



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة
الهيئة العامة السورية للكتاب

الحيات الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد 2009/54/	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض نعيان 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 - الحلقة التاسعة د. نبيل اللو	
	■ دراسات وأبحاث	
16	- ندوة حول الشيخ علي الدرويش الحلبي - القسم الثاني أ.د. محمود قطاط	
	- الكندي وآلة العود	
	مهدي كمون	41
	- محكمة الفن - الموسيقى والغناء	
ياسر المالح		
53		
	■ أعلام	
	- القصبجي	
70	صميم الشريف	

88	أحمد الأوبري أحمد بوبس	■ تقنيات
	د. غزوان الزركلي	■ عازف البيانو المنفرد
		97
		■ أعمال
		■ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون
101	ترجمة وإعداد : محمد حنانا	
		■ أوبرا
		■ أساتذة الغناء في نورنبرغ
114	ترجمة : ديالى حنانا	
		■ مقابلات
	ترجمة وإعداد : أبيية	■ لنوسع الحدود
		الحمزاوي
		127
		■ آلات
		■ دراسة تاريخية في تطور آلات الإيقاع الأوركسترالية
134	إعداد: رامي درويش	
		■ مسرد بمحتويات المجلة منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2009
		154

ربما كانت عادة التصفيق الذي يعكس حالة الرضا والسرور بعد سماع الموسيقى الجميلة والأداء الجيد، والذي تتبعه عادة ضجة كبيرة، قديمة بل موهلة في القدم. ويصدر التصفيق عن رغبة الجمهور المنفعل في التعبير عن انفعالاته عوضاً عن تركها مكتوبة. ولا شك أن من يرتد الحفلات الموسيقية يلاحظ أن حجم الصوت في آخر ربع دقيقة تقريباً من الأداء يحدد حجم التصفيق الذي يلي. فالنهاية العالية جداً غالباً ما تحدث ردة فعل عنيفة سواء استحقت المقطوعة أو الأداء ذلك أم لا (النعمة العالية في نهاية المقطوعة الغنائية تحدث أحياناً التأثير نفسه).

في دور الأوبرا غالباً ما يصفق الجمهور في نهاية الأريا الأوبرالية حاجباً بذلك أحياناً الختام الأوركسترالي الذي ربما يكون جميلاً وهاماً. وهذا ما يحدث عادة في نهاية الكادينزا (مقطع العازف المنفرد المليء بالصعوبات التقنية) في الكونشرتو.

يميل الجمهور الآن لأن يكون أكثر تحفظاً من أسلافه، فليس من اللائق التصفيق في نهاية كل حركة من سيمفونية أو كونشرتو أو سوناتا مهما يكن الانفعال كبيراً. كما أن من السلوك السيئ التصفيق بعد كل أغنية تنتمي إلى مجموعة أغانٍ تجمعها وحدة فنية في حال ستقدم بمجملها.

ولكن السؤال الذي نطرحه هو: هل من حق الجمهور الذي يعبر عن رضاه واستحسانه أن يعبر عن عدم رضاه وعدم استحسانه أيضاً؟

في بلدان أمريكا الجنوبية يعبر الجمهور عن استنكاره بالصفير والهسهسة. وفي إنكلترا يعلو صياح الاستنكار بدرجة معقولة، ونادراً ما يسبب تعليق الصحف.

أحياناً يذهب الجمهور إلى أبعد من مجرد صياح الاستنكار. فقد حدث في إيطاليا، على سبيل المثال، بعد أن قدم المؤلف ف.ت. مارينيتي، نصير الموسيقى المستقبلية، بعضاً من مقطوعاته، أن قُذِف المؤدون بالأواني الخزفية وبشты أنواع الخضار والفواكه.

و حين قدم كورت فايل أوبراه «صعود مدينة ماهاغوني وسقوطها» في فرانكفورت عام 1930، قُذِف المسرح بالمتفجرات ذات الرائحة الكريهة، وقُتِل رجل بكوب بيرة أثناء المناقشة التي تلت العرض.

في القرن الثامن عشر كان قذف البرتقال العفن من وسائل التعبير عن خيبة الأمل بالعرض. وقد تلقى المؤلف جيوفاني باتيستا بيرغوليزي ضربة قوية على وجهه في التقديم الأول لواحدة من أوبراته. وحدثت ضجة كبيرة في لندن عام 1704 حين أنكرت المغنية كاترين توفنس أنها بعثت خادمها إلى المسرح ليقذف منافستها بالبرتقال العفن. حتى في بدايات القرن العشرين لم تنقرض هذه الممارسة في بعض الأماكن. فقد كتب أحد المتابعين للعروض المسرحية والموسيقية ما يلي: «لقد شاهدت بأمر عيني في صالة الموسيقى الإسبانية فتاة تتجول حاملة سلة ملأى بالبرتقال العفن باعنها لقسم من الجمهور لكي يقذف بها المؤدين في حال أدوا أداءً رديئاً».

يقول المؤلف البلجيكي أ. م. غريترى: إن جمهور دار أوبرا روما في منتصف القرن الثامن عشر تدرّب على كشف السرقات الموسيقية، فخلال عرض أوبرا ما ليست مبتكرة يمكن للمرء أن يسمع صيحات استنكار مع ذكر اسم المؤلف الذي كان ضحيتها. وكان إرضاء جمهور بارما، كما أشيع، بالغ الصعوبة إذ استقبل فيها أداء كبار المغنيات والمغنين المشهورين بصيحات الاستنكار.

نعود فنطرح السؤال الذي طرحناه سابقاً: ترى هل يحق للجمهور الذي يعبر عن رضاه بالتصفيق والهتاف، أن يعبر عن عدم رضاه بردّات فعل أخرى؟

نقول إنه يحق للجمهور أن يعبر عن استيائه إن كان ما يقدم له دون المستوى المقبول ويتسم بالرداءة، ولكن من دون اللجوء إلى وسائل عنيفة وصبيانية. يمكن للجمهور الواعي أن يكتفي بعدم التصفيق، ويمكنه الانسحاب من الصالة قبل انتهاء العرض. لم لا؟

فعندما يُستخف بالجمهور ولا يحسب له أي حساب، عندئذٍ من حق الجمهور التعبير عن عدم رضاه، ولكن بطريقة حضارية كما يقال. ولكن يصادف أحياناً أن يقدم أحد الفنانين الجيدين بل الممتازين عرضاً متواضعاً، أو أن يرتكب بعض الأخطاء، أو يتعرض لزلّة ما؛ في هذه الحالة لا ينبغي على الجمهور أن يقيمه من خلال ذلك العرض، ناسياً أنه في نهاية المطاف فنان جيد لم يوفق في أدائه لسبب من الأسباب أو لعدة أسباب مجتمعة. هنا يلعب وعي الجمهور وذائقته الفنية ومعرفته بالمعايير الفنية دوراً كبيراً في موقفه حيال ما يُقدم له. لكن الطامة الكبرى هي عندما يكون الجمهور، بوجه عام، سقيم الذوق جاهلاً بالمعايير الفنية، عند ذلك يتحول إلى آلة تصفيق.

إن الفن بحاجة إلى جمهور ذواق وواع، قادر على التمييز بين الغث والثمين. وخلق مثل هذا الجمهور ليس أمراً سهلاً في زمن أصبح فيه كل شيء خاضعاً لمتطلبات السوق.

رئيس التحرير

حديث

في التربية الموسيقية

الحلقة التاسعة

د. نبيل اللّو*

* أستاذ في جامعة دمشق

أثبتت التجربة على الأرض، أن نظريات التأهيل التربوي النفسي، وما أتى به العالم السويسري بياجيه Piaget (1) فيها تحديداً، لم يُستفد منها جدياً في العملية التعليمية في مرحلة التعليم الأساسي. إذ تعد نظريته معرفيةً باردةً وغير واضحة في أذهان الكثيرين، وخصوصاً عند المشتغلين بالتعليم. ولن نجد الذات هنا هذه المرة، إذ إن هذه النظرية التربوية النفسية لم تلحظها وزارات التربية في أوروبا نفسها! لكن اللافت للنظر أن النظرية التي كان هدفها الرئيس التعليم في المدارس، وجدت مستقراً لها ومنفذاً تطبيقياً في التربية الموسيقية. إذ تعتمد التربية الموسيقية اعتماداً قوياً على بعض مبادئ نظرية بياجيه، وتحديدًا النواحي السمعية — المحفزة منها، مع التأكيد المكثف على الناحية السمعية عند المتعلم، وكيفية تطويرها، ورفع مستواها، ومعها حسّه الرهيف.

يحدد بياجيه في نظريته مرحلة اكتساب المعارف عند الطفل منذ ولادته حتى عمر 18 شهراً أو سنتين، ويسمي هذه المرحلة بمرحلة التلقي السمعي — المحرّض أو المحرّك. إذ لا يمتلك الرضيع في البداية سوى ردود أفعال فطرية يستكشف من خلالها الأشياء التي تحيط به. وعبر الأفعال وردودها مع الأشياء المحيطة والأشخاص المحيطين به يبدأ الطفل بتمييز بعض تصرفاته وفعاله وتكييفها. وشيئاً فشيئاً، وبالتجربة والتكرار، يبدأ الطفل بتعديل حركاته وتكييفها "وصقلها" وفق الأشياء والأشخاص المحيطين به، واحتكاكه المباشر بالأشياء والأشخاص باللمس والصوت. من هذه الحركات البسيطة العفوية تبدأ رحلة تراكم المعارف عند الرضيع،

¹ — جان بياجيه عالم نفس سويسري (1896، 1980)، متخصص في علم نفس الطفل. هو صاحب نظرية السمعي المحرّك أو المحرّض عند الأطفال. له مؤلفات عديدة نذكر منها: (اللغة والتفكير عند الطفل، 1923)، و(تمثيل العالم وتصوره عند الطفل 1926) و(ولادة الذكاء 1972).

تعرفه على الأشياء التي يلمس ويمسك بها ويتعامل معها. وما يلفت انتباه الطفل الرضيع هو كل ما يتحرك أمام ناظره، ويحاول تذوق كل ما يستطيع الإمساك به، ويصيخ السمع لكل مصدر صوت، وخلال فترة ستة إلى ثمانية أشهر من عمره يبدأ الرضيع بالاهتمام بالأصوات التي تصدرها ألعابه عندما يضرب بها الأرض والأثاث المحيط به، وفي كل مرة يراكم معرفته الصوتية بارتطام ألعابه، وما يتمكن من الإمساك به من أغراض البيت، والأشياء المحيطة به. وأحياناً تسعى الأمهات إلى إحداث هذا الأثر الصوتي وتنبيه الطفل إليه للفت انتباهه لإضحاكه أو تلهيته وتسليته، وهي تصب كلها في خانة "خبراته" السمعية الاستكشافية المتركمة.

على ردة الفعل الصوتية هذه، وعلى مثل هذه التجارب العفوية البسيطة يجب أن يلجأ المعلم في الحضارة ليعرف الأطفال على الأصوات الموسيقية التي يصدرونها بأنفسهم هذه المرة، من أشياء لم تعد ألعاباً أو رجل طاولة أو مسند كرسي أو باب أو أشياء أخرى كثيرة كان الطفل يتلهم بها في محيط بيته، وإنما يصدرونها من أدوات تُصدر نغماً طينياً وصدىً متنوع الطبيعة متفاوت الشدة. هذه هي المغامرة الاستكشافية الصوتية الموسيقية الأولى التي يبدأ الطفل يتعلمها "مرتجلاً"، تارةً، ومقلداً لمعلمه تارةً أخرى. رحلة استكشاف عالم الأصوات يكون هو فيها فاعلها الرئيس بالتجربة التفاعلية. ولو صوت أطفال على أشياء مختلفة معاً لاكتشف لطفل ما يصدر عنه، وما يصدر عن نظراته من حوله.. غابته من الأصوات.. كم هائل من الدهشة.. والبهجة.

خلال الشريحة العمرية من 7 إلى 12 سنة، يبني الطفل بمثل هذه التجارب المدرسية الموجهة مفهوماً ثالثاً هو: الزمن، والمكان، والسبب؛ ثالث المعرفة لأن العمليات المنطقية تُبنى على هذه البنى الثلاث.

كل ما يمكن للطفل اختباره صوتياً بفعل يديه، وكل ما يمكننا نحن أن نوجه انتباهه إليه مما يحدثه من أصوات، أي أن نقون له

و نَقَّد، أو ننبهه إلى طبيعة الصوت الذي يُحدثه. هذا كله من شأنه أن يعمِّق معارفه بفضاء الصوت وزمنه ومحرّضه. وما يميّز شريحة الأطفال التي نتكلم عنها، وهي بالطبع شريحة افتراضية أنموذجية، اخترعناها على الورق لنطبق أمراً نظرياً مهماً في توعية الأطفال صوتياً وسمعياً، نقول إن ما يميز هؤلاء الأطفال عن "أطفال التلفزيون"، هو أن الشريحة الأولى تقوم بالفعل وتتعلم منه وتستنبط، في حين أن "أطفال التلفزيون" تأتيهم التجربة من الخارج ويبقوا هم في صف المتلقين السلبيين. وهذا ينسحب على التلفاز وما يبثه، وعلى الألعاب الالكترونية المرئية. هؤلاء الأطفال السلبيون، هم عموماً الأطفال الذين لا يحظون باهتمام أهاليهم كثيراً من الوقت. وبالتالي فهم لا يمكنهم أن يفيدوا من ممارسة الفعل والتعلم من ردوده، الأمر الذي يمكن أن يعلمهم بالتجربة ما أسلفنا فيه في مسألة الزمن والمكان والسبب. وهنا يكمن الفرق كلّ بين أن يكون الطفل متفجراً أو فاعلاً.

وإذا ما طبقنا كل ما ذكرناه في معرض حديثنا هنا على التربية الموسيقية فلنتخيل ما يمكن أن يحصله الطفل من معارف سمعية "موسيقية"، باختبار ما يصدر من أصوات، وتوجيهه لإصدار أصوات أخرى، أو جمع أصوات بعضها مع بعض تباعاً أو بآن معاً. الأمر الذي يعلم الطفل "وعي الصوت": كيف يمكن إصداره، ومدته الطنينية، وطبقته الصوتية. ويمكن أن نذهب بعيداً جداً في هذه التجارب الموجهة لتعليم الطفل مبادئ موسيقية بعضها يصفها بنفسه، وبعضها الآخر نحرضه على صنعها.

ضمن تدرج هذه التجارب بإصدار الأصوات، يمكن للمعلم أن يبدأ بتعليم مبادئ الصولفيج للأطفال يقعد لهم ما اكتشفوه باللعب والتجربة. وقد ذكرنا مفهوم "تدرّج" لنؤكد تنالي التجارب بمستويات مختلفة متصاعدة، وهذا يعني ضمناً أن ما يبدو ارتجالاً ولعباً ليس كذلك، وأن التجارب مهما تكن بسيطة قد فكّر المعلم فيها ووجه الأطفال إليها وتركهم يفعلون ويسمعون ويصفون

ويستنبطون، ودوره في كل هذا التحريض هو المراقبة والتوجيه، ثم استخلاص القاعدة أو المعلومة وتسميتها معهم. في كل فعل يصدر صوتاً نُعلّم الطفل كيف نسمي هذا الصوت وكيف نكتبه لنعبّر عنه على النحو الذي سمعناه بحيث يمكننا استعادته، إذا ما أردنا ذلك، تماماً كما سمعناه أول مرة: وهذا يعني أن نكتبه بدقة متناهية تعبّر عن المسموع المستعاد بفضل الكتابة. عندئذٍ لن يصبح الصولفيج عبئاً نظرياً رتيباً مملاً ينفر منه التلاميذ التواقون للعب والمتعة. وسيعرف التلاميذ أن "المكتوب" هنا دلالاته رمزية توافقية عالمية، وأنهم ونظراءهم من الأطفال في العالم كله سيقروونه كما يقرؤونه هم، ويكتبونه كما يكتبون، وسيستعيدونه لسماعه كما سمعوه واستعادوا سماعه هم.. في حين أن اللغة التي نتكلمها ونكتبها: العربية، هي لغة الناطقين بها لا يفهمها سوى أهلها وبعض من تعلمها من غير الناطقين بها. إن تبسيط فكرة التواصل الموسيقية هذه مع أقرانهم من أطفال العالم فكرة جميلة مثيرة إذا ما أحسن شرحها وتبيان مضمونها، وأن ما يرتجلونه ويكتبونه يمكن لأطفال يسكنون في بلدٍ بعيد جداً عن بلدهم أن يسمعوا ما كتبوه! بهذه الطريقة العملية البسيطة نستطيع إفهام التلاميذ وإقناعهم أن تعلّم نظام كتابة الأصوات وقراءته هو نظام عالمي تواصل. من نافلة القول إذن التأكيد أن تعليم الأطفال في سن السابعة الصولفيج أمر مهم يقوّن السمع الذي بدؤوا فيه منذ زمن.

الموسيقا في المدرسة

تكمن مشكلة تعليم الموسيقا في مدارسنا في نقاط متشابكة فيما بينها شائكة في بعض تفاصيلها: إذ إن معلم الموسيقا، رغم صعوبة وضع تأديته مهمته التربوية لأسباب سقنا كثيراً منها في معرض حديثنا الطويل، نقول رغم صعوبة عمله، لا يُنظر في وسطه التعليمي إليه نظرة كتلك التي يُنظر فيها إلى مدرس العلوم أو الرياضيات أو الفيزياء. والسبب في ذلك أن "قيمة" مادة الموسيقا مدرجة في أسفل

سُلمَ تحصيل العلامات في أعين الإدارة والأساتذة والأهل والمجتمع مروراً بالتلاميذ أنفسهم! وهذا يعني أن معلم الموسيقى مدان حتى تثبت برأته، وكيف نُثبِتُ وليس في صفه عنصر واحد من العناصر التي أسلفنا تعدادها؟.

والأسباب قد تكون غير خافية كُلهَا عن هذا الخلل إذا ما استعرضنا لائحتها الطويلة السوداء، ابتداءً من نظرة المجتمع إلى الموسيقى وممتهنيها، وانتهاءً بذعر الأهالي من توجه أبنائهم إلى مهنة لا تقيهم غائلة الأيام ولا تحفظ لهم ماء وجوههم ولا تضعهم في خانة اجتماعية لائقة. وقد يُظن أننا نغالي، وأن النظرة اليوم قد تغيرت إلى الفن وأهله الذين قال فيهم الجاحظ في بيانه وتبيينه: "ولتجدن شيمة أهل الفن سوء الخلق..!" صحيح أن النظرة عموماً قد تغيّرت؟ إلا أن الأمر نسبي في هذا، فعند من تغيّرت، وما هي نسبة شريحتهم قياساً إلى مجمل السكان؟ قليلة جداً إذا ما أردنا جواباً سريعاً مجملاً.. هذا من الناحية الاجتماعية العامة. أما عن الوسط التعليمي نفسه فنقول إنه تعاقب على تدريس هذه المادة لفترة طويلة من الزمن معلمون لم يتأهلوا تأهيلاً جيداً من الناحيتين الموسيقية والتربوية، أو غير مؤهلين كلياً لتدريس هذه المادة!

اعتاد الجميع، ونعني بالجميع التلاميذ وأهاليهم والإدارة والأساتذة وأحياناً كثيرة معلم الموسيقى نفسه، نقول إنهم اعتادوا جميعهم على النظر إلى حصة الموسيقى على أنها حصة ترفيه وتسلية، يستعد التلاميذ من خلال تدريباتها إلى التحضير لحفل نهاية العام. باختصار اجتمعت على هذه المادة الظروف كلها لتهدر دمها بالسر وبموافقة الجميع. هل سمعتم يوماً أن تلميذاً رسب بسبب رسوبه بمادة الموسيقى؟ طبعاً إذا احْتُسبت مع مواد أخرى. والأنكى من ذلك، أن معلم الموسيقى يقف أمام جمهوره من تلاميذ "تشكلت" ذائقتهم الموسيقية بسيل الأغاني التي استمعوا إليها عرضاً أو طواعيةً قبل مقدمهم حتى إلى المدرسة التي ستعلمهم مادةً خارج أدواقهم في شكلها ومضمونها، فضلاً عن نظرتهم الدونية غالباً إلى

موسيقاهم التراثية والفلكلورية والعربية عموماً. يالحظ دون كيخوته
العائر إذن!

معلمو الموسيقى مدعوون بحكم الضرورة والاضطرار إلى
تغيير الأفكار المقولبة السلبية الجاهزة في أذهان تلامذتهم عن
الموسيقا "المحنطة" التي تُعلمها المدرسة. من حق التلميذ ألا يحب،
أو يفضل نوعاً من الموسيقا، وإنما بعد أن يطلع على الأنواع
الأخرى اطلاعاً واعياً يقول بعدها: أحترم لكنني لا أحب. وهذه بحد
ذاتها مهمة شاقة على المعلم، ولا تدخل مباشرة في صلب عمله، إذ
ليس على معلم الموسيقا أن يثبت في كل درس من دروسه براءته،
وبراءة ما يدرسه من موسيقا، من الأحكام المقولبة السلبية المسبقة
الكثيرة التي تدور في أذهان تلامذتنا اليوم حول موسيقانا العربية
و"فضائل" الموسيقا الغربية وجمالياتها... هل نستطيع يوماً أن
نعلمهم لماذا نحب الموسيقا؟ وما هي خصائص الموسيقا الراقية
الجادة التي نسمعها؟ ونحن لا نعني هنا أبداً أننا يجب أن نحب
جميعنا لوناً موسيقياً واحداً سيجمع الناس يوم الدينونة. وإنما لكل
منا ما يفضله ويحبه من موسيقا، وتتطور أذواقنا بتقدمنا في السن،
وبنضج أذاننا وأحاسيسنا، وبحسب أوساطنا الاجتماعية والثقافية
وأحياناً الاقتصادية، وبحسب اكتشافاتنا إذا ما سمحت المصادفات
السعيدة به.. وقد أثبتت التجربة الحياتية، إذا ما استعرض كل منا
شريطها، أن أذواقنا تتطور وتتغير وتتبدل: كم قلنا ونحن في مقتبل
العمر إننا لا نحب صوت أم كلثوم ولا أغانيها، ولا صوت عبد
الوهاب ولا صالح عبد الحي... ثم دارت الأيام وأصبحنا من عشاق
سماح هذه الأصوات وأعمالها.. إذن يقتضي الذكاء المعرفي أن
نبقى منفتحي الأذهان والإحساس على الأنماط كلها والأساليب من
باب المعرفة الفضولية، ولنترك للأيام تفعل فينا ما تشاء. ما من
شك أن ما يستمع إليه اليافعون اليوم من موسيقا وغناء مهم أثير
عندهم، ولو ترك لهم الأمر لأحبوا وفضلوا أن يتعلموا هذه الموسيقا
في المدرسة. لكن المدرسة كنظام تربوي تعليمي لا يمكنها أن تبدأ

بهذا النوع من الموسيقى دون أن تستعرض معهم تاريخ الموسيقى بمدارسها المختلفة عبر العصور قبل أن تصل معهم، إلى الموسيقى الجديدة الرائجة. ولا نظن أن برامج التعليم قد أدرجت هذه الموسيقى في برامجها، وإن حصل افتراضاً، فلا يمكن لساعة أسبوعية أو حتى ساعتين أن تكفي أو تكفياً للإلمام بتطور الموسيقى عبر قرون، فالأمر عملياً مستحيل، وهو غير محقق أصلاً للذين يتخصصون بالموسيقى في معاهدنا، فكيف يتأتى هذا لتلاميذ المدرسة؟

ندوة

حول الشيخ

علي الدرويش الحلبي

القسم الثاني

أ.د. محمود قطّاط
(تونس)

■ ملامح من إسهامات الشيخ علي الدرويش

لمزيد من التوضيح والإفادة، نقدم في ما يلي، عينات من إسهامات الشيخ علي الدرويش، وهي على التوالي :

● التعليم عموماً وفي تونس على وجه الخصوص.

• الفرق الموسيقية.

• البحث العلمي.

■ جدول 4: التدريس (2)

ملاحظة	المادة	المدة	المؤسسة	البلد	المدني
تعيين من وزارة المعارف التركية	الموسيقا	1914- 1923	مدارس الثانويه السلطانية، ودار المعلمين والمدرسة الصناعية والتطبيقات ومدرسة الميتم الإسلامي.	تركيا	مركز ولاية محافظة قسطنطينية
مسؤول عن القسم الموسيقي	موسيقا عربية	1923	نادي الصنائع النفيسة الفني والأدبي	سوريا	حلب
ممن تتلمذوا عنه: رياض السنباطي، ومحمد عبد الوهاب وعزيز صديق؛ كما أخذت عنه كوكب الشرق أم كلتوم وكان قد (3)	النوطة والتاي؛ كتابه المخطوط (علي أن يكون للمعهد الحق في نشره (الطبعة الأولى منه فقط).	1927/ 1931	المعهد الموسيقي الشرقي (عقد ثلاث سنوات	مصر	القاهرة

(2) مارس التدريس بكفاءة عالية وبما عرف عنه من إخلاص الأستاذ العالم لمهنته. ومما يروى عنه، أنه قام بصنع عدة مجاميع من آلة التاي، والمجمع يتألف من 32 قصبة (تاي) بأطوال مختلفة. وزع عدداً من هذه المجاميع، وقدم بعضها الآخر هدايا إلى عدد من المعاهد الموسيقية العربية والنوادي الخاصة. وقدم منها إلى جهات ومعاهد رسمية مثل: معهد إستانبول، والمعهد الملكي بالقاهرة، والمعهد الرشيد بتونس، ومعهد الفنون الجميلة في بغداد، والمعهد الموسيقي بحلب.

(3) كان قد أخذ عنه سيد درويش الأصول والقواعد والموشحات لعدة مقامات وأنغام وإيقاعات، وذلك خلال زيارته الثانية مع فرقة عطا الله عام 1912 التي استغرقت سنتين.

نون نونس س	مكتبة العطارين	1932- 1933	محاضرات حول الموسيقى العربية، أصول الأداء الشرقي، كتابة الترقيم الموسيقي، تحليل المقامات والإيقاعات مطبقة ذلك على جملة من الموشحات والتقاسيم والسماعات والبشارف؛ آلة الناي...	بدعوة من مديرية المعارف والفنون حصص محدودة غير أنها أقيمت قبولاً كبيراً وأنرت في المتلقين وفي الوسط الفني عموماً (من ذلك المنحى الجديد الذي اتخذته آلة الناي).
سوريه	حلب	صيف 1935	تدريس الموسيقا	نشر الوعي الفني والتقافة الموسيقية والتذوق
نون نونس س	الجمعية الرشيدية	1938- 1939	تعليم الموسيقا العربية والآلة الناي	بدعوة من الجمعية الرشيدية (كان تأثيره حاسماً في الموسيقا التونسية وخاصة في طرق تعليم الموسيقا العربية والآلة الناي)
سوريه	حلب	1940- 1941	موسيقا عربية	تتلمذ عليه نخبة من المؤهبين، أمثال: فؤاد محفوظ (عود)، ومحمد عبدو (ناي)، ومحمد البوشي (عود) وغيرهم...

سورية	دمشق	معهد الموسيقى	1942-1943	عميدا ومدرسا في القسم الشرقي (4) موسيقا عربية	كان حينئذ في قسم الأصوات والغناء الشاب الحلبي المتألق صباح فخري (5)
العراق	بغداد	معهد الفنون الجميلة	1945-1951	من بين تلامذته الأخوين، جميل ومخير بشير.	دعوة من وزارة المعارف العراقية
سورية	حلب	معهد الموسيقى	1951-1952	مع د. فؤاد رجائي (6) (موسيقا عربية)	وهو المعهد الذي سبق له أن ساهم في تأسيسه

جدول 5 : الفرق الموسيقية

البلد	المد	السنة	الفرقة	ملاحظات	الشخصيات المتعرف عليها
سورية	حلب	الطفولة	فرقة التكية المولوية (عمل بها عدة)	أذان + إنشاد	كوجوك عثمان، علي مهران السلانيكي،

(4) وكان القسم الغربي آنذاك برئاسة الموسيقار الروسي المواطن البارون بليينغ. عمل علي الدرويش في هذا المعهد مدة تسعة أشهر فقط. وأغلق المعهد على إثرها لأسباب مالية في أواخر عام 1943.

(5) الاسم الأصلي صباح أبو قوس، لقب بالمطرب صباح فخري (أبو قوس) نسبة إلى راعي الفن الموسيقي آنذاك الزعيم الوطني والشاعر فخري البارودي؛ وقد قدم هذا المطرب الناشئ آنذاك أغنية "بياع الورد" في إذاعة دمشق وعلى الهواء مباشرة، وهي من ألحان إبراهيم الدرويش أحد أبناء الشيخ علي الدرويش.

(6) استمرت الدراسة في هذا المعهد الخاص حتى عام 1957، ثم ألحق بوزارة التربية.

شرف الدين بك، أحمد عقيل، صالح الجذبة، محمد جنيد، وغيرهم		أعوام وعين في وظيفة "قدوم دان باشي" (قائد فرقة)	الشب اب		
	- منهم عمر البطش	- مع فرقة موسيقية وعدد من المنشدين والمغنين - رئاسة الفرقة الموسيقية النحاسية الخاصة بالقصر والإشراف على تدريبها	191 19-2 14	(عر ر بستا ن) م ح ر ر	إما ر ر ح ر
رؤوف يكتا، إسماعيل حقي، علي صلاح، وغيرهم...	تقوم بالعزف في المناسبات الرسمية والشع بية والاستقبالا ت وغيرها	- تشكيل فرقة موسيقية لآلات النفخ الخشبية والنحاسية من طلاب المينم الإسلامي وإدار المعلمين (ألف لها عددًا من الألحان الحماسية وبعض ألحان المسير العسكرية، منها معزوفة " مارش عسكري")	191 19-4 23	قسط مون ي	تر كيا
تعرف على كبار الموسيقيين الأتراك، مثل: جميل الطنبوري	على مسارح مدنية حلب وأحساء القطر (خاصة مدينتي دمشق واللاذقية)، وكانت لها رحلات خارج القطر	تشكيل تحت مع عدد من المنشدين (المذهبية) وبعض المطربات والمطربين بقيادته وإشرافه (توري الملاح (عود) - أنطون حجار (قانون)	192 3	حلب	سو رية

<p>(وعزفا معاً) ونايزان عزيز دادهــــن وغيرهما</p>	<p>ايضا (بركيا) / مســــارح / استانبول: 6 / اشهر / نماذج من الأبحان العريبيه والتركيه في أن واحد، ومعظمها من أكانه</p>	<p>ــــ سامي صدوق (قانون) عزيز حجار (كمان) أنطون حكيم (كمان) – محمد طيفور (إيقاع) – عبده بن عبده (إيقاع) – مطربتان أحدهما صالحه المصريه.</p>			
<p>ــــ وديع صبرا، محيي الدين بعيون، ومحيي الدين سلام نجاح سلام، وعبد الغني شعبان...</p>	<p>ــــ الفاهره: مصطفى رضا بك أو عبد الحميد القضاي (قانون)؛ وسامي الشوا (الكمان) وفؤاد شحاده (العود) بيروت: جيانا سامي الشوا أو توفيق الصبيح (كمان)؛ عبد الحميد القضاي أو نوبار (قانون) ونوري الملاح وشحاده سعاده (عود) علي الدرويش مؤلف الأبحان (ناي) هذا إلى جانب تسجيله لبعض العزف</p>	<p>ــــ الإسهام في حفلات معهد الموسيقى الشرقيه الرسميه ونشاطاتها</p> <p>ــــ فرقة لتسجيل أسطوانات بتكليف من شركتي بيضافون وغرامافون</p> <p>ــــ فرقة التكيه المولويه (إنشاد جماعي أو منفرد تارة</p>	<p>192 19-7 31</p>	<p>القاه رة</p>	<p>م ص ر</p>

	المفرد على النأي... — وعزفا بالنأي تارة أخرى				
— عرف عدداً كبيراً من الفنانين، مثل خميس الترنان، محمد التريكي، والأديب الشاعر محمود بورقيبة، وغيرهم — تسجيل حصّة أسبوعية في الإذاعة المحلية بتونس وعزفت سماعات وشنبر حجاز واستخبارات على آلة الناي والكمنجة والغناء وقدمت التمارين...	— محمد غانم (رباب)، علي الدرويش (نأي)، مريدخ سلامة (قانون)، ثم خميس ترنان (عود) — مصطفى بوشوشة (عود) عبد العزيز جميل (كمنجة) — إبراهيم صالح (قانون) — علي الدرويش	— فرقة البارون ديرلانجي (قصر النجمة الزهراء ، سيدي بو سعيد) — كوّن فرقة موسيقية كان هو مطربها الأول (تخت نادي الخلوية / خلوة عبد العزیز الجميل) — حضوره الخصص الأسبوعية بمقهى المرابط) داخل أسواق مدينة العاصمة) لفرقة	193 1 193 19-2 33 193 19-8 39	تون س	تون س

	(ناي) — بشير الرصايصي (إيقاع)	المكونة من: الشيخ أحمد الطويلي بالطار، الشاب خميس ترنان بالعود العربي، الشيخ أحمد بطيخ بالرباب والكمنجة، والشيخ أحمد الزواوي بالنغرات، فيحمله الطرب إلى إخراج نايه وارتجال التقاسيم...			
عجاج نويهض، أحمد الفقش، يوسف بتروني، يحيى السعودي، ويحيى البابيدي، روحي الخماش...	تسجيل نخبة من ألحان التراث والموشحات القديمة	فرقة الإذاعة الموسيقية والمنشدين " كورس القدس"	194 4	القدس س	ف لس طي ن

الع را ق	بغدا د	194 5	— الفرقة الموسيقية والمنشدين العائدين للإذاعة العراقية — الإشراف على فرقة الموشحات (كانت تضم آنذاك كبار المطربين والمطربات الذين أصبح لهم شأن في الغناء العراقي والعربي بشكل عام)	— بمساعدة الفنان روحي الخمّاش ... — محيي الدين حيدر، حقي الشلبي، نوبار ، مسعود جميل
سو رية	حلب	195 1	— الفرقة الموسيقية والمنشدين في الإذاعة: تدريب وتنويط وتقديم حيّ على الهواء مباشرة	— مستشار فني : تسجيل نخبة من النوبات والموشحات الأندلسية القديمة التي كانت في حوزته

■ جدول 6 : بعض التوضيحات حول دروس الشيخ علي الدرويش في

تونس

المدينة	المؤسسة	السنة	المواد والمحاور	من بين الطلبة
تونس العاصمة	مدرسة العطارين ⁷⁾	أيلول 1932 (1933)	— التربية الموسيقية (تاريخ الموسيقا / أصول	خميس ترنان (عود، ناي) (8) ، محمد

(7) وجلب الأستاذ علي الدرويش ليقوم بتعليم علم التدوين والضروبات والمقامات والسولفاج" (جريدة الزمان، 19 أيلول 1932).. يبدو أن هذه الدروس الموسيقية لم تكن قارة، لأنها غير مدمجة في جدول إحصاء التلاميذ بحسب الفنون التي كانوا يزاولونها في ال سنة الدراسية 1931-1932 [نشرة الخلدونية لسنة 1934، ص 9]

(8) لم يستتكف الشيخ الترنان من حضور دروس الشيخ علي الدرويش بمكتبة العطارين مع جملة الطلبة رغم شهرته الفاتحة، و"قد خالط هذا الأستاذ ولازمه حتى في أكل "الفطائر" و"اللبلابي" وفي دخوله إلى سي نما "الحمراء" (أبو فرنكين كما كان ينعته) بشوارع الجزيرة، إلى أن تعلم منه كتابة الترقيم الموسيقي وتحليل المقامات والإيقاعات مطبقا ذلك على جملة من البشارف والسماعيات التركية والموشحات الشرقية كان الشيخ الترنان أول من عزف الناي من التونسيين، تعاطاه بسهولة عند قدوم الشيخ علي الدرويش في الثلاثين⁸⁾ ات لأنه لا يبعد عن آلة الفحل"؛ وكان يقسم بالناي في إذاعات المعهد الرشيدى، ولم يتخل عن ذلك إلا عندما تعاطاه صالح المهدي سنة "1939، المهدي: الشيخ خميس ترنان، ص 30.

التريكي (كمان) (9)، علي السريتي (عود) (جمال، ¹⁰) الدين بوسنينة (صحفي وعازف ناي)، أحمد الضحاك (شاعر)، عبد الرحمان المهدي (عازف عود)، سعيد بوبكر (صحفي	الموسيقا العربية خاصياتها) — منهج الأدوار (الطريقة الشرقية في تناول الوصلات) — التدوين / السولفيج (أصول الترقيم الحديث والقراءة الغنائية) — النغمات والإيقاعات (تحليل، أساليب		(دعوة إدارة المعارف والفنون)	
---	--	--	------------------------------------	--

(9) يقول محمد التريكي عن أستاذه علي الدرويش: " اتصلت بالفنان علي الدرويش بمدرسة العطارين وأخذت منه، بل أخذته إلى بيتي ليقيم معي، ويدرسني كيفية استعمال الأرباع الموهومة وأسماء درجات السلم الموسيقي بالتفصيل"، محمد بونينة: محمد التريكي (1900-1998) موسيقار الأجيال، تونس 1998، ص 30-31

(10) يؤكد الفنان علي السريتي كثافة الحضور في حلقات الشيخ، قائلا: " لقد عايشت جميع مراحل حياته الفنية في تونس، ودرست على يده أصول الموسيقى" وأنه "كان يركز على النغمة (أي الغنة) وعلى القراءة الغنائية (للسولفيج). لقد استغل بقاءه في تونس لإعطاء دروس نظرية حتى تعم الفائدة للجميع فعلمهم مواقع الطرب في الأداء المقامي والآلي كما تفتحوا على أساليب الأداء في عزف آلة الناي في بعض الشروح التابعة لبعض الدروس كعنصر جديد من عناصر التخت العربي .. (حوار بتاريخ شباط 2001)

وعازف ناي)، فتيحة خيري (مطربة)، حسيبة رشدي (مطربة)، محمد الدرعي (عازف ناي)...	التسلك النغمي) — الأداء (تقنيات الأداء العربي الأصيل، المقامي والآلي) — آلة الناي (تقنيات وأساليب العزف + شروحات كعنصر جديد من عناصر التخت العربي) * [مع تطبيقات على جملة من البشارف والسماعيات التركية والموشحات الشرقية]			
---	--	--	--	--

تونس العاصمة	الجمعية الرشيدية (دعوة الرشيدية: مصطفى بوشوشة / خميس ترنان)	مارس 1938 ⁽¹¹⁾ 1939 (12)	مواد نظرية وأخرى تطبيقية ¹³ : - تحفيظ الأمثلة لكل مقام ولكل إيقاع ثم يطبق الإيقاع مع الغناء، فيتعلم الطالب في نفس الوقت، المثال ومعه المقام وعقوده ثم الإيقاع ... - الكتابة الموسيقية	— إبراهيم صالح (قانونجي) — قدور الصرارفي (كمنجاتي) — مصطفى كامل (عواد) — مصطفى محسن الماي (هاو) وحاذق — للمالوف) — رشيد عزوز — علي القلعي —
-----------------	--	--	---	---

11 (وما إن وصل إلى تونس يوم 28 آذار 1938 حتى توجه مباشرة إلى الجمعية، وقد كان دليلاً لذلك الأستاذ جمال الدين بوسنينة... دخل الشيخ عندما كانت الفرقة تتدرب على أغنية "ياللي بـُعدك ضيع فكري" من تأليف جلال الدين النقاش وغناء شافية رشدي، فأعجب بها وعرف ملحنها فقال: "لا بد أن تكون ترنانه"، المهدي والمرزوقي: الرشيدية...، السقاجي: الرشيدية...

12) اجتمع حول دروسه عدد كبير من الهواة والطلبة وأعطى نتيجة إيجابية فأعيد جلبيه في السنة الموالية 1939 قال في حفل ختم الدروس الذي أقيم في شهر حزيران 1939: "لا أعلم هل سأعود؟ ولكن أبقيت لكم ملكة فنية لدى جمع من الشباب يستطيعون بها مواصلة السير بعدي. وأذن أصغرهم سنًا بتسيير العرض الذي اشتمل على بشرف، وسماعي "فرح فرا" التركيين (المرجعين السابقين)...

13) جلب الشيخ علي الدرويش "الإلقاء دروس علمية في أصول الموسيقى العربية وقواعدها، وهو عمل يتم لفائدة بناء هيكل موسيقانا على قواعد صحيحة... ولتنجب تونس فنانيين وعازفين وفق تلك الأصول والقواعد" ... "كانت الدروس في الرشيدية سنة 1938 على قسمين ابتدائي وثانوي، ولا يشارك في هذا القسم الثاني إلا من كانت له مبادئ في الموسيقى. ويشترط في الطالب الانخراط بهذه الدروس أو يكون عارفاً بالقراءة والكتابة (جريدة الزهراء، 30 آذار 1938).

أحمد العريان (موسيقي، تولى الإشراف على الموسيقا النحاسية بإدارة الموسيقا والفنون صحيحة (الشعبية) — صالح الخميسي (ناي + ملحن + مطرب فكاهي نقدي) — أحمد الحداد (ناي تولى الإشراف على الجمعية الناصرية	والإملاء والسولفيج... - آلة الناي: دروس تطبيقية كان لها الأثر الكبير في تكوين عازفي الناي وفق أصول صحيحة (ساهمت في ظهور الناي كعنصر قار في التخت العربي وتكوين أول فوج من عازفي هذه الآلة) ⁽¹⁴⁾ ... الإشراف على الجمعية الناصرية			
---	---	--	--	--

(14) في مساء يوم الاثنين 21 آذار 1938 في حفل أقامته الرشيدية قدم الشيخ خميس الترنان استخباراً بالناي لأول مرة من تاريخ تلك الآلة الخالدة" (جريدة الزهراء، 28 آذار 1938). مثل هذه عبارات قد تؤكد حداثة ظهور هذه الآلة، وبداية استعمالها في الرصيد الكلاسيكي، بدل آلي القصبية والفحل التي كان من روادها أحمد الوافي وخميس ترنان.

<p> للموسيقا النجاسية) — مختار التريكي (عواد مطرب) — صالح المهدي (ناي ملحن) — سعيد بو بكر (شار صحفي) — محمود التكالي (وزان حفظ المالوف) — حمادي القلبي — منصف قميحة (عود) — عبد الحميد خمير (هاو) — من 17 مرسماً، برز 11 كان لها الأثر الكبير على الحياة الموسيقية </p>				
---	--	--	--	--

في البلاد.. أما التلاميذ الذين لم ينتهجوا منهجاً موسيقياً في حياتهم من حيث الاحتراف فكانوا خير رصيد للجمهور الذواق للموسيقاء، كما التف جلهم حول الرشيدية...				
---	--	--	--	--

■ عينات من بحوث الشيخ علي الدرويش
[من خلال مخطوط كتابه: «النظريات الحقيقية...» + كتاب
«مؤتمر القاهرة 1932» + كتاب «الموسيقا العربية»،
للبارون ديرلانجي ، ج. 5 و6]

أ / الجانب المقامي:

تتسم أبحاث الشيخ علي بالدقة، خاصة ما تعلق منها بالسلم
الموسيقي العربي، الذي نجد إلى جانبه دراسات دقيقة عن السلم
الفيثاغوري، وأخرى عن السلم الغربي المعدل القائم على الأنصاف

أيضاً، أو دراسات عن النسب العددية للأبعاد الموسيقية الملائمة، والمتوافقة، مدعمة بموشحَيْن موزَعَيْن لصوتَيْن على طريقة التردد، وغيرها.

(1) التدوين الموسيقي: يدعم أبحاث كتابه الأساسية، مثل التي للسلام، والمقامات بالنوطة الحديثة، وعلاماتها، وبنفس الطريقة هو يحدد السلم الموسيقي، وطريق الدوزان، وطبقة الاهتزاز.

(2) الطبقة الصوتية: ويرى أن تحديد طبقة الدرجات في السلم عملية صعبة.. ولم تزل طليقة حرة غير محدودة ودون ضبط حتى زمانه (ص 146).. وذلك في رأيه غير جائز، لأن لكل مغن، ومغنية، طبقة صوتية خاصة، وبالتالي لكل منهما دوزان للآلة المرافقة لهما.. لذلك هو ينصح أن يتبع في تحديد طبقة الدرجات في الدوزان، مبدأ السلم الأساسي، ودرجاته، ابتداء من (دو)، أي ابتداء من درجة نغمة الـراست.. ويشترط أن تطبق التسوية على صوت درجة (لا) المعادلة لدرجة الحسيني، الموجودة في مزمارة التسوية (الديابازون)، والحاوي على 870 ذبذبة من الذبذبات الصوتية في الثانية الواحدة.

(3) السلم الموسيقي:

– يبدأ في بحثه السلم فينعت درجاته بأنها (طبيعية)، ثم ينعت بأنه (طبيعي).

– يذكر هذه الدرجات الموسيقية الطبيعية، الأساسية في الموسيقى العربية، ويلاحظ أنها هي كذلك عند الأتراك العثمانيين، مع توضيح أرقام ذبذباتها في الثانية الواحدة، وهي:
راست (دو = $7/6$ ، 257) – دو كاه (ري = 290) – سي كاه (مي = $2/3$ ، 322) – جهار كاه (فا = $19/23$ ، 343) – نوا (صول = $2/3$ ، 386) – حسيني (لا = 435 أي نصف 870) – الأوج (سي = $1/3$ ، 483) – كردان (دو = $5/6$ ، 515)..

— [وهو يبينه برسم توضيحي بالنوطة على السلم الموسيقي من
الراست إلى الكردان]

— ثم يطبق ذلك على آلة العود.. ويحدد ما يجب أن تكون عليه
دوساته بالنسبة للسلم الموسيقي: [صول = يگاه — لا =
عشيران حسيني — ري = دوگاه — نوى = الصول² — كردان
= الدو²] + بالنوطة ويقارنها بالمصطلحات القديمة:
الجم (ثقلية المفروضات) — المثلث (ثقلية الرئيسات) —
المتنى (ثقلية الأوساط) — الزير (الوسطى) — الحاد (واسطة
المنفصلات).

ومن حسنات دراساته الاعتماد على المنهجية التاريخية، فهو
عند تعريفه بدرجات السلم الموسيقي العربي، أو تحديد نسب هذه
الدرجات، يذكر أن المتأخرين من علماء الموسيقى العربية القديمة،
مثل عبد القادر المراغي في كتابيه: «الفوائد العشر»، و«جامع
الألحان» (وكذلك الشرفية، لصفى الدين) — يقول إنه لم يعد في
زمانه، بين درجات السلم العربي بقيمة (ليما) بنسبة 213/256،
وإنما يوجد بُعد طنيني، ومجنب كبير، ومجنب صغير.

— ثم يذكر أن العالم الموسيقي، والملحن التركي (خضر بن عبد
الله) موسيقار الخليفة العثماني «مراد الثاني»، يطبق ذلك،
ويظهره، ويطوره.. إذ إنه أظهر السلم الموسيقي بدرجاته
السبع على النحو التالي:

الأسماء الفارسية	يگاه شيشگاه	دوكاه هفتگاه	سيگاه هشتگاه	بنجگاه
النسب	9/8 10/9	10/9 16/15	16/15 9/8	9/8
الأسماء العربية	راست الحسيني	عراق	كردان	النوا

من السلم القائم على الأنصاف غير المتساوية / المطابق للحساب الفيثاغوري (الكندي) — السلم القائم على تنالي [ليما ليما كوما] الذي شاع ردحا من الزمن (الفارابي...) — ثم صارت تظهر إلى الوجود «الأرباع» غير المتساوية، في شكل «نيمات»، و«تيكات»... لكن عندما وصلت الموسيقى إلى العثمانيين، وخاصة المتأخرين، كانت تتوزع السلم الموسيقي العربي في الأساس، أبعاد «المجنب الكبير» (ليميان = 8 كومات)، و«المجنب الصغير» (ليما وكوما = 5 كومات)، وليس تنالي: ليما ليما كوما، وذلك على الأغلب لضبط الدرجات، وتنظيم أرباعها غير المتساوية.. والمجنبان نجدهما عند الشيخ علي، إلى جانب البعد الطنيني (9 كومات)، كما نجد عنده أبعاد الليما (4 كومات)، و«النيم» و«التيك» محسوبين على الذوق بالحساب الفيثاغوري الطبيعي (وهو يصطنع المصطلح الفيثاغوري، والعثماني في تسمية البعد بالبعد الزائد، أو الناقص، أو الكامل، أو الوسطى وغير ذلك).. وفيما يلي تثبيت الدرجات (النغمات الطبيعية)، كما ينعتها، مع أرقام نسبة البعد ما بينها وبين درجة اليكاه (صول)، وقد حددها الشيخ علي وأوضحها بالرسم التالي:

الديوان الأول

نوا	جهاز كاه	سيكاه	دو كاه	را ست	عراق	حسيني عشيران	يكاه
صول	فا	مي	ري	دو	سي	لا	صول
2/1	16/9	3/19687 2768	/2 3	/3 4	/6569 8192	9/8	0
500	562 1/2	6600 27/4096 75	66 6	75 0	800 /1024 925	988 8/9	10 00

			3/2				
--	--	--	-----	--	--	--	--

الديوان الثاني

نوا	جواب النوا	جواب الجهاركا ه	جواب السيكاه	محي ر	كردا ن	أوج	حس يني	نو ا
صول	فا	مي	ري	دو	سي	لا	ص و ل	
4/1	32/9	/19683 65536	3/1	8/3	/6561 1638 4	9/4	1	
250	281 1/4	300 2/8192 275	333 1/3	375	400 /2048 925	44 4 4/9	5 0 0	

وعلى هذا الأساس، فهو يظهر نسب الأبعاد - كما أوضحها - على ثلاثة أنواع (كبيرة - وسطى - صغيرة):

- نسبة كبيرة (9/8)، أو البعد الكامل، أو الطيني حسب مصطلحه.
- مجنب كبير (65536/59049)، ويسمى نسبة وسطى، وينعتها ببعد قاصر أو صغير
- مجنب صغير (2187/2048)، وهي ما يسمى أبوتوم، وهو البعد الموجود بين السيكاه والجهاركا، ويسمى نسبة صغيرة.

فهو ينعت درجات هذه «الأصوات الطبيعية»، ليست واحدة ولا هي متساوية مع بعضها، وإنما هي مختلفة: كبيرة للطنيني، ووسطى للمجنب الكبير، وصغيرة للمجنب الصغير.

بعض الأبعاد لها نسبتان: نسبة حقيقية، وأخرى تقريبية:

- الطنيني = نسبة حقيقية (9/8)
- المجنب الكبير = نسبة حقيقية (60036/59049) ؛ وأخرى تقريبية (10/9)
- المجنب الصغير = نسبة حقيقية (2187/2048) ؛ وأخرى تقريبية (16/15)

وهذا يذكرنا بسلم «خضر بن عبد الله» القائم على نسب: 9/8 — 10/9 — 16/15.. ومعنى ذلك أن النسبة الحقيقية زيادة في التدقيق الطبيعي للدرجات... ذلك أن نسبة 2178/2048 (المجنب الصغير) = هي نفس نسبة السلم الفيثاغوري لـ دو# ، ونسبة 65536/59049 (المجنب الكبير) = هي نفس نسبة السلم الفيثاغوري لـ مي bb

نستنتج أن الشيخ علي الدرويش ينص على سلم أساسي عربي، قائم على الطنيني، والمجنبين الكبير والصغير ، كما ينص على سلم عام يحوي على (24) أربعة وعشرين جزءاً، يقوم على السلم الأساسي العربي ، وفق حسابات فيثاغورية، وعربية طبيعية..

وفي ص 159 من مخطوط كتابه، جدول نسبة الأنصاف ، والأرباع إلى (اليكاه) ، كما قررها.. وهي نسب أنصاف وأرباع غير متساوية..

وهو يلاحظ أن بعض الموسيقيين العرب يستعيز عن درجة:

- كواشت = ب نيم كواشت
- التيك كواشت = ب الكواشت
- اليوسلك = ب نيم يوسلك

• التيك بوسلك = ب البوسلك

• الماهور = ب نيم ماهور

• تيك ماهور = ب الماهور

وهو يرى أن هذه الاستعاضة خطأ فاحش.. ويوضح ذلك بأدلتها في الأساس أن النيمات : كواشت وبوسلك وماهور هي نفسها = العراق، والسيكاه والأوج.. وأن إحساسنا العربي يعطينا العراق على 3/4 الطبقة على نحو ما سبق بيانه.

السلم العربي حسب نظام الشيخ علي الدرويش الحلبي⁽¹⁵⁾

بالرغم من قسمة السلم إلى 25 درجة و 24 بُعد في الديوان، الموسيقيون في سورية لا يقيسون هذه المسافات الصغيرة بالربع ولكن بالكوما، على أساس 9 كومات في البعد الطنيني و 53 كوما (فواصل / فاصلة) في الديوان. وهذه النسب حسب الشيخ علي الدرويش.

أ / جدول 7: مخطوط «النظريات الحقيقية»... (جدول ص

(159)

ن	الدرجات	إلى اليكاه =	النسبة المطلقة = 1000 (الوتر مليمتر)	س	ب	1
	يكاه					

(15) جدول ص 159 من مخطوط «النظريات الحقيقية»...؛ «الموسيقا العربية»، ديرلانجي، ج 5،
29؛ عدنان بن ذريل: الموسيقا في سورية...، ص 94.

949 7 /32	=	256/243	إلى اليكا ه	نيم قرار حصار ...	ن س بته	2
926 968/2187	=	2187/2048	إلى اليكا ه	قرار حصار	ن س بته	3
901 133/8192	=	65536/59049	إلى اليكا ه	تيك قرار حصار	ن س بته	4
888 8/9	=	9/8	إلى اليكا ه	عشيرا ن الحسين ي	ن س بته	5
843 3/4	=	32/23	إلى اليكا ه	عشيرا ن العجم	ن س بته	6
832 7744/146 87	=	19683/16384	إلى اليكا ه	تيك عشيرا ن العجم	ن س بته	7
800 925/1024	=	8192/6561	إلى اليكا ه	العراق	ن س بته	8
790 10/81	=	81/94	إلى اليكا ه	كواشت ..	ن س بته	9
759 3/8	=	320/243	إلى اليكا ه	تيك كواشت	ن س بته	10

750	=	4/3	إلى الیکا ه	راست	ن س بته	1 1
711 117/128	=	1024/769	إلى الیکا ه	نیم زیرکو له	ن س بته	1 2
702 242/729	=	799/562	إلى الیکا ه	زیرکو له	ن س بته	1 3
675 49950/65 571	=	464644/1771 27	إلى الیکا ه	تیک زیرکو له	ن س بته	1 4
666 2/3	=	3/2	إلى الیکا ه	دوکاه	ن س بته	1 5
632 .13/16	=	128/81	إلى الیکا ه	کوردي	ن س بته	1 6
624 6936/656 1	=	6564/4096	إلى الیکا ه	تیک کوردي	ن س بته	1 7
600 2775/409 6	=	32768/19687	إلى الیکا ه	السیکاه	ن س بته	1 8
592 16/23	=	23/16	إلى الیکا ه	بوسلیک	ن س بته	1 9

569 17/32	=	1280/729	إلى اليكا ه	تيك بوسليك	ن س ب	2 0
562 1/2	=	16/9	إلى اليكا ه	جهاركا	ن س ب	2 1
533 958/1024	=	4096/2487	إلى اليكا ه	نيم حجاز	ن س ب	2 2
526 183/243	=	243/128	إلى اليكا ه	حجاز	ن س ب	2 3
506 107693/13 1072	=	1048576/531 4410	إلى اليكا ه	تيك حجاز	ن س ب	2 4
500	=	2/1	إلى اليكا ه	نوى	ن س ب	2 5

ب / جدول 8: «الموسيقا العربية»، ديرلانجي، ج 5، ص 29.

النسب	طول الوتر (1000 ملمتر)	12 1/2 معد ل	السلام الأساسي	ال سلم العالم	كو ما هو لدر	الم صط لحات الحد يثة	الأسماء العربية
-------	---------------------------------	-----------------------	-------------------	---------------------	-----------------------	----------------------------------	--------------------

1/1	1,000,000	0,000	—	—	0	صو ل	يكاه	1
	1	...+	+	+
		
		
16000/1558	974,2	0,451	—	2	صو ل ≠	تك يگاه	2
	3	+	+
		
		
256/243	949,3	0,902	—	4	لا b	قرار شور ي	3
		—				
2187/2048	936,3	1,137	—	5	صو ل #	قرار حص ار	+
	6	...+	+	+
		
		.						
35073/3200	912,3	1,588	—	7	لا -b	نيم عشير ان	4
	8	...+	+	+
		
		.						
9/8	888,8	2,039	—	—	9	لا	عشير ان	5

	10	+	+	+
16000/ 13856	866,0	2,4 90	— —	11	لا ≠	نیم عجم عشیرا ن	6
	12	+	+	+
32/27	843 , 7	2,9 41	— —	13	سي b	عجم عشیر ان	7
19683/ 16384	837,3	3,1 76	— —	14	لا #	نیم عراق	+
	15	+	+	+
315657 /25600 0	811,0	3,6 27	— —	— —	16	سي -b	عراق	8
8192/6 561	800,9	3,8 42	— —	17	دو b	سوز دیل	+
81/64	790,1	4,0 78	— —	18	سي	کواش ت	9
	19	+	+	+

20784/ 16000	769,8	4,5 29	— —	20	سي #	تک کواش ت	1 0
	21	... +	+	+
4/3	750,0	4,9 80	— —	— —	22	دو	راست	1 1
	23	+	+	+
16000/ 11691	730,6	5,4 31	— —	24	دو ≠	تک راست	1 2
	25	+	+	+
1024/7 29	721,3	5,8 82	— —	26	ري b	قرار کُتاز	1 3
729/51 2	702,3	6,1 18	— —	27	دو#	زيرک وله	+
	28	+	+	+
11691/ 8000	684,2	6,5 69	— —	29	ري -b	تک زيرک وله	1 4

	30	+	+	+
3/2	666,6	7,0 20	— —	— —	31	ري	دوكاه	1 5
	32	+	+	+
2000/1 299	649,5	7,4 71	— —	33	ري ≠	تک دوكاه	1 6
	34	+	+	+
128/81	632,8	7,9 21	— —	35	مي b	كردي نهاوند	1 7
6561/4 096	624,3	8,1 56	— —	36	ري #	كردي حجاز	+
	37	+	+	+
105219 /64000	608,2	8,6 07	— —	— —	38	مي -b	سيكاه	1 8
	39	+	+	+
27/16	592,5	9,0 58	— —	40	مي	بوسل ك	1 9

	41	+	+	+
433/25 0	577,3	9,5 09	— —	42	#مي	تک بوسل ک	2 0
	43	+	+	+
16/9	562,5	9,9 61	— —	— —	44	فا	جهار گاه	2 1
	45	+	+	+
64000/ 35073	548,0	10, 412	— —	46	فا ≠	تک جهار گاه	2 2
	47	+	+	+
4096/2 187	533,9	10, 862	— —	48	صو ل b	صبا	2 3
243/12 8	526,5	11, 097	— —	49	#فا	حجاز	+
	50	+	+	+

3897/2 000	513,2	11, 548	— —	51	صو ل -b	عُزال	2 4
	52	+	+	+
2/1	500,0	12, 000	— —	— —	53	صو ل	نوى	2 5

برغم الفوارق، يمكن إعطاء الأبعاد الخمسة المستعملة في
الموسيقا العربية النسب التالية.

1/16 5	½ البعد الكبير من السلم الطبيعي	256 24/ 3	لي ما	½ البعد الصغير من السلم الفيثاغوري	/4 2	1 (
1/12 1	يشبه النسبة من سلم القسمة التامة <i>échelle des aliquotes</i>			¾ البعد	/4 3	2 (
9/10	البعد الصغير من السلم الطبيعي	8/9		4/4 البعد الكبير أو الفيثاغوري	/4 4	3 (
5 <i>dièsi</i> /s ديزي س	يذكر بالبعد المثالي (maxime) لدى أريستكسان	7/8		5/4 من البعد، يعرفه الفيثاغوريون ن اعتباطيا	/4 5	4 (

	<i>Aristoxène</i>) (
	الثلاثية الصغيرة الطبيعية أو ثنائية زائدة من السلم الأوربي	5/6		6/4 من البعده = تشبه من <i>échelle des aliquotes</i> نسبة ،	4/6	5 (

(4) المقام + السير اللحني:

نفس المقامات موجودة في المراجع المذكورة، غير أنها في المرجع الأول والثالث منوطة (بينما في الثاني نشرت بحروف أسماء درجاتها دون تنويط)، كما دلت على فصائلها، وحالات صعودها وهبوطها، وشخصية كل مقام.. وقد بذل جهداً في تنويطها وشرحها (علماً أنه لم يضع لها دليلاً = هذا الأخير أضافه إبراهيم الدرويش)

[لوصف السلالم والتراكيب المقامية، قد فصلها الأستاذ شلفون (1881-1934) إلى مجموعات صغيرة لدرجات متكاملة، أطلق عليها لأول مرة مصطلح عقد / عقود (مثل عقد اللؤلؤ / الجوهر المتكامل) يربط بينها خيط رفيع المستوى ، وهو التآلف اللحني... بعيد على دقة مصطلحات المنظرين القدامى (ذي المدتين / منفصل...) المصطلحات الحديثة يفتقر إلى هذا البعد التحليلي، فهو يستعمل تسميات تعود إلى مناطق جغرافية معينة (حجازي، نهاوند...)، أو درجات في السلم (سيكاه، جهاركاه...) أو ذات بعد شاعري (نواثر)]

الانطلاق من العناصر المكونة:

– الأجناس و نوعية الأبعاد المكونة لها والقواعد المعتمدة في ذلك.

— ترتيب الأجناس أو نوعية التسلسل اللحني المستعمل في
الموسيقا العربية:

- الدياتوني (من السلم الفيثاغوري أو الطبيعي: أبعاد + أنصاف): الجهاركاه - البوسلك - الكردي .
- الدياتوني المتحصل عليه بدرجات السلم العربي (أي المي والسي مخفوضة بربع البعد تقريباً: $4/4$ و $3/4$ البعد): راست - بياتس - سيكاه - نجدي.
- اللوني / كرماتي (أي $4/4$ ، $2/4$ ، $6/4$ ، $3/4$ ، $1/4$): حجازي - نكريز - أوج آرا - سيياهر - سازكار .
- أجناس خاصة (لا يمكن ترتيبها في الجناس المذكورة / يضاف إليها بُعد $5/4$ ، $8/4$): صبا - ركب - مستعار - زويل - بهار شورك.

— تعريف المقام في الموسيقا العربية الحديثة (العناصر الأساسية): المدى الصوتي / ambitus — مكونات السلالم المقامية عن طريق الأجناس، عقود / genre — المبدأ — الغماز — القرار + الظهير — محطات أخرى — التصوير.

— مدونة / قائمة مختلف المقامات الموسيقية المستعملة في يومنا هذا من قبل موسيقيي المشرق العربي = 119 مقاماً مختارة من بين أكثر المقامات المعروفة ، تمت مراجعتها وتثبيتها من قبل اللجنة المختصة بمؤتمر 1932 (من بينها نحو 30 مقاماً متداولة فعلاً، وحتى هذا العدد هو في تناقص إذا ما اقتصرنا على التطبيق العادي). هذه المقامات :

- مرتبة حسب درجة القرار = من اليكاه (صول1) إلى الجهاركاه (فا1)، مروراً بالحسيني عشيران (لا1) ، عجم عشيران (سي b1)، العراق (سي نصف مخفوضة1)، الراست (دو1)، الدوكاه (ري1) ، السيكاه (مي نصف مخفوضة1)، البوسلك (مي1).

- السلم مع أسماء العقود (صعوداً ونزولاً).
- التحليل المقامي (صعوداً ونزولاً).
- وصف المسار اللحني من بداية اللحن إلى نهايته.
- خصائص المقام.
- مثال في المقام (تقسيم).

(جدول 9: نموذج بخط الشيخ علي الدرويش)

خط الشيخ علي الدرويش: مقام اليكاه على الدوكاه (ري1) +
تقسيم [النجمة الزهراء - سيدي بوسعيد]، (يوجد في دير لانجي،
ج 5 ص 118-119، على اليكاه / صول1)

صاعد

هابط

التعريف والتحليل

يصف هذا المقام بأنه مقام راسخ على اليكاه وعلى الدوكاه راسخاً وعلى نوازل راسخاً أيضاً
ثم بالمقام الرابع حجاز و يربط من المقام الرابع بمقام بياتي و انشاد عتاش و
أي شكل التحليل مقام يوصف على نوازل و انشاد بياتي على دوكاه او راسخ على راسخ
والأول راسخ على اليكاه و صيغة حل هذا التقسيم والاعلام على شكل بيان

يجوز بدأ السلم من درجة حجاز و صيغة حجاز و الأولى اصح

ب / التدوين الإيقاعي:

اجتهد عدد من الموسيقيين العرب في استنباط أنظمة خاصة لتدوين مختلف الإيقاعات المتداولة، مما يساعدهم على استحضارها بسهولة. غير أنه لم يحظ أي من هذه الأنظمة بالإجماع.

يقول الشيخ علي الدرويش إنه يتبع النظام الذي اعتمده الموسيقيون السوريون، وتحديداً بمدينة حلب، وبصورة أخص الذين ينتمون مثله إلى الطريقة المولوية. وهو يصفه كالآتي (دير لانجي، ج VI، ص 18-21):

الوقت القوي / دم = دائرة صغيرة [o]

الوقت الضعيف / تك = خط عمودي [I]

السكوت / أس = نقطة [•]

تُعطى هذه الأشكال الثلاثة نفس القيمة العروضية والزمنية، وهو ما يعادل عموماً السوداء في التدوين الحديث. هكذا فهو يدون إيقاع المدور (6⁴)، كالآتي:

I	•	o	o
		I	o
(سوداء) تك	(سوداء) سكوت	دم (سوداء)	دم (سوداء)
		سكوت (سوداء)	دم (سوداء)

عندما تكون تك متبوعة بـ سكوت قدره سودتان ، أي عندما يعادل في مجموعه ثلاث سوداوات، فإنه عوض أن يكتب = خط عمودي تليه نقطتان [• • I]، يتغير ذلك بخط عمودي فوقه نقطتان ونبرة في شكل مثلث [i]. لتوقيع هذه المازورة الثلاثية — المركبة من وضعة ورفعتان — توقع تك بنسبة سوداء، ثم ترفع اليد لتؤدي حركة أولى نحو اليسار وثانية نحو اليمين.

وجود نقطة فوق إحدى هذه الإشارات، تنقصها نصف القيمة، فتعادل بالتالي مشالة وليس سوداء. هكذا، لكي ندون في هذا النظام إيقاع قنقفتي (8 أو 4) نكتب من اليسار إلى اليمين:

o	i	i	ó	I	I
				تك (مشالة)	دم (مشالة)
	دم (سوداء)	تك (مشالة)	تك (مشالة)	تك (سوداء)	تك (مشالة)

لتنقيص نفس الإشارات ربع قيمتها العادية، توضع فوقها نقطتان الواحدة فوق الأخرى. على هذا الأساس يدون إيقاع الزيرافكند الشرقي كالآتي من اليسار إلى اليمين:

o	:	:							
o	o	ó	i	ó	i	i	ó	i	ó
			i	i	i	i	ó	i	i
تك	دم	دم	دم	تك	دم	كا	تك	تك	دم
				تك	تك	كه	تك	تك	تك
				--	--	--	--	--	(مشالة)
				ضعف المشالة --	--	--	--	--	--

o

أخيراً ، ثلاث دوائر (o o) تكمل النظام. هذا الشكل، يسمى قفلة، يمثل دم بنسبة سوداء، تتبعها اثنتان لكل منها قيمة مشالة؛

وهي تعوض في الواقع ثلاث دوائر متتاليات [o o o]. لذلك فإن تدوين إيقاع تشفتاح (6⁴) يكون كالتالي - من اليسار إلى اليمين:

			o			
i		i		o o		I o
					i	i
كه		تك (مشالة)		دم (سوداء)	تك (سوداء)	دم (سوداء)
					كه (مشالة)	تك (مشالة)
				دم (مشالة)		
				دم (مشالة)		

لقد اعتمد عليه البارون ديرلانجي، لوضع قائمة بـ 111 إيقاعاً بسيطاً ومركباً، اختيرت من بين أكثر الإيقاعات تداولاً لدى موسيقيي المشرق العربي. وقد أكد هذه القائمة أعضاء لجنة المقامات والإيقاعات بالمؤتمر الأول للموسيقا العربية (القاهرة 1932) (راجع ديرلانجي، ج VI ص 26 وما بعدها + كتاب المؤتمر).

قائمة المراجع
(ذات الصلة بالشيخ علي الدرويش)

أ / عربية:

_____ الأرشيف الشخصي للبارون ديرلانجي، مركز الموسيقى العربية والمتوسطية _____ النجمة الزهراء / سيدي بوسعيد، تونس

_____ الأسدي، خير الدين: موسوعة حلب المقارنة

-
-
- الأمير، سالم حسين: الموسيقا والغناء في بلاد الرافدين، بغداد 1999، ص 178
- بن ذريل، عدنان: الموسيقا في سورية (البحث الموسيقي والفنون الموسيقية: 1887-1987)، ط. 2 (ط. 1 1969)، دمشق، 1988، ص 84-95 (+ صفحات متفرقة)
- بوذينة، محمد: الموسوعة الموسيقية، تونس، 1991، ص 293
- — — — — محمد التريكي (1900-1998) موسيقار الأجيال، تونس 1998، ص 30-31
- جريدة الأسبوع : 26 أيلول /سبتمبر (1948) - تونس
- جريدة الزمان : 25 نيسان/أبريل، 14 آذار/مارس، 19 أيلول/سبتمبر، 5 كانون الأول/ديسمبر (1932)؛ 8 أوت، 22 أوت (1933) - تونس
- جريدة الزهراء، 28 آذار/مارس، 30 آذار/مارس (1938) - تونس
- جريدة لسان الشعب : 23 / 11 / 1932 - تونس
- الجندي، أدهم: أعلام الأدب والفن، ج. 1 - دمشق 1954، ص 326-327
- حوار: علي السريتي (حوار بـ تاريخ فيفري 2001)؛ صالح المهدي (حوار: 23 جانفي 2001)
- الدرويش، الشيخ علي : النظريات الحقيقية في القراءة الموسيقية (مخطوط)
- الدرويش المصري، إبراهيم: «علي الدرويش المصري، من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله الفنية»، الحياة الموسيقية، وزارة الثقافة - دمشق، العدد 18، 1998، ص 18-53
-
-

-
-
- _____ الدرويش، مصطفى علي: الشيخ علي الدرويش/حياته وأعماله، حلب، دار عبد المنعم - ناشرون، 2001 .
- _____ رجائي، فؤاد والدرويش، نديم: من كنوزنا/الموشحات الأندلسية، حلب، 1955.
- _____ السقانجي، محمد: الرشيدية مدرسة الموسيقى والغناء العربي في تونس (تونس) 1986، ص 38
- _____ : خميس ترنان، ص28؛ ص 90
- _____ سحاب، فكتور: مؤتمر الموسيقى العربية الأول، القاهرة 1932، بيروت1997، ص 223-224.
- _____ الشريف، صميم: الموسيقى في سورية / أعلام وتاريخ، دمشق 1991، ص 101-110.
- _____ شهادات لعدد من الفنانين التونسيين، من بينهم: خميس ترنان؛ علي السريتي؛ محمد التركي ؛ خميس الحنافي؛ الهادي عبد العزيز جميل؛ صالح المهدي...
- _____ شوقي، يوسف: قياس السلم الموسيقي العربي، القاهرة 1969
- _____ ظاهر العباس، حبيب: الموسيقار روجي الخماش وتأثيره في الموسيقى العراقية، بغداد 1999، ص18-19
- _____ عبد الوهاب، حسن حسني: ورقات، ج 2، تونس 1981 (ط 2)، ص 269.
- _____ العجان، محمود : تراثنا الموسيقي، دراسة في الدور والصيغ الآلية العربية لحنا وقالبا، دمشق - دار طلاس، 1989
- _____ العقربي، محمد عبد العزيز: نظرات في الموسيقى والمسرح، اللجنة العليا لرعاية الفنون والآداب / الكتاب الليبي — 3، طرابلس 1967
-
-

_____ العقيلي، مجدي: «الشيخ علي الدرويش»، السماع عند العرب، ج. 3، دمشق 1973، ص 36 - 40

— عينتابي، محمد فؤاد و عثمان، نجوى: حلب في مئة عام...

_____ فخري، محمد: «ملاحظات عامة على تقرير البارون عن النغمات المنشورة في كتاب المؤتمر»، المجلة الموسيقية (62: 546)، القاهرة 1938.

_____ قطاط، محمود: «تونس والمؤتمر الأول للموسيقا العربية»، دائرة المعارف التونسية، الكراس 3 / 1993، تونس، ص 122-142

_____ : «نظرية تكوين السلالم الموسيقية والنظام الموسيقي العربي»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقا / جامعة الدول العربية، عمان — بغداد، 2002-2003، ص 9-59.

_____ : «المؤتمر الأول للموسيقا العربية (القاهرة 1932) / رصد للملامح والأهداف والنتائج من خلال وثائق المؤتمر»، مجلة البحث الموسيقي، المجمع العربي للموسيقا / جامعة الدول العربية، عمان - بغداد، 2008، ص 9-52.

_____ قلعه جي، عبد الفتاح وأبو الشامات، عدنان: الموسيقار أحمد الإبري، حياته وأعماله (مهرجان الأغنية السورية / لجنة التراث - سلسلة التراث الموسيقية (1)، دمشق، 1999.

_____ كتاب مؤتمر الموسيقا العربية، القاهرة 1932، المطبعة الأميرية بالقاهرة، 1933

_____ الكعك، عثمان والمهدي، صالح: الشيخ أحمد الوافي، تونس - المعهد الرشدي، 1982

_____ مجلة الإذاعة والتلفزيون السورية، العدد 227، 02 كانون الأول 1962

-
- مجلة العالم الأدبي، سورية، 1930
- المرزوقي، محمد و المهدي، صالح: المعهد الرشيدي
للموسيقا التونسية ، تونس 1981، ص 27
- مصري، علي هيثم: موشحات أحمد أبي خليل القباني، دمشق
— دار طلاس، 1991
- المعهد الملكي للموسيقا العربية، نشأته، أغراضه، وأعماله،
القاهرة — دار المطبوعات الراقية، 1939
- معهد الموسيقا العربية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر،
القاهرة 1970
- المهدي، صالح: الموسيقا العربية تاريخها وأدبها، تونس،
1979، ص 122-123
- — — — — خميس ترنان
- مهني، نور: أهل الطرب في حلب وبلاد العرب
— النشرة الخلدونية (سنة 1934، ص 9)
- وزارة الثقافة السورية: «الشيخ علي الدرويش:
1884—1952»، في الموسيقيون السوريون المكرمون،
كتيب صدر بمناسبة المؤتمر السادس عشر للمجمع العربي
للموسيقا (دمشق: 4-7 آذار / مارس 2000)، ص 9-10
- يكتا، رؤوف: ملاحظات وآراء حول مؤتمر الموسيقا
العربية، القاهرة — مكتبة المخادنة، 1934.
- يوركي حلاق، عبد الله : حليبات...، دمشق

ب / لغات أخرى:

- Agha al-Kalaa, Saadalla : " Darwîsh 'Alî" , in *the New Grove Dictionary of Music and Musicians*, second edition, t. VII, 2001, p. 29.

-
- CEDEJ (sous la direction du) : *Musique arabe. Le Congrès du Caire 1932*, Le Caire – Cedej, 1992.
 - Erlanger, le Baron Rodolphe d' : “ Šayh ‘Alî Darwîš d’Alep” , in *La musique arabe*, T. V, Paris P. Geuthner, 1949 (rééd. 2000), p. XIII-XV ; 28-30 ; 47 ; 389-381 / t. VI, 1959 (rééd. 2000), p.18-21 ; p 26 et suiv.
 - Guettat, Mahmoud : “ Darwîsh al-Halabî, Shaykh ‘Alî : 1884-1952” , in *La musique arabo-andalouse / l’empreinte du maghreb*, Paris-Montréal, 2000, p. 239-240.
 - Id. in *Musiques du monde Arabo-Musulman...*, Paris-al-Uns, 2004, p 52-53 ; p 216-219.
 - Louati, Ali : *Le Baron d’Erlanger et son Palais Ennejma Ezzahra à Sidi Bou Saïd*, Tunis – Simfact Editions, 1995.
 - *Journal (Courrier des Tunisiens : 31 / 01 / 1932)*
- Tunis
 - *Journal (Le Petit Matin : 18/12 / 1932)* - Tunis
 - *Journal (Voix des Tunisiens : 13 / 10 / 1932)* - Tunis
 - Ministère de l’Instruction publique : *Recueil des travaux du Congrès de Musique Arabe qui s’est tenu au Caire en 1932*, Le Caire, 1934 (version française)
 - Poché Christian : “ ‘Alî Darwîsh” , in d’Erlanger : *La musique arabe*, T. I, nelle éd. Pais, Geuthner – IMA, 2001, p23-27.
-

الكندي

وآلة العود⁽¹⁶⁾

(البعد الثلاثي لآلة الحكماء عند الكندي)

مهدي كمون⁽¹⁷⁾

يهدف هذا العمل أساساً إلى بيان فضل الكندي (أبو إسحاق بن الصباح بن الأشعث بن قيس) (185 هـ — 265 هـ) في مجال الموسيقى العربية عامة، وفي اختصاص آلة العود تحديداً. ولبلوغ ذلك سنحاول تتبع مواطن فضله اعتماداً على مدوناته التالية:

— مؤلفات الكندي الموسيقية.

— رسالة الكندي في اللحن والنغم.

¹⁶ — قدمنا صيغة أولى من هذه المقالة قبل تنقيحها في مداخلة بمقر جمعية مهرجان آلة العود بساقية الزيت بتاريخ 23 كانون الأول 2008، وكانت بعنوان «الكندي وآلة العود البعد الثلاثي لآلة الحكماء عند الكندي».

¹⁷ — باحث بالمعهد العالي للموسيقا بتونس — اختصاص موسيقا وعلوم موسيقية.

ينتمي الكندي إلى المدرسة العودية (المدرسة القديمة) إلى جانب إسحاق الموصلي وإخوان الصفا. ومن المعروف عنه أيضاً أنه غزير الإنتاج، وكانت له معرفة موسوعية إذ كتب العديد من الرسائل، منها سبع في مجال الموسيقى، وهي: «الرسالة الكبرى في التأليف»، «رسالة في ترتيب النغم الدالة على طباع الأشخاص العالية وتشابه التأليف»، «رسالة في الإيقاع»، «رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقى»، «رسالة في خبر صناعة التأليف»، «رسالة في الأخبار عن صناعة الموسيقى»، «رسالة في الشعر»، أما زكريا يوسف فقد ذكر أربع رسائل فقط، وهي: «رسالة في خبر صناعة التأليف»، «كتاب المصوتات الوترية»، «رسالة في أجزاء خبريه في الموسيقى»، «رسالة في اللحن والنغم». وتجدر الإشارة إلى أن الرسالة الخامسة التي أوردها زكريا يوسف في كتابه مؤلفات الكندي الموسيقية تحت عنوان «مختصر الموسيقى في تأليف النغم وصناعة العود» ليست للكندي بل هي ترجمة لبعض ورقات من كتاب يوناني في الموسيقى «لإقليدس». هذا ما أقره زكريا يوسف في الجزء الأول من الملحق الثاني لكتابه «مؤلفات الكندي الموسيقية» والذي جاء تحت عنوان «تنبيه». ولعل من أهم مآثر الكندي في العلوم الموسيقية أنه أول من دون الموسيقا باستعمال الأحرف الأبجدية. وهو أيضاً أول من تطرق إلى مسألة صناعة آلة العود فذكر قياساتها بدقة متناهية، مما يجعلنا نتأكد أن اختياره لهذه الآلة أداة لتنظير الموسيقى لم يكن بالمصادفة المحضة.

وقد خصص الكندي رسالة كاملة لدراسة آلة الحكماء⁽¹⁸⁾ سماها «رسالة في اللحن والنغم». وتجدر الإشارة إلى أن جزءاً من هذه الرسالة المتمثل في الفن الأول والفن الثاني والفن الثالث، قام بتحقيقه زكريا يوسف في كتابه مؤلفات الكندي الموسيقية تحت عنوان الرسالة الخامسة «الكتاب الأعظم في التأليف أو الرسالة

18 — آلة الحكماء هي تسمية لآلة العود، أشار إليها الكندي وكذلك إخوان الصفاء وخلان الوفاء.

الكبرى في التأليف». وقد صرح هذا الكاتب بأنه لم يكن على علم بكاتب هذه الرسالة عندما قام بنشر كتابه، علماً أن الصفحة الأولى التي تشير إلى اسم مؤلف الكتاب كانت مفقودة، وبعد التمكن من العثور على الجزء المفقود تبين له أن الرسالة للكندي، وعنوانها رسالة من اللحون والنغم، فقام بتحقيقها ونشرها سنة 1965. ونلاحظ من خلال هذه الرسالة أن آلة العود بالنسبة إلى الكندي لها ثلاثة أبعاد وهي:

— أولاً «صناعة آلة العود»، وقد تناول موضوعها تحت عنوان «القول في تركيب العود».

— ثانياً «دساتين آلة العود»، وجاءت تحت عنوان «في معرفة الوتر والنغم».

— ثالثاً «تدريس آلة العود»، وكانت تحت عنوان «في رياضة اليدين لذلك».

أما البعد الأول وهو القول في صناعة العود فقد خصص الكندي هذا العنصر لا لتحديد مقاسات الأجزاء والشكل العام لآلة العود فقط، بل شرح أهمية العلاقة الموجودة بين أجزاء الآلة وأضاف إلى ذلك بيان أهمية المقاربة بين مقاسات أجزاء العود وبين مسافات الدساتين. فقد صرح الكندي قائلاً: «إن العمق سبع أصابع ونصف، وهي نصف العرض وربع الطول⁽¹⁹⁾». كما يقول في العنق إنه يجب أن يكون ثلث الطول. أما الدساتين فيعرفها الكندي بأنها حدود النغم وهي أربعة، فيقول إنها «ربع الطول وهي سبع أصابع ونصف مساوية لمسافة العمق. ولا يجوز في هاتين المسافتين أن تزيد إحداها على الأخرى [...] وذلك أن العمق إن كان أقل من مسافة الدساتين خرجت النغمة خرساء لضيق مجالها، وذلك إن كانت مسافة العمق أكثر من مسافة

19 — إسحاق بن يعقوب، رسالة في اللحون والنغم، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، 1965، ص 11.

الدساتين عظم الدوي وصارت النغمة قليلة الفصاحة⁽²⁰⁾». وأشار الكندي إلى أن تمكن صانعي آلة العود بصنعتهم وحذقهم لأسرارها من شأنه أن يجعل الآلة أكثر فاعلية ودقة فيقول «العيدان تختلف في كبرها وصغرها وعرضها وعمقها وأشكالها ورقتها وثخنها ورقة أجزائها بعضها بقياس بعض، وأكثر ما يعرض ذلك من قبل قلة حذق صانعها بصناعتها»⁽²¹⁾. وفي هذا إشارة واضحة إلى أن الكندي تفتن إلى عدة مسائل فيزيائية معقدة تخص هذه الآلة. ذلك أن العلاقة بين الدساتين وعمق العود، وهي أكبر مسافة لدوي الصوت على حد قوله، هي مسألة لم تحسم بعد. ويبقى السؤال مطروحاً: ما هي أهمية هذه العلاقة بين مسافة الدساتين وعمق العود؟ ولماذا اتخذ الكندي أو الحكماء في عصره هذه المقاربة بين العمق والطول والعرض؟

عالج الكندي في الفن الثاني أو البعد الثاني للعود صناعة الأوتار. فذكر أنها تصنع من الأمعاء بالنسبة للبم والمثلث، والإبريسم بالنسبة للمثنى والزيبر. وحجته في ذلك أن نغمة البم والمثلث غليظة تتماشى مع التركيبية الفيزيائية لمادة الأمعاء. أما بالنسبة للمثنى والزيبر فقط وقع الاختيار على مادة الإبريسم لما تمنحه من صفاء للرنين مقارنة بالمواد الأخرى. كما أشار الكندي إلى طريقة صنع الأوتار فقال: «البم وهو وتر من معاء دقيق متساوي الأجزاء، وليس له موضع أغلظ ولا أدق من موضع، ثم طوي حتى صار أربع طبقات وفُتِلَ فتلاً جيداً. وبعده المثلث وسبيله سبيل البم غير أنه من ثلاث طبقات. وبعده المثنى وهو أيضاً أقل من المثلث بطبقة»⁽²²⁾. وبعده الزيبر وهو أن يكون من طبقة واحدة، وهو من أبريسم في حال طبقة من طبقات الأمعاء.

²⁰ — إسحاق بن يعقوب، رسالة في اللحون والنغم، مرجع مذکور، ص 11-12.

²¹ — نفس المرجع، ص 11.

²² — نفس المرجع، ص 15.

ثم يتناول الكندي شرح تسوية الآلة، أي ما يُعبر عنه بمفهومنا اليوم «التعديل أو الدوزنة»^(*) فأشار إلى التسوية العظمى كما وضح التمشي المعتمد لبلوغ هذه التسوية فيقول: «فإذا مد البم [وتر اللا] حتى يساوي تلك النغمة التي ذكرناها مطلقاً ليس على شيء من الأصابع فهي: تسوية البم [...] فإذا علق المثلث وكان الخنصر على البم [درجة الره] كما بيّنا وحركاً جميعاً بإصبع اليد اليمنى السبابة والإبهام حركة واحدة مشتركة في الوترين جميعاً [و] كانت نغمتها واحدة فقد استوى المثلث، [وتر الره] وإلا فزد أو أنقص في الملو [مفتاح الدوزان] حتى تتساوى النغمتان»⁽²³⁾. ويعتمد الكندي الطريقة نفسها لتسوية وترى المثني والوزير. كما يشير الكندي إلى أن هذه التسوية ليست الوحيدة المستعملة، وإن هناك اجتهاداً من العازفين لاعتماد عدة تسويات أخرى. غير أن هذه الطريقة تبقى المثلى بالنسبة إليه، وهذا يتضح من تسميته لها ولما تتيحه من اتساع في المجال الصوتي.

وخصص الكندي العنصر الثاني من الفن الثاني لذكر النغمات ووصفها، فمثلاً يصف نغمة الوسطى بأنها رطبة لينة رخيمة، ويصف درجة البنصر بأنها يابسة خشنة جزلة مذكرة. كما يشرح علاقتها مع الحالات النفسية للإنسان، فيشير إلى أن استماع بعض النغمات «يؤد الحزن لنقله حال النفس إلى مثل حالتها في الضعف، لأن الحزن والضعف متفقان متشاكلان، وكذلك الفرح والقوة اللذان

* — لقد اعتبر الكاتب أن (دوزان) العود أيام الكندي قد اعتمد الدوزان التالي — من الأعلى إلى الأسفل — : عشيران (لا)، دوكا (ره)، نوى (صول)، كردان (دو). وبناءً عليه سنورد بعض التوضيحات موضوعة بين معترضتين []. هيئة التحرير

²³ — إسحاق بن يعقوب، رسالة في اللحون والنغم، مرجع مذكور،

هما ضداهما، ألا ترى أن المصيبة المفرطة تظهر الدموع والخشوع والانكسار»⁽²⁴⁾.

أما العنصر الثالث والرابع من الفن الثاني فقد عالج فيهما الكندي مواضع النغمات وعددها وتناسبها، فأشار إلى إمكان شد وتر خامس أسفل الزير، ويكون تسويته «من المثني والزير كحكم المثني والزير [صول دو] من اليم والمثلث [لا ره]»⁽²⁵⁾ ثم خصص العنصر الخامس لذكر العلل النجومية وعلاقتها بوضع آلة العود حسب الفلاسفة.

ثم تناول الكندي في الفن الثالث، الذي جاء تحت عنوان «في رياضة اليمين لذلك»، مسألة تقنيات العزف على العود واختلافها بين العازفين من عرب وروم وفرس إلى غير ذلك. وقد شرح هذا التباين بدقة عند قوله «إن مذهب الفرس فيها استعمال الخفة والسرعة [...] ومذهب الروم أيضاً في الألحان الثنائية «الإسطوخسية» [...] وكذلك مذهب العرب في التنقل بالضرب اللائق بغنائهم كأصولهم الثمانية [...] وكذلك للغسد فيها على سبيل علتهم وأحانهم، وكذلك الترك والديلم والخزرج وجميع الألسن»⁽²⁶⁾.

ثم يقترح الكندي في العنصر الثاني من البعد الثالث تمريناً لآلة العود عُدَّ حدثاً في تاريخ الموسيقى بصفة عامة، والموسيقى العربية بصفة خاصة، فقد كان أول تدوين للموسيقا بيّن فيه الكندي الصعوبات التقنية لآلة العود. وما سجلناه في هذا الصدد عزف لدرجتين في آن واحد، قصد إكساب المتعلم القدرة على الاستماع لأكثر من درجة في آن واحد، هذا من جهة ومن جهة أخرى ليتمكن

24 - نفس المرجع، ص 18.

25 - نفس المرجع، ص 21.

26 - اسحاق بن يعقوب، رسالة في اللحون والنغم، مرجع مذكور، ص 26.

من التنقل بين الدساتين بسهولة ومرونة. في حين أن من اعتمد هذه التقنية في العزف على آلة العود أصبح متهماً في القرن التاسع عشر وما بعده بتقليد تقنيات العزف على القيثارة. ومن جهة أخرى لاحظنا في تنفيذ هذا التمرين اعتماد طريقة العزف بدون مضرب (ريشة). وهذا ما يجعلنا نسأل: هل إن هذه الطريقة جعلت لتمرين بها المتعلم في مرحلة أولى، خصوصاً أن الكندي وضع هذا التمرين للحصص الأولى، فيكون ذلك محاولة لتذليل صعوبة تنقل الأصابع على الدساتين، أم أن هذه هي الطريقة الذي يستعملها الكندي في العزف(27)؟.

وبعد اطلاعنا على تمرين الكندي الذي أعاد كتابته زكريا يوسف حسب التدوين الموسيقي الحديث في تحقيقه لرسالة الكندي «في اللحن والنغم»، قمنا بتنفيذ هذا التمرين(*)، وذلك لتثبيت ما جاء من جوانب نظرية في عملنا هذا، وجعل مضامين الكندي واضحة لدينا جميعاً مما يقربنا أكثر من معرفة خصائص تراثنا والاستفادة منه ومحاورته وتجاوزه متى اقتضى الأمر ذلك.

تمرين للضرب على آلة العود

(يعقوب بن إسحاق الكندي)

ون
س
بقي

27

و
*

62

وتجدر الإشارة إلى أن الكندي لم يقتصر في دراسته لآلة العود على هذه الرسالة فقط، أي رسالة اللحون والنغم، بل تعرض إلى دراسة عدة رسائل أخرى، وهي «كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات العشرة أوتار»⁽²⁸⁾. فذكر فيها أن آلة العود في زمنه تحتوي على أربعة أوتار، وهذا العدد هو الذي يستعمله أغلب العازفين. إلا أنه يشير إلى إضافة وتر خامس تحت الزير. ثم يستعرض الإمكانيات الأخرى، فينبه إلى قلة استعمال العود ذي الستة والسبعة أوتار. كما يشير إلى أن العود ذا الثمانية والعشرة أوتار كان يستعمله داود النبي. ويعلل الكندي عدد الأوتار بتجانسها مع الإنسان ثم مع حواسه، فيقول بأن العدد أربعة ناتج عن تناسبه مع فضائل الإنسان الأربعة، وهي: الحكمة والعفة والنجدة والعدل. وعناصر الإيقاع أربعة:

²⁸ — إسحاق بن يعقوب الكندي، مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق وشرح زكريا يوسف، مطبعة شفيق، بغداد، سنة 1962، ص77.

خفيف وثقيل ورمل وهزج. وأن الأصابع التي تقع على الأوتار أربع، وأن أوتار العود أربعة تصبغ بالألوان التي أنبنى عليها جسد الإنسان. وهي كما ذكر الكندي أربعة: الأصفر والأحمر والأبيض والأسود. أما العود ذو الأوتار الخمسة الذي توصل إليه الكندي من خلال أبحاثه النظرية فيتمثل في إضافة وتر خامس. فلما أصبح عدد الأوتار خمسة حاول الكندي تفسير ذلك بالتشابه الموجود بين العدد خمسة وعدد الحواس الباطنية وهي كالآتي: الفكر والذكر والذهن والتميز والإدراك، كما أشار إلى تشابهها مع عدد الكواكب، وكذلك عدد الأصابع الخمس. ثم أشار الكندي في نفس هذه الرسالة إلى «كتاب المصوتات الوترية من ذات الوتر الواحد إلى ذات الأوتار العشرة» إلى التسلسل التاريخي لظهور آلة العود.

أما رسالته في خبر صناعة التأليف فقد تطرق الكندي فيها لذكر دساتين آلة العود، فأطلق عليها أسماء باستعمال الأحرف الأبجدية. وكذلك الشأن بالنسبة إلى النغمات، فقد نعتها بالأحرف الأبجدية، فكان ذلك انطلاق التدوين الموسيقي. وهكذا نستنتج أن الكندي لم يُسقط نظريات يونانية أو غيرها على الموسيقى العربية، وإنما انطلق من نظرة مخصوصة به ومما هو سائد من تجارب في محيطه، لذا كانت حاجته إلى شرح السلم الموسيقي وتوثيقه هي التي دفعته إلى مثل هذا «التدوين».

لا	سي بيمول	سي	دو	دو دييز	ري	
ا	ب	ج	د	هـ	و	الريم
ري	مي بيمول	مي	فا	فا دييز	صول	المثلث
و	ز	ح	ط	ي	ك	المنثى
صول	لا بيمول	لا	سي بيمول	سي	دو	الزير
ك	ل	ا	ب	ج	د	الزير الثاني
دو	دو دييز	ري	مي بيمول	مي	ط	
د	هـ	و	ز	ح	ط	
فا	فا دييز	صول	لا بيمول	لا	مي بيمول	
فا	ي	ك	ب	ا	ب	
مطلق الوتر	دستان الجبس	دستان السبابة	دستان الوسطى	دستان البصير	دستان الخضر	خارج الدساتين

رسم بياني يوضح دساتين آلة العود وأسماء النغمات(29)

الخلاصة

تطرق الكندي في أغلب رسائله لدراسة آلة العود، فضلاً عن أنه خصص رسالة كاملة لشرح تركيبية هذه الآلة وعللها الفلكية والعددية والنجومية، إضافة إلى الطرائق البيداغوجية لتدريسها. وتوصل من خلال هذه الأبحاث إلى عدة نتائج كانت نقطة انطلاق استند إليها العديد من الفلاسفة الذين تلوهم. فمنهم من نسج على منواله في وصف آلة العود، مثل إخوان الصفا الذين اكتفوا بذكر الشكل العام للآلة، غير أنهم اختلفوا معه في ذكر مادة صنع الأوتار، فأشاروا إلى أنها كانت تصنع كلها من إبريسم على خلاف عصر الكندي الذي كان يصنع البم والمثلث من معاء، والمثنى والزيز من إبريسم. ومنهم من استند إلى ما توصل إليه الكندي لينطلقوا منه ويواصلوا البحث في هذا الميدان. كما يذكر أن الكندي كان الوحيد الذي أشار إلى العلاقة الموجودة بين الفلك والموسيقا من خلال طرحه للعلاقة بين أوتار آلة العود والعلل النجومية. فقد كان الموضوع الذي تميّز به الكندي من سائر علماء عصره والعصور اللاحقة، مثل الفارابي وابن سينا وصفي الدين الأرموي. والجدير بالقول هنا إن هذه النتائج التي توصل إليها

29 — إسحاق بن يعقوب الكندي، مؤلفات الكندي الموسيقية، مرجع مذكور ، ص 47.

الكندي جعلت بعض العلماء يصنفونه ضمن المدرسة الطنبورية، مما يشير إلى أنه كان سابقاً لعصره⁽³⁰⁾.

وهكذا حاولنا من خلال هذا العمل طرح موقع آلة العود في دراسات الكندي. والواضح أن دراسته لهذه الآلة انبنت على محاولة شرح السلم الموسيقي وتدوينه. ولعلنا من خلال معرفة هذا أجبنا على السؤال المطروح: هل كانت غاية الكندي في دراسته لآلة العود هي معرفة علل هذه الآلة فقط. أم أن دراستها كانت للتعميق والخوض في أسرار السلم الموسيقي، وبالتالي توظيف هذه الآلة لشرح النظريات الموسيقية.

قائمة المصادر والمراجع

إسحاق بن يعقوب الكندي، مؤلفات الكندي الموسيقية، تحقيق وشرح زكريا يوسف، مطبعة شفيق، سنة 1962، ص144.
إسحاق بن يعقوب الكندي، رسالة الكندي في اللحن والنغم، ملحق ثانٍ «لمؤلفات الكندي الموسيقية»، تحقيق زكريا يوسف، بغداد، سنة 1965.

المراجع باللغة الفرنسية

Guettat (Mahmoud), La musique classique du Maghreb, Sindibad 1 et 3 rue Feutrier, Paris, p61.

Guettat (Mahmoud), La musique classique du – ³⁰
Maghreb, Sindibad 1 et 3 rue Feutrier, Paris,
p61.

الموسيقا والغناء

بين الإرسال الحر والإيقاع

ياسر المالح

ما وصلنا من الموسيقا والغناء العربي في القرن التاسع عشر كان من المتداول المحفوظ يوماً بعد يوم. وبعض ما وصلنا كان مسجلاً بعلامات موسيقية أولية، لا تعقيد فيها ولا توزيع. فلما ظهر الفونوجراف في أوائل القرن العشرين في بعض البلدان العربية، سجل المتأخرون ممن امتد بهم العمر بعض الأغاني المتداولة على أسطوانات، فعرفنا عندئذ ما غنوه من قصائد وموشحات وأدوار ومواويل. واكتشفنا أن العناية بالغناء والأداء هي الأصل، وأن الموسيقا الآلية لا شأن لها إلا في التمهيد للغناء، والمرافقة وملء فراغات، تحقق التكامل بين اللحن والأداء، وتتيح للمغني أن يلتقط أنفاسه، ويتهياً لأداء الجملة التالية بإضافة صوتية بارعة، أو الانتقال إلى مقام آخر.

والتخت الشرقي المؤلف من أربعة عازفين هم: عازف القانون وعازف العود وعازف الناي وضارب الإيقاع هو ما يرافق المغني، وأفراده هم الذين يملؤون الفراغات بالتقاسيم على سبيل المتابعة والسلطنة.

الموسيقا الآلية

التخت الشرقي هو مؤدي الموسيقى العربية، تقبل فيما بعد الكمان فاغتنى بصوت جديد. ثم فتح بابه للكمان الجهير (الفيولونسيل) وغيره من الآلات الغربية، فتعددت الآلات من النوع الواحد وتحول التخت الشرقي إلى فرقة موسيقية، فيها الآلات الوترية وآلات النفخ وآلات الإيقاع.

وما يعزفه التخت الشرقي من موسيقا نوعان: مرسل حر يتجلى في التقاسيم المفردة التي تكون عادة مقدمة لليالي والموال. والنوع الثاني هو المنضبط بالإيقاع، ويشمل البشرف والسماعي واللونجا والتحميلة والدولاب.

البشرف

هو الأول في مجموعة ما وصل إلينا من صيغ فارسية أو تركية. وبشرف بالفارسية تعني مقدمة أو دليل، وهي محولة عن (بشرو) في الأصل وهو كلمة فارسية وتركية.

يتألف البشرف من أربعة أجزاء رئيسة، كل جزء يدعى (خانة)، ويفصل بين الخانات ما يسمى بالتسليم المكرر، ويختتم به البشرف.

السماعي

هو صورة مصغرة عن البشرف، فيه أربع خانات يفصل بينها تسليم صغير مكرر. ويرتبط السماعي بإيقاع السماعي الثقيل ($\frac{10}{8}$) بالنسبة إلى الخانات الثلاث الأولى. وأما الخانة الرابعة والأخيرة فوزنها ($\frac{3}{4}$).

اللونجا

قطعة موسيقية تشبه البشرى من حيث التكوين، لكنها سريعة الإيقاع، وميزانها ثنائي ($\frac{2}{4}$). وكانت فى الأصل رقصة شعبية فى تركيا.

التحميل

تتألف من جملة موسيقية تتكرر، ويتخللها تقاسيم موزونة من الآلات منفردة. وميزانها الواحدة الكبيرة، وتختتم بالجملة التى بدأت بها.

الدولاب

مقدمة موسيقية يرافقها إيقاع. وهى تسبق التقاسيم التى تمهد لليالي والموال، وتكون من المقام الذى سيغنى به.

تطوير الموسيقى الآلية

بدأ التطوير فى العام 1933 مع ظهور الأفلام الغنائية لمحمد عبد الوهاب. فكانت معزوفة (فكرة)، وهى أشبه بالتحميل، فيها جملة موسيقية تعزفها الفرقة دون إيقاع، وفيها تقاسيم منفردة من الآلات، يفصل بين التقاسيم الجملة الموسيقية الافتتاحية بلا تغيير. وفى فيلم (الوردة البيضاء) فى العام نفسه، ظهرت معزوفة (فانتازي نهاوند)، وهى أكثر تطوراً من معزوفة (فكرة). وفى العام 1935 كانت معزوفة (نشوتي) ومعزوفة (شغل) ومعزوفة (عتاب) أكثر تطوراً فى اللحن مع إضافة بعض الآلات إلى الفرقة. وكلها من ألحان محمد عبد الوهاب.

بلغ عدد ما ألف محمد عبد الوهاب من معزوفات موسيقية نحو 52 معزوفة منذ العام 1933 حتى العام 1975، عدا التقاسيم على عوده من مقامات مختلفة. من هذه المعزوفات ما كان مقدمة للأفلام السينمائية، وأشهرها مقدمة فيلم «الحب الأول» فى العام 1944، ومقدمة فيلم «غزل البنات» فى العام 1949، ومقدمة فيلم «النمر» فى العام 1952، ومقدمة فيلم «قاهر الظلام» فى العام 1975.

وقد استخدم محمد عبد الوهاب الأوركسترا الكبيرة في عدد من المعزوفات الطويلة. منها: معزوفة «فرحة النصر» ومعزوفة «الخيام» ومعزوفة «هدية العيد».

أما الملحنون الآخرون الذين عاصروا محمد عبد الوهاب في القرن العشرين أمثال: رياض السنباطي ومحمد القصبجي وفريد الأطرش ومحمد فوزي وغيرهم، فكان تأليفهم للمعزوفات الموسيقية أقل. ثم ظهرت على السطح الموسيقى الراقصة التي ترقص على إيقاعها الراقصات.

وأهم تطوير حدث للموسيقى الآلية الذي شارك فيه الكبار كان في المقدمات الموسيقية للأغاني الطويلة. وهي مقدمات تمهيدية للدخول في الأغنية، لكن فصلها عن الأغنية لجعلها قطعة موسيقية مستقلة ممكن، مع شيء من التعديل في نهايتها لإعلان الختام.

ولو أننا استعرضنا المغنين والمغنيات الذين أدوا الأغاني الطويلة لكانت أم كلثوم في الذروة. يأتي بعدها محمد عبد الوهاب ثم رياض السنباطي ثم عبد الحليم حافظ ثم وردة. وأبرز من لحن الأغاني الطويلة رياض السنباطي ومحمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب ومحمد الموجي وبلية حمدي، ثم يأتي نجيب السراج ومحمد محسن من سورية. أما في لبنان فقل من عني بتلحين الأغاني الطويلة، فقد كان للملحنين اللبنانيين اتجاه آخر ومدرسة أخرى في التلحين ولا سيما الأخوان رحباني، وإلياس رحباني.

الموسيقى الآلية التصويرية

منذ ظهرت الأفلام السينمائية والتمثيلات المنفصلة التلفزيونية والمسلسلات التلفزيونية، عمد الملحنون إلى وضع موسيقا تصويرية للمشاهد، تعبر عن الحالة المصورة ما أمكن ذلك. والبارعون من الملحنين كانت موسيقاهم ممتزجة بالمشهد، لا تنفرد عنه، فيكون المشهد وحدة كاملة، لا تكاد الموسيقى تسمع فيه، لاتحاد حاستي السمع والبصر لدى المشاهد. وقليلون من وصلوا إلى هذه

المرتبة من التكامل في تأليف موسيقاهم. وفي الموسيقى التصويرية مقاطع مرسلة حرة بلا إيقاع ومقاطع أخرى فيها إيقاع، ويغلب عليها طابع الموسيقى الغربية في استخدام الأوركسترا الكبيرة والتوزيع الهارموني وتخصيص الآلات في أداء بعض المقاطع.

وأشهر من ألف الموسيقى التصويرية للأفلام والمسلسلات التلفزيونية أبو بكر خيرت وعمر خيرت وعزيز الشوان من مصر، والرحابنة وتوفيق الباشا من لبنان، وطارق الناصر من الأردن، وظاهر ما ملى وسهيل عرفة وإيهاب مرادني من سورية.

الموسيقى الآلية العربية والفرقة الكبيرة

عزيت مصر منذ الأربعينيات بإغناء الفرقة الموسيقية بالآلات الغربية. وتجلّى هذا في أغنية «ليالي عاشق الروح» التي غناها محمد عبد الوهاب وهو يحتضن (بانجو)، وأمامه أوركسترا كبيرة، تضم الآلات الوترية بأنواعها من أسرة الكمان إلى آلات المنولين وآلات النفخ الخشبية والنحاسية إلى آلات الإيقاع المتنوعة.

وفي دار الأوبرا المصرية أنشئت أوركسترا سيمفوني كبيرة تعزف الموسيقى الكلاسيكية لكبار المؤلفين الغربيين. كما أنشئت فرقة موسيقية عربية كبيرة تعزف الألحان العربية، أو ترافق المغنين والمغنيات في حفلات الدار، وقد تستكمل أحياناً بفرقة الكورال من الجنسين.

مثل هذه الأوركسترا نشأت بدمشق وتولى قيادتها صليحي الوادي منذ العام 1993. ثم قادها بعد رحيله إلى اليوم ميساك باغبودريان.

أما الفرقة السورية الكبيرة فتضم الآلات الغربية والعربية كالكانون والعود والبزق والطبلة والدف، وقد تولى قيادتها عصام رافع.

وللبيانو أهمية كبيرة في الأوركسترا السيمفونية والفرقة العربية الكبيرة. وقد ينفرد البيانو وحده في بعض الحفلات في عزف موسيقا غربية أو موسيقا عربية مؤلفة، وأشهر العازفين على البيانو في سورية د. غزوان الزركلي، وزياد رحباني في لبنان، وعمر خيرت في مصر.

الغناء العربي

الغناء العربي قديم، قالبه القصيدة أو أبيات شعرية، والمغنون من الموالي والجواري، وقل من العرب من غنى أو عزف في جاهلية أو إسلام، يستثنى في العصر العباسي إبراهيم بن المهدي وأخته عليّة، وهما من أسرة الخلافة الرفيعة. وكتاب الأغاني للأصفهاني هو الدليل إلى أسماء المغنين وما غنوا.

وفي القرن التاسع عشر ظهر مغنون وملحنون في مصر وسورية، غنوا الموشح والقصيدة والدور والموال والليالي. وظهر من المبدعين من أوجد المسرح الغنائي الذي كان وليد الأوبرا الغربية، والتواصل مع الفرق الأجنبية التي كانت تزور سورية ولبنان.

● أعلام الموسيقى والغناء في القرن التاسع عشر:

أ - في مصر:

محمد عبد الرحيم المسلوب (1793—1928) وقد عُمر 135 سنة. هو مؤسس قالب (الدور). وأشهر أدواره: أدبني الحب، جميل زمانك، جمال خدك، الحب صبّحني عدم، دلالك يا جميل.. ومن أدواره التي غناها مطربون في القرن العشرين واشتهرت: رايح فين يا مسليّني، غناه سيد مكاوي.

عبد الحامولي (1841—1901) هو تلميذ المسلوب. والمطرب الملازم للخديوي إسماعيل مع زوجته المطربة ألمظ، وكان يرافق

الخدوي إلى الأستانة ليكتسب المزيد من الموسيقى التركية. غنى القصائد والأدوار والمواويل. أشهر الأدوار التي لحنها: متع حياتك بالأحباب وأشكي لمين غيرك حبك، و أنا حبيت وزاد قلبي غرام. وأشهر ما لحن من قصائد: أراك عصي الدمع لأبي فراس الحمداني، وقد غنتها أم كلثوم.

محمد عثمان (1855—1900) هو تلميذ المسلوب أخذ عنه الموشح والدور، وعاصر الحامولي، وهو أول من أسس تختاً شرقياً يلزمه، ليضمن تدريبه باستمرار حتى لا يكون هناك ما يجرح الإتقان. درس عليه عبد الحي حلمي وداود حسني ويوسف المنيلوي وسيد الصفتي.

أهم ما لحن من أدوار: كاذني الهوى، غرامك علمني، ياما انت واحسني، أصل الغرام نظرة، ولحن كثيراً من الموشحات أشهرها: ملا الكاسات.

أبو العلا محمد (1884-1926) من المجلّين في تلحين القصيدة التقليدية، وهو أشهر من لحنّ لأم كلثوم في بدايات القرن العشرين، شاركه بذلك محمد القصبجي وزكريا أحمد. مما لحن لها: (الصب تفضحه عيونه) و(حقّك أنتّ المنى والطلب) و(أفديه إن حفظ الهوى أو ضيّعه).

سلامة الحجازي (1852-1917) هو رائد المسرح الغنائي في مصر. وما جعله في هذه المكانة أنه انضم إلى فرقة أنطون فرح الدمشقي للمسرح الغنائي، وهي الفرقة التي انفصلت عن فرقة أبي خليل القباني، فعرف قدرته على أن يكون أحد المساهمين في نهضة هذا المسرح. أشهر مسرحياته الغنائية (شهداء الغرام التي تحكي قصة (روميو وجولييت). كما لحن سلامة حجازي عدداً من القصائد الغزلية. منها ما كان يغنيه الطفل محمد عبد الوهاب بين

فصول بعض الروايات المسرحية مثل قصيدة: (أتيت فألفيتها
ساهرة) من شعر خليل مطران، وقصيدة (ويلاه ما حيلتي).

ب - في سورية:

أحمد أبو خليل القباني (1833—1903) هو مؤسس المسرح
الغنائي العربي. وقد جمع في مسرحه الغنائي بين التمثيل وأداء
الموشحات ورقص السماح. لحن ثمانين مسرحيات غنائية أشهرها:
مسرحية (هارون الرشيد مع الأمير غانم بن أيوب وقوت القلوب)،
ولحن 22 موشحاً ونسب إليه 88 موشحاً آخر يرجح أنها من
تلحينه، وأشهر موشحاته: (يا من لعبت به شموله) و (بالذي أسكر
من عذب اللمى) و(صاح هات الراح) و(يا غصن نقا مكللاً
بالذهب). رحل إلى القاهرة وعرض أعماله في دار الأوبرا، وسافر
إلى شيكاغو في معرضها الدولي، وعرض أعماله على الجالية
السورية والعربية والأميركيين. أحرقوا مسرحه في دمشق وأخيراً
في القاهرة.

علي الدرويش (1884—1952) هو عالم بالموسيقا وملحن
وعازف ناي وقانون. اطلع على الموسيقا التركية ودرسها في دار
الألحان في إستانبول. وسافر إلى العراق وإيران والهند ليطلع على
فن الموسيقا والغناء. وكان لعلي الدرويش الفضل في تدوين بعض
موشحات القباني. كتب علي الدرويش عدداً من السماعات على
مختلف المقامات العربية بلغت اثني عشر سماعياً. وقد غنى فاصلاً
(اسق العطاش) بصوته.

هؤلاء الأعلام هم أبرز من ظهر في القرن التاسع عشر
وبدايات القرن العشرين. وهناك أعلام آخرون اقتصوا بالعزف
على آلات التخت الشرقي الأصل والمتطور.

الغناء المرسل الحر دون إيقاع

من القوالب الغنائية التي عُني بها الملحنون والمغنون في القرن التاسع عشر ما يؤدي مرسلاً دون إيقاع. أهمها الليالي التي تسبق الموالم، والموالم نفسه⁽³¹⁾ وبعض الأغاني التي يؤديها المغني منفرداً متأثراً بالأسلوب الأوبرالي في المسرح الغنائي.

الليالي هي نداء لليل (يا ليل) وبه يشكو المهموم همه لليل، فهو ساكن هادئ، يستمع إلى الشاكي، ويستوعب ما يقول دون مقاطعة. وربما يكون الليل نفسه همماً لطوله، وهذا قديم. فالشاعر الجاهلي امرؤ القيس شكا من طول الليل الذي يفتق المهموم ويثقل على النفس فقال :

وليلٍ كموج البحر أرخى سدولهُ عليّ بأنواعِ المهموم ليبتلي
فقلتُ له لما تمطى بصلبهِ وأردفَ أعجازاً وناءً بكللِ
ألا أيها الطويلُ ألا انجلِ بصبحٍ وما الإصباحُ منكُ بأمثلِ

الغناء المرسل في قالب الليالي والموالم

يسبق ليالي المغني عادة تقاسيم حرة على القانون ، هي مدخل إلى المقام. فإذا تم ذلك وسلطن المقام عند المغني بدأ الليالي من القرار، ثم يتدرج شيئاً فشيئاً نحو الجواب، ويحط في كل وصلة على الليل أو العين، وينتهي في الختام إلى القرار، أو إلى ما هو قريب منه، ويغني موالمه مرسلاً بلا إيقاع. وبراعة المغني تظهر في التنفن بالصعود والهبوط وتقليب الأنغام ومدّ حروف المد إلى نهاية الموالم.

وأهم من غنى الموالم في القرن التاسع عشر عبده الحامولي ويوسف المنيلوي وسيد الصفتي.

واستمر أداء الليالي والموالم في القرن العشرين في مصر وسورية ولبنان والعراق. ولمع من المصريين صالح عبد الحي

³¹ — في العدد 39—2006 من مجلة «الحياة الموسيقية» نشرت مقالة «الليل والعين والموالم» بقلمها تفصيلات.

(1898—1962) ومن مواويله (أضحك من الغم وابكي من صميم قلبي). ومن المغنيات فتحية أحمد ونادرة.

وكان الموالم ولياليه من المرتجل المتنوع لا يضبط مؤديه ضابط. و(آه) المستمعين وتشجيعهم يجعلانه يزيد في إبداعه والإطالة. فلما جاء محمد عبد الوهاب ضبط الليالي والموالم بالنوتة الموسيقية، والتدريب مع الفرقة الموسيقية المصاحبة للوصول إلى درجة الإتقان التام. وقد غنى أربعة عشر موالاً منذ العام 1925 حتى 1935. ومن أشهر ما غنى من مواويل موالم (أمانة ياليل) في العام 1931 وهو من كلمات سعيد عبده، قدّم له بالليالي من مقام حجاز كار كرد، وختمه أيضاً ببعض الليالي على سبيل القفل. وكلمات الموالم هي:

أمانة يا ليل تقول للفجر يستنّي
والعمر كله انكتب لي الليلة في الجنّه
كم طلّت يا ليل على دمعي وأشجاني
الليلة نال الفؤاد في الحبّ ما تمنّي

وهذا الموالم متأثر بالنزعة الرومانسية، وفيه يتمنى المحب أن يطول الليل لينعم بالحب مع حبيبته، والمواويل أنواع. وهذا الموالم يسمى الخمس، فهو مؤلف من خمسة أبيات زجلية متفقة في القافية. في الأبيات 1 — 2 — 3 — 4 — 5، وتختلف فيه قافية البيت الرابع. ويطلق على الموالم الخمس أيضاً الأعرج.

الغناء المرسل الحر في قالب المونولوج

في العام 1927 غنى محمد عبد الوهاب مونولوج (الليل يطول علي) من كلمات أمين عزت الهجين بالأسلوب الأوبرالي، مع العناية بأداء الكلمات أداءً تعبيرياً عن إحساس المغني العاطفي، ولا سيما الكلمات التي تحتوي على حروف المد. مطلع المونولوج:

الليل يطوّل عليّ سهران بناجي شجوني

والدمع بَلَّلَ عينيَّ والسهد كَحَّلَ جفوني
يا هَلْ تَرى يا حبيبي إيمنى خيالكُ يجيني

والليل الذي يخيم على العاشق يكون تارةً ساراً وتارةً متعباً
مثيراً للبكاء. فالسرور كان في موال (أمانة بالليل). ويبدو أنه كان
متعباً مقلقاً في مونولوج (الليل يطول)، وفي العام 1932 كتب
أحمد شوقي مونولوج (في الليل لما خلي) فلحنه وغناه محمد عبد
الوهاب. ومطلعه:

في الليلَ لَمَّا خِلي إلا من الباكي
والنوح على الدوحِ حِلي للصامت الشاكي
ما تَعَرَفَ المَبْتَلِي في الروض منِ الحاكي

والغناء في هذا المونولوج معظمه مرسل حر، وبعض أبياته
رافقها إيقاع خفيف.

وفي العام 1936، غنت أم كلثوم في فيلم (نشيد الأمل) مونولوج
(نامي يا ملاكي) من كلمات أحمد رامي ولحن محمد القصبجي.
وفيه تتجلى عاطفة الأمومة، وكانت الموسيقا فيه خلفية باهتة يؤديها
الناي والكمان. وصوت أم كلثوم هو المتجلى المعبر. والأداء
مرسل حرّ ينساب إلى النفس بسلاسة وعذوبة. ومطلع الأغنية:

نامي نامي يا ملاكي في أمان اللي رعاك

كل ما قدمناه من أمثلة للغناء المرسل الحر في الليالي والموال
والمونولوج هو غيظ من فيض. يدل دلالة واضحة على أن هذا
النوع من الغناء أكثر تعبيراً عن العواطف الإنسانية، وأن من يؤديه
يتصف بعمق الإحساس، والتمكن في الأداء بما يملك من موهبة
ومعرفة بالأنغام وحنجرة صافية قويّة لا يداخلها خلل.

الغناء المرسل الحر في الأغاني الطويلة

في العقود الثلاثة الأولى من القرن العشرين، ظهرت الأسطوانة والفونوجراف في مصر، فطراً على أسلوب الغناء تعديل، وازدهرت الطقطوقة والقصيدة القصيرة وتراجع الموشح قليلاً في الانتشار. فالمدة التي تستوعبها الأسطوانة لا تتجاوز ثماني دقائق على وجهيها. ولما ظهرت الأفلام السينمائية الغنائية في الثلاثينيات، قصرت مدة الأغنية قليلاً، وتحولت إلى أغنية مشهد أو إلى حوارية بين مغنٍّ ومغنية.

وحيث ظهرت الإذاعة المصرية في العام 1932 وباشرت بثها، فكّر بعض الملحنين بتلحين الأغنية الطويلة المتطورة، وأدخلوا إلى الفرقة الموسيقية آلات جديدة.

وتصدّر الغناء في الإذاعة محمد عبد الوهاب وأم كلثوم، يؤديان الأغاني الطويلة منذ بداية الأربعينيات.

غنى محمد عبد الوهاب أغانيه الطويلة في الإذاعة وبلغت تسعاً هي:

- 1 - قصيدة الجندول : شعر علي محمود طه، العام 1941
- 2 - قصيدة الكرنك : شعر أحمد فتحي، العام 1942
- 3 - أغنية حياتي إنت : كلمات حسين السيد، العام 1943
- 4 - قصيدة دمشق : شعر أحمد شوقي، العام 1943
- 5 - أغنية الحبيب المجهول: كلمات حسين السيد، العام 1944
- 6 - قصيدة كلوباترا : شعر علي محمود طه ، العام 1944
- 7 - أغنية الفن : كلمات صالح جودت، العام 1945
- 8 - قصيدة همسة حائرة : شعر عزيز أباطة، العام 1946
- 9 - قصيدة فلسطين : شعر علي محمود طه، العام 1948

بعض هذه الأغاني تجمع بين الموسيقى المرسلة والموقعة في المقدمة الموسيقية، والأمر نفسه يلاحظ في الأبيات الأولى من الأغنية تغنى مرسلة أولاً ثم موقعة. ونكتفي بقصيدة الجندول مثلاً.

تقع قصيدة الجندول في واحد وعشرين بيتاً موزعة على ثلاثة مقاطع. ويأتي البيت الأول خاتمة لكل مقطع. نورد المقطع الأول من القصيدة على سبيل المثال لتتعرف الغناء المرسل الحر والغناء الموقع فيه:

أين من عيني هاتيك المجالي يا عروس البحر يا حلم الخيال
أين عشاؤك سمار الليالي أين من واديك يا مهد الجمال
موكب الغيد وعيد الكرنفال وسرى الجندول في عرض
القنال

بين كأس يتشهى الكرم خمرة وحبیب يتمنى الكأس ثغرة
التقت عيني به أول مرة فعرفت الحب من أول نظرة
أين من عيني هاتيك المجالي يا عروس البحر يا حلم الخيال

الشاعر علي محمود طه في هذه القصيدة يصف ما رآه في مدينة فينيسيا (البندقية) السابحة في مياه بحر الأدرياتيك في شمالي إيطاليا، وفيها ينتقل الناس والسائحون من مكان إلى مكان بالمركب الذي يسمى الجندول. والشاعر تعود به الذكريات إلى تلك الزيارة وفيها ما فيها من مناظر خلابة، ونساء جميلات، ولقاءات وأسمار، ولدت علاقة حب من النظرة الأولى.

المقدمة الموسيقية للجندول قصيرة، تبدأ مرسلة ويبرز فيها (التشيلو) مع الأوركسترا، ثم يبدأ الإيقاع فيها بسيطاً. ويبدأ الغناء مرسلأ في البيتين الأولين مع مد حروف الكلمات ويدخل الإيقاع بدءاً من البيت الثالث. وهذه الأبيات الثلاثة من مقام نهاوند.

ثم تأتي لازمة قصيرة من مقام حجاز كرد، ويستمر الموقع بهذا المقام في البيتين الثالث والرابع. ويعود الغناء إلى مقام نهاوند

مرسلاً بإعادة البيت الأول، يعقبه لازمة للمقطع الثاني من القصيدة، وهكذا.

ولأم كلثوم أغاني كثيرة طويلة تغنيها في حفلاتها على المسرح، فيها الإرسال والإيقاع أهمها قصيدة الأطلال من شعر إبراهيم ناجي ولحن السنباطي في العام 1966. وفيها يظهر الغناء المرسل الحر في الأبيات الستة الأولى، كل ثلاثة منها بقافية، والمقام (سيكاه عراق):

يا فؤادي لا تسلْ أين الهوى	كان صرحاً من خيالي فهوى
اسقني واشربْ على أطلاله	وارو عني طالما الدمعُ روى
كيف ذاك الحبُّ أمسى خبراً	وحديثاً من أحاديثِ الجوى
كيف أنساكَ وقد أغريتني	بفمِ عذبِ المناداةِ رقيقِ
ويدُ تمتدُّ نحوي كَيِّدِ	من خلالِ الموجِ مُدَّتْ لغريقِ
وبريقِ يظماً الساري له	أين في عينيكِ ذِيَاكَ البريقِ

ثم يبدأ الغناء الموقع في الأبيات التالية، وهكذا...

والمغنون والمغنيات في حفلاتهم، يعيدون ويكررون على سبيل الإطالة لإحداث حالة الطرب لدى الحاضرين والمستمعين ومشاهدي التلفزيون. وعبد الحليم حافظ أحد من يغني الغناء المرسل والموقع في حفلاته. وتعدُّ قصيدة (قارئة الفنجان) من شعر نزار قباني ولحن محمد الموجي واحدة من إبداعاته في هذا النوع من الغناء. وهو يمتاز من غيره بقدرته على التعبير بالكلمة ومعناها وباللحن وتأثيره.

الغناء والإيقاع

الدخزل في مسألة الإيقاع يحتاج إلى خبرة عالية في علم الإيقاع وآلاته وتأثيره. وهنالك مؤلفات تحتوي هذا العلم، يرجع إليها الموسيقيون والهواة والدارسون.

ومقالتنا هذه تشير ولا تتبحر. والإيقاع في أبسط صورة يعتمد
علة (دم) و (تك) وتشكيلات (الدم والتك) المذكورة عند كامل
الخلعي في كتابه (الأوزان المصرية والمنتخب من الألحان)
الصادرة في العام 1917. وفي العام 2004 صدر كتاب (الصحيح
في الإيقاع) لعازف الإيقاع السوري الفنان جمال السقا. وهو يذكر
في هذا الكتاب أن الإيقاع يندرج في ثلاثة أنواع: البسيط ($\frac{2}{4}$ و $\frac{4}{4}$
و $\frac{2}{8}$ و $\frac{4}{8}$) والأعرج ($\frac{3}{4}$ و $\frac{3}{8}$ و $\frac{5}{8}$ و $\frac{7}{8}$) والمركب ($\frac{5}{4}$ و $\frac{6}{4}$)،
وهو نوعان مركب بسيط ومركب أعرج.

ومثال البسيط إيقاع الواحدة الكبيرة ($\frac{4}{4}$ و $\frac{8}{4}$)، ومثال الأعرج
إيقاع الفالس أو الدارج ($\frac{3}{4}$). وإيقاع زفة العروس معروف
ومشهور في مناسبات الفرح ($\frac{8}{8}$).

يبقى أن يشار في بداية كل نوعة موسيقية لأغنية إلى أن إيقاعها
هو أحد الأنواع المذكورة فيلتزم العازفون بذلك.

ولا ننسى أن كثيراً من الأغاني العربية لحنّت على إيقاعات
غربية. ومثالها قصيدة (جفنه علم الغزل) شعر الأختل الصغير
ولحن عبد الوهاب وغناؤه في العام 1933، وهي على إيقاع
الرومبا، وقصيدة (يا زهرة في خيالي) لفريد الأطرش على إيقاع
التانجو، وأغنية (احنا الاتنين) غناء ليلي مراد على إيقاع الفالس،
وأغنية (ياستي يا ختيارة) غناء طروب على إيقاع الباسو دوبلي
الإسباني.

وتتبع الإيقاع في الأغاني يحتاج إلى دراسة إحصائية وتحليلية
قد تستغرق سنوات لتدخل في أرشيف الكمبيوتر.

خاتمة

ليس ما قدمناه إلا إشارة إلى تفهّم ما نسمع ونشاهد من موسيقيا
وغناء. لإدراك تأثير ما هو مرسل حر وما هو موقّع في نفوس
المستمعين، وهو جانب من الثقافة الموسيقية التي تساعد على الفهم
والتذوق والتفاعل.

محمد القصبجي

1966-1892

صميم الشريف

ربما كان محمد القصبجي أهم موسيقي وملحن مر على الوطن
العربي في القرن المنصرم، على الرغم من شهرته المتواضعة
التي طغت عليها أسماء المشاهير، من مثل: سيد درويش، وزكريا
أحمد، ومحمد عبد الوهاب، ورياض السنباطي، وفريد الأطرش.

تأتي أهمية محمد القصبجي من إنجازاته المبدعة التي حققها
منذ مارس التلحين في العام 1917 حتى توقفه عن ذلك في العام
1953، وليس في العام 1948 كما اعتاد النقاد والمحققون أن
يروجوا، حتى إن بعضهم يعدّه قد انتهى منذ العام 1944، وليقتنع
من حياته بعد ذلك في أن يظل عازفاً على العود في فرقة أم كلثوم
وقائداً ومعلماً لها، إلى أن توفاه الله في الخامس والعشرين من شهر
آذار 1966. وقبل الخوض في إنجازاته والوقوف عند إبداعاته،
لابد من الوقوف بعض الشيء عند سيرته الذاتية.

ولد محمد القصبجي في بيت متواضع في حي عابدين في
القاهرة، أبوه هو الشيخ علي القصبجي الذي نرح كما قيل — وهو

غير ثابت — مع أبيه إبراهيم من حلب بعد أحداث عام 1860 الدامية في سورية، مقتدياً في ذلك بالموسيقي شاعر الحلبي، وورث عنه صناعة الموشحات وأوزانها وضروبها، فاشتغل بها مع أهل الفن في القاهرة وأبلى فيها بلاء طيباً مع الفنانين القديرين إبراهيم القباني وداود حسني، اللذين يعود إليهما الفضل في إضفاء الجمال على فن الدور الغنائي. وكان الشيخ علي القصبجي مقرئاً للقرآن الكريم ومنشداً للمدائح النبوية وملحناً قديراً، إذ لحن لأهل الطرب من معاصريه مثل: عبده الحامولي ويوسف المنيلوي، وسيد الصفاي وزكي مراد وصالح عبد الحي ومحمد السنباطي وغيرهم. تزوج من السيدة عائشة حسن بوشناق التي تدل كنيتهما على أنها يوغسلافية أو ألبانية الأصل من البوسنة، فولدت له محمد في الخامس عشر من نيسان 1892، وهو العام نفسه الذي ولد فيه سيد درويش في الإسكندرية قبل محمد القصبجي بتسعة وعشرين يوماً فقط، ليحدثا ثورة في عالم الموسيقى والغناء طوال القرن العشرين.

عندما بلغ السابعة من عمره، أخذ يقلد أباه في العزف بالعود، ويدندن مثله بالأغاني الدارجة. وظل كذلك حتى العام 1902 عندما ألحقه أبوه بمدرسة "عثمان باشا ماهر" التي تقع في القلعة. وكان طلاب هذه المدرسة يرتدون القفطان ويعتزمون بالعمامة. وعلى الرغم من الجو الديني، الذي تتصف به هذه المدرسة فإن محمد القصبجي كان يختلي بعد أوبته منها بعود أبيه، الأمر الذي جعل أباه يمنع العود عنه، خوفاً عليه من أن ينحو نحوه فينتهي نهايته. إذ لم تكن مهنة الموسيقى والغناء من المهن المحترمة.

درس محمد القصبجي على يدي الشيخ أحمد الحملوي الذي تولى تحفيظه القرآن الكريم وتعليمه أصول التجويد، وعندما تخرج منها في عام 1912 ألحقه أبوه فوراً بمدرسة المعلمين، هادفاً من وراء ذلك تأهيل ابنه ليكون مدرساً أو موظفاً في أي عمل آخر يبعده عن الموسيقى والفن عامة.

وبعد عامين أي في عام 1914، وهو العام الذي اندلعت فيه الحرب العالمية الأولى تخرج في مدرسة دار المعلمين، ليغدو مدرساً وليمتهن التدريس لغاية العام 1916، وكان يمكن للقصبي أن يظل مدرساً طوال حياته لو أن الأزهر لم يشترط على مدرسيه ارتداء القفطان والعمامة، فآثر أن يهجر التدريس على ارتداء العمامة والقفطان.

كان محمد القصبي يخشى من ثورة أبيه بسبب استقالته، ولكن أباه أيده في تصرفه بعد أن أدرك في قرارة أعماقه أن الموسيقى والفن عموماً هو الذي يحول بينه وبين وظيفته مدرساً، ومنذ هجر التدريس صار أبوه يصطحبه إلى حلقات الإنشاد الديني، واستطاع بما له من دالة ونفوذ على أصدقائه من أهل الفن أن يلحقه بتخت الشيخ محمود العقاد. وفي تلك الفترة من حياته وعلى الرغم من عمله في تخت العقاد عازفاً بالعود، أدرك أن عليه أن يتحمل عبء الأسرة التي غدا أبوه عاجزاً عن القيام بها، فعمل سقاء قاطرات في سكة حديد مصر نهاراً — أي عطشجي — كما يطلق على هذه المهنة في مصر — وفي تخت العقاد ليلاً. وفي العام 1917 توفي أبوه، وكان سيد المسرح الغنائي سلامة حجازي قد سبقه في رحلة الموت ببضعة أشهر فغدت ساحة الغناء خالية إلا من مطربين ومطربات من مثل عبد اللطيف البنا، وصالح عبد الحي، ومنيرة المهديّة وسمحة البغدادية ويوسف المنيلوي والشيخ أمين حسنين وغيرهم. وكان الوصول إلى هؤلاء يتطلب ملحناً معروفاً ومشهوراً، فسيد درويش يملأ الساحة الفنية، وزكريا أحمد ملأ الدنيا وشغل الناس بلحنه الماجن "ارخي الستارة اللي في ريحنا"، وأبو العلا محمد يعمل بدأب على العودة بالغناء إلى عصوره الزاهية، والمطربات الشهيرات يتهافتن على ألحانه وألحان داود حسني، فانضم إلى حلقات أهل العلم والطرب وكانت أكثر الحلقات إثارة له حلقة أبي العلا محمد وحلقة الشيخ درويش الحريري التي كان يتردد عليها الشيخ زكريا أحمد. واتصل أيضاً بالموسيقين السوريين لاسيما

بجميل عويس وسامي الشوا وتوفيق الصباغ. فأخذ عن الأول التدوين الموسيقي الذي كان لا يجيده سوى قلة، واستفاد من خبرة الصباغ في الكلاسيكيات العربية، وأغنى ذخيرته بفن الارتجال الذي كان سيده آنذاك دون منازع عازف الكمان الشهير سامي الشوا. ومن خبرات هؤلاء جميعاً صقل موهبته، وكانت براعته في العزف بالعود تساعده في استنباط ما يريد من ألحان، وابتكار كل جديد. وفي تلك الفترة من حياته عكف على نظم وتلحين عدد من الموشحات والأدوار التي لم يشتهر منها سوى دور (الحب له في الناس أحكام) ودور (الصبر ياما نصف مظلوم). تمكن القصبجي في أوائل سني العشرينيات من الوصول إلى المطربات الكبيرات فلحن لمنيرة المهديّة عدداً كبيراً من الأغنيات التي شهّرت، وكانت أبرز تلك الأغنيات طقاطيق (بعد العشا يحلا الهزار والفرفشة) الماجنة، و(شال الحمام) و (اسمع أغاني المهديّة). كذلك لحن لفتحية أحمد عدداً مماثلاً اشتهرت منها أغنية (أنا الحبيبة صدقني).

منيرة المهديّة التي راققتها ألحان القصبجي طلبت منه أن يلحن لها أوبريتاً، فلحن لها من تأليف يونس القاضي أوبريت (كيد النساء) وأوبريت (المظلومة)، والأخيرة شاركه في تلحينها كل من العلامة كامل الخلعي ومحمد عبد الوهاب. وأوبريت (حياة النفوس) التي كتبها أحمد زكي السيد ولقيت كلها نجاحاً طيباً.

أعجب نجيب الريحاني بأعمال القصبجي في الأوبريت، فعهد إليه بتلحين عدد منها، وكانت أقوى الأوبريتات التي لحنها له أوبريت (نجمة الصباح) التي شاركه في تلحين أجزاء منها في الفصل الأخير الموسيقي إبراهيم فوزي. أدرك القصبجي على الرغم من نجاحه المحمود في الأوبريت أنه لن يستطيع مضاهاة سيد درويش في هذا الضرب من التأليف ولا براعة زكريا أحمد التي تجلت بعد وفاة سيد درويش عام 1923، فقرر أن يصرف جهوده إلى الأغنية دون سواها. ولانجد للقصبجي أعمالاً في الأوبريت والأوبرا عدا التي ذكرت سوى أوبرا (عايدة) التي

شاركه في تلحينها رياض السنباطي 1942. تعرف القصبجي في أواخر عام 1923 على أم كلثوم في بيت أبي العلا محمد، وكانت آنذاك لا تزال مطربة ريفية ساذجة، فنصحها أبو العلا محمد بالتعاون مع القصبجي الذي لازمها كظلها حتى وفاته.

تزوج القصبجي أربع مرات، وكان يعتقد في أعقاب كل زواج بأن الله سيرزقه بولد تقر به عيناه ويرثه بعد موته. ولكن أمنيته لم تتحقق، وكان يظن في أعقاب كل زواج أن حظه العاثر ساق إليه زوجة عاقراً، إلى أن تزوج من رابع زوجاته، وكانت هذه شابة مطلقة سبق لها أن أنجبت من مطلقها، ولكنها لم تنجب له، فأدرك حين ذاك أنه عقيم، وأن أولاده الحقيقيين لن يكونوا سوى ألعانه وأغانيه، ومن هنا اتسمت أعماله الموسيقية بالجزالة والقوة.

تتلمذ على يديه عدد كبير من المطربين والمطربات، فعلم محمد عبد الوهاب وزكريا أحمد العزف بالعود وأقرا بأستاذه. كذلك درست على يديه أساليب الغناء الصحيح كل من أم كلثوم ومنيرة المهدية وفتحية أحمد ونجاة علي ونادرة الشامية، ومن ثم اهتم بليلي مراد التي غنت له قبل أن تلتقي بمحمد عبد الوهاب في فيلم (يحيا الحب) طقطوقة "ياريتني أنسى الحب" الجميلة، واكتشف القصبجي في غفلة من الزمان ومن خلال صداقته الحميمة لـ علياء المنذر، والدة فريد الأطرش وأسمهان، صوت أسمهان النقي الساحر لتغدو واحدة من أفضل تلميذاته، وتتلمذ على يديه في مرحلة متأخرة كل من نور الهدى وسعاد محمد ووردة الجزائرية. كذلك درب عبد الغني السيد وإبراهيم حمودة وعباس البليدي وكارم محمود. إلا أنه من وراء هذا الكم من المطربين والمطربات لم يختر سوى ثلاثاً من المطربات ليجري عليهن تجاربه الموسيقية هن أم كلثوم وأسمهان ويلي مراد، فعشق أصواتهن دون أن يقع في حبهن.

لحن القصبجي منذ مارس التلحين في عام 1917 حتى توقفه واعتزاله في عام 1953، أي طوال خمسة وثلاثين عاماً، خمساً وستين

وثلاثمئة أغنية. وبعض الباحثين يذهبون في تقديراتهم إلى أنها تزيد على أربعمئة لحن، عدا الأوبريتات الخمس وأوبرا عايدة، وهذه الأغنيات تتوزع على أنواع الغناء التالية:

في فن الدور: لحن ثلاثة عشر دوراً، وابرز من غناها الشيخ أمين حسنين وزكي مراد وصالح عبد الحي.

في فن الموشحة: وضع موشحة واحدة (مرّ عيش هان).

في القصيدة: لحن ثلاثين قصيدة ل: أم كلثوم — أسمهان — حياة محمد — فتحية أحمد — كارم محمود — سعاد محمد — عبد الغني السيد — وردة — نازك — نجاه علي.

في فن الطقطوقة: لحن اثنتين وثمانين ومئة طقطوقة ل: رجاء عبده — عصمت عبد العليم — نادرة — إبراهيم حمودة — عباس البليدي — سعاد مكايي — سكينه حسن — حورية حسن — محمد عبد المطلب، إضافة إلى المطربين والمطربات الذين ذكرناهم آنفاً.

أما في فن المونولوج الذي ابتدعه فلحن فيه ثلاثة وأربعين مونولوجاً، وقد غنى هذه المونولوجات كل من منيرة المهديّة — أم كلثوم — صالح عبد الحي — أسمهان — فتحية أحمد — نجاه علي.

كذلك وضع نحو مئة أغنية سينمائية في ثمانية وثلاثين فيلماً، وقد غنت سعاد محمد آخر أغنية لحنها وهي بعنوان (عيد الفن) عام 1953. وكان قد بقي له في الحياة عند توقفه عن التلحين أربعة عشر عاماً قضاها عازفاً على العود وقائداً ومدرّباً لفرقة أم كلثوم الموسيقية إلى ما قبل وفاته بثلاثة أشهر حين أصيب بالشلل وفارق الحياة بعدها.

يعد القصبجي الظاهرة الموسيقية... الوحيدة الجديرة بالوقوف عندها، إذ على يديه استطاعت الأغنية الغزلية أن تأخذ أبعادها الشعاعية، وعلى يديه ويدي الشيخ أبي العلا محمد تخلص الغناء من اللهجات الدخيلة على الغناء العربي، وعلى يديه أيضاً وبفضل

صوت أم كلثوم ثم أسمهان وليلى مراد اتخذ الغناء مساراً جديداً دفع بالأغنية العربية خطوات جريئة إلى الأمام.

أول أغنية غنتها أم كلثوم من ألبانها تعود إلى العام 1924 وهي من نوع "الطقطوقة" (قال إيه حلف ما يكلمنيش)، وفي العام 1926 لحن لها أربعاً وعشرين أغنية مختلفة الأنواع، وأعطاه في العام 1927 ثلاث أغنيات واحدة منها في رثاء سعد زغلول، ومثلها في العام 1928 وكان من بينها مونولوج «إن كنت أسامح» الذي نسف به أساليب الغناء القديمة معتبراً الصوت الإنساني وأصول الإلقاء الغنائي اللبنة الأساسية في فن الغناء، ففي هذا المونولوج الساحر نظماً وتحليناً، الذي عُدَّ منعطفاً تاريخياً هاماً في مسيرة الغناء، ونقلته حضارية في التعبير عن المضمون، انتقل فن الغناء من تقاليدته التي عفا عليها الزمان إلى لغة العصر الذي يعيش فيه، ومن المطرب المؤدي بغير إحساس وتعبير، إلى المطرب الشاعر والمسؤول أمام الملحن واللحن الذي يؤديه، ومن التطريب الارتجالي المتزلف، إلى الطرب التأملي الأنيق. وهذه النقطة الهامة وجدت تجاوباً كبيراً عند ملحني عصره ومطربيه، غير أنهم تعاملوا معها بحذر عدا محمد عبد الوهاب، انتظاراً لما ستسفر عنه تلك التجربة الإبداعية التي كانت حجر الزاوية في الانتقال بالغناء من قرونه المظلمة إلى القرن العشرين الوضاء الحافل بالاختراعات وبكل جديد خارق. ولكي يحقق القصبي هدفه في تطوير أساليب الغناء بصورة أقوى وأعمق انصرف مع الشاعر أحمد رامي إلى دراسة

الأغنية الحديثة التي يتطلبها عقد الثلاثينيات. ولما كان رامي متأثراً بالرومانسية الفرنسية فقد عرض أفكاره بالنسبة لنظم الأغنية على القصبي، فتجاوب معها واشترط عليه في الوقت نفسه أن تكون تفعيلات الزجلية أو القصيدة متعددة لتساعد التلحين على التلوين والتنويع في المقامات والإيقاعات لتتمكن من التحليق في آفاق أرحب وأوسع من التي كانت تعيش فيها. وقد أطلق على هذا النوع من الأغاني التسمية نفسها التي كانت سائدة في أوربا والمعروفة باسم المونولوج المأخوذ أصلاً من الأغنية الفردية في الأوبرا المعروفة باسم (أريا). وهكذا ولدت بفضل القصبي ورامي المرحلة الرومانسية في الغناء العربي لتلتهم شيئاً فشيئاً قوالب الغناء المعروفة التي كان (الدور) أول ضحاياها.

لقد أعطى القصبي وأحمد رامي فيضاً من الأغاني الرومانسية — المونولوج كانت أشهرها على الإطلاق حتى عام 1935 (يا غائباً عن عيوني) (فين العيون) (ياللي جفاك المنام) (طالت ليالي البعاد) (ياللي أنت جنبي) (انظري هذه دموع الفرح) (أيها الفلك) (ليه يا زمان) (ياللي ودادي صفالك) (يا بهجة العيد السعيد) (يا طير يا عايش أسير).

ويعد مونولوج (يا نجم) مونولوجاً مثالياً من ناحية السرد الموسيقي الذي لا يتكرر والذي قام عليه أصلاً فن المونولوج، وفي هذا المونولوج وهو نموذج لفن المونولوج المطلق، وسمي بالمطلق لأن اللحن ينطلق فيه من نقطة لا يعود إليها. وعلى غرار هذا المونولوج وضع روائعه (ليه يا زمان) (يا نجم) وأيضاً (رق الحبيب) الخالدة، وهذا المونولوج وبالأحرى كل مونولوج وضعه القصبي يدفع المستمع إلى تأمل ما يسمع.

لم يكتف محمد القصبجي الذي أبدع هذا الفن الجميل بنسب أساليب الغناء القديمة البالية، إذ ذك في طريقه ومن وراء المنحى الإبداعي ذاته، الأسلوب التقليدي في التلحين الذي كان يعتمد على الدولاب الموسيقي، كاستهلال موسيقي يسبق الغناء ويمهد له. واستعاض عنه بمقدمة موسيقية معبرة، ولوازم وجمل موسيقية تفصل بين صدر البيت وعجزه، وبين تفعيلات المونولوج قصيدة كانت أم زجلاً، حسب مقتضيات التلحين في التعبير عن معاني الكلمات والمضمون، وهذا ما لم يرق به أي ملحن قبله مذ عرف المونولوج الرومانسي طريقه إلى مصر قبل وفاة الشيخ سلامة حجازي عام 1917 بسنتين على الأقل، وينسحب أيضاً على فن تلحين القصيدة الذي لم يتخلص من تقاليده إلا بعد إصلاحات القصبجي.

القصبجي إذن حرر الغناء من قيوده القديمة ومن الأساليب المتبعة التي كانت تفتقر إلى التعبير، وخلص التلحين في أنواع الغناء من الدولاب الذي ظل الملحنون يعتمدونه، بما فيهم محمد عبد الوهاب حتى عام 1932 إلى أن توارى نهائياً، ليفرض الفن الجديد نفسه بالتعبير الذي يحمله وباللغة الحديثة التي يتكلم بها. وإذا كان الملحن الراحل بليغ حمدي قد استخدم الدولاب في أحد أغنيات المطربة ميادة حناوي في مطلع الثمانينيات، فإن استخدامه ظل محصوراً كاستهلال خال من أي تعبير عن المضمون.

أحل القصبجي بعمله هذا وأرسى تقاليد جديدة راسخة في الموسيقى والغناء، وهذه التقاليد سمحت للملحنين الذين عاصروه والذين جاؤوا بعده بالتحرك والانطلاق في مجالات موسيقية وغنائية أرحب وأبلغ وأرهف من المجالات التي كانت سائدة قبل مونولوجه (إن كنت أسامح) الذي أعلن فيه ولادة فن المونولوج والثورة على الأوضاع الفنية السائدة آنذاك.

كان على القصبجي أن يعود إلى فن المونولوج بعد مونولوج (إن كنت أسامح) مرات ومرات قبل أن يغدو على الصورة الزاهية

التي كتب فيها عمالقة التلحين في عصره، لاسيما محمد عبد الوهاب والسنباطي وزكريا أحمد أفضل وأروع وأجمل أعمالهم العاطفية الدرامية على الإطلاق.

والمونولوج: أغنية عاطفية وجدانية وذاتية، تكون إما شعراً يعتمد على تفعيلات سهلة من بحور الشعر أو مجزؤها، وذات قواف واحدة أو متعددة، وإما زجلاً يجمع بين فصيح اللغة وعاميتها. وقد اكتسب مع الزمن ومن وراء معالجة القصصي الموسيقية خصائص الغناء العربي وأضحى قالباً من قوالبه، ويتألف هذا القالب الذي وضع القصصي صيغته النهائية من مقدمة موسيقية تسبق الغناء ومن لوازمه وجمل موسيقية تترجم من وراء سرد موسيقي وغنائي لا يتكرر معاني المونولوج، وألزم المطرب القادر على إعطاء التعبير، والأبعاد الدرامية المطلوبة. وقد قيض للقصصي في تلك الفترة من حياته الإبداعية أن يتعامل مع صوت أم كلثوم الذي كان في أوج شبابه، وأن يطبق على هذا الصوت تجاربه الفنية لتنبثق من وراء تعاونه معها ومع أحمد رامي أروع مرحلة في تاريخ الغناء العربي، هي مرحلة الغناء الرومانسي التي سيطرت بفضل هذا الثلاثي على الساحة الفنية طوال سني الثلاثينيات بذاك الفيض الرائع من المونولوج الرومانسي الذي غنت منه أم كلثوم حتى عام 1944 روائع لا تنسى. وقد تأثر بأسلوبه وسار على هديه كل من محمد عبد الوهاب والسنباطي واعترفاً بأستاذيته، ونلمس ذلك في العديد من أعمالهما، ولم يتخلصا من تأثيره إلا بعد أن تمرسا في فن المونولوج الذي أبدعه.

في العام 1936، وكان المونولوج قد اكتمل بناؤه، أقدم القصصي على خطوة جريئة زادت في غنى المونولوج ورفعته إلى الذروة، وتتجسد هذه الخطوة في العلوم الموسيقية الغربية التي سخرها لخدمة الموسيقى العربية. وإذا كان محمد عبد الوهاب قد سبقه

إلى استخدام عدد من الآلات الموسيقية والإيقاعية الغربية كما فعل سيد درويش قبله، فإن هذا الاستخدام لم يكن مدروساً وطبيعة الآلات الغربية المستخدمة ومدى توافقها مع آلات الموسيقى العربية، لا في أوبريتات سيد درويش، ولا في أعمال محمد عبد الوهاب السينمائية وغير السينمائية، حتى بدأ استخدام هذه الآلات في الوظيفة الملقاة على عاتقها مصطنعاً. كذلك الأمر بالنسبة لعلم البوليفوني polyphony أي تعدد الأصوات، والهارموني Harmony التوافق اللحني، اللذين كانا ساذجين عندهما، بخلاف استخدام القصبجي لهما، وللآلات الموسيقية الغربية، إذ طوع العلوم الغربية وسخرها لخدمة شخصية الموسيقى العربية، واستخدم من الآلات الغربية ما يتلاءم وطبيعة كل لون من ألوان الغناء العربي وهو لم يقم بعمله هذا إلا بعد دراسة موضوعية لمحاولتي سيد درويش ومحمد عبد الوهاب. فهو في المونولوج لم يستخدم من الآلات الغربية بخلاف الكمان، والفيولونسيل، والكونترباص سوى بعض الآلات الإيقاعية لأن الآلات الموسيقية الأخرى عدا الفيولا التي لم يستخدمها لا تتماشى مع الموسيقى العربية وآلاتها الموسيقية التي تقوم على 3/4 الصوت، وابتعد عن استخدام الإيقاعات الغربية الراقصة، لأنها تتوافق مع الأغنية الخفيفة كالطقطوقة أكثر من توافقها مع عمل شاعري كالمونولوج والقصيدة. وطبق كل هذا الذي ذكرناه على أغاني فيلم (نشيد الأمل) الذي ظهر عام 1936، في أغاني (منيت شبابي، نامي يا ملاكي، ياللي صنعت الجميل، ويا مجد). ولكي

ندرك أهمية العمل الذي قام به، لا بد من تقري خياله الموسيقي في الأعمال التي سبقت ظهور أغاني فيلم (نشيد الأمل)، ففي مونولوج (يا ما ناديت من أسايا) على سبيل المثال، نلمح مستقبلاً ما سيكون عليه الغناء بعد ثماني سنوات على ظهور (يا ما ناديت) في مونولوج (يا طيور) الذي أعطاه لأسمهان، وفيه أيضاً نلاحظ سهولة تطبيق العلوم الموسيقية الغربية التي حققها فيما بعد في أغاني نشيد الأمل. وهذا الأمر لا ينطبق على هذا المونولوج فحسب، وإنما ينسحب على سائر أعماله تقريباً، كما في (ليه يا زمان — يا طير يا عايش أسير — يا نجم — طالت ليالي البعاد — فين العيون) وغيرها، ومن هذا يتبين لنا أن فكر القصبجي لم يكن فكراً ارتجالياً، وخياله الموسيقي لم يكن خيالياً عادياً يقتصر على الأشكال اللحنية البسيطة، لأنه كتب ألحانه بأسلوب علمي مدروس ولفرق كبيرة غير عاجزة كالتخت الشرقي الذي تعامل معه، والذي لم يتسع لخياله الموسيقي. كما أن فكره السيمفوني — إذا جاز هذا التعبير — فكر طموح مسلح بالعلم، جعله يصوغ ألحانه بلغة متميزة للفرق الكبيرة القادرة على أداء العلوم التي طبقها عليها. ولما كان التخت الشرقي الذي أدى أعماله السابقة لأغاني نشيد الأمل غير قادر على أداء فكره الموسيقي إلا في الحدود الدنيا، فإنه عندما وافته الفرصة في فيلم نشيد الأمل بادر إلى تحقيق حلمه مع الفرقة الكبيرة التي تعامل معها. ومن هنا قيل في أعمال القصبجي إنها أعمال كتبت لتبقى أبداً، وإنها سبقت زمانها لأنها قادرة على استيعاب العلوم التي كتبت فيها. وإذا كان النقاد قد

رأوا في مونولوج (إن كنت أسامح) نقلةً حضارية في تاريخ الغناء العربي فإن أعماله في فيلم نشيد الأمل كانت فتحاً أمام الموسيقيين لينتقلوا بالغناء والموسيقا من (المونودية Monody) اللحن الواحد الى البوليفونية Polyphony تعدد الألحان والهارموني Harmony.

ففي مونولوج (منيت شبابي) وهو من مقام الراسب العربي استطاع أن يحقق تجربة رائدة من وراء سكك مقامية معقدة، هي هرمنة ربع الصوت التقريبي إلى حد ما، متجاوزاً في ذلك المحاولات التي جرت قبله والتي جاءت بعده، محققاً في اللازمة الثانية بعد المقدمة إعجازاً في التعبير الموسيقي لم يسبق إليه حتى الآن، لا في قوته وضخامته، ولا في تفاعلاته الدرامية المثيرة، وتناول في السرد الغنائي الذي أرهق أم كلثوم دون شك، إلى مشارف عاليه أذهلت المشتغلين في التلحين كافة ليختتم العمل بأكبر بلاغة لحنية في الغناء بدءاً من غناء أم كلثوم لكلمة (يارب) وانتهاءً بكلمة (أحلامي).

التمرد على واقع اجتماعي أو سياسي أو فني، يحتاج إلى كثير من الخصائص والمواصفات لتأهيل المتمرد على التمرد، وقد تكون المعاناة دافعاً إلى التمرد، ولكن المعاناة وحدها لا يمكن أن تحقق لصاحبها ما يبغى إذ لم تكن مدعومة بمعين ثقافي ومعايشة كاملة مع الواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي والفني الذي كثيراً ما يفرز أحداثاً تكون من دوافع هذا التمرد على الواقع.

وفي حالة الموسيقار الراحل محمد القصبجي شبه المجهول من المواطن العربي، الذي اختزن في ذاته ونفسه تردي الأوضاع الموسيقية بعيداً عن الأجواء العاصفة للأوضاع الوطنية والسياسية التي كانت تعصف في أرض الكنانة، لم يترجم معاناته الموسيقية

أغاني هادفة على غرار أغاني سيد درويش، وإنما ترجمها تمرداً على واقع موسيقي وغنائي لم ير فيه صورة العصر الذي يعيش فيه، بل صورة عصر أذن بالأفول والرحيل بكل معطياته، ومن هنا لا يمكن اعتبار محمد القصبجي على الرغم من صفاته الحميدة وأخلاقه الطيبة وشخصيته المتمردة، ومع ذلك فإننا نملك شواهد كثيرة تدل على تمرده مذبذباً عن الطوق إذ صنع عوداً له من أخشاب تافهة لا قيمة لها حين منعه أبوه من العزف بعوده، وتحدى الأزهريين عندما خلع العمامة والقفطان ورفض التدريس مفضلاً العمل كسقاء للقاطرات في سكة حديد مصر على الالتزام بالزبي الأزهري، وعمل منذ احترف الموسيقى والغناء على نسف أساليب الغناء المعمول بها وقتذاك رافضاً في الوقت نفسه مبادئ الإصلاح التي نادى بها أبو العلا محمد والتي تحضّرت على العودة إلى الأصولية في الغناء التي كانت سائدة في العصر العباسي. ومع ذلك فإننا نملك عدداً من القصائد التي نلمح فيها الإبداع الموسيقي في قالب القصيدة الأصولية من مثل قصيدة "ليت للبراق عيناً فترى" التي استقى السنباطي منها فيما بعد أسلوبه الرائع في معالجة القصيدة السينمائية. وقصيدة (هل تيم البان) لأحمد شوقي وقصيدة اسقنيها بأبي أنت وأمي للأخطل الصغير.

تمرد محمد القصبجي امتد فيما امتد على الشكل الفني للطقطوقة الذي جاء به سيد درويش، إذ وجد أن الرتابة اللحنية تشمل أغصان الطقطوقة كلها، وهو أمر يدفع الملل إلى المستمع، ومن هنا عمد إلى تغيير ألحان الغصن الأخير ليكسر من حدة الرتابة دون أن يمس القالب الفني كشكل غنائي معتمد، ولا سيما في المذهب، وذلك كي يشعر المستمع أن هناك جديداً على الرغم من أن هذا الجديد يقود إلى خاتمته. أول أغنية طبق فيها ذلك هي طقطوقة (ليه تلاوعيني) ثم طقطوقة (إنت فاكراني) لأم كلثوم 1931، وبعمله هذا حرر الطقطوقة من رتابتها وارتقى بألحانها وأسلوب أدائها إلى ذرا ما كان سيد درويش نفسه يحلم بأن تصل إلى ما وصلت إليه،

ودفع في الوقت نفسه سائر الملحنين، وفيهم محمد عبد الوهاب والسنباطي للاقتداء بما جاء به، كما في (يا وابور قوللي) و(افرح يا قلبي). وفي طقطوقة (ليه تلاوعيني) تحديداً نلمس في أعقاب كل غصن جملة موسيقية صغيرة لا تتكرر بين الأغصان تكون واسطة الانتقال المقامي من غصن إلى غصن، إلى أن يبلغ في الغصن الأخير ذروة التجديد الذي بدأ به.

والقصبي لم يقف في تطويره للطقطوقة عند الأغصان فحسب، بل كان يغير من طبيعة اللازمة الموسيقية، إذ لم يجد في الغصن الأخير إمكانية تغيير اللحن، وذلك على نحو ما فعل في لازمة طقطوقة (فرق ما بينا ليه الزمان) لأسمهان التي قلب مقياسها في الإعادة الأخيرة التي تسبق الغصن الأخير من المقياس الثنائي إلى المقياس الثلاثي.

وجد القصبي في صوت ليلي مراد، الذي أجرى عليه تجاربه أسوةً بأسمهان وأم كلثوم الصوت المثالي لأداء هذا النوع من الغناء الخفيف، فلحن لها عدداً كبيراً من الطقاطيق التي ابتدع لها اللازمة الموسيقية الديناميكية. وخير مثال على هذه اللازمة الموسيقية التي نحا منحاه فيها جميع العمالقة طقطوقة (بتبص لي كده ليه) التي ظهرت في فيلم (غادة الكاميليا) وطقطوقة (ادفع طلّع) التي ظهرت في فيلم (قلبي دليلي).

وهذه اللازمة الديناميكية نجد مشابهاً لها في أغنية (يا أتوموبيل) و(ح أقابله بكره) للسنباطي، وأغنية (سألت عليه) لمحمد عبد الوهاب، وأغنية (بكر السفر) لـ زكريا أحمد.

في مستهل الأربعينيات ظهرت لمحمد عبد الوهاب أغنيات (أنت وعزولي وزماني) و(إيه جرى يا قلبي إيه) و(اسمح وقولي يا نور العين)، وكانت أسمهان تقوم بتصوير فيلم (غرام وانتقام) فأعجبت باللون الجديد الذي جاء به عبد الوهاب فطلبت من القصبي أن يلحن لها أغنية على هذا الغرار، فلحن لها رائعته

(إمتى ح تعرف إمتى) التي طغت في حينها على كل شيء حتى لم يبق في سوق الغناء سواها.

استخدم القصبجي في الطقطوقة على نطاق محدود جداً (الكروماتيك) أي أنصاف الأصوات في اللوازم الموسيقية، كما في أغنية (اضحك كركر) لليلى مراد، وأغنية (نورك يا ست الكل) لأم كلثوم، دون أن يؤثر هذا الاستخدام على طابع الموسيقى العربية كموسيقا عربية صافية وأصيلة.

كذلك لجأ إلى التمثيل في الغناء بحيث يؤدي المغني ويمثل مضمون الأغنية أو معانيها أو حتى كلماتها، كما في أغنية (يا خوفي بابا يشوفني)، (بتبص لي كده ليه) و(اضحك كركر) و(يا جمال العصفور) لـ ليلى مراد.

وعلى الرغم من أن الطقطوقة لا تتحمل كالمونولوج والقصيدة كثيراً من الضغط فإنه طبق على بعضها التوافق الموسيقي (الهارموني) لحناً وغناءً، كما في طقطوقة (أنا قلبي دليلي).

يمكن القول بعد هذا إن معاناة القصبجي في إنجاب ولد يرثه ويرث اسمه ويتابع مسيرته بعده، كانت حافزاً له على التمرد على الأوضاع الموسيقية، فكل لحن من ألحانه كان أشبه بولد من أولاده، وكان يرى أولاده يترعرعون في قلوب الناس دون أن يعرفوا، إنه الأب الحقيقي لكل هذه الروائع.

قال فيه محمد عبد الوهاب: "علمني محمد القصبجي العزف بالعود، كما علمني كيف ألحن المونولوج"، ومع ذلك فعندما لجأ إليه القصبجي ليتنازل له عن ترشيحه للجائزة التقديرية كي يفوز بها كمرشح لها هو الآخر، رفض عبد الوهاب البت في الموضوع.

ويقول السنباطي في سياق حديث له عن القصبجي: "القصبجي حاجة تانية خالص. منه تعلمت تلحين المونولوج، وهو معلم كبير لا يجارى".

وقالت أم كلثوم بعد وفاته: "القصبي عالم ومعلم كبير، وسبق عصره بمئة سنة على الأقل" ومع ذلك فإن أم كلثوم بعد وفاة أسمهان عملت على الانتقام من القصبي لأنه كان وراء القمة التي تربعت عليها أسمهان، ولم تعترف بما ارتكبته في حقه إلا بعد وفاته.

وقال فريد الأطرش: "كان يمكن لأسمهان لو عاشت أن تغدو من وراء ألحان القصبي على قمة نائية جداً عن القمم التي تتربع عليها سائر المطربات"

وقال محمد فوزي: "الحن (أنا قلبي دليلي) هو لحن من عام 2000 وليس من عام 1948" وها قد مضى على هذه الطقوقة التي أبدعها أكثر من ستين عاماً وما زالت تضيء في الساحة الفنية كماسة ذات بريق وهاج.

هذا هو القصبي في شهادة العمالقة الذين عاصروه وتعلموا منه وانتسبوا إلى أستاذه، وهذا هو القصبي الذي وهب نفوس الناس المسرة والفرح.

وقد ظلمه مسلسل أم كلثوم لأنه نقل دون أمانة صورة مهزوزة ومضحكة في بعض الأحيان عن هذا النابغة الذي هو رمز من رموز الثقافة الموسيقية العربية لخدمة مسلسل "القديسة" أم كلثوم.

المراجع:

محمد القصبي	محمود كامل
السبعة الكبار	فيكتور سحاب
الأغنية العربية	صميم الشريف
السنباطي وجيل العمالقة	صميم الشريف

أحمد الأوبري

الموسيقي المنسي

أحمد بوبس

أحمد الأوبري موسيقي سوري عالم. أخذ الموسيقى على أصولها العلمية. وتعمق بالموسيقا الكلاسيكية الأوربية وعلومها واستخدمها في ألحانه العربية. فجدد فيها دون تشويه أو تغريب. بل هو سبق الموسيقار محمد عبد الوهاب في ذلك. وأحمد الأوبري لم ينل الشهرة والمكانة التي يستحقها بين الموسيقيين العرب الكبار، لأنه جعل من الموسيقى هواية له لا حرفة. فجعلها في المرتبة الثانية بعد عمله، على الرغم من النشاطات الموسيقية الواسعة التي قام بها، والألحان الكثيرة التي أبدعها.

*الولادة والنشأة

ولد أحمد الأوبري. عام 1885 في أسرة حلبيية محبة للموسيقا. وكان منزل الأسرة مزار الموسيقيين والمطربين، يقيمون فيه السهرات الغنائية بمشاركة الوالد، فنما عنده حب الموسيقا. وتلقى دراسته الابتدائية في المدرسة الشيبانية التي كانت تعرف أيضاً بمدرسة الأرض المقدسة. وتعلم العزف على آلة الكلارينيت والنوتة وقواعد الموسيقا والعلوم الموسيقية الغربية، مثل الهارموني والبوليفوني والكونتربوان، على يد الرهبان الإيطاليين. وانضم إلى الفرقة الموسيقية النحاسية للمدرسة عازفاً على آلة

الكلارينيت. واطلع على التراث الموسيقي الحلبي خاصة والعربي عامة. لكنه لم يقع أسيراً لهذا التراث، بل انطلق بموسيقاه إلى آفاق تعبيرية حديثة، مستفيداً من العلوم الموسيقية الغربية التي درسها. لكن موسيقاه نطقت بلغة موسيقية عربية أصيلة، وبروح تجاوزت العصر الذي كان يعيش فيه الأوبري. وتعلم العزف على آلات عديدة منها إضافة إلى الكلارينيت النشأة كار والعود.

ورغم المستوى الرفيع الذي وصل إليه أحمد الأوبري في الموسيقى عازفاً وملحناً ومؤلفاً وباحثاً موسيقياً، إلا أنه فضّل أن تبقى الموسيقى في حياته ضمن نطاق الهواية. لذلك تابع دراسته حتى حصل على الشهادة الثانوية، لينخرط بعدها في العمل الوظيفي.

والأوبري لم يتفرغ للموسيقى لسببين، أولهما الوسط الاجتماعي المحافظ الذي نشأ فيه، والذي لا يسمح له باحتراف الموسيقى. وثاني السببين أنه كان يدرك أن العمل الموسيقي في بلدنا لا يمكن أن يوفر للموسيقي الحياة المادية الكريمة التي يحتاجها. ناهيك بازدياد المجتمع واحتقاره لممهني الفن.

* نشاطات موسيقية

ورغم عدم احتراف أحمد الأوبري الموسيقا، مارس الكثير من النشاطات الموسيقية. فبعد نيّله الثانوية عمل في تدريس الموسيقى لست سنوات في مدرسة التجهيز، سافر بعدها إلى حماة، حيث تولى مهام مدير المدرسة الأهلية وأستاذ الموسيقى فيها خلال العهد الفيصلي. وبعد ثلاث سنوات قضاهما في عمله هذا، عاد إلى حلب ليعمل موظفاً كبيراً في مصلحة الأشغال العامة، فشغل منصب رئيس ديوان المصلحة. واستمر في عمله هذا حتى رحيله.

وساهم عام 1928 بتأسيس نادي التمثيل الوطني، وكان من أعضائه البارزين. وعندما قامت السلطات الفرنسية بإغلاق النادي

بسبب نشاطاته المعادية للاستعمار ، ساهم الأوبري بتأسيس ناد آخر هو نادي الصنائع النفيسة. وقام بتلحين عدد من الأناشيد المعادية للمستعمر، فقامت سلطات الاحتلال بإغلاق النادي أيضاً. وفي عام 1935 شارك في حفل تأبين الموسيقي الكبير كميل شامبير الذي أقيم في السابع من كانون الأول من ذلك العام في نادي الشبيبة الكاثوليكية بمناسبة مرور عام على رحيله. وفي الحفل قاد الفرقة الموسيقية، ولحن ثلاثة أعمال غنائية في رثاء شامبير هي (ياشهاباً) نظم (أ. الصباغ) وغناء المجموعة. و(ياعروساً) شعر عمر أبي ريشة وغناء المطربة طوباليان. و(عفة البرد) نظم أبي ريشة أيضاً وغناء عبد الرحيم الأوبري. وكان قد رثا كميل شامبير عند وفاته بنشيد (دمعة على الفن). وفي العام نفسه شارك في حفل تكريم الشاعر الأخطل الصغير الذي أقيم بتاريخ 18 تشرين الأول 1935، وألقى الأوبري كلمة في الحفل، وقاد الفرقة الموسيقية فيه. وعند افتتاح إذاعة حلب عام 1948 كان أحمد الأوبري ضمن اللجنة الموسيقية فيها. كما تولى الإشراف الفني على الحفلة الغنائية التي أقيمت في الثلاثين من كانون الأول 1939 في سينما روكسي بحلب، وشارك فيها فنانون سوريون وعرب كبار.

لكن أهم نشاطاته كانت مشاركته في مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد أواخر آذار 1932 في القاهرة ضمن الوفد السوري الرسمي. وشارك في جلسات المؤتمر بفعالية، وقدم آراء هامة.

* أبحاثه الموسيقية

يعدُّ أحمد الأوبري من الباحثين الموسيقيين المتعمقين. وله دراسات عديدة تدل على فهمه العميق لبنية الموسيقى العربية. وله تصور تقدمي في علاقة الموسيقى العربية بالموسيقا الغربية.

ومن الدراسات الهامة التي وضعها دراسة بعنوان (الموسيقا التركية) التي نشرتها مجلة (الحديث) في ثلاثينيات القرن العشرين.

ووقعت الدراسة في ست صفحات من المجلة. وتناول فيها التجربة التركية في المزج بين الموسيقى التركية والموسيقا الكلاسيكية الأوربية. وتوقف عند المناهج التعليمية في المعاهد الموسيقية التركية، وبشكل خاص معهد أنقرة الذي تتضمن مناهجه تعليم الطلاب العلوم الموسيقية الغربية مثل الهارموني (تألف الأصوات) والكونتربيان (التضاد) والترانسبوزيسيون (الانتقال). والطلاب ملزمون بتعلم العزف على إحدى الآلات الموسيقية التي تتكون منها الفرقة السيمفونية. كما تتضمن مناهج المعهد المعلومات الوطنية والقومية وشيئاً من التاريخ والجغرافيا والطبيعات والرياضيات والكيمياء وآداب اللغتين التركية والفرنسية والرسم. ويرى الأوبري في دراسته هذه أن الموسيقى الشرقية ليس لها ماض واضح يمكن الرجوع إليه لتثبيت شكلها الحالي. لذلك نراه يميل إلى تأييد التجربة التركية في إدخال علوم الموسيقى الغربية إلى الموسيقى الشرقية.

ومن دراساته الهامة دراسة بعنوان (حفلات أم كلثوم)، نشرت في مجلة (الحديث) في عدد تشرين الأول عام 1931، تناول فيها صوت أم كلثوم وأداءها بالتحليل، بعد الحفلات الثلاث التي أحيتها في حلب في نفس العام. وتحدث الأوبري عن الانتقالات المقامية التي قامت بها أم كلثوم، وعن المواضيع التي أبدعت فيها، كما عرض بعض الهنات التي ظهرت في صوتها. ودراسة أحمد الأوبري هذه عن صوت أم كلثوم دراسة قيمة، يندر أن تظهر مثلها هذه الأيام.

ولأحمد الأوبري دراسة تاريخية هامة عن فاضل (اسق العطاش) تضمنها كتيب صدر عام 1927 في حلب. واحتوى الكتاب إضافة إلى الدراسة فاضل (اسق العطاش) كاملاً بموشحاته وضروبه وأوزانه. وقام بجمعه وضبط ألفاظه فتح الله قسطون. ووقعت دراسة أحمد الأوبري في ثماني صفحات من الكتيب، تناول فيها بالشرح الروايات المتعددة عن أصل هذا الفاضل

وجذوره التاريخية، وعن رقص السماح الذي ارتبط بالفاصل
ارتباطاً وثيقاً.

* ابداعاته الموسيقية

في الجانب الإبداعي وضع أحمد الأوبري الكثير من الألحان
والمقطوعات الموسيقية زاد عددها على المئة. لم يصلنا منها
مسجلاً إلا القليل مثل نشيد (ياظلام السجن خيم) وأغنية (أريج
الزهر ياليلي) بصوت المطربة سحر. وسبب عدم وصولها، أن
معظمها قدم ضمن مسرحيات وأوبريتات، وقسم آخر منها أناشيد
وطنية ضد المستعمر الفرنسي وأغنيات اجتماعية. وهذه لا تلقى
رواجاً عادة عند شركات الأسطوانات. وهي وسيلة التسجيل
الوحيدة في تلك الأيام. إنما وصلتنا نوتات الكثير من أعماله، لكن
لم يسجل منها إلا القليل في مهرجان الأغنية السورية.

لحن أحمد الأوبري كما ذكرتُ العديد من المسرحيات
والأوبريتات. ومن أشهر أعماله في هذا المجال الأوبريت التاريخية
(ذي قار) التي نظمها شعراً عمر أبو ريشة، وقُدِّمت على مسرح
اللونا برك بحلب عام 1933.

الغناء الوطني كان المجال الأرحب لأحمد الأوبري. لحن فيه
الكثير من الأناشيد التي هاجم في بعضها المستعمر الفرنسي
وطالبه بالرحيل عن بلادنا. ومن أشهر هذه الأناشيد (ياظلام السجن
خيم). والنشيد من نظم نجيب الريس الذي كتبه عام 1922، عندما
كان معتقلاً في سجن السيلول في قلعة أرواد مع مجموعة من
الوطنيين الرافضين لوجود الاستعمار الفرنسي على أرض وطنهم.
ونجيب الريس مناضل عنيد سخر قلمه وكلمته الصحفية ضد
المستعمر ووجوده على أرض سورية. فدخل السجن مرات عديدة.
ومطلع النشيد:

ياظلام السجن خيم

إننا نهوى الظلما

ليس بعد الليل إلا

فجرٌ مجدٍ يتسامى

ومن أناشيده الوطنية نشيد (حق الجهاد عن الحرم). والحرم مقصود به الوطن. وعندما مات المناضل إبراهيم هنانو رثاه الشاعر عمر أبو ريشة بقصيدة عنوانها (هنانو) ومطلعها (إنه مات فداء العلم). وألبسها أحمد الأوبري ثوباً لحنياً حزيناً يناسب المقام، كما رثاه بنشيد آخر عنوانه (احفظوا عهد هنانو). ومن الأناشيد الوطنية الأخرى للأوبري (أوطاننا وهي الغوالي) شعر معروف الرصافي، و(دمت ياشهباء مادام الزمن)، ونشيد (نحن يوم الروح أنصار الوطن)، ونشيد (العلم) شعر سامي الدهان و(أنت سورية بلادي). وعندما رحل الملك فيصل عام 1933 رثاه بنشيد مطلعته (في ذمة الأوطان والمجد يافيصل). وهو الذي سبق الأخوين فليفل بسنوات في تلحين نشيد (في سبيل المجد والأوطان) لعمر أبي ريشة. ولحنه لا يقل جمالاً عن لحن الأخوين فليفل. كما شارك في المسابقة التي أقامتها الحكومة السورية لاختيار لحن للنشيد العربي السوري عند استقلال سورية، لكن لحنه على جماله لم يفز في المسابقة.

ولحن أحمد الأوبري العديد من الأناشيد الاجتماعية. فمن كلمات باسيل أيوب لحن نشيد (يامعشر العمال) الذي يتحدث عن دور العمال الكبير في بناء الوطن. ويحثهم على المزيد من العطاء. كما لحن نشيداً للفلاحين بعنوان (الفلاح العربي). ولحن للطفل اليتيم نشيد (شكوى اليتيم) نظم شارل أيوب.

وفي الغناء العاطفي لحن الأوبري العديد من الأغاني، منها (حديث الهوى داير) كلمات شارل أيوب و(الورد) شعر بشارة

الخوري، ولحنها الأوبري على إيقاع الرومبا، (وبلبل غنى) وموشح (رمانى بسهم هواه) وأغنيات كثيرة غيرها.

وفي الحقيقة فإن أحمد الأوبري هو من مؤسسي المدرسة الوصفية التعبيرية في الغناء العربي، وربما يكون في ذلك سبق سيد درويش أو واكبه، لكنه بالتأكيد سبق محمد عبد الوهاب. وبذلك يمكن القول إن هذه المدرسة بدأت في حلب، وإن مؤسسها هو أحمد الأوبري. ويظهر الأسلوب الوصفي التعبيري في الكثير من ألحان أحمد الأوبري. ومن أهم ألحانه في ذلك العمل الغنائي (الملائكة لا يحبسون). والكلمات قصيدة عمودية لم يعرف ناظمها. وهذا العمل الغنائي أشبه بمشهد تمثيلي معبر أو لوحة تصويرية ناطقة. فقد تغلغل الأوبري في المعاني التي حملتها الأبيات، وألبسها الثوب الموسيقي المناسب. والذي يستمع إلى العمل، يستطيع أن يتخيل مشاهده من خلال الموسيقى والأداء الغنائي. وهذا ينم عن ثقافة أدبية وموسيقية واسعة عند أحمد الأوبري. وإذا كانت ألحان الأوبري لم تلق الرواج والشهرة المناسبين، فلأنها جاءت سابقة لعصرها. وستثبت (الملائكة لا يحبسون) بالكلمة والنوتة الموسيقية في نهاية هذا البحث.

وفي الواقع فإن جميع ألحان أحمد الأوبري اتصفت بصدق التعبير وقوة الصياغة، واتسمت بهويتها العربية رغم أن دراسة الأوبري الموسيقية كانت في معظمها غربية. لكنه وظف دراسته تلك بشكل صحيح في ألحانه.

وفي مجال التأليف الموسيقي وضع أحمد الأوبري مجموعة من المقطوعات الموسيقية، بعضها في قلب السماعي، وبعضها الآخر مقطوعات منوعة، منها تانغو (زكية) ومقطوعة (سلوى) ومقطوعة (تحية موسيقار) أهداها إلى أم كلثوم بمناسبة زيارتها إلى حلب عام 1931، ومقطوعة (دموع الحنان) الخاصة بالناي.

هذا غيض من فيض عطاءات أحمد الأوبري الكثيرة في جميع المجالات الموسيقية التي استمرت حتى رحيله في التاسع عشر من نيسان 1952.

مراجع مساعدة :

- 1 — كتاب (السماع عند العرب) — مجدي العقيلي.
- 2 — موسوعة (أعلام الأدب والفن) — أدهم آل الجندبي — دمشق 1954.
- 3 — مجلة (الحديث) الحلبية لصاحبها سامي الكيالي — أعداد الثلاثينيات من القرن العشرين.

عازف البيانو المنفرد

عن «السوليست» والعزف الإفرادي

أ. د. غزوان الزركلي

لن أبدأ بكلمات يمكن لأي قارئ استخلاصها من مرجع أو قاموس موسيقي. ومن ناقل القول إن العازف المنفرد هو الموسيقي الذي يؤدي وحده على آله (أو بالمقابل المغني الذي يعتمد حنجرتَه «آله» موسيقية) عملاً فنياً محدداً. أما حينما لا يكون العازف منفرداً، فهو يتحرك ضمن مجموعة تتراوح ما بين عازفين اثنين إلى نحو عشرين عازفاً وضمن تشكيلات مختلفة (تسمى «موسيقا

الحجرة»)). ومن ثم يصبح هذا المؤدّي منفرداً مرة أخرى حينما «يجابه» أوركسترا / فرقة موسيقية كثيرة العدد نسبياً/ تتسامى في الكبر لتضم جميع الآلات الموسيقية السينفونية المعروفة.

يجري الحديث هنا تحديداً عن الموسيقا الكلاسيكية الأوربية، ونختار مثلاً للأداء المنفرد عازف آلة البيانو، هذه الآلة التي لعبت دوراً مهماً عبر قرون، تطورت فيها من جهاز متواضع القدرات إلى آلة تثبت نفسها في أعظم الصالات عبر إمكانات فيزيائية وتعبيرية تستطيع إصدار أوضح الأصوات بأدق التفاصيل الأدائية، إضافة إلى مجاراتها للأوركسترا في الأعمال المسماة بالـ «كونشيرتو»، التي تكون مكتوبة لآلة منفردة بمصاحبة الأوركسترا (*).

أمّا تقاليد العزف المنفرد فهي موجودة في جميع الثقافات الموسيقية في العالم. هي تعبير عن الذات يقوم به شخص واحد ممثلاً «جموع» الأشخاص المنفردين، كلٌّ واحد لذاته. وكلٌّ واحد من هؤلاء هو في الوقت نفسه أيضاً نواة العائلة والجماعة والمجتمع والشعب والأمة والإنسانية برمتها. كلٌّ لذاته وكل الذوات في آن معاً موجهة إلى جميع الأفراد خارج وجودها الشخصي. وإن فكّرنا قليلاً نصل إلى نتيجة مفادها أن هذا النوع من «العزلة» يسم بالدرجة الأولى مجتمع «الفرادى».

* — يمكن لنوع «الكونشرتو» أن يتضمن أدواراً لأكثر من آلة منفردة واحدة، كما أن وظيفة الأوركسترا تطورت من مجرد المرافقة والمصاحبة إلى التفاعل الدرامي المتبادل بينها وبين الآلة المنفردة. لقد تغيّر تشكيل الأوركسترا مع الوقت باتجاه تكثيف العدد وإضافة الآلات الموسيقية الأوركسترالية المختلفة وباتجاه درامية الدور السينفوني واستقلالته النسبية تجاه دور المؤدّي المنفرد.

إن معنى «الفرادى» ثابت منذ الأزل وسيبقى إلى الأبد ما دام الإنسان. المتحوّل هو علاقة الفرد بالجماعة (البيانو والآلات المتفرقة الأخرى وبالأوركسترا السينفونية)، مثلاً حين تصبح الجماعة هي اللبنة التي يُبنى بها المجتمع وليس الفرد الواحد الذي — كما ذكرنا — لا ولن يفقد أهميته المستقلة بعض النظر عن البنية الاجتماعية وعن العصر الذي يعيش فيه.

ومن هنا نستطيع أن نتوقف عند ظاهرة أوربية فنتفكر الدور المحدّث لتشكيلة فنية موسيقية تضم الذات والمجتمع في نفس الوقت ممثّلين بعازف منفرد وفرقة سينفونية أصبحت مع مرور الزمن (نحو أربعة قرون) بالغة الضخامة. أقول بالغة الضخامة لأن عدد عازفيها قد يصل إلى أكثر من مئة، أي أنها مثلاً تتخطى بكثير حدود «التخت» الذي يحاور المغني المنفرد في ثقافتنا التراثية الموسيقية. إن الفرقة السينفونية تمثل عدداً بقدر ما تمثل عدّة واختلافات /منسجمة بعضها مع البعض الآخر/ تحكي عن نفسها بوساطة الآلات المتعددة والمتباينة في أدوارها الموسيقية وتنسج أفكاراً فنية متناقضة ومتصارعة ومتصالحة، وذلك بحسب المدارس الموسيقية التي تنتمي إليها والتي هي نتاج فكري أيضاً لحقب التاريخ الاقتصادي الأوربية عبر تاريخ أوربية الحديث من جهة، ومن جهة أخرى نتاج فني إنساني مستمر ما استمرت الحياة، ينقل المعلومة الإنسانية فنياً من جيل إلى آخر.

هذا ما أريد بشكل خاص أن ألفت إليه نظر القارئ الكريم، الذي لا شك يمتلك ناصية أوليات التربية الثقافية /الموسيقية. إنه العلاقة الموجودة ما بين الظروف الاجتماعية لمنطقة جغرافية وبين نتاجها الثقافي /الموسيقى. إن آلة البيانو الحالية — التي وصلت إلى مستواها الصناعي الأدائي الفائق منذ ما يقرب القرن ونصف القرن — هي نتاج ذلك المجتمع الأوربي الذي يريد الفرد فيه الحفاظ على استقلاليتته (إنسانيته). وإن الجهاز الأوركستراي العملاق الذي وصل في زمن المؤلف الموسيقي الألماني ريتشارد فاغنر

(1813—1883) تقريباً إلى حدوده القصوى هو أيضاً نتاج ذلك المجتمع، ينضوي تحت ذلك «الصراع» ما بين هذا وذاك.

ونعود لنقول بأن شكل التعبير الإفرادي (عازف منفرد، مغني: سولو) هو موضوع أزلي باقٍ ما بقي الإنسان من ناحية، كما أن شكل التعبير الجماعي (فرقة: أوركسترا) باقٍ ما بقيت الجماعة من ناحية أخرى. ونقول بأن الفن قد اخترع أنواعاً فنية (الكونشرتو) — وذلك في حقبة تاريخية معينة وفي مجتمعات محددة — ما زالت تمكّن من طرح موضوع علاقة الفرد بالجماعة عن طريق المعالجة الفكرية / الفلسفية له — ولدت أعمالاً فنية رائعة الجمال والاتقان.

إن مجال العزف «المنفرد بآلة واحدة» المنفرد «بالذات» هو فرصة نادرة — تتسلح بأدوات الاحتراف ويقوانين الجمال — للحديث مع «الآخر» ولإيصال المعلومة البشرية لتجربة إنسانية عبر نوع (شكل) فني محدد يتنقل في تبسيطه وتركيبه وفي تخصيصه وتعميمه ما بين مختلف الأحاسيس والمشاعر — فرحة وحزينة، متفائلة ومتشائمة، مُقدمة ومترية، جريئة وخائفة — المؤلفة لأفكار موسيقية يساعد تذوقها الإنسان في حياته المؤقتة العابرة بشد أزره في مواجهة الأحداث، بشحذ فكره وتقوية وعيه، بصقل روحه وتهذيب نفسه.

الحياة عبر الفن الموسيقي الآلي خصوصاً هي حياة «افتراضية» بأحداث افتراضية تدخل في خبايا النفس الإنسانية لتلج إلى قضاياها النفسانية العالقة. وهي حياة حقيقية توصل إلى نتائج حقيقية حينما «تحرّر» داخل الإنسان عبر تصفية أغواره وعبر مصالحته مع ذاته بعد خوضه تلك التجربة الإنسانية الافتراضية (والواقعية في آن معاً). إن هذه التجربة الفنية الموسيقية توصل المعلومة الذاتية (الانفرادية) للبشر جميعهم (فرادى ومجموعات) وقبل كل شيء تحاول حفظها لتتمكن من الوجود حتى بعد غياب موصلها وانتهاء فترة إقامته على هذه الأرض.

من قصص

الباليهات

غلاديس دافيدسون
ترجمة: محمد حنانا

الأميرة النائمة أو الجمال النائم

باليه للمؤلف بيتر إيليتش تشايكوفسكي. صمم الرقصات ماريوس بيتييا. وضع الليبريتو، المبني على قصة من قصص الجن لـ بيرو، بيتييا وفسفولوجسكي. قدمت أول مرة في بطرسبورغ عام 1890.

قصة الباليه: يحيي الملك فلورستان حفلة عظيمة في قصره احتفالاً بمناسبة تعميد ابنته الرضيعة الأميرة أورورا. وقد دعي إلى هذه الحفلة جميع الشخصيات الهامة المحليين ومن البلدات المجاورة. وكان رئيس التشريفات يستقبل المدعوين ويقودهم إلى قاعة القصر المزينة بحبال من الأزهار. وفي فسحة مرتفعة يتموضع مهد ذهبي تنام فيه الطفلة الملكية، وإلى جانبه يقف الخدم وجنود الحراسة.

يتفقد رئيس التشريفات جميع من حضر من المدعوين ليتأكد من وصول الجميع. وكان قد حدد أماكن الزوار، حتى إذا أخطأ أحدهم مكانه، هرع إليه ودله على مكانه. وحين وصل جميع الضيوف واتخذوا أمكنتهم، صدحت أصوات آلات الترومبيت

معلنة وصول الملك فلورستان وملكتة. يدخلان القاعة وهما يرتديان الألبسة الملكية الفاخرة وعلى رأسيهما تاجين مرصعين بالجواهر، يتبعهما اللوردات والسيدات والخدم. ينحني الضيوف أمامهما، فيردان التحية بالانحناء ويجلسان على عرشيهما. ويجلسهما يدخل القاعة الضيوف الأهم — مجموعة من الجنيات الباهرات اللواتي دعين خصيصاً ليهين الطفلة الأميرة هدايا خاصة بالجن.

تدخل الجنيات بابتهاج، وكل جنية ذات شأن يرافقها فارس وعدد من الجنيات. ووسط تلك الجنيات هناك جنية الأحرار وجنية الينابيع الكريستالية وجنية فئات الخبز وجنية الكاميليا وجنية الحديقة الساحرة وجنية الكرمة الذهبية وجنية أغنية الطيور وجنية الليلك وغيرهن. وتضمنت الهدايا التي وهبها للطفلة الملكية، الجمال والرقة والذكاء والرشاقة والعذوبة والحكمة واللفظ — في الواقع كل مزية يمكن أن تجعلها تكبر وهي تنعم بالسعادة وبمحببة الآخرين.

ومن بين تلك الجنيات كانت جنية الليلك هي الأقوى، كما كانت أكثرهن جاذبية. وكان من الطبيعي أن تكون هديتها هي الأخيرة. وحين همت بالتوجه نحو الأميرة الطفلة حدثت مقاطعة غير متوقعة. سحابة سوداء أظلمت القاعة، تبع ذلك وميض برق تبعه رعد عنيف، ثم ظهر شخص غريب وشنيع يجلس في عربة تجرها جردان وخفافيش عملاقة. إنها كارابوس الجنية الشريرة أقبلت غاضبة لأن أحداً لم يوجه إليها الدعوة لحضور حفلة التعميد. لقد أغفل رئيس التشريعات تضمين اسمها في لائحة الدعوات التي وجهت إلى الجنيات.

قدمت الآن إلى الحفل وبدأت تسلك سلوكاً بشعاً. وفي الوقت الذي تراجع فيه الملك والملكة وضيوفهما في دعر، راحت كارابوس تصب جام غضبها على الجميع بسبب عدم دعوتها لحضور الحفل. وكلما خبطت الأرض بقدميها ورفعت ذراعيها

صارخة مهددة، تبعها جردانها وخفافيشها تخبط الأرض، أو ترفرف بأجنحتها، أو تصدر صريراً، أو تأتي بحركات مهددة.

تهرع كارابوس الغاضبة نحو المهد الملكي ثم ترفع عصاها عالياً وتصرخ قائلة: سأهب الطفلة الأميرة هدية! حين تبلغ السادسة عشرة تخز إصبعها بمغزل وتموت!

وحين عادت الساحرة العجوز إلى وسط القاعة، كان الهلع والخوف يعتريان الملك والملكة وضيوفاهما بسبب سماعهم هذه النبوءة المخيفة، وراحوا يتوسلون إلى الجنية طالبين الرحمة بالأميرة البريئة. لكن كارابوس سخرت منهم جميعاً. ثم ضحكت ضحكة مكبوتة حين وبخ الملك رئيس التشريفات وتوعده بالعقاب بسبب اقترافه ذلك الإهمال المميت.

ولما همت كارابوس المنتصرة بالعودة إلى المهد الملكي لإلحاق الأذى الجسدي بالطفلة الملكية، اعترضتها جنية الليلك، عندئذٍ تراجعت إلى الوراء إدراكاً منها لقوة تلك الجنية التي تعادل قوتها، ثم رفعت عصاها ورحلت مع جردانها وخفافيشها. رحلت فجأة وسط سحابة مظلمة وبرق ورعد.

الجميع الآن مرتبك وهلع. الملكة وصديقاتها ينشجن ويفركن أيديهن الماء، الملك ولورداته يوبخون رئيس التشريفات لتسببه بهذه الكارثة. لكن جنية الليلك الخيرة تتقدم معلنة أنها لم تهب الطفلة الملكية هديتها، إنها على الأقل تستطيع تخفيف الحكم الذي نطقت به الشريرة كارابوس — على الرغم من أنها لا تستطيع الحؤول دون وقوع الجزء الأول من النبوءة. عندئذٍ تعلن بأن وخزة المغزل لن تكون مميتة، وبدلاً من ذلك ستنام الأميرة نوماً عميقاً حتى يأتيها أمير شاب ووسيم فيوقظها بقبله ويزول السحر. ثم تتوجه جنية الليلك نحو المهد وتحرك عصاها فوق الأميرة الطفلة. يتقدم الملك والملكة نحو الجنية شاكرين صنيعها، وتعم الفرحة من جديد.

كبرت الأميرة وغدت الأكثر جمالاً وموهبة في المملكة. وحين بلغت السادسة عشرة من عمرها تقدم أربعة أمراء لخطبتها. ومرة

ثانية أقيم احتفال كبير بمناسبة عيد ميلادها السادس عشر. وجرى في هذه المناسبة لهو ورقص في حدائق القصر المتلألئة بالأنوار. العروض الأولى قدمتها مجموعة من شابات القرية المجاورة وشبانها، استعرضوا فيها فنون الرقص.

وسرعان ما ظهرت الأميرة المحبوبة أورورا في المشهد، رقصت برشاقة أمام الضيوف. ثم رقصت مع كل أمير من الأمراء الأربعة الذين تقدموا لخطبتها. كان الأمراء معجبين بجمالها ورشاقته، وكل منهم قدم لها وردة رمزاً للحب. ومع ذلك لم تكن الأميرة أورورا تواقفة إلى قبول أي منهم كعريس المستقبل. وقد شعروا بالخيبة حين أعطت باستخفاف ورودهم لأمها الملكة. ثم تابعت رقصها ثانية. وهكذا استمرت الاحتفالات طافحة بالسرور والفرح.

في هذه الأثناء تقترب من الأميرة سيدة عجوز ترتدي معطفاً أسود وتتوسل إليها أن تقبل هديتها المتواضعة. تأخذ أورورا، التي اعتادت أن تكون ودودة مع كبار السن، الهدية شاكرة. وحين تفتح الرزمة تجد فيها مغزلاً — لم تكن السيدة العجوز ذات العبادة السوداء سوى الجنية الشريرة كارابوس.

لم يسبق أن رأت الأميرة شيئاً غريباً كهذا — فقد أتلفت جميع المغازل في المملكة تنفيذاً لأوامر الملك الذي رغب في الحؤول دون تحقق ما أرادته الجنية الشريرة لابنته. ومن دون وعي بأي خطر راحت الأميرة تعبت بالمغزل، تقذفه في الهواء ثم تلتقطه. لكن كان الملك والملكة وحاشيتهما في حالة رعب وهلع لأنهم يدركون تماماً خطورة هذه الهدية المميته، فراحوا يتوسلون إليها لكي تتخلص منها — خصوصاً عندما أدركوا أن الغريبة المتشحة بالسواد ما هي إلا الحاقدة كارابوس.

لكن الأميرة الغافلة عن تحذيراتهم تابعت اللعب بهديتها الغريبة. وأخيراً رمت الأميرة المغزل بعيداً عنها، ولكن بعد أن

وخز إصبعها ونالها ألم كبير. وبعد وقت قصير تسقط الأميرة على الأرض وكأنها فارقت الحياة.

يعم الفزع والخوف، ويأمر الملك بملاحقة الجنية العجوز وقتلها، لكنها سرعان ما تختفي وسط سحابة مرعدة وضحكاتهما تعربد في الفضاء. لكن ضحيتها لم تكن بعد ميتة. فحين يعود الضوء بعد اختفاء الجنية الشريرة، تظهر جنية الليلك في المشهد وتصدر أوامرها. تُحمل الأميرة إلى القصر بهدوء وحزن وتوضع فوق أريكة ذهبية، ويتخذ الملك والملكة ومن معهما أماكنهم حولها.

الآن تلوح جنية الليلك بعصاها السحرية فوق الجميع، وسرعان ما يستسلمون لنوم عميق. بعد ذلك تلقي تعويذة فوق القصر وما يحيط به. فإذا بأشجار طويلة تحيط به، وتنمو نباتات زاحفة في كل مكان، وتعلو كل شيء ستارة من شبكات العنكب تشبه السحابة. هنا في هذه البقعة المنعزلة وغير القابلة للاختراق سوف تستلقي الأميرة الجميلة أورورا. وهكذا حكم عليها بالنوم مع أبويها وحاشيتهما سنوات عديدة، وستغدو قصتها الغريبة أسطورة، ومكان وجودها لغز محير لا يُحل.

وفي يوم من الأيام، وبعد مئة عام تقريباً، كان هناك أمير شاب ووسيم يدعى فلوريموند يصطاد مع ثلة من أصدقائه في الغابة الكثيفة المحيطة بالقصر الذي تنام فيه الأميرة المسحورة مع والديها وحاشيتها. وعلى الرغم من الروح العالية التي يتمتع بها مرافقو الأمير، لم يكن هو نفسه سعيداً، كان يستشعر دائماً بأن هناك أمراً غريباً سيحدث له. كان يشعر بأنه بعيد كل البعد عن أن يستمتع برحلة الصيد هذه التي نظمت لتسليته. كذلك لم يكن ليستمع بالرقصات التي قدمتها حاشيته المرافقة بغية إسعاده. في الواقع كان ضجراً لأن مزاجه الحالم لم يستجب لهذه العروض. وقد أملت صيادة من أصل نبيل تتمتع بالصبا والفتنة أن تلفت نظره بالبقاء إلى جانبه، إلا أن فلوريموند انحنى لها بأدب وراح يتجول وحيداً.

كان لديه إحساس بأن شيئاً غير عادي سيحدث له. إنه لم يسبق له أن رأى مثل تلك الغابة الغريبة، التي أصبحت الآن أكثر كثافة وغموضاً. ومع أنه أوغل في التقدم وحده، وبعد كثيراً عن مرافقيه، لم تراوده الرغبة في العودة خشية أن يضل طريقه. كان ثمة دافع لا يقاوم يدفعه إلى التقدم، وكأن أيدياً غير مرئية تحته على التقدم بسرعة.

عندئذٍ بدا الجو وكأنه مفعم بالموسيقا وبأصوات بشرية فضية. ترى هل هي أصوات جنيات؟ بالتأكيد إنها لمغامرة. وفجأة لاحظ الأمير لمعاناً وسط الأشجار، ورأى زورقاً لؤلؤياً طافياً على صفحة مياه تجره فراشات زاهيات الألوان فيه تجلس جنية الليلك مرتدية أردية شفافة وعلى رأسها تاج من النجوم، وتحمل بيدها عصا لامعة. وحين تنزل الجنية من الزورق ينحني لها الأمير بإعجاب، تتقدم الجنية نحوه وتروح تقص عليه حكاية الأميرة أورورا التي تنتظر، بعد أن نامت طوال مئة عام، أن توقظها قبله من أمير ملكي.

وبينما كان فلوريموند يصغي إليها بحماسة، كانت الجنية تحرك عصاها وتريه، كما في الحلم، الأميرة النائمة نفسها مستلقية بسلام فوق أريكتها، تتنفس بنعومة، وما تزال شابة وفاتنة كما لو أنها سُحرت الآن، لا منذ مئة عام.

وقبل أن تزول الرؤية تدريجياً يكون الأمير قد وقع في حبها. إنه يتوسل الآن إلى جنية الليلك لتقوده حالاً إلى العذراء الرائعة، معلناً أنه لم يعد يمكنه العيش لحظة أخرى من دونها. تستجيب صديقتة الجديدة وتدعوه للجلوس إلى جانبها في الزورق اللؤلؤي. ثم ينطلق الاثنان تسحب زورقهما فراشات ترفرف بأجنحتها. وبعد أن يقطع مسافة طويلة ينزلان من الزورق ليجدا نفسيهما في غابة كثيفة منظرها غير مألوف والتي من خلالها سيشق الأمير الشاب طريقه.

عندئذٍ تقود جنية الليلك الشاب في رقصة جميلة تشير من خلالها إلى ممرات الغابة، وفجأة تومئ إليه أن يتبعها، وفي اللحظة التالية

تختفي، ثم تظهر ثانية في اتجاه آخر. لكن كان على فلوريموند، الممثل حماسة لإيجاد الأميرة النائمة، أن يتبع جنيته ساعات طويلة. وعلى الرغم من أن الجنية أدركت مدى تلهف العاشق للقاء الأميرة النائمة، إلا أنها أكثرت من اللعب بعواطفه. وأخيراً انطلقا باتجاه القصر المسحور.

ازدادت الآن دهشة الأمير الشاب حين لاحظ تلك الكتل من النباتات الزاحفة، وتلك الستائر المصنوعة من شبكات العنكبوت التي تحيط بالحديقة. وعلى الرغم من أنه كان يتبع بحماسة دليلته الجنية، إلا أنه صمم على أن يسلك طريقه عبر ممرات متشابكة. وأخيراً يصل إلى مدخل القصر. ومن دون أن يلقي نظرة على الحراس النائمين، يهرع إلى مدخل القاعة الكبيرة حيث مازال الملك والملكة وحاشيتهما يغطون في نوم عميق. وفي وسط القاعة كانت الأريكة الذهبية التي تتمدد فوقها الأميرة الفاتنة أورورا نائمة بسلام نوم طفل صغير.

يجثو الأمير، وقد أخذ بهذه الصورة، على ركبتيه بجانب الأريكة، وبنعومة يقبل شفتي العذراء النائمة، وبقبلة الحب هذه يزول السحر وتستيقظ الأميرة ويتعانق الاثنان وهما منتشيان فرحاً. وفي ذات اللحظة يستيقظ الآخرون، ويوافق الملك والملكة فرحين على زواج ابنتهما الجميلة بمنقذها الملكي.

أقيم احتفال عظيم بمناسبة زواج الأميرة أورورا بالأمير فلوريموند. وحضرت الحفلة الراقصة جنية الليلك مع مرافقاتها الجنيات، جنيات من أرض حكايا الجن أتين للرقص واللهو والمرح. كذلك حضر راقصون وراقصات من روسيا والصين ومن بلدان أخرى.

بايادير (الراقصة الهندية)

La Bayadere

باليه من أربعة فصول للمؤلف ليون مينكوس. صمم الرقصات ماريوس بيتييا. وضع الليبريتو س.ن. خوديكوف. قُدمت أول مرة في مسرح مارينسكي ببطرسبورغ عام 1877.

قصة الباليه: في الهند القديمة كان ثمة محارب شاب يدعى سولور. وبعد أن قضى هذا الشاب عدة أسابيع في رحلة صيد ناجحة، قرر أن يرسل إلى سيده الراجا دوغمانتا هدية صيد تذكارية تعبيراً عن إخلاصه وولائه. وهذه الهدية كانت عبارة عن نمر رائع اصطاده في رحلته تلك. وبعد أن أرسل تلك الهدية توجه نحو المعبد بخطأ حثيثة ليقابل راقصة جميلة تدعى نيكيا، تلك الراقصة التي يحبها بشغف ويأمل في النهاية أن يتخذها زوجة له.

ولدى وصوله، قابله خارج المعبد، الناسك الهندي ماغدافييا الذي أخبره أن نيكيا كانت منهمكة في محادثة مع كاهن براهمي يحاول جاهداً أن يحظى بحبها. غير أن نيكيا كانت ترفض عروضه المتكررة، ويصيبها الرعب حين تفكر بهذه العلاقة المحرمة، فالكهان البراهميون لا يسمح لهم بالزواج، زد على ذلك أنها تحب المحارب الشجاع سولور حباً حقيقياً، وتأمل أن يكون زوجها.

في هذه الأثناء يدخل الناسك ويخبرها أن المحارب الشهير سولور ينتظر في الخارج، ويرغب في رؤيتها. تسرع نيكيا لملاقاته والفرح يملأ قلبها. يدرك الكاهن البراهمي الآن، بعد أن لاحظ سعادتها عندما ذكر اسم سولور، مدى حبها لسولور وتعلقها به، فتتملكه مشاعر الغيرة، ويقسم على الثأر من العاشقين في أول فرصة.

في غضون ذلك تلتقي نيكيا بسولور خارج المعبد. وعلى الرغم من أن نيكيا ملتزمة بالخدمة في المعبد بصفة راقصة،

وبالاشتراك في حفلات القصر الصاخبة حين تؤمر بذلك، إلا أن سولور يتوسل إليها بحدة لكي تتخلى عن منصبها، بصفتها راقصة أولى، بأسرع وقت، وتذهب معه لتغدو عروسه.

لم يكن ذلك هدفاً سهلاً يمكن الوصول إليه، إذ من الضروري موافقة سلطات المعبد والراجا قبل الشروع باتخاذ القرار. لكن نيكيا كانت تحب سولور بإخلاص، وكانت على استعداد للتضحية بمستقبلها من أجله. ومع ذلك كانت تود أن تتأكد من موقفه تجاهها. إنها ستستجيب لطلبه فقط حين يقسم على إخلاصه لها أمام النار المقدسة التي تشتعل في المعبد. يوافق سولور على ذلك، ويذهب الاثنان باتجاه النار المقدسة ليؤديا القسم. أثناء ذلك كان الكاهن البرهمي الغيور يلاحقهما من دون أن يلحظاه، فيسمع مآذار بينهما، فيجدد قسمه على الثأر منهما.

سُر الراجا دوغمانتا سروراً بالغاً بهدية المحارب سولور، وقرر أن يكافئه بسخاء، فأرسل في طلبه في الحال. وحين مثل سولور بين يدي سيده، وجدّه في أبهى حلة، وحاشيته جالسة على يمينه ويساره. ووسط الإماء جلست غامساتي ابنة الراجا الجميلة. وحين تقع نظراتها على المحارب الوسيم تقع في حبه. وكانت سعادتها غامرة حين نهض والدها ووضع يدها في يد سولور معلناً أن جائزة سولور التي يستحقها هي يد الأميرة غامساتي.

لكن هذا الإعلان الذي سُرت به ابنة الراجا أربك الشباب المحارب بسبب القسم الذي أقسمه لنيكيا. ومع ذلك، كان يعلم أنه سيكون خطراً عليه إن هو رفض هذا الشرف العظيم الذي أُسبغ عليه. والأكثر من ذلك هو أنه فُتن بجمال غامساتي حين وقع عليها بصره. وللحظة نسي كل شيء حول القسم الذي أقسمه، وتلاشى من قلبه حبه السابق. وها هو ذا الآن يقبل بحماسة هذه الجائزة غير المتوقعة التي هبطت عليه. وكان الراجا سعيداً حين أعلن ابنته خطيبة لـ سولور، وأمر بإعداد مهرجان النار في هذه المناسبة العظيمة.

في هذا الاحتفال الرسمي توجب على راقصات المعبد وفتيات القصر تقديم رقصات رائعة ومعقدة. ومن بين الراقصات الأساسيات اللواتي قدن موكب عبدة النار، كانت نيكيا راقصة المعبد الرئيسية، وآيا الأمة المفضلة لدى الأميرة غامساتي. لم تكن نيكيا بعد تعرف شيئاً حول ارتداد حبيبها، لكنها سوف تعرف ذلك في غضون الرقص الاحتفالي.

كان الكاهن البرهمي الغيور حاضراً أيضاً في المهرجان، ليس فقط لعلو منصبه، بل لأنه ضيف الراجا الشرفي — ذلك أن الكاهن كان يتمتع حينئذٍ بسلطة قوية. وعلى الرغم من الشرف الذي أُسبغ على منافسه في حب نيكيا، إلا أنه مازال مصمماً على الانتقام من سولور ومن نيكيا التي رفضت حبه المحرم. لذا، وفي لحظة مناسبة، تقدم من الراجا وأخبره بصوت خفيض بعلاقة سولور بـ نيكيا، ثم قص عليه قصة حبهما السري الذي كان شاهداً عليه.

تسمع الأميرة غامساتي الجالسة بجوارهما هذه المحادثة فتأمر، وهي في حالة غضب شديد، أن تُجلب نيكيا إلى جوارها، ثم تعلمها بأنها خطيبة المحارب سولور. في البدء ترفض نيكيا أن تصدق أن سولور حنث في قسمه الذي أقسمه أمام النار المقدسة، أو أنه لم يعد يحبها. ولكن حين تدرك الحقيقة يتحطم قلبها. ومع ذلك، حين تحاول الأميرة أن تأخذ منها وعداً بالألا ترى سولور من جديد، ترفض نيكيا الاستجابة لطلبها أملة أن يعود إليها.

ينشب الآن نزاع حاد بين المتنافستين، فتستل نيكيا، التي فقدت السيطرة على نفسها، خنجراً لتطعن به غامساتي، لكن تتدخل آيا وتنتزع منها الخنجر. وحين تعود نيكيا إلى الرقص تعد آيا سيدتها غامساتي بأنها ستجد وسيلة تبعد بها نيكيا من طريقها.

بعد ذلك، وفي حفل زفاف غامساتي وسولور — الذي حدث من دون تأخير، كانت راقصات المعبد وراقصات القصر هن اللواتي يؤديان الأدوار لتسلية المدعوين. ووسط الراقصات كانت نيكيا التي

أمرها الراجا بأن تقود الحفل الراقص. وأثناء عرضها المميز تقدم لها الأمة آيا سلة أزهار أنيقة. لكن الموت كان يقبع في تلك السلة. فقد أخفت آيا الماكرة تحت الورود أفعى صغيرة سامة. وفي الحال تلدغ الأفعى نيكيا التي تُسقط السلة وهي تصرخ ألماً. كان من الواضح أن جرحها المسموم كان قاتلاً، وأن دقائقها الأخيرة باتت معدودة. لكن الكاهن البرهمي كان خبيراً في تلك المسائل، وأراد أن يستغل هذا الوضع للتقرب من نيكيا بعدما تخلى عنها سولور، فيهرع إليها ويعلمها بأنه يحمل ترياقاً سينقذها من الموت، وسوف يعطيه لها إن هي وعدت بأن تكون له. إلا أن نيكيا تشيح بوجهها عنه باشمئزاز وتتابع الرقص. لكن سرعان ما تشعر بأن قواها قد وهنت، فتلتفت نحو سولور وتتنبأ له بكارثة ستحمل له الموت لأنه حنث في يمينه أمام النار المقدسة، ثم، بعد قيامها بعدة خطوات، تسقط على الأرض فاقدة الحياة.

بعد موت نيكيا يعيش سولور أياماً تطفح بالحزن والأسى، وتتسلط عليه مشاعر الندم، وينسى لبعض الوقت الأميرة غامساتي، ينسى جمالها وفتنتها ومقامها الرفيع. وتبدو له الحياة وقد فقدت معناها، وليس ثمة من يوقظه من لا مبالاته ويأسه الأسود.

يحاول الناسك إعادته، بوساطة رقية، إلى وضعه الطبيعي، لكن دون جدوى فقد تأذت روحه، ولازمته آلام تبكيه الضمير المبرحة. ودفعته العزلة التي ارتضاها لنفسه إلى تعاطي الأفيون كعزاء وحيد لديه. وأخيراً يجد السلوان في الأحلام التي تأخذه بعيداً إلى وسط السحب، ثم إلى أرض الظلال، يتوه فيها باحثاً عن محبوبته نيكيا. وبعد طول بحث يجد معبودته نيكيا وسط مجموعة من أرواح الراقصات، فيتوسل إليها ناشداً المغفرة، ومجدداً قسمه في البقاء على حبها. عندئذ يعود السلام إلى روحه، السلام الذي لن يفارقه ثانية حتى الموت.

حين يستيقظ سولور من حلمه الممتع، يفارقه الألم، معتقداً أنه سيلقى ثانية حبه الحقيقي الذي لن يفارقه.

تعود بسرعة الأوقات السعيدة التي انتظرها. لكن نبوءة نيكيا
سرعان ما تتحقق. فحين يعود سولور إلى القاعة الملكية ويجلس
بجانب عروسه الأميرة غامساتي، تهب عاصفة هوجاء، وتضرب
كرة عظيمة من النار المبنى وتدمره بمن فيه.

أساتذة الغناء في نورنبرغ

Die Meistersinger von Nürnberg

ميلتون كروس

ترجمة : ديالى حنانا

أوبرا للمؤلف ريتشارد فاغنر، وضع نصها، المبنى على
أحداث وقعت في تاريخ أساتذة الغناء بألمانيا في القرن السادس
عشر، المؤلف نفسه.

الشخصيات

إيفاء، ابنة فايت بوغنر	سوبرانو
فالتر فون ستولزينغ، فارس شاب من فرانكونيا	تينور
ماغدالينا، مربية إيفا	ميتسو
سوبرانو	
دافيد، تلميذ صنعة يعمل عند هانس ساكس	تينور

هانس ساكس، حدّاء	
فايت بوغنر، حداد	
سكستوس بيكميسر، موظف لدى الحكومة	أساتذة
كونز فوغيلغيسانغ، فراء	
فريتس كوثر، خباز	
هيرمان أورتل، يعمل في صناعة الصابون	
بالتازار زورن، صانع أواني معدنية	
كونراد ناخيتغال، صانع بكلات	أساتذة
أوغستين موزر، خياط	الغناء
أولريش آيسلينغر، بقال	
هانس فولتز، نحاس	
هانس شفارتز، حائك جوارب	
حارس ليلي	
عمال ميومون، تلاميذ صنعة، سكان بلدة، موسيقيون، أطفال	
المكان: نورنبرغ بألمانيا	
الزمن: منتصف القرن السادس عشر	
التقديم الأول: ميونيخ، 21 حزيران 1868.	
اللغة الأصلية: الألمانية.	

تتمحور قصة أساتذة الغناء حول المسابقات التقليدية للأغنية التي كانت تجريها الجمعيات المهنية بألمانيا في القرون الوسطى. فقد شكل الحرفيون ذوو الميول الفنية في المدن الرئيسية جمعيات للمغنين، واشترطوا على أولئك الذين يودون الانتساب إلى عضويتها أن يجتازوا بنجاح اختبار الأغنية الجيدة التي تحكمها قواعد صارمة تتعلق بالإيقاع واللحن والموضوع. وكان هانس ساكس هو الأكثر تميزاً بين أساتذة الغناء. وقد عاش في نورنبرغ في القرن السادس عشر. كان حدّاءً وشاعراً ذائع الصيت. أما

أسماء أساتذة الغناء الآخرين في الأوبرا فقد أخذت أيضاً من التاريخ.

تتضمن الافتتاحية الرائعة، التي هي أشبه بمقطوعة سيمفونية، الثيمات الأساسية في الأوبرا — الكرامة وسلطة أساتذة الغناء التي يمثلها هانس ساكس، وحب إيفا وفالتر.

الفصل الأول: في كنيسة سانت كاترين في نورنبرغ. إلى الجانب، خلف حاجز مخرم ذي فتحات، يمكن رؤية قسم من مقاعد الكنيسة وعدد من المصلين الواقفين وهم ينشدون المقطع النهائي من القداس. ويمثل المشهد الأمامي فضاءً مفتوحاً أمام الكورس. ثمة بين المتعبدین إيفا وماغداлина. ويقف إلى جانب أحد الأعمدة فالتر فون ستولزينغ. إنه يراقب بتركيز إيفا التي ترمقه أحياناً وهي تغني. تنظر إليها ماغداalina، التي لاحظت ما يجري، وتعنفها بصرامة.

حين تغادر إيفا ومربيتها إثر انتهاء القداس، يقترب فالتر ويطلب من إيفا بجدية أن تعطيه رداً على التماسه طلب يدها. تجيبه إيفا قائلة: إنه مقدّر عليها أن تكون عروس الرجل الذي يفوز في مسابقة أساتذة الغناء التي ستجري في اليوم التالي. وأثناء محادثتهما يدخل دافيد ويسحب ستارة خافياً بذلك بقية الكنيسة. وحين يشيح فالتر بوجهه قلقاً من رد إيفا، ترجو إيفا من ماغداalina أن تساعد لها للفوز بعشيقها الذي تشببهه بلوحة الرسام ألبرشت دورر (داود التوراتي).

يقترب دافيد، تلميذ الصنعة، ويتساءل عن استدعاه. إنه يحمل مسطرة وقطعة من الطباشور تتأرجح في نهاية خيط. وفي اندفاع العاشق الولهان ينظر إلى ماغداalina بلهفة أثناء جوابه على أسئلتها حول الترتيبات التي يجريها. يخبرها أنه يعمل على تأمين مساكن من أجل الأساتذة الذين سيجرون مسابقة الأغنية التمهيدية التي سيشترك فيها تلاميذ الصنعة، في محاولة للحصول على عضوية الجمعية. تنصح ماغداalina فالتر باقتناص هذه الفرصة ويقدم نفسه مرشحاً محتملاً من أجل المسابقة النهائية، فربما يستطع أن يفوز

بمحبوبته إيفا عروساً له. يتفق العاشقان إيفا وفالتر على أن يلتقيا في المساء.

يدخل عدد من تلاميذ الصنعة ويبدوون العمل بإشراف دافيد. يرتبون المقاعد ويضعون كرسيّاً خاصاً للمتنافس ثم يبنون منصة. في غضون ذلك يشرح دافيد لفالتر تفاصيل مسابقة الأغنية. وأثناء ذلك يجلس الفارس (فالتر) على كرسي التنافس وهو غارق في تفكير عميق. إنه يصغي بانتباه لـ دافيد الذي يخبره أن عليه أن يتعلم من هانس ساكس نظم الشعر والغناء، ويضيف قائلاً: على المرء، لكي يصبح أستاذاً، ألا يكتفي بكونه مغنياً، بل أن يكون شاعراً أيضاً. يقرر فالتر دخول المسابقة، ويعود دافيد إلى مراقبة التلاميذ الذين بنوا منصة واسعة جداً، فيأمرهم دافيد بإعادة بنائها بحجم أصغر. وحين ينتهون من بنائها يضعون فوقها كرسيّاً ومقعداً صغيراً وسبورة، ثم يغلّقونها بستارة سوداء. بعد ذلك يرقصون حول المنصة ويغنون راجين لفالتر النجاح في مغامرته.

وحين يدخل أساتذة الغناء ينسحبون إلى الخلف ويجلسون على مقعد. يجلس فالتر على كرسي وُضع في مكان بارز. يظهر أولاً بوغنر يرافقه بيكميسر الذي يرهقه بتوسلاته لكي يكون إلى جانبه في قضيته مع إيفا. يقاطعه فالتر مرحباً بـ بوغنر، فيتطلع إليه بيكميسر بشيء من الشك مدمماً بكلمات حول فرص منافس في هذه اللحظة الحاسمة. يرحب بوغنر بفالتر ويقدمه للآخرين، ويسمح له بالغناء في الاختبار التمهيدي.

بعد جلوس الأساتذة تقرأ أسماء الحاضرين. ولكن قبل الشروع في عمل اليوم يتحدث إليهم بوغنر من خلال مونولوج طويل يُعرف بـ خطاب بوغنر «Das schöne Fest». يقول في ختامه إنه سيقدم ابنته إيفا عروساً للشخص الذي يفوز بمسابقة الأغنية السنوية هذه. تطري أغلبية الحضور هذه البادرة، لكن هانس ساكس يعترض قائلاً، بكل طلاوة، إنه يجب إعطاء العروس الحق في أن تختار الزوج الذي تراه مناسباً لها، وأضاف قائلاً: إن الناس

أيضاً لهم الحق في التعبير عن رأيهم، خاصة فيما يتعلق بمؤهلات المغني. وحين يعبر بعض الأساتذة عن شكوكهم فيما يتعلق بحكم الجمهور في مواضيع الفن، يقترح بوغنر، كنتسوية، أن تتاح الفرصة أمام إيفا لرفض الفائز في المسابقة شرط أن يعد أستاذ الغناء الوحيد المؤهل ليكون زوج المستقبل. وبعد مجادلة هامة يجري تبني خطة بوغنر.

الآن يقدم بوغنر، بصفة رسمية، فالتر كمتسابق. فيسأل الأساتذة أين تعلم فن الغناء؟ فيجيب، في آريا شجية، إنه درس الفن من كتاب المغني القديم فالتر فون دير فولغفايد ومن الطبيعة. يعبر ساكس عن استحسانه، لكن الآخرين يبدون شكوكهم حول الأسلوب غير العادي للتدريب، يسألون الفارس عن الموضوع الذي سوف تتخذه أغنيته، فيجيب قائلاً: إن الحب سيكون ثيمته، ويجلس على الكرسي المخصص للمغني. يتخذ بيكميسر مكانه على المنصة بصفته مسجل العلامات، ويحذر فالتر قائلاً بحقد: إنه سيسمح له بسبعة أخطاء فقط.

تكسر أغنية الحب التي غناها فالتر، والتي كانت تعبيراً عفويّاً عن عواطفه، القواعد التقليدية، وعلى الرغم من التشويش الذي أحدثه بيكميسر وهو يضع العلامات على اللوح، إلا أن فالتر استمر في الغناء من دون خوف إلى أن أزاح بيكميسر الستارة ورفع اللوح المغطى بالعلامات.

يحصي بيكميسر باستهزاء عيوب الأغنية، ويضيف عدة أساتذة انتقاداتهم. يشير كوثر إلى واحدة من المخالفات في القواعد لا يمكن تبريرها. يحتج هانس ساكس على حكم الأساتذة الاعتباطي، لكن بيكميسر يسكته بصياحه، ثم يجمع زملاءه حوله ويحصي أخطاء المغني. وباستثناء ساكس وبوغنر يرفض الجميع

ما قدمه فالتر. يعبر فالتر بغضب عن ضيق أفقهم وتزمت قواعدهم، معلناً أنه سيغني من الآن فصاعداً طبقاً لما يمليه عليه قلبه، ثم يغادر الكنيسة غاضباً.

يصوت ساكس، الذي كان يصغي بانتباه إلى أغنية فالتر، لصالح الفارس ويثني على موهبته وشجاعته. يطالب بيكميسر بقرار رسمي، فيعلن الأساتذة رفضهم للمتسابق، ويغادرون وسط مجادلة صاخبة، بينما يفك تلاميذ الصنعة المنصة ويزيحون المقاعد جانباً. تمتزج أصوات الرجال والأولاد في كورس حيوي. يقف هانس ساكس جانباً ويعلن استقالته.

الفصل الثاني: شارع في نورنبرغ ترتفع المنازل على جانبيه. على أحد الجانبين يقع منزل بوغنر. وفي الجهة المقابلة تقع دكان هانس ساكس. إنها ليلة صيفية. يسمع غناء تلاميذ الصنعة آتياً من الأماكن التي يعملون فيها. يبدو دافيد من خلال نوافذ دكان ساكس. تخرج ماغداлина من منزل بوغنر وتنادي دافيد ثم تسأله حول اختبار الأغنية. يجيبها قائلاً إن فالتر رُفض. تهرع المربية عائدة إلى المنزل. يغدو الشارع هادئاً تماماً.

يقترّب بوغنر ترافقه إيفا وهما يتحدثان حول مسابقة الأغنية. يجلس الاثنان على مقعد حجري تحت شجرة أمام منزلهما، وبعد وقت قصير تناديهما ماغداalina من أجل تناول طعام العشاء. وحين يدخل بوغنر تستوقف ماغداalina إيفا وتهمس في أذنها أنباءً حول فالتر. تقرر إيفا، وقد أصابها الغم، أن تلجأ إلى هانس ساكس من أجل المشورة.

في غضون ذلك كان الحداء جالساً إلى نضد عمله الذي وضعه دافيد قرب الباب. يغلق الحداء النصف السفلي للباب ويطلب من دافيد الذهاب إلى النوم، وينتهي للعمل. وفي مناجاة طويلة يفكر بأغنية فالتر. تقطع إيفا تأملاته، ويتبع ذلك حوار موسيقي هام. يُظهر ساكس تعاطفه مع إيفا التي تشير إلى أنها ستكون راضية إن فاز الإسكافي نفسه في المسابقة وطالبها بأن تكون عروسه، فهي ترفض بازدراف بيكميسر كخطيب لها. يتأثر ساكس بحماستها ويخبرها قائلاً بلطف: إنه عجوز بالنسبة إليها. وحين يدور الحديث حول فالتر يتحدث عنه الحداء على نحو يحط من قيمته. تبدو إيفا منزعة من ملاحظاته، وبانزعاجها تكشف أخيراً عن مشاعرها الحقيقية. وحين تغادر استجابةً لنداء ماغداлина، يتيقن ساكس من تخميناته حول قصة الحب التي تربط إيفا بفالتر. ينسحب إلى داخل الدكان تاركاً النصف الأعلى من الباب مفتوحاً جزئياً.

تُعلم ماغداalina إيفا أن بيكميسر يخطط ليغني لها هذا المساء تحت نافذتها أغنية كتبها من أجل المسابقة. في تلك اللحظة يظهر فالتر فتهرع إيفا نحوه بلهفة. يخبرها فالتر بحرارة أن قرار الأساتذة وضع حداً لطموحاته وآماله. ثم ينفجر في غضب ونفاد صبر مشيراً إلى عماهم وعنادهم، ويتوسل إلى إيفا أن تفر معه. فجأة تسمع صافرة الحارس الليلي، فتطلب إيفا من فالتر أن يختبئ ريثما يمر الحارس وتهرع نحو المنزل. ينظر ساكس، الذي سمع حديث العاشقين، ملياً، ويشير إلى أنه ينبغي منع الاثنين من ارتكاب هفوة غير محمودة.

تنسلُّ إيفا من المنزل مرتدية البسمة ماغداalina وترتمي بين ذراعي فالتر. وبينما هما يسيران يفتح ساكس بابه ويباغتتهما بمصباحه. وبسرعة يتجنب الاثنان الضوء ويقبعان في الظلال. تقول إيفا محذرة إنه لا ينبغي أن يراهما الحداء. يصغي إليها فالتر بهلع حين تخبره أن الحداء هو ساكس وأنه بعيد عن أن يكون صديقه إذ وقف إلى جانب الأساتذة ضد القادم الجديد (فالتر). وحين

يهم فالتر بالاندفاع نحو الدكان للاستفسار عما يجري، يظهر بيكميسر متجهاً نحو منزل بوغنر.

يقف بيكميسر أمام منزل بوغنر ويبدأ بدوزنة عوده، ثم ينظر إلى الأعلى نحو نافذة إيفا حيث تجلس ماغدالينا مرتدية ثياب إيفا. وفي غضون ذلك يُخرج ساكس نضد العمل إلى خارج الدكان ويضع حذاءً داخل القالب. وحين يبدأ بيكميسر بالغناء يبدأ ساكس بالطرق. يطلب بيكميسر، وهو يحاول السيطرة على نفسه، من ساكس الهدوء، لكن الحذاء يجيب قائلاً: ينبغي عليه إنهاء عمله. وفي محاولة يائسة يقترح بيكميسر على ساكس أن يطرق حين يسمع خطأ في الغناء. وما أن يغني بيكميسر بضعة ميزورات حتى يبدأ الطرق مجدداً، وكلما غنى بصوت أعلى ازدادت طرقات ساكس عنفاً. أخيراً يُخرج ساكس الحذاء من القالب، ثم يغني مطرباً عمله لأنه أنجزه على إيقاع أخطاء بيكميسر.

تسمع ضوضاء آتية من النوافذ، وفي كورس غاضب يطلب الجيران الهدوء. يتطلع دافيد من نافذته فيرى بيكميسر يناجي محبوبته فيهرع إليه ويبيده هراوة ويبدأ بضربه ودفعه. ومع ارتفاع الصخب يظهر فالتر وإيفا من مخبئهما. يحاول الفارس، شاهراً سيفه، شق طريق وسط الحشد. يخرج ساكس من دكانه ويوقف فالتر ثم يدفع إيفا باتجاه منزلها. يبحث ساكس، وهو ما يزال ممسكاً بفالتر، عن دافيد، وحين يجده يسحب الاثنين ويدخلهما إلى دكانه. أما بيكميسر فيعود أدراجه وهو يعرج. يُقفر الشارع تماماً ويعود الهدوء. يغمر ضوء القمر أسطح المنازل، تعزف الأوركسترا ثيمة الشجار وثيمة سيريناد بيكميسر. وتسدل الستارة.

الفصل الثالث: داخل دكان هانس ساكس. تهيمن على الاستهلال ثيمات مرتبطة بـ هانس ساكس. الوقت صباح. الشمس تغمر الغرفة. يجلس ساكس على كنبه عريضة غارقاً في القراءة. يدخل دافيد يحمل سلة. وحين لا يلاحظه ساكس يأخذ من السلة فطيرة وقطعة نقانق ويبدأ بأكلهما. يضع دافيد الطعام جانباً ويجلس

باحترام أمام ساكس. يخبره بأنه أوصل الحذاءين لـ بيكميسر ثم يحاول أن يكفّر عن سلوكه الخشن في الليلة الفائتة، فقد كان ذلك كله من أجل ماغدالينا التي كانت دائماً لطيفة جداً معه. فجأة يغلق ساكس الكتاب بغضب، فيرتعد دافيد ويجثو على ركبتيه. لكن أفكار ساكس كانت في مكان آخر. يسامح دافيد ثم يطلب منه ببرود تكرار بعض الأشعار.

حين يغادر دافيد يغني ساكس آريا رائعة « Wahn! Wahn! Überall Wahn! » يتأمل فيها الكراهية والنزاعات المتفشية في العالم — حتى هنا في نورنبرغ الوادعة المسالمة. يفكر بالحجج والذرائع الواهية التي تدفع جيرانه الأفاضل للصدام في غضب أعمى وكأنهم تحت تأثير رقية ماكرة. لقد عقد العزم على أن يحول الحماقة إلى خير.

حين يتوقف عن الغناء يدخل فالتر قادماً من غرفة أخرى. يحييه ساكس بحرارة، ويتبع ذلك حوار شجي « Grüss Gott, mein Junker ». يخبره فالتر بأنه حلم حلماً رائعاً بالكاد يجروء على الحديث عنه خشية زوال سحره. يحثه ساكس على البوح به قائلاً: إن إلهامات الإنسان الرائعة تولد الأحلام. يصف فالتر حلمه، في حين يصغي ساكس بلهفة ويسجل الكلمات التي يغنيها فالتر، يتوقف فالتر أحياناً ليتحاور مع ساكس حول معنى الأغنية. يقترح الحذاء، مدركاً أن هذه الأغنية مقدر لها أن تفوز بالجائزة، بضعة اقتراحات تتعلق بالإيقاع وبالشكل الموسيقي، كذلك فيما يتعلق بالأساتذة المحكمين. ثم يطلب المقطع الشعري الثاني فيجيب فالتر مردداً اللازمة التي يصف فيها رؤى حبيبته التي أنته في نهاية اليوم. حينذاك سمع أغنية سحرية، تلك الأغنية التي تلهمه الآن. ينصحه ساكس بمحاولة الفوز بالجائزة، ثم يغادر الاثنان من أجل الاحتفال.

يدخل الآن بيكميسر. إنه يرتدي بدلة الاحتفال، لكنه يعرج قليلاً. ينظر هنا وهناك، وأخيراً تقع عيناه على الورقة التي كتب

عليها ساكس أغنية فالتر. يتمم وهو يتفحصها قائلاً: لقد باتت مقاصد الوغد ساكس واضحة، وإن هذه تثبت بأنه يخطط لدخول المسابقة. ولدى سماعه صوت فتح الباب، يدس الورقة في جيبه في اللحظة التي يدخل فيها ساكس.

يحييه الحذاء، لكن بيكميسر الغاضب يتهمه بمحاولة إخراجها من المسابقة عن طريق زجه في شجار الشارع، ويتهمه بمحاولة إخلاء الساحة من المتنافسين لكي يستطيع الفوز بيد إيفا. ثم يسحب الورقة من جيبه ويهزها أمام وجه ساكس قائلاً: إن هذه دليل على خداعه. عندئذ يرد ساكس قائلاً إنه يقدم له هذه الأغنية هدية. وحين يقتنع أخيراً أن ساكس لا يتحايل عليه، يخرج من الدكان وهو يعرج.

تدخل إيفا ويتبع دخولها ثنائي غنائي. تخبره إيفا بارتباك قائلة إن حذاءها الجديد ضيق جداً. ينحني ساكس، وقد أدرك السبب الحقيقي لمجيئها، ويتفحص الحذاء. في تلك اللحظة يفتح فالتر الباب ويقف في المدخل. إنه يرتدي بذلة فارس رائعة. يأخذ ساكس الحذاء إلى نضده ويبدأ العمل.

يحدق فالتر إلى إيفا بنشوة، ثم فجأة يأخذ بغناء أغنية حلمه، فتصغي إيفا كالمسحورة. يعود ساكس حاملاً الحذاء ويقف منتظراً انتهاء الغناء. تنفجر إيفا، وقد غلبها التأثر، بالبكاء، وترتمي بين ذراعي ساكس. يحرر نفسه بلطف وتأثر ويدفعها نحو فالتر.

تدخل ماغداalina ودافيد فيتغير مزاج المشهد. يعلمه ساكس بعد أن يرحب بهما بولادة أغنية جديدة وتحتاج إلى تسمية وينبغي أن يكون هو وإيفا عرابيهما، في حين ينبغي أن تكون ماغداalina ودافيد شاهدين. يتبع ذلك خماسي غنائي يختم المشهد. تغني إيفا قائلة: إن أغنية فالتر السحرية أبعدت حزنها، في حين يهتف فالتر قائلاً: إن حبها هو ملهمه. وعلى الرغم من ابتهاج ساكس فهو يعترف بوخز الأسف لأن حبها يخص شخصاً آخر غيره. تعبر ماغداalina ودافيد

عن سعادتهما لأنهما يستطيعان الآن الزواج. يطلب ساكس من الجميع الإسراع للحاق بالاحتفال. تسدل الستارة، بينما تستمر الموسيقى. وحين تبلغ الذروة ترتفع الستارة على مشهد مسابقة الأغنية.

مرج واسع خارج نورنبرغ. يرى في الخلف نهر بيغنيتر. إلى جانب ترتفع منصة لأصحاب المراكز وحكام المسابقة. في الجانب الآخر خيم مزركشة وحجرات. حشد من سكان البلدة. أعضاء الجمعيات الحرفية المختلفة يغنون وهم يحملون راياتهم. يدخل الأساتذة ويجلسون في أماكنهم فوق المنصة. وحين يستقر الجميع تطالب تلاميذ الصنعة الحشد بالهدوء، ثم يتقدم هانس ساكس ويفتح المسابقة الرسمية. في البداية يستدعي بيكميسر الذي يتفرس بيأس بأغنية فالتر الذي يبذل جهداً حتى اللحظة الأخيرة في محاولة لتذكر كلماتها. يقوده تلاميذ الصنعة إلى المكان المخصص للمغني. يتعثر قليلاً بسبب احتياجه، ويتذمر من التلة الصغيرة الوعة التي ينبغي أن يقف فوقها. وبانحناءة متطرفة لـ إيفا يشرع بيكميسر بالغناء، إنه يحاول أن يلائم كلمات قصيدة فالتر مع لحن المناجاة الذي سبق أن غناه تحت شرفة إيفا، لكن تأتي النتيجة سخيفة. ونتيجة اضطرابه بسبب الضحكات المنبعثة من الحشد ينسى الكلمات ويتابع الغناء بهلع وتخبط. وحين ينتهي انفجر الحشد بالضحك. وبسرعة ينزل عن المنصة ويقذف الورقة في وجه ساكس صارخاً بأن الحذاء خدعه ليغني هذه الأغنية البسيطة، ثم يزق وسط الحشد ويختفي.

يعلن ساكس قائلاً بهدوء: إنه كتب فقط كلمات الأغنية التي هي ثمرة إلهام الزائر فالتر المتميز الذي يستطيع غناءها بالطريقة التي ينبغي أن تغنى بها. وبأمر منه يتقدم فالتر إلى الأمام ويغني أغنيته (أغنية الجائزة) الرائعة التي تشكل ذروة الأوبرا. إنها وصف شاعري للمعجزة التي ألهمته أغنيته. إنه يغني تجواله في الحديقة

السحرية حيث رأى تحت شجرة مسحورة العذراء الرائعة. وحين وقف بجوارها عرف أن هذه العذراء الجميلة هي ملهمته. يغني بابتهاج قائلاً: إن ملهمته هي إيفا، وإن الموسيقى التي ألهمته إياها سوف تنقلهما إلى ذرا البارناسوس(*) وإلى ذرا الفردوس. يعبر الأساتذة والناس في كورس يرافق العبارات الأخيرة من الأغنية عن دهشتهم وإعجابهم بجمال الأغنية الأخاذ. وهكذا يمنح فالتر الجائزة بالإجماع.

تضع إيفا على رأس فالتر إكليل النصر، ثم ينحني الاثنان أمام بوغنر ليمنحهما بركته. ومع ذلك، حين يقدم للفارس سلسلة رابطة الأساتذة الذهبية يرفضها بحرارة. عند ذلك يتقدم ساكس وينصحه بالأيزدري جائزة الأساتذة، إذ مع أن قواعدهم صارمة، فهم يقدسون معايير الفن الألماني. وإن أولئك الذي يقدسون الفن ينبغي عليهم أن يحموه من تهديد شر قد يأتي من الخارج. يكرر الناس كلماته في كورس ظافر. تأخذ إيفا إكليل النصر من على رأس فالتر وتضعه على رأس ساكس. ويأخذ ساكس أيضاً السلسلة الذهبية من بوغنر ويقدمها لـ فالتر. ينحني بوغنر أمام ساكس، في حين يومئ الأساتذة لـ ساكس بإجلال. وفي كورس مدهش يهلل الناس لحذاء نورنبرغ المبجل «Heil sachs!».

لنوسع الحدود

* — بارناسوس Parnassus، جبل في أواسط اليونان كان يعد في التاريخ مقدساً لدى ربّات الفنون. المعجم المحيط.

يو - يو ما يتحدث إلى باربارال. ساند

ترجمة: أبية الحمزاوي

إن المصطلح الإنكليزي «Pushing the envelope» يعني محاولة إنجاز أكثر مما هو ممكن نظرياً. وقد أصبح هذا المصطلح متعارفاً عليه بعد أن استخدمه توم وولف Tom wolfe في كتابه «الشيء الصحيح The right stuff»، وهو بحث لافيت في بدايات خوض الإنسان لمجاهل الفضاء. أشار المصطلح فيه إلى روح الجرأة والشجاعة والتفاني التي أبداهها رجال الفضاء الأمريكيون في استكشافهم لحدود العالم الممتدة والتي لم تستكشف بعد.

لسنوات مضت كان عازف التشيلو «يو — يو ما» يدفع بشكل متزايد «pushing the envelope» نحو خلق شيء جديد بهدف توسيع عالم الموسيقى وجعله متاحاً للجميع. يهتم «يو — يو ما» بحرارة بالوصول إلى التلاقي بين الموسيقى وأشكال الفن الأخرى، إضافة إلى الفلسفة والتاريخ، وإعطاء هذا التلاقي تعبيراً فنياً. إن عروضة وتسجيلاته لما يسمى بذخائر الأعمال تبقى لا نظير لها. لقد حاز «يو — يو ما» جائزة غرامي العاشرة لتسجيلاته التي قام بها عام 1995 لأعمال موتسارت، وبيتهوفن، ولثلاثي الكلارينت — براهمز اللذين سجلهما مع أكس Ax وعازف الكلارينت ريتشارد ستولزمان Richard Stolzman. وفي بداية عام 1996 أصدرت سوني تسجيلاً لخماسية تراوت Trout — شوبرت. وقد سجله مع عازف البيانو إيمانويل أكس Emanuel Ax، وعازفة الكمان باميليا فرانك Pamela Frank، وعازفة الفيولا ريببكا

يونغ Rebecca Young، وعازف الباص إدغار ماير Edgar Meyer. ولكن تبين خلال الحديث أن العمل الجماعي الذي قام به «ما» مع فنانين من خارج حدود منظومة عالم الموسيقى الكلاسيكية هي التي أثرت عليه بشكل أعمق.

إن عمله الجماعي الأكثر شهرة اليوم هو العمل الفني الذي خلقه خارج بيئته الطبيعية الفنية واكتسب شعبية عام 1992، وهو تسجيلات هاش التي قام بها مع المغني بوبي ماك فيرين Bobby McFerrin. وكان الاثنان قد التقيا في كواليس الاحتفال بعيد مولد ليونارد بيرنشتاين السبعين في تانغلوود Tanglewood عام 1988 إذ كانا مشاركين في الحفل. وقد عثرا على الفور على أرضية مشتركة بينهما. تضمن عملهما مجموعة من أعمال ماك فيرين وأداءً حراً لـ يو — يو ما مثل باخ-غونو Bach-Gounod وأفي ماريا Ave Maria وطيران النحلة لريمسكي كورساكوف. صدر هاش عام 1992 وظل على جداول لوحات الإعلانات 135 أسبوعاً واحتل المرتبة الأولى خلال 33 أسبوعاً منها. وأعلنت جمعية صناعة التسجيلات الأمريكية أنه حصل على التسجيل الذهبي ولا تزال شعبيته تتزايد.

كما أصدرت سوني قرصاً مدمجاً من المنحى ذاته بعنوان فالس أبالاشيا Appalachia Waltz، وهو إبداع عمل فني اكتسب شعبيته خارج بيئته الأصلية، وهذه المرة بالتعاون مع عازف الكمان مارك أوكونور Mark O'Connor. وعازف الباص إدغار ماير Edgar Meyer. ويتضمن أعمالاً جديدة لأوكونور وماير وتوزيعاً جديداً لموسيقا جبال الأبالاشيا التي كانت قد انتشرت في تكساس.

يتكون العمل من 16 قطعة وباستثناء فالس أبالاشيا والذي يحمل العمل اسمه كعنوان، هناك قطعة باسم «زعيم يجلس تحت المطر»، و «Druid Fluid»، و «شريط الرقص الجميل». وقد شكل كل من يو — يو ما وماير وأوكونور فريقاً قوياً ويقول «ما»

إنه لا ينفك يفكر بكلمة «فرقة» كما في اسم الأغنية «أحب أن أكون في هذه الفرقة».

يتحدث «ما» عن هذه التجربة وعن غيرها في مطعم ياباني كان قد أقنع مالكة بقوة سحره الخالص بأن يبقيه مفتوحاً بعد ساعات الغداء الاعتيادية. وكان قد انتهى للتو من التدريب على كونشرتو التشيلو لدفورجاك مع الأوركسترا الفيلهارمونية بقيادة شارل دوتوا، والذي سيقدمه في هذا المساء. «لماذا أعزف دفورجاك ثانية اليوم؟» سأل بشكل متكلف بعد قليل ثم قال: «جاءت إليّ سيدة أثناء التدريبات وأخبرتني أن صديقاً لها كان على متن الطائرة TWA التي سقطت عام 1996 وأنها قررت حضور أكثر ما يمكن من الأحداث الفنية كجزء من حزنها عليه. هذا سبب أكثر من كاف. هذا هو المنبع المجدد، الذي يدفعنا إلى اختيار تلك الطريقة في الرؤية والتفكير. إذا نظرت إلى عمل موسيقي بما يكفي من العمق، فإنه يعطيك مفاتيح عن كيفية فهم العالم، ولكنك إذا عبرت أمام الفن سريعاً فإنك لن تحصل على شيء.

ربيع آبالاشيا هو تجربة فنية مختلفة تماماً بالنسبة لي قال «ما» بحماسة ولكن أتعرفين ماذا؟

مارك أوكونور وإدغار ماير وبوبي ماك فيرين وأنا نؤمن «بأن الموسيقى يجب أن تعبر كل الحدود». ويبدأ «ما» بتتبع تقاليد عزف الكمان الفولكلوري في تكساس والذي انتقل عبر الأجيال وتجاوز قيود الأسلوب والجغرافيا من اسكندنافيا وسكوتلندا وإيرلندا. معظم ألحان الربيع الأبالاشي تطورت من رقصات عزفت على المزامير مضافاً إليها تأثيرات موسيقا الكانتري country الأمريكية، ولقد انتشرت وأخذت شكلها النهائي تحديداً في ظل عادات العزف المرتجل.

لقد علمني إدغار الكثير عن الاستماع وعن معنى الزمن، والذي يختلف في مثل هذا النوع من الموسيقى. إنه زمن دقيق – أدق

بكثير مما فعله في موسيقا هايدن على سبيل المثال. إنه حس مختلف بالنبض وكان عليّ أن أتعلمه.

وهناك شكل آخر من تقنيات القوس، وهو أكثر قرباً من أسلوب أقدم في العزف — أقرب إلى مدرسة الباروك. فمن الاستماع إلى مارك ومحاولة الوصول إلى العزف، اكتسبت دقة أعظم بكثير في توقيت الضربات المنفصلة. إذا رفعت يدك — وإذا كان القوس أقصر بقليل، فإنك في الواقع تستطيع أن تعزف بشكل أوضح. أليس هذا غريباً؟ غزوتي في هذا العالم قادت إلى تبدل كامل في استخدام القوس ومن ثم إلى علاقة أكثر قرباً مع مرحلة أبكر في حياتي.

أضاء وجه «ما» إثر هذه الملاحظة ثم تناول قطعة سوشي بعصيات الأكل. أصابعه نحيلة جداً وطويلة. ربما كان عليك أن تتبادل مع إسحاق بيرلمان Itzhak Perlman؟ نعم أجاب ضاحكاً. إسحاق يعزف بشكل مدهش على التشيلو، لأن لديه أصابع سميكة بشكل رائع. عندما تراقبه وهو يعزف الكمان في الوضعيات العالية، لا يمكنك أن ترى أصابعه لشدة سرعتها وهو يبذل مواقفها.

اتجه الحديث إلى مشروع كبير كان «ما» قد انغمس فيه منذ بضع سنوات مضت، مشروع يتضمن متتاليات باخ المنفردة. بدأ والد «ما» يعلمه ميزورين منها عندما كان في الرابعة من عمره، وعزف المتتالية الثانية في أول حفل له عندما كان في الخامسة. كنت أتدرب بشكل كثيف ومركّز وأنا بعمر صغير، كان والداي يدفعانني بقسوة لأعزف في الحفلات — لقد قسا عليّ فعلاً، أنا أقدر لهما هذا لأنه أتاح لي الفرصة لكي أذهب إلى الجامعة (تخرج «ما» من جامعة هارفارد) وكانت تلك تجربتي الأولى في مواجهة مجتمع يهتم بشكل حقيقي. في المعهد، يكون جمهورك من زملائك وهذا أمر مختلف تماماً، هنا تعزف لجمهور يهتم بكثير من الأشياء، ويمثل جمهوراً حقيقياً. يقول «ما» إن عدم انتماء متتاليات باخ إلى أي زمن أو عصر هو ما يراه خاصاً جداً — إنها ليست مجرد تعبير

عن زمن ومكان محددين، إنها أعمال تخاطب القوة الأساسية في
الموسيقا والتي تبقى عبر الأجيال.

إن مشروع باخ الذي أطلقنا عليه اسم «باخ ملهمنا» هو سلسلة
من ستة أفلام — فيلم لكل متتالية. إذ يتعاون «ما» مع فنانيين من
مجالات أخرى. قامت رومبوس ميديا Rombus Media Inc. في
كندا بالتعاون مع معهد برکشير للاهوت والفن بإنتاج السلسلة:
«لم يعد الحديث عن الدين في عالم الفن مقبولاً اليوم». يقول «ما»،
ثم يتابع: «ولكن كيف يمكنك أن تعزف بيتهوفن دون أن تفهم ما
هي الفكرة التي كانت في القرن الثامن عشر؟ عن الإنسان — وعن
سلطة الإله؟ هكذا تصبح التقاليد حقيقية وقابلة للتجديد».

يتحدث «ما» عن بعض الفنانين الذين سوف يتعاون معهم في
مشروع باخ. المتتالية السادسة على سبيل المثال سوف تتضمن
متزلجي الجليد الأولمبيين جين تورفيل Jayne Torvill
وكريستوفر دين Christopher Dean اللذين رأهما مع زوجته
على التلفاز. «في كل مرة أرى فيها أناساً من مجالات فنية أخرى
تتمتع بخيال عظيم ومؤثر أنفعل بقوة. — أكاد أصاب بالجنون». ما
فعلوه هو أنهم حولوا التزلج على الجليد الذي يعدونه رياضة، إلى
نوع من الفن. آخرون ممن سيتعاونون مع «ما» في مشروعه هم
الكاتب والمخرج فرنسوا جيرار Francois Gerard، المخرج
أتوم إيغويان Atom Egoyan، الكاتبة والمصممة جول موار
ميسيرفي Julie Moir Messervy، الممثل تاماسابورو باندو
Tamasaburo Bando، ومصمم الرقص مارك موريس Mark
Morris مع فرقته للرقص.

أنجز فيلمان، المتتالية رقم 3 والمتتالية رقم 5، وهما احتفال
ممتع للعين والأذن. عنوان فيلم المتتالية رقم 3 هو «السقوط عن
السلم»، قدم لأول مرة في مهرجان أدنبره عام 1995 ويظهر فيه
«ما» مع موريس وأعضاء من فرقة مارك موريس للرقص، وفيلم
المتتالية رقم 5 هو «صراع من أجل الأمل» مع باندو.

أول نصف ساعة من كل فيلم تهتم بعملية الخلق. تتابع الكاميرا الفنان منذ اللحظة الأولى أثناء تشكيل مفهوم الفيلم وهو يختبر الجدل، والفلسفة، ويصنع النكات أثناء صراعه ليخلق نواة ما ستصبح رؤية مشتركة. الجزء الثاني عن الأداء بحد ذاته، يغنيه بالنسبة للمشاهد ما سبق أن رآه من آلام المخاض.

لم تكن المحاولات الأولى في التعاون مع باندو سهلة. «في البداية لم تعجبه الفكرة ولم يرغب في القيام بها. لكنه ما لبث أن اهتم بالأمر ووجد طريقه إلى العمل. عليك أن تبدأ من الداخل. أعتمد في طريقي في عزف تلك المتتالية على ما سيفعله هو — لقد تأثرت بطريقته في فهم الأمور بقدر ما كان هو متأثراً بالموسيقا».

«ما» يرتبط ارتباطاً شخصياً قوياً بالمتتالية الخامسة - في الفيلم يصفها بأنها عمل يعبر عن الفقدان والحزن والمواساة ويضيف أن الساراباند كانت القطعة الأخيرة التي عزفها لوالده قبل وفاته.

«تصبح الأفلام عبارة عن تعاون مع المدير كذلك». قال «ما» وهو ينهض عن الطاولة ويمسك بالتشيلو ويتجه نحو الباب. «لا يمكنك الحصول على مدير يأتي ويصرخ دون أن يكون ملماً بكل ما يجري. كلنا يفكر بقوة بتلك القطعة الموسيقية ويفعل كل شيء لكي يحصل على شيء ما. قد يفشل، ولكن حتماً لن يكون السبب عدم وضع الأشياء الصحيحة معاً».

يقول «ما» إن المشروع أتاح له فرصة مدهشة ونادرة ليعيد اكتشاف الموسيقى من وجهة نظر جديدة. يصعب أن نتخيل أي فنان آخر جاهز لخوض مثل هذه المغامرة التي قام بها «ما» في سبر واحد من قدس أقداس الموسيقى. هناك طبعاً موسيقيون كبار آخرون مثل مينوهين Menuhin و بيرلمان Perlman اللذين خاضا مغامراتهما خلف حدود التقاليد الكلاسيكية الصارمة، ولكنهما لم يصلا أبداً إلى هذا العمق والاتساع. مع مشروع «باخ ملهمنا» يهتم «ما» بجذور الإبداع الإنساني ولقد نجح في «Pushing the

«envelope»، بينما كان من الممكن أن يفشل آخرون، وذلك بسبب عبقريته الإبداعية. وإن إيمانه بأن الموسيقى يجب أن تتجاوز كل الحدود، يتحقق.

دراسة تاريخية

في تطور آلات الإيقاع الأوركسترالية

ترجمة وإعداد : رامي درويش

مقدمة تاريخية

تعد الآلات الإيقاعية من أكبر وأقدم الآلات الموسيقية التي عرفها الإنسان. إذ عُرفت الآلات ذات الرقّ (الجلد) والطبول الصغيرة والكبيرة منذ عهد الممالك الشرقية القديمة، فقد عرّفته بلاد ما بين النهرين، إذ وجدت جرة فخارية ملونة باللون القرمزي في (وركاء أوروك) يعود تاريخها إلى عام 2650 ق.م، نُقش عليها مشهد لثلاث نسوة ينقرن على دف دائري بوساطة العصا. وكان الإنسان يستخدم هذه الطبول ضمن احتفالاته وطقوسه كما استخدمها بهدف دَبّ الحماسة في قلوب المحاربين ورفع الروح المعنوية، كما استخدمت أيضاً في البلاطات والقصور لخدمة مظاهر التكريم والتعظيم للملوك.

أطلق العرب قديماً على آلات الإيقاع اسم النقاريات، وقد انتقلت التسمية العربية إلى أوروبا في القرن الثالث عشر عن طريق الحروب الصليبية، وانتشرت إنتشاراً واسعاً في أوروبا في القرن الخامس عشر، وبقيت تسمياتها قريبة من الأصل العربي. ففي إنكلترا سُميت التيمباني قديماً بـ (Nakers) وفي فرنسا

(Nacaire). وقد انتشرت هذه الطبول في أوروبا منذ القرن الخامس عشر في الجيوش والبلاطات، واستُكملت صناعة طبول التيمباني في أوروبا حتى وصلت إلى شكلها الحالي.

يعد الموسيقار الإيطالي مونتيفيردي (1567—1643) أول من استعمل التيمباني في الأوركسترا، ومن ثم الموسيقار لوللي في نهاية القرن السابع عشر، ومن ثم باخ وهاندل وموتسارت وبيتهوفن وبرليوز. أما المؤلف الألماني كارل أورف فيعد من أشهر المؤلفين العالميين الذين كتبوا للإيقاع، كما يُصنّف بين أهم أساتذة الإيقاع في ألمانيا والعالم، ومن أشهر مؤلفاته (كارمينا بورانا).

يُطلق اسم البركاشن حديثاً (Percussion) على مجموعة الآلات الإيقاعية التي تصدر فيها الأصوات عن طريق القرع على سطحها بمطرقة أو عصا أو باليد مباشرة (كآلات الإيقاع الشرقية)، أو بصدّمْ بعض أجزائها ببعض (السمبال)، وتتعدد نماذج المطارق أو العصي بحسب طبيعة لون النبرات الإيقاعية المبتغاة، ومن أشهر أنواعها:

- 1 - المطرقة ذات الرأس القاسي (خشبي أو بلاستيكي) (Hard Sticks) واختصاراً (H.S).
 - 2 — المطرقة ذات الرأس المتوسط القساوة (مطاطي) (Mediom Sticks) واختصاراً (M.S).
 - 3 — المطرقة ذات الرأس الطري (قطن أو صوف) (Soft Sticks) واختصاراً (S.S).
 - 4 - المطرقة ذات الرأس المعدني (Metal Sticks).
 - 5 - مطرقة رأسها على شكل فرشاة معدنية (Wire Brush).
- وتُصنّف الآلات الإيقاعية عموماً بأشكالها وأحجامها المختلفة في صنفين:

1 – الآلات الإيقاعية ذات الرِّق (Membranophones): وهي صناديق يُشَد عليها غشاء من الجلد (Membrane) أو الفيبر، إذ يقع الضرب على سطح هذا الجلد المشدود (الطبول).

2 – الآلات الإيقاعية المصوتة بذاتها (Idiophones): وهي آلات يضرب على أجسامها مباشرة ولا تحتوي على جلد مشدود (المثلث، الماريمبا...).

إن وظيفة آلات النقر عموماً هي تنظيم الإيقاع وتقويته، وتقديم الدعم للتصاعد الصوتي التدريجي أو المفاجئ في بلوغ الذروة اللحنية للأوركسترا، كما تلعب دوراً تلوينياً في التوزيع الأوركسترالي، ويندر استخدامها بالوظائف الميلودية (سولو). وكثيراً ما يُخطئ طلاب التوزيع في بداية دراستهم عند الإفراط في استخدام آلات الإيقاع اعتقاداً منهم بأهمية ذلك في تفعيل العمل الموسيقي وإغنائه، إذ يجب أن يخضع استخدامها للاعتدال والمنطق.

تُصنف آلات الإيقاع عند استخدامها الأوركسترالي في أربع مجموعات:

1 – مجموعة الطبول: وتستخدم لتقوية الإيقاع وضبطه وتنشيطه وتضم: (التيمباني – السنير – التم تم – الطبل الكبير القراري – التامبورين).

2 – الآلات الإيقاعية المنغمة السلمية (Definite Pitch): وهي آلات تصدر نبضات إيقاعية ذات نغمات موسيقية، إذ يُمكن عزف السلم الموسيقي عليه، وبالتالي عزف بعض الألحان وفقرات السولو، وتضم (الأكسيليفون وفصيلته – الغلوكنشبييل – الأجراس المعلقة – الفيبرافون).

3 – الطارقات والمخشخشات: وتضم: (المثلث – الكاستانيت – الصنج – الغونغ...).

4 – الآلات الإيقاعية الغربية وآلات المؤثرات الصوتية: وتضم الآلات التي تستخدم في موسيقا بلدانها لإعطاء لونها الفولكلوري ومن أشهرها: (السلاي بيل – ويند ماشين – الماراكاس – الكلافيس – الغويرو – البنغز – الطبل الجانبي – التم تم الصيني – الطبل الهندي – البلوك – الكاو بيل... وغيرها).

يلجأ بعض المؤلفين المُحدثين إلى استخدام الأيقونات (رسوم رمزية مصغرة) للدلالة على الآلة الموسيقية في بداية المدرج بدلاً من كتابة اسمها (طريقة كارل أورف).

أولاً: مجموعة الطبول

تاريخ التيمباني: (Kettle Drums)

يرجع تاريخ التيمباني إلى شعوب وممالك الشرق القديمة، أما أوربا فقد عرفتھا في القرن الثالث عشر، وقد دخلت إلى الأوركسترا على يد الموسيقار الإيطالي مونتيفيردي (1567—1643)، وهي عبارة عن أنية نحاسية نصف كروية في أسفلها فتحة هدفها حفظ توازن ضغط الهواء بين داخل جسم الآلة وخارجه، يُشد على مقطعها غشاء من جلد السمك أو الفيبر. وهناك خمسة قياسات لطبول التيمباني تتراوح أقطارها من الكبير إلى الصغير كما يلي: (78 سم – 71 سم – 64 سم – 57 سم – 50 سم وهو قليل الاستخدام)، أي بفارق 7 سم في طول القطر بين كل طبل والذي يصغره مباشرة، يضرب عليها بوساطة عصوين ثقيلتين نسبياً، ذواتي رأسين من الكاوتشوك أو الصوف أو اللباد، ويكون العازف واقفاً أثناء العزف. وتنفرد التيمباني عن سواها من الطبول بامتلاكها خاصية النغم والدوزان (Definite Pitch)، فهي آلات إيقاعية منغمة، تُضبط نغمتها الأساسية بوساطة ستة أو ثمانية مسامير شد، ثم يُعدّل الدوزان بسهولة عن طريق بيدال

(دواسة) تُثبت في أسفل التيمباني، وهو تصميم تم تطويره في القرن التاسع عشر على يد المُصمِّمِين (C.Pittrich-E. Queisser) عام (1872) إذ سهَّل وسرَّع البيدال من عملية تعديل النغم فأصبحت لا تتعدى العشر ثوانٍ.

استخدم هايدن التيمباني استخداماً واضحاً في مقطوعته قداس الطبول (Drum Mass). كما استخدمها في سيمفونيته رقم (103) التي تبدأ افتتاحيتها بضربات التيمباني. وقد استخدمها بيتهوفن في الحركة الرابعة من سيمفونيته السادسة (الريفية) لتصوير العاصفة الهوجاء. أما بيرليوز فقد استخدم ثمانية أزواج من التيمباني (16 طبلاً) ضمن عمله (الجنَّاز) كحالة فريدة مخصَّصاً عازفاً واحداً لكل زوج بهدف الحصول على جملة موسيقية سريعة من نغمات التيمباني. واستخدمها بارتوك استخداماً واضحاً في عمله (كونشيرتو الأوركسترا). والتيمباني هي الطبول الأساسية في الأوركسترا، فعادة ما تحتاج الأوركسترا إلى زوج من التيمباني، وعموماً فإنها تُرتب بالتوالي (بالتصاغر) على شكل هلال من يسار العازف إلى يمينه، إذ يُضبط أحدهما على أساس السلم والثاني على خامسته.

أعطى البيدال للتيمباني إمكانية أداء الغليساندو (الزحلقة)، التي تُنفَّذ بتحريك البيدال صعوداً أو هبوطاً بعد عملية الطرق على غشاء الطبل. كما قد يُلجأ أحياناً إلى كتم أصوات التيمباني، وذلك عن طريق غطاء قماشٍ وبالفرنسية. ويُعد (رامو) أول من استخدمها في الأوركسترا. وتتصف التيمباني بصوتٍ مدوٍ عميق عند الطرق في وسط الغشاء الجلدي، وعادة ما يُستخدم هذا الأسلوب في مقاطع الذروة مع مُشاركة النحاسيات والسيمبال والطبل الكبير...، ويوقف امتداد الصوت عن طريق لمس العازف الغشاء الجلدي براحة يده، أما عند الطرق بالقرب من الإطار (حافة الغشاء) فإن الصوت الصادر يشبه نبض البيزيكاتو الصادر عن آلة الكونترباس أو نغمات الستاكاتو في آلة التوبا. كما تشتهر التيمباني

بعزف التريمولو (الرعشة)، وخاصة مع الكريشيدو لدعم فقرات الكريشيدو الكبير (كريشيدو الأوركسترا كاملة) الذي يمكن أن يُنفذ على طبل واحد أو على طبلين (كل مطرقة على طبل).

تاريخ السنير: (Snare Drum)

وهي آلة قديمة من أصل صيني، كما استخدمها الإغريق في احتفالاتهم الدينية، وكان غلوك أول من أدخلها إلى الأوركسترا في أوبرا (إيفغينيا في توريد) عام 1779.

إن السنير هو من أكثر الطبول غير المنغمة استخداماً في الأوركسترا، وهو ذو وجهين من الجلد، ويتميز بصوت ذو خشخشة يعود إلى وجود أسلاك معدنية محلزنة مشدودة نسبياً على سطح غشاء الجلد السفلي. إذ أخذ اسمه منها. تقوم هذه الأسلاك بإصدار صوت الخشخشة نتيجة الاصطدامها مع الجلد المهتز أثناء العزف مما يعطي السنير صوته الحماسي الذي يميزه عن باقي الطبول، ويُطرق عليه بوساطة زوج من العصي الرفيعة.

كما يوجد في فصيلة السنير طبول دون أسلاك منها: الطبل الجانبي (Side Drum) وهو ذو وجهين من الجلد، وتعود تسميته إلى تعليقه على جانب العازف بوساطة سير من الجلد أثناء استخدامه في فرق الاستعراضات العسكرية. أما في الأوركسترا فيثبت على حامل معدني. ومن فصيلة السنير أيضاً آلة التوم توم (Tom Tom) وهو طبل ذو وجه جلدي واحد ومن دون أسلاك.

عادة ما يُستخدم طبل السنير وفصيلته من الطبول في الموسيقى ذات الطابع الحماسي أو العسكري (المارشات)، وتتميز هذه الطبول بعزف التريمولو والفلام (وهي نوتات زخرفية صغيرة تسبق النوطة الأساسية)، ويدون له على خط مفرد باعتباره آلة إيقاعية غير منغمة (Indefinite Pitch). ومن أشهر المقطوعات التي استُخدم فيها مقطوعة الـ (بوليرو) لـ رافيل و (السيمفونيتين الخامسة والسابعة) لشوستاكوفيتش.

تاريخ الطبل القراري: (Bass Drum)

عرفه أسلاف السومريين والبابليين في بيوت الحكمة لديهم ضمن طقوس العبادات المعروفة آنذاك. وقد كان صوت الطبل الكبير يرمز إلى دعوة الآلهة، إذ كان يُظن أن صوته يفرض هيئته على الناس بهدف إلهامهم لفعل أعمال الخير والمبشرات، وكانوا يخصصون للطبل الكبير (المقدس) الذي لا يفارق الهيكل حارساً برتبة كاهن عظيم، حتى إن لقب (حارس الطبل المقدس) هو من أهم الألقاب الدينية والدينيوية عندهم. أما أكبر الطبول القديمة فهو ما كان يسميه السومريون (آلا)، وقد يصل قطره أحياناً إلى مترين، وكان يُعلق بعمود أو يُنبت على منصة، ويُقرع عليه بوساطة عصاً غليظة، ويرافقه عند الأداء عازف البوق والناي. وقد كشفت التنقيبات الأثرية في بقايا مدينة (كركميش) أي (جرابلس السورية) طبلاً من أهم أنواع الطبول، كان يسمى (ليليس)، وهو طبل يُشد عليه جلد ثور من جهة واحدة. كما وصفت اللوحات التي وجدت في (وركاء أوروك) في العراق طريقة صنع هذا الطبل البرونزي وتغطيته بجلد الثور، إذ كانوا يشترطون في هذا الثور أن يكون لا عيب فيه ولم يُعلق نير على رقبتة قط. وكان الجلد يُعالج بالدقيق الناعم والدهن والطيب. وبعد أسبوعين يقام الاحتفال ويُقرع الطبل للمرة الأولى في هيكل الآلهة (بيت الحكمة). كما نشاهد في أغلب مناطق إفريقيا أن الطبل يشكل الأداة الموسيقية الأكثر أهمية وانتشاراً، وما زال يستخدم في جميع الطقوس الاجتماعية حتى الآن، كما استخدم في الحروب.

أما طبل الأوركسترا الحديث فهو أكبر طبول الأوركسترا، وهو من الطبول غير المنغمة، ويشد عليه الجلد من الجهتين، ويثبت على قاعدة معدنية على أن يبقى مائلاً قليلاً لتسهيل عملية الضرب عليه بالقوة المناسبة. ويتم الضرب عليه بوساطة عصا كبيرة (مطرقة) وأحياناً عصوين برأسين من الصوف أو اللباد أو الكاوتشوك. وعادة ما تحتاج الأوركسترا التقليدية وحتى الكبيرة لطبل قراري واحد، إذ

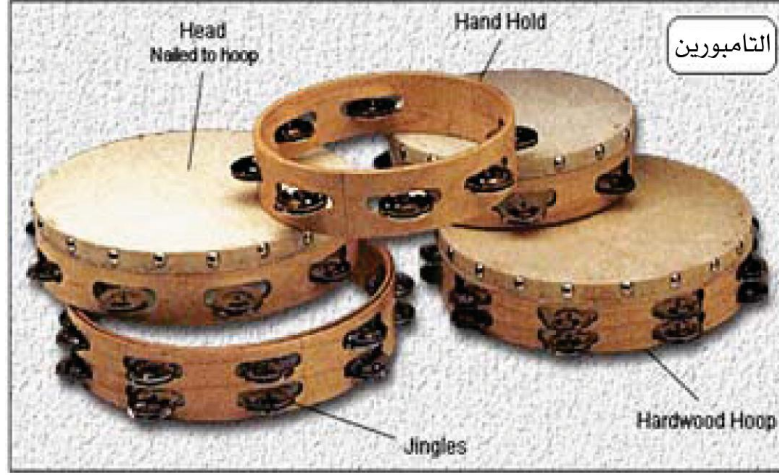
يستخدم لدعم الذروة اللحنية أو في تصاعد الكريشينو الكبير، كما قد يستخدم لونياً في تقليد صوت الرعد والمدافع كما في (افتتاحية عام 1812) لتشايفسكي، يدون له على خط باعتباره آلة إيقاعية غير ذات نغم.



تاريخ التامبورين (رق الأوركسترا): (Tambourine)

آلة شديدة الشبه بالرق العربي، وهي من أصل إسباني إذ إنها ما زالت تستخدم في الموسيقى الشعبية لإقليم الباسك (لذلك تُسمى أحياناً بطبل الباسك)، ويتكون من إطار خشبي دائري يُشد الجلد على أحد وجهيه، كما تتوضع على هذا الإطار صاجات نحاسية صغيرة مزدوجة تعطي للتامبورين صوت الصليل المميز، إلا أن عددها أكبر من الصاجات النحاسية للرق العربي لكنها أصغر حجماً وأقل كثافة ووزناً، عرفته أوروبا في القرن الرابع عشر، يمسكه العازف بيده اليمنى ويضرب عليه باليد اليسرى (على عكس الرق العربي)، كما يمكن استخراج التريمولو المميز للتامبورين عن طريق هزه بسرعة أو عن طريق زلُق إصبع الإبهام على غشاء الجلد. وقد دخل إلى الأوركسترا على يد بيرليوز وفيرر. ويستخدم

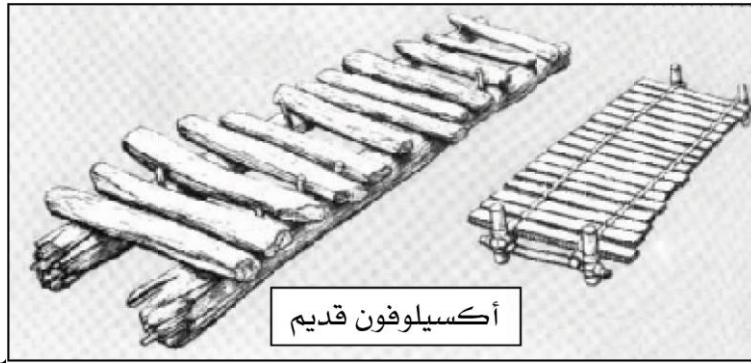
التامبورين لإحداث تأثيرات موسيقا الغجر والموسيقا الإسبانية
وألوان الموسيقا العربية والشرقية.



تامبورين: مجموعة الآلات الإيقاعية المنغمة

تاريخ الأكسيلوفون: (Xylophone)

آلة من أصل شرق آسيوي (الصين والهند وبورما وسيام)،
وما زالت الصين تحتفظ بآلة أكسيلوفون قديمة جداً مصنوعة من
الحجارة في معبد كونفوشيوس، وقد انتقلت الأكسيلوفون إلى أوروبا
منذ العصور الوسطى.



والصينيين (xylo) ومعناه
(الخشب) و(Phone) ومعناه (صوت)، وبالتالي يكون معناها
صوت الخشب، وهي آلة إيقاعية سلمية منغمة، تتألف من شرائح
خشبية متدرجة الأطوال يتراوح عددها ما بين 36 و 42 مرتبة

بالتدرج بحسب السلم الكروماتي المعدل على قضيبين فوق حامل معدني. ويراعى عند تركيب القطع أن يكون التثبيت في موقع العقد الصوتية (نقاط عديمة الاهتزاز) حتى لا يتأثر الرنين الصوتي للآلة (لمنع كتم أصواتها). وتقع عقدة التثبيت المناسبة لكل قطعة على بعد السدس (6/1) من نهاية كل طرف للقطعة. ويتصف صوت الأكسيلوفون بأنه جاف وعديم الصدى، وذلك بسبب خامته المصنوعة من الأخشاب الصلبة من جهة وعدم وجود صندوق رنان في جسمها من جهة أخرى. وتُصنع بعدة أحجام، يُعزف عليها بواسطة عصوين خشبيتين خفيفتين ذاتي رأسين كرويين تُصنع من خامات متعددة حسب نوع الرنين المطلوب، وأحياناً تُستخدم لعزف الفقرات الهارمونية (الرباعية الأصوات) أربع عصي (عصوين في كل يد).

استخدم سان — سانز الأكسيلوفون في قصيدته السيمفونية (رقصة الموت) (Danse Macabre) عام 1874، ثم شاع استخدامها في الأعمال الأوركسترالية كما في أعمال ماهرلر. ويوجد في فصيلة الأكسيلوفون عدة آلات منها الماريمبا (Marimbaphone) وهي من أصل إفريقي، وتصنع من الخشب أيضاً، لكنها ذات مساحة صوتية أكبر ورنين أكثر امتلاءً بسبب وجود أنابيب تضخيم للصوت في أسفل الشرائح الخشبية التي تلعب دور الصندوق الرنان للآلة. أما مساحة الماريمبا الصوتية فهي ثلاثة أوكتافات تقريباً، وهي أخفض بأوكتاف كامل عن مساحة الأكسيلوفون ويدون لها على مفتاح صول. كتب لها ميلو (Milhaud) كونشيرتو مع آلة الفييرافون والأوركسترا عام 1949. ومن فصيلتها أيضاً آلة الكريستالوفون (Crystallophone) (صوت الزجاج) التي تصنع رقائقها من الزجاج وعددها بحدود 25 قطعة، وهي ذات رنين براق ممتد. ومن سلبيات الكريستالوفون سرعة تعرضها للعطب والكسر. كما صُنعت آلة الميتالوفون (صوت المعدن) (Metallophone) وعدد

قطعها بحدود 25 قطعة، ومساحتها الصوتية بحدود الأوكتافين وتعادل الطبقة العليا من الأكسيلوفون، لكن أصواتها أكثر امتداداً ولمعاناً منه، ويراعى عند الكتابة للكريستالوفون والميتالوفون تحديداً، أن تكون النوطات متوافقة هارمونياً، وذلك لمنع التنافر الناتج عن تداخل الأصوات مع بعضها نتيجة لامتداد صوتيهما لفترة طويلة. وتستخدم آلة الأكسيليفون في عزف فقرات العزف المنفرد السريعة حتى منها ذات القفزات اللحنية الكبيرة والفقرات الإيقاعية الأكروباتية (البهلوانية)، استخدمها تشايكوفسكي وديبوسي كثيراً في أعمالهم.

تاريخ الغلوكنشبييل: (Glockenspiel)

آلة إيقاعية سلمية منغمة بحسب السلم الكروماتي المعدل (كما هو البيانو)، تتألف من شرائح معدنية من الستانلس شبيهة بشرائح الميتالوفون، لها صوت الأجراس (النواقيس)، ويعزف عليها بوساطة عصوين خشبيتين خفيفتين برؤوس كروية (كما يُعزف على الأكسيلوفون). تختلف مادة صنعها حسب نوع الرنين المطلوب، وتبلغ المساحة الصوتية للغلوكنشبييل الكبير ثلاثة أوكتافات وبعد ثلاثة كبيرة. علماً أن ازدياد مداها يعطي رنيناً غير مرغوب فيه. وقد صُمم نموذج جديد يُعزف عليه بوساطة لوحة مفاتيح إذ أصبح من الممكن أيضاً عزف الأوردات، لكن مازال النموذج الأول التقليدي هو الأكثر استخداماً في الأوركسترات حتى الآن، استخدمها فاغنر وتشايكوفسكي وديبوسي في بعض أعمالهم.

تاريخ الفييرافون: (Vibraphone)

الفييرافون كلمة مكونة من مقطعين (Vibra) وتعني تردد (صدى)، و (Phone) وتعني صوت وبالتالي يُصبح معناها (الأصوات المترددة أو المتذبذبة)، وهي آلة إيقاعية سلمية منغمة تشبه الأكسيلوفون تُستخدم في الفرق الراقصة. تتألف من شرائح معدنية متدرجة الأطوال مرتبة بحسب السلم الكروماتي المعدل،

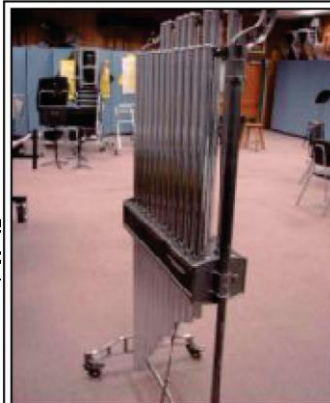
مثبتة على حامل. ويتصف صوتها بأنه ذو رنين ممتلي، وذو صدى كبير وتردد واضح، وذلك بسبب وجود أنابيب مغلقة أسفل الشرائح الخشبية، ولها دعاسة (بيدال) تُستخدم لإعطاء التردد المطلوب للصوت. أما مساحتها الصوتية فهي ثلاثة أوكتافات تقريباً، استخدمها ألبان بيرغ في أوبراه (لولو)، وتستخدم الفييرافون في أداء الفقرات الخيالية والفقرات الإيقاعية المرحّة وتلعب دوراً هاماً في التلوين الأوركستراي.

تاريخ الأجراس المعلقة: (Tabular Bells)

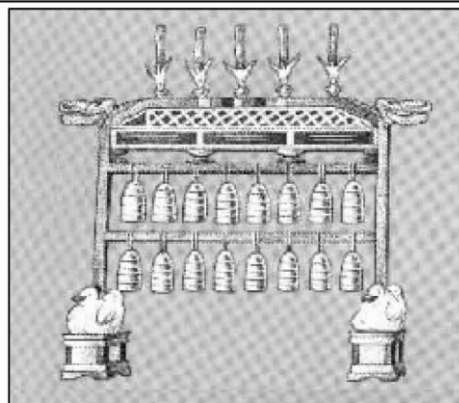
آلة مصرية قديمة انتقلت إلى أوروبا في العصور الوسطى، وهي آلة إيقاعية سلمية منغمة، تتكون من أنابيب مغلقة متدرجة الأطوال، مغلقة من الأعلى ومفتوحة من الأسفل، تتراوح أطوالها من أربعة إلى ستة أقدام، ومساحتها الصوتية أوكتاف تقريباً، يطرق على أعلاها بواسطة مطرقتين خشبيتين على شكل شاكوش ذاتي رأسين جافين من الخشب أو البلاستيك القاسي، فتعطي أصواتاً تشبه أصوات أجراس الكنائس. كان باخ أول من استخدمها في واحدة من كانتاتاته كما استخدمها (تشايكوفسكي) في (افتتاحية 1812).

● دياتونية: وتتألف من ثمانية أنابيب، (بعدد نغمات السلم الدياتوني) تكون مرتبة بحسب السلم الدياتوني (لا يمكن أداء المقاطع الكروماتيكية بوساطتها).

● كروماتيكية: وتتألف من ثلاثة عشر أنبوباً (بعدد النغمات الكروماتيكية في السلم الكامل مع نغمة الجواب) تكون مرتبة بحسب السلم الكروماتيكي ويمكن استخدامها في أداء المقاطع الدياتونية و الكروماتيكية.



الأجراس الحديثة



الأجراس القديمة

ثالثاً: الطارقات

تاريخ المثلث: (Triangle)

آلة قديمة جداً ذُكرت في المزمور رقم 47، وعرفت في أوروبا في القرن السادس عشر. والمثلث آلة غير منغمة، وهو عبارة عن قضيب معدني على شكل مثلث، مفتوح في إحدى زواياه ويعلق من إحدى زاويتيهِ المغلقتين (بموقع العقدة الصوتية) بخيط يمسكه العازف بيده اليسرى ويطلق عليه من داخله بوساطة سيخ من جنسه. صوته مميّز، ويشتهر بأداء التريمولو بالطرق عليه سريعاً في داخله باتجاهين. كان مونتسارت أول من استخدمه في افتتاحية أوبرا (الاختطاف من السراي) عام 1782.

تاريخ السمبال: (Cymbals)

آلة إيقاعية غير منغمة ظهرت في ممالك الشرق القديمة وعرفت في مصر الفرعونية في عهد الدولة الحديثة. أما أوروبا فقد عرفت في العصور الوسطى، وتسمى أحياناً بالسمبال التركي نظراً لأن أجود أنواعها يصنع في تركيا. وهي عبارة عن قصعتين نحاسيتين متناظرتين يتراوح قطراهما بين 30 و60سم، إلا أن أحد القرصين قد يكون أحداً من الآخر قليلاً. يمسك العازف بقطعة واحدة بكل يد بوساطة رباط جلدي يمر من خلال ثقب في مركز القرص. ويتم استصدار الصوت منها عن طريق صدمهما ببعضهما بحركة متعاكسة أو عن طريق الاحتكاك مع طرق خفيف بحركة متعاكسة عمودية. يستخدم زوج واحد منها في الأوركسترا، وتتميز بدويها الذي يشبه صوت تحطم الزجاج الذي يمتد إلى حين

إذا لم يُكتم. ويشار إلى الـ (كتم) بالاصطلاح (Etouffe). وعادة ما يكتب للسمبال نوطات طويلة ممتدة والعكس (نوطات ستكاتو). وقد استخدمها نونو في مؤلفه رثاء للوركا (Epitaph For carcia)، ويُذكر أن ديبوسي قد صمّم سمبالاً خاصاً ذا نغمة (Lorca)، مضبوطاً تونالياً وصُمم بناء على طلبه) لاستخدامه في مقطوعته (أصيل إله الحقول)

تاريخ الغونغ: (Gong أو Tam Tam)

آلة طرق غير منغمة أصلها من شرق آسيا، عبارة عن طبق مستدير كبير من النحاس أو البرونز على شكل أنية، يتراوح قطره بين 90 و120 سم. يعلق عمودياً بواسطة حبلين متدليين من حامل معدني، ويترق عليها العازف بقوة في وسطها بواسطة مطرقة كبيرة ذات رأس من القماش أو المطاط أو اللباد، لها عدة أحجام وصوتها ذو دوي شديد وممتد. أول ما استخدمت مع الفرق المسرحية لتناسب بعض المشاهد من بيئتها الأصلية، ثم دخلت الأوركسترا في عام 1791 على يد المؤلف غوسيك (Gossec)، وكحالة خاصة، فقد استخدم بوتشيني أحدها مضبوط النغمة (مضبوطاً تونالياً وصُمم بناء على طلبه) في أوبراه الأخيرة (تورنادوت) عام 1926 التي تتحدث عن الأميرة الصينية تورنادوت، وعادة ما تحتاج الأوركسترا منها إلى آلة واحدة وأحياناً أكثر.

يُدعى أحياناً بالتم تم (Tam Tam) وهو غير التم تم (Tom Tom) من فصيلة السنير.

تاريخ الكاستانيت: (Castanets)

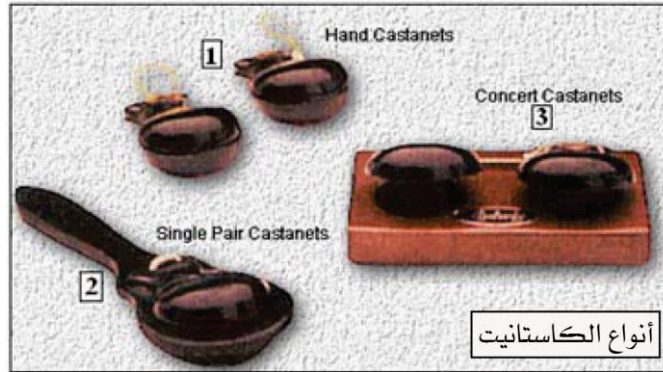
آلة طرق إيقاعية غير منغمة إسبانية الأصل، صوتها عبارة عن طقطقة خشبية، ولها ثلاثة نماذج:

1 — النموذج الأول: عبارة عن قطعتين من خشب الأبنوس الصلب مجوفتين من الداخل، تستخدمها راقصات الفلامينكو بشكل

أزواج، بحيث تعلق الأولى بإصبع الإبهام، والثانية بالإصبع الوسطى، بوساطة رباط رفيع يمر من مركز كل قطعة، ويتم طرقيهما ببعضهما عند الاستخدام، تتراوح أقطارها بين (3 إلى 6 سم).

2 — النموذج الثاني: وهو عبارة عن قطعتين لهما مقبض واحد يُمسك به باليد اليمنى، ثم تُضرب القطعتان على راحة كف اليد اليسرى. وهو نوع أسهل للاستخدام، لذلك عادة ما يُستخدم في الفرق المدرسية.

3 — النموذج الثالث: وهو كاستانيت الأوركسترا أو كاستانيت الكونسرت، إذ تُثبت القطعتان على لوحة خشبية وتُرفعان بنايض مُرجع مرن، ويتم الضرب عليها بخفة بوساطة أصابع كلتا اليدين إذ تصطدم باللوح وتعود إلى الأعلى سريعاً بوساطة النايض، وقد كثر استخدامها في موسيقا المؤلفين الإسبان وخاصة دي فايارودريغو، كما استخدمها العديد من مؤلفي أمريكا اللاتينية.



تاريخ الوود بلوك: (Chinese Block أو Wood Block)

وهي آلة من أصل صيني، عبارة عن قطعة مستطيلة من الخشب ذات تجويف داخلي، هدفه إعطاء الصدى وزيادة الرنين. ويعزف عليها بوساطة عصوين رفيعتين وخفيفتين، استخدمها لامبيرت (Lambert) في مؤلفه (The Rio Grande).

رابعاً: الآلات الإيقاعية الغربية وآلات المؤثرات الصوتية



لأجراس

طارقات ومخشخشات وآلات ومؤثرات إيقاعية

والمخشخشات والقطع الخشبية، كثر استخدامها في القرن العشرين، وقد أضيفت إلى الأوركسترا ألواناً إيقاعية جديدة (غربية)، إذ إنها تضيف على الأوركسترا مؤثرات جديدة متعددة وخاصة طابع موسيقا بلدانها الأصلية، ومن أشهرها:

الماراكاس: (Maracas) أو (Shakers)

آلة إيقاعية ذات أصل كوبي، تستخدم عادة في فرق الرقص، عبارة عن قطعتين كرويتين مجوفتين تملآن بحبوب صغيرة تعطي عند هزها صوت الخشخشة المميز، وهي آلة إيقاعية غير منغمة تستخدم في المقطوعات الحديثة ذات الطابع الراقص، استخدمها لامبيرت في موسيقا باليه (خريطة البروج — Horoscopes).

الكلافيس: (Claves)

آلة إيقاعية غير منغمة ذات أصل أمريكي لاتيني، عبارة عن قضيبين متماثلين من خشب الأبنوس الصلب الرنان، تضربان إحداهما بالأخرى لإصدار الصوت.

البنغز: (Bongos)

آلة من أصل أمريكي لاتيني، عبارة عن طبلتين صغيرتين متجاورتين إحداهما أكبر من الأخرى بقليل، يُشد الجلد على أحد وجهيهما ويُضرب عليهما مباشرة باليد.

البلوك: (Temple Block)

وهي عبارة عن علب خشبية صغيرة على شكل رأس آدمي متدرجة الأحجام ومفترّغة من الداخل، منشؤها شرق أسوي، وتسمى أحياناً بطبلة المعبد الكورية، يُضرب عليها بعصوين صغيرتين، استخدمها المؤلف الأمريكي مورتون غولد (M. Could) في مؤلفه فالسات فيلهارمونيك Philharmonic ((Waltzes).

الكوبيل: (Cow Bell)

ومعناها (جرس البقر)، وهو جرس يُطرق عليه بوساطة عصا صغيرة خفيفة عُرف في موسيقا الجاز وموسيقا رعاة البقر في الغرب الأمريكي (Western Music).

الصفارات: (Whistle)

وهي بعدة نماذج لها مبسم شبيه بمبسم الريكورد و ذات قصبه تعمل كمزلاج الترومبون لتغيير الطبقة.

آلة الريح: (Wind Machine)

وسميت هكذا لأنها تُصدر أصوات الرياح، استخدمها ريتشارد شتراوس في قصيدته السيمفونية (دون كيخوته Don Quixote) لإعطاء أصوات طواحين الهواء، كما استخدمها كل من رافيل في باليه (دافنيس وكلويه Daphnis et Chloé) وفون ويليامز في سيمفونية القطب الجنوبي (Sinfonia Antartica).

وكما ذكرنا سابقاً فألات المؤثرات الصوتية كثيرة جداً ومتعددة، نذكر منها أيضاً: (Sistrum = الشخاليل)، (Temple block = الجماجم)، (Guiro = السنانة)، (Conga، طبلتين متجاورتين متطاولتين)، (Sleigh Bells = أجراس العربة)، (Rattle = المخشخشة)، (whip = السوط أو الكرباج)،

= Indian Drum) ، (الطبل الصيني = Chinese Tom tom)
الطبل الهندي).... وغيرها.

المراجع

(ANATOMY OF THE ORCHESTRA) Norman
Del Mare - University of California Press (
Berkeley and Los Angeles 1981.

(COMPOSING MUSIC) William Russo – THE
UNIVERSITY OF CHICAGO PRESS.Chicago
and London 1983.

(FUNDAMENTALS OF MUSICAL
ACOUSTICS) Arthur H.Benade – DOVER
PUBLICATIONS, INC. New York.1990.

(MUSICAL INSTRUMENTS OF THE
WORLD) An Illustrated Encyclopedia by the
Diagram Group – Sterling Publishing Co., Inc.
New York.1997.

DICTIONARY OF MUSIC TERMS. Ahmed
Bayoumi . Ministry of Culture National Cultural
Center – Cairo Opera House. 1992.

علم الآلات الموسيقية. تأليف الدكتور محمود أحمد الحفني - الهيئة
المصرية العامة للكتاب 1987. دعوة إلى الموسيقى). تأليف د.
يوسف السيسي - مجلة (عالم المعرفة) الكويتية العدد 46.

م س ر د

بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»

منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2009

❖ دراسات وأبحاث

- ❑ الدور الكبير لمحمد القصـبجي 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 و4/1993.
- ❑ ليست والبيانو: أني سيراداريان؛ العدد 3 و4/1993.
- ❑ مخطوط عربي في تدوين الموسيقى — شمس الدين الصيداوي
الدمشقي: د. بشير العضيبي؛ العدد 5/1994.
- ❑ جمال عبد الرحيم - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 6/1994.

- ✧ موتسارت ودابونتي — سيمياء سماوية: باتريك تشير نوفيتش،
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 عباقرة الموسيقا العالمية وآخر أنفاسهم
الزكية: بشير نطفجي؛ العدد 1998/17.
- ✧ إحياء العود الشرقي (1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر
القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل
بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/15.
- ✧ إحياء العود الشرقي (2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين
حيدر، تجربة معهد الموسيقا ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد
1997/16.
- ✧ إحياء العود الشرقي (3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير):
د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- ✧ إحياء العود الشرقي (4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد
1998/18.
- ✧ إحياء العود الشرقي (5)، منير بشير — 1: د. نبيل اللّو؛ العدد
1999/19.
- ✧ إحياء العود الشرقي (6)، منير بشير — 2: د. نبيل اللّو؛ العدد
1999/20.
- ✧ إحياء العود الشرقي (7)، منير بشير — 3: د. نبيل اللّو؛ العدد
1999/21.
- ✧ إحياء العود الشرقي (8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل
اللّو؛ العدد 2000/23.

-
- ✧ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✧ كيف تُحلل الموسيقى: سيغmond سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- ✧ المتنبى 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 الموسيقى العربية، د. نبيل اللو، العدد 29 / 2003.
- ✧ الموشحات الأندلسية في الأندلس، د. سهيل الملاذي، العدد 31 / 2004.
- ✧ الموسيقى هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت - تواتي، ترجمة أني سيراداريان، العدد 31 / 2004.
- ✧ الموسيقى كأداة سياسية، زينة العظمة، العدد 32 / 2004.
- ✧ بيتهوفن في حياته العاطفية، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 32 / 2004.
- ✧ راهن الموسيقى العربية وتحديات العصر، أ.د. محمود قطاط، العدد 33 / 2004.
- ✧ التأليف الموسيقي العربي المعاصر، د. محمد الماجري، العدد 33 / 2004.
- ✧ تأثير الموسيقى العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شوره، العدد 33 / 2004.
- ✧ الفيديو كليب وتكنولوجيا الأغنية ، ياسر المالح، العدد 33 / 2004.
-

-
-
- ✧ 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 الموسيقا 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 الموسيقا العربية، د. محمد القرني،
العدد 2006/39.
- ✧ آلة الكمان ودورها في الموسيقا اللبنانية والعربية، الأب يوسف
طنوس، العدد 2006/39.
- ✧ سقوط المفردات الموسيقية العربية (المقامات)، د. فتحي
الخميسي، العدد 2006/40.
- ✧ قراءة غنائية في مقدمة ابن خلدون، د. سهيل الملاذي، العدد
2006/40.
- ✧ التثاقف الموسيقي العربي التركي، د. فيكتور سحاب، العدد
2006/40.
-
-

-
-
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي، يحيى الجابري، العدد
2006/41.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي(2)، يحيى الجابري، العدد
2007/42.
- ✧ التانجو والغناء العربي ياسر المالح، العدد 2007/42.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي(3)، يحيى الجابري، العدد
2007/42.
- ✧ الفالس والغناء العربي، ياسر المالح، العدد 2007/43.
- ✧ الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية، يوسف
طنوس، العدد 2007/43.
- ✧ أغنية الطفل العربية، د. عبد العزيز بن عبد الجليل، العدد
2007/44.
- ✧ النواحي الموسيقية والغنائية في الشعر العربي، د. سهيل
الملاذني، 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 الموسيقى العربية، د. يوسف طنوس، العدد
2008/46.
- ✧ آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، د. عبد الحميد المعيني،
العدد 2008/46.
- ✧ الموسيقى 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.
- ✧ البرون دير لانجي، محمد الأسعد قريعة، العدد 2009/50.
- ✧ الشعر القديم وآلات النفخ التراثية، عبد الحميد المعيني، العدد 2009/50.
- ✧ الموسيقى في العصر الأموي، صميم الشريف، العدد 2009/50.
- ✧ الإبداع والأغنية العربية، صميم الشريف، العدد 2009/51.
- ✧ الموال تراث وارتجال: وديع الصافي نموذجاً، د. يوسف طنوس، العدد 2009/51.
- ✧ الفلسفة والأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 2009/51.
- ✧ المستمع الموهوب، آ. كوبلاند، ترجمة أبية الحمزاوي، العدد 2009/51.
- ✧ الأغنية ودور المسرح، صميم الشريف، العدد 2009/52.
- ✧ الطقطوقة، ياسر المالح، العدد 2009/52.
- ✧ تأملات في غير وقتها، إدوارد سعيد، ترجمة أبان الزركلي، العدد 2009/52.
- ✧ ندوة حول الشيخ على الدرويش، د. محمود قطاط، العدد 2009/53.
- ✧ بيتهوفن وشوبرت وشوبان... إلخ وتشويه حياة الأعلام في السينما، صميم الشريف، العدد 2009/53.
- ✧ الموسيقى تريح الروح وتساعد في شفاء أمراض الجسد، ترجمة وإعداد أمل خضركي، العدد 2009/53.
- ✧ أغاني الغربية والعودة، ياسر المالح، العدد 2009/53.
- ❖ أعلام
- ✧ بيير مونتو في ذكراه الثلاثين – فرنسا، رفعت بنيان، العدد 7 و 1994/8.
- ✧ هنري بورسيل، أني سيراداريان، العدد 1995/10.
- ✧ 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 1998/18.
- ✠ في ذكرى المعلم هنري شيرينغ: ترجمة ديالى حنانا، العدد 1999/19.
- ✠ مذكرات جورج شولتي: أني سيراداريان، العدد 1999/20.
- ✠ 1999، عام مشهود يصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقى العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس: بشير نطفجي، العدد 1999/21.
- ✠ الراهب الفرنسيكاني الشيطاني (جوسيبه تارتيني)؛ روك كلوبشيش، ترجمة ديالى حنانا، العدد 2002/26.
- ✠ ابن سريج، خليل البيطار، العدد 28 / 2003.
- ✠ رجل خلف التمارين «أوتاكار سيفتشيك» ترجمة محمد حنانا، العدد 2003/28.
- ✠ ابن محرز «صناج الحواضر»، خليل البيطار، العدد 29 / 2003.
- ✠ الغريص فادن 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 جوليفيه، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرايبي، العدد
2006/39.
✧ علوية المغني الحاذق والعاظف 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
الشرايبي، العدد 2007/42.
✧ من أعلام الغناء العربي، فليح وعطرد، خليل البيطار، العدد
2007/43.
✧ من أعلام الملحنين العرب، حليم الرومي، د. نبيل اللو، العدد
2007/43.
✧ إدوارد غريغ، ترجمة وإعداد ديالى حنانا، العدد 2007/43.
✧ إدوارد غريغ والأغنية، أبان الزركلي، العدد 2007/43.
✧ محمد عبد الكريم أمير البزق، أحمد بوبس، العدد 2007/44.
✧ يحيى السعودي، حسين نازك، العدد 2007/44.
✧ محمد القصبجي، خليل البيطار، العدد 2007/45.
✧ جان سيبيليوس، ترجمة وإعداد ديالى حنانا، العدد 2007/45.
✧ جان سيبيليوس المعجزة الفنلندية، د. واهي سفريان، العدد
2007/45.
✧ محمد محسن، أحمد بوبس، العدد 2007/45.
✧ كميل شامبير، أحمد بوبس، العدد 2008/46.
✧ رياض السنباطي، خليل البيطار، العدد 2008/46.
-

-
-
- ✧ نيقولاى ريمسكى — كورساكوف، ترجمة وإعداد ديالى حنانا،
العدد 2008/47.
- ✧ سامى الشوا ... أمير الكمان، أحمد بوبس، العدد 2008/47.
- ✧ فيروز درة الغناء والمسرح الرحباني، رامى درويش، العدد
2008/48.
- ✧ علي الدرويـش، أحمد بوبس، العدد 2008/48.
- ✧ ج. بوتشيني، ترجمة وإعداد ديالى حنانا، العدد 2008/48.
- ✧ الموسيقار الإيطالي ج. بوتشيني، ترجمة وإعداد د. كمال فوزي
الشرابي، العدد 2008/48.
- ✧ رواد الموسيقى التراثية الدمشقية، إلهام أبو السعود، العدد
2008/49.
- ✧ ابن عائشة، خليل البيطار، العدد 2008/49.
- ✧ وداعاً بافاروتي، ترجمة وإعداد د. كمال فوزي الشرابي، العدد
2008/49.
- ✧ موتسارت الذي لا يشيخ، ل. بيرنشتاين، ترجمة ريما سكر،
العدد 2008/49.
- ✧ توفيع الصباغ، أحمد بوبس، العدد 2009/50.
- ✧ رودولف ديرلانجي، أحمد بوبس، العدد 2009/51.
- ✧ أسمهان في مراحلها الفنية، أحمد بوبس، العدد 2009/53.
- ✧ فيليكس مندلسون، محمد حنانا، العدد 2009/53.

❖ ملفات

- ✧ سيد درويش، العدد 1993/1.
- ✧ فولغانغ أماديوس موتسارت، العدد 1993/1.
- ✧ بيتر ايليتش تشايكوفسكى، العدد 1993/2.
- ✧ البيانو، العدد 3 – 1994/4.
- ✧ موسيقا السينما، العدد 1994/5.
- ✧ قيادة الأوركسترا، العدد 1994/6.
- ✧ ريتشارد شتراوس، العدد 7 – 1994/8.

-
- ✧ حول العرض الأوبرالي الأول في سوريا : دايدو واينياس،
العدد 1995/10.
- ✧ فرانز شوبرت، العدد 1996/11.
- ✧ مانويل دي فايلا، العدد 1996/14.
- ✧ أوبرات ريتشارد فاغنر، العدد 15 – 1997/16.
- ✧ يوهان براهمز، العدد 1997/16.
- ✧ كلود ديبوسي، العدد 1999/20.
- ✧ فريديك شوبان، العدد 2000/22.
- ✧ ي . مينهوهين، العدد 2000/23.
- ✧ يوهان سيباستيان باخ، العدد 2001/24.
- ✧ موسيقا الفترة السوفيتية في روسيا، العدد 2001/25.
- ✧ جوسيبه فيردي، العدد 2002/26.
- ✧ ايغور سترافينسكي، العدد 2002/27.
- ✧ لودفيغ فان بيتهوفن، العدد 2003 / 28.
- ✧ سيرغيه بروكوفيف، العدد 2003 / 29.
- ✧ ياشا هايفتس، العدد 2003 / 30.
- ✧ ديمتري شوستاكوفيتش: العدد 2005/34
- ✧ المغنون المخصيون (Castrati): ترجمة سهير الأتاسي، العدد
2005/35
- ✧ ريتشارد فاغنر ، العدد 2005/36
- ✧ بابلو كازالس، جان – ميشيل مولكو، ريمي لويس، ترجمة
أني سيراداريان، العدد 2005/37
- ✧ بيلا بارتوك، العدد 2006/38.
- ✧ جولة موسيقية حول العالم بأقلام أوروبية، 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 13/1996.
- ✧ ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 15/1997.
- ✧ ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 16/1997.
- ✧ كونشيراتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضة
أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 19/1999.
- ✧ كونشيراتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر،
ترجمة حسان موازيني؛ العدد 20/1999.
- ✧ كونشيراتات الكمان (3): سيبيلوس؛ الأكثر تحليلاً أن صوفي
موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 21/1999.
- ✧ كونشيراتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي
موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 23/2000.
- ✧ أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 23/2000.
- ✧ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد
23/2000.
- ✧ أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسي:
فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة أني سراداريان؛ العدد
3 و 4/1993.
- ✧ الكواكب — متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛
العدد 3 و 4/1993.
- ✧ هل ألف بيتهوفن « السيمفونية العاشرة إيننا »؟: خضر جنيد؛
العدد 3 و 4/1993.
- ✧ موسيقا أفلام والت ديزني: ن. سيمسولو، ترجمة مازن
المغربي؛ العدد 5/1994.
- ✧ موتسارت ودابونتي — أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛
العدد 9/1995.
- ✧ أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية: عماد مصطفى؛ العدد
10/1995.

- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، تحليل سوناتا فالدشتاين
لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 12/1996.
- ✧ 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 غوسبيي فيردي: بشير نطفجي؛ العدد
1999/21.
- ✧ أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✧ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد
2000/23.
- ✧ كونشرتات الكمان (5)؛ أن صوفي مورتر، ترجمة حسان
موازيني، العدد 25/2001.
- ✧ أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25،
2001.
- ✧ كارمينا بورانا لـ كارل أورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس
جلال، العدد 25، 2001.
- ✧ كونشرتات الكمان (6)؛ أن 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 36 / 2005.
- ✠ أوبرا زيغفريد، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 36 / 2005.
- ✠ أوبرا غروب الآلهة، للمؤلف ريتشارد فاغنر، ترجمة محمد حنانا، العدد 36 / 2005.
- ✠ أوبرا حفلة رقص تنكرية للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 37 / 2005.
-

-
-
- ✧ أوبرا قلعة ذي الحية الزرقاء للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي
سفرين، العدد 2006/38
- ✧ بأليه الأمير الخشبي للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي سفرين،
العدد 2006/38
- ✧ المندرين العجيب (تمثيلية إيمائية راقصة) للمؤلف ب. بارتوك،
إعداد واهي سفرين، العدد 2006/38
- ✧ أوبرا لوتشيا دي لامير مور 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 بيترو ماسكاني، 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.
- ✧ إضافات تفسيرية لـ نيتشه حول أوبرا كارمن، ترجمة كمال فوزي
شرابي، العدد 2009/50.
- ✧ من قصص الباليهات، ترجمة وإعداد محمد حنانا، العدد
2009/50.
- ✧ من قصص الباليهات، ترجمة وإعداد محمد حنانا، العدد
2009/51.
- ✧ من قصص الباليهات، ترجمة وإعداد محمد حنانا، العدد
-
-

-
-
- 2009/52.
✧ أنشودة الأرض لماهلر، ترجمة أمل خضركي، العدد 2009/52.
✧ من قصص الباليهات، ترجمة وإعداد محمد حنانا، العدد 2009/53.
✧ السيمفونية الخيالية وهاولد في إيطاليا — بيرليوز، ترجمة أبية الحمزاوي، العدد 2009/53.
✧ أوبرا تريستان وإيزولده — فاغنر، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 2009/50.
✧ أوبرا المهرجون — ر. ليونكا فالو، ترجمة ريماسكر، العدد 2009/51.
✧ أوبرا جيانى سكيكي — بوتشيني، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 2009/52.
✧ أوبرا قوة القدر لـ فيردي، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 2009/53.

❖ 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 الموسيقى فرانسيس بالكونتيسة ماري داغو، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، 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 هانسلييك، الفصل الثالث، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2007/45
- ✧ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسلييك، الفصل الرابع، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/46
- ✧ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسلييك، الفصل الخامس، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/47
- ✧ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسلييك، الفصل السادس، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/48
- ✧ الجميل في فن النغم، إدوارد هانسلييك، الفصل السابع، ترجمة د.
غزوان الزركلي، العدد 2008/49
- ✧ الموسيقى على الحدود – إدوار سعيد، د. عبد النبي اصطيف، العدد
2008/49
- ✧ موتسارت في كتاب سولومون، إدوار سعيد، ترجمة أبان
الزركلي، العدد 2009/51
- ✧ الصوت والزمن، د. غزوان الزركلي، العدد 2009/52
- ✧ الصوت والزمن، د. غزوان الزركلي، العدد 2009/53

❖ 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 9/1995.
- ✧ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 9/1995.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية — شكل التنويع: أ. كوبلاندا، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 10/1995.
- ✧ أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 10/1995.
- ✧ الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 10/1995.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: أ. كوبلاندا، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 11/1996.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: أ. كوبلاندا، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 12/1996.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: أ. كوبلاندا، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 13/1996.
- ✧ الأوبرا والدراما الموسيقية: أ. كوبلاندا، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 14/1996.
- ✧ كيف تُحلل الموسيقى: سيغmond سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 13/1996.
- ✧ لعب وأغاني الأطفال العراقية: حسين قدوري؛ العدد 14/1996.
- ✧ الأغنية العربية: الكلمة — الموسيقى — الأداء د. وليد غلمية؛ العدد 19/1999.
- ✧ الموسيقى الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 19/1999.
- ✧ الأغنية العربية: هاشم قاسم؛ العدد 20/1999.
- ✧ رد وتعقيب وتصويب... إحياء العود الشرقي؛ تجربة معهد الموسيقى ببغداد: باسم حنا بطرس؛ العدد 20/1999.
- ✧ باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا، إعداد خضر جنيد، العدد 24، 2001.
- ✧ الثارتويلا، بابلوغالونس، ترجمة أني سيراداريان، العدد
-

2004/33

- ✧ الموال، ياسر المالح، العدد 2006/39.
- ✧ ليالٍ في حدائق اسبانيا للمؤلف م. دي فايا، د. غزوان الزركلي، العدد 2006/39.

❖ تيارات

- ✧ التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- ✧ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 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.
- ✧ الموسيقى 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 الموسيقى الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- ✧ مستقبل الموسيقى العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 1995/9.
- ✧ مستقبل الموسيقى العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عريبي؛ العدد 1995/9.
- ✧ السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 9 و 1995/10.
- ✧ الإبداع العربي في الموسيقى العالمية: توفيق الباشا؛ العدد

1995/10.

✧ عالمية الموسيقى 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 فاي، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد

1996/14.

✧ الرومانتيكية في الموسيقى، ليونارد بيرنشتاين، ترجمة ديايلى

حنانا، العدد 2007/44.

✧ الموسيقى المعاصرة والجمهور، ترجمة زينة العظمة، العدد

2008/47

❖ نظريات

✧ واقع سلالم الموسيقى 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 الأوغاريثية — 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 و 1993/4.
- ✧ 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.
- ✧ الجناك والجنكية: د. عبد الحميد حمام؛ العدد 1995/9.
- ✧ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجيف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ 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 كريس؛ العدد 2000/23.
- ✧ تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد 2000/23.
- ✧ باخ؛ الأورغن آلة القدر، جورج غيبيار، 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.

✧ دراسة في تطور آلات الأوركسترا السيمفونية، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 51/ 2009.

✧ دراسة في تطور آلات النفخ الخشبية الأوركسترالية، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 52/ 2009.

✧ دراسة في تطور آلات النفخ النحاسية الأوركسترالية، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 53/ 2009.

❖ تربية

✧ حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1/ 1993.

✧ متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد 1/ 1993.

✧ 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.

✧ الموسيقا 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 1997/16.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 1998/17.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 1998/18.
- ✧ أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (6): نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 1999/20.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 1999/21.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 2000/23.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورث نابوتي، العدد 25، 2001.
- ✧ تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة؛ نورث نابوتي، العدد 26، 2002.
- ✧ إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس؛ د. محمد عزيز شاكر ظاظا، العدد 27 / 2002.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تعلم القراءة الموسيقية، نورث نابوتي، العدد 28 / 2003.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تحفيز القدرات عند الأطفال، نورث نابوتي، العدد 29 / 2003.
- ✧ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الأولى)، د. نبيل اللو، العدد 30 / 2003.
- ✧ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الثانية)، د.
-

-
- نبيل اللو، العدد 2004/32
- ✧ حالم وآلة كمان ، وليام ستار، ترجمة هنا نور الله، العدد 2004/32
- ✧ الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 2005/34
- ✧ تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال: 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 2006/38.
- ✧ حديث في التربية الموسيقية — الحلقة الثالثة — د. نبيل اللو، العدد 2007/42.
- ✧ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية (الحلقة الأولى)، د. نبيل اللو، العدد 2008/46.
- ✧ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية (الحلقة الثانية أهم مناهج التربية)، د. نبيل اللو، العدد 2008/47.
- ✧ مقدمة تاريخية في التربية الموسيقية (الحلقة الثالثة أهم مناهج التربية)، د. نبيل اللو، العدد 2008/48.
- ✧ حديث في التربية الموسيقية (الحلقة الرابعة) د. نبيل اللو، العدد 2008/49.
- ✧ حديث في التربية الموسيقية (الحلقة الخامسة) د. نبيل اللو، العدد 2009/50.
- ✧ حديث في التربية الموسيقية (الحلقة السادسة) د. نبيل اللو، العدد 2009/51.
- ✧ الاستماع الإبداعي في التربية الموسيقية (الحلقة السابعة) د. نبيل اللو، العدد 2009/52.
- ✧ مفهوم التربية الموسيقية عند اليافعين (الحلقة الثامنة) د. نبيل اللو، العدد 2009/53.
-

❖ تاريخ

- ❏ التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1/1993.
- ❏ الموسيقى العربية والمتوسطة عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 2/1993.
- ❏ زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 4/1993.
- ❏ في تاريخ الموسيقى العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 8/1994.
- ❏ الموسيقى عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد 7 و 8/1994.
- ❏ فلسفة الموسيقى والغناء عند التوحيدي: عزت السيد أحمد؛ العدد 17/1998.
- ❏ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 20/1999.
- ❏ المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول: د. عادل بالكحلة؛ العدد 20/1999.
- ❏ 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 23/2000.
- ❏ عائلة باخ الموسيقية؛ مارك فينيال، ترجمة ديانا جيرودي، العدد 24، 2001.
- ❏ باخ تواريخ كبيرة وأحداث؛ جورج غاد، ترجمة عبد الله موازيني، العدد 24/2001.
- ❏ 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 ليست والموسيقار ريتشارد فاغنز، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2004/33
- ✧ موجز تاريخ الأوبرا، ميلتون كروس، ترجمة ديالى 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 4/1993.
- ✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✧ علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 5/1994.
- ✧ موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 5/1994.
- ✧ الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 5/1994.
- ✧ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و 13/1995.
- ✧ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 13/1996.
- ✧ 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 1/1993.
✧ موسيقا الزنوج وأغانيم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد
1993/2.
✧ الجاز في الموسيقا 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
1996/12.
✧ 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 الموسيقا الغربية — حرف A: ظفر قسوات؛ العدد
1993/1.
✧ معجم الموسيقا الغربية — حرف (1 B): ظفر قسوات؛ العدد
1993/2.
✧ معجم الموسيقا الغربية — حرف (2 B): ظفر قسوات؛ العدد
3 و 4/1993.
✧ معجم الموسيقا الغربية — حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و
1993/4.
✧ معجم الموسيقا الغربية — حرف D: محمد حنانا؛ العدد
1994/5.

-
-
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف E: محمد حنانا؛ العدد
1994/6.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و
1994/8.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و
1994/8.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف H: محمد حنانا؛ العدد
1995/9.
- ❑ 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
 2001، 24.
 ✧ معجم الموسيقى الغربية — حرف (3 S)؛ محمد حنانا، العدد
 2001، 25.
 ✧ 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
 2003 /29.
 ✧ 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 و4.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/3 و4.
- ❑ 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 1994/8.
- ❑ البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- ❑ الموسيقى الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- ❑ من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/16.

-
- ✧ انطباعات عن اليابان: صلحي الوادي؛ العدد 12/1996.
- ✧ كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 12/1996.
- ✧ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 13/1996.
- ✧ كيف تحلل الموسيقا: سيغmond 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 20/1999.
- ✧ الموسيقا كعلاج: فيشاردا داياراتنه راناتونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 23/2000.
- ✧ باخ؛ الموسيقا الغنائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- ✧ باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حسان موازيني، العدد 24، 2001.
- ✧ باخ؛ الأسلوب الشمولي، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة آني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- ✧ قيل في باخ؛ إعداد مازن مغربي، العدد 24، 2002.
- ✧ بيكاسو والموسيقا؛ أوليفين بيرتاجيه، ترجمة فادية مراد، العدد 25/2001.
- ✧ 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 27/2002.
- ✧ 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.
- ❏ الأناشيد الوطنية، ياسر المالح، العدد 50 / 2009.
- ❏ تحليل السيمفونية التاسعة لـ دفورجاك، ترجمة ريما سكر، العدد 50 / 2009.
- ❏ خواطر عن الأغنية الوطنية، د. غزوان الزركلي؛ العدد 51 / 2009.
- ❏ الأغنية العربية... أمس واليوم، نصر الدين البحرة، العدد 53 / 2009.

❖ تقنيات

- ❏ ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1 / 1993.
- ❏ حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1 / 1993.
- ❏ تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1 / 1993.
- ❏ تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1 / 1993.
- ❏ ديترخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس ببيون، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 2 / 1993.
- ❏ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتیان: 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 آلجنا — التينور الشعاري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 5 / 1994.

-
- ✠ كلاوديو أبادو — روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- ✠ قائد الأوركسترا — موقع ومهام: د. واهي سفرينان؛ العدد 1994/6.
- ✠ أسرار قائد الأوركسترا — ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/6.
- ✠ الإعداد الموسيقي — وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.
- ✠ هربرت فون كارايان — قائد أوركسترا القرن العشرين: أني سيراداريان؛ العدد 1994/6.
- ✠ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و1994/8.
- ✠ فرانك بيتر زيمرمان — الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- ✠ فاليري جيرجيف — قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.
- ✠ 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 فى 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 الأوركستراي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (8) الهارموني في الوترية: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (9) الهارموني في الخشبيات: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 2000/23.
- ✧ غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- ✧ الصورة الصوتية: أ. 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 كريس؛ العدد 2000/23.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركستراي (10)؛ ريمسكي — كورسكوف، ترجمة باسل داوود، العدد 2001/25
- ✧ نهاية التسلسلية؛ زينة العظمة، العدد 2002/26.
- ✧ التقاسيم بين الإبداع والارتجال، د. نبيل شورة، العدد 2002/27.
- ✧ تقاسيم آلة القانون بين التقليدي والمستحدث، د. أمل جمال الدين محمد عياد، العدد 2005/35.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007/42.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007/43.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007 /44.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007 /45.
- ✧ التوزيع الأوركستراي، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2008 /47.
- ✧ الأوركسترا السيمفونية، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2009/50.
- ✧ كليفورد كورزون يروي، ترجمة أبيية الحمزاوي، العدد 2009/52.
-

❖ 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.
- ❑ ديترخ 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 9/1995.
- ✧ د. سمحة الخولي — علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 10/1995.
- ✧ جيدون كريم — كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 10/1995.
- ✧ بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 11/1996.
- ✧ ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس ببيون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 11/1996.
- ✧ مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 12/1996.
- ✧ جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 13/1996.
- ✧ غلاس ومانوري: تأليف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 16/1997.
- ✧ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 21/1999.
- ✧ مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 24/2001.
- ✧ مقابلة مع المغنية رينيه فليمنغ؛ جورج غاد، ترجمة يمام بشور، العدد 25/2001.
- ✧ نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات، العدد 26/2002.
- ✧ حفل سيبقى في الذاكرة، مقابلة مع عازف البيانو غزوان الزركلي، العدد 35/2005.
- ✧ حوار مع عازفة البيانو شادن اليافي، العدد 48/2008.
- ✧ الموسيقى والسينما (مقابلة مع تاركوفسكي)، ترجمة يونس كامل ديب، العدد 52/2009.
-

-
-
- ❏ حوار مع مغنية السوبرانو لبانة القنطار، العدد 2009/53.
❖ أمسيات
- ❏ حول أداء جوقة الفرحة الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد
1993/2.
- ❏ الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد
1993/2.
- ❏ انطباعات عن كريم: صليحي 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 متأققة: سلمى قصاب حسن؛ العدد
1998/17.
- ✧ الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين:
حسان طه؛ العدد 1998/18.
- ✧ تجربة جديدة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/18.
- ✧ مجموعة وحيد القرن: نبيلة أبو الشامات، العدد 1998/18.
- ✧ الأوركسترا السيمفونية الوطنية في لوس أنجلس: إعداد حسان
طه؛ العدد 1999/19.
- ✧ فرقة جوشيو — يو شيواوكا — فونا اليابانية للطبول: إعداد
نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- ✧ أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: إعداد نبيلة أبو
الشامات؛ العدد 1999/19.
- ✧ ملتقى معاهد الموسيقا لدول البحر الأبيض المتوسط دمشق،
7-12/11/1998: 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 الموسيقا العربية الرابع — القاهرة 1995:
- إلهام أبو السعود؛ العدد 14/1996.
- ✧ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس — القاهرة والإسكندرية 1996:
- إلهام أبو السعود؛ العدد 15/1997.
- ✧ مؤتمر الموسيقا التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي — لاهور/الباكستان 1997:
- سلمى قصاب حسن؛ العدد 15/1997.
- ✧ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس — القاهرة (من 1—10/10/1997)، الإسكندرية (من 12—14/10/1998):
- إلهام أبو السعود؛ العدد 17/1998.
- ✧ مؤتمر ومهرجان الموسيقا 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 للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 23/2000.
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية السابع عشر — إعداد إلهام أبو السعود؛ العدد 51/2009.

❖ مسابقات

- ✧ مسابقة نلسن في العزف على الكمان — أودينس 1992: هيدر كورسباور، ترجمة أبيية حمزاوي؛ العدد 1/1993.
- ✧ مسابقة رخمانيوف للبيانو — موسكو 1993: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2/1993.
- ✧ حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة — موسكو 1994: ديالى حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ 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 23/2000.

❖ مهرجانات

- ✧ مهرجان اكسبو الموسيقي 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 1998/17.
- ✧ قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق،
العدد 1999/19.
- ✧ المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان من 9/28 إلى
1998/10/3: إعداد إلهام أبو السعود، العدد 1999/19.
- ✧ 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-

❖ 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 9/1995.
❖ من مؤلفات حسين نازك للأطفال، العدد 10/1995.
❖ سيرينادا لـ فرانز شوبرت، العدد 11/1996.
❖ من موسيقا الجاز (سكسوفون)، العدد 12/1996.
❖ من موسيقا عبد الرحمن الخطيب، العدد 13/1996.
❖ سبع أغنيات شعبية إسبانية، العدد 14/1996.
❖ مقطوعة تشارداش لـ ف. مونتي وهي لآلة الكمان مع البيانو،
العدد 15/1997.
❖ رقصات هنغارية لـ براهمز وهي لآلة البيانو، العدد 16/1997.
❖ مقطوعات من المسرحية الغنائية «آني»، العدد 17/1998.
❖ من موسيقا منير بشير، العدد 19/1999.
❖ التمهيد والفصل الأول من النص الكامل لأوبرا
بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 20/1999.
❖ النص الكامل للفصلين الثاني والثالث لأوبرا
بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 21/1999.
❖ 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 أوركسترا 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.
- ✧ أريا للمؤلف ج. ب. بيرغوليزي لآلة الكمان مع مرافقة البيانو، العدد 2006/40.
- ✧ مقطوعتا تانغو للمؤلف أستور بيازولا، العدد 2007 / 42.
- ✧ جدول بأعمال الفنان حلیم الرومي، العدد 2007 / 43.
- ✧ مدونات بعض الأناشيد الوطنية، العدد 2009 / 50.
- ✧ مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية، منذ عام 1993 حتى عام نهاية عام 2008.

❖ نشاطات

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