

الحياة الموسّعة

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٦ - العدد ١١



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن
أمين التحرير : محمد حنانا
هيئة التحرير : إلهام أبو السعود - خضر جنيد
المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي
المشرف الإخباري : رفعت بنيان
المخرج الفني : فراس الحوراني

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص.ب: ٣١٩٣٦ - دمشق - الجمهورية العربية السورية

المعلومات والأراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: ٦٠ ليرة سورية

المحتويات

٦

□ كلمة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة

في حفل افتتاح العرض الأولي للأوبرالي في سوريا الذي جرى في دمشق في ١٦/٩/١٩٩٥.

١٤

□ علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها (٢)

محمد كامل القدسـي : أستاذ تحليل الموسيقا والصلفيج العربي في المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر، أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة، فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية، جامعة الجزائر.

الجزء الثاني من الدراسة التي تنشر تباعاً ويتناول علم النفس الموسيقي، الذاكرة الموسيقية، أزمنة مونتيسوري، المخيلة الخلاقـة والابتكار الموسيقي.

في العدد القادم : علم الاجتماع، التطور الموسيقي و التصنيع، التطور الموسيقي والأغاني الفولكلورية، التطور الموسيقي في بعض البلدان النامية، الارتجال، العلاقة بين الموسيقا الفولكلورية والموسيقا ذات الطابع الثقافي.

٣٥

□ الأشكال الموسيقية الأساسية (٣)

آ. كوبلانـد : مؤلف و ناقد موسيقي أمريكي معاصر.

يتحدث الكاتب في الجزء الثالث من هذا الفصل من كتاب "ما

الذي نستمع إليه في الموسيقا" والذي ننشره تباعاً، عن الشكل الفوغي مركزاً بصورة خاصة على الفوغ والكونشيرتو غروسو والتمهيد الكورالي والموتيات والمادريغالات.

نشر الجزءان الأول والثاني من هذا الفصل في العدددين التاسع والعشر من المجلة وتعرضاً إلى: الشكل المقطعي وأشكال التنوع.

دراسات و أبحاث

٥١

□ عالمية الموسيقا العربية

د. صالح المهدى : باحث موسيقي من تونس، رئيس المنظمة العالمية للفنون والتقاليد الشعبية، الرئيس الفخري للمجمع العربي للموسيقا.

يبين الباحث في دراسته مدى إثراء الفن العربي للحضارة الإنسانية عامة وتمازجه معها وذلك من حيث تداخل الكلمات وأوزان التفعيلات الشعرية والمقامات والتركيب و الآلات.

□ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية

٦٣

النافحة (١)

مومتشيل جيورجييف : أستاذ الفلوت في المعهد العالي للموسيقا في دمشق.

دراسة من جزأين يبحث الجزء الأول منها في التصنيف العام للآلات النافحة وفي عملية تشكيل الصوت فيها.

في العدد القادم : تقنية التنفس - التنفس والجملة الموسيقية.

□ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل، مؤرخ.

٦٩

عدنان بن ذريل : مؤرخ.

بحث يتناول حياة الفيلسوف والعالم العربي العباسي أبو يوسف يعقوب بن اسحق بن الصباح الكندي ومؤلفاته الموسيقية متناولاً بالتحديد العود ودستينه، الأبجدية الموسيقية، الأبعاد الموسيقية، الجموع والأجناس، اللحون والمقامات، الإيقاعات، علاقة الموسيقا بالحالات النفسية والجسدية للإنسان.

ملف العدد

فرانس شوبرت Franz Schubert (١٧٩٧ - ١٨٢٨)

- | | | |
|-----|--|--|
| ٩٢ | محمد حنانا | □ فرانس شوبرت (١٧٩٧ - ١٨٢٨) |
| ١٠٤ | د. نبيل اللو | □ فرانس شوبرت والفردوس المفقود |
| ١٢٢ | حضر جنيد | □ انعكاس روح مدينة فيينا على شوبرت |
| ١٣٢ | الإبداعات الفنائية في مؤلفات فرانس شوبرت غالينا غالدييفا | □ الإبداعات الفنائية في مؤلفات فرانس شوبرت غالينا غالدييفا |
| ١٤٠ | سلمى قصاب حسن | □ شوبرت: التجديد في سونatas البيانو |
| ١٤٩ | روبرت شومان | □ السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت |

أضواء و مواقف

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

- | | |
|-----|--|
| ١٥٦ | □ الفرقة السيمفونية الوطنية: الموسم الثالث |
| ١٦٣ | □ مهرجان الثقافة الموسيقية السابع؛ حمص من ١ - ٦/٤/١٩٩٥ |

- ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجرة ١٧٠
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل؛ عمان من ٤ - ٧/٩/١٩٩٥ ١٧٤
- ميشيل دالبيرتو: عازف البيانو الذي لا يخطئ ١٧٧

معجم

معجم الموسيقى الغربية حرف ل

- إعداد محمد حنانا
- عازف كمان وكاتب موسيقي
- الأعلام ١٨٨
- الأعمال الشهيرة ١٩٥
- المصطلحات ١٩٩

ملحق

- مسرد بمواضيع مجلة "الحياة الموسيقية" في ثلاثة أعوام ٢٠٠
- من مؤلفات فرانس شوبرت ٢١٣
- المحتويات بالإنكليزية ٢١٦

□□□

□ كلمة الدكتورة نجاح العطار، وزيرة الثقافة في حفل افتتاح العرض الأولي الأول

إن مكانة دولة ما، لا تستمد حضورها من جغرافيتها أو عدد سكانها، مع كل ما لهذين العاملين من أثر كبير، فالحضور الداخلي والخارجي، لأيما دولة، يُستمد من إنتاجها الثقافي الذي هو واجهتها أمام العالم، وهو، أيضاً، مطل لها عليه، وكذلك يُستمد من إنتاجها الاقتصادي، الذي يتوقف عليه ازدهارها العام، بما فيه ازدهارها الثقافي.

هذه بديهية، أو تكاد، ننطلق منها لنرى إلى ما عندنا من اقتصاد أو ثقافة. ولأن موضوعة الاقتصاد ليست من اختصاصي، وليس هذا مجالها، فإني أكتفي بالقول: إن اقتصادنا، وبعد الجهد الكبير الذي بذل لأجله، قد تجاوز الآن، في نمائه، ما كان متوقعاً، باعتراف الخبراء ومراكز البحث الاقتصادي، العربي والعالمي، ويمكن القول، بثقة مؤكدة، إن التنمية الاقتصادية، هي الآن، في كل حقولها، وفي حقولها الزراعي تخصيصاً، وإن القاعدة الاقتصادية المتينة، الراسخة، بكل روافدها، قد كانت منطلقاً إلى نهضتنا الشاملة المتكاملة، ومنها النهضة الثقافية، وما حققت من إنجازات، هي الآن، في سورية وخارجها، موضع اعتراض وإعجاب. وهذه النهضة تشكل الواجهة الماجدة، والحضور المشعّ لسورية، عربياً وعالمياً، وما من شك، في أن تطورها اللاحق، المتواصل،

برعاية وعناية، وكذلك بتشجيع ودعم الرئيس حافظ الأسد، سيزيد مكانة سورية الحضارية رفعة وإشعاعاً.

ولئن كان الماضي، بما يحمل من إضافات، لا يُعاد، فإنه، بالنهضة يُستعاد، يُستأنف، يلتحق بالركب ويتحطى، وهدفنا المؤسس على وقائع راسخة، هو أن نتوازى، في الشوط الحضاري، مع الأمم الأخرى، قريبة وبعيدة، وهذا في الإمكان تماماً، ما دام شراعنا الأبيض، في إبحاره، لا يستثير الزيد جفاء، بل يشكل من الزرقة النافعة، لوحه للبهاء، للبقاء، للديمومة، على اعتبار أن النقصان قانون الاكتمال، في كل شيء، إلا في الثقافة، إلا في الحضارة، إلا في التراكم الإبداعي، ومنه الكنز الأكبر، هذا الذي بين أيدينا، لا ادعاء، لا مفاخرة، بل إقرار، وإظهار، لواقع نعيشه، غدت معه سورية، ودمشق قلبها، مهرجاناً متصل الحلقات، وندوات متتابعة، متصلة العُرى، ونشاطات للإبداع في كل أجناسه، نعطي منه وزيد، وما ازداد هذا الإبداع عطاً وازدياداً، في أرض هي أرضه، هي موئله، هي معرته وأبو العلاء، هي حلبه والمتنبي، هي دارياه والبحترى، هي جاسمه وأبو تمام، وهي دمشق والنبوغ، في سمائها بنغٍ نجوماً تلألأ، وفي سمائها، مع كل جيل، يبنغ نجوماً تلألأ، في الشعر، في النثر، في الرواية والقصة والمسرحية واللوحة والإذميل والصوت والوتر، وفي هذا الذي يسمى مفخرة القرون: السيمفونية، وفي هذه التي هي عنوان باذخ، للمجد الفني الباذخ، الأوبرلا ونحن الآن في صدد تدشين عملها الأول، كبناء نرجوه شامحاً، في المستقبل القريب، حيث تصبح لدينا فرقة أوبرا لالية، ما كنا حتى في وهم الظن، قبل ربع قرن من الأعوام، لنجرؤ على تصورها، لفقدان

مقوماتها، لفقدان أبسط مكوناتها، ولافتقارنا، آنذاك إلى أقل وأبسط عناصرها، وإلى الحاضن، والمربي، والمُعَذَّل لهذه العناصر: المعهد العالي للموسيقا، الذي استطاع، في سنوات، أن يعد الكوادر الازمة، والمؤهلة، للفرقة السميفونية الوطنية، والآن للعمل الأوبراكي الوطني، الذي ستنصفي إلى روعة موسيقا، ونشاهد، بفرحة ليست قليلة، أداء ورقص أفراده، ورقص الباليه فيه خصوصاً.

هذا العطاء الحق، من رضاع الحق، في نسخه والدم المتجدد، ليس اجتهاداً يجتهد، وليس رغبة نقول لها كوني فتكون، وإنما هو تحطيط، ممارسة، تدريب ودربة، وهو، بكلمة، ثورة ثقافية، في المعنى الأسمى للعبارة، فكيف، وربع القرن في الزمن لا زمن تقريباً، صار في وسعنا أن نحدث هذه الثورة، في هذا الزمن القصير نسبياً؟ إنه لعمري، سؤال يُسائل، وفي الجواب يصبح المبدأ خبراً، ويصبح الخبر أخباراً، في أن كل شيء، في هذه النهضة الشاملة مرده إلى بيان الحركة التصحيحية الأول، آن كان الانعطاف، في عمقه والبعد، انعطافاً تاريخياً، وكان البيان الأول عهداً، قطعه على نفسه قائد ثائر، فهم الثورة في قلب الثورة، من منطلق ترجمة الأقوال إلى أفعال، وبأقصى الجدية، وأندى الصدق، وأرفع الهدف، فتحقق قائد التصحيح وحقق، وما يزال يحقق، والبيان وثيقة، بأيديينا، فمن شاء المقارنة، بين النظرية والتطبيق، فليرجع إليه، وإن بي لشغفاً في الرجوع إليه، وإنني لأرجع دائماً، وأعجب لماذا لا يطبع ويعاد طبعه، حتى ينظر فيه وإليه، نظر تفحص، واليد على القلب أمانة، وحتى يعرف المتششك، إن وجد، وقد يوجد، أن السيف، هذه المرة، ليس أصدق أنباء من الكتب،

مع كل ما للسيف، في قرائ الأعداء، من اعتبار، ومع كل ما للكتب، في الوثائق، من احترام. ذلك أن الذي قطع العهد، كان يدرك، إلى حد الوثوق الواثق، إنَّ العهد كان مسؤولاً فنهض بالمسؤولية، نهوض الجبار، الذي لا نزعم أن المستحيل غير وارد عنده، بل نقول، باطمئنان: إن الوعود المقطوعة في البيان الوثيق، والتي خالها البعض خلبيَّة، أو في المستحيلات، لم تكن مستحيلة على أمثاله من المؤمنين، العاملين، النازرين نهارهم والليل، لإنجاز الوعود، هذه التي أنجزها كلها، واحداً بعد الآخر، ومنها الوعد الذي يعنيها، في الشأن الثقافي، وبه نهضتنا الثقافية، أدباً وفنَّاً ومعارف ورؤى، منها فمنحت، ورعاها غراساً أثمرت فأينعت، والعمل الأوبراكي الوطني الذي ندشنه اليوم أحد ثمارها، وهو، بالتأكيد ثمرة رائعة، وحدث كبير، لأننا معه، في مجال الإبداع، ندخل عالمًا إبداعياً جديداً، ندخل عصر الأوبرا، في عصر حافظ الأسد، وإننا لسعداء جداً، أن تكون في هذا العصر، وأن نشهد ما ندعوه، حقيقة لا مجازاً، فتوحات إبداعية، ما كانت لتتحقق، بأيُّما صورة، تحت أيِّما شكل، لو لا أن رئيسنا، وقائد شعبنا العربي، وأمتنا العربية، قد أفاء عليها بالرعاية الشاملة، غير المنقوصة، غير المتوانية، غير المقتضدة، توجيههاً وعناية وتلبية لكل المتطلبات المادية، في وقت نحتاج فيه، حسب سلم الأولويات، إلى الإنفاق على القوة استعداداً، وعلى التنمية اقتصاداً، وعلى العمارة بناءً، وعلى الزراعة توسيعاً ومكانة، وعلى الصناعة تطويراً وأنتمة، وعلى التعليم في كل مراحله، انتشاراً، وعلى الصحة والدواء والغذاء والرياضة والرعاية الاجتماعية، وكلها ضروري ومُلحٌّ، ومع كل هذه الضرورة، وهذا الإلحاح، أعطى الثقافة إحداثات شامخة، وإنتاجية متنامية، متعددة، غطت سورية، في جهاتها الأربع، تغطية

كاملة، وقدمت الثقافة للجميع وفي خدمة الجميع حسب الشعار المرفوع، والمطبق بحرص شديد، في حدود الإمكانيات المتاحة، والمتجاوزة في أحياناً كثيرة، فكيف تم ذلك كله؟ وهل ثمة ما يدعوا إلى الغرابة، في هذا كله؟ أقول: نعم! فالذى تم واقع نعيشه، وأما الغرابة فإنها معروفة مجهمولة في آن، معروفة حين ندرك أن من اتخذ من السيف درعاً ونازلاً، أو يتحقق السلم الكامل الشامل، مقابل الانسحاب الكامل الشامل، من الجولان وجنوب لبنان، هو الذي أعلى راية الوثبة على الضيم، وهو الذي، باقتداره، جعل الضيم لا ضيم، والأذى لا أذى، وبذلهما تبديلاً، ونقول: إن الغرابة مجهمولة، عند من لا يدرك أن السيف كان قريباً القلم، وأن القلم والسيف تلازم، تعانقاً، فكان منها هذه المنعة في الصمود، وهذه القدرة في جبهة الغاشيات، وهذه الثقافة، تراثاً ومعاصرة، معرفة نظرية وممارسة تطبيقية، هي القاعدة التي نهض فوقها كل بناء، وارتکز عليها كل أساس، فصارت سورية، في سمع الدنيا وبصرها، منارةً للتميز في الموقف، مباحثات طول أو تتطاول، ومثلاً في رفض التنازل، مما يمتد حبل التسويف والرواوغة من قبل إسرائيل، كذلك صارت سورية فريدة في الفرادة، ترى إلى الذين تساقطوا من حولها فلا يزيدها هذا إلا ارتفاعاً، ولا يزيدوها إلا إصراراً على الفوز بالتحرير الكامل، حقاً منه المرجعية، ومنه القرارات الدولية، لها شرعة القانون الذي لا يدحض.

وكما أن التناصب، بين ارتفاع هرم خوفو وقاعدته، مأخذ في الحساب الهندسي، فإن التناصب مأخذ في الحساب أيضاً، بين ظهور أي بطل ثوري، والأرضية الثورية التي يقف عليها. وتأسياً على مبدأ التناصب

هذا، فإن قيام فرقة سيمفونية في سوريا، بالأمس وكذلك تقديم أول عمل أوبراليالي اليوم، لا بد لها من مرتكز ومن مهاد نهضوي، وهذا ما توفر وفي كل المجالات، وقد فصلت، بالحدود المتاحة في كلمة كهذه، بين إحداثات النهضة الثقافية، وإحداثات النهضة الشاملة، في كل أبعادها، وفي هذا برهان، قد لا يحتاج إلى برهان، إلا من باب التأكيد على أن دخولنا عصر الأوبرا، هو نتاج دخولنا عصر التحولات الكبرى، على صعدها المختلفة، وفي ظل، ودفع، وتشجيع العمل البناء، العمل الجبار الذي كان، مذ كانت الحركة التصحيحية المباركة، وسيستمر، لأنها يستند إلى الاستقرار، ومنه الازدهار منتسباً، وإلى الديمومة، ومنها التطور متواتراً مبتغى، وبين الانتماء والابتعاء يكون ما هو كائن، في سوريا اليوم، أي النهوض المتكامل والشامل.

إن ولادة عمل أوبرالي وطني سوري، يقود الأوركسترا فيه الموسيقي الفنان صلحي الوادي، الذي قاد قبلاً فرقتنا السيمفونية قيادة متميزة، هو في ذاته حدث كبير. والأستاذ صلحي الوادي، بصفته عميداً للمعهد العالي للموسيقا في سوريا، وصاحب المبادرة في إنشاء الفرقة السيمفونية سابقاً، والعمل الأوبرا لاحقاً، قد عمل عملاً دؤوباً مستمراً، استغرق الإعداد له سنوات طوالاً، وبجهد متواصل لا ونفيه، وعلى يديه تربى، وتخرج، الطلاب الذين شاركوا في الفرقة السيمفونية، ويشارك معظمهم اليوم في هذا العمل الأوبرا، لذلك أعتقد المناسبة لأنوه بجهده وسهره تنزيهاً مقرضاً بالشكر الذي يستحقه، كما أوجه الشكر عطراً، حميمياً، إلى كل المساهمين في هذا العمل الأوبرا، الذي يعد افتتاحه حدثاً فنياً بهيجاً واستثنائياً.

ولا بد، ونحن نسعد بهذه الأمسية الأوبراية، في عملها الأول، من أن أوجه الشكر إلى الجانب البريطاني الصديق الذي أسمه إسهاماً مرموقاً، مهماً وجديراً بالتقدير، في إخراج هذا العمل الأوبراكي، فشارك بمعندين متميزين، ودرّب بهائلاً منهم في سوريا، وكذلك بالإخراج وأمور أخرى، وكان صاحب القرار في ذلك، المدير العام للمجالس البريطانية في أنحاء العالم، الصديق الكريم السيد هانس، كما أوجه الشكر إلى المجلس البريطاني في دمشق، على تعاونه وجهوده في تقديم ما يلزم لنجاح هذا العمل.

وأخيراً، فإنني أوجه الشكر، قلبياً وحاراً، إلى كل من احتفى سابقاً، احتفاءً صادقاً بالفرقة السيمفونية، ويحتفي اليوم، بعطفة وحماسة مماثلين، في افتتاح العمل الأوبراكي الأول، وهذا الاحتفاء يتمثل في حضوركم، وفي تنويعكم، كتابةً وشفاهة، بما يتركه حدث كهذا في نفوسكم من انطباعات طيبة، هي المشجع لنا للتقدم إلى الأمام، ودائماً.

السيد الرئيس

يا قائد هذه الأمة، ويا باني سورية الحديثة، إنه لشرف عظيم، لكل العاملين في حقول الإبداع، أن تتفضل، تقديراً منك للفن الرفيع والخلق الرفيع، والجهد الجماعي المبدع، فتمنح موسيقياً متميزاً، ومربياً لموسيقيين متميزين، الأستاذ صلحي الوادي، وسام الاستحقاق السوري من الدرجة الممتازة، بمناسبة تقديم أول عمل أوبراكي وطني سوريالي اليوم، نرى فيه، جمِيعاً، بعض ثمرات توجيهاتك، وبعض عطائك، وبعض فيئنك والنُعميات، إذ تمنح بسخاء، بعد أن ترعى بكرم، وتنشئ بعنابة، وتشجع تشجيعاً موصولاً، مقططاً من وقتك الثمين، ومن هنيئات راحتك، ومن

الفسحات القليلة، بين موعد وموعد، ومشغلة وأخرى، تسأل، وتبثث، وتوجه، وتقرن التوجيه بالتنفيذ، في بذل غير مقتضى، كي تكون سورية، في عهدهك، الدولة العصرية، الحضارية، ذات المكانة المرموقة، رفعةً ومهابةً، وكيف تكون دمشق، دمشقك، دمشقنا، المنبر الإشعاعي، فكراً وأدباً وفناً، وكيف تشمل نشاطات هذا الإشعاع الثقافي وطننا، من أقصاه إلى أقصاه، وكيف يشرق، في الدُّجَنَّةِ، قمر، وتستطيع، في الرائعة، شمس، لهما، مثل ما لنا، الضوء المشعشع، امتزاجاً بين استنارة سماء، واستنارة أرض، بهما تتجلى حالة مجد، هو جزء من صنيعك، وفيضٌ من فيض شمائلك الغرّ.

الدكتورة نجاح العطار

وزيرة الثقافة

□□□

□ علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (٢)

محمد كامل القدسي

- أستاذ تحليل الموسيقا والصلوfig العربي

في المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر

- أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة

فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية، جامعة الجزائر

أولاً: علم النفس الموسيقي والتربوي

إن ظهور علم الجمال في حوالي النصف الثاني من القرن الثامن عشر قد فتح الباب واسعاً أمام علماء النفس للغوص في دراسة الانفعالات التي تحدثها الموسيقا، وبالتالي توضيح الكثير من الأسس البسيكولوجية للموسيقا، واكتشاف قدراتها في إثراء حياتنا الداخلية، وإيقاظ الخصائص الإنسانية كالإرادة والحساسية والحب والذكاء والتخيل الخالق. فالموسيقا قادرة على إمتناعنا وإضفاء جو المرح والسرور في نفوسنا، كما أنها بالمقابل قادرة على إحداث انفعالات مختلفة في نفوسنا، لا بل على دفع الاضطراب والتوتر إذا ما اقترنـت بالنبرات القوية والإيقاعات العنيفة الصاخبة، لا بل التآلفات المتناقضة في بعض الأحيان.

علم النفس والتربية الموسيقية

لقد أتاحت الدراسات العمقة في علم النفس الموسيقي الفرصة أمام المربين الموسيقيين، للوقوف على الدور التربوي الهام الذي يلعبه علم النفس الموسيقي في التربية الموسيقية عامة، وتعليم العزف على الآلات الموسيقية، لا بل في تكوين المستمع المثقف الواعي.

ولقد توسيعت الدراسات البيسيكولوجية المتعلقة بالموسيقا في عصرنا هذا، لتواءب التطور السريع الذي يعيشه إنسان القرن العشرين في مختلف مجالات العلوم التكنولوجية، الأمر الذي أدى إلى طغيان النظرة المادية في المجتمعات، تلك النظرة الآخذة بال الكبر والتلوّع، حتى كادت تعيق تقدم الثقافة وبصورة خاصة في النشاطات المتصلة بالفنون على مستوى الفرد والجماعة، وبالتالي اختلال التوازن الطبيعي بين المادة والروح. غير أن المجددين في التربية الموسيقية قدموا الكثير من أجل البحث عن طرق جديدة وتقنيات تربوية تستهدف يقطة الفكر الجديد، عن طريق المساهمة في تطوير الفكر والحواس وتربيتها، وخاصة حاسة السمع، وكذلك تنمية الشعور والحساسية، إلى غير ذلك من أغراض التربية الحديثة في توحيد الملامح الفنية والعلمية للموسيقا بحصافة وعقلانية، سعياً وراء إيجاد تربية موسيقية تتكامل فيها الحياة مع الشكل، والثقافة مع التقنية، من أجل إحياء التراث الموسيقي القديم على النحو الذي يلبي احتياجات العصر الحديث حيث تتخذ التقنيات وسيلة مفيدة لا بل ضرورية للعمل الموسيقي التطبيقي الذي نرتفع به إلى مستوى الإنسان المعاصر.

الجمال فتح الباب أمام علم النفس الموسيقي

ومع ظهور علم الجمال من خلال العلميين الضخمين اللذين أنجزهما، كانت في "النقد وقوة التمييز" عام ١٧٩٠ ، وهانسليك في "الجمال الموسيقي" عام ١٩٥٤ بدأ الكثير من علماء الجمال يبدون اهتمامهم بالملمح البيسيكولوجي للموسيقا نذكر منهم ستانف في "علم نفس الصوت" عام ١٨٨٣ وسيشور في "علم النفس والاستعداد الموسيقي" عام ١٩١٩ ، بالإضافة إلى صدور كتب كثيرة في التربية الموسيقية والإيقاع وفن الاستماع والتذوق الموسيقي مبنية على علم النفس الموسيقي، إلى جانب مؤلفات ومقالات تبحث في الانفعالات البيسيكولوجية

النبعثة عن الموسيقا، والتي تساعده على إدراك طبيعة النشاط الموسيقي تأليفاً وأداءً وتذوقاً مع بيان علاقة كل ذلك بالموهبة والذكاء والذاكرة من النواحي البسيكولوجية والفيزيولوجية والذهنية.

التربية الموسيقية تفتح الشهية إلى الثقافة

وكان لزاماً على رجال التربية في العالم، والحالة هذه، البحث عن طرق ووسائل وتقنيات تربوية جديدة تهدف إلى يقظة الفكر وتنمية الشعور والحساسية وبعث القوى الإبداعية، مساهمة في تكوين شخصية أبناء الجيل، على أساس من إثراء العقل وتنمية الشهية إلى الثقافة المبنية على التقييم الإنسانية الجمالية الكبرى، فراحوا يكتفون بالبحوث التربوية للكشف عن السمة المميزة للاتجاهات البسيكولوجية التي تملكتها الموسيقا، بغية تطوير الملكات والخصائص وتوجيهها من جديد نحو التعبير الخلاق النابع من كل ما هو جميل.

علم النفس الموسيقي دراسة واسعة معقدة

إن دراسة علم النفس الموسيقي هي دراسة واسعة ومعقدة نظراً لسعة المجالات الموسيقية، فهي تمتد في آن واحد، من العلوم الفيزيائية والرياضية (أوصاف الصوت الطبيعية) إلى العلوم الفيزيولوجية (الحركة العضلية والإيقاع) إلى العلوم البسيكولوجية والتربوية (الموهبة، الذكاء، الذاكرة، الاستماع الداخلي، الخ...) إلى علم الجمال والفلسفة لا بل إلى علم النفس التحليلي والمعالجة بالموسيقا.

وعلى الرغم من أن علم النفس، بصفة عامة، قد وسع مجال نشاطه، ليتناول مختلف مجالات الطبيعة الإنسانية، من عاطفية ووجودانية وذهنية ولاشعورية، غير أن الكثير من أسرار الموسيقا ومدى تأثيرها في الإنسان، ما زالت مجهولة على مستوى التأليف الموسيقي والعزف والغناء، لا بل الاستماع والتذوق، وكل ما يتصل بالفنون الحيوية والعلاجية، التي تملكتها الموسيقا، مستعينة بالصوت والإيقاع واللحن والهارموني، وهي العناصر الأساسية التي تتألف منها الموسيقا، والتي من شأنها أن تدب الحياة في العمل الموسيقي، وأن تنفذ إلى أعماق النفس البشرية.

المحتوى العاطفي للموسيقا يختلف باختلاف الحالة النفسية

لقد دلت الدراسات البسيكولوجية الموسيقية، على أن اختلاف الحالة النفسية للمؤلف الموسيقي أو العازف أو المغني أو المستمع، باختلاف العوامل المؤثرة فيهم، يؤدي إلى اختلاف المحتوى العاطفي والوجوداني للموسيقا، وهنا تكمن الصعوبة أمام علم النفس، والتجربة النفسية هي وحدها القادره على وضع الموسيقا في الضوء الساطع لاكتشاف المزيد من أسرارها وآثارها النفسية.

سبر أغوار الموسيقا

إن الموسيقا في سابق العصور كانت تتصل بالسحر، ثم اقتربت شيئاً فشيئاً لتتنسم بالسمة الروحية، أما في عصرنا هذا الذي تغلب فيه المادة فقد اتسمت موسيقياه المعاصرة بسمة تقاد تكون مادية، وهذا ما جعل الكثير من المفكرين والفلسفه والأدباء والفنانين والعلماء يعمدون إلى محاولة سبر أغوار الموسيقا لعرفة مدى تأثيرها في النفوس، ومن بين هؤلاء الفيلسوف الألماني شوبنهاور

الذي حاول تعليل التناقض بين عالم الإرادة وعالم العقل، والذي وجد في الموسيقا تعبيراً صادقاً عن الحقيقة الإنسانية الأكثر عمقاً. وها هو العالم الألماني هلمهولتز يقول: إن الموسيقا هي أكثر الفنون وقعاً مباشراً على النفس إذ أنها تمس حواسنا مباشرةً . ويقول هنري دولاكروا: ((إن الفن يخلق رنيناً في أعماقنا الداخلية، فيعطي حياتنا الداخلية بعداً جديداً، أما الموسيقا فهي تُنغم أحاسيسنا على النحو الذي يجعلها تتحرر لتكسبنا انطلاقاً وجданياً نابعاً من أعماقنا فهي إذ نقطة الالتقاء بين عالم الصوت وعالم الوجدان)).

ويتبين مما تقدم الدور الهام للموسيقا في تحقيق الترابط بين الأبعاد الأساسية لنمو الإنسان من النواحي الجسمية والعقلية والوجدانية والعاطفية، وهذا الترابط الذي من شأنه أن يحقق التوازن والانسجام بين النمو الجسمي والعقلي والنفسي كشرط أساسى لا يمكن للعملية التربوية بما فيها التربية الموسيقية أن تستتب دون تحقيقه.

الميل إلى الموسيقا

إن الإنسان بصفة عامة ميال نحو التفاعل مع الموسيقا التي اعتاد سمعها، والميل لهذه الموسيقا هو نزوع واعٍ يتجه به الإنسان نحوها ويتفاعل معها ويرحب بها. والميول عند الإنسان متينة، أي أنها تقبل الانتقال والتحول من موضوع إلى آخر، كما أنها تقبل التعدد الذي يتمثل في الماسب الجديدة التي يتمثل بها الميل، بمعنى أن الإنسان الذي يميل إلى الموسيقا فإنه عندما يستمع ويطلع على نوع جديد منها ويهضمه فإنه يضيفه إلى ثقافته الموسيقية، وفي هذه الحالة فإن الموسيقا تحول لديه إلى استعداد واتجاه يعني ميوله الفكرية نحو

أنواع جديدة أخرى، لا سيما وأن الإنسان ميال بطبيعته نحو التجديد: "وما لذة العيش إلا بالتنقل".

عادة الاستماع إلى الموسيقى أو أدائها

والعادة عموماً هي استعداد دائم نسبياً يكتسبه الإنسان لإنجاز أو قبول عمل من نوع واحد. وحين يكتسب المرء عادة الاستماع إلى نوع من الموسيقا أو عادة أدائه عزفأً أو غناءً، فإن هذه العادة تجعل الإنسان قادراً على القيام بردود أفعال لا تقتضي منه جهداً في التكيف ولا تثير لديه اضطراباً في القبول واكتساب عادات جديدة. وقد يكتسب الإنسان عادة تخرج عن المألوف بالنسبة للآخرين، لا بل تخرج عن الذوق السليم، ومثال ذلك القسيس الذي يعزف على البيانو في إحدى كنائس أرياف لندن، فقد اضطر أن يتغيب عن الكنيسة لمدة يوم واحد صادف فيه أن زار الكنيسة أحد مشاهير العزف على البيانو وأراد أن يقدم خدمة للكنيسة عن طريق قيامه بضبط أوتار آلة البيانو التي كانت في أقصى حدود النشاز، وفي اليوم التالي، بينما عاد القسيس ولمجرد مباشرته العزف صاح غاضباً بالخادم: ألم أقل لك أن لا تدع أحداً يمس آلة البيانو أثناء غيابي، فقد اختلت أوتارها وفسدت وفقدت جمالها. كما أن العازف الذي يفتح ثقوب آلة النفخ الفولكلورية، دون أن تكون له دراية بذلك، فإنه يعتاد سمع الأصوات الناشزة لهذه الآلة، لا بل ينتقل هذا النشاز إلى المغني الفولكلوري الذي ترافقه هذه الآلة ويعتاد النشاز ويطرد له.

فوائد العادة ومساوئها

ومعلوم أن العادة تكتسب عن طريق التكرار، سواءً كانت العادة عضوية أو حركية أو ذهنية أو حتى اجتماعية. وهي تتحقق للإنسان فوائد كما تحقق متساوية. أما الفوائد فهي أن العادة ليست آلية متحجرة تقتصر على إعادة أفعال أو حركات رتيبة، بل هي تقبل الانتقال إلى عدة أفعال مماثلة.

فالذى يتعدى على سمع أو أداء الموسيقا الفولكلورية أو التقليدية، فإنه يستطيع الانتقال والتعود على سمع أو أداء نوع آخر من الموسيقا ولاسيما ذلك النوع الذى يتصل به في حياته اليومية عن طريق الإذاعة والتلفزيون والأسطوانة أو الشريط، وعلى ذلك فإن هذه العادة من شأنها أن تحرر الإرادة والشعور للقيام بمهام جديدة.

أما مساوى العادة، فهي وإن كانت مرنة قابلة للانتقال من جهة، فهي من جهة أخرى قد تفقد هذه المرونة لتحول محلها الرتابة والتقوّع، فيصبح الإنسان آلة رتيبة ويتحجر فلا يفعل إلا ما تعلم، فيفقد نزعة التجديد وتموت فيه روح المبادرة. كما أن التعود على أفكار معينة قد يسد الطريق أمام الأفكار الجديدة مما جعل بعض المفكرين يقول: إن كبار العلماء والفنانين والأدباء يفيدون العلم والفن والأدب في النصف الأول من حياتهم، ويضررون به في النصف الثاني منها... إلخ ما فقدوا نزعة التجديد.

اللغة والموسيقا

والموسيقا هي لغة مثل سائر اللغات فهي تكتب وتقرأ ولها قواعدها، وتضطلع بوظيفة تعبيرية بالنسبة للفرد والمجتمع، عن طريق مخاطبة المشاعر والأحساس مباشرة. والموسيقا بصيغتها اللغوية هذه تخضع للتطور شأنها في ذلك شأن مختلف لغات العالم، لأنها مرآة تعكس التطورات الحاصلة في ذهن

الفرد والمجتمع، فهي إذن وسيلة من وسائل التفكير والتعبير عن مشاعر مؤلفها ومؤديها وبالتالي نقل هذه المشاعر إلى المستمعين.

علاقة الموسيقا بالتفكير

تبين التجربة أن التفكير سابق على الموسيقا، تأليفاً وعزفًا وغناءً وصلفأةً، إذ أنه كثيراً ما تنبثق الفكرة، لغوية كانت أو موسيقية، وتبقى تبحث عن العبارة اللغوية أو الموسيقية، للتعبير عن الفكرة.

كما أن استعمالنا لأكثر من لغة واحدة للتعبير عن الفكرة يكشف لنا عن أسبقية الفكرة بالنسبة إلى الوسائل اللغوية أو الموسيقية التي نعبر بواسطتها عن تلك الفكرة.

وعند دراسة الموسيقا لابد من تدريب الدارس على تنظيم تفكيره الداخلي، الذي يسبق الصولفيج الغنائي أو العزف، والذي يتعلق بالجمع بين مختلف المكونات الموسيقية. وعلى سبيل المثال فإن الذي يريد أن يقرأ تمريناً بطريقه الصولفيج الغنائي، لابد من أن يوجه تفكيره داخلياً نحو الجمع بين هذه المكونات، ونذكر منها على سبيل المثال:

* التفكير داخلياً بالفتح أول المدرج وتخيل الطبقة الصوتية الخاصة
بـ.

* التفكير داخلياً في دليل المقام وتحديد العلامات الخاصة لمعنى هذا الدليل، بعد تحديد درجة قرار المقام والدرجات التي تستقر عليها فروعه.

* التفكير بدليل المقياس ومعرفة عدد الأزمنة فيه ونوع الوحدة الزمنية
ووحدة المقياس وموقع الأزمنة القوية والضعيفة، وموضع النبر.

* التفكير بأسماء العلامات على المدرج بحسب مواقعها.

* التفكير في أشكال العلامات الزمنية ومدتها الزمنية المختلفة، وعلاقة كل ذلك مع الميزان والضرب.

* التفكير داخلياً في نوع المسافات الموسيقية الكائنة بين كل علامتين متتاليتين من العلامات المدونة على المدرج، ومعرفة الأبعاد الصوتية المحصورة بينهما، سواء كان ذلك في المقامات الخالية من الأبعاد المتوسطة، أو تلك التي تحتوي على أبعاد متوسطة.

* التفكير داخلياً في إشارات التحويل العرضية، سواء كانت تدخل في بنية المقام الموسيقي، أو كانت تتعلق بانتقال مقامي.

* التفكير داخلياً في لفظ أسماء العلامات، وتحديد مدة وطبقة كل علامة.

* التفكير في الإشارات الخاصة بأسلوب الأداء والتعبير والشدة والسرعة وتغييرها.

كل ذلك يجب أن يفكر فيه قارئ الصولفيج الغنائي تفكيراً داخلياً كشرط أساسى وهام يسبق القراءة.

أما إذا كان الدارس يريد أن يعزف على آلة موسيقية، فعليه أن يفكر داخلياً بجموع أخرى يضيفها إلى جموع الصولفيج الغنائي، نورد بعضها:

*التفكير داخلياً بموقع العقق على أوتار الآلة بحسب العلامات
المusicية المدونة.

*التفكير داخلياً في طريقة تحريك الأصابع بحسب مدد العلامات
الزمنية.

*التفكير داخلياً في حركة القوس أو حركة الريشة.

*التفكير داخلياً في إشارات التعبير وأسلوب الأداء.

وعملية الجمع في التفكير على النحو المذكور، تتطلب من الأستاذ تبسيط
التمارين والتدرج في الجمع شيئاً فشيئاً.

اللغة الموسيقية والتفكير متلاحمان

إن أسبقية التفكير من الناحية المبدئية لا تقتضي أسبقية من الناحية
العملية بالنسبة للفرد المندرج في الحياة الاجتماعية، إذ ليس هناك فاصلة زمنية
بين اللغة والتفكير، والطفل يتعلمهما في آن واحد، لا بل يكتشف أفكاره في
العبارات الموسيقية التي يستعملها. وحتى الكبير، وبعد أن يكون قد تعلم اللغة
الموسيقية، لا يستطيع أن يفكر بدونها. والتفكير عادة يتم بأية لغة يتقنها، سواء
كانت لغة كلامية أو موسيقية، لكننا في جميع الأحوال نفكر بواسطة اللغة،
و قبل أن ننطق بها كلاماً أو عزفأً أو غفاءً أو صلفاً، ومعنى ذلك أن اللغة
الموسيقية والتفكير متلاحمان.

وعلى هذا الأساس، فإن التعبير عن طريق الأصوات الموسيقية يكتسب
اكتساباً أثناء مراحل النمو منذ الصغر، وذلك ابتداء من الاستماع إلى مختلف
العبارات الموسيقية وتريديدها في أبسط صورها، كما هو الحال في لعب الأطفال

وأغانيهم الفولكلورية ومروراً بالأغاني الفولكلورية وانتهاء بالألحان الموسيقية المختلفة ذات الطابع الثقافي.

الاستماع الداخلي

والاستماع الداخلي على نوعين رئيسيين هما: الاستماع الداخلي المطلق، والاستماع الداخلي النسبي. وهو بصفة عامة تولد الأفكار الموسيقية في الذهن، دون أن تكون هناك موسيقاً فعلية واقعية.

والاستماع الداخلي لا يعني تخيل الأصوات الموسيقية في الذهن فقط، ولكن ذلك يتعدى الاستماع الوهمي لهذه الأصوات إلى استقبال أصوات موسيقية على شكل ألحان، عن طريق الخيالة الإبداعية، دون أن يكون ذلك مقرضاً بعمل صوتي حقيقي.

إن مثل هذه العملية هي التي يقوم بها المؤلف أثناء ابتكار الألحان، محدداً أسماء العلامات ومددها الزمنية، للمبادرة إلى تدوينها على الدرج مباشرة. وللتعرف على أسماء الأصوات التي يتخيلها المؤلف عن طريق الاستماع الداخلي، عليه أن يدرك العلاقة الكائنة بين كل صوتين متتاليين من اللحن، ومن ثم تحديد نوع المسافة الموسيقية الكائنة بينهما.

وفي الاصطلاح الموسيقي، فإن عبارة الاستماع الداخلي تعني التمييز بين الأصوات المسموعة داخلياً، وذلك من ثلاثة أوجه أساسية هي:

١ - طبقة الأصوات المطلقة.

٢ - العلاقة بين الأصوات لحنياً.

٣ - العلاقة بين الأصوات تواقياً (وذلك في حالة الأصوات التي تؤدي في آن واحد).

وعلى هذا الأساس، فقد تم تصنيف الاستماع الداخلي في ثلاثة أنواع مختلفة وهي :

١- الاستماع الداخلي المطلق: ويبحث في الصوت الموسيقي المجرد، على أساس الاستماع إلى الصوت بحد ذاته وتحديد طبقته، دون التحري عن علاقته بصوت آخر. فالاستماع الداخلي المطلق إذن، هو ذاكرة الأصوات بطبقتها الحقيقية.

٢- الاستماع الداخلي النسبي: ويبحث في التمييز داخلياً بين صوتين متتاليين، وبالتالي إدراك العلاقة التي تربطهما ببعضهما، وتحديد نوع المسافة الموسيقية الكائنة بينهما.

٣- الاستماع الداخلي التواقي: ويبحث في التمييز بين صوتين أو أكثر، على شكل تألف أو مسافة تواقية، ومن ثم تحديد أنواع المسافات الموسيقية الكائنة بين الصوت الغالط من التألف وكل من الأصوات الأخرى التي تعلوه.

علمًا بأن الاستماع الداخلي بأنواعه الثلاثة المذكورة، هو موضوع تدريبات دقيقة تقترن مع تدريبات الصولفيج الغنائي والإملاء اللحنى، وتتطلب سنوات عديدة.

ومن الجدير بالذكر أن بيتهوفن، بعد أن زاد صمم أذنيه واعتزل الحياة العامة، ألف بطريقة الاستماع الداخلي آنفة الذكر، أهم وأعظم مؤلفاته، ألا وهي السيمفونية التاسعة التي استغرق في تأليفها اثنى عشر عاماً.

إن تدريبات الاستماع الداخلي التي تدخل في صلب تعليم الإملاء والصوفيج الغنائي يجعل أستاذ الموسيقا يغوص في أعماق علم النفس الموسيقي، حيث تمتزج أنواع الاستماع الداخلي بالذاكرة الموسيقية من جهة، لإدراك المسافات اللحنية من جهة ثانية، والتاثير بالموسيقا من جهة ثالثة.

وفي التربية الموسيقية، كثيراً ما يتقابل الاستماع النسبي مع الاستماع المطلق، الأمر الذي يتطلب من أستاذ الصوفيج التعمق في ظاهري الاستماع النسبي والمطلق، ليتمكن من جني أطيب التمار في كل من مجالى الإملاء اللحنى والصوفيج الغنائي، في أعلى مستوياتها.

الذاكرة الموسيقية

إن كلمة ذاكرة بمعناها الدارج تعنى الذاكرة الذهنية العقلية، أي ذاكرة الفكر والمحاكمة. ولكن الإنسان في الواقع، كثيراً ما يلاحظ أن ذاكرته لا تخضع دائمًا إلى العقل بل تعمد أحياناً إلى الاستناد إلى الذاكرة الفيزيولوجية العضوية اللاواعية، وهذا ما يقودنا إلى دراسة طريقة عمل الذاكرة عامة والذاكرة الموسيقية خاصة.

طريقة عمل الذاكرة الموسيقية

يوظف النشاط الموسيقي بمختلف مجالاته الكثير من الخصائص الإنسانية: الفيزيولوجية والبيكولوجية والذهنية المتنوعة، ابتداء من الخصائص الأكثر مادية وانتهاء بالخصائص الأكثر معنوية وتجريداً. وإذا تأملنا النشاط الموسيقي المتصل بالذاكرة الموسيقية بحد ذاتها، مع شيء من العمق والتوضع، يتبيّن لنا مدى تنوع هذه الخصائص وغناها. ولا بد للمربي الموسيقي من

الوقوف على طريقة عمل هذه الخصائص حتى يتسعى له وضع القواعد والتدريبات والتمارين الكفيلة بتربية الذاكرة الموسيقية وتقويتها.

ويعرف البعض الذاكرة بصفة عامة أنها الخاصية التي يحتفظ العقل بواسطتها بالأفكار التي اكتسبها فيما سبق، ويعرف البعض الآخر الذاكرة بأنها الخاصية التي يحفظ الإنسان بواسطتها حالات شعورية سابقة، وبعثها من جديد في ساحة الشعور. ويلاحظ أن هذا التعريف أو ذاك لا يوضحان عمل الذاكرة الموسيقية بحد ذاتها، وكان لابد من الانتظار حتى بداية القرن العشرين حيث برهن علماء النفس على وجود ذاكرة عاطفية عند الإنسان. كما برهن ريتشارد سومون في عام ١٩٠٤ على وجود ذاكرة فيزيولوجية عضوية لاعوية.

الوعي النباتي

إذا تأملنا النبات في كثير من الحالات والظواهر المدرستة عن قرب نجد أنه يتصرف بدافع من الوعي الخاص، أطلق عليه بول شوشار اسم "الوعي النباتي". ومثال ذلك حركة النبات الدائمة مادام حياً، فهو يتحرك باتجاه الضوء، كما تتحرك الوردة عند تفتحها في الضوء وذبولها في الليل.

الوعي الحيواني

ولقد برهن شوشار أيضاً، منطلاقاً من المعنى الواسع لكلمة وعي، على وجود وعي حيواني. فالحيوان حينما يعود ويقفز ليتجاوز عائقاً خطراً، فإنه يعرف تماماً ماذا يفعل، وذلك بداعي من هذا الوعي الحيواني... وما تغريد الطيور إلا مظاهر من مظاهر الوعي الحيواني، يعبر بواسطته عن عواطفه

ورغباته. وما التغريد سوى إيقاع بسيط ترافقه أصوات موسيقية تشكل بجملتها
لحنًا موسيقياً لطيفاً.

ال فعل الحركي والذاكرة

وينبغي على المربى الموسيقي أن يدرك بنظرته الشاملة إلى وحدة الكون
ووحدة الحياة ومبادئها، وإلى العلاقة بين مختلف أنواع الذاكرة: الفيزيولوجية
العضوية اللاوعية من جهة، والذهبنية المتعلقة الوعية من جهة أخرى، كيف
أن هذه الأنواع من الذاكرة تتدخل وتتكامل، وهذا ما يمكنه، استناداً إلى علم
النفس الحديث وعلم النفس الموسيقي، من اكتشاف الخطأ الذي طالما وقع فيه
أساتذة الموسيقا في الماضي، بلجونهم إلى حل كافة مشكلات التربية الموسيقية،
بربطها بالذاكرة الموسيقية الذهبنية الوعية دون غيرها. ولابد للمربى الموسيقي
إذن أن يأخذ بعين الاعتبار ظاهرتي الوعي الحركي النباتي والحيواني، وذلك
عند قيامه بالبحث الجاد في أنواع الذاكرة الموسيقية، بدءاً من الذاكرة الإيقاعية
المترتبة بالفعل الحركي، لأن هذا الفعل هو فعل إيقاعي يؤديه الناس بداع
غريزي خاص، ولابد للمربى من تنميته دون اللجوء إلى الذاكرة الذهبنية، لأن
الإنسان في الوقت الذي يبدأ فيه بالتفكير ذهنياً عند ممارسته الإيقاع الموسيقي،
فإن المرونة الحركية العضلية الإيقاعية المنسجمة توشك أن تتتعطل، وهذا ما
يصادفه أستاذ الموسيقا حينما يجد أن تلميذه يستطيع أداء أصعب الضروب
الإيقاعية الفولكلورية نقرأ على علبة من الكرتون مثلاً دون أن تكون له معرفة
بالتدوين الموسيقي، وحين يطلب منه الأستاذ قراءة إيقاع بسيط يحتوي على
علامة منقوطة أو سنكوب، يجد أنه قد استصعب القراءة التي تتطلب منه تفكيراً
ذهنياً. وهنا تبرز أهمية الطريقة التي يتبعها الأستاذ لتلافي تعطل عمل الفعل

العضلي الحركي الإيقاعي أثناء القراءة الإيقاعية، أو التوقيع الإيقاعي قراءة من التدوين الموسيقي.

التدوين الموسيقي والذاكرة البصرية

يستطيع الإنسان أن يحفظ لحن أغنية بطريقة التلقين (أي السمع والترديد) بسرعة أكبر مما لو طلبنا منه أن يحفظها بطريقة التدوين الموسيقي. ولكن، على الرغم من أن الحفظ بطريقة التدوين يتم ببطء، غير أن عنصر التدوين يضمن حفظاً أكثر دقةً وجودةً، بسبب وقوف الدارس على سير اللحن بكل دقائقه من الناحيتين اللحنية والإيقاعية. ونستنتج من ذلك أن الذاكرة البصرية تساعد على حفظ الألحان بدقة أكبر.

الأنواع الأساسية للذاكرة الموسيقية

قسم المبني الموسيقي إدغار ولمس، الذاكرة الموسيقية إلى أربعة أنواع أساسية مبيناً طبيعة كل منها وطريقة عمله:

١- الذاكرة الإيقاعية: وتكون إما فيزيولوجية (الحركة العضلية والمدة الزمنية)، أو عاطفية (انفعالات، مشاعر، أحاسيس)، أو ذهنية (العروض الشعري).

٢- الذاكرة السمعية: وتكون إما على شكل ذاكرة الأصوات (الاستماع الداخلي المطلق، تمييز شدة الصوت وارتفاعه وطابعه)، أو على شكل ذاكرة لحنية (الاستماع الداخلي النسبي وتمييز المسافات الموسيقية والمقامات بأنواعها)، أو على شكل ذاكرة توافقية (تمييز المسافات التوافقية والتآلفات والهارموني).

٣- **الذاكرة الذهنية**: وتكون إما ذاكرة اسمية (تمييز أسماء العلامات الخاصة بالآصوات) أو ذاكرة بصرية (الصولفيج الغنائي والإملاء اللحنى، أي القراءة والكتابة)، أو ذاكرة تحليلية (تمييز قوالب التأليف الموسيقى).

٤- **الذاكرة الحدسية البصرية**: وتكون بداع من الوعي فوق الذهنى، وتجسد في الإبداع الموسيقى والابتكار.

أما بالنسبة للذاكرة الموسيقية الخاصة بالآلات، فقد أفرد لها الموسiqui إدغار وليس التقسيم التالي:

١- **الذاكرة البصرية الآلية**: وتحتفل باختلاف شكل الآلة وحجمها ومصدر الصوت فيها.

٢- **الذاكرة اللمسية الآلية**: وتكون على شكل ذاكرة موقع اخراج الدرجات الصوتية على الآلة الموسيقية، أو على شكل أرقام الأصابع التي تلامس موقع الدرجات الصوتية على الآلة الموسيقية، وترية كانت أو نفخية أو ذات ملامس. وتكون هذه الذاكرة على شكل حساسية اللمس ضغطاً واهتزازاً، على النحو الذي يخدم دقة التعبير الموسيقي على الآلة.

٣- **الذاكرة العضلية الآلية**: وتكون على شكل ذاكرة المسافة السنتمترية أو المليمترية التي تفصل بين موقع العنق على الأوتار، أو موقع الأصابع البيضاء والسوداء في الآلة ذات الملامس.

إن هذه الأنواع من الذاكرة الموسيقية تتداخل فيما بينها وتكامل، حتى أنني أعرف حالات من قارئي الصولفيج الغنائي، يتخيّل فيها القاريء موقع

العقل على آلة الموسيقية، ويحرك أصابعه كما لو كان يعزف تمرير الصولفيج، مستعيناً بذلك على قراءته.

أزمنة مونتيسوري

والسيدة ماريا مونتيسوري هي مربية إيطالية أعطت اهتماماً بالغ الأهمية لدراسة الطفولة المبكرة، ووضعت نظريات ومبادئ وتقنيات كان لها دوراً فعالاً في ولادة العديد من طرق التعليم الفعالة. وهي التي وضعت القاعدة التربوية الشهيرة باسمها: "الأزمنة الثلاثة مونتيسوري"، وتنظم هذه القاعدة خطوات العمل التربوية الثلاث المبنية على علم النفس والتي يمكن تطبيقها في مختلف مجالات التعليم، ومن بينها مجال التعليم الموسيقي.

ونظراً لأن الطفولة المبكرة هي السن المفضلة ليبدأ الطفل فيها بدراسة الموسيقا، كما هو الحال في العاهد الموسيقية في العالم، وخاصة في العاهد التي تطبق طريقة سوزوكى اليابانية في تعليم الآلات الموسيقية، حيث يبدأ الطفل وهو في الثالثة من عمره، لذا فقد وجدت من المفيد أن أعرض فيما يلي عرضاً سرياً لأزمنة مونتيسوري التي تضم ثلاثة مراحل أو أزمنة وهي:

١- مرحلة العرض:

وتتناول تقليد الأصوات والعبارات الإيقاعية واللحنية، وتقليد الأغاني والألحان والمسافات الموسيقية اللحنية، وهي مرحلة السمع والتردد.

٢- مرحلة التعرف من جديد:

وتتناول التمييز بين الأصوات والخلايا الإيقاعية والعبارات اللحنية والمسافات اللحنية المختلفة، لمجرد الاستماع إليها، وذلك من خلال تمارين الإملاء الموسيقي بأنواعه.

٣- مرحلة إيجاد الأصوات:

وهي المراحل التي تلي مرحلة التعرف على الأصوات والتمييز فيما بينها، وتقوم على ترجمة التدوين الموسيقي إلى أصوات، سواء عن طريق الصولفيج الإيقاعي أو الغنائي أو العزف على الآلة الموسيقية، ويلي ذلك مرحلة الابتكار الموسيقي وتشجيعه في سن مبكرة.

ويلاحظ كيف أن مرحلة الإملاء الموسيقي تسبق مرحلة الصولفيج، لأن الأولى هي مفتاح الثانية.

المخيلة الخلاقة والابتكار الموسيقي

يرتبط الابتكار الموسيقي بالتخيل، والتخيل تعريفاً هو قدرة الفكر على استحضار الصور بعد غياب الأشياء التي أحدثت هذه الصور، أو قدرة الفكر على تركيب الصور تركيباً حراً، مما يجعلنا نميز بين نوعين من التخيل:

أ- النوع الأول: وله علاقة مباشرة بالإدراك الحسي الذي يقتصر على استعادة صور الأشياء بعد انطباعها في الذهن، وبعد غياب هذه الأشياء التي أثارتها. وهذا النوع من التخيل هو في الواقع مظهر من مظاهر الذاكرة الحسية التي يكتسبها الموسيقي هادة عن طريق حفظ العديد من الصور اللحنية المختلفة واحتزارها في ذاكرته.

ب- أما النوع الثاني، فهو التخيل المبدع الذي ينشأ عن ولادة تركيبات جديدة، مهما اعتمدت على صور حسية من الواقع، فإن تأليف هذه الصور تأليفاً جديداً مستمدًا من الواقع، هو الذي يضفي على هذا التأليف صفة الإبداع. وما التطور الموسيقي سوى اللبنات التي تشكل

بمجموعها المؤلفات الموسيقية التي تحمل صفة الإبداع والمستمدة من الواقع الذي يعيشه المجتمع

في العدد القادم: علم الاجتماع الموسيقي

مراجع البحث

المراجع العربية

- ١ - كتاب المؤتمر الأول الدولي للموسيقا العربية - القاهرة ١٩٣٢.
- ٢ - تاريخ الموسيقا العربية - د. محمود أحمد الحفني.
- ٣ - مؤتمر الموسيقا العربية - الجزائر ١٩٧٧.
- ٤ - كتاب المؤتمر السابع للمجمع العربي للموسيقا - الجزائر ١٩٨١.
- ٥ - دفاع عن الأغنية العربية - الياس سحاب - بيروت.
- ٦ - المoshحات والأزجال - الحفناوي أمقران - يلس جلول - الجزائر.
- ٧ - فن السماع عند العرب - مجدي العتيلي - دمشق.
- ٨ - فلسفة الموسيقا الشرقية - ميخائيل الله وبردي - دمشق.
- ٩ - تاريخ الموسيقا العربية - فارمر ١٩٢٩.
- ١٠ - دراسات في الموسيقا العربية - د. محمود قطاط - اللاذقية - سوريا.
- ١١ - تاريخ الموسيقا العالمية - تيودورم فيبني - ترجمة د. سمحاء الطولي - القاهرة.

المراجع الأجنبية

- 1- LA MUSIQUE ARABE DU MAGHREB, Dr. M. GUETTAT, PARIS 1980.
- 2- LA MUSIQUE ARABE, R. D'ERLANGER.
- 3- L'ASPECT MUSICAL DU CHANT BEDOUIN (AIYAD) DE L'ATLAS SAHARIEN ALGERIEN, Dr. ABDELHAMID BENMOUSA / THESE DU DOCTORAT / BERLIN 1989.
- 4- PRINCIPES DE FORMATION MUSICALE, M. MARTENOT (MAGNAR, PARIS).
- 5- SCIENCES SOCIALES (revue), ALGER 1983, ELEMENTS DE SOCIOLOGIE MUSICALE EN ALGERIE, Dr. H. BENATIA.
- 6- L'OREILLE MUSICALE, E. WILLEMS/SUISSE 1976.
- 7- LA VALEUR HUMAINE DE L'EDUCATION MUSICALE, E. WILLEMS 1971.
- 8- LE JAZZ ET L'OREILLE MUSICALE, E. WILLEMS, 1968.
- 9- LES BASES PSYCHOLOGIQUE DE L'EDUCATION MUSICALE, E. WILLEMS 1976.
- 10- LA MUSIQUE ET L'ENFANT, WALTER HOWARD (BIBLIOTHEQUE INTERNATIONAL DE MUSICOLOGIE, FRANCE).
- 11- SOLFEGE, LIVRE DU MAITRE, E. WILLEMS 1980.
- 12- L'EDUCATION MUSICALE EN HONGRIE, METHODE KODALY (A. LEDUC, PARIS).
- 13- EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE (TRAITE DE PEDAGOGIE MUSICALE EN 4 THOMES, M. CHEVAIS, (A. LEDUC, PARIS).
- 14- ORFF, SCHULWERK (ADATATION FRANCAISE, SCHOTT, PARIS).
- 15- VIVRE C'EST AIMER, SHINICHI SUZUKI, INSTITUTE SUZUKI, STRASBOURG.
- 16- LA CRITIQUE DU JUGEMENT, KANT, 1790.
- 17- TONPSYCHOLOGIE, STUMPH, 1883.
- 18- LA PSYCHOLOGIE DU TALENT MUSICAL, SEASHORE 1919.

□□□

□ الأشكال الموسيقية الأساسية (٣)

آ. كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

٣-الشكل الفوغي

فوغ، كونشيرتو غروسو، التمهيد الكورالي، الموتيت، المادريغال.

أكدنا منذ بداية الفصل الأول من هذا الكتاب أهمية الاستماع المتكرر إلى الموسيقا للحصول على فهم جيد لها، وأن القراءة حولها لا يمكن أن تحل محل الاستماع. إن ما سبق أن كتب هناك هو صحيح جداً خصوصاً فيما يتعلق بالأشكال الفوغية، إذ ينبغي أن تكون على استعداد للسعي وراءها المرة بعد المرة. إن الأشكال الفوغية تتطلب أكثر من غيرها، تكرار الاستماع لكي يستوعبها الإنسان العادي.

إن كل ما يندرج تحت عنوان الشكل الفوغي يحوي بطريقة ما، شيئاً من طبيعة الفوغ. وأنا على يقين من أنك تعرف الآن، أن جميع الفوغات ذات نسيج بوليفوني أو كونترابانتي (المصطلحان متماثلان من حيث المعنى). وبينما عليه فإن جميع الأشكال الفوغية ذات نسيج بوليفوني أو كونترابانتي.

عند هذه النقطة يستحسن من القارئ أن يعود إلى ما سبق أن قلناه في الفصل الثامن^(١) حول الإصغاء بطريقة بوليفونية. لقد عرض هناك أن الإصغاء بطريقة بوليفونية يقتضي مستمعاً قادرًا على أن يسمع عدة خيوط لحنية في وقت واحد. إن السطور^(٢) ليست على مستوى واحد من حيث الأهمية، ولكن يتوجب سماع كل منها على حدة. وهذا ليس بعمل فذ، فكل شخص يتمتع بشيء من الذكاء يستطيع، بقليل من الخبرة، أن يسمع أكثر من لحن في وقت واحد. على كل حال، لابد من الاستماع المقلاني عند تناول الأشكال الفوغية.

إن الأشكال الفوغية الأربع الرئيسية هي: أولاً الفوغ، ثانياً الكونشيرتو غروسو (كونشيرتو الكبار)، ثالثاً التمهيد الكورالي، رابعاً الموتيت والمادريفال. ولا حاجة للقول أن الكتابة الكونترابانтиة ليست مقتصرة على هذه الأشكال وحدها. فكما أن قاعدة التنويع يمكن تطبيقها على كل شكل، كذلك فإن النسيج الكونترابانتي يمكن ظهوره دون تحضير وتقريباً في كل شكل من الأشكال. وبكلمات أخرى، كن على استعداد للاستماع بطريقة كونترابان티ة في كل لحظة.

هناك عدد معين من الوسائل الكونترابانтиة المعروفة جيداً، يستعمل حين يكون النسيج بوليفونياً. وإن ظهور هذه الوسائل غير ثابت، ولكنها قد تظهر، لذا يتوجب على المستمع الانتباه إليها. إن أبسط هذه الوسائل هي، المحاكاة Imitation، الإتباع Canon، الانقلاب Inversion، الزيادة Augmentation، الإنفاس Diminution. ومن الوسائل الأكثر صعوبة الكانكريزانز Cancrizans (حركة السرطان)، والكانكريزانز المعكوس Inverted Cancrizans. إن بعض هذه الوسائل العالقة داخل شرك النسيج الكونترابانتي هي من الصعوبة بحيث يصعب

^(١) نشر في المدد ٨-٧ من مجلة (أهرن)

^(٢) مصدر الخيوط اللحنية (المترجم)

تتبعها ، وإن أشير إليها بهدف إتمام الشرح ، وليس لأنك ستتعلم من مثال توضيحي واحد أن تتبينها في كل وقت تظهر فيه (أنظر الملحق ٢) .

إن المحاكاة **Imitation** هي أبسط الوسائل كافة ، فكل شخص سبق له أن غنى أغنية قصيرة (تفنی بالدور ، واحداً إثر الآخر) في المدرسة سيعرف معنى المحاكاة . إن هذا النمط من الغناء حيث يقلد كل صوت صوتاً آخر ، عندما يستخدم بصورة عابرة خلال القطعة الموسيقية ، يشار إليه على أنه محاكاة .

الإتباع **Canon** هو ضرب من المحاكاة أكثر تعقيداً ، وفيه تتم المحاكاة بصورة منطقية من بداية القطعة الموسيقية إلى نهايتها . وبكلمات أخرى ، يمكن أن يقال عن الإتباع بأنه شكل ، في حين أن المحاكاة هي دائماً وسيلة . وتزورنا موسيقاً القرن الثامن عشر بأمثلة وفييرة ؛ وخير مثال توضيحي نستشهد به من القرن الماضي هو الحركة الأخيرة من سوناتا الكمان للمؤلف سيمزار فرانك . أما حديثاً فقد كتب المؤلف هيندميث إتبعات **Canons** في شكل سونatas لآلتي فلوت .

ليس من السهل تبين الانقلاب **Inversion** إنه يتكون من قلب اللحن رأساً على عقب ... واللحن القلوب يتحرك دوماً في الاتجاه المعاكس للحن في صورته الأصلية . أي عندما يقفز اللحن الأصلي مسافة أوكتاف إلى الأعلى ، فإن اللحن في حالة الانقلاب يقفز مسافة أوكتاف إلى الأسفل ، وهلم جرا . بالطبع لا تصبح الألحان كلها ذات معنى في حالة الانقلاب . إذ من واجب المؤلف أن يقرر ما إذا كان انقلاب اللحن مسogaً من الناحية الموسيقية .

إنه لم السهل شرح الزيادة **Augmentation** . فعندما تود زيادة ثيمة ، فإنك تضاعف القيمة الزمنية للنغمات ، وهذا ما يجعل الثيمة أبطأ مرتبين مما كانت عليه في الأصل (العلامة السوداء تصبح بيضاء ، والبيضاء تصبح

مستديرة...الخ). أما الإنقاذه فهو عكس الزيادة. إنه يقوم على إنقاذه القيمة الزمنية للنفخة بمقدار النصف، وهكذا فإن الثيمة تتحرك بسرعة مضاعفة مما كانت عليه في الأصل (العلامة المستديرة تصبح بيضاء، والبيضاء تصبح سوداء...الخ).

أما الكانكريزانز *Cancrizans*، أو حركة السلطان، فهو يعني، كما يدل اسمه، قراءة اللحن بعكس الاتجاه. وبكلمات أخرى، فإن A-B-C-D تصبح في الكانكريزانز D-C-B-A. أذكر هنا، بأن مجرد التطبيق الميكانيكي لهذه الوسيلة لا يؤدي دائمًا إلى نتائج موسيقية. والكانكريزانز أكثر ندرة بين الوسائل الكونترابانتية، على الرغم من أن مدرسة فيينا الحديثة وعلى رأسها آرنولد شونبرغ استخدمته بتصرف. أما الكانكريزانز العكوس فهو أكثر تعقيداً، ففيه تُقرأ الثيمة بطريقة مقلوبة أولاً، ثم بصورة عكسية.

إن القدرة على الاستماع بطريقة كونترابانتية، زائد إدراك هذه الوسائل التي أتينا على ذكرها، هو كل ما يلزم لتهيئة المرأة بغية سماع الفوغات بصورة عقلانية. وتكتب معظم الفوغات لثلاثة أصوات أو أربعة. إذ أن الفوغات الموضوعة لخمسة أصوات نادرة، كما أن الفوغات الموضوعة لصوتين ما تزال نادرة. وما أن يتم اختيار عدد محدد من الأصوات، حتى يجري الاحتفاظ بها دائمًا. ومع ذلك فإنها لا توجد في الفوغ على نحو متصل، ذلك أن الكتابة الجيدة للفوغ تتضمن فترات استراحة في كل خط لحنني. لذا فمن النادر أن يسمع المستمع أكثر من ثلاثة أصوات معاً في الفوغ الموضوع لأربعة أصوات.

ولكن مهما يكن عدد الأصوات التي تسير معاً في ذات الوقت، فإن هناك دائمًا صوت واحد مهمين. وكما شعوذ الذي يتلاعب بثلاثة أشياء، يلفت انتباها إلى الشيء الذي يعلو أكثر من غيره، كذلك، وبنفس الطريقة، يلفت المؤلف

انتباها إلى كل الأصوات المستقلة على حد سواء. إن ثيمة الفوغ الأساسية هي التي تأخذ مكان الصدارة كلما ظهرت. لذلك، فإن القارئ يستطيع أن يقدر مدى أهمية تذكر الموضوع الأساسي للفوغ. يساعد المؤلفون (المستمع) بعرضهم الموضوع الأساسي في بداية الفوغ، دون مصاحبة. وعادة تكون مواضيع الفوغ قصيرة - ميزوران أو ثلاثة ميزورات - وبأسلوب واضح. (تفحص - إن كنت تستطيع - الثيمات الثمانية والأربعين الشهيرة التي استخدمها باخ في مؤلفه للكلافيكرود العدل).

قبل الشروع في شرح مخطط الفوغ كله، يجب أن نوضح، أن مخططات الفوغ العامة ليست محددة كما هو الحال في القوالب الشكلية الأخرى. فكل فوغ يختلف من حيث تقديم الأصوات، والطول، والتفصيل الداخلي. وليس من السهل تمييز أقسامه المفصلة، كما في الأشكال المقطعة. وفي كتاب غير تقني لا يمكن إجراء تفسير مفصل - ميزور وراء ميزور - لكل فوغ عن طريق تحليل كامل.

مهما يكن الأمر، فإن جميع الفوغات تبدأ بما يسمى "العرض". ولنر قبل الشروع في النظر إلى بقية شكل الفوغ، ما الذي يتضمنه قسم العرض في الفوغ. إن كل فوغ يبدأ، كما سبق أن أشرت، بإعلان موضوع الفوغ دون أية حلقات. وإذا أخذنا نموذجاً من فوغ لأربعة أصوات، فإن الموضوع الأساسي سيظهر للمرة الأولى بوحد من الأصوات الأربع: سوبرانو، آلتتو، تينور، باصن. (نشر إليها، لفرض الفائدة هكذا: V-1, V-2, V-3, V-4). ويمكن لكل صوت أن يوكل إليه العرض الأول لموضوع الفوغ. ومهما يكن الترتيب، فإن الموضوع سيسمع على كل صوت من الأصوات الأربع، واحد إثر الآخر على النحو التالي:

V-1 S.....

V-2 S.....

V-3 S.....

V-4 S.....

ويمكن أن يكون الترتيب على هذا النحو:

- | | |
|-----|--------|
| V-1 | S..... |
| V-2 | S..... |
| V-3 | S..... |
| V-4 | S..... |

(V-2, V-4)، يعرفان على أنهما إجابتان على الموضوع. وقد أبقيت على كلمة "موضوع" في الأصوات الأربع متوخياً السهولة).

وغمي عن القول بأن الصوت الأول لا يتوقف، عندما يدخل الصوت الثاني ومعه موضوع الفوغ. على العكس تماماً، فهو يستمر بإضافة لحن مضاد كما يدعونه عادة (CS) إلى الموضوع الأساسي، وهذا يغدو التصميم على النحو

التالي:

- | | |
|-----|---------------|
| V-1 | S.....CS..... |
| V-2 | S.....CS..... |
| V-3 | S.....CS..... |
| V-4 | S.....CS..... |

وعندما يعرض الموضوع والمضاد عن طريق أي صوت، فإن هذا الصوت يواصل سيره بحرية ودون قيد، وهذا ما يعرف بالصوت "الحر". بهذه الإضافة يكون مخطط العرض قد استكمل، وسيبدو على هذا النحو:

- | | |
|-----|--------------------------------|
| V-1 | S.....CS.....xxF V.....xx..... |
| V-2 | S.....xxCSxxF V..... |
| V-3 | SxxCSFV... |
| V-4 | SCS... |

في بعض الفوغات، لا يكون من الملائم الانتقال مباشرة من دخول صوت إلى آخر دون مقطع انتقال يعادل ميزور أو ميزورين، بسبب العلاقات المقامية التي لا مجال للحديث عنها هنا. وقد أشرنا إلى ذلك في الخطط السابق بحرف "x" مضاعف "xx". وبعد العرض منتهياً عندما تكون الأصوات كلها غنت الثيمة لمرة واحدة. (هناك في بعض الفوغات مقطع لإعادة العرض، ولكن ضمن نظام مختلف لدخول الأصوات).

إن قسم العرض في شكل الفوغ هو الوحيد الذي يوضع بطريقة محددة. أما ما يلي ذلك فيمكن تلخيصه دون تحديد. ويمكن أن نوجز الخطة العامة للفوغ في صيغة من هذا القبيل: العرض-(إعادة العرض)-فقرة انتقالية، ١-الموضوع-فقرة انتقالية، ٢-الموضوع-فقرة انتقالية، ٣-الموضوع-الخ-ستريتو (سيأتي لاحقاً شرح هذا المصطلح)-ختام. وبصورة عامة، فإن سلسلة الفقرات الانتقالية تتبع مع عروض موضوع الفوغ، وتبدو في كل مرة في هيئات جديدة. وليس هناك قواعد تتحكم بعدد الفقرات الانتقالية، أو الرجوعات إلى الثيمة. كثيراً ما يكون للفقرة الانتقالية علاقة مع جزء صغير من موضوع الفوغ أو الموضوع المضاد، إذ أن من النادر أن تشكل تماماً من عناصر مستقلة. وتنحصر مهمتها الرئيسية في تحويل الانتباه عن ثيمة الفوغ، وفي تهيئة المسرح لإعادة دخولها. إنها ولكونها مقطعاً انتقالياً (جس)، تكون أكثر استرخاء، وأقل منطقية من تفاعلات موضوع الفوغ.

على الرغم من ظهور الصيغة السابقة، فإنه لا وجود فعلياً للتكرار في الفوغ، إلا ما كان من موضوع الفوغ نفسه، والذي هو لب الفوغ، إضافة إلى الموضوع المضاد الذي يصاحب كل ظهور له. ويتجه توضيح نقطة هامة في شكل الفوغ وهي أنه، مع كل دخول لموضوع الفوغ، يلقي عليه ضوء مختلف. فقد يتعرض للزيادة أو القلب، وقد يضم إليه عناصر من مكوناته أو من ثيمات جديدة أخرى، قد يقصر أو يطول، وقد يغنى بهدوء أو حدة. وبعد كل ظهور

جديد له محكّاً لبراعة المؤلف. وخلال الهيكل الرئيسي للفوغ (أي بعد العرض وقبل الستريتو) يجري اختيار خطة معقدة للتغيرات المقامية، لا مجال لبحثها هنا لكونها من الأمور التقنية العالية المستوى.

إن الستريتو في الفوغ إلزامي، ولكن من المألوف إيجاده، إن قُدم، قبل الختام النهائي. وهو ضرب من المحاكاة حيث تدخل الأجزاء المنفصلة واحداً تلو الآخر وبصورة مباشرة، فيسود انتظام بتساقط الأصوات، ولا تتلاعّم مواضع الفوغ كافة مع هذا النوع من المعالجة، وهذا ما يفسر عدم وجود الستريتو في كل فوغ. وأياً كانت طبيعة الفوغ، فإن النهاية لا يمكن أن تكون عرضية. إنها تجلب معها عادة ختاماً واحداً، بياناً واضحاً لوضع الفوغ، وتأكيداً على القاعدة دون النظر إلى المفتاح الأساسي.

يتطلب الفوغ إصغاءً مركزاً، لذلك لا يكون طويلاً، بضعة صفحات على الأكثر. وتحدد طابعه مخيلة مبدعة. فربما كان كثيّباً أو فكهاً، ولكن لا يمكن أن يكون الاثنين معاً. ويمقدار ما تفضي طبيعته، فإنه يقول شيئاً واحداً، ويستمد مفتاحه من طبيعة الموضوع الأساسي. وكلمات أخرى، فإن نوع الثيمة التي يبدأ بها هو الذي يحدد مجاله العاطفي.

إن الانضباط الصارم الذي يتتصف به الفوغ، تحدي براعة المؤلفين لعدة قرون وما زال. ولكن هناك إجماعاً في الرأي على أن الفوغ، من حيث الروح، هو شكل القرن الثامن عشر. ولعل ذلك يفسر جزئياً السبب الذي حدا بمؤلفي القرن التالي إلى النزوع نحو تجاهل الشكل الذي ارتبط في أذهانهم، دون أدنى ريب، بشكلية العهد الماضي، زائد ما جرى من تأكيد لحرية التعبير في الفترة الرومانтика. كان هناك أسباب أخرى ولكن هذا سيني بالفرض.

ومع ذلك فقد عاود المؤلفون الحديثون الاهتمام بالفوغ. والمستقبل وحده هو الذي يقرر ما إذا كانت إنجازاتهم ستبرر إعادة عملهم في الشكل الذي وصل في الماضي إلى حد الكمال. على كل حال، ليس ثمة اختلاف جوهري بين الفوغ والفوغ العصري. إنه ما زال فوق العصر المنظم ومشكلة المستمع متشابهة تماماً في كلتا الحالتين.

الكونشيرتو غروسو CONCERTO GROSSO

الشكل الفوغي الرئيسي الثاني هو الكونشيرتو غروسو، إنه أيضاً شكل ما قبل القرن التاسع عشر، كجميع هذه الأشكال الفوغية. ويجب ألا تخلط في ذهنك بينه وبين الكونشيرتو المتأخر الذي يوضع لعازف بارع (سوليست) بمرافقة الأوركسترا. ويمكن أن نعزّز أصل الكونشيرتو غروسو إلى الواقع أن مؤلفي القرن السابع عشر أثار فضولهم إحراز تأثير ناجم عن التباين بين جسم أو ركستريالي صغير وآخر كبير. إن المجموعة الصغرى التي دعيت بالكونشيرتيين، يمكن أن تُشكّل من أية مجموعة من الآلات التي ترضي المؤلف. وأياً كانت المجموعة الصغرى من الآلات، فإن الشكل مبني على تبادل الحوار بين الكونشيرتيين وبين الجسم الأوركستريالي الكبير أو "Tutti" كما جرت تسميته.

إذن فالكونشيرتو غروسو هو نوع من الأشكال الفوغية الآلية. ويكون بوجه عام من ثلاثة حركات أو أكثر. والأمثلة الكلاسيكية على هذا الشكل نجدها عند باخ وهاندل. إن تجرب باخ في هذا الشكل تُعرف ببراندنبورغ كونشيرتي، وهي ستة كونشيريات يُستخدم في كل منها مجموعة مختلفة من الآلات، وكثيراً ما يتتشكل لدى المرء عند سماعه النسيج الكونترابيتي لهذه الأعمال انطباع رائع بالصحة والحيوية. إن الحركة الداخلية للمقاطع المنفصلة تطلق مزاجاً نشطاً، وتبدو كأنها في حالة عمل من الطراز الأول.

خلال القرن التاسع عشر هُجر شكل الكونشيرتو غروسو لصالح كونشيرتو العازف المنفرد (سولويست) مع الأوركسترا، الذي يمكن اعتباره بحق وليد الكونشيرتو غروسو المبكر. وكما هو الحال مع أشكال القرن الثامن عشر الأخرى، فإن الكونشيرتو غروسو نعم باهتمام متجدد على أيدي بعض المؤلفين الجدد. والمثال الحديث المعروف هو الكونشيرتو غروسو للمؤلف أرنست بلوخ.

التمهيد الكوريالي CHORALE PRELUDE

إن التمهيد الكوريالي، الثالث بين الأشكال الفوغية، هو أقل وضوحاً على الصعيد الشكلي من الكونشيرتو غروسو، لذلك هناك صعوبة أكبر في تعريفه بدرجة ما من الدقة. إنه استمد أصوله من الألحان الكورالية التي كانت تتشد في الكثائس البروتستانتية بعد الفترة اللوثيرية. وقد أظهر المؤلفون الذين كانوا على صلة بالكنيسة، براعتهم في وضع موسيقاً مقتنة قائمة على هذه الألحان البسيطة. وقد كانت تلك الموسيقا، بمعنى من المعاني بمثابة تنويهات على لحن ترتيل، وسوف أشير إلى ثلاثة أنماط معروفة جيداً من المعالجة لهذه الألحان الكورالية.

ويقوم النمط الأبسط على الاحتفاظ باللحن المفترض دون مساس، في حين تجعل المصاحبة الهازمونية أكثر تشويقاً، إما عن طريق إنماء التعقيد الهازموني، أو عن طريق جعل الأصوات المرافقة أكثر تعقيداً على الصعيد البوليوفوني. النمط الثاني هو أن يزخرف المؤلف الثيمة ذاتها، مضيئاً على الهيكل اللحمي الأجرد حسناً وتنميقاً لم يكونا بالحسبان. النمط الثالث الأكثر استخداماً هو نوع من الفوغ ينسج حول لحن الكورال، فمثلاً، يمكن لجزء صغير من اللحن الكوريالي أن يصلح موضوعاً للفوغ. في هذه الحالة يكتب قسم العرض من الفوغ وكأنه ليس هناك كورال. بعدها، وأثناء تقدم الفوغ، يمكن أن تسمع من الأعلى أو من الأسفل نغمات الكورال المطاولة.

إن بعضاً من مبتكرات باخ الرائعة وضعت في شكل أو بآخر من أشكال التمهيد الكورالي هذه. إن "Orgelbüchlein" هو مجموعة من التمهيدات الكورالية القصيرة، وتتضمن وفراً لا تنضب من الثروة الموسيقية، التي لا يستطيع أي محب للموسيقا أن يتجاهلها. إنها مثيرة للمشاعر من الناحية التعبيرية، ورغم ذلك فإنها أujeوبة البراعة التقنية، إنها صورة تليق بتعلم عن الالتحام بين الفكر والعاطفة.

MOTETS & MADRIGALS المويتات والمادريغالات

الشكل الرابع والأخير من الأشكال الفوغية هو شكل المويت والمادريغال. وأسرع فأضيف أن المويت والمادريغال ليسا شكلاً بمعنى الكلمة، ولكن بما أن الاستماع إليهما يتكرر بصورة متزايدة، وأنهما ينتميان إلى الأشكال الكونترابانتية، فإن مكانهما الملائم هنا. إن المرء لا يستطيع الوصول إلى حكم عام حول شكلهما، لأنهما مؤلفات كورالية، تتشد دون مصاحبة، ويعتمد هيكلها الشكلي في حالته الخاصة على كلماتها.

كتