



# الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة  
الهيئة العامة السورية للكتاب

---

تصميم الغلاف  
محمد خير المغربي

# الحياة الموسيقية

مجلة فصلية

تصدر عن وزارة الثقافة – الهيئة العامة السورية للكتاب

العدد 2012/63/	رئيس مجلس الإدارة وزيرة الثقافة الدكتورة لبانة مشوح
المراسلات باسم رئيس التحرير مجلة الحياة الموسيقية ص.ب : 31936 دمشق – الجمهورية العربية السورية E-Mail: musiclife@mail.sy	المدير المسؤول المدير العام د. نهاد جرد 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 إلهام أبو السعود د. سماء سليمان د. وائل النابلسي الإخراج الفني محمد نور الدين البرزم
سعر العدد : 60 ليرة سورية	

---

## المحتويات

### ■ دراسات وأبحاث

د. نبيل اللو - الإسلام والغناء 6

14 - الليل والعين في الشعر والأسطورة والأغاني  
ياسر المالح

34 - الموسيقى في المغرب العربي  
صميم الشريف

### ■ أعلام

46 - أحمد الأوبري - الموسيقي المنسي  
أحمد بوبس

ترجمة وإعداد: ديالى - هوغو فولف  
54 حنانا

ترجمة وإعداد: د. صادق فرعون 59 - هوغو فولف

### ■ نظريات

- سلسلة النظريات الموسيقية - الجزء الخامس - الدواوين  
الموسيقية

---

د. وائل النابلسي

81

– إمكانية الانتقال المقامي في مقام الراس

103

د. نبيل شوره

■ تذوق

– دليل إلى الأعمال الأوركسترالية الهامة، المتمردون  
الرومانتيكيون

سيغmond سبيث

122

ترجمة : محمد حنانا

■ آلات

– تاريخ الآلات ذات لوحة المفاتيح

رامي درويش

161

■ معجم

– معجم الباليه حرف F (الجزء الثاني) ، حرف G (الجزء الأول)

177

د. واهي سفريان

■ أمسيات

– احتفالية اليوبيل الذهبي لتأسيس معهد صلحي الوادي

(تقديم – لمحة عن صلحي الوادي – كلمة ماريا أرناؤوط

كلمة مدير معهد صلحي الوادي – كلمة محاسن مطر)

197

---

---

■ مهرجانات

– مهرجان ومؤتمر الموسيقى العربية العشرون في القاهرة  
والإسكندرية

إعداد: إلهام أبو السعود 214

الإسلام والغناء

الغناء والإسلام

---

د. نبيل اللو  
أستاذ في جامعة دمشق

قد تكون أكثر الأسئلة إلحاحاً للطرح في الموسيقى العربية هي تلك الأسئلة التي تُرجع ممارسة الموسيقى عزفاً وغناءً، وتقبلها عند العامة، إلى اعتبارات اجتماعية ودينية. فالنظرة التي تناقلها الرواة عن الإسلام حيال الموسيقى غير واضحة، وفيها غلو وشطط في فهم ما قد يكون مقصوراً على حدثٍ بعينه في

---

سياق بعينه دون أن تنسحب النظرة والفكرة على الغناء ككل. أول مؤذن في الإسلام رفع الأذان في أول مسجد بناه المسلمون في المدينة هو بلال الحبشي، اختاره الرسول الكريم (ص)، لحلاوة صوته وطلاوته، ولو أن اعتبار سواد بشرته، وأنه كان رقيقاً أعتقه أبو بكر الصديق رضي الله عنه من حرّ ماله ليجنبه عذاب سيّده لأنه اعتنق الإسلام، لا يمكن فصل دلالة رمزيته في الإسلام، الذي ساوى بين غني وفقير وعبد وحرّ. لكن صوت بلال رضي الله عنه الجميل هو الذي أهله لشرف رفع الأذان الأول في الإسلام في أول مساجده. وما يعيننا هنا ونريد أن نؤكدّه هو جمال الصوت وحسنه.

والقصة الثانية التي نريد تأكيدها في سياقنا هذا هو استقبال أهل المدينة النبي الكريم محمد (ص) عندما جاءها مهاجراً من مكة هرباً من بطش أهلها وكيدهم له، إذ استقبله أهل المدينة يضربون بالدفوف وهم ينشدون لمقدمه: (طلع البدر علينا). وقد أصبح إنشاد هذه الأبيات في المناسبات الدينية أمراً مألوفاً جداً يذكر بهذا الحدث الجليل الذي اعتمد بدايةً لتأريخ التقويم الإسلامي. ولم يذكر أحد من المؤرخين أن الرسول قد استهجن هذا أو أنه ألمح لشيء من هذا وإنما كان الاستقبال الحاشد الحافل الذي لقيه النبي برداً وسلاماً على قلب محزون.

والأمر الثالث الذي نريد سوقه هنا خدمة لسياق حديثنا هو أن الكتاب الكريم كان يُتلى منغمّاً يُظهر حلاوة مبناه ومعناه عند المتلقي المؤمن، وما زال عندنا كذلك. وتشهد التسجيلات الكثيرة المتداولة المرخصة تفضيل بعض الناس بعض القراء على بعضهم الآخر، معيارهم كلهم فيه حلاوة الصوت والأداء وحده. من هذا الباب اشتهرت قراءة الشيخ عبد الباسط عبد الصمد والشيخ محمد رفعت قبله. وقائمة المقرئين المجيدين الذين أتوا بعدهما طويلة

---

تنافسوا جميعهم في جماليات تجويد القرآن. ولن نطيل هنا أكثر من ذلك فهذا موضوع يستحق البحث المفصل، ولكننا أوردنا هذه الأمثلة الثلاثة لندلل على أهمية جمال الصوت والإنشاد في الدين الحنيف. أما النفور من الغناء الماجن فهذا أمرٌ لم يختص الإسلام به وحده وإنما يمجه ويرفضه كل دين وكل ذوق سليم، ولا داعي لأن نجعل من نظرة الإسلام إليه رأياً ينسحب على الغناء في حياتنا.

لعل السياق الذي نتكلم عنه يجعلنا نرجع كثيراً مما قيل في الغناء إلى أسباب اجتماعية عناصرها أهل الصناعة ومادتهم والمكان الذي كانوا يُظهرون فيه بضاعتهم على جمهورهم من الناس. ظهر الإسلام في مطلع القرن السابع في بيئة صحراوية قبلية عشائرية تعتمد على التجارة والرعي والترحال، طابعها المديني ضعيف قياساً إلى طابعها البدوي. وقتئذٍ لم يكن هناك عمران بالمعنى الخلدوني للمصطلح، إذ إن العمران باستقرار بناه التحتية والاجتماعية والاقتصادية هو الذي يبعث على الفن ويروج له ويرعاه. لم تكن الحياة التي كان يعيشها العرب مطلع القرن السابع على شيء من هذا العمران الذي ذكر تفاصيله ابن خلدون في مقدمته الشهيرة، وما خلا مكة، لعلو شأنها الديني والتجاري عند العرب، لم يكن لهم حاضرات وإنما مضارب ومراع مرهونة بكنها ومائها. كان الغناء لصيقاً بأماكن اللهو ومصحوباً بالشراب والرقص وصناعة القينات المغنيات الراقصات، ولم يكن الطقس إذاً طقساً فنياً بقدر ما كان طقساً ترفيهياً ماجناً فلا عجب أن ينظر إلى هذا كله بمجملة نظرةً دونية.

بعد ما أسلفنا هل يمكننا القول بأن واقع الغناء والموسيقا عندنا منوط باعتبارات اجتماعية ودينية؟

إن ممارسة فعل الغناء تاريخياً عند العرب كان في غالبه الأعم، خصوصاً في الفترة الأولى التي أرّخ فيها الأصفهاني في *الأغاني*، مرتبطاً بسلوك اجتماعي ماجن حيث اقترن الغناء بالقيان وبأماكن اللهو. هذا من الناحية الاجتماعية، أما من الناحية الدينية،

وكي لا ندخل في تفاصيل جدلٍ قد لا يكون هنا مكانه، نظر الإسلام إلى الغناء، على الأقل في بداية انتشاره، على أنه يلهي عن ذكر الله، في وقت كان شغل الإسلام الشاغل تثبيت دعائم رسالته. وموقف النبي محمد (ص) في الغناء غير جازم، إذ لا تحريم له صريح مادام لا يخرج في مضمون شعره عما يخالف أخلاق الدين الجديد. هذا على الأقل رأي فيه التبسيط الكثير إذ لا يحتمل سياق ما نحن بصدد أكثر من ذلك. ولو عدنا إلى أمثلة في عجالة لاستنبطنا رأياً آخر مخالفاً للرأي القائل بتحريم الغناء والموسيقا أو على الأقل بالابتعاد عنهما، ليس تحريماً وإنما اعتبارهما مكروهين للسبب الذي أبناه<sup>(1)</sup>، والأمثلة التي سقناها هي اختيار بلال الحبشي ليرفع الأذان لجمال صوته، وتلاوة القرآن وتجويده بصوت حسن الوقع في الأذان سليم مخارج الحروف متغماً تنغيماً مؤثراً، واستقبال النبي المهاجر إلى المدينة غناء أهلها لمقدمه باشاً راضياً.

ورأينا الشخصي فيما تقدم أن فكرة التحريم فيها مبالغة وشطط، وأن للجانب الاجتماعي فيها نصيب أكبر من جانبها الديني الذي ظل في إطار سياقاته التي يجب أن ينظر إليها منها. ولا شك عندنا أن العننة فعلت فعل كرة الثلج، وأن غياب الحوار

<sup>1</sup> - أورد المؤلف الفرنسي دوفو C. de Vaux في كتابه *مفكر الإسلام* الصادر عام 1923، في الفصل الثامن منه وعنوانه "الموسيقا"، وتحديدًا في الصفحات 359، 360، 361 قولاً للنبي محمد (ص) نورد هنا مضمونه: "من استمع إلى الموسيقا فقد خالف الشرع، ومن صنعها فقد خالف الدين، ومن طرب لها واستمتع بها فقد خرج عن الإيمان وكفر". لم يورد دوفو مرجعه الذي اقتبس منه قول النبي هذا، لكن الغريب في الأمر أن الباحث الموسيقي التونسي صالح المهدي قبس عنه في كتابه *الموسيقا العربية* الصادر في باريس عن دار نشر لودوك عام 1972، إذ نجد في الصفحتين الخامسة والسادسة منه ما أورده دوفو أعلاه. وكان قبله الباحث الموسيقي السويسري سيمون جارغي قد فعل فعله في كتابه *الموسيقا العربية* الصادر في باريس عام 1971 ضمن سلسلة منشورات فرنسا الجامعية في الصفحتين 19 و20 منه. وما أردنا قوله هنا أن هذا التحريم، إن صحَّ سنده، يجب أن يؤخذ في سياقه التاريخي حصراً ويذكر الواقعة التي ذكر فيها هذا القول فهذا أسلم رأياً وأدق معلومةً.

---

الاجتماعي المفتوح لردح طويل من الزمن أدخل الموضوع في دائرة المحرمات والبدع فأخرجه بذلك من النقاش.

ليس في الكتاب الكريم ما يشير صراحةً إلى تحريم الغناء والموسيقا. وقد ظهرت التحفظات عليهما في نهاية القرن الأول الهجري، أي بعد وفاة الرسول بزمن طويل نسبياً. وأغلب الظن أن الذين تصدّوا للغناء والموسيقا قد فعلوا من باب ما كان سائداً عند الشعوب السامية عموماً من مناهضة ثلوث الخمر والمرأة والغناء مفتاح الشر أو مفاتيحه، والوازع كان اجتماعياً أخلاقياً لا علاقة للدين فيه. فضلاً عن أن الناس عموماً في شرقنا العربي كانوا يربطون الغناء بالقصف واللهو وما يتبعهما عادة من شطط في السلوك، خصوصاً إذا ما صاحبه خمرٌ ونساء. ولا تزال الملاهي في بلادنا قائمةً على هذا الثالوث وبالتضمين الأخلاقي السيء نفسه الذي طالما أثار تأثيراً سلبياً على الغناء والموسيقا عندنا عموماً. صحيح أن ظهور المعاهد الموسيقية الرسمية والخاصة قد قلل كثيراً من غلو هذه النظرة وشططها تجاه الغناء والموسيقا، على الأقل عند من كانوا يرفضونها من باب الأخلاق الاجتماعية، إذ أعطت المعاهد الموسيقا والغناء شكلاً أكاديمياً علمياً ثقافياً أصبح قيمةً اجتماعية مضافةً للبنى قبل الشباب في بعض الأوساط الاجتماعية المنفتحة.

عندما دخل الناس في دين الله أفواجاً من عرب وأعاجم، ومن دخل الدين الجديد من اليهود والنصارى، خشي الغيارى على الدين الجديد من أن يُدخل اليهود والمسيحيون غناءهم الديني في الدين الجديد، وكان لهم فيه شأن غير قليل، فقطعوا عليهم الطريق معتدّين بأن كلام الله المرتل المجوّد وحده هو سمة هذا الدين ونهجه. وراح الغلاة المتشددون الذين ناهضوا الموسيقا والغناء وأندادهم من

---

الذين ناصرهم يبحثون في السيرة النبوية وفي الحديث الشريف عن كلمة أو قصة تدعم رأيهم<sup>(2)</sup>.

إن ظاهرة التصوف في الإسلام، وهي ظاهرة وافدة عليه من بلاد الفرس والترك، استطاعت أن تجعل من ثلوث الشر السامي: الخمر والنساء والغناء ثلوثاً تعبيرياً بامتياز ويكفي أن نقرأ روائع عمر بن الفارض ومحيي الدين بن عربي في الخمر والحب والغناء لنذكر ذلك. فقد جعلها المتصوفة أدوات الوجد في محبة الخالق.

عزف المسلمون المتشددون عن صناعة الغناء والموسيقا وغيّبوا الطرف عن ممارستها، وكان لليهود والنصارى فيهما شأن وباع. صحيح أن ممارستها اجتماعياً كانت أكثر وضوحاً عند غير المسلمين مما كانت عليه عند المسلمين، إلا أن الخاصة في مجالسهم وعلى أرفع مستوياتهم كانوا من خلص السميعة ولم يقتصر دور بعضهم على رعاية المغني والموسيقي فحسب، وإنما تعاطى الصنعة وأجاد فيها كبارهم. ونذكر هنا مثلاً إبراهيم بن المهدي<sup>(3)</sup> شقيق الخليفة هارون الرشيد الذي كان يعزف ويغني ويوقع الألحان.

كان عرب الجاهلية ينشدون الشعر موقعاً بضرب العصا على الأرض أو بمصاحبة الدف. وأغلب الظن أن مناحي الغناء واستخدام الآلة جاء بلاد العرب مع من كان يؤم مكة من الأقباط

---

2 — رودولف ديرلانجيه، *الموسيقا العربية*، باريس، غوتتر، المجلد الرابع، 1939، حاشية رقم 20 من الصفحة 274، والصفحتان 513—514 من المرجع نفسه.

3 — هو إسحاق إبراهيم بن الخليفة المهدي، ولد سنة 162 للهجرة وتوفي سنة 224 (779 - 839م). أشهر أولاد الخلفاء ذكراً في الغناء، رعاه الرشيد وأدبه وهو صغير وكان أسود البشرة. بُوع له بالخلافة ببغداد سنة 203 للهجرة، وخلعه المأمون في السنة نفسها. كان يغني أول أمره مستخفياً، فلما أمّنه المأمون صار يجالس الخليفة مع المغنين. كان عالماً بالنغم والإيقاع وأحدث مذهباً عُرف به في الغناء خالف مذهب إسحاق الموصلي فيه.

---

المجاورة للاتجار أو العبادة أو لكليهما معاً. وبلاد العرب كان يتنازعها تأثيران حضاريان مهمان جداً وقتئذٍ: تأثير الفرس في الشرق وتأثير بيزنطة في الشمال، وكانتا حضارتين عريقتين في كل مناحي حياتهما، عرف الغناء والموسيقا فيهما علو شأن وصنعة وانتقل تأثيرهما إلى بلاد العرب، وتعرّف العرب الذين كانوا يتاجرون مع فارس وبيزنطة كثيراً من مناحيهما.

وكان الرحالة الفرنسي فولني Volney قد أرجع افتتان العرب بالغناء وتفضيلهم له على الموسيقى بسبب سطوة الكلمة وسحرها عليهم، وله في هذا تفسير نوره هنا: "دراسة العربية عند المسلمين ليس لها من هدف سوى علائقها مع الدين: وهي علائق وثيقة ماداموا يعدون القرآن كلام الله. وقد اقتضى هذا أن يعنى المسلمون بحسن لفظ ونطق وفهم ما جاءهم به القرآن والنبى" (4).

ورغم كل ما يقال عن تحريم الغناء والموسيقا أو كرههما من باب النظرة الاجتماعية والدينية يبدو الأمر للناظرين أنه مسألة اجتماعية في غالبها الأعم اختلطت بالدين لإيجاد دعم قوي لها، سببها شطط في سلوك من امتهن الصنعة في وقت من الأوقات، ونحن نؤكد في هذا السياق حصراً على فعل "امتهن" مُرجعين أصله إلى مفهوم المهانة الأولى: بمعنى إذلال النفس للحصول على لقمة العيش. قد يبدو التفسير غريباً ومبالغاً فيه لكن التمعن بمضمونه والنظر فيه في سياقه اللساني التاريخي الاجتماعي الاقتصادي يجعلنا ندرك أركانه، والمسألة هنا واسعة جداً من الناحية التاريخية الاجتماعية العربية وتتجاوز قصدنا ومرادنا، سقناها للتفكير مادام السياق قد أفرزها.

---

4 — فولني، *رحلة إلى مصر وسورية*، الفصل الثامن عشر، ص 394. ترجمنا المقطع بشيء من التصرف استخلصنا منه المعنى الذي أراده المؤلف وأردناه في سياق بحثنا.

---

أسلفنا أنه رغم التحريم الظاهر والباطن لم يؤثر هذا على انتشار الغناء والموسيقا وولع الناس بهما وتهافتهم على مضمونهما وأهلهم، ومؤخراً على امتهانهما خلف جدران المعاهد والجامعات، واعتبارهما، إلى جانب فنونٍ أخرى كالتمثيل والرقص والتشكيل، علامةً اجتماعيةً فارقة. ولم نسمع فيها تحريماً صريحاً قاطعاً. ويقتصر الأمر على نظرة بعض فئات المجتمع لا تمنع نفسها من استهلاك ومتابعة ما يُنتج غناءً وتمثيلاً اليوم وما أكثره. إن نظرة متفحصةً لما يصاحب رمضان اليوم، شهر التعبد، من تظاهرات فنية دسمة دسم موائده، تدل على أن الفن أصبح لازماً له، وتكاد الحركة الإنتاجية الفنية تتوقف طيلة العام بانتظار نتاجات رمضان التي تتهافت عليها محطات التلفزيون وأفواج الناس، ليصبح رمضان شهر المسلسلات الدرامية والحفلات، تصوم بعده شركات الإنتاج والحركة الفنية معها، وتقتات الفضائيات اليوم طيلة العام على فترات موائد رمضان الفنية بانتظار رمضان آخر. والاستعدادات للإنتاج الفني الرمضاني يبدأ بعد انقضاء شهر على شهر رمضان. ونكاد لا نعرف أمةً على وجه الأرض يصاحب طقس عبادةٍ لديها ما يصاحبه شهر رمضان عندنا من طقوس فنية. ورُبَّ معترضٍ يقول: وماذا تقول في ما يصاحب عيد الميلاد في الغرب؟ هي تظاهرة تجارية اجتماعية ليس للفن فيها علاقة، اللهم إلا ما تنتفق فيه أذهان الصناعيين والتجار عن طريق طرحهم أسطوانات وأفلام كسلع تجارية تصلح للتهادي في عيد الميلاد، أما الإنتاج التلفزيوني

---

---

فيقتصر على بعض البرامج الاحتفالية الخاصة بألوان وبهجة عيد  
الميلاد.

## الليل و العين

### في الشعر والأسطورة والأغاني

ياسر المالح

الليل يعقب النهار المضيء، فيكون ظلام، وتظهر النجوم،  
ويهل الهلال، ويكتمل فيكون البدر. وتعود الشمس لتشرق من  
جديد.

هي دورة طبيعية منذ أن كان الخلق. وقد أطلق على النهار  
والليل المتعاقبين اسم (الجديدان). وهذا حق فهما يتجددان في كل  
يوم. والليل هو ليل العاشقين أو المهمومين يوحى، فيتيح للشاعر أن  
يبعد شعراً، وللملحن أن يلحن أغنية، وللكاتب أن يكتب قصة أو  
مسرحية. والغناء في المسارح لا يكون إلا في الليل حيث يحلو  
السمر.

قال أبو فراس الحمداني في ليل العاشقين:

الليل للعاشقين سترٌ ياليت أوقائه تدومُ  
نديمي النجم طول ليلي حتى إذا غارت النجومُ

---

أسلمني الصبح للبلايا      فلا حبيبٌ ولا نديمٌ

وقال النابغة الذبياني في ليل الهموم:

كليني لهمَّ يا أميمه ناصبٍ      وليلٍ أقاسيه بطيء الكواكب  
تطاول حتى قلتُ ليسَ بمنقضٍ      وليسَ الذي يرعى النجومَ  
بأيبٍ

والليل والعين عاشقان يتغنى بهما المغنون قبل الموالم، وفي كثير من الأغاني. ويرى بعض الباحثين أن التغني بالليل والعين أصله سرياني. والكلمة السريانية التي تشير إلى ذلك (هاليل) بمعنى أنشد أو أنشدوا، وبعضهم يرى أنه مقتبس عن (إيلي) القبطية، بمعنى افرحي. وبعضهم يرى أنه معدل عن الفارسية، فكلمة (لال) بالفارسية تعني حبيبة، وهي مايردد في بعض الموشحات حين يغني المغني (أمان يالالي أمان) أي سلام يا حبيبتي. ومنهم من يرد أصل الليل والعين إلى المرحلة الفرعونية، فكلمتا (لي وعيني) تعنيان الطريق الطويل، ينسبها إلى العبرية في كلمة (هللويه) بمعنى سبحوا الله. أو إلى الآشورية في كلمة (هالولي) بمعنى رسولي.

ولعباس محمود العقاد تعليل طريف للتغني بالليل والعين، فهو يرى أن (ليل) اسم رجل، ضرب جاريته على عينها، فكانت تغني له (ياليل عيني)!

ويأبى الإحساس الشعبي المصري إلا أن يصوغ أسطورة شعبية عن ليل وعين فيها دراما وأحداث ورقص وطرب. فمن هو (ليل) ومن هي (عين) في هذه الأسطورة؟ (ليل) صياد شاب، لزم شاطئ النيل معظم ليله وبعض نهاره يصيد السمك، ليكسب قوت يومه، وقد أخلص للنيل لما فيه من جمال وخيرات؛ فكافأه النيل بأن أهده حورية جميلة اسمها (عين)، كان نصفها امرأة ونصفها سمكة.

---

كان (ليل) يعيش مع والده وابنة عمه (خضرة) قريباً من القاهرة. و(خضرة) هذه مات عنها والدها وهي طفلة، فكفلها عمها (أبو ليل)، وربّاه، واعتنى بها، وكان يريد لها حين تكبر أن تكون زوجة لابنه (ليل). وعلى هذا فقد نشأت بين (ليل) و (خضرة) علاقة مودّة، وأمل بمستقبل مشترك سعيد.

ولاحظت (خضرة) تغيراً في سلوك ليل نحوها منذ علق الحورية (عين) دون علمها. فحدّثت عمها (أبا ليل) عما يقلقها وخوفها أن تفقد ابن عمها بعد أن صار كثير الغياب. فتفهمّ (أبو ليل) ما يجري في خاطرها، وانتقل مع ابنه (ليل) و(خضرة) وأسرته إلى دميّاط بعيداً عن القاهرة. وعاد (ليل) إلى التعايش مع (خضرة) في جوّ ودّي كما كانا سابقاً. فاطمأنت (خضرة) إلى أن (ليل) قد أصبح لها وحدها. عندئذ اقترحت العودة إلى القاهرة في موسم احتفالات شعبية، واقترح عمها (أبو ليل) أن يتم زواجها من (ليل) خلال هذه الاحتفالات.

وسافرت الأسرة إلى القاهرة، وأقيم العرس، ولبست (خضرة) ثوب العروس وسار موكب العرس على شاطئ النيل و(ليل) يتأبط ذراع (خضرة). فسمع (ليل) صوت (عين) الحورية تتأدبه من النهر (يالليل)، فخفق قلبه، وترك عروسه، وجرى نحو مصدر الصوت ينادي: (ياعين)، فلما لمح حوريته في الماء، ألقى بنفسه في النهر سابحاً نحو حبيبته (عين)، فلما التقيا تعانقا، وغاصا في قاع

---

النيل فكان موكب العروس ينادي: (ياليل) تارةً و(ياعين) تارةً  
أخرى و(خضرة) تبكي بحرقة، وتغني (ياليلي ... عيني).

هذه الأسطورة تحولت إلى مسرحية غنائية أدتها فرقة الفنون  
الشعبية في القاهرة في أواخر القرن العشرين.

وإذا انتقلنا من جوّ الأسطورة إلى جو الأغاني لنبحث عن  
العاشقين الليل والعين فلا بد لنا أن نسير في شارع طويل تضيئه  
القناديل، وعلى الجانبين أكواخ قرميدية أشبه بالقوالب الموسيقية،  
على كل مدخل منها عنوان يدل على محتوى الكوخ، وعرفت أن  
هذه الأكواخ تحتوي أغاني الليل والعين في كل قالب غنائي، ولنبدأ  
بقالب الموّال.

#### الليل والعين في الموّال

سبق أن كتبتُ عن الموّال في العدد 39 العام 2006 مقالة  
مفصّلة، فيها كل مايتصل بالموّال منذ نشأته حتى يومنا هذا،  
وعرضت لأنواعه جميعاً من الرباعي إلى السباعي، وما أسبغ  
عليه من تجديد. والموّال في أحواله جميعاً غناء شعبي يسبق في  
كثير من الأحوال بالليالي والعيون.

ومن طريف ماحدث لمحمد عبد الوهاب حين غنى موّال  
(مسكين وحالي عدم) أن النحاس باشا<sup>(5)</sup> استمع إليه، فلم يرضَ عن  
معاني الكلمات. وصارح عبد الوهاب بذلك. وموّال (مسكين وحالي  
عدم) خماسي، يتألف من خمسة أشطار هي التالية:

مسكين وحالي عدم من كُتر هجرانك  
يا اللي تركت الوطن والأهل على شانك  
قول لي على ورد خدك قول لي على حالك

---

<sup>5</sup> – مصطفى النحاس باشا (1876-1965) سياسي مصري من حزب الوفد، وزعيمه  
سعد زغلول. تولى رئاسة الوزارة غير مرة. وكان صديقاً حميماً لأحمد شوقي ومن  
المعجبين بعبد الوهاب.

---

اسمَحْ وطَمَّنْ فؤادي يا ضيا عيني  
وجودُ بقرْبِكَ وخَلِّيني على بالكُ

اعترض النحاس باشا على الشطر الثاني: (يا اللي تركت الوطن والأهل على شانك)، فترك الوطن والأهل لا يكون بسبب معشوقة أو حالة حب. وتوسط أحمد شوقي في الأمر وحزن عبد الوهاب، لكن الموالم مسجل على أسطوانات، ولا سبيل إلى إغائه.

كاتب الكلمات هو أحمد عبد الله في العام 1932، واللحن من مقام نهاوند بدءاً من الليالي الممهدة له بمرافقة القانون. وفي أداء الموالم يظهر مقام راسـت وحجاز، ثم يحط على مقام نهاوند الذي بدأ به.

بعد أن أشرنا إلى الليل والعين في قالب الموالم دون تفصيل، سنفصّل بين العاشقين الليل والعين، ونذكر ما قيل في الليل في القوالب الغنائية الأخرى منفرداً، وما قيل في العين منفردة، ثم نجمع بين العاشقين في النهاية في أغنية واحدة.

#### الليل في القصيدة الغنائية

في الشعر المغنى ذكر الليل وحده أحياناً، والليل رفيق الشعراء، فيه يبدعون. واستعراض أغاني الليل كلها وتحليلها أمر خارج عن حدود المقالة. ولا بد من ذكر نموذج واحد يؤدي الغرض، فاخترنا قصيدة (سكن الليل) كلمات الشاعر جبران خليل جبران ولحن عبد الوهاب وغناء فيروز، وتوزيع الأخوين رحباني:

النص

سكَنَ الليلُ وفي ثوبِ السكونِ	تَخْتَبِي الأحلامَ
وسعى البدرُ وللبدرِ عيونُ	ترصدُ الأيامُ
فتعالِي يا ابنةَ الحقلِ نزورُ	كِرْمَةَ العشاقِ
علَّنا نُطْفِي بذيِّكَ العصيرُ	حُرْقَةَ الأشواقِ
اسمعي البلبَلِ ما بينَ الحُقُولِ	يسكبُ الألحانُ

---

في فضاءٍ نَفَخْتُ فيه التُّلُوتَ      نسمةَ الرِّيحانِ  
لاتخافي يا فتاتي فالنجومُ      تكتُمُ الأخبَارُ  
وضبابُ الليلِ في تلكِ الكرومِ      يَحْجُبُ الأسرارُ  
لاتخافي فعروسُ الجنِّ في      كهفِها المسحورُ  
هَجَعْتُ سَكْرَى وكادتُ تختفي      عَن عيونِ الحورِ  
وَمَلَيْكَ الجنِّ إنَّ مَرَّ يروحُ      والهوى يَتَّئِبُهُ  
فهو مثلي عاشقٌ كيفَ يبوحُ      بالذي يُضْنِيهِ



#### إضاءة لغوية أدبية

القصيدة مؤلفة من ستة مقاطع. في كل مقطع بيتان. والقافية واحدة في شطري الصدر، وواحدة مختلفة في شطري العجز، وهذا سائد في المقامع الستة.

والبحر العروضي للقصيدة هو الرمل. وضابطه:

رَمْلُ الأبحرِ ترويه الثقاتُ      فاعلاتنُ فاعلاتنُ فاعلاتُ (أو فاعلُنُ)  
في الشطرِ الأولِ من المقطعِ الثاني جاءت كلمة (نزورُ) مشبعة بحرف المد الواو، والصواب أن تكون (نزرُ) جواب فعل الأمر (تعالِي). ويجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره.

---

وفي الشطر الأول من البيت الثاني في المقطع الثاني وردت كلمة (بديّك) أي بذاك. وقد صُغِّر اسم الإشارة (ذا) فصار (دَيًّا) شذوذاً. كما سهّلت الهمزة في كلمة (نظفي) فالأصل نظفئ، وهذا جائز.

الليل في القصيدة هو الثوب الأسود المزين بالنجوم يلف العشاق بسكونه، والبدر يراقب ما يجري. في هذا الجو الحالم تسمع أحياناً ألحان البلابل، فتضفي على الجو متعة النغم. وما يحدث للبشر في سكون الليل يحدث للجنّ، فالحبُّ حالة شائعة في عالم البشر وعالم الجن الغائب عن الرؤية.

إضاءة فنية

قصيدة (سكن الليل) هي نموذج مثاليّ للتعاون الفني بين مصر ولبنان. فالقصيدة لجبران خليل جبران<sup>6</sup> وهو شاعر لبناني مهاجر. واللحن لمحمد عبد الوهاب وهو قمة الملحنين في مصر، والتوزيع للأخوين رحباني والأداء لفيروز وهم من لبنان.

اللحن من مقام حجاز كار كرد، لكن عبد الوهاب لا يكتفي بهذا المقام، بل يُلون اللحن في المقاطع فيكون منه العجم والبياتي والراست، ثم العودة إلى الكرد.

ما يلفت السمع هو الموسيقى الملونة في اللوازم المرافقة أو الانتقالية. وأداء معنى الكلمة باللحن والأداء. مثل كلمة (سكرى) في المقطع الخامس، فالأداء فيه دُوار السُّكر.

ماساعد على التلحين الجيد كلمات القصيدة، فهي موسيقياً قبل أن تلحن. والملاحظ أن حروف المدّ الألف والواو والياء ساكنة في القوافي وأكثر الكلمات.

---

<sup>6</sup> — جبران خليل جبران (1883—1931) ولد في بشرّي في لبنان، وتوفي في نيويورك، وكان رئيس الرابطة القلمية في نيويورك. كان شاعراً وأديباً ورساماً. أشهر مؤلفاته (الأرواح المتمردة) و(الأجنحة المتكسرة).

---

وتأتي النهاية في كلمة (يضنيه) وكأنها سيمفونية! وملخص مايقال في هذه الأغنية أنها متفرّدة سبقت عصرها، وحققت التّكامل النغمي في الفن العربي.

### العين في القصيدة الغنائية

هنالك قصيدة غنائية لم يسمعها إلا القليل في مصر وسورية ولبنان والعراق، لكنها كانت منتشرة في الخليج العربي، ولا سيما في البحرين حيث ولدت. القصيدة كتبها نزار قباني، فاستأذنه المغني والملحن الشاب خالد الشيخ، وهو مواطن بحريني، في أن يلحنها ويغنيها مع أوركسترا مصرية كبيرة، فوافق نزار بعد أن بلغه بأن خالد الشيخ ملحن جيد متطور. وظهرت الأغنية في العام 1993، وكانت ظاهرة جديدة في اللحن الخليجي. وكلمات القصيدة تبدأ بكلمة عيناك. وسنورد المقطع الأول من القصيدة شاهداً على العين.

### النص

عَيْنَاكِ (كَنَهْرِي أَحْزَانِ)  
الدمعُ الأسودُ فوقَهُمَا  
يَتَسَاقَطُ أَنْغَامَ بِيَانِ  
عَيْنَاكِ وَتَبْغِي وَكحولي  
والكاسُ العاشِرُ أعماني  
وَأَنَا فِي المَقْعَدِ مُحْتَرِقُ  
نيراني تَأْكُلُ نيراني  
أَقُولُ أَحْبُّكَ يَا قَمْرِي؟  
أَهْ لَوْ كَانَ بِإِمْكَانِي  
فَأَنَا لَا أَمْلِكُ فِي الدُنْيَا

## إلا عَيْنِكَ وَأَحْزَانِي

\* \* \*

### إضاءة لغوية وأدبية

القصيدة من (ديوان حبيبتني) لنزار قباني الصادر في العام 1961، وعنوانها (نهر الأحزان)، والشطر الأول في الأصل يشير إلى هذا العنوان. لكن الملحن حذف التشبيه (كنهري أحزان) واكتفى بكلمة (عينك)، فأدى ذلك إلى انكسار البيت بسبب هذا الحذف. والقصيدة من بحر المتدارك، ويسمى أيضاً المحدث، وضابطه

حَرَكَاتُ الْمُحَدَّثِ تَنْتَقِلُ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ فَعِلُنْ

وهو البحر السادس عشر الذي استدركه الأخفش على بحور الفراهيدي الخمسة عشر.

واختار الملحن من القصيدة بعض الأبيات والأشطار دون إخلال، وهذا حقه، وأبدل كلمة (الكاس) في الشطر الخامس بكلمة (القدح)، (والباء في النحو تدخل على المتروك بعد فعل أبدل واستبدل). وكلمة (بيان) في الشطر الثالث تعريب كلمة (بيانو). ما يهمننا في هذه الأغنية ذكر العين. وعينا حبيبة الشاعر حزينتان، ينسكب منهما دمع أسود يغطي المقلتين. ويتخيل الشاعر سواد الدمع وبياض المقلة أصابع (بيانو) تعزف موسيقا جميلة. ويربط الشاعر بين عيني الحبيبة والتدخين والسكر في صيغة تدل على ما يتخيل. وهو شريك بالحزن الذي ينال منه كالنار التي تحرقه. فلا يقوى على أن يقول لحبيبتة كلمة (أحبك). وكل ما يملكه في دنياه العينان السوداوان الحزینتان وأحزانه المشاركة أحزان حبيبتة.

نسوق هذه الإضاءة على المعاني لأن معظم من يستمع إلى الأغاني يهيمه النغم أكثر مما يهيمه المعنى، وقلما يغوص في المشاعر.

إضاءة فنية

---

الأغنية من مقام حجاز كرد وحجاز ونهاوند فيما غنى المغني،  
والخروج أو التداخل بين هذه المقامات الثلاثة وارد، وكانت  
الصيغة تتميز بالهدوء والرومانتيكية، والتعبير بالعود كان متميزاً.

في المقدمة الموسيقية القصيرة استخدم الملحن الجيتار  
المتماوج صعوداً ونزولاً، وبدا الناي ليفتح الدهليز للأوركسترا  
المتكاملة، ثم أدى العود لَمساته البارعة مع انسياب الأوركسترا  
كخلفية موسيقية.

وظهر التوزيع الموسيقي كهارموني بين الأداء والأوركسترا  
في الشطرين الأخيرين.

شعر نزار يغنى دون تلحين، وقد عبر نزار عن الحزن بالنون  
المكسورة في القافية، فالانكسار حزن، ولاسيما إذا كان متصلاً  
بالياء حرف المد. ويبدو أن هذا التأثير غاص في عمق الملحن،  
فكان الحزن في اللحن والأداء معدياً كل من يستمع إليه.

الليل في المونولوج

المونولوج هو الغناء الفردي، والكلمة اليونانية، تتألف من  
(مونو) بمعنى واحد و(لوج) بمعنى أداء. والموسيقار محمد  
القصبي هو أول من صاغه لحناً في الغناء العربي في العام  
1928.

والمونولوج خال من المذهب الذي يتكرر أدائه من المجموعة  
بين أغصان الأغنية أو مقاطعها. وأول مونولوج أبدعه القصبي  
كان في أغنية (إن كنت أسامح) كلمات أحمد رامي وغناء أم كلثوم.

ولمحمد عبد الوهاب مونولوج (الليل يطول علي) كلمات  
أمين عزت الهجين، غناه في العام 1927. وهو النموذج الأفضل  
لما نذكره عن الليل في الأغاني.

النص



الليل يطوّل عليّ سهران بناجي  
شجوني  
والدمع بّلل عينيّ والسهد كحلّ  
جفوني  
يا هّل ترى يا حبيبي إيمنى خيالكَ  
يجيني  
أغيرُ عليكِ واللي غيرُ تقطّع الغيرة  
قلْبُه  
صُبرتِ والقلب حائرُ راضي بمرارُ  
غائبُه  
جارتِ عليه الليالي ياربّ إيه بسّ  
ذنبُه  
أشتاق إليك في الغيابِ واجنّ لكِ وانتِ  
جنبي  
واتمنىّ يوم العتابِ عشان يبان  
المخبّي  
تیهكِ وكُتر الدلالِ لمّو عليكِ  
القلوبُ  
واحتار فؤادكِ وقالّ ح ميل لأنهي  
حبيبُ  
وأنا قلبي فيه الدليلُ لو كنتِ تقرأ  
القلوب

إضاءة أدبية

تبدأ الأغنية بالليل، والليل عند المغني العاشق طويل، وسبب الإحساس بطوله الأحران التي يعانيتها العاشق من غياب الحبيب. وهذا الشعور سائد عند معظم العاشقين الذين يشكون لليل

---

وحدثهم وأشواقهم وغيرتهم على الحبيبة ممن يعجبون بها.  
ومناجاة الليل هي السبيل للحوار مع النفس.

وقد ذكر الليل في الأغنية في البداية، وذكرت الليالي الظالمة  
المعذبة في المقطعين الثاني والثالث.

والمونولوج مؤلف من أربعة مقاطع، كل مقطع في ثلاثة  
أبيات موحدة القافية. والقافية موحدة أيضاً في صدر البيتين الأولين  
من كل مقطع.

ويصنف هذا المونولوج في قائمة المدرسة الرومانتيكية  
العربية التي سادت في النصف الأول من القرن العشرين.

#### إضاءة فنية

تكاد هذه الأغنية تكون الأولى في استعارة الأداء الأوبرالي،  
وهو ما استفاد منه محمد عبد الوهاب من موسيقا الغرب، وأداه  
بالأسلوب العربي ليغرسه في قلوب المستمعين ويسكنه آذانهم.

وكان أدائه مرسلأً، يرافقه إيقاع موسيقي ضعيف حتى يبرز  
صوته الجميل وهو في عمر الشباب في العام 1927.

وماساعده على هذا الأداء الكلمات الموسيقية التي تحتوي  
حروف المد، والغناء الأوبرالي في الأصل يعتمد على حروف المد  
في الأداء.

وأكثر ما يثير الإعجاب أن معاني الكلمات تترجم إلى نبرات  
في الأداء، لا يتقنها إلا عبد الوهاب، ولا سيما في المقطع الثالث  
(أشتاق إليك في الغياب).

وقد لحن عبد الوهاب مونولوجين آخرين وأداهما أداء أوبرالياً  
وهما: (أهون عليك) 1928 و(في الليل لما خلي) 1932.

---

العين في المونولوج  
المونولوج، كما عرفناه، غناء فردي، وهو مناجاة نفسية، يرتاح  
إليها المؤدي. فهي سبيل إلى التخفف مما يشغل البال. وقد يكون  
خطاباً لحبيب غائب.

والكلمات هي التي توحى باللحن المناسب، وبحثت عن العين  
في المونولوج المغنى فوجدتها في تانجو جميل، تؤديه ليلي مراد.  
والأغنية من كلمات أبو السعود الإبياري ولحن الموسيقار محمود  
شريف. والكلمات من الزجل المصري.

النص

اطلب عينيّ قلبي وعينيّ فدائك  
غاليين عليّ وأغلى منهم رضاك  
اطلب عينيّ

صحيتني من أحلامي وحرمتني من كاسي  
سل الألم أنغامي غناها لك إحساسي  
والنار في ضلوعي منورة للحياة  
وف بحر دموعي عدت لبرّ النجاة  
مهما جرى لي ف حُبّك أحبّ نارك وأحبّك  
خلتني أفهم من الغرام معنى ما يفهمش الكلام  
اطلب عينيّ

وهبت لك أيّامي أخلصت لك في غرامي  
دبّلت معاك أحلامي وصحيت على أوهامي  
وبنيت لي أماني يا ما بنيت في الخيال  
وخذعني زماني خلّاني أعيش المُحال  
لكن عذابك بحبّه واحبّ حُبّك وغلبه  
خلتني أفهم من الغرام معنى ما يفهمش الكلام

---

## اطْلُبْ عَيْنِيَّ

### إضاءة أدبية

الأغنية مؤلفة من مطلع ومقطعين (كوبليه) ينتهي كل منهما بجملة (اطلب عيني). والمطلع موحد القافية في كل من صدرَي البيتين وعجزيهما. أما المقطعان (الكوبليه) فيتكرر الالتزام بموضع القوافي في البيتين الأولين والبيتين التاليين مع الاختلاف، وفي البيت الخامس، تكون القافية موحدة في الصدر والعجز وكذلك الأمر في البيت السادس. والنظام نفسه متبع في المقطع الثاني مع اختلاف القوافي.

والبيت السادس في المقطع الأول هو نفسه في المقطع الثاني قافية ونغماً.

هذه التركيبية واردة في الشعر والزجل، ولها ما يشبهها في قصيدة (سكن الليل) لجبران. بعض الباحثين يرى أن هذه التركيبية تشبه ما يجري في قالب الطقطوقة حين يتكرر غناء البيت السادس في نهاية كل مقطع، مع تكرار جملة (اطلب عيني).

والشائع أن الطقطوقة تتألف من مذهب (مطلع) وأغصان (كوبليات). والمذهب ينشده الكورس بين الأغصان. وقد ينشده المغني أحياناً. وعلى هذا فالشبه بين هذا المونولوج والطقطوقة غير وارد.

### إضاءة فنية

محمود الشريف موسيقار مصري سبق أن لحن لأم كلثوم وتزوجها لفترة قصيرة. وهو ملحن مطلع على العلوم الموسيقية الغربية والمقامات العربية. وقد اختار أن يلحن كلمات الإبياري على إيقاع التانجو. والتانجو رقصة أرجنتينية ظهرت في بوينس

---

أيرس ثم انتقلت إلى أوروبا والولايات المتحدة الأمريكية. وآلة الأكورديون في التانجو أساسية.

وقد استخدم الملحن محمود الشريف البيانو الأوركسترا في المقدمة الموسيقية القصيرة بلحن من مقام نهاوند (دومينور)، وكذلك كان مقام المطلع الذي أدته ليلي مراد بصوتها الأنثوي الرقيق المعبر.

وبعد نهاية المطلع تؤدي الأوركسترا المدخل إلى المقطع الأول من مقام (جهار كاه).

وفي المدخل إلى المقطع الثاني يبرز الكمان مع الأوكورديون ثم الأوركسترا، ويتكرر لحن المقطع الأول بكل ما فيه.

وتنتهي الأغنية باللازمة المكررة للمطلع مع ظهور الأكورديون ثانية، وأداء المطلع بصوت ليلي مراد، ويكون الختام.

والحديث عن موسيقا الكلمات صار مألوفاً فيما قدمنا من إضاءات فنية حول أغاني أخرى، ولا بدّ من الإشارة إلى أن هذا اللون من الأغاني صار في خبر كان. وإن من يستمع إلى هذه الأغنية في عصرنا يدرك بحسّه السليم أن هذا العمل المتقن قد تمّ بتعاون فريق عمل متمرس متكامل، بذل الكثير من الجهد، ليعلن للشرق والغرب أن الموسيقا العربية يمكن أن تتألق في كل مكان إذا تعاون المبدعون، كل في مجاله، لتطوير الموسيقا العربية والأغاني العربية لتلائم العصر الذي نعيش فيه.

### الليل والعين في الختام

بدأنا المقالة بالحديث عن الليل والعين متعانقين قبيل الموالم. ثم فصلنا بينهما، فذكرنا الليل في قصيدة، وذكرنا العين في قصيدة أخرى، وكذلك فصلنا بينهما في المونولوج فانفرد كل منهما بمونولوج.

وفي الختام نود أن نجمع بينهما ثانية بعد فراق لم يدم طويلاً، وقد رأينا أن هذا الجمع يتحقق في أغنية محمد عبد الوهاب (ليالي عاشق الروح)، وهي الأغنية المتفردة في تطوير الأوركسترا، فقد ظهر فيها البانجو والماندولينات وآلات النفخ كالترومبيت والكلارينيت، وآلات الأوركسترا الكبيرة من كمانات وفيولونسيلات وآلات إيقاع وكورال من الجنسين. والعجب كل العجب أن يظهر عبد الوهاب يحتضن البانجو، ويؤدي الكلمات الملحنة أداءً رائعاً في المشهد الأخير من فيلم (غزل البنات) المنتج في العام 1949. وهو الفيلم الغنائي المتكامل وكان أبطاله نجيب الريحاني وليلى مراد وأنور وجدي وسليمان نجيب ويوسف وهبي وآخرون.

وسنكتفي بإيراد القسم الأول من كلمات هذه الأغنية، لنرى ما يكون من لقاء الليل والعين.

#### النص

ليه ياعين ليلى طال      ليه ياعين دمعي سأل  
ياعيوني حبايبي ليه هجروني      ليه يناموا وانتِ تصحي ياعيوني  
ليه ليه ليه

ياليلي عيني اشتهكت      من طول سُهادي ياليل  
والكاس في ايدي اتملت      من دمعي عيني ياليل  
وكم من فجر صحيته      وصحاني على عهدودي  
وحتى العين في غفلتها      بتصحا دموعها في خدودي  
تسبّح في الفضا شاغل      شغلني عن حطب عودي  
وهبت وجودي على شانه      وعمرى ما عشت لوجودي

أداء بلا لحن - ضحيت هنائي فداه

كورال نسائي - إشهد عليه ياليل

أداء بلا لحن - وح عيش على ذكراه

---

كورال نسائي - اشهد عليه بالليل  
المغــــــــــــنــــــــي - هايم على دنياه  
زيّ الضحى والليل  
ياليلي بالليل يا عيني  
كورال ذكوري - ليه يا عين ليلي طال  
المغــــــــــــنــــــــي - ليلي طال  
كورال ذكوري - ليه يا عين دمعي سال  
المغــــــــــــنــــــــي - دمعي سال  
كورال ذكوري -  
يا عيوني حبايبي ليه هجروني ليه يناموا وانتِ تصحي يا عيوني  
ليــــــــــــه لــــــــــــه

#### إضاءة أدبية

كلمات الأغنية لحسين السيد، وهو من كتب الكثير من أغاني عبد الوهاب. الليل والعين هنا في مطلع الأغنية؛ الليل طال والدمع سال والسهر مستمر، والعين تشكو من السهاد القَلِق وتبكي بدموع غزيرة.

والليل شاهد على تضحيات العاشق فداء لمحبوبه، وهو يذكره ليل نهار ويعيش على ذكراه.

هذه المعاني مطروقة. يصوغها كتاب الأغنية بكلمات تعبر عن الحالة العاطفية بسبب الهجر أو التواصل. لكن الحرمان و الأرق أقرب إلى التأثير النفسي في المستمع.

#### إضاءة فنية

تبدأ الأغنية آلات الترومبيت بلحن الأغنية الأساسي دون إيقاع. تمهيداً لأداء موقع اللحن نفسه من آلات الماندولين. يعقب ذلك

---

أداء الكورال الذكوري للحن على شكل آهات، ثم يبدأ المغني غناءه. ويأتي دور الكلارينيت في الفواصل الموسيقية بلحن جديد. ما يلفت السمع في هذه الأغنية بساطة اللحن والبراعة في التوزيع سواء بين الآلات أو بين المغني والكورال من الجنسين. ويصل الليل والعين إلى القمة في أداء عبد الوهاب لهما وهو يغني:

هايم على دنياه زي الضحى والليل  
ياليلي ياليل ياعيني

فأداؤه لليل والعين هنا يشبه أداء الليالي قبل الموّال، وأجمل ما فيه التصرف بالليالي والحط على (ياعيني). يعقب هذا المحط ترديد الكورال للمطلع، مع تدخل المغني في ترديد (ليلي طال) و(دمعي سال). والحن من مقام نهاوند في المقطع الذي اخترناه.

وداع الليل والعين

هذا ما استطعنا تقديمه عن الليل والعين في حدود مقالة موسيقية. غير أن الأغاني العربية حافلة بالليل والعين شعراً وزجلاً.

وأنا أرى أن الليل مظلة جميلة، سكونه حنان للشاكي والحيران، كما غنت ليلى مراد مرة في فيلم (الماضي المجهول). أما العين فهي السبب في الحب كما غنت سعاد محمد مرة (القلب ولا العين).

وهكذا نرى أن أغانينا أصبحت مصدر معرفة وثقافة. لماذا لا نغني؟

---

## الموسيقا

### في المغرب العربي

صميم الشريف

---

عرف الشمال الإفريقي/تونس - الجزائر - المغرب/ الموسيقى منذ استوطن البربر تلك البلاد، وكانت موسيقاهم تحمل منذ القدم ملامح من الموسيقى العربية التي انتقلت إليهم من عرب اليمن والخليج عبر المبادلات التجارية والمهاجرين اليمنيين الذين استوطنوا فيها، ويستدل على ذلك من السلم الخماسي الباناتوني panatonique الذي مازال مستعملاً في "سوس" بالمغرب وفي جزيرتي "قرقنة وجربة" بتونس، وعند "الطوارق" في واحة "غدامس" الواقعة في الصحراء قرب الحدود التونسية والجزائرية. وقد أثبتت الدراسات أن هذا السلم كان مستعملاً في الحقبة نفسها في اليمن والسودان والحبشة. على أن الهجرات التي توالى على الشمال الإفريقي بعد ذلك، ولاسيما من قبل الكنعانيين/الفينيقيين/ منذ القرن الثاني عشر قبل الميلاد، نقلت أيضاً معارفها الموسيقية المتأثرة بالموسيقا الآشورية والأخرى الفرعونية للموسيقا البربرية وهذه تطورت إلى الأفضل بعد استقرار الرومان فيها من عام 146 ق. م لغاية 430 ب.م، والبيزنطيين منذ عام 543 حتى عام 698 ب.م حيث أسسوا فيها المدارس الموسيقية في "شرشال" في الجزائر، و"قرطاج" في تونس، إضافة إلى مراكز السماع الموسيقي Odeon الأمر الذي أتاح للموسيقا البربرية استعمال السلم السباعي الطبيعي Diatonique، فسيطر على موسيقا شمال البلاد دون جنوبها الذي احتفظ بالسلم الخماسي. ويذهب بعض

---

الباحثين إلى أن السلم السباعي جاء إلى الشمال الإفريقي من العراق في زمن ازدهار الحضارة الحورية ( الحوريون ) قبل 1500 سنة للميلاد، وأن جيرانهم الكنعانيين نقلوه إلى الشمال الإفريقي، أو أن البربر هم بالذات الذين نقلوه من غرب سورية أثناء تجارتهم معها، لاسيما أن الاكتشافات الأثرية دلت على أن أقدم أغنية بالسلم الدياتوني ترجع إلى 1400 سنة قبل الميلاد. وفي كل الأحوال فإن الموسيقى الرومانية والبيزنطية لم تستطعا التأثير على الموسيقى البربرية، لأن المسيحية في قرونها الأولى، حظرت الموسيقى الدنيوية التي هي الأساس في تقاليد الموسيقى البربرية، وحصرتها في الموسيقى الدينية، وكانت الموسيقى البربرية ولاسيما في تونس قد بلغت من الرقي شأواً بعيداً. حتى إن الأمير البربري "بوي الثاني" هو أول من ألف كتاباً عن الموسيقى والتشخيص ( التمثيل ) عند البربر، ولم يتم اختراق تقاليد الموسيقى البربرية إلا بعد الفتح العربي الإسلامي الذي حمل راية الرسالة المحمدية ورسالة العرب الحضارية.

أخذ البربر في عهود الإسلام الأولى ترتيل القرآن الكريم، ثم الأذان الذي عدّوه نموذجاً غنائياً، فمزجوه بأنغام بربرية، وإن كان أدأؤهم له أقرب إلى الإلقاء منه إلى التنغيم، كذلك أغرموا بالحداء بعد أن وجدوه يتطابق ونمط حياتهم الاجتماعية في الحِلِّ والتَّرحال.

تأخى العرب والبربر بالإسلام، وفرضت لغة القرآن الكريم القرشية التعريب دون إرغام، فأقبلوا عليها ينهلون منها علوم الدين والفقه والآداب والفنون، ماغيّر حياتهم. وابتنى العرب مدينة سبتة في المغرب، والقيروان في تونس وهذه جعلوها عاصمة لهم، وأسهموا مع البربر في إعمار البلاد حتى صارت القيروان من أعظم المدن العربية الإسلامية و تضاهاي دمشق وبغداد، ويؤمها الكتاب والشعراء والمغنون والموسيقيون من كل مكان للإقامة فيها

---

والتمتع بكرمها، أو للانطلاق منها إلى الأندلس. ومن المغنين والموسيقيين العرب المقيمين والوافدين من المشرق والأندلس أخذ البربر معارف العرب الموسيقية في الألحان والمقامات والإيقاعات والعزف والغناء إضافة إلى الآلات الموسيقية، واستعانوا بها في موسيقاهم وأغانيهم، فاندمجت الموسيقتان اندماجاً كاملاً في لغة موسيقية متفردة، عدا بعض المناطق المتاخمة للصحراء في الجزائر والمغرب التي حافظت إلى حد ما على أصالة الموسيقى البربرية.

يزخر المغرب العربي (تونس والجزائر والمغرب) بألوان من الموسيقى والغناء المتعددة الأنواع والأشكال، منها التراثي ومنها المعاصر. والتراثي هو الموسيقى الأندلسية التي جاء بها المهاجرون العرب والبربر من الأندلس، والمعروفة في تونس بـ "المألوف"، وفي الجزائر بـ "الغرناطي" وفي المغرب بـ "الألة". وقد عمل أهل الفن في الأقطار الثلاثة على تهذيبه وتدوينه للحفاظ عليه، ثم التأليف فيه حتى استقام لهم الأمر. وهو يقوم على نوعين أو نمطين، الأول "الملحون" والثاني الموسيقى الأندلسية.

### الملحون

يختلف "الملحون" المعمول به في أقطار المغرب العربي الثلاثة عن الموسيقى الأندلسية، على الرغم من اعتماده عليها في أساليبه التلحينية على الشعر المغنى وأوزانه العروضية في ضبط اللحن والغناء وإضفاء التطريب، قبل أن يخرج العاملون فيه على الأوزان الأندلسية وابتكارهم لكثير من الإيقاعات والأوزان. وقد تعدى الملحون الشعر إلى الأزجال، وتجاوز في انتشاره الحياة الدنيوية إلى الحياة الدينية في الاحتفال بالمولد النبوي الشريف

---

والمناسبات الدينية، ولاسيما في العشر الأخير من شعبان وليلة القدر والأعياد. كذلك اعتمدته المذاهب الصوفية في حلقات أذكارهم، وكرسته لتمجيد الذات الإلهية ومديح الرسول الكريم (ص). وقد عمل في هذا الفن جميع المهتمين في مجال الموسيقى والغناء. ولايختلف القالب الفني للملحون بين الأقطار الثلاثة إلا في التسميات، ويتألف الملحون المغربي الذي هو صنو التونسي والجزائري من العناصر التالية:

- 1 — السرابه — وهي عبارة عن مقدمة موسيقية تؤدي بطرق مختلفة تتراوح بين سرعة الوزن وبطنه.
- 2 — الموال — وهو غير الموال المشرقي — ويتألف من بيتين من النظم المعرب غالباً، يرتجل المغني عليهما أحياناً دون أن يخرج عن المقام الأصلي.
- 3 — الحربة — وهي المذهب الغنائي في القصيدة التي تلي الموال، وتردده الجوقة بين أغصان القصيدة ( المقاطع ).
- 4 — الأجزاء — أي الأغصان — وكل جزء له مقدمة تتكون من قسمين يعرفان بالعروبي والناعورة.
- 5 — الدرديقة — أي قفل الغناء — وفيها يجنح المنشدون إلى الأداء السريع الموقع.

#### الموسيقا الأندلسية

أما الموسيقا الأندلسية (المألوف والغرناطي والآلة) فتقوم على الأداء الموسيقي الآلي والغنائي لمقتطفات من القصائد والموشحات والأزجال التي تؤدي كافة وفق ترتيب مخصوص يطلق عليه اسم "النوبة". وأول من أمر بتنظيمها وترتيبها

---

وأشرف عليها بنفسه الملك محمد الرشيد باي تونس (1710 — 1759) ثالث ملوك الأسرة الحسينية، وهي المعمول بها حتى اليوم. وعلى الرغم من أن النوبة تستقي مادتها اللحنية والغنائية من الموروث الأندلسي، إلا أن هناك اختلافاً يسيراً فيما بينها لعللاقة له بترتيب النوبة، وإنما بالأسلوب الأندلسي. أخذت تونس بالأسلوب الإشبيلي الأصل — نسبة إلى إشبيلية. وأخذت الجزائر بالأسلوب الغرناطي البسيط — نسبة إلى غرناطة. وأخذ المغرب بمزيج من أسلوب بلانسيا — نسبة إلى بلانسيا — وأسلوب غرناطة، منذ حكم المرينيون المغرب.

ويختلف المؤلف التونسي حالياً عن الغرناطي والآلة نتيجة تأثره بالمشرق العربي بملامح لحنية ومقامية تسيطر عليها القوالب الموسيقية الشرقية التي جاء بها الحكم العثماني إلى تونس، وسادت شيئاً فشيئاً في القرن السابع عشر. مع ذلك فإن ترتيب "النوبة" لم يتغير في الأقطار الثلاثة، وإن ظل فن الآلة المغربي هو الأنقى، لأن التأثيرات الخارجية كانت أضعف من أن تكون عاملاً مؤثراً فيه، وتتألف النوبة من أقسام أو أجزاء، أولها مايعرف بـ "البغية"، وهي معزوفة آلية حرة بدون إيقاع، وظيفتها توضيح وتحديد نوع المقام (الطبع). تليها مباشرة، "توشية النوبة الأولى"، وهي مقطوعة موسيقية تسبق الثانية المعروفة "بتوشية الميزان". وهي أيضاً مقطوعة موسيقية تعزف قبل البدء "بالميزان" وتتبعه بالإيقاع، ثم "توشية الصنعة" — مقطوعة موسيقية تسبق الغناء — و"الصنعة" وجمعها صنائع، مصطلح يطلق على لحن يتكون من جملتين موسيقيتين، ومن مجموعها يتكون — القلب الموسيقي — ومن مجموع الموازين تتكون "النوبة". وعلى هذا "فتوشية الصفة" تعني الدخول بغناء البيت الأول ثم تليه "التوشية" ثم باقي أبيات الصنعة.

وكانت توشية الصنعة تدرج قديماً في المقدمة وخوفاً عليها من الضياع حشرت داخل الصنائع، وقد أعاد إليها الفنان المغربي

---

أحمد الوكيلى الاعتبار ، بترتيبها من جديد في المقدمة. أما ترتيب النوبات فهو الترتيب الذي يتوافق مع شجرة "الطبوع". وضع المقامات "كناش الحايك" في عهد المولى عبد الرحمن، على أساس منح تسلسل النوبات الأندلسية وفق الآتي: رمل الماية (الحسينى عشيران)، العشاق، الأصبهان (السيكاه)، غريبة الحسين (الحسينى) الرصد — وهو مقام موسيقى خماسى يستقر على درجة الدوكاه (ره) ويخلو من الصوت الثالث (فا) ويتكون من (ره، فا، صول، لا، سي) وهو غير الراسن السباعى المستعمل فى المشرق العربى —، راسن الذيل (الراسن التركى)، الحجاز المشرقى، عراق عجم، الاستهلال، الحجاز الكبير، الماية (الراسن الممزوج بالسيكاه)

#### موسيقا المغرب المعاصرة

أخذت أقطار المغرب الثلاثة منذ مسنهل القرن العشرين بالموسيقا المشرقية، وسارت بها جنباً إلى جنب مع موسيقاها التراثية، وإن سبقتها إلى ذلك تونس، وهذا يرجع إلى ملوك تونس الذين دأبوا منذ وفاة محمد الرشيد باي، على تأسيس مدارس موسيقية خاصة فى قصورهم يتفقون شؤونها وأعمالها أسبوعياً يوم الثلاثاء. وقد ظلت هذه العادة متبعة حتى زمن الملك أحمد باي الثانى عام 1942، وقد تخرج فى هذه المدارس عدد وفير من الموسيقيين، منهم عازف البيانو والقانون محمد القادري والمطربة "عروسية بروطة". وفى القرن التاسع عشر أسس المشير الأول "أحمد باشا" المدرسة الموسيقية العسكرية لفرق الآلات النحاسية. وعلى غرارها أسست فرق الحسينية والهلال والناصرية والإسلامية، وهذه المدرسة قامت بتدوين المحفوظ من التراث الموسيقي، وضبط قواعد العزف لعدد من الآلات الموسيقية، وحددت قواعد المقامات بالترقيم الموسيقي فى مخطوط مازال محفوظاً فى مكتبة المعهد الرشيدى.

---

كذلك أسس أصحاب الطرق الصوفية مدارس للغناء حافظت على التراث وإحيائه. ومن الفنانين الذي اشتهروا في القرنين التاسع عشر والعشرين، الشيخ محمد بن الحسين الضرير الذي اختص بالتراث، ودرس على يديه المطرب "عزوز السمسار" والنقرزان الصادق الفرجاني الذي دوّن عنه المعهد الرشيدي في مستهل أربعينيات القرن العشرين أعمالاً كثيرة. ثم الشيخ "سلامة الدوماني" رئيس منشدي الطريقة الشاذلية الذي كانت له مساهمات فعالة في الغناء المسرحي. والشيخ صادق بن عرفة الذي ترك تسجيلات غنائية تعدُّ ثروة قومية. والشيخ محمد غانم الذي ترأس الفرقة الموسيقية التي شاركت في مؤتمر الموسيقى العربية الأول في القاهرة عام 1932. وعازف الكلارينيت عزيزي عبد الرازق الذي طبق على هذه الآلة الغربية المقامات العربية مع تصويرها على مختلف الدرجات وأنصافها وأرباعها. وأحمد الوافي — وهو من عائلة أندلسية — وقد أثرى بمؤلفاته الموسيقى التونسية، واستعان به البارون "دير لانجي" كمرجع في الموسيقى العربية، وهو أول من طبق الهنك والرنك في الأدوار المصرية في الغناء التونسي. ويعتبر موشحه "قاضي العشق" خير مثال على عمله هذا، كما أن موشحاته الأخرى من مثل "يالي قومي ضيعوني" على إيقاع النوخت، و "بدري بدا" على وزن السماعي من أهم أعماله. وكان من أوائل الموسيقيين الذين تأثروا بالموسيقيتين المصرية والسورية

كذلك برز موسيقي آخر لعب دوراً هاماً في تطور الموسيقى التونسية هو "خميس الترنان" (1894 — 1964) الذي برع في المؤلف، وتفوق في العزف بالعود على معاصريه محمد المغيري واللوبالششي ومحمد بن عبد السلام. وأسس فرقة خاصة به كانت تقيم حفلاتها الأسبوعية بمقهى الرباط الذي يؤمه الأدباء والمثقفون

---

والفنانون، ودأب على حضور دروس الموسيقى السوري الشيخ علي الدرويش، فتعلم منه التدوين والمقامات والموشحات المشرقية. وفي عام 1934 ساهم في تأسيس المعهد الرشيدى الذي سمي باسم باي محمد الرشيد تكريماً له لاهتمامه بالموسيقا والغناء وتحقيقه للنوبة الأندلسية. وتقديراً لخميس الترنان وما قدمه في مجال الموسيقى وتكريماً له يُنظَّم كل سنتين مهرجان باسمه، كما خُذ اسمُه على أهم شارعين في تونس وفي بنزرت التي ولد فيها. من أشهر المطربين والملحنين والمطربات التونسيين شبيبة الراشد وحببية مسيكة وعلية وزين الحداد وصوفية صادق ولطيفة ولطفي بوشناق.

أما في الجزائر التي خشي فيها أهل الفن ضياع موسيقاهم في القرن السابع عشر فقد بدؤوا بإحياء موسيقاهم بغناء القصائد الخاصة بمديح سيد المرسلين على ألحان من الغناء الأندلسي أو تلحينها على غرار تلك الألحان. وكانت قصائد الشيخ شرف الدين البوصيري، وابن عربي، وأبو مدين الشافعي وعبد الرحمن الثعالبي أولى تلك المحاولات التي تكللت بالنجاح.

وفي القرن التاسع عشر اشتهر عازف الكويترا "محمد سفنجة" المتوفى عام 1908 كأبرع مغن حافظ على الغناء الأندلسي الغرناطي، وأخذ أخذاً يسيراً بالفن المشرقي، وكانت حفلاته التي يقيمها في مقاهي بو شعشوه و العرايش والبوزة يحضرها كبار القوم وعلى رأسهم المفتي محمد بوقندورة. أبرز عمل قام به مع تلميذه "يا فيل بن مخلوف" والباحث الفرنسي "رواني" ترقيم ستة وسبعين عملاً من التراث الأندلسي، قامت بنشرها دار "لودوك" في باريس. وبعد وفاته تابع تلميذه "بن مخلوف" مع الفنانين "موزينو" و"سعدى" جمع خمسمئة مقطوعة

---

سجلها جميعاً مذيلة بتوقيعه في جمعية المؤلفين والملحنين. ونشر كتاباً بالعربية عن الموسيقى الجزائرية، يعتبر المرجع الوحيد إلى ما بعد الاستقلال.

وفي أوائل القرن العشرين اشتهرت في الجزائر مطربات قديرات، منهن خيرة جابوتي وخيرة شوشانه وحليمة البغري وحنيفة بن عمارة وعائشة الخلوية، عرفن باسم "المسمعات" أو "المداحات" كن يشاركن في الحفلات النسائية، على غرار فرقة المداحين في قسنطينة التي ظلت تقدم حفلاتها بمناسبة المولد النبوي الشريف حتى عشرينيات القرن العشرين في قسنطينة والجزائر. أبرز مطربة ظهرت في تلك الفترة، يمنية بنت الحاج مهدي التي درست الأدب العربي وأتقنت العزف بالكويترا و الكمانج ( كمان شاه )، واحترفت الغناء وذاع صيتها في تونس والمغرب، وتوفيت عام 1933 تاركة وراءها خمسمئة أسطوانة من روائع الغناء التراثي والمعاصر. ومن الفنانين المعاصرين الذين حافظوا على التراث الجزائري الفنان "محيي الدين باش تارزي" الذي كان له باع طويل في المسرح الغنائي، كذلك اشتهر في تلمسان الشيخ "عمر البختي" وهو أبرع عازف بالكويترا، والشيخ عربي بن صاري بالرباط الذي رأس فرقة الجزائر الموسيقية في المؤتمر الأول للموسيقى العربية في القاهرة عام 1932، والحاج "حسونة خوجة" الذي شارك في عدد من المهرجانات واللقاءات الفنية في الجزائر وتونس وتوفاه الله عام 1968 فتابع رسالته من بعده تلميذه الطاهر الفرقاني.

وفي المغرب التي ازدهت عصورها المختلفة التي تعاقب عليها المرابطون والموحدون والمرينيون والسعديون والعلويون بالفنون، ولاسيما في عهد المرينيين، عندما وفد إليها النازحون الأندلسيون بعد سقوط إشبيلية ثم غرناطة حاملين معهم فنون

---

الأندلس الموسيقية. وفي ذلك العصر ظهر العالم الصوفي محمد بن عيسى صاحب الطريقة العيساوية التي حافظت على الغناء التقليدي. ثم برز في عهد السعديين "علال البطلنة" مبتدع مقام الاستهلال (الراست) بمدينة فاس إثر اتصاله بفنانين من المشرق العربي. وفي العهد العلوي برز كم وفير من الفنانين نهضوا بالموسيقا المغربية، منهم عبد الرحمن بن عبد القادر الفاسي الذي لحن قطعاً من نوبة "راست الذيل" والشيخ محمد بن قاسم بن زاكور، والشيخ حدو بن جلون الذي أسس مدرسة موسيقية مع عدد من زملائه، تخرج منها أعلام من الفنانين من أشهرهم "إبراهيم التادلي الرباطي" و"عبد السلام البريهي". كذلك شهد هذا العصر الباحث الموسيقي محمد بن الحسن الحايك كنشاه الذي ضبط المقامات في خمسة وعشرين مقاماً وصنفها في إحدى عشرة نوبة هي المستعملة اليوم، وكان ذلك في عام 1788.

وفي القرن العشرين شارك المغرب في المؤتمر الموسيقي العربي الأول في القاهرة عام 1932 بوفد هام، كان على رأسه الموسيقي "عمر الجعدي" الذي كان يقيم في قصر الملك محمد الخامس ويرعايته. في عام 1937 أنشئت جمعية هواة الموسيقا الأندلسية بعناية الحاج إدريس بن جلون التي استطاعت تسجيل ثماني نوبات من أصل النوبات الإحدى عشرة. كذلك اشتهر الشيخ عبد الكريم الرايس المولود عام 1912 الذي ترأس فرقة فاس للموسيقا التقليدية، والشيخ أحمد بن محمد الوكيلى الذي تسلم رئاسة فرقة الإذاعة المغربية، والفنان القدير محمد العربي التلمساني قائد فرقة تطوان. وإلى جانب هؤلاء اشتهر عدد من الباحثين والمؤرخين منهم محمد بنونه والعربي الوزاني.

---

كما تألق في النصف الثاني من القرن العشرين عدد من المطربين والمطربات منهم: عبد الوهاب أجومي وعبد الهادي بو الخياط، وعبد الوهاب الدوكالي ومحمد الحياني وسميرة بن سعيد والملحن الراحل عبد السلام عامر الذي فاز لحنه لقصيدة "القمر الأحمر" بالأسطوانة البلاطينية بعد أن حقق مبيعات زادت على المليون أسطوانة. وكانت مدرسة الاستشراف من أهم المدارس الفنية التي ظهرت في المغرب، وكان العواد الملحن أحمد البيضاوي الذي يفتخر المغرب به من أنبغ وجوهها.

### المراجع

- \* عبد العزيز بن عبد الجليل، مدخل إلى تاريخ الموسيقى المغربية، سلسلة (عالم المعرفة) مايو (أيار) 1983.
- \* الصادق الرزقي، الأغاني التونسية، الدار التونسية للنشر 1967.
- \* عز الدين بناني، بغيات وتواشي، مطبوعات أكاديمية المملكة المغربية 1995.
- \* صالح المهدي، الموسيقى العربية — تاريخها وأدبها، الدار التونسية للنشر 1979.
- \* صميم الشريف، الأغنية العربية، وزارة الثقافة السورية 1981.

### المصطلحات

- . Panatonique السلم الخماسي الباناتونيك
- . Diotonique السلم السباعي الطبيعي

النوخت  
زمن ابن سينا.

إيقاع فارسي أخذه العرب في

أحمد الأوبري. . .

الموسيقي المنسي

أحمد بوبس

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

الولادة والنشأة

---

وأحمد الأوبري موسيقي حليبي. ولد عام 1885 في أسرة محبة للموسيقا. وكان منزل الأسرة مزار الموسيقيين والمطربين، يقيمون فيه السهرات الغنائية بمشاركة الوالد، فمما عنده حب الموسيقا. وتلقى دراسته الابتدائية في المدرسة الشيبانية التي كانت تعرف أيضاً بمدرسة الأرض المقدسة. وتعلم العزف على آلة الكلازينيت والنوتة وقواعد الموسيقا والعلوم الموسيقية الغربية، مثل الهارموني والبوليفوني والكونتربوان على يد الرهبان الايطاليين. وانضم إلى الفرقة الموسيقية للمدرسة عازفاً على آلة الكلازينيت. واطّلع على التراث الموسيقي الحليبي خاصة والعربي عامة. لكنه لم يقع أسيراً لهذا التراث. بل انطلق بموسيقاه إلى آفاق تعبيرية حديثة. مستفيداً من العلوم الموسيقية الغربية التي درسها. لكن موسيقاه نطقت بلغة موسيقية عربية أصيلة، وبروح تجاوزت العصر الذي كان يعيش فيه الأوبري. وتعلم العزف على آلات عديدة منها إضافة إلى الكلازينيت النشأة كار والعود.

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

والأوبري لم يتفرغ للموسيقا لسببين، أولهما: الوسط الاجتماعي المحافظ الذي نشأ فيه، والذي لايسمح له باحتراف الموسيقا. وثاني السببين: أنه كان يدرك أن العمل الموسيقي في بلدنا لايمكن أن يوفر للموسيقي الحياة المادية الكريمة التي يحتاجها. ناهيك بازدياد المجتمع واحتقاره لممهني الفن.

#### نشاطات موسيقية

ورغم عدم احتراف أحمد الأوبري الموسيقا، فقد مارس الكثير من النشاطات الموسيقية. فبعد نياله الثانوية عمل في

---

تدريس الموسيقى لست سنوات في مدرسة التجهيز، سافر بعدها إلى حماة، حيث تولى مهام مدير المدرسة الأهلية وأستاذ الموسيقى فيها خلال العهد الفيصلي. وبعد ثلاث سنوات قضائها في عمله هذا، عاد إلى حلب ليعمل موظفاً في مصلحة الأشغال العامة، فشغل منصب رئيس ديوان المصلحة. واستمر في عمله هذا حتى رحيله.

وساهم عام 1928 في تأسيس نادي التمثيل الوطني، وكان من أعضائه البارزين. وعندما قامت السلطات الفرنسية بإغلاق النادي بسبب نشاطاته المعادية للاستعمار، ساهم الأوبري في تأسيس ناد آخر هو نادي الصنائع النفيسة. وقام بتلحين عدد من الأناشيد المعادية للمستعمر، فقامت سلطات الاحتلال بإغلاق النادي أيضاً. وفي عام 1935 شارك في حفل تأبين الموسيقي الكبير كميل شامبير الذي أقيم في السابع من كانون الأول من ذلك العام في نادي الشبيبة الكاثوليكية بمناسبة مرور عام على رحيله. وفي الحفل قاد الفرقة الموسيقية، ولحن ثلاثة أعمال غنائية في رثاء شامبير هي (ياشهاباً) نظم (أ. الصباغ) وغناء المجموعة، و(يا عروساً) شعر عمر أبي ريشة وغناء المطربة طوبالين، و(عفة البرد) نظم أبي ريشة أيضاً وغناء عبد الرحيم الأوبري. وكان قد رثا كميل شامبير عند وفاته بنشيد (دمعة على الفن). وفي نفس العام شارك في حفل تكريم الشاعر الأخطل الصغير الذي أقيم بتاريخ (18 تشرين الأول 1935)، وألقى الأوبري كلمة في الحفل، وقاد الفرقة الموسيقية فيه. وعند افتتاح إذاعة حلب عام 1948 كان أحمد الأوبري ضمن

---

اللجنة الموسيقية فيها. كما تولى الإشراف الفني على الحفلة الغنائية التي أقيمت في الثلاثين من كانون الأول 1939 في سينما روكسي بحلب، وشارك فيها فنانون سوريون وعرب كبار. لكن أهم نشاطاته كانت مشاركته في مؤتمر الموسيقى العربية الذي انعقد أواخر آذار 1932 في القاهرة ضمن الوفد السوري الرسمي. وشارك في جلسات المؤتمر بفعالية، وقدم آراء هامة.

#### أبحاثه الموسيقية

يعد أحمد الأوبري من الباحثين الموسيقيين المتعمقين. وله دراسات عديدة تدل على فهمه العميق لبنية الموسيقى العربية. وله تصور تقدمي في علاقة الموسيقى العربية بالموسيقا الغربية. ومن الدراسات الهامة التي وضعها دراسة بعنوان (الموسيقا التركية) التي نشرتها مجلة «الحديث» في ثلاثينيات القرن العشرين. ووقعت الدراسة في ست صفحات من المجلة. وتناول فيها التجربة التركية في المزج بين الموسيقى التركية والموسيقا الكلاسيكية الأوربية. وتوقف عند المناهج التعليمية في المعاهد الموسيقية التركية، وخصوصاً معهد أنقرة الذي تتضمن مناهجه تعليم الطلاب العلوم الموسيقية الغربية، مثل الهارموني والكوتربوان والترانسبوزيسيون. والطلاب ملزمون بتعلم العزف على إحدى الآلات الموسيقية التي تتكون منها الفرقة السيمفونية. كما تتضمن مناهج المعهد: المعلومات الوطنية والقومية، وشيئاً من التاريخ والجغرافيا والطبيعيات والرياضيات والكيمياء وآداب اللغتين التركية والفرنسية والرسم. ويرى الأوبري في دراسته هذه أن الموسيقا الشرقية ليس لها ماضٍ واضح يمكن الرجوع إليه لتثبيت شكلها الحالي. لذلك نراه يميل إلى تأييد التجربة التركية في إدخال علوم الموسيقا الغربية إلى الموسيقا الشرقية.

---

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

ولأحمد الأوبري دراسة تاريخية هامة عن فاصل (اسق العطاش) تضمنها كتيب صدر عام 1927 في حلب. واحتوى الكتاب إضافة إلى الدراسة فاصل (اسق العطاش) كاملاً بموشحاته وضروبه وأوزانه . وقام بجمعه وضبط ألفاظه فتح الله قسطون. ووقعت دراسة أحمد الأوبري في ثماني صفحات من الكتيب، تناول فيها بالشرح الروايات المتعددة عن أصل هذا الفاصل وجذوره التاريخية، وعن رقص السماح الذي ارتبط بالفاصل ارتباطاً وثيقاً.

#### إبداعاته الموسيقية

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

---

تلك الأيام. إنما وصلتنا نوتات الكثير من أعماله، لكن لم يسجل منها إلا القليل في مهرجان الأغنية السورية.

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

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

ياظلام السجن خيم إننا نهوى الظلاما  
ليس بعد الليل إلا فجرٌ مجدٍ يتسامى

ومن أناشيده الوطنية نشيد (حقّ الجهاد عن الحرم). والحرم مقصود به الوطن. وعندما مات المناضل إبراهيم هنانو رثاه الشاعر عمر أبو ريشة بقصيدة عنوانها (هنانو) ومطلعها (إنه مات فداء العلم). وألبسها أحمد الأوبري ثوباً لحنياً حزيناً يناسب المقام، كما رثاه بنشيد آخر عنوانه (احفظوا عهد هنانو). ومن الأناشيد الوطنية الأخرى للأوبري (أوطاننا وهي الغوالي) شعر معروف الرصافي، و(دمت يا شهباء مادام الزمن)، ونشيد (نحن يوم الروع أنصار الوطن)، ونشيد (العلم) شعر سامي الدهان، و(أنت سورية بلادي). وعندما رحل الملك فيصل عام 1933 رثاه بنشيد مطلعته (في ذمة الأوطان والمجد يا فيصل). وهو الذي سبق الأخوين فلفل بسنوات في تلحين نشيد (في سبيل المجد والأوطان)

---

لعمر أبي ريشة. ولحنه لا يقل جمالاً عن لحن الأخوين فليفل. كما شارك في المسابقة التي أقامتها الحكومة السورية لاختيار لحن للنشيد العربي السوري عند استقلال سورية، لكن لحنه على جماله لم يفز في المسابقة.

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

وفي الغناء العاطفي لحن الأوبري العديد منها (حديث الهوى داير) كلمات شارل أيوب و(الورد) شعر بشارة الخوري، ولحنها الأوبري على إيقاع الرومبا، (وبلبل غنى) وموشح (رمانى بسهم هواه) وأغنيات كثيرة غيرها.

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

---

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

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

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

مراجع مساعدة :

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

---

هوغو فولف

1903 - 1860

ترجمة وإعداد : ديبالى حنانا

مؤلف نمسوي. كان والده تاجر جلود وعازفاً متمكناً على البيانو والكمان، وقد لقن ابنه العزف على الآلتين، في عام 1875 انتسب إلى كونسرفتوار فيينا لدراسة العزف على البيانو والتأليف، وفي هذه الأثناء أصبح مولعاً بموسيقا فاغنز. في عام 1877 طرد من الكونسرفتوار بسبب سلوكه الوعر. بعد ذلك حاول كسب معيشته في فيينا من خلال تدريس الموسيقى. كان دائم التعرض للإصابة بنوبات من الكآبة والسوداوية مما يمنعه من التأليف لفترات طويلة، ثم يعاوده الإلهام على نحو محمود. وقد لقي تشجيعاً كبيراً من بعض الموسيقيين المعروفين آنئذ الذين دعموه مالياً طيلة حياته.

في عام 1881 عُين قائد أوركسترا ثانياً في سالزبورغ بإشراف كارل موك، لكنه اضطر إلى ترك هذا العمل بعد عدة شهور نتيجة مزاجه السيء وسلوكه الأخرق.

ومنذ عام 1884 حتى عام 1887 اشتغل بكتابة النقد الموسيقي في صحيفة (فيينر سالوبلات): كانت كتابته استفزازية فكّون لنفسه أعداء كثرأ، خاصة أنه كان متعصباً لفاغنز ومناهضاً لبراهمز.

كانت الفترة بين عامي 1880 و 1897 فترة مثمرة في حقل تلحين الأغاني، ولكن في عام 1897 تدهورت صحته العقلية، فأدخل إلى مصحح للأمراض العقلية. وفي عام 1898 سُمح له

---

بمغادرة المصحح بعد أن ظنَّ أنه تماثل للشفاء. ولكنه أعيد ثانية إلى المصحح حيث قضى فيه سنواته الأخيرة البائسة حتى وفاته عام 1903.

كان ريتشارد فاغنر صاحب التأثير الموسيقي الأعظم على هوغو فولف. وفي لقاء معه بعد قدومه الأول إلى كونسرفتوار فيينا شجع فاغنر المؤلف الشاب على أن يواظب بثبات على التأليف، وعلى محاولة التطرق إلى تأليف أعمال كبيرة، معززاً بذلك رغبة فولف في محاكاة مثاله الموسيقي. إن كراهية فولف للمؤلف براهمز دعمها، جزئياً، حبه الشديد لفاغنر، وإلى حد ما سوء الفهم والصدام الشخصي، أكثر من أي بغض من جانب براهمز.

تعود شهرة فولف الحقيقية إلى أغانيه، إذ إن مزاجه ومواهبه الطبيعية قادتته إلى الأشكال الأكثر خصوصية وذاتية. وعلى الرغم من أنه اعتقد في البداية بأن البراعة في التعامل مع الأشكال الموسيقية الكبيرة هي الصفة المميزة للمؤلف العظيم، إلا أن شكل الأغنية الأصغر أمده بأساس ممتاز ليطور مهارته التي ستغدو مصدر قوته الأعظم.

لقد عُرفت أغاني فولف بأفكارها الموسيقية المركزة وعمق مشاعرها. وقد لاءمت مهارته في معالجة النصوص الشعرية وتصويرها موسيقياً ذلك الشكل. وعلى الرغم من أن فولف نفسه كان مهووساً بالفكرة القائلة؛ أن تؤلف الأشكال الصغيرة فقط يعني أن تكون في المرتبة الثانية، فإن تنظيمه لسلاسل شعرية في مجموعات درامية كاملة، مكتشفاً روابط بين نصوص لم يقصدها الشاعر بوضوح، إضافة إلى تصوراته للأغاني الإفرادية كأعمال درامية في صورة مصغرة، ميزه بصفته درامياً موهوباً على الرغم من أنه كتب أوبرا واحدة، أوبرا لم تكمل بالنجاح.

في مشواره المبكر اقتدى فولف بأسلوب الأغاني التي لحنها فرانز شوبرت وروبرت شومان، خصوصاً في فترة علاقته مع

---

فاني فرانك، حبه الأول. وفي الواقع كانت تلك الأغاني محاكاة جيدة لأغاني شوبرت وشومان، وعملاً يتضمن قيمة حقيقية قام به في تلك الفترة من حياته.

سجل عام 1888 نقطة انعطاف في أسلوب فولف وفي مجرى حياته. لقد أبعده تلحينه لأشعار موريكه وإيخندورف وغوته عن الأسلوب الشوبرتي (نسبة إلى شوبرت). وإن موريكه، على وجه الخصوص، هو من حرض مواهب فولف الموسيقية، إذ إن تنوع موضوعاته ناسب الصياغة الموسيقية التي ألبسها فولف لكل نص، وإن إحساس الشاعر القاتم بروح الدعابة تتناغم مع إحساس فولف وعالمه الداخلي وتخيلاته، وقد تطلب ذلك تنوعاً أرحب في تقنيات التأليف لتصوير النص موسيقياً. لكن في أعماله المتأخرة لم يعد يعول كثيراً على النص لإعطائه إطاره الموسيقي، بل زاد اهتمامه أكثر بالأفكار الموسيقية المجردة. وقد عكس في الأغاني الإسبانية والإيطالية المتأخرة اتجاهه نحو الموسيقى المجردة.

كان فولف شهيراً باستخدامه للمقامية لتدعيم المعنى. وغدا التركيز على مجالين مقامين، لتصوير الغموض والصراع في النص، السمة المميزة لأسلوبه. وكان اختياره لنصوص حافلة بالألم والعجز وفقدان الأمل، جعل المقامية عنده تائهة، غير قادرة على العودة إلى المفتاح الأساسي. إن القفلات المضللة والكروماتيكية والتنافر ودرجات الثلاثيات الكروماتيكية يبهيم الغاية الهارمونية مادام التوتر السيكلوجي متواصلاً. وغدا بناء الشكل لديه غير مباشر بل قريب من طبيعة العمل الذي يقوم بتلحينه.

---

إضافة إلى تلحين نحو 300 أغنية ( أكثر من ثلثها لم ينشر أثناء حياته)، بذل جهداً عظيماً في تأليف الموسيقى الآلية. إن رغبته في التعامل مع أشكال موسيقية أكبر، وهوسه بموسيقا فاغنر، جعله يكدرح لتأليف أوبرا. لكن الأوبرا الوحيدة التي أكملها كانت أوبرا Der Corregidor، وقد انتقدت نقداً لاذعاً بسبب افتقارها إلى التواصل والتماسك الدراميين.

يقول ألفريد آينشتين في كتابه الموسيقا في العصر الرومانتيكي<sup>(7)</sup>: «إن هوغو فولف هو الموسيقي الوحيد الذي لم يعرف التساهل في ذوقه الأدبي، قد اعتاد في لحظات الإبداع أن يتجه إلى شاعر بعينه ويركز عليه. وفي تلحينه لقصائد عدد كبير من الشعراء أبدع مقطوعات فريدة عبرت عن أعمق المشاعر وأشدّها تركيزاً، كما اتصفت برقتها ولطفها وسمو روح المداعبة فيها. وكل قصيدة من هذه القصائد تمثل عالماً مصغراً من العمل الفني، فيها تناوب بين الغناء والموسيقا المصاحبة، وتنافس في التعبير عن أعمق ما احتواه النص مع توضيح الدقائق كافة وتصويرها دون إخلال بالمظهر في كليته».

من أعماله :

1877 — 78 Lieder aus der Jugendzeit أغاني زمن الشباب.

1877 — 97 Lieder nach verschiedenen Dichtern أغاني لأشعار متنوعة.

1879 - 80 رباعية وترية في ري مينور .

1880 - 88 أغاني إيخندورف.

1883 - 85 القصيدة السيمفونية Penthesilea.

---

<sup>7</sup> - ترجمة الدكتور أحمد حمدي محمود .

---

1887 – السيريناد الإيطالية، لرباعية وترية (كُيفت لأوركسترا صغيرة عام 1892).

– سوناتا لآلة الكمان

1888 – أغاني موريكه (53 أغنية).

– أغاني غوته (51 أغنية).

1890 – كتاب الأغنية الإسبانية (44 قصيدة إسبانية).

1891 – كتاب الأغنية الإيطالية، الكتاب الأول 22 أغنية.

1896 – أوبرا Der Corregidor (رئيس البلدية).

– كتاب الأغنية الإيطالية، الكتاب الثاني 24 أغنية.

المصادر

The New Oxford Companion to Music

The Dictionary of Composers and their Music

Wikipedia : Encyclopedia

هوغو فولف

13 آذار 1860 — 22 شباط 1903

## طفولة صعبة

" اسمي هوغو فولف، ولدتُ في الثالث عشر من آذار 1860، وما زلت حياً حتى هذه اللحظة. هذه التفاصيل تكفي عن قصة حياتي". هذا ما أجاب به هذا المؤلف الموسيقي شخصاً يطلب منه أن يذكر تفاصيل حياته، وهذا الجواب نموذجي بالنسبة لصرامة فولف الذي وضع الفن في الموضوع الأول والفنان في أي مكان بعده. كذلك يدل هذا الجواب على احتقاره لكل أشكال الدعاية. إنه لا يفهم أبداً لماذا يريد أحد ما أن يعرف أنه ولد في مدينة صغيرة تدعى "فينديش غريتس" جنوبي مقاطعة "ستيريا" النمساوية، وأنه كان الولد الرابع لتاجر فراءٍ ثري.

ليس في نسبه ما يثير الاهتمام، فقد ورث قدراً ضئيلاً من دم إيطالي من ناحية أمه، وربما أيضاً من دم سلافوني جنوبي، وكان أبوه الألماني الطيب يحب الموسيقا كثيراً. إن فيليب فولف في الواقع فضّل في شبابه الموسيقا على الجلود والفراء، ولم يُعنّ ويفتنع بأن يمتهن تجارة الجلود إلا بعد مناوشة مع أبيه وتهديد الأخير له. كان من عادة فيليب أن يعزف على الكمان أو البيانو أو الغيتار في المساء، وكان هو الذي أعطى دروس الموسيقا الأولى لأولاده. كانت موهبة هوغو الموسيقية ظاهرة منذ البداية وسرعان ما تمكن من المشاركة في أوركسترا العائلة الصغيرة التي كانت تعزف مختارات من الأوبرات الإيطالية ومشابهاتها. في نفس الوقت لم يكن في نية فيليب أن يجعل من ابنه موسيقياً. في العام 1867 قارب فيليب الإفلاس عندما شبّ حريق هدم بيته، ولكنه كان مصمماً على أن يتابع أولاده دراستهم لواحدة من المهن

---

العلمية. لقد كانت الموسيقى أمراً جيداً كهواية، ولكن الأب تعلم التفكير السليم منذ أيام شبابه.

أما هوغو فقد كان نقيض والده. دخل المدرسة الابتدائية في "فينديش غريتس" وهو في الخامسة من العمر وأحرز تقدماً لموسياً خلال أربع سنوات. كذلك تابع مدير المدرسة تعليمه الموسيقي إلى أبعد مما قدّر فيليب عليه. عندما بلغ العاشرة كان عليه أن يدخل المدرسة الثانوية. وفي أيلول 1870 ذهب هوغو إلى مدينة "غراتس" واجتاز امتحان الدخول، وكان ذلك آخر نجاح حازه في مساره المدرسي. أما بعد ذلك فقد تتابعت الكوارث، الواحدة تلو الأخرى. لقد حاز على تقدير لعزفه للسلام الموسيقية على الكمان، أما بالنسبة لكل مواد دراسته الأخرى فكانت سيئة لدرجة أن المدرسة فصلته بعد فصل واحد من دراسته. في العام التالي، أرسل إلى ثانوية رهبان البينديكت وتمكن أن يبقى فيها حتى العام 1873 عندما طلب من أبيه أن يأخذه، لأن أساتذته وجدوا أنه متمردٌ ومتعجرف وعنيد، ولم يحرز أي تقدم في كل المواد ماعداً الموسيقى. حاول فيليب مرة أخرى، ففي خريف 1875 أرسل هوغو إلى المدرسة المتوسطة في مدينة "ماربورغ". لكن النتيجة كانت نفسها، إذ ترك هوغو المدرسة مطروداً في العام 1875 بعد مشهد غاضبٍ مع واحد من أساتذته الذي صاح ساخراً من "موسيقاه الملعونة".

لقد كانت تلك "الموسيقا الملعونة" هي الشيء الوحيد الهام في حياة هوغو. "إنها مثل المأكل والمشرب لي" حسبما أخبر هوغو أباه، ولأنه يعرف حبّ والده للموسيقا منذ أيام شبابه فقد كان ينتظر أن يتعاطف أبوه معه، لكن تاريخ العائلة عاد يكرر نفسه، حتى أتىح لهوغو حليفٌ غير منتظر وهو عمته، أخت أبيه، التي كانت تزوجت وعاشت في فيينا. لقد أتت العمّة كاترينا لمعونته وإنقاذه، بأن قدّمت له المسكن والمأكل إذا وافق أخوها على أن يسمح

---

للصبي أن يذهب معها إلى فيينا للدراسة. رضخ فيليب، وفي خريف 1875 دخل هوغو الكونسرفتوار.

فيينا : سنوات التطور

حُبسَ هوغو مدة عامين في تعلم قواعد الموسيقى الرتيبة والثقيلة. درس الهارموني بنكدٍ وعناء على يد معلّم من المدرسة القديمة، وكان يركض ويتقدم سابقاً معلمه. أما بالنسبة للبيانو فكان أكثر إطاعة وغداً عازفاً مُعبّراً، وإن لم يكن عازفاً بارعاً (فيرتووزاً). كان أهم ما اكتسبه من تلك السنوات الأولى في فيينا، فيينا براهمز وبروكنر ويوهان شتراوس، هو اتساع أفقه وتذوقه. لقد وصل إلى فيينا وكان مُحباً لمايربيرر ولافتتاحية "الشاعر والقروي". ولكن، بعد شهر أو شهرين، كتب رسالة إلى أهله يعلمهم أنه "صار من أتباع فاغنر، صار فاغنرياً". أن يكون الإنسان فاغنرياً في فيينا في العام 1875 يشبه أن يكون اشتراكياً من أوكسفورد أيام انتخابات عامة. قد تتأثر ألمانيا بموسيقا المستقبل وتهفو إليها، أما النمسا فكانت على العموم تتمسك ببراهمز وبالآلهة القدماء. مع هذا فقد أتى فاغنر نفسه إلى فيينا في شتاء ذلك العام ليقوم بقيادة "تانهويزر" و "لوهنجرين". حضر هوغو الفتى ذو الخمسة عشر عاماً التدريبات، وهو ما جعله يخرج من عقله من شدة الإثارة وكاد يعبد معبوده الجديد، و صار يتسكع أمام فندقه ليمتّع ناظره برؤيته وهو يخرج منه، ثم يسارع ليفتح له باب عربته، وفي إحدى المرات التي لا ينساها، وإن كانت مخيبة للأمل، حاول فيها أن يبادل ذلك الفنان العظيم الحديث، ولكن وأسفاه لم يكن عند فاغنر وقتاً يضيعه مع شابٍ لاهثٍ في الخامسة عشرة من العمر. ابتسم له فاغنر، السيد العظيم، وطلب منه أن يأتي في وقت لاحق عندما تنضج مواهبه، وقد عزّى هوغو نفسه، مع أن فاغنر

---

لم يُلَقِ ولا نظرة خاطفة على تلك الأغنية التي كان هوغو يحملها معه، وهي واحدة من العديد من أغاني اليافعين.

في العام 1877 أتت صفة أخرى، فالصبي الذي فشل في ثلاث مدارس، لأنه لم يكن يهتم إلا بمادة الموسيقى وحدها، قد فصل من الكونسرفاتوار الموسيقي لخرقه النظام. يبدو أن التهمة الموجهة له كانت أنه هدد بقتل المدير! — وهي تهمة كان يجب توجيهها لطالب آخر، ولكن طباع هوغو الاستقلالية والنارية جعلته مشهوراً بقدرته على ارتكاب مثل هذا الفعل، وهكذا ألصقت التهمة به. (تُظهر صورة له في صباه عينيه القاتمتين ونظرته الثاقبة التي لا ينساها كل من رآها أبداً). لقد انهار والده بهذا الخزي الجديد أما هوغو فقد أصيب فقط بالسخط والمرارة.

لحسن الحظ، وبفضل عمته، لم يكن الصبي مُجبراً أن يعود إلى بيته نهائياً. (لكن في شهر حزيران وعندما كان في فينتيش غرييتس مباشرة بعد فصله، كتب أغنية "ندى الصباح" Morgentau وهي أولى الأغنيات التي طُبعت له، ولكنها لم تظهر إلا بعد عشر سنوات). مع أن عمته قدمت له المسكن والطعام ولكنه كان بحاجة إلى مالٍ ليرضي شهيته التي لا تشبع للكتب. وقد استطاع تأمين ذلك المال من عزف موسيقا راقصة في كل ليلة في فندق صغير في "مايدلينغ". كان معبوده، إلى جانب فاغنر، هم بيتهوفن وشومان وبرليوز. ومع ذلك فقد كان ذلك الوقت، وفوق كل شيء، وقت الحماسة الأدبية. لم يقرأ فقط لمشاهير الكتاب الكلاسيكيين الألمان (وكان أحبهم إليه كلايست وغوتفريد كيلر، وهما اللذان اهتم بهما من بين المعاصرين). ولكنه قرأ أيضاً رابوليه ومارك توين وسكوت وديكنز. سُمع عنه أنه أيقظ أحد أصدقائه في السادسة صباحاً ليُسمعه مقطوعاً من "مغامرات بيكويك" لديكنز. وقد اتسم كل ما كان يقوم به بنفس النمط من التهور والاندفاع. كان يكفيه أن يرتكب إنساناً أي خطأ ما في الاقتباس أو اللفظ، أو عزف أي

---

نوطة نشاز يجعله يخرج عن طوره، كما أنه كان يتعاشش تعاششاً كاملاً مع أي كتاب كان يستمتع به. كان يعيش الكتاب أكثر من مجرد أن يقرأه. لقد مارسست الكلمات والجمل قوة وتأثيراً كبيرين عليه وعلى فكره، ويقال إنه سُجِر بكلمة Iusquebaugh في قصص "روب روي" ولم يهدأ له بال حتى ذاق طعمها.

### بدايات النضال

منذ 1877 حتى العام 1881 كان وضع فولف المادي سيئاً في الحضيض. لقد غادر بيت عمته، لأمر أو لآخر، وكانت تمرّ به أوقات لم يكن يعيش فيها إلا على الخبز والزبدة، حتى إن الأمر بلغ به أنه كان يستعير طابع بريد ليتمكن من أن يرسل رسالة إلى بيته. لم يكن بمكنة أبيه إلا أن يرسل له مبالغ ضئيلة من المال ما بين الحين والآخر. وعلى كل حال كان هوغو أيباً يمنع إياؤه من أن يطلب من أبيه أي مال إلا عندما يغدو خالي الوفاض. كان سريع الإحساس بالمهانة، حتى إنه كان يرفض أية دعوة إلى غداء أو عشاء حين يشتمّ فيها أية دوافع شفقة أو صدقة. أما أصدقائه الذين تعرف عليهم في فيينا — مثل فيليكس موتل وجوزيف وفرانز شالك وآخرين أقل شهرة ولكنهم ليسوا أقلّ لطفاً وصادقة من أمثال أدالبيرت فون غولد شميت، استطاعوا تأمين تلاميذ له ولكن مزاجه السريع الغضب والقليل التحمّل قد أفشل كل نجاح له كمعلم. سرعان ما كان يشتم أي طالب لا يملك مواهب موسيقية. وفي إحدى المرات عندما أرسلت تلميذة ثرية بطاقة اعتذار لأنها لا تستطيع أن تحضر الدرس في ذلك اليوم، أجابها بأنه لن يكون سعيداً إن أعطاه أي درس آخر فيما بعد. أكسبه مثل ذلك التعليم أقل من أربع ليرات في الشهر، وفي بعض الفترات لم يكن يملك حتى البيانو ليعلم عليه. لم يكن بإمكانه أيضاً أن يغطي ثمن الكثير من أوراق الموسيقى ليكتب عليها والتي كان يأمل أن تجلب له الشهرة في المستقبل. في أثناء سنوات الدراسة في الكونسرفتوار

---

حاول كتابة بعض المؤلفات من كل نوع: أغانٍ وموسيقا للجوقات ومقطوعات للبيانو وحتى سيمفونية لم يتمكن أبداً من إتمامها. يبدو أن كتابة الأغاني هي التي فتنته أكثر من أي نمط آخر من الموسيقى. وفي العام 1878 أنتج مجموعة من الأغاني. لكنه خلال ثلاث سنين (1879-1881)، لم ينجز أي شيء ما عدا الرباعي الوتري من مقام ره الصغير.

في تشرين الثاني 1881، وبمساعدة غولدشميت، حصل هوغو على وظيفة مساعد قائد أوركسترا في مسرح سالزبورغ. ذهب إلى سالزبورغ وتحت إبطه حزمة من حاجياته القليلة وتحت الإبط الثاني تمثال نصفي من الجص لفاغنر، وقام بقيادة تدريبات للجوقة، كما قاد حفلة أو حفلتين موسيقيتين في ثلاثة أشهر، ولكنه ما لبث أن تشاجر مع المدير وغادر. لقد كان ذلك مجرد حادث أنموذجي أقل أهمية مما تلاه، حين قام برحلة إلى بايرويت مع "موتل" في صيف 1882 للاستماع إلى "بارسيفال". لكن حادثة واحدة من فترة سالزبورغ يمكن ذكرها لما لها من دلالة على شيطانية (عفرتة) فولف وعلى حساسيته الزائدة تجاه الضجيج. (إن نباح كلب أو صرير صرصار كانت تجعله يرتجف بنوبة غضب لا يستطيع السيطرة عليه، وحقبة أنه كان غالباً ما يضحك على تصرفه، بعد مضي بعض الوقت لم تجعل لذلك أي فرق). عندما انزعج من بعض سائقي العربات الذين كانوا يفرقون بسياطهم قرب غرفته في وقت مبكر من الصباح دفعه لأن يخرج مسرعاً وهو نصف عار إلى الشارع ويُسكت المعتدين بشتائم لاذعة ويقراً عليهم ذلك المقطع من شوبنهاور الذي يقول فيه إن "على سائقي العربات والحمالين وعملاء السوق ألا يتدخلوا وألا يسيئوا إلى الجهود العليا للإنسانية بضجيجهم الذي لا لزوم له". كان ينقدهم بقشيشاً ويسارع إلى العودة إلى بيته. (كان هذا الإنسان القصير يخطو

---

دوماً خطأ واسعة ورأسه مندفع نحو الأمام، وكان دوماً على عجلة من أمره. هذا ما كان يرويه أحد أصدقائه).

في العامين 1883—1884 لم يكن عند فولف حتى غرفة يأوي إليها. كان يعيش في عليّة (سقيفة) ضيفاً على مُحامٍ، الدكتور إدموند لانغ، ولقد كان في عليّة الدكتور لانغ حين ألف عمله الأوركسترالي الوحيد، القصيد الأوركسترالي "بانتي زيليا" الذي استوحاه من مأساة كلايست. في تلك المرحلة من حياته، فكر فولف أن يجرب حظه في أمريكا، المليئة بالذهب والمال، كما كان يُشاع. لكن غولدشميت أتى من جديد لإغاثته وحاول أن يحصل له على وظيفة ناقد موسيقي في مجلة "صحيفة الصالون" الواسعة الانتشار. وقد تمكّن فولف في الواقع أن يحافظ على ذلك المنصب منذ كانون الثاني 1884 حتى نيسان 1887.

### الفن الهين في خلق الأعداء

أمّن عمل فولف في "صحيفة الصالون" له دخلاً محدوداً، وقد انخرط في الصحافة بحيوية بالغة ومعروفة عنه. لكن كان عليه أن يدفع غالباً مع مرّ الوقت، إذ إن قلمه اللاذع خلق له الكثير من الأعداء الأقوياء. لم يكن ذلك، ولحد كبير، لمجرد أنه كان البطل المتحمس لفاغنر وبروكنر، إذ كان ذلك قابلاً للغفران. كذلك لم يكن ذلك لأنه قال عن كونشرتو "غريغ" إنه "ضجيج يشبه الموسيقى"، وتحدث عن قائد أوركسترا الأوبرا أنه "ضارب الإيقاع" وأنه آلة "ميترونوم". لقد كانت خطيئته الكبرى أنه كان ضد "الشبح المقدس"، والتي لم يغفرها له لا "هانز فون بولو" ولا أي معجب آخر ببراهمز (إلا ربما براهمز ذاته)، وأنه كان يكره براهمز كراهة شديدة. من بين إزعاجاته الكثيرة، كان كرهه الشديد لبراهمز وكونه نصيراً لفاغنر، وهو ما كلفه أن رفض الرباعيان الوتريان الشهيران "روز" و"هيللميسبيرغر" عزف رباعيته الوتريّة من

---

مقام ره الصغير، وكذلك كان أكثر يومٍ مرارةً في حياته، حين فشل عزف مؤلفه الأوركسترا لي "بانتي زيليا" الذي قاد فيه "ريختر" أوركسترا فيلهارمونية فيينا دون أن يحاول إصلاح بعض الأخطاء فيها قبل عزفها. رافق عزفها الكثير من الضجيج والضحك من الجمهور، وقال "ريختر" لأعضاء الأوركسترا: "أيها السادة، ما كنت أريد أداء المقطوعة حتى النهاية، ولكنني أردت أن أعرف أي نوع من البشر هو هذا الذي يتجرأ على قول ما قاله عن " السيد والمعلم براهمز". قال ريختر فيما بعد إنه لم يكن يدري أن فولف كان قريباً وعلى مرمى السمع منه. أما فولف فقد ضاج وهاج وخرج عن طوره وتمنى أن يطلب ريختر للمبارزة وأقنع بصعوبة ألا ينشر "تعريضاً" شاملاً عن الأوركسترا الفيلهارمونية على شكل كتيب.

كان عزاء فولف الوحيد هو جماعة من أصدقائه كانت تكبر باستمرار وصارت تشمل أيضاً موسيقيين من مرتبة بروكتر، وآخرين إلى جانب "لانغ" كانوا يرغبون في تقديم وفادة له لأن الخُص منهم كانوا يجدونه جديراً بالمحبة بقدر ما هو متمرد وعضوب. أما صهره، يوزيف شتراسيه، وهو موظف حكومي ثري يعمل في مدينة "موراو" فقد صادقه وأمن له إقامة أشهر ممتعة في الريف. (لكن النساء لعبن دوراً ضئيلاً في حياته، إذ لم نسمع عنه إلا قصة حب واحدة وحزينة في شبابه). لقد كان واحداً من أصدقائه، فريدريخ إيكشتاين، الإنسان الشديد غرابة الأطوار، هو الذي مكّنه أخيراً من أن يُسمع أعماله ويجعلها معروفة لدى الجمهور. لقد رفض الناشران "شوت" و "برايت كوبف وهيرتيل" شرف نشر مؤلفات فولف. لكن في خريف العام 1888 اتصل إيكشتاين بمكتب ناشر صغير في فيينا يدعى "فيتسلر" وكفل له أية خسارة قد يتعرض لها، كما قام بتجميع عدد من المشتركين. وفي بداية العام 1888 ظهرت أول مجموعة من مؤلفات فولف المطبوعة — كتابان يحوي كل منهما ست أغاني. وقد أهدى الكتاب الأول لأمه، والثاني

---

لأبيه العزيز، الذي كان قد توفي قبل عام واحد. وكان محزوناً لما أصابه من خيبة أمل بابنه الذي كان وعده بالكثير. ولكنه حتى آخر لحظة لم ينجز ولم يقدم شيئاً. شعر هوغو بذلك، وبمرارة فقد أبيه أيضاً. صرخ قائلاً: "حتى لو ظهرت أغاني الآن فإنني لن أستطيع أن أسعد بهذا النجاح". وبعد خمس سنوات قال: "هنا يرقد أبي منذ خمس سنوات في ساحة الكنيسة الهادئة ولا يستمع إلى أغاني... وهو الإنسان الذي تنفس وعاش للموسيقا — ومع ذلك لم يسمع أبداً موسيقاي".

### عهد أغاني الليدر العظيم

بعد وفاة أبيه لم يعد فولف يكتب أي شيء لصحيفة الصالون، لكن إيكشتاين كان قد فتح له الطريق كمؤلف موسيقي، وبعمله هذا أعطى عبقريته دفعاً جديداً وهائلاً. لو أن كل ما كتبه فولف قبل العام 1888 قد أتلف، لما لحظ العالم ذلك، ولكن في شهر شباط 1888 استضيف في الفيلا الفارغة والعائدة لهانريخ فيرنر في مدينة "بيرختولسدورف"، وهي منتج صيفي بقرب فيينا. هناك حيث الهدوء والوحدة بدأت الموسيقا تتدفق منه كما يتدفق البترول من الصخر.

كان قد أحب قصائد إدوارد موريكيه البسيطة والعذبة والرومانتيكية، وكان قد لحن مجموعة منها أو مجموعتين. أما الآن وهو في حالة من الإثارة المستمرة فقد قام بتلحين ما لا يقل عن ثلاث وأربعين من "أغاني موريكيه" (وبضمنها "عزلة" و "رحلة على الأقدام" و "إنه هو") في الفترة ما بين 16 شباط و18 أيار، أحياناً بمعدل أغنيتين أو ثلاث في اليوم. إن حالة الفكر الثمل بالعبقرية قد بدت واضحة من رسائله التي كان يكتبها لكل من "فيرنر" و "لانغ" خلال تلك الشهور الثلاثة، وهي تتباين تبايناً قوياً مع خجله المعتاد وتحفظه عندما كان يتعلق الأمر بمؤلفاته. (لقد

---

كانت هناك مناسبات، قبل القليل من السنين، عندما كان يمتنع حتى أن يعترف بأنه ألف أية موسيقا). " لقد كتبتُ لتوي أغنية جديدة. إنها أغنية للآلهة. أنا أخبرك أنها رائعة حقاً! رائعة!". (22 شباط) " اليوم انتهيت من تأليف تحفتي. " أول أغنية حبّ لحببية شابة" هي أفضل شيء عملته حتى الآن. إذا قورن كل ما سبقها بها فكل ما سلف لعب أطفال". (العشرون من آذار) واليوم التالي له: " إنني أسترجع ما سبق أن قلته – إن "أول أغنية حب" هي أفضل ما أنتجت، لأن ما كتبتَه هذا الصباح "رحلة على الأقدام" هي بالتأكيد أفضل بمليون مرة

"

بعد هذا الثوران الهائل استراح فولف وذهب مع صهره في جولة على الأقدام ليزور، مع إيكشتاين، بايروتيت في شهر آب. لكن في الخريف، وهو في فيلا إيكشتاين في قرية أونتراخ في مقاطعة "زالتس كمارغوت" ابتداءً جيشاناً عاطفي جديد. في البدء قام بتلحين اثنا عشرية من قصائد الشاعر "فون آيخيندورف" ليتلواها في شهر تشرين الأول تلحين عشر قصائد للشاعر "إدوارد موريكه"، "أغاني موريكه" (وبضمنها "أغنية فيلاس" و "فارس النار"). عندما عاد فولف في أواخر شهر تشرين الأول إلى فيينا، التقت إلى أشعار شاعر ألمانيا الكبير "غوته". وفي الثاني عشر من شباط كان قد لحن كل "أغاني غوته" الخمسين، ما عدا واحدة منها، وكذلك بعضاً من أروع أغنياته مثل "قبر أناكريون" و"بروميثيوس" و "غانيميد". وكلها كان قد نشرها قبل وقت طويل الناشران "فيلتسر" أو "لاكوم" وهو ناشر صغير.

ومن سوء الحظ أن مكاتب النشر الصغيرة هذه لم تتمكن من أن تُعرّف المجتمع، حتى في فيينا ذاتها، وكذلك في العالم أجمع، بأعمال فولف. لكن أصدقاء فولف، في شتاء 1888—1889 خطوا خطوة أخرى في دعاياتهم لأعماله ولفنه. فقد افنتن "فيرديناند بيغر"، وهو مغني تينور رائع، بأغاني فولف وقدم الكثير ليجعلها

---

تُعرف وتشتهر، على الرغم من أن الموسيقيين الذين يدعون أنهم تقدميون وما بعد الحداثة قد أسأؤوا لها. عندما قدّم "يوزيف شالك"، وهو رئيس جمعية فاغنر في فيينا، حفلة موسيقية مكرّسة لموسيقا كل من بيتهوفن وفولف، اعتبر ذلك إيماءة تحريضية لضرورة لها، وكادت أن تهدم تلك الجمعية. لكن أسوأ عدو لهوغو فولف لم يكن النقاد الرجعيين ولا الأصدقاء الشديدي الحماسة، إنما كان هوغو فولف ذاته. لقد أغضب من كانوا يقومون بتقديم أعماله لأنهم لم يكونوا على درجة كافية من الذكاء، تماماً كما كان يُغضب طلابه في أيامه الأولى. لم يكن يهتم أبداً، وأكثر من أي شخص آخر، بأن تُغنى أغانيه على نطاق واسع. كان يرضى بمجرد أن يسعد أصدقائه المتعاطفون معه. في الوقت الذي حدثت فيه حادثة "جمعية فاغنر" كتب إلى "شالك": "أنا لست جديراً بأية جمعية. إنني أفعل كل شيء حسب النزوة التي تنبض في أعماقي، وعندما تكون كمية الكهرباء المناسبة قد تجمّعت في أعماقي، يحدث أمر ما إما بشكل أفكارٍ أو كلماتٍ أو موسيقا، سواء كانت جيدة أو سيئة. إن الناس الحكماء يعملون بحسب قوانين المنطق والعقل.. إلخ.. إلخ.. لهذا تكثر الاختلافات بيني وبينهم.

ماذا أريد من جمعية فاغنر؟ من المغنين؟ ليس لي أي علاقة بالدعاية فهي نوع من الكلام البذيء المُخجل. لو أنني كنت صانع أحذية مثل "زاكس" الذي لا شبيه له، أرفع الأحذية أيام الأسبوع وأؤلف الموسيقا أيام الأحد فقط لي ولصديقين أو ثلاثة لي.."

في تموز 1889 عاد فولف لزيارة بايروت. وفي شهر تشرين الأول عاد إلى "بيرختولدسдорف"، وأخذ يؤلف الأغاني من جديد. كالعادة، انطلقت هذه الأغاني الجديدة، رغم تنوع المزاج فيما بينها، من منبع شعري واحد، في هذه الحالة كانت مجموعة من أغاني إسبانية ترجمها كل من باول هايزي وإيمانويل غايبيل. "لقد عملت بقوة ألف حصان" قال لشتراسر. "إن ما أكتبه الآن، أكتبه لأجيال

---

المستقبل. إنها تحف رائعة ولا يوجد مثيل لها منذ شوبيرت وشومان. " لقد شغله "كتاب الأغاني الإسبانية" حتى شهر نيسان 1890 لتتلوه حلقة قصيرة لقصائد لحنها لأشعار لغوتفريد كيلر بعنوان "خاطر قديمة". لكن فولف كان في تلك الفترة على أحر من الجمر لتأليف أوبرا.

حاول، قبل عشر سنوات خلت، كتابة نص أوبرا كوميدية، ولكنه لم يثق بقدراته الأدبية. كان من بين المواضيع العديدة التي فكّر فيها، "العاصفة"، وقد طلب من صديقه الشاعر "ليلين كرون" أن يكتب نصاً لها. لكن "ليلين كرون" رفض أن يقوم بتعديل نصّ شكسبير، واقترح بديلاً منها المأساة الأمريكية الشمالية "بوكاهونتاس". وقد علّق فولف على الفكرة ساخراً بأنها "بوفالو بيل وعصابته الوسخة". اقترح عليه "أوسكار غروهي"، وهو مُعجب من مدينة مانهايم عرفه فولف فقط بالمراسلة (لأن أغاني فولف قد بدأت تنتسب إلى العالم الخارجي)، أن يؤلف أوبرا بوزنية، ولكن فولف لم تكن عنده رغبة "ليسبب للبشر وجع رأس جديد". دع هؤلاء الذين يعتقدون أنها رسالتهم، أن يفتدوا العالم". هكذا كتب إلى غروهي. لا جدوى من "اقتحام السماء" فقد سبق لفاغنر أن فعل ذلك. إن ما كان فولف يصبو إليه هو "موضوع بسيط ولطيف مع مداعبات لطيفة على الغيتارات وتأوهات الحب وليالي مقمرة تغمر حفلات الشمبانيا .. إلخ. — بمختصر الكلام أوبرا كوميدية وعادية تماماً ولا تخالطها أية أشباح فداء العالم تلوح وراءها خلفية الفيلسوف شوبنهاور". قدمت واحدة من أصدقاء "لانغ" اسمها روزا مايريدر نصاً يستند إلى رواية "بيدرو دي الأركون" عنوانها " القبعة الثلاثية الزوايا"، ولكنه رفضها بسخرية حادة.

اتصالات جديدة

---

كان النصف الثاني من العام 1890 مضطرباً. كان فولف قلقاً حول مواضيع أوبراه كما قام بتحويل بعض أغانيه للأوركسترا، وكذلك ألف ست أو سبع مجموعات من القصائد التي ترجمها كلٌّ من هايزي وغيبيل، ولكن هذه المرة عن اللغة الإيطالية. ثم توقّف فجأة عن كل ذلك ليقوم بمهمة طلبها منه مسرح "البورغ تياتر" في فيينا، وهي تأليف موسيقا عَرَضية ترافق مسرحية لإييسن وهو ما سبب له مصاعب عديدة. كذلك قام برحلتين إلى ألمانيا للتعرف على معجبين جدد به مثل "غروهي" و "فاين غارتنر" في مانهايم، وكذلك "كاوفمان" في "توبينغن"، ولكن أيضاً وهو الأهم للوصول إلى اتفاق مع الناشر الموسيقي الكبير "شوت" في مدينة "ماينتس" الذي ثابر فولف على الاتصال به منذ بضعة أشهر. كان "هومبر دينك"، وهو المستشار الموسيقي لهذا الناشر، متحمساً. ولكن، كالعادة، كان فولف نفسه هو المصدر الرئيس للمصاعب. فهو لم يكن يسمح بأن تنشر له بعض أغانيه مجتزأة من سلسله الغنائية ولا كان يقبل نشر أغانيه إذا جرى تحويل طبقة موسيقاها. وكذلك امتعض عندما أرسل له الناشر "شوت" قصيدة لهايزي لكي يلحنها، كما أصرّ على أن يكون ورق مطبوعاته صقيلاً وأن تكون الطباعة جميلة. لكن اتصالاته المباشرة مع ناشريه المحتملين قد حسّنت علاقاته بهم، وعاد إلى فيينا وهو راض عن رحلاته تلك. ربما كان يكره تفاهة الدعاية وبذاءتها، ولكنه شَعِر بالحماسة إذ رأى موسيقاه تجد أصدقاء جدداً لها وله أيضاً. مع ذلك وبعد مضي خمس سنوات (أي في تشرين الأول 1895) كانت عائداته من الناشر "شوت" أقلّ من خمس جنيهاً! ولكي يزداد الطين بلة وللمزيد من المهانة والأذى فقد أخبره ناشروه بفضاظة أنهم لم يكونوا يتوقعون أن تبلغ جُعالتهم هذا القدر. ما كان من فولف وقد اشتد به الغيظ إلا أن نقل نشر أعماله إلى ناشر آخر.

أتمّ فولف معظم موسيقا "إيسن" بنهاية العام 1890، ولكن افتتاحية المسرحية سببت له مصاعبَ وإزعاجاً لعدة أشهر. في

---

الختام تبين أن معظم موسيقاه هذه لا جدوى منها لأنها كانت أكبر من كل إمكانات المسرح. أدى عزف مؤلفه "ليلة المسيح" وهو للجوقة والمغنين المفردين والأوركسترا (1886—1889) إلى سفره إلى مانهايم في شهر نيسان، ومنها تابع جولاته إلى فرانكفورت ليلتقي "هامبردينك" والناشرين "شوت" في ماينتس. ثم عاد لزيارة "توبينغن" حيث أخذه "كاوفمان" لزيارة "أوراخ" موطن الشاعر "إدوارد موريكه". لقد أمضى وقتاً رائعاً، وحين عاد إلى فيينا فكّر فولف: "إلى أية غاية يهدف هذا الإبداع وهذا الجهد مادام كل شيء يؤول إلى العدم المطلق؟ على الإنسان أن يستمتع بالحياة..." ولكي يجعل فولف هذه المراجعة الفكرية أكثر إغراءً فقد أرقه الشك بأن الإلهام عنده قد جفّ ونضب فجأة وبطريقة غامضة تماماً، كما سبق له أن ابتداء بالتدفق قبل ثلاثة أو أربعة أعوام.

أصيب برشح وسعال، وأمره الطبيب أن يقوم بتغيير الجو وبالراحة. ذهب إلى مقاطعة "زالنس كامارغوت" حيث أمضى الصيف والخريف في شقاء مُجْدِب. "لقد أبعدت عني أية فكرة عن أي تأليف موسيقي"، هكذا كتب إلى صديقه غروهي في بداية شهر أيار. "السماء وحدها تعلم كيف ستتطور الأمور. أدع لروحي التعيسة". كتب ثانية في شهر آب وبعد رحلته المعتادة إلى بايروييت: "طيلة الأشهر الأربعة الأخيرة أصبت بنوع من الضنا العقلي جعلني أفكر تفكيراً جدياً أن أغادر هذا العالم وإلى الأبد... بل أكاد أشك أن هذه المؤلفات التي تحمل اسمي هي حقاً لي." كان يخاف أن تؤدي به هذه الأفكار إلى حافة الجنون. "يجب عليّ أن أستجمع كل قواي كيلا أستسلم فريسة لهذه الهمسات الشيطانية". بعد ذلك وفي ضاحية "دوبلينغ" في التاسع والعشرين من تشرين الثاني 1891 عاد الينبوع للتدفق ثانية. عاد فولف إلى قصائد "كتاب الأغاني الإيطالية" بعد انقطاع دام عاماً كاملاً، وفي يوم عيد الميلاد كان قد أنهى تلحين خمس عشرة أغنية جديدة منه (من

---

بينها قصيدة "أيضاً الأشياء الصغيرة"). لكنها كانت دفقة عابرة. عاوده الرشح (الأنفلونزا) ولم يعد فولف يكتب أية موسيقا، وهذه المرة لفترة تزيد على سنوات ثلاث.

### سنوات الهجوع

على الرغم من أن فترة 1892—1894 كانت عقيمة وخالية من وجهة نظر الإنتاج الموسيقي، ولكنها كانت بالنسبة لـ"السيريناد الإيطالية" المكتوبة للأوركسترا الصغيرة كانت فترة انتشار تدريجي نحو الشهرة. لم تكن شهرة شعبية واسعة وأتت أيضاً متأخرة، ولكنها شهرة بين المثقفين والجهابذة: هنا ما بين مغنٍ أو قائد أوركسترا، وهناك بين هاوٍ ثريٍ أو هاوٍ مثقف، مثل المحامي في مدينة مانهايم هوغو فيست الذي انحاز إلى طرف فولف وصار داعيةً متحمساً لـ "فاغنر أغنية الليد" في العام 1895 أسس مدير مدرسة في برلين يدعى "باول موللر" أول "جمعية هوغو فولف". ولكن برلين كانت متحمسة لفولف منذ بداية العام 1892 حينما ظهر هناك تحت رعاية وكالة شهيرة للحفلات — وكان ظهوره ذاك أول تسوية (حلّ وسط) مع "الدعاية المخجلة" — كشخص ضئيل الحجم وغير عادي بقبعته الجديدة العالية وسترته السوداء الرجالية (الفراك). آنذاك، وكما هو حاله في أي مكان آخر، لم يكن يشعر بالراحة، وكان وضعه صعباً. كانت العلاقة ما بين المؤلف الموسيقي المتلهف والمغني المزاجي حينئذٍ مقلوبة لقد كان المغنون التواقون لتصفيق الجماهير غاضبين على مؤلف موسيقي مزاجي كان يرفض حتى أن يعترف بأهمية التصفيق، وهو الذي سبق له أن هرب من حضور حفلة عشاء، في مدينة دارمشتات، أقيمت على شرفه.

وفي مرة دخل منزل إنسان لأول مرة، ولم تمض لحظة على التعرف إليه حتى بدأ هذا التعارف بأن اكتشف فولف وجود خلل

---

في دوزان آلة البيانو عند مضيئه. مع ذلك فقد كان الناس وفي كل مكان يُغلبون على أمرهم لبساطة شخصيته الساحرة وإخلاصه العميق ومزاحه الشيطاني. على الرغم من أنه كان مدركاً لقيمة أغانيه، ولكنه كان دوماً يصّر على وضع القصائد في مرتبة أعلى من موسيقاه. فعلى سبيل المثال، أصرّ على أن تنصدر "أغاني موريكيه" (وهي الأشعار التي كتبها الشاعر إدوارد موريكيه وألف موسيقاها للصوت والبيانو هوغو فولف) صورة الشاعر على الصفحة الأولى من الكتاب المطبوع. وعندما كان فولف يقيم أمسيات خاصة لأغانيه لمجموعات منتقاة من النقاد وغيرهم، فقد كان يصّر على قراءة القصائد أولاً مع تعليقات متفرقة منه، مثلاً ("أليست هذه رائعة وجميلة لدرجة الجنون") ثم يبدأ الغناء. "لم يكن عنده صوت مميز ولا تدريب على الغناء" (هكذا قال "ديكزي) ومع ذلك فقد كان تأثيره رائعاً لا يمكن وصفه".

إلى جانب أغانيه للصوت المنفرد، فقد بدأت ترتيباته لأغانيه للجوقة والأوركسترا، مثل "أغنية الجنية" ("لقد اكتشفت أفاعي" من مسرحية "حلم ليلة منتصف الصيف" و "فارس النار" تؤدي في العديد من المدن الألمانية - برلين، كولونييه، شتوتغارت. في الواقع إنه بهاتين المقطوعتين اللتين قدمتا في الثاني من كانون الأول 1894 في مدينته فيينا قد حقق الفوز الأول والأعظم والأهم والأصعب من بين كل نجاحاته. حتى الناقد الموسيقي الشهير "هانزليك" والكاهن الأعلى لمدرسة براهمز وللمدرسة المحافظة على العموم، حياً موهبته وفنّه الرفيع. في الواقع إن براهمز نفسه كان حاضراً وشفق مع الجمهور. ورغم أن فولف قد شعر بالإهانة لأنه قد أسيء فهمه عندما ضمّ اسم براهمز إلى اسمه، وليس مؤكداً أن ذلك سبب له بعضاً من الشعور بالرضا.

أوبرا «رئيس البلدية»

شكّلت حفلة فيينا الموسيقية وما رافقها من انتصار باهر، معلماً اختتم ثلاث سنين من النضال، وكذلك ثلاث سنين من العقم. "إذا كنت تستطيع أن تعيد لي وحيي وتوقظ الروح الحميمة التي هجعت في أعماقي وتتركها تتملكني من جديد، فإنني سأدعوك إليها، وسأبني المذابح باسمك". هكذا كتب فولف لصديقه "فيست" في حزيران 1894. أخيراً وفي بداية عام 1895 عادت تلك الروح الحميمة إلى حركتها بصعوبة. لقد أيقظه ذلك الشعور بتلك الأوبرا التي لم تكتب بعد من رقاذه الطويل. ما بين العديد من المواضيع التي شدّت خياله بين الحين والآخر كانت أقاصيص الإسباني "الأركون" أكثرها إلحاحاً ومعاودة. بعدما كان قد رفض نص "روزا مييريدر" ذا العنوان "القبة الثلاثية الزوايا"، رجع إلى رواية الأركون "مانويل فينيغاس"، ولكنه فشل في أن يجد من يُحضّر نصاً مناسباً لها. بعد عامين عاد إلى "القبة الثلاثية الزوايا". وفي صيف 1894 جرّب فرانز شاومان، وهو أديب هاو، حظّه في محاولة كتابة نص لها. لكن هذا النص رُفض أيضاً. في يوم من أيام كانون الثاني 1895 صادف أن تحدث "لانغ" عن الرواية وقال مازحاً إن كتاب "السيدة مييريدر" هو الأفضل بالنهاية. دُهِش "لانغ" عندما أخذ فولف كلامه على محمل الجدّ وطلب أن يعيد النظر في كتابها، وصار عندئذ متحمساً للنص بقدر ما كان مزدرياً له في السابق. بل لم يعد يتحمل أي نقد له، حتى من السيدة "مييريدر" نفسها التي كانت تقترح بعض التعديلات والتحسينات له. قال لها: "لقد منحتني أكثر مما منحتني أي إنسان آخر"، وفي وقت لاحق: "حتى أكثر من أمي التي منحتني الحياة". في الأول من نيسان ذهب إلى قرية "بيرختولس دورف" وابتدأ عمله "مثل مجنون وتقريباً بدون أي انقطاع منذ السادسة والنصف صباحاً حتى الساعة مساءً". في منتصف أيار انتقل إلى قلعة البارون فون هيبر هايده في قرية "بريكس ليغ" وفيها في التاسع من تموز أنهى كتابة النص الصوتي. أما نص الأوركسترا فقد أتمّه بكامله في منتصف ليل السابع عشر من كانون الأول. قرر فولف

---

عند ذاك أن يسمي الأوبرا "رئيس البلدية" وليس "القبعة الثلاثية الزوايا".

إن كتابة أوبرا هو شيء، وأما إنتاجها وإخراجها فهو شيء آخر. لم تقبل لا فيينا ولا براغ ولا برلين التعامل مع أوبرا "رئيس البلدية"، ولكن "مانهايم"، المدينة الأكثر محبة وصدافة مع موسيقا فولف، قبلتها. طُبع النص الصوتي بسرعة وما إن وصل فولف إلى تصحيح نصف ذلك النص حتى بدأ يشعر باهتياج الوحي. أسرع الخطا إلى "بيرختولدس دورف"، وهناك، ما بين 25 آذار و30 نيسان 1896 كان قد كتب اثنين وعشرين أغنية، وهي التي شكلت الجزء الثاني من "كتاب الأغاني الإيطالية". ربما كان كتب المزيد منها لولا أنه اضطر للذهاب ولحضور التدريبات في مانهايم. لم تسر الأمور في مانهايم سيرا حسنا. لم يُبد فولف أي اهتمام في إخراج أوبراه. شعر بنفسه أنه في عالم غريب عليه ومُعادٍ له، وقد تصرف خلال كل فترة التدريبات بلامبالاة المعتادة، وعندما أُخرجت، بعد عدة تأخيرات، يوم السابع من حزيران، رفض فولف أن يجلس في مقصورة مدير الأوبرا الرسمية، وفضل أن يقبع في ظلمة مؤخرة القاعة. لم يعترف لوقت طويل بالتصفيق الحماسي الذي استقبل به لما دفعوه دفعا ليظهر على المسرح وهو إنسان شاحب ومقطب ويرتدي بزة صيفية رمادية اللون. لقد كانت المرة الوحيدة التي استمع فيها إلى عمله الأوبرالي. قُدمت مرة ثانية على مسرح مانهايم ولكنه لم يستطع إخراجها في أي مدينة أخرى.

#### الفاجة الأخيرة

في تموز 1895 وبفضل مؤازرة صديقه "فيست" وأصدقاء كرماء آخرين، تمكن فولف، لأول مرة في حياته، أن يمتلك شقة له في حارة "شفيند" في وسط فيينا. انشغل هناك خلال أشهر الخريف والشتاء بمراجعة مسودات الأوركسترا لأوبراه، وبتدقيق الفصل الرابع. لقد بدا أن أسوأ مراحل النضال قد انقضت إلى غير رجعة.

---

في شباط 1897 وبمناسبة عيد ميلاده ، قدم أمسية موسيقية ناجحة جداً، وقد غمره الجمهور بالهدايا وامتلاً مكتبه بالورود التي قدمها المعجبون به، وبعد أسبوع شرع يلحن "أغاني ميكيل أنجلو". في شهر نيسان أسّست "جمعية هوغو فولف". قال لأمه إنه في النهاية بدأ ينظر إلى مستقبل بهيج، وفوق ذلك فقد حصل على نص شعري مناسب لمسرحية "مانويل فينيغاس"، وكان متحمساً لأن يبدأ العمل. لكن أعصابه كانت قد أنهكت. كان يشكو من التعب والإرهاق بسبب عدم قدرته على النوم في بعض الليالي. أو كان يرتعد من الأحلام المرعبة لبعضها الآخر. في بداية شهر آب ابتداء بتأليف موسيقا "مانويل فينيغاس"، واستمر يعمل طوال ستة أسابيع وهو بحالة من النشوة المسعورة. في يوم الخميس السادس عشر من أيلول ذعر صديق له (هابرلانت) لسماعه وهو ينطق بجمل غير مترابطة، ولرؤية ملامحه الهائجة وكلامه المشوش. أكد له فولف أنه بخير وأنه لم يشعر بحياته كلها أنه أفضل مما يشعر به الآن. بعد ثلاثة أيام ذهب فولف إلى صديقه وعزف له ما ألفه وكتبه. بعد أسبوع أتى أيضاً إلى منزل هابرلانت وقد اتسعت عيناه وانهكت قواه من شدة الأرق الذي لازمه طيلة الوقت، ورغم ذلك فقد عزف بعضاً من موسيقاه، ولكن قواه العقلية كانت قد تلاشت بأكملها. تخيل أنه عُيّن مديراً لدار أوبرا فيينا. في تلك الليلة أخذه اثنان من أصدقائه إلى فيينا وهو يهذي وأدخله مصحاً خاصاً بالأمراض العقلية .

سرعان ما تعافى فولف ولكن ذلك كان مؤقتاً حتى إنه تمكن من العمل، وفي الثامن والعشرين من شباط 1898 اعتبر مشفياً. قام برحلة إلى منطقة "إستريا" بمرافقة أخته، وحين عودته عاش بهدوء في فيينا أو مع أصدقائه في منطقة "تراون كيرخين" طيلة فترة الربيع والصيف، وكان يعاود العمل على "مانويل فينيغاس" وشعر بأن حالته جيدة من جديد. لكنه في صباح يوم من شهر تشرين الأول حاول أن يُغرق نفسه في بحيرة "تراومزي"،

---

واضطر من كان حوله إلى أخذه إلى مشفى الأمراض العقلية في جنوب النمسا حيث أصيب بشلل عقلي متزايد، وحيث قضى السنوات الأخيرة من حياته. شيئاً فشيئاً تلاشت عنده كل ومضات الذكاء والإدراك. بعدئذ اختفى الكلام ولم يعد يستطيع أن ينهض على ساقيه. رغم هذا كله فلم يستطع الموت الرحيم أن يختطفه إلا في الثاني من شهر شباط 1903.

### Bibliography المصادر

- 1)Gerald Abraham in: Lives of the Great Composers, Vol.3, Pelican Books, Ed by A.L.Bacharach, 1948.
- 2)H.C.Schonbeg:The Lives of the Great Composers, 3<sup>rd</sup> Ed.

سلسلة النظريات الموسيقية  
(الجزء الخامس)

الدواوين الموسيقية

## تمهيد

إذا نظرنا إلى لوحة المفاتيح في آلة البيانو الموسيقية، وهي أوسع آلة موسيقية على الإطلاق من حيث إصدارها للعلامات الموسيقية المختلفة، نجد أنها تحتوي على ثمانية وثمانين مفتاحاً؛ اثنان وخمسون منها مفاتيح بيض، وستة وثلاثون منها مفاتيح سود، وكلّ مفتاح من هذه المفاتيح الثمانية والثمانين يُصدر علامة موسيقية مختلفة عن الأخرى ومميّزة من حيث ارتفاع الصوت الذي تُصدره<sup>(9)</sup> (الشكل 1).



ومع أنّ الأصوات الصادرة عن كلّ مفتاح من هذه المفاتيح الثمانية والثمانين مختلفة بعضها عن بعض، إلاّ أن تسمياتها تنحصر في اثنتي عشرة تسمية قابلة للتكرار؛ سبع منها منسوبة للمفاتيح البيض (دو - ري - مي - فا - صول - لا - سي)، وخمس منها منسوبة للمفاتيح السود (دو/ري3 - ري/7مي3 - فا/7صول3 - صول/7لا3 - لا/7سي3). وهذه التسميات تتكرّر في مختلف الطبقات الصوتية الحادة والمتوسطة والغليظة في آلة البيانو الموسيقية. ولكن ما يميّز طبقة هذه العلامات الموسيقية هو ما ندعوه بـ (الدواوين الموسيقية)، ومفردتها (ديوان Octave)، إذ تُنسب كلّ علامة موسيقية إلى ديوان موسيقي معيّن. فما هي الدواوين الموسيقية؟

8 - أستاذ العلوم الموسيقية في جامعة دمشق، باحث و مؤلف موسيقي.

9 - راجع الجدول رقم 1 في بحث سابق لنا، وعنوانه (الصوت من الناحية الموسيقية) صدر في العدد رقم 60 من مجلة الحياة الموسيقية.

## ماهية الدواوين الموسيقية

إنّ (الدواوين الموسيقية)، أو بالأحرى (الديوان الموسيقي) هو عبارة عن منطقة صوتية معينة من مجمل مناطق طبقات الأصوات الموسيقية المختلفة تتسع إلى اثنتي عشرة علامة موسيقية متتالية ملونة (كروماتيكية Chromatic) وبعضها مختلف عن بعض. ويجب على هذه المنطقة الصوتية هذه — حتى ندعوها ب (الديوان الموسيقي) — أن تبدأ حصراً بعلامة (دو) الموسيقية، وأن تنتهي حصراً بعلامة (سي) الموسيقية التي تعلوها. لذا، تكوّن جميع العلامات الموسيقية المحصورة بين هاتين العلامتين الموسيقيتين ضمناً ديواناً موسيقياً ينتمي إلى طبقة صوتية معينة. ويحتوي كل ديوان موسيقي، كما نوهنا مسبقاً، على العلامات الموسيقية الملونة (الكروماتيكية) الاثنتي عشرة الصاعدة وغير المكررة التالية: (دو — دو<sup>3</sup>/ري<sup>3</sup> — ري — ري<sup>7</sup>/مي<sup>3</sup> — مي — فا — فا<sup>7</sup>/صول<sup>3</sup> — صول — صول<sup>7</sup>/لا<sup>3</sup> — لا — لا<sup>7</sup>/سي<sup>3</sup> — سي). أما العلامات الموسيقية التي تتلو علامة (سي) الموسيقية أو التي تسبق علامة (دو) الموسيقية، فهي تنتمي إلى دواوين موسيقية أخرى غير الديوان الموسيقي المعني.

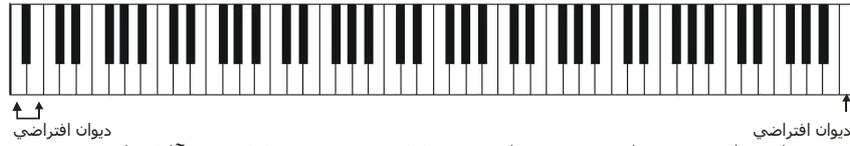
## مدى الدواوين الموسيقية

كما ذكرنا سابقاً، إنّ آلة البيانو الموسيقية هي أوسع آلة موسيقية من حيث تعدد طبقات الأصوات الموسيقية التي تصدرها. ولذلك، فإننا نقيس مدى الدواوين الموسيقية وفقاً لمدى الأصوات الموسيقية الصادرة عن هذه الآلة. وبالتدقيق، نجد أن آلة البيانو الموسيقية تتسع إلى سبع دواوين موسيقية كاملة وبعض العلامات الموسيقية الأخرى التي تعلو الديوان الأكثر حدة، أو التي تسفل الديوان الأكثر غلظة (الشكل 2).



### الشكل (2) مدى الدواوين الموسيقية في آلة البيانو الموسيقية

وبالنسبة للعلامات الموسيقية التي لا تنتمي إلى أي من الدواوين الموسيقية السبعة السابقة الذكر، فإنها تنتمي إلى دواوين موسيقية (افتراضية) أو (ناقصة) لا تتسع لها لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية. بمعنى أنه لو افترضنا بأننا قمنا بتمديد المساحة الصوتية لآلة البيانو الموسيقية بكلا الاتجاهين (باتجاه الحدة وباتجاه الغلظة)، فستنشأ دواوين موسيقية جديدة تنتمي لها هذه العلامات الموسيقية (الشكل 3).



### الشكل (3) الدواوين الموسيقية الافتراضية في آلة البيانو الموسيقية

وعلى هذا، تكون المساحة الصوتية الكاملة لآلة البيانو الموسيقية هي سبعة دواوين موسيقية ونصف تقريباً؛ سبعة منها كاملة، ونصف ديوان موزعة علاماته الموسيقية أعلى وأسفل هذه الدواوين الموسيقية.

#### طرق تسمية الدواوين الموسيقية

من أجل تمييز الطبقات المختلفة للعلامات الموسيقية ودواوينها الموسيقية التي تنتمي إليها، توجد طريقتان لتسمية هذه الدواوين، وهما:

الطريقة الجرمانية (نظام الحروف والأرقام).

الطريقة اللاتينية (نظام المقاطع والأرقام).

وقد عالجتنا في بحث سابق صدر ضمن سلسلة أعداد مجلة (الحياة الموسيقية) موضع أنظمة تسمية العلامات الموسيقية<sup>(10)</sup>. ولذا نرى أنه من المفيد العودة إلى ذلك البحث لمزيد من التفصيل، ولأن طريقتي تسمية الدواوين الموسيقية اللتين سناقشهما في بحثنا هذا تعتمدان على أسس أنظمة تسمية العلامات الموسيقية. ولذلك اقتضى التنبيه.

#### 1 - الطريقة الجرمانية

تعتمد الطريقة الجرمانية (نظام الحروف والأرقام) على اعتبار علامة (دو) الوسطى في آلة البيانو مركز للدواوين الموسيقية، وبالتالي طرق تسمية هذه الدواوين (الشكل 4).



الشكل (4) موقع علامة (دو) الوسطى على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

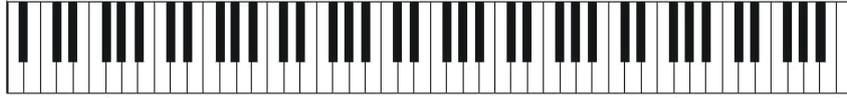
وتعتمد هذه الطريقة أيضاً على استخدام نظام الحروف المستخدمة في تسمية العلامات الموسيقية بحالتها (الكبيرة والصغيرة)، إضافة إلى استخدام بعض الأرقام، التي تكتب على شكل أس، في بعض الدواوين الموسيقية. وتكون تسميات الدواوين الموسيقية وآلية تدوين العلامات الموسيقية المنتمية إليها بهذه

10 - راجع بحث (أنظمة تسمية العلامات الموسيقية) في العدد 61 من مجلة الحياة الموسيقية.

الطريقة بحسب ما يلي.

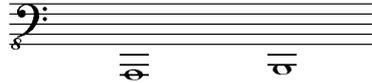
## 1 — الديوان الموسيقي تحت المضاد (Sub-Counter Octave)

وهو ديوان موسيقي افتراضي، يقع في الطبقة الصوتية الأكثر غلظة في آلة البيانو الموسيقية (الشكل 5). ويحتوي هذا الديوان على ثلاث علامات موسيقية ملونة (كروماتيكية) فقط، وهي (لا - لا7/سي3 - سي). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين أول علامة (لا) وأول علامة (سي) على لوحة المفاتيح لآلة البيانو الموسيقية (الشكل 6).



↑  
الديوان تحت المضاد

الشكل (5) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (تحت المضاد) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية



الشكل (6) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (تحت المضاد)

من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينية الكبيرة بحسب النظام الجرمانى لتسمية العلامات الموسيقية (الألماني أو الأنكلو-أمريكي)<sup>(11)</sup>، إضافة إلى تدوين الرقم (2) على يمين هذه الحروف على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في

11 - في هذا البحث، سوف نستخدم الطريقة الأنكلو - أمريكية في تسمية العلامات الموسيقية بحسب النظام الجرمانى. وذلك لبساطة هذه الطريقة وللتعقيد النسبي للطريقة الألمانية في تسمية العلامات الموسيقية.

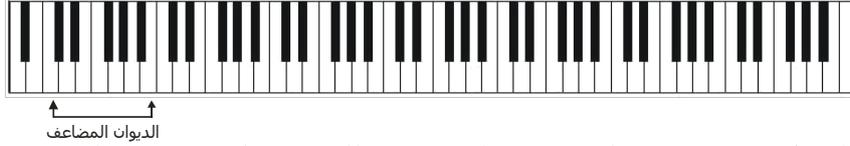
الديوان الموسيقي (تحت المضاد) على الشكل التالي (الجدول 1).

سي	لا7/سي3	لا
B <sup>2</sup>	B3 <sup>2</sup> /A7 <sup>2</sup>	A <sup>2</sup>

الجدول (1) تسمية العلامات الموسيقيّة في الديوان الموسيقي (تحت المضاد)

## 2- الديوان الموسيقي المضاد (Counter Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتيّة التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (تحت المضاد) في آلة البيانو الموسيقيّة (الشكل 7). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين أوّل علامة (دو) وثاني علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقيّة (الشكل 8).



الشكل (7) حدود العلامات الموسيقيّة للديوان الموسيقي (المضاد) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقيّة

الشكل (8) حدود الديوان الموسيقي (المضاد)

من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقيّة التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينيّة الكبيرة بحسب النظام الجرمانى لتسمية العلامات الموسيقيّة (الألماني أو الأنكلو—أمريكي) إضافة إلى تدوين الرقم (1) على يمين هذه الحروف على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقيّة في الديوان الموسيقي (المضاد) على الشكل التالي (الجدول 2).

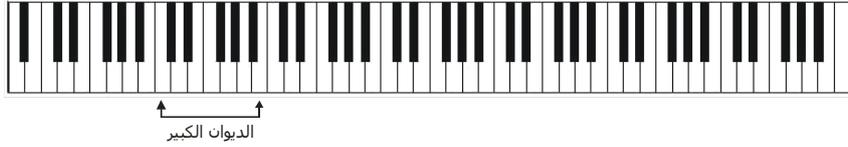
دو	دو7/ر	ري7/م	فا	فا7/ص	صول	لا	لا7/س
----	-------	-------	----	-------	-----	----	-------

ري3	ي3	مي3	ي3	ي3	ول	صول	3	3لا/7	سي3	ي3
C <sub>1</sub>	D <sub>1</sub>	E <sub>1</sub>	F <sub>1</sub>	G <sub>1</sub>	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>				
C <sub>7<sup>1</sup></sub>	D <sub>7<sup>1</sup></sub>	E <sub>7<sup>1</sup></sub>	F <sub>7<sup>1</sup></sub>	G <sub>7<sup>1</sup></sub>	A <sub>7<sup>1</sup></sub>	B <sub>7<sup>1</sup></sub>				

الجدول (2) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (المضاد)

### 3 - الديوان الموسيقي الكبير (Major Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (المضاد) في آلة البيانو الموسيقية (الشكل 9). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين ثاني علامة (دو) وثالث علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية (الشكل 10).



الشكل (9) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الكبير) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

الشكل (10) حدود الموسيقي (الكبير)

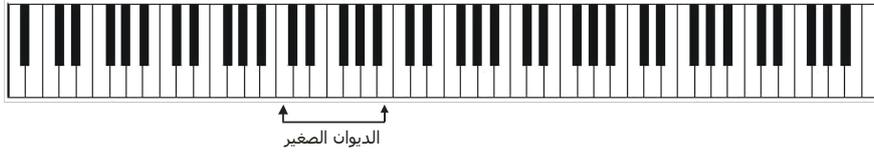
من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينية الكبيرة فقط بحسب النظام الجرمانى لتسمية العلامات الموسيقية (الألماني أو الأنكلو-أمريكي). وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الكبير) على الشكل التالي (الجدول 3).

د و	دو7/ري3	ر ي	ري7/مي3	م ي	فا	فا7/صول3	ص ول	صول7/لا3	لا	لا7/سي3	س ي
C	D3/ C7	D	E3/D 7	E	F	G3/F 7	G	A3/G 7	A	B3/ A7	B

الجدول (3) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي  
(الكبير)

#### 4- الديوان الموسيقي الصغير (Minor Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي  
تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الكبير) في آلة البيانو الموسيقية  
(الشكل 11). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين  
ثالث علامة (دو) ورابع علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو  
الموسيقية (الشكل 12).



الشكل (11) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الصغير)  
على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

الشكل (12) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي  
(الصغير)

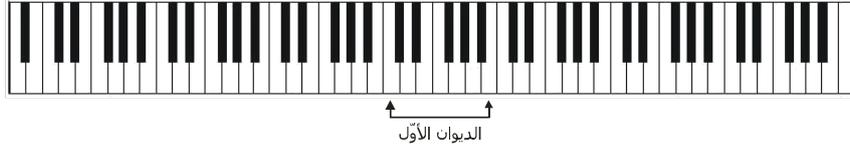
من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي  
تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينية الصغيرة فقط  
بحسب النظام الجرمانى لتسمية العلامات الموسيقية (الألماني أو  
الأنكلو-أمريكي). وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في  
الديوان الموسيقي (الصغير) على الشكل التالي (الجدول 4).

د	دو7/	ر	ري7/	م	فا	فا7/	ص	صول	لا7/	لا	س
و	ري3	ي	مي3	ي		صول	ول	صول	سي3		ي
						3					
c	d3/c	d	e3/d	e	f	g3/f7	g	a3/g	a	b3/a	b
	7		7			7		7		7	

الجدول (4) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الصغير)

### 5 - الديوان الموسيقي الأول (First Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الصغير) في آلة البيانو الموسيقية (الشكل 13). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين رابع علامة (دو) (دو الوسطي) وخامس علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية (الشكل 14).



الشكل (13) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الأول) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

الشكل (14) حدود الديوان الموسيقي (الأول)

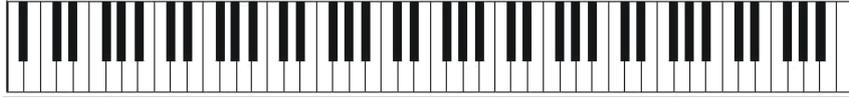
من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينية الصغيرة بحسب النظام الألماني لتسمية العلامات الموسيقية (الألماني أو الأنكلو-أمريكي) إضافة إلى تدوين الرقم (1) على يمين هذه الحروف على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الأول) على الشكل التالي (الجدول 5).

سي	لا/7سي3	لا	صول/7لا3	صول	فا/7صول3	فا	مي	ري/7مي3	ري	و/7ري3
b <sup>1</sup>	b3 <sup>1</sup> /a7 <sup>1</sup>	a <sup>1</sup>	a3 <sup>1</sup> /g7 <sup>1</sup>	g <sup>1</sup>	g3 <sup>1</sup> /f7 <sup>1</sup>	f <sup>1</sup>	e <sup>1</sup>	e3 <sup>1</sup> /d7 <sup>1</sup>	d <sup>1</sup>	d3 <sup>1</sup> /c7 <sup>1</sup>

الجدول (5) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الأول)

### 6- الديوان الموسيقي الثاني (Second Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الأول) في آلة البيانو الموسيقية (الشكل 15). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين خامس علامة (دو) وسادس علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية (الشكل 16).



الشكل (15) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الثاني) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

الشكل (16) حدود الموسيقي (الثاني)

من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينية الصغيرة بحسب النظام الجرماني لتسمية العلامات الموسيقية (الألماني أو الأنكلو—أمريكي) إضافة إلى تدوين الرقم (2) على يمين هذه الحروف على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثاني) على الشكل التالي (الجدول 6).

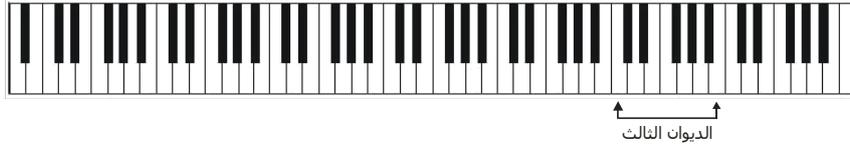
د	دو/7	ر	ري/7	م	فا	فا/7	ص	صول	لا	لا/7	س
و	ري3	ي	مي3	ي	صول	ول	ول	صول	لا3	سي3	ي

					3						
$b^2$	$b3^2/a7^2$	$a^2$	$a3^2/g7^2$	$g^2$	$g3^2/f7^2$	$f^2$	$e^2$	$e3^2/d7^2$	$d^2$	$d3^2/c7^2$	$c^2$

الجدول (6) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثاني)

### 7- الديوان الموسيقي الثالث (Third Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الثاني) في آلة البيانو الموسيقية (الشكل 17). وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين سادس علامة (دو) وسابع علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية (الشكل 18).



الشكل (17) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الثالث) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية



الشكل (18) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الثالث)

من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحروف اللاتينية الصغيرة بحسب النظام الجرمانى لتسمية العلامات الموسيقية (الألماني أو الأنكلو — أمريكي) إضافة إلى تدوين الرقم (3) على يمين هذه الحروف على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثالث) على الشكل التالي (الجدول 7).



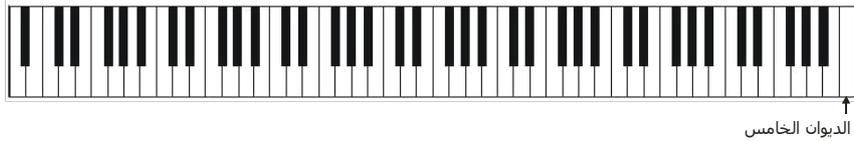
الحروف على شكل أُس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الرابع) على الشكل التالي (الجدول 8).

د	دو 7/	ر	ري 7/	م	فا	فا 7/	ص	صول 7/	لا	لا 7/	س
و	ري 3	ي	مي 3	ي		صول 3	ول	صول 3	سي 3		ي
c <sub>4</sub>	d <sub>3</sub> <sup>4</sup> / c <sub>7</sub> <sup>4</sup>	d <sub>4</sub>	e <sub>3</sub> <sup>4</sup> / d <sub>7</sub> <sup>4</sup>	e <sub>4</sub>	f <sub>4</sub>	g <sub>3</sub> <sup>4</sup> / f <sub>7</sub> <sup>4</sup>	g <sub>4</sub>	a <sub>3</sub> <sup>4</sup> / g <sub>7</sub> <sup>4</sup>	a <sub>4</sub>	b <sub>3</sub> <sup>4</sup> / a <sub>7</sub> <sup>4</sup>	b <sub>4</sub>

الجدول (8) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الرابع)

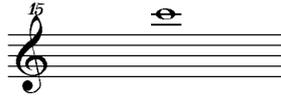
### 9- الديوان الموسيقي الخامس (Fifth Octave)

وهو ديوان موسيقي افتراضي، يقع في الطبقة الصوتية الأكثر حدة في آلة البيانو الموسيقية (الشكل 21). ويحتوي هذا الديوان على علامة موسيقية واحدة فقط، وهي علامة (دو) الموسيقية، وهي ثامن علامة (دو) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية (الشكل 22).



الشكل (21) حدود العلامات الموسيقية للديوان الموسيقي (الخامس)

على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية



الشكل (22) موقع علامة (دو) الموسيقية في الديوان الموسيقي  
(الخامس)

من جهة أخرى، تكون آلية تسمية هذه العلامة الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين الحرف اللاتيني الصغير (c) إضافة إلى تدوين الرقم (5) على يمين هذا الحرف على شكل أس. وعلى هذا، تكون تسمية هذه العلامة الموسيقية التي تنتمي إلى الديوان الموسيقي (الخامس) على الشكل التالي (c<sup>5</sup>).

وبناءً على ما سبق، نورد في الجدول التالي (الجدول 9) تسميات الدواوين الموسيقية بحسب الطريقة الجرمانية، إضافة إلى طريقة تدوينها وحدودها الصوتية على لوحة المفاتيح في آلة البيانو الموسيقية.

الحدود الصوتية على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية	طريقة التدوين	اسم الديوان
من أول علامة (لا) إلى أول علامة (سي)	حروف كبيرة + الرقم (2)	الديوان تحت المضاد
من أول علامة (دو) إلى ثاني علامة (سي)	حروف كبيرة + الرقم (1)	الديوان المضاد
من ثاني علامة (دو) إلى ثالث علامة (سي)	حروف كبيرة	الديوان الكبير
من ثالث علامة (دو) إلى رابع علامة (سي)	حروف صغيرة	الديوان الصغير
من رابع علامة (دو) إلى خامس علامة (سي)	حروف صغيرة + الرقم (1)	الديوان الأول
من خامس علامة (دو) إلى سادس علامة (سي)	حروف صغيرة + الرقم (2)	الديوان الثاني

الديوان الثالث	حروف صغيرة + الرقم (3)	من سادس علامة (دو) إلى سابع علامة (سي)
الديوان الرابع	حروف صغيرة + الرقم (4)	من سابع علامة (دو) إلى ثامن علامة (سي)
الديوان الخامس	حرف (c) الصغير + الرقم (5)	ثامن علامة (دو)

الجدول (9) تسميات الدواوين الموسيقية وطرق تدوينها بالطريقة  
الجرمانية وحدودها الصوتية  
على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

## 2 – الطريقة اللاتينية

تُعد الطريقة اللاتينية (نظام المقاطع والأرقام) بسيطة جداً مقارنةً بالطريقة الجرمانية. ومبدأ نظام تسمية الدواوين الموسيقية بهذه الطريقة يعتمد على نظام التسمية اللاتيني للعلامات الموسيقية بالمقاطع الصوتية (الفرنسي أو الإيطالي)<sup>(12)</sup> مضافاً إليها أرقام على يمينها تُكتب على شكل أس. وتعتمد آلية تسمية الدواوين الموسيقية بهذه الطريقة على الأمرين التاليين:

- اعتبار العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى الديوان الموسيقي الافتراضي الأكثر غلظة في لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية علامات موسيقية زائدة. ولذلك يتم إضافة رقم (0) على يمينها على شكل أس.

- اعتبار كل علامة (دو) منطلقاً لديوان موسيقي يحمل رقم ترتيب موقع علامة (دو) هذه على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية، وإضافة هذا الرقم إلى يمين العلامات الموسيقية على شكل أس. فمثلاً، تكون العلامات الموسيقية التابعة للديوان الموسيقي الذي يبدأ

<sup>12</sup> — في هذا البحث، سوف نستخدم الطريقة الإيطالية في تسمية العلامات الموسيقية بحسب النظام اللاتيني. وذلك لبساطة هذه الطريقة وانتشارها.

من ثالث علامة (دو) على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية منتمية إلى الديوان الموسيقي الثالث، وهكذا.  
وبناءً على الأسس السابقة الذكر، تكون تسميات الدواوين الموسيقية على الطريقة اللاتينية بحسب ما يلي.

### 1- الديوان الموسيقي صفر (Zero Octave)

وهو ديوان موسيقي افتراضي، يقع في الطبقة الصوتية الأكثر غلظة في آلة البيانو الموسيقية. ويحتوي هذا الديوان على ثلاث علامات موسيقية ملونة (كروماتيكية) فقط، وهي (لا — لا 7/سي 3 سي)، وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين أول علامة (لا) وأول علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (تحت المضاد) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي) إضافة إلى تدوين الرقم (0) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (صفر) على الشكل التالي (الجدول 10).

سي	لا 7/سي 3	لا
Si <sup>0</sup>	Si <sup>3</sup> /La <sup>7</sup>	La <sup>0</sup>

الجدول (10) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (صفر)

### 2- الديوان الموسيقي الأول (First Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلق

طبقة الديوان الموسيقي (صفر) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين أول علامة (دو) وثاني علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (المضاد) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي) إضافة إلى تدوين الرقم (1) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الأول) على الشكل التالي (الجدول 11).

ري 7/مي 3	مي	فا	فا 7/صول 3	صول	صول 7/لا 3	لا	لا 7/سي 3	سي
Mi3 <sup>1</sup> /Re7 <sup>1</sup>	Mi <sup>1</sup>	Fa <sup>1</sup>	Sol3 <sup>1</sup> /Fa7 <sup>1</sup>	Sol <sup>1</sup>	La3 <sup>1</sup> /Sol7 <sup>1</sup>	La <sup>1</sup>	Si3 <sup>1</sup> /La7 <sup>1</sup>	Si <sup>1</sup>

الجدول (11) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الأول)

### 3- الديوان الموسيقي الثاني (Second Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الأول) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين ثاني علامة (دو) وثالث علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الكبير) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي)، إضافة إلى تدوين

الرقم (2) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثاني) على الشكل التالي (الجدول 12).

سي	لا7/سي3	لا	صول7/لا3	صول	فا7/صول3	فا	مي	ري7/مي3
Si <sup>2</sup>	Si <sup>3</sup> /La <sup>7</sup>	La <sup>2</sup>	La <sup>3</sup> /Sol <sup>7</sup>	Sol <sup>2</sup>	Sol <sup>3</sup> /Fa <sup>7</sup>	Fa <sup>2</sup>	Mi <sup>2</sup>	Mi <sup>3</sup> /Re <sup>7</sup>

الجدول (12) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثاني)

#### 4- الديوان الموسيقي الثالث (Third Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الثاني) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين ثالث علامة (دو) ورابع علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الصغير) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي) إضافة إلى تدوين الرقم (3) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثالث) على الشكل التالي (الجدول 13).

سي	لا7/سي3	لا	صول7/لا3	صول	فا7/صول3	فا	مي	ري7/مي3
Si <sup>3</sup>	Si <sup>3</sup> /La <sup>7</sup>	La <sup>3</sup>	La <sup>3</sup> /Sol <sup>7</sup>	Sol <sup>3</sup>	Sol <sup>3</sup> /Fa <sup>7</sup>	Fa <sup>3</sup>	Mi <sup>3</sup>	Mi <sup>3</sup> /Re <sup>7</sup>

الجدول (13) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الثالث)

## 5- الديوان الموسيقي الرابع (Fourth Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الثالث) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين رابع علامة (دو) (دو الوسطى) وخامس علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الأول) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي) إضافة إلى تدوين الرقم (4) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الرابع) على الشكل التالي (الجدول 14).

سي	لا7/سي3	لا	صول7/لا3	صول	فا7/صول3	فا	مي	ري7/مي3
Si <sup>4</sup>	Si <sup>3</sup> /La <sup>7</sup>	La <sup>4</sup>	La <sup>3</sup> /Sol <sup>7</sup>	Sol <sup>4</sup>	Sol <sup>3</sup> /Fa <sup>7</sup>	Fa <sup>4</sup>	Mi <sup>4</sup>	Mi <sup>3</sup> /Re <sup>7</sup>

الجدول (14) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الرابع)

## 6- الديوان الموسيقي الخامس (Fifth Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الرابع) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين خامس علامة (دو) وسادس علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الثاني) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية

العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي)، إضافة إلى تدوين الرقم (5) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الخامس) على الشكل التالي (الجدول 15).

س	لا7/3سي	لا	صول3لا7	ص	فا7/3صول	فا	م	ري7/3مي	ر	دو7/3ري	دو
Si <sup>5</sup>	La <sup>5</sup>	La <sup>5</sup>	Sol <sup>5</sup>	Sol <sup>5</sup>	Fa <sup>5</sup>	Fa <sup>5</sup>	Mi <sup>5</sup>	Mi <sup>5</sup>	Re <sup>5</sup>	Re <sup>5</sup>	Do <sup>5</sup>

الجدول (15) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (الخامس)

#### 7- الديوان الموسيقي السادس (Sixth Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلو طبقة الديوان الموسيقي (الخامس) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين سادس علامة (دو) وسابع علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الثالث) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي)، إضافة إلى تدوين الرقم (6) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (السادس) على الشكل التالي (الجدول 16).

دو	دو7/ر	ر	ري7/ري	م	فا	فا7/ف	ص	صول	لا	لا7/ل	س
ي3	ي3	ي3	مي3	ي3	ي3	صول3	ول3	صول3	لا3	سي3	ي3
D	Re3 <sup>6</sup>	R	Mi3 <sup>6</sup>	M	F	Sol3	S	Sol3	L	Si3 <sup>6</sup>	S
o <sup>6</sup>	e <sup>6</sup> /Do7	e <sup>6</sup>	/Re7	i <sup>6</sup>	a <sup>6</sup>	6/Fa	ol <sup>6</sup>	6/Sol	a <sup>6</sup>	6/La7	i <sup>6</sup>
	6		6			7 <sup>6</sup>	6	7 <sup>6</sup>		6	

الجدول (16) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (السادس)

### 8- الديوان الموسيقي السابع (Seventh Octave)

وهو ديوان موسيقي كامل، يقع في الطبقة الصوتية التي تعلق طبقة الديوان الموسيقي (السادس) في آلة البيانو الموسيقية. وتكون حدود هذا الديوان الموسيقي محصورة بين سبع علامة (دو) وثامن علامة (سي) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الرابع) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية العلامات الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقاطع الصوتية بحسب النظام اللاتيني لتسمية العلامات الموسيقية (الفرنسي أو الإيطالي)، إضافة إلى تدوين الرقم (7) على يمين هذه المقاطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون أسماء العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي (السابع) على الشكل التالي (الجدول 17).

دو	دو7/ر	ر	ري7/ري	م	فا	فا7/ف	ص	صول	لا	لا7/ل	س
ي3	ي3	ي3	مي3	ي3	ي3	صول3	ول3	صول3	لا3	سي3	ي3
D	Re3 <sup>7</sup>	R	Mi3 <sup>7</sup>	M	F	Sol3	S	Sol3	L	Si3 <sup>7</sup>	S

i <sup>7</sup>	/La <sup>7</sup>	a <sup>7</sup>	/Sol	ol	<sup>7</sup> /Fa	a <sup>7</sup>	i <sup>7</sup>	/Re <sup>7</sup>	e <sup>7</sup>	/Do <sup>7</sup>	o <sup>7</sup>
	7		7 <sup>7</sup>	7	7 <sup>7</sup>			7		7	

الجدول (17) تسمية العلامات الموسيقية في الديوان الموسيقي  
(السابع)

### 9- الديوان الموسيقي الثامن (Eighth Octave)

وهو ديوان موسيقي افتراضي، يقع في الطبقة الصوتية الأكثر حدة في آلة البيانو الموسيقية. ويحتوي هذا الديوان على علامة موسيقية واحدة فقط، وهي علامة (دو) الموسيقية، وهي ثامن علامة (دو) على لوحة المفاتيح آلة البيانو الموسيقية. وهذا الديوان الموسيقي مطابق تماماً للديوان الموسيقي (الخامس) بحسب الطريقة الجرمانية في تسمية الدواوين الموسيقية. من جهة أخرى، تكون آلية تسمية هذه العلامة الموسيقية التي تنتمي إلى هذا الديوان هي بتدوين المقطع الصوتي (Do) إضافة إلى تدوين الرقم (8) على يمين هذا المقطع على شكل أس. وعلى هذا، تكون تسمية هذه العلامة الموسيقية التي تنتمي إلى الديوان الموسيقي (الثامن) على الشكل التالي (Do<sup>5</sup>).

وبناءً على ما سبق، نورد في الجدول التالي (الجدول 18) تسميات الدواوين الموسيقية بحسب الطريقة اللاتينية، إضافة إلى طريقة تدوينها وحدودها الصوتية على لوحة المفاتيح في آلة البيانو الموسيقية.

اسم الديوان	طريقة التدوين	الحدود الصوتية على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية
-------------	---------------	--

من أوّل علامة (لا) إلى أوّل علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (0)	الديوان صفر
من أوّل علامة (دو) إلى ثاني علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (1)	الديوان الأوّل
من ثاني علامة (دو) إلى ثالث علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (2)	الديوان الثاني
من ثالث علامة (دو) إلى رابع علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (3)	الديوان الثالث
من رابع علامة (دو) إلى خامس علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (4)	الديوان الرابع
من خامس علامة (دو) إلى سادس علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (5)	الديوان الخامس
من سادس علامة (دو) إلى سابع علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (6)	الديوان السادس
من سابع علامة (دو) إلى ثامن علامة (سي)	مقاطع صوتيّة + الرقم (7)	الديوان السابع
ثامن علامة (دو)	المقطع الصوتي (Do) + الرقم (8)	الديوان الثامن

الجدول (18) تسميات الدواوين الموسيقية وطرق تدوينها  
بالطريقة اللاتينية وحدودها الصوتية  
على لوحة مفاتيح آلة البيانو الموسيقية

---

### ملاحظة هامة:

تحاول بعض الأبحاث الموسيقية الحديثة، لاسيما الأمريكية منها، الخلط بين تسميات العلامات الموسيقية بحسب الطريقة الأنكلو-أمريكية وطريقة تدوين العلامات الموسيقية بحسب الطريقة اللاتينية. فمثلاً، بإمكاننا مشاهدة تسميات للعلامات الموسيقية مثل (D<sup>6</sup>) أو (G<sup>6</sup>) ... إلخ. وهذا يعني أن كلتا هاتين العلامتين الموسيقيتين تنتميان إلى الديوان الموسيقي السادس بحسب الطريقة اللاتينية في تسمية الدواوين الموسيقية، حتى ولو تمت تسمية هاتين العلامتين الموسيقيتين بالطريقة الجرمانية (الأنكلو-أمريكية تحديداً).

### ملاحظة هامة:

بالنسبة إلى كتابة أسماء العلامات الموسيقية ودواوينها باللغة العربية، يستحيل هذا الأمر بحسب الطريقة الجرمانية، وذلك بسبب عدم وجود نظام الحروف الكبيرة والصغيرة في هذه اللغة. بينما تصلح الطريقة اللاتينية في تسمية العلامات الموسيقية ودواوينها باللغة العربية بدون أية إشكالات.

إمكانية الانتقال المقامي

في مقام الراس

---

د. نبيل شوره (13)

### تمهيد

#### \* مشكلة البحث

إن كثرة المقامات في الموسيقى العربية جعلت مهمة الدارس والملحن والعازف والمغني صعبةً، في كيفية الانتقال المقامي من مقام إلى آخر بطريقة مناسبة تتلائم وطبيعة موسيقانا العربية. وهذا لا يعني عدم وجود أعمال جيدة، لكن هذه الأعمال عادة ما تكون وليدة المصادفة فقط، مما دفعني للبحث عن أسلوب للانتقال المقامي يستخدمه كل من الدارس والعازف والمغني والملحن.

#### \* أهمية البحث

تتضح أهمية هذا البحث في تعرف الدارس في المعاهد والكليات الموسيقية والعازف والمغني والملحن على الانتقالات الملائمة والمناسبة للانتقال من مقام إلى آخر.

#### \* الهدف من البحث

إن الهدف من هذا البحث هو وضع منهج دراسي للطالب في كلية التربية الموسيقية والمعاهد الموسيقية الأخرى، وكذلك للعازف والمغني والملحن العربي، يعرف من خلاله الطريق العلمي السليم للانتقال من مقام إلى آخر.

#### \* حدود البحث

---

ينحصر موضوع هذا البحث في إمكانية الانتقال في مقام الراسـت، وعلى منواله يمكن الانتقال المقامي في جميع مقامات الأصول، مع مراعاة اختلاف الغماز<sup>(14)</sup> من مقام إلى آخر.

### الانتقال المقامي في مقام الراسـت

يوجد في الراسـت نوعان من الانتقالات: الانتقال المباشر: وهو ما يحتفظ بجنس الأصل لمقام الراسـت (راسـت على درجة الراسـت)، ويتم هذا الانتقال عن طريق تكوين أجناس فروع مختلفة من درجة غماز مقام النوى(صول).

والانتقال غير المباشر: يتم فيه تغيير جنس الأصل. وبناءً على ذلك تتكون لدينا مقامات من فصائل جديدة، ويتم هذا الانتقال عن طريق:

- الهبوط من غماز المقام إلى أجناس أصول جديدة.
- الصعود من أساس المقام لتكوين أجناس أصول جديدة.
- الصعود بجواب أساس المقام لتكوين أجناس فروع جديدة.

أولاً: الانتقال عن طريق غماز المقام

ويتم ذلك بطريقتين:

الطريقة الأولى

وهي الصعود من غماز المقام لتكوين أجناس ومقامات جديدة. فمن غماز المقام نبدأ بتغيير جنس الفرع

أمثلة انتقال رقم (1)

---

14 - الغماز هو العلامة المسيطرة في المقام الموسيقي العربي. وهذه العلامة متغيرة من مقام إلى آخر (التحرير).

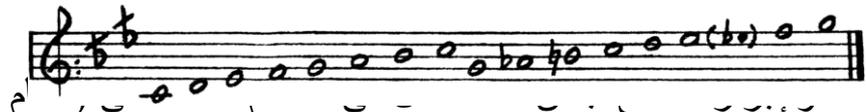
أبدل جنس الراست على درجة النوى بجنس حجاز على درجة النوى (صول)، فيتكون لدينا مقام السوزناك.



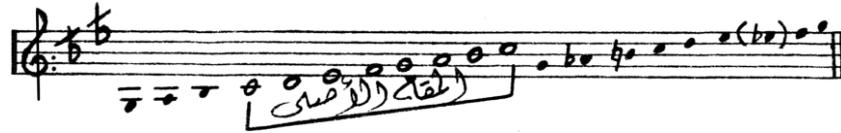
وأسـ... يـ... جنس أصل لمقام جديد، وهو مقام الحجاز المصور على درجة النوى (صول)



وبذلك يـ... جنس الفرع حجاز على النوى.



الراست) يمكننا استخدام جنس الفرع راست على (درجة النوى) مصوراً على اليكاه (صول) في منطقة القرارات، فنتسع لدينا المساحة الصوتية وتصبح على هذه الصورة



## انتقال رقم (2)

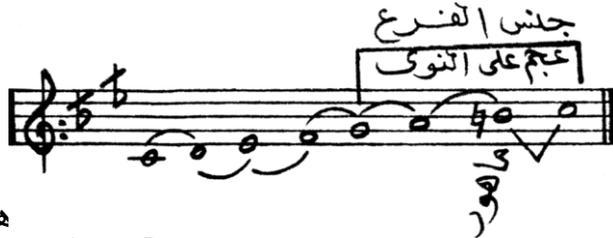
إبدال جنس الراست على درجة النوى بجنس بيتاتي على درجة النوى فيتكون لدينا مقام النيرز (الديلدار) (الراست المصري).



يرز جنس واسد  
 أصل لمقام جديد وهو مقام البياتي المصور على درجة النوى  
 (صول).



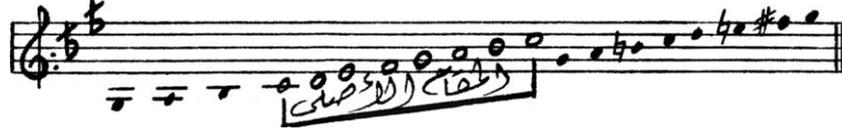
وبد ررة:  
 انفعال رقم (3)  
 إبدال جنس الراست على درجة النوى (صول) بجنس عجم  
 على درجة النوى (صول) فيتكون لدينا مقام الماهور.



هور جنس واسد  
 أصل لمقام جديد، وهو مقام العجم المصور على درجة النوى.



وبذلك تصبح لدينا مساحة صوتية على هذه الصورة:



انتقال رقم (4)

إبدال جنس الراست على درجة النوى (صول) بجنس نهاوند على درجة النوى (صول) فيتكون لدينا مقام السوزدالار (الشورك).

جنس الفرع  
نهاوند على النوى

واسد  
نوى

جنس أصل لمقام جديد، هو مقام النهاوند المصور على درجة النوى.

جنس الفرع  
عبد على المحم

جنس الأصل  
نهاوند على النوى

واسد  
نوى

وبذلك

الطريقة الثانية

وهي الهبوط من غماز المقام لتكوين أجناس أصول لمقامات من فصائل جديدة.

أمثلة:

انتقال رقم (1)

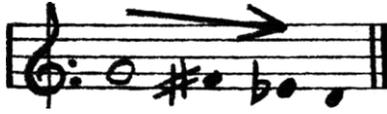
---

الهبوط من الغماز إلى درجة الدوكا (ري) لتكوين جنس بياتي،  
ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات  
فصيلة البياتي وذلك عن طريق تغيير  
جنس الفرع.



انتقال رقم (2)

الهبوط من الغماز إلى درجة الدوكا (ري)، لتكوين جنس  
حجاز، ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات فصيلة الحجاز وذلك عن  
طريق تغيير جنس الفرع.



انتقال رقم (3)

الهبوط من الغماز إلى درجة الدوكا (ري) لتكوين جنس كرد،  
ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات  
فصيلة الكرد وذلك عن طريق تغيير  
جنس الفرع.



انتقال رقم (4)

الهبوط من الغماز إلى درجة الدوكا (ري) لتكوين جنس  
نهاوند، ومنه يمكننا استخدام جميع  
مقامات النهاوند وذلك عن طريق  
تغيير جنس الفرع.



انتقال رقم (5)

الهبوط من الغماز إلى درجة الدوكا (ري) لتكوين جنس راسـت،



ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات  
فصيلة الراسـت وذلك عن طريق  
تغيير جنس الفرع.

### انتقال رقم (6)

الهبوط من الغماز إلى درجة الدوكا (ري) لتكوين جنس عجم،



ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات  
فصيلة العجم وذلك عن طريق  
تغيير جنس الفرع.

### انتقال رقم (7)

الهبوط من الغماز إلى درجة السيكا (مي 4) لتكوين نسبة سيكا،



وفيها يمكننا استخدام جميع مقامات  
فصيلة السيكا وذلك عن طريق تغيير  
جنس الفرع.

ثانياً: الانتقال المقامي انطلاقاً من درجة الأساس (الراسـت)

أي الصعود من درجة الأساس لتكوين أصول جديدة لمقامات  
من فصائل جديدة.

أمثلة :

### انتقال رقم (1)

---

الصعود من الأساس لتكوين جنس نهاوند، ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات فصيلة النهاوند.



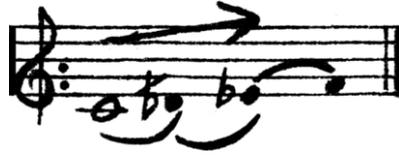
انتقال رقم ١

الصعود من الأساس لتكوين جنس حجاز، ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات فصيلة الحجاز المصور على درجة الراست (دو)



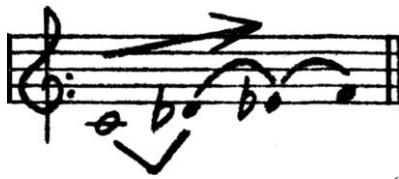
انتقال رقم ٢

الصعود من الأساس لتكوين جنس بياتي، ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات فصيلة البياتي المصور على درجة الراست (دو)



انتقال رقم ٣

الصعود من الأساس لتكوين جنس كرد، ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات فصيلة الكرد المصور على درجة الراست (دو)



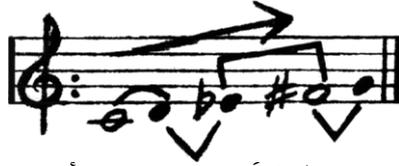
انتقال رقم (5)

الصعود من الأساس لتكوين جنس عجم، ومنه يمكننا استخدام جميع مقامات فصيلة العجم المصور على درجة الراست (دو)



### انتقال رقم (6)

الصعود من الأساس لتكوين عقد نو أثر، ومنه يمكننا استخدام مقامات من فصيلة النوى أثر.



ثالثاً: الانتقال المقامي انطلاقاً من جواب الأساس الكردان (دو) أي الصعود من درجة جواب الأساس لبناء جنس جديد نعتبره جنس فرع نبني له جنس أصل مناسب، فيتكون لدينا مقام جديد.

### المثال الأول

في حالة الأول بناء جنس من درجة الكردان (دو جواب)، واعتباره جنس فرع لمقام جديد، تتكون لدينا مجموعة احتمالات مختلفة، كل احتمال منها يكون مقاماً جديداً.

### انتقال رقم (1)

حجاز الكردان (فرع) + نهاوند مصور على الجهار كاه (أصل) = مقام النهاوند ذو الحساس المصور على درجة الجهار كاه (فا)

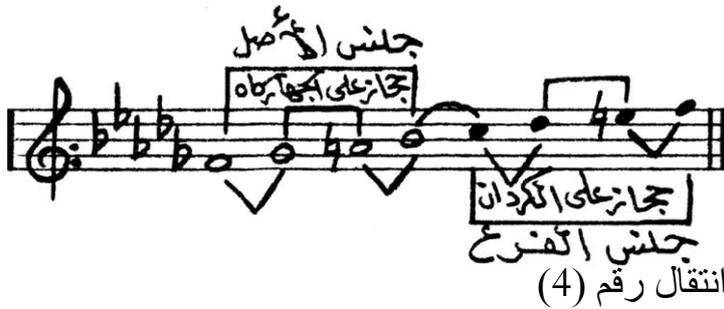


انتقال رقم (2)

حجاز الكردان (فرع) + صبا على الحسيني (أصل) = مقام  
الصبا المصور على درجة الحسيني (لا)



حجاز الكردان (فرع) + حجاز على الجهاركاه (أصل) =  
مقام الحجاز كار المصور على درجة الجهاركاه (فا)



حجاز الكردان (فرع) + عقد نوى أثر على الجهاركاه (أصل) =  
مقام النوا أثر المصور على درجة الجهاركاه (فا)



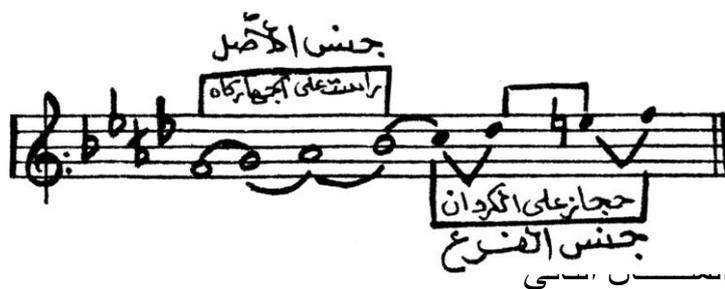
انتقال رقم (5)

حجاز الكردان فرع + نسبة سيكا على درجة تيك حصار  
(أصل) = مقام هزام مصور على درجة التيك حصار (لا 4)



انتقال رقم (6)

حجاز الكردان فرع + راست على درجة الجهاركاه (أصل)  
= مقام السوزناك المصور على درجة الجهاركاه (فا)



في حالة بناء جنس نهاوند من درجة الكردان، واعتباره جنس فرع لمقام جديد، تتكون لدينا مجموعة احتمالات مختلفة، كل احتمال منها يكون مقاماً جديداً.

انتقال رقم (1)

نهاوند الكردان فرع + راست مصور على الجهاركاه (أصل)  
= مقام السوزدالار المصور على درجة الجهاركاه (فا)

جنس الأصل  
رأسته على الجهاركاه

نهاوند على الكردان  
جنس الفرع  
انس رقم (1)

= نهاوند الكردان فرع + بياتي على درجة النوى (أصل)  
مقام البياتي المصور على درجة النوى (صول)

جنس الأصل  
بياتي على النوى

نهاوند على الكردان  
جنس الفرع

انتقال رقم (3)

= نهاوند الكردان فرع + نهاوند على درجة الجهاركاه (أصل)  
مقام النهاوند الكبير المصور على درجة الجهاركاه (فا)

جنس الأصل  
نهاوند على الجهاركاه

نهاوند على الكردان  
جنس الفرع  
انتقال رقم (4)

= نهاوند الكردان فرع + حجاز على درجة النوى (أصل)  
مقام الحجاز المصور على درجة النوى (صول)

جنس الأصل  
حجاز على النوى

نهاوند على الكردان  
جنس الفرع

انتقال رقم (5)

نهاوند الكردان فرع + عقد نوى أثر على درجة الجهاركاه  
(أصل) = مقام النكريز المصور على درجة الجهاركاه (فا)

الأصل

عقدنوا شرعى الجهاركاه

نهاوند على الكردان  
جنس الفرع

انتقال رقم (6)

نهاوند الكردان فرع + نسبة سيكا على درجة التيك حصار  
(أصل) = مقام مائة مصور على درجة التيك حصار (لا 4)

جنس الأصل

سيكا على تك حصار

نهاوند على الكردان  
نسبة سيكا  
جنس الفرع على تك حصار

نماذج

نموذج دراسي للانتقال، إنطلاقاً من غماز مقام النوى  
(صول) لتكوين أجناس فروع، لمقامات من فصيلة مقام الراسـت.  
إضافة إلى انتقال لمقام الدلنشين، عن طريق درجة الحسيني (لا)  
وهي بداية جنس الفرع لهذا المقام، ثم العودة لجنس الراسـت  
المصور على درجة النوى (صول) تمهيداً للرجوع للمقام الأصلي  
(الراسـت).

مثال رقم (1)

وتكوين اجناس اصون بمعامت جنيده.

مثال رقم (2)





مقام



ذ

الكردا

مثال رقم (4)



115



---

### نتائج البحث

من هذا البحث نكون قد توصلنا إلى الأسلوب العلمي المناسب للتحويل النغمي، مستخدمين الثروة النغمية المميزة لموسيقانا العربية، وبهذا يكون في استطاعة الدارس والملحن والمغني والعازف، معرفة الطريق العلمي السليم للانتقال المقامي في الموسيقى العربية.

### المراجع

- 1— توفيق الصباغ — الدليل الموسيقي العام، مطبعة الإحسان — حلب عام 1950م .
- 2— سامي الشوا — القواعد الفنية في الموسيقى الشرقية والغربية، ج (1) — مطبعة جبرائيل فتح الله جبري — مصر.
- 3— سليم الحلو — الموسيقى النظرية. الطبعة الثانية — بيروت عام 1972م.
- 4— عبد الحليم نويرة — مذكرات دراسية — مرحلة الماجستير عام 1974م .
- 5— عطيات عبد الخالق — مذكرات دراسية — مرحلة البكالوريوس والدكتوراه عام 1979م.
- 6— عبد الفتاح الحمزاوي — الموسيقى الشرقية، الطبعة الأولى — دمشق.

- 
- 7- فؤاد محفوظ - تعليم العود والموسيقا الشرقية، الطبعة الأولى (ج 4) مطبعة الثبات - دمشق.
- 8- محمد صلاح الدين - مفتاح الألحان العربية - تصوير الألحان العربية - مطبعة محمد مخير - القاهرة
- 9- ميخائيل خليل الله ويردي - مطبعة ابن زيدون - دمشق.
- 10- مؤتمر الموسيقا العربية - عام 1932م - القاهرة.
- 11- الحلقة الثانية لبحث الموسيقا العربية عام 1964 - القاهرة.

## دليل

إلى الأعمال الأوركسترا لية الهامة

سيغموند سبيث  
ترجمة: محمد حنانا

### المتوردون الرومانتيكيون

إنه لمن الصعب تقرير أين ومتى أفسحت الكلاسيكية الطريق إلى الرومانتيكية. وفي الواقع هناك عدد من المؤلفين جمعوا الاتجاهين. وحتى اليوم هناك بعض المؤلفات الموسيقية التي

---

مازالت تكتب في الأسلوب الكلاسيكي، إلى جانب الصيغ الرومانتيكية الحديثة جداً.

ومن الصعب أيضاً أن نميز بإحكام الفروق بين الكلاسيكية والرومانتيكية في الموسيقى. وبوجه عام فقد ركزت الكلاسيكية على التقنية والشكل والتصميم الفني لغاية موسيقية بحتة. في حين ركزت الرومانتيكية على المضمون أكثر من تركيزها على الشكل. الموسيقى الخالصة أو المطلقة (Absolute Music) ارتبطت، بوجه عام، بالأسلوب الكلاسيكي (فن العمارة النغمي). أما موسيقا البرنامج (Programme Music) التي تحاول سرد قصة أو رسم صورة أو، على الأقل، التي توحى ببرنامج ما يدل عليه عنوان أو ملاحظة تفسيرية، فتنتمي إلى المدرسة الرومانتيكية.

موتسارت الذي يعد تقنياً بارزاً، ربما كان واحداً من أعظم المعمارين النغميين، تُظهر موسيقاه بوضوح اتجاهات رومانتيكية، ولو عاش حياة أطول لابتكر ذلك الأسلوب الجديد. وفي الواقع، إن من الإنصاف القول إن الحركة الرومانتيكية بدأت مع بيتهوفن، المؤلف العظيم الذي تمكن من جميع الصيغ الكلاسيكية، لكنه تمرد على التجريد النغمي وشدد باطراد على أهمية الجانب الإنساني والدرامي للموسيقا. وهكذا غدا أول منشق عظيم في تاريخ الفن، والرائد في الثورة على التقليد الموسيقي المتبع.

لودفيغ فان بيتهوفن 1770 - 1827

إن حياة هذا العبقرى هي مقطع عرضي في مجمل التاريخ الموسيقي. فأعماله المبكرة بدت مثل أعمال هايدن وموتسارت. وفيما بعد طور أسلوبه الخاص المليء بالدراما والحيوية العاطفية. ووصل في النهاية، على نحو غريزي، إلى أسلوب موسيقي قريب من الحدأة الحقيقية.

كتب بيتهوفن في جميع الأشكال الموسيقية بضمنها أوبرا «فيديليو». إن سيمفونياته التسع هي مساهمة بارزة في الذخائر

الأوركسترا الية. كذلك فإن افتتاحياته وكونشرتواته وموسيقا الحجرة التي كتبها لها ذات الأهمية. لقد أوجدت سوناتاته لآلة البيانو نوعاً جديداً في العزف على تلك الآلة. وقد كتب أيضاً أغاني جميلة. ويعد القداس (Missa Solemnis) واحداً من روائع الموسيقى الدينية.

أنجز كل ذلك على الرغم من العوائق الصعبة، وعلى رأسها الصمم الذي ابتلي به في حياته الإبداعية. لقد ثار على التقاليد الاجتماعية والموسيقية، وألمته الإحباطات بجميع أنواعها. أحب الصحبة الأنثوية، لكنه لم يتزوج. ازدري الأرسقراطية على الرغم من أنه اتكل على رعايتها باستمرار. مجد الحرية الشخصية، لكنه استسلم للظروف الحتمية التي لم يكن بوسعها السيطرة عليها. لم يكن مفهوماً إبان حياته، لكنه قدر كثيراً بعد موته. وفي كل لائحة من لوائح الموسيقيين العظام في العالم نجد اسمه في القرب من أعلاها، إن لم يكن في أعلاها.

سيمفونيات بيتهوفن

\* السيمفونية الأولى لبيتهوفن في دو ماجور (Op.21) تُذكر بموتسارت. فثيمتها شُبهت بافتتاح سيمفونية جوبيتر لموتسارت:

  
لكن بيتهوفن ابتع عنه مابين بوصح معدمه بصيه بسين هذا اللحن السريع كنوع من الإعلان.

تدخل الثيمة الثانية في مفتاح صول ماجور، ومن المرجح أن فاغرت تأثر بهذا اللحن، وبدا هذا التأثر واضحاً في أوبرا الفالكيري:



ثمة تطوير بسيط لهذه الثيمة يقود إلى إعادة الثيمة الأولى،  
الآن في صول ماجور، ثم يعاد العرض الكلي، ويفضي ذلك إلى  
تطوير حقيقي. هنا تؤخذ المادة، في الأغلب، من الثيمة الأولى. في  
قسم التلخيص يعود كلا اللحنين للظهور في المفتاح الأساسي دو  
ماجور، وتختتم الحركة كودا مدروسة ومتقنة أكثر مما هي عليه  
عند هايدن و موتسارت.

الحركة الثانية بطيئة غنائية تذكر أيضاً بوحدة من ثيمات

موتسارت الافتتاحية:



تسهم الثيمة الثانية في التطوير الذي يركز على نغماتها الأربع

الأولى:



يضيف قسم التلخيص مرافقة متواصلة لنغمات من الثيمة  
الأولى تُعزف بطريقة الستكاتو، كما يقدم بعضاً من إيقاعات  
الطبل قبل الذهاب إلى كودا أخرى متقنة تنتهي بحوار تعرضه آلة  
الكمان والهورن.

الحركة الثالثة مينوئيتو سريعة وحيوية، لكنها تعد، في الواقع،  
الأولى في سكيرزوات بيتهوفن السيمفونية، فهي أسرع وأكثر  
مزاحاً من مينوئيت هايدن وموتسارت. إن السكيرزو (يعني نكتة)  
هو واحد من مساهمات بيتهوفن في الأدب السيمفوني. اللحن  
الرئيسي في هذا القسم من السيمفونية الأولى هو أكثر قليلاً من سلم  
صاعد، لكنه استخدم بتأثير إيقاعي كبير:



تبدأ الحركة الأخيرة بنكتة موسيقية جديدة بهيئة نفسه. وبعد مقطع ذي طابع سُلمي تظهر الثيمة الأولى:



يعود مقطع سيدهوبي إلى سلسله من البدايات الرابعه، وأخيراً نصلُ إلى إعادة كاملة للعرض.

يتضمن مقطع التطوير نغمات سلم الثيمة الأولى مع النغمات الافتتاحية للثيمة الثانية. تُسمع الثيمتان في إعادة العرض في مفتاح فا ماجور. يتبع ذلك كودا أخرى طويلة، مقدمة بعض المواد الجديدة بأسلوب مارش مع سلالم وكوردات خالقة نهاية تقليدية.

أنهى بيتهوفن سيمفونيته الأولى في عام 1800، وقدمت أول مرة في الثاني من نيسان من ذلك العام.

\* السيمفونية الثانية — بيتهوفن في ري ماجور ( Op. 36 ) كتبها عام 1802، وقدمت أول مرة في الخامس من نيسان عام 1803. كان المؤلف في وضع بئس صحياً ونفسياً. وكان يعاني مشاكل في سمعه، إضافة إلى خيبة أمله في الحب، إذ فشل في طلب يد الكونتيسة جوليتا غويتشاردي التي غدت أخيراً الكونتيسة غالينبرغ. ومع ذلك أتت هذه السيمفونية طافحة بالهدوء والاستبشار والسرور.

تبدأ حركتها الأولى بمقدمة بطيئة وطويلة:



الثيمة الأولى الحقيقية سريعة ونشطة تعزفها الات الفيولا والفيولونسيل:

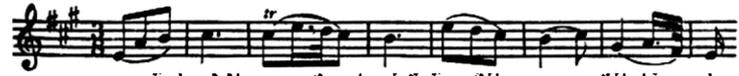


نعني انه الحار ييب السيمه الثانيه بعومه.



يتعامل قسم التطوير مع بضع نغمات من التيمه الأولى.  
ويضع قسم إعادة العرض التيمه الثانية في مفتاح السيمفونية  
الأساسي ري ماجور. يتبع ذلك كودا متقنة تنتهي بإيقاع  
لتيمه المقدمة، خالقة إحساساً قوياً بالوحدة عند الختام.

تبدأ الحركة الثانية البطيئة بلحن يشبه ترتيلة دينية تعزفه  
الوترات:



يعاد هذا القسم من التيمه قبل ان تسمع الإجابة:



عديدي يظهر لحن احمر، فلهه فيما بعد المؤلف روبرت سومان،  
وهو ذو طابع حيوي بعض الشيء:

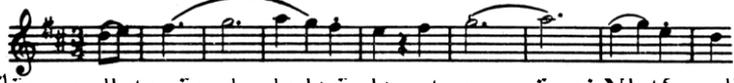


يُظهر القسم الأوسط اللحن الافتتاحي في المينور، تم يُطوّر  
بهارمونيّات فاتنة وتزيينات. تُعاد المادة اللحنية جميعها، يلي ذلك  
كودا قصيرة.

عنون بيتهوفن الحركة الثالثة — سكيرزو للمرة الأولى في  
سيمفونية. إنها في ميزان ثلاثي لكنها أسرع من المينويّات التقليدية.  
اللحن الافتتاحي ذو طابع ماهر، مع فقرات تقلد بعضها بذكاء:



يجري الحفاظ على شكل المينويت على الرغم من التمبو السريع، ويمثل اللحن السلمي التالي التريو:

  
الحركة الأخيرة سريعة جداً. تبدأ بإيحاء يتسببه الريسيتاتيف، لكنها سرعان ما تنطلق بلحن سريع:

  
الإنشاد الفوغي الديني:

  
تظهر الثيمة الثانية الحقيقية في الباص بمشاركة عدة آلات، وتعتمد نغمات الكورد الشائع:

  
يتبع ذلك عمليتا التطوير وإعادة العرض، وتعطي الكودا الطويلة أهمية كبيرة للحن الوقور في الباص، مع أصداء للثيمة الأولى.

\* السيمفونية الثالثة — بيتهوفن (البطولية) في مي بيمول ماجور (Op.55). وقد شكلت هذه السيمفونية خطوة كبيرة في تطوُّر التأليف السيمفوني لدى بيتهوفن. ولأول مرة تُظهر هذه السيمفونية أسلوبه الخاص الذي يتسم بالتحرر من أية تقاليد وتأثيرات. وقد وصفها بيتهوفن نفسه بأنها أفضل سيمفونياته على الرغم من أنها جلبت له أفدح الخيبات في حياته.

أهداها في البداية لـ نابليون بوناپرت الذي كان في نظره بطلاً عظيماً. لكنه حينما قبل بوناپرت التاج كإمبراطور مزق بيتهوفن الإهداء وداس، في لحظة غضب، المدونة الموسيقية. وحين طبعت

السيمفونية في تشرين الأول من عام 1806، ظهرت على صفحاتها الأولى هذه الجملة « في ذكرى رجل عظيم».

يفتح السيمفونية كوردان في مي بيمول ماجور تعزفهما كامل الأوركسترا. يتبع ذلك الثيمة الأولى تعزفها آلات الفيولونسيل. هذا اللحن هو نفسه الذي كان موتسارت كتبه حين كان في الثانية عشرة من عمره من أجل أوبرا «باستين وباستينه»، لكن من المرجح أن هذا التطابق هو محض مصادفة:



يجري تطوير هذا اللحن بعض الشيء، ثم هناك ثيمة ثانوية قبل ظهور الموضوع الثاني ذي الطابع الشجي الذي تتناوب في عزفه آلات النفخ الخشبية والوترات:



يلي ذلك قسم التطوير المتقن المليء بالأفكار والمواد. وبعد إعادة عرض كلا الثيمتين، تأتي كودا طويلة تشكل جزءاً هاماً من الحركة بدلاً من أن تكون مجرد مقطع ختامي.

تظهر الحركة الثانية أصالة تامة حين تتخذ شكل مارش جنائزي هو الأشهر في كل الموسيقى. وقد دعاه بيتهوفن بعد ذلك الإحساس باقتراب موت بطله. الثيمة الرئيسية في دو مينور، وهي بطيئة جداً، تعزفها أول مرة بنعومة الآلات الوترية، ثم تكرر ها آلة الأوبوا مع مرافقة آلات النفخ الخشبية والوترات:



يترك بيرسيبيس - يي - بي - سي بيمول ماجور:



وبعد شيء من التطوير تعزفه الأوركسترا، يظهر الموضوع الثاني في دو ماجور تعزفه آلات نفخ خشبية متنوعة، وترافقه ثلاثيات تعزفها الوترية:



ثم تسم بصوير مع سب من اللحن الرئيسي، ثم مسات تذكير بالمارش مع لمسات جديدة لتزيينات إيقاعية. وقرب نهاية الحركة يسمع لحن هادئ قصير تعزفه أولاً آلات الكمان. تعود بعد ذلك الثيمة الأولى وهي مشطاة لتنتهي الحركة.

الحركة الثالثة سكيرزو سريع وحيوي تبدو الوترية بنعومة، ثم تعزف آلة الأوبوا والكمانات الأولى الثيمة الأولى:



يسمع في الترتيب نداء صيد واضح تعزفه آلات الهورن، مع إجابات ناعمة من الوترية:



تبدأ الحرب، أدهير، بساح ساس. ثم يهز سب- سيبس لثيمة تتحول فيما بعد إلى مجرد باص للحن الرئيسي:



بعد عده معاجاب لهذه العيبه بلحن الليمه الحقيقه على نحو مفاجئ، إنها لحن مرح ومبهج تقدمه آلة الأوبوا:



لصاحب هذا اللحن هو المعصن لدى بيهوس، بعد استخدامه ثلاث مرات: في موسيقا بروميثيوس (عام 1801)، وفي ختام تنويعات البيانو في مي بيمول ماجور (عام 1802)، وفي الرقصة الريفية رقم 7 في مجموعته التي تضم 12 رقصة ريفية. هذا اللحن يتناوب مع ثيمة الباص، وكلاهما يُظهران تنوعاً في المعالجة،

---

حتى وصول الذروة في صيغة بطيئة، تعزفها أولاً آلات النفخ الخشبية ثم الوترية بأوكتاف أخفض:



ثم يظهر تنويع آخر يضم آلات النحاس والطبول، يلي ذلك كودا. تندفع الأوركسترا كاملةً في عزف ختام سريع باسطة فُتاتاً من اللحن مع هجومات إيقاعية عنيفة، ثم تحط أخيراً على كوردات في مي بيمول ماجور، تلك الكوردات التي سُمعت في بداية السيمفونية. إنه ختام بطولي ينسجم مع عنوان هذه الرائعة.

\* السيمفونية الرابعة في سي بيمول ماجور (Op.60). في هذه السيمفونية عاد بيتهوفن إلى أسلوب هايدن وموتسارت، ربما خشية من أولئك الذين عدّوه مجنوناً تماماً. إنها الأقل تقدماً، وربما الأقل أهمية بين سيمفونياته التسع. ومع ذلك فهي نموذج رائع لنمط الموسيقى السيمفونية الأكثر وضوحاً، وليس من الإنصاف أن تعد خطوة إلى الوراء.

إن روح الرضا التي تسود هذه السيمفونية ربما يعود إلى أنها كتبت حين كان بيتهوفن واقعاً في حب الكونتيسة تيريزا برونسفيك، لكن هذا مجرد تخمين. ذلك أن بيتهوفن لم يكن يملك سبباً وجيهاً ليكون سعيداً في عام 1806 حين كان يكتب سيمفونيته، فقد قُدمت أوبراه «فيديليو» في فيينا مرتين من دون نجاح يذكر، علاوة على

ذلك كانت المدينة في أيدي الفرنسيين، وكان معظم جمهور الأوبرا من ضباط نابليون.

أهدى بيتهوفن هذه السيمفونية إلى الكونت فرانز أوبرزدورف الذي قابله بيتهوفن أثناء زيارته للأمير ليشنوفسكي. وفي الواقع فإن الكونت كلفه بتأليف سيمفونية ودفع له مقدماً 350 فلورين. كان بيتهوفن بدأ بكتابة سيمفونية في دو مينور، التي عرفت بال خامسة، واعتزم تقديمها للكونت، لكنه غير رأيه وقدم للكونت السيمفونية الرابعة. لم تكن السيمفونية ناجحة، ولم يكن الكونت مسروراً بها.

تبدأ السيمفونية بمقدمة بطيئة:



الثيمة الأولى سريعة وحيوية:



الثيمة:



يتعامل قسم التطوير على نحو واسع مع الثيمة الأولى السريعة. وتعود الثيمة الثانية في مفتاح جديد. يتبع ذلك كودا قصيرة. وتنتهي الحركة بختام نشيط.

الحركة الثانية بطيئة في مي بيمول ماجور يجري التركيز فيها على لحن بسيط وجميل:



تضاف زخارف ومواد مستقلة إلى هذا اللحن الذي يسمع كاملاً أربع مرات. يلي ذلك كودا موجزة ثم الختام.



عليها الثيمات والنتف اللحنية التي ترد إلى ذهنه. وقد أهداها إلى الأمير لوبكوفيتز والكونت رازوموفسكي.

يُعتقد، بوجه عام، أن هذه السيمفونية العظيمة تمثل صراع الإنسان مع قدره، وهي غالباً ما وصفت بأنها «موسيقا برنامج». وقد وصف بيتهوفن النغمات الأربع التي تفتتح الحركة الأولى بقوله «هكذا يقرع القدر الباب». إنه ليس من الصعب قراءة تلك الدلالة في هذه النغمات العجيبة وفي إعادتها منخفضة بمقدار بعد صوتي واحد:



من هذه الصيغ البسيطة، لحن الممررة، ببنى السيمه الأولى بكاملها، مكررة النغمات الأربع في طبقات صوتية مختلفة، ليس أقل من 45 مرة ضمن حدود عبارتها الأولى ومداها:



أير، ملح، أم، هورن، ت، بس، سب، س، ي، إلى ظهور الثيمة الثانية بطابعها الغنائي، تعزفها أولاً آلات الكمان:



حتى في هذا اللحن المطمئن تُسمع دمدمات موتيف القدر في الباص. ثمة جسر رابط يقود إلى إعلان الثيمة المتكررة بأبعاد مختلفة لكورد الماجور، ومرة ثانية تعلن آلات الهورن تغيير المزاج. هنا يبدو الأمر وكأنه دعوة للمعركة، وفي الحال تقبلها آلات الكمان.

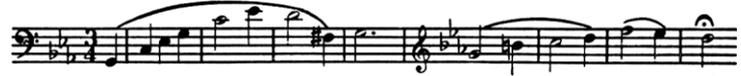
عندئذ يبدأ بهدوء قسم التطوير، كما لو أن القوى المتعارضة تحاول الظهور، لكن سرعان ما تزجر الأوركسترا بموتيف القدر. إن عودة نداء آلة الهورن يدفع بسلسلة من الكوردات. وهناك بين عودة الثيمتين فاصل قصير تقدمه آلة الأوبوا. الكودا طويلة مع موتيف القدر الذي مازال مسيطراً.

الحركة الثانية بطيئة وتمدفة «andante con moto». تبدأ بلحن متواصل مليء بالثقة تعلنه آلات الفيولا والفيولونسيل:



يمضي الآن قسما اللحن خلال سلسلة من التنويعات. تحاكي آلة الكلارينيت افتتاح اللحن مع إجابات من آلي الباصون والفلوت. مرة ثانية، عند بدء الكودا، تقدم آلة الباصون اللحن. يجلب التذكير الأخير بالنصف الأول من الثيمة تغيراً لحنياً بوساطة قفزة من الثالث إلى السابع الماجور الذي يخلق تأثيراً محزناً يتسم بالهام فريد:

سكيرزو فقد دعيت أليغرو «allegro»، لكنها تبدأ بطريقة غامضة بلحن قادم من أعماق الأوركسترا:



بعد إعادة الميزورات الثمانية هذه، تشهر آلات الهورن ثانية موتيف القدر بميزان ثلاثي متمائل:

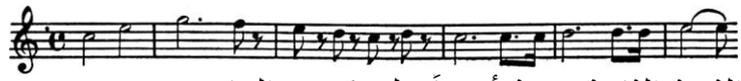


هناك صراع كبير بين هاتين الثيمتين، ويستمر جو النزاع في مقطع التريو، إذ تعزف الوترية بعضها ضد بعض بأسلوب عاصف تقوده آلات الكونترباس في دو ماجور:



ثمة معالجة تهكمية للثيمة الثانية حين عودتها. وتدرجياً ينبثق اللحن الأول بانتصار محققاً أعلى فأعلى في التحضير للذروة. إن الوصول إلى مفتاح دو ماجور في الكوردات النهائية يدل عليه تنافر دو في الباص، والتحول إلى مارش النصر العظيم ( الحركة الرابعة) يجري من دون توقف.

الحركة الرابعة سريعة «allegro». الثيمة الأولى فيها مشكلة من أبسط كورد ومن أبسط نغمات السلم، لكن التأثير الذي تخلقه مثير:



الثيمة الثانية مبنية أيضاً على كورد الماجور:



اللحن الثالث ذو حركة قافزة تحدثه ثلاثيات:



الاحتفال برابع يحسن إيحاء برصا واصر، ويصغي جواً من الانتصار:



هناك بعض التطوير المرتكز على نحو رئيسي على اللحن القافز. وفجأة يعود بيتهوفن إلى موتيف القدر كما ظهر في الحركة الثالثة ولكن بنعومة كبيرة محتفظاً بالصيغة الإيقاعية لبعض الوقت. يقود هذا إلى إعادة عرض جميع الثيمات. وأخيراً ثمة كودا طويلة تقدم أفكاراً أصيلة بضمناها معالجة جديدة للحن الثاني. تعود ثيمة الظفر في سرعة كبيرة، يتبع ذلك كوردات سمجة لرقصة منتصرة. وبعد مقطع قصير وسريع من اللحن الأول تمتلئ الصفحة الأخيرة لهذه السيمفونية بالكوردات، تتناوب أولاً بين التونيك والدومينانت (دو، صول) ثم هناك مجرد تكرار لهارمونييات دو ماجور في مستويات مختلفة ومع تأثيرات إيقاعية مختلفة. وحين يبدو أن كل

شيء قد انتهى، يضيف بيتهوفن ستة كوردات تونيك إضافية، وكأنه يتأكد من عدم وجود المفتاح الخطأ أو مزاج الماجور. وينتهي هذه السيمفونية العظيمة بكورد دو فوق عدة أوكتافات.

\* بعد السيمفونية الخامسة الضخمة استرخى بيتهوفن مرة ثانية. فقد أنت سيمفونيته السادسة، التي عُرفت بـ «الريفية»، بسيطة وشجية. وهي بالتحديد مقطوعة موسيقية ذات برنامج زودها المؤلف نفسه بتوجيهات واضحة لتفسيرها وتأويلها.

كُتبت هذه السيمفونية في ريف هيلينغن شتات في صيف عام 1808، وأهداها بيتهوفن إلى الأمير لوبكوفيتس وإلى الكونت رازوموفسكي.

كان بيتهوفن عاشقاً حقيقياً للطبيعة، وقد عبر عن هذا العشق من خلال سيمفونيته هذه التي حاكى فيها نداء الطير وخرير الجدول وزمجرة العاصفة. وقد قال عن سيمفونيته بأنها «تعبير عن الأحاسيس أكثر منها رسم». لكن الطبيعة المبرمجة للعمل واضحة.

كُتبت السيمفونية في فا ماجور (Op.68)، والحركة الأولى منها سريعة، لكنها ليست سريعة جداً، وتحمل إشارة المؤلف الإيضاحية «استيقاظ المشاعر البهيجة عند الوصول إلى الريف».

وفوق هدير آلات الباص تغني الوترية مقطعاً قصيراً من موسيقا شعبية ذات طبيعة ريفية:



مع اللحن الافتتاحي، وهناك إعادة للعرض كاملاً وكودا طويلة.

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



وهناك ثيمة ثانية ذات طبيعة شجبية ومرحة:



ومع اقتراب نهاية الحركة يقدم بيتهوفن محاكاته 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:



الطبول، وصفير الريح موحى به على نحو تقليدي. ليس ثمة توقف 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:



ثمّة معصان تصيران ساويين من نحن، نحن نحن الراعي يظل مسموعاً ومسيطرأ 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 فاجور يقودان إلى ختام السيمفونية.

\* السيمفونية السابعة — بيتهوفن في لا ماجور (Op.92). وقد وصفها كل من فرانز ليست وريتشارد فاغنر بأنها «تمجيد الرقص». كتب بيتهوفن اسكتشاتها الأولى عام 1810 أو

1811، واكتملت مدونتها في ربيع عام 1813، وأهديت إلى الكونت موريتز فون فرايز. قدمت أول مرة أمام الجمهور في جامعة فيينا في كانون الأول من عام 1813.

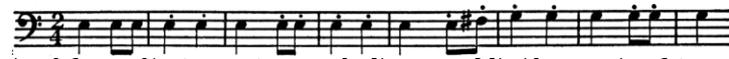
من المناسب نعت هذه السيمفونية بـ سيمفونية الرقص، إذ إن المزاج السائد فيها هو مزاج مبهج. ثمة مقدمة بطيئة وطويلة كأنما يراد منها إتاحة الوقت الكافي للراقصين لاختيار شركائهم. عندئذٍ تظهر الثيمة الأولى الحيوية:



هناك إعادة وبتطوير وإعادة عرض كما هو الحال في قالب السوناتا. تتضمن الكودا لمسة أصيلة في إعادة أكثر من 22 ميزوراً متعاقباً بأسلوب السينكوب:



أحرره إسايه مهاديه تي د ميور. ويركز ييمها ال احتاحية على تكرار رتيب لنغمة، وكان ذلك تأكيد حتمية الزمن نفسه، وتقدمها آلات الفيولا:



في تكرار هذا اللحن، الذي يعتمد تأثيره كثيراً على الهارموني، يقدم بيتهوفن لحناً مضاداً، منسجماً بطريقة متقنة، تعزفه آلات الفيولا والفيولونسيل:



يجري تطوير هذه المادة بطريقة التنويعات على ثيمة، ولكن مع إحياء بشكل الروندو. ويقدم بيتهوفن اللحن الثاني في لاجور ترافقه ثلاثيات:



من الثيمة الاولى التي تعود بشكلها الكامل تقريبا. في النهاية تشدد آلات الكمان عمداً على النغمات الخاطئة لهذا النسق، ويقود كورد مهدئ تعزفه آلات النفخ الخشبية إلى ختام الحركة.

الحركة الثالثة سريعة جداً، هي أسرع من المينويت المعتادة ومن سكيرزو بيتهوفن. لحن الافتتاح حيوي جداً:



ثمة مزاج مسترخ في التريو:

تنطلق الحركة الأخيرة، بعد صيحتين إيقاعيتين، في رقصة إيرلندية سريعة في لاجور. اللحن الرئيسي إيرلندي الأصل:



ثمة ننف من لحن ثانوي، لكن لحن الرقصة يغطي معظم الحركة. إنه ختام حافل بالحيوية والمرح لهذه السيمفونية البهيجة.

\* كتب بيتهوفن سيمفونيته الثامنة (فا ماجور، Op. 93) في صيف عام 1812 حين كان في زيارة لأخيه يوهان في لينز. تفتتح السيمفونية الثامنة حركتها الأولى بلحن موتسارتي الطابع:



يبدو اللحن الثاني هكذا:



عرض الثيمتين وتطويرهما قصير نسبيًا. تقدم إعادة العرض الثيمة الأولى في الباص، وتظهر الثانية في مفتاح جديد. الكودا طويلة لكنها ليست معقدة، وتركز على نحو رئيسي على المفتاح الأصلي فاجور.

يقال إن بيتهوفن ابتكر اللحن الرئيسي للحركة الثانية في حفل عشاء على شرف يوهان مايزل مخترع الميترونوم، إذ ارتجله بيتهوفن في ذلك الحفل. وتوحي مرافقة هذا اللحن الصغير بإيقاع الميترونوم:



الثيمة الثانية تحاكي هذه المادة، مع بعض السينكوب:



الحركة الثالثة هي مينويت حقيقية، مع هذه الثيمة الافتتاحية:



الحرحة الاحيره سريعه وحيويه يفسحها ليمه مزعسه نغزها الكمانات:



بعد ذلك يدحل لحن اعرض، نعرفه الحمانات أيضًا:



يتعامل قسم التفاعل، على الاغلب، مع القسم الثاني من اللحن الأول، مع ثلاثيات تظهر على نحو بارز في الكودا.

---

\* السيمفونية التاسعة في ري مينور (Op.125)

مر وقت طويل قبل أن ينهي بيتهوفن سيمفونيته الأخيرة التاسعة. فقد كتب اسكتشاتها في بداية عام 1815، لكن مدونتها لم تكتمل إلا في شباط عام 1824. إن فكرة استخدام الكورس في هذه السيمفونية لم تخطر بباله إلا في وقت متأخر على الرغم من أنه كان خطط منذ وقت طويل لتلحين نشيد الفرح للشاعر شيلر.

تعد هذه السيمفونية، من دون شك، ذروة عمل بيتهوفن، وقد حصدت شعبية كبيرة على الرغم من عروضها المحدودة، فقد كان الكورس النهائي نادراً في ذلك الوقت، لكنه قُلد بعد ذلك بنجاحات متفاوتة وقد عد الكثيرون الحركات الثلاث الآلية متفوقة على الحركة الأخيرة، وهذا ما ألقى على الصوت البشري متطلبات قاسية.

المفتاح الأساسي لهذه السيمفونية هو ري مينور. وقد أهداها بيتهوفن إلى فريدريش فيلهلم الثالث ملك بروسيا الذي أرسل إلى بيتهوفن خاتماً باعه بـ 300 فلورين. قُدمت السيمفونية أول مرة في فيينا في أيار عام 1824. وعلى الرغم من نجاح السيمفونية نجاحاً باهراً لم يكسب بيتهوفن من ورائه سوى ما يعادل ستين دولاراً تقريباً.

تجاوزت سيمفونية بيتهوفن التاسعة تقييدات الشكل المألوفة، خصوصاً في الحركة الأولى، إذ يمكن أن نميز فيها ثماني ثيمات منفصلة. الثيمة الأكثر أهمية هي في ري مينور التي تأتي بعد المقدمة الافتتاحية:



السكيرزو الذي يلي هو اسهل بكثير ليدرك في الاستماع الأول. إنه يبدأ بحيوية كبيرة مع عدة إعلانات لنماذج إيقاعية مستخدمة حتى آلات التمثاني وحدها. وحين ينطلق اللحن يصبح مرحاً، تبدو الكمانات الثانية:

نمه لحن مصاد يعرفه الاب النوح الحسييه مع ايفاع ثلاثي  
مستمر في الخلفية:

عندئذ تظهر الثيمة الثانية، إنها أثقل وأكثر صلابة من الأولى،  
وتوحي برقصة ريفية:

ينتقع هذا اللحن السلمي ليشكل تيمة جديدة في ميزان 4/4.  
وهي هنا تعادل التريو السريع جداً:

هناك مرافقة ساخرة تعزفها آلة الباصون، ومقطع فوغي يقود  
إلى الكودا التي تنهي هذا السكيرزو الغريب.

الحركة الثالثة بطيئة وغنائية، وهي تنسم أيضاً بالأصالة،  
وتبدأ بلحن جليل تلعب فيه أصوات الهارموني الداخلية دوراً هاماً:

الثيمة الثانية ذات طابع متهايد، وتبدو كأنها تعبر عن الكفاح  
العنيد للمثالي الأزلي:

هناك تبويجات على اللحن الأول. وأخيراً نسمع في الكودا  
نغمة جديدة تبدو مثل نداء الترومبيت مشيرة إلى شيء على وشك  
الحدوث.

تبدأ الحركة الرابعة، الفريدة في نوعها، ببلبلة تامة تشارك  
فيها جميع آلات النفخ محاولة الوصول إلى قمة أصواتها. توقف  
آلات الباص تلك الجلية بريسيتاتيف من دون مرافقة، وتبدو كأنها  
تبحث لتكتشف لحناً ملائماً يمهد لدخول الكورال الذي يمثل ذروة

السيمفونية. يُسمع شيء من الحركة الأولى ولكن ينبذ على الفور. يرقص اللحن الرئيسي للسكيرزو بخجل لكنه لا يواجه النجاح أيضاً. ثمة ميزوران من الحركة البطيئة يقابلان باستحسان، ولكن بعد عدة تحويرات مقامية، تدخل آلات الباص بريسيتاتيفها المستنكر.

أخيراً ثمة مقطع قصير من لحن سُلمي تقدمه آلات النفخ الخشبية، وهذا ما يسترعي انتباه الأوركسترا. في حين تعلن آلات الباص الوترية الثيمة الكاملة:



من السلم، يتطور تدريجياً على الصعيد الآلي. في البداية تضاف إلى الهارموني مجرد نغمة هنا وهناك. عندئذٍ تنسج الوترية العالية لحناً مضاداً. بعد ذلك ينشد كورال آلات النفخ الخشبية الهامورني كاملاً. في حين تراوح الوترية الخطأ في كوردات. ثمة محاولة لتفاعل أبعد، لكنه يقاطع برسالة تذكير صاخبة من الأوركسترا الكاملة بأن الأصوات البشرية ستشرع في الغناء.

في الحال يدخل صوت باريتون منفرد، مستخدماً ذات الريسيتاتيف الذي قام سابقاً بمهمة اعتراض الباص. ثم ينشد المغنون الأفراديون اللحن كاملاً بكلمات نشيد الفرح لـ شيلر.

تلتقط أصوات الكورس الأخفض الثيمة، بعد أن يتناوب رباعي الأصوات المنفردة والكورس بأكمله في صيغة مهرمنة. يعيد رباعي الأصوات المنفردة الثيمة مع تزيينات، وبعد فواصل أوركسترالية يصل الكورس إلى قمة كوردات ورعة.

تظهر الآن معالجة سينكوبية غريبة للحن الكورال تؤديه الأوركسترا، محرفة الإيقاع والحن وحتى اللون الصوتي بمجموعة آلات النحاس والآلات الخشبية والمثلث والسيمبال والطبول:



تعيد الأوركسترا هذا التنوع مع صوت تينور منفرد مضيئاً لحناً معترضاً متفجراً، بعد ذلك تنضم أصوات كورس الرجال. وبعد تطوير أوركستراي يقدم الكورس الكامل، مرة ثانية، افتتاح المقطع الشعري لنشيد الفرحة.

ثمة توقف، وفجأة تنشد أصوات الرجال نغمة جديدة جليلة:



يحاحي الحورس الحامل هذه السيمه في هار موي ميمير، ويقود ذلك إلى معالجة كونتربنية تغني فيها أصوات السوبرانو اللحن الرئيسي في إيقاع متواتب، في حين تحاكي أصوات الكونتر آلتو الثيمة الجليلة (في وقت واحد). وحين تنضم أصوات الرجال يظهر تأثير اللحن المتواتب في الباصات. وعند الذروة تُجبر أصوات السوبرانو على غناء نغمة لا طوال 13 ميزوراً.

ثمة سكون وقور يسبق الكودا التي تعرضها الوترية وآلات النفخ الخشبية. وتدرجياً ترتفع أصوات المغنين المنفردين، ثم ينضم إليها الكورس بأسلوب كونتربنتي معقد. وفجأة تغير الأصوات البشرية المنفردة المفتاح مع كورد مفاجئ يؤدي إلى الكادينزا البطيئة، أو إلى فاصل مزخرف يغني بنعومة شديدة في طبقة عالية، إنه واحد من أصعب المقاطع في السيمفونية كلها.

تحويل آخر مفاجئ يقود إلى نهاية عنيفة. تتحرك الأصوات المنفردة والآلات إلى سرعة قصوى. وللحظة يوقف فاصل قصير

---

آخر مفاجئ الاندفاع الموسيقي المجنون، ثم تنطلق الأوركسترا إلى الميزورات الختامية.

### افتتاحيات بيتهوفن

تحتل افتتاحيات بيتهوفن المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد سيمفونياته التسع. ويُقدّم بعضها على نحو دائم في الحفلات الموسيقية، وفي حفلات الهواء الطلق. هناك أربع افتتاحيات وضعها بيتهوفن لأوبرا «فيديليو»، واثنان لمسرحيتي كوريولانوس وإيغمنت تُقدّمان على نحو منفصل عن المسرحيتين في القاعات الموسيقية.

\* كُتبت افتتاحية كوريولانوس<sup>(15)</sup> (Op.62) في عام 1807. وقد وضعها بيتهوفن لمسرحية مأسوية كتبها هنريش فون كولين. وكان بيتهوفن يود أن يؤلف أوبرا مع كولين، لكنه لم يحصل منه على ليبريتو مقنع.

تبدأ افتتاحية كوريولانوس، في دو مينور، بثلاث نغمات دو طويلة تعزفها الوترية، يرد على كل نغمة كورد مفاجئ تعزفه الأوركسترا كاملة. ربما ترسم هذه المقدمة القصيرة شخصية كوريولانوس المعترز بنفسه. يلي ذلك ظهور الثيمة الأولى المهتاجة:



---

15 — كوريولانوس: مسرحية لـ هـ. فون كولين تدور حول النبيل الروماني كوريولانوس الذي اتهم بالخيانة وحكم عليه بالنفي. فشكّل جيشاً من أعداء روما وحاصر المدينة. تستعطفه والدته وزوجته وطفله ليتراجع عن خطته. يستجيب كوريولانوس لتوسلاتهم ويوافق على عقد الصلح. لكن القائد أوفيدوس، الذي كان يقف إلى جانب كوريولانوس، يتهمه بالخيانة ويقتله. نذكر أن بيتهوفن وضع عام 1807 افتتاحية بمناسبة إحياء مسرحية كولين في فيينا (المترجم).

---

الثيمة الثانية غنائية في مفتاح ماجور، وتبدو أنها تصور  
مناشدة نساء روما بضمنهم والدة كوريولانوس وزوجته لسحب  
الجيش الذي يقوده وإبعاده عن أسوار روما:



في مسرحيه حولين يعفل حوريولانوس نفسه بعد ان استجاب  
لنداء النساء (تقول روايات أخرى إنه قُتل على يد الجيش الذي جلبه  
لحصار روما). ويشار إلى موته في نهاية الافتتاحية بوساطة  
بيتريكاتو النهاية الناعم الذي تعزفه الوترية.

\* من بين الافتتاحيات الأربع التي وضعها بيتهوفن لأوبرا  
«فيديليو» تحمل ثلاث منها اسم «ليونورا» البطلة التي أنقذت  
حياة زوجها فلورستان.

تحوم بعض الشكوك حول السبب الذي دفع بيتهوفن لتأليف  
ثلاث افتتاحيات باسم «ليونورا»، لكنَّ هناك افتراضاً عاماً بأن  
الافتتاحية الأولى طُرحت جانباً أثناء التدريبات لأنها لم تكن مقنعة.  
وفي التقديم الأول لأوبرا «فيديليو» الذي جرى في فيينا عام 1805  
عُزفت الافتتاحية الثانية. لكن بيتهوفن أدخل تعديلات على الأوبرا  
حين قُدمت للمرة الثانية عام 1806، وبهذه المناسبة كتب افتتاحية  
«ليونورا» الثالثة.

هناك ثيمة واحدة مشتركة في افتتاحيات «ليونورا» الثلاث.  
إنها اللحن الذي يغنيه فلورستان في المشهد الأول من الفصل الثاني  
في الأوبرا حين يتذكر، وهو في السجن، الأيام السعيدة في شبابه.  
وها هو ذا اللحن في الشكل الذي يظهر في الافتتاحية الثالثة:

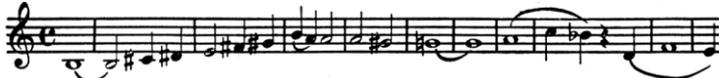


في افتتاحيتي «ليونورا» الثانية والثالثة يظهر، في البداية،  
السلم الهابط، ربما يمثل الخطوات المترددة للبطلة وهي تنزل إلى

الديماس الذي سُجن فيه زوجها بأمر من دون بيزارو القاسي.  
(متنكرة بهيئة رجل، داعية نفسها «فيديليو»).

وتوحي الثيمة المسنكة (من سينكوب) بشجاعة ليونورا، هذه  
الثيمة التي تلعب دوراً هاماً في الافتتاحية الثانية والثالثة:

  
هناك لحن أوسع، مسنق من ثيمة فنورسان، يعبر عن الأمل  
والثقة، ويوجد أيضاً في كلتا الافتتاحيتين:

  
تبلغ كلتا الافتتاحيتين الذروة ببدء من آلة الترومبيت يعلن  
وصول النجدة:

  
  
مرة لحن هادئ متفائل يرافقه إيقاع إشارة الترومبيت:

  
القسم النهائي في هاتين الافتتاحيتين (رقم 2، 3) يقدمه مقطع  
لامع تعزفه الوترية، ويقود إلى نهاية سعيدة:

  
وصف فاغنز افتتاحية «ليونورا» الثالثة بانها دراما في حد  
ذاتها. وقد غدت الأكثر شعبية بين الافتتاحيات التي تقدم مقطوعة  
مستقلة في الحفلات. وحين تُقدم الأوبرا فهي عادة ما تعزف بين  
المشاهد خلال الفصل الثاني.

إن الافتتاحية الفعلية للأوبرا الوحيدة التي كتبها بيتهوفن تحمل  
عنوان «فيديليو». وقد كتبها من أجل التقديم الثاني للأوبرا الذي  
جرى في أيار عام 1814. وهي أكثر تقليدية من افتتاحيتي

«ليونورا»، ولا يوجد فيها مادة من الأوبرا نفسها. وقد كُتبت في مي ماجور، وتبدأ الموسيقا بلمعان، ولكن مع أدايجيو عاجل يذكر بالجوانب المأسوية للحبكة:

Allegro Adagio



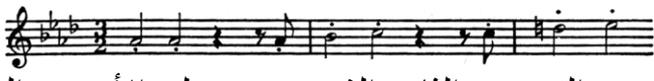
نظور العبارات الاستهلاكية إلى بيمة كاملة برود الافتتاحية  
بمعظم مادتها اللحنية:



تسمع اصداً مصداً محرراً، ونحن نسف مبها مخوناً من  
ثلاثة أبعاد صوتية كاملة يحول افتتاحية «فيديليو» إلى حدث ممهد  
فاتن.

\* افتتاحية إيغمونت<sup>(16)</sup> هي واحدة من تسعة مقاطع كُتبت لترافق مسرحية «إيغمونت» لـ غوته، وضعها بيتهوفن عام 1810، وقُدمت أول مرة في مسرح هوفبيرغ في فيينا في ذات العام.

تتضمن الافتتاحية ثلاثة أقسام ترمز إلى الاضطهاد والصراع والنصر. وقد صور القسم الأول «السلطة الصارمة للطغيان، وشكاوى المقهورين». وتوحي الميزورات الافتتاحية بهذا المزاج، وهي في فا مينور:



العنصر التمهيدي الثاني الذي يرمز، على الأرجح، إلى البطلة  
وحبها للكونت إيغمونت. وحين تظهر الثيمة الرئيسية يبدو واضحاً

<sup>16</sup> — مسرحية تاريخية لـ غوته تدور حول الكونت إيغمونت (1522 — 1568)،

المحارب الفلمنكي الذي قاتل دوق ألبا الذي يمثل الغزاة الإسبان، والذي رفض الحرية والوضع لهذه المسرحية افتتاحية وتسعة مقاطع موسيقية لتصاحب المسرحية (المترجم).

---

أنها ترمز إلى تجمع الهولنديين الساخطين. وأخيراً اندلاع الثورة ضد الطغيان الإسباني بقيادة إيغمونت:

في القسم النهائي تغدو الميزورات الافتتاحية لحناً كاملاً يرمز إلى النصر الحاسم للحرية:



في الختام هناك مقطع رائع تعزفه النحاسيات ربما يتسير إلى الترومبيتات الحقيقية التي أراد بها دوق ألبا أن تحجب كلمات إيغمونت الوداعية. إن صوت آلة البيكولو الحاد وسط ضجيج الأوركسترا الكاملة أضفى على الذروة شيئاً جديداً غير معهود.

كتب بيتهوفن بعض الافتتاحيات الأخرى، لكنها لا تقارن بتلك التي ذكرت آنفاً. كانت افتتاحية باليه «بروميثيوس» هي واحدة من تلك الافتتاحيات المبكرة (Op.43). وقد كتبها في عام 1801. وهناك افتتاحيتان أخريان كتبهما بيتهوفن في عام 1811 هما افتتاحية «خرائب أثينا» وافتتاحية «الملك ستيفان». وفي عام 1814 كتب بيتهوفن افتتاحية «عيد الشفيع» احتفالاً بيوم عيد شفيع إمبراطور النمسا فرانسيس الثاني.

أخيراً كتب بيتهوفن في عام 1822 افتتاحية «تقديس المنزل» (Op.124)، بمناسبة افتتاح مسرح جوزيف شتاتر في فيينا. ومع أنها تصنف وسط أعمال بيتهوفن الناضجة، إلا أن أسلوبها يوحى بأسلوب غلوك وهاندل.

كونشرتوات بيتهوفن

ضمن الكونشرتوات التي كتبها بيتهوفن لآلة منفردة مع الأوركسترا، فإن كونشرتو الكمان والأوركسترا في ري ماجور يحظى بالاهتمام الأول. إذ يقال بأنه أعظم عمل موسيقي كتب لهذه

الآلة في تاريخ الموسيقى، كما يقال بأن العمل الوحيد الذي ينافسها هو كونشرتو الكمان مع الأوركسترا للمؤلف يوهانيس براهمز.

كتب بيتهوفن هذه الرائعة عام 1806 من أجل عازف الكمان النمساوي فرانز كليمنت، الذي قدمه في المسرح بفيينا في العام ذاته. وفي الحفلة ذاتها قدم العازف سوناتا من تأليفه عزفها على وتر واحد.

تحت ظروف شتى لم يحقق الكونشرتو نجاحاً حقيقياً. وحين أعاد العازف جوزيف يواخيم إحياءه بعد عدة سنوات، مضيفاً إليه كادينزا كتبها بنفسه، اكتشف الجمهور القيمة الموسيقية لهذا الإسهام النادر في أدب الكمان.

تبدأ الحركة الأولى لهذا الكونشرتو بمقدمة طويلة جداً تعزفها الأوركسترا قبل دخول الآلة المنفردة. تعرض آلات الأوبوا والكلارينيت والباسون الثيمة الأولى، تسبقها أربع ضربات طبل:

  
أسيمه السيه الموجره لعنها الة السح الحسييه واس فورن،  
وتكررها في مفتاح مينور، ثم يجري تطويرها:

  
تعزف آلة الكمان المنفردة كلا اللحنين السابقين، مضيفاً إليهما تزيينات. وقبل نهاية الحركة تظهر الكادينزا، وتنتهي الحركة كودا قصيرة.

الحركة الثانية بطيئة *Larghetto*، في صول ماجور، ويمكن وصفها بـ رومانس، وهي حرة على صعيد البناء الشكلي. هناك فقط لحن واحد حقيقي، تسوقه الأوركسترا على نحو رئيسي، مع زخرفات تضيفها آلة الكمان المنفردة:



هناك كادينزا أخرى تقود إلى الحركة الثالثة النهائية، وهي روندو في صول ماجور، مبني على ثيمة يعتقد بأنها أغنية شعبية روسية.



هناك ثيمه تانيه تعرضها اله الكمان المنفردة بمرافقة آلتى هورن بأسلوب نداء الصيد:



\* إضافة إلى هذه الرائعة، كتب بيتهوفن رومانسين لآلة كمان منفردة مع الأوركسترا (Op.40) في صول ماجور و (Op.50) في فا ماجور، وكلاهما يسمعان باستمرار في قاعة الحفلات.

\* كتب بيتهوفن، على الأقل، خمسة كونشرتوات لآلة بيانو مع الأوركسترا، اثنان منها تمتعا بشعبية كبيرة. أحدهما في صول ماجور (Op.58)، والثاني يدعى «الإمبراطور» وهو في مي بيمول ماجور (Op.73).

كونشرتو البيانو الأول في دو ماجور (Op.15)، والثاني في سي بيمول ماجور (Op.19). الكونشرتو الثالث في دو مينور (Op.37)، يعود إلى عام 1800، ونشر بعد أربع سنوات مع إهداء إلى الأمير لويس فيرديناند. وقدم أول مرة في 5 نيسان عام 1803، مع السيمفونية الثانية لـ بيتهوفن. وقد وصف هذا الكونشرتو بأنه الدلالة الأولى على عظمة بيتهوفن.

الكونشرتو الرابع، وهو في صول ماجور (Op.58)، ربما يعود تاريخه إلى عام 1805، وقد عزفه بيتهوفن في حفل خاص في منزل الأمير لوبكوفيتس في فيينا عام 1807. وجرى التقديم الأول لهذا الكونشرتو في مسرح (An der Wien) في كانون

الأول عام 1808، حين قُدمت أيضاً السيمفونية الخامسة والسادسة لبيتهوفن. وقد أهدى هذا الكونشرتو إلى رودولف أرشيدوق النمسا.

يفتح الكونشرتو بحركة سريعة *allegro moderato*، يبدوها البيانو المنفرد معلناً الثيمة الأولى، وهو انحراف واضح عن التقاليد:

  
نُحن الورسرتو، سسحتم السحمة السححية سوسرتو كأساس. وبالعودة إلى المفتاح الأصلي صول ماجور، يجري تطوير الثيمة، وسرعان ما يظهر اللحن الثاني، تعزفه الكمانات الأولى:

  
علن الليمه الثالثه بقوة، بحملها الات النفح الحسيه:

  
الوتريات:

  
وهي حرة على صعيد البناء الشكلي. تبدأ المادة اللحنية كريسيئاتيف قوي وصارم تعزفه الوتريات، وتتناوب العزف مع مقاطع ناعمة يعزفها البيانو. (قارن ليست هذا مع أورفيوس وهو يروض الحيوانات بموسيقاه):



الحركة الأخيرة روندو *vivace*. تعلن الوترية الثيمة الافتتاحية ذات الطابع المشرق والفرح:



قصيرة تعزفها الوترية، يأخذها البيانو ثانية:



الثيمة النهائية تبدوها الآلة المنفردة (استعارها ريتشارد شتراوس بعد قرن من الزمن، واستخدمها في قصيدته السيمفونية دون جوان). إن جميع هذه الألحان تُنفَّذ وفق شكل الروندو التقليدي. وبمرح طائش تنتهي الحركة بسرعة كبيرة (*presto*)



\* كونشرتو الإمبراطور في مي بيمول ماجور (Op.73). لم يسم بيتهوفن كونشرتو البيانو الخامس بذلك الاسم، إنما أضيف هذا الاسم بعد عدة سنوات من تأليفه عام 1809، العام الذي كانت فيه فيينا تحتلها القوات الفرنسية. وربما يعود سبب التسمية إلى التضخيم الذي يطبع حركته الأولى والثالثة.

لم يُقدم هذا الكونشرتو أمام الجمهور العام حتى عام 1811، إذ عزفه في لايبزيغ عازف البيانو فريدريش شنايدر. وقد حضر بيتهوفن أول تقديم له في فيينا في 12 شباط عام 1812، حين عزفه كارل تشيرني.

تفتتح الحركة الأولى السريعة (*allegro*) في مي بيمول ماجور بكورد عنيف تعزفه الأوركسترا الكاملة، تتبعه على الفور كادينزا لآلة البيانو. تعلن الوترية الثيمة الأولى، ثم تأخذها آلتا كلارينيت:



\* هناك أيضاً كونشرتو وضعه بيتهوفن لآلة كمان وتشيلو وبيانو مع الأوركسترا، وهو في دو ماجور، ويعرف بـ الكونشرتو الثلاثي (Op.56) triple concerto. ومن المحتمل أنه كتب في عام 1804. وقد أهداه بيتهوفن إلى الأمير لوبكوفيتس. ويعود تاريخ نشره إلى 1807.

تاريخ الآلات  
ذات لوحة المفاتيح وآليات عملها

( الأورغن - الكلافيسان - البيانو - السيليبستا )

رامي درويش

الأورغن

(Organ) كلمة إنكليزية لاتينية الأصل تعني (أداة أو آلة)، والأورغن آلة هوائية من أقدم الآلات التي استخدمت فيها لوحة المفاتيح، كما أنها أضخم الآلات الموسيقية على الإطلاق، لذلك فإن وجودها يقتصر على الكاتدرائيات الكبيرة ودور الأوبرا. وقد عثر على آلة أورغن قديمة جداً تعود إلى ما قبل الميلاد في مدينة قرطاج التونسية الفينيقية الأصل، كما طُوِّرَ (أكتيسيبوس) اليوناني الأصل في مدينة الإسكندرية في مصر عام 234 ق.م آلة الأورغن المائي ذات الثمانية أنابيب. وبعد عدة قرون أصبحت القسطنطينية المركز الرئيسي في العالم لصناعة آلات الأورغن، فقد أدخلها الرومان ضمن طقوس الديانة المسيحية (الدين الجديد) حوالي القرن الرابع الميلادي، ثم شاعت في أوروبا في القرن العاشر

---

الميلادي إذ عمل الملوك والأمراء على اقتنائها ضمن قصورهم كما تبادلوها كهدايا فيما بينهم.

تتكون آلة الأورغن الكلاسيكية<sup>(17)</sup> (الميكانيكية) من ثلاثة أقسام رئيسية وهي:

1— قسم الإمداد بالهواء: وفيه تتم عملية ضخ وملء خزان خاص بالهواء عن طريق مغذيات بوساطة اليد أو القدم. أما حديثاً فيُملأ خزان الهواء بوساطة محرك كهربائي خاص، ومن ثم يضغط هذا الهواء ميكانيكياً بوساطة أثقال معلقة، ثم يمرر الهواء بين الأقسام عبر منظومة من المواسير المعقدة ويوزع على الصافرات والأنابيب بحسب رغبة العازف وبتحكم منه.

2— قسم التصويت: يحتوي على منظومة الأنابيب، ويضم عدداً كبيراً منها قد يصل أحياناً إلى 1200 أنبوبة، وتكون الأنابيب متدرجة الأطوال والأقطار، تتراوح أطوالها بين 2 و 32 قدماً مرصوفة شاقولياً على التوالي. وهي على نوعين، أنابيب ذات صافرات، وأنابيب ذات ريش، وهي تخدم في تنوع طبيعة الأصوات الصادرة.

3— قسم الجهاز الميكانيكي ولوحات المفاتيح: يضم منظومة ميكانيكية معقدة من الرافعات والصمامات المرتبطة بلوحة المفاتيح، إذ بوساطة هذه المنظومة تُنظَّم أوامر العازف الصادرة بداية عن لوحات المفاتيح المتعددة (الكلافير)، إضافة إلى العديد من الأزرار الجانبية والدواسات (البيدالات)، ومهمتها تغيير طبيعة أصوات الآلة، وتختص كل لوحة منها بنمط معين من

---

<sup>17</sup>— يوجد حديثاً أنواع الكترونية من الأورغن، قد صممت بأحجام صغيرة ليسهل استخدامها في قاعات الكونسرت والمسارح والكنائس الصغيرة. لتسهيل نقلها أو التخفيف من التكاليف الباهظة لصناعتها.

الأصوات الموسيقية، إذ تحتوي النماذج الأكثر شيوعاً على أربع لوحات (3 يدوية + 1 قدمية)، ومنها ما هو استثنائي جداً إذ يصل عدد لوحاته إلى الست أو السبع، وآلة الأورغن من أكثر الآلات غنىً لونيًا، فهي تستطيع تقليد أصوات جميع آلات النفخ الخشبية والنحاسية، وفي جميع هذه النماذج تُرتَّب اللوحات بالتدرُّج من الأسفل إلى الأعلى على الشكل التالي:

أ — اللوحة الرئيسية: تتميز أصواتها بالقوة عن مثيلاتها، وكثيراً ما تستخدم في فقرات العزف المنفرد أو أداء الجمل الرئيسية.

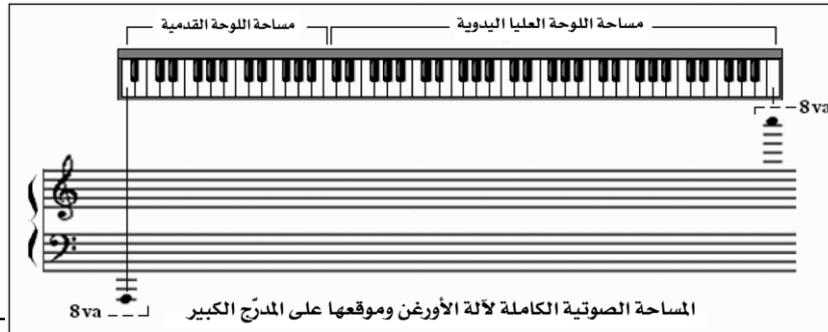
ب — لوحة الكورال: تأتي فوق اللوحة الرئيسية، وتستخدم لدعم أصوات الكورال الهارمونية وفقرات المرافقة الكورالية، كما تستخدم في أداء فقرات العزف الهادئ.

ج — اللوحة التعبيرية: تتصف أصواتها بالعذوبة والشاعرية.

د — اللوحة الإفرادية: تستخدم في إعطاء أصوات آلات موسيقية معينة (تقليد أصواتها) لاستخدامها في فقرات السولو الخاصة كصوت الأوبوا أو الكلارينيت...، إلخ.

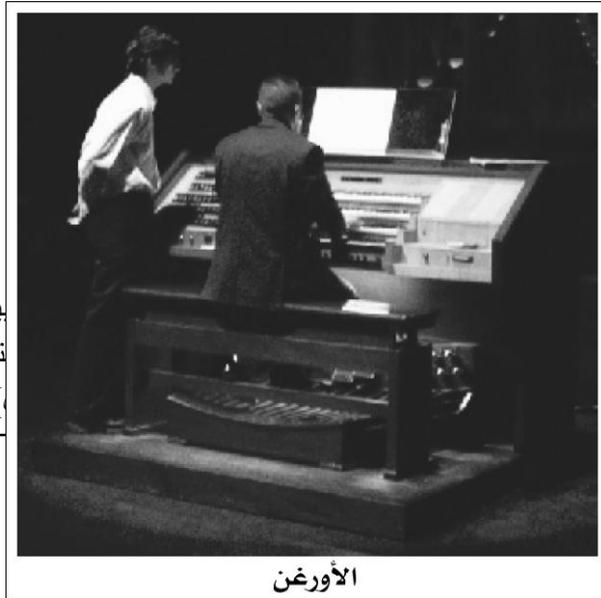
هـ — لوحة الصدى: تتصف طبيعة أصواتها بتردد مميز.

و — اللوحة القديمة: وهي لوحة مفاتيح (كيبورد) أرضية، يُعزف عليها بالقدمين، وتتخصص في إعطاء أصوات الباص القراري المنخفضة، وتمتد مساحتها إلى ديوانين وثلاثية صغيرة، وقد ابتكرها في القرن الرابع عشر الميلادي الصانع الألماني نيكولاي فاير.



وألة الأورغن من أوسع الآلات الموسيقية مساحة، إذ تكتمل مساحتها الصوتية بالجمع بين مساحة اللوحة القدمية (3،2 أوكتاف خفيض) مع إحدى لوحات الأصوات اليدوية العادية (5 أوكتافات) فيكون مجموع المساحة الكامل (7.3 أوكتافات)، أي ما يعادل بمجموعه مساحة لوحة البيانو.

لقد كانت آلة الأورغن سيدة الآلات في عهد باخ وهاندل، إذ كانت ترافق موسيقا الأوراتوريو والكانتاتا وتصاحب الكورالات. ويعدُّ بوكستهود<sup>(18)</sup> (1637 — 1707) من أهم أساتذة الأورغن وعازفيها في أوروبا، فقد عمل عازفاً للأورغن في كنيسة الأم العذراء في لوبيك الألمانية التي كانت تمتلك أفضل أورغن في أوروبا. كما استُخدمت آلة الأورغن في مؤلفات كل من ميير بيير وهالفي وفيردي، وغالباً ما يستخدم الأورغن مع الأوركسترا في الأعمال السيمفونية الكورالية وذلك لإدخال عنصر الفخامة والمهابة للعمل الكورالي، وخاصة في نقطة الذروة من العمل (ماهلر / سيمفونية الألف<sup>(19)</sup>)، كما تكرر ظهور الأورغن ثانية وبشكل قوي ضمن المؤلفات السيمفونية للقرن التاسع عشر وخاصة عند المؤلفين الفرنسيين (سان سانس - السيمفونية الثالثة)، كما ظهرت آلة الهارمونيوم وهي أورغن ذات ريش صغيرة تتصف بسهولة التنقل، وقد استخدمها شتراوس ودفورجاك في بعض أعمالهما.



الأورغن

18 - مؤلف

19 - السي

سيمفونية  
الألف مو

بيمول الكبير،  
تنفيذها قارب  
(.)

---

لقد استحدث أول نموذج للأرغن الكهربائي عام 1865، كما استحدث أورغن الألوان بناءً على طلب المؤلف سكريابين، وهو عبارة عن لوحة مفاتيح تعطي بقاءً وحزماً من الألوان تُسقط على شاشة عرض بدلاً من إصدار الأصوات، وتتناسب شدة الألوان الصادرة طرداً مع الضغط على ملامس لوحة المفاتيح، وذلك لاستخدامه كمرافقة لونية لقصيدته السيمفونية (بروميثيوس قسيده النار) عام 1911. ومع تطور علم الإلكترونيات استحدث الأورغن الإلكتروني عام 1930 على يد الفرنسيين كوبلو وجيليفي، إذ استغني فيه عن الأنابيب. كما استحدثت آلة جديدة دعيت بـ (أورغن فورليستر) وهو أورغن صغير نسبياً يستخدم لمرافقة الأفلام السينمائية من خلال إعطاء تأثيرات صوتية كأصوات الأجراس وأبواق السيارات وما شابه ذلك، ففي ذلك الحين لم يكن ممكناً تسجيل الصوت مع الصورة على شريط الفيلم السينمائي (السينما الصامتة).

### الكلافيسان

آلة طرق وترية ذات لوحة مفاتيح تنحدر من آلة الدولسيمير. والكلافيسان تشبه آلة بيانو الصالون حالياً، إلا أنها أصغر منه حجماً، فهي السلف المباشر للبيانو، أوتارها من المعدن، وتنقر أوتارها بوساطة ريش بدلاً من المطارق كما هو الحال في آلة البيانو. كما أن ألوان لوحة المفاتيح هي بعكس ألوان لوحة البيانو، فالمفاتيح السود بدلاً من البيض والعكس بالعكس. وقد شاع

استخدامها في القرن السادس عشر والقرن الثامن عشر، إلا أن ظهور البيانو جعل استخدامها نادراً. وقد اشتهرت عائلة روكر من مدينة أنتورب البلجيكية بصناعة أهم أنواع الكلافيسان. وهناك نماذج مصغرة للاستخدام المنزلي أو المدرسي يسهل نقلها كونها دون قوائم، إذ إنها توضع على منضدة أو منصة.

ويبلغ المدى الصوتي للكلافيسان القديم أربعة أكتافات، وتتألف لوحة مفاتيحه من 49 ملمساً، ومنها ما وصل عدد أكتافاته إلى ستة أكتافات. ومن عيوب الكلافيسان ضعف صوته وضعف قدرة التباين (الفوارق) في الشدات الصوتية،

استخدم الكلافيسان كألة هارمونية لمرافقة الكورال والآلات، ويدون لها أثناء المرافقة على طريقة الباص المرقوم، وقد كان للكلافيسان دور أساسي في مؤلفات عصر الباروك، كما في مؤلفات باخ ومؤلفات هاندل ورامو وسكارلاتي وكوبران، كما كانت تعدُّ آلة قائد الأوركسترا، وعادة ما يحتوي على لوحتي مفاتيح مختلفتين نسبياً في طابع الصوت. ومن أشهر ما كُتب للكلافيسان العمل الشهير (24 مقدمة وفوغ للكلافير المعدل) ليوهان سيباستيان باخ عام 1724. وهو يشمل جميع المقامات الكبيرة والصغيرة حسب نظام ضبط الدوزان الحديث حينذاك. ثم أتبعها باخ بمجموعة ثانية (24 مقدمة وفوغ) عام 1744. أما حالياً فتعرف المجموعتان معاً باسم (48 مقدمة وفوغ للكلافير المعدل / 48 Preludes and Fugues For The Well Tempered Clavier).



الكلافيسان

وبعد اختراع البيانو حلَّ محل الكلافيسان، لما امتلکه من إمكانيات أكبر وأوسع من إمكانيات الكلافيسان. لكن بعد هذا الانقطاع الطويل عن استخدام الكلافيسان فقد أعاد استخدامه بعض مؤلفي القرن العشرين، كمانويل دي فاييا في أوبراه ( El Retablo de Maese Pedro).

يوجد من فصيلة الكلافيسان آلة الكلافيستيروم ذات الصندوق العمودي بدلاً من الأفقي، بهدف توفير حيز المساحة التي يشغلها الصندوق الأفقي. كما ابتكر في إنكلترا في القرن السادس عشر نموذج من الكلافيسان بلوحتي مفاتيح على كلا طَرَفَي الصندوق، إذ يستخدمه عازفان معاً ويدعى بـ (الكلافيسان المزدوج).

## البيانو

ذكر الصحفي الإيطالي سيبيون مافيي في صحيفته (Giornal dei Litterati d'Italia) عام 1711 أن الإيطاليين

أطلقوا اسم (بيانو فورتى Piano Forte) وتعني (الخفيف القوي) على آلة (طرق وترية) مستحدثة ذات لوحة مفاتيح (Keyboard)، اخترعها مواطنهم المشهور من مدينة



بيانو الكونسيرت الكبير

---

بادوفا (بارتولوميو كريستوفري) في فلورنسا عام 1709، نظراً لما تتمتع به هذه الآلة الجديدة من قدرة على التحكم بالشدات الصوتية، من غاية الخفة إلى غاية القوة، بحسب شدة الضغط على الملامس، ويحتفظ متحف الميتروبوليتان في نيويورك بأحد نماذج كريستوفري من صناعة عام 1720. وسرعان ما حلت هذه الآلة الجديدة محل سلفها الكلافسان الذي كان يصفه كريستوفري (أي الكلافيسان) بأنه (الآلة الباردة والعاجزة عن تعبير أبسط العواطف، ومن الاستحالة التحكم بشدة صوتها)، وتباعاً فقد اختُصرت تسمية الآلة الجديدة من البيانو فورتى إلى البيانو.

ظهرت في أوروبا مدرستان لصناعته:

- الأولى: أسسها يوهان أندرياس شتاين (Stein) 1728— وهو أحد تلاميذ الصانع الألماني العملاق غوتفريد سيلبرمان، إذ أسس شتاين ورشة في مدينة أوغسبورغ في بافاريا، ثم انتقل إلى فيينا عام 1790. وتتصف آلات هذه المدرسة برخامة الصوت وعضوبته وغنائيته ومرونة لوحة المفاتيح، إذ إن لمسة خفيفة للمفتاح بقوة 30 غرام كانت كافية لتحريك المطرقة، وقد زوّد آلاته برافعات ركبكية للتحكم بإطالة وكنم رنين الأصوات، وذلك قبل اختراع البيدالات. إن نماذج هذه المدرسة تناسب تقاليد العزف التي أرساها موتسارت.
- الثانية: من صناعة شركة (شودي Schudi) الإنكليزية، وقد ظهرت في لندن عام 1775، ويعود الفضل في تأسيسها للألماني يوهان زومبيه (Zumpe) والإسكتلندي جون بروود (Broadwood) مخترع البيدالات عام 1783. وتتميز آلاتها بقوة أصواتها ونفوذيتها، وتُناسب نماذجها تقاليد العزف التي وضعها كليمنتي. وكان يوهان كريستيان باخ (1735—1783) أول من استخدم وشجع هذا النموذج في عام 1768.

وتباعاً فقد ظهرت في أوروبا نماذج أخرى كنموذج الصانع الفرنسي الباريسي سيباستيان إيرار (Erard) (1752—1831) الذي تأسس رسمياً عام 1800، والذي تُعزى له عملية لف الأوتار الجهيرة بشريط نحاسي لزيادة مقطعها وثقلها، كما يُسجل له الاختراع الثوري لآلية هروب وعودة المطارق سريعاً عن الوتر بعد طرده مباشرة. كما ظهر في فرنسا علامة (بلييل) التجارية، ويُعزى له اختزال أبعاد صندوق البيانو بوساطة شد الأوتار بشكل مائل نسبياً ومتصالب، إضافة إلى توسيع لوحة المفاتيح إلى سبعة أوكتافات، إذ كانت تتراوح بين أربعة وستة أوكتافات قبل ذلك. أما في الولايات المتحدة فقد أسس الألماني هاينريخ شتاينوي مصنع (شتينواي — Steinway) العريق في نيويورك عام 1848. وقد حصل على الميدالية الذهبية على نموذج الذي قدمه بثلاثة ببدالات في معرض باريس عام 1867. وقد أنتجت أول آلة بيانو على الطراز الحديث المستخدمة حالياً في لندن عام 1811 من قبل الصانع الإنكليزي المشهور روبرت رونم. أما أول منهاج علمي حصري لآلة البيانو<sup>(20)</sup> فكان (مقدمة لفن العزف على البيانو) للإيطالي موزيو كليمينتي (1752—1832) الذي كان له بالغ الأثر في إشهار ونشر الآلة الجديدة في أوروبا وسواها. وكان أهم تلاميذه (جون فيلد — يوهان كرامر — يوهان هومل..). ثم جاء بيتهوفن وطور مفهوم استخدام الآلة، فزاد من أهمية اليد اليسرى واستخدام العلامات الطرفية. وقد ظهرت أولى إشارات التدوين الخاصة باستخدام الببدالات بدلاً من الرافعات الركبية على مدونة سوناتته الرابعة عشرة (ضوء القمر).

ألف بيتهوفن 32 سوناتا للبيانو تجلى فيها التحكم الأمثل بإمكانات البيانو، ومن أشهرها السوناتات (فالدشتاين — الوداع — 28 — 29) والأباسيوناتا، كما قدم كل من (فيبر — شوبرت —

---

20 - إذ كانت تستخدم مناهج لكلافيسان والكلافير المعدل قبل ذلك.

---

مندلسون - شومان - شوبان - ليست - براهمز - فرانك - ديبوسي  
- رافيل - بوزوني - كيسلر - جون فيلد - فيلوان - الأخوان  
روبنشتاين - كورباتوف - تشيرني - ليشيتيتسكي - سكريابين -  
رخمانينوف - غرانادوس - ألبينيز - دي فايا - غريغ -  
بروكوفيف - سترافنسكي - شتوكهاوزن..)، أقصى ما يمكن ذكره  
حتى الآن في إظهار الإمكانيات المذهلة لهذه الآلة.

يحتوي البيانو على 224 وترأ مقسمة تقسيماً غير متساوٍ على  
ملامس لوحة المفاتيح البالغ عددها 88 ملمساً (52 ملمساً أبيض من  
خشب الزيزفون المغطى برقائق العاج + 36 ملمساً أسود من خشب  
الأبنوس) على الشكل التالي:

1 — أوتار بمجاميع ثلاثية : يُخصص ثلاثة أوتار متساوية الدوزان  
لكل مطرقة للنغمات الحادة والمتوسطة، وعددها 60 مطرقة،  
فَنُطْرَق الأوتار الثلاثة معاً بمطرقة واحدة، والهدف من ذلك هو  
تقوية صوت الآلة.

2 — أوتار بمجاميع ثنائية: للنغمات المنخفضة فيخصص لكل  
مطرقة وتران فقط، إذ إن أوتار هذه المنطقة تكون أطول وأغلظ  
من السابقة وعددها 16 مطرقة.

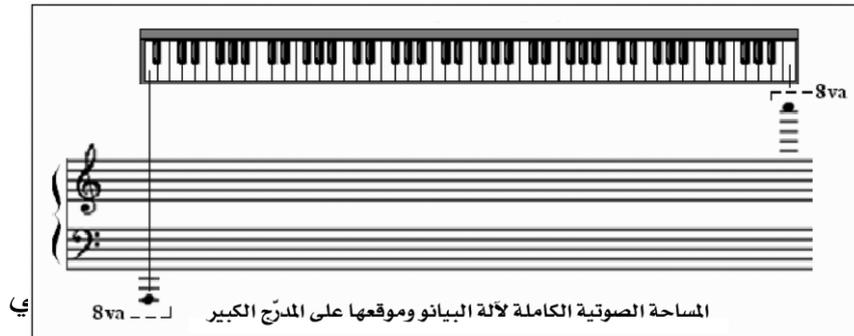
3 — أوتار أحادية: يخصص وتر واحد فقط للنغمات الغليظة جداً  
(نغمات الكونترباس الخفيضة) وعددها 12 مطرقة، إذ إن  
أوتار هذه الطبقة تكون طويلة وذات مقطع أكثر غلظاً، لأنها  
تُلف بشريط من النحاس يزيد غلظاً وثقلًا.

وعموماً فإن أطوال أوتار البيانو الكبير (الصالون) تتراوح  
بين 15 و200 سم مرتبة تدريجياً من الأطول يساراً إلى الأقصر  
يميناً، وتبلغ المحصلة الكاملة لقوة شد الأوتار عند ضبطها ما  
يقارب 20 طناً.

وعموماً فإن للبيانو نموذجين أساسيين:

البيانو القائم (**Upright piano**): ظهر عام 1780،  
ويستخدم للتدريب في المنازل والمدارس والمعاهد لأنه مختصر  
الحجم.

البيانو الكبير (**Grand Piano**) أو (بيانو الصالون): تتميز  
أصواته عن البيانو القائم بجودة الطنين العالية، ويصنع منه حجامن  
آخران، الأول وهو أكبر حجماً منه ويستخدم في حفلات البيانو،  
ويدعى بيانو الكونسرت الكبير (Concert Grand Piano)،  
وطوله بحدود 2،7 م، والثاني وهو أصغر حجماً (Baby Grand  
Piano) للاستخدام المنزلي وضمن الصالات الصغيرة من قبل  
المحترفين، كما يطلق عليه اسم بارلور (Parlor).



المساحة الصوتية الكاملة لألة البيانو وموقعها على المدرج الكبير  
غوسبريد يسيرمان، وقد خصص البيبان الأيسر ويسمى، ويسمى  
دواسة (بيدال التطويل) أو الامتداد، وهو يساعد في إكساب النغمة  
امتداداً وصدى عن طريق رفع كاتم الرنين عن الأوتار، مما يعطي  
الأوتار حرية اهتزاز أكبر، إضافة إلى تحريض عدد من الأوتار  
الأخرى المتناغمة هارمونياً مع نغمة الوتر الأساسي المهتز (حسب  
سلسلة الطيف الصوتي) على الاهتزاز الخفيف دون طرقتها جاعلة  
الصوت الصادر أكثر امتلاءً وإشباعاً واستطالة. أما البيدال الثاني  
فيخصص للقدم اليسرى ويسمى (الكاتم)، مهمته عكس البيدال  
الأول تماماً، إذ يعمل على كتم الأوتار من خلال زيادة ضغط كاتم  
الرنين على الأوتار، مما يؤدي إلى تقليل اهتزازها، إضافة إلى  
جعل الأوتار الأخرى المهتزة (وهو اهتزاز نسبي بسيط) مع الوتر

---

الأساسي تتوقف عن الاهتزاز تماماً. وقد أخذ هذا البيدال فيما بعد موقعه في الوسط بعد استحداث البيدال الثالث اليساري المسمى بـ (البيدال الناعم)، ومهمته التقليل من شدة صوت النغمة، لكن بطريقة مختلفة. ففي البيانو الكبير يعمل هذا البيدال على إزاحة لوحة المفاتيح والمطارق قليلاً نحو اليمين، مما يؤدي إلى جعل المطرقة تصيب وترًا واحداً من جملة الأوتار الثلاثية أو الثنائية أو تصيب طرف الوتر الأحادي في طبقة الباص بدلاً من الإصابة الكاملة، مما يُضعف شدة الطرق على الأوتار، مما يضعف رنين النغمات كما يجعل صوت البيانو قريباً نسبياً من صوت السيليستا (هدف تلويني). وقد استخدم بيتهوفن وآخرون هذا البيدال. أما في البيانو القائم (Upright) فإن آلية عمل هذا البيدال مختلفة جزئياً، فإن الضغط على هذا البيدال يؤدي إلى تقريب لوحة المفاتيح والمطارق قليلاً باتجاه الداخل (بالعمق نحو الأوتار) مما يؤدي إلى اختصار شوط الحركة للمطرقة (المسافة المقطوعة)، وهذا ما يؤدي إلى التقليل من عزم الطرق الناتج على الأوتار، مما يعطي النتيجة السابقة نفسها (تقليل شدة صوت النغمة).

تتمتع آلة البيانو بمساحة صوتية كبيرة (سبعة دواوين كاملة وثلاثية صغيرة)، كما تُعدُّ من أقدر الآلات الموسيقية ميلودياً وهارمونياً، ويستخدم البيانو كآلة عزف منفرد متميزة وعالية الإمكانيات، وخاصة عند أداء الكونشرتات بمرافقة الأوركسترا كما يستخدم كآلة مرافقة للغناء وباقي الآلات. أما في التوزيع الأوركسترالي فقد استخدمت حديثاً كآلة إيقاعية أو تلوينية في الأوركسترا، فقد استخدمها سترافنسكي آلة إيقاعية في مؤلفه العرس، كما استخدمها بارتوك في عمله (متتالية الرقصات) وغيرهما..، خاصة في أوكتافات المنخفضة، كما يُستخدم في فقرات

---

الألحان المرورية (الباساجات) وفي تعزيز التريل والأربيجات والأكوردات، ونادراً لأهداف ميلودية (سولو).

يختلف موقع البيانو عند ترتيب جلوس الأوركسترا بحسب الدور الموكل إليه، إذ يتوضع في وسط الأوركسترا (أمام ويسار المايسترو) عند أدائه للكونشرتو، إذ إن الأوركسترا تكون مرافقة له في هذه الحالة، أما عند استخدامه آلة تلوين أوركسترالي (إكسسوار) فإن موقعه يكون خلف ويسار الأوركسترا التي تكون صاحبة الدور الرئيسي في هذه الحالة.

يدون للبيانو على المدرج الكبير (فا وصول)، وقد يضاف أسفلها مدرج ثالث لأصوات القرار الطويلة (البیدالات)، وتسمى مدونته بـ (Piano Score).

قدّم صانع الآلات لويجي بيتساميليو تصميماً جديداً للوحة مفاتيح صامته تُستخدم لتمارين الأصابع والإحماء، سُميت (الميترومانو). وقد صادق عليها معهد ميلانو عام 1897، كما يوجد من فصيلتها عدة أجهزة لنفس الغاية كالتيكنيكو أو التيكنيفون والبيانو فيرجيل، وحديثاً طُوّرت جميعاً إلى الديجيتوريوم.

#### السيليستا

تنحدر أساساً من آلة التوبافون، اخترعها فيكتور موسستيل (V. Muste) عام 1886 في باريس، وتشبه إلى حد كبير البيانو الجداري. لكن إصدار الصوت فيها ينتج عن صفائح معدنية بدلاً من الأوتار، إذ يشبه صوتها صوت رنين الأجراس، ويبلغ مداها أربعة أوكتافات، ويدون لها على مدرجين بمفتاح صول وتُسمع أعلى بأوكتاف مما يُدون لها.



أوكتافات لوحة مفاتيح السيلستا



حوريات  
ب باريس  
تراوس  
دمها في

السيلستا ومساحتها الصوتية على المدرج

أد  
السكر  
عند صد  
لأغراض

سيمفونيته الخامسة، كما كتب لها بارتوك مقطوعة (موسيقا  
للوثرجات والإيقاع والسيلستا). وعموماً فإنه يندر استخدام  
السيلستا مع الأوركسترا.

المراجع

- 
- 1- الموسيقا تاريخ وأثر - د. علي القيم - دار الشيخ للدراسات والترجمة والنشر - الطبعة الأولى - دمشق - 1988.
  - 2- علم الآلات الموسيقية: د. محمود أحمد الحفني / مصر.
  - 3- عالم الموسيقا: سعيد قتلان / سورية.
  - 4- دعوة إلى الموسيقا : تأليف د،يوسف السيسي — مجلة (عالم المعرفة) الكويتية العدد 46.

## معجم

gt55r

الباليه

**حرف F**

(الجزء الثاني)

إعداد : د. واهي سفریان

## Firebird (L'Oiseau de feu) - الطائر الناري

باليه من فصل واحد ولوحتين، صمم رقصاتها ميشيل فوكين على موسيقا من تأليف إيغور سترافينسكي وديكورات وأزياء من تصميم غولوفين وباكست. القصة الخرافية التي قام فوكين نفسه بإعادة تكوينها استمدتها من أربع قصص كان قد جمعها وصاغها بوتيومكين "الطائر الناري"، "الساحر الشرير"، "الأميرة الأسيرة"، "الأمير المنقذ"، وكان أليكسي أفاناسييف قد حوّلها من

أربع قصص إلى قصتين "الطائر الناري والذئب الرمادي" و"قصة الأمير إيقان".

استغنى فوكين عن دور الذئب الرمادي ودمج القصتين فتبلورت قصة "الطائر الناري". وحين أتى دور اختيار مؤلف الموسيقى اختار دياغيليف تشيربينين الذي اعتذر ودُفع بالعرض إلى ليادوف الذي لم يجد في القصة ما يحرك إلهامه وطلب من غلازونوف المشاركة فلم يبد أي اهتمام، وكذلك الحال مع سوكولوف، ولم يبق أمام دياغيليف إلا خيار أخير، مؤلف شاب ساهم في الماضي بالتوزيع الأوركسترالي لغالسات شوپان في



باليه السيوفيات، فرحب بالعرض وتجسد الطائر الناري من خلال ألحان وتوزيع أوركسترالي في منتهى الكمال يذكر بأسلوب كورساكوف.

قدمت الباليه من أداء فرقة الباليه الروسيه لدياغيليف على مسرح دار أوبرا باريس ليلة 25 حزيران عام 1910 بنجاح خارق.

... خلال رحلة صيد في

غابة سحرية يمسك الأمير إيقان بطائر سحري خلاب دخل الغابة ليتناول تفاحة ذهبية تمنحه الخلود. بعد عدة محاولات للإفلات من قبضة الأمير يستسلم الطائر ويتوسل للأمير أن يخلي سبيله، ويعطيه ريشة من صدره اعترافاً بجميل إيقان، ويؤكد له بأنه

---

سيهرع لمساعدته إن تعرض لخطر، وما على الأمير إلا تحريك الريشة، ثم يحلق الطائر صاعداً نحو الغيوم.

يتابع الأمير تجواله الخرافي في الغابة ويفاجأ بوجود قصر مهجور تُحتجز فيه اثنتا عشرة أميرة أسرهن الساحر الشرير كاتشيبي. يغرم الأمير إيفان بأجمل الأميرات، لكنه يفاجأ بأنه وقع هو نفسه في شرك الشرير كاتشيبي وأعوانه من عبيد ومخلوقات ممسوخة و عفاريت، ويشعر بتأثير سحر كاتشيبي يسري في أوصاله ليحوّله إلى تمثال حجري. وفي اللحظة الحاسمة يلوح إيفان بريشة الطائر الناري يستنجد به، وسرعان مايلبي الأخير النداء ويهبط وسط القصر المهجور ويرقص رقصة سحرية منوماً أتباع كاتشيبي ... وينتهي المشهد بموت كاتشيبي وانهيار قصره. ويخلص إيفان الأسيرات وتختتم الباليه بمشهد فرح واحتفال والتقاء الحبيين.

لقد وجد فوكين في هذه الباليه فرصة إثبات صحة نظريته الإصلاحية في تطوير فن الباليه فالانسجام والتكامل يبلغ قمة المثالية من جمع بين الديكور والأزياء وقصة الباليه والموسيقا وتصميم الرقصات.

أعيد تقديم الطائر الناري بتصاميم جديدة على يد "بولم" و"شاغال" عام 1945 ثم "بالانشين" و"شاغال" 1949، "روبينز"، 1970، "ليفار" 1954، "كرانكو" 1964، "بيجار" 1964، "تيتلي" 1981، "تارّاس" 1982.

**Fish dive - غطس السمكة**



وضعية استعراضية  
يؤديها الثنائي الراقص بأن  
يحمل الراقص شريكته،  
ويميل بها لدرجة يكاد  
يلامس رأسها (التي ترفعه  
بالاتجاه الظهر) أرض  
المسرح، وفي نفس اللحظة  
تصالب كعبيها وساقها  
مقلدة زعفة ذيل السمكة.

### **Fitzjames (Louise) - فيتزجايمز (لويز) 1809- ؟**

راقصة باليه فرنسية، رقصت على خشبة مسرح دار أوبرا  
باريس ثلاث عشرة سنة، تألفت في رقصها لدور الراهبة الرئيسة  
في باليه "روبرت الشيطان" دور رقصته 240 مرة.

### **Fitzjames (Nathalie) - فيتزجايمز (ناتالي) 1819**

راقصة باليه، شقيقة لويز، رقصت في أوبرا باريس خمسة  
أعوام ثم قامت بجولات فنية في أهم عواصم الباليه. راقصة  
موهوبة ذات إمكانات إيمائية وغنائية فائقة إذ أدت خلال أمسية  
موسيقية في الفيرساي مقطوعة بالرقص والإيماء والتمثيل  
والغناء.

### **Five Brahms waltzes in the manner of Isadora Duncan**

- خمسة فالسات لبرامز بأسلوب إيزادورا دانكان

---

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها أشتون على موسيقا  
قالسات لبرامز. قدمتها الراقصة الكندية لين سيمور في لندن أول  
مرة عام 1976 بمناسبة إحياء الذكرى الخمسين لتأسيس فرقة  
"باليه رامبرت".

محاولة لاسترجاع الانطباع العميق الذي خلفته الراقصة  
الحرّة إيزادورا دانكان في أعماق المصمم أشتون. رقصت لين  
سيمور عارية القدمين وقد ارتدت زياً يشبه اللباس الإغريقي القديم  
محاولة استحضار روح إيزادورا ورقصها...

### **Five Tangos - خمس رقصات تانغو**

باليه من فصل واحد، صمم رقصاتها فان مانن على موسيقا  
تانغو من تأليف أستور بيازولا، قدمتها فرقة "الباليه الوطنية  
الهولندية" في أمستردام أول مرة عام 1977. سبعة أزواج من  
الراقصين والراقصات يرقصون التانغو بمرافقة آلة الباندونيون  
(أكورديون أرجنتيني).

أعيد تقديم العمل في برلين 1979، وشوتوتغارت 1981،  
وسادلرز ويلز 1982، وبيرمينغهام 1991، وهيوستن 2008.

### **Flamand (Frederic) - فلامان (فريديريك) 1946**

مصمم رقصات ومخرج بلجيكي درس الفنون المسرحية  
والفنون البصرية، وأسس عام 1973 فريق Plank المتعدد  
الفعاليات والتوجهات. درس الجانب الجمالي لجسم الإنسان، بدأ  
تصميم الأعمال الراقصة لفريقه مثل Scan Lines 1984.

---

شارك الفنان Fabrizio Plessi في تصميم أعمال فنية مدة خمس سنوات قدما خلالها ثلاثية قصة التكنولوجيا من عصر النهضة "سقوط إيكار" إلى القرن العشرين "Ex Machina". اختير مديراً لفرقة الباليه الملكية الوالونية عام 1991. تركز اهتمامه فلامان على العلاقة التي تجمع بين فن الرقص وفن العمارة وقدم بالباليه Metapolis عام 2000.

انتقل عام 2004 إلى مرسيليا واستلم إدارة "فرقة الباليه الوطنية لمرسيليا" وصمم للفرقة عام 2007 "تحولات".

## حرف G

**Gable (Christopher) — غيبيل (كريستوفر) 1940 - 1998**

ممثل وراقص ومخرج باليهات إنكليزي، تعلم الرقص في مدرسة الباليه الملكية وانضم عام 1957 إلى "فرقة الباليه الملكية" الجواله، ورقى إلى مرتبة راقص رئيسي عام 1961. اختار الراقصة لين سيمور لتشاركه الرقص الثنائي وحققا نجاحاً كبيراً.

راقص بالباليه ذو حضور مسرحي نبيل، شارك في تقديم العروض الأولى لباليهات "الدعوة" 1960، و"صور حب" 1964، و"روميو وجولييت" 1965 للمصمم ماكميلان، وباليه "اليمامتان" 1961 لأشتون. مثل أدوار مسرحية وسينمائية هامة، مثل "The Boy Friend" 1972 للمخرج كين رسل، ودور ليزاندر في "حلم منتصف ليلة صيف" 1970 لـ بيتر بروكس.

---

ساهم غيبيل في تأسيس "المدرسة المركزية للباليه" في لندن عام 1982، وأشرف على إدارتها واختير عام 1987 مديراً فنياً لـ "مسرح باليه الشمال" المشرف على الإفلاس، وقدم مع فرقته عام 1987 باليه "رجل بسيط"، وباليه "دون كيخوت"، وعداداً هاماً من البالهيات بين عامي 1990 و1998: "المغامرات المدهشة لدون كيخوت" و"جيزيل" و"روميو وجولييت" و"بحيرة التم" و"أغنية عيد الميلاد" و"سندريلا" و"آل برونتي" و"دراكولا" و"أحدب نوتردام".

### **Gabovitch (Michel Markovitch )**

**- غابوفيتش (ميشيل ماركو فيتش) 1965 - 1905**

راقص باليه ومدرس رقص روسي، درس في معهد البولشوي تحت إشراف غورسكي وتيخوموروف، وانضم إلى فرقته عام 1924، ورقص الأدوار الرئيسية على مسرحه حتى تقاعده عام 1952. تفوق في أدائه للأدوار الكلاسيكية والمعاصرة في باليهات "شعلة باريس"، "ينبوع باختشيساراي"، "الفارس البرونزي"، "سجين القفاس"، "تاراس بولبا"، "سندريلا"، "روميو وجولييت".

عمل مديراً لمدرسة باليه البولشوي بين عامي 1954 و1958، وأشرف على تعليم أهم نجوم الباليه في العهد السوفييتي. تفرغ في سنواته الأخيرة للتأليف في مجال نقد الباليه.

### **Gad (Rose) - غاد (روز) 1968**

راقصة باليه دانماركية، درست في "معهد الباليه الملكية الدانماركية"، وانضمت إلى فرقته عام 1958، وارتقت إلى

---

مرتبة راقصة رئيسية عام 1991. باليرينا رقيقة ذات حركات أنيقة تحقق معايير مدرسة بورنونفيل، وقادرة على رقص أدوار الباليهات الحديثة مثل "الحفلة الموسيقية" لروبينز، وتصميمات بالانشين مثل "لحن وتنوعات"، و"أبولو"، و"سيريناد"، وباليه "مانون" لماكميلان.

رقصت الأدوار الرئيسية في الباليهات الكلاسيكية مثل "جيزيل"، "الجمال النائم"، "بحيرة التمسك". وتألفت في تقديمها العرض الأول لباليه "كارولين ماتيلد" تصميم فلينت عام 1991. زارت عام 1997 فرقة باليه هامبورغ بصفة زائرة وعادت عام 1999 إلى فرقتها. اعتزلت الرقص عام 2010. كرمت بجائزة "إريك برون" عام 1988.

### Gad (Ulf) - غاد (ألف) 1943 - 2008

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه سويدي. تعلم في مدرسة الباليه الملكية السويدية، وانضم إلى فرقتها عام 1960، وارتقى إلى مرتبة راقص أدوار رئيسية عام 1965. وبعد زيارة فنية قصيرة إلى الولايات المتحدة في عام 1968 عاد إلى السويد وقدم تصميمه الأول "إبّ وفلود" على موسيقا من تاليف تيليمان. قدم عام 1970 بنجاح خارق، "المندرين العجيب" لبارتوك من أداء فرقة الباليه الملكية السويدية.

أسس عام 1970 فرقة "الباليه السويدية الحديثة" وقام معها بجولة فنية في عواصم الباليه في أوروبا. عمل في فرقة "باليه غوتينبرغ" بين عامي 1972 و1988 مدرساً وراقصاً رئيسياً ومديراً فنياً وقدم العديد من الباليهات الناجحة، مثل "دراسات كوريوغرافية" 1973، "بيت المجانين" 1973، "الجمال النائم" 1974، "الكاليفالا" 1975، "الملكة كريستينا" 1978، "كوبيليا"

---

1979، "الخاتم" 1983، "تانغو بوينيس أيريس 1907"،  
1985.

سافر عام 1988 إلى بالي حيث درس موسيقاها ورقصها،  
وعاد عام 1996 إلى السويد، وعمل مع فرقة غوتنبيرغ. لكنه  
سرعان ما عاد عام 1999 إلى بالي واعتنق الهندوسية وأقام فيها  
حتى نهاية أيامه.

### **Gades (Antonio) - غاديس (أنتونيو) 1936 - 2004**

راقص فلامينكو إسباني، تعلم رقص الفلامينكو في مدريد،  
ورقص مع فرقة بيلار لوبيز حتى عام 1961. بدأ تصميم  
الرقصات في إيطاليا وقام بجولات فنية عديدة، واختير عام  
1978 ليؤسس فرقة الباليه الوطنية الإسبانية. صمم عام 1974  
باليه "عرس الدم" للوركا، والتي حوّلها المخرج ساوراس عام  
1981 إلى فيلم سينمائي. استمر التعاون بين غاديس وساوراس،  
فقدما أعمالاً خارقة مثل "كارمن" و"الحب الساحر".

قام غاديس بين عامي 1980 و1990 بتأسيس عدة فرق  
باليه، أهمها فرقة "غاديس وكريستينا".

### **Gaité Parisienne - المرح الباريزي**



باليه كوميدية من فصل واحد،  
صمم رقصاتها ما سّين على قصة  
لبومون، وموسيقا مختارة من  
أعمال أوفنباخ. أعاد مانويل  
روزنتال توزيعها الأوركسترالي.  
قدمتها فرقة الباليه الروسية لمونتي كارلو على مسرح مونتي  
كارلو أول مرة عام 1938.

---

أمسية مرحة في مطعم باريسى أنيق تجمع بين شخصيات طريفة، بائعة أزهار فاتنة، بائعة قفازات لعوب، بارون زير نساء، زبون بيروفي يسعى وراء اللهو، ضابط شاب، وسيدة نبيلة في منتهى الأناقة والجمال... الجميع يبحث عن اللهو والعلاقات العاطفية العابرة.

### Gala Performance - الأداء الاحتفالي

باليه كوميدية من قسمين، ابتكر قصتها وصمم رقصاتها تودور على موسيقا اختارها من كونشرتو البيانو الثالث والسيمفونية الأولى لبروكوفييف. قدمتها فرقة "باليه لندن" بمدينة لندن أول مرة عام 1938 .

محاكاة ساخرة وماكرة ومضحكة لتقاليد مسارح الباليه.

يصور القسم الأول التحضيرات والتمارين التي تسبق الأمسية الاحتفالية تتنافس فيها ثلاث باليرينات: ملكة الرقص من موسكو، آلهة الرقص من ميلانو، ابنة التيريسكور<sup>(21)</sup> من أوبرا باريس. ويبدأ القسم الثاني للأمسية الاحتفالية بثلاث رقصات تتنافس فيها باليرينات الثلاث، ويقع اختيار الجمهور على "آلهة الرقص" الإيطالية.

— **Galiotti (Vincenzo)** — غاليوتي (فينتشينزو) 1733 —  
1816

راقص وأستاذ باليه إيطالي، تعلم الرقص تحت إشراف انجيليني، وبدأ الرقص في عدة فرق أوروبية، ثم أقام في فينيسيا

---

<sup>21</sup> — التيريسكور: إحدى الحوريات الثماني في أساطير اليونان، ابنة الإله زيوس، اقترن اسمها بالشعر الغنائي والرقص، تتألق شخصيتها في باليه أبولون.

---

بين عامي 1765 - 1769، وصمم عدداً من الباليهات. رقص على مسرح الملك في لندن بين عامي 1769 - 1771 ثم عاد إلى فينيسيا ورقص فيها حتى عام 1775. انتقل عام 1775 إلى كوينهاغن والتحق بمسرحها الملكي وبدأ التدريس فيها حتى إنه عدّ الأب الروحي لمدرسة الباليه الدانماركية. اعتزل الرقص وهو في السابعة والسبعين من العمر. صمم للمسرح الملكي أكثر من ثلاثين باليه، أهمها "دون جوان" 1781، "سميراميس" 1787، "تيليماك في كاليبسو" 1792، "روميو وجولييت" 1811، "ماكبت" 1816.

### Galliard - Gaillard - غايّار

رقصة ذات إيقاع ثلاثي تلي عادة رقصة الپافان، يعتقد الباحثون أن أصولها تعود إلى مقاطعة لومبارديا. لقيت الرقصة ترحيباً كبيراً في بلاط إليزابيث الأولى التي كانت مولعة برقصة الـ volta، وهي شكل من أشكال الغايار.

### Gallino (Giovan Petro) - غالينو (جيوڤان پيترو)

راقص ومصمم رقصات وأستاذ رقص إيطالي، التحق بفرقة البلاط الفرنسي، وغادر الفرقة خلال حكم هنري الثالث وأقام في ميلانو. وعاد إلى البلاط الفرنسي بمرتبة راقص ملك فرنسا.

### Gallizia (Bianca) - غاليزيا (بيانكا) 1905

راقصة ومصممة باليهات ومدرسة رقص إيطالية، تخرجت في مدرسة لاسكالا، وانضمت إلى فرقة أوبرا سان كارلو، ثم انتقلت إلى دار أوبرا روما، واستقرت فيما بعد في لاسكالا.

---

رقصت الأدوار الرئيسية في باليهات "جنية الدمى" "كوبيليا"،  
"پتروشكا"، "طيف الورد"، "شهرزاد".

بدأت تصميم الباليهات بعد الحرب العالمية الثانية. شغلت  
منصب إدارة مدرسة باليه سان كارلو، وأشرفت على تنظيم  
أمسيات الباليه فيها.

### Galop – غالوب

رقصة ذات إيقاع 2/4 شاعت في شمال ألمانيا في العقد الثاني  
من القرن التاسع، عشر وانتقلت إلى فرنسا وإنكلترا حيث اندمجت  
مع رقصة الرباعية quadrille.

### Garafola (Lynn) – غارافولا (لين) 1946

ناقدة وكاتبة من الولايات المتحدة، تخصصت في مجال  
دراسات الرقص. تخرجت في جامعة نيويورك، وعملت ناقدة  
حرّة، ثم ساهمت في إصدار مجلة "Dance Magazine".  
تعد من أهم مؤرخي الباليه في الولايات المتحدة، ألقت العديد من  
الكتب الهامة في مجال الباليه، أهمها "الباليه الروسية لدياغيايف  
عام 1989.

### Gardel (Maximilien) — غارديل (ماكسيميليان) 1741 – 1787

ويلقب بـ غارديل البكر لتميزه عن أخيه الأصغر بيير.



راقص ومصمم باليهات فرنسي، بدأ دراسة الرقص وهو في الرابعة عشرة من العمر في الأكاديمية الموسيقية الملكية في باريس، وتفوق في دراسته وصنف مع راقصي الصف الأول. كان أول من تخطى عن الباروكة الضخمة والقناع وزى الرقص المعقد المقيد للحركات. عين هذا الراقص البارع المجدد في عام

1773 في وظيفة أستاذ رقص في أوبرا باريس في مؤسسة، تضم أساتذة كباراً مثل: دوبرفال ونوفير. بعد مغادرة نوفير للمؤسسة عمل إلى جانب دوبرفال أستاذاً للباليه، وبدأ في تصميم باليهات تلي معايير وضعها الأستاذ نوفير من أهمها ميرزا "Mirza" التي قدمت أكثر من مئة وخمسين مرة، وباليه "الهارب" 1784.

### Gardel (Pierre) - غارديل (بيير) 1758 - 1840

راقص باليه ومصمم رقصات فرنسي، انضم عام 1774 إلى فرقة دار أوبرا باريس، واختير راقصاً أول عام 1780، ثم عمل مساعداً لأخيه ماكسيميليان. بعد وفاة أخيه شغل منصبه وبات السيد المطلق لأوبرا باريس مدة أربعين عاماً.



اعتزل الرقص إثر تعرضه لإصابة في عموده الفقري، وتفرغ لتصميم وإخراج الباليهات في دار أوبرا باريس وفي المسرح الكبير لمدينة بوردو متمسكاً بمبادئ أستاذه المبجل نوفير. تميزت باليهاته بروعة

---

الإخراج وحسن الاختيار في توزيع المجموعات الراقصة على خشبة المسرح، وسمو حسّه الموسيقي الذي جعله دقيقاً في حساب توافق الخطا مع إيقاع الموسيقى. صمم رقصات هادئة بعيدة كل البعد عن التصنع وفي غاية الأناقة والجمال.

حققت باليه "پسيشه" التي صممها عام 1790 نجاحاً خارقاً، وعرضت 1161 مرة، ومن أهم إنجازاته "تيليماك" 1790، "محاكمة باريس" 1793، "الهوس بالرقص" 1800، "أشيل" 1804، "پول وفرجينى" 1806.

برع في التدريس في معهد باليه أوبرا باريس، وقد تدرب تحت إشرافه راقصون كبار مثل بلازيس. اعتزل پيبر غارديل التعليم والتصميم عام 1829، وودّع بحفل تكريم كبير رقصت فيه الباليرينا الصاعدة ماري تاليوني.

#### Garden of earthly delights - حديقة المتع الدنيوية

استعراض مسرحي راقص، صممت رقصاته مارتا كلارك على موسيقا من تأليف ريتشارد بازلي، قدمته فرقة كراوزنيست في كنيسة القديس كليمنت بنيويورك أول مرة عام 1984. استوحت المصممة موضوع الاستعراض من لوحات هيرونيموس بوش. يجمع الاستعراض بين الرقص والبهلوانيات.

أعيد تقديم الاستعراض عام 1994 من أداء فرقة باليه .Rambert

#### Gargouillade - القرقرة

حركة دائرية للساق تسبق "قفزة القطة" لمنحها المزيد من الجمال والخفة.

---

## Gartenfest - احتفال في الحديقة

باليه من ست حركات صمم سماين رقصاتها على موسيقا "Cassation No.1" لموزارت، باليه بلا قصة، قدمتها فرقة الباليه الأمريكية "American Ballet" في مدينة نيويورك أول مرة عام 1968. مشهد وحيد، حديقة قصر من القرن الثامن عشر تقدم فيه مجموعة الراقصين تصميمات راقصة تنسجم مع إيقاع وسرعة الحركات الست لمقطوعة الـ Cassation.

## Gaskell (Sonia) - غاسكل (سونيا) 1904 - 1974

راقصة باليه ومصممة رقصات ومدرسة ومخرجة باليه هولندية من أصل ليتواني. درست الرقص في خاركوف، وانتقلت إلى باريس عام 1925 حيث تدربت تحت إشراف إيغور وفا وشاتانس. وبدأت حياتها الفنية راقصة في الأندية الليلية، وبعد جولة في أوروبا انضمت إلى فرقة باليه باريس مصممة، ثم انتقلت إلى امستردام وعملت في تدريس رقص الباليه، وعملت في عدة فرق هولندية مثل "Ballet studio45" و "Ballet recital" و "Netherlands ballet"، وأسست أكاديمية الباليه في لاهاي. استلمت إدارة "فرقة الباليه الوطنية الهولندية" بين عامي 1961 و1968. تعدّ غاسكل من أهم من ساهم في تأسيس وتطوير الباليه في هولندا.

## Gauthier (Theophile) - غوثيه (تيوفيل) 1811 - 1872

شاعر وروائي ومؤلف نصوص وناقد باليه فرنسي. ساهم تيوفيل غوثيه من خلال نشاطه كناقد متخصص في فن الباليه في تطوير فن الباليه خلال العقدين الثالث والرابع للقرن التاسع عشر.

---

كان من أكثر المعجبين حماسة لفن البالييرينا كارلوتا غريزي، وشارك مع الكاتب فيرنوا دي سان جورج في صياغة قصة باليه "جيزيل" التي رقصتها غريزي عام 1841. ساهم غوتيه في صياغة قصص عدد هام من باليهات عصره، مثل "la Peri" 1843، و"Paquerelle" 1851. و"جيمّا" 1854، و"ساكونتالا" 1858، واستوحيت قصتي "جناح أرميد" و"طيف الورد" من قصصه. قام C.W.Beaumont بجمع أهم مقالات غوتيه النقدية في كتاب "الباليه الرومانتيكية كما رآها غوتيه" لندن 1932.

### Gavotte - غافوت

رقصة على إيقاع 4/4 نشأت في منطقة pays de Gap في فرنسا (ويدعى سكان هذه المنطقة Les Gavots، ومنه اشتقت تسمية الرقصة).

كانت الغافوت في القرن الثامن عشر رقصة ريفية بسيطة، لكنها تحولت في عصر الملكة ماري انتوانيت إلى رقصة أنيقة ذات قواعد دقيقة.

### Gavroche - غافروش

باليه من أربعة فصول وست لوحات، مشتقة من رواية "البؤساء" لفكتور هوجو، صمم رقصاتها فاركوفيتسكي على موسيقا من تأليف ب. بيتوف، قدمتها فرقة كيروف أول مرة عام 1958 في لينينغراد.

تعد الباليه من الإنجازات الفنية التي حققت المعايير الفنية للواقعية الاشتراكية للاتحاد السوفيتي، وقد سعى فاركوفيتسكي

---

في مشهد المتاريس لتحقيق تجسيد حيّ للوحة دولاكروا "الحرية فوق المتاريس".

### Gayané - غايانيه

باليه من أربعة فصول وست لوحات، صممت رقصاتها أنيسيموفا على قصة من تأليف ديرزاقين، وموسيقا من تأليف آرام خاتشادوريان، قدمتها فرقة مسرح كيروف في مدينة بيرم أول مرة عام 1942.



تصور الباليه المواقف الوطنية الشجاعة لغايانيه، عاملة مزرعة تعاونية (كولخوز) في أرمينيا السوفيتية ونضالها إلى جانب عمال وعاملات

المزرعة للتصدي لأعداء الاشتراكية الذين يتمكنون من إضرام النار في محاصيل التعاونية.

تزرخ الباليه برقصات شعبية ألفها خاتشادوريان ووسمها بطابع شعبي أرمني أهمها رقصة السيوف ، رقصة الفتيات، ثنائية نونيه وكارين ، رقصة جمع القطن، ورقصة عاملات السجاد.

أعاد فاينونن تصميم الباليه لمسرح البولشوي عام 1961، وأعد إيفمان نسخة حديثة قدمت في لينينغراد عام 1972.

### Gé (George) - جييه (جورج) 1893 - 1962

راقص باليه ومصمم رقصات وأستاذ باليه فنلندي، أحد مؤسسي فن الباليه في فنلندا. درس تحت إشراف ليغا، وعمل بين

---

عامي 1921 — 1935 أستاذاً للباليه في دار أوبرا هيلسنكي، ثم انتقل إلى فرنسا وعمل مع فوكين في فرقة "الباليه الروسية لمونتي كارلو" وفي ملهى الفوليبيرجير. وانتقل إلى السويد عام 1935، وعمل أستاذاً للباليه في فرقة "الباليه الملكية السويدية" حتى عام 1945. عاد إلى هيلنسكي عام 1955 بمنصب أستاذ باليه دار الأوبرا منصب شغله حتى نهاية أيامه.

### Geltzer (Catherine) - جيلتزر (كاترين) (1876 - 1962)

راقصة باليه سوفيتية، ابنة أستاذ باليه في البولشوي Vasily Geltzer، درست في معهد باليه البولشوي على يد بيتيا



ويوهانسن، والتحق بالفرقة عام 1894. انتقلت عام 1896 إلى فرقة مارينسكي، وبعد سنتين عادت إلى البولشوي بمرتبة باليرينا أولى عام 1901، ورقصت الأدوار الرئيسية في باليهات "كوبيليا"، "الجمال النائم"، "ابنة الفرعون"، "الراقصة الهندية"، "ريموندا"، "السمكة الذهبية"، "سالامبو"، "المهر الأحذب".

عملت مع فرقة دياغيليف بين عامي 1909 — 1911، ثم على مسرح الحمراء في لندن حيث رقصت في مناسبة تتويج الملك جورج الخامس، وانتقلت لفترة قصيرة إلى ميتر وپوليتان نيويورك حيث رقصت في أول عرض كامل لبحيرة التم عام 1911.

وبعد ثورة أكتوبر رقصت دور تاو — هوا في باليه "الزهرة الحمراء" عام 1927، من تصميم زوجها تيخوميروف. راقصة أصيلة تمتعت بقدرات جسدية مثالية واسلوب في غاية

---

التميز وحضور مسرحي مسيطر. أدت الأدوار الدرامية بإتقان مدهش. كانت الباليرينا المثلى في مطلع القرن العشرين، سيطرت على مسرح البولشوي دون أدنى منافسة.

### جيمّا - Gemma

باليه من فصلين وخمسة مشاهد، صممت رقصاتها فاني تشيريتو على قصة من تأليف غوتيه وموسيقا C.Gabrielli ، قدمت أول مرة على مسرح دار أوبرا باريس عام 1854.

الكونتيسة الشابة جيمّا تحب الرسام ماسيمو، يحاول الكونت النصاب سانتا كروتشي الحيلولة دون زواجهما باللجوء إلى كل أساليب الشعوذة والتنويم، وبعد صراع طويل يلتقي العاشقان، ويموت الكونت النصاب غرقاً.

صممت تشيريتو الباليه لتظهر براعتها وتألّفها ... لم تعد بالباليه جيمّا تذكر إلا لقيمتها التاريخية.

### جينيه (أديلين) - Genée (Adeline) 1878 - 1970

راقصة بالباليه إنكليزية من أصل دانماركي، تعلمت الرقص في محيطها العائلي، وبدأت رقص الباليه وهي في العاشرة من العمر. وتنتقلت في مسارح أوصلو وستيتين وبرلين وميونخ. وفي عام 1897 استقرت في مسرح "الأمباير" في لندن بمرتبة راقصة أولى مدة عشر سنوات. وبدأت عام 1908 بجولة فنية شملت الولايات المتحدة وأستراليا ونيوزيلندا. راقصة خفيفة الظل مرحة، تفوقت في أداء ورقص أدوار ذات إيحاء كوميدي مثل زوانيلدا في كوبيليا. اعتزلت الرقص عام 1917.

---

أسست جينيه عام 1920 "الأكاديمية الملكية للرقص" في لندن، وترأسها حتى عام 1954. كرمت عام 1950 بلقب فارسة.

## Genres - نوع

اتفق نقاد الباليه وأساتذته ومؤرخوه ومصمموه خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر على تمييز ثلاث فئات من الرقص:

1 - الرقص النبيل أو الجدي "noble ou sérieux"

2 - رقص نصف الطابع "demi caractère"

3 - الرقص الهزلي "comique"

وحدد لكل فئة معاييرها الجسدية البنيوية وأنماط حركاتها ومجالها التعبيري بدقة فائقة. لم يعد يؤخذ بهذا التصنيف بعد العقد الثالث للقرن التاسع عشر.

## Georgi (Yvonne) - جيورجي (إيفون) 1903 - 1975

راقصة باليه ومصممة ومخرجة وأستاذة رقص ألمانية هامة، قامت بدور محوري في إعادة إحياء فن الباليه في ألمانيا بين عامي 1950 و1960.

تعلمت رقص الباليه في معهد دالكروز بمدينة لايبزيغ ومعهد فيثمان في دريسدن. بدأت رقص الباليه عام 1923 في لايبزيغ، وقامت بجولة فنية في أوروبا والولايات المتحدة. انضمت عام 1924 إلى فرقة كورت جوس في مونستر، ودرّست الباليه في جيراهانوفا حتى عام 1936. وأسست في هذه الفترة مدرسة رقص في هولندا دعيت باسمها، والتي تحولت عام 1941 إلى فرقة دار أوبرا أمستردام. أمضت جيورجي مع فرقها فترة

---

الحرب العالمية الثانية في هولندا. وتقلت بعد الحرب بين باريس ودوسلدورف وهانوفر حيث تابعت نشاطها الفني وتابعت التدريس فيها حتى عام 1973.

### - جيرت (پافل/ پول) 1844 - Gerdt (Pavel / Paul) 1917

راقص باليه وأستاذ رقص روسي. تعلم رقص الباليه في المعهد الإمبراطوري في سان بطرسبرغ تحت إشراف پتيا ويوهانسون، وانضم إلى فرقة المسرح الإمبراطوري عام 1860 قبل أربع سنوات من انتهاء دراسته، ورقص على مسرحي البولشوي ومارينسكي مدة ستة وخمسين عاماً. رقص أكثر من مئة دور، غالبيتها من تصميم پتيا. شارك في تقديم العرض الأول "للجمال النائم" فقد رقص دور الأمير، ورقص دور زيغفريد في النسخة الجديدة "لبحيرة التم"، والأدوار البطولية لباليهات من تصميم پتيا، مثل 1881 Paquita، 1872 La Camargo، الطلسم 1889، "سندريلا" 1893، "ريموندا" 1892. ودور الأمير كوكلوش في العرض الأول "لكسارة البندق". امتاز جيرت إلى جانب الرقص بموهبة تدريس الباليه في مجالي الرقص الإيمائي، وحركة الـ (adage).

### 1906 - 1997 - غيفا (تامارا) Geva (Tamara)

راقصة باليه وممثلة روسية، درست في سان بطرسبرغ والتحقّت بفرقة مسرح كيروف. تزوجت من بالانشين عام 1922 وغادرا الاتحاد السوفييتي عام 1924، والتحقا بفرقة دياغيليف. ثم انتقلت غيفا إلى فرقة الباليه الروسية لمونتي كارلو لمدة سنوات معدودة، وانتقلت إلى الولايات المتحدة وظهرت في عروض

---

برودواي وباليه "سفاح الجادة العاشرة" لبالانشين. تألفت في عالم  
السينما ومثلت في أفلام موسيقية ومسرحيات واستعراضات  
موسيقية.

### Ghost Dances - رقصات شبح

استعراض راقص من فصل واحد من تصميم  
Christopher Bruce، وموسيقا شعبية من جنوب أمريكا،  
قدمتها فرقة "باليه رامبرت" أول مرة في بريستول عام 1981.

يعد الاستعراض تحية احترام وتقدير وتكريم لضحايا القمع  
السياسي في ديكتاتوريات جنوب أمريكا. أعادت فرقة باليه  
هيوستن تقديم هذه الباليه، وصوّرت سينمائياً.

### Gielgud (Maina) - غيلغود ( ماينا ) 1945

راقصة ومخرجة باليه إنكليزية، درست في مدرسة هامپشاير،  
وتابعت دراستها بإشراف أساتذة مثل كارسافينا، وإيدزيكوفسكي،  
وعزوفسكي، وإيغوروكا وهايتاور. بدأت الرقص عام 1961 مع  
فرقة رولان پتي "باليه باريس" ثم انتقلت إلى فرقة "ماركيزدي  
كويكاس"، وفرقة "الباليه الكلاسيكية الفرنسية". والتحقت عام  
1967 بفرقة باليه القرن العشرين حتى عام 1971 حين رقصت  
في العروض الأولى لباليهات "بلا أزهار بلا أكاليل"، "بودلير"،  
"Bhakti" "الأبناء الأربعة إيمون" "هل هذا هو الموت؟".

انتقلت غيلغود عام 1971 إلى أوبرا برلين، وفي العام  
التالي إلى فرقة London Festival Ballet وبقيت معها  
حتى عام 1975. وتنتقلت كباليرينا حرّة بين عدة فرق، وقدمت  
أول تصميماتها "قصة الجندي" عام 1980. وفي عام 1983

---

عينت مديرة فنية لفرقة الباليه الاسترالية. أعادت خلال 13 سنة إحياء نشاطات الفرقة على المستوى العالمي بتقديم باليهات كلاسيكية وحديثة. ودربت عدداً من مصممي الباليه الأستراليين. وبين عامي 1997 و 1999 عملت مديرة فنية للفرقة الملكية الدانماركية، ومن ثم مارست نشاطها التدريسي والفني كفنانة حرّة.

### Giera (Giovan Fancesco)

#### - جييرا (جيوڤان فرانتشيسكو) القرن السادس عشر

راقص باليه وأستاذ رقص إيطالي، دعي إلى بلاط الملك هنري الثالث خليفة لجيوڤاني غالينو ليدرس الرقص ويصمم الباليهات مدة تتجاوز العشرين سنة. يعدّ جييرا آخر أستاذ رقص في البلاط الفرنسي، وقد خلفه ميشيل لوكونت.

### Gigue - جيغ

رقصة حيوية بإيقاع 8/6 أو 8/12 شاعت في فرنسا في مطلع القرن الثامن عشر. ثمة شبه يجمعها مع الـ Jig الإيرلندية.

### Gillis (Margie) - غيليس (مارغي) 1953

راقصة باليه ومصممة رقصات كندية، درست في مونتريال تحت إشراف أودونيل وأستاذة آخرين في نيويورك. وبدأت حياتها الفنية في فانكوفر عام 1975. رقصت كباليرينا زائرة مع عدة فرق مثل فرقة "Grands Ballets Canadiens Les" وفرقة بول تاييلور وفرقة Momix ومع المصممة مارتا كلارك. أسست عام 1981 فرقتها الخاصة، وصممت نحو 80 عملاً

---

راقصاً لفرقتها. قامت بتصميم عدة أعمال لفرقة "سيرك الشمس".  
كرمت بوسام كندا عام 1988.

### Gillot (Marie Agnes) - غيُو (ماري أنيس) 1975

راقصة باليه فرنسية تعلمت الرقص في معهد أوبرا باريس،  
وانضمت إلى فرقة الأوبرا عام 1990، ورُقعت إلى مرتبة نجمة  
عام 2004. راقصة طويلة القامة ترقص بشاعرية ورقة تندران  
في أيامنا هذه. تألقت في الباليهات الكلاسيكية، وفي الأعمال  
المعاصرة من تصميم Ek Carlson ولوك.  
تتمة حرف G في العدد القادم

احتفالية اليوبيل الذهبي

لتأسيس  
معهد صلحي الوادي للموسيقا

---

احتفلت دار الأسد للثقافة والفنون مساء يوم الأحد  
2011/12/11 على مسرح الدراما في الدار باليوبيل الذهبي  
لتأسيس معهد صلحي الوادي، برعاية الدكتورة نجاح العطار نائبة

---

رئيس الجمهورية لشؤون الثقافة، وحضور الدكتور رياض  
عصمت وزير الثقافة.

وفي هذه الاحتفالية كُرم نخبة من الأساتذة الذين ساهموا في  
إعداد جيل من الموسيقيين البارزين، وهم وفق الترتيب الهجائي  
لأسمائهم:

إلهام أبو السعود، أولغا يعقوب، خضر جنيد، رعد خلف، رنا  
جنيد، رياض سكر، سفيتلانا الشطا، سلمى قصاب حسن، سنثيا  
الوادي، فايز زهر الدين، فيكتوريا صنوبر، ماري بطبوة، مازن  
صالح، محاسن مطر، محمد حنانا، ناديا الصايغ.

كما كُرم نخبة من خريجي الدفعة الأولى في المعهد، وهم وفق  
الترتيب الهجائي لأسمائهم:

أبان زركلي، بسام بقدونس، حنان قصاب حسن، غزوان  
زركلي، فاهية ديمرجيان، فوزي الجيرودي، محاسن مطر، محمد  
حنانا.

وقد أُلقيت في الاحتفالية كلمات أربع، منها الكلمة الافتتاحية،  
ألقتها ماريا أرناؤوط مديرة الدار، وكلمة ناهل حلي مديرة معهد  
صلي الوادي، وكلمة محاسن مطر أستاذة الكمان عن الدفعة  
الأولى من خريجي المعهد. وتلا ذلك التكريم حفلة موسيقية شارك

---

في إعدادها ناهل حلبي الذي يشغل الآن أيضاً منصب مدير المعاهد  
الموسيقية العربية.

ما تم من تكريم في هذه الاحتفالية كان أشبه بالأوسمة التي  
تعزف الموسيقى في فرقة سمفونية. وهو حافز للشباب الموهوب  
الصاعد للدخول في قصر النغم، ليكون منه جيل يعانق الموسيقى  
وتعانقه في حب لا يزول.

وعلى سبيل التوثيق ننشر كلمة ماريا أرناؤوط وناهل حلبي  
ومحاسن مطر، ولمحة موجزة عن حياة صلحي الوادي الذي فارقتنا  
في أيلول 2007، لكن ذكره باق.



صلحي الوادي

ولد صلحي الوادي في مدينة بغداد بتاريخ 1934م. من أب  
عراقي وأم أردنية، وقررت العائلة السكن في دمشق باعتبارها

---

تقع بين البلدين اللذين انحدرنا منها، وذلك حينما كان صلحي صغيراً.

في البداية لم يظهر صلحي الوادي قدراً كبيراً من الاهتمام بالموسيقا، لكنه بالمقابل كان معجباً بالموسيقى المصري محمد عبد الوهاب، وذهب إثر ذلك إلى المدرسة الداخلية بالإسكندرية في مصر Victoria College، وهناك اكتشف صلحي الوادي الموسيقا العالمية الجادة، وذلك بفضل المناهج الإنكليزية التي كانت تدرّس في المدرسة التي تعلم بها، حيث احتلت الموسيقى والفنون حيزاً هاماً في المدرسة، إضافة إلى العروض الغنائية الصغيرة وعزف الآلات، والتي كان يحضرها الوادي بشكل دائم، وبضمن ذلك كل التدريبات الخاصة بها، وقد كانت الإسكندرية حينذاك قبلة لفنانين من أرجاء عدة من العالم.

وهناك استمع إلى Casals, Kempff, Toscanini ولاحقاً — Furtwaengler مع فرقة برلين الفيلهارمونية.

وكانت الخطوة التالية بالنسبة لصلحي الوادي، هي تعلم العزف على آلة موسيقية، ولذا التحق بكونسرفتوار الإسكندرية لدراسة الكمان والتأليف الموسيقي، ومنذ عام 1947 أصبحت الموسيقى تشكل شغله الشاغل.

في عام 1953 تخرج من المدرسة وأرسلته عائلته إلى لندن لدراسة الهندسة الزراعية، ورغم الوقت الكبير الذي تتطلبه دراسة الهندسة الزراعية في كلية wye انتسب إلى الأكاديمية الملكية للموسيقا أيضاً، ولم تستمر بالمقابل دراسته في كلية الزراعة طويلاً.

---

في عام 1960 عاد صليحي الوادي مع زوجته البريطانية وعائلته الفنية إلى دمشق وبدأ العمل على جعل الموسيقى الجادة جزءاً من المشهد الفني في سورية، وفي العام الدراسي 1961—1962 عين مديراً للمعهد العربي للموسيقا بدمشق الذي تأسس حينئذ حديثاً.

عمل صليحي جاهداً في السنوات الأولى على تأسيس وتطوير هذا المعهد، وواجه محاولات الرجعيين التي حاربت وشككت بإمكانية أن يكون للموسيقا الأكاديمية مكان في سورية، وعلى الرغم من ذلك كان هناك جيلٌ متحمسٌ يساند العازفين والموسيقيين والفنانين في مسيرتهم نحو تقديم الموسيقى الجادة.

في عام 1990 أدت جهود صليحي الوادي إلى افتتاح المعهد العالي للموسيقا إذ عين لهذا المعهد، وقام بإحضار أساتذة من كل الاختصاصات، أغلبهم من دول الاتحاد السوفيتي (سابقاً). ولاحقاً استطاع أن يؤهل عازفين من طلاب المعهد ليحقق بذلك حلم حياته ألا وهو تأسيس أوركسترا.

واجه صليحي الوادي العديد من المشاكل، تحديداً فيما يتعلق بالتمويل والحصول على أماكن التدريب، لكن رغم ذلك قدمت في عام 1993 الأوركسترا السيمفونية الوطنية السورية بقيادته أولى حفلاتها.

---

في عام 1995 قاد صليحي الوادي أول أوبرا في سورية (Dido and Aeneas) لهنري بورسيل، وقدمها في مسارح محلية هامة مثل مسرح بصرى. وقد حضر العرض قرابة 15 ألف مشاهدٍ، لدرجة أن بعض الناس اضطروا للبقاء واقفين، لتقدم بعدها مباشرةً في مسرح تدمر الأثري.

بعد هذا العرض قلّد الرئيس الراحل حافظ الأسد الموسيقار صليحي الوادي وسام الاستحقاق من الدرجة الممتازة، وهو أعلى وسام يُمنح في سورية، كما حاز على درجة الدكتوراه الفخرية من كونسرفتوار كوميداس بأرمينيا، والأكاديمية الروسية للفنون و العلوم بين عامي 1999 — 2000. وفي أيار 2001 زار البابا يوحنا بولص الثاني سورية كجزء من زيارته الألفية، وكرم صليحي الوادي بميدالية القديس بطرس وبولص.

توفي صليحي الوادي في الثلاثين من أيلول 2007، بعد صراع طويل مع المرض، وبعد أن ترك ميراثاً لا يمكن إلا الافتخار به.

اليوبيل الذهبي  
لتأسيس معهد صليحي الوادي للموسيقا

---

كلمة المدير العام لدار الأسد للثقافة  
والفنون  
بتاريخ 2011/12/11

السيد الدكتور رياض عصمت وزير الثقافة.

السيدات والسادة الحضور. مساء الخير وأهلاً بكم جميعاً.

— يسرنا اليوم استضافة الاحتفال باليوبيل الذهبي لتأسيس المعهد العربي الموسيقي الذي صار اليوم يحمل اسماً جديراً به : معهد صلي الوادي للموسيقا، وأود بدء كلمتي بتوجيه التحية والسلام إلى روحه الحاضرة معنا أبداً.

— إن مناسبة اليوم تتعدى مجرد الاحتفال بذكرى تأسيس معهد موسيقي، فهي احتفاء بنصف قرن غني بالموسيقا وبحياة ثقافية زاخرة بالإنجازات، لاسيما في المجال الموسيقي.

— أنشأ المعهد أجيالاً عديدة من الموسيقيين المتميزين، كان لهم الفضل في شق طريق وعرة وتمهيدها للأجيال التي تليهم، واستطاعوا بفضل شغفهم وإيمانهم وحبهم للموسيقا من أن يغيروا نظرة المجتمع إلى الموسيقي المحترف من نظرة يشوبها الاستخفاف إلى نظرة تقدير وإعجاب. إن كسب الاحترام هذا لا بد أنه تطلب تضحيات عديدة، فتحية لهم جميعاً.

— خلال الخمسين سنة الماضية أيضاً، تشكل شيئاً فشيئاً جمهور متابع، ومهتم، ومتقف وذواق. وهو أمر لا يقل أهمية عن وجود الفنانين أنفسهم، فلو لا هذا التفاعل الحيوي بين الجمهور والفنانين لا يمكن لعجلة الحركة الفنية أن تتحرك وتتقدم للأمام. فشكراً أيضاً لجمهورنا المخلص دائماً.

— هنا أود أن أقص إحدى التجارب العربية في مجال الموسيقا مؤخراً. فقد تقرر تشكيل أوركسترا سيمفونية عالية المستوى، إلا

---

أن جميع أعضائها من الأجانب وهو أمر متوقع، نظراً لعدم وجود تعليم موسيقي في تلك الدولة. ولكن اللافت أكثر هو أن جمهور حفلاتها كان من الأجانب بغالبيته العظمى، ولم تفلح تلك الأوركسترا خلال أكثر من ثلاث سنوات في استقطاب الجمهور المحلي لحضور حفلاتها.

— ما أود قوله إن التأسيس لحياة موسيقية جادة يدخل في صلب المجتمع وعمقه، ويشكل جزءاً أساسياً في حياة أفراده، يعينهم ويشغلهم. ومهمة التأسيس صعبة تحتاج إلى الصبر والجهد والزمن، وهذا ما حصل في سورية، فقد بدأت الأمور بتأسيس معهد موسيقي، وتعليم الأطفال وتنشئتهم، ثم تشكيل فرق موسيقية صغيرة، ثم اتسعت الدائرة وتطور المستوى، فجاء تشكيل المعهد العالي للموسيقا والأوركسترا السيمفونية الوطنية ثم افتتحت دار الأوبرا.

كل هذا كان نتاج تلك البذرة التي أسست منذ خمسين سنة للحياة الموسيقية المميزة التي تستطيع سورية أن تفخر بها اليوم، وأن تنطلق منها لتحقيق فيها مزيداً من الارتقاء والتطور. ونحن على ثقة بأن المعهد الذي أثبت نفسه خلال خمسين سنة وحافظ على مستواه وتألّق دائماً، قادر على الاستمرار لخمسين سنة أخرى وأكثر، ونتمنى أن يتابع تطوره ونجاحه وتقديم مستوى لائق من التعليم الموسيقي للأطفال.

— تحية أيضاً للأهالي الذين يهتمون بالتعليم الموسيقي لأطفالهم، وهي حاجة ملحة للطفل، فالموسيقا تُنمي قيماً هامة، كالجد والانضباط وروح التعاون والإنصات للآخر والإنصات للذات والسعي نحو التناغم والانسجام. ولو لم يختر جميع هؤلاء الأطفال احترام

---

الموسيقا فيما بعد فإنهم سيشكلون الجمهور الواعي المثقف الذي سيساهم في الارتقاء بسوية المجتمع وذائقته.

— أخيراً أود أن أشير إلى الدور الهام الذي لعبته الدولة ووزارة الثقافة في تأسيس هذا المعهد واستمراره.

فجهود الأفراد والمهتمين والفنانين أمر هام، إلا أن دعم الدولة هو أمر جوهري ولاغنى عنه، وفي هذا السياق اسمحوا لي أن أعرب عن تقديري الشخصي العميق لكل من د. نجاح العطار راعية هذا الحفل، و د. رياض عصمت، فما يجمعهما هو أكثر من استلامهما لمنصب وزير الثقافة، ما يجمعهما هو حضورهما اللافت، ومتابعتهما الدؤوبة لجميع النشاطات الموسيقية خلال فترة وزارتيهما. فأنا لأذكر حفلاً خلال دراستي في المعهد لم تحضره الدكتورة نجاح حين كانت وزيرة للثقافة. واليوم وأنا أدير هذه الدار، قلما يتسنّى لي أخذ استراحة من حضور بعض العروض، لأن د. رياض يُصر دوماً على القدوم ومتابعة الفعاليات بنفسه. فشكراً لهما.

— في النهاية، أود التنويه بأن اسم السيدة دياتي حنانا عازفة البيانو في الحفل الموسيقي التالي، وخريجة المعهد قد سقط سهواً، لذا وجب التنويه.

— كما أبعث بتحية من السيدة همسة الوادي، ابنة الأستاذ صلحي، وعازفة البيانو المرموقة التي منعها ارتباط سابق بحفلات موسيقية، من القدوم ومشاركتها لنا حفل الليلة.

ماريا أرناؤوط

كلمة مدير معهد صلحي الوادي للموسيقا

في احتفالية اليوبيل الذهبي لافتتاح المعهد العربي للموسيقا

في العيد الخمسين لتأسيس المعهد العربي للموسيقا سابقاً، معهد صلحي الوادي للموسيقا بدمشق حالياً، جرى تأكيد أن ذلك المعهد كان

---

---

الاستثمار الفعلي للحياة الموسيقية في سورية، منذ عام 1961، وهو العام الذي أنشئ فيه المعهد، والذي كان له الأثر الأكبر على الواقع الموسيقي في سورية. ويمكن الحديث عن العديد من النقاط الإيجابية التي أثمر عنها إنشاء هذا المعهد، وكان لها الأثر الهام على الموسيقى السورية عامة، ومنها تأسيس المعهد العالي للموسيقا ونشوء العديد من الفرق الموسيقية، ومؤخراً تأسيس دار الأوبرا بدمشق.

وفي الوقت نفسه نجد الدراسة الموسيقية في سورية خلال الخمسين عاماً التي نتحدث عنها والتي ولدت تلك الإيجابيات تعاني بعض النقاط السلبية بسبب بنية مؤسساتها التعليمية الموسيقية، ولعل نقاط الضعف هذه ستكون أمل الخمسين عاماً القادمة من الدراسة الموسيقية في سورية لتصبح أكثر أكاديمية، دعماً للنقاط الإيجابية التي أثمر عنها إنشاء المعهد العربي، والتي لا بد من العمل الجاد من أجل تفاديها.

ثمة ثلاثة عناصر يجب توافرها لنجاح المؤسسة التعليمية:

- معايير المناهج.
- الخطة الدراسية.
- المناهج.

إن عدم تطبيق المعيار الرئيسي للمناهج، والذي يختلف عن المفهوم التقني للمناهج، وغياب الخطة الدراسية التي تجمع بين المعيار المذكور وبين خاصية المناهج الواجب توافرها لتطبيق المعيار، هو سبب أساسي أو ربما النقطة الأساسية لضعف الأداء في المعاهد؛ وهذا مادفع الإدارة الجديدة إلى البحث الجاد عن خطة دراسية محفزة لكل من المدرس والطالب.

إن ما تقوم به حالياً مديرية المعاهد الموسيقية التي تعد المسؤولة عن جميع المعاهد الموسيقية والتي تهئ طلاب الموسيقى للدراسة الأكاديمية في وزارة الثقافة، هو التحديث وتطوير الدراسة من خلال خطة دراسية متكاملة كانت حصيلة تطور وعمل قامت به عدة دول متقدمة على مدى عقود، أو ربما، قرون من الزمن، ونحن قادرون في سورية على السير ضمن هذا التحديث، الذي

---

يهدف بالدرجة الأولى لتأسيس سوية عالية من الموسيقيين السوريين وبجميع الاختصاصات.

ومن الناحية الإدارية والأكاديمية، يجدر بنا أخيراً تقديم الشكر للدكتور رياض عصمت، وزير الثقافة، كونه مخرجاً مسرحياً أولاً وأكاديمياً ثانياً، وكان مواكباً لخطانا العملية ومتفهماً لتفاصيلها دونما الحاجة إلى إطالة الشرح، فالمجال الإبداعي مختلف عن المجالات الأخرى كما هو معروف، فلا يكفي أن نأخذ كتاباً ونبدأ بقراءته ومن ثم نتقدم لامتحان يتم تقييمنا من خلاله، وإنما تقييم المجالات الإبداعية مختلف.

ولعل مناسبة الذكرى السنوية الخمسين لتأسيس معهد صلحي الوادي التي جرى الاحتفال بها في دار الأوبرا هي الحدث الأهم لإعلان إدارة المعهد عن الخطة العلمية الجديدة التي اعتمدت. وسنعمل على تطبيقها على المعاهد الموسيقية في جميع المحافظات لكي لا تكون حكرًا على معهد دون غيره لتتبت بذرة المعهد العربي للموسيقا، ولتثمر بأجود الثمار.

ناهل الحلبي

كلمة السيدة محاسن مطر إحدى المكرمات

السيدة الدكتورة نجاح العطار نائبة رئيس الجمهورية.

السيد الدكتور رياض عصمت وزير الثقافة.

السيدات و السادة الحضور.

يشقُّ عليّ أن أتكلم عن المعهد العربي للموسيقا، "هكذا كان اسمه"، كصرح حضاري أنشئ في دمشق دون أن أربط تاريخ هذا المعهد بشخص الأستاذ صلحي الوادي، ليس لأن الأستاذ صلحي هو صاحب فكرته ومؤسسه فحسب، بل لأن المعهد كان شقيق الروح من جسد الأستاذ صلحي.

---

أحبّه وتعلق به وأصبح شغله الشاغل. لقد كان هذا المعهد هو  
ولادة تحول جذري لنظرة المجتمع إلى الموسيقى ورفع مكانتها،  
أحبّه الناس فدخل بيوتهم وجلس معهم في غرفة معيشتهم.  
لم يحصل هذا التطور بالتدريج، بل حصل كانهجار أشعة  
الشمس الأولى في الصباح منذ لحظة تأسيسه.

في شتاء عام 1961 م كنتُ أجلسُ داخلَ غرفة حبيسة الهواء  
في الصف الثالث الابتدائي، وكان عمري تسع سنوات عندما دخلت  
الأذنة وهمست في إذن المعلمة كلمات. قالت المعلمة سيُفتتح معهدٌ  
للموسيقا في دمشق، كلُّ من ترغّب في الانتساب إليه عليها إحضارُ  
موافقة وليّ أمرها.

بعد أسبوع ذهبْتُ سيراً على الأقدام تحت سماءٍ انهمرت  
سيولاً مع زميلتي وأخي باحثين عن المعهد المذكور، كنتُ أعصرُ  
قبعتي وأعيدها ثانيةً إلى رأسي، بعد ساعاتٍ وصلنا إلى منطقة  
الخلبوني ووقفنا أمام بناء جميل مؤلف من طابقين تحيط به حديقة  
جميلة مسورة. كان المعهد مغلقاً وأعلمنا شاب يقف أمام الباب عن  
موعد الفحص.

المشهد الثاني في ذاكرتي يوم وقف الأستاذ صليحي على درج  
الحديقة أمامنا أول يوم دراسي ماداً يده إلينا ليرشدنا إلى طريق  
الصفوف. ومازلت أجملُ صورةً باهتةً عن شكله إذ ذاك تُرى هل  
كان شكله جميلاً كما عهدناه؟ لأعلم، كان في السابعة والعشرين  
من العمر.

— كان الأستاذ صليحي يقوم كل يوم بجولة على الصفوف، يفتحُ  
الباب بقوة، يتفقدُ حضورنا، يتفحصنا للحظات، ثم يغادرُ مسرعاً  
كما دخل مغلفاً وراءه بعض الملاحظات أو مكتفياً بصمتٍ  
يصعبُ تفسيره.

بعد امتحان السنة الأولى ظهرت مجموعة من الطلاب سوف  
تأخذ فيما بعد اسم المجموعة الأولى. وقد حُفظت أسماءها لطول

---

عهدِها بالمعهد واستمرارها لأكثر من أربعين عاماً، منهم مع حفظ الألقاب:

رياض سكر (أكثرنا موهبة).

محمد حنانا (أكثرنا قراءة وثقافة).

غزوان زركلي (الطالب المتفوق).

أبان زركلي، فوزي الجيرودي، سلمى قصاب حسن، بسام بقدونس، فايز علي، محاسن مطر، وغيرهم.

في العام 1962م قدمنا أول حفلٍ موسيقي على مسرح أبي خليل القباني. دعا الأستاذ صلحي إليه بعض الشخصيات المعروفة آنذاك وجلب الصحافة والمصورين.

في يوم البروفة أمسك الأستاذ صلحي بيدي على المسرح وخاطب التلاميذ قائلاً: البسوا كلكم نفس الشيء في الحفلة (كانت أمي ألبستني تنورة كحلية وبلوزاً أبيض، وعقدتُ شريطاً مخملياً على صدري) وذهب هذا اللباس تقليداً معتمداً به بين التلاميذ لسنوات.

— في القسم الأول من الحفل عزفنا منفردين، كان الأستاذ خضر جنيد يقدم اسم كل واحد منا واسم مقطوعته، وفي القسم الثاني عزفنا عزفاً جماعياً وكان لا بد لهذه الفرقة التي يتراوح أعمار عازفيها بين العاشرة والرابعة عشرة من أن يقود أعضاءها من هو في سنهم. فقادنا غزوان زركلي وكان في التاسعة.

خرجت صحف الصباح تحمل صور أول حفلٍ موسيقي للمعهد، ووصلت برقية تهنئة من إيطاليا من صديق الأستاذ صلحي، عبد القادر أرناؤوط، حملت كلمة (برافو)، وكان عبد القادر قد صمم أول إعلان لافتتاح المعهد.

---

خُصِّصَتْ باصَاتٌ للطلاب لنقلهم إلى بيوتهم وبالعكس، قال أحد الوزراء للأستاذ صلحي: أحسبُ أنك ستطلب مني فرشاً ولحفاً لهم ليناموا في المعهد! من كثرة طلباته للطلاب.

كان الأستاذ صلحي يهتم بكل واحدٍ منا ويعلمُ عن كل شيء، ويحثنا على التمرين وعلى دقة العمل وإتقانه وعلى تجاوز إمكاناتنا، تماماً كما تفعل الحيتان عندما تقفز خارج الماء أثناء مسيرها.

أقفل باب الصف بالمفتاح على رياض سكر لمدة ساعتين حتى يتمرن.

حمل من تشيكوسلوفاكيا بيده كماناً لأبان زركلي، وهو الطالب الموهوب. أعارني كمانه الغالي على قلبه لسنتين ثم استرده غاضباً لأنني تقاعست قليلاً عن التمرين.

في عام 1964 شكل الأستاذ صلحي أول فرقةٍ موسيقيةٍ أُطلق عليها اسم فرقة موسيقا الحجره وكنا نحنُ أعضاءها، كنا نتمرنُ بعد الدوام من السابعة مساءً إلى التاسعة، وأطلق برنامجاً تلفزيونياً أسبوعياً حمل اسم ((مع الموسيقا العالمية))، عزفنا فيه سكارلاتي، ألبينوني، فيفالدي وغيرهم، وكنا نقضي أكثرَ من ثماني ساعاتٍ لتسجيل نصف ساعةٍ موسيقا بتقنياتٍ بدائيةٍ.

ومرة عندما لم تحضر المذيعة طلب مني الأستاذ صلحي أن أخبئ الكمان تحت الكرسي وأقدم البرنامج على أنني أنا المذيعة بعد وضع المساحيق على وجهي لأبدو كبيرةً، ثم أعزف ثم أخبئ الكمان في نهاية البرنامج.

لم تكن آلة الطباعة موجودةً في المعهد بعد، كان الأستاذُ صلحي ينسخُ بيده عشرات الصفحات للأوركسترا، ويقضي بهذا العمل الشاق ساعات.

---

قبل أن يترسخ مبدأ احترام الصمت أثناء الحفلات، اضطررنا أن نوقف العزف في مدرّج بصرى، وكان هذا عام 1964 م بسبب أصوات ثغاء شاة كانت برفقة راع، كان هذا الراعي قد استرعت انتباهه الموسيقا فدخل المدرج دون أن يعترض طريقه أحد.

أما احترام الوقت فكان هو المبدأ الأساسي الذي تربيينا عليه. فزحمة المواصلات حجة كنا قد نسيناها، لأن من يفعلها قد تنقلب الدنيا عليه أو ينكسر الكمان على رأسه.

في أوائل حفلاتنا في مسرح القباني أغلق الأستاذ صلحي باب المسرح وأقفله عندما تأخر الوزير عن الحضور في الموعد المقرر للحفل، وفي اليوم الثاني عندما أنذر الوزير الأستاذ صلحي بأن عليه أن لا يبتدىء الحفل قبل حضوره، أجابه بهدوء: حسناً ولكن اسمح لي أن أكتب على البطاقات: يبتدىء الحفل عند حضور السيد الوزير.

في عام 1967م وافق والدي على ذهابي إلى بيروت ومبיתי هناك مع الفرقة لتسجيل موسيقا فيلم (سائق الشاحنة) التي كتبها وقادها الأستاذ صلحي، قلت لأبي: لا تخف سأكون بحماية ثلاثين شاباً، وكنت الفتاة الوحيدة.

حكى لنا الأستاذ صلحي كيف أرسله والده الباشا بالقطار وحده إلى مدرسة فيكتوريا بالإسكندرية مروراً بفلسطين، وكان عمره عشر سنوات.

فكان الأستاذ صلحي يكره دلال الأهل لأولادهم وإفسادهم لهم. سمعته مرة قبل دخول الامتحان يخاطب الأمهات: كل من تقول عن ابنها إنه موهوب أو حساس سوف أضع له علامة الصفر.

كنا نجلس في لجنة الامتحان مرة، فتقدم أحد المنتسبين وسلم الأستاذ صلحي ورقة وهو يقول: **بيسلم عليك...** أخذها منه بهدوء

---

وأبعد أصابعه عنها دون النظر إليها فسقطت في سلة المهملات  
الموضوعة لهذا الغرض إلى جانب قدمه، وقال له والآن اعزف  
الشيء الذي تدربت عليه.

كنا نحنُ المجموعة الأولى نقضي أوقاتنا في المعهد أكثر مما  
نقضيتها في بيوتنا، بل كان بعضنا يحمل مفتاح المعهد ليتمرن أنى  
شاء. وكانت أحاديثنا، وأغلبها برفقة الأستاذ صلحي، تدورُ حول  
الموسيقا والشعر والأدب. وتولّد لدينا شعور بأننا فئةٌ مميزةٌ، نحس  
الفارق بين الإنسان المتحضر والإنسان التافه.

والتافه ليس ذاك الذي لا يملك نقوداً في جيبه، بل الذي يحمل  
أفكاراً تافهة في رأسه.

روى لنا الأستاذ صلحي عن الموسيقي كرايسلر كيف أن سيدة  
دعته لتقديم حفلة مع فرقته في قصرها، فوافق على أجر قدره ألف  
وخمسة مئة، ثم أردفت السيدة ولكن على شرط أن تغادروا مباشرة  
بعد الحفل ولا تختلطوا بضيوفي، فأجابها كرايسلر على الفور في  
هذه الحالة يكفي ألف فقط.

لقد قام هذا المعهد واستمر بجهد كبير من أساتذته المخلصين،  
ومنهم السيدة سنثيا الوادي، التي قدمت عشرات الحفلات من عزف  
ومن مرافقة لطلاب الآلات الوترية. وأيضاً السيدة إلهام أبو السعود  
التي درست مادة الصولفيج، وأحبها طلابها للطفها وروحها  
المرحة. وأيضاً الأستاذ خضر جنيد أستاذي الذي عُرفت عنه  
الجدية بالعمل، فهرب من صفه كثير من المقصرين.

لقد أعطانا درساً في التاريخ والتحليل الموسيقي عندما كنا  
صغاراً حتى أيام الجمعة، وكان كلُّ هؤلاء الأساتذة لا يتلقون أجراً  
إضافياً على جهودهم.

فشكراً لهم، وشكراً لكل من لم أستطع ذكر اسمه، والشكر  
لأصدقائي في المجموعة الأولى الذين بذلوا حياتهم لخدمة

---

الموسيقاء، والشكر للأساتذة الروس الذين قدموا من الاتحاد السوفييتي آنذاك، والذي تنبّه الأستاذ صلحي منذ اللحظة الأولى إلى ضرورة وجودهم. فبفضلهم وجهدهم وخبرتهم حقق المعهد الكثير من الاستمرار والنجاح.

أما توقيع الدكتورة نجاح العطار فكان هو الطائر السحري الذي حمل كثيراً من أحلام المعهد ونقلها إلى أرض الواقع، فشكراً للسيدة الدكتورة نجاح، لقد كانت نعم الرفيق لطول الطريق.

لقد استطاع عدد كبير من الطلاب المتفوقين العزف أو الغناء في أكبر المسارح العالمية في أوروبا وأمريكا، ومنهم من انتزع جوائز كبيرة فرفعوا اسم سورية عالياً بين الدول.

أما الروح والمحرك الأول لهذا المعهد فكان الأستاذ صلحي الوادي بإدارته الفذة له.

لقد تمتع الأستاذ صلحي بشخصية طاغية وبحضور قوي وثقافة عالية، استطاع بكل هذا أن يفرض موسيقا راقية بين الناس.

كان هذا المعهد بالنسبة لنا نحن المجموعة الأولى، هو المكان الذي تحدد فيه قدر كل واحد منا، وهو الكوكب الدرّي الذي بهرنا فحملنا منه مزيجاً من علم ومعرفة وجرح وتاريخ حياة. فكل الحب لهؤلاء الشابات والشبان، ولطلابنا نحن المجموعة الأولى الذين أضحوا أساتذة مرموقين.

وأخيراً كل الشكر لحضور الناس إلى حفلاتنا على مر السنين، هذا الحضور الراقي والمتحضر الذي رافقنا أينما ذهبنا، وتعب وسهر معنا، وأنصت لنا. امتدحنا وسامحنا على أخطائنا، وله نحن عملنا أفسى جهدنا، وكم مرة وقفنا أمامه خائفين ننتظر حكمه. فشكراً لهم وشكراً لكم.

مهرجان ومؤتمر

---

الموسيقا العربية العشرون  
في القاهرة والإسكندرية

من 11 إلى 20 تشرين الثاني عام 2011

إعداد: إلهام أبو السعود

للسنة العشرين أقامت الهيئة العامة في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية في دار الأوبرا بالقاهرة. أعدت المهرجان والمؤتمر اللجنة العليا للمهرجان والمؤلفة من: أ.د. رتيبة الحفني، مقررّة وأمينة عامة لمهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية. ومن السادة الأعضاء: الإعلامي وجدي الحكيم، المايسترو سامي نصير، المايسترو عبد الحميد عبد الغفار، أ.د.ناديا عبد العزيز، الفنانة جيهان مرسي، الناقد الفني محمد قابيل.

ومن اللجنة الاستشارية للمهرجان: الموسيقار حلمي بكر، الموسيقار محمد سلطان، الموسيقار جمال سلامة.

بدأت مراسم الافتتاح في الساعة الثامنة من مساء يوم الجمعة الموافق في 11 تشرين الثاني 2011، بحضور الدكتور عبد المنعم كامل، رئيس مجلس إدارة الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي، ورئيس مؤتمر الموسيقا العربية والمهرجان. بدأت فعاليات الاحتفال بكلمة ترحيبية للدكتورة رتيبة الحفني، المقررّة والأمينة العامة للمؤتمر والمهرجان، رحبت فيها بالضيوف والفنانين العرب، ثم أضافت أن دار الأوبرا المصرية تسعى إلى إقامة مهرجان الموسيقا العربية العشرين رغم ضجيج العالم والثورات المتلاحقة، ودوي المدافع وهوان الإنسان، وما زال الأمل يحدونا

---

في مستقبل مشرق بالسلام، السلام الذي ندعو به بفنوننا وثقافتنا وموسيقانا الأصيلة وتأخيننا. فالفن وسيلة مثلى في تجسيد التلاقي والتكامل العربي في مختلف المجالات.

إن العالم العربي مليء بالمواهب الفنية التي لاتجد طريقها إلى الظهور، ومهمة المهرجان تشجيعها وإظهارها ومدّها بكل أسباب الحياة والتطور. ويحرص مهرجان الموسيقى العربية على تقديم مسابقات دورية لهؤلاء الشباب والأطفال في فنون الموسيقى المختلفة الآلية منها والغنائية. ولا ينسى المؤتمر الشق العلمي في الموسيقى حيث يقدم مجموعة من الأبحاث والدراسات التي يشملها التجديد والتأصيل والتعريف بعلم الموسيقى العربية. واختتمت الدكتورة رتيبة كلمتها بالأمل فيما يستمتع العالم إلى صوت الموسيقى، ويتعلم منها صفاء النفس ونقاء الروح والتألف والتجانس والتوحد مع الآخر في معزوفة واحدة راجين من الله كل التوفيق لخير فنوننا وتراثنا.

بعد ذلك دعت الدكتورة رتيبة الدكتور عبد المنعم كامل، رئيس الأوبرا والمهرجان، لتوزيع دروع المهرجان وشهادات التقدير على المكرّمين من رواد وأعلام الموسيقى العربية والخط العربي وهم:

الإعلامية الكبيرة مشيرة كامل (مصر)، الأستاذ الدكتور ممدوح الجبالي (مصر)، الباحث محمد جمال (البحرين)، الشاعر الغنائي أيمن بهجت قمر (مصر)، المايسترو صلاح غباشي (مصر)، المايسترو سليم سحاب (مصر)، الملحن عز الدين حسين (مصر)، الفنان رؤوف الجنائني (مصر) فنان الخط العربي أوس الأنصاري (مصر).

بعد ذلك بدأ الحفل الفني بالملحمة الغنائية «أمة العرب»، بالاشتراك مع كورال فرقة الموسيقى العربية، وفرقة باليه أوبرا

---

القاهرة، وقيادة المايسترو عبد الحميد عبد الغفار، وإشراف فني من الدكتور رتيبة الحفني، وإخراج جيهان مرسى.

اشترك في هذا العمل كل من: ناديا مصطفى (مصر) بتقديم أغنية «ادعوا لمصر»، أمجد العطاوي (مصر) في (ليبيك يا عالم العرب) كلمات وألحان محمد سلمان، ريهام عبد الحكيم (مصر) «أمة العرب» كلمات عبد الرحمن الأبنودي لحن جمال سلامة، هاني عامر (مصر) «الحرية» كلمات أحمد شوقي لحن محمد عبد الوهاب، محمد الجبالي (تونس) «من تونس الخضراء» كلمات مصطفى العمراني لحن خالد الأمير، أحمد فتحي (اليمن) «يا وطني الثائر» كلماته وألحانه، وعد البحري (سورية) «بحبك يا شام»، يحيى عبد الله الأماني «تسلمي يا ثورة بنغازي» كلماته وألحانه.

#### مسابقة الغناء العربي

كانت مسابقة الغناء العربي في دورته العشرين على الشكل التالي:

1- مسابقة للأطفال من سن 7 سنوات.

2- مسابقة للشباب إلى 30 سنة.

1 – مسابقة الأطفال

أ – التصفية الأولى.

أداء عمل من التراث العربي من اختيار المتسابق.

---

ب - التصفية الثانية.

أداء عمل حديث من اختيار المتسابق.

جائزة مسابقة الأطفال

(2000) جنيه مصري للفائز الأول.

(1000) جنيه مصري للفائز الثاني.

2 - مسابقة الشباب

أ - التصفية الأولى.

أداء موشح أو مالوف مع ذكر المقام والضرب.

أداء عمل حديث من اختيار المتسابق (من أغاني عصر

الطرب الحديث)

ب - التصفية الثانية.

أداء أغنية من عصر الطرب الجميل.

جائزة مسابقة الشباب

(5000) جنيه مصري (خمسة آلاف) للفائز الأول.

(3000) جنيه مصري (ثلاثة آلاف) للفائز الثاني.

شارك في مسابقة الأطفال ستة متسابقين من مصر فقط.

فاز بالمركز الأول أحمد محمد إبراهيم 14 سنة، ونال

2000 جنيه مصري. وفاز بالمركز الثاني شريف محمود ونال

1000 جنيه مصري.

ونال جائزة استثنائية قدرها (500) جنيه مصري يوسف

محمد 6 سنوات نظراً لموهبته الكبيرة في الأداء.

شكلت لجنة تحكيم الأطفال من:

---

أ.د. ناديا عبد العزيز (مصر) مقررأ، ومن الأعضاء: حكاوي  
بن عثمان (تونس)، ومنى الصايغ (لبنان)، هبة ترجمان  
(سورية)، د. رتيبة الحفني (مصر).

شكّلت لجنة تحكيم الشباب من:

قائد فرقة أم كلثوم سابقاً المايسترو سامي نصير مقررأ  
(مصر)، ومن الأعضاء: المايسترو صلاح الشراوي (المغرب).  
شارك في مسابقة غناء الشباب 15 متسابقاً من مصر،  
ومتسابق واحد فقط من الأردن.

فاز بالمركز الأول في مسابقة الغناء للشباب:

محمد الصوي (الأردن) ونال مبلغ (5000) جنيه.

وفاز بالمركز الثاني محمد زين العابدين (مصر) ونال مبلغ  
(3000) جنيه مصري.

### المؤتمر

ناقش الباحثون الموسيقيون المحاور الأربعة. وكان المحور  
الأول (التكنولوجيا والموسيقا العربية). أما المحور الثاني فكان  
(واقع الأغنية العربية في مختلف البلدان العربية). وكان المحور  
الثالث (تعليم الموسيقى في العالم العربي). ثم قدم المحور الرابع  
بعنوان (دور الإعلام في نشر الثقافة الموسيقية).

المحور الأول : التكنولوجيا والموسيقا العربية. قُدمت في هذا المحور  
الدراسات الآتية:

الجلسة الأولى : مقررها أ.د. نبيل شورة (مصر)

— الموسيقا العربية بين التكنولوجيا ومصادر العولمة في  
الوطن العربي (السودان مثلاً). د. عباس سليمان السباعي  
(السودان)

---

\_\_\_\_\_ اتجاهات تدريس قسم الفنون الموسيقية نحو استخدام  
تكنولوجيا المعلومات في التعليم الموسيقي د. مهيمن إبراهيم  
الجازاري (العراق).

الجلسة الثانية: مقرر ها أ. د عاطف عبد المجيد (مصر)

\_\_\_\_\_ أثر التطور التكنولوجي على واقع الموسيقى العربية د.  
تيمور أحمد يوسف (مصر).

\_\_\_\_\_ التكنولوجيا والموسيقى العربية أ. سامي نسيم عداي  
(العراق).

المحور الثاني: واقع الأغنية المعاصرة في مختلف البلاد العربية

الجلسة الأولى: مقرر ها د. عبد الحميد حمام (الأردن)

\_\_\_\_\_ واقع الغناء العربي المعاصر (الارتجال نموذجاً) د. وائل حنا  
حداد الأردن.

\_\_\_\_\_ الأغنية المعاصرة في تونس بين الراهن والآتي أ. حمادي بن  
عثمان (تونس).

\_\_\_\_\_ أين الأغنية العربية المعاصرة في الوطن العربي من هويتها  
العربية د. يوسف طنوس (لبنان).

الجلسة الثانية: مقرر ها أ. د. محمود قطامي (تونس)

\_\_\_\_\_ الواقع المعاصر للأغنية الليبية خلال الحقبة القذافية د. عبد  
الله مختار السباعي (ليبيا).

\_\_\_\_\_ واقع الأغنية المعاصرة في مختلف البلدان العربية أ. عادل  
الهاشمي (العراق).

المحور الثالث: تعليم الموسيقى في العالم العربي

الجلسة الأولى: مقرر ها أ. عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب).

---

— مشاكل التعليم الموسيقي الجامعي في العالم العربي د. شريف علي حمدي (الأردن).

— البناء المنهجي للتعليم الموسيقي ومديات تقويمه في الوطن العربي أ. حبيب ظاهر العباس (العراق).

الجلسة الثانية: مقررها د. يوسف طنوس (لبنان)

— رؤى حول التعليم الموسيقي في الوطن العربي أ. د. محمود خطاط (تونس).

— تحديات التعليم الموسيقي في العالم العربي الموجود والمنشود د. محمد الماجري (تونس).

— مشاكل تعليم الموسيقى في مصر أ. د. أميرة فرج (مصر)

الجلسة الثالثة: مقررها أ. د. ناديا عبد العزيز (مصر)

— مشاكل التعليم الموسيقي في الوطن العربي د. طارق حسون فريد (العراق).

— الموسيقى ضمن مدارس العالم العربي — أسلوب جديد مشاكل وبعض الحلول أ. ريبال الخصري (سورية).

— تعليم الفنون لأطفال العالم العربي وسيط للتنمية ومحور للتفاهم الدولي أ. د. أمال مختار (مصر).

المحور الرابع : دور الإعلام في نشر الثقافة الموسيقية

الجلسة الأولى: مقررها محمود المسفر (المغرب)

— دور الإعلام في نشر الثقافة الموسيقية أ. د. مها العربي (مصر).

— دور الإعلام في نشر الثقافة الموسيقية د. هيثم شعوبي (العراق).

---

— لمحة عن دور الإذاعة الأردنية في نشر الثقافة الموسيقية في حقبة الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين. أ. د. عبد الحميد حمام (الأردن).

— دور الإعلام في نشر الثقافة الموسيقية. دور إذاعة لبنان هنا بيروت أ. أسعد مخول (لبنان).

— المنظومة الإعلامية عبر الشبكة العنكبوتية من الأنترنت وأثرها في نشر الثقافة الموسيقية أ. هبة محمد معين ترجمان (سورية)

هذا وقد عقدت بعد ذلك جلسة خاصة كانت مقررتها أ. د. رتيبة الحفني، قدم فيها الدكتور سعد الله آغا القلعة ورقة بعنوان (نحو استراتيجية قومية لاستراحة الموسيقى العربية في ظل التحولات التكنولوجية والإعلامية التي يشهدها العالم).

## المهرجان

يظل شهر تشرين الثاني من كل عام يزف إلى الشعب العربي انطلاق مهرجان الموسيقى العربية الذي يحمل معه حالة من الزخم الفني والحراك الثقافي بين الفنانين والباحثين والمهتمين بالموسيقى والفنون في كل أقطار الوطن العربي. ويأتي عام 2011 بخصوصيته الشديدة في كل جوانب الحياة، وبخاصة الفنون، فهو يحمل معه مرور 20 عاماً على مهرجان الموسيقى العربية ممتزجاً بنسائم الحرية.

ولعل أسمى مهام الموسيقى أن تعبر عن المجتمع في تعاقب الفترات التاريخية المختلفة، والتواصل بهذا المفهوم مع مجتمعات إنسانية ومحاورتها وتبادل التأثير معها فيما يوافق أسلوبها وحضارتها الفنية، وقد أصبح هذا ممكناً على نطاق واسع بفضل وسائل الاتصال الحديثة وتنقل الفنانين عبر بلاد العالم باعتبارهم سفراء دائمين لأقطارهم العربية.

---

نحن نمتلك حضارة عريقة وملامح شديدة الخصوصية، وكلنا أمل أن نظل كما نحن أمام الغزوات الموسيقية من الآخرين الذين حاولوا عزل الناس عن الحقيقة والواقع الذي نعيشه، واستغلوا الأغاني الهابطة والفنون المتدنية لتغيب الوعي والثقافة. كلنا الثقة بأن الأيام القادمة سوف تحمل معها رياح التقدم والازدهار للموسيقا العربية.

### الفرق المشاركة في المهرجان

فرقة الموسيقى العربية قيادة عبد الحميد عبد الغفار (مصر)، فرقة أم كلثوم للموسيقا العربية قيادة أ.د. عماد عاشور (مصر)، فرقة عبد الحليم نويرة للموسيقا العربية قيادة صلاح غباشي (مصر). الفرقة القومية العربية للموسيقا قيادة سليم سحاب (مصر)، مجموعة الحفني للموسيقا العربية (مصر)، فرقة أوبرا الإسكندرية للموسيقا العربية قيادة عبد الحميد عبد الغفار (مصر)، فرقة الفنانة أنغام قيادة وليد فايد (مصر)، فرقة الإنشاد الديني قيادة عمرو فرحات (مصر)، فرقة قيثارة قيادة أ. د. ألفريد فرج (مصر)، فرقة كوكب الشرق النسائية قيادة عماد عاشور (مصر)، كورال أطفال مركز تنمية المواهب بالأوبرا قيادة أ.د. ناديا عبد العزيز (مصر).

### المطربون والمطربات المشاركون في المهرجان

محمد الجبالي (تونس)، ناديا مصطفى (مصر)، ريهام الحكيم (مصر)، علاء عديدي (ليبيا)، أحمد فتحي (اليمن)، وعد البحري (سورية)، أمجد العطاوي (مصر)، فؤاد زبادي (المغرب)، مدحت صالح (مصر)، محمد الحلو (مصر)، غادة رجب (مصر)، جنان (المغرب)، أحمد سعد (مصر)، رحاب الصغير (مصر)، رحاب مطاوع (مصر)، كريمة الصقلي (المغرب)، مي فاروق (مصر)، أنغام (مصر)، خالد سليم (مصر)، محسن فاروق (مصر).

---

## العازفون السوليست المشتركون في المهرجان

سعد محمد حسن - كمان (مصر)، جهاد عقل - كمان (لبنان)،  
عبد الله حلمي - كوله (مصر)، عمرو سليم - بيانو (مصر).

## توصيات مؤتمر ومهرجان الموسيقى العربية العشرين

— إنشاء مراكز لتنمية المواهب الموسيقية تلحق بالمعاهد والكليات التي لا توجد فيها مثل هذه المراكز.

— تشجيع إعداد برامج إذاعية وتلفزيونية وفضائية وعبر الشبكة العنكبوتية بمختلف التراثات الموسيقية العربية، والتعامل مع العولمة بمفهوم الانفتاح والحوار الثقافي، والاستفادة منها فيما يلائم الهوية الموسيقية العربية فضلاً عن دعوة وسائل الإعلام والإعلاميين في مؤتمرات تناقش دور الإعلام لنشر الثقافة الموسيقية والموسيقا الجادة.

— ضرورة تبادل المعلومات المتعلقة بالانشطات الموسيقية في البلدان العربية من خلال الشبكة العنكبوتية والبريد الالكتروني.

— تطوير المناهج الدراسية لرفع مستوى الأداء الموسيقي والبحث العلمي والعملي على التواصل المستمر بين عمداء المعاهد الموسيقية والكليات والموسيقيين والباحثين في كل ما يخص الموسيقى العربية ممارسة وبحثاً.

الاهتمام بثقافة الجودة في مختلف الكليات والمعاهد الموسيقية من خلال وضع معايير الجودة وتطبيقها، وتشجيع الشباب والطلاب على المشاركة في المؤتمرات والمهرجانات الموسيقية، والاشتراك ببحوثهم حول الموسيقى العربية، وإنشاء مدارس موسيقية لمدارس التعليم التي تسبق المرحلة الجامعية في البلدان العربية التي تفتقر إلى ذلك.

---

---