مجلة فصلية تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافــة

الحياة الموسيقية معجم

مجلة فصلية

تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب ــ وزارة الثقافة

العدد /2008/46

المراسلات باسم رئيس التحرير

مجلة الحياة الموسيقية

ص.ب : 31936

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

سعر العدد : 60 ليرة سورية

رئيس مجلس الإدارة
وزير الثقافة
الدكتور
رياض نعسان آغا

المدير المسؤول
المدير العام
الدكتور
عبد النبي اصطيف

رئيس التحرير
محمد حنانا

أمين التحرير
د. نبيل اللو

هيئة التحرير
د. غزوان الزركلي
إلهام أبو السعود

الإخراج الفني

المحتويات

■ كلمـــة العـدد
رئيس التحرير 6

■ دراسات وأبحاث

ـ المصطلحات في الموسيقا العربية: مشروع حداثة
الأب يوسف طنوس 8

ـ آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي: المصطلح والثقافة
د. عبد الحميد المعيني 34

ـ الموسيقا بين الجامع والكنيسة
الأب: د. يوحنا اللاطي 60

ـ الباحثون عن المتعة، مارتن بويد
ترجمة : أمل خضركي 71

■ تربيـــة

ـ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية
د. نبيل اللو 83

■ أعـــــلام

ـ كميل شامبير

أحمد بوبس 98

ـ رياض السنباطي

خليل البيطار 108

■ تذوق

ـ محكمة الفن

ياســـر المـــالح 126

■ كتب

ـ الجميل في فن النغم ـ الفصل الرابع

ترجمة : د. غزوان الزركلي 141

■ أوبـــرا

أوبرا ريغوليتو

ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا 165

■ معجـــم

ـ من معجـــم الأوبـــرا حـــرف **V**

ترجمة وإعداد : محمد حنانا 177

■ مســـرد

ـ مسرد بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»

منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2007 192

كلمة العـــدد

ترافقنـا الموســيقـا من المهـد إلى اللحـد. وبغض النظر عن الإنسـاني، فإن الآلات الموسيقية تستطيع وحدها، بوساطة نغماتها، أن تعبر عن فرحنـا وحزننـا وأحاســيســـنا وانفعالاتنا. وقد تأثرت الموســيقا وآلاتها في تطورها، على نحو عميق، بمســتوى التطور الاجتمـاعي والثقـافي وبمســـتوى المعيشـــة. علاوة على ذلك، فإن الثقافة الموســيقية للمجتمعات المنعزلة وصـــلت ببطء شـــديد إلى درجـات أعلى في ســـلم التطور، في حين تطورت الحيـاة الثقـافيـة والموســـيقيـة على نحو مكثف في تلـك الأمـاكن التي التقـت فيهـا الحضـــارات لتتكامل أو لتتعارض، ولتخلق أحياناً أوضـــاعاً ملائمة لظهور مستوى جديد ونوعي من التطور الموسيقي.

ولتتبع تطور الآلات الموســـيقيـة ينبغي القيـام برحلـة لإظهـار براعة الإنســـان الذي شـــق طريقه تدريجياً حتى توصـــل اليوم إلى ابتكار الآلات الموسيقية الإلكترونية المعقدة تعقيداً شديداً. لكن قصة الآلات الموسيقية هي في الوقت نفسـه رحلة عبر بحور الإحسـاس الجمالي والتذوق الفني المتغير. فطوال العصـــور وفي كل الثقافات خضـــع المثال الجمالي لتغيرات كبيرة، ونالت الآلات الموســـيقية استحساناً لتفقده فيما بعد. وغالباً ما عكست تلك الآلات درجة عالية من الإتقان في التصـــميم والتزيين لدرجة أنها عُدت من أعمال الفن الأصـيلة. وقد ألهمت مثل تلك الآلات، المتقنة والفاتنة، الموسـيقيين وصناع الآلات والفنانين وجامعي التحف الفنية.

في بعض الأحيـان ســيطرت الزخرفـة متجـاوزة النـاحيـة الوظيفية. فقد صُـــنعت الآلات من أخشـــاب نادرة ومن العاج ومن معـادن نفيســـة، ورُصـــعت بالأحجار الكريمة. ومن ناحية أخرى وصـلت الآلات الموسـيقية، مثلها مثل جميع المصـنوعات اليدوية، إلى الكمال عندما لم يعد يُنظر إليها على أنها مجرد أشـياء مزخرفة أو أشياء تستخدم لإصدار الصوت، وبكلمات أخرى، عندما تحقق التوازن بين الجمال والوظيفة.

إن تحديد الزمن الذي ابتكرت فيه الآلات الموسـيقية المبكرة، وتتبع تطورها اللاحق، مهمة ليسـت بالسـهلة. لذا يعتمد دارس الآلات الموسيقية على المكتشفات الآثارية النادرة أو على المصادر الأدبية أو على الرسـوم. وقد تضـمن عددنا هذا بحثاً رائداً بقلم الدكتور عبد الحميد المعيني تحرى فيه عن الآلات الموسـيقية التي ورد ذكرها في شعر العصر الجاهلي. وقد أشار الباحث في مستهل بحثه إلى أن «آلات فن الغناء ومظاهره لم تلق اهتمام الباحثين وعناية الدارسـين، إلا في القليل الخجول والعجول». وخلص إلى القول بأن بحثه هو «محاولة لتأصيل مصطلح الآلة الغنائية وثقافتها في العصر الجاهلي».

نأمل أن يلي هذا البحث الرائد بحوث أخرى تتحرى عن الآلات الموسيقية التي استخدمت في العصور التي تلت العصر الجاهلي.

رئيس التحرير

المصطلحات

في الموسيقا العربية

مشروع حداثة

الأب يوسف طنوس

مقدمة

إن كلمة «مصـطلح» تشـتق من فعل «اصـطلح» أي توافق، وهي تعني الاتفـاق بين مجموعـة مـا على تحـديـد مفهوم كلمـة أو شـيء. والاصـطلاح (جمعها اصـطلاحات) بحسـب المنجد في اللغة العربية هو «العرف الخاص أي اتفاق طائفة مخصـوصـة من القوم على وضـع الشـيء أو الكلمة[1]». وهذا يدل على أن المصـطلح هو نتيجـة توافق وقبول تحـديـد واحـد لمعنى الكلمـات أو التوافق على تسمية أشياء أو علامات خاصـة في موضوع معين، بحيث تُضحي هذه الأسماء أو التحديدات المتفق عليها حقائق مقبولة من المتوافقين ومستخدمة منهم.

وللموسـيقا مصـطلحات تشـكلت تدريجاً عبر السـنين، وتعممت على مسـتخدميها والعاملين فيها. وبينما توصـلت الموسـيقا الغربية إلى مصـطلحات عالمية موحدة أخذ بها الجميع، لا تزال الموسـيقا العربيـة تتخبط في عدم القدرة على توحيد بعض نظرياتها والاتفاق على مصـطلحـات موحَّدة وموحِّدة ليس فقط في محـاور درجـات أبعاد السـلالم، والمقامات، والإيقاعات، والقوالب والآلات وطرق الأداء، بل أيضـاً في النظريات الأولية للموسـيقا. وربما نتج هذا الواقع عن أن الموسيقا العربية لا تزال تتأرجح بين المنظرين وبين المحترفين. فهي لم تنشـأ بقواعد نظرية واضـحة ومعروفة، ولم يعرف الموسـيقيون المحترفون أو لم يهتموا بمعرفة المصـطلحات أو القواعد النظرية التي اقتبسـها أو وضـعها المنظرون في الموسيقا العربية، فشـهدت هذه الموسيقا نمو تيارين فيها، واحد نظري وآخر عملي. وهكذا، قلّمـا نجد الموسـيقـا العملية فيها موازية أو مطابقة للتنظير الموسيقي.

للموسيقا العربية أصـول وقواعد تختلف عن الموسيقا الغربية، ولها مصـطلحات خاصة بها غير تلك المستخدمة في الغربية. ولكن نظراً لعدم توحيد تلك المصـطلحـات أو لوجودهـا، وتحـت تـأثير

[1]ـ المنجد في اللغة والأعلام، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.

الموســيقا الغربيـة المنظمـة، عمـد بعض الموســيقيين إلى تبنّي التسميات الغربية (خاصـة الذين يعزفون الغربي والشرقي أو الذين نشـؤوا على الموسـيقا الغربية وانتقلوا بعدها إلى الموسـيقا العربية) أو عمـدوا إلى ترجمتهـا إلى العربيـة (خـاصـــة الـذين يرفضـــون التغريب وإدخال الكلمات الأجنبية إلى اللغة العربية). مع الإشـــارة إلى أن «الموسيقا العربية» مصـطلح واسـع يضـم موسـيقا المشـرق وموســيقا المغرب وموســيقا ما بين النهرين وموســيقا الخليج إلى جانب موسـيقا السـودان، ولكل من هذه الموسـيقات خصـائصـها ومصطلحاتها. ولا بد من الإشارة إلى أن هناك مصطلحات وكلمات عربيـة كثيرة دخلـت قواميس اللغـات الأوربيـة مثـل: أثير، كحول، سكر، قطن، عود، مقام، تقسيم، إلخ، من دون أن يشكّل ذلك مشكلة لديهم.

1ـ مصطلحات النظريات الموسيقية الأولية

إن النظريات الموسيقية العربية الأولية، على أهمية مضمونها، إلا أنها لم تجد بعد مصطلحات موحدة لمختلف عناصرها وأقسامها وتقنيـاتهـا[2]. وقـد عبّر عن ذلـك مؤلّف قـاموس المصـــطلحـات الموسيقية جِـــسْ وِلْمُنْ إذ كتب: «يوم وصل المؤلّف إلى لبنان في سـنة 1964، وكانت مهمته تدريس الموسـيقا في مؤسـسـة تعليمية محلية تدرس باللغة العربية، بدأ يبحث عن التعابير العربية المرادفة لتلك التي تُستعمل في الموسيقا الغربية. ولم تحتج العملية إلى وقت طويل حتى تـأكد له أن البحث عقيم والنتائج غير مشـــجعة. فالقليل القليل من التعابير الموســـيقية الغربية قد تُرجم إلى العربية؛ وأقدر

[2] ـــــ نشير إلى أنه في سنة 1992، وضع الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل كتاباً بعنوان معجم مصطلحات الموسيقا الأندلسية، بعناية معهد الدراسات والأبحاث للتعريب في الرباط، التابع لجامعة محمد الخامس.

مدرّسـي الموسـيقا في الشـرق الأوسـط كانوا عند اسـتعمالهم اللغة العربية، كلغة التخاطب في الموسـيقا الغربية وتدريسـها، يطعمونها بالعبارات الموسـيقية في أصـولها الأجنبية كالإيطالية والفرنسـية. وهذا أيضـاً كان يعقّد مهمتهم ويربكها. فعليهم تفسير العبارة الغربية بشرح مدلولاتها في اللغة العربية حتى يتسنى للتلميذ أن يفهمها»[3].

إن أشـكال العلامات الموسـيقية (الإشـارات الزمنية) المسـتعملة في تدوين الموسـيقا العربية مأخوذة عن الموسـيقا الغربية. وإن أسماءها تختلف من منهج أو كتاب موسيقي لآخر. منها من يحافظ على لفظها الفرنسي[4]، ومنها من ينقل أسماءها إلى العربية. ونظراً لعدم اعتماد مصـطلح موحدّ، نجد اختلافاً في الترجمات المعتمدة وبالتالي اختلافاً في الأسـماء. فنجد التسـميات التاليـة: المستديرة (la ronde)، البيضاء (la blanche)، السـوداء (la noire)، ذات السـن[5] والمسـنّنة[6] (la croche)، ذات السنّين وثنائية الأسنان (la double croche)، ذات الثلاث أسنان وثلاثية الأسنان (la triple croche)، ذات الأربع أسنان ورباعية الأسنان (la quadruple croche).

وما يقال عن العلامات الموسـيقية ينطبق أيضـاً على المفاتيح (clès ou clefs)، فمنهم مثلاً من يقول «مفتاح الصـول (sol)» ومنهم من يقول «مفتاح النوى»، كما ينطبق على إشارات الصمت

---

3 ـ ولُمن (جِـس)، قاموس المصطلحات الموسيقية، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، بيروت، 1994، ص X. وصـدر كتاب «أعلام ومصـطلحات الموسـيقا الغربية» للأسـتاذ كمال الدين عيد، سنة 2006.

4 ـ راجع محمود عفّت، أصول دراسة الناي (تعليم الناي)، دار الكتاب العربي، 1968، ص3.

5 ـ راجع عبد الغني شعبان، الموسوعة الموسيقية، قواعد علم الموسيقا، المجموعة الأولى، نظرية الموسيقا العالمية، صدر بإشراف وكالة الأنباء اللبنانية، بيروت، 3 (1982)، ص13.

6 ـ راجع بولس روحانا، تعليم الناي، الكتاب الأول، المركز التربوي للبحوث والإنماء، لبنان، 1977، فؤاد عواد، المنهج الجديد في الصـولفيج، شـرقي وغربي، الجزءان الأول والثاني، منشورات جامعة الروح القدس ـ الكسليك، لبنان، 1999.

[7] (les silences) أو السـكتات[8]، إذ يسـمّيها البعض: الوقوف (pause)، نصـف الوقوف (demi-paus)، الزفرة (soupir)، نصـف الزفرة (demi-soupir)، ربع الزفرة (quart de soupir)، ثُمن الزفرة (Huitième de soupir)، سادسة عشر الزفرة[9] (sezième de soupir)؛ بينما يسمّيها آخرون علامات الصمت وهي: الوقفة، نصف الوقفة، السكتة،نصف السكتة، ربع السكتة، ثُمن السكتة، السادس عشر من السكتة[10]؛ وغيرهم: وقفة، نصف وقفة، زفرة، نصف زفرة[11]،...

وإن هذا التباين موجود في مجمل التعابير الموسـيقية وتقنياتها المستخدمة إن في التعليم أو في الأداء (Syncope, movement, tempo, trille,....). ونادراً ما نجد التعابير نفسـها للإشـارة إلى حقيقة أو واقع واحد. وبينما يفضّـل البعض استعمال المصطلحات الأجنبية وإدخالها القاموس الموسـيقي العربي، يميل البعض الآخر إلى تعريبها أو استنباط أسماء جديدة لها.

وقد قام مجمع اللغة العربية في القاهرة، سـنة 1957، بتعريب مصطلحات موسيقية وأسماء بعض الآلات الموسيقية الغربية[12]، وأطلق عليها تسميات غير عصرية وتخلو من الجرس الموسيقي، استهجنها البعض واستغربها، ولا نعتقد شخصياً أنها مستساغة. وقد كتب أحدهم: «اليراعة الجهيرة هي ترجمة مجمع اللغة العربية في القاهرة لآلة الباص كلارينيت، هل أعجبتك الترجمة؟ إليك

7 ـ راجع عبد الغني شعبان، الموسوعة الموسيقية،...، ص25.
8 ـ راجع محمود عفت، أصول دراسة الناي (تعليم الناي)،....، ص4.
9 ـ راجع عبد الغني شعبان، الموسوعة الموسيقية،...، ص25.
10 ـ راجع فؤاد عواد، المنهج الجديد في الصولفيج،...، ص24.
11 ـ راجع بولس روحانا، تعليم الناي،...، ص17.
12 ـ راجع مجمع اللغة العربية، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع، مجلد رقم 1، القاهرة، 1957، ص627–633.

المزيد من المصـطلحات الموسـيقية التي قام المجمع بترجمتها إلى اللغة العربية مشكوراً:

الترجمـــة العربيـة	المصطلح
اليراعة الجهيرة	Bass Clarinet
المترددة	Trombone
طبل قراري	Bass Drum
الزّمخـر	Bassoon
السّكسّية الرنانة	Alto Saxophone
السّكسّية الصادحة	Tenor Saxophone
الخشبيّة	Xylophone
التوبـة	Tuba
السيّاع	Cornet
الناي القرارية الإفرنجية	Bass Flute
المزمار	Oboe
شبّور	Horn
بيانه	Piano

ويضـيف : «عندما قرأ أحد أصـدقائي هذه الترجمة، ارتعش جسده كما يرتعش الكئيل في الهيتوم، وفجأة سقط على الأرض في غفاءة مشنابة هرطافة، فهرعت أحضر قنينة الهرباط من القمطر، ووضـعت قطرات منها في خيشـومه، فأفاق بعد ارتعاد جهيد، ثم افرنقع من أمامي لأن مزاجه كان قد تأدم تأديماً شـديداً إثر غضـبه السحليل»[13].

13 ـــــــ راجع «مصـطلحات ترجمها مجمع اللغة العربية» في http://www.syriagate.com/musicnet/ sitemap.htm . وهذا التعبير هو نوع من استغراب واستهجان لاستخدام كلمات لا تنتمي إلى هذا العصر لغوياً وأدبياً لتعريب بعض مصطلحات الموسيقا الغربية.

ومع كثرة الاختلافات عند معرّبي المصـطلحات الأجنبية، نجد توافقاً وإجماعاً في البعض اليسير من التسميات ـــــ المصطلحات، مثل المُدرَّج الموسيقي (Portée)، والديوان (octave).

2ـ السلالم الموسيقية العربية

يصطدم توحيد نظريات الموسيقا العربية باختلاف الآراء حول السلّم الموسـيقي، لأن منه تتفرع باقي القضـايا المهمة العالقة. كثر هم الذين حاولوا، وبطرق مختلفة، تقسـيم سـلّم الموسـيقا العربية الحديثة أو المتقنة وقياسـه[14]. كما أن النظريات التي طرحت حول السـلم الموسـيقي، خلال مؤتمر الموسـيقا العربية الأول 1932، لم تجد إجماعاً.

بعيداً عن مقارنة أو تشـبيه المقام في الموسـيقا العربية بالسـلم الموسيقي حسب المفهوم الغربي، إن قضية المصطلحات في سلالم الموسـيقا العربية، تتطلب الفصـل بين مفهومي السـلالم والمقامات، أي الفصل بين الدرجات وأسمائها وأبعادها عن التنظيم المقامي.

1,2ـ الدرجات

بينما أسمى الموسيقيون العرب في العصر العباسي، الدرجات الموسـيقية بحسـب مواضـع إخراجها على آلة العود (مثلاً مطلق الزير، السـبابـة على الزير، البنصـر على الزير، مطلق البم، إلخ[15])، أطلق عليها الفرس أسماء بحسب تدرّجها في السلالم: يك كاه (الدرجة الأولى)، دو كاه (الدرجة الثانية)، سـاكاه أو سـيكاه (الدرجـة الثـالثـة)، جهـاركـاه (الـدرجـة الرابعـة)، بنج كـاه (الـدرجـة الخامسـة)، شـشـت كاه أو شـاش كاه (الدرجة السـادسـة)، هفت كاه

14ـــ يستعرض البارون ديرلانجيه كل النظريات التي تتعلق بالسلم الموسيقي العربي في الجزء الخامس من كتابه (MusiqueArabe)، المذكور سابقاً. فيستعرض سلم الأب كولونجيت، والسلم التركي، والسلم السوري، وسلم مخايل مشاقة، وسلم منصور عوض، وسلم إدريس راغب وإسكندر الشلفون، وسلم المعهد الملكي للموسيقا العربي في القاهرة (أمين الديك).

15ـ راجع الرسائل في الموسيقا التي كتبها ابن المنجم، والكندي، والفارابي وغيرهم.

(الدرجة السابعة). وأخذ العرب بتسميات الفرس، أي بمبدأ التسمية حسب تتابع الدرجات، فصارت أسماء الدرجات في الموسيقا العربية أسماء فارسية في مجملها (راست، دوكاه، سيكاه، جهاركاه، نوى، حسيني، أوج.. إلخ). وتبنى الموسيقيون العرب، في سبيل تحديد الأبعاد الصغيرة في السلّم، «نيم» لخفض النغمة حوالي ربع مسافة، و«تيك» لرفع النغمة حوالي ربع مسافة؛ وذلك لأجل تسمية الدرجات ذوات الأبعاد الصغيرة التي يتألف منها السلم الموسيقي: يكاه ـــ قرار نيم حصار ـــ قرار حصار ـــ قرار تيك حصار ـــ عشيران ـــ قرار نيم عجم ـــ قرار عجم ـــ عراق، إلخ. وصار لكل درجة اسم، ويتغيّر الاسم في القرار والجواب.

مع تأثير الموسيقا الغربية، واعتماد مادة الصولفيج (Solfège)، في تدريس الموسيقا العربية باتت قراءة النوتة الموسيقية، بشكل إيقاعي أو قراءتها مغنّاة، من مقومات التعليم الموسيقي. وهنا برزت مشكلة أسماء النغمات بالنسبة للموسيقا العربية. إن علم الصولفيج، بقسميه، المقروء والمغنّى، مبنيّ على أسماء نغمات الموسيقا الغربية: دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي (do,ré, mi, fa, sol, la, si)، وهو لا يتناسب وتسميات النغمات المعتمدة في الموسيقا العربية، وبالتالي لا يمكن للطالب أن يغني الصولفيج مع الأسماء المعتمدة في الموسيقا العربية. فصار الطالب يستعمل الأسماء الغربية في أداء الصولفيج، مع ما يمتّ إليها بصلة: مصطلحات علامات التحويل (alterations) المستعملة في الموسيقا الغربية البيمول bémol (β) والدييز diése α وتضاعفهما والبيكار bécarre، مضافاً إليها علامات التحويل الإضافية المستعملة في الموسيقا العربية مثل

النصـف بيمول (ι) والنصـف دييز ( ) وغيرها. إضـافة إلى ذلك، اعتمدت الموسيقا الغربية الأسـماء ذاتها في دواوين السـلم الموسيقي مع إضـافة رقم الديوان للتفريق بينها (...la 3 ou la 2 ou la 4)، وهذا مـا سـهل الأمر لاعتمـاد البعض نفس المنهجيـة في الموسـيقا العربيـة، وإن كـان ذلـك في التطبيق العملي أكثر منـه في النظريـات المكتوبة أو المتعارف عليها.

وقد جرت محـاولة من أجل اعتماد التسـمية الغربية لدرجات الموسـيقا العربية، ولكن هذه المحاولة لم تنتشـر وتعمّم. فقد ورد في قرارات المجلس الأعلى لرعـايـة الفنون والآداب بـالجمهوريـة العربية المتحدة[16] في جلسـته في سـنة 1958: تسـمى الدرجات الصـوتية للسـلم العربي بأسـماء درجات السـلم الغربي مضـافاً إليها علامات التحويل العربية دون أسمائها الشرقية القديمة. فيقال: «مي نصف بيمول» بدلاً من «السيكاه»، و «فا» بدلاً من «الجهاركاه»... وهكذا، وذلك للتبسيط حسبما ورد في القرار.

من ناحية أخرى، إن أسماء درجات السلم الموسيقي العربي لا تزال محصـورة ضـمن ديوانين فقط. فالموسـيقا العربية كانت غنائية بامتياز، ولم يتجاوز امتدادها امتداد الصـوت البشري، أي ديوانين من اليكـاه إلى الرمـل توتي. ومـا القول عن الموسـيقا العربيـة الحـاليـة، وخـاصـة الآليـة منهـا، التي يتجـاوز سـلّمهـا الـديوانين التقليـديين (مـا فوق 4 so1 ومـا تحت 2 so1)، فمـاذا نسمي الدرجات الأكثر ارتفاعاً أو الأقل انخفاضاً بحسب التسمية العربية؟

16ـ إن الجمهورية العربية المتحدة هو الاسم الرسمي للوحدة المصرية ـ السورية التي جرت بين الدولتين خلال السنوات 1958-1961.

ربما، يجب اعتماد التسـمية الغربية، ولو إلى جانب التسـمية التقليدية، من أجل إطلاق الموسـيقا العربية وجعل مصـطلحاتها عصـرية وأكثر قبولاً، فلا يتغير اسـم الدرجة من «يكاه» إلى «نوى» إلى «رمل توتي» إذا اختلف الديوان الموجودة فيه (بل so1 2, so1 3 et so1 4)، ويتقلص عدد أسماء الدرجات المتأثرة بعلامات التحويل فيقال mi β mi و mi بدل بوسـليك وكرد وسيكاه، وsol و sol و sol و sol و #sol، بدل تيك حجاز، و نوا ونيم حصار و حصار.

2.2 ـ السلالم

إن معرفة أبعاد درجات السلالم الأساسية في الموسيقا العربية، يمكن أن تكون مقدمة لمعرفة المقامات والعقود التي تتألف منها وإجراء العمل فيها. ويتفرع عن السلالم الأساسية سلالم أخرى فرعية تشترك معها أقله في عقدها الأول (جذعها).

اعتمد الفارابي في شرحه للسلم الموسيقي على الأجناس، أو ما يسميه بالتجنيس فقال: بأن الجنس الأول يتألف من: عودة [24]، وعودة [24]، ونصف عودة [12]. والجنس الثاني يمر في مجرى وسطى زلزل: عودة [24]، وثلاثة أرباع عودة[18]، وثلاثة أرباع عودة[18]. إلى ما هناك من أجناس. وكل سلم يتألف عادة من جنسين متصلين أو منفصلين. سلم الراست مثلاً يتألف من جنسي راست على درجة الراست ودرجة النوى. وسلم السوزناك يتألف من جنس راست على درجة الراست وجنس حجاز على درجة النوى.

إن كثرة أسماء السلالم والمقامات في الموسيقا العربية هي نتيجة التقليد الشفهي الذي كانت تسير عليه الموسيقا العربية، فكان كل تغيير في أي سلم أو مقام يتطلب اسماً جديداً. ولكن ألا يجب مراجعة هذا المبدأ مع اعتماد التقليد المكتوب؟ إذ يمكن كتابة السلم

الأســـاس والإشـــارة إلى التغييرات التي تطرأ عليه، خاصـــة مع السلالم والمقامات القليلة الاستعمال.

ومنهم من يرى أن هناك ثمانية سـلالم أسـاسـية في الموسـيقا العربية: راست، بيات، صبا، سيكاه، عجم، نهاوند، حجاز، كورد. وأبعادها هي على الشكل التالي:

أبعاد سلم الراست هي : 4، 3/1، 4/3، 1، 1، 4/3، 4/3 (17)
أبعاد سلم البيات هي : 4/3، 4/3، 1، 1، 2/1، 1، 1
أبعاد سلم الصبا هي : 4/3، 4/3، 2/1، 2/1 1، 2/1، 1، 1
أبعاد سلم السيكاه هي : 4/3، 1، 1، 4/3، 4/3، 1، 4/3
أبعاد سلم العجم هي : 1، 1، 2/1، 1، 1، 1، 2/1
أبعاد سلم النهاوند هي : 1، 2/1، 1، 1، 2/1، 1، 1
أبعاد سلم الحجاز هي : 2/1، 2/1 1 ، 2/1، 1، 2/1، 1 ، 1
أبعاد سلم الكورد هي : 2/1، 1، 1، 1، 2/1، 1، 1
أبعاد سلم السيكاه هي : 4/3، 1، 1، 4/3، 4/3، 1، 4/3

وآخرون، ومنهم حميد البصـري، يُحصـون أربعة عشـر سـلّماً أسـاسـياً(18): راسـت، نهاوند، عجم، كورد، بيات، حجاز، سـيكاه، هزام، عراق، مسـتعار، نوا أثر، صـبا، صـبا كورد ري، أثر كرد ري. وهي كالآتي(19):

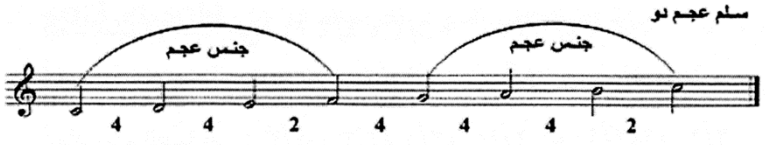
17_ سلم نهاوند دو

ة اللحنية.

18_

19_ ين ، مدرهم ، سكتوبه ، تحت ، سلرج ، موسيقي ، مي ، مسكة ، ربعد ، بين ، للعب ، بربع ، لصوت ، 4 ، تعني ، مسكة ، نصف ، أي أربع أرباع، 2 تعني نصف مسافة أي ربعين، إلخ).

سلم عجم دو

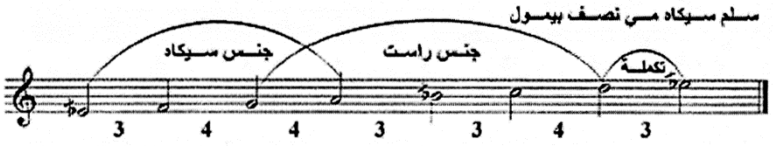


سلم كرد ري

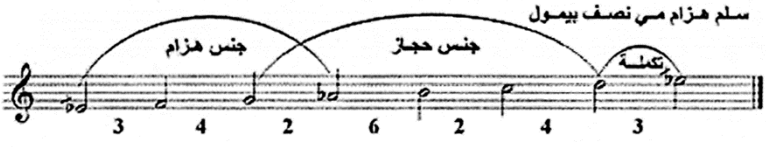
سلم بيات ري

سلم حجاز ري

سلم سيكاه مي نصف بيمول



سلم هزام مي نصف بيمول



سلم عراق مي نصف بيمول

أما السـلالم الموسـيقية الفرعية[20] فهي كثيرة، مثل: نكريز، سوزناك، سوزدلار، حسيني عشيران، رهاوي، دلنشين، الشوق

20ـــ يقول حميد البصري في مقالته واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية: «أما السلالم الفرعية فبالإمكان أن يكون عددها (182) مئة واثنين وثمانين سلماً على الأقل، وذلك بوضع كل جنس جذعاً، وإكمال السلم بأحد الثلاثة عشر جنساً الآخر.إضافة إلى تغيير نوعية الربط بين الأجناس، وبذلك يتضاعف عدد السلالم وهكذا، ولا بد من وضع أسماء لكل هذه السلالم»، مجلة الحياة الموسيقية، دمشق، ربيع 1993، عدد2.

أفزا، الشد عربان، بيات شوري، طرزنوين، حجاز كار، زنجران، جهار كاه، زنكولاه، بستنكار، فرحفزا، لامي، إلخ.

فإذا كان الهدف تسهيل تعليم الموسيقا العربية، فربما من الأفضل اعتماد التسمية الغربية (أقلّه بموازاة التسمية التقليدية)، لأن الأسماء التقليدية المعتمدة في الموسيقا العربية ليست من أصل عربي، بل أخذها العرب من الماضي عن الفرس، وتنتمي إلى عصر التراث الشفهي الذي مرّت فيه الموسيقا العربية. فكما أخذوا في الماضي عن الفرس، يمكن للموسيقيين العرب أن يأخذوا اليوم عن الموسيقا الغربية، خاصة أن الموسيقا العربية انتقلت إلى التقليد المكتوب الذي سبق أن اعتمدته الموسيقا الغربية.

3ـ المقامات

كان التقليد الشفهي، يتطلب إطلاق تسمية جديدة على كل تغيير، مهما كان بسيطاً، في السلم أو في المقام. وظهرت هذه التسميات خاصة في المقامات التي، إلى جانب عددها الأساسي والمحدود، اكتسبت أسماء مقامات متفرعة تعدّت المئتي مقام على ما يُقال.

منذ نشأتها، تأثرت الموسيقا العربية بالموسيقا الفارسية، ومنذ القرن السادس عشر بالموسيقا التركية، خاصة أن عدداً من الموسيقيين العرب درس، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، في «دار الألحان التركية» في إسطنبول. فأدخلوا مقامات موسيقية جديدة على الموسيقا العربية ودمجوها بالمقامات العربية، مثل السوزدلار والعرضبار والحجاز كار والشد عربان. وكان صفي الدين الأرموي (+1294) قد استعمل مصطلحات

فارسية في تسمية الألحان والإشارة إلى تأثيرها، من ذلك زيرافكند لحالة الحزن، والأصفهان للجهود، والزنكوله للنوم، وبوسليك للقوة.

وتتميز الموسيقا العربية أنها مقامية وأنها طورت نفسها بطريقة أفقية، مما جعلها تطور فكرة السلم الموسيقي للوصول إلى المقام. فكونت مقاماتها من تراثها الموسيقي، ومن مقامات الموسيقا الفارسية والتركية. فنجد مقامات تحمل أسماء مناطق جغرافية اشتهرت بنوع غنائي خاص (حجاز، نهاوند، أصفهان، رهاوي)، ونجد عدداً كبيراً من المقامات يحمل أسماء فارسية (دلنشين ـــ ساكن القلب، سوزدلاره ـ نار المحبوب، سوزناك ـ محرق القلب، طرزنوين ـــــ الطراز الجديد، إلخ) أو تركية (سلمك، عشاق، الحجاز، كار ـ عمل الحجاز، الشد عربان ـ تصوير لحن العرباء، كوجك ـ الصغير، همايون ـ المبارك).

ومع أن الموسيقا العربية تعتمد اليوم التقليد المكتوب الذي يمكن أن يُشير إلى أي تغيير في أي مقام أساسي، لا تزال تحافظ على أسماء مقاماتها المتعددة والمتشابهة والمتفرعة بعضها عن بعض، والتي تجعل الطلبة يضيعون في أسمائها ومضمونها، خاصة في المقامات غير الأساسية منها. مع الإشارة إلى أن الموسيقا الغربية التي اعتمدت التقليد المكتوب، اختصرت سلالمها في اثنين: الكبير (majeur) والصغير (mineur)، على الرغم من التغيرات فيهما.

إضافة إلى ذلك، تجدر الإشارة إلى وجود اختلاف بين أسماء بعض المقامات في المشرق والمغرب العربيين، وإلى تعدد أسماء المقام الواحد. فيشير سليم الحلو إلى وجود أسماء عديدة أحياناً للمقام الواحد، ويخلص إلى الفوضى التي تسود الموسيقا العربية، فيقول: «يوجد في هذه المقامات التي تستقر جميعها على الدوكاه أسماء عديدة لمسمى واحد حتى إن المقام الواحد يسمى بعدة أسماء.

وقد أوردنا هذه الأسماء جميعها هنا كما عثرنا عليها في الكتب القديمة والحديثة وأثبتناها كما وردت لنطلع القارئ على مدى ما وصلت إليه موسيقانا من الفوضى والخلط في الأسماء وغير الأسماء»[21]. إلى ذلك، هناك مقامات تتغير أسماؤها، ليس فقط حسب الدرجة التي تؤدى عليها، بل أيضاً حسب بدئها من درجتها العليا أو من درجة ارتكازها، كما هو الحال فيما يسمى بمقام المحير.

وإن قضيّة المقامات هي من بين القضايا التي لم يجد لها حلولاً ولا توافقاً المؤتمر الأول للموسيقا العربية الذي عُقد في القاهرة سنة 1932, فقد أحصى المؤتمر خمسة وتسعين مقاماً(95) في الموسيقا الشرقية، بينها اثنان وخمسون (52) تستعمل في الموسيقا المصرية وكذلك في سورية، مع استبدال اسم مقام العشاق المصري باسم مقام الحسيني بوسليك في سورية. كما أن المغرب العربي لم يحتفظ، حسب ديرلانجيه، سوى بثمانية عشر(18) مقاماً من أصل أربع وعشرين (24) كان يستعملها، سبعة عشر(17) منها مشابهة لمقامات تُستعمل في مصر ولكن أسماءها مختلفة. وإن العراق والجزيرة العربية لديهما سبعة وثلاثون(37) مقاماً، من بينها خمسة عشر(15) مشابهة لمقامات تُستعمل في مصر، والاثنان والعشرون الباقية خاصة بهما[22].

وعلى الرغم من عدم توحيد المناهج التعليمية والنظريات المتعلقة بالسلم الموسيقي، ليس فقط على صعيد الدول العربية، بل أيضاً على صعيد المعاهد الموسيقية أو الفنانين في البلد الواحد، فقط حاولت بعض الدول العربية اعتماد المنهجية الغربية في تسمية

21ـ الحلو (سليم)، الموسيقا النظرية، منشورات دار مكتبة الحياة، بيروت، 1961، ص90.

22ـ Cf. Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932, Imprimerie Nationale, Boulac, Caire, 1933, pp. 133-135.

نغمات السلم الموسيقي العربي، وتبسيط تسمية المقامات بالاكتفاء بالأســاســي منها. فقد ورد في قرارات لجنة المقامات المتفرعة من لجـان بحث الموســيقا العربيـة في المجلس الأعلى لرعـايـة الفنون والآداب بالجمهورية العربية المتحدة في جلسته في سنة 1958: أن تكون دراسـة المقامات في الموسـيقا العربية بالمناهج الدراسـية في حدود منطقـة الأوكتـاف الواحد، وفي حالة الصـــعود دون الهبوط، وذلـك للتبســيط. وفي قرار آخر ورد: حـذف أســمـاء المقـامـات المشابهة، والاكتفاء بالمقام الأساسي ذي الفصيلة الخاصة، واعتبار المقامات المتشــابهة الأخرى مقامات مصــورة تسـمى باسـم المقام الأصـــلي، وذلك تفادياً لتعدد الأســماء التي لا مبرر لها، ما دامت أبعاد هذه المقامات المتشابهة واحدة[23].

نرى أنه من الأفضـــل اعتماد المقامات الأســاســية فقط في البرامج الدراســية[24] مع التركيز على إظهار شــخصــية كل مقام وعقوده صـــعوداً وهبوطـاً، مع اعتمـاد منهجيـة التســميـة الغربيـة للمقامات عندما لا تكون على سلّمها الأساسي (راست «دو» (do) أو راسـت «ري» (ré)،...)، لكن نوفر على الطالب حفظ عشـرات المقامات التي يتغير اسـمها بتغيير نوتة واحدة، أو بأدائها على سـلّم آخر. وما اعتمد في الماضـي حين لم يكن هناك من تدوين موسيقي، لا يصـــلح في أيـامنـا مع التقليد المكتوب، لذا يجب إعادة النظر في هذه القضية وتبسيطها في سبيل إعادة إطلاق تعليم الموسيقا العربية بطريقة عصرية وعلمية.

4ـ الإيقاعات

23ـ البصري (حميد)، واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية، في مجلة الحياة الموسيقية، دمشق، ربيع 1993، العدد 2.

24ـ راجع أعلاه ما قلناه عن السلالم الأساسية.

إلى جانب المقامات، طورت الموسيقا العربية إيقاعاتها، فكثرت وتنوعت، وباتت من مميزاتها. وبينما تكثر الأسماء الفارسية والتركية في مقامات الموسيقا العربية، تكشف أسماء معظم إيقاعات هذه الموسيقا هويتها العربية. وهذا نابع من بنائها على إيقاع الشعر العربي وبحوره.

ومن أجل تأكيد أهمية الإيقاع في الموسيقا العربية وخاصة في الغناء العربي، فإن المعاهد الموسيقية لا تزال تطلب من طلاب قسم الغناء العربي ضرب الإيقاع مع الغناء. ومن الناحية الفنية، إن عازف الإيقاع في الموسيقا العربية يسمى ضابط الإيقاع نظراً لأهمية دوره، وهو في الأساس الذي كان يدير التخت الشرقي. ولكن كثرة الإيقاعات هذه، يشكل بعضها، أقصد المعقّد منها وما يتجاوز ميزاته 16 أو 24 من 4، مشكلة لطلاب الموسيقا.

وبينما لا يذكر مخطوط أو يوسف الكندي (+874) الموجود في مكتبة برلين تحت الرقم 5530، سوى سبع إيقاعات: الثقيل على ميزان 5 من 8، والثقيل على ميزان 6 من 8، الماخوري، الخفيف الثقيل، الرمل، خفيف الرمل (أعرج عايب)، خفيف الخفيف والهزج، استعرض مؤتمر الموسيقا العربية 1932، عشرين (20) إيقاعاً في الموسيقا المصرية، وثلاثين (30) في موسيقا بلاد الشام[25] مع شواهد لحنية، ومئة وأحد عشر (111) إيقاعاً من دون شواهد. وقدّم البارون رودولف ديرلانجيه بياناً بمئة وعشر (110) إيقاعات في المغرب العربي. إضافة إلى ذلك، لم يجد المؤتمر حلاً لاختلاف تسمية بعض الإيقاعات بين المغرب والمشرق العربيين. وفي هذا المجال، نجد أنه من الأفضل وضع المصطلحات الإيقاعية المشرقية والمغاربية المتوازية جنباً إلى جنب.

25– Cf. Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932,…., P. 135.

وماذا عن الإيقاعات الجديدة المســتعملة في الغناء العربي منذ بدايات القرن العشـرين حتى الآن؟ هل من الممكن إدراجها ضـمن نظريات الموسيقا العربية، مع ما تحمله من إيقاعات غير عربية أو من إيقاعات مختلطة أو مركبة بين ما هو عربي وما هو غربي؟ وهل هذه الإيقاعات الجديدة قادرة على التأقلم مع الإيقاع الموسيقي العربي التقليدي الذي كان دائماً مبنياً على إيقاع الكلمة والشعر؟ إن الموســيقيين أدخلوها في موســيقاهم، فهل المنظرون يُدخلونها في مناهج النظريات التي يضــعونها؟ ألم تُدخل الموسيقا العربية قديماً إيقاعات غير عربية عليها، وباتت من صلب إيقاعاتها؟ وهل نحافظ على اسمها الأصلي أم نوجِد لها اسماً عربياً كما درج البعض على تعريب المصطلحات؟

5 ــ القوالب والآلات

1,5 ــ القوالب

لكل موســيقا قوالبها التقليدية التي تبرز من خلالها وتحافظ عليها من دون أن تتقوقع في داخلها. وإن القوالب تُضــحي من خصائص الهوية الموسيقية، عندما تلتزم موسيقا ما بتأليف وأداء (عزف أو غناء) هذه القوالب التي تُصــبح معروفة ومعتبرة من الجميع. والقوالب الموســيقية هي إما غنائية أو آلية. وباســتثناء التقاسيم، لم تعرف الموسيقا العربية القديمة القوالب الآلية، بل فقط بعض القوالب الغنائية. ومع تأثير الموسيقا الفارسية والتركية تبنت الموسيقا العربية المتقنة[26] قوالب موسيقية آلية طبعتها فترة طويلة من الزمن. واســتحدثت الموســيقا العربية ابتداء من أواخر القرن التاســع عشــر قوالب موســيقية جديدة، حلت رويداً ورويداً مكان القوالب التقليدية خاصة في النصف الثاني من القرن العشرين.

26ـــــ لا نتطرق في بحثنا هذا إلى القوالب الموسيقية الفولكلورية الخاصة بكل بلد عربي، والتي هي كثيرة ومتنوعة، بل نكتفي بقوالب الموسيقا العربية المتقنة.

1,1,5– القوالب الغنائية

إن القوالب الغنائية التي أصـبحت مصـطلحات في الموسـيقا العربية المتقنة هي: القصـيدة، الموال، الموشـح، الدور، الطقطوقة، القدود، المونولوج، المغنـاة أو الأوبرا، والأغنيـة الحديثـة التي ليس لها شـكل موحد. الأنواع السـت الأول أشـكالها موحدة، أما الأنواع الباقية فأشـكالها حرة وغير موحدة. لم تتشـكل هذه القوالب خلال فترة زمنيـة واحـدة، بـل تركزت واعتُمـدت تـدريجـاً خلال تـاريخ الموسيقا العربية الطويل.

2,1,5– القوالب الآلية

بـاسـتثنـاء التقاسـيم، تعرَّف العرب على القوالب الآلية التي أصـبحت تقليدية في الموسـيقا العربية من خلال الموسـيقا التركية. وهكذا دخلت قوالب البشرف والسماعي واللونغا والتحميلة الموسيقا العربية. ومع الوقت أضـاف العرب إلى موسـيقاهم قوالب الدولاب، والمقدمة الموسـيقية، والموسـيقا التصـويرية، واللازمة وموسـيقا الرقص، والمقطوعات الحرة. وهذه الفئات المضافة ليس لها قوالب ثابتة وموحدة.

2,5 ـ الآلات الموسيقية

إن المصـطلحات العامة لآلات الموسـيقا العربية مقبولة في مجملها من جميع الموسيقيين العرب. هناك اختلافات في التفاصـيل وفي الأمور التي أثرت بها الموسيقا الغربية على الموسيقا العربية. من ناحية أخرى، إن قضـية تطوير الآلات الموسيقية أو المستخدمة في الموسـيقا العربية، واسـتحداث آلات جديدة والكتابة لها، مثلاً عائلة العود على مثال عائلة الكمان، وتحويل الآلات الغربية لعزف السـلالم العربيـة (الأورغ، الترومبيت، إلخ) تطرح كلهـا وجوب وضع مصطلحات موسيقية جديدة لها.

ويتبـادر إلى الـذهن سـؤال: هـل يسـتمر العرب بـاعتمـاد المصـطلحات التقليدية لتدوين موسـيقا الآلات الموسـيقية العربية، بينما العلم الموسيقي بات يقسم أصوات الآلات حسب موقعها على السـلم الموسـيقي العام؟ ونعطي قضـية الكتابة للعود على سـبيل المثال: لقد تبنّى مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهـرة 1932 قراراً باعتمـاد تدوين أصـوات العـود على مفتاح الجهاركاه (فا ـ fa)، بينما نرى أن معظم المؤلفين للعود لا يزالون يدونون مؤلفاتهم على مفتاح النوى (صول – sol).

6ـ طرق الأداء

إن مصـطلحات الأداء الموسـيقي العربي وطرقه غير موحدة. وإن مجمل هذه المصطلحات منقولة عن الموسيقا الغربية. فهي إما معتمدة بـأسـمـائها الغربية، وإما معرّبة بمفردات تختلف باختلاف مترجمها. وإن الأداء الموسـيقي يتناول الفوارق الدقيقة في التعبير الموسـيقي الـذي يطول فن تركيـب الألحـان (phrasé) والنبرة (accentuation) وقوة الصـوت (nuance) والطـابع أو روح الأداء (caractère)، والتحليـة (ornement)، والاختصـار أو الإيجاز (abréviation).

مصطلحات فن تركيب الألحان: تشمل العبارات (périodes)، والـجمـل الموسـيقيـة (phrases mèlodiques)، والرسـوم اللحنية(dessins mèlodiques)، والرسوم الإيقاعية (dessins rythmiques)، والأجزاء (members)، محطة أصـلية أو تامة أو نهائية (cadence authentique، ومحطة اختيارية أو ناقصـة أو مؤقتة (cadence plagale).

مصطلحات النبرة الموسيقية: تضـم هذه المصـطلحات الرباط أو الواصـلـة (coulé-liaison)، النـقطـة (point)، المتقطع والمتصـل (staccato-legato)،الزاوية الحادة العمودية والأفقية،

(angle aigüe vertical et horizontal)، الخط الأفقي الصغير (marcato)، وغيرها.

مصطلحات قوة الصوت: إن فوارق قوة الصوت من الشدة إلى اللين يعطي تلوينات موسيقية تجسدها المصطلحات التالية: بمنتهى القوة (fff)، بقوة كبيرة (ff)،بقوة (f)، بقوة متوسـطـة (mf)، بنصف صوت (mezzo voce)، بتمتمة (sotto voce)، بنعومة (piano)، بنعومـة كبيرة (pp)،بمنتهى النعومـة (ppp)، القوة المتصـاعدة والمتناقصـة (crescendo-decrescendo)، إخماد الصوت تدريجاً (smorzando)، إلخ.

مصـطلحات الطابع: تشـمل هذه الفئة العواطف المختلفة والأحاسيس التي تدل على أجواء المقطوعات الموسيقية، مثل بحب (Amabile)، بشـغف (appasionato)، بلمعان (brillante)، بفرح (con allegrezza)، بتوجع (con dolore)، بعذوبة (dolcissiomo)، بنشاط (energico)، بتعبير (espressivo)، وغيرها.

مصطلحات التحلية: إن مصطلحات التحلية أو الزخرفة أخذها العرب عن الموسيقا الغربية. وهناك موسيقيون أبقوا على أسمائها الغربية، بينما آخرون عربوا مصـطلحاتها الغربية. وهي تشـمل الزغردة (trille)، والقارضة أو الزغردة القصيرة (mordant)، والزمرة أو المجموعة (gruppeto)، والدعامة (أو النافلة أو الاتكائة) المضاعفة (double appogiature)، والدعامة البسيطة القصـيرة (acciaccatura ou appogiature bréve)، أو الطويلة (appogiature longue).

مصطلحات الاختصار: إن مجمل هذه المصطلحات منقولة عن الموسـيقا الغربية كما هي، من الإعادة الكاملة إلى الإعادة الجزئية، إلى الإيجاز في التدوين الموسـيقي من خلال بعض

الإشـــارات، منها: % prima volta e seconda volta – da .cappo ou D.C. - % - - -

خاتمة

في تعريف الموســـيقا، يُقال إنها لغة. وكل لغة لها أبجديتها ومصـــطلحاتها. ولكل موسـيقا مصـــطلحاتها التي تتميز ببعضـــها، وتتلاقى في بعضـــها الآخر مع باقي الموســـيقات. ولم تتشـــكل مصـــطلحات أي موســـيقا دفعة واحدة، بل تكوّنت بطريقة تدريجية وحسب تطور هذه الموسيقا وحاجتها إلى هذه المصطلحات. وهذه المصـــطلحات انتشـــرت وتعممت وصـــارت مقبولة ومفهومة ومســـتخدمة من كل العاملين في الموســـيقا، وقد أخذت الموســـيقات المختلفة مصطلحاتها بعضها من بعض.

إن مصـــطلحات الموســـيقا العربية المعتمدة تطورت مع تطور هذه الموسيقا. وليس كل هذه المصطلحات موحدة وشـاملة ومقبولة من الجميع، لأنـه لا ســـلطـة واحدة وموحدة ترعـاهـا. تضـــم هذه المصـــطلحات، إلى جانب العربي منها، مصـــطلحات من أصـــل فارســـي، وتركي، ومصـــطلحات من الموســـيقا الغربية (فرنســـي، إيطالي، إلخ). وبينما قبلت الموســـيقا العربية قديماً المصـــطلحات الفارســـية والتركية كما هي، ومن دون ترجمة، ســـعى البعض إلى ترجمة المصطلحات المأخوذة من الموسيقا الغربية، ولكن من دون أن يتوصّـــل إلى توحيد ترجمتها وإلى تعميمها. فالبعض لا يزال يطلق عليها أســـماءها الغربية، والبعض الآخر يســـتعمل ترجمات مختلفة لها. مع العلم، أن توحيد المصـــطلحات، مهما كان أصـــلها وشكلها، يفيد الموسيقا العربية ويزيد من انتشارها وتطورها.

إن «قاموس المصطلحات الموسيقية» الذي أعده جِـسْ وِلْمُنْ، والذي يحوي ترجمة المصـطلحات الغربية إلى العربية ربما يشـكل مدخلاً إلى إعادة النظر ليس فقط في المصـــطلحات الموســـيقية الغربية المعربة، بل أيضاً الفارسية والتركية الأصل.

إن توحيد هذه المصـطلحات التي تختلف بين بلد عربي وآخر، وأيضـاً بين المشـرق العربي ومغربه، لعمل شـاق وطويل وشـائك. ولا يمكن لفرد القيـام بـذلـك، بـل يتطلـب عمـل لجنـة مشـــتركـة من مختلف الدول العربية أو بعضـــها، بتوجيه وتكليف من هيئة فنية أو معنويـة، مثـل المجمع العربـي للموســـيقا. إن إقامة ورش عمل بهذا الخصوص مع عمداء كليات ومديري المعاهد والمدارس الموسيقية وأســـاتذة الموســـيقـا فيهـا، مرحلـة مهمـة في ســـبيل إعداد هذه المصطلحات ونشرها. ولا يخفى على أحد، أهمية وتأثير نتيجة ذلك على اعتبـار الموســـيقـا العربيـة عند العرب وغيرهم، وعلى إعداد وتنشئة الموسيقيين العرب الجدد من فنانين وأساتذة.

إن توحيد مصـطلحات الموسيقا العربية هو تحد جديد للموسيقا العربيـة لكي تُجـاري الحداثة والعلم، فتكون عصـــرية منفتحة على كل جديد يتأقلم مع خصـــائصـــها أو ينبع منه، من دون التخلي عن خصائصها التقليدية.

المراجع

ـــــــــــ البصري (حميد)، واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المســتقبلية، في مجلة الحياة الموســيقية، دمشــق، ربيع 1993، العدد 2.

ـــ الحلو (سليم)، الموسيقا النظرية، منشورات دار الحياة، بيروت، 1961.

ـــــ روحانا (بولس)، تعليم الناي، الكتاب الأول، المركز التربوي للبحوث والإنماء، لبنان، 1977.

ـــ راجع (عبد الغني)، الموسوعة الموسيقية، قواعد علم الموسيقا، المجموعة الأولى، نظرية الموســيقا العالمية، صــدر بإشــراف وكالة الأنباء اللبنانية، بيروت، 3 (1982).

ـــــــــ طنوس (يوسف)، أداء الموسيقا العربية بين الاتجاه العلمي والاتجاه العملي، محاضـــرة ألقيت في المؤتمر الخامس عشـــر للمجمع العربي للموســيقا «الاتجاه العلمي في الموســيقا العربية بعـد مؤتمر 1932: واقع وآفـاق»، جـامعـة الروح القـدس في الكسليك (لبنان)، 1999/5/4.

ـــــــــ طنوس (يوسف)، تعليم الموسيقا العربية : واقع، مشاكل وحلول، مقالة في مجلة المجمع العربي للموسيقا، (تحت الطبع).

ـــ عفت (محمود)، أصول دراسة الناي (تعليم الناي)،دار الكتاب العربي، 1968.

ـــــــــ عواد (فؤاد)، المنهج الجديد في الصولفيج، شرقي وغربي، الجزآن الأول والثاني، منشـــورات جامعة الروح القدس ـــــــ الكسليك، لبنان، 1999.

ـــ مجمع اللغة العربية، مجموعة المصطلحات العلمية والفنية التي أقرها المجمع، مجلد رقم1، القاهرة، 1957، ص 627–633.

ـــ المنجد في اللغــة والأعلام، دار المشرق، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، 1960.

ـــ ولِمُن (جِسْ)، قاموس المصطلحات الموسيقية، المركز التربوي للبحوث والإنماء، مكتبة لبنان، بيروت، 1994.

- D'erlanger (Rodolphe), La Musique Arabe, 6 tomer, 1935.

- Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s'est tenu au Caire en 1932, Imprimerie National, Boulac, Caire, 1933, pp. 133-135.

-

http://www.mudarris.com/show/mus_article/article.asp/cat=1

آلات الغنـــاء

في شعر العصر الجاهلي

ـــ المصطلح والثقافة ـــ

د. عبد الحميد المعيني*

عرف العرب فن الغناء، وآلاته، ومجالســه، وشــخصــياته، وبلدانه في العصـر الجاهلي، وسـجَّل الشّـعر أسـماء كثير من آلات الغناء ومصــطلحاتها، وبيّن أنواعها، ونمطها، وأورد وصــفاً راقياً لمجالســها وأماكنها، وأضــحى للآلة الغنائية حضــورها البارز في المراكز الحضارية، وثقافتها الفاعلة في المدن والقرى التي احتفلت بفن الغنـاء، داخل الجزيرة العربيـة وخـارجهـا قبل أن تشـــرق هذه الجزيرة بنور ربّها، وتدخل الإسلام.

فن الغنـاء ثقـافـة قـائمـة، وتراث عريق، حـافظ عليـه العرب، واهتمّ بـه ســـاداتهم، وملوكهم، ورجـالاتهم، في الحيرة، والشـــام، واليمن، والحجـاز وغيرهـا من الأمصـــار والأقطـار، ومن الجدير ذكره أنّ آلات هذا الفن ومظـاهره لم تلق اهتمـام البـاحثين، وعنـايـة

* جامعة اليرموك / قسم اللغة العربية/الأردن

الدارســين، إلا في القليل الخجول والعجول، بل نجد انصــرافاً واضــحاً عن التراث الغنائي، ثم إن الذين كتبوا عن هذا القليل لم يتناولوا النصــوص الشــعرية بالدرس والتحليل وهي التي تختزن وفيراً من المعلوماتية والمعرفة الفنية.

فن الغناء، وآلته الغنائية من حيث: المصــطلح والثقافة في حاجة ماسة إلى إعادة إنتاج، وإلى قراءة جديدة تصوّب ما وقّر في الأذهان من شحّ في المعلومات، ومن أخطاء في الرؤية والرأي لما أوردته تلك البحوث والدراسات.

ولمع عديد من الشعراء في وصف الغناء والمغنين والمغنيات، وأذاعوا مشــاهداتهم عن الغناء وآلاته، ومصــطلحاته، وثقافته، وما يتصــل به من مظاهر الطرب، وما يصــاحبه من حركات الرقص، وتحركات النّدامى، ورواد المجالس.

وكان في مقدمة هؤلاء الشعراء الأعشى البكري الذي يعدّ بحق أكبر شعراء الغناء والعزف وأشهرهم في هذا العصر، وأقدرهم على احترافه، فقد أســهب هذا الشــاعر في وصــف فن الغناء : مظاهره، ثقافته، آلاته، قيانه، حاناته، وقدّم لنا «شعره» مصطلح الآلة الغنائية وأســماءها في فترة مبكرة من تاريخ الغناء واحترافه قبل الإسلام، واحتفل شعره بكل ذلك احتفالاً باهراً.

وما دام الأعشــى في نصــوصــه الشــعرية كذلك، فســأعرض لآلات الغناء في تلك النصوص، ثم أمضي إلى بقية شعراء العصر الجاهلي الذين كان لهم أوصــافهم وإشــاراتهم لتلك الآلات، ويكون مصدري الأساس في تأصيل محاولة هذا البحث الفنية:

أولاً: شعر الأعشى ونصوص قصائده.

ثانياً : شعر بقية الشعراء الذين عاشوا في الجاهلية، وأضيف إلى ذلك شعر قسم من الشعراء المخضرمين لما في نصوصهم من إضاءات فنية، وإضافات نوعية مهمة على تلك الآلات.

ومن هذه الآلات عند الأعشى:

الآلة الأولى : المِزْهَر [1]

يقول الأعشى في قصيدته الفائية التي منها هذا البيت[2]

وصَدوحٍ إذا يُهيجُها الشر بُ ترقَّتْ في مِزهَرٍ مندوفِ

وتصـــدح هذه المغنية، فإذا أهاجها الندامى الشـــاربون، فإنّ صـوتها يصـفو، ويحلو، ويتدرج صـاعداً مع نغمات المزْهَر الذي تضـرب على أوتاره في مهارة وإتقان، وهي صـورة دقيقة رسـمها الشـــاعر لهذه المغنية من جواري الملك اليمني قيس الكندي. وكان الأعشـى يقصـده ويمدحه في قصـره بحضـرموت، وقد أحاط به الرجال والندامى، ودارت بينهم كؤوس الشراب، وراحوا في نشوة غامرة مع النغم السـاحر، والغناء الفاتن. ويجمع الباحثون في الغناء على أنّ المزهر هو العود أو من فصـــيلة العود[3]. وفي أبيات من نص شعري آخر يرسم الأعشى صورة مغنية تبدع في استخدام آلة المزهر[4].

وقـد أقطـعُ اليومَ الطويـلَ بفتيـةٍ
مسـاميحَ تُسـقى والخبـاء مُـرَوَقُ

ورادعـةٍ بالمسـكِ صَفـراءَ عنـدنـا
لجسِّ النّـدامى في يـدِ الـدرعِ مَفْتَـقُ

إذا قلتُ: غني الشَّربَ قامَت بِمِزهَرٍ
يـكادُ إذا دارَتْ لـــهُ الكفُّ ينطـقُ

هذه الجارية المغنية ضمخت جسدها بالمسك والطيوب، فبدت صفراء اللون كالذّهب والزعفران، فإذا طلب إليها الأعشـى الغناء، نهضت إلى مزهرها، وأخذته بين يديها، وأدارت كفّها على أوتاره، فأخرجت منه أنغاماً كأنها الكلام. والأعشـــى يحدث هنا عن أيام الذكريات التي كان يقضيها بصحبة فتية أثرياء، شربوا الخمر في

بيت أمتد أمامه رواق واســع، وأعدّ بفنّية عالية لمناســبات الطرب والغناء.

ويرد ذكر المِزْهَر في أبيات أخرى من قصيدة للأعشى :[5]

وشاهِدُنا الوردُ والياســميــ ـنُ والمُسـمِعاتُ بقُصّابهـا
ومـزْهَـرُنـا مُعمَـــلٌ دائمٌ فـأيُّ الثلاثــةِ أزرى بهـا
ترى الصّنجَ يبكي لهُ شجوَهُ مخافةَ أنْ سوفَ يُدعى بها

يتكرر ذكر آلة المزهر التي أعجب بها الشــاعر في النص إلى جانب آلتين أخريين هما: القُصّــاب والصَّــنْج، ويعيد مفردة المغنية في صـورة الجمع المسـمعات اللواتي يغنين في أجواء فنّية مرسومة بدقة وعناية، وسـط المنظر الفاتن من الورد والياسـمين، ويبدو لي من قراءة الأبيات وتلقيها أن تلك الجواري المغنيات ثلاث: الأولى: العـازفـة على المزهر، والثـانيـة: الزامرة في القُصـــاب، والثـالثـة، الضـاربة على الصـنّج. فنحن أمام مغنيات مسمعات جميلات ثلاث: وآلات في مصـــطلح الغنـاء وثقافتـه ثلاث، وملذات في متع الحياة وسـحر الطبيعة ثلاث، والشـاعر يتسـاءل منكراً: ففي أي من الثلاث يلومه اللائمون؟ ولماذا يعيبه العائبون؟ وفي الأبيات السابقة نتعرف إلى:

الآلة الثانية: القُصَّاب[6]

وهي التي وردت في البيت الأول: «والمسـمعاتُ بقُصـابها»، والقُصَّاب هو المزمار آلة هوائية.

أما الآلة الثالثة في الأبيات فهي الصـنّج آلة إيقاعية، وسـنتحدث عنهـا بعـد ذلـك لأنهـا أكثر الآلات دورانـاً وتكراراً في قصـــائـد الأعشى، وفي متابعاتنا، ولا بد كذلك في شأن الأبيات وما سبقها أن نشير إلى ورود آلة المزهر عند شعراء آخرين في العصر الجاهلي منهم:

الشاعر امرؤ القيس الكندي في قوله[7]

لها مِزهَرٌ يعلو الخميسَ بصوتِهِ
أجشُّ إذا مــا حرّكتْــهُ اليدانِ

إن صــوت مزهر هذه المغنية وهي تبرع في حركة يديها عليه لأكثر جلبة وضجيجاً من أصوات الجيش وحركاته.

* والشـــاعر علقمة بن عبده التميمي يصـــف لنا نغم المزهر الذي أطربه مع الندامى الشاربين[8]

قد أشهدُ الشَّربَ فيهم مزهرٌ رنمٌ
والقــومُ تصرعُهمْ صهباءُ خرطومُ

* والشاعر بشر بن أبي خازم الأسدي يرسم صورة القيان التي تعزف على المزاهر[9]:

الواهبُ البيضَ الكواعبَ كالدُّمى
حــوراً بأيديهــا المزاهــرُ تعزفُ

* والشــاعر أحيحة بن الجلاح الأوســي يصــف مغنية ترثيه بأنغام مزهرها[10]

لتبكني قينــةٌ ومِزهرُهــا ولتبكني قهــوةٌ وشـــاربُها

* وهناك شـاعران مخضـرمان ذكرا المزهر هما: عمرو بن أحمر الباهلي[11]، وتميم أبن أبي ابن مقبل العامري[12].

كما ذكر آلة القُصَّــاب الشــاعر ســبيع بن الخطيم العكلي عندما قال:[13]

إمَّا ترَيْ إبلي كأنَّ صدورَها قَصَبٌ بأيدي الزامرينَ مَجُوفُ

الشـــاعر تحدث عن حنين إبلـه إلى أوطـانهـا، فكـان صـــوت صدورها مثل هذه المزامير المجوّفة من القصب.

وورد ذكر القاصب في شعر عدي بن زيد العبادي[14]

الآلة الثالثة : البَرْبَط [15]

يقول الأعشى :[16]

ومُسْـمِعتانِ وصنّاجـةٌ تُقلِّبُ بالكـفِّ أوتارَهـا

وبَرْبطُنـا مُعْمَـلٌ دائمٌ فقد كادَ يغلبُ إسكارَها

في هذين البيتين يجمع الأعشـى بين مغنيتين مسـمعتين وبين صـناجة تقلب بكفها أوتار آلتها، في حين كانت آلة البربط دائمة الألحان.

فعلى أنغام البربط، وإيقاع الصـنّج، قامت المغنيتان بفن الطرب، ويرى الشاعر أن متعة الغناء تغلب متعة الشراب.

الآلة الرابعة : المستجيب [17]

في معلقة الأعشى المشهورة ورد اسم هذه الآلة [18]:

وقد غدوتُ إلى الحانوتِ يتبعني
شـاوٍ مِشَلٌّ شَـلولٌ شُلشُلٌ شَـوِلُ
في فتيةٍ كسيوفِ الهنـدِ قد علموا
أن ليسَ يدفعُ عن ذي الحيلةِ الحِيَلُ
ناز عتُهمْ قُضُبَ الرَّيحانِ متكئاً
وقهـوةً مُـزَّةً راووقُهـا خَضِـلُ
يسعى بها ذو زجاجاتٍ له نُطَفٌ
مُقلِّصٌ أسـفلَ السـربالِ معتملُ
ومُستجيبٍ تخالُ الصنَّجَ يسمعُهُ
إذا تُرجِّـعُ فيـهِ القينـةُ الفُضُـلُ
من كلِّ ذلكَ يومٌ قد لهوتُ بـهِ
وفي التجاربِ طولُ اللهوِ والغزلُ

في هذه الأبيات يصـف الأعشـى حانة تردد عليها مع رفاقه الفتيان الذي يشـربون الخمر وسـط الرياحين، ويطربون على أنغام

العود المســتجيب، وعلى جرس الصّــنج، وراحت القينة المغنية بلباسها الشفيف، تغنّي مع صنجها أعذب الألحان.

ونـدرك من هـذا التعـاون المطلوب والمرغوب بين نغم العود، وجرس الصـنّج أن مظاهر المتعة والبهجة في أعلى تألقها، وأنّ في هذه الحانة غناءً يدوم، ورقصــاً يســتمر، وروادها يموجون في جو صاخب من اللهو، والمتعة والغزل.

الآلة الخامسة : المستق [19]

الآلة السادسة : الون[20]

ويجمع الأعشى بين آلات كثيرة في هذا البيت[21]:

ومُسْتُقٌ سينينٍ، وونّ، وبَرْبَطٌ يجاربُــهُ صَنْـجٌ إذا ما ترنَّمــا

حشد الشـاعر أربع آلات من آلات الفرح والطرب، منها اثنتان سبق ذكرهما والآلات هي: المستق، والون، والبربط، والصنج.

في عيـد الهنزمن من أعيـاد الفرس «عيـد الربيع والزهور» وصــف الشــاعر مشــهداً احتفالياً من مجالس الغناء: فعلى زمر المستق، وأنغام الون، وألحان البربط، وإيقاع الصنّج، وبين المناظر الجميلـة من الريـاحين والورود رقص الأعشــى، وغنى طربـاً مع رفـاقـه محتفلين مع غيرهم بهذا العيد. إنـه الإعجـاب بهذه الآلات، والفتنة بمشاهد الحفل.

الآلة السابعة: الطُّنبور[22]

في نص شعري غنائي قال الأعشى:[23]

وطــلاءٍ خُســرُوانيٍّ إذا ذاقَـةُ الشـيخُ تغنَّي وارحجَنْ

وطنابيرَ حِســانٍ صوتُهـا عنـد صَنْـجٍ كلَّمــا مُسَّ أَرنْ

وإذا المُســمعُ أفنى صوتَـهُ عزفَ الصنجَ فنادى صوتُ وَنْ

وإذا ما غُضَّ من صوتَيْهما وأطــاعَ اللحـنُ غنّانَـا مُغَـنْ

وإذا الـدنُّ شـربْنا صفـوَهُ أمـروا عَمْـراً فناجَـوْهُ بـدَنْ

بمتاليـفَ أهانـوا مالَهـمْ لغنـــــاءٍ، وللعـبٍ، وأذَنْ
ثم راحوا مَغرِبَ الشمسِ إلى قُطَفِ المشْيِ، قليلاتِ الحزنْ

ورد ذكر آلة الطنبور إلى جانب آلتين أخريين مرت الإشـــارة إليهما فيما سبق وهما : الصنج والون.

في هذا النص فرغ الأعشـــى لنفســـه، مصـــوراً لهوه ومجونه، وألوان متعه وصـــابته، وذاكراً الآلات الغنائية الأربع التي تعاونت في حمل البهجة والمرح إلى المكان:

فالطنبور حسن صوته، والصنج الرنان كلما مُسَّ أَرَنَّ، والون يرفع صـــوته مجيباً الصـــنج، ووســـط هذه الألحان والأنغام ينطلق صـوت المغني الصـدَّاح. وفي الأبيات يصـف الأعشـى الندامى في تعاملهم مع صـــاحب الحانة عمرو وكيف يتلفون أموالهم، من أجل التصـــابي مع الجواري المذهبات للهم والحزن. وتأتي هذه الأبيات في لوحـة فنّيـة أكثرت من مفردات الصـــوت والغنـاء والآلـة، ولخـّـــصـت أسباب الطرب للشباب والشيوخ في ثلاثة : مشـاهدة أجواء الغناء، والمشـــاركة في اللعب والرقص، والمتعة في ســـماع الألحان، الشـاعر يفتن في وصـف الآلة الغنائية، ويتأنق في وصـف أهل الغناء

الآلة الثامنة : ذو عتب[24]

الآلة التاسعة : ذو زير[25]

وفي هذه الأبيات يقول الأعشى :[26]

ولقد أغـــدو على نَدمانِهـا وغدا عندي عليهـا واصطبحْ

ومُغَـــنٍّ كلمـــا قيـلَ لـهُ أَسمِعِ الشَّربَ فغنَّى وصدحْ
وثنى الكفَّ على ذي عَتَبٍ يَصِلُ الصوتَ بذي زيرٍ أبحْ
في شبابٍ كمصابيحِ الدُّجى ظاهرُ النعمـةِ فيهمْ والفرحْ

ذكر الأعشـى آلتين هما: ذو عتب، وذو زير، ويبدو لي أنهما آلة واحدة هي العود ذو العيدان والأوتار. والشـاعر يصـف مغنياً ماهراً مع آلتـه الفنيـة، فـالمغني يـداعب عيدان عوده، ويســوّيها، ويلاعب أوتـار العود، ويقلبها بكفه، فيختلط صـــوتـه بـالأنغام بين حاد رقيق، وخشـــن أجش. فن الآلـة، وفن المغني، عنصـــران بـارزان تجمّع حولهما الشاعر وأهل النعمة، وأصحاب الفرح.

الآلة العاشرة: النـــاي[27]

هذه أبيات للأعشى لم ترد في ديوانه : [28]

من قهوةٍ باتت بفارسَ صفوةٍ تـدعُ الفتى ملكاً يميلُ مُصرَّعا
بالجلسـان، وطيبٍ أردانُـــهُ بالونٍّ يضربُ لي، يكرُّ الإصبعا
والنايِ نرم، وبربطٍ ذي بحةٍ والصنجُ يبكي شجوَهُ أن يوضعا

يتناوب الجمع بين الآلات في شـعر الأعشـى للمرة الثالثة، ففي هـذه الأبيـات يجمع النص بين أربع آلات تنوعـت أصـــواتهـا، وتوزعت أنغامها: الون يضرب أوتاره، والناي يزيد لحنه، والبربط في نغمه بحة مرغوبة، والصنج إيقاعه فيه الحزن.

الآلة الحادية عشرة: الصنّج[29]

وهي من الآلات الأكثر ذكراً في شـــعر الأعشـــى، فقد جاءت سبع مرات على النحو التالي[30]:

ـ ترى الصّنج يبكي له شجوه.
ـ وصنَّاجةٌ تقلِّبُ بالكفِّ أوتارَها.
ـ تخال الصّنجَ يسمعُهُ.
ـ يجاوبه صنج إذا ما ترنما.

ـ عند صنج كلما مُسَّ أَرَنْ.

ـ عزفَ الصّنجَ فنادى صوتُ وَنْ.

ـ والصّنج يبكي شجوَهُ أن يوضعا

لقد صـــور الأعشـــى الصّـــنج بغزير من الصـــور والأفعال والحركات:

فـالصّـــنج يترنم، ويعزف، ويجـاوب، ويبكي، وهو كلمـا مس أرَنَّ، ويناديه صـــوت الون، والصّـــناجه ماهرة في تقليب أوتار صـنجها وأجراسـه. إنه إبداع الأعشـى في فنون هذه الآلة، لقد فتنته بإيقاعها، وافتنّ هو في وصـفها وتقديمها بهذه الصـورة الرائعة إلى جانب ما ذكره من آلات. وعُرِفَ الأعشـــى بين شـــعراء العصـــر الجاهلي بـأنه صـــنّاجة العرب، واختلف القدامى في ســـبب هذه التسـمية: فابن قتيبة[31] يرى أنه أول من ذكر الصـــنج في شـــعره، والأصـفهاني[32] يقرر أنه كان يغني في شـعره، ويعود سـبب هذه التسـمية عند ابن رشـيق القيرواني إلى قوة طبعه[33] وحلية شـعره، ووفرة من الموســـيقا الداخلية في الألفاظ وعذوبتها ويســـرها في شـعره، وفي لسـان العرب أن الأعشـى سـمي صـنّاجة العرب لجودة شعره[34].

وعند المحدثين يرى الأسد أن في شعره عذوبة اللفظ، وإشراق العبارة وسـهولة الفهم، وجرس الموسـيقا، الأمر الذي اقترب به إلى أن يسمى صناجة العرب[35]، وفي رأي فارمر[36] أنّ الأعشى كان يطوف الجزيرة العربية وصنجة في يده.

والرأي عندي أن الأعشـــى ســـمي بهذا الاســـم لأنه كان مغنياً، وعازفاً، إضـافة إلى أنه كان شاعراً، وعنده صنج له يضرب عليه، ويحمله، ويطوف به على بيئات الطرب في البوادي والحواضـــر، يمدح ويصـدح، ويعزف ويتغزل، واستفاد شعره من إيقاع الموسيقا الداخلية والخارجية في عذوبته، ولغته، وصـوره، واهتم هذا الشـعر بـالأوزان الخفيفـة، والبحور المجزوءه، والقوافي الانســـيابيـة، كل

ذلك أعانه على أن يظل: الصّـنج، والغناء، والشـعر، رفاق دربه، وأوراق اعتماده في مدينة الشعر، ودور الطرب.

ومن الشعراء الذين ذكروا الصّنج ساعدة بن جؤيه الهذلي في قوله[37]:

بأوبِ يدي صّناجةٌ عند مُدمنٍ غويٍّ إذا ما ينتشـي يتغرَّدُ

ومن الشعراء المخضرمين العجاج في قوله:[38]

أو ثقب الصّنج ارتجسن الفن
ملاوة مُلئتها كأني
ضاربُ صنجي نشوةَ معنِ

ونستنتج من هذه النصوص الشعرية التي أوردناها للأعشى، وعددها يتجاوز الثلاثين نصاً ما يلي:

1ـــــ إن الأعشى ذكر إحدى عشرة آلة من آلات فن الغناء، توزعت في ثلاثة أقسام هي: الآلات الوترية، والآلات الهوائية، والآلات الإيقاعية، وهذا العدد الأكثر بروزاً بين شعراء العصر الجاهلي.

وكان الأعشى خبيراً بهذه الآلات ومصطلحاتها، ومفتوناً بها، ومسهباً في وصفها، وفي هذا الوصف استغرق وتعمق، وفيه شمول وإحاطة تخص المفردات والأصوات، والحركات، والهيئات، وأثرى الأعشى ثقافته الفنية من ألوان الحضارة الزاهية التي عرفها، ومن رحلاته وسياحته في بلاد اليمن، وفارس، والشام، وداخل الجزيرة العربية وخارجها، ولنا بعد ذلك كله أن نقرر أن النص الشعري الذي أخبر عن الآلة الغنائية عند الأعشى يأتي في إطار الوثيقة التاريخية، والمدونة الأدبية في عصر ما.

2ـــــ أكثر الأعشى من وصف القيان، والتعامل معهن، ومهارتهن في استخدام الآلة، وبراعتهن في الغناء واهتم شعره بالحديث عن لباسهن وأناقتهن، وعن الاتصال بهن، والتعامل معهن.

الآلة الغنائية، والقينة المغنية كانتا أهم عنصـرين من عناصـر إبداع الأعشـى الفني في شـعره، ويبدو لي أنهما صـاغتا كثيراً من فنونه الشعرية طبقاً لذلك، وساهمتا في صقل شخصيته الفنية مغنياً وعازفاً، وشاعراً، ومحترفاً لفن الغناء والشعر.

3ـــ وصف الأعشى الكثير من مجالس الغناء التي كانت تعدّ إعداداً فنياً تظهر بهجة المكان، وروعة الزمان، وما بينهما من أصناف الورود والرياحين، والمسك والطيوب، ويذيع هذا الوصف كذلك ما كان يدور في تلك المجالس من مظاهر اللهو والصـبابة والطرب والفرح، ومن إنفـاق الأموال، وتـألق النـدامى، وفرح الحاضرين.

الآلات الأخرى التي ذكرها الشعراء غير الأعشى في العصر الجاهلي:

الآلة الثانية عشرة : الكران[39]

وردت هذه في شعر امرئ القيس حيث يقول [40]

وإن أُمسِ مكروباً فيا ربَّ قينةٍ مُنَعَّمَـةٍ أعملتُهـا بـِكِـرانِ

الشـاعر هنا يشـير إلى قينة تسـتخدم آلة الكران، وأنه دفع لها أموالاً لتبدع الغناء على هذه الآلة.

وذكر الشاعر لبيد بن ربيعة العامري هذه الآلة في موقعين من شعره: الأول عندما قال[41]:

صَعْلٌ كسافلةِ القناةِ وظيفةٌ وكأنَّ جؤجؤَهُ صفيحُ كِرانِ

لبيد يصـف ظليماً طويل السـاقين، ويصـور صـدره في الإبداع البلاغي بصدر الكران وهو العود.

وفي الموضوع الثاني عندما قال من معلقته:[42]

بسماعِ صادحةٍ، وجذبِ كرينةٍ بمُوتَّـرٍ تأتـالُـهُ إبهـامُهـا

فالشـاعر يصـف مغنية تعزف على الكران، وعلى العود الذي تصلحه بإبهامها، وتعالجه في أناة وإبداع.

الآلة الثالثة عشرة: الدَّفُّ[43]

ذكر الشعراء هذه الآلة ومنهم:

عمرو بن الإطنابة الخزرجي[44]:

إن فينا القيانَ يعزفْنَ بالدفِّ لفتيانِنـا وعيشـاً رخيَّـا

والمعقر البارقي[45] يصور أجواء السمر عند الأزد:

وباتوا لنا ضيفاً وتبنا بنعمةٍ لنا مُسمِعاتٌ بالدفوفِ وسامرُ

وعبيد بن الأبرص الأسدي[46]:

وأَنتَ امرؤٌ ألهاكَ دفٌّ وقينةٌ فتصبحُ مخموراً وتمسي مُتاركا

هذا الخطاب موجه للشاعر امرؤ القيس الذي تباطأ في أخذ الثأر لمقتل أبيه.

وعدي بن زيد العبادي[47]

شَـئِزٌ جنبي كأني مهدأٌ جعلَ القينَ على الدفِّ إبرْ

هو قلق مذعور، إذ صور نفسه مثل هذا الدف الذي يضرب على أوتاره بالإبر.

وله هذ البيت:

زَجلٌ عجزه يجاوبُهُ دفٌّ لخـون مأدوبـة وزمـير

يصـف الشـاعر سـحاباً يجاوبه صـوت رعد كأنه قرع دف، وصوت زمير يقوم به أهل عرس صنعوا مأدبة لأفراحهم[48]

وجابر بن حنّي التغلبي:

وصدَّتْ عنِ الماءِ الرواءِ لجوفِها دويٌّ كـدفِّ القينـةِ المنهزِمِ

يريد أن إبله أسـرعت فعطشـت فكان لأجوافها دوي مثل دوّي الدّف[49]

الآلة الرابعة عشرة: الجلجل[50]

قال مزرد بن ضرار الذبياني في وصف حصان[51]

أجشُّ صريحيٌّ كـأنّ صهيلَـهُ مزاميرُ شَرْبٍ جاوبَتها جلاجلُ

صهيل الحصان يشبه أصوات الجلاجل والمزامير.

وقال أوس بن حجر التميمي في وصف رجلين[52]

وإنكمـا يـا ابنَيْ جنـابٍ وجدتُهـا
كمن دبَّ يستخفي وفي الحلقِ جلجلُ

يفضـح شـعر أوس هذين الرجلين كما يفضـح صـوت الجلجل من يخفي نفسه.

الآلة الخامسة عشرة: المزمار[53]

ورد ذكر هذه الآلة عند كثير من الشعراء أهمهم:

علقمة الفحل التميمي [54]:

تحفُّهُ هقلةٌ سطعاءُ خاضعةٌ تجيبُـهُ بزمـارٍ فيـه ترنيمُ

صوت هذه النعامة الرخيم صوت المزمار المترنم.

مزرّد بن ضرار الذبياني في وصف حصانه كما ذكرنا[55]:

أجشُّ صريحيٌّ كأنَّ صهيلَهُ مزاميرُ شَرْبٍ جاوبَتها جلاجلُ

حميد بن ثور الهلالي[56]:

لهُ ذنبٌ للريحِ بينَ فروجِـهِ مزاميرُ ينفخْنَ الكسـيرَ المهزَّما

الآلة السادسة عشرة: الموتر[57].

قال لبيد بن ربيعة العامري فيما سبق[58]:

بسماعِ صادحةٍ،وجذبِ كرينةٍ بمُوتَّـرٍ تأتـالُـهُ إبهامُهـا

فالموتر هو العود الذي تسويه القينة برفق وآناة.

الآلة السابعة عشرة : ذو الشّرع[59].

قال ساعدة بن جؤية الهذلي[60]:

وعاودني ديني فبتُّ كأنما خلالَ ضلوعِ الصدرِ شرعٌ ممدَّدُ

يصف ما كان في صدره بدوي العود لكثرة همومه وأحزانه.

وقال علقمة الفحل التميمي يصف ظليماً مسرعاً[61]:

رضَّاعةٌ كعصيِّ الشرعِ جؤجؤُه كأنــهُ بتناهي الروضِ علجومُ

وصف صدره وعنقه بالعود وشبه لونه بالليل الأسود

وقال سلمي بن ربيعة الضبي[62]:

والبيضُ يرفلْنَ كالدمى في الربطِ والمذهبِ المصونْ

والكثرُ والخفضُ آمنــاً وشــرعُ المزهرِ الحنــونْ

من لـذةِ العيشِ والفتى للدهـرِ والدهـرُ ذو فنــونْ

يصف الشاعر مجلس غناء التقى فيه أصحاب الثراء والطرب، وزهت فيه نساء جميلات، وصدحت أجواؤه بأنغام الشرع وأوتاره.

وقال أبو ذؤيب الهذلي يشبه حنين القوس بصوت ذي الشرع وهو العود العتيق[63]:

وبكْرٌ كلمَّا مُسَّتْ أصاتَتْ ترنُّمَ نَغْمِ ذي الشرعِ العتيقِ

الآلة الثامنة عشرة : المعتب[64]

قال الشاعر بشر بن أبي عمرو البكري[65]

وتبيتُ داجنةً تجاوب مثلها خوداً منعمةً، وتضربُ معتبا

هذه قينة تغني، وأخرى تضـــرب على المعتب وهو العود، ويقال: كان لهذا الشـــاعر قينتان هما: خليدة وهريرة، فواحدة تغني، والأخرى تعزف.

الآلة التاسعة عشرة: الموشح الثقيب[66].

قال أبو ذؤيب الهندلي[67]:

أَرِقْتُ لذكرِهِ من غيرِ نَوْبٍ كما يهتاجُ مَوْشِيٌّ ثَقيبُ

يحدث أبو ذؤيب عن مزمار قطعه السيل من فرع شجرة في أجمة بعيدة، ودفع به عبر الصحراء، فأخذه الصانع، ووشاه، وزيّنه، فأصبح كذلك.

الآلة العشرون: المحابض[68]

قال الشعر تميم بن أبي بن مقبل العامري[69]

وغناءِ مسمعةٍ جررْتُ لصوتِها
ثوبي، ولـذَّةُ شاربٍ وفضالِ

صدحَتْ لنا جيداءُ تركضُ ساقُها
عنـد الشروب مجامعَ الخلخالِ

فضلاً تُنازعُها المحابضُ صوتَها
بـأجشَّ لا قطـعٍ ولا مِصْحـالِ

هذا شاعر اعتاد ارتياد دور الغناء، وسمع فيها مغنية حسناء طويلة العنق تحسن العزف على عودها، فسمع صوتاً عذباً صافياً، ويبدو أن هذه المغنية تقوم بالرقص، فترى حركة ثوبها وأرجلها وخلاخيلها سريعة متناغمة تناغم «المحابض» وهي أوتار العود, إنها صورة مدهشة لهذا الباهر من الأفعال: الغناء، والعزف، والرقص، والجمال ولوحته فاتنة فتنة: الآلة، والصوت، والجسد.

الآلة الحادية والعشرون: الأبح[70]

قال لبيد بن ربيعة العامري[71]:

وبيضٍ تربَّتْها الهوادجُ حقبةً
سرائرها والمسمعاتُ الروافلُ

تروحُ إذا راح الشروبُ كأنَّها
ظباءُ شقيقٍ ليس فيهنَّ عاطلُ

يجاوبْنَ بُحّاً قد أعيدَتْ وأسمحَتْ

إذا احتثَّ بالشِّـرعِ الدقاقُ الأناملُ

نص لبيد أقرب النصوص إلى لفظ العود في صفة صوته وهو الأبح على صـيغة الجمع وهي البح، فقد وصـف الشـاعر المغنيات المســمعات وهن يجاوبن في الغناء أعواداً بّحاً، وذلك عندما تعالج أناملهن الرقيقة أوتار أعوادهن البح الدقيقة.

إنها صــورة غنائية حركية تشــير بوضــوح إلى أن البح هو العود، ويؤكد ذلك وجود مفردة الشرع التي هي وتر العود.

ومن المستغرب أن آلة العود لم ترد باسمها في النصوص التي أوردناها، وإنما جاءت من خلال صفاتها: إما في الأصوات، أو في الأوتار والحركات، فمن أسـماء العود ومصـطلحاته طبقاً لما سـبق من نصوص هي:

المـوتَّر: العـود ذو الـوتـر، والمـعتَّـب: العـود ذو العيـدان، والمِحْبَض: العود ذو الوتر وذو الصـوت، والشـرع: العود ذو الوتر الدقيق

النتائج

يأتي هذا البحث في محاولة لتأصــيل مصــطلح الآلة الغنائية، وثقافتها، في العصر الجاهلي وقد توصلت هذه المحاولة إلى النتائج التالية:

أولاً ــ تذكر النصوص الشعرية التي تجاوزت الستين نصاً في هذا العصـر مصـطلحات وتسـميات محددة للآلة الغنائية، وترصـد

أنماطها، وفنون استخداماتها، وأن عدد هذه الآلات بلغ إحدى وعشرين آلة منها الوترية، والهوائية، والإيقاعية، وهو عدد ليس بالقليل الأمر الذي يستحق العناية والدرس والقراءة الجديدة.

ثانياً ـــ تجاوز عدد الشعراء الذين ذكروا هذه الآلات أكثر من عشرين شاعراً، أظهر شعرهم الصورة الإبداعية لفن الغناء في هذه الآلات. وكان الأعشى في مقدمة أولئك الشعراء، فقد ذكر أكثر من نصف آلات الغناء في شعره، وعرف عنه مهارته في الغناء والعزف والشعر، واحترافه مهنة الضرب على الصنج الذي كان من مقتنياته، وهي مهنة وسمته بصناجة العرب، مغنياً وعازفاً.

ثالثاً ـــ أثبت النص أن مهنة الغناء وثقافته كانت موزعة بين الرجل والمرأة، إلا أنه عند الأخيرة أرحب، وكانت المرأة القينة مغنية وعازفة، هي التي تعمل في هذه المهنة، ولم تكن كذلك المرأة الحرة.

وحرص الشعر على تقديم صورة باهرة لمجالس الغناء وترتيبها، وإعدادها، وتهيئة أجواء الفرح والطرب، وزوايا الورود والرياحين، وانطلاق عبق المسك والطيوب، وأبرز الشعر أهمية القيان وكثرتهن، والأناقة في لباسهن وخطابهن، وثمة إشارات كثيرة إلى مظاهر هذه المجالس، والاهتمام بروادها من الندامى الأثرياء، وغير ذلك من أمور.

رابعاً ـــ قدمت النصوص لغة الغناء ورقيها، وتألقها، وموسيقاها من حيث المفردات وكثرتها:غني، صدح، المغنى، المسمع، الأذن، المسمعات، ودرجة أصوات الغناء: الأبح، الأجش، الترجيع، الترقي، ووصول الصوت، والأوصاف والأفعال والحركات: تقلب بالكف أوتارها، والون يضرب لي، يكرّ الإصبعا، وبموتر تأتاله إبهامها، حركته اليدان، وتضرب معتبا، وثنى الكف على ذي معتب، قامت بمزهر، بأيديها المزاهرتعزف، عزف الصنج فنادى صوت ون، عند صنج كلما مُسَّ أرن. وغيرها من الأمثلة والمنطلقات، والشواهد والأدلة.

خامساً ـــ حان الوقت لـتأصيل هذا الفن وتصويب ما أحاط به في الدراســات والبحوث من ســرعة في إصــدار الأحكام، وتقديم الآراء، ومن نقص في الشــبكـة المعلومـاتيـة لهذا الفن. فقد قيل إن بعض الأدوات الغنائية كان من صــنع فترات ما بعد الإســلام عند الكندي، والفارابي، وابن ســينا، وغيرهم، وقالت دراســات: إن الطنبور ليس لـه ذكر في الجـاهلية، وإن الموســيقا كصــناعة أيام الجاهلية كانت محتكرة على الجواري والنساء، وإن أول من ضرب الدفوف هم فتيان بني النجار ونســاء المدينة المنورة بعد الإســلام وغيرها من الأقوال والآراء[72].

والنصــوص التي أوردناها من حيث المكان والزمان كانت في البيئات الحضـارية النـي شـهدها العصـر الجاهلي، وسـجّلها شـعراؤه المشهورون قبل الإسلام.

هوامش البحث

(1) المزهر: في لســان العرب هو العود الذي يضــرب به، وفي الموسـوعة الموسـيقية 86 المزهر آلة تشـبه العود، وفي تاريخ الموسيقا العربية 98 المزهر من فصيلة العود.
(2) ديوان الأعشــى، محمد محمد حسـين 369 الصـدوح: المغنية، الشــرب: الندامى الذين يشــربون الخمر، ترقت: تصــعدت، المندوف: المضروب والذي له أوتار.
(3) فارمر: تاريخ الموسيقا العربية 98
(4) ديوان الأعشــى: 269، الرادعـة: الجـاريـة المغنيـة، المروق: الذي امتد أمامه رواق واسع، مساميع: كرماء.
(5) ديوان الأعشــى: 223، المســمعات: المغنيات، قصــاب: جمع قاصب وهو الزامر في القصب.
(6) القّصــاب في قاموس الموســيقا العربية 109، هو المزمار الذي يزمر فيـه، وفي تاريخ الموســيقا العربية القصــاب والقصــابة:

المزمـار من آلـة النفخ والطرب، وفي لســـان العرب القصـــاب والقصابة: زمارة يزمر بها.

(7) ديوان امرئ القيس: أو الفضل إبراهيم 86

(8) ديوان علقمة: درّية الخطيب 68

(9) ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي: عزة حسن 171

(10) البغدادي: خزانة الآدب 321/3

(11) ديوان عمرو بن أحمر الباهلي: حسين عطوان 70

(12) ديوان ابن مقبل: عزة حسن 104

(13 المفضليات ص372

(14) ديوان عدي بن زيد العبادي 38

(15) البربط في الموسـوعة الموسـيقية 86، آلة تشـبه العود، وفي محيط الفنون 67، أطلق العرب على العود اســـم البربط، وفي قـاموس الموســـيقـا العربية 66، البربط العود الفارســـي. وفي تاريخ الموسيقا العربية 56 البربط هو الاسم الفارسي للعود ذي البطن الخشبية.

(16) ديوان الأعشى 369

(17) المستجيب هو العود الذي يجيب الصنج ويشاكله

(18) ديوان الأعشـى 109، الحانوت: الحانة: شـاو: يشـوي، مشـل، شـلول، يسـوق، شـلشـل: خفيف، شـول: حمال، الراووق: وعاء الخمر. النهل: الشــرب الأول، والعل: الشــرب الثاني. النطف: الأقراط من اللؤلؤ. الفضل: المتبذلة التي تلبس ثوباً واحداً.

(19) المســتق: هو مزمار يؤخذ باليد، وهو آلة صــينية ولها اســم بالفارسية.

(20) الون: آلة وترية كالصنج والطنبور.

(21) ديوان الأعشى: 343

(22) الطنبور في قـاموس الموســـيقـا العربيـة 100، آلـة من آلات الطرب أقرب إلى العود وهي ذات وتر وذات سـلك من حديد أو نحاس، وفي تاريخ الموسيقا العربية 99، الطنبور مثل العود ذو

صـندوق خشـبي، وفي لسـان العرب آلة فارسـية يلعب بها، وفي الموسوعة الموسيقية 179، آلة من آلات النبر الوترية بواسطة الأصابع، أو يضرب عليها بالمضرب.

(23) ديوان الأعشـى: 409، طلاء: خمر، قطف المشـي: نسـاء جميلات.

(24) ذو عتب في قاموس الموسـيقا العربية 57، العتب: العيدان المعروضـة على وجه العود تمتد الأوتار منها إلى طرف العود، وفي لسان العرب كذلك. والعتب: الشدة.

(25) ذو زير في قاموس الموسـيقا العربية 59، الزير وتر العود، وفي تـاريخ الموسـيقا العربيـة الزير لعلـه العود، وفي لسـان العرب، الزير: الدقيق من الأوتار والشديد منها.

(26) ديوان الأعشى: 293

(27) النـاي في قـاموس الموسـيقا العربيـة 109، هو المزمار من آلات النفخ.

(28) ابن قتيبة: الشعر والشعراء 257/1

(29) الصـنج في قاموس الموسيقا العربية 95، فارسـي ذو أوتار، وفي 97، الصنج عند العرب هو الذي يكون في الدفوف ويسمع له صـوت كالجلجل، وهو آلة موسـيقية لها طبقتان من الصـفر الأصـفر يضـرب بعضـهما ببعض، أو قطعتان من النحاس يضرب أحدهما على الآخر. وهناك صنوج الأصابع، وصنوج اليد، وصـنوج الهتاف والصـنوج من الآلات ذوات الأوتار، وما يجعل في إطار الدف من النحاس. وفي الموسـوعة الموسـيقية 145، الصـنوج مختلفة الأشـكال والأحجام، والصـنج لتقوية الإيقاع وتنشيطه، وفي لسان العرب: الصنج هو الذي يكون في الدفوف، والصـنج ذو الأوتـار دخيل معرب تختص به العجم، وامرأة صـناجة ذات صـنج، وفي الجوهري الصـنج الذي تعرفه العرب يتخذ من الصـفر، أما الصـنج ذو الأوتـار فيلعب به. واللاعب صـناج، واللاعبة صـناجة. وفي الموسـيقا العربية

الصـــنوج الصـــغيرة جزء من آلات الراقصـــين والراقصـــات، والصـــنج الفارســـي له أوتار مثل العود، والصـــنج العربي مثل الدف وصنوج الأصابع.

(30) ديوان الأعشى : 223، 369، 109، 343، 409

(31) الشعر والشعراء : 255/1

(32) الأصفهاني: الأغاني 110/9

(33) القيرواني: العمدة في محاسن الشعر 110/1

(34) لسان العرب: مفرده صنج

(35) الأسد: القيان والغناء 248

(36) فارمر : تاريخ الموسيقا العربية 60

(37) ديوان الهذليين 130/1

(38) ديوان العجاج : عزة حسن 201

(39) الكران: هو البربط الذي صـــدره صـــدر عود، وفي معجم الموسيقا العربية 103، الكران آلة من المعازف، وفي ص112، الكران هو البربط أو الصـــنج أو العود. وفي تاريخ الموســـيقا العربية 56، الكران يشـبه العود، والكران هو الاسـم للعود ذي البطن الخشبية.

(40) ديوان امرئ القيس 86

(41) ديوان لبيد بن ربيعة دار صادر 210

(42) المصدر السابق نفسه 175

(43) الدف آلة من آلات الإيقاع، وهناك الدف الصـــغير، والدف الكبير

(44) الأصفهاني : الأغاني 40/10

(45) المعقر البارقي في منتهى الطلب 265/8

(46) ديوان عبيد بن الأبرص الأسدي 94، حسين نصار

(47) ديوان عدي بن زيد العبادي: جبار المعيبد 85

(48) المصدر السابق نفسه 59

(49) المفضليات 263

(50) الجلجل هو الجرس الصـــغير، ويكون للدف وغيره وهو من آلات الراقصـين، وفي الموسـوعة الموسـيقية الجلجل والجلاجل من آلات الإيقاع المصاحبة لحركات الرقص
(51) الضبي المفضليات ص 95 رقم 17
(52) شعر أوس بن حجر: محمد يوسف نجم ص 98
(53) المزمـار من أدوات النفخ وفي قـاموس الموســيقـا العربيـة 109، المزمار هو الناي، وفي لسان العرب زمر غنى، ومزمار ومزامير يغنى بها.
(54) ديوان علقمة الفحل 63
(55) المفضليات ص 95 رقم 17
(56) ديوان حميد بن ثور الهلالي 20
(57) الموتر هو العود ذو الوتر
(58) ديوان لبيد بن ربيعة العامري 210
(59) ذو الشرع : هو الوتر، وتر العود
(60) ديوان الهذليين 130/1
(61) ديوان علقمة الفحل 62
(62) الحماسة: أبو تمام 330
(63) ديوان الهذليين 94/1
(64) المعتب في تاريخ الموسيقا العربية وذو عتب هو العود
(65) المفضليات 276
(66) الموشى الثقيب هو المزمار المثقوب المجمّل والمزيّن
(67) ديوان الهذليين 92/1
(68) المحابض هي الأوتار. أوتار العود واحدها محبض
(69) ديوان ابن مقبل 189
(70 الأبح: هو العود الغليظ الصوت
(71) ديوان لبيد بن ربيعة العامري 263

(72) انظر تاريخ الموسـيقا العربية لفامر 55، والموسـيقا العربية للحمصـــي 31، ومحيط الفنون للحفني 64، وموســـوعة تاريخ العلوم العربية، علم الموسيقا 737/2

الموسـيقا

بـين

الجامع والكنيسة

الأب د. يوحنا اللاطي*

مقدمـــة

تتناول هذا المقالة الموسـيقا عند الإســلام، وتبين نقاط الالتقاء العديدة المبدئية مع الموســيقا عند المســيحيين. منهجياً، ســنتناول بشـكل أســاســي موسـيقا الإسـلام، ونقيم التقابلات شـيئاً فشـيئاً مع موسيقا المسيحية[27]. في القسم الأول، نعرض موقف الإسلام من الموســيقا. في القســم الثاني، نتناول ترتيل القرآن، أســلوبَ هذا الترتيل ولحنه وإيقاعه والتدوينَ الموسيقي وموقفَ الإسلام منه. في

* دكتور في علوم اللغة والنحو العام. باحث في الموسيقا الكنسية والدينية.

27 ـــــ من أجل عرض مفصل لموسيقا الكنيسة راجع لمؤلف هذه المقالة: 1) «الموسيقا شيء يستند إلى الكتاب المقدس» في النور. بيروت. 1995. 2) «مقارنة بين موسيقا الكنيسة وموسيقا الشعب» في النشرة البطريركية 3. دمشق. 2000. 3) «الموسيقا البيزنطية بيزنطية» في النشرة البطريركية 4. دمشق. 2000.

القسـم الثالث نتناول الأذان، دوره ولحنه. في القسـم الرابع، نعرض موسـيقا المتصـوفة. وفي القسـم الأخير، نقدم خلاصـة في التقارب والتباين بين موسيقا الجامع وموسيقا الكنيسة.

تسـاهم هذه المقالـة في التقارب الروحي الديني، وتندرج في إطار العلم الموسـيقي الديني المقارن والعام. وهو تحية إلى من لا يملُّ منـه الإلهـامُ ونحن، المفكِّرِ المتـألقِ، الشـاعرِ، الموسـيقيِّ، العلاَّمة، المطران جورج خضر.

1ـ موسيقا الجامع

موسيقا الإسلام عبارةٌ فيها تناقض، لأن الإسلام لم يصف أبداً إنشـاد القرآن أو طقوس الدراويش كموسـيقا أو كغناء، وذلك كي يقصـي كل ما يمكن أن تدل عليه الكلمة من شـعبي أو دنس. إنه استعمل عبارات خاصـة كالتجويد والإنشـاد والترتيل والتسبيح كي يكفل لنفسـه تعابير خاصـة لا تذكِّر بأي حال من الأحوال بما يجري خارج الجامع. أتى عداء الرئاسات الدينية الإسلامية للموسيقا الأولُ من علاقة الموسـيقا باحتفالات شـعبية يسـودها الرقص الخلاعي وشـرب الخمرة التي كانت تضـعف الروحيات وتنافي الأخلاق عند المؤمن. قام هذا العداء منذ بداية الإسلام.

ما يؤكده علماء الإسـلام دوماً هو أن لا علاقة البتة بين الإنشـاد القرآني والغناء الشـعبي[28]. عداوة المشـرعين للموسـيقا دعتهم إلى

28ـ ليس من موقف واحد تجاه الموسيقا. هناك عموماً ثلاثة مذاهب. الأول تطهيري يرفض الموسيقا كلياً، وهو توجه المذهب المالكي. والثاني يقبلها على أسـاس وظيفتها الدينية كالمذهب الشـافعي والمتصـوفة. والثالث مذهب الموسيقيين والأدباء الذي يقبلها بكل أشكالها. لكن الجميع رفضـوا الآلة. المتصـوفة حالة خاصة عندما قبلت الآلة في وقت لاحق.

حتى فيما خص نبي الإسلام (النبي من الآن فصاعداً) هناك تباين في التقليد حول أقواله في الموسيقا: هنـاك المؤيدة والمنـاهضـــة (المراجع في الأحـاديث). يقال إنه كان عند النبي ميل خاص لقراءة القرآن وإنشـاده. كان يقول: «لم يسـمح الله لنبيه سـوى التغني بالقرآن». خلال غزو مكة (631م) كان ينتشـي على ظهر جمله ويقرأ سورة الفتح (السورة 48) وكان يمدّ طويلاً على الألف. كان تلامذته يجهدون أن يقلدوه بـأمـانـة. كان يقول لابن مســعود: «اقرأ القرآن عليّ وتغنّ به». فيجيب ذاك: «أيحق لي ذلك وقد نزل عليك«؟ «إنه أحب إلي أن أســمع أحداً غيري يقرؤه». ولأبي موســى الأشــعري قال ذات يوم:

التمييز بين مـا هو مقبول ومـا هو غير مقبول، المقـدس والـدنس، ورفض ما يمكن إثارة الأحاســيس والنشــوة: من هنا عداء العديد من السُّــنَّة الأرثوذكس لموســيقا الصــوفيين الدراويش ورقصــهم اللذين يحملان عناصر انفعالية وعداؤهم لاستعمال الآلة[29].

ليس للإســلام موســيقا رســمية أو نظرية موســيقية كما لدى المسيحيين[30]. التقليد الإسلامي تقليد شفهي بحت، وقد أقصيت كل محاولة تدوينية (موسيقية) ما خلا النص.

2ــ ترتيل القرآن

يرتـل القرآن في كـل العـالم الإســلامي. الترتيـل أحـادي الصــوت[31]. هنـاك القراءة والتلاوة والتجويـد. القراءة هي أداء

«البـارحـة، ســمعتك وأنت تتلو القرآن. يـا لصــوتك الجميل وكأنك كنت كواحدة من النايات التي كان يستعملها أقرباء داود». «آهٍ! لو كنت أعلم أنك كنت تستمع لي لكنت أنشدت بشكل أفضل». هناك حديث يقول إن:«كل نبي أرسـله الله كان ذا صـوت حسـن». ويقال بأن النبي داود كان يجتذب بصـوته الجميل الجِنَّة والوحوش والطيور ــ في الكتاب المقدس، أنبياء العهد القديم، قبل إقصاء الآلة (بعد السبي)، كانوا يتنبؤون بعد أن يُعزف على العود. فيما خصّ الأحاديث التي تحكي عن كره النبي للموســيقا يمكن أن تُقيّم بالقول إن النبي عندما كان يرفض الموسيقا فإنه كان يقصد حصراً تلك الموسيقا المرتبطة بالخلاعة (والسحر والندب وغناء النساء).

29ــــ رفضت الكنيسة الأولى إدخال الآلات الموسيقية إلى الكنيسة لنفس الأسباب: ارتباطها بالمسارح والخلاعة (المرجع 17). الكنيسـة الرومية الشـرقية حافظت على تقليد الكنيسـة الأولى في إقصـاء الآلة داخل المعبد. أدخلت الكنيســة الغربية منذ القرن الثالث عشــر آلة الأورغ إلى داخل المعبد علماً أن الكنيسـة الرومية كانت تسـتعمله خارج المعبد لدى اسـتقبال الملك الداخل إلى المعبد لإضـفاء أبهة أكثر على الحدث، وهي التي أهدته للغرب (المرجع 17). الكنائس الشــرقية الأخرى كالســريانية والقبطية والإثيوبية تسـتعمل آلات إيقاعية حصـراً. الكنيسـة المارونية حالة خاصـة في اسـتعمالها للتخت الشـرقي الآلاتي، وهذا شيء محدث.

30ـ ترتكز موسيقا المسيحية على مفهوم اللحن وعلى نظام الألحان الثمانية المعروف.

31ــ وهذه ميزة عامة في الترتيل الكنسي. الإيصون الذي هو الصوت المرافق للترتيل في الكنيسة الرومية (وفي الكنيسـة الأرمنية) ليس صـوتاً ثانياً ولكنه قرار اللحن. الكنائس الشـرقية، روسـيا خاصـة وبلغاريا ورومانيا وبولونيا ... منذ القرن السـابع عشـر اختارت الترتيل المتعدد الأصـوات وأقصـت الأحادي (ليس كلياً كما في رومانيا وبلغاريا) بتأثير الأعمال العملاقة للموسيقيين الأوربيين الألمان وغيرهم.

منمق للكلام والتلاوة نوع من ترتيل والتجويد ترتيل مزخرف[32]. التلاوة والتجويد أتيا وتطورا من تقليد غناء النصـــوص الدينية عند أديان الشرق الأوسط زمن النبي. الرأي السائد هو أن ترتيل القرآن يرتبط بغنـاء الصـــحراء القديم وبـإيقـاعـاته. هناك حديث عن النبي يقول: «اتلوا القرآن وأنتم تســـتندون إلى ألحان ونغمات عرب نجد [...] وليس إلى ألحـان الذين أوتوا الكتب (اليهود والمســـيحيين)»[33] (المراجع في الأحاديث).

لا ينشـد القرآن سـوى الرجل[34] والإنشـاد ينتقل شـفاهاً[35] من جيل إلى جيل ومن بلـد إلى آخر. هو فن في القراءة عبر تحكم في اللفظ وتمويج للنص وقـذف للكلمـات الإلهيـة دون وزن وضـــابط. الكل يخدم الكلمة ومعنى النص ولا يستند أبداً إلى الألحان العامية.

2 ــ 1 ــ أسلوب الترتيل

يســـتند ترتيل القرآن إلى تواتر بين الصـــمت الفعلي والنطق الكلامي، وهذا يســـتعيد مـا كـان يجري مع النبي الـذي كـان يتلقى كلمات الملاك جبرائيل وإعلانَه ثم يقرؤها[36]. بعد لحظات صـمت

32ــ ليس إذاً من قراءة جافة لا نغم فيها. في الكنيسة حتى القراءات تتلى بتلحين. ليس ما يقرأ دون لحن ما. وهذا يستند إلى المبدأ الملائكي: المرتل ملاك على الأرض والملاك لغته التسبيح.

33ــــ وهذا يعني أن النبي أراد أن يبني لنفسه ولدينه الجديد كياناً موسيقياً خاصاً ومختلفاً عما هو موجود (من شعبي أو ديني) كما الأذان (راجع أدناه). الشـيء نفسـه نجده في الكنيسـة التي نسـجت لنفسـها ألحاناً ونظرية موسيقية خاصة تختلف اختلافاً كلياً عما هو شعبي.

34ــــ أم كلثوم، الأسطورة، شكّلت حالة خاصة في إنشادها القرآن ومدحها النبي. لا يأتي هذا من عداء للمرأة لكن بسـبب من إقصـاء لكل ما يمكن أن يثير في نفس المؤمن صـوراً حسـية يمكن أن تنتج من صوت المرأة. فهدف الإنشاد هو تسهيل انطلاق المؤمن نحو الله.

المسـيحية تبنت نفس المبدأ عموماً. وإذا ما كان آباء الكنيسـة الأولى شـجعوا جوقات البنات فقد كان ذلك بهدف إبعادهن عن المسارح والخلاعة: أن يرتلن خيرٌ من أن يغرقن في العهر.

35ـ التناقل الشفهي باعث قوي على وجود تنوع شخصي وإقليمي في إنشاد القرآن.

36ــ من المعروف أن القارئ لا يأخذ نفساً وهو يتلو الآيات. وهذا يعكس برأينا واقع أن الله عندما كان يلقن النبي كان لا يأخذ نفســاً. إن الله نبع الهواء ومصــدره. هو إذا جاز التعبير ممتلئ دوماً من الهواء، مولد للهواء، ويمكن أن يتكلم أياماً وشـهوراً دون أن يأخذ نفساً. الإيصـون في الكنيسة الرومية يقوم على نفس

كـان يتلو الآيـات التي كـان ينزلهـا عليـه جبرائيـل، وكـان يجهد أن ينقلها كما كان يسـمعها. وعندما كان يسـتعجل التلاوة كان صـوت من داخله يأمره بالعودة إلى إيقاع التنـــزيل ويقول: «لا تحرك به لسـانك لتعجل به! إن علينا جمعه وقرآنه. فإذا قرأناه فاتبع قرآنه! ثم إن علينـا بيـانـه! (لا! لا!) كلا! بل تحبون العاجلة!» (سـورة 75: 16ـــ20). يقول التقليد أيضاً إن النبي كانت تعتريه انفعالات قوية عندما كان ينـــزل عليه الوحي. وهذا تمثله الجماعة المصلية التي تعتريها نفس القشـــعريرة: بعد كل تجويد يصـــرخ الجميع «الله» والجسم في تمايل النشوة والانفعال.

الآيـات مقفـاة نثراً، والترتيـل يتبع نموذج الكلام، ويجـب أن يتواتر إذاً الأداء القوي للنص مع الصمت ـ الصدى. صوت المنشد يجـب أن يكون جميلاً والنطق كـاملاً والحروف واضـــحـة كـل الوضوح.

2 ــ 2 ــ لحن الإنشاد

لحن ترتيل القرآن دياتوني أو طبيعي أسـاسـاً[37] ويرتكز على مفهوم الديوان الموسيقي (الجواب أو القرار) [38]. وهو مستقل عن المقام العربي الغني في اشتقاقاته اللحنية. في مصـر وتركيا وإيران يدل الأسـلوب المزخرف والمنمق المسـتعمل على تأثير المقامات في نغم الإنشـــاد وتركيبـه اللحني[39]. غير أنّ هذه الزخرفـة ذات جذور قديمة أيضـاً إذ إنه في أيام هارون الرشـيد (ق8) كان قارئه

المبدأ: هو تعريفاً نفس الله الذي يشـدد المرتلين، وهو من حيث المبدأ لا يجب أن يتوقف لأن نفس الله لا يتوقف إلا عندما يشاء هو.

37ـــــ الواقع نفسه كان في الكنيستين الشرقية والغربية: الموسيقا الرومية والغريغورية. إن الإعلانات والقراءات مثلاً التي هي من أقدم ما تملكه الكنيســة الرومية لا يزال يؤدى على نغم الراســت الذياتوني.

38ـ الموسيقا الكنسية موسيقا ديوانية أساساً، والسلم الموسيقي الطبيعي الذي تبنته النظرية ليس سوى تراكم ديوانين.

39ـــــ وهذه حال الموسيقا الكنسية الرومية التي تأثرت قوياً بالمقامات، إذ نجد اليوم تلاحين كثيرة على مقامات كالنهاوند والحجازكار والكرد... مع استعمال التسمية التركية أو الإيرانية نفسها.

يرتل القرآن بما يشبه اللحن الشعبي. رفضت السنة هذه القراءة وقد أسـمتها «قراءة بالألحان» غير أنها انتشـرت سـريعاً في الشـرق والغرب وإسبانيا.

2 ــ 3 ــ الإيقاع

ليس من إيقـاع محـدد الإيقـاع حر. يبـدو كنمط لحني متموج يتكيف بسـهولـة مع كل تجليات الصـوت في إخراج مائع للجملة المتحررة من كل عبء مادي[40].

2 ــ 4 ــ التدوين

لا يسـمح الإسـلام بأي تدوين للتجويد القرآني[41ـــــ42]. مع أن المسـلمين عرفوا أنظمة تدوين الشـعوب التي تأثروا بها اليونانية والفارسية والأرمنية والهندوسية. كما أنهم لم يجهلوا لا فيثاغورس ولا أفلاطون ولا تدوينات عرب إسـبانيا، وعرفوا جيداً وبشـكل خـاص قواعـد التـدوين الليتورجي لمسـيحيي الشـرق الروم الأرثوذكس. يمكننا عزو ذلك إلى:

- الرغبة القوية في فصـل التجويد عن كل ما هو غنائي شـعبي: فكل تقريب بين التجويد والغنـاء يومئذٍ كـان يعد هرطقة كبيرة، ومن سمات الغناء الشعبي التدوينُ.

40 ـــــ في هذا شبه أسلوبي مع قراءة الرسائل والأناجيل والطلبات في الكنيسة الرومية، لكن التباين في الخطوط اللحنية كبير طبعاً. هو كالفرق بين العمامة والقلنسوة.

41 ـ عندما حاول الموسيقار محمد عبد الوهاب في القرن العشرين تنويط التجويد اصطدم بمعارضة الأزهر الحادة.

42 ـــــ هنالك فقط علامات اصطلاحية من الأبجدية نفسها تدل القارئ على المقاطع التي يطولها المد أو الوقف أو الوصـل أو الغنة. كنسـياً (على الأقل في الكنيسـة الرومية)، لا يوجد علامات كهذه، إذ هناك منذ البدء علامات موسـيقية للارتفاع في اللحن والانخفاض فيه والوقف في تلاوة قراءات الكتاب المقدس مثبتة على النص فوق الكلم وتحتها، وهي آتية طبعاً من نظام النبرات اليوناني.

الكنيسة السريانية الأولى إستعملت، على حد علمنا، نظاماً بدائياً من النقط على النص لم يتطور كما حصـل في الكنيسـة الرومية التي تمتلك اليوم نظاماً تدوينياً موسـيقياً يضـاهي التدوين الأوربي الشـائع حالياً.

التناقل الشـفهي عنصـر قوي في الترتيل الكنسـي. في الكنيسـة الرومية، رغم وجود نظام تدويني كامل، لا يزال التناقل الشفهي من المايستر إلى التلميذ ضرورة أساسية إذ ليس كلُّ ما يؤدى مكتوباً.

- كل إضـافة على النص القرآني المكتوب يعدُّ تشـويهاً لجمالية هذا النص (المرجع 3). للســبب نفســه رفض الإســلام في البداية التنقيط الذي فرض نفسـه لاحقاً علاجاً لانتشـار اللحن أي الخطأ في تكلم اللغة (المرجع 6).
- لا يجوز تقييد التنزيل الملائكي (الإلهي). من هنـا أهميـة التنـاقل الشـفهي الذي كان ولا يزال وسـيلة اسـتمرارية الترتيل الأولى والأخيرة: الشيخ يعلم تلامذته، والتلامذة أيضاً يلقنونها تلامذتهم، وهكذا دواليك.

3 ــ الأذان

دور الأذان هو تذكير المســلم بفرض الصــلاة. يهطل الأذان على المؤمنين من فوق ويســيل على الأجســام. صــوت المؤذن ســماوي يُســكب على العباد ويفعِّل فيهم اليقظة الروحية[43]. يُرتَّل الأذان ترتيلاً. كـان ذيـاتونياً في البداية، ثم صــار في مرحلة لاحقة على مقـامـات متعددة تبعـاً للأمكنة. كل فروع الإســلام تقبل ترتيل الأذان. كمـا في ترتيـل القرآن يجـب أن يكون الأذان مفهومـاً واللفظ واضـحاً. هو ديواني بامتياز. يتغير شـكله الموسـيقي من بسـيط إلى مزخرف تبعاً للأمكنة. ربما المغاربة أكثر تقشــفاً في تلحين الأذان من بقيـة المنـاطق الإســلاميـة. التركيب الإيقاعي للأذان يتأثر بقوة

43 ــ في القرن السابع كان اليهود يستعملون آلة القرن، أو البوق والمسيحيون الأجراس والنواقيس، وسيلة استدعاء للخدم الدينية ــ هاتان الآلتان سمح بهما لأن الشياطين تخشاهما. كان النبي في تردد في تحديد وسيلة أذان خاصـة به. ولطالما ناقش الأمر مع أتباعه وصـحابته. بعضـهم اقترح عليه الناقوس أو النار تشعل في مكان يراه الجميع ــــ يمكن أن تكون هذه الوسائل قد استعملت فعلاً في تلك الفترة. في آخر الأمر، بعد رؤيا عبدالله، وكان وثنياً يخدم النبي كدليل، بدا لمحمد أن الصـوت البشـري هو خير وسـيلة للتأثير على الناس منسجمة تماماً مع رفض الآلة. عليه أمر بلالاً أن يقوم بذلك ــ كان بلال عبداً أسود، وكان سيده أبو لهب يضـربه مراراً لتعلقه بالإسلام، فاشـتراه عمر بن الخطاب وحرره. بذلك تبع بلال الإسلام وصار أول مؤذن (المرجع 13).

إن خيار دعوة الناس إلى الصــلاة بالصــوت لهي وســيلة أكثر أرثوذكســية برأينا من آلة الجرس المسيحية أو البوق اليهودية. في اختيار الأذان الصوتي انسجام تام مع مبدأ رفض الآلة الكلي. في هذا، برأينا، تفوق الإسلام علينا في أرثوذكسيته.

المقـاطع في النص وترتبط الزخرفـات عمليـاً ببعض الكلمـات والجمل الختامية. وضـعت المدارس المحلية قواعد تضـبط اختيار المقامات للأذان، لكن نادراً ما قبلت أو طبقت هذه القواعد.

الاسـتعمال الحديث للمسـجلات ولمكبرات الصـوت في المدن خاصـة واستبدال الصـوت البشـري بتسـجيلات جاهزة أدَّيا، برأينا، إلى انحطـاط في قيمـة الأذان ومسـتواه. كـان دوي المسـلمين في مسـاجدهم كدوي النحل وأصـواتهم بالليل في جو السماء كأصـوات النحـل (المرجع 2) [44]. دوي النحـل تحول إلى أن يكون صـوتـاً صـاخبـاً لا قيمـة روحيـة حيـة لـه: كـان المؤذن في ارتقـائه اللولبي للمنارة (خمس مرات في اليوم) يشـبه موسـى الصـاعد جبل ثابور. بهذا الارتقاء يولد المؤذن للفضـاء الإلهي. هناك فوق يلقاه الإله بعد أن تنقت نفسـه في صـعودها وارتفعت عن العـالم: «الله أكبر» تصدرها فوق نفسٌ هي والله في جوار وعشرة.

إلى ترتيل القرآن والأذان، تُضـاف طبعاً أناشـيد الاحتفالات في الحج في شـهر رمضـان وفي المولد وفي المعراج وفي أيام الجمعة.

44 ـــــ هذا يشبه الاستغناء المسيحي عن صوت الجرس الطبيعي. وهذا سيِّىء جداً: بدلاً من أن يرعب صـوتُ الجرس الطبيعيُّ الشيطانَ، نخالُه قابعاً مستمتعاً بالتسجيل الجَرَسيِّ الذي ليس فيه سوى الضجيج والصـخب المُنفرين والمصِمَّين للأذن واللذين هما الشيئان المفضـلان عنده. مع مكبرات الصـوت، فقد الأذان روحَ الارتقاء الأصـيلة، كما فُقِد التمايز عند كل مؤذن، لأن الجميع يضـع نفس التسـجيل كما المسـيحية نفس التسـجيل الجرسـي. ظاهرة مكبرات الصـوت أثرت سـلباً على مرتلي الكنائس: قوة الصـوت التقليدية ونقاوته حل محلها اليوم نوع من صـوت ناعم، مستهجن، لا حجم له، أنوثي. في هذا كله تخلُّف.

كانت هذه الألحان ذياتونية أسـاسـاً ثم بتأثير تركي (ق18) خضـعت للمقامات.

4 ــ المتصوفة

رفض الإسـلام كل ما هو مثير للأحاسـيس، ومن هنا رفضـهم للمتصـوفة التي تسـتلهم الموسـيقا (السـماع) في وجدها ورقصـها الروحي. رفض الموسـيقا صـوتاً وآلة، علا منذ أيام الأمويين[45]. الفن الصوفي رفض الألحان العامية ولم يستعمل من الآلات سوى الناي والمزمار. غير أن المولوية في تركيا (ق15 ـــ 17) طوروا موسـيقا رهبانية خاصـة بهم، أدخلوا فيها عناصـر من الموسـيقا الشـعبية والعديد من الآلات. في الأمبراطورية العثمانية، تأثرت موسيقا المولوية الرهبانية بالألحان والآلات الشعبية، لذلك نجد في موسيقاهم عناصر كالبشرف والتقسيم. إقفال الأديرة الصوفية عام 1925 أدى إلى انهيار موسـيقاهم. موسـيقا الدراويش الشـعبية لا تزال حية في شـمال إفريقيا في المغرب ومصـر وفي سـورية والعراق وفي بعض مناطق إيران والقوقاز والهند والباكستان.

ترتكز الطقوس الوجدية الصـوفية على الذكر والرقص[46]، الذكر يرتكز على تقنية في التنفس مع ذكر متواصـل لله بكلمة «هو» أو «الله»[47]. الذكر يكون إما بصـمت وإما مصـوتاً وإما مرتلاً. ويسـمح، في نفس الوقت، بالرقص الدائري الذي يكفل الارتقاء اللولبي إلى الكواكب السماوية والاتحاد بالألوهة. منذ بداية التصـوف في الإسـلام اعتبر الرقص أو الحركات الوجدية للجسـد كعبارة عفوية للإحسـاس الذي تولده الخبرة في الإله. حركات الرأس واليدين مع الخطوات البسيطة التي ليست رقصاً بكل معنى الكلمة لا تزال موجودة في ممارسـات الجماعات الوجدية

45 ـ وهذا يشبه بعض التوجهات الرهبانية (المصرية) القديمة الصارمة في الكنيسة الشرقية.

46 ـــ المولوية التي أسسها جلال الدين الرومي (ق13) هي الأولى التي رأت أن الرقص مهم كالذكر. رقص المولوية الدائري الرمزي نشـأ في القرن 17 والمعهود حالياً هو حاصـل تطور جرى في القرن 19. بعد العام 1925 اختص الرقص ببعض الأداءات الخاصـة، لكن بعد 1946 صـار الرقص علنياً وخاصة في ذكرى موت جلال الدين (المرجع 16).

47 ـ وهذه تقنية موجودة عند الهدوئيين المسيحيين: تقنية صلاة يسوع.

الصـــوفيـة[48]. تُواتِرُ جمـاعـات الـدراويش الـذكر بقراءات من القرآن[49] والصلوات والتراتيل.

5 ــ خلاصة

هذه بعض من نقاط التقارب والتباين بين الموسيقَيَيْنِ:

- كلتاهما متفقتان على إقصاء الآلات الموسيقية.
- كلتاهما متفقتان على إقصاء الشعبي المرتبط بالرقص الخلاعي.
- في كلتيهما التناقل الشفهي أساسي.
- في المسيحية هناك تدوين موسيقي، بينما في الإسلامية ليس من تدوين أبداً.
- في كلتيهما تفضـــيلٌ للذياتوني على الملون الذي يدل عامة على الرخاوة ويثير الأحاسيس.
- كلتاهما تدفعان المؤمن نحو الله: عموماً، الكنسية تغرق المصلي في الهدوء والصـــفاء بينما الإســـلامية تثير فيه الانفعالات والقشعريرة المحمدية الإلهية.
- الإسـلامية تُواتِرُ بين الصـمت الفعلي والنطق الكلامي في ترتيل القرآن: مدة الصـــمت عموماً تســاوي مدة الترتيل. في الكنســية ليس من صـمت بهذا الأسـلوب. الصـمت، لباسُ اللحن النسـكيُّ، يكتنف اللحن والكلام. في الإســـلامية، تقريباً، الصـــمت ناطق بينما في المسيحية الكلام صامت.

---

48 ــ الكنيسة الأرثوذكسية الإثيوبية هي الوحيدة التي لا تزال تستعمل في طقوسها نوعاً من رقص رمزي يتنوع بين الخطوات البسيطة والواسعة إلى الأمام وإلى الوراء مع التصفيق الإيقاعي ـــــ يتغير رمز الخطوة ومعناها تبعاً لاتساعها.

49 ــ من المهم الإشارة إلى أن ترتيل القرآن فقط، لدى المتصوفة، مفصول عن الآلة، وفي هذا طبعاً احترام لمبدأ رفض الآلة الأول.

* مصادر المقالة:
1ـــــــــ ابن أبي الدنيا (ق9). ذم الملاهي (يحوي الأحاديث في الموسيقا).
2ـــ ابن عساكر. تهذيب تاريخ دمشـــق الكبير ج1. طبعــة ثانية. رتّبه الشيخ بدران. دار المسيرة. بيروت. 1979.
3ـــــــ أحمد فريد رفاعي (د.). التذييل. مطبعة المعارف. مصر. 1936.
4ـ القرآن الكريم.
5ـ الكتاب المقدس.
6ـــــــ صاحب أبو جناح (د.). دراسات في نظرية النحو العربي وتطبيقاتها. دار الفكر . عمان. 1998.
7ـــ كمال الدين الأضفوي (ق14). الإمتاع بأحكام السماع (يحوي الأحاديث في الموسيقا).
8ـــــ مجد الدين الغزالي (ق12). إحياء علوم الدين (يحوي الأحاديث في الموسيقا).

9. Boubakeur, H. “Musique musulmane" in Encyclopédie des musiques sacrées (EMS). Ed. Labergerie. 1969.

10. Chottin, A. “Panégyriques et musiques populaires dans la religion musulmane" in EMS.

11- During, J. (يحوي الأحاديث في الموسيقا) Musique et extase. L’audition mustique dans la tradition soufie. Albin Michel.

12. “Koran Reading" in New Grove.

13. Mauguin, B. “L’appel à la prière dans l’Islam” in EMS.
14. Neubauer, E. “Islamic religious Music” in New Grove.
15. Shiloah, H. “L’islam et la musique” in EMS.
16. Thibaut, J. (P.). “La musique des Mevlévis ou derviches tourneurs" in Revue musicale. Paris. 1902.
17. Wellesz, E. A History of Byzantine Music and Hymnography Oxford. 1971.
18. Wright, O. “Musiki” in EMS.

الباحثـــون

عـن المتعــة

ترجمة: أمل خضركي

يســـتعرض مارتن بويد Martin Boyd ، في مقالته هذه، بعض أهم المبدعين في فضاءات الأدب والتمثيل والرسم والعلوم الذين اختاروا آلة الكمان. وتعلموا العزف عليها، فكانوا يقضـون أوقات فراغهم بما يجلب لهم المتعة.

قال جورج برناردشـو الكاتب السـاخر في كتابه (الإنسـان والســوبرمان) جملة طريفة: «جهنم ملأى بهواة الموســيقا»، وبعض هواة الموسيقا اختاروا العزف على الكمان، واشـتهروا بـذلـك. منهم الممثـل الكوميـدي جـاك بيني Jack Benny والمؤلف الروائي توماس هاردي Thomas Hardy والرسام هنري ماتيس Henri Matisse، وهم ثلاثة من الشــخصــيات الشــهيرة الذين كانوا يعزفون على الكمان بحماســة في أوقات فراغهم.

[وســنتحدث عن ســبعة من هؤلاء المشــاهير. وهم الروائي تومـاس هـاردي[50] Thomas Hardy، والروائي لوري لي[51] Laurie Lee، والروائية دوروثي ل. ســأيـرز[52] .Dorothy L Sayers، والــرســـــام تومـــاس غينســـــبورو[53] Thomas Gainsborough والرسـام هنري ماتيس[54] Henri Matisse، والممثل الكوميدي جاك بيني[55] Jack Benny والعالم الفيزيائي ألبرت إينشتاين[56] Albert Einstein].

50 ـ توماس هاردي (1840–1928) روائي وشاعر إنكليزي، أشهر رواياته (عودة المواطن).
51 ـ لوري لي (1914–1997) روائي وشاعر إنكليزي، أشهر رواياته (سيدر مع روزي).
52 ـ دوروثي سايرز (1893–1957) كاتبة إنكليزية أشهر كتبها (فن كتابة القصة البوليسية).
53 ـ توماس غينسبورو (1727–1788) رسام إنكليزي أشهر لوحاته (الصبي الأزرق).
54 ـ هنري ماتيس (1869–1954) رسام ونحات فرنسي اشتهر برسم الطبيعة والزخرفة.
55 ـ جاك بيني (1894–1974) ممثل كوميدي أمريكي.
56 ـ ألبرت إينشتاين (1879–1955) عالم أمريكي في الفيزياء النظرية. وهو صاحب النظرية النسبية الخاصة والعامة. تجنس بالجنسية السويسرية ودرَّس في جامعة زيوريخ.

توماس هاردي

نشـأ توماس هاردي في أسـرة موسـيقية تهتم بالآلات الوترية، فقد كان جده مؤسـس الفرقة الوترية التي كانت تعزف في أبرشـيّة قرية (دورسيت) قريباً من مدينة ستينسفورد وسط بريطانية. وتعلم هاردي العزف على الكمان في سن مبكرة، وكان يعزف الرقصات الشعبية المدونة في الكتب القديمة التي كانت لأبيه وحده.

ولا يتذكر هاردي ما كان من أبيه حين أسـس الفرقة الوترية في كنيسة ستينسفورد. فقد انحل عقد هذه الفرقة حين كان في الثانية من عمره. وقد أشـار إلى ذلك فيما بعد في روايته (تحت الشـجرة الخضراء).

وعمـل هـاردي مع والـده عـازفين في كثير من الأعراس والحفلات الراقصـة والاحتفـالات العامة؛ فقد كانا مقصـودين بالطلب للعزف في هذه المناسبات.

ومع الزمن لم يفقد هاردي حبه للموسـيقا بل ازداد شـغفاً بها. وقد تبدّى ذلك فيه حين سـافر إلى لندن، وهناك كان أول ما فعله زيـارة دار الأوبرا (كوفنـت جـاردن) التي تجـدد بنـاؤهـا، وزيـارة (مسرح الملكة). ومنذ ذلك الوقت أصبح هاردي مغرماً بفن الأوبرا الإيطالية. وبخاصة أوبرا (تروفاتور)[57] لـ فيردي[58]. وفي لندن اشـترى هاردي آلة كمان، وأخذ يعزف عليها الآريات المفضـلة لديه، بمرافقة زميله في السكن الذي كان عازفاً على البيانو.

---

57 ـــ تروفاتور Trovator هو اللفظ الإنكليزي لـ Trovatoré الإيطالي ويقابل في العربية (تروبادور) وهم موسـيقيون جوالون كانوا في إسـبانيا، وتنقلوا في أوربا يعزفون موسـيقاهم. ويشـير بعض الباحثين الموسـيقيين العرب إلى أن أصـل كلمة تروبادور مأخوذ من العربية طرب ـ دور أي دور طرب.

58 ـــ جوسيبي فردي (1813ـــ1901) مؤلف موسيقي إيطالي اختص بالأوبرا. من أوبراته الشهيرة أوبرا (عايدة) التي عرضت في دار أوبرا القاهرة في العام 1871.

وما يلفت النظر أن ما اكتسبه هاردي في الموسيقا كان يظهر في نثره وشعره في بعض الأحيان. ومثال ذلك ما كتبه من شعر في قصيدته (إلى كمان أبي)، وفيها ذكريات قديمة تعود إلى زمن كنيسة (ستينسفورد)، حين كان أبوه يعزف على آلة الكمان. قال فيها مخاطباً كمان والده:

في ذلك البهوِ الفسيحْ
في الغربِ من صحن الكنيسَهْ
بالقرب من قبرِ أبي
كنتِ الوسادة تحتَ ذقنِهْ
وعليكِ يعزِفُ لحنَهُ بتجانسٍ
فيهِ البساطةُ والجمال[59]

لـوري لي

نشأ لوري لي في قرية (كوتس وولد) النائية، وكتب فيها روايته الكلاسيكية (سيدر مع روزي)، وفيها يستدعي مرحلة الصبا وعزفه على الكمان. ويصف ما كان يفعله بعد عودته من المدرسة كل يوم؛ فقد كان يعزف على آلة الكمان، ويتدرب يومياً على العزف في ساعة معينة ولمدة معينة. وكانت أمه تشجعه على ذلك بنظراتها وإيماءاتها وهي تطبخ في المطبخ. ويصف (لي) ذلك في الرواية بقوله:

«حان وقت تدريبي على آلة الكمان. بدأت أمر بالقوس على الأوتار، وأنا مستمتع بذلك. وكانت أمي مشغولةً في المطبخ تصنع (بان كيك)، وإخوتي يحنون رؤوسهم ويتنهدون [في انتظار أكله]. فتقدمت وأنا أعزف من الموقد في المطبخ لأحفز أمي على الإسراع، واخترت أن أعزف رقصة روسية [سريعة الإيقاع]

59ـ جعلنا الشعر موزوناً بالوزن الشعري العربي فتطلب ذلك شيئاً من التصرف دون الإخلال بالمعنى.

فكانت روائح الراتنج العطرة التي تفوح من المزيج الشـــهي الغني بـالليمون والزبدة تتطـاير ذراتهـا كـالغيوم، وأنـا أحرك قوس الكمان صـــعوداً ونزولاً. عندئذ أيقنت أنني كنت على صـــواب في اتجاهي نحو الموقد وعزفي قرب [الطبخـة]. وكـانـت أمي ترمقني بنظرات حادة، وتشـــجعني على الاســـتمرار في العزف. وكانت تتنحى قليلاً عن ذراعي التي تصـــعد وتنزل بالقوس على أوتار الكمان حتى لا تمسني فيفسد عزفي».

ويتحدث لوري لي في روايته «شاي أبرشية الكنيسة والاحتفالية الســـنويـة» عن عزفـه على الكمـان في الاحتفـاليـة مع عـازفة البيانو الشـابة إيلين؛ فقد كان عزفاً استثنائياً، نال إعجاب الشباب المحتشد. وكان من الواضـــح أن لوري لي وإيلين كانا في حالة عصـــبية قبل العزف وفي أثنـائـه وبعده. يصـــف لوري لي هذه الحـالـة فيقول في روايته: «اتجهت إلى المسرح وأنا أبتسم ابتساماً مصطنعاً من إرهاق أحس به. أما إيلين فكان وجهها شـاحباً جداً. جلسـت إيلين إلى البيانو، ووضـــعت دفتر النوتة مائلاً على مسـنده، فاقتربت وعدلت وضـــعه، فســـقط على الأرض فانحنيت والتقطته وأعدته إلى مكانه، فنظر كل منـا إلى الآخر نظرة غير مســـتحبة. وكـان الجمهور جـامداً في حال انتظـار. حاولت إيلين إعطائي نغمة (لا) لأضـــبط أوتار الآلة، لكنها أعطتني نغمـة (ســـي)، فبدوت كـالقرد الـذي يحـاول إدخال خيط في إبرة.وأخيراً صـــرنا مســـتعدين. ورفعت كماني لأعزف اللحن [وفق الإيقاع المطلوب] فإذا بإيلين على النقيض تسـرع بالعزف كحصـــان هارب، فأســـرعت بالعزف، ولحقت بها في منتصـــف القطعة، وهذه القطعـة في اعتقادي بطيئـة الإيقـاع، كمـا هي الحـال في إيقـاع تنويمـة الأم لطفلهـا. وبعد أن عزفنا القطعة مرتين بســـرعة عجيبة وانتهينا، توقفنا ونحن في غاية الإعياء.

دوروثي ل. سايرز

اشـــتهرت ســـايرز بكتابة روايات الجريمة. كانت في شـــبابها تعزف على آلة الكمان في حفلات تقام في قريتها، مثل لوري لي.

وفي رواية كتبتها في شـــبابها وصـــفت ذلك بعبارات غاية في الإبداع فقالت:

«مع كل حركة من قوس الكمان أقوم بها، كانت المنصـــة تهتز تحت قدمي، وترقص وتترجّح، وتتوثب وتتدحرج، وتتمايل كسـفينة في بحر».

وهي في قولها تصـف المسـرح الخشـبي المتصـدع الذي كانت تعزف عليه. لكنها كانت في غاية السـعادة حين اسـتقبلها الجمهور بترحاب، واستعادها ما تعزف، فقالت: «في الحقيقة، لقد استعادوني العزف غير مرّة».

اشـتركت سـايرز بالفرقة الموسـيقية في مدرسـتها عازفة أولى على آلة الكمان. بعد ذلك تعلمت، شـأنها شـأن بعض عازفي الكمان الشـباب، العزف على آلة الفيولا[60]. وانضـمت إلى فرقة الشـباب المحلية لتعزف في قسم الآلتو[61].

توماس غينسبورو

هو الرسـام الشـهير الذي عاش في القرن الثامن عشـر، يرسـم لوحات الأشـخاص ولوحات الطبيعة. كان مغرماً بالموسـيقا بعامة وبآلـة الكمـان على وجه الخصـــوص. كتب عنه ويليام جاكســـون المؤلف الموسيقي وعازف الأورغن فقال:

«كان الرسم مهنة غينسبورو، وكانت الموسيقا هوايته وتسليته. وكانت تمرّ به أوقات تنعكس عنده الآية، فتصـــبح الموســـيقا مهنته ويغدو الرسم تسليته».

وقال في موضـع آخر: «غينسبورو يمتلك أذناً ذوّاقة للموسيقا، وهو أحد العباقرة. طلب إليه صـديق من الموسـيقيين مرة أن يرافقه

60 ـ الفيولا من أسرة الكمان، وهي أكبر قليلاً من الكمان، ويعزف عليها بالطريقة نفسها.

61 ـ الآلتو هي الطبقة الغليظة في الأصوات النسائية.

في عزف حركة بطيئة للهاربسيكور بآلتي الكمان والفلوت، فعزف غينسبورو على كمانه عزفاً رائعاً يمتاز برقة الإحساس».

وإلى جانب براعته في العزف على الكمان كان غينسبورو خبيراً بمعرفة نوعية آلة الكمان فيعرف جيدها من رديئها. قال جاكسون: «كان غينسبورو يفيض سعادة حين ينظر إلى آلة الكمان كما هي الحال حين يستمع إليها. وقد رأيته لعدة دقائق وهو يفحص في صمت آلة كمان كانت أمامه ليعرف مدى ما تتمتع به من صنعة متقنة، ومعياره في ذلك الشكل الجميل ودقة الصنع».

هذا المعيار الذي ينطلق من الجمال ودقة الصنع في الآلات الوترية، دفع غينسبورو إلى أن يجمع في حوزته بعض هذه الآلات من أسرة الكمان. فكان لديه خمس من آلة (فيولا داغامبا)[62] على الأقل. وكان غالباً ما يلجأ إلى المبادلة بلوحاته الفنية مع آلات موسيقية يراها جيدة.

وكان لـــــ غينسبورو أصدقاء من الموسيقيين المشهورين في إنكلترا، عاشوا في الربع الأخير من القرن الثامن عشر. منهم عازف الكمان الإيطالي فيليس دي جياردينيFelice de Giardini وأسرة لينلي من مدينة (باث) The Linley Family of Bath. والمؤلف الموسيقي ج.ك. باخ J. C. Bach. وعازف (الفيولا داغامبا) العظيم كارل فريدريك آبل Karl Friedrich Abel.

أما ابنته مارغريت فكانت تمثل الصلة بينه وبين الموسيقيين، ولم تكن موفقة دائماً في اختيار المستوى الرفيع منهم. وهو ما كان يطلبه، وكان يفضل أن يلتقي بالموسيقيين الذين تجاوزوا حدود الوسط إلى المستوى الرفيع، نظراً إلى أنه كان حريصاً على بذل الجهد معهم في العزف، ليتمتع بعد ذلك بأسبوع من الراحة، كما جرت العادة.

62 ـــــ فيولا داغامبا آلة أكبر من الكمان والفيولا. يضعها العازف بين ركبتيه ويعزف عليها بالقوس، وطبقتها الصوتية تعادل الباص في الأصوات الرجالية.

وعلى الرغم من أن غينسـبورو كان من الرسـامين الأوائل في رسـم الشـخصـيات والطبيعة في عصـره. فإن الكاتب الصـحفي (هنري بيت) ظن أن هذا الرسـام الشـهير لم يخلق في تكوينـه الطبيعي ليكون رساماً، بل خلق ليكون موسيقياً.

وعلى عكس (هنري بيت) كان جاكسـون يسـتخف بقدرات غينسـبورو الموسـيقية، وألمح مرة إلى أن غينسـبورو كان حكيماً بالتزامه الرسم، فقال: لم يكن غينسبورو يملك القدرة الكافية لقراءة النوتة الموسيقية».

هنري ماتيس

من الرسـامين الذين اسـتهواهم العزف على الكمان هنري ماتيس الرسـام العظيم. وكان يلاحظ عليه أنه كان يعزف بنشـاط وحيوية، وكأنما يجادل آلته بحدَّة، أو ربما لم يكن واثقاً بنفسه.

وعلى الرغم من أن ماتيس كان يميل إلى قلة الكلام فقد عبّر مرّةً عن حبه للكمان بقولـه: «أنـا أعزف على الكمـان منذ كنـت طفلاً، وحين حققت مزيداً من التقدم لأكون فنـاناً كـان يعتريني شـعور بـأنني مازلت عازفاً في أول الطريق. وقد أخبرني معلم الموسـيقا مرّة بأنني إذا تدربت سـنة كاملة على العزف فإنني سـأصـل إلى مسـتوى الاحتراف الذي أرجوه. واسـتجابة لهذه النصـيحة فقد تلقيت دروسـاً لمدة سـنة، وكنت أتدرب يومياً مدة ست ساعات، وكانت النتيجة أنني صرت أحقق بعض المتعة في عزفي، وهذا ما كان يراه أصـدقائي أيضـاً». والمفاجأة الكبرى التي تلفت الانتباه أن هذا النوع من الحب لآلة الكمان، ظهر في عدد من لوحات ماتيس يمثل الموضـوع الرئيس فيها، ففي شـهر كـانون الأول من العـام 1917 زار مـاتيس مـدينـة نيس جنوبي فرنسا طلباً للراحة والاستشفاء من نوبة التهاب قصبات حلت به. وكان الطقس غاية في السوء لمدة طويلة، فاعتكف ماتيس يرسم لوحاتـه، وكـانـت إحداها لوحتـه الشـهيرة (الاشـتهاء الداخلي

للكمان). وقد وصـفها مرة بأنها إحدى أحب لوحاته إليه. ورسـم في السنة التالية لوحته الرائعة (عازف الكمان قرب النافذة) وهي لوحـة أثـارت إعجـاب النـاس وجدالهم، وصـــاروا يوازنون بينها وبين لوحتـه التي لم يتم رســمها (عـازف الكمـان). وهي لوحـة كبيرة مرســومة بالفحم على قماش، رســم فيها ابنه بيير يتمرن على الكمان.

جاك بيني

هو أكثر الممثلين الكوميديين الأمريكيين شـــهرة في الولايـات المتحدة الأمريكيـة لمدة خمســين عاماً، مارس التمثيل في الإذاعة والتلفزيون والسينما. وهوليوود تشهد له بنجاحاته المتعددة.

ولعل (بيني) لم يكتشــف موهبته في الكوميديا حين كان شــاباً يافعاً، وربما لم يكن لديه أي طموح لكي يصـبح عازف كمان يحيي حفلات موسيقية.

درس (بيني) العزف على الكمان في ســن الصــبا. كما درس حرفة عازف الكمان في الأوركســترا، فلم يكن مؤهلاً ليكون عازفاً منفرداً. وبلغ في هذه الدراسة مرتبة اليقين.

غير أن طموحات (بيني) كغيره من الشـباب الطامحين توقفت حين نشبت الحرب العالمية الأولى (1914–1918). وسيق (بيني) إلى القوات البحريـة ليكون جنـدياً فيهـا. وكـان (بيني) في البـارجـة يسلي زملاءه بالعزف على الكمان، ويثير ضحكهم بحركاته ونكاته المضحكة.

ولم يكن (بيني) يتوقع هذا التـأثير في زملائـه. حينئذ تـأكد أنـه يملك موهبة الكوميديا وأنه لا مجال للعودة إلى الوراء.

وعلـى الرغم من نـجـاحـه الكبير وتردده بين الكوميـديـا والموسيقا، فقد استمر (بيني) في التدريب على الكمان طوال حياته، وكثيراً ما كان يستخدم عزفه على الكمان في مشاهد تثير الضحك.

ألبرت إينشتاين

وأخيراً نأتي إلى العالم الكبير ألبرت إينشتاين، فهو أشهر هواة العزف على الكمان على الأغلب، وهو في الوقت نفسه أشهر الشخصيات العلمية وأعظمهم أهمية في القرن العشرين بلا ريب.

بدأ إينشتاين العزف على الكمان في السادسة من عمره، وكان تقدمه في الدراسة عادياً لا يلفت الانتباه. وفي عمر الثالثة عشرة امتدح أستاذه الفاحص فهمه العميق لسوناتا بيتهوفن.

وفي زوريخ حيث كان طالباً، مكنه استعداده الموسيقي أن يعاشر مجموعة من الناس كان يجد معهم الراحة بعد عناء العمل.

كان إينشتاين خلال حياته محظوظاً بتعرفه العديد من الزملاء الموهوبين في الموسيقا. مثل ألبرت هورفيتز Albert Hurwitz أستاذ الرياضيات الذي كان يعزف مقطوعات موسيقية مع إينشتاين لهاندل وكوريلي وشومان. وكذلك تعرف بول إيهرنفست Paul Ehrenfest الفيزيائي اللامع الذي كان يرافق إينشتاين على البيانو في عزف مقطوعات موسيقية لـ براهمز.

وفي بعض الأحيان كان إينشتاين يعزف مع عازفين محترفين مثل أرتور شنابل Artur Schnabel عازف البيانو النمساوي الشهير، وقد عزف معه في إحدى المناسبات، فأخطأ إينشتاين في العزف مرتين، إذ كرّر الخروج على الإيقاع في الموضع ذاته. فاحتدّ شنابل، وقال له أمام الملأ: «ما مشكلتك يا إينشتاين؟ ألا تستطيع ضبط الإيقاع بالعدّ؟».

وعلى الرغم من إمكانات إينشتاين المحدودة في العزف على الكمان، فقد كان ينظر إلى الموسيقا على أنها (حاجة داخلية ضرورية). وقد سمّى كمانه (صديقي القديم) وقال: «أنا من خلاله أتكلم وأغني لنفسي ما لا أعترف به لنفسي أبداً. ولكني أضحك حين أرى ما لم أعترف به ظاهراً عند الآخرين».

ويبدو أن إينشـــتاين كان مهتماً بالموســـيقا كاهتمامه بالفيزياء النظرية. ولعل ما يثبت ذلك أنه على الرغم من إنجازاته العلمية الكبيرة في ميدان العلم فإن الكمان كانت تحمل بصمته المهنية.

[هؤلاء هم السبعة الكبار الذين مارسوا هواياتهم بالعزف على الكمان إلى جانب حرفهم على نحو متوازن فحققوا الشـــهرة في المجالين معاً، وكانوا القدوة].

[أما الرأي الآخر في شـــأن ملازمة الهواية الفنية للحرفة] فقد أشار إليه الأديب الكاتب صاموئيل جونسون Samuel Johnson في القرن الثامن عشـــر فقال: «لو أنني تعلمت العزف على الكمان، فليس علي أن أعمل شيئاً آخر».

وجونسون الذي لم يكن يحبّ الموسيقا كثيراً، كان ممتناً للخالق لأنه لم يتعلم قط العزف على الكمان. وهو يعتقد أنه لو تعلم العزف على الكمان لأضاع وقته فيما لا يجدي.

ولم يكن جونســـون وحده الذي يعتقد بهذا، ففكرة العزف أضـــحت إلى حد ما في ثقافتنا ولغتنا نوعاً من العبث وإضـــاعة الوقت. وقد تركزت هذه الفكرة بالقول المشهور «نحن نعزف بينما روما تحترق[63]».

غير أن الإنجازات الرائعة لعازفي الكمان الهواة البارزين [وقد ذكرنا بعضهم] تبرهن على أن الدكتور جونسون لم يكن على حق في اعتقاده. [وقد ظهر لنا مما عرضـنا أن العزف على الكمان ممكن لكل هاوٍ يحترف عملاً آخر] بل إن بالإمكان أن نمارس أعمالاً أخرى، [وفق قدراتنا ومؤهلاتنا دون كلل أو ملل].

63 ـ يشير هذا القول إلى ما كان من أمر نيرون القيصر الذي أحرق روما وهو يعزف على قيثارته.

مقدمة تاريخية

فــي

التربية الموسيقية

حلقــة (1)

د. نبيــل اللــو*

كـان للموســيقـا في كـل الأزمنـة والعصــور دور كبير في المجتمعـات وفي حياة الناس وفي مناســباتهم الدينية والاجتماعية المختلفة. ولعله من غير الإنصــاف في البحث التربوي الموسـيقي أن نقتصـر في دراسـتنا على قرننا الحالي وعلى القرن الماضــي. لذا بدا لنا مناسـباً أن نطوف تطوافاً تاريخياً سـريعاً من شــأنه أن يوضح لنا في عجالة تطور مفهوم التربية الموسيقية عبر العصور منذ أن توفرت لنا معلومات عن ذلك منذ القدم حتى وقتنا الحاضر. لن ندّعي الإحاطة والشــمولية في تطوافنا إذ إنه منوط بما توافر لدينـا من معلومـات وجدناها مبعثرة في كتب وموســوعات تبقى أسيرة وجهة نظر كتّابها وثقافاتهم وحضاراتهم.

* المدير العام للهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون ـ دار الأوبرا السورية ـ أستاذ في جامعة دمشق

التربية الموسيقية في العصور القديمة

مصر الفرعونية:

كـان الفراعنـة يعلمون أولادهم التمييز بين الأصـوات والإيقاعات بإشارات مرمّزة باليدين والأصابع. ونستدل على ذلك مما خلّفه لنا نحاتو الفراعنة ورساموهم على الجدران والآنية. كما وردت في كتاباتهم الهيروغليفية عناوين أغنيات ونصوصها. وذكروا في كتاباتهم إشارات عن معلمي الموسيقا ومدربي الإنشاد الجماعي، وكان أغلب الظن دينياً، لممارسة طقوس شعائرهم. وتدلل المعلومات المتوفرة عن وجود أناس كانوا يكلفون بمراقبة حسن سير عملية التعليم والتعلم على النحو الذي نعرفه اليوم في مدارسنا عن مفتشي التربية والتعليم، ولم تخرج أسرة من الأسر الفرعونية التي تعاقبت على حكم مصر عن هذا. غير أنه من الشطط العلمي أن نقول إنهم كانوا صنّاع مناهج تربوية، ويقتضي الحذر هنا أن نكتفي بما ذكرناه ببساطة مدلوله لتأويل رسوم الآنية والأدوات النفيسة ونقوش الجدران والمعابد، وهي تبقى شواهد مستلهمةً من الحياة اليومية الدينية والمعاشية تدلل على وجود الفعل الموسيقي اجتماعياً ولا تذهب أبعد من ذلك في القول. لكن فكرنا التحليلي هو الذي يجعلنا نتخذ من هذه الإشارات مدلولات لفرضية عمل تذهب ما نريد أن نذهب إليه. فالبسيط المرسوم المنحوت المذكور يخوّلنا أن نتبنى فرضية بسيطة بساطة مصادرها من أن الموسيقا كانت طقساً اجتماعياً حاضراً تتناقل الأجيال فعله ومضمونه شفاهياً. إذ ليس بين أيدينا حتى اليوم ما يدلل على أن الفراعنة قد استنبطوا نظاماً لتدوين الموسيقا، وأن نظامهم الموسيقي كان قائماً على الذاكرة والتقليد والمحاكاة شأن ممارسات البشر الموسيقية كلّها في تلك الأزمان البعيدة. وتختلف المجتمعات بعضها عن بعض في هذا بما كان لديها من حظوظ وبعد شأن في التحضر.

واللافت للنظر أن بعض حركات الطريقة المصـــرية القديمة للتدليل على الأصوات والإيقاعات كالضرب بالكفين على الفخذين وحركات الأصابع وتصدير الأصوات المختلفة بها انتقلت إلينا عبر العصـــور، وطريقة تعليم الأصـــوات بالإيماء والحركات تنحدر مباشرة في بعض مبادئها من الطريقة المصرية القديمة المذكورة.

الإغريق:

وعى الإغريق أهمية الموسيقا فتصدرت مناسبات حياتهم الاجتماعية المختلفة وطقوس شعائر ديانتهم. لكنها أخذت منحىً وبعداً جديدين في تعليم الأطفال وتربيتهم. وكان لديهم معلمو موسيقا يدربون الأولاد على تقنيات الغناء وطرق العزف على الآلات الموســـيقية: اللير والناي والمزمار المزدوج. وكانت طريقة تعليمهم وتعلمهم تعتمد النظر والمحاكاة والمشـــافهة أي الذاكرتين الســـمعية والبصـــرية. وكان الغناء الجماعي عندهم مستحباً.

تضاءلت أهمية التربية الموسيقية في العصر الهيلّينستي، في حين صعد نجم الدراسات الأدبية على حساب الثقافة الفنية. وبينما أصبحت الموسيقا أكثر رهافةً وأناقةً وتعقيداً تقلص ممارسوها من الهواة، في حين ظهرت طبقة من محترفيها من البارعين في العزف على الآلات، وتعقدت نظرياتها وأدواتها لتقترب من الرياضـــيات وليعلو شـــأنها علواً بعيداً من الناحية النظرية العلمية قياساً إلى ممارستها.

في روما القديمة:

في ظل حكم نيرون الطاغية كان هناك عدد كبير من معلمي الموسيقا يمارسون مهنة التعليم والعزف في المناسبات المختلفة في مجتمع روما المترف الباذخ. وكانت عملية التعلم الموســـيقي تتم

آنذاك مشـافهةً بالمحاكاة والتقليد والاتباع كما كان حالها في مصـر القديمـة الفرعونيـة وفي بلاد الإغريق. وكـانـت صـــنـاعـة الآلات الموســيقية المعروفة وقتئذٍ في تطور مســتمر، الأمر الذي ســمح بتطور تعلّم العزف عليها وتطور أســاليب العازفين الذين تطلبت مهـاراتهم العزفيـة أن يكون بين أيـديهم آلات تتجـاوب ومهـارات أصـابعهم ومخيلاتهم اللحنية التي كانت تتطور باستمرار، وكان من الضـروري أن يرافقها تطور في صـناعة الآلة التي يعزفون عليها تواكب وتترجم مهارة اليد العازفة وإبداع الخيال المجنّح، كما كان هنـاك إلى جـانـب الموســيقيين جوقـات غنـائيـة للأطفـال تغني في المناسبات الدينية والدنيوية.

فرق واحـد كبير عظيم الأثر كـان بين مكـانـة الموســيقـا والموســيقيين عند الإغريق وعند الرومان. هو أن الموســيقا كانت عند اليونان في عصـر أفلاطون من متع النخبة وفضـائلها في حين وجد الرومان المحاربون فيها مهنة لا تليق بأهل العزم فاقتصـــرت ممارسـتها على عبيدهم فانحسـر شـأنها في المجتمع الروماني في نهاية عصر إمبراطوريتهم.

التربيـــة الموســـيقية
من العصر الوسيط إلى القرن العشرين

من العصر الوسيط إلى القرن السادس عشر:

في عام 313م أصـدر الإمبراطور قسـطنطين مرسـوم ميلانو الذي سمح بموجبه بممارسة الشعائر الدينية ويسّر هذا الأمر انتشار

المســيحية. ومنذ القرن الســادس الميلادي بدأت الموســيقا تحتل مكانتها في إقامة الشـعائر الدينية المسـيحية على يد الرهبان سـدنة الكنائس؛ موسيقا تسمو بروح المؤمنين وتصاحب صلواتهم. اقتصر دور الموسـيقا على دور العبادة وطقوسـها خدمة للدين المسـيحي. ولم تخرج الموســيقا من الكنائس وطقوســها إلاّ في القرن الثامن عندما شجّع شارلمان تعلم الموسيقا الدنيوية وممارستها خارج حرم الكنائس، واستقدم لذلك معلمين من روما فنشأ تعليم موسيقي خارج جدران الكنائس والأديرة.

في بـدايـة القرن الحـادي عشــر الميلادي أســس داريتزو d'Arezzo (975-1040) قواعد الموســيقا ومبادئها في كتـاب أصبح مرجعاً في مدارس أوربا كلها وفي مراكز التعليم فيها.

كـان الأطفـال يتعلمون الغناء في الجوقات إضــافة إلى تعلمهم المعـارف والعلوم والـديـانـة بهدفٍ وحيد هو المشــاركة في طقوس الصلوات الكنسية في الكاتدرائيات. وأسست حول تجمعات الكنائس الكبيرة مدارس لتعلم الموســيقا Schola Cantorum، ومدرســة الغنـاء هذه كانت تعلم الأطفال فن الطقس الغنائي الكنســي بطريقة التلقين والمحاكاة والتقليد الشفاهي العملي معتمدةً بذلك على الذاكرة النضرة دون الخوض في تلقينهم معارف نظرية.

شــيئاً فشــيئاً ومع مرور الزمن وتراكم الخبرات والمعارف الموسـيقية وصـقلها وتهذيبها وتطويرها تحولت هذه المدارس إلى معاهد تعليم موســيقي شــكلت بداية ما يمكن أن نســميه مع بعض التجـاوز طليعـة مـدارس التربيـة الموســيقيـة. وقد اســتمرت هذه الطرائق التأهيلية «التربوية» حتى مطلع القرن الثامن عشر. وعلى التوازي أفسـحت جامعات ذلك العصـر، بعد أن شـهدت تطوراً في مواد تدريســها، مكاناً للموســيقا في قاعاتها الدرســية لكنها لم تكن تعدُّها علماً وإنما كانت تدرسها وتحللها من باب علوم الرياضيات.

ومن بـاب الحرص والأمـانة علينا ألاّ نبخس معلمي الموســيقا في العصـور الوسـطى حقهم فلهم يعود الفضـل بتعليم هذا الفن الذي كان قائماً على اكتسـاب المعرفة الموسيقية بالمران والتلقن السمعي بما يمكن أن نسميه إن جاز لنا التعبير بالثقافة السـمعية الاسـتماعية للموسـيقا؛ لتعليم المريد حسـن الاسـتماع والغناء مدخلاً لاكتسـاب المعارف الموسـيقية النظرية. تبدأ هذه العملية من التوعية السـمعية ســعياً لتطوير ثقـافة الطفل ومعرفته وهي تعد إحدى دعائم التربية الموسيقية الحديثة.

عصر النهضة:

مع حلول عصــر النهضــة في أوربـا حـل المكتوب مكـان المنطوق، وانحسـر عصـر التعليم الموسـيقي الشـفاهي القائم على المحـاكـاة والتقليد والتكرار والحفظ. في عـام 1498، بـدأ الإيطـالي بيتروتشـي Petrucci بطباعة أول مناهج موسـيقية وصـولفيج في تـاريخ الموســيقـا. هـذه النقلـة النوعيـة المهمـة في تـاريخ التربيـة الموســيقية ترســخت وتقدمت ببطء في أول عهدها، لكن تعليم الموسـيقا وتعلمها أفاد منها كثيراً. المناهج الموسـيقية الأسـاسـية الأولى والمقالات النظرية الأولى التي دُبّجت فيها باللغات المنحدرة من اللاتينية كالفرنسـية والإيطالية والإسـبانية والتي كانت تعد لغة العوام والدهماء، اسـتهدفت جمهوراً من اليافعين الراغبين في تعلم الموسيقا. ولم تعد هذه البحوث مقصورة على العلماء، بل أصبحت في متناول كل راغب في المعرفة والاطلاع[64].

64 ـــــــ بين عامي 1502 و1557 طبع مُؤلّف موسـيقي لمؤلفٍ مجهول ثلاث مرات متتالية عنوانه:«*الفن، علم وصـنعة الموسـيقا*»، وقد اشـتهر أمره كثيراً لما تضـمنه من معارف نظرية وعملية موسيقية كانت تعد سبقاً في حينها. كما نشـر الفرنسـي ميشيل دو مينيهو M. de Meneho عـام 1555 في بـاريس مؤلفـه الموســيقي «*التعليم المـألوف*». وكـان دو مينيهو هذا معلم غنـاء جماعي للأطفال، وأضـاف إلى ما كان معروفاً وقتئذٍ من نظريات موسيقية مقالة أساسية في علم الهارموني والتأليف الموسـيقي. ونشـر الفرنســي جان إسّـاندرون في باريس عام 1582 كتابه: «*مقـالـة في الموســيقا العمليـة*» تطرق فيه إلى فن تعلم الغناء، اســتعرض فيه آراء عدة مؤلفين وشرح فيه أصول معرفة السلالم الموسيقية والهارموني والرموز والاصطلاحات المستخدمة في مدوّنات الغناء. ونشــر لويس بورجوا Loys Bourgeois في عام 1550 في باريس أيضــاً كتابه

هذه التآليف النظرية الموسـيقية التي اسـتعرضـنا بعضـها في عجالة تدلّل على أن عصـــراً جديداً قد بدأ فعلاً في تعليم الموســيقا وتعلمها. فلم تعد المقالات تكتب باللاّتينية لغة الخواص من أهل العلم والمعرفة واللاهوت، وإنما أصـبحت تكتب باللغات واللهجات المتحدرة عن اللاّتينية التي كانت شـــعوب أوربا الغربية ترطن بها في حياتها اليومية. هذه اللغات «السـوقية»، لغة العامة والدهماء، أصـبحت الحامل اللسـاني الدلالي المعرفي لشـرائح المجتمع: لقد دخل العلم عصـــره الديمقراطي. وقد جعلت وفرة المناهج التعليمية الموسـيقية وكتبها من العملية التربوية الموسـيقية عملية كتابية بعد أن كانت شفاهية حفظية. «رُبَّ ضارة نافعة»، فالمقالات الموسيقية التي بدأت عهدها لتعليم الناشـئة فن الغناء والموســيقا أصـــبحت، بفضـل علو شـأن المعرفة وانتشـار صـنعة الكتاب، بحوثاً رياضـية فيزيائية معقدة هجرت جمهورها الفتي.

القرن السابع عشر:

في مطلع القرن السابع عشر نحت الموسيقا منحى التخصص. أفسـح اليسـوعيون في جامعاتهم مكاناً للموسـيقا، لكن التأهيل فيها كان بحثياً أكاديمياً. أما فيما يتصـــل بالمقالات التي كانت تدبَّج في هذا القرن السابع عشر فقد كان طابعها فلسفياً، وكانت تقتصر على عرض مبادئ الصـــولفيج. وكانت هذه البحوث شـــديدة التعقيد مستغلقة على غير المتخصص مملة في عرضها وشروحها قرّاؤها من أهل المعرفة والاختصـــاص. مؤلَّف فريد لعله يكون وحيداً كتبه جاك كوسّـــار(J. Cossard) في عام 1631 عنوانه: منهج لتعليم قراءة الموســـيقا وتدوينها وغنائها. ولم يأت المؤلف فيه بجديد لكنه فكّر بداية بالطفل متعلم الموسـيقا وجهد في تصـنيف وتبويب تعليم الموسيقا وطرائقها التي كانت رائجة سـائدة وقتئذٍ تصـنيفاً واضـحاً

«*طريق الموسـيقا القويم*» جاء فيه بأفكار جديدة تتصـل بتعليم الموسـيقا نصـح فيه الناشـئة بتعلم الموسيقا رأساً عن طريق الصولفيج.

منهجياً. وقد أضـاف كوسّـار عليها شـروحاً وتعليقات مهمة تتصـل بـالتربيـة عمومـاً وبعلم نفس الطفل أو ما كان معروفاً منه في زمانه. وقد أشـار إلى ضـرورة أن يبدأ الطفل عهده بالموسيقا منشـــــــداً ومسـتمعاً ذكياً. ولا يبـدأ الطفـل درس نظريات الموسيقا والصولفيج إلاّ بعد إعداد ســمعي اســتماعي حسّــي موجّه طويل. ولم تفقد هذه الطريقة ألقها وطرافتها وصدقيتها حتى اليوم على الرغم من مرور الزمان عليها. ولم يكن كوسّـــار التربوي المجيد الوحيد في زمانه، وإنما كان هناك أيضـــاً الأب مرســين الذي كتب عام 1636 كتاباً بعنوان: الهارموني الكوني. ونُشِـــرَ كتاب آخر عام 1661 عنوانه: آراء طريفة في جيّد الغناء، وخصـــوصـــاً ما يتصـــل منه بالغناء بالفرنسـية كتبه دو باسـيلّي De Bacilly . وما زال كتاب باسـيلّي هذا وكتاب الأب مرســين معاصــريَن من حيث أفكارهما الطليعية التي جـاءا بها كلاهما تعوّل على الثقافة الاســتماعية والغنائية عند الطفل. وقد شــجع الملك الفرنســي لويس الرابع عشــر في القرن السـابع عشـر تطور فن الغناء الدنيوي إلى جانب التعليم الموسـيقي الكنسي.

القرن الثامن عشر:

شـــهد هذا القرن ظهور مؤلفات تربوية موســيقية تقنية تعكف على تدريس وتجويد الأداء التقني العزفي عند الموسيقيين، لكنها لم تضـف جديداً فيما يتصـل بالتربية الموسـيقية. تصـدرت إيطاليا في القرن الثامن عشــر أوربا في ميدان التأهيل الموســيقي، بإنشــائها مراكز مهمـة نـذكر منهـا: معهد موســيقـا لا بييتا في البندقية، الذي كـان يـدرس فيـه الراهـب الأصـــهـب أنطونيو فيفـالـدي العظيم (1678ـــــــ1741) الفتيات اليتيمات واللقيطات اللواتي تعهدتهنَّ الراهبـات بـالعنـايـة والرعـايـة والتعليم. كمـا ظهرت في نـابولي

وباليرمو معاهد مثيلة. وقد حذت فرنسا في عام 1780 حذو جارتها إيطاليا في هذا فأنشـأت المعهد الوطني للموسـيقا في باريس الذي كان نواةً لما أصبح فيما بعد في عام 1795 المعهد العالي للموسيقا في باريس. وإثر أحداث الثورة الفرنسـية الدامية التي اندلعت عام 1789 تأثرت المؤسـسـات الموسـيقية وتراجعت وتوقف تطور التربية الموسيقية وظلت الموسيقا مقصورة على جمهور ضئيل نخبوي. وبعد فترة ركود تأسست معاهد موسيقية وانتشرت، الأمر الذي سـهّل انتسـاب الأطفال واليافعين إليها. وكان للمعهد العالي للموسـيقا في باريس الفضـل في افتتاح فرعٍ له في الأقاليم ليلبي ازدياد الطلب على تعلم الموسيقا.

القرن التاسع عشر:

في بداية القرن التاسع عشر بدأت الموسيقا تتغلغل شيئاً فشيئاً في حياة عامة الناس لتدخل الأوسـاط الشـعبية بعد أن كانت حكراً على أهل البلاط وطبقة النبلاء في مناسـباتهم المختلفة. وكان الموسيقي يعد أحد طواقم الخدمة شأنه شأن الحوذي والطباخ إلى أن أتى العظيم بيتهوفن (1771ـــــ 1827). في باريس، وعلى التوازي مع المعهد العالي للموسـيقا فيها أُحدثت مدارس خاصـة لتعليم الموسـيقا العالية المسـتوى الفني فاعلة على المسـتوى الاجتماعي التربوي فتحت الأبواب أمام متعلّم الموسـيقا فتوسـعت الإمكانات والشـرائح والأعداد من هواة هذا الفن الرفيع. ابتداءً من هذه الفترة شهدت أوربا دمقرطة حقيقية في تعليم الموسيقا وتعلُّمها. إلا أنها لم ترقَ وقتئذٍ بعد لتصـبح مادة من مواد التدريس الجامعية لأن الإمبراطور نابوليون كان يزدري التعليم الفني، في حين أحدث المعهد العالي للموسـيقا بإدارة كيروبيني CHERUBINI

(1760ـــــــ 1840)، ومنذ عام 1796 فروعاً للمعهد العالي في الأقاليم وكان تدريس الغناء والعزف على الآلات فيها مجانياً ومفتوحاً لكل صاحب موهبة.

وإلى جانب التجربة الرسمية في تعليم الموسيقا ظهرت محاولات خاصة ساهمت جميعها في توسيع نشر التعليم الموسيقي نذكر منها:

- تجربة ألكساندر كورون CHORON (1772ـ 1834) الذي تنبأ مبكراً بتعليم العامة من الناس الموسيقا غناءً وعزفاً، فافتتح في عام 1815 معهداً خاصاً أسماه معهد الإعداد الموسيقي. وكان هدفه الرئيس رفع الذائقة الموسيقية الراقية عند العامة وعند طبقات المجتمع كافةً، وهو هدف تلهث وزارات الثقافة في العالم أجمع، وخصوصاً في الدول النامية اليوم، وراءه لتحقيقه إيماناً منها بأنها البوابة الحقيقية لتأهيل المورد البشري اجتماعياً.
- كما نذكر تجربة غيوم لوي بوكيّون BOCQUILLON الملقب بـ فيلهلم (1781ـ 1842) الذي حاول أن يُدخل تعليم الموسيقا بمنهج التربية العام مستلهماً بما كان معمولاً به وقتئذٍ في بريطانيا، وكانت الطريقة المعمول بها تُسمى «التعليم المتبادل»: انتقال التعليم الموسيقي من تلميذ إلى تلميذ ولم يكن وجود المعلم هنا ضرورياً إلاّ للإشراف على حسن سير العملية التعليمية. وقد نجحت هذه التجربة نجاحاً ملحوظاً في بعض المؤسسات التعليمية الفرنسية وقتئذٍ الأمر الذي دفع بمجلس بلدية باريس إلى توسيع رقعة التجربة وتعميمها على المدارس الابتدائية في العاصمة الفرنسية وسمّت فيلهلم مفتشاً عاماً للغناء. شهدت هذه اللحظة تحديداً ولادة نظام تربوي وهيئة تعليمية رفيعة المستوى ازدهرت على مدى قرنٍ كاملٍ من الزمان في فرنسا.

- تجربة بيير غالان P. GALIN (1786– 1821) وكان أستاذ رياضيات في مدرسة بوردو، اهتم بالموسيقا متأخراً في السن ووجد صعوبة ومعاناة في تعلُّم مفاهيم الصولفيج الأولية فحاول تبسيطها فعمد إلى حذف المفتاح من على الأسطر الموسيقية الخمسة التي تدوّن عليها العلامات واستبدل بالعلامات الموسيقية نفسها أرقاماً واستغنى عن معظم الرموز والاصطلاحات الموسيقية المستخدمة على السلم مرافقة للعلامات المدوّنة. وكان هذا كله خلال درس عام مفتوح ألقاه في مدينة بوردو عام 1817، وأتبعه في العام التالي 1818 بنشره منهجاً جديداً لتعليم الموسيقا وتعلّمها. وقد لاقى هذا المنهج الجديد المبسّط رواجاً، خصوصاً لدى أولئك الذين يريدون تعلم مبادئ الموسيقا دون كبير عناء. كما وجد المنهج رواجاً لدى محبي الموسيقا من غير الموهوبين، إذ وجدوا أنفسهم قادرين على تعلم مبادئ هذا الفن دون جهد. وسرعان ما وجدت هذه الطريقة المبسطة جمهوراً تزايد يوماً بعد يوم وحققت انتشاراً ناهضَهُ أصحاب النهج التعليمي الموسيقي الرسمي. وقد نجح أصحاب النهج المبسط في فرض طريقتهم في مدارس التعليم الابتدائي الفرنسية لكنها اندثرت في مطلع القرن العشرين.

خلال القرن التاسع عشر ظهرت مدرستان موسيقيتان دينيتان في باريس:

مدرسة نييد يرماير، ومدرسة سكولا كانتوروم. وكان الدافع لتأسيسهما إعادة الصلة مع الموسيقا الغنائية الدينية التي تراجعت كثيراً بسبب انتشار المسرح الغنائي وسطوته في الحياة الفنية. أسس المدرسة الأولى لويس نييديرماير NIEDERMAEYER . L وهو مؤلف موسيقي سويسري ولد عام 1802 وحصل على الجنسية الفرنسية عام 1848. أسس مدرسته في باريس وراح يعلم فيها الغناء والكونتربوان والفوغ، وأهم الأعمال الغنائية الدينية التي

ظهرت في القرون السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر. أسس من خلالها تدريساً غنائياً دينياً متيناً أفاد منه المشتغلون بهذا الفن. وقد افتتحت هذه المدرسة أبوابها في الأول من كانون الأول/ ديسمبر عام 1853، وسرعان ما حظيت بشهرة واسعة وبسمعة علمية طيبة. لكن فصل الكنيسة عن السياسة وبالتالي فصل الدين عن الدولة أضعف نشاط المدرسة فأقفلت أبوابها قبيل اندلاع الحرب العالمية الثانية.

في عام 1892 جمع المؤلف الموسيقي شارل بورد BORDES (1863ـــ 1909) حوله لفيفاً من المغنين لإعدادهم للغناء الكنسي الرفيع. وقد ساعده في مهمته هذه صديقاه فانسان داندي وألكسندر غيلمو. وكان برنامج بورد يقوم على العودة في الغناء إلى التراث الغريغوري، كما شجع على تأليف إبداعات جديدة تصب في هذا الاتجاه معتمدة على النصوص القديمة. كما ساهم في إغناء الأعمال الموسيقية المؤلّفة خصيصاً لآلة البايب أورغن. وقد أصاب بورد في نهجه هذا نجاحاً. وفي عام 1894 أطلق على معهده اسم سكولا كانتوروم Schola Cantorum مدرسة الغناء (باللاتينية)، وجمع حوله كل من يهتم بإعادة إحياء الغناء الديني الكنسي بهدف نشره والتعمق في دراسته والتعريف به. وقد نجحت مساعي هذه المدرسة وتوافد المغنون عليها للتأهل فيها والتعلم على أساتذتها. وكانت المدرسة تدرس تدريساً موسيقياً غنائياً رفيع المستوى شاملاً، ساعدها على تحقيق مهمتها فريق من الأساتذة العظام.

القرن العشرون

منذ بداية القرن العشرين ظهر توجه جديد في ميدان التربية الموسيقية. فقد ظهرت تيارات تربوية عديدة تقاطعت فيما بينها وتكاملت. كما شهد مطلع القرن العشرين إحداث مدارس خاصة ومعاهد ودروس خاصة ومناهج تعليم شخصية سعت جميعها إلى

تعليم الموسيقا وتعلمها ونشرها، وتفاوتت مستوياتها تفاوت حظوظ مؤلفيها من المعرفة والموهبة. وشـــهد مطلع القرن ولادة التربية النفسية العلمية وتطبيقاتها على تعليم الموسيقا وتعلمها. ضمن حمأة هذا التطور السريع يمكننا التمييز بين تأهيل الموسيقيين المحترفين، والموســيقا في البرامج التعليمية المدرســية العامة التي بدأت تحتل موقعـاً لهـا ضـــمن برامج التعليم في أوربـا والولايـات المتحـدة الأمريكيـة وروســيـا والشـــرق الأقصـــى والهند. وبدأت البرامج التعليمية تنظر إلى الموسيقا على أنها مادة تدريسية مستقلة.

اعتمدت هذه المادة المسـتقلة على تصـور تربوي جديد يجعل من الموســيقا في المدرســـة أداةً لتوعية الطفل وتثقيفه فنياً ليعبر بحرية وفرح ومرح عن أحاسيسـه عن طريق الموسـيقا التي تنمي لديه ملكاته الإبداعية.

ولا يقتصـــر تعليم الطفل الغناء والموســيقا في هذا على تلقينه معـارف تقنيـة، وإنمـا ينحو منحى رفع ذائقتـه الفنيـة والروحيـة والحسـية. وأفضـل طرق التعليم الموسـيقي الغناء بتدريب صـوت الطفل وصقله وتدريب السمع لديه وتطويره، ليصبح أداةً مكملة في تعلمه الموســيقا وممارســتها، فضـــلاً عن تعلمه الحس الإيقاعي والارتجال والغناء الشعبي ونظرية الموسيقا.

أشهر علماء التربية الموسيقية في القرن العشرين كارل أورف في ألمـانيـا، موريس مـارتونو في فرنســـا، وزلطـان كوادي في هنغاريا، وإدغار فيللمز وإميل جاك دالكروز في سويسرا.

لم يقتصر هذا التصور الجديد في التربية الموسيقية على أوربا وحدها بل تجاوزها جغرافياً لينتشـــر في العالم العربي، وكـانت مصـر سـباقة في هذا عندما نظمت مؤتمر الموسـيقا العربية الأول الذي عقد في القاهرة عام 1932 جمع أشـهر الأسـاتذة في المعاهد الموسيقية في العالم. وقد أوصى بما يلي:

- تعميم تعليم التربية الموسيقية في مصر.

- البدء بتعليم الأطفال موسيقاً منذ الحضانة حتى المرحلة الإعدادية.

وذلك بهدف:

- استكمال نواقص تعليم الموسيقا في البلاد.
- وضع التعليم الموسيقي في خدمة تطور البلاد فنياً.
- رفع ذائقة الشعب الفنية.
- إدخال الموسيقا وتعميمها عند طبقات الشعب كافة .

واقتضى ذلك أن تكون مادة الموسيقا إلزامية في المدارس وأن تُلحظ في برامج التعليم وترصد لها أدواتها من صفوف وأساتذة وآلات موسيقية وأجهزة استماع. وقد أوصى المؤتمر الحكومة المصرية وقتئذٍ بإحداثِ معهد إعداد المدرسين والمدرسات لتعليم الموسيقا في المدارس وإحداث قسم يؤهل موسيقيين محترفين.

كميـل شـــامبير

الموسيقي المجدد المبدع

أحمد بوبس*

* كاتب و مؤرخ موسيقي

أنجبت حلب الشهباء الكثير من الموسـيقيين العباقرة الذين أثروا الحركة الموسـيقية العربية، وكانوا نجومها المتلألئة، ومنهم الموسيقي كميل شـامبير، أحد مؤسـسـي المسـرح الغنـائي العربي، وهو إضـافـة إلى ذلـك ملحن ومؤلف موسيقي وعازف وأديب وزجَّال.

ولد كميل شـامبير في حلب عام 1892، وهو العام الذي شـهد ولادة عدد من الموسـيقيين مثل سيد درويش ومـحمد القصبجي. وبدأت ميول شامبير الموسيقية تظهر منذ سـني طفولته الأولى، فكان إذا بكى وسـمع صـوت الموسيقا يكف عن البكاء، وينصت بشغف وانتباه، فما كان من أسـرته إلا أن دفعت به باكراً لتعلم الموسـيقا و علومها. ففي الخامسـة من عمره أتقن العزف على عدة آلات موسـيقية مثل الكمان والعود،ثم البيانو التي شغف بها. و في مرحلة تالية تعلم العزف على الآلتين الهوائيتين الترومبيت و الكلارنيت.

دراسته الموسيقية

تميز كميل شـامبير عن غيره من الموسـيقيين أنه تلقى العلوم الموسـيقية من مناهل شـتى، فدرس الموسـيقا العربية والموسـيقا الغربية، وخطواته الأولى كانت في مدرسـة الفرنسـيسـكان التي درس فيها المرحلة الابتدائية، وكان في المدرسـة فرقة موسـيقية نحاسية من الطلاب الموهوبين في الموسيقا فضمته إدارة المدرسة إليها، وبسـبب ذكائه وموهبته المتقدة أسـندت إليه إدارة المدرسـة

رئاسـة الفرقة الموسيقية، وخلال دراسته في المدرسـة تعلم العزف على آلة البستون (البوق).

وعندما بلغ الخامسـة عشـرة من عمره، سـافر إلى الأرجنتين وأقام في العاصـمة بوينس آيرس سـنة كاملة، مارس خلالها بعض النشـاطات الموسـيقية، لكن حالته الصـحية سـاءت فعاد إلى حلب، وبعد تحسـن حالته الصـحية سـافر عام 1908 إلى إيطاليا، حيث درس الموسـيقا في أحد معاهدها وخلال إقامته في إيطاليا درس العلوم الموسـيقية الغربية، واطلع على روائع الموسـيقا العالمية، ودرس بصورة خاصة فنون الأوبرا والأوبريت اللتين تعتبر إيطاليا مهدهما الأول، ومنها انطلقتا إلى الدول الأوربية الأخرى، وبقية أنحاء العالم، وسـاعده في ذلك إجادته للغات الفرنسـية والإنكليزية والتركية إضافة إلى العربية.

وبعد انتهاء دراسـته في إيطاليا عاد إلى حلب ليعمل فترة في تدريس الموسـيقا في المدرسـة الشـيبانية، ثم لينتقل للعمل في مؤسسة سكة حديد بغداد التي كانت تقوم بتمديد الخطوط الحديدية في سـورية والعراق. وكان المشـرف على الشـركة آنذاك مهندس اسـمه (مسـيو سـكس) فلما لمس عند كميل شـامبير الإخلاص والنشاط في العمل قربه إليه وجعله سكرتيره الخاص.

رحلته إلى مصر

عنـدمـا قـامـت الحرب العـالميـة الأولى عـام 1914، قـامـت الدولة التركية بتجنيد الشـــباب العربي لإرســـالهم إلى الحرب، لذلك قرر كميل شـامبير السـفر إلى القاهرة، لتجنب إرسـاله إلى تلك الحرب، لأن مصر كانت خارج سيطرة الدولة التركية، وفي مصــر تعرف على عمالقة الموســيقا فيها، وفي مقدمتهم ســيد درويش وكـامل الخلعي، وعنـدمـا اســـتمعوا إلى بعض أعمـالـه الموسـيقية، لمسـوا نبوغه الموسـيقي وعبقريته ونصـحوه أن يتفرغ للنشـــاط الموســـيقي. وكانت بداياته في كتابة وتلحين الأوبريت مع نجيب الريحاني وفرقته، إذ كتب ولحن له شـامبير ثلاث مسرحيات بأسلوب الأوبريت. ومنه تعلم المصريون تلحين فن الأوبريت. وقبله كان المسـرح الغنائي مزيجاً من المشـاهد الدرامية و الأغنيات غير المترابطة، وأهم المســـرحيات التي لحنهـا للريحـاني (حمـار وحلاوة) التي قـدمهـا الريحـاني على مسـرح الاجبسـانه في القاهرة ولاقت نجاحاً كبيراً، واسـتمرت عروضــها دون انقطاع ثلاثة أشــهر. وكان المســرح يزدحم كل ليلة بالجمهور عن آخره، وظهرت في هذه المسرحية لأول مرة الشـخصـية الكوميدية (كشـكش بك) التي اشـتهرت في مصـر والوطن العربي كلــه. وقــام نجيــب الريحــاني بتمثيلهــا في المسرحية. ونتيجة شهرة هذه الشخصية عمد الريحاني والعديد من الفرق المسرحية الأخرى الى إقحامها في مسرحياتهم، حتى إن فرقة الأخوين ســـليم وأمين عطا الله حملت تســـمية (فرقة كشكش بك).

وتضـمنت العديد من الفرق المسـرحية اسـم كشـكش بك في عنـاوين مسـرحيـاتهـا، مثل مسـرحيـات (الملك كشـكش بك)، و(كشـكش إمام المجانين) و (كشـكش بك في الاسـتحكامات)، وشـخصية كشكش بك في مسرحية (حمار وحلاوة) تمثل شخصية عمدة قرية البلاص، ومواصـفات هذه الشـخصـية أنها مسـتهترة، لايمتلك صـاحبها أي إرادة قوية، فهو كالريشـة في مهب الريح، تتقاذفه الآراء لايسـتقر على حال، فمرة يظهر رقيقاً طيب القلب، ومرة أخرى يكون طبيباً معالجاً أو لصـاً، وينتقل فجأة إلى شـخص بريء متسامح وهكذا .

أما المسـرحية الثانية التي كتبها ولحنها كميل شـامبير لنجيب الريحاني فهي مسـرحية (على كيفك)، والثالثة مجهولة العنوان، وقدمت فرقة الريحاني المسـرحيات الثلاث مابين عامي 1918 و 1920 وقاد كميل شـامبير الفرقة الموسيقية لفرقة الريحاني خلال تقديم هذه المسـرحيات، كما قاد الفرقة الموسـيقية لسـيد درويش أثناء تقديم بعض مسرحياته في القاهرة.

بعد الريحاني. . . انتقل كميل شـامبير للتعاون مع فرقة أمين عطـاالله، فكتـب ولحن لهـا عـدداً من الأوبريتـات، كرس فيهـا شـخصية كشـكش بك، ومـن هذه المسرحيات مـسرحية (شد حيلك) التي قدمها أمين عطـاالله في القـاهرة، ثم في بيروت على مسـرح الكريسـتال عام 1921 بوجود كميل شـامبير. ومن المسـرحيات الأخرى التي قدمتها فرقة أمين عطـاالله من تأليف وتلـحين كميل شامبير مسرحيات (رن)، (الملك كشكش)، (الغريب البائس)، وعن هذه المسـرحية تقاضـى شـامبير خمسـمئة جنيهاً مصـرياً، وقدمت في مصـر تسـعة أشـهر دون انقطاع. كما عمل شـامبير مع فرقـة عبـدالله عكـاشـة فـألف ولحن لهـا عـدداً من الأوبريتـات. وفي جميع الفرق التي عمـل معهـا ـــ عدا فرقـة الريحاني ـ قام بتمثيل بعض الأدوار، إضافة إلى التأليف والتلحين. وقام في بعض هذه المسـرحيات بتمثيل شـخصـية كشـكش بك، وتضـمنت هذه المسـرحيات مجموعة من الأغنيات واللوحات الغنائية كتب شـامبير كلماتها ولحنها، ولحن أيضـا أوبرا (توسكا) التي ترجمها عن الإيطالية واسـتغرق تلحينه لها عامين، لكنها لم تقدم على المسرح.

حلب خاتمة المطاف

بعد خمس سـنوات من النشـاط الفني الدوؤب، لم يعرف فيها كميل شامبير الراحة، عاد إلى مسقط رأسه حلب عام 1922، وفيها بدأ مرحلة جديدة من مسـيرته الفنية فسـاهم في تأسـيس عدد من الأندية الموسيقية منها (النادي الموسيقي) بالتعاون مع الشيخ علي الدرويش والشـاعر عمر أبي ريشـة. ومن نشـاطاته المهمة في التأليف والتلحين في هذه المرحلة أوبريت (حلب)، وقدمت على أحد مسـارح الشـهباء. وكان خلال إقامته في حلب يتردد بين الفينة والأخرى إلى دمشق ليقوم ببعض النشاطات الموسيقية. وفي إحدى زياراته إلى دمشـق أصـيب بنزلة صـدرية حادة، توفي على أثرها يوم الثامن من تشـرين الثاني عام 1934 وحمل جثمانه إلى حلب،

حيث شـيع جثمانه في جنازة مهيبة، وأبنه في سـاحة الكنيسـة لفيف من الخطباء والشـعراء، ومنهم الشـاعر عمر أبو ريشـة الذي ألقى قصيدة يرثي فيها كميل شامبير يقول مطلعها:

نـَام عن كأسِـهِ وعن أحبائِـهْ

قبـل أن ينقضي نـهارُ شبابـِهْ

نـامَ عن سكرةِ الحيـاةِ وقـد

جفَّ شرابُ السلوانِ من أكوابـِهْ

بسـماتُ الرضا على شـفتيهِ

وشـتاتُ الرؤى على أهدابـِهْ

وبنـاتُ الغروبِ تسـكبُ في

أذنيـهِ موجاتِ عودِهِ ورربابـِهْ

وفي الذكرى السـنوية الأولى لرحيله أقيم لـه حفل كبير في نادي الشـبيبة الكاثوليكية في السـابع من كانون الأول عام 1935. وتضـمن الحفل عدة كلمات وقصـائد شـعرية وفقرات فنية، منها كلمة تأبين لعبد الله يوركي حلاق، وقصيدة للشـاعر شـارل خوري بعنوان (ذكريات صـديق). وألقى الشـاعر عمر أبو ريشـة قصـيدة (النعش الأبيض) قال فيها :

ياعروسـاً وقفَتْ عندَ المغيبِ تحملُ القيثارْ
اجلسي بالقربِ من ذاكَ الحبيبِ واقرئي الأشعارْ
واسكبي في أذنِهِ السحرَ العجيبَ من شجى الأوتارْ
علَّهُ من سـكرةِ الموتِ الـرهيبِ يـرفعُ الأبصـارْ

وفي حفل التأبين قدمت فرقة غنائية قصيدة (ياشـهاباً) شـعر أنطونيوس صـباغ وتلحين أحمد الأوبري، وقصـيدة (عفة البرد) شعر أبي ريشة وتلحين الأوبري أيضاً. والقصيدتان في رثاء كميل شـــامبير. وقدمت أيضـــاً بعض المقطوعات الموســـيقية تأليف الموسـيقي الراحل وهي (شـامبير يرثي نفسـه)، (حنين شـامبير)، (دموع شامبير).

عبقريته الموسيقية

إضـــافة إلى التلحين والعزف على عدة آلات موســـيقية وهي العود والكمان والترومبيت والكلارنيت والبســـتون، إلا أن عبقرية شـامبير تجلت بشكل خاص في إتقانه لآلة البيانو إتقاناً تاماً، ليس عزفاً فقط وإنما تعمق فيها وكشف أسرارها، فاستطاع أن يخضع هذه الآلة الغربية للنغمات العربية من خلال التعديلات التي أدخلها عليها فضـــبط أوتارها، لتكون قادرة على إخراج الألحان العربية، فكان إذا أراد نغمة شـــرقية فيها أرباع الصـــوت التي لاتوجد في البيـانو، عمد إلى مفتـاح الـدوزان الـذي كـان يحمله دائماً في جيبه فيصلح أوتار البيانو ثم يعزف النغمة.

ابداعاته

في مجال التلحين توزعت إبداعات كميل شـــامبير في مختلف الأشـــكال والقوالب الغنائية الأوبريتات والأناشـــيد والمونولوجات والطقاطيق.

ـــ الأوبريت

لحن كميل شـــامبير مجموعة من الأوبريتات التي قدمتها كبريات الفرق المسرحية في مصر وسورية، كتب بعضها، وترجم واقتبس بعضـــها الآخر عن أوبريتات إيطالية، وهذه الأوبريتات هي (حمار وحلاوة)، (على كيفك)، (شـــد حيلك)، (رن)، (الملك كشـــكش)، (الغريب البائس)، (توســـكا)، (المروءة والحب)، (المجرم)، (ساعة الحظ) (يامولع)، (غني وفقير) و(ليالي الأنس) وجميعها من نوع Comic Operetta أي الأوبرا الهزلية.

ـــ الأناشيد

من الأناشيد التي لحنها (بغداد)، (الشوق)، (لبنان)، (قومي)، (الحرية)، (الراية)، (وطني)، (الكلمة)، (يابلبل الأوطان غرد) (وطني أفديك بدمي)، (ســـورية الجميلة)، (يا بلاداً في جبين الشرق) وغيرها. . . .

ـــ المونولوجات

توزعت المنولوجات التي لحنها كميل شـــامبير ما بين مونولوجات طربية منها (نبئيني ياحمامة)، (ســـكن الليل)، (أيها العصـــفور)، (كفاية وعدك)، (نجمة الليل)، (حرام ياعين)، (حامل الهوى تعب)، (اذكريني)، (الزهور)، (أيها العزال)، (الخيال) و(أتت هند تشـــكو)، والنوع الآخر مونولوجات ناقدة التي منها (يابنت البلد)، (شبان اليوم)، (وابن الموضة).

ـــ الطقاطيق

(نويت أســـيبك خلاص نويت)، (وحياة عيني ما أميل للغير)، (يازمان مش كفاية)، (طـّـــول بالك)، (زفة العروســـة)، (يازمان الشـباب)، (يا ورد يا فل)، (الدنيا دي ضـحكة ولعبة)، (ياما رحت

وياما جيت)، (ياعصـفورة الجنة)، (الليلة ليلتي)، (بالتكسـي يجري يجري)، (بالذمة يا أفندية).

مؤلفاته الموسيقية

أبدع كميل شـامبير مجموعة من المارشـات التي منها (الملك فؤاد)، (الملك فيصل)، (سورية)، (المقطم)، (الاتحاد)، (النهضة).

وسـجل على أسـطوانات الكثير من التقاسـيم على آلتي البسـتون والبيانو من مقامات موسـيقية مختلفة، وصـدرت على أسـطوانـات أوديون وغرامـافون وكولومبيـا، وزاد عـدد هـذه الأسطوانات على مئة أسطوانة.

كما أبدع مجموعة من المقطوعات الموسـيقية منها (رقص الهوانم)، (رقص مصـري)، (رقص بلـدي)، (رقص الغنـدورة)، (الزهرة الـذابلـة)، (الخيـال والمجرم)، (ابنـة الوادي)، (غروب الشمس)، (دمعة فوق القبور)، (الصباح).

وفي البحث الموسـيقي وضـع كتاباً بعنوان (أصـول تركيب الأنغام).

أديب وزجال

إضـافة إلى الجانب الموسـيقي، خاض كميل شـامبير غمار الكتابة الأدبية والزجلية فإضافة إلى الأوبريتات التي كتبها، أبدع بعض المقطوعات التي قرأها في حفل تكريم ميخائيل الصـقال، وعندما احتفلت لجنة الكلمة بتدشـين دار العجزة تلا قطعة أدبية جميلة. وعندما أقيم احتفال بمناسـبة تسـلم عبد الله يوركي حلاق إدارة مجلة الضـاد عام 1934، ألقى كميل شـامبير خطبة بديعة،

كمـا ألقى مقطوعـة زجليـة جميلـة إضـــافـة إلى الكثير من القطع الزجلية التي ألقاها في مناسـبات عديدة، أو تلك التي تحولت إلى أغنيات على يديه.

مراجع

1ـــ الموسيقي الشرقي ـــ كامل الخلعي ـــ مكتبة الدار العربية للكتاب ـــ القاهرة 1993.

2ـــ السماع عند العرب ـــــ مجدي العقيلي ـــ الجزء الثالث ـــ دمشق.

3ـــ موسوعة أعلام الأدب والفن ـــــ أدهم آل جندي ـــــ دمشق 1954.

4ـــــــ برنامج حفل تأبين كميل شـامبير في الذكرى الأولى لرحيله ـــ حلب 1935.

رياض السنباطي

المبـــدع الأصيـــل

(1908-1981)

خليل البيطار

رأى عدد من أعلام الموسيقا ونقاد الغناء والتلحين أن رياض السـنباطي ملحن أصـيل وكلاسـيكي مبدع، فرض حضـوره في السـاحة الفنية بين أعلام كبار، مثل القصـبجي وزكريا أحمد وعبد الوهاب، وأنه جدّد الأغنية العربية وخلّصـها من الابتذال. واقترن اسـمه باسـم سـيّدة الغناء العربي أمّ كلثوم، إذ لحّن لها باقة من أجمـل أغنيـاتهـا، وكـان بـارعـاً في تلحين الأغنيـة الخفيفـة والسـينمائية والطويلة إلى حدّ جعل الملحّنين الآخرين يخشـون مجاراته.

بدايات السنباطي

ولد السـنباطي في قرية فارسـكور الصـغيرة التابعة لكفر سنباط جنوب غرب دمياط، وعُرف والده محمد بإحياء الموالد، وأورث ولديه رياضـاً وفريداً حب العلم والفن. وقد أسس الوالد فرقة عـازفين جوالـة، وصـحب ولده في رحلاته، وعرّفه في إحداها على أم كلثوم، وكان يومئذ في الثانية عشـرة. ثم علمه العزف والغنـاء، فصـار يتكسـّب بهمـا في الأفراح والموالد، وعشق الموشحات والأدوار وحفظ الأناشيد الدينية.

انتقلت أسـرة السـنباطي إلى المنصـورة، وهناك تطورت مهارة العزف عند الصـبي على يد نجار يحسـن عزف العود،

ومن تدريبات أبيه لأعضاء فرقته، كما لقنه الوالد الموشحات والأدوار الشـــهيرة لعبده الحامولي ومحمد عثمان وأبو خليل القباني، ثم انتظم بعدها في فرقة المنصورة الموسيقية، وغنّى بعض الأدوار في الحفلات بصوته الشجي فلقّبه السامعون بلبل المنصورة. ثم عرّفه أبوه على أهل الفن في القاهرة، فأيقن أن مكانه فيها هو الأنســـب له، وتقدّم إلى مســـابقة أعلنها معهد الموسيقا العربية عام 1930، وفاز السنباطي بالجائزة الأولى فيها بعد أن أدهش اللجنة بغنائه وعزفه. وبعد الاختبار قرر مجلس إدارة المعهد قبول الســـنباطي طالباً في قســـم الغناء بالمعهد، وكلّفه بتدريس العزف على آلة العود لطلاب الســـنة الأولى تقديراً لموهبته، ومكنه ذلك من تســـديد نفقات الإقامة بالقاهرة.

تلحين أغنيات الأفلام

شـــارك الســـنباطي عام 1929 بتلحين إحدى أغاني فيلم (أنشـــودة الفؤاد) بدعوة من بطلة الفيلم نادرة الشامية، وشاركها البطولة جورج أبيض، وهو أوّل فيلم عربي غنائي في السينما المصرية، كتب القصة والحوار له عباس محمود العقاد، وشـــارك في وضـــع موســـيقاه زكريا أحمد وداود حسني وأحمد الشريف. وهذا مقطع من الأغنية التي لحنها السنباطي:

(تِتْباهى بالدمع يِجري من عيني وِتأسّي قلبكْ)
(وكـلّ ما اكتم في سـري يفضحني بعدك وصدّك)

وأوّل فيلم لحّن الســـنباطي أغنياته كلها كان فيلم(ســـلمى) لأحمد عبد القادر، وقد لحن فيه المونولوج والطقطوقة والأغنية الشعبية. ومن أغنية (عودة البحارة) نقتطف هذا المقطع:

(الجوّ رايق وسار البحر باسم الله
والبدر كمّل جمال الليل وتم صفاه)

اسمح يا زمان ونشوف الأوطان
الفـراق صعب والوطــن غـالي
ده الشـط قرب يا الله يا رجالي
قـد تم يـا الله

وقادتـه شـــهرتـه في العزف على آلـة العود إلى أن يختـاره محمـد عبـد الوهـاب في فريق العـازفين لإعداد موســـيقـا فيلمـه (الوردة البيضـــاء) عـام 1933، وأعجب الســـنبـاطي بـأم كلثوم ومحمد عبد الوهاب. وفي عام 1934 دعي السـنباطي للمشـاركة في تلحين أغنيتين من فيلم (وداد) الذي كتب قصته وأغانيه أحمد رامي،ومثلتــه أم كلثوم وأحمـد علام، وأخرجــه الألمــاني فريتز كرامب وســاعده أحمد بدرخان المتخرج حديثاً من باريس، ولحن السنباطي للفيلم نشيد(حيّوا الربيع)، وأغنية (على بلدي المحبوب ودِّيني) التي اجتاحت القلوب فور إذاعتها، ومن غصونها نقتطف:

(على بلدي المحبوب ودِّيني
زاد وجـدي والبعد كاويـني
يا مســافر على بحر النيــل
أنـــا ليّ في مصـــر خليـل
مـن بعـدو ما بنـــام الليـل
على بلدي المحبوب وديني)

وشـارك السنباطي مع القصبجي في تلحين أغنيات فيلم (غادة الكـاميليـا) المـأخوذ عن روايـة لإســكندر دوماس الابن، وهو من بطولـة ليلى مراد وإخراج توجو مزراحي. ولحن الســنبـاطي من أغنيات الفيلم (من يشــتري الورد مني) وتانغو(الحبيب) و(يا رب تم الهنا). كما شــارك في تلحين أغنيات فيلم (جوهرة) الذي أنتجه وأخرجه يوسف وهبي، وغنت فيه نور الهدى أغنيتي (يا ريت كل الناس فرحانة) ويا (أوتوموبيل)، ووضـــع موســـيقا مقدمة فيلم (برلنتي) من إخراج يوســـف وهبي، وأعد ألحان أغنياته، ومنها قصيدة (غيري على السلوان قادر).

وتعاون السـنباطي مع فريد الأطرش والقصـبجي في تلحين أغنيات فيلم (غرام وانتقام) الذي أنتجه يوســف وهبي، ومثل فيه إلى جانب أسـمهان وأنور وجدي، إذ لحن قصـيدة (أيها النائم عن ليلي سلاما) من شعر أحمد رامي.

وشـارك السـنباطي عام 1945 في تلحين أغنيات فيلم (ليلى بنـت الفقراء) ومنهـا أغنيـة (ليلة جميلة) المرحة، و(اللي في قلبه حاجة يســألني) على إيقاع التانغو، كما شــارك في تلحين أغنيات فيلم (فاطمة) من بطولة أم كلثوم وســـليمان نجيب وأنور وجدي. ومما لحنه طقطوقة (ح أقابله بكره) وقصيدة (أصون كرامتي) من شعر أحمد رامي، ومن أبياتها:

أصونُ كرامتي من أجلِ حبِّي
فإن النفسَ عندي فوقَ قلبي
رضيتُ هوانَـها فيما تقاسي
وما إذلالُهـا في الحبِّ دأبي
فمـا هانتْ لغيركَ في هواهـا
ولا مالتْ لغيركَ في التصّبي

ولحن الســنباطي أغنيات فيلمي (فتاة من فلســطين) و (أنا وحـدي) من بطولـة ســعـاد محمـد وكـارم محمود، ومن أغنياتهما:(فتح الهوى الشباك) و (أنا وحدي).

وشـارك السـنباطي في الخمسـينيات بتلحين عدد من أغنيات فيلم (ألمظ وعبده الحـامولي) من بطولـة وردة الجزائريـة، ومنهـا أغنية (ح أقولك حاجة)، إلا أن أسلوبها في التعامل معه، وعلاقتها بالمشير عبد الحكيم عامر أفسدت تعاونهما.

السنباطي والتمثيل

ظهر السـنباطي في ثلاثة أفلام: الأول هو (الوردة البيضـاء) من بطولة محمد عبد الوهاب وســميرة خلوصـــي، والثاني الفيلم القصـير (حلم الشـباب)، وغنّى فيه قصـيدة حلم شـبابي، والثالث فيلم (حبيب قلبي) الـذي لعب دور البطولـة فيـه إلى جـانـب هدى ســلطان. وبتشـــجيع من حلمي رفلة، وغنى فيه أغنية (فاضـــل يومين)، من كلمات حسين السيد، يقول مطلعها:

(فاضل يومين و حنبقى اثنين ارتاح يا قلبي ونامي يا عين
ارتاح يا قلبي حنبقى اثنين)

كما غنى رائعته (على عودي) ومنها نقتطف:

(على عودي أنام وأصحى
وليـالي العمر دي شـهودي
عشـقت الناس في ألحاني
وكان في العشق ده خلودي)

وشـــارك الســـنبـاطي في تلحين عدد من الحواريات، منها: عندي سؤال، إشمعنى ياناس، بتبكي ليه يا نغم.

حضوره الإذاعي

عام 1934 افتتحت إذاعة ماركوني من القاهرة، واستقطبت كبار الفنانين أمثال فريد الأطرش وأسمهان ومحمد عبد المطلب ومحمود الشريف وإبراهيم حمودة، واستطاع السنباطي أن يفرض حضوره فيها، وغنى عدداً من القصائد والمواويل من بينها: قصيدة (يا مشرق البسمات) للشاعر علي محمود طه، وقصيدة (يا نديم الصبوات) من شعر عباس محمود العقاد، وغنى موال (يا ريت ودادي يصون قلبك القاسي).

وربطت صداقة وثيقة بين السنباطي والقصبجي، لتقارب أسلوبيهما في التلحين. وقد قدّم القصبجي صديقه في مجالس الفن، وشهد ببراعته أمام أم كلثوم. ولكن هذه النجاحات لم تمر دون منغصات، إذ وجد السنباطي نفسه محاصراً من الصحافة ومن الموالين للحكومة، بعد حادثة تخليه عن العزف في حفلة حضرها إسماعيل صدقي باشا رئيس الحكومة. وكان معروفاً بقسوته وتنكيله بالطلاب المضربين، وخدمته للإنكليز وحينما دخل صدقي قاعة الاحتفال حمل السنباطي عوده وخرج من القاعة غاضباً وهو يقول : (ده كلام.. أنا أعزف للراجل ده)، فانفض عنه بعد هذه الحادثة المطربون والمطربات، وتناولته الأقلام الموالية للحكومة بالنقد اللاذع، ولم يبق إلى جانبه سوى عبد الغني السيد وأم كلثوم، وتظهر هذه الحادثة مسؤولية المبدع الوطنية والفنية.

تنويع الألحان وولادة الفرائد

دعت أم كلثوم السنباطي عام 1937 للمشاركة في تلحين بعض أغنيات فيلم (نشيد الأمل)، فلحّن أغنية واحدة بطريقة

المونولوج هي (قضيت حياتي)، ولحن طقطوقة عنوانها (افرح يا قلبي)، ونشـيداً عنوانه (الجامعة). وفي العام نفسـه لحّن أغنيات فيلم (وراء السـتار)، من بطولة عبد الغني السـيد ورجاء عبده، واشتهر من هذه الأغنيات (قولي لي إيه غيّر حالك)، كما لحّن عام 1939 أغنيات فيلم (شـيء من لا شـيء) من بطولة عبد الغني السـيد ونجاة علي، وأعطى لعبد الغني السـيد لحن طقطوقة (صحيح يا دنيا)، ثم غناها بنفسه من الإذاعة عام 1940.

ومن ألحان السـنباطي في عقد الأربعينيات لحنه الشـهير لأم كلثوم بعنوان (هلت ليالي القمر)، ولحنه لقصيدة (فجر) من شعر أحمد فتحي، واللحنان من مقام الراست، ومن أبيات القصيدة:

كلُّ شيء راقصُ البهجة حولي هاهنا

أيها الساقي بما شئت اسقنا ثم اسقنا

واملأ الدنيا بهاءً وغناء وسنا

نسيْتنَا كيف لا ننسى أغاريد المنى

علّنا أن تعرف النوم هنا أعيننا

ويبدو أن لحنه في هذه القصيدة قد جاء محاولة تجريبية من جهة، ومجاراة لمحمد عبد الوهاب في رائعته (الجندول).

ولحن السـنباطي للعديد من المطربين والمطربات، فقد لحن لأسمهان أغنية (حديث عينين)، ومن أبياتها:

يا لعينيك ويا لي من تسابيح خيالِ
فيهما ذكرى من الحب ومن سهد الليالي

ولحن لفتحية أحمد قصائد (الصفصافة) و(ظنون) و(البلبل)، ومن المغنين الذين فازوا بألحان للسـنباطي: ليلى مراد ونادرة وصباح ونور الهدى ونازك ومحمد عبد المطلب

ونجاح سـلام وشـهرزاد وسـعاد محمد وهدى سـلطان ونجاة الصـغيرة وعبده السـروجي وفايزة أحمد وفيروز ووردة الجزائرية وميادة الحناوي وسواهم.

تلحين الأناشيد والأغاني الوطنية

لحن السـنباطي أغنية (ثوار لآخر المدى) لأم كلثوم، وهي من كلمات بيرم التونسـي، ولحن لمناسـبة العدوان الثلاثي على مصر أغنية (صوت السلام) من كلمات التونسي أيضاً، ووضع لحن أغنية (طوف وشـوف) من كلمات بيرم التونسـي لمناسـبة الاتفـاق الثلاثي عـام 1963، وأدتهـا أم كلثوم، وقـاد الفرقـة الموسـيقيـة لأول مرة، وتلقى تهنئـة من الرئيس جمـال عبـد الناصر الذي كان حاضراً في الحفلة.

وأعدّ السنباطي إبان نكسـة 1967 لحن أنشـودة (راجعين بقوة السلاح) من كلمات صلاح جاهين وأداء أم كلثوم. وشهد النقاد للسـنباطي بالتميز في تلحينه لنشـيد (لنا النيل مقبرة للغزاة) من حيث قدرتـه على اسـتثـارة عواطف الجمـاهير وترجمة أحاسيسها.

السنباطي وتلحين القصائد الخالدة

طلبت أم كلثوم من السـنباطي تلحين قصـيدة أحمد شـوقي (سـلوا كؤوس الطلا)، وهي آخر قصـيدة نظمها،ولها مناسـبة طريفة: إذ أحيت أم كلثوم سهرة في قصر أحد الباشوات دعا لها أصـدقاءه، وأدار عليهم كؤوس الخمر، وقدم لأم كلثوم كأسـاً،ولم تكن تشـرب الخمر،فحملت الكأس إلى شـفتيها وأعادته دون أن تمس الخمر، فنظم شـوقي قصـيدة في الحادثة نقتطف منها هذه الأبيات:

سلوا كؤوسَ الطلا هل لامسَتْ فاها

واستخبروا الراحَ هل مسَّتْ ثناياها

بانَتْ على الروض تسقيني بصافيةٍ
لا للســلافِ ولا للــوردِ ريّـاهــا

ما ضرَّ لو جعلتْ كَأسي حراشِفَها
ولو ســقَتْني بصافٍ مــن حُميّاها

هيفاءُ كالبــانِ يلتفُّ النســيمُ بها
ويلفتُ الطير تحت الوشي عطفاها

حديثُهــا الســحُر إلا أنَّــهُ نغمٌ
جـرتْ عــلى فـمِ داودٍ فغنّاهــا

يا جـارةَ الأيكِ أيامُ الهوى ذهبتْ
كالحــلمِ، آهاً لأيــام الهوى آها

ولحن السنباطي من الشعر الغنائي الفصيح مونولوج (غاب بدري) الذي غناه عبد الغني السـيد، وتأثر به عدد من الملحنين من بينهم عبد الوهاب، ومنه نقتطف:

غاب بدري عن عيوني بعـد أن ذقْتُ رضــاه
لسـت أدري خبِّروني كيـف ينسـاني هواه

ولحن قصـيدة همسـات من شـعر أحمد رامي، وسـلك في أسلوبه رومانسية راقية تمتزج بكلاسيكية جديدة تفوَّقَ بها على القصبجي.

ولحن السـنباطي عام 1949 قصـيدة (النيل) لأحمد شـوقي، وشـدت بها أم كلثوم، وامتدح لحنها عبد الوهاب، ثم لحن قصـيدة (رباعيات الخيام) التي ترجمها أحمد رامي عن الفارسية، وغنتها أم كلثوم أيضـاً، وقد حقق السـنباطي في مقدمتها وألحان مقاطعها توازنـاً بين قوة تعبيرهـا وعمقهـا الفكري، وبين ملاءمـة اللحن للمضمون. ولحن السنباطي عدداً من القصائد والأغنيات القومية في الخمسينيات إبان العدوان الثلاثي على مصر عام 1956، كما

لحن لأم كلثوم قصـيدتي (ذكريات) و (أغار من نسـمة الجنوب) وهما من شعر أحمد رامي.

ومن الروائع التي فتن السنباطي بها الأسماع ألحانه لقصائد (أنا لن أعود إليك)، و(من أجل عينيك) و(أين حبي) و(أشواق).

وقدم السـنباطي لأم كلثوم عام 1958 لحنه لقصـيدة (قصـة الأمس) من كلمات أحمد فتحي، والتي عرفت بلازمتها المتمردة التي تقول:

أنا لن أعودَ إليكَ مهما استرحمَتْ دقاتُ قلبي
أنت الذي بدأ الملالةَ والصدودَ وخانَ حبي
فإذا دعوْتَ اليوم قلبي للتصافي
لا لا لن يُلبِّي

كما لحن السنباطي عام 1961 قصيدة (ثورة الشك) من شعر عبد الله الفيصل، ومنها نقتطف:

أكادُ أشـكُّ في نفسـي لأني أكادُ أشـكُّ فيـكَ وأنتَ مني
يكذّب فيكَ كلَّ الناسِ قلبي وتسمعُ فيك كلَّ الناسِ أذني
فمـا أنا بالمصدِّقِ فيـكَ قولاً ولكنّي شـقيتُ بحسـنِ ظني

رحلة فنية حافلة

لحن السنباطي للفنانة فايزة أحمد أغنيتي (بعيوني ح راعيه) و(لا يـا روح قلبي)، وأدت الأغنيـة الثـانيـة وهي على فراش المرض، ورحلت بعد ذلك بأيام. ولحن لشـهرزاد أغنيتي (بعتلك جوابين) , و(أول ما جيت في الميعاد) من نظم حسـين السـيد، وأغنية (يا ناسـيني) من مقام الكرد، ومن نظم مأمون الشـناوي، وشـارك السـنباطي على غير عادته في العزف على العود في مقدمة الأغنية أثناء التسجيل.

ولحن السنباطي لأم كلثوم أغنية (لسه فاكر) من كلمات عبد الفتاح مصطفى، ومونولوج (هجرتك)، وأغنية (أروح لمين)، من كلمات عبد المنعم السباعي، وهي درة ألحانه.

وبعد شـــهرة لحن (إنت عمري) الذي أعده محمد عبد الوهاب لأم كلثوم، قدم الســـنباطي لها لحنين هما (لا يا حبيبي) و (أقولك إيه عن الشـــوق يا حبيبي) من كلمات عبد الفتاح مصـــطفى، فتفوق على عبد الوهاب.

وعام 1969 شـــدت أم كلثوم بلحنه الجميل (أقبل الليل) من كلمات أحمد رامي، وعام 1973، وبطلب من أم كلثوم، لحن السنباطي (الثلاثية المقدسة) من شعر محمود حسن إسماعيل، ومزج فيها بين أصـــوات أجراس الكنائس وأصـــوات المؤذنين، ليعبر عن التعايش الإسلامي المسيحي، ويؤكد الوحدة بين أطياف الشعب العربي الواحد المؤمن بديانات التوحيد كلها.

وأعطى السنباطي أم كلثوم لحن زجلية بيرم التونسي(القلب يعشـــق كل جميل)، وأبرز فيه أصـــالة واتكاء على التراث النغمي الشرقي وإيقاعات متموجة.

وأهدى السنباطي ياسمين الخيام بعد تمنع طويل لحن قصيدة (نهج البردة) للبوصـــيري، فتألقت به وشـــهرت، وأعطاها لحن (شوف الدنيا) الذي أعده لأم كلثوم ولم يتسن لها أداؤه، وهو من كلمات مأمون الشناوي.

وعام 1980 لحن السنباطي قصيدة يا (حبيبي) لوردة وهي من كلمات إبراهيم عيســـى، وكانت وردة قد انفصـــلت عن زوجها وملحن أغانيها بليغ حمدي، كما اتفق وفيروز على أن يضـــع لها لحناً، لكن الحياة لم تمهله كي يســـمع تســـجيل لحن أغنية (بيني وبينك)، كما منح ميادة الحناوي لحن مونولوج(ساعة زمن).

وغنى السنباطي في الستينيات بصوته قصيدتي (أشواق) من شعر عبد الفتاح مصطفى، و(أين حبي) من شعر محمد أبي الوفا، واعتمد فيهما المقدمة الطويلة والإيقاعات المنغمة والتطريب المشوق، وقد شهرت قصيدة (أشواق) حتى إن عبد الوهاب قال عنها: لو لم يلحن السنباطي غيرها لبلغ الخلود.

وضع السنباطي أكثر من ألف لحن، منها 107 أغنيات لأم كلثوم، من أشهرها: (على بلدي المحبوب وديني ـــ افرح يا قلبي ـــ يا ليلة العيد ـــ غلبت أصالح ـــ يا ظالمني ـــ أغار من نسمة الجنوب ـــ ذكريات ـــ عودت عيني ـــ حيرت قلبي ـــ أقبل الليل ـــ رباعيات الخيام) من شعر أحمد رامي، و (سلو كؤوس الطلا ـــــ سلو قلبي ـــــ نهج البردة) من شعر أحمد شوقي، و(قصة الأمس) من شعر أحمد فتحي، و(ثورة الشك ـــــ من أجل عينيك) من شعر عبد الله الفيصل، و(أروح لمين) من شعر عب المنعم السباعي، و(الحب كده ـــــ القلب يعشق كل جميل) من شعر بيرم التونسي، و(لسه فاكر ـــ أقول لك إيه ـــ ليلي ونهاري) من شعر عبد الفتاح مصطفى، و(الأطلال) من شعر إبراهيم ناجي، و(أراك عصي الدمع) من شعر أبي فراس الحمداني.

ورأى السنباطي أن سيد درويش هو أول من أحدث انقلاباً على كل ما سبقه من ألحان كانت تتصف بالرتابة والتطويل والتكرار الممل، ومحمد عبد الوهاب والسنباطي أكملا خط التطوير الذي بدأه درويش، وكل منهما أخذ منه حاجة مع احتفاظه بلونه المميز.

ورأى السنباطي أن التلحين فن هندسي، وكل ملحن يزين هذا الفن بما عنده من إبداع، والتلحين هو التوليف بين المقامات وحسن المواءمة بين تلك المقامات والأنغام، ويبقى بعد ذلك جمال اللحن ومدى تماسكه ومدى تأثيره في السمع.

ويرى سليم سحاب في مقالة له عن السنباطي نشرت في مجلة «العربي» قبل أشهر قليلة، أن صوت السنباطي المطرب

يمتاز بجمال خامته وتملكه للمقامات والإيقاع وإحساسه المرهف، وقدرته على إظهار أبعاد اللحن الفكرية والتأملية، ولا ننسى صفته الصوفية العميقة. وأضاف: والسنباطي من أنبغ عازفي العود، وأقدرهم على التعبير عن أعمق أعماق النفس البشرية.

وقد أحسن السنباطي تصميم مقدمات لحنية متماسكة عذبة لأغانيه، وانتقل ببراعة بين المقاطع، متكئاً على توظيف المقامات والثقافة الموسيقية والتراثية في ألحانه، وجدد حضور الموسيقا الشرقية بألحان تلائم الذائقة العربية وتلامس عذابات النفوس وأشواقها برقة وصفاء، وتظل تتردد أصداؤها في الوجدان لزمن طويل، وكأن اللحن عمارة بديعة التكوين.

خاتمة الرحلة

رحلت أم كلثوم عام 1974 ورحل قبلها فريد الأطرش، فاعتكف السنباطي مدة، ثم طلع على عشاق ألحانه بأعمال هامة منها: قصيدة (رباعيات) من شعر إبراهيم ناجي التي غنتها سعاد محمد، وأغنية (والتقينا) من نظم مصطفى عبد الرحمن التي غنتها عزيزة جلال.

وانتقد السنباطي في آخر حديث أدلى به قبل رحيله الفن الهابط ومروِّجيه وقال: أنا حزين جداً من هذا الإسفاف الذي يسمونه تطوراً في الموسيقا، ولو كان الأمر بيدي لما ترددت في محاكمة أصحاب هذا الفن الهابط. وكما تعاقب الدولة تجار المخدرات ينبغي عليها أن تصدر قانوناً لمعاقبة كل من يهبط بالفن إلى هذا المستوى من الإسفاف، لأن هذا الهبوط جريمة ضد الذوق والمشاعر الإنسانية.

وعام 1981 رحل رفيقا دربه الفني: محمد عبد المطلب وأحمد رامي، فأحس أن ساعة رحيله قد دنت، ثم لحق بهما في 10 أيلول من العام نفسه، وترك خلفه تراثاً فنياً زاخراً بالروائع

الخالدة، ومانحاً الموسـيقا العربية الشـرقية أصـالة ورسـوخاً وحضوراً.

وضـع السـنباطي أكثر من ألف لحن،منها 93 أغنية وقصـيدة لأم كلثوم، ونـال وسـام العلوم والفنون عـام 1966، ونـال لقـب دكتوراه فخريـة عام 1977، وفاز بجائزة أحسـن موسـيقي في العـالم من منظمة اليونيسـكو والمجلس الدولي للموسـيقا، لأنه استطاع التعبير بلغته الموسيقية المشرقة الوضـاءة عن مشـاعر الشعب العربي وأفكاره وآماله بأصالة متناهية.

مصادر الدراسة

محمـد تبـارك : حياتهم بلا خجل، دار أخبار اليوم
صميم الشريف: السنباطي وجيل العمالقة، دار طلاس، دمشق، ط2، 1992
مجلة أهل الفن: العدد 5، أيار 1954
مجلـة المجلـة: العددان 84 ، 85 أيلول ، تشرين الأول 1981
مجلة روز اليوسف: العدد2572 ، 26 أيلول 1977

محكمـة الفـن

ياسـر المـالح

في العام 1968 تقدمت إلى الإذاعة السورية بمشروع برنامج إذاعي، دعوته «محكمة الفن». وهو برنامج أسبوعي تجري فيه محاكمة الأغاني الذائعة، وفيه القاضي ومحامي الادعاء ومحامي الدفاع وهيئة المحلفين. وكان الهدف نقد الأغاني في قوالبها المنوعة، وذكر ما لها وما عليها. ويكون الرأي الأخير لهيئة المحلفين التي تمثل الجمهور، وفيها نخبة من الجنسين، تمثل مستويات مختلفة من الثقافة الفنية والأدبية.

غير أن هذا المشروع لم ير النور، وظل حبيس الأدراج، واكتفيت عندئذ بأن أقدم بنفسي، دون محكمة، برنامج «مع الأغاني» وهو برنامج فيه انتقاء وشرح وتصنيف وتثقيف.

وقد رأيت أن مجلة «الحياة الموسيقية» يمكن لها أن تستوعب، في إطار المقالة، نقد الأغاني الشائعة قديمها وحديثها، بشيء من العرض والتحليل. وفي هذا ما يجعل القارئ أكثر فهماً لما يسمع، وشرط الاستماع هو التفرغ والإنصات. أما الاستماع العابر فلا يبقي في الذاكرة إلا أنغاماً تروح وتجيء، وقلما يُحدِث الأثر المطلوب.

في البدء نختار الأكمل مما ذاع في الربع الأخير من القرن العشرين. والقالب الغنائي هو القصيدة. كتبها نزار قباني في العام 1970. وهي إحدى قصائد ديوانه «قصائد متوحشة». إنها «قارئة الفنجان». وقد اختارها محمد الموجي للتلحين ليؤديها عبد الحليم حافظ بصوته بعد النجاح الكبير الذي كان لقصيدة «رسالة تحت الماء» في العام 1973. وهي مختارة من ديوان «قصائد متوحشة» لنزار قباني أيضاً.

والقصيدة، كما وردت في الديوان، تحتاج إلى تعديل وإضافة وإعادة ترتيب. وقد استغرق هذا وقتاً طويلاً، وكان الحوار لا ينقطع بين نزار والموجي، حتى صار النص إلى ما صار إليه. وظهر اللحن المستوحى من الكلام والحالة، وتغنّى عبد الحليم حافظ

بـالكلام الملحن في حفلـة مشـــهودة في العـام 1976. وكـان آخر ما غنى.

أما الوزن العروضـي للقصـيدة فهو بحر المتدارك أو المحدث (فعلن. فعلن. فعلن. فعلن). فمن هي قـارئـة الفنجان التي اســتوحى منها نزار هذه الصورة الشعرية؟

قـارئـة الفنجـان هي امرأة ذات حضـــور مؤثر، ونظرة نـافذة فاحصـة، وكلام يوحي بأن ما تقوله حق، وأن الأحداث القادمة لا بد من وقوعها لمن تقرأ فنجانه.

والبيئة الشامية الشعبية حافلة بقارئات الفنجان. قد تكون الجارة التي تزور جارتها في الضـــحى لتشـــرب عندها القهوة، أو تكون امرأة من حيٍّ قريب مشـهورة بقراءة الفنجان، تحضـر في اسـتقبال النســاء الذي يحدد موعده الشــهري، وتقرأ لبعض الحاضــرات ما رسم في قلب الفنجان من لوحة تشكيلية جراء قلبه بعد شرب ما فيه من قهوة، وسيلان ما تبقى من (الطحل) على جوانبه من الداخل.

ونزار قباني الذي نشـأ في حيّ شـعبي دمشـقي يعرف هذا جيداً. وربمـا تنبـأت لـه إحدى قـارئـات الفنجان الشـــاميات وهو طفل بأنه سيصبح شاعراً عظيماً!

فالقصـيدة «قارئة الفنجان» مسـتوحاة من البيئة الدمشـقية. لكن نزاراً جعلهـا تصـــلح لكل بيئـة تؤمن بـالتنجيم[65] والتبصـــير[66] والتبخيت[67]. وجعل قارئة الفنجان امرأة متقدمة في السـن محترفة تقبض الأجر. يحيط بهـا في حجرتهـا البخور والأنوار الخـافتـة

---

65 ـــــ التنجيم: النظر في النجوم وأحوالها والتنبؤ بما سيحصـل للعالم والناس. وتاريخ التنجيم قديم جداً.

66 ـــــ التبصير : التنبؤ بالمستقبل من خلال رمي الودع وتشكله على الأرض، وهو من خزعبلات الغجر من النسـاء، وتسمى من تقوم بهذا العمل بصّـارة، برّاجة لأنها تنظر في أبراج الناس أيضاً.

67 ـــــ التبخيت : من البخت وهي كلمة فارسية بمعنى الحظ انتقلت إلى العامية ولا سيما المصرية. ويكون التبخيت في لهجة أهل الشام لقراءة فنجان القهوة.

وبعض الأواني القديمة والبسط المعلقة للتأثير نفسياً فيمن يقصدها للتبخيت، فيحس بشيء من الرهبة، ويغدو مصدقاً لما ستقوله قبل أن يشرب فنجان قهوته.

وقارئة الفنجان في القصيدة. أعدت لعبد الحليم حافظ فنجان القهوة وقدمته إليه، فشربه رشفة بعد رشفة. وحين شارف على الرشفة الأخيرة، أخذت منه الفنجان، وقلبته على صحنه مائلاً قليلاً، ليدخل الهواء إليه، ويجفف ما علق به من بقايا القهوة.

وحين جفّ، تناولت الفنجان بأصابع خبيرة، وأخذت تتأمله بعينيها وهي تديره ذات اليمين وذات اليسار، وملامحها المتغيرة تنطق بما تراه على سبيل الدجل لتقنع الشاب بأنّ ما ستقوله سيحدث.

هذه الحالة التي سبقت التبخيت، وصفتْها، بلا كلام، موسيقا محمد الموجي في المقدمة الموسيقية الطويلة، وفيها ما فيها من حسن التعبير ودقة التوزيع وعمق التأثير.

المقدمة الموسيقية

تبدأ الأوركسترا بتمهيد مرسل للدخول في الجو من مقام نهاوند. يعقبها حركات إضافة مختلفة من الأورغ، وتعود الأوركسترا لتؤدي ثلاث جمل موسيقية من مقام كرد، يكررها الأورغ، وتكررها الأوركسترا مع الأورغ للمرة الثالثة.

وهنا ترقد الأوركسترا برجفات، وتتصاعد موسيقا إلكترونية عشوائية من الأورغ، لتعبر عن جو التنجيم الرهيب. وتنهي الأوركسترا هذا الجو بضربة واحدة وقرار.

تبدأ الأوركسترا لحناً مع الإيقاع بين الكرد والنهاوند، تمهيداً للحن مختلف يؤديه الأورغ مع الإيقاع، تكرره الأوكسترا بعده. ثم يكرره الناي، ثم تكرره الأوركسترا. وهو من مقام نهاوند مع لمسة حجاز.

مع إيقـاع الفـالس على مقـام العجم يعزف الأورغ لحنـاً جـديـداً تكرره الأوركسترا، ثم يعيده الأورغ ثم تكرره الأوركسترا.

بعدئذ تـدخل الموســيقا الجو العربي على إيقاع الواحدة ومقام بيــاتي، تبـدؤه الأوركســترا بمـدخـل، ثم يتولاه النــاي وتكرره الأوركســترا ويكرره الأورغ وتختم بــه الأوركســترا. واللحن مستوحى من بعض مقاطع الأغنية.

لكن البياتي لا يصح أن يكون مدخلاً لبداية الأغنية. عندئذ تعود الأوركســترا إلى البداية، وتعود الموســيقا الإلكترونية التي توحي بـالرهبـة، وتحط الأوركســترا على مقـام نهـاونـد، وتنتهي المقدمـة الموسيقية.

النقد

تبدو المقدمة الموسيقية طويلة. لكن هذا الطول مسوّغ من عدة أوجه:

الوجه الأول: هذه المقدمة تصويرية مستمدة من الحدث (قراءة الفنجـان) في بيئـة عربيـة. وهي تراوح بين أن تكون مرســلـة بلا إيقاع، وموقعة للتعبير عن الحب الذي يخفق له القلب.

الوجـه الثاني: أن طول المقدمة يفرضـــه عرض الأغنية على مســـرح في حفلـة جمـاهيريـة. وهذا الطول معروف فيما غنى عبد الحليم أو أم كلثوم أو وردة في حفلاتهم العامة.

الوجه الثالث: أن التوزيع الموسـيقي يقتضــي الإعادة والتكرار للحن الواحد، تعزفه تارة الآلة وتارة الأوركســترا. وهذا أدعى إلى حفظ اللحن، والترنم به.

الوجه الرابع: أن تلوين المقدمة الموسـيقية بالمقامات المتنوعة والإرســال والإيقـاع يلائم الحـالـة والمعنى،ويبهج المســتمع الذي يرغب في التلوين.

والموجي الذي اختار الكلمات وعدلها له نزار عدة مرات، كان لا بد لـه أن يعبر عن الحالة والكلمات بما اســتقر في وجدانه، وما تفجرت به موهبته من عطاء.

وكان اســتخدامه للآلات الموســيقية مدروســاً، وقد اســتغل إمكانيات الأورغ في انتقاء بعض أصــواتـه الملائمة لكل مقطع. فالمعروف أن الأورغ مُجمّع أصــوات، يختار منها الملحن ما يرى أنه مناسب للحالة.

القصيدة واللحن

القسم الأول:

كتب نزار «قارئة الفنجان» بلسـان شـاب يحكي لنا ما جرى له حين زار قـارئـة الفنجـان لتقرأ لـه بختـه، في جوٍّ تحيط بـه الرهبـة والخوف. والشــاب هو عبد الحليم حافظ غنى لنا حكايته بصــوت تعبيري، جعلنا نعيش حالته، وما ينتظره من أحداث.

يبدأ الغناء مرسـلاً مع لوازم موسـيقية فاصـلة من مقام نهاوند، ويتصاعد بالتدريج:

جلستْ والخوفُ بعينيهـا تتـأمَّـلُ فِنجــاني المقلوبْ
قالَتْ: ياولـدي لا تحزنْ فالحبُّ عليكَ هو المكتوبْ ياولدي
[يكرر غناء المقطع ثلاث مرات]

[تبدأ موسيقا قصيرة مع الإيقاع من مقام بياتي ويبدأ الغناء الموقّع]

يا ولدي قد مات شهيداً من مات فداءً للمحبوبْ ياولدي
[يكرر غناء البيت مرتين مع فاصل قصير بينهما]

[تبدأ لازمة موسيقية موقعة من مقام نهاوند، وينفرد الغيتار بعزف لحن، وتكرره الأوركسترا وتستمر في عزف ما يلي من جمل موسيقية حتى تسلّم المغني غناءه الموقع]

بصّرتُ ونجّمتُ كثيراً
لكنِّي لم أقرأْ أبداً
فِنجاناً يُشبه فِنجانَكْ
بصّرتُ ونجّمت كثيراً
لكني لم أعرفْ أبداً
أحزاناً تشبهُ أحزانَكْ

[يكرر غناء المقطع ثلاث مرات]

ويدخل المغني في المقطع التالي الذي يستمر موقعاً من مقام نكريز (مزيج من نهاوند وحجاز)

مقدورُكَ أن تمضي أبداً
في بحرِ الحبِّ بغيرِ قلوعْ
وتكون حياتُكَ طول العمرِ كتابَ دموعْ

[يكرر غناء المقطع مرتين]

مقدورُكَ أن تبقى مَسجوناً بين الماءِ وبين النارْ

[يكرر غناء البيت مرتين]

فبرغمِ جميعِ حرائقِهِ
وبرغمِ جميعِ سوابقِهِ
وبرغمِ الحزنِ الساكِنِ فينا ليلَ نهارْ

[يكرر غناء البيت مرتين]

[يتوقف الإيقـاع ويؤدي المقطع التـالي مرسـلاً معبراً، ثم يتصاعد وينخفض ثم يتصاعد نحو القمة:]

وبرغمِ الريحِ وبرغم الجوِّ الماطرِ والإعصارْ
الحب سيبقى يا ولدي أحلى الأقدارْ يا ولدي ياولدي

[البيت الأخير هو لحن البيت الأول في القصيدة مع تصرُّف في الخاتمة]

النقد

يبدو أن الحب عند نزار في هذه القصـيدة قدر مكتوب يحمل ألوان العذاب والحزن وربما الموت. لكنه مشـرّف ما دام في سـبيل المحبوب. وهذا مسـتوحى من حديث نبوي لم تثبت صـحته وهو «من أحب فعفّ فمات حُشِـرَ شـهيداً» فالحب هنا شـبيه بالنضـال والاستشهاد في سبيل الوطن أو العقيدة.

ولما كان الحب المقدور على الشـاب أشـبه بمأسـاة تنتظره، فقد خاطبته قارئة الفنجان رحمةً به وعطفاً عليه بـ (يا ولدي)، فالفنجان رسـمت على جوانبه الداخلية جبال ووديان وبحار وأنهار لا تبشـر بخير، وما فيه من أحداث تتصل بالحب كان فريداً في بابه.

اسـتخدم نزار بعض الكلمات الدارجة مثل بصّـرت، وفنجان وهي كلمـة معربـة متحوّلـة عن (بنكـان) الفارسـية، وقلوع بمعنى أشـرعة وهي دارجة في العامية المصـرية، وقد وردت في أغنية محمد عبد الوهاب «النيل نجاشـي» حيث قال للفلايكي صـاحب المركب: صـلّح لي قلوعك ياريّس. ومن ميزات نزار اسـتخدام الكلمات الدارجة التي تلائم الحالة، وقد يكون استخدام الفصـيح في مثل هذه الأحوال ضرباً من التزيد في المعرفة.

وعلى سبيل الإيضـاح فإن الضـمير المتصـل بكلمتي (حرائقه) و(سـوابقه) يعود على (مقدورك) أي الحب. ويسـتدرك نزار بعد ذكر ويلات الحب المقدور بلسان قارئة الفنجان التي تخاطب الشاب المرعوب فتقول له: الحب سيبقى، يا ولدي، أحلى الأقدار. فتنشرح نفس الشاب قليلاً.

إن هذه اللعبة النزارية في فضـاء الحب لا تنسـحب على أحوال الحب جميعها، وإنما تصـور حالة من حالاته هي حالة الإخفاق في الحب. وسيأتي تفصيل ذلك في نقد القسم الثاني. أما ألحان الموجي لهذا القسم من القصـيدة فألحان مخطّط لها. يعرف متى يكون الغناء مرسـلاً ومتى يكون موقعاً، وهو يُعنى بتلك اللوازم الموسـيقية القصـيرة بين الجمل والمقاطع. ويعرف ماذا يمكن أن تعبر عنه كل آلة أو الآلات مجتمعة، فيوزع موسـيقاه وفق هذه المعرفة. والفرقة الماسـية بقيادة أحمد فؤاد حسـن لدى أفرادها من المهارة ما يجعل اللحن ينسـاب إلى الأذن والوجدان على نحو لا نجده في الفرق الموسيقية العربية الأخرى.

وأهم ما يجعل اللحن سـائغاً اسـتخدام المقامات، وهي السـلم العربي الحافل بالغنى والتنوع، فالانتقال من نهاوند إلى بياتي إلى عجم وإلى مقامات فرعية أخرى يرضي الأذن العربية.

وأما أداء عبد الحليم حافظ في هذا القسم فكان يتسم بإحساس مضاعف عما ألفناه في أغانيه، ولا سيما في التعبير عن الرهبة في البداية، والتعبير عن روعة الحب المقدور في خاتمة القسـم الأول، وهو ما يسـمى بالقفلة. وعلى سـبيل العلم فإن الغناء المرسـل والموسيقا المرسلة أقدر على نقل الإحساس من الغناء والموسيقا مع الإيقاع.

وما يجعلنا نؤمن بصدق إحساس عبد الحليم حافظ في أداء هذه الأغنية ثلاثة أسـباب، موهبته، وإخفاقه في الحب، فالحكاية تحكي

مـا عاناه من إحباط طوال حياته، والســبب الثالث شـــعوره بقرب نـهايته.

القسـم الأول : من الأغنية، كما بدا لنا، كان مقدمة لم تأت على ذكر ما سيحدث للشـاب من مآسٍ بسبب الحب المقدور عليه. وليس فيما قرأته المرأة أي إشــارة إلى المحبوبة التي ســيقع في عشــقها. فماذا عن القسم الثاني من التبصير؟

القسـم الثاني : منذ أن تعزف الأوركسـترا مقدمة القسـم الثاني موقعاً راقصـاً من مقام سـيكاه هزام. وهو من سـيكاه، ننتقل إلى جو موسـيقي آخر لا صـلـة له بما سـبق، ويدرك السـامع أن ما سـيأتي مختلف، فيه جمال ومرح وحب. يروي لنا عبد الحليم حافظ ما قالته له قارئة الفنجان غناءً.

بحياتـِكَ يا ولـدي امـرأةٌ عيناهــا سـبحانَ المعبودْ
فمهــا مرســـومٌ كالعنقودْ ضِحكتُهــا أنغــامٌ ووروْدْ
والشَّعرُ الغجَريُّ المجنونُ يُســـافرُ في كلِّ الدنيـــا
قد تغـدو امـرأةٌ يا ولـدي يهواها القلبُ هي الدنيا

[موسيقا ثم تكرار غناء المقطع بلحن مقارب وبنَفَس واحد دون أي لمسة موسيقية فاصلة أو مكملة]

[بعد قفلة المقطع السـابق، ترتجف ضـربات الكمانات في مقام عجم ويبدأ الغناء المرســل بلحن أشـــبه ما يكون بالتحول من حالة فرح إلى حالة تشاؤم]

لكنَّ ســماءَكَ ممطــرةٌ وطريقُك مسدودٌ مسدودْ
فحبيبةُ قلبكَ يا ولدي نائمةٌ في قصر مرصودْ[68]

68ـ مرصود : بالتعبير الدارج المتصل بالتبخيت والتنجيم تعني أنه مراقب محاط بالجن.

مَن يدخلُ حُجرتها
مَن يَطلب يَدَها
مَن يدنو من سورِ حديقتِها
مَن حاولَ فكَّ ضفائِرها
يا ولدي مفقودٌ مفقودٌ مفقودْ يا ولدي يا ولدي

النقـد

يصـف نزار، بلسـان القارئة، المرأةَ التي سـيقع الشـاب في حبها، فعيناها لا يوصـف جمالهما. وأهل الشـام يعبرون عن جمالهما بقولهم: سـبحان الذي خلقهما. ونزار يعدل هذا التعبير الشـامي إلى (سـبحان المعبود) من أجل توافق القافية.

ويصف نزار فمها بأنه مرسوم كالعنقود. وهذا التشبيه إذا أخذ على حقيقته اللفظية يجعل المرأة مشوهة، فالفم إذا بدا كعنقود العنب الأحمر شـوّه الوجه كله. لكن نزاراً قصـد اللون فقط، فالتشـبيه هنا جزئي لا كليّ. وهذا التشبيه مألوف عند الشعراء. قال أحدهم يصف فم حسناء:

أما الشـفتان فمـن عنبِ أحلى في الذوقِ من الرطبِ

ثم شـبّه نزار ضـحكة الحسـناء بالورود التي تقطر بالموسـيقا العذبة، وشـبه شـعرها المبعثر الطويل بشـعر الغجرية، وهو شـعر أسود مجعّد يفتتن به الرجال.

ويختم نزار هذا الوصـف بمقولـة: إن المرأة التي تعشـق قد تتلخص بها الدنيا فلا يحتاج العاشق بعدئذ في حياته إلى أي شيء.

لكن نزاراً لا يلبث أن ينذر الشـاب بلسـان قارئة الفنجان بأن الطريق مسدود إلى تلك الجميلة، فهي بعيدة المنال لما يحيط بها من جنّ، أوكل إليهم أن يخفوا كل من يقترب منها. فهي نـائمـة وحدها في القصر السحري. ولا سبيل إلى الوصول إليها.

وقد لحن الموجي هذا المقطع بكثير من الحرفية والإحســـاس العالي بالكلمة والحالة، فوصـف الجمال يحتاج إلى مقدمة موسـيقية ذات إيقـاع، واختيـار مقـام هزام الشـــرقي يضـــفي على الموقف شرقيته. وفي غناء هذا المقطع جاءت الفواصل الموسيقية القصيرة بين الجمل معبرة عن المقصود.

أمـا المقطع الثـاني المرســـل فقد جـاء معبراً عن المنتظر من أمور في وصف «الجميلة النائمة» التي لا تنال، وقد أداه عبد الحليم حـافظ في نفس واحـد مع التلوين، إلى أن يختم الأداء بمـا يصـــوّر اليأس المطبق.

القسم الثالث : تبدأ الأوركسترا بلمسة على مقام عجم الــ (دو)، ويبدأ الأورغ بعزف لحن مرسـل بلمسـات البيانو المتوافرة فيه، مع لمسات الأوركسترا خلال ذلك.

ثم يبـدأ إيقاع الســـمبا وتعزف الأوركســـترا ما عزفه الأورغ سـابقاً. ثم يعزف الأورغ اللحن نفسـه على إيقاع السمبا بصـوت آلة مختلف. وتهدأ الموسيقا. ويعزف الأورغ مدخلاً لما سيأتي من غناء مرسل من مقام عجم:

ستفتّشُ عنها يا ولدي في كلِّ مكانْ

وستسألُ عنها موجَ البحرِ وتسألُ فيروز الشطآنْ

[ثم يبدأ الغناء على إيقاع بما يناسب معنى الكلمات:]

وتجوب بحاراً وبحارا وتفيضُ دموعُكَ أنهارا

وسيكبرُ حزنُك حتى يصبحَ أشجارا

[ويعزف الأورغ بصـوت غيتار متطور مع إيقاع الطبلة، وتكرر الأوركســـترا اللحن وهو مزيج من مقام حجاز ونهـاوند، ويعاد غناء المقطع الســـابق بهذا الإيقـاع وبهذا المقـام. مع فواصـــل جديدة بين الأشطار. ويكرر الغناء ثانية:]

[ويتغير الإيقاع بما يشبه إيقاع الموشح ويتغير المقام إلى بياتي من خلال ما ينفرد بعزفه الناي مع متابعة الأوركسترا، ويبدأ الغناء على إيقاع آخر:]

وسـترجِعُ يوماً يا ولـدي مهزومـاً مكسـورَ الوِجـــدانْ
وستعرفُ بعدَ رحيل العمرِ بأنك كنت تطارِدُ خيط دخانْ

[وتحطّ الأوركســترا على رجفـة الكمـانـات، تمهيـداً للغنـاء المرسل على مقام نهاوند الذي كان بداية القصيدة:]

فحبيبــة قلبـِكَ ليسَ لها أرضٌ أو وطـنٌ أو عنوانْ
ما أصعبَ أن تهوى امرأةً يا ولدي ليس لها عنوانْ ياولدي

[موسـيقا النهاية قصـيرة تؤديها الأوركسـترا وتحط على مقام نهاوند:]

النقـد

يرى نزار أن حـالـة العشـــق التي تتحدث عنهـا قـارئة الفنجان تمثل عشقاً من طرف واحد، أما المرأة المعشوقة التي سماها نزار حبيبة قلب العاشــق، فلا تدري شــيئاً عنه. فهي نائمة في قصــرها المسـحور. وهي أشـبه بالخيال. وقد قُدّر لهذا العاشـق المسـكين أن يبحث عنها في كل مكان دون جدوى، وهذا هو الحب المستحيل إذا كان من طرف واحد، وكل ما يحصـــل عليه هذا الباحث عن الحب هو الإحباط والحزن والبكاء.

والتعبير اللحني في هذا القســم ملوّن بـديع، فيـه من المقـامات العجم والحجـاز والبيـاتي والنهـاونـد، وفيـه من الإيقـاعـات الســمبـا والواحدة والموشــح، وفيه الأداء الأوركســترالي المرســل. وفيه التوزيع باستخدام الأوركسترا والأورغ بأصواته المختلفة والناي.

أما الأداء فقد كان عبد الحليم قمة فيه، ولا سـيما في خاتمة كل قسم ينتهي بكلمة يا ولدي.

كلمة أخيرة

ما حاولت عرضه في هذه المقالة، ليس إلا رأياً شخصياً يهدف إلى تقديم نموذج أولي لنقد الأغاني التي نستمع إليها، ويأتي فهم الأغنية أولاً، فمعظم ما نسمع من كلمات الأغاني الشعرية نمر به دون انتباه إلى ما يقال. وترد في النص كلمات أو تراكيب أو صور لا نلتفت إليها. ثم نسمع القصيدة الملحنة فلا نعرف تركيبة اللحن، أهي تتوافق مع الكلمات والأداء أم تشذ عنها في طريق آخر؟

هذه المقالة تضع قدمنا على أول درجة سلم الصعود إلى الفهم والتذوق دون أن نخوض في التفصيلات الأدبية والاختصاصية في المجال الموسيقي.

ويبقى اقتراح، قد يكون صعب التحقيق، لكنه مفيد. وهو أن نستحضر أغنية قارئة الفنجان في تسجيل صوتي لا عيب فيه. ونقرأ المقالة أولاً ثم نستمع إلى الأغنية والمقالة بين أيدينا، ويتوزع نشاطنا بين أذن تسمع وعين تقرأ.

هو اقتراح لا أكثر. وإيجاد الوقت المناسب لذلك هو السبيل.

الجميـل

في فن النغم

إدوارد هانسليك

ترجمة: د. غزوان الزركلي

الفصل الرابع

تحليل رد الفعل الذاتي عند الاستماع

ليس الإحســـاس وإنما الخيال هو جهاز الفعل التأملي الخالص الذي يصـــدر «الجميل» في الفنّ عنـه ويـأتي إليـه [إبداعاً وتذوقاً] بشـكل مباشـر. لذلك نعتبر أيضـاً مبدأ الجمال الموسـيقي ووظيفته الأولى في [وقتنا الحاضـر] هو تحريره من السـلطة التي اغتصـبها «الإحســاس» لإعادته إلى ســلطة «الجميل» الشــرعية. ولا نرمي بالأحاسيس جانباً ونهمِّشـها، ذلك لأن التعبير عن المشاعر في واقع الحياة الموسيقية يلعب فعلاً دوراً هاماً وأكثر من واضح.

ولطـالمـا أردنا النظر إلى العمل الفنّي في حدود ذاته، ولكنه في الواقع ملتقى وســـط فعّال مـا بين قوّتين حيّتين: مـا هو قبل وما هو بعد [الأصـــل والهدف]، أي المؤلِّف الموســـيقي والمســـتمع. في روحيهمـا تســـري الفعالية الفنيّة للخيال ولا تكون جامدةً كعملٍ فنّي منتـه مصـــبوبٍ من المعدن البارد، إنما تعيش في علاقةٍ تبادليةٍ مع المشاعر والأحاسيس. إن الإحساس يأتي طبقاً لذلك قبل وبعد العمل الفني الجاهز: قبل عند المؤلف الموسيقي، وبعد عند المستمع، حين يكتسب الشعور أهمية لا نستطيع [ولا نريد] أن نتغافل عنها.

ولنقف عند الملحن. تستحوذ على الملحن حالة نفسية عالية التوتر من النادر عدم وجودها عندما يتحرر «الجميل» من قمقمه الموجود في الخيال. وهناك قواعد فنية عامة ومعروفة [تحكم عمله]. تختلف هذه الحالة من ذات فنان إلى ذات فنان آخر. وتقترب أكثر أو أقل من النتيجة النهائية للعمل المتكوِّن. هي تصير إلى صعود وإلى هبوط، إنما لا تصل إلى استحواذ الانفعال [على الفنان] بشكل مطلق معيقةً عملية الخلق، أي أن الأهمية المتوازنة نفسها تبقى على الأقل موجودةً ما بين سكْر الإبداع وعقل الصناعة. ويجب أن يكون واضحاً بأن الذي يميز عمل المؤلف الموسيقي هو الصنع والتشكيل المستمرَّين للتراكيب الموسيقية. وأن لاستحواذ العاطفة [العمياء] على المؤلف، كما يحبُّ البعض كثيراً أن يتوهمه، نتائج بالغة السوء

إذا ما وضعناه شرطاً لعملية الخلق ونظرنا إليه [بحدّ ذاته] كارتجالٍ [مسبق] حماسي [لما سيأتي].

تمرّ المقطوعة الموسيقية بمراحل عملٍ تدريجيةٍ يبدؤها المؤلف برسم أطر غائمةٍ، تُنحت شيئاً فشيئاً لتصبح ميزورات واضحة المعالم. وما بالك إذا ما ذكرنا التوزيع الأوركسترالي بشكله الدقيق الذهني والمركّب، والذي يصعب فهمه على من لم يجرّبه مرّة بنفسه. ولا نقصد هنا فقط الأشياء المعقدة مثل حركات (الفوغ) والحركات (البوليفونية) [المتعددة الأصوات] والتي تُصنع نغمة بنغمة، إنما يحتاج أيضاً كل (روندو) [حركة سريعة] سلس وتحتاج كل (آريا) شجية إلى، كما نقول في اللغة بكل هيبةٍ، تفصيلٍ وحبْكٍ يشمل أدق الأجزاء. ويشبه عمل المؤلف الموسيقي عمل الفنان التشكيلي لأنه عمل [مشكّل] يعيش في حركة دائمة.

ويشترك المؤلف مع التشكيلي بأن مادتهما لا يجب أن تسيطر عليهما بل إنهما يضعان نصب أعينهما مثلاً أعلى موضوعياً، يصنعان مادته ليحولاه إلى شكل خالص.

وربما غاب عن بال روزن كرنتس Rosenkranz، حين لاحظ هذا التناقض [بين العاطفة والصنعة] ولكنه لم يفسره، غاب عنه أن النساء ــ ذوات الغرائز العاطفية [الأقوى نسبةً إلى الرجال] ــ لا يقدّمن شيئاً في التأليف الموسيقي[69].

وإضافة إلى الظروف الاجتماعية التي تبعد النساء عن الأعمال الذهنية يكمن السبب في طريقة التعبير [المختلفة] عن الذات، في اللحظة المتحولة للتلحين الموسيقي التي لا تقّل عن أختها في الفنّ التشكيلي وإن كانت تلتزم بشروطٍ مختلفة. وإذا كان [مرةً أخرى] الإحساس بكل قوته وحيويته هو العامل الحاسم في

[69] ــ روزن كرانتس، علم النفس، الطبعة الثانية، الصفحة 60. المؤلف

التـأليف الموســيقي، فكيف نفهم النقص الكـامـل في المؤلِّفـات الموســيقيـة إلـى جـانـب التوافر الكبير في عـدد الكـاتبـات والرسامات[70]؟

ما يلحَّن ليس هو العاطفة، إن ما يلحَّن هو الموهبة التي تملك صنعة فنية ذات خصوصية موسيقية. وتتراءى لنا كلمات ف. ل. شوبارت مسلّية عندما يقول بكل جدية بأن حركات (الأندانته)[71] عند المؤلف شتاميتس Stamitz قطع من الطبيعة و«نتيجة للقلب الـدافئ الـذي يملكـه [المؤلف]»[72]. وكـذلـك عنـدمـا يؤكـد لنـا كريســتيان رولّه Christian Rolle بـأن «الحركـات البطيئـة تصـبح عندنا أعمالاً عظيمة عندما تكون ذات شـخصـية إنسـانية ورقيقةٍ »[73].

[حقاً] وبدون الدفـء الإنســاني العميق لا تُنجز أعمال عظيمة ولا جميلة في هذه الحياة. وسـنجد حتماً عند المؤلف الموسـيقي كما عند الشـاعر قدرات عاطفية عالية، إنما لا تكوّن هذه القدرات عنده العامل الخالق. وحتّى عندما تســتحوذ عليه حماســة هائجة معينة فسيكون هذا مناسبةً وانطلاقة لعمل فني ما، ولن يكوّن أبداً مضمون هذا العمل، لأننا كما تعرّفنا على طبيعة فن النغم نعلم بأن تشـخيص الانفعـال ليس في حـدود قـدرة فن النغم ولا ضـــمن مهـامـه. فليس الشـــعور الـداخلي هو مـا يحرّك المؤلف الموهوب بإبداع مقطوعة موسيقية، إنما الغناء الداخلي [الموسيقا الداخلية].

---

70 ـــــــ نذكر من المؤلِّفات في القرن التاسـع عشـر فاني مندلسـون Fanny Mendelssohn و كلارا شـــومـان Clara Schumann ومن المؤلفـات في القرن العشرين Lili Boulanger و Vera Geibadulina. المترجم

71 ـ حركة آلية ذات سرعة متهادية. المترجم

72 ـ شوبارت، «أفكار عن علم الجمال الموسيقي»، 1806. المؤلف

73 ـ «القواعد الجديدة في السماع»، برلين، 1784، صفحة 102. المؤلف

لقد اعتبرنا النشـاط التلحيني تشـكيلاً، ولذلك فهو ضـمن هذا المفهوم على قدر كبير من الموضـوعية. إذ يصـنع المؤلف جميلاً [موسـيقياً] معتمداً على ذاته. إن المادة النغمية ذهنيةٌ وبالغة القدرة على التعبير، تسمح للأنغام المتحركة في الذات بالتعبير عن نفسها [بموضـوعية] عبر طريقة تشـكيل المادة المذكورة. [وهنا] وبما أن عناصـر الموسـيقا المنفردة [عناصـر التشـكيل الموسـيقي] تسـمح بربطها بشـخصـيات تعبيرية [لا موسـيقية]، تنتج عندنا أجواء مسـيطرةٌ على المؤلّف الموسـيقي تعبِّر فعلاً عن: الوجد، الحيوية، المرح.. إلخ، الأمور التي تُنجز عبر اختيـار مقـامـات معيّنـة، إيقاعات، جسور [نغمية] وضمن القواعد العامة التي تقع في مقدور الموسيقا.

وعند هذه النقطة تصبح هذه الشخصيات التعبيرية [اللا نغمية] التي امتصـها العمل الموسـيقي، تُصـبح عوامل موسـيقية وتصـبح شـخصـيةً للعمل النغمي [نفسه] لا شخصية المؤلف[74]. إن ما يقدمه المؤلف، إن كان رقيقاً أو شـامخاً أو ذا إحسـاس عالٍ أو ذا ذهنية متميزة، هو أولاً وقبل كلّ شـيء موسـيقا، هو نسـيج [موسـيقي] موضـوعي. وستتباين أعمال المؤلفين وتفصـح عن نفسـها من حيث وجود خصـائص لا تقبل الشك تعبر عن ذاتية مبدعيها، وستبقى في الوقت ذاتـه كل هذه الأعمال [الصـادرة عن أصـحاب مميزات

74 ـ إسقاط شخصية العمل الموسيقي على الحياة الذاتية للمؤلف تجلب أخطاراً جمة تتلخص بطغيان الخيال [عند الناقد أو المستمع] على الدراسة العلمية التي تخدم الحقيقة. لذلك يجب أن نتحلى بحذر شديد في هذا الصدد، يدعونا إليه ما سمعناه مثلاً منذ فترة قصيرة عن «سيرة حياة بيهوفن»، أحد مؤلفات [الكاتب] آ. ب. ماركس A.B.Marx. و كون تاير Thayer قد دحض و صحح فيها باحثاً بدقة في الأصول، لا يغير في أن ماركس كان قد وضع دراسة الوقائع على الرف حين أطلق مدائحه المدبّجة مسبقاً. المؤلف

شخصية مختلفة] متمحورةً حول جمال نفسها الموسيقي الصرف المستقل، مصنوعةً لذاتها.

ليس مجرد الانفعالات الذاتية للمؤلف هو ما يؤثر في المستمع ليشعر بدوره بما يشابهها، ولا الإحساس الفعلي [الأولي] للملحِّن. وعندما نجيّر للموسيقا هذا القدرة الفاعلة [فكأننا حقاً] نعترف بأن سبب هذه القدرة هو شيء موضوعي موجود في فنّ النغم، شيءٌ وحيدٌ يجبر على تلقي كلِّ جميل [موسيقي]. إن الشيء الموضوعي هو القواعد الموسيقية لمقطوعة ما – فنحن نستطيع أن نقول عن لحن ما، بحكم جمالي صرف، إنه يرنُّ كبرياءً أو همّاً، لكننا لا نقول إنه تعبير عن مشاعر المؤلف ذي الكبرياء أو مشاعر المؤلف صاحب الهموم. وأبعد من ذلك تقع الظروف الاجتماعية والسياسية السائدة في عصر ما خارج شخصية العمل الموسيقي. وتعبر عن اللحن المذكور نتائج حتمية مقدماتها سلسلة من العوامل الموسيقية المنتقاة بهذا الشكل وليس بشكل آخر. أما أن تكون أسباب هذا الاختيار نفسية أو بيئية ثقافية مرتبطة بالعصر فهنا من الواجب برهان ذلك من خلال المؤلَّف [الموسيقي] المعيَّن نفسه < وليس مجرد ذكر سنة بذاتها أو ذكر مكان الولادة >. وإذا ما برهنّا على شيء، مهما يكن مثيراً، فسيقتصر بدايةً على واقع تاريخي أو بيوغرافي [السيرة الذاتية]. إن النظرة الجمالية لا تستطيع الاستناد إلى أشياء موجودة خارج العمل الفني. ولا نقول إن شخصية المؤلف لا تترك بصماتها الرمزية على إبداعه، إنما نقول إنه من الخطأ الفادح أن نحاول استخلاص مفاهيم [فنية] من اللحظة الذاتية [للمؤلف]، إذ تجد [المفاهيم] تعليلها الفعلي في

موضوعية الخلق الفني حصراً. وهنا نأتي على استعراض مفهوم «الستيل»[75].

نريد أن نفهم «الستيل» في فن النغم بشكل متعلق بناحية قواعد الموسـيقا، بجهة التقنية الكاملة التي يعبَّر من خلالها عن الفكرة الإبداعية بشـكل يظهر كأنه تلقائي. ويحافظ المعلم [المتقن لعمله] على (ستيله) [نظيفاً] عندما ينفِّذ فكرته [الفنية] بشكل واعٍ واضحٍ مستغنياً عن كل الزوائد والحيثيات والصغائر، مبقياً على الوحدة الفنية التي تكون هدفَه في كل تفصيل تقني [يخوضه]. ونتفق مع فيشر <علم الجمال، فقرة 527> في استعمال كلمة (ستيل) في الموسيقا[76] أيضاً وبشكل مطلق، غاضّين النظر عن العلاقة التاريخية وعن تقسيم الفنانين، بحيث نقول: هذا المؤلف يملك (ستيلاً)، قاصدين أنه يملك شخصية مميزة كما نعني في اللغة [المحكية].

تأخذ قضية (الستيل) حيّزاً متقدماً فيما يتعلق بالناحية المعمارية للجميل في الموسيقا، حيّزاً ظاهراً بيّناً. وكما العلاقات [النغمية] المجردة، يقف (الستيل) كقانون أعلى يمكن خرقه في مقطوعة موسيقية بفعل ميزورة واحدة. هذه الميزورة [قد] تكون منزهةً عن النقد، لكنها لا تنتمي إلى الكل.

---

75 ـــــ هو «طريقة»، هنا طريقة الكتابة الموسيقية التي يمكن أن تكون منتمية إلى مدرسة تأليفية معينة أو أن تكون مازجة بين عدة مدارس. و سيفسر المؤلف استعماله لهذا المفهوم في معنى آخر. المترجم

76 ـــــ يصل فوركل Forkel إلى نتيجة خاطئة حين يبحث عن أسباب اختلاف الكتابات الموسيقية؛ إذ يقول بأنه «اختلاف طريقة التفكير [لكل مؤلِّف على حدة]». و طبقاً لذلك سيكون سبب وجود ستيل ملحِّن من الملحنين كما يلي: «رجل حالمٌ، متكبّر، بارد، صبياني، شديد سيورد في أفكاره [الفنية]: الرومانسية، الحماسة الزائدة، البرودة، الانفعالية» < نظرية الموسيقا، عام 1777، صفحة 23 >. المؤلف

وتماماً كـــ (الأرابسـكة) التي تزين بناءً وتكون ناشـزة فيه، نســمي التحويل المقامي أو النهاية النغمية والهارمونية التي تنزعنا من التفاعل المتحد للفكرة الأســاســية، نســمي الخروج عن هذا الطريق غيـابـاً (للســتيـل). والكل هو طبعـاً، وفي المعنى الكبير الواســع، اجتماعٌ لأجزاء تتحمل بحســب الظروف التناقض وتغير الحـدث وبعض الحريـة. [وفي هـذا المعنى نقول أخيراً إنــه] في التأليف الموسيقي لمقطوعة ما نجد التعبير عن الانفعال الشـخصـي [للمؤلف]، لكنه محصـور بما يسـمح له إطار الفعالية [الموسـيقية] التشكيلية الغالبة والتي تسير بشكل موضوعي.

إن العملية الأكثر مباشـرة التي تسـمح بنقل تيار المشـاعر من خلال الأنغام موجودةٌ في إعـادة إنتـاج العمل الفني / في أدائـه أكثر منهـا في خلقـه. ولا تمنعنـا النظرة الفلســفيـة التي تقول إن المؤلَّف الموســيقي المكتوب، وبغض النظر عن تنفيـذه، هو العمـل الفني الجاهز ـــ لا تمنعنا من أن نقسِّم الموسيقا إلى تأليف وأداء. يشكل هذا التقسيم خصوصية موسيقية مرتبطة بنتائج هامة ومساعدة في تفسير ظاهرة [موسيقية فنية خاصة].

لهذه الظـاهرة [الأداء مقـابل التـأليف] صـــلاحيـة ممتـازة فيما يخص دراســة الانطباع الذاتي الذي تتركه الموســيقا. ومســموح للعازف أن يحرر بشكل مباشر المشاعر التي في داخله عن طريق آلتـه وأن يبـث من خلالهـا مـا في وجـدانـه من عواصـــف المرج وجمرات الشوق، وما فيه من قوة المرح والفرح.

إن سـيّالة المشـاعر التي تنتقل داخل جسـم [المؤدي] تجعل [التعبير عن] النـاحيـة الذاتية ممكناً. وتنقل الأصـــابع الرعشـــة الداخلية إلى ضغطٍ على الوتر أو إلى سحبة قوس، ويكون الجسم نفســه آلةَ المغني. إن الذات هنا لا تشـكل الأنغام صـــامتةً، إنما تصبح نفسها مرنانةً بشكل مباشر. يصنع المؤلِّف لحنه في وقت

بطيء ومتقطع، أما العازف فيطير طيراناً، يفرد المؤلِّف الوقت والعازف يغني اللحظة، المؤلِّف يهيئ أثناء إنجازه [الطويل] والأداء يُعرض لنستمتع به [الآن] [77]. إذاً، فإن العامل الموسيقي الذي يعبِّر عن الأحاسيس ويحرك المشاعر هو عنصر إعادة الإنتاج [الأداء] الذي يقدح الشرارة في ظلام الأسرار [الفنية] ويقفز بها إلى قلوب المستمعين. ولا يستطيع العازف[78] طبعاً أن يقدم ما هو غير موجود في العمل [الموسيقي]، ولكن يكمن في ذلك العمل ما هو أكثر من مجرّد صحة تنفيذ النوتة الموسيقية. يقولون بأن «العازف يحزر ويكشف فقط ما هو موجود في ذهن الشاعر الموسيقي» ونقول: نعم، ولكن لحظة تملك العازف للعمل ولإعادة خلقه هي لحظته هو. وتُعطي المقطوعة الواحدة [للمؤلف نفسه عبر عازفَين مختلفَين] واقعَين صوتيَين، فإما تعجب أو تزعج مَثَلُها كمثل الإنسان الواحد الذي يعيش إما مزاجاً عالياً رائقاً أو مزاج الحياة اليومية الرتيبة. ولا يستطيع «صندوق الموسيقا» أن يوقظ مشاعر المستمع في حين يستطيع الموسيقي [المؤدي] العادي [غير الأكاديمي مثلاً] ذلك عندما يضع روحه في أغنيته.

إن الحالة الوجدانية [الإنسانية] تتحرر من قفصها بشكل في غاية المباشرة عبر الموسيقي حين يتّحد عاملا الخلق والأداء في عنصر واحد ـــــ وهذا يحصل في المخيلة. وعندما لا تكون هذه

---

77 ـ لا يغيب عنّا أن نذكّر بأن العازف ـ أثناء تحضيره للعمل الموسيقي ـ يعمل وكأنه يستعيد المراحل التي مرَّ بها المؤلف. إن التحضير هو عملية تأليف وهمية. المترجم

78 ـ نستعمل هنا كلمتي مؤدٍ وعازف بالمعنى نفسه، و في الواقع يكون المؤدي إما عازفاً (آلياً) أو مغنياً. المترجم

المخيلـة ذات طـابع فنّي / شـــكلي إنمـا تغلـب عليهـا النـاحيـة الـذاتيـة <الجسـمانية في أرقى مراحلها>، هنا يمكن للتعبير الذي يسـتصـدره العـازف من مفـاتيح [البيـانو] أن يصـــبح حـديثـاً حقيقيـاً [موجهـاً للآخرين]. إن مَن [حالفه الحظ و] استمع إلى ذلك الحديث الخالي من الرقـابـة وإلى العطـاء غير المحـدود [الـذي يقـدّمـه العـازف المبـدع] ضـمن حلقةٍ صـــارمة [تمثل النوتة الموسـيقية]، سـيعرف دون عناء كيف ينطلق الحب والغيرة والألم من [سـبات] ليلاهم عاريين أطيافاً، محتفلين بـأعيـادهم ومرددين حكـايـاهم، خـائضـــين معـاركهم إلى أن يدعوهم مبدعهم أن يهدّؤوا من روعهم وأن يسكنوا.

عنـدمـا تنفلـت حركـة الأداء يتحـدّث التعبير المعزوف إلى المســتمع الذي ســنتوقف عنده، فكثيراً ما نرى المســتمع مأخوذاً بالموسيقا سعيداً أو شجناً، متعدياً مجرد الانبساط والارتياح محلّقاً أو مرتبكاً. إن وجود مثل هذه التأثيرات لا يطوله الشك، إنه حقيقي وأصـلي، يصـل أحياناً مخترقاً الحدود إلى لحظةٍ [أثيرية] معروفةٍ للجميع، لا نحتاج في النهاية إلى التوقف عندها وإلى وصـــفها. ما نتحدث عنه يقتصر على أمرين: أ ــ أين تقع خصوصية الإحساس الذي تحييه الموسيقا بخلاف الحركات الشعورية الأخرى [للفنون الأخرى]، وب ـــــــ ما هو التقييم الجمالي[79] لهذا التأثير [تأثير الموسـيقا في إحســاس المسـتمع]؟ ولأننا نعترف بقدرة الفنون بلا اســتثناء على التأثير في المشـــاعر، يجب علينا أن نحدد الطريقة الخاصة فقط بالموسيقا، أن نعيّن خصوصياتها أثناء تنفيذ ذلك.

[79] ــ هل هو حسّي أم ذهني، مادي أم معنوي... المترجم

تســتهدف الموســيقا الحالة الوجدانية [للمتلقي] بشــكل أكثر تركيزاً وأكثر سرعةً من أي فنّ آخر. فــ (أكوردات) قليلة تستقطبنا بينما تحتاج القصــيدة إلى مرور وقت، وتحتاج اللوحة إلى تفرس وتمعّن – هذا على الرغم من أن المذكورَين يملكان أفضــليةً على الموسيقا، يخدمهما أن دائرة العرض [البصرية / اللوحة، المقروءة / الصــحيفة[80]] مفتوحةً لهما، يســتوطن فيها تفكيرنا الذي يقود أحاسيس السعادة والشقاء. [قلنا إن] تأثير النغم أكثر سرعة وأسرع تركيزاً بل وأكثر مباشــرةً [من تأثير الفنون الأخرى في المتلقي]. الأخرى تقنعنا أما الموســيقا فتســتملكنا. ونحس تماماً بهذا الطغيان في التأثير في وجداننا عندما نكون إما بحالة انفعال زائد أو في مزاج قاتم[81]. إن الموســيقا [في مثل هذه] الحالات، حيث لا تنفع لوحة ولا ينفع شعر، لا بناء ولا تماثيل، تلفت انتباهنا وتمسك بيدنا، تُبقي على ســلطتها علينا لا بل بشــكل أكبر قوة. وعندما يكون الإنسان في حالة انفعال أليم ويسمع أو يعزف الموسيقا [الشجية]، [ينفطر قلبه و] تخترقه الموسيقا كالخل في الجرح. لا يوجد أي فنٍّ يمكن له أن يذبح بهذا العمق وهذه الحدة في روحنا. وعند هذه النقطة لا يهم الشكل الموسيقي للشيء المسموع ولا تَوجهه؛ يمكن أن يكون حركةً بطيئة حزينة، حزن الليل، ويمكن أن يكون (فالســاً) صادحاً لمّاعاً، ونبقى أسرى للموسيقا لا نستطيع منها فكاكاً. ليس هو الشكل الموسيقي الذي نشعر به، إنما الأنغام نفسها [اللحظة الموســيقية]،أي الموســيقا كقوةٍ شــيطانية هلامية يلســع وهجها أعصاب كامل جسمنا.

---

80 ــ إلا إذا كانت القصيدة ملقاة و بالتالي مسموعة. المترجم

81 ــ هنا يعني المؤلف أن الموسيقا تصعّد الانفعال أكثر و تجعل المزاج أكثر قتامة [كما يفهم من الكلمات اللاحقة]. و لكن العكس أيضــاً صــحيح و ممكن، طبعاً بحسب طبيعة الموسيقا وجودة أدائها وبحسب شخصية المتلقي. المترجم

كـان غوته Goethe عجوزاً عندما وقع مرةً أخرى في تجربة الحب. وقد صـحت فيه وقتئذ حساسيةٌ تجاه الموسيقا لم تكن معروفة له من قبل. ويكتب إلى تسلتر Zelter [82] <1823> [في عمر 74 سـنة] عن حضـوره لمهرجان مدينة ماريين باد [الموسـيقي] Marienbad [83]، وعن روعتـه: «لا تتصـور مدى قوة تـأثير الموسيقا الخارق في نفسـي في هذه الأيام! صـوت ميلدر Milder وصـوت شـيمانوفسـكا Szymanowska[84] المرنان، وحتى عرض الفرقة الموسيقية المحلّية [النفخية] في الهواء الطلق يفردون ثنـاياي كمـا تُفرَد اليد المقبوضـة، تفرد بكل ودٍّ لتصـبح مفتوحةً منبسطة. إنني مقتنع تماماً بأنني ـــ عندما سيبدأ كورالك بالغناء ـــ فسـأضـطر لمغادرة الصـالة من أول ميزورة [من شـدة التأثر]». وبكل إدراك ورغبة من غوتـه في أن يتجـاوز هذا الاضـطراب الظـاهر المربك، ينهي بـالكلمـات التـاليـة: «أريدك أن تشـفيني من حساسيتي [الموسيقية] المرَضية التي سببها بلا شك الظاهرة نفسها [ظاهرة الحب]»[85].

هذه الملاحظات يجب أن تلفت انتباهنا إلى أنه غالباً ما يشـارك في اللعبة عنصرٌ غريب، إذ يكون التأثير الموسيقي على الإحساس ليس تأثيراً جمالياً صـافياً فقط. إن التأثير الجمالي الصـافي يتوجه إلى الإنسان الصحيح ذي الأعصاب السليمة تماماً وليس مخصصاً بشـكل أو بآخر للأعصـاب المريضـة. إن تأثر الجملة العصـبية البشرية المكثف بالموسيقا يُعطي الأخيرة فعلاً الحقَّ في تبوُّؤ مركزٍ

82 ـ تسلتر موسيقي ألماني معاصر لغوته، مشهور جداً كمؤلف و قائد كورال. المترجم

83 ـ مكان استطباب و استجمام (حمامات). المترجم

84 ـ مغنيتان معروفتان على ما يبدو في ذلك الزمان. المترجم

85 ـ رسائل غوته و تسلتر أحدهما إلى الآخر. الجزء الثالث. صفحة 332. المؤلف

متقدِّم مـا بين الفنون. وعندما نبحث هنا في طبيعة القوة الضـــاربة [للموســـيقا]، نجدها قوةً نوعيةً ونجد أن مســـتندها هو الشـــروط الفيزيولوجية. ونصـــيب العامل الحسِّـــي الذي يســـتند إليه العامل الذهني في كل عمليـة تذوق جمالي هو في الموســـيقا أكبر منه في الفنون الأخرى. تعيش الموسيقا في اتحاد نقيضين مليء بالألغاز: أ ــ مادتها التي لا جسد محسوساً لها وهي أكثر الفنون تجريداً، ب ــ مضـــمونهـا الـذي لا محتوىً لـه إلا لعبـة الشـــكل، وبـالتـالي تكون الموسيقا أكثر الفنون حسّيةً. وتُظهر الموسيقا في هذا الاتحاد عملية تعوّد حيوية مع جهازنا العصـــبي الذي لا يقلّ ســـريةً [عن الألغاز المذكورة]، وهو جهـاز البرقيـات غير المرئيـة، المرسَـــلـة مـا بين الجسم والروح.

إن التأثير القوي للموســـيقا في الجهاز العصـــبي هو واقع قائم معترف بـه تمـامـاً من قبـل علم النفس كمـا من علم الأعضـــاء. وللأسـف، لا توجد بعد معلومات [علمية] كافية عن هذا الموضـوع [التـأثير]. ومن الممكن ألا يتمكّن علم النفس من تعليـل النـاحيـة المغناطيســـية / الجاذبة لهذا التأثير، وشـــرح ماذا تفعل بالإنســـان بكامل تكوينه (أكوردات) معينةٌ وألوان صـوتية وألحان، لأن الأمر هنا يتعلق بتهييج [فيزيولوجي] محدّد للأعصـاب. وبالمقابل لم يخطُ علم الأعضـاء الذي يحصد الانتصار بعد الآخر، خطوة أبعد باتجاه حل معضلتنا [التأثير الموسيقي][86]. وفيما يتعلق بالكتب المختصة التي تبحث بهذا الموضـــوع «الخنثى»، يفضِّـــل [الكثيرون] هنا، وتقريباً على طول الخط، عدم الخوض في دراســةٍ علمية تبحث في

86 ـــ لقد أصبح عندنا اليوم علم اسمه «علم النفس الموسيقي»، يأخذ من الناحيتَين الســيكولوجية و الفيزيولوجية لخدمة بحث أســباب التأثير الموســيقي المذكور أعلاه. و أظن كتاب أنسرميه Ansermet «الوعي الموسيقي» واحداً من أمهات الكتب [الأصل باللغة الفرنسية] في هذا المجال. المترجم

العلاقـة مـا بين الموســيقـا وجهـازنـا العصــبي وعن حقيقتهـا وضـرورا تها. مقابل ذلك ينشرون حكاياتهم الاستعراضية في سجع صــيّاحٍ صــدّاحٍ عن المعجزة [الموســيقية]، وهذا بالذات هو ما يضــيرنـا. [ولا يهّمنـا] الاعتقـاد الجـازم عنـد الـدكتور ألبريشــت Albrecht الذي كان يصــف لمرضــاه الموســيقا كدواءٍ مسـيّلٍ للعرق، ولا تطيُّر أورشـتيت الذي يعتقد بأن سـماع الكلب لمقامات معينة يعني للكلب ضــرباتٍ [دماغية] ذات ردِّ فعل [عضــوي] هو النحيب[87].

وقد يكون بعض أصــدقاء الموســيقا غير مطلعين على أدب كامل مكتوب عن التأثيرات الموسيقية في الجسم [الإنساني] وكيفية اسـتغلالها في الشـفاء. ويحاول أغلب «أطباء الموسـيقا» أن يجعلوا خصـوصـيةً للموسيقا مرتبطةً جدّاً بغيرها وعابرةً، خصوصيةً ذات تأثير مستقّل [ومستمرّ]. وهم يدخلون إلى غرائب في غاية الإثارة، إنمـا ليســت أهلاً للثقـة فيمـا يتعلق بطريقـة المراقبـة، وتنتهي إلى تفاسير غير علميةٍ.

ومن وقت فيثـاغورث Pythagoras، الذي يقال عنه بأنه كان يطبِّب من خلال الموســيقا ويفعل المعجزات، إلى يومنا هذا تظهر من وقتٍ إلى آخر تعـاليمُ تتغذى على أمثلـة جـديدة أكثر منهـا على أفكار جديدة. تتلخص هذه التعاليم بربط اسـتعمال الموسـيقا بشـفاء أمراض عديدة مرتكزةً إلى تأثير الأنغام على أعضـاء الجسم بشكل مهيّج أو مسـكّن. ويحكي بيتر ليشـتنتال Peter Lichtenthal لنا بالتفصــيل في [كتابه] «الطبيب الموســيقي» كيف تشــفي الأنغام أمراض المرارة، ووجع الورك، والصـرع، والتخشّب، والطاعون،

[87] ـ «روح الطبيعة»، الجزء الثالث، صفحة 9 [تأليف أورشتيت]. المؤلف

وحمّى الجنون، والتشـنج العصـبي، وحمّى الأعصـاب. نعم وحتّى الغباء < [باللاتينية] Stupiditas >[88].

بعضـهم ينطلق من [الناحية الفيزيولوجية، أي من] الجسم نفسه ليعلِّل قوة الشـفاء عن طريق الموسـيقا بالتأثير الفيزيائي للأمواج الصـوتية التي تنتقل عن طريق أعصـاب السّـمع إلى الأعصـاب الأخرى، ويصـير اهتزازها العام من ثمّ علاجاً للعضـو المعطوب. إن الانفعال المرافق هنا هو فقط نتيجةٌ للاهتزازات العصـبية، إذ إن العاطفة لا تسـبب مجرد تغيرات جسـمانية إنما أيضـاً التغيرات الجسـمانية نفسـها تصـنع عواطفها المطابقة لها. وبحسـب هذه النظريـة < التي سـبق إليهـا الإنكليزي ويـب Webb> والتي من أتباعها نيكولاي Nicolai وشـنايدر Schneider وليشـتنتال و ي. ي. إينغل J. J. Engel وزولتسـر Sulzer، يحركنا فن الموسـيقا ويهزنا كما تهتز النوافذ والأبواب عندما تحركها الرياح. وواحدٌ من الأمثلة التي تدعم [ما سبق ذكره] هو الموظف بويل Boyles الذي تبدأ لثَّته بالنزف عندما يسمع صـوت منشـارٍ يجلخ. هناك أشـخاص يبدؤون بالتشـنج عصـبياً عندما يسـمعون صـوت رأس سـكين مدبب يحزّ على الزجاج. ولكن هذا ليس بموسـيقا. وإنه لشـيء يجب أن نؤكده ـــ وسيكون له أهمية غير قليلة في النتائج القادمة ـــ وهو اشـتراك الموسـيقا مع الظواهر التي تؤثر في الأعصـاب بعنصـر جوهري ألا وهو الموجـة الصـوتيـة. ولكن، وطبقاً لنظريةٍ مادية،

---

88 ـــ وصلت تلك التعاليم إلى أقصى درجات الارتباك عند الطبيب الشهير بابتيستا بورتا Baptista Porta، الذي جمع بين مفهومي النبتة الطبيعية و الآلة الموسـيقية. لقد عالج مرض الجفاف بـ [صوت] الفلوت المصنوع من جذوع نبتة الـ Nieswurz [و هي نبتة اشتهرت في العصور الوسطى الأوربية بفاعليتها الشاملة. من حيث المبدأ هي نوع من المسـكن الذي يمكن أن يوصـف للأمراض القلبية ويمكن أن يؤدي إلى التسـمم]. [و هكذا] افترض أن آلة موسـيقية [فلوت ؟] مصـنوعة من الـ Pappel نوع من الحَور. تشفي أوجاع الورك، و أخرى مصنوعة من أسطوانة نبتة القرفة Zimtroh تخلّص من الإغماء < الموسوعة، فصل الموسيقا [بالفرنسية] >. المؤلف

يجـب هنـا أن نميز ونقول: إن فنَّ النغم يبـدأ من حيـث ينتهي تـأثير الأصـــوات [الفيزيائية] المنعزلة. وبالمناســبة، فإن الشـــجن الذي يســـتولي على المســـتمع بســـبب [حركة] (أداجيو) لا يقارن أبداً بصوتٍ حادٍ مزعجٍ [لا موسيقي].

والبعض الآخر من كتّابنـا <من بينهم كـاوش Kausch وأكثر الجماليين> يفسّر التأثير الاستطبابي للموسيقا من الناحية الموسيقية [النفسية]. وبحسـب شـرحهم تُحيي الموسـيقا الانفعالات والعواطف في الروح تسـبب الانفعالات تحركات قوية للجهاز العصـبي تسبب التحركات العصبية ردّ فعل شفائي للعضو المريض. إن هذا التبرير الذي لا نحتاج إلى الوقوف عند قفزاته تأخذه هذه المدرســة المثالية «النفسـية» كسـلاح مقاوم للمدرسـة المادية [الفيزيولوجية]. وإن المقـاومة تمتّد، وتحت قيادة الإنكليزي المحترم وايت Whytt، إلى نكران العلاقة بين عصب السمع والأعصاب الأخرى. وهذا ـــ بالتناقض مع علم الفيزيولوجيا ـــ يجعل أي توارد جسماني يصب في الجملة العصـــبية عن طريق تنبُّه عصـــبي للأذن، يجعله طبعاً غير ممكن. لا تزعجنا فكرة أن الموسيقا محرّكة لانفعالات كالحب، والحزن، الغضـب، الإعجاب في روح [المسـتمع]، والتي [من ثمّ] تكون شـــافيةً للجســـم عن طريق التهيُّج المفيد. ونحن نفكِّر دائماً بالتقرير العلمي المســلي الذي أعطاه واحدٌ من أبرز علماء الطبيعة عندنا فيما يخصُّ ما يُسـمَّى بسـلاسـل غولد بيرغر Goldberger الكهرومغناطيسية. إنه يقول: «لا يمكننا الجزم بأن التيار الكهربائي

لا يقدر على شـــفاء أمراضٍ معينـة، ولكننا نجزم بأن ســـلاســـل غولدبيرغ لا تقدر على إنتاج التيار الكهربائي». وإذا ما اتجهنا بهذا الكلام إلى أطباء الموســـيقا عندنا فســـيعني ذلك أنه من الممكن أن تقود انفعـالات وجدانيـة بعينهـا إلى تحوّل إيجـابي [علاج] لأمراضٍ جسـمانية، إنما من غير الممكن أن نسـتحضـر عن طريق الموسـيقا وفي كل وقت انفعالات وجدانية بحسب الطلب.

وبهذا تتفق النظريتـان النفســـيـة والفيزيولوجيـة في إظهـار أن المقدمـات غير المؤكدة تعطي نتائج أقل تأكيداً، وأخيراً تعطي واقعاً عمليـاً مشـــكوكـاً في أمره. ويمكن للفكر المنطقي أن يقبـل بوجود طريقة [جديدة] للاســـتطباب، ولكنه من غير اللطيف ألا يقوم حتى الآن طبيب واحدٌ بمعالجة مرض التيفوس بإرســـال مريضـــه إلى أوبرا مايربير Meyerbeer «النبي»، أو أن يســـتعمل آلة الهورن في عملياته عوضاً عن استعمال المشرط.

إن التأثير الجسماني للموسيقا لا يمكن اعتباره دواءً فعلياً للعلاج، لأنه ليس بالقوة الكافية أو بالضمان الكافي أو بالاستقلالية الكافية، لا نفسياً ولا جمالياً، ولا يمكن آخِـراً أن يُبحث بهذا الشكل التعسفي. إن كل علاج معتمدٍ على مساعدة الموسيقا يأخذ شكلاً استثنائياً لا يكون مرجع نجاحه أبداً الموسيقا فقط، بل إلى شروط ذاتية بدنية وذهنية في الوقت نفسه. وإنه لمن المثير جداً للانتباه أن المجال الطبي الوحيد الذي نراه يستخدم الموسيقا فعلاً هو معالجة المجانين [المختلين عقلياً]، يعكس التأثير الموسيقي بشكل أساسي على الناحية الذهنية[89].

[89] ـ مما يؤكد، حسبما أفهم، علاقة الحسّي بالذهني. المترجم

يســتعمل الطب النفســاني الحديث الموســيقا، كما هو معلوم، بحـالات كثيرة وبحظٍّ [وافرٍ] من النجـاح. وهذا [النجاح] يســتند لا على التهييج المـادي [الفيزيولوجي] للجهـاز العصــبي، ولا على التحريك [النفســي، بالمعنى الســابق الذكر] للعواطف، إنما على التـأثير المهدّئ والمفرح للموســيقا الـذي يُمكن أن يؤثر بـه عمـل موسـيقي نصـف حالم أو نصـف جاذب في مزاج قاتم أو في مزاج مشـحون. وإذا ما أنصـت المريض عقلياً أيضـاً إلى الناحية الحسـية [في الموسيقا] وليس إلى الناحية الفنية [الذهنية]، إذن فهو ـــ حينما يكون منتبهاً ـ يقف على مرتبةٍ، ولو دنيا، من التذوق الجمالي.

وكيف يعيننا هذا ـــ كل المقولات الموسيقية / الطبية ـــ على التقرب من المعرفـة الحقيقيـة لفن النغم ؟ الجواب هو: الإقرار بظـاهرةٍ معروفـة منـذ القـدم، ألا وهي ظـاهرة التهيّج الفيزيـائي الحاصـل من«الانفعالات» و«العواطف» المستدعاة عبر الموسيقا. وإذا ما توضــح لنا أن أحد مكونات الحركات الوجدانية الحاصــلة عن طريق الموســيقا هو فيزيائي، إذاً وبناءً عليه، تتوجب دراســة هذه الظاهرة الحاضـرة بشكل جوهري في حياتنا العصبية، تتوجب دراســتها أيضــاً من الناحيـة الجســمانية. هذا يعني أنه لا يمكن للموسـيقي أن يكوّن لنفسـه رأياً علمياً حول هذا الأمر دون أن يطّلع على ما وصـل إليه علم الأعضـاء، في يومنا الحاضـر وفيما يخص العلاقة ما بين الموسيقا والأحاسيس.

إذا تتبعنـا الطريق الـذي يُفترض بـاللحن أن يـأخـذه ليتمكن من التـأثير في مزاجنـا الوجداني، فســنتعرف الدرب الذي يمتد ما بين الآلة التي تصـنع الاهتزازات إلى العصـب السـمعي، العملية التي تشرحها بشكل كافٍ الإضـافات العظيمة التي قدّمها في هذا المجال كتاب هيلم هولتس Helmholz «مبادئ اسـتشـعار النغم»؛ إن علم الصـدى يشير بدقة إلى الظروف الخارجية التي نستطيع ضمنها أن نسـمع بدايةً أي صـوت، أو نسـتطيع أن نسـمع هذه النغمة أو تلك،

وهنـا يكشـــف لنـا علم التشـــريح من خلال الميكروســـكوب أدق التفاصـيل وفي العمق، بنية عضـو السـمع. ورغم أن علم الأعضـاء لم يستطع أن يجرّب [إلى الآن] بشكل مباشر على العضو المذكور، البالغ الصـــغر ومعجزة البناء المختبئة، إلاَّ أنه اســـتكشـــف طريقة عمله جزئياً وبكل ثقةٍ من جهة، واسـتند على فرضـية هيلم هولتس من جهةٍ أخرى، بحيث أصـبح مجمل مسـيرة الاسـتشـعار النغمي واضـــحاً بشـــكل يكون معه من الناحية الفيزيولوجية مفهوماً. في النطـاق الـذي تحـاذي فيـه العلوم الطبيعيـة علم الجمـال، أي أبعد من ذلك، أضـــاء لنـا هيلم هولتس مـا كـان مظلماً جداً، وأنـار بـأبحـاثـه الانســـجامات الصـــوتية وقرابة الأنغام بعضـــها إلى بعض. وهنا نتوقف، وهنا لا يوجد عندنا من مزيد. إن أهم شـيء بالنسبة لنا يبقى لغزاً وهو الميكانيكية العصبية: من الشعور بالصوت إلى الإحساس به، نحو الانتقال إلى حالةٍ وجدانية. ويعرف علم الأعضـاء بأن ذلك الذي نشعر به كصوت هو حركة الخلايا داخل النسج العصبية، هو على الأقل [تنبيه] العصـب السـمعي ضـمن الأعضـاء المركزية. ويعرف علم الأعضـاء أيضـاً بأن ألياف العصـب السـمعي مرتبطة بالأعصـــاب الأخرى وممرِّرة للتنبيهات [العصـــبية / الســـمعية]، بحيث يكون للســـمع تمديدات إلى الدماغ الأكبر والأصـــغر، إلى الحنجرة، الرئة، القلب. ولكن من غير المعروف [حتى الآن] طبيعة الطريقة الخاصـــة التي تؤثر الموسـيقا من خلالها في الأعصـــاب، وأكثر من ذلك، من غير المعروف كيف تؤثر عوامل موســـيقية متباينة (أكوردات، إيقاعات، آلات) في أعصابٍ مختلفة.

هل يتســرب الشــعور بالصــوت الموســيقي إلى كل ما يرتبط بالعصـب السـمعي من ألياف [مختلفة] أم يقتصـر على بعضـها ؟ ما هي درجـة قوتـه ؟ من أيـة عوامل موســـيقية يتنبَّه الدماغ، ومن أية عوامل موســـيقية [أخرى] تتنبَّه الأعصـــاب المتجهة إلى القلب أو الرئة أكثر من غيرها ؟

لا نستطيع أن نكذِّب تأثير موسيقا الرَّقص في الشباب حيث يحسّون بشحنات داخل أجسامهم وبخاصة في أرجلهم ـــ إذ إن عفويتهم الطبيعية لم تزل غير مقهورةٍ عن طريق المدنية ـــــ. وســـنكون محدودي الرؤية حين نريد أن نحوّل ســـبب تأثير المارش والموسـيقا الراقصـــة الفيزيولوجي إلى تداعيات أفكارٍ نفسية فقط متناسين الأول. إن الجزء النفسي هنا ـــ وهو إحياء الذاكرة المرتبطة بمتعة الرقص المعروفة لنا سابقاً ـــ لا يمكنه وحده تفســير [هذه الظاهرة]. لا تُشـــحن الأقدام لأن الموســيقا راقصـة، إنما هي موسـيقا راقصـة لأنها تَشـحن الأقدام. وإذا ما انتبهتم في دار الأوبرا فســتلاحظون الســيدات اللواتي تتمايل رؤوسـهن من دون قصـد عند رنين الألحان الحيوية والنابضـة، وسـتلاحظون بأن هذا لا يحصـل عند [الاسـتماع إلى] الألحان البطيئـة ولو كـانـت مؤثرةً وغـايةً في الغنـائية. هل يعني هذا بأن عوامل موســيقية معينة، بخاصـــة إيقاعية، تؤثر في أعصـــابٍ حركية، وعوامل أخرى [لحنية مثلاً] تؤثر في أعصابٍ شعورية [عاطفية]؟ متى هذا، ومتى ذاك(90)؟

90 ـــ [يتحدث المؤلف عن فرضية العالم كاروس .Carus و يجب هنا أن نذكر بأن العلم الأحدث قد أثبت أن مركز الســمع هو في الدماغ وأن للذكر مركزاً واحداً بينما للأنثى أكثر من مركز (منـه مـا هو موجود أيضـــاً في مقدمة الدماغ)]. إنه من غير المؤكد علمياً بأن أصـل عصـب السـمع موجود في الدماغ الأصـغر، و هذا أيضـاً ما يزعزع فرضـية كاروس من أسـاسـها. يفسّـر كاروس التنبيه [العصـبي] الذي يقود إلى الحركة كما يلي: مركز العصـب السـمعي هو الدماغ الأصـغر الذي هو بحسـب كاروس [في الوقت نفســـه] مركز الإرادة. و من هنـا و من اجتمـاع المركزين يـأتي [ردّ] الأفعـال المحددة كالشجاعة المرتبطة بتأثير انطباعات سمعية [معينة].
و يأتي هارليس Harless < في ر. فاغنر [غير ريتشـــارد فاغنر الموســيقي]، المعجم المختصـر في علم الأعضـاء، فصـل «السـمع» > فيعطي الأحقية للإيقاع المجرّد في التأثير على غريزة الحركة كما هو مُعطى للإيقاع الموســيقي، دون أن يأخذ الانطباع السمعي[النغمي] بالحسبان. المؤلف

هل يتفعّل الجسم الثخني Sonnengeflecht [الفاصل ما بين فلقتي الدماغ] بصورةٍ خاصة، والذي يعُـد تقليدياً مركزاً معترفاً به للشـــعور ؟ وهل تنفعل الأعصـــاب الودودة Die symphatischen Nerven(وقد قال لي بوركينيَه Burkinje [عالم فيزيولوجي] إن اسمها هو الأجمل) ؟ والسؤال بـــ (لماذا) عن رنين ما نفّاذٍ مزعج وآخر صـــافٍ مريح يُعلل عن طريق [علم] الصـــدى بتماثل أو عدم تماثل الدفقات الهوائية المتتالية. والسؤال بـــ (لماذا) عن انسجام أصواتٍ مركّزة أو متناثرة يُفسّر بـالســـير المنتظم / غير المتعثر، أو بـالســـير غير المنتظم / المتعثر[91]؟

لا تكفي هذه التفاسير، المتعلّقة بشكل أو بآخر بالشعور السمعي البسيط، لا تكفي الجمالي الذي يصبو إلى شرح الإحساس والذي [ما يفتأ] يسأل: كيف يمكن لسلسلةٍ من الأصوات المنسجمة أن تُعطي انطباعاً بالحزن ولسلسلة أصواتٍ [أخرى] منسجمةٍ أيضاً أن تُعطي انطباعاً بالفرح ؟ وكيف تترك الأصوات الصافية نفسها، ولكن بأكوردات أو بآلات مختلفة، إيحاءات مباشـــرةً متباينة، غالباً ما تفرض بقوةٍ أمزجةً متعددة ؟

إن علم الأعضاء ــ بحسب معلوماتنا الحاضرة وتقييمنا الحالي ــ لا يستطيع تقديم الإجابات عن الأسئلة الواردة آنفاً. وكيف له هذا ؟ إنه لا يعرف كيف يجلب الألم الدمعة وكيف يســتدعي الفرح

[91] ــ هيلم هولتس، مبادئ استشعار النغم، الطبعة الثانية، 1870. المؤلف

الضـحك[92]، ولا يعرف ماهية الحزن والسـعادة. وليحذرْ كل واحدٍ من أن يطـالـب علمـاً من العلوم إعطـاء بيـانـاتٍ ليس بمقـدوره إعطاؤها[93]. إنه من الطبيعي أن أصـــل كلّ إحســـاس ينطلق عبر الموســـيقا، يكمن أولاً في تنبيه محدد للأعصـــاب ناتج عن انطباعٍ سـمعي. ولكن كيف ينقلب [مجرد] تنبّه العصـب السـمعي، الذي لا نعرف أين مركزه بـدقـة، إلى نوعيـةٍ شـــعوريـةٍ في الوعي ؟ كيف يصـبح الانطباع الجسـماني حالةً روحانية ؟ وكيف يُمسـي الشـعور إحســاســاً ؟ هذا يقع في إطار بقعةٍ سـوداء لم يسـتطع أي باحثٍ أن ينيرها. إنهـا آلافٌ مؤلّفةٌ من أوصـــاف لغز أوّلي: علاقة الجســـم والروح. إن هذا التمثـال الخرافي [اللغز] لن يرضـــى أن يتزحزح من مكانه[94].

يقدم علم الأعضـــاء لعلم الموســـيقا معلوماتٍ قيمةً عن طبيعة الانطباع السـمعي العضـوي، وما زال يسـتطيع أن يحرز تقدّماً في هذا المجال. أما على نطاق الســؤال الموســـيقي [الجمالي المذكور

---

92 ـــــ خطا التفسير العلمي الأحدث بلا شك إلى الأمام. و نذكر مثلاً دور السيّالة العصبية البيوكيمائية. المترجم

93 ـــــ نورد استشـهاداً من [كتاب] «الطب النفسي» لعالم الأعضاء القدير لوتسه Lotze الذي يقول فيه < في الصـفحة 237 >: «يجب أن نُقرّ بأن ملاحظاتنا عن اللحن لم تقدنـا [بعـد] إلى معرفـة أي شـــيء عن الشـــروط التي تحكم انتقـال الأعصـاب من شـكل [معين] من التنبيه إلى شـكل آخر، مقدمةً القاعدة الفيزيائية للإحســاس الجمالي القوي الناتج عن التغيير النغمي». و يقول <صـفحة 236> عن الانطباع الذي تقدمه أحياناً نغمةٌ بسـيطةٌ واحدةٌ للإحســاس، مثيرةُ الارتياح أو عدمه، يقول ما يلي: «من المســتحيل لنا أن نفسّـــر تحديداً هذه الانطباعات ا لتي تتخلف عن اسـتشـعارات بسـيطة، أن نفسّـرها بأسـباب عضـوية – لأن الغموض يكتنف أكثر من اللازم الجهـة التي يتم فيهـا تغيّر الوظـائف العصـــبيـة بفعـل تلـك الانطبـاعـات. فكيف يمكننـا أن نعيّن عنـدئـذ مـا يلاقيـه وجود هـذه الانطباعات من دعم أو معارضة ؟». المؤلف

94 ـــ يلاقي هذا الرأي إيجاباً قيّماً من دوبوا ـــ رايمون Du Bois- Reymond . إن الكلمة التي ألقـاهـا الأخير في لقـاء علمـاء الطبيعـة في لايبتســـيغ عـام 1872 بعنوان «عن الحدود المعرفية للطبيعة» تؤكد هذا الرأي. المؤلف

أعلاه] الأسـاسـي، فمن الصـعوبة حصـول ذلك. وطبقاً لهذه النتيجة يســتخلص علم الجمـال لفن الموســيقا وجهة النظر التي تقول إن أولئك المنظرين الذين يبنون مبدأ الجميل في الموســيقا على تأثير الإحسـاس، ضـائعون علمياً نظراً إلى عدم اسـتطاعتهم أن يكتشـفوا ماهية هذه العلاقة [كيف يصبح الانطباع الجسماني حالةً وجدانية]. أي أنهم يقدرون [هنا] فقط أن يحزروا وأن ينسجوا نسج الخيال. إن الانطلاق من [مقولة] الإحســاس لن يكون مبعثاً لأي هدف فني أو علمي. [وإذا كـان همّ النـاقد] وصــف ما يعتريه من حالة ذاتية عند سـماعه لإحدى السـينفونيات، فهذا لن يشـرح قيمة تلك السـينفونية وأهميتها، ولن ينفع، أبعد من ذلك، أي طالب علم ـــ ما دام [الناقد مصرّاً على] الانطلاق من مبدأ الانفعالات.

إن الفكرة الأخيرة مهمة. وإن كان صـحيحاً أن أحاسـيس معينة مرتبطة بشكل مضـمون مع طرائق موسيقية معينة في التعبير ـــ كمـا يحـب المرء أن يعتقد وكمـا يجـب عليه أن يفعل لتبرير الأهمية المعطاة لتلك العلاقة ـــ، لكان من السهل قيادة المؤلف المبتدئ إلى بلوغ ذروة التعبير الفنّي بشــكلٍ ســريع. وهذا ما أرادوه فعلاً: يعلّم ماتيزون في الفصـل الثالث لكتابه «قائد الأوركسـترا الكامل» كيف يمكن أن تُلحّن الكبريـاء، الخضــوع، وغيرها من العواطف، حيث يقول مثلاً «إن خلق الغيرة يجب أن يحتضـن [موسـيقياً] كلّ ما هو مُقرف ومعكّر ومسـكين». ومعلّم آخر من القرن الماضــي [الثامن عشـر] هو هاينشـن Heinchen يعطينا ثماني صـفحات من أمثلة الباص المرافق Generalbass، يشــرح فيها كيف من المفترض على الموسيقي أن يعبّر عن عواطف «حيوية، متصارعة، عظيمة،

خائفة، أو عاشقة»[95]. ولا يبقى إلا أن تبدأ هذه» الوصفات «بجملة كتب الطبخ المعروفة» ضـعي، وخذي... «أو أن تنتهي» [كوصـفة طبيـة] بتوقيع الطبيـب. وعبر هـذه الجهود المـذكورة نصـــل إلى القناعة التالية: إن الخصوصية [المطّاطة] للقواعد الفنية هي ضيقة وواسعة في آن معاً.

لا أرضـــية لتلك القواعد التي تحكم إحياء مشـــاعرٍ معينةٍ، ولا ينتمي ذلك من قريب إلى علم الجمال ما دام فيه حصّـــةٌ جســـمانية راســـخة. كـان يجب على«الوصـــفة» الجمـالية أن تعلّم المؤلِّف الموســـيقي كيف يصـــنع الجميل في الموســـيقا وليس كيف يوزع الانفعـالات المختلفة على الجمهور. إن تلك القواعد ضـــعيفة فعلاً، يدل على ذلك بأوضـح ما يكون تطلعُها إلى ما يجب أن تصـير إليه من قوةٍ ســحرية: فإذا كان التأثير العاطفي لكل عنصـــر موســـيقي حتمياً ومن الممكن دراسته بهذا الشكل، فسيكون من المستطاع أن نعزف على وجدان المســـتمع كما يعزف المرء على مفاتيح البيانو. وإذا مـا اســـتطعنـا هذا فهل يؤدي الفنّ بـذلـك وظيفتـه ؟ على هذه الشـاكلة يحضـرنا هذا السـؤال المشـروع، وتأتي الإجابة من ذات نفسـها [فوريةً و] سلبية. إن الجمال الموسيقي فقط هو القوة الحقيقية للمؤلِّف الفنان، يخطو بكل ثقةٍ مسـتنداً إليها ليخترق موجات الزمن العاتية، إذ لا تسـتطيع اللحظة العاطفية أن تكون له ولو قشـــةً تنقذه من الغرق.

لقد طرحنا سؤالين: الأول ـــــ ما هي خصوصية اللحظة التي تُحدث التأثير الموسـيقي؟ والثاني ـــــــ هل اللحظة المذكورة ذات

95 ـــــ من المسلي أن نسمع تعاليم المستشار و دكتور الفلسفة فون بوكلين v.Boecklin، الذي يقول في [كتابه] «مقاطع من الموسـيقا الرفيعة» < صـفحة 34، سـنة 1811 > مايلي: «لنفترض إنه على الموسـيقا أن تعبّر عن إنسـان مهان فيجب عليها حينذاك أن تنضح بجمال الدفء بعد الدفء، [بجمال] الضربة بعد الأخرى و بالغناء المتعالي عن الصـــغائر و المليء بالحياة. [يجب أن تكون] الأصـــوات الداخلية متســـارعة، تنبض بضربات متقطعة مرعبة تصدم المستمع المتحفِّز». المؤلف

طبيعة جمالية؟ ويرى المرء أن السؤالين يلقيان جوابيهما [هنا] عند معرفة عامل واحد لا غير هو: شـدّة التأثير على الجملة العصـبية. في هذا العامل تقع القوة المميِّزة والمباشِـرة للموسـيقا المحركة للانفعالات، مقارنةً مع أي فنٍّ آخر لا يتعامل مع الأنغام.

[ونصـل أخيراً إلى الجملة التالية]:كلما كان تأثير الفن أكثر جسمانية [باتولوجيةً]، فاعلاً بشكل حسّي، أصبح أقل جماليةً. هذه الجملة لا تقبل بطبيعة الحال العكس. ولذلك يجب أن يُؤكَّد ضـمن عملية الخلق الموسيقية وضمن النظرة إلى الموسيقا، على عاملٍ مختلف يستطيع أن يُمثل الجميل في هذا الفن بشكل صرفٍ وأن يكون مواجهاً [بديلاً] للعامل الأول المعتمِد على الخصوصية الموسيقية في تهييج العواطف، أن يكون مقترباً من الشروط الجمالية العامة التي تحكم الفنون الأخرى: [هذا العامل] هو «النظرة [الجمالية] الخالصة ». وسنأتي في الفصل القادم على استعراض هذا العامل، على استعراض شكل ظهوره في فن النغم واستعراض ارتباطه على أرض الواقع مع الحياة الوجدانية في علاقاتٍ ذات صورٍ متعددة.

ريغوليتو

أوبرا للمؤلف جوسيبي فيردي، كتب نصها، المبني على درامـا فيكتور هوغو «الملـك يتسلى» فرانشيسكو ماريا بيافيه

ميلتـون كـروس
ترجمة: ديالى حنانا

الشـــــخصيات

دوق مانتوا تينور
بورسا، أحد أفراد الحاشية تينور
الكونتيسة تشيبرانو ميتسو ـــــ سوبرانو
ريغوليتو، مهرج الدوق الأحدب باريتون
الكونت تشيبرانو، أحد النبلاء باص
مارولو، أحد أفراد الحاشية باريتون
كونت مونتيروني، احد النبلاء باريتون
سبارافوتشيل، قاتل محترف باص
غيلدا، ابنة ريغوليتو سوبرانو
جيوفانا، مربية غيلدا ميتسو ـــــ سوبرانو
غلام سوبرانو
حاجب باريتون
مادالينا، أخت سبارافوتشيل كونترالتو
أفراد الحاشية، سيدات وسادة القصر، خدم

المكان: مانتوا، إيطاليا

الزمن : القرن السادس عشر

التقديم الأول : تياترو لافينيس، فينيسيا، 11 آذار عام 1851

اللغة الأصلية: الإيطالية

تأثر فيردي تأثراً كبيراً بـ دراما فيكتور هوغو التي تدور حول المكيدة والخيانة والثأر في بلاط فرانسوا الأول ملك فرنسا، ورأى أنها تصـــلح لحبكة أوبرالية. وحين طلب منه «تياترو لا فينيس»

كتابة أوبرا أصر على الـ ليبريتو الذي كتبه بيافيه والمبني على تلك المسـرحية. وعلى الرغم من تغيير عنوانها، الذي يثير الشـك نوعاً ما، من «الملك يتسـلى» إلى «اللعنـة»، إلا أنـه لاقى معـارضـة الرقيب. وبسـبب الاضـطراب السـياسـي في تلك الفترة فقد رأت السـلطات أنه من غير الحكمة تقديم قصـة عن الانحطاط الملكي. وهكذا جرى تغيير مكان الحدث إلى قصـر دون مانتوا، وهو نبيل إيطالي صـغير الشأن، كذلك جرى تغيير العنوان إلى ريغوليتو. وقد رضي فيردي بذلك، وكذلك السلطات الإيطالية.

ألف فيردي الأوبرا في سـتة أسـابيع، ونجح عرضـها نجاحاً باهراً.

الثمية الأولى التي نسمعها في المقدمة القصيرة هي ثيمة اللعنة التي أوقعها كونت مونتيروني على ريغوليتو. وسـرعان ما تفسـح هذه الموسـيقا الكئيبة الطريق أمام لحن إيقاعي يسـمع أثناء رفع الستارة.

الفصـل الأول

المشـهد الأول: قاعة رقص متألقة في قصـر دوق مانتوا. ثمة فرسـان مع سيداتهم، بعضـهم يرقص. يدخل الدوق وهو يتحدث مع بورسـا. إنـه يحدثـه عن فتـاة جميلـة لاحظهـا في القداس قبل ثلاثة شـهور. وقد علم أنها تعيش في منطقة نائية من البلدة، وأن شـخصـاً غريبـاً يـدخـل منزلهـا كـل ليلـة. عنـدئـذٍ يتحول اهتمـام الـدوق إلى السـيدات في القاعة ويعلن أن زوجة الكونت تشـيبرانو هي الأجمل بينهن. ينبهه بورسـا إلى أن يسـمع ذلك تشـيبرانو فيحذر السـيدة المعنيـة من عينـه الزائغـة. يجيبـه الـدوق أن ذلـك سـيكون مـدعـاة للأسـف. وفي آريا رشـيقة خالية من الهم (Questa O quella)

يجمل الدوق فلسفته الساخرة حول النساء. ليس للإخلاص جاذبية عند العاشق الحقيقي الذي ينشد الحرية في الانتقال من امرأة إلى أخرى. إنه يحتقر روح الغيرة عند الزوج، ويزدري غضب العاشق.

يبدأ الضيوف الآن الرقص على أنغام المينويت، ويقود الدوق بأناقة الكونتيسة شيبرانو لتكون شريكته في الرقص. ومما يزيد قلقها مضيه في خلق عاطفة متقدة، ثم يرافقها إلى خارج القاعة أمام عيني تشيبرانو. يسخر ريغوليتو، الذي دخل تواً والذي لاحظ خروج الدوق، من غضب تشيبرانو ومن ارتباكه. يخرج الكونت من القاعة للحاق بالدوق وينضم ريغوليتو إلى أفراد الحاشية الذين يصيحون بمكر مرح مندهشين من سخريته من شيبرانو. يبتعد المهرج باضطراب، في حين تضج الحاشية بالضحك. ثمة إنترلود قصير يُعزف أثناء انضمام الضيوف لرقصة الـ بيرجوردان، رقصة البلاط الفخمة.

فجأة تتغير الموسيقا متحولة إلى اللازمة النشطة التي سُمعت في بداية المشهد. يدخل مارولو بسرعة ويخبر أفراد الحاشية بأن ريغوليتو قد صمم على لعب دور العاشق، فهو قد اتخذ حبيبة شابة. وفي تلك اللحظة يعود الدوق للظهور يتبعه ريغوليتو. يطلب الدوق من ريغوليتو أن يدله على طريقة يتخلص بها من تشيبرانو لأن الكونتيسة ملكت قلبه. يقترح المهرج على الدوق أن يتخلص من الكونت إما باعتقاله وإما بقطع رأسه.

يسمع تشيبرانو الحديث مصادفة ويصيح بغضب. يستمر ريغوليتو بتعذيب تشيبرانو إلى أن يهدده تشيبرانو بالسيف. لكن ريغوليتو يتبجح قائلاً بأنه ليس ثمة أذى يستطيع أن يمسه. تقود هذه العواطف المتنوعة إلى كورس دراماتيكي حين يضم أفراد الحاشية أصواتهم ليغنُّو (Vendetta del pazzo!). إنهم يهاجمون ريغوليتو معلنين أنهم لن يتسامحوا مع سخرياته

الشـــريرة. يكرر ريغوليتو القول بـأنـه في مـأمن من انتقـامهم. يتغير مزاج الموسيقا حين يتجمع الراقصون. وتتغنى المجموعة بالمرح والقصف اللذين سادا الليلة. وحين ينتهي غناء الكورس، يسـمع من بعيد صـوت الكونت مونتيروني يطلب إذناً بالدخول. يدخل الكونت وهو يهتف غاضـباً متهماً الدوق باغتصـاب ابنته. وحين يلاحقه ريغوليتو بســخرياته يســتشــيط غضــباً ويتحدى الدوق قائلاً بأن لعناته سوف تلازم المخادع، ويسأل الله أن يأخذ بثأره. يأمر الدوق باعتقال الكونت. يندفع الكونت نحو ريغوليتو ويقول «لتنزل عليك اللعنة، أنت الذي يضـحك من آلام الوالد». يتراجع ريغوليتو وقد امتلأ رعبـاً. تلوم المجموعـة مونتيروني لأنـه أفســـد الاحتفـال وتطلـب منـه المغـادرة. يكرر مونتيروني لعنته، بينما يعلو صوت ريغوليتو منذراً بكارثة. يُخرج الحراس الكونت، ويخرج الجميع من القاعة، وتسدل الستارة.

المشــهد الثاني: شــارع مهجور قرب منزل ريغوليتو. بجانب المنزل فناء مســوَّر له باب يقود إليه. ثمة شــجرة في الفناء. وفوق الحائط ترتفع شــرفة المنزل، في الجانب الآخر من الشــارع ثمة حائط عالٍ، وخلفه يلوح منزل تشيبرانو.

يظهر ريغوليتو في الشـــارع متلفعـاً بعبـاءة طويلـة. تعزف الأوركســترا أكوردات مشــؤومــة حين يتـذكر ريغوليتو لعنــة مونتيروني ـــــــ (Quel vecchio maledivami). يدنو منه سبارافوتشيل ويعِّرفه بنفسه بوصفه رجلاً يستطيع التخلص من أي عدو أو منافس. ثم يضــيف يخطورة وهو يومئ برأســه نحو منزل ريغوليتو «لديك امرأة...». يسـأله ريغوليتو بلهفة، وقد انتابه خوف يتعلق بـ غيلدا، ما هو السعر الذي تطلبه لقاء قتل أحد النبلاء؟ يجيبه ســبارافوتشــيل، يمكن المســاومة عليه، على كل حال ينبغي دفع نصف المبلغ مقدماً. ويمضي القاتل المأجور قائلاً إنه بمساعدة أخته الجميلة يستدرج ضحاياه إلى حانته في ضواحي البلدة وهناك يقتلهم

بهدوء. ويخبر ريغوليتو بأنه يمكنه أن يجده في هذا المكان ليلاً. ثم يبتعد مدمدماً اسمه.

يحدق ريغوليتو إليه وهو يبتعد، ويغني مناجياً نفسه (Pari Siamo). «نحن متمائلان ـــ المجرم وأنا، هو يقتل بالسكين ليلاً، وأنا أقتل بلساني السليط نهاراً». وفي يأس يشجب المهرج تلك الطبيعة، ففي نزوتها الوحشية خلقته إنساناً مشوهاً بشعاً (O Vomini ! O natural). عندئذٍ امتلأ قلبه بغضاً وإزدراء للحاشية، وأخيراً نفض عن كاهله هذه الأفكار المعذِّبة ودخل فناء الدار.

تغدو الموسيقا أكثر حيوية حين تندفع غيلدا إلى الخارج وتعانق أباها. وبعد أن يرحب أحدهما بالآخر(Figlia! Mio Padre) يمتزج صوتاهما في حديث منغم طويل. تناشده غليدا أن يخبرها عن سر الحزن الذي بدأ يلقي بظله على حياتهما. ولكي يتملص من الجواب، يسألها إن كانت قد غادرت المنزل في هذا اليوم. وحين تجيبه بأنها ذهبت لحضور القداس فقط، تعود إليه طمأنينته.

تطلب غيلدا من ريغوليتو أن يحدثها عن أمها. ونزولاً عند رغبتها يخبرها، في مقطع مؤثر، أن أمها ماتت منذ عهد بعيد (Deh non Parlare al misero). والآن، هما وحيدان محاطان بالأعداء ومهددان بلعنة غريبة. ويمتزج صوتاهما في قمة مؤثرة حين يعبران عن حزنهما على الماضي، ويتعهد كل منهما بتكريس نفسه للآخر.

بعد ذلك تسأله غيلدا لم لا يسمح لها بالذهاب إلى المدينة؟ يهتاج ريغوليتو ويتساءل عما إذا كانت قد تجرأت على الذهاب أبعد من المنطقة المجاورة. لكن غيلدا تهدئه وتبدد مخاوفه، لكنها تستشعر وخز الضمير وهي تفكر بالغريب الوسيم الذي شاهدته في الكنيسة. يحذرها والدها من مغادرة المنزل، ويطلب من المربية جيوفانا أن تحرسها جيداً.

يخرج ريغوليتو من باب الفناء ويراقب الشـــارع بحذر. وبينما هو يفعل ذلك، ينســلُّ الدوق، متنكراً بزي طالب، من وراء المهرج ويـدخـل الفنـاء عبر البـاب دون أن يلحظـه أحـد. وقبـل أن يعـاود ريغوليتو الدخول، يرمي الدوق كيساً من النقود إلى جيوفانا ويومئ إليها لكي تظل هادئة ثم يختبئ خلف الشـــجرة. لكنه يُصـــعق حين يخـاطـب ريغوليتو غيلدا بصـــفتهـا ابنتـه. وبعبـارات مؤثرة يودع ريغوليتو ابنتـه. وبعد خروج ريغوليتو تســـتغرق غيلدا في التفكير حول الوسيم المجهول الذي نال إعجابها، وأثناء غنائها يدخل الدوق ويشـــير إلى جيوفـانـا بـالخروج، ثم يركع أمـام غيلدا معلناً حبه في عبارة تكمل غيلدا جملتها.

يقود هـذا إلى ثنـائي غنـائي ملتهـب يصـــرح فيـه الاثنـان عن حبهمـا. تســـألـه غيلدا عن اســـمه، فيجيبها الدوق «والتر مالديه»، طالب متواضـع. في هذه الأثناء يُشـاهد الكونت تشـيبرانو وبورسـا وهمـا يقتربـان من المنزل. وحين يتـأكـد الاثنـان من أنـه منزل ريغوليتو ينســـحبان. تندفع جيوفانا وتقول بأنها ســـمعت وقع أقدام، فتطلب منهـا غيلدا أن تقود الدوق إلى الخارج عبر المنزل، ويودع الاثنان بعضهما بحنان.

تحدق إليه غيلدا وهو يغادر وتكرر بنشـــوة الاســـم الذي ذكره أمـامهـا «Walter Maldê». ثم تشـــرع بغنـاء الآريـا الشـــهيرة (Caro nomeche il mio cor) تعبر بهـا عن حبهـا الذي أُوقِظ للتو. وعند إنتهـاء الآريـا تذهب غيلدا إلى الشـــرفة حاملة مشـــكاة لتضـــيء بها درب حبيبها. وبنعومة تكرر عدة عبارات من آريتها، ويتلاشى صوتها حينما تدخل إلى المنزل.

في تلك الأثناء يواجه تشيبرانو ومارولو وبورسـا وآخرون من أفراد الحـاشـــيـة ريغوليتو وهو عـائد إلى منزلـه. إنـه لا يتبينهم في الشـارع المظلم. يكشـف مارولو عن هويته ثم يقول جئنا لاختطاف زوجة تشيبرانو. يوافق ريغوليتو على أن ينضـمَّ إليهم ويرضـى أن يقنِّع نفســـه كـالآخرين. يضـــع مـارولو قناعاً على عيني ريغوليتو

ويربط فوقه منديلاً حتى لا يتمكن من رؤية شـيء. يقوده المتآمرون نحو منزله قائلين بأنهم ذاهبون باتجاه منزل تشيبرانو.

وحين يـدخلون عنوة منزل ريغوليتو يغنون (Zitti, zitti, moviamo a vendetta) ابتهـاجـاً بخـداعهم ريغوليتو. وعنـد انتهـاء الغنـاء يظهر رجـال الحـاشـــيـة وهم يحملون غيلـدا مقيـدة ومكممـة. الآن يتنـاهى من بعيد صـــوت غيلدا يطلـب النجـدة، ثم صيحة انتصار يطلقها المتآمرون.

ينزع ريغوليتو العصـــابة والقناع ويرى في ضـــوء المشـــكاة وشـاح غيلدا. يندفع كالمجنون إلى داخل المنزل، ثم يظهر من جديد جـارّاً جيوفـانـا المـذهولـة. وخلال لحظـة لا يقوى على الكلام، ثم ينفجر أســـى ولوعـة (Ah ! La maledizione) «اللعنـة»، ثم ينهار وتسدل الستارة.

الفصـــل الثاني

غرفـة مجـاورة لحجرات نوم الـدوق في القصـــر*. يـدخـل الدوق، وفي مناجاة مهتاجة يكشف أنه عاد إلى منزل غيلدا ليجد الباب مغلقاً والدار مقفرة. وفي آريا قصـيرة يصـرح الدوق أنه يتوق بـإخلاص إلى غيلـدا (Parmi Veder le lagrime). يقاطع تأمله الرقيق دخول أفراد الحاشية وهم يغنون في كورس حيوي (Scorrendo uniti remota via). إنهم يعلمونه أنهم نجحوا في اختطـاف عـذراء ريغوليتو. وحين يبوحون بـأنهم أحضـــروا معهم الفتاة، يغني الدوق بتوهج فرحه المتوقع برؤية حبيبته ثانية. وفي نهاية المقطع يهرع خارجاً من الغرفة، تاركاً الحاشية مندهشة من تصرفه الغريب.

* الفصل الثالث حين تقدم الأوبرا بأربعة فصول.

من الخلف يأتي صـــوت ريغوليتو. ولدى دخوله يســـخر منه رجال الحاشـــية مرددين صـــباح الخير. يبحث ريغوليتو بمكر عن آثـار لوجود ابنتـه خـافيـاً قلقـه بغنـائـه لنفســـه وهو يعرج. يختلس ريغوليتو نظرة إلى منديل ملقى على البلاط خـارج الغرفـة، يلتقطه ويتفحصه مدمدماً أنه ليس لـ غيلدا.

وحين يســـأل ريغوليتو عن الدوق تجيبه الحاشـــية بأنه مازال نـائماً. وبطريقة ممائلة يجيبون خادم دوقة مانتوا الذي دخل تواً. وقد أثار هذا شـــكوك ريغوليتو فيصـــيح مواجهاً الحاشـــية أن الفتاة في الحجرة مع الدوق ويطلب من الحاشـــية إعادة ابنته إليه. «ابنته!» يهتف رجال الحاشـــية مندهشـــين. وحين يندفع ريغوليتو نحو باب الحجرة تعترض الحاشـــية طريقه. وفي هذه اللحظة يغني ريغوليتو آريـا دراماتيكيـة مؤثرة (Cortigiani, vil ra zza dannata). شـــاجباً غدر رجال الحاشـــية وخيانتهم. ومرة ثانية يحاول اقتحام حجرة الدوق صـــارخاً «افتحوا الباب أيها القتلة»، ثم يتوســـل أن يعيدوا لـه طفلتـه. وتنتهي الآريـا العظيمـة بطلب الرحمـة « Pietà signori!».

وفي حين يتطلع رجال الحاشـــية إلى المهرج بازدراء ينفتح بـاب الحجرة فجـأة وتخرج غيلدا مســـرعـة وترتمي بين ذراعي والدها. يستقبلها ريغوليتو بحبور، ثم يلحظ دموعها. تهمس غيلدا قـائلـة «أنـا عـار عليك يـاأبـت». وحين يتراجع ريغوليتو برعـب تتوســـل إليه أن يســـتر عارها. يلتفت ريغوليتو نحو الحاشـــية ويأمرها بالخروج. ثمة نغمة واحدة تتكرر في الأوركسترا مشددة على كلماته.

يتهاوى ريغوليتو على كرســـي ويأمر ابنته أن تتكلم. وفي آريا قصـــيرة (Tutte le feste al tempio) تعترف بلقاء محبوبها الشـاب، ثم تخبره كيف انتزعت من منزلها وأحضـرت إلى القصـر. يرتجف ريغوليتو رعباً. وفي ثنائي غنائي يحاول كل منهما مواسـاة الآخر. يصـرح ريغوليتو بأنه ينبغي عليهما ترك القصـر تواً. وفي

تلك اللحظـة يعبر مونتيروني الغرفـة وحولـه الحراس يقتـادونـه إلى السـجن. لكنه يتوقف بصـورة دراماتيكية تجاه صـورة الدوق ويقول بأن لعنته ذهبت هباء لأن الدوق ما زال ينعم في آثامه. وحين يجبره الحراس على متابعة السير يصيح ريغوليتو خلفه قائلاً بأن الثأر لن يتأخر. يحدق ريغوليتو إلى صـورة الدوق ويقسـم على الانتقام، في حين تصـلي غيلدا لتصـبح قادرة على حماية الإنسـان الذي أحبته. يمتزج صـــوتـاهمـا في ثنـائي مرتعش. وحين يغـادر الاثنـان الغرفة تسدل الستارة.

الفصـــل الثالث

حانة سبارافوتشيل في ضـاحية من ضـواحي مانتوا*. يرى في الخلفية نهر مونتشـيو. يجلس سـبارافوتشـيل إلى طاولة داخل الحانة ينظف حزامـاً جلـديـاً. يقف ريغوليتو وابنتـه في الطريق يتحـدثـان باضطراب.

يســـأل المهرج ابنتـه إن كـانـت مـا تزال تحـب الـدوق، تجيبـه «نعم»، إذ ذاك يطلـب منهـا أن تنظر داخـل الحـانـة عبر فتحـة في الجـدار. في تلـك اللحظـة ينـادي الـدوق، وقـد ارتـدى لبـاس جنـدي، طـالبـاً بعض النبيذ. وبينمـا ينتظر تلبيـة طلبه يغني آريا لامعة (La donna è mobile) تصـوره كزير نسـاء مرح. إنه يغني قائلاً بأن عواطف المرأة متقلبة كالنسيم.

* الفصل الرابع حين تقدم الأوبرا بأربعة فصول.

يدخل سـبارافوتشـيل ويضـع إبريقاً من النبيذ وكؤوسـاً على الطاولة ثم يقرع السـقف بمقبض سـيفه. بعد تلك الإشـارة تنزل ما داليناـ من الغرفة العليا. يحاول الدوق معانقتها لكنها تبعده عنها. يخرج سـبارافوتشـيل ويسـأل ريغوليتو إن كان ينبغي عليه قتل الضـحية في الحال أم بعد حين. يطلب منه ريغوليتو انتظار التعليمات. يبتعد سبارافوتشيل باتجاه النهر .

عندئذٍ يبدأ رباعي ريغوليتو العظيم (Un di, se ben rammentomi)، الدوق داخل الحانة يتودَّد إلى ماداليناـ التي تستجيب له بخفر، في الخارج غيلدا وريغوليتو يعبران عن ذلهما وغضبهما. إن العواطف المتصارعة مندمجة بمهارة لتصل بالرباعي إلى قمة رائعة.

يطلب ريغوليتو من غيلدا أن ترتدي ثياب غلام وتنطلق إلى فيرونا حيث سـيلقاها هناك. وحين تغادر يعود سـبارافوتشـيل للظهور. يدفع ريغوليتو للقاتل المأجور سبارافوتشيل نصف الأجر، ثم يخبره بأنه سيعود في منتصف الليل لحمل الجثة إلى النهر. من بعيد يسـمع قصـف الرعد، وخلف المشـهد دوي الكورس منذراً بهبوب العاصفة.

حين يدخل سـبارافوتشـيل ثانية إلى الحانة يعلمه الدوق بأنه قرر قضاء الليل بطوله في الحانة. يقدم سبارافوتشيل غرفته للدوق ثم يقوده إلى الأعلى. وحين يعود تحاول ماداليناـ، التي وقعت تحت تأثير الدوق، إقناع شـقيقها بألا يقتله. وأثناء مجادلتهما تظهر غيلدا وقد ارتدت ملابس

رجل. إنها تغني حبها للدوق الذي دفعها إلى هنا على الرغم من أوامر والدها بالرحيل، ثم تمعن النظر داخل الحانة.

تغني مادالينا قائلة بأنها تعبد الدوق ولا تستطيع أن تدعه يموت. وجواباً على ذلك يقذفها سبارافوتشيل بكيس كبير آمراً إياها أن ترتقه ليضع فيه جسد الضحية. تقترح عليه مادلينا أن يقتل ريغوليتو بدلاً من الدوق حين يعود الأحدب لدفع بقية الأجر. ترتجف غيلدا من الرعب لدى سماعها ذلك.

وأخيراً يوافق سبارافوتشيل على أن يقتل، بدلاً من الدوق، أول شخص يصل إلى الحانة قبل منتصف الليل. يتبع ذلك ثلاثي قصير لكنه دراماتيكي. تصلي غيلدا طالبة العون؛ تهلل مادالينا لأن خطتها ستنجح؛ يكرر سبارافوتشيل عبارات التسوية التي توصل إليها مع شقيقته. تغدو العاصفة أعنف. أزفت الساعة. تقرع غيلدا، التي قررت التضحية بنفسها بدلاً من الدوق، باب الحانة. وحين يرد سبارافوتشيل تخبره بأنها غريب ضل طريقه. تدخل غيلدا فينقض عليها سبارافوتشيل ويطعنها بخنجره.

ثمة فاصل موسيقي يصور العاصفة وقد وصلت إلى ذروة غاضبة، ثم تخمد ببطء. وحين تتلاشى أصوات العاصفة يصل ريغوليتو معتقداً بأن ساعة الانتقام أزفت أخيراً. تعلن الساعة منتصف الليل حين يدق باب الحانة. يرد سبارافوتشيل، ثم يدحرج الكيس الذي يحتوي جسد غيلدا. يدفع له ريغوليتو بقية الأجر ويحمل الكيس قاصداً النهر. وفجأة يتناهى إلى سمعه غناء الدوق الذي يردد مقطع (La donna è mobile). يصغي إلى الصوت وكأنه منوم مغناطيسياً، وحين يتلاشى صوت الدوق يفتح ريغوليتو الكيس ليجد فيه جسد طفلته.

تخبر غيلدا، وهي في النزع الأخير، والدها بأنها ضحت بحياتها في سبيل الإنسان الذي أحبته. يمتزج صوتها بصوت والدها في ثنائي الوداع، ثم تموت بين ذراعي والدها. ينشج المهرج مردداً «طفلتي غيلدا! ميتة!». وفي نوبة يأس ينفجر هاتفاً (Ah ! La maledizione!). ينهار ريغوليتو على جسد ابنته، في حين يتردد صدى ثيمة اللعنة في عنف. وتسدل الستارة.

من معجم الأوبرا

حرف V

إعداد: محمد حنانا

V'adoro pupille – آريا تغنيها كليوباترا «sop» في الفصل الأول من أوبرا يوليوس قيصر لـ هاندل.

Vainement ma bien-aimée – آريا يغنيها ميليو «ten» في الفصل الثالث من أوبرا ملك Ys لـ لالو.

Vakula the Blacksmith
ـ فاكولا الحداد
أوبرا من أربعة فصول لـ تشايكوفسكي. قُدمت أول مرة في بطرسبورغ

في 6 كانون الأول عام 1876. وضع نصها، المأخوذ عن غوغول، ياكوف بولونسكي. وقُدمت النسخة المعدلة (الخفان الصغيران) أول مرة في موسكو في 31 كانون الثاني عام 1887. لمعرفة قصتها أنظر Christmas Eve.
نادراً ما تُقدم خارج روسيا.

Va! Laisse les Couleurs – آريا تغنيها شارلوت «mezzo» في الفصل الثالث من أوبرا فيرتر لـ ماسنيه.

Valencienne ـــــ دور «sop» في أوبريت الأرملة المرحة لـ ليهار. يُغنى الدور أحياناً من طبقة الـ «mezzo».

Valentin – دور «bar» في أوبرا فاوست لـ غونو. هو الجندي شقيق مارغريت.
Valentine – دور «sop» في أوبرا الهوغونوتيون لـ مايربير. هي ابنة سانت ـ بري.

Vallon sonore – آريا يغنيها هيلاس «ten» في الفصل الخامس من أوبرا الطروادیون لـ بيرليوز.

Valzacchi – دور «ten» في أوبرا فارس الوردة لـ ريتشارد شتراوس. هو المخادع الإيطالي شريك أمينا.

Vampyr,Der
ـ مصاص الدماء

أوبرا من فصلين لـ مارشنر. قُدمت أول مرة في لايبزيغ في 29 آذار عام 1828. وضع نصها، المأخوذ عن جون بوليدوري، فلهيلم أوغست فوهلبروك.

الأدوار الرئيسية : روتفين «ten»، جانث «sop»، إيمي «sop»، أوبري «bar» مالفينا «sop».

قصة الأوبرا : إسكوتلندا، القرن السابع عشر.

كان النبيل الإسكتلندي روتفين قد أصبح مصاص دماء، وسوف يطالب الشيطان بروحه إلا إذا ضحى بثلاث فتيات شابات. يقضي روتفين على جانث، لكنه يُقتل بعد ذلك. وبمساعدة أوبري الذي كشف له عن سره، يعود روتفين إلى الحياة في ضوء القمر، ويقضي على إيمي. وأخيراً يحاول قتل مالفينا خطيبة أوبري، لكن أوبري يشي به في الوقت الذي تعلن فيه الساعة انتهاء المهلة التي حددها له الشيطان. ثم يهبط إلى الجحيم.

Vanda ـ فاندا

أوبرا من خمسة فصول لـ دفورجاك. قُدمت أول مرة في براغ في 17 نيسان عام 1876. وضع نصها،

المأخوذ عن ج. شورزيسكي، ف. ب. شومافسكي. عُدلت عام 1879، وعام 1883. يحتمل أنها لم تُقدم مطلقاً، حتى في تشيكيا.

Vanessa ـ فانيسا

أوبرا من أربعة فصول لـ باربر. قُدمت أول مرة في نيويورك في 15 كانون الثاني عام 1958. وضع نصها جيان- كارلو مينوتي.

الأدوار الرئيسية : فانيسا «sop»، أناتول «ten»، إيريكا «mezzo»، كونتيسة عجوز «cont»، دكتور «bass».

قصة الأوبرا : أوربا الشمالية، نحو عام 1905.

كانت فانيسا قد انتظرت عودة حبيبها طيلة 20 عاماً. يصل ابنه أناتول ويخبرها بأن حبيبها مات. يقوم أناتول بإغواء إيريكا ابنة أخ فانيسا، لكنه في النهاية يتزوج فانيسا ويذهب إلى باريس للعيش معها. تدرك إيريكا أن عليها الآن أن تحيا ثانية سهر فانيسا الطويل.

Vanna Lupa ـ فانا لوبا

أوبرا من ثلاثة فصول لـ بيزيتي. قُدمت أول مرة في فلورنسا في 4 أيار عام 1949. وضع نصها المؤلف نفسه.

حظيت ببعض النجاح لدى ظهورها، أما الآن فهي في طي النسيان.

Vanya : 1- دور «mezzo» بنطالي في أوبرا حياة من أجل القيصر لـ غلينكا. هو ابن إيفان بالتبني.

2- دور «ten» في أوبرا كاتيا كابانوفا لـ ياناتشيك. هو طالب يحب فارفارا.

Varlaam – دور «bass» في أوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي. هو راهب جوال.

Varvara – دور «mezzo» في أوبرا كاتيا كابانوفا لـ ياناتشيك. هي ابنة بالتبني في أسرة كابانوف.

Vasco da Gama – دور «ten» في أوبرا الفتاة الإفريقية لـ مايربير. هو المستكشف البرتغالي التاريخي. (نحو 1469 – 1524).

Vašek – دور «ten» في أوبرا عروس بالمقايضة لـ سميتانا. هو ابن ميشا الخجول الذي ينضم إلى سيرك.

Vasto teatro – آريا يغنيها ألبيدورو «bass» في الفصل الأول من أوبرا سندريلاّ لـ روسيني.

Va, Vecchio John – آرييتا يغنيها فالستاف «bar» في الفصل الثاني من أوبرا فالستاف لـ فيردي.

Veau d'or, Le – آريا يغنيها ميفيستوفيليس «bass» في الفصل الثاني من أوبرا فاوست لـ غونو.

Vecchia zimarra – آريا يغنيها كولين «bass» في الفصل الرابع من أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني.

Vecchioto prender moglie, Il – آريا تغنيها برتا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا حلاق إشبيلية لـ روسيني.

Vedova Scaltra, La
ـ الأرملة المخادعة

أوبرا هزلية لـ وولف ـ فيراري. قُدمت أول مرة في روما في 5 آذار عام 1931. وضع نصها، المأخوذ عن كارلو غولدوني، ماريو غيزالبيرتي.
هي مثال ممتاز على كلاسيكية وولف-فيراري الجديدة، وقد حظيت بنجاح لدى ظهورها، لكنها الآن نادراً ما تُقدم.

Vedrai carino – آريا تغنيها زيرلينا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا دون جيوفاني لـ موتسارت.

Vedro mentr’io sospiro – آريا يغنيها كونت ألمافيفا «bar» في الفصل الثالث من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Veil Song – أغنية الحجاب (Nel giardin del آريا bello) تغنيها إيبولي «mezzo» في الفصل الثاني من أوبرا دون كارلوس لـ فيردي.

Vendetta, La – آريا يغنيها الدكتور بارتولو «bass» في الفصل الأول من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Venite inginocchiatevi – آريا تغنيها سوزانا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Venti scudi – ثنائي يغنيه نيمورينو «ten» وبيلكور «bar» في الفصل الثاني من أوبرا إكسير الحب لـ دونيزيتي.

Venus and Adonis
ـ فينوس وأدونيس
أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد للمؤلف

البريطاني جون بلو. قُدمت أول مرة في لندن عام 1684. واضع النص غير معروف.

الأدوار الرئيسية : فينوس «sop»، أدونيس «bar»، كيوبيد «sop».

قصة الأوبرا : تحب فينوس الصياد أدونيس، وترسله إلى الصيد ليبرهن لها عن حذقه. فينوس تندب أدونيس الميت، ويمجد الجميع فضائله.

يُنظر إليها على أنها الأوبرا البريطانية الأبكر، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Vêpres Siciliennes, Les

ـ صلاة الصقليين

أوبرا من خمسة فصول لـ فيردي. قُدمت أول مرة في باريس في 13 حزيران عام 1855. وضع نصها يوجين سكريب وشارل دوفيرييه.

الأدوار الرئيسية : هيلين «sop»، هنري «ten»، غي دو مونتفورت «bar»، بروسيدا «bass».

قصة الأوبرا : باليرمو، عام 1282.

كان الفرنسيون قد احتلوا صقيلية، والدوقة هيلين تندب شقيقها الذي أعدمه الفرنسيون، وتحرض الصقيليين على التمرد. يخفق الحاكم الفرنسي الطاغية مونتفورت في إقناع الصقيلي هنري بالانضمام إلى القوات الفرنسية. هيلين تعد هنري بالزواج منها إن استطاع الثأر لموت أخيها. يخطط بروسيدا الوطني المتعصب لإثارة حقد الصقيليين على الغازين. وعندما يكتشف مونتفورت أن هنري هو ابنه غير الشرعي يخبره

بذلك، لكن هنري يرفض الاعتراف بوالده، لأن ذلك سيمنعه من الزواج بـ هيلين. وفي حفلة رقص في منزل الحاكم، تخطط هيلين وبروسيدا لاغتيال مونتفورت؛ لكن هنري يحميه. ويُعتقل المتمردون. يشعر هنري بأنه قد قام بواجبه الأخير تجاه مونتفورت، وحريٌّ به الآن الانضمام إلى المتآمرين، ومن ناحية ثانية يعترف جهاراً بقرابته بـ مونتفورت، وذلك لكي يحول دون إعدام هيلين وبروسيدا، وليحظى بموافقة مونتفورت على زواجه من هيلين. يخطط بروسيدا أن تشكل أصوات أجراس الزفاف إشارة إلى الصقيليين ليقوموا بذبح الفرنسيين. تعلم هيلين بذلك ولكن بعد فوات الأوان. تقرع الأجراس، ويقوم الصقيليون بذبح الفرنسيين العزل من السلاح.

بنيت قصة الأوبرا على حادثة تاريخية جرت في باليرمو في 30 آذار عام 1282، قام خلالها الصقيليون بذبح الفرنسيين.

Vera Costanza, La

ـ الإخلاص الحقيقي

أوبرا من ثلاثة فصول لـ هايدن، قُدمت أول مرة في إسترهازا في 2 نيسان عام 1779. وضع نصها فرانشيسكو بوتيني.

من النادر جداً تقديمها.

Vere, Capt – دور «ten» في أوبرا بيلي باد لـ

بريتين. هو الآمر في السفينة.

Verismo ـــــــ الواقعية (بالإيطالية)

يستخدم هذا التعبير ليصف الأوبرا الإيطالية التي تقدِّم شرائح من الحياة الواقعية بدلاً من اختلاق مواضيع وشخصيات بعيدة عن الواقع الحياتي. وقد شاع هذا النمط من الأوبرا في القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. ومن أهم مؤلفي الواقعية نذكر : تشيليا، فرانكيتي، جيوردانو، ليونكافالّو، ماسكاني، أوريفيس، بوتشيني، وزاندوناي. وقد لجأ بعض المؤلفين الفرنسيين والألمان إلى محاكاة هذا النمط، نذكر منهم: ماسنيه، دالبرت، شيلينغز.

Véronique ـ فيرونيك

أوبريت من ثلاثة فصول لـ ميساجيه. قُدمت أول مرة في باريس في 10 شباط عام 1898. وضع نصها ألبرت فانلو وجورج دوفال.
ما زالت تُقدم باستمرار في فرنسا.

Verschworenen,Die ـ المتآمرون

أوبرا من فصل واحد لـ شوبرت. قُدمت أول مرة في فرانكفورت في 29 آب عام 1861. (أُلفت عام 1823). وضع نصها، المأخوذ عن

أريســـتوفانيس، إيغناز. ف. كاستيلّي.
تروي قصة الأوبرا كيف أن زوجـات الـمـحـاربـيـن الصـليبيين قمن بإضـراب عن الممارسـة الجنسية حـتـى يـوافـق أزواجـهن عـلـى الـتـخـلـي عـن الاشتراك في القتال.
هي نادراً ما تُقدم.

Verurteilung (or Verhör) des Lukullus
ـ استجواب أو محاكمة لوكولوس
أوبرا من 12 مشـــهـداً لـلـمـؤلف الألمـاني بول ديســـاو. قُدمت أول مرة فـي بـرلين في 17 آذار عام 1950. وضــع نصــها برتولد بريشـــت. وقُدمت النســـخـة المعـدلة أول مـرة فـي بـرلـيـن عـام 1965.

الأدوار الرئيسية : لوكولوس «ten»، بـائعـة ســـمـك «mezzo».
قصـة الأوبرا : يصـل الميت لـوكـولـوس إلى العـالم الســـفـلـي، وتـجـري محاكمته قبل الســـماح لـه بـدخـول الـحـقـول الـفـردوســـيـة. يـزعـم لـوكـولـوس أنـه جـديـر بـالـدخول، لما حققه من انتصـــارات عســـكريـة عـظـيمـة. ترفض لجنـة المحلفين حججـه، ويدان بســـبـب الخراب الـذي ســـببتـه نشـــاطـاتـه العسكرية.
هـي مـن أكـثـر أعمـال ديساو نجاحاً، وقد قُدمت على نطاق واسع جداً.

Vespetta – دور «mezzo» فـي إنترميتزو بيمبينون لـــ ألبينوني.

ودور «sop» في إنترميتزو بيمبينون لـ تيليمان. هي خادمة المنزل المستبدة.

Vestale, La ـ الفيستالية

هناك عدة أعمال تحمل هذا العنوان تدور حول كاهنة الإلهة فيستا في روما القديمة، وتتضمن:

1- أوبرا لـ ساليري. قُدمت أول مرة في فيينا عام 1768. وهي الأوبرا الأولى لـ ساليري. ضاعت موسيقاها.

2- أوبرا من ثلاثة فصول لـ، سبونتيني. قُدمت أول مرة في باريس في 16 كانون الأول عام 1807، وضع نصها فيكتور جوزيف إيتيان دو جوي.

الأدوار الرئيسية : غويليا «sop»، ليتشينيو «ten»، الكاهنة الكبرى «mezzo»، تشينا «bar»، ماكسيموس عضو لجنة الكهنة «bass».

قصة الأوبرا : روما.

تحب غويليا الكاهنة العذراء المكرسة لخدمة ربة الموقد فيستا، الجنرال ليتشينيو. يزورها خلال سهرها في معبد فيستا فيسبب لها الارتباك مما يصرفها عن النار المقدسة فتنطفئ. تُدان ويُحكم عليها بالموت حرقاً بسبب انتهاكها حرمة المعبد. وبينما تساق إلى الموت يُشعل وميض من النور نار المعبد من جديد. يُصفح عن غويليا، وتُحرر من نذرها لتعود بعد افتراق إلى ليتشينيو.

هي من أكثر أعمال سبونتيني نجاحاً وبقاءً، وما تزال تُقدم باستمرار.

3- أوبرا من ثلاثة فصول لـ ميركادانت. قُدمت أول مرة في نابولي في 10

آذار عام 1840. وضع نصها سالفاتور كامارانو.

حظيت بنجاح كبير لدى ظهورها، أما الآن فقد غدت منسية.

Vesti la giubba – آريا يغنيها كانيو «ten» في الفصل الأول من أوبرا المهرجون لـ ليونكافالّو.

V'ho ingannato - ثنائي يغنيه غيلدا «sop»، وريغوليتو «bar» في الفصل الثالث من أوبرا ريغوليتو لـ فيردي. المشهد الأخير في الأوبرا.

Viaggio a Reims, Il or L'Albergo del Gilioli d'Oro

ـ الرحلة إلى رايمز أو نُزل الزنبقة الذهبية

أوبرا هزلية من فصل واحد لـ روسيني. قُدمت أول مرة في باريس في 19 حزيران عام 1825. وضع نصها، المأخوذ عن آن ـــ لويس دو ستايل، لويجي بالوتشي.

هي واحدة من أعمال روسيني الهزلية المتميزة، وقد كتبها بمناسبة تتويج ملك فرنسا شارل العاشر، وتتطلب عشرة مغنين ومغنيات من الدرجة الأولى. وقد ظلت دون تقديم قرابة 150 سنة، ثم أعيد إحياؤها من جديد في مهرجان بيسارو عام 1985. قام روسيني بدمج الكثير من موسيقاها في أوبرا الكونت أوري.

Vida Breve, La

ـ الحياة القصيرة

أوبرا من فصلين لـــ دي فـايا. قُدمت أول مرة في نيس في 1 نيســان عام 1913 (أُلفـت عـام 1905). وضــع نصــها كارلوس فرناندیز شو.

الأدوار الرئيســية : ســالود «sop»، بــاكــو «ten»، كـارميلا «mezzo»، العم ســالفادور «bar»، جدة «mezzo».

قصـة الأوبرا : تقع الشــابة الغجرية سالود في غرام بـاكو الـذي يـدَّعي أنـه يحبها أيضـاً، لكنه يخطط فـي الـواقـع لـلزواج من كارميلا. تكتشـف سـالود الـحـقيقـة، وفي حفـل زفافه تشّـِهر ســالود بـ باكو على خيانته وغدره، وتســقـط مـيتـة على قدميه.

هي من أروع أعمال دي فـايـا، وأكثر أهميـة من جميع الأوبرات الإسبانية، وهي تتضــمن الكثير من الموســيقـا التقليـديـة الأندلسية.

_____

_____

_____

_____

Viene la sera – ثنـائي يغنيه سيو ـــــ سيو ـــ ســان «sop» وبينكرتون «ten» في الفصــل الأول من أوبرا مدام بترفلاي لـ بوتشيني.

_____

_____

_____

_____

Vieni, la mia vendetta آريـــــــــا يغنيها دون ألـفـونســو «bass» في الفصـــل الأول من أوبرا لـوكريتشـــيـا بورجيـا لـ دونيزيتي.

