الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق

الجمهورية العربية السوريـة

العدد /42/ 2007

المراسلات باسم رئيس التحرير : مجلة الحياة الموسيقية
ص.ب : 31936 ـ دمشق ـ الجمهورية العربية السورية
E-Mail: musiclife@mail.sy

المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة
لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر

سـعر العـدد : 60 ليرة سورية

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة ـ دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيـــس التحـــرير : محمـــد حنانـــا
أمـــين التحـــرير : د. نبيـــل اللـــو
هيئـــة التحـــرير : د. غـــزوان الـــزركلي
إلهـــام أبو الســـعود
محمد نور الدين البزم

الإخـــــــــراج
الفـــني :

المحتويات

■ كلمـــة العـدد
رئيس التحرير 6

■ تربيـــة

ـ حديث في التربية الموسيقية ـ الحلقة الثالثة ـ
د. نبيل اللو 8

■ دراسات وأبحاث

ـ أطوار الغناء الريفي العراقي
يحيى الجابري 15

ـ التانجو والغناء العربي
ياسر المالح 38

■ أعـــــلام

ـ من أعلام المغنين العرب
يحيى المكي وحكم الوادي
خليل البيطار 54

ـ من أعلام الملحنين العرب
الموسيقار والمطرب نجيب السراج
د. كمال فوزي الشرابي 66

■ تقنيـــات

ـ التوزيع الأوركسترالي ـ وولتر بيستون
ترجمة وإعداد رامي درويش 104

■ أوبـــرا

ـ أوبرا الفروسية الريفية للمؤلف بيترو ماسكاني،
ميلتون كروس ، ترجمة: ديالى حنانـا 117

■ معجـــم

ـ معجـم الأوبـــرا حـــرف **Q** و **R**
إعداد : محمد حنانـا 127

■ مســـــرد

ـ مسرد بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»
منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2006
156

■ ملحـــق

ـ تانجو **Oblivion**
186

ـ تانجو **Adios Nonino**
190

للمؤلف أستور بيازولا

كلمة العـــدد

في كل عصر، ووسط كل سلالة بشرية، وجد الرقص. ويمكن القول إن صـورة الإيقاع الأولى، سـواء في الشـعر أو الموسـيقا، قد اســتُوحيـت من الرقص. ومن المؤكـد أن جميع الآلات الإيقـاعيـة ابتكرت ووظفت لضـبط خطوات الرقص، ونظراً لأن الرقص كان طقساً دينياً، ثم تسلية اجتماعية، فإن محاولات الغناء الأولى كانت، على الأرجح، تصــويتاً حلقياً يعلو وينخفض حين يغدو الراقصــون أكثر إثارة وتفاعلاً فتصبح حركاتهم أسرع أو تتضاءل حيويتهم.

كـان الرقص جزءاً من الطقوس الـدينيـة، ولكن ســـرعـان مـا جرى التمييز بين الرقصـــات الدينية والرقصـــات الدنيوية. وكانت الرقصــات الدنيوية عموماً شـبيهة بالحركات الرياضـية، أو متعلقة بالمحاكاة التي تنقل المشاعر العاطفية بوساطة الحركات التعبيرية.

نشأ الرقص في الشرق قبل نشوئه في الغرب بعدة قرون. فقد رقص المصـريون من أجل آلهتهم وأمواتهم منذ خمسـة آلاف سـنة قبـل الميلاد. وفي الهنـد ثمـة في أطلال موهينغو دارو، التي يعود تاريخها إلى 3300 قبل الميلاد، تماثيل صـــغيرة لراقصـــين. وفي الصـــين ظهر الرقص الرياضـــي «كونغ فو» نحو عام 2700 قبل الميلاد.

حين كـانـت اليونـان مركز الثقـافـة الأوربيـة لعـب الرقص والـدرامـات دوراً بـارزاً في الحياة الاجتماعية، كان ثمة رقصـــات دينيـة وثنيـة. كمـا وُظفـت الحركـة الإيقـاعيـة في أداء الكورس في الدراما، واسـتخدمت الأقنعة أحياناً في الرقصـات، خصـوصـاً في الرقصات الإيمائية التي تقلد الحيوان.

في الأزمنة الحديثة انتشـر الرقص الفني في أغلب مدن العالم عن طريق وسـائط الاتصـال التي تطورت تطوراً مدهشـاً. وتأثرت الشـــعوب بـالرقص الوافـد عليهـا من منـاطق مختلفـة من العـالم. واستعار الملحنون والمؤلفون الموسيقيون الحديثون بحرية الألحان الراقصـة لكل أمة، واستخدموها في موسيقاهم. وفي عالمنا العربي غدا العديد من الرقصات الوافدة من أوربا وأمريكا مألوفة ومستحبة يمكن تعلمهـا وتوظيفهـا، مـادامـت تلبي الحـاجـة إلى تفريغ المكبوت للحد من وطأته الثقيلة.

سـنسـعى في مجلة «الحياة الموسـيقية» إلى نشـر دراسـات تتنـاول الرقص الشـــعبي والفني في منطقتنـا العربيـة وفي منـاطق مختلفة من العالم. وفي عددنا هذا دراسـة كتبها الأستاذ ياسر المالح تناول فيها رقصـة التانجو، أصـولها وأنواعها وانتشـارها وانعكاسها في بعض الأغـاني العربيـة، نرجو أن تليهـا دراســـات أخرى في أعدادنا اللاحقة.

رئيس التحرير

حـــد يـث
فـي التربيـــة الموســـيقية

الحلقة الثالثة

د. نبيـل اللّـو *

إن الفكرة التي يختزنها جيل من المربين في الموســـيقا عن الموســـيقا في المدرســـة تبدو اليوم بعيدة عن الممارســـة التربوية الحديثة لها. وهي إن بقيت على حالها في مؤسسـات تربوية حديثة، مفترض أن تكون مواكبـة لطرائق التعليم الحـديثـة، فهذا يعني تعلم الموسـيقا بصـيغة الماضـي الذي لم يكن يُرى فيها مدرسـياً سـوى حصـــة درســـية ترفيهية غير مهمة يمكن الســـطو عليها كلما دعت الحاجة. والمســـألة باختصـــار هي رؤية المدرســـة "الحديثة" عن الثقافة المعاصـــرة، وبالتالي نظرتها إلى فكرة الإبداع الموســـيقي وتنميته عند التلاميذ أو على الأقل تلمّســـه فيهم أو توعيتهم لجعلهم يتـذوقون مـا يمكن أن يغيّر نوعيـة عيشـــهم ويجوّد من نظرتهم إلى البيئـة التي يعيشـــون فيها فيجملونها ويجعلونها بيئة منســـجمة في شـكلها مع فرد منسـجم مع ذاته يتحسـس مواطن الجمال في نفســه وبيئته.

والطريف المسـتغرب بآنٍ معاً هو أن مفهوم الموسـيقا عند من يمارسـونها من عازفين وأسـاتذة، بل وحتى مسـتمعين، أصـبح اليوم

* مدير عام دار الأسد للثقافة والفنون (دار الأوبرا السورية) ـ أستاذ في جامعة دمشق

أضـيق من مصـطلح "موسـيقا" ويدلل عليه. فالفضـاء الموسـيقي العام، خصـوصـاً فيما يتصـل فيه بالإبداع الموسـيقي الجديد أو الحديث، أصبح بابه مفتوحاً على عوالم لم تكن في الماضي القريب محسوبةً على الموسيقا أو مدرجةً ضمن عناصرها وأدواتها. تبدأ الموسيقا اليوم بالصوت مهما كان نوعه، موسيقياً أم غير موسيقي، مع ما يتطلبه ذلك من اعتبارات تُحسب في التآليف الإبداعية الموسيقية الحديثة. هنا أيضاً يُطرح السؤال عمّا إذا كان التعليم الموسيقي في المدارس يأخذ في حسبانه الثقافة الموسيقية المعاصرة وبالتالي الإبداع الموسيقي المعاصر، ودور المعلمين في نقل هذه المعارف الجديدة إلى تلامذتهم ولو من باب الفضول المعرفي مبدئياً.

ونطرح سؤالاً فيه شطط: لو تحدثنا عن المساحة التي تخصصها المدرسة لفن سمعي طارئ هو الموسيقا في مكان يُراد له أن يكون معبداً للمكتوب المُلقّن، فكل نشاط موسيقي مرهونٌ بآنية تحضيره ثم تقديمه ثم يتلاشى ليُعدَّ في نظر المعلمين وقتاً مهدوراً لنتاج يتلقفه الهواء، غير مدركين أن المشاركة في نشاط موسيقي إعداداً وتدريباً وأداءً هو استثمار حقيقي في تكوين شخصية الطفل الواعد حامل أفكار الغد وصانعه. ولا يمكن رد الاعتبار للموسيقا في المدرسة دون أن تتكون لدى صانع القرار التربوي رؤية حقيقية لدور الموسيقا الكبير في بناء شخصية الطفل وصقل إحساسه.

والمشكلة هنا ذات حدّين: حدُّها الأول صانع القرار التربوي وأدواته كما أسلفنا، وحدُّها الثاني الأهل الذين يجب إقناعهم بأن الموسيقا مكوِّن مهم من مكوِّنات العملية التربوية، وأنها لا تقل شأناً عن المواد "الأساسية."

أما المعلمون فهم يرون أن ممارسة الفنون تعد غالباً من الناحية الثقافية الاجتماعية طقساً فردياً خاصاً موازياً لعملية التعلم في المدرسة. وأن الأطفال يمارسون مواهبهم الفنية هذه طرداً مع

ازديـاد حظوظ أهـاليهم من الانفتاح والثقافة وأحياناً المال. ويعدونـها قيمة اجتماعية مضـــافة كثيراً ما نلحظها في مراحل عمرية متقدمة المفترض أنهـا جديـة تمـاماً من حيث الاختيار والالتزام. ونعني هنا ظاهرة الطلبة الذين يختارون الدراســة في المعهد العالي للموسـيقا خياراً موازياً لدراسـة جامعية في اختصـاص آخر غالباً ما تكون له الغلبة بعد التخرج يتابع فيه الطالب تخصـصــه العالي متفاخراً بأنه يتقن العزف على آلة موسـيقية "راقية." قيمة اجتماعية شـخصـية مضافة كما أسلفنا لم يُفِد منها المجتمع فنياً إفادة مباشرة. وللإنصاف هنا نذكر بعض حالات معاكسة يضع فيها الطالب شهادته الجامعية في جيبه بعد تحصيلها، ويتفرغ للموسيقا لشدة ميله إليها ولإحساسه أنه سيبدع فيها.

وفي كلتـا الحـالتين، وضـــمن الســـياق التربوي العـام، يحجز الطالب مكانين ضـــمن منظومة تعليمية واحدة عامة يُنفق عليها من المـال العـام لو تفرغ لأحدهمـا لكـان ترك مكـاناً لطالب علم أعوزته الفرص لـدخول الجـامعـة. ولو دقّقنـا في الأمر ببواطنـه لأدركنـا أن هذه الازدواجيـة التعليميـة بحدٍّ فني في إحداهما ســببه الخوف من مسـتقبل ممارس الفن والموسـيقا تحديداً، فمسـتقبل الموسـيقي يعد حتى اليوم مستقبلاً ضـعيفاً مردوده المادي ضـعيف ونظرة المجتمع إليه ما زالت دونية رغم أن تحسّـناً اجتماعياً قيمياً قد طرأ على الفن وممتهنه.

الفكر المنفتح في المدرســة وعند مدرس الموسـيقا فيها يسـهّل كثيراً عملية رفع الذائقة الفنية عند التلاميذ عن طريق اســتضـــافة المـدرس، من آن لآخر، لموســـيقيين يعزفون أمـام التلاميـذ، أو يشـرحون لهم دقائق آلتهم وخفاياها الجمالية الصـوتية. كما يسـهل الفكر المنفتح في المدرسـة مسألة تنظيم حضور حفلات للتلاميذ في مسـارح للاسـتماع إلى الموسيقا الراقية وارتياد المسـارح والأماكن التي توقظ الأحاسيس الفنية الجمالية عند التلاميذ. وفي هذا كله خير عميم على ســلوك الأطفال تفيد منـه المدرســة وتفيد منه العائلة

والبلاد معها إذا ما تكلمنا هنا في باب إعداد الموارد البشـــرية وتأهيلها كرؤية استراتيجية تنموية اجتماعية شاملة.

قد يبدو تعليم وتعلم هذه المادة الجميلة الراقية: الموســـيقا أمراً مملاً عندما يبدأ الطفل بتعلم أولى المبادئ النظرية دون الاســـتماع إلى الموســـيقا. والرأي عندنا أن حســـن اختيار المدرس الموســـيقا الملائمـة لفتح مـدخـل إلى الموســـيقـا أمـام تلاميـذه، أي فتح بـاب الموســـيقا ودخول عـالمهـا فوراً، نقول لعلـه يكون الطريقـة المثلى لتعريف الأطفال بـالموســـيقا. ولا يعني هذا بأي حالٍ من الأحوال تجاوز المعرفة النظرية البحتة أو الاستغناء عنها، وإنما نقصد هنا تـأخيرها قليلاً أو على الأقل فتح بابها الكبير من أبواب الاســـتماع الذكي المتقن الاختيار. ولعل هذا يكون ما يمكن أن نســـميه اليوم "بالتعلّم الرأســـي" أي خوض الميدان المعرفي الذي نريده هنا وهو الموسـيقا من رأســه: من الاسـتماع إلى الموسـيقا فوراً: الموسـيقا المنتقاة بعناية لهذا الغرض. وهنا يأتي دور المعلم الموهوب تربوياً.

إن دعوة بعض الموسـيقيين المحترفين إلى درس الموسـيقا في المدرسـة، في الصـفوف المتقدمة موسيقياً عمرياً وتجربةً، من شأنه إذا مـا خُطط لـه جيـداً أن يكون البـاعـث الخفي على الإبـداع عنـد الأطفال الذين سـيطلب إليهم بمسـاعدة أسـتاذ الموسـيقا والموسـيقي المحترف الضـــيف أن يبتدعوا جملاً لحنيـة أو مقطعاً لحنياً يتناولـه منهم الموسيقي المحترف ليعيده إليهم معزوفاً مشذباً، شارحاً لهم ما فعلوا هم وما فعل. إنها عملية تحريض على الإبداع، فيها عصـــف دماغي فني موســـيقي. ومن شـــأن جلســـات كهذه إذا ما أُحســـن تحضـــيرها والإعداد لهـا وإدارتهـا أن يكون لهـا فوائـد كبيرة على مخيلة الأطفال اللحنية. كأن يختار المعلم مقاماً سهلاً يشرحه ويكتبه ويقرؤه مع التلاميـذ، ويعزفـه الموســـيقي المحترف ويرتجل عليـه حتى يترســـخ في أذهـان التلاميذ، ثم يُطلـب إليهم أن يبتدعوا جملاً موســـيقيـة من روح مـا قرؤوه مـدوّنـاً وســـمعوه عزفاً يتلقفها منهم الموســـيقي المحترف ليعيدها على مســـامعهم عزفاً متقناً مصـــوّباً

لأخطائها شـــارحاً لهم أين مكمن الخطأ في الجملة المقترحة، وماذا فعل لتصـويبها، ولماذا؟ هي أفكار نسـوقها في معرض حديثنا لنقول إن المخيلة والإبداع التعليمي لا تعوزه الوســائل لتحريض الأطفال على الإبداع التعليمي.

فإن كنـا نشـــجع التلاميذ منذ نعومة أظفارهم على التعامل مع الألوان والأقلام والريشـــة وورق الكرتون لصـــنع لوحـات تُذهل أحياناً ببســـاطتها وجمالها، فما المانع أن نفعل الشـــيء نفســـه مع الأطفال بمواد إبداعية أخرى؟

لعل أخطر أنواع التعليم، ونقصـــد بـالخطر هنا رفعه الشـــأن وعلو المرتبـة وســـمو القصـــد، أن نعلِّم الطفل الإبداع عن طريق الموسيقا، عن طريق التعامل مع الأصـوات، وهنا عَودٌ على الفكرة الســـابقة محاكاةً للطريقة المتبعة في فن آخر هو الرســـم. وقد تكون الصعوبة في تنفيذ ما نرمي إليه في أن المادة الصوتية مؤقتة طارئة عارضـة لا يمكن القبض عليها وتحسـسـها كالألوان وأدوات الرسم والورق والكرتون. لكننا نقول إن هذه المادة الصـــوتية يمكن للطفل استرجاعها بالذاكرة ثم بعد فترة، عن طريق قراءة المدّونة (النوتة) البســيطة عندما يمتلك تربوياً وتأهيلياً هذه الأداة. عندئذٍ يبدأ الإبداع عن طريق التجريب والارتجال بمادة لعل المصـــادفات الموفقة أن تجعل منهـا في أيـدي الأطفـال جملاً موســـيقيـة لا تخلو من طرافـة وإبداع، كما الرســوم البســيطة الســاذجة تأتي بريشـــاتهم وأقلامهم الملونة نابضة بالحياة والصدق.

الصـــوت

هذه المادة الأولية الســـمعية الموجودة في الطبيعة بأشـــكال لا حصـــر لها هي الباب الذي يجب أن يدخل الأطفال منه. الدخول إلى عالم الأصـوات قبل الدخول إلى عالم الموسيقا. الصـوت الموسيقي هو جزء من الصـــوت بـالمعنى المطلق العـام. إن نوعية هذا النوع هي التي ســـتعلم الأجيال القادمة ما معنى مفهوم التلوث الســـمعي

والضـجيج كتلوث بيئي، وكيف نتعامل مع الأصـوات التي نصدرها وكيف نصـــدرها، بحيث نخفف من آثارها المؤذية. يكفي أن ننزل الشـــارع نهاراً لندرك على الفور حجم التلوث الســمعي المنتشــر، وكيف أن الناس يعملون ويتحركون في بيئة صـوتية معادية تقضـي على كل طمـأنينـة داخليـة. وحدها التوعية في المدارس، وفي درس الموسيقا تحديداً، يمكنها أن تُحسن المناخ الصوتي العام الذي يداهم حياتنا اليومية ويعتدي على صـــفائها. إن علو الأصـــوات المنفّرة وهيمنتها هو الذي يدفع بـالآخر، كرد فعل عفوي، لأن يرد بـأعلى ليُسمع صوته. وبهذا تصبح جلساتنا وسهراتنا ولقاءاتنا سوق هرج ومرج، لا أحـد يتـابع أحـد، والجميع يتكلمون بـآنٍ معـاً. والأمر ينسـحب على نفير السـيارات وهديرها لتكتمل الصـورة التي أردت أن أشـكلها في معرض حديثي عن تلوث المناخ السـمعي العام الذي تظهر آثاره العدائيـة في تصـــرفات الأفراد وســـلوكياتهم. درس الموسيقا الموجَّه الذكي هو الكفيل بحل مشكلات اجتماعية عامة قد لا أبالغ إن قلت إنها في صلب الصحة النفسية العامة في المجتمع.

نخلص من كل مـا تقدم أننـا نرى التربيـة الموســيقيـة، ونؤكد مصـطلح التربية الموسيقية، وليس تعلّم الموسيقا، فرض عين على الأطفـال كـافة خوض تجربتها. في حين أن تعلّم الموســيقا بالمعنى الاختصـــاصـــي الاحترافي هو فرض كفاية، كفاية الفرد الموهوب القادر وكفاية المجتمع من أهل الاختصـــاص والصـــنعة، اســتكمالاً لكفايته من كل فرع من فروع المعرفة.

إن القـدرة والمعرفـة والرغبـة هو ثـالوث العمليـة التربويـة الموسيقية الجادة في مدارسنا.

أطوار الغناء الريفي العراقي

معجـم

دراسة وتحليل (2)

يحيى الجابري*

2- طور الأميري (الظفيري):

إن ولادة هذا الطور كانت في مضـايف الشـيخ الجليل أمير ربيعة في محـافظـة الكوت. ولهـذا الطور حكـايـة ظريفـة، فقد قيـل إن أحـد مطربي البادية ويدعى (حسـين الظفيري) كان يحمل ربابته ويتجول في مضـايف الشـيوخ، يمدحهم ويقتات على هذه المهنة. وحينما وصـل إلى مضـــارب مضـــايف أمير ربيعـة أراد أن يقدم طوراً جديداً لم يعرفه الآخرون ولم يســمعوا بـه من قبـل، فبـدأ حســين الظفيري في الغنـاء وبرفقتـه آلـة الربـابـة. وحينما انتهى الظفيري من الغناء أُعجب به الأمير ومن كان جالســاً في مضــيفته، وقام بتكريم هذا المطرب المبدع الذي جاءنا بطور جديد ولد في مضــايف الإمارة في الكوت، فســمي بطور الأميري.. وأنا أسميه بطور الظفيري نسبةً إلى مكتشفه حسين بن مارد بن حالوب الظفيري من مواليد 1905.

وبقي هذا الطور ضيِّق الاستخدام لعدم معرفة المطربين به.

تحليل طور الأميري (الظفيري):

يبنى هذا الطور على ســلم مقام البيات ويغنى على أي درجة من درجاته،وســلم مقام البيات من المقامات الموســيقية الرئيســية المعروفة في الوطن العربي،لاحظ الشكل:

شكل رقم (1)

الأجناس :

1ـ جنس بيات على درجة الدوكاه.
2ـ جنس نهاوند على درجة النوى.
3ـ جنس عجم على درجةالجهاركاه.
4ـ جنس كرد على درجة الحسيني.
5ـ جنس سيكاه على درجة السيكاه.

طريقة أداء طور الأميري:

يقوم المطرب بتحرير سلم مقام البيات بالآهات الشجية المعروفة ثم ينتقل بشعر الأبوذية، وخير أبوذية كتبت لطور الأميري للشاعر جودت التميمي:

أمير الحسن بس انتَ أميري
وعلى كل ما ردت طرفك أميري
أغني طور لعيونك أميري

عذب مثلك وبيه نبره شجيه

3- طور الجادري:

وهو من الأطوار الصعبة ولا يستطيع غناء هذا الطور إلاّ من يعرفه جيداً لما فيه من تنقلات وشجون. أشهر من غناه الملا جادر و ناصر حكيم الذي سجله لشركة (بلفون) عام1925. وطور الجادري من الأطوار التي غابت عن ساحة الغناء الريفي، واندثر هذا الطور ولم يعرف عنه شيء عدا هذه السطور التي جمعناها لتوضيح هذا الطور.

الملا جادر من مواليد سوق الشيوخ في محافظة ذي قار، وهو صاحب هذا الطور الذي يغنى على مقام البيات. وبعضهم غناه على مقام اللامي (الحليوي) بصوت المطرب ناصر حكيم. وغناه أيضاً حضيري أبو عزيز وحمزة العنبر وكاظم الشمخاني.

4- طور الزايري:

هو طور من أطوار الغناء الريفي المنحسر ضيق الانتشار ولا يعرف به أحد غير الذين عاشوا مع مبتكر هذا الطور، وهو الشاعر المرحوم زاير الرويج، وهو الشاعر زاير بن علي بن جبر من عشيرة بني مسلم، من مواليد محافظة النجف المقدسة عام 1882، وتوفي في الكوفة عام1934. وهو شاعر معروف نظم الأبوذية والزهيري والدارمي. وله ديوان واحد تحت اسم (ديوان الحاج زاير).

غنَّى المطربون من شعره، وكثرت لقاءاته الشعرية مع كبار شعراء زمانه. ابتكر هذا الطور وسمي بإسمه، وهو أول من غناه بصوته الشجي. ثم تلاشى هذا الطور وفُقد من ساحة الغناء الريفي العراقي.. ومن شعره:

كفيت انه يا من في وراح طوراي
وأبدْ ما خذت من الوكت طوراي
ظل الزايري للطرب طوراي
وفه لهل الطرب طوري هديه

بعدها غناه المطرب المخضـــرم عبد الأمير الطويرجاوي. ركب هذا الطور على ســـلم مقام البيات ويغنى على أي درجة من درجاته الموسيقية.

إن اندراس هذا الطور هو فقدان تراث بكامله، ولكن نقول عن تدوين هذا الطور في كتابنا هذا هو إعادة الحياة له ودرجه ضـــمن الموروثات الغنائية والشـــعرية، ويبقى طوراً من الأطوار الريفية التي سميت بأسماء مبتكريها رحمهم الله.

5- طور الطويرجاوي:

طور الطوير جاوي من أطوار الغنـاء الريفي، وســـمي الطويرجاوي نسبةً إلى مكتشفه ومبتكره المطرب والشاعر الكبير عبد الأمير الطويرجاوي.

طور الطويرجاوي سُـــجِّل لأول مرة لشـــركة (أوديون) عام1925، وقلده في الغناء في قضـــاء طويريج في محافظة الديوانية الواقعة في الفرات الأوسط من العراق، أولاد جلاب وهم نعمة جلاب وجاسم جلاب وكاظم جلاب، وكذلك قلده شخير سلطان حتى وصل هذا الطور إلى جميع المطربين الذين تأثروا به، ومنهم مطربو الشـــباب في يومنا هذا.. فغناه رعد الناصـــري ويونس العبودي وسيد علي خريبط وهاني الشموسي ومحمد غزي وكامل كشاش ورحيم العواد وكاظم البني.

6- طور المشموم:

من الأطوار الريفية التي اندرســت واختفت عن ســاحة الغناء الريفي العراقي بسبب الإهمال لهذا التراث الخالد. سمي هذا الطور بطور المشموم نسبةً إلى المطرب محمد المشموم، والمطرب محمد بن سعود المشموم فنان وشاعر ومطرب يعمل في السفن التي تنقل البضائع بين البصرة ودول الخليج العربي.

طور المشــموم مبني على المقام الفرعي المأخوذ من المقام الرئيسي السيكاه، وهو مقام الأوج الذي هو أحد فروع مقام السيكاه، وتأثر بالمشــموم مطربو بغداد، ومنهم حســن داود ويوســف عمر وغناه عبد الأمير الطويرجاوي.

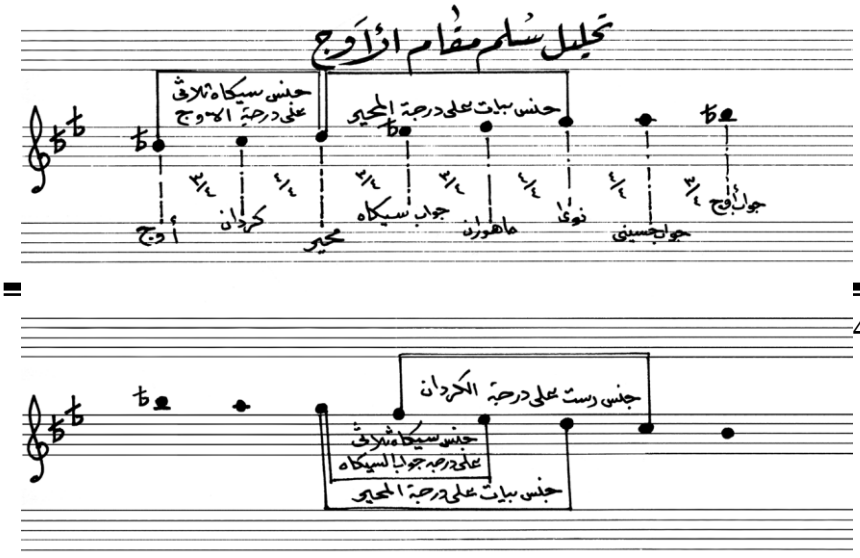
يقال إن المشـموم هو طور الحياوي القديم، وهذا غير صـحيح لأن طور الحيـاوي مبني على مقـام البيـات، والمشــموم على مقـام الأوج المعروف، وشتان ما بين الاثنين.

تحليل مقام الأوج موسيقياً:

مقام الأوج من فروع مقام السيكاه ويتكون من جنسين هما:

1ـــ الأول:جنس سيكاه ثلاثي على درجة الأوج وهو سي كار بيمول.

2ـــ الثاني:جنس بيات على درجة المحير وهو الري جواب. أما تكوينه فبالجمع المتصــل. ويلاحظ أن أبعاده وأجناســه مطابقة لمقام العراق،ولكن تختلف درجة اسـتقراره وسـيره اللحني والعمل به.



شكل رقم (2)

وأما أجناسه فهي:

1ـ جنس سيكاه على درجة الأوج.
2ـ جنس بيات على درجة المحير.
3ـ جنس رست على درجة الكرد.
4ـ جنس سيكاه ثلاثي على درجة السيكاه.

7- طور المحبوب:

المطرب محبوب بن سـبتي العبد من سـكنة الشـطرة التابعة لمحـافظـة ذي قـار مهـد الغنـاء والثقـافـات الشـعبيـة. فقد برز هـذا المطرب وعُرف في الشـطرة وذي قار عموماً بصـوته الشـجي المليء بـالعرب والبحـة الجنوبيـة النـادرة في حنجرة هـذا المطرب المبدع.

غنى طوراً من ابتكاره، وتـأثر بـه المرحوم داخـل حسـن أحد تلاميذ محبوب العبد. وقلده في غناء طوره هذا،وسـجل داخل حسـن عام1955لشـركة قيمقجي أول أغنية مسـتمد تركيبها اللحني من طور محبوب العبد.

محبوب العبد من مواليد عـام1882تقريباً، وتوفي عام 1953. ولـه أخ يـدعى (نبتي العبد) كـان يرافقـه في الضـرب على الطبلـة والخشبة الريفية.

هذا الطور اندرس وضـاقت مسـاحة التعرف عليه وغناؤه من قبل المطربين. وإن اندثاره خسـارة فادحة للتراث العراقي الغنائي والموسيقي.

يبنى هذا الطور على سـلم مقام البيات ويغنى من درجة النوى (صـول) أوعلى أي درجة من درجاته الموسيقية.ولتحليل سلم مقام البيات الرئيسي.. انظرالشكل (1):

8- طور الحميدي:

طور الحميدي من الأطوار التي لاقت الإهمال وعدم الاهتمام، وهو واحد من الأطوار الريفية التي سـميت باسـم مبتكرها الشـاعر والمطرب الكبير الشـيخ حميد بن الشـيخ محمد بن الشـيخ علي بن الشيخ محمد المشـهور بلقب المحتصر، وهم من عشيرة آل معيوف من عشـائر السـعيد القاطنة في قضـاء الشـطرة من محافظة ذي قار.وكان الشـيخ حميد المحتصـر خطيباً لمنبر الحسـين بن علي عليهما السلام، وكان له صوت جهوري قوي وشجيّ، وتميز بندرة حلاوة صوته التي أذهلت كل من سمعه.

كان الشـعراء والمطربون يجالسـون الشـيخ حميد المحتصـر، ومنهم السيد خضـر القزويني والد المطرب المعروف ياس خضـر، وكاظم القابجي وجعفر محبوبه وغيرهم.

يبنى هذا الطور على سـلم مقام البيات وعلى أي درجـة من درجاتـه المقاميـة الموسـيقيـة، وفي أكثر الأحيـان لا تـأتي بعد هذا الطور البسـتـه (الأغنيـة) ويكتفي بـالأبوذيـة فقط. وللاطلاع على تحليل سـلم مقام البيات..لاحظ ما سـلف من صـفحات. انظر شـكل (1)

9- طور مسعود العمارتلي:

مسيعيدة بنت سعيد بنت فحيص ولدت عام1900في العمارة(أم الطواس)، هذه الامرأة تشـبهت منذ صـغرها بالرجال ولبسـت

ملابســهم (الغتره والعقال والصــاية العربية) وحملت في وســطها الخنجر، وجـالســـت الرجـال في مجـالســـهم وتفوقـت عليهم في الحوارات الشـعرية والأُمسـيات الغنائية. لقد رفضـت مواصـفات المرأة واختـارت صـــفـة مطرب لكي لا يســـتطيع أحد النيل من كرامتها وشـرفها خلال ممارسـتها للغناء وحضـورها وسـط الرجال في الحفلات والأُمسيات الغنائية، وبقيت امرأة جليلة شـريفة لها من المواصفات التي لا يمتلكها الرجل الوقور.

وذاع صـيت مسـعود العمارتلي وأصـبح بحق غريد الجنوب العراقي ومـدرســـة البســـته العراقية الريفية، وقد تأثر به أشـــهر مطربي زمـانـه الـذين كـانوا لا يجـارونـه في الغناء والطرب، ومنهم حضيري أبو عزيز وناصر حكيم وشخير سلطان.

لاقى هـذا المطرب القهر والضـــيم والحرمـان منـذ طفولتـه باعتباره عبداً من عبيد شيوخ آل بمحمد. وكان يربط بالسلاسل مع الخيل والحيوانات عقوبةً له لأنه منذ الطفولة رفض أوامر الشـيوخ والشـــيخات، وكان يعتز بنفســـه كإنســـان له الحقوق حاله حال أي إنسان آخر.

لقد ترك هذا الظلم وهذا الحرمان بصـمته الحزينة في صـوت مسعود العمارتلي ذات الشجو والحنان اللذين يبكيان كل من استمع إليه.. فهو شـاعر وملحن ومطرب، ولحن بنفسـه جميع أغانيه البالغ عددها (48) أغنية عدا أغنية (شـكره الكصـيبه) التي كتب كلماتها ولحنها المطرب عيسى حويله.

مســعود غِرِّيد الجنوب أخذ من اهتمامي الشــيء الكثير، وأكاد أكون أول الباحثين والمهتمين بالتراث العراقي، له حصـة الأسد في الاهتمام بهذه الشخصية العربية العبقرية النادرة.

ليس غريبـاً أن ألتقي يومـاً بباحث فرنســـي جاء إلى العراق عام 2001 وزارة الثقافة، وطلب أغاني مســـعود العمارتلي لنيل شـــهادة الدكتوراه في بلده فرنسا.

وليس غريباً أن يكون مســـعود أول ســـفير للأغنيـة التراثيـة العراقيـة عـام1937 فقد زار لبنـان وســـوريـة، وهو منظم وملحن الأغنية الســـورية المشـــهورة (يابو اردِّن يابو اردانه) التي غناها المطرب السوري دياب مشهور.

وليس غريباً أن يلتقي مسعود العمارتلي عام1936مع المطربة كوكبـة الشـــرق أم كلثوم في منطقـة الميدان وخلال حفل أم كلثوم الذي قدمته على خشـبة مسـرح الهلال في الميدان في العام نفسـه. وللظرافـة والإعجـاب فـإن أم كلثوم ومســـعود العمـارتلي همـا أول امرأتين عربيتين ارتـدتـا الكوفيـة والعقـال والتقتـا في هـذا الاختيـار الذي اعطاهما درجة الإبداع والتألق والتقدم الفني.

بســـبب هذا الاهتمام ســـيصـــدر لي كتاب تحت عنوان (غريد الجنوب الريفية.. مســـعود العمارتلي)، وضـــعت فيه الدراســـات السيكولوجية والنفسية والفنية لشخصية مسعود العمارتلي. كما أُلف مسـلسـل تلفزيوني لمسـعود العمارتلي من ثلاثين حلقة، ووضـعت القصـــة الحقيقيـة لهذا الفنـان الكبير التي نُقلت من المطربين الذين رافقوه وعـاشـــوا معـه فترة طويلـة والـذين التقيت بهم، أمثال خلف لازم وجواد وادي ومنير بشير وعباس جميل، رحمهم الله.

إن طور مسـعود العمارتلي وطريقته في الغناء لا يشـبهها أحد ولا يســـتطيع أحد تقليده أو غناء أغانيه بنفس درجة الإتقان والأداء الشجي الذي سمعناه من مسعود العمارتلي.

والغريـب أنـه لم يغنِّ الأبوذيـة بكـل أنواعهـا، ولكنـه مهـد لهـا بصـيحات شـجية ثم يدخل في الأغنية. والأغرب من ذلك أنه لا يبدأ بـالمذهب بـل بـالكوبليـه الأول ثم يعود إلى المذهب، وقد وضـــع لازمات غنائية فاصـلة يشـترك في أدائها جلسـاؤه الحاضـرون. وقد ابتكر هـذه اللازمـات الغنـائيـة في ألحـانـه تعوِّيضـــاً عن اللازمـة الموســيقية التي تفصــل الكوبليهات بعضــها عن بعض لعدم وجود فرقة موسيقية حينذاك.

إن جميع أغـاني مســـعود هي عبـارة عن صـــور حيـة لواقع المنطقة الجنوبية الاجتماعي والســـياســـي والاقتصـــادي، وجميع نصـــوص ألحـانه نابعة من واقع تأثر به وأثر فيه.. فكلما وقع عليه الحيف صَـــوَّرَ ذلك الحيف وذلك الظلم بنص أغنيـة يســـارع في غنائها.

وأذكر لأول مرة بتـاريخ هذا المطرب وتـاريخ الغنـاء الريفي العراقي أنه في عام1918غنى مسـعود العمارتلي أول أغنية وطنية قـارع بهـا الاســـتعمـار الإنكليزي الـذي دخـل محـافظـة العمـارة والمحـافظات الجنوبية. وخاطب مســـعود الرجال وشـــجعهم على المقاومة وطرد المحتل، كما ســـفّه تعاون بعض الخونة من ســـكان هذه المناطق الذين جندوا أنفســهم لخدمة الإنكليز طلباً للرزق. وهذا ما نقله لي خلف لازم(85 سنة) وكان حاضراً هذا الحدث.

لمسعود العمارتلي

يبقى غريـد الجنوب أُعجوبـة الغنـاء الريفي العراقي ومدرســـة البســـته العراقية التي تأثر بها مطربو بغداد، أمثال صـــدّيقـة الملايـة ومحمد القبنجي ويوســـف عمر.. وغيرهم، الذين أخذوا من مسعود شعره وأغانيه ومنها:

1- ياشط عسنك

2- أم العباية

3- والله لطب للكبة

4- قلبي مثل بغداد سوق الهرج بيه.

ولد مسعود عام1900وتوفي عام 1948 بعد أن سمَّمته زوجته كاملة وأخ لمسعود يدعى سليمان.

10- طور الجبهاني:

وهو من الأطوار التي لاقت الإهمال وعدم الاطلاع عليها، وذلك بسبب عدم الاهتمام بهذه الأطوار التي تبرهن على عظمة مبتكريها أصحاب الثقافات والفنون ذات الإبداع والتألق.

وقد سُمِّي طور الجبهاني باسم مبتكره المطرب جبهان بن علي بن صويح الركابي من مواليد الرفاعي التابعة لمحافظة ذي قار عام 1902، وجبهان هذا من عشائر الركابي العربية الأصيلة.

وتميز بصوته الرائع وشخصيته المؤثرة المليئة بالمواهب الشعرية، ويعدُّ هذا الطور من الأطوار الصعبة جداً، ولا يجيد أداءه إلاّ المتضلع به ويعرفه جيداً،وهو من الأطوار المبنية على سلم مقام الحجاز ويغنى على أي درجة من درجاته، ويشبه هذا الطور طور الصبي، ولكنه يبتعد عنه كثيراً في الأداء وطرائق الغناء.

لذا بقي محسوراً لم يستطع أحد تقليده واندثر مع الأسف ولم نعرف عنه إلاّ هذه السطور. وللاطلاع على تحليل سلم مقام الحجاز أُنظر الشكل السابق.

11- طور حسين سعيدة:

من الأطوار الريفية التي ولدت في الستينيات، وسمي هذا الطور بطور حسين سعيدة لأنه أول من ابتكره وغناه بطريقة

جمعت بين الريف والمدينة. وغني هذا الطور بشـــعر القريض وشعر الأبوذية.

ولد حسين سعيده في محافظة العمارة عام 1932، وتوفي في بغداد عام 1990. له صوت شجي شارك في مهرجانات متعددة. وطريقته في الغناء لا تشبهها طريقة، وتميز بغناء هذا الطور الذي بني على مقام الرست.

حسين سعيدة سمي باسم أُمه سعيدة، وهو من القلائل من المطربين الذين يجيدون الغناء الريفي بشـــكل مميز، وغنى معظم الأطوار الريفية.

في ســـنيه الأخيرة انقطع عن الغناء، وامتعض من الكثيرين لأنهم لم يهتموا به وبفنه، وخاصة الإذاعة والتلفزيون. واخذ يرفض رفضـــاً قاطعاً كل دعوة تقدم له حتى توفي رحمه الله وحضـــرت، مجلس فاتحته مع بعض الفنانين العراقيين. وطُويت حياته المكللة بالعطاء والأنغام الرائعة، وبقي طور حســـين ســـعيده من الأطوار التي سميت بأسماء مبتكريها.

تحليل مقام الرست:

12- طور النوري:

ينســـب هذا الطور إلى ســـيد محمد النوري الذي عاقبه والده بـابعـاده عن الأســـرة لاهتمامه بالغناء، لأن الأســـرة تهتم بالأمور الـدينيـة وهي عـائلـة بعيدة عن امتهـان هذه الحرفـة. فجاء إلى بغداد من محافظة ميسـان واسـتقر في مدينة الثورة. وشـاع صـيته مطرباً اشـــتهر بطوره الريفي الجديد ذي النكهـة الغنائية والعُرب الجميلة والشجية في أدائه.

غنَّى شعر الأبوذية والقريض، وله تسجيلات غنائية بمصاحبة آلة الربابة. ولا نعرف كيف وظف هذه الآلة البدوية التي تصـــاحب الغنـاء البدوي حصـــراً، وقام بإدخالها على طوره المعروف. ويعدُّ ذلك اجتهـاداً نـاجحـاً منـه. ولكن لا يجوز إضـــافـة ذلك إلى الغنـاء الريفي العراقي، بل تبقى آلة الربابة تســتخدم وترافق الغناء البدوي فقط.

ثمــة الكثير من المطربين الـذين أحبوا طور النوري وغنوه وقلدوا سيد محمد، ومنهم سيد فالح وفرج وهاب وسيد علي خريبط، ونجح وتميز في ذلك المطرب الرائد سيد جليل الياسري.

إن طور النوري مركب على مقامين هما:

1ـ التحرير في الأبوذية يكون على مقام البيات.

2ـ الغناء في الشطر الأول من الأبوذية يتحول المطرب.

3ـــ من مقام البيات إلى مقام الصَّبا وينهي الأبوذية على مقام الصبا وتأتي البسته من مقام الصبا.

إن هذا الطور خلط بين مقامين موسـيقيين رئيسـيين هما البيات والصبا، وهذا يدل على ذكاء وقدرة مبتكره سيد محمد النوري.

ويبقى هذا الطور صعباً في أدائه إلاّ على الذين أجادوه وعرفوا مداخلـه ومخـارجـه، ولهم القدرة الصـــوتية والدراية التامة في هذا الطور الذي لم يغنِّه إلاّ قلائل المطربين.

سبق أن حلَّلنا مقامي البيات والصبا، وبالإمكان مراجعة الصفحات الســـابقـة للإطلاع على أبعـاد هـذين المقـامين الموســيقيين المهمين وأجناسهما. انظر الشكل (1)

13- طور العياش:

هو من أطوار الغناء الريفي العراقي الضيقة الاستخدام، ويكاد هذا الطور أن يتعرض للانقراض والنسيان.

العياش من الأطوار الريفيـة الشـــجية المليئة بالحزن والعُرب الفريدة. ســمي هذا الطور بالعياش نســبةً إلى مبتكره محمد العياش وهو المطرب محمد بن عوفي بن خضير العياش نسبةً إلى عشيرة العياش التي تقطن محافظة الســماوة، وهو من مواليد 1856وتوفي عام1933.

وهو من الأطوار التي تربط تراث المـدينــة بتراث الريف، وغني بشــعر القريض والأبوذية والزهيري. انتشــر هذا الطور في محـافظـة الديوانية الواقعة في منطقة الفرات الأوســـط من العراق. وغنـاه بعد محمد العياش المطرب كاظم القابجي وأفضـــل من غناه هو عبد الأمير الطويرجـاوي، كمـا اســـتُخدم قرّاء مدينة بغداد هذا الطور، أمثال (عبد الرزاق الأعظمي وعبد الفتاح معروف والحافظ مهدي وعبد الستار الطيار وطالب السـامرائي) في الموالد والذكر، وغناه داخل (حســن حضــيري أبو عزيز ومجيد الفراتي وســلمان المنكوب وســعدي البياتي ويونس العبودي ومحمد قاســم الأســمر وجواد وادي وعبد الواحد جمعة وعبد الأمير محمد).

وطور العيـاش يبنى على ســـلم مقام الحجـاز، ويغنى على أي درجة من درجاته، ولتحليل سلم مقام الحجاز انظر الشكل التالي:

الحجــاز :

يتالف من جنسين أساسين :
1ـ حجاز على درجة الدوكاه.
2ـــــ الرست على درجة النوى صعوداً، إما في حالة الهبوط فيتغير جنس الرســـت الى جنس النهوند، اســـتبدال درجة العجم بدرجة الأوج وتكوينه بالجمع المتصل.

الأجناس:

1ـ أولاً: جنس حجاز على درجة الدوكاه في حالات الصعود.
2ـ ثانياً: جنس رست على درجة النوى.
3ـ ثالثاً: جنس بيات على درجة الحسيني.
4ـ رابعاً: جنس كرد على درجة الحسيني في حالات الهبوط.
5ـ خامساً: جنس نهوند على درجة النوى.

14- طور السرحاني:

آل ســـرحـان عـائلـة فنيـة عرفتُها في الســـبعينيات، وكان أحد أفرادها الملحن علي سرحان أحد تلاميذي، تعلم الموسيقا والضرب على الإيقاع، ثم أصبح ملحناً معروفاً. ومن أولاد سرحان، وهم من مواليد محافظة العمارة وعرفوا بالغناء والموســـيقا وإحياء الأفراح والمناسـبات، عبد الرزاق بوشـي عازف الكمان. إن أولاد سـرحان هم بوشي وكريم وكاطع وعبد وشلش، والدهم سرحان بن حمود بن ســـعيد من بيت مشـــتت من عشـــيرة ألبو محمد، ويســـكنون المجر التابعة لمحافظة العمارة.

أشـــهر من غنى طور الســـرحاني أولاد ســـرحان، ثم جويســـم وداخل الأعمى، ثم غنـاه داخل حســـن وســـجله لأحد الشـــركات الصـــوتية. وانتقل هذا الطور من محافظة العمارة إلى محافظة ذي قار وانتشر فيها، ثم عمَّ توظيفه في محافظات الجنوب كافة.

إن طور الســـرحاني لا يخلو من الصـــعوبة في أدائه، فقليل من المطربين أجـادوا غنـاءه. وفي الآونـة الأخيرة انحســـر هـذا الطور واختفى عن سـاحة الغناء الريفي العراقي، ونادراً ما نجد من يغني هذا الطور وبعلميـة نـاقصـــة مقـارنـةً برواد الغنـاء الذين غنوا هذا الطور الشـــجي المليء بالعرب والحركات الصـــوتية الصـــعبة. رافق بعض المطربين اجتهـاداً آلـة الربـابـة وفي بعض الأحيـان الإيقـاع فقط من وزن2/4.

غُنّي طور السرحاني بشعر الأبوذية الدارجة المعروفة، وتأتي البسته بعد الانتهاء من الأبوذية.

يبقى طور السـرحاني طور الشَّـجْو والفرح معاً، وله أجواء نادرة أحياها أولاد سرحان وتميزوا بها خلال وجودهم في حفلات الأعراس والمناسـبات الدينية التي شـهدتها محافظات الجنوب. ويبنى هذا الطور على مقـام البيـات المعروف، ويغنى على أي درجـة من درجـاتـه الموسيقية حسب قدرة المطرب الصوتية وإمكاناته في الأداء. ولتحليل مقام البيات لاحظ الشكل في الصفحات السابقة.

15- طور العبودي:

طورٌ حـديـث الولادة، ومبتكره المطرب يونس هيجـل عبـاس العبودي، وهو واحد من المطربين المبدعين الذين يمتلكون صـــوتاً شجياً مليئاً بالعرب والأداء الحسن المؤثر لكل من يستمع إليه.

لقب يونس العبودي بـ (الشيخ) لأخلاقه العالية والتزاماته الفنية الثقـافيـة الراقيـة، ولمـا تميَّز به من حســـن أخلاق والتزام اجتماعي فاق كل المواصـــفات الاجتماعية، وحســـن اختياره لكلمات أغانيه، وإنه بحق شـــيخ الطرب لســـنوات الثمانينيات ومازال يتربع على عرش الغناء الريفي العراقي، وهو الحفيد الشـرعي لمطربي الغناء الريفي العراقي في هذه الفترة.

في أحد لقاءاتي معه ســـمعته يغني طوراً لم أســـمع به أو آلفه، وحينمـا ســـألتـه عن هذا الطور قال: هذه طريقتي الجديدة في غناء طور جـديد مبني على مقام المخالف، وفيه حواش ولعلعات وعرب جميلة. واسـتقر بنا النقاش أن نسـميه طور العبودي. وأُضـيـف هذا الطور إلى أطوار الغناء الريفي بكل استحقاق.

وبالمناسـبة إن يونس العبودي (الشـيخ) هو أول مطرب ريف مثقف موسـيقياً وعازف عود جيد جداً، مما أضـاف صـفات حسـيّة وثقـافيـة وفنيـة إلى صـــفـة مطرب الريف الـذي يُتهم دائماً بالتخلف والأمية، ولا يعرف عن الموسيقا شيئاً.

إن طور العبودي من الأطوار الشـــجيـة الجـديـدة، وبني هـذا الطور على عقد المخـالف المتفرع من مقـام الصـــبا. وأختلف عنه

بـدرجـة س بيمول كمـا في التحلل التـالي، وبهذا ولـد طور جديد في عهد الإبـداع، لأن الغنـاء الريفي ليس رتيباً بل هو حيٌّ يقبل التجديد والتغيير، وليس على أساس بنائه التاريخي.

عقد سلم مقام المخالف

16- طور سعدي الحلي:

مدينة الحلة التابعة لمحافظة بابل إرث حضـارة بابل وسـومر.. هذه المدينة الحالمة على ضـفاف دجلة الغناء والمنضـدة على مئات من الموروثـات الحضـــارية التـاريخية التي عرفها العالم، في أحد بيوتاتها التي تتوسط بساتين الحمضيات والنخيل ولد مبدعٌ عراقيٌّ اتصـــف بـالعبقرية الغنـائية والشـــعرية، مزج فنون المدينة بفنون الريف. وولـد طور يجمع الاثنين ليظهر طور جـديد وطريقـة جديدة في الغناء العراقي أسميناها طور سعدي الحلي.

وســـعدي الحلي واحد من المطربين العراقيين المعروفين على مستوى الوطن العربي، وذاع صيته وأحب الناس طريقته الصادقة في الغنـاء والتعبير بشـــعر الأبوذيـة والقريض والأزهيري، عن أحزان الناس. ويتمالكه شـعور صـادق وحسـن أداء لا مثيل له، إنها الطريقة النادرة في الغناء التي لم يسبقه إليها أو يأتي بعدها أحد من المطربين.

ولـد ســعـدي الحلي في مـدينــة الحلــة عــام1929وتوفي عام2005بعمر مليء بالعطاء والمشاركات الفنية المختلفة.

إن طريقة سعدي الحلي طريقة خاصـة به، وأسلوبه في الأداء لم يسبقه أحد فيه. غنى الأبوذية على سلم مقام البيات، وغنّاها على سلم مقام النهاوند والحجاز ومعظم المقامات الموسيقية. ولم يتوقف عند مقام دون آخر. وشملت طريقته جميع المقامات الموسيقية دون اســتثنـاء، هنـا تميزت طريقتـه في الأداء واختلفت عن الآخرين إضـافةً إلى شـجو صـوته واتسـاع مسـاحته الموسـيقية وقوة عربه الغنائية وحسن اختيار كلمات الأبوذيات، إضـافة إلى البستات التي تأتي بعد الأبوذية والمواويل التي يقدمها.

ســعدي الحلي محطة غنائية لا يمكن تجاوزها، ودخلت تاريخ الغناء الريفي- المدني العراقي من أوسـع أبوابه. قلد سـعدي القلائل من المطربين، منهم مكصد الحلي، وفي سورية المطرب السوري عبد الوهاب الفراتي الذي قلده بشكل مذهل.

17- طور الصيهودي:

طور من أطوار الغناء الريفي المندرســة التي اندثرت وغابت عن أطوار الأبوذية وهو جزء منها. لم يتم تداوله من قبل المطربين الريفيين لعدم معرفتهم به وانحسـاره بمسـاحة ضـيقة جداً ولم يَشِـعْ استخدامه.

سـمي بالصـيهودي نسـبةً لمكتشـفه الشـيخ صـيهود الكرناوي، وغناه بعده بادي مناتي الكرناوي، وأخذه عن المطرب الشاب هاني عباس الكرناوي صـاحب الأغنية المشـهورة (خلاني العزيز وسكن بغداد).

مهد ولادة هذا الطور هو عشــيرة الشــرش في مدينة القرنة التـابعـة لمحافظة البصــرة. كما يوجد رأي آخر حول تســمية هذا

الطور كما ورد بكتاب المطربين الريفيين للباحث ثامر عبد الحسـن العامري يقول بأن حالات المد والجزر في الشـــافات المتفرعة من شط العرب والمعروفة على امتداد السنة، فحالة المد حسب اللهجة الشعبية تسمى بالخنياب وحالة الجزر تسمى بالصيهود ولذا سمي بالصيهود.

إن طور الصيهودي مبني على سلم مقام البيات، وطريقة أدائه تشبه طريقة أداء المحمداوي. ولا ننسى أن المقامين مختلفان تماماً الصبا والبيات. لاحظْ السلميين في الصفحات السابقة.

18- طور شويشة الحادي:

شويشة معناها تصغير لكلمة شعبية هي (الشيشة) وهي (القنينة الفارغة)، وشويشة هذه امرأة ذات قرابة من عائلة بوشي السرحان، وهي عائلة فنية معروفة في مدينة الثورة.

شـويشـه الحادي، هكذا سـميت لغنائها الأغنية المشـهورة (وين تريد يـاالحـادي)، وهي من مواليد عـام1929وتوفيت عـام 2000. زاحمت هذه الامرأة الكثير من المطربين الريفيين. ويقال إنها كانت ذات قرابـة من مســـعود العمـارتلي من جهة أمها، كما ذكر الباحث (خمـاس البصـــري) رحمه الله، وهو باحث زامن معظم الرواد من المطربين، وله كتابات مستفيضـة في هذه الأمور. ويعود نسـبه الى عائلة سعود العمارتلي، وهو من سكان العمارة.

شـويشـة الحادي امرأة تمتلك صـوتاً بطبقة (السـوبرانو)، وهي الطبقة الصوتية التي تميز النساء من الرجال.

صوتها مليء بالشجون وبصمات الحزن المبكي، ولديها القدرة لأداء أصـــعب الأبوذيات بطريقتها الخاصـــة بها، وبســـبب الالتزام الاجتمـاعي لم تظهر هذه الامرأة ذات الصـــوت الرائع في مجالس الطرب العـام أو الإذاعـة والتلفزيون، واكتفت بـالغنـاء النـادر جـداً وسـط عائلتها والأصـدقاء المقربين جداً، وشـويشـة الحادي هي من النوادر في الغناء بطريقة عمارتلية نادرة جداً ومميزة، رحمها الله.
من رقص الشعوب

التـــانجـــو
والغنـــــــاء العـــــربي

ياسـر المـالـح

الرقص عند الشعوب قديم قدم الإنسان. لكن ليس لدينا ما يثبت أن آدم قد رقص. أو حواء رقصت له، أو أنهما رقصا معاً!

غير أن الرقص عند الشعوب تصفه الآثار المرسومة والألواح المرقومة وكتب الرحلات وبحوث المهتمين. وما نشاهده من رقص الشعوب في عصرنا هذا هو إما متوارث أو منقول أو مبتكر.

والمتوارث منه، ولا سيما الجماعي، هو في الأصل طقس من الطقوس الدينية يمارس في بعض المناسبات.

ويعلل بعض الدارسين الرقص بأنه مظهر من مظاهر التلاحم الإنسـاني، ونوع من التفريغ العصـبي، يسـاعد على الارتياح والسرور.

والرقص في تعريف مبسّـط: إيقاع يُسـمع، وحركة نفسـية وجسدية تستجيب.

أما الموسـيقا الراقصـة التي تعتمد على الإيقاع والعزف على آلة موسـيقية أو الآلات فهي معروفة قديماً، غير أن ما وصـلنا منها مدوّناً لا يتجاوز في القدم العصور الوسطى.

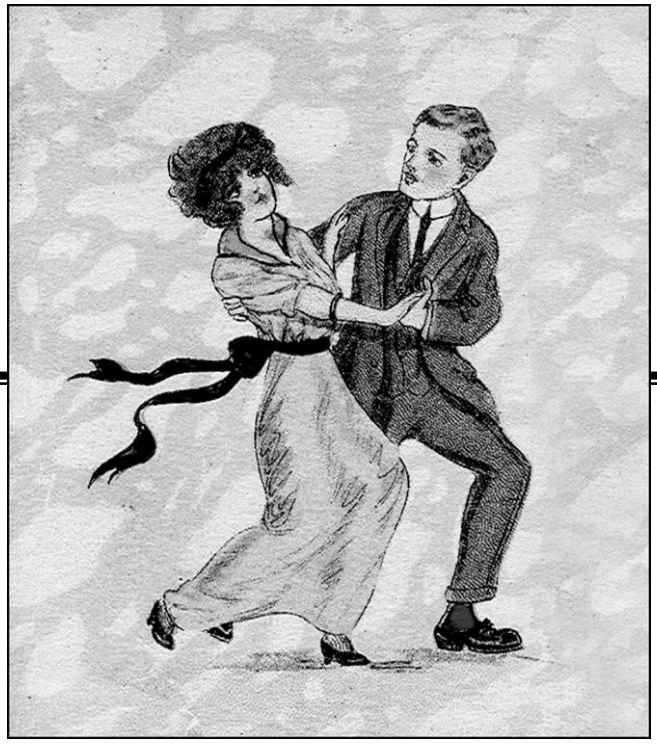
التانجو رقصة القرن العشرين

القرن العشرون منذ بداياته ورث عن القرن التاسع عشر عدداً من الرقصـات التي شـاعت فيما بعد في الغرب وبعض البلدان العربية والشرقية؛ منها رقصة التانجو Tango.

نشـأت هذه الرقصـة في بوينُس آيرس Buenos Aires عاصـمة الأرجنتين. في العشرية الأخيرة من القرن التاسع عشر، وانتقلت منذ العشرية الثانية من القرن العشرين إلى باريس ولندن وبرلين، ثم إلى نيويورك وهلسنكي (عاصمة فنلندا شرق السويد).

واختلفت إيقاعات التانجو وتسـمياته خلال انتقاله. فالتانجو الأرجنتيني هو الأصـل Argentine Tango. وصـار اسـمه في أمريكا الشـمالية وأوربا (بولروم تانجو) Ballroom Tango. أما اسمه في فنلندا فصار (فينيش تانجو) Finnish Tango.

مر التـانجو في الأرجنتين بحـالات من التـألق والانتشـار، وحـالات فيها تراجع وانحسـار. أما تـألقه فكـان في بدايات القرن العشـرين إذ طغى على كل رقصـة غيره. وقد انتشـر في الشـوارع والملاهي وضـواحي المدن، يمارسـه غالباً الفقراء المهاجرون من أوربا إلى الأرجنتين وسكان الأحياء الشـعبية. أما تراجعه فكان في الثلاثينيات من القرن العشـرين بسـبب الأحوال السـياسـية والانقلابـات. لكنـه عـاد إلى الظهور في حكومـة (خوان بيرون) Juan Peron. ثم تراجع مرة أخرى في الخمسـينيات بسـبب سـوء الأحوال الاقتصادية، والحكم العسكري الديكتاتوري، وغزو رقصة (روك أنـد رول) Rock and Roll. ثم عـاد إلـى النـهوض في الثمانينيات متأثراً بنهضـته في باريس تحت اسـم (تانجو أرجنتينو) Tango Argentino وفي برودواي بنيويورك تحت اسـم (فورإفر تانجو) Forever Tango.



ويرى بعض الباحثين أن التانجو هو مزيج من إيقاعات قادمة من أوربا. وإفريقيا وبعض دول أمريكا اللاتينية المجاورة للأرجنتين كالأورغواي.

وإيقاع التانجو هو 2/4 أو 4/4. وقد تطور إلى إيقاع أكثر سرعة في بعض البلدان. ويؤدى في رقصات استعراضية في الصالات المتخصصة، أو في ملاعب التزلج على الجليد، أو في المسابح ظهوراً وغوصاً تؤديه السابحات الفاتنات.

وإذا كان التانجو الأرجنتيني هو الأصل والأول في الترتيب، فإن التانجو الفنلندي يأتي بعده لشدة التشابه بينهما، على الرغم من أن فنلندا في أقصى الشرق الأوربي والأرجنتين في أقصى الغرب في أمريكا اللاتينية، وهذا أمر يدعو إلى العجب! والأعجب من ذلك أن التانجو الصيني Chinese Tango وهو في أقصى الشرق الآسيوي يأتي في المرتبة الثالثة. وتعليل ذلك أن الفنلنديين والصينيين أخذوا التانجو عن الأصل دون تطوير، على حين أن الأمريكيين والأوربيين طوروه فصار يسمى (بول روم تانجو) Ballroom Tango وكأنه لعبة من ألعاب الكرة!

أما الآلة الموسيقية التي كانت ترافق التانجو في بداياته فهي الأورغن اليدوي الذي تطور فيما بعد إلى آلة الأكورديون. وهي الآلة التي لزمت أداء ألحان التانجو منذ اختراعها حتى الآن.

ويقال إن رقصة التانجو أسهل الرقصات. وأي خطأ في الخطوة يرتكبه الراقص يمكن تعديله فوراً بالاستمرار في الرقص دون توقف.

التانجو في السينما

كان شـيوع التانجو في بدايات القرن العشـرين فرصـة لمنتجي الأفلام السـينمائية الصـامتة[1]،لكي ينتجوا فيلماً فيه رقصـة التانجو الجميلة على لحن مسـجّل على أسـطوانة أو لحن تعزفه أوركسـترا. وكـان أول الأفلام بعنوان (الفرسـان الأربعـة) والبطل فيـه رودولف فالانتينو (Rudolph Valantino) مع أليس تيري (Alice Terry) في العام 1921.

وظهر التانجو فيما بعد في أفلام عديدة حتى يومنا هذا. أشهرها:

ـــــ (التانجو الأخير في باريس) تمثيل مارلون براندو وماريا شنايدر، في العام 1972.

ـــ (موت على النيل) تمثيل بيتر أوستينوف وأوليفيا هوسي، في العام 1978.

ـ (عطر امرأة) تمثيل آل باتشينو، في العام 1992.

ـــــ(الأكاذيب الحقيقية) تمثيل أرنولد شـوارزنجر وجامي لي كروتيز، في العام1994.

ـــــــ (الطاحونة الحمراء) تمثيل إيوان ماكريجور، في العام 2001.

ـــــ (هل نرقص؟) تمثيل ريتشـارد جير وجينفر لوبيز، في العام 2004.

ـــــ (السـيد سـميث والسـيدة زوجته) تمثيل براد بيت وأنجلينا جولي، في العام 2005.

ـ (خذ القيادة) تمثيل أنتونيو باندیراس، في العام 2002.

[1] ــ كان أول الأفـلام الناطقـة في أمريكا (مغني الجـاز) The Jazz Singer في العـام 1927، تمثيـل (آل جولسون) Al Jolson إنتاج (وارنر إخوان).

وهناك أفلام سينمائية قصيرة صورت أشهر محترفي رقصة التانجو على سبيل الاستعراض الفني. وقد تستخدم للعرض في معاهد تعليم الرقص لتكون الأمثولة.

ويبدو أن رقصة التانجو عادت إلى الازدهار في معظم بلدان العالم وبعض البلدان العربية في السنوات الأخيرة، وباتت الرقصة الأثيرة لدى الشباب، لأن فيها من الخطوات الجريئة والحركات الموزونة والتفاعل العاطفي بين الراقص وشريكته ما يرضي الشعور والسمع والبصر.

أشهر موسيقا التانجو الغربي

- (التانجو الأزرق) Blue Tango.
- (أنا وحدي هذا المساء) Je Suis Seul Ce Soir.
- (لاكومبارسيتا) La Comparsyta.
- (بالوما) Paloma.
- (فيوليتا) Violeta.
- (الغيتار الروماني) La Gitara Romana.
- الغيرة (جالوسيا) La Jalousia.

التأثر العربي بالفن الغربي

في العشرينيات من القرن العشرين كانت البلاد العربية مستعمرة أو منتدبة أو محميّة موزعة بين دول فرنسا وإنكلترا وإيطاليا. وقد اقتضت هذه الأحوال السياسية أن يفرض المهيمن لغته وثقافته حيث حل، وأن يتطلع بعض الميسورين إلى استكمال تعليم أولادهم في فرنسا أو إنكلترا. لكن الشعب العربي في كل قطر كان يتطلع إلى التخلص من هيمنة الأجنبي بالثورة عليه أو التفاوض معه. حتى نالت الأقطار العربية استقلالها واحدة بعد

الأخرى بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية في العام 1945 أو قبيلها بسنوات قليلة.

ومما حملته فرنسا وإنكلترا وإيطاليا إلى بعض البلاد العربية من الأشكال الموسيقية المسرح الغنائي. وهو في الأصل (أوبرا) اشتهرت بها إيطاليا، وعرفتها مصر في العام 1871 حين قدم (فيردي) الإيطالي (أوبرا عايدة) في دار الأوبرا في القاهرة زمن الخديوي إسماعيل. وأشهر من قدم المسرح الغنائي من العرب أحمد أبو خليل القباني السوري، وسلامة حجازي المصري، في أواخر القرن التاسع عشر، وسيد درويش المصري في العشرية الثانية والثالثة من القرن العشرين.

أما الموسيقا الآلية البحتة الكلاسيكية والراقصة فقد حملتها معها فرنسا وإنكلترا، وحملت معها بعض آلاتها كالبيانو وأسرة الكمان.

غير أن الموسيقا الآلية الغربية بأشكالها لم تستطع أن تزيح الموسيقا الآلية التركية السائدة في بعض البلدان العربية، وهي التقاسيم والبشارف والسماعيات وغيرها. وهي ما يقدم عادة بين يدي المغنّى، فالأساس عند العرب الغناء وليس الموسيقا الآلية. ولم يقدم الملحنون العرب أي تأليف موسيقي آلي عربي حتى العام 1933، واكتفوا بالتأليف في مجال الأشكال الموسيقية التركية.

التانجو يقرع الباب العربي

لما كان الغناء هو الأصل في البيئة العربية، فقد جاء التانجو يقرع باب الغناء العربي بكثير من التواضع. وأول من استجاب لهذا القرع من أهل بيت الموسيقا محمد عبد الوهاب في العام 1932. فقد كتب له أحمد عبد المجيد أغنية (مريت على بيت الحبايب)، ولحنها محمد عبد الوهاب وغناها على أسطوانة مرتين. كانت الأغنية في المرة الأولى منسابة في لحنها العربي التقليدي حتى النهاية. لكن محمد عبد الوهاب أراد أن يختبر الذائقة العربية

في تقبلها لإيقاع جديد هو التانجو، وآلة جديدة هي الأكورديون التي أصـــبحت من لوازم التانجو، فلحن المقطع الأخير من أغنيته على إيقاع التانجو وعزف الأكورديون، وهذا المقطع هو التالي:

قلــتِ يمكنْ اللي هاجــرني يكونْ وقـوفي على غير مرادُه

مِشيت أنوح والليل ساحِرني بقلـب بــاكي صـاين ودادُه

مين في حبُّـه يرضى بنصيبي مــين في حبُّــه يحملْ شقايا

شَــدْو قلبي ســامعُه حبيبي واشـــتكي لُه ينكرْ هوايـــا

لـو يجيني في الليـلْ خيالُـه يِشفي قلبي واشكي لُه ميلي

وانْ منـــعْ عنيّ خيالُـــــه يِبقى وحـــدُه هـوَّ عــزولي

وتنتهي الأغنية بموسيقا التانجو الآلية، وهي مسك الختام.

ذكرت هذه البداية الهامة للتانجو في الأغنية العربية لأنها فاتحة ناجحة لما ســيأتي من الأغاني العربية على وزن التانجو. ويبدو أن الذائقة العربية تقبلت ما غناه محمد عبد الوهاب ولم يعترض أحد، فقد تســلل إلى الأســماع بذكاء، حين مزج اللحن العربي الصرف بالإيقاع الأرجنتيني الوافد والآلة المستحدثة.

المحاولة الأكثر اكتمالاً

هذا النجاح الساكت جرّأ محمد عبد الوهاب الرائد المجدّد على أن يلحن قصيدة (سهرت) من شعر حسين أحمد شوقي التي غناها

في أحد مشـــاهد فيلم (دموع الحب) على إيقاع التانجو في العام 1935. وتكاد الأغنية أن تكون مقاربة للتانجو الغربي لولا أن محمد عبد الوهاب أراد أن يعرّبه فيمزج الشرق بالغرب في صيغة مقبولة، فجعل بعض أبياتها على مقام سـيكاه بلدي، وغناها بما يقارب الموّال. وأعجب ما أداه كان في العودة من هذا المقام إلى مقام جهاركاه ثم نهاوند الذي بدأ به.

والقصـيدة في أحد عشـر بيتاً، الخمسـة الأولى منها من مقام نهاوند وجهاركاه. والخمسـة الثانية من مقام سـيكاه بلدي. أما البيت الأخير فهو جسر العودة إلى مقام نهاوند مروراً بجهاركاه.

والمقدمة الموسـيقية تؤديها فرقة متواضـعة بآلات عربية، أُضـيف إليها الأكورديون ليؤدي مقاطع محددة توحي بالتانجو، وتختم بالختام التقليدي ويبدأ الغناء.

والفاصـلة الموسـيقية التي تفضـي إلى المقطع الثاني من مقام سـيكاه بلدي يؤديها القانون ظاهراً، والفرقة ترافقه إيقاعاً نغمياً، ويستمر هذا طوال المقطع الثاني مع الغناء.

وتختم هذه الأغنية الرائدة بإعادة آخر بيتين في المقطع الأول وكأنهما اللازمة الغنائية.

تقول كلمات القصيدة:

سـهرتُ منهُ الليـالي ما للغـرامِ ومـالي ؟
إن صَدَّ عني حبيبي فلسـتُ عنه بسـالِ
يطوفُ بالحُبِّ قلبي فراشـةً لا تبـالي
الحبُّ فيـهِ بقـائي الحبُّ فيـهِ زوالـي
قلبٌ بغـيرِ غـرامٍ جِسمٌ مِن الروحِ خالِ
أمـا رأيتَ حبيبي في حسـنهِ كالغـزال
ربّي كسـاهُ جَمـالاً ما بعدهُ مِن جمـالِ

أُنظرهُ كيف تهادى مِـن رِقَّـــةٍ ودَلالِ
قُل للأِحبَّــةِ رفقاً بحــالِهِمْ وبِحـــالي
يُبــدونَ صَـدّاً ولكنْ هُمْ يُضمرون وصـالي
ما أقصرَ العُمرَ حتىّ نُضيعَـهُ في النضالِ[2]
الحبُّ فيــه بقـائي الحُـبُّ فيـــهِ زوالي
قلبٌ بغـــيرِ غــرامٍ جِسمٌ مِن الروحِ خالِ

ونجحت الأغنيـة في العرض الســينمـائي، وتبنتهـا الإذاعـة المصرية بعدئذ، وشاعت بين الناس.

ولحن محمد عبد الوهاب وغنى بعض الأغاني التي فيها إيقاع التانجو في فيلم (يوم سـعيد) المنتج في العام 1939. وكانت الأغنية (إيه انكتب لي). وغنى أغنيتين كذلك في فيلم (ممنوع الحب) المنتج في العام 1942 وهما (ماكانش ع البال) و (يا مســافر وحدك) وسـجّل أغنيتين على أسـطوانتين هما (ظلموني يا حبيبي) في العام 1955 و(قابلته) في العام 1957.

محاولات مصرية سورية

ويبدو أن عدوى التانجو سـرت إلى ملحنين آخرين. نذكر منهم مدحت عاصـــم الذي كان مديراً للشـــؤون الموســـيقية في الإذاعة المصـــرية. فقد لحن لفريد الأطرش في العام 1937 أغنيتين على إيقـاع التانجو وهما (كرهت حبك) و(من يوم ما حَبِّك فؤادي) وكانتا إلى التانجو الغربي أقرب من أغاني محمد عبد الوهاب مجتمعة.

[2] ـــالمقصود بالنضال هنا الخلاف بين المحبين الذي يؤدي إلى صدّ وردّ، وليس النضال في سبيل المبادئ والوطن.

وخطر لفريد الأطرش بعد أن اســتســاغ إيقاع التانجو وأداه بـامتيـاز أن يلحن أغنية على إيقاعه، فلحن المقدمة والمطلع فقط من طقطوقـة (عشــك يـا بلبل)، أما المقاطع الغنائية بعد المطلع فكانت عربية بحتة.

وتـابع فريـد الأطرش التلحين والغنـاء. على إيقـاع التانجو فغنى (إيمتى تعود يـا حبيـب الروح) و(أنـا واللي بحبـه). لكن الأغنية التي طغت على كل ما عداها في أواخر الأربعينيات كانت قصــيدة (يا زهرة في خيـالي) من كلمـات صــالح جودت. وقـد غنـاهـا فريـد الأطرش في فيلم (حبيب العمر) المنتج في العام 1947.

تقول كلمات القصيدة[3]:

يا زهرةً في خيــالي رعيتُهــا في فـؤادي
جنتْ عليها الليـالي وأذبلتْهــا الأيــادي
وشــاغلتها العيــونْ فماتَ سِحرُ الجفونْ
يا غرامي كلُّ شيءٍ ضاع منّي فنَزَعتُ الحُبَّ مِن قلبي وروحي
ووهبتُ العُمـرَ أوتاري ولحني وتغنّيتُ فـداويتُ جــــروحي
أنا طـيرٌ في رُبـا الفـنِّ يغني للطيـور للزهــورْ في الغصــون

[3] ـــــ هذه القصيدة كتبت لتغنى. وهي تحتوي على حروف صوتية وحروف مد هي الألف والواو والياء. توحي إلى الملحن باللحن وتسـاعد المغني على الأداء. وللشـاعر صـالح جودت قصائد أروع وأحلى.

وقد قيل: إن هذه الأغنية «التانجو» قد وصلت إلى بعض البلدان الأوربية فرقص الجمهور الغربي على أنغامها وإيقاعها، واشتهرت شهرة كبيرة.

المغنّيات والتانجو

في العام 1944 غنت أسمهان من كلمات مأمون الشناوي ولحن محمد القصبجي أغنية (إيمتى ح تعرف). وهي واحدة من أغاني فيلم (غرام وانتقام). ومحمد القصبجي أستاذ الجميع في تلك الفترة، مزج الإيقاع الغربي للتانجو باللحن العربي، وأعطى صوت أسمهان ما هي قادرة على أدائه قصراً ومدّاً وتكراراً، وهو الأعلم بالأصوات. فجاءت الأغنية آية في الجمال، ولم ينافسها في الشهرة غير أغنية (ليالي الأنس في فيينا) لأسمهان في الفيلم نفسه، من كلمات أحمد رامي ولحن فريد الأطرش، وهي على إيقاع الفالس.

أما المغنية الثانية التي غنت على إيقاع التانجو فهي ليلى مراد، وأشهر أغانيها أغنية (اللي في قلبه حاجة يسألني) غنتها في فيلم (عنبر) المنتج في العام 1948. وهي من كلمات حسين السيد ولحن رياض السنباطي. والأغنية سينمائية تحتاج إلى رؤية ومتابعة للمغنية ليلى مراد، وهي تتحرك بين المدعوين في حفلة منزلية، تجيب عما يشغل بالهم في حالات الحب.

والأغنية الثانية للمغنية ليلى مراد على إيقاع التانجو هي (ما ليش أمل في الدنيا دي) أدتها في فيلم (غزل البنات) المنتج في العام 1949. وكان المشهد في ملهى ليلي. والأغنية من كلمات حسين السيد ولحن محمد عبد الوهاب. وقد بدأت المقدمة الموسيقية بعزف منفرد مرسل على الكمان لأنور المنسي، تمهيداً لدخول ليلى مراد إلى الغناء المرسل، ثم يبدأ الغناء بعد ذلك موقّعاً مع الأوركسترا. وفي المقطع الثاني من الأغنية ينقلب إيقاع الأغنية من التانجو إلى رقصة (فوكستروت) وتؤديها راقصات أجنبيات محترفات. ثم تهدأ الحركة لتدخل ليلى مراد في غناء مرسل، ولا يلبث كمان أنور

منسـي أن يعيدها إلى إيقاع التانجو. وتنتهي الأغنية بموسيقا تعزفها الأوركسترا موزعة حتى الختام.

وللمغنية ليلى مراد أغانيٌ أخرى على إيقاع التانجو، أشـــهرها أغنية (اطلب عينيَّ قلبي وعينيَّ فداك).

فيروز والتانجو

حين انتقـل التـانجو إلى لبنـان في الخمســينيـات من القرن الماضـــي، تناوله الأخوان رحباني ومضـــيا به في اتجاه الأصـــل. وكـان معظم مـا غنتـه فيروز من تـانجوات في تلك الفترة قصـــائد، وضـعت كلماتها موزونة على لحن جاهز أجنبي، تؤديه أوركسترا، العازفون فيها جميعهم من الأجانب لضـمان حسـن التوزيع والأداء. ويســـمى هذا النوع من العمل الفني القدّ، كمـا في القدود الحلبيـة، فـاللحن معروف وجـاهز، والكلام مقيس على قدّ اللحن لا زيادة ولا نقصـان. ولا يمت إلى الكلام الأصلي بصلة في القدود الحلبية. ومن الخطـأ أن يعدّ هذا العمل تعريباً. لأن التانجو الأصـــلي ليس أغنية تعرّب أو تنقـل كلمـاتهـا إلى لغـة أخرى، وإنمـا هو لحن تعزفـه أوركسترا بلا غناء.

والأخوان رحبـاني حاولا تقريب الموســـيقا الغربية إلى الذائقة العربيـة بكثير من الذكاء والحرفية، فغنت فيروز على إيقاع التانجو مقطعاً من السيمفونية رقم (40) لموتسـارت، فكانت أغنية (يا أنا يا أنا ويّاك). وغنت أيضـــاً بلحن (ليم لايت) Lime Light لشـــارلي شابلن أغنية (لي هواك)، وغنت غيرهما أيضاً.

أمـا الأغـاني التي غنتهـا فيروز بـألحـان التـانجوات الغربيـة بكلمـات عربيـة فـأشـــهرها: (حبك ليالي الهنا) و(أنت معي) و(من هنا حبنا مر) و(زار بسكون الليل)وغير ذلك. أما ما غنته من ألحان الأخوين رحباني على إيقاع التانجو فهو قليل.

ومثـال مـا غنتـه فيروز من كلمـات الأخوين رحبـاني على لحن تانجو غربي أغنية (من هنا حُبُّنا مرّا).

تقول كلمات الأغنية :

آهْ من هُنـــا حُبُّنـــا مَـــرّا آهْ أنبتتْ أرضُنـــا زَهـرا
ها شفّ قلبي غِواكْ روحي تهواكْ والقلوبُ حِماكْ
آهْ مَـن تُرى عندنـــا يرنـو آه إنّـــه إلفُنـــا يدنـــو
هاتْ أحلى نجـواكْ ها أنا مشتهاكْ ما منْ أهـواكْ

والموسيقا هي الطاغية في هذه الأغنية، وتركيب الكلمات على اللحن واضـــح. وهي كلمات مصـــطنعة، والشـــاعرية فيها باهتة. وصـوت فيروز هو ما يمنحها الطلاوة والجمال، مع العلم أن اللحن الأجنبي هو المركز.

التانجو في سورية

الملحنون في سـورية لم يلتفتوا إلى التانجو التفات الآخرين من الملحنين العرب، ولم يبـدعوا فيـه إلا قليلاً من الأغـاني. وأهم من لحَّن على إيقاعه بعض الأغاني محمد محسـن ونجيب السـراج في ستينيات القرن الماضـي. ولم تشـتهر هذه الأغاني محلياً ولا عربياً، وتبقى مساهمة متواضعة في الأخذ بما هو غربي الأصل.

الحصيلـة

من خلال عرضـنا للتانجو في أصـوله وأنواعه وانتشـاره في الغرب والشرق وبعض البلدان العربية نخلص إلى مايلي:

ـ التانجو هو الرقصة الأكثر انتشاراً في القرن العشرين.

ـــــــ الرواد من الملحنين العرب هم الذين أدخلوا التانجو إلى الأغنية العربية. أمثال: محمد عبد الوهاب ومدحت عاصم وفريد الأطرش ومحمد القصبجي في الثلاثينيات والأربعينيات، ثم يليهم الأخوان رحباني في الخمسينيات، ثم نجيب السراج ومحمد محسن في الستينيات. ولم يقدم هؤلاء الرواد موسيقا صرفة على إيقاع التانجو كما هي الحال في الغرب.

ـــ كلمات الأغاني كانت شعراً أو زجلاً. إمّا أن يضع الملحن لها لحناً عربياً تلهمه به الكلمات، أو يضع الكلمات العربية على لحن غربي جاهز.

ـــــ من غنى أغاني التانجو كان في المرتبة الأولى من المغنين والمغنيات.

ـــ آلة الأكورديون كانت هي الأبرز في الأوركسترا التي تؤدي اللحن، وآلة الكمان هي التالية منفردة أو مع أسرتها مجتمعة.

وما يلفت النظر والسمع جميعاً أن رقصة التانجو عادت إلى الظهور بقوة منذ بداية القرن الحادي والعشرين. وأقبل عليها الشباب والشابات يرقصونها في الغرب والشرق، لما فيها من جمال وقوّة ورومانسية. وربما كانت عودتها إلى ساحة الرقص تعبيراً عن رقص ما هو شائع في أمريكا من أغاني (الراب) وغيرها من الرقصات السريعة الشعبية التي اشتهر بها الزنوج.

وتبقى أسئلة: لماذا لم يحاول الملحنون العرب أن يؤلفوا ألحاناً عربية دون غناء على إيقاع التانجو؟ أليست الفرصة متاحة للموهوبين الدارسين اليوم لكي ينافسوا ما يأتي من الغرب من التانجوات؟ وإذا استطاعوا ذلك، أفليس من المحتمل أن يرقص الغرب والشرق معاً على إيقاع وموسيقا التانجوات العربية؟ ألا يُعدّ هذا مساهمة في تطعيم العولمة الفنية بما هو عربي؟

هذه الأسـئلة يأتي جوابها من التاريخ؛ فالحضــارة العربية بكل مـا حوت من علوم وآداب وفنون انتقلت إلى الغرب عبر الأنـدلس، والشواهد على ذلك كثيرة. وعود زرياب أحد هذه الشواهد.

من أعلام الغناء العربي

يحيى المكي
المغني البارع والراوية المخضرم

حكم الوادي أُهزُج المعمرين

خليـل البيطـار

لولا اتساع رقعة الدولة أيام بني أمية وبني العباس واستقرار الأحوال لما اتسع العمران، ولما ازدهرت العلوم وتطورت صناعة الغنـاء، فقد كانت صـــلات الخلفاء ورجال الحاشـــية وقادة الجيش ومكافآتهم لكبار المغنين تؤجج المنافسـة، وتدفع كل ذي صـنعة إلى التجويد.

وقد غلب الموالي على صــنعتي الضــرب والغناء، وحوّلها بعضـــهم إلى تجارة رابحة، إذ اشـــتغل بتأديب الغلمان والجواري وتعليمهم أصـــول الصـــنعة وبيعهم إلى كبار رجال البلاط، وعُمِّر عـدد من المغنين فـأدركوا دولتي بني أميـة وبني العبـاس، ويحيى المكي وحكم الوادي أبرز المغنين المعمرين.

يحيى المكي

مولى بني أمية، وكنيته أبو عثمان، أدرك الدولة العباسية وخدم أمراءهـا، وكـان إذا ســئل أيـام بني العبـاس عن نســبـه انتمى إلى قريش، ولم يزد خوفاً من أن يشك في ولائه.

عمر مئة وعشـرين سـنة، وقدم مع الحجازيين إلى بغداد على المهدي في أول خلافتـه، وبقي مع ولـده في خـدمـة الخلفـاء. وكـان يغني مرتجلاً، ويضـرب بالقضـيب على دواة، وله صـنعة عجيبة متقدمة. وكان ابن جامع وإبراهيم الموصـلي وفليح يفزعون إليه في الغناء القديم ويأخذون عنه، فإذا خرجت لهم الجوائز وفروا نصـيبه منها، وكان إذا غنى الصـوت النادر لا يعيده حتى لا يأخذه المغنون عنه.

كان يحيى يصـنع الأصـوات ويتشـبه بالغريض مرة أو بمعبد أخرى، وبـابن سـريج أو ابن محرز، ويجتهد في إحكـامـه وإتقـانـه حتى يشتبه الأمر على سامعه، ولم يعارضه أحد حتى نشأ إسحاق، فضـبط الغناء وكشـف عواره في منحولاته. وله كتاب في الأغاني ونسـبها وأخبارها وأجناسـها كبير مشـهور، أهداه إلى عبد الله بن طاهر، يشتمل على ثلاثة آلاف صوت، وقد اتهمه الرواة بالتخليط، وصحح ابنه أحمد الكثير مما أخطأ في روايته.

وقد قال إسحاق الموصلي لأحمد بن يحيى: لأبيك مئة وسبعون صوتاً، من أخذها عنه بمئة وسبعين ألف درهم فهو الرابح.

حكايته مع إبراهيم بن المهدي

سـمع إبراهيم بن المهدي صـوتاً فيه ذكر زينب من يحيى المكي، وطلب منه إعادته فلم يعده، فأرسـل مولاه علي بن المارقي ـ وكان صديقاً ليحيى ـ وطلب منه أخذ الصوت، فغناه المكي:

بزينبَ ألمِمْ قبلَ أنْ يرحلَ الركْبُ
وقلْ إنْ تملّينـا فمـا ملّكِ القلبُ

ولحنـه لكردم من الثقيـل الأول، فعـاد إلى ابن المهـدي وغنـاه الصـوت، فقال له: ليس هو. فرجع المارقي إليه وطلب منه الصوت بعينه، وأغراه بكسوة ومال، فغناه:

ألمِمْ بزينبَ إنّ البــينَ قدْ أفِـدا
قلّ الثواءُ لئنْ كانَ الرحيلُ غدا

ولحنـه لمعبـد من الثقيـل الأول، فعـاد إلى إبراهيم بن المهـدي وغناه الصـــوت الثاني،فقال له: ليس هو، وأعاده إلى المكي، فغناه صوتاً لمعبد من الثقيل الأول يقول:

لزينبَ طيـفٌ تعتريني طوارقُـــهْ
هدوءاً إذا النجمُ ارجَحَنّتْ لواحِقُهْ

(ارجحنَّ: اهتز ومال وثقل)

وعـاد إلى إبراهيم وغنـاه فقـال لـه: لقد خدعك، عد إليه واحتَلْ عليـه، فعـاد علي إلى يحيى، فضـــحك حين رآه وقـال: أمـا ظفرت بزينبك بعد؟ قال: لا والله يا أبا عثمان، وما أشـــك أنك تعتمد المنع وقد أخذت مني كل شـيء معابثة، فقال يحيى: لا تلمني في معابثتك، لأنـك أخـذت في معـابثتي، والمطلوب إليـه أقدر من الطـالـب، إنمـا دسَّـــك إبراهيم بن المهدي عليَّ لتأخذ مني صـــوتاً بعينه، ســـألني إعـادتـه فمنعتـه بخلاً عليـه لأنـه لا يلحقني منـه خير ولا بركـة، ولن أعطيك الصـــوت إلا بأوفر ثمن وبعد اعترافك، وإلا فلا تطمع في الصوت، فقال علي: أمَّا إذ فطنتَ فالأمر والله على ما قلت، فتساوما طويلاً، وماكسه حتى بلغ ثمن الصوت ألف درهم، فألقاه عليه:

طرقتْـكَ زينبُ والمزارُ بعيدُ بمنىً ونحنُ معرِّسونَ هُجودُ

فكأنّما طرقتْ بريّـا روضـةٍ أُنُفٍ تُسحْسِحُ مُزْنـها وتجودُ

(تسحسح : تصبُّ)

ولحنـه خفيف ثقيل، وهو صـــوت كثير العمل حلو النغم محكم الصنعة صحيح القسمة حسن المقاطع، فأخذه وبكر إلى ابن المهدي فغناه إياه فقال: هذا وأبيك هو بعينه، فألقاه إليه حتى أخذه، وعوضـه الأمير ما دفعه ليحيى وزاده خمسة آلاف درهم.

وحدث هبـة الله بن إبراهيم بن المهدي عن جـاريتي أبيـه ريق وشـارية، أن يحيى المكي فعل الشـيء نفسـه مع مخارق وعلويه، إذ خلط في صـــوت كـان يغنيه وهما حاضـــران، ليمنعهما من أخذه، والصوت هو:

خليـــلٌ لـــي أهيمُ بهِ فما كافـا ولا شـكرا

بلى يُدْعى له باسـمي إذا ما رِيـــع أو عثرا

ولحنه من خفيف الثقيل.

وحدث أحمد بن يحيى المكي أن الرشـــيد اســـتعاد أبيـه هذا الصوت عشر مرات وهو بتل دارا:

متى تلتقي الأُلافُ والعيسُ كلّمـا

تصعّـدْنَ منْ وادٍ هبطْـنَ إلى وادِ

من أصواته

غنى المكي أصـــواتاً من ألحانه، وغنى من ألحان ســـواه، فقد غنى من شعر الأخطل هذا الصوت:

خفّ القَطينُ فراحوا منكَ وابتكروا
وأزعجتْهم نــوىً في صرفِهــا عِبَرُ

كأنني شـــاربٌ يومَ اســـتُبِدَّ بهم
منْ قهـوةٍ عتّقتْهــا حِمصُ أو جَدَرُ

(جَدرَ: قرية بين حمص وسلمية، تنسب إليها الخمر)

ولحنـه من الثقيل الأول،وفيـه ثقيل أول لإبراهيم الموصـــلي، وفيه رمل لابن سريج.

وغنى المكي هذا الصوت من الثقيل الثاني:

وكفٍّ كعُوّاذِ النقا لا يَضيرها إذا برزت ألا يكونَ خضـابُ
أناملُ فُتْخٌ لا ترى بأصولِها ضموراً ولم تظهرْ لهنّ كِعاب

(عُوّاذِ النقا: الديدان التي تعوذ بكثيب الرمل وتلوذ به. فُتْخ: رخصة لينة)

أرأيت إلى الكف الناعمة ذات الأنامل اللدنة، التي تسر الناظر دون زينة أو حناء.

وغنى المكي من شـــعر عمر بن أبي ربيعة أصـــواتاً كثيرة، منها:

صادتْكَ هنـدٌ وتلـكَ عادتُهــا
والقلبُ ممّـا يشُـــفُّهُ كَمِــدُ

كمْ تشتكي الشوقَ منْ صبابتِها
ولا تبـــالي هنـدٌ بمـا تجِدُ

واللحن فيه خفيف ثقيل، والمفردات عذبة منغمة تتوالى فيها الحروف الخافتة الجرس مثل الهاء والتاء والشين والدال المضمومة في الروي، لتلائم الغناء والرقص.

ومنها صوت من المئة المختارة يقول:

تشكّى الكُمَيْتُ الجرْيَ لمّا جهَدْتَهُ
وبـيّن لـو يسْـــطيعُ أنْ يتكلّمـا

فقلت له: إنْ ألـقَ للعـينِ قـرّةً
فهـــان عـليّ أنْ تكِلّ وتسـأمـا

عدمتُ إذاً رزقي وفارقتُ مهجتي
لَئِنْ لـمْ أُقِلْ قِرنـاً إنِ اللهُ سـلّما

الشـعر لعمر بن أبي ربيعة، واللحن ثاني ثقيل مطلق في مجرى الوسـطى لابن سـريج، ولحن المكي فيه ثقيل أول، وفيه لآخرين ألحان عديدة.

وغنى المكي هذا الصوت بحضرة الرشيد فكافأه بخمسين ألف درهم:

كمْ ليلـةٍ ظلماءَ فيكِ سـريتُها
أتعبتُ فيهـا صُحْبتي ورِكـابي

لا يُبْصرُ الكلبُ السَّروقُ خِباءَها
ومواضـعَ الأوتـادِ والأطنـابِ

(الأطناب: حبال طوال يشدُّ بها سرادق البيت. واحدها: طنُب)

واللحن فيه ثاني ثقيل بالوسطى.

وغنى يحيى المكي صـــوتـاً تمنى إســـحـاق أن يكون لـه أو لأبيه،يقول:

بانَ الخليطُ فمـا أُؤمِّلُــهُ وعفا منِ الرَّوْحــاءِ منزلُهُ
ما ظبيةٌ أدمـاءُ عاطلــةٌ تحنـو على طفـلٍ تُطَفِّلُهُ

وحين سمعه إسحاق قال: هل سمعتم بأحسن من قوله:(على طفل تطفله)؟

مكانتــه

شـــهد كبار الملحنين والمغنين المعاصـــرين للمكي بقصـــب الســـبق، وأخذوا عنه شـــعر القدماء وألحانهم، ومنهم ابن جامع وإبراهيم بن المهدي وفليح ومخارق، وأعجب الفضـــل بن الربيع بصنعته، وقال إسحاق في ذلك:

لئن كان ما يرويه يحيى ويغنيه شيئاً لغيره لقد روى ما لم يرووه وما لم نروه، وعلم ما جهلناه وجهلوه، ولئن كان من صـــنعته إنه لأحسـن الناس صـنعة، وما أعرف أحداً أروى منه ولا أصـح أداء للغناء، أكان ما يغنيه له أم لغيره، وكفى بشـهادة خبير مثل إسـحاق على مكانة المكي مغنياً وملحناً وراوية ثقة.

حكم الوادي أهزج المعمرين

قال إســـحاق الموصـــلي:(أربعة بلغوا في أربعة أجناس من الغناء مبلغاً قصـــر عنه غيرهم: معبد في الثقيل، وابن ســـريج في الرمـل، وحكم الوادي في الهزج، وإبراهيم الموصـــلي قي الماخوري).

وحكم الوادي هو ابن ميمون مولى الوليد بن عبد الملك، وكان أبوه حلاقاً عند الوليد، فاشـــترى حكماً وأعتقه، وكان حكم طويلاً أحول يكري الجمال، وينقل عليها الزيت من الشـــام إلى المدينة، وكنيته أبو يحيى، وكان أجنأ أحدب يخضـــب بالحناء، وكان ينقر

الـدف ويغني مرتجلاً. وعُمِّر طويلاً إذ غنى الوليد بن عبد الملك وغنى الرشيد، ومات في الشطر من خلافته.

أخذ الغناء عن عمر الوادي الذي كان بوادي القرى مع جماعة من المغنين، وفيهم عمر بن زاذان الذي سـماه الوليد (جامع لذتي)، وفيهم حكم بن يحيى وخليد بن عتيك ويعقوب الوادي، وكلهم صناع محسن.

وذكر هارون بن عبد الملك الزيات عن أحمد المكي عن أبيه عن حكم الوادي أنـه قال: أدخلني عمر الوادي على الوليد بن يزيد وعليـــه جبـة وشي وفي يده عقـــد جوهر، وفي كمــه شــيء لا أدري ما هو، فقال: من غنّاني ما أشـــــــتهي فله ما في كمي وما علي، فغنوه كلهم فلم يطرب، فقـال لي: غنّ يـا غلام، فغنيـت من شعر مطيع بن إياس:

إكليلُهـا ألـوانُ ووجهُهـا فتّـانُ
وخالُهـا فريـدٌ ليس لـه جيرانُ
إذا مشتْ تثنّتْ كأنّهـا ثُعبـانُ

واللحن في الصوت هزج بالوسطى، وفيه لإبراهيم الموصلي رمل خفيف بالوسـطى، فطرب الوليد وأخرج ما كان في كمه، وإذا كيس فيـه ألف دينار، فرمى به إليَّ مع عقد الجوهر. ولما دخل بعث إليَّ بجميع ما كان عليه.

وحدث يحيى المكي أن حكماً لم يشـــتهر بـالغناء ويذهب لـه الصوت به حتى صار الأمر إلى بني العباس، فانقطع إلى محمد بن أبي العباس الخليفة في خلافة المنصـــور، فأعجب به واختاره على المغنين، وأعجبتـه أهزاجـه، وقيل إنه غنى الأهزاج في آخر عمره، وحين لامـه ابنـه على ذلك وقال له: أبعد الكبر تغني غناء المخنثين؟ فقال له: اســكت فإنك جاهل، غنيت الثقيل ســتين ســنة فلم أنل إلا القوت، وغنيتُ الأهزاج من سُنَيَّات فأكسبتُكَ ما لم تر مثله قط.

حكاياته مع المنصور وابن المهدي

حدث عمرو بن شـبة قال: كان خبر حكم الوادي يتناهى إلى المنصـور، ويبلغه ما يصله به بنو سليمان بن علي، فيعجب لذلك ويستسرفه، ويقول: هل هو إلا أن حسن شعراً بصوته وطرّب مستمعيه؟ فماذا يكون؟ وعلام يعطونه هذه الهدايا المسرفة؟ (وكان المنصور يلقب بالمدنّق لبخله)، إلى أن جلس يوماً في مستشرف له، وكان حكم قد دخل إلى رجل من قواده لعله علي بن يقطين، وهو يراه، ثم خرج عشياً وقد حمله على بغلة له يعرفها المنصور، وخلع عليه ثياباً يعرفها له، فلما رآه المنصور قال: من هذا؟ فقيل: حكم الوادي، فحرك رأسه ملياً ثم قال: الآن علمت أن هذا يستحق ما يعطاه، قيل: وكيف ذلك يا أمير المؤمنين وأنت تنكر ما يبلغك منه؟ قال: لأن علياً لا يعطي شيئاً من ماله باطلاً، ولا يضعه إلا في حقه.

وحدث هبة الله بن إبراهيم بن المهدي عن أبيه قال: زار حكم الوادي الرشيد فبرّه ووصله بثلاثمئة ألف درهم، وكتب بها إليَّ وكنت عاملاً على الشام، فقدم عليَّ حكم بكتاب الرشيد، فدفعت إليه ما كتب به الخليفة، ووصلته بمثل ما وصله، إلا أني أنقصته ألفاً من الثلاثمئة، وقلت له: لا أصلك بمثل صلة أمير المؤمنين، فأقام عندي ثلاثين يوماً أخذت منه فيها ثلاثمئة صوت، كل صوت منها أحب إلي من الثلاثمئة ألف التي وهبتها له.

من أصواته:

غنى حكم من شعر مكين العذري وعمر بن أبي ربيعة والنابغة الجعدي وعبيد بن الأبرص والسموءل بن عادياء وسواهم من الشعراء المعروفين، فقد غنَّى من شعر عمر هذا الصوت:

هاجَ ذا القلبَ منزلُ بالبليينِ مُحْولُ
إنّ هنداً قدَ ارسلتْ وأخو الشوق مرسلُ

أرسـلتْ تستحثُّني وتُفَـدّي وتعـذِلُ

واللحن فيه هزج بالخنصر والبنصر، وفيه لمالك وابن سريج وعبد الله بن موسى الهادي ألحان معروفة.

وغنى من شعر عمر أيضاً:

ليتَ هِنداً أنجزتْنا ما تعِدْ وشفَتْ أنفسَنا ممّا تجِدْ
واستبدّتْ مـرّةً واحـدةً إنّما العاجزُ مَنْ لا يستبِدْ

واللحن فيه خفيف رمل ، وفيه ألحان مشـهورة لابن سـريج ومالك ومتيم.

وغنى حكم هذا الصوت من شعر عبيد بن الأبرص:

ما رعَدَتْ رَعْدَةً ولا برَقَتْ لكنّهـا أُنسِـئَتْ لنـا خَلِقَـهْ
الماءُ يجري على نظامٍ لـهُ لو يجدُ المـاءُ مخرِقـاً خرَقَهْ
بتْنا وباتتْ على نمارقِهـا حتى بدا الصبحُ عينُها أرِقَهْ

(النمارق: ج نُمْرُق: الوسادة الصغيرة)

واللحن فيه هزج بالوسطى، وفيه لابن جامع ثاني ثقيل من أصوات قليلات الأشباه.

وغنى حكم بحضرة الهادي هذا الصوت من صنعة ابن سريج، وبحضور ابن جامع وإبراهيم الموصلي والزبير بن دحمان، ـــ وكان الهادي يشتهي من الغناء ما توسط وقل ترجيعه، ولم يبلغ أن يستخف جداً ـــ وأخرج ثلاث بِدَرٍ وقال: من أطربني

فهي له، وغنى الثلاثةُ أولاً على التوالي فلم يصـنعوا شـيئاً، وغنى حكم من شعر النابغة الجعدي هذه الأبيات:

غـرّاءُ كالليلـةِ المباركـةِ الــ ـقـمْراءِ تُهدي أوائلَ الظُلَمِ
أكني بغيرِ اسمِها وقدْ علمَ الـ ـلهُ خفيّـاتِ كـلِّ مكـتتِمِ
كـأنّ فاهـا إذا تُنُسِّـمَ عـنْ طيبِ مشـمٍّ وحُسْنِ مُبْتَسَـمِ
يُسَـنُّ بالضرْوِ مـنْ بُـراقِشَ أوْ هَيْلانَ أوْ يـانعٍ مـنَ العُتُمِ

ونال حكم البدر الثلاث قبل منافسيه المشهورين.

مكانتـــه

ذكر إسـحاق الموصـلي أن حكماً كان واحد دهره، وقال يحيى بن خـالد البرمكي:مـا رأينـا فيمن يـأتينـا من المغنين أحداً أجود غناء من حكم، وليس أحد يســمع غنـاء ثم يغنيـه بعد ذلك إلا وهو يغيره ويزيد فيه وينقص إلا حكماً، فقيل لحكم ذلك فقال: إني لست أشرب، وغيري يشرب، فإذا شرب تغيّر غناؤه.

وروى حماد بن إسـحاق عن أبيه قوله له: أحذق من رأيت من المـغنين أربعـة: جـدك إبراهيم وحكم الوادي وفليح بن العوراء وسـياط، قلت: وما بلغ من حذقهم؟ قال: كانوا يصـنعون فيحسـنون، ويؤدون غناء غيرهم فيحسنون.

لقد عُمِّر حكم وعُمِّر قبلـه يحيى المكي، وكـانـا أســتـاذين في الغنـاء والتلحين والتصــنيف والروايـة، وكـان المغنون البـارعون

يجهدون للحاق بهما أو لمنافســـتهما، وكان حضـــورهما قوياً في عصر ازدهار الدولة العربية الإسلامية، وإسهامهما كبيراً في إذكاء القرائح وتربية ذائقة الناس.

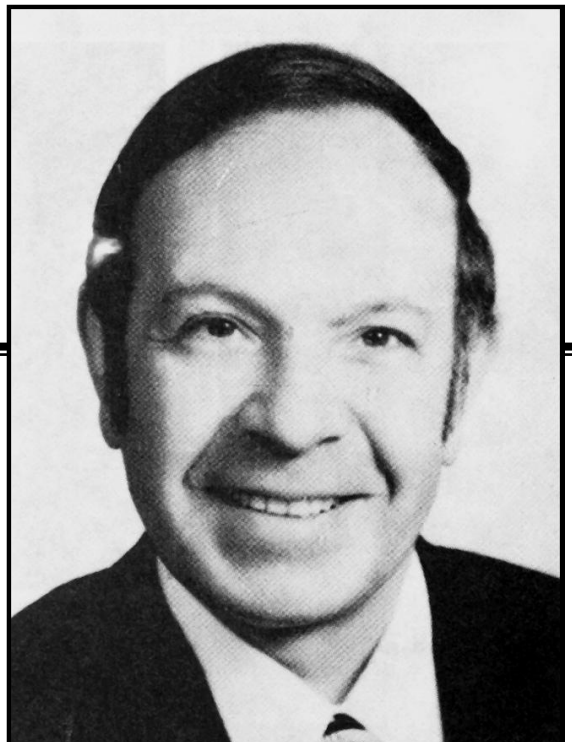
مصادر الدراسة

- المقدمـــــــــــة : ابن خلدون.
- ابـــن عبـــد ربـــه : العقد الفريد.
- شـــــوقي ضيـــف : الفن ومذاهبه في الشعر العربي.
- أبو الفرج الأصبهاني: الأغاني ج 5 ج6.
- ابـــن الكلـــــبي : كتاب النغم.
- ابن حزم الأندلسي : الغناء الملهي.
- عمـــر رضـا كحالـــة : الفنون الجميلة في العصور الإسلامية.

الموسيقار والمطرب
نجيب الســـرَّاج

حياة حافلـــة بالإبـداع والعطـاء
وعصر من الموسيقا والغناء

د. كمال فوزي الشرابي



مولده ونشأته

ولد نجيب الســـراج بمدينة حماة في 31 كانون الثاني 1923. والده الحاج أحمد السراج. والدته فتاة أرمنية اسمها زاهيك أفبريان اتخذت لها بعد إســـلامها وزواجها بوالده اســـم ظريفة. عمل الوالد حقبة من حياته بائعاً جوالاً بدمشق ثم ببيروت ثم استقر بحماة.

درس نجيب في عدة مدارس ابتدائية بكلٍ من بيروت ودمشـق وحمـاة. ورزق والـده بعـدة إخوة لـه وأخوات: فـاطمـة، تيســـير، مخلصـة، منذر. وبالنظر إلى توسـع الأسـرة اضـطر الأب إلى قطع دراســـة نجيب وإلحاقه بعمل عند أخيه الحاج عبد الكريم الســـراج الذي أصبح سيد السوق بمهنته كخياط عربي.

وهكذا هجر نجيـب مدرســـته مرغماً والتحق بدكان عمه عبد الكريم لمـدة ســـت ســـنوات، أتقن خلالهـا فن خيـاطـة «القنبـاز» و«الصـــاية» و«القطشـــية»، وبرع في تزيينها وزخرفتها بأنواع مختلفة من البريم والخيوط الحريرية، وعن براعته هذه يقول: «إن الموسيقا هي التي وهبتني جماليات هذه الزخرفة».

كيف تعلم الغناء والعزف على العود.؟

تعلم نجيب السراج الغناء من مثابرته على سماع الأغاني في ذهابه وإيابه من المدرسة وفي أثناء عمله لدى عمه، إذ ظلت قدماه تقودانه نحو دكاكين باعة الليمون والبوظة والحلويات الذين كانوا يتبارون في اجتذاب المارة عن طريق إسماعهم أغاني محمد عبد الوهاب وأم كلثوم بوساطة أسطوانات تدار على جهاز الفونوغراف أو الحاكي أو صندوق السمع كما كان يسميه العامة. فكان نجيب يقف طويلاً ليستمع إلى ما تجود به صناديق السمع من أغنياتهما حتى إذا اختلى بنفسه راح يرددها ليحفظها وليطرب نفسه كما يقول.

في تلك الفترة من حياته اقتنى عوداً مما كان يوفره من مال، ولجأ إلى رجل كفيف اسمه عبد الستار سلامة ليعلمه العزف. لم يبخل عليه هذا المعلم الموسيقي ببعض الدروس. ولكي يتقن العزف كان يستغل خلو الدكان، في فترة ما بعد الظهر، ليتمرن ويغني بحرية وبخاصة ألحان محمد عبد الوهاب. وذات يوم ضبطه عمه عبد الكريم يعزف ويغني فأعجبه صوته وقرر أن يساعده في اصطحابه إلى السهرات التي يحييها الموسرون وأهل الطرب بحماة. وكانت أولى السهرات التي حضرها في بيت الطبيب والشاعر المعروف وجيه البارودي. وكان من أمر أدائه الصحيح لقصيدة «الهوى والشباب» من شعر الأخطل الصغير وألحان وغناء الموسيقار محمد عبد الوهاب أن طرب الساهرون لصوته، فانهالوا عليه بهتافات التشجيع، وأبهجه هذا التقدير فاندفع يستزيد من التمارين ليصبح عواداً ماهراً ومطرباً جيداً.

في تلك الحقبة صادف أن أمَّ حماة للإقامة فيها والعمل عازف العود الكبير والشهير عمر النقشبندي، وكان ذلك في العام 1937، إذ افتتح معهداً لتعليم العزف على العود في بيته. وكان نجيب السراج أول تلامذته. وعلى الرغم من فارق السن بين الاثنين فلقد ربطت بينهما صداقة فنية قوية لم يفرقها سوى وفاة النقشبندي في العام 1981.

وهكذا أصبح الانصراف إلى العزف والغناء لدى نجيب السراج ديدنه الوحيد، إذ كان عمر النقشبندي يصر على اصطحابه إلى السهرات التي كان يدعى إليها. ولم يطُلْ الأمر على هذا المنوال فلقد قرر النقشبندي أن يعود إلى مسقط رأسه دمشق بعد سنتين من إقامته بحماة، وبعد أن تبين له أنه لم يجنِ من المال القدْر الذي كان يؤمله، شاكراً لأهل عروس العاصي محبتهم وحسن ضيافتهم.

والده يكتشف موهبته

في العام 1938 برز تنافس ملحوظ بين مطربَيْن كلاهما من حماة: المطرب الأرمني المجوِّد سركيس طمبورجيان، وقد سمى نفسه فيما بعد سركيس ثم سري طمبورجي، والمطرب الفتى الصاعد نجيب السراج في سهراته بالبيوتات الكبيرة كآل البرازي وآل الكيلاني، تلك السهرات الممتعة التي كان يصطحبه إليها عمه عبد الكريم المولع بالموسيقا والغناء.

ولم يكن والد نجيب، بطبيعته المحافظة وتقواه، يعلم شيئاً من تصرفات ابنه المتيم بالغناء وبالسهرات التي كانت تطول أحياناً حتى الصباح، إلى أن بلغته أقاويل تؤكد له حقيقة الأمر، فسأل أخاه عبد الكريم فصارحه بما يجري طالباً منه ألا يقف عائقاً أمام الموهبة الواعدة لابنه البالغ من العمر ستة عشر عاماً كي لا يخسره، إذ من المستحيل أن يتخلى الابن عن عشقه الموسيقا والغناء.

تم هذا الحديث بين الأب والعم في متجر الخياطة، وقبل أن يدلي الأب برأيه سلباً أو إيجاباً دخل عليهما نجيب هاشاً باشاً حتى إذا لمح أباه ورأى تقاسيم وجهه شبه الغاضبة هُرع إليه فقبل يده ويد عمه وحاول أن ينصرف إلى عمله بالدكان، ولكن أباه أوقفه بحركة حنون من يده وهتف به: «وأنا يا نجيب... أنا أبوك، متى أسمع صوتك الجميل الذي يتحدث عنه الناس؟!».

واندفع نجيب نحو أبيه يقبل يديه ووجنتيه، والأب يحضـــنه ويقبله، وعبد الكريم يمســـح دمعة ترقرقت في عينيه وقد بدا له المستقبل الذي ينتظر موهبة نجيب مشرقاً وضاءً.

في العام 1939 قرر المطرب ســـركيس طمبورجيان النزوح إلى دمشق إذ كانت موهبته أكبر من أن تتسع لها مدينة حماة. وكان اسم نجيب السراج يزداد تألقاً يوماً بعد يوم، وأخذ يزاحم سركيس على مكانته، ويعود ســـبب ذلك إلى أن نجيب الســـراج كان متتبعاً مجتهداً للحياة الموسيقية عن طريق الاستماع بوساطة الأسطوانات إلى أصـوات كلٍ من محمد عبد الوهاب وأم كلثوم والمطربين الذين برزوا بمصـــر في تلك الحقبة، وبخاصـــة فريد الأطرش وشـــقيقته أسمهان وأحمد عبد القادر وعبد الغني السيد... بينما قَصَر سركيس طمبورجيـان فنـه حتى ذلـك الوقـت على ألوان الغنـاء التراثي كـالمواويل والعتـابـا والميجـانـا وبعض أعمـال محمـد عبـد الوهـاب القديمة المتداولة.

في العام 1940 لجأ نجيب السـراج بمسـاعدة عمه إلى افتتاح دكـان نوفوتيـه بعد أن عـافت نفســـه مهنـة الخياطة العربية للقنابيز والصـــايات وســـواها، مع أنه غدا فيها معلماً شـــهيراً. وبافتتاح هذا الدكان أرضـــى والده الذي كان يرى في الموســـيقا والغناء مهنة لا مسـتقبل لها. وكان يعمل بائعاً في الدكان نهاراً، ومطرباً في بيوتات العائلات الثرية والكبيرة ليلاً. وطارت له شـهرة واسـعة في مدينته، وبخاصـةٍ بعد أن رحل عنها منافسـه الوحيد فيها المطرب سـركيس طمبورجيان أو طمبورجي.

السراج يلحن أوَّل قصيدة

في ربيع العام 1941 أحيا الدكتور الشـاعر وجيه البارودي إحدى سهراته التي تعوَّد أن يحييها في بيته. كان حاضراً نجيب السراج ولفيف من الأصـدقاء الوجهاء والأدباء. في تلك السـهرة ألقى الدكتور البارودي قصيدة جديدة له مطلعها:

إن كنتَ تنساني فلســـتَ تهواني

أعجب نجيب بالقصـــيدة، وفي أثناء عودته وحيداً إلى منزله كعادته راح يدندن لحناً رأى أنه مناســب لها. وفي الصــباح تناول عوده وغناها عدة مرات حتى اســتقام لحنها لديه. وعندما اســتمع الدكتور البارودي إليها انتابته الدهشــة ولم يصــدق أن نجيباً هو من وضــع بنفســه لحنها، إذ كان يعرفه عازفاً على العود ومطرباً يغني أغاني كبار المطربين فحسب.

السراج يسعى إلى إذاعة دمشق

في العام 1942 أنشـئت بدمشـق إذاعة اسـتقطبت، على الرغم من بثها الضعيف، جميع الفنانين السوريين واللبنانيين والفلسطينيين المعروفين. وكانت فترة البث فيها لا تزيد عن أربع ســاعات يومياً. ولقد أتاحت هذه الإذاعة للنوادي الموســيقية المعروفة أن تبث منها وصــلات موسـيقية كل منها بدوره، كما أتاحت لعدد لا بأس به من المطربين والمطربات أن يقدموا فيها أغانيهم.

في ليلة الثامن من شــباط 1943، وبينما كان نجيب الســراج يستمع إلى هذه الإذاعة، تناهى إلى سمعه صوت سركيس طمبورجي يقدم فيها وصــلتين غنائيتين، فقرر فوراً النزوح إلى دمشــق والتقدم إلى هذه الإذاعة، وكانت الحلم الجميل الذي يطمح كل مطرب إلى أن يغني من وراء مذياعها.. وهكذا أقنع والده بعد لأيٍ بالنزوح إلى دمشق على أن يعود إلى حماة إذا لم يحالفه التوفيق.

النزوح الثاني إلى دمشق

في دمشــق وضــع نجيب الســراج خطة مدروســة تقوم على زيارة الأندية الموسيقية، والتعرف إلى العاملين في مجال الموسيقا. وكـان لقاؤه بمواطنـه الحموي ســركيس طمبورجي طـافحاً بـالود والمحبة، فقد نصــحه بزيارة هذه النوادي الموسـيقية والتعرف إلى القائمين على شــؤونها. وابتداءً من أواخر العام 1943 قام نجيب بزيارتها وحده وعزف وغنى أمام عدد من أعضــائها البارزين

فـأعجبوا بعزفه ومنهجه وغنائه. وللتاريخ نذكر أســماء بعض هذه النوادي التي كانت مزدهرة آنذاك، وهي: نادي دمشـق الموسـيقي، نـادي الموســيقـا الوطنيـة، معهـد الفـارابي، دار الألحـان، مجمع أصدقاء الفنون...

في شــهر آذار من العام 1944 قررت لجنة فحص المطربين بالإذاعة الاسـتماع إليه. وغنى بصـوته الشـجي على عوده بعض الأغنيات الشـعبية الحموية: «سـكابا يا دموع العين سـكابا، وفوق النخـل فوق فوق يـا ســليمى، وعَ اللالا اللالا اللالا وليش الزعـل يـاخـالـة..». وأعجبـت اللجنـة بـأدائـه، ولكنهـا طلبـت منـه أن يعود للاختبار ثانيةً بعد خمسـة عشر يوماً، على أن يقدم أغنية خاصة من تلحينه..

لم يكد نجيب السـراج يغادر محطة الإذاعة حتى خطرت بباله الأغنية التي لحنها من شــعر الدكتور وجيه البارودي ومطلعها كما سبق أن ذكرنا:

إن كنت تنساني فلســـت تهواني

ولم يلبث أن تعرف إلى عـازف الكلارينيت الشـــهير طـارق مدحة باعتباره شــيخ المدونين الموســيقيين، وكان يعمل في فرقة الدرك الموسـيقية. وسـعى إلى المزيد من الارتباط به فدرَّسـه علم التدوين، واسـتطاع بسـهولة أن يدون بخط يده قصـيدته المذكورة أعلاه.

في أثناء انكبابه على دراســة علم التدوين تقدم بقصــيدته إلى اللجنة الفاحصـــة ليغدو مطرباً في إذاعة دمشـــق أســـوةً بعدد من المطربين والمطربات: سركيس طمبورجي، رفيق شكري، تحسين جبري، صابر الصفح، ماري عكاوي، ماري جبران وسواهم.

في تلك الفترة من حياته تعرف إلى الدكتور عبد السلام العجيلي الذي كان ما يزال وقتذاك طالباً في كلية الطب. لم يبخل عليه العجيلي بقصائده وأهدى إليه بعضاً منها، كذلك تعرف إلى الشاعرين الغنائيين صلاح الدين النقشبندي، وهو شقيق عازف العود الخطير عمر النقشبندي، وعزة الحصري وغنى لهما. كما ارتبط بصداقة مع كل من الأستاذ شفيق الكناني، رئيس الدائرة الموسيقية في الإذاعة، والمطرب الشاب عدنان صادق، واسمه الحقيقي عدنان خربطلي... وكان يطيب له أن يسهر معهما ومع غيرهما من الموسيقيين والمثقفين في ملهى بسمار ـــــ مقهى الكمال اليوم ـ للاستماع إلى المطربة الكبيرة ماري جبران وإلى زميلتها أزهار ولور حداد... كذلك لم يكن ملهى العباسية بعيداً عن سهراتهم التي كانوا يقضونها مع مشاهير المغنين والمغنيات العرب أمثال عبد الغني السيد وإنصاف رشدي ومحمد عبد المطلب وغيرهم...

الغناء في الإذاعة والعودة إلى حماة

في العشرين من شهر كانون الثاني عام 1945 تلقى نجيب السراج دعوة من محطة إذاعة دمشق لتقديم وصلتين غنائيتين، فغمره فرح عارم. وقد غنى في الوصلة الأولى بعض الأغنيات الشعبية الحموية باسم مستعار هو فتى حماة، وخص الوصلة الثانية بقصيدة الدكتور وجيه البارودي «إن كنت تناسني» فنجح نجاحاً لم يكن يتوقعه. وعلى الأثر استدعاه مدير الإذاعة وكلفه تقديم وصلتين أخريين في السابع عشر والثاني والعشرين من شهر شباط 1945 على أن تكون الوصلة الأولى أيضاً باسمه المستعار فتى حماة، والثانية باسمه الصريح، تماماً كما فعل في المرة السابقة...

في هذه الأثناء انصرف إلى تلحين قصيدة «سر عينيها» للدكتور عبد السلام العجيلي، وقصيدة «اهديني صورة» لصلاح الدين النقشبندي، ثم عاد إلى حماة بسبب تأزم الأوضاع السياسية في دمشق، خصوصاً أن المفاوضات بين الوطنيين والمستعمر

الفرنسي قد وصلت إلى طريق مسدود أدى فيما بعد، في شهر أيار 1945، إلى قصف دمشق والمجلس النيابي بالمدافع والطائرات واستشهاد عدد من رجال الدرك الميامين.

بقي نجيب السراج في حماة زمناً، ولم يعد إلى دمشق إلا عندما استدعي ليشارك في احتفالات سورية بعيد الجلاء في 16 و17 و18 نيسان 1946. وكان قد هيأ لهذه المناسبة قصيدة عنوانها «عيد الجلاء» للشاعر والأديب الظريف الأستاذ أحمد الجندي، ولكن الظروف آنذاك حالت دون أن يغنيها.

قصة حبه وزواجه

استقر نجيب السراج بدمشق في بيت بمنطقة العفيف في حارة الشركسية. وانصرف إلى تلحين بعض الأغاني آملاً أن يتاح له غناؤها من الإذاعة السورية التي تقرر أن يبدأ البث رسمياً منها في مستهل العام 1947.

في حي العفيف وقع نجيب السراج في حب جارة له حسناء اسمها فتحية الخيمي. كان أكثر ما جذبها إليه وسامته وأناقته وحياؤه. وعلمت بأنه مطرب طموح اسمه نجيب السراج، وأنه جاء من حماة ليشق طريقه في الفن. واعتقدت أنه يتعمد مغازلتها عن طريق الأغنيات العاطفية التي كانت تستمع إليها من إذاعة دمشق الجديدة. وعندما غنى في الثاني من كانون الأول 1947 أغنيته الغزلية «اهديني صورة» اعتقدت أنه يطلب منها أن تهديه صورتها... وأخيراً قررت المجازفة بالتحدث إليه وذلك في إحدى نزهاتها اليومية بطريق الصالحية حيث كان يتبعها فيها كظلها... وذات مساء تجرأت فجذبته من يده، بدون أن تدري ما تفعل، إلى ركن منزو في حديقة بائع الحلويات والبوظة الشهير بكداش. وهناك سألته عن «أغنية الربيع» التي نظمها له عزة الحصري، وسألته كيف يغنيها والوقت أوائل فصل الشتاء... ويقول الصديق والباحث الموسيقي المتمكن الأستاذ صميم الشريف معلقاً على هذه

الحادثة: «لعل هذا السؤال رسخ في ذاكرة نجيب السراج القوية إلى حدٍ دفعه إلى أن يلحن ويغني فيما بعد، وهو في أوج شـهرته، رائعة الشاعر كمال فوزي الشرابي «ليالي الشتاء»[4]».

لم يكن لقـاء نجيـب وفتحيـة اللقـاء الأول ولا الأخير إذ تلتـه لقاءات كثيرة في المكان ذاته وقد أصـبح شـاهداً على حبهما الهادئ العميق.

ولم يُتَّوج هذا الحب بالزواج إلا بعد مدة من الزمن طويلة، أي في العام 1950، وبعد معارضـة شـديدة من أسـرة نجيب وبخاصـة والدته السيدة ظريفة.

(هنا دمشق) إذاعة وطنية

في اليوم السـادس عشـر من شـهر نيسـان عام 1947 افُتتحت الإذاعـة السـورية رسـمياً، أي قبل يوم واحد من موعد الاحتفال الثاني بعيد الجلاء. وهيأ نجيب السـراج لهذه المناسـبة أغنية وطنية نـاجحـة عنوانهـا «مجـد الجلاء» أسـوة بسـواه من المطربين والمطربات. وحققت له هذه الأغنية شـهرة طيبة على المسـتويين المحلي والعربي. ولا بد من الإشـارة في هذا المجال إلى أن مطربنا قصـر نشـاطه الموسيقي والغنائي على إذاعتنا السورية دون سواها اللهم إلا في فترات كـانـت تطلبه فيها إذاعات عربية أخرى، كما أنه رفض كثيراً من العروض المغريـة كي يغني لحسـاب متعهـدي المقاصف والملاهي، وبقي مخلصاً في عمله للإذاعة السورية حتى آخر يوم من أيـام حيـاتـه، لأنـه كمـا قـال «هي التي أخـذت بيـدي في بداياتي...».

لقاؤه البتروني والسعودي وعبد العال

[1] ـ انظر كتاب الأستاذ صميم الشريف « نجيب السراج، عصر من الموسيقا والغناء» ص40 و 41.

في العام 1948 صدر عن مجلس الأمن ومنظمة الأمم المتحدة قرار التقسيم الظالم، وقد نص على قيام دولتين في فلسطين الواحدة يهودية والأخرى فلسطينية. رفض العرب هذا القرار ونشبت حرب بين الطرفين خسرها العرب لا سيما أن بريطانيا كانت تدعم اليهود وهي التي فتحت لهم أبواب الهجرة إلى فلسطين.

قبل نشـوب هذه الحرب وفي أعقابها وفد إلى دمشـق الآلاف من النازحين الفلسـطينيين. وكانوا يزدادون يوماً بعد يوم، وكان من بينهم مثقفون وكتاب وشـعراء وموسـيقيون. نذكر من الموسـيقيين يوسف البتروني، وكان شيخ موسيقيي فلسطين، ويحيى السعودي وكان من كبار الموسـيقيين فيها، وعازف القانون المتميز إبراهيم عبد العال.

يقول نجيب السراج عن نشاطه في تلك الحقبة:

«التقيت بيوسـف البتروني ويحيى السـعودي في غرفة رئيس الدائرة الموسيقية في الإذاعة الأستاذ شفيق شبيب ـــ رحمه الله ـــ وعلمت، من خلال الحوار الدائر بينهم، بأن كلاً من الأسـتاذين البتروني والسعودي استلم عملاً، الأول في إذاعة دمشق، والثاني في المعهد الموسيقي التابع لوزارة المعارف ـــــ التربية اليوم، فقررت بيني وبين نفسـي أن أسـتفيد من علوم هذين الأسـتاذين القديرين. فأخذت عن يوسـف البتروني ما كان ينقصـني في علم التدوين الموسيقي، وعن يحيى السعودي، الذي لازمته زمناً، علوم الموسيقا الشرقية، وبخاصة ما يتعلق منها بفنَّيْ تلحين الموشحات والأدوار...».

شخصية نجيب السراج الموسيقية

بدأ نجيب السراج إطلالته على الجمهور، في الأربعينيات من القرن الماضـي، بالغناء التراثي أو الشـعبي الحموي كما ذكرنا سابقاً. ومع الأيام والمثابرة على السماع تأثر بالموجة الرومانسية الوافدة من مصر بخاصة من إبداع محمد عبد الوهاب. وهكذا غنى

«قلبي معك» من شـعر كمال فوزي الشـرابي و«قالت سـآتي في غد» لوجيه البارودي و«المساء» لعارف تامر وسواها.

في هذه القصائد وفي غيرها مما لحن في مستهل الخمسينيات أعطى فن القصيدة الشاعرية التي يتطلبها والرهافة الموسيقية التي يقوم عليها، وتمكن في الأغنيات العشـرين التي غناها حتى عام 1952 أن يجمع بنجاح بين التعبير عن المعنى وبين الغناء في ظل خصوصية فرضها عليه صوته العاطفي الناعم، فجاءت ألحانه مطابقة لمضامين القصائد. ومن أجمل ألحانه في هذا المجال، إضافة إلى ما ذكرناه آنفاً، قصيدة «بلقيس» للشاعر الغنائي عمر الحلبي التي أسرف بمهارة في إغراقها بالألحان الشجية الحالمة...

وفي هذا المجال، وفيما يتعلق بثقافته الموسيقية الخاصة به، لا بد من الإشـارة إلى الحديث التلفزيوني الذي أدلى به قبل وفاته ببضع سنوات إذ قال:

«ثقافتي الموسـيقية هي المنهاج الموسـيقي الخاص بي. وهذا المنهاج يضـم جميع أغاني محمد عبد الوهاب التي حفظتها عن بكرة أبيها. وهذه الأغاني، كما هو معروف، وفيها القصـيدة والمونولوج والطقطوقة والموال وما إلى ذلك، تحتاج إلى مجهود كبير من قبل مؤديها. وأنا درجت منذ طفولتي على أن أسمع وأحفظ كل ما غناه محمد عبد الوهاب، وما زلت أعيد وأكرر تلك الروائع لأنها ليست مفتاحاً لباب ثقافتي وحدي، وإنما هي مفتاح باب الثقافة الموسيقية لجميع المطربين الذين يرغبون في التلحين والغناء..».

فيلم «عابر سبيل» ونشاطات أحرى

في أوائل عام 1952 عرضت عليه شركة سينمائية ناشئة بطولة فيلم عنوانه «عابر سـبيل» أمام مطربة غير معروفة. كان من شـأن القصـة والسـيناريو أن جعلا من هذا الفيلم مجرد فيلم سياحي. واتصف إخراجه وتصويره بالضعف والفشل، على الرغم

مما حشـــر لـه من ممثلين وممثلات عجزوا عن أداء أدوارهم كما ينبغي. وكان من تأثير هذه التجربة المتصـــفة بالإحباط أن أصـــيب نجيب السراج بالكآبة فاحتجب ــ وهو الحساس المرهف ـ فترة من الزمن عن الأصـــدقاء والنـاس، ولم يحـاول تكرار مغـامرة التمثيل على الإطلاق.

وعاود نجيب نشـاطاته فسـجل في إذاعة دمشـق أغنية «أمسـية الهرم» للشاعر الغنائي المصري أحمد شفيق كامل ثم اسكتش «هذا الشـعب» مع المطربة المصـرية أجفان الأمير، وكانت وقتذاك في زيارة فنية لدمشـــق. ثم أشـــرك بالغناء معه مطربة ســـورية ذات صـوت سماوي اسمها زينب، واشتهرت باسم أحلام بعد أن فضَّلت بســـبب وضـــعها العائلي أن تبقى بعيدة عن الأضـــواء، فغنيا معاً قصيدة «الحب لنا والليل لنا» من شعر كمال فوزي الشرابي، وذلك في اليوم الحادي عشر من تموز عام 1954.

ثم لحن نجيب للمطربة عائدة شـاهين في السـادس والعشـرين من شـهر شباط 1955 أغنية «ما عاد طلْ الحلو» من كلمات أسـعد ســـابا، وللمطربـة فـايزة إبراهيم في التاريخ ذاته أغنية خفيفة «من غير قيل وقال» من نظم أسـعد سـابا أيضـاً. وكذلك غنت المطربة نورهان من ألحانه مجموعة من الأغنيات لحساب الإذاعة السورية في التاسـع والخامس عشـر من شـهر نيسـان 1955، منها «طار الخبر» و«أول عاشـــقة» و«نيال قلبي» و«يا مرخصـــين دمعكم» لعدة شعراء.

كانت غاية نجيب السـراج من وراء هذه الألحان المتنوعة التي أعطـاها المطربات اللواتي مرَّ ذكرهن والمطربين: بهجت الأســـتاذ «فتى دمشـق»، وعدنان صـادق وياسـين محمود، ومصـطفى فؤاد

وغيرهم... أن يصـــل إلى التلحين لمطربـات عريقـات طـارت لهن شهرة كماري جبران وسعاد محمد وفايزة أحمد...

وعن طريق الملحن القدير زكي محمد، الذي احتكر لنفســه صـــوت مـاري جبران، تم التعـارف بين هـذه المطربـة الكبيرة و نجيب السراج بوساطة مونولوج «يا زمان»، إذ بعد أن سمعه زكي محمـد قـال لنجيـب: «لا تصـــلح لأداء هـذا المونولوج إلا مـاري جبران». وفعلاً التقى الثلاثة في بيت ماري نفسها.

يقول نجيب السـراج: «حين بدأتُ بالغناء تذكرت مقطعاً غنائياً فيـه انتقـالات غنـائيـة صـــعبة من الجواب إلى القرار فخشـــيت أن ترفض غنـاءه، لأن هذا المونولوج أصـــلاً قـام على فنون العرض الصـــوتي ويتطلب صـــوتاً قادراً ومثقفاً. وعندما انتهيت من الغناء ووضـــعت العود جـانبـاً، قـالـت لي: «أنت يا نجيب، لما لحنت هذه الجملة الغنائية، ألم تســأل نفســك ما إذا كنت أســتطيع أن أؤديها أم لا؟» فقلت لها: لم أضـــع هذا الاعتبار في بالي على الاطلاق: لأني من جهـة أثق بـك وبقدراتـك الفنيـة، ثم لأن الكلام يتطلـب مثـل هـذا التلحين..». فتبســمت وقـالـت وهي تنظر إلى زكي محمـد: «أنـت وزكي محمد أصـــبحتمـا من ملحني مـاري جبران لأنكمـا بـارعـان ومتميزان».

ويتابع نجيب: «وغنت ماري جبران هذا المونولوج أولاً في الإذاعـة، ثم في حفلتها الشـــهرية، فنجح نجاحاً كبيراً. وكان هذا المونولوج فاتحة اللقاء بين ألحاني وصـوتها. ثم غنت لي قصـيدة وطنية بعنوان «يا فلسـطين» من شـعر أحمد الجندي، ثم قصـيدة «ليل وفجر» من شـعر الشاعر الفلسطيني حسن البحيري قبل أن تقع فريسة مرضٍ عضال أودى بها خلال أشهر معدودة».

وعن لقائه بالمطربة فايزة أحمد يذكر السراج: «أن الموسيقي الكبير الأستاذ شفيق شبيب توسط لديه لإعطائها لحناً يناسب صوتها... وغنت فايزة من ألحانه أغنية «الدنيا» وذلك في الثلاثين من شهر تشرين الثاني 1954 فنالت بها شهرة كبيرة. وبعد سنة لحن لها قصيدة من شعر الشاعر منير سليمان الأحمد عنوانها «سنعود».

ثم يذكر السراج أن المطربة الكبيرة سعاد محمد اتصلت به فلحن لها من كلمات زوجها محمد علي فتوح أغنية «الشوق يابوي»...

تأميم قناة السويس
والعدوان الثلاثي على مصر

في العام 1956 امتنعت بعض دول أوربا الغربية عن مدِّ يد العون إلى مصر من أجل بناء السد العالي، فردت مصر بتأميم قناة السويس لتتمكن من تمويل بناء السد من عائدات القناة التي كانت تذهب إلى جيوب أصحاب الأسهم من المستعمرين.

وهكذا تم التأميم وأعقبته حرب ما سمي بالعدوان الثلاثي على الشقيقة مصر من قبل بريطانيا وفرنسا وإسرائيل. وأذكى هذا الحدث الهام حماسة الشعراء والملحنين والمطربين من مصريين وسوريين. فلحن نجيب السراج من شعر عبد الباسط الصوفي، في أعقاب تأميم القناة مع مستهل كانون الأول عام 1956 قصيدة «عربي أنت» نكتفي بذكر مطلعها:

عربيٌّ أنت أرضاً وسما فاملأ الدنيا لهيباً ودما

وانطلق للشمس في آفاقها وامتطِ الريحَ وهاتِ الأنجما

وهي قصـيدة رائعة بشـعرها وتلحينها. وتوالت الأغنيات بهذه المناســبـة من كلٍ من المطربة كروان، المطرب رفيق شــكري، المطرب تحسين جبري...

نجيب السراج في القاهرة

في عام 1957 دعته إذاعة صــوت العرب لزيارة مصــر بغية تسجيل بعض أعماله.وقبل سفره إلى القاهرة، كان نجيب قد لحن وغنى لإذاعة دمشـق قصـيدة للشـاعر نزار قباني عنوانها «بيت الحبيبة أو يا بيتها في آخر الدنيا»[5] ومطلعها:

أُعطيك من أجلي وعينيَّا يا بيتها في آخر الدنيا

إلى أن يقول الشاعر:

وبلادُ آبـــائي مغمَّسـةٌ بالميجنا والأوف واللَّيَّا

وهي قصــيدة من أجمل ما كتب القباني، ولقد أبدع الســراج كثيراً في تلحينها وغنائها.

حين وصـل نجيب إلى القاهرة كان شـغله الشـاغل الأول هو الاتصال بأستاذه وحبيبه الموسيقار محمد عبد الوهاب.

يقول عن لقائه الأول بالموسيقار الكبير:

«استقبلني محمد عبد الوهاب في بيته استقبالاً كريماً جداً وهو يقول: «أهلاً بنجيب السـراج... أهلاً بمحمد عبد الوهاب سـورية... مـا هو أحدث عمل فني عندك؟» فـأســمعته «يا بيتها»، ويبدو أنه أراد تسجيلها فنادى زوجته متسائلاً: أين آلة التسجيل؟ فأجابت بأنها

5 ـ انظر ديوان القباني (قصائد) ص38، الطبعة الأولى 1956، منشورات نزار قباني، بيروت.

أرســلتها إلى التصــليح. فطلب مني أن أعيد غناءها. وهو للحقيقة والتاريخ يحب الاســتماع كثيراً، وقد أعجب بمقطع الأغنية الأخير. وكان يستمع إليَّ وهو يروح جيئةً وذهاباً حتى إذا انتهيت من الأداء سألني بدون أن يخفي إعجابه قائلاً:

ـــــــ عايز أسألك، يا نجيب، إزاي شكّيت «الأوف والميجنا والليا» بسيخ واحد.. إزاي شكّيتهم... ده أنت عاملهم بشكل جيد...

فقلت يـا أســتـاذنـا الكبير! هذا تراث بلادي ويجب أن أتقن موروث بلدي قبل أي شيء آخر.

فهز رأسه موافقاً ثم سألني:

ـ طب. والشعر الحلو ده لمين؟

فأجبته: للشاعر نزار قباني.

فقال بإعجاب: الشــاعر ده نَفَســهُ حلو قوي... وعاجباني كتير...»(6).

مكث نجيب الســراج في مصــر آنذاك نحو شــهرين ســجل خلالهما لصـوت العرَب خمس قصـائد منها قصـيدة «يا سـاحري» من شــعر كمال فوزي الشــرابي، ونشــيد «الجهاد» لعمر حلبي، وقصيدة «سآتي في غد» لوجيه البارودي، وأغنية «رحلة العشاق» للشرابي، و«ناعورة في العاصـي تعنّ» و«أشوفك أفكر» وكلتاهما لمســلم البرازي... كما لحن للمطرب عدنان صــادق أغنية شــعبية بعنوان «البنـت الشــاميـة»، وللمطرب الكبير محمد عبد المطلب أغنيته الشــعبية المعروفة «كان مالي». وعاد إلى دمشــق في العام نفسه.

6 ـ من الملاحظ هنا أن محمد عبد الوهاب ما لبث، لشدة إعجابه بشعر القباني، أن اتصل به عن طريق نجيب السراج، وبدأ التعاون بينهما فلحن له قصيدة «أيظن» الشهيرة التي غنتها عام 1960 المطربة الكبيرة نجاة الصغيرة. وقد أفادني السراج نفسه أيضاً أنه لفت القباني إلى ضــرورة الاشــتراك في جمعية الحفاظ على حقوق الشــعراء والملحنين والمطربين بباريس وهي المعروفة اختصاراً باسم «الساسيم S.A.C.E.M». وقد شكره القباني كثيراً على اهتمامه به.

بعد الوحدة بين مصر وسورية
الرحلة الثانية للسراج إلى القاهرة

في العام 1958، وبعد إعلان الوحدة بين سـورية ومصـر، انصـرف السـراج، وكان وطنياً وحدوياً، إلى تلحين بعض الأغاني التي تشـيد بهذه الوحدة المنشـودة. وخاب أمله كثيراً بعد حدوث الانفصال بين القطرين الشقيقين.

واسـتمر يلحن لبعض المطربين والمطربات. ثم قرر الذهاب إلى مصـر لتسـجيل بعض أغانيه القديمة والجديدة وذلك في إذاعتي القاهرة وصوت العرب.

في الخامس من شـهر تموز 1964 وصـل نجيب إلى القاهرة وبصـحبته المطرب عدنان صـادق. وفي اليوم الثاني لوصـوله دعاه الموسـيقار محمد عبد الوهاب إلى العشـاء في منزله، واتفقا على التعاون فيما يتعلق بتسـجيل بعض الأعمال المختارة لنجيب على أسـطوانات شـركة «صـوت الفن» التي يملكها محمد عبد الوهاب. وفي تلك السـهرة انتشـى موسـيقار الأجيال طرباً لسـماعه بعض ما غناه نجيب من الأغاني الشعبية وخصوصاً «فوق النخل» و «ميلي ما مال الهوى» و«سكابا يا دموع العين»، كما استعاد أكثر من مرة غناء بعض قصـائد نزار قباني وكمال فوزي الشـرابي... ولم ينسَ عند تقديمه نجيب لأصـدقائه جملته المشـهورة: «تعالوا أعرفكم بمحمد عبد الوهاب سورية..».

مكث نجيب السـراج في القاهرة قرابة عام واحد سـجل خلالها للإذاعـة المصـريـة أغنيـات: «مـاشـي بـدرب بعيـد»، «دابـت شـموعي»، «مـارح قلـك»، «عيونـك يـا لالا»، «بعـد الكلام»، وجميعها من نظم فوزي المغربي، كما سـجل قصـيدة «مواعيد» لوجيه البارودي، و«بحر الضنى» و«بيتنا» لكمال فوزي الشرابي، و«عيد الجلاء» لأحمد الجندي، و«جنينة ندى الشـقرا» للشـرابي أيضاً.

وفي الثلاثين من شـــهر أيلول عـام 1964 ســـجل للتلفزيون العربي المصـــري أغنيـات: «مشـــوار»، «ميلي مـا مـال الهوا»، «راجع للنيـل عَ الهوا»، «الشـــوق العائد»، «طلي يا حلوة طلي»، وجميع هذه الأغاني أخرجها للتلفزيون المصـــري المخرج ســـامي أبو النور، كما سجل نجيب السراج لقاء في التلفزيون نفسه...

غـادر نجيـب القـاهرة إلى بيروت حيـث بقي مـدة من الزمن «سجل في الإذاعة اللبنانية بعض الأغاني. ثم عاد إلى دمشق.

قصيدة «ليالي الشتاء»
وقصتها في التلفزيون العربي السوري

كتب الأستاذ صميم الشريف في كتابه الذي أشرنا إليه سابقاً ما يلي:

«في نهاية العام 1965 استضـاف التلفزيون العربي السـوري نجيـب الســـراج في لقاء حميم. وعندما ســـئل المطرب الكبير عن قصـيدة «ليالي الشتاء» التي نظمها خصيصاً له الشاعر الرومانسي المبدع كمال فوزي الشرابي ـــ وهي تصور عذوبة العشق وحنانه في الليالي الممطرة ـ قال: «أحب قصيدة ليالي الشتاء، وهي واحدة من القصـــائد التي وزعها لي الموســيقي اليوناني المتمصِّـــر أندريا رايدر. هذا الموســـيقي هو من أقدر الموســـيقيين الدارســـين فن التوزيع، ومحمد عبد الوهـاب مـا كـان ليعتمـده عن عبث، وتوزيعه أعمـالاً وهـابيـة مثـل «أنـا والعـذاب وهواك»، و«أحبـك وأنـت فاكرني»، و «بفكر باللي ناســـيني» وغيرها وغيرها، هذا التوزيع المـاهر هو الـذي جعلني أفكر فيـه من أجـل توزيع بعض أعمـالي، ومن أجل هذا طلبت من صـــديق لي أن يجمعني به. في أثناء اللقاء قال لي أندريا رايدر إنه يحب أن تطلق له حرية التصـــرف بالعمل تمـامـاً كمـا يفعل معه محمد عبد الوهاب. وعندما اطلع على تدويني «ليالي الشتاء» قال لي بالحرف الواحد ـــ وأذكر قولـه هذا للتاريخ ـ: «للمرة الأولى يأتيني ميلودي قابل للتوزيع».

وعن الصـــعوبـات التي واجهتـه في أثنـاء تصـــوير «ليـالي الشتاء» تلفزيونياً أجاب السراج:

«عندما صـورت هذه الأغنية لتلفزيون القاهرة لم تعترضـني أية صـــعوبات. وعندما أراد المخرج خلدون المالح أن يصـــورها للتلفزيون العربي السـوري قال لي: «أحببت هذه القصـيدة «ليالي الشـتاء» لأنها تروي قصـة، ولأن لحنها جميل ومعبر عن المعاني التي تحملها. لذا أرغب في تصـــويرها..». وطبعاً لم تكن في تلك الأيام، في الســتينيات من القرن الماضـــي، التقنيات التلفزيونية الحالية، لذا تعب المالح فعلاً لضـــعف الإمكانات عند تصـــويرها، وأذكر أننا لجأنا إلى مشـــتل للورود في متنزه الربوة، وحين أراد الأســتاذ خلدون أن يصـــور المطر وهو يتســاقط على الورود في مقدمة السيارة وعلى زجاجها الأمامي وأنا أسوقها وأغني وبجانبي حبيبتي، لجأ إلى أنابيب ومرشـات للمياه وبينما كان التصـوير على أشده وقطرات المياه المتسارعة تتساقط من المرشات التحمت نقاط المياه بعضـها ببعض، وانعدمت الرؤية ولم تجدِ ماسـحاتُ الزجاج نفعاً، فتوقف التصـوير عدة مرات حتى إذا انتهى وعرض الشـريط في التلفزيون علق عليه الأستاذ دريد لحام ضاحكاً:

«معقول المطر نـازلـة، والدنيـا شـــتـاء، ونجيب واضـــع يده اليسرى على نافذة السيارة من الخارج وهو يغني..».

وفعلاً لم نتنبَّه إلى هذا الأمر. ويـا حبذا اليوم، وعلى ضـــوء التقنيات الحديثة، لو يعاد تصوير مشاهد القصيدة من جديد» اهـ.

هذه الحادثة تطرقنا إليها ذات يوم أنا و نجيب السـراج، وكنت أزوره ببيته، فقد قال لي ـــ رحمه الله ـــ بالحرف الواحد: «أتمنى قبل رحيلي لو يعيد التلفزيون العربي السوري تصـويرها بصـوتي وبتمثيل شاب وفتاة يحسنان أداء مشاهدها..»[7].

[7] ـــــ يمكن للقارئ الكريم الحصول على النصوص الكاملة لبعض القصائد التي لحنها وغناها السراج للشرابي في ديوانه (قُبّلٌ لا تنتهي) ـ الطبعة الثانية.

نجيب السراج يغني
الحركة التصحيحية وحرب تشرين التحريرية

في اليوم السادس عشرمن شهر تشرين الثاني 1970 بزغت شـمس الحركة التصـحيحية على يد القائد الخالد حافظ الأسـد. وكـان أول هـدف من أهـداف هـذه الحركـة تحرير الأرض والإنسـان.. وهكذا كانت انتصارات حرب تشرين التحريرية عام 1973 إنجازاً عظيماً من إنجازات هذه الحركة المباركة..

هزت هذه الحركة مشـاعر نجيب السراج كفنان يؤمن بالوحدة والحرية، فلحن من شـعر وليد قنباز أغنية «قائد التصـحيح»، كما لحن لفنان الشـعب سـلامة الأغواني مونولوغه الشـهير «الحركة التصـحيحية». وبعد انتصـارات حرب تشـرين البطولية لحن وأدَّى بصوته وبأصوات بعض المطربين والمطربات أغاني عديدة، ومن هؤلاء المطربين والمطربـات فهد بلان ونعيم حمدي ومصـطفى نصـري ومها الجابري وليلى مطر، كما غنت كروان من ألحانه رائعة الأخطل الصـغير بشـارة الخوري: «سـائل العلياء عنا والزمانا» وموالاً بلدياً لغازي قنديل...

وعلى مدى عدة سنوات بلغ عدد ما لحن هو لنفسه وغنى نحو أربعين أغنية، وعدد ما لحنه لسـواه من المطربين والمطربات نحو اثنتين وثلاثين أغنية..

ملهمة حسناء جديدة
في حياة نجيب السراج

هذا عن العزلـة الفنيـة، أما عن العزلـة العـاطفيـة فـإن نجيـب السـراج كان كما قيل عن الشـاعر العربي عمر بن أبي ربيعة «تِبْعَ جمال» يسـتهويه ويذكي قريحته كل شـيء في الوجود جميل، ولا سـيما النسـاء الجميلات. وكان يجود بالعزف والغناء إذا وجدت في السـهرات اليومية الخاصـة، التي كان يدعوه إليها كبار القوم، امرأة

حسـناء أو مجموعة من الحسـان. وباختصـار كان فناناً ذواقة يحب أن يعيش ويعرف كيف يعيش متمثلاً دومـاً بهـذين البيتين الرائعين للشاعر والفيلسوف العراقي جميل صدقي الزهاوي:

لا تقفْ قُـــدَّام لذَّا تكَ مكتوفَ اليدينِ
أنتَ لا تأتي إلى دنـ ـياكَ هـذي مرتينِ

والواقع أن النجيب كان تواقاً إلى حب جديد، إلى تنسُّـــم عطر طريف يهب حياتـه وألحانـه نكهـة مـا عهد مذاقهـا من قبل... وإذا بامرأة حسناء لعوب تدخل حياته كالعاصفة، وتتفنن في إغوائه حتى أمسـى طوع بنانها... امرأة ذات شـخصـية آسـرة هي نفسـها كانت تبحث أيضاً عن رجل يستطيع أن يأسرها بصوته وعزفه وعواطفه ونبله، وتسـتطيع هي أن تأسـره بأنوثتها وجمالها ودلالها... وهكذا وقع النجيب في حب هذه السـيدة، التي نرمز إليها بأول حرف من اسمها وهو «خ»، إلى درجة التدله بعد أن حاول أن يقاوم طويلاً.

يقول الأستاذ صـميم الشـريف في كتابه عن نجيب السـراج وقد سبقت الإشـارة إليه: «في تلك الحقبة السـعيدة أخذت قصـائد الشـاعر الرومانسـي الرائع كمال فوزي الشـرابي تجد طريقها بدفء وغزارة إلى الناس عن طريق ألحان السـراج الجميلة، فغنوا معه قصـائد «لا تســألي»، «رحلة العشــاق»، «كيف أنت»، «ناعمة» وســواها.. وعلمت زوجته بأن علاقته بالحسناء ـــ العاصفة، وهي أدرى الناس بـأخلاقه وطبـاعـه ونزواتـه، فتجـاهلت الأمر ولم تُعْرِهُ التفاتاً، فنجيب كمـا كـانـت ترى أحوج ما يكون إلى الدفـء العاطفي الذي باتت تفتقر إليـه ليغذي بـه موهبتـه التي كـاد معينهـا ينضـــب. وفعلاً فـإن ألحـان نجيب السـراج في تلك الفترة، التي امتدت عقداً من الزمن من أواخر عـام 1969 إلى عـام 1978 تقريبـاً، قـد اتســمـت بغزارة الإنتـاج والتعابير المميزة..» اهـ.

بعض النشاطات والأحداث في حياة السراج

كان نجيب السراج ينظر إلى الفن نظرة تسامٍ وتقديس، لذلك رفض العروض المغرية التي أتته من أصحاب المقاصف والمطاعم لإحياء ليالي طرب لمن يرتادونها. وقصر نشاطه على الغناء في المناسبات الرسمية كما في الحفل الساهر الكبير للهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون في الثاني عشر من شهر كانون الأول عام 1967 على مسرح الحمراء بمناسبة عيد الفطر. في تلك السهرة الحافلة التي لا تنسى غنى لصديقه الشاعر كاتب هذه الكلمات قصيدة:

كم مـرةً أحببتَ؟ لا تسـألي
حبُّكِ فوق الحبِّ... لا تسألي

وأردفها بوصلة من الغناء الحموي التراثي الذي قام هو نفسه بتشذيبه وتهذيبه من دون أي مساسٍ بألحانه الأصلية. وقد تضمنت هذه الوصلة الطويلة أغنياتٍ «فوق النخل»، «بالكحلة سوسحتيني»، «سكابا»، «عَ اللالا»، وصدَّر كل واحدة من هذه الأغنيات بموال من محفوظاته أو من ارتجالاته التي كان ماهراً في التفنن بها.

في شهر تشرين الأول من العام 1984 فجع بوفاة والدته، وكان يحبها كثيراً، فلحَّن لأجلها وغنى «هدية إلى أمي» من نظم الشاعر علي محمد حسن، وهي أغنية جميلة ملأى بالشجن. وأعقبها بعد سنة وبعض السنة برائعة الشاعر الكبير عمر أبو ريشة «وداع»، ويقول في مطلعها وبعض أبياتها بعد أن أوقف حبيبته في الطريق ورد إليها رسائلها:

قفي ! لا تخجلي مني فما أشقاكِ أشقاني
خذي ما سطَّرتْ كَفاكِ من وجدٍ وأشجانِ

لنطـوِ الأمسَ ولـيُسـدَلْ عليــه ذيــلَ نســـيانِ
فإنْ أَبصرتني ابتسـمي وحيِّيني بتحنـــــانِ
وسـيري سـيرَ حالمــةٍ وقولي... كان يهواني!

في تلك الفترة عاش شـــبه عزلة تامة، ولم يعد يغادر بيته إلا نادراً.

في عام 1997 عكف على تلحين بعض الأغاني والابتهالات الدينية. وبلغ عدد ما لحنه منها لكوكبة من الشـــعراء والمطربين والمطربات أكثر من ثلاث عشـرة، كما غنى هو نفســه من الشـعر القديم أبياتاً في مدح النبي العربي مطلعها «إليك رسول الله».

أسبوع الثقافة الموسيقية بحمص

ذات يوم من شهر آذار 1998 هتف لي صديقي النجيب طالباً مني تمثيله شـخصـياً في أسـبوع الثقافة الموسـيقية العاشـر الذي سـتقيمه نقابة الفنانين بحمص، وذلك في الثامن والعشـرين والتاسـع والعشرين من الشهر المذكور، باعتباره يعاني مرضـاً شديداً يمنعه من الحضور.

لبيـتُ طلبـه، وألقيـت في الحفـل كلمـة أختصـــرُهـا فيمـا يلي:«يشـرفني غاية الشـرف أن أنوب عن أخي وصـديقي الحبيب الأسـتاذ الموسـيقار نجيب السـراج بحضـور هذا الاحتفال السـامي، وإلقاء نبذة من حياته وأعماله، وتسـلم الدرع المخصـص لتكريمه. ولكم كنت أتمنى من كل قلبي لو حضـر هو شـخصـياً بكامل صـحته للقيام بذلك».

ثم تحدثتُ باختصـــار عن مســيرته الفنية الحافلة بالعطاء منذ بداياته حتى ذلك التاريخ. كما أشـرت إلى أن النجيب برع في تلحين

عدد كبير من الأغاني لعدد لا يحصـــى من المطربين والمطربات من شـتى الأقطار العربية، كما أنه ألف الموسـيقا التصـويرية لعدد من المســلســلات الإذاعيـة والتلفزيونية. هذا إضـــافة إلى خمس معزوفـات موســيقية عناوينها على التوالي: كارين، دانية، شـــفة، عواطف، القمر...

وذكرت في كلمتي تلك أن الموســيقار نجيب الســراج مثابر على العطاء والإبداع، ولقد لحن وغنى مؤخراً من شـعري قصـيدة مطلعها:

أهلاً بهواكِ يحاصرُني كالزهرِ يحاصرُ نيسانا
ويسـدُّ الدربَ ويغمرُني شـوقاً ورجاءً وحنانا

كما لحن من شــعري أيضــاً قصــيدة للمطربة البارعة كنانة القصير يقول مطلعها:

أهديتَ لي بسمتينْ وشو شتني كِلْمتينْ
وغبتَ عني فعمري مضيَـعٌ بَـيْنَ بَـيْنْ

وهو يلحن الآن لباقة فتية جميلة من المطربات الصـــاعدات ونذكر منهن: ميراي مصطفى، سمر بركات، هدى سبع الليل، نجاة العاصي.

يقول الباحث الموسيقي الأستاذ صميم الشريف معلقاً على هذا المهرجان: «لم تكن الكلمات والقصـــائد هي وحدها التي احتلت مهرجان الثقافة بحمص، إذ احتلت ألحان الســراج للقصـــائد التي غناها ذات يوم مكانتها أيضـاً، وهكذا قُدِّمت قصـائد «يا سـاحري»، و«ليالي الشـتاء»، و «ناعمة» و«سود عيونك سود» للشاعر كمال فوزي الشــرابي، كما قدمت قصــيدة «بيت الحبيبة» لنزار قباني، وقصــيدة «نعمت مســاءً فنم يا حبيبي» لعمر حلبي، وطقطوقة «عســلي» نظم عصــام جنيد، وكلها من أجمل ما قُدِّم في ليلتي المهرجان، لأن انتقاء كل هذه الأغاني كان مدروســاً بدقة، فمثلاً

قصيدة «يا ساحري» للشرابي صيغت، مع أنها ليست موشحة، في قالب هذا النوع من الغناء، ثم تلتها قصـيدة «بيت الحبيبة» للقباني، وقد تميز غناؤها بالطرب التأملي كما تميزت ألحانها بالتصـوير الدقيق للمعاني. ومن ثم كان لوقع سيرينادا «ليالي الشتاء» للصديق الشرابي تأثير بعيد المدى، كأغنية ليلية للعشاق أضفى عليها الشتاء دفء الهوى في رومانسية حادة ذات خصوصية فريدة.

«ولا بأس في هذا المجال، ولأن هذه الأغنية تألقت شـعراً وتلحيناً وغناء، من أن نورد المقطع الأول منها:

أحبُّ ليالي الشتاءْ وحزنَ السـماءْ
وأعشقُ عزفَ المطرْ وطـولَ السـهرْ
إذا كنتِ، أنتِ، بقربي
تناجيكِ ألحانُ قلبي
ويرعاكِ هُدْبي

ويلي هذا المقطع ـــــ اللازمة مقطعان يفيضان بالشاعرية التصـويرية المبدعة وبالألحان الجديدة الرائعة مع صـوت نجيب الدافئ الحنون وبذلك تكون هذه الأغنية تحفة تعانق الخلود على مر الزمان...».

كان نجيب السراج يعيش آنذاك، على الرغم من المرض الذي دهمه، مرحلة ذهبية من عطائه الفني المتميز، وهكذا لحن وأبدع لكنانة القصـير «بطل التشـرينين»، ولميراي مصـطفى أغنية «تعلالي»، ولهدى سبع الليل «بيرخص الدهب»، ولسمر بركات «ممنوع الحب». ويمكن القول إن باقة المطربات المذكورات قد تفتحت أزهارها وجادت ببهائها وعطورها في الساحات الموسيقية لمهرجانات الأغنية السورية.

كما اسـتطاع النجيب، مسـتقوياً على مرضـه، أن يلحن عدة أغنيات للمطربة الكبيرة صـاحبة الصـوت الذهبي ربى الجمال،

وذلك بعد أن اســتمع إليها تغني بدعوة منها في فندق البلازا حيث كانت تعمل.

قال النجيب معلقاً على صــوتها: «لم أســتطع رغم ســهري وتعبي صـبيحة السـهرة أن أنام... لقد أرقني صـوتها، خاصـة عندما وصـلت في أداء أغنية «هو صـحيح الهوى غلاب» إلى مواطن لم تصــل إليها أم كلثوم بالذات، وجعلتني أفكر وأفكر كثيراً في تلحين أغنية أسـتطيع من خلالها أن أظهر ملكات صــوتها. وعكفت فوراً على أوراقي أبحث عن نص من نصــوص الشــعراء الموجودة في حوزتي من أجـل التلحين، فعثرت على قصــيدة «آه من هواك» تصــلح لأن تكون أغنيـة طربيـة، وباشــرت بتلحينها فوراً ورنين صــوتها الطلي لا يفارق ســمعي إلى أن أنهيت تلحين المذهب ومحاور الأغنية الرئيسة». وهذه القصيدة هي من شعر عمر حلبي.

أعجبت ربى الجمال بهذه الأغنيـة وشــكرتـه عليهـا. وتوالى التعاون بينهما فغنت من ألحانه أيضــاً ثلاث قصــائد: «عروس الشام» لفاروق منجونة، وقصيدتيْ «وطني دمشق» و«لن أعود».

وبعد، فماذا نستنتج من أقوال نجيب السراج عن ربى الجمال وصــوتها؟ نســتنتج أنه ذواقة طرب من الطراز الأول وعالم خبير بعلم الأصــوات، ثم إنه فنان أصــيل مخلص لفنه، وملحن عبقري يندر أمثاله.

وفــاة زوجتــه

واستئصال ورم من أمعائه، ونشاطه

في العام 2001 قضـــت زوجته فتحية الخيمي بتأثير الســـمنة المفرطـة والداء الســـكري. وكان النجيب، منذ بداية 1999، يعاني آلاماً معوية مبرحة. وفي المشـــفى اســـتأصـــل الأطباء ورماً من أمعائه.

شـعر موسيقارنا، بعد نجاح العملية، بأنه ارتاح جسدياً ونفسياً. وبدأ يتابع عمله مع ربى الجمال، ويستقبل أصدقاءه ومحبيه.

وعن جـديـده في التلحين والغنـاء قـال في إحـدى المقـابلات الصحفية: «طلبت مؤخراً من صديقي الشاعر كمال فوزي الشرابي أن يكتب لي قصيدة خاصة بي أعتزم غناءها بعد انقطاع طويل، لا سـيما أن صـوتي لم يتأثر بالمرض الذي كنت أعانيه، وقد وعدني الشـاعر الشـرابي بمفاجأة قريبة بهذا الشـأن. أما على صعيد التلحين فقد لحنـت مجموعـة من الأغنيـات لعدد من المطربين والمطربـات في بلدي الحبيب، كان آخرهم سمارة السمارة وكنانة القصير».

والواقع أن نجيـب الســـراج لم يعـد ذلـك الملحن والمطرب الســـاحر الذي يســـتطيع أن يلهو بأوتار القلوب. كانت أوتار القدر تعزف لحناً آخر غير ألحانه. ولا ننسَ أنه كان قد أصـــيب بالمناقير في عموده الفقري. ونصـــحـه الأطبـاء بـالمعـالجـة الفيزيائية، وبناءً على طلبه كنتُ لشـهرٍ كامل أرافقه بسيارته الأوبل المتواضـعة إلى مشـــفى ابن النفيس، وبعد تلقي العلاج كنت أوصـــله إلى بيته على مقربة من سـاحة العباسـيين. والواقع أن هذه المعالجة لم تُجْدِ شـيئاً، وأصـبح يسـتعمل مقعداً متحركاً لتنقلاته ببيته، ويتحمل آلامه بصـبرٍ وشجاعة.

ومما زاد في تدهور حـالته الجســـدية والنفســـية العزلة التي أصـــبح يعيشـــها، إذ لم يعد يطرق بابه أحد. ولولا حنان قريبتين من قريباته لســـاءت حاله كثيراً... وأخذت الكآبة تســيطر عليه تدريجاً، هو الحســـاس المرهف الذي يشـــاطر الآخرين أفراحهم وأحزانهم... فالأصدقاء أكثر الأصدقاء ـــــ رحلوا، وكان آخرهم المطرب الجيد والدمث الأخلاق مصطفى فؤاد بحادث سير... وبقي مطربنا الكبير

ينتظر بدون جدوى من ربى الجمال هاتفاً بعد أن لحن لها الأغاني الأربع، فقد كانت هي نفسها تعاني أمراضاً عديدة.

في أواخر أيامه اضطر إلى قلع أسنانه وأضراسه... ولم يلبث بعد مدة أن أصيب بأم الدم، ولم تُجْدِ معالجته من قبل الأطباء. وفي الثامن عشر من حزيران عام 2003 صعدت روحه إلى الملأ الأعلى، وهكذا رحل مبكياً ومأسوفاً عليه قطبٌ من الأقطاب الذين صنعوا بسورية ولسورية والعرب أجمعين عصراً من الفن متألقاً، رحل قطب أحببناه وافتخرنا بوجوده وسنظل نحبه ونفتخر بوجوده إلى الأبد.

الدفن والتأبين

شُيِّع نجيب السراج إلى مثواه الأخير في مقبرة الشيخ رسلان بالباب الشرقي إلى جانب زوجته التي توفيت قبله بعدة سنوات.

ولم يرزقا بولد يحمل اسم العائلة، ولا ندري هل كان هو عقيماً أم كانت هي عاقراً، مع أنهما لم يقصرا قط في استشارة الأطباء الاختصاصيين.

وكان من بين المشيعين عدد كبير من الفنانين والشعراء والكتاب ونجمة الغناء ربى الجمال.

وبعد أربعين يوماً على وفاته أقيم على مسرح سينما الحمراء حفل تأبيني كبير، شارك فيه جمهور غفير من أصدقاء الفقيد ومحبي فنه، تحدث فيه باسم موسيقيي لبنان الموسيقار توفيق الباشا ـــ توفي مؤخراً في مطلع 2006 رحمه الله ـــ فروى الكثير من ذكرياته مع نجيب السراج.

ثم توالى على الكلام في هذا الاحتفال التأبيني عدد من المسؤولين وبعض أصدقاء الفقيد من الشعراء والفنانين، وأخيراً ألقى المحامي الأستاذ فداء السراج ـــــ وهو ابن شقيق الموسيقار الراحل ـ كلمة الختام.

نظرة عامة على فن نجيب السراج

إذا نحن نظرنـا إلى أعمـالـه وعطـائـه الفني طوال مســيرتـه الإبداعيـة من عام 1943 إلى وفاته 2003، أي نحو ســتين عاماً، وجدنـاه قد عـالج جميع أنواع الغنـاء العربي عدا فن «الـدور»، مع أنه درســه وبرع فيه. وقد يعود الســبب في اســتبعاد الدور إلى أن عصـر الخمسـينيات وما قبله من القرن الماضــي لم يعد يتطلب هذا النوع من الغنـاء، إذ أقلع حتى عمـالقـة التلحين والطرب عن تلحينـه بـدءاً بمحمـد عبـد الوهـاب ومروراً مع الزمن بريـاض الســنبـاطي ومحمد القصـبجي وزكريا أحمد وسـواهم... ويمكن أن نقول الشـيء ذاته عن الموَّال إذ لا نعثر لدى نجيب الســراج إلا على موال فريد هو «ياريت فؤادك»...

أما ما نجح فيه الســراج حقاً فهو تلحين القصــائد والأغاني، سواء كانت هذه الأغاني منظومة بالفصحى أم بالزجل.

قال في لقاء معه أجراه التلفزيون العربي الســوري: «أنا أول من لحن القصــيدة العمودية، وقد بلغ ما لحنته من قصــائد أكثر من مئة. واتبعت في تلحينها طريقة خاصــة بي منذ أن لحنت قصــيدة «المســاء» لعارف تامر، وقصــيدة «البردة» للإمام البوصــيري. ودفعني حبي الشـعر بنوع خاص إلى أن أضـع أعمالاً مميزة طرب لهـا الجمهور، فلحنـت «بلقيس» لعمر حلبي، و«ليـالي الشــتـاء» و«أشتهي بيتاً لنا» لكمال الشرابي.

ثم إني نوعت في التلحين كثيراً لأن مجال الحرية في القصـيدة واسـع ولا يُعتمد في تلحينها على نظام خاص، كذلك لا يُشـترط في وزنـها الموسـيقي مقياس خاص. ثم إن الأبيات الأولى في القصـيدة غـالبـاً مـا تؤلف مـا يعرف بـالمذهب، وما يليها من مقاطع شــعرية بالأدوار. وحين جاءني صــديقي الأســتاذ كمال فوزي الشــرابي بقصـيدته الجميلة «العيون السـود» جعل خيالي يحلق منذ أن قرأت البيتين الأول والثاني منها:

سودٌ عيونُكِ سودْ ما مثلُها في الوجودْ
أهدابُها ليلُ حبٍ وسحرُها همسُ عودْ

والأســتاذ كمال يعمل دائماً على نظم قصــائد لها طابع خاص ســواء كانت غزلية أو وصــفية أو وطنية، وهي دائماً جديدة في مبناها ومعناها. أُعطي مثالاً على ذلك القصــيدة التي نظمها عن الصــخرة الشــهيرة القائمة في متنزَّه الربوة، التي حفر عليها كلمتيْ «اذكريني دائماً» عاشقٌ شابٌ متيمَّ انتحر بعد كتابتهما برمي نفسه من فوقها على الصــخور، وذلك بسـبب رفض أهل حبيبته تزويجه إياها... فعندما جاءني بها قال لي: «جئتك بقصــيدة «صــخرة العاشــق» وقد نظمتها لك شــعراً لتلحنها وتغنيها لأنها موضــوع طريف..». يقول مطلع هذه القصيدة:

في رأسِ أعلى صخرةٍ بالربوةِ الجميلــةْ
سطرَّتُ، يا حبيبتي، قصَّتنــا النبيلــةْ
لخصَّتهُــا في كلمتينْ بالنورِ محفورتينْ

حبيبتي، حبيبتي
بكِ عشـتُ عمري هائما
هيا «اذكــريني دائما»

وأنا عاكف على تلحينها» اهـ.

وانتهى النجيب من تلحينها في مدة يســيرة. وغناها المطرب الصــاعد مازن العنُق، وفازت بالمرتبة الثانية في مهرجان الأغنية العربيـة ببيروت منـذ عـدة أعوام. ولم تفز بـالمرتبـة الأولى لأنهـا افتقدت روح الطرب والشــجن ومشــاركة الجوقات الغنائية، فكانت في أدائها أشبه بإنشـاد ملحن لا عاطفة فيه... هذا النقد أقر به وتقبله

بصـدر رحب السـراج نفسـه حين تناقشـنا فيه... ويشـفع له بهذا التقصير ـــ في رأيي ـــ أنه كان، حين لحنها، يمر بمرحلة مرض عضال مستحكم وآلام لا تطاق وكآبة سوداء متمكنة..

وأخيراً لا بد من الإشـارة إلى أن السـراج قد نهج في تلحين بعض قصـائده الجميلة نهج محمد عبد الوهاب، فأبدع ألحاناً على أنماط في الإيقاع غربية كالرومبا في أغنيتي «الحب لنا والليل لنا» و«ليالي الشـتاء»، والبوليرو في قصـيدتي «بيتنا» و«رحلة العشـاق»، والسـامبا في أغنية «ناعمة» إلخ... وكل هذه القصـائد المذكورة للشـاعر الشـرابي كاتب هذه السـطور. وهكذا أحسـن النجيب في مزج الألحان الغربية بالألحان الشرقية، كما أحسن في إبداع اللوحات التصـويرية المعبرة التي تناسـب مضـمون كل قصـيدة، يضـاف إلى ذلك تفننه في إدخال بعض الآلات الموسـيقية الأجنبية في ألحانه كالبوق والغيتار العادي وغيتار هاواي وسواها.

وجوه الشبه بين السنباطي والسراج

عرفنا في سـياق بحثنا هذا مقدار الحب والإعجاب اللذين كان نجيب السراج يكنهما للموسيقار الكبير محمد عبد الوهاب. والواقع أن نجيباً، رغم تعلقه الشـديد بأغاني محمد عبد الوهاب الذي لقبه بمحمد عبد الوهاب سـورية كما ذكرنا ومع إيمانه العميق بالتجديد الذي جاء به، كان في أخلاقه وعطائه ونفسـيته يشـبه رياض

السـنباطي أكثر من شـبهه بموسـيقار الأجيال: فالعزلة التي فرضـها السـنباطي على نفسـه هي العزلة ذاتها التي يفرضـها السـراج على نفسـه، والاهتمام بتلحين القصـيدة أكثر من تلحين أي لون من ألوان الغناء الأخرى هو الغالب على الاثنين معاً. أضـف إلى ذلك تشـجيع المواهب الشابة ومدّ يد العون إليها إنْ في التلحين لها أو تقديمها من وراء ميكروفونـات الإذاعـات المتعددة كـانـا من صـــلب أخلاقهمـا ومســـاعيهمـا، كذلـك هربهمـا الـدائم واعتـذارهمـا عن الظهور في البرامج الإذاعية والتلفزيونية أو في التحقيقات الصـــحفية، وقد دام كلاهمـا أكثر من عقـدين من الزمن حتى رضـــيـا بـأن يمثُلا أمـام الجمهور في وسائل الإعلام المرئية والمسموعة والمقروءة».

على أن نجيب الســـراج لم يكن يبخل بعطائه على من يعجب بـأصـــواتهم وطرق أدائهم من مطربين ومطربـات. وهـذان همـا المطربان عدنان صـادق ومصـطفى فؤاد يلجآن إليه فيلبي طلبهما. «هذه هي المطربة الكبيرة مها الجابري تجيء إليه وترفض مغادرة منزله قبل أن يلبي طلبها، وكان قد غنى سابقاً من ألحانه بالاشتراك معها قصيدة «البطولة كلها» التي نظمها الشاعر خليل خوري.

وكان أول عمل لحنه لها هو قصيدة الشاعر الفلسطيني المميز يوسـف الخطيب وعنوانها «نشـيد الحياة». ثم لحن لها رائعته «فينا ننســـى» للشـــاعر فوزي المغربي. والجدير بـالذكر هنـا أن هذه الأغنيـة «فينـا ننســـى» قـد غنتهـا بعـد رحيـل مهـا الجـابري ثلاث مطربـات من أقـاليم مختلفـة هن: عُليَّة التونســـية من تونس، وزكية محمد من الجزائر، وأصالة نصري من سورية.

فن الموشحات عند نجيب السراج

يمكن القول إن تجربة نجيب السـراج في تلحين الموشـحات هي من التجارب الناجحة، لأنه اسـتمد هذا الفن من مصـدرين: الأول مدرسة حلب، أي فن الموشحات الحلبية الذي قام على أيدي ذلك الرتل الطويل الميمون من الوشـاحين الأعلام، كالمعلم الكبير عمر البطش، والثاني ما تعلمه على يدي الملحن القدير يحيى السـعودي. وبينما كان الملحن محمد محسـن يسـرع الخطا وراء صيغة جديدة للموشحة تستطيع أن تواكب لغة العصر الموسيقية، وبينما كان الملحن والمطرب حليم الرومي يسعى أيضـاً المسـعى ذاته من دون أن يدري بأن محمد محسـن يعمل في النطاق نفسـه، نجد أن نجيب السـراج يضـفي ثوباً جديداً على موشـحيه اليتيمين «النائي القريب» لابن زيدون، و«خبريها» للشـاعر اللبناني مصـطفى محمود. ولكن تجربته ظلت قاصـرة لأنه لم يرفدها بموشحات أخرى، اللهم إلا إذا اعتبرنا أغنيتي «ياساحري» و«فاتن البسمة زدنا» ـــــ وهذه الأخيرة لحنها قبل وفاته بقليل، وكلتاهما للشاعر كمال فوزي الشرابي ـــــ محاولتين إبداعيتين لتحديث الموشحة في قالبها الفني إن من ناحية الوزن أو من ناحية ضرب الإيقاع، وذلك على غرار ما فعله الموسيقي والملحن الكبير عزيز غنَّام عندما لحن لأبي نواس قصيدته الشهيرة «حاملُ الهوى تعِبُ» بأسلوب الموشحة وزناً وضرباً، وهذا الأسلوب الذي جاء به عزيز

غنام اســتهوى بعد رحيله الملحن العربي المصــري ســيد مكاوي فلحن القصـيدة ذاتها «حامل الهوى تعب» بالأسلوب نفسه الذي أتى به عزيز غنام. وعلى أية حال فإن رصـيد السـراج من الموشـحات قليل، ويظل محصوراً في إطار التجربة.

شهادات التقدير والأوسمة والدروع

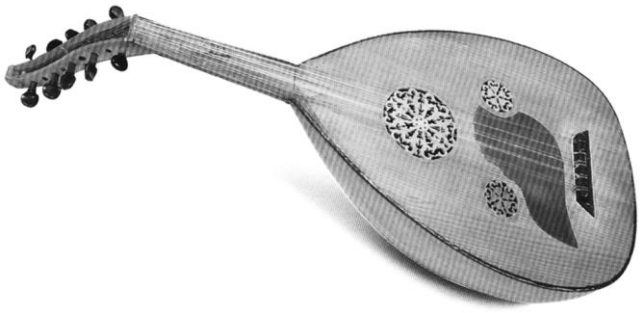
امتلأت جدران غرفة الجلوس في بيت نجيب الســراج، على مدى السـنين، بشــهادات التقدير والأوسـمة والدروع التي حصــل عليها طوال مسـيرته الفنية الغنية، أي خلال سـتين عاماً من تطوير الأغـاني وإبداعهـا. وفيمـا يلي نـذكرها بحســب تســلســل منحها التاريخي:

ـــ وسام فخري ناله في 1959، دبلوم شرف في الموسيقا من معهد حلب الموسيقي 1993، براءة تقدير من نقابة الفنانين 1994، تكريمه في مهرجان دمشق السينمائي 1995، بمناسبة عرض فيلم «عابر سـبيل» في سـينما الكندي، شـهادة تقدير من وزارة الإعلام السورية 1995، شهادة تقدير كبار النجوم: مُنحت له بمناسبة انعقاد الاجتماع الســادس عشــر للمجلس التنفيذي التابع للمجمع العربي للموسيقا بجامعة الدول العربية في دمشق 2000، شهادة تقدير لكل من المطرب نجيب السراج ـــ بعد وفاته ـــ وللشاعر كمال فوزي الشـرابي في مهرجان الأغنية بحلب 2003، تكريم السـراج من قبل دار الأسد للثقافة والفنون 2006.

كلمة شكر

ـــ استندتُ في هذا البحث إلى بعض المعلومات الهامة التي أوردها صـديقي الباحث المتعمق الأستاذ صميم الشريف في مؤلَّفه القيِّم «نجيب السـراج، عصـر من الموسـيقا والغناء» الصـادر عن

وزارة الإعلام، الهيئـة العـامـة للإذاعـة والتلفزيون، بمنـاســبـة مهرجان الأغنية الســورية التاســع بحلب الشــهباء عام 2003، فلسيادة الأخ الكريم صميم خالص شكري وتقديري ومحبتي.



د. كمال فوزي الشــرابي : شــاعر ومترجم من ســورية. عضــو في اتحـاد الكتـاب العرب. رئيس تحرير مجلـة (القيثـارة) للشــعر والفنون الجميلة. له ثلاثة عشــر كتاباً مترجمـاً، وثلاثـة دواوين مطبوعـة هي: (قُبـلَ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد) وديوان مشترك (قصائد حب دمشقية).

التوزيع الأوركسترالي
Orchestration

وولتر بيستون*

ترجمة وإعداد : رامي درويش

إن بحث التوزيع الأوركسترالي لمؤلفه وولتر بيستون (Orchestration by WALTER PISTON) هو من أهم الأبحاث الأكاديمية في هذا المجال, ومن أشهرها (مبادئ التوزيع الأوركسترالي لريمسكي كورساكوف، و علم الآلات لهيكتور

* وولتر بيستون (Walter Piston) 1894-1976 مؤلف وعازف كمان وساكسفون أمريكي.

بيرليوز، وكتاب التوزيع الأوركسترالي لسيشيل فورثي ... وغيرهم) .

ونذكر بأن هذا الكتاب يقع في 480 صـفحة ويتألف من ثلاث أقسام :

القسم الأول : **The instruments of the Orchestra**

وهو مخصـص لدراسـة آلات الأوركسـترا، وسـوف نقدم خلاصـة هذا القسـم بعد إغنائها ببعض الأمثلة والمعلومات من البحوث الأخرى .

القسم الثاني : **Analysis of Orchestration**

وهو مخصص لتحليل النُسُج المختلفة للمدونات الأوركسترالية .

القسم الثالث : **Problems in Orchestration**

يتطرق فيه المؤلف لبعض الإشـكاليات الشـائعة في التوزيع الأوركسترالي.

القسم الأول

آلات الأوركسترا

تتألف الأوركسـترا السـيمفونية من أربع عائلات مختلفة, ويتم التدوين لها ضمن نظام معتمد لتسهيل عملية التدوين والقراءة، وتدعى المدونة الأوركسترالية بالبارتيتور (Partitur)، وتدون العائلات ضمن البارتيتور من الأسفل إلى الأعلى وفق الترتيب التالي :

الآلات الوترية ـ الآلات الإيقاعية ـ الآلات النحاسية

آلات النفخ الخشبية

و تخص البارتيتور قائد الأوركسترا فيما يعطى كل عازف ما هو خاص بآلته فقط. أما على خشبة المسرح فيكون الترتيب بشكل عام على الشكل التالي:

الوتريات في مقدمة المسرح، تليها آلات النفخ الخشبية، ثم النحاسيات، ثم الآلات الإيقاعية .

عائلات الأوركسترا الأربع :

1ـــ الآلات الوترية (عائلة الكمان): تتألف من الكمان Violin والفيولا Viola والفيولونسيل Violoncello والكونترباص Contrabass أو دبل باص Db.

2ـــ الآلات الإيقاعية: وهي أكبر العائلات الموسيقية عدداً على الإطلاق، ومن أهمها :

التيمباني و الطبل القراري و السنير و الأكسيليفون والمثلث والصنج .... وفي هذه الآلات هناك قسم منها ذو نغم وأخرى بدون نغم.

3ـــ الآلات النحاسية : و تتألف من البوق الفرنسي F, Horn والترومبيت Trumpet والترومبون Trombone والتوبا Tuba و تسمى الآلات الثلاث الأخيرة بالنحاسيات الثقيلة.

4ـــ آلات النفخ الخشبية : وتتألف من الفلوت Flute والأوبوا Oboe والكلارينيت Clarinet والباصون Bassoon .

دراســـة الوتريـــات

STRINGED INSTRUMENTS

مزاياها ــ إمكانات القوس ــ المؤثرات الصوتية للوتريات

الوتريات في الأوركسترا

أولا : أهم مزايـا الوتريات

تتصـف الوتريات بالمسـاحة الصـوتية الواسـعة نسـبياً، كما تتمييز بـالإمكـانـات التقنيـة العـاليـة والتجـانس الصـــوتي، فهي أكثر العـائلات قدرة على أداء المقـاطع الطويلـة والمختلفـة الســرعـة (السلمية والكروماتية) دون إشكال. وحتى في القفزات الكبيرة، كما تتصـف بقدرتها على أداء جميع أشـكال الديناميكية ppp...fff). كما تتصـف بقدرة تعدد الأصـوات (الهارموني) إذ تسـتطيع أداء أكثر من نوطة واحدة معاً(حتى أربع نوطات). أما أهم مزايا الوتريات فهي القدرة التعبيريـة العـاليـة، ويعزى ذلك إلى الإمكـانـات الكبيرة جداً للقوس, تتم دوزنـة جميع آلات عـائلـة الكمـان على المســافات الخماسـية التامة، باسـتثناء الكونترباص الذي يدوزن على مسـافة رباعية تامة من الوتر الأخفض إلى الأعلى :

موقع الوتر الرابع (القرار) للوتريات على آلة البيانو

ثانيا : إمكانات القوس

هناك عدة أســاليب يحقق من خلالها القوس الخاصــية المميزة للحن في الوتريات، وتنحصــر هذه الأســاليب، التي تدعى بالفنيات، بشكلين أساسيين:

1ــ حركة القوس الأفقية الملامسة للأوتار (*أقواس طويلة وأقواس قصيرة*).

2ـــــــ حركة القوس العمودية القافزة على الأوتار (*أقواس طويلة وأقواس قصيرة*) .

● **الأقواس الأفقية الطويلة :**

آ ــ **Pedale** (بالإيطالية) : نغمة ممتدة بقوس انسيابي طويل دون تغيير بالشدة.

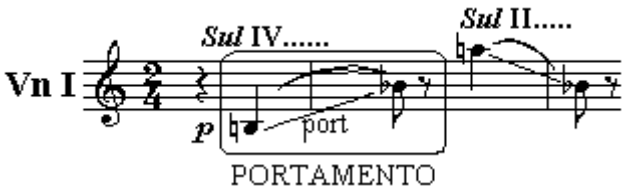
ب ـــــــــ **Legato** (بالإيطالية) : مجموعة من النغمات تؤدى جميعها بقوس واحدة مربوطة دون فصل (عكس الـ ستكاتو) ويشار إليها بقوس تربط هذه النغمات ببعضها.

ج ـــــ **Tenuto** أو**Sostenuto** (بالإيطالية) : أداء النوطات دون انتقاص من قيمتها الزمنية.

د ـــ **Détaché** (بالفرنســـية) أداء النوطـــات مفخمة مفصولة بعضها عن بعض، بشكل واضح

و ـــــ **Portamento** (بالإيطالية) : هو الانتقال من نوطة إلى أخرى دون غياب واضح للأولى بشكل مباشر، بحيث يتداخل

صـوت الأولى مع الثانية، و يظهر واضـحاً على وتر واحد، وكلما اتسعت المسافة اللحنية بين النوطتين .

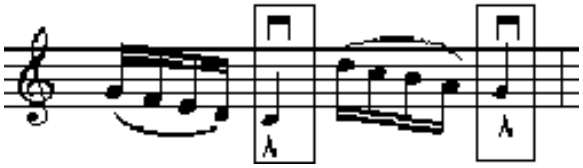


● **الأقواس الأفقية القصيرة :**

آ – **Martellato** (بالإيطالية) **Martelé** (بالفرنسية) «طرق» أي بحركة قوس قوية و سـريعة مع بقاء القوس ملتصـقة بالوتر (*عادة بقوس هابطة*) , و هذا ما يعطي صوتاً ثقيلاً وحاداً .

ب ـــ **Staccato** (بالإيطالية): أداء النغمات بشكل متقطع وواضح (*عكس الليغاتو*), ويشار إليه بنقطة فوق العلامة أو أسفلها.

ج — **Marcato** : الأداء بتشديد حركة القوس على كل نغمة لكن دون طرق (*غالباً للأسفل*) لإصدار صوت حاد وثقيل نسبياً (*أخف من المارتيلاتو*) ويشار إليه بـ ٨ أو ٧.



● **الأقواس القافزة الطويلة :**

شــكل أداء للقوس يمزج بين الشــكل الطويل والشــكل القافز وأهمها :

آ ـــ **LegatoSpiccato** : عدة نغمات سريعة متقطعة نسبياً تؤدى بحركة قوس واحدة قافزة (*صاعد أو هابط*) .

ب ـــــ **Legato Staccato**: أداء النغمات بقوس خفيفة بين الوصل والتقطيع.

● **الأقواس القافزة القصيرة :**

آ – **Spiccato** (بالإيطالية) : و ذلك بقفز القوس لأداء عدة نغمات سريعة ومتقطعة بقوس قافزة (*باتجاهين* ⊓ ∨ ⊓ ∨ ⊓).

ب ـــــ **Saltando** (بالإيطالية) **Ricochet** (بالفرنسية): أي أداء عدد من النغمات بشكل متقطع من خلال ضربة قوية للقوس، تجعل نصــفه الأعلى يقفز على الوتر عدة قفزات خفيفة ومتتالية (*باتجاه واحد وغالباً للأسفل*).

ثالثا : المؤثرات الصوتية في الوتريات

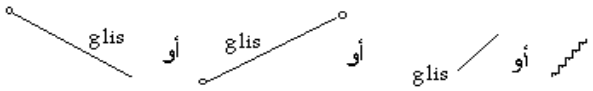
1ـــــ **Tremolo** التريمولو (*الترعيد*) هو ارتعاش القوس على الوتر بحركة ســـريعة متناوبة ٧ ⊓ ٧ ⊓ ٧ ⊓ ، وهي خاصـــية تعطي الوتريـات ميزة هـامـة وخـاصـــــة جـداً في الأداء الأوركسترالي ويرمز له :

2ـــ **Trill** التريل (*الزغردة*): أي نغمتان متقاربتان بتتالٍ سريع بوساطة أصابع اليد اليسرى، ويدون له :

3– **Sul Ponticello**: الأداء بحيث تكون القوس قرب الفرس.

4– **Sul Tasto**: أي الأداء بحيث تكون القوس فوق الأبنوسة.

5– **Glissando**: (الزحلقة على الوتر) و يرمز لها بعدة رموز :



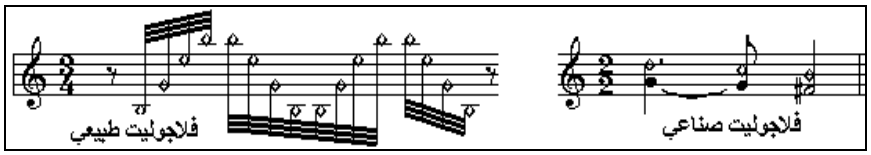
6– **Col Legno :** أي العزف بخشب القوس بالسحب أو بالطرق.

7– **Con Sordino**: أي العزف باستخدام الخافت.

8ـــــ **Flageolet**: وهو إصدار الصوت بشكل صفير حاد، وهو نوعان:

ـ طبيعي : بلمس أو تحسس الوتر بأماكن معينة تسمى العقد دون عفقه , و من عيوبه عدم قدرته على اســتخراج جميع نوطات السلم .

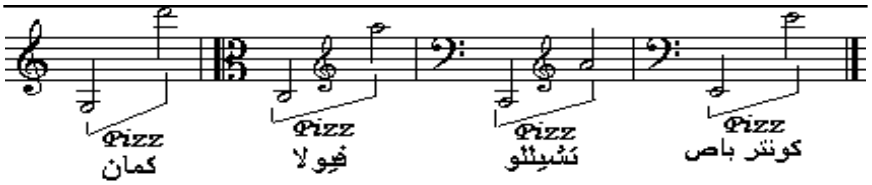
ـ صناعي : يستلزم عفق الوتر بالإصبع الأول و لمسه بالثالثـــة أو الرابعة ويمكن من خلاله الحصول على جميع نوطات السلم.



9ـــ **Pizzicato**: (و يختصر بـــ Pizz) : و يعني العزف بنبر الوتر بسبابة اليد اليمنى، مما يعطي صوتاً أشبه بصوت الهارب أو الغيتار , و عادة ما يستخدم لأهداف إيقاعية أو تلوينية، و يعاد العزف بالقوس عند المصطلح (Arco) أي القوس:

ـــــ لا يمكن استخدام البيزيكاتو في عزف المقاطع السريعة , كما تختلف حدود الكتابة الأوركسترالية للوتريات (بين البيزيكاتو و القوس) :

حدود الكتابة الأوركسترالية للوتريات عند استخدام القوس



حدود الكتابة الأوركسترالية للوتريات عند البيزيكاتو

ـــــ كما يوجد نوع من البيزيكاتو لليد اليسرى ويستخدم عندما يريد العازف أداء بعض الجمل الصـــغيرة بشـــكل بيزيكاتو، فيما يستخدم القوس باليد اليمنى بنفس الوقت. وهو تقنية عالية تحتاج إلى تدريب كبير . ويرمز له بـ + تكتب فوق كل نوطة من المقطع، مع إضافة المصطلح Pizz أسفل الجملة.

رابعاً : الوتـريات فـــي الأوركـسترا

تتشكل الوتريات في الأوركسترا من :

1ـ مجموعة الكمان الأول، و يرمز له VL I أو Vn I .

2ـ مجموعة الكمان الثاني، و يرمز له VL II أو Vn II .

3ـــ مجموعة الفيولا، و يرمز لها Vla أو Va أو Br بالألماني (*براتشة*).

4ـــــ مجموعة الفيولونسيل أو التشيلّو و يرمز له Vle أو Vlc أو Vc.

5ـ مجموعة الكونتر باص، ويرمز له Cb أو DB.

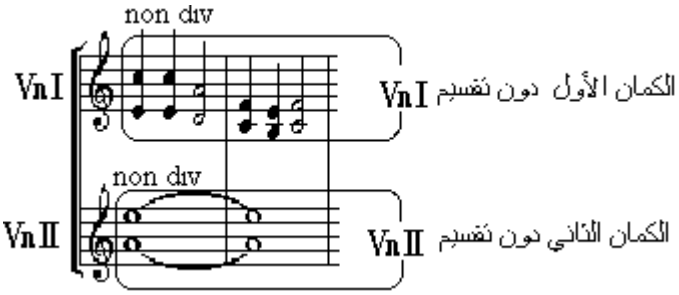
يبلغ عدد الوتريـات في الأوركســـــــترا نصـــف عدد آلات الأوركســـترا تقريباً, وتلعب الوتريـات الدور الرئيســـي في المدونة الأوركسترالية. و يخضـع عدد الوتريات في الأوركسترا إلى المتتالية العـدديـة التـاليـة (16كمـان أول + 14كمـان ثـان+ 12 فيولا + 10

تشـــيلّو+ 8 كونتر بـاص) بحيـث يتحقق التوازن الصـــوتي بين الأصوات من الغليظ إلى الحاد .

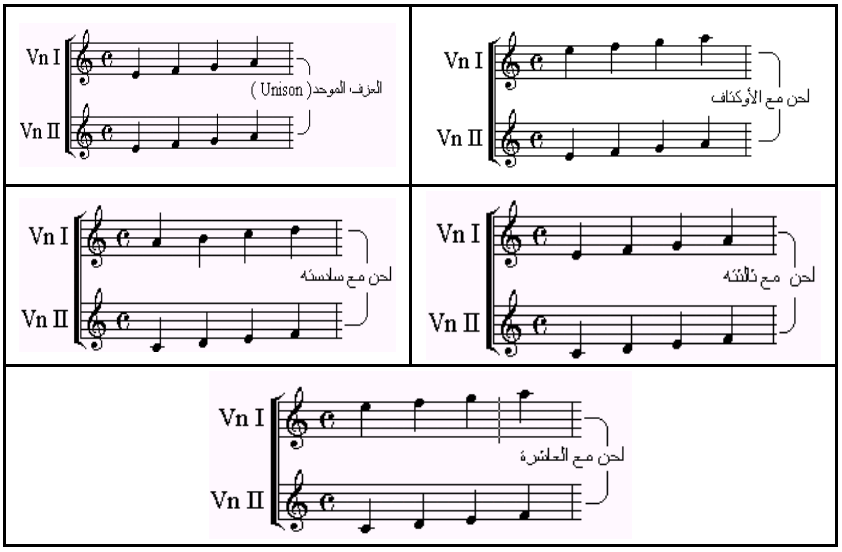
تعدُّ الكمان أصـــغر آلات الرباعي الوتري وأكثرها حدةً و يدون لها على مفتاح الصـــول, وغالباً ما توكل إليها الألحان الرئيســـية , وتقســـم الكمانات في الأوركســـترا إلى مجموعتين الكمان الأول **Vn I** والكمان الثاني **Vn II** , كما يمكن تقســـيم كل مجموعة إلى قســـمين أو أكثر و ذلك عند كتابة صوتين للجزء الواحـــد إذ يعـــزف كل قســـم صـــوت مـــن الأصوات, ويشـــار إلى عمليـــة التقســـيم بـ (Div) وهي اختصار للكلمة الإيطالية (Divizi) أي تقسيم :

وعند كتابـة ثلاثـة أصـــوات أو أكثر للجزء الواحد يُعَمد إلى تقسيم المجموعة الواحدة إلى ثلاثة أقسام و يشار إلى ذلك بـــ (*Div a3*) :

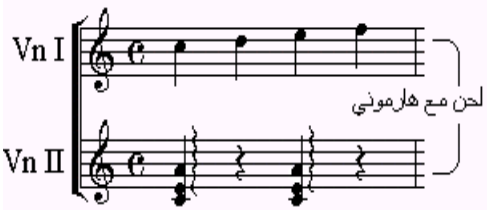
وإذا أريد عزف الأصوات دون تقسيم يشار إلى ذلك بـــ (*non Div*) أي العزف دون تقسيم , وذلك رغبة في زيادة الكثافة الصوتية و أحياناً عند عزف الأكوردات.



ترتبط مجموعة الكمان الأول **VnI** مع الكمان الثاني **VnII** بالعزف على التوازي غالباً إما بشكل منطبق (***Unison***) أو بفارق الأوكتافات أو بالثالثات أو السادسات أو بالعاشرات :



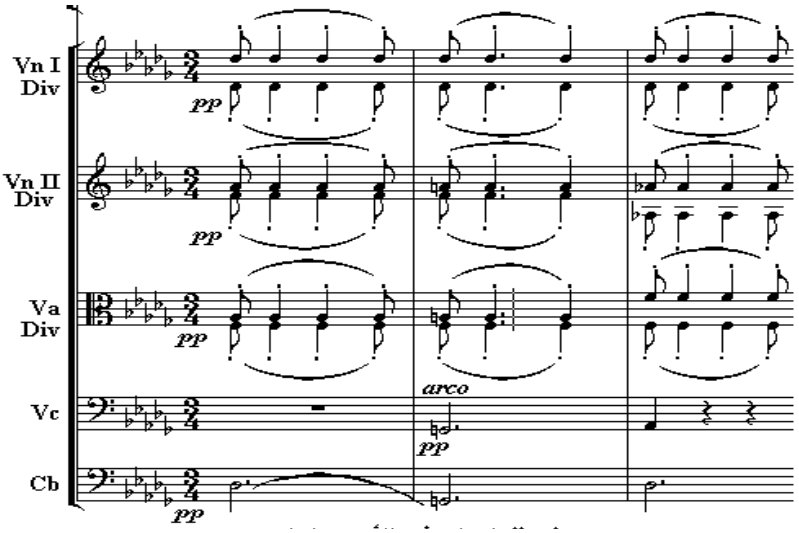
ونادراً ما تسير المجموعتان على التوازي بمسافة رباعية أو خماسية في الموسيقا الكلاسيكية لكنها تستخدم في الموسيقا القديمة والشعبية , وأحيانا تعزف إحداها اللحن، فيما يوكل للأخرى دور هارموني أو كونتربونتي :



أمـا بـالنســبـة لآلة الفيولا فيكتب لها على مفتاح دو آلتو (*على السـطر الثـالـث*) حيـث تقوم بمـلء الفراغ بين الفيولنسـيلات والكمانات, ونادراً ما يكتب لها لحن مسـتقل بسـبب دورها في ربط الطبقة المنخفضـة مع الطبقة العالية وبسـبب طبيعة صـوتها الأنفية (*Nasal*) ذات الطبيعة الغامضة وغير الغنائية .

أما بالنسبة للتشيلّو فيدون له على مفتاح الفا, و يمكن أن يوكل لـه ألحـانـاً رئيسـيـة, نظراً لمـا تتمتع بـه هذه الآلـة من قـدرة تقنيـة وتعبيريـة مميزة كمـا لآلـة الكمـان, كمـا يمكن أن يكتـب لـه بيـدالات طويلة (*نوطة طويلة*), وترتبط مجموعة الفولنسـيلات مع الكمانات بالعزف على التوازي (موحد ــ *أوكتافي ـ ثلاثيات ـ سداسيات*) أو أن يوكل لإحداها دور لحني وللثاني دور هارموني أو للآلتين دور بوليفوني (كونتر بواني)...

أما بالنسـبة للكونترباص فعـادة ما يكون داعماً لمجموعـة التشـيلّو **(*Vc* + *Cb*)** ويعـزف عـادة على التـوازي (*موحـد ــ أوكتـاف*) مع التشـيلّو أو الفيولا وعادة ما تقوم الكونترباصات بدعم الضربـات القوية بأول الميزور (بـ ***Pizz***), والكونترباص هي الآلة الوترية الوحيدة التي تعزف أوكتافاً أسـفل ما يدون لها, ويمكن تقسيم مجموعة الكونترباصات إلى مجموعتين Div , مجموعة للبيدال ومجموعة لدعم التشـيلّو أو دعم الضـربات القوية (بـ ***Pizz***).



نموذج للوتريات في
الأوركسترا

ي العدد القادم آلات النفخ الخشبية والنحاسية

أ و بـــر ا
الفروســية الريفيـة
CAVALLERIA RUSTICANA

ميلتون كروس
ترجمة: ديالى حنانا

أوبرا من فصـــل واحد للمؤلف بيترو ماســكاني « Pietro Mascagni» وضــع نصــها، المأخوذ من قصــة لجيوفاني فيرغا، جيوفاني تارجيوني ـ توتسيتي وغويدو ميناشي.

الشـــــخصيات

سانتوزا، فتاة قروية جميلة — سوبرانو
لوتشيا، والدة توريدو — كونترالتو
ألفيو، سائق عربة في القرية — باريتون
توريدو، جندي شاب — تينور
لولا، زوجة ألفيو الشابة — ميتسو ـ سوبرانو
قرويون وفلاحون

المكان : قرية في صقيلية — الزمن : القرن التاسع عشر
التقديم الأول : مسرح كونستانزي في روما، 17 أيار عام 1890
اللغة الأصلية : الإيطالية

الفروسية الريفية هي الأوبرا الأولى لـــ ماسكاني، وقد حققت نجاحاً مثيراً في أول عرض لها، وحولت مؤلفها بين عشية وضحاها من شخصية مغمورة إلى شخصية ثرية وشهيرة. ومنذ ذلك الحين أخذت مكانها على المسرح الأوبرالي بوصفها واحدة من أكثر الأعمال شعبية.

كان ماسكاني، في الوقت الذي كتب فيه رائعته، يعمل مدرساً للموسيقا في بلدة إيطالية صغيرة. وكان قد سمع عام 1888 بأن الناشر سونزونو يعرض جائزة لأفضل أوبرا مكونة من فصل واحد. وقد اشترك ماسكاني في المسابقة يحدوه أمل في الحصول على الجائزة التي هو بأمس الحاجة إليها. وألهمه نص وضعه تارجيوني وميناشي، فباشر على الفور التأليف. في بداية عام 1890 قدم ماسكاني مدونته الموسيقية إلى لجنة الحكام في روما فنالت الجائزة الأولى. وخلق تقديمها اللاحق تاريخاً أوبرالياً.

إنه لمن عجائب التقادير أن يطلق على الأوبرا اسم «الفروسية الريفية»، فهي تتعامل مع أمور كثيرة عدا الفروسية. إنها قصة مروعة عن حب محرم وثأر، ويضفي واقع الأحداث التي تجري في صباح عيد الفصح أثراً دراماتيكياً إضافياً.

يتمحور العمل حول الجندي الشاب توريدو، الذي تدير والدته حانة في ساحة القرية. وكان قبل ذهابه إلى الجندية مخطوباً لـ لولا، لكنه يجدها بعد عودته قد تزوجت من ألفيو سائق العربة. يلجأ توريدو الذي فقد لولا إلى علاقة جنسية مع فتاة قروية أخرى هي سانتوزا. وقبل مضي وقت طويل تخونه، فيهجرها محولاً عواطفه ثانية نحو لولا التي تنتهز عن طيب خاطر فرصة غياب زوجها المتكرر وتشجع توريدو على إقامة علاقة جنسية سرية معها. هو ذا حال العلاقات المتشابكة في ذلك الحين عندما ترتفع الستارة.

تعرض المقدمة الأوركسترالية عدة ثيمات هامة بالنسبة لتطوير الدراما. وبعد مقطع موسيقي هادئ يعكس سلام يوم عيد الفصح تأتي ثيمة سانتوزا الملتهبة العاطفة تنشد حب توريدو. وفجأة يعترض المقدمة صوت توريدو قادماً من وراء الكواليس، وبمرافقة إيقاعية من الهارب يغني «Siciliana» سيريناد غزلية بأسلوب صقيلي تقليدي. يشَّبه توريدو شفتي لولا بالتوت الأحمر الناضج، ويتحدث عن وهج الحب في عينيها، ويشَّبه حمرة وجنتيها بالكرز البري. إن الرجل الذي يستطيع الفوز بهذه الكنوز لنفسه هو في الواقع محظوظ. عندئذٍ يتخيل توريدو، وهو يحس بنذير كارثة مشؤومة، دماً على درجة باب لولا، لكنه يقول مغنياً، حتى توقع الموت أمام عينيها لن يرعبه. فقط إن لم تكن لولا في الفردوس لترحب به فسوف يستلم للأسى. تتلاشى السيريناد، وتتابع الأوركسترا عرض الثيمات المؤثرة لمأساة سوف تقع.

ترتفع الستارة على قرع الأجراس. نرى ساحة قرية مقفرة في صقيلية. على اليمين مدخل كنيسة، وعلى اليسار حانة ماما لوتشيا

ومنزلها. إنه الفجر. وعندما تغدو الموسـيقا أكثر تألقاً وبهجة، يَعْبُرُ الفلاحون وسـكان القرية السـاحة، ترتفع أصـواتهم فوق المرافقة الأوركسـترالية في عبارات قصـيرة وبسـيطة. يدخل بعضـهم إلى الكنيسـة، بينما يتجول بعضـهم الآخر في الشـارع. تسـمع أصـوات النسـاء وهن يغنين مبتهجات بيوم الفصـح. وبينما تدخل النساء ببطء في المشـهد، تسـمع أصـوات الرجال تُطري كدَّ النسـاء وفتنتهن التي تأسـر القلب. يظهر الرجال الآن، وتمتزج جميع الأصـوات بتناغم كورسـي مترنمة بأفراح الربيع والحب. ويتردد صدى آخر النغمات من خلف الكواليس فتبدو وكـأنهـا آتيـة من بعيد. يتسـكع النـاس ثم يتفرقون حتى تقفر الساحة من جديد.

فجأة يتحول مزاج الموسـيقا، ويبرز موتيف المأسـاة المهدد الكئيب. وبينما هو يتصاعد بشدة تظهر سانتوزا وتواجه ماما لوتشيا الخارجة من حانتها وتسألها عن توريدو، وعندما تسألها لوتشيا عن السبب الذي دفعها إلى المجيء لرؤية ابنها، تكرر سـانتوزا سؤالها وحسـب. تجيب لوتشـيا باهتياج بأنها لا تعرف مكان ابنها وتضـيف أنها ليسـت بحاجة إلى إزعاج. تناشـدها سـانتوزا بيأس أن تكون شفوقة بها ـــ كما كان المسيح شفوقاً بـ ماغدالينا، وتتوسل إليها أن تخبرها عن المكان الذي يختبئ فيه توريدو.

أخيراً تقول لوتشـيا إن توريـدو ذهـب ليجلـب النبيـذ من فرانكوفونت، فتأكد سـانتوزا أن توريدو كان شُـوهد في القرية الليلة الأخيرة. تسـأل لوتشيا بذعر عن الذي أخبرها بذلك، لأن توريدو لم يكن في البيت. عندئذ تتحرك مشـاعر لوتشـيا بتأثير من ألم الفتاة وتدعوها إلى داخل البيت. تصـيح سـانتوزا قائلة بأنها لا تجرؤ على الدخول لأنها محرومة كنسياً. تعود لوتشيا لتسـأل سانتوزا إن كانت تعرف شـيئاً عن ابنهـا، لكن سـانتوزا تتحدث فقط عن آلام قلبها المبرحة.

في تلك اللحظة تتحول الموسـيقا بنعومة إلى سـتاكاتو إيقاعي يتصاعد بتسارع إلى أعلى. وتطقطق ضربات سوط بحدة، وتجلجل

الأجراس بمرح حين يدخل ألفيو سائق العربة المرح الساحة يحوط به أصدقاؤه. ويستهل ألفيو الغناء بأغنية مفعمة بالحيوية تدور حول حصانه الرائع وأجراسه المجلجلة وسوطه المفرقع « Il cavallo scalpita». إنه غير عابئ إن كان الجو ماطراً أم صحواً. ينضم الرجال يحيون سائق العربة وكأنه شخص استثنائي لديه حرفة لا يجاريه فيها أحد. ويغني ألفيو بابتهاج النعيم الذي ينتظره في عيد اتحاده من جديد بزوجته الفاتنة لولا. يتوقف الجيران للإصغاء، ثم ينضمون بسرعة إلى ألفيو مشكلين كورساً نشطاً.

عندما يتفرق الحشد، تحيَّي لوتشيا ألفيو الذي يسألها هل مازال لديها شيء من النبيذ الجيد، فتخبره بأن توريدو كان ذهب إلى البلدة المجاورة لجلب مؤونتها منه، لكن ألفيو يعلن أنه كان شاهد توريدو هذا الصباح بالقرب من كوخه (كوخ ألفيو). وعندما تهتف لوتشيا دهشة، تسألها سانتوزا أن تبقى هادئة. عندئذٍ يمضي ألفيو في طريقه حاثاً جيرانه على دخول الكنيسة.

في داخل الكنيسة يبدأ الكورس بإنشاد أنشودة « Regina Coeli» المهيبة. ثم يبدأ سكان البلدة في الساحة إنشاد ترنيمة البعث المناسبة لصباح عيد الفصح. ويحلق صوت سانتوزا فوق صوت الكورس وهي ترافق اللحن دافعة العبارات إلى ذروة عظيمة.

وفي الحال يدخل الناس إلى الكنيسة بينما تبقى في الخارج سانتوزا ولوتشيا. تسأل لوتشيا سانتوزا : لماذا أمرتها بالصمت أثناء حديثها مع ألفيو؟ وجواباً على ذلك تبدأ سانتوزا بغناء الآريا الشهيرة «Voi lo sapete» التي تخبر المرأة العجوز من خلالها القصة الموجعة بكاملها. إنها تذكر في الأغنية أن توريدو كان مرتبطاً بـ لولا قبل التحاقه بالجندية، وعند عودته يجدها قد تزوجت من آخر. ولكي يُسلّي نفسه يتخذ من سانتوزا عشيقة له. لكن الحسد والغيرة يدفعان لولا إلى إغواء توريدو ليعود إليها من جديد، والآن، تغني سانتوزا، لم يبق لديها شيء سوى البكاء والنحيب.

تصـاب لوتشـيا بالرعب لدى سـماعها القصـة الآثمة في هذا اليوم المقدس. وتصـرخ سـانتوزا قائلة بأنها ملعونة، وتتوسـل إلى لوتشيا أن تصلي من أجل روحها، وتردف بأنها ستعود إلى توريدو ثانية وتلتمس حبه. تدخل لوتشـيا الكنيسـة ببطء وهي تتمتم بصـلاة من أجل سانتوزا، تاركة الفتاة وحيدة في الساحة.

في تلك الأثناء يظهر توريدو ويصـرخ دهشـاً عندما يرى سـانتوزا «Tu qui Santuzza»، ويحاول تجنب أسـئلتها حول المكان الذي أتى منه، ويقسـم بأنه قدم تواً من فرانكوفونت، فترد سـانتوزا بحسم قائلة بأنها رأته بنفسها في القرية، والأنكى من ذلك أنه شوهد قرب منزل لولا هذا الصباح. يستولي الغضب على توريدو ويتهم سـانتوزا بالتجسـس، تنكر سـانتوزا ذلك قائلة بأن ألفيو نفسـه روى القصـة ـــــ وسوف ينشرها في القرية. يلجأ توريدو إلى المخادعة فيعنف الفتاة على ارتيابها ويأمرها بالابتعاد. إنه ينكر حبه لـــ لولا. تحتدم سـانتوزا غيظاً وتلعنه، وبينما يرتد توريدو برعب تقول بأن لولا غررت به. آنئذٍ تندمج الإتهامات الغاضـبة في ثنائي دراماتيكي عنيف «Bada, Santuzza, schiavo non sono». وبقسوة يأمر توريدو سانتوزا بالصمت، ويؤكد أن غيرتها لن تستعيده. فتصرخ سانتوزا قائلة بأنه على الرغم من أنه قد يدوسها ويلعنها إلا أنها ستظل تعبده.

فجأة يقاطع كلماتهما صـوت امرأة آتياً من بعيد، إنها تغني بمرح واسـتهزاء حول (ملك الورود) «Fior di giaggiolo»، ثم تظهر لولا، وتسـأل توريدو وهي تتصـنع الدهشـة إن كان قد رأى ألفيو. تتجاهل لولا رد توريدو المرتبك وتضيف بلا مبالاة بأن ألفيو قد يكون يتحدث مع الحداد، ثم تسأل بخبث مدروس كلاً من توريدو وسانتوزا عما إذا كانا يؤديان طقوس عبادتهما في الساحة. يحاول توريدو الذي ارتبك بصورة كاملة أن يفسر شيئاً، لكن سانتوزا ترد بغضـب قائلة إنه عيد الفصـح وإن الله يرى الجميع. وتسـألها لولا: هل هي ذاهبة لحضـور القداس؟ فتجيب سـانتوزا بصـورة جارحة قائلـة إن الـذين بلا خطيئـة هم فقط من يتوجـب عليهم الـذهـاب.

وباسـتهانة تشـكر لولا الله على أنها بلا خطيئة، إثر ذلك تثني عليها سانتوزا بتهكم. يقاطع توريدو ذلك بنفاد صبر ويهم باللحاق بـــ لولا إلى داخل الكنيســـة، لكن لولا تطلب منه بســـخرية أن يبقى مع ســانتوزا، التي تعود لتتوسـل إلى توريدو. وتدخل لولا الكنيسـة بعد أن تبارك سانتوزا مباركة تجديفية ساخرة.

يعود توريدو للشـــجار ثانية مع ســـانتوزا التي تحاول كبح جماحه ومنعه من دخول الكنيســـة، وَتناشـــده ألا يتركها « No, Turiddu, rimani». يتســـاءل توريدو بوحشـــية: لمَ تصـــرُّ على التجسس عليه؟ ويبلغ الثنائي ذروة الانفعال عندما تتضرع سانتوزا إلى توريدو أن لا يهجرها، في حين يطلب منها توريدو بغضـب أن تدعه وشـأنه. وفجأة يدفعها في غضـب وحشـي إلى الأرض ويهرع إلى داخل الكنيسة، فتلاحقه سانتوزا بلعناتها وتنعته بالخائن.

تتطلع سـانتوزا إلى أعلى فترى ألفيو يقترب منها، فتسـتعيد بسرعة رباطة جأشها وتقف على قدميها، وتقول لـ ألفيو إن الرب أرســله في هذه اللحظة. يســألها ســائق العربة إلى أي مدى بلغ القداس، فتجيب بأنه كاد أن ينتهي، ثم تضـيف بنغمة ذات مغزى قائلة بأن لولا وتوريدو يحضران القداس معاً. يسألها ألفيو بلهجة لا ارتياب فيها: ماذا تعني؟ وبحقد بارد تخبره ســـانتوزا بأنه في الوقت الذي كان غائباً عن البيت من أجل الرزق كانت لولا تبحث عن متعتها مع شخص آخر. يسـألها ألفيو مذعوراً إيضـاح ما تعنيه بكلامها. تجيب سـانتوزا ببسـاطة إنها الحقيقة، فتوريدو هجرها لأنه لم يستطع مقاومة فتنة لولا. يهددها ألفيو بأنه سيمزق قلبها إن كانت كاذبة. ترد ســـانتوزا بحســـم أن الكذب ليس من شيمها ثم تقسم بأن ما قالته هو الحقيقة بعينها.

يتبع ذلك توقف طويل، وبعد ذلك يشكر ألفيو سانتوزا بهدوء. تُعبَّر ســـانتوزا عن خزيها مما قالته، لكن ألفيو يعلن بأن الخزي يجلل الحبيبين المذنبين، فقد وقعا في الشـــبكة، وســـوف ينتقم قبل انقضـاء اليوم. يتبع ذلك ثنائي عاصف تصرخ فيه سانتوزا بمرارة

نادمة على خيانة توريدو، في حين يقسم ألفيو على الانتقام الرهيب. «Infami Loro». وفي نهاية المقطع يهرعان بعيداً مخلفين المشـهد مقفراً تماماً.

ثم يتبع ذلك الـ إنترميتزو الشهير تعزفه الأوركسترا بينما تبقى السـاحة خالية تماماً، وتوفر هذه الموسـيقا الهادئة الجميلة لحظة سكون مريح، لكنه يشبه السكون الذي يسبق العاصفة، فالمأساة توشك أن تحدث، ولأن العاشقين يؤديان طقوس العبادة، فهما الآن في أمان من انتقام ألفيو.

وعند انتهاء الـ إنترميتزو يخرج سكان القرية والفلاحون من الكنيسـة، إنهم في مزاج طيب. بعضـهم يتجمع أمام حانة لوتشـيا ويملؤون كؤوسـهم. ويغني الرجال بنعومة ويحثون الجميع على الذهاب إلى البيت للاستمتاع بالموقد بعد انقضاء الواجبات الدينية. تكرر النسـاء العبارات ثم يغني الجميع معاً. يخرج توريدو ومعه لولا من الكنيسة، يشير توريدو إلى الحشد، ويسأل لولا بمرح هل ستفوت فرصة لقاء الأصدقاء القدامى، ترد لولا أنه يتوجب عليها الذهاب إلى البيت لأنها لم تر حتى الآن ألفيو. يجيب توريدو بلا مبالاة بأن من المحتمل أن ترى زوجها في الساحة.

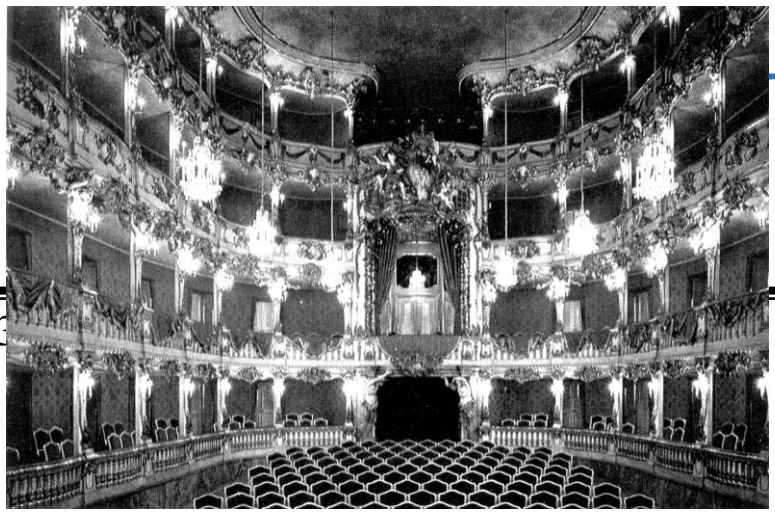
يدعو توريدو الجمع لاحتسـاء كأس ثم تبدأ أغنية الشـراب الشـهيرة «Viva il vino spumeggiante». وعندما تنتهي الأغنية بكورس جذل يظهر ألفيو فجأة. يغني ألفيو محيياً فيجيبه أصـدقاؤه بحيوية. يقدم له توريدو كأس نبيذ، فيرفضـها ألفيو قائلاً بأنه لا يثق بشراب يقدمه له توريدو ـــــ فربما كان مسموماً. يشعر توريدو بالإهانة فيسـكب الخمر على الأرض بلا مبالاة. تهتف لولا برعب بينما تحثها النساء على مغادرة المكان. يسأل توريدو ألفيو إن كان لديه أي قول يقوله. وعندما يأتي الرد بـــ لا، يعلن توريدو التحدي التقليدي، فيقبل ألفيو التحدي، عندئذ، وطبقاً للتقليد الصـقيلي الحقيقي، يتعانق الرجلان، ويعض توريدو أذن ألفيو، فيعلق ألفيو قائلاً بأن كل واحد منهما يفهم الآخر.

وفي تغيير مفـاجيء في المزاج يعترف توريـدو بـأنـه كـان مخطئـاً بحق ألفيو وأنـه يســتحق الموت مثل الكلاب. ويقول بتفجع إنه لو قتل في هذه المبارزة فإن سـانتوزا المسكينة سـتفقد عشـيقها. لكنـه يضـــيف بجرأة أنـه مـازال ينوي إغماد خنجره في قلب ألفيو. فيجيب ألفيو ببرود أنـه ســيلاقي توريـدو وراء جـدار الحـديقـة، ثم ينصرف.

يدعو توريدو أمه ويخبرها بأنه أفرط كثيراً في الشـراب، وأنه ذاهب ليتمشـى حتى يصـفو ذهنه. وقبل أن يذهب يلتمس بركتها ـــ كما فعل ذلك قبل التحاقه بالجندية. ثم يطلب من لوتشـــيا بعبارات ملتهبة أن تكون أماً لـ سانتوزا ـــ التي أقسم على العناية بها ـــ إن هو لم يعد «Voi docrete fare».

تســـأله لوتشـــيا بجزع عن معنى كلماته الغريبة، فيجيبها بأن الخمرة ذهبت بعقله. ثم يتوسل إلى الله أن يمنحه المغفرة، ويقبل أمه قبلـة الوداع. تحلق الموســـيقا الآن ويطلب توريدو من أمه ثانية أن تعتني بـ سانتوزا، ثم يندفع خارجاً.

تحاول لوتشـيا اللحاق به وهي تناديه، تندفع سـانتوزا وتمسـك بذراعي لوتشيا. يتجمع الناس هلعين في الساحة. وفجأة تندفع امرأة وهي تصـــرخ «توريدو قُتل!» يصـــرخ الجميع برعب؛ تســـقط سانتوزا ولوتشيا على الأرض في حالة إغماء. وتسدل الستارة.



إعداد: محمد حنانا

Quand'ero Paggio ـــــــ آرييتـــــــــا (arietta) يغنيها فالسـتاف «bar» في الفصل الثاني من أوبرا فالســتاف لـ فيردي.

أوبريـت أورفيوس في العالم السفلي لـ أوفنباخ.

Quando le sere al placido ـــ آريـــــا يغنيهـــا رودولفو «ten» في الفصـــل الثـاني من أوبرا لويزا ميلّر لـ فيردي.

Quand J'etais roi de Béotie ـــ آريا يغنيها جون ستيكس «ten» في الفصل الثالث من

Quanto è bella ـــ آريـــــا يغنيهـــــــا نيمورينو «ten» في الفصـــل الأول من أوبرا إكسير الحب لـ دونيزيتي.

Quarter- tone operas

ـ أوبرات الربع تون*

إن الربع تون يســاوي نصـف «نصـــف البعـد» وهذا البعد غير موجود في الموســـيقا الغربيـة، لكن جرت محاولات فـي الـغـرب خـلال الـقـرن العشـرين لاسـتخدامه. وقد اسـتخدم في عدد قليل من الأوبرات لأنـه من الصـــعـب عـلـى الـمغنين/ المغنيـات أداءه على نحو صحيح. ومن أبرز الأوبرات التي اســتخدم فيها الربع تون (الأم) للمؤلف الـتشـــيـكـي ألـواز هـابـا (1893ـ1973).

* ربع تون: من الأفضـل القول ربع التون التقريبي إذ يختلف الـــــ ربع تون من مقام إلى آخر في الموسيقا الشرقية.

Quartet ـ رباعي

فـي الأوبرا؛ مقطع غنـائي يغنيـه أربعة مغنين منفردين مع الكورس أو دونـه. مثـال على ذلـك نجـده في أوبرا فيديليو وأوبرا ريغوليتو.

Quatro Rusteghi , I

ـ البخلاء الأربعة

أوبـــــــرا هـــــزليـــة مـــــن ثـــلاثـــة فصول لـ وولف ـــ فيراري قُدمت أول مرة (تحـــــــت عنوان Die Grobiane Vier) في ميونيخ في 19 آذار عام 1906. وضع نصها، (باللهجة الفينيسية)، المأخوذ عن كارلو غولدوني، جوسيبه بيزولاتو.

الأدوار الرئيســيـة : لونـادو «bass»، مارغريتا «mezzo»، لوشـيـيتـــــــــــا «sop»، ســـيمون«b-bar»، مـارينـا «sop»، مـوريـزيـو «bass»، فيليبيتو «ten»، كانشـــيون «bass»، فـيـلـيـس «sop»، ريكاردو «ten».

قصـــة الأوبرا : فينيســـيا، القرن الثامن عشر.

يحـاول البخلاء الأربعة لونادو وموريزيو وسيمون وكانشيون عبثاً السيطرة على زوجاتهم المســـرفات كما يعتقدون. تـقـرر الـزوجـات أن يُـلَّـقـنَّ أزواجـهـن درســـاً، وذلـك بالسـماح لـــ لوشـييتا ابنة لونـادو أن تقـابـل خطيبهـا فـيـليبيتو ابن موريزيو قبـل الزفـاف المرتقب، لكن حتى هذا لا يجيزه الرجال الأربعة.

هي من أكثر أعمال وولف ـ فيراري نجـاحـاً، ومـا زالـت تُقدم باستمرار.

Queen of Golconda The

ـ ملكة الـ غولكوندا

أوبرا هزلية من ثلاثة فصـول لـلمؤلف الســـويـدي فرانز بيرفولـد. قُدمت أول مرة في ســـتوكهولم في 3 نيســـان عام 1968 (أُلفت عام 1864). وضـع نصـها، المأخوذ عن ج. ب. فيال و ي. ج. ف. فافيير، المؤلف نفسه.

Queen of Shemakha ــ دور «sop» في أوبرا الديك الذهبي لـ ريمسكي ـــ كورساكوف. هي زوجة الملك دودون.

Queen of Spades, The
ـ البنت البستوني
(Pikovaya Dama)
أوبرا من ثلاثة فصول لـ تشايكوفسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 19 كانون الأول عام 1890. وضع نصها، المأخوذ عن بوشكين، المؤلف نفسه بالاشتراك مع موديست تشايكوفسكي.

الأدوار الرئيسية : هيرمان «ten»، ليزا «sop»، كونتيسة «mezzo»، كونت تومسكي «bar»، الأمير ييليتسكي «bar»، بولين «mezzo»، سورين «bass».

قصة الأوبرا : بطرسبورغ، أواخر القرن الثامن عشر

كان الضابط الشاب هيرمان أحب الفتاة ليزا. يخبره صديقه الكونت تومسكي أنها مخطوبة للأمير ييليتسكي. وليزا هي حفيدة الكونتيسة المقامرة التي عُرفت فيما مضى بـ

البنـت البســـتوني، وهي تملـك ســـر الورقـات الثلاث الرابحـة. تعود ليزا إلى حـب هيرمـان الـذي يصـــبح نهبـاً لهاجس سر الورقات الثلاث، إنه يأمل أن يعرفها ليكســب بهـا المـال الـذي يمكَّنـه من الزواج بـــ ليزا. يدخل هيرمان ليلاً إلى مخدع الكونتيســـة لمطـالبتهـا بســـر الورقـات، لكنهـا تموت خوفـاً قبـل أن تنبس ببنـت شـــفـة. يظهر شبح الكونتيسة لـــ هيرمان ويكشف له عن سر الورقات الثلاث الرابحـة وهي ثلاثـة ســـبعـة، آس. يعزز هيرمان مخـاوف ليزا عندما تدرك أنه مـهـووس بـالمقـامرة وغير مبـال بهـا، وفي لحظة يأس تقـذف بنفســـها في النهر. يـربـح هـيـرمـان بـالورقتين الأوليين، ثم يراهن بمـالـه كله على الورقة الثالثة التي يعتقد بأنها ســـتكون الآس، لكنه يخسـر كل شـيء أمام ييليتســـكي الذي يســـحب الورقـة الرابحـة وهي البنـت البســـتوني. يلعن هيرمـان الكونتيسة التي يظهر أمامه شبحها، ثم يقتل نفسه.

هـــي مـــن أروع اعـــمـــال تشايكوفسكي وأكثرها قوة،

وهي تُقدم باسـتمرار سـواء في روسـيا أم في خارجها.

_____

_____

_____

Queen of the Night ـــ دور «sop» فـي أوبـرا الـنـاي السحري لـ موتسارت. هي أم باميناً.

_____

_____

_____

Quel sangue versato ـــــ كـابـاليتـا تغنيهـا إليزابيـث الأولى «sop» في الفصـــل الثـالـث مـن أوبـرا روبيرتو ديفيرو لـ دونيزيتي.

Questo o quella ـ آريا يغنيها دوق مانتوا في الفصل الأول من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي.

_____

_____

_____

Questo è il bacio di Tosca ـ هي ذي قبلة توسـكا صـــرخة توســـكا الشـــهيرة عندما تطعن البارون سكاربيا في الفصـــل الثاني من أوبرا توسـكا لـ بوتشـيني.

1- دور Quickly, Mistress : في أوبرا فالستاف «mezzo» لـ فيردي.

2- دور «sop» فـــي أوبـــرا « The Boar's Head» لـ هولست.

3- دور «mezzo» فـي أوبرا سـير جون عاشـقاً لـــ فون ويليامز.

Quiet Flows the Don

الدون الهادئ (Tikhiy Don)

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الـروسـي إيـفـان ديرجينسـكي. قُـدمت أول مـرة فـي لينينغراد في 22 تشـرين الأول عـام 1935. وضـع نصـها، المأخوذ عن ميخائيل شـولوخوف. ليونيد ديرجينسكي.

الأدوار الرئيسـية : غريغوري مـيليخوف «ten»، نـاتـاليـا «sop»، كسـينيا «mezzo»، يـفغيني ليسـتينسـكي «bar».

قصة الأوبرا : روسيا، نحو عام 1914–1917.

يرضى غريغوري مكرهاً تحت ضغط والديه بالزواج من ناتاليا. تظهر محبوبته كسينيا في حفل الزفاف ويفر الاثنان معاً. يذهب غريغوري إلى الحرب، وتعمل كسينيا طباخة لدى أسرة الجنرال ليستينسكي. تسمع كسينيا (خطأً) نبأ موت غريغوري، وينجح ابن الجنرال يفغيني في إغوائها. يتكهن غريغوري وهو قرب الحدود النمسوية بالإطاحة بالقيصر الروسي وبانتهاء الحرب. يعود غريغوري، وعندما يكتشف خيانة أكسينيا يقتل يفغيني قبل انضمامه إلى مسيرة قوات الثورة.

هي من أنجح أوبرات ديرجينسكي. وقد رحب بها ستالين بوصفها نموذجاً للـ واقعية الاشتراكية في الفن، كما عدت معلماً بارزاً في الموسيقا السوفييتية. كذلك قوبلت بترحاب خارج روسيا.

Quiet place, A ـــــ مكان هادئ

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأمريكي ليونارد بيرنشتاين. قُدمت أول مرة في هيوستون في 17 حزيران عام 1983. وضع نصها ستيفان وردسورث.

هي الأوبرا الوحيدة لـ بيرنشتاين بالطول الطبيعي. وقد كتبها لتكون تكملة لأوبراه اضطراب في تاهيتي، لكنه عاد ودمج الأولى بالثانية.

Qui la voce ـــــ آريا تغنيها إلفيرا «sop» في الفصل الثالث من أوبرا البيوريتانيون لـ بيلّيني.

Quince, Peter – دور «bar» في أوبرا حلم ليلة صيف لـ بريتين. هو رئيس الميكانيكيين.

Quint, Peter – دور «ten» في أوبـرا دوران اللولـب لـ بريتين.

Quintet ـ خماسي

مـقـطـع غنـائي في الأوبرا يؤديه خمســـة من المغنين الـمـنـفردين مع الكورس أو دونه. والمثال الشــهير على ذلك نجده في أوبرا أســاتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر.

Don Quixote, ـــــــ دون كيشوت

يظهر دون كيشـــوت بطـل ميغيل ســـرفانتس في عدد من الأوبرات منها:

1- دور «bass» في أوبرا دون كيشوت لـ ماسنيه.

2- دور «bar» فـي أوبـرا مسرح عرائس المعلم بيدرو لـ دي فايا.

Quotations ـ اقتباسات

كثيراً ما يقتبس المؤلفون الموسيقيون من موسيقا غيرهم لاستخدامها في أعمالهم. وهناك عدة أشكال للاقتباس: الانتحال، السرقة الصريحة، الانتحال لسبب ما محدد. وفي الأوبريت يجري الاقتباس عموماً لأسباب هجائية؛ أي محاكاة ساخرة لمقطع أوبرالي شهير.

وفيما يلي أمثلة عن ألحان أوبرالية اقتبست عن عمد واستخدمت في أعمال أخرى:

• لحن في أوبرا أورفيو وأوريديس لـ غلوك، نجده في أوبريت أورفيوس في العالم السفلي لـ أوفنباخ.

• لحن في أوبرا ويليام تيل لـ غريتري، نجده في أوبرا البنت البستوني لـ تشايكوفسكي.

• لحن في أوبرا شيء نادر لـ مارتين ي سولر، نجده في أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

• لحن في أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت، نجده

في حكـايـات هوفمـان لـ أوفنباخ.

- لحن في أوبرا ويليـام تيـل لـــــ روســـيني، نجده في الســـيـمـفونيـة رقم 15 لـ شوستاكوفيتش.
- لحن في أوبرا عطيـل لـ روســـيني، نجـده في أوبرا الجرس الليلي لـ دونيزيتي.
- لحن في أوبرا الخصـمان لـ سارتي، نجده في أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

معجم الأوبرا

حرف R

إعداد: محمد حنانا

Rachel ـــــ دور «sop» في أوبرا اليهودية لـــــ هاليفي. هي ابنة الكاردينال بروني.

Rachel, quand du Seigneur ـــــ آريا يغنيها إليعازر «ten» في الفصـــل الرابع من أوبرا اليهودية لـ هاليفي.

Radamès ـــ دور «ten» في أوبرا عايدة لـــــ فيردي. هو قائد مصــري تحبه أمنيريس وهو يحب عايدة.

Radamisto – راداميستو

أوبـرا من ثلاثـة فصـــول لـ هـانـدل. قُدمت أول مرة في لنـدن في 27 نيســـان عـام 1720. وضـع نصـها، المأخوذ عـن دومينيكو لالي، نيكولا فرانشيسكو هايم.

ما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Ragonde ـ دور «mezzo» في أوبرا الكونت أوري لـ روسيني. هي مرافقة الكونتيسة أديل.

Raimbaud ـ دور «bar» في أوبرا الكونت أوري لـ روسيني. هو صديق أوري.

Raimondo ـ دور «bass» في أوبرا لوتشيا دي لاميرمور لـ دونيزيتي. هو قسيس رافينزوود.

Rake's Progress, The ـ مسيرة الفاجر

أوبرا من ثلاثة فصول وخاتمة لـ سترافينسكي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 11 أيلول عام 1951. وضع نصها، المأخوذ عن هوغارت، و. هـ. أودن وشيستر كالمان.

الأدوار الرئيسية : توم راكويل «ten»، آن ترولوف «sop»، نيك شادو «bar»، بابا التركية «mezzo»، الأم غوز «mezzo»، ترولوف «bass» سيليم «ten».

قصة الأوبرا : إنكلترا، القرن الثامن عشر.

يرفض توم راكويل عرضاً للعمل في المدينة يقدمه له ترولوف والد محبوبته آن، ويتذمر من افتقاره للمال. يظهر نيك شادو حاملاً نبأ

يفيـد أن توم ورث ثروة كبيرة من قريـب مجهول، ويغريـه بـالـذهـاب إلـى لـنـدن والإنغماس في حياة الرذيلة وفي المضـــاربـات والأعمال المشـــبوهة. في لندن يغدو نيك خادم توم على أن يدفع لـه أجوره بعـد عـام ويوم. يـتـزوج تـوم بـابـا الـتركيـة الملتحيـة عملاً بـاقتراح نيـك الذي يقنعه أيضـاً باســتثمار جميع أمواله في اختراع من الـمتوقع أن يحول الحجـارة إلـى خبز. يوافق توم على المشـروع، لكنه سـرعان ما يـفـلس، ويتصـــرف الـدلال ســـيليم ببيع أملاكـه في المزاد العلني. بعد عام ويوم يـظهر نيـك ويكشـــف عن نفســـه كشـــيطان ويطالب بروح توم. ثم يطلـب من توم أن يلعب معه لعبة ورق في جهـد أخير لإنقـاذ نفســـه؛ يربح توم ويغوص نيـك في الأرض لكنـه يخلف وراءه توم الـذي أصـــبح مجنونـاً. في مـأوى المجـانين يعتقـد توم بـأنـه أدونيس، ويظن أن آن الـتـي أتـت لـزيـارتـه هي فينوس. وعنـدمـا تتركـه آن يـائســـة يســـتلقي على الـفـراش دون حـراك. فـي

المشـــهد الختامي تنشـــد الشـــخصـــيات الرئيســـية مشـــيرة إلى المغزى: يجد الشـــيطان ما يفعله للأيدي والقلوب والعقول الكسولة.

هي ذروة فترة الكلاســيكية ـــــــــ الجـديـدة عنـد ســـترافينســـكي، وتُصـــنف واحـدة من أعظم أوبرات مـا بعد الحرب.

Rákoczy March ـــــ مارش فـي الـقســـم الأول مـن الكـانتـانـا الـدراميـة لعنـة فاوسـت لـ بيرليوز.

Ramiro : 1ـ دور «ten» في أوبرا سـندريللا لـــ روسـيني. هو الأمير الـذي يبحـث عن عروس.

2- دور «bar» فـي أوبـرا الساعة الإسبانية لـــ رافيل. هو بغّال.

3- دور «mezzo» بـنطـالي في أوبرا الجنائنية المزعومة لـ موتسارت.

Ramphis ـ دور «bass» في أوبرا عايدة لـــــ فيردي. هو كبير الكهنة.

Rance, Jack ـ دور «bar» في أوبرا فتاة الغرب لـــ بوتشيني. هو الشريف (عمدة البلدة).

Rangoni ـــ دور «bar» في أوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي. هو قسيس يسوعي.

Raoul : 1ـــ دور «ten» في أوبرا الهوغونوتيون لـ مايربير. هو جندي هوغونوتي.

2ـــ دور «ten» في أوبريت الحياة الباريسية لـــ أوفنباخ. هو فاجر يحب ميتيلاّ.

Rape of Lucretia, The
ـ اغتصاب لوكريتشيا

أوبرا من فصلين لـــ بريتين. قُدمت أول مرة في غليندیبورن في 12 تموز عام 1946. وضع نصها، المأخوذ عن أندريه أوبيي، رولاند دانكان. الأدوار الرئيسية : لوكريتشيا «mezzo»، تاركوينيوس «bar»، كورس

من الذكور والإناث «ten/sop»، بيانكا «mezzo»، جونيوس «bar»، كولاتينوس «bass»، لوتشيا «sop».

قصة الأوبرا : روما، نحو عام 500 قبل الميلاد.

كانت لوكريتشيا زوجة كولاتينوس قد أثبتت أنها الزوجة الوحيدة التي ظلت مخلصة لزوجها الضابط الغائب. يُغضب إخلاصها تاركوينيوس المتغطرس ويضعها أمام تحدٍّ، يذهب إليها ويغتصبها. في اليوم التالي تقتل لوكريتشيا نفسها لعدم قدرتها على تحمل عبء خزيها، وذلك بحضور زوجها الذي استُدعي بصورة طارئة.

ثاني أوبرا لـ بريتين، وهي عمل حجرة محكم وقوي كتب لـ فرقة من 12 عازفاً.

Recitativo ـــــ ريسيتاتيفو (بالإيطالية)

إلقاء منغم حر من الناحية الإيقاعية يستخدم في الأوبرا والأوراتوريو لغرض الحوار أو السرد.

Recitativo Secco ـــــ ريسيتاتيفو جـــــــاف (بالإيطالية)

إلقاء منغم تصـــاحبه أكوردات من آلة الهاربسيكورد، وأحياناً آلـة أخرى تعزف دور البـاص. ويســـتخـدم لـفرض الحوار السـريع خصـوصـاً في الأوبرا الهزلية.

Recitativo stromentato ـــ ريسيتاتيفو سترومينتاتو

إلقـاء منغم تصـــاحبـه آلات الأوركسترا.

Recondita armonia ـــــ آريـــــــــا يغنيهـــا كـافـارادوســـي «ten» في الفصل الأول من أوبرا توسكا لـ بوتشيني.

Redburn, Mr ـ دور «bar» في أوبرا بيلي باد لـــ بريتين. هو اليوتينـانـت الأول على متن السفينة.

Rè dell’ abisso ـــ آريـــا تغنيها أولريكا «mezzo» في

الفصـل الأول من أوبرا حفلة رقص تنكرية لـ فيردي.

Red Line, The
ـ الخط الأحمر

أوبـرا من فصـــلين للمؤلف الفنلندي أوليس ســـالينين. قُـدمـــت أول مـــرة فـــي هيلسـينكي في 30 تشـرين الثـاني عـام 1978. وضـــع نصـــها، المأخوذ عن إيلماري كيانتو، المؤلف نفســـه. هي الأوبرا الثانية لـــ ســالينين، وقـد قُـدمـت على نطـاق واسـع.

Red Whiskers ـــ دور «ten» في أوبرا بيلي باد لـ بريتين. هو بحار.

Regina coeli ـــــــ كورس (ترتيلـة عيـد الفصـــح) في أوبرا الفروســـيـة الريفيـة لـ ماسـكاني.

Register ــ ريجيستر

جزء من المسـاحة الصوتية. وهنـاك ثلاث ريجيســـترات، ريجيســتر الصـدر، ريجســتر الوسط، ريجيستر الرأس.

Regnava nel silenzio ــ آريا تغنيها لوتشـــيا «sop» في الفصل الأول من أوبرا لوتشيا دي لاميرمور لـ دونيزيتي.

Reine de Saba, La
ــ ملكة ســـبأ

أوبرا من أربعة فصول لـ غونو. قُـدمـت أول مرة في بـاريس في 28 شـــبـاط عام 1862. وضـــع نصـــها، المأخوذ عن جـيـرارد دو نـيـرفـال، جـول باربييه وميشيل كاريه.

تدور قصـــة الأوبرا حول حب الـنحـات العبري أدونيرام لـ بلقيس ملكة ســبأ، وتنتهي بموته.

لم تعد تُقدم اليوم.

Remendado ـــــ دور «ten» فـــــي أوبرا كارمن لـ بيزيه. هو مُهرب.

Reinmar ـــ دور «bass» في أوبرا تانهاوزر لـــــ فاغنر. هو فارس مغنٍّ.

Reiza ـ دور «sop» في أوبرا أوبيرون لـــــ فيبر. هي ابنة هارون الرشيد.

Renard ـ الثعلب

بـورلـيســـــك من جزأين لـ سترافينسكي. قُدم أول مرة في بـاريس في 18 أيـار عام 1922. وضــع نصــه، المأخوذ من حكايات شعبية، المؤلف نفســه بالاشتراك مع شارل فيرديناند راموز.

يقدم العمل على المســـرح راقصـــون أو بهلوانيون بينما

يـقـف الـمـغـنون المنفردون (اثـنـان «ten»، واثـنـان «bass») وسط الأوركسترا.

قصـــة العمـل: يعظ الثعلـب الـديـك ويحثـه على النزول مـن مـجـثـمـه، لـكـن الـهر والـكـبـش ينقـذان الطـائر. يحـاول الثعلـب ثـانيـةً ويكـاد ينجح. لكن الذي ينقذ الديك هـذه المرة هي الإيحـاءات الـتي توجـه للثعلـب حول زوجته التي لم تعد مخلصـة لـه. وأخـيـراً يـخـنـق الـهـر والكبش الثعلب.

Renato ـــــ دور «bar» في أوبرا حفلـة رقص تنكريـة لـ فيردي. هو زوج أميليا.

Rencontre Imprévu, Le

ـ لقـاء غـير متوقع

أوبرا هزلية من ثلاثة فصـول لـ غلوك. قُدمت أول مرة في فيينـا في 7 كـانون الثـاني عـام 1764. وضـــع نصـــها،

المأخوذ عن دورنيفال وألان رينيه، ل. هـ. دانكورت.

هي آخر عمل هزلي لـ غلوك، حازت شعبية واسعة، لكنها الآن نادراً ما تُقدم.

Re Pastore, Il – الملك الراعي

أوبرا من فصلين لـ موتسارت.

قُدمت أول مرة في سالزبورغ في 23 نيسان عام 1775.

وضع نصها بيترو ميتاستازيو.

الأدوار الرئيسية : أمينتاس «sop»، أليساندرو «ten»، إليزا «sop»، تاميريس «sop»، أجينور «ten».

قصة الأوبرا : صيدا، زمن الإسكندر الكبير 332 قبل الميلاد.

يقرر أليساندرو بعد أن أخضع مدينة صيدا أن ينصب على عرشها أمينتاس سليل البيت الملكي البعيد، الذي رُبي راعياً للغنم، والذي يحب الراعية إليزا ذات الأصل الفينيقي النبيل. تحب الأميرة المبعدة تاميريس

النبيـل الصـــيـداوي أجينور صـديق أليســاندرو. يرســل أليســـــانـدرو أجينور ليعرض عرش صـــيدا على أمينتاس الذي يتوجب عليه الزواج من الأميرة تـاميريس. لكن إليزا وأمينتاس يخشــيان أن يدمر ذلك القدر ســـعادتهما. يقنع أجينور أمينتاس بأنه بوصـفه ملكاً لا يســـتطيع الزواج من راعيـة، ويقرر أليســـــانـدرو، الذي ســـمع نبأ العثور على تاميريس، أن يتزوج أمينتاس من الأميرة تـاميريس. عنـد ذلــك يتخلى عنهـا أجينور. ولكن بدل أن يخسر أمينتاس إلـيـزا يـرفض العرش. يتــأثر أليســـاندرو من إخلاصـــهما وينصـــبهمـا، ملكـاً وملكـة، على صـيدا. ويعد بأن يخضع إقليماً جديداً من أجل أجينور وتاميريس.

هي عمل رعوي فاتن مبني على حـدث يُعتقد بأنه جرى في حياة الإســـكندر الكبير، وما زالت تُقدم باستمرار.

Rescue opera – أوبرا الإنقاذ

تعبير يصــف نمطاً من الأوبرا شـاع في فرنسا زمن الثورة الفرنسية وبعدها، تُنقذ فيها شـخصـية رئيسـية البطل أو البطلة من قدر رهيب منتظر. والمثال الأكثر شـــهرة على ذلك أوبرا فيديليو لـ بيتهوفن. وثمـة أمثلة أخرى منها أوبرا لودويســـكا وأوبرا اليومان لـ كـيـروبيني، وأوبرا داليبور لـ سـميتانا...إلخ.

_____

_____

_____

Retablo de Maese Pedro, El

ـ مسرح عرائس المايسترو بيدرو

أوبرا دمى متحركة من فصل واحد لــ دي فايا. قُدمت أول مرة في إشـــبيليـة في 23 آذار عام 1923 وضـع نصـها، المـأخوذ عن ســـرفـانتس، المؤلف نفسـه.

الأدوار الرئيســـيـة : بيـدرو «ten»، دون كيشوت «bar»، راوٍ «sop».

قصــة الأوبرا : تعرض دمى بيدرو المتحركة في إسطبل نُزُل صــغير قصـــة إنقـاذ ميليزينـدرا من المغاربة أمام جـمـهـور يجلس بينـه دون

كيشـــوت. يحســـب دون كيشـــوت الـدمى بشـــراً حـقـيـقـيـين يحتـاجون إلى المساعدة فيهب من مقعده ليفتعل معركة. يضـــرب دون كيشوت أعناق الدمى ويدمر العرض المسرحي.

هي من أكثر أوبرات الـدمى شهرة.

Re Teodoro di Venezia, Il
ـ ثيودور ملك فينيسيا
أوبرا من فصـلين لـــ بازيلّو. قُدمت أول مرة في فيينا في 23 آب عام 1784. وضع نصها جيوفاني باتيستا كاستي.

Revisor , Der ـ المفتش
أوبرا من خمســة فصــول لـ إيـغ. قُـدمـت أول مرة في شـــفيتزينغن في 9 أيار عام 1957. وضـع نصـها، المأخوذ عن غوغول، المؤلف نفسه.

هي ملهـاة تروي قصـــة موظف مـدني معوز يُظن أنه مســـؤول كبير أتى بمهمة. وهي واحدة من أنجح أعمال

إيغ. وقد قُدمت على نحوٍ واسع.

_____

_____

_____

Rheingold, Das

ـ ذهب الراين

(الحلقة الأولى من سلسلة خاتم النيبيلونغ)

أوبرا من فصل واحد لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 22 أيلول عام 1869 (أُلفت عام 1854). وضع نصها، المبني على أسطورة الـ نيبيلونغ، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : ألبريش «bar»، فوتان «bar»، لوغه «ten»، فريكا «mezzo»، فاسولت «bass»، فافنر «bass»، ميمه «ten»، دونر «bar»، فرايا «sop»، إردا «cont»، فروه «ten»، فوغلنده «sop»، فيلغونده «mezzo»، فلوسهيلده «mezzo».

قصة الأوبرا : المشهد الأول:

في أعماق نهر الراين ثمة قطعة من الذهب تحرسها حوريات الراين، لم يفكر أحد في الاستيلاء عليها والاستفادة من قوتها

السـحرية الهائلة، لأن هناك شـــرطـاً لـذلـك هو أن ينكر الحب. يظهر مخلوق بشـــع الهيئة اسمه ألبريش ويغازل حوريـات الراين فينفرن منـه. يـحـنـق هـذا على الجميع ويـنـكـر الـحـب، ثـم يـقتلع الـذهب من مكمنه ويعدو به بعيـداً وســـط عويل حوريات الراين. وفي كهفه يصنع من الـذهب خاتماً وخوذة تخفيه عن الأنظار.

المشهد الثاني:

هناك قصـــر منيف تســـكنه الآلهة، شـــيده عملاقان بناءً على طلـب من فوتـان كبير الآلهـة الـذي وعـدهما بإلهة الشـــبـاب فرايـا أجراً على عملهمـا. يصـــحو فوتان من نومـه وينظر حولـه بـإعجـاب ويقول مخاطباً نفســـه «لقد تم العمـل العظيم». يـأتي العملاقان فاســـولت وفافنر للمطالبة بـــــ فرايا. تعارض فريكا زوجة فوتان تســـليمها للعملاقين ولكن دون جدوى. يـفـاوض فـوتـان العملاقين لاســـترداد فرايا لقاء منحهما ذهب الراين فيقبلان، ويقترح فافنر أن يُكدس الذهب على الأرض وتقف فرايـا خلفـه،

وعنـدمـا يحجـب الـذهـب رأسها تصبح الكمية مقبولة. ولكن كيف يمكن الحصـــول على الذهب؟

المشهد الثالث:

يهبط فوتان مع لوغه إله النار الـمـاكـر إلى كهف ألبريش يحاولان إثارة غروره من أجل تجريـده من الـذهـب. يقع ألبريش في الشـــرك عندما يطلب منه أن يعرض عليهما قوتـه المســـتمـدة من قوة الـذهب الســـحرية. يضـــع ألبريش الخوذة على رأســـه فـيتحول إلى تنين هـائـل. يتظـاهر لوغـه بـالفزع، ثم يطلـب منـه أن يتحول إلى شـيء صـغير، فيضع الخوذة ثانية فيتحول إلى سـلحفاة، وهنـا يـدوس لوغـه عليهـا وينتزع الخوذة عن رأســـهـا وكذلك الخاتم، فيعود ألبريش إلى هيئتـه الأصـــليـة. يثور ألبريش ويصب لعناته عليهما وعلى الذهب الذي ســـوف يهلك كل من يملكه. يصـعد فوتان ولوغه إلى وجه الأرض بعـد أن نقـل المردة الذهب. تتم المبـادلـة وتعود فرايـا لـلآلهـة. ومـا إن يتســـلم العملاقان الذهب حتى يدب

الخلاف بينهما ويقتل فافنر شـــريكه فاســـولت. وهكذا بدأت لعنة الذهب.

المشهد الرابع :

يعود فوتان مع بقية الآلهة إلى القصـــر، الـذي دعـاه فـالاهـالا، مروراً على قوس قزح على نهر الراين. يُسمع عويل حوريات الراين مجدداً ينـدبن الـذهـب ويطلبن إرجاعه.

Ribbing, Count ــ دور «bass» في أوبرا حفلة رقص تنكرية لـ فيردي. هو واحد من متآمرين اثنين.

Riccardo : 1- دور «ten» في أوبرا آنا بولينا لـــ دونيزيتي. هو ريتشـارد بيرسـي حبيب آنا القديم.

2- دور «ten» في أوبرا ماريا دي روهان لـ دونيزيتي.

3- دور «bar» فـي أوبـرا البيوريتانيون لـــ بيلّيني. هو الجنرال البيوريتاني ريتشـــارد فورث.

4- دور «ten» في أوبرا أوبيرتو لـــــ فـيردي. هو كونـت سالينغورا.

5- دور «ten» في أوبرا حفلة رقص تنكرية لـــ فيردي. هو غوســـتـافوس الثـالـث في النسخة الأصلية.

6- دور«ten» في أوبرا البخلاء الأربعة لـ وولف ـ فيراري.

_____

_____

_____

Riccardo Primo, Rè d' Inghilterra

ـ ريتشارد الأول ملك إنكلترا

أوبـرا من ثلاثـة فصـــول لـ هـانـدل. قُدمت أول مرة في لندن في 11 تشـرين الثاني عـام 1727. وضـــع نصـــها، الـمـأخوذ عن ف. بريـانـي، باولو أنطونيو رولّي.

هي نادراً ما تُقدم.

_____

_____

_____

Richard Coeur de Lion

ـ ريتشارد قلب الأسد

أوبـرا من ثلاثـة فصـــول لـ غريتري. قُدمت أول مرة في باريس في 21 تشرين الأول عام 1784. وضع نصها جان ـ ماري سيدين.

الأدوار الرئيســـية : بلوندل «bar»، ريتشـــــارد «ten»،

لوريـت «sop»، مـارغريـت «sop».

قصـــة الأوبرا : النمســـا، نهاية القرن الثاني عشر.

يرحـل بلونـدل مغني الملـك ريتشـــارد الأول متنكراً بهيئة تروبـادور أعمى للبحـث عن ملكه السـجين. وبمسـاعدة مارغريت يتصل بـــ ريتشارد من خلال اســتخدام أغنيته، وأخيرا ينجح في إنقاذه.

هي رائعـة غريتري التي لا تزال تُقدم بين وقت وآخر.

Ride of the Valkyries

ـ انطلاق الفالكيرات

يطلق هذا الاسم عادة على افتتـاح الفصـــل الثـالـث من أوبرا الفالكيري لـ فاغنر.

Riders of the Sea

ـ راكبو البحر

أوبرا من فصل واحد لـــ فون ويليـامز. قُدمت أول مرة في

لندن في 30 تشـرين الثاني عـام 1937. أُخذ نصـــها من مسرحية لـــ جون ميلينغتون سينغ.

الأدوار الرئيســـية : موريـا «mezzo»، بـارتلي «bar»، كاثلين «sop»، نورا «sop».

قصة الأوبرا : ساحل إيرلندا الـغـربـي، بـدايـة الـقـرن العشرين.

كانت موريا قد فقدت زوجها وأربعـة مـن أولادهـا فـي البحر. أمـا خـامس أولادهـا فتتحقق من غرقه في البحر عنـدمـا تتعرف ابنتـاهـا نورا وكـاثلين على ثيـاب ملقـاة عـلـى الشـــاطـئ تخص أخـاهمـا. وعنـدمـا يطـالـب البحر أيضـــاً بـابنهـا الأخير بارتلي أثناء نقله جياداً إلى السـوق الموسـمية، يتحول أســـى موريا إلى ســـلام التسليم بالأمر المقدر.

هـي تـحـفـة فون ويليـامز الأوبرالية. إنها ذات تأثير طاغٍ في المســـرح لما تتمتع به من قوة ومن حـدة عـاطفية، لكنها نادراً ما تُقدم.

Rienzi – رينزي

أوبرا من خمسة فصول لـ فاغنر. قُدمت أول مرة في درسدن في 20 تشرين الأول عام 1842. وضع نصها، المأخوذ من مسرحية ماري روسيل ميتفورد ومن رواية إدوارد بولور لايتون، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : رينزي «ten»، أدريانو «mezzo»، إيرين «sop»، باولو أورسيني «bar»، ستيفانو كولونا «bass»، الكاردينال رايموندو «bass».

قصة الأوبرا : روما، منتصف القرن الرابع عشر.

يحاول باولو أورسيني خطف إيرين أخت الموثق العام البابوي رينزي، لكن يعترضه ستيفانو كولونا الذي ينبري ابنه أدريانو الواقع في حب إيرين للدفاع عنها. يظهر ممثل البابا رينزي ويحث الشعب، بتشجيع من الكاردينال رايموندو، على مقاومة طغيان النبلاء. يقسم النبلاء على الولاء لـ رينزي بصفته تريبيون (المدافع عن حقوق العامة ومصالحها عند الرومان)،

لكنهم يتآمرون على قتله، وتكاد تنجح خطتهم. يدانون ويحكم عليهم بالموت، لكن أدريانو يتوسط للإبقاء على حياتهم، وعندما يحنثون بقسم الولاء يثور الشعب ويقتلهم. ومع ذلك تتغير عواطف الناس تجاه رينزي، ويحاول أدريانو أيضاً قتله، ويغدو عدواً للناس وللكاردينال ويحرم كنسياً. يحذر أدريانو إيرين من الخطر المحدق بأخيها رينزي، ويرجوها أن تهرب معه، لكنها ترفض ذلك وتذهب للبحث عنه. تجد إيرين أخاها يصلي في الكابيتول (هيكل جوبيتر القديم في روما)، ينصحها رينزي أن تفر مع أدريانو لضمان سلامتها فترفض. تظهر جموع الرعاع المهتاجة وتشرع في رجم رينزي، ثم تضرم النار في الكابيتول. وحين تقترب لحظة هلاك رينزي وإيرين يصل أدريانو ويندفع نحو ألسنة اللهب ليلاقي حتفه معهما.

هي الأوبرا الثالثة لـ فاغنر، وواحدة من أطول الأوبرات، وتتناول أحداثاً جرت في حياة المناضل الوطني الإيطالي

كولا دي رينزي (نحو 1313 ــ 1354) الذي جابه العائلات الأرستقراطية، ودافع عن حقوق الشعب، والذي أعلن أن جميع المواطنين الإيطاليين أحرار. ما زالت تُقدم بين وقت وآخر، ولكن بنسخة مختصرة.

Rigoletto – ريغوليتو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في 11 آذار عام 1851. وضع نصها، المأخوذ عن فيكتور هوغو، فرانشيسكو ماريا بيافيه.

الأدوار الرئيسية : ريغوليتو «bar»، غيلدا «sop»، دوق مانتوا «ten»، سبارافوسيل «bass»، مادالينا «mezzo»، كونت مونتيرون «b-bar».

قصة الأوبرا : مانتوا، القرن السادس عشر.

يسخر مهرج القصر الأحدب ريغوليتو من غضب الكونت مونتيرون العجوز الذي حضر ليتهم الدوق الفاسق باغتصاب ابنته. وقبل أن

يبعـده رجـال الـدوق يلتفـت نحو ريغوليتو ويصـــب لعنـة الأب الحزين عليه. يكتشـف رجـال الحـاشـــية الملكيـة الـذين يكرهون ريغوليتو أن لـديـه (لـدى ريغوليتو) فتـاة يـافعـة جميلة متوارية بعيداً. ولجهلهم أنها ابنته المعبودة غيلـدا التي ربـاها في عزلة شـــبيـهـة بعزلـة الأديرة، اعتقـدوا بأنها حظيته، وقرروا اختطـافهـا من أجـل الـدوق، حتى إنهم خـدعوا ريغوليتو ليســـاعدهم في ذلك. أثناء ذلـك يزور الـدوق، الذي علم بـالخطة، غيلدا متنكراً بهيئة طـالـب فقير فتقع غيلدا في غرامه. تُحضر رجال الحاشية غيلـدا إلى قصـــر الـدوق، وعـنـدمـا يـحـاول ريغوليتو مـقـابـلـة الـدوق تـمـنعـه الحاشـية، وذلك على الرغم من أنهم بـدؤوا يـدركون أن غـيلـدا هي ابنتـه. تنـدفع غيلـدا خـارجـة من إحـدى الـغرف وترتمي بين ذراعي ريغوليتو وتخبره بـأن الـدوق اغتصـــبها، فيقســـم على الانتقام من الدوق. يسـتأجر ريـغـوليتو القـاتـل المـأجور ســبارافوســيل لقتل الدوق الذي سـتستدرجه إلى كوخ

منعزل أخت سبارافوسيل مادالينا. لكن غيلدا ما زالت تُحب الدوق على الرغم من العار الذي ألحقه بها. وعندما تعلم ما سيحدث ترسم خطة بارعة لتأخذ مكان الدوق، وبذلك يتم قتلها في الظلام. يصل ريغوليتو إلى الكوخ فيسلمه سبارافوسيل كيساً يحتوي على جسد. وبينما هو في طريقه لرمي الكيس في النهر يتناهى إلى سمعه غناء الدوق. يفتح ريغوليتو الكيس، يخامره إحساس بأنه خدع فيرى وجه غيلدا يلتمع في الظلام؛ إنها ما زالت حية، لكنها سرعان ما تفقد الحياة بين ذراعي ريغوليتو. يستجدي ريغوليتو المغفرة، وتعود إلى ذهنه ذكرى لعنة مونتيرون فينهار تحت وطأة ألم مبرح. حظيت بنجاح فوري عند ظهورها وظلت من أكثر الأوبرات شعبية.

Rinaldo – رينالدو
أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 24 شباط عام 1711. وضع نصها، المأخوذ

عن توركواتو تاسـو، جياكومو روسـي.

الأدوار الرئيسـيـة : رينالدو «mezzo»، غوفريـدو «ten»، ألـمـيـريـنـا «sop»، أرميـدا «sop»، أرغانته «bass».

قصـــة الأوبرا : يقـاتـل الصـليبي رينالدو الذي يحب ألميرينـا المســلمين تحـت قيـادة أرغـانتـه. تســتخـدم حـظـيـة أرغـانـتـه قـواهـا السـحرية ضـد رينالدو، لكن ينتهي بهـا الأمر إلى الوقوع فـي غـرامــه. وأخيراً تلحق الهزيمة بـ أرغانته وأرميدا.

هي أول أوبرا كتبها هاندل لـ لنـدن، حظيـت بنجـاح كبير، وما زالت تُقدم باسـتمرار.

Rinuccio ـــ دور «ten» في أوبرا جيـاني ســكيكي لـ بـوتشـــيني. هو واقع في غرام لوريتا.

Risurrezione ـ البعـث

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الإيطالي فرانكو ألفانو.

قُـدمـت أول مرة في تورين في 30 تشـرين الثاني عام 1904. وضـع نصها، المأخوذ عن تولستوي، سيزار هانو.

الأدوار الرئيسية : كاتيوشـا «sop»، الأمـيـر ديـمـتـري «ten»، سيمونسون «bar».

قصة الأوبرا : روسيا، القرن التاسع عشر.

يغوي الأمير ديمتري صـديقة طفولته كاتيوشا ثم يهجرها. تحـاول اللقـاء به في محطة الـقـطـار فتفشـــل. تُتهم كاتيوشا بجريمة قتل وتنفى إلى ســـيبيريـا. يلحق بهـا ديـمتري إلى هنـاك بغيـة الـتـكفير عن ذنبـه، لكنهـا ترفضـــه بكبرياء. يزورها مرة ثـانيـة ويعرض عليهـا الزواج، لكنهـا على الرغم من انهـا ما زالت تُحبه تقرر الزواج من رفـيـقـهـا الســـجـيـن سيمونسون.

هي من أفضل أعمال ألفانو. وقد حظيت بنجاح في زمنها، أمـا الآن فـهـي فـي طـي النسيان.

Rita or Le Mari Battu

ـــ ريتـــــــا أو الزوج المهزوم

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ دونيزيتي. قُدمت أول مرة في باريس في 7 أيار عام 1860. (أُلفت عام 1841). وضع نصها غوستاف فاييز.

هي عمل صغير مبهج ما زال يُقدم باستمرار.

Ritorna vincitor ــ آريا تغنيها عايدة «sop» في الفصل الأول من أوبرا عايدة لـ فيردي.

Ritorno d'Ulisse in Patria, Il

ـ عودة أوليس إلى موطنه

أوبرا من خمسة فصول وتمهيد لـ مونتيفيردي. قُدمت أول مرة في فينيسيا في شباط عام 1641. وضع نصها، المأخوذ عن هوميروس، جياكومو بادورا.

الأدوار الرئيسية : أوليس «ten»، بينيلوب «mezzo»، مينيرفا «sop»، ميلانتو «mezzo»، إيريكليا «mezzo»، جوبيتر «ten»، أومايوس «ten»، الوقت «bass».

قصة الأوبرا : تنوح بينيلوب زوجة أوليس المخلصة،

محـاطـة بعـدد من الخطاب، على زوجها الذي طال غيابه في حرب طروادة. يصـــل أوليس إلى إيتـاكـا فتحثـه مـينيرفـا على العودة إلى بـيتـه. يتنكر أوليس بهيئـة شــحاذ ويدخل قصـره. تعلن بينيلوب أنهـا ســـتتزوج من الخاطب الذي يســـتطيع أن يشـــد قوس أوليس ويرمي بـه. يعجز الجميع عن تـأديـة ذلك، لكن الشحاذ ينجح في ذلك بســهولة. يقتل أوليس جميع الخطاب وينعم بعودته إلى زوجته.

ظلت هذه الأوبرا دون تقديم مـدة 300 عـام تقريباً. حديثاً جـرى تقـديمهـا على نحو واســع في نســختها التي أعدها رايموند ليبارد.

Robert le Diable

ـ روبرت الشيطان

أوبرا من خمســة فصــول لـ مـايربير. قُدمت أول مرة في بـاريـس فـي 21 تشـــرين الثاني عام 1831. وضع نصها يوجين ســـكريـب وجيرمين دولافين.

الأدوار الرئيسـيـة : روبرت «ten»، بـيـرتـرام «bass»، إيزابيلاّ «sop»، أليس «sop».

قصـــة الأوبرا : بـاليرمو، القرن الثالث عشر.

يقع دوق نورمـانـدي روبرت، الذي هو ابن امرأة من البشر وشـــيطان، في حب الأميرة إيزابيلاّ. يحـاول الشـــيطـان متنكراً ومتخذاً اســم بيرترام الفوز بروح روبرت لقـاء منحه إيـزابـيـلاّ، لكن أليس أخـت روبرت بالرضـاع تقنعه برفض ذلك. يتزوج روبرت من إيزابيلاّ بعـد تحرره من الشـــيطان، ويعود بيرترام إلى الجحيم.

إنـهـا الأوبـرا الـتي وطـدت سـمعة مايربير في فرنسـا.

تمتعت بشـعبية واسعة في القرن التاسع عشر، أما الآن فنادراً ما تُقدم.

Roberto Devereux Conte d'Essex

ـ روبرت ديفيرو كونت ديسيكس

أوبـرا من ثلاثـة فصـــول لـ دونيزيتي. قُـدمـت أول مرة في نابولي في 29 تشـــرين الأول عام 1837. وضع نصها، الـمـأخـوذ عـن فـرانســـوا أنسيلوت، سلفاتور كامارانو.

الأدوار الرئيسـية : إليزابيث «sop»، روبرت «ten»، دوق

نوتينغهام «bar»، ساره «mezzo».

قصة الأوبرا : إنكلترا، 1598.

تحب الملكة إليزابيث روبرت (إيرل إسيكس*)، الذي يحب سراً ساره زوجة صديقه المخلص دوق نوتينغهام. وكانت إليزابيث قد أعطت روبرت خاتماً ووعدته بمساعدتها في أي وقت يقدمه إليها. يعطي روبرت الخاتم إلى ساره وتقدم له وشاحاً نقش عليه الحرف الأول من اسمها. يُتهم روبرت بالخيانة العظمى ويُحكم عليه بالموت. وعندما يجري التفتيش يُكتشف الوشاح؛ يدرك دوق نوتينغهام أن زوجته خانته مع أفضل صديق له، وتوقع إليزابيث الغاضبة على مذكرة الإعدام. يكتب روبرت إلى ساره يسألها أن تسلم الخاتم إلى إليزابيث، لكن دوق نوتينغهام يعترض الرسالة ويؤخر عن عمد تسليم الخاتم إلى ما بعد تنفيذ حكم الإعدام.

هي رؤية مزركشة حول حب إليزابيث الأولى وإيرل إسيكس (1567–1601). وقد أُهملت قرابة قرن من الزمن ثم عادت لتُقدم باستمرار.

Robinson, Count ـــــ دور «bar» في أوبرا الزواج السري لـ تشيماروزا. هو رجل إنكليزي كريم المحتد.

Robinson Crusoé

* إيرل (Earl) لقب إنكليزي أدنى من مركيز وأرفع من فيكونت. (المورد)

ـ روبنسون كروزو

أوبريت من ثلاثة فصول لـ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في باريس في 23 تشرين الثاني عام 1867. وضع نصها، المأخوذ عن دانييل ديفو، يوجين كورمون وهيكتور كريميو.

تتضمن شيئاً من موسيقا أوفنباخ الفاتنة، لكن نصها الضعيف حد من انطلاقتها.

Rocco ـــــ دور «bass» في أوبرا فيديليو لـــــ بيتهوفن، وفي أوبرا ليونورا لـ باير. هو السجان والد مارزيلين.

Rodelinda, ـ روديليندا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هاندل. قُدمت أول مرة في لندن في 13 شباط عام 1725. وضع نصها، المأخوذ عن بيير كورنيي، أنطونيو سالفي ونيكولا فرانشيسكو هايم.

الأدوار الرئيسية : روديليندا «sop»، غريموالدو «ten»، بيرتاريدو «mezzo»، إيدفيغ «mezzo»، غاريبالدو «bass».

قصة الأوبرا : ميلانو.

يُعتقد بأن بيرتاريدو ملك لومباردي الشرعي قد مات. يعود سراً إلى بيته ليكتشف ان غريموالدو قد اغتصب العرش ويحاول إجبار زوجته روديليندا على الزواج منه. يُعتقل بيرتاريدو ويسجن. يتمكن بيرتاريدو من الهرب

ويحول دون قتـل غريموالـدو على يد تابعه الخاص الشرير غـاريبـالـدو. واعترافـاً منـه بـالجميـل يتخلى غريموالدو عن العرش ويقـدم الولاء لـ بيرتـاريـدو بوصـــفـه الحـاكم الشرعي.

هي واحـدة من أنجح أوبرات هـانـدل. ومـا زالـت تُقـدم باستمرار.

Rodolfo : 1- دور «bass» فـي أوبـرا المســـرنمـة لـ بيلّيني. هو كونت عاد حديثاً للقرية.

2- دور «ten» في أوبرا لويزا ميلّر لـــــ فيردي. هو ابن الكونت فالتر.

3- دور «ten» فـي أوبـرا البوهيمية لـــ بوتشـــيني، وفـي أوبـرا الـبـوهـيميـة لـ ليونكافالّو. هو شاعر فقير.

Rodrigo – رودريغو

أوبـرا من ثلاثـة فصـــول لـ هـانـدل. قُدمت أول مرة في فلورنســا عام 1707. واضـع

الـنـص، الـمـأخـوذ عـن ف. سيلفاني، غير معروف.

هـي من أعمـال هـانـدل المســـرحية المبكرة، ونادراً ما تُقدم.

_____

_____

_____

Rodrigo : 1- دور «ten» في أوبـرا ســـيـدة الـبـحيرة لـ روسيني. هو زعيم متمرد.

2- دور «bar» في أوبرا دون كارلوس لـ فيردي. هو مركيز بوسا الليبرالي.

3- دور «ten» في أوبرا السيد لـ ماسنيه. هو السيد.

_____

_____

_____

Roi Arthur, Le – الملك آرثر

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي إرنست شوسون. قُدمت أول مرة في بروكسل في 30 تشـــرين الثاني عام 1903 (أُلفـت عـام 1895). وضع نصها، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيســـيـة : آرثر «bar»، جـينيفييـه «sop»،

لانســـيلوت «ten»، موردريد «bar»، ميرلين «bass».

قصـــة الأوبرا : يثني آرثر، المنتصر على السكسونيين، على لانســـيلوت. يبـاغـت موردريـد الغيور لانســـيلوت وهو في خلوة مع زوجة آرثر الملكـة جينيفييـه. يصـــيـب لانســـيلوت موردريـد بجروح ويهرب. يُعلم موردريـد الملك آرثر بما حدث فيقاوم تصديق ذلك ويســتدعي لانســيلوت إلى القصر. يرفض لانسيلوت المجيء ويفر مع جينيفييـه. تدفع نبوءة ميرلين بســـقوط المملكـة بـآرثر إلى مطـاردة لانســـيـلوت الـذي فر من ســـيف آرثر. تلوم جينيفييه لانســيلوت الذي عاد للقتال وتخنق نفســـها بشـــعرها. يـتـمكن آرثر من إصـــابـة لانســـيلوت بجروح بليغة ثم يـغـفـر لــه. تـهـبـط مركبـة سماوية لتقل آرثر إلى عالم أفضل.

Roi de Lahore, Le

ـ ملك لاهـور

اوبرا من خمسة فصول لـ ماسنيه. قُدمت أول مرة في باريس في 27 نيسان عام 1877. وضع نصها، المأخوذ من الـــ ماهابهاراتا، لويس غالين.

الأدوار الرئيسية : سيتا «sop»، أليم «ten»، سينديا «bar»، أندرا «bass»، كاليد «mezzo»، تيمور «b-bar».

قصة الأوبرا : الهند، القرن الحادي عشر.

يحب أليم ملك لاهور الكاهنة سيتا، كذلك يحبها وزيره سينديا. يقتل سينديا الملك أليم. لكن الإله الهندوسي أندرا يأذن له بالعودة إلى الأرض بصفة شحاذ. تنتحر سيتا لكي تلتقي بأليم في الجنة.

هي أول نجاح عريض لـ ماسنيه، وما زالت تُقدم من حين لآخر.

Roi d'ys , Le – ملك إيس أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي إدوارد لالو. قُدمت أول مرة في باريس في 7 أيار عام 1888. وضع نصها،

الـمـأخـوذ مـن أســـطـورة بريتانية، إدوارد بلو.

الأدوار الرئيســـيـة : ميليو «ten»، روزيـــن «sop»، مـارغـاريد «mezzo»، كارماك «bar»، ملك «bass».

قصـة الأوبرا : تحب الأميرة مـارغـاريـد المحـارب ميليو، لكنـه مخطوب لـــــ روزين شـــقيقة مارغاريد. في ليلة الزفاف تفتح مارغاريد الغيورة بوابات القناة فاسحة المجال لميـاه البحر لإغراق مـدينـة إيـس. وبـعـد أن تـعـتـرف مـارغـاريد وترمي بنفســـها في الـبـحـر تتراجع الميـاه وتنقذ المدينة.

هي من أنجح أعمـال لالو، وما زالت تُقدم باستمرار.

Roi l'a Dit , Le

ـ هكذا قال الملك

أوبرا هزلية من ثلاثة فصـول لـــــ ديليب. قُدمت أول مرة في بـاريس في 24 أيـار عام 1873. وضـــع نصـــها إدموند غوندينيه.

Roi Malgré Lui , Le

ـ ملك رغماً عنه

أوبرا هزلية من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي إيمانويل شابرييه. قُدمت أول مرة في باريس في 18 أيار عام 1887. وضع نصها، المأخوذ عن فرانسوا أنسيلوت، إميل دو نـاياك وبول بوراني (عدله جان ريشبين).

الأدوار الرئيسية : هنري دو فالوا «bar»، مينكا «sop»، دو نانغيز «ten»، ألكسينا «sop».

قصة الأوبرا : فرنسا، 1574.

يعلم هنري دو فالوا، الذي سيتوج ملكاً على فرنسا، من خطيبته مينكا بأن هنالك مؤامرة لقتله. يتنكر هنري بهيئة صديقه دو نانغيز وينضم إلى المتآمرين. يصل نانغيز إلى معسكر المتآمرين فيظنونه هنري. تفشل المؤامرة ويتمكن الاثنان من الهرب. أخيراً يُتوج هنري

ملكاً على فرنسا وبولندا في وقت واحد.

هي من أكثر أعمال شابرييه تألقاً وحيوية، وما تزال تُقدم بين حين وآخر.

Romanza – رومانس (بالإيطالية)

ثمة معنيان لهذا التعبير في الأوبرا:

1- آريا بطيئة من حركة واحدة شاعت في الأوبرا الإيطالية في القرن التاسع عشر، مثال على ذلك آريا « Una furtiva lagrima» في أوبرا إكسير الحب لـ دونيزيتي.

2- أية أغنية أو آريا ذات طبيعة غنائية وحالمة وحميمية وغرامية.

Roméo et Juliette – روميو وجولييت

أوبرا من خمسة فصول لـ غونو. قُدمت أول مرة في باريس في 27 نيسان عام 1867. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، جول باربييه وميشيل كاريه.

الأدوار الرئيسية : جولييت «sop»، روميو «ten»، الراهب لوران «bass»، ميركوتيو «bar»، تيبالت «ten»، كابوليت «bar»، غيرترود «mezzo»، ستيفانو «sop».

قصـة الأوبرا : فيرونا، عصـر النهضة.

تقـابـل جولييـت روميو وتقع في حبـه أثنـاء حفلـة تنكرية يقيمهـا والـدهـا كـابوليـت، وذلـك دون أن تدري بأنه من أســرة مونتاغيو المنافســة. يـفـر رومـيـو عنـدمـا يميزه تيبـالـت ابن عم جولييـت، لكنـه يعود لينـاجيهـا تحـت نـافـذتهـا. في اليوم التـالي يــقــوم الــراهــب لــوران بتزويجهما سراً، آملاً أن يحل الســـلام بـين الأســـرتين المتنـازعتين. يقتـل تيبـالـت في شــجار وســط الشــارع مـيـركوتيو صـــــديق روميو، فيقوم روميو بقتـل تيبـالـت انتقـامـاً لمقتـل صـــديقـه، فيعـاقـب على فعلتـه. يودع العاشـقان بعضهما، ولتجنب العرس الـذي نظمه كابوليت لابنتـه، يعطي الراهب لوران لـــــ جولييت جرعة منومة لتبدو كأنها ميتة، يعود روميو الذي لا يدري شيئاً عن هذه الخطـة فيجـد جولييت ميتة، فيتجرع الســـم. وعنـدمـا تســتيقظ يخبرها روميو وهو يلفظ أنفـاســـه الأخيرة بأنه تجرع الســم. تطعن جولييت نفســها، ويموت العاشــقان كلاً بين ذراعي الآخر.

هي من أكثر أعمـال غونو نجـاحـاً، ومـا زالـت تُقـدم باستمرار.

Romeo und Julia

– روميو وجوليا

أوبـرا من فصـــلين للمؤلف الســـويســـري هـنـريـش ســـوترمايســـتر. قُدمت أول مرة في درســـدن في 13

نيسان عام 1940. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، المؤلف نفسه.

Romerzählung ـــ مونولوغ يؤديه تانهاوزر «ten» في الفصل الثالث من أوبرا تانهاوزر لـ فاغنر.

Rondine , La – السنونو

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في مونت كارلو في 27 آذار عام 1917. وضع نصها، المأخوذ عن ألفريد ماريا فيلنر وهنريش رايشيرت، جوسيبه أدامي.

الأدوار الرئيسية : ماغدا «sop»، روجيرو «ten»، برونييه «ten»، ليزيت «sop»، رامبالدو «bar».

قصة الأوبرا : باريس ونيس، منتصف القرن التاسع عشر.

تقيم ماغدا حظية المصرفي رامبـالـدو حفلـة في منزلهـا بـبـاريـس. يـقرأ الشـــاعر الفيلسوف برونييه راحة كف مـاغـدا ويتنبـأ بـأنهـا مثـل الســنونو ســتطير بعيداً عن بـاريس، ربمـا لإيجـاد حـب حقيقي. يصـــل الشـــاب روجيرو ابن صـــديق قديم لـ رامبالدو ومعه ليزيت. تنصحه خادمة ماغدا بأن يقضي أول لـيلـة بـبـاريس في مقهى بولييه. تقرر ماغدا اللحاق به وهي متنكرة. يجلس روجيرو في المقهى وحيـداً، وعندما تصل ماغدا يراقصها (دون أن يعرفها)، وما يلبث الاثنان أن يشـــربا نخب حبهما. يندفع رامبـالـدو ويطلـب من ماغدا الـعـودة إلى المنزل، ترفض ذلـك قـائلة بأنها وجدت حباً. يعيش روجيرو ومـاغـدا في الريفيرا، ويـأمـل روجيرو أن يتمكنـا من الزواج، وقد كتب إلى والديه راجياً موافقتهما. تعترف مـاغـدا بمـاضـــيهـا وتشـــعر بأنه من غير اللائق الزواج بـــ روجيرو. ترحل إلى باريس بعد أن توســـل إليها رامبـالـدو أن تعود، تـاركـة وراءهـا الحـب الوحيـد في حياتها.

Rosalinde – دور «sop» في أوبريت الخفاش لـــ جوهان شـــتراوس الـثـاني. هي متزوجة من فون إيزنشتين.

Rosenkavalier , Der
ـ فارس الوردة
أوبـرا من ثلاثـة فصـــول لـ ريتشـارد شـتراوس، قُدمت أول مرة في درسدن في 26 كـانون الثـاني عـام 1911.

وضـــع نصـــهـا هوغو فون هوفمانستال.

الأدوار الرئيسية : مارشالين «sop»، أوكتافيان «mezzo»، بارون أوكس «bass»، صوفي «sop»، فـانـيـنـال «bar»، فـالزاتشـــي «ten»، أنينـا «mezzo»، تـيـنـور إيطـالي «ten»، ماريان «sop».

قصـــة الأوبرا : فيينـا، نحو عام 1740.

تقيم مـارشـــالين الكهلـة علاقـة غرامية مع الشـــاب النبيـل أوكتافيان. يأتي إليها ابـن عمهـا البـارون أوكس

الجلف خطيب صـــوفي ابنة رجـل الأعمال حديث النعمة فـانينـال، ويطلـب منهـا أن تزكي شـــاباً مناســـباً يقوم بـالتقـديم التقليـدي للوردة الفضـــيـة إلى عروســـــه المرتقبة. تختار مارشـــالين عشـــيقهـا أوكتافيان للقيام بـذلـك . يفتتن أوكتـافيـان وصـوفي ببعضـهما بعضاً من أول نظرة. بينما تثير سـوقية أوكس اشـــمئزاز صـــوفي. وأخيراً ينـدحر أوكس، ويلتئم شـــمل أوكتافيان وصـــوفي، في حين تذعن مارشـــالين بوقار لفقدها عشـــيقاً وجد فتاة من سنه.

هي من أكثر أعمال ريتشارد شـــتراوس شـــعبية، وتعد عملـه الأول الـذي وضـــعـه بـأســـلوب الكلاســـيكيـة الجديدة.

Rose of Persia , The

ـ وردة فارس

أوبـريـت مـن فصـــلـيـن لـ ســـوليفـان. قُدمت أول مرة في 29 تشـــرين الثاني عام

1899. وضـع نصـها باسـيل هود.

هي الآن في طي النسيان.

Rosina – دور «mezzo» في أوبـرا حـلاق إشـــبيليـة لـ روســـيني. ودور «sop» في أوبـرا حـلاق إشـــبيليـة لـ بـايزيلّو. هي تحـت وصـــاية الدكتور بارتولو.

Rosina – روزينا

أوبـرا من فصـــلين للمؤلف البريطـاني ويليـام شـــيلـد. قُـدمـت أول مرة في لنـدن في 31 كـانون الأول عـام 1782. وضع نصها فرانسيس بروك.

هي واحـدة من أكثر أوبرات القرن الثامن عشر البريطانية نجـاحـاً، ومـا زالت تُقدم بين حين وآخر.

Royal Hunt of the Sun, The ـ صيد الشمس الملكي

أوبـرا من فصـــلين للمؤلف البريطـاني إيـان هـاميلتون. قُـدمـت أول مرة في لنـدن في 2 شـــبـاط عـام 1977

(أُلفت عام 1969). وضع نصها، المأخوذ عن بيتر شافر، المؤلف نفسه.

تقع أحداثها في البيرو في القرن السادس عشر، وتدور حول تعارض الثقافات أثناء استيلاء الإسبانيين على إمبراطورية الإنكا.

Ruggero - دور «ten» في أوبرا السنونو لـ بوتشيني. هو شاب أريستوقراطي يحب ماغدا.

Rusalka – روسالكا

1- أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي ألكسندر دارغومسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 16 أيار عام 1856. وضع نصها، المأخوذ عن بوشكين، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : ناتاشا «sop»، أمير «ten»، طحان «bass».

قصة الأوبرا : يغوي الأمير ناتاشا ابنة الطحان فتحمل منه ثم يهجرها. تغدو ناتاشا حورية الماء روسالكا. يجن الطحان من الأسى، وأخيراً يرمي الأمير نفسه في النهر.

عمل فاتن يتسم بالقوة على صعيد تصوير

الشـخصـيات، وما زال يُقدم باستمرار في روسيا.

2- أوبرا من ثلاثة فصـول لـ دفورجـاك. قُـدمـت أول مرة في براغ في 31 آذار عـام 1901. وضـع نصـها، المأخوذ عـن فريـدريـش دو لامـوت فوكيه، ياروسلاف كفابيل.

الأدوار الرئيسية : روسـالكا «sop»، أمير «ten»، حوريـة الـمـاء «bass»، يـجـيـبـابـا «mezzo»، أمـيـرة أجـنـبيـة «sop»، فـورسـتـر «ten»، غلام المطبخ «mezzo».

قصـة الأوبرا : ترغب ابنة حورية الماء روسالكا في أن تصبح كائنة بشرية من أجل الـفـوز بـحـب الأمير. توافق السـاحرة يجيبـابـا على الاضـطلاع بهـذه المهمـة شـرط أن تبقى روسـالكا خرسـاء، وأن يبقى الأمير مخلصـاً لها؛ وإن لم يتحقق الشـرطان سـتحل اللعنة على الاثنين؛ يحـاول الأمير الـتـعـامـل مع الخرسـاء روسالكا ثم يتحول عنها إلى الأميرة الأجنبية، يندم الأمير على فعلته ويحرر روسـالكا من لعنة يجيبابا، لكنه يموت إثر ذلك.

هي رائعـة دفورجـاك وأكثر أعمـالـه نجـاحـاً، ومـا زالـت

تُقدم باستمرار في تشيكيا وفي خارجها.

Ruslan and Ludmila

ـ روسلان ولودميلا

أوبرا من خمسة فصول لـ غلينكا. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ في 9 كانون الأول عام 1842. وضع نصها، المأخوذ عن بوشكين، المؤلف نفسه بالاشتراك مع فاليريان فيودوروفيتش شيركوف و ن. ف. كوكولينك وآخرون.

الأدوار الرئيسية : روسلان «bass»، لودميلا «sop»، شفيتوزار «bass»، فارلاف «bass»، راتمير «mezzo»، غوريسلافا «sop»، فنلندي «ten»، نينا «mezzo».

قصة الأوبرا : يتودد إلى لودميلا الأمير الشاعر راتمير والمحارب الجبان فارلاف والفارس روسلان. تتوارى لودميلا عن الأنظار أثناء احتفال عام، ويعد والدها بأنها ستكون من نصيب من يستطيع العثور عليها. يخبر الساحر الفنلندي روسلان بأن القزم الشرير قد سرقها ويحذره من الجنية الخطرة نينا مساعدة فارلاف. يواجه

روسلان رأس العملاق الذي يسبب تنفسه عاصفة ويُسكِنه ثم يأخذ من تحته السيف السحري. وبذلك السيف يقتل روسلان القزم وينقذ لودميلا وذلك بإيقاظها من النوم السحري بوساطة خاتم قدمه له الفنلندي.

هي الأوبرا الثانية لـ غلينكا، وتتضمن الكثير من الموسيقا الرائعة. إنها بموضوعها وبنائها وألحانها وما تضمنته من هارموني وتوزيع أوركسترالي أقامت الأساس المتميز الذي قامت عليه مدرسة الأوبرا الروسية القومية.

مســـــر د
بمحتويات مجلة « الحياة الموسيقية »

منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2006

❖ 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 ـــــ شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي؛ العدد 1994/5.
- جمال عبد الرحيم ـــــ التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1994/6.
- موتسارت ودابونتي ـ 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.

- شـــكســـبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمـة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد1997/16.
- محن عباقـــرة الموســـــيقا العالميـــة وآخـــر أنفاســـهم الزكيـــة: بشـــير نطفجي؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشـــــريف محي الدين حيـــــدر، جميـــل بشـــير، منـير بشـــير: د. نبيـل اللّو؛ العدد 1997/15.
- إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربـة معهـد الموســـيقا ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/16.
- إحياء العود الشـــرقي(3)، عائلة بشـــير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشـــرقي(4)، جميل بشـــير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/18.
- إحياء العود الشـرقي(5)، منير بشير –1-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/19.
- إحياء العود الشـرقي(6)، منير بشير –2-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/20.
- إحياء العود الشـرقي(7)، منير بشير –3-: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/21.
- إحياء العود الشـــرقي(8)، النهضـــة الغنائية المصـــرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 2000/23.
- المدرسـة الرحبانية: رأي من الداخل باسـل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- كيف تُحلل الموسـيقا: سـيغموند سـبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- المتنبي ومنصـور الرحباني؛ إعداد سـلمى قصـاب حسـن، العدد 25، 2001.
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الموســيقا العربية في المغرب والأندلس: د. صـالح المهدي؛ العدد 1997/15.
- العبثية والروحانية في موســـيقا إريك ســـاتي، زينة العظمة العدد 28 / 2003.

- الغنـــاء والموســـيقا عنـــد العرب بـين الجاهليـــة والإسـلام ، د. سـهيل الملاذي، العدد 29 / 2003.
- في الموسـيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 29 / 2003.
- الموشـــحات الأندلســـية في الأندلس، د. ســـهيل الملاذي، العدد 2004/31
- الموسـيقا هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت ـــ تواتي، ترجمة آني سـيراداريان، العدد 2004/31
- الموسـيقا كأداة سـياسـية، زينة العظمة، العدد 2004/32
- بيتهوفن في حيـاتـه العـاطفيـة، ترجمـة وإعـداد كمـال فوزي الشـرابي، العدد 2004/32
- راهن الموســـيقا العربية وتحديات العصـــر، أ.د. محمود قطاط، العدد 2004/33
- التأليف الموســـيقي العربي المعاصـــر، د. محمد الماجري، العدد 2004/33
- تأثر الموسـيقا العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شـوره، العدد 2004/33
- الفيـديو كليـب وتكنولوجيـا الأغنيـة ، يـاســـر المـالح، العـدد 2004/33
- العلاج بالموسـيقا، د. نبيلة ميخائيل يوسـف، العدد 2004/33
- نزار قباني والأغنية العربية : ياسـر المالح، العدد 2005/34
- موسـيقا إخوان الصفا: فتحي الخميسـي، العدد 2005/36
- السـبب الخفيف (فع): إدوار شـمعون، العدد 2005/36
- أثر الموســـيقا الإســـبانية في اللحن والغناء العربي: ياســـر المالح، العدد 2005/36
- موقـــــع التراث المحـــــلي والإقليمي في التربيـــــة الموســـــيقية: د. رتيبـــة الحفني، العدد 2005/37
- توظيف الألحان الشعبية في أغنية الطفل: إلهام أبو السعود، العدد 2005/37
- الغنـاء العربي المتقن وأعلامه (الحلقة الثانية) : د. ســـهيل الملاذي، العدد 2005/37
- كيف تســـتمتع بـأوبرا: ميلتون كروس، ترجمـة محمد حنانا، العدد 2005/37
- مـن قتـــل ريتشـــارد فاغـــنر: جـورج ليبيرت، ترجمـة كمـال فـــوزي الشـــــرابي، العدد 2005/37

- أغاني الأطفال عند العرب، ياسر المالح، العدد 2006/38.
- ثنائية العقل الموسيقي العربي، د. فتحي الخميسي، العدد 2006/39.
- دور الكمان في تطوير الموسيقا العربية، د. محمد القرفي، العدد 2006/39.
- آلة الكمان ودورها في الموسيقا اللبنانية والعربية، الأب يوسف طنوس، العدد 2006/39.
- سقوط المفردات الموسيقية العربية (المقامات)، د. فتحي الخميسي، العدد 2006/40.
- قراءة غنائية في مقدمة ابن خلدون، د. سهيل الملاذي، العدد 2006/40.
- التثاقف الموسيقي العربي التركي، د. فيكتور سحاب، العدد 2006/40.
- أطوار الغناء الريفي العراقي، يحيى الجابري، العدد 2006/41.

❖ أعـــلام

- بيير مونتو في ذكراه الثلاثين ـــ فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد 7 و 1994/8.
- هنري بورسيل: آني سيراداريان؛ العدد 1995/10.
- أشهر عازفي الآلات النافخة ـــــ 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 الموسيقي المصري جمال عبد الرحيم، د. غزوان الزركلي، العدد2004/32
- جميلة سيدة مغنيات المدينة، خليل البيطار، العدد 2004/33
- فانسان داندي، د. نبيل اللو، العدد 2004/33
- إبراهيم الموصلي: خليل البيطار ، العدد 2005/34
- الموسيقيان الكبيران غلينكا ودفوجاك: ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2005/34
- اسحاق الموصلي: خليل البيطار، العدد 2005/35
- أسمهان : ياسر المالح، العدد 2005/35
- نيكولو باغانيني: ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2005/35
- زرياب: خليل البيطار، العدد 2005/36

- إبراهيم بن المهـدي الأمير المغني: خليـل البيطـار، العـدد 2005/37
- المؤلف الموســـيقي جمال عبد الرحيم: د. غزوان الزركلي، العدد 2005/37
- ابن جامع صـــاحب الصـــوت الشـــجي، خليل البيطار، العدد 2006/38.
- الموسيقار توفيق الباشا، رامي درويش، العدد 2006/38.
- لويجي بوكيريني، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/38.
- جورج إنيســـكو، ترجمـة وإعـداد فوزي الشـــرابي، العـدد 2006/38.
- سلامة القس عاشقة الغناء، خليل البيطار، العدد 2006/39.
- أرتور هونيغر، ترجمـة وإعـداد كمـال فوزي الشـــرابي، العـدد 2006/39.
- أندريه جوليفيه، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشـــرابي، العدد 2006/39.
- علويـة المغني الحاذق والعازف المتقدم، خليل البيطار، العدد 2006/40.
- محمد عبد الوهاب رائد الحداثة في القرن العشـــرين، ياســـر المالح، العدد 2006/40.
- مخـارق نجم المجـالس وعـاطف الظبـاء، خليل البيطار، العدد 2006/41.
- محمد محسن، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2006/41.

❖ ملفـــــات

- 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 ســـوريـا : دايـدو واينيـاس، 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.
- موسيقا الفترة السوفيتية في روسيا، 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 المخصيون (Castati): ترجمة سهير الأتاسي، العدد 2005/35
- ريتشارد فاغنر ، العدد 2005/36
- بابلو كازالس، جان ـ ميشيل مولكو، ريمي لويس، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2005/37
- بيلا بارتوك، العدد 2006/38.
- جولة موسيقية حول العالم بأقلام أوربية، العدد 2006/39.
- فولفغانغ أماديوس موتسارت، العدد 2006/41.

❖ أعمـــال

- أوبرا كارمن لبيزيه، شابة عمرها عشرون 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 .
- كونشيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباهج جسدية محضة آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- كونشيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.

- كونشـيرتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليقاً آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- كونشـيرتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صـدقاً آن صـوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أسـطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشـير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أوبرا "بيللي بـاد" لبينجـامين بريتن في دار أوبرا نـانسـي: فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة آني سرادارياـن؛ العدد 3 و 1993/4.
- الكواكب ـ متتاليـة سـيمفونية لغوسـتاف هولسـت: د. نبيـل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.
- هـل ألف بيتهوفن « السـيمفونية العاشـرة إيينا »؟: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- موسـيقا أفلام والت ديزني: ن. سـيمسـولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.
- موتسارت ودابونتي ـ أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد 1995/9.
- أوبرا دايدو دراسـة درامية وتحليلية: عماد مصـطفى؛ العدد 1995/10.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسـية، تحليـل سوناتـا فالدشـتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ديبوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموسـورسـكي (1) التمهيد والفصـل الأول من النص الكامل: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموسـورسـكي (2) النص الكـامـل للفصلين الثاني والثالث: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/21.
- أوبرا بوريس غودونوف لموسـورسـكي (3) النص الكـامـل للفصل الرابع والأخير: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/22.
- أوبرا عايدة تأليف غوسـيبي فيردي: بشـير نطفجي؛ العدد 1999/21.

- أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- كونشرتات الكمان (5)؛ آن صوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 25/ 2001.
- أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25، 2001.
- كارمينا بورانا لـ كارل اورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس جلال، العدد 25، 2001
- كونشرتات الكمان (6)؛ آن صوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 26، 2002.
- أوبرا لا ترافياتا لـ فيردي؛ ترجمة نذير جزماتي، العدد 26، 2002.
- ثلاث أوبرات لـ سترافينسكي؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 27، 2002.
- أوبرا حب البرتقالات الثلاث لـ بروكوفييف، ترجمة نذير جزماتي، العدد 29/ 2003.
- أوبرا الطروادیون لـ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 30/ 2003.
- أوبرا بينفينوتو تشيلليني لـ 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 ريتشـــارد شـــتراوس، ترجمـة نـذير جزماتي، العدد 2005/35
- أوبرا ســالومي، للمؤلف ريتشــارد شــتراوس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/35
- أوبرا تريســـتـان وإيزولـده، إعـداد د. واهي ســـفريان، العدد 2005/36
- أوبرا ذهـب الراين، للمؤلف ريتشـــارد فـاغنر، ترجمـة محمـد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا الفالكيري، للمؤلف ريتشــارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا زيغفريـد، للمؤلف ريتشـــارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا غروب الآلهـة، للمؤلف ريتشـــارد فـاغنر، ترجمـة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا حفلـة رقص تنكريـة للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/37
- أوبرا قلعة ذي اللحية الزرقاء للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي سفريان، العدد 2006/38
- بـاليـه الأمير الخشـــبي للمؤلف ب. بـارتوك، إعـداد واهي سفريان، العدد 2006/38
- المندرين العجيب (تمثيلية إيمائية راقصة) للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي سفريان، العدد 2006/38
- أوبرا لوتشـــيـا دي لاميرمور للمؤلف غ. دونيزيتي، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2006/39.
- صور من معرض للمؤلف م. موسورسكي، د. غزوان الزركلي، العدد 2006/40.
- أوبرا عطيـل للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس، ترجمـة ريمـا سكر، العدد 2006/40.

❖ كتب

- ترجمة يابانية لكتاب الموسيقا العربية للدكتور صالح المهدي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1999/19.
- كتاب ينتظر الترجمة، د. غزوان الزركلي، العدد 2004/33
- الياقوتة الثانية في الغناء والألحان، د. سهيل الملاذي، العدد 2006/38.
- الأغاني في الأغاني، د. سهيل الملاذي، العدد 2006/39.
- علاقة الموسيقار فرانز ليست بالكونتيسة ماري داغو، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/40.

❖ قوالب

- الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1993/1.
- السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 1993/2.
- الموشح الأندلسي والموشح المشرقي ـــ دراسة مقارنة: علي هيثم مصري الدرويش؛ العدد 1994/5.
- البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الأشكال الموسيقية الأساسية - الشكل المقطعي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية: صميم الشريف؛ العدد 1995/9.
- إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- الأشكال الموسيقية الأساسية ـ شكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 1995/10.
- الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 1995/10.
- الأشكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة

السيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/13.

- الأوبرا والدراما الموسيقية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- لُعب وأغاني الأطفال العراقية: حسين قدوري؛ العدد 1996/14.
- الأغنية العربية: الكلمة-الموسيقا-الأداء د. وليد غلمية؛ العدد 1999/19.
- الموسيقا الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- الأغنية العربية: هاشم قاسم؛ العدد 1999/20.
- رد وتعقيب وتصويب... إحياء العود الشرقي؛ تجربة معهد الموسيقا ببغداد: باسم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.
- باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا، إعداد خضر جنيد، العدد 24، 2001.
- الثارثويلا، بابلوغالونس، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2004/33
- الموال، ياسر المالح، العدد 2006/39.
- ليالٍ في حدائق اسبانيا للمؤلف م. دي فايا، د. غزوان الزركلي، العدد 2006/39.

❖ تيارات

- 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.
- الشـــروط الموضـــوعية لنجاعة النشـــاط الموســـيقي على مشـــارف القرن الواحـد والعشـــرين: أحمـد عيـدون؛ العـدد 1995/9.
- تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- مســتقبل الموســيقا العربية في القرن الحادي والعشــرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 1995/9.
- مسـتقبل الموسـيقا العربية في القرن الحادي والعشـرين: د. حسـن عريبي؛ العدد 1995/9.
- الســيمفونية في القرن العشــرين: ســتيفان والش، ترجمة باسـل ديب داوود؛ العددين 9 و1995/10.
- الإبداع العربي في الموســيقا العالمية: توفيق الباشــا؛ 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 المصـري بين الماضـي والحاضـر: رشـا علي طموم؛ العدد 1996/12.
- موســيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصــاب حســن؛ العدد 1996/14.

❖ نظريـــات

- واقع ســلالم الموســيقا العربية وآفاقها المســتقبلية: حميد البصري؛ العدد 1993/2.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم ـــــ السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد 1993/2.
- نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس ســعد الله آغا

القلعة؛ العدد 3و1993/4.

- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا ـــ شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد 1994/5.
- التباين في تأثيرات البنية المقامية: د. هنري غونارد، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم ـــ المرحلة الأوغاريتية ـــ التدوين الموسيقي: راوول فيتالي؛ العدد 1994/6.
- مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أياي": د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد 7و1994/8.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- ضوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراسة الموسيقا العربية المعاصرة: توفيق الباشا؛ العدد 1998/18.

❖ آلات

- صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1993/2.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- البيانو الشرقي: صميم الشريف؛ العدد 3 و 1993/4.
- رحلة البيانو: نشأته ـــ تطوره ـــ أدبه: د. واهي سفريان؛ العدد 3و1993/4.
- بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية - صناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسيكي :فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3و1993/4.

- بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية - أنطونيو ستراديفاري: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 1993/4.
- صنَّاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسيقي ـــ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف ونديم خلف؛ العدد 7 و 1994/8.
- الباروك ـــ بآلات زمانه أم بآلات عصرنا؟: 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 4،3/1993.
- 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.

- الموسـيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورث نابوتي، العدد 25، 2001.
- تعليم الموسـيقا 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.
- الموسـيقا 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 سـتار، ترجمة هنا نور الله، العدد 2004/32
- الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 2005/34
- تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال: ألهام أبو السـعود، العدد 2005/34
- وظيفة اللحن الشـعبي في غناء الطفولة: د. علي عبد الله، العدد 2005/35
- أهمية التربية الموسـيقية في العملية التربوية،د. نبيل اللو، العدد 2006/38.

❖ تاريـخ

- التراث الموسـيقي وروائع الآثار الموسـيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1993/1.
- الموسيقا العربية والمتوسطية عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 1993/2.
- زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- في تاريخ الموسيقا العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 1994/8.

- الموسيقا 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
- موجز تاريخ الأوبرا، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2006/40.

❖ الموسـيقا و..

- الموسـيقا والعقل لأنتوني سـتور: ترجمة مجيب اسـطواني؛ العدد 3و1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهنـدس رشـاد أنور كـامل؛ العدد 3و1993/4.
- علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- موسـيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سـوزان إيلوش؛ العدد 1994/5.
- الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- علم النفس ومبـادئ علم الاجتماع الموسـيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسـي؛ العدد 10 و 11 و 12 و1995/13.
- اللون والموسيقا: باسـل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- مـاذا عن الموسـيقا في رواية الغثيان؛ د. مها بياري، العدد 26، 2002.
- أنطون تشـيخوف والموسـيقا؛ نبيلة أبو الشـامات، العدد 36، 2005.

❖ جـاز

- موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1993/1.
- موسـيقـا الزنوج وأغـانيهم الحزينـة: نورث نـابوتي؛ العـدد 1993/2.
- الجـاز في الموسـيقا الجـادة: ليونارد بيرنشـتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و1993/4.
- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 1995/9.
- أشـهر عازفي الآلات النافخة ـــــ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- موسـيقا الجاز والحداثة: زيغموند سـبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.
- الجـاز والموسـيقا الكلاسـيكية ليونارد بيرنشـتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/29.

❖ معـــاجم

- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف A: ظفر قســـوات؛ العدد 1/1993.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف B (1): ظفر قســـوات؛ العدد 2/1993.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف B (2): ظفر قســـوات؛ العدد 3و4/1993.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و 4/1993.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف D: محمـد حنـانـا؛ العـدد 5/1994.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف E: محمـد حنـانـا؛ العـدد 6/1994.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف H: محمـد حنـانـا؛ العـدد 9/1995.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف I : محمـد حنـانـا؛ العـدد 10/1995.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف J: محمـد حنـانـا؛ العـدد 11/1996.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف K : محمـد حنـانـا؛ العـدد 12/1996.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف L: محمـد حنـانـا؛ العـدد 13/1996.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف M (1): محمد حنانا؛ العدد 14/1996.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف M (2): محمد حنانا؛ العدد 15/1997.
- معجم الموســـيقا الغربيـة - حرف N: محمـد حنـانـا؛ العـدد 16/1997.

- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف O: محمـد حنـانـا؛ العـدد 1998/17.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف P(1): محمـد حنانا؛ العدد 1998/18.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف P(2): محمـد حنانا؛ العدد 1999/19.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف Q : محمـد حنـانـا؛ العـدد 1999/20.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف R (1): محمد حنانا؛ العدد 1999/21.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف R (2): محمد حنانا؛ العدد 2000/22.
- معجم الموســـيقـا الغربية - حرف S (1) : محمد حنانا؛ العدد 2000/23.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف S (2)؛ محمد حنانا، العدد 24، 2001.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف S (3)؛ محمد حنانا، العدد 25، 2001.
- معجم الموســـيقـا الغربية - حرف T؛ محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف U؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف V؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموســـيقا الغربية - حرف W؛ محمد حنانا، العدد 28 / 2003.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - 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 2005/37.
- معجم أوبرا حرف M، محمد حنانا، العدد 2006/38.
- معجم أوبرا حرف N، محمد حنانا، العدد 2006/39.
- معجم أوبرا حرف O، محمد حنانا، العدد 2006/40.
- معجم أوبرا حرف P، محمد حنانا، العدد 2006/41.

❖ 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.
- عناصر الموسيقا الأربعة - اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3و1993/4.
- عناصر الموسيقا الأربعة - الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- عناصر الموسيقا الأربعة ـــ اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسيقا الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- انطباعات عن اليابان: صلحي الوادي؛ العدد 1996/12.
- كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 1996/12.
- اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- كيف تحلل الموسيقا: سيغموند سبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.

- التنوع اللامحـدود للموســـيقا : ليونارد بيرنشـــتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1997/15.
- الصـورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- الموســـيقـا كعلاج: فيشـــاردا دايـاراتنه راناتونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/23.
- بـاخ؛ الموســـيقـا الغنـائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حســـان موازيني، العدد 24، 2001.
- باخ؛ الأســـلوب الشـمولي، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة آني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- قيل في باخ؛ إعداد مازن مغربي، العدد 24، 2002.
- بيكاســـو والموســـيقا؛ اوليفيين بيرتاجيه، ترجمة فادية مراد، العدد 2001/25.
- إعادة إحياء الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 25، 2001.
- إحياء العود الشرقي؛ د. نبيل اللو، العدد 26، 2002.
- في الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- أداء أعمال ســترافينســكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 2002/27.
- في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 28 / 2003.
- تحليـل المقطوعـة » دراســـة رقم2 لآلـة البيـانو « للمؤلف الموسيقي وليد الحجار، د. غزوان الزركلي؛ العدد 29/ 2003.

❖ تقنيات

- ملامح من التجربـة الرحبـانيـة في الأداء: ســـلمى قصـــاب حسـن؛ 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 ـ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- قائد الأوركسترا ـــــ موقع ومهام: د. واهي سفريان؛ العدد 1994/6.
- أسرار قائد الأوركسترا ـــــ ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسيقي ـــــ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- هربرت فون كارايان ـــــ قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــــ الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــ قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- جيدون كريمر ـــــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات

الموسـيقية النـافخـة: مومتشـيل جيورجييف، ترجمـة د. سليمان زيدية؛ العدد 1996/11.

- كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- الأخت ماري كيروز، غناء شـرقي في باريس: أوليفييـه بيللامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- مبادئ التوزيع الأوركسـترالي (1) الوتريات: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- مبادئ التوزيع الأوركسـترالي (2) آلات النفخ: ريمسـكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.
- مبادئ التوزيع الأوركسـترالي (3) الآلات ذات القدرة الصـوتية المحدودة: ريمسـكي ـــــ كورسـاكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- مبادئ التوزيع الأوركسـترالي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- مبادئ التوزيع الأوركسـترالي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- مبـادئ التوزيع الأوركسـترالي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي ـ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- مبـادئ التوزيع الأوركسـترالي (7) اللحن في مجموعـات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- مبـادئ التوزيع الأوركسـترالي (8) الهارموني في الوتريات: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مبادئ التوزيع الأوركسـترالي (9) الهارموني في الخشـبيات: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 2000/23.
- غلاس ومـانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار

بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشـور؛ العدد 1997/16.

- الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- الأسـلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصـر خلال النصـف الثاني من القرن العشـرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- شـوبان؛ أسـتاذ البيانو الموهوب: أوليفييه بيللامي، ترجمة آني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- هـل يمكن للهـاوي عزف مقطوعـات شـوبـان على البيـانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- تقرير عن الدراسـة التي قام بها فريق مشـروع دراسـة آلات النـاي الفرعونيـة بالمتحف المصـري للتعرف على السـلم الموسـيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صـالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- مبـادئ التوزيع الأوركسـترالي (10)؛ ريمسـكي ـ كورسـاكوف، ترجمـة باسل داوود، العدد 25، 2001
- نهاية التسلسلية؛ زينة العظمة، العدد 26، 2002.
- التقاسـيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شـورة، العدد 27، 2002.
- تقـاسـيم آلة القانون بين التقليدي والمسـتحدث، د. أمل جمال الدين محمد عياد، العدد 35، 2005.

❖ مقابلات

- سـفيتلانـا كاتـرنـوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ملامـح من التجربـة الرحبانيـة في الأداء ـ مقابلـة مـع منصور الرحبـاني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- ديتريخ فيشـر ديسـكاو مغني باريتون القرن العشـرين: فرانسـوا لافون وبـاتريس بييون، ترجمـة رفعـت بنيان؛ العدد

1993/2.

- الأورغـــن في ســـوريا يحظى بالاهتمـــام ـ مقابلـــة مع كريســـتيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 1993/4.
- وجهة نظر لسـفيتلانا نافاسـارتيان: سـلمى قصـاب حسـن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- روبرتو آلاجنا ـــــ 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 الباشـــا وبيتهوفن ـــــ التحدي الكبير: باتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحـابنة في ســـاحة الشـــهداء ببيروت ـ مقابلة مع رياض سـكر وجهاد سـكر: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 7 و 1994/8.
- صلحي الوادي ـ عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــــ الكمان الدافئ ـــــ مقابلة بين جان ميشـــيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــــ قيصـر مسـرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- د. سمحة الخولي ـــــ علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.
- جيدون كريمر ـ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1996/11.
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1996/12.
- جـان بيير رامبـال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني،

ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.

- غـلاس ومانـوري: تأليف أوبرا اليـوم هو التحـدي الحقيقي: حـوار بـين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- المدرسـة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 2001/24.
- مقـابلـة مع المغنيـة رينيـه فليمنغ؛ جورج غـاد، ترجمـة يمـام بشور، العدد 2001/25.
- نوري رحيبـاني في دمشـــق، أجرت المقـابلـة نبيلـة أبو الشامات، العدد 2002/26.
- حفـل ســـيبقى في الـذاكرة، مقابلة مع عازف البيانو غزوان الزركلي، العدد 2005/35.

❖ أمســـيات

- حول أداء جوقة الفرح الدمشـقية: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1993/2.
- الفرقة السـيمفونية الوطنية: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1993/2.
- انطباعات عن كريمر: صلحي الوادي، العدد 1993/2.
- غزوان زركلي في دمشـق: سـلمى قصاب حسن؛ العدد 3 و 1993/4.
- العـــازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسـد: سلمى قصاب حسن وطاهر ماملليي؛ العدد 3 و 1993/4.
- حول أمسـية همسـة الوادي: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1994/5.
- نجمي السـكري في دمشـق: سـلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- الموسـم الثاني للفرقة السـيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في سـاحة الشـهداء ببيروت: سـلمى 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 ـ 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 ـــ يو شيواوكا ـــ 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 ـــــ 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 ـ 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 ـ بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و1994/8.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث ـــــ القاهرة 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/9.
- المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا ـــــ 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 ـ

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 ـ 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 ـ أودينس 1992: هيذر كورسباور، ترجمة أبية حمزاوي؛ العدد 1993/1.
- مسابقة رخمانينوف للبيانو ـ موسكو 1993: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة ـ موسكو 1994: ديالى حنانا؛ العدد 7 و1994/8.
- مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت: عايدة مومجيان، العدد 1998/17.
- الموسيقا الحديثة ومسابقة فالنتينو بوكي: إعداد اليكا بني، العدد 1999/19.
- مسابقة شوبان في وارسو: إعداد حسان موازيني؛ العدد 2000/22.
- لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.

❖ مهرجانات

- مهرجان اكسبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي ـ إشبيليا 1992: رفعت بنيان؛ العدد 1993/1.
- مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجرة: إيفيان 1992: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛

العدد 1993/1.

- الفنون الشـــعبية في مهرجان بصـــرى 1993 : أحمد بوبس؛ العدد 3و1993/4.
- مهرجـان الثقـافـة الموســـيقيـة الســـادس وأيـام الإبـداع الموسيقي ـ حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- مهرجان الثقافة الموسـيقية السابع وأيام الإبداع الموسـيقي ـ حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل ــ عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11.
- مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني ـــــ دمشـق وحلب 1996: يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- مهرجان الموســيقا الحيّة لبلدان المتوســط، الإســكندرية 1996: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- مهرجـان الجـاز العربي الأوروبي الثـالـث من 2–1997/9/11: يمام بشور؛ العدد 1998/17.
- مؤتمـــر ومهرجـــان الموســـــيقا العربيـــة الســـــادس ــ القاهـــــرة (مـــــن 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.
- قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسـيحية بدمشـق، العدد 1999/19.
- المهرجـان الأردني الرابع لأغنيـة الطفل، عمان من 9/28 إلى 1998/10/3: إعداد الهام أبو السعود، العدد 1999/19.
- مهرجان بيت الدين 1998 ـــــ لبنان: إعداد حسان موازيني، العدد 1999/19.
- ما الجديـــــــد في المؤتمر والمهرجـــــان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.
- المهرجان الدولي الخامس للموسـيقا العربية الأندلسـية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 27، 2002.
- مهرجان ومؤتمر الموســـيقا العربية الحادي عشـــر في القاهرة ـ إعداد إلهام أبو السعود، العدد 28 / 2003.
- مهرجان ومؤتمر الموســـيقا العربية الثاني عشـــر في القاهرة، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2004/32

- مهرجان الموسيقا العربية الأندلسية السادس، نبيلة أبو الشامات، العدد 2004/33
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثالث عشر، ألهام أبو السعود، العدد 2005/35
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الرابع عشر، إلهام أبو السعود، العدد 2006/39.

❖ ندوات

- **ندوة حول الأغنية؛ مهرجان المحبة العاشر/اللاذقية (من 2-1998/8/14): سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/18.**
- ندوة الحفاظ على التراث الموسيقي العربي، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2004/33

❖ ملاحق

- مقطوعة من موسيقا الجاز لـ تشارلز هنري وهي لآلة البيانو، العدد 1993/1.
- مختارات من مؤلفات كارل أورف للأطفال، العدد 3و1993/4.
- مقطوعة آفا ماريا لـ فرانز شوبرت وهي لآلة البيانو ، العدد 1994/5.
- مقطوعات لـ ريتشارد شتراوس ودي فايا وألبينيث وغرانادوس وهي لآلة البيانو، العدد 7و1994/8.
- من مؤلفات صلحي الوادي، العدد 1995/9.
- من مؤلفات حسين نازك للأطفال، العدد 1995/10.
- سيرينادا لـ فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- من موسيقا الجاز (ساكسوفون)، العدد 1996/12.
- من موسيقا عبد الرحمن الخطيب، العدد 1996/13.
- سبع أغنيات شعبية إسبانية، العدد 1996/14.
- مقطوعة تشارداش لـ ف. مونتي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 1997/15.
- رقصات هنغارية لـ براهمز وهي لآلة البيانو، العدد 1997/16.
- مقطوعات من المسرحية الغنائية «آني»، العدد 1998/17.
- من موسيقا منير بشير، العدد 1999/19.
- التمهيد والفصل الأول من النص الكامل لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/20.

- النص الكامـــــــل للفصلين الثـــــاني والثـــــالث لأوبـــرا بوريس غـــــــــودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/21.
- النص الكامل للفصـــل الرابع والأخير لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 2000/22.
- مقطوعات لـ شوبان وهي لآلة البيانو، العدد 2000/22.
- توكاتا وفوغ لـ ج.س. باخ، العدد 2001/24.
- موشحات أوركسترالية لـ توفيق الباشا، العدد 2001/25.
- مقطوعـة «دراســـة رقم 2» لآلـة البيانو للمؤلف وليد حجار، العدد 2003/29.
- أغنية بلا كلمات لـــــ تشـايكوفسـكي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/32.
- سـت رقصـات رومانية لـــــ 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
- شـاكون للمؤلف توماسو فيتالي وهي لآلة الكمان مع مرافقة البيانو، العدد 2005/37

آريا للمؤلف ج. ب. بيرغوليزي لآلة الكمان بمرافقة البيانو

❖ نشاطات

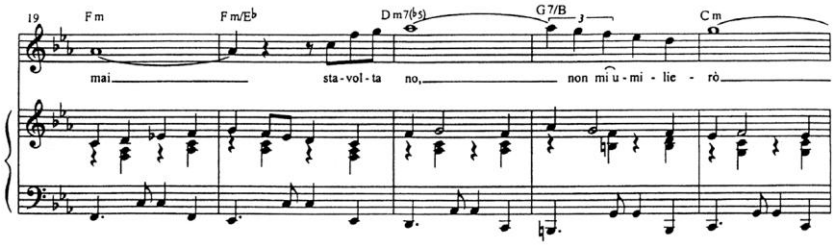
- مركز الموســيقا العربية والمتوســطية: نبيلة أبو الشــامات، العدد 34 / 2005

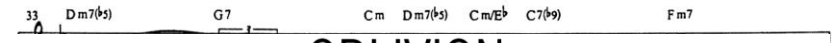
ملحـــق

مقطوعتان للمؤلف : أستور بيازولا

38
B♭7
E♭M7
A♭M7
D7
mo - re che hai di - sprez - za - to, sot - to - va - lu - ta - to, l'hai
42
G7
Cm
Cm
per - so or - mai. Vai do - ve e con chi

47
Fm7
B♭7
E♭M7
A♭M7
vuoi so - no fat - ti tuoi che or - mai non ri - guar - dan





OBLIVION

Words by A. D. Tarenzi - Music by A. Piazzolla

Gm
Gm6
E7
f
C
G
F
E
p
Gm
D
Fm
E
C7
pp
F
C
Cm
Dsus4
D7
mf
Gm
Gm7
Gm6
A7
ff
Dm
Dm7
Dm6
Em9
Gm
1.
2.
p
pp

ADIOS NONINO

By YVES PAUL MARTIAL PUECH
and ASTOR PIAZZOLLA