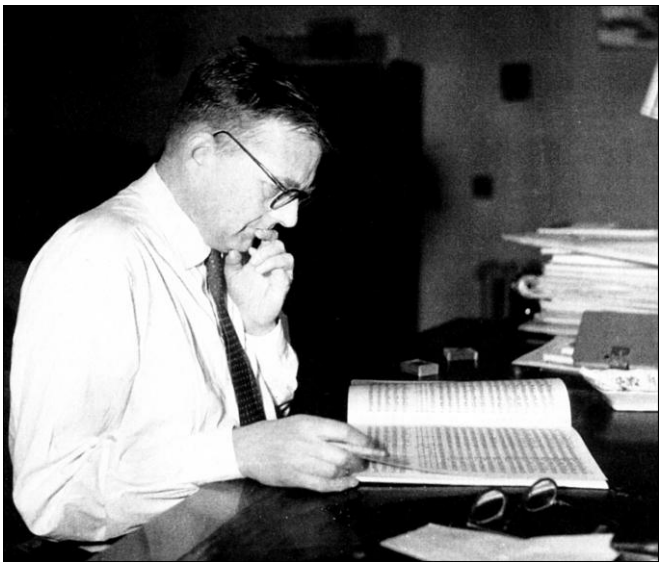
(1975 - 1906)

ديمتري شوستاكوفيتش

ديمتري شوستاكوفيتش

د. غزوان الزركلي

كُتب كثيراً عن هذا العبقري وتضـاربت حوله الآراء. وقد لعب نشر مذكراته بعد وفاته دوراً كبيراً في تأكيد الأقاويل التي أحاطت بحياته وبعمله في الاتحاد السـوفييتي من جهة. وظل الشـك موجوداً فيما يخص دقة نقل المعلومات الواردة فيها من جهة أخرى، ولا سـيّما أن مدون تلك المعلومات لم يكن للبعض ثقة ومرجعاً بما فيه الكفاية[1].



1 - **Testimony** The Memoirs of Dmitri Shostakovich
as related to and edited by Solomon Volkov
Harper Colophon Books 1979

معجم

إن حياة ديمتري شـوسـتاكوفيتش (1906-1975) قد ارتبطت ارتباطاً عضـوياً مع نشـوء وتعاظم الاتحاد السـوفييتي، وكان إبداعه مجالاً للأخذ والرد ما بين «الشـرق» و«الغرب»، أي ما بين الكتلة الاشـتراكية والكتلة الرأسـمالية في حربهما الباردة التي شـغلت الثقافة فيها حيزاً لا يمكن الاسـتهانة به. وقد حاول «الخصـم» شـدّ الحبـل لطرفـه وعـدْ إبـداع شوستاكوفيتش الطليعيّ جزءً لا يتجزأ من الثقافـة الغربيـة، فكل عمـل إبداعي مجـدِّد برأيه هو بـالضـرورة محسـوب على الـديمقراطيـة الفكريـة الغربية، إذ إن مصير كل مبدع حرّ هو بالضرورة التقييد والتعسف والإكراه ضمن دولة الاتحاد السوفييتي ـ رمز الضـغوط السـياسـية والفكرية ، ورمز الملاحقة والقهر والكبت وكمّ الأفواه. ونترك الأمر مفتوحاً بحيث يسـتوعب تناقضـات مذكورة أعلاه لأننا لسنا هنا في صـدد تقييم فترة حكم النظام السـوفييتي، إلا أننا لا نسـتطيع من ناحية أخرى إلا أن نُذهل عندما نتعرف إلى القيم الفنيـة العـاليـة والمثـل الروحيـة العظيمـة التي اسـتطاع المؤلف الموسـيقي أن يخلقها أثناء حيـاتـه ويخلفها وراءه بعد مماته. ولن يسـتطع فهم ظروف حياة شـوسـتاكوفيتش إلا من حاول استيعاب العامل التاريخي والعامل القومي والعامل الثقافي ـ السـياسـي التي أبدع ضـمنها ومن خلالها ديمتري شـوسـتاكوفيتش، صـاحب ملحمة سـيمفونية لينينغراد. هذا الإنسـان هو بيتهوفن القرن العشـرين الذي حمل ـ خاصة في أعماله السيمفونية ـ

رسالة إلى البشرية ناقلة الألم والأمل فيما كان وفيما سيكون عليه مصير الانسان.

في المقدمات والفوغات التي كتبها شوستاكوفيتش للبيانو وأهداها إلى جوهان سيباستيان باخ في ذكرى مرور مئتي سنة على وفاته (1950) نجد في آخر عمل (مقدمة وفوغ مقام ري مينور) «وصية»عظيمة الشأن وجهها هذا العبقري إلى البشرية جمعاء. نجد في هذا العمل الذي ينتهي بمقام ري ماجور (مقام الحركة الرابعة من السيمفونية التاسعة لبيتهوفن، التي تقوم أيضاً على مقام ري مينور) تعاملاً مع آلة البيانو يستدعي أجواء الأوركسترا السيمفونية ويخلق معادلة مثيرة بين كَيف وكمّ النوتات الموسيقية الهائلة تكتب أسطورة البطل المهزوم ـــــ المنتصر الذي لا يجد بديلاً، وفي كل الأوقات، عن عيش دوره الذي انتقاه الفن له، وعن إكمال رسالته حتى آخر رمق.

نشأ شوستاكوفيتش عازفاً للبيانو من الطراز الأول، وإن تسجيلاته للمقدمات والفوغات السابقة الذكر (المنفذة نحو عام 1961) من الناحية التقنية والفنية، تشكل برأيي مستوى لم يُعل عليه. وقد حصل في عام 1926 على جائزة لمسابقة شوبان العالمية التي اشترك فيها عظام عازفي البيانو الذين اشتُهروا فيما بعد، ومن بينهم غريغوري غينسبورغ و ليف أوبورين. ولكن شوستاكوفيتش لم يختطّ لنفسه حياة المؤدي، إنما قضى حياته في التأليف الموسيقي مثابراً ومستمراً ومنتمياً إلى جميع أنواع

التأليف الموسـيقي الكلاسـيكي الأوربي، إلى جانب اهتمامه بتأليف موسيقا الدراما والفيلم.

رغم أن عمر شـوسـتاكوفيتش لم يتجاوز الحادية عشـرة عند قيام الثورة البلشـفية (1917)، إلا أنه حمل تقاليد روسـيا الموسـيقية التي انتقلت بكامل زخمها إلى «الخزينة» الثقافية للاتحاد السـوفييتي مزدهرة ازدهـاراً هائلاً ومتعثرة بين الحين والآخر. لقد عانى ديمتري شـوستاكوفيتش وغيره من المبدعين والمثقفين معـانـاة أليمـة من تعسـف السـلطـة السـياسـية وجبروت التسـلط الفكري، إلا أنه كان مؤمناً إيماناً عميقاً بالفكر الاشـتراكي وممثلاً عظيماً لثقـافـة أممية اسـتندت إلى ماضٍ متعدد القوميات عموماً سـلافيّ خصـوصـاً، انطلقت بعيداً في الفضـاء الانسـاني.

معجم

ديمتري شوستاكوفيتش
Dmitry Shostakovich(*2)
1975 – 1906

ترجمة وإعداد ديالى حنانا

عاش ديمتري شـــوســـتاكوفيتش طيلة حياته في روســيا، وتربى موسيقياً في ظل الدولة السوفييتية، فقد وضــع عمله الأول «ســكيرزو للأوركســترا» عام 1919. علاوة على ذلك فهو لم يعش تحت ســـلطة ستالين فقط، بل تحت سلطة خروتشوف وبريجينيف أيضـــاً، لذا كان عليه أن يتعامل مع أشـــكال مختلفة من التـدخلات والاعتراضـــات والأوامر والنواهي. لقـد غـدت الاكراهـات جزءاً لافكاك منه من شـــخصـــيته الموســـيقية. وللتخفيف من حدتها وتأثيرها نراه يلجأ إلى الدعابة والســـخرية. إن عنصـــر الســـخرية هذا موجود حتى في أعمـالـه الأولى. لكن الجـانـب الآخر من شـــخصـــية شـــوســـتاكوفيتش الفنية هو قدرته الإبداعية الخصبة.

ولـد ديمتري شـــوســـتـاكوفيتش عام 1906 في مدينة بطرســـبورغ. لقنته والدته دروســـاً في العزف على آلة البيانو، ثم تابع دراســـة البيانو في مدرســـة غلاســـير للموســـيقا. انتســـب إلى كونســـرفاتوار بيتروغراد عام 1919 حيث لاقى تشجيعاً من المؤلف غلازونوف. وفي الكونســـرفاتوار تابع دراســـة البيانو

* - يكتبون الاسم بالفرنسية على هذا النحو: Dimitri Chostakovitch

على يد نيكولاييف، ودرس التأليف الموسيقي على يد شتاينبيرغ. في غضون 4 سنوات أتم شوستاكوفيتش منهاج البيانو، وقدم العديد من الحفلات. في عام 1926 قُدمت سيمفونيته الأولى (عمل التخرج) في لينينغراد وموسكو وأكسبته وهو في العشرين من عمره شهرة عالمية. وقد عكست الأعمال التي تلت تلك السيمفونية، خاصة أوبرا الأنف، تأثره بموسيقا الطليعيين الغربيين. لكن المنظرين في الاتحاد السوفييتي عدوا «الأنف» رمزاً للانحطاط البورجوازي، وسُحبت من المسرح. كذلك هوجمت بشدة أوبراه «ليدي مكبث مقاطعة متسينسك» في مقال نشرته صحيفة "البرافدا" تحت عنوان «تشوش كامل بدلاً من الموسيقا»، ويقال إن ستالين الذي كره الأوبرا أوعز بنشر المقال وإيقاف عرض الأوبرا، مما دفع شوستاكوفيتش، الذي خشي أن تدمر مسيرته الفنية، إلى سحب سيمفونيته الرابعة من التدريبات. وكرد فعل على ما جرى وضع سيمفونيته الخامسة التي قال عنها معلق مجهول بأنها «رد فنان سوفييتي عملي وخلاق على ما وجه إليه من نقد»، وقد ظلت هذه السيمفونية من أكثر أعماله شعبية.

تجنب شوستاكوفيتش التأليف للمسرح سنوات عديدة، ووضع بين عامي 1938و1953 خمس سيمفونيات أخرى. وعمل مدرساً لمادة التأليف في كونسرفاتوار لينينغراد، كما عمل إطفائياً خلال الحصار الألماني لمدينة لينينغراد عام 1941. من

تلك التجربة أتت سـيمفونيته السـابعة «لينينغراد» التي لاقت نجاحاً ضـخماً زمن الحرب، ليس فقط في الاتحاد السوفييتي، بل في إنكلترا والولايات المتحدة أيضاً.

في عام 1940 نال شوستاكوفيتش جائزة ستالين على مؤلفـه «خمـاسـي البيـانو». وفي عام 1943 اسـتقر في موسـكو وأصـبح أسـتاذاً لمادة التأليف الموسيقي في كونسرفاتوارها.

في عام 1948 كان من بين المؤلفين السـوفييت الذين تعرضـوا لهجوم شـديد شـنه جدانوف متهماً إياهم بالتمسـك بالشـكلية، وبالانحراف عن مبادئ الواقعية الاشـتراكية في الفن. فأقيل من منصبه في كونسرفاتوار موسكو، ولم يستعده إلا عام 1960.

في عـام 1953 ظهرت رائعتـه «السـيمفونيـة العاشـرة» التي كان لها دوي في العالم. وفي عام 1958 نـال جـائزة لينين على سـيمفونيتـه الحـادية عشـرة. وفي السـتينيات بدأ يعاني اضـطرابات في القلـب، لكنـه لم يتوقف عن التـأليف حتى وفاته عام 1975.

البعض يعد شـوسـتاكوفيتش الأعظم بين مؤلفي القرن العشـرين، فقد أثبت من خلال سـيمفونياته الـ 15 ورباعياته الـ 15 وأعماله الأخرى الكثيرة براعة فائقة في معالجة الأشـكال الموسـيقية الأكثر تحدياً كالسـيمفونية والكونشـرتو والرباعي، باثاً فيها طاقة عـاطفيـة كبيرة وتقنيـة مبتكرة. ويبـدو نسـيجـه الموسـيقي قوياً متماسـكاً يدل على دراية واسـعة

وعميقة بالعلوم الموسيقية.

إن جميع ملامح موسيقاه الهامة موجودة تقريباً في سيمفونيته الأولى: بُنىً مجزأة مع ثيمات مبنية بأسلوب فسيفسائي، استخدام دائم للآلة المنفردة «سولو» بطبقاتها العالية والمنخفضة، ألوان عاطفية، حدة تراجيدية، دهاء وغروتيسك، دعابة، محاكاة ساخرة، تهكم همجي. وهو يعمد دائماً إلى استخدام مقاطع مقتبسة من أعماله وأعمال الآخرين. ويبدو واضحاً تأثره بالمؤلف ماهلر في أعماله السيمفونية. وبعد مرضه اتسمت موسيقاه بطابع الموت.

1919 ــ سكيرزو للأوركسترا في فا دييز مينور
8 بريلودات لآلة البيانو
1920 ــ 5 بريلودات لآلة البيانو (1920-1)
1921ـــــــــ ثيمة مع تنويعات في سـي ماجور للأوركسترا (1921-2)
1922 ـــ خرافتا كريلوف لصوت ميتسوـ سوبرانو مع الأوركسترا
ثلاث رقصات خياليه لآلة البيانو
متوالية (ســـويت) في فا دييز مينور لآلتي بيانو
1923 ــ ثلاثي بيانو رقم 1
1924 ــ السيمفونية الأولى في فا مينور
سكيرزو في مي بيمول للأوركسترا
بريلود وســكيرزو لثماني وتري أو أوركســترا وتريات (1924-5)
1926 ــ سوناتا لآلة البيانو رقم 1
1927 ــ أوبرا الأنف (1927-8)
باليه العصر الذهبي (1927-30)
الســيمفونية الثانية (أوكتوبر) في ســي ماجور، مع الكورس
أقوال مأثورة، 10 قطع لآلة البيانو
1928 ــ بابل الجديدة للأوركسترا (موسيقا فيلم)

6 رومانسات على كلمات لشـــــعراء يابانيين، لصوت تينور مع الأوركســترا (1928-32)

1929 ـــــــ السيمفونية الثالثة (الأول من أيار) في مي بيمول ماجور، مع الكورس

1930 ـــ باليه المسمار الملولب (مشهد راقص)، (1930-1)

أوبرا ليدي ماكبث مقاطعة متســـينســـك (1930-2)

1931 ـــــــ هاملت، متوالية (سويت) لأوركسترا صغيرة (1931-2)

1932 ـــــــ منذ كارل ماركس حتى أيامنا، قصيدة سيمفونية لأصوات بشرية منفردة

وكورس وأوركسترا

صِدام (موسيقا فيلم)

24 بريلود لآلة البيانو (1932-3)

1933 ـــــــ كونشرتو بيانو رقم 1 في دو مينور، لآلة الـــبـــيـــانـــو مـــع أوركســـــــتـــرا وترية وآلة ترومبيت

الكوميديا الانســـانية، موســـيقا مرافقة لمسرحية (1933-4)

1934 ـــ الجدول الوضاء، باليه كوميدية (1934-5)

متوالية (سويت) لأوركسترا جاز، رقم 1

سوناتا لآلة الفيولونسيل في ري مينور

رفقاء الفتاة (موسيقا فيلم)، (1934-5)
حب وكُره (موسيقا فيلم)
شباب مكسيم (موسيقا فيلم)، (1934-5)
1935 ـــــــــ السيمفونية الرابعة في دو مينور (1935-6)
خمس شظايا لأوركسترا صغيرة
1936 ـــــــــ تحية لإسبانيا، موسيقا مرافقة لمسرحية
4 رومانسات على أشعار بوشكين، لصوت باص وبيانو
عودة مكسيم (موسيقا فيلم)
أيام فولوتشايفكا (موسيقا فيلم)
1937 ـ السيمفونية الخامسة في ري مينور
1938 ـ متوالية (سويت) لأوركسترا جاز رقم 2
رباعية وترية رقم1 في دو ماجور
الأصدقاء (موسيقا فيلم)
المواطن العظيم (موسيقا فيلم)
مقاطعة فيبورغ (موسيقا فيلم)
1939 ـ السيمفونية السادسة في سي مينور
المواطن العظيم (موسيقا فيلم)، الجزء الثاني
1940 ـ خماسي بيانو في صول مينور
3 مقطوعات لآلة كمان منفرد

الملك لير (موسيقا فيلم)

1941 ـــ السيمفونية السابعة (لينينغراد) في دو ماجور

أوبرا المقامرون

1942 ـــ سوناتا لآلة البيانو رقم 2

6 رومانسات على أشعار شعراء إنكليز، لصوت باص وبيانو

1943 ـــ السيمفونية الثامنة في دو مينور

1944 ـــ متوالية (سويت) النهر الروسي

رباعية وترية رقم 2 في لا ماجور

ثلاثي بيانو رقم 2

مفكرة الأطفال (6 مقاطع لآلة البيانو)

8 أغنيات إنكليزية وأمريكية شعبية، لصوت منخفض وأوركسترا

زويا (موسيقا فيلم)

1945 ـــــ السيمفونية التاسعة في مي بيمول ماجور

أغنيتان

القوم البسطاء (موسيقا فيلم)

1946 ـــ رباعية وترية رقم 3 في فا ماجور

1947 ـــ كونشرتو لآلة الكمان رقم 1 (1947-8)

قصيدة الوطن (كانتاتا)

بيروغوف (موسيقا فيلم)

الحرس الفتي (موسيقا فيلم)

1948 ــ مجموعة أغانٍ لصوت سوبرانو، كونترالتو، تينور وبيانو

ميتشورين (موسيقا فيلم)

1949 ــ باليه سويت رقم 1 للأوركسترا

رباعية وترية رقم 4 في ري ماجور

أوراتوريو أغنية الغابات

سقوط برلين (موسيقا فيلم)

1950 ــ 24 بريلود وفوغ لآلة البيانو (1950-1)

رومانسان على أشعار ميخائيل ليرمونتوف، لصوت ذكري وبيانو

بيلينسكي (موسيقا فيلم)

1951 ــ باليه سويت رقم 2 للأوركسترا

10 قصائد على نصوص لشعراء ثوريين، للكورس دون مرافقة

عام 1919 البارز (موسيقا فيلم)

1952 ــ باليه سويت رقم 3 للأوركسترا

رباعية وترية رقم 5 في سي بيمول ماجور

4 مونولوغات على أشعار بوشكين، لصوت باص وبيانو

كانتاتا الشمس تشرق على وطننا

1953 ــ السيمفونية العاشرة في مي مينور

باليه سويت رقم 4 للأوركسترا

كونشرتينو لآلتي بيانو

1954 ــ افتتاحية مهرجان، للأوركسترا

5 رومانسات (أغنيات من أيامنا)، لصوت باص وبيانو

1955 ــ ذبابة الخيل (موسيقا فيلم)

1956 ــــ أوبرا كاتيرينا إيزمايلوفا (نسخة معدلة لأوبرا ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك)

رباعية وترية رقم 6 في صول ماجور

أغنيات إسبانية لصوت سوبرانو وبيانو

النسق الأول (موسيقا فيلم)

1957 ــ كونشرتو بيانو رقم 2 في فا ماجور

السيمفونية الحادية عشرة (سنة 1905) في صول مينور

1958 ــ شيريميوشكي (موسيقا فيلم)

1959 ــــ كونشرتو فيولونسيل رقم 1 في مي بيمول ماجور

1960 ــ نار المجد الأبدية، للأوركسترا

رباعية وترية رقم 7 في فا دييز مينور

رباعية وترية رقم 8 في دو مينور

مقطوعات هجائية (صور الماضي)، لصوت سوبرانو وبيانو

خمسة أيام ــ خمس ليالٍ (موسيقا فيلم)

1961 ــ السيمفونية الثانية عشرة (1917) في

ري مينور

1962 ـــــــ السيمفونية الثالثة عشرة (باي يار) في سي بيمول مينور لصوت باص منفرد،
وكورس باص، وأوركسترا

1963 ـــــ افتتاحية على ألحان روسية وقرغيزية، للأوركسترا
هاملت (موسيقا فيلم)

1964 ـــــــــ رباعية وترية رقم 9 في مي بيمول ماجور
رباعية وترية رقم 10 في لا بيمول ماجور
كانتاتا (إعدام ستيبان رازين)

1965 ـــــــــ 5 رومانسات على نصوص من مجلة «كروكوديل»، لصوت باص وبيانو

1966 ـــــ كونشرتو فيولونسيل رقم 2 في صول ماجور
رباعية وترية رقم 11 في فا مينور

1967 ـــ كونشرتو كمان رقم 2 في دو دييز مينور
بريلود جنازة ـ انتصارية، للأوركسترا
قصيدة سيمفونية «أوكتوبر»
صوفيا بيروفسكايا (موسيقا فيلم)
7 رومانسات على قصائد لـــ بلوك، لصوت سوبرانو وثلاثي بيانو

1968 ـــــــ رباعية وترية رقم 12 في ري بيمول

ماجور

سوناتا لآلة كمان وبيانو

1969 ـــــــ السيمفونية الرابعة عشرة لصوت سوبرانو باص، وأوركسترا وتريات مع الايقاعات

1970 ـــــــ مارش الميليشيا السوفييتية، لأوركسترا من آلات النفخ

رباعية وترية رقم 13 في سي بيمول مينور

8 بالادات «الاخلاص»، لكورس ذكور الملك لير (موسيقا فيلم)

1971 ـــــ السيمفونية الخامسة عشرة في لا ماجور

1972 ـ رباعية وترية رقم 14 في فا دييز ماجور

1973 ـــــــ ست قصائد لـ مارينا تسفيتاييفا، متوالية لصوت كونترالتو وبيانو

1974 ـــــ رباعية وترية رقم 15 في مي بيمول مينور

متوالية على أشعار ميكيلانجلو بيوناروتي، لصوت باص وبيانو

قصائد «Capitan Lebyadkin» الأربع، لصوت باص وبيانو

1975 ـ سوناتا لآلة الفيولا والبيانو

باليه «الحالمون»

المصادر

- Eric Gilder

The Dictionary of Composers and their music

- Michael Kennedy

The Oxford Dictionary of music

- The Cambridge Music Guide

edited by Stanley Sadie and Alison Latham

معجم

العنـــادل والـــدوري

أوليفر بيلامي
ترجمة: آني سيراداريان

كان شـــوســـتاكوفيتش محـظـوظـاً مـن نـاحـيـة الـعـازفـيـن الـذيـن أدوا أعماله. فمن مرافينسكي إلـى أويســـتـراخ، ومـن روســـتـروبـوفـيـتش إلى ريختر. لقـد تهـافـت عليـه كـل كبار العازفين ودافعوا عنه في كل الظروف.

"موســـيقا رائعة، جميلة مهما كان الأداء. إن عزف أي بريلود أو فوغ لبـاخ وبـأي طريقـة أو إيقـاع كان هو شـــيء رائع بحد ذاته. يجب كتابة الموســـيقا بهذه الطريقة، وذلك لكي لا يتمكن أي شـخص سوقي أن يفسدها".

هذه الكلمات كتبها ديمتري شـوسـتاكوفيتش إلى صـديقه إســحاق غليكمان في 28 آب 1955. وبهذه

الجملة يعترف المؤلف ضـمناً بأن ما يؤلفه يحتاج إلى مســاعدة العازف، ولكنه في الوقت ذاته يقلص دوره إلى مجرد مؤد. لقـد كـان قليـل الكلام عنـد ذكر العـازفين الـذين أدوا أعماله وقد كتب لغليكمان قائلاً: "لقد قاد ســاندرلينغ ســيمفونيتي الخامســة على نحو جيد جداً". ووصــف روســتروبوفيتش بالرائع، كما قال عن أويســتراخ وريختر بأنهما يعزفان بشــكل جيد جداً ولم يزد على ذلك اطلاقاً.

إن شــهادة يفغيني مرافينســكي عندما كان يتدرب لأول مرة على الســيمفونيـة الخامســة للمعلم لها دلالات كبيرة حول الصــعوبـات التي كـان يواجههـا شــوســتاكوفيتش في التواصـل مع مؤدين جدد: "في البـدايـة لم أتمكن من أن آخـذ منـه أي شــيء فيمـا يتعلق بـالإيقاع، فلجأت إلى الخدعة التالية وهي أنني في إحـدى جلســات التمرين تعمـدت أن آخـذ الايقاع الخطـأ فغضــب ديمتري ديمترييفتش وحدد بنفســه الإيقـاع الصــحيح، ولكنـه فيمـا بعد أخذ يطلعني على بعض ما يفكر به".

من ناحيته تحدث شــوســتاكوفيتش عن لقاءاته الأولى مع مرافينسكي قائلاً: "يجب أن أعترف بأنني في البداية كنت خائفاً من أســلوبه في العمل. كنت أجد أنه كان يخصــص وقتاً كبيراً للتفاصــيل ولا يهتم أهتمـامـاً كـافياً بالعمل بمفهومه الإجمالي. فأصــغر مقياس وأقل فكرة موســيقية كانت تشــكل مشــكلة بالنســبة له، وكان يريد أن أشــرح له كل شــيء. ولكنني ابتداءً من اليوم الخامس لتعاوننا المشــترك

اكتشـــفت أهمية أســـلوبه في العمل. وبدأت أعمل بشكل أكثر جدية متمثلاً طريقته في العمل. وفهمت أنـه لايكفي أن يغرد قائد الأوركســـترا مثل العندليب وإنما عليه أن يعمل بجد وتصميم كبيرين".

كان شـــوســـتاكوفيتش يعير أهمية كبيرة لنوعية الأداء الجيد لأعماله. ومع أنه كان لا يحب السفر إلى الخـارج لمرافقة الوفود الرســـمية، إلا أنه كان يتنقل في كل أرجاء الاتحاد الســوفييتي تحت ظروف صـعبة ليحضـر الحفلات الموسـيقية التي كانت تخصـص له، وليحضر التدريبات على أعماله.

عندما كانت ظروف العمل أو ظروفه الصـحية تمنعه من الانتقـال، كـان يكلف أحـد أصـــدقـائـه بتمثيلـه وبإعلامه بكل تفاصيل الأمور.

أمـام الجمهور، كان تهذيبه يمنعه من أن يطلق أي انتقاد بحق قائد أوركســـترا ســـيئ أو بكل بســـاطة ليس على مستوى أعماله. ولكنه في مراسـلاته مع غليكمان كان أكثر فصاحة وأكثر تعبيراً.

فقد كتب في تعليق له عن رأيه في مرافينســـكي في بداية تدريباته على قيادة ســـيمفونيته التاســـعة ووصـــفـه "بـأنـه تـائه في الظلمات". عن غاوك الذي ســـمعـه يقود إحـدى ســـيمفونيـاتـه قال: "إن هذا الســـوقي لا يملك أية موهبة" أما ســـاموســـود، قائد فرقة البولشـــوي فقد كان يوحي إليه بالثقة أكثر من غيره، ولاســـيما في المجال الغنائي، فهو لا يضـاهى في "الليـدي مـاكبـث"، ولكنـه لم يكن واثقـاً من ذلك في مجـال قيـادة الســـيمفونيات. فقط التدريبات مع

رباعي بيتهوفن كانت "تملؤه بالفرح".

لقد كان شـــوســـتاكوفيتش خجولاً جداً ولم يكن يشعر بالراحة إلا ضمن دائرة ضيقة من الأصدقاء. لقد كانت لديه صعوبات كبيرة، يمكن القول، بأنها مرضية في التواصــل مع الغرباء، لذلك فهو لم يعط أعماله إلا لعدد محدود جداً من العازفين لتأديتها.

وكـان من أقرب الأصـــحـاب إليـه أعضـــاء ربـاعي بيتهوفن، وأعضــاء رباعي غلازونوف ومســـتيســـلاف روســـــتروبـوفـيـتـش ودافيـد أويســـــتراخ وغــالينـا فيشــنيفســكايا وليف أوبورين ويفغيني مرافينسـكي. وكان عندما يطلب منه أحد قادة الأوركســـترا أو أحد العـازفين إجراء بعض التعـديلات في عمـل مـا، كـان يرفض بشدة.

وفي إحـدى المرات قـال لأوتو كليمبرر الـذي طلـب منــه بكــل تواضـــع تخفيض عــدد آلات الفلوت في الســـيمفونيـة الرابعـة: "إن مـا خطـه القلم لا يمكن حتى للساطور أن يقطعه".

ديمتري شوستاكوفيتش

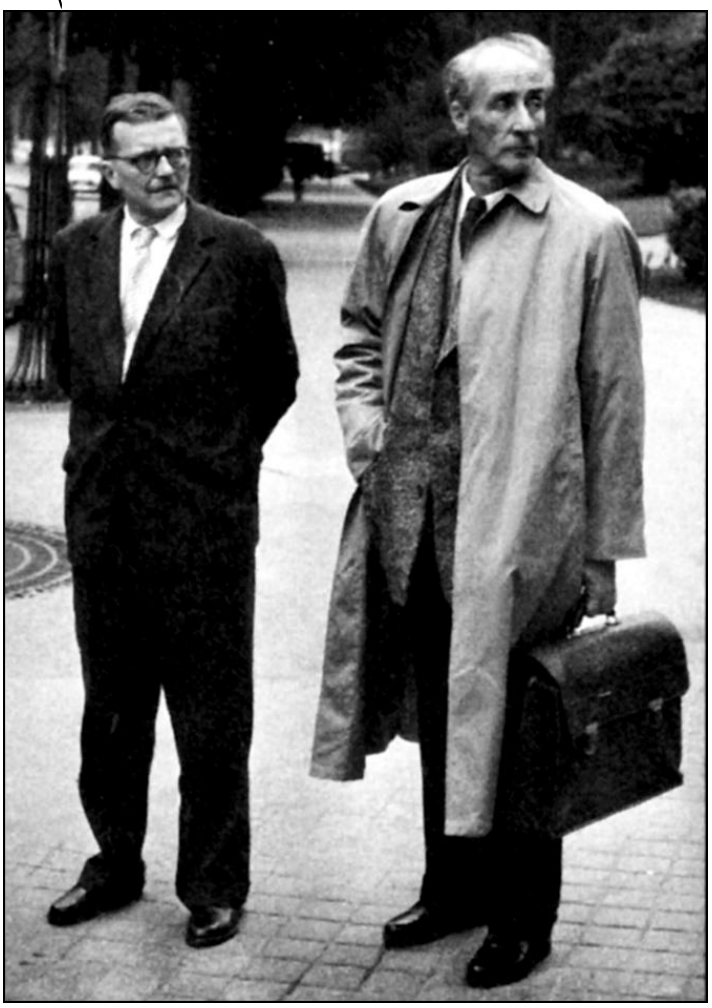
كـان تلميـذ نيكولاييف (في صـــف مـاريـا يودينـا وفلاديمير ســوفرونيتســكي). كان شــوســتاكوفيتش هو أول عـازف لأعمـالـه على آلة البيانو. ويقول الذين ســمعوا عزفه في أفضــل أوقاته بأنه كان يعزف عزفاً بـارعـاً إلا أن نوعيـة الصـــوت كـانـت جـافـة. لقد قدم القســـم الأكبر من أعمـاله التي ألفها لآلة البيانو ما عدا الـــــ24 بريلود وفوغ التي أدتها تاتيانا نيكولاييفا

ودفتر طفل الذي أهداه لابنته غالينا التي أدتها بنفسها، ومتتالية لآلتي بيانو قدمها صديقه أوبورين، والكونشـــرتو الثاني لآلة البيانو الذي أهداه لابنه مكسيم وأداه ابنه بنفسه.

في نهاية الخمسينيات بدأ يشكو من يده اليمنى وكان آخر ظهور له أمام الجمهور مع الأوركســـترا في باريس مع أندريه غلوتان وأوركســـترا الإذاعة والتلفزيون الفرنسية.

يفغيني مرافينسكي

يعود أول تعاون بين مرافينسكي وشوستاكوفيتش إلى عام 1937. في ذلك الوقت كان قائد الأوركسترا مرافينسكي في الرابعة والثلاثين من عمره ولم يكن معروفاً بعد عندما أسند إليه شوستاكوفيتش قيادة الســـيمفونية الخامســـة. بعد أن فاز بجدارة في مسابقة لقادة الأوركســـترا عين مرافينســـكي قائداً لأوركســـترا لينينغراد الفلهارمونية، وذلك في عام 1938.



يفغيني مرافينسكي وديمتري شوستاكوفيتش

قاد العروض الأولى لكل سيمفونيات شوستاكوفيتش، من الخامسة إلى الثانية عشرة باستثناء السيمفونية السابعة، وذلك بسبب حصار لينينغراد، إذ كان المؤلف في كوبيتشيف (حيث قام ساموسود بإنجاز هذا العمل) وكانت أوركسترا لينينغراد الفلهارمونية في طشقند. فيما بعد أصبح مرافينسكي أحد المدافعين المخلصين عن المؤلف، حتى في أسوأ الأوقات التي واجهته. عندما قدم مرافينسكي السيمفونية الخامسة، رفع أوراق النوطات الموسيقية عالياً مما أثار تصفيقاً حاداً من الجمهور وكانت هذه الحركة بمثابة فعل شجاع وحركة "مثيرة وغير مقبولة"، وقد أثارت الكثير من النقد في الصحافة.

أهدى شوستاكوفيتش سيمفونيته الثامنة إلى قائد الأوركسترا المفضل لديه، وبالتالي أفضل مؤد لأعماله. وكان القائدَ الوحيدَ الذي أهدى إليه شوستاكوفيتش سيمفونية من سيمفونياته (أهدى السيمفونية السابعة لمدينة لينينغراد، وأهدى السيمفونية الثانية عشرة لذكرى لينين). وبشهادة إسحاق غليكمان، كان مرافينسكي فخوراً جداً بهذا الإهداء.

وفي الوقت الذي كانت هناك بعض الشكوك حول منع السيمفونية العاشرة لشوستاكوفيتش، سافر مرافينسكي إلى موسكو ليقوم بدور محامي الدفاع عن هذا العمل ونجح في ذلك وحصل على إذن لتقديمه. كان مرافينسكي يكبر شوستاكوفيتش

بثلاث سنوات، وكان "يشعر بشعور أبوي نحوه" كما كان يقول غليكمان. عندما كان يشعر شوستاكوفيتش بالاكتئاب، كان القائد يدعوه "يا عصفوري الدوري الصغير".

ولأسباب مجهولة رفض مرافينسكي إنجاز السيمفونية الثالثة عشرة، فقام كوندراشين بإنجازها وكان كوندراشين قد قاد السيمفونية الرابعة عشرة ببراعة كبيرة.

فيما بعد، توقف مرافينسكي عن تقديم أعمال سيمفونية لشوستاكوفيتش. كما أنه رفض إنجاز الكونشرتو الثاني للفيولونسيل، وأدى هذا الأمر إلى خلاف مع روستروبوفيتش. ومع ذلك بقيت كما يبدو العلاقات بين مرافينسكي وشوستاكوفيتش ضمن إطار العلاقات الجيدة.

وقد ظهر شوستاكوفيتش وهو يصفق تصفيقاً حاداً بعد العرض الأول لسيمفونيته الرابعة عشرة والتي قادها بارشاي. كما أنه قاد فيما بعد السيمفونية الخامسة عشرة في لينينغراد وذلك بعد عدة أشهر من العرض الأول لها والتي قدمه ماكسيم شوستاكوفيتش. فيما بعد، كتب ريختر قائلاً: "إن مرافينسكي وشوستاكوفيتش خلقا لبعض تماماً مثلما خلق ريتشارد شتراوس وهوفمانستال لبعض."

مستيسلاف روستروبوفيتش

كان "سلافا" روستروبوفيتش تلميذ

شوستاكوفيتش في كونسرفاتوار موسكو في الفترة التي تلت الحرب العالمية الثانية مباشـــرة. فيما بعد أصــبح هو وزوجته غالينا فيشـــنيفســـكايا صــديقين حميمين للمؤلف. في البداية عزف روســـتروبوفيتش ســـونـاتـا الـفـيـولـونســـيـل والـبـيـانـو بمرافقـة شــوســتاكوفيتش على آلة البيانو لمرات كثيرة. (قام بعزف هـذه الســـونـاتـا لأول مرة عـام 1934 العـازف فيكتور كوبـاتزكي، وكـانت هذه الســـوناتا مهداة له) فيما بعد أهداه شـــوســـتاكوفيتش عملي كونشـــرتو لآلة الفيولونســـيل. الكونشـــرتو الأول عزف لأول مرة عام 1959 في لينينغراد، وكان قائد الأوركســـترا هو مرافينســـكي، والكونشـــرتو الثاني عام 1966 في موسكو، وكانت الأوركسترا بقيادة سفيتلانوف.

في 28 أيـار 1966 وبعـد حفلـة موســـيقيـة في لينينغراد، أصـيب شـوسـتاكوفيتش خلال الليل بأزمة قلبيـة، وما إن عرف روســـتروبوفيتش الذي كان في موســـكو بـالأمر حتى أخـذ أول طـائرة وذهـب إلى لينينغراد وعندما وصل إليها لم يجد سيارة أجرة تقله إلى المســتشـــفى فأوقف دراجة هوائية وذهب إلى المستشفى جالساً على مقعدها الخلفي.

عندما كان روستروبوفيتش يعزف إحدى كونشرتات شوستاكوفيتش في الخارج، كان من عادته أن يتصل بـه ليخبره عن النجاح الكبير الذي حققه عمله. وكان هذا الأمر يفرح شـوستاكوفيتش ويؤثر فيه كثيراً. في إحدى المرات ذهب إلى مســرح البولشـــوي ليحضـر عرض يفغيني أونيغين بقيادة روســـتروبوفيتش، وقال

لصـــديقـه غليكمان معلقاً بأنه "كان رائعاً" وأنه يملك موهبة خرافية.

دافيد أويستراخ

كـان أويســـتراخ هـو الشـــخص الـذي أهـداه شـــوســـتاكوفيتش عمله ســـوناتا للكمان والبيانو وعملي كونشـرتو لآلة الكمان، كما كان أويستراخ هو أول من عزف هذه الأعمال وكانت قد نشـــأت بينهما صداقة حميمة في الثلاثينيات من القرن الماضي.

معجم

دافيد أويستراخ وسفياتوسلاف ريختر وديمتري شوستاكوفيتش

وقد بدأ أويستراخ يعمل مع شوستاكوفيتش كثيراً على الكونشيرتو الأول وذلك منذ ربيع 1948، ولكنه لم يتمكن من تقديمه بسبب الأوضاع السياسية السائدة في ذلك الوقت من جهة (كان شوستاكوفيتش يشعر برعب كبير)، ومن جهة أخرى خوفاً من الضرر الذي يشكله عمل ذو طابع "شكلاني"، ولكن أويستراخ اعترف فيما بعد بأنه كان يعمل سراً على هذا الكونشرتو.

في عام 1955، كانت الأوضاع السياسية أفضل من السابق. وكان أويستراخ يعد العدة ليسافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية ليحيي مجموعة من الحفلات الموسيقية، فطلب منه الأمريكيون تقديم الكونشرتو الأول الذي كانوا يعلمون بوجوده. أعطي الإذن بتقديم هذا العمل في لينينغراد في 29 تشرين الأول 1955 بقيادة مرافينسكي. بعد الحفلة قال شوستاكوفيتش لأويستراخ: "بالنسبة لأذن المؤلف كانت بعض مقاطع السكيرزو مذهلة. أقول لك بالنسبة للمؤلف".

في اليوم التالي قدمت الحفلة للمرة الثانية، وفي طريقه إلى موسكو أسر شوستاكوفيتش إلى صديقه غليكمان قائلاً: "هل تعلم؟ إن أويستراخ سمح لنفسه اليوم ببعض التجاوزات. لقد عزف بعض النوتات الموسيقية بطريقة ليست كما كنت أريدها أن تعزف، ولكنها مع ذلك كانت طريقة مثيرة للاهتمام. أية موهبة يملك هذا العازف" بعد عشرة أشهر، كان أويستراخ يعزف هذا العمل في نيويورك

بقيادة ديمتري ميتروبولوس.

في شهر أيار 1967 كتب شوستاكوفيتش "للملك دافيد": عزيزي دوديك، لقد انتهيت تواً من كونشـــرتو جديد للكمان وأثناء تأليفه كنت أفكر فيك (...)، ومع أنني أجد صعوبة بالغة في العزف إلا أنني أرغب في أن أسـمعه لك، وسـأكون مسـروراً جداً إذا أعجبك، واذا قبلت بعزفه بنفسك فإن سعادتي ستكون كبيرة لدرجة سيعجز أي قلم عن وصفها، واذا لم تجد مانعاً فإنني أرغب في إهدائك هذا العمل".

كان شـــوســـتاكوفيتش يرغب في إهداء هذا الكونشـــيرتو لأويســـتراخ بمناســـبة عيده الســـتين، ولكنه أخطأ بســـنة واحدة، إذ إن أويســـتراخ كان في التاســـعة والخمســـين من عمره. ولكنه في الســـنة التالية أهداه "ســـوناتا للكمان والبيانو" وهذه المرة "على شرف سنواته الستين". قدمت هذه السوناتا في 3 أيار 1969 في موســـكو مع ســـفياتوســـلاف ريختر على آلة البيانو. ويقول ريختر في مذكراته: "لقد كان النجاح كبيراً جداً، ولكن شـــوســـتاكوفيتش الذي ظهر على المسرح ليحيي الجمهور، كان يخاف من الســـقوط على المســـرح وهو يمشـــي، فكان يهمس لنا: "إنني أخشى الفضيحة ... هل تفهمون ؟... الفضيحة...".

في أيلول 1974، عند عرض مســـرحية "الأنف" على المســـرح في موســـكو، أصـــيب المتفرجون بالدهشة عند سماعهم لبضعة ثوان موسيقا غريبة قبل أن يرفع قائد الأوركســـترا يده اســـتعداداً لبدء

العزف. كان هذا دافيد أويستراخ الذي كان يرغب في تسجيل العرض على آلة تسجيل صغيرة فأخطأ في الضغط على الزر. يقول غليكمان: "في فترة الاستراحة كان لايزال مضطرباً جداً لما حصل فقلت له مواسياً: لقد كان هذا الحادث الصغير منسجماً مع روح "الأنف" وضحكنا كثيراً".

عندما توفي أويستراخ قال شوستاكوفيتش لصديقه غليكمان: "عندما كان على قيد الحياة، كانت تعابير وجهه غير واضحة، ولكن في التابوت أخذت تعابيره شكلاً مرعباً. لقد أحسن صنعاً بأنه بقي نشطاً حتى اللحظة الأخيرة: كان يسافر، يعزف، يقود أوركسترا، هكذا يجب أن يعمل المرء. إنه لم يستسلم، لقد مات وهو في أمستردام..." في عام 1974 وبعد سنة واحدة من وفاته لحق به شوستاكوفتش إلى القبر.

سفياتوسلاف ريختر

لم يكن ريختر صديقاً مقرباً لشوستاكوفتش، بل كان أقرب إلى بروكوفييف. "لقد كان بروكوفييف قاسياً ولم يكن هناك أي شيء مشترك بينه وبين شوستاكوفيتش الذي كان يقضي وقته وهو يتمتم: "المعذرة كذا-كذا-كذا-". التقى ريختر شوستاكوفيتش في أواخر الأربعينيات من القرن الماضي عندما جاء المؤلف إليه ليتدربوا على عمله "ألحان يهودية"مع نينا دورلياك وزارا دولوخانوفا. "أحست بأن تشايكوفسكي نفسه أتى لزيارتنا". في الفترة ذاتها بدأ ريختر القراءة الأولية للسيمفونية

التاسعة لشوستاكوفيتش مع المؤلف ذاته وبأربع أيد على آلة البيانو". لقد كان العزف معه بمثابة عذاب حقيقي. كان يبدأ بإيقاع معين ثم يسرعه أو يبطؤه وبما أنه كان يعزف الجزء المنخفض، فقد كان عليه استخدام الدواسات ولكنه لم يكن يعير هذا الأمر أية أهمية. كان يعزف كل الوقت بطريقة قوية جداً، حتى المقاطع التي كان يفترض أن تكون مرافقة بحتة. فكنت أضطر للعزف بشكل أقوى لأظهر اللحن الأساسي وأبرزه عن الألحان الأخرى من دون استخدام الدواسات، لكن كل هذا لم يكن يجدي نفعاً. وبالإضافة إلى كل ذلك، كنت أسمعه يتمتم باستمرار:"توم.. توروتو.. توروتو.. توروروروم ! ".

لقد كان سفياتوسلاف ريختر أول من عزف سوناتا للكمان والبيانو لشوستاكوفيتش، كما أنه عزف الخماسي والثلاثي ومعظم أعمال البريلود والفوغ التي كان يعدها "أعمالاً في منتهى العظمة ومن أهم الأعمال في عصرنا الحالي". كان يقول بأن شوستاكوفيتش "ينحدر من نسل بيتهوفن مروراً بماهلر وتشايكوفسكي". ولكن شخصية شوستاكوفيتش كانت تغضبه وتشعره بالسخط: "لقد كانت العصبية تنهشه ولكن في الوقت ذاته كان مهذباً إلى أقصى حد". في إحدى الحفلات، كان يجلس مع نويهاوس جنباً إلى جنب، وكانا يحضران أحد الأعمال السيمفونية التي كان يقودها ألكسندر غاوك بطريقة سيئة. مال نويهاوس على شوستاكوفيتش وهمس في أذنه: "ديمتري

ديمتريفيتش، إنني أجد هذا رهيباً". فأجابه شوستاكوفيتش: "أنت محق يا هاينريخ غوستافوفيتش! إن هذا رائع جداً! أدرك نويهاوس بأن شوستاكوفيتش لم يسمعه جيداً فأعاد ملاحظته. عندئذٍ تمتم شوستاكوفيتش: "نعم نعم إن هذا رهـ ... رهيب جداً ! " هذا هو شوستاكوفيتش بذاته".

غالينا فيشنيفسكايا

اشتركت غالينا بافلوفا فيشنيفسكايا في تقديم السيمفونية رقم 14 في لينينغراد مع أوركسترا الحجرة لمدينة موسكو بقيادة رودولف بارشاي، وذلك في 29 أيلول 1969. أهدى إليها شوستاكوفيتش عمله هجائيات عمل رقم 109 التي قامت بتقديمه في موسكو عام 1961 بمرافقة شوستاكوفيتش على آلة البيانو. كما قدمت عمله "سبعة رومانسات للسوبرانو والكمان والفيولونسيل والبيانو في 28 تشرين الأول 1967 في موسكو مع دافيد أويستراخ، ومستيسلاف روستروبوفيتش وموين فاينبرغ.

عندما أعلن مرسوم نيسان 1957 الذي أعاد اعتبار المؤلفين "الشكلانيين"، تلقت غالينا اتصالاً هاتفياً من المؤلف: "غاليا ! سلافا ! تعالي فوراً ! تعالي فوراً" ذهبنا بسرعة إلى شقته. كان منفعلاً ومهتاجاً جداً. كان يركض في كل الاتجاهات. وبالكاد خلعنا معاطفنا حتى دفعنا نحو غرفة الطعام. سألناه: هل قرأت؟ قرأت؟ طبعا قرأت إنني أنتظركم منذ ساعات لنشرب كأساً معاً. إنني أرغب في

الشرب ـــــــــ أرغب في الشرب! صب الفودكا في كؤوس الويســـكي المعتادة وقال بصـــوت أقرب إلى الصـراخ: هيا ســلافا وغاليا لنشــرب نخب المرســوم التاريخي، نخب إلغاء المرســـوم التاريخي "شـــربنا الكؤوس حتى آخر نقطة ثم بدأ ديمتري يقول مناجياً: نحن نحتـاج إلى موســـيقـا راقية... نحن نحتاج إلى موسيقا جميلة".

رباعي بيتهوفن

تأســس الرباعي في عام 1923 (كان يحمل اســم رباعي كونســرفاتوار موسكو وذلك حتى عام 1931)، ثم تم حلـه في عـام 1975. وقـد قـدم هـذا الربـاعي جميع ربـاعيـات شـــوســـــتـاكوفيتش ماعدا الرباعية الأولى والربـاعيـة الأخيرة، إذ قـدم الربـاعيـة الأولى رباعي غلازونوف في لينينغراد عام 1938 ومباشـــرة بعد ذلك قدمه رباعي بيتهوفن في موسكو.

أعضاء رباعي بيتهوفن مع ديمتري

معجم

شوستاكوفيتش

في عـام 1939 طلـب عـازف الكمان الأول ديمتري تزيغانوف من شــوســتاكوفيتش تأليف خماســي مع آلة البيانو، فوافق شــوســتاكوفيتش على هذا الأمر مســروراً. وبعد تأليف هذا الخماســي في عام 1940 تم تقـديمـه في جميع أنحـاء روســـيـا ولاقى نجـاحاً كبيراً، وخلال الجولات نشـــأت علاقة صــداقة عميقة بين شوستاكوفيتش وتزيغانوف.

في بـدايـة الســـتينيـات قرر عـازف الكمـان الثاني فـاســـيلي شـــيرينســـكي وعازف آلة الآلتو فاديم بوريزوفســـكي ترك الربـاعي وذلـك لكبر ســـنهمـا ولأســباب صــحية. وابتداءً من العمل رقم 11 أصــبح يقوم بتقديم هذه الأعمال أعضـــاء جدد في الرباعي وهما نيكولاي زابافنيكوف وفيودور دروجينين.

في عام 1965، عندما علم شـوسـتاكوفيتش بوفاة شـرينسـكي، قام بإهدائه الرباعية رقم 11 التي ألفها في شباط من عام 1966 والتي قدمت لأول مرة بعد شـــهرين من تـأليفها في لينينغراد. وفي نفس ذلك اليوم أصيب شوستاكوفيتش بأزمة قلبية حادة.

وابتداءً من ذلك الوقت بدأ شــوســتاكوفيتش يهدي كل عمل من أعماله إلى أحد أعضاء رباعي بيتهوفن: فـأهـدى العمـل رقم 12 إلى ديمتري ميخـائيلوفيتش تزيغـانوف (عــازف الكمــان الأول)، ورقم 13 لفــاديم فاســيلييفيتش بوريزوفسكي (عازف الآلتو)، ورقم 14 لســـيـرغـي بيتروفيتش شـــيرينســـكي (عــازف الفيولونســـيـل). في العمل رقم 12، وكرمز للحداد، أبقى صـــوت الكمان الثاني شـــبه صـــامت وأعطى

القسم الأكبر من ثيمة العمل إلى آلة الفيولونسيل (كان سيرغي شقيق فاسيلي).

في الحركة الأخيرة من عمله رقم 14 الذي أهداه إلى سيرغي والذي قدم عام 1973، جعل شوستاكوفيتش آلة الفيولونسيل تعيد لحناً من ألحان أوبرا "كاتيرينا ايزمايلوفا "(ليدي ماكبث): "سيريزا صديقي العزيز" (سيريزا هو الاسم المصغر لسيرغي) وليؤكد أن تزيغانوف وسيرغي شيرينسكي هما العازفان الوحيدان على قيد الحياة في فرقة بيتهوفن (كان فاديم بوريزوفسكي قد توفي أيضاً)، لجأ المؤلف إلى أسلوب مؤثر جداً فجعل الآلتين تتبادلان سلم نغماتهما: الفيولونسيل يعزف على الأوتار الرفيعة والكمان على وتر الصول.

توفي سيرغي شيرينسكي قبل عدة أسابيع من وفاة شوستاكوفيتش. ولأول مرة منذ أربعين عاماً لم يتمكن رباعي بيتهوفن من تقديم عمل شوستاكوفيتش الأخير. وقام بتقديم هذا العمل رباعي تانييف الذي شُكل من العازفين الافراديين في الفرقة الفلهارمونية لمدينة لينينغراد، وذلك في 14 تشرين الثاني 1974.

في 11 كانون الثاني 1975، قدم رباعي بيتهوفن (بعد أن حل يفغيني آلتمان مكان سيرغي شيرينسكي) أيضاً العمل رقم 15 في الصالة الصغيرة في كونسرفاتوار موسكو، كما قام بتسجيله في عرض عالمي أول في 15 كانون الثاني.

في 25 أيلول 1975 كان فيودور دروجينين (الذي

حل مكان عازف الآلتو بوريزوفسكي) بتقديم سوناتا لآلة الآلتو والبيانو عمل رقم 147، وهو آخر عمل أنجزه شوستاكوفيتش في ذكرى ميلاد المؤلف، وذلك بعد شهر ونصف من وفاته، وكان شوستاكوفيتش قد أهدى هذا العمل إلى دروجينين. في عام 1980 أسس دروجينين رباعي بيتهوفن جديد.

قادة الأوركسترا الأجانب

عبرت السيمفونية الأولى بسرعة كبيرة حدود الاتحاد السوفييتي. فبعد أن قُدمت في لينينغراد في 12 أيار 1926 بقيادة نيكولاي مالكو، قدمها برونو فالتر في 5 أيار 1927. وقد أرسل ألبان بيرغ الذي كان يحضر العرض برسالة تهنئة إلى زميله. في عام 1928 قدمها ليوبولد ستوكوفسكي في فيلاديلفيا، كما قدمها آرثر رودزينسكي في نيويورك، وبعد 3 سنوات أدخلها أرتورو توسكانيني ضمن ريبرتواره.

كان أوتو كليمبرر أحد معجبي شوستاكوفيتش، وقد استغل حضور إحدى حفلات بيتهوفن الذي كان يفترض أن يقوده في نهاية 1936، ليلتقي بالمؤلف لأول مرة وليسمع سيمفونيته الرابعة إذ قام شوستاكوفيتش بعزفها على آلة البيانو، فأعجب بها كليمبرر وعرض عليه أن يقدمها في الخريف في إحدى جولاته في أمريكا الجنوبية. ولكن للأسف وبعد المقالة التي نشرت في البرافدا حول "فوضى في الموسيقا" تعرضت السيمفونية إلى المنع مدةً طويلة، إلى أن قدمها كيريل كوندراشين في 30

كانون الأول 1961. وبسرعة لاقت السيمفونية الخامسة حظوة كبيرة لدى الأوركسترات الأجنبية، وقام ستوكوفسكي بتقديمها ما لايقل عن عشر مرات خلال ستة أشهر.

أشعلت السيمفونية السابعة النزاعات بسبب الرسالة التي حملتها في مقاومة المضطهد النازي. وقبل عدة أشهر من كتابة هذه السيمفونية، وفي كانون الثاني 1941، وجه سيرج كوسيفيتسكي برقية إلى شوستاكوفيتش يطلب منه فيها الحقوق الأمريكية لتقديم السيمفونية القادمة. أما أوجين أورماندي فكتب في أيلول 1941 إلى مؤسسة بانروس للتعاون الثقافي مع الخارج يطلب السيمفونية "في أسرع وقت ممكن".

في 12 شباط 1942 كتب ستوكوفسكي إلى السفير السوفييتي في الولايات المتحدة يطلب منه حقوق تقديم العمل وبعد خمسة أيام كتب أرتور رودزينسكي أيضاً إلى السفير قائلاً: "كما تعلمون إنني المدافع الوحيد عن موسيقا شوستاكوفيتش في هذا البلد". في هذه الأثناء نجح ستوكوفسكي في إقناع الـNBC بشراء حقوق العمل. وقامت هذه بإعطاء مهمة قيادة العمل إلى توسكانيني. ولكن توسكانيني الذي كان قد قدم السيمفونية الأولى لم يحب الخامسة، فطلب مهلة لقراءتها قبل أن يقرر ما إذا كان سيقوم بقيادتها. صور العمل على ميكروفيلم في كوبيتشين (حيث قدمها ساموسود، ونقلت عبر جميع إذاعات الاتحاد السوفيتي) ثم

أرسلت بالطائرة عن طريق البر إلى طهران، ثم إلى نيويورك عبر القاهرة. وافق توسكانيني على تقديم العمل، ومني ستوكوفسكي بهزيمة كبيرة، فكتب له رسالة يرجوه فيها أن يترك له فرصة قيادة هذا العمل لأول مرة، فأجابه توسكانيني: "إنني معجب بموسيقا شوستاكوفيتش، ولكنني لا أشعر تجاهها بهذا الحب العارم الذي تشعر به أنت (...) ومع ذلك فإنني أعجبت بجمالها [السابعة] وروحها التي تعبر عن كره الفاشية. وأعترف لك بأنها أشعلت في داخلي رغبة كبيرة في تقديمها. أفلا تعتقد يا عزيزي ستوكوفسكي بأنه سيكون شيئاً رائعاً بالنسبة لكل العالم أن يسمعوا قائد الأوركسترا الإيطالي العجوز [الذي كان من أول الفنانين الذين قاوموا بكل قواهم الفاشية] وهو يقود هذا العمل الذي ألفه شاب روسي معاد للنازية؟".

لم يفهم ستوكوفسكي رسالة توسكانيني أو تظاهر بعدم فهمها. فأرسل إليه رسالة يشكره فيها لأنه سمح له أن يقود العمل للمرة الأولى. ولكن توسكانيني الذي انزعج كثيراً أجابه: "حاول أن تفهمني يا عزيزي ستوكوفسكي، إنني معجب بالمعنى الخاص جداً لهذه السيمفونية. إنك محظوظ لأنك أصغر مني سناً. وبما أن شوستاكوفيتش لن يتوقف عن تأليف السيمفونيات، فلن تفوتك فرصة قيادتها، وتأكد من أنني لن أمنعك من ذلك".

في 19 تموز 1942، قاد توسكانيني هذه السيمفونية في نيويورك.ثم تبعه كوسفيتسكي

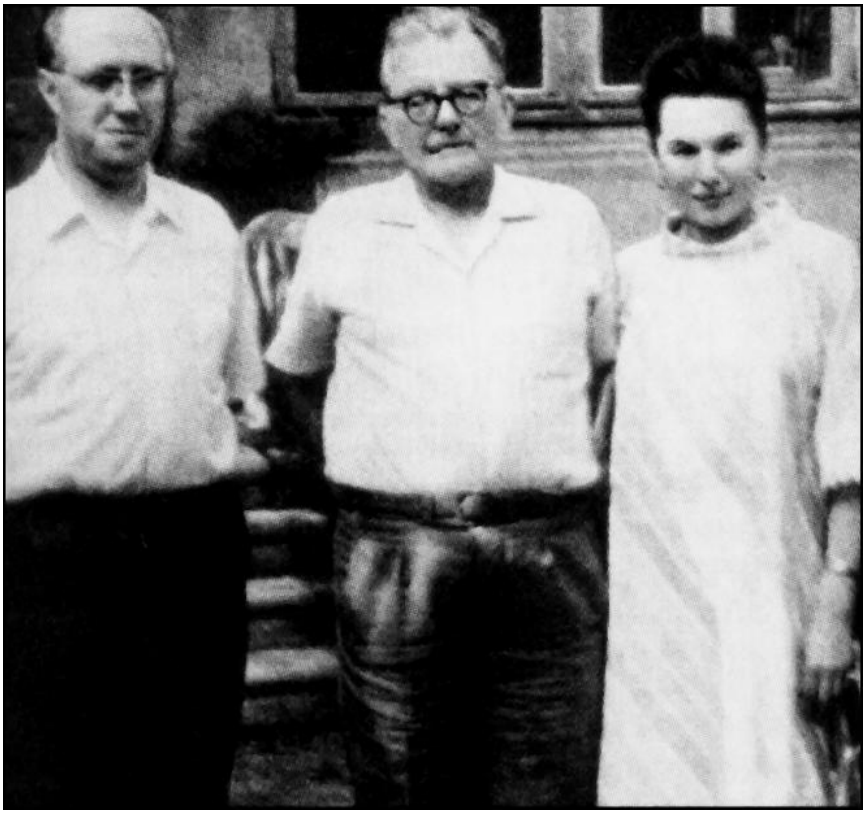
وســـتوكوفســـكي ورودزينســـكي وميتروبولوس وأورماندي وستوك وشافيز ومونتو. عند قيادتها أعلن كوســـيفتســـكي قائلاً:"منذ بيتهوفن، لم يتمكن أي مؤلف موســـيقي من أن يلامس هذه الشـــريحة العريضة من المستمعين بهذه القوة من الإيحاء".

روستروبوفيتش يتذكر شوستاكوفيتش

أعمال الكونشرتو لآلة الفيولونسيل

اكتشفتُ الكونشرتو الأول للفيولونسيل لأول مرة من خلال مجلة "الفن الســوفييتي" كنت أحلم دائماً بأن يؤلف شــوســتاكوفيتش عملاً لآلتي. حتى إنني في إحدى المرات ســألت زوجته: "نينا فاســيليفنا ماذا يجب أن نفعل لكي يؤلف ديمتري ديمتريفيتش عملاً لآلة الفيولونسيل؟" وأجابت: "سلافا، إذا أردت أن يؤلف شــيئاً لك، فلا تطلب منه ذلك أبداً"، واتبعتُ نصيحتها، لذلك ما قرأته في المجلة جعلني أضطرب كثيراً.

عندما عزفنا أنا وديديوكين (ألكســاندر ديديوكين هو عازف البيانو الذي رافق لســنوات طويلة روســتروبوفيتش في حفلاته على المســرح) كونشــيرتو شــوســتاكوفيتش، ســألنَا المؤلف عندما انتهينا من العزف عما إذا أعجبنا العمل، ولقد اســتغربت هذا الأمر. فمن العلامات الموســيقية الأولى أحسست بالاضطراب والقلق ولم أعرف ماذا أجيبه. وفي النهاية عندما أقنعته بأن العمل أعجبني قال لي بكل تواضع: "أهذا صحيح؟ هل أعجبك حقاً؟ إذا كان يعجبك حقيقة فاسمح لي أن أهديه لك".



غالينا فيشنيفسكايا وديمتري شوستاكوفيتش ومستسلاف روستروبوفيتش

لم يكن شـــوســـتاكوفيتش قد أنهى الكونشـــيرتو الثـاني عندما دعاني للقدوم إلى مزرعته، وعزف لي الكونشرتو بأكمله تقريباً. كنت قلقاً ومضطرباً.

عنـدمـا أتقنـت تمـامـاً عزف هـذا العمـل، كـان شـــوســـتاكوفيتش مع زوجته في القرم بالقرب من

يـالطـا. وذهبـت لملاقاته مع ديديوكين لنعزف له هذا الكونشـــيرتو. ذهبنا إلى مســـرح صـغير فيه آلة بيانو وعزفت "الكونشـــرتو الثاني". كنت فرحاً كثيراً لدرجة أنني ذهبت في الليل إلى الفندق الذي كان موجوداً فيه ووضـعت تحت الباب رسالة مديح له. لم يقل لي شـوسـتاكوفيتش ما إذا اسـتلم الرسـالة ولم أسـأله عنها أبداً.

هذا الكونشـــرتو أقل بريقاً من "الكونشـــرتو الأول" من نـاحيـة البراعة في تقنية العزف، ولكن من ناحية عمق الأفكار هو عمل لامثيل له. في القســـم الأول انحنـاءات اللحن الغنـائي ترتفع إلى درجـة قصـــوى وبـقـوة دراما تـيـكـيـة غـريـبـة بحيـث تخترق آلـة الفيولونســـيـل الروح. أما في القســـم الثاني، فهو يســـتخـدم أغنيـة قـديمـة من أوديســـا "اشـــتروا بوبليكي"* التي نجد فيها كل آلام العالم.

قُدم هذا الكونشـــرتو أول مرة في 25 أيلول 1967 يوم عيد شـــوســـتاكوفيتش الحادي والســـتين، وكان المؤلف الكبير حاضـــراً، وقد قدم في الصـــالة الكبيرة في كونسرفاتوار موسكو.

شوستاكوفيتش الأستاذ

عندما كنت طالباً في صف شوستاكوفتش للتأليف الموســـيقي، كنـت كثيراً مـا أعزف عملـه ســـونـاتا للفيولونســـيـل والبيـانو. في أحـد الأيـام عنـدمـا كنا نتدرب على العزف قال لي: "ســـلافا، تســـتطيع أن

* بوبليكي : نوع من أنواع الكعك يصنع في روسيا. (المحرر)

تزيد من الروباتو". كنت سعيداً جداً لأنني كنت أعرف أســتاذي جيداً لدرجة أنني كنت قد أجبرت نفســي على تجاهل اندفاعاتي الطبيعية. وكنت أجبر نفسي على العزف بطريقة جافة لكي لا أغضــب أســتاذي. لقـد علمني الكثير عن الروباتو. عندما كان يعزف هو، كـان يقلـل كثيراً منـه. إن الروبـاتو مرتبط بالإيقاع، أود أن أقول بأننا عندما ســجلنا هذه الســوناتا كان الجو جميلاً جداً، وكان شــوســتاكوفيتش يحاول أن ينتهي بأسـرع وقت ليسارع في الذهاب إلى مزرعته، ولهذا نجد في التسـجيل مقاطع معزوفة بطريقة شـيطانية مليئة بالحيوية.

* * *

ذكــرى أمـــل

باتريك شيرنوفيتش
ترجمة: أبـان الزركلي

" لا، ليس الفنان هو من يسبق، بل الجمهور هو الذي يتأخّر"

هكـذا رأى الملحّن إدجار فاريز منذ وقت طويل. لقد

كانت الستينيات [من القرن الماضي][3] عصراً ذهبياً لموسيقا الروك، وكانت أيضاً فترة مضيئة وتنبئية وحبلى بالرؤى للموسيقا [الكلاسيكية] المعاصرة. سنوات غنية قصيرة. لنكن عادلين بشأنها. لقد وفرت علينا الوقت ومسّت عن قرب آفاق موسيقا حيّة وفعالة تماماً، أعني موسيقا جديدة جذرياً بشكلها "وتواصلية" عند الممارسة. وساهم النقد الموسيقي في حالة الربيع التي عاشها الناس آنذاك وفي تجدد الإبداع. لكنّ العيد لم يصل إلى ذروته إلا في فترة قصيرة تصاحب فيها تزايد عدد الجمهور وولادة طليعة جديدة عالمية مع تطور موازٍ للفكر التأليفي. بعد الحلم ـــ في الخمسينيات من القرن الماضي ـــ الذي سعى نحو طوباوية تشكيل بنىً [موسيقية] ذات نظام أسلوبي، فإن نقطة التقاء أنواع الموسيقا في السبعينيات قد ضمرت نازعةً للعودة إلى الذاكرة وإلى الإيماءات ذات الدلالات الثقافية. إن مزاج المخاطرة قد تزاوج مع المزاج الأكثر هشاشة ـــــ للحنين ولاسترجاع الماضي "إن الموسيقا الحديثة اليوم تستجيب لحاجات اجتماعية كما تستجيب لحاجات شخصية فنية. وإن اعتبار الموسيقا الحديثة نوعاً له مكانه المنفصل [المستقل] وضع لم يسبق وجوده". هذا ما طرحه سترافينسكي العجوز في ملحق مراجعة الكتب لجريدة نيويورك تايمز. وأضاف سترافينسكي: "إن عدم النجاح الشعبي لجيل المؤلفين الذي أنتمي إليه جنّبه، على الأقل، استثمار إنجازاته

[3] - الملاحظات التي بين قوسين كبيرين [ ] أضافها المترجم

تجـاريـاً... وربمـا كـان هـذا أقـل ضـــرراً علينـا من التعظيمـات الآنيـة التي تقتـل كـل مـا هو جـديـد عن طريق امتصاصه شيئاً فشيئاً حتى الاجهاز عليه. إننا نعلم أننا إذا أردنا خنق شــيء ما فالتبجيل المبالغ به هو السلاح القاطع".

لقد تبددت ســريعاً الموجات التي أحدثتها صــدمة 1968 [الكـاتـب ربما يقصـــد أحداث ثورة الطلاب في فرنسا عام 1968 وكل الهزّات الثقافية التي أحدثتها] وتغيرت الأزمـان. إن هذا يعني أن القرن العظيم الذي يفصـلنا عن الوقت الذي كتب فيه ديبوســي "مقدمة لأصــيل إله الحقول" يجعل تاريخ الموســيقا الحديثة يبدو كتصادم تيارات متجاورة وتنافسية وليس كتراكم صـوتي متنامٍ سـبّبته أصوات مستقلة، مما يعني أنه يجـب إعـادة النظر في مفهوم التطور الموســيقي (الـذي لا يمكن فصـــلـه عن فكرة الحـداثـة) وكمثـال على ذلـك فـإن واقعة أن المؤلف بيير بوليز كان يكتب "المطرقـة دون معلم "عـام 1953 في الوقـت الـذي كان فيه شـوستاكوفيتش يكتب سيمفونيته العاشرة لم تعد تدهش أحداً. ففي التسعينيات يمكن أن نجد هذه التباينات عند مؤلف واحد بل حتى ضــمن مؤلَّف واحـد. ومن حيـث أن قطعة بوليز تدين بوجودها جزئياً إلى رغبـة في التقـدم فـإنها قد تبدو لنا اليوم "أقدم" من ســيمفونية شـــوســـتاكوفيتش. ومنذ منتصـــف الســـتينيات فإن تطوّر موســـيقا "الطليعة" من جيل "دارمشـــتـات" [مـدينـة ألمـانية أزدهر فيها نشـــاط الموســـيقـا الطليعيـة] مثل بيير بوليز، ماديرنا، نونو،

شـــتوكهاوزن، كيغل وليغيتي. يمكن أن يرى كرد فعل الطليعـة التي لم يعـد لـديها، تدريجياً، قضـــية تدافع عنهـا. وكـان من نتائج النظر إلى الأمور بهذه الطريقة إعادة تقييم الموســـيقيين الذين تم تجاهلهم ســـواء لأنهم بدوا بكل بســـاطة رجعيين مثل ســـيبيليوس وبريتين وتيبيت وشـــوســـتاكوفيتش أو لأن أعمالهم، مثل ميسيان وشلسي، قد عدت هامشية بالمقارنة مع المرجعيات الرئيسية في ذلك الوقت.

شوستاكوفيتش مثال جيد للنوع الأول، رومانتيكي جديد كان، بالضـرورة، مدعاةً للســخرية لأنه متكلّفٌ واســترجاعي، وطبع بقوة مساحات كاملة من صفحة الـموســـيـقـا الســـوفييتيـة. إن نشـــر ذكريـات شوستاكوفيتش بعد وفاته ـ مهما كانت هذه الوثيقة التي جمّعها ســـولومون فولكوف مثيرة للجدل وقابلة للدحض ـ سمحت على الأقل بالتساؤل إلى أي حدّ كـان القبول الظـاهري بـإملاءات الـدولـة (لقد اعتبرت سـيمفونيته الخامسة رسمياً "ردّ الفنان السوفييتي على النقد الصحيح") يخفي إعراضاً ورفضاً عميقين، وإذا كان الأمر هكذا فإن الموسيقا التي كانت ظاهرياً الموســيقا الأكثر رجعية في أواســط القرن العشــرين يمكن أن تكون، انطلاقاً من مســتوى آخر الموســيقا الأكثر توجّهاً نحو المســتقبل. إنها موســيقا أصــبحت لغتها التأليفية نفسها ــ كما في عالم لوشيانو بيريو المعقَّد ـــــ خاضعة لإرادة الفنان المعرّض للتعنيف والإكراه. إن غوســتاف ماهلر الذي تدور ســيمفونياته في عـالم من المظـاهر المصـــنَّعـة، عُـد بعـد ممـاته

وبالضبط في الستينيات شخصية رئيسية في موسيقا القرن العشرين.

إن عد موسيقا شوستاكوفيتش محدودة بإتجاهها الساخر هو شيء لا منطقي تماماً. كما أن الطرح الأخير لبوليز ("شوستاكوفيتش هو طبعة ثانية بل ثالثة من ماهلر") هو جزئي وغير منصف. إن شوستاكوفيتش الذي تبدو بعض أعماله كإرث مباشر من ماهلر (وخصوصاً السيمفونية الرابعة 1924-1936 يشاركه بالتأكيد في بعض الالتباسات غير المريحة وخصوصاً الحدود التي يستحيل وضعها غالباً بين العاطفية وبين السخرية، بين الحنين إلى الماضي [عند الاستشهاد بفكَرٍ موسيقية تعود للغير] وبين الانتقاد، وإن شوستاكوفيتش كماهلر يستخدم حركات مسرحية كبيرة و"كليشيهات" موروثة من الماضي الثقافي، ونيّة مسبقة للَيّ عنق التقاليد. إن عالم شوستاكوفيتش وعالم ماهلر هما كذلك عالمان غير متجانسين يتحمّلان عبء مخاطرة عدم الانسجام عند تضمينهما المحاكاة الساخرة والاستشهاد كأسلوب مبرّر. لكنهما يختلفان أيضاً اختلافاً واضحاً وخصوصاً في مسألة الجريان الزمني الموسيقي وفي مسألة قابلية هذا الجريان للاستطالة التي تساعد على إدراك خطة السرد وتساعد المستمع، آنياً، على ترتيب نموّ السرد. إن الأبعاد الحقيقية لشوستاكوفيتش تكمن في حركاته البطيئة المديدة (السيمفونية الخامسة والسادسة والثامنة والعاشرة والحادية عشرة) حيث

يتكشـــف الصـــراع الصـــعب مع الأبعاد [الشـــكلية] الملحميـة على نحو أكثر إدهـاشـــاً من مجرد نجـاح ضـــمن أبعاد مؤطرة على نحو واضـــح بحدود نوع من الكتابة موصّف بدقة. إن شوستاكوفيتش في مقاربته "الفوق بُعديّة" يقحم في ذراه الموســـيقية قليلاً جداً من العناصـــر "المتعملقة" ومن "الرضـــا الذاتي" على الرغم من وفرة تلـك العنـاصـــــر. وعلى عكس مـاهلر يمكن أن يتوافق طموح طروحـاتـه مع اســـــتعمـال مقتصـــد للأدوات، وإن التقشّـــف في العالم الرنيني الصـوتي يأخذ مكانه ضـمن هذا المفهوم. إن اقتصاده في اســـــتعمـال الأدوات مـدهش في أغلـب الأحيان (الســـــيمفونية الثامنة والعاشـــرة، والرباعي الوتري الثالث والخامس والعاشـــر والثاني عشـــر)، إن براعته ـــــــ ضـمن التقاليد السـيمفونية لهايدن وبيتهوفن وبراهمز وبروكنر وسـيبيليوس) في وضع مخطط لنمو الأشـــكال البنائية، وبطرق متجددة دوماً، انطلاقاً من مادة بدئية صـغيرة في الحد الأدنى تتكشّـف بشـكل خارق. وإن فنه يرفض الإسـراف الصوتي والبراعة في الصنعة التي نسمعها دائماً عند ماهلر.

إن شـوسـتاكوفيتش موسـيقيّ ذو قوة استثنائية، فهو قادر على اســـتحضـــار آفاق شـــاســـعة ووقائع ملحميـة، كمـا هو قـادر على الغوص في النفس البشرية. ومع هذا فقد كان ـــــ بالإضافة إلى المؤلف أرنولد شـونبرغ ـــــــ المؤلف الأكثر إثارة للجدل في القرن العشـــرين. إن جزءاً كبيراً من هذا الجدل يعود إلـى أســـبـاب مـختـلـفـة بشـــــدة. لقـد أُقحم

شـوسـتاكوفيتش بجدالات وخلافات عديدة جداً يدور أكثرها حول "التزامه" بالنظام السـوفييتي وخضـوعه للسـلطات السـياسـية. إنه من الدقيق أن نقول إن التصـدعات الجسـيمة في حياة شـوسـتاكوفيتش فرضـتها عليه البيئة السـياسـية كما كان لها تأثيرات مـدمَّرة. ولكن الفنـان الـذي فيـه قاوم دائماً. لقد كان آخر فنان استطاع تحمَّل الاتهام "بالشكلانية" وبـ اللا اكتراث تجاه مشاكل بلده وتجاه الأشكال الموسيقية الشـعبية. ولكن السـبب العميق للجدل يكمن في طبيعة لغته الموسـيقية التي تجمع بين الثورية في بنيـانهـا وتراكيبهـا وإدراكهـا للبنـاء السـردي وبين المحافظة [التقليدية] فقد كان مؤلفاً لحنياً في عصـر كـان من الأسـهـل والأكثر قبولاً أن يكون المؤلف "لا لحنياً". لقد توفّرت لشـوسـتاكوفيتش الأطر الآلية والشـكلية المناسـبة تماماً لمتطلّباته. فشـيّد عملاً ضـخماً يصـل إلى صـرح كبير تتوَّجه خمس عشـرة سـيمفونية وخمسـة عشـر رباعياً وترياً في الوقت الـذي أكـدّ فيـه كـلّ مؤلفي القرن العشـرين بطلان هـذين "الشـكلين العظيمين" [أي السـيمفونيـة والرباعي الوتري] وهذه المفارقة تكشـف عن نفسها في الاسـتقبـال الرافض والمزدري الـذي قـابـل فيه "المحدثون" الغربيون عمل شـوسـتاكوفيتش الذي عده شـونبرغ (في مخطوطه "الأسـلوب الفكرة") السيمفونيّ الأكثر أصالة في وقته.

أمـا التقليديون والحاملون لمفهوم "ما بعد الحداثة" ودعـاة العودة إلى مقـاميـة متزّمتة، بشـكل يزيد أو

ينقص، فقد دفعتهم عدم الصراحة وسوء النية إلى التمسّك بشوستاكوفيتش كتأكيد ثقافي "سهل" على آرائهم. ولكن الحقيقة هي غير ذلك. لقد احتاج الغرب إلى الوقت قبل الاقرار بأن شوستاكوفيتش "الرسمي جداً" كان في الحقيقة ضحية. كما احتاج الغرب إلى وقت إضافي قبل الإقرار بأهمية شوستاكوفيتش المؤلف. لقد استطاع شوستاكوفيتش، كماهلر، ولكن وهو على قيد الحياة، أن يتجاوز "مطهر اختبار" الإدانات السياسية والجمالية. وشوستاكوفيتش كماهلر فخّم الشكل الموسيقي البنائي الكبير حتى حمّله أوزان كل تناقضاته، وكماهلر أيضاً عاش شوستاكوفيتش، وباستثناء الاعتراف والنجاح في بلده والبلدان الشمالية والأنغلوساكسونية، الوحدة المرعبة لمؤلّف يُبجّل لصفات لايملكها. وكماهلر أيضاً كان محاطاً بقواد الأوركسترا وبالمؤدّين الأكثر حماسة ووفاءً وإقناعاً. إن "برونو فالتر" [قائد أوركسترا مشهور] شوستاكوفيتش كان يفجيني مرافينسكي. كما كان كوندراشين وروجديستفنسكي وسفيتلانوف وبارشاي مدافعين عنيفين عنه. ويجب أن لا ننسى عازفي الكمان دافيد أويستراخ وليونيد كوجان وأولغ كاجان وجيدون كريمر، وعازفي الفيولا فيودور دروجينين ويوري باشميت وعازفي الفيولونسيل دانييل شافران وغريغور بياتيغورسكي ومستيسلاف روستروبوفيتش وناتاليا غوتمان وعازفي البيانو سفياتوسلاف ريختر وتاتيانا نيكولايفا

ومجموعات الرباعي الوتري: بيتهوفن وتانييف وبورودين. كما كان شوستاكوفيتش نفسه، وإن لم يحب القائد توسكانيني مقدّماً لأعماله، يقدر قواد الأوركسترا كارل آنشرل وفيتولد روفيتشكي وكورت ساندرلينغ كما كنّ إعجاباً عظيماً لبعض القوّاد الغربيين وخاصة برنشتاين وكرايان الذين وضعهم كمقدمين لأعماله السيمفونية في مرتبة أعلى من كثير من القوّاد الروس.

عندما ننزّع القناع عن موسيقاه ـــــــ مع أن سيمفونياته خاصة تحمل معنىً مزدوجاً ويجب أن تُأخذ كإبلاغ عنيف عن الأخطاء التي اقترفها النظام السوفييتي ـــــ فإن بعض الخصائص الثابتة تتكشّف في موسيقاه. إنها موسيقا متشائمة ومسكونة بفكرة الموت تشهد على معاناة شعب كامل ويحدث أحياناً، كما في السيمفونية الرابعة، أن يكون كل جهده المبذول من أجل إحكام العمل مكرّساً لفكرة السقوط والفشل الناتجين عن دوّامة الأفكار والصور والمخاوف. إن شوستاكوفيتش ـــــ مأخوذاً برغبة عنيفة في تعدّي الحدود ومازجاً الأنواع والأمزجة المختلفة وخاصة في السيمفونية الرابعة، ومزاوجاً بين العناصر العصية على التزاوج (الفظاظة مع الأغاني النشوانة، التنافرات الصوتية العدوانية مع الأصوات المستمرة الرتيبة الوادعة) ـــــ قد استطاع وعلى نحو مفارق أن يصل إلى تجريدية جذرية جداً إلى حد أنها تبدو وكأنها تريد الإبلاغ عن كل الصراعات وكل عبثية الإنسانية. وفي سيمفونيته

الثامنة (1943) وهي جدارية كونية حيث يُقال كل شيء عن العالم، ينتهي كل شيء في نهاية الأمر إلى استفهام هشّ ومفتوح. ليس هناك أيّ تفاؤل متكلّف في هذه الحركة النهائية من السيمفونية الثامنة التي تشهد بجلاء على نضج الإنسان والفنان عند شوستاكوفيتش. وفي مرات عديدة منذ السيمفونية الرابعة حتى الثالثة عشرة (1961-1962)، وفي السيمفونية الخامسة عشرة (1971) نهض شوستاكوفيتش بعبء المخاطرة باتخاذ هذه الخاتمات ذات القمم المعاكسة (Anticlimax) دون أن يتخلّى من النقاوة الساذجة والودّية المسالمة اللتين تبنّاهما ضمن رؤيته للمستقبل، المستقبل الذي مازال كل شيء فيه ممكناً. لقد عاش شوستاكوفيتش فترة طويلة مكّنته من التعبير عن فلسفةٍ فيها من خيبة الأمل أكثر مما فيها من الخضوع والاستسلام. وفيها من الصفاء أكثر مما نجده في سيمفونيته الرابعة عشرة الرهيبة. لقد استطاع من الناحية الموسيقية أن يتكلم بصوت عالٍ وجلي.

يمكن إدراك الأهمية الجوهرية للأرضية الصلبة لكل أشكال التأليف الموسيقي من حقيقة أنّ المؤلفين المهمّين ـــ وبعد أكثر من ستين عاماً من ابتكار الأسلوب الاثنا عشري (الدوديكافوني) مهما كانت مفردات لغتهم ـــ استمرّوا بالتأثير، على نحو يزيد أو ينقص، بالتصّور "الشونبرغي" الصلب الذي يقضي بسحب مادة عمل كامل من مجموعة

علامات صوتية [نوطات] أصلية. ولكنْ إذا كان اختيار المادة الموسيقية حاسماً في تطوّر الفكر الموسيقي المبدع فإن هذا لا يعني بالضرورة أن تغيّير المادة الموسيقية سيقود حتماً إلى مراجعة التصورات الفكرية المرتبطة بالخلق الموسيقي. إن مفردات اللغة المقامية التي كانت على وشك الزوال بدتْ على القياس الذي يرضي المتطلبات الفورية لشوستاكوفيتش. إن هذا الوفاء لهذه اللغة ـ المقوّاة قليلاً بالتآلفات غير التقليدية وبعض المتتاليات الاثني عشرية ـــــ ينهض على أساس مبرر تماماً: تشييد أشكال بنائية كبيرة بنموّ هيكلي وعاطفي كثيف ومعقّد جداً وفي نفس الوقت مفهوم آنيّاً.

إن الهدف العظيم لشوستاكوفيتش كان استكشاف لغة، بكل غناها ومرونتها، تنتمي إلى الماضي ولكنها ما زالت قادرة على ترجمة الحالات التعبيرية الأكثر رهافة بدقةٍ وسلاسة وتماسك غير محدود. إن الاستخدام الايجابي لعلم انسجام الأصوات الدياتوني [الذي يعتمد على تقسيم المقامات إلى المقامات الكبيرة والصغيرة المتعارف عليها] وتطبيق تقنيات الأشكال البنائية الكبيرة التي طورّتها الموسيقا المقامية لاتتكىء [عند شوستاكوفيتش] إلا جزئياً على الطرق المعهودة في "التفكير على أساس مقامي" [أو التفكير مقامياً]. وعلى الرغم من جلاء الصور اللحنية عنده فإن معظم أعماله الكبيرة هي أيضاً، تلك التي تسمح أكثر من غيرها بتفكيك الانسجام الصوتي

المقامي وحيث لا يتبرّر وجود كثير من عناصر المادة الموسيقية إلا كعناصر مرجعيّة ساخرة أو مستفزة للماضي. إن شوستاكوفيتش لم يختر جانب "التقدم" في مجال اللغة الهارمونية. إنه ـــ رافضاً الخضوع لقواعد نظرية محددة ـــ قد جنّد طاقته ليخلق أشكالاً بنائية كبيرة واختار اللغة الوحيدة في وقته القابلة لأن تتّسق ضمن شكل بنائي كبير. إنه يحافظ كـ ـــ هينديميث وبريتين وتيبيت على مظاهر المقامية، ولكنه ـــ بنفس القدر ـــ يستعين بحرية استخدام تنافرات صوتية تقصي أي إمكانية لالتجاء محتمل إلى العلاقات المقامية الصارمة. ولقد استطاع بذلك أن يصل إلى امتلاك أسلوب شخصي تماماً. وعندما نتعرّف على "الحنين" إلى الماضي عند شونبرغ وبيرغ وعندما نتفهم معاني "سقوط الأشكال" لـ "ما بعد الاثنا عشرية" بعد 1945 الذين تشبّثوا بخلق أشكال كبيرة، فكيف نستطيع أن نراه مخطئاً؟

هل تجنّب شوستاكوفيتش "الاستجوابات حول تقنية الكتابة" [ربما يقصد الكاتب الاستجواب من قبل مسؤولي الثقافة في السلطة السوفييتية]. لقد كان لمعيار الإدراك الآني للعمل من قبل أكبر جمهور ممكن مكانة أكيدة عنده. ومع ذلك فإن نضجه هو ثمرة تنازلات مؤلمة جداً. وأكثر من ذلك، فإنه يمكننا أن نتساءل عما إذا كانت عقبة العزلة، في حالته الخاصة، قد ساهمت بالأحرى في تحريض ذهنيّته الخلاقة. وسواء أكان معرّضاً للرقابة أم لم

يكن فإن شـوسـتاكوفيتش بحث عن أسـاليب تلاؤم أغراضـه الإبداعية. وإن التقاليد المسـمّاة "واقعية" للّغة المقامية وما بعد المقامية لم يكن أهميتها لديه أكثر من أهمية التنافرات [عكس انسـجامات الأصوات المتعدّدة الآنيّة] التي لا ترتاح [بالانتقال إلى انسـجام تعدد صـوتي فتبقى متوترة] ومن أهمية اللامقامية. وحتى إذا لم يكن خاضعاً لرقابة سـتالين وجدانوف [المسـؤول الأول عن الثقافة في عهد سـتالين] فهل كان سـيختار في حقبة الثلاثينيات ما كان يبدو المخرج الأكثر منطقية من اللغة المقامية الآيلة للزوال: أي الاثنا عشـرية التسـلسـلية؟ من يدري؟. وحتى عندما بدا في السـتينيات أن شـوسـتاكوفيتش ينقلب متأخراً إلى الاثنا عشـرية ("رومانسـيات" على أشـعار ألكسـندر بلوك والكونشـرتو الثاني للكمان والأوركسـترا والرباعي الوتري الثاني عشـر وسوناتا الكمان والبيانو) فإنه لم يكن يبحث أبداً عن أجواء تأثيرية مجانية [دون قيمة حقيقية]. وإن محاولته التوليف بين المادة اللحنية الاثنا عشـرية وبين المادة اللحنية المقامية كان فيها من الجسارة بقدر ما فيها من التماسك.

تجاوز شـوسـتاكوفيتش، بطريقته الخاصـة، التناقضات التي عرّضه ظرفه لها. فمع أنه كان متأثراً في بداياته بماهلر وسـيبيليوس وبيرغ وهيندميث وبروكوفييف وسـترافينسـكي، فقد اسـتطاع أن يصنع لنفسـه لغة بنَفَسٍ [خاصّ] لا يقبل الشـك، لغة مرتبطة انفعالياً بالوسـاعة الكونية وبصـراع القوى

المتضـــادة التي تتجـابه داخل كل فرد. وعلى الرغم من عـدم التميّز، الاختيـاري غـالبـاً، لمواده اللحنيـة وعاديّة بعض تآلفاته الهارمونية فإن هذا السـيمفونيّ الصـلب عرف كيف يتكلم إلى الجمهور الأكثر اتساعاً، وفي الوقت نفســـه، كيف يطلق العنان لاســـتبطان يكاد يمسّ أقصـى التجريد. استطاع شوستاكوفيتش أن يولّف بين التقاليد "الفيينـاوية" [نســبة إلى مدينة فيينـا] (من بيتهوفن إلى بروكنر إلى مـاهلر) وبين المدرســـة الروســـية (بورودين وموســـورســـكي وتشايكوفسكي أكثر من سكريابين ورخمانينوف).

قيـاســـاً إلى فيبرن وإلى لغـة شـــتوكهـاوزن وكســيناكس الكونية الســاكنة وإلى تعدد الأصــوات "المخفي" والمفـاهيم الجديدة للرنين الصـــوتي غير المنقطع عنـد ليجتي ورادوليســـكو وإلى كـل أنواع موســـيقـا اليوم التي تجعـل الاتهـامـات تُوجَّـه إلى الطبيعة غير الحدســية [العفوية] للموســيقا الأوربية العلميـة [أي المســـتنـدة إلى تراكم معرفي]. فـإن شــوســتاكوفيتش، بمعنى ما، هو موســيقيّ ينتمي إلى زمن ما قبل ديبوســي: إنه يحكي قصـة ويرســم خطّ ســير. إن موســيقاه يمكن أن تخلق انطباعاً بأنها متأخرة عن عصــره (علماً أن هذا لا ينطبق أبداً على بعـض الأعمـال المســـتقبليـة والعـدوانيـة مثـل الســـيمفونيـة الرابعـة والثـامنـة والربـاعي الوتري الخـامس 1952 والثـاني عشـــر 1968). إنـه ينـأى بنفســـه عن كـل أقرانـه (تيبيـت، ميســـيان، كارتر، بريتين) فيســتخدم لغة مقامية بعض الشــيء، لكنها

قوية قادرة وأصيلة، ليست مطبوعةً، على نحو جوهري، باستكشافات "تقدمية" للمادة الموسيقية بل بغايات ذاتية تعبيرية.

بحث شوستاكوفيتش (أكثر من شونبرغ وبارتوك) عن مفهوم جديد للتنظيم. لقد أوجد بتوزيع طاقته على فترات طويلة جداً [يقصد الحركات البطيئة من السيمفونيات والرباعيات الوترية] إشكاليّة جديدة لمسألة السرد الموسيقي ومسألة بنية الموسيقا الداخلية. إنه يرصّ الخطوط الموسيقية ثم يشقّها بتكثيف عاطفي (كما في الحركتين الأوليين من السيمفونية السادسة والعاشرة) ويستحضر العنف الوشيك الحدوث [الكامن] دائماً في الأطوار الطويلة من "موسيقات" تنتمي إلى عصر آخر (بروكنر، سيبيليوس). وبعض ألحانه لا تبدو إلا تجاوزاً صرفاً للأصوات لكنها تتوالد وتزدهي وتكتمل باسترخاء ساخر (الموضوع اللحني الأول للرباعي الوتري الخامس هو مثال نموذجي على هذا). إن المدّ التعبيري الديناميكي يرتاح أحياناً على إقفارٍ مقصود للمادة الموسيقية (الرباعي الوتري الثالث عشر والسيمفونية الخامسة عشرة). وفي ساحة مقامية معقدة التركيب فإن هذا الانتشار الزمني الموجه، وقبل كل شيء باتجاه محدد يمكن أن يحدث غنىً استثنائياً، كما في التركيب الهيكلي المعقد للرباعي الوتري الثاني عشر، وهو واحد من أقوى الرباعيات في مجموعته حيث يرمي الاستخدام المقصود لسلسلة اثني عشر صوتاً إلى استثمار

التوترات الحادة المتولدّة من الكروماتيكية [نمط من التركيبات الصوتية الانسجامية يعتمد على تركيب صوتي انسجامي لكل علامة موسيقية بعينها دون الارتكاز إلى أساس مقامي ثابت وذلك كلّه في حضن سياق انطلق من منطلق مقامي تماماً]. وكما عند ماهلر وبيرغ أو بارتوك فإن كل ما عليه أن يرنّ كصرير ناشز أو على نحو رشيق أو عدواني أو لا مكترث يمكن أن يحملنا وبضربة واحدة إلى ذروة الانفعال (في الحركة المفتتحة للرباعي الثالث عشر التي تأسرنا بجمالها قبل الغوص في أربع حركات مؤلمة). لم يكتب أي موسيقي في القرن العشرين (ماعدا بيرغ وبارتوك) حركات بطيئة (في السيمفونية الخامسة والسادسة والثامنة وتقريباً في كل الرباعيات الوترية ابتداءاً من الثامن) بهذه الكثافة وبهذا الألم النفسي المرعب.

من النادر أن تدين شهرة موسيقي عظيم إلى أحسن أعماله أو الأكثر صعوبة. لذا فإن اكتشاف القمم الحقيقية لإنتاج شوستاكوفيتش قد تطلب وقتاً من الغرب. إن أحسن أعماله هي السيمفونيات الأولى والرابعة والخامسة والسادسة والثامنة والعاشرة والرابعة عشرة والخامسة عشرة ومن رباعياته الوترية الثالث والخامس والثامن والعاشر والثاني عشر. كتب سيمفونيته الأولى وهو في سن التاسعة عشرة كأطروحة للتخرج من كونسرفاتوار لينينغراد. إن تركيبها موجّه باتجاه محدّد وفيها تذكيرات بين الحركات بالأفكار الرئيسية. ونجد فيها بقايا ذكريات من هيندميث ومن بتروشكا

[موسـيقا باليه لسترافينسكي] وأصداء أكثر بعداً من تشـايكوفسكي وسكريابين وماهلر. لكن هذا لا يمنع من أن تكون هذه التحفة الأولى عملاً ذاتياً على نحو اسـتثنائي. وخلف فيض حيوية الشـباب تشـفّ، في حمى الحركـة البطيئـة كمـا في الانفجـارات المباغتة في الحركات الأسـرع، حيوية حادة قلقة وتسـاؤلية. أمـا السـيفمونيـة الرابعـة التي لم تُقـدّم حتى عام 1961 فهي العمل الأقوى شـحنة إذا لم يكن الأكثر تعقيـداً من كل أعماله. إن هذا البنيان الهائل بحركاته الثلاث غير متسـاوية الطول يمثل الطور الأكثر تقدماً للمؤلف في عمره الثلاثين.

إن صـناعة هذه الموسـيقا الكثيفة الفيّاضـة على نحو يجعلها تحافظ على توازنها ورباطة جأشـها. قد اقتضـت، ربما، من شـوستاكوفيتش بذل أكبر الجهد، ومن المحتمـل أنـه هنـا في هذا العمل يوجد أهم ما أنجزه شوستاكوفيتش نحو ذاته.

وحتى يسـتجيب للضـغط الأيديولوجي المُمارس عـلـيـه، ولـكـن لـيس من أجـل هـذا فقط، تخلّى شـوسـتاكوفيتش عن جرأته في السيمفونية الأولى والثـانيـة والرابعـة كي يلتفـت إلى المزج بين بروكنر وتشـايكوفسـكي وسـيبيليوس وهيندميث الذي يحققه بنجاح كبير في السـيمفونية الخامسـة 1937 وهي عملـه الأكثر تقـديمـاً. وسـواءٌ أكـانـت هـذه السـيمفونية هي محاولة لإصـلاح نفسـه [اسـتجابة لنقد السـلطة] مصطنعة أم لا، أو كانت مأثرة عظيمة تعبّر عن الأمـل فـإنهـا تبلغ ذروتهـا في المقـاطع

التراجيدية من الحركة الأولى ومن الحركة البطيئة البهية الجليلة حيث الإشارات الاستذكارية [الاستشهادات من عناصر مواد لحنية سابقة] تُنتسى بفعل قوة الابتكار. تبدأ السيمفونية السادسة، متخلية عن كل التصميمات [أشكال البناء الموسيقي] الكلاسيكية بحركة بطيئة استثنائية من حيث أبعادها الهائلة، ولكن على الرغم من ذلك، هي واحدة، من حيث منطقها المتراصّ، من أجمل ثلاث أو أربع حركات لشوستاكوفيتش. ويتبع هذه الحركة حركة Scherzo [حركة سريعة خفيفة] ثم حركة Finale [خاتمة] قصيرتان جداً تحملان طابعاً سحرياً يتحول إلى شيطاني، ثم، على نحو صريح، إلى مبتذل. إن السيمفونية السابعة لينينغراد -1941- كانت لفترة طويلة أكثر أعماله شهرة.

إن الدوّي الشامل الذي أحدثته يدين إلى ظروف تأليفها (حصار لينينغراد في وسط صراع كان له على نحو خاص أثر فظيع على حياة الروس) أكثر مما يدين إلى سوّية [نوعية] كتابتها. إن العمل غير متوازن وطويل جداً لكن حركة الـ "Scherzo" كانت نجاحاً عظيماً ـ إنها أفضل ما كتبه المؤلف ـ. وحركة الـ "Adagio" [البطيئة] هي كتابة كورالية [أي تشابه الكتابة لمجموعة أصوات غنائية] لآلات النفخ تتخلّلها إلقاءات [نسبة إلى الإلقاء الغنائي في الأوبرا وهو كلام يُسرد على نحو شبه غنائي] تآلفات صوتية غير معتادة أبداً عند شوستاكوفيتش والتي لا تعدم

القرابة مع الطقوسية المقدّسة عند سترافينسكي المتديّن.

إن القوة الخلاقة التي تصبح عند شوستاكوفيتش أشدّ قتامة في السيمفونية الثامنة تصبح أيضاً أعمق وأكثر ذاتية من الأعمال السابقة. إن هذه السيمفونية التي كانت تحمل اسم ستالينغراد والتي بقيت مهملة فترة طويلة تحتلّ مكاناً حاسماً في قلب إنتاج شوستاكوفيتش. إن هذا الصرح الذي بُدىء بتصميمه عام 1943 والذي يدوم أكثر من ساعة كاملة يتجلّى اليوم ككلّية كاملة حيث الخطّة الشكلية والتعبير يتوافقان تماماً، وكنبع أوركسترالي دفّاق وغير معهود يبْكي الدم المسفوح والأطلال وينغمس مع ذلك في البناء التجريدي. إن التشهير المُدين للحرب ورفضها ليسا ما يهزّنا أكثر من أي شيء في هذه السيمفونية بل إنه النمو، وأكاد أقول، الحيواني للإرادة، وتطهير الأهواء، والمدى اللانهائي للغناء، والآفاق غير المألوف التي، وعلى ذرا التفاعلات المرعبة، تذكّر بجمال الحياة وبمتطلّبات المستقبل. بعد السيمفونية العاشرة، وهي تمجيد ساطع لنوع من الكتابة [يقصد السيمفوني] تمكّن منه شوستاكوفيتش بالكامل، كتب أيضاً خمساً إضافيات. اثنتان منها تستند إلى برامج موضوعية وسياسية (الحادية عشرة والثانية عشرة) واثنتان على نصوص شعرية (الثالثة عشرة والرابعة عشرة)، وواحدة، وهي الأكثر إلغازاً ولكن ليست الأقل عظمة، وهي الخامسة عشرة ألبسها

شكلاً آلياً صرفاً و "تجريدياً".

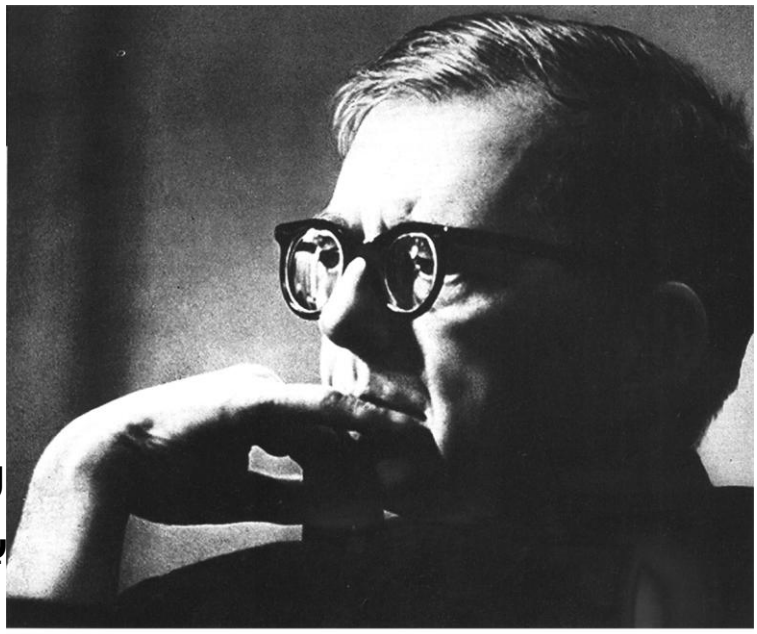
وخلال نفس هذه الفترة، أي العشرين سنة الأخيرة من حياته، ألف شوستاكوفيتش عشرة من رباعياته الوترية الخمسة عشر. وفي هذه الفترة فإن موسيقا الحجرة هي في قلب تأمّله الفلسفي. إن هذا التسارع المفاجىء في إنتاج الرباعيات فيه ما يثير العجب، وخصوصاً إذا تأملنا بحقيقة أنه لا تنقصها الكثافة ولا الابتكار. إن الانتقال [يقصد التغيّر في مفاهيم شوستاكوفيتش ذاتها] محسوس أكثر في الكتابة نفسها: فالكتابة في الرباعيات المبكرة نزعت نحو تصوّر سيمفوني، بينما هي في الرباعيات المتأخرة أكثر نقاءً وودّية وقرباً من موسيقا الحجرة.

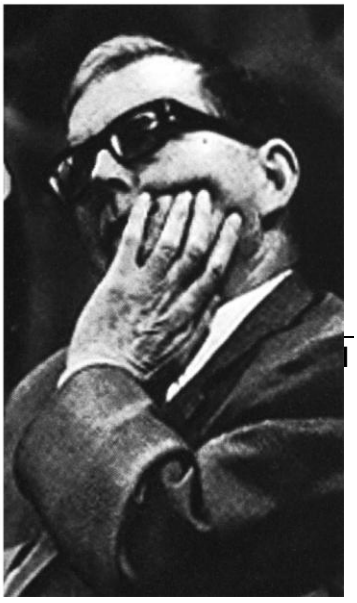
إن غنى الإلهام والتنويع الهائل يَسِمَان تقريباً كلّ الرباعيات. وإذا استثنينا الرباعي الأول ذا الأهمية الثانوية فإن كل المجموعة مدهشة وليس فيها أي إخفاق ملحوظ. في الرباعيين الثالث والخامس هناك انغماسات عميقة وشاقّة تدخل في صراع مع فيض من القريحة التهكمّية أو الحلُمية [المتعلقة بالأحلام]، مازالت [أي القريحة] قريبة من روح "سيمفونيات الحرب" (السابعة والثامنة). أما الرباعي الخامس، بوحدته الموضوعية [المتعلقة بالمواضيع الرئيسية] وبالربط المتراصّ لحركاته، وبكثافة، ودقّة اختياره لبعض المسافات الموسيقية، فهو يتوقّع السيمفونية العاشرة. أما الرباعي الوتري الثامن ـــ 1960ـــ وهو الأكثر تقديماً، وهذا صواب ولو لمرة واحدة على الأقل، فهو عمل محوريّ: جنّاز

دنيوي لا يضـيء شـمعة أمل واحدة. إن جماله في عـذوبـتـه الصـرفـة، وبـراعـة كتـابتـه المفعمـة بالاسـتشـهادات من الغير وبالاستشـهادات الشخصية يمتزجان أحدهما مع الآخر. أما في الرباعي العاشـر الصـارم والفظّ ـــــ1964ـــــ الذي ينتمي إلى النيوكلاسـيكية [أي الكلاسيكية الجديدة وهي حقبة فـنيـة في القرن العشـرين تميّزت بـالعودة إلى الأشـكال والمفاهيم الكلاسـيكية] إذا أردنا تصـنيفه، فـإن التعبير فيـه يتـأجّح في لغـة عـالية التقنية ولكنّ عريها ترتعش له الأبدان.

أمـا الربـاعي العبقري الثـاني عشـر ذو التصـوّر السـيمفوني نوعاً ما والذي ينقسـم إلى أربعة مقاطع متباينة تماماً، فهو يصـل سـريعاً إلى أقصـى شـدّة مؤلمـة، وعلى عنوان "كـان يـامـا كـان على مرّ الزمـان" في الحركة الأولى Moderato تجيب هيكلية فسـيحة حيـث اللامقـاميـة التي يُتقرّب منهـا دون انقطاع تغتني من تنوير شـفقي مزدوج: من نهـاية للعالم ومن بداية لـه، ليس من المشـكوك فيـه أبـداً أن الأعمال الأخيرة لشـوسـتاكوفيتش تّعد بين أعماله الأكثر إلهاماً، ففي ودّيـة الحوار والإسـرار الـداخلي للنفس يسـحبنـا شـوسـتاكوفيتش إلى داخل "دراما"يمكن تلمّسـها، مصـنوعة من نبضـات إيقاعية، ومن انفجارات مفاجئة، ومن فترات الصـمت، ومن الهمسـات. "يجب التأمّل في الموت كي نعيش الحياة على نحو أفضـل"، هذا ما قاله هو عن سـيمفونيتـه الرابعـة عشـرة. وهذا هو تماماً المعنى العميق للرباعي الخامس عشر ـــــ1974ـــــ

ولسوناتا الفيولا والبيانو ـــ1975ـــ. إن بساطة الألحان المودالية [نسبة إلى المقامات الإغريقية]، والانسجام السكوني للأصوات المتعدّدة تتيح، وعلى نحو مفارق، الإحساس بوقار أقصى، نقيّ هادىء، غامض وتنبّؤي أحياناً، حيث، مع ذلك، تصبح كل لحظة معيشة بقوة نصراً على العدم.





معجم

الشـــهـيـر أن يـنـجـو من التصـــفيـات الكبرى التي كان الفنانون ضحاياها]

كـان شـــوســـتاكوفيتش طوال حياته يجيب بثقة وثبات مَنْ يســـألونه عن معنى أعماله: «اســـتمعوا إلى موسـيقاي فهي تنبئكم بكل شـيء». وقد أدرك مـبـكـراً جـداً أن عـلـى الـمـرء، فـي ظـل النظـام الســوفييتي، ألاَّ يتفوه بشـــيء يمكن أن يُلام عليه.. وحتى وفاة ستالين كان دائم التوافق مع الرقابة.

منذ أن كان عمره اثنين وعشـــرين عاماً، وذلك في العام 1928، عرف أول خيبة أمل مع الموســـيقا التي أوصـــوه بتـأليفها لفيلم (بابل الجديدة)، وقد أُســـند تنفيذه لمخرجين شـابين هما غريغوري كوزينتسـيف وليونيد تراوبيرغ ـــ وكان كلاهما يكبره سناً بقليل ـــ وأنتج الفيلم ســـتوديو ســـوفكينو بلينينغراد. وتقوم الفكرة على إبدال عازف البيانو التقليدي الذي يرافق الـفـيـلم الصـــامـت بموســـيـقـا مبتكرة. وذهـب شوستاكوفيتش إلى الـ ستديو ليطلع على الأوضاع. وذكر كوزينتسيف مدير الـــ ستديو فيما بعد ما يلي: «كان له وجه شـــبه طفولي، وكان يرتدي لباســاً ما اعتاد فنانو عصـره أن يرتدوه: شـالاً من الحرير وقبعة رمادية لكنه كان يحمل تحت ذراعه محفظة ضـــخمة من الجلد اللين».

سـيرة شـوستاكوفيتش

وبعد أن أطلع على ملحقات

الفيلم وقرأ السيناريو (وكانت الوقائع تجري بباريس في عهد الكومُّونة) باشر بالعمل. وبما أنه كان واسع الخيال ويستمد القوة من تجارب أعماله السابقة (الأنف، والسيمفونيتان الأولى والثانية)، فقد ألف موسيقا هائلة تفيض بموضوعات بعضها سوف يوجد في أعماله اللاحقة، وبخاصة موضوعي الضحك والسخرية في (سيمفونيته الثالثة: الأول من أيار). وفي أقل من شهرين، وبفضل سرعته الأسطورية، أنتج موسيقارنا «نوعاً من أنواع السيمفونية السينمائية» على حد تعبير كريستوف ماير، وهي سيمفونية ملحمية يمتزج فيها ذوقه في التوزيع الأوركسترالي مع لغة هارمونية مدروسة، بالاضافة إلى بنى موسيقية معروفة وشعبية (البولكا، الفالس الغالوب، الفوكس تروت) وكلها

- 25 آيلول 1906: ولادة ديمتري شوستاكوفيتش بمدينة سانْ بترسبورغ. لقنته أمه، وهي عازفة بيانو محترفة، دروسه الأولى على هذه الآلة وله من العمر تسع سنوات.

- 1919: تم قبوله في المعهد الموسيقي ببيتروغراد (وهو الاسم القديم لسانْ بترسبورغ)، وكان يديره آنذاك الموسيقار غلازونوف. درس البيانو على يد ليونيد نيكولاييف، والتأليف الموسيقي على يد مكسيميليان شتاينبرغ.

- 12 أيار 1926: قدم "سيمفونيته

تعرض بشكل مضحك. وبعد أن استعمل الحس الهجائي في أوبراه (الأنف) وفي تأليفه الأوركسترالي لـ (شاي لأجل اثنين) وهي من المسرحية الهزلية المسماة (لا،لا يانانيت)، وفي موسيقاه المسرحية لعمل مایاكوفسكي (البقة)، استعمل أيضاً هذا الحس الهجائي في لحن (المارسيلييز) وفي مجموعة الغالوب ورقصة الـ كان كان التي تذكرنا بأوفنباخ.

كان المقصود تحدياً جديداً للمؤلف الشاب الذي يؤكد: «لقد آن الأوان بالنسبة إلى من يحبون الموسيقا أن يهتموا بموسيقا السينما، وأن يضعوا نهاية للهواية وللفكر المضاد للفن اللذين يحكمانها. النصيحة الوحيدة الصحيحة هي تأليف موسيقا خصوصية كما كان الأمر في (بابل الجديدة). وحين قدم فيلم (بابل الجديدة) إلى الأولى" في لينينغراد بقيادة نيكولاي مالكو. وقُدَّم هذا العمل ببرلين في 5 أيار 1927 بقيادة برنو فالتر، وفي فيلادلفيا في 2 تشرين الثاني 1928 بقيادة ليوبولد ستوكوفسكي.

- 1927: نال كعازف بيانو مرتبة الشرف في مسابقة شوبان بفرصوفيا. قدم «سيمفونيته الثانية» التي كُلف بتأليفها بمناسبة الاحتفالات بثورة أكتوبر. وبين 1927 و1930 ألف «الأنف» وهي أوبرا مستمدة من غوغول، كما وضع موسيقا باليه، وموسيقا فيلم.

- 1930: بدأ بتأليف أوبرا «ليدي ماكبث مقاطعة

اللجنة المكلفة بتوزيع الأفلام، رفضته رفضاً قاطعاً إذ أصرت على إعادة تأليف كامل لموسيقا الفيلم. وأعاد شوستاكوفيتش النظر فيه مشهداً مشهداً. وأُضيفت مصاعب جديدة في أوقات الاعادات إذ بدا في أثناء التمارين أن قائد الفرقة والفرقة ذاتها ليست لديهم الخبرة الكافية وقد دهشوا لكل هذه «التجاوزات» الصوتية التي تهدد بعدم القدرة على عزف موسيقا خضعت لمثل هذه الآلية!.

كان سقوط الفيلم مؤلماً جداً، واستعيض بموسيقاه التي كانت تعزف مباشرة، وذلك خلال ثلاثة عروض، بأعمال مبتذلة دارجة، أفزعت المؤلف حتى إنه أعاد النظر في موسيقاه. ولم يعيدوا اكتشافها إلا بعد مرور سنة على وفاته، وذلك بفضل قائد الفرقة غينادي روجديسفينسكي الذي

متسينسك» بلينينغراد وهي مستقاة من أقصوصة للكاتب ليسكوف.

- 1932: في 13 أيار تزوج نينا فارزار. وفي التاريخ ذاته أُنشِىء اتحاد المؤلفين الموسيقيين السوفييت.

- 22 كانون الثاني 1934: قدم أوبرا «ليدي ما كبث مقاطعة متسينسك» في لينينغراد، وبعد يومين في موسكو. وحتى العام 1936 عرضت هذه الأوبرا 83 مرة بلينينغراد و97 مرة بموسكو.

- 28 كانون الثاني 1936: هاجمت جريدة «البرافدا» بعنف أوبرا «ليدي ماكبث» في مقالة عنوانها «ليست

صححها واستخلص منها متتالية للفرقة. وتبين بعد أن مرت تسعة أشهر أن شوستاكوفيتش لم يفقد شيئاً من مهارته الأوركسترالية إذ ألف موسيقا لفيلمين هما (وحيدة) لـ كوزينتسيف وتراوبيرغ (1929). ـــــ وهو أول فيلم ناطق في السينما السوفييتية ـــــ و (جبال الذهب) ليوتكيفيتش (1931) حيث تظهر آلات ندر استمعالها في هذا المجال حتى ذلك الحين: النغمات مع ما فيها من موجات كهربائية صوتية، ترفدها «زفرات» بوق من نوع الواوا المكتوم (كما في فيلم الوحيدة)، والأرغن والهارمونيكا وغيتار جزر هاواي (كما في فيلم جبال الذهب). وقد نال فالس جبال الذهب نجاحاً هائلاً فاق نجاح الفيلم، وأعيد عزفه وتحويله من قبل مجموعات عديدة من فرق الجاز وفرق آلات النفخ موسيقا، بل خليط من التنافر». وفي 3 أيار ولدت ابنته غالينا.

- 21 تشرين الثاني 1937: ابدع «السيمفونية الخامسة» التي أتاحت له أن ينعم بعفو السلطة.

- 10 أيار 1938: ولادة ابنه مكسيم الذي أصبح قائد فرقة.

- 1940: مُنح جائزة ستالين على عمله «خماسي البيانو».

- حزيران 1941: هتلر يغزو الاتحاد السوفييتي. شوستاكوفيتش يبدأ بتأليف «سيمفونيته السابعة» التي تمجد مقاومة لينينغراد للغزو النازي.

- 5 آذار 1942: العرض الأول

الشعبية، وحقق المؤلف منه تكييفاً لآلة البيانو المنفرد.

لكن السلطة لا تسمح بمثل هذا النوع من الكتابة الموسيقية، وقد ابتعد شوستاكوفيتش عنها كثيراً، في عام 1931 نعثر على هذا التعليق المنشور في (الموسيقي البروليتاري): «في فيلم (الوحيدة) نتوصل من دون أي شك (...) إلى أن نوقظ لدى المشاهد إحساساً بالغضب والاحتقار تجاه الكولاك(1) الذين يعيثون فساداً في القرى السوفييتية، وتجاه كبار مالكي الأراضي، والكهنة السحرة، والمضاربين في مجال التجارة..إلخ. لكن الفكرة، من وجهة نظر سياسية، لا تفسَّر بوضوح. وفي بعض الأحيان من الصعب التمييز ما إذا كان النقد موجهاً ضد الواقع السوفييتي أو ضد الواقع بحد ذاته.

في فيلم (جبال الذهب) لا

«للسيمفونية السابعة» وعنوانها «لينينغراد»في كوبيتشيف حيث نُقل شوستاكوفيتش. تلا ذلك عرضان الأول بموسكو في 29 آذار، والثاني بلينينغراد في 9 آب.

- 19 تموز 1942: قائد الفرقة الإيطالي الشهير توسكانيني يقود «السيمفونية السابعة». وقد أعيد نقلُ الحفل في الإذاعة واستمع إليه الملايين. فيما بعد قُدمت هذه السيمفونية التي ترمز إلى الكفاح ضد النازية 62 مرة في موسم واحد (1942-43) بالولايات المتحدة.

- 1943: شوستاكوفيتش

يكتفي لحن أغنية المهد أو الأورغن النقال ـــــــ أورغن الشارع ـــــــ بأن يكونا من التفاصيل التصويرية لوسطٍ ما أو لزخرفة ما... بل هما القاعدة والفكرة المسيطرة للموضوعات. وتحدد هذه المادة بشكلٍ كامل صفات الأشخاص الرئيسيين على مدار الفيلم. وهكذا، وعلى سبيل المثال، فإن فالس الصالون، وهو يتسم بالحماقة القصوى ويعزفه المهندس، يغدو تأويلاً مميزاً يصلح للتعبير عن مجموع الصفات. وإذا كان شوستاكوفيتش قد فهم هذا الأمر وأراده كذلك، فإن اختياره هو في الواقع تحويل مصطنع على حساب ما في الشريحة الاجتماعية من تعقيد، وهو بالتالي تفسير يتصف بالسطحية. ذلك أنه لا يمكننا أن نرسم لوحة تامة لمهندس رأسمالي ببضع خطوات من رقصة الفالس». كما أن بقية المدونة الموسيقية بعيدة

يستقر في موسكو.

- 1945: مع انتهاء الحرب عادت الكماشة الستالينية إلى الإطباق على الفنانين من جديد. جدانوف يعيد تنظيم اتحاد المؤلفين الموسيقيين.

- 10 شباط 1948: تقرير جدانوف يتهم بعض المؤلفين، ومن بينهم شوستاكوفيتش وبروكوفييف، بالتمسك بالشكلية في الموسيقا.

- 5 آذار 1953: وفاة كلٍ من بروكوفييف وستالين في اليوم ذاته.

- 5 كانون الثاني 1954: وفاة نينا زوجة شوستاكوفيتش. وكان عمرها خمسة وأربعين

عن أن تكون معبرة. فقد أنحوا باللائمة على المؤلف لإحيائه أغنيات تعود إلى ما قبل الثورة (وهي أغنيات قروية قديمة أو مستعارة من الطقوس الدينية المسيحية)، كما أنحوا عليه باللائمة لعدم العثور على موضوع واحد يمجد الحاضرة السوفييتية وقد صورها المؤلف «بموسيقا منفَّرة وتخلو من اللياقة».

ومع ذلك، يبدو أن شوستاكوفيتش، حين ألف هذه المدونات الموسيقية المكرسة للسينما السوفييتية التي كانت تسعى لتصبح شعبية مناضلة، قد بدا أنه انضوى بكل وفاء تحت لواء حركة طليعية ومطابقة لـ «الواقعية» التي يمليها الحزب». أضف إلى ذلك أن هذه الانتقادات لا تمس المؤلف الذي تابع اكتشافه لاستخدام الأوركسترا في السينما بأعمال موسيقية كلها لامعة عاماً.

- 1957: شوستاكوفيتش يتزوج للمرة الثانية بمارغريتا أندرييفنا كايينوفا. وسيدوم هذا الزواج حتى عام 1961.

- 1962: عودة سترافينسكي إلى الاتحاد السوفييتي بعد غياب خمسين سنة.

- 18 كانون الأول من العام ذاته يبدع شوستاكوفيتش السيمفونية رقم 13 «بابي يار Babi Yar»على قصائد لـ يفغيني إيفتوشينكو. يضع نسخة جديدة لأوبرا «ليدي ماكبث» بعد أن أعيد النظر فيها، وكانت هذه الأوبرا قد أقصيت عن العرض منذ 1936، وذلك تحت اسم جديد هو «كاتيرينا

كالسابق، وذلك فيما يتعلق بالأعمال الآتية: المخطط المضاد لـ لوتكيفيتش و إرملر (1932)، حكاية كاهن أورثوذكسي ووصيفه بالدا، وهي رسوم متحركة من تأليف زشنانوفسكي ومقتبسة من بوشكين (1933-35)، الحب والكراهية لهندلشتاين (1935)، الأصدقاء لأونستام (1936) ثلاثية آل مكسيم لكوزينتسيف وتراوبيرغ (1934-37)، حكايتا مواطن عظيم لإرملر (1937-1939)، الرجل ذو البندقية لـ لوتكيفيتش (1938)، الفأر الصغير المغفل لتسييخانوفسكي (1939)، مغامرات كوفزنكينا لـ مينز (1941).

إيزمايلوفا». عرض هذا العمل بلندن في (الكوفنت غاردن) في كانون الأول 1963، وفي نيويورك في آذار من العام 1965.

- شوستاكوفيتش يتزوج إيرينا أنتونوفنا سوبينسكايا (وهي زوجته الثالثة) وكان عمرها سبعة وعشرين عاماً.

- 1966: شوستاكوفيتش يصاب بنوبة قلبية لن يستطيع الشفاء منها تماماً.

- 1971: السيمفونية الأخيرة، وهي الخامسة عشرة.

- 9آب 1975: وفاة شوستاكوفيتش بموسكو. جرت مراسم التشييع في 14 آب. وآخر عمل ألفه في هذه السنة ذاتها هو

معجم

«ســـونـاتـا للفيولا والبيانو» وقد وضـعه في 25 أيلول، وهو يوم ميلاده.

بعد عشـــر ســـنوات انقلب تفاؤل الثلاثينيات إلى فاجعة قومية. فقد أقصى ستالين كل رفاقه القدامى في النضـال بعد المحاكمة الشـهيرة، وشـملت هذه التصـفيات الأوســاط الفنية أيضـاً. فاختفى الكاتبان أوســيب ماندلســتام وإيزاك بابل دون أن يعثر لهما على أثر. وقتـل نيكولاس جيلاييف، وهو صـــديق شوستاكوفيتش، في محبسه.

على أن شـوستاكوفيتش، وقد أصبح ذا صيت بعيد في الاتحـاد الســوفييتي بـأســره، قد عرف منذئذ شـــهرة عالمية إلى حد أن والت ديزني في الولايات المتحدة عام 1940 كتب ملاحظة تتعلق بالمشـــاهد المتعاقبة في عمله (فانتازيا): «لماذا لا نسـعى إلى شـــيء من الحـداثـة كشـــوســـتـاكوفيتش؟»(2). وبالنســبة إلى نظام بلاده أصــبح المؤلف «غير قابل لأن يُمس» خصـوصـاً وأنه اهتم بعدم رفض أي اقتراح يعرض عليـه، وأن ســـتـالين، كمـا قيـل، يقدر ألحانه للسينما، ـــــ وهكذا فإنه كوفئ لإسهامه في هذا النوع عام 1940 بوسام العلم الأحمر. ومن هنا يرجح وجود هـذا العـدد الكبير من المـدونات الموســـيقية، وهي تفوق الثلاثين، وقـد نفـذهـا في أفلام للـدعاية مـابين 1929 و 1964. ومن هنـا أيضـــاً نلمس الـدور الحـازم الـذي أداه ســـتـالين في توجيـه الســـينمـا

السـوفييتية وذلك منذ منتصف الثلاثينيات حتى بداية الخمسـينيات. لقد طبع الديكتاتور في الأذهان صـورة جمـاليـة متميزة جـداً لزعمـاء الثورة حولتهم إلى أسـاطير. وبهذا الخصـوص عمل شـوسـتاكوفيتش في عـام 1949 بـأحـد أكثر الأفلام دلالـة في العهـد السـتـالـيـنـي وهو (سـقوط برلين) لميخـائيـل تشاوريللي. وفيه نجد قريناً لأب صغير للشعوب يهبط من السـماء، وقد اكتسـى بالضـياء، وسـط الجيوش المنتصرة...

بعـد موت سـتـالين لم يحتفظوا إلاَّ بما ندر من صـورٍ هزيلـة عن السـينمـا في عهـده، مـاعدا بالتأكيد تلك الصـور المتسـمـة بـالعبقريـة للمخرج آيزنشـتاين. وبالمقابل فإن موسـيقا شـوسـتاكوفيتش السـينمائية قد تحسـن وضـعها مع الزمن، إذ عـالجهـا بجـديـة وأُشـربت مدوناته الموسـيقية بقريحة خلاقة. ونلاحظ مع ذلـك أن النبرة الملحميـة التهكميـة تتبـدَّى أكثر سـواداً في صـفحاته المخصـصـة لتعزف في حفل موسـيقي. ويكتفي أن نعيد الاسـتماع إليها اليوم، وقد تم تسـجيلها في أفضـل الشـروط، ومن قبل فرقٍ موسـيقية وقادة فرقٍ ذوي شـهرة عالمية، لكي نقتنع بذلك.

هوامش

(1) الـكـولاك KOULAKS: هـم الـمـزارعـون الأثرياء في روسيا ـ قديماً ـ.

معجم

(2) إن حركة الـــ أليغرو من الكونشرتو الثاني للبيانو موجودة في الشـــريط الصـــوتي لفيلم فانتازيا 2000، الطبعة الثانية للرسوم المتحركة الشهيرة التي حققتها ستوديوهات ديزني عام 1999. عـازف البيـانو هو ي. برونغمان، والفرقة هي فرقـة شـــيكـاغو الســـيمفونيـة بقيـادة ج.ليفين.

معجم

ملصق فيلم بابل الجديدة

ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك
أو "كاتيرينا إيزمايلوفا"

د. واهي سفريان

أوبرا عنيفة وخارجة عن المألوف قدمت عروضها بنجاح مدة سنتين، ثم أدانها النظام السوفييتي في الثلاثينيات وحالت الرقابة دون عرضها مدة ربع قرن. أوبرا أثارت متاعب بلا نهاية لمؤلفها الشاب.

وللإحاطة بظروف تأليف هذه الأوبرا وتقديمها وإدانتها وتحريمها ورد الاعتبار لها لا بد من استعراض سريع للمراحل التي مرت بها الحياة الموسيقية في الاتحاد السوفييتي.

عند مطلع العهد السوفييتي لم يبق داخل روسيا من مؤلفي العهد القيصري إلا: غلازونوف Glazunov و إيبوليتوف إيفانوف Ippolitov-Ivanov وغلبير Gliere ومياسكوفسكي Myaskovsky و أسافييف Asafiev و شابورينShaporin الذين بقوا بعيدين عن مسرح السياسة أو الالتزام بمواضيع تقدمية.

ومع مرور السنوات ظهر اتجاهان متعارضان في الموسيقا السوفييتية تجسدا في جمعيتين:

• جمعية الموسيقا المعاصرة "ACM" Association for Contemporary Music أسست في موسكو عام 1923. ضمت موسيقيين ليبيراليين تمتعوا بانفتاح الذهن، وشجعوا البحث والتجديد وتطلعوا للانفتاح على الاتجاهات الموسيقية في الغرب. وهيأت هذه الجمعية الأجواء لتقديم مؤلفات موسيقيين طليعيين كأوبرا Wozzeck لبيرغ و Lieder Gurre لشونبرغ وبولتشينيلا والثعلب لسترافينسكي.

• جمعية الموسيقيين البروليتاريين الروس "RAPM" Russian Association of Proletarian Musicians تأسست أيضاً عام 1923 وأرتأت أن الموسيقا يجب أن تكون مباشرة ومنسجمة مع السوية الثقافية للجماهير. ولم تجد في الموسيقا الغربية المعاصرة ما يلائم أيديولوجية البروليتاريا، واعتبرت الأغنية بمختلف أشكالها أفضل وسيلة للتواصل مع الجماهير الثورية.

وقعت مواجهات حامية بين الجمعيتين المتعارضتين من خلال مقالات ومحاضرات وحفلات ومهرجانات موسيقية خارجة عن سيطرة السلطات السوفييتية. وبعد وضع الخطة الخمسية الأولى عام 1928 قرر الحزب التدخل في وضع الخطوط العريضة للحياة الموسيقية في الاتحاد السوفييتي، فتوقف نشاط الـ ACM عام 1930، وحُلت الـ RAPM، وأنشئ "اتحاد مؤلفي الموسيقا السوفييت" وأعتمد مرجعيةً فنية موسيقية وحيدة.

خلال عشـرينيات القرن العشـرين قدم العديد من الأوبرات لمؤلفين سوفييت، كـ "المدينة الحمراء" لـ غلادوفسـكي Gladovsky، و "تمرّد النسـور" لـ باشـتشـنكو Pachtchenko و "الديسـمبريون*" لـ زولوتـاريف Zolotarev . قلـد مؤلفوهـا نمـاذج من الماضـي عاجزين عن إيجاد الصـلة بين الحشـود الثورية المعاصـرة وتاريخها الثوري. وكان من الواضـح اسـتحالة إيجاد أوبرا سـوفييتية معاصـرة باعتماد أسـاليب تقليدية عفا عليها الزمن. لذا كان لا بد من إيجـاد لغة موسـيقية حديثة تتوافق مع المضـمون الـتـقـدمـي للنص دون الانزلاق في خطيئـة تبنّي الأساليب المتّبعة في موسيقا الغرب الرأسمالي.

وفي نهـايـة العشـرينيـات ظهرت عـدة محـاولات لمؤلفين جدد يسـعون لاضـفاء صـبغة ثورية على أسـاليب التعبير الموسـيقي مثل "الجليد والفولاذ" لـ ديشـيفوف Déchévov و"ريح الشـمال" لـ كنيبر Knipper. إلا أن لغتهم الموسـيقيـة كـانـت مـألوفة ورتيبة مزينة بمهارات موسيقية بهلوانية جوفاء.

انتهى شـوسـتاكوفيتش من تأليف أوبرا "الأنف" باعتماد قصـة غوغول عام 1928، وقدمت الأوبرا عام 1930. ولكن هوة كبيرة كـانـت تفصـل بين جدّية ما يقصـده شـوسـتاكوفيتش والسـخرية المازحة التي أدركهـا الجمهور، ففي حين يـأسـف المؤلف على فقـدان أنف البطـل، يجـد الجمهور الموقف مضـحكـاً

* هنالك أوبرا تحمل ذات الاسم وضعها المؤلف يوري شابورين Yury Shaporin عام 1953.

ومسلياً.

وفشلت أوبرا "الأنف" إذ لم تحقق ما سعى إليه المؤلف وما كانت تتوقعه السلطة. وعاد شوستاكوفيتش عام 1930 ليؤلف أوبرا جديدة معتمداً قصة "ليدي ماكبث مقاطعة متسينسك" للكاتب الروسي نيكولاي ليسكوف (1831-1895).

يذكر شوستاكوفيتش أنه حين بدأ بصياغة النص بالتعاون مع ألكسندر بريس أعتمد "المنظور السوفييتي" في تفسير الأحداث. وإن عدنا إلى النص الأصلي لقصة ليسكوف نجد ثلاثة جرائم ارتكبتها كاتيرينا إيزمايلوفا، إذ تدس السم لحميها، ثم تقتل زوجها خنقاً بمساعدة عشيقها سيرغي، وتقضي على أحد أقاربها لتستأثر وحدها بتركة آل إيزمايلوف. يصورها ليسكوف مجرمة تقتل بقسوة خاصة حين ترتكب جريمتها الثالثة. وعند العودة إلى نص الأوبرا نجد شوستاكوفيتش وبريس يحاولان تبرير جريمتي قتل الحما والزوج وكسب التعاطف لصالح كاتيرينا، خاصة حين يقدمانها إمرأة نبيهة وبارعة وموهوبة وجذابة ومظلومة لوجودها في ظروف بائسة بين زوج ذليل وحما قاسٍ. ويذهب شوستاكوفيتش ومساعده إلى أبعدٍ من ذلك حاذفين من نص الأوبرا الجريمة الثالثة التي لا يمكن تبريرها بأي شكل من الأشكال.

ألف شوستاكوفيتش الأوبرا بين عامي 1930و1932 في مرحلة قلقة من الحياة الفنية للاتحاد السوفييتي، في مرحلة انتقالية بين حلّ

جمعيتي ACM وRAPM واعتماد "اتحاد مؤلفي الموسيقا السوفييت" مرشداً فكرياً وحيداً يرسم الطريق أمام مؤلفي الموسيقا.

قدمت أوبرا "كاتيرينا إيزمايلوفا" يوم 22 كانون الثاني في لينينغراد، وبعد يومين في موسكو، ولاقت الأوبرا نجاحاً واقبالاً كبيرين إذ بلغ عدد العروض خلال سنتين 97 عرضاً في موسكو و83 في لينينغراد، إلا أن السلطة و "اتحاد مؤلفي الموسيقا السوفييت" ظلاّ صامتين ولم يظهرا قبولهما أو رفضهما للعمل.

وإن عُدَّ شوستاكوفيتش أفضل المؤلفين السوفييت آنذاك لكنه لم يكن الوحيد في ميدان تأليف ما سمّي آنذاك موسيقا "الواقعية الاشتراكية". ففي منتصف الثلاثينيات لم ينقطع تأليف أوبرات تتناول مواضيع اشتراكية معاصرة تتغنى وتنادي بالمبادئ الثورية على خلفية موسيقية بالغة الشبه بالموسيقا الشعبية، وأهم الأوبرات دلالة على هذه المرحلة أوبرا "الدون الهادئ" للمؤلف إيفان دزيرجينسكي Ivan Dzerjinski 1909-1978. إنجاز يمكن أن يقال عنه اليوم بأنه يفتقر إلى النضج وبعيد كل البعد عن الكمال، لكنه يفيض بالغنائية الشعبية ويلتحم مع الواقعية الثورية ويعيد إحياء الأغنية الشعبية الجماعية تحت راية التعبئة الإعلامية Propaganda.

وقدمت الأوبرا في أكتوبر 1935 بمدينة لينينغراد وخلال أسابيع قليلة اعتمدت نموذجاً مثالياً "للواقعية

الاشتراكية".

حضر ستالين مساء 17 كانون الثاني 1936 أحد العروض، واكتشف مدى توافق الأوبرا مع تصوراته الفنية، ولمس أهمية دورها في رفع معنويات أمة ستواجه حرباً لا مفر منها.

ومنح دزيرجنسكي وسام ستالين. وفي الوقت نفسه تقرر إدانة أوبرا "كاتيرينا إيزمايلوفا" ومؤلفها بمقالة لاذعة بعنوان "فوضى عوضاً عن الموسيقا" نُشِرَت بلا توقيع بتاريخ 28 كانون الثاني 1936 على الصفحة الثالثة من جريدة "البرافدا" الرسمية.

ونورد خمسة أسطر من هذه المقالة حيث نقرأ:

[... من اللحظة الأولى يُصَدم المستمع بسيل جارف من أصوات تعمّد صاحبها أن تكون عشوائية وفي غاية القبح، لمحات خاطفة لأجنّة جمل موسيقية سرعان ما تختنق، لكنها تفلت لتعود وتغرق في خليط صوتي من صرير وزعيق وتحطّم... متابعة هذه الموسيقا في غاية الصعوبة أما حفظها وتذكرها فمستحيل... وما هذا إلا لعبٌ بأشياء غامضة قد ينتهي بشكل سيىء...!!]

وإن نشرت المقالة بلا توقيع إلا أن منطق ستالين وذوقه لم يخفيا على القارئ، وكذلك الأمر بالنسبة

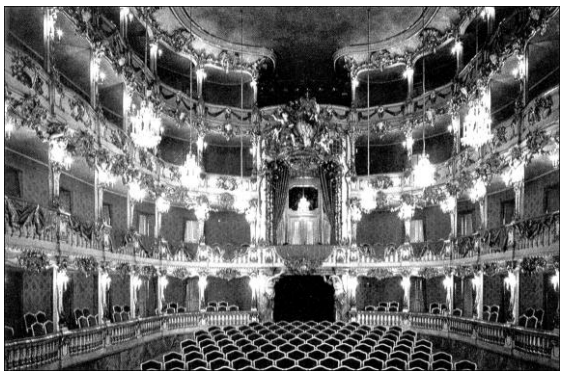
للأسلوب الإنشائي لصانع المقالة دافيد زاسلافسكي* علقت عروض الأوبرا، حتى إن مدوناتها سحبت من التداول في الأوساط الموسيقية حتى الغربية منها. وكان للمقالة وقع سيىء على شوستاكوفيتش الذي تراجع عن تقديم سيمفونيته الرابعة تجنباً للمزيد من الانتقاد.

غابت أوبرا "كاتيرينا إيزمايلوفا" عن خشبة المسرح مدة تقارب الربع قرن، وشاعت أنباء عام 1957 مفادها أن نسخة جديدة معدلة للأوبرا قيد التحضير، وفي أوائل الستينيات ظهرت النسخة الجديدة بتعديلات في غاية الندرة والبساطة تتناول تلطيف النغمات الحادة في القسم الغنائي، وإضافة فواصل موسيقية جديدة بين المشهدين الأول والثاني والمشهدين السابع والثامن.

وعادت "كاتيرينا إيزمايلوفا" لتحتل الموقع الذي تستحقه بعيداً عن أوبرات بيرغ وشونبرغ، إلى جانب أوبرات بريتن وتيبّيت وبولانك ومينوتي، أوبرات الاتجاه المحافظ في موسيقا القرن العشرين.

* David Iosifovich Zaslavsky (1880-1965) صحفي عمل في هيئة تحرير البرافدا، نعته لينين قبل ثورة أكتوبر في مناسبتين مختلفتين بـ " قلم افتراء برسم الأجرة"، "المفتري القبيح". وبعد وفاة لينين أصبح من المقربين لستالين وانضم إلى هيئة تحرير البرافدا وكرّم حتى نهاية أيامه.

معجم



معجم

أوبرا كاتيرينا إيزمايلوفا

Katerina Izmaylova

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ديمتري شوستاكوفيتش . قدمت أول مرة في لينينغراد في 22 كانون الثاني عام 1934، وضع نصها، المأخوذ عن قصة الكاتب نيكولاي ليسكوف، المؤلف نفسه بالتعاون مع أ. بريس.

الشخصيات

بوريس إيزمايلوف	تاجر	باص ـ باريتون
زينوفي	ابن بوريس	تينور
كاتيرينا لفوفنا إيزمايلوفا	زوجة زينوفي	سوبرانو
سيرغي	موظف عند بوريس	تينور
كسينيا		سوبرانو
عامل مطحنة		باريتون
رئيس عمال		باص
عاملان		تينور
حوذي		تينور
بواب		باص
شخص عدمي (Nihiliste)		تينور
راهب		باص

معجم

حارس باص
سونيتكا سـجينـة مبعـدة إلى
سيبيريا كونترالتو
سجين مسن باص
سجينة مبعدة
سوبرانو
سكير تينور

عمال ـــ رجال شرطة ـــ مدعوون لحفل زفاف ـــ سجناء مبعدون إلى سيبيريا.

الزمان منتصف القرن التاسع عشر.
المكان Kursk Gubernia في روسيا.

الفصـــل الأول

المشهد الأول:

كاتيرينا مسـتلقية على فراشـها تتذمر من عيشـة مملّة وحياة زوجية بلا حب دامت خمس سـنوات.

تعلن آلة الباصـون وصـول سـيمون إيزمايلوف والد زوج كاتيرينا، وهو شـيخ مقيت وفظ وجشـع، ويبدأ بلومها لعجزها عن إنجاب وريث لابنـه. وكم كـانـت كـاتيرينـا تتمنى في أعماقها لو أنها قادرة على اتخاذ عشـيق تنتقم بـه من زوجهـا الـذليل ووالده الأزعر، لكن الأخير مازال يضـيق عليها الخناق برقابة صـارمة ونظرات متشـككة.

يغـادر بوريس البيـت بعد أن يأمر كاتيرينا بتحضـير وجبة سـامّة يقضـي بها على الجرذان التي تلتهم محاصـيله، تتمتم كاتيرينا متمنية لو أن في وسـعها إطعامه ذاك السـم.

يـدخـل بوريس مع إبنـه زينوفي وعـدد من العمـال يتشـاورون عن كيفية تدعيم حاجز مائي منهار، ولابد من رحيل زينوفي للإشراف على حسـن تنفيذ أعمال الإصلاح التي قد تتطلب عدة أسابيع.

تتنامى الشـكوك في أعماق بوريس الذي يخشـى أن تتهيـأ الفرصـة لكـاتيرينـا لخيـانـة زوجهـا زينوفي فيأمره بأن يجبر زوجته على أداء قسـم الوفاء والعفّة، فتُرغم كاتيرينا على القسـم جاثية على ركبتيها أمام الحاضرين في موقف مذلّ... ويخرج الجميع.

المشهد الثاني ـ باحة بيت آل إيزمايلوف

يقوم الخدم وعلى رأسهم سيرغي بمضايقة الخادمة كسينيا التي يبلغ صراخها أسماع كاتيرينا، تتدخل الأخيرة موبخة الجميع ويحدث تدافع وفوضى فيسقط كل من سيرغي وكاتيرينا على الأرض، يتدخل بوريس ليطرد الجميع مهدداً كاتيرينا بإعلام زوجها عن سلوكها المشين.

المشهد الثالث ـ غرفة كاتيرينا

تشعر كاتيرينا بالملل والاشمئزاز ويعلو صوت حميها من الطابق السفلي يوبخها لكثرة ما تهدر من الشموع.

تقترب كاتيرينا من نافذة حجرتها وتخفف من كآبتها وتغني الآريا البديعة «وحيدة على نافذتي».

ينقر سيرغي بابها متذرعاً بأنه يود استعارة كتاب من مكتبتها، ويذكرها كم كانت الفوضى التي سببتها ممتعة ومرحة، ويقترب مداعباً إياها ومغازلاً ويطرحها على الفراش يعانقها ويقبلها... وتعزف الأوركسترا ألحاناً توحي بما يجري على سرير كاتيرينا بأمانة بالغة وفصاحة تبلغ ذروتها حين تعزف آلة الترومبون "بأسلوب الـ غليساندو Glissando" مقاطع بالغة الايحاء! ويسمع من أعماق الكواليس صوت الحما بوريس يتساءل هل تسير الأمور على مايرام في غرفة كاتيرينا؟؟!

الفصـــل الثاني

المشهد الرابع ـ باحة بيت آل إيزمايلوف

بوريس إيزمـايلوف يتجول تحـت نـافـذة كـاتيرينـا يســـتعرض ذكريات شـــبابه ومغامراته النســـائية وعربـداتـه حتى أن نفســـه تكـاد تراوده في كنتـه. وبشـــكل غير متوقع يلمح على ســـتار النافذة ظلي كـاتيرينـا وســـيرغي يتعـانقـان. ويتمكن بوريس من الإمســـاك بســـيرغي عند خروجه من غرفة كاتيرينا ويـأمر بجلـده تحـت نـافـذة كـاتيرينـا وأنظارها. ويبعث برســـالـة إلى ولـده زينوفي يســـتعجله في العودة ويعلمه بالأحداث الخطيرة التي وقعت أثناء غيابه.

يعود بوريس إلى البيـت ويصـــيح آمراً بلهجـة مهينة كنته بتحضـــير العشـــاء، ولا تتردد كاتيرينا في الانتقام

منـه، فتـدس له الســـم في طبق الفطر الذي أعدته، وسـرعان ما تظهر علامات التسمم في بوريس ويشتد صـــراخـه من آلام مبرحـة تمزق أحشـــاءه ويصـــيح مســتنجداً، ولكن تســرع كاتيرينا لتغلق النوافذ وتوصـد البـاب تاركة العجوز يحتضـــر وحيداً. إلا أن بعض العمال العائدين من الحانة يســـمعون أنين بوريس ويقتحمون البيت مكتشـــفين حالته الخطيرة. ويصـــل الراهب في الوقت المناســـب فيرى بوريس يلفظ أنفاســـه الأخيرة متهماً كنته بما أصـــابه... ويحتار الراهب حين يســـمع كاتيرينا تتأسـف برقة ووداعة لما أصاب حماها، ويسدل الســـتار على هدير الأوركســـترا تعزف خاتمة ضـــخمة تصور عنف النهاية المأسوية لهذا المشهد.

المشهد الخامس ـ حجرة كاتيرينا

يشـــعر ســـيرغي بقلق عما ســـيحدث عند عودة زينوفي، في حين تصرخ كاتيرينا مذعورة حين يتراءى لهـا شـــبح بوريس. وتشـــعر بوقع خطـا خلف الباب ويـدرك العـاشـــقـان أن زينوفي قـد عـاد، فيســـرع سيرغي ليختبئ. تفتح كاتيرينا الباب ويدخل زينوفي وينتابه الشـــك حين يرى الســـرير معداً لشـــخصـــين ويتيقن من خيانة زوجته حين يكتشف حزام سيرغي الملقى على الســـرير، وينهـال عليهـا جلداً بالحزام فيضـطر سيرغي للخروج من مخبئه ليتدخل ويساعد كـاتيرينـا في الإجهـاز على زينوفي خنقـاً، وينقلان جثته ليدفناها في القبو.

المشهد السادس ـ يوم زواج سيرغي وكاتيرينا

العروســـان يســـتعدان للخروج إلى الحديقة لإحياء حفل الزفاف. يدخل ســـكير يتســـول الفودكا ويبحث عن شـرابه في أرجاء المنزل حتى إنه يضـطر للنزول إلى القبو واقتحام بابه لكنه يرتد راجعاً لشدّة الرائحة الكريهـة المنبعثـة من أرض القبو، وبعد عدة محاولات يكتشـف جثة زينوفي فيخرج مسرعاً لإبلاغ الشرطة.

المشهد السابع ـ مخفر الشرطة

عريف الشـرطة ورجاله يتذمرون من قلة المشـاكل ويبدون اســتياءهم لعدم دعوتهم لحضــور حفل زفاف كاتيرينا وسيرغي.

يـدخـل الســـكير ليفاجئهم بخبر اكتشـــافه لجثة زيـنوفي، ويهرع الجميع للمبـاشـــرة في التحقيق واعتقال الفعلة.

المشهد الثامن

تكتشـــف كاتيرينا أن قفل باب القبو قد كُســـر وأن الأرض قد نبشـت فتسـرع لتخبر سـيرغي الذي يقرر على الفور الهرب مع كاتيرينا، إلا أن الشرطة سرعان مـا تتـدخل، ويُذهل الجميع حين تتقدم كاتيرينا بجرأة وتكبّر مادة ســـاعديها لتكبّل بالأصـــفاد، معترفة علناً بالجريمتين. ويغادر الشرطة يسوقون المذنبين.

الفصـــل الرابــع

المشهد التاسع ـ على ضفة نهر صاخب بجوار جسر

تتوقف قافلة كبيرة من المحكومين بالأعمال الشـــاقة المكبلين بالسـلاسل قرب جسر للاستراحة قبل اجتياز النهر، ويفصل الرجال عن النساء. يغني أحد المساجين أغنيته الحزينة واصـفاً مشـــقة المســـيرة الطويلة التي تسوقهم إلى سيبيريا.

كاتيرينا تبدو يائســة ومستسلمة لمصيرها. تقترب من الحـارس تترجـاه ليســـمح لهـا بالمرور إلى جهة الرجال. تقترب من حبيبها سـيرغي فيصدها ببرود ولا مبالاة، فتنسـحب حزينة إلى جهة النسـاء مرددة آريا جميلة تأسـف فيها لتحوّل عواطف سـيرغي وتتخوف من أنه بات يكرهها.

يقترب سـيرغي من سـجينة فاتنة تدعى سونيتكا ويغازلها فتصـــده الأخيرة بوقاحة وتذكره بأن خدماتها ليســت مجانية، لكنها ســتلبي شــهوة ســيرغي إن أتـاهـا بزوج من الجوارب كالتي ترتديها كاتيرينا. يتودد ســـيرغي إلى كاتيرينا برياء واضـــح مدعياً ان قدميه متقرحتـان من شـــدة البرد وتؤلمـانـه أثناء الســـير، وينجح في الإيحاء بأن حالته ســتتحســن لو عصــب قدميه بجوربي كاتيرينا الصـوفية. وحين تنتزع كاتيرينا جوربيها مكرهة يسـرع بهما سـيرغي إلى سـونيتكا.

تطـارده نظرات كاتيرينا الحاقدة الحاســـدة، ولا تتردد سـونيتكا من الوفاء بوعدها دون ادنى خجل... وترتفع أصوات الضحك تسخر من كاتيرينا.

ومع حلول وقت الرحيل يستعد الجميع لعبور النهر. تقترب كـاتيرينـا أثنـاء عبورهـا الجســـر من غريمتهـا سـونيتكا وتتشبث بها بشـدة مندفعة وإياها في النهر الـهـائج، وتبتلع الأمواج الصـــاخبـة الجســـدين المتصارعين... وبعد لحظة توقف يتابع رتل المساجين مسـيرته إلى سـيبيريا.

Lady Macbeth of Mtsensk

Ewing – Haugland - Langridge – Moll

Orchestra and Chorus of l'Opéra de la Bastille

Myung Whum Chung

Deutsche Grammophon 2 CD's

○ المغنون مشـهورون لكنهم ليسـوا من الناطقين باللغة الروسـية / التسـجيل حديث والتقاط الصـوت ديجيتال D-D-D.

Lady Macbeth of Mtsensk

Vishnevskaya – Gedda – Petkov

London Philharmonic Orchestra

M. Rostropovich

○ تسـجيل مثالي إذ يضم السوبرانو المفضلة لدى شـوسـتاكوفيتش وجميع المغنين يتقنون اللغـة الروسـية، كما أن قائد الأوركسـترا روسـتروبوفيتش أحد أعز أصدقاء المؤلف

EMI Classics 2 CD's

A.D.D

Katharina Ismailova

Andreyeva – Bulavin – Radzievsky

Stanislavsky Theater Orchestra and

Chorus.

G. Provatorov

○ تســـجيـل مثالي من حيث الأداء. سُـــجّل في الاتحاد الســوفييتي في مســرح اشــتهر بتقديم هذا العمل وإن لم يبلغ تســجيل الصــوت الدرجة المثالية إلا أن للتسجيل قيمة تاريخية. غير متوفر بشكل CD حالياً Melodia

Katharina Ismailova

متتالية أوركســترالية (Suite for Orchestra op 114 (1962)

Järvi – Scottish Nat. Orch.

Chandos 8587

المراجع

● **Kobbé**

The Complete Opera Book

The Earl of Harewood 1980

Ludmila Poliakova

La musique Soviétique 1961

● **Rita Mc Allister**

Music in Soviet Union

in The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 19 1995

● **Boris Schwarz**

D. Shostakovich

in The New Grove Dictionary of Music and Musicians Vol 17 1995

● **Testimony**

The Memoirs of Dmitri Shostakovich

as related to and edited by Solomon Volkov

Harper Colophon Books 1979

مركز الموسيقا العربية والمتوسطية

نبيلة أبو الشامات

إن مركز الموسيقا العربية والمتوسطية في تونس هو مؤسسة مختصة بالتراث الموسيقي تجمع بين النشاط العلمي والمتحفي والتنشيط الفني، وقد أنشىء هذا المركز الموسيقي الهام في قصر البارون «ديرلانجيه» المعروف باسم «النجمة الزهراء» الذي يعد من أبرز معالم التراث المعماري التونسي، فهو يجمع بين خصائص المعمار المحلي وعناصر الزخرفة والنقش الأندلسية. بُني ما بين عامي 1912و1922 على مساحة تناهز 3300م2 على منحدر جبل المنار الشهير بضاحية سيدي بوسعيد الواقعة شمال العاصمة التونسية.

كان البارون ديرلانجيه رساماً بارعاً ينتمي إلى المدرسة الاستشراقية وباحثاً كبيراً في الموسيقا، ومن ثمار هذا الاهتمام بالموسيقا العربية وحبه لها الموسوعة العلمية الهامة التي تحمل عنوان (الموسيقا العربية أساليبها وتاريخها) والتي ألفها البارون خلال إقامته بسيدي بوسعيد، وصدرت في ستة أجزاء عن دار النشر الباريسية بول غوتينر.

تعد هذه الموسوعة اليوم من بين المراجع الهامة

في كل ما يتعلق بالموسيقا العربية، وهي تدل على التعامل العميق مع الموسيقا العربية وأسسها الفلسفية وإحياء تقاليدها العريقة والحفاظ على نقائها. ساعده في ذلك كاتبه المرحوم المنوبي السنوسي بمعية موسيقيين مشهورين وباحثين تونسيين وعرب من أشهرهم الموسيقي الحلبي الكبير علي الدرويش والتي تتصدر صورته إحدى زوايا القصر (مركز الموسيقا العربية والمتوسطية حالياً) مع العديد من الموسيقيين التونسيين الأفذاذ، أمثال محمد الوافي ومحمد غانم وآخرين من مشاهير المالوف التونسي.

كما أفضت تلك الجهود إلى ظهور دراسات حول الموسيقا التقليدية، من ضمنها كتاب (الأغاني التونسية) الشهير لصاحبه المرحوم الصادق الرزقي الذي ألفه بإيعاز من البارون.

وقد كانت آراء البارون الهامة حول نشأة الموسيقا العربية وتطورها حافزاً للملك فؤاد الأول عاهل مصر آنذاك، على تكليفه بإعداد المؤتمر الشهير العام الذي انعقد بالقاهرة في 28 آذار من سنة 1932 والخاص بمشكلات الموسيقا العربية من نواحي (المقامات والآلات الموسيقية والتلحين والتعليم الموسيقي). وقد ضم المؤتمر إلى جانب الموسيقيين والعلماء العرب، نخبة من كبار المؤلفين الموسيقيين والباحثين الغربيين أمثال بول هنديميث وبيلا بارتوك وكورت زاكس والبارون كارادي فو الذي قرأ الكلمة الافتتاحية للمؤتمر باسم رودلف ديرلانجيه

الذي أقعده المرض عن المشـــاركة في أعماله. وقد ســـاعد هذا اللقاء (المؤتمر) على ظهور وعي جديد بالموســـيقا العربية بالإضـــافة إلى طرح مشـــكلاتها الجوهرية لأول مرة وعلى نحو منهجي.

ولا تزال (النجمة الزهراء) مركز الموســـيقا العربية والمتوســـطية إلى اليوم مســـتغرقة في حياتها المتحفية في جوف الحيز المقتطع لها إلى جانب الربوة، حيث أراد مشـــيِدها أن يحجبها عن العيون، تحوم حولها ذكرى رودلف ديرلانجيه البعيدة المتلاشـــية. وقد جاء ديرلانجيه في أوائل القرن العشـرين (1908) ليسـتعيد عافيته في دفء المناخ التونســـي، وامتدت إقامته إلى ما يقارب ربع القرن، نتيجة التواصل السريع والعميق مع الطبيعة والناس، مما جعل وجوده حالة نادرة لاندماج إنســـان أوربي اندماجاً كاملاً بعالم الثقافة الإســـلامية. ولم يكن بناء (النجمة الزهراء) إلا ريادة روحية على درب تشـــكيل حلم شـــرقي. فكان في رســـومه ولوحاته العديدة المنتشـرة والباقية في القصر مستسلماً بكليته لهذا الحلم، وفي رســـمه للأهالي والأصـــدقاء ممن حوله كان يحاول التعبير عن الاحترام الذي يكنه لأصـــدقائه الموسيقيين والأدباء من الأعيان أو من أبناء الشعب.

ولعل حس الفنان العميق بأحوال الشرق يبدو في الحقيقة النفسـيّة أو التعبير النفسـي الذي تطفح به رســومه للأشـخاص، وفي الضـوء اللطيف الذي يملأ مشـــاهده الشـــعبية أكثر مما نطالعه في الانتظام البديع لأشـجار السـرو وشـجيرات الورد على جانبي

الفسقية الأندلسية أو في الترتيب المرهف للشجيرات في الحديقة، أو في تنوع الألوان الثرية للزهور على انحدارات الحديقة النازلة نحو البحر. لقد أصبح فنه كرسام أكثر اختزالاً وأكثر حرية نتيجة لاتصاله بذلك الواقع.

وإلى جانب مقاربة الشرق بالنظر كان يريد التعمق به أكثر عبر تملكه من خلال الصوت، فكان اهتمامه وعشقه للموسيقا العربية التي كان التعامل معها يتجاوز بالنسبة إليه، مجرد استمتاع عابر. إنه عودة إلى الينابيع عبر نصوصها الكثيرة وأسسها الفلسفية ثم الوصول في نهاية المسار إلى تشخيص لها في غاية الوضوح والعمق، إن تحويل قصر (النجمة الزهراء) إلى مؤسسة ثقافية مكرسة للموسيقا هو تكريم لذكرى ذلك الذي تواصل بعمق مع عبقرية الإبداع العربي، واستكشف مجالاته المتنوعة، وساهم في إحياء تقاليده العريقة.

وتتمثل برامج مركز الموسيقا العربية والمتوسطية كمجمع ثقافي في أربعة محاور متداخلة هي:

1- حفظ التراث الموسيقي ونشره عن طريق إنشاء ما سمي بالخزينة الوطنية للتسجيلات الصوتية الوطنية ومعالجتها وحفظها وترميمها وبثها وإعادة نشرها. وذلك عن طريق:

أ ـ الجمع والمعالجة الوثائقية:

الجمع ـــ الإبداع الشرعي ـــ الجمع الميداني ـــ نقل الأرصدة الخارجية ـــــ التبادل ـــــ المعالجة

الوثائقية.

ب ـ الحفظ والترميم :

تحفظ الوثائق الصوتية التي تُجمع في أفضل الظروف، وبضمن ذلك درجة الحرارة والرطوبة، وتوفر لها أقصى تدابير الحماية.

الترميم : تتوفر لورشة الترميم أحدث المعدات والتقنيات، في ميدان ترميم الوثائق الصوتية التي لحق بها أضرار، وتسخر الورشة آخر ما تم التوصل إليه في مجال المعالجة الرقمية للصوت لترميم التسجيلات الصوتية (أشرطة، أسطوانات)، وذلك بتوخي كل الدقة المطلوبة، ومن ثم يتم نقل هذه التسجيلات على أوعية تقليدية أو رقمية، مما يجعلها في مأمن من عوامل التلف ويسهل الإطلاع عليها ونشرها أو إعادة نشرها.

جـ ـ ابراز القيمة والبث:

ستحرص الخزينة الوطنية للتسجيلات الصوتية على إعطاء نَفَس جديد لهذا التراث وإعادة الروح لذاكرة كثيراً ما اعتراها الوهن، وذلك عن طريق النشر أو إعادة النشر على أوعية صوتية حديثة، وعلى إتاحة إمكانات الاستماع إلى الوثائق المسجلة، وإنشاء قاعات للاستماع حيث سيتمكن الباحثون والدارسون وغيرهم من المختصين والمهتمين بعلم الموسيقا من الإطلاع على كل الوثائق الصوتية التي يحتوي عليها رصيد الخزينة. والذي سيأخذ نشرها منحى أكاديمياً وعلمياً أولاً

وقبل كل شيء.

د ـ الإصدارات :

لن تقتصر عملية إعادة اعتبار رصيد التسجيلات الصوتية على نشر هذه التسجيلات فقط، بل ستشتمل أيضاً على مجموعة من المنشورات المصاحبة المتنوعة المكتوبة لوضع هذه التسجيلات في إطارها التاريخي والعلمي والموسيقي، مع إبراز أبعادها التراثية الحقيقية.

2 ـ القيام بأنشطة متحفية:

ـــ متحف قصر النجمة الزهراء : الذي هو بحد ذاته تحفة معمارية متميزة سواء من حيث جمال عناصر البناء وتناسقها، أم من حيث عناصر الزخرفة والنقش والرسوم الهندسية والذوق الرفيع الذي يطبع عناصر الزخرفة الداخلية التي استوحاها الفنان من الفن المعماري الرائع في الأندلس أيام الأمويين وخصوصاً من قصر الحمراء قمة العمارة والفن الإسلاميين في غرناطة الأمويين، الذي كان تأثيره المعماري واضحاً في كل المغرب العربي.

ـ متحف الآلات الموسيقية : الذي أُحدث استجابة للدور الجديد لقصر النجمة الزهراء، ويتألف هذا القسم من غرفتين من غرف ملحقات القصر، مساحة كل منهما ثمانين متراً مربعاً يفصلها رواق، وتحتوي معروضات هذا القسم على الآلات الموسيقية التي استخدمت ومازالت تستخدم في تونس مصنفة حسب عائلاتها، أي الوترية والإيقاعية

والهوائيـة. وســـتظل هذه المجموعة مفتوحة للإثراء والإضـــافة. وتحتل الآلات الموســـيقية التي جمعها البـارون في مطلع القرن العشـــرين (1922-1932) مكانة بارزة ضـمن معروضـات المعرض، إضـافة إلى صـور بعض الموســيقيين وأشــهر الفرق الموســيقية في ذلـك الوقـت. وســـيســـعى المركز إلى تنظيم معـارض ظرفيـة حول مواضـــيع محـددة. مع إمكـانات التبـادل مع المتـاحف الأخرى المختصـــة العربيـة والأجنبية.

ويوجـد في المركز قســـم خـاص لصـــنع الآلات الموســـيقية، يعمل وفق محورين: أولهما نظري يقوم على البحـث والـدراســـة، وثـانيهمـا تطبيقي عملي يتضـمن ورشــة صنع الآلات وصيانتها لأغراض تجريبية وتربويـة، وكـذلـك لإعـادة الاعتبـار لفنيـات الصـــنع المتوارثة وإحيائها.

3 ـــــ إحداث المكتبة الموسيقية: لتكون مرآة تعكس مـا يجري في عـالم الموســـيقـا المتحول والمتغير بـاســـتمرار، وهي تؤدي دوراً حيوياً ومكملاً لأدوار بقيـة أقســـام المركز، يتمثـل في تصـــنيف المعلومات المتخصـــصـــة في الحقل الموســـيقي وتوفيرهـا وبثهـا. ولتحقيق هـذه الأغراض ســـتعمـل المكتبـة على تكوين رصـــيـد من الكتـب والـدوريـات والمـدونـات والتســـجيلات الموســـيقيـة والوثـائق السـمعية والبصـرية. وسـتوضع هذه الوسـائل والكتب التي تحوي العلوم الموســـيقيـة في خـدمـة الزوار. وســـيكون فيها مكان خاص للمطالعة لنشـــر الفائدة

الأوسع لكل المستفيدين والباحثين لإطلاعهم على ما يصدر في هذا الحقل المعرفي في النطاقين العربي والدولي.

وتشتمل المكتبة الموسيقية على قسم الدراسات والبحوث التابع للمركز، وتتمثل مهمته في الارتقاء إلى مستوى البحث العلمي الحقيقي. كما سيوفر حيز اللقاء والتفكير للطلبة والباحثين والموسيقيين بقصد الحوار وإثراء رصيد الوثائق المتوفرة في أوجه النشاط الموسيقي، من قواميس مختصة ودراسات وموسوعات وبحوث مهتمة بمناهج تدريس الآلات الموسيقية.

4 ـ قسم التنشيط والبرمجة:

ستوكل إلى هذا القسم المهام التالية:

أ ـ تنظيم لقاءات بين الملحنين والمؤلفين الموسيقيين ومؤدي الأغاني التقليدية والحديثة في البلدان العربية والمتوسطية وغيرها بقصد تشجيع التبادل بين مختلف أنواع الموسيقا وتطوير الاتجاهات الإبداعية التجديدية مع الحفاظ على قدم راسخة في التراث.

ب ـ تنظيم لقاءات وندوات ودورات دراسية حول مختلف المواضيع المبرمجة والأهداف التي يسعى إلى تحقيقها مركز الموسيقا العربية والمتوسطية في مختلف مجالات البحث (حفظ التسجيلات الصوتية، علم الموسيقا والتربية الموسيقية ونشر التراث الموسيقي).

جـ ـ تنظيم نشاطات موسيقية في إطار المركز

(قصـــر النجمـة الزهراء) أو خـارجـه، يشـــارك فيهـا موسـيقيون من مختلف الآفاق والمشارب.

وقد قام المركز بأنشـطة موسـيقية وحفلات هامة، منها:

1- اللقـاء الأول للإيقـاع، ويحمـل اســـم الأيـام الـدوليـة للإيقـاع، وهو خـامس تظـاهرة علمية وفنية فيمـا يخص الآلات الايقـاعيـة. فعلى مـدى ثلاثـة أيام قُـدمت عروض موســـيقية لعازفين منفردين بارعين، ومحاضـــرات قيمة لباحثين مختصـــين (من المغرب، تونس، إيران، العراق، لبنان، تركيا، اليونان)، وفرصـــة ثمينة للموسـيقيين الشـباب للمشـاركة في ورشات عمل نظرية وتطبيقية مختلفة مع أســـاتذة وعازفين كبـار ذوي خبرة ومعرفـة، ولإبراز الهوية الموســـيقية الخاصة لمختلف الشعوب المشاركة.

2- أيـام النـاي: أقيمـت على مـدى ثلاثـة أيـام، وضـمت حفلات لمحمد سـعادة أشـهر عازفي الناي في تونس، وقـدري مصـــطفى ســـرور من مصـــر، وحســـين عمومي من إيران، وقدســـي أرقونير من تركيـا، الـذي قـدم جولـة في مقـامـات الموســـيقـا التركية، وكمال قرابشـــي من الجزائر الذي قدم باقة من مختلف الطبوع الأنـدلســـيـة، ونبيـل عبـد مولاه الـذي قـدم جولـة في المقـامـات العربيـة، وجلول الجلاصـي الذي قدم معزوفات في الطبوع التونســية وفي المقامات الشرقية.

وكمـا جرت العـادة رافق هـذه الحفلات الهـامـة محاضـرات صباحية وندوات وحلقات بحث تناولت أهم

المواضـيع حول الناي ومسـيرته لأشـهر الباحثين، منهم الأسـاتذة صالح المهدي، محمود قطاط، فتحي زغنده، قدري سرور وغيرهم.

3- في عـام 2002 أقـام المركز احتفـالاً على مدى أسـبوع تقريباً بمناسـبة مرور سـبعين عاماً على رحيل البارون رودولف ديرلانجيه في 27 تشرين الأول 1932 لاهتمامه الشـديد والمتواصـل بموسيقا العالم العربي، وجَعْل قصـره النجمة الزهراء قبلة المهتمين والموسـيقيين من أوربا والوطن العربي، ومنهم مثلاً الشـيخ خميس الترنـان، المنوبي السـنوسـي، والشـيخ علي الدرويش وغيرهم. وقد وضـع المركز اليوم كل أعماله ومؤلفاته وأرشـيفه الشـخصـي المتعلق بالموسـيقا بين أيدي المهتمين بالموسـيقا على اختلاف شرائحهم بعد أن قطع شوطاً هاماً في استنساخها رقمياً.

واعترافاً من المركز بالدور الكبير الذي سـاهم فيه ديرلانجيـه بـانعقـاد المؤتمر الأول للموسـيقا العربية في القاهرة، أقام سهرات فنية على نسق السهرات والحفلات الموسـيقيـة التي قُـدمـت على هـامش المؤتمر عام 1932، مع الأخذ بالحسبان نفس تركيبة الفِرق من حيـث عـدد الموسـيقيين وطبيعـة الآلات المسـتخدمة والمقطوعات الغنائية والآلية المقدمة، وذلك انطلاقاً من التسـجيلات التي أسـهم البارون إسـهاماً كبيراً في إنجازها والتي كُلفت بها شـركة جرامافون تحت إشـراف لجنة التسـجيلات المتفرعة عن المؤتمر.

وقد جاءت هذه الحفلات مناسبة هامة لإبراز أهمية مواصلة انكباب موسيقيينا على التراث الموسيقي سماعاً وتحليلاً (ضمن الندوات العديدة) حتى يكون المنطلق الفعلي لكل محاولات التجديد ومواكبة العصر الذي نعيشه.

وأهم الفرق التي شاركت في هذا الاحتفال:

جوق زياد غرسة من تونس، فرقة بابل للتراث الموسيقي من العراق، فرقة الفارابي للموسيقا العربية من مصر، الجوق الأندلسي من تلمسان (الجزائر)، فرقة عمر ميتوي من طنجة (المغرب).

4- أيام الكمنجة (الكمان): أثبتت الكمنجة بعد مرور أربعة قرون ونصف على ظهورها أنها رمزٌ للكمال، بجمال شكلها ورشاقة خطوطها وبساطة تصميمها وصفاء صوتها، ورغم أن لجنة الآلات الموسيقية المنبثقة عن مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة 1932 كانت في أغلبيتها معارضة لإدخال الآلات الغربية في الموسيقا العربية فقد قبلت الكمنجة دون مناقشة في فرق الموسيقا العربية التقليدية لقدرتها على أداء كل الدرجات الخاصة بالمقامات المتداولة في الموسيقا العربية دون عناء، وإلى قدرتها على محاكاة النبرات والأحاسيس والمشاعر والأصوات البشرية.

وقد نُظمت حفلات هامة ضمت أشهر العازفين، وكُرم اثنان من أشهر عازفي الكمان في تونس: الفنان رضا القلعي، والفنان قدور الصرارفي، وعُزفت بعض مؤلفاتهم لهذه الآلة. إلى جانب العديد من

الندوات حول تقنيات العزف الشرقي على آلة الكمان وحول التأليف الموسيقي لآلة الكمان واختيار التلميذ المناسب للعزف عليها ومنهج تدريسها، ضمت أساتذة كباراً من كل الأقطار العربية.

5- اللقاء بين العود العربي والعود الأوربي

الذي جرى على مدى أربعة أيام. وقد ضم عازفين عرباً وأوربيين، ليؤكد أن الموسيقا أفضل سفير لعلاقات الصداقة التي تربط بين الشعوب. وليؤكد أن العود الأوربي قد خرج من رحم العود العربي. وقد رافق اللقاء وحفلات العزف على آلة العود ندوات محورها الرئيسي كان حول استشراف مستقبل العود العربي والعود الأوربي، وطرق صناعته المختلفة.

أما الحفلات فقد أتت على النحو التالي:

ـــــ مدرسة العزف التونسي التقليدي، مثلها الفنانان الطاهر غرسه ومراد الصقلي.

ـــــ مدرسة العزف التركي. مثلها العازف يلدن ديريك.

ـــــ عود عصر الباروك وعود عصر النهضة الأوربية، مثله الألماني ف. كير شهوف.

ـــــ الأسلوب الكلاسيكي والأسلوب العربي الأندلسي، مثله الفنان سعيد الشرايبي من المغرب.

ـ عود عصر النهضة الأوربية (الأسلوب الفرنسي)، مثلته العازفة الفرنسية كلارا أنطونيني.

ـــ عود عصر النهضة الأوربية (الأسلوب الإيطالي)، مثله فرانكو فويس.

ـــ المدرسة العراقية، مثلها الفنان العراقي نصير شـــمه، الذي أحيا ســـهرة خاصـــة أيضـــاً مع الفنان الإيطالي فرانكو فويس على شـــكل ارتجالات جمعت الاسلوبين معاً.

6- فـي ســـيـاق المنحى الـذي اتبعـه المركز والمتعلق خاصـة بالتنقيب عن التراث واسـتكشـاف المخزون الثقـافي، أقـام المركز حفلاً خـاصـــاً يهتم بالطبوع التونســية على شــكل ســهرية اشــتملت على أنمـاط موســـيقيـة ثلاثـة هي : وصـــلـة من الموشـــحات من مقام الاصـــبعين، أداء المجموعة، ووصـلة من الموشـحات من مقام الحجاز كار كرد، ثم أغانٍ إفرادية للمطربة زهرة لجنف. وأخيراً ســلســلة من المعزوفات قدمها أفراد التخت الشرقي.

7- أيام آلة القانون: تضـــمنت أيضـــاً العديد من الحفلات والنـدوات العلميـة على مـدى ثلاثـة أيـام، شـــارك فيها أهم عازفي آلة القانون، وهم : الفنانون ســـليم الجزيري، جمـال عبيد، فريد الباهي، توفيق زغنـدة من تونس، صـــالح الشـــرقي من المغرب، حســـن الفالح عواد من العراق، خليل كارادومان من تركيا، حسـان التناري من سورية، جورج غلاسل من ألمانيا، ريم عبيد وخديجة العفريت من تونس.

وقد نُظمت على مدى ثلاثة أيام جلســـات علمية تضـــمنت حوارات وأبحاثاً حول تقنية آلة العود وأهمية صـــنـاعتها وتطورها وملاءمتها للموســـيقا الحديثة،

لباحثين قَدِموا من تونس ومصـــر والمغرب، منهم: د. نبيل شـوره (مصـر): آلة القانون في مصـر عبر القرن العشـــرين، د. محمـد المـاجري (تونس): التـآليف الحـديثة لآلة القانون، صـــالح الشـــرقي (المغرب): القانون في المغرب الأقصى، صالح المهدي (تونس).

وأقيمـت نـدوة ضـــمـت كلاً من بشـــير أحمد بيج (سـورية)، والهادي بلصـقر ومحمد المكني (تونس)، وكان موضـوعها الرئيسـي حول (إشـكاليات صناعة آلة القانون).

معجم الأوبرا

حرف G

إعداد: محمد حنانا

Gabriele : 1- دور «sop» فـي أوبـريـت الـحـيـاة الباريسـية لـــ أوفنباخ. هي صانعة قفازات.
2- دور «sop» في أوبريت دم فييناوي لـــ جوهان شـــتراوس الثاني. هي زوجة الكونت زيدلاو.

Gabriele Adorno – دور «ten» في أوبرا سـيمون بوكانيغرا لـــ فيردي. هو نبيـل (من النبلاء) متيم بحب أميليا.

Galitsin , Prince – دور

«ten» في أوبرا خوفانشينا لـ موسورسكي.

Galitsky , Prince – دور «bass» في أوبرا الأمير إيغور لـ بورودين. هو أخو زوجة إيغور.

Gambler , The – المقامر (Igrok)
أوبرا من أربعة فصول لـ بروكوفييف. قُدمت أول مرة في بروكسيل في 29 نيسان عام 1929. وضع نصها، المأخوذ عن دوستويفسكي، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية:
ألكسي «ten»، بولين «sop»، جنرال «bass»، جدة «mezzo»، السيد أستلي «bar».

قصة الأوبرا: منتجع مياه معدنية في ألمانيا، نحو عام 1860.
الجنرال متيم بحب بلانش المغناج المفلسة، لكنه كان قد خسر أمواله في المقامرة. وهو مدين للماركيز، وينتظر بقلق موت عمته العجوز الثرية التي سيرث ثروتها، لكنها تصل إلى المنتجع وهي تتفجر صحة وعافية، وتخسر آخر فلس معها على طاولات القمار. في غضون ذلك يحب ألكسي، معلم أطفال الجنرال، بولين ابنة زوجة مستخدمه. ولكي يحول دون زواجها من الماركيز يحاول ألكسي الذي كان قد خسر أموالاً أخذها من بولين، أن يجرب حظه ثانية. يربح هذه المرة، وعندما يعطي المال لـ

بولين ترده قاذفة به في وجهه.
كتبت بأسلوب تعبيري استفزازي، وهي تصوير مفعم بالقوة للجشع، وللاستحواذ الذي يتسلط على المرء فيكاد يدمره.

Gayle – دور «sop» في أوبرا تحطم الجليد لـ تيبيت. هي صديقة يوري.

– Gazza Ladra , La العقعق اللص
أوبرا من فصلين لـ روسيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 31 أيار عام 1817. وضع نصها، المأخوذ عن ج. م. ث. ب. دوبيني و ل. ش. كينيز، جيوفاني غيرادايني.
الأدوار الرئيسية: نينيتا «mezzo»، بوديستا «bass»، جيانيتو «ten»، فيرناندو «b-bar»، لوتشيا «mezzo»، بيبو «mezzo»، فابريزيو «bar»، إيزاك «ten».
قصة الأوبرا: قرية في إيطاليا، بداية القرن التاسع عشر.
نينيتا الفتاة الخادمة مخطوبة إلى جيانيتو ابن المزارع فيرناندو الذي تخدم في منزله. تُتهم بسرقة ملعقة من الفضة. يؤكد بوديستا التهم الموجهة إليها بسبب رفضها التقرب منه. تُدان ويُحكم عليها بالموت، ولكن يُكتشف السارق الحقيقي وهي في طريقها إلى الإعدام- إنه العقعق.
هي واحدة من أروع أعمال روسيني، وهي مثال بارز على الأوبرا شبه الجادة. نذّكر

بافتتاحيتها الشهيرة الرائعة.

Geburstag der Infantin , Der or Der Zwerg - عيد ميلاد ابنة الملك أو القزم.
أوبرا من فصل واحد للمؤلف النمسوي ألكسندر زيملينسكي. قُدمت أول مرة في كولون في 28 أيار عام 1922. وضع نصها، المأخوذ عن أوسكار وايلد، جورج كلارين.
الأدوار الرئيسية: قزم «ten»، إينفانتا (ابنة ملك إسباني أو برتغالي) «sop»، جيتا «sop»، أستوبان «bass».
قصة الأوبرا: تُهدى ابنة الملك الأنانية المدللة قزماً قبيحاً بمناسبة عيد ميلادها. يقع القزم في حبها على الرغم من أنها تُعامله كلعبة. وعندما يرى القزم نفسه لأول مرة في المرآة يتحطم قلبه ويموت. تغضب ابنة الملك لأن لعبتها لم تعد تعمل.
هي أجمل أوبرات زيلمينسكي، وقد أُهملت مدة طويلة، لكنها عادت لتقدم على نطاق واسع.

Gedge ، Mr – دور «bar» في أوبرا ألبرت هيرينغ لـ بريتين.

Geduldige Socrates , Der – صبر سقراط
أوبرا للمؤلف الألماني جورج فيليب تيليمان. قُدمت أول مرة في هامبورغ عام 1721. وضع نصها، المأخوذ عن نيكولو ميناتو، جوهان أولريش

فون كونيغ.
هي قطعة صغيرة ممتعة حول محن الفيلسوف سقراط العائلية، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Gemma di Vergy – جيما دي فيرجي
أوبرا من فصلين لـ دونيزيتي.قُدمت أول مرة في ميلانو في 26 كانون الأول عام 1834. وضع نصها، المأخوذ عن ألكسندر دوماس، إيمانويل بيديرا.
الأدوار الرئيسية: جيما «sop»، الكونت دي فيرجي «bar»، غيدو «bass»، تاماس «ten»، إيدا «mezzo».
قصة الأوبرا: باريس القرن الخامس عشر.
يخطط الكونت دي فيرجي ليطّلق زوجته العاقر جيما، وكان قد اختار مسبقاً من سيخلفها. يقتل تاماس، عبد جيما العربي والذي يهيم بحبها، رجل الكونت، لكنه يحظى بوعد بالعفو إن هو اعترف بالتخطيط لقتل الكونت.
تتدخل جيما لصالح تاماس ويبدو الوفاق مع زوجها ممكناً إلى أن تظهر الزوجة الجديدة إيدا. تدفع جيما الكونت وهي تضع سكيناً فوق حنجرة إيدا، إلى الاعتراف بحبه لـ إيدا.
في ليلة الزفاف تتوسل جيما إلى تاماس بأن يقتلها، لكنه يطعن الكونت بدلاً منها، ثم يقتل نفسه.
يُنظر إليها على أنها عمل غير متوازن، وتتضمن مقاطع ممتازة.

Geneviève – دور «mezzo» في أوبرا بيلياس وميليزاند لـ ديبوسي. هي أم بيلياس وغولو.

Gennaro : 1- دور «ten» في أوبرا لوكريتشيا بورجيا لـ دونيزيتي. هو نبيل شاب يثبت في النهاية بأنه ابن لوكريتشيا.
2- دور «ten» في أوبرا جواهر المادونا لـ وولف-فيراري. هو حداد.

Genoveva – جينوفيفا
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الألماني روبرت شومان. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 25 حزيران عام 1850. وضع نصها، المأخوذ عن جوهان لودفيغ تايك و كريستيان فريدريش هيبل، المؤلف نفسه بالاشتراك مع روبرت راينيك.
الأدوار الرئيسية: جينوفيفا «sop»، غولو «ten»، زيغفريد «bar»، دراغو «bass»، مارغريتا «sop».
قصة الأوبرا: القرون الوسطى، ترايرر وستراسبورغ.
ترفض جينوفيفا، أثناء غياب زوجها زيغفريد، عروض غولو للتقرب منها والتودد إليها. يدس غولو صديقه في حجرة نومها لكي تُتهم بالزنا، ثم يذهب غولو ليخبر زيغفريد، الذي عاد مصاباً من المعركة، بخيانة زوجته. يأمر زيغفريد رجاله بأن يأخذوها إلى الغابة لكي تُعدم. يقوم غولو بمحاولة أخيرة لإقناعها بالهرب معه

فترفض، لكن وصول زيغفريد الذي عرف الحقيقة ينقذ حياتها. هي الأوبرا الوحيدة الكاملة لـ شومان، ونادراً ما تُقدم.

Gérald – دور «ten» في أوبرا لاكميه لـ ديليب، هو ضابط إنكليزي.

Gérard , Carlo – دور «bar» في أوبرا أندريا شينييه لـ جيوردانو، هو خادم عند أسرة كواني يغدو قائداً ثورياً.

Gerechter Gott – آريا يغنيها أدريانو «mezzo» في الفصل الثالث من أوبرا رينزي لـ فاغنر.

Gerhilde – دور «sop» في أوبرا الفالكيري لـ فاغنر، هي واحدة من الفالكورات.

Germont – دوران في أوبرا لاترافياتا لـ فيردي: ألفريدو جيرمونت «ten» ووالده جيورجيو «bar»، الأول يُشار إليه بـ ألفريدو (عشيق فيوليتا)، الثاني يشار إليه بـ جيرمونت.

Geronimo – دور «b-bar» في أوبرا الزواج السري لـ تشيماروزا. هو والد كارولينا.

Geronio , Don – دور «bass» في أوبرا تركي في إيطاليا لـ روسيني.

– Geschwitz , Countess دور «mezzo» في أوبرا لولو لـ بيرغ.

Gertrude: 1- دور «sop» في أوبرا هانزيل وغريتل لـ هامبردينك. هي أم الطفلين.
2- دور «mezzo» في أوبرا روميو وجولييت لـ غونو. هي مربية جولييت.

Gespenstersonate , Die
– سوناتا الشبح
أوبرا من ثلاثة مشاهد للمؤلف الألماني أريبيرت رايمان. قُدمت أول مرة في برلين عام 1984. وضع نصها، المأخوذ عن سترندبيرغ، المؤلف نفسه و ي. شيندل.
الأدوار الرئيسية: هوميل «bar»، أركينهولز «ten»، المومياء «mezzo»، فتاة «sop»، كولونيل «ten»، بنغيتسون «bass»، جوهانسون «ten».
قصة الأوبرا: يصادق هوميل، وهو رجل عجوز في كرسي مدولب، التلميذ أركينهولز. ومن خلال نافذة يريان فتاة جميلة، هي ابنة هوميل غير الشرعية، التي يمكن أن يقابلها أركينهولز على حد قول هوميل. في المنزل تقبع الخليلة أم الفتاة التي تعرف بالمومياء، في (خرستانة) وتتكلم مثل الببغاء. يتهم هوميل من في المنزل بجرائم مختلفة يهدد بالكشف عنها، لكن المومياء تهدد أيضاً بكشف جريمة ارتكبها في الماضي. يزحف هوميل إلى داخل

خرستانته ويشنق نفسه. يصرح أركينهولز بحبه للفتاة، لكنها تُفسد أيضاً مثلها في ذلك مثل من في المنزل وتموت.
هي واحدة من أكثر أوبرات الحجرة الحديثة نجاحاً، فقد كتبت لـ 12 عازفاً، وعُرضت على نطاق واسع.

Gessler – دور «bass» في أوبرا ويليام تيل لـ روسيني. هو حاكم سويسرا المستبد.

Giacomo : 1- دور «bar» في أوبرا جان دارك لـ فيردي. هو والد جان.
2- دور «ten» في أوبرا سيدة البحيرة لـ روسيني. هو ملك إسكتلندا جيمس الخامس.

---

insolito ardore’Già d – آريا يغنيها مصطفى «bass» في الفصل الأول من أوبرا فتاة إيطالية في الجزائر لـ روسيني.

Già i sacerdoti – ثنائي يغنيه أمنيريس «mezzo» ورادامس «ten» في الفصل الرابع من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Già nella notte – ثنائي يغنيه ديزديمونة «sop» وعطيل «ten» في الفصل الأول من أوبرا عطيل لـ فيردي.

Giannetto – دور «ten» في أوبرا العقعق اللص لـ روسيني. هو خطيب

نينيتا.

– Gianni Schicchi جياني سكيكي

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في نيويورك في 14 كانون الثاني عام 1918. وضع نصها، المأخوذ عن دانتي، جيوفاكينو فورزانو.

الأدوار الرئيسية: جياني سكيكي «bar»، لاوريتا «sop»، رينوتشيو «ten»، سيمون «bass»، زيتا «mezzo».

قصة الأوبرا: فلورنسا، 1299.

يلتف الأقارب حول سرير بويوسو الميت، الذي تسربت شائعة تردد بأنه أوصى بكل ما يملك للدير. يبحث الأقارب باهتياج عن الوصية. يجد رينوتشيو الوصية، لكنه يرفض تسليمها لأحد ما لم توافق العمة زيتا على زواجه من لاوريتا، إن كان محتوى الوصية مرضياً. وبينما يبحث الأقارب عن مخرج من تلك الورطة يصل جياني ويقترح خطة يساعدهم بها. يتظاهر بأنه بويوسو الميت ويطلب منهم استدعاء الموظف القانوني لوضع وصية أخرى. يسعى كل عضو في العائلة إلى رشوة جياني ليمنحه حصة سخية من الإرث. وعندما يملي جياني الوصية الجديدة، يترك لكل فرد شيئاً من التركة، لكنه يحتفظ لنفسه بأفضل الأشياء؛ بعد مغادرة الموظف يهاجم الأقارب جياني، ويحمل كل منهم ما يستطيع حمله من المنزل. رينوتشيو ولاوريتا يشربان نخب حبهما،

ويلتمس جياني من جمهور المشاهدين عدم الظن بأنه سيئ إلى أبعد حد.
هي الأوبرا الهزلية الوحيدة لـ بوتشيني، وهي عمل لامع من الناحية التقنية.

Gil , Count – دور «bar» في أوبرا سر سوزانا لـ وولف- فيراري. هو زوج سوزانا الغيور.

Gilda : 1- دور «sop» في أوبرا ريغوليتو لـ فيردي. هي ابنة ريغوليتو.
2- دور «sop» في أوبرا المعلم المتورط لـ دونيزيتي. هي زوجة إنريكو.

Gioconda , La – جيوكوندا (الفتاة المرحة)
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي أميلكار بونكييللي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 8 نيسان عام 1876. وضع نصها، المأخوذ عن فيكتور هوغو، أريغو بويتو.
الأدوار الرئيسية: جيوكوندا «sop»، أنزو«ten»، بارنابا «bar»، لورا «mezzo»، ألفيس «bass»، لاشيكا «cont».
قصة الأوبرا: فينيسيا، القرن السابع عشر.
يعيش النبيل المبعد أنزو في فينيسيا منتحلاً شخصية بحار. تحبه مغنية الطريق جيوكوندا، لكنه متيم بحب لورا زوجة عضو المجلس البلدي ألفيس. يبلغ

الجاسوس بارنابا، الذي يشتهي الـ جيوكوندا، المجلس بوجود أنزو. يلتقي انزو سراً بـ لورا على متن مركبه، حيث تأتي جيوكوندا لمواجهته. تتعرف جيوكوندا على لورا، وتكتشف أنها هي المرأة التي أنقذت أمها العمياء شييكا من الرعاع عندما اتهمها برنابا بممارسة السحر، وتنبهها إلى أن ألفيس قادم لاعتقال أنزو. تهرب لورا ويضرم أنزو النار في مركبه، ويفر مع جيوكوندا. يأمر ألفيس زوجته لورا، بعد أن اكتشف علاقتها بانزو، أن تتجرع السم، لكن جيوكوندا تستبدله بجرعة منومة، وتجد وسيلة تنقل بها جسد لورا إلى منزلها حيث سيأتي إليها أنزو. ولكي تحقق جيوكوندا الحرية لأنزو، تعد بارنابا أن تهبه نفسها. ولكن بعد أن يغادر أنزو مع لورا تتجرع لورا السم. وعندما تسقط على قدمي بارنابا المهتاج، يخبرها وهي تلفظ أنفاسها بأنه خنق شييكا.

هي أنجح أعمال بونكييللي على الإطلاق، وهي الوحيدة بين أوبراته التي ما زالت تُقدم، وقد غدت موسيقا الباليه فيها (رقصة الساعات) مادة تتمتع بشعبية في الحفلات الموسيقية.

Gioielli della Madonna, I – جواهر المادونا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي إرمانو وولف- فيراري. قُدمت أول مرة في برلين في 23 كانون الأول عام

1911. وضع نصها انريكو غوليشـــياني وكارلو زانغاريني.

الأدوار الرئيســـية: ماليلا «sop»، رافائيل «bar»، جينارو «ten».

قصة الأوبرا: نابولي. يخبر رافائيل زعيم الكامورا (المـــــافيا النابوليـــــة) حبيبته ماليلا بأنه يحبها حباً يجرؤ معه على ســـرقة الجواهر من تمثال الـ مادونا. يســـمع ذلك الحداد جينارو المتيم أيضـــاً بحب ماليلا، ويرتكب السرقة بنفسه. ترضى ماليلا بـ جينارو، لكنها تعترف لـــ رافائيل الذي ينبذها. ترمي ماليلا بالجواهر على قدمي جينارو وتُغرق نفســـها. يعيد جينارو الجواهر إلى التمثال ثم يطعن نفسه من اليأس. ما زالت تُقدم بين حين وآخر.

Giorgetta – دور «sop» في أوبرا العباءة لـ بوتشـــيني. هي زوجة ميشيل.

Giorgio – دور «bass» في أوبرا البيوريتانيون لـ بيلليني. هو اللورد جورج والتون البيوريتاني، عم إلفيرا.

Giorno di Regno , Un – or Il Finto Stanislao ملك ليوم واحد أو ستانيسلاو المزيف.

أوبرا هزلية من فصلين لـ فيردي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 5 أيلول عام 1840. وضع نصها، المأخوذ عن الكســـندر فنســـنت بينو- دوفال،

فيليس روماني.

الأدوار الرئيسية: بيلفيور «bar»، المركيزة ديل بوجيو «sop»، جوليتا «mezzo»، إدواردو «ten»، البارون كلبار «b-bar»، الخازن «bar».

قصة الأوبرا: بريست، عام 1733.

يغادر الملك بولندا في مهمة سرية، ويترك الفارس بيلفيور ليمثله ليوم واحد. في القصر ثمة عرس مزدوج؛ ينبغي أن تتزوج جولييتا ابنة كلبار من لاروكا، على الرغم من أنها تحب إدواردو؛ وينبغي أن تتزوج المركيزة ديل بوجيو من الكونت إيفريا، وهي تخطط لفعل ذلك لأنها تعتقد بأن عشيقها بيلفيور هجرها. يفزع بيلفيور عندما يعلم بأمر زواج المركيزة، لكنه لا يستطيع الكشف عن هويته. وبعد عدة ترتيبات مؤجلة وتعقيدات غرامية ينجلي الوضع: يوافق كلبار أن تتزوج ابنته من إدواردو. وعندما ينجح الملك في مهمته ويعود، يكشف بيلفيور عن هويته ويصرح بحبه للمركيزة. تصفح عنه المركيزة ويتزوجان.

فشلت الأوبرا فشلاً ذريعاً عند ظهورها، وحتى اليوم نادراً ما تُقدم.

Giovanna : 1- دور «mezzo» في أوبرا آنابولينا لـــ دونيزيتي. هي الشخصية التاريخية جين سيمور (نحو عام 1509 – 1537) زوجة هنري الثامن الثالثة.

2- دور «sop» في أوبرا جان دارك لـ فيردي. هي

جان دارك.
3- دور «mezzo» ثانوي في أوبرا ريغوليتو لـ فيردي. هي خادمة غيلدا.
4- دور «mezzo» ثانوي في أوبرا إرناني لـ فيردي. هي مرافقة إلفيرا.

Giovanna d'Arco – جان دارك
أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد لـ فيردي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 15 شباط عام 1845. وضع نصها، المأخوذ عن شيلر، تيميستوكل سوليرا.
الأدوار الرئيسية: جيوفانا «sop»، كارلو «ten»، جياكومو «bar».
قصة الأوبرا: فرنسا، 1429.
تلهم جان وهي الفتاة القروية ملك فرنسا شارل السابع الذي هو على وشك الاستسلام للإنكليز، أن يعاود القتال بمعونتها، فقد سمعت أصواتاً سماوية تدعوها لمساعدة بلدها. وبعد أن يتم انتصار الجنود الفرنسيين بتأثير منها تُخبر الملك شارل بأنها تبادله عاطفته نحوها لكنها لا تستطيع الاستسلام لعاطفتها، لأن الأصوات السماوية قد حظرت عليها الحب البشري. يندد بها والدها جياكومو الذي يخشى أن تكون ساحرة. يعتقل الإنكليز جان، ويحاول والدها وقد عرف الحقيقة أن يساعدها على الهرب، لكنها تصاب بجروح مميتة وهي تقود الفرنسيين إلى نصر آخر. بعد فترة من الإهمال عادت لتقدم بين وقت

وآخر.

Giselda – دور «sop» في أوبرا اللومبارديون لـ فيردي. هي أخت أرفينو.

Giuditta – جوديث
أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الهنغاري فرانز ليهار. قُدمت أول مرة في فيينا في 20 كانون الثاني عام 1934. وضع نصها بول كنيبلر وفريتس لوهنر.

الأدوار الرئيسية:
جوديتا «sop»، أوكتافيو «ten»، مانويل «bar»، أنتونيو «bass»، أنيتا «sop»، بييرينو «ten»، سيباستيان «ten».

قصة الأوبرا: تهجر جوديتا زوجها وتذهب إلى إفريقيا برفقة الضابط أوكتافيو، الذي كان قد أغواها. بعد رحيل فوج أوكتافيو، تغدو جوديتا راقصة. يترك أوكتافيو الجيش ويعمل عازفاً للبيانو في أحد المطاعم حيث يلتقي ثانية بـ جوديتا وهي تتناول طعام العشاء مع عشيق جديد. تغادر جوديتا مع عشيقها، بينما يواصل أوكتافيو العزف حتى تنطفئ جميع أنوار المطعم.
هي آخر عمل مسرحي لـ ليهار، وهي واحدة من أعماله الناجحة.

Giulia – دور «sop» في أوبرا فستالية لـ سبونتيني. هي عذراء فيستا المكرسة لخدمة فيستا ربة نار الموقد عند الرومان.

Giulietta : 1- دور «sop» في أوبرا حكايات هوفمان لـــ أوفنباخ. هي حظية، وثالث حب لـ هوفمان.
2- دور «sop» في أوبرا آل كابوليت ومونتاغيو لـ بيلليني. هي تحب روميو ويحبها.
3- دور «mezzo» في أوبرا ملك ليوم واحد لـ فيردي. هي تحب إدواردو.

Giulietta e Romeo – جولييت وروميو

1- أوبرا لـــ زينغاريللي. قُدمت أول مرة في ميلانو في 30 كانون الثاني عام 1796. وضع نصها المأخوذ عن شكسبير جوسيبيه ماريا فوبا.
2- أوبرا من فصلين للمؤلف الإيطالي نيكولا فاتشاي (N.vaccai). قُدمت أول مرة في ميلانو في 31 تشرين الأول عام 1825. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير فيليس روماني.
3- أوبرا لـــ زاندوناي. قُدمت أول مرة في روما عام 1922. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، أرتورو روساتو، وهي من أنجح أعمال زاندوناي، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Giulio Cesare in Egitto – يوليوس قيصر في مصر

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 20 شباط عام 1724. وضع نصها، المأخوذ عن ف. بوساني، نيكولا فرانشيسكو هايم.

الأدوار الرئيسية: قيصر «c-ten»، كليوباترا «sop»، بتوليمي «c-ten»، سيكستوس «mezzo»، كورنيليا «mezzo»، أخيلاس «bass».

قصة الأوبرا: مصر عام 48 قبل الميلاد.

يصل قيصر إلى مصر لملاحقة بومبي الذي كان بتوليمي(بطليموس الرابع عشر) قد قتله. يخطط بتوليمي وقد سمع بغضب قيصر إلى قتله أيضاً (قتل قيصر)، وإلى سجن أرملة بومبي كورنيليا وابنها سيكتوس. تحاول كليوباترا إغواء قيصر لكي يساعدها ضد أخيها بتوليمي. بينما يحبط سيكتوس محاولة بتوليمي المساس بعفة كورنيليا. يُقاطَعْ عبث قيصر وكليوباترا بمطالبة الجماهير بدم قيصر. وعلى الرغم من هزيمة جيش قيصر على يد بتوليمي، ينجو قيصر ويجد طريقاً سرية إلى القصر ويقتل بتوليمي. ثم ينصب كليوباترا حاكمة وحيدة على مصر.

هي واحدة من أعظم أعمال هاندل، وما زالت تُقدم حتى الآن.

Giunto sul passo estremo – آريا يغنيها فاوست «ten» في ختام أوبرا ميفيستوفل لـ بويتو.

– Giuramento , IL القَسَم

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي سافيريو ميركادانت. قُدمت أول مرة في

ميلانو في 11 آذار عام 1837. وضع نصها، المأخوذ عن فيكتور هوغو، غايتانو روسي.

الأدوار الرئيسية: إيليزا «sop»، فيسكاردو دي بنفينتو «ten»، مانفريدو «bar»، بيانكا «mezzo»، برونورو «bass».

قصة الأوبرا: سيراكوز، القرن الرابع عشر.

يحب فيسكاردو بيانكا زوجة مانفريدو كونت سيراكوز. إيليزا التي تحب فيسكاردو أيضاً، كانت قد أقسمت على صداقة أبدية مع محسنة مجهولة أنقذت ذات مرة حياة والدها وأعطتها ميدالية. يثبت في النهاية أن هذه المحسنة هي بيانكا. يهدد مانفريدو بيانكا بالموت لأن الخائن برونورو بعث له رسالة موجزة جعلته يعتقد بأنها خائنة. ترسم إيليزا، الصادقة في قسمها، خطة لإنقاذ حياة منافستها في حب فيسكاردو، لكن يقتلها فيسكاردو الذي اعتقد خطأً بأنها سممت بيانكا. هي أهم أوبرا لـ ميركادانت وأنجحها، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Giustino – غويستينو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 16 شباط عام 1737. وضع نصها نيكولو بيريغاني.

على الرغم من أنها ليست واحدة من أوبرات هاندل الأكثر رواجاً، ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Glauce – دور «sop» في

أوبرا ميديا لـــ كيروبيني. هي ابنة كريون.

Gloriana – غلوريانا

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ بريتين. قُـدمـت أول مرة في لنـدن في 8 حزيران عام 1953. وضـع نصـها، الـمـأخـوذ عـن لايـتـون ستراشي، وليام بلومر.

الأدوار الـرئـيسـيـة: إليزابيـث الأولى «sop»، الإيـرل إيـزيـكس «ten»، لـورد مـونـتجوي «bar»، لـيـدي بـيـنـيلوب ريتش «sop»، سـير والتر ريلي «bass»، سـيسـيـل «bnar»، هـنـري كـاف «bar»، فـرانسـيـس «mezzo»، روح الماسـك «ten»، مغـنـي الـبـالاد الأعـمـى «b-bar»، ريـكـوردر مـن نـورويـتش «bass».

قصة الأوبرا: تصف الأوبرا أحداث السـنوات الأخيرة من حكم إليزابيث الأولى. تُطمئن إليزابيـث السـير روبرت سـيسـيل على موالاتها الكاملـة للدولة، ولـكـنـهـا تـعـرض فـي المشـهد التالي ميلها لـ الإيـرل إيـزيـكـس؛ وهـو يلتمس منهـا أن تـدعـه ليقـاتـل الثـائر تيرون في إيـرلـنـدا ، لـكن الملكـة تعـارض ذلـك. ومع ذلـك يـغـادر مـن أجـل تـلـك المهمـة بمبـاركتها. وحين يـعـود مـهـزومـاً تـتهمـه بالخيانة ويسـقط مقامه. وعلى الرغم من توسـل زوجتـه فرانسـيس يدان ويُـحـكم عليـه بـالموت. تنتهي الأوبرا بمشـاهـد تـؤدي إلـى قـطـع رأس إيـزيـكـس، وإلـى مـوت إليزابيث.

Glückliche Hand , Die

– اليد المحظوظة
أوبرا من فصل واحد للمؤلف النمسوي أرنولد شونبرغ. قُدمت أول مرة في فيينا في 14 تشرين الأول عام 1924 (أُلفت عام 1917). وضع نصها المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسية: رجل «bar».
تتناول الأوبرا موضوع عزلة الفنان في العالم المعاصر، وبحثه عن السعادة. وتمثله مشاهد متنوعة يتعرض فيها رجل إلى وحش مخيف، وينصحه كورس أخضر الوجه بالتخلي عن ثقته بأحاسيسه. كما أنه يُحبط في بحثه عن امرأة. كتب العمل لصوت باريتون وكورس مختلط وأوركسترا. ويؤكد شونبرغ في هذا العمل، متبنياً أفكار كاندينسكي، على الأهمية الخاصة لرمزية الألوان.

God of battle , The – آريا يغنيها هيركولس «bass»، في الفصل الأول من أوبرا هيركولس لـ هاندل.

Golaud – دور «bar» في أوبرا بيلياس وميليزاند لـ ديبوسي. هو الأخ غير الشقيق لـ بيلياس.

Golden Cockerel , The
– الديك الذهبي Zolotoy Petuschok
أوبرا من ثلاثة فصول لـ نيكولاي ريمسكي-كورساكوف. قُدمت أول مرة في موسكو في 7 تشرين الأول عام 1909. وضع نصها، المأخوذ عن بوشكين، فلاديمير إيفانوفيتش بيلسكي.

الأدوار الرئيسية: الملك دودون «bass»، ملكة شيماخا «sop»، منجم «ten»، الأمير غفيدون «ten»، الأمير أفرون «bar»، الديك «sop».

قصة الأوبرا: يقدم المنجم للملك دودون ديكاً ذهبياً يطلق صياحاً إذا تعرض الملك لخطر ما. يبدي الملك المبتهج استعداده لتقديم أي شيء يختاره المنجم عوضاً عن الطائر السحري، لكن المنجم يرجئ اختياره. يصيح الديك ويذهب الملك إلى الحرب. يقابل الملك ملكة شيماخا الجميلة ويتزوجها، ويأتي بها إلى مملكته. يطلب المنجم من الملك أن يعطيه الملكة مكافأة له. يقتل الملك دودون المنجم عقاباً له على وقاحته. عندئذٍ يهاجم الديك دودون وينقره حتى الموت، ثم تختفي الملكة.

هي آخر أوبرا لـ ريمسكي- كورساكوف، وقد تعرضت لمشاكل مع الرقابة عند ظهورها، إذ زعمت الرقابة أنها تتضمن هجاءً لتعامل القيصر نيكولا الثاني مع الحرب الروسية- اليابانية. إنها عمل متألق يتضمن تلويناً أوركسترالياً أخاذاً.

Gondoliers , The or The King of Barataria – سائقا الغندول أو ملك باراتاريا

أوبريت من فصلين للمؤلف البريطاني آرثر سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 7 كانون الأول عام 1889.

وضع نصها و. س. جيلبيرت.

الأدوار الرئيسية: دون ألامبرا ديل بوليرو «b-bar»، دوق ودوقة بلازا-تورو «mezzo,bar»، ماركو وجوسيبيه بالمري «ten,bar»، جيانيتا «sop»، تيسا «mezzo»، كاسيلدا «sop»، لويس ten»أو«bar، أنطونيو «bar»، إينيس «cont».

قصة الأوبريت: فينيسيا وباراتاريا. منعاً لانتشار الميثودية* ، اختطف دون ألامبرا، كبير أعضاء محكمة التفتيش، ابن ملك باراتاريا وعهد به إلى سائق غندول فينيسي. وبمرور السنين لم يعد سائق الغندول العجوز قادراً على التمييز بين ابنه الحقيقي والأمير المخطوف. الآن شب الطفلان ماركو وجوسيبيه، وتزوج الأول من جيانيتا والثاني من تيسا. يصل دوق بلازا-تورو ودوقتها ويعلما ابنتهما كاسيلدا (الواقعة في غرام مرافقهما لويس) أنه قد تم في صغرها عقد قرانها على أمير باراتاريا، وبما أن والده قتل فهي الآن غدت ملكة. يولي دون ألامبرا السلطة إلى ماركو وجوسيبيه ليحكما البلاد معاً ريثما يتم الكشف عن الملك الحقيقي. يحول ماركو وجوسيبيه المملكة إلى جمهورية تتساوى فيها جميع الفئات. يُعثر على أم الملك بالإرضاع إينيس، التي هي أم

* الميثودية Methodism: طائفة مسيحية بروتستانتية أنشأها جون ويلزي. (معجم أوكسفورد).

لويس، فتصرح بأنه عندما جاء رجال التفتيش لخطف الأمير استبدلته بابنها الحقيقي، لذا فإن الملك الحقيقي هو لويس. وهكذا يلتئم شمل لويس وكاسيلدا. هي من أكثر أعمال سوليفان شعبية، وقد بلغ عدد عروضها الأولية 550 عرضاً.

Gondromark – دوران في أوبريت الحياة الباريسية لـ أوفنباخ؛ دور «bar» هو البارون السويدي، ودور «mezzo» هي البارونة زوجته.

Gonzalve – دور «ten» في أوبرا الساعة الإسبانية لـ رافيل. هو أحد المعجبين بـ زوجة الساعاتي.

Goro – دور «ten» في أوبرا مدام بترفلاي لـ بوتشيني. هو سمسار زيجات.

Götterdämmerung – غسق الآلهة (الحلقة الرابعة والأخيرة من سلسلة خاتم النيبيلونغ)

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في بايروت في 17 آب عام 1876. وضع نصها، المأخوذ من خرافة النيبيلونغ، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية:

برونهيلدة «sop»، زيغفريد «ten»، هاغن «bass»، غونتر «bar»، غوترون «sop»، فالتروات

«mezzo»، ألبريش «bar»، إلاهات القدر الثلاث «sop,mezzo,cont»، فوغليند «sop»، فيلغاند «mezzo»، فلوسهيلد «mezzo».

قصة الأوبرا: تمهيد. تزوج ألبريش سارق ذهب الراين من امرأة أنجبت له ولداً سماه هاغن. وقد ورث عن أبيه حقداً دفيناً ورغبة في الانتقام من الآلهة الذين سرقوا الذهب من أبيه. تزوجت والدة هاغن من سيد قبيلة الغيبيشونغ العريقة وأنجبت منه ولداً أسمته غونتر الذي أصبح سيد القبيلة.

تتنبأ إلاهات القدر الثلاث بنهاية الآلهة. تخرج برونهيلدة من الكهف، يتبعها زيغفريد الذي يودعها ثم يذهب في رحلة عبر نهر الراين ينشد المغامرة. يصل إلى قصر غونتر وينزل ضيفاً عليه وعلى أخيه غير الشقيق هاغن. تدخل غوترون شقيقة غونتر فيؤخذ زيغفريد بجمالها. تُقدم غوترون لـ زيغفريد شراباً ممزوجاً برحيق النسيان، يشربه زيغفريد فينسى برونهيلدة، ثم يطلب من غونتر أن يزوجه شقيقته. يقبل غونتر شريطة أن يساعده زيغفريد في الحصول على امرأة تقيم فوق صخرة عالية تحوط بها النار. يصل زيغفريد، لابساً الخوذة ومتنكراً بهيئة غونتر، إلى معقل برونهيلدة المحصنة بسياج من النار. ينزع زيغفريد الخاتم من إصبع برونهيلدة ويضعه في إصبعه قائلاً لها إن رجلاً يرغب في الزواج منها، فتصاب بالذهول من

غرابة الموقف. يرجع زيغفريد مع برونهيلدة إلى قصر غونتر الذي يتزوج من برونهيلدة، ويتزوج زيغفريد من غوترون. تحقد برونهيلدة على زيغفريد لغدره وتصمم على الانتقام منه. يبرز هاغن لمساعدتها طمعاً بالخاتم الذي تحمله. وفي رحلة صيد تضم هاغن وغونتر وزيغفريد، يطعن هاغن زيغفريد في ظهره طعنة مميتة ويُحمل جثمان زيغفريد إلى قصر الغيبيشونغ. وخلال مشاجرة بسبب الخاتم يقوم هاغن بقتل غونتر. وعندما يصل هاغن إلى جثمان زيغفريد لانتزاع الخاتم ترتفع يد زيغفريد في الهواء لتمنعه من انتزاعه. تأمر برونهيلدة ببناء محرقة لحرق جثمان زيغفريد، وتأخذ الخاتم من إصبع زيغفريد وتضعه في إصبعها، ثم تعدو ممتطية جوادها نحو نيران المحرقة وتدخل في أوارها. ينهار القصر ويفيض نهر الراين، وعندما يحاول هاغن خطف الخاتم من برونهيلدة تُغرقه عذراوات الراين في مياهه. يحترق الفالهالا، وتتدمر مملكة الآلهة، ويعود الذهب إلى عذراوات الراين ويبزغ فجر عهد الحب الجديد.

Goyescas –

غوييسكاس

أوبرا من ثلاثة مشاهد للمؤلف الإسباني إنريك غرانادوس. قُدمت أول مرة في نيويورك في 28 كانون الثاني عام 1916. وضع نصها فرناندو بيريكويت ي زوازنابار.

الأدوار الرئيسية: روساريو «sop»، فيرناندو «ten»، باكويرو «bar»، بيبا «mezzo».

قصة الأوبرا: تثير روساريو غيرة عشيقها فيرناندو عندما تقبل دعوة مصارع الثيران إلى حفلة راقصة. يصر فيرناندو على مرافقتها للحفلة، وفيها يدعوه باكويرو إلى مبارزة. يصاب فيرناندو بجروح مميتة، ويموت بين ذراعي روساريو.

استلهم غرانادوس العمل من لوحات للرسام غويا. وهي تكييف لمقطوعات مبكرة وضعها لآلة البيانو.

Gräfin Mariza – الكونتيسة ماريتزا

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف الهنغاري إيميريش كالمان. قُدمت أول مرة في فيينا في 28 شباط عام 1924. وضع نصها جوليوس برامر و ألفريد غرونفالد.

حازت على نجاح فوري لدى ظهورها، وبقيت من أكثر أعمال كالمان شعبية.

Graf von Luxembourg , Der – كونت لوكسمبورغ.

أوبريت من ثلاثة فصول لـ ليهار. قُدمت أول مرة في فيينا في 21 تشرين الثاني عام 1909. وضع نصها ر. بودانسكي وألفريد ماريا فيلنر.

Grand Duke , The or – The Statutory Duel الدوق الكبير أو المبارزة القانونية

أوبريت من فصلين لـ سوليفان. قُدمت أول مرة في لندن في 7 آذار عام 1896. وضع نصها و. س. جيلبرت.

الأدوار الرئيسية: لودفيغ «b-bar»، جوليا جيلليكو «sop»، رودلف «bar»، أرنست دومكوبف «ten»، دكتور تانهاوزر «bar»، البارونة فون كراكينفلد «mezzo»، ليزا «mezzo»، أميروأميرة مونت كارلو «sop,bass»، هيرالد «bar».

قصة الأوبريت: ينص قانون قديم يحرم المبارزة على أنه بدلاً من المبارزة بالسلاح يتعين على كل واحد من الخصمين أن يسحب ورقة من أوراق اللعب، والذي يسحب الورقة الأضعف سيغدو من الناحية التقنية والقانونية ميتاً. يدعو لودفيغ، وهو الممثل الأول في فرقة أرنست المسرحية، الدوق الكبير رودلف البخيل لمثل تلك المبارزة ويفوز. يتولى لودفيغ زمام الحكومة. وفي الحال تخطب الكثيرات ود لودفيغ؛ خطيبته، ليزا المغناجة، الممثلة الأولى جوليا جيلليكو، البارونة العجوز التي كانت على وشك الزواج من رودلف، وأميرة مونت كارلو التي خطبها الدوق الكبير عندما كانت في مقتبل العمر. أخيراً يُحل كل شيء عندما يصل كاتب العدل الدكتور تانهاوزر ليكشف أن القانون ينص على أن الآس الذي سحبه لودفيغ يعد في المبارزة الورقة الأضعف. وهكذا، لم يعد لودفيغ الدوق الكبير، ويخيم الوجوم على الجميع.

Grande- Duchesse de Gérolstein، La – غراندوقة جيرولستين

أوبريت من ثلاثة فصول لـ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في باريس في 12 نيسان عام 1867. وضع نصها هنري ميلاك ولودفيغ هاليفي.

الأدوار الرئيسية: الغراندوقة «sop»، فريتس «ten»، واندا «sop»، جن بوم «b-bar»، الأمير بول «ten»، البارون بوك «ten».

قصة الأوبريت: يرغب رئيس الوزراء البارون بوك في تزويج محبوبته الغراندوقة إلى الأمير بول، لكنها ترغب في شاب من الجيش. تقع عينها على فريتس الذي يتوق القائد العسكري المتشدق جن بوم إلى محبوبته واندا. تنجح الغراندوقة في ترقية فريتس إلى قائد عام للقوات المسلحة في غضون خمس دقائق. يفوز فريتس في معركة غير دموية، لكنه يرفض حب الغراندوقة من أجل واندا، تتآمر الغراندوقة الغاضبة ومعها بوم وبوك وجول لإزاحة فريتس، وتنجح الغراندوقة في تخفيض رتبة فريتس بذات السرعة التي رفعت رتبته فيها. يلتئم شمل واندا وفريتس، ويعود بوم إلى مركزه، وتعود الغراندوقة لتركز على جندي وسيم آخر على الرغم من الإرباك الذي حل بها.

هي واحدة من أكثر أعمال أوفنباخ تألقاً على الصعيد الموسيقي، وهجاء على الصعيد السياسي. وقد ظلت تتمتع بشعبية واسعة.

Grand opera – مصطلح

مبهم بعض الشيء ويمكن أن يتخذ عدة معان:
1- في بريطانيا يعني الأوبرات ذات الموضوع الجاد، التي لا تتضمن حواراً منطوقاً.
2- يعني الأوبرا التي تتضمن مشاهد مسرحية ضخمة؛ أوبرا عايدة على سبيل المثال.
3- يعني على نحو أدق ذلك النمط من الأوبرات التي قُدمت في دار أوبرا باريس في النصف الأول من القرن التاسع عشر. وتتكون هذه الأوبرات من أربعة فصول أو أكثر، خمسة فصول على الأغلب. وتُبنى على مواضيع ملحمية أو بطولية، وتتطلب تأثيرات مشهدية ضخمة، كما تتضمن الباليه. مثال على ذلك أوبرا فتاة بورتيسي الخرساء لـ أوبير، الهوغونوتيون لـ مايربير، دون كارلوس لـ فيردي، رينزي لـ فاغنر، الطروادیون لـ بيرليوز...إلخ.

– Greek Passion , The
الآلام اليونانية
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف التشيكي بوهوسلاف مارتينو. قُدمت أول مرة في زوريخ في 9 حزيران عام 1961. وضع نصها، المأخوذ عن نيكوس كازانتزاكيس، المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسية:
غريغوريس «bass»، ميكيليس «bass»، كوستاندیس «bar»، ياناكوس «ten»، كاثرين «sop»، مانوليوس «ten»، بانايت «ten»، لينيو «sop»، فوتيس «b-

bar».

قصـــة الأوبرا: قريـة يونانية.
يراد للقاطنين في القرية أن يقوموا بأداء مسـرحية الآلام (آلام المســيح)، ويبدأ الممثلون المحليون بتقمص الشـــخصـــيات التي سيمثلوها. يلتمس ابـن الـمـزارع الـغـنـي مـانوليوس، الـذي يمثـل دور المســـيح، الرحمـة بجمـاعـة من اللاجئين، ويـدعـمـه فـي ذلـك المومس المحلية كاثرين الـتـي تـمـثـل مـريـم المجـدليـة، والرســـل الـثـلاثـة (مـيـكـيـلـيس، كـوســـتـانـديـس، ويـانـاكـوس). يـرفـض الـكـاهـن منح اللاجئين ملجـأ يلوذون بـه، ويحرم مـانوليوس كنســـياً، إذ يشــعر بأنه ســعى إلى تقويض ســـلطته. عندئذٍ يقتـل بانايت، الذي يمثل دور يهوذا، مانوليوس.
تُـعـد واحـدة مـن أهـم أوبـرات مـارتـيـنو، وهي ثمرة بحـث مـارتينو في الموسـيقا الأرثوذوكسـية الكنسية.

Albert ،Gregor – دور «ten» في أوبرا قضـــية ماكروبولس لـ ياناتشيك.

Gremin , Prince – دور«bass» فـــي أوبـــــــــرا يفغيـــــني أونيـــغن لـــ تشايكوفسكي. هو زوج تاتيانا الكهل.

Gretel – دور «sop» في أوبرا هانســيل وغريتل لـ هـامبردينـك. هي أخـت هانسيل.

Grieux , Chevalier des :
1- دور «ten» في أوبرا مانون لـ ماسنيه.
2- دور «ten» في أوبرا مانون ليسكو لـ أوبير.
3- دور «ten» في أوبرا مانون ليسكو لـ بوتشيني.
4- دور «ten» في أوبرا شارع العزلة لـ هنزه.

– Grieux , Comte des دور «bass» في أوبرا مانون لـ ماسنيه. هو والد الفارس Des Grieux.

Grigori : 1- دور «ten» في أوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي. هو راهب شاب يغدو ديمتري المزيف.
2- دور «bar» في أوبرا عروس القيصر لـ ريمسكي- كورساكوف.

Grimgerde – دور «mezzo» في أوبرا الفالكيري لـ فاغنر. هي واحدة من الفالكورات.

Grisélidis – غريزيليدي

أوبرا من فصلين وتمهيد لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في باريس في 20 تشرين الثاني عام 1901. وضع نصها، المأخوذ عن جيوفاني بوكاتشيو، أرماند سيلفستر ويوجين موراند.

الأدوار الرئيسية: غريزيليدي «sop»، الشيطان «bar»، ألان «ten»، ماركيز «bass».

قصة الأوبرا: ألان يحب غريزيليدي زوجة الماركيز. يحاول الشيطان

أن يحثها على خيانة الماركيز وقبول ألان، مؤكداً لها أن الماركيز غير مخلص لها، ترفض غريزيليدي ذلك، فيخطف الشيطان طفلها. لكن الماركيز ينجح في استرجاعه.
نجحت لدى ظهورها، لكنها الآن في طي النسيان.

Grossmächtige Prinzessin – آريا تغنيها زيربينيتا «sop» في أوبرا أريادن في ناكوس لـ ريتشارد شتراوس.

- Guarany , IL الغواراني*
أوبرا من أربعة فصول للمؤلف البرازيلي كارلوس غوميز. قُدمت أول مرة في ميلانو في 19 آذار عام 1870. وضع نصها، المأخوذ عن خوسيه مارتينيانو دو ألينسار، توماسو سكالفيني وكارلو دورميفيل.
الأدوار الرئيسية: بيري «ten»، سيسيليا «sop»، دون أنطونيو دو ماريز «bass»، دون ألفارو «bar»، روي- بنتو «ten»، ألونسو «bass»، بيدرو«bass».
قصة الأوبرا: ينقذ الأمير الغواراني بيري حبيبته سيسيليا من الإسبانيين ألونسو، وروي بنتو، وغونزاليس، الذين خططوا لأخذها إلى الجانب الآخر، إلى قبيلة إيمارا المعادية. وينقذهم والد سيسيليا أنطونيو من الهنود

* الغواراني: من شعوب السكان الأصليين (الهنود الحمر) في أمريكا الجنوبية. يقطن شعب الغواراني في الباراغواي وجنوب البرازيل وفي الأرجنتين وبوليفيا وما زال يحتفظ بثقافته ولغته السائدة, في الباراغواي بصورة خاصة. (المنجد)

المعادين، لكن أنطونيو يُقتل عندما تنفجر شحنة من الديناميت في قلعته، ويُقتل معه الإسبان الأوغاد.
هي رائعة غوميز، وقد نجحت نجاحاً عظيماً لدى ظهورها، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Guglielmo – دور «bar» في أوبرا كلهن هكذا لـ موتسارت، هو ضابط يحب فيورديليجي.

Guglielmo Ratcliff – غويليلمو راتكليف
أوبرا من أربعة فصول لـ ماسكاني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 16 شباط عام 1895. وضع نصها، المأخوذ عن هنريش هايني، كونت أندريا مافيي.
الأدوار الرئيسية: غويليلمو «ten»، ماريا «sop»، كونت دوغلاس «bar»، ماك غريغور «bass»، مارغريتا «sop».
قصة الأوبرا: إسكتلندا. يقع راتكليف في حب ماريا ويقسم على قتل أي شخص يحاول أن يتزوجها. يغدو الكونت دوغلاس خطيباً لـ ماريا، فيدعوه راتكليف إلى مبارزة، لكن دوغلاس يبقي على حياة راتكليف. تتهيأ ماريا للزواج من دوغلاس وتعلم من مربيتها أن أمها كانت فيما مضى واقعة في حب والد راتكليف لكنها مُنعت من الزواج منه، وتزوجت بدلاً منه والد ماريا ماك غريغور، وأن ماك غريغور كان قد قتل والد راتكليف. يندفع راتكليف المصاب بجراح ويقتل ماريا ثم يموت. وعندما يكتشف دوغلاس جثمانهما

ينتحر.
نجحت لدى ظهورها، لكنها الآن في طي النسيان.

Guillaume Tell – ويليم تيل
ثمة عدة أعمال تحمل هذا العنوان وتدور حول ويليم تيل الوطني السويسري الأسطوري، وتتضمن:
1- أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف البلجيكي أندريه غريتري. قُدمت أول مرة في باريس في 9 نيسان عام 1791. وضع نصها، المأخوذ عن م. لومبير، جان ماري سيدين.
2- أوبرا من خمسة فصول لـ روسيني. قُدمت أول مرة في باريس في 3 آب عام 1829. وضع نصها، المأخوذ عن فريدريش فون شيلر، فيكتور جوزيف إيتين دو جوي وفلورنت بيز وأرماند ماراست.
الأدوار الرئيسية: تيل «bar»، أرنولد «ten»، ماتيلد «sop»، ملشتال «bass»، غيسلر «bass»، جيمي «sop»، فالتر «bass»، إدفيغ «mezzo».
قصة الأوبرا: سويسرا القرن الثالث عشر.
يقود تيل حركة مقاومة ضد الطاغية النمسوي غيسلر، ويلقى الدعم في ذلك من ملشتال والد أرنولد الذي يحب الأميرة النمسوية ماتيلد. يُنقذ تيل أحد الذين يطاردهم النمسويون ويفر معه في زورق. يصرح أرنولد وماتيلد بحبهما، يقاطع ذلك تيل الذي يحمل نبأ موت ملشتال. يوافق أرنولد على الانضمام للثائرين الذين أتوا من مختلف

المناطق السويسرية. يدرك أرنولد وماتيلد أن عليهما أن ينفصلا. في ساحة ألتدورف الرئيسية يرفض تيل تقديم الولاء والاحترام لـ غيسلر، فيُدان ويجبر على إصابة تفاحة وُضعت على رأس ابنه برمية سهم. ينجح تيل في ذلك، لكنه يُعتقل عندما يصرح بأنه كان سيطلق سهماً ثانياً على غيسلر في حال فشله. تتعهد ماتيلد برعاية جيمي ابن تيل بعد نقل تيل إلى معتقل في وسط بحيرة لوسرن. عند حافة البحيرة يحث أرنولد جماعته على القتال. يضرم جيمي ناراً مشيراً بذلك إلى بدء الانتفاضة. وخلال عاصفة يهرب تيل من الزورق الذي كان يحمله إلى المعتقل، ثم ينجح في قتل غيسلر، وينضم إلى الوطنيين الذين يحققون النصر على النمسويين. آخر أوبرا لـ روسيني، وهي أطول أوبراته وأكثرها طموحاً وجدية، وقد ضمنها أنبل ما كتب من موسيقا. وما زالت تُقدم باستمرار.

Günther - دور «bar» في أوبرا غسق الآلهة لـ فاغنر. هو شقيق غوترون.

Guntram – غونترام

أوبرا من ثلاثة فصول لـ ريتشارد شتراوس. قُدمت أول مرة في فايمار في 10 أيار عام 1894. وضع نصها المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية: غونترام «ten»، فرايهيلد «sop»، فرايدهولد «bass»، دوق روبرت «bar»، جيستر «ten».

قصـــة الأوبرا: ألمـانيا، القرن الثالث عشر.
من أجل تحرير الشـــعب من حكم الـدوق روبرت الاســـتبـدادي يـقـتـل غـونـتـرام روبـرت فـي مبارزة. ينصــرف بعد ذلك إلى حياة العزلة بســبب شعوره بالذنب لأنه أحب فيمـا مضـــى فرايهيلـد زوجة روبرت.
هي أول أوبرا لـ ريتشارد شـــتراوس، وقـد أخفقت لـدى عرضـــهـا، ونـادراً مـا تُقدم.

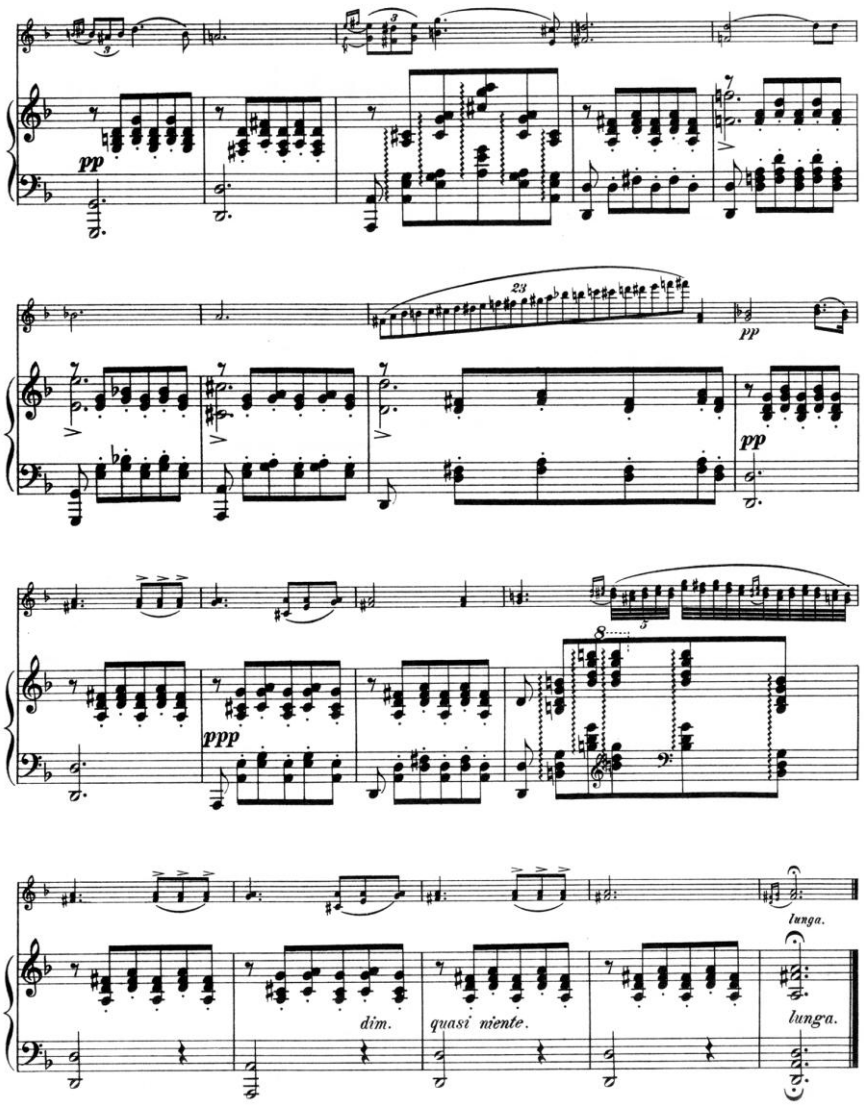
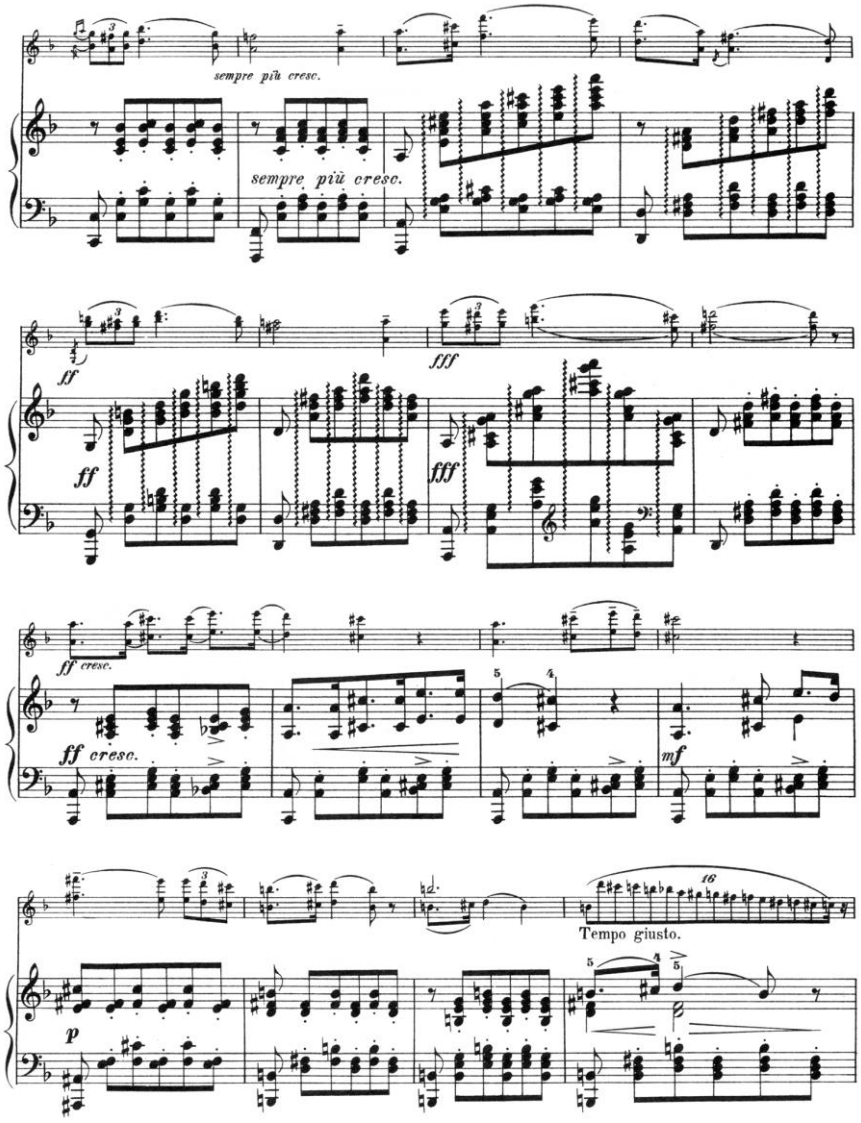
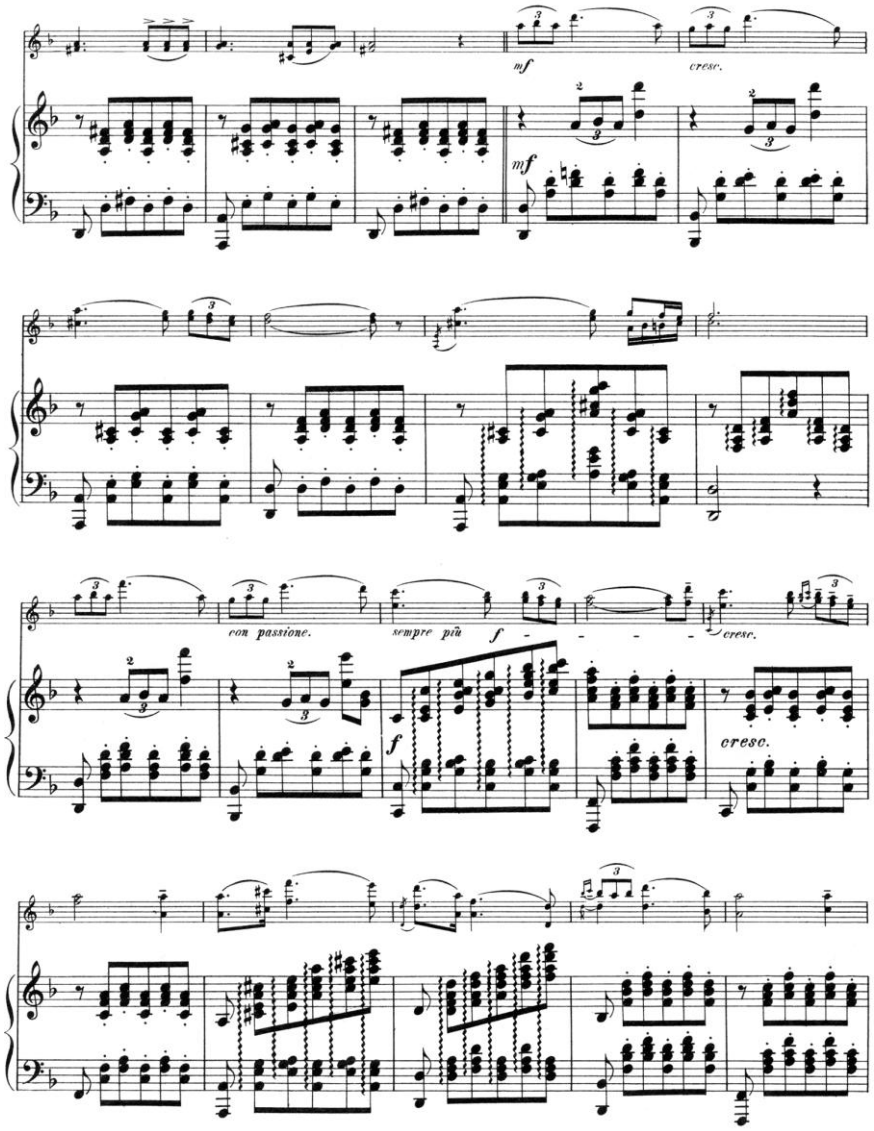
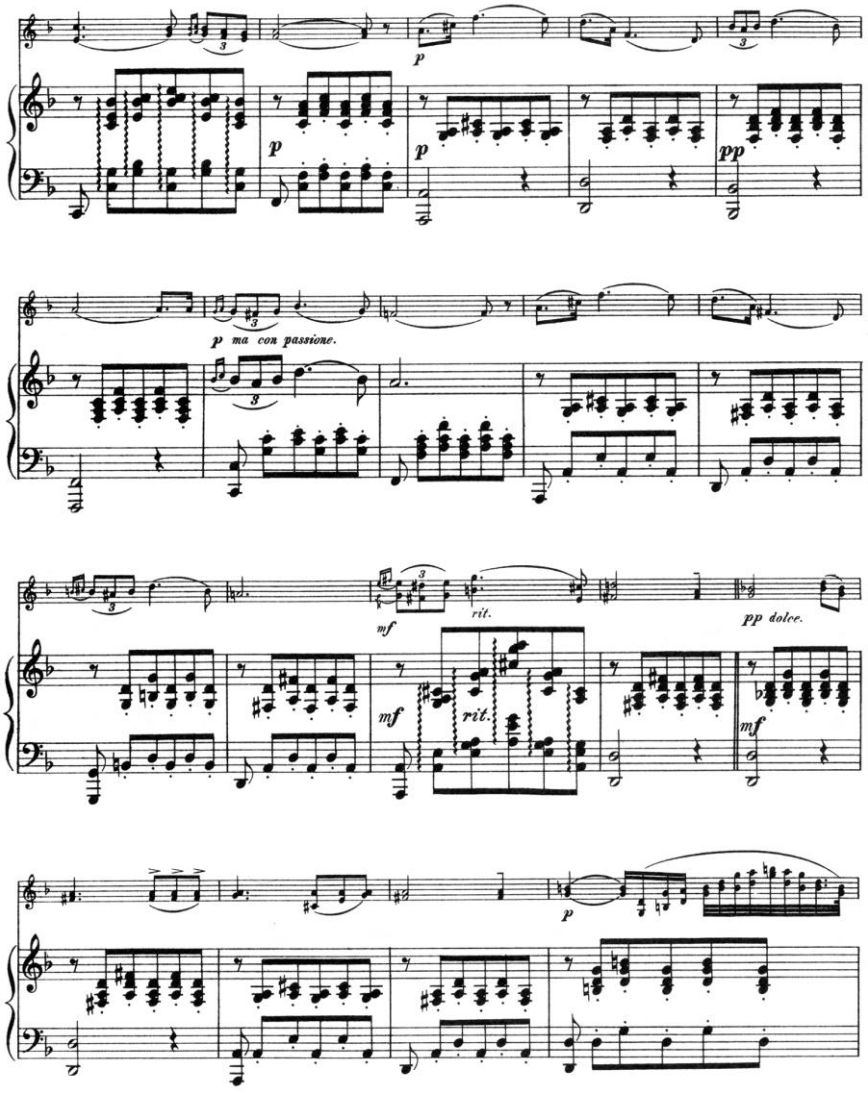
Gurnemanz – دور «bass» فـــي أوبـــرا بارسيفال لـــ فاغنر. هو فارس الكأس المقدســة العجوز.

Gustavo – دور «ten» فـي أوبـرا حـفلـة رقص تنكرية لـــــ فيردي. هو الملـك غوســـتـافيوس الثالث السويدي.

Gutrune – دور «sop» في أوبرا غسق الآلهة لـ فـاغنر. هي شـــقيقـة غونتر.

Gwendoline – أوبرا من فصلين للمؤلف الفرنسي إيمانويل شـــابرييه. قُدمت أول مرة في بروكســـيـل في 10 نيسان عام 1886. وضع نصها كاتول مينديز. هـي الأوبـرا الـوحـيـدة الجادة لـــــ شـــابرييه. وتـعـكـس تـأثراً كبيراً بـ فـاغـنر. وهي الآن في طي النســـيـان. تجري أحداثها في القرن الثامن عشـــر في بريطـانيـا، وتروي قصـة الملك الذي يـنـتـمـي إلى الفـايكنغ والذي وقع في غرام ابنة سجينه الساكسوني.

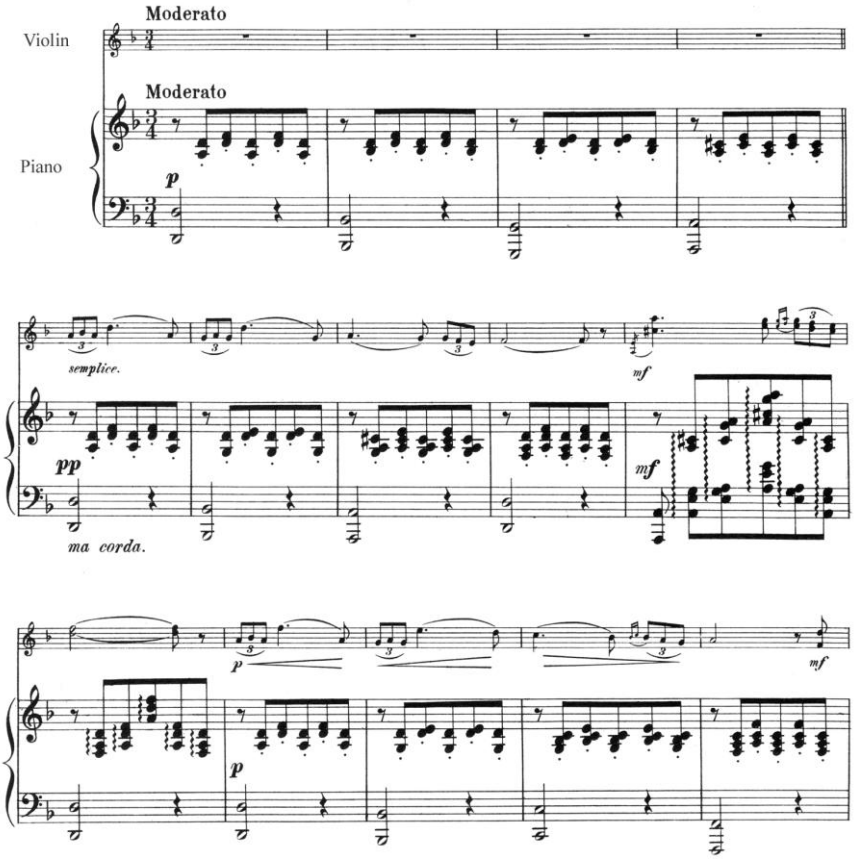
ملحـــق

سيريناد للمؤلف فرانز شوبرت وهي لآلة كمان مع مرافقة البيانو

sempre più cresc.
sempre più cresc.
ff
ff
fff
fff
ff cresc.
ff cresc.
mf
Tempo giusto.
p

mf
cresc.
mf
con passione.
sempre più
f
cresc.
f
cresc.

p
p
p
pp
p ma con passione.
rit.
mf
pp dolce.
mf
rit.
mf
p

Serenade

by

F. Schubert

Transcription by
EDOUARD REMÉNYI

مسرد بمحتويات مجلة « الحياة الموسيقية »
منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2005

دراسات وأبحاث

- الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا العربية: صميم الشريف؛ العدد 1993/1.
- سيرغي رخمانينوف... عازف بيانو رغماً عنه: سينثيا الوادي، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و1993/4.
- كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و1993/4.
- ليست والبيانو: آني سيراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا – شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي؛ العدد 1994/5.
- جمال عبد الرحيم - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1994/6.
- موتسارت ودابونتي – سيمياء سماوية: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1995/9.
- الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- مغامرة العشرينات، ميلو وهونيجر؛ وجان روي،

ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1996/12.

- شكسبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد 1997/15.
- شكسبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد1997/16.
- محن عباقرة الموسيقا العالمية وآخر أنفاسهم الزكية: بشير نطفجي؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/15.
- إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقا ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/16.
- إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/18.
- إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير –1-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/19.
- إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير –2-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/20.
- إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير –3-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/21.
- إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 2000/23.

- المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- المتنبي ومنصور الرحباني؛ إعداد سلمى قصاب حسن، العدد 25، 2001.
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الموسيقا العربية في المغرب والأندلس: د. صالح المهدي؛ العدد 1997/15.
- العبثية والروحانية في موسيقا إريك ساتي، زينة العظمة العدد 28 / 2003.
- الغناء والموسيقا عند العرب بين الجاهلية والإسلام ، د. سهيل الملاذي، العدد 29 / 2003.
- في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 29 / 2003.
- الموشحات الأندلسية في الأندلس، د. سهيل الملاذي، العدد 2004/31
- الموسيقا هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت ـــــ تواتي، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2004/31
- الموسيقا كأداة سياسية، زينة العظمة، العدد 2004/32
- بيتهوفن في حياته العاطفية، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2004/32
- راهن الموسيقا العربية وتحديات العصر، أ.د.

محمود قطاط، العدد 2004/33

- التأليف الموسـيقي العربي المعاصـر، د. محمد الماجري، العدد 2004/33
- تأثر الموسـيقا العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شوره، العدد 2004/33
- الفيديو كليب وتكنولوجيا الأغنية ، ياسـر المالح، العدد 2004/33
- العلاج بالموسـيقا، د. نبيلة ميخائيل يوسـف، العدد 2004/33
- نزار قباني والأغنية العربية : ياسـر المالح، العدد 2005/34
- موسـيقا إخوان الصـفا: فتحي الخميسـي، العدد 2005/36
- السـبب الخفيف (فع): إدوار شـمعون، العدد 2005/36
- أثر الموسـيقا الإسـبانية في اللحن والغناء العربي: ياسر المالح، العدد 2005/36
- موقـع التراث المحـلي والإقليمي في التربيـة الموسـيقية: د. رتيبـة الحفني، العدد 2005/
- توظيف الألحان الشـعبية في أغنية الطفل: إلهام أبو السعود، العدد 2005/
- الغنـاء العربي المتقن وأعلامـه (الحلقة الثانية) : د. سـهيل الملاذي، العدد 2005/
- كيف تسـتمتع بـأوبرا: ميلتون كروس، ترجمـة محمد حنانا، العدد 2005/

- من قتل ريتشارد فاغنر: جورج ليبيرت، ترجمة كمال فوزي الشرابي، العدد 2005/

أعلام

- بيير مونتو في ذكراه الثلاثين ـــــ فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد 7 و 1994/8.
- هنري بورسيل: آني سيراداريان؛ العدد 1995/10.
- أشهر عازفي الآلات النافخة ـ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية: أحمد بوبس؛ العدد 1998/17.
- سفياتوسلاف ريختر؛ محور العبقرية: آني سيراداريان؛ العدد 1998/17.
- سير جورج شولتي؛ وداعاً يا مايسترو: حسان موازيني، العدد 1998/17.
- علي الدرويش المصري من خلال مؤلفاته الموسيقية واعماله الفنية: م. إبراهيم الدرويش المصري؛ العدد 1998/18.
- في ذكرى المعلم هنري شيرينغ: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/19.
- مذكرات جورج شولتي: آني سيراداريان؛ العدد 1999/20.
- 1999، عام مشهود يصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقا العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس: بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.

- الراهب الفرنسيسكاني الشيطاني (جوسيبه تارتيني)؛ روك كلوبشيش، ترجمة ديالى حنانا، العدد 26، 2002.
- ابن سريج، خليل البيطار، العدد 28 / 2003.
- رجل خلف التمارين «أوتاكار سيفتشيك» ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/28.
- ابن محرز «صناج الحواضر»، خليل البيطار، العدد 29 / 2003.
- الغريض فاتن الإنس والجن، خليل البيطار، العدد 30 / 2003.
- عبد الرحمن الباشا، ترجمة وإعداد سهير الأتاسي، العدد 30 / 2003.
- الموسيقار الفرنسي هيكتور بيرليوز، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 30 / 2003.
- عمر البطش، عبقري الموشحات، د. محمود كحيل، العدد 2004/31
- معبد صاحب الحصون، خليل البيطار، العدد 2004/31
- سيد درويش لحن لا ينتهي، ياسر المالح، العدد 2004/31
- ألبينيث، د. نبيل اللو، العدد 2004/31
- مالك بن أبي السمح الطائي، خليل البيطار العدد 2004/32
- المسرح الغنائي وأحمد أبو خليل القباني، ياسر المالح، العدد 2004/32

- المؤلف الموسـيقي المصـري جمال عبد الرحيم، د. غزوان الزركلي، العدد2004/32
- جميلـة سـيـدة مغنيات المدينة، خليل البيطار، العدد 2004/33
- فانسان داندي، د. نبيل اللو، العدد 2004/33
- إبراهيم الموصلي: خليل البيطار ، العدد 2005/34
- الموسـيقيان الكبيران غلينكا ودفوجـاك: ترجمـة وإعـداد كمـال فوزي الشـرابي، العـدد 2005/34
- اسحاق الموصلي: خليل البيطار، العدد 2005/35
- أسمهان : ياسر المالح، العدد 2005/35
- نيكولو بـاغـانيني: ترجمـة وإعـداد كمـال فوزي الشرابي، العدد 2005/35
- زرياب: خليل البيطار، العدد 2005/36
- إبراهيم بن المهدي الأمير المغني: خليل البيطار، العدد /2005
- المؤلف الموسـيقي جمال عبد الرحيم: د. غزوان الزركلي، العدد /2005

ملفـــات

- سيد درويش، العدد 1993/1.
- فولغفانغ أماديوس موتسارت، العدد 1993/1.
- بيتر ايليتش تشايكوفسكي، العدد 1993/2.
- البيانو، العدد 3 – 1994/4.
- موسيقا السينما، العدد 1994/5.
- قيادة الأوركسترا،العدد 1994/6.

- ريتشارد شتراوس، العدد 7 – 1994/8.
- حول العرض الأوبرالي الأول في ســـوريا : دايدو واينياس، العدد 1995/10.
- فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- مانويل دي فايا، العدد 1996/14.
- أوبرات ريتشارد فاغنر، العدد 15 – 1997/16.
- يوهان براهمز،العدد 1997/16.
- كلود ديبوسي، العدد 1999/20.
- فريدريك شوبان، العدد 2000/22.
- ي . مينهوهين، العدد 2000/23.
- يوهان سيباستيان باخ، العدد 2001/24.
- موســـيقا الفترة الســـوفيتية في روســـيا، العدد 2001/25.
- جوسيبه فيردي، العدد 2002/26.
- ايغور سترافينسكي، العدد 2002/27.
- لودفيغ فان بيتهوفن، العدد 28 / 2003.
- سيرغيه بروكوفييف، العدد 29 / 2003.
- ياشا هايفتس، العدد 30 / 2003.
- ديمتري شوستاكوفيتش: العدد 2005/34
- المغنون المخصـــيون (Castati): ترجمة ســـهير الأتاسي، العدد 2005/35
- ريتشارد فاغنر ، العدد 2005/36
- بابلو كازالس Pablo Casals-1876-1973:
جان ـــ ميشيل مولكو، ريمي لويس، ترجمة آني سيراداريان، العدد /2005

أعمـــال

- أوبرا كارمن لبيزيه، شـــابة عمرها عشـــرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد 1996/13.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16 .
- كونشـيرتات الكمان (1): تشـايكوفسكي؛ مباهج جسـدية محضـة آن صـوفي موتر، ترجمة حسـان موازيني؛ العدد 1999/19.
- كونشـــيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً آن صـــوفي موتر، ترجمـة حســـان موازيني؛ العـدد 1999/20.
- كونشـــيرتـات الكمـان (3): ســـيبيليوس؛ الأكثر تحليقاً آن صـوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- كونشـيرتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً آن صـــوفي موتر، ترجمة حســـان موازيني؛ العدد 2000/23.
- أوبرا فيـديليو لبيتهوفن: بشـــير نطفجي؛ العـدد 2000/23.
- أســطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشـــير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أوبرا "بيللي بـاد" لبينجـامين بريتن في دار أوبرا نانسـي: فرانسـوا لافون وباسـكال بريسـو، ترجمة

آني سراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.

- الكواكب ـــ متتاليـــة ســـيمفونية لغوســـتاف هولســـت: د. نبيـل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.
- هـــل ألف بيتهوفن « الســـيمفونية العاشـــرة إيينا »؟: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- موســـيقا أفلام والت ديزني: ن. ســـيمســـولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.
- موتسارت ودابونتي ـــ أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد 1995/9.
- أوبرا دايـدو دراســـة دراميـة وتحليليـة: عمـاد مصطفى؛ العدد 1995/10.
- الأشـــكال الموســـيقية الأســـاســـية، تحليـــل سوناتـــا فالدشـــتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- كـانتـاتـا كـارمينـا بورانـا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ديبوســـي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصـــل الأول من النص الكـامـل: ترجمـة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموســورســكي (2) النص الكـامـل للفصـــلين الثاني والثالث: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/21.
- أوبرا بوريس غودونوف لموســورســكي (3) النص الكامل للفصـل الرابع والأخير: ترجمة ديالى حنانا؛

العدد 2000/22.

- أوبرا عـايـدة تـأليف غوســـيبي فيردي: بشـــير نطفجي؛ العدد 1999/21.
- أوبرا فيـديليو لبيتهوفن: بشـــير نطفجي؛ العـدد 2000/23.
- أســطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشــير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- كونشـــرتات الكمان (5)؛ آن صـــوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 25/ 2001.
- أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25، 2001.
- كارمينا بورانا لـــ كارل اورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس جلال، العدد 25، 2001
- كونشــرتات الكمان (6)؛ آن صـوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 26، 2002.
- أوبرا لا ترافياتا لـــــ فيردي؛ ترجمة نذير جزماتي، العدد 26، 2002.
- ثلاث أوبرات لـــــ ســـترافينســـكي؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 27، 2002.
- أوبرا حب البرتقالات الثلاث لـــ بروكوفييف، ترجمة نذير جزماتي، العدد 29/ 2003.
- أوبرا الطروادیون لـــــ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 30/ 2003.
- أوبرا بينفينوتو تشيلليني لـــ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2003/30.
- أوبرا الناي السحري لـ موتسارت، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2004/31

- أوبرا توسكا لـ بوتشيني، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي العدد 2004/32
- أوبرا فاوست، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2004/33
- أوبرا كاتيرينا إيزمايلوفا، للمؤلف شوستاكوفيتش، ترجمة د. واهي سفريان، العدد 2005/35
- أوبرا إليكترا، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2005/35
- أوبرا سالومي، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/35
- أوبرا تريستان وإيزولده، إعداد د. واهي سفريان، العدد 2005/36
- أوبرا ذهب الراين، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا الفالكيري، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا زيغفريد، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا غروب الآلهة، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا حفلة راقص تنكرية للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا، العدد /2005

كتب

- ترجمة يابانية لكتاب الموسيقا العربية للدكتور

صـالح المهدي: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1999/19.

- كتـاب ينتظر الترجمـة، د. غزوان الزركلي، العـدد 2004/33

قـوالب

- الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1993/1.
- السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 1993/2.
- الموشـح الأندلسـي والموشـح المشـرقي ـــ دراسـة مقـارنة: علي هيثم مصـري الدرويش؛ العدد 1994/5.
- البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الأشـكال الموسيقية الأساسية - الشكل المقطعي: آ. كوبلانـد، ترجمـة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- الأغنيـة العربيـة بين الإقليميـة والألحـان البيئيـة: صميم الشريف؛ العدد 1995/9.
- إمكانية اسـتخدام القوالب العربية في الموسـيقا السـودانية: د. عباس سـليمان السـباعي؛ العدد 1995/9.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسية ـ شـكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمـة محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 1995/10.
- الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 1995/10.

- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسـية، الشـكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسـية، شـكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسـية، شـكل البريلود والقصـيدة السـيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- الأوبرا والـدرامـا الموسـيقيـة: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- كيف تُحلل الموسـيقا: سـيغموند سـبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- لُعب وأغاني الأطفال العراقية: حسـين قدوري؛ العدد 1996/14.
- الأغنية العربية: الكلمة-الموسـيقا-الأداء د. وليد غلمية؛ العدد 1999/19.
- الموسـيقا الآلية الفرنسـية في القرن التاسـع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- الأغنية العربية: هاشم قاسم؛ العدد 1999/20.
- رد وتعقيب وتصـويب... إحياء العود الشـرقي؛ تجربة معهد الموسـيقا ببغداد: باسـم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.
- باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا، إعداد خضـر جنيد، العدد 24، 2001.
- الثارثويلا، بابلوغالونس، ترجمة آني سـيراداريان، العدد 2004/33

- التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم :العدد 3 و 1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الإسبانية: بيل كراوس ،ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد 1995/9.
- تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 1995/9.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عريبي؛ العدد 1995/9.

- السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العددين 9 و1995/10.
- الإبداع العربي في الموسيقا العالمية: توفيق الباشا؛ العدد 1995/10.
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد 1996/12.
- التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشا علي طموم؛ العدد 1996/12.
- موسيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد 1996/14.

نظريات

- واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد 1993/2.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم ـــــ السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد 1993/2.
- نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة؛ العدد 3و1993/4.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا ـ شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد 1994/5.

- التبـاين في تـأثيرات البنيـة المقـاميـة: د. هنري غونارد، ترجمة ســـلمى قصـــاب حســـن؛ العدد 1994/5.
- أقدم موسـيقا معروفة في العالم ـــــــ المرحلة الأوغاريتية ـــ التدوين الموسيقي: راوول فيتالي؛ العدد 1994/6.
- مفهوم المقـام لـدى الموســـيقيين البـدو لغنـاء "أيـاي": د. عبـد الحميـد بن موســـى؛ العـدد 7و1994/8.
- الموســـيقا العربية والهارمونيا: ســـليم ســـحاب؛ العدد 1995/9.
- تصـور مسـتقبلي لتطور الموسـيقا الشـرقية نحو مفهوم شـــامـل وموحد للمقامات الشـــرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- إمكانية اسـتخدام القوالب العربية في الموسـيقا السـودانية: د. عباس سـليمان السـباعي؛ العدد 1995/9.
- عالمية الموســـيقا العربية: د. صـــالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الكنـدي والموســـيقـا: عـدنـان بن ذريـل؛ العـدد 1996/11.
- ضـــوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراســـة الموسـيقا العربية المعاصـرة: توفيق الباشـا؛ العدد 1998/18.

- صـــناعـة الآلات الوتريـة في فترة مـا قبل العهد الـكلاســـيكي: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1993/2.
- مـدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيـانو من القرن الســادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- البيانو الشـــرقي: صـــميم الشـــريف؛ العدد 3 و 1993/4.
- رحلة البيانو: نشأته ـــ تطوره ـ أدبه: د. واهي سفريان؛ العدد 3و1993/4.
- بحث في مجال تصـــنيع الآلات الوترية - صـــناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسـيكي :فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3و1993/4.
- بحـث في مجال تصـــنيع الآلات الوترية - أنطونيو ســـتراديفـاري: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 1993/4.
- صـــنَّـاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسيقي ـــ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- مشـاكل تصـنيع الآلات الوترية في سـوريا: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف ونـديم خلف؛ العـدد 7 و 1994/8.
- الباروك ـــــ بآلات زمانه أم بآلات عصـرنا؟: فيليب

بوسان، ترجمة آني سراداريان؛ العدد 7 و 1994/8.

- الجنك والجنكية: د. عبد الحميد حمام؛ العدد 1995/9.
- تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد11 و 1996/12.
- آلة القانون: حميد البصري؛ العدد 1996/13.
- الترومبون: وولتر بيستون؛ ترجمة معن أحمد خليفة؛ العدد 1998/18.
- الموسيقا الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 2000/23.
- باخ؛ الأورغن آلة القدر، جورج غييار، ترجمة كندة مفتي، العدد 24/ 2001.

تربيـــة

- حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة

محمد حنانا؛ العدد 1993/1.

- متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد 1993/1.
- كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/3،4.
- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد 1995/9.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10و 11 و 12 و1995/13.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (1): نورث نابوتي؛ العدد 1996/14.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 1997/15.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 1997/16.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 1998/17.

- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 1998/18.
- أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (6): نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 1999/20.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 1999/21.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 2000/23.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورث نابوتي، العدد 25، 2001.
- تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة؛ نورث نابوتي، العدد 26، 2002.
- إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس؛ د. محمد عزيز شاكر ظاظا، العدد 27/ 2002.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تعلم القراءة الموسيقية، نورث نابوتي، العدد 28 / 2003.

- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تحفيز القدرات عند الأطفال، نورث نابوتي، العدد 29 / 2003.
- أهمية التربية الموسـيقية في العملية التربوية (الحلقة الأولى)، د. نبيل اللو، العدد 30 / 2003.
- أهمية التربية الموسـيقية في العملية التربوية – الحلقة الثانية، د. نبيل اللو، العدد 2004/32
- حالم وآلة كمان ، وليام ستار، ترجمة هنا نور الله، العدد 2004/32
- الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 2005/34
- تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال: ألهام أبو السعود، العدد 2005/34
- وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة: د. علي عبد الله، العدد 2005/35

تاريخ

- التراث الموسـيقي وروائع الآثار الموسـيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1993/1.
- الموسـيقا العربية والمتوسطية عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 1993/2.
- زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- في تاريخ الموسـيقا العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسـيقا عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛

العدد 7 و 1994/8.

- فلسفة الموسيقا والغناء عند التوحيدي: عزت السيد أحمد؛ العدد 1998/17.
- الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول: د. عادل بالكحلة؛ العدد 1999/20.
- تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- عائلة باخ الموسيقية؛ مارك فينيال، ترجمة ديانا جيرودي، العدد 24، 2001.
- باخ تواريخ كبيرة وأحداث؛ جورج غاد، ترجمة عبد الله موازيني، العدد 2001/24.
- كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني؛ محمود كامل وايزيس فتح الله جبراوي، العدد 25، 2001.
- موسيقا الفترة السوفييتية في روسيا؛ نبيلة أبو الشامات، آني سيراداريان، مازن مغربي، هبة أبو عابد، العدد 25، 2001.
- الملامح العلمية للموسيقا العربية؛ باسم حنا بطرس، العدد 27، 2002.
- لمحة عن تاريخ الرقص (مدخل إلى فن الباليه) د.

غزوان الزركلي، العدد 30 / 2003.

- تلاميذ الشيطان، جورج غاد، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2004/32
- كوزيما ليست والموسيقار ريتشارد فاغنر، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2004/33

الموسيقا و..

- الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد 3و1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1994/5.
- الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و1995/13.
- اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؛ د. مها بياري، العدد 26، 2002.
- أنطون تشيخوف والموسيقا؛ نبيلة أبو الشامات، العدد 36، 2005.

جـــاز

- موســـيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشـــور؛ العدد 1993/1.
- موســـيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
- الجـــــاز في الموســـــــيقا الجـــــادة: ليونارد بيرنشـــــــــتاين، ترجمة سـوزان إيلوش؛ العدد 3 و1993/4.
- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 1995/9.
- أشـهر عازفي الآلات النافخة ـ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- موسـيقا الجاز والحداثة: زيغموند سـبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.
- الجـــــاز والموســـــيقا الكلاســـــيكية ليونارد بيرنشـــتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/29.

معـــاجم

- معجم الموسيقا الغربية - حرف A: ظفر قسوات؛ العدد 1993/1.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف B (1): ظفر قسوات؛ العدد 1993/2.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف B (2): ظفر قسوات؛ العدد 3و1993/4.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف C: محمد حنانا؛

العدد 3 و 1993/4.

- معجم الموسـيقا الغربية - حرف D: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف E: محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف H: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف I : محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف J: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف K : محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف L: محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف M (1): محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف M (2): محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف N: محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف O: محمد حنانا؛

العدد 1998/17.

- معجم الموسـيقا الغربيـة - حرف P(1): محمد حنانا؛ العدد 1998/18.
- معجم الموسـيقا الغربيـة - حرف P(2): محمد حنانا؛ العدد 1999/19.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف Q : محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف R (1): محمد حنانا؛ العدد 1999/21.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف R (2): محمد حنانا؛ العدد 2000/22.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف S (1) : محمد حنانا؛ العدد 2000/23.
- معجم الموسـيقا الغربيـة - حرف S (2)؛ محمد حنانا، العدد 24، 2001.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف S (3)؛ محمد حنانا، العدد 25، 2001.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف T؛ محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف U؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف V؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف W؛ محمد حنانا، العدد 28 / 2003.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف X,Y,Z؛ محمد

حنانا، العدد 29/ 2003.

- معجم أوبرا حرف A, B؛ محمد حنانا، العدد 2003/30.
- معجم أوبرا حرف C محمد حنانا، العدد 2004/31.
- معجم أوبرا حرف E, D محمد حنانا، العدد 2004/32.
- معجم أوبرا حرف F محمد حنانا، العدد 2004/33.
- معجم أوبرا حرف G محمد حنانا، العدد 2005/34.
- معجم أوبرا حرف H, I محمد حنانا، العدد 2005/35.
- معجم أوبرا حرف J محمد حنانا، العدد 2005/36.
- معجم أوبرا حرف ، K - L محمد حنانا، العدد 2005/.

تذوق

- في التذوق الموسيقي، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/1.
- عملية الإبداع في الموسيقا، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/2.
- عناصر الموسيقا الأربعة - الإيقاع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3و1993/4.

- عناصـر الموسـيقا الأربعة - اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3و1993/4.
- عناصـــر الموســـيقا الأربعة - الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- عناصر الموسيقا الأربعة ـــ اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- النسـيج الموسـيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- البناء الموسـيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموســـيقا الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- من المؤلف إلى المؤدي إلى المســـتمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- انطباعـات عن اليابـان: صـــلحي الوادي؛ العـدد 1996/12.
- كتـاب إغفـال الوصـــايـا لميلان كونـديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 1996/12.
- اللون والموســـيقـا: بـاســـل ديـب داوود؛ العدد 1996/13.
- كيف تحلل الموسـيقا: سـيغموند سـبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- التنوع اللامحدود للموسـيقا : ليونارد بيرنشـتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1997/15.
- الصـورة الصـوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.

- الموسـيقا كعلاج: فيشـاردا دايارانته راناتونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/23.
- باخ؛ الموسـيقا الغنائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حسان موازيني، العدد 24، 2001.
- باخ؛ الأسـلوب الشـمولي، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة آني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- قيـل في بـاخ؛ إعـداد مـازن مغربي، العـدد 24، 2002.
- بيكاسـو والموسـيقا؛ اوليفيين بيرتاجيه، ترجمة فادية مراد، العدد 2001/25.
- إعادة إحياء الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 25، 2001.
- إحيـاء العود الشـرقي؛ د. نبيـل اللو، العـدد 26، 2002.
- في الموسـيقـا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- أداء أعمال سـترافينسـكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 2002/27.
- في الموسـيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 28 / 2003.
- تحليـل المقطوعـة » دراسـة رقم2 لآلة البيانو « لـلـمـؤلف الموسـيقي وليـد الحجـار، د. غزوان الزركلي؛ العدد 29/ 2003.

- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم: العدد 3 و 1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- روبرتو آلاجنا ـــــ التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- كلاوديو أبادو ـــ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- قائد الأوركسترا ـــــــ موقع ومهام: د. واهي سفريان؛ العدد 1994/6.
- أسرار قائد الأوركسترا ـــــ ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/6.

- الإعداد الموسيقي ـ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- هربرت فون كارايان ـــــــ قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــــــ الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــــ قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- جيدون كريمر ـــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 1996/11.
- كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- الأخت ماري كيروز، غناء شرقي في باريس: أوليفييه بيللامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (1) الوتريات: ريمسكي ـــــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (2) آلات النفخ: ريمسكي ـــــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.

- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي ـ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (8) الهارموني في الوتريات: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (9) الهارموني في الخشبيات: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 2000/23.
- غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب

مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.

- الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- شوبان؛ أستاذ البيانو الموهوب: أوليفييه بيللامي، ترجمة آني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شوبان على البيانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (10)؛ ريمسكي ــ كورساكوف، ترجمة باسل داوود، العدد 25، 2001
- نهاية التسلسلية؛ زينة العظمة، العدد 26، 2002.
- التقاسيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شورة، العدد 27، 2002.
- تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، د. أمل جمال الدين محمد عياد، العدد 35، 2005.

مقابلات

- سـفيتلانـا كاتـرنـوزا: سلمى قصاب حسـن؛ العدد 1993/1.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1993/1.
- ملامـح من التجربـة الرحبانيـة في الأداء ـ مقابلـة مـع منصور الرحبـاني: سلمى قصاب حسـن؛ العدد 1993/1.
- مقـابلـة مع آن صـوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسـونوفيتش، ترجمـة رفعـت بنيـان؛ العـدد 1993/2.
- ديتريخ فيشـر ديسـكـاو مغني بـاريتون القرن العشـرين: فرانسـوا لافون وباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- الأورغـن في سـوريا يحظى بالاهتمـام ـ مقابلـة مع كريسـتيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 1993/4.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسـن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- روبرتو آلاجنا ـ التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- كلاوديو أبادو ـ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- عبد الرحمن الباشـا وبيتهوفن ـ التحدي الكبير: باتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحـابنة في سـاحة الشـهداء ببيروت ـ

مقابلة مع رياض سـكر وجهاد سـكر: سـلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.

- صلحي الوادي ـــ عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــ الكمان الدافئ ـــ مقابلة بين جان ميشـيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــ قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- د. سـمحة الخولي ـــــ علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.
- جيدون كريمر ـــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ميشـيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حسـان موازيني؛ العدد 1996/11.
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشـيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1996/12.
- جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.
- غلاس ومانوري: تأليف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حـوار بـين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.

- مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 2001/24.
- مقابلة مع المغنية رينيه فليمنغ؛ جورج غاد، ترجمة يمام بشور، العدد 2001/25.
- نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات، العدد 2002/26.
- حفل سيبقى في الذاكرة، مقابلة مع عازف البيانو غزوان الزركلي، العدد 2005/35.

أمسيات

- حول أداء جوقة الفرح الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- انطباعات عن كريمر: صلحي الوادي، العدد 1993/2.
- غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 3 و 1993/4.
- العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن وطاهر ماملي؛ العدد 3 و 1993/4.
- حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.

- الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1995/9.
- العرض الأوبرالي الأول في سوريا ـــ دايدو وإينياس لهنري بورسيل: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1995/10.
- الفرقة السيمفونية الوطنية، الموسم الثالث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجرة: جمان عبيد؛ العدد 1996/11.
- ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1996/12.
- بيلار خواردو وسيباستيان مارينييه في دمشق: أيمن جرجور؛ العدد 1996/13.
- أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق: ميساك باغبودريان؛ العدد 1996/13.
- الفرقة السيمفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/13.
- فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين

بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.

- فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين بدمشق: حسان طه؛ العدد 1997/15.
- الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجرة؛ العدد 1997/16.
- فرقة برلين لموسيقا الباروك؛ العدد 1997/16.
- فرقة رباعي يواخيم الألمانية؛ العدد 1997/16.
- فرقة جوقة أطفال التشيك سيفيراتشيك؛ العدد 1997/16.
- أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط: جمان عبيد؛ العدد 1998/17.
- أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- أوركسترا الاتحاد الأوربي لموسيقا الباروك: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- الحفني والصعيدي والأوركسترا السيمفونية الوطنية: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1998/17.
- نجمي السكري؛ عودة متألقة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين: حسان طه؛ العدد 1998/18.
- تجربة جديدة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/18.
- مجموعة وحيد القرن: نبيلة أبو الشامات، العدد

1998/18.

- الأوركسترا السيمفونية الوطنية في لوس أنجلس: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- فرقة جوشيو يو شيواوكا فونا اليابانية للطبول: إعداد نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: إعداد نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/19.
- ملتقى معاهد الموسيقا لدول البحر الأبيض المتوسط دمشق، 7-1998/11/12: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- انطباعات عن ثلاثي أوشي لار: إعداد وائل نابلسي؛ العدد 1999/19.
- التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/21.
- لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد العدد 2000/23.
- أمسيات الخريف الثالثة للموسيقا العربية الأندلسية: طارق سيد أحمد؛ العدد 2000/23.
- جلال الدين جوليان ويس؛ فرقة الكندي لإحياء التراث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2000/23.
- المجموعة النسائية للموسيقا العربية (تقاسيم): نبيلة أبو الشامات؛ العدد 2000/23.
- أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 25، 2001.
- الاستراتيجية الموسيقية لفرقة إنانا للرقص، د.

غزوان الزركلي، العدد 2003/30.

- نادي الاستماع الموسيقي، تجربة تثير الفضول، ياسر المالح، العدد 2003/30.
- انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين لأوبرا بيلياس وميليزاند، أبان الزركلي، العدد 2005/35.
- انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين الراقص ، أبان الزركلي، العدد 2005/35.

مؤتمرات

- مؤتمر الموسيقا العربية ـــ القاهرة 1992: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/2.
- المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا ـ عمان 1993: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني ـــــ القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/5.
- الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا ـــــ عمان 1994: خضر جنيد؛ العدد 1994/6.
- على هامش مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني ـ القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 7 و 1994/8.
- الألحان السريانية حضارة حية ـــــ بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث ـــــ

القاهرة 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/9.

- المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا ـــ دمشق 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/10.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الرابع ـــــ القاهرة 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/14.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس ـــــ القاهرة والإسكندرية 1996: إلهام أبو السعود؛ العدد 1997/15.
- مؤتمر الموسيقا التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي ـــــ لاهور/الباكستان 1997: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس ـ القاهرة (من 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السابع ـــــ القاهرة (من 1-1998/10/10)، الإسكندرية (من 12 إلى 1998/10/16): إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.

مسابقات

- مسابقة نلسن في العزف على الكمان ـــــ

أودينس 1992: هيـذر كورســـبـاور، ترجمـة أبيـة حمزاوي؛ العدد 1993/1.

- مسابقة رخمانينوف للبيانو ـــــ موسكو 1993: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- حول مسـابقة تشـايكوفسـكي العالمية العاشرة ـ موسكو 1994: ديالى حنانا؛ العدد 7 و1994/8.
- مسـابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت: عايدة مومجيان، العدد 1998/17.
- الموســـيقا الحديثة ومســـابقة فالنتينو بوكي: إعداد اليكا بني، العدد 1999/19.
- مســـابقة شـــوبان في وارســـو: إعداد حســـان موازيني؛ العدد 2000/22.
- لبانة قنطار تفوز في مســـابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.

مهرجانات

- مهرجان اكســـــــــــبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي ـــــ إشبيليا 1992: رفعت بنيان؛ العدد 1993/1.
- مهرجـــان إيفيـــــان الســـــــنوي لعـــازفي موســـــــــيقا الحجرة: إيفيـــــان 1992: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد 1993/1.
- الفنون الشعبية في مهرجان بصرى 1993 : أحمد بوبس؛ العدد 3و1993/4.
- مهرجـان الثقـافة الموســـيقية الســـادس وأيام

الإبداع الموسـيقي ـــــ حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.

- مهرجان الثقافة الموسـيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي ـــــ حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل ـــ عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11.
- مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني ـــ دمشق وحلب 1996: يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- مهرجـان الموســيقـا الحيّـة لبلـدان المتوســط، الإســكندرية 1996: ســلمى قصـاب حســن؛ العدد 1997/15.
- مهرجـان الجـاز العربي الأوروبي الثـالـث من 2–1997/9/11: يمام بشور؛ العدد 1998/17.
- مؤتمـــر ومهرجـــان الموســـــيقا العربيـــة الســـــادس ـــ القاهـــرة (مـــــن 1-1997/10/10)، الإسـكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.
- قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق، العدد 1999/19.
- المهرجـان الأردني الرابع لأغنيـة الطفـل، عمـان من 9/28 إلى 1998/10/3: إعداد الهام أبو السعود، العدد 1999/19.
- مهرجان بيت الدين 1998 ـــ لبنان: إعداد حسان موازيني، العدد 1999/19.
- ما الجديـــــد في المؤتمر والمهرجـــان الثامن

للموسـيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.

- المهرجـان الـدولي الخـامس للموســـيقـا العربيـة الأندلســـية؛ إعداد نبيلة أبو الشـــامات، العدد 27، 2002.
- مهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية الحادي عشر في القاهرة ـ إعداد إلهام أبو السعود، العدد 28 / 2003.
- مهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية الثاني عشر في القاهرة، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2004/32
- مهرجان الموسـيقا العربية الأندلسـية السادس، نبيلة أبو الشامات، العدد 2004/33
- مهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية الثالث عشـر، ألهام أبو السعود، العدد 2005/35

ندوات

- **نـدوة حـول الأغـنـيـة؛ مـهـرجـان الـمـحبـة العاشـر/اللاذقية (من 2-1998/8/14): سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/18.**
- نـدوة الحفـاظ على التراث الموســـيقي العربي، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2004/33

ملاحق

- مقطوعة من موســيقا الجاز لـــــ تشــارلز هنري وهي لآلة البيانو، العدد 1993/1.
- مختـارات من مؤلفـات كـارل أورف للأطفال، العدد

3و1993/4.

- مقطوعة آفا ماريا لـــ فرانز شـــوبرت وهي لآلة البيانو ، العدد 1994/5.
- مقطوعات لـــ ريتشـــارد شـــتراوس ودي فايا وألبينيـث وغرانـادوس وهي لآلـة البيـانو، العـدد 7و1994/8.
- من مؤلفات صلحي الوادي، العدد 1995/9.
- من مؤلفـات حســين نـازك للأطفـال، العـدد 1995/10.
- سيرينادا لـ فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- من موســيقـا الجـاز (ســاكســوفون)، العـدد 1996/12.
- من موســيقـا عبـد الرحمن الخطيـب، العـدد 1996/13.
- سبع أغنيات شعبية إسبانية، العدد 1996/14.
- مقطوعة تشـارداش لـــ ف. مونتي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 1997/15.
- رقصات هنغارية لـ براهمز وهي لآلة البيانو، العدد 1997/16.
- مقطوعات من المسـرحية الغنائية «آني»، العدد 1998/17.
- من موسيقا منير بشير، العدد 1999/19.
- التمهيـــد والفصـــل الأول مـــن النص الكامـــل لأوبرا بوريس غـــودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/20.
- النص الكامـــل للفصلين الثـــاني

والثـــــالث لأوبـــرا بوريس غـــــــــودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/21.

- النص الكامل للفصـــل الرابع والأخير لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 2000/22.
- مقطوعات لـــــ شـــوبان وهي لآلة البيانو، العدد 2000/22.
- توكاتا وفوغ لـ ج.س. باخ، العدد 2001/24.
- موشـحات أوركسـترالية لـــ توفيق الباشا، العدد 2001/25.
- مقطوعـة «دراســـة رقم 2» لآلة البيانو للمؤلف وليد حجار، العدد 2003/29.
- أغنية بلا كلمات لـــ تشـايكوفسـكي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/32.
- سـت رقصـات رومانية لـــ بيلا بارتوك، وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/33
- سـيريناد للمؤلف فرانز شـويرت، وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2005/34
- مينويت للمؤلف بوكيريني ـ غافوت للمؤلف لولي، لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2005/35
- آريـا للمؤلف ج. ب. بير غوليزي، وهي لآلـة كمان مع مرافقة البيانو، العدد /2005

نشاطات

- مركز الموســـيقا العربية والمتوســـطية: نبيلة أبو الشامات، العدد 34 / 2005

* * *