
الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب
وزارة الثقافة

الدياق الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن الهيئة العامة السورية للكتاب – وزارة الثقافة

العدد /50/2009	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض نعسان أغا
المراسلات باسم رئيس التحرير مجلة الحياة الموسيقية ص.ب : 31936 دمشق – الجمهورية العربية السورية E-Mail: musiclife@mail.sy	المدير المسؤول المدير العام محمود عبد الواحد
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	رئيس التحرير محمد حنانا أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير د. غزوان الزركلي إلهام أبو السعود
سعر العدد : 60 ليرة سورية	الإخراج الفني محمد نور الدين

المحتويات

رئيس التحرير	■ كلمة العدد	6
	■ تربية	
8	- حديث في التربية الموسيقية د. نبيل اللو	
	■ دراسات وأبحاث	
22	- البارون ردولف ديرلانجي د. محمد الأسعد قريعة	
47	- الشعر العربي القديم وآلات النفخ التراثية د. عبد الحميد المعيني	
78	- الموسيقى في العصر الأموي صميم الشريف	
	■ أعلام	
أحمد بوبس	- توفيق الصباغ	86

■ أعمال

– إضافات تفسيرية لـ نيتشه حول أوبرا كارمن، باولو ديوريو
ترجمة: د. كمال فوزي الشرايبي 93

– من قصص الباليهات
ترجمة وإعداد: محمد حنانا 108

■ تذوق

– الأناشيد الوطنية
ياسر المالح 125

– تحليل السيمفونية التاسعة دوفورجاك، ل. بيرنشتاين
ترجمة: ريما سكر 149

■ تقنيات

– الأوركسترا السيمفونية
ترجمة وإعداد رامي درويش 168

■ أوبرا

– أوبرا تريستان وإيزولده لـ فاغنر، ميلتون كروس
ترجمة: ديانا حنانا 185

■ ملحق

– مدونات بعض الأناشيد الوطنية
195

– مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية
منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2008
200

الباليه هي أداء فني يعتمد الرقص المصقول والمعقد بمرافقة الموسيقى، يسعى، عن طريق الإيماء والحركة إلى التعبير عن العواطف المختلفة أو إلى سرد قصة ما. لذا غدت الباليه، بالمقارنة مع أنواع الرقص الأخرى، شكلاً فنياً مستقلاً له تقاليده وأعرافه ومدارسه القديمة والحديثة. وللباليه تاريخ طويل يعود إلى القرون الوسطى، ففي القرن السادس عشر كانت الباليهات تتضمن الغناء، ولهذا كان لها صلة وثيقة بالأوبرا. ولكن في نهاية القرن الثامن عشر، وعلى الرغم من أنها بقيت جزءاً متمماً للعديد من الأوبرات، حققت وجوداً مستقلاً.

في القرن التاسع عشر حظيت الباليه بشعبية كبيرة، وانتشرت انتشاراً واسعاً في فرنسا وإيطاليا وروسيا، وتأسست في هذه البلدان مدارس هامة لتعليم رقص الباليه. وقد خرّجت هذه المدارس راقصات وراقصين ذوي مستوى رفيع عمل بعضهم أيضاً في مجال تصميم الرقص، مما أدى إلى تطور الرقص الإفرادي والجماعي تطوراً بلغ مستويات عالية من الاتقان وجمال الحركات. من هؤلاء نذكر: ج. بالانشين، م. فوكين، ف. نيجينسكي، م. بيتيبا، ن. فالوا..إلخ.

وإن ظهور مؤلفات موسيقية وضعت خصيصاً لرقص الباليه ساهم في تمكين هذا الفن وانتشاره على نطاق جماهيري واسع. من

هذه المؤلفات نذكر: باليه جيزيل، بحيرة التم، كسارة البندق، الجمال النائم، دافنيس وكلويه، بيتروشكا، طقوس الربيع، روميو وجولييت، سندريلا.... إلخ.

ولما كانت أكثر الباليهات مبنية على قصص مأخوذة من الأدب الكلاسيكي القديم أو الحديث، أو مأخوذة من حكايا الجن ومن حكايا التراث الشعبي، فإن معرفة قصص الباليهات الشهيرة أمر في غاية الأهمية، إذ يساعد على تذوقها والاستمتاع بها، خاصة لأن فن الباليه يعتمد، كما أسلفنا، اعتماداً كلياً على الإيماء والحركة في التعبير عن العواطف أو في سرد القصة.

إننا في مجلة الحياة الموسيقية، رغبة منا في تعريف القراء بقصص أشهر الباليهات، سننشر بدءاً من هذا العدد قصص تلك الباليهات المعروفة، علناً بهذا نقرب هواة الموسيقى من هذا الفن الذي يشهد باستمرار ظهور مؤلفات جديدة وتقنيات رقص جديدة.

رئيس التحرير

حديث

في التربية الموسيقية

الحلقة الخامسة

د. نبيل اللو*

* مدير عام الهيئة العامة لدار الأسد للثقافة والفنون - أستاذ في جامعة دمشق

الموسيقا في المدرسة وفي المعاهد العليا والجامعات تعليم عام - تعليم متخصص

المتتبع للظاهرة الموسيقية الشبابية اجتماعياً يلحظ أن الموسيقا، بغض النظر عن نوعها، تشغل حيزاً مهماً في حياة المراهقين والشبابية، وهي في غالبيتها موسيقا أجنبية رائجة في أوساطها، أو موسيقا «عربية» تحاكي النمط الغربي إيقاعياً. وقلنا إيقاعياً ولم نقل موضوعاتياً، فما تزال الأغنيات عندنا محصورة بالحب ولواعجه وصدود المحب ووصاله، في حين أن موضوعات الأغنيات في الغرب متباينة متنوعة، وتتناول موضوعات أحياناً تبعث على الدهشة. أما لحنياً فهي ما زالت تعطي الانطباع السمعي بأنها «عربية» رغم عدم تطرفها إلى المقامات العربية ذات ربع الصوت إلا لمأماً.

نعيد ونقول إن الموسيقا تشغل حيزاً مهماً رئيساً في حياة الناشئة، فإذا ما أحسنا تربوياً توجيههم لحسن استماع الجيد منها وصلنا إلى هدف خطير في النهوض بالذائقة العامة. ونحن لا نقصد إبعاد الشببية عمّا يسمعون فهم يجدون فيه ما لا نراه، وهم محكومون بأوساطهم ويجارون متوفرأ سهلاً بين أيديهم ويتناقلونه فيما بينهم. فضلاً عن أن الإذاعات الخاصة وبعض العامة منها أصبحت تتسابق اليوم في تقديم هذا النوع من الغناء على مدار الساعة. وإن ما قصدناه هو أن نلفت نظر الشببية في حوار هادئ إلى أن هناك أيضاً موسيقا من نوع آخر تستحق أن نلتفت إليها ونتذوقها. ولو أن الإذاعات التي احتفظت لنفسها باللون «الشبابي» بثت بين الأغنيات «الحديثة» ألواناً من الغناء والموسيقا التي

نقصدها لفلعلل فعلها ولو بطريق المصادفة: ونعني مصادفة الاستماع لألوان جميلة أخرى، بعد ذلك يفعل السحر سحره والزمن وقته. يبقى أن نقول في هذا السياق إنه حان الوقت لنجري دراسات ميدانية علمية اجتماعية تربوية موسيقية نتقصى من خلالها ما يجري على الأرض فعلاً في بلادنا، لنفهم أولاً قبل أن نطلق أحكاماً ونبتدع حلولاً. ويبدو أن العولمة التي خشينا وصولها إلينا تعيش بين ظهرانينا في وقت لم نعرف فيه بعد كيف نحافظ على ما لدينا من جميل في الموسيقى والغناء وننشره.

هل سنتمكن ذات يوم من تعليم ناشئتنا الاستماع إلى أبي العلا محمد وباخ وسيد درويش وموتسارت ومحمد عبد الوهاب وتشايكوفسكي وفيروز وماريا كالاس وديبوسكي ورافيل وشتوكهاوزن وبيرليوز وموسيقا الراب والتكنو والديسكو، وتذوق ما في هذه التيارات المتنوعة المتباينة من جماليات دون تعصب أو ازدراء لجنس من أجناس هذه الموسيقى؟ وكيف يمكننا أن نصل إلى هذه الموضوعية دون تأهيل ثقافي موسيقي نبدوّه مع أطفالنا في مدارسنا نعرفهم فيها بالاستماع الموجّه على هذه التيارات الموسيقية من بلادنا وبلاد غيرنا من الأمم؟ يا له من برنامج واسع متنوع جميل.

جرت العادة في الغرب أن نقسم الموسيقى إلى موسيقا عرقية (إثنية)، أو ما يصطلح عليه اليوم بموسيقا الشعوب، وكانت تسمى بمصطلح قديم موسيقا القبيلة، للدلالة على أنها موسيقا مجموعة بدائية أو بسيطة حلقتها مغلقة ولم تتأثر بما طرأ من تيارات موسيقية معاصرة على آلاتها أو مضمونها ونكهتها ومزاج موسيقاها. ونحن لا

نقل بأي حال من الأحوال من شأن هذه الموسيقى، بل على العكس من ذلك تماماً نحسب أن من واجب البلدان التي توجد فيها موسيقا من هذا النوع أن تسجلها وتدونها وتحفظها وتنتشرها وتدرسها وتكتب عنها وتحافظ عليها وعلى استمراريتها، من باب فرض الكفاية حفاظاً على تراث الأمة القديم من الضياع. وقد فعلت هذا وتنبهت إليه أمم، ونسيته وتجاهلته وازدرته أمم كثيرة لم تعره اهتماماً ولم تجد فيه، بسوء تقدير منها، فائدة أو متعة.

إذن موسيقا شعوب كما أسلفنا، تتبعاً لحديثنا، وأشكال موسيقية ثقافية عرقية. ونحن نجد أن الأشكال الموسيقية التي ابتدعتها المجموعات القبلية المغلقة كلياً والمعزولة، وتلك التي انفتحت أو تأثرت بغيرها لا تقل شيئاً بمضمونها التعبيري الإنساني عن الأشكال الموسيقية الأخرى، ولو كانت أشد تطوراً وأبعد انتشاراً. إن الأشكال «القبلية» ببدايتها وبساطتها وسذاجتها أحياناً أشكال لا بد أن تُدرس وتحفظ، لأنها شاهد على ثقافة تجمّع بشري في منطقة جغرافية معينة. ولقد وعت دول كثيرة أهمية هذه الأشكال الموسيقية فأحدثت مادة تدريسية هي: «موسيقا الشعوب» تدرس في كلياتها ومعاهدها ويتخصص فيها أساتذة يبحثون فيها ويدرسونها ويشرحونها لطلبتهم ضمن منظور ثقافي اجتماعي. ويعقدون أحياناً مقارنات فيما بينها أقربُت الجغرافيا فيما بينها أو بَعُدَتْ. ونحن لو تتبعنا هذه الأشكال الموسيقية في مناطقنا الجغرافية المختلفة في بلادنا بالمعنى الواسع لكلمة بلاد بحيث تغطي منطقة جغرافية متجانسة نسبياً، لوجدنا تأثير الموسيقى البيزنطية والسريانية والفارسية والتركية العثمانية في موسيقانا، تبعاً للمناطق الجغرافية العربية ومقدار قربها من مناطق نفوذ الأمم التي ذكرنا ما انقرض منها أو ذاب في نسيج المجتمع العربي، أو تلك التي ما زالت باقية كتركيا وفارس.

ونحن إذ نقارن في الدراسة فليس من قبيل المفاضلة بين شكل أو شكل أو لتبيان تسوّد مجموعة على مجموعة، وإنما من باب

البحث المعمق لفهم أفضل لتطور الموسيقى ضمن المجتمعات البشرية وفهم عناصرها ومكانتها ضمن المجموعة. وهي دراسات أصبحت تُدرج اليوم ضمن ما نسميه بالموسيقا الإثنية.

يُكتب تاريخ الإنسانية اليوم على نحو مدهش بفضل الوسائل المتاحة. لكن وسائل الاتصال يجب ألا تكون معاول هدم التقرد والخصوصية، بل أن تكون الأمل في النقل والتعريف. فنحن بحاجة لأن نعرف كيف تغني قبائل إفريقية في أعرق مجاهلها المنعزلة وماذا يغنون، وما هي الآلات التي يعزفون عليها، وما هي السلام الموسيقية التي ابتدعوها ومسافات علاماتها... أسئلة كثيرة باعثها الفضول المعرفي العلمي تنتظر أجوبة في كل مرة عن كل مجموعة من المجموعات البشرية مرتبطة بجغرافيتها وثقافة عيشها. وأعتقد جازماً أن موسوعة موسيقية يمكن أن تكتب اليوم لنقرأها ونستمع إلى تسجيلاتها ونستمع أولاً متعة ثقافة فكرية كبيرة، وموسيقية فنية ثانياً دون أحكام مسبقة. كان هناك زمن، وإلى عهد قريب جداً، يصنفون فيه ثقافة عليا وثقافات فرعية صغيرة، لكن النظرة اليوم بحثياً على الأقل، تغيرت وهي لا يمكن أن تتغير اجتماعياً إلا برقي ثقافة المجتمعات.

هناك مقولة لا تخلو من صحة، مفادها أن هناك علاقة طردية بين الرياضيات والفيزياء والموسيقا، وأن الطفل الموهوب رياضياً يسهل عليه تعلم الموسيقا.

وإن كان هذا صحيحاً في العموميات على الأقل، كي لا ندخل في تفاصيل تُفسد علينا فكرة بسيطة نريد طرحها، وهي لماذا لا نفيد فعلاً من علائق من هذا النوع في مرحلة التعليم الأساسي لاكتشاف مواهب أطفالنا وتنميتها. فلعلنا نُدخل في حصص دراسية جافة ثقيلة بعض البهجة والسرور والفائدة. أو على الأقل عندما تدرس الفيزياء الصوت، وهو عماد الموسيقا، لماذا لا تُفتح معترضة كبيرة على الموسيقا فيها؟ والأمر ينسحب بدرجات ربما أقل على الموسيقا والأدب، والموسيقا والشعر، والموسيقا وعلم

الأجناس البشرية، والموسيقا والجغرافيا، والموسيقا والتصوير... عناصر كثيرة من عناصر المعرفة يمكن أن تقيد كثيراً وتمتع بأن معاً، لتجعل من مناهج أطفالنا الدراسية مادة غنية فيها المعرفة والفن، ثمارها المستقبلية عظيمة الأثر في حياة الفرد والأمة على السواء.

قد تكون الفكرة مستهجنة في شكلها العام بل وحتى الخاص ما دامت لم تدرك حقيقة دور الفنون وعلى رأسها الموسيقا، في تطور نفسية الطفل وارتقاء ذائقته وحسه. وعندما تترسخ الفكرة لدى صانع القرار التربوي يمكن لصناع المناهج أن يتعاونوا مع تربويين مختصين بالتربية والفن ومع فنانين، لكي يجعلوا التلميذ على مقاعد الدراسة منفعة ومتعة لينهض المجتمع كله بمورده البشري المؤهل هذا لاحقاً. كل ما نطلبه هو أن نزيد من جرعة الثقافة الفنية في مناهجنا التربوية في التعليم الأساسي، ثم تفعل كرة الثلج فعلها وحدها.

الموسيقا وحدها كما أسلفنا قادرة على أن تجمع بين الأفراد الأجيال، وأن تجمع بين الشعوب وبين الثقافات والحضارات المختلفة، فلماذا لا نوظفها إذن في تربية أولادنا منذ الصغر؟

أحياناً تبعث المقارنات بين الموسيقات على الاختلاط، كما يحصل الآن في أوروبا، إذ أصبح استخدام الآلات الشرقية وإدماج الموسيقيين الشرقيين ضمن عناصر المجموعة أمراً حاصلاً. والتجارب التي نستمع إليها اليوم لا تخلو من فريدة وجدة ومتعة، وتبرهن على أن الثقافات تتحاور ولا تتصارع وتتكامل بنديّة. لا بأس علينا وعلى غيرنا إذا فهمنا التلاقح بنديّة، لكن البأس كله علينا وعلى غيرنا إذا فهمنا التلاقح تماهياً وذوباناً وتقليداً ومحاكاة. إذا جلس على المسرح عازف غيتار من إسبانيا وعازف عود من سورية وبدءا يتناوبان عزف تنويحات ارتجالية على موضوع لحني «ثيمة» كل على آله وبطريقة العزف عليها وبروحه ونفسه وروح ثقافته الموسيقية. فسنستمع حتماً لارتجالات إبداعية جميلة

على الآلتين معاً ومن العازفين كليهما. أما أن يقلد العود الغيتار بطريقة العزف والنفس فهو لا طائل منه ولا فائدة بل ولا متعة: هوية العود وهوية عازفه ندية راقية لهوية الغيتار وهوية عازفه.

هذا هو ما يجب أن نعلمه لأطفالنا: كيف يحترمون ثقافتهم الموسيقية ويقدرونها ويحترمون ثقافة الآخر الموسيقية ويقدرونها بندية الفعل والإحساس. وهذا ما يجب أن يعيه موسيقينا عازفين وملحنين ومؤلفين. التثاقف ذكاء وثراء، ويجب ألا يتحول بأي شكل من الأشكال إلى نقمة على أذواقنا الموسيقية وعلى موسيقانا. كل تعبير موسيقي أصيل يحمل في طياته مكوناته الثقافية الأصيلة التي تختزل ثقافة أمة وإحساسها. هذا هو الشيء الذي لا يجب المساس به، وهذا هو الشيء الذي يجعلك تستمع لموسيقا الآخر الأصيلة ولا تمتلك سوى الإعجاب بها. تخيلوا عالماً، وللأسف ربما أصبحنا على أعتابه، تتشابه موسيقاه! أي عالم ممل سيكون؟! يبدأ التثاقف الموسيقي بالتأكيد بأصالة وعمق معرفة بما نعزفه أو نغنيه أمام الآخر، على حسن إظهار روح ما نعزف أو نغني: أي ببساطة الوفاء بالتزامات العمل الفني الأصيل. المزج والخلط بين ثقافتين موسيقيتين يسيء إلى كليهما معاً، تقابلهما وتحاورهما هو الذي يغنيهما معاً، ويبعث على التفكير والتأمل. وعملية التفكير تبدأ فعلاً كحدث عند «الموسيقي المحاور» لتنتهي استماعاً واستمتاعاً عند المتلقي المثقف. فكما ازداد تعمق العازف وتأصيله ما يعزف كان الفعل الموسيقي التثاقفي مع الآخر عالياً: هو حوار الأذكياء إذن أمام متلقٍ واعٍ. ليست العالمية في تقليد الغرب ومحاكاته لأن الغرب يرى في ذلك صِغراً بل هي في إسماعه خصوصيتنا الموسيقية الأصيلة.

يبدأ التثاقف الموسيقي فكرياً باعتراف كل طرف من أطراف عملية المثاقفة بخصوصية وتفرد الطرف الآخر وبنديته: لا غالب ولا مغلوب، لا سيد ولا مسود. عملية تختلف فيها الأدوات والنتائج وتتوافق المفاهيم.

إن وعي هذه الحقيقة لأمر في غاية الأهمية لأن في طياتها
جواب ما يجري في حياتنا الثقافية عموماً والموسيقية خصوصاً.
ووعي الخاصة لا يكفي لأن الحل يبقى محصوراً بنطاقات ضيقة
جداً لا تفيد منها الشرائح المعول عليها فعلاً في نهضة البلاد فكرياً.
وطريق الانتقال من لحظة الوعي إلى لحظة التنفيذ طويلة، إذ
يتطلب ذلك البدء بتأهيل المعلمين تأهيلاً تربوياً موسيقياً حقيقياً كي
يؤمنوا بتحقيق هذا الهدف مع جمهورهم الفني ناهيك بتهيئة
الإرادات والوفاء بمستلزمات العملية.

ويبدو الأمر معقداً بداية بسبب أن العملية التربوية الموسيقية
النهضوية هذه تحتاج إلى مرحلة تحضيرية إجرائية إدارية تنظيمية
تسبقها: تبدأ من الاعتراف بأهمية حصة التربية الموسيقية، ومن ثم
تمكين هذه الحصة بما تستحقه من أدوات مادية وأطر بشرية مؤهلة
وموقع تشغله ضمن البرنامج ومساواتها بأخواتها من العلوم التي
تُدْرَس في الصفوف. ولا يظن أحد أن ما نطلبه يسير، ولا نقصد هنا
التلميح إلى العسر المادي فهذا مما تستطيع وزارتا التربية والثقافة
النهوض بأعبائه بشيء من العناء بداية، عناء تأمين مستلزمات
الحصة مادياً من مكان لائق للاستماع وأجهزة استماع جيدة ومواد
مسجلة. وإنما العسر هو في تأمين أطر بشرية مؤهلة قادرة على
الاضطلاع بهذه المهمة، وهي أخطر الأدوات وأدقها وأعقدها
وأطولها زمناً للتحضير. وقد تكون بعض المدارس الخاصة ممن
لديها الرؤية والقناعة قادرة على ذلك، لأن القرار منوط بجهة واحدة
وربما بأستاذ واحد، وإن حصل فنعم الأمر، لأن صدى التجربة
سيتردد بعيداً فيحاكيه من له آذان فيسمع. لقد أثبتت التجربة أن

عدوى الفن الجميل تنتشر كما النار في الهشيم عندما يتعرف الناس عليه ويتذوقونه، فليس أقوى وأسلم من مخاطبة الحس السليم الفطري عند البشر، وليس أنجع وأفيد من مخاطبة أحاسيس الناشئة وعقولهم بتعريفهم الفن الجميل. وهذا كله من الاستثمارات البعيدة المدى التي يمكن للبلاد أن تنهض بأعبائها فهي التي ستحصد الثمار سمعةً عند الآخر وأداءً في مختلف مناحي الحياة.

رب قائل، وقد قيل شيء مما سنقول، إن التأهيل الفني شأن خاص يقوم به من يقدر على تكاليفه. ونقول إن التأهيل الفني الأولي يجب أن يكون في متناول أطفالنا جميعهم لتهديب نفوسهم وعقولهم واستنفار أحاسيسهم كمرحلة أولى تكون فرض عين، ثم تأتي مرحلة ثانية هي فرض كفاية للقادرين موهبة أو موهبة وإمكانات إن كان التحصيل العالي يستوجب سفرًا وإقامة في بلدان الاغتراب. العلاقة بين المدرسة والمعهد الموسيقي معدومة عن قصد أو سوء تقدير، كما هي معدومة بين المدرسة وقطاعات مهمة جداً في المجتمع، ونعني بذلك القطاعات السياسية والمؤسسات الحكومية والقطاع الاقتصادي الصناعي والتجاري والقطاع الثقافي الفني.

وما نريد أن نذهب إليه بعد هذا التعداد للمؤسسات عامها وخاصها هو أن المدرسة بمبادرة منها أو بمبادرة من المؤسسات الحكومية أو الخاصة الثقافية الفنية يمكنها أن تعقد صلة ولو اطلاعية بين تلامذتها وهذه المؤسسات للوقوف على آلية عملها ونشاطها، وفي هذا خير عميم على الصغار بفضل فضولهم الذي يدفعهم لاكتشاف أمكنة فنية جميلة ستترك في نفوسهم أثراً عظيماً قد يكون حاسماً في خيارات بعضهم في المستقبل.

إن تنظيم حفلات موسيقية خاصة بالتلاميذ في مدارسهم أو في مسارح احترافية سيكون له تأثير كبير على الأطفال، فهم سينتلقون ما سيستمعون إليه باهتمام شديد يدفع إليه فضول الاكتشاف، وهو

عظيم عندهم، ويساهم فيه جمال المكان وإبهاره إن كان مسرحاً
احترافياً. هذا كله سيدفعهم لارتداد أماكن العروض للاستزادة مما
تعرفوا عليه وأحبوه.

إن هذا النوع من التعاون بين المؤسسة التعليمية والمؤسسة
الثقافية يجب أن يدخل ضمن برامج نشاطات المدرسة التي تحرص
على تنشئة تلامذتها تنشئة واعدة في بناء شخصياتهم. وإن مجرد
خروج الطفل من مدرسته إلى مكان آخر ضمن أوقات الدوام لهو
بحد ذاته حدث يصاحبه شعور جميل خفي يكسر حواجز رتابة
المدرسة وصفوفها وقواعدها. إن استثماراً من هذا النوع ينظم
مرتئين في العام لارتداد مؤسستين ثقافيتين موسيقية ومسرحية
وتشكيلية تجعل منهما حدثان هامين في حياة التلميذ النفسية
الجمالية. وتظاهرات من هذا النوع يجب أن تكون مدرجة في أجندة
وزارتي الثقافة والتربية وتظاهرات أخرى. على سبيل المثال في
نطاقات أخرى تُدرج ضمن نشاطات وزارتي التربية والسياحة
لتعرف الطفل بأهمية التاريخ والموقع الأثري وعراقة البلاد. على
هذا النحو تستثمر الأمم في مواردها البشرية استثمار بناء الغد.

صحيح أن الإمكانيات المادية مهمة جداً في العملية التربوية
الموسيقية، إلا أنها رغم أهميتها تحتل المقام الثاني أو الثالث من
العملية بعد المضمون والهدف. إذ لا يمكن للمدرسة أن تقدم في
حصّة الموسيقى كل ما يلزمها كمادة، وإنما ينحصر هدفها في إيقاظ
أحاسيس الطفل الموسيقية وتوجيهها وتهذيبها. بعد ذلك يأتي دور
ما تستوجبه الموهبة إن وجدت من متابعة يضطلع بها الأهل عادة
إن تنبهوا لها، فيعمدوا إلى تسجيل أطفالهم في معاهد مكّلة تنحو
نحو الاحترافية في التعليم والتعلم. في هذا السياق تظهر مسألة
الإعدادية والثانوية الموسيقية كمرحلة هامة جداً تسبق التأهيل
الموسيقي العالي في المعهد العالي الذي يجب أن يقدم معارف
موسيقية نظرية وعملية على مستوى أكاديمي رفيع. وهذا كله غير
محقق في بلداننا لغياب الحلقة الوسطى الكبرى في التأهيل والإعداد

للمرحلة العليا. بلدان المنظومة الاشتراكية الشيوعية السابقة تنبعت لهذه الاستراتيجية التربوية الموسيقية التي تدرس المواد الدراسية العامة المعتمدة في بقية المدارس، لكنها تعكف على الموسيقى وتركز عليها علوماً وممارسة عزف على آلة من الآلات. من هذه الاستراتيجية التربوية الموسيقية أنجبت هذه الدول كبار عازفيها ومؤلفيها الموسيقيين الذين صنعوا مجدها الفني.

هذا ولا يمكن للمعيار التعليمي الموسيقي المرجعي في مدارسنا أن يمكننا من قياس كفاءة العملية التربوية الموسيقية تعليماً وتعلماً فيوفر لنا معلومة مرضية في سحابة ساعتين أسبوعيتين تعليميتين قاصرتين حتى على إيقاظ الحس الموسيقي عند الطفل. الأمر الذي يدفعنا للتساؤل عن الهدف من حصة الموسيقى للأطفال في المدارس بشكلها الحالي مضموناً.

في المدرسة «يُفرض» على التلميذ حضور حصة الموسيقى. في المعهد الموازي للمدرسة يذهب الأطفال «طواعية» لتعلم العزف على آلة موسيقية. ونحن نقول هنا «طواعية» بقوسين مزدوجين، لأن هذه «الطواعية» هي أحياناً «طواعية» الأهل ورغبتهم في تعليم أولادهم الموسيقاً، إدراكاً منهم لأهميتها في بنائهم النفسي والفكري والثقافي الفني.

بعض الأطفال، الموهوبين منهم، يستمرئون العملية لأنها تنسجم فعلاً ومواهبهم وميولهم، وبعضهم الآخر يقف عند الحد الذي تسمح لهم به مواهبهم. وتعليم المعهد هذا يكاد أن يكون محصوراً بتعلم العزف على آلة موسيقية ويتناول من علوم الموسيقى ما يخدم هذا الغرض. هذا النوع من التأهيل الموسيقي مفيد جداً في استكشاف المواهب وتتبعها وتهيئة الظروف للحقيقي منها للمتابعة.

إلا أن هناك نوعاً آخر من التأهيل الموسيقي الثقافي، جمهوره ليس بالضرورة من الموهوبين وإنما هو للعموم بقصد توعيتهم وتوجيههم ورفع ذائقتهم الفنية. وفي هذا خير عميم كبير في صقل

شخصيات الأطفال فنياً. والتأهيل هذا هو تأهيل قائم على حسن الاستماع الموجّه صاحبه شرح مبسّط يمكّن الأطفال من قراءة العمل استماعاً.

تكمن صعوبة حصة الموسيقى في المدرسة في مضمونها وحسن تنفيذها. فالمضمون هنا لا يمكن أن يكون في السياق المدرسي حصة تعليم العزف على آلة موسيقية فهذا طموح أكبر بكثير من إيقاعات المدرسة والتلاميذ بأن معاً، فضلاً عن استحالة تنفيذه، فلا تعليم جدي للعزف على آلة موسيقية جماعياً، وإنما يكون تعلم العزف فردياً يجمع بين معلم ومتعلم. وعلى هذا يمكن أن يكون المضمون مبنياً على تعلم استخدام آلة مهمة جداً يمتلكها الجميع، وهي الصوت البشري الذي يمكن صقله وتدريبه بتمارين خاصة هدفها تمكين المتعة في نفوس التلاميذ والفائدة والحس الجماعي عندهم. ويصاحب هذا التعلم حصص قوامها الاستماع المشروح وحصص لتعلم مبادئ علوم الموسيقى وأخرى تحفز التلاميذ على الإبداع والارتجال. وتكون الحصص بمضامينها متناوبة تلافياً للرتابة، خصوصاً في دروس الموسيقى النظرية. ويجب أن تستضيف المدرسة موسيقياً تربوياً يعزف أمام التلاميذ على آلة يشرح لهم تاريخها ودقائق صنعها وإمكاناتها الموسيقية لونها الصوتي وطريقة العزف عليها، ويعزف أمامهم مقطوعة يشرحها، فهذا يحفز عندهم المعرفة وينمي الفضول، يصاحبهما الإبهار والجمال. ولو تمكنت وزارة التربية، وأحسب أن هذا بإمكانها، أن تتعاقد سنوياً مع عدد من الموسيقيين خريجي المعاهد

يعزفون على آلات موسيقية متنوعة تكون مهمتهم القيام بجولات على المدارس يعزفون في حصة الموسيقى، بالتنسيق مع مدرس الموسيقى، وثلاث زيارات سنوية لأربع آلات موسيقية كفيلة بأن تفعل فعل السحر في نفوس التلاميذ. وهذه الزيارات الميدانية هي صلة الوصل بين المعهد والمدرسة، صلة يحقق فيها كل طرف دوره المنصوص عنه في أهدافه.

إن أول لبنة في بناء الفعل الموسيقي هي لبنة التذوق العام. والعام هنا يقصد به العموم، التلاميذ كافة فهذا هو الهدف الذي تسعى إلى تحقيقه المؤسسة التربوية ضمن المنظومة التعليمية العامة. ولا حاجة بنا لأن نكرر ونقول إن جيلاً تشكلت ذائقة الفنية تشكلاً صحيحاً هو جيل يبني مناحي الحياة بتفاصيلها كافة على الحس الجمالي: عندئذٍ يصبح الفضاء المادي والنفسي الحسي الذي نعيش فيه جميعاً فضاءً إنسانياً صديقاً لاعداء فيه ولا استعداد على مرافق الحياة العامة ولا على البيئة وسطنا المعاشي اليومي الخطير.

أما المعاهد، ونبدأ بالمعهد الوسيط بين المدرسة والمعهد العالي، المرحلة التي ذكرناها سابقاً ودللنا على غيابها حالياً في حياتنا التعليمية الموسيقية، وأظهرنا مدى الحاجة لإحداثها، كي تكتمل حلقات التربية والمعرفة الموسيقيتين. نقول أما هذه المعاهد خاصة وعامة فهي قائمة على تعلم العزف على آلة موسيقية وبعض المعارف النظرية البحتة المتصلة بتعلم العزف، فلا ملمح ولا تعريج هنا على التربية الموسيقية بالمعنى الذي سقناه سابقاً. والاقتصار على طريقة التعلم هذه ينتج لنا عازفين تتباين مهاراتهم بتباين مواهبهم وكفاءاتهم وبساعات تدريبهم العزف على آلاتهم. ويبقى الجانب التربوي الحسي الجمالي غائباً، وهذه ظاهرة نلمسها على الواقع عند جيل من الموسيقيين يمتلك مهارة العزف ويفتقر

إلى الثقافة الموسيقية الحقيقية، بل وأحياناً يفتقر إلى الحس الجمالي الموسيقي! وكان أهل زمان يطلقون على الموسيقي مصطلح «آلاتي»، وأحسب أن المؤسسة الموسيقية التي لا تُعنى بما أسلفنا تُخرِّج «آلاتية خواجهات».

لا بد أن يبدأ المشروع النهضوي الموسيقي الوطني من المدرسة العامة والخاصة، فعلى هذه الذاكرة الجماعية الجميلة تُبنى المراحل اللاحقة، ومنها نصنع جيلاً ينبذ المرذول الهابط، ويشجع الرصين الراقي الفريد، ويدفع نحو الإبداع الفني الحقيقي. إن نظرة متفحصة لما يجري على الأرض فنياً في اختصاصات أخرى، كالفن التشكيلي والمسرحي والتلفزيوني والسينمائي، تثبت ما نذهب إليه وتدفعنا إلى تقييم هذه التجارب التربوية الفنية بقصد تجويدها وإحداث ما لم يحدث بعد من مؤسسات تربوية فنية عالية لاستكمال عدة البلاد من أدواتها الفنية صانعة سمعتها ومستقبلها.

البارون رُدولف ديرلانجي

الفصل الرابع الجمع العربي الحديث (تابع) في مختلف المناهج الاتفاقية أو التجريبية المقترحة لضبط درجاته

ترجمه من الفرنسية وعلّق عليه
د. محمد الأسعد قريعة*

نظام مشاققة

ميخائيل بن جرجس مشاققة اللبناني هو مؤلف كتاب صغير في
الموسيقا العربية بعنوان «الرسالة الشهابية». وقد نُشر نص هذه

* - باحث موسيقي من تونس

الرسالة في سنة 1899 في مجلة «المشرق» العربية من قبل سماحة الأب رُونزُفال⁽¹⁾ الذي ترجمه فيما بعد ترجمة كاملة في «متفرقات كلية بيروت الشرقية Mélanges de la faculté orientale de Beyrouth» (ج IV، ص 1-120).

وكان مشاقة الذي ولد في سنة 1800 يُمثّل بين المثقفين العرب في بداية القرن التاسع عشر الفكرَ العلميّ العصري الذي كان في الغالب مجهولاً في دمشق، العاصمة العربية القديمة. وقد قادته المناقشات التي كانت تُثار حول فن الموسيقى في المجالس التي يُنحَدَّث فيها عن الفنون والآداب وفق التقاليد المدرسية القديمة، قادته إلى الإحساس بالحاجة إلى تأليف رسالة يجتهد فيها لجمع تقاليد شعبه الموسيقية السائرة نحو الضياع، وذلك في نظام متماسك.

وتتمثل الفكرة الرئيسية التي يستند إليها النظام الذي اقترحه هذا المصلح في إسناد مقدار متساوٍ للأربعة والعشرين بُعداً في الديوان. وعندما انتشرت هذه الفكرة في وسط مازال يجهل الطرق الحديثة في الحساب، فإنها أجمت المناقشات البيزنطية حول فكرة تساوي الأبعاد اللحنية.

في تلك الفترة وحتى في أيامنا، كان يتم الربط بين تساوي الأبعاد وبين تساوي أجزاء الوتر الواقعة بين المواضع المحدثة لهذه الأبعاد. وقد كان الشيخ محمد العطار يؤكد في مجالس المثقفين التي تنعقد في بيته أنه بقسمة النصف الأول من وتر ما إلى أربعة وعشرين قسماً متساوياً، وحبس الوتر في مستوى كل واحد من هذه الأقسام، تحسّل «الأرباع» الأربعة والعشرون للديوان الأول من السلم العربي (انظر زونزفال، ص 53).

1 — ورد اسمه في النص الفرنسي «Rozenwahl» وصوابه «Ronzevalle» كما ورد رسمه صحيحاً في قائمة المراجع آخر الكتاب (ص 416).

وبعد أن بذل مشاققة ما في وسعه في الاستخفاف بالشيخ العطار وأضرابه بوساطة حسابات معقدة وغير مفهومة أحياناً، اقترح علينا طرقاً مختلفة تمكّننا من الحصول — في النصف الأول من الوتر — على أربعة وعشرين قسماً توافق متواليه هندسية أو حسابية نازلة.

وتتمثل أيسرُ الطرق التي اقترحها مشاققة في افتراض وتر مقسومٍ بـ 3456 قسماً، تحدث في منتصفه (1728 قسماً) نغمة النوى، أي جواب اليكاه الذي يمثل أول نغمة في النظام. وبعد ذلك، يرفع العدد 1728 — 49 ثم 51 ثم 53 ثم 55. إلخ... وذلك للحصول على باقي الدرجات الخمس والعشرين التي تحدد الأبعاد الأربعة والعشرين للديوان الأول (الشكل 10).

المقادير بأصناف الطينيات المعدلة ($\sqrt[12]{2}$)		المقادير بأطوال الوتر			أسماء درجات الديوان الأول			
الفروقات		ابتداء من القسما	على وتر مقسوم بـ 3456 قسماً	الفروقات				
بين درجتين أساسيتين والتي عليها في السلم	بين النغمة والنغمة في السلم العام			بين النغمة والنغمة في السلم الأساسي	بين درجتين أساسيتين والتي عليها في السلم الأساسي	السلم العام	بين النغمة والنغمة في السلم الأساسي	
		0,000	3456			SOL	يك كاه.....	1
	0,482	0,482	3361	95		Sol #	نيم قرار حصار..	2
	0,484	0,966	3268	93		la ♭	قرار حصار.....	3
	0,489	1,455	3177	91		la ♯	تيك قرار حصار	4
1,947	0,492	1,947	3088	89	368	LA	عُشيران.....	5
	0,495	2,442	3001	87		la #	نيم عجم عشيران	6
	0,498	2,940	2916	85		si ♭	عجم عشيران...	7
1,493	0,500	3,440	2833	83	255	SI ♯	عراق.....	8
	0,500	3,940	2752	81		si	كوشت.....	9
	0,501	4,441	2673	79		si #	تيك كوشت..	10
1,507	0,506	4,947	2596	77	237	DO	راست.....	11
	0,506	5,453	2521	75		do #	نيم زير كوله..	12
	0,508	5,961	2448	73		ré ♭	زير كوله.....	13
	0,509	6,470	2377	71		ré ♯	تيك زير كوله..	14
2,033	0,510	6,980	2308	69	288	RE	دوكاه.....	15
	0,510	7,490	2241	67		ré #	نيم كردي.....	16
	0,509	7,999	2170	65		mi ♭	كردي.....	17
1,527	0,508	8,507	2113	63	195	MI ♯	سه كاه.....	18
	0,507	9,014	2052	61		mi	بوسلك.....	19
	0,505	9,519	1993	59		mi #	تيك بوسلك..	20
1,515	0,503	10,022	1936	57	177	FA	تشهار كاه...	21
	0,499	10,521	1881	55		fa #	نيم حجاز.....	22
	0,495	11,016	1828	53		fa #	حجاز.....	23
	0,490	11,506	1777	51		sol ♭	تيك حجاز.....	24
1,963	0,484	11,990	1728	49	208	SOL	نوى.....	25
11,990	11,990			1728	1728			

الشكل 10

اقترح مشاققة طريقة أخرى لضبط موضع النغمات على أوتار الطنبور (انظر: رونزفال، ص 59)، فافتراض أن النصف الأول من الوتر يتألف من 24 قيراطاً (القيراط هو الجزء من 24 من الشيء؛ عرض الأصبع) فيكون «الرابع» الأوّل من الديوان الأول، مثلما يؤكد مشاققة، بمقدار $\frac{4}{3}$ قيراط.

وبما أن البردة الأولى، أو البعد الرئيس، هو طنيني كامل يتألف من أربعة «أرباع»، فإنها تساوي 5 قراريط زائد $\frac{1}{3}$ القيراط⁽²⁾. وأيضاً، فإن البردة الثانية التي تتألف من 3 «أرباع» تساوي 4 قراريط. وبما أن البردة الأولى تساوي — تبعاً لذلك — تسع الوتر الكامل المتألف من 48 قيراطاً، فإنها توافق تماماً الطنيني الكبير الفيثاغوري. أما البردة الثانية المساوية لـ $\frac{1}{12}$ من طول الوتر، فتوافق بنسبة $\frac{11}{12}$.

ونتيجة لذلك، فإن الثلاثية المترتبة من هاتين البردتين تقع على نسبة:

$$\frac{27}{22} = \frac{12}{11} \times \frac{9}{8}$$

¹ - وبيان ذلك: $\frac{16}{3} = 4 \times \frac{4}{3} = 5 + \frac{1}{3}$ قيراط.

وهي عين نسبة دستان وسطى زلزل لدى المنظرين العرب
القدامى. أما $\frac{4}{3}$ القيراط التي تحدد ربع الطنيني الأول من الديوان،
فتوافق نسبة $\frac{36}{35}$ ، وهي نسبة بعد «الإرخاء» لدى الفارابي.

نظام منصور عَوُض

الأستاذ منصور عَوُض⁽³⁾ هو عضو المعهد الملكي للموسيقا
العربية بالقاهرة، وعندما نظمت الحكومة المصرية في سنة 1932
مؤتمراً لحل بعض الإشكالات الخاصة بهذه الموسيقا، عيّن المعهد
الملكى المكلف باختيار الأعضاء المصريين الأكثر كفاءة لتقديم
العون الفعلي للمؤتمر، الأستاذ منصور عوض للمشاركة في أعمال
لجان السلم والمقامات والتسجيلات، وهي أعمال تتطلب المعرفة
العميقة بمعطيات مشكل الجمع العربي. بيد أنه لم يقع تقديم أي
تقرير للمؤتمر من قبل هذا الأستاذ المشهور في الأوساط الفنية في
القاهرة بـ«حلّه لمشكل السلم العربي». وكنا سنبقى جاهلين هذا
الحل لولا أن المصادفة أوقعت بين أيدينا كتيباً نشره أيام كان يدير
مدرسة للموسيقا بعنوان: «النسب الموسيقية على القواعد
الرياضية» (القاهرة، مطبعة الهلال، من دون تاريخ).

يقول منصور عوض في التمهيد «حيث أن الفيزيائيين أهملوا
في مؤلفاتهم وضع جداول بنسب الأصوات المستعملة في الموسيقا
[العربية] الشرقية، إما لاحتقارهم لهذه الموسيقا، أو لجهلهم لهذا

¹ - عاش منصور عَوُض بين سنتي 1880 و1954، وهو موسيقي وعالم مصري له عدة
أبحاث في المقامات والاصطلاحات الموسيقية (لمزيد التفاصيل، انظر: سَحَاب،
فكتور، مؤتمر الموسيقا العربية الأول — القاهرة 1932، ط. 1، بيروت، الشركة
العالمية للكتاب، 1997، ص 227.

الفن الجميل، وحيث أن هذا العمل لا يمكن إنجازَه فعلاً إلا من قبل موسيقي وليس من قبل عالم متوفر فقط على المعرفة بالرياضيات، فقد قررت أن أؤلف هذا الكتيب لاستعراض تقسيمات ونسب السلم الموسيقي [العربي] الشرقي، من خلال القواعد الرياضية ومعطيات الصونومتر...» (ترجمة عكسية).

ونقدم هنا الجدول الذي وضعه كاتبنا لتحديد الأطوال الموافقة للدرجات الخمس والعشرين في الديوان على وتر بطول 1000 مليمتر (الشكل 11).

المقادير بأنصاف الطينيات المعدلة ($\sqrt[12]{2}$)	النسب	المقادير بأطوال الوتر	أسماء درجات الديوان الأول		
0,000	1/1	1,000,00	SOL	يك كاه.....	1
0,435	40/39	975,0	Sol #	نيم قرار حصار....	2
0,887	20/19	950,0	la ♭	قرار حصار.....	3
1,348	40/37	925,0	la ♯	تيك قرار حصار...	4
1,820	10/9	900,0	LA	عُشيران.....	5
2,310	8/7	875,0	la #	نيم عجم عشيران..	6
2,812	20/17	850,0	si ♭	عجم عشيران.....	7
3,330	40/33	825,0	SI ♯	عراق.....	8
3,863	5/4	800,0	si	كوثنت.....	9
4,412	40/31	775,0	si #	تيك كوشنت.....	10
4,980	4/3	750,0	DO	راست.....	11
5,467	48/35	729,16	do #	نيم زير كوله.....	12
5,967	48/34	708,4	ré ♭	زير كوله.....	13
6,486	48/33	687,50	ré ♯	تيك زير كوله.....	14
7,020	3/2	666,7	RE	دوكاه.....	15
7,456	20/13	650,0	ré #	نيم كردي.....	16
7,904	30/19	633,4	mi ♭	كردي.....	17
8,368	60/37	616,7	MI ♯	سه كاه.....	18
8,842	5/3	600,0	mi	بوسلك.....	19
9,328	12/7	583,4	mi #	تيك بوسلك.....	20
9,831	30/17	566,7	FA	تشهار كاه.....	21
10,348	20/11	550,0	fa #	نيم حجاز.....	22
10,879	15/8	533,4	fa #	حجاز.....	23
11,430	60/31	516,7	sol ♭	تيك حجاز.....	24
12,000	2/1	500,00	SOL	نيم	25

الشكل 11

نجم السلم المعروف في هذا الجدول، وهو ديوان من 25 درجة و24 بعداً، عن قسمة تجريبية لوتر الصنومتر. وبالفعل فإن منصور عوض، بعد أن أخذ ربع الوتر – المعيار ثم ثلثه ثم نصفه، حاصلاً بذلك على الرابعة والخامسة والديوان، وهي الأبعاد التي لا يمكن أن تتلاءم وأيّ تعديل متساو، قسم الربع الأول (الموافق للرابعة الأولى) بعشرة أقسام متساوية، ثم قسم أيضاً المسافة الفاصلة بين الثلث والنصف (الرابعة الثانية) بعشرة أقسام متساوية ثم قسم – أخيراً – الجزء من الوتر الذي يفصل بين الربع والثلث (الطيني الفاصل بين الرابعتين) إلى أربعة أقسام متساوية.

فيتألف إذن العقدان المنفصلان لهذا الديوان من الأبعاد الثلاثة $\frac{10}{9}$ و $\frac{12}{11}$ و $\frac{11}{10}$ التي تنتج عنها بالتدقيق إحدى تركيبات الجنس المتصل الثالث للمنظرين العرب القدامى، الموافق للجنس الدياتوني المتساوي لبطليموس (Le diatonique égal de Ptolémée) (انظر الجزء الثالث من كتابنا، ص 49). ويحيلنا بعد $\frac{12}{11}$ إلى دستان وسطى زلزل لدى المؤلفين القدامى، وهو الدستان الذي كان يؤلف هذه النسبة نفسها مع دستان السبابة.

تقترب هذه الصيغة البدائية لقسمة السلم بشكل لافت للنظر من الطريقة المستعملة في عصر الفارابي لدى عازفي الطنبور

الجاهلي المعتمِدة هي أيضاً على قسمة الوتر إلى أربعين جزءاً متساوياً. وكان بوجدنا أن نعرف ما إذا كانت هذه القسمة ناتجة عن تجارب موضوعية، أو أنها مجرد محاولة للتنظيم الاعتباطي التي اقترحتها الأستاذ منصور عَوْض حلاً للمشكل المعقد للسلم العربي. بيد أن مثل هذا الحل هو من السذاجة والبعد عن العلم بحيث لا يمكن أن يقبله المنظرون العرب المعاصرون المتعودون على مناهج علم الصوت الحديث.

الجمع التجريبي لإدريس راغب باي والأستاذ إسكندر شلفون

سعى بعض المنظرين العرب المحدثين إلى القطع مع كل الأحكام النظرية المسبقة للمنهجية، والاعتماد فقط على الأذن لتقدير الأداء الموسيقي الدقيق لنغمتي العراق والسيكاه، وقياس الدرجات الثانوية التي تقسم الأبعاد الرئيسية للجمع.

ونقدم هنا، في نفس الجدول، نتائج القياسات التي قام بها على الصنومتر المنظران المصريان إدريس راغب بك⁽⁴⁾ والأستاذ إسكندر شلفون⁽⁵⁾ (الشكل 12).

يُلاحظ أنه باستثناء الثانية الكبيرة والرابعة والخامسة، فإن كل الأبعاد في هاتين القائمتين تخضع إلى المنطق ولا يمكن إرجاعها

⁴ - انظر: روانيه، ص 2751.

⁵ - انظر: مجلة «روض البلابل»، العدد 6، السنة الرابعة، القاهرة، 1924، ص 8.

إلى أية نظرية منتظمة للبناء الديتوني أو غيره. فضلاً عن ذلك، وعلى الرغم من أنه وقع احترام القسمة التقليدية للديوان برابعتين منفصلتين، فإن الأبعاد الصغيرة التي تؤلف العقد الثاني لا تمثل التصوير الصحيح لأبعاد العقد الأول.

تركيبة إ. شلفون		تركيبة إدريس مراغب بي		أسماء درجات		
المقادير بأطوال الوتر	المقادير بأصناف الطينيات المعدّلة ($\sqrt{2}$)	المقادير بأطوال الوتر	المقادير بأطوال الوتر	الديوان الأول		
1,000,00	0,000	0,000	1,000,00	SOL	يك كاه.....	1
971,0	0,511	0,543	969,0	Sol #	نيم قرار حصار....	2
942,9	1,009	1,236	931,0	la ♭	قرار حصار.....	3
915,6	1,525	1,670	908,0	la ♯	تيك قرار حصار...	4
889,0	2,039	2,039	888,9	LA	عُشيران.....	5
864,0	2,530	2,569	862,0	la #	نيم عجم عشيران..	6
840,0	3,011	3,017	840,0	si ♭	عجم عشيران.....	7
816,8	3,502	3,690	808,0	SI ♯	عراق.....	8
794,0	4,001	4,324	779,0	si	كوشْت.....	9
771,8	4,483	4,636	765,0	si #	تيك كوشْت.....	10
750,0	4,980	4,980	750,0	DO	راست.....	11
728,5	5,133	5,542	726,0	do #	نيم زير كوله.....	12
707,5	5,989	6,050	705,0	ré ♭	زير كوله.....	13
686,9	6,501	6,524	686,0	ré ♯	تيك زير كوله.....	14
666,7	7,020	7,020	666,6	RE	دو كاه.....	15
647,2	7,531	7,671	642,0	ré #	نيم كردي.....	16
628,5	8,028	8,080	627,0	mi ♭	كردي.....	17
610,3	8,548	8,709	604,5	MI ♯	سه كاه.....	18
592,7	9,053	9,200	581,0	mi	بوسلك.....	19
575,7	9,559	9,701	571,0	mi #	تيك بوسلك.....	20
559,4	10,055	9,961	563,0	FA	تشهار كاه.....	21
543,7	10,543	10,380	549,0	fa #	نيم حجاز.....	22
528,6	11,038	10,762	537,0	fa #	حجاز.....	23
541,1	11,516	11,319	520,0	sol ♭	تيك حجاز.....	24
500,00	12,000	12,000	500,00	SOL	نوى.....	25

الجمع التجريبي للمعهد الملكي للموسيقا العربية بالقاهرة

منذ بضع سنوات أنشأت مجموعة من المثقفين المصريين من هواة الموسيقى «معهد الموسيقى العربية» بغرض مقاومة الأثر السلبي للمعاهد الصغيرة الخاصة للموسيقا التي كانت تمثل خطراً على الموسيقى المصرية ذات التقاليد الشرقية، وذلك لاعتمادها تعليماً خاضعاً للمناهج الغربية. وبحسب قانونها الأساسي، فإن هذه المؤسسة الجديدة يجب أن تنكبَّ على إصلاح الموسيقى العربية وتحديد عناصرها الأساسية، وتقنين قواعدها التي بقيت إلى الآن في عهدة الانتقال الشفوي المشوب بالكثير من العيوب .

وقد كان للنشاط الذي قام به مؤسسو [هذا المعهد] والاندفاع الكبير الذي أظهره في سبيل إعداد مختلف الدراسات اللازمة لإنجاز برنامجهم، الأثر في جلب اهتمام الحكومة نحوهم، فصدر مرسوم للملك فؤاد الأول في سنة 1932 تُرقي بمقتضاه هذه المؤسسة إلى معهد ملكي للموسيقا العربية.

ومن بين المسائل التي كان على المعهد أن يهتم بها منذ تأسيسه - بطبيعة الحال - المسألة المتنازع فيها للسلم العام للأصوات في الموسيقى العربية، وقد وُضع جدول في الغرض من قبل أحد أعضائه وهو أمين الديك أفندي (الشكل 13).

يقترَب هذا الجدول في كثير من النقاط الأساسية من ذلك الذي وضعه سماحة الأب كولانجيت (الشكل 7). وبالفعل فإن الدرجتين الرئيسيتين، العراق والسيكاه، تُولفان داخل عقديهما ثلاثية متوسطة

بنسبة $\frac{27}{22}$) $\frac{7}{4}$

الجمع المعدل $\sqrt[3]{2}$	الجمع المُعجَّر في مؤتمر 1932		جمع أمين الديك			أسماء درجات		
	المقادير بأطوال الوتر	المقادير بأصاف الطنينات المُعكَّلة ($\sqrt[3]{2}$)	المقادير بأصاف الطنينات المُعكَّلة ($\sqrt[3]{2}$)	النسب	المقادير بأطوال الوتر	الدوران الأول		
1,000,00	1,000,00	0,000	0,000	1/1	1,000,00	SOL	يك كاه.....	1
971.6	971.2	0,511	0,482	1053/1024	972,4	Sol #	نيم قرار حصار....	2
943,9	947,8	0,926	0,902	256/243	949,2	la ♭	قرار حصار.....	3
917,0	917,5	1,489	1,493	21/11	916,6	la #	تيك قرار حصار....	4
890,9	891,0	1,997	2,039	9/8	888,9	LA	عُشيران.....	5
865,6	869,6	2,418	2,395	147/128	870,7	la #	نيم عجم عشيران..	6
840,9	844,5	2,925	2,941	32/27	843,7	si ♭	عجم عشيران.....	7
.....	838,0	3,059
817,0	817,5	3,487	3,540	27/22	814,8	SI ♯	عراق.....	8
793,7	797,6	3,909	3,863	5/4	800,0	si	كوشْت.....	9
771,2	774,8	4,416	4,350	9/7	777,7	si #	تيك كوشْت.....	10
749,2	750,0	4,980	4,980	4/3	750,0	DO	راست.....	11

الشكل 13

الطيني بالتقريب) ؛ وكذلك الطنّينات الصغرى ($\frac{3}{4}$ الطنّيني بالتقريب) فإنها تقع على نسبة $\frac{12}{11}$ من الدرجة الغليظة للطنّينيّ الكامل الذي يضمّها (7).

6- تسرب خطأ في الأصل الفرنسي في تحديد مقدار البعد الواقع بين درجتي اليكاه ونيم الحجاز بأنصاف الطنّينات المعدّلة في جمع مؤتمر 1932، فثبتت في الأصل 10,924 وصوابه 10,511.

7- مثال ذلك الطنّيني الصغير الواقع بين الدوكاه والسيكاه، فهو يقع على نسبة $\frac{12}{11}$ من درجة الدوكاه، التي هي الدرجة الغليظة للطنّينيّ الكامل دوكاه - بوسلك.

غير أن أمين الديك فضل اعتماد الجمع الطبيعي الذي يتألف من طنينات كبيرة ($\frac{9}{8}$) وطينات صغيرة ($\frac{12}{11}$) كإطار للقسم، وذلك بدلاً من الجمع الديتوني كما فعل سماحة الأب كولانجيت. ومن أجل ذلك ظهرت اختلافات يسيرة في نسب مختلف الثالطات الكبيرة وبعض أنصاف الطنينات.



عندما كلفتنا الحكومة المصرية بإنجاز برنامج أشغال مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد بالقاهرة في سنة 1932 وإعداد قائمة الأسئلة التي ستوضع تحت أنظار مجمع العلماء هذا، أوكلنا إلى لجنة السلم مهمة إعادة تناول التجارب التي قام بها المعهد، ووضع القياسات التي وقعت تحت إشرافه على المحك من جديد. وكان هدفنا اغتنام هذه الفرصة الفريدة لإثارة حوار حول هذا العمل بين الموسيقيين العرب المجتمعين للغرض. وقد كنا نعتقد أن التجارب الجديدة التي كانت ستتم بالهدوء والوقار الواجبين للسلطة العليا التي نظمت المؤتمر، وتحت مراقبة مختصين أوروبيين قد تعطي صبغة شبه رسمية للجمع المضبوط بهذه الكيفية.

وتبعاً لذلك قد يصبح (هذا الجمع) نوعاً من السلم — المعيار الذي يعود إليه الموسيقيون عندما يختلفون حول الأداء النغمي الدقيق لهذه الدرجة أو تلك، أو لهذا البعد اللحني أو ذاك. غير أنه ظهرت بعض الخلافات منذ الجلسة الأولى، وخصوصاً فيما يتصل بثالثتي العراق والسيكاه، فارتأى الموسيقيون الأتراك والسوريون أن نزعة المصريين لخفض هاتين الدرجتين بالنسبة للثلاثية الكبيرة الديتونية هي نزعة مبالغ فيها.

عندئذ، شكّلت لجنة فرعية تتألف من موسيقيين مصريين فحسب برئاسة سماحة الأب كولانجيت لأجل مراجعة جدول المعهد، والتثبت من التجارب التي قام عليها.

وبدلاً من مطالبة كل واحد من الموسيقيين - على انفراد - بعزف بعض القطع في مقامات مختلفة وجعلهم يطيلون الوقوف على مختلف درجات السلم حتى يُمكن قياسها على الصنومتر، فضلت اللجنة الفرعية التصرف بشكل آخر، وبطريقة نعتقد أنها أقل التزاماً بالعلم. فقد قامت بعرض مختلف درجات الجمع المضبوط من قبل أمين الديك على كل الموسيقيين المجتمعين فرداً فرداً، ثم تسجيل الآراء التي يبديها كل واحد منهم في كل مرة؟ وبعد ذلك أُسند لكل درجة رقم هو عبارة عن معدل كل الأرقام التي تم تسجيلها بهذه الطريقة (الشكل 13).

وبهذه الكيفية، كان من المحتوم أن يتم الانجرار إلى رفع صوت بعض الدرجات عنوة، وخفض بعضها الآخر. وهكذا استُبدل بأنصاف الطنينات الكبيرة والصغيرة (الروافع والخوافض) نوعٌ من نصف الطنيني المُعدّل.

وتبعاً لذلك فإنه لا يمكن استخلاص أساس لنظريةٍ منطقيةٍ ومنتظمة، ولا كذلك مبدأ نظام تقليدي وتجريبي.

الفصل الخامس

طبيعة الجمع الأساسي

في الموسيقى العربية الحديثة وأصله المحتمل

تُمكننا المعلومات المتجمّعة لدى المؤلفين القدامى والمنظرين المحدثين من الأتراك والسوريين والمصريين أو الأوربيين المستشرقين، من تكوين فكرة يسيرة عن تكون السلم الموسيقي المستخدم في الموسيقى العربية الحديثة الذي يتألف من خمس وعشرين درجة وأربعة وعشرين بعداً في الديوان.

نجد كركيزة لهذا السلم جمعاً أساسياً يتألف من ديوانين اثنين، ينقسم كل واحد منها بعقدين ديتونيين وطنيين فاصل.

يكون العقدان في الغالب متّصلين، وينقسم كل واحد من الطننين الكبيرين الواقعين في كل عقدٍ ببقيتين (4 كومات) مفصولتين بكوما، وهو ما يُمكن من الحصول — في القرار كما في الجواب — على نوعين من نصف الطنني (كبير وصغير: 5 و 4 كومات)، تماماً مثل الجمع اللوني لدينا الذي يُميّز بين الروافع والخوافض.

وفي هذا الإطار الديتوني لهذه العقود، جاءت بعض الأصوات التجريبية لتتضاف إلى [فن الموسيقى] من دون أن يُتمكّن من إقصائها من الممارسة العملية. هذه الأصوات التي حاول المنظرون في كل العصور بما أوتوا من حيلة إدخالها في بناء ديتوني منتظم. أخذت هذه الأصوات المصطنعة (artificiel) المُسمّى «عراق» في العقد الأول و«سيكاه» في العقد الثاني، كان قد اعتُمد في عصر قديم جداً، حتى إنه، وبمرور الزمن، صار درجة أساسية أخذت مكان الدرجة الديتونية وحلت محلها، وإن كانت في الأصل

تُجاورها فحسب. وتوافق درجتا «العراق» و«السيكاه» الثلاثية المحايدة (neutre) التي اخترعها زلزل في القرن الثامن [الميلادي]، وهي تتوسط الثلاثية الصغيرة والثلاثية الكبيرة الديتونيتين.

وتنتج عن هذه الثلاثية المحايدة ($\frac{7}{4}$ الطنيني بالتقريب) ثنائيتان من نفس النوع ($\frac{3}{4}$ الطنيني)، متوسطة بين نصف الطنيني والطنيني الكامل.

وقد كان لاعتماد هذه الدرجات التجريبية انعكاس عميق على تطور نظرية الجمع العربي، فلا يزال الموسيقيون العرب المنشغلون بحلّ هذه المشكلة يتساءلون إلى اليوم حول كيفية القسمة التي يجب اعتمادها حتى يتم إدراج هذه الدرجات التجريبية في بناء منتظم.

ويبدو لنا أن طريقة القسمة الأكثر تلاؤماً مع النظام المقامي الشائع حالياً في الموسيقى العربية هي الطريقة السورية التي لها فضل احترام الإطار الديتوني، وكذلك فضل إسناد مقدار ثلاثة أرباع وسبعة أرباع الطنيني للثانية والثالثة المحايدتين، وهما مقداران يبدو أن لغالبية المطربين والعازفين العرب نزعة فطرية لإسنادهما إلى هذين البعدين.

وسنعيد مرة أخرى إثبات نظام الجمع السوري، مع مقارنته بمختلف الجموع التي وصفناها حتى الآن (الشكل 14).

نظام مشاققة (سوريا)	نظام منصور غرض (مصر)	نظام معهد الموسيقى العربية (مصر)		نظام كولاجين (سوريا)	نظام الشيوخ على الدرويش (سوريا)	أسماء درجات الديوان الأوّل	الدرجات	الكراتون
		تعديلها في مؤتمر 1932	تركيبة أمين التيك					
1/1000 ط	1/1000 ط	1/1000 ط	1/1000 ط	1/1000 ط	1/1000 ط			
000	000	000	000	000	000	SOL	يك كاه	0
.....	+ +	1
048	043	051	048	047	045	sol #	تيك يكاه	2
.....	+ +	3
096	088	092	090	090	090	la ♭	قرار شوري	3
.....	113	sol #	قرار حصار	5
.....	+ +	6
145	134	148	149	149	158	la ♯	نيم عُشيران	4
.....	+ +	8
194	182	199	203	203	203	LA	عُشيران	5
.....	+ +	10
244	231	241	239	252	249	la #	نيم عجم عُشيران	6
.....	+ +	12
294	281	292	294	294	294	si ♭	عجم عشيران	7
.....	317	la #	نيم عراق	14
.....	+ +	15
344	333	348	354	354	362	SI ♯	عراق	8
.....	384	do #	سوزنل	9
394	386	390	386	407	407	si	كوكُت	17
.....	+ +	19
444	441	441	435	456	452	si #	تيك كوكُت	10
.....	+ +	21
494	498	498	498	498	498	DO	راست	11
.....	+ +	23
545	546	540	546	546	543	do #	تيك راست	12
.....	24

الشكل 14

الأصول المحتملة للجمع الأساسي العربي

كان المنظرون العرب القدامى ينسبون اختراع الثلاثينين التجريبيين «العراق والسيكاه» إلى عازفٍ عودٍ من القرن الثامن [الميلادي] يُلقب بزُلزل. غير أن الانتشار الكبير الذي عرفته هاتان الدرجتان في كل العصور، وبضمنها عصرنا الحديث، لدليل على إغراقها في القدم. كيف كان هذا الجمع الفطري أو التجريبي الذي قد تكون نتجت عنه هاتان الدرجتان غير الطبيعيين؟ للإجابة عن هذا السؤال، وفي غياب الوثائق المكتوبة، نحن لا نقدر إلا إطلاق الفرضيات.

لنصرف النظر برههً من الزمن عن كل مفاهيمنا المتصلة بالتآلف وجمالية الموسيقى، ولننقل فكرنا إلى عصر سابق لكل التأثيرات النظرية الإغريقية على فنون شعوب الشرق الأدنى.

لقد كان الموسيقيون في العصر ما قبل الهليني، سعيًا منهم إلى ضبط مواضع الأصابع على آلاتهم الوترية من ذوات الساعد، هذه الآلات من فصيلة الأعواد التي لا تنفصل في الشرق عن الموسيقى المتقنة بحق، كانوا يلجؤون بشكل طبيعي إلى القسمة المنتظمة للأوتار، وذلك لاستخراج مجموعة الأصوات اللحنية من دون تردد على نفس الآلة أو على آلات مختلفة. ثم إن الحاجة إلى المنهجية، التي هي نتيجة كل تأمل علمي في مجال الفنون، ولدت - بلا ريب - لدى هؤلاء التجريبيين فكرة قسمة الأوتار إلى أجزاء متساوية. وبالفعل، فإن هذه الطريقة في القسمة هي الوحيدة التي يمكن لموسيقيين جاهلين تقريباً بقوانين علم الصوت الطبيعي أن يحكموا بانتظامها.

لقد كان من الجائز لهؤلاء الموسيقيين أن يُقسّموا - على هواهم - أوتار آلاتهم بهذا العدد أو ذلك من الأجزاء المتساوية، للحصول على سلسلة من الأصوات المترابطة فيما بينها في إطار نظام يعدونه متناسقاً ومتناسكاً. وما لبثت بعض أشكال القسمة أن فرضت نفسها على الأفكار بفعل القوة التي تعزوها الخرافات والمعتقدات الدينية لبعض الأرقام. وهكذا، لم يلبث رقما 7 و12 أن جلبا اهتمام الباحثين بطريقة لقسمة اتقاقية قابلة لأن يتبناها الجميع. وبالفعل، نحن نعرف أن شعوب الشرق القديم تحيط هذين الرقمين بهالة من التقديس تصل لدى البعض إلى حدّ التأليه. ونحن نجد إلى اليوم في بعض التقاليد الشعبية العربية آثار هذا التقديس.

لنحاول قسمة الوتر إلى اثني عشر قسماً متساوياً، ولنبحث عن النتائج الممكنة لهذه القسمة. لنقسم وترًا مشدوداً إلى اثني عشر قسماً متساوياً، ولنشرع بإحداث رنين في كل الوتر، ثم في الأجزاء

المتبقية منه عند حبسه — على التوالي — في نهاية كل جزء من الأجزاء الستة الأولى التي تؤلف نصفه الأثقل.

يمكن تمثيل الأصوات المتحصل عليها بهذه الكيفية، والمحصورة في مسافة الديوان، بوساطة هذه الأرقام⁽⁸⁾ :

12	11	10	9	8	7	6.....
مري	مي-	فا	صول	لا	سي-	دو
ذو الأربيع		الطيني الفاصل		ذو الأربيع		

الشكل 15

يبدو أن تاربندر (Terpandre) عازف السيتارة الشهير الذي تعزو إليه المآثورات الإغريقية إحدات تجديد هام في بناء السلم

⁸ - ورد هذا الرسم في كتاب البارون متضمناً لعدد الأخطاء، هذا بيانها :
 - جاءت درجة «فا» خالية من علامة (+) التي تشير إلى أنه تنجم عن هذا التقسيم السلمي ثلاثية صغيرة «ري - فا» بنسبة $\frac{6}{5}$ و بمقدار 316 سنتا، وهو بعد أكبر من الثلاثية الصغيرة الفيثاغورية ($\frac{32}{27}$ ، 294 سنتا) وكذلك الثلاثية الصغيرة المعدلة بمقدار 300 سنتا.
 - أُرِفقت درجة «سي» بعلامة (-)، لكن العكس هو الصحيح لأن البعد الكائن بين درجتني «لا» و«سي» هو بعد بنسبة $\frac{8}{7}$ وبمقدار 231 سنتا، وهو بعد أكبر من الطيني الفيثاغوري ($\frac{9}{8}$ ، 204 سنتات).
 - تمّ تدوين درجة «دو» تحت الرقم 6، وصوابها «ري» لأنها جواب الصوت الأول وتقع في منتصف الوتر ($\frac{1}{2} = \frac{6}{12}$)، ثمّ إن درجة «الدو» لا تؤلف بعد ذي الأربيع مع «الصول» وإنما الـ «ري».
 وهذا ما كان يجب أن يكون عليه الشكل 15 :

السباعي العتيق، استبدل بهذا السلم البدائي آخر متألفاً أيضاً من ستة أبعاد وسبع درجات في الديوان، ولكنه يماثل السلم الذي حصلنا عليه بقسمة الوتر إلى اثني عشر قسماً متساوياً. وقد يكون تنظيم السلم الموسيقي بقسمة الوتر بأجزاء متساوية — حسب رأي بعض علماء الموسيقى — هو أول تنظيم منطقي لفن الموسيقى لدى قدماء الهلنبيين.⁽⁹⁾

ومن جهة أخرى، تجدر ملاحظة أن هذه الطريقة في قسمة الوتر المتاحة لفهم الموسيقيين الأقل حظاً من الثقافة لسهولتها، أعطتنا ديواناً منقسماً ببعد ذي الأربع مفصولين بطنيني فاصل، بحسب الـ«منطق الموسيقي» الشهير (logos mousikès) المنسوب اكتشافه إلى فيثاغورس، الذي كان أرسطو وأفلاطون يُقران بقيمته الفلسفية والقريبة من القدسية.

توافق الأبعاد المؤلفة لذي الأربع الأول من هذا السلم، وهي ⁽¹⁰⁾ $\frac{12}{11}$ $\frac{11}{10}$ $\frac{10}{9}$ تركيبة لذي الأربع معروفة لدى قدماء

المنظرين الإغريق باسم الدياتوني المتساوي (Le diatonique égal). ويرى بتوليميه (Ptolémé) الذي تُنسب إليه القسمة المذكورة لذي الأربع أن هذه التركيبة «ملائمة للأذن إلى الحد الذي لا يجعلها عرضة للازدراء (ازدراء الفيثاغوريين)، وذلك بسبب شيء متفرد لا أدري كُنْهه في التتالي اللحني، وكذلك بسبب الهيئة

⁹ - انظر :

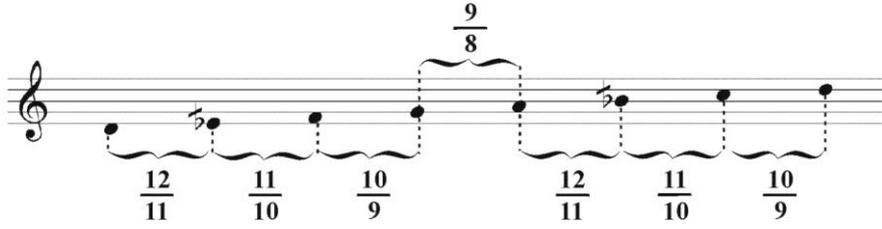
MARNOLD, J, «les fondements naturels de la musique grecque antique»,
Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft, 10^e année, n° 3, avril –
juin 1909, p. 348 et suiv.

¹⁰ - تقرأ هذه النسب مُرتبة من اليسار إلى اليمين. وتنسحب هذه الملاحظة على كل النسب التي
ستمر لاحقاً.

المبتكرة للجنس»⁽¹¹⁾، ويواصل قائلاً في موضع آخر : «مثل هذه التركيبية هي أكثر ما تستسيغه الأسماع».

إنه من المسموح لنا أن نقيم تقارباً بين هذه الطريقة في قسمة ذي الأربع وبين جنس أو عقد مستعمل في الموسيقى العربية المعاصرة، هو جنس البياتي. وبالفعل، فإن الأبعاد المؤلفة لهذا النوع من ذي الأربع هي بحساب أرباع الطنيني : $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{4}{4}$ ، ونحن نرى أنها يمكن أن تتوافق مع النسب $\frac{10}{9}$ $\frac{11}{10}$ $\frac{12}{11}$.

يدخل جنس البياتي الذي وجدنا فيه [الجنس] الدياتوني المتساوي لبتولميه في تأليف العديد من التراكيب المقامية العربية. وعندما ينتظم في بعدي ذي الأربع لديوانٍ منفصلٍ،⁽¹²⁾ فإنه يعطينا جمع مقام الحسيني، وهو أحد المقامات الأساسية في الموسيقى العربية المعاصرة. ويدلنا الاستعمال الكثيف لهذا المقام في الموسيقى الدينية وفي الأغاني الشعبية على إغراقه في القدم (الشكل 16).



¹¹ - انظر : PTOLÉMÉE , in Opéra Mathematica of Wallis, livre I, chap.16

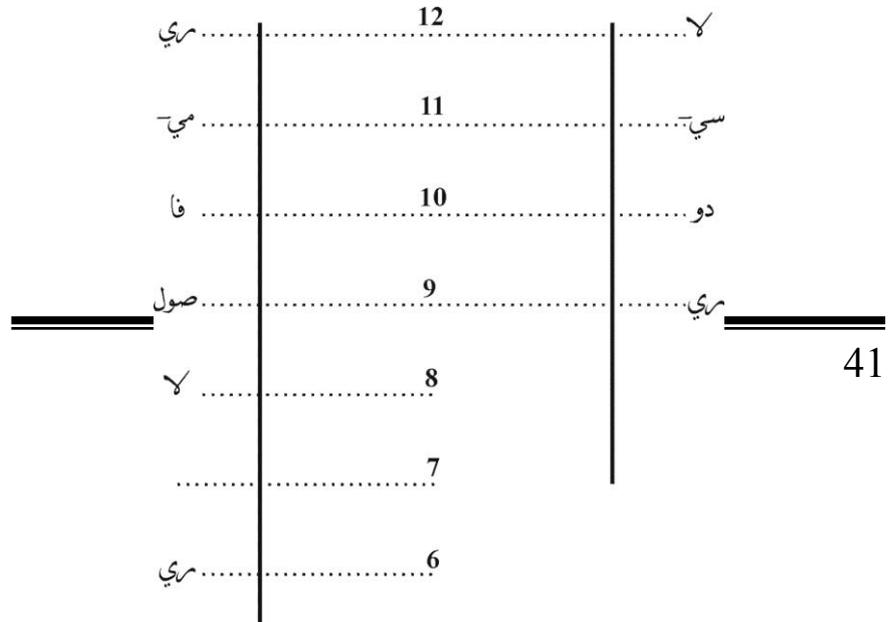
¹² - الديوان أو الجمع المنفصل هو الذي يتألف من بعدين من أبعاد ذي الأربع مفصولين بطنيني كما في هذا المثال :



ولا يختلف ديوان الحسيني عن الديوان الذي حصلنا عليه بقسمة الوتر إلى اثني عشر قسماً متساوياً إلا بعقده الثاني. وسنرى لاحقاً في الفصول المخصصة للمقامات أن الجنس الأول من الجمع يكفي وحده لتحديد طبيعته المقامية .

لم يكن من المستطاع تحقيق منهجة الجموع بالمطابقة التامة للأجناس إلا بوساطة آلة من ذوات الساعد الحاوية لعدد من الأوتار، وهي إحدى الآلات من فصيلة الأعواد التي يبدو أنها وجّهت نشأة السلم الموسيقي للعرب والفرس وأثرت فيه، ويجب وضعها دوماً في الحسبان عندما نحاول إعادة تشكيل مختلف مراحل تطور هذا السلم.

لنفترض إحدى هذه الآلات من ذوات الساعد وقد شُدَّ عليها وتران مفصولان ببعد الخامسة. يمكن تحقيق هذه التسوية إما بطريقة مباشرة، وذلك بإعطاء مطلق الوتر الثاني نغمة الوتر الأول نفس بعد حبسه عند النقطة الرابعة للقسمة $(\frac{1}{3} = \frac{4}{12})$ ، وإما بطريقة غير مباشرة، وذلك بإعطاء الوتر الثاني محبوساً في نقطة الربع $(\frac{3}{12})$ نفس نغمة الوتر الأول محبوساً في منتصفه $(\frac{6}{12})$. ولهذه التسوية ميزتان : الأولى احترام قسمة الديوان إلى بعدي ذي الأربع مفصولين بالطنيني الفاصل، والثانية نقل نفس النسب المتحصل عليها في الوتر الأول بقسمة الوتر إلى اثني عشر قسماً متساوياً إلى الوتر الثاني (الشكل 17).



الشكل 17

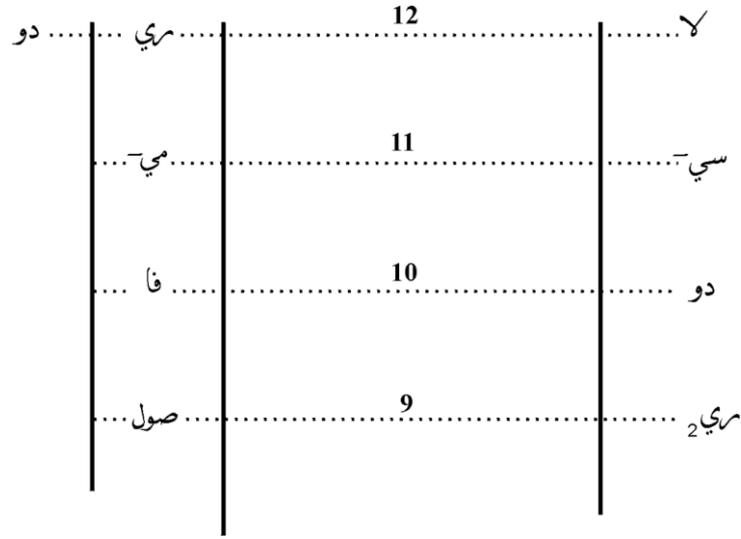
يمكن أن تولد فكرة هذه التسوية بشكل طبيعي في ذهن الموسيقي لتوافقها مع المبدأ الأساسي القائم عليه النظام. وبالفعل، إذا كانت الأبعاد الثلاثة المؤلفة للعقدين الرباعيين توافق أقساماً متساوية على الوترين بنسبة نصف السدس ($\frac{1}{12}$) من طول الوتر، فإن البعد الفاصل بين العقدين يوافق هو أيضاً — على الوتر الأول — أحد هذه الأقسام. أليس هذا البعد يتحدد في الواقع بالقسمة الرابعة على هذا الوتر؟

هكذا، فإنه بمجرد قسمة أوتار الآلة التي لا تنفصل عن فكرة الموسيقى المتقنة لدى العرب وبقية شعوب الشرق، وذلك بالاعتماد على الأهمية التي تعزوها التقاليد الموغلة في القدم للعدد 12، أمكننا — وبطريقة تجريبية — إعادة تشكيل جمع متألف فقط من طنينات كاملة وأبعاد بمقدار ثلاثة أرباع البعد بالتقريب، وهو جمع يعتبره الموسيقيون العرب — لأكثر من سبب — جمعاً أساسياً وجوهرياً. هل كان ذلك محض مصادفة؟ إن تناغم فرضيتنا التي تدعمها صناعة الموسيقى لدى العرب يضيف عليها قدراً من الحقيقة التي تولد بعض اليقين.

لو أضفنا الآن طنينياً كبيراً بنسبة $\frac{9}{8}$ أسفل جمع الحسن، فإننا نحصل على جمع مقام الراسن الذي يُعدُّ في أيامنا الجمع النموذجي للموسيقا العربية. وكان يكفي من أجل ذلك إضافة وتر

أسفل الوترين الأولين، وتسويته على نسبة $\frac{9}{8}$ من الوتر الأول
(الشكل 18).

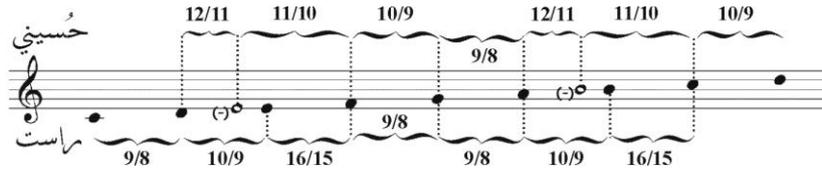
وعندئذ، فإننا نخرج من مجال الفرضية لندرك الواقع : فالعود
العربي الحديث الذي تُسوى أوتاره على نسبة ذي الأربع، يشتمل
في القرار على وتر



يقع على بعد طنيني كبير من الوتر الأول. ويمكن اعتبار إضافة
هذا الطنيني نتيجةً لتبنيّ الفرس والعرب للجمع الديتوني (النوع
الطبيعي) المتألف من طنينات كبيرة وطينيات صغيرة، وهو الجمع
الذي أُطلق عليه في البداية اسم «راست» كما يُستخلص من
المعلومات التي أوردها منظرو مدرسة صفي الدين (القرن الثالث
عشر [للميلاد]).

وبما أن التقاليد استقرت على أداء مقام الحسيني على طنيني
أعلى الراست، فقد وقع الخلط بين الدرجة الثالثة للراست (الثالثة

الكبيرة الطبيعية : $\frac{5}{4} = \frac{10}{9} \times \frac{9}{8}$ والدرجة الثانية للحسيني (الثالثة المتوسطة⁽¹³⁾) : $\frac{27}{22} = \frac{12}{11} \times \frac{9}{8}$ (الشكل 19).



الشكل 19

إن هذا الخلط هو علة كل النزاع الذي نقله المنظرون العرب القدامى، هذا النزاع الذي لا يزال قائماً إلى اليوم بين الموسيقيين العرب حول النسبة الصحيحة التي يجب إسنادها للدرجة الثالثة من الجمع الأساسي. ويبدو أن الدرجة الثانية لمقام الحسيني تغلبت على الثالثة الأصلية [مقام] الراسي، وهكذا، فقد تم إسناد ثلاثة «متوسطة» لهذا المقام في جل البلدان العربية خصوصاً في مصر بمقدار سبعة أرباع الطنيني بالتقريب، وهي توافق دستان الوسطى الذي أضافه زلز الشهرير إلى دساتين العود منذ القرن الثامن [للميلاد].

الشعر العربي القديم
وآلات النفخ التراثية
مقاربات تاريخية ونماذج وثائقية

- وصفها البارون محايدة (neutre) تميزها لها عن الثالثة الكبيرة والثالثة الصغيرة، وقد خيرنا وصفها بالمتوسطة لأنها بالفعل تتوسط الثالثتين بمعنى أنها تقع بينهما.

اختارت آلات النفخ التراثية – وغيرها من الآلات الموسيقية – لها موقعاً متألقاً في الشعر العربي القديم، فالشعر فيه صوت موسيقياً الوجود بكلماته وتفعيلاته، والآلة لها صوت طرب الوجود بألحانها وأنغامها، ثمة مقارنة بين الشعر والآلة، فالشعر الموسيقا، والآلة الموسيقا معزوفتان ضروريتان لهذا العالم، وهما معاً من سحر الوجود الإنساني في الكون الرحب.

وفي تصوري أن المزمارة وعائلته من أدوات النفخ وآلاته هو أقدم آلات الموسيقى في البيئات البشرية لأنه أقرب إلى الفم، وأرفع في اليد، وأدنى من الأذن. فالفم يقبله، واليد تصافحه، والأذن تعشقه، الفم واليد لاعبان أساسيان ماهران في المعزوفتين السابقتين.

هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن القصيدة الشعرية تعدّ وثيقة تاريخية مهمة، وينظر إليها أنها شاهد أصيل على الحدث في المكان والزمان، ومن هنا نهض هذا البحث ليكون مقارنة تاريخية ووثائقية يتألق فيها الشعر الموسيقي، وتتألق فيها الآلة الموسيقا.

وفي المقاربات التاريخية والوثائقية لم يعن الباحثون والدارسون في الموسيقى بمصدر مهم من مصادرها وهو ديوان الشعر العربي الذين يضم:

دواوين الشعراء، ودواوين قبائلهم، المختارات الشعرية، المنتخبات الأدبية، وكتب المفضليات، والحماسات، والجمهرات، ومعاجم اللغة والشروح، والمراجع الأدبية، وغيرها من المصادر

والمراجع والمظان التي تدخل في إطار الديوان وتوابعه ونصوصه الأدبية.

وفي الديوان جانب كبير ثمين من الشعر الذي صاحب الغناء وأجواءه، ويختزن الكثير من أسماء آلات الموسيقى عامة، وآلات النفخ خاصة، وهو كذلك يحدث عن وصف بديع لمجالس الموسيقى، وجمهورها، وصالات عرضها، وعن أمور أخرى تدلل على اهتمام المجتمع بها في العصور القديمة.

لقد رصدنا في هذا البحث نماذج من الشعر العربي القديم في عصوره المتتالية: الجاهلي، والأموي، والعباسي إلى جانب الأندلسي، ولا يظن ظان أن هذه النماذج جاءت في إحصاء شامل — وعسانا نقوم بهذه الشمولية في مقبل الأيام — ولكنها مختارات وجدنا فيها اهتماماً وأعباءً وجهداً طيباً لتلك الأدوات النغمية من حيث: أسماؤها، أنواعها، أوصاف مجالسها وأماكنها وروادها ومن هذه الأسماء:

- (1) المزمار ومفرداته: الزامر، الزمير، الزمر، الزامرة، الزمارة، المزامير، الزامرون الزامرات
- (2) القصاب ومجموعته: القصب، القصبية، القاصب، القصيب، القصابة
- (3) اليراع، اليراعة
- (4) الأنبوب
- (5) الناي: والجمع نايات، وهناك الناي الزنامي والنايات الزنامية، والناي السرنائي، والناي نرم
- (6) المستق
- (7) البوق
- (8) الأرغن

(9) الهنبوقة

(10) الزئبق

(11) ذو حنين

ولم نجد في الشعر آلة الصور، وآلة الناقور من أدوات النفخ التراثية، لكنهما وردتا في القرآن الكريم وفي الحديث الشريف. ويبدو أن لهما دلالة فاعلة في المكان والزمان، أما سور القرآن التي وردت فيها آلة الصور فهي عشرة: سورة الأنعام 73، الكهف 99، طه 102، المؤمنون 101 النمل 87، يس 5، الزمر 68، ق 20 الحاقة 13، النبأ 18.

ووردت آلة الناقور مرة واحدة في صورة المدثر 8.

العصر الجاهلي

في بحث سبق ذكرت آلات الغناء العربي في شعر العصر الجاهلي⁽¹⁾: الإيقاعية والوترية، والنغمية، وبلغ عدد تسمياتها أكثر من عشرين آلة، ولأكثر من عشرين شاعراً وشاعرة. وأبرز شعراء هذا العصر الصورة الإبداعية الراقية التي كان عليها فن الغناء وآلاته، وكان الشاعر الأعشى البكري صنّاجة العرب، وأحد أصحاب المعلقات الشعرية في مقدمة هؤلاء الشعراء، فهو الذي قدر له أن يحترف فن الشعر، وفن العزف، واللحن والغناء، بمصاحبة صنجه الذي يلازمه في الاحتفالات، وأماكن اللهو وفي قصور الملوك ودور الأمراء ونخبة القوم.

وفي هذا البحث سأقدم نصوصاً شعرية أخرى فيها تسميات لعائلة أدوات النفخ في هذا العصر: القصاب والقاصب، والقصيب، والمزمار، الزمير، الزمار، الزامرون، المزامير، واليراع المثقب،

والموشى الثقيب واليراعة، والأنبوب، والزئبق والمستق والناي
نرم.

وذكرت هذه الآلات أكثر من عشرين مرة عند أكثر من عشرة
شعراء وشاعرات هم: الأعشى البكري، وعلقمة الفحل، ومزرد
الذبياني، وحמיד بن ثور الهلالي، وأبو ذؤيب الهذلي، وعدي بن
زيد العبادي، وسبيع بن الخطيم التيمي، والمعلوط القريعي،
والخنساء «تماضر بنت عمرو» وآخرون.

وألحقنا بهؤلاء الشاعر حسان بن ثابت الذي عاش في الجاهلية
يتردد على بلاد الغاسنة أبناء عمومته في دمشق، ويمضي إلى
جانبهم أيام لهو ومرح في قصورهم وبيوتهم الرخامية مع القيان
الزامرات العازفات.

أدوات النفخ التي ذكرناها وشعراؤها تشي باهتمام مجتمع
العصر الجاهلي في ممارساته لها، وإعجابه بها، وترسم ملامح هذا
العصر وأوصافه، سواء أكان ذلك في لغة هذه الآلات أم في إيقاعها
و درجات صوتها ومجالسها وشؤونها.

والنصوص الشعرية هي:

ذكر الأعشى البكري القصاب، والمستق والناي من أدوات
النفخ التراثية في مشاهد الاحتفالات والأعياد، وقد اخترت هذه
الآبيات(2):

وشاهدنا الورد والياسمينُ والمُسمعاتُ بفضابِها
ومُسْتَقُّ سينينِ وونٌ وبربطُ يجاوبُهُ صَنْجٌ إذا ما ترنَّما

والنابي نرّم، ويربطُ ذو بحّةِ والصنْجُ يبكي شجوةً أن
يوضعا(3)

وبدا للشاعر علقمة الفحل أن صوت النعامه الرخيم وهي
تستقبل ظليهما في سرور بأنه صوت المزمار المترنم(4)

تحفهُ هقلهُ سَطْعاءُ خاضعُهُ تجيئُهُ بزمارٍ فيه ترنيمُ
هقلهُ: نعامه، سَطْعاءُ: طويلة العنق، خاضعة: مميلة رأسها للرعي،
ترنيم: تطريب

ووصف مزرد الذبياني سهيل حصانه بمزامير الندامي(5)

أجشُ صريحيُّ كأنَّ سهيلُهُ مزاميرُ شربِ جاوبتْها جَلاجلُ
أجش: خشن الصوت، الشرب: القوم يشربون

وقال حميد بن ثور الهلالي(6) مشبهاً أصوات الريح مع عيدان
رحل الجمل بالمزامير

له ذئبٌ للريحِ بينَ فروجِهِ مزاميرُ ينفخَنَ الكسيرَ المهزماً
وذكر الشاعر أبو ذؤيب الهذلي قصة المزمار الذي قطع من
شجرة الغاب البعيدة وحمله السيل ودفعه إلى الصحراء، فأخذه
صانع الموسيقى وقام بتصنيعه وتزيينه، وعندما اهتاج الحزن صدر
الشاعر على فراق عزيز عليه شبّه ذلك بهيجان الزمار الموشى،
فكأن في صدره مزامراً يمنع من النوم(7)

أرقتُ لذكرِهِ من غيرِ نوبٍ كما يهتاجُ مَوْشِيٌّ ثقيبُ

سَبِيٌّ مَنْ يراعتِهِ نفاهُ أتيّ مَدَّهُ صُحْرٌ وَلوبُ
نوب: قُرْب، الموشى: المزمار، سبي: مجلوب، اليراعة: قَصَبَة،
الأتي: السيل

ووصف عدي بن زيد العبادي سحاباً به صوت رعد مثل
صوت القاصب(8)

كأنّ دُفوقَ جونٍ تعترِيهِ نُجانِبُ قاصباً وحنينٌ ذيبِ

وأهاج الحنين والطرب إبل سبيع بن الخطيم التيمي فجعل
أصوات صدورها مزامير مجوفة من القصب⁽⁹⁾

إما تَرَيَّ إبلي كأنَّ صدورَها قصبٌ بأيدي الزامرينَ مَجُوفُ
وكذلك فعل المعلوط القريعي في حنين إبله بقاع الشام ذاكراً
الزئبق بدل القصب⁽¹⁰⁾
وحنَّتْ بقاعُ الشامِ حتى كأنَّما لأصواتِها في منزلِ القومِ زئبقُ
وشبهت الشاعرة الخنساء صوت الناقة بزامر في قصبه
مثقبة⁽¹¹⁾

ترنُّ بروضاتِ الفلاةِ كأنَّما تُرجعُ في أنبوبِ غابٍ مثقَّبِ
وقال آخرون في أصوات المطر والإبل وغناء الإنسان مقارنة
مع أدوات النفخ التراثية⁽¹²⁾ وغيرها من الأدوات الأخرى:
وإنَّ حرَّكتهُ الرِّيحُ أسبلَ صوبَهُ وحنَّ كما حنَّ اليراعُ المثقَّبُ
يعارضُ ملوِاحاً كأنَّ حنينَها قبيلَ انفتاحِ الصبحِ ترجيعُ زامرِ
وإذا حنَّتِ المزاميرُ والمز هُرُ تسمو بصوتهِ الأوتارُ
وتغنَّى الشادي المَعْرُدُ لما جاوبَتْها الدفوفُ والأكبارُ
أما حسان بن ثابت فقد هجا قوماً من بني عبد المدان، وخط من
قدرهم بالرغم من طولهم وضخامتهم، وجعلهم جبناء ضعفاء
كالقصب المجوف الذي نفخت فيه الأعاصير⁽¹³⁾

لا بأسَ بالقومِ من طولٍ ومن عِظِمِ جسمُ البغالِ وأحلامِ
العصافيرِ
كأنهم قصبٌ جوفٌ مكاسرُهُ مثقَّبٌ نفخت فيه الأعاصيرُ
ولنا فيما ذكرناه من نصوص ملاحظات:

* إن هذه النصوص التي ذكرها شعراؤها كانت تستخدم آلة النفخ
تارة بتسميتها المباشرة، وتارة أخرى بتوظيف تسميتها في
التشبيهات، والمقارنات والصور الشعرية البيانية والخيالية.

* وفي آلات النفخ حنين يهيج المشاعر ويوهج الأحاسيس النفسية، ويدفع بها إلى التطريب والنشوة العارمة، والفرح الغامر، ولهذا كثر استخدام هذه المفردة التي تعني الطرب عند الإنسان والحيوان والطيور: حنّ، حنين، حنت، حنينها.

* والغاب بقصبه، وأعواد أشجاره التي على الماء يعدُّ المصدّر الأول والمصدّر الأقوى في صناعة هذه الآلات.

* وكانت آلة النفخ تصاحب الغناء منفردة حيناً، ومصاحبة للآلات الوترية والإيقاعية حيناً آخر.

* هناك آلات نفخ دخيلة هاجرت إلى العربية من الصين والفرس فعُربت مفرداتها مثل المستق الصيني، والناي نرم الفارسي.

* وتذكر بعض المراجع أن الشبابة كانت موجودة بهذه التسمية في العصر الجاهلي ولكننا لم نجدها فيما استقصينا من الأشعار، ولهذا ينبغي مراجعة ما كتب عن هذه التسمية في تلك المراجع⁽¹⁴⁾.

العصر الأموي

اهتم هذا العصر بالغناء والموسيقا، وأخذت المدرسة الموسيقية الأموية في تشكيل ملامحها ونظامها على أسس الغناء القديم، واستقبل هذا العصر طوائف من القيان المغنيات الوافدات، ومن المغنين الأجانب، وانتشرت مجالس الغناء التي راحت تستخدم آلات النفخ التراثية إلى جانب الآلات الأخرى ومن هذه المجالس⁽¹⁵⁾

— مجالس جميلة، وعزة الميلاء وغيرهما، وكان لجميلة معهد موسيقي تخرج فيه كثير من المغنين والمغنيات، والناس يؤمنونه للسمع والطرب.

— مجلس عبد الله بن جعفر بن أبي طالب الذي مدحه الشاعر عبيد الله بن قيس الرقيات، وكان في مجلسه سائب خائر ونشيط،

وتردد عليه طويس — أول من غنى في الإسلام — وتلامذته —
ولسكينة بنت الحسين مجلس شعر وأدب وغناء كذلك.

— مجالس خلفاء بني أمية: معاوية، وعبد الملك، وهشام، ويزيد بن
عبد الملك، وكلهم شجّع فن الموسيقى: إن في بلاطهم، وإن في
مناطق الدولة وحواسرها. واشتهر بين هذه المجالس مجلس
الخليفة الوليد بن يزيد الذي كان شاعراً وعازفاً ومغنياً وضارباً
بالدف وقارِعاً على الطبل.

— مجالس الأمراء، والقادة، والمجالس الشعبية والأهلية في المدن
والقرى والأرياف.

ويبدو أن بيئة الحجاز — مكة والمدينة — أكثر البيئات احتفالاً
بفن الغناء والموسيقا والشعر، وقد تشكل في كل منهما مدرسة
موسيقية. فكان من أبرز المغنين في مكة: ابن مسجح، وابن سريج،
وابن محرز، وكان طويس، ومعبد، وعمر الوادي من أشهر مغني
المدينة، وترددت أسماء المغنيات في هذا العصر أمثال: جميلة،
وسلامة الكبرى، وسلامة القس، وحبابة، وعزة الميلاء، وشيرين،
وخولة، ورائقة، وعائشة بنت طلحة وغيرهن.

وانبرى الشعراء يقولون الشعر الذي يغنى ويعزفون على
أوتار الشعر الخفيف في أوزانه ومعانيه ومجزواته. فعمر بن أبي
ربيعة قدم الأوزان الشعرية المعدة للموسيقا والغناء. وعروة بن
أذينة كان يصوغ الألحان والغناء في شعره وغيرهما كثيرون.

أما الشعراء الذين ذكروا تسميات آلات النفخ في هذا العصر فهم:

الراعي النميري، والأحوص الأنصاري، وكُنَيْر بن عبد الرحمن «كثير عَزَّة»، وعمر بن أبي ربيعة، والخليفة الوليد بن يزيد، والنابغة الشيباني، والعرجي، ومجنون ليلي، وغيرهم. وهذه نصوصهم الشعرية:

وصف الشاعر الراعي النميري حنين إبله بصوت القصب(16)
زَجَلُ الحِداءِ كأنَّ في حيزومِهِ قصباً ومقنعةً الحنينِ عجولاً
وكان حنين الإبل عند الأحوص الأنصاري أصوات الزنابق المزامير(17)

يردُّ أنابيبَ الحنينِ جرائها كما ارتجَّ رجسٌ في زنابقِ زمخرِ
وفي معرض حنين الإبل كذلك قال الشاعر كثير ذكراً الهنايق من آلات النفخ(18)

يُرْجَعُ في حيزومِهِ غيرَ باغمٍ يراعاً من الأحشاءِ جوفاً هناقهِ
وبين الشاعر عمر بن أبي ربيعة أن أحاديث صاحبتِه أنغام موسيقية(19)

حتَّى إذا الليلُ ولَّى قالتا زَمَرا قوما بعيشِكما قد نورَ السحرُ
وذكر الخليفة الوليد بن يزيد حنين القينة الزامرة في أوقات الطرب(20)

اسقني يا يزيدُ بالقرقارهُ قد طربنا وحنَّتِ الزمَّارهُ
ورسم الشاعر النابغة الشيباني لوحة فنية للسحاب والمطر فشبه البرق والرعد والمطر والحركة بفرقة موسيقية تعزف فيها المزامير والمزاهر والطبول(21)

كأنَّ طبولاً فوقَ أعجازِ مُزْنِهِ يجاوبُها من آخرِ الليلِ زامرُ

له زبرج: برق ورعد كأنه مزامير جون هيئتها مزاهر
ووصف الشاعر قيس بن الملوح حنينه إلى معشوقته ليلى
بموسيقا اليراع المثقب(22):

أحن إلى ليلى وإن شطت النوى بليلي كما حن اليراع المثقب
وذكر الشاعر العرجي صوت البوق المفزع(23)

هووا لنا زمرأ من كل ناحية كأنما فزعوا من نفخة البوق
واهتم الشعر الأموي بأسماء المغنيات، فكانت جميلة المغنية
أصلاً من أصول الغناء، وأعجب بها الشاعر الأحوص وقال
فيها(24):

شأتك المنازل بالأبرق دوارس كالعين في المهرق

لال جميلة قد أخلقت ومهما يطل عهدة يخلق

ويقول الشاعر عبد الرحمن بن أرطاة فيها(25)

إن الدلال وحسن الغنا ء وسط بيوت بني الخزرج

وتلكم جميلة زين النسا ء إذا هي تزدان للمخرج

إذا جنتها بذلت ودّها بوجه منير لها أبلج

وذكر الشاعر ابن الرقيات سلامة المغنية وسلامة القينة(26)

وسلامة الكبرى غدير وروضه وسلامة الصغرى غزال مربب

وقال آخر(14) في سلامة المغنية(27)

أصبح الحبل من سـ لامة رثاً مجدداً

حبذا أنت يا سـ لامة ألفين حبداً

في صميم الأحشاء منـ ي وفي القلب قد حذا

14 - هو عمار نو كبار الهمداني الكوفي.

لقد ذكر الشعر الأموي تسميات أقل من التي جاءت في الشعر الجاهلي، لكنه أضاف تسميات أخرى مثل البوق والهنبوقة، واحتفل هذا الشعر بأسماء المغنين والمغنيات، وظلت تقاليد الفنية في توظيفه لتسمية الآلات هي ذاتها في الشعر الجاهلي.

العصر العباسي والأندلسي

شهد هذا العصر ازدهاراً وإبداعاً في الغناء والموسيقا (28) وأصبح يباهي بالمدرسة الغنائية الحديثة إلى جانب المدرسة القديمة، وكثر التأليف الموسيقي، وسجل الغناء في الدفاتر والصحف، وتنوعت الآلات، واشتهرت شخصيات موسيقية، وأضحت الموسيقى في عصرها الذهبي.

وأقيمت المجالس الموسيقية الراقية، ونشطت الفرق الفنية الإبداعية، وتألقت الناي بأنماطه وصنعته وتسميته الجديدة: الزنامي، السرناي، الناي نرم، وشهدت هذه المجالس والفرق لاعبين مشهورين في آلات النفخ منهم:

زنام لاعب مشهور على الناي ونسبت آلة الناي الزنامي إليه. وبرصوم الزامر مطرب هارون الرشيد، وأحد أساتذة إسحاق الموصلي.

وحبّال نافخ المزمار، ومخارق نافخ السرنايات، ومحمد بن الحارث، وسياط، وبنان المغني، وإبراهيم بن المهدي الذي سعى إلى تعلم اللعب بالمزمار، والزامرات: بشارة، وبدعة وتحفة.

وتدفقت الجوارى والقيان الفارسيات والروميات والتركيات وغيرهن، وازدحمت بهن شوارع بغداد، وحظيت كثيرات منهنّ بسمات وقيم في الجمال والظرف وإتقان صنعة الموسيقى ورواية الشعر، والغناء ومن هؤلاء:

محبوبة جارية المتوكل، «وكانت زوجته فريدة موسيقية»، وشاجي جارية الوزير ابن طاهر، وشارية جارية الأمين، وجواري

الثري أبو الفضل. وذكرهن الشاعر علي بن الجهم، وفضل
الشاعرة، وعريب، ودنانير، ومهرجان، وقمر، وبذل وغيرهن.

واهتم الخلفاء بالموسيقا وبعضهم وضع ألحاناً لها، وعملوا
على نشرها وأقاموا لها الأسواق والمجالس، ومنها سوق سامراء
التي كثر فيها الدور والحوانيت وأماكن صناعة الموسيقا وراج فيها
الفن رواجاً عظيماً.

وفي أيام العباسيين كانت مدن الأندلس العربية وفي مقدمتها
إشبيلية من أعظم مراكز الموسيقا، وصناعة آلاتها، والتأليف فيها،
وشخصياتها، وفرقها، وجماهيرها.

وإزاء هذا الازدهار الفني الموسيقي العباسي والأندلسي أبدع
الشعراء في وصف عائلة الناي وسائر أدوات النفخ الهوائية، وكان
لها صوت جهير في هذا الشعر، إذ قدم لنا وصفاً جميلاً صافياً لهذه
الآلات، وأنماطها، وصلات عرضها، وعازفيها، وجماهيرها.
ومزج الشعراء بين أصوات الآلات وأصوات الطبيعة بطيورها
وأزهارها ومياهها، وقاربوا بين الآلة وفن البناء، وفن الرقص،
وأبرزوا صورة إبداعية للفرق الموسيقية المزدهرة.

وقد اخترنا نماذج شعرية توثيقية لشعراء كبار أنجبهم العصر
العباسي والأندلسي وأبرزهم:

1- بشار بن برد (ت170هـ)	7- ابن المعتز (ت296هـ)
2- العباس بن الأحنف (ت192هـ)	8- الصنوبري (ت334هـ)
3- أبو نواس (ت195هـ)	9- كشاجم الرملي (ت360هـ)
4- مسلم بن الوليد (ت208هـ)	10- الوأواء الدمشقي (ت375هـ)
5- علي بن الجهم (ت249هـ)	11- تميم بن المعز الفاطمي (ت275هـ)
6- البحتري (ت284هـ)	

12 — ابن حمديس الصقلي (ت527هـ)	
-----------------------------------	--

ونمضي إلى عرض نصوصهم الشعرية:

1 - بشار بن برد(29):

في شعر بشار حديث عن آلات النفخ، وأصواتها وحركاتها في الليل إلى جانب الحديث عن المرأة، والشرب، وهو الشاعر الوحيد بين شعراء هذا العصر الذي استخدم آلات النفخ بتسمياتها القديمة: القاصب، اليراع، المزمار دون ذكر الناي، ففي قصيدته البائية من البحر البسيط جمع بين شوقه لصاحبته ورؤية وجهها الطافح بالبشر وبين القاصب الذي يبدع في ألعانه.

قد شَفَنِي الشوقُ إلى وجهها وشاقني المزهْرُ والقاصبُ
إذ نحنُ بالروحاءِ نسقي الهوى صِرْفاً وإذ يغبطنا اللاعبُ
وفي قصيدة أخرى ذكر اليراع القاصب في حديثه عن أم محمد التي أعجب بها

أيامَ أتبعُ الصِّبا ويقودني صوتُ المزهَرِ واليراعِ القاصبِ
سُقيا لأمِّ محمدٍ سُقيا لها إذ نحنُ في لعبِ الشبابِ اللاعبِ
وفي قصيدة ثالثة وصف إبداع إحدى القيان بغنائها العذب وألفاظها الرقيقة، وإتقانها لصنعتها:

جرى اللؤلؤُ المكنونُ فوقَ لسانِها لزوارها من مزهَرٍ ويراعِ

إذا قَلَّبْتُ أطرافها العودَ زلزلتُ قلوباً دعاها للصبابةِ داعٍ
وذكر في قصيدة رابعة المهدي والد إبراهيم والوزير ابن داود
وأهمية المزمارة

للهِ درُكٌ يا مهديُّ من ملكٍ لو لا اصطناعُكَ يعقوبَ بنَ داودِ
أما النهارُ فنخَماتٌ وقرقرَةٌ والليلُ يأوي إلى المزمارةِ والعودِ
لقد جمع بشار بين آلة النفخ، والمرأة، وفرق الغناء ليلاً، وكان
القاصب مقروناً بآلة العود المزهر. جماليات الجسد والصوت
والآلة تجسدت في شعر بشار الغنائي.

2- العباس بن الأحنف (30)

للعباس قصيدة نونية من البحر المتقارب تحدث فيها عن
هواياته في لعبة الكرة والصولجان، ووصف مجلساً عامراً
بصنوف الطرب والغناء والبهجة تألفت فيه آلة الناي المحببة لديه.
الشاعر مفتون بهذه المجالس يقضي فيها أوقات لهوه، ويتردد
عليها أيامه وشهوره شوقاً لسماع أنغام الناي.

فلمّا لعبنا، وكاب لنا وفازَ بأطيبِها الغالبونا
عطفنا إلى منزلٍ حاضرٍ كثيرِ اللذاتِ مستبشرينا
وقد أحكموها لآلاته وكنا بإحكامِ الأمرينا
فلما انتهينا إليه وقد حننا إليه جميعاً حنيننا
أقمنا على نعمةٍ جمّةٍ تقربها أعينُ الناظرينا
نُحياً بها ونُسقى معاً وتنبعها الوردِ والياسميننا
وعينُ الجوّاري يُغنّينا بها نتلّهى وما يلتهيننا
رضينا بهنّ للذاتنا هناكَ وهنّ بنا قد رضينا
إذا النايُ جاوبَ أصواتهنّ وأوتارهنّ فرنّت رنيننا
فحنّ على تلكَ أحوالنا كأننا سيوفٌ لذاك انتضينا

نحبُّ السماعَ و نلتدُّه ونشربُ ما عندنا آميناً
نظلُّ الشهورَ وأيامها على مثلِ ذاكِ وطولِ السنينِ

4 - أبو نواس - الحسن بن هاني (31)

احتفل شعر أبي نواس بالناي احتفالاً باهراً، وتردد اسمه كثيراً في قصائده ومقطوعاته ففي إحدى قصائده جمع بين الناي وآلات أخرى في واحدة من حلبات اللهو واللذات:

أقمنا حلبةً اللهو فأجرينا بها الكأسا
وأنشأنا بها من طَ رِفِ الرِيحانِ أجناسا
بكى وانتحبَ العودُ وأبدى الدفُّ وسواسا
وقامَ النايُ يشكوبُثُ ثَ ما لاقى وما قاسا
وصاحَ الصنجُ حتى أخذَ رسَ الندمانَ إخراسا
شبابٌ خلعوا عن فت كههم عذراً وأمراسا
جَرَوْا في حلبةِ اللذِّا تِ حتى سابقوا الناسا

ويعجب أبو نواس بسماع الناي إلى جانب العود والشراب

ويعجُبني وجيفُ الكأ سِ بينَ النايِ والوترِ

ويطلب الغناء وسماع الناي

وغنّني قد أجابَ العودَ شائقهُ وحرَّكَ النايُ منّي بعضَ وسواسي

ويحدث عن الملاهي وأصنافها

إنَّ الملاهيَ أصنافٌ يشيِّدها نايٌ بهِ المزهَرُ الغريِّدُ معقودُ
وهذه صورة للمرح واللهو مع الزامرين وأهل الأوتار
الموسيقية

وسحبَ القصفُ ذيولَ الصبا في عسكرِ العيدانِ والزميرِ

وذكر أبو نواس البوق

لقد ضربنا في الطبلِ أنك في القومِ صحيحٌ وصيحٌ في البوقِ
4 - مسلم بن الوليد (32)

وشبه الشاعر مسلم بن الوليد في شعره شدو المزمار في
الحزن والبكاء وحنين العود بنساء ثواكل نائحات يبكين حزناً طوال
الليل

وحنَّ لنا عودٌ فباحَ بسرِّنا كأنَّ عليه ساقَ جاريةٍ عَطَلِ
تُضاحكُهُ طوراً وتُبكيهِ تارةً خدلجةٌ هيفاءُ ذاتُ شوى عَبلِ
وأسعدَها المزمارُ يشدو كأنَّهُ حكى نائحاتٍ بئنَّ يبكينَ من تُكَلِ
عطل: لآحلي عليها، الخدلجة: الحسنه الخلق

ووصف لنا الموسيقار الزامر إلى جانب العود والدفوف في
مجلس نصير، وسجل كذلك فلسفته الحياتية في هذه القصيدة
الطويلة:

في مجلسٍ نصيرٍ يزِينُهُ الشهودُ
غطارِفٌ كرامٌ بيضُ الوجوهِ صيدُ
من فوقهم أطيَّارٌ صياحُها تغريدُ
وتحتهم جنانٌ نباتُها نضيدُ
خاضوا ببحرِ قَصَفٍ تجري له مُدودُ
هذا الخلودُ عندي لو دامَ لي الخلودُ
مُدودُ : ج مد وهو السيل

5 - علي بن الجهم (33)

ذكر الناي في مجالس لهوه وطربه
حبذا مجلسٌ تدورُ علينا فيه كأسانِ بينَ نايٍ وعودِ
وله شعر يذكر فيه المغني بنان والمغنية فضل:

كلِّما غنَّى بنانٌ اسمعي أو خبرينا
أنشدتَ فضلُ الأ حبيبتِ عنا يا مدينا

عارضتُ معنىً بمعنى والندامى غافلونا

6 - البحتري - الوليد بن عباد الطائي (34)

قارن الشاعر البحتري بين ناي الموسيقى زنام، وبين عود
الموسيقار بنان المغني

وعودُ بنانٍ حينَ ساعدَ شدوهُ على نغمِ الألحانِ نايِ زنامِ

7 - ابن المعتز (35)

حدث ابن المعتز عن المزمارة إلى جانب العود مع المرأة في
مجلس طرب

ومجلسٍ جلَّ أن تشبهُهُ حنَّ به مزهرٌ ومزمارٌ

وزانهُ من بني العبَّادِ رشاً بالجيدِ والمقلتينِ سحَّارٌ

وأطربه الناي فأذاع فلسفته في الدنيا

وحنَّ الناي عن طربٍ وشوقٍ إلى وترٍ يكلمهُ فصيح

هل الدنيا سوى هذا وهذا وساقٍ لا يخالفنا مليح

8 - الصنوبري (36)

الصنوبري شاعر يشكل شعره وقصائده في موسيقا داخلية
وخارجية راقية، ويستعين بالطبيعة: زهورها، وأطيافها،
وأجوائها.

لقد أعجبه يوم صفا هواؤه وهواه، وأشرقت شموسه، وازدهى
بالقيان والشارب والموسيقا:

ويومٍ يكُلُّهُ بالشـموسِ صفاءُ الهوى في صفاءِ الهواءِ

فشمسُ الجنانِ وشمسُ الدنانِ وشمسُ القيانِ وشمسُ السماءِ

تظللُ به الطيرُ مشغولةً تطارحُ فيه صنوفُ الغناءِ

ترومكُ بالصوتِ من غيرِ عودٍ وتُصبيكُ بالزمرِ من غيرِ ناءِ

وذكر المزمار بعد نهايات الشتاء حيث الجو يسعد ويبهج في
الربيع

بعدما شطّ بالشتاء المزارُ ودنّت بالربيع منّا الديارُ
فلنا الراخ كالشرارِ أو الجمـ ر وما الجمرُ عندها والشرارُ
ولنا العودُ حبّذا العودُ والمز مارُ أيضاً فحبّذا المزمارُ
وأشاد بالمزمار في مجالس الطرب والرياحين
فجمعناها لدى مجلسٍ تصـ خبُ فيه الأطيّارُ والأوتارُ
لو ترى ذا وذا لقلتُ خدودُ تدمنُ اللحظَ نحوها الأبصارُ
وأدرنا الكؤوسَ إذ نغمُ الزيـ ر بشجوٍ وغرّدَ المزمارُ
وذكر الناي السرياني

إذا الهزارُ أنّ فيه صوتاً فهما السرنايُ والنايُ بل عودٌ وطنبورُ
وهذه صورة لطائر يغني، وغناؤه غناء المزمار
أغنّ لذنّ الغناءِ سجسجُةً منقارُهُ في الغناءِ مزمارُ
السجسج: اللين

9 - كشاجم الرملي (37)

قال الرملي يصف صوت معزفة فاقت صوت الناي
معلنة الأوتارِ صحّابةً لها حنينٌ كحنينِ الغريبِ
زادت على المزهرِ طيباً وقد تاهت على النايِ بطقٍ عجيبِ
مكسوة أحشاؤها حلّةً بيضاء من جلدِ غزالِ ربيبِ
كانت تسعة أوتارها نصبت أشراكاً لصيدِ القلوبِ
وذكر المغني معبد وآلة الزمر
ولو كنت لحناً كنت تأليف معبدٍ ولو كنت عوداً ما افتقرت إلى
زمر

وفي مدينة تستر بخوزستان صحب الناي والعود
 وراحت تجاوبُ أطيّارةً كما جاوبَ النايُ قرعَ الوترِ
 وذكر الأليفين الناي والعود
 كما ألفتِ الحكمـةُ بينَ العودِ والزميرِ
 وله فلسفة ترى أن قتلَ الهموم يكون بالناي والعود:
 فما مثلُ انتصارِ النايِ والوترِ إن وترت قلبك الهمومُ
 وحركة المسواك أثمن من رنة الناي عند هذا الرجل
 وهو أغنى عنه من عودِهِ عن رنةِ النايِ إذا النايُ زمّرُ
 10- الوأواءِ الدمشقي (38)

رسم هذا الشاعر صورة لمغنية فاتنة تهدأت ذوائب شعرها
 على عاتقها كأنها نايات زنامية:
 فاسقني يا غلام عاش لي العيب شُ مداماً تُجلى بحلي الحبابِ
 ما ترى النايَ نبةَ العودِ يا صاحِ فذا نادبٌ وذا في انتحابِ
 وغناءٍ يكادُ أن يسكنَ الماءُ لَتغريدِهِ عن
 الاضطرابِ
 من فتاةٍ وصالها لي صدودٌ ومواعيدُها كلمع السرابِ
 حينَ ألفتِ ذوائباً مثلَ نايِا تِ زناميةٍ بلا أثقابِ
 وهذه مغنية أخرى أيقظت لذاته وطربه:

يؤمنا يومٌ مطيرُ	ولذاتُ حضورُ
نبةَ العودِ بضربِ	النايِ فالنومُ غرورُ
طالما نبةَ لداً	تي بهِ بمٌ وزيرُ
من فتاةٍ يُجتني من	وجهها البدرُ المنيرُ
نل من اللذاتِ ما تبُدُ	غيبه واللّه غفورُ

وهذه صاحبة ليست مغنية أمضى معها زمناً في غناء وسحر
وزمر:

وحديثٍ كأنَّهُ أوبئةً من مسافرٍ
بتُّ ألهو بطيبةٍ في رياضٍ زواهرٍ
بينَ ساقٍ وسامرٍ ومغنٍّ وزامرٍ
وذكر الناي والعود
فالناي بيدي أنيناً يُشجي وللعودِ ضربُ

11 - تميم بن المعز الفاطمي (39)

وصف هياج الزامرين وحركاتهم على إيقاع عزف الآلات
الأخرى

أما ترى العودَ اصطخبُ وقد مشى الزمرُ خَبَبُ
والطبلُ يحبو ويشبُ والراخُ ترمي بالحببُ
وذكر النايات والطنابير
بتنا نسقي قهوةً مزةً على طنابيرٍ وناياتٍ
وهذا مجلس غناء وموسيقا:
ومجلسٍ قد جازَ من حسنهٍ مثلَ الذي حازَ من المجدِ
واندفعتْ عيدانُهُ وسطُهُ بكلِّ ممتدٍّ ومشتدِّ
يتبعُها الزمرُ حيناً كما نأخ القمارى على الرندِ
والناي يغرد والساقية تقدم الكأس:
لاسيماً أن غرَدَ النايِ أو ناولك الكأسِ صموتَ السوارِ
والرعد يقصف كالمزمار
وكحلَّ الجوِّ بمثلِ القارِ وقام فيه الرعدُ كالمزمارِ

والناي يجاوب العود والطبل والشاعر يعلن فلسفته في العيش
وقد بدا الناي في شكوى صبابته مجاوباً لأنين الطبل
والوتر
ونحن في طرب ما مثله طرب يستصحبُ اللهو في مستقبل
العُمر
إنما العيش أن تروحَ عشياً قاصفاً عازفاً خليعَ العذار
وجاوب الناي العود في يوم التقى فيه الأصدقاء
جاوب الناي فيه زيراً وبماً وأطاع الصديق فيه الصديق
وهذه حفلة التقى فيها الراح والريحان والغزل والناي
وغدوة حطّ فيها اللهو أرحله بنا على الراح والريحان
والغزل
والناي يشكو إلى المثنى صبابته شكوى المحبّ إلى المحبوب
في مهل

وذكر تميم آلة الأرغن
أشربْ فهذي ليلةً ممكنةً قد نفخَ اللهو فيها أرغنه
وأشاد بالمغنيين : إسحاق وإبراهيم
وغناء عذبٍ غُنينا به من حذقِ إسحاقِ وإبراهيمِ
صدحةٌ بعدَ صدحةٍ فهو كاللؤلؤ لؤلؤ في نثره ومنظومه
وأعجب الصنوبري بالنواعير فوصف إحداهما، فهي عنده
عازفة ماهرة كأنها المزمار تطرب نفسها بالغناء واللحن
وصامتة ناطقة بألفاظها شائقة
تردد من صوتها لحناً لها رائحة
مغنية تارة وزامرة حاذقة

وناطقةً كلُّما حرَّكتْ وليستُ بناطقةً في السكونِ
إذا زمرتُ أطربتُ نفسها فعنَّتْ بمختلفِ اللحونِ
غناءً يرقُّصُ كيزانها ويُظهرُ فيهنَّ وثبَ المجونِ
فتهوى فوارعَ في بئرِها وتصعدُ منها ملاءَ العيونِ

12 - ابن حمديس الصقلي (40)

في ديوان الشاعر ابن حمديس وصف ممتع لآلات النفخ التراثية إلى جانب الآلات الأخرى، وفيه حديث يطول من أماكن الطرب ومجالسه، وعن الندامي والمغنين.

وتبرز بين نصوص شعره قصيدته الهائية التي حنَّ فيها إلى وطنه صقلية وهو بعيد عنها فذكر أيام صباه وصبابته في مطلعها:
قضتُ في الصبا النفسُ أوطارَها وأبلعها الشَّيبُ إنذارَها
ثم يذكر مجلس اللهو والملذات ويتذكر ليلة ساهرة مع الندامي، والساقية التي تشبه الظبي جمالاً ورشاقة، وقد راحت تصب الخمر المائل إلى الحمرة، ثم تمزجه بالماء المائل إلى البياض، وكأنها تشعل النار في الكأس نتيجة هذا المزج من الياقوت الأحمر الخمر، ومن الدرِّ الأبيض الماء:

وساقيةٍ زرَّرتْ كَفَّها على عنقِ الظبيِ أزرارَها
تديرُ بياقوتِه درةً فتغمسُ في مائها نارَها

وبعد ذلك دخل الشاعر قاعة الموسيقى، وهي قاعة مستديرة مضيئة بحسانها وشموعها، ففي هذه القاعة قيان حسان نحيفات مثل قصب البان طويلاً ورشاقة، وفيها قُضِبَ من الشموع متقدة متوهجة، موزعة بفنية عالية في أرجاء القاعة الفسيحة.

القيان والشموع قناديل القاعة، وأقمارها، وبدورها، ويقوم على شؤون القاعة مديرها ملك اللهو. وظيفة هذه القاعة ورئيسها

هو القضاء على الهموم المتمردة والأحزان الثائرة من أجل الراحة،
والسعادة والأمن الموسيقي لرواد تلك القاعة وجمهورها.

وَعُدْنَا إِلَى هَالَةٍ أَطْلَعَتْ عَلَى قُضْبِ الْبَانِ أَقْمَارَهَا
وقضب من الشمع مصفرةً تُرِيكَ مِنَ النَّارِ نَوَارَهَا
يرى ملكُ الله فيهما الهمومَ تتورُّ فيقتلُ ثوارَهَا

وبعد ذلك تحدث الشاعر ابن حمديس عن فرقة الموسيقا
والغناء والرقص في القاعة، وأفراد هذه الفرقة طبقاً لحديث الشاعر
من القيان الماهرات. وقد اختار منهن، ورسم لنا لوحة موسيقية
فنية إبداعية وزع فيها الأدوار، والمهمات الأدائية وافتنن في إيقاع
الموسيقا على البحر المتقارب.

فواحدة من القيان تعانق عودها وتسنده إلى صدرها، وأخرى
تقبّل مزمارها في لهفة عذبة الزمير والتأثير، وثالثة تنقر طارها
وتضرب بأطراب على دفها، ورابعة ترقص على إيقاع الآلات
وأنغامها،

القيان الزامرات العازفات الراقصات هن فن هذه القاعة وحيويتها
وإمتاعها:

وقد سكتت حركات الأسي قياناً تحرك أوتارها
فهذي تعانق لي عودها وتلك تقبل مزمارها
وراقصة لقطت رجلها حساب يد نقرت طارها

إنه وصف فتن الشاعر به وأبدع بتقنيات فنية وصور خيالية
فالموقف موقف انبهار وافتنان، فتنة الآلة وفتنة صاحبة الآلة،
وسحر الكلمة إلى جانب الروح الحميمة والمشاعر الدفاقة، لقد
تعاطف الشاعر مع فنون متشابكة: الشعر الكلمة، الموسيقا الأداة
واللحن والصوت، والقوة الجسدية: الفم، اليد، الحركة، النشاط
والمشهد الجماعي التصويري. مرة أخرى نؤكد ما قلناه إن الفم
واليد لاعبان ماهران في المزمارة وعائلته من آلات النفخ الموسيقية.

ويختتم الشاعر قصيدته بهذا الحنين الجارف إلى وطنه وأهله
وجنته صقلية، وهنا مزجٌ عجيب من حنين الشاعر وحنين المزمار.

ذكرتُ صقليةً والأسى يُهيِّجُ للنفسِ تذكَّارَها
فإن كنتُ أُخرجتُ من جنةٍ فإني أُحدِّثُ أخبارَها
ولو لا ملوحةُ ماءِ البكاءِ حسبتُ دموعي أنهاها
فلا تُعظِّمَنَّ لديكِ الذنوبُ فما زالَ ربُّكَ غفَّارَها

نهاية موفقة، ولقطة بارعة من الأمل والرجاء بالله، وطلب
رضوانه والتوبة إليه في نهاية العمر والمطاف. لقد هاجر الشاعر
من المكان الحب والحياة، وعاد شعراً وموسيقاً إلى المكان الحب
والحياة، حقاً كانت صقلية المحطة الأولى والأخيرة عنده فهي
الجنة، والفن، والحب والحياة. وفي قصائد أخرى ذكر ابن حمديس
الناي.

تعلو كراسي أيدينا عرائسها تجلي عليهنَّ بينَ النايِ والوترِ
وفي قصيدة بائنة جميلة أعلى ابن حمديس من مكانة المزمار
ومن شخصية الزامر وخلع على زمماره تسمية جديدة: فهو ذو
الحنين. لقد حن الشاعر وحن المزمار، وحننت النفس، واقترب كل
هذا الحنين بألحانه من باب الجنان.

وذي حنينٍ تحنُّ أنفسنا إليه منقاداً ومنجذباً
يغشيه ذو حكمةٍ أنامله منعماتٌ بزمرةٍ ثقبه
يرسلُ من منخريه ومن فيه روحاً لها نعمةٌ من القصبه
كأنَّ ألحانه الفصيحة من صريرِ بابِ الجنانِ مكتسبة

وهناك شعراء كثيرون ذكروا الناي في العصر العباسي
والأندلسي، ومن هؤلاء أبو الفتح البستي، والأحنف العكبري، وابن
حجاج، والصوري، وأبو الهندي، والأبيوردي، وابن عباد
وغيرهم⁽⁴¹⁾. ومن أهم النتائج التي توصل إليها هذا البحث:

— ذكر الشعر القديم تسميات وصلت إلى أكثر من عشرة أسماء لعائلة آلات النفخ، وتفاوتت هذه التسميات زيادة ونقصاناً، فقد أضاف العصر الأموي تسميات، واختفت منه تسميات وردت في العصر الجاهلي، وقدم الشعر العباسي والأندلسي تسميات إضافية على ما ورد في العصرين السابقين عليه.

— وكانت آلة الناي في العصر العباسي هي الآلة الحضارية المتداولة بغزارة في شعر هذا العصر، فقد ذكرت أكثر من 25 مرة، ولم تذكر في العصر الأموي، وذكرت مرة واحدة في العصر الجاهلي عند الأعشى لأنه كان يتردد على بيئات غير عربية. وحظي الناي بتسميات جديدة في أنماط وأنواع صنعه: الناي الزنابي والناي السرناي، والناي ذو الحنين، وبرز موسيقيون متخصصون في هذه الآلة وعملوا على تطويرها، ومواكبة صنعتها وتأثيرها.

— بلغ عدد شعراء هذه النصوص 35 شاعراً وشاعرة، وقسم من هؤلاء احترف الغناء أو العزف أو اللحن أو الشعر أو كل هذه الفنون، وأنقنوا استخدام الآلة الموسيقية، ومنهم: الأعشى البكري في العصر الجاهلي، والخليفة الوليد بن يزيد الأموي، وإبراهيم بن المهدي الخليفة العباسي.

— النصوص التي قمنا بجمعها ليست سوى نماذج مختارة، وليست إحصاءً شاملاً لكل دواوين الشعر القديم. وهذه النتائج التي نذكرها تأتي طبقاً لما بين أيدينا من الشعر، فإذا قمنا بدراسة أخرى أوسع وأشمل — وسنعمل بإذن الله — فستكون النتائج ربما مغايرة أو ربما مطابقة.

— وقارب الشعراء بين فن القصيدة الشعرية من حيث: الإنسان والطبيعة والحيوان، والعمران، وبين فن الآلة الموسيقية في النفخ خاصة، وفي الإيقاع والأوتار عامة. وشاركوا مشاركة فعالة في توهج وصف هذه الآلات بقيانها وقاعاتها ومجالسها وأنماطها

وفنّها، وهي أمور تسجل في عداد البحث الموسيقي العربي،
وكانت المرأة من القيّان والمغنيات الصورة الأبهى في المجالس
وصالات اللهو وفرق الموسيقى، ولهذا كله أخذت الصورة
الشعرية الفنية، والآلة الموسيقية وصفاً أرحب وأجمل وأثمن في
هذا العصر.

هوامش البحث

- (1) آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي - المصطلح والثقافة
- (2) الأعشى: ديوانه، تحقيق محمد حسين 223، 343
- (3) الشعر والشعراء لابن قتيبة، تحقيق أحمد محمد شاكر 255/1
- (4) علقمة الفحل: ديوانه، تحقيق درية الخطيب 63
- (5) المفضليات للمفضل الضبي، تحقيق عبد السلام هارون 95 رقم 17
- (6) حميد بن ثور الهلالي: ديوانه، تحقيق الميمني 15، الذئب: عيدان الرجل
- (7) ديوان الهذليين 92 من غير نوب: من غير قرب، الموشى النقيب: المزمارة، سبي: مجلوب، الأتي: السيل، صحر ولوب، صحراوات وحررات
- (8) عدي بن زيد العبادي: ديوانه، تحقيق محمد جبار المعبيد 38
- (9) المفضليات: 372 رقم 112
- (10) لسان العرب لابن منظور 146/10
- (11) الخنساء تماضر بنت عمرو: ديوانها، تحقيق أنور أبو سويلم 210
- (12) لسان العرب 15/1، 14/1، 129/13، والمخصص لابن سيده 14/1
- (13) حسان بن ثابت: ديوانه، تحقيق وليد عرفات 219
- (14) آلة الناي، بدير والشافعي 127، 128
- (15) المعلومات عن هذا العصر أخذت من الكتب التالية:
شوقي ضيف في العصر الإسلامي والأموي، وأحمد الجندي في تاريخ الغناء العربي والموسيقا العربية ترجمة جمال خياط، والموسيقا العربية لفارمر ومحمود أحمد الحنفي في كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، وفي الأغاني للأصفهاني وفي كتب أخرى.

-
-
- (16) الراعي النميري: ديوانه، تحقيق راينهرت 221
(17) الأحوص الأنصاري: ديوانه، تحقيق عادل سليمان 143
(18) كَثِيرٌ عَزَّة: ديوانه، تحقيق إحسان عباس 377
(19) عمر بن أبي ربيعة: ديوانه، تحقيق محمد محيي الدين عبد الحميد 115
(20) الوليد بن يزيد: ديوانه، تحقيق حسين عطوان 69، والزمارة هي الزامرة
(21) النابغة الذبياني: ديوانه، تحقيق عبد الكريم يعقوب 62، 63
(22) مجنون ليلى: ديوانه، تحقيق عبد الستار فراج 47
(23) لسان العرب 31/10
(24) الأحوص الأنصاري: ديوانه 206
(25) الأغاني للأصفهاني 86/8
(26) عبيد الله بن قيس الرقيات: ديوانه، تحقيق محمد يوسف نجم 26
(27) الأغاني 186/8
(28) انظر كتاب الموسيقى العربية لفارمر، صفحات من 40-371 والعصر العباسي الأول والثاني وعصور الدول المتتابعة لشوقي ضيف، وتاريخ العرب والإسلام لحسن إبراهيم 429/3، 631/4، 402/3، والموسيقى العربية ترجمة جمال خياط 22، 23، 24، ومحمود أحمد الحفني في مقدمة كتاب مؤتمر الموسيقى العربية، وأحمد الجندي في تاريخ الغناء العربي، وكتاب الأغاني في أجزاء متفرقة
(29) بشار بن برد: ديوانه 250/1، 193/1، 115/4، 100/3
(30) العباس بن الأحنف: ديوانه، دار صادر بيروت 288
(31) ديوان أبي نواس: 217، 362، 705، 217، 362، 98
(32) مسلم بن الوليد: ديوانه، صريع الغواني تحقيق سامي الدهان، 20، 198
-
-

-
-
- (33) علي بن الجهم: ديوانه، تحقيق خليل مردم، 33، 185
(34) البحتري: ديوانه 6/1
(35) ابن المعتز: ديوانه 112/2، 72/2
(36) الصنوبري: ديوانه 380، 148، 75، 42، 38
(37) كشاجم الرملي: ديوانه، تحقيق خيرية محمد محفوظ 70،
250، 266، 239، 238، 271
(38) الوأواء الدمشقي: ديوانه 12، 108، 100، 49، 101
(39) تميم بن المعز الفاطمي: 45، 84، 102، 169، 176، 232،
287، 324، 444، 397، 294، 424
(40) ابن حمديس الصقلي: ديوانه، تحقيق إحسان عباس 182،
204، 21
(41) انظر أخبارهم وأشعارهم في دواوينهم، وفي كتب شوقي
ضيف، عصور الأدب العربي العباسي.

الموسيقا

في العصر الأموي

صميم الشريف

يجمع الباحثون في الموسيقى والغناء العربي، على أن الحيرة، هي أول مدينة عربية في الجاهلية ظهرت فيها آلات الجناك والطنبور الموسيقية إضافة إلى العود، وإن بلاد الشام التي كانت موطناً للعرب الأنباط الذين امتدت دولتهم إلى تدمر، ظلت ترعى

الموسيقا والغناء الى أن قضى الإمبراطور «تراجان» على دولتهم عام 106 م، فانتقلت زعامتهم إلى تدمر التي قضى عليها الرومان عام 272 م. وبعد سقوط تدمر، بسط الغساسنة القادمون من الجنوب سيطرتهم على الدولة النبطية بتشجيع من بيزنطة ليناووا عرب العراق. وكان الغساسنة مولعون بالموسيقا والغناء، فكانوا يستقدمون الموسيقيين والمغنين والمغنيات من مكة والحيرة وبيزنطة. وقد وصف الشاعر حسان بن ثابت الذي حضر ليلة من ليالي الطرب في بلاط الملك الغساني جبلة بن الأيهم الذي حكم أربعة عشر عاماً، من 623 م إلى 637 م، ما شاهده فقال: «لقد رأيت عشر قيان، خمس روميات يغنين بالرومية بالبرابط (عيدان)، وخمسا يغنين غناء أهل الحيرة، أهداهن إليه إياس بن قبيصة»..

هذا الأمر يؤكد أن العرب في بلاد الشام، عرفوا الموسيقا والغناء والآلات الموسيقية في جاهليتهم، وأنهم تأثروا بموسيقا الحضارات التي سبقتهم من مصرية وأشورية ويونانية وفارسية، وأنهم أخذوا من هذه الموسيقات ما يلائم موسيقاهم وغناءهم النابع من بيئتهم وحياتهم. واستعملوا من الآلات الموسيقية: العود والمزهر (عود مصنوع من الجلد) والمزمار والطنبور والقضيب (آلة إيقاعية من آلات النقر)، والصنوج الصغيرة، والمربع — أي القيثارة — (آلة وترية ذات صدر مسطح مربعة الشكل)، والدف والطبل.

تراجعت صناعة الموسيقا والغناء تراجعاً كبيراً في صدر الإسلام والعهد الراشدي (622 م — 661 م)، وإن ظل بعض أعلام الغناء والعزف في الحجاز من مثل: الميلاء، وسائب خائر، وطويس، وهو أول مغن في الإسلام يزاولون مهنتهم عزفاً وغناء، وزاوله أيضاً بعض المغنيين زمن الخلفاء الراشدين والدولة الأموية. وقد لوحق طويس بتهمة التخنث ففر إلى مدينة السويداء واختفى فيها إلى أن وافته المنية.

انتقل العرب في العصر الأموي (661 — 750 م) من البداوة إلى الحضارة، وأخذوا يسيطون سلطانهم على حضارات ومدنات العالم القديم، واتصلوا بالأمم المجاورة فأخذوا عنها وأخذت عنهم. وشهدت صناعة الموسيقى والغناء إبان ذلك ازدهاراً كبيراً لاسيما في زمن الوليد بن عبد الملك، إذ تطور الغناء تحت تأثير التطور الاجتماعي والسياسي والاقتصادي الذي طرأ على الدولة الأموية، فلم يعد المغني يقنع بالغناء الذي ورثه من الجاهلية، بل صار يتطلب غناء يتماشى مع ما وصل إليه العربي من تقدم مادي ومعنوي، لذا يمم أغلب الموسيقيين وجوههم إلى بلاد فارس أولاً، ثم إلى بلاد الشام التي امتصت حضارات الإغريق والرومان، ومن قبل حضارات الشعوب التي توالى عليها، ليضيفوا إلى معارفهم معارف جديدة كانوا في حاجة إليها. فكانوا إذا ما أبوا إلى ديارهم أسقطوا ما لا يستحسن وأبقوا على المحاسن فمزجوها بعضها ببعض، وابتدعوا منها الأغاني التي صنعوها في أشعار العرب، بما لم يسمع به قبلاً، وأطلق عليها اسم الغناء المتقن.. والغناء المتقن فن غنائي مازال معمولاً به في اليمن وبعض دول الخليج حتى يومنا هذا. وبنائه الموسيقي يقوم على استهلال غنائي خال من الإيقاع. يؤدي بأسلوب الموالم، ثم يتحول في المقطع الثاني إلى الأداء بمرافقة الإيقاع الثقيل، ليصير في المقطع الثالث هزجاً سريعاً بمرافقة الرقص. وأول موسيقي استفاد من هذه الألحان ونقلها وغناها بالعربية سعيد بن مسجح. ومن ثم ابن سريج والغريص ومعيد ومسلم بن محرز، الذي كان أول من غنى بيتين من الشعر. ويقول في هذا: إن البيت الواحد لا يتم فيه اللحن. ومن قوله هذا جاء اصطلاح «الدوبيت» المؤلف من كلمة /دو/ الفارسية، التي تعني اثنين، وكلمة /بيت/ العربية التي تعني بيتاً من الشعر، والدوبيت صار قالباً فنياً في الغناء العربي، وظل شائع الاستعمال حتى أوائل القرن الماضي.

وقصارى القول إن الموسيقى في العصر الأموي لقيت التأييد غير العلني، إذ كان الولاة يخشون أن ينسب إليهم عدم التدين. ولم ينس بعض المسلمين أن يضعوا الموسيقى من بين آثام الأمويين. وتحدثنا كتب السيرة، أن مروان بن الحكم الذي كان والياً على الحجاز قبل أن يصير خليفة، هاله ما آل إليه أهل الحجاز الذين أخذوا بأسباب اللهو والطرب، فعاب على (عبد الله بن جعفر) وهو ابن عم رسول الله (ص) لاقتنائه الجواني المغنيات، فرد عليه عبد الله قائلاً: وما علي أن آخذ الجيد من أشعار العرب. وألقيه إلى الجواني فيترنمن به، وينشدنه بلوقهن ونغماتهن.

وعندما زار معاوية بن أبي سفيان المدينة حاجاً، وكان يعيب هو الآخر على عبد الله بن جعفر سماع الغناء أعد له هذا وليمة جلب إليها المغني ابن صياد وأوصاه قائلاً: إذا رأيت معاوية واضعاً يده في الطعام، فحرك أوتارك وغنّ، فلما فعل معاوية، حرك ابن صياد أوتاره وطفق يغني من شعر عدي بن زيد وكان مفضلاً عند معاوية :

يا لبينى أوقدي النارا إن من تهوَيْنَ قد حارا
ربُّ نارٍ بتُّ أرقبُها تقسمُ الهنديَّ والقفارا
ولها ظبيُّ يؤجِّجُها عاقداً في الخصرِ زئارا

فقبض معاوية يده عن الطعام، وجعل يضرب الأرض بقدمه طرباً، وعند ذلك قال عبد الله :

إنما هو مختار من الشعر، يركب عليه مختار الألحان، فهل ترى بأساً به ؟

فأجابه معاوية : لا بأس بحكمة الشعر مع حكمة الألحان.

وعندما تولى بشر بن مروان — أخو الخليفة عبد الملك بن مروان — ولاية الكوفة، خلفاً لخالد بن عبد الله القسري الذي أصدر أمراً حرم فيه الموسيقى والغناء، ألغى هذا الأمر واستدعى حنين الحيري من بني الحارث، وكان من أشهر المغنين فأكرمه ورفع من شأنه.

وفي العصر الأموي تحقق تقدم موسيقي على صعيد النظريات، نجم عنه تشكيل صياغة جديدة للموسيقا، فإذا أضفنا إلى هذا تأثيرات الآلات الموسيقية الفارسية التي استعملوها واعتمادهم السلم الفيثاغورثي، نسبة لليوناني فيثاغورث الذي سبق للغسانيين وعرب الحيرة اللخمييين استخدامه قبل الإسلام والذي يتألف من 53 وحدة صوتية، فإن هذا السلم كشفت عنه الدراسات الأثرية للمدونات الموسيقية من الرقم الأوغاريتية في سورية من قبل المهتمين بها في العالم، وتوصلوا إلى أن السلم الموسيقي لتلك الألحان، مدونة وفق سلم فيثاغورث بالذات، ولكن قبل أن يقدم سلمه هذا بنحو 1200 سنة.

وعندما تولى يزيد بن معاوية الخلافة بعد أبيه، عاد الغناء إلى مكة والمدينة، وفتحت الملاهي وتباهى الناس بالغناء وشرب الخمر علناً.

أما في زمن عبد الملك بن مروان، فعلى الرغم من قوله على الملأ: «قبح الله الغناء ما أوضعه للمروءة وأجرحه للعرض، وأهدمه للشرف، وأذهبه للبهاء».. فإنه أمر بمصادرة أموال المغني «سعيد بن مسجح»..، ومن ثم حمل إليه، فغنى بين يديه الحداء صافياً، فلما انتهى سأله عبد الملك أن يغني الغناء المتقن، ففعل، فطرب عبد الملك، وأمر برد أمواله إليه، وأجزل له العطاء.

وفي عهد الوليد بن عبد الملك أحرزت الموسيقى بعض التقدم، على الرغم من الضغط الذي مارسه حاشيته، فلم يعبأ بها، وصار

يستقبل الموسيقيين والمغنيين ولاسيما «أبو يحيى عبید الله بن سريج» الذي أقام عنده عشر سنوات مجاًلاً مكرماً.

وعندما تولى سليمان بن عبد الملك الخلافة، ناهض الموسيقيين والمغنيين العداء علناً، وهذا لم يمنعه من أن يستدعي المغني «الدلال» سراً من المدينة إلى دمشق ليستمتع بغنائه، وليعلن فيما بعد عن جوائز مجزية قيمتها عشرون ألف قطعة من الفضة للفائزين في مكة في مباريات الغناء. وفي زمنه اشتهرت من المغنيات جميلة وسلمى الزرقاء وسلامة وحبابة، والأخيراتان كانتا قينتين في المدينة المنورة. وكانت حبابة جميلة جداً ذات صوت حسن وتتنقن العزف بالعود وتتلذت مع سلامة على عزة الميلاء وابن سريج ومعبد وجميلة. واشترتها سعدى زوجة يزيد بن عبد الملك الذي كان متيماً بها لتهديتها إليه عندما يتولى الخلافة، وهو الذي غير اسمها الأصلي «الغالية» إلى «حبابة»، وهو أيضاً اشترى سلامة القس، إبان خلافة أخيه سليمان وأحبها حباً شديداً، ولم يتخل عنها لإتقانها الغناء، ولأنها أيضاً كانت أعذب صوتاً، وأبرع غناء من حبابة وتقول الشعر، ونسبت للقس، وهو رجل ورع من أهل المدينة عشقها رغم ورعه وطهره، ويدعى «عبد الرحمن بن أبي عمار الجشمي». وعندما تولى يزيد بن عبد الملك الخلافة وأهدته زوجته «حبابة» والتقت عنده بصديقتها سلامة، قال في ذلك :

فألقت عصاها واستقرَّ بها النوى

كما قرَّ عيناً بالأياب المسافرُ

وفي عهد يزيد بن عبد الملك، ومن بعده هشام بن عبد الملك، والوليد بن يزيد، رحب البلاط الأموي بالموسيقيين والمغنيين على اختلاف أوطانهم ومشاربهم. وإبان زيارة يزيد مكة، أرسل وراء المغني «أبو يزيد عبد الملك» الذي لقبته النساء، «بالغريض» لبهائه وشبابه. وهو من تلاميذ ابن سريج، وكان يزيد قد سمع عنه، أنه كان يغني أيام الحج فيلهي الناس عن حجهم لروعة جمال

صوته وحسنه وجماله، فجاءه وغنى بين يديه، فاستحسنه ومنحه العطايا.

وعندما توجه هشام بن عبد الملك إلى مكة حاجاً وهو خليفة، اعترض موكبه المغني «حنين الحيري» ومعه عوده وزامره، فسأل عنه : فقيل له، هذا المغني حنين الحيري، فأمر به، فحمل في حمل على جمل، وعديله زامره، وسير به أمامه وهو يغني، فاستبد به الطرب، فقرَّبَهُ وأجزل له العطاء.

أما المغني «محمد بن عائشة» فغنى أمام الوليد بن يزيد وهو شاب بحضور أستاذه معبد ومالك، فأبدى إعجابه به وفضله عليهما ومنحه ثلاثين ألف درهم. ويدين ابن عائشة بنفسه «لأبي عباد معبد بن وهب» الشهير بمعبد الذي أخذ الموسيقى عن سائب خاثر وجميلة ونشيط الفارسي، وفاز بجائزة ابن صفوان وهو من أشرف المدينة كأحسن مغن.

وعندما قدم معبد إلى دمشق للتجارة، بلغ خبره الوليد بن يزيد وكان ولياً للعهد، فاستضافه ثلاثة أيام أمضاها معه في الغناء والشراب، ومنحه إثرها ثلاثة آلاف دينار. وحين تولى الخلافة كان ما زال محباً للهو والغناء، فرفع قيمة جوائز مباريات الغناء التي وضعها سليمان بن عبد الملك، من عشرين ألف قطعة من الفضة إلى ثلاثمئة قطعة من الفضة، وأرسل وراء معبد كي يقيم عنده،

وظل هذا أقرب ندمائه إليه، وشهد مصرعه بعد الحادثة الشهيرة التي استُخار فيها القرآن الكريم.

كذلك اشتهر في العصر الأموي مالك الطائي وحكم الوادي الذي احتفظ بمكانته عند العباسيين أيضاً، ويونس الكاتب الذي اشتهر بشعره الجيد وغنائه الجميل إضافة إلى كتابه الذي وضعه في الموسيقى والغناء والذي يعدُّ أول كتاب وضع في الموسيقى العربية، ويضم جميع الأغاني التي عرفت في زمانه ونسبها إلى من غناها، وهو بعنوان «النغم والقيان» الذي صار مرجعاً في كتاب الأصبهاني الشهير «الأغاني».

هكذا تطور الغناء في العصر الأموي واتسم بسمة التجديد، ولاشك أن انتصار الخلفاء ورجال الدولة وغير الخلفاء ورجال الدولة لهذا الفن، كان ظاهرة طبيعية لتطور عقلية الإنسان العربي ونفسيته. ولولا التقدم الذي أحرزه هذا الفن، ولولا الخلفاء الذين دعموه، لم يكن ليقبض له أن يتابع انتصاراته في العصر العباسي.. عصر العلم والثقافة والفلسفة والفن.

توفيق الصباغ

عبقرية موسيقية منسية

أحمد بوبس

توفيق الصباغ موسيقي سوري كبير. تعمق في مختلف جوانب الموسيقى. فهو عازف بارع على الكمان، ومؤلف موسيقي مبدع، وباحث موسيقي متعمق. وهو من الموسيقيين القلائل جداً الذين لم يخوضوا غمار تلحين الأغنيات، فقد قصر نشاطه الإبداعي على العزف والتأليف الموسيقي فقط.

ولد توفيق الصباغ في حلب في أيار 1892. وورث حب الموسيقى عن والده الذي كان من كبار العازفين على آلة القانون. واسمه الحقيقي الياس فتح الله الصباغ. ومنذ طفولته امتلك صوتاً جميلاً، فانضم إلى كنيسة الروم الكاثوليك. ولأنه يمتلك صوتاً جميلاً قبل في مدرسة الروم الكاثوليك الابتدائية مجاناً، مقابل انضمامه مرتلاً ضمن جوقتها. وفي المدرسة بدأ يتعلم الموسيقى. و بدأ يتعلم العزف على آلة الكمان على يد بعض أساتذة الموسيقى في المدرسة. وتفوق في دراسته على أقرانه في المدرسة، فأجاد اللغتين العربية والفرنسية والحساب، وبرع في الموسيقى اليونانية. ونبغ أيضاً في الخط العربي، وأصبح خطه من أجمل الخطوط. وفي المدرسة انضم إلى الفرقة الموسيقية النحاسية، وأصبح من أبرع عازفيها.

ترك توفيق الصباغ المدرسة، ليعمل محاسباً في بعض المحلات التجارية، إذ كان يجيد اللغة الفرنسية ومسك الدفاتر. لكنه لم ينقطع عن التدريب على الكمان.

* رحلته إلى مصر

سافر إلى مصر عام 1912، ليحقق طموحه الموسيقي. وفي القاهرة تفوق في عزفه على الكمان على كبار العازفين المصريين. وحقق نجاحات فنية ومادية كبيرة. واستمرت إقامته سنتين. لكن مع قيام الحرب العالمية الأولى عام 1914، ساءت الأحوال في مصر، وتعطلت الحركة الفنية، وانعكس ذلك سلباً على توفيق الصباغ. فساءت أحواله المادية والنفسية. واضطر إلى السفر عام 1915 إلى السودان ليعمل مع خاله في أعماله التجارية، في

مدينة الفهود. ثم افتتح متجرأ له، فتحسنت أحواله المادية. وكان كمانه أنيسه الوحيد في غربته. وفي أواخر عام **1916**، عاد إلى القاهرة، ليعاود نشاطه الموسيقي، واستمرت إقامته فيها لمدة عشر سنوات. وفي القاهرة أصبح علماً من أعلام الموسيقى، وخاصة في العزف على الكمان، حتى لقب بملك الكمان.

لكن أفكاراً غريبة صارت تسيطر عليه. وتملكه التشاؤم من اسمه (إلياس)، فبدله إلى توفيق، أملاً بالتوفيق والنجاح. وازدهرت نشاطاته الموسيقية، وانعكس ذلك تحسناً في أحواله المادية. لكن حالته النفسية عادت تسوء عام **1917**، وتردت أحواله المادية، إضافة إلى سوء حالته الصحية، ظلت أحوال توفيق الصباغ تتأرجح ما بين الحسن والسيئ. وفي عام **1920**، ازدادت حالته سوءاً نتيجة احتلال الفرنسيين لدمشق وحلب وقلقه على وضع أهله، إضافة إلى سوء أوضاعه المادية بسبب توقف النشاطات الفنية نتيجة قيام ثورة **1919** في مصر. لكن أزمته لم تطل. إذ سافر إلى الإسكندرية، وعمل فيها طوال شهر رمضان، فتحسنت حالته المادية، وأرسل بعض المال إلى أهله في حلب.

* عودته إلى حلب

في عام **1921** عاد توفيق الصباغ إلى مسقط رأسه حلب، لبدأ مرحلة جديدة في مسيرته الموسيقية. وفي عام **1923** تزوج ورزق طفلاً أسماه نديم. فامتألت حياته بالسرور. لكن هذا السرور لم يطل. فبعد ثلاثة أشهر من الولادة فارقت زوجته الحياة نتيجة إصابتها بمرض عضال. وتوفي بعدها ابنه نديم. فأسودت الدنيا في عينيه، وحاول الانتحار، فقطع شريان يده بقطعة زجاج، لكنه أسعف وعاد إلى صحته. ومنذ ذلك الحين انطبعت مؤلفاته الموسيقية وعزفه بالحزن والألم.

وبعد تجاوزه محنته تلك قرر الذهاب إلى دمشق، حيث عمل في وزارة المعارف مدرساً للموسيقا في مدارس دمشق. ولما اندلعت الثورة السورية الكبرى سافر إلى مصر لبعض الوقت، ثم

عاد إلى دمشق ثانية، ليواصل رسالته الموسيقية . وخلال وجوده في دمشق، قام ببعض النشاطات الموسيقية، وسجل عدداً من الأسطوانات تضمنت عزفاً له على الكمان. وتحسنت أحواله المادية. وفي عام **1926** سافر إلى حلب، كي يفتتح مدرسة للموسيقا لكنه فشل. فسافر إلى بيروت حيث قام ببعض الأنشطة الموسيقية، ومنها عاد إلى دمشق وإلى عمله في تدريس الموسيقا. وخلال إقامته في دمشق، دأب على التدرّب على كمانه، حتى وصل إلى سوية عالية في العزف. وقام بالعديد من النشاطات الموسيقية، وساهم في نشاطات العديد من الأندية الفنية. فكان من مؤسسي النادي الموسيقي السوري مع فخري البارودي وشفيق شبيب ونصوح الكيلاني وتوفيق المنجد عام **1928**. ثم انخرط في نادي الفنون الجميلة.

وفي عام **1932** كان ضمن الفرقة الموسيقية السورية التي شاركت في مؤتمر الموسيقا العربية الذي انعقد آنذاك في القاهرة. وأحييت الفرقة عدة حفلات موسيقية في المهرجان الموسيقي المرافق للمؤتمر. كما شارك في أعمال المؤتمر، وقدم بحثاً حول الأصوات في السلم الموسيقي العربي. وعندما افتتحت الإذاعة السورية عام **1947**، كان توفيق الصباغ من أوائل العاملين فيها. وتوزع عمله في الإذاعة مابين العزف على الكمان وعمله في اللجان الموسيقية فيها.

كما عمل على تأسيس أول نقابة للموسيقيين في سورية، جمعت شمل الفنانين ودافعت عن حقوقهم. لكن سلطات الاستعمار الفرنسي أغلقتها بسبب نشاطاتها الوطنية.

* إبداعاته الموسيقية

كما ذكرنا، كان توفيق الصباغ عازفاً بارعاً على الكمان. وبلغ عزفه درجة عالية من التقنية. فقد كان يعزف الموسيقا التصويرية

وأصعب القطع الموسيقية بإصبع واحدة وعلى وتر واحد بمنتهى الدقة.

وإضافة إلى العزف، كان توفيق الصباغ مؤلفاً موسيقياً مبدعاً. وضع الكثير من الأعمال الموسيقية في قوالب الموسيقى الشرقية مثل السماعي والبشرف، إضافة إلى المقطوعات الموسيقية المختلفة. وضمن بعض مؤلفاته الموسيقية كتابه (الدليل الموسيقي) العام الصادر عام 1950 في حلب. واستطاع بثقافته الموسيقية الواسعة أن يغني هذه القوالب. فقالب السماعي حملته الكثير من الأفكار الموسيقية، حتى كاد أن يقترب فيه من السيمفونية. ومن السماعات التي وضعها سماعات من مقامات حجاز، حجاز كار كردي، جهار كاه، بياتي، صبا، عجم عشيران، فرح فزا، نكريز وغيرها...

وقالب البشرف من أصعب القوالب الموسيقية الشرقية تأليفاً. ولم يؤلف فيه إلا عدد قليل من الموسيقيين العرب. ومع ذلك فإن توفيق الصباغ خاض غماره وارتقى به. ومن البشارف التي أبدعها بشرف جهار كاه، والبشرف التوفيق من مقام حجاز (نسبة إلى اسمه توفيق). وبعيداً عن القوالب الموسيقية التراثية، وضع توفيق الصباغ مجموعة من المقطوعات الموسيقية، منها (الوداع)، (الخلود)، (الكمنجة تتكلم). لكن أهم مؤلفاته الموسيقية كانت مقطوعة (عواطف) وهي عمل موسيقي طويل. تجمع بين الموسيقى الشرقية والغربية. ويمكن تقديمها من خلال أوركسترا، أو كمان وبيانو فقط. وحتى لا يختفي الطابع الشرقي من القطعة، فقد وضع لها هارموني بسيطاً، لتظهر الأنغام الشرقية بوضوح.

* أبحاثه الموسيقية

إلى جانب العزف على الكمان والتأليف الموسيقي، برز توفيق الصباغ باحثاً موسيقياً متعمقاً. فوضع العديد من الكتب الموسيقية، من أهمها كتاب (الدليل الموسيقي العام) الصادر عام 1950 في حلب، والكتاب عبارة عن موسوعة موسيقية، جمع فيها كل ما يهم

الموسيقيين المهتمين بتعلم العزف على الآلات الموسيقية. وضم الكتاب سبعة أقسام. ضم القسم الأول نبذة عن تاريخ الموسيقى وعلاقتها بالأديان، ولمحة فيزيائية عن الصوت. وفي القسم الثاني الذي حمل عنوان (الأنغام الشرقية)، تناول فيها السلالم الموسيقية، بدءاً من السلم الفيثاغورثي وانتهاءً بالسلم الموسيقي العربي الحالي، وأهم المقامات المستخدمة حالياً في الموسيقى العربية. وفي القسم الثالث الذي حمل عنوان (الأوزان الشرقية)، بحث توفيق الصباغ في الأوزان البسيطة والمركبة. وضمّن هذا القسم جميع الأوزان المتداولة في البلدان العربية.

وخصص القسم الرابع للعلامات الموسيقية. فاستعرض تطور العلامات الموسيقية، بدءاً من العلامات اليونانية والعلامات العربية القديمة والعلامات الغربية، كما وضع القواعد التي يجب أن يفهمها كل موسيقي أثناء كتابة النوتة وقراءتها. أمّا القسم الخامس، فتضمن مناهج كاملة لتعليم العزف على آلات الكمان والناي والبيانو. وتابع في القسم السادس دروس تعليم العزف على آلتَي العود والقانون. وضمّن منه مناهجاً كاملاً لتعليم كل من الآلتين. والقسم السابع والأخير ضمنه مجموعة من مؤلفاته الموسيقية، كما تحدثنا آنفاً.

ومن كتبه الهامة كتاب (تعليم الفنون). وفيه يبرهن بحسابات دقيقة أنّ السلم الموسيقي العربي يحتوي على خمسة أصوات وخمسة أسداس الصوت، وليس ستة أصوات كما هو شائع. واتبع في برهانه الطريقة اليونانية القديمة.

وكتابه (مجموعة قطع موسيقية شرقية) ضمنه مجموعة من المقطوعات الموسيقية، بعضها من تأليفه، وبعضها الآخر لموسيقيين آخرين عرب وأتراك. وطبع الكتاب ونشره توفيق صناديقي صاحب محل الأسطوانات المشهور في الخمسينيات والستينيات من القرن العشرين، والذي أصدر الكثير من الكتب والكراسات الموسيقية. ومن أبحاثه الموسيقية الهامة بحث حول الأصوات في الموسيقى العربية، كما أشرنا سابقاً.

* ابتكار موسيقي

وتعمقُ توفيق الصباغ في الموسيقى عامة وفي آلة الكمان بشكل خاص، دفعه إلى محاولة ابتكار آلة ترتبط بالكمان فتمكنه من النطق بالقرار والجواب معاً. وصرف في سبيل ذلك عشرين عاماً من حياته. وسافر من أجل ذلك إلى أوروبا. ونجح في إنجاز خطوات هامة. لكن صعوبات كثيرة واجهته، حالت دون إكماله ابتكاره. منها عدم توفر التقنيات التي تساعد في مشروعه، وعدم توفر السيولة المالية اللازمة. ورحل دون أن ينفذ الابتكار الذي حلم بتحقيقه.

* رحيله

استمر توفيق الصباغ في عمله في إذاعة حلب وفي نشاطاته الموسيقية، حتى وافته المنية في السادس عشر من كانون الأول عام 1964 عن اثنين وسبعين عاماً. كانت مليئة بالحزن والمعاناة والإبداع الموسيقي.

* مراجع :

- 1 — كتاب (السماع عند العرب) — الجزء الثالث — مجدي العقيلي — دمشق. 1973
- 2 — كتاب (الموسيقا في سورية) — عدنان بن ذريل — دار طلاس — دمشق. 1973
- 3 — موسوعة (أعلام الأدب والفن) — أدهم آل الجندي — دمشق 1954 .
- 4 — كتاب (الدليل الموسيقي العام) — توفيق الصباغ — حلب 1950.
- 5 — كتاب (مجموعة قطع موسيقية شرقية) — توفيق الصباغ — دمشق .

إضافات تفسيرية
للفيلسوف نيتشه⁽¹⁵⁾
على هامش أوبرا (كارمن) للموسيقار بيزيه⁽¹⁶⁾

بقلم : باولو ديوريو⁽¹⁷⁾

ترجمة : د. كمال فوزي الشرابي⁽¹⁸⁾

مقدمة

بعد أن قاطع الفيلسوف الألماني فرديش نيتشه الدراما
الفاغرية، وجد في أوبرا (كارمن Carmen) للموسيقار الفرنسي
جورج بيزيه Bizet مضاداً للسم، أو مقابلاً تهكيمياً.

15 — نيتشه (فرديش) : فيلسوف ألماني، ولد في روكن Rokken (1844-1900). يرى أن منشأ القيم التي تحكم العالم (الكائن، الحق، الخير) إنما هي ردادات فعل من الضعفاء تجاه الأقوياء. ويقوده التقييم الذي يضعه لهذا المنشأ إلى إظهار كيف أن القيم المسيطرة تُحدّد كنفى للحياة. ويبدو له كلٌّ من علمي الأخلاق الإنساني والمسيحي كنفى للحياة باسم مثل أعلى. ويقابل هذه العدمية تأكيد الحياة وإرادة العودة الأبدية لما يشكل تنوع الحياة. وقد عبر نيتشه عن أفكاره بحكم مختصرة لا تخلو من العنف الخفيف. من مؤلفاته : (المعرفة المبهجة)، (ما وراء الخير والشر)... وقصائد: (هكذا تكلم زرادشت) وسواها.

16 — جورج بيزيه BIZET: مؤلف موسيقي فرنسي (1838—1875). كتب للمسرح الغنائي الأوبرات التالية: (صيادو اللؤلؤ)، (فتاة بيرت Perth الجميلة)، (الأرليزياتييه)، (كارمن). تعدّ أوبراته كلها تحفاً تنبض بالحياة والجمال.

17 — مقالة نشرتها المجلة الأدبية (الماغازين ليتيرير Magazine Littéraire الفرنسية) في عددها الخاص بالفيلسوف الألماني فرديش نيتشه الصادر برقم 383 وتاريخ كانون الثاني 2000.

— باولو ديوريو Paolo D'Iorio : باحث موسيقي إيطالي شهير. عضو في عدة مؤسسات ثقافية عالمية. يُعنى بشؤون الفلسفة وبخاصة فلسفة نيتشه.

18 — شاعر ومترجم. مجاز بالحقوق ودكتور بالأداب الفرنسية والترجمة. رئيس تحرير مجلة (القيثارة) للشعر والفنون الجميلة عامي 1946 و1947. له ثلاثة دواوين شعرية مطبوعة : (قُبِلْ لا تنتهي)، (الحرية والبنادق)، (قصائد الحب والورد)، وديوان مشترك (قصائد حب دمشقية). عضو في اتحاد الكتاب العرب. له أكثر من سبعة عشر كتاباً مترجماً في الآداب والعلوم والفنون.

وفي هذه المقالة إضافات تفسيرية غير منشورة سجلها نيتشه حول أجزاء من المقطوعات الواردة في أوبرا (كارمن).

بعد عدة أيام من وفاة الموسيقار الألماني ريتشارد فاغنر (1813-1883)⁽¹⁹⁾، كتب الفيلسوف الألماني الكبير فرديريش نيتشه (1844-1900) إلى صديقه مالفيدا فون ميسينبوغ Meysenbug مايلي: «أهانني فاغنر إهانةً حتى الموت.... وأريدك أن تعرفي هذا الأمر!... لقد أحسست بعودته البطيئة زحفاً إلى المسيحية وإلى الكنيسة كسبب شخصي موجه لي: كل شبابي وتطلعاته بدت لي مدنسةً لأنني استطعت أن أجلّ فكرًا قادرًا على إتمام هذه الخطوة».

تفسر لنا هذه الرسالة السبب الرئيسي في ابتعاد نيتشه عن المشروع الثقافي المسيحي والجرماني لفاغنر. على أن هناك سبباً آخر من شأنه مساءلة الأساس ذاته للجمالية الموسيقية ولـ «إجمالي العمل الفني» لدى فاغنر.

في كتابه (ولادة التراجيديا أو المأساة، عام 1872)، وبمتابعة فلسفة الموسيقى التي عرضها فاغنر في كتاباته عام 1870 عن بيتهوفن، أكد الفتى نيتشه أن اتحاد الفنون، وبخاصة اتحاد الصور الأسطورية التي تظهر على المسرح، أمر ضروري لاحتمال القوة التدميرية للموسيقى الصافية، ولولا ذلك — وبحسب شوبنهاور — فإن التمثيل المباشر للمبدأ الميتافيزيائي الأصلي، أي إرادة الحياة، سيتسبب في دمار المبادئ المسببة لبقاء الفرد (وأعني بها الزمان والفضاء والسببية) وستفقد إلى إلغاء هذا الفرد.

وعلى هذا فإن الهدف الميتافيزيائي الأعلى للمأساة أو التراجيديا وللفن بشكل عام كان إذن أن تحمينا الصورة الأبولوجية

19 — فاغنر (ريتشارد): مؤلف أوبرا ألماني (1813—1883). له (الهولندي الطائر)، (تانهاوزر)، (لوهانغرين)، (خاتم النبيلونج)، (تريستان وإيزولده)، (أساتذة الغناء في نورمبرغ)، (بارسيفال). عبقري صاحب قدرة نادرة. كتب هو نفسه ككثيرات مسرحياته الغنائية التي استقاهما من أساطير جرمانيا القديمة. غيّر في مفهوم الأوبرا التقليدية من دون أن يقدم أي تنازل للحوية بمفهومها الصافي، قاصداً إلى الارتباط الوثيق بين الموسيقى والنص. تتميز أوركستراه بالانفعال الدرامي وبالغزارة الشعرية.

وتكشف لنا — كحجاب يظهر ويُخفي — القوة التدميرية لما هو ديونيزي: «ديونيزوس»⁽²⁰⁾ يتكلم لغة أبولون⁽²¹⁾، ولكن أبولون، في النهاية، يتكلم لغة ديونيزوس».

وجد نقد هذه الميتافيزياء في الفن، أو بالأحرى النقد الذاتي لها، في دفتر ملاحظات يعود تاريخه إلى عام 1874. في عام 1878، وفي كتابه (إنساني، جدُّ إنساني) يعبر نيتشه للمرة الأولى للجماهير عن رفضه فلسفة الفيلسوف الألماني شوبنهاور ورفضه أيضاً المشروع الفاعنري لتجديد الثقافة الألمانية عن طريق المسرح الموسيقي، وهو أمر دأب على تكراره في أعماله حتى في عمله الهجائي لعام 1888 حيث «القضية الفاعنرية» تخضع لتحليل لا رحمة فيه من وجهة النظر الفيزيولوجية للفن وفيما يتعلق بالانحطاط. يضاف إلى ذلك أن نيتشه كان، كما سبق أن ذكرنا، قد عثر على مضاد للسم، على مقابل تهكمي أو ساخر كما كتب، لكنه مع ذلك مقابلٌ افتتح به «القضية الفاعنرية»، وأعني بهذا المقابل أوبرا (كارمن) للموسيقار الفرنسي جورج بيزيه (1838-1875).

من المؤكد أن نيتشه، برفضه الدراما الفاعنرية، لم يكن يقصد العودة إلى الموسيقى الصرفة، بل إنه وجد في أوبرا (كارمن) مثلاً للمسرح الموسيقي الذي يتميز بنقاء العمل الأوركستراي، كما يتميز باحترام القوانين المخصصة للموسيقا أو المفسرة لها. فموسيقا جورج بيزيه غنية، وهي دقيقة. كما أن من شأنها أن تبني، وتنظم، ثم إن لها خاتمة: ومن هنا فإنها تتعارض مع تضخم الموسيقى، مع «الميلوديا التي لا تنتهي». وبتحررها من الادعاءات الميتافيزيائية أو العقائدية التي تنتهي بأن تصبح شديدة الوطأة بمنحها الإيديولوجي — كما بين لنا ذلك التاريخ بشكلٍ فاجع — فإن أوبرا بيزيه تقدّم لنا على المسرح وصفاً دقيقاً للحالات النفسية

20 — ديونيزوس: إله النباتات وبخاصة الكرمة والخمر عند قدماء اليونان. هو باخوس عند قدماء الرومان. أسهمت عبادته في تطور المأساة أو التراجيديا والفن الغنائي.

21 — أبولون: إله الجمال والنور والفنون عند الإغريق.

المتعلقة بالحب القوي أو بالعشق لا يعثورها أيُّ غرض أخلاقي أو سواه : «الحب بمفهومه كقدر أو مصير محتوم، الحب الذي لا مفرَّ منه، أو الحب بمفهومه الجسدي أو الشهواني، أو بمفهومه البريء، أو القاسي.... إلخ - وهنا لعمرى نجد الطبيعة حقاً!».

كان في ذلك كله ما يحظى بإعجاب فيلسوف انتقل، في حوالي نهاية السبعينيات، من فيتافيزياء الفن إلى التاريخ الطبيعي للأخلاق وتوجه الآن، بعد أن تخطى عن مشروع إنشاء ثقافة ألمانية جديدة، إلى أوروبيي المستقبل الطيبين أو الأخيار. وهنا يتبين لنا هذا النوع من الحب المفاجئ الذي وقع فيه نيتشه منذ استماعه الأول لهذه الأوبرا، وهو أمر لا يثير دهشتنا على الإطلاق.
جورج بيزيه، من يكون؟

في مدينة جنوا، وعلى مسرح باغانيني، وبتاريخ 27 تشرين الثاني 1881، شاهد نيتشه للمرة الأولى أوبرا (كارمن). في اليوم التالي، كتب رسالة إلى صديقه الموسيقي بيتر غاست Peter Gast الذي كان موجوداً آنذاك في البندقية: «مرحى يا صديقي! لقد عثرت من جديد على عمل جميل هو أوبرا لجورج بيزيه (ما أسمها؟): (كارمن)، وإنها لتسمع كأقصوصة لبروسبر ميريميه Prosper Mérymée⁽²²⁾، وتتسم بالفكر، والقوة، والإثارة في بعض المقاطع. موهبة فرنسية حقيقية في أوبرا جادة، لا تشوبها أية شائبة ضلال من فاغنر، وبالمقابل فالمؤلف هو تلميذ حقيقي لهيكتور برليوز Hector Berlioz⁽²³⁾. كنت مؤمناً بإمكانية حدوث شيء من هذا

22 — بروسبر ميريميه: كاتب فرنسي، ولد بباريس (1803—1870). له مخادعات أدبية (مسرح كلارا غازول، 1825/ الغزلة، 1827) وروايات تاريخية (حوليات حكم شارل التاسع، 1829). اكتسب شهرة كبيرة بأقاصيصه ومنها: (كولومبا / كارمن / الغرفة الزرقاء..). كان ابتداءً في نفة أسلوبه وإحكامه.

23 — برليوز (هكتور) مؤلف موسيقي فرنسي (1803—1869). ألف (هالك فارست)، (بينفيني تو تشليني Benvenuto Cellini)، (السيمفونية الخيالية)، (القداس الكبير لراحة الموتى)، (روميو وجوليت)، (طفولة المسيح)، (الطرواديون)، (هارولد في إيطاليا)، وكلها أعمال تثير الإعجاب بقوة العاطفة الدرامية، وبعظمة الكتابة الأوبرالية، أحد مبدعي الموسيقى المبرمجة. كتب عدة مؤلفات عن الموسيقى.

القبيل!. ويبدو أن الفرنسيين هم من ذلك على طريق أفضل، وأقصد في مجال الموسيقى المسرحية».

وكان جواب بيتر غاست مختصراً: «مات بيزيه شاباً منذ ست سنوات. كان تلميذاً لهاليفي Halévy⁽²⁴⁾. منذ شهرين و(كارمن) تُعرض في فيينا، وهي غالباً ما تعرض، ولكني لم أستمع إليها بعد». ويصر نيتشه، ويعود إلى المسرح ويكتب من جديد لصديقه الموسيقي في 5 كانون الأول: «لقد أصبت بصدمة حزن شديدة حين علمت بوفاة بيزيه. استمعت إلى (كارمن) للمرة الثانية، ومن جديد شعرت بأنني أقرأ أقصوصة من الطراز الأول، كما لو أنها من أقاصيص بروسبر ميريميه. روح ملأى بالوجد وبالجاذبية! بالنسبة إليّ، يقتضي هذا العمل رحلة إلى إسبانيا، فهو عمل يعبر تعبيراً كاملاً عن الروح الأوربية الجنوبية! - لا تضحك، يا صديقي القديم، فإن ذوقي لا يخطئ بسهولة وإلى حدٍ يتسم بالتمام».

لا شك في أن بيتر غاست ابتسم قليلاً لهذه الحماسة تبدر من نيتشه، وأجاب، وهو غير مقتنع، واعدأ بالذهاب لرؤية (كارمن) في أقرب فرصة. واستمر نيتشه في إلحاحه عليه. وفي الثامن من شهر كانون الأول بعث إليه أيضاً برسالة من البندقية: «بشكل متأخر جداً ذكّرتني ذاكرتي (وهي تخونني أحياناً) بأن هناك حقاً أقصوصة لميريميه عنوانها «كارمن»، وأن مخططها وفكرتها وأيضاً نهايتها الفاجعة المتعلقة بهذا الفنان تعيش كلها في أوبرا. (والواقع أن الكتيّب العائد لها في منتهى الجودة وكمالها). ولست بعيداً عن الاعتقاد بأن (كارمن) هي أفضل أوبرا وجدت، ومهما امتدت بنا الأعمار فإنها ستظل تُعرض على جميع المسارح في أوربا».

قصيدة الهجاء

24 - هاليفي (جاي) مؤلف فرنسي (1799-1862) ألف 32 أوبرا وباليه وkantatas وأغاني.

في نهاية الافتتاحية، يعرض نيتشه تفسيراً هامشياً لما سموها
موضوعات الموت، والقدر، وحرية البوهيمية... إلخ، وتعود هذه
الموضوعات، كإلزامية فاغنرية على وجه التقريب، كلما كان
الموضوع يتعلق بأعمق ما ورد في (كارمن) من موضوعات
جوهرية كالحب، والحرية، والقدر، والموت.

الهامش الأول: سجل فيه نيتشه ملاحظة تقول «بأن التحويل
إلى النعومة هنا غير كافٍ على الإطلاق» (والواقع أن هذا التحويل
لا يمكنه أن يطلق التكرار السريع للـ *Tremolo* المنطلق من
الكمانات والفيولات، ولا الموضوع المسند إلى الفيولونسيلا،
والأبواق، وإلى آلة الباصون، وإلى الكلارينيت، ثم إلى النقر على
الكونتراباصات.

الهامش الثاني: وقد سجل فيه الفيلسوف تفسيره لهذا الموضوع
«إذ يرى فيه قصيدة هجاء للعشق. وهي أفضل ما كتب عن الحب
بمعناه الواسع الشامل منذ ستندال *Stendhal* (25)». قصيدة عن
العشق: وأعني أفضل ما يحب نيتشه ويطالب به الآن الفنون كافة.
كما أن هذه القصيدة ليست كشفاً لبعده ميتافيزيائي، بل هي تمثل قوة
للتعريف النفساني ودقته، أي التعريف بعناصر من مركبة كشتي
أنواع العشق، وكالحب بذاته ولذاته، وهو أكثر أنواع العشق
تعقيداً».

«إن الكتاب الحالي هو وصف مفصل ودقيق لكل العواطف
التي تؤلف العشق الذي يسمونه الحب» ذلك هو غرض كتاب
ستندال (عن الحب *De L'amour*)، وهو الكتاب الذي يرجع إليه
نيتشه ويتابع: «أبذل كل الجهود الممكنة لكي أكون جافاً. وأريد أن
أفرض الصمت على قلبي الذي يبدو أن لديه الكثير ليقوله. أرتجف
لكوني لم أسطر سوى زفرة حين اعتقدت أنني قد سجلت حقيقة».

25 — ستندال (اسمه الحقيقي هنري بيل Beye) كاتب فرنسي (1783—1842)، له عدة روايات وبخاصة الأحمر
والأسود، (1830)، (سيدة قصر بارما، 1839)، (حياة هنري برولار، 1890). يتصف أبطال رواياته بحساسية
كبيرة ووقاحة ظاهرة. ومن أشهر كتبه مؤلف (عن الحب).

إن ستندال، الذي يعدُّ آخر علماء النفس الفرنسيين الكبار، هو المؤلف الذي يضعُّ نيتشه إلى جانب بيزيه لكي يعارضه بـ «التارتوفية الألمانية Tartuferie Allemande»⁽²⁶⁾.

في الفصل المعنون «هذا هو الإنسان Ecce Homo»⁽²⁷⁾، الذي يتحدث فيه نيتشه عن قضية فاغنر، يكيل المديح للدقة والعمق النفسانيين لدى ستندال وبيزيه ضد العمق الزائف والتدني الأخلاقي الذي لا يمكن الانحدار إليه إلا عند الألمان. يقول: «هل أنتج الألمان كتاباً واحداً يتسم بالعمق؟ إنهم حتى لا يملكون أدنى فكرة عما يجعل من كتاب ما كتاباً عميقاً [...]». وحين يصادف، بالمناسبة، أن أمتدح في ستندال محلاً نفسانياً عميقاً، يبادر أساتذة جامعة ألمان ليسألوني أن أهجئ اسمه».

والواقع أنه إذا كانت (قضية فاغنر) تشكل في الحقيقة هجوماً على فاغنر «فهي أيضاً هجوم على الأمة الألمانية التي تصبح مع انقضاء الزمن أكثر كسلاً، ومعدومة الميل إلى أشياء الفكر».

ويأسف نيتشه أيضاً لأن الفاغنر⁽²⁸⁾ أصبح جرمانياً النزعة والعقيدة بعد أن أدركته الشيخوخة. كلُّ ذلك يعود تاريخه إلى مهرجان الأول لبايروت في العام 1876. ويتساءل نيتشه في كتابه (هذا هو الإنسان Ecce Homo): «تُرى ماذا حدث؟»... وكانت أعمال فاغنر قد ترجمت إلى الألمانية! «وهكذا فإن «الفاغنري» قد تغلب على فاغنر... (الفن الألماني!)، (المعلم الألماني!)، (الجمعة الألمانية!)...» لهذا السبب لاذ نيتشه بالفرار وبدأ «علاجه الذاتي المضاد للابتداعية أو الرومانتية». ولكنه حين استمع، في مونت كارلو عام 1886، إلى افتتاحية بارسيغال

26 - التارتوفية: نسبة إلى بطل المسرحية الهزلية (تارتوف Tartuffe) للمسرحي الفرنسي الكبير موليير Molière (1622-1673). ويعتبر تارتوف مثال الشخص الخبيث أو المرابي.

27 — [Ecce Homo: هذا هو الإنسان] مقولة لبيلاطس البن طي. وتمثل السيد المسيح مكللاً بالأشواك وحاملاً قصبية عوضاً عن صولجان.

28 - الفاغنر: تعبير يدل على الاستهانة بفاغنر.

Parsifal لفاغنر، ماذا كتب مرة أخرى إلى صديقه بيتر غاست؟
«إذا وضعنا جانباً المسائل التي لا تعود إليها، فماذا بمقدور موسيقا
مماثلة أو ماذا يجب عليها أن تقدم؟».

وإذ يستلهم وجهة النظر الجمالية الصرفة يتساءل «هل سبق
لفاغنر أن صنع شيئاً أفضل؟».. «إن الصفاء النفسي الأسمى والدقة
في موضوع ما يجب أن يكونا قد قبيلا، وعُبر عنهما، وتم التواصل
معهما، على الشكل المكتمل المتمم بأقصى الاختصار والمباشرة،
وكل شية Nuance من شيات العاطفة قد تم التوسع بها، والغرام
كل ذلك يؤدي إلى قصيدة (الهجاء Epigramme)».

وهكذا نجد قصيدة الهجاء تعود كأقصى ما تكون عليه الدقة
القصوى في التعريف النفساني، ذلك أن نيتشه في الواقع إنما يقدر،
سواء لدى بيزيه أو لدى فاغنر، الأسلوب الفلسفي الخاص لكل
منهما. وحتى لو لم يُشَرَّ إلى ذلك في أغلب الأحيان فإن أهم ميزة
في هذا الأسلوب الفلسفي إنما هي كثافته في التعريف، هذه الكثافة
التي تخضع إلى أحادية شديدة التحديد.

إذا كان العالم كوناً، أو كلاً يحكمه ويديره مبدأً فريداً، فإن على
الفيلسوف الذي يريد وصفه، وبمعنى آخر يريد أن يحتويه في
كتاب، أن يستعمل الشكل المنهجي: ذاك هو حال كل من الفلاسفة
سبينوزا، هيغل، شوبنهاور. لكن إذا كان العالم فوضى لا يديره مبدأ
موحد، وإذا كان الفيلسوف لا يملك ولا يريد أن يبدو عليه أنه يملك
القوة السحرية لتفسير جوهر أو صيرورة هذه الفوضى، فإن كيف
السبيل إلى تفسير هذه البضعة من الأشياء الصغيرة التي نجحنا مع
ذلك في معرفتها؟ هنا يستعمل نيتشه المثل أو التعريف. فالتعريف
الجيد قادر على نقل معلومة ما من أكثر أوضاعها وضوحاً ودقةً،
من دون الادعاء أننا نكشف النقاب عن السر الأخير للعالم.

في (ما وراء الخير والشر) يميز نيتشه بدقة أسلوب الفيلسوف
ذي الفكر الحر الصحيح بهذه الكلمات من الروائي الفرنسي ستندال

[وردت باللغة الفرنسية في النص]: «لكي يكون المرء فيلسوفاً جيداً، عليه أن يكون صارماً، واضحاً، بلا أو هام. إن صاحب المصرف الذي جمع ثروة يملك قسماً من المزايا المكتسبة التي تمكنه من القيام باكتشافات في الفلسفة، وبمعنى آخر إنه يرى بوضوح الوضع الذي هو فيه». إن هذا التعريف، الذي يذكرنا به نيتشه، يتناسب تماماً مع الذوق الألماني الذي يمجّد من جهة الأساليب، وينطلق من جهة أخرى لرؤية الواقع، أي لتزييف Falcifier الواقع بنظارات أخلاقية.

الجنوب والنزعة اللا أخلاقية

وعلى العكس، تحاول موسيقا جورج بيزيه، في رأي نيتشه، أن تصف الواقع بلا نزعة أخلاقية كما في الـ (Séguedilla) سيغويدنيا⁽²⁹⁾ الإسبانية.

كتب الفيلسوف الألماني تعليقاً على هذه المقطوعة الموسيقية ما يلي: «سيغويدنيا — التي أعجب بها كثيراً! وكنص أيضاً. إنها لتشكل جزءاً من غبطتي الكبرى في تذوق (جيل بلاس Gil Blas)⁽³⁰⁾. بعد قوة الملاحظة النفسانية التي أوحى بها إليّ اسم ستاندال، تمثل (جيل بلاس) منطقة الجنوب Le Midi وانعدام النزعة الأخلاقية فيها».

وفي وقت مبكر جداً، وفي العام 1880، وقبل أن يستمع إلى (كارمن)، كان نيتشه قد سجل في أحد دفاتره الكلمة التالية: «لا أتعب من (جيل بلاس) أبداً. بها أتففس، ولا وجود لأية مبالغة

29 - سيغويديا يا: رقصة أندلسية نشطة يتخللها غناء.

30 - جيل بلاس: رواية للكاتب الفرنسي لوساج Lesage (1668-1747). وجيل بلاس هو شاب متعلم، لطيف، صاحب نكتة، آلت به الأحوال الحياتية إلى أن يعيش يشقى الوسائل منطلقاً على الدوام في مغامرات جديدة تنتهي به إلى اكتساب الحكمة.

عاطفية فيها، وكذلك لا وجود لأي علم بيانٍ أو حذقةٍ كما لدى شكسبير».

في العام التالي عثر في (كارمن) على التمثيل الموسيقي لهذا العالم الذي يحيه، وعاد جيل بلاس يظهر في دفاتره: «لماذا يعود إليّ ما يشبه انتظام الرغبة الكبرى في (جيل بلاس) وبالتالي في أقاصيص بروسبر ميريميه؟ هل إن (كارمن) لم تسحرني أكثر من أية أوبرا أخرى إذ يدوي في أذنيّ هذا العالم العزيز عليّ (الذي لا أستطيع، مهما يكن الوضع، أن أتخلى عنه أكثر من ستة أشهر).

ويجب ألا ننسى هنا أن نيتشه، بعد قضاء عام في سورنتو بإيطاليا ما بين عامي 1876 و1877، قد غادر ألمانيا واستقر في الجنوب (في مدينة جنوا بإيطاليا وفي مدينة نيس بفرنسا، مع قيامه برحلات إلى البندقية وروما حتى ميسينا، ومع إقامات صيفية بأنغادين Engadine)⁽³¹⁾.

وثمة مقطوعة من هذه الموسيقى التي تميز الجنوب هي (الأغنية البوهيمية) في الفصل الثاني من (كارمن)، وقد كتب عن بدايتها معلقاً: «أغنية فيها تصدح روح الجنوب حتى آخر مدى. هنا كل عالم جيل بلاس الذي نؤثره بالحب!» وفي العام 1888 نقع في أحد دفاتره على ما يلي: «الـ (جيل بلاس) بلد ساحر كلّه، لا نعثر فيه على ألمان. وبروسبر ميريميه أيضاً بلد أكثر سحراً لا نتعثر فيه بأية فضيلة».

في (كارمن) وجد نيتشه إذن لا أخلاقية فرحةً، وعالماً تسكنه بوهيميات ومهربون لا يشعرون بوخز الضمير، عالماً صافياً لا إهانة فيه ولا حقد ولا نوايا سيئة، يسكنه أناس يحبون الحرية، وهم، مهما تكن الظروف، سعداء.

31 - أنغادين Engadine: منطقة من سويسرا تشتهر بجمالها الطبيعي الساحر.

بطولة وقدرية

بهذه الحياة الحرة والبهيجة تشترك الشجاعة والبطولة والقدرية، وذلك في وضع مصارع الثيران الذي يجسد من هذه الشجاعة التعبير المتسم بالعمومية والطيش وقد سمح القانون بهذا الطيش.

إضافات تفسيرية أولى: في هامش أول على نوبة موسيقية، وهي تحوي الأغنية الشهيرة التي ينشدها مصارع الثيران، كتب نيتشه: «لطالما سمعتُ هذه الأغنية تُغنى في الشارع. إنها لتسري في دماء أهالي جنوا، كما تسري في دمي أنا».

ولكن عندما يجري الحديث عن البطولة وعن القدرية فيجب التفكير بكارمن نفسها التي كانت لديها الشجاعة لأن تحيا وتموت بحسب أخلاقيتها البوهيمية. تواجه الناس بوجه حر، وتجاهه القدر بوجه قدري. ويعلن القدر عن نفسه في مقطوعة شهيرة وضعت في وسط الأوبرا: هي لحن (ورق الحظ واللعب).

إضافات تفسيرية ثانية: في هامش آخر، على نوبة موسيقية ثانية، كتب: «موسيقا جورج بيزيه تنسم بالقدرية». وكان قد كتب، في العام 1888، وهو يتحدث عن وضع فاغندر أو قضيتيه، فأشار إلى السعادة القصيرة الأمد، والمحفوفة بالأخطار، التي تتميز بها أوبرا (كارمن).

حين تظهر كارمن في الفصل الأول، وهي تغني أغنياتها الشهيرة عن الحب، فإنها تبدو كطائر متمرّد. لكأن شبقتها وقدرتها على الافتتان قوتان من قوى الطبيعة التي لا تقاوم. ولقد أحسن نيتشه الكتابة عن هذا الجزء من أجزاء المقطوعة: «يببدو إيروس، كما أحس به القدماء، فاتناً، مقامراً، شريراً، جهنمياً، لا يُقاوم... وعلى المسرح تظهر ساحرة حقيقية. لا أعرف أغنية تشبه هذه

الأغنية (ويجب أن تُغنى على الطريقة الإيطالية لا على الطريقة الألمانية)».

ولكن (في مشهد أوراق اللعب)، وللمرة الأولى، نشعر بأن هناك شيئاً أقوى من الشبق، وأقوى من رحابة الحياة ومن الظماً إلى الحرية لدى هذه المرأة البوهيمية: إنه التناقض بين قوة إرادتها والقبول القدرى بمصيرها. وتجاه الموت، الذي تعرف أنه مؤكد، تقاوم وتتحدى القدر كما تحدث في السابق الرجال، حتى وهي تعرف أنها لن تستطيع الإفلات من هذا القدر أبداً.

مع هذا التوقع المشؤوم وهذا الحكم بالموت في صميم القلب، تصل كارمن إلى تحدي قدرها. تذهب إلى إشبيلية، وإلى ساحة مصارعة الثيران، لتتبع عشيقها الجديد. إنها لشجاعة، وليست امرأة تخاف وترتجف: «سأبقى، وسأنتظره... وسأتحدث إليه» هكذا كان جوابها لإحدى صديقاتها وقد حذرتها من دون خوسيه. كان ذلك كما لو أنها أرادت أن تتكلم مع القدر.

إضافات تفسيرية ثالثة: نصل إلى الإضافات التفسيرية الأخيرة، وهي التي سجلها نيتشه على نوطة موسيقية ثالثة. ويرتبط بعضها ببعض الآخر على إيقاع متصل: «أه! لكم القلب يخفق! لكم يمنحني الهدوء تجاه فكرتي الوحيدة [فكرة الموت]!». «

— «في المسرح حظي هذا المقطع في كل مساء بإعادته مرتين أو ثلاثاً بناءً على طلب الجمهور».

— «هناك دم جنوي (نسبة إلى مدينة جنوا) في الداخل».

— «الأداء الأوركستراي عظيم».

— «الأوركسترا مكونة من الآلات الوترية».

— «حُمى العشق هي التي تتهياً للموت».

وفيما يلي ما كتبه نيتشه، بخصوص هذا المقطع أيضاً بعد سنتين، وذلك في رسالة إلى صديقه الموسيقي بيتر غاست مؤرخة في 22 آذار 1883: «أمس مساءً، استمعت مرة أخرى إلى (كارمن): «قد يكون هذا العرضُ العرضَ العشرين لهذا العام. القاعة ملاءى كما هي العادة على الدوام. هذه هي أوبرا الأوبرات. لكأنك تستمع إلى صمت الموت حين يقدمون إلى أهالي جنوا مقطوعتهم المفضلة: الفاتحة الموسيقية من الفصل الرابع، ثم عاصفة طلب الإعادة».

موسيقا الأوربيين الطيبين أو الأخيار

لماذا إذن أحب نيتشه، كما أحب أهالي جنوا، هذه الحكاية التي تتحدث عن البوهيمية وعن المهريين؟ الإجابة بسيطة: لأن ذلك كله يتلاءم مع فلسفة نيتشه الجديدة عن الأرض الطيبة وعن الطبيعة العفوية، هذه الطبيعة التي كان ينسجم بها مع أممية الثقافة الفرنسية في عصره أكثر من انسجامه مع منظور نهضة تقوم على الأسطورة الجرمانية ذات الطابع الميتافيزيائي.

في المثل أو الحكمة المختصرة رقم 254 من كتابه النفيس الجميل (ما وراء الخير والشر) يمثل بيزيه لديه تماماً الفنان السابق لكل أممي الفكر وكل الأوربيين الطيبين أو الأخيار الذين انتظرهم بفارغ الصبر: «حتى في أيامنا هذه، نجد في فرنسا تفهماً شبيه مقدس، وتوقعاً مسبقاً لوجود هؤلاء الرجال النادرين الرائعين الذين قلما يكونون راضين، وقد اتسعت عواطفهم ومعارفهم إلى درجة لم تعد معها تستطيع أية وطنية أن تملأ عقولهم تماماً، وهم في شمال أوربا يعرفون كيف يحبون جنوبها، وفي جنوبها يعرفون كيف يحبون شمالها، هؤلاء الذين ولدوا على شواطئ البحر الأبيض المتوسط، هؤلاء هم الأوربيون الطيبون أو الأخيار.

«بلى، من أجل هؤلاء جميعاً كتب جورج بيزيه موسيقاه، وهو آخر عبقرى عرف كيف يكتشف جمالاً وسحراً جديدين».

من قصص الباليهات

ترجمة وإعداد : محمد حنانا

مقدمة

الباليه: أداء فني يقدمه راقصون وراقصات بمصاحبة الموسيقى. وعادة يستخدم الإيماء في الباليه للتعبير عن العواطف والأحاسيس أو لرواية قصة. وقد تطوّر فن الباليه في البلاطات الفرنسية والإيطالية في القرنين السادس عشر والسابع عشر، خصوصاً في بلاط لويس الرابع عشر (حكم في الفترة ما بين 1643 – 1715)، حيث كان المؤلف جان - باتيست لولي مشرفاً على الموسيقى. في هذه الفترة كانت الباليهات تقدم في القصر بملابس رسمية ثقيلة وشعور مستعارة وأحذية ذات كعوب عالية. حتى في أيام التجديدات التي ابتكرتها راقصة الباليه ماري كامارغو (1710 – 1770)، كانت الألبسة واسعة والتنانير طويلة تصل إلى ما تحت الركب. ومع ذلك فقط قدمت أسلوبياً في الرقص أكثر نشاطاً ويتضمن قفزات عالية. لكن الراقص ومصمم الرقص الفرنسي - جورج نوفير (1727-1810) هو مؤسس فن الباليه الدرامي، فقد وضع أسساً وقواعد للرقص، وصمم ألبسة

مدروسة ومتقنة، وأدخل المواضيع الميثولوجية في الباليه، ومن الأساتذة الكبار الذين ظهروا في تلك الحقبة نذكر؛ جان دوبرفال، وغايتانو فيستريس، وببير غارديل، وسلفاتور فيانو.

في نهاية القرن الثامن عشر ابتعد فن الباليه عن تأثيرات البلاط، وطور حركات جيمناستيكية غاية في البراعة، على الرغم من أن الحركة كانت ما تزال مقتصرة على الساقين والقدمين بشكل رئيسي. وقد ظهر الرقص على رؤوس الأصابع نحو عام 1814، وقد تطلب ذلك تدريباً شاقاً، وأحذية خاصة. كما قامت الحركة الرومانتيكية بمحاولة لجعل الباليه أكثر رقة، ولإبعادها عن الشكليات، فأصبحت الملابس أقصر، وظهر المايوه الضيق.

منذ منتصف القرن التاسع عشر غدت الباليهات ذات السمة الواقعية والموضوعية شائعة جداً، وكتب المؤلفون الكثير من الموسيقى المؤثرة، خصوصاً المؤلفون الفرنسيون، وبقيت باليه جيزيل للمؤلف أدولف آدم من الكلاسيكيات، وسجل ظهور باليه كوبيليا للمؤلف ليو ديليب حقبة جديدة.

كانت الباليه في النصف الأول من القرن التاسع عشر، كجزء أساسي من الأوبرا، في أوج شعبيتها. وقد تضمنت بعض أوبرات روسيني ودونيزيتي باليهات، وضمن فيردي العديد من أوبراته، التي قدمت في باريس، باليهات، حتى أنه كتب موسيقا باليه في أوبرا عطيل لدى تقديمها في باريس عام 1894. لكن الكاهن الأعلى للباليه كان المؤلف ما يربير. حتى فاغنز قدم باليهها في أوبرا تانهاوزر ليطيب خاطر الجمهور الفرنسي. وقد بلغت حماسة الباريسيين الشديدة للباليه إلى الحد الذي أقحمت مقطوعة (دعوة للرقص) للمؤلف فيير. التي وزعها بپرليوز أوركسترالياً، في أوبرا (الطلقة الحرة) لـ فيير أيضاً، كما أقحمت رقصات من موسيقا الـ (أرليزيين) لـ بيزيه في أوبرا (كارمن) لـ بيزيه أيضاً.

إن التأثير الفرنسي على البلاط الإمبراطوري الروسي خلق تقاليد الباليه في بطرسبورغ وموسكو، وقد اغتنت هذه التقاليد بتقاليد الموسيقى القومية الروسية. كان في هاتين المدينتين مدارس ملكية للباليه، إذ كانت التقنية مصقولة إلى حد كبير. ولكن كان ثمة القليل من الموسيقى ذات القيمة العالية بالنسبة للباليهات، إلى أن جاءت روائع تشايكوفسكي (بحيرة التمس، الجمال النائم، كسارة البندق). ونذكر أن مصمم الرقص الفرنسي الشهير ماريوس بيتييا عمل أستاذاً للباليه في بطرسبورغ منذ عام 1862 حتى عام 1903.

شهد القرن العشرون إصلاحات وتقنيات ثورية في معالجة الباليه التي تحددت هويتها، على الأغلب وليس كلية، بجهود شخصين؛ الراقصة الأمريكية إيزادور دانكان (1878—1927) التي ألهمت الكلاسيكية اليونانية، وحركات الطيور والأمواج... إلخ. وبذلك رفضت تصاميم الرقص التقليدية؛ والراقص الروسي الشاب ميخائيل فوكين (1880—1924) الذي شاهد دانكان حين قامت برحلة إلى روسيا، والذي كان يعمل لتحرير الباليه من تقاليد القرن التاسع عشر، بعد أن تأثر بعمق بزيارة راقصين سياميين إلى روسيا عام 1900. وقد حقق طموحه بتعاونه مع سرغيه دياغيليف راعي العروض الفنية ومنظمها، منتهزاً فرصة لإصلاحاته التي لا يمكن تحقيقها في المسرح الإمبراطوري الروسي. وحين نظم دياغيليف عروض الباليه الروسية في باريس عام 1909 كان برفقته مصمم رقص منهم فوكين، وراقصون وراقصات منهم نيجينسكي وبافلوف وكارسافينا. أما الموسيقى فقد كلف دياغيليف مؤلفين عصريين بتأليفها، من هؤلاء نذكر: موريس رافيل (دافنيس وكلويه)، وإيغور سترافنسكي (العصفورة النارية وبتروشكا وطقوس الربيع)، وريتشارد شتراوس (أسطورة جوزيف)، وكلود ديبوسي (ألعاب). وكان من بين الفنانين الذين كلفهم دياغيليف بتصميم ديكورات ولوحات المشاهد: باكست وبيكاسو. كان تأثير

عروض دياغيليف، التي قدمها في باريس ولندن وبرلين وفي العديد من المدن الأخرى، عميقاً جداً، ليس على فن الباليه فقط، بل على جميع الفنون. كان دياغيليف يقدم باليهات من فصل واحد، وفي الأمسية الواحدة كان يقدم اثنتين أو ثلاثة منها. كما استخدم من أجل الرقص مقطوعات شهيرة لم تكن مؤلفة في الأصل للرقص، مقطوعات لـ روسيني وشيماروزا وسكارلاتي وهاندل وشوبان وتشايكوفسكي... إلخ. وبعد الحرب العالمية الأولى استمر المؤلف إيغور سترافنسكي بالتعاون مع دياغيليف لبعض الوقت، لكن كان ثمة مؤلفون وضعوا لأجله موسيقا باليهات منهم إيريك ساتي ودي فايا وبروكوفيف. إن معظم الشخصيات الهامة الذين عملوا في مجال الباليه أتوا نتيجة للتعاون مع دياغيليف من بينهم سيرج ليفار وليونيد ماسين وجورج بالانشين.

بعد دياغيليف ومعاصريه أسس راعي الفن ومنظم العروض الفنية السويدي رولف دوماريه 1888-1964 فرقة الباليه السويدية في باريس. وعلى الرغم من قصر عمر هذه الفرقة (استمرت خمس سنوات) إلا أن جهود مديرها دوماريه ساعدت على إحداث ابتكارات هامة على صعيد تصميم حركات الرقص والتصاميم الفنية والموسيقا. وعلى غرار دياغيليف تعاون دو ماريه مع الفنانين الطليعيين أمثال جان كوكتو وبونار ومع المؤلفين الفرنسيين الستة*. وقد عكس ما قدمته الفرقة وقتئذٍ الاتجاهات المعاصرة في الفن مثل (الدادائية والسوريالية)، كما عكس أيضاً

* المؤلفون الفرنسيون الستة: جورج أوريك، لويس دوريه، آرتور هونيغر، داريوس ميلو، فرانسيس بولانك، جيرمين تايفير.

اهتمام دو ماريه بالفن البدائي. وقد انحلت فرقة الباليه السويدية عام
1925.

في بداية القرن العشرين غدت الباليه في إنكلترا أكثر شعبية،
ووضع فون وليامز وبليس وبريتن مقطوعات هامة من أجل
الباليه، وساهم مصمم الرقص البريطانيون البارزون أمثال
فريدريك أشتون وكينيث ماكميلان في توطيد تقاليد الباليه. وفي
الولايات المتحدة أثر مصمم الرقص جورج بالانشين على العديد
من المؤلفين الموسيقيين ودفعهم إلى تأليف مقطوعات من أجل
الباليه نذكر منهم آرون كوبلاند وليونارد بيرنشتاين. وفي الوقت
نفسه صانت روائع المؤلف الروسي سرغيه بروكوفيف (روميو
وجولييت وساندريلا على سبيل المثال) التقاليد الروسية العظيمة
في الباليه.

اليوم تشهد الباليه انبعثاً جديداً مع ظهور مؤلفات لمؤلفين شباب
وفرق نشيطة تؤسس تقنيات جديدة في الباليه المعاصرة.

قبلة الجنية
Le Baiser de la fée

غلاديس دافيدسون
ترجمة : محمد حنانا

باليه من فصل واحد للمؤلف إيغور سترافنسكي. بنيت موسيقاها على مقطوعات لآلة البيانو وأغانٍ لـ تشايكوفسكي، مع مقاطع وصل وضعها سترافنسكي بأسلوب تشايكوفسكي. وُزعت أوركسترياً عام 1928، وعدلت عام 1950. بني الليبريتو على قصة عذراء الثلج لـ هانس كريستيان أندرسون. صمم الرقصات فاسلاف نيجينسكي. وُقدمت أول مرة في باريس عام 1928. قصة الباليه: وسط عاصفة هوجاء كان ثمة امرأة شابة تحمل طفلاً بين ذراعيها وتصارع وحيدة في منطقة ريفية، تحاول عبثاً الوصول إلى القرية السعيدة التي ولدت فيها. من هي هذه المرأة، أو لِمَ وجدت نفسها تعاني دون ملجأ، مهملة ترزح تحت عبء ثقيل، لا أحد يعرف. تابعت المرأة طريقها وسط العاصفة متعبة مرهقة، تطاردها أرواح شريرة تعيق حركتها، إلى أن لم يعد بمقدورها متابعة الصراع.

عندئذٍ سقطت المسافرة السيئة الحظ على الأرض من الإعياء والإرهاق، وزفرت بنعومة زفرتين وفارقت الحياة في المكان الذي سقطت فيه، الآن فارقتها الأرواح، التي سخرت منها، بانتصار. علا بكاء الطفل الضعيف الذي كان بين ذراعي المرأة، بكاء من يتشبث بالحياة. ما حدث بعد ذلك، هو أن جنية عابرة سمعت بكاء الطفل، وأحست بالشفقة تجاه هذا اليتيم الوحيد، فأنعمت عليه بقبلة غامضة ستجلب له السعادة في المستقبل.

حين اختفت الجنية، وهدأت العاصفة قليلاً، مرت بالمكان مجموعة من الفلاحين واكتشفت الأم الميتة والطفل الحي. وبأسف

شديد حمل بعضهم جثمان المرأة، بينما تبعمهم الباكون وهم يحملون
الطفل حتى وصلوا إلى القرية، فوضعوا الطفل عند زوجين
صادقين رقيقين ليتخذه ابناً لهما.

مرت السنون وشب الغلام حتى أصبح شاباً وسيماً يحبه
الجميع، ويتمتع بمواهب إنسانية على الرغم من أنه ينتمي إلى عالم
آخر. كان فاتناً في أعين الجميع، ولطيفاً مع الجميع، ولم يشعر قط
بأنه موضع حسد أحد أو غيرته. ولم يظن أحد من أصدقائه أن
جماله اللا مألوف وفضائله نشأت عن القبله التي أنعمت بها عليه
الجنية الفاتنة حين كان طفلاً.

في آخر الأمر غدا هذا الشاب السعيد مخطوباً لإحدى أجمل
فتيات القرية، وفي ليلة ما قبل الزفاف أقيم احتفال تضمن الغناء
والرقص في المرج الأخضر. رقص العريس المرتقب مع خطيبته
ومع صديقاتها، وعم الفرح. بعد ذلك، وحين حلت الظلمة، رقص
الشباب والعذراوات بعيداً قرب منازلهم، لكن مرافقهم المفضل
عزم على البقاء في المرج الأخضر فترة قصيرة.

تجول الشاب السعيد قرب المكان مفكراً بزفافه الذي سيتم بعد
بضع ساعات. كانت خطيبته الجميلة برفقة العذراوات اللواتي
سلبسناها ثوب الزفاف، ويتوجب عليه أن ينضم إليها. وبينما هو
يتمشى غارقاً في أفكاره الفرحه، ظهرت له الجنية التي قبلته حين
كان طفلاً، لكنها الآن متنكرة بهيئة عجرية، ولم يكن لديه فكرة عن
هويتها الحقيقية. أمسكت العجرية المزعومة يده وحدثته عن حسن
حظه وعن جمال الحب، وأعلنت قائلة إن السعادة الكاملة تنتظره.
غدا الشاب، معتقداً أنها تتحدث عن زواجه القادم، أكثر حماساً،
وطلب منها أن تأخذه إلى عروسه التي تنتظره الآن. وبإيماءات
غريبة طلبت منه أن يتبعها.

لدى وصوله إلى غرفة العرس، وجد الشاب خطيبته الجميلة
محاطة بصديقاتها، وكلهن منهنكات في التحضير لطقس الزواج.

أمسك الشاب بقوة، ناسياً مرافقته العجورية التي اختفت فوراً، بالعروس الفرعة ودعاها للرقص معه. استجابت العروس لطلبه على الرغم من غرابة هذه الدعوة في تلك اللحظة الخاصة. وبعد رقصة مبهجة وعناق حار، هرعت العروس إلى خارج الغرفة لتتضم إلى مرافقاتها اللواتي ينتظرنها لإلباسها ثوب الزفاف والخمار.

وبينما كان الشاب ينتظر وحيداً ينفاد صبر، دخلت الجنية إلى الغرفة متلعة بخمار العرس، وظناً منه أنها عروسه المحبوبة يضمها بشغف بين ذراعيه معلناً حبه وشوقه إليها. عندئذ تزيح الجنية خمارها كاشفة عن نفسها بصفاتها جنية فاتنة، لكن الشاب يتراجع إلى الخلف برعب، حين يكتشف الحقيقة. وعلى الرغم من أنها تسحره بجمالها، يحاول الهرب منها. لكن فتنة الجنية فوق الطبيعية تجعله يستسلم لقوة سحرها.

وهكذا فالجنية الرائعة التي طرحت عليه فتنها التي لا تقاوم حين كان طفلاً، تحمله الآن معها بعيداً إلى دور الأبدية، إلى أرض الجن؛ وهنا تطبع قلبتها الغامضة ثانية لتمنحه اللحظة الأسعد في حياته، اللحظة الراسخة التي لا تتبدل.

جيزيل Giselle

باليه من فصلين للمؤلف أدولف آدم. صمم الرقصات كورالي وبيروت. وضع الليبريتو، المبني على أسطورة أعدها هايني، فيروني دوسانت — جورج وغوتيه وكوراني. قُدمت أول مرة في باريس عام 1841.

قصة الباليه: في قرى صغيرة جذابة وسط غابة شاعرية ومناطق جبلية في ريف الراين، أمن الفلاحون البسطاء الذين يقطنونها بأساطير غريبة وسحرية تدور حول الجنيات والزوار الأشباح. وحتى بداية القرن التاسع عشر تجنب قاطنو هذه الأرياف أياً من البقع المنعزلة لا اعتقادهم بأنها مسكونة بكائنات مخيفة — خصوصاً بعد حلول الظلام.

وتتعلق واحدة من أغرب هذه الأساطير بأشباح العذراوات «Wilis» التي كما قيل تكشف عن نفسها في العديد من فرجات الغابة بدءاً من منتصف الليل حتى الرابعة صباحاً. وكان يُعتقد بأن أشباح العذراوات هي أرواح لعذراوات ممشوقات القوام هجرهن، أو خدعن عشاقهن، فمتن من الأسى قبل أن تفرع أجراس زفافهن — خصوصاً أولئك الفتيات اللواتي كن يعشق الرقص إبان حياتهن. وتقضي هذه الأشباح معظم الساعات في الرقص الجماعي في تشكيلات معقدة، وتتموج أطرافهن فتبدو كأنها تطفو فوق العشب الزمردى.

وأشباح العذراوات هذه يضمّن حقدًا دفيناً تجاه الذكور، ويشكلن خطراً على كل ذكر يحتك بهن. فإذا وُجد شاب وحيد في الغابة في ساعة متأخرة من الليل وكان سيء الحظ فإنه يقع فريسة مجموعة من الأشباح، إذ تحيط به الأشباح الراقصة ويجبرنه على المشاركة في الرقص المستمر حتى يغدو مرهقاً إرهاباً شديداً يسقط بعده على الأرض ميتاً.

لهذا، لا غرابة أن نجد في بداية القرن التاسع عشر شباناً في قرى الراين الجميلة هذه يترددون قبل ارتيادهم فرجات الغابة بعد منتصف الليل، هذه الفرجات التي قيل عنها بأنها مسكونة بأشباح العذراوات. كما كان الأهل يحذرون بناتهم من الدخول إلى تلك الفرجات الخطرة — خصوصاً إن كن يعشقن الرقص، إذ كان ثمة اعتقاد بأن الفتيات اللواتي لديهن شغف بالرقص معرضات أكثر من الأخريات لأن يصبحن أشباحاً، إذ يمتن شابات محطمت القلوب.

كانت جيزيل واحدة من الفتيات التي حُذرت مراراً من ذلك الأمر. كانت شابة عذراء تعد أفضل راقصة، وأجمل فتاة في القرية. حقاً كانت رائعة الجمال. وكان لديها معجبان. فقد عشقها هيلاريون حارس غابة الصيد، وأمل أن تغدو خطيبته. لكن كان ثمة منافس له. فجيزيل الجميلة لفتت مؤخراً نظر ألبرشت الشاب الوسيم دوق سيليسيا الذي يطل قصره على القرية؛ وقد وقع في حبها بنهور. لكن كان ثمة صعوبات تعترض قصة غرامه بها. فمن جهة كان خطيب باتيلدا أميرة كورلاند، التي كان من المتوقع أن يتزوجها في أقرب وقت. ومن جهة أخرى لا يسمح له مركزه الاجتماعي العالي من الزواج من فلاح. ومع ذلك فقد كان يعبر بعمق عن شغفه بـ جيزيل الرائعة التي كان عازماً على رؤيتها كلما سنحت له الفرصة، وكان يأمل أن يكسب حبها.

إن ارتياب الدوق بقدره الريفية البسيطة على مقابلته بصفته دوق المقاطعة ورغبته في إبقاء قصة غرامه سرية، دفعاه إلى أن يبتكر، بمساعدة مرافقه المفضل ويلفريد، خطة فعالة. وتتضمن الخطة استخدام كوخ خالٍ يقع في مواجهة منزل ريفي تقطنه جيزيل مع والدتها بيرث. وإلى هذا الكوخ سيأتي سراً ويطرح ملابسه الأنيقة، ملابس اللورد الشاب، ويرتدي ثياب فلاح بسيط. وبتلك الهيئة يستطيع أن يتعرف بـ جيزيل، ويقدم لها نفسه بصفة الفلاح البسيط لويس.

كان القادم الجديد وسيماً جداً، لذا سرعان ما وقعت جيزيل في حبه، وكانت تعتقد بأن لويس هو في الواقع فلاح مثل هيلاريون وباقي الأصدقاء في القرية.

التقى العاشقان عدة مرات، وفي كل لقاء كانت سعادتهما تزداد. وازداد تعلق جيزيل بالرقص، خصوصاً عندما اكتشفت أن حبيبها راقص بارع أيضاً. كان أكثر رشاقة من جميع شبان القرية الذين كانوا في السابق شركائها في الرقص. لكن هيلاريون حارس غابة الصيد كان بعيداً عن السعادة. كانت تتأكله الغيرة كلما رأى جيزيل برفقة الغريب لويس. وكانت تخامره الشكوك حوله؛ من أين أتى، ولماذا ظهر في القرية على نحو غير متوقع؟ وقد دفعه ارتياحه هذا إلى مراقبة هذا القادم الجديد الكريه الذي سرق منه قلب القرية.

شخص آخر كان قلقاً جداً، هو ويلفريد مرافق لويس الذي شعر بأن قصة غرام الدوق السرية لا يمكن أن تظل خافية، وربما تنتهي بكارثة. وفي صباح أحد الأيام حاول ويلفريد القلق اقناع ألبرشت بالتخلي عن خدعته الخطرة، لكن ألبرشت رفض الإصغاء إلى نصيحة مرافقه ومستشاره، وأمره بالعودة إلى القصر لمعالجة القضايا الملحة هناك. كان على ويلفريد أن يطيع، لكنه غادر وهو مثقل القلب، يخامره هاجس منذر بشر.

انتظر ألبرشت قدوم جيزيل من منزلها، وحين ظهرت الفتاة الجميلة باشر الحبيبان السعيان الرقص حتى انتشيا. وفي هذه الأثناء لم يعد هيلاريون، الذي كان يتزصدهما، قادراً على كبح جماح نفسه. فاندفع بجرأة معلناً أن الغريب لويس بصفته مغامراً مجهولاً ليس موضع ثقة. وراح يتوسل إلى محبوبته السابقة أن تتخلى عن القادم الجديد، وتعود إلى من يحبها حباً عميقاً وصادقاً. لكن جيزيل كانت منحت الغريب الوسيم قلبها، ولم يعد بمقدورها النظر إلى واحد آخر. وحين شرع هيلاريون بتوبيخها بقسوة، هاجمه لويس على الفور وأجبره على تركها وشأنها. ثم عاد الدوق المتكرر إلى حبيبته.

وعلى الفور انضم إلى الحبيبين السعيدين مجموعة من الشبان والفتيات وهم يحملون سلال العنب — فقد كان موسم قطف العنب؛ وراح الجميع يرقصون ويغنون بمرح وجذل. لكن والدة جيزيل الصارمة التي أزعتها الضجة خرجت من منزلها لتتحرى سبب هذا المرح الصاخب. ومثلها مثل هيلاريون لم تستحسن وجود هذا الغريب الوسيم الذي ظهر بينهم على نحو غير قابل للتفسير، فأمرت جيزيل بالعودة إلى المنزل وإلى عملها الذي أهملته. وراحت توبخها بسبب إضاعتها الوقت — حتى إنها حذرتها قائلة بأن الفتاة الشابة يمكن أن تتحول إلى شبح إن هي تابعت الرقص من دون انقطاع بتطرف وتهور.

تفرق الحشد، وراح كل شخص إلى سبيله، وكان ألبرشت راضياً لأن تنكره بصفة فلاح ما زال ناجحاً، وراح يتجول في الغابة آملاً أن يرى ثانية محبوبته جيزيل.

بعد ذلك بوقت قصير تسمع أصوات أبواق الصيد، ويصل فريق الصيادين وعلى رأسه أمير كورلاند وابنته الأميرة باتيلدا. وفي وسط الفريق مرافق الدوق ويلفريد الذي ظهر قلقاً ومنزعجاً بسبب سيده الشاب الذي لم يعد إلى القصر في الوقت المحدد لاستقبال هؤلاء الزوار ذوي الشأن ومشاركتهم رياضة الصيد. ولكي يخفي قلقه طلب شيئاً من الشراب الخفيف من منزل بيرث لتنتعش به الأميرة ووالدها. حضر الشراب ووضعت على طاولة بسيطة جلس حولها الزوار لإنعاش أنفسهم بالشراب.

حين ظهرت جيزيل وانحنت بخجل تحدثت معها الأميرة بلطف من دون أن تتخيل للحظة أن هذه الفتاة الخجولة الخائفة كانت منافستها في حب خطيبها الدوق الشاب، وعلى الفور طوقت عنق القروية الجميلة بالعقد الذي كانت تضعه حول عنقها.

الآن قبل الزوار الأرستقراطيون دعوة بيرث ليسترخوا في مسكنها المتواضع. ثم عادت جيزيل وحدها لتبحث عن

محبوبها لويس. وسرعان ما رأته يقترب نحوها بلهفة. ألتم شمل العاشقين ورقصا ثانية مع شبان وشابات القرية العائدين. ولكن في غمرة ذلك كان ثمة مأساة كامنة وسطهم. ففي هذه الأثناء اندفع هيلاريون الغيور ودخل كوخ الشاب الغريب، ثم خرج منه حاملاً ألبسة الدوق وسيفه، وأعلن أمام الحشد أنه وجد تلك الأشياء داخل كوخ الغريب، مبرهنًا بذلك على أن الغريب ليس فلاحاً كما ادعى، وإنما هو من النبلاء. ثم نفخ في بوق الصيد، فرجع الصيادون لدى سماعهم صوت البوق، وخرج أمير كورلاند وابنته من الكوخ.

وهكذا انتهى ادعاء الدوق الشاب، فقد عرفته على الفور باتيلدا ومن برقتها على الرغم من الرداء الريفي الذي كان يرتديه، وتبع ذلك مشهد ملتهب، إذ سرعان ما فقدت جيزيل السيطرة على نفسها حزناً وخجلاً حين اكتشفت خداع الدوق الشاب لها، كما علمت أيضاً أن الأميرة باتيلدا هي في الحقيقة خطيبته وستغدو زوجته في المستقبل، فنزعت العقد من عنقها ورمته بعيداً، ثم سقطت على الأرض وهي تنسج بالبكاء. وقبل أن يصل البرشت النادم إلى جانبها، نهضت وبدأت تروح وتغدو في رقص مجنون. دب الرعب في قلوب الذين حولها، وأدركوا أن الصدمة التي تلقتها زعزعت توازنها العقلي وأفقدتها صوابها. وحين طلب منها البرشت الصفع، وحاول تهدئتها، أفلنت نفسها برعب، وانتزعت منه سيفه وأغمدته في صدرها. ثم تابعت، بما بقي لها من قوة، رقصتها الوحشية. ولم يستطع أحد أن يوقف حركاتها الإيقاعية العشوائية. عندئذٍ حلت النهاية المأسوية. فجأة توقفت جيزيل، ثم ترنحت للحظة، ثم سقطت ميتة بين ذراعي والدتها المصعوقة.

بعد هذه المأساة بوقت قصير، كان ثمة في ضوء القمر مجموعة أخرى من الصيادين يقودها هيلاريون حارس غابة الصيد. وكان الصيادون حانقين بسبب تسكُّعهم في الغابة أكثر مما ينبغي مما أدى إلى ضياعهم. وها هم أولاء الآن يمضون إلى فرجة غامضة. ففي

الجانب الذي وقفوا فيه كان ثمة قبر جديد فوق هضبة صغيرة، وضع فوقه صليب صغير كتب عليه كلمة واحدة «جيزيل».

وعلى الرغم من أن الصيادين لم يلحظوا قبر جيزيل، لكنهم شعروا أنهم تائهون في بقعة مخيفة تبعث الرعب. وقد ازداد خوفهم حين أخبرهم هيلاريون بأن هذا القسم من الغابة يُعتقد أنه مسكون بأشباح العذراوات — العذراوات السيئات الحظ في الحب، اللواتي مُنن قبل زفافهن، فتحولن إلى أشباح تغوي الشبان بالرقص المتواصل حتى رقصة الموت الأخيرة.

ازداد خوف الصيادين بسبب اقتراب منتصف الليل، وهو الوقت الذي تظهر فيه أشباح العذراوات. وبسرعة ابتعدوا عن المكان يتبعهم هيلاريون، أملين أن يجيء هربهم في الوقت المناسب. وبشق الأنفس تمكن الصيادون من الرحيل قبل سماع أجراس منتصف الليل الخافتة المنبعثة من قرية نائية. وعلى الفور امتلأت الفرجة بأشباح العذراوات التي تسَلَّت بصخب من كل ناحية. كانت تقودهن ميرتا ملكة أشباح العذراوات التي أمرتهن باللحاق بها وهي متجهة إلى القبر الجديد، قبر جيزيل الجميلة. وعلى الفور ظهر بين الأشباح شبح جيزيل بلباس شفاف وجناحين صغيرين بين كتفيها. كانت قد غدت شبحاً، وشعرت بأنها خفيفة كالهواء، وانضمت إلى أخواتها الشبقيات في رقصهن الرائع. كان قد قدر عليهن أن يرقصن دون توقف حتى الرابعة صباحاً، وهي الساعة التي سيختفين فيها، ثم يعاودن الظهور ثانية في منتصف الليل التالي.

وبينما كن يرقصن، ظهر الدوق الشاب البرشت يرافقه ويلفريد المخلص. كان البرشت منسحق الفؤاد من الحزن، فقد كان يحب

جيزيل حباً حقيقياً. وكان نادماً لتسببه في نهايتها المأسوية. وحين علم أن قبر جيزيل كان في هذه الفرجة من الغابة، أتى ليضع إكليلاً من الزنبق تحت الصليب الأبيض الصغير، وكان أضع طريقه ووصل متأخراً إلى هذه الفرجة.

كان ويلفريد يعرف أن سيده في خطر في هذه الفرجة المسكونة، فرجاه أن يغادرها على الفور، لكن ألبرشت رفض الانصياع. وبدلاً من ذلك أمر ويلفريد بالعودة إلى القصر حالاً، ويتركه وحده مع محبوبته الميتة. أطاع ويلفريد الذي لم يكن لديه خيار آخر.

حين رحل ويلفريد متردداً، اتجه الدوق الحزين نحو القبر ووضع إكليل الزنبق عليه، وظل واقفاً محني الرأس من الأسى. عندئذٍ لاحظ فجأة محبوبته في هيئة شبح أكثر جمالاً مما كانت عليه حين كانت حية، فغمره فرح عارم.

غدت الفرجة الآن ممتلئة بالأشباح الراقصة، لكن ألبرشت لم ينظر إلى أحد سوى جيزيل التي تابعها جيئةً وذهاباً — فقد كانت تختفي وتعود للظهور. وأخيراً أشفقت عليه وسمحت له بمشاركتها الرقص — بعد أن تأكدت من أن مرافقاتها يرقصن بعيداً عنها، وأنها وحدها مع حبيبها السابق.

كانت الأشباح الأخرى مشغولة، فقد وجدت هيلاريون المتهور الذي عاد وحيداً إلى الفرجة للبحث عن قبر جيزيل. أحاطت الأشباح به هيلاريون وأرغمته على الرقص معها إلى أن سقط ميتاً من الإعياء، ثم رموه بخفة في بركة سوداء، وعادوا برفقة ملكتهم للبحث عن شاب آخر علموا أنه موجود في فرجتهم المسكونة. وحين رأتهم جيزيل وعرفت مقصدهم أمرت ألبرشت أن يتمسك بالصليب الذي على قبرها، ووقفت فوقه محاولة حمايته.

غضبت ملكة أشباح العذراوات لأن قوتها السحرية تعطلت إزاء من تمسك بالصليب، لكن كان لديها القدرة إزاء الأشباح. فأمرت بصرامة جيزيل المرتجفة بأن تبعد الدوق عن الصليب، وأن تغويه بجمالها لكي يشاركها الرقص. ولما لم تكن جيزيل قادرة على عصيان هذا الأمر المطلق، فقد وجدت نفسها مجبرة على إبعاده عن الصليب، ودعوته للرقص معها. وهكذا انضم إليها الدوق بلهفة.

لم يجر من قبل مثل هذا الرقص الرائع الذي قام به الثنائي في هذه الفرجة المسكونة، وغدا رقصهما أكثر جنوناً وعريضة من الرقص الذي تشارك به بقية الأشباح. أستمر رقصهما المثير مدة طويلة، وبدأ ألبرشت يترنح، وأدرك أن قواه قد خارت. لكن جيزيل التعسة، الواقعة تحت تأثير الملكة ميرتا، استمرت في الرقص والحركة بصورة أعنف وأسرع على الرغم من أنها تعرف أن محبوبها كان مجهداً وتعباً. وأخيراً لمحت جيزيل ومضات الفجر الأولى وهي تتسلل إلى داخل الفرجة المسكونة، وسمعت أجراس الساعة الرابعة الخافتة تنبعث من القرية النائبة. ترى هل أحبط مخطط ملكة الأشباح الشريرة؟

ومع قدوم الفجر زالت قوة الأشباح، وينبغي عليهم الآن العودة إلى قبورهم حتى منتصف الليل التالي. وتدرجياً هُجرت الفرجة المسكونة، واختفت الأشباح، ووقع ألبرشت على الأرض. تمنى جيزيل أن تبقى لمساعدته على استرداد قواه، لكنها وجدت نفسها عاجزة عن فعل ذلك، إذ يتوجب عليها العودة إلى القبر. لذا تراجعت بتردد مبتعدة عن حبيبها.

بذل ألبرشت المطروح على الأرض جهداً يائساً لإبقاء جيزيل إلى جانبه، حتى إنه حاول اللحاق بها على الرغم من آلامه، لكنه أدرك أنه لن يستطع مقاومة سحر الأشباح، لذا فقد استسلم لمصيره.

وحين اختفى طيف محبوبته جيزيل وراء الصليب الأبيض الصغير المرتكز فوق قبرها - تبرعم الأزهار ذات الرائحة العطرة حول القبر - يسقط ألبرشت على وجهه ميتاً.

ملاحظة : هناك أكثر من نهاية للمشهد الختامي. ففي إحدى النسخ ينقذ بزوغ الفجر ألبرشت من الموت. لكنه يسقط فاقداً الوعي بين أذرع باتيلدا وويلفريد اللذين جاءا للبحث عنه. لكن المشهد الأخير في القصة التي رويناها أنفأ هو الأكثر تقدماً.

مع الأناشيد الوطنية
في

محكمة الفن

ياسر المالح

المدخل

حين كنا صغاراً في المدرسة الابتدائية، كنا نلبس لباس الكشفية، ونصطف اصطفاة الجنود، يتقدمنا تلاميذ الصف الخامس يحملون الطبول وآلة (ترومبيت). وبتلقى الإيعاز، فنسير على قرعات الطبول (واحد أثنين واحد أثنين)، وننشء نشيداً وطنياً حفظناه. كان السير في الشوارع الرئيسية القريبة من مدرستنا. وكانت أصواتنا تنطلق قوية من حناجرنا، ولم يكن بعضنا يلتزم بكلمات النشيد فيسكت، أو ينطق كلمات أخرى موزونة لا صلة لها بكلمات النشيد. وكانت أصوات بعضنا تنتشر عن اللحن الأصلي، لأنها لم تكن مؤهلة للغناء.

هذا ما كان في الثلاثينيات والأربعينيات من القرن الماضي. وكان الفرنسيون المنتدبون يراقبون سيرنا، ويستمعون إلى أناشيدنا، دون أن تبدر منهم بادرة، تدل على الاستنكار، أو محاولة الردع والمنع وفض الفريق. مع العلم أن الأناشيد التي كنا ننشدها في ذلك الزمان تشيد بمحبة الوطن، والنضال في سبيل سلامته، والإصرار على عروبة الوطن العربي، على الرغم من أنه كان مستعمراً، تسيطر عليه دول فرنسا وبريطانيا وإيطاليا. وهكذا فقد كان الشعور القومي في الأناشيد الوطنية آنذاك هو المنطلق إلى حب الوطن.

وقد اخترت من هذه الأناشيد بعضها على سبيل التذكير بها، والنظر في كلماتها ولحنها، مع العلم أن معظمها ما زال ينشده طلبة المدارس والمعاهد حتى اليوم.

خلفية سياسية

النشيد الوطني هو تعبير شعبي عن حب الأرض والوطن، يصوغه الشعراء بالفصحى موزوناً واضح الكلمات ليكون قابلاً للتلحين والغناء الجماعي، وأهم ما يدعو إلى تأليفه اعتداءً أجنبيّ خاطفٌ مدمرٌ، أو احتلالٌ أجنبيّ مقيم. وهذا النشيد يصرّ مضمونه على التمسك بالأرض، والنضال الدائم في سبيل الاستقلال.

كانت اتفاقية سايكس - بيكو بين فرنسا وبريطانيا قد قسمت بلاد الشام والعراق ومصر بينهما في صيغة انتداب منذ العام 1916. وكانت سورية ولبنان من نصيب فرنسا.

وأقام الفرنسيون فيهما حكماً عسكرياً، واجهته حكومات وطنية. ونشأت آنذاك أحزاب شعبية، قادها مستنثرون من الوطنيين، أهمها حزب الكتلة الوطنية.

ونشأت كذلك كتائب شبابية، هي كتائب القمصان الحديدية. وكان نشاط حزب الكتلة الوطنية والكتائب الحديدية يقض مضاجع

الفرنسيين. ولعل إضراب العام 1936 الستيني الذي دام ستين يوماً هو الأشهر في المقاومة السلمية للانتداب الفرنسي. هذه الحركات الوطنية استمرت منذ الثورة السورية إلى إعلان إنهاء الانتداب الفرنسي على سورية ولبنان في حزيران 1941، ثم جلا الفرنسيون عن البلاد في العام 1946 بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية بين الحلفاء ودول المحور التي تنزعها ألمانيا، في العام 1945 والتي دامت ست سنوات.

في مجال التعليم استعير النظام الفرنسي، وفرضت اللغة الفرنسية لغة ثانية بعد العربية منذ المرحلة الابتدائية، وكانت الجامعات الفرنسية تفتح أبوابها للدارسين من سورية ولبنان لتأكيد الثقافة الفرانكوфонية في المنطقة. وهي ثقافة أصيلة متنوعة تضم العلوم البحتة والآداب والفنون بأنواعها، ومن أهمها فن الموسيقى والعزف على الآلات والتدوين.

في هذا الجو السياسي والثقافي والاجتماعي ولدت الأناشيد الوطنية في كل من سورية ولبنان.

معايير الاختيار

بعد استعراض أناشيد تلك الفترة، وقع اختياري على خمسة أناشيد، هي:

1 – «بلاد العرب أوطاني» من شعر فخري البارودي⁽³²⁾، وتلحين الأخوين فليفل⁽³³⁾.

³² — فخري البارودي: من الوطنيين المناضلين زمن الانتداب الفرنسي. ساهم في نهضة الموسيقى (1886–1966).

33 — الأخوان فليفل: ملحنان لبنانيان. محمد فليفل (؟) أحمد فليفل (؟).

2 — «في سبيل المجد» من شعر عمر أبو ريشة⁽³⁴⁾، وتلحين الأخوين فليفل.

3 — «نحن الشباب» من شعر بشارة الخوري⁽³⁵⁾ (الأخطل الصغير)، وتلحين الأخوين فليفل.

4 — «موطني» من شعر إبراهيم طوقان⁽³⁶⁾، وتلحين الأخوين فليفل.

5 — «نحن أبناء الكماة العرب» من شعر أحمد الصافي النجفي⁽³⁷⁾، وتلحين مصطفى كامل الصواف⁽³⁸⁾.

وكان أبرز معايير الاختيار التنوع في الشعراء، والتنوع في طريقة النظم، والتنوع في التلحين والمقامات النغمية والإيقاع. فالشعراء عرب، كلٌّ من بلد. فالشاعر فخري البارودي من دمشق، والشاعر أبو ريشة من حلب، والشاعر بشارة الخوري من لبنان. والشاعر إبراهيم طوقان من فلسطين. والشاعر أحمد الصافي النجفي من العراق.

أما تنوع الملحنين، فلم يكن هنالك من سبيل إلا الاعتماد على الأخوين فليفل في تلحين الأناشيد الأربعة الأولى، فهما الوحيدان البارزان في ذلك الزمن في هذا اللون من التلحين. أما

34 — عمر أبو ريشة: شاعر سوري وطني عمل وزيراً مفوضاً في عدد من الدول (1908-1990).

35 — بشارة الخوري: شاعر لبناني لقب بالأخطل الصغير له ديوانا شعر (1885-1968)

36 — إبراهيم طوقان: شاعر من فلسطين له قصائد كثيرة في المقاومة (1905-1941).

37 — أحمد الصافي النجفي: شاعر من العراق له تسعة دواوين، قاوم الإنكليز (1897-1977).

38 — مصطفى كامل الصواف: مدرس موسيقا سوري له الكثير من الأناشيد المدرسية (1902-1987).

مصطفى كامل الصواف فقد جاء متأخراً بعد أن أتم دراسة
الموسيقا في باريس. فاخترنا من تلحينه النشيد الخامس.

وأبرز ما يميز هذه الأناشيد غلبة الطابع المدرسي على الإنشاد.
وهذا في الأصل من أهداف الخطة التربوية السورية. فالغاية غرس
حب الوطن والانتماء العربي في نفوس طلبة تلك المرحلة المدرسية.
وليس هناك من معترض.

النشيد الأول

نشيد بلاد العرب أوطاني

شعر : فخري البارودي تلحين : الأخوين فليفل

هو أشهر نشيد وطني قومي ظهر في الثلاثينيات من القرن
العشرين. وهو من شعر المناضل فخري البارودي
(1886—1966) وتلحين الأخوين فليفل اللبنانيين. وهذا النشيد ما
زال ينشد حتى اليوم في المناسبات القومية.

ولهذا النشيد حكاية

حين زار أمير الشعراء أحمد شوقي دمشق في العام 1928 كان
يرافقه محمد عبد الوهاب، فدعاهما فخري البارودي إلى سهرة في
بيته، وكان قد كتب كلمات نشيد «بلاد العرب أوطاني»، فقدمه إلى
محمد عبد الوهاب عسى أن يعجبه فيلحنه. وقرأ عبد الوهاب
النشيد، فطلب من فخري البارودي استبدال كلمة أخرى بكلمة
(تطوان) في قوله:

بلاد العرب أوطاني من الشام لبغدان

ومن نجدٍ إلى يَمِنِ إلى مصرٍ فتطوان

فاعتذر فخري البارودي عن إمكان التبديل، لأن تطوان بلد في
المغرب يمثل الحد الأقصى للحدود العربية. والكلمة متوافقة في

القافية مع بغداد. فابتسم عبد الوهاب وقال: «إنت فاكرنى يا فخري بيه ملحن جغرافيا؟» واعتذر عن تلحين النشيد بأدب⁽³⁹⁾.

نص النشيد

[مقدمة موسيقية]

مِنَ الشَّامِ لِبَغْدَانِ	بِلَادِ الْعَرَبِ أَوْطَانِي	} اللازم
إِلَى مِصْرٍ فَتَطْوَانِ	وَمِنْ نَجْدٍ إِلَى يَمَنِ ⁽⁴⁰⁾	
وَلَا دِينَ يُفَرِّقُنَا	فَلَا حَدَّ يُبَاعِدُنَا	} المقطع
بِغَسَّانٍ وَعَدْنَانَ	لِسَانِ الضَّادِ يَجْمَعُنَا	
	[اللازمة]	} الأء [تكرار]
سَنُحْيِيهَا وَإِنْ دَثَّرَتْ ⁽⁴¹⁾	لَنَا مَدَنِيَّةٌ سَلَفَتْ	
دُهَاهُ الْإِنْسِ وَالْجَانِ	وَلَوْ فِي وَجْهِنَا وَقَفَتْ	} المقطع الثاني
	[اللازمة]	
وَلِلْعَلِيَاءِ نَجْتَهُدُ	عَرَفْنَا كَيْفَ نَنَجِدُ	} المقطع الثالث
سِوَانَا أَيْ إِنْسَانِ	وَلِسْنَا بَعْدُ نَعْتَمِدُ	
	[اللازمة]	} الرابع [تكرار]
إِلَى الْعَلِيَاءِ بِالْعِلْمِ	فَهَبُّوا يَا بَنِي قَوْمِي	
بِلَادِ الْعَرَبِ أَوْطَانِي	وَعَنُوا يَا بَنِي أُمِّي	} المقطع الرابع [تكرار]
	[اللازمة ويختم بها]	

يبدأ النشيد بمقدمة موسيقية قصيرة موزعة توزيعاً جيداً، تمهيداً لازمة التي تؤديها المجموعة.

³⁹ - عبقریات شامية، عبد الغني العطري

⁴⁰ - يمن : تلفظ النون بإشباع الكسرة لتناسب حرف الروي، أو تنون لتناسب نجد في الشطر. والأفضل الإشباع بالكسرة.

⁴¹ - دَثَّرَتْ : أمحت وزالت. لفظها المنشدون مبنيةً للمجهول (دَثَّرَتْ). وهذا يخالف الفعلين سَلَفَتْ ووقفت في المقطع الثاني. ولكن المجهول جائز. والبناء للمعلوم هو الأصل.

والنشيد مؤلف من لازمة وأربعة مقاطع. فاللازمة يتكرر إنشادها بعد كل مقطع. وقد اعتمد الشاعر الثنائية في عدد الأبيات في كل من اللازمة والمقاطع الأربعة.

وقد تكرر حرف الروي (النون المكسورة) في الأسطار الأربعة من اللازمة. أما المقاطع فكان حرف الروي في الأسطار الأولى واحداً، وهذا يسمى في علم العروض بالتسميط.

غير أن حرف النون المكسورة ملتزم كحرف روي في الشطر الرابع من اللازمة والمقاطع الأربعة، وهذا يشبه ما يلتزم به في بعض أنواع الموشحات في المطلع والأغصان والخرجة.

والنشيد عروضياً من مجزوء البحر الوافر (مفاعلتن مفاعلتن). وقد اضطر الشاعر إلى أن يشبع الكسرة في كلمة (الشام) في البيت الأول، ويشبع الفتحة في كلمة (مصر) أو ينونها بالكسر، وهي ممنوعة من الصرف، في البيت الثاني من اللازمة ليستقيم الوزن. وهذا ما فعله في البيت الثاني من المقطع الأول فنون (غسان) بالكسر، وعطف على غسان المنونة كلمة (عدنان) المشبعة بالكسر لتناسب حرف الروي. وهذا جائز في الشعر. ويجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره!

المقام النغمي للنشيد هو حجاز كار كرد. ولحن المقاطع الأربعة اختلف عن لحن اللازمة، لكنه متماثل فيما بينها. وفي الإنشاد المسجل اتصل إنشاد اللازمة مع المقطع الأول. وحذف المقطع

الثالث (عرفنا كيف نتحد). وربما حدث هذا فيما بعد، حين رأى
الموزّع أن ذلك أسلم!

أما إيقاع النشيد فيميل إلى الاعتدال في السرعة وفق الاصطلاح
(Allegretto).

وإذا كان هذا النشيد يندرج في مجال الأناشيد الوطنية فلأن
الشاعر يرى أن الوطن العربي من المحيط إلى الخليج هو الوطن
الطبيعي لكل عربي ينتمي إليه. وإدراجه في مجال الأناشيد القومية
أقرب إلى المعنى الاصطلاحي للنشيد القومي في يومنا الحاضر.

ولسنا هنا في معرض التحليل الأدبي للنشيد، لكن لا بأس من
ذكر أمرين، أولهما يتصل بالألفاظ، وثانيهما يتصل بموسيقا
الحروف. فالألفاظ كما تبدو سهلة واضحة المعاني، وربما احتاج
بعضها إلى شرح، مثل كلمة (بغدان) وهي عاصمة العراق.
فالجائز فيها بغداد وبغداد وبغذاذ وبغدان. وكذلك الإشارة إلى مكان
(تطوان) في المغرب.

أما موسيقا الحروف في النشيد فهي تركز على حرف النون
المكسورة، وحرف النون نفسه يضح بالموسيقا في أحواله كلها. ثم
تأتي حروف المد اللينة وهي الألف والواو والياء فتكسب الكلمة
التي تكون فيها موسيقاها الخاصة.

النشيد الثاني

في سبيل المجد

شعر : عمر أبو ريشة تلحين : الأخوين فليفل

هذا النشيد يبث الحماسة في نفوس المناضلين. والإصرار على
مقاومة الاحتلال واضح في كل كلمة فيه، والاستشهاد في سبيل
الوطن لا بد منه لتحرير الأرض من المغتصبين.

والنشيد على هذا خطاب ثوري وطني يخصّ سورية المحتلة
في وقت عصيب، ولا يمتد إلى أقطار عربية أخرى.

نص النشيد

<p>في سبيلِ المجدِ والأوطانِ نَحيا ونَبِيدُ كَلْنَا ذُو هِمَّةٍ شَمَاءَ جَبَّارٌ عَنِيدُ لَا تُطِيقُ السَّادَةُ الأَحْرَارُ أَطْوَأقَ الحَدِيدُ إِن عَيْشَ الذَّلِّ والإِرْهَاقِ أُولَى بالعَبِيدُ</p>	<p>المقطع الأول</p>
<p>لَا نَهَابُ الزَّمَنُ إِن سَقَانَا المِحَنُ فِي سَبِيلِ الوَطَنِ كَم قَتِيلِ شَهِيدُ</p>	<p>اللازم ة</p>
<p>هذِهِ أوطَانُنَا مَثَوَى الجُدُودِ الأَكْرَمِينُ وَسَمَاهَا مَهْبِطُ الإِلَهَامِ وَالوَحْيِ الأَمِينُ وَرُبَاهَا جَنَّةٌ فَتَانَةٌ لِلنَّاطِرِينُ كُلُّ شَيْبَرٍ مِن ثَرَاهَا دُونَهُ حَبْلُ الوَرِيدُ</p> <p>[تكرار] [اللازمة]</p>	<p>المقطع الثاني</p>
<p>قَدْ صَبَرْنَا فَإِذَا بِالصَّبْرِ لَا يُجْدِي هُدَى وَحَلَمْنَا فَإِذَا بِالحَلْمِ يُوْدِي للِرْدَى فَنهَضْنَا اليَوْمَ كالأَطْوَادِ فِي وَجهِ العَدَا نَدْفَعُ الظَّلْمَ وَنَبْنِي للُعْلَا صَرْحاً مَجِيدُ</p> <p>[تكرار] [اللازمة ويختم بها النشيد]</p>	<p>المقطع الثالث</p>

يبدأ النشيد بمقدمة موسيقية قصيرة، وهو مؤلف من ثلاثة مقاطع ولازمة تتكرر.

والنشيد على خلاف المؤلف يبدأ بالمقطع الأول، وليس باللازمة. ثم تأتي اللازمة التي تتكرر بعد المقطع الثاني والمقطع الثالث ويختم بها. وهذا يشبه تركيبية الموشح الأقرع. ومثاله:

سطوة الحبيب أحلى من جنى النحل
وعلى الكئيب أن يخضع للذلّ

أنا في حروبٍ مع الحُدُقِ النُّجْلِ
ليس لي يدانُ بأحورٍ قَتَّانٍ من رأى جُفونَهُ فقد أفسدت دينَهُ
فقد ابتدأ الشاعر بما يسمى البيت ولم يبتدئ بالقفل الذي يوازي
(ليس لي يدان).

والمقطع الأول في قافية واحدة، هي حرف الدال الساكن مسبوق
بالياء اللينة الممتدة وهذا ما يكسب القافية موسيقاها. وهذه القافية
نفسها مكررة في البيت الثاني من اللازمة والبيت الرابع في كل من
المقطعين الثاني والثالث. وهذا ما يسمى في لغة الغناء (القفلة
الموحدة)، وهي التي تجعل النشيد متماسكاً متآلفاً، يُنتظر دائماً ما
يَحْطُ عليه.

والوزن الشعري للنشيد هو مجزوء بحر الرمل (فاعلاتن
فاعلاتن).

والمقام النغمي هو (جهاركاه) أو (عجم) وهو يوازي في السلم
الموسيقي الغربي (دو — ماجور) ولحن المقاطع الثلاثة واحد،
ولحن اللازمة مختلف عن لحن المقطع المكرر.

وفي الشأن اللغوي، كانت اللغة سهلة مفهومة. وربما احتاجت
بعض كلماته إلى شرح. مثل:

(نبيد) في البيت الأول بمعنى (نفى). (شماء) في البيت الثاني
بمعنى (عالية) في المقطع الأول. و(حلمنا بالحلم) في البيت الثاني
من المقطع الثالث بمعنى (تحلينا بالصبر). (الأطواد) في البيت
الثالث من المقطع الثالث جمع طود، وهو الجبل العظيم.

أما إيقاع النشيد فيميل إلى الأداء بسرعة ونشاط، وفق
الاصطلاح (Allegro – Tempo Di Marcia) ويُعدُّ هذا النشيد
من الأناشيد الحماسية المثيرة. وهو أشبه بالأناشيد العسكرية.
النشيد الثالث

نحن الشباب

تلحين : الأخوين فليفل

شعر : بشارة الخوري

يكاد يكون هذا النشيد أشهر نشيد في الثلاثينيات من القرن الماضي. فهو نشيد شبابي بحق. كتبه بشارة الخوري في العام 1935. وجمع فيه الواقع الحاضر والمستقبل، كما جمع بين الإحساس الوطني والشعور القومي في آنٍ. وهو نشيد شامل ينشد في كل عصر، لأنه يمثل الرغبة في النضال والبناء لتحقيق الحلم الوطني العربي في الحاضر والمستقبل.

نص النشيد

نحنُ الشبابُ	لنا الغدُ	} اللزامة
ومجدُهُ المُخلَّدُ	نحنُ الشبابُ	
شعارنا على الزمنِ	عاش الوطنُ	} المقطع الأول
بعناله يومَ المَحَنِ	أرواحنا بلا ثَمَنِ	
يا وطني عَدَاكَ دَمٌ	مثلكَ مَنْ يَرعى الذِمَمِ	} المقطع الثاني
عَلَّمَتْنَا كيفَ الشَمَمِ	وكيفَ يظفرُ الأَلَمِ	
نحنُ الشبابُ		
[اللازمة تكرر]		
السفحُ والجَدَاوِلُ	والحقْلُ والسَنَابِلُ	} المقطع الثاني
وما بنى الأوائِلُ	نحنُ له مَعاقِلُ	
الدين في قلوبِنَا	والنورُ في عيونِنَا	
والحقُّ في يمينِنَا	والغارُ في جبينِنَا	
نحنُ الشبابُ		
[اللازمة تكرر]		
لنا العِراقُ والشامُ	ومصرُ والبيتُ الحَرامُ	} المقطع الثاني
نمشي إلى الموتِ الزُؤامِ	إلى الأمامِ إلى الأمامِ	

نَبِيٌّ وَلَا نَتَّكِلُ نَفْيٌ وَلَا نَنْخِذِلُ
أَنَايِدُ وَالْعَمَلُ أْنَاغِدُ وَالْأَمَلُ

نحنُ الشبابُ

[اللازمة تكرر ويختم بها]

بعد مقدمة موسيقية قصيرة موزعة توزيعاً هارمونياً تبدأ المجموعة الإنشاد، وهي خليط من أصوات الشباب ذكوراً وإناثاً. والنشيد في تركيبته تقليدي مؤلف من لازمة وثلاثة مقاطع. واللازمة تتكرر بعد كل مقطع ويختم بها.

وميزانه العروضي مجزوء الرجز (مستفعلن مستفعلن) وقد تأتي (مُتَفَعِّلُنْ أَوْ مُتَفَعِّلُنْ) والقافية في اللازمة تنتهي بحرف الروي (الدال المضمومة). وإعادة (نحن الشباب) في نهاية اللازمة نوع من التجديد وتأكيد على أن المنشدين من الشباب.

وكل مقطع من المقاطع الثلاثة مؤلف من مقطعين، كلُّ مقطعٍ موحد القافية في الأشطار الأربعة. وتكون (القفلة) جملة (نحن الشباب).

والقافية تكون ساكنة الروي تارة كما في المقطع الأول كله. وفي المقطع الأول من المقطع الثالث، وتارة يتحرك حرف الروي بالضم أو يكون ممدوداً بالنون والألف اللينة.

وعلى الرغم من أن السكون في القافية مما يؤرق الملحن إلا أن الإنشاد جاء سائغاً إلا في الوقوف على اللام الشمسية في كلمة (السنابل) في البيت الأول من المقطع الثاني.

واللغة في النشيد سهلة مفهومة. ولا بد من شرح ما ورد من كلمات تبدو لبعض المنشدين غامضة، مثل:

— (المحن) في البيت الثاني من المقطع الأول. هي جمع محنة.

والمحنة ما يمتحن به الإنسان.

— (عداك ذم) في البيت الثالث من المقطع الأول. أي غيرك هو المذموم، وليس أنت. وذنم هنا مصدر ذم يذم. يوصف به مثل البخيل ذم أي مذموم. وهو عكس الممدوح.

— (معاقل) في البيت الثاني من المقطع الثاني. جمع معقل وهو المكان المحصن كالقلعة.

— (الغار) في البيت الرابع من المقطع الثاني. شجر معروف، يلف أحد أغصانه على الرأس علامة النصر والمجد.

— (الشام) في البيت الأول من المقطع الثالث. يقال شام بالمد وشام بالهمزة وشام.

— (الزوام) في البيت الثاني من المقطع الثالث. صفة للموت في المعركة. والزوام الشديد.

والمقام النغمي للنشيد هو (جهاركاه) أو (عجم) كنشيد (في سبيل المجد).

أما الإيقاع النغمي للنشيد فهو سريع (Allegro - Tempo Di Marcia) يعرفه العازفون.

النشيد الرابع

موطني

شعر : إبراهيم طوقان تلحين : الأخوين فليفل

هذا النشيد في تأليفه ولحنه يصلح نشيداً لكل بلد عربي احتله المستعمرون. وأول ما يطالعنا فيه التغزل بالوطن الجميل وهو أشبه بالتغزل بعشيقته ملازمة لا تبرح. وفيه عرض للتضحية في سبيله حتى يتحرر. وفيه منهج التعامل مع الآخر الذي يتلخص

بالسيف والقلم، والهدف واضح صريح، التحرر وإعادة بناء الحضارة.

نص النشيد

[مقدمة موسيقية]

مَوْطَنِي مَوْطَنِي
الْجَلالُ وَالْجَمالُ وَالسَّناءُ وَالْبِهاءُ فِي رُبائِكَ
وَالْحِياةُ وَالنِجاةُ وَالْهِناءُ وَالرِجاءُ فِي هِوائِكَ
هَلْ أراكِ هَلْ أراكِ
سالماً مَنْعماً وَغانماً مَكْرَماً
هَلْ أراكِ فِي عُلانِكَ تَبْلُغُ السَّمائِ
مَوْطَنِي مَوْطَنِي

المقطع
الأول

[تكرار المقدمة كلازمة موسيقية]

مَوْطَنِي مَوْطَنِي
الشبابُ لَنْ يَكِلَ هُمُهُ أَنْ تَسْتَقِلَّ أَوْ يَبِيدَ
نَسْتَقِي مِنَ الردى وَلَنْ نَكُونَ لِلعدا كالعبيدُ
لَا نريدُ لَا نريدُ
دُلنا المَوْبِدا وَعِيشنا المُنْكَدا
لَا نريدُ بل نُعيدُ مَجْدنا التليدُ
مَوْطَنِي مَوْطَنِي

المقطع
الثاني

[تكرار المقدمة كلازمة موسيقية]

مَوْطَنِي مَوْطَنِي
الحُسامُ وَالْيِراعُ لا الكلامُ وَالنِزاعُ رَمزُنا
مَجْدنا وَعَهْدنا وَواجِبُ إلى الوفا يَهزُنا
عزُّنا عزُّنا
عَايةٌ تَشرفُ ورايةٌ تَرفرفُ
يا هَناكَ فِي عُلانِكَ قاهراً عِداكَ
مَوْطَنِي مَوْطَنِي

المقطع
الثالث

يبدأ النشيد بمقدمة موسيقية موزعة توزيعاً هارمونياً، تظهر فيها آلات النفخ. وهذه المقدمة تحل محل اللازمة الكلامية المفقودة في هذا النشيد، لتكون لازمة موسيقية تفصل بين المقاطع.

وتأليف هذا النشيد مختلف عن الأناشيد المألوفة، وهو أشبه بشعر التفعيلة منه بالشعر التقليدي. وهو مؤلف من ثلاثة مقاطع. كل مقطع يوازي المقطع الآخر في التوزيع الكلامي، دون أن يماثله في القافية. فكل مقطع قوافيه المستقلة. وما يربط بين هذه المقاطع كلمة (موطني) في بداية المقطع ونهايته.

فالقافية السائدة في المقطع الأول حرف الكاف الساكنة بعد حرف الألف الممدودة.

والقافية السائدة في المقطع الثاني حرف الدال الساكنة بعد حرف الياء الممدودة.

والقافية السائدة في المقطع الثالث حرف النون متصلاً بالألف الممدودة.

لكن الشاعر خلط هذه القافية السائدة في المقطع الأول في البيت الأخير (هناك) كما يحط الملحنون على المقام ذاته. فيكون من ذلك وحدة النشيد.

وتتبع التنوع بالالتزام أحياناً والاختلاف أحياناً يؤهل النشيد لدراسة أدبية. كما تدرس النصوص الشعرية في المدارس، وليس هنا محلها.

أما الوزن الشعري للنشيد فهو الرمل (فاعلاتن أو فاعلات) ويتصرف الشاعر بالتفعيلة فتأتي (فاعلن) في (موطني) و(عزنا). على حين تأتي (فاعلات) في (هل أراك) و(لا نريد)، وهو بهذا كان مبشراً يظهر شعر التفعيلة على يد نازك الملائكة وبدر شاكر السياب.

أما المقام النغمي للنشيد فهو حجاز كار كرد، كالمقام الذي لحن عليه نشيد (بلاد العرب أوطاني).

وما يميّز هذا النشيد أدائه، ولا سيما في الأقطار التي تحتوي على كلمات معطوفة إحداها على الأخرى في المقطع الأول والثالث (الجلال والجمال والسناء والبهاء) و(الحسام واليراع لا الكلام والنزاع) فتتابع الكلمات ومتابعتها أمر يحتاج إلى دراية في التلحين والأداء وحسن الاستماع ودراية باللغة. وهذا يتطلب كثيراً من التجارب قبل الأداء العلني للنشيد أو تسجيله لإذاعته.

ويأتي إيقاع النشيد بميزان 4/4 (Allegro - Tempo Di Marcia) وهو سريع نسبياً، بمفهوم الإيقاع الغربي الإيطالي.

النشيد الخامس

نحن أبناء الكماة العرب
شعر : أحمد الصافي النجفي تلحين : مصطفى كامل
الصوّاف

هذا النشيد متأخر زمنياً قليلاً عن الأناشيد السابقة، ربما كان في أوائل الأربعينيات. والشاعر أحمد الصافي النجفي، أقام في دمشق مدةً من الزمن، وقد كتب النشيد في أثناء الحرب العالمية الثانية، ولحنه مدرّس الموسيقى مصطفى كامل الصوّاف وفق ما كان سائداً في تلحين الأناشيد الحماسية، وقد درس الموسيقى والتدوين والتوزيع في فرنسا، وأصبح مختصاً بتلحين الأناشيد المدرسية.

نص النشيد

[مقدمة موسيقية تكرر مرتين]

المقطع الأول
نحنُ أبناءُ الكماةِ العَرَبِ ما تَرى فينا سوى حُرِّ أبي
قد سَمَتُ فينا لأعلى الرتَبِ هِمَّةٌ فاقتُ جميعَ الهَمَمِ

قَدَحَكْمْنَا فَرَعَيْنَا الذِّمَّ مَا
اللازمة
وَنَهَضْنَا فَهَدَيْنَا الْأُمَمَا
شَيْمًا مَا مَثَلَهَا مِنْ شَيْمٍ
[تكرار المقدمة كلازمة موسيقية]

المقطع نَدَحْنُ فِي الْهَيْجَاءِ آسَادُ الشَّرَى
الثاني وَإِذَا مِتْنَا بُعِثْنَا فِي الْوَرَى
يَشْهَدُ التَّارِيخُ أَنْ لَنْ نُقْهَرَا
سِيرَةَ الْعَزِّ وَعَهْدَ الشَّمَمِ
[تكرار اللازمة ثم موسيقا المقدمة كلازمة موسيقية]

المقطع إِنَّا كَالرُّوحِ فِي جِسْمِ الْوَجُودِ
الثالث كَتَبْتَ أَفْعَالُنَا صَكَّ الْخُلُودِ
إِنَّا كَالرُّوحِ فِي جِسْمِ الْوَجُودِ
فَأَمِنَّا مِنْ عَوَادِي الْعَدَمِ
[تكرار اللازمة ويختم بها]

يتقدم الإنشاد مقدمة موسيقية تبدو فيها آلات النفخ واضحة، وهي موزعة توزيعاً هارمونياً غريباً. والنشيد مؤلف من ثلاثة مقاطع ولازمة، ويكون البدء بالمقطع لا باللازمة الكلامية. ثم تأتي اللازمة لتتكرر بعد المقطع الثاني والمقطع الثالث ويختم بها. والمقدمة الموسيقية تتكرر بعد اللازمة وبعد المقطع الثاني. وهكذا فقد جمع الملحن في هذا النشيد لازمتين، لازمة موسيقية ولازمة غنائية.

وقد اعتمد الشاعر على قافية ختامية، لها حرف روي واحد هو الميم المكسورة في المقاطع الثلاثة واللازمة. ولون القوافي في الأشطر الثلاثة واللازمة. فاعتمد قافية واحدة في كل مقطع. وقد أكسب هذا التكوين في القوافي النشيد موسيقا صوتية حروفية قبل أن يُلْحَنَ. ولا سيما أنه استخدم حروف المد اللينة كالألف والواو والكسرة المشبعة. وهذا النوع من تلوين القوافي يدعى التسميط.

والوزن الشعري للنشيد هو الرمل (فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن) وقد تأتي فاعلاتن الثالثة (فاعلن)، وهناك جوازات أخرى يعرفها الشعراء لا داعي إلى ذكرها.

يبدو أن بعض ألفاظ النشيد تحتاج إلى شرح حتى يفهمها المنشدون وهي التالية:

الكماة : جمع كميّ وهو الشجاع أو لابس الدرع.

أبيّ : من الإباء. والأبيّ المترفع عن الدنيايا. والياء مشددة في الأصل. لكنها هنا غير مشددة لتناسب القافية.

الذمم : جمع ذمّة وهي الأمان والعهد.

الشميم : جمع شيمة وهي الخلق.

الهيحاء : الحرب

آساد الشرى : آساد جمع أسد. والشرى طريق أو جبل كثير الأسود في تهامة.

ميتنا : يجوز كسر الميم من فعل مات يميت. ويجوز ضمها من فعل مات يموت.

الورى : الخلق من الناس.

صك : رقعة مكتوبة للتوثيق كالتعهد.

وهذه الكلمات تعد كثيرة في نشيد ينشده الطلبة، لكنها مع التكرار تغدو مفهومة إذا شرح معناها.

المقام النغمي للنشيد هو (جهار كاه أو عجم) ينسجم مع السلم الغربي. وإيقاعه (Allegro - Tempo Di Marcia) من الإيقاعات السريعة النشيطة.

بعد استعراض الأناشيد الخمسة المختارة نجد أنها لم تكن في مستوى واحد في مجال النظم والتركيبية الشكلية في شأن اللوازم والمقاطع. فهناك النشيد التقليدي المؤلف من اللازمة تأتي أولاً وتتخلل المقاطع ثم يختم بها. وهناك نشيد بلا لازمة كلامية تحل محلها لازمة موسيقية. وهناك اللازمة الكلامية التي تبدأ بعد

المقطع الأول. لكن التنوع والتلوين بلغ الغاية في نشيد (موطني)
لإبراهيم طوقان.

أما الموسيقى فقد اعتمد الملحنون على استخدام آلات النفخ
والتوزيع الهارموني، كلٌّ بحسب اجتهاده. وكان المؤدون من
الجنسين بأصوات منسجمة متألّفة ليس فيها نشاز أو ضعف في
نطق الحروف.

النشيد قبل أن ينشد

لا بد أن يمر النشيد قبل أن ينشد بثلاث مراحل.

● المرحلة الأولى:

— اختيار أصوات المنشدين موسيقياً لمعرفة المساحة الصوتية
لكل صوت.

— اختيار المجموعة المنسجمة بعد الاختيار. فلا يقل عدد
أفرادها عن العشرة من الجنسين.

— قراءة النص الشعري قراءة صحيحة تتضمن معنى بيت
الشعر كاملاً، لا قراءة أشطار، إلا إذا كان كل شطر يتضمن
المعنى كاملاً. والقدوة في ذلك أستاذ العربية الضليح بالقراءة
الشعرية. مع العناية بمخارج الحروف وشكل الكلمات.

وعرض النص على شاشة كبيرة أمر مستحب ينسجم مع
تكنولوجيا العرض، ولاسيما أنها تحوي بعض الأسهم التي
تشير إلى التركيز على بعض الكلمات. ولا بأس من تكرار
قراءة الأستاذ.

— يقرأ المنشدون المختارون النشيد فردياً، والأستاذ اللغوي
المشرف هو الذي يبدي ملاحظاته على كل من يقرأ.
ويستعيد القراءة لتكون خالية من الأخطاء.

____ يقرأ المنشدون النشيد جماعياً دون لحن بإشارة من يد الأستاذ اللغوي. للإحساس بالمشاركة الجماعية. ولا بأس بأن يقرأ فريق الشبان النشيد على حدة، وكذلك فريق الشابات. ثم تكون القراءة الجماعية الكاملة.

ولا بدّ من حضور الملحن والموزع وقائد الفرقة وبعض أعضاء الفرقة.

____ يبدأ الملحن بإنشاد النشيد أمام المنشدين مع بعض أعضاء الفرقة مقطعاً بعد آخر.

____ يتدرب المنشدون على إنشاد النشيد شيئاً فشيئاً، أفراداً وجماعة.

____ يوزع الملحن على المنشدين شريطاً صوتياً عليه موسيقا النشيد.

● المرحلة الثانية:

وهي مرحلة التدريب على إنشاد النشيد مع الفرقة الموسيقية الكاملة.

____ يتخذ المنشدون مواقعهم أمام الميكروفونات، وبأيديهم كلمات النشيد مطبوعة بخط واضح.

____ تستعد الفرقة للعزف بعد ضبط الآلات وتجربتها.

____ يشير قائد الفرقة أو الملحن إلى وجوب التنفس العميق عدداً من المرات لدى المنشدين، فهذا يساعد على الاستمرار في الأداء دون انقطاع النفس.

____ يكون الأستاذ اللغوي حاضراً في الاستوديو للتدخل في ضبط اللغة إذا دعت الحاجة إلى ذلك.

____ يشير قائد الفرقة إلى البدء بالعزف، ثم إلى الإنشاد. وفق التدوين الموزع.

— يكرر الإنشاد غير مرة، ولا سيما حين يكتشف خطأ ما في العزف أو الإنشاد. ولا بأس أن يكون التكرار في حدود عشر مرات حتى يضمن الإتقان التام.

● المرحلة الثالثة:

وهي مرحلة تسجيل النشيد

— لا بد من اختيار أجهزة الصوت وتوزيع الميكروفونات على أفراد الفرقة والمنشدين.

— يتم التسجيل بإشراف مخرج مختص، يتخذ مكانه في حجرة المراقبة. وهو الذي يشير بما يجب عمله من الناحية الفنية.

— يتخذ الأستاذ اللغوي والملحن مكانهما في حجرة المراقبة، لإبداء الملاحظات إلى قائد الفرقة والمنشدين.

النشيد بعد أن ينشد

تأتي مرحلة التسويق والتوزيع، ولا بدّ من وضع خطة محكمة لتوزيع التسجيل على رقائق مدمّجة جيدة على الوزارات المعنية، كالتربية والثقافة والإعلام والمنظمات ذات العلاقة بتربية الأطفال والشباب.

ويتعلم طلبة المدارس إنشاد الأناشيد الوطنية من خلال التسجيل الموزع بإشراف خبير بالموسيقا والإنشاد.

الحكم الأخير

تظل الأناشيد الوطنية والقومية ضرورة تربية، سواء أكانت قديمة أم حديثة. يستبعد منها الأناشيد السياسية المتبدّلة، لارتباطها بفترة سياسية لا تتسجم مع الفترة التالية، وهذا ما حدث، بعد ثورة 23 تموز، فمنعت الأغاني التي تذكر الملك فاروق، كما منعت فيما بعد الأغاني التي تمجد الرئيس الراحل جمال عبد الناصر، وكذلك

الأغاني التي تمجد السادات. وبقي نشيد الوطن الأكبر، تبثه الإذاعات والتلفزيونات، لأنه نشيد قومي ينتمي إلى الوطن الأكبر، فكتب له الخلود.

السيمفونية التاسعة
«من العالم الجديد»
للمؤلف أنطونين دفورجاك

ليونارد بيرنشتاين
ترجمة: ريما سكر

يَنبَغِرْ
كان تمه شيء فعلي ينبغي معرفته.

قبل انتهاء القرن التاسع عشر قَدِمَ إلى أمريكا مؤلف تشيكي —
أو بوهيمي بلغة تلك الأيام — يدعى أنطونين دفورجاك، قَدِمَ إلى
أمريكا ليملك فيها سنتين، ولما كان واحداً من الأسماء الكبيرة،

احتُفي به بصفته مؤلفاً ومعلماً، واستوعبت كل كلمة فاه بها. علاوة على ذلك، كانت أمريكا حينئذٍ في قمة توسعها — على صعيد الثروات والحدود — وبدأت تعي أنها متخلفة ثقافياً. أي شيء أو أي شخص قدم إليها من أوربا: كان ذهباً خالصاً، خاصة في مجال الموسيقى. حينئذٍ لم يكن هناك مدرسة ما يمكن أن نسميها مدرسة «أمريكية» للمؤلفين. كان يتوجب على المؤلف الأمريكي الذهاب إلى أوربا للدراسة مع ليست أو مع تلميذ براهمز، ليعود بعدها إلى موطنه متأبطاً حزمة مقطوعات أكاديمية مقلداً فيها مؤلفات هؤلاء الأساتذة. فإن بدت قصيدة أحدهم السيمفونية مثل ليست أو براهمز، فهي رائعة.

وصل دفورجاك إلى هنا وهو ممتلئ بالروح القومية التي كانت حينئذٍ تكتسح الأمم الأوربية، لقد وصل للتو التوحيد القومي إلى الذروة: كان هناك بيسمارك وغازيبالدي والبقية، وفجأة كان هناك إيطاليا، ألمانيا، بوهيميا. وفجأة كان هناك مقطوعات بوهيمية لـ دفورجاك وسميتانا، ورقصات نرويجية لـ غريغ، ورقصات إسبانية لـ ألبينيز، وأوبرات روسية لـ غلينكا وموسورسكي، ورايسوديات هنغارية لـ ليست، وهلمَّ جرّاً. كان بوسعك، وأنت تصغي إلى مقطوعة أوربية، أن تعرف في الحال القومية التي تمثلها، لأنها مبنية على الموسيقى الشعبية لكل بلد. وصل دفورجاك إلى أمريكا داعياً ومبشراً بالقومية، وقد أفرغته الأساليب المعقدة للمؤلفين الأمريكيين. لم يكن بمقدوره أن يفهم لماذا لا يعرفون العالم بموسيقاهم القومية وبلغتهم الخاصة بهم. كان يقول: «انظروا إلى وطنكم. هنا تعيشون في أرض زاخرة بالتقاليد الشعبية وبالمادة

الشعبية من شتى الأنواع. ماذا عن الهنود⁽⁴²⁾ بأناشيدهم النبيلة ورقصاتهم؟ ماذا عن الزنوج — بالاداتهم⁽⁴³⁾ الروحية ونواحهم وأغانيهم؟ لم لا تتدعون موسيقا سيمفونية مستخدمين مواد هذا الكنز؟ لديكم إرث؛ وكل ما يمكنكم عمله هو أن تروه».

إن الشيء الذي لم يكن يعرفه دفورجاك بالطبع هو أن المؤلف الأمريكي في ذلك الوقت كان يفتقر إلى الإرث تماماً. وقد فشل دفورجاك في رؤية الحقيقة الجلية، حقيقة أن أولئك المؤلفين في هذا البلد ليسوا هنوداً، والنادر منهم زنوجاً، إضافة إلى إنهم لم يحتكوا، احتكاك ثقافياً، بالهنود والزنوج. كان الأمريكيون مستوردات ثقافية من أوروبا، مهاجرون، وكلهم ذوو خلفيات مختلفة — ليس فيهم أحد من سكان البلد الأصليين؟ كان يمكن إيجاد الأمريكيين الأصليين في الأراضي البكر — ليس في المدن، وبالتأكيد ليس في عالم الفن.

وهكذا، فإن ما اقترحه دفورجاك يتلخص في دعوة المؤلفين ليكتبوا، بوعي، موسيقا أمريكية تركز على الفولكلور الذي لم يكن فولكلورهم، كما أنهم لم يذهبوا إلى الحقول، ولم يصلوا، على قرع الطبول، من أجل مجيء المطر؛ ولم يغنوا المراثي على المصاطب. لكن هؤلاء المؤلفين كانوا مأخوذين بهذه الوصفة البسيطة لخلق موسيقا أمريكية قومية، لذا استجابوا لها بحيوية بالغة وبحب للمغامرة. وقد نتج عن ذلك أوبرات هندية ومتواليات زنجية أغرقت السوق، ومازالت حتى الآن مكدسة يكسوها الغبار في مخازن بيع الكتب القديمة، وفي مكتبة الأرشيف العامة. إن رجالاً مثل إدوارد ماكدييل وهنري جيلبير وصامويل كولريدج — تايلور وشارلز ووكفيلد كادمان، وحتى فيكتور هيربرت (الأمريكي المغرق في إيرلنديته)، كانوا في طليعة هذه الحركة. لقد أصيبوا بفيروس دفورجاك حين قال «يمكنكم كتابة موسيقا أمريكية،

42 - يقصد الهنود الحمر. المترجم.

43 - جمع بالاد وهو أغنية شعبية يتخللها الرقص أحياناً. المترجم.

وسأريكم كيف». وعلى الفور كتب السيمفونية الخامسة⁽⁴⁴⁾ التي عرفت بـ«السيمفونية «العالم الجديد»»، والتي فهمت على أنها تمثل النموذج الجديد للموسيقا الأمريكية.

بالطبع، الذي نتج هو سيمفونية جميلة ومشغولة بدقة وتلامس بعمق العالم القديم. ثمة ألحان هنا وهناك تبدو هندية أو زنجية أو كليهما، ألحان بنيت في الواقع على ثيمات شعبية أصيلة، على الرغم من أن دفورجاك أنكر منشأها الأصلي، مدعياً أنه كتبها بروح الموسيقى الشعبية. لكن الموسيقى السيمفونية التي نتجت عنها هي بوهيمية، أو وسط أوروبية، أو براهمزية (نسبة إلى براهمز)، أو حتى دفورجاكية، وإن شئت ليست موسيقا أمريكية على الإطلاق.

المؤلفون الأمريكيون الذين اتبعوا هذا النموذج قدموا ذات النوع من الثمرة. إنك إن درست موسيقاهم فستجد نوعاً من أعمال التلزيق. فثمة مقطوعة تبدأ بـ«ثيمة هندية»، ثم يتبعها مقطع انتقالي يؤدي إلى ثيمة زنجية، لكن المقطع الانتقالي ذاته مبني على ذات الطراز الموسيقي الأوربي القديم الذي استخدمه تشايكوفسكي وبراهمز وفاغنر. وهذا ينطبق على مقاطع التفاعل. وهكذا بقيت المادة الـ«ثيمية» الأمريكية تطفو فوق بحر من التقليد الأوربي. فالأرض بقيت أرضاً والماء بقي ماءً، ولم يمتزجا أبداً.

بعد ذلك بوقت طويل — في الواقع بعد الحرب العالمية الأولى — بدأت روح أمريكية حقيقية تنبثق، نتيجة للنمو الطبيعي والاندماج الاجتماعي، وطبعت موسيقانا. بالطبع كانت القوة الكبيرة الموحدة هي الموسيقى التي دُعيت بموسيقا الجاز، لقد غدا الجاز الموسيقى الشعبية الأمريكية الحقيقية، وأصبح يشكل الجزء الحقيقي لتفكيرنا الموسيقي. لكن في زمن دفورجاك الأبر، قبل ولادة الجاز، لم يكن بإمكان موسيقانا الأمريكية أن تكون أكثر أمريكية من هذه السيمفونية «العالم الجديد» نفسها.

44 - رُفمت فيما بعد بالتاسعة.

الآن لنركز على الموسيقى ونرى كيف تتوافق مع هذه الأفكار. لدى تفحص العمل يصعق المرء بالابتكار الغني المتجسد فيها؛ كل شيء فيها مؤثر، الدراماتيكية، الفتنة، الإحساس. في الواقع هناك وفرة في موادها لدرجة أنها تعاني نقصاً في أقسام التفاعل. وأعتقد أن ذلك هو الفرق بين السيمفونيات الأعظم، والسيمفونيات الأقل عظمة. فالسيمفونية البطولية لبيتهوفن، على سبيل المثال، تتضمن بالمقارنة مع سيمفونية دفورجاك هذه، مادة قليلة جداً، لكن ما يصنعه بيتهوفن من هذه المادة مذهل. يعتمد دفورجاك على الألحان والثيمات والأفكار النغمية أكثر من اعتماده على البناء المهيب الذي ينجم عنها.

حسن، ما هي هذه الثيمات؟ نسمع في بداية الحركة الأولى هذه المقدمة البطيئة:



فينبغي أن ترتب هذه المقدمة من أجلنا، ممهدة لظهور لحن «العالم الجديد» على الفور. لكن هذا لا يحدث: وبدلاً من ذلك تخلق المقدمة انطباع متأمل، متأمل أوروبي. بعد ذلك بقليل تتحول إلى ما يشبه مقدمة الحركة الأخيرة من السيمفونية الأولى لبراهمز؟ وهذا ليس مصادفة. فقد كان تأثير براهمز على دفورجاك، في الحياة وفي الموسيقى، كبيراً جداً. لقد أثنى عليه وشجعه وألهمه. هنا ثلاثة ميزورات من سيمفونية براهمز الأولى؛ لاحظوا الاستخدام الدراماتيكي لـ السينكوب والأكورد السابع الناقص والتمباني في الذروة:



الآن لنلق نظرة على الميزورات الأربعة من مقدمة دفورجك،
لاحظوا ذات العناصر:

Adagio

شغل

بر

نصل بعد ذلك إلى القسم الرئيسي للحركة الأولى، القسم
السريع - Allegro. الثيمة الأولى:

Allegro molto (♩=136)

يمكن ذلك

حدث فيها:

syncopations

لكن يحدث أيضاً في المقدمه التي سمعناها الان، وأيضاً عند
براهمز الذي لم يكن لديه اهتمامات بالعالم الجديد. هذا النمط من الـ
سنكبه (من سينكوب) نجده أيضاً عند باخ وموتسارت وفي أي
مكان. إليكم، على سبيل المثال، هذه الميزورات من افتتاحية
ليونورا الثالثة لـ بيتهوفن:

استخدم هذا المقام في بعض الموسيقى الهندية، ثم استخدم في الموسيقى الإنكليزية المبكرة وفي الموسيقى الغريغورية الكنسية وفي الموسيقى الإفريقية والهندية واليونانية. وهكذا فالخاصية الهندية موجودة. ويمكن لهذا اللحن أيضاً أن يكون رقصة فرنسية من القرون الوسطى وترنيمة هندية.

ما هو أكثر من ذلك، معالجة هذه الثيمة على الطريقة الأوربية التقليدية، وهكذا تذهب أدراج الرياح الخاصة الهندية. النموذج هنا مبني على فكرة التعاقب — يعني أن تأخذ موتيفاً ثم تكرره على نغمات السلم الصاعدة، وذلك يخلق إحساساً بالبناء، كما فعل تشايكوفسكي في مقطوعة «روميو وجوليت»:

The image displays a musical score for the piece 'Romeo and Juliet' by Tchaikovsky. It consists of four staves of music. The first staff is marked 'Largamente' and the second 'Allegro molto'. The score includes the words 'اني من ل' and 'أليس كي'. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The first staff shows a slow, melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second staff continues the melodic line with some ornamentation. The third and fourth staves show a more rhythmic and technically demanding section with rapid sixteenth-note passages in the right hand and a steady bass line.

حسن، ماذا عن الثيمة التالية، التي كثيراً ما تقارن بأغنية «Swing Low, Sweet Chariot» الزنجية التي تعرفونها:



لحن دفورجاك لا يشبهها، خصوصاً عندما نحذف الـ ثلاث نغمات الأولى («Swing Low Sweet») ونبدأ بـ «Chariot»:



لكن دفورجاك — على القول بأن التشابه حصل لأن اللحنين كتبا في السلم الخماسي — أي سلم من خمس نغمات ونجده في الموسيقى الإفريقية والهندية:



لكنه يُدخل في الميزور الخامس من اللحن صوتاً سادساً، مما يؤدي إلى تلاشي السلم الخماسي. ويكتب في الميزور السابع الصوت السابع المتبقي:



وكما في السابق، حين يشمل التفاعل هذا اللحن (على الأقل في ميزوره الثالث)، نعود مرة أخرى إلى عالم فاغنر وإلى التقاليد الأوربية:



تلك هي مادة الحركة الأولى كلها، وكلها تدعي الأمركة. لا،
انتظروا؛ فثمة اقتباس من المارش (Stars and Stripes)
(Forever) يقع وسط قسم التفاعل:



سنوات من تأليف دفورجاك لـ سيمفونيته. على أية حال، سيكون
هذا في أحسن الأحوال منهجاً خادعاً لكتابة الموسيقى الأمريكية.
نأتي الآن إلى الحركة الثانية التي تتضمن لحناً فاتناً يُعتقد أنه
واحد من أكثر الألحان أمركة:



دينية زنجية، وهي ليست ترنيمة دينية على الإطلاق، إنه أغنية
مبنية على لحن دفورجاك. في الواقع ليس هناك شيء يمكن أن
يكسبه صفة أمريكي، سوى أنه كُتب في السلم الخماسي، الذي يطبع
الموسيقا الصينية، كما يطبع الموسيقى الهندية والإفريقية بطابعه.
وما زلنا نميل إلى الاعتقاد بأنه أمريكي. بسبب ما أرتبط بذهننا
حوله. إنه يعيد إلى ذهننا صورة الحقول وعمال مزارع القطن وهم
يترنمون في ضوء القمر «Gone with the Wind»، لقد ألفنا

سماعه يعزف ويغنى في الأفلام أو الراديو أو في أي مكان. (إن كان علينا أن نزوده بكلمات تشيكية فسيبدو تشيكياً، أو بكلمات صينية فسيبدو صينياً). بعد ذلك، حين تعزفه آلات الهورن في الحركة، فسيبدو ألمانياً، بأسلوب هورن الصيد القديم:

الثيمة الثالثة في الحركة الثانية هي لحن عاطفي كتب في السلم الأيولي:

يعني بالضرورة أنها هندية. هذا اللحن تتبعه مباشرة ثيمة تأملية:

يبرز الآن اللحن الرابع الذي يسبه إلى حد كبير رقصة الـ جينغ الفرنسية القديمة:

الفرنسية القديمة:

الفرنسية القديمة:

وهكذا تنتهي حركتنا الثانية بعناصر يمكن أن ندعوها عناصر
جرمانية، فرنسية، صينية، إسكتلندية، ولكن لا شيء أمريكي على
وجه الخصوص - إلا إذا أصررت على أن «Goin' Home» هي
ترنيمة زنجية، وهي ليست كذلك.

الحركة الثالثة هي أعجوبة في البراعة والمهارة. إنها من
أفضل ما عند دفورجاك. ولكنني أشك في ذلك لأنه يتعامل هنا مع
عناصر يهيمن عليها الطابع السلافي. الإيقاعات في الثيمة الرئيسية
ليست مغايرة لـ التي استخدمها في رقصاته السلافية:

Molto vivace

ن أن

يكون بدائيا في أي مكان في العالم:

Poco sostenuto

لدى

شوبر - .

Vivace

ولكن ما يعقب ذلك هو الروح التشيكية. وهنا تشع عبقرية
دفورجاك الحقيقي:

مرّة

أخرى، ليست متعة العالم الجديد.
والآن الحركة الأخيرة. ينبغي أن أقول، بوجه عام، إن هذه هي
الأكثر سلافية من الكل، تذكر بالموسيقا الروسية أكثر من أي شيء
آخر، افتتاح الحركة القوي يذكرنا بـ موسورسكي:

Allegro con fuoco (♩ = 152)

كي

«صور من المعرّص»:

Allegro con brio e feroce

49

إن التشابه كبير إلى حد مذهل.
الآن وصلنا إلى الثيمة الرئيسية:

مقاه

تكون

روح

الأمريكية، ليس في النعمات نفسها، لكن في تناولها. هو ذا المقطع:

ضد الثلاثيات في السحن:

لكن هذه يمكن أن تكون إحساساً شخصياً فقط، ولو كان توارث أفكاره على أية حال، فالإحساس الأمريكي يهدره فوراً الرجوع إلى فاغنز في أوبراه تانهاوزر:

جاز
المغني الجوال:

رشاقة النغمات في قسم الكمان:

إنه من العبث الـ «Blind Mice» إلى الموسيقى:
مجيء «Three»

علاوة على ذلك فقد زيدت بضعة ميزورات بروح تشيكية:



الأور
الأيب
كل

دفورجاك الدائري — هي اداة ورتها من بيتهوفن وتشومان
وبيرليوز. يعني أن ثيمات من حركات السيمفونية الأول تعاود
الظهور في الحركات التي تليها في تنويعات، مما يخلق تأثيراً
دراماتيكياً. في هذا العمل يعيد دفورجاك ثيمته الأساسية في الحركة
الثانية، ويعيد ثيمات من الحركتين الأوليين في الحركة الثالثة. وفي
الحركة الرابعة تعود للظهور ألحان من الحركات الثلاث. وهذا
الامتداد تناوله النقاد بقسوة. ولكن ربما فعل دفورجاك ذلك لأنه
على ما يبدو غير قادر على إنهاء الحركة؛ كان واضحاً حبه الكبير
لها لدرجة أنه لا يود تركها. ثمة كودا واحدة بعد الأخرى، وحين
تعتقد أنها النهاية يقرر استخدام واحدة أخرى من حركة سابقة.
وحين يصل الختام إلى الأورد الأخير المنتصر، يلجأ إلى الـ
ديمينويندو (تلاشي الصوت تدريجياً)، وهكذا تنتهي الحركة بهدوء.
حسن، لنتمتع بهذه السيمفونية بصفقتها تأليفاً أوروبياً رائعاً
ومؤثراً، ولكن دعونا لا نتوقعها أمريكية، أو دليلاً يسترشد به
المؤلفون الأمريكيون. فمن أجل ذلك ينبغي أن نتخطى ربع قرن
من التاريخ للوصول إلى غيرشوين وكوبلاند وهاريس. لكن ذلك
يتطلب مناقشة أخرى.

الأوركسترا السيمفونية

تاريخها - آلاتها - أركانها

مدخل في علم الصوت

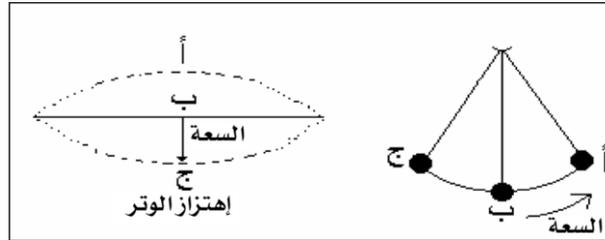
في بداية البحث وقبل الدخول إلى عالم الأوركسترا، ينبغي معرفة آلية صدور الصوت من الآلات الموسيقية، وأسباب تغير طبقة الصوت وشدته واختلاف خامته...، فالصوت هو شكل من أشكال الطاقة التي تنتشر عبر الأوساط المادية (صلبة – سائلة – غازية)، مشكّلة تموجات صوتية من خلال التضامات والتخلخلات التي تصيب ذرات الهواء المحيطة بالجسم المهتز المؤد للموجة لحظة بدء انتشارها، وإن ما يلزمنا من هذه المقدمة هو الكشف عن التفسير الفيزيائي لأهم المصطلحات الموسيقية الصوتية وهي:

1 - الطبقة (Pitch)

2 - الشدة الصوتية (Dynamic)

3 - اللون الصوتي (Tone Colour)

4 - دور صندوق الرنين المصوت للآلة



عند سحب الكرة من حالتها الساكنة في (ب) وإفلاتها عند (أ) سوف تتحرك من (أ) إلى (ب) متزايدةً في سرعتها تدريجياً حتى تصل إلى أقصى سرعة ممكنة عند النقطة (ب)، ومن ثم تتجاوزها متباطئةً في سرعتها تدريجياً لتتعدم سرعتها عند وصولها إلى (ج)، ومن ثم تعود بحركة عكسية تماماً من (ج) إلى (ب) متزايدةً في سرعتها حتى تصل إلى ذروتها في (ب) ثم تتجاوزها متباطئةً في سرعتها تدريجياً لتتعدم سرعتها عند وصولها إلى (أ)، لتعاود حركتها بنفس الشكل على التوالي.

تتباطأ الحركة شيئاً فشيئاً بسبب الاحتكاك بذرات الهواء وعامل الجاذبية الأرضية، إلى أن تفقد طاقتها تدريجياً لتستقر في النهاية عند (ب).

تسمى الحركة الكاملة من (أ) إلى (ج) ومن (ج) إلى (أ) مروراً بالمركز (ب)، بـ (الاهتزازة) أو (الذبذبة)، ويؤدي تتالي هذه الاهتزازات أو الذبذبات بانتظام إلى حدوث الموجات الصوتية التي تنتج عن التضامات والتخلخلات المتعاقبة الناتجة عن الاضطرابات المتكررة الحاصلة في ذرات الهواء المحيطة بحركة الجسم المهتز بشكل منتظم (الوتر – ريشة الآلات النفخية – الغشاء الجلدي للآلات الإيقاعية...)، وهي آلية توليد الموجة الصوتية في الآلات الموسيقية، وتختلف سرعة الموجة حسب نوعية الوسط الناقل، فكلما ازدادت صلابته ازدادت سرعة انتشار الموجة.

1 - الطبقة الصوتية (Pitch)

يطلق اصطلاح التردد (Frequency) على عدد الاهتزازات في الثانية الواحدة، وتقاس بوحدة الهرتز (Hz)، فكلما ازداد التردد (عدد الهزات في الثانية الواحدة) ازدادت حدة النغمة الموسيقية (Pitch). وكلما نقص التردد انخفضت طبقة النغمة. وتستطيع الأذن البشرية التقاط الاهتزازات الصوتية المحصورة بين الترددتين من (16Hz) إلى (20000Hz) أو (20KHz).

وضمن هذا المجال الترددي (السمعي) للأذن البشرية تنحصر الأصوات التي نسمعها في محيطنا ضمن الحياة اليومية. أما الاهتزازات الموجودة خارج هذا المجال فلا تستطيع الأذن البشرية سماعها، وتسمى بالأمواج فوق الصوتية أو تحت الصوتية.

2 - الشدة الصوتية (Dynamic)

تسمى المسافة التي يقطعها الجسم المهتز من (أ) إلى (ب) بـ (سعة الاهتزازة)، وهي المسؤولة عن مدى ارتفاع أو انخفاض شدة الصوت (Volume)، وتقاس شدة الصوت فيزيائياً بوحدة الديسيبل (Decibel)، أما في الموسيقى فيعبر عن تباينات شدات الصوت بوساطة إشارات اصطلاحية (Crescendo — F — P — Diminuendo...) وتدعى بالتظليل الموسيقي (Nuances).

3 - اللون الصوتي (Tone Colour)

كما يعتبر اللون الأبيض مركباً لأنه مزيج من سبعة ألوان تسمى بـ (ألوان الطيف)، والتي تراها العين في آن معاً، فإن أي صوت طبيعي هو عبارة عن مزيج من ستة عشر تردداً (نغمة) تسمعها الأذن البشرية كنغمة واحدة (Harmonic Series)، وتسمى هذه السلسلة من النغمات التوافقية بـ (سلسلة الطيف الصوتي) (Spectrum). وهي عبارة عن مزيج ترددات لنغمة أساسية (Fundamental tone) مع خمسة عشر تردداً لنغمات ثانوية صاعدة (Over Tones) منسجمة مع النغمة

الأساسية لكنها أقل منها شدة صوتية، وتسمى بالنعجمات الطيفية (Partial Tones)، وهي المسؤولة عن إعطاء لون الصوت الخاص والمميز لكل آلة موسيقية عن الأخرى أو صوت بشري عن الآخر، إذ تُفسَّر عملية التمايز بين لون صوت وآخر على خفوت بعض النعجمات الطيفية الخمس عشرة وسماع الباقي ممزوج مع النغمة الأساسية للسلسلة (الاختلاف في نسب المزج كما تختلف وتتمايز الألوان المركبة عند اختلاف نسب الألوان الممزوجة الداخلة في تركيبها). وتعود عملية خفوت وسماع بعض النعجمات الطيفية إلى عدة عوامل تتعلق بصناعة الآلة، كخامة مولدات النغمة (أوتار - ريش الآلات النفخية - الأغشية الجلدية للآلات الإيقاعية...) وأبعادها (طولها، مقطعها...) جودة الصندوق الرنان وشكله وحجمه.

15 طيف 1 + أساسية

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

ات صاعدة نغمة

أساسية	الأنبوبة	الوتر
أساسية		
طيفية 2		
طيفية		
طيفية		

1

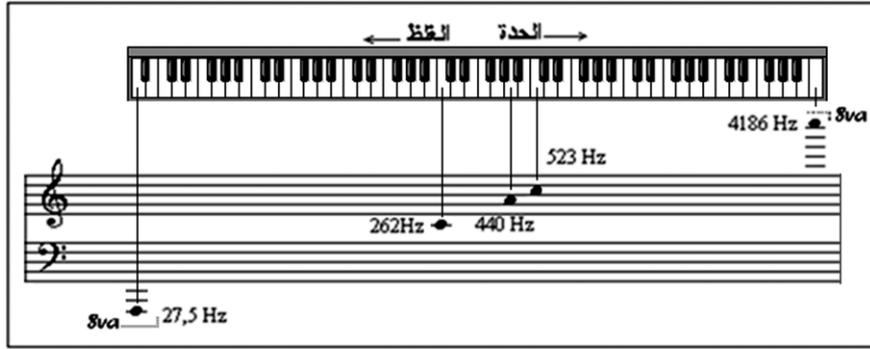
4 - صندوق الرنين المصوت

يقوم صندوق الرنين المصوت للآلات الموسيقية بتضخيم شدة الصوت الناتج من مولّد النغمة، ويفسّر ذلك فيزيائياً، بأن الجسم المهتز (الوتر — ريشة الآلات النفخية — الغشاء الجلدي للآلات الإيقاعية...) لا يستطيع التأثير إلا على كمية الهواء الضئيلة المحيطة به مباشرة. أما عند وجود صندوق الرنين المصوت فإن الاهتزازات الأولية الناتجة عن الجسم المهتز تنتقل (قسرياً) لتشمل كمية الهواء الموجودة داخل الصندوق المصوت، وبالتالي فإن ازدياد كمية الهواء المتأثر بالاهتزاز تؤدي إلى رفع الشدة الصوتية الصادرة عن الجسم المهتز، وقد اصطلح على تسمية اهتزاز صندوق الرنين المصوت بـ (الاهتزاز القسري).

مجال الأصوات الموسيقية

كما أسلفنا سابقاً فإن الأذن البشرية تستطيع التقاط جميع الاهتزازات الصوتية الواقعة بين المجالين (16 Hz إلى 20000 Hz)، أما في الموسيقا، فلا يستخدم هذا المجال السمعي كاملاً، إنما تقع الأصوات الموسيقية — من أدنى نوتة موسيقية (باص) إلى أعلاها (حاد جداً) — بين الترددتين (27 H، 5 إلى 4186 H)، وبشكل عملي بين الترددتين (46 Hz إلى 4000 Hz) وهو المجال الصوتي للأوكتافات الموسيقية السبعة الذي تنحصر

فيه اهتزازات جميع النغمات الموسيقية (ترددات مساحة البيانو، وهو أوسع الآلات الموسيقية من حيث المساحة الصوتية).



تشبه قاعة الأوركسترا صندوق الرنين المصوت لآلة موسيقية كبيرة هي الأوركسترا ذاتها، لذلك فإن عملية بناء قاعات الأوركسترا تعد اختصاصاً فنياً معمارياً قائماً بذاته، لما يتطلبه هذا البناء من دراية في علم الصوتيات (Acoustics)، إضافة إلى فن العمارة وقواعده. إذ إن الإخلال بأي تفصيل صغير قد يؤدي إلى تشوّه الصوت الطبيعي داخل القاعة. ويندر وجود علماء صوتيات ومهندسين مختصين في العالم، وبشكل علمي أدق فإن أي خطأ هندسي في بناء القاعة قد يؤدي إلى تضخيم أو تشتيت الأصوات، وخاصة بعض أصوات السلسلة التوافقية (سلسلة الطيف الصوتي) المرافقة لكل نغمة موسيقية. وإن ظاهرة امتصاص أحد الأصوات الناتجة عن السلسلة التوافقية ضمن علم الصوتيات تدعى ظاهرة الموت الصوتي. أما عملية تضخيم أحد الأصوات أكثر من المطلوب فتسمى ظاهرة الضجيج الصوتي الشاذ. وباختصار فإن قاعة الأوركسترا (Auditorium) هي أشبه بصندوق رنان يجب أن يتناسب مع الآلة الموسيقية المخصص لها (الأوركسترا) حجماً وشكلاً وتركيباً. ويشير المهندس المعماري وعالم الصوتيات أدولف لوس (Adolf Loos) حجة العالم في علم الصوتيات إلى أن (سمعيات أي صالة لا ترتبط بشكل ونسب بنائها التي تتبدل من عصر إلى عصر وفقاً لتطور الذوق المعماري فحسب بل إنها

ترتبط أيضاً بنوعية ونسب مواد البناء الداخلة في التكوين الداخلي لبناء القاعة).

تعدُّ قاعة (جمعية أصدقاء الموسيقى) في فيينا أفضل قاعة أوركسترا في العالم من حيث الجودة الصوتية، إذ توصل علماء الصوتيات إلى أن الانعكاسات الصوتية الضارة شبه معدومة في هذه الصالة. ويذكر أنه في مانشستر بإنجلترا بُنيت صالة كونسرت كنسخة طبق الأصل عن صالة (جمعية أصدقاء الموسيقى) في فيينا، إلا أن النتيجة عند الافتتاح كانت مخيبة للآمال من حيث الجودة الصوتية. لكن الغريب في الموضوع أنه مع مرور الزمن وتوالي حفلات الكونسرت أصبحت الجودة الصوتية لهذه القاعة من أجود ما يكون، وهذا ما يؤكد النظرية القائلة بأن صالة الكونسرت هي (صندوق رنان كبير). فمن المعروف أن جودة الآلة الوترية تزداد مع تقدم الزمن شرط متابعة العزف عليها وسلامتها، وهذا سر كبير في عالم بناء القاعات الجديدة. فحتى إذا كان البناء سليماً من حيث التصميم فإن الجودة الصوتية تأتي مع الزمن. والسبب العلمي لهذه الظاهرة يعود إلى أن الاهتزازات الصوتية تترك أثراً فعالاً كالبصمات على خلايا وألياف الجدران الخشبية للصالة. ومع مرور الزمن فإن هذه الأماكن تصبح أكثر قدرة على تضخيم هذه الاهتزازات، فيما ينعكس إيجاباً في حالة الصوت ضمن القاعة، لذلك فإن العالم أدولف لوس ينصح بأن تُخصَّص كل صالة لنوع واحد من الموسيقى، إذ يقول (لو عزفت فرقة جاز نحاسية في قاعة «جمعية أصدقاء الموسيقى» في فيينا لأدى ذلك إلى تدمير قيمتها الصوتية دون شك).

يلجأ بعض المهندسين والموسيقيين المحترفين إلى بعض التحسينات النسبية في قاعات الكونسرت من خلال بعض الإجراءات والتعديلات الداخلية في القاعة بهدف تحسين الجودة الصوتية كإضافة ألواح خشبية عاكسة للصوت في أماكن معينة أو وضع قطع قماشية من الصوف أو المواد الطبيعية الماصة



(الكاتمة) للصوت لتخفيف بعض الترددات (ضحيج صوتي شاذ).

وهكذا فإن العارفين بهذا الشأن يأخذون بالحسبان كل احتمالات وتفاصيل وضع الرنين الصوتي للصالة، ولا يفوتنا ذكر فروق الرنين الصوتي للصالة بين حالتها وهي فارغة وحالتها وهي مليئة بالجمهور. فالجسم البشري يعد من الأجسام الكاتمة للصوت، بل أكثر من ذلك فإن ارتداء الجمهور للألبسة الصوفية الشتوية يلعب دوراً كبيراً في زيادة عملية الكتم أكثر منه في الأمسيات الصيفية. لذلك فقد جرت العادة في بعض الصالات العريقة أن يخلع الناس معاطفهم الصوفية قبل الدخول إلى القاعة.

وأخيراً فإن المايسترو الخبير بالصوتيات يقوم باختيار برامجه الموسيقية بما يتلاءم مع وضع كل صالة، إذ إن مؤلفات الباروك تختلف صوتياً عن المؤلفات الرومانسية التي قد تحتوي على النحاسيات الثقيلة، كما يضطر أحياناً إلى اختيار شكل أو ترتيب معين للأوركسترا بما يضمن أفضل جودة صوتية ممكنة.

تسمية الأوركسترا السيمفونية (Symphony Orchestra)

● الأوركسترا

هي مجموعة من العازفين على الآلات الموسيقية الكلاسيكية التي تنتظم ضمن أربع عائلات بأعداد متناسبة لإحداث التوازن الصوتي المطلوب وتقوم بتقديم الأعمال السيمفونية بأفضل شكل ممكن.

أما معنى كلمة أوركسترا لغوياً وتاريخياً فهي لفظ يوناني قديم تبنته جميع لغات العالم (بالفرنسية Orchestre — بالإنكليزية Orchestra — بالألمانية Orchester)، إذ كان هذا اللفظ يطلق على الجزء الأمامي من خشبة المسرح الذي كان يخصص للرقص قديماً، ومن ثم ومع تطور الدراما أصبح هذا المكان يخصص لجلوس الفرقة الموسيقية المرافقة للدراما، ثم تطور الى حفرة على شكل خندق حتى لا يحجب جلوس الموسيقيين الرؤية عن الحضور. أما حديثاً فقد أصبح اللفظ يطلق على الفرقة الموسيقية وليس على مكان العزف، ومع مرور الزمن فقد أخذت الأوركسترا تستقل عن الدراما بشكل واضح انطلاقاً من عصر باخ وهاندل.

كان تعداد عازفي الأوركسترا في العصر الكلاسيكي بحدود الأربعين عازفاً (عصر موتسارت وهايدن)، فقد اشترك بعزف سيمفونية هايدن (الإمبراطورية) فرقة وترية مضاف إليها مجموعة نفخ خشبية (1فلوت + 2أوبوا+2باصون+2هورن) وكان هذا النموذج يسمى بأوركسترا الحجرة (Chamber Orchestra) (دون نحاسيات أو آلات إيقاع). أما بيتهوفن فقد توسع في تشكيل الأوركسترا كماً ونوعاً إذ أضاف آلات نحاسية جديدة كألة الترومبون وآلات إيقاعية، حتى بلغت في وقتنا الحالي حدود (120) عازفاً من العائلات الأربعة، تشكل منهم عائلة الكمان نسبة الثلثين تقريباً، وقد بالغ بعض المؤلفين — من باب التجريب — في زيادة عدد العازفين إلى حد كبير، إذ قارب تعداد الأوركسترا الألف بين عازف ومغني كورال في سيمفونية ماهر (1860—1911) الثامنة التي سُميت نسبة لذلك بـ (سيمفونية الألف). كما بلغ عدد العازفين في أحد أعمال بيرليوز (1803—1896) الستمئة، ويضاف قسم الكورال للأوركسترا في الأعمال الغنائية أو الكورالية أو الأوبرالية عموماً.



السيمفونية

كما هي أهمية الألوان بالنسبة للرسام، وكما هي خصوصية ودور كل لون ضمن اللوحة، وكما يلعب عامل المزج ونسبه دوراً كبيراً في خدمة تقديم وإبراز مدى الذوق والتعبير الخاص بصاحبه، فكذلك هي الآلات المختلفة في الأوركسترا بالنسبة للمؤلف، إذ إن كل آلة صغيرة أم كبيرة تملك تأثيرها الصوتي الخاص والمميز الذي يخدم المؤلف في إكمال عمله الموسيقي وتقديم أفكاره بالشكل الأنسب.

أما كلمة سيمفونية (Symphony) فهي كلمة يونانية مركبة من مقطعين (Sym) وتعني (في أن معاً) و(Phone) وتعني صوت، وبالتالي يصبح معنى المفردة (مجموعة الأصوات التي تسمع في أن معاً)، وقد أطلق الإيطاليون اصطلاح سيمفوني في القرن السابع عشر على الافتتاحية الموسيقية للدراما، كما استخدموه كدلالة على المتتاليات الأوركسترالية، ومن ثم أتبع بكلمة الأوركسترا، ليصبح (الأوركسترا السيمفونية — Orchestra Symphony) بمعناها الحالي.

نظام ترتيب الأوركسترا (Orchestra Order)

وهو نظام ترتيب مواقع الآلات وجلس وتوضع أفراد الأوركسترا، وكما ذكرنا فإن الأوركسترا تتألف من أربع عائلات لكل منها شخصية مستقلة وطابع مميز.

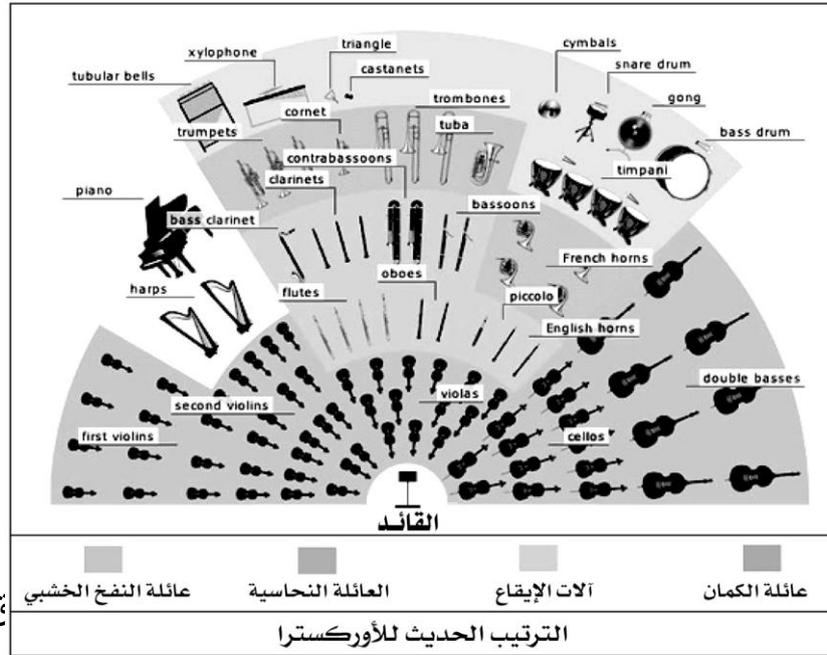
تمتد المساحة الصوتية لمجموع آلات كل عائلة، من طبقة الباص حتى الطبقة الحادة، وتتوضع هذه الآلات ضمن الأوركسترا ضمن نظام مدروس بهدف الحصول على أفضل توازن وجودة صوتية ممكنة. ومع مرور الزمن ظهرت عدة نماذج لترتيب وتنظيم الأوركسترا، وُعدت نماذج قياسية وأصبحت أشبه بنظم عالمية معتمدة. ويعد نظام ترتيب أوركسترا بيتهوفن (1770) — (1827) من أهم هذه النماذج، وفيه تجلس الوترية في مقدمة

المسرح تليها آلات النفخ الخشبية (في الوسط) وفي الخلف تمتد النحاسيات والآلات الإيقاعية، إذ تجلس مجموعة الكمان الأول (VI I) على يسار المايسترو، والكمان الثاني (VI II) على يمينه. كما كان لفاغندر (1813—1883) نموذج الخاص الذي وضعه لأوركسترا (مانهايم)، وهو يتلخص بأن تجلس العائلات الأربع بشكل خطوط متوازية متعاقبة من مقدمة المسرح باتجاه العمق، حسب التسلسل التالي (قسم الوترية — قسم النفخ الخشبي — قسم النحاسيات — قسم الإيقاع)، أما أوركسترا توسكانيني (1867—1957) فقد كانت مؤلفة من (119) عازفاً مرتبين على الشكل التالي:



الأوركسترات، على سبيل المثال الأوركسترا السيمفونية الوطنية السورية وأوركسترا القاهرة السيمفونية، وهو نموذج مطور عن النماذج السابقة تتوضع فيه الفيولونسيلاات وخلفها الكونترباسات على يمين المايسترو (في موقع الكمان الثاني كما في النماذج السابقة)، فيما يجلس الكمان الثاني (أمام ويسار) المايسترو، أي بعد الكمان الأول. وباختصار فإن عائلة الكمان تتعاقب تباعاً على شكل هلال أمام المايسترو من يساره الى يمينه، انطلاقاً من

مجموعة الكمان الأول (الطبقة الحادة) حتى مجموعة
الفيولونسيلاات والكونترباسات (طبقة الباص).



السرور، وورستر، جيب سورج، سوربر، سور،
وخلفها كتلة التينور (على يسار المايسترو)، وتتوضع كتلة
الآلتو، وخلفها كتلة الباص (على يمين المايسترو).

1 - المايسترو

— بالإنكليزية **Conductor** — بالإيطالية **Maestro**
بالألمانية **Kapellmeister** — بالفرنسية **Chef**
(D'orchestre).

(المايسترو) كلمة إيطالية الأصل تعني الأستاذ أو المعلم، ثم
أصبحت فيما بعد لقباً لقائد الأوركسترا، ويشغل المايسترو أهم دور
في الأوركسترا نظراً لأهمية عمله. فقيادة الأوركسترا ليست بالأمر
البسيط، فقد يعجز المؤلف عن قيادة عمله إذا وقف كمايسترو

وحمل عصا القيادة، وبالتالي فإن قيادة الأوركسترا هي اختصاص قائم بحد ذاته، وهو بمقام المخرج بالنسبة للأعمال الدرامية.

تحتاج قيادة الأوركسترا إلى الموهبة والعلم في آن، فالمايسترو هو عقل الأوركسترا وروحها، إذ يقوم بشرح وتفسير مضمون المدونة الأوركسترالية (البارتيتورا) للعازفين بما يضمن نقل قصد المؤلف وغاياته. فمن واجبات قائد الأوركسترا إحياء روح المؤلف وبعثها من جديد بأسلوبه الخاص. فلكل قائد أوركسترا بصمته الخاصة التي يضيفها على العمل، لذلك فإننا نرى كيف تتمايز المقطوعة ذاتها من قائد إلى آخر حتى لو أدتها ذات الأوركسترا. وكثيراً ما يجري تساؤل حول أهمية دور المايسترو ومعنى حركاته (هل هي مجرد استعراضات بهلوانية شكلية، أم هي إشارات ذات معنى دلالي؟ وهل إن جميع العازفين يعون معنى هذه الحركات الإيمائية...؟)، لذلك ينبغي للموسيقي الذي يريد الوصول إلى عالم قيادة الأوركسترا أن تجتمع فيه عدة مزايا كـ (قوة الشخصية، وحاسة السمع المرهفة، والثقافة الواسعة، وقدرة العزف على أكثر من آلة موسيقية واحدة، يجذب أن يكون البيانو أحدها....).

يدرس قائد الأوركسترا علوم الموسيقى النظرية كالنظريات والتأليف وعلم الآلات الموسيقية. وقد ظهرت عدة مدارس لقيادة الأوركسترا، تتمايز فيما بينها بحسب المناهج المتبعة والتخصص بعصور معينة وأحياناً بمؤلفين معينين. كما يوجد تخصصات لقيادة الأعمال الكورالية أو الأوبرالية أو السيمفونية. في الأعمال الأوبرالية تكون الأوركسترا مرافقة للغناء، أما في الأعمال الآلية السيمفونية فتكون الأوركسترا هي محور العمل.

سابقاً حتى عهد باخ حين كانت الأوركسترا لم تكتمل بعد، كان عازف الكلافيسان يقود الفرقة بقليل عناء وهو يتابع العزف على آتته، فلم يكن عمله يتعدى بعض الإشارات القليلة كإيعاز البدء والختام وبعض الإشارات القليلة الأخرى. إلا أن تطور وتضخم

الأوركسترات وتعقيد المؤلفات، فرض وجوب قيام أحد الموسيقيين المهرة بالتفرغ للقيادة بهدف الربط والتنسيق بين هذا العدد الكبير والمتنوع من الموسيقيين، إذ تصبح الأوركسترا أشبه بآلته الجديدة التي سوف يعزف عليها.

في عام 1922 ظهر في الاتحاد السوفياتي أوركسترات من دون قائد، كما ظهرت في تشيكوسلوفاكيا والمجر وأمريكا، إلا أن هذه البدعة توقفت سريعاً وأثبتت عدم جدواها، وبالتالي فقد أثبتت أهمية دور قائد الأوركسترا.

2 - العازف الأول

(بالإنكليزية **Leader** - في أمريكا **Concert Master**). وهو أمهر العازفين في الأوركسترا، ويولي قائد الأوركسترا أهمية، ويعد مساعداً لقائد الأوركسترا. آله الكمان إذ يجلس في مقدمة عازفي الكمان الأول وعلى يسار القائد ويمين حامل النوتة. توكل له عدة مهام منها كتابة الأفواس للوترات وتجهيز الأوركسترا وضبط دوزانها قبل الشروع بالعمل من قبل المايسترو.

3 - عصا القيادة

(بالإنكليزية **Stick** - بالفرنسية **Baguette** - بالإيطالية **Bacchette**)

تعود مهمة قيادة الأوركسترا إلى القرن الخامس عشر، فقد كان قائد (كورال السكستين) يستخدم لفافة من الورق لتحديد الزمن ومواقع الصمت ونقل تعليمات الأداء والتعبير. كما كان عازف الهاربسيكورد يقوم بمهمة القيادة إضافة إلى العزف على آله، ويذكر أن يوهان سيباستيان باخ كان يقوم بهذا الدور عند تقديم أعماله.

في منتصف القرن التاسع عشر وفي العاصمة النمساوية فيينا، ظهرت طريقة يوهان شتراوس الابن بالاعتماد على قوس آلة الكمان في قيادة فالساته الشائعة، هذه الطريقة التي مازالت حتى

الآن معتمدة من قبل بعض عازفي الكمان الكبار أثناء أداء بعض كونسيرتويات باخ للكمان والأوركسترا.

استمرت قيادة الأوركسترا من قبل عازف الهاربسيكورد في ألمانيا حتى أوائل القرن التاسع عشر، حينما ظهر في فرنسا أسلوب جديد يعتمد على ضرب الأرض بوساطة عصا غليظة لتحديد الإيقاع. ويذكر أن الموسيقار (جان باتيست لولي) هرس إصبع قدمه بهذه العصا الغليظة مما أدى إلى انتشار المرض في قدمه وقد توفي إثر ذلك.

يفضل بعض القادة الاعتماد على أيديهم في قيادة الأوركسترا دون الاعتماد على العصا، ومازال قادة الكورال حتى الآن يتبعون هذا التقليد.

4 - المدونة الأوركسترالية

(بالإنكليزية **Orchestral Score** ————— بالإيطالية **Partitura**).

هي التدوين الكامل للعمل الموسيقي، وهي أشبه بالسيناريو للعمل الدرامي، إذ تُرتَّب الآلات بنظام تسلسلي من الأسفل إلى الأعلى بحسب العائلات على الشكل التالي (الوترات — الإيقاع — النفخ النحاسي — النفخ الخشبي)، أما عند إضافة الآلات المساعدة فيصبح الترتيب على الشكل التالي:

الأورغن — الوترية الجهيرة — الكورال — الوترية العليا — البيانو — الهارب — الإيقاع — النحاسيات — النفخ الخشبي.

وفي حال وجود آلة عزف منفرد (كونشيرتو) أو مجموعة غنائية أو غناء منفرد فإنها تتوضع بين الوترية والنقر.

تُرتَّب الآلات ضمن عائلات بحيث تكون الآلات الحادة في الأعلى، ثم تليها هبوطاً الآلات الأخفض فالأخفض، ويدوّن المؤلف المصطلحات والتعليمات لكي يتم إيصال الفكرة الموسيقية بأفضل شكل ممكن.

تُخصّص البارتييتورا للمايسترو فقط، فيما يعطى كلُّ عازف ما هو خاص به فقط من المدونة.

تريستان وإيزولده

Tristan and Isolde

أوبرا للمؤلف ريتشارد فاغنر، وضع نصها، المبني على أسطورة من القرون الوسطى، المؤلف نفسه

ميلتون كروس

ترجمة ديالى حنانا

الشخصيات

بحار شاب	تينور
إيزولده، أميرة إيرلندا	سوبرانو
برانغينه، وصيفة إيزولده	ميتسو - سوبرانو
تريستان، فارس كورنول	تينور
كورفينال، تابع تريستان	باريتون
ميلوت، أحد رجال حاشية الملك مارك	تينور
الملك مارك، ملك كورنول	باص
راعي	تينور
مدير دفة المركب	باريتون
فرسان، جنود، حاشية، بحارة	
المكان : فوق سفينة، كورنول، بريطانيا	
الزمان : القرون الوسطى	

التقديم الأول : مسرح البلاط الملكي، ميونيخ، 10 حزيران عام
1865
اللغة الأصلية : الألمانية

في عام 1857 قرر فاغنر أن يوقف مؤقتاً عمله في خاتم
النيبيلونغ ليلتفت إلى تأليف تريستان وإيزولده، وهو الموضوع
الذي شغل اهتمامه منذ عام 1854. وقد أنهى فاغنر الأوبرا في
عام 1859، لكن لم يُقدم العمل إلا بعد ست سنوات. وبعد عدة
تأجيلات قُدِّم العمل بقيادة قائد الأوركسترا اللامع هانس فون بيلو
بحضور لودفيغ ملك بافاريا، راعي فاغنر، وجمهور من الوجوه
البارزة. وعلى الرغم من أن أفكار الأوبرا الموسيقية المتقدمة
كانت خارج فهم الجمهور وإدراكه، فإن الأوبرا حازت الرضا
والاستحسان. وقد مثلت هذه الأوبرا، في المقام الأول، نصراً
فنياً، وليس نجاحاً جماهيرياً.

تعرض المقدمة الموسيقية ببلاغة العديد من موتيفات الأوبرا
الموسيقية. وتبدأ بثيمات الاعتراف بالحب والرغبة، ثم تنتقل إلى
موتيف نظرة الحب. وبعد أن تصل الموسيقى إلى درجة من الحدة،
تندفع برشاقة من خلال ثيمات شراب الحب وجرعة الموت، إلى
الموتيف الذي يرمز إلى توق العاشقين إلى التخلي عن فكرة
الموت. ومرة ثانية تعود الثيمة الأولى لتتنسج ذروة ضخمة، ثم
تخدم متحولة إلى تصريح تأملي بألم الحب - موتيف التوق.

الفصل الأول

ظهر السفينة التي كُلف تريستان بأن ينقل بها إيزولده من
إيرلندا لتصبح عروس عمه مارك ملك كورنول. نرى سرادقاً
ملكياً قد شُيِّد قرب مقدمة السفينة. إلى الجانب أريكة تضطجع عليها

إيزولده التي يعلو وجهها الغضب والاكتئاب. تقف برانغينه قرب ستارة مفتوحة تتأمل البحر.

يأتي من المركب في أعلى الصاري صوت بحار يتغنى بعذراء إيرلندية. تصدم الكلمات أذني إيزولده، التي تعتقد بأنها المعنية، فتنهض من على الأريكة مبدية إنزعاجها من هذه الإهانة. وبنفاد صبر تسأل برانغينه كم مضى من الزمن على إبحارهم. وحين تجيب وصيفتها قائلة إن السفينة سوف ترسو في كورنول في المساء، تتجاهل إيزولده الرد مستسلمة إلى انعكاسه المؤلم عليها. إنها وهي ابنة السحرة الأقوياء الذين يستطيعون الهيمنة على قوى الطبيعة، راضية بالجرعات السحرية المخمرة لتداوي بها جراح عدوها اللدود. وبثورة غضب تطلب من الريح والأمواج أن يدمروا السفينة ومن عليها. تحاول برانغينه تهدئتها، لكن إيزولده تصرخ قائلة: إنها تكاد تختنق، وتأمرها بإسدال الستائر.

الآن يصبح القسم الأعظم من ظهر السفينة واضحاً البحارة منهمكون بمهامهم. يقف تريستان وحده ناظراً إلى المياه، ويجلس كورفينال بجانبه. يُسمع صوت الحارس مرة ثانية وهو يغني نشيد البحارة بموتيفه المميز. تحمق إيزولده في وجه تريستان وتعلق قائلة إن هذا البطل الخرافي — الذي لا يسكن قلبه إلا الموت — تنقصه الجرأة ليواجهها. يضيف موتيف الموت خطراً محتملاً على كلماتها، وتطلب من برانغينه أن تُعلم تريستان بأنها راغبة في رؤيته — وهذا أمر وليس رغبة.

وبمرافقة موتيف البحر بإيقاعه القوي، تقترب برانغينه من تريستان، وتنقل له رسالة إيزولده. يجيبها تريستان قائلاً: إن له الشرف أن ينفذ مهمته ويرافقها لتقابل الملك مارك حين ترسو السفينة. ويضيف قائلاً إنه لا يستطيع في هذه اللحظة ترك دفة السفينة. يتدخل كورنيغال قائلاً: إن الفارس تريستان لا يتلقى أوامره من امرأة. إنه يغني مقطعاً مفعماً بالقوة يسرد من خلاله قصة مورولد، اللورد الإيرلندي الذي كان سيقترن بـ إيزولده والذي

حاول جمع الضرائب من كورنوول، ولهذا قام تريستان الشجاع بقطع رأسه وأرسله إلى إيرلندا. يكرر البحارة المقطع على نحو حيوي.

تعود برانغينه غاضبة وتخبر سيدتها برفض تريستان وإهانة كورفينال. تستعيد إيزولده بحقد الأحداث المميتة في إيرلندا. لقد قدم تريستان إلى إيرلندا بعدما أصيب بجروح بالغة في قتاله مع مورولد ليداوي جراحه بوساطة فنون إيزولده السحرية. وقد دعا نفسه تانتريس، لكن إيزولده تكتشف هويته الحقيقية. فقد لاحظت أن ثمة قطعة مفقودة من سيف تريستان، وأن ثمة شظية من الفولاذ استخرجت من رأس مورولد تطابق تماماً نصل سيف تريستان. لذا همت إيزولده بقتل تريستان انتقاماً منه لقتله خطيبها. لكن الفارس نظر في عينيها نظرة سألبتها قوتها وإرادتها. وقد قامت بمداواته وأرسلته إلى كورنوول. وتتابع إيزولده بسخرية فنقول: إن هذا البطل العظيم يكافئها على جميلها بإرغامها على الزواج من عمه العجوز الملك مارك. وبوحشية تلوم إيزولده نفسها على ضعفها وشفقتها على تريستان.

تحاول برانغينه تهدئة إيزولده ومواساتها بقولها: إن عروس الملك مارك ستصبح ملكة مملكة عظيمة. تظهر إيزولده، عن غير قصد، عواطفها الحقيقية حين تتحدث عن العيش المؤلم قرب تريستان في حب غير متبادل. تفترض برانغينه المخلصة، لكن الساذجة، أن إيزولده قلقة حول نجاح زواجها، فتطمئنها قائلة: إن الشراب السحري الذي أعدته أم إيزولده سينجح في جعل حياتها الزوجية سعيدة.

تأمر إيزولده، التي استحوذت عليها أفكار الثأر والموت، برانغينه أن تجلب لها علبة الجواهر التي تتضمن مستحضرات أمها، وتأخذ منها زجاجة سم وتقول لـ برانغينه إنها ترغب فقد في هذه الجرعة السحرية، فتصاب الخادمة بالذعر. في غضون ذلك تتعاضم الحركة على ظهر السفينة حين يهيب البحارة السفينة لترسو

في الميناء. يدخل كورفينال إلى خيمة إيزولده الكبيرة ويخبرها بأن تكون جاهزة للترحيب بالملك مارك. تجيبه إيزولده ببرود قائلة: يتوجب على تريستان قبل أن يقودها للملك أن يطلب منها الصفح على سلوكه المتسلط. يعدها كورفينال بإيصال رسالتها.

وفي ذروة اليأس تفكر إيزولده بالانتحار، ثم تعانق برانغينه بحرارة وتطلب منها تهيئة كأس السم، ثم تضيف قائلة إن تريستان سيشرّب معها كأس الكفارة. وحين تحاول برانغينه أن تثنيها عن الأمر، تجيبها بسخرية غاضبة. وبحدة تغني إيزولده موتيف الموت. في غضون ذلك يدخل كورفينال معلناً حضور تريستان. هنا يردد موتيف تريستان في الأوركسترا. وبهدوء يدخل تريستان إلى الخيمة ويحيي إيزولده بهذه الكلمات: ما هي رغبة السيدة النبيلة؟ تجيب إيزولده قائلة: إن النبيل تريستان نسي مبادئ الفروسية — ليصلح الأخطاء التي ارتكبتها ويطلب الصفح من أعدائه. ثم تذكره بالعداء الدموي بينهما الذي لم يزل بعد. ويعنف تدين تريستان لارتكابه جريمة قتل مورولد الوحشية، وتقسم أن تنتقم. وباحترام شديد يقدم لهاسيفه. فتعلق قائلة إن الملك مارك لن يرحب بقاتلة فارسه موضع ثقته. ثم، متظاهرة بالتخلي عن أفكار الانتقام جانباً، تطلب من تريستان أن يشرب معها كأس السلام. وتطلب من برانغينه أن تحضر لها الشراب. يبدي يرتستان توجُّسه من القدر الذي ينتظرهما.

تقدم له إيزولده الكأس قائلة باستهزاء إن تريستان يمكنه الآن أن يخبر سيده بأنه شرب كأس الصداقة مع هذه العروس الشقراء التي أنقذت حياته، يتناول تريستان الكأس ويشربه بخضوع. تراقبه إيزولده للحظة، ثم تنتزع الكأس من يده، تشربه وترميه. يتجمد الاثنان حين تبدأ ثيمة الحب تهمس في الأوركسترا. وحين تتصاعد الموسيقى وتبلغ الحدة، يحرق الاثنان أحدهما بالآخر في ذهول. وبصرخات عاطفية يرتمي الاثنان كل في ذراعي الآخر. ومن القسم الآخر من السفينة يأتي صوت الكورس مرحباً بالملك مارك. تراقب برانغينه ما يحدث، وتندب نفسها على خدعتها باستبدالها

بجرعة الموت جرعة الحب. يتطرح العاشقان الغرام غافلين عن الجميع من حولهما. وبينما يهلل الرجال للملك مارك في كورس راعد، يحرق تريستان دون إدراك إلى الشاطئ. وبسرعة تضع برانغينه على كتفي إيزولده عباءة ملكية. وفي رعب مفاجئ تسألها إيزولده: أه ماذا كانت الجرعة؟ وحين تجيب برانغينه إنها جرعة الحب، يهتف تريستان وإيزولده بنشوة ممزوجة باليأس. وتسدل الستارة.

الفصل الثاني

هدية قصر الملك مارك في كورنول. تهيمن على المقدمة الموجزة ثيمة التوقع. الوقت ليلاً. ثمة مشعل على مدخل جناح إيزولده. ومن بعيد تسمع أبواق الصيد الملكي. تحرق برانغينه باتجاه الغابة، ثم إلى المدخل. تدخل إيزولده مسرعة وتغني بنشوة تلهفها لتكون بين ذراعي تريستان. تحاول برانغينه إعادتها إلى رشدها، وتحذرها قائلة: إن ميلوت يخطط للغدر، وهذا الصيد هو جزء من خطته الشرير. لكن إيزولده تسخر من مخاوفها وتطلب منها إطفاء المشعل إشارة لـ تريستان ليقترب. وحين تحتج برانغينه منتحبة، تغني إيزولده قائلة: إن القدر جمع بينها وبين تريستان، وترمي المشعل على الأرض، بينما نسمع في الأوركسترا ثيمة التوقع.

تتطلع إيزولده بحماسة إلى المدى وتحرك وشاحها، ويرافق حركاتها الثيمة التي ترمز إلى الوشاح. تتصاعد الموسيقى حين ترى إيزولده تريستان. وحين تصل الموسيقى إلى الذروة يندفع تريستان إلى الداخل. يتعانق العاشقان بنشوة ويتغنيان بمعجزة حبهما. وتدرجياً تخمد عاصفة شغفهما. يقود تريستان إيزولده ببطء إلى منحدر معشب، ثم يغنيان ثنائياً غنائياً رائعاً (O sink hernieder, Nacht der Liebe). وحين يتوقفان للحظة يُسمع صوت برانغينه المحذر قادماً من البرج (Habet Acht)، لكنهما

يتابعان غناء الثنائي. وفي حدة شغفهما يهتفان تاشدين الموت الذي
سيجمعهما إلى الأبد خارج حدود هذا العالم.

فجأة يتوقف تدفق الموسيقى وهي في ذروتها. تصرخ برانغينه
برعب، ويهرع كورفينال وهو يصرخ محذراً تريستان. عند ذلك
يدخل الملك وصيادوه يقودهم ميلوت. تسرع برانغينه وتقف إلى
جانب إيزولده. ويهب تريستان ويقف أمامها يحميها بترسه. يقف
الجميع دون حراك أو كلام، بينما تسمع في الأوركسترا ثيمات
تجلى الحب. يكسر تريستان الصمت مدمماً: فجر رهيب — للمرة
الأخيرة. يهتف ميلوت قائلاً: إن خدعته تكلفت بالنجاح وأوقعت
العاشقين في فخها. يجابه الملك مارك تريستان ويعنفه بمرارة
لخيانتته للصدقة والثقة. ثم يتساءل قائلاً: لم عامله القدر بمثل هذه
القساوة؟ فيقول تريستان بحزن ليس ثمة جواب. ثم يسأل إيزولده
عما إذا كانت على استعداد للحاق به إلى أرض الظلام التي يتوجب
عليه الذهاب إليها. وحين ترد إيزولده بالإيجاب، يصرخ ميلوت
قائلاً: إنه سوف ينتقم منه لإهانتته الملك، ويستل سيفه متحدياً
تريستان، الذي يقبل التحدي برضا بارد، ويندفع نحو ميلوت
ويتعمد ألا يقاوم خصمه الذي يطعنه. يندفع كورفينال وإيزولده نحو
تريستان الذي يسقط على الأرض، في حين يكبح الملك مارك
جماح الغادر ميلوت. يرعد موتيف الملك مارك بينما تسدل الستارة.

الفصل الثالث

فناء صخري في قلعة تريستان في بريتاني. في الخلف برج
للمراقبة يشرف على منظر المحيط الواسع. قبل ارتفاع الستارة ثمة
استهلال موجز يمتزج فيه موتيف المعاناة والتوق مع ثيمة شكوى
الوحشة والوحدة.

يتمدد تريستان، المصاب بجراح بليغة، على أريكة وكورفينال
إلى جانبه يراقبه عن كثب. من بعيد يسمع صوت مزمار راع كئيب
وحزين. وبعد هنيهة يظهر الراعي متسائلاً عما إذا كان تريستان

ما يزال نائماً. يجيب كورفينال؛ وكيف يستيقظ وهو يكاد يموت، ويطلب من الراعي أن يراقب أية سفينة تلوح في الأفق، كما يطلب منه أن يبدل لحن المزممار الحزين بلحن مرح.

يصحو تريستان، فيشرح له كورفينال، رداً على تساؤلاته المشوشة، كيف وصلا إلى قلعته — فبعد المباراة حمل سيده إلى السفينة التي نقلتهما إلى موطنهما. ثم يؤكد له قائلاً إن وجوده في موطنه سوف يشفيه من جراحه بسرعة. لكن تريستان الذي يهذي من الحمى ينادي إيزولده، ويهتاج من ضوء النهار الذي ارتبط بقدره المشؤوم. وحين يهدأ يخبره كورفينال قائلاً: إنه أوصى خادماً بجلب إيزولده من كورنول لعلها تشفيه كما فعلت ذلك من قبل. وفي عبارات مؤثرة يعبر تريستان عن اعترافه بوفاء كورفينال الذي قاسمه الفرح والعذاب وحتى الخيانة. شيء واحد لم يستطع هذا الصديق المخلص أن يشاطره إياه — ألم الحب المخيف في قلبه. وفي حمى الهذيان يتخيل تريستان سفينة إيزولده قادمة.

يحاول تريستان النهوض لكنه لا يقوى على ذلك، فيتمتم قائلاً، وهو يصغي إلى مزممار الراعي، إنه سمع هذا اللحن الحزين منذ زمن بعيد حين ماتت أمه وأبوه وإن هذا المقطع من اللحن ينسجم مع قدره. ومرة أخرى يعاوده جنون الألم فيلعبن جرعة الحب، ثم يصرخ باهتياج قائلاً إن السفينة تقترب. يحاول كورفينال تهدئته، ويغير الراعي لحنه الحزين، ويعزف لحناً بهيجاً. ثم ينطلق كورفينال نحو السور ويصف قدوم السفينة، فيطلب منه تريستان استقبال إيزولده.

وفي نوبة من النشوة والألم ينهض تريستان، ينتزع الأربطة، ويحاول الوقوف على قدميه. تظهر إيزولده وتناديه، في حين يحلق موتيف الحب ويتصاعد بروعة. يرتمي تريستان بين ذراعيها. ثم لا يلبث أن يلفظ أنفاسه وهو يردد اسمها. تركع إيزولده إلى جانب جسده وتندب قائلة: إن ذلك الموت سلبها سعادة اللقاء، ثم تنهار مغشياً عليها بجانبه.

يعود كورفينال، الذي كان يراقب ما يحدث بأسى، إلى رشده حين يقول الراعي إن ثمة مركب آخر قادم. يتطلع كورفينال إلى البحر فيرى سفينة الملك مارك. يُسمع من الأسفل صليل السيوف، وصوت برانغينه تنادي إيزولده. يندفع ميلوت صاعداً إلى الفناء فيعاجله كورفينال بضربة مميتة. وحين يصل الملك وأتباعه يهاجمهم كورفينال بشراسة. وأثناء احتدام القتال تتجه برانغينه صوب إيزولده. وسرعان ما يصاب كورفينال بجروح بليغة يسقط على إثرها ميتاً. يحدق الملك إلى المشهد وهو يتمتم: الآن الجميع — الجميع أموات.

تصحو إيزولده، فتخبرها برانغينه بأنها اعترفت للملك بقصة جرعة الحب، ولما سمع ذلك أقبل ليصفح عن إيزولده. ثم يضيف الملك قائلاً: إنه برأ تريستان من جميع التهم، وقرر تزويج إيزولده — تريستان، لكن الموت وحده هو الذي انتصر. هنا تبدأ إيزولده بغناء أغنية الوداع الرائعة (Mild und leise wie er lachelt). وحين يخلق صوتها في نشوة اقتراب الموت الروحية، تجيش ثيمات السعادة والفراق والتجلي في الأوركسترا وتبلغ ذروة عارمة. تسقط إيزولده فوق جسد تريستان — في النهاية يتحد العاشقان في الموت. يرفع الملك مارك يديه مباركا الجسدين. وتنتهي الوتريات الموسيقا المتلاشية. وتسدل الستارة.

ملحـق

مسرد
بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»

منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2008

❖ دراسات وأبحاث

- ❏ الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية:
صميم الشريف؛ العدد 1/1993.
- ❏ سيرغي رخمانيوف... عازف بيانو رغماً عنه: سينثيا الوادي،
ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و4/1993.
- ❏ كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام

- أبو السعود؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ ليست والبيانو: أني سيراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ مخطوط عربي في تدوين الموسيقى — شمس الدين الصيداوي
الدمشقي: د. بشير العضيبي؛ العدد 1994/5.
- ✧ جمال عبد الرحيم — التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1994/6.
- ✧ موتسارت ودابونتي — سيمياء سماوية: باتريك تشيرنوفيتش،
ترجمة يمام بشور؛ العدد 1995/9.
- ✧ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- ✧ مغامرة العشرينات، ميلو وهونيجر؛ وجان روي، ترجمة مفيد
عرنوق؛ العدد 1996/12.
- ✧ شكسبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران
اسماعيل ناجي؛ العدد 1997/15.
- ✧ شكسبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران
اسماعيل ناجي؛ العدد 1997/16.
- ✧ محن عباقررة الموسيقى العالمية وآخر أنفاسهم
الزكية: بشير نطفجي؛ العدد 1998/17.
- ✧ إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقى 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 الموسيقى ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد
1997/16.
- ✧ إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير):
د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- ✧ إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد
1998/18.
- ✧ إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير — 1 —: د. نبيل اللّو؛ العدد
1999/19.
- ✧ إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير — 2 —: د. نبيل اللّو؛ العدد

- 1999/20.
- ✧ إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير —3-: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/21.
- ✧ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللو؛ العدد 2000/23.
- ✧ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✧ كيف تُحلل الموسيقى: سيغmond سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- ✧ المتنبي ومنصور الرحباني؛ إعداد سلمى قصاب حسن، العدد 25، 2001.
- ✧ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- ✧ الموسيقى 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 31/2004
- ✧ الموسيقا هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت - تواتي، ترجمة أني سيراداريان، العدد 31/2004
- ✧ الموسيقا كأداة سياسية، زينة العظمة، العدد 32/2004
- ✧ بيتهوفن في حياته العاطفية، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 32/2004
- ✧ راهن الموسيقا العربية وتحديات العصر، أ.د. محمود قطاط، العدد 33/2004
- ✧ التأليف الموسيقي العربي المعاصر، د. محمد الماجري، العدد

-
- 2004/33
✧ تأثر الموسيقى العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شوره، العدد
2004/33
- ✧ الفيديو كليب وتكنولوجيا الأغنية ، ياسر المالح، العدد
2004/33
- ✧ العلاج بالموسيقا، د. نبيلة ميخائيل يوسف، العدد 2004/33
✧ نزار قباني والأغنية العربية : ياسر المالح، العدد 2005/34
✧ موسيقا إخوان الصفا: فتحي الخميسي، العدد 2005/36
✧ السبب الخفيف (فع): إدوار شمعون، العدد 2005/36
✧ أثر الموسيقى الإسبانية في اللحن والغناء العربي: ياسر المالح،
العدد 2005/36
- ✧ موقع التراث المحلي والإقليمي في التربية الموسيقية:
د. رتيبة الحفني، العدد 2005/37
✧ توظيف الألحان الشعبية 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 الموسيقى العربية، د. محمد القرني،
العدد 2006/39.
- ✧ آلة الكمان ودورها في الموسيقى 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.
- ✧ الثقافة 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 الموسيقى 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 — 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.
- ✧ المصطلحات في الموسيقا العربية، د. يوسف طنوس، العدد 2008/46.
- ✧ آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، د. عبد الحميد المعيني، العدد 2008/46.
- ✧ الموسيقا بين الجامع والكنيسة، د. يوحنا اللاطي، العدد 2008/46.
- ✧ الباحثون عن المتعة، مارتن بويد، ترجمة أمل خضركي، العدد 2008/46.
- ✧ اللحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل، د. يوسف طنوس، العدد 2008/47.
- ✧ محكمة الفن «أوبريت مجنون ليلي»، ياسر المالح، العدد 2008/47.
- ✧ الموال عند محمد عبد الوهاب، شادي منير أحمد، العدد 2008/47.
- ✧ جان سيبيليوس — في نشوة الهاوية، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة أبان زركلي، العدد 2008/47.
- ✧ مقارنة بين موسيقا الكنيسة وموسيقا الشعب، د. يوحنا اللاطي، العدد 2008/48.
- ✧ المعارضة الشعرية والأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 2008/48.
- ✧ البارون ردولف ديرلانجي، د. محمد الأسعد قريعة، العدد 2008/49.
-

-
- ✧ آلات النفخ التراثية في لبنان، د. يوسف طنوس، العدد
2008/49.
- ✧ اللمسة المصرية في المدرسة الرحبانية، ياسر المالح، العدد
2008/49.
- ✧ شيء ما يقال، ل. بيرنشتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد
2008/49.
- ❖ **أعلام**
- ✧ بيير مونتو في ذكراه الثلاثين – فرنسا، رفعت بنيان، العدد 7 و
1994/8.
- ✧ هنري بورسيل، أني سيراداريان، العدد 10/1995.
- ✧ أشهر عازفي الآلات النافخة — جاز، أنس الجاجة، العدد
1996/12.
- ✧ رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير، أحمد بوبس،
العدد 1998/17.
- ✧ سفياتوسلاف ريختر: محور العبقرية، أني سيراداريان، العدد
1998/17.
- ✧ سير جورج شولتي: وداعاً يا مايسترو، حسان موازيني، العدد
1998/17.
- ✧ علي الدرويش المصري من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله
الفنية: م. إبراهيم الدرويش المصري، العدد 18/1998.
- ✧ في ذكرى المعلم هنري شيرينغ: ترجمة ديالى حنانا، العدد
1999/19.
- ✧ مذكرات جورج شولتي: أني سيراداريان، العدد 20/1999.
- ✧ 1999، عام مشهود يصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقى
العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس: بشير نطفجي، العدد
1999/21.
- ✧ الراهب الفرنسي كاني الشيطاني (جوسيبه تارتيني)؛ روك
كلوبشيش، ترجمة ديالى حنانا، العدد 26/2002.
- ✧ ابن سريج، خليل البيطار، العدد 28 / 2003.
-

-
- ✧ رجل خلف التمارين «أوتاكار سيفتشييك» ترجمة محمد حنانا،
العدد 2003/28.
- ✧ ابن محرز «صناج الحواضر»، خليل البيطار، العدد 29 /
2003.
- ✧ الغريضة 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، عبقرى 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، العدد 2004/32
- ✧ 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 جوليبيه، 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 الأطباء، خليل البيطار، العدد
2006/41.
- ✧ محمد محسن، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2006/41.
- ✧ من أعلام الغناء العربي، يحيى الملكي وحكم الوادي، خليل
البيطار، العدد 2007/42.
- ✧ من أعلام الملحنين العرب، نجيب السراج، د. كمال فوزي
الشرابي، العدد 2007/42.
- ✧ من أعلام الغناء العربي، فليح وعطرد، خليل البيطار، العدد
2007/43.
-
-

-
- ✧ من أعلام الملحنين العرب، حلیم الرومی، د. نبیل اللو، العدد 2007/43.
- ✧ إدوارد غریغ، ترجمة وإعداد دیالی حنانا، العدد 2007/43.
- ✧ إدوارد غریغ والأغنية، أبان الزركلي، العدد 2007/43.
- ✧ محمد عبد الکریم أمیر البزق، أحمد بوبس، العدد 2007/44.
- ✧ یحیی السعودی، حسین نازک، العدد 2007/44.
- ✧ محمد القصبجي، خليل البيطار، العدد 2007/45.
- ✧ جان سیبیلیوس، ترجمة وإعداد دیالی حنانا، العدد 2007/45.
- ✧ جان سیبیلیوس المعجزة الفنلندية، د. واهی سفریان، العدد 2007/45.
- ✧ محمد محسن، أحمد بوبس، العدد 2007/45.
- ✧ کمیل شامبیر، أحمد بوبس، العدد 2008/46.
- ✧ ریاض السنباطي، خليل البيطار، العدد 2008/46.
- ✧ نيقولا ريمنسكي — کورساکوف، ترجمة وإعداد دیالی حنانا، العدد 2008/47.
- ✧ سامي الشوا ... أمیر الکمان، أحمد بوبس، العدد 2008/47.
- ✧ فیروز درة الغناء والمسرح الرحباني، رامي درویش، العدد 2008/48.
- ✧ علي الدرويش، أحمد بوبس، العدد 2008/48.
- ✧ ج. بوتشيني، ترجمة وإعداد دیالی حنانا، العدد 2008/48.
- ✧ الموسیقار الإيطالي ج. بوتشيني، ترجمة وإعداد د. کمال فوزي الشرابي، العدد 2008/48.
- ✧ رواد الموسیقا التراثية الدمشقية، إلهام أبو السعود، العدد 2008/49.
- ✧ ابن عائشة، خليل البيطار، العدد 2008/49.
- ✧ وداعاً بأفاروتي، ترجمة وإعداد د. کمال فوزي الشرابي، العدد 2008/49.
- ✧ موتسارت الذي لا یشیخ، ل. بیرنشتاین، ترجمة ریما سکر، العدد 2008/49.
-

❖ ملفات

- ❑ سيد درويش، العدد 1/1993.
- ❑ فولغفانغ أماديوس موتسارت، العدد 1/1993.
- ❑ بيتر ايليتش تشايكوفسكي، العدد 2/1993.
- ❑ البيانو، العدد 3 - 4/1994.
- ❑ موسيقا السينما، العدد 5/1994.
- ❑ قيادة الأوركسترا، العدد 6/1994.
- ❑ ريتشارد شتراوس، العدد 7 - 8/1994.
- ❑ حول العرض الأوبرالي الأول في سوريا : دايدو واينياس،
العدد 10/1995.
- ❑ فرانز شوبرت، العدد 11/1996.
- ❑ مانويل دي فاييا، العدد 14/1996.
- ❑ أوبرات ريتشارد فاغنر، العدد 15 - 16/1997.
- ❑ يوهان براهمز، العدد 16/1997.
- ❑ كلود ديبوسي، العدد 20/1999.
- ❑ فريدريك شوبان، العدد 22/2000.
- ❑ ي . مينهوهين، العدد 23/2000.
- ❑ يوهان سيبياستيان باخ، العدد 24/2001.
- ❑ موسيقا الفترة السوفيتية في روسيا، العدد 25/2001.
- ❑ جوسيبه فيردي، العدد 26/2002.
- ❑ ايغور سترافينسكي، العدد 27/2002.
- ❑ لودفيغ فان بيتهوفن، العدد 28 / 2003.
- ❑ سيرغيه بروكوفيف، العدد 29 / 2003.
- ❑ ياشا هايفتس، العدد 30 / 2003.
- ❑ ديمتري شوستاكوفيتش: العدد 34/2005
- ❑ المغنون المخصيون (Castrati): ترجمة سهير الأتاسي، العدد
2005/35
- ❑ ريتشارد فاغنر ، العدد 36/2005
- ❑ بابلو كازالس، جان - ميشيل مولكو، ريمي لويس، ترجمة

-
-
- ❏ أني سيراداريان، العدد 2005/37
 - ❏ بيلا بارتوك، العدد 2006/38.
 - ❏ جولة موسيقية حول العالم بأقلام أوربية، العدد 2006/39.
 - ❏ فولفغانغ أماديوس موتسارت، العدد 2006/41.
 - ❏ صلحي الوادي، العدد 2008/47.

❖ أعمال

- ❏ أوبرا كارمن لبيزيه، شابة عمرها عشرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد 1996/13.
- ❏ ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- ❏ ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16.
- ❏ كونشيراتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ❏ كونشيراتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ❏ كونشيراتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- ❏ كونشيراتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ❏ أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ❏ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ❏ أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريرتن في دار أوبرا نانسي: فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة أني سراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- ❏ الكواكب — متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.
- ❏ هل ألف بيتهوفن « السيمفونية العاشرة إينا »؟: خضر جنيد؛

-
- العدد 3 و 1993/4.
- ✠ موسيقيا أفلام والت ديزني: ن. سيمسولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.
- ✠ موتسارت ودابونتي — أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد 1995/9.
- ✠ أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية: عماد مصطفى؛ العدد 1995/10.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية، تحليل سوناتا فالدشتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✠ كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✠ ديبوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصل الأول من النص الكامل: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (2) النص الكامل للفصلين 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.
- ✠ كونسرتات الكمان (5)؛ آن صوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 2001 /25.
- ✠ أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25، 2001.
- ✠ كارمينا بورانا لـ كارل أورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس
-

-
- جلال، العدد 25، 2001
- ✧ كونسرتات 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 بروكوفيف، ترجمة نذير جزماتي، العدد 29 / 2003.
- ✧ أوبرا الطرواديون لـ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 30 / 2003.
- ✧ أوبرا بينفينوتو تشيليني لـ بيرليوز، ترجمة نذير جزماتي، العدد 30 / 2003.
- ✧ أوبرا الناي السحري لـ موتسارت، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 31 / 2004.
- ✧ أوبرا توسكا لـ بوتشيني، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 32 / 2004.
- ✧ أوبرا فاوست، ميلتون كروس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 33 / 2004.
- ✧ أوبرا كاتيرينا إيزمايلوفا، للمؤلف شوستاكوفيتش، ترجمة د. واهي سفرين، العدد 35 / 2005.
- ✧ أوبرا إليكترا، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة نذير جزماتي، العدد 35 / 2005.
- ✧ أوبرا سالومي، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 35 / 2005.
- ✧ أوبرا تريستان وإيزولده، إعداد د. واهي سفرين، العدد 36 / 2005.
- ✧ أوبرا ذهب الراين، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 36 / 2005.
-

-
- ✠ 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 تتركبة للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس،
ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/37
- ✠ أوبرا قلعة ذي اللحية الزرقاء للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي
سفریان، العدد 2006/38
- ✠ بأليه الأمير الخشبي للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي سفریان،
العدد 2006/38
- ✠ المندرين العجيب (تمثيلية إيمائية راقصة) للمؤلف ب. بارتوك،
إعداد واهي سفریان، 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.
- ✠ أوبرا ريغوليتو، جوسيبي فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ديالى
حنانا؛ العدد 2008/46.
- ✠ أوبرا مدام بترفلاي، جياكومو بوتشيني، ميلتون كروس،
ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2008/48.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف، موديست موسورسكي، ميلتون كروس،
-

ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2008/49.

❖ 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 الشرايبي، العدد 2006/40.
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، ترجمة وتقديم د. غزوان
الزركلي، العدد 2007/43
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، الفصل الثاني، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2007/44
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، الفصل الثالث، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2007/45
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، الفصل الرابع، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/46
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، الفصل الخامس، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/47
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، الفصل السادس، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/48
- ❖ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسليك، الفصل السابع، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/49
- ❖ الموسيقا على الحدود - إدوار سعيد، د. عبد النبي اصطيف، العدد
2008/49
-

❖ قوالب

- ❑ الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1993/1.
- ❑ السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 1993/2.
- ❑ الموشح الأندلسي والموشح المشرقي — دراسة مقارنة: علي هيثم مصري الدرويش؛ العدد 1994/5.
- ❑ البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- ❑ الأشكال الموسيقية الأساسية — الشكل المقطعي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- ❑ الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية: صميم الشريف؛ العدد 1995/9.
- ❑ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- ❑ الأشكال الموسيقية الأساسية — شكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- ❑ أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 1995/10.
- ❑ الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 1995/10.
- ❑ الأشكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ❑ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ❑ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- ❑ الأوبرا والدراما الموسيقية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- ❑ كيف تُحلل الموسيقى: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.

-
- ✧ أُعِب وأغاني الأطفال العراقية: حسين قدوري؛ العدد 1996/14.
- ✧ الأغنية العربية: الكلمة - الموسيقى - الأداء د. وليد غلمية؛ العدد 1999/19.
- ✧ الموسيقى 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 الموسيقى ببغداد: باسم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.
- ✧ باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا، إعداد خضر جنيد، العدد 24، 2001.
- ✧ الثارتويلا، بابلوغالونس، ترجمة أني سيراداريان، العدد 2004/33.
- ✧ الموالم، ياسر المالح، العدد 2006/39.
- ✧ ليالٍ في حدائق اسبانيا للمؤلف م. دي فايا، د. غزوان الزركلي، العدد 2006/39.

❖ تيارات

- ✧ التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- ✧ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ البحث عن الهوية القومية في الموسيقى الإسبانية: بيل كراوس، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 7 و 1994/8.
-

-
- ✧ الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- ✧ الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد 1995/9.
- ✧ تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- ✧ مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 1995/9.
- ✧ مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عربي؛ العدد 1995/9.
- ✧ السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 9 و10/1995.
- ✧ الإبداع العربي في الموسيقا العالمية: توفيق الباشا؛ العدد 1995/10.
- ✧ عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- ✧ شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- ✧ التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد 1996/12.
- ✧ التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشا علي طوموم؛ العدد 1996/12.
- ✧ موسيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- ✧ الرومانتيكية في الموسيقا، ليونارد بيرنشتاين، ترجمة ديابي حنانا، العدد 2007/44.
- ✧ الموسيقا المعاصرة والجمهور، ترجمة زينة العظمة، العدد 2008/47.

❖ نظريات

- ✧ واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد 1993/2.

- ✧ أقدم موسيقا معروفة في العالم — السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد 1993/2.
- ✧ نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة؛ العدد 3 و4/1993.
- ✧ مخطوط عربي في تدوين الموسيقى — شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيبي، العدد 1994/5.
- ✧ التباين في تأثيرات البنية المقامية: د. هنري غونارد، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- ✧ أقدم موسيقا معروفة في العالم — المرحلة الأوغاريتية — التدوين الموسيقي: راوول فيتالي؛ العدد 1994/6.
- ✧ مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أياي": د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد 7 و8/1994.
- ✧ الموسيقى العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- ✧ تصور مستقبلي لتطور الموسيقى الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- ✧ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- ✧ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- ✧ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- ✧ ضوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراسة الموسيقى العربية المعاصرة: توفيق الباشا؛ العدد 1998/18.

❖ آلات

- ✧ صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1993/2.
- ✧ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و4/1993.

- ✧ البيانو الشرقي: صميم الشريف؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ رحلة البيانو: نشأته — تطوره — أدبه: د. واهي سفریان؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية — صناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية — أنطونيو ستراديفاري: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ صنّاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1994/6.
- ✧ الإعداد الموسيقي — وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- ✧ مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف ونديم خلف؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ الباروك — بآلات زمانه أم بآلات عصرنا؟: فيليب بوسان، ترجمة أني 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 جيورجيف، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 11 و 1996/12.
- ✧ آلة القانون: حميد البصري؛ العدد 1996/13.
- ✧ الترومبون: وولتر بيستون؛ ترجمة معن أحمد خليفة؛ العدد 1998/18.
- ✧ الموسيقى 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 كرييس؛ العدد 2000/23.
- ✧ تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 2000/23.
- ✧ باخ؛ الأورغن آلة القدر، جورج غيبار، ترجمة كندة مفتي، العدد 2001 /24.
- ✧ آلات النفخ التراثية (آلة الناي) د. نبيل عبد مولا، العدد 48/2008.
- ✧ آلات النفخ التراثية في لبنان، د. يوسف طنوس، العدد 49/2008.

❖ تربية

- ✧ حول التربية الموسيقية: صليحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/1.
- ✧ متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد 1993/1.
- ✧ كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 4، 3/1993.
- ✧ رؤية جديدة لتعليم الموسيقى العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد 6/1994.
- ✧ مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد 9/1995.
- ✧ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و 13/1995.
- ✧ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (1): نورث نابوتي؛ العدد 14/1996.

-
-
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 15/1997.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 16/1997.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 17/1998.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 18/1998.
- ✧ أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 19/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (6): نورث نابوتي؛ العدد 19/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 20/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 21/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 23/2000.
- ✧ 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 شاکر 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 الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الأولى)، د.
-
-

-
-
- نبيل اللو، العدد 30 / 2003.
⌘ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الثانية)، د.
نبيل اللو، العدد 32/2004
⌘ حالم وآلة كمان ، وليام ستار، ترجمة هنا نور الله، العدد
2004/32
⌘ الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 34/2005
⌘ تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال: ألهم أبو السعود، العدد
2005/34
⌘ وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة: د. علي عبد الله، العدد
2005/35
⌘ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الثالثة)، د.
نبيل اللو، العدد 38/2006.
⌘ حديث في التربية الموسيقية — الحلقة الثالثة — نبيل اللو، العدد
2007/42
⌘ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية (الحلقة الأولى)، نبيل اللو،
العدد 2008/46.
⌘ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية (الحلقة الثانية أهم مناهج
التربية)، نبيل اللو، العدد 2008/47.
⌘ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية (الحلقة الثالثة أهم مناهج
التربية)، نبيل اللو، العدد 2008/48.
⌘ حديث في التربية الموسيقية (الحلقة الرابعة) نبيل اللو، العدد
2008/49.

❖ تاريخ

- ⌘ التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني
بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1/1993.
⌘ الموسيقا العربية والمتوسطة عبر العصور: توفيق الباشا؛
العدد 2/1993.
⌘ زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و

-
- 1993/4.
- ✧ في تاريخ الموسيقى العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ الموسيقا عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ فلسفة الموسيقا والغناء عند التوحيدي: عزت السيد أحمد؛ العدد 1998/17.
- ✧ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- ✧ المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول: د. عادل بالكحلة؛ العدد 1999/20.
- ✧ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبيس؛ 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 السوفيتية في روسيا؛ نبيلة أبو الشامات، أني 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 أني سيراداريان، العدد
-

2004/32

- ✧ كوزيما أليست والموسيقار ريتشارد فاغنر، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2004/33
- ✧ موجز تاريخ الأوبرا، ميلتون كروس، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 2006/40.
- ✧ أندية دمشق الموسيقية في النصف الأول من القرن العشرين، صميم الشريف، العدد 2008/48.

❖ الموسيقا و..

- ✧ الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- ✧ موسيقا الفيلم: أ. 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 و 13 و 1995.
- ✧ 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

- ✧ موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1993/1.
 - ✧ موسيقا الزنوج وأغانيتهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
-
-

-
-
- ✧ الجاز في الموسيقى الجادة: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ البيانو والجاز: أنس الحاجة؛ العدد 9/1995.
- ✧ أشهر عازفي الآلات النافخة — جاز: أنس الحاجة؛ العدد 12/1996.
- ✧ موسيقا الجاز والحداثة: زيغmond سبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 17/1998.
- ✧ الجاز والموسيقا الكلاسيكية ليونارد بيرنشتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد 29/2003.

❖ معاجم

- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف A: ظفر قسوات؛ العدد 1/1993.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف (1 B): ظفر قسوات؛ العدد 2/1993.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف (2 B): ظفر قسوات؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف D: محمد حنانا؛ العدد 5/1994.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف E: محمد حنانا؛ العدد 6/1994.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف H: محمد حنانا؛ العدد 9/1995.

-
-
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف I : محمد حنانا؛ العدد
1995/10.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف J: محمد حنانا؛ العدد
1996/11.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف K : محمد حنانا؛ العدد
1996/12.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف L: محمد حنانا؛ العدد
1996/13.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (1 M): محمد حنانا؛ العدد
1996/14.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (2 M): محمد حنانا؛ العدد
1997/15.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف N: محمد حنانا؛ العدد
1997/16.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف O: محمد حنانا؛ العدد
1998/17.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (1 P): محمد حنانا؛ العدد
1998/18.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (2 P): محمد حنانا؛ العدد
1999/19.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف Q : محمد حنانا؛ العدد
1999/20.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (1 R): محمد حنانا؛ العدد
1999/21.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (2 R): محمد حنانا؛ العدد
2000/22.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (1 S) : محمد حنانا؛ العدد
2000/23.
- ❏ معجم الموسيقى الغربية — حرف (2 S)؛ محمد حنانا، العدد
-
-

-
-
- 24، 2001.
✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف (S) 3؛ محمد حنانا، العدد
25، 2001.
✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف T؛ محمد حنانا، العدد 26،
2002.
✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف U؛ محمد حنانا، العدد 27،
2002.
✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف V؛ محمد حنانا، العدد 27،
2002.
✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف W؛ محمد حنانا، العدد 28 /
2003.
✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف X, Y, Z؛ محمد حنانا، العدد
29 / 2003.
✧ معجم أوبرا حرف A, B؛ محمد حنانا، العدد 2003/30.
✧ معجم أوبرا حرف C محمد حنانا، العدد 2004/31.
✧ معجم أوبرا حرف E, D محمد حنانا، العدد 2004/32.
✧ معجم أوبرا حرف F محمد حنانا، العدد 2004/33.
✧ معجم أوبرا حرف G محمد حنانا، العدد 2005/34.
✧ معجم أوبرا حرف H, I محمد حنانا، العدد 2005/35.
✧ معجم أوبرا حرف J محمد حنانا، العدد 2005/36.
✧ معجم أوبرا حرف ، K - L محمد حنانا، العدد 2005/37.
✧ معجم أوبرا حرف M، محمد حنانا، العدد 2006/38.
✧ معجم أوبرا حرف N، محمد حنانا، العدد 2006/39.
✧ معجم أوبرا حرف O، محمد حنانا، العدد 2006/40.
✧ معجم أوبرا حرف P، محمد حنانا، العدد 2006/41.
✧ 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.
-
-

-
-
- ❑ معجم أوبرا حرف V، محمد حنانا، العدد 2007/46.
 - ❑ معجم أوبرا حرف W، محمد حنانا، العدد 2007/47.
 - ❑ معجم أوبرا حرف X,Y,Z، محمد حنانا، العدد 2007/48.

❖ تذوق

- ❑ في التذوق الموسيقي، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/1.
- ❑ عملية الإبداع في الموسيقى، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/2.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — الإيقاع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/3 و 4.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/3 و 4.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- ❑ النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ❑ البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ❑ الموسيقى الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 15/1997.
- ❑ من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 16/1997.
- ❑ انطباعات عن اليابان: صليحي الوادي؛ العدد 12/1996.
- ❑ كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 12/1996.
- ❑ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 13/1996.
- ❑ كيف تحلل الموسيقا: سيغموند سبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 13/1996.
- ❑ التنوع اللامحدود للموسيقا : ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 15/1997.

-
- ✧ الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- ✧ الموسيقا كعلاج: فيشاردا داياراتنه 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 أني 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 الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- ✧ أداء أعمال سترافينسكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 2002/27.
- ✧ في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 28 / 2003.
- ✧ تحليل المقطوعة «دراسة رقم 2 لآلة البيانو» للمؤلف الموسيقي وليد الحجار، د. غزوان الزركلي؛ العدد 29 / 2003.
- ✧ محكمة الفن، ياسر المالح، العدد 46 / 2008.
- ✧ محمد عبد الوهاب: الاتقان، نصر الدين البحرة، العدد 49 / 2008.

❖ تقنيات

- ✧ ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✧ حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.

- ✧ تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1/1993.
- ✧ تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1/1993.
- ✧ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس ببيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 2/1993.
- ✧ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ روبرتو أاجنا — التينور الشعاعي: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 5/1994.
- ✧ كلاوديو أبادو — روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 6/1994.
- ✧ قائد الأوركسترا — موقع ومهام: د. واهي سفریان؛ العدد 6/1994.
- ✧ أسرار قائد الأوركسترا — ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 6/1994.
- ✧ الإعداد الموسيقي — وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 6/1994.
- ✧ هربرت فون كارايان — قائد أوركسترا القرن العشرين: أني سيراداريان؛ العدد 6/1994.
- ✧ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ فرانك بيتر زيمرمان — الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 9/1995.
- ✧ فاليري جيرجيف — قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 9/1995.

-
- ✧ جيدون كريمير — كمانى هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.
- ✧ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجيف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 1996/11.
- ✧ كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- ✧ الأخت ماري كيروز، غناء شـرقى في باريس: أوليفيه بيلامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (1) الوترىات: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (2) آلات النفخ: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (4) اللحن فى الآلات الوترية: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (5) اللحن فى الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (6) اللحن فى آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (7) اللحن فى مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكى-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (8) الهارمونى فى الوترىات: ريمسكى — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد
-

-
- 1999/21.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (9) الهارموني في الخشبيات: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل داوود؛ العدد 2000/23.
- ✧ غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- ✧ الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- ✧ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- ✧ شوبان؛ أستاذ البيانو الموهوب: أوليفيه بيلامي، ترجمة أني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- ✧ هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شوبان على البيانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- ✧ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (10)؛ ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل داوود، العدد 25، 2001.
- ✧ نهاية التسلسلية؛ زينة العظمة، العدد 26، 2002.
- ✧ التقاسيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شورة، العدد 27، 2002.
- ✧ تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، د. أمل جمال الدين محمد عياد، العدد 35، 2005.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 42، 2007.
-

-
-
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 43، 2007.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 44، 2007.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 45، 2007.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة واعداد رامي درويش، العدد 47، 2008.

❖ مقابلات

- ✧ سفيتلانا كاترنوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✧ الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✧ ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء — مقابلة مع منصور الرحباني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✧ مقابلة مع أن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- ✧ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافون وباتريس بيبون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- ✧ الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام — مقابلة مع كريستيان 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 أاجنا — التينور الشعاري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- ✧ كلاوديو أبادو — روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- ✧ عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن — التحدي الكبير: باتريس بيبون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.

- ✧ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت — مقابلة مع رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ صلحي الوادي — عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- ✧ فرانك بيتر زيمرمان — الكمان الدافئ — مقابلة بين جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- ✧ فاليري جيرجيف — قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- ✧ د. سمحة الخولي — علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.
- ✧ جيدون كريم — 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 ببيون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1996/11.
- ✧ مينوهين، عازف 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: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- ✧ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✧ مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 2001/24.
- ✧ مقابلة مع المغنية رينيه فليمنغ؛ جورج غاد، ترجمة يمام بشور، العدد 2001/25.
- ✧ نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات،

-
- العدد 2002/26.
- ✧ حفل سيبقى في الذاكرة، مقابلة مع عازف البيانو غزوان الزركلي، العدد 2005/35.
- ✧ حوار مع عازفة البيانو شادن اليافي، العدد 2008/48.
- ❖ أمسيات
- ✧ حول أداء جوقة الفرحة الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- ✧ الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- ✧ انطباعات عن كريم: صلي الوادي، العدد 1993/2.
- ✧ غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن وطاهر مامللي؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- ✧ نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- ✧ الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/6.
- ✧ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1995/9.
-

-
-
- ✧ العرض الأوبرالي الأول في سوريا – 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 مارينيه 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 متألفة: سلمى قصاب حسن؛ العدد
1998/17.
- ✧ الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين:
حسان طه؛ العدد 1998/18.
- ✧ تجربة جديدة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/18.
- ✧ مجموعة وحيد القرن: نبيلة أبو الشامات، العدد 1998/18.
- ✧ الأوركسترا السيمفونية الوطنية في لوس أنجلس: إعداد حسان
طه؛ العدد 1999/19.
- ✧ فرقة جوشيو — يو شيو اوكا — فونا اليابانية للطبول: إعداد
نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- ✧ أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: إعداد نبيلة أبو
الشامات؛ العدد 1999/19.
- ✧ ملتقى معاهد الموسيقا لدول البحر الأبيض المتوسط دمشق،
7-12/11/1998: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- ✧ انطباعات عن ثلاثي أووشي لار: إعداد وائل نابلسي؛ العدد
1999/19.
- ✧ التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور:
نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/21.
- ✧ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد العدد
2000/23.
- ✧ أمسيات الخريف الثالثة للموسيقا العربية الأندلسية: طارق سيد
أحمد؛ العدد 2000/23.
- ✧ جلال الدين جوليان ويس؛ فرقة الكندي لإحياء التراث: سلمى
قصاب حسن؛ العدد 2000/23.
- ✧ المجموعة النسائية للموسيقا العربية (تقاسيم): نبيلة أبو
-

-
- الشامات؛ العدد 2000/23.
- ✧ أمسيات الخريف الرابعة للموسيقا العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 25، 2001.
- ✧ الاستراتيجية الموسيقية لفرقة إنانا للرقص، د. غزوان الزركلي، العدد 2003/30.
- ✧ نادي الاستماع الموسيقي، تجربة تثير الفضول، ياسر المالح، العدد 2003/30.
- ✧ انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين لأوبرا بيلياس وميليزاند، أبان الزركلي، العدد 2005/35.
- ✧ انطباعات حول عرض الفنانين الفرنسيين الراقص ، أبان الزركلي، العدد 2005/35.

❖ مؤتمرات

- ✧ مؤتمر الموسيقا العربية — القاهرة 1992: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/2.
- ✧ المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا — عمان 1993: خضر جنيد؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني — القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 5/1994.
- ✧ الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا — عمان 1994: خضر جنيد؛ العدد 6/1994.
- ✧ على هامش مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني — القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ الألحان السريانية حضارة حية — بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث — القاهرة 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 9/1995.
- ✧ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا — دمشق 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 10/1995.

-
- ❏ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الرابع — القاهرة 1995:
إلهام أبو السعود؛ العدد 14/1996.
- ❏ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية الخامس — القاهرة والإسكندرية
1996: إلهام أبو السعود؛ العدد 15/1997.
- ❏ مؤتمر الموسيقى التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي —
لاهور/الباكستان 1997: سلمى قصاب حسن؛ العدد 15/1997.
- ❏ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية السادس — القاهرة (من
1—10/10/1997)، الإسكندرية (من 12—14/10/1998):
إلهام أبو السعود؛ العدد 17/1998.
- ❏ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية السابع — القاهرة (من
1—10/10/1998)، الإسكندرية (من 12 إلى 16/10/1998):
إلهام أبو السعود؛ العدد 19/1999.
- ❏ ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقى العربية في
القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 23/2000.

❖ مسابقات

- ❏ مسابقة نلسن في العزف على الكمان — أودينس 1992: هينز
كورسباور، ترجمة أبيية حمزاوي؛ العدد 1/1993.
- ❏ مسابقة رخمانينوف للبيانو — موسكو 1993: سلمى قصاب
حسن؛ العدد 2/1993.
- ❏ حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة — موسكو 1994:
ديالى حنانا؛ العدد 7 و8/1994.
- ❏ مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت: عايدة
مومجيان، العدد 17/1998.
- ❏ الموسيقى الحديثة ومسابقة فالنتينو بوكي: إعداد اليكا بني، العدد
19/1999.
- ❏ مسابقة شوبان في وارسو: إعداد حسان موازيني؛ العدد
22/2000.
- ❏ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد

2000/23.

❖ مهرجانات

- ❑ مهرجان اكسبو الموسيقى في معرض إشبيليا الدولي — إشبيليا
1992: رفعت بنيان؛ العدد 1/1993.
- ❑ مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجر: إيفيان 1992:
روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد 1/1993.
- ❑ الفنون الشعبية في مهرجان بصرى 1993 : أحمد بوبس؛ العدد
3و4/1993.
- ❑ مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي —
حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 6/1994.
- ❑ مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي —
حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 11/1996
- ❑ المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل — عمان 1995: إلهام
أبو السعود؛ العدد 11/1996.
- ❑ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني — دمشق وحلب
1996: يمام بشور؛ العدد 13/1996.
- ❑ مهرجان الموسيقى الحيّة لبلدان المتوسط، الإسكندرية 1996:
سلمى قصاب حسن؛ العدد 15/1997.
- ❑ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثالث من 2-11/9/1997:
يمام بشور؛ العدد 17/1998.
- ❑ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية السادس — القاهرة (من
1—10/10/1997)، الإسكندرية (من 12—14/10/1998):
إلهام أبو السعود؛ العدد 17/1998.
- ❑ قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق،
العدد 19/1999.
- ❑ المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان من 28/9 إلى
3/10/1998: إعداد إلهام أبو السعود، العدد 19/1999.
- ❑ مهرجان بيت الدين 1998 — لبنان: إعداد حسان موازيني،

العدد 1999/19.

- ✧ ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.
- ✧ المهرجان الدولي الخامس للموسيقا العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة أبو الشامات، العدد 27، 2002.
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الحادي عشر في القاهرة - إعداد إلهام أبو السعود، العدد 28 / 2003.
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثاني عشر في القاهرة، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 32/2004
- ✧ مهرجان الموسيقا العربية الأندلسية السادس، نبيلة أبو الشامات، العدد 2004/33
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثالث عشر، إلهام 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.
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية السادس عشر، إلهام أبو السعود، العدد 2008/48.

❖ ندوات

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

❖ ملاحق

- ✧ مقطوعة من موسيقا الجاز لـ تشارلز هنري وهي لآلة البيانو، العدد 1993/1.

-
- ✧ مختارات من مؤلفات كارل أورف للأطفال، العدد 3 و4/1993.
- ✧ مقطوعة آفا ماريا لـ فرانز شوبرت وهي لآلة البيانو، العدد 1994/5.
- ✧ مقطوعات لـ ريتشارد شتراوس ودي فايا وألبينيث وجرانادوس وهي لآلة البيانو، العدد 7 و8/1994.
- ✧ 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 (سكسوفون)، 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 — 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 2006/ 40
- ✧ مقطوعتا تانغو للمؤلف أستور بيازولا، العدد 2007 / 42
- ✧ جدول بأعمال الفنان حليم الرومي، العدد 2007 / 43

❖ نشاطات

- ✧ مركز الموسيقى العربية والمتوسطية: نبيلة أبو الشامات، العدد 2005 / 34