



# الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة  
الهيئة العامة السورية للكتاب

# الحياة الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد /2011/58	رئيس مجلس الإدارة وزير الثقافة الدكتور رياض عصمت
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 رئيس التحرير محمد حنانا
المعلومات والآراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة تنشر المواد حسب مستلزمات العدد يفضل إرسال المواد مطبوعة على الكمبيوتر	أمين التحرير د. نبيل اللو هيئة التحرير د. غزوان الزركلي إلهام أبو السعود الإخراج الفني محمد نور الدين البزم
سعر العدد : 60 ليرة سورية	

---

---

المحتويات

رئيس التحرير

■ كلمة العدد

6

■ تربية

– الحفلات الأكاديمية والحفلات العامة : مفهوم وأثر  
أ. د. نبيل اللو

8

■ دراسات مُحَكِّمة

– مظاهر التشنج وأسبابه عند العزف على آلة البيانو بأسلوب  
خاطئ

18

د. سحر ملحم

■ دراسات وأبحاث

– مجالى الطبيعة فى الأغنية العربية  
ياسر المالح

59

– أخلاقية القوة ، ج. و. ن. ساليان  
ترجمة : أبان الزركلى

78

---

---

– موسيقا البرنامج

محمد خانانا

88

■ أعلام

– فريد الأطرش ... حياته ومواقفه  
نصر الدين البحرة

128

– نوري إسكندر، الباحث في الموسيقا السورية القديمة  
أحمد بوبس

148

■ تذوق

– وقفة مع محمد عبد الوهاب وقراءة في أوراقه الخاصة جداً  
صميم الشريف

155

■ أعمال

– فن التكريم ، نشر أعمال المؤلف السوري ضياء السكري  
د. غزوان الزركلي

174

■ معجم

– معجم الباليه حرف C (القسم الثاني)

إعداد : د. واهي سفرين

183

■ ملحق

## كلمة العدد

في حين ركزت الكلاسيكية على التقنية والشكل لغاية فنية بحتة، ركزت الرومانتيكية على المضمون، وتجاوزت في كثير من الأحيان الشكل الكلاسيكي الصارم. وقد ازدهرت، في الحقبة الرومانتيكية، موسيقا البرنامج «Programme Music»، فقد حرص المؤلفون الرومانتيكيون على أن يضعوا المستمع أمام تجربة محددة بدلاً من الجلوس أمام الموسيقيين للاستماع إلى موسيقا آلية مجردة «Abstract Music» ليس لها دلالات خارج نطاقها. وتجدر الإشارة إلى أن الرومانتيكية ليست من ابتكر موسيقا البرنامج، إذ إن استخدام الموسيقا وسيلة لوصف شيء خارج نطاقها كان أمراً مألوفاً في الفترة الباروكية، ويمكن إيجاد أمثلة كثيرة على موسيقا البرنامج في تلك الفترة، لكنها ازدهرت في الحقبة الرومانتيكية، وظهر ما يُعرف بالقصيدة السيمفونية «Symphonic Poem» بوصفها المثال الأبرز على موسيقا البرنامج.

ويمكن تعريف موسيقا البرنامج بأنها الموسيقا التي تسعى إلى رواية قصة أو إلى تصوير مشاهد طبيعية أو شخصيات وأحداث بوساطة النغمات الموسيقية. ولما كان المستمعون إلى الموسيقا الكلاسيكية يميلون، بوجه عام، إلى إيجاد معانٍ محددة في الموسيقا التي يستمعون إليها، فإن الاهتمام بالموسيقا المبرمجة أمر ضروري، ذلك أنها أسهل على الاستيعاب من الموسيقا المجردة الصرفة، وهي خطوة ضرورية تمهد الطريق أمام المستمع لينطلق إلى ما هو أصعب على الاستماع. زد على ذلك أن الأعمال

---

---

الموسيقية التي كتبت وفق برنامج ما كثيرة جداً تكاد لا تحصى. وهذا يوفر للمستمع عالماً طافحاً بالخيارات. وهنا يتوجب على المستمع الاطلاع مسبقاً على المحتوى السردي أو الشعري للقوائد السيمفونية أو للسيمفونيات ذات البرنامج، لأن ذلك يشكل مرحلة ضرورية يمكنه بعدها أن يتجاوز محتواها المحدد الذي أراده المؤلفون لينطلق بمخيلته نحو آفاق يرتضيها لنفسه.

ضمنا عددنا هذا دراسة مسهبة حول موسيقا البرنامج. نأمل أن يردنا دراسات أخرى حول هذا الموضوع لما له من أهمية على صعيد التذوق الموسيقي.

رئيس التحرير

## الحفلات الأكاديمية والحفلات العامة مفهوم وأثر

د. نبيل اللو<sup>(1)</sup>

التعليم الموسيقي نوعان منفصلان كلياً في بعض الحالات ومتقاطعان في حالات أخرى. فتعليم العزف على آلة موسيقية هو تعليم إفرادي حصراً، إذا ما أردنا له شكلاً ومضموناً أكاديمياً، أما

---

<sup>1</sup> - أستاذ في جامعة دمشق

---

التأهيل الموسيقي التاريخي والنظري فهو تعليم جماعي. تختص المدرسة في مرحلة التعليم الأساسي بالتعليم الموسيقي الجماعي التاريخي والنظري وبعض التطبيقات الجماعية، كالغناء ضمن جوقات. أما تعليم العزف على آلة موسيقية فتختص به معاهد مهياة لذلك، غرفها صغيرة تتسع لشخصين فيها آلة بيانو عمودي يستقبل فيها المعلم تلميذه. هذا العرض المبسط ضروري لندرك حجم العناء والإنفاق في البنى التحتية وفي الموارد البشرية المؤهلة ليتعلم الأولاد العزف على آلة موسيقية، فضلاً عن أن فترة تعليم العزف هي فترة طويلة نسبياً مدتها من 8 إلى 12 سنة وأحياناً أكثر من ذلك: معهد تعليم الموسيقا للأطفال، الثانوية الموسيقية، المعهد العالي للموسيقا. المرحلة الثانية عندنا غائبة تماماً وهذا خلل تعليمي.

يتقاطع النوعان اللذان ذكرناهما في التطبيقات العملية لتصبح جماعية في العزف الجماعي وفي الغناء الجماعي، ومن ثم عندما يتلقى العازفون علومهم الموسيقية النظرية جماعة أيضاً. هذه النتائج هي التي تشكل مادة حفلات المعاهد، عموماً يُظهر الطلبة فيها لأساتذتهم معارفهم التي اكتسبوها في العزف إلى جانب علومهم النظرية، ويطلع جمهور هذه الحفلات على ثمار وحصيلة التعلم في المعهد، وعلى المواهب الشابة المنخرطة فيه. من هنا كان دور حفلات المعاهد هاماً للمتعلمين ولجمهورهم من أساتذتهم وأهاليهم وزملائهم، وللجمهور المتتبع للحركة الفنية الشبابية خلال مراحل تأهيلها. ومن هنا أيضاً تبرز أهمية دور تشكيل الفرق الموسيقية في المعاهد ليتعلم فيها الطلبة العزف الجماعي مع أقرانهم ضمن عتاد الأوركسترا، ويُظهر المعهد من خلالها مواهب طلابه ويدلل على مستوى التعليم فيه.

ولغياب هذه الرؤية التربوية الأكاديمية، ما تزال الحفلات تقدم في المعاهد ضمن إطار ترفيهي فني وليس ضمن الإطار العلمي التربوي، إذ ليس بالضرورة أن يتعلم الطلبة عزف ما يرضي أو

---

يستهووي الجمهور، وهو عندنا في المجمل ما زال جمهوراً مستمتعاً مبتدئاً لم تنضج ذائقتة الفنية بعد وليس مستعداً لسماع أعمال صعبة، أو أعمال عمقها بين سطورها وفي طريقة كتابتها وتوزيعها، أعمال على الطلبة تعلمها وفق جدول أكاديمي تعليمي زمني ثم عزفها أمام جمهور. قلنا إنه جمهور خاص يعرف أنه يرتاد حفلات طلبة المعهد العالي للموسيقا وبالتالي هو مهياً ويعرف أنه سيستمع إلى أعمال ليست بالضرورة، وهي حتماً ليست من أعمال الجمهور العريض التي تعزف اليوم وتكرر تزلفاً لجمهور لم يطلب من أحد أن يتزلف له فنياً.

نادرات الأعمال وأصعبها وأبعدها عن أذواق العامة اضطلعت بعزفها وتقديمها فرق المعاهد العليا للموسيقا في العالم: مادة موسيقية أكاديمية يحتاج سماعها وفهمها إلى أذن خبيرة متمرسة عارفة. هذا كله يجعل من برامج فرق المعاهد الموسيقية في العالم فتوحات فنية لمن يريد أن يمتلك ثقافة موسيقية عالية عميقة. الحفلات العامة تستقطب في كثير من برامجها عندنا وعند غيرنا، وعندنا أكثر بكثير مما عند غيرنا، جمهوراً يحب سماع الموسيقا وأجواءها وطقوس حضورها وبهرجتها. وهو ليس بالضرورة مستمتعاً عارفاً ذواقاً، وإنما يندرج استماعه ضمن خانة العلاقات العامة الثقافية الاجتماعية. في هذه الحفلات تقدم أعمال الجمهور العريض، من تلك التي اعتادت دور الأسطوانات سنوياً، وخصوصاً في الأعياد، طبع مختارات منها بعناوين طنانة مبهجة من قبيل: أشهر مئة عمل موسيقي، أهم السيمفونيات، أهم كونشيرتوات البيانو، أهم مقطوعات الفلوت... إلخ. هذا لا ينفى بالطبع أهميتها وجودتها، وإنما هي أعمال واجهات عرض حتى العامة ملّت من سماعها. والأنكى من ذلك أن كثيراً من هذه الأعمال تُعزف مجتزأة مقتطعة من عملها الأصلي فتأتي مبتورة لا يُعرف لها أرومة ولا أصل، وتدرج على ألسنة الناس والعامة بأسماء وعناوين مغلوطة تدلل على مدى الإساءة للعمل ولصاحبه أولاً،

---

وللثقافة والفن والذائقة العامة ثانياً. أشهر مثال على ذلك الحركة الثانية (بطيئة) من كونشيرتو الغيتار مع الأوركسترا، وعنوانه (أرانخويث) للمؤلف الإسباني خواكين رودريغو. الجملة اللحنية لهذه الحركة، وليس الحركة كلها بالطبع، استخدمها واضعو موسيقا الأفلام العربية في السبعينيات من القرن الماضي، وحُشرت في مسلسلات وتحولت إلى أغنية فرنسية مغناة بعنوان ( Mon amour ) حبيبتى، ووضع لها كلمات لتغنيها فيروز بعنوان (لبيروت)! قلة قليلة تعرفت، بعد أكثر من أربعين سنة على استباحة هذه الجملة اللحنية، أن الجملة مجتزأة من موضوع الحركة الثانية من كونشيرتو أرانخويث لـرودريغو! الأمثلة كثيرة، وبها نعني مضمون مصطلح التزلف للجمهور، هذا الجمهور المتطلع دوماً للجديد العميق المتقن الرفيع المستوى، لكن القائمين على صنع برامج الحفلات، بقصد الاستسهال واستغناء الجمهور والتعالي الأجوف مازالوا يعزفون أسطواناتهم المشروخة دون حياء لضعف أدواتهم وقلة حيلتهم.

بفضل البرامج الموسيقية الأكاديمية في الغرب تعرّف الجمهور العالي الثقافة الذواق على أعمال لو تُرك أمرها للفرق التي ذكرناها لما سمعنا عنها شيئاً، ولظلت حبيسة الأدرج والموسوعات. ونحن هنا لا نروّج لنوع من الحفلات على حساب نوع آخر، ولكننا نقول إن النوعين في عمق احترافيتهما ضروريّين لازمين للحركة الفنية الأكاديمية أولاً والجماهيرية ثانياً، إنما عليهما أن يحافظا على حدود احترافيتهما القصوى في توجُّههما. بهذا تحفظ للطالب تميّزه واهتمامه بما يقدم، وللمؤسسة التعليمية هيبتهام ومكانتها، وللمؤسسات الفنية دورها في الإمتاع ورفع الذائقة. بعد هذا لو تساءلنا: ما الذي يحصل من هذا كله في مضمونه الدقيق؟ الجواب ببساطة لا شيء. فالأوراق مخلوطة تماماً عن قصد وعن غير قصد، وقلة من الجمهور المنتور تعرف ما الذي يجري،

---

والكثرة الغالبة في طريقها لتعرف هذا، إذ بلغ بالمؤسسات حدّ شطط أصبح من العسير إخفاء شمس الحقيقة بغربال!

المؤسسات الفنية كلها وعلى رأسها الموسيقية تعاني عندنا وعند غيرنا، بهوامش مختلفة، غياباً كلياً لإطار نظري عام ناظم للحفلات الموسيقية الأوركستراوية. إذ إن المنتبج المدقق في برامج هذه الأوركسترات يلحظ خلطاً في انتقاء الأعمال وتكراراً فجاً لها في أحيان كثيرة يدلل على سوء إدارة وكسل وترهل في أوصالها. فهل فكرت الأوركسترات عندنا وعند غيرنا من البلدان العربية بأن تختط لنفسها برنامجاً فنياً استراتيجياً تُعرّف فيه جمهور البلاد على موضوع من الموضوعات الموسيقية الهامة؟ كأن تعرّفه مثلاً على مدى عام أو أكثر على تطور تأليف السيمفونية في القرنين السابع عشر والثامن عشر، فترسم له برنامجاً زمنياً تصاعدياً على مدى عشر حفلات تعرّفه فيها على أمهات الأعمال السيمفونية خلال هذين القرنين، يتلمس المستمع من خلالها تطور التأليف في هذا القلب الكلاسيكي الخطير. وينسحب الأمر على قالب الكونشيرتو، والقصيدة السيمفونية وغيرها. قائمة برامج التوعية الشاملة هذه كثيرة لا تتضب، وهي بحد ذاتها برنامج تربوي إجتماعي طموح ينهض بذائقة أمة.

التربية الموسيقية العامة عندنا، ثقافة ضحلةٌ عموماً إذا ما استقصينا ذلك بالوسائل الاستببانية الاستطلاعية الحديثة، وأغلب الظن أن هذا لم يحصل بعد. والمسألة عندنا لها شقان: شق وطني قومي، والآخر عالمي. فلو استقصينا مستوى ثقافتنا الموسيقية المحلية، كي لا نذهب بعيداً، لوجدنا مثلاً أنها تكاد تكون غائبة عند شريحة كبيرة جداً من المجتمع، وأن معرفتها تقتصر في كثير من الأحيان على قلة من المهتمين والمتتبعين كي لا نقول الدارسين، فقد لا يكون لهم حظ في معرفة موسيقيا بلادهم المحلية لأسباب كثيرة. المفاجأة في هذا السياق أن ثقافة مواطننا الموسيقية العربية هي في مجملها غير سورية: مصرية أولاً، ولبنانية ثانياً، وخليجية ثالثاً، وما يأتينا لماماً من شمال إفريقيا العربية من حين إلى آخر

من أغنيات شاعت وانتشرت. ولو سألنا شريحة عمرية يافعة عندنا لهالنا أنهم يعرفون عن مايكل جاكسون وأغنياته وحفلاته أكثر مما يعرفون عن بعض المطربين المحليين. أما سوادهم الأعظم فلا يعرف عن موسيقاه المحلية سوى النذر اليسير. أعمال كثيرة لمؤلفين ومغنين كبار أنجبتهم سورية هم طي النسيان والإهمال. وعندما يتعرف أصحاب الإحساس الرهيف على بعض الأعمال الجميلة لمؤلفين سوريين يُذهلون أنه كان في سورية في نصف القرن الماضي مواهب وإبداعات وملحنون وأصوات وعازفون على هذا المستوى المجلي<sup>(2)</sup>، تؤكد مقولة أن مزامير الحي لا تُطرب!

هذا عن العامة، فماذا عن الخاصة؟ ونعني هنا بالخاصة "أهل الكار" كما كان يُطلق عليهم قديماً، "أهل الصنعة"، الموسيقيون المحترفون ومن هم في طريق الاحتراف، أي طلبة المعاهد. سبق أن أشرنا أن ثقافتهم غربية في غالبها الأعم، وهي ثقافة سطحية جداً عموماً تقتصر على ألف بائيات المعرفة التاريخية الجمالية، إلى جانب معرفة تقنية لا بأس بها عموماً، وجيدة في بعض حالات الموهوبين المجتهدين من الطلبة والعازفين. ومن يمتلكون ثقافة موسيقية جيدة منهم حصّلوها بجهودهم الشخصية واجتهادهم واطلاعهم وقراءاتهم واستماعهم. باختصار هم عصاميو التعلم

<sup>2</sup> - أصدرت (دار الأوبرا السورية) سلاسل تسجيلات نادرة نذكر منها:

سلسلة أعلام الموسيقى والغناء في سورية: (1—2): أمير البزق السوري — محمد عبد الكريم، (3—4): نجيب السراج، (5): عبد السلام سفر، (6): صبحي جارور، (7): عزيز غنام، (8): محمد محسن، (9): سليم سروة، (10—11): أسمهان، (12): رفيق شكري، (13): عمر نقشبندي، (14): مها الجابري، (15): فهد بلان، (16): ماري جبران، (17—26): أمير البزق السوري — محمد عبد الكريم، (27): زكية حمدان، (28): سهيل عرفة، (29—30): علي الدرويش، (31): أبو خليل أحمد القباني، (32): صباح فخري — فاصل اسق العطاش، (33—34): أسمهان، (35): سهيل عرفة — أغاني مسلسل "ساري"، (36—42): نجيب السراج، (43—44): كروان، (45): جميل عويس.

وهم على مقاعد التحصيل الأكاديمي! إن نظرة متفحصة في هذا الشأن في رقعة العالم العربي تعطي نتائج متقاربة في تدنيها تتباين فيما بينها تبايناً طفيفاً: أقلهم أو أكثرهم سوءاً<sup>(3)</sup>. الطفرات الموجودة هنا وهناك هي نتاج مجهودات فردية بحتة، عند أهل الكار وعند الذواقه من غير أهل الصنعة. هذه هي العناوين التي جعلت من حياتنا الموسيقية عموماً، وحتى الأكاديمية، بهرجة خالية من مضمون ثقافي فني حقيقي. رب قائل إنها مرحلة لا بد منها لإطار فني عام لم يشهد ساعده بعد، ونقول مادامت البنى التحتية المؤسساتية موجودة فلنشتغل على الرؤية الاستراتيجية لحركة فنية تأهيلية وإنتاجية أصيلة الفهم والتطبيق، مستلهمين ممن سبقونا منذ زمن بعيد في هذا، واجعلونا لا نخترع العجلة من جديد ولا نغني خارج السرب كما نفعل دوماً وبنشاز!

إن المعرفة الفنية السطحية الضحلة، ولاحظوا أننا لم نستخدم مصطلح (الثقافة الفنية) هنا فهذا عنوان كبير، نقول إن المعرفة الفنية السطحية عند العامة والخاصة على حد سواء، وعند الخاصة تحديداً، هي سبب هذه الضبابية وهذا الخلط وهذه الرداءة المغلفة بالسيلوفان. يقولون: من استفتى عالماً فقد اهتدى وهدى، ومن استفتى جاهلاً فقد ضلّ وأضلّ.

إن غياب البعد التأهيلي النظري الجمالي الفلسفي التاريخي عن المعاهد جعل من الموسيقي الأكاديمي "آلاتياً" بالمعنى الشعبي القديم، إنما آلاتي خواجه يعزف فقط، وبعضهم مجيدون. ولو سألت أحدهم معلومات عن المقطوعة التي يعزفها لحرار في أبجديات معلوماتها! فإذا كان هذا الوضع مقبولاً عموماً في مدارس تعليم العزف على آلات موسيقية للأولاد واليافعين، لأن الهدف الملح هنا هو تعلم العزف على آلة موسيقية، حيث تغطي الناحية العملية

<sup>3</sup> — يخرج عن هذا التقييم مستوى طلبة وأساتذة الموسيقى في تونس، إذ يمتلكون في غالبيتهم مستوى أكاديمياً موسيقياً نظرياً معرفياً رفيعاً لفرنسا الفضل فيه.

---

---

التقنية على الناحية النظرية، فإن الأمر مرفوض كلياً عند طلبة  
المعاهد العليا المفروض فيهم، مع الوقت التعليمي ثم الاحترافي،  
أن يصبحوا حجة في اختصاصهم لا يتركون فيه زيادة لمستزيد.

غياب التشكيلات الآلية الصغيرة التي تندرج ضمن إطار ما  
يُصطلح عليه عموماً بـ "موسيقا الحجرة"، لهو دليل على ضعف  
المستوى الموسيقي التأهيلي في المعاهد لأنها تشكيلات، "تحت  
المجهر"، هي الماء لامتحان الغطّاس، فلا ماء ولا غطّاسون!  
الأوركسترات بمجاميعها ستارة العيوب.

إن تجربة التربية الموسيقية العامة الشاملة تعتمد قبل كل شيء  
على الحس الفني السليم، وعلى المبادرة، وعلى وعي دقائق الواقع  
والمجتمع الذي نعيش فيه، والثقافة الناظمة له، وعلى رؤية  
استراتيجية شاملة تضع منهجاً تربوياً اجتماعياً عاماً عن طريق  
وسائل الإعلام والمراكز الثقافية والمهرجانات والندوات والملتقيات  
والمؤتمرات، ومنهجاً تربوياً مدرسياً وأكاديمياً تخصصياً يخرج  
العازف والمؤلف والموزع والمغني والمؤرخ الموسيقي والناقد  
الموسيقي. يمكن أن نطلق على هذه العملية التأهيلية الشاملة: عملية  
الاستثمار والتوظيف الفني الأمثل للموارد البشرية المتخصصة.  
هذه الرؤية المدعومة ببرنامج هي التي تؤمن الحصانة الفنية  
والسيادة الإبداعية عند الخاصة والعامة على السواء.

إن ما فعلناه في حديثنا الطويل لم يكن سوى اقتراح أفكار  
وُلدت من معاينة الواقع وتلمس نقاط قوته وضعفه وأدواته كأنها  
وغائبها. معاينة لا تقصد النقد بقدر ما تقصد التشخيص: أولى  
مراحل العلاج. رفع مستوى أولادنا في الرياضيات والفيزياء أسهل  
بكثير كبرنامج، من رفع ذائقتهم الفنية، وأقصر نفساً وأرخص كلفةً  
وأكثر "مصادقية" في عيون الكثيرين.

هل يمكن اعتبار حق الطفل في تعلم الموسيقى حقاً ترفياً ضمن  
ظروف عامة صعبة ليصبح حقاً عادياً في ظروف جيدة أو أقل

---

صعوبة، أم هو حق كبقية حقوق التعلّم لا مفاضلة فيه ولا تفضيل؟ ظاهرياً هو حق للجميع، عملياً هو حق للخاصة، لا يمنح بالطبع لهم كامتياز، وإنما تأخذه بعض الخاصة غالباً عن سبق تصميم. أما الحق العام المحقق نظرياً في صفوف المدرسة فهو، على النحو الذي أسلفنا فيه القول، يحتاج إلى من يؤيده ويدعمه لكي يحصل عليه.

لكل زمان معلمون ومناهج. هذا مبدأ أثبتته التجربة العملية في التعليم. المشكلة الحاصلة اليوم بسبب التغيرات السريعة في كل شيء، في عصر أضحت فيه التكنولوجيا تتوالد في أجيال خلال فترة قصيرة، وستصبح مستقبلاً أقصر فأقصر. نقول بسبب هذه التغيرات السريعة الحاصلة خرج المعلمون من زمانهم، وخرجت مناهجهم من زمن بعيد من الزمن العلمي الحقيقي. وهذه مشكلة لا تخص التربية الموسيقية وحدها وإنما هي مشكلة عامة تخص تعليم الاختصاصات كافة في بلداننا. إن ضعف حركة الترجمة لا بل مواتها قياساً إلى الكم الهائل من المعارف التي تُنتج يومياً في شتى مناحي المعرفة، جعلت مواكبتها عندنا أمراً معجزاً. إن نظرة سريعة إلى مضامين ومحتوى مناهج ما يُدرّس في جميع الاختصاصات يعطينا فكرة قاتمة عن الهوة المعرفية بين المكتوب وبين الواقع الحالي! لهذا كله يحتاج الأساتذة دورياً إلى تأهيل مستمر لا غنى عنه لكي يبقى الرجال أبناء زمانهم ودولتهم.

لقد بدأنا أول خطوات ألف ميل دمقرطة تعلّم الفنون وممارستها، والجهود التي بذلت وتبذل، رغم أنها غير كافية، لكنها طيبة تحتاج إلى مراجعة وتقويم وتقويم وتصويب مسار ومواكبة ومتابعة وعصرنة من أن إلى آخر. هي مراحل تعميم الثقافة الفنية، تعميم انفتاح العقل والروح والإحساس على الفن. إن القرار السياسي هنا مهم جداً أمام ضبابية الرؤية عموماً حول الفنون، إذ إنها قضية هامة مصيرية في رقي الأمم وتقدمها، لكنها لا تحظى بإجماع، ولن تحظى حالياً به على المدى القصير على الأقل. لذا كان تدخل الدولة المنتورة العصرية مهم جداً. ولكي يكون القرار السياسي صائباً يجب أن تكون الدراسة التي توضع

---

بين يديه ليصنع قراره وافية شاملة عميقة متأنية قارئة للواقع متشوّفة للمستقبل، تمتلك في مفاصلها ومكوناتها أسباب عصرنتها كلما دعت الحاجة دون نسفها والبدء من جديد: لعنة سيزيف ومهلكته التي أصابتنا.

القرار السياسي الثقافي قوي ضعيف بأن معاً. قوي بسلطاته التشريعية والتنفيذية وبمؤسساته، ضعيف بإمكاناته المادية اللازمة للوصول إلى نتائج مرضية على المستوى العام. الموسيقا من القطاعات الثقافية التي يمكن أن تجد لها رعاة من المجتمع المدني والقطاع الخاص بفعالياته كافة، على الدولة صانعة القرار السياسي أن تجعل مفاصل قرارها السياسي مرنة كفاية لدخول الخاص إلى ميدان يعني الجميع ويحسن صورة الجميع ويعززها.

### مظاهر التشنج وأسبابه

عند العزف على آلة البيانو بأسلوب خاطئ

سحر جميل ملحم(\*)

### ملخص البحث

يطرح هذا البحث المشاكل الخاصة بالتشنجات العضلية التي تنتج عن الأسلوب الخاطئ في العزف على البيانو، والتي كثيراً ما تتطور إلى معضلات جسدية مؤلمة تؤدي إلى التوقف عن العزف بشكل مؤقت أو بشكل نهائي. ويتألف من ثلاثة بنود. يعنى البند

\* أستاذة مساعدة بكلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي والتدريب، الكويت.

---

---

الأول بعرض الأوضاع الخاطئة الأكثر شيوعاً المسببة للتشنج في العزف على آلة البيانو. بينما يناقش البند الثاني الأسباب التشريحية للتشنج وأساليب التدريس والتدريب الخاطئة المسببة له.

أما البند الثالث فيشرح المفاهيم الحركية الحديثة الداعية إلى تصحيح أسلوب الحركة واستئصال التشنج بعيداً عن المعالجة الطبية. يلي ذلك عرضاً لبعض الحالات التي تعاملت معها الباحثة. وقد استندت الباحثة في دراستها إلى آراء ودراسات كبار أساتذة البيانو من القرن العشرين وصولاً إلى ذوي العلاقة بالتطور التكنولوجي المعاصر في بداية القرن الحادي والعشرين. وينتهي البحث بالنتائج والتوصيات.

مقدمة

ارتبطت الأساليب القديمة للأداء على آلة البيانو بأساليب الأداء على آلات الكلافير Claviers (المفاتيح) أسلاف آلة البيانو. ولكن التطور الكبير في صناعة آلة البيانو وتطور أساليب الكتابة لها منذ ظهورها في القرن الثامن عشر وبخاصة في القرن التاسع عشر، وضع أمام عازفي البيانو مهام تقنية جديدة تطلبت الحلول. وقد ابتكر عازفو البيانو الكثير من الحلول عن طريق التجريب واتباع الغريزة، ولكن عدم وعيهم لتجديداتهم حال دون إيصالها إلى طلابهم، لأنهم لم يسمحوا لهم بالشذوذ عن القواعد التكنيكية المتبعة<sup>(1)</sup>. لذا عانى الكثيرون من طلابهم تشنجات عضلية والتهابات في الأوتار، مما كان له الكثير من السلبية على الصعيدين النفسي والتقني. ولم يكن لدى أساتذتهم آنذاك غير الانتقاد والصراخ والمطالبة بتكثيف ساعات التدريب وزيادة التكرار!<sup>(2)</sup> لكن ربما باستثناء مؤلف وعازف البيانو البولندي شوبان Chopin، الذي قاده عبقريته إلى تحديد صيغة بسيطة تتألف من خمس نغمات (مي، فا ديز، صول ديز، لاديز، سي ديز) تتوضع اليد من خلالها على آلة البيانو بشكلها الطبيعي

---

وبراحة تامة، وتشكل عنده الدرس الأول لفن العزف على البيانو(3) بعيداً عن كل القواعد المتبعة في العزف.

بدأ طلاب العزف على البيانو بإيجاد الحلول لمشاكلهم التقنية بشكل فعلي مع بداية ظهور المدارس الحديثة في العزف على البيانو في أواخر القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، بفضل تحليل أداء كبار العازفين وبفضل الاكتشافات العلمية الخاصة بالجهاز الحركي والمسارات العصبية والتعاون بين الأطباء وعازفي البيانو. إلا أن الفهم الخاطئ لمبدأ الارتخاء الذي اعتمده المدارس الحديثة في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين على أنه ارتخاء كامل والمبالغة في تطبيقه تسبب في مشاكل تقنية وفنية في عملية العزف على البيانو تمثلت بظهور مدرسة "الثقل" التي أوشك بعض أساتذتها أن يبطلوا عمل الأصابع(4)! فعملت المدارس المعاصرة فيما بعد على تصحيح أخطاء المدارس السابقة وتجنب سلبياتها، مضيئة الكثير من المفاهيم الجديدة اعتماداً على المستجدات العلمية والنفس حركية قاطعة أشواطاً في دراسة أسباب التشنج والعمل على تجنبه. وقد ساهمت الكتب القيمة الخاصة بتقنيات العزف التي كتبها بعض العازفين والأساتذة المرموقين لشرح الأساليب السليمة لآلية العزف، في وضع فلسفة خاصة بفن العزف على البيانو جمعت بين عمل الفكر والروح والجسد. كما تتوج كل ذلك بالتطور التكنولوجي الكبير للتسجيلات الصوتية — المرئية وجعلها في متناول الجميع، إضافة إلى برامج الكمبيوتر التي بدأت تفتح مرحلة جديدة في تدريس العزف على آلة البيانو.

#### مشكلة البحث

رغم التطور المعاصر في أساليب تدريس العزف على آلة البيانو مازال الكثيرون من أساتذة البيانو للأسف لا يغيرون اهتماماً كافياً لسلامة آلية العزف عند طلابهم، فيتعرض هؤلاء للتشنج

---

---

ولآلام جسدية، ربما تتطور إلى التهابات في الأوتار العضلية نتيجة التدريب لفترات طويلة. وقد يتسبب ذلك بتوقف المصائب عن العزف لفترة ما أو الخضوع للمعالجة الفيزيائية. ولكن ما إن يعودوا إلى العزف حتى تعود المشكلة من جديد، مما يضطر بعضهم للتوقف نهائياً عن العزف. هذا إضافة إلى التأثير السلبي للتشنج على الأداء من الناحية الفنية. ولاحظت الباحثة أن احتمال التعرض للتشنج يزداد عند البدء بدراسة العزف على البيانو في سن متأخرة، كما في بعض الأوساط الجامعية العربية، إذ تقل المرونة الجسدية عن مرحلة الطفولة مما يتطلب اهتماماً خاصاً لتجنب التشنج.

#### أهداف البحث وأهميته

يهدف هذا البحث إلى تعريف المبتدئين البالغين الذين يبدوون بتعلم العزف على البيانو بعد سن الثامنة عشرة بسلبيات ومظاهر التشنج الذي ينتج عن الأسلوب الخاطئ في العزف على البيانو. ويعرض لهم أسبابه التشريحية والأسباب ذات العلاقة بطرق التدريس والتدريب. ويؤكد البحث ضرورة تصحيح أسلوب العزف، فهذا كفيل بمعالجة التشنج دون الحاجة إلى المعالجة الطبية. ويمكن أيضاً للطلاب المتقدمين بالعزف الاستفادة من البحث لإعادة النظر في أسلوب أدائهم، فلربما تكون لديهم بعض التشنجات التي تعيق تقدمهم ولا بد من التخلص منها. وتتمنى الباحثة أن تعود دراستها بالفائدة التقنية والفنية انطلاقاً من مقولة نيجاوز: "كل إتقان في المستوى التقني هو إتقان للفن نفسه، لأنه سيساهم في التعبير عن المضمون الفني الذي هو الجوهر الأساسي للموسيقا"<sup>(5)</sup>.

#### الدراسات السابقة باللغة العربية

ظهر عدد من الدراسات الخاصة بدراسة العزف على آلة البيانو باللغة العربية، نذكر منها:

---

1 — د. ليلي زيدان: "الاسترخاء وأهميته لاكتساب الحرية والسهولة في العزف على البيانو" عام 1987<sup>(6)</sup> أوصت الباحثة بموجبه بترجمة كتاب توبياس ماتى Tobias Matthay: Pianoforte Muscular Relaxation Studies (دراسات استرخاء العضلات في العزف على البيانو) الذي صدر في عام 1908 متضمناً دراسات حول الملمس والرشاقة وسرعة الحركة والتعبير، والذي مازال مرجعاً هاماً في هذا المجال<sup>(7)</sup>.

2 — د. سحر ملحم: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير و البيانو من القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين، أهم أساليبها وتوجهاتها" عام 1993<sup>(8)</sup>.

3 — د. محمود شرقاوي: "دور الجهاز الحركي في الأداء على البيانو" رسالة دكتوراه غير منشورة عام 1993. وقد أوضح أهمية فهم وظائف الأعضاء للتوصل إلى أداء جيد على آلة البيانو<sup>(9)</sup>.

4 — ياسر سيد حيدر: "الاسترخاء وأثره في اكتساب الحرية والسهولة للأداء الجيد على آلة البيانو"، رسالة لنيل شهادة الماجستير عام 1997، تناول فيها دراسة التشريح العضلي وآلية العزف على البيانو باستخدام ثقل اليد، وذلك بهدف توضيح أهمية القيام بتطبيق تمارين خاصة للاسترخاء بعيداً عن آلة البيانو لتسهيل الأداء. وقد طبق بعض التمارين التي طرحها بعض كبار الأساتذة أمثال ليست Liszt وماتى Mattay وغيرهما في تدريس مجموعة من المبتدئين البالغين في المرحلة الإعدادية في كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان في القاهرة<sup>(10)</sup>.

الدراسات السابقة باللغات الأجنبية:

---

هناك فيض من الدراسات والمراجع الأجنبية المختصة التي تبحث في معالجة مشاكل العزف على البيانو من الناحية التقنية والفيزيولوجية، وقد اعتمدت الباحثة منها مايلي:

1 — جيرد كايمبر Gerd Kaemper : "Techniques Pianistiques" (تقنيات العزف على البيانو)، رسالة لنيل شهادة الدكتوراه من جامعة باريس عام 1965. أعيدت طباعتها في ديسمبر كانون الأول 2001. أوضح كايمبر أهمية الاكتشافات العلمية المختلفة وبخاصة في مجال التشريح، في تطوير تقنيات العزف على آلة البيانو. كما أورد الآراء المختلفة حول تقنيات الأداء في المدارس المختلفة للعزف على آلة البيانو في نهاية القرن التاسع عشر إلى منتصف القرن العشرين موضحاً إيجابيات كل منها وسلبياته (11).

2 — ويليام س. نيومن William S. Newman : "The Pianist's Problems" (مشاكل عازف البيانو)، وهو عازف بيانو أمريكي صدر كتابه للمرة الأولى عام 1950، وأعيدت طباعته لأهميته للمرة الثالثة عام 1984 مع تعديلات وإضافات قام بها المؤلف. تناول نيومن المشاكل التقنية بدءاً من وضعية الجلوس على آلة البيانو وصولاً إلى الأداء المتكامل للفنان المحترف، مؤكداً ضرورة بناء الثقافة الموسيقية وتنمية القدرات المهنية، كالعزف السماعي والقراءة الوهلية والارتجال الموسيقي والعزف الجماعي، لدورها في تقوية الذاكرة الموسيقية وفضل القدرات الفكرية والعملية والنفسية للطالب (12).

3 — إيرل موس Earl Moss : "More than teaching" (أكثر من التدريس) 1989 من كونسرفاتوار تورونتو في كندا. وقد ركز على دور المدرس في شرح وعرض الأساليب التقنية للعزف على آلة البيانو وأهمية توجيه

---

---

الطالب لإبراز جماليات الأداء، وطرح عدداً من التمارين لمساعدة الطالب على الربط بين فهم طبيعة الحركة والهدف منها للتمكن من تنفيذها(13).

4 — لويس كنتنر Louis Kentner : “Piano” (بيانو) 1976. وقد تحدث عن تطور صناعة آلة البيانو ولخص تقنيات الأداء المختلفة من وجهة نظره هو وعدد من العازفين الكبار مؤكداً أهمية البداية الصحيحة في تعلم العزف لتجنب الوقوع ضحية التكتلات العضلية غير المتوازنة أو التهابات الأوتار والتشنجات العضلية المؤلمة(14).

5 — جيورجي ساندور Georgy Sandor : “On Piano : Playing: Motion، Sound and Expression ، (في العزف على البيانو، الحركة، الصوت، التعبير) 1995. وهو عازف بيانو أمريكي درس لدى المؤلف الهنغاري بارتوك وألف كتابه عندما كان قد قارب التسعين من عمره. يتميز كتابه باحتوائه على منهج متكامل ومتميز لتدريس العزف على البيانو، بعيداً عن التشنج. ويتضمن شرحاً وافياً لأنواع التكنيك المختلفة مع التفاصيل التشريحية الضرورية والصور المتتالية والرسوم والرموز لتوضيح التفاصيل الحركية، كما قدم الحلول للمشاكل التقنية المختلفة لكثير من الأعمال الموسيقية(15).

6 — كيندال تيلور Kendall Taylor : “Principles of piano Technique and Interpretation (مبادئ تقنيات العزف على البيانو والقدرة على نقل رسالة النص الموسيقي إلى المستمع عن طريق الأداء) 1981، وهو عازف بيانو بريطاني. أعيدت طباعة الكتاب للمرة الخامسة عام 1996، ويحتوي على تفاصيل دقيقة للتقنيات المختلفة في العزف على آلة البيانو واستخدامات البيدال بأنواعها

---

---

---

ودورها في إثراء التعبير الصوتي. ويعرض حلولاً لبعض المشاكل التقنية الخاصة<sup>(16)</sup>.

7 — باربرا بول Barbara Paul وكريستين هاريسون Christine Harrison: "The Athletic Musician" (الموسيقي الرياضي) 1997. وباربرا بول هي اختصاصية في المعالجة الفيزيائية للمشاكل العضلية المهنية المتعلقة خصوصاً بالعزف على الآلات الموسيقية. أما كريستين هاريسون فهي عازفة على آلة الكمان دفعتها معاناتها من تشنجات أدت إلى انقطاعها لفترة عن العزف، لتكريس جهودها للبحث في هذا المجال. يحوي الكتاب شرحاً للمعضلات الجسدية المتعلقة بالهيكل العظمي والعضلي ويقدم النصائح العملية لتجنب الآلام باختلاف منشئها وينصح بالمعالجة الفيزيائية<sup>(17)</sup>.

8 — بيدرو ألكانتارا Pedro de Alcantara: "Indirect Procedures: A Musician's Guide to the Alexander Technique" (إجراءات غير مباشرة: دليل الموسيقي لتكنيك ألكساندر) 1997. اهتم بتقديم تعاليم عالم النفس والحركة فريدريك ماتياس ألكساندر Frederic Mathias Alexander في معالجة وتجنب الأخطاء الحركية ومشاكل التنفس التي تنتج عن التشنج وتطبيقها في تعليم العزف على الآلات الموسيقية<sup>(18)</sup>.

9 — هنري نيجاوز Heinrich Neuhaus: "L'Art Du Piano" (فن العزف على البيانو) كتبه في أواخر حياته إذ توفي عام 1964، وترجم إلى اللغة الفرنسية عام 1971 وأعيدت طباعته باللغة الفرنسية عام 2003. وهو من أهم أساتذة كونسرفتوار تشايكوفسكي في موسكو في منتصف القرن العشرين. وقد درس لديه اثنان من أشهر عازفي العالم هما ريختر Richter وغيليلز Gilels. أهم ما نادى به

---

نيجاوز أن ينطلق التكنيك من الرؤية الفنية التي تعكس الصورة الجمالية للعمل الموسيقي مؤكداً دور الفكر والتحليل المنطقي في تنمية الحس الفني والقدرات التقنية على السواء. وقد شرح منطوق وآلية تطوير القدرات التقنية على أساس علمي انطلاقاً من خصوصية التكوين الجسدي للطالب، واضعاً حلولاً للتوصل إلى العزف بحرية وانسيابية<sup>(19)</sup>.

10 — توماس مارك Thomas Mark : "What every pianist needs to know about the body" (ماذا يحتاج كل عازف بيانو أن يعرفه عن الجسم) 2003. عازف وأستاذ بيانو أمريكي، كتب بالتفصيل عن الجانب التشريحي للجسم، مبيناً آلية عمل العضلات وأسباب تشنجهما، داعياً إلى ضرورة تصحيح الأخطاء الحركية المسببة للتشنجات في العزف على البيانو لتجنب تطورها إلى معضلات جسدية. علماً بأنه قد اعتمد على كتاب باربارا كونابل وويليم كونابل Barbara Conable and William Conable الذي يحمل اسماً مشابهاً لاسم كتابه: Whar every musician needs to know about the body (مايحتاج كل موسيقي أن يعرفه عن الجسم) وطبق مافيه على عازفي البيانو مضيئاً الكثير من التفاصيل والرسوم التوضيحية الخاصة بالعزف على البيانو<sup>(20)</sup>.

11 — ريتشارد بوشامب Richard Beauchamp : مقالات حول مشاكل التشنج في تدريس العزف على البيانو. وهو منسق تدريس العزف على البيانو في مدرسة "القديسة ماري" الموسيقية في أدنبره - بريطانيا<sup>(21)</sup>.

12 — مقالات على الإنترنت وتسجيلات فيديو عن تكنيك دوروثي تاوبمان Dorothy Taubman Technique مؤسسة مدرسة في العزف على البيانو اشتهرت باسمها في

---

---

نيويورك، لتجنب ومعالجة التشنج في العزف على آلة البيانو في الربع الأخير من القرن العشرين<sup>(22)</sup>.

13— مقالات حول تكنيك ألكسندر Alexander Technique كتبها بعض الأساتذة المختصين في معالجة الأخطاء الحركية ومشاكل التنفس والنطق تبعاً لتعاليم ألكسندر، وبعض أساتذة العزف على البيانو الذين يقومون بتطبيق تكنيك ألكسندر في عملهم التدريسي<sup>(23)</sup>.

14— التقرير السنوي لجامعة أوتاوا للعام 2005 – 2006 حول الدراسات التي قام ويقوم بها د. جيل كومو Gille Comeau مع مجموعة من الأفراد المتعددي التخصصات في مختبر خاص للبحث في طرق تدريس البيانو Piano Pedagogy Research Laboratory بهدف الاستفادة من منجزات التكنولوجيا الحديثة في تدريس العزف على البيانو<sup>(24)</sup> وقد قامت الباحثة بزيارة لهذا المختبر والتعرف على إنجازاته.

#### أسئلة البحث

- 1 — ماهي مظاهر وسليبيات التشنجات العضلية عند طلاب العزف على البيانو؟
- 2 — ماهي أسباب الإصابة بالتشنجات والآلام العضلية عند العزف على آلة البيانو؟
- 3 — ماهي التوجهات المعاصرة لتجنب ومعالجة التشنج في العزف على آلة البيانو؟

#### منهج البحث

يتبع البحث المنهج الوصفي التحليلي. ويتألف من ثلاثة بنود تجيب على أسئلة البحث. وفق الخطة التالية:

---

---

### البند الأول

سلبيات ومظاهر التشنج في العزف على آلة البيانو

أولاً – سلبيات التشنج في العزف على آلة البيانو.  
ثانياً — مظاهر التشنج الأكثر شيوعاً في العزف على آلة البيانو.

### البند الثاني

أسباب الإصابة بالتشنجات العضلية في العزف على آلة البيانو

أولاً – الأسباب التشريحية للتشنج.  
ثانياً – الأسباب ذات العلاقة بطرق التدريس والتدريب:

- 1 – البداية الخاطئة في العزف على البيانو والخطأ في تقدير الطبيعة الجسدية للطالب.
- 2 – عدم توافق المنهج مع مستوى فهم الطالب واستيعابه.
- 3 – عدم توافق المنهج مع حجم يد الطالب وقدراته التقنية.
- 4 – عدم التسخين وعدم الانتظام بالتدريب.

### البند الثالث

توجهات نحو معالجة وتجنب التشنجات العضلية في العزف على البيانو

أولاً: المفاهيم الحركية المعاصرة في معالجة وتجنب التشنج.  
ثانياً: تصحيح أسلوب العزف وإعادة التأهيل حجر الأساس لمعالجة التشنج.

ثالثاً: البحث عن أساليب جديدة لتجنب التشنج في العزف على آلة البيانو باستخدام التكنولوجيا المعاصرة في بداية القرن الحادي والعشرين.  
يلي ذلك النتائج والتوصيات.

### البند الأول

---

---

---

## سلبيات ومظاهر التشنج في العزف على آلة البيانو

### أولاً - سلبيات التشنج في العزف على آلة البيانو

يبين كنتنر أن التشنج يتسبب بالعزف على آلة البيانو بطريقة "التخبيط" وعدم السيطرة على نوعية الصوت المؤدى، وحينما يحاول الطالب المصاب بالتشنج أن يعزف على البيانو بصوت خافت تبوء محاولاته بالفشل، لأن آلة البيانو لا تتجاوب مع محاولاته! ولا بد من أن يتمتع الطالب بالموهبة الكبيرة ليتمكن من التوصل إلى أسلوب خاص بالعزف يمكّنه في نهاية المطاف من تحقيق الجماليات الفنية التي لا بد منها في الأداء<sup>(25)</sup>. أما جيورجي ساندر فيؤكد أن الأسلوب الخاطئ في العزف يؤدي إلى موسيقا خاطئة، لأن نوعية الصوت الذي يخرج من الآلة سواء آلة البيانو أم غيرها ينتج عن أسلوب العزف<sup>(26)</sup>. أي أن التشنج يؤدي إلى سلبيات تقنية وفنية في عملية الأداء على آلة البيانو.

يبدأ التشنج بأن يشعر الطالب بصعوبة تنفيذ حركة ما، ثم يتطور ذلك إلى شعوره بالتعب، ثم مايلبث أن يشعر بالألم والعجز أمام آلة البيانو. وفي مثل هذه الحال غالباً ما يضطر الطالب للتوقف عن التدريب فترة ما، بل وربما يتوقف عن العزف نهائياً. أي أن السلبيات التقنية والفنية للتشنج لا تلبث أن تطول الحالة النفسية للطالب وبخاصة الموهوب، وذلك بالقضاء على مواهبه وطموحاته وإصابته بالإحباط والاكنتاب. علماً بأن عدم الثقة بالنفس والخوف والتردد والنسيان أثناء العزف هي أقل ما يمكن للتشنج أن يتسبب به. ولكن بما أن مثل هذه المشاعر يمكن أن ينتج أيضاً عن عدم التدريب الكافي أو لأسباب أخرى كالمرض أو عدم التركيز أو غير ذلك. فالأمر منوط بالأستاذ الذي يفترض أن يكون في بحث دائم عن الأسباب الحقيقية لإيجاد الحلول المناسبة للقضاء على أي مظهر من مظاهر التشنج. كما يمكن للطالب الواعي أن يساعد أستاذه في الكشف عن هذه الأسباب ليعمل على التخلص من التشنج بذكائه وإرادته في ضوء الإرشادات الصائبة

---

لأستاذه، وفي ضوء أساليب العزف السليمة على آلة البيانو التي يطلع عليها، سواء من خلال قراءاته أم من خلال مراقبته للعازفين المحترفين سواء في الأمسيات الموسيقية التي يمكن أن يرتادها أم في التسجيلات الصوتية — المرئية المتوفرة من حوله. هذا إضافة إلى خبرته الشخصية التي يحاول أن يكوّنها من خلال تدريباته الواعية حيث يبحث عن أسلوب الحركة الذي يزيل عنه الألم ويمكنه من الأداء بحرية، وهذا ما يوجه إليه البند الثالث لهذا البحث.

ثانياً - مظاهر التشنج الأكثر شيوعاً في العزف على آلة البيانو

نورد فيما يلي مظاهر التشنج الأكثر شيوعاً لدى الطلاب المبتدئين بشكل خاص، ولدى بعض المتقدمين في العزف على البيانو، مع ذكر الساليب التقنية الخاصة بكل منها بهدف توجيه الطالب إلى ما يجب أن يتجنبه في العزف على البيانو. علماً بأن بعض المظاهر ربما تتداخل نتيجة لتسبب خطأ بخطأ آخر. وقد استندت الباحثة في جمع مظاهر التشنج من خلال خبرتها الطويلة مستنيرة بخبرات كبار الأساتذة وتوجيهاتهم:

1 — تصلب الرسغ والمبالغة برفعه أو خفضه: مما يسبب ألماً في الرسغ وإعاقة حركة الأصابع<sup>(27)</sup>.

2 - لِيُ الرسغ باتجاه الإبهام مع رفعه فوق المفاصل المشطية: يؤدي ذلك إلى تصلب الرسغ وإعاقة حركة الأصابع وبخاصة حركة الإبهام والأصابع الصغيرة (الخنصر/الإصبع الخامس من كل يد). كما يتسبب بلصق الكوع بالجسد، وهذا بحد ذاته مظهر آخر للتشنج كما سيرد لاحقاً.

3 — لِيُ الرسغ باتجاه الإصبع الخامس مع رفعه فوق مستوى المفاصل المشطية: وهذا من الحركات المؤذية والمؤلمة للرسغ التي تضعف وتعيق قوة الأصابع وحركتها،

---

وبخاصة حركة الإبهام. إذ يبتعد الإبهام نتيجة لذلك عن لوحة المفاتيح فيتأخر ويعجز عن القيام بمسؤولياته.

4 — تكوير الأصابع بعصبية بشكل غير طبيعي بحيث يصبح العزف بالأظافر بدلاً من استخدام رؤوس الأصابع أو مخدات الأصابع: وهذا يتسبب بتصلب الرسغ وإعاقة حركة الأصابع، إضافة إلى التسبب بتشنجات وآلام في الأصابع والأوتار. كما يسيء ذلك للصوت الصادر من آلة البيانو، إذ يختلط مع صوت طرق الأظافر، وينعدم الإحساس بعمق مفاتيح البيانو الذي لا بد منه للإحساس باللمس الذي يحدد جمال التعبير الصوتي الخاص بالعازف<sup>(28)</sup>.

5 — فتح الأصابع بشكل عصبي من عظم مشط الكف بحيث يصبح الإصبع كالمسطرة الخشبية خال من الليونة: انعدام الليونة في مفاصل الأصابع يؤدي إلى صعوبة التجاوب مع الأمر الحركي وبالتالي عدم استطاعة العازف السيطرة على أصابعه. وتتحول الأصابع إلى مطارق لضرب مفاتيح البيانو وينعدم إحساسها باللمس.

6 — انخفاض المفاصل المشطية لراحة اليد بحيث تكاد تلتصق بمفاتيح البيانو: هذا الانخفاض يهدد نقاء الأداء بشكل عام لأنه يتسبب بأن تضغط راحة اليد عدداً من مفاتيح البيانو كتشويش. كما أنه يعرقل حركة الأصابع وبخاصة حركة الإصبع الصغير/الخامس وحركة الإبهام، مما يتسبب بعرقلة عملية نقل اليد من وضعية إلى أخرى أثناء العزف<sup>(29)</sup>.

7 — تكوير الإبهام وإدخاله تحت كف اليد مع تثبيت حركة كف اليد والذراع: وهذا يتسبب بإعاقة عمل الإبهام وعدم السيطرة على سلاسة الأداء. ويحصل ذلك عادة عند البدء بتعلم أداء السلالم<sup>(30)</sup>.

- 8 — كبس مفتاح البيانو بقوة والاستمرار بالضغط حتى بعد صدور الصوت وكأن الأصابع ملتصقة بمفاتيح البيانو: ما دام الصوت الصادر عن آلة البيانو لن يتغير باستمرار الضغط على مفتاح البيانو فإن استمرار ضغط مفتاح البيانو بعد صدور الصوت عنه هو هدر للطاقة مسبب للتعب، وهو يسبب التشنج الذي يعرقل الاستجابة لتنفيذ الأوامر الحركية.
- 9 — لصق الكوع بالجذع أثناء العزف: ويؤدي ذلك إلى إعاقة حركة الذراعين وتقليص قدرتهما على التنقل على لوحة مفاتيح البيانو التي تمتد إلى مسافة لا تقل عن نصف المتر على يمين العازف وعلى يساره. كما يتسبب ذلك بإضعاف كل من الرسغ والإصبع الصغيرة وإعاقة حركة الإبهام في كل يد. وقد حدد نيومن إبعاد الكوع عن الجذع بمسافة بضعة إنشات موضعاً أهمية ذلك في تحرير حركة الذراعين وتعويض التفاوت في أطوال الأصابع<sup>(31)</sup>.
- 10 — لصق الركب ببعضها وشد عضلات الساقين: وهذا يعني إبقاء الجسم في حالة تشنج وعدم توازن أثناء العزف، مما يتسبب بالتعب المبكر وإعاقة حركة الساقين<sup>(32)</sup>، وبالتالي يعيق قدرة التحكم باستخدام البيدال.
- 11 — رفع الركب ودفعها لسطح مفاتيح البيانو إلى الأعلى عن طريق رفع الكعبين على رؤوس أصابع القدم: ويؤدي ذلك إلى تشنج الجسم وإعاقة الاستجابة للأوامر الحركية.
- 12 — وضع القدمين على رؤوس الأصابع وإدخالهما تحت الكرسي: يسبب ذلك حالة من عدم التوازن وعدم الاستقرار على الكرسي، ويؤدي إلى تحذب الظهر. وربما يتسبب بالضغط المفرط على مفاتيح البيانو عندما يحاول الطالب تدارك السقوط.
- 13 — لف القدمين حول أرجل الكرسي: يؤدي ذلك إلى الشعور بعدم التوازن ويتسبب بتحذب الظهر<sup>(33)</sup>.

---

14 — نقطة الجلوس على الكرسي غير متوازنة: يسبب ذلك الشعور المستمر بخلل في التوازن مما يؤدي إلى الشروع بتغيير نقطة الجلوس بين الفينة والأخرى، مما يشتت تركيز العازف ويعيق أداءه. وينصح مارك بالجلوس على العظام المخصصة للجلوس والحوض لتلافي عدم التوازن<sup>(34)</sup>.

15 — تحذب الظهر وتقوسه بشكل لافت للنظر: يسبب ذلك الضغط على الرئتين وإعاقة التنفس مما يؤدي إلى التعب السريع<sup>(35)</sup>، وبخاصة إذا ما ترافق تحذب الظهر مع مظاهر أخرى للتشنج، مثل حبس النفس وشد عضلات الرقبة أو عدم التوازن في وضعية الجلوس.

16 — توجيه الظهر للخلف بشكل مبالغ فيه وغير طبيعي: وهذا يزيد من الضغط على الذراعين والجزع مسبباً الألم في الذراعين والظهر والأكتاف<sup>(36)</sup>.

17 — الأكتاف متصلبة وربما مرفوعة: وهذا يسبب ألماً لا داعي لها في عضلات الرقبة والظهر ويحد من حرية حركة الذراعين.

18 — اضطرابات التنفس كحبس النفس أثناء العزف: مما يؤدي إلى إعاقة القدرة على الإصغاء وقطع الأفكار والجمل الموسيقية عند تجديد النفس، عدا التعب السريع.

---

19— شد عضلة الحجاب الحاجز: تشنج هذه العضلة يسبب الشعور بعدم الراحة والتوتر وعرقلة عملية التنفس<sup>(37)</sup>.

20— الضغط على الأسنان والحنك: ويحدث ذلك بشكل خاص عند أداء المقاطع السريعة ويسبب الإجهاد وإعاقة الحركة. ويصدر عن ذلك في بعض الحالات صوت يشبه الأنين يشوش عملية الاستماع.

21— شد عضلات الرقبة: يؤثر هذا سلباً على عمل جميع أجزاء الجسم<sup>(38)</sup>.

## البند الثاني

### أسباب الإصابات بالتشنجات العضلية

أولاً - الأسباب التشريحية للتشنج :

تشكل حالة التشنج الذي ينتج عن المبالغة في تكوير الأصابع نقطة انطلاق لدراسة أسباب التشنج التشريحية، تليها حالة تصلب الرسغ. إذ مازال كثير من مدرسي العزف على البيانو للأسف يتبعون الأسلوب القديم في تعليم العزف على آلة البيانو الذي يدعو إلى تكوير الأصابع وتثبيت الرسغ مما يسبب التشنج. ويزيد الاهتمام بهاتين الحالتين لأن الأصابع هي الوحيدة التي تحتك مباشرة بمفاتيح البيانو وتبقى في المقدمة مهما كانت علاقة باقي أجزاء الجهاز الحركي بعملية العزف. ولأن الرسغ هو النفق الذي تمر فيه الأعصاب وأوتار العضلات التي تحرك الأصابع. ولا بد

---

من الحفاظ على حسن سير الحركة في هذا النفق للتمكن من الحفاظ على حسن سير عملية العزف.

لتوضيح أسباب التشنج التي تحدث نتيجة تكوير الأصابع، أوضح أستاذ البيانو الإنجليزي ريتشارد بوشامب Richard Beauchamp أن حركة أصابع اليد، وتحديدًا حركة السبابة والإصبع الوسطى والبنصر والخنصر، يرتبط بعضها ببعض نتيجة لارتباط أوتارها القابضة ببعضها وأوتارها الباسطة ببعضها. إذ تتمركز العضلة القابضة على طول الجهة السفلية للساعد وتتصل برؤوس الأصابع عن طريق أربعة أوتار متصلة ببعضها بواسطة النسيج الضام والأربطة الشعيرية على امتداد مساحة الكف، مما يجعل تحريك الأصابع بشكل منفصل بعضها عن بعض أمراً صعباً. وتزداد صعوبة تحريك الأصابع بشكل منفصل عند تكوير الأصابع بشكل مبالغ فيه إذ تميل العضلة القابضة إلى تحريك الأصابع كلها بجهة واحدة، وكل محاولة لرفع إصبع ما منها تسبب التشنج لأنها تحاول فصل أوتار العضلة القابضة بعضها عن بعض. ومن جهة أخرى تتعارض عملية القبض التي تقوم بها العضلة القابضة مع عملية الرفع التي تقوم بها العضلة الباسطة التي تتمركز على طول الساعد من الجهة المعاكسة للعضلة القابضة. وتتصل العضلة الباسطة برؤوس الأصابع عن طريق أربعة أوتار عبر الجهة الخلفية لليد، وتتصل هذه الأوتار الأربعة ببعضها بواسطة أوتار اتصال داخلي. إلا أنه توجد أوتار باسطة إضافية خاصة بكل من الخنصر والسبابة تتيح لهما الحركة بشكل مستقل عن باقي الأصابع، وهذا يفسر سهولة عملية رفع السبابة أو الخنصر عند إبقاء الأصابع الأخرى مقبوضة. أما عملية رفع الإصبعين الوسطى والبنصر فترتبط سهولتها أو صعوبتها بمدى ليونة أو عدم ليونة أوتار الاتصال الداخلي التي تربط بين الأصابع لدى كل شخص<sup>(39)</sup>. وتوضح مقالة طبية أن إصبع السبابة تتمتع بوترين باسطين متواقي الحركة، مما يجعل عملية تحريك

---

هذه الإصبع أسهل من تحريك باقي الأصابع. بينما تتمتع الخنصر بستة أوتار باسطة مختلفة تسهل حركتها(40). أما الإبهام فهو الأقوى والأسهل حركة بين الأصابع بفضل تمتعه بعضلتين خاصتين به تسمحان له بالتحرك عبر اليد في جميع الاتجاهات(41).

أما تصلب الرسغ وتشنجه فيحدث عادة عند قيام اليد بحركات متكررة مع إبقاء الرسغ جامداً في وضعية واحدة. ويحدث عند ذلك ما يسمى بالتهاب القناة الرسغية Syndrome Carpal Tunnel. وهي الإصابة الأكثر شيوعاً للرسغ(42). والقناة الرسغية هي الممر الذي تعبره الأوتار والأعصاب من الساعد إلى اليد، وبضمنها العصب المسؤول عن تزويد كل من الإبهام والسبابة والإصبع الوسطى بالحاسة اللمسية. ولا بد لأي خلل في الرسغ من تضيق أو تشنج أن يسبب تهيجاً أو التهاباً في الأعصاب التي تمر في القناة الرسغية مسبباً ألماً في الرسغ(43).

لقد حذر توماس مارك Thomas Mark من تجاهل التشنجات في جميع مستويات العزف على البيانو، لاحتمال تطورها إلى إصابات بالغة(44). ولخص أسباب التشنجات والالتهابات العضلية التشريحية التي يمكن أن يصاب بها الجهاز الحركي في النقاط الأربعة التالية:

1 — تقلص عضلتين في نفس الوقت co-contraction(45):  
عندما تعمل العضلة تتقلص وتصبح في حال توتر إلى أن تنهي عملها وتعود لحالة الارتخاء. وتتم الآلية الطبيعية لتحريك أحد أطراف الجسم عن طريق التناوب في عمل عضلتين في اتجاهين مختلفين. فتحريك اليد مثلاً يتطلب تقلص عضلة واحدة تحرك اليد في اتجاه ما، ثم ترتاح هذه العضلة تاركة المجال لتقلص عضلة أخرى تقوم بتحريك اليد باتجاه آخر. ولكن إذا تقلصت العضلتان معاً يصبح من الصعب تنفيذ الحركة، وتحدث الإصابة. ويحدث مثال ذلك في العزف على البيانو عند المبالغة في تكوير الأصابع

---

وإبقائها في حالة التكور بشكل مستمر أثناء العزف. والسبب أن عملية تكوير الأصابع التي تتم بوساطة العضلات القابضة الموجودة على الجانب السفلي من الساعد تتعارض مع عملية رفع الأصابع وتحريكها التي تتم بوساطة العضلات الباسطة الموجودة على الجانب العلوي من الساعد. لأننا عندما نقوم برفع الأصابع مع إبقائها مقوسة ومكورة يعني أننا نستخدم العضلات القابضة بنفس التوقيت مع العضلات الباسطة، فتتقلص العضلات القابضة والباسطة في الوقت نفسه، مما يتسبب بالتشنج وصعوبة الحركة<sup>(46)</sup>، (وهو ما سبق توضيحه من خلال مقالة بوشامب (Beauchamp). كما يمكن أن يحصل مثل هذا التشنج نتيجة للحركة المتكررة في العزف عند أداء النغمات المتكررة السريعة وعند أداء الأوكتافات المتتالية. ففي الحالة الأولى تبقى اليد في حالة شد وتشنج فتتعدر العودة إلى حالة الارتخاء وتحرير العضلات بين النغمات بسبب السرعة. ولتجنب التشنج لابد من التبديل المستمر للأصابع لعزف النغمة الواحدة المتكررة. أما في حالة عزف الأوكتافات المتتالية فتضطر اليد للبقاء في حالة مفتوحة ومشدودة لحين الانتهاء من الأوكتافات، ولكن يمكن تجنب التشنج عن طريق تحريك الذراع بحركة شبيهة دورانية تخفف الضغط عن عضلات الذراع وتتيح للرسغ حرية الحركة.

2 ————— الأوضاع غير المريحة للعزف Awkward Positions : تؤثر الأوضاع غير المريحة سلباً على الأوتار التي تنقل الحركة من العضلة إلى العضو المراد تحريكه، إذ إن العضلات التي تحرك الأصابع بعيدة عن الأصابع وتتصل بها بوساطة أوتار طويلة تمر لإنجاز الحركة بعدد من المفاصل وبضمنها الرسغ. وفي كل مرة تتقلص فيها العضلات لتحريك الأصابع تتحرك الأوتار إلى الأمام وإلى الخلف. وعند تحريك اليد بأوضاع غير ملائمة تتبع الأوتار طريقاً ملتوياً لتتصل إلى الأصابع، مما يتسبب إما بإضعاف القوة التي تصل إلى الأصابع أو

---

بإحداث شد في الأوتار<sup>(47)</sup>، تماماً كما يحدث عند انحراف الرسغ نحو الإصبع الخامسة أو نحو الإبهام وعند المبالغة برفعه أو خفضه.

3 – النشاط العضلي الساكن Static Muscular Activity: ويحدث عندما تمدنا العضلة بقوة ما وتبقى متقلصة لفترة طويلة دون راحة، مما يسبب التعب والإجهاد العضلي وإمكان التعرض للإصابة. وهذا مغاير للتحرك السليم للعضلة الذي يتم بالتناوب بين التقلص والانبساط<sup>(48)</sup>. ويحدث ذلك عند تجميد الرسغ والساعدين في وضع معين أثناء القيام بالعزف.

4 — الضغط بقوة مفرطة على مفاتيح البيانو Excessive Force: مما يتسبب بزيادة الضغط على العضلات والأوتار. يجب أن نتذكر أنه ليس هناك أي حاجة للضغط بقوة على مفاتيح البيانو لأن الوزن المطلوب لكبس مفتاح البيانو الحديث لا يتجاوز 50 غراماً<sup>(49)</sup>. وقد ذكر في مكان آخر في البحث أنه يعادل 70 غراماً<sup>(50)</sup>، وسبب الاختلاف في تحديد الوزن هو أن مقاومة ضغط مفاتيح آلات البيانو تختلف من آلة إلى أخرى.

ولكن هناك أسباباً أخرى للتشنج، حذر منها جيورجي ساندور Gyorgy Sandor، ترتبط بمشاكل التنفس التي تنتج عن تشنج عضلة الحجاب الحاجز، علماً بأن ذلك يمكن أن يندرج تحت النشاط العضلي الساكن الذي ذكره مارك Mark. ويفسر ساندور Sandor أن تشنج عضلة الحجاب الحاجز يؤدي إلى منع الرئتين من التوسع أثناء الشهيق، مما يجعل التنفس سريعاً ومقتضباً ولا يمد الجسد بكمية الأوكسجين اللازمة لعمله. وبما أن الجسد أثناء عملية الأداء يكون بحاجة إلى كمية من الأوكسجين أكبر من المعتاد، فإن نقص الأوكسجين بسبب تقلص عضلة الحجاب الحاجز يؤدي إلى إصابة الطالب أو العازف بالتعب السريع<sup>(51)</sup>، عدا التأثير السلبي لذلك على الأداء من حيث تخريب الجمل الموسيقية والخطوط اللحنية<sup>(52)</sup>.

---

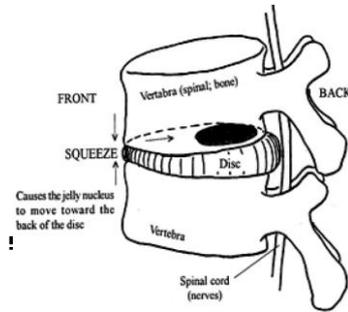
---

أما الدكتورة باربرا بول Barbara Paul المختصة بالمعالجة الفيزيائية فقد حذرت من سوء استخدام العمود الفقري، وتحديدًا من حني الظهر من جهة الرقبة لفترة طويلة أثناء العزف، لما يسببه هذا الانحناء من عوارض تشنجية مؤلمة في المنطقة خلف الأكتاف، وفي الوسط بين عظمي الكتف أسفل الرقبة، إذ تصبح العضلات مشدودة ومتصلبة. لقد أوضحت باربرا أن الانحناء الطويل يسبب الضغط على الأعصاب مسبباً لها الألم. فترسل الأعصاب المتألمة رسائل للمخ طلباً للمساعدة لإزالة أسباب الألم، وعند عدم الاستجابة واستمرار الضغط تزداد حدة رسائل الألم إلى أن يبدأ التتميل والوخز في عضلات تلك المنطقة. وعندئذٍ تصبح الأعصاب عاجزة عن القيام بدورها الطبيعي في نقل رسائل الحركة من المخ إلى العضلات فيسود الوهن وعدم الانضباط في العضلات الموجودة على امتداد تلك الأعصاب، وهي عضلات الذراعين وصولاً إلى عضلات الأصابع<sup>(53)</sup>. ولتوضيح كيف يحدث الألم سواء عند حني الظهر من جهة الرقبة أم حني الظهر بشكل عام، توضح بول Paul تكوين الديسكات Discs التي تظهر بين فقرات العمود الفقري لحمايته من الصدمات وعلاقتها ببعضها. إذ يتكون الديسك من عدة طبقات تلتف حول بعضها بما يشبهه مقطعاً من بصلة ويتوسطها سائل لزج أشبه بمعجون الأسنان يعلو قليلاً عن سطحها ليمنع احتكاكها المباشر بفقرات العمود الفقري التي تتوضع فوقها. ويكون ارتفاع هذا السائل فوق سطح الديسك أعلى

---

---

ما يكون في مرحلتي الطفولة والشباب إذ تكون الديسكات في أكبر سُمك لها. وعند القيام بحني الرقبة أو الظهر إلى الأمام تقترب فقرات الظهر من بعضها في الجهة الأمامية وينعصر الجانب الأمامي للديسكات فيما بينها دافعاً بالسائل اللزج إلى الجانب الخلفي، فيتحرك السائل اللزج ببطء في كل ديسك دافعاً جدار مؤخرة الديسك مسبباً انتفاخها من ذلك الجانب وبعد انتهاء الانحناء يعود السائل إلى مركز الديسك. ولكن أسلوب الحياة غير الطبيعي يتسبب بتكرار الانحناء لمدة طويلة مما يؤدي إلى دفع السائل اللزج إلى الجهة الأخرى لمسافة أبعد من المسموح بها، فينتفخ الديسك انتفاخاً كبيراً من جهته الخلفية بما يتجاوز حجم الفراغ الموجود، ويتسبب ذلك بالضغط على الأعصاب وحدوث الألم على امتداد الأعصاب المتألمة (التوضيح في الصورة رقم 1). علماً بأن السائل يتعرض تدريجياً للجفاف وتبدأ الديسكات بالترقق والتشقق مع التقدم بالعمر، وبخاصة تلك التي تعرضت أكثر من غيرها لانحناءات طويلة المدة وحركات عنيفة وفجائية<sup>(54)</sup>. علماً بأن نيومن Newman كان قد حذر من تحذب الظهر الذي ينتج عن قصور في الرؤية، إذ ينحني الطالب ليتمكن من رؤية المدونة الموسيقية أمامه بوضوح<sup>(55)</sup>.



الصورة رقم ( 1 ):

عند الانحناء تقترب فقرات الظهر من بعض اللزج مسبباً انتفاخ الفقرة من الخلف، وع

---

---

كبيراً يضغط على العصب مسبباً الألم.

(الصورة من كتاب الموسيقي الرياضي للدكتورة باربرا بول ص  
(34)

ثانياً – أسباب التشنج ذات العلاقة بطرق التدريس والتدريب:

1 — البداية الخاطئة في العزف على البيانو والخطأ في تقدير  
الطبيعة الجسدية للطالب:

نتيجة للبداية الخاطئة في تعلم العزف على البيانو يكتسب الطالب عادات سيئة في العزف يحتاج تصليحها إلى الكثير من الجهد والوقت. ويقصد بالعادات السيئة: المبالغة بالحركة والتشنج بصوره المختلفة كالتنغيم أثناء العزف أو القيام بحركات في الوجه وغير ذلك من مظاهر التشنج السابقة الذكر. وقد كتب فيكتور بونين Victor Bunin عن أستاذه سامويل فاينبرج Samuel Feinberg أنه كان يولي اهتماماً كبيراً لطلاب السننتين الأولى والثانية في كونسرفاتوار تشايكوفسكي لتصحيح مسارهم كعازفي بيانو ناشئين، وتخليصهم مما اعتادوا عليه من العادات السيئة في العزف<sup>(56)</sup>، وأشار لويس كنتنر Louis kentner إلى ضرورة تعلم العادات السليمة في العزف في وقت مبكر. وأشاد بأهمية الأستاذ الأول في تعلم العزف قائلاً إن "الأستاذ الذي يتقن عمله هو الذي يوفر على تلميذه المعاناة ويدله منذ البداية على الطريق الصحيح الذي يقوده إلى اكتشاف قدراته الشخصية بنفسه!"، وكان ذلك اعتراضاً على ما صرح به عازف البيانو أرتور شنابل Artur Schnabel بأن "كيفية بداية تعلم العزف على البيانو ليست بذات أهمية، وأن المهم أن يكبر التلميذ ويكون تكنيكة الخاص به تبعاً لشخصيته هو!" لقد أعرب كنتنر Kentner عن إشفاقه على الطالب الذي سيمر بسبب البداية الخاطئة بكثير من لحظات الفشل وسيضطر للبدء من جديد بين حين وآخر، مشيراً

---

إلى أنه ربما كان شنابل هو نفسه ضحية لأساليب التدريس القديمة<sup>(57)</sup>. ويتفق هنري نيجاوز Heinrich Neuhaus مع كنتنر Kentner في أن شنابل Schmabel لم يكن منطقياً إطلاقاً في تصريحه بعدم أهمية البداية الصحيحة، وأن البداية الصحيحة تبقى في كل الأحوال أفضل من البداية الخاطئة<sup>(58)</sup>.

أما لماذا تتعلق أسباب التشنج ببداية تعلم العزف على البيانو، فالسبب هو الإرباكات المختلفة التي يتعرض لها الطالب في بداية تعلم العزف. يقول كنتنر Kentner بأن مجرد جلوس الطالب على كرسي البيانو بمواجهة مفاتيحه يعتبر نوعاً من الإرباك لكثرة المفاتيح من جهة، وللتساؤلات الكثيرة حول كيفية الجلوس على كرسي البيانو من حيث البعد والقرب عن آلة البيانو والارتفاع وغير ذلك<sup>(59)</sup>، ولاتلبث هذه الإرباكات أن تتحول إلى تشنجات عندما يبدأ الطالب بتحريك أصابعه، إذ يبدأ بالقيام بحركات لإرادية في محاولة لتطبيق ما يطلب منه. وإذا لم يتم التصدي للتشنجات والحركات اللاإرادية منذ البداية فإنها تتفاقم مع تطور مستوى الطالب في العزف وتتحول تدريجياً إلى عادات سيئة تعيق تطوره ويصعب التخلص منها، وربما تتحول إلى عضلات جسدية مؤلمة. وأحد أهم جوانب البداية الخاطئة في العزف على آلة البيانو هو إصرار بعض الأساتذة على أن أسباب تشنج طلابهم تتعلق بالمرض أو الضعف الجسدي أو بالطبيعة الجسدية للطالب، وذلك تحت ستار أسلوب التدريس الحديث الذي يتبع مراعاة الفروق الجسدية والفيزيولوجية بين طلاب العزف على البيانو. للرد على هؤلاء كتب توماس مارك Thomas Mark أن اتباع مراعاة الفروق الجسدية الطبيعية لا يعني ترك الطالب على ما اعتاد عليه من حركات سيئة. فالطالب يمكن أن يقف أو أن يجلس أو أن

---

---

يتحرك بشكل سيئ وأن تكون طريقته في ذلك "طبيعية"، وسيشعر هذا الطالب بأن الحركة الصحيحة "غريبة عليه" حتى عند اقتناعه بأنها أفضل! ويرى Mark أن الأستاذ الذي لا يصحح الحركات السيئة التي فطر عليها الطالب إنما يقوي ويعزز العادات السيئة لدى هذا الطالب<sup>(60)</sup>، ويبين أن الأسباب الصحية للتشنج كضعف جسم الطالب أو إصابته بمرض ما، لا تتعدى نسبة الخمسة بالمئة من أسباب التشنجات في العزف على البيانو<sup>(61)</sup>، لذا فهي ليست بذات أهمية ومن الخطأ تعميمها والتعويل عليها.

## 2 - عدم توافق المنهج مع مستوى فهم الطالب واستيعابه

يخطئ الكثيرون عندما يظنون أن عملية العزف على آلة البيانو هي عملية ميكانيكية، بل إنها معرفية قبل أن تكون ميكانيكية، بدليل أن اختيار المنهج الذي يفوق مؤهلات الطالب في الفهم والاستيعاب واتباع أسلوب الحفظ والتقليد في تدريسه يسبب أنواعاً من التشنجات النفسية والعضلية. ففي هذه الحالة تكون عملية الأداء بالنسبة للطالب معقدة وغير واضحة وعشوائية مما ينعكس سلباً على أدائه وثقته بنفسه. فهو يقلد دون أن يفكر، بل ربما يصل الأمر إلى عدم قدرته على الإصغاء لما يعزفه بسبب انشغاله بصعوبات حركية تستحوذ على جميع انتباهه! كما أن ذلك يحول الطلاب إلى ببيغوات في الحفظ والتقليد دون توضيح للأساسيات الموسيقية، وهو ما هاجمه جوزيف ليفين Josef Lhevinne بشدة، مستغرباً قيام بعض الأساتذة بتدريس طلابهم مقطوعات موسيقية صعبة قبل أن يكون هؤلاء قد توصلوا فكراً إلى فهمها واستيعابها<sup>(62)</sup>. أما هنري نيجاوز Heinrich Neuhaus فقد رأى أن أداء المقطوعات الموسيقية بدون فهم يحول هذه المقطوعات إلى تمتمة مشوشة لا معنى لها<sup>(63)</sup>، بل ويحول الطلاب إلى آلات لا علاقة لها بالإنسانية معتبراً ذلك نوعاً من العبث والإجرام<sup>(64)</sup>.

### 3 - عدم توافق المنهج مع حجم يد الطالب وقدراته التقنية:

يسبب عدم توافق المنهج مع حجم اليد وقدراتها تشنجات عضلية، كما يحدث نتيجة لفتح اليد وتوسيعها أكثر من إمكاناتها الطبيعية، أو نتيجة إبقاء اليد مفتوحة لفترة طويلة أو فتحها بعصبية. علماً بأن اليد الصغيرة هي التي تعاني عادة مثل هذه التشنجات. ويرى نيومن Newman أن المعطيات الجسدية تشكل أحياناً مشكلة لا يمكن تخطيها، فهي إما أن تمكن العازف من أداء عمل موسيقي ما أو لا تمكنه من ذلك، كحجم يده وأطوال أصابعه ووجهه انكسار مفاصلها، إضافة إلى حالته العصبية والصحية. ورغم أنه أشاد بدور ذكاء العازف في تطوير إمكاناته التقنية، إلا أنه يرى من الحكمة أن يختار كل شخص ما يناسبه من الأعمال الموسيقية، فالأدب الموسيقي المدون لآلة البيانو كبير جداً وحافل بالروائع مما يجعل الخيار واسعاً أمام الجميع ويلبي جميع الأنواع<sup>(65)</sup>. أما نيجاوز Neuhaus فقد أشار إلى الحدود التي تفرضها اليد الصغيرة ومعاناتها، والفروق بين إمكاناتها وإمكانات اليد الكبيرة، مبيناً في الوقت نفسه الفروق بين إمكانات اليد المتدربة وغير المتدربة. فاليد الصغيرة المتدربة يمكنها أن تتفوق على اليد الكبيرة غير المتدربة، كما أن ذكاء العازف يلعب دوراً كبيراً في إيجاد الحلول المناسبة لتخطي المشاكل التقنية التي تواجه اليد الصغيرة<sup>(66)</sup>. أي أن العازف الموهوب والطموح صاحب اليد الصغيرة لن يفقد وسيلة تساعد على أداء الأعمال الموسيقية الرائعة التي يحبها عن طريق البحث عن أساليب التدريب والحيل الفنية المناسبة التي تساعد على تخطي الصعوبات التقنية.

### 4 - عدم "التسخين" و"عدم الانتظام بالتدريب":

يشكل موضوع "التسخين" قبل العزف، باستخدام المصطلح الرياضي، جانباً من أحد المحاور الهامة التي يقوم د. جيل كومو Gille Comeau بدراساتها في جامعة أوتاوا انطلاقاً من حاجة العضلات للاستعداد تدريجياً للعمل<sup>(67)</sup>. وتزداد أهمية "التسخين"،

---

---

بالنسبة لطلاب وعازفي البيانو عند عدم الانتظام بالتدريبات اليومية. فعدم الانتظام بالتدريب اليومي يفقد العازف لياقته العزفية كالرياضي الذي يفقد لياقته لانقطاعه عن التدريب. في حين أن الانتظام في التدريب قد يغني عن الحاجة للتسخين بشرط أن لا يكون أسلوب التدريب خاطئاً.

### البند الثالث

توجهات نحو معالجة التشنجات العضلية وتجنبها في العزف على البيانو

أولاً: المفاهيم الحركية المعاصرة في معالجة التشنج وتجنبه:  
اشتهر تكنيك ألكساندر Alexander Technique في النصف الثاني من القرن العشرين، نسبة إلى الممثل وعالم النفس والحركة فريدريك ماتياس ألكساندر Frederick Matthias Alexander (1869 — 1955)، الذي ترك فريقاً مدرباً من الأساتذة لمعالجة أنواع مشاكل التنفس والنطق والحركة التي تنتج عن التشنج. وبتطبيق تكنيك ألكساندر وجد الكثيرون من أساتذة العزف على البيانو وغيرها من الآلات الموسيقية الحلول الناجعة لمشاكل التشنج التي يعانيتها طلابهم<sup>(68)</sup>. لقد أحدث ألكساندر Alexander ثورة في مفاهيم الحركة والعمل حينما عدّ الإنسان "كلاً لا يتجزأ" رافضاً تجزئته إلى نفس وجسم. ففي حين يتحدث الإنسان عادة عن أي عضو يؤلمه، ظهره مثلاً، وكأنه جزء يتسبب له بالألم لعلاقته له بنفسه، أكد ألكساندر أن المشكلة لا تكمن في العضو المصاب بل بالأسلوب الذي يتبعه الشخص في توجيه استخدام هذا العضو من خلال استخدامه لنفسه، وبالتالي فالشخص نفسه هو الذي يتسبب بالمشكلة وليس ذلك العضو، وأن تغيير أسلوب استخدام النفس كفيل بإزاحة الألم عن العضو المصاب<sup>(69)</sup>.  
لقد ركز ألكساندر Alexander اهتمامه بجعل الشخص يتوقف

---

عن عمل الخطأ في طريقة استخدامه لذاته "نفسه"، مبيناً أهمية ذلك في تطوير قدراته الكامنة<sup>(70)</sup>. وأشار إلى عملية "التوجيه" أو "إرسال التعليمات" من المخ لأي جزء من النفس كحافز لمناقشة التفكير وربطه بالفعل، إذ ربط بين "تدريب الفكر" و"تدريب الجسم"، بين ما نفكر به وما نقوم بفعله<sup>(71)</sup>. وبين أن "التوجيهات" التي تصدر من المخ هي أشبه برسائل تتوجه إلى العضلات عن طريق الأعصاب وتقوم بتنشيط "النفس" أو "الذات" بطرق مختلفة تبعاً للحاجة<sup>(72)</sup>. وكان ينصح بمراقبة أسلوب الأطفال الصغار في التحرك، فهم يتحركون بعفوية ضمن القواعد الطبيعية للحركة بعيداً عن التشنج<sup>(73)</sup>.

أما دوروثي تاوبمان Dorothy Taubman الأمريكية التي أسست معهداً باسمها "Taubman Institute" في الثمانينيات من القرن العشرين، فقد عملت على نشر مبادئ التحرك السليم في العزف على البيانو لتجنب التشنجات المختلفة ومعالجتها، وأثبتت عملياً أن المشاكل التقنية تنشأ عن مشكلة في التنسيق الحركي وليس بسبب قلة التدريب أو ضعف الذكاء أو الموهبة. وقد توصلت إلى أسلوب مثالي في العزف على البيانو يعتمد على الحرية الجسدية المطلقة التي تمكن العازف من حرية التعبير الفني<sup>(74)</sup>، وهذا يتفق مع ما كان ينادي به هنري نيجاوز Heinrich Neuhaus الذي توفي عام 1964 مخلفاً كتابه "فن العزف على البيانو"، الذي استُخدم في البحث كأحد المراجع الأساسية، إذ إن نيجاوز Neuhaus انطلق من الإمكانيات الجسدية للعازف ودراسة الحركة من منطلق فيزيولوجي — حركي منادياً بحرية الحركة الجسدية جنباً إلى جنب مع الحرية الروحية للتعبير الموسيقي. وبما أن المقارنة بين تاوبمان Taubman ونيجاوز Neuhaus تصلح لموضوع بحث مستقل، نكتفي بذكر أن تاوبمان Taubman راقبت أساليب العازفين الذين لم يشتركوا قط من أي مشكلة من مشاكل العزف ودرست حركاتهم بدقة متناهية مستعينة بالعلوم

---

الطبية التشريحية ورياضة اليوغا<sup>(75)</sup>. بينما قام نيجاوز Neuhaus (1888—1964)، بدراسة القوانين الفيزيائية والتشريح للاستفادة منها في توصيف عملية العزف على البيانو وتطوير أساليبه التدريسية. وبينما كان نيجاوز Neuhaus يحلم بأجهزة متطورة يستطيع بوساطتها تقديم وتوثيق ما توصل إليه من نتائج، كان الحظ محالفاً لدوروثي تاوبمان Dorothy Taubman التي استفادت من التطور التكنولوجي الكبير الذي عاصرته في الربع الأخير من القرن العشرين، وعرضت ما توصلت إليه في ثماني أشهر في فيديو تحوي دروساً متميزة في العزف على البيانو يتناول كل منها مشاكل تقنية عزفية معينة.

ثانياً: تصحيح أسلوب العزف وإعادة التأهيل حجر الأساس لمعالجة التشنج

من المفاهيم الحركية في النصف الثاني من القرن العشرين يتبين أن معظم أسباب التشنج تكمن في أسلوب العزف الخاطئ، مما يدعو إلى الاعتقاد الراسخ بأن معالجة التشنج لا تتم إلا بتصحيح أسلوب العزف وإعادة تأهيل العازف. فالعلاجات الطبية سواء عن طريق المعالجة الفيزيائية أو العقاقير الطبية هي علاجات مؤقتة قاصرة عن استئصال الأسباب. بينما بإعادة التأهيل يتم استئصال أسباب التشنج بتصحيح أسلوب العزف ويتم الشفاء الدائم. إذ يتم تخليص الطالب أو العازف من العادات الحركية السيئة التي تسبب له التشنج واستبدال عادات حركية سليمة بها. كما أن إعادة التأهيل وتصحيح أسلوب العزف هي الطريقة الطبيعية السليمة للمعالجة، بينما قد تتضمن الخيارات الطبية للمعالجة بعض المخاطر، كمعالجة الالتهابات الشديدة للقناة الرسغية عن طريق إبر الكورتيزون Cortisone injections ذات المضاعفات الخطيرة أو الجراحة التي لاداعي لها<sup>(76)</sup>.

---

ولترسيخ عملية تصحيح أسلوب العزف وإعادة التأهيل كعلاج للتشنج، أعطى توماس مارك Thomas Mark مثلاً مفاده: أن أداء الأوكتافات المتتابعة عن طريق ثني الرسغ بقوة يسبب التهاباً في القناة الرسغية carpal tunnel syndrome. أي أن سبب الالتهاب يكمن في أسلوب العزف الذي يعرض الأوتار في الرسغ إلى الشد والتصلب. لذلك، فإن الطالب أو العازف الذي سيخضع للعلاجات الفيزيائية التي تتطلب التوقف عن العزف لفترات قصيرة أو طويلة تبعاً للحالة، سيعود للمعاناة من المشكلة من جديد ما إن يعود للعزف لعدم زوال سبب الالتهاب. ولإزالة سبب الالتهاب لا بد من تصحيح أسلوب العزف وإعادة التأهيل (77).

وبما أن صفحات هذا البحث لا تتسع للدراسة المطولة والتفصيلية لمناقشة أساليب العزف والتدريب التي من شأنها تخليص الطالب من التشنج، فقد ارتأت الباحثة التعريف بأهم التوجيهات التي يجب اتباعها في هذا الصدد في النقاط الأربع التالية:

1 — يجب تطوير وعي الطالب أو العازف لمكان وجود التشنج ليتمكن من التخلص منه. ويتطلب ذلك أن يعمل الطالب أو العازف باستمرار على "تدريب انتباهه" أثناء تدريباته اليومية ليشعر بكل أجزاء جسمه. فالأجزاء التي لاتقع ضمن محور انتباه العازف تتعرض للجمود وعدم التفاعل مع الحركة الكلية للجسم وبالتالي تتعرض للتشنج. ولكن بمجرد توسيع وعي الطالب أو العازف ليشمل تلك الأجزاء التي تعرضت للجمود تعود هذه الأجزاء للحياة ويتخلص من التشنج (78).

2 — يجب تطوير قدرة الطالب أو العازف على التنظيم الفكري لحركته والتخطيط لها. فوعي الطالب أو العازف لما يسمى "وضع خريطة للجسد" يشكل أساساً للتخلص من التشنج. ويعني ذلك التخطيط الحركي لتسهيل توجيه الحركة أثناء الأداء والتعود على الحركات الجديدة (79). وعملية "وضع خريطة للجسد" هي

---

---

عملية منظمة اكتشفتها باربرا كونابل Barbara Conable وويليام كونابل William Conable، تهدف إلى اكتشاف القدرات الجسدية المتعلقة بكيفية عمل المفاصل الأساسية والمجموعات العضلية وتطبيق الآلية الطبيعية لحركتها في التحرك<sup>(80)</sup>. ويمكن تلخيص ذلك بضرورة أن نراعي العلاقة التشريحية والآلية الطبيعية السليمة بين كل من الجهاز العضلي والهيكلي العظمي وتنظيم العمل فيما بينهما لإتاحة مجال الاستفادة من البنية العظمية في تخفيف الضغط وإزالة التشنج عن البنية العضلية في العزف على البيانو.

3 — يجب العمل دائماً على تطوير مستوى فهم الطالب واستيعابه للأعمال الموسيقية التي يؤديها لما لذلك من أهمية في تبسيط عملية الأداء وإثرائها بمضمون فكري يعزز ثقة الطالب بنفسه وأحاسيسه. فمسؤولية أساتذة البيانو كما أوضح نيجاوز Neuhaus لا تقتصر على تطوير الجانب التقني لطلابهم، بل عليهم أن يطوروا مواهبهم عن طريق "مخاطبة تفكيرهم وتوجيههم ليصبحوا أكثر ذكاء"، بل وحمل الأساتذة مسؤولية صقل شخصية طلابهم وتحسين أخلاقهم<sup>(81)</sup>. أما إيجومنوف Egoumnov فقد أكد مسؤولية الأساتذة في تعليم الطالب كيف يفكر وكيف يعتمد على نفسه وكيف ينتقد نفسه بنفسه<sup>(82)</sup>. وكمثال، استيعاب الطالب للقفلات الهارمونية يساعده على أن يتعامل معها كفرص للراحة والتنفس أثناء الأداء دون إيقاف حركة العمل بين المقاطع. كما يضيف ذلك على أدائه عمقاً درامياً مميزاً ويساعده على الاستمرار بالعزف لفترات أطول بتركيز أكبر وتعب أقل.

4 — يجب اتباع الأساليب السليمة للعزف على البيانو بدءاً من الجلوس السليم المتوازن والوضعية الطبيعية لليد وتغييراتها واتباع ترقيم منطقي للأصابع وغير ذلك من الأمور التي تسهل الأداء وتمنع التشنج والحركات اللاإرادية. ويمكن دراستها من

---

---

الكتب الخاصة بتطوير تقنيات العزف إضافة إلى ضرورة استمرار البحث في هذا المجال.

ثالثاً – البحث عن أساليب جديدة لتجنب التشنج في العزف على آلة البيانو باستخدام التكنولوجيا المعاصرة في بداية القرن الحادي والعشرين

قام د. جيل كومو Gille Comeau في جامعة أوتاوا في كندا بتأسيس مختبر للبحث في مدى إمكان الاستفادة من التكنولوجيا الحديثة في تطوير أساليب تدريس العزف على البيانو Piano “Pedagogy Laboratory” (مختبر أصول تدريس البيانو)، وذلك بالتعاون مع فريق من المتخصصين والباحثين في مجال التكنولوجيا والموسيقا من عدد من جامعات كندا. يهدف هذا المختبر إلى البحث في مدى إمكان تصميم برامج سوفت وير Soft ware خاصة بتدريس العزف على البيانو لمساعدة المدرس في توجيه الطالب إلى الأسس السليمة لعملية العزف، ولإضفاء المتعة على التدريبات اليومية التي يقوم بها الطالب وتوجيهه عندما يكون بمفرده بعيداً عن إشراف أستاذه.

ومن أهم المحاور الست التي يتناولها المختبر "تجنب الإصابة في العزف على البيانو" Injury Prevention وذلك عن طريق دراسة المشاكل الصحية التي تتعلق بالعزف على البيانو، وتطبيق وسائل البحث العلمي في التشخيص والمعالجة والوقاية من الإصابات ذات العلاقة بالعزف. ويستخدم المختبر الصور الحرارية Thermal Imaging لقياس التغيرات الحرارية لليدين والذراعين والأكتاف والرقبة والوجه أثناء عملية العزف بواسطة تكنولوجيا فيديو الأشعة تحت الحمراء infrared video technology في محاولات لتحديد أسباب ومواطن التشنج والالتهابات العضلية تمهيداً لعلاجها (كما سبق التنويه). كما يدرس المختبر المظاهر الفيزيولوجية للعزف على البيانو Physical

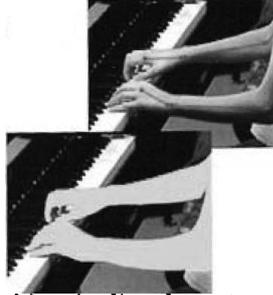
---

---

---

---

Aspects of Piano Playing بهدف وضع برامج سوفت وير  
Soft ware لمساعدة أساتذة البيانو في تحديد وتحليل الحركة في  
أداء طلابهم لتجنب الأخطاء والتشنجات (83). انظر الصورة رقم  
(2):



الصورة رقم (2)  
من التقرير السنوي لمختبر تدريس الآ  
أوتوا للعام الدراسي 2005-2006

صحيح أن العمل في مختبر تدريس العزف على البيانو لا يزال  
في بداياته، ولكن التطلعات المستقبلية التي يهدف إليها العمل في  
هذا المختبر ربما تحدث تحولاً إيجابياً في تاريخ تدريس فن العزف  
على البيانو، لاسيما فيما يتعلق ببدايات التعلم وتجنب الإصابة.  
علماً بأن بعض الجهات الحكومية في كندا تدعم مشروع المختبر  
وتموله كأحد الإنجازات الواعدة والمتميزة في كندا.

#### النتائج والتوصيات

- 1 — لا بد أن يسأل الطالب نفسه باستمرار: هل أجد صعوبة في العزف؟ هل أتعب بسرعة بسبب العزف؟ هل أشعر بالألم في مكان ما بسبب العزف؟ والإجابة بنعم على أحد أو جميع هذه الأسئلة تدل على ضرورة تصحيح أسلوب العزف.
- 2 — يجب عدم الاستسلام لأي نوع من مظاهر التشنج على أنها عيوب جسدية، إلا عندما تكون ناتجة عن إعاقة مرضية واضحة ومثبتة. وبالتالي يجب توجيه الطالب باستمرار إلى الأسلوب الطبيعي السليم في الجلوس إلى أن يعتاد على ذلك ويتخلص من عاداته السيئة.

---

3 — قد يطول الزمن اللازم لعلاج التشنج وإعادة التأهيل بضعة أشهر أو أكثر تبعاً للحالة، وبخاصة لدى الذين قطعوا شوطاً أطول في العزف. ولكن قد تكفي أحياناً بعض النصائح التي تنير الطريق للطالب وتساعد على التماس الحلول المنطقية لمشاكله التقنية.

4 — يعتمد نجاح تصحيح أسلوب العزف بالدرجة الأولى على وعي الطالب لمشاكله ورغبته الصادقة في تغيير عاداته السيئة وتصحيح أسلوبه في الأداء.

5 — يجب تجنب التشنج والأسلوب الخاطئ في الجلوس والحركة، ليس فقط من أجل تحسين أسلوب العزف على البيانو أو أي آلة موسيقية أخرى بل لتحسين بناء شخصية الفرد وصلتها شكلاً وفعلاً.

6 — يجب أن يعي الطالب مكان التشنج في جسده ليتمكن من التخلص منه، وهذا يتم بتركيز فكره على مواطن الألم وهو ما سماه مارك "تدريب الانتباه إلى مكان التشنج" (84).

7 — يجب فهم التسلسل المنطقي والطبيعي "الصحي" للحركة في العزف على آلة البيانو من منطلق تنظيم العمل فيما بين الجهاز العضلي والهيكل العظمي بعيداً عن المبالغة في دراسة التشريح ووظائف الأعضاء.

8 — تجنب الضغوط المسببة للتشنج يستوجب التدرج في طرح الصعوبات التقنية وإعطاء فترة كافية للتأقلم مع الحركات الجديدة، مع مراعاة حجم يد الطالب وقدراته التقنية.

9 — يجب تعريف الطالب المبتدئ الذي يبدأ بتعلم العزف على البيانو في سن متأخرة، بعد الثامنة عشرة من عمره، على تاريخ تطور تقنيات فن العزف على آلة البيانو كي يفهم المنطق السليم لعملية العزف ويبادر إلى استنتاج الحلول لتفادي مشاكل التشنج بنفسه.

---

---

---

الهوامش

- 1) Gerd Kaemper: "Technique Pianistiques", ALPHONSE LEDUC et Cie – Editions Musicales, 1968. Imprimerie P. OUDIN – Poitiers, Decembre 2001, p.30
- 2) Gerd Kaemper, p. 30
- 3) Heinrich Neuhaus: "L'Art Du Piano", Edition Van de Velde, France 1971, Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine. Imprimee en France, 75001 Paris, Octobre 2003. Page 91.
- 4) Louis Kentner: "Piano", Yehudi Menuhin Music Guides. Kahn & Averill. London 1991, (First edition 1976). Page 54.
- 5) Heinrich Neuhaus, page 12.
- 6) ليلي زيدان: "الاسترخاء وأهميته لاكتساب الحرية والسهولة في العزف على البيانو" بحث منشور في مجلة دراسات وبحوث، جامعة حلوان، العدد الثالث، المجلد العاشر، مايو أيار 1987.
- 7) Tobias Matthay: Pianoforte Muscular Relaxation Studies For Students. Artists and Teachers. London Paris, Bosworth & Co. 1908.
- 8) سحر ملحم: "مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية القرن العشرين، أهم أساليبها وتوجهاتها" مجلة الحياة الموسيقية، منشورات وزارة الثقافة في سورية، صيف خريف 1993.

- 
- 
- 9) محمود شرقاوي: "دور الجهاز الحركي في الأداء على البيانو"، رسالة دكتوراه غير منشورة، جامعة حلوان 1993.
  - 10) ياسر سيد حيدر: "الاسترخاء وأثره في اكتساب الحرية والسهولة للأداء الجيد على آلة البيانو"، رسالة ماجستير غير منشورة، جامعة حلوان 1998.
  - 11) Gerd Kaemper.
  - 12) William S. Newman: "The Pianist's Problems, A modern Approach to Efficient Practice and Musiciansly Performance", Third Edition, Published by Da Capo Press Inc., USA, 1984. page 2
  - 13) Earl Moss: "More than Teaching, a Manual of Piano Pedagogy", by Gordon V. Thompson Music, Toronto, Canada, a division of Canada Publishing Corporation, 1989.
  - 14) Louis Kentner: "Piano", Yehudi Menuhin Music Guides, Kahn & Averill, London 1991. (First edition 1976).
  - 15) Georgy Sandor: "On Piano Playing: Motion, Sound and Expression", Schirmer 1995, USA.
  - 16) Kendall Taylor: "Principles of Piano Technique and Interpretation", Novello and Company Limited, 1981. Reprinted 1983 (with corrections), 1986, 1993 (with corrections), 1996
- 
-

- 
- 
- 17) Barbara Paull and Christine Harrison: “The Athletic Musician: A Guide to Playing without Pain”, The Scarecrow Press, Inc. Lanham, Md. & London, 1997.
  - 18) Pedro De Alcantara: “Indirect Procedures: A Musicians Guide to Alexander Technique”, Clarendon Press. Oxford 1997.
  - 19) Heinrich Neuhaus: “L’Art Du Piano”, Edition Van de Velde, France 1971, Traduit du russe par Olga Pavlov et Paul Kalinine. Imprime en France. – JOUVE, 11, bd de Sebastopol, 75001 Paris, N. 334943C. Octobre 2003.
  - 20) Thomas Mark: “What Every Pianist Needs To Know About The Body”, GIA Publications, Inc., Chicago, USA, 2003.
  - 21) [www.musicandhealth.co.uk/articles](http://www.musicandhealth.co.uk/articles)
  - 22) [www.taubman-institute.com](http://www.taubman-institute.com)
  - 23) [http://musicmoz.org/Education/Alexander\\_Technique](http://musicmoz.org/Education/Alexander_Technique)
  - 24) [www.piano.uottawa.ca/Images/Links/Annual\\_Report\\_en\\_2005.pdf](http://www.piano.uottawa.ca/Images/Links/Annual_Report_en_2005.pdf)
  - 25) Louis Kentner, p.53
  - 26) Gyorgy Sandor, p.3
  - 27) Thomas Mark, p.141

- 
- 
- 28) Josef Lhevinne: “Basic Principles in Pinoforte Playing”, Dover Publications, Inc., 1972. p.15
- 29) Heinrich Neuhaus, p.126-127
- 30) Gyorgy Sandor, p.57-58
- 31) William S. Newman, p.42
- 32) Thomas Mark, p.48
- 33) William S. Newman, p.41-42
- 34) Thomas Mark, p.49
- 35) William S. Newman, p.41
- 36) Thomas Mark, p.49
- 37) Gyorgy Sandor, p.30
- 38) Thomas Mark, p.40
- 39) [www.musicandhealth.co.uk/articles/tension.html](http://www.musicandhealth.co.uk/articles/tension.html)
- 40) “Organization of the extensor complex of the digits on the back of the hand”  
(تنظيم مجموعة الأوتار الباسطة للأصابع على الوجه الخلفي لليد)
- [www.springerlink.com/content/r83k47251xx84331/](http://www.springerlink.com/content/r83k47251xx84331/)
- 41) [www.eorthopod.com/public/patient\\_education/6606/hand\\_anatomy.html](http://www.eorthopod.com/public/patient_education/6606/hand_anatomy.html)
- 42) [www.trimofran.org/tmfbody.cfm?id=331](http://www.trimofran.org/tmfbody.cfm?id=331)
- 43) [www.trimofran.org/tmfbody.cfm?id=349](http://www.trimofran.org/tmfbody.cfm?id=349)
- 44) Thomas Mark, p.1
- 
-

- 
- 
- 45) Thomas Mark, p.141
  - 46) Thomas Mark, p.107
  - 47) Thomas Mark, p.107
  - 48) Thomas Mark, p.141
  - 49) Thomas Mark, p.142
  - 50) Gerd Kaemper, p.12
  - 51) Gyorgy Sandor, p.30
  - 52) Gyorgy Sandor, p. 8
  - 53) Barbara Paull and Christine Harrison, p.44-45
  - 54) Barbara Paull and Christine Harrison, p.34-37
  - 55) William S. Newman, p.41
  - 56) Victor Bunin, p.13-16
  - 57) Louis Kentner, p.53-54
  - 58) Heinrich Neuhaus, p.178
  - 59) Louis Kentner, p.47
  - 60) Thomas Mark, p.10
  - 61) [www.pianomap.com/injuries/](http://www.pianomap.com/injuries/)
  - 62) Josef Lhevinne Josef Lhevinne: “Basic Principles in Pinoforte Playing”, Dover Publications, Inc., 1972, p.9-10
  - 63) Heinrich Neuhaus, p.17
  - 64) Heinrich Neuhaus, p.95

- 
- 
- 65) William S. Newman, p.38- 39
- 66) Heinrich Neuhaus, p.110- 114
- 67) Interview with Dr. Gille Comeau, Ottawa 2008  
مقابلة مع د. جيل كومو
- 68) Thomas Mark, p.3-4
- 69) Pedro De Alcantara, p.16
- 70) Pedro De Alcantara, p.19
- 71) Pedro De Alcantara, p.56
- 72) Pedro De Alcantara, p.62
- 73) [www.musicmoz.org/education/Alexander\\_tech  
nique](http://www.musicmoz.org/education/Alexander_tech_nique)
- 74) [www.taubman-institute.com](http://www.taubman-institute.com)
- 75) Thomas Mark, p.3-4
- 76) Pedro De Alcantara, p.22
- 77) Thomas Mark, p.148
- 78) Thomas Mark, p.9
- 79) Thomas Mark, p.12
- 80) Thomas Mark, p. x
- 81) Heinrich Neuhaus, p.32
- 82) “Masters of the Soviet Pianistic Schools”, p.113
- 83) Annual Report, Piano Pedagogy Laboratory,  
Ottawa University 2005- 2006.
- 84) Thomas Mark, p.9
- 
-

---

---

## مجالى الطبلعة فى الأغبنة العربفة

ياسر المالح

الطبلعة فى الأرض والسماة سمفونفة مرئفة ومسموعة، وهى إبداع الخالق الجمفل. فأنت ترى الجمال فى البر والبحر والسماة فى النهار والفلل، وفى الكائنات الحفة صغرت أو كبرت، غاصت أو درجت أو طارت. والألوان فى الطبلعة هى عماد الجمال؛ واختلافها وتناسقها لوحات فنية، فستوحى الرسامون منها لوحاتهم. واللون الأخضر هو الغالب فى الجبال والوديان والسهول لما تحفل به من أشجار، فربها ماء السماء أو عيون الأرض.

وحن تنصت إلى الطبلعة فى السكون والهفجان من حففب أغبان أو تغرفد طفور أو هففر بحر أو خرفر نهر أو هزفم رعد أو ثورة بركان فأنت تسمع سمفونفة كاملة فىها الصخب والهفوء، والمؤلفون الموسفقفون فستوحون ألبانهم من سمفونفة الطبلعة، ففؤلفون سمفونففاتهم، وكان منهم فففهفن الذى ألف سمفونفة (باستورال) الرففة.

---

والمبدعون من الشعراء الذين يعيشون في الطبيعة، تتفتح أشعارهم حين تسكن الطبيعة كيأنهم، فيكون من ذلك إيقاع مستمد من إيقاع الألوان، وصور مستمدة من الحركة والسكون، وما تضحج به نفوسهم من عواطف وخواطر.

وشاعرنا شاعر العروبة سليمان العيسى، ولد في قرية النعيرية، حارة بساتين العاصي. وهي تقع غربي مدينة أنطاكية، فهو ابن الطبيعة البكر. له مجموعة شعرية ونثرية بعنوان (أنا والطبيعة). من أقواله في الخريف:

ورقاتٌ تطفُرُ في الدّربِ      وَالغَيْمَةُ شقراءُ الهُدبِ  
والريحُ أناشيدُ              والنهرُ تجاعيدُ

فلو أننا قرأنا هذين البيتين قراءة جهرية إيقاعية لكنا كمن يغني أغنية بلا موسيقا. وكذلك الحال عند معظم الشعراء والزجالين. وبعضهم تلحن كلماتهم وتغني منذ العصر الجاهلي حتى وقتنا الحاضر، فالغناء يلزم شعوب الأرض منذ الأزل حتى الأبد.

#### الطبيعة والأغنية المعاصرة

المعاصرة لاتعني الوقت الحاضر، وإنما تعني عصراً كاملاً، انتشرت فيه الأغنية العربية المتطورة من خلال الأسطوانة والسينما والإذاعة والتلفزيون. والقرن العشرون هو الذي احتوى ألوان الغناء كلها بقوايلها ومقاماتها وطولها وقصرها وآلاتها وإيقاعاتها.

واختيار الأغاني التي لونتها الطبيعة بما فيها جمال يتطلب جهداً كبيراً في الحصول على سجلّ كبير، يحتوي كل ماغناه العرب في القرن العشرين، وتصنيفه وفق الموضوعات المختلفة، ثم يتم الاختيار. ومقالنا لايدخل في هذا التيه، وإنما يشير إلى بعض الأغاني المشهورة لكبار المغنين والمغنيات، ويلقي عليها بعض الأضواء لبيان ما فيها من إبداعات.

---

وكثير من الباحثين يفضلون المنهج التاريخي في الاختيار،  
وبعضهم يفضلون المنهج الجغرافي، وبعضهم يفضلون منهج  
العموم والخصوص. ولعله الأقرب إلى منهجنا.

### الطبيعة في الريف

في الخمسينيات غنت فيروز قصيدة من شعر الأخوين  
رحباني ولحنهما بعنوان (بلدتي غابة جميلة).

### النص

حُلوةُ التلالِ	بلدتي غابةٌ جميلةٌ
أرضها جَمالٌ	حبُّها نغمةٌ طويلةٌ
وهدوءُ السكينةِ	بيئتنا هُناكُ وحقولُ الزهورِ
في رُباها الأمانةُ	تورقُ الأراكُ وتغني الطيورُ
فاتنُ الدلالِ	غيمها ربيعٌ
في ذُرا الجبالِ	غابها منيعٌ
والجنانِ الأليفةِ	كلُّما أطوفُ بين تلكِ التُّلولِ
في المروجِ الوريقةِ	ترتمي رُفوفٌ من طيورِ الحقولِ
مَنبتُ الخيالِ	هذه الوهادُ
هذه الظلالِ	مَوطنُ الفؤادِ

### حول الأغنية

1- القالب والوزن والحروف: القصيدة هي القالب، وهي من  
شعر التفعيلة، فيها تفعيلات مختلفة هي: فاعلاتن، فاعلن، فعِلن،  
متفعِلن، فعولن، فعول. واللعب بالتفعيلات وارد في شعر التفعيلة  
دون التزام بالشعر العمودي.

ومايلفت النظر هو تنوع القافية مع الالتزام بها في الشطرين  
أو الأسطار الثلاثة المترجمة في كل بيتين، وحرف الروي في كل  
قافية ساكن.

---

---

وتلاحظ حروف المد أو الحروف اللينة (الألف والواو والياء) الساكنة في كل كلمة، لأنها تهب الموسيقا اللفظية لكل كلمة، وتساعد على التلحين والأداء.

2- الطبيعة في الأغنية: تبدو الطبيعة في الأغنية شاملة عامة. فيها الجمال المتجلي في الغابة والتلال والزهور والأراك والطيور والربا والجبال الخضراء والسهول والمروج الظليلة. وأهم مايسر النفس هو السكن في بيت ريفي متواضع أشبه بالكوخ. ومن يعاشر الطبيعة من السكان في كل يوم، لا بد أن تسكن فيه، فيكون منهم الشاعر والموسيقي والمغني. فالطبيعة منبت الخيال.

3- اللحن والأداء: للأغنية مقدمة قصيرة بدأها البزق. ثم تسلمّ البيانو المهمة فرافق المغنية في أدائها دون إسراف ولوازم. والمقام هو نهاوند.

أما اللحن فكان أشبه بلحن الطقطوقة المؤلفة من مذهب وغصنين متمائلي اللحن.

فالبیتان الأولان في المطلع مثلاً المذهب، والمقطعان التاليان مثلاً الغصنين. فالمغنية تكرر غناء المطلع بين المقطعين وفي الختام.

كان أداء فيروز جيداً وهي مازالت في البداية تحاول الصعود بألحان الأخوين رحباني لتأخذ مكانتها فيما بعد، وتلقّب بسفيرة النجوم. فالقصيدة تعود إلى منتصف خمسينيات القرن العشرين.

الرومانسية والطبيعة في الأغنية العربية

تُعرّف الرومانسية في المذاهب الأدبية والفنية بأنها العودة إلى الطبيعة وإيثار الحس والشعور على العقل والمنطق. وقد ظهرت في القرن الثامن عشر والقرن التاسع عشر وما زالت تتمثل حتى اليوم في الشعر والقصص والرسم والموسيقا. بعيدة عن المذهب الكلاسيكي العقلي.

---

وقد سادت الأغنية الرومانسية الأفلام الغنائية العربية في الغناء الفردي (المونولوج) والغناء الحوارى بين اثنين (الديالوج). وقد اخترنا (ديالوج) «ما أحلى الحبيب» يؤديه محمد عبد الوهاب مع نجاه علي في فيلم «دموع الحب» المنتج في العام 1935. وهما في قارب على شطّ النيل مزين بالأشجار التي تتدلى أغصانها نحو الماء في منظر جميل.

### النص

هو - ما أحلى الحبيب بين الميّه وبين الأغصان  
وساعة القرب هنيّه والجو حنان  
آدي النسيم يشكي غرامه والغصن يسمع منه يميل  
والطير يغني وكلامه يخلي دمع الزهر يسيل  
يا هل ترى لما اشكي لك من نار حبي  
يا هل ترى لما احكي لك على ف قلبي  
أعرف كلام النسيم وافهم لغا الطير الشادي لما

يغني؟

هي - إسمع حفيف الغصون تبكي بدمع الغمام  
لما شجاها النسيم باحت بسر الغرام  
والموج في حزن الموج نايم على شطّ النيل  
ينبه الطير العايم يشبع تنغيم  
كلّ الوجود حبّ وشجن بالسرّ يشكي والعلن  
هو - يا هل ترى لما اشكي لك  
هي - أرحم شكواك  
هو - يا هل ترى لما احكي لك  
هي - أسمع نجواك  
هو - تعالي واسي فوادي أسقيك من كاس حناني

---

وَسَمَّعِكَ لَحْنِ حَبِي وَنَعِيشُ فِي جَوِّ الْأَمَانِي

### حول الأغنية

1- القالب وتقسيماته الفنية: القالب (ديالوج) زجلي كتبه أحمد رامي اعتمد ثنائية الأبيات، ووحدة القافية في شطري الصدر، وفي شطري العجز. وخالف هذه القاعدة في البيت الأخير من دور عبد الوهاب في المقطع الأول، كما خالفها في دور نجاة علي في الرد عليه وتحرر من الالتزام (اسمع حفيف الغصون) وعاد إلى الالتزام في المقطع الأخير، لكنه خالف في شطر (وسمَّعك لحن حبي) وأحمد رامي شاعر وزجال. لكنه يرى أن التحرر من الالتزام جائز إذا تطلبه المعنى، والمثل واضح في قوله:

أعرف كلام النسيم وافهم لُغا الطير الشادي لَمَّا يَغْنِي  
2- اللحن والأداء: تبدأ الحوارية بمقدمة موسيقية سريعة الإيقاع من مقام بياتي، ويبدأ عبد الوهاب الغناء المرسل مع لوازم فاصلة، ويدخل في الغناء الإيقاعي في أدائه: (والغصن يسمع منه يميل)، للتعبير عن طرب الغصن وتثنيه حين غازله النسيم. ثم يعود إلى الغناء المرسل في البيت التالي: (والطير يغني)، ليعبر عن بكاء الزهر طرباً حين غنى الطير. ويستمر الأداء بين المرسل والموقع حين ينتهي دور عبد الوهاب في المقطع الأول. ثم تُسمع نقرتان موسيقيتان من مقام راس، وتدخل نجاة علي بغناء إيقاعي بطيء تصف الطبيعة المحيطة بها وهي في حالة غزل دائم.

وتنتهي الحوارية بين المتحاورين بغزلهما الحيّ المستمد من غزل الطبيعة المحيطة بين سؤال وجواب، حتى تنتهي الحوارية بحركة بوليفونية، تجمع بين الصوتين في الشطر الأخير: (ونعيش في جو الأمانى) وهي أول محاولة بوليفونية قصيرة في الغناء العربي.

---

---

في هذه الحوارية يتغلب دور عبد الوهاب على دور نجاة علي في الكلام واللحن والأداء. وهذا أمر طبيعي عند عبد الوهاب، فهو البطل في الفيلم والتلحين والغناء، ولا يرى أن يعطي الآخر قدراً من الغناء أكثر مما ينبغي.

وما يلاحظ في الحوارية أن كلماتها حافلة بحروف المد (الألف والواو والياء). وهذا يتيح للملحن والمؤدي أن يعبر عن عواطفه بهذه الحروف. وكتاب الكلمات يعرفون هذا جيداً، فيختارون ما يريح الملحن ليبدع ويلوّن في التلحين.

3— هذه الحوارية هي الحوارية الأولى في الأفلام السينمائية التي ظهر فيها عبد الوهاب. وهي لذلك نقطة تحول وتجديد في الغناء العربي.

#### الطبيعة على شاطئ البحر

تطل الأقطار العربية جميعها على البحور والخلجان. وشواطئ البحور تغري الإنسان بمعاشرتها والسباحة فيها، أو الإبحار فيها على سبيل النزهة، أو الصيد أو استخراج اللؤلؤ، أو الغوص فيها لاكتشاف ما فيها من روائع. وأمواج البحر المتلاحقة لترتاح على الشاطئ تمثل الملاحقة الغزلية. وكل ما يحيط بالبحر من شروق وغروب وغيوم تسبح في السماء لوحات طبيعة أخذت. أما ما يلامس الجسد من نسيم رقيق على شاطئ البحر فهو إحساس يثير الخيال والعواطف.

في فيلم (بحيا الحب) المنتج في العام 1937 كانت ليلي مراد تقف عند شاطئ البحر في الإسكندرية، وتغني ما تحس به وتراه، بلحن محمد عبد الوهاب.

#### النص

ياما أرقّ النسيم      لما يداعب خيالي  
خلّاني وحدي أهيم      واسبح في وادي آمالي

---

الجو رايق وصافي والبحر موجُه يوافي  
طال به الحنين للبرِّ والبرُّ عنه بعيدُ  
فضل يهيم في البحر والشوق في قلبه يزيدُ  
ولما جِه الشطُّ الهادي ريَّح جنُّبه  
ووشوش الرمل المادي وشكا غلبه  
الشمس عند الأصيل راخيه شعور الذهب  
تسبي العيون  
والغيم بلونه الجميل خلاني وحدي أهيم  
واسبح في وادي آمالي

\*\*\*

### حول الأغنية

#### 1- القالب والكلمات وتنوع القوافي

القالب (مونولوج) أغنية فردية تؤديها مغنية، و هي زجل أشبه بالشعر، يتألف من ستة مقاطع. فيها ثلاثة مقاطع فيها التزام بالقافية: المطلع فيه بيتان تلتزم فيهما قافية الصدرين (النسيم، أهيم) وقافية العجزين (خيالي، آمالي). والحال كذلك في المقطعين الثالث والرابع.

أما المقطع الثاني فهو بيت واحد تلتزم فيه القافية في الصدر والعجز (بيت مُصرَّع).

وتفقد القافية الالتزام في المقطعين السادس والسابع. وكل منهما مؤلف من ثلاثة أشطار. لكننا نلمح الالتزام في قافيتي (الأصيل والجميل) في المقطعين وتظل حروف المد (الألف والواو والياء) سمة أساسية في الأغاني الملحنة.

## 2- الطبيعة في الأغنية

الكلمات تصف جانباً من عالم الطبيعة عند شاطئ البحر الأزرق، ولا تتعداه إلى عالم الطبيعة الأخضر. وهو يريح النفس الإنسانية بالسعة في البحر والسماء، وما فيهما من أمواج وغيوم وشمس تتمشى نحو الغروب. هذا الجو يوحى بالغناء الهادئ يرافقه موسيقياً معبرة عن العواطف الإنسانية دون إسراف. وظاهرة التماهي بين الشعور وما تتأمله العين يتضح في وصف أمواج البحر المتشوقة إلى رمال الشاطئ. كما يكون الشوق بين العاشقين اللذين يسعيان إلى اللقاء. ولعل أجمل ماورد في الأغنية من وصف هو وصف (الشمس عند الأصيل راحية شعور الذهب) وهو يذكر بأغنية لأم كلثوم بعنوان (شمس الأصيل دهبت خوص النخيل) غنتها في العام 1958 من كلمات بيرم التونسي ولحن رياض السنباطي.

3- اللحن والأداء: مقام الأغنية بياتي. والمقدمة الموسيقية القصيرة مدخل إلى الغناء يكون الأداء على إيقاع بطيء مع لوازم موسيقية فاصلة. ويسرع الإيقاع قليلاً في المقطع الثاني (الجور رايق)، ويتحول إلى أداء مرسل في المقطع الثالث (طال به الحنين للبر)، ثم يكون الأداء على إيقاع في المقطعين الخامس والسادس. وتختتم الأغنية بأداء مرسل في الشطرين الأخيرين من المقطع السابع (خلاني .. واسبح)

هذا التنوع في اللحن بين أداء موقع وآخر مرسل، توحى به الكلمات، ويتيح للمغنية فرصاً لاستخدام مساحات صوتها ضمن حدود اللحن.

## الطبيعة في سكون الليل

جبران خليل جبران شاعر ورسام لبناني ولد في بشرّي، ثم هاجر إلى أمريكا واستقر في نيويورك (1883—1931) ومات فيها.

---

اختار محمد عبد الوهاب من شعره قصيدة (سكن الليل) ولحنها وغنتها فيروز في مهرجان الأرز في العام 1967.

وفي القصيدة تسود الرومانسية التي يوحى بها الليل في الريف اللبناني. والمحبون يسعدون في الليل، لأنه سائر، يلتزم كتمان ما يتبادلته العشاق.

### النص

سكن الليلُ وفي ثوبِ السكونِ	تختبي الأحلامُ
وسعى البدرُ وللبدرِ عيونُ	ترصدُ الأيامُ
فتعالَى يابنةُ الحقلِ نزورُ	كرمةَ العشاقِ
علْنَا نطفي بذيتك العصيرُ	حُرقةَ الأشواقِ
اسمعي البلبلُ ما بين الحُقورِ	يسبُ الألحانُ
في فضاءٍ نفختُ فيه التُّلُولُ	نسمةَ الرِّيحانِ
لا تخافي يافتاتي فالنجومُ	تكنُمُ الأخبارُ
وضبابُ الليلِ في تلكَ الكرومِ	يجبُ الأسرارُ
لا تخافي فعروس الجن في	كهفها المسحورُ
رجعت سكرى وكادت تختفي	عن عيونِ الحورِ
ومليكَ الجنُّ إن مرَّ يروحُ	والهوى يثنيه
فهو مثلي عاشقٌ كيف يبوحُ	بالذي يُضنيه

\* \* \*

### حول الأغنية

#### 1- القالب والمقاطع الشعرية

القالب هو القصيدة الشعرية في ستة مقاطع متنوعة القوافي في الصدر والعجز والقصيدة من بحر الرمل ووزنه فاعلاتن فاعلاتن أو فاعلن. وللشاعر أن يتصرف في الوزن وتشكيل الأبيات.

---

---

والملاحظ أن كل مقطع من المقاطع الستة مختلف عن الآخر في قافيتي الصدر والعجز. وهذا التنوع يشبه التنوع في قوافي الموشحات، ويوحي إلى الملحن بتنوع اللحن في كل مقطع.

### 2- الطبيعة في القصيدة

الليل هو الذي يخيم على مظاهر الطبيعة. فهناك البدر والكرمة والبلبل والحقول والتلول والنجوم وضباب الليل. كل ذلك يحيط بحالة حب بين عاشقين يلتقيان تحت كرمة، يتبادلان عبارات الحب كأنها الخمرة. هذه الحالة التي يلتحم فيها الحب بالطبيعة تدخل في فضاء الرومانسية.

### 3- اللحن والأداء

في العام 1960 لحن محمد عبد الوهاب لفيروز أغنية (سهار بعد سهار) من كلمات الرحبانيين ثم (سكن الليل) في العام 1967، ثم (مرّ بي يا واعداً وعده) في العام 1968 من شعر سعيد عقل. وكانت قد غنت من أغانيه الشهيرة (ياجارة الوادي) و(خايف أقول اللي ف قلبي) بتوزيع رحبانيّ جديد.

تبدأ أغنية (سكن الليل) المقدمة الموسيقية يظهر فيها البيانو والأوركسترا مع إيقاع تعزفه بعض الآلات (تك تك دم) للدخول في الغناء.

المقام حجاز كرد في المقطع الأول والبيت الأول من البيت الثاني. ثم يتحول إلى مقام راست في البيت الثاني (علنا...)، ثم تأتي لازمة عجم للدخول في المقطع الثاني (اسمعي البلبل..) ثم يعود إلى مقام كرد في المقطعين الرابع والخامس، ثم يتحول إلى مقام راست في المقطع السادس (ومليك الجن) ويختم الأغنية بمقام كرد.

كان اللحن متنوعاً كما هي عادة عبد الوهاب. لكن مايلفت السمع أداء بعض الكلمات بتعبير موسيقي رائع وهي (لاتخافي...)

---

في بداية البيت الأول من المقطع الخامس ففيه امتداد طويل يلائم الحالة. والكلمة الثانية هي (سكرى) في البيت الثاني فالأداء متموج يعبر عن حالة السكر. والكلمة الثالثة (يتنيه) في قافية البيت الأول من المقطع السادس فالتموج في الأداء هنا مختلف يعبر عن المنع المستمر.

أما الكلمة الأخيرة فهي (يضنيه) التي تختتم بها القصيدة وهي مسك الختام. مما لاشك فيه أن التعاون الوهابي الرحباني قد ظهر من خلال التوزيع المتقن للحن الوهابي. ويبدو أن عبد الوهاب قد درس المساحات الصوتية لفيروز فكانت مؤدية ممتازة لكل كلمة فيها شيء من تعبير متميز. وبعض النقاد رأى أن عبد الوهاب أعطى فيروز السمة المصرية في هذا اللحن. وبعضهم يرى العكس فالموسيقار عبد الوهاب هو الذي تلبن (صار لبنانياً) فالشاعر جبران لبناني والموزعان الرحبانيان لبنانيان وفيروز لبنانية. وأنا أرى أن التعاون الفني بين الفنانين العرب هو السبيل إلى الوحدة الفنية العربية مع الاحتفاظ بالخصوصية وكثرة التلوين.

#### أقصوصة أوحث بها الطبيعة

في العام 1938 كانت أسمهان في القاهرة، فغنت من ألحان مدحت عاصم مدير الشؤون الموسيقية في الإذاعة المصرية أقصوصة مستوحاة من الطبيعة، كتبها عزيز سلام. فهناك بلبل وبلبله عاشقان يمثلان العشق الإنساني. تبدأ الحكاية بمظاهر الحب والتضحية وتنتهي بخيانة البلبله وانصرافها عن البلبل العاشق إلى آخر.

أسمهان هي التي تحكي لنا هذه الأقصوصة وتصف لنا ما رأت وما سمعت وتعبر عن إنكارها الخيانة، والعطف على المسكين التعيس.

النص

---

---

أشيم ريحة الزهور  
واسمع نشيد الطيور

\* \* \*

بصيت لقيت ع الغصون  
واقف معاها ف سكون

\* \* \*

وبيراعها بحنان  
غنى لها لحن الأمان

\* \* \*

إلي تعوزيه اطلية  
حبيبك إوعي تسيبيه

\* \* \*

في شرب كاس الوصال  
سأقت عليه الدلان

\* \* \*

وخلقت له العذاب  
قلب من الوجد داب

\* \* \*

والبدر شاهد عليه  
وبس يصبر لإيه

\* \* \*

وليفته لافيت لغيره  
وساء، ياروحي، مصيره

\* \* \*

---

حَالَتُهُ تَبْكِي الْجَمَادَ      خَرَجْتَ صَعْبَانُ عَلَيَّ  
خَانَتْ عُهُودَ الْوَدَادِ      حَفَظَ وَدَادَهَا وَهِيَ

\* \* \*

### حول الأغنية

#### 1- القالب والمقاطع الزجلية

القالب أقصوصة غنائية تجري في حديقة، تتوالى أحداثها في تسعة مقاطع. كل مقطع منها في بيتين. والقافية واحدة في صدر البيتين وواحدة في عجزهما. وهذا النوع من الزجل في قوافيه يشبه قوافي الشعر في قصيدة (سكن الليل) من حيث الاتفاق في القوافي وفي المقاطع.

#### 2- الطبيعة في الأغنية

تتمثل الطبيعة هنا في حديقة مشجرة، تنبت فيها الأزهار هنا وهناك، وعلى الأغصان طيور، تطير وتعود إلى الأغصان المختلفة لترتاح عليها. من هذه الطيور بلبل وبلبله في حالة عشق، يغرد لها وتغرد له في حوار جميل يمكن تفسيره. والغريب في الحكاية أن البلبله هي التي تخون بلبلها وترتمي في أحضان غيره، والشائع في الحياة الإنسانية أن الذكر هو الذي يخون لا الأنثى. وفي الأحوال كلها فإن الخيانة عار سواء كانت في عالم الطيور أم في عالم الإنسان.

#### 3- اللحن والأداء

تبدأ الأغنية بمقدمة تعزفها أوركسترا على مقام حجاز كرد، تنتهي إلى لازمة على وزن بوليرو هي مدخل إلى الغناء. وهذه اللازمة تتكرر بين المقاطع، بالتناوب مع لازمة أخرى. ويختلف لحن المقطع بحسب مايسبقه من لازمة.

---

---

وتختلف اللازمة لحناً بعد المقطع الخامس، ويدخل البيانو بعزف يعبر عما سيحدث ويؤدي المقطع السادس مرسلًا مع نقرتي بيانو. يعقب ذلك أداء الكلمات بلا موسيقا:

(مسكين ياروحي عليه). ويعدُّ هذا المقطع ذروة الأقصوصة كلماتٍ ولحنًا وأداءً.

وتستمر الأقصوصة منحدرّة إلى نهايتها بالألحان واللوازم السابقة، والأداء فيها يغلب عليه الشجن، يعبر عن مصير البلب الذي خانته أليفته، فصار أسير الهموم وسوء المصير.

وتنتهي الأقصوصة بوصف مشاعر الشاهدة على ما حدث. وينتهي اللحن بالإيقاع الذي بدأ به.

كان أداء أسمهان هادئاً وهو يحكي الحكاية. لكنه ارتفع حين أدت الذروة:

طارت ماسألتيش فيه	وخلفت له العذاب
مسكين ياروحي عليه	قلبه من الوجد داب

#### 4- لمحة عن الأقصيصة الغنائية

الأقصوصة الغنائية بدأها محمد عبد الوهاب في فيلم (الوردة البيضاء) في العام 1933 وهو أول فيلم غنائي له. غنى فيه أقصوصة (النيل نجاشي)، وهي تروي حكاية نزهة في النيل على قارب ذي شراع، استقله زوجان على سبيل الاستمتاع. والمراكبي والبحارة كانوا يقدمون إلى الزوجين مالذ وطاب مع الغناء (هيلا هوب هيلا) وهي من شعر أحمد شوقي.

ومن القصص الغنائية التي تكاد تكون ملحمة وطنية أغنية (ذكريات) لعبد الحليم حافظ غناها في العام 1960. وهي من كلمات أحمد شفيق كامل ولحن عبد الوهاب. والقصة تروي ما كان أيام الاستعمار البريطاني لمصر، وما كان من نكبة فلسطين في

---

---

العام 1948، وتروي ما جرى في القاهرة من حريق مقصود في العام 1952. ثم كانت ثورة 23 يوليو في العام نفسه.

ومن القصص الغنائية الشعرية أغنية (أبظن أني لعبة بيديه) شعر نزار قباني ولحن عبد الوهاب وأداء نجات في العام 1960. و(ساكن قصادي) كلمات حسين السيد ولحن عبد الوهاب في العام 1961.

ولفيروز بعض القصص الغنائية الوجدانية. منها (لا إنت حبيبي ولا ربينا سوا) كلمات الأخوين رحباني ولحنهما.

ولعبد الحليم حافظ أغنية شعرية كتبها نزار قباني ولحنها الموجي هي (قارئة الفنجان) وفيها تبدو الخرافة الشعبية التي تنتبأ بحبّ مستحيل.

والبحث عن الأقصيص الغنائية يحتاج إلى متابعة ودراسة وتوثيق.

### الخاتمة

ماذكرناه من أغاني في فضاء الطبيعة هو غيض من فيض، راعينا فيه التنوع في قالب الغنائي والملحنين والمغنين والمغنيات ما أمكن ذلك. وكان الميل إلى عبد الوهاب ملحناً لأنه فتح باب التجديد بالأغاني الرومانسية التي يختلط فيها الحب بالطبيعة في وحدة متشابكة.

والأغاني التي تضمنت عناصر الطبيعة أكثر من أن تحصى في سجلّ. وكثيرة هي أغاني الورد والليل والقمر والطيور والأنهار وفصل الربيع وأزهاره الملونة في القرنين العشرين والحادي والعشرين. فنحن جزء من الطبيعة، والطبيعة غرامنا، فهي توحى بالحب والحرية والتنوع والإبداع.

---

---

ولعل ما لحنه الرحبانيان لفيروز ووديع وصباح ونصري  
شمس الدين وغيرهم حافل بأغاني الطبيعة، فالبيئة اللبنانية هي  
النموذج المتكامل لمظاهر الطبيعة، وأهل الريف اللبناني يتمتعون  
بما حولهم من جمال، ويستوحون من ذلك الزجل والموسيقا  
والأغاني والرقص الجماعي (الدبكة)، والحب يحتضنها جميعاً في  
أقاصيص بسيطة.

تظل الطبيعة في بلاد العالم كلها مصدراً هاماً من مصادر  
الإبداع.

لودفيغ فان بيتهوفن  
أخلاقية القوة

ج. و. ن. ساليان

ترجمة : أبان الزركلي

بحلول تشرين الثاني عام 1792، عندما غادر بيتهوفن إلى  
فيينا، كان تطوره، من أي وجهة نظرنا إليه، مهماً. إن ظروفه،  
مجتمعة مع طبيعته الحادة والكثيفة والمستجيبة، قد أعطته رؤية  
للحياة ناضجة على نحو مكتمل. لقد عرف الفقر والمعاناة  
والمسؤولية. واكتسب أيضاً مرتبة محترمة كفنّان. ولم يكن زملاؤه

---

الموسيقيون المحترفون فقط من تمسك بأمال طموحة عن مستقبله، بل شاركهم في ذلك أصدقاؤه المثقفون ومن بينهم الكونت فالدشتاين Waldstein [وهو محب للموسيقا وراعٍ لها]. كما أن الأثر الذي أحدثته إحدى «كانتاتاته» لدى هايدن [المؤلف العظيم] عند مروره بـ «بون» كان الاستحسان الشديد. أما كعازف بيانو فقد حصل فعلاً على الشهرة. كانت لديه كل الأسباب ليأمل أنه سيتمكن من صنع سيرة لنفسه ضمن العالم الواسع.

من المستحيل أن نعرف عند أي مرحلة مبكرة يعي عبقرى من نوع بيتهوفن قدراته الخاصة. إن الشعور لدى أحد ما أنه استثنائي وأن عظمة المستقبل مقدره له لا يبدو أنه مقصور على الناس الاستثنائيين. وبالمقابل من المرجح أنه ليس ضرورياً أن يملك كل الاستثنائيين هذا الشعور. إن إنجازات بيتهوفن كانت فعلياً مهمة ومحسوسة، ومن المرجح أنه قدرها على نحو عالٍ. لكنه افتقد ما كان يمكن أن يراه دليلاً مرضياً على أنها تبرر أعلى طموحاته. فشهرته في «بون» لم تكن — على أي حال — أكثر من شهرة محلية. وعلينا أن نفترض — إذا استبعدنا عدم الثقة بالنفس — على الأقل نوعاً من الحذر في موقف بيتهوفن ذلك الوقت. إن هذا الافتراض يفسر ذهابه إلى فيينا طالباً، كما يفسر انفجارات غرور الثقة بالنفس عندما وجد أن بإمكانه تخطي كل الاختبارات. ويبدو أنه باشر دراسته مع «هايدن Haydn» و«شِنك Shenk» و«ألبريختبرغر Albrechtsberger» و«ساليري Salieri»، وفي ذهنه فكرة أن يكتشف ما إذا كان هناك شيء ما ذو قيمة في

---

---

القواعد التي عليهم دراستها. إن هذا موقف إنسان إما قليل الثقة إلى حد كبير [بما يُدرّس] أو كثير الجدية والإخلاص إلى حدّ لا يسمح له بإغفال حتى أكثر المواد التدريسية عمقاً [المقصود هنا أن رضا بيتهوفن بأخذ الدروس يمكن أن يفسر بموقفين متناقضين — وربما متكاملين —: إما شعور بعدم الاقتناع بما يُدرّس، وإما القبول والإيمان بالفائدة]. إن خبراء النظريات الموسيقية يؤكدون أن تلك الدراسة كانت ذات قيمة في إعداد بيتهوفن، لكن إشاراتة الخاصة إليها لا تدعم هذا التأكيد. على كل حال فقد مضت شهور عدة قبل أن يقرر أن لا شيء يتعلمه مما يدرّسه إياه هؤلاء الأشخاص. وحتى عندما كان يدرس قواعدهم فقد رفض أي تقييد في تأليفه مبني على تلك القواعد. كان يؤدي التمارين على أمل أن التدريب أو بعض الخواص الغامضة الأخرى التي ترافق أداء تلك التمارين يمكن أن تكون مفيدة له. ولكن عندما تعلق الأمر بالتأليف الفعلي — وكما قال ثيير Thayer — «فإن بيتهوفن المؤلف وقف بثبات على أرضه الخاصة، وتبع ذوقه وميوله الخاصة، وكتب وعمل دون الخضوع لأي رقابة خارجية». في هذه المرحلة من حياته كان بيتهوفن — كما يتوقع من شاب جدي ومخلص وغير مثقف — مطواعاً أمام الخفايا الثقافية مع عدم استثناء بعض الانفجارات الناتجة عن نفاذ الصبر وعن التحدي. ولكن عندما تعلق الأمر بمسألة يفهمها — كحالة الموسيقى الفعلية التي تفصلها مسافة عن النظريات «المتعلمة» الناقدة لها [أي المسافة بين ما يفهمه هو وبين

---

النقد على أرضية نظرية ثقافية] فقد كان حكمه جاهزاً وحاسماً ومستقلاً. ولهذا فعندما قُدمت ثلاثيات البيانو الثلاث عمل رقم 1 إلى العالم الموسيقي للمرة الأولى في سهرة عند الأمير «ليشونوفسكي Lichnowfsly»، وتلفه الجميع لسماع رأي هايدن، وكان هذا الرأي غير مستحسن للثلاثي رقم 3 مقام دو مينور، فإن رأي هايدن - دون أن يهز رأي بيتهوفن أن هذا الثلاثي بالذات هو الأحسن من بين الثلاثة — أقنعه تماماً أن دافعه كان الحسد والغيرة والخبث. أن يكون حكمه الموسيقي خاطئاً، حتى على مؤلفاته الخاصة، كان شيئاً لا يستطيع تصوره، كما أنه لم يستطع أن يفهم أن أحداً ما - إذا لم يكن مخبولاً - يمكنه بصدق أن يختلف معه. ولكن فيما لا يتعلق بالموسيقا لم يظهر بيتهوفن هذا النوع من الإحساس ببصيرته المعصومة عن الخطأ. ففي الأدب - على سبيل المثال - يبدو أنه كان يقبل إلى حد بعيد التقييمات الشائعة.

إن كل ما يمكن أن يكون قد حملته إلى فيينا من شكوك حول المدى الدقيق لإمكاناته الموسيقية قد تلاشى سريعاً. اكتسب بسرعة نجاحاً عظيماً سواء كعازف بيانو في البدء، أم مؤلف فيما بعد، مدعوماً من الكونت «فالدشتاين Waldstein»، ومعروفاً من الرجال البارزين [في المجتمع]. اختلط بيتهوفن بحرية مع الطبقة العليا في فيينا. لقد وجد أنه يستطيع فعل ذلك دون أن يقوم بأي تنازلات. عليه فقط أن يكون نفسه. إن القوة التي سكنت فيه أُقرَّ بها

---

---

على نحو فوري ودون شكوك. وكانت مقبولة ضمناً وأكثر من كافية لئتنسي أية اختلافات ممكنة في المرتبة والثقافة. وقبل ذلك الوقت بقليل كان حتى «موتسارت وهايدن» مصنفين في فئة خدام الطبقة النبيلة. أما بيتهوفن فلم يك أبداً في هذا الموضع. والاختلاف [بين موقعه وموقع هايدن وموتسارت] لا بد أن يكون عائداً بالكامل إلى قوة شخصيته. لم ترفعه مؤلفاته ذاك الوقت إلى مرتبة «موتسارت» أو حتى «هايدن»، ممّا يعني أن موقف الطبقة النبيلة تجاهه لم يك عائداً إلى إقرار متأخر منهم بالإجلال الذي يستحقه عبقرى. إن قواه الكبرى كعازف جعلته — دون شك — مقبولاً لدى الأرستقراطية الفيينوية المحبة للموسيقا، ولكن لم يك هناك أي شيء من المراعاة أو إظهار التبعية — وهو موقف أُجبر على اتخاذه كثير من الناس الجيدين — في علاقة بيتهوفن معهم. وبعض المحاولات القليلة للتعامل معه «من علٍ» [بالفرنسية في الأصل] ردّ عليها بيتهوفن بغضب على نحو فوري وفعال. لقد بدا سلوكه حراً من أي اضطراب أو مراعاة أو تكلف. لقد أظهر نفسه غير خائف بالمرّة في مساجلاته في العزف على البيانو مع عازفي البيانو الآخرين. وبدت له انتصاراته — التي كانت — ساحقة أحياناً — على قدر ما كان قد توقّعه لا أكثر. لا بد أن نجاح بيتهوفن كان له أثر في تقوية قناعته أن قوته هي على قدر أي متطلبات يكلف بها. لم يحرم نفسه أي شيء. وأعطى لكل نزعة كل مُتنفّس. وصنع لنفسه — وهو منشرح الصدر — أعداءً بين منافسيه. ولم يكلف نفسه عناء مداراة رعاته

---

---

---

الأرستقراطيين الفيينويين. أنفق ماله — إن لم نقل باستخفاف — دون تبصر. وبدا الأمر وكأنه — على الرغم من اختياراته المبكرة للجانب المظلم من الحياة — كان قانعاً أن قوته في حدّ ذاتها كافية لتحميه من أيّ سوء. ويعود هذا جزئياً — بالطبع — إلى إدراكه المسكر لعبقريته الخاصة. لقد رأى الناس فيه تلك المرحلة «موتسارتاً» آخر، وبيتهوفن — ويمكننا أن نكون متأكدين من ذلك — أحس بأنه مقدر حتى لأعظم من ذلك. في ذاك الوقت اشتهى بيتهوفن الشهرة بشدة وكان على عبقريته أن تُسخر لمجد شخصه. فلم يصل بعد إلى ذلك الموضوع الذي يرى نفسه فيه ناسكاً وليس ملكاً. وموقفه العام [في رؤية نفسه والعالم] يظهر في رسائله المازحة المغرورة إلى سكرتير البلاط «Von Zimeskall»: فليأخذك الشيطان. لا أريد أن أعرف أي شيء عن منظومتك الأخلاقية. القوة هي أخلاق الرجال الذين يبرزون عن البقية، وهي أخلاقي.

لكن سيكون من الخطأ الافتراض أن بيتهوفن عبقرى شاب ذهب النجاح بعقله. لقد كان فعلاً رجلاً قوياً. إن وعيه لقوته لم يك محض انعكاس لآراء الآخرين عنه. لم يك لديه أي مسحة متكلفة لشخص يتخذ «وضعيات» [بوزات] ومواقف. فما إن — يحضر شيء هام — كمشاعر صديق قديم — حتى تذهب بعيداً كل سخريّة.

وغطرسة بيتهوفن. لم يحدث قط أنه استمر في اتخاذ «وضعية» [بوز] لأنه ببساطة لم يتخذ وضعيات. إن رسالته إلى «فبغلر Wegler» المكتوبة في وقت ما بين عامي 1794 و1796 تظهر كم كان حسه بالقيم تام المتانة:

---

«يا أعز ما لدي، يا أفضل ما عندي، يا لهذه الصورة الشنيعة التي رسمتها لي عن نفسي. إنني أدرك هذا. أنني لا أستحق صداقتك. أنت شديد النبل ويسير المعاملة. وهكذا ولأول مرة لا أجرؤ على مقارنة نفسي بك. قصرت كثيراً عن اللحاق بك. يا للأسف! لمدة أسابيع كنت أسبب الألم لأفضل وأنبل صديق. أنت تعتقد أنني لم أعد رقيق القلب. لكن — شكراً للسماء — ليس الأمر كذلك. لم يكن مقصوداً أو خبثاً مدبراً من جهتي ما جعلني أتصرف على هذا النحو. لكن عدم تبصري الذي لا يُغتفر هو ما منعني من رؤية الأمر ضمن الإضاءة الصحيحة. إنني خجل كلية من أجلك ومن أجلي أيضاً. إنني أكاد لا أتجرأ على التوسل إليك لا استعادة صداقتنا. أه.. عزائي الوحيد أنك تعرفني منذ الطفولة و... — دعني أقولها بنفسي — إنني كنت فعلاً ودائماً طيب المعشر. وفي تعاملتي جاهدت دائماً لأن أكون مستقيماً وصادقاً. فكيف — إن لم أك كذلك — كان يمكنك أن تحبني؟ أممكنتني بعد ذلك وفي وقت قصير جداً أن أتغير على هذا النحو المريع مسبباً ضرراً عظيماً لنفسي؟ يستحيل أن تتلاشى فجأة هذه المشاعر من أجل ما هو أعظم وخير. يا «فجلري» الغالي والأحسن، خاطر مجدداً وتعال إلى ذراعي «بيتهوفن». ثق بالصفات الطيبة التي وجدتها سابقاً فيه. إنني أشهد أن المعبد الطاهر الذي ستنصبه للصداقة المقدسة سيبقى راسخاً إلى الأبد. فلا حدث طارئ ولا عاصفة ستقدر على هز أساسه — راسخ — خالد — صداقتنا — السماح — النسيان — بعث

---

---

الصدّاقة المانتة والغارقة [التقطيع كما ورد في الأصل]. آه  
يا فيجلر... لا تنبذ عنك يد المصالحة هذه. ضع يدك في يدي —  
آه... يا إلهي — كفى — سأتي بنفسي إليك وأرتمي بين ذراعيك  
وأتوسل من أجل الصدّاقة المفقودة. وستعطيني نفسك أنا المملوء  
ندماً — من يحبك وسيكون إلى الأبد منشغلاً بك».

إننا لا نعلم أي «إعلان للقوة» تبعه هذا الندم. لكن بيتهوفن وجد  
خلال تلك الفترة أن فلسفة القوة كانت — عموماً — ناجحة. إنها لم  
تُحْتَبَر بقسوة، فموت أبيه في نهاية عام 1792 لم يك من الممكن أن  
يتعسه بشدة. وتكفّل بالمشاركة الإضافية في المسؤولية عن إخوته  
برحابة صدر. في عام 1795 عرض الزواج على زميلة سابقة في  
بون «ماغدالينا فيلمان Magdalena Willman» صارت مغنية  
معروفة في فيينا، ولكن لا يبدو أن رفضها حمّله هاماً كبيراً. ولأنه  
رجل قوي حقاً لم يمكنه أبداً أن يأخذ أخلاقية القوة بجدية «نيتشه».  
إن مثاله كان البطل وليس الرجل القوي. لكن القوة لا يمكن أن تصير  
بطولة بدون اليأس، بينما وجد بيتهوفن في تلك الفترة — كل شيء  
سهلاً. صار عديم الاكتراث ونسي الخوف من الله ومن أقرانه الناس.  
إن تصرفاته الصّلفة — ولدينا معلومات عن حدوثها حتى عندما كان  
بالكاد معروفاً كعازف بيانو — لم تك تلك التي يسلكها ريفي جلف  
يسيء التصرف بكل براءة. لكنها كانت تعبيراً عن واحدة من أكثر  
صفات بيتهوفن بقاءً: احتقار عميق لمعظم أقرانه الرجال. وهذا  
الاحتقار لم يك ولا بوجه من الوجوه جلفاً دائماً بل غالباً مزحاً

---

---

بفضاظة. ولكن لا شك أنه موجود. وكان متماشياً تماماً مع حب الإنسانية الذي جاهر به، لأن هذا الحب كان مرتكزاً على الرؤية التي تجلّت له عن الإنسانية كإنسانية معانية معذبة. ولكن طوال حياته كان عنده ذلك الاحتقار من قبل طبع فريد «Eene Nature نحو دمية حلوة Susse Puppe [أي من قبل شخص فريد نحو أشخاص خاضعين للتقاليد] لشخص كهذا أغلبية الناس هم تجمّع عشوائي لمشاعر وأفكار مستعارة. إن تلك الأغلبية — ولحد صَعْب عليه فهم مداه — نتاج لظروفها العرضية. وكان يحس أن في أولئك الناس غياباً كاملاً لتكامل القوة والشجاعة الذي يسكن في نفسه. إن ثقافتهم وأهدافهم في الحياة، وحتى أفراحهم وأحزانهم بدت له محض انعكاسات دون ملامح لمحيطهم. إنهم لا يملكون شيئاً من لهفته للإنجاز البطولي، وفي كل الأحوال ليسوا قادرين على دفع الثمن. هم دائماً غير نزيهين لأن آخر ما يمكنهم مواجهته هو أنفسهم في عزلتها الجوهرية. مع مخلوقات كهذه لا يستطيع أبداً رجل كبيتھوفن أن يكون حميماً. يمكن أن يعاملهم بمزاح فظ، أو — إذا أسأوا إليه — يمكنه أن ينفجر في ثورة غضب مُحْتَقِر. لكن لا يمكنه أبداً معاملتهم بالاحترام والتقدير الذي يظهره رجل نحو أمثاله. يمكنه أن يجرح مشاعرهم بلا مبالاة غير عابئة. معتقداً أن [جرح] مشاعرهم لا عواقب له حتى إذا كانت تلك المشاعر [أصلاً] موجودة. إن الموقف الوحيد الذي يمكن أن يتخذه شخص من أشخاص «الدمية الحلوة Susse Puppe» تجاه شخصية كبيتھوفن هو إما الإعجاب أو

---

---

---

الكره. كان لبيتهوفن كثير من الأعداء الذين لم ينسوا تجريحاته لكبريائهم.

ولكن — أيضاً — إضافة إلى الناس الذين احترمهم بصدق كان له أصدقاء كثيرون احتملوا افتقاره الازدرائي لكبح نفسه. حاول أحياناً أن يكون دبلوماسياً بارداً مع الآخرين مخفياً عنهم ازدرائه، فهو يكتب في مذكرته عام 1814 «لا تُظهر أبداً للناس الازدراء الذي يستحقونه، فالمرء لا يعرف أبداً لأي منفعة يمكن أن يستخدمهم». وحتى في السنوات الأولى في فيينا تبنى بيتهوفن هذا الموقف الدبلوماسي. فعندما يتكلم عن الأشخاص الذين ظنوا أنفسهم أصدقاء حميمين له بدون أي شك يصف أحدهم بأنه «جدّ ضعيف للصدقة»، ويتابع «إني أراه و... مجرد آلات — متى ما حلا لي أعزف عليها، لكنهم لن يصيروا أبداً شهوداً نبلاء على حيويتي الداخلية والخارجية ولن يكونوا في توافق حقيقي معي. إني أؤمنهم على مقدار ما يكونون نافعين لي».

وعلى كل حال فإن بيتهوفن — عادة — لم يحسّ بحاجة إلى كبح النفس هذه. وحتى أمام عبقرى مهم مثل «هايدن» لم يخف نوعاً من التنازل الساخر. أما الأشخاص الأصغر مقاماً فكان عليهم تحمّل أن يعليهم أو يرميهم حسب مزاجه. هاتان رسالتان إلى المؤلف «هومل J. N. Hummel» في يومين متتاليين: «لا تأتي إليّ بعد الآن. أنت شخص مزيف وليأخذ جامعو الخردة من هم على شاكلك» [وفي اليوم التالي]: «صديقي الطيب» نازرل Nazerl أنت شخص شريف محترم وأنا أرى الآن أنك كنت محقاً. تعال إليّ بعد الظهر.

---

ستجد عندي «شوبانزيج Schuppanzigh» وأنا وإياه سنداعبك  
ونمازحك لِيَسُعد قلبك».

إن علاقته مع معظم أقرانه بقيت على هذا المستوى طوال حياته. إن التذبذبات السريعة لمشاعره تجاه شخص واحد بعينه هزلية غالباً ويبدو أنها تشهد على افتقار كامل منه إلى التبصر. ولكن هذا الافتقار الظاهر إلى «التفهم الإنساني» يرجع إلى افتقار الآخرين إلى أي شيء يريد — على نحو خاص — أن يفهمه. لقد كان — وربما أكثر من أي مخلوق عاش على هذه الأرض — «طبعاً فريداً Eine Natur»، وناس «الدمية الحلوة Susse Puppe» لم يكونوا أبداً بالنسبة إليه أناساً حقيقيين على الإطلاق. وحتى «غوته Goethe» رأى أن موقفه هذا محيراً قليلاً كما يتشكى في رسالة إلى «زلتر Zelter»: «موهبتة أدهشتني. إنه للأسف شخصية بريئة كلبية». ليس مخطئاً على العموم في رؤيته للعالم مكاناً كريهاً، ولكن في عدم جعله أكثر إمتاعاً لنفسه ولغيره». فحتى «غوته Goethe» وجد بينه وبين مغالبيه مع أنه تفهم موقفه.

وقد كتب قبل ذلك: «مستقل بنفسه وحيوي ومخلص أكثر من أي فنان رأيته. أنا أفهم تماماً مدى الفريدة التي لا بد لموقفه من العالم أن يكونها».

لكن هذا الموقف كان يتشوش نتيجة لطبيعته السريعة الغضب والغنية بالعاطفة. إن بينه وبين مغالبيه — وخاصة في تلك المرحلة — لم يكن باغضاً للبشر. إن كليته كانت حية بحدّة، وكان يعيش في عالم حيوي [العالم الخارجي]. كان متلهفاً إلى المجتمع وإلى أي شيء، وساهم في غنى الانطباعات التي تدفقت عليه كل يوم. إن فنه لم يصر بعد ملجأً له، أو سرّاً غامضاً يحب كشفه أو المساحة الوحيدة، حيث يهرب من كل القيود حراً تماماً، بل كان مركبة جليلة للتعبير عن الخبرات الحية التي قدمتها الحياة له. تمتع بالتحادث وبالقراءة وبالمناسبات الاجتماعية المتألقة وبالضحكات المُنطَقة دون قيد في

---

---

المشارب وتجوّل. كما إنه في تلك الفترة حسبما يقول «فيغلر Wegler» كان دائماً واقعاً في الحب: «وحقق فتوحات [مع النساء] كان يمكن أن تكون صعبة إن لم تكن مستحيلة بالنسبة لكثير من «الأدونيسات» [نسبة إلى أدونيس الفائق الجمال الذي عشقته الإلهة أفروديت]. إن كل هذا أمن مسرحاً ملائماً لأخلاقية القوة. إن قوة ببيتهوفن الفعلية وازدراءه للآخرين ونجاحاته حتمت أن تكون تلك العقيدة [أخلاقية القوة] ملائمة له. لقد كان بالفعل مبنياً على نحو يثير الدهشة ليكون رمزاً لأخلاقية القوة. لكن قدراً أقوى كان مخبأً له.

(يتبع في العدد القادم)

## موسيقا البرنامج

محمد حنانا

موسيقا البرنامج «Programme Music» هي الموسيقا التي ترتبط بأفكار محددة، أو التي تروي قصة، أو التي تسعى إلى تصوير مشاهد طبيعية أو شخصيات وأحداث، بوساطة النغمات الموسيقية. وتختلف موسيقا البرنامج، سواء كانت سرديّة أم وصفية أم إيحائية، عن الموسيقا المجردة أو المطلقة «Absolute»

---

«Music» التي لا تحاول قول شيء محدد أو وصف شيء محدد، ولا تسعى للتعبير عن معنى عاطفي أو درامي يمكن أن يوضع بكلمات.

ويعزى ابتكار تعبير موسيقا موسيقا البرنامج إلى المؤلف فرانز ليست (1811 — 1886) الذي ابتكر أيضاً تعبير «القصيدة السيمفونية — Symphonic Poem» بوصفها المثال الأبرز على موسيقا البرنامج. عرّف ليست البرنامج بأنه شرح تمهيدي للمقطوعة يطبع في المدونة الموسيقية المنشورة. ويقصد المؤلف من هذا الشرح حماية المستمع من الوقوع في الخطأ في تفسير المعالجة الشعرية للمقطوعة بتوجيه انتباهه إلى الفكرة الشعرية التي بني عليها كامل العمل أو جزء منه. ومن المرجح أن ليست لم ينظر إلى الموسيقا كوسيلة مباشرة لوصف مواضيع محددة، بل على الأصح، اعتقد بأن الموسيقا تستطيع أن تضع المستمع في الحالة النفسية ذاتها مثلما تفعل المواضيع ذاتها. بهذه الطريقة، وبوساطة إحياء الواقع العاطفي للأشياء، تستطيع الموسيقا، على نحو غير مباشر وصفها.

إن استخدام الموسيقا وسيلة لوصف شيء خارج نطاقها أمر مألوف تماماً، وهو في الواقع قديم، إذ يمكن إيجاد أمثلة مبكرة على موسيقا البرنامج في الحقبلة الباروكية. من هذه الأمثلة نذكر: كونشرتوات «الفصول الأربعة» لـ أنطونيو فيفالدي (1678 — 1741)، وبعض أعمال كليمنت جانكان (1485 — 1558) الذي حاكى فيها أصوات الطيور، وصليل السيوف، وصرخات المحاربين... إلخ، وبعض سوناتات جوهان كوناو (1660 — 1722) التي صور فيها موسيقياً بعض القصص التوراتية. كما نجد عند المؤلف الإنكليزي ويليام بيرد (1543-1623) مقطوعة للهاريكورد بعنوان المعركة، وقد زودها المؤلف بعناوين تصف أقسامها: «استدعاء الجنود، مارش المشاة،

---

مارش الخيالة، البواقون، المارش الإيرلندي، مارش القتال،  
الالتحام، التقهقر، رقصة النصر».

لم يُكتب الكثير من موسيقا البرنامج في الحقبة الكلاسيكية. ففي ذلك الوقت حققت الموسيقى الكثير على صعيد البناء الشكلي، خصوصاً في تلك الأعمال التي كتبت وفق قالب السوناتا. ومع ذلك فإن عدداً من سيمفونات هايدن المبكرة ربما كتبت وفق برنامج استناداً إلى ما قاله هايدن عن واحدة من سيمفونياته بأنها تمثل «حواراً بين الله والخاطيء»، ولم يُعرف بعد أي واحدة من تلك السيمفونيات. أما المؤلف كارل ديترزفون ديترزدورف (1739-1799) فقد كتب سلسلة من السيمفونيات (12 سيمفونية) مبنية على (التحويلات) للشاعر أوفيد (43ق.م - نحو 17م).

ازدهرت موسيقا البرنامج في الحقبة الرومانتيكية، فقد حرص بعض المؤلفين الرومانتيكيين على أن يضعوا المستمع أمام تجربة محددة بدلاً من الجلوس أمام الموسيقيين للاستماع إلى موسيقا آلية مجردة ليس لها دلالات خارج نطاقها. وقد ساعد تطور الأوبرا وازدياد الطاقات الصوتية للأوركسترا الرومانتيكية، المؤلفين على التركيز على عواطفهم الخاصة وعلى مظاهر الحياة المتنوعة. ولا ننسى دور الحركة الرومانتيكية التي شددت على الفردية والذاتية، والتفتت نحو الطبيعة والذات الإنسانية بأمزجتها وانفعالاتها وصراعاتها الداخلية، ورفضت التقيد بالقواعد الشكلية التقليدية، ومالت نحو كل ما هو غريب وغامض وسحري.

لقد تردد بيتهوفن حين كتب موسيقا برنامج، وقال عن سيمفونيته السادسة «الريفية» «إن مجمل العمل يمكن أن يدرك من دون وصف كلامي — إنه تعبير عن الأحاسيس أكثر منه رسم بالصوت». ومع ذلك يتضمن العمل على نحو واضح تصويراً لنداءات الطير، وخرير الجدول، والعاصفة،... إلخ. وفيما بعد عاد بيتهوفن إلى موسيقا البرنامج في سوناتا البيانو «الوداع» وصف فيها رحيل صديقه المقرب الأرشيديوق رودلف وعودته.

---

---

كانت السيمفونية الخيالية لـ هكتور بيرليوز (1803-1869) عبارة عن سرد موسيقي لقصة حب كتبها بيرليوز نفسه، وكان يؤكد ضرورة توزيع برنامجها على الجمهور الذي قدم للاستماع إليها، حتى يفهم الخطوط الدرامية العريضة لمجمل العمل. وقد زود ليست، إضافة إلى قصائده السيمفونية، العديد من مقطوعاته لآلة البيانو ببرنامج توضيحي. وفي عام 1874 ألف موديست موسورسكي سلسلة من المقطوعات لآلة بيانو منفرد تصف لوحات رسمها صديق له ودعاها «صور في معرض»، وقد وزعها للأوركسترا فيما بعد موريس رافيل وآخرون.

وهناك العديد من المؤلفين الذين وضعوا موسيقا وصفية ذات برنامج. فقد وضع الروسي نيقولاي ريمسكي — كورساكوف (1844—1908) المتواليات السيمفونية «شهرزاد» المأخوذة من ألف ليلة وليلة (فقد صورت آلة الكمان البطلة شهرزاد، واشتملت حكاياتها على حكاية السندباد البحار، والأمير كلندار، والأمير الصغير والأميرة الصغيرة، يلي ذلك وصف لمهرجان في بغداد، وتحطم المركب على الصخرة وعليها الراكب البرونزي). وكتب المؤلف الفرنسي كميل سان — سانس (1835—1921) العديد من مقطوعات موسيقا البرنامج القصيرة وأطلق عليها اسم قصائد نغمية أو صوتية (Tone poems) — هي تماثل القصائد السيمفونية — ربما كانت «رقصة الموت» أشهرها. كذلك كتب المؤلف الفرنسي بول دوكا (1865—1935) قصيدة نغمية بعنوان «أجير المشعوذ» وهي مبنية على قصيدة لـ غوته.

ربما كان المؤلف الألماني ريتشارد شتراوس (1864-1949) هو الأكثر مهارة في الوصف الموسيقي الذي تجلى في قصائده النغمية التي تضمنت على سبيل المثال لا الحصر، «الموت والتحول» و«دون جوان» و«تيل المهذار» و«دون كيخوته» و«حياة بطل» التي تصور سلسلة أحداث في حياة بطل غير

---

معروف (غالباً ما ينظر إليه على أنه شتراوس نفسه) و«السيمفونية العائلية» التي ترسم أحداثاً من حياة المؤلف الزوجية. لقد أعلن شتراوس قائلاً: «إن الموسيقى تستطيع أن تصف أي شيء، حتى ملعقة الشاي!».

إن تنامي الحداثة في القرن العشرين، وظهور النزعات المعارضة للرومانتيكية، أفضت إلى تراجع مكانة موسيقا البرنامج. ومع ذلك ظهرت بعض الأعمال الموسيقية الوصفية مثل القصيدة السيمفونية ( *pastoral d'été* — الريفية الصيفية) وباسيفيك 231 للمؤلف أرتور هونيغر (1892—1955) الذي وصف في الثانية قاطرة بخارية. ومقطوعة «موسيقا القطار» للمؤلف بيرسي غرينجر (1882—1961) التي وصف فيها قطاراً ينتقل في جبال إيطاليا.

أخيراً ينبغي القول بأن هناك الكثير من مؤلفات موسيقا البرنامج تقع في الوسط بين الموسيقا المبرمجة تماماً، وبين الموسيقا المطلقة. ولهذه المؤلفات عناوين توحى بالغرض من وراء تأليفها، ولكن من دون قصة تفصيلية يمكن تتبعها، ومن دون مقاطع موسيقية تطابق على نحو قاطع صوراً محددة. مثال على ذلك السيمفونية الثالثة «البطولية» لـ بيتهوفن، والسيمفونية التاسعة «من العالم الجديد» لـ أنطونين دفورجاك.

بعد هذا العرض الموجز لا بد من الإشارة إلى أن الناس يميلون، بوجه عام، إلى البحث عن معانٍ محددة حتى في الأعمال الموسيقية التي لا تتضمن دلالات خارج نطاق الموسيقا. لكن المعنى في نظر الموسيقيين والمستمعين ذوي الخبرة الموسيقية ينحصر فيما تقوله المقطوعة على الصعيد الموسيقي الصرف. فالنغمات ليست كلمات، والألحان ليست جملاً وأبياتاً شعرية. كذلك لا تستطيع الموسيقا القيام بما يقوم به الرسام. لكن «تستند قوة الموسيقا إلى حقيقة أنها تملك تعبيراً حقيقياً لحياة المشاعر في الوقت الذي تعجز اللغة عن

ذلك(4)». وفي هذا الصدد أيضاً يقول أ. كوبلاند(5): «يتوجب على الموسيقا أن تكون قادرة على الوقوف من تلقاء نفسها حتى لا يتقلص بأية طريقة الاستمتاع بها إذا ما سمعها شخص ليس لديه معرفة بقصتها. وبكلمات أخرى، يجب ألا تشكل القصة أكثر من جاذب إضافي، إن مقطوعة «روميو وجولييت» لـ تشايكوفسكي هي من أفضل أعماله حتى لو لم تكن تعرف عنوانها. فالثيمة الأولى فيها درامية ومثيرة ومحبوكة جيداً، فإن حدث أن كنت على علم بأنها ترمز إلى الصراع بين عائلتين متنافستين هما مونتاجيو وكابوليت، فستبدو لك الثيمة وثيقة الصلة أكثر بالموضوع، ولكن هذا سيحد في الوقت نفسه، من دون شك، من جاذبيتها التخيلية. ذلك هو الخطر الذي تقع فيه الموسيقا المبرمجة».

أعتقد أن ما طرحه كوبلاند هنا ينطبق على مؤلفات موسيقا البرنامج التي تقع في الوسط بين الموسيقا المبرمجة تماماً، وبين الموسيقا المطلقة. كما ذكرنا سابقاً، فلتلك المؤلفات عناوين فقط، ولا شيء، غير ذلك. هذه العناوين توحى بالغرض من وراء تأليفها. إذ إن المؤلف الذي يضع عنواناً لعدد من مقطوعاته فإنه يريد من وراء ذلك أن يحث المستمع على التفكير بشيء محدد يكمن وراء الموسيقا الآلية الصرفة. أما القصائد السيمفونية فغالباً ما تكون مرتبطة بقصة أو بقصيدة شعرية أو برنامج تفصيلي، وأحياناً تتضمن مدوناتها الموسيقية شروحاتاً وتفسيرات. لنأخذ على سبيل المثال قصيدة ريتشارد شتراوس النغمية «دون كيخوته» نجد أنها تتضمن عشرة تنويجات، كل تنويج يصور مغامرة من مغامرات بطله «دون كيخوته». في هذه الحالة، وفي حالات أخرى كثيرة، يتوجب على المستمع أن يطلع مسبقاً على المحتوى السردي أو الشعري أو الفكري للقصيدة السيمفونية لكي يستوعب ما أراد

4 — القول لـ سوزان لانغر، مجلة «الحياة الموسيقية» عدد 48 «النظرية الرمزية في الموسيقا»، شادن اليافي.

5 — أ. كوبلاند، كتاب ما الذي نستمع إليه في الموسيقا، ترجمة محمد حنانا.

المؤلف قوله في مقطوعته. وينصح بعض المربين تلاميذهم بأن يستمعوا في البداية إلى أعمال موسيقا البرنامج، لأنها أسهل على الاستيعاب من الموسيقا الصرفة، وبالتالي تمهد الطريق للانطلاق نحو ما هو أصعب على الاستماع.

فيما يلي سنستعرض بعض القصائد السيمفونية لعدد من المؤلفين وسنبداً بـ فرانز ليست (1811-1886).

ذكرنا سابقاً أن ليست هو أول من ابتكر ما يدعى بالقصيدة السيمفونية. وهي مقطوعة مكونة من حركة واحدة مستمرة، وتتضمن تشكيلة من النيمات، وتسير وفق برنامج وصفي مركزة حول موضوع محدد يدل عليه عنوانها.

عنونت القصيدة السيمفونية الأولى لـ ليست بـ «ما يسمعه المرء على الجبل». وقد بنيت على القصيدة الشعرية الخامسة من قصائد فيكتور هوغو المسماة «أوراق الخريف»، وقد تصدرت القصيدة مدونة العمل الموسيقية، وصورت «حواراً صوفياً بين صوتين»، الطبيعة والبشرية يتجادلان حول القدر والروح والإله والكون. وهي ليست هامة على الصعيد الموسيقي.

القصيدة السيمفونية الثانية والأكثر أهمية في السلسلة هي «تاسو؛ تفجّع وانتصار». كتب هذا العمل وقدم في فايمار عام 1849، بمناسبة الاحتفال بمرور مئة عام على ولادة غوته، مع أن الموضوع استمد من قصيدة بايرون الشعرية «تفجّع تاسو» أكثر من دراما غوته. وقد كتب ليست في مقدمته لـ تاسو، بأن الشاعر تاسو «أحب وعانى في فيراراً، أخذ بثأره في روما، وعاش حتى اليوم في الأغاني الشعبية الفينيسية. هذه اللحظات الثلاث متلازمة ولا تتفصل عن شهرته التي لا تقنى. ولتصويرها موسيقياً استحضرننا أولاً طيفه العظيم الذي مازال يلازم بحيرات فينيسيا، ثم رأينا كبرياءه، ووجهه الحزين يعبر خلال مهرجانات فيراراً، حيث ولدت روائعه. أخيراً تبعناه إلى روما، المدينة الخالدة، التي منحته تاجها، ومجدت فيه الشهيد والشاعر». لقد أعلن ليست قائلاً إن



الثيمة<sup>6</sup>) الرئيسية لقصيدته السيمفونية تاسو كانت لحناً غناه مسيرو غندولات فينيسيا.



إن القصيدة السيمفونية الثالثة «المقدمات» ليست هي الأكثر شهرة وشعبية. وقد كتبها في فايمار عام 1850، وقدمت أول مرة فيها عام 1854. وقد استوحى موسيقاها من القصيدة الشعرية الخامسة عشر من قصائد لامارتين «تأملات شعرية»، وقام ليست بترجمتها: «ما حياتنا سوى سلسلة من المقدمات لتلك الأغنية المجهولة، التي يرتل الموت نغماتها الأولى الكئيبة؟ ولكن ما القدر إذا لم تعترض العاصفة بهجات السعادة الأولى، العاصفة التي تبدد أنفاسها المميته أو هام السعادة الجميلة، والتي يفني برقها الضاري مذبحها؟ وما الروح الجريحة حين تنقضي واحدة من عواصفها؟ ألا تبحث لإراحة ذكرياتها في حياة الريف الهادئة الحلوة؟ لم يروض الإنسان نفسه بعد ليستمتع بالدفء الخير، الذي فنته في البداية، على صدر الطبيعة؛ وحين تدعوه ضجة البوق العالية للسلاح، يندفع إلى موقع الخطر، ومهما يمكن أن تكون عليه الحرب التي تدعوه إلى صفوف الجنود، يجد في المعركة الإدراك الكامل لنفسه والامتلاك الكامل لقوته».

يبدو أن أول هذه الأسئلة، المفخمة نوعاً ما، تسأله الثيمة التي تظهر في بداية «المقدمات».



و«حياه الريف الهادئه الحلوه» ربما يصورها هذا السحن:



<sup>6</sup> — الثيمة Theme: مجموعة من النغمات تشكل، بالإعادة والتكرار والمعالجة، عنصراً أساسياً وهاماً في بناء المقطوعة. وهي من بعض الوجوه تعادل الموضوع.



---

والثامنة دعيت رسالة شعرية مأتمية « Heroide Funébre ». والتاسعة «هنغاريا». والعاشر «هاملت». والحادية عشرة «معركة الهون»، قدمت أول مرة في فايمار عام 1857. وقد استوحاها من لوحة جصية لـ كولباخ في متحف برلين، وهي تصور مقاتلي أتيليا والجيش الروماني يتابعون معركتهم في السموات بعدما قتلوا في السهل الكاتالوني. القصيدة السيمفونية الثالثة عشرة والأخيرة دعيت «المثاليات». استوحاها من قصيدة للشاعر شيلر — اقتبس منها تسعة مقاطع ووضعها في الأقسام الموسيقية المتنوعة.

ريتشارد شتراوس 1864-1949

كتب ريتشارد شتراوس سبع قصائد نغمية (Tone poems) اكتسب العديد منها شعبية كبيرة. القصيدة النغمية الأولى دُعيت «ماكبت»، وهذه التجربة الأولى لا تسمع كثيراً في هذه الأيام. وقد كتبها في ميونيخ بين عامي 1886 و 1887، وقدمت في فايمار بقيادة شتراوس نفسه. هناك نسختان منها، الأولى تنتهي بمارش نصر لـ ماكدوف، الثانية تبقي ما كبت تحت أضواء المسرح.

نشرت «ما كبت» عام 1891 وأهديت إلى ألكسندر ريتز. تحاول الموسيقى تكوين صورة لشخصية بطل شكسبير وصراعاته الروحية، من دون برنامج محدد. وقد أدرج شتراوس في المدونة الموسيقية هذا الاقتباس من الليدي ما كبت: «أسرع إلي، فأصب حيويتي في أذنك، وأبعد بجرأة لساني كل ما يعوقك عن الوصول إلى التاج الذهبي، الذي يبدو أن القدر والعون الخارق كليهما قد توجاك به».

القصيدة النغمية الثانية دُعيت «دون جوان»، كتبها شتراوس عام 1888، وقدمت أول مرة في فايمار عام 1889. إن شخصية «دون جوان» الذي وصفته موسيقياً شتراوس ليس هو «دون جيوفاني» للمؤلف موتسارت، الذي يسعى وراء المغامرات

الغرامية ويلقى حتفه أثناء الوليمة التي دعا إليها تمثال الرجل الذي سبق أن قتله الشخصية عند شتراوس مأخوذة من قصيدة شعرية لـ نيكولاس ليناو التي تصور رجلاً مثالياً يبحث عن المرأة الكاملة ويفشل في الحصول عليها. وشيخ ديسغاست هو الشيطان الذي يفتنه في النهاية، ويموت منتحراً، حين يُسقط سيفه عن عمد أثناء مبارزة.

يفتح شتراوس عمله بثوران أوركستريالي يعبر عن غطرسة حسية، ثم يقدم مباشرة اللحن الذي يرمز إلى بطله:



الممكن أن نستنبط برنامجاً مفصلاً تلعب فيه كل فقرة من الموسيقى دوراً. ومع ذلك من الأفضل أن نفكر بالثيمات الهامة. هنا تظهر واحدة مبكراً معبرة، ربما، عن فتنة أنثوية عامة تروق بصورة متواصلة لـ دون جوان:



لحن آخر، يعرته الاب السبح الحسبي، ين صمد على حية الأمل التي تتبع كل إغواء، مفضية إلى سأم تدريجي:



فيها المرء البطل نفسه الاناني والمتعلق بالمثل.



وتينو السحمة المسطرة والعباية التي يعرته انه اسروسييت وكأنها تشير إلى طعنة السيف القاتلة، مع ضجة أوركستريالية قوية، بعدها صمت طويل يؤكد موت «دون جوان». وفي الختام تعزف الوترية وآلات النفخ الخشبية بأسى.

---

القصيدة النغمية الثالثة هي «الموت والتحول». كتبها شتراوس في ميونيخ عام 1888—1889، وقدمت بقيادة المؤلف نفسه في أيزناخ عام 1890. وقد بُني برنامج القصيدة النغمية على قصيدة الشاعر ألكسندر ريتز، وطُبع نص القصيدة على الصفحة الأولى من المدونة الموسيقية. ويمكن اختصارها في هذه الترجمة: «في غرفة صغيرة فقيرة معتمة يعمها سكون مشؤوم لا يشوبه سوى دقائق ساعة، هناك يتمدد في سريره، مستغرقاً في النوم بعد صراع مجهد ويأس مع الموت، رجل مريض تعلق وجهه ابتسامة. قبل مضي وقت طويل تبدأ المعركة ثانية بين رغبة الحياة وقوة الموت، ولكن من دون انتصار أي منهما. ومرة ثانية يسود السكون، أرق، كأنه في هذيان الحمى، يرى المكابد فجر الطفولة الوردي يمر أمام عينه الداخلية، لهو الشباب الأكثر جرأة، وصراع الرجولة الشديد الذي تحول إلى حواجز في أحجار العبور للوصول إلى الأعلى، العاصفة والشدة تابعا حتى ساعة الموت الذي سدد ضربته الآن. هبط نحوه من السموات، باهراً ومهيباً، ما كان بحث عنه باشتياق هنا في الأسفل: خلاص العالم وتحول العالم».

من الممكن تقسيم موسيقا «الموت والتحول» إلى أربعة أقسام، التي هي مربوطة بإحكام ومتواصلة.

الافتتاح البطيء مع «موتيف<sup>(10)</sup> الموت» ذو الطبيعة السينكوبية، تعزفه، بنعومة، آلات الكمان الثانية وآلات الفيولا، ترافقه آلات النفخ الخشبية وآلات الهورن وآلي هارب. كل ذلك يوحى بالابتسامة على وجه الرجل وهو يفكر بشبابه. تعزف الأوبوا لحناً بسيطاً، من المرجح أنه موتيف الطفولة.

---

<sup>10</sup> — موتيف (motive): لحن قصير جداً قائم بذاته ويمكن إدراكه بسهولة (مثل ذلك النغمات الأربع الأول في السيمفونية الخامسة لبيتهوفن). وتستخدم كلمة موتيف في التحليل الموسيقي ككلمة مرادفة لكلمة (ثيمة).

يبدأ القسم الثاني بمقطع سريع جداً وهائج مصوراً الموت يهاجم الرجل المريض. وتشير الكوردات المتنافرة في الأوركسترا إلى الصراع اليائس. هناك ملحوظتان؛ ثيمات «الحمى» مع موتيف الموت الرئيسي الذي يسمع ثانية؛ وإيحاء ختامي بثيمة التحول التي ستسمع ثانية.

في المقطع الثالث يتحول الرجل المريض إلى أحلامه وإلى رؤى الماضي. يعود موتيف الطفولة. يتبع ذلك إيحاءات أخرى لحنية بالأمل، الشباب والرجولة ورؤية أوسع لثيمة التحول. يبدأ الصراع ثانية مع موتيف الموت المهيمن، وسلاسل ختامية من خامسات صاعدة مع ضربات حاسمة للـ تام — تام<sup>(11)</sup> والهارب تعلن رحيل الروح.

يسود التحول المقطع النهائي، مع استرجاع موتيف ذكريات الطفولة الذي تعزفه الوترية. أخيراً تظهر ثيمة النموذج الأمثل للمرة الأولى في شكلها الكامل لتقود كامل القصيدة النغمية إلى الذروة:



(Eulenspiegel)، وربما هي الأعظم بين قصائده النغمية، وهي بالتالي الأكثر شعبية. وقد وصفها شتراوس بهذه الجملة: «مقابل تل المهذار المرححة مأخوذة من حكاية مخادع قديمة — كتبت بشكل الروندو وهي لأوركسترا كاملة<sup>(12)</sup>».

<sup>11</sup> — تام — تام (Tam- Tam)، آلة الفونغ الإيقاعية، وهي عبارة عن صفيحة معدنية مستديرة تفرع بمطرقة ذات رأس من اللباد.

<sup>12</sup> — روندو (Rondo)، الشكل الدائري. شكل من أشكال التأليف الموسيقي الآلي تتكرر فيه الثيمة الرئيسية بعد كل مقطع استطراد، وتمثله الصيغة... A-B-A-C-A-D. إن الشيء الهام هو الثيمة الرئيسية، فعدد الاستطادات وطولها غير هام.

إن اسم «Eulenspiegel» يعني أديباً مرآة البؤم. وهناك مثل شعبي ألماني قديم يقول: «يدرك اليوم قباحتها حين ينظر في المرآة».

ظهرت شخصية تيل ومغامراته في الأدب الشعبي الألماني في القرن الخامس عشر. وكان شخصاً مزاحاً مستهتراً بذيء اللسان وصاحب مكائد وخدع. وتيل الكتاب الشعبي فر من المشنقة ومات بسلام في فراشه، لكن شتراوس حكم عليه، في عمله الموسيقي، بالموت شنقاً جزاء أعماله الشريرة.

وضع شتراوس قصيدته النغمية هذه عام 1894 — 1895، وقدمت أول مرة في كولون عام 1895 بقيادة فرانز فولنر، وأهداها إلى الدكتور آرثر زيدل.

إنه لمن غير الضروري، وليس من الممكن إعطاء معنى مفصّل لهذه المقطوعة اللامعة. وقد قال شتراوس لقائد الأوركسترا فولنر: «إنه لمن المستحيل بالنسبة لي أن أعد برنامجاً لـ «تيل المهذار»؛ أكان علي أن أضع في كلمات الأفكار التي توحى إليّ أحداثها المختلفة بأن الكلمات نادراً ما تكون كافية؛ بل يمكن أن تثير هجوماً عليّ؛ لذلك أترك للمستمعين فرصة كسر البندقة القاسية التي حضّرها لهم المحتال تيل. وبغية مساعدتهم على فهم أفضل، يكفي أن أشير إلى أن موتيفي تيل المهذار يتخللان معظم العمل حتى الكارثة، حين يُحكم عليه بالموت. أما فيما يتعلق بالمسائل الأخرى، فدعهم يخمنون الطرفة الموسيقية التي قدمها لهم «المحتال». الموتيفان اللذان يصوران البطل هما كالتالي، الأول تقدمه آلة الكلارينيت، والثاني يقدمه الهورن الفرنسي، وكلاهما متألق:



الختام، ليوحي كأن بطل العمل الشرير يطلب الصفح عن جرائمه.  
وإن علاقته اللحنية بمقطع الكلارينيت (المقطع A) واضحة:



---

---

بعد «تيل المهذار» التفت شتراوس إلى التأمل الفلسفي في قصيدته النغمية «هكذا تكلم زرادشت» ( Also Sprach Zarathustra)، التي وضعها في ميونيخ عام 1896، وقدمت أول مرة في فرانكفورت من العام نفسه بقيادة المؤلف نفسه. إن هذا الـ «زرادشت» من ابتكار فريدريك نيتشه، وليس هو النبي الفارسي زرادشت «Zoroaster» صاحب الديانة الزرادشتية، لكنه الإنسان المتفوق «السوبرمان» الذي بشر بإنجيل الـ «سوبرمان». وفي الواقع، فإن زرادشت هو الفيلسوف نيتشه نفسه، يعرض رؤيته للحياة والموت.

وقد سمح شتراوس بنشر برنامج قصيدته النغمية. وهو كالتالي: «الحركة الأولى: شروق الشمس؛ إنسان يشعر بعظمة الله وقدرته. بطيئة ورعة. لكن مازال الإنسان يتوق لشيء. إنه يغوص في التوق (الحركة الثانية) ولا يجد السلام. يلتفت نحو العلم ويحاول عبثاً حل مشكلة الحياة في فوغ (الحركة الثالثة). عندئذ ثمة ألحان راقصة ممتعة، ويغدو إنساناً متميزاً، وتحلق روحه إلى الأعلى، في حين يغوص العالم بعيداً تحته».

إضافة إلى هذا التفسير، وضع شتراوس علامات على مدونة العمل الموسيقية مع عناوين فرعية تشير إلى تفصيلات حول المعنى في الموسيقى.

تبدأ القصيدة النغمية، على نحو مؤثر، بموتيف جليل تعزفه آلة الترومبيت، ويقود هذا الموتيف إلى ذروة أوركسترا لية عظيمة في كورد ماجور. عنوان (القاطنون وراء العالم) يشير إلى أولئك الذين يبحثون عن الحل في الدين، مثل زرادشت نفسه. تعزف آلة الهورن كريدو<sup>(13)</sup> غريغورياني.

---

13 - كريدو، Credo، أو من بانه. الجزء الثالث من القداس (Mass) في طقوس الكنيسة الكاثوليكية.

---

العنوان الفرعي التالي هو «عن التوق العظيم»، وضع فوق مقطع صاعد في سي مينور تعزفه آلات التشيلو والباسون، تجيبه آلات النفخ الخشبية في ثالثات كروماتيكية. ثم يأتي مقطع في دو مينور تعزفه الكمانات الثانية وآلات الأوبوا مع آلة هورن. وهذا يقود إلى عنوان آخر «أفراح وعواطف قوية». «أغنية قاتمة». تعطي الأوبوا لحناً رقيقاً فوق موتيف التوق الذي تعزفه آلات التشيلو والباسون. «عن العلم» يقدم مقطعاً فوغياً يتضمن جميع درجات السلم الكروماتيكية، مع إجابات للموضوع التي تأتي دائماً في خامسة أعلى.

المقطع الذي يلي «المتعافي» تعزفه الوترية، وتبدو آلات التشيلو والكونترباس. يتبع ذلك «أغنية راقصة»، تبدأ عزفها، بحور، آلات النفخ الخشبية. (الإنسان المتفوق — السوبرمان — تخلص من أحمال الإنسان العادي). أخيراً، هناك «أغنية ليلية» و«أغنية السكارى»، أيضاً الأغنية التي دعاها نيتشه «أغنية تائه الليل»، تتبعها ضربة جرس قوية جداً، ثم تتلاشى بعد 12 ضربة.

النتيجة رمزية، مع تبشير بالتعددية المقامية حين يكتب شتراوس في مفتاحين لا علاقة بينهما ليعزفا في وقت واحد: في سي ماجور للخشبيات والكمانات بدرجات عالية، وفي دو ماجور لآلات الباص — بيتزيكاتو — «آلات الترومبون تشدد على كورد لا يحل: دو، مي، فاديبيز، وآلات الباص تكرر: دو، صول، دو، أحجية العالم». هذه الأحجية ظلت دون أن يحلها شتراوس، وأيضاً نيتشه.

ظهرت الواقعية والمحاكاة الموسيقية المباشرة في قصيدة ريتشارد شتراوس النغمية «دون كيخوته» التي سماها شتراوس «تنويعات خيالية على ثيمة شخصية روسية»، مع مقدمة وختام. وضع شتراوس هذا العمل عام 1897، وقدم أول مرة، من المخطوطة، في كولون عام 1898. قاد العمل فرانز فولنر، وعزف دور آلة التشيلو المنفردة فريدريش غروتزماخر.

تطرح المقدمة مباشرة موتيف البطل، مع «نمو دائم ونشيط تحققه ثيمات أخرى للشخصية الفروسية النبيلة».

يفقد دون كيخوته، الغارق في قراءة الرومانسات الفروسية، رشده، ويقرر أن يصبح فارساً جوالاً. وحسب سربانتس، «خلال نومه القصير وقراءته الكثيرة يخف ذكاؤه ويفقد محاكمته العقلية. كان خياله ممتلئاً بتلك الأمور التي قرأ عنها، بالأمور السحرية، بالمعارك، بالتحديات، بالجراح، بالمغازلات، بالغراميات، بالعواصف، وبكل الحماقات الأخرى المحتملة».

تشير الهارمونيات الشديدة الغرابة في مقدمة شتراوس الموسيقية، إلى تنامي جنون الفارس. تغني آلة الأوبوا، وكأنها تروي قصة المرأة المثالية. وتعلن آلات الترومبيت أن ثمة جباراً هاجمها، وأن الفارس أنقذها. إن استخدام «السورديينات<sup>(14)</sup>» في جميع الآلات، بضمنها آلة التوبا، تخلق تأثيراً من الإبهام والاضطراب، وتوحي بالأشباح الساكنة عقل دون كيخوته، وأخيراً التنافر الحاد في نهاية غليساندو<sup>(15)</sup> الهارب، الذي يشير إلى أن الفارس هو في الواقع مجنون.

تقدم آلة التشيلو المنفردة الثيمة الكاملة، وهي تصور الفارس نفسه. وهذه الثيمة ستظل مرتبطة بتلك الآلة.



ويعطي ساسو برن، ومراسن دون جيوتيم، جويبية تعزفها أولاً آلة الكلارينيت باص وآلة التوبا تينور، ولكن فيما بعد غالباً ما ترتبط هذه الثيمة بآلة الفيولا.



14 — السورديينات، مفردتها سوردينو، وهو كاتم الصوت. يستخدم في الآلات الموسيقية لإصدار أصوات مكتومة بلا رنين.

15 — غليساندو، انزلاق الأصابع على الأوتار.

---

تشكل هذه المادة الثيمية أساس التنويعات العشرة في العمل، وكل تنويع يصور موسيقياً مغامرة من مغامرات الفارس وتابعه سانشو.

التنويع الأول: مهاجمة طواحين الهواء. يهاجم دون كيخوته، مستلهماً الجميلة دولسينيا ديل توبوزو «المرأة المثالية»، طواحين الهواء معتقداً أنها عمالقة. فتسقطه مراوحها عن فرسه، ويصاب بأذى شديد. تصور الحدث آلات النفخ الخشبية، مع غليساندو في آلة الهارب، وضربات طبل ثقيلة.

التنويع الثاني: مهاجمة قطع الأغنام. يهاجم دون كيخوته قطع أغنام ظناً منه أنها جيش الإمبراطور أليفانفارون. تحاكي الآلات النحاسية المكتومة الصوت ثغاء الأغنام. يتسبب الفارس بالحق الأذى بعدد من الأغنام، فيرميه الرعاة بالحجارة.

التنويع الثالث: مناقشة تدور بين دون كيخوته وسانشو بانزا. يتجادل الاثنان حول قيمة الفروسية. يتحدث الفارس بفخامة حول المثاليات، حول الشرف والمجد. لكن التابع يفضل الحياة السهلة والمريحة. أخيراً يفقد دون كيخوته السيطرة على نفسه ويأمر تابعه بأن يلتزم الصمت.

التنويع الرابع: مغامرة مع الحجاج. يصادف دون كيخوته وتابعه جماعة من الحجاج يحملون تمثال المادونا (مريم العذراء) إلى الكنيسة. يفسر دون كيخوته المشهد بأنه اختطاف للمادونا قام به لصوص. يهاجم الحجاج الذين يضربونه بعنف حتى يفقد وعيه، ويتابعون طريقهم وهم يغنون أغنية دينية. يراقب سانشو سيده حتى يعود إليه وعيه، ثم يتمدد إلى جانبه وينام ترافقه أصوات واقعية من آلة التوبا باص والدوبل باصون.

---

---

التنويح الخامس: سهر الفارس. يسهر الفارس طوال الليل لحراسة درعه وأسلحته. تظهر له دولسينيا وهو بين النوم واليقظة. تسمع ثيمة المرأة المثالية تعزفها آلة الهورن، ثم آلة التشيلو المنفردة.

التنويح السادس: دولسينيا المزيفة. يشير سانشو بانزا إلى فتاة قروية معتقداً أنها دولسينيا، ويقنع الفارس بذلك. يقتنع الفارس ويعزي التحول الذي طرأ عليها إلى رقية شريرة، ويقسم على الانتقام. توحى آلات النفخ الخشبية وآلة التامبورين بشخصية الفتاة الريفية.

التنويح السابع: الارتفاع في الجو. يجلس دون كيخوته وتابعه على حصان خشبي وهما معصوبا العينين، ويتخيلان نفسيهما يطيران في الفضاء. يستخدم شتراوس آلة تطلق الريح لخلق تأثير واقعي.

التنويح الثامن: رحلة في القارب المسحور. يجد دون كيخوته قارباً صغيراً مربوطاً إلى جذع شجرة على ضفة نهر. فيعتقد أن هناك قوة غامضة أرسلته من أجله لينجز مآثرته المجيدة. يركب دون كيخوته وتابعه القارب — تعزف الأوركسترا أغنية الباركارول<sup>(16)</sup>. ينقلب القارب، لكنهما يصلان إلى الضفة سالمين، ويشكران العناية الإلهية في مقطع ديني تعزفه آلات النفخ الخشبية.

---

16 - باركارول، أغنية القارب. أغنية يغنيها مسيرو الغندولات في فينيسيا، أو مقطوعة موسيقية آلية تحاكي تلك الأغنية.

---

التنويح التاسع: معركة مع ساحرين. يرى دون كيخوته راهبين ممتطيين حمارين، فيعتقد أنهما ساحرين يعملان ضده، ويدعوهما للقتال. ينتصر دون كيخوته في هذه المعركة، لأن الراهبين يفران خوفاً.

التنويح العاشر: هزيمة دون كيخوته. يدور نزال بين دون كيخوته وبين فارس شاب يدعى سامسون كاراسكو مقنّع بهيئة «فارس القمر الأبيض»، وهو من أبناء بلدة دون كيخوته جاء ليحرره من أوهامه. يحقق الفارس الشاب نصراً سهلاً، ويطلب من الدون، حرصاً على سلامته، أن يعود إلى بيته وينسى كل شيء حول الفروسية.

يعود الآن دون كيخوته، المهان والمثقل القلب، إلى بيته، يرافقه سانشو. تغدو ثيمته نواحاً مؤلماً تؤديه الوتريات. ويعزف البوق الإنكليزي ثيمة رعوية، فقد صمم دون كيخوته على أن يصبح راعي غنم، إذ يقول — سانشو: سوف نشترى أغناماً، وسنقوم برعيها في السهول والجبال.... إلخ.

الختام: يموت كيخوته، المتعافي والحكيم والصافي الذهن، في فراشه. الموسيقى التي تصور نهايته بسيطة ومسالمة. والأغنية التي تعزفها آلة التشيلو المنفردة هي مرثاة قاتمة، إنها تعيد للذهن أحلامه وأوهامه وطموحاته التي لم تكن سوى أباطيل. في هذه المقاطع النهائية يصل ريتشارد شتراوس إلى ذرا عاطفية صادقة نادراً ما وصل إليها في مكان آخر.

كتب شتراوس القصيدة النغمية «حياة بطل» — Ein Heldenleben — عام 1898، وقُدمت أول مرة في فرانكفورت عام 1899 بقيادة المؤلف نفسه، وعزف دور الكمان المنفرد ألفريد هيس. وينظر إلى هذه المقطوعة على أنها سيرة ذاتية للمؤلف الذي يقدم نفسه كبطل. ويقع العمل في ستة مقاطع، ولكل مقطع برنامج محدد.

لخص المؤلف مقاصده بمقارنة «حياة بطل» — «دون كيخوته». «الذي قاده بحثه عن البطولة إلى الجنون». وأكد أن «حياة بطل لا تقدم شخصية فردية شاعرية أو تاريخية، بل على الأصح، شخصية أكثر شمولية، مثلاً أعلى للبطولة الكبيرة والنبيلة — هذه البطولة لا يمكن إخضاعها للمعيار العادي للشجاعة، بماديتها ومكاسبها السطحية، بل تلك البطولة التي ترسم معركة الحياة الروحية، والتي تتوق من خلال الجهد والرفض إلى سمو الروح».

تبدأ الموسيقى بعرض ثيمة متغطرة واثقة ممثلة البطل نفسه في شخصيته المتعددة الجوانب، «اعتداده بنفسه، طبيعته العاطفية، إرادته الحديدية، غنى مخيلته، صلابته وحسن إدارته لقراره». تعزف الآلات الوترية وآلة هورن تلك الثيمة، وتشكل المادة الرئيسية في القسم الأول، وتعالج بلمعان، وتصل إلى الذروة في الآلات النحاسية.



اغتيالهم، محاولتهم تشويه سمعة الرجل الذي يحسدونه. إن هذرهم التافه تصورهم، بحيوية، آلات النفخ الخشبية، مع تأكيد الحوار بين آلتَي الأوبوا والفلوت. هؤلاء الخصوم (ربما بضمنهم نقاد الموسيقى) يهزمهم البطل بسرعة، وتظهر ثيمتهم في المينور.

القسم الثاني مكرس لـ «شريكة البطل — زوجته»، وتمثلها آلة الكمان المنفردة بثيمة لعوب رقيقة.



حب واضح، وثيمة جديدة تعزفها آلة الأوبوا، وتعبر آلات الكمان عن ذروة السعادة.

تعلن آلات الترومبيت الصادحة عن اقتراب الصراع حين يبدأ القسم الرابع، «ساحة حرب البطل». ثمة واقعية بشعة متعمدة في هذه الموسيقى الحربية، مع ثيمتي البطل و محبوبته، نُسمعان وسط تلك الضوضاء. مرة أخرى ينتصر البطل، ولكن من دون رضا بهذا النصر.

يصور القسم الخامس «أعمال البطل بعد حربه». هنا يبدو واضحاً أن شتراوس يكتب حول نفسه، ذلك أنه يقتبس حرفياً مقاطع من العديد من أعماله المعروفة، من الأغنية الفاتنة «حلم في الشفق» ومن «دون جوان» و «ماكبيث» و «غونترام» و «تيل المهازر» و «دون كيخوته» و «وهكذا تكلم زرادشت» و «الموت والتحول».

يتعامل القسم الأخير مع «تخلي البطل عن العالم»، مع ختام يصور «الكمال في الرضا التألمي». إن قرار الاستقالة يستحوذ على روح البطل. تذكره عواصف الطبيعة بمعاركه الظاهرة. ويعود السلام العائلي مع ثيمة شريكة البطل المحبوبة. ويبرز مرة ثانية لحن البطل المعتد بنفسه ويتصاعد إلى الذروة. وتغدو الموسيقى في النهاية وقورة وجليلة.

كميل سان – سانس 1853-1921

وضع المؤلف الفرنسي كميل سان — سانس أربع قصائد سيمفونية. الأولى هي «دولاب غزل أومفال»<sup>(17)</sup>، Le Rouet d'omphale» وضعها عام 1871. وقد كتبها في الأصل لآلة بيانو ودعاها «رونو». وقدمت أول مرة، بعد توزيعها أوركسترياً عام 1872. وقد وصف سان – سانس مقطوعته على النحو التالي: «إن موضوع هذه القصيدة السيمفونية هو الإغواء الأنثوي، و تنافس الضعف مع القوة الذي ينتهي بانتصار الضعف. إن دولاب

<sup>17</sup> — أومفال:ملكة ليديا التي خدم عندها هرقل ثلاث سنوات بعد أن قتل صديقه أفيطوس في نوبة جنون. معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود.

---

الغزل هو مجرد حجة، اختير فقط من أجل الإيقاع والدوران الشامل للمقطوعة. إن هؤلاء المهتمين بالفحص الدقيق للتفاصيل سوف يرون هرقل يتأوه في قيوده التي لا يستطيع تحطيمها، وأومفال تسخر من جهود البطل العبثية».

دعيت القصيدة الثانية «فيتون — phaeton». قدمت أول مرة عام 1873. وقد كتب المؤلف ملخصاً لقصتها الكلاسيكية هذا نصه: «يسمح إله الشمس لابنه فيتون أن يقود عربة الشمس. لكن فيتون يفشل في قيادتها فتخرج عن مسارها وتقرب العربة، بعد أن تلتهب، من المناطق الأرضية، ويكاد العالم أن يحترق. لكن جوبيتر يضرب فيتون المتهور بصاعقة حتى لا تقع الكارثة».

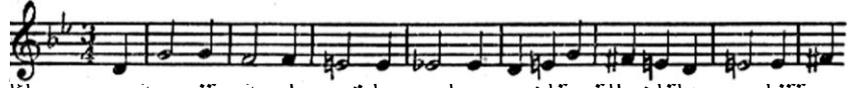
دعيت القصيدة السيمفونية الثالثة «رقصة الموت — Danse Macabre»، وهي الأكثر شعبية بين قصائده السيمفونية، إنها مزيج غريب من الهزل الشاذ والرعب المرّضي. وقد ألهمته وضعها قصيدة شعرية تحمل ذات الاسم للشاعر هنري كازاليس. وقد تتبعت الموسيقا قصة القصيدة بأمانة. وهذه ترجمتها بشيء من التصرف: «زيغ، زيغ، زيغ، في إيقاع متجهم، يضرب الموت بيده العظمية على القبور. وفي منتصف الليل يعزف الموت فالساً، زيغ، زيغ، زيغ، على كمانه المدوزن دوزاناً غريباً. الليلة مظلمة، والرياح الشتوية تزفر؛ أنات الميت تُسمع من خلال أشجار الليمون. خلال الظلمة تندفع الهياكل العظمية، تقفز وترقص وهي في أكفانها الشبحية. زيغ، زيغ، زيغ، كل شبح يرقص ببهجة؛ تططق العظام، بإيقاع، على شاهدات القبور. عندئذٍ ينتهي الرقص فجأة. فقد صاح الديك؛ يوقف الفجر رقصة الموت».

كتبت «رقصة الموت» عام 1874، وقدمت أول مرة عام 1875. في البداية تسمع 12 ضربة في آلة الهارب، مع كوردات خلفية ناعمة. توحى الأوكتافات الغامضة في الباص بالقبور المفتوحة. يدوزن الموت كمانه، فيغدو وتر المي أخفض بنصف

صوت (زيغ، زيغ). الفالس الأول ذو لحن محبب في المينور،  
تعزفه آلة الفلوت، ثم تأخذه آلات الكمان:



المينور وفي مقياس الفالس:



تتناوب هاتان التيمتان، مع لمسات درامية متنوعة وبوسائل تقنية. وبعد مقطع كروماتيكي يوحي بغناء الريح والأرواح، تُعالج التيمتان بأسلوب كونترابنتي. هناك إعادة مختصرة لـ اللحنين وكودا طويلة تبدأ بتنوعات مفاجئة للحن الرئيسي. تصل «رقصة الموت» إلى ذروة، مع آلة أوكسيليفون توحى بالإيقاع على شاهدات القبور. تصور آلة الأوبوا، بأصوات ذات صرير، صياح الديك مقاطعاً ما يجري. تشير كوردرات ناعمة مثيرة إلى رجوع الأشباح إلى قبورها، ومرة ثانية تسمع آلة الكمان المنفردة وهي تعزف نغمات حزينة متحسرة. ثمة تريل طويل، تتخلله أصداء قصيرة من اللحن الافتتاحي، يقود إلى ختام مفاجئ على كوردين ناعمين.

دُعيت القصيدة الرابعة لـ سان – سانس «شباب هرقل – La Jeunesse d'Hercule». وقد زود المؤلف مقطوعته بهذا الشرح: «تؤكد الخرافات أن هرقل رأى في بداية حياته طريقين — طريق الملذات والمتع، وطريق الفضيلة. يسير البطل، الذي لم يتأثر بإغواء الحوريات والمتهتكات، في طريق الصراعات والمعارك. وفي النهاية يكتب له الخلود».

سيزار فرانك 1822 – 1890

وضع المؤلف البلجيكي سيزار فرانك أربع قصائد سيمفونية. دعيت الأولى «Les Eolides» وتعني بنات إيلوس إله الرياح (رزق إيلوس بستة أولاد وست بنات). وضعها عام 1876، وقدمت

---

---

في باريس عام 1877. وقد استلهم موسيقاها من واحدة من قصائد ليكونت دي ليزل التي تحمل العنوان ذاته. ليس ثمة برنامج مفصل للعمل. وفيما يلي مقطع من قصيدة ليكونت دي ليزل الشعرية:

آه! أيتها الأنسام التي تطوف في السماوات، الأنفاس الحلوة للربيع الجميل، التي تقبل التلال والسهول بقبالات غريبة.

أيتها العذراوات، بنات إيلوس، عشيقات السلام، تستيقظ الطبيعة الأبدية على أغانيكن، وتجلس حورية الغابات وسط أوراق الأشجار الكثيفة، تذرّف دموع الفجر القرمزية على الطحالب.

في عام 1883 كتب فرانك قصيدته السيمفونية الثانية التي دعيت «الصيد الملعون – Le chasseur maudit» وبنيت على بالاد لـ ج. أ. بورغر. وقد أوجز المؤلف برنامجها على هذا النحو: «صباح يوم أحد؛ تُسمع من بعيد أصوات أجراس، وترانيم دينية ينشدها المصلون. أي انتهاك لحرمة المقدسات هذا: الكونت المنهور ينفخ في بوق الصيد... يجري الصيد في حقول الذرة والأجمات والمروج. مهلاً أيها الكونت، اصغ إلى الترانيم الورعة. لا، ثم يندفع قدماً مثل الإعصار.

فجأة، الكونت وحده. لا يستطيع فرسه التحرك، ينفخ في بوقه، لكن البوق لا يستجيب له.. يُسمع صوت قاس يلعن الكونت ويقول أيها المنتهك سيطاردك الشيطان إلى الأبد.

---

---

تنطلق ألسنة اللهب من كل مكان. يُجن الكونت رعباً، وتبدأ مجموعة من الشياطين بمطاردته. يحاول الفرار ليل نهار عبر هاوية إثر هاوية.

تنقسم القصيدة السيمفونية إلى أربعة أقسام. يصف القسم الأول المنظر الطبيعي الهادئ ليوم الأحد، مع ترانيم كورس وقرع أجراس. ثم يأتي القسم الثاني الذي يصور الصيد، مع إيقاع جري الفرس السريع. تأتي اللعنة في القسم الثالث، بعد توقف يشير إلى تعطل البوق عن إصدار الصوت. أخيراً تأتي المطاردة الجحيمية، مع عدوٍ يزداد سرعة باتجاه الختام.

دُعيت القصيدة السيمفونية الثالثة «الجن — Les Djinns». وضعتها عام 1884، وقدمت في باريس عام 1885. وقد استخدم فيها فرانك آلة بيانو.

يمكن إيجاد برنامج هذه القصيدة السيمفونية في قصيدة فيكتور هوغو الشعرية التي تحمل العنوان ذاته، وهي واحدة في مجموعته الشعرية المسماة «الشرقيات». لقد صور الجن كجيش قبيح من مصاصي الدماء والتنانين، ساقته الريح الشمالية، وهو يملأ الهواء بالعويل والأنات. وقد صورت موسيقياً سيزار فرانك هذا المشهد بإقناع تام.

دُعيت القصيدة السيمفونية الرابعة «سايكى (18) psyche». وقد أضاف فرانك إلى الأوركسترا كورساً. إن خلفية هذه القصيدة السيمفونية هي قصة سايكى وكيوبيد، مع كورس يلعب دور المعلق على الأحداث، على غرار ما كان يجري في الدراما اليونانية القديمة، في حين توحى الأوركسترا بالعواطف الدرامية

---

18 — سايكى. العذراء التي أثار جمالها الأخاذ غيرة فينوس. أرسلت فينوس ابنها كيوبيد ليرميها بسهم فتحب دميماً. لكنه هو نفسه وقع في حب سايكى الجميلة وتزوج بها .... إلخ، معجم الأساطير ترجمة حنا عبود.

---

---

للشخصيات. وتصور أقسام العمل: «نوم سايكي» (استهلال)،  
«نسيم الصبا يحمل سايكي بعيداً»، «سايكي وإيروس (كيوبيد)».

### سرغيه رخمانينوف 1873-1943

وضع رخمانينوف قصيدته السيمفونية «جزيرة الموتى» عام 1909. وقدمت أول مرة في موسكو في العام ذاته. وقد استلهم موسيقاها من لوحة فنية شهيرة تحمل الاسم ذاته للرسام السويسري أرنولد بوكلين، شاهدها رخمانينوف في باريس. وقد استوحى الرسام لوحته من مجموعة جزر تقع شمال خليج نابولي، وتظهر جزيرة شبيهة بالضريح وسط البحر الهادئ، تتدلى أشجار سرو داكنة الخضرة فوق مدخل سرداب، يدنو منها قارب يحمل تابوتاً تحرسه هيئة بشرية برداء أبيض.

تبدأ موسيقا رخمانينوف بجملة موسيقية كثيفة تؤديها آلة هارب. ثمّة موتيف تعزفه آلات التشيلو، على نحو متواصل، يوحى بارتطام الماء بالقرب. وهناك ذروة في الآلات النحاسية. المقطع الثاني أكثر هدوءاً مع إحياء آخر بالجملة الموسيقية التي تظهر في البداية.

### بول دوكا 1865-1935

وضع بول دوكا قصيدته السيمفونية (أجير المشعوذ، L'Apprenti Sorcier) عام 1897، وهي مبنية على قصيدة قصصية لـ غوته، وقدمت أول مرة في باريس عام 1897.

بطل القصة هو أجير يعمل عند مشعوذ. يحاول الأجير، في غياب المشعوذ، تجريب صيغة سحرية سمعها من معلمه، ويأمر المكنسة بجلب الماء من النهر. تنفذ المكنسة طلبه وتملاً بسرعة جميع الأوعية الموجودة. في هذه اللحظة ينسى الأجير الصيغة السحرية لإيقاف المكنسة التي تستمر في العمل فتغمر الماء جميع أرجاء الغرفة، عند ذلك يحاول الأجير إيقاف المكنسة عن العمل بكسرها بوساطة "بلطة"، لكن عمل المكنسة المقسومة إلى قسمين

---

---

يتضاعف. في هذه الأثناء يدخل المشعوذ ويأمر المكنسة بالتوقف،  
تعود المكنسة سليمة إلى زاويتها.

يبدأ العمل بمقدمة بطيئة مصورة تقليد الأجير لتعويذات معلمه  
السحرية، تظهر هنا فكرتان موسيقيتان ستستخدمان باستمرار  
خلال سير العمل. تعزف الكمانات الأولى، ثم تعزف آلة الكلارينيت  
والأوبوا وأخيراً الفلوت الثانية. تُعاد التعويذة السحرية، وتدب  
الحياة في المكنسة — حركة سريعة وخفيفة تقدمها آلات النفخ  
الخشبية، تتجه المكنسة نحو النهر. تعزف آلة الترومبيت نغمات  
الصيغة السحرية في حين تستمر المكنسة في العدو، تغدو الموسيقى  
أكثر حيوية حين تضاعف المكنسة نشاطها وتغمر المياه كل شيء.  
تصور الذروة العظيمة يأس الأجير من الحماسة الزائدة للمكنسة،  
أخيراً يظهر المشعوذ، يصور ظهوره مقطّع تعزفه آلات الباص،  
تعود مرة أخرى فكرتا المقدمة، ويعاد النظام. ثمة كودا غير متوقعة  
تقود إلى الختام.

أوتورينو ريسبيغي (1879–1936)

كتب المؤلف الإيطالي أوتورينو ريسبيغي ثلاث قصائد  
سيمفونية دعاها: 1— نوافير روما، 2— صنوبر روما، 3—  
مهرجانات رومانية.

– نوافير روما Fontane di Roma

كتبت في عام 1916، وقدمت أول مرة في روما عام 1918  
بقيادة أ. توسكانيني، وفيها جرى وصف أربع نوافير رومانية  
شهيبة، وتتكون هذه القصيدة السيمفونية من أربعة مقاطع.

المقطع الأول: استوحاه من نافورة فالي جوليا (Valle  
Giulia) عند الفجر، في هذا القسم وصف لـ (منظر طبيعي،

مرور قطعان الماشية واختفائها في ضباب روماني منعش  
(ورطب).

المقطع الثاني: يصف هذا القسم نافورة تريتون<sup>(19)</sup> (Triton) عند الفجر. "ثمة هبة مفاجئة وعالية من آلات الهورن فوق زغردة الأوركسترا .... إنها أشبه بنداء فرح يستدعي حشود حوريات الماء والتريتونات الذين يتراكمون ويطارد بعضهم بعضاً، ثم يتجمعون في رقصة هائجة بين نوافير الماء".

المقطع الثالث: نافورة تريفي (Trevi) عند الظهر، «هناك ثيمة وقورة، تحملها تموجات الأوركسترا، تتخذ بمرورها من الآلات الخشبية إلى النحاسية شخصية ظافرة، تدوي آلات الترومبيت عبر سطح الماء المتألق حيث تمر عربة نبتون<sup>(20)</sup> تجرها خيول البحر، ويتبعها موكب من السيرينات<sup>(21)</sup> والتريتونات، ثم يختفي الموكب في حين يسمع في البعيد صوت خافت لآلة ترومبيت».

المقطع الرابع: يصف نافورة فيلا ميديتشي (Villa Medici) عند غروب الشمس. «تعلن عنها ثيمة حزينة تعلو فوق شدة مكبوت، إنها ساعة حنين للغروب، الهواء مشبع بصوت الأجراس، تغريد الطيور، حفيف الأوراق، ثم يتلاشى كل شيء في سلام، في صمت الليل». (ما وُضع بين قوسين مأخوذ من برنامج المؤلف).

## – صنوبر روما Pini di Roma

<sup>19</sup>– تريتون: أحد آلهة البحر الصغار، يصور عادة بشكل رجل له ذيل سمكة، المعجم المحيط.

<sup>20</sup>– نبتون: إله البحر، معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود.

<sup>21</sup>– السيرينات: حوريات البحر اللواتي يعشن في جزيرة قرب شاطئ إيطاليا ويغرين البحارة بصوتهن الساحر، حتى إذا جاؤوا إليهن قضين عليهم. معجم الأساطير، ترجمة حنا عبود.

---

---

كتبت هذه القصيدة السيمفونية عام 1924، وقدمت أول مرة في روما عام 1925. هناك أيضاً أربعة مقاطع تُعزف من دون توقف.

المقطع الأول: يصف أشجار الصنوبر في فيلا بورغيزي، وطبقاً للبرنامج الذي طُبِع في المدونة الأوركستراالية: «يلعب الأطفال في غيضة فيلا بورغيزي، يرقصون رقصة دائرية، ويقلدون سير الجنود والمعارك، ويزعقون مثل طيور السنونو في الماء».

المقطع الثاني: يصف هذا المقطع أشجار صنوبر قرب سرداب لدفن الموتى، تنبثق من الأعماق أنشودة يتردد صداها بوقار فتبدو مثل ترنيمة دينية، يتبع ذلك صمت غامض».

المقطع الثالث: يتعامل هذا المقطع مع أشجار صنوبر Janiculum، ويتضمن كادينزا لآلة بيانو وآلة كلارينيت منفردة، «ثمة رعشة في الهواء، يُظهر البدر المظهر الجانبي لأشجار الصنوبر في تلة جيانيكولو، يغني العندليب (تمثله أسطوانة غراموفون تتضمن أغنية العندليب، وتسمع من الأوركسترا)».

المقطع الرابع: يتعامل هذا المقطع مع صنوبر طريق آبيان. «الريف المأسوي تحرسه أشجار الصنوبر المنعزلة، يسير الإيقاع بغموض وتتابع، وفقاً، لفانتازيا الشاعر تظهر رؤى الأمجاد الماضية، تصدح آلات الترومبيت، يتقدم جيش القنصل<sup>(22)</sup> في جلال الشمس الساطعة نحو الطريق المقدس، متسلقاً في انتصار تلة الكابيتولين»<sup>(23)</sup>

### مهرجانات رومانية Feste Roman

كتبت هذه القصيدة السيمفونية في عام 1928، وقدمت أول مرة في نيويورك بقيادة أ. توسكانيني عام 1929، وتتكون أيضاً

---

22- القنصل: أحد الحاكمين الرئيسيين في جمهورية روما القديمة. المورد الحديث.

23- إحدى تلال روما القديمة السبع، المورد الحديث.

---

من أربعة مقاطع متصلة أراد بها المؤلف أن تخلق رؤى وإثارة  
لذكريات المهرجانات الرومانية.

المقطع الأول: يدعى هذا المقطع «سيرك ماكسيموس» تصف  
الموسيقا «حشود الناس المنكبة على الألعاب، يلتهمون الأطعمة  
بشراهة، ويحتسون النبيذ الرخيص. السماء ملبدة بالغيوم، لكن  
الجمهور يرى فقط الرمال اللامعة للحلبة ومقصورة القيصر  
الأرجوانية. مجموعة من المسيحيين يتجهون نحو المقصورة،  
ينشدون ترنيمة الفرح والخضوع. تفتح أقفاص الأسود، فيمتزج  
زئيرها بأصوات ضحاياها، تبدو أغنية الشهداء منتصرة، ثم  
تتلاشى».

المقطع الثاني: اليوبيل «مجموعة من الحجاج الضعفاء  
والمرهقين يسرون على طول الطريق المؤدي إلى روما، يتسلقون  
قمة «مونتي ماريو»، ثم تبرز فجأة رؤيا بانورامية للمدينة الأبدية،  
فيصرخون روما! روما! ثم ينشدون ترنيمة تمجيد وشكر، في  
حين ترحب بهم أبراج كنائس روما».

المقطع الثالث: مهرجان تشرين الأول «جني المحصول،  
العنب، قوام الحياة، جاهز لصنع الأنبيذة الفاخرة، تنهمك العامة،  
المنتشرة في الغابات والحقول، بالألعاب والرقص والغناء. بعد  
الغروب ثمة مناجاة وقبيل باردة، وخذع الشباب الأزلية».

المقطع الرابع: عيد الغطاس: «تتحول المشاعر الدينية إلى  
مرح إنساني صاخب، يرقص الفلاحون بوحشية وتناقل وتهتك،  
تُسمع موسيقا رقصة «السالتيالو»، وصهيل آلة الأورغن.  
الصخب مروع».

أعمال أخرى ذات برنامج

– السيمفونية السادسة، الريفية «Pastoral Symphony»

---

كان بيتهوفن (1770—1827) عاشقاً حقيقياً للطبيعة، وقد عبر عن هذا العشق من خلال سيمفونيته السادسة «الريفية» حاكي فيها نداء الطير وخرير الجدول وزمجرة العاصفة.

وقد قال عن سيمفونيته هذه: «إن مجمل العمل يمكن أن يُدرك من دون وصف كلامي، إنه تعبير عن الأحاسيس أكثر منه رسم بالصوت»، لكن طبيعة العمل المبرمجة واضحة.

كُتبت السيمفونية في فا ماجور، والحركة الأولى منها سريعة، لكنها ليست سريعة جداً، وتحمل إشارة المؤلف الإيضاحية «استيقاظ المشاعر المبهجة عند الوصول إلى الريف». وفوق هدير آلات الباص تغني الوترية مقطعاً قصيراً من موسيقا شعبية ذات طبيعة ريفية:



تمة مواد تيمية اخرى ولكن اقل اهمية. يتعامل قسم التطوير مع اللحن الافتتاحي، وهناك إعادة للعرض كاملاً وكودا طويلة.

الحركة الثانية بطيئة جداً، تبدأ مع ثيمة بطيئة ميزانها 12/8 وهي تعكس ماجاء في عنوانها «مشهد بجانب الجدول». وتصور النغمات الثلاثية المرافقة همس الجدول:



ومع اقتراب نهايه الحرحه يعدم بيهوتس محاحنه لأغنية الطير. هنا تقلد آلة الفلوت صوت العندليب، وتصور آلة الكلارينيت صوت الوقواق بنغمتين تقليديتين وثالثة على حدة. وتضيف آلة الأوبوا صوت السمان الرتيب.

الحركة الثالثة سريعة رمز بها المؤلف إلى «تجمع أبناء الريف السعداء». يتبع ذلك العاصفة الرعدية. اللحن الرئيسي ذو طابع ريفي، ومن المرجح أن يكون رقصة ريفية حقيقية:



بين هذه الحركة والحركة الأخيرة السريعة التي دعاها بيتهوفن «أغنية الراعي» كذلك وصفها بـ «مشاعر الفرح والشكر بعد العاصفة». تقدم آلة الكلارينيت انطباعاً تمهيدياً بمزمار الراعي، ثم تأتي أغنية الشكر الواضحة :



مسموعاً ومسيطرًا على مدى الكودا، إذ يشدد على علاقته بالثيمة الافتتاحية للسيمفونية، هذا اللحن ينسحب للحظة مع صدى ناعم من آلات الهورن، ثم ينقطع بوساطة كوردين في فا ماجور يقودان إلى ختام السيمفونية.

### – السيمفونية الخيالية «Symphonie Fantastique»

وضع هيكتور بيرليوز «السيمفونية الخيالية» عام 1828، بعد عام من ظهور الممثلة الإيرلندية هنرييتا في باريس لتقديم سلسلة من العروض الشكسبيرية، وقد أحبها بيرليوز بشغف، وتزوجها في النهاية.

تعتبر السيمفونية الخيالية بعنوانها الفرعي «فصل في حياة فنان» عن حب مؤلفها الجامح الذي لا جدوى منه. وقد لخص بيرليوز برنامجها على النحو التالي: «موسيقي شاب، مرهف الشعور وذو مخيلة متقدمة، يسم نفسه بالأفيون، لكنه لا يموت بسبب

---

ضعف الجرعة المخدرة بل يغوص في نوم عميق ترافقه رؤى غريبة. وأثناء ذلك النوم تتحول أحاسيسه وعواطفه وذاكرياته إلى أفكار وصور موسيقية. وقد تمثلت المرأة، حبيبته، بالنسبة إليه بلحن يجده ويسمعه في كل مكان».

في الحركة الأولى « أحلام وانفعالات قوية» يجري عرض لحن الحبيبة، هذا اللحن الأساسي - الفكرة الثابتة في العمل - الذي يظهر في بداية العمل سيعاود الظهور من وقت إلى آخر خلال مجمل العمل:



في الحركة الثانية من السيمفونية يحضر الفنان حفلة رقص حيث يسمع لحن حبيبته من خلال موسيقا الفالس اللامع:



«يسمع من بعيد حوار راعيين، فيدخله ذلك الحوار الرعوي في حلم يقظة ممتع»، يعزف اللحن الرعوي هذا ألنا الهورن الإنكليزي والأوبوا بالتناوب:



في الحركة الرابعة يحلم الفنان بأنه قتل حبيبته، يدان ويحكم عليه بالإعدام. يرى نفسه مسوقاً إلى المشنقة، وتقدم الموسيقى إحياءً شنيعاً بالسير نحوها:



ييس الحلام «سبب اسسحرات». يحلم باب- وسمه سسحرات ومخلوقات غريبة جاءت لتشارك في طقوس جنازته. وهنا يجري

---

تشويه لحن الحبيبة عن طريق التقليد الساخر لـ يوم الغضب (Dies Irae)<sup>(24)</sup>. إذ تحضر الحبيبة اجتماع الساحرات، وتشارك في حفلة العريضة والمجون الشيطانية. تسمع رقصة الساحرات ولحن يوم الغضب معاً. هذه ثيمة رقصة الساحرات الرئيسية في حفلة المجون:



بقيادة المؤلف نفسه، وبعد ثلاث سنوات تزوج بيرليوز محبوبته هنرييتا سميثون.

#### – السينفونيا العائلية «Sinfonia Domestica»

يمكن أن تُصنف السينفونية العائلية للمؤلف ريتشارد شتراوس ضمن قصائده النغمية، ذلك أنها ليست سيمفونية حقيقية على الإطلاق. إنها مقطوعة ذات برنامج واضح تصف يوماً من حياة أسرة المؤلف من الساعة السابعة قبل الظهر إلى الساعة السابعة بعد الظهر، وكلتا الساعتين تعلن عنهما ساعة الحائط.

هناك ثيمات ترمز إلى الزوج والزوجة والطفل، مع مقطع شديد الواقعية يصور استحمام الطفل.

كتبت «السينفونيا العائلية» في برلين عام 1903. وقدمت أول مرة في نيويورك عام 1904 بقيادة المؤلف نفسه لم تحظ باستحسان الجمهور، وعُدت بوجه عام، مجرد عرض تقني مع قليل من الإلهام.

#### – السينفونيا الألبية «Eine Alpensinfonie»

يمكن أيضاً أن تُصنف هذه السينفونيا ضمن قصائد ريتشارد شتراوس النغمية، ذلك أنها مقطوعة ذات برنامج محدد، وقد كتبها

<sup>24</sup> – Dies Irae – جزء من القداس الجنائزي.

---

المؤلف بين عامي 1911 و 1915. وقدمت أول مرة في برلين عام 1915.

بدا التوزيع الأوركسترالي لهذه المقطوعة مقنعاً، كما هو الحال في أي عمل آخر للمؤلف، لكن المعلقين والمستمعين على حد سواء، وجدوا صعوبة في اكتشاف الإلهام الذي لا يمكن الاستغناء عنه.

تدل العناوين التالية على برنامج هذه المقطوعة: الليل، شروق الشمس، التسلق، الدخول إلى الغابة، التجول قرب الساقية، أمام شلال الماء، طيف، فوق المروج المزهرة، في المرعى، ضياع في الأجمة وبين الأشجار، فوق النهر الجليدي، لحظات خطيرة، على القمة، رؤية، غيوم صاعدة، احتجاب الشمس، الغم، الهدوء الذي يسبق العاصفة، الرعد والعاصفة، النزول، غروب الشمس، خاتمة، الليل.

\* \* \*

إن ماأوردناه هنا من مؤلفات موسيقا البرنامج هو غيض من فيض. إذ إن المؤلفات الموسيقية التي كتبت وفق برنامج ما تكاد لاتحصى. وإن ماأوردناه هو تسليط الضوء على ذلك النمط من التأليف الموسيقي، وإيراد نماذج متنوعة منه. ونود أن نذكر المستمع بأنه غير ملزم بإخضاع مخيلته دائماً للتماهي مع حرفية نص البرنامج الذي حاول المؤلف التعبير عنه موسيقياً. لكننا نرى أنه من المفيد أن يكون المستمع على دراية بما يريد المؤلف أن ينقله إليه، خصوصاً عند الاستماع الأول لواحدة من مقطوعات موسيقا البرنامج. وبعد تكرار الاستماع ستتحرر مخيلته ويزداد استمتاعه بما تحتويه المقطوعة من ألحان وثيمات وألوان صوتية وإيقاعات وخيال وأحاسيس متباينة وأجواء. فلا شيء يفوق أهمية الاستماع.

---

---

## المصادر

- Wikipedia Encyclopedia.
- A Guide To Great Orchestral Music by Sigmund Spaeth.
- The Analytical Concert Guide, Edited by Louis Biancolli and William S. Mann.

فريد الأطرش ..  
حياته ومواقفه

نصر الدين البحرة

— إذا غنيت فإن الكلمة حزينة، وإذا لحننت فإن النغم أكثر حزناً.  
— إن النجاح إذا تم في ليلة بدا وكأنه نسيج حلم، والحقيقة تكمن  
فيما هو مستمر، وفي ما هو دائم.  
— علمتني الحياة أن اليوم الذي يمر لا يعود أبداً، وأنه ليس في  
الإمكان أن يعود مهما كانت المحاولة، ومهما كان البديل.  
— كنت سعيداً — يعني يوم كان في القاهرة في الأيام الأولى —  
رغم كل التعب الذي كنت أبذله في النهار، فقد كان يمنحني  
نوعاً من الرضا. وشعوري أنني أتعلم الموسيقى، كان يمدني  
بالموسيقا.

---

---

— علمتني الحياة أنها تيار مستمر ومتغير، يتطلب العناد والحركة والمقاومة. أما من يتوقف، فإن التيار يجرفه ويغرقه.  
— أعتقد أن الفنان لم يخلق للزواج، الفنان يتزوج منه، وينجب أحياناً وأغنيات وأفلاماً.  
— الحب هو السلك الذي يضيء الحياة، ويجدد النفس ويبسط الأمل جنات.

فريد الأطرش

### طفولة فريد الأطرش

ولد فريد الأطرش في القرية عام 1915 وتوفي في بيروت سنة 1974، وأسرته من كبريات أسر بني معروف في جبل العرب، عمه مباشرة سلطان باشا الأطرش، ووالده الأمير فهد. يصف طفولته في «الموسوعة العربية» الموسيقي الأكاديمي الراحل حسني الحريري بقوله:

كان فريد منذ صغره مهذباً وكريماً، فعندما يلاعب أترابه في ساحة القرية لعبة «الدحل» — الكلة الصغيرة — ويربح، كان يرق قلبه إذا بكى الخاسر فيعيد إليه ماخسره، وعندما انتقل عمل والده الأمير فهد إلى بلدة حاصبيا في لبنان، كان فريد صبيماً يافعاً يتتبع أنباء القتال بين الرجال الوطنيين وقوات الاستعمار الفرنسي.

### منصور الأطرش يتحدث

أرى أن الأستاذ الحريري يشير إلى الثورة الأولى التي قامت في جبل العرب سنة 1922، أي قبل نشوب الثورة السورية الكبرى التي قادها سلطان باشا الأطرش عام 1925 بثلاث سنوات، وكان ذلك إثر حادثة أدهم خنجر، التي يوضحها في الموسوعة ذاتها الصديق الكبير الراحل منصور الأطرش نجل سلطان باشا، فيذكر أن الفرنسيين ألقوا القبض على المجاهد أدهم خنجر الذي اتهم بمعاونة الشهيد المجاهد أحمد مريود، في محاولة اغتيال الجنرال

---

«غورو» على طريق القنيطرة. وكان أدهم خنجر قد وصل إلى «القرية» مستجيراً.

### في معركة تل الحديد

وقد خرج سلطان باشا ورجاله مطالبين بإطلاق سراح ضيفهم. ولما لم يستجب الفرنسيون لطلبه، تصدى لهم بالسلاح، وكانت معركة «تل حديد» مع المصفحات الفرنسية التي ولت الأدبار بعد إعطاب اثنتين منها وقتل سددنتهما، وقد دامت هذه الثورة تسعة شهور، رفضاً للاحتلال، وتأكيداً لتقاليد العرب الأصيلة في إجازة المستجير. فحكم الفرنسيون على سلطان باشا بالإعدام، وهدموا بيته قصفاً بالطائرات. ولما عجز الفرنسيون عن القبض عليه فافوضوه خشية انتشار الثورة، وأصدروا عفواً عنه وعن رفاقه. ولكن سلطان لم ينزل عن أي مطلب من مطالبه، وهي الجلاء التام عن الوطن والاستقلال الناجز.

### الأمير فهد ينضم للثورة

كان شقيقه (فهد) زوج الأميرة علياء المنذر ووالد الأشقاء فريد وفؤاد وآمال، وقد انضم إليه في قتاله الفرنسيين. ومن جانب آخر كان ينبغي على علياء أن تلحق بزوجها حيث يقاتل، لكنها وهي الأم التي تحب أولادها حباً غير عادي، خشيت سوء العاقبة، فلم تفعل. وما كان لأمير من أشرف بني معروف أن يدع زوجته تعيش وحيدة، فطلقها. ثم جاء من يخبرها أن الفرنسيين الذين خسروا ألوف القتلى في جبل العرب يهْمُون بأطفالها لاتخاذهم رهائن انتقاماً من آل الأطرش، فقررت مغادرة بيروت والهرب إلى مصر. حدث ذلك عام 1923.

### علياء وأولادها إلى حيفا

كان أمام السيدة علياء طريقان إلى أرض الكنانة بحراً أو براً، وقد رأت أن السفر في البحر خشن ولا يخلو من خطورة، لذلك

---

---

آثرت السفر براً بسيارتها. وهكذا وصلوا جميعاً إلى حيفا، حيث كان لابد من تبديل القطار باتجاه مصر. ولكن نهضت مشكلة، يبدو أن السيدة علياء لم تفكر فيها، ذلك أنهم لم يكونوا يحملون من الوثائق ما يكفي للسماح لهم بدخول مصر. إذاً لا بد من مساعدة، وقد تم ذلك حين عوّلت هذه المرأة الذكية على العلاقة الطيبة بين الشخصية الوطنية الكبيرة في مصر: سعد زغلول، وبين سلطان باشا الأطرش. وقد أخبرت رجل الأمن المصري الذي طالبها بالوثائق، بأن هذه فقدت في الطريق، واستدركت قائلة: على كل حال، فإن الزعيم سعد زغلول يعرفنا جيداً، فاسألوه.

سعد زغلول: أدخلوا آل الأطرش

حين سمع موظف الأمن باسم هذه الشخصية الهامة البارزة في ذلك الزمن من عشرينيات القرن الماضي، فإنه ذهب مباشرة لإجراء اتصال بسعد زغلول الذي أكد أقوال الوالدة، وطلب إلى موظفي الأمن تسهيل دخول الأسرة إلى مصر.

كانت سنوات الأسرة الأولى في مصر صعبة جداً. وبالنفود القليلة التي كانت السيدة علياء تحملها، تدبروا أمرهم، فاستأجروا شقة متواضعة في القاهرة القديمة، وبقي إدخال فريد وفؤاد إحدى المدارس، أما أمال فإنها لم تكن في عمر يؤهلها للانتساب إلى المدرسة.

فريد وفؤاد في (الخرنفش)

اهتدت علياء المنذر إلى مدرسة ذات اسم طريف «الخرنفش» لكن لهذه المدرسة علاقة وشيجة بالفرنسيين، ويبدو أنه لم يكن أمام هذه السيدة سواها. المشكلة أن إدارة المدرسة، إذا عرفت أن المتقدمين للانتساب إليها هما من آل الأطرش السوريين الثائرين ضد الاحتلال الفرنسي لسورية فإنها لن تقبلهما، فما عسى علياء المنذر أن تفعل؟ لم تجهد نفسها في التفكير كثيراً، ذلك أن اسم الأسرة التي كانت في الجوار

---

في بيروت هو: آل الكوسا وهو أول ما تبادر إلى ذهنها، فانتحلت هذا الاسم. وهكذا دخل التلميذان مدرسة «الخرنقش» فريد الكوسا وفؤاد الكوسا.

علياء تصنع المناديل وفريد يبيعهما  
لم تكن أيام كثيرة قد مرت، عندما نفذ مالدى سيدة الأسرة من مال، فما عساها تصنع أيضاً؟  
في بيروت كانت قد اطلعت على صناعة المناديل وتطريزها، وإذاً فلنبدأ العمل، وراحت تشتغل وتكد ليل نهار، على أن يتولى فريد توزيع المناديل وبيعها.. وبالنفود اليسيرة التي توفرت من هذه التجارة المتواضعة، استعانت الأسرة المهاجرة على شؤون العيش. لم تنسَ السيدة علياء، طوال رحلتها التي واجهت خلالها مصاعب عديدة، أن تصحب معها عودها الأثير، ولذلك، فما إن أخذت تشعر بالاستقرار نسبياً، حتى صارت تعاققه وتغني. كان فريد في هذه الأثناء باهتمام غير عادي إلى عزف والدته وغنائها الحزين، إذ تغرف من المواويل الشامية والعتابا والميجانا، بذلك الصوت الشجي الحنون.

فريد ينوي تعلم العزف على العود  
وهكذا بدأ ميل موسيقار الغد، إلى الغناء والموسيقا، فراح يقرزم بعض الأغاني ويفر بتعلم العزف على العود. وكان أول ما لفت انتباهه من المغنيين رجل يدعى محمد العربي (وهو مغنٍ مغمور). ولكن.. كيف كان يسمعه؟  
كان هناك، في جوار منزل الأسرة، مطعم صغير، يضع صاحبه أسطوانات في الحاكي (الفونوغراف Phonograph) لإغراء الزين بتناول الطعام عنده، فكان فريد يتمهل في سيره، ثم يقف أمام المطعم ليسمع غناء ذلك المطرب. لقد أعجبه صوته فصار يقصد المكان بين وقت وآخر، ليسمع، دون أن يدخل المطعم ليأكل شيئاً ما.. وقد لفت ذلك نظر صاحب المطعم، لكنه لم يفعل شيئاً.

## كيف تجلت موهبة فريد؟

في مدرسة «الخرنفش» صار يغني بصوته الجميل، مقلداً محمد العربي وسواه من مغني ذلك الزمن. سمعه زملاؤه وأساتذته فأتنوا عليه وعلى صوته، وما هو إلا أن صار يصدح بصوته في الحفلات الموسيقية التي تقام في بعض المناسبات. ورويداً ورويداً تقدم هذا الفتى الشامي حتى أمسى رئيس فريق المنشدين في المدرسة.

## واقترض فريد الكوسا

لم يخطر في بال فريد الأطرش أن نجاحه هذا وبدء ذيوع شهرته سوف يجنيان عليه في مدرسة «الخرنفش»، فذات يوم أقامت هذه المدرسة حفلة كبرى غنى فيها فريد باسم «فريد الكوسا». ولا يدري أحد كيف استطاع أحدهم أن يعرف أن هذا ليس اسمه الحقيقي، وأنه من آل الأطرش، فكان أن وقع المحذور منه، وفُصل مع أخيه من المدرسة.

بلى، لقد صدق قول الشاعر الصنوبري:

ولربّ نازلةٍ يضيقُ بها الفتى      ذرعاً وعندَ الله منها المخرجُ  
ضاقتُ فلما استحكمتُ حلقاتها      فُرجتُ وكنْتُ أظنُّها لا تُفرجُ

## السنباطي أستاذاً لفريد

لقد حدثت المعجزة وقُبل فريد في معهد الموسيقى مجاناً، وذلك كان في الواقع بعض طموحه، فاتجه فوراً بكل جوارحه إلى هوايته الأولى: تعلم العزف على العود وإتقانه .... ولكن ... من كان الأستاذ الذي علمه؟ إنه موسيقار الغد رياض السنباطي. وكانت شهادته أشبه بوسام عظيم يعلق على الصدر، فقد قال لفريد في نهاية السنة الأولى: أنت انتهيت، ولم يبق لك ما تعمله في هذا المعهد، بمعنى أنك لم تعد بحاجة إلى إضافة شيء إلى معارفك النظرية والعملية في الموسيقى. وكما كانوا يقولون: حسناً، لقد

---

---

ختمت. والحقيقة أن فريداً، ظن للوهلة الأولى، عندما قال له السنباطي تلك العبارة: (لم يبق لك ما تعمله في هذا المعهد) أنه مزعج منه، إلا أنه انتبه أخيراً إلى المعنى الحقيقي للكلمات.

### فريد الأطرش أمام مسؤوليتين

أمسى فريد الأطرش في مستهل مرحلة جديدة هامة في حياته الفنية والأسرية، وصار في مواجهة مسؤوليتين اثنتين كموسيقي مطرب يصعد درجات السلم واحدة واحدة، وكرجل يشارك أمه في حمل مسؤولية الأسرة.

كان ذلك في مطلع ثلاثينيات القرن العشرين المنصرم، وكان في القاهرة عدد من الإذاعات الأهلية، صار فريد يغني فيها، مثل ما يغني في الأفراح التي تقام في المدينة الكبيرة. واستمر الحال على هذا المنوال، إلى أن حدث أمر لا يمكن أن يخطر في البال على الإطلاق. فذات يوم كان فريد يعزف على العود، في نهاية أحد الأفراح فسمعه رجل مسن أصغى إليه جيداً وقال: جيد.. جيد، تابع.. تابع.

### مدحة عاصم هو الرجل المسن

وهكذا ظل فريد يعزف نصف ساعة. وحين غادر الرجل تبعه فريد، يريد أن يعرف من هو، إلا أنه لم يدركه، فقد اختفى الرجل فجأة، مثلما ظهر فجأة. وإذا سأل فريد عنه، قيل له: إنه الموسيقار مدحة عاصم. وهو الذي قدم بعض ألحانه في فترة تالية إلى فريد وأسمهان، فقد غنى فريد من ألحانه أغنيتين اشتهرتا على إيقاع التانغو (من يوم ماحبك فؤادي) و(كرهت حبك) وغنت أسمهان (دخلت مرة ف جنينة) و(ياحبيبي تعال الحقني).

بعد إنشاء إذاعة القاهرة

---

في تلك الفترة من ثلاثينيات القرن الماضي، أخذت الإذاعات الأهلية القاهرية تتوارى إثر أخرى، خاصة بعد إنشاء الإذاعة الرسمية: إذاعة القاهرة سنة 1934، وكان حلم فريد أن يقترب منها على نحو ما. وهنا حدثت المفاجأة الثانية ابنة المفاجأة الأولى، فقد وصلت إليه دعوة إلى إذاعة القاهرة، نعم دعوة رسمية إلى إذاعة مصر الأولى... فمن دعاه؟ إنه ذلك الرجل المسن الذي أعجب بعزفه على العود، وقال له: تابع. تابع. إنه مدير الشؤون الموسيقية في الإذاعة مدحة عاصم. وقد خف فريد للقائه، وعندئذ أخبره بأنه ستكون له وصلة أسبوعية على العود لقاء مبلغ مقبوض من المال. ولكن هذا لم يكن حلم فريد الأطرش، فهو يريد ما هو أكثر من ذلك، أن يعزف كملحن وأن يغني كمطرب.

#### وصلتان لفريد أسبوعياً

وعندما طرح فريد الفكرة على الأستاذ عاصم فإنه وافق، ومنحه فرصة أفضل: وصلتان في الأسبوع يصنع خلالهما ما يشاء، عازفاً وملحناً ومغنياً. فكانت هذه نقطة انطلاق هامة في حياته الموسيقية والغنائية.

#### فريد... في المقدمة

وخلال فترة قصيرة نسبياً لا تتجاوز ست سنوات، استطاع فريد الأطرش أن يجد لنفسه مكاناً في المقدمة، بين المطربين والملحنين، فلم تطل أعوام الأربعينيات الأولى قبل أن يغدو نجماً سينمائياً في سلسلة الأفلام الغنائية التي أدى أدوار البطولة فيها حتى صارت الجماهير في مختلف أرجاء الوطن العربي تتداول المئات من الأسطوانات التي سُجلت عليها أغانيه، وأخذت الإذاعات العربية الناشئة في قبرص وفي فلسطين والعراق وسورية تبثها باستمرار.

#### دوره في تجديد الموسيقى

---

.... ولكن ماذا بعد؟ هل كان لفريد دور في التجديد الذي دخل على الموسيقى العربية، وكان الموسيقار محمد عبد الوهاب، قد بدأ ذلك في الكثير من أغنياته التي قدمها في سنوات الأربعينيات الأولى من القرن المنصرم، ولاسيما ثلاثيته الجندول سنة 1941، الكرنك 1942، كليوباترا 1944. تضاف إليها (حياتي أنت) سنة 1943... ثم تابع ذلك حتى الخمسينيات.. ولكن البداية كانت مع: «مريت على بيت الحباب» التي غناها عام 1932.

### القصبجي أيضاً ..مجدد

ولا ننسى في هذه المناسبة الدور الكبير الذي لعبه الموسيقار الكبير محمد القصبجي في تطوير الطقطوقة. وندكر هنا، بصورة خاصة أغنية أسمهان «غرام وانتقام» الذي أنتج في عام 1944: «إمتى ح تعرف» وأغنية ليلي مراد في فيلم (قلبي دليلي) الذي أنتج في عام 1947 «أنا قلبي دليلي» وكذلك أغنيتهما في فيلم (عادة الكاميليا) الذي أنتج عام 1941 «بتبص لي كده ليه». على كل حال، فإن الأغنيتين اللتين لحنهما مدحة عاصم على إيقاع التانغو:

«من يوم ماحبك فؤادي» و«كرهت حبك» تركتا آثار بصمتهما عميقة في مزاج فريد الأطرش. وهكذا قدم «يازهرة في خيالي» و«أنا واللي بحبه» وقد صبّ ذلك في موجة التغريب التي هبت على الموسيقى والألحان العربية.

### إيقاع التانغو كان «موضة»

يمكن القول إن إيقاع (التانغو) في ذلك الزمان كان هو الموضة الدارجة. وعن الأغنية الثانية «أنا واللي بحبه» قال الموسيقار

---

---

محمد عبد الوهاب: لو أخذ فريد الأطرش خمس سنوات من عمري وأعطاني مطلع هذه الأغنية لما ترددت في القبول<sup>(25)</sup>.

وحول أغنية «يازهرة في خيالي» التي انتشرت في أوروبا على نحو غريب قال محمد عبد الوهاب أيضاً: أنا على استعداد لكي أتنازل عن عشر من أغنياتي لقاء أن يعطيني فريد هذه الأغنية<sup>(2)</sup>.

### رأي فريد في التغريب

مع ذلك فإن لفريد الأطرش رأياً في مسألة التغريب نقله المؤرخ الموسيقي محمد دسوقي عنه مباشرة. يقول فريد: إن حشر الجمل الغربية والإصرار على التوزيع الأوركستراي للجمل الشرقية يقلل من أهمية العمل وتعلق الجماهير به. إن ذوق المستمع العربي لا يستسيغ ذلك بسهولة، قد يبهرني التوزيع الهرموني بعض الوقت، لكنه لا يعيش في قلبي طويلاً، ومن هنا فقد ناديت للعودة إلى الفولكلور القديم والجمل الأصيلة. وليس معنى هذا أنني ضد إدخال الآلات الحديثة، أو التوزيع الموسيقي المدروس لموسيقانا. وإذا أردنا لموسيقانا أن تتجاوز الحدود إلى العالمية، فعلياً أن نذهب بها جملة بروح الشرق وعبيره، وهذا لا يمكن أن يتوافر في الأغنيات التي تقلد الغرب تقليداً ساذجاً.

### فريد الأطرش والأغنية الشعبية

يقول المؤرخ الموسيقي الأستاذ صميم الشريف في كتابه «الأغنية العربية» في الفصل الذي أفرده لفريد الأطرش: (إنه تربع على عرش الأغنية الشعبية واختص بألوانها وبرز فيها كلها، حتى أضحت أغانيه علامة بارزة في تاريخ الأغنية الشعبية).

---

<sup>25</sup> — 2 — ربما وردت هذه الكلمات على لسان الموسيقار محمد عبد الوهاب، ولكن ثمة شك في نية عبد الوهاب من وراء هذا الإطراء. وهناك من يذهب إلى أنه كان يريد السخرية والتهمك.

---

---

ويقف الأستاذ الشريف ملياً عند أغنية «ياريتني طير» التي حقق فريد من ورائها الشهرة والأرباح الطائلة، لكنها ليست من ألحانه، بل من ألحان الفنان السوري يحيى اللبابيدي، ويشير إلى أن المطرب اللبناني إيليا بيضا سبق إلى غنائها. ويقول إن سر نجاح هذه الأغنية في مصر، يعود إلى تأثر فريد واندماجه في البيئة الشعبية. على كل حال فإنه في مجال الأغنية الشعبية، استفاد من مئات الألحان الشعبية السورية الدارجة التي كان يحفظها قبل نزوحه مع والدته الأميرة علياء إلى مصر، وقد نقل هذه الألحان إلى الشعب في مصر وبنى شهرته عليها.

#### أغنية «ياريتني طير»

ويرى صميم الشريف أن النجاح العفوي الذي حققه فريد الأطرش في نقله أغنية «ياريتني طير»، والذي شجعه على نقل أكثر الأغاني الشعبية السورية إلى بيئته الجديدة في مصر، كان له جانبان موجب وسالب، فقد استطاع من جهة أن يحقق هدفاً كبيراً هو تقريب الثقافة الموسيقية الشعبية، عبر الأغنية الشعبية الشامية المنقولة إلى مصر. أما الجانب السلبي من جهة ثانية في رأي المؤرخ المذكور فإن فريداً دون أن يدري أفقد تلك الألحان كثيراً من سماتها الأساسية.

#### أشهر ألحان فريد الشعبية

ويذكر أن من أشهر ألحانه في هذا المضمار: «يابنت بلدي» و «تطلع يا قمر بالليل» و «ياديرتي مالك علينا لوم» وقد مزج في هذه الأخيرة أسلوب الأغنية الشعبية بقالب المواليا.

وينتهي الأستاذ الشريف إلى القول: «مهما عددنا الألحان التي صاغها وغنتها الجماهير وما زالت تغنيها، فمما لا شك فيه أن الأسلوب الذي تفرد به في غنائه المونولوجي والطقوقة والأغاني الراقصة والقصيدة - على قلة القصائد التي غنى - طغت على فن الأغنية الشعبية عندها، حتى بات يعرف من خلال الأغنية

---

العاطفية والسينمائية، أكثر مما يعرف من خلال الأغنية الشعبية التي يعدُّ سيدها المطلق.

### صميم الشريف ينتقد

ثم يستطرد قائلاً في نقد لا يخلو من المبالغة: إن عيب فريد الأطرش يكمن في أنه لم يحاول عن طريق الأغنية الشعبية التي أتقن صياغتها أكثر من غيره، أن يرتفع بال جماهير إلى المستوى المطلوب من الأغنية الشعبية أن تحققه، بل ظل على المستوى الذي عرفت فيه الأغنية الشعبية في عشرينيات هذا القرن — يقصد القرن العشرين — وقصر عنها من حيث المضمون الذي أغنى به سيد درويش الأغنية الشعبية، وبلغ فيها شأواً لم يبلغه أحد من بعده.

### ما أضافه فريد إلى الأغنية الشعبية

وفي محاولة أخيرة لإنصاف الموسيقار فريد الأطرش قال المؤرخ الشريف: إن فريد الأطرش أضاف إلى الأغنية الشعبية، الإيقاعات السريعة الحادة، ومزج ألحان البلاد العربية الشعبية بشخصيته، وعمل عن طريق هذه الألحان على توحيد الأغنية الشعبية العربية بالأسلوب المصري، من المشرق العربي إلى المغرب العربي.

### فريد الأطرش والسينما

قدم فريد الأطرش واحداً وثلاثين فيلماً بدءاً بـ «انتصار الشباب» عام 1941 وانتهاءً بأخر أفلامه «نغم في حياتي» مع مرفت أمين. وبلغت النظر في هذا المجال أن ثلاثة أرباع أفلامه، كانت غنائية، تضمنت لوحات استعراضية غنائية كثيرة، يمكن اعتبارها «أوبريتات». وهذه الأوبريتات عظيمة جداً لا يمكن المرور بها مرور الكرام، ذلك أنها فتحت باباً هاماً في السينما الغنائية. وكان محمد عبد الوهاب قد سبق فريداً بأربعة أفلام هي كالتالي: الوردة البيضاء عام 1933. دموع الحب سنة 1935. يحيا

---

الحب سنة 1937. يوم سعيد عام 1939. كما أن أم كلثوم قدمت  
سنة أفلام من بينها: وداد سنة 1935. نشيد الأمل عام 1936.  
دنائير سنة 1939.

إبداع فريد ... مختلف

مع ذلك، وعلى الرغم من أن هذه الأفلام الثلاثة عشر، هي  
جميعاً غنائية، إلا أن إبداع فريد الأطرش كان مختلفاً تماماً، وقد  
تجلى في الأوبريتات الخالدة التي سكب فيها عبقريته الموسيقية،  
ومن عناوينها: الغروب والشروق. جوز الاتنين. قمر الزمان.  
فارس الأحلام. الربيع. بساط الريح. وفي هذه الأوبريتات الأخيرة  
تجلت عاطفة فريد القومية ومشاعره الوجدانية.

يكفي أن نتذكر قوله في هذا المقطع، دون أن ننسى أنه شمل  
الأقطار العربية كافة في بساط ريحه هذا:

ياطاير فوق وكلك ذوق  
أنا مشتاق وبراني الشوق  
ودواي في سورية وفي لبنان

أغنية وحدوية أخرى لفريد

ونذكر في هذه المناسبة أغنية لفريد قلما نسمعها من هذه  
الإذاعة العربية أو تلك، وقد لحنها وغناها عام 1952، بمناسبة  
زيارة الرئيس السوري أديب الشيشكلي إلى القاهرة في ذلك  
الوقت، يقول فيها:

مرحب مرحب مرحبتين

بالمهجة والروح والعين

بقدمك يا أعز حبيب

فرحة وتمت للقطرين...

---

... أسأل الله يبلغني.. كل الموعود  
وشوف الأمة العربية من غير حدود  
يمشي العربي بأوطانه ببساط ممدود  
لا نقول له فين أوراكك، ولا رايح فين  
من أشهر أفلامه

ومن أشهر الأفلام التي ساهم فريد فيها «انتصار الشباب» مع شقيقته أسهمان وأنور وجدي، وفيلم «حبيب العمر» الذي قام بدور البطولة فيه مع الراقصة سامية جمال. وفيلم «لحن الخلود» الذي التقى فيه مع فاتن حمامة. وفيلم «غرام وانتقام» مع يوسف وهبي وأسهمان. وقبل تصوير المشاهد الأخيرة في هذا الفيلم وقع الحادث المؤسف، إذ سقطت السيارة التي كانت فيها أسهمان في ترعة وإلى جانبها صديقتهما.. وانتهت حياتهما. وحديث هذا طويل.

#### العاطفة في أغاني فريد

يقول الموسيقي الأكاديمي والباحث الراحل حسني الحريري إن أغاني فريد وألحانه توصف بغنى العاطفة الجياشة، ويترجح أسلوبه فيها بين المرح والنواح والتأسي. ولعل مرد ذلك إلى حياته الاجتماعية القلقة وتجاربه العاطفية الملأى بالعذاب والإخفاق، فقد أحب نساء كثيرات، منهن مطربات وممثلات سينمائيات وراقصات، واشتهرت قصة غرامه بالملكة السابقة (ناريمان) زوجة الملك فاروق، فقد كانت حديث الصحافة والمجتمعات آنذاك، وقد غنى لها «جميل جمال» و«نورا نورا يانورا» وهو اسم تحبب لناريمان.

فريد: الزواج بلوة الحياة!

---

أما الزواج في نظر فريد الأطرش، فإنه يقتل الحب وهو «بلوة الحياة» على حد تعبيره، فكانت عواطفه موزعة على أكثر من محبوبة، وجميع مغامراته العاطفية انتهت إلى الإخفاق، وقد أصبحت أغنيته الشهيرة «حبيب العمر» شعاراً له في حبه. ومع أن فريد الأطرش كان مغنياً وملحناً، فإنه يعد عازفاً ماهراً على العود يعرف كيف يثير إعجاب مستمعيه بأدائه المتميز.

### بديل الدراسة الأكاديمية

وينهي الأستاذ الحريري حديثه عن فريد بالإشارة إلى أنه لم يدرس الموسيقى دراسة علمية منتظمة، ولكنه كان موهوباً، كثير الاعتماد على الإلهام والحسّ الموسيقيين. ويذكر أن أموراً عدة ساعدته في انطلاقته الموسيقية الفنية، منها الجو الفني الذي عاش في وسطه، وموهبته ودفء صوته ومهارته في العزف على العود. يضاف إلى ذلك تأثير عدد من كبار الموسيقيين الذين كانوا يترددون على المجالس الموسيقية والأدبية في بيت والدته. ومن هؤلاء داود حسني ومحمد القصبجي وفريد غصن. وفي هذه الأجواء الفنية المختلفة، نمت معارف فريد الموسيقية، واكتسب خبرات علمية، أغنت ثقافته الموسيقية وعوضته عن الدراسات الأكاديمية التي افتقدها.

### نفسية فريد الأطرش: أخلاقه ومزاجه

هناك من يقول إن فريد الأطرش كان اجتماعياً، وكان لطيف المعشر، مرحاً متفائلاً، ثم يتساءل: إذاً، لماذا غلب الطابع الحزين على أغنياته وألحانه؟

في الإجابة على السؤال: يمكن القول إن هناك مجموعة من الأسباب، منها أن الحزن موجود وجوداً عميقاً في بلادنا وفي الفلكلور الشامي عامة، حتى يكاد يكون تراثاً في شرقنا. أضف إلى ذلك أن بدايات حياة فريد في الأسرة مع أمه وأخيه وأخته،

---

كان إيقاعها حزيناً، ذاك أنه عاش سنوات في الفاقة وشظف العيش. ولكن رد فعله على ذلك سار في اتجاهين، الأول هو الحزن في ألحانه وغنائه، مما أشرنا إليه، والثاني انعكس في شهامته وكرمه الذي لم يكن كرمًا عادياً، على الرغم مما عرف عن بني معروف في هذا المجال. ويروى عنه أنه كان يدعو أصدقاءه إلى أفخر المطاعم، فيكلفه ذلك خلال أيام وأشهر ما يتراوح بين عشرين وثلاثين ألف جنيه. وكان يفعل ذلك باستمرار.

#### مواقف شهامة مدهشة

وكانت له مواقف شهامة مدهشة، قل أن سمعنا بمثلها في الأوساط الفنية في مصر وغيرها من البلدان العربية. من ذلك ما جرى عندما توفي الممثل عبد الفتاح القصري الذي كان يظهر في أدوار ثانوية في الأفلام، وكان أحول. فإن أسرته واجهت صعوبات في دفنه وإخراج جنازته. وقد جاءت الممثلة الكبيرة هند رستم إلى الموسيقار الأطرش تطلب مساهمته في تكاليف الجنازة، فقال لها حرفياً: إياك أن تأخذي مليماً واحداً من أحد، سأتكلف أنا بتكاليف الجنازة كاملة. وفعل مثل ذلك مع الممثل الكوميدي عبد السلام النابلسي بعد وفاته.

#### إيراداته إلى صندوق التقاعد

وهناك أمر آخر أكثر أهمية وبعيد الدلالة على أخلاق فريد. فعندما أمسى نجماً مرموقاً ومشهوراً، أعطى تصريحاً عام 1952 قال فيه: إن الإيراد الذي ينتج من إذاعة أغنياته في إذاعة القاهرة والإذاعات الأخرى، يوجه جميعه إلى صندوق تقاعد المطربين والموسيقيين.

400 أغنية و.. متنا لحن

---

---

... في النهاية بلغ عدد أغنيات فريد الأطرش أربعمئة أغنية تقريباً، وهي جميعاً بالطبع من ألحانه، أما الألحان التي قدمها إلى غيره من المطربين والمطربات فتبلغ زهاء مئتي لحن.. بين من شدوا بها: وديع الصافي. فائزة أحمد. صباح. نور الهدى. شادية. محرم فؤاد. فهد بلان.

وقدم لشقيقته أسمهان لحنى أغنيتين من أجمل ما غنت: نويت أداري آلامى. و.. رجعت لك يا حبيبي.

وقد سبق أن وُجه لي هذا السؤال، في سهرة قدمتها إذاعة دمشق عن فريد الأطرش: فلماذا لم تنتشر أغنيات مَنْ لَحَنَ فريد لهم ولهن، مثلما انتشرت أغنياته؟

وقد قلت: إن هذا أمر طبيعي، لأن اللحن يرتبط، بعد أن يضعه الملحن، بالمغني الذي سيؤديه، ولذلك قيل: «المغني»، لا الأغنية. وحين قدم فريد أغنيات مثل أول همسة. الربيع. الفصول الأربعة. لحن الخلود، فإننا لانستطيع فصل أي منها عنه. ثم هناك صوت فريد المتميز القوي ذو المساحة الواسعة. ولا بد من القول إنه كان شخصية عجيبة جداً، إضافة إلى كونه فناناً مخلصاً وصادقاً إلى أبعد الحدود. في إحدى الحفلات، حدث خلل لأمر ما، فغابت الفرقة الموسيقية، ولكن فريد الأطرش، حضر حسب الموعد والاتفاق، ومعه عوده. فلم يأبه لغياب الأوركسترا، بل غنى على عوده المنفرد، في ضرب من التحدي، وخلال ذلك فقد فريد ريشة العود، فصار يعزف بأصابعه. وكانت النتيجة أن الدم كان يسيل من أصابعه في نهاية الحفلة.

بلى إن الصدق كان عنصراً أساسياً في شخصية فريد الأطرش.

كلمات.. قيلت بعد وفاته

---

.. كان فريد الأطرش يشكل بعض الجوانب المضيئة في حياتنا، وقد شعرنا بعدما غاب صوته وسكنت أوتار عوده، أن مساحة كبيرة من أرضية الفن أمست في فراغ، وغدت الدنيا موحشة. ضاق دربها، وأظلم أفاقها، وانتابنا شعور بالمرارة والأسى. الشاعر عبد الكريم عبد العزيز الجواري.

.. نحن أمام موهبة موسيقية ذات سمة شرقية أصيلة. وإذا كان داود حسني ومحمد عبد الوهاب وزكريا أحمد، يضعون الألحان التي شق سيد درويش الطريق إليها، فإن فريد الأطرش جاء لينفرد بلون يجمع فيه إلى شرقية مصر، شرقية سورية ولبنان وبلاد الرافدين وكل بلد عربي. صحيفة الأهرام.

... مهما قيل أو يقال عن فريد الأطرش، فإننا لن نفيه بعض حقه. يكفي أنه كان في القمة. لقد بدأ كبيراً، وغادرنا كبيراً، وقد أعطاني أجمل ألحاني على الإطلاق. ولحن لي أيام الوحدة بين مصر وسورية أغنية ( من الموسكي لسوق الحميدية)، المطربة صباح.

## المراجع

1- الموسوعة العربية - رئاسة الجمهورية - هيئة الموسوعة العربية - الطبعة الأولى سنة 2000 - المجلد الثاني - ص 696-697-698

2- الأغنية العربية - صميم الشريف - وزارة الثقافة - دمشق - سنة 1981 - فريد الأطرش والأغنية الشعبية - ص 129 فما بعد.

- 
- 
- 3— السبعة الكبار في الموسيقى العربية المعاصرة — فكتور  
سحاب - دار العلم للملايين - الطبعة الأولى - سنة 1987 -  
ص 273 فما بعد.
- 4— مجلة الكواكب - القاهرة - عدد خاص عن فريد الأطرش  
- فبراير/ شباط 1998.
- 5— مجلة النصف الآخر - القاهرة - 8 أيلول/ سبتمبر 2002 -  
سنة البيسي - الموسيقار فريد الأطرش فريد زمانه.

نوري إسكندر

الباحث في الموسيقى السورية القديمة

أحمد بوبس

نوري إسكندر باحث ومؤلف موسيقي سوري. خاض غمار  
الموسيقا في مجالات متعددة، فهو مرب وباحث موسيقي متعمق

---

---

وملحن ومؤلف موسيقي، وهو من أوائل الموسيقيين السوريين الذين درسوا الموسيقى دراسة جامعية أكاديمية.

#### \* الولادة والنشأة

ولد نوري إسكندر في دير الزور عام 1938. وفي طفولته درس الموسيقى على يد الموسيقي الروسي ميشيل بوزيرينكو لمدة سنة. وفي صغره مارس نشاطه الفني في الفرق الكشفية. وبعد نياله شهادة الدراسة الثانوية سافر إلى القاهرة ودرس في المعهد العالي للتربية الموسيقية، بدأ من عام 1959 وتخرج عام 1964، ونال شهادة الليسانس في التربية الموسيقية. وبعد عودته عمل في تدريس الموسيقى في مدارس حلب الرسمية ومعهداها، واستمر في عمله حتى عام 1989. وتولى مهام مدير المعهد العربي للموسيقا في حلب ما بين عامي (1996-2002).

#### \* بدايته مع التلحين

في بداياته خاض نوري إسكندر غمار تلحين الأغاني. ومعظم ألحانه سجلها لصالح إذاعة دمشق، وغناها عدد من المطربين السوريين. فمع المطرب جلال سالم قدم أسلوباً جديداً من الأغنيات تعتمد على إيقاعات غربية دون أن تفقد أصالتها. ومن ألحانه لجلال سالم (بدنا نغني) كلمات أنطوان مبيض و(مراح حبك) كلمات فارس قويدر. ولحن لميادة بسيليس أغنيتين، الأولى (قانا) كلمات عيسى أيوب، وتحدثت الأغنية عن الفظائع التي ارتكبها العدو الصهيوني ضد النساء والأطفال عندما قام طيرانه بقصف النساء والأطفال بالقنابل، فأوقع بينهم عشرات القتلى والجرحى رغم احتمائهم بقوات الأمم المتحدة في بلدة قانا. وقدمتها لميادة في حفل افتتاح المهرجان الثالث للأغنية السورية عام 1996. أما الأغنية الثانية التي لحنها نوري إسكندر لميادة بسيليس فكانت (بنت من

---

تلج) كلمات عيسى أيوب، وهي أغنية رومانسية. ومن ألقائه قصيدة (خطامة) شعر حسين حمزة، وهي عمل غنائي مخصص للكورال. ومن الذين غنوا ألقان نوري إسكندر أيضاً يولاند أسمر التي تعرف فنياً باسم (بسمه)، ونهاد عرنوق وإلهام وعبد الرزاق محمد وحمزة شكور.

### \*في البحث الموسيقي

لم يول نوري إسكندر اهتماماً كبيراً لتلحين الأغنيات، بل سرعان ما انصرف إلى الأبحاث الموسيقية. وتركزت أبحاثه على المقامات والموسيقا الشعبية السورية القديمة (السريانية). وسعى لإيجاد حلول لإشكاليات الموسيقا العربية. فحاول إيجاد مضامين ودلالات موسيقية جديدة، وهدفه من ذلك الوصول إلى موسيقا حديثة تعبر عن مشاعر الناس حالياً ومستقبلاً. وبحث عن حلول للكتابة العمودية في الموسيقا العربية، ساعياً لاستخدام القواعد والعلوم الموسيقية الغربية، كالبوليفوني والهارموني، على أن لا يفقد المقام الموسيقي العربي شخصيته وروحه. كما سعى لإيجاد لغة حوارية موسيقية بحتة، لخلق الحوار والتفاعل الموسيقي في الموسيقا العربية. وهدفه من أبحاثه الوصول إلى موسيقا حديثة تعبر عن مشاعر الناس حالياً ومستقبلاً.

وخاض نوري إسكندر غمار البحث في الموسيقا السورية منقياً عن جذورها. وجمعها ونقلها من تراث شفوي معروض للضياع، إلى مدونات يمكن أن تعطي فكرة واضحة عن التطورات التي مرت بها في مختلف العصور. وبذلك يعتبر نوري إسكندر من أكثر الباحثين والمؤلفين الموسيقيين السوريين اهتماماً بتوثيق الموسيقا السورية القديمة، ولاسيما السريانية (الكنسية أو المدنية). واستنتج في أبحاثه أن عدداً من القدود الحلبية ذات جذور سريانية مثل (ع الدبيكة الدبيكة) و(البلبل ناغي). وعن ذلك يقول نوري إسكندر: «التراث الموسيقي السوري هو حصيلة مجموعة ألقان

---

فولكلورية شعبية وأصيلة ومعبرة عن روح الشعب وأفراحه ومعاناته».

وضمن جهوده التوثيقية للألحان السريانية قام بجمع الألحان السريانية من مدرسة الرها ومدرسة دير الزعفران في كتابين، حمل كل منهما عنوان (بيت كازو) وتعني بالعربية بيت الكنز. الأول (الألحان السريانية الرهاوية) والثاني (الألحان السريانية في دير الزعفران). تضمن الكتابان نحو تسع مئة من الألحان السريانية بالنوتة الحديثة والكلمات السريانية، وهي تمثل ثلاثة أرباع الألحان السريانية التي تم جمعها، ونأمل أن تأخذ طريقها إلى التوثيق في كتاب ثالث. وحبذا لو أن كلمات الألحان تم إيرادها بالعربية إلى جانب السريانية لاستطاع الموسيقيون الاستفادة منها، ولاستطاع القارئ غير المجيد للسريانية معرفة مضامينها. واستغرق الكتابان جهداً كبيراً وزمناً طويلاً من نوري إسكندر، فقد استغرق الكتاب الأول أربع سنوات من العمل المتواصل، والكتاب الثاني سنتين ونصفاً.

وتضمن الكتابان مقدمة واحدة على درجة كبيرة من الأهمية، كتبها المطران غريغوريوس (يوحنا إبراهيم) رئيس أبرشية حلب وتوابعها للسريان الأرثوذكس. وتحدثت المقدمة عن مراحل ظهور التراتيل السريانية وأهم من أبدع فيها من رجال الدين السريان وعامة الناس الذين يقف في مقدمتهم القوقيون (الفخاريون)، وهم عمال الخزف. كما تحدثت المقدمة عن المناسبة والزمن اللذان يقدم فيهما كل ترتيل من التراتيل. والمطران غريغوريوس هو الذي يقف وراء هذا المشروع الكبير.

عن الشخصية الموسيقية للموسيقا السريانية يقول نوري إسكندر: «تعتبر الموسيقا السريانية مرجعية هامة للموسيقا السورية ذات الشخصية المتميزة. وهي تتألف من ثلاثة أقسام، الأول يضم الألحان القديمة التي كانت تغنى في المعابد قبل المسيحية، والثاني يضم الألحان الشعبية المتوارثة، والقسم الثالث

---

---

من تأليف وإبداع أناس آخرين يحبون الموسيقى، منهم الفخاريون الذين لعبوا منذ القديم دوراً متميزاً في الموسيقى. إضافة إلى ذلك هناك تأثيرات أخرى للألحان اليونانية إذ تتجاوز خمسين لحناً جاءت من جزيرة قبرص وكريت في القرن السابع والثامن وقام بترجمتها يوحنا الدمشقي، ثم ترجمت إلى السريانية وتم غناؤها. ومجموعة التراتيل هذه — رغم اسمها الديني — هي ألحان شعبية تعود إلى ما قبل المسيحية، إذ يمكننا القول إنها تشكل مرجعية الموسيقى السورية».

#### \*التأليف الموسيقي

خاض نوري إسكندر غمار التأليف الموسيقي، وفي مؤلفاته الموسيقية حاول أن تكون موسيقاه تجسيدا لأبحاثه الموسيقية والتجارب التي قام بها. وصحيح أنها جاءت ضمن قوالب ونظام الموسيقى الأوربية الكلاسيكية، إلا أنها حملت هوية عربية واضحة من خلال إيقاعاتها ولغتها، فقد أدخل في بعضها ربع الصوت الذي تتميز به الموسيقى الشرقية. ومن مؤلفاته الموسيقية أعمال للثلاثي الوترية، منها (كونشرتو) لآلة العود مع أوركسترا الحجر، و(كونشرتو) لآلة التشيلو مع أوركسترا الحجر. وصدر العملان في أسطوانة ليزيرية (CD). ومن مؤلفاته الموسيقية عمل موسيقي بعنوان (موال كورديلي) وضعه عام 1990، وهو عمل موسيقي للثلاثي الوترية، عزف في هولندا ثم في لندن عام 2008، وعزفته فرقة (نيو إنسيمبل) في قاعة (كادوغان هول). كما وضع الموسيقا التصويرية للعديد من الأفلام والوثائقية والمسلسلات التلفزيونية. وقام بتقديم مجموعات من الأغنيات العربية والسورية القديمة بأسلوب الكورال. وفي مؤلفاته استفاد من التراث الموسيقي لمنطقة الجزيرة، السرياني منه والكردي والعربي والأرمني. ومن هذه الأعمال (مجموعة الآهات) التي تؤدي بصوت غنائي إفرادي، و(يا الله) عمل جمع فيه صلاة سريانية مع دعاء إسلامي، ويقدم

---

بالغناء الإفرادي. ومن ألحانه الهامة في هذا المجال تلحينه لقصيدة (خطامة) للكورال وأوركسترا الحجرة. والقصيدة من شعر حسين حمزة، والعمل الصوفي (يا واهب الحب) كلمات الفنان التشكيلي ياسر حمود. وفي عام 2002 وضع الموسيقا للمسرحية اليونانية (عابدات باخوس) للمؤلف اليوناني يوربيدس (عام 400 ق م). وقدمت المسرحية الفرقة المسرحية الهولندية ( Z. T. Hollandia) في مدن بروكسل وفيينا وكولن وأثينا وأمستردام. واستعان نوري إسكندر في هذه المسرحية بكثير من الألحان السريانية (السورية القديمة)، وبشكل خاص من ألحان أسبوع الآلام التي تناسب الروح الحزينة في المسرحية التراجيدية. كما أقام حفلة في دمشق قدم فيها مجموعة من الألحان السريانية بمصاحبة آلات موسيقية شرقية، ثم قدمها بالكورال وبدون آلات موسيقية في معظم دول أوروبا، وكان تجاوب الجمهور الأوربي مع الألحان رائعاً.

تعاون نوري إسكندر مع الموسيقي محمد قدرى دلال في تقديم الموسيقا بشكل جديد. وبدأ هذا التعاون مطلع السبعينيات من القرن العشرين، إذ تشارك الاثنان في وضع الموسيقا والألحان لعدد من المسرحيات الغنائية، وما لبثا أن بدءا مشروعاً مشتركاً يقوم على وضع موسيقا مبرمجة ذات منهاج اعتماداً على هرمنة الموسيقا العربية، واستمر تعاونهما حتى عام 1981.

وشارك نوري إسكندر في العديد من المهرجانات والحفلات في أوروبا. ففي سويسرا أقام حفلة مع الثلاثي الوترى. وفي باريس وبرلين أحيا حفلات، قدم فيها موسيقا سورية قديمة (ألحاناً سريانية قديمة)، وفي السويد قدم ألحاناً شعبية سورية وسريانية وعربية. وأقام حفلة بدار الأوبرا بدمشق بعنوان (تجليات) ضمن احتفالية دمشق عاصمة الثقافة العربية عام 2008، وقدم فيها كونشرتو العود وكونشرتو التشيلو ومجموعة آهات ويأالله. وتولى لفترة إدارة المعهد العربي للموسيقا في حلب ما بين عامي (1986 و 2002).

---

## \* نشاطات عالمية

أقام نوري إسكندر العديد من الحفلات، قدم فيها خلاصة أبحاثه في الموسيقى السريانية وبعضاً من إبداعاته الموسيقية. منها مجموعة حفلات في السويد عام 1989، ومشروع مشترك مع الجالية السورية في السويد لتسجيل الموسيقى السريانية. وشارك عام 2009 في مهرجان (أنغام من الشرق) في أبو ظبي الذي أقامته هيئة الثقافة والتراث فيها، فعزفت له الفرقة السيمفونية السورية كونشرتو العود والعمل الصوفي (حوار المحبة) أو (ياواهب الحب). كما قاد نوري إسكندر فرقة كورال تألفت من أربعين شابة وشاباً، وقدموا خلالها مجموعة من الترانيم السريانية والأناشيد الإسلامية، ووصل إعجاب الجمهور بما قدمه نوري إسكندر إلى الوقوف والتصفيق لدقائق عديدة. وألقى محاضرة بعنوان (الموسيقى العربية المعاصرة من الناحية التأليفية)، تناول فيها تجربة الموسيقيين العرب في التأليف الموسيقي في قوالب الموسيقا الأوروبية الكلاسيكية وتطوره من عشرينيات القرن العشرين، وكيف جاءت المؤلفات الأولى محاكية للأعمال الموسيقية الأوروبية، ولم تكن فيها لغة موسيقية عربية مقنعة، بينما بدأ المؤلفون الموسيقيون العرب منذ سبعينيات القرن الماضي بالعمل في مؤلفاتهم على مساحات عربية.

ومايزال نوري إسكندر يواصل عطاءته الموسيقية الغنية.

وقفة مع موسيقار الأجيال  
وقراءة في أوراقه الخاصة جداً..

لست خير من يتحدث عن موسيقار الأجيال محمد عبد الوهاب، ولست أفضل من تحدث وكتب عنه وعن فنه. ولكني تقديراً ووفاء وحباً وتكريماً لرجل منحنا الكثير، وأغدق علينا الكثير، ومتحنا نحن من هذا الكثير النشوة والبهجة والمسرة التي كنا ومازلنا نفيء إليها كلما ألم بنا هم أو خطب، أو هزنا فرح أو نصر أو ضمناً كأس وحسن، لا يسعني إلا أن أقول ما زال لصوته وفنه على الرغم من غيابه حضورهما اليومي في حياتنا، إذا غنى أطرب، وشدا فأذهل، وثار فأبدع، وأعطى فأغنى، لذا وجدت لزاماً عليّ أن أفي هذا الذي نحبه ونحب فنه بعض حقه علينا، وفاء بوفاء، لقاء المسرة التي مازال يطوق بها أعناقنا وأرواحنا وأعماقنا.

لقد كنت واحداً من الذين طمعوا برحابة صدره في حياته، فتحدثت عن فنه منزهاً عن الغرض إلا ابتغاء وجه الفن الأصيل. أما الذين أقاموا الدنيا وأقعدوها فلم يركبوا الصعب، ولم يقوموا بتحليل إنجازاته السائرة، ولم يكتشفوا ذلك السحر الأخاذ الذي ينضح منها، ولا تلك العذوبة الآسرة التي تغرف من الأناقة مذاقها، ومن النغمات حلو بيانها.. إنهم لم يروا في كل تلك الإنجازات التي حققها سوى اقتباساته فتوقفوا عندها. ولو أنهم سبروا أعماله، وتعقبوا مراحلها الفنية مرحلة مرحلة، كما فعلت، لتوصلوا إلى ما توصلت إليه، ولاكتشفوا كما اكتشفت أنه كان واحداً من المبدعين الذين أثروا حياتنا، وارتفعوا بنا من الطرب الغريزي إلى الطرب التألمي الأنيق.

---

لقد قال لي — رحمه الله — في صيف عام 1974، في مصيف بلودان، بعد نقاش طويل حول اقتباساته الموسيقية الآتي:

— كان هدفي في تقريب الموسيقى الإفريقية للمستمع، تحطيم الصخرة التي تفصل بين موسيقانا وموسيقاهم. نقل المستمع من أجواء القديم البالي المتأخر إلى الحضارة.. إلى المعاصرة والحداثة.. قصيدة "أعجبت بي" كانت نقلة موسيقية، "الجدول" كانت نقلة أخرى.. "أیظن" و"لا تكذبي" أيضاً نقلة.. هل هذه اقتباسات؟! لا.. الاقتباس مرحلة تم تجاوزها، وكان لا بد منها من أجل الخيال، وإنماء الذوق، والتعريف بموسيقا الشعوب، وبايقاعات موسيقا تلك الشعوب التي كنت أول من نقلها وعرف بها، ثم إن الاقتباسات التي تقول عنها، ما ذا تشكل في رصيدي الموسيقي الذي يربو على الألف لحن.. احذفها من هذا الرصيد، وقل لي ما إذا كنت صنعت شيئاً أم لا؟!!

في واقع الحال، لا يمكن لموسيقا أي شعب أن تعيش بمعزل عن موسيقات الشعوب الأخرى، وإلا كان مصيرها إلى زوال، ومحمد عبد الوهاب أدرك بحسه الفني العميق هذه الحقيقة، وأهمية أبعادها. فانبرى للعمل بها قبل أن يتنادى الناس في وطننا العربي إلى ضرورة تحقيق التمازج الثقافي بين الشعوب عن طريق احتكاك الثقافات بعضها ببعض.

ومحمد عبد الوهاب، لم يدخل التاريخ عبثاً، ولم يتربع على عرش الموسيقى والغناء في الوطن العربي اعتباطاً، ولم يوظف من أجل ذلك أجهزة الإعلام لخدمته، ولم ينفق ثروة لترويج أغانيه كما يفعل اليوم أصحاب الأغنيات الرديئة. أما لماذا.. فلأنه عرف منذ بداياته أن موهبة الصوت الجميل الأسر التي حباه الله بها لا تكفي وحدها إذا لم يسلحها بالعلم، وأنه إذا ظل يعتمد على موهبته فلن يستطع الصمود مطرباً أمام الأصوات الأخرى التي لا تقل جمالاً عن صوته.

---

يقول محمد عبد الوهاب: إذا كنت قد وصلت إلى القمة حقاً، فإنني أدع حديث الموهبة جانباً فهي من عند الله، ولا فضل لي فيها. ولكني زكيتها بأمرين: الهواية والعلم، وقد عشت ما عشت من حياتي، وأنجزت ما أنجزت من ألحاني، وأنا أشعر بأنني هاوٍ لا محترف.. ثم العلم، فلا يستطيع الفنان الموهوب أن ينشد الكمال إلا بالعلم. والذين ساعدوني في الوصول إلى القمة بطريق مباشر ثلاثة هم:

1 — أمير الشعراء، أحمد شوقي، وكان تأثيره عميقاً ومخلصاً، فعلمني أجمل ما تعلمت.. علمني قيمة الكلمة، وعلمني كيف أتذوق الشعر، وعلمني الفرنسية، وكيف أشق طريقني في المجتمع.

2 — شاعر الشباب أحمد رامي الذي علمني بوهيمية الفنان وحياته الطليقة.

3 — توفيق الحكيم، وقد صاحبتة عشر سنوات كاملة، استقيت منه خلالها فلسفته وصوفيته ونظرته إلى الحياة.

من هذا يتبين لنا أن محمد عبد الوهاب، لم يكتف بموهبته، وبالعلم الذي حصّل، وأنه عمل على صقل موهبته وعلمه بالثقافة، فتعلم تذوق الشعر، وقيمة الكلمة ولفظها الأنيق من شوقي. وأخذ ببوهيمية الفنان من رامي، وأضفى على كل ذلك رؤى توفيق الحكيم المعمقة في الحياة، وهذا يعني أن هؤلاء إضافة إلى طه حسين والعقاد وروز اليوسف وكامل الشناوي وغيرهم، زودوه بمعين ثقافي لا ينضب، وأرشدوه إلى منابع الفكر والفن التي ظل ينهل منها حتى وافته المنية.

إن محمد عبد الوهاب لم يكن مجرد شاد أو مطرب وملحن.. إنه موسوعة ثقافية، وهذه الموسوعة الثقافية التي كشفت عنها أحاديثه للصحافة والإذاعة والتلفزيون لم ينضب معينها، لأنها ظلت تعطي وتعطي وتذهل الناس بعطائها الثر، إلى أن نضبت الحياة منها.

---

---

كانت أعماله تنطلق من ثلاثة عوامل مصهورة في بوتقة واحدة هي: الموهبة والعلم والثقافة، وكلما زاد من علمه وثقافته، اتقدت موهبته فزاد من تطويره وتجديده. ومن هنا اكتسبت أعماله خصوصية نادرة، اتسم جلُّها بالحدائثة، فهو الذي أدخل للمرة الأولى في تاريخ الغناء العربي، الإيقاعات الغربية الراقصة، وعلوم الموسيقى الغربية، واستعاض عن التخت الشرقي بفرقة موسيقية ذات خصائص لم يعترض عليها المستمع العربي، وعمل على تحسين الإلقاء الغنائي والعرض الصوتي، وانتقل بالتلحين، من تلحين الأحرف والكلمات إلى تلحين صدر البيت أو عجزه أو كليهما معاً دفعة واحدة، وهذا العمل بالذات، عجل بوأد التطريب المتزلف الرخيص، وأحلَّ محله طرباً تأملياً راقياً.

ذلكم هو بعض محمد عبد الوهاب المبدع، الثائر على الأوضاع الفنية، المتمرد على عصره، اللاهث وراء فنه، المتتبع لكل جديد، الباحث عن الحدائثة، والسابق لزمه.

لقد ساقني إلى هذا كله أوراقه الخاصة جداً، التي جمعها ونسقتها وأعدّها صديقه الشاعر "فاروق جديدة" ونشرها في كتاب بعنوان "محمد عبد الوهاب وأوراقه الخاصة جداً".

بدأ محمد عبد الوهاب كتابة هذه الأوراق - كما تقول زوجته - قبل ثلاثين عاماً على وفاته. في هذه الأوراق الخاصة جداً، نجد صورة متألقة عن ثقافته وآرائه في الفن والسياسة والحياة والمرأة والحب والجنس. ونجد أيضاً ما يشبه النقد الموسيقي في الموسيقيين والملحنين والمطربين الذين عاصروهم وعاصروه. وهي أوراق تتضمن آراء قابلة للنقاش، وقد تجنب نشرها في حياته كي لا يدخل في جدل هو في غنى عنه. وما يعنيني في هذه الأوراق، ما دامت مجلة "الحياة الموسيقية" تعنى بالموسيقا وما يتفرع عنها فقط، ما دونه عن الموسيقيين والملحنين والمطربين، وهي آراء ذات خصوصية، ليس بالضرورة أن تكون صائبة، ولكنها عندما تصدر

---

---

عن معلم مثل محمد عبد الوهاب، فهذا يعني أن لها قيمة جدية بالاطلاع عليها ومناقشتها بتجرد.

محمد القصبجي

في أوراقه الخاصة جداً خص الموسيقى الراحل محمد القصبجي بأربع صفحات، فأنصفه عازفاً ومبدعاً بالعود، ولم ينصفه ملحناً، فهو يقول عنه الآتي:

ثورته كانت على السلاح الذي يقبض عليه بيده وهو عوده، فقد ابتدع القصبجي أسلوباً جديداً بالعود. ولأول مرة كان يسمع العود من القصبجي كالمطرب تماماً، وقد زحف بيده الشمال إلى اليد التي تعفق الأوتار وصعد بها إلى الوتر، في الوقت الذي كان عازف العود يضع يده الشمال على رقبة جامدة لا تتحرك فيها إلا أصابع على الأوتار، أما اليد ذاتها فإنها كانت كالحجر لا تتحرك.. جاء القصبجي وغير من كل هذا وخلق أسلوباً وروحاً جديدين في العزف بالعود، وكان بحكم سماعه للأحان الأجنبية قد وجد تركيبات من جمل مختلفة فوضع توليفة حفظها وكأنها ألحان ملحنة يعزفها مع التقاسيم التي كان يقسمها في الحفلات.

لقد أثرى القصبجي العود بأوتار جديدة، وأصلح منها بطريقة تعطيه مقامات إضافية عن المقامات التقليدية. وعلى سبيل المثال كان القصبجي أول من أصلح "السيكاه" بعد أن كان قراراً للنوى كصوت، خفضه إلى قرار "الجهار كاه" وأحياناً إلى قرار "البوسالك" وكسب بذلك مقامين جديدين تماماً، ثم أضاف وترأ

---

---

---

منخفضاً بعد "اليكاه" وهذا لم يكن موجوداً أيضاً، وهذا الوتر ربطه  
كقرار "للدوكاه" .. كل هذا كان إثراء مادياً للعود.

تلك هي شهادة محمد عبد الوهاب بالقصبجي عازفاً بالعود  
ومصلاً لهذا الآلة التي استنبط منها ما استنبط حتى تبوأ مكانتها.  
ولا ننسى في غمار هذا، أن محمد عبد الوهاب يدين للقصبجي  
ببراعته عازفاً للعود، لأنه هو الذي علمه أصول العزف بالأسلوب  
الذي جاء به.

ويتابع محمد عبد الوهاب حديثه عن القصبجي فيقول:

"..وكان ثائراً في ألعانه، فبحكم سماعه لموسيقىات غير  
مصرية تولدت في رأسه تركيبات رياضية موسيقية كان استعمالها  
في ذلك الوقت جديداً بالرغم من أنها كانت بلا روح.. أو عاطفة،  
ولكنها ثورة على كل حال.. والفرق بين القصبجي والسنباطي، هو  
أن القصبجي كان مفكراً أكثر منه طروباً. وثائراً أكثر منه جميلاً،  
والسنباطي طروباً أكثر منه مفكراً، وجميلاً أكثر منه ثائراً" ..

ثم يقول: والقصبجي كان يثور على البناء الذي فوق القواعد  
فقط، وأما القواعد والأصول والقوانين فقد كان ملتزماً بها، ويخاف  
منها. وربما كان مستعداً لأن يثور على الشكل وعلى القواعد لو  
عمل مع أحد غير أم كلثوم، فأم كلثوم لا تحب الإغراب ولا الشذوذ  
ولا غير المألوف.. والقصبجي كان محتاجاً لأم كلثوم فهي الوجهة  
الفخمة التي كان يعرض فيها أعماله، ولا يمكن له إلا أن يرضيها.

كان القصبجي يحبني ويحب ثورتي ويريد ان يحذو حذوها،  
ولكن لم تتح أمامه الفرصة، ولما عمت موجة التطور وتراخت أم  
كلثوم قليلاً، لحن لها «رق الحبيب» ويبدو أنه شيء جديد على أم  
كلثوم من حيث سرعة انطلاق الكلمات، وتغير الإيقاعات وتعددتها..

---

وعلى كل حال، القصبجي ثار على عوده في عزفه أكثر مما ثار في ألحانه الغنائية.

في واقع الحال فإن محمد عبد الوهاب صنو محمد القصبجي في الاستماع لموسيقى غير مصرية، ولكن الفرق بينهما يكمن في أن القصبجي استقى علوم تلك الموسيقى وسخرها لخدمة الموسيقى العربية دون أن يقتبس منها لحناً واحداً، بخلاف محمد عبد الوهاب الذي اقتبس منها عشرات الألحان. أما التركيبات الرياضية الموسيقية التي جاء بها فكانت من إبداعاته، لأن فكره الموسيقي هذه بصورة ما، ومن خلال استماعه للموسيقى الغربية إلى فكر الموسيقيين الغربيين الرياضي الذين استطاعوا في موسيقاهم محاكاة الهندسة المعمارية الضخمة كما في موسيقا باخ وهاندل وغيرهما. وهو وإن لم ينح نحوهم في هذا السبيل لاختلاف العصرين والموسيقيتين وغلبة الغناء على الموسيقى، إلا أن تأثره بالأوبرا والغناء الأوبرالي فسح له المجال لأن يستخدم تقنية الغناء الأوبرالي والتركيبات الرياضية في أوج إبداعه في سني الثلاثينيات في أغنيات خارقة من مثل «فين العيون» و«فنييت شبابي» الشامخة، وفي استعمال البوليفونية إلى حد ما في أغنيته «يا مجد» و«يا طيور».

وأما قوله — أي محمد عبد الوهاب — إن موسيقاه بلا روح أو عاطفة، فالشواهد السمعية بعيداً عن "رق الحبيب" أكثر من أن تحصي، فتألق من وراء روائعه من مثل "يا نجم" و"طالت ليالي البعاد" الكبيرتين في كل شي، و"أنا اللي استاهل" المؤسسية، و"قلبي دليلي" الراقصة، و"يا طيور" المغردة و"هل تيم البان" الأصولية الخالدة، وغيرها كثير من التي لحنها قبل ستين عاماً خلت، وانتقل فيها بالغناء من التطريب الغريزي المتزلف إلى الطرب التأملي الرفيع. وما زالت ونحن على أعتاب العقد الثاني من هذا القرن تحتل مكانتها في الطرب الوجداني العاطفي عند الناس.

---

يقول محمد عبد الوهاب: كان القصبجي يحتاج إلى أم كلثوم، فهي الواجهة الفخمة التي كان يعرض فيها أعماله، ولا يمكن له إلا أن يرضيها.

هذا القول فيه كثير من المغالاة والتجني، وإذا كان القصبجي حقاً يريد أم كلثوم واجهة لألحانه، فهل كانت ليلى مراد التي لحن لها "يا ريتني أنسى الحب يا ريت" قبل ظهورها مع عبد الوهاب في فيلم يحيا الحب، يريد لها واجهة عريضة لألحانه؟ وهل كانت أسهمان التي أعطاهما في مستهل ظهورها الفعلي قصيدة "ليت للبراق عيناً" هي الأخرى واجهة لألحانه؟ أم كان هو بالذات كموسيقار كبير، كعبة المطربين والمطربات الطامحين إلى المجد عن طريق ألحانه. وحتى أم كلثوم التي واكب مسيرتها الفنية منذ عام 1924، ارتقت إلى المجد بفضل ألحانه وتوجيهاته. وإذا كان زكريا أحمد والنجريدي وداود حسني والسنباطي الذين رافقوا مسيرتها الفنية ولحنوا لها ما لحنوا، فإن مجموع ما لحنوه لها لغاية خلافه معها عام 1940 بعد فشل فيلم عايدة لا يزيد على ربع ما لحنه لها، وجعلها بتلك الإلحان تتربع على القمة في زمن كانت فيه مطربات قديرات من مثل منيرة المهديّة ونادرة أمين وفتحية أحمد متربعات على قمة الغناء.

ولا ننسى أن خلافه مع أم كلثوم كان بسبب توزيعه العبداء في أوبرا عايدة على كل من أم كلثوم وإبراهيم حمودة وفتحية أحمد وعبد الغني السيد، الأمر الذي أغضب أم كلثوم وجعلها تحذف الفصل الأول الذي لحنه القصبجي من أوبرا عايدة برمته في النسخة الجديدة التي اعتمدها لفيلم عايدة ليحقيق بها الفشل أيضاً، فلماذا لم يحاول أن يرضيها ويتصرف بألحانه وفق ما تهوى حسب قول محمد عبد الوهاب؟.

وفي سياق الآراء التي قالها محمد عبد الوهاب عن محمد القصبجي نجده يعترف على مضمض فيقول: ولكنها ثورة على كل حال.. طبعاً كانت ثورة دون الخروج على القواعد والأصول

---

---

والقوانين، فنسف الدولاب، وابتدع المونولوج وارتفع بمستوى الطقطوقة، وخلق مناخاً لكل لون من ألوان الغناء، إضافة إلى اهتمامه بالتوافق والإلقاء الغنائي وتعدد الأصوات.. إنه تائر حقيقي على أوضاع موسيقية بالية، تنبض أعماله بالروح وتسمو بالعاطفة. ومن هذا كله أخذ عنه معاصروه، وبضمنهم محمد عبد الوهاب ومن جاء بعده مجد العمالقة، مثل محمد فوزي ومحمد الموجي وكمال الطويل وغيرهم.

### رياض السنباطي

ويتحدث محمد عبد الوهاب في أوراقه الخاصة جداً عن رياض السنباطي فيخسه أيضاً بأربع صفحات فيقول: السنباطي صادق فيما يقدمه.. لا يقدم شيئاً إلا إذا كان مؤمناً به.. ولا يوجد داخل السنباطي غير السنباطي لأن منبعه منه.. ولم يقلد أحداً رغم معاشته للعصر الموجود فيه.. وألحان السنباطي فيها الجلال والاحترام والجمال وتحترم التقاليد والآداب والعرف. وعندما أسمع ألحانه أشعر أنها قادمة من زمن سحيق، فيها جذور عريقة. وهو من أقدر المطربين الذين استمعت إليهم، ففي صوته نبرات مرنة مطيعة، يتمكن بها من أن يؤدي القفلات التي تستعصي على مطرب آخر.. وبدون عناء، لأنه فنان موهوب.. وهو عواد نادر الوجود، وربما لا يوجد في كفاءته وشرقيته في الأداء، وهو يهوى الموسيqa الكلاسيكية الأوربية ويحتفظ بأغلب السيمفونيات والكونسرتات لكبار العباقرة. وقد تأثر بهذه الموسيqa ويعزف بعضها بالعود، ويظهر هذا في بعض أعماله، ففي بعض ألحانه الطويلة أحياناً ما نسمع له مقدمة جليلة.. ثرية.. طويلة الجمل كالتأليف السيمفوني، ولكن ما يلبث عندما تجيء لحظة الغناء أن تجد هذا الثراء وهذه الفخامة اختفت وانتقلت إلى شيء آخر، لا يمت إلى هذه المقدمة بصلة من حيث اللون والفخامة والجلال. وتشعر في ألحانه بالتفكير الهادئ والتريث واحترام التقاليد، ولا تحس في ألحانه بثورة أو تمرد.

---

والسنباطي ملحن القفل، فلا يمكن أن يلحن جملة غنائية من غير أن ينهيها بقفلة ساخنة معقدة تحتاج إلى صوت فيه ذبذبات معينة لتكون القفلة مثيرة وحارة. وهذه القفلات من الصعب كتابتها لأن الإحساس الشخصي لكل مؤد يلعب دوراً كبيراً في تأديتها بحيث تختلف من شخص إلى آخر. وفي ألقانه لأم كلثوم نجد الجمهور قد صفق قبل أن تقفل، لأن السنباطي قد جهزها وحكها.. ومنطقها بحيث إن السامع قد سمعها قبل أن يسمعها.. سمعها في إحساسه وتفكيره، فهو يصفق لما ستؤديه ويعلمه مسبقاً. إن ملحناً عنده هذه الرؤية، وهذه السلاسة عندما يلحن نهاية الجملة بمنطقية وسلاسة، هو في يقيني قد لحن القفلة ولحن تصفيق الجمهور أيضاً.. وهذا ما كان يفعله السنباطي.

لا شك أن محمد عبد الوهاب كان معجباً باللقان السنباطي ومحباً لها، ولا شك أنه كتب ما كتب من خلال ما تقرؤه في أعمال السنباطي، غير أنه وإن كمال له كثيراً من المديح والتقريظ، إلا أنه غمز منه في أكثر من موضع بأسلوب المدح، فهو يقول: "عندما أسمع ألقانه أشعر أنها قادمة من زمن سحيق فيها جذور عريقة". فهذا القول يدل على أن السنباطي في رأي محمد عبد الوهاب يستمد ألقانه من الماضي السحيق ولا علاقة له بالعصر الذي يعيش فيه ولا بالحدائث التي جاء بها عصره، على الرغم من الجذور العريقة لألقانه.

في واقع الأمر فإن السنباطي في احترامه لأسلافه الكبار وللتقاليد والقواعد الموسيقية، لم يفكر بثورة على غرار ثورة القصبي وإن كان متتبعاً لها، ولا بثورة محمد عبد الوهاب التي نجمت عن احتكاكه المبكر بالموسيقا الغربية، لأنه كان مؤمناً بأن الثورة على الأوضاع الفنية لمجرد الثورة لا تخلق فناً جديداً، ولأنه كان مثل القصبي يؤمن بالاحتكاك بموسيقا الشعوب من أجل إبداع موسيقا عربية خالصة خالية من الشوائب، لا تتلقح بموسيقا غيرها كما فعل محمد عبد الوهاب، لترتقي بالموسيقا العربية، فقد

---

رفض ثورتي القصبجي ومحمد عبد الوهاب، وغاص في أعماق الموسيقى الشرقية عامة، أخذاً بالجديد الذي جاء به زميلاه دون شطط وفيما ينفع الموسيقى العربية. وهذه الموسيقى بالذات التي غمر بها ألحان أغانيه، هي التي رسخت الأصول والقواعد والقوانين التي جاء بها الأسلاف، وصانوها من العبت باسم الحداثة والتجديد الذي كاد يفتك بها الاقتداء بقواعد الموسيقى الغربية وقوانينها.

لا شك أن الإعجاب المتبادل بين السنباطي ومحمد عبد الوهاب لم يمنع الأول من الاعتراف بعقرية الثاني، واعتراف محمد عبد الوهاب بموهبة السنباطي من دون إبداعه وعبقريته.. صحيح أن السنباطي لم يكن ثائراً على الأوضاع الفنية، ولكنه كان ثائراً من نوع آخر.. كان يهتم بإبداع واستنباط ألحان جديدة دون الاهتمام بالإبهار الذي أولاه محمد عبد الوهاب عناية خاصة، سواء باستخدام آلات غربية جديدة أم بنقل الجديد من الصرعات الموسيقية بأسلوب يقبله المستمع العربي. وربما كان محمد عبد الوهاب يقصد بعبارة "إنها قادمة من زمن سحيق فيها جذور عريقة" تلك الألحان المبتكرة التي كان يبدعها من مقامات لم يتطرق إليها غيره، ولا سيما توليد ألحان من لحن أساسي.

أما بالنسبة للموسيقى الغربية التي يهوى من سيمفونيات وكونشرتات ويعزف بعضها بعوده، فإن محمد عبد الوهاب كان مثله في هذا الضرب من الهواية، بل وأخذ منها الشيء الكثير، بينما أثر السنباطي أن يكتب موسيقا على غرارها في مقدماته. وقد صدق محمد عبد الوهاب عندما قال: "عندما تجيء لحظة الغناء بعد هذه المقدمات، تجد هذا الثراء وهذه الفخامة اختفت وانتقلت إلى شيء آخر، لا يمتُّ إلى هذه المقدمات بصلة من حيث اللون والفخامة والجلال..".

لقد صدق محمد عبد الوهاب في هذا، ففي قصيدة "يا حبيبي" لوردة، على سبيل المثال. نجد هذه المفارقة واضحة، كذلك الأمر

---

---

في قصيدة "والتقينا" لعزيزة جلال، وقصيدة "من أجل عينيك" لأم كلثوم.

ومن البديهي أن يتأثر السنباطي بالموسيقا الكلاسيكية لأنه لا يريد الانغلاق على نفسه، ولكنه لم يأخذ شيئاً منها، لا في موسيقاه التعبيرية ولا في ألحانه الغنائية.

أما عن "القفلة" التي أبدعها السنباطي بعد كل جملة غنائية، وفي من يستطيع أداءها، فإن محمد عبد الوهاب بعد أن يصف تفاصيلها ودقائقها وذبذبة الصوت المؤدي إليها وعدم إمكانية تدوينها، يتساءل وهو يعلق عليها فيما إذا كانت ستصبح إرثاً غنائياً لافتقار من يستطيع تأديتها من المطربين والمطربات.

يبدو مما أورده محمد عبد الوهاب وبعد غياب العمالقة، ومما بين أيدينا من أعمال غنائية فجة ستصير القفلات السنباطية التي نهج نهجها أكثر الملحنين الذين عاصروه إرثاً غنائياً ليتعلم منها الجادون من الملحنين كيف يحكونها ويمنطقونها لأصوات ذات ذبذبة طيبة كي يستطيعوا أداءها. وإلى أن يأتي هؤلاء الملحنون الجادون والمطربون المتميزون ستظل "القفلة السنباطية" إرثاً موسيقياً خالداً.

### كمال الطويل

من وراء رؤيته الموسيقية المعقدة، لم يوفر محمد عبد الوهاب ولا أم كلثوم من نقده الدائم لهما، وشن أبشع هجوم عليهما في جميع وسائل الإعلام، متهماً إياهما بالعائق الذي يقف في وجه تقدم الموسيقى وازدهارها. وعلى الرغم من هذا فإن محمد عبد الوهاب لم يبادل في أوراقه الخاصة جداً شيئاً من ذلك، بل على العكس فقد امتدحه على الرغم من الألم الذي سببه له فقال فيه الآتي:

"..كمال الطويل فنان موهوب وعاقل، يوحى إليه بجمل جميلة، وهو لا يؤمن بأن الجملة الجميلة هي كل شيء، بل يؤمن بالعمل الفني ككل.. وربما يكون أجمل خاطر عند كمال، لا يبلغ

---

أكثر من ثمانية من عشرة، ولكنه يضعه في إطار لا يقل عن سبعة أو ستة من عشرة، لذلك تسمع الجملة عملاً متكاملًا ليس فيه مونتاج، لأنه مدروس وفيه جهد ومعاناة.."

ثم يقول في موضع آخر: "أحس في ألعانه بأنه يحاول أن يفعل شيئاً ولكنه لم يصل إليه، وأنه قد عانى في ذلك. وكمال الطويل متكامل شديد الجمال والانسجام على الرغم من أنني لا ألمح فيه ومضات باهرة".

مديح ودم في آن واحد "متكامل شديد الجمال والانسجام"، "لا ألمح فيه ومضات باهرة"، "أجمل خاطر عند كمال لا يبلغ أكثر من ثمانية من عشرة"، و"القالب الفني أي الاطار" و"لا يزيد عن سبعة أو ستة من عشرة".. هذا الرأي لمحمد عبد الوهاب في ألحان كمال الطويل يسري أيضاً على كثير من أعمال محمد عبد الوهاب، ولكني هنا لست في مجال المقارنة لأن محمد عبد الوهاب هو مغني ألعانه قبل أن يلحن لغيره. غير أن ما لفت انتباهي في رأي محمد عبد الوهاب هو مسألة الوحي والخطر، فالوحي والخطر بالنسبة لكثير من الملحنين ينطبقان على الملحن الموهوب، أكثر مما ينطبقان على الملحن المحترف، لأن صاحب الموهبة تأتي ألعانه بعفوية مطلقة دون أن يفكر كيف يلحن ودون أن يعاني كما يعاني الملحن المحترف الذي يفكر دائماً بالإبداع دون انتظار الوحي أو خاطر الموسيقى. لذا فهو يعاني إرهاباً فكرياً ليستطيع أن يضع لحناً يعبر فيه عن الكلمة ومعناها ومضمونها. ومن هنا فإن الذي يستمع إلى الكم الوفير من ألحان سيد درويش مثلاً يكتشف أن الموهبة كانت وراء إنجازه السريع لتلك الألحان، كذلك الأمر بالنسبة للموسيقي "شوبرت" في ألعانه لأغاني الليدر، التي قال فيها عارفوه إنه كان يلحنها قبل أن يجف مدادها. فالموهبة هنا هي التي تقوده إلى سرعة الانجاز، أما الموسيقى المحترف الذي يريد لألعانه الخلود، فالموهبة عنده تزيد على عشرة بالمئة. أما الإبداع الذي هو غايته فيزيد على سبعين في المئة، وما تبقى يحتله الإطار الفني. والسنباطي على سبيل المثال لم

---

تقده موهبته التلحينية فقط إلى الشوامخ التي صنع، وإنما المعاناة من أجل الخلق والإبداع، لذا كان يستغرق تلحينه لعمل جاد حولاً كاملاً.

كذلك الأمر بالنسبة للقصبجي وزكريا أحمد وكمال الطويل الذي قد لا يكون في أعماله "ومضات باهرة" كما يقول محمد عبد الوهاب، ولكنها كأعمال متكاملة هي باهرة بحق.

### بليغ حمدي

ملحن موهوب.. لَمَّاح، وهو يوحى إليه بجمل على مستوى رفيع من الجمال. وعندما يعثر على جملة جميلة يستطيع بذكائه أن يستغلها أكبر استغلال، فهو يلح عليها ويعيدها ويعصرها عصاراً حتى يلفت أذن المستمع إليها، فيصادقها ويحفظها. وهو تاجر في فنه، وليس تاجراً في حياته الأخرى. وعندما يجد الجملة الجميلة يعد نفسه أنه وضع يده على عمل فني يستحق الظهور بسرعة. ويزيد في رصيد فنه وماله، فلا يعبأ بما يحيط هذه الجملة، فالمهم أن العمل يخرج إلى الناس ويقبض الثمن. فمثلاً إذا أعطينا جملته الموسيقية عشرة على عشرة، يمكننا أن نعطي الإطار الذي قدمت فيه اثنين من عشرة، لذلك نجد أن الفرق كبير وواضح بين الجملة الجميلة في عمله وبين ما أضاف إليها.

ويقول في موضع آخر: "وبليغ عنده صمم لغير ألحانه، فهو لا يحس بجمال غيره، ولا يريد أن يحس بهذا الجمال. وإذا ما مدحته في حضوره انتفخ كالديك الرومي، وقال من غير أن يقول: هل من مزيد؟. بليغ ليس فيه خجل الفنان الكبير".

ثم يقول: بليغ ومضات من الماس مركبة على تركيبات من الصفيح، أحس في ألحانه بأنه عثر على جملة تدخل في وجدان الناس لما فيها من جمال وشخصية، وقد أحاطها بأي كلام ليكون قد انتهى من عمل يحسب له.

قد يكون ما ذهب إليه محمد عبد الوهاب صحيحاً إلى حد ما. وقد التقيت ببليغ حمدي في دمشق في سهرة لطيفة فعزف بعوده

---

---

وغنى مذاهب بعض أغنياته لأم كلثوم، وكان صوته سيئاً وعزفه أسوأ من صوته. وهو دون شك ملحن موهوب، يعتمد الإيقاع في صوغ ألحانه، وهو كملحن محترف غير مبدع ولا يهمله كما قال محمد عبد الوهاب سوى "أن يرضي المستمع"، لذا نجد ألحانه ولا سيما في بعض مذاهب أغانيه ألحاناً متزلفة تستجدي الأكف وتدعو المستمعين للرقص على إيقاعات أنغامها. وعندما يدع موهبته جانباً ويفكر في الإبداع فإنه يبلغ شأواً بعيداً. وقد ظلمه محمد عبد الوهاب عندما قال في ألحانه: ومضات من ألماس مركبة على تركيبات من الصفيح، قد يكون هذا صحيحاً في بعض أعماله لأن الإطار الفني إذا لم يكن كما يجب هوى باللحن مهما كان جميلاً وساحراً. إنتاجه السريع والغزير جعله يقع في حبال الغثاة حتى في بعض أعماله لأم كلثوم وعبد الحليم ووردة، وهو بعد عودته من منفاه الذي اختاره، فقد توجهه وبريقه وتراجع بعض الشيء، ومع ذلك ظل مرحاً غير طروب.

الذي يقرأ بتمعن ما كتبه محمد عبد الوهاب يلمس من خلال قساوة ما كتب الغيرة من نبوغ وبلوغ وشعبيته، فما جاء على لسان محمد عبد الوهاب من قدح مغلف بالمديح لا يندرج في الرأي المحايد الذي عرف عنه. ومع ذلك فإن في آرائه جانباً من الحقيقة لا يمكن نكرانها، وجانباً آخر فيه تجنُّ على ملحن أسعد الملايين.

#### عبد الحليم نويرة

اقتصر حديث محمد عبد الوهاب عن عبد الحليم نويرة في أوراقه الخاصة جداً بالآتي:

".. فضل عبد الحليم نويرة أنه بسط القفلة من أجل أن لا يصعب على المجموعة التي تغني تأديتها، فالغناء العربي عبارة عن جملة تلحينية تنتهي بقفلة، يحس المستمع عندها بأن الجملة انتهت هنا.."

---

محمد عبد الوهاب لم يتحدث في كل ما كتبه عن عبد الحليم نويرة إلا عن "القفلة" وكيف طوعها للمجموعة.. لم يتحدث عن إنجازاته في إحياء التراث، ولا عن تشويبه لهذا التراث، ولا عن إصلاحاته لفرقة الموسيقى العربية، ولا عن التدوين الموسيقي الموحد الذي فرضه على الفرقة، ولا عن توحيد أقواس الكمانات والكمانات الجهيرة في العزف، لم يهتم إلا بالقفلة التي هذبها لتستقيم معذببات أصوات المجموعة عند أدائها.

لا شك أن هذا جهد مشكور للراحل عبد الحليم نويرة، ولا سيما في إحياء التراث وتطبيق بعض المصطلحات الغربية عزفاً وغناء من حيث اللين والشدة، والهدوء والقوة، والبطء والتباطؤ، والسرعة والتسارع وما إليها. غير أنه في تقديمه للتراث أساء إلى هذا التراث، وهو ما لم يتطرق إليه محمد عبد الوهاب. وقد أتيت لي أن أطلع من عبد الحليم نويرة بالذات إبان مهرجان دمشق المسرحي عام 1972، الذي شارك فيه مع فرقته بتقديم حفلات عدة على مسرح الحمراء، على تجربته في إحياء التراث، فقال بأن التراث – أي تراث – يمثل ثقافة معينة في زمن معين، وقد أتاحت له الأعمال التي قدمها وجلها من القرن التاسع عشر والنصف الأول من القرن العشرين الإبداع والابتكار في تقديمها في إطار جديد يحمل لغة العصر ويضمن بقاءها دون أي مساس بالألحان إلا ما دعت إليه الضرورة، كالارتجال عزفاً، وتحديد أدوار المؤدين، وتغيير بعض الملامح الموسيقية، إيقاعية كانت أم لحنية وفيها الحليات كي تلائم أداء المجموعة. والذين حضروا الحفلات في كل جولات الفرقة تعايشوا مع التراث الذي قدم، ومالوا إليه وأحبوه في الصورة التي قدمت فيه.

إن كل ما ذكره الراحل عبد الحليم نويرة، اعتراف ضمني بتشويبه التراث، والتراث الذي قدمه كان يجب أن يقدم من خلال فرقة صغيرة – التخت الشرقي – كما قدمه أصحابه في الأصل، أسوة بالغرب الذي يقدم تراثه وفق التدوينات والآلات الموسيقية

---

---

التي كانت سائدة في مختلف عصوره. وعمله هذا أسهم في نشوء فرق موسيقية أخرى على غرار فرقته، عملت أيضاً دون تبصر بتشويه التراث، سواء في استخدام التقنيات الحديثة أم باستخدام آلات موسيقية لم تكن متداولة في زمن أعلام التراث. ولم يكتف نويرة بما أحدثه من شرخ، إذ حذف ما حذف من تكرار لبعض خانات البشارف والسماعيات واللونغا من التراث الموسيقي، وفعل مثل ذلك في مذاهب الأدوار والموشحات والطقاييق في الأغاني التراثية. وعندما سألته عن سبب استخدامه لآلتي عود وآلتي قانون في الغرفة، أجاب، لتقي بالتوازن الأوركسترالي لحجم الفرقة، وإنه يفكر في المستقبل أن يسند مثل الغرب دوراً للعود الثاني عزفاً يختلف عن دور العود الأول، ومثله للقانون الثاني.

كل هذا الذي سردت لم يتعرض له محمد عبد الوهاب لا من قريب ولا من بعيد، وكأني بعبد الحليم نويرة الذي أحدث دويماً في الحياة الموسيقية لم يهتم سوى بالقفلة التي تحدث عنها محمد عبد الوهاب بإسهاب.

الحديث عن أوراق محمد عبد الوهاب الخاصة جداً لم ينته، ولنا وقفة أخرى معها في عدد قادم.

« فنّ » التكريم

نشر أعمال المؤلف السوري

ضياء السكري

---

---

## المكتوبة لآلتي الكمان والبيانو ضمن أسطوانتين ليزريتين

بقلم أ. د. غزوان الزركلي

ولد المؤلف الموسيقي ضياء السكري<sup>(26)</sup> في مدينة حلب عام 1938، وكانت أصوات المؤذنين في جوامع حي النصر أول ما يتذكره من الموسيقى التي تأثر فيها في طفولته، كما جاء ولعه بالموسيقا الكلاسيكية الأوربية عن طريق والده العاشق لهذه الموسيقى. درس «ضياء» وأخوه «نجمي» العزف على آلة الكمان عن الأستاذ الروسي «ميخائيل بوريزينكو» المهاجر الروسي الأبيض إلى مدينة حلب. في عام 1951 أرسلتهما الدولة السورية إلى باريس حيث التحق بالمعهد العالي للموسيقا فيها. درس «ضياء السكري» التأليف الموسيقي على يد «طوني أوبان» و«أوليفيه ميسان»، وتعلم الهارموني على يد «هنري شالان»، وقيادة الأوركسترا على يد «مانويل روزنتال» و«روبير بلو». وأصبحت باريس بالنسبة إلى «ضياء السكري» المحطة الأهم في مسيرة حياته إذ مارس نشاطاته الموسيقية من تأليف وقيادة أوركسترا وتدريس في المعاهد المختلفة، العالية والمتوسطة، وتأليف الكتب الموسيقية «الصولفيج، الهارموني، قراءة النوتة الأوركسترالية».

بدأ اهتمامه يتزايد لموسيقا وطنه الأم التقليدية والشعبية، وأخذ يتعمق في دراسة مقاماتها. لقد بهرته إيقاعاتها المختلفة (وهو ما

---

26 - «من ألبوم ضياء السكري» بتصريف.

يظهر لنا جلياً في معظم مؤلفاته). كذلك أخذ يدرس الميثولوجيا السورية باستفاضة، وهذا ما تمخض عنه أعمال مثل «بعل وعناة»، «عشتار والموجة» وغيرهما. خلال زيارته لسورية تأثر بالخط والزخرفة العربيين. وكان يترجم ما يشاهده إلى أنغام موسيقية في داخله، أنتجت لنا فيما بعد الكثير من القطع الموسيقية الجميلة. لم يحاول «ضياء السكري» تبسيط الموسيقى التراثية أو تحريفها، بل استنبط منها أفكاره وصقلها بما أخذ عن المدرسة الغربية. ويبدو تأثره واضحاً بعمالة مدرسة التأليف الموسيقية الفرنسية مثل «ديبوسي»، و«رافيل»، و«فرانك»، و«فوريه»، و«بولانك»، و«ميسيان»، وغيرهم، فكان هذا المزيج الفريد المسمى «ضياء السكري».

وفي هذا يقول مؤلفنا: «إن الحضارة التي اكتسبتها من الغرب ما هي إلا امتداد للمخزون الحضاري الذي أحضرته معي من الشرق، وأنا لا أعد نفسي أوروبياً ولا شرقياً، بل أنا الاثنان معاً. تنوعت مؤلفات «ضياء السكري» بين الموسيقى الآلية والموسيقى الغنائية، وله أعمال للألات المنفردة وللموسيقى الحجرية وللكورال وللأوركسترا. إن مؤلفات «ضياء السكري» هي حافز لأجيال جديدة من المؤلفين الموسيقيين العرب، للعودة إلى الموسيقى الشعبية والتراثية وجعلها قاعدة ينطلقون منها لخلق آفاق جديدة في الموسيقى العربية الكلاسيكية المعاصرة.

إن محرّك الحضارة<sup>(27)</sup> هو نقد مستمر للسلب، وتطلع دائم إلى الأفضل والأحسن، إنّه تقييم متجدد لما هو مسيء ولما هو مفيد.

27 - «الحضارة» مفهوم شامل يضم في جنباته حصيلة ثلاثة مكونات:

1 - حضارة خارجية/مادية (وهي «المدنية»: منشآت وخدمات تهدف إلى رفاه البشر).

2 - حضارة داخلية/معنوية (من معرفة وثقافة توجهان الذات البشرية إلى سلوك أكثر إنسانية).

---

ولطالما يبحث البشر عن سعادتهم ليس فقط المادية إنما المعنوية أيضاً، إذ يحددون قيماً إنسانية تبلورها وتحفظها لهم الثقافة (وهي تعليم وحوار يتجاوزان حدود المهارات الحياتية ومفاتيحها محاولين الوصول إلى معانيها) ويجسدها لهم الفن (وهو أعمال مصنوعة، تجرّد المعلومة البشرية من خلال لغات فنية شتى يكون الإبداع شرطاً لعملية تكوينها وأدائها الجمالين).

ولنبق هنا في مجال الموسيقى الذي هو علم وفن وتذوق، وأداء وتربية. إن فن الموسيقى هو حالة خاصة من الثقافة، كما أن الثقافة أيضاً حالة خاصة من الحضارة. ونحن في بلدنا نتحدث باستمرار وبإصرار عن «التطور الثقافي»، وما نفتأ نكرر تعابير مثل «الحضارة»، «التقدم الحضاري»، «دفع عملية الحضارة إلى الأمام»، «اللاحق بركب الحضارة». كلمات أسمعها وأحاول وعيها عبر السنين الخمسين مذ بدأت بتعلم الموسيقى. ومن البديهي أن العبارات المكررة تصبح مملة ومموجة إذا ما جردت من معانيها. أما التجريد من المعنى فيكون هنا بإبقاء العبارة مجرد كلام، دون السعي إلى تحقيق مفادها. وأرى أن الاهتمام بأعلام الموسيقى في سورية أمر في غاية الأهمية ومفتاح من مفاتيح «التقدم» و«التطور» و«الدفع» و«اللاحق بركب الحضارة»، إلى جانب التعليم الذي لن نفهم من دونه أن نقدّر ما فعله هؤلاء لبلدهم، ولن نفهم كيف ولماذا أصبح هؤلاء أعلاماً؟

نتكلم اليوم عن ظاهرة «حضارية» وضعت مفهوم «التكريم» في مكانه اللائق الصحيح. نتكلم اليوم عن تكريم فنان، تكريم جاء من خلال لفظة جميلة عرفت أنه لا يتم بحفلات عشاء وباستعراضات إعلامية، لا يحصل «بالجملة»، إنما عبر انتقاء دقيق ووعي راسخ بأن تكريم فنان ما يكون بالتعريف به عن طريق نشر أعماله أولاً،

---

3 — حضارة تصورية/ مستقبلية (تعكس وعي الإنسان للماضي وللحاضر وتخيله المستقبلي للسبل والوسائل الضرورية للاقتراب من واقع أقرب إلى الكمال). ومن نافل القول إن هذه المكونات الثلاثة تتداخل فيما بينها ويتأثر بعضها ببعض.

---

---

وجعلها في متناول الناس. لذلك بادرت بلدية حلب بتنفيذ مشروع تسجيل أعمال ضياء السكري، المؤلف الموسيقي السوري القاطن في فرنسا، المؤلفة لآلتي الكمان والبيانو. إنها بادرة صالحة لأن تصبح قدوة لأنواع مشابهة من التكريم، وحافزاً لبلديات أخرى ولمؤسسات حكومية وخاصة للمشاركة في مشاريع وطنية مماثلة. وقد أطلقت بلدية حلب حفلاً موسيقياً ضم بعض الأعمال الموسيقية المذكورة بأداء حي شارك فيه «أشرف كاتب» (كمان) و«كاترينا بيغوفيتش ميسيتش» (بيانو) و«غزوان زركلي» (بيانو) وذلك بتاريخ 2010/10/11، رافقه عرض لفيلم قصير يحكي قصة تنفيذ الألبوم المتضمن الأعمال الكاملة لآلتي الكمان والبيانو بريشة «ضياء السكري» وبأداء «أشرف الكاتب» (كمان) مع 22 عازفاً على البيانو من قوميات متنوعة وعلى أسطوانتين ليزريتين. وانتهى الحفل المذكور بتوزيع مجاني للألبوم مذيلة بتواقيع «أشرف وكاترينا وغزوان».

منذ أكثر من عشر سنوات فكر عازف الكمان السوري القاطن في برلين «أشرف الكاتب»، في إطلاق مشروع تسجيل أعمال المؤلفين الموسيقيين العرب المكتوبة لآلتي الكمان والبيانو. وكانت أولى ثمار هذا المشروع تسجيل أسطوانة ليزرية ضمت أعمالاً لسبعة مؤلفين عرب هم: «جمال عبد الرحيم» و«عزيز الشوان» (مصر)، «بوغوص جلايان» (لبنان)، «مصطفى عائشة الرحماني» (المغرب)، «ضياء السكري» و«وليد الحجار» و«زيد جبري» (سورية). ويقول أشرف الكاتب بأن مشروعه هذا لم يكن ليتم تنفيذه دون تعاون عازف البيانو «غزوان الزركلي» الذي شارك في إعداد النوتات الموسيقية وتحقيقها، كما أدى دور البيانو في الأسطوانة المذكورة (الذي حضر له عبر ورشات عمل مطولة في برلين) وشارك في تسجيله في مدينة سانت بطرس بورغ الروسية 2001، دون وجود مردود مادي على الإطلاق نظراً لأن المشروع المذكور لم يلق التمويل الكافي.

---

وكانت فكرة «أشرف الكاتب» مجدداً أن يتم إنتاج أسطوانة ليزرية بمناسبة عيد الميلاد السبعين (2008)، للمؤلف الموسيقي السوري «ضياء السكري» المولود في حلب والقاطن في فرنسا منذ عقود كثيرة. وتطورت الفكرة إلى تسجيل شامل لأعمال الكمان والبيانو المؤلفة حتى الآن ضمن أسطوانتين ليزريتين. إن اللافت للنظر هو أن التمويل كان بشكل كامل سورياً بحثاً والجهة الممولة الأساسية هي مجلس مدينة حلب التي كان لها حصة الأسد، إضافة إلى مؤسسات أهلية وشخصيات سورية فنية تعيش في المغرب. وأهدت بلدية حلب المؤلف «ضياء السكري» والعازف صاحب الفكرة «أشرف الكاتب» «درعين» تذكاريّتين. وحتى في هذه النقطة كان التكريم «فنياً»، إذ ثبتت على اللوح التذكاري عمل فني تراثي منمّم بالغ الجمال، مصنوع من الفضة الخالصة.

ولا يسعني هنا إلا أن أشير إلى الوضع الصحي غير المناسب الذي يوجد فيه فنانونا «ضياء السكري»، الوضع الذي منعه من الحضور شخصياً إلى حلب. لقد أطل علينا «ضياء» من خلال الإنترنت /ضمن الفيلم المذكور أعلاه محبباً ومعتزراً بإطلالته المعهودة المهذبة والخجولة، متمنياً بكلمات مقتضبة ومؤثرة أن تُعجب موسيقاه الجمهور، وواعداً بمؤلفات قادمة إذا ما سمحت له صحته بذلك. كل هذا حصل في قلعة حلب وفي قاعة العرش تحديداً، قاعة وقف فيها «المتنبي» ووقف فيها «أبو فراس الحمداني». وتبعت حفلة حلب حفل آخر في مدينة دمشق بتاريخ 2010/10/11، في القاعة الصغرى بدار الأوبرا. في هذه الأخيرة جرى بيع الألبوم المكون من أسطوانتين إضافة إلى الأسطوانة التي سماها أشرف الكاتب «سبقاً عالمياً» وهي من أدائه على آلة الكمان وأداء «غزوان الزركلي» على آلة البيانو.

كما سبق أن ذكرنا يضم الألبوم 22 عملاً (اثنتين منها بحركتين، أي أربع وعشرين فقرة)، بأداء عازف كمان واحد

---

واثنين وعشرين عازفاً على البيانو، منهم أربعة من سورية وهم: «رشا عرودكي، دانيا الطباع، زياد الحكيم» (وجميعهم مقيمون خارج سورية) إضافة إلى «غزوان الزركلي». وسنتعرض إلى مواد الأسطوانتين ومؤديهما بشكل مقتضب، ونتمنى للمهتمين أن يحصلوا على نسخة من التسجيل المعني ويستمعوا إليه، لأن الموسيقى لغة سمعية لا يعوض عنها المكتوب مهما كان مثيراً للاهتمام. وتبقى الكلمات المكتوبة في النهاية في حدود التعريف والبيان وإيجاد الإطار الذهني والنفسي المناسب للتحضير للعملية السمعية، التي هي في نهاية المطاف الأولى والأخيرة. وفيما يلي عرض للمقطوعات الـ 22، مع ذكر أن هناك مقطوعة واحدة لم تُسجَل وهي التي كتبها ضياء السكري لطفل صغير (ابن أشرف الكاتب) بعنوان «الحديقة السحرية».

الأعمال هي:

«على دلعونا» بمرافقة الألمانية «أنه ساليه». وقد كتب لها «أشرف الكاتب» «تقسيماً» شرقياً تصدّرها. ضم هذا التقسيم عربات شرقية (ذات ربع الصوت) كانت فريدة في التسجيل كله الذي لم يحتو على مثل ذلك. ولعل الفكرة لم تكن متجانسة مع المنحى الكلاسيكي الأوربي الذي وسم أعمال «ضياء السكري» كلها.

«أغنية شعبية» بمرافقة السوري «زياد الحكيم»، وهي متنوعات على لحن «طالعة من بيت أبوها». وقد وصفها «أشرف الكاتب» بأنها «إعداد» موسيقي للحن الشعبي المذكور. ولاشك في أن معالجة الألحان الشعبية هي إلى ذلك أقرب.

«في قصر الزمان» بمرافقة الأوزبكي «أولوغ بيك بالفانوف». لقد استخدم «ضياء السكري» لحن «لما بدا ينتنى» عدة مرات وتحت «إضاءات» مختلفة، أيضاً في هذه المعزوفة. ونذكر هنا بأن اللحن الكلاسيكي (وإلى الكلاسيك العربي ينتمي اللحن المذكور) يصلح بشكل أفضل للمعالجة الدرامية.

---

«في ذكرى كرايسلر» بمرافقة التركي «شيفكي كارايبيل».  
وهي «ردة فعل» على مقطوعة كان قد كتبها «كرايسلر» تحت  
عنوان «رقصة عربية». و«كرايسلر» هو مؤلف موسيقي نمسوي  
وعازف كمان عبقرى توفي في النصف الثاني من القرن العشرين.  
«في ذكرى كرايسلر» بمرافقة التركي «شيفكي كارايبيل».  
وهي «ردة فعل» على مقطوعة كان قد كتبها «كرايسلر» تحت  
عنوان «رقصة عربية». و«كرايسلر» هو مؤلف موسيقي نمسوي  
وعازف كمان عبقرى توفي في النصف الثاني من القرن العشرين.  
«في ذكرى ريمسكي كورسكوف» بمرافقة السوري  
«غزوان الزركلي». وهذه هي «معارضة» أخرى. هنا على  
مقطوعة شهزاد (القصيد السيمفوني الذي وُظف بعد موت  
«ريمسكي كورسكوف» مباشرة، ليكون موسيقياً لباليه بنفس  
العنوان قدمها «دياغليف» عام 1910.

«رقصة الفرسان» التي رافقتها السورية «دانيا الطباع».  
كذلك رافقت السورية «رشا عرودي» متتالية بحركتين، بينما  
رافقت الصربية «كاترينا بيغوفيتش ميسيتش» «في ذكرى غابرييل  
فوريه» المكونة من حركتين أيضاً.

أما «لحن بدون عنوان» فرافقته «كسينيا كوركوميلي» من  
اليونان، و«عشتار والموجة» «ديسيسلاف شتيريفا» البلغارية،  
و«صلاة» «زيبيلله برينر» من سويسرا، الصلاة التي تضعنا في  
جو الأذان.

ونمضي قدماً في مواد الألبوم: «رقصة شرقية» بمرافقة  
السلوفاكية «دانييلا هيلينكوف»، «شغف 1» بمرافقة الأذربيجانية  
«لالا إيساكوف»، «في ذكرى ساراسات» بمرافقة القرغيزية «فيرا  
أوسمانكولوف»، «صلاة الفجر» بمرافقة الهندي «برفيز مودي»،  
«رقصة الربيع» بمرافقة التشيلي «جاك أمون»، «أغنية المهد»  
بمرافقة اللتوانية «رامونه نيرسي»، «سلطانة دمشق» بمرافقة  
الروسية «إيفان أورفالوف»، «تحية إلى دبي»، بمرافقة اليابانية

---

---

«ساوامي كيوشي». وهذه المقطوعة كان قد ألفها ضياء السكري خصيصاً للمسابقة الدولية للناشئة التي ينظمها بشكل دوري عازف الكمان السوري «رياض القدسي»، الذي يقيم في مدينة دبي منذ نحو عشرين عاماً. «رقصة الاستقبال» بمرافقة النمساوي «باتريك لشنر»، «شغف 2» بمرافقة الكوبية «داغمار موليز»، «صفاء نيسان» بمرافقة الإيطالي «أندريا ماجيورا».

وهكذا أعطت سورية خمسة عازفين من أصل ثلاثة وعشرين عازفاً، وأريد للآخرين أيضاً أن ينشروا موسيقا «ضياء السكري» في بلادهم وفي أماكن وجودهم. وجميعهم اشتركوا في هذا المشروع بدون أجر، فقد اقتصر تمويلهم على دفع ثمن بطاقات طائراتهم وتكلفة إقاماتهم، التي كانت قصيرة وجد متواضعة.

ويبقى لنا أن ننثي على عازف الكمان السوري أشرف الكاتب، على جهده ومثابرته وإصراره إلى أن صدر ألبوم الأسطوانتين المذكورتين إلى النور. عنوان الألبوم هو «أشرف كاتب، ضياء السكري مؤلف من حلبي». وقد اعترض أحد المستمعين في حفل دمشق على كلمة «من حلبي» وقال (بصوت عال) إن حلب هي حلب كل السوريين. وانتقد آخر (بصوت خافت) تسمية الألبوم بـ«أشرف كاتب، ضياء السكري مؤلف من حلبي»، وكان من الممكن أن تكون التسمية: «ضياء السكري/ مؤلف موسيقي سوري من حلب».

معجم

الباليه

## C

### **Charnley (Michael) - تشارنلي (مايكل)**

راقص ومصمم رقصات إنكليزي. درس تحت إشراف كورت جوس\* في «دارتينغتون هول» ومعهد «سادلرز ويلز». أظهرت محاولاته الباكرة في مجال التصميم مواهبه الواعدة. منذ عام 1947 عمل مع «Ballet Workshop» وفي التلفزيون الأمريكي.

من أهم تصميماته «Symphony for fun» و«Bagatelle» و«أليس في عالم العجائب». حقق تشارنلي في تصميماته الناجحة مزجاً مثالياً بين أسلوب وتقنيات الباليه الكلاسيكية والأشكال الحديثة للرقص المعاصر بأسلوب شخصي ذي طابع إنكليزي.

### **Charrat (Jeanine) - شارّا (جانين) 1924**

راقصة باليه ومصممة رقصات ورئيسة فرقة باليه فرنسية أحييت عام 1941 أمسيات رقص كلاسيكي بالتعاون مع رولان پتي. وصممت عام 1945 رقصات «لعبة ورق» لسترافنسكي،

---

---

ورقصت الأدوار الرئيسية في «Passion» و«شوتا روستافيلي» من تصميم سيرج ليفار عام 1948.

صممت عام 1948 لفرقة باليه باريس لرولان پتي «المرأة وظلها» و«آدم والمرأة» وصممت في برلين عام 1949 «أبراكساس» لـ ف. إيك.

أسست عام 1957 فرقتها الخاصة وقدمت باليهات «مجزرة الأمازون» و«أجنبية في باريس» و«هيراكليس» و«الطحالب». أسست عام 1957 فرقة أخرى سمّتها «باليه شارا الجديدة» وقدمت «رقصات أوبيرون» لفيبر، و«كريستوف كولومب» لـ إيك، و«أرميدا» لروسيني، و«الخطايا العشر» لـ Veretti.

أصيبت شارّات عام 1961 بحروق واسعة نتيجة اشتعال ثوب الرقص، لكنها عادت عام 1962 إلى أوساط الباليه.

شاركت شارّات عام 1964 بمهرجان رقص باريس وقدمت عام 1963 في جنيف باليه «سيكون لك اسم... تريستان».

### Chassé - شاسيه

المعنى الحرفي للكلمة هو: تطرد أو تطارد.

حركة راقصة يتقدم خلالها الراقص بخطا متتالية يراها المشاهد وكأن كل ساق تزلق فوق الأخرى طاردة إياها.

### Chatte (La) - الهرة

---

---

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها بالانشين على حبكة من تأليف كوكنو اشتقتها من أمثلة لإيزوبيوس، الموسيقا من تأليف هنري سوغيه. قدمت أول مرة على مسرح مونتي كارلو عام 1927 من أداء فرقة دياغيليف. أكد بالانشين عند تصميمه للرقصات إبراز الإمكانيات البهلوانية الراقصة للراقص سيرج ليفار.

### **Chausson - خفّ الرقص**

حذاء رقص مسطح يُصنع من الحرير، مزود بنعل جلدي طري وتُدعم ذروته من الداخل ، يُشد على كاحل الراقصة بوساطة شريطين. لم يعرف خف الرقص في عصر باليه القصور وعصر فيستريس، واعتمد في عهد الثورة الفرنسية حذاء رقص لراقصات الباليه. وقد ساعد تدعيم ذروة الخف على ظهور الرقص على رؤوس الأصابع مع كل الابتكارات الجديدة من دوران وتوازن.

### **Chauviré (Yvette) - شوفيريه (إيفيت) 1917**

راقصة فرنسية انضمت إلى فرقة الأوبرا ورقصت بتألق كبير باليهات من تصميم سيرج ليفار: انتصار دافيد، إسكندر الكبير، عشتار، الفارس والفتاة. بعد رقصها في باليه عشتار اختيرت نجمة باليه لفرقة دار أوبرا باريس. ورقصت عام 1947 دور الظلّ في باليه «سراب» والأدوار الرئيسية في جيزيل وبحيرة التّم ومقطوعة «موت التّم». غادرت دار الأوبرا عام

---

1949 في جولة فنية كراقصة نجمة، وتنقلت بين موسكو  
ولينينغراد ولندن وميلانو وعادت إلى أوبرا باريس عام 1954

### **Checkmate - نهاية أو هزيمة شطرنج (الشاه مات)**

باليه من مشهد واحد، صممت رقصاتها نينيت دي قالوا على  
موسيقا من تأليف آرثر بليس، قدمتها أول مرة فرقة باليه سادلرز  
ويلز على مسرح الشانزليزيه عام 1937.

استعراض راقص وتمثيلي يصور من خلال لعبة شطرنج  
الصراع بين الحب والموت. ومنذ البداية يمكن للمشاهد أن يتكهن  
من سيكون الفائز، إلا أن المنافسة تخلق جوّاً درامياً يضع المشاهد  
بحالة ترقب ينتظر النهاية التي قد تكون وشيكة.

### **Chelest (Alla) - تشيليست (الآ) 1919 - 1998**

راقصة باليه روسية، درست في معهد مسرح كيروف  
بلينينغراد وافتت أنظار أساتذتها خلال عروض طلاب مدرسة  
الرقص. تابعت دراستها تحت إشراف قاغانوفا\* حتى عام  
1937، ولمع نجمها في عالم الباليه. ورقصت أهم الأدوار  
النجومية في جيزيل والجمال النائم وإيسميرالدا. تعدّ من أهم  
راقصات الباليه في العهد السوفييتي ولها موقع هام في مجال  
التدريس.

### **Chevalier et La Demoiselle (Le) - الفارس**

والحسنة

---

---

باليه من فصلين وثلاث لوحات من تصميم سيرج ليفار\*  
وموسيقا من تأليف فيليب غوبير. قدمت أول مرة على مسرح  
أوبرا باريس عام 1941. الباليه عبارة عن استحضار لقصص  
فروسية من القرون الوسطى استوحاها سيرج ليفار من قصيدة  
تروي مغامرات الفرسان وبطولاتهم.

يعلن ثلاثة نبلاء بورغوني ولاءهم للأميرة يُروى أنها كانت  
تتسلل خارج القصر بعد أن تتحول إلى طيبة... يعترض أحد  
الفرسان المشردين طريقها ذات مرة فتتخذه بقرنها، ويضطر  
الفرس لضربها بخنجره، فينفك السحر وتظهر الأميرة على  
حقيقتها، وسرعان ما يتدخل الفرسان الثلاثة مخلصين الأميرة من  
أسر الفارس الغريب ويوجهون إليه تحدي الفروسية.  
تقيم الأميرة مسابقة للفروسية تختار من خلالها خطيبها. وبعد  
جولات مبارزة ومباريات فروسية ينتصر الفارس الغريب.

## Choreartium

باليه صممها ماسين\* على موسيقا السيمفونية الرابعة لبرامز  
قدمت أول مرة في لندن عام 1933 بأداء فرقة باليه مونتي كارلو.  
باليه بلا موضوع تصنف ضمن فئة الباليهات المجردة.

## Choreodrame - دراما راقصة

صيغة فنية أطلقها في مطلع القرن التاسع عشر مصمم  
الباليهات الإيطالي سالفاتور فيغانو، ويقصد بها : تمثيل إيمائي

---

---

يعتمد أثناء تقديمه على برنامج موسيقي دقيق، ويؤديه عادة عدد من الراقصين.

### **Choreographe - مصمم رقصات**

كلمة مركبة مكونة من قسمين Khoreia ويعني الرقص و Graphein ويعني كتابة (باللغة اليونانية).  
شخص خبير يقوم بتأليف الباليهات أو الرقصات ويحدد وينظم  
خطا الرقص بدقة واحترافية.

### **Choreographie - تصميم الرقصات**

فن تأليف الباليهات والرقصات وتحديد خطوات الرقص،  
سواء كان فردياً أم ثنائياً أم جماعياً.

ويقصد بالكلمة أيضاً أسلوب وطريقة تدوين الخطا.  
أول من فكر بوصف وتدوين الخطا راهب يدعى جان تابورو  
الذي اتخذ لنفسه اسم «توينو أربو» (1519 — 1595)، واكتفى  
بوصف الحركات دون تقديم أي رسم توضيحي مرافق. إلا أنّ  
راوول فويّه (1660 — 1709) استدرك النقص في كتابه  
Choreographie الذي نشره عام 1701 ووضع فيه أسس  
الكتابة المختزلة Stenographie لخطوات الرقص. ويعد كتاب  
«مبادئ تصميم الرقص» الذي نشره ماني Magny عام  
1765 أكثر المؤلفات قرباً للكمال، ويكاد أن يكون قاموساً للرقص  
الكلاسيكي. وقد ألف سان ليون عام 1852 أيضاً كتابه في مجال  
تصميم الرقصات أضاف فيه كل ما طرأ من تطورات بعد صدور

---

---

كتاب ماني، إلا أن المصمم الكبير نوثير لم يقتنع بالقيمة العملية لمثل هذا التدوين في توجيه ومساعدة أساتذة الباليه أو مساعدتهم. ومع اختراع التصوير السينمائي أصبح لدى مصممي الرقصات وسيلة قيمة لوصف تصميماتهم وحفظ حقوق ملكيتهم الفنية في حال تعرضت إبداعاتهم للانتحال الفني. وابتكر رودولف فون لابان النمساوي (1879 — 1958) نظام تدوين رقص سماه Cinetographie (تدوين الحركة) في غاية البساطة وأقرب الأساليب إلى الكمال، تبنته معظم مدارس الرقص في عالم الباليه.

### **Choreographic Offering - الهبة الكوريوغرافية**

باليه من تصميم جماعي شارك فيه أفراد فرقة باليه القرن العشرين، ومديرها موريس بيجار. قدمت أول مرة الفرقة ذاتها على مسرح أكاديمية بروكلين عام 1971. وقع خيار بيجار في تصويره لهذه الباليه على الموسيقى التي ألفها باخ وأهداها لملك بروسيا فريدريك. وقد اختار فيها بيجار ثمانية مقاطع كانون Canon من توزيع مونشينغر، وجعل بين المقاطع فواصل حرة تمنح الراقصين فرصة عرض تصميماتهم الراقصة بمرافقة آلات الإيقاع. الباليه تزخر بمفاجآت راقصة يرتجلها أفراد الفرقة في حين تتبّع قواعد الرقص الكلاسيكي خلال المقاطع اللحنية لباخ.

يقول بيجار في مقابلة له مع صحيفة نيويورك « The New Yorker » بعد أيام من تقديم العرض الأول: «الهبة الكوريوغرافية حوار بين أهم عنصرين في أعمال الباليه الكلاسيكية

---

---

التي يؤديها الراقصون على موسيقا باخ، والرقص المعاصر الذي يُؤدى بين المقاطع... ثمة تنافس بين الأسلوبين، تنافس أعتقد بأنه لن يُحسم...»

### **Chota Roustaveli - شوتا روستافيلي**

باليه من أربع لوحات صمم رقصاتها سيرج ليفار \* على موسيقا من تأليف أرتور هونيغر وهارساني وتشيريبينين، قُدمت أول مرة على مسرح مونتي كارلو عام 1946.

يروى الشاعر الجيورجي روستافيلي سيرته الأدبية والبطولية للأميرة تامار. تقع أحداث الباليه في قصر الأميرة حيث تلهو الأميرات ويرقصن ويستمعن إلى الموسيقى.  
رغم طول الباليه نجح ليفار في جذب الجمهور بفضل تصميماته الراقصة.

### **Chout - شوت (وتعني المهرج بالروسية)**

باليه من 6 لوحات مستوحاة من قصة شعبية لأفاناسيف - Afanasiev. أخرجها لاريونوف على موسيقا من تأليف سيرجي بروكوفيف.

قدمت أول مرة في باريس من أداء فرقة دياغيليف عام 1921... سبق أن قام بروكوفيف بتحضير موسيقا باليه «الأولي» مستجيباً لطلب دياغيليف، إلا أن الأخير لم يقتنع بما قدمه بروكوفيف وتراجع عن تقديم الباليه.

---

---

إلا أن الباليه الجديدة نالت رضاه، وقُدِّم العمل بنجاح على مسرح الـ «Gaité lyrique». يتمكن مهرج مكار وزوجته من خداع رفاقه الستة والإيقاع بهم في مقابل تسببت بفقدانهم لزوجاتهم وبناتهم وأموالهم.

أخرج لاريونوف «المهرج» وكأنه يُقَدَّم على خشبة مسرح ريفي بأسلوب هزلي ساخر ومشاعب في غاية الانسجام مع مضمون القصة وموسيقا بروكوفيف.

### **Christensen (Willam) - كريستنسن (ويليام) 1902-2001**

راقص باليه ومصمم رقصات أمريكي من أصل دانمركي، تعلَّم الرقص تحت إشراف فوكين. قام بتأسيس فرقة باليه أوبرا سان فرانسيسكو ورقص أهم الأدوار الرئيسية، وأصبح فيما بعد مصمم الرقصات في فرقة الباليه نفسها، وقدم عدة باليهات مثل «ثينا القديمة»، «روميو وجوليت»، «الحب الإسباني»، «كرنفال الشتاء»، «بيرام وتيزبيه».

لكريستنسن دور أساسي في ترسيخ قواعد الباليه وتصميم الرقص في غرب الولايات المتحدة.

### **Circles - دوائر**

---

---

باليه من تصميم غلين تيتلي على موسيقا من تأليف بيريو،  
قدمت أول مرة بأداء الفرقة الهولندية Dance Theatre في  
لاهاي عام 1968.

صُمم الباليه ليؤديه ستة أشخاص يظهرون في بداية المشهد  
وهم يؤدون تمارينهم التمهيدية.  
رقصة ثنائية أولى تعقبها رقصة ثنائية أخرى وينتهي الباليه  
برقصة سداسية ختامية.

### **Circus Polka - پولكا السيرك**

مشهد استعراض راقص لايتجاوز أربع دقائق صممه جيروم  
روبنز على موسيقا ألفها سترافينسكي ليؤديه مجموعة من الفيلة  
الصغيرة وعدد من الراقصات الجميلات في سيرك بارنوم وباليي  
عام 1942. قدمت كنسخة باليه خاصة من أداء فرقة باليه مدينة  
نيويورك أول مرة عام 1972.

### **Ciseaux - المقص**

خطوة رقص يقوم خلالها الراقص بتحريك ساقيه بحركة تشبه  
حركة المقص.

### **Cléopâtre - كليوباترا**

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها وابتكر مشاهدتها ميشيل  
فوكين\* على موسيقا من تأليف أرينسكي.

---

---

قدمت أول مرة على مسرح الشتاتليه من أداء فرقة دياغيليف  
عام 1909. لوحة راقصة تجمع بين العظمة الفرعونية والسحر  
الشرقي واللمسة السحرية لمدرسة الباليه الروسية.

لم يرضَ دياغيليف عن أداء موسم 1909 وحاول إعادة تقديم  
العمل باعتماد ديكورات من تصميم الرسامَيْن المستقبلين روبرت  
وسونيا ديلوناي..... وفشلت المحاولة لوجود مفارقة صارخة بين  
تصميم الرقصات والديكور.

### **Clos – مغلق**

يوصف به راقص غير قادر — لأسباب تكوينية على رفع ساقيه  
بقدر كافٍ.

### **Clustine (Ivan) – كلوستين (إيفان). (1860-1944)**

راقص باليه وأستاذ رقص روسي اختير وهو في الثامنة  
عشرة من العمر راقصاً أول في المسرح الإمبراطوري بسان  
بطرسبرغ. أمضى حياته يرقص في الفرقة نفسها مدة خمسة  
وعشرين عاماً، ثم دُعي عام 1911 إلى أوبرا باريس حيث صمم  
عدة باليهات مثل «روسالكا»، «منتالية رقصات» على موسيقا  
لشوپان و«هانسي الأحذب». ومنذ بداية موسم 1914 رافق  
الراقصة آنا ياقلوفا كأستاذ رقص في جولاتها حول العالم.

### **Coda – الخاتمة**

---

1— القسم الثالث من خطوة الرقص الثنائي، يلي التنويعات الراقصة خلال الخاتمة يرقص كلُّ من الراقصين وحده وعلى التناوب، إلا أنهما ينهيان الخاتمة معاً.

2— المشهد الختامي من الباليه الكلاسيكي حين يتقدم راقصو وراقصات الأدوار الرئيسية بشكل منفصل أو كل ثنائي على حدة كما هو الحال عند بلوغ ذروة الخاتمة.

### Colloque Sentimental - حوار عاطفي

A. باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها إيغليفسكي \* Eglevsky على موسيقا من تأليف بولز وفكرة من تخيل سالقادور دالي على موضوع مشتق من قصيدة لغيرلين. قدمت أول مرة في نيويورك عام 1944 من أداء فرقة «إنترناشيونال باليه»، باليه سريالي من غرائب تخيلات دالي، إذ يدور عدد من الراقصين وقد ركبوا دراجاتهم حول آلة بيانو تحوّل إلى ينبوع ماء.

### Colombo (Vera) – كولومبو (فيريرا) (1931 – )

راقصة باليه إيطالية تخرجت في مدرسة باليه لاسكاللا وصنفت عام 1952 «راقصة نجمة»، تألفت في أدائها دور «العصفورة النارية» و«كسارة البندق» و«بحيرة التّم» و«روميو وجولييت». تعد من أفضل الراقصات اللواتي تخرجن من مدرسة لاسكاللا.

---

---

## المعركة – Combat (le)

باليه من لوحة واحدة، صمم رقصاتها و. دولار على  
موسيقا لرفائيل بانفيلد، قدمتها في لندن أول مرة عام 1949  
فرقة «باليه باريس» لرولان پتي.

يواجه تانكريد المحاربة المتنكرة كلوريند في معركة بلا  
رحمة، وحين تسقط المحاربة المقنعة وقد أصيبت بجرح قاتل،  
ينزع تانكريد قناعها ليكتشف أن المحاربة المتنكرة ما هي إلا  
الفتاة التي يعشقها.

## كوميديا ديل ارتيه – Commedia dekk'arte

مسرح كوميدي يغلب عليه صفة الارتجال، شاع بين القرنين  
السادس عشر والثامن عشر، واشتهرت شخصياته مثل أركان،  
وبييرو، وپولتشيڤيلا وكولومبين في الأوساط الأدبية بأوربا. ضمّ  
هذا الشكل المسرحي عناصر راقصة من تمثيل إيمائي  
وبهلوانيات.

حرّض هذا الشكل على تأليف عدد هام من الباليهات  
و«كرنقال» شومان لفوكين (1910) «پولتشيڤيلا» سترافينسكي  
لماسين 1920 و«سالاد» ميّو لمانسين 1924 و«بييرو»  
شونبيرغ لتيتلي 1962.

## الكوميديا الإنسانية – Commedia Umana (la)

---

---

---

---

باليه من ثلاثة فصول، صمم رقصاتها ل. ماسين\* على  
موسيقا من تأليف مينيسيه وموضوع مشتق من رواية لـ بوكاتشيو،  
قدمت أول مرة في مهرجان الباليه بمدينة نيرفي عام 1960.  
الباليه سلسلة من اللوحات الراقصة يعيد من خلالها ماسين سرد  
قصص بوكاتشيو.

### **Compagnie de Ballet - فريق أو شركة الباليه**

مجموعة راقصين وراقصات الباليه ومصممي رقصات  
مدرّبين يتبعون سلطة الإدارة الفنية والمالية.

### **Compagnies de ballet - فرق الباليه**

إن «فرقة الباليه الروسية» هي أول فرقة باليه حديثة، انطلقت  
في باريس عام 1909 بإدارة رئيسها دياغيليف.

وأول فرقة باليه في أمريكا تأسست بجهود أ. بولم عام 1916  
وسميت «Ballet in time»

وأُسست آنسًا بأقلوفا فرقتها في بداية الحرب العالمية الأولى  
وانتقلت إلى أمريكا في جولة دامت خمس سنوات، و غادرتها في  
جولة طويلة حول العالم، ثم انحلت عند وفاة مؤسسها عام  
1931.

فرقة باليه «إيدا روبنشتاين» تأسست بعد انتهاء الحرب  
العالمية الأولى، تميزت بعروضها الفخمة وقيمتها الفنية العالية

---

وتمكننت من جذب أهم الكتاب ومؤلفي الموسيقى، مثل رافيل  
وسترافينسكي وإيبير وهونيغر. وأدباء، مثل أندريه جيد وكلوديل  
ويول فاليري.

تأسست فرقة «الباليه الرومانتيكية» تحت إدارة بوريس  
رومانوف في برلين عام 1921 وانحلت بعد أربع سنوات.

وأسس رولف دي ماريه وجان بولدين فرقة «الباليه  
السويدي» التي تبنت منحى الحداثة في اختيار مواضيع الباليهات  
وتصميم الرقصات، وبدأت موسمها بتقديم «استراحة»، «عرسان  
برج إيقل»، «الرجل ورغبته»، «حلبة التزلج» وانحلت الفرقة  
عام 1925.

فرقة «باليه جوس» أسسها كورت جوسّ عام 1932 وتبنت  
اتجاه المدرسة التعبيرية الألمانية دون أن تتخلى عن الرقص  
الكلاسيكي؛ واشتهرت بتقديمها «الطاولة الخضراء» ثم «المدينة  
الكبيرة». غادرت الفرقة مقرها في أوبرا إيسن واستقرت في لندن  
طوال فترة الحرب العالمية الثانية وانحلت عام 1948، لكن  
أفرادها عادوا إلى إيسن ليعاد تأسيس الفرقة تحت اسم «Folk  
Wang Ballet».

فرقة «باليه ماري رامبرت» نشأت من مدرسة الأستاذة  
الإنكليزية ماري رامبرت وبدأت نشاطها الفني في مسرح  
«ميركوري»، وضمت بين صفوفها العديد من المصممين

---

---

---

الموهوبين الشباب أمثال فريديريك أشتون والتر غور وهارولد تورنر وأنتوني تودور.

فرقة باليه «سادلرز ويلز» شكلت في لندن عام 1942 بإدارة نينيت دي قالوا، وبعد نشاط تجاوز العشر سنوات تحولت إلى «فرقة الباليه الملكية».

فرقة «باليه مونتي كارلو» تشكلت عام 1932 تحت رعاية مسرح مونتي كارلو وإدارة رينيه بلوم وكولونيل دي بازيل. ونجحت الفرقة في جذب أفضل راقصي فرقة دياغيليف، أمثال ماسين وبالانشين إلى جانب عدد من الراقصين والراقصات الجدد. انشق الكولونيل دي بازيل عن الفرقة ليكون فرقة الخاصة عام 1935، وبقيت الفرقة الأصلية تحت إدارة رينيه بلوم. وعشية الحرب العالمية الثانية انتقلت إلى أمريكا حيث واصلت نشاطها حتى عام 1943 حين انفصل عنها ماسين وقرر تكوين فرقة الخاصة تحت اسم «Ballet Highlights». أما الكولونيل دي بازيل فقد اختار اسماً جديداً لما تبقى من الفرقة «Original Ballet Russe» وتنقل بها بين إنكلترا وأمريكا، وانحلت الفرقة مع انتهاء الحرب العالمية الثانية.

«مسرح الباليه الوطني الأمريكي» استمرار لفرقة «Mordkin Ballet». بدأت نشاطها الفني عام 1939 وضمت

---

---

إلى جانب الراقصين الأمريكيين عدداً من نجوم الباليه الروس، وانطلقت الفرقة عام 1946 في جولة عالمية واسعة.

فرقة باليه «روث پاچ» أسستها الراقصة ومصممة الرقصات الأمريكية روث پاچ بالتعاون مع الراقص بنتلي ستون واتخذت الفرقة أوبرا شيكاغو مقراً لها.

«فرقة باليه مدينة نيويورك» نشأت من التقاء بالانشين مع كيرستين الذي كان في طور المحاولة لتأسيس فرقة باليه ذات شخصية أمريكية، وتعاوننا على تأسيس معهد تعليم الباليه الذي منح نيويورك ثلاث فرق باليه، «أمريكان باليه»، «باليه كارافان» و«باليه سوسايتي». ومع مرور الوقت تحولت الأخيرة إلى «فرقة باليه مدينة نيويورك» تحت إدارة كل من بالانشين وروبينز. انشق ج. روبينز عن الفرقة الأصلية عام 1958 وأنشأ فرقة باليه صغيرة عرفت باسم «Ballet U. S. A.».

تأسست فرقة «Borovansky Australian Ballet» في ميلبورن عام 1942 بإدارة إدوارد بوروفانسكي.

وفي كندا أسس الراقص بوريس فولكوف عام 1939 «باليه فولكوف» في مدينة تورونتو. وقام أعضاء نادي باليه وينيبغ عام 1940 بتأسيس الفرقة الكندية «Winnipeg Ballet» بإشراف الإنكليزيتين Hay و L Loyd ومع اقتراب نهاية الحرب العالمية الثانية أسس R. Eudes مدير مسرح الشانزليزيه

---

---

بالتعاون مع إدمون پتي «فرقة باليه الشانزليزيه» التي ساهمت في اكتشاف مواهب عدد هام من الراقصين ومصممي الرقصات الفرنسيين ، أمثال شارّا وپتي وبابيليه وجانمير. وفي عام 1950 انحلت فرقة الشانزليزيه.

«فرقة باريس» أسسها رولان پتي بعد انسحابه من فرقة الشانزليزيه عام 1948، وأقامت الفرقة في مسرح ماريني وقدمت عدداً هاماً من الباليهات الحديثة التي لاقت نجاحاً كبيراً ما زالت تشغل مكاناً هاماً في برامج فرق الباليه. وأسّس المركز دي كويثاس عام 1943 في نيويورك مدرسة لتعليم رقص الباليه ونشر ثقافتها وتمكن المركز من اجتذاب أهم الراقصين والراقصات الذين تحرروا إثر انحلال فرقة باليه مونتي كارلو وفرقة «باليه إنترناشيونال» ، وكون فرقته الخاصة التي عرفت باسم «فرقة باليه مركيز دي كويثاس» وقام بجولات فنية في جميع أنحاء العالم قدم خلالها عروضاً تميزت بالفخامة والالتقان والاحترافية... وحافظت الفرقة على مستواها الرفيع حتى عام 1961 عام وفاة مؤسسها المركز دي كويثاس.

تجمع حول الراقص أنتون دولين والراقصة أليسا ماركوفا مجموعة صغيرة من الراقصين للقيام بجولة فنية في أرجاء إنكلترا، جولة لاقت النجاح. وانضم إلى الفرقة عدد أكبر من الراقصين وقدموا في ستول تياتر بلندن عام 1950 عروضاً حققت نجاحاً كبيراً وقد سُميت الفرقة « London Festival

---

---

«Ballet» و انضم إليها مصممو رقص كبار مثل أشتون ولاندر وليشين وقدموا عدداً من الباليهات الكلاسيكية والحديثة حققت نجاحاً كبيراً.

«باليه القرن العشرين» فرقة باليه هامة أسسها موريس بيجار عام 1960، واتخذت مسرح المونيه «La Monnaie» ببروكسل مقراً لها، وضمت عدداً من الراقصين المتألقين رافقوا بيجار في محاولاته الباكرة، إضافة إلى فنانيين من مسرح المونيه التحقوا بالفرقة لإيمانهم بإمكانية منح الباليه مسحة حداثة دون التخلي عن المسلمات الكلاسيكية.

قاد موريس بيجار فرقته في تقديم عدد كبير من الأعمال المعاصرة، الحديثة أعمال تميزت بكلاسيكية حديثة. غادر بيجار مسرح المونيه عام 1987 واستقر في لوزان حيث بدل اسم فرقته إلى «باليه بيجار - لوزان».

### **Con Amore – مع الحب**

باليه من ثلاثة مشاهد، صمم رقصاتها كريستنسن، و اختيرت موسيقاها من ثلاث افتتاحيات لروسييني. قدمت أول مرة في سان فرانسيسكو عام 1953. تصور الباليه قصتي حب: الأولى مشاهد من لوحات القرن الثامن عشر، والثانية قصة فضيحة معاصرة.

المشهد الأول - الأمازونييات واللص:

---

مجموعة من الراقصات في زيهن العسكري يأتمرن برئيسة في غاية الجمال والبأس، يرقصن ويستنتج من سلوكهن أنهن لم يعرفن الحب. يتسلل إلى الغابة لص جميل يشارك الأمازוניات الرقص، وتشعر الأمازוניات بعاطفة لم يعرفنها سابقاً. إلا أن اللص الجميل يتجنبهن حتى إنه يتجاهل ما تبديه الرئيسة من تقرب، وفي لحظة غضب يقررن إعدامه... تطفأ الأنوار.

#### المشهد الثاني - عودة الزوج:

سيدة جميلة وأنيقة تستغل غياب زوجها لتستقبل عشاقها. الأول رجل مولع باللهو ومطاردة الجميلات، يطرق الباب ويحاول معانقة المرأة، إلا أن الباب يطرق فيضطر للاختباء، ويدخل العشيق الثاني... بحار شاب في غاية الشيق سرعان ما يبدأ بمطاردة المرأة، إلا أن الباب يطرق من جديد فيضطر للاختباء، ويدخل العشيق الثالث... طالب جامعي وسيم تندفع المرأة نحوه في حين يتراجع الشاب محاولاً مغادرة المنزل، إلا أن الباب يطرق من جديد ويدخل شخص لم يكن قدومه في الحساب.. الزوج ليفاجأ بوجود ثلاثة رجال في داره! تطفأ الأنوار.

#### المشهد الثالث - انتصار الحب

تدخل آلهة الحب وتكتشف اللص الجميل وقد ركع ينتظر تنفيذ الإعدام، وتحاول الآلهة إصلاح الأمر لكنها تفاجأ بموقف أصعب: أربعة رجال يحيطون بامرأة حسناء في موقف مريبك جداً... تقرر الآلهة حل المشكلتين في نفس الوقت فترمي قلوب الرجال بسهامها

---

---

---

فيقع العشاق الثلاثة في حب الأمازونات ويقع اللص الجميل بحب  
رئيسة الأمازونات، ويعانق الزوج زوجته... ستار.

### **Concerto – كونشيرتو**

باليه من فصل واحد صمم رقصاتها ج. سكيبين على موسيقا  
من تأليف أ. جوليفيه، قدمت أول مرة على مسرح الأوبرا كوميك  
في باريس عام 1958.

موضوع الباليه مقتبس من «ورود حمراء لي» لمؤلفها شون  
أوكازي.

### **Concerto Barocco – كونشيرتو باروكو**

باليه من تصميم بالانشين على موسيقا كونشيرتو لآلتي كمان  
من تأليف باخ، قدمت أول مرة في مدينة ريودي جانيرو عام  
1941 من أداء فرقة «أمريكان تياتر».

تجسّد «الكونشيرتو باروكو» فن بالانشين في تصميم  
الرقصات، فالعمل بلا موضوع ويشترك الرقص من النص  
الموسيقي مباشرة، ويتحدد ضمن إطار من الكونترپوان المنظور.  
عمل يمثل التوافق المثالي بين الخطوط والحركات والأصوات  
النبيلة.

### **Concurrence – منافسة**

---

---

باليه من تصميم بالانشين وموسيقا من تأليف جورج أوريك وديكورات وأزياء من تصميم الرسام ديران، قدمت أول مرة عام 1932 على مسرح مونتي كارلو من أداء فرقة «الباليه الروسية لمونتي كارلو».

في حين يسير عابرو الطريق وهم ينظرون إلى واجهات المحلات التجارية، يتنافس خياطان لاستدراج كل من يتوقف لمشاهدة معروضات واجهته للدخول إلى المحل بل وإقناعه بشراء بزة. ومن خلال تطور القصة يكتشف المشاهد الاتفاق السري بين صاحبي المتجرين... فالمنافسة ما هي إلا وسيلة للإيقاع بالزبون.

باليه في غاية الطرافة والمرح وتعد من المحاولات الناجحة لبدايات بالانشين.

### **Constantia – كونستانسيا**

باليه من لوحة واحدة، صمم رقصاتها ويليام دولار على موسيقا كونشرتو بيانو لشوبان. قدمت أول مرة بأداء فرقة ماركيز دي كويكاس في نيويورك عام 1944. باليه بلا قصة ولا تهدف إلا منح هذا الكونشرتو البديع بعداً راقصاً يظهر جمال ونبل هذه المقطوعة المحبوبة. وفي بعض المشاهد حاول ويليام دولار الإيحاء بالعواطف الرقيقة التي أحس بها شوبان تجاه المغنية البولونية كونستانسيا غلادوفسكا.

### **Contretemps**

---

---

قفزة يؤديها الراقص بأن يقفز على ساق واحدة ويعود ليلامس الأرض على نفس الساق مع إنزال الثانية خلف الأولى أو أمامها أو إلى جانبها.

### **Coppélia – كوبيليا**

باليه من فصلين وثلاث لوحات، ألف فصولها كل من ش. نويتر وأ.سان ليون باعتماد حكاية من تأليف هوفمان. صمم رقصاتها أ.سان ليون على موسيقا من تأليف ليوديليب. قدمت أول مرة على مسرح دار أوبرا باريس عام 1870.

تشعر زوانيلدا الجميلة بغيرة شديدة من دمية متحركة صنعها كوپيلوس وجعلها تطلّ من خلف زجاج نافذة منزله.

تجذب الدمية كوپيليا انتباه وعواطف فرانز خطيب زوانيلدا. تحاول زوانيلدا إنقاذ خطيبها من سحر كوپيليا وجاذبيتها دون أن تجد أي تجاوب من فرانز. تتمكن زوانيلدا من الحصول على مفتاح بيت كوپيلوس وتدخله برفقة صديقاتها ويكتشفن العديد من الدمى المتحركة، وعلى نحو غير متوقع يعود كوپيلوس ويفاجئ الفتيات، وتهرع الفتيات يهربن خارج المنزل عدا زوانيلدا التي تتسلل خلف الستارة وتجلس متقمصة شخصية كوپيليا.

وفي هذه الأثناء يصعد فرانز خلسة إلى شرفة كوپيلوس ويدخل المنزل ويفاجئه كوپيلوس ويتقرب منه مرحباً به ويقدم له كأساً من النبيذ دس فيه أكسيراً منوماً. ويحاول الساحر كوپيلوس استخراج روح فرانز ليبيثه في جسد دميته كوپيليا. وبيالغ المكر

---

---

والدهاء تتظاهر زوانيلدا (المتنكرة في ثياب كوپيليا) بأن سحر كوپيلوس بدأ يسري في أوصالها فتحرك عينيها ثم تبتسم وتتحرك مقلدة الخطوات الميكانيكية للدمى المتحركة، حتى إنها تقفز وتبدأ الرقص رقصة إسبانية تليها رقصة إسكتلندية. وكلما اقتربت أثناء رقصها من فرانز حاولت إخراجها من سباته العميق.

وفي اللحظة الحاسمة تدخل والدة فرانز وفي رقتها العمدة فينقذ فرانز ويستيقظ معترفاً بخطئه ويطلب مغفرة زوانيلدا.

وتنتهي الباليه باحتفال خطبة فرانز وزوانيلدا في جو مرح.

قامت مختلف فرق الباليه بإدخال تعديلات على الرقصات وإيمائيات «كوپيليا»، إلا أن التصميم الأول ظل موضع تقديس معظم النقاد.

وقد أعادت أوبرا باريس تقديم كوپيليا عام 2001 باستعادة تصميم الأزياء والديكورات الأصلي، واختاروا راقصين وراقصات من نفس سن الشخصيات الرئيسية.

### Coq d'or – الديك الذهبي

باليه تم استنساخها من أوبرا تحمل الاسم نفسه من تأليف ريمسكي كورساكوف، وصمم رقصاتها ميشيل فوكين، وعدّل مشاهدا ألكسندر بنوا. قدمت الباليه في باريس أول مرة عام 1914 من قبل فرقة دياغيليف.

---

يُقتل القيصر دودون لعدم وفائه بوعدِه للمنجم الذي سخر له  
ديكاً ذهبياً يحرسه ويراقب حدود مملكته وينذره فور اجتياز الغزاة  
لحدود المملكة. وقد تم تقديم الباليه بعد استبدال المغنين برواة  
يسردون تسلسل الأحداث، وأغني العمل برقصات أسطورية.

ترك عرض هذا الباليه أثراً لا يمحي من ذاكرة تاريخ الرقص  
لفخامة الأزياء وجمال الديكورات التي صممتها الرسامة ناتالي  
غونتشاروفا مستحضرة الأجواء الشرقية الفخمة لأقدم القياصرة  
الروس.

### **Coralli (Jean) – كورالي (جان) 1854- 1779**

مصمم رقصات فرنسي تخرّج في مدرسة دار أوبرا باريس  
وانضم إلى فرقته عام 1802. انصب اهتمام كورالي منذ البداية  
على تصميم الرقصات وتشكيل الباليهات. عمل في فيينا وميلانو  
وليزبون. شغل منصب أستاذ باليه في پورت سان مارتان عام  
1825، وانتقل إلى أوبرا باريس عام 1831 فأنجز العديد من  
الباليهات مثل «الشيطان الأعرج» و«الـ پيري» ورائعته الخالدة  
جيزيل.

### **Cornazzano (Antonio) – كورنازانو (أنتونيو) 1430 1484-**

كاتب إيطالي عاش في بلاط فيراري وبلاط ميلانو. منح  
كورنازانو من خلال كتاباته ودراساته فن الرقص نفحة روحانية  
من خلال سعيه لتخليص الرقص من مظاهره السطحية المبتذلة

---

---

---

وتجريد الخطوات والحركات من ظاهرتها الاستعراضية بإكسابها مساحات جمالية وتقييدها بحدود ومعايير سيكون لها مرجعية أكاديمية تصون وترعى مبادئ فن تصميم الرقصات الباليه (Choreographie) وتحفظ أسلوب وشخصيته المصمم.

لم يكن كورنازانو صاحب نظريات فقط بل أستاذ ألف العديد من الدراسات والمراجع.

### **القرصان – Corsaire (Le)**

باليه من 3 فصول وخمس لوحات، صمم رقصاتها مازيليه Mazilier على موسيقا من تأليف أدولف أدام وقصة مستوحاة من قصيدة بايرون. قدمت أول مرة على مسرح أوبرا باريس عام 1856.

سعى مازيليه لتحويل الباليه إلى استعراض فخم يزخر بعدد كبير من المشاهد الراقصة للجواري والبرابرة والقراصنة. تنافست مسارح لندن وسان بطرسبورغ على تقديم «القرصان» وظهرت محاولات حديثة لإعادة تصميم الرقصات، وأهمها ما قدم على مسارح الاتحاد السوفييتي.

### **Cortesi (Antonio) — كورتيزي (أنتونيو) 1796 — 1879**

راقص ومصمم رقصات إيطالي، بدأ حياته الفنية في دار أوبرا سان كارلو في ليزبون حيث قدم «Inès de Castro»

---

---

ثم غادر إلى إيطاليا وتنقل يعمل في أهم مسارحها. ويعود إليه فضل نشر الباليه الرومانتيكية في إيطاليا، فقد قدم «سيلفيد» تاغليونى على مسرح لاسكالا عام 1841 وجيزيل عام 1743. من أهم تصميماته «آخر أيام ميسولونغي» و«امرأة يهودية من توليدو».

## Coryphee

من مراتب ارتقاء راقصات الباليه، ويقصد بها راقصة منفردة ناشئة.

## Cotillon – كوتيون (28)

باليه من فصل واحد من تصوّر بوريس كوكنو، صمم رقصاتها بالانثيين على موسيقا من تأليف شابرييه ورييتي، قدمت أول مرة على مسرح مونتي كارلو عام 1932 من أداء فرقة باليه مونتي كارلو.

طبع الرسام كريستيان بيرنار الذي قام بتصميم الديكور أجواء الباليه بالروح الباروكية الحديثة.

تتوالى خلال حفلة رقص مجتمع أرسنقراطي رقصات وتنويعات راقصة تتحول وتتنقل بين التآلق والكآبة والشاعرية، وتحوم من أن إلى آخر حورية الليل ممسكة بيد

---

28 \_ حفلة رقص ومرح تتخلله ألعاب ومفاجآت وتوزيع هدايا.

---

---

القدر، ويخلق الخفاش أيضاً ليثير شيئاً من القلق والغموض...  
تأثيرات المدرسة السريالية لا تخفى على المشاهد.

### **Cou de Pied – عنق القدم**

منطقة تشريحية تقع عند الثلث السفلي للساق وتجاور القدم  
تمر عبره أوتار عضلات الساق وترتكز على محفظة المفصل  
وأربطته، ويجب أن تكون خالية من العيوب وجيدة الثبات لتسمح  
للراقصة بالانتصاب بثقة واستقرار على رؤوس أصابع القدم.

### **Coulon – كولون**

عائلة فرنسية ظهر منها عدد من الراقصين الهامين.

– آن جاكلين: انضمت إلى فرقة الأوبرا عام 1778، ورقصت  
إلى جانب دوبرفال وغارديل وفينستريس. تألقت على خشبة  
المسرح الملكي بلندن حين رقصت مع أخيها جان فرانسوا.

— جان فرانسوا : التحق بفرقة الأوبرا عام 1787، ومارس  
التدريس بين عامي 1808 و1830 وأعد أفضل الراقصين  
في عصره .

– أنتوان : نجاحه في الرقص يوازي نجاح والده جان فرانسوا،  
عمل في المسرح الملكي بلندن وأسس فيها مدرسة رقص  
في غاية الأهمية.

### **Coupé**

---

---

خطوة رقص يقوم بها الراقص حين يستبدل وبشكل سريع بالساق التي تحمل ثقل جسمه الساق الأخرى.

### **Couronne – التاج**

وضعية رقص يرفع أثناءها الراقص ساعديه مع درجة خفيفة من التقوس إلى مستوى أعلى من رأسه مقرباً يديه إحداهما من الأخرى ومحافظاً على مسافة بينهما تقدر بـ 18 سم.

### **Cranko (John) – كرانكو (جون) 1927 - 1973**

راقص ومصمم رقصات إنكليزي، تخرّج في مدرسة باليه سادلرز ويلز، ثم انتقل إلى مسرح كوفنت غاردن. اشتهر بأدائه الأدوار الصعبة. صمم عام 1947 باليه «تريتش تراتش» وباليه «الوداع» وباليه «Sea Change» عن حياة زوجات البحارة. قدم عام 1955 على مسرح أوبرا باريس باليه «هيلين الجميلة»، ثم تصمّمه الجديد لباليه «روميو وجولييت» على مسرح كوفنت غاردن.

نالت تصميماته الراقصة ترحيباً كبيراً لدى الجمهور الألماني ومدرسة الباليه الألمانية.

### **Création du Monde (La) – خلق العالم**

باليه من تصميم جان بورلين على قصة لـ بليز سيندراس وموسيقا من تأليف ميو وديكورات وأزياء من تصميم فيرنان ليجيه.

---

---

قدمت أول مرة على مسرح الشانزليزيه عام 1923 من أداء  
فرقة الباليه السويدية.

يقوم ثلاثة من آلهة الإفريقيين بأعمال سحرية تحرك الجماد،  
وتظهر أولى الكائنات البشرية ويرقص الجميع إلى أن يميزوا  
بعضهم بعضاً من ذكور وإناث.

تقصّد جان بورلين تصميم رقصات ذات حركات بدائية أقرب  
إلى رقص الزوج، رقص ينسجم مع مؤثرات موسيقا الجاز في  
ألحان داريوس ميّو.

### **Creatures de Prométhéé – مخلوقات بروميثيوس**

باليه من فصلين من تأليف بيتهوفن، صمم س. فيغانو  
رقصاتها وقدمت في فيينا أول مرة عام 1801.

يبعث بروميثيوس بالنار التي سرقها من آلهة السماء الحياة  
في جسديّ الرجل والمرأة، ويتدخل أُولون فتتفتح العواطف ويتألق  
الذكاء فيهما... فيدركان معنى الوجود ويشعران بالجمال وبيجلان  
الفن، إلا أنه حين يقترب الموت ليشعرهما بالرهبة والألم  
ويطلعهما على معنى النهاية يتدخل بروميثيوس ليخلصهما، رجلاً  
وامرأة من المصير المحتوم.

عدّل فيغانو نسخته الأولى التي سماها البروميثيوس الصغير  
بإضافة مقاطع موسيقية من تأليف هايدن، وقدم إنجازها، وبالأحرى  
تشويهه الجديد على مسرح لاسكالا عام 1813... بعيداً عن

---

أنظار بيتهوفن. لهذه الباليه قيمة تاريخية استثنائية لمساهمة بيتهوفن في وضع مؤلف رصين في خدمة فن الباليه. وحين اعتذر بالانشين عن تقديم العمل (لأسباب صحية) عام 1929 قدم سيرج ليفار العمل وفق تصوره الخاص. وقد لاقت النسخة ترحيباً كبيراً رسخ موقع ليفار كمصمم رقصات معتمد في أوبرا باريس.



### **Croisé – متصالب**

وضعية راقصة يحققها الراقص بأن يحرف ساقه وجذعه 45° عن وضعيته الأصلية.

### **Croqueuse de diamants (La) – قاضمة الألماس**

باليه من أربع لوحات، صمم رقصاتها رولان پتي، وألف أغانيها ريمون كوينو، وموسيقاها من تأليف داماز. قدمت أول مرة على مسرح ماريني بپاريس عام 1950 من أداء فرقة «باليه باريس».

---

اللوحة الأولى: في هال باريس وفي وقت متأخر من الليل تتعاون مجموعة من الماكريين على نشل محافظ نقود المارة، إذ يستدرجون الضحية ليقف إلى جانب جدار ورشقة، طالبين منه التكرم بإشعال سيجارة لأحدهم. وفي أثناء ذلك تمتد يد رشيقة من بين العوارض الخشبية لتستل محفظة الضحية بدقة وخفة في غاية الاحترافية. وتواصل العصابة تكرار خدعتها إلى حين وصول سائق عربة تنقل الملفوف، إلا أن الأخير يشعر بالمكيدة ويهرب الجميع ويتمكن من الإمساك باليد الرشيقة... ويعجب بها ويقبلها بشغف.

اللوحة الثانية: حانة في الحي ذاته، البعض يرقص وآخرون يحتسون الخمر، يصل سائق العربة ليسلم صاحب الحانة مقعداً طولانياً إلا أن طول المقعد لا يناسب الحانة فيتعاون الجميع لإدخاله عنوة مخترقين الجدار، حتى إن قسماً من المقعد يدخل الشقة المجاورة. ويستلقي سائق العربة على المقعد يأخذ قسطاً من الراحة ويفاجأ باليد الرشيقة تمتد من المنزل المجاور تداعب وجهه.

اللوحة الثالثة : في المنزل المهجور للحانة يجلس السائق على طرف المقعد، وسرعان ما يحيط به الذراع فيمسك به السائق ليكتشف صاحبة الذراع، فتاة ذات قوام رشيق، ويبصر في الظلمة شركاء الصبية. وعند عبور مار جديد يرى بنفسه طريقة نشل المحفظة ويفاجأ بمحتوياتها... ألماس وجواهر، صيد غير مألوف في مثل هذا المكان... وبغريزة شهوانية غامضة تلتهم الصبية رغم معارضة شركائها بلورات الألماس وتقضمها بنشوة أنانية عارمة.

---

---

---

ويحاول الشركاء الإمساك بالفتاة إلا أن إشارة تأتي من الشارع تنذر باقتراب ضحية جديدة، فينسحب كل واحد ليؤدي دوره، وتفرغ الصبية كعادتها جيوب الضحية، وتكتشف بين المسروقات خاتماً ألماسياً، وينقض أفراد العصابة لمنع الفتاة من ابتلاع الخاتم، إلا أن سائق العربة يختطف الخاتم ويهرب به إلى خارج الوكر ليعيد الجوهرة إلى صاحبها.

اللوحة الرابعة: ينطلق السائق يسوق عربته المحملة بالملفوف، وتجلس الصبية إلى جانبه فيقدم لها صديقها الجديد ماسة صغيرة حصل عليها اعترافاً لها بالجميل.

### **— Cucchi (Claudina) كوكي (كلاودينا) 1834 — 1913**

راقصة باليه إيطالية درست في معهد بلازيس وبدأت الرقص وهي في الثالثة عشرة في ميلانو. درست الأدوار الرئيسية في باليهات «كونت أوبيرتا» و«فاسكودي غاما» و«اليتيمة» و«شكسبير» وتنقلت بين المسارح الكبيرة في باريس وميلانو وسان بطرسبورغ، وجنت ثروة طائلة وقضت أيامها الأخيرة في مأوى.

### **Cuevas (George de Piedrablanca de Guana) Marquis de — كويفاس (ماركيز دي) 1885 - 1961**

مدير فرقة باليه هامة في تاريخ الباليه. انتقل من وطنه التشيلي ليستقر في نيويورك، وأنشأ فيها عام 1940 مدرسة تعلم

---

---

---

الرقص لأبناء الفقراء. وأسس فرقة «إنترناشنال باليه» عام 1944، فرقة قدمت رغم قصر مدة ديمومتها أعمالاً هامة مثل «تريستان المجنون» و«كوستانسيا» و«الخرساء». وفي عام 1946 تسلم إدارة فرقة باليه مونتي كارلو التي حملت اسمه «إنترناشيونال باليه ماركيز دي كويثاس».

### **Cullberg (Birgit) – كولبرغ (بيرجيت) 1908 – 1999**

راقصة باليه ومصممة رقصات سويدية، درست الرقص وهي في الثالثة والعشرين تحت إشراف فيرا ألكسندروفنا وفي معهد جوسليدر في إنكلترا.

أسست عام 1944 فرقة باليه حديثة وحازت على الجائزة الثانية في مسابقة لتصميم الباليه عام 1945 في ستوكهولم حين قدمت باليه «إيقاع الحياة». قدمت عام 1950 باليه ذات خلفية سيكولوجية مشتقة من مسرحية «الآنسة جولي» لسترينغبرغ، وقدمت على المسرح الملكي بـستوكهولم عام 1952 باليهات «الفارس والأميرات الست» و«أروزينيوس» و«سيريناده».

تعد بيرجيت كولبرغ من أهم مصممات الرقص السويديات في القرن العشرين.

### **Cygne (Le) – Swan (The) – التّم**

والبعض يسمونها «موت التّم». مشهد راقص فردي من تصميم ميشيل فوكين على موسيقا سين سانس قدمتها أنا بافلوفا

---

---

---

أول مرة على مسرح سان بطرسبورغ عام 1905 خلال أمسية استعراضية واحتفالية لياقلوفا.

تصميم في غاية البساطة يصور طائر تمّ يحتضر وحيداً في محيط كئيب ومظلم. خلف أداء ياقلوفا أثراً عميقاً في كل من شاهد أداءها، وجذبت المقطوعة أكثر الراقصات نجومية ولم يتحقق الأداء المثالي إلا من ثلاثة ياقلوفا، ومايا بليستسكايا، وأولانوفا.

### **Cyrano de Bergerac – سيرانو دي بيرجراك**

باليه من تصميم رولان پتي يستمد موضوعه من عمل لـ إدمون روستان وموسيقا من تأليف ماريوس كونستان، صمم الأزياء إيڤ سان لوران، وقدمت أول مرة في باريس عام 1959. من أكثر تصميمات پتي كمالاً، إذ يتتبع المصمم تطور القصة منذ لحظة لقاء سيرانو مع روكسان حتى مشهد حديقة الدير. الرقصة الثلاثية في مشهد الشرفة ومشهد اللقاء المؤثر في الدير من أعظم لحظات إبداع رولان پتي. حققت الباليه نجاحاً وشهرة تستحقهما بجدارة.

مسرد

---

---

## بمحتويات مجلة «الحياة الموسيقية»

منذ عام 1993 حتى نهاية عام 2009

---

---

### ❖ دراسات وأبحاث

- ❑ الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية: صميم الشريف؛ العدد 1/1993.
- ❑ سيرغي رخماتينوف... 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 تشيرنوفيتش، ترجمة يمام بشور؛ العدد 9/1995.
- ❑ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 11/1996.
- ❑ مغامرة العشرينات، ميلو وهونيجر؛ وجان روي، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 12/1996.
- ❑ شكسبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد 15/1997.
- ❑ شكسبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران

- 
- اسماعيل ناجي؛ العدد 16/1997.
- ✧ محن عباقرة الموسيقى العالمية وآخر أنفاسهم الزكية: بشير نطفجي؛ العدد 17/1998.
- ✧ إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقى العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 15/1997.
- ✧ إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقى ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 16/1997.
- ✧ إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 17/1998.
- ✧ إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 18/1998.
- ✧ إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير —1—: د. نبيل اللّو؛ العدد 19/1999.
- ✧ إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير —2—: د. نبيل اللّو؛ العدد 20/1999.
- ✧ إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير —3—: د. نبيل اللّو؛ العدد 21/1999.
- ✧ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 23/2000.
- ✧ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 21/1999.
- ✧ كيف تُحلل الموسيقى: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 13/1996.
- ✧ المتنبي ومنصور الرحباني؛ إعداد سلمى قصاب حسن، العدد 25، 2001.
- ✧ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 11/1996.
- ✧ الموسيقى العربية في المغرب والأندلس: د. صالح المهدي؛
-

- 
- العدد 1997/15.
- ✧ العبثية والروحانية في موسيقا إريك ساتي، زينة العظمة العدد  
2003 / 28.
- ✧ الغناء والموسيقا عند العرب بين الجاهلية والإسلام ،  
د. سهيل الملاذي، العدد 2003 / 29.
- ✧ في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 2003 / 29.
- ✧ الموشحات الأندلسية في الأندلس، د. سهيل الملاذي، العدد  
2004/31
- ✧ الموسيقا هي الروح، هذا ما يقوله لنا بلزاك، فريدريك آيت - تواتي،  
ترجمة أني سيراداريان، العدد 2004/31
- ✧ الموسيقا كأداة سياسية، زينة العظمة، العدد 2004/32
- ✧ بيتهوفن في حياته العاطفية، ترجمة وإعداد كمال فوزي  
الشرابي، العدد 2004/32
- ✧ راهن الموسيقا العربية وتحديات العصر، أ.د. محمود قطاط،  
العدد 2004/33
- ✧ التأليف الموسيقي العربي المعاصر، د. محمد الماجري، العدد  
2004/33
- ✧ تأثر الموسيقا العربية بالبيئة المحلية، أ.د. نبيل شوره، العدد  
2004/33
- ✧ الفيديو كليب وتكنولوجيا الأغنية ، ياسر المالح، العدد  
2004/33
- ✧ العلاج بالموسيقا، د. نبيلة ميخائيل يوسف، العدد 2004/33
- ✧ نزار قباني والأغنية العربية : ياسر المالح، العدد 2005/34
- ✧ موسيقا إخوان الصفا: فتحي الخميسي، العدد 2005/36
- ✧ السبب الخفيف (فع): إدوار شمعون، العدد 2005/36
- ✧ أثر 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 الموسيقى العربية، د. محمد القرقي،  
العدد 2006/39.
- ✧ آلة الكمان ودورها في الموسيقى اللبنانية والعربية، الأب يوسف  
طنوس، العدد 2006/39.
- ✧ سقوط المفردات الموسيقية العربية (المقامات)، د. فتحي  
الخميسي، العدد 2006/40.
- ✧ قراءة غنائية في مقدمة ابن خلدون، د. سهيل الملاذي، العدد  
2006/40.
- ✧ التثاقف الموسيقي العربي التركي، د. فيكتور سحاب، العدد  
2006/40.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي، يحيى الجابري، العدد  
2006/41.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي(2)، يحيى الجابري، العدد  
2007/42.
- ✧ التانجو والغناء العربي ياسر المالح، العدد 2007/42.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي(3)، يحيى الجابري، العدد  
2007/42.
- ✧ الفالس والغناء العربي، ياسر المالح، العدد 2007/43.
-

- 
- 
- ✧ الأغنية العربية الحديثة بين العولمة وفقدان الهوية، يوسف طنوس، العدد 2007/43.
- ✧ أغنية الطفل العربية، د. عبد العزيز بن عبد الجليل، العدد 2007/44.
- ✧ النواحي الموسيقية والغنائية في الشعر العربي، د. سهيل الملاذي، العدد 2007/44.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي(4)، يحيى الجابري، العدد 2007/44.
- ✧ رحلة الأغنية العربية من التقليد إلى التجديد، خليل البيطار، العدد 2007/44.
- ✧ مختصر تاريخ الموسيقى الكنسية البيزنطية، إلياس سمعان ورامي فيتالي، العدد 2007/45.
- ✧ الآلات الموسيقية بين الاستعراب والاستغراب، د. عبد العزيز بن عبد الجليل، العدد 2007/45.
- ✧ أثر التكنولوجيا في الأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 2007/45.
- ✧ بين النقد والموسيقا — طريق إدوارد سعيد إلى القراءة الطباقية، د. عبد النبي اصطيف، العدد 2007/45.
- ✧ من الموسيقا الصاخبة إلى الموسيقا الصامتة، د. يوحنا اللاطي، العدد 2007/45.
- ✧ أطوار الغناء الريفي العراقي(5)، يحيى الجابري، العدد 2007/45.
- ✧ المصطلحات في الموسيقا العربية، د. يوسف طنوس، العدد 2008/46.
- ✧ آلات الغناء في شعر العصر الجاهلي، د. عبد الحميد المعيني، العدد 2008/46.
- ✧ الموسيقا بين الجامع والكنيسة، د. يوحنا اللاطي، العدد 2008/46.
- 
-

- 
- 
- ✠ الباحثون عن المتعة، مارتن بويد، ترجمة أمل خضركي، العدد 2008/46.
- ✠ اللحن العربي المعاصر بين الإبداع والنقل، د. يوسف طنوس، العدد 2008/47.
- ✠ محكمة الفن «أوبريت مجنون ليلي»، ياسر المالح، العدد 2008/47.
- ✠ الموال عند محمد عبد الوهاب، شادي منير أحمد، العدد 2008/47.
- ✠ جان سيبيليوس — في نشوة الهاوية، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة أبان زركلي، العدد 2008/47.
- ✠ مقارنة بين موسيقا الكنيسة وموسيقا الشعب، د. يوحنا اللاطي، العدد 2008/48.
- ✠ المعارضة الشعرية والأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 2008/48.
- ✠ البارون ردولف ديرلانجي، د. محمد الأسعد قريعة، العدد 2008/49.
- ✠ آلات النفخ التراثية في لبنان، د. يوسف طنوس، العدد 2008/49.
- ✠ اللمسة المصرية في المدرسة الرحبانية، ياسر المالح، العدد 2008/49.
- ✠ شيء ما يقال، ل. بيرنشتاين، ترجمة محمد حنانا، العدد 2008/49.
- ✠ البرون ديرلانجي، محمد الأسعد قريعة، العدد 2009/50.
- ✠ الشعر القديم وآلات النفخ التراثية، عبد الحميد المعيني، العدد 2009/50.
- ✠ الموسيقا 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، أ. 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 علي الدرويش، د. محمود قشاط، 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.
- ✧ ندوة حول الشيخ علي الدرويش — القسم الثاني، د. محمود قشاط، العدد 54، 2010.
- ✧ الكندي وآلة العود، مهدي كمون، العدد 54، 2010.
- ✧ محكمة الفن - الموسيقى والغناء، ياسر المالح، العدد 54، 2010.
- ✧ التمرد عند سيد درويش ومحمد عبد الوهاب، صميم الشريف، العدد 55، 2010.
- ✧ مفهوم الموسيقى، التواصل ومتعة الاستماع، روبن ماكوني، ترجمة أبية الحمزاوي، العدد 55، 2010.
- ✧ المفاهيم الفيزيوية لحركية لتطوير تقنيات العزف على آلة البيانو، د. سحر ملحم، العدد 55، 2010.
- ✧ نظرية السلم الموسيقي لدى الشيخ علي الدرويش، محمد الأسعد قريعة، العدد 56، 2010.
- ✧ الأغنية في القرن التاسع عشر، د. رتيبة الحفني، العدد 56، 2010.
- ✧ المكان في الأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 56، 2010.
- ✧ تجربة المؤلف الموسيقي غزوان الزركلي، د. غزوان
- 
-

- الزركلي، العدد 56، 2010
- ✧ المشاهدة والاستماع، روبن ماكوني، ترجمة أبية الحمزاوي،  
العدد 56، 2010
- ✧ أفول الظاهرة الرحبانية، صميم الشريف، العدد 57، 2010
- ✧ المسرح الغنائي في مصر، د. رتيبة الحفني، العدد 57، 2010
- ✧ الزمان في الأغنية العربية، ياسر المالح، العدد 57، 2010
- ✧ في التأليف الموسيقي: التخيل السمعي، الذاكرة الموسيقية،  
الإلهام، روبرت جوردان، ترجمة: محمد حنانا، العدد 57،  
2010
- ✧ ملامح بيتهوفن المميزة، ج. ساليان، ترجمة أبان الزركلي،  
العدد 57، 2010
- ✧ لودفيغ فان بيتهوفن، الرجل الساكن داخل الأطر وخارجها، د.  
سماء سليمان، العدد 57، 2010
- ✧ ظاهرة الأخوين الرحبانيين، د. غزوان الزركلي، العدد 57،  
2010

#### ❖ أعلام

- ✧ بيير مونتو في ذكراه الثلاثين – فرنسا، رفعت بنيان، العدد 7 و  
1994/8.
- ✧ هنري بورسيل، أني سيراداريان، العدد 10/1995.
- ✧ أشهر عازفي الآلات النافخة — جاز، أنس الجاجة، العدد  
1996/12.
- ✧ رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير، أحمد بوبس،  
العدد 17/1998.
- ✧ سفياتوسلاف ريختر: محور العبقرية، أني سيراداريان، العدد  
1998/17.
- ✧ سير جورج شولتي: وداعاً يا مايسترو، حسان موازيني، العدد  
1998/17.
- ✧ علي الدرويش المصري من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله  
الفنية: م. إبراهيم الدرويش المصري، العدد 18/1998.

- 
- ✧ في ذكرى المعلم هنري شيرينغ: ترجمة ديالى حنانا، العدد 1999/19.
- ✧ مذكرات جورج شولتي: أني سيراداريان، العدد 1999/20.
- ✧ 1999، عام مشهود يصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقى العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس: بشير نطفجي، العدد 1999/21.
- ✧ الراهب الفرنسيكاني الشيطاني (جوسيه 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 فاتن الإنس والجن، خليل البيطار، العدد 30 / 2003.
- ✧ عبد الرحمن الباشا، ترجمة وإعداد سهير الأتاسي، العدد 30 / 2003.
- ✧ الموسيقار الفرنسي هيكتور بيرليوز، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 30 / 2003.
- ✧ عمر البطش، عبقرى الموشحات، د. محمود كحيل، العدد 2004/31.
- ✧ معبد صاحب الحصون، خليل البيطار، العدد 2004/31.
- ✧ سيد درويش لحن لا ينتهي، ياسر المالح، العدد 2004/31.
- ✧ ألبينيث، د. نبيل اللو، العدد 2004/31.
- ✧ مالك بن أبي السمح الطائي، خليل البيطار العدد 2004/32.
- ✧ المسرح الغنائي وأحمد أبو خليل القباني، ياسر المالح، العدد 2004/32.
- ✧ المؤلف الموسيقي المصري جمال عبد الرحيم، د. غزوان الزركلي، العدد 2004/32.
- ✧ جميلة سيدة مغنيات المدينة، خليل البيطار، العدد 2004/33.
-

- 
- 
- ✧ فانسان داندي، د. نبيل اللو، العدد 2004/33
- ✧ إبراهيم الموصلي: خليل البيطار ، العدد 2005/34
- ✧ الموسيقيان الكبيران غلينكا ودفوجاك: ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2005/34
- ✧ اسحاق الموصلي: خليل البيطار، العدد 2005/35
- ✧ أسمهان: ياسر المالح، العدد 2005/35
- ✧ نيكولو باغانيني: ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2005/35
- ✧ زرياب: خليل البيطار، العدد 2005/36
- ✧ إبراهيم بن المهدي الأمير المغني: خليل البيطار، العدد 2005/37
- ✧ المؤلف الموسيقي جمال عبد الرحيم: د. غزوان الزركلي، العدد 2005/37
- ✧ ابن جامع صاحب الصوت الشجي، خليل البيطار، العدد 2006/38
- ✧ الموسيقار توفيق الباشا، رامي درويش، العدد 2006/38
- ✧ لويجي بوكيريني، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/38
- ✧ جورج إنيسكو، ترجمة وإعداد فوزي الشرابي، العدد 2006/38
- ✧ سلامة القس عاشقة الغناء، خليل البيطار، العدد 2006/39
- ✧ أرتور هونيغر، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/39
- ✧ أندريه جولييفيه، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرابي، العدد 2006/39
- ✧ علوية المغني الحاذق والعازف المتقدم، خليل البيطار، العدد 2006/40
- ✧ محمد عبد الوهاب رائد الحداثة في القرن العشرين، ياسر المالح، العدد 2006/40
- 
-

- 
- 
- ✧ مخارق نجم المجالس وعاطف الأطباء، خليل البيطار، العدد  
2006/41.
- ✧ محمد محسن، إعداد إلهام أبو السعود، العدد 2006/41.
- ✧ من أعلام الغناء العربي، يحيى الملكي وحكم الوادي، خليل  
البيطار، العدد 2007/42.
- ✧ من أعلام الملحنين العرب، نجيب السراج، د. كمال فوزي  
الشرابي، العدد 2007/42.
- ✧ من أعلام الغناء العربي، فليح وعطرد، خليل البيطار، العدد  
2007/43.
- ✧ من أعلام الملحنين العرب، حلیم 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.
- ✧ نيقولا رييمسكي — كورساكوف، ترجمة وإعداد ديالى حنانا،  
العدد 2008/47.
- ✧ سامي الشوا ... أمير الكمان، أحمد بوبس، العدد 2008/47.
- ✧ فيروز درة الغناء والمسرح الرحباني، رامي درويش، العدد  
2008/48.
- ✧ علي الدرويش، 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.
- ✧ محمد القصبجي، صميم الشريف، العدد 54، 2010.
- ✧ أحمد الأوبري، أحمد بوبس، العدد 54، 2010.
- ✧ فريدريك شوبان، د. غزوان الزركلي، العدد 55، 2010.
- ✧ محمود العجان، أحمد بوبس، العدد 55، 2010.
- ✧ في بيت فرانز ليست، صميم الشريف، العدد 56، 2010.
- ✧ مجدي العقيلي، أحمد بوبس، العدد 56، 2010.
- ✧ أم كلثوم، نصر الدين البحرة، العدد 56، 2010.
- ✧ مصطفى هلال، أحمد بوبس، العدد 57، 2010.

#### ❖ ملفات

- ✧ سيد درويش، العدد 1993/1.
- ✧ فولغانغ أماديوس موتسارت، العدد 1993/1.
- ✧ بيتر ايليتش تشايكوفسكي، العدد 1993/2.
- ✧ البيانو، العدد 3 – 1994/4.
- ✧ موسيقا السينما، العدد 1994/5.

- 
- ✧ قيادة الأوركسترا، العدد 1994/6.  
 ✧ ريتشارد شتراوس، العدد 7 – 1994/8.  
 ✧ حول العرض الأوبرالي الأول في سوريا : دايدو واينياس،  
 العدد 1995/10.  
 ✧ فرانز شوبرت، العدد 1996/11.  
 ✧ مانويل دي فاييا، 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 28 / 2003.  
 ✧ سيرغيه بروكوفيف، العدد 29 / 2003.  
 ✧ ياشا هايفتس، العدد 30 / 2003.  
 ✧ 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 أوربية، العدد 2006/39.  
 ✧ فولفغانغ أماديوس موتسارت، العدد 2006/41.  
 ✧ صلحي الوادي، العدد 2008/47.
-

## ❖ أعمال

- ❑ أوبرا كارمن لبيزيه، شابة عمرها عشرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد 13/1996.
- ❑ ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 15/1997.
- ❑ ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 16/1997.
- ❑ كونسيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 19/1999.
- ❑ كونسيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 20/1999.
- ❑ كونسيرتات الكمان (3): سيبيلوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 21/1999.
- ❑ كونسيرتات 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 برينتن 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 إينا »؟: 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 1995/10.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، تحليل سوناتا فالدشتاين لبيتهوفن؛ أ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✧ كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✧ ديبوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✧ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصل الأول من النص الكامل: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✧ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (2) النص الكامل للفصلين الثاني والثالث: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/21.
- ✧ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (3) النص الكامل للفصل الرابع والأخير: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/22.
- ✧ أوبرا عايدة تأليف غوسيبى فيردى: بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.
- ✧ أوبرا فيديليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✧ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✧ كونشرتات الكمان (5)؛ آن صوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 2001 /25.
- ✧ أوبرا البوهيمية لـ بوتشيني؛ إعداد نذير جزماتي، العدد 25، 2001.
- ✧ كارمينا بورانا لـ كارل أورف، النص الكامل؛ ترجمة موريس جلال، العدد 25، 2001.
- ✧ كونشرتات الكمان (6)؛ آن صوفي مورتر، ترجمة حسان موازيني، العدد 26، 2002.
- ✧ أوبرا لا ترافياتا لـ فيردى؛ 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  
2004/33
- ✧ أوبرا كاتيرينا إيزمايلوفا، للمؤلف شوستاكوفيتش، ترجمة د.  
واهي سفریان، العدد 35/2005
- ✧ أوبرا إليكترا، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة نذير  
جزماتي، العدد 35/2005
- ✧ أوبرا سالومي، للمؤلف ريتشارد شتراوس، ترجمة ديانا حنانا،  
العدد 35/2005
- ✧ أوبرا تريستان وإيزولده، إعداد د. واهي سفریان، العدد  
2005/36
- ✧ 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 2005/36
- ✠ أوبرا حفلة رقص تتركبة للمؤلف ج. فيردي، ميلتون كروس،  
ترجمة ديالى حنانا، العدد 2005/37
- ✠ أوبرا قلعة ذي اللحية الزرقاء للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي  
سفریان، العدد 2006/38
- ✠ باليه الأمير الخشبي للمؤلف ب. بارتوك، إعداد واهي سفریان،  
العدد 2006/38
- ✠ المندرين العجيب (تمثيلية إيمائية راقصة) للمؤلف ب. بارتوك،  
إعداد واهي سفریان، العدد 2006/38
- ✠ أوبرا لوتشيا دي 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 بيتروماسكاني، ميلتون كروس،  
ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2007/42.
- ✠ أوبرا لوهنغرين، للمؤلف ر. فاغنر، ميلتون كروس، ترجمة  
ديالى حنانا؛ العدد 2007/45.
- ✠ أوبرا ريغوليتو، جوسيبي فيردي، ميلتون كروس، ترجمة ديالى  
حنانا؛ العدد 2008/46.
- ✠ أوبرا مدام بترفلاي، جياكومو بوتشيني، ميلتون كروس،  
ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2008/48.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف، موديست موسورسكي، ميلتون كروس،  
ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2008/49.
- ✠ 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 لماهلز، ترجمة أمل خضركي، العدد 2009/52.
- ✧ من قصص الباليهات، ترجمة وإعداد محمد حنانا، العدد  
2009/53.
- ✧ السيمفونية الخيالية وهارولد 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 ريما سكر، العدد  
2009/51.
- ✧ أوبرا جيانى سكيكي — بوتشيني، ترجمة ديبالي حنانا، العدد  
2009/52.
- ✧ أوبرا قوة القدر لـ فيردي، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 2009/53.
- ✧ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون، ترجمة محمد حنانا،  
العدد 54، 2010
- ✧ أوبرا أساتذة الغناء في نورنبرغ، ميلتون كروس، ترجمة ديبالي  
حنانا، العدد 54، 2010
- ✧ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون، ترجمة محمد حنانا،  
العدد 55، 2010
- ✧ أوبرا نورما، ميلتون كروس، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 55، 2010
- ✧ من قصص الباليهات، غلاديس دافيدسون، ترجمة محمد حنانا،  
العدد 56، 2010
- ✧ أوبرا كلهن هكذا، ميلتون كروس، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 56،  
2010
- ✧ الرابسودي البوهيمي، إدوارد سبيناتي، ترجمة ديبالي حنانا، العدد  
2010، 57
- 
-

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

- 
- 
- ✧ موتسارت في كتاب سولومون، إدوار سعيد، ترجمة ألبان 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 1995/9.
- ✧ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية — شكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- ✧ أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 1995/10.
- ✧ الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 1995/10.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✧ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة

- 
- السيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 13/1996.
- ✧ الأوبرا والدراما الموسيقية: آ. كوبلاند، 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، بابلو غالونس، ترجمة أني سيراداريان، العدد 33/2004.
- ✧ الموالم، ياسر المالم، العدد 39/2006.
- ✧ ليالم في حدائق اسبانيا للمؤلف م. دي فايا، د. غزوان الزركلي، العدد 39/2006.

#### ❖ تيارات

- ✧ التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1/1993.
- ✧ 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.
- ✧ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ البحث عن الهوية القومية في الموسيقى الإسبانية: بيل كراوس، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✧ الموسيقى العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 9/1995.
- ✧ الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد 9/1995.
- ✧ تصور مستقبلي لتطور الموسيقى الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 9/1995.
- ✧ مستقبل الموسيقى العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد 9/1995.
- ✧ مستقبل الموسيقى العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عربي؛ العدد 9/1995.
- ✧ السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 9 و 10/1995.
- ✧ الإبداع العربي في الموسيقى العالمية: توفيق الباشا؛ العدد 10/1995.
- ✧ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 11/1996.
- ✧ شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 11/1996.
- ✧ التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد 12/1996.
- ✧ التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشا علي طوموم؛ العدد 12/1996.
- ✧ موسيقانا: مانويل دي فاي، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد 14/1996.
- ✧ الرومانتيكية في الموسيقى، ليونارد بيرنشتاين، ترجمة دياي حنانا، العدد 44/2007.
- ✧ الموسيقى المعاصرة والجمهور، ترجمة زينة العظمة، العدد
-

## ❖ 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 الأوغاريتية — التدوين الموسيقي: راوول فيتالي؛ العدد 1994/6.
- ❖ مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أياي": د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد 7 و8/1994.
- ❖ الموسيقى العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 1995/9.
- ❖ تصور مستقبلي لتطور الموسيقى الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 1995/9.
- ❖ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 1995/9.
- ❖ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 1996/11.
- ❖ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 1996/11.
- ❖ ضوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراسة الموسيقى العربية المعاصرة: توفيق الباشا؛ العدد 1998/18.

## ❖ آلات

- ❖ صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي:

- فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 1993/2.
- ✧ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 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 سرادريان؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✧ الجنك والجنكية: د. عبد الحميد حمام؛ العدد 1995/9.
- ✧ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجيف، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 11 و 1996/12.
- ✧ آلة القانون: حميد البصري؛ العدد 1996/13.
- ✧ الترومبون: وولتر بيستون؛ ترجمة معن أحمد خليفة؛ العدد

---

1998/18.

✠ الموسيقى الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛  
العدد 1999/19.

✠ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال  
النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد  
1999/20.

✠ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات  
الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم  
الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح،  
روبرت كريس؛ العدد 2000/23.

✠ تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د.  
سليمان زيدية؛ العدد 2000/23.

✠ باخ؛ الأورغن آلة القدر، جورج غيبار، ترجمة كندة مفتي،  
العدد 2001 /24.

✠ آلات النفخ التراثية (آلة الناي) د. نبيل عبد مولا، العدد 48/  
2008.

✠ آلات النفخ التراثية في لبنان، د. يوسف طنوس، العدد 49/  
2008.

✠ 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.

— دراسة تاريخية في تطور آلات الإيقاع، إعداد رامي درويش،  
العدد 54، 2010

— التخت الشرقي، إعداد رامي درويش، العدد 57، 2010

---

## ❖ تربية

- ❑ حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/1.
- ❑ متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد 1993/1.
- ❑ كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/3،4.
- ❑ رؤية جديدة لتعليم الموسيقى العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- ❑ مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد 1995/9.
- ❑ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و 13/1995.
- ❑ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (1): نورث نابوتي؛ العدد 1996/14.
- ❑ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 1997/15.
- ❑ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 1997/16.
- ❑ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 1998/17.
- ❑ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 1998/18.
- ❑ أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- ❑ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي

- 
- (6): نورت نابوتي؛ العدد 19/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي
- (7): نورت نابوتي؛ العدد 20/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي
- (8): نورت نابوتي؛ العدد 21/1999.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي
- (9): نورت نابوتي؛ العدد 23/2000.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (10)؛ نورت نابوتي، العدد 25، 2001.
- ✧ تعليم الموسيقا في المدارس العامة في اليابان والولايات المتحدة؛ نورت نابوتي، العدد 26، 2002.
- ✧ إشكالية العلاقة بين المنهج والمصطلح في عملية التدريس؛ د. محمد عزيز شاكر ظاها، العدد 27 / 2002.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تعلم القراءة الموسيقية، نورت نابوتي، العدد 28 / 2003.
- ✧ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، حول تحفيز القدرات عند الأطفال، نورت نابوتي، العدد 29 / 2003.
- ✧ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الأولى)، د. نبيل اللو، العدد 30 / 2003.
- ✧ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الثانية)، د. نبيل اللو، العدد 32/2004
- ✧ حالم وآلة كمان ، وليام ستار، ترجمة هنا نور الله، العدد 2004/32
- ✧ الطفل والغناء: د. رتيبة الحفني، العدد 34/2005
- ✧ تنمية المواهب الغنائية عند الأطفال: ألهم أبو السعود، العدد 2005/34
- ✧ وظيفة اللحن الشعبي في غناء الطفولة: د. علي عبد الله، العدد 2005/35
- ✧ أهمية التربية الموسيقية في العملية التربوية (الحلقة الثالثة)، د.
-

- 
- نبيل اللو، العدد 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.
- حديث في التربية — الحلقة التاسعة، د. نبيل اللو، العدد 54، 2010
- الاستماع الموجه — الموسيقات الجديدة، د. نبيل اللو، العدد 55، 2010
- اليافعون نظارة حدث فني وصناعه، د. نبيل اللو، العدد 56، 2010
- الموسيقي الزائر، د. نبيل اللو، العدد 57، 2010

## ❖ تاريخ

- ✧ التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني
-

- 
- بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1/1993.
- ✠ الموسيقا العربية والمتوسطة عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 2/1993.
- ✠ زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ في تاريخ الموسيقا العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ الموسيقا عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ فلسفة الموسيقا 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 كرييس؛ 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 فاغنر، ترجمة وإعداد كمال فوزي الشرايبي، العدد 2004/33  
✧ موجز تاريخ الأوبرا، ميلتون كروس، ترجمة ديبالي حنانا، العدد 2006/40.  
✧ أندية دمشق الموسيقية في النصف الأول من القرن العشرين، صميم الشريف، العدد 2008/48.

#### ❖ الموسيقا و..

- ✧ الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد 3 و1993/4.  
✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و1993/4.  
✧ علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.  
✧ موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1994/5.  
✧ الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.  
✧ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و13/1995.  
✧ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.  
✧ ماذا عن الموسيقا في رواية الغثيان؛ د. مها بياري، العدد 26، 2002.  
✧ أنطون تشيخوف والموسيقا؛ نبيلة أبو الشامات، العدد 36، 2005.
- 
-

## ❖ جاز

- ❑ موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1/1993.
- ❑ موسيقا الزنوج وأغانيمهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
- ❑ الجاز في الموسيقا الجادة: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و 4/1993.
- ❑ البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 9/1995.
- ❑ أشهر عازفي الآلات النافخة — جاز: أنس الجاجة؛ العدد 12/1996.
- ❑ موسيقا الجاز والحداثة: زيغمووند 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 4/1993.
- ❑ معجم الموسيقا الغربية — حرف D: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- ❑ معجم الموسيقا الغربية — حرف E: محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- ❑ معجم الموسيقا 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 24، 2001.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف (3 S)؛ محمد حنانا، العدد 25، 2001.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف T؛ محمد حنانا، العدد 26، 2002.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف U؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف V؛ محمد حنانا، العدد 27، 2002.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف W؛ محمد حنانا، العدد 28 / 2003.
- ❑ معجم الموسيقى الغربية — حرف X, Y, Z؛ محمد حنانا، العدد 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.
  - ❑ معجم الباليه حرف A، د. واهي سفرين، العدد 55، 2010.
  - ❑ معجم الباليه حرف B، د. واهي سفرين، العدد 56، 2010.
  - ❑ معجم الباليه حرف C «القسم الأول»، د. واهي سفرين، العدد 57، 2010.

#### ❖ 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 3 و 4/1993.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3 و 4/1993.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 5/1994.
- ❑ عناصر الموسيقى الأربعة — اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 6/1994.
- ❑ النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ❑ البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ❑ الموسيقى الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 15/1997.

- 
- 
- ✧ من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- ✧ انطباعات عن اليابان: صلحي الوادي؛ العدد 1996/12.
- ✧ كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 1996/12.
- ✧ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- ✧ كيف تحلل الموسيقا: سيغmond سبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- ✧ التنوع اللامحدود للموسيقا : ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1997/15.
- ✧ الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- ✧ الموسيقا كعلاج: فيشاردا داياراتنه راناتونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/23.
- ✧ باخ؛ الموسيقا الغنائية والكورالية؛ د. نبيل اللو، العدد 24، 2001.
- ✧ باخ؛ البارحة واليوم وغداً، إعداد حسان موازيني، العدد 24، 2001.
- ✧ باخ؛ الأسلوب الشمولي، باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة آني سيراداريان، العدد 24، 2001.
- ✧ قيل في باخ؛ إعداد مازن مغربي، العدد 24، 2002.
- ✧ بيكاسو والموسيقا؛ أوليفين بيرتاجيه، ترجمة فادية مراد، العدد 2001/25.
- ✧ إعادة إحياء الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 25، 2001.
- ✧ إحياء العود الشرقي؛ د. نبيل اللو، العدد 26، 2002.
- ✧ في الموسيقا العربية؛ د. نبيل اللو، العدد 27، 2002.
- ✧ أداء أعمال سترافينسكي؛ بيير باربييه، ترجمة أبان زركلي، العدد 2002/27.
- ✧ في الموسيقا العربية، د. نبيل اللو، العدد 28 / 2003.
- 
-

- 
- ✧ تحليل المقطوعة «دراسة رقم 2 لألة 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.
  - ✧ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس ببيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 2 / 1993.
  - ✧ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 4 / 1993.
  - ✧ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 4 / 1993.
  - ✧ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 4 / 1993.
-

- 
- ✠ روبرتو أاجنا — التينور الشعاري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- ✠ كلاوديو أبادو — روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- ✠ قائد الأوركسترا — موقع ومهام: د. واهي سفران؛ 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.
- ✠ هيربرت فون كارايان — قائد أوركسترا القرن العشرين: أني سيراداريان؛ العدد 1994/6.
- ✠ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و8/1994.
- ✠ 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 زبيدية؛ العدد 1996/11.
- ✠ كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- ✠ الأخت ماري كيروز، غناء شـرقى في باريس: أوليفيه بيلامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركسترالى (1) الوترىات: ريمسكى —
-

- 
- كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 14/1996.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (2) آلات النفخ: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 15/1997.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 16/1997.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 17/1998.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 18/1998.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 19/1999.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 20/1999.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (8) الهارموني في الوترية: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 21/1999.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (9) الهارموني في الخشبيات: ريمسكي — كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 23/2000.
- ✧ غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 16/1997.
- ✧ الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 20/1999.
-

- 
- ✧ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- ✧ شوبان؛ أستاذ البيانو الموهوب: أوليفيه بيلامي، ترجمة أني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- ✧ هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شوبان على البيانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- ✧ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- ✧ مبادئ التوزيع الأوركسترا لـ (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 الأوركسترا لـ، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007/42.
- ✧ التوزيع الأوركسترا لـ، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007/43.
- ✧ التوزيع الأوركسترا لـ، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007 /44.
- ✧ التوزيع الأوركسترا لـ، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2007 /45.
- ✧ التوزيع الأوركسترا لـ، وولتر بيستون، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد 2008 /47.
- ✧ الأوركسترا السيمفونية، ترجمة وإعداد رامي درويش، العدد
-

2009/50.

✧ كليفور د كورزون يروي، ترجمة أبية 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.

✧ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا

لافون وباتريس بيبون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.

✧ الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام — مقابلة مع

كريستيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و

1993/4.

✧ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك

باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.

✧ روبرتو ألجنا — التينور الشعاري: جورج جاد، ترجمة رفعت

بنيان؛ العدد 1994/5.

✧ كلاوديو أبادو — روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت

بنيان؛ العدد 1994/6.

✧ عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن — التحدي الكبير: باتريس بيبون،

ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.

✧ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت — مقابلة مع

رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و

1994/8.

✧ صلحي الوادي — عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد

---

1995/9.

✧ فرانك بيتر زيمرمان — الكمان الدافئ — مقابلة بين جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.

✧ فاليري جيرجيف — قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/9.

✧ د. سمحة الخولي — علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.

✧ جيدون كريم — كمانى هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1995/10.

✧ بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.

✧ ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس ببيون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1996/11.

✧ مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1996/12.

✧ جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.

✧ غلاس ومانوري: تأليف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.

✧ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.

✧ مقابلة مع تون كوبمان؛ ترجمة هبة أبو عابد، العدد 2001/24.

✧ مقابلة مع المغنية رينيه فليمنغ؛ جورج غاد، ترجمة يمام بشور، العدد 2001/25.

✧ نوري رحيباني في دمشق، أجرت المقابلة نبيلة أبو الشامات، العدد 2002/26.

✧ حفل سيبقى في الذاكرة، مقابلة مع عازف البيانو غزوان

---

---

الزركلي، العدد 2005/35.

- ✧ حوار مع عازفة البيانو شادن اليافي، العدد 2008/48.
- ✧ الموسيقى والسينما (مقابلة مع تاركوفسكي)، ترجمة يونس كامل ديب، العدد 2009/52.
- ✧ حوار مع مغنية السوبرانو لبانة القنطار، العدد 2009/53.
- ✧ لنوسع الحدود، مقابلة مع عازف الفيولونسيل يويوما، ترجمة وإعداد أبية الحمزاوي، العدد 54، 2010

#### ❖ 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 و8/1994.
- ✠ موسيقا الحجره والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد  
1995/9.
- ✠ العرض الأوبرالي الأول في سوريا – دايدو وإينياس لهنري  
بورسيل: سلمى قصاب حسن؛ العدد 10/1995.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية، الموسم الثالث: سلمى قصاب حسن؛  
العدد 11/1996.
- ✠ ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجره: جمان عبيد؛ العدد  
1996/11.
- ✠ ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد  
1996/12.
- ✠ بيلار خواردو وسيباستيان مارينيه في دمشق: أيمن جرجور؛  
العدد 13/1996.
- ✠ أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق: ميساك  
باغبودريان؛ العدد 13/1996.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق: سلمى  
قصاب حسن؛ العدد 13/1996.
- ✠ فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين بدمشق: سلمى  
قصاب حسن؛ العدد 14/1996.
- ✠ فرقة موسيقا الحجره في كنيسة اللاتين بدمشق: حسان طه؛  
العدد 15/1997.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع: سلمى قصاب  
حسن؛ العدد 15/1997.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجره؛ العدد  
1997/16.
- 
-

- 
- ✧ فرقة برلين لموسيقا الباروك؛ العدد 1997/16.
- ✧ فرقة رباعي يواخيم الألمانية؛ العدد 1997/16.
- ✧ فرقة جوقة أطفال التشيك سيفيرانتشيك؛ 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 متأقّة: 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 و8/1994.
- ❑ الألحان السريانية حضارة حية - بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و8/1994.
- ❑ 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 رخمانينوف 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 3 و 4/1993.
  - ✧ مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي — حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 6/1994.
  - ✧ مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي — حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 11/1996.
  - ✧ المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل — عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 11/1996.
-

- 
- ✧ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني — دمشق وحلب  
1996: يمام بشور؛ العدد 13/1996.
- ✧ مهرجان الموسيقى الحيّة لبلدان المتوسط، الإسكندرية 1996:  
سلمى قصاب حسن؛ العدد 15/1997.
- ✧ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثالث من 2-11/9/1997:  
يمام بشور؛ العدد 17/1998.
- ✧ مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية السادس — القاهرة (من  
1-10/10/1997)، الإسكندرية (من 12-14/10/1998):  
إلهام أبو السعود؛ العدد 17/1998.
- ✧ قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق،  
العدد 19/1999.
- ✧ المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان من 28/9 إلى  
3/10/1998: إعداد الهام أبو السعود، العدد 19/1999.
- ✧ مهرجان بيت الدين 1998 — لبنان: إعداد حسان موازيني،  
العدد 19/1999.
- ✧ ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقى العربية في  
القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 23/2000.
- ✧ المهرجان الدولي الخامس للموسيقى العربية الأندلسية؛ إعداد نبيلة  
أبو الشامات، العدد 27، 2002.
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الحادي عشر في القاهرة -  
إعداد إلهام أبو السعود، العدد 28 / 2003.
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الثاني عشر في القاهرة،  
إعداد إلهام أبو السعود، العدد 32/2004
- ✧ مهرجان الموسيقى العربية السادسة، نبيلة أبو الشامات،  
العدد 33/2004
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الثالث عشر، إلهام أبو  
السعود، العدد 35/2005
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الرابع عشر، إلهام أبو  
السعود، العدد 39/2006.
-

- 
- 
- ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الخامس عشر، إلهام أبو السعود، العدد 2007/43.
  - ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية السادس عشر، إلهام أبو السعود، العدد 2008/48.
  - ✧ مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية الثامن عشر في القاهرة والاسكندرية، إعداد، إلهام أبو السعود، العدد 55، 2010

#### ❖ ندوات

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

#### ❖ ملاحق

- ✧ مقطوعة من موسيقا الجاز لـ تشارلز هنري وهي لآلة البيانو، العدد 1993/1.
- ✧ مختارات من مؤلفات كارل أورف للأطفال، العدد 3 و4/1993.
- ✧ مقطوعة آفا ماريا لـ فرانز شوبرت وهي لآلة البيانو ، العدد 1994/5.
- ✧ مقطوعات لـ ريتشارد شتراوس ودي فايا وألبينيث وجرانادوس وهي لآلة البيانو، العدد 7 و8/1994.
- ✧ من مؤلفات صلحي الوادي، العدد 9/1995.
- ✧ من مؤلفات حسين نازك للأطفال، العدد 10/1995.
- ✧ سيرينادا لـ فرانز شوبرت، العدد 11/1996.
- ✧ من موسيقا الجاز (ساكسوفون)، 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 1997/15.
- ✧ رقصات هنغارية لـ براهمز وهي لآلة البيانو، العدد 1997/16.
- ✧ مقطوعات من المسرحية الغنائية «آني»، العدد 1998/17.
- ✧ من موسيقا منير بشير، العدد 1999/19.
- ✧ التمهيد والفصل الأول من النص الكامل لأوبرا  
بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/20.
- ✧ النص الكامل للفصلين الثاني والثالث لأوبرا  
بوريس غودونوف لـ موسورسكي، العدد 1999/21.
- ✧ النص الكامل للفصل الرابع والأخير لأوبرا بوريس غودونوف  
لـ موسورسكي، العدد 2000/22.
- ✧ مقطوعات لـ شوبان وهي لآلة البيانو، العدد 2000/22.
- ✧ توكاتا وفوغ لـ ج.س. باخ، العدد 2001/24.
- ✧ موشحات 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 حليم الرومي، العدد 43 / 2007
  - ✧ مدونات بعض الأناشيد الوطنية، العدد 50 / 2009
  - ✧ مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية، منذ عام 1993 حتى عام نهاية عام 2008

❖ نشاطات

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