_____

_____

_____

_____

– Vieni, t'affreta آريـــــــا تغنيها ليدي ماكبث «sop» في الفصل الأول من أوبرا مـاكبـث لـ فيردي.

Vie Parisienne, La

ـ الحياة الباريسية

أوبريت من أربعة فصـــول لـــــ أوفنباخ. قُدمت أول مرة في بـاريس في 31 تشـرين الأول عام 1868. وضـع نصـها هنري ميلاك ولودفيغ هاليفي.

الأدوار الرئيســية : غابرييل «sop»، بـرازيلي «ten»، الـبـــارون والـبـــارونـــة غـــــونـــــدرومـــــارك «bar/mezzo»، راؤول «ten»، بوبينيـت «bar»، مـيتيلاّ «mezzo»، بولين «sop».

قصـة الأوبرا : باريس، نحو عام 1867.

الفاجران راؤول وبوبينيت يـحبـان ميتيلاّ، لكنهـا تصـــد الاثنين معاً. ولما كـان كلاهما مفلســـاً، فإنهما يحاولان اكتساب الـمـال عـن طـريـق مخـالطـة السـيـاح، خصـــوصـــاً المليونير الـبـرازيـلـي والـبـارون الســـويدي غوندرومارك المولعة زوجته بـ راؤول. يـقيم الســـويـدي مع زوجتـه في منزل راؤول الـذي يـدَّعي أمـامهمـا بـأنـه فـنـدق، ويُبعـد الـبـارون عـن حـفـلـة مـدمني خمر يقيمهـا بوبينيـت المتنكر بهيئـة أميرال ســويســري مع خـادمـة الـغـرف بولين المتنكرة بصـفة زوجته. تســـود الفوضـــى في الحفلـة التنكريـة التي يقيمهـا البرازيلي، لكن في النهـايـة يعود كـل

شيء إلى ما كان عليه، ويقرر البرازيلي أن يعيد معه إلى البرازيل صانعة القفازات غابرييل.

هي من أعمال أوفنباخ البارعة التي ما تزال تتمتع بشعبية واسعة.

Vierjährige Posten, Der

ـ منصب لأربع سنوات

أوبرا من فصل واحد لـ شوبرت. قُدمت أول مرة في درسدن في 23 أيلول عام 1896 (أُلفت عام 1815). وضع نصها تيودور كورنر.

يحتمل أنها لم تُقدم أبداً.

Village Romeo and Juliet, A ـ روميو وجولييت القرويان

أوبرا من ثلاثة فصول وتمهيد لـ ديليوس. قُدمت أول مرة في برلين في 21 شباط عام 1907. وضع نصها، المأخوذ عن غوتفريد كيلّر، المؤلف نفسه.

الأدوار الرئيسية : سالي «ten»، فرينشين «sop»، دارك فيدلر «bar»، مانز «bar»، مارتي «b-bar».

قصة الأوبرا : سويسرا، القرن التاسع عشر.

يتنازع المزارعان مانز ومارتي على قطعة أرض تخص من الناحية القانونية (دارك فيدلر). يقع ابنا المزارعين سالي وفرينشين في الحب، على الرغم من العداوة بين أسرتيهما. تضعف تلك العداوة الموارد المالية لكلا الأبوين، ويقوم سالي بمواجهة والد فرينشين عندما يكتشفهما مجتمعين. يرى العاشقان المعدمان أن لا أمل لهما في

المستقبل، فيقدمان على الانتحار عن طريق إغراق مركبهما في النهر.
هي من أكثر أعمال ديليوس الأوبرالية شعبية.

Villi, Le – الأرواح

أوبرا من فصلين (في الأصل فصل واحد) لـ بوتشيني. قُدمت أول مرة في ميلانو في 31 أيار عام 1884. وضع نصها، المأخوذ عن هنريش هايني، فرديناندو فونتانا. وقُدمت النسخة المعدلة أول مرة في تورين في 26 كانون الأول عام 1884.

الأدوار الرئيسية : آنا «sop»، روبرتو «ten»، غويليلمو وولف «bar».

قصة الأوبرا : الغابة السوداء.

يتخلى روبرتو عن خطيبته آنا فتموت من الحزن. تنضم روحها إلى الأرواح التي تطارد العشاق الغادرين. وبحفز من صلوات والد آنا التواق إلى الانتقام، يظهر شبح آنا أمام روبرتو، ويجره إلى رقصة الموت المسعورة.

هي الأوبرا الأولى لـ بوتشيني، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Vincent - دور «ten» في أوبرا ميرييل لـ غونو. هو واقع في حب ميرييل.

Viola – فيولا

أوبرا غير منهاة لـ سميتانا. أُلفت نحو عام 1875. وضع نصها، المأخوذ عن شكسبير، إليشكا كراسنوهورسكا. أنهى سميتانا 365 ميزوراً فقط من موسيقاها.

Violanta – فيولانتا

أوبرا من فصل واحد لـ كورنغولد. قُدمت أول مرة في ميونيخ في 28 آذار عام 1916. وضع نصها هانس مولَّر.

الأدوار الرئيسية : فيولانتا «sop»، ألفونسو «ten»، تروفاي «bar»، براكا «ten»، بربارا «mezzo».

قصة الأوبرا : فينيسيا، القرن الخامس عشر.

كان ألفونسو قد أغوى شقيقة فيولانتا. تغريه فيولانتا بزيارتها في منزلها ليتمكن زوجها سيمون من قتله، لكنها تقع في حبه وتُقحم نفسها بين الرجلين المتقاتلين، فيقتلها خنجر زوجها. حظيت بنجاح كبير، وما زالت تُقدم بين وقت وآخر.

Violins of St Jacques, The

ـ كمانات القديس جاك

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الأوسترالي مالكوم ويليامسون. قُدمت أول مرة في لندن في 29 تشرين الثاني عام 1966. وضع نصها،

المأخوذ عن باتريك فيرمور، ويليام شابيل.

Vi ravviso – آريا يغنيها الكونت رودولفو «bass» في الفصل الأول من أوبرا المسرنمة لـ بيلّيني.

Vision fugitive – آريا يغنيها هيرود «bar» في الفصل الثاني من أوبرا هيروديا د لـ ماسنيه.

Vissi d’arte – آريا تغنيها توسكا «sop» في الفصل الثاني من أوبرا توسكا لـ بوتشيني.

Vitek : 1- دور «ten» في أوبرا قضية ماكروبولس لـ يانا تشيك. هو والد كريستينا المحامي العجوز.
2- دور «ten» في أوبرا داليبور لـ سميتانا. هو يحب بيتكا.
3- دور «ten» في أوبرا السر لـ سميتانا. هو يحب بلازينكا.

Vitellia – دور «sop» في أوبرا رأفة تيتو لـ موتسارت. هي تحب الإمبراطور تيتوس.

Viva il vino – آريا يغنيها توريدو في أوبرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني.

Vivandière, La
ـ حافظة المياه

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ غودار. قُـدمـت أول مرة في باريس في 1 نيسان عام 1895. وضــع نصــها هنري كين.
هـي مـن أكـثـر أعمـال غودار نجـاحـاً، لكنها نادراً ما تُقدم.

Vivat Bacchus– ثنـائي يـغنيـه بيـدريلّو «ten»، وعـثـمـان «bass»، فـي الفصـــل الثاني من أوبرا اختطاف من الســـراي لـ موتسارت.

Vivi, ingrato – آريا تغنيها إلـيزابيـث الأولى «sop» في الفصـــل الثالـث من أوبـرا روبـرتـو ديـفـيـرو لـ دونيزيتي.

Vivi tu – آريـا يـغنيهـا بـيـرســـي «ten» فـي الفصـــل الثاني من أوبرا آنا بولينا لـ دونيزيتي.

Vladimir – دور «ten» فـي أوبرا الأمير إيغور لـ بورودين. هو ابن إيغور.

Voce poco fa, Una – آريا تغنيهـا روزينـا «mezzo» في الفصل الأول من أوبرا حـلاق إشـــبـيـلـيـة لـ روسـيني.

Vogelfänger bin ich ja, Der
– آريـا يغنيهـا بـابـاغينو «bar» في الفصـــل الأول

من أوبرا الناي السحري لـ موتسارت.

– Vogelgesang, Kunz دور «ten» ثانوي في أوبرا أساتذة الغناء في نورنبيرغ لـ فاغنر هو واحد من الأساتذة.

Vogelhändler, Der
ـ بائع العصفور
أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف النمسوي كارل زيلر. قُدمت أول مرة في فيينا في 10 كانون الثاني عام 1891. وضع نصها موريتز ويست ولودفيغ هيلد.
هي من أكثر أعمال زيلر نجاحاً، وما زالت تُقدم باستمرار في البلدان التي تتكلم الألمانية.

Voice of Ariadne, The
ـ صوت الأريادن
أوبرا من ثلاثة فصول لـ ماسغريف. قُدمت أول مرة في أدنبره في 11 حزيران عام 1974. وضع نصها، المأخوذ عن هنري جيمس، أماليا ألغويرا.
الأدوار الرئيسية : كونتيسة «sop»، الكونت فاليريو «bar»، بيانكا «sop»، السيدة تراسي «mezzo»، بالدفينو «ten»، السيد لامب «bass».
قصة الأوبرا : الكونت فاليريو مفتون بأسطورة تمثال مدفون في حديقته. يبرز الحفر قاعدة تمثال مخطوط عليها «أريادن». يتخيل فاليريو أنه يسمع صوت الأريادن، ويغدو منشغلاً برؤياها مما يبعده عن زوجته. وأخيراً يرى

الكونتيسة تجسيداً لرؤاه ومنبعاً لسعادته، التي كان يسعى لتحقيقها دون أن يدرك أنه يمتلكها. حظيت بنجاح كبير لدى ظهورها. وقد كتبت موسيقاها لأوركسترا تتكون من 13 عازفاً.

Voi che fausti – آريا يغنيها أليساندرو «ten» في الفصل الثاني من أوبرا الملك الراعي لـ موتسارت.

Voi che sapete – آريا يغنيها كيروبينو «sop» في الفصل الثاني من أوبرا زواج فيغارو لـ موتسارت.

Voilà donc la terrible cité - آريا يغنيها أثانائيل «bar» في الفصل الثاني من أوبرا تايس لـ ماسنيه.

– Voi lo sapete o mamma آريا تغنيها سانتوزا «sop» في أوبرا الفروسية الريفية لـ ماسكاني.

Voix Humaine, La

ـ الصوت الإنساني

أوبرا من فصل واحد لـ بولانك. قُدمت أول مرة في باريس في 6 شباط عام 1959. وضع نصها، جان كوكتو.

هي مونودراما مدتها 45 دقيقة لدور «sop»، وتصور محادثة تليفونية

لامرأة مع عشيقها الذي نبذها.

Volo di Notte
ـ الطـيران الليـلي
أوبرا من فصـل واحـد لـ دالابيكولا. قُـدمت أول مرة في فلورنسـا في 18 أيار عام 1940. وضـع نصـها، المأخوذ عن أنطوان سـانت إكزوبيري، المؤلف نفسه.
الأدوار الرئيسـية : ريفييه «b-bar»، زوجـة فـابيـان «sop»، عامل اللاسلكي «ten».
مكـان الحـدث في غرفـة قيادة طائرة. وتدور الأوبرا حـول الـطـيـار وقـلـقـه الشـديد، ومسـاعده، والسـيـدة فـابيان زوجة أحـد الطيـارين الذي كان وصـوله في الليل منتظراً بتلهف شـديد.

Volta la terra – آريـا يغنيهـا أوسـكـار «sop» في الفصـل الأول من أوبرا حفلـة رقص تنكريـة لـ فيردي.

Von Heute auf morgen
ـ منذ يوم حتى الصباح
أوبرا هزلية لـ شونبرغ. قُـدمـت أول مـرة فـي فرانكفورت في 1 شـباط عام 1930. وضـع نصـها غيرترود شونبرغ (زوجة شـونبرغ) تحت اسـم مـاكـس بلونـدا المستعار.
الأدوار الرئيسـيـة : زوجـة «sop»، زوج «bar»، مغني «ten»، صـديقـة «sop» طفل «sop».

قصـــة الأوبرا : تعود زوجة وزوجهـا من حفلة فتنت الزوج فيهـا صـــديقـة الزوجـة، وفتن الزوجـة مغـنٍّ. تـلـبس الزوجـة ثيـاب النوم في محـاولة لإغـراء زوجهـا بعـد أن لمســـت لا مبـالاتـه، وتعلن أنها سوف تعيش حيـاة طـائشـــة مبتدئة بـالمغني. يقرع المغني الـجـرس مقترحـاً على الزوجين إكمـال الحفلـة. يؤثر موقف الزوجـة على زوجـهـا الـذي يـعـترف بســـلـوكـه الخـاطئ، ويتصـالح الزوجان. يصـل المغني والصديقة، وقبل أن يغادرا يســـخران من مـــوقـــف الـــزوجـــيـــن الـمـحـافـظين. ينـاقش الزوج والزوجـة الحـدث وهما على مائدة الإفطار على أســس جديدة من الـتفـاهم، ويتســـــاءل الطفـل؛ من هم النـاس العصريون؟

هي الأوبرا الأولى التي وضعها شـونبرغ بأسـلوب الـــ 12 صـوتاً. ويحتمل أنهـا بُنيـت على حـدث جرى في حيـاة المؤلف شـريكر.

Von Jugend auf in dem Kampfgefild – آريـا يغنيها هيون «ten» في الفصـــل الأول مـن أوبـرا أوبـيرون لـ فيبر.

Votre toast – آريـــــــــــا يغنيها إســـكـاميلو «bar» في الفصـــل الأول من أوبرا كارمن لـ بيزيه.

Voyevoda, The ـ القائد

أوبرا من ثلاثة فصـــول لـ تشـــايكوفســـكي. قُدمت أول مرة في موسكو في 11 شـــبـاط عـام 1869. وضـع نصها، المأخوذ عن ألـــــكســـــــــنـــــدر أوســتروفســكي، المؤلف نفسه.

هـي الأوبـرا الأولـى لــ تشـــايكوفســـكي، وقد نبذها المؤلف ودمج أجزاء منهـا في أعمـالـه التي تلت.

مســـــر د
بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»

منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2007

❖ دراسات وأبحاث

- الـدور الكبير لمحمـد القصـــبجي في تجـديـد الموسـيقا العربية: صميم الشريف؛ العدد 1993/1.
- ســـيرغي رخمـانينوف... عـازف بيـانو رغمـاً عنـه: ســـينثيـا الوادي، ترجمـة ســـوزان إيلوش؛ العدد 3 و1993/4.
- كـارل أورف والاتجـاهـات الحـديثـة في التربيـة الموسـيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و1993/4.
- ليســـت والبيـانو: آني ســـيراداريـان؛ العدد 3 و 1993/4.
- مخطوط عربي في تدوين الموســـيقا ـ شمس الدين الصـيداوي الدمشـقي: د. بشـير العضيمي؛ العدد 1994/5.
- جمال عبد الرحيم ـ التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1994/6.

- موتسارت ودابونتي ـــــ سيمياء سماوية: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1995/9.
- الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- مغامرة العشرينات، ميلو وهونيجر؛ وجان روي، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1996/12.
- شكسبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد 1997/15.
- شكسبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد1997/16.
- محن عباقرة الموسيقا العالمية وآخر أنفاسهم الزكية: بشير نطفجي؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/15.
- إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقا ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/16.
- إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/18.
- إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير ـــ1ـــ: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/19.
- إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير ـــ2ـــ: د.

نبيل اللّو؛ العدد 1999/20.

- إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير ـــ3ـــ: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/21.
- إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 2000/23.
- المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- المتنبي ومنصور الرحباني؛ إعداد سلمى قصاب حسن، العدد 25، 2001.
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- الموسيقا العربية في المغرب والأندلس: د. صالح المهدي؛ العدد 1997/15.
- العبثية والروحانية في موسيقا إريك ساتي، زينة العظمة العدد 28 / 2003.
- الغناء والموسيقا عند العرب بين الجاهلية والإسلام ، د. سهيل الملاذي، العدد 29 / 2003.
- في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 29 / 2003.
- الموشحات الأندلسية في الأندلس، د. سهيل الملاذي، العدد 2004/31
- الموسيقا هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت ـــ تواتي، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2004/31

- الموسـيقا كأداة سـياسـية، زينة العظمة، العدد 2004/32
- بيتهوفن في حيـاتـه العـاطفيـة، ترجمـة وإعـداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2004/32
- راهن الموسـيقـا العربية وتحديات العصـر، أ.د. محمود قطاط، العدد 2004/33
- التأليف الموسـيقي العربي المعاصـر، د. محمد الماجري، العدد 2004/33
- تأثر الموسـيقا العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شوره، العدد 2004/33
- الفيديو كليب وتكنولوجيا الأغنية ، ياسـر المالح، العدد 2004/33
- العلاج بالموسـيقا، د. نبيلة ميخائيل يوسـف، العدد 2004/33
- نزار قباني والأغنية العربية : ياسـر المالح، العدد 2005/34
- موسـيقا إخوان الصـفا: فتحي الخميسـي، العدد 2005/36
- السـبب الخفيف (فع): إدوار شـمعون، العـدد 2005/36
- أثر الموسـيقـا الإسـبـانيـة في اللحن والغنـاء العربي: ياسر المالح، العدد 2005/36
- موقـع التراث المحـلي والإقليمي في التربيـة الموسـيقية: د. رتيبـة الحفني، العدد 2005/37
- توظيف الألحان الشـعبية في أغنية الطفل: إلهام أبو السعود، العدد 2005/37

- الغناء العربي المتقن وأعلامه (الحلقة الثانية) : د. سهيل الملاذي، العدد 2005/37
- كيف تستمتع بأوبرا: ميلتون كروس، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/37
- من قتل ريتشارد فاغنر: جورج ليبيرت، ترجمة كمال فوزي الشرابي، 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.
- أطوار الغناء الريفي العراقي(2)، يحيى الجابري، العدد 2007/42.
- التانجو والغناء العربي ياسر المالح، العدد 2007/42.

- أطوار الغناء الريفي العراقي(3)، يحيى الجابري، العدد 2007/42.
- الفالس والغناء العربي، ياسر المالح، العدد 2007/43.
- الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية، يوسف طنوس، العدد 2007/43.
- أغنية الطفل العربية، د. عبد العزيز بن عبد الجليل، العدد 2007/44.
- النواحي الموسيقية والغنائية في الشعر العربي، د. سهيل الملاذي، العدد 2007/44.
- أطوار الغناء الريفي العراقي(4)، يحيى الجابري، العدد 2007/44.
- رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد، خليل البيطار، العدد 2007/44.
- مختصر تاريخ الموسيقيا الكنسية البيزنطية، إلياس سمعان ورامي فيتالي، العدد 2007/45.
- الآلات الموسيقية بين الاستعراب والاستغراب، د. عبد العزيز بن عبد الجليل، العدد 2007/45.
- أثر التكنولوجيا في الأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 2007/45.
- بين النقد والموسيقا ـــ طريق إدوارد سعيد إلى القراءة الطباقية، د. عبد النبي اصطيف، العدد 2007/45.
- من الموسيقا الصاخبة إلى الموسيقا الصامتة، د. يوحنا اللاطي، العدد 2007/45.
- أطوار الغناء الريفي العراقي(5)، يحيى الجابري، العدد 2007/45.

❖ أعـــلام

- بيير مونتو في ذكراه الثلاثين ـــــ فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد 7 و 1994/8.
- هنري بورسيل: آني سيراداريان؛ العدد 1995/10.
- أشهر عازفي الآلات النافخة ـ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشـــير خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية: أحمد بوبس؛ العدد 1998/17.
- ســـفياتوســـلاف ريختر؛ محور العبقرية: آني سيراداريان؛ العدد 1998/17.
- سير جورج شولتي؛ وداعاً يا مايسترو: حسان موازيني، العدد 1998/17.
- علي الدرويش المصـــري من خلال مؤلفاته الموســـيقية واعماله الفنية: م. إبراهيم الدرويش المصري؛ العدد 1998/18.
- في ذكرى المعلم هنري شـــيرينغ: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/19.
- مذكرات جورج شـــولتي: آني ســـيراداريان؛ العدد 1999/20.
- 1999، عام مشـــهود يصـــد ذكرى اثنين من أعلام الموســـيقا العالمية: ريتشـــارد ويوهان شـــتراوس: بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.
- الراهب الفرنســـيســـكاني الشـــيطاني (جوســـيبه تـارتيني)؛ روك كلوبشـــيش، ترجمـة ديـالى حنانا، العدد 26، 2002.
- ابن سريج، خليل البيطار، العدد 28 / 2003.
- رجل خلف التمارين «أوتاكار سـيفتشـيك» ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/28.
- ابن محرز «صـناج 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 المهدي الأمير المغني: خليل البيطار، العدد 2005/37
- المؤلف الموسيقي جمال عبد الرحيم: د. غزوان الزركلي، العدد 2005/37
- ابن جامع صاحب الصوت الشجي، خليل البيطار، العدد 2006/38.
- الموسيقار توفيق الباشا، رامي درويش، العدد 2006/38.
- لويجي بوكيريني، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/38.
- جورج إنيسكو، ترجمة وإعداد فوزي الشرابي، العدد 2006/38.
- سلامة القس عاشقة الغناء، خليل البيطار، العدد 2006/39.
- أرتور هونيغر، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/39.
- أندريه جوليفيه، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/39.
- علوية المغني الحاذق والعازف المتقدم، خليل البيطار، العدد 2006/40.
- محمد عبد الوهاب رائد الحداثة في القرن العشرين، ياسر المالح، العدد 2006/40.
- مخارق نجم المجالس وعاطف الظباء، خليل البيطار، العدد 2006/41.

- محمد محســـن، إعداد إلهام أبو الســـعود، العدد 2006/41.
- من أعلام الغنـاء العربي، يحيى الملكي وحكم الوادي، خليل البيطار، العدد 2007/42.
- من أعلام الملحنين العرب، نجيـب الســـراج، د. كمال فوزي الشرابي، العدد 2007/42.
- من أعلام الغنـاء العربي، فليح وعطرد، خليـل البيطار، العدد 2007/43.
- مـن أعـلام الملحنين العرب، حليم الرومي، د. نبيل اللو، العدد 2007/43.
- إدوارد غريغ، ترجمـة وإعـداد ديـالى حنـانـا، العدد 2007/43.
- إدوارد غـريـغ والأغنيــة، أبــان الزركلي، العــدد 2007/43.
- محمد عبد الكريم أمير البزق، أحمد بوبس، العدد 2007/44.
- يحيى السعودي، حسين نازك، العدد 2007/44.
- محمد القصبجي، خليل البيطار، العدد 2007/45.
- جـان ســـيبيليوس، ترجمـة وإعداد ديالى حنانا، العدد 2007/45.
- جـان ســـيبيليوس المعجزة الفنلنـدية، د. واهي سـفريان، العدد 2007/45.
- محمد محسـن، أحمد بوبس، العدد 2007/45.

❖ ملفـــات

- سـيد 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 سـوريا : دايدو واينياس، العدد 1995/10.
- فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- مانويل دي فايا، العدد 1996/14.
- أوبرات ريتشارد فاغنر، العدد 15 – 1997/16.
- يوهان براهمز، العدد 1997/16.
- كلود ديبوسي، العدد 1999/20.
- فريدريك شوبان، العدد 2000/22.
- ي . مينهوهين، العدد 2000/23.
- يوهان سيباستيان باخ، العدد 2001/24.
- موسـيقا الفترة السـوفيتية في روسـيا، 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 المخصـيون (Castrati): ترجمة سـهير الأتاسي، العدد 2005/35
- ريتشارد فاغنر ، العدد 2005/36
- بابلـو كازالس، جـان ـ ميشـيل مولكو، ريمي لويس، ترجمة آني سيراداريان، العدد 2005/37

- بيلا بارتوك، العدد 2006/38.
- جولة موسـيقية حول العالم بأقلام أوربية، العدد 2006/39.
- فولفغانغ أماديوس موتسارت، العدد 2006/41.

❖ أعمـال

- أوبرا كارمن لبيزيه، شـابة عمرها عشـرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد 1996/13.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16 .
- كونشـيرتات الكمان (1): تشـايكوفسكي؛ مباهج جسـدية محضـة آن صـوفي موتر، ترجمة حسـان موازيني؛ العدد 1999/19.
- كونشـيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً آن صـوفي موتر، ترجمـة حسـان موازيني؛ العـدد 1999/20.
- كونشـيرتـات الكمـان (3): سـيبيليوس؛ الأكثر تحليقاً آن صـوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- كونشـيرتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً آن صـوفي موتر، ترجمة حسـان موازيني؛ العدد 2000/23.
- أوبرا فيـديليو لبيتهوفن: بشـير نطفجي؛ العـدد 2000/23.
- أسـطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشـير

نطفجي؛ العدد 2000/23.

- أوبرا "بيللي بـاد" لبينجـامين بريتن في دار أوبرا نانسـي: فرانسـوا لافون وباسـكال بريسـو، ترجمة آني سراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- الكواكب ـــ متتاليـــة ســـيمفونية لغوســـتاف هولســـت: د. نبيـل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.
- هـــــل ألف بيتهوفن « الســـــــيمفونية العاشـــــــرة إيينا »؟: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- موســـيقا أفلام والت ديزني: ن. ســـيمســـولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.
- موتسارت ودابونتي ـــ أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد 1995/9.
- أوبرا دايـدو دراســـة دراميـة وتحليليـة: عمـاد مصطفى؛ العدد 1995/10.
- الأشـكال الموسـيقية الأسـاسـية، تحليـل سوناتـا فالدشـتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- كـانتـاتـا كـارمينـا بورانـا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ديبوســي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصـل الأول من النص الكـامـل: ترجمـة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- أوبرا بوريس غودونوف لموســورســكي (2) النص الكـامـل للفصـلين الثاني والثالث: ترجمة ديالى

حنانا؛ العدد 1999/21.

- أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (3) النص الكامل للفصل الرابع والأخير: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/22.
- أوبرا عايدة تأليف غوسيبي فيردي: بشير 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 ريتشارد شتراوس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 2005/35
- أوبرا سالومي، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/35
- أوبرا تريستان وإيزولده، إعداد د. واهي سفريان، العدد 2005/36
- أوبرا ذهب الراين، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا الفالكيري، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا زيغفريد، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا غروب الآلهة، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 2005/36
- أوبرا حفلة رقص تنكرية 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
- باليه الأمير الخشبي للمؤلف ب. بارتوك، إعداد

واهي سفريان، العدد 2006/38

- المندرين العجيب (تمثيلية إيمائية راقصة) للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي سفريان، العدد 2006/38
- أوبرا لوتشيا 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 عطيل للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ريما سكر، العدد 2006/40.
- أوبرا الفروسية الريفية، للمؤلف بيتروماسكاني، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2007/42.
- أوبرا لوهنغرين، للمؤلف ر. فاغنر، ميلتون كروس، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2007/45.

❖ 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 الشــرابي، العدد 2006/40.

- الجميل في فن النغم، إدوارد هانســليك، ترجمة وتقديم د. غزوان الزركلي، العدد 2007/43
- الجميل في فن النغم، إدوارد هانســليك، الفصـل الثاني، ترجمة د. غزوان الزركلي، العدد 2007/44
- الجميل في فن النغم، إدوارد هانســليك، الفصـل الثالث، ترجمة د. غزوان الزركلي، العدد 2007/45

❖ قــوالب

- الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1993/1.
- السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 1993/2.
- الموشــح الأندلســي والموشــح المشــرقي ـــــ دراســـة مقـارنة: علي هيثم مصـــري الدرويش؛ العدد 1994/5.
- البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- الأشـــــكال الموسيقية الأساسية ـــــ الشكل المقطعي: آ. كوبلانـد، ترجمـة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- الأغنيـة العربيـة بين الإقليميـة والألحـان البيئيـة: صميم الشريف؛ العدد 1995/9.
- إمكانية اسـتخدام القوالب العربية في الموسـيقا السـودانية: د. عباس سـليمان السـباعي؛ العدد 1995/9.
- الأشـــــكال الموســـــــيقية الأســـاسية ـ شـــكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمـة 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 سـيراداريان، العدد 2004/33
- الموال، ياسر المالح، العدد 2006/39.
- ليالٍ في حدائق اسـبانيا للمؤلف م. دي فايا، د. غزوان الزركلي، العدد 2006/39.

❖ تيـــارات

- التيارات الموسـيقية الأوروبية في العشـرينات: باتريك تشـيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- مـدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيـانو من القرن السـادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم :العدد 3 و 1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهنـدس رشـاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- فيروز والرحابنة في سـاحة الشـهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- البحـث عن الهويـة القوميـة في الموسـيقـا الإسـبانية: بيل كراوس ،ترجمة سـوزان إيلوش؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموسـيقا العربية والهارمونيا: سـليم سـحاب؛ العدد 1995/9.
- الشـروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشـارف القرن الواحد والعشـرين: أحمد عيدون؛ العدد 1995/9.
- تصـور مسـتقبلي لتطور الموسـيقا الشـرقية نحو مفهوم شـامـل وموحد للمقامات الشـرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.

- مســـتقبل الموســـيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 1995/9.
- مســـتقبل الموســـيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عريبي؛ العدد 1995/9.
- الســـيمفونية في القرن العشـــرين: ســـتيفان والش، ترجمـة بـاســـل ديـب داوود؛ العـددين 9 و1995/10.
- الإبـداع العربي في الموســـيقـا العالمية: توفيق الباشـا؛ العدد 1995/10.
- عالمية الموســـيقا العربية: د. صـــالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- شـوبرت، التجديد في سـوناتات البيانو: سـلمى قصاب حسـن؛ العدد 1996/11.
- التراث عقـدة العجز الإبـداعي: محمـد الفرقي؛ العدد 1996/12.
- التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشـا علي طموم؛ العدد 1996/12.
- موسـيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصاب حسـن؛ العدد 1996/14.
- الرومانتيكية في الموســيقا، ليونارد بيرنشـــتاين، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2007/44.

❖ نظريـــات

- واقع ســـلالم الموســـيقـا العربيـة وآفـاقهـا المسـتقبلية: حميد البصري؛ العدد 1993/2.
- أقدم موسـيقا معروفة في العالم ـــــ السـلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد 1993/2.
- نظريـة الأجنـاس المتـداخلـة: الـدكتور المهنـدس

سعد الله آغا القلعة؛ العدد 3و1993/4.

- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا ـ 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 ـــــ 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

- صـــناعـة الآلات الوتريـة في فترة مـا قبل العهد الـكلاســـيكي: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1993/2.
- مـدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيـانو من القرن السـادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- البيانو الشـــرقي: صـــميم الشـــريف؛ العدد 3 و 1993/4.
- رحلة البيانو: نشأته ـــ تطوره ـ أدبه: د. واهي سفريان؛ العدد 3و1993/4.
- بحث في مجال تصـــنيع الآلات الوترية - صـــناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسـيكي :فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3و1993/4.
- بحـث في مجال تصـــنيع الآلات الوترية - أنطونيو ســـتراديفـاري: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 1993/4.
- صـــنَّـاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسـيقي ـــــــ وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- مشـاكل تصـنيع الآلات الوترية في سـوريا: فيكتور إيفـانوفيتش نيكيفوروف ونـديم خلف؛ العـدد 7 و 1994/8.

- الباروك ـــــــ 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.

❖ تربية

- 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،1993/3.
- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد 1995/9.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10و 11 و 12 و1995/13.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (1): نورث نابوتي؛ العدد 1996/14.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 1997/15.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 1997/16.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 1998/17.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛

العدد 1998/18.

- أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (6): نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 1999/20.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 1999/21.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 2000/23.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورث نابوتي، العدد 25، 2001.
- تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة؛ نورث نابوتي، العدد 26، 2002.
- إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس؛ د. محمد عزيز شاكر ظاظا، العدد 27/ 2002.
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تعلم القراءة الموسيقية، نورث نابوتي، العدد 28 / 2003.
- الموسيقا 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
- حـالم وآلـة كمان ، وليام ســـتار، ترجمة هنا نور الله، العدد 2004/32
- الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 2005/34
- تنميـة المواهـب الغنـائيـة عند الأطفال: ألهام أبو السعود، العدد 2005/34
- وظيفـة اللحن الشـــعبي في غنـاء الطفولـة: د. علي عبد الله، العدد 2005/35
- أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية،د. نبيل اللو، العدد 2006/38.
- حديث في التربية الموسيقية ــ الحلقة الثالثة ــ نبيل اللو العدد 2007/42.

❖ تاريـــخ

- التراث الموســيقي وروائع الآثار الموســيقية في المتحف الوطني بدمشـــق: بشـــير زهدي؛ العدد 1993/1.
- الموســـيقا العربية والمتوســـطية عبر العصـــور: توفيق الباشا؛ العدد 1993/2.
- زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله ســـعيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- في تاريخ الموســـيقا العربية: جبرائيل ســـعادة؛ العدد 7 و 1994/8.
- الموســـيقا عند إخوان الصـــفا: 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.

❖ الموسيقا و..

- الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد 3و1993/4.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.
- علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1994/5.
- الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و1995/13.
- اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؛ د. مها بياري، العدد 26، 2002.
- أنطون تشيخوف والموسيقا؛ نبيلة أبو الشامات، العدد 36، 2005.

❖ جاز

- موســـيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشـــور؛ العدد 1993/1.
- موســـيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
- الجـــــاز في الموســـــــيقا الجـــــادة: ليونارد بيرنشـــــــــتاين، ترجمة ســوزان إيلوش؛ العدد 3 و1993/4.
- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 1995/9.
- أشـهر عازفي الآلات النافخة ـ جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- موســيقا الجاز والحداثة: زيغموند ســبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.
- الجـــــاز والموســـــيقا الكلاســـــيكية ليونارد بيرنشــتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/29.

❖ معـــاجم

- معجم الموسيقا الغربية - حرف A: ظفر قسوات؛ العدد 1993/1.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف B (1): ظفر قسوات؛ العدد 1993/2.
- معجم الموســـيقـا الغربيـة - حرف B (2): ظفر قسوات؛ العدد 3و1993/4.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و 1993/4.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف D: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- معجم الموســيقا الغربية - حرف E: محمد حنانا؛

العدد 1994/6.

- معجم الموسـيقا الغربية - حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف H: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف I : محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف J: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف K : محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف L: محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف M (1): محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف M (2): محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف N: محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف O: محمد حنانا؛ العدد 1998/17.
- معجم الموسـيقا الغربيـة - حرف P(1): محمد حنانا؛ العدد 1998/18.
- معجم الموسـيقا الغربيـة - حرف P(2): محمد حنانا؛ العدد 1999/19.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف Q : محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف R (1): محمد حنانا؛ العدد 1999/21.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف R (2): محمد

حنانا؛ العدد 2000/22.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف S (1) : محمد حنانا؛ العدد 2000/23.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف S (2)؛ محمد حنانا، العدد 24، 2001.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف S (3)؛ محمد حنانا، العدد 25، 2001.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف T؛ محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف U؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف V؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف W؛ محمد حنانا، العدد 28 / 2003.
- معجم الموسـيقا الغربية - حرف X,Y,Z؛ محمد حنانا، العدد 29/ 2003.
- معجم أوبرا حرف A, B؛ محمـد حنـانـا، العـدد 2003/30.
- معجم أوبرا حرف C محمـد حنـانـا، العـدد 2004/31.
- معجم أوبرا حرف E, D محمـد حنـانـا، العـدد 2004/32.
- معجم أوبرا حرف F محمـد حنـانـا، العـدد 2004/33.
- معجم أوبرا حرف G محمـد حنـانـا، العـدد 2005/34.
- معجم أوبرا حرف H, I محمـد حنـانـا، العـدد 2005/35.
- معجم أوبرا حرف J محمـد حنـانـا، العـدد 2005/36.
- معجم أوبرا حرف ، K - L محمـد حنـانـا، العدد 2005/37.
- معـجم أوبرا حرف M، محمـد حنـانـا، العـدد 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.
- معجم أوبرا حرف R & Q، محمد حنانا، العدد 2007/42.
- معجم أوبرا حرف S، محمد حنانا، العدد 2007/43.
- معجم أوبرا حرف T، محمد حنانا، العدد 2007/44.
- معجم أوبرا حرف U، محمد حنانا، العدد 2007/45.

❖ 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 ــ 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 اللامحدود للموسيقا : ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1997/15.
- الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- الموسيقا كعلاج: فيشاردا دايارانته راناتونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/23.
- باخ؛ الموسيقا الغنائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حسان موازيني، العدد 24، 2001.
- باخ؛ الأسلوب الشمولي، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة آني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- قيل في باخ؛ إعداد مازن مغربي، العدد 24، 2002.
- بيكاسو والموسيقا؛ 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 الموسـيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- أداء أعمال سـترافينسـكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 2002/27.
- في الموسـيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 28 / 2003.
- تحليل المقطوعة » دراسـة رقم2 لآلة البيانو « للمؤلف الموسـيقي وليد الحجار، د. غزوان الزركلي؛ العدد 29/ 2003.

❖ تقنيات

- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سـلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ديتريخ فيشـر ديسـكاو مغني باريتون القرن العشـرين: فرانسـوا 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 رشـاد

أنور كامل؛ العدد 3و1993/4.

- روبرتو آلاجنا ـــــ التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- كلاوديو أبادو ـــ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- قائد الأوركسترا ـــــــ موقع ومهام: د. واهي سفريان؛ العدد 1994/6.
- أسرار قائد الأوركسترا ـــــ ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/6.
- الإعداد الموسيقي 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 ســـاحة الشـــهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــــــ الكمان الدافئ: جان ميشـــيل 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 ـــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- تحليل عملية تشـكيل الصـوت والتصـنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 1996/11.
- كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- الأخت ماري كيروز، غناء شـــــرقي في باريس:

أوليفييــه بيللامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.

- مبـادئ التوزيع الأوركســترالي (1) الوتريـات: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- مبـادئ التوزيع الأوركســترالي (2) آلات النفخ: ريمسـكي ـــــ كورسـاكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.
- مبـادئ التوزيع الأوركســترالي (3) الآلات ذات القـدرة الصــوتيـة المحـدودة: ريمســكي ـــــ كورســاكوف، ترجمـة بـاســل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- مبـادئ التوزيع الأوركســترالي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- مبـادئ التوزيع الأوركســترالي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي ـ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي (6) اللحن في آلات النفخ الخشــبية والنحاســية: ريمســكي ـــــ كورســاكوف، ترجمـة بـاســل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- مبـادئ التوزيع الأوركســترالي (7) اللحن في مـجـمـوعـات مـختلفـة من الآلات تجتمع معـاً: ريمسـكي-كورسـاكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- مبادئ التوزيع الأوركســترالي (8) الهارموني في الوتريات: ريمسكي ـــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مبادئ التوزيع الأوركســترالي (9) الهارموني في الخشـبيات: ريمسكي ـــــ كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 2000/23.

- غلاس ومـانوري: تـألف أوبرا اليوم هو التحـدي الـحـقـيـقـي: حوار بين فيليـب غلاس وفيليـب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- الصـورة الصـوتية: 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.
- شـوبـان؛ أسـتـاذ البيـانو الموهوب: أوليفييـه بيللامي، ترجمة آني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شـوبان على البيـانو: ليونيـد غـافريلوف، ترجمـة مـازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- تقرير عن الدراسـة التي قام بها فريق مشـروع دراسـة آلات الناي الفرعونية 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
- نهـايـة التسـلسـلية؛ زينة العظمة، العدد 26، 2002.
- التقاسـيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شـورة، العدد 27، 2002.
- تقاسـيم آلة القانون بين التقليدي والمسـتحدث، د. أمل جمال الدين محمد عياد، العدد 35، 2005.

- التوزيع الأوركســـترالي، وولتر بيســـتون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 42، 2007.
- التوزيع الأوركســـترالي، وولتر بيســـتون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 43، 2007.
- التوزيع الأوركســـترالي، وولتر بيســـتون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 44، 2007.
- التوزيع الأوركســـترالي، وولتر بيســـتون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 45، 2007.

❖ مقابلات

- ســـــــــــفيتلانـــــا كاتـرنـوزا: سلمى قصاب حسـن؛ العدد 1993/1.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1993/1.
- ملامـــح من التجربـــة الرحبانيـــة في الأداء ـــ مقابلـة مـــع منصور الرحبـــاني: سلمى قصاب حسـن؛ العدد 1993/1.
- مقـابلـة مع آن صـــوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرســـونوفيتش، ترجمـة رفعـت بنيـان؛ العـدد 1993/2.
- ديتريخ فيشـــر ديســـكـاو مغني بـاريتون القرن العشـرين: فرانسـوا لافون وباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- الأورغـــن في ســـوريا يحظى بالاهتمـــام ـــ مقابلـــة مع كريســـتيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 1993/4.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- روبرتو الاجنا ـــــ التينور الشاعري: جورج جاد،

ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.

- كلاوديو أبادو ـــ روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن ـ التحدي الكبير: باتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت ـ مقابلة مع رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- صلحي الوادي ـــ عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- فرانك بيتر زيمرمان ـــ الكمان الدافئ ـــ مقابلة بين جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- فاليري جيرجييف ـــ قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- د. سمحة الخولي ـــــــ علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.
- جيدون كريمر ـــ كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- 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.
- جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.
- غلاس ومانوري: تأليف أوبرا اليوم هو التحدي

الحقيقي: حـــــوار بـــين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.

- المدرسـة الرحبانية: رأي من الداخل باسـل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- مقـابلـة مع تون كوبمـان؛ ترجمـة هبـة أبو عـابد، العدد 2001/24.
- مقـابلـة مع المغنيـة رينيـه فليمنغ؛ جورج غـاد، ترجمة يمام بشور، العدد 2001/25.
- نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات، العدد 2002/26.
- حفـل ســـيبقى في الـذاكرة، مقـابلة مع عازف البيانو غزوان الزركلي، العدد 2005/35.

❖ أمســـيات

- حول أداء جوقة الفرح الدمشـقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- الفرقة الســـيمفونية الوطنية: ســـلمى قصـــاب حسن؛ العدد 1993/2.
- انطبـاعـات عن كريمر: صـــلحي الوادي، العـدد 1993/2.
- غزوان زركلي في دمشـــق: ســـلمى قصـــاب حسن؛ العدد 3 و 1993/4.
- العـازف النرويجي جيـــل بيلكونـد في مكتبـــة الأســـــد: سلمى قصاب حسن وطاهر ماملي؛ العدد 3 و 1993/4.
- حول أمسـية همسـة الوادي: سـلمى قصـاب حسن؛ العدد 1994/5.
- نجمي السـكري في دمشـق: سـلمى قصـاب

حسن؛ العدد 1994/5.

- الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/6.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7و1994/8.
- موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1995/9.
- العرض الأوبرالي الأول في سوريا ـــ دايدو وإينياس لهنري بورسيل: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1995/10.
- الفرقة السيمفونية الوطنية، الموسم الثالث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجرة: جمان عبيد؛ العدد 1996/11.
- ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1996/12.
- بيلار خواردو وسيباستيان مارينييه في دمشق: أيمن جرجور؛ العدد 1996/13.
- أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق: ميساك باغبودريان؛ العدد 1996/13.
- الفرقة السيمفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/13.
- فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة

اللاتين بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.

- فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين بدمشق: حسان طه؛ العدد 1997/15.
- الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجرة؛ العدد 1997/16.
- فرقة برلين لموسيقا الباروك؛ العدد 1997/16.
- فرقة رباعي يواخيم الألمانية؛ العدد 1997/16.
- فرقة جوقة أطفال التشيك سيفيراتشيك؛ العدد 1997/16.
- أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط: جمان عبيد؛ العدد 1998/17.
- أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- أوركسترا الاتحاد الأوربي لموسيقا الباروك: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- الحفني والصعيدي والأوركسترا السيمفونية الوطنية: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1998/17.
- نجمي السكري؛ عودة متألقة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين: حسان طه؛ العدد 1998/18.
- تجربة جديدة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/18.
- مجموعة وحيد القرن: نبيلة أبو الشامات، العدد 1998/18.
- الأوركسترا السيمفونية الوطنية في لوس

أنجلس: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.

- فرقة جوشيو ـــــ يو شيواوكا ـــــ فونا اليابانية للطبول: إعداد نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: إعداد نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/19.
- ملتقى معـــــاهد الموســـــــــيقا لدول البحر الأبيض المتوســـــــــط دمشـــــــــق، 7-1998/11/12: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- انطباعات عن ثلاثي أوشـــي لار: إعداد وائل نابلسي؛ العدد 1999/19.
- التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/21.
- لبانة قنطار تفوز في مســـابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد العدد 2000/23.
- أمســـيات الخريف الثالثة للموســـيقا العربية الأندلسية: طارق سيد أحمد؛ العدد 2000/23.
- جلال الدين جوليان ويس؛ فرقة الكندي لإحياء التراث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2000/23.
- المجموعة النســـائية للموســـيقا العربية (تقاسيم): نبيلة أبو الشامات؛ العدد 2000/23.
- أمســـيات الخريف الرابعة للموســـيقا العربية الأندلســـية؛ إعداد نبيلة أبو الشـــامات، العدد 25، 2001.
- الاســـتراتيجية الموســـيقية لفرقة إنانا للرقص، د. غزوان الزركلي، العدد 2003/30.
- نادي الاستماع الموسيقي، تجربة تثير الفضول، ياسر المالح، العدد 2003/30.

- انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين لأوبرا بيلياس وميليزاند، أبان الزركلي، العدد 2005/35.
- انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين الراقص ، أبان الزركلي، العدد 2005/35.

❖ مؤتمرات

- مؤتمر الموسيقا العربية ـــ القاهرة 1992: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/2.
- المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا ـ عمان 1993: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني ـــــ القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/5.
- الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا ـــــ عمان 1994: خضر جنيد؛ العدد 1994/6.
- على هامش مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني ـــــ القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 7 و1994/8.
- الألحان السريانية حضارة حية ـــــ 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 ـــ القاهرة والإسكندرية 1996: إلهام أبو السعود؛ العدد 1997/15.
- مؤتمر الموسيقا التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي ـــ 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 ـــ 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 ـــ أودينس 1992: هيذر كورسباور، ترجمة أبية حمزاوي؛ العدد 1993/1.
- مسابقة رخمانينوف للبيانو ـــ 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 ـــ إشبيليا 1992: رفعت بنيان؛ العدد 1993/1.
- مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجرة: إيفيان 1992: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد 1993/1.
- الفنون الشعبية في مهرجان بصرى 1993 : أحمد بوبس؛ العدد 3و1993/4.
- مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي ـــ حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي ـــ حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل ـــ عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/11.
- مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني ـــ دمشق وحلب 1996: يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- مهرجان الموسيقا الحيّة لبلدان المتوسط،

الإسـكندرية 1996: سـلمى قصـاب حسـن؛ العدد 1997/15.

- مهرجـان الجـاز العربي الأوروبي الثـالـث من 2– 1997/9/11: يمام بشور؛ العدد 1998/17.
- مؤتمـــر ومهرجـــان الموســـــيقا العربيـــة الســـــادس ـــ القاهـــرة (مـــــن 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.
- قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق، العدد 1999/19.
- المهرجـان الأردني الرابع لأغنيـة الطفـل، عمـان من 9/28 إلى 1998/10/3: إعداد الهام أبو السعود، العدد 1999/19.
- مهرجان بيت الدين 1998 ـــ لبنان: إعداد حسان موازيني، العدد 1999/19.
- ما الجديـــــد في المؤتمر والمهرجـــان الثامن للموسـيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.
- المهرجـان الـدولي الخـامس للموســـيقا العربية الأندلســـية؛ إعداد نبيلة أبو الشـــامات، العدد 27، 2002.
- مهرجان ومؤتمر الموسـيقا العربية الحادي عشـر في القاهرة ــ إعداد إلهام أبو السعود، العدد 28 / 2003.
- مهرجان ومؤتمر الموســيقا العربية الثاني عشــر في القـاهرة، إعـداد إلهـام أبو الســعود، العـدد 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.
- مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الخامس عشر، إلهام أبو السعود، العدد 2007/43.

❖ 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 لـــ تشارلز هنري وهي لآلة البيانو، العدد 1993/1.
- مختارات من مؤلفات كارل أورف للأطفال، العدد 3و1993/4.
- مقطوعة آفا ماريا لـــ فرانز شوبرت وهي لآلة البيانو ، العدد 1994/5.
- مقطوعات لـــ 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 الكامل للفصلين الثاني والثالث لأوبرا بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/21.
- النص الكامل للفصل 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.

- مقطوعة «دراسة رقم 2» لآلة البيانو للمؤلف وليد حجار، العدد 2003/29.
- أغنية بلا كلمات لـ تشايكوفسكي وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/32.
- ست رقصات رومانية لـ بيلا بارتوك، وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2004/33
- سيريناد للمؤلف فرانز شويرت، وهي لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2005/34
- مينويت للمؤلف بوكيريني ـ غافوت للمؤلف لولي، لآلة الكمان مع البيانو، العدد 2005/35
- شاكون للمؤلف توماسو فيتالي وهي لآلة الكمان مع مرافقة البيانو، العدد 2005/37
- آريا للمؤلف ج. ب. بيرغوليزي لآلة الكمان مع مرافقة البيانو، العدد 40 /2006
- مقطوعتا تانغو للمؤلف أستور بيازولا، العدد 42 / 2007
- جدول بأعمال الفنان حليم الرومي، العدد 43 / 2007

❖ نشاطات

- مركز الموسيقا العربية والمتوسطية: نبيلة أبو الشامات، العدد 34 / 2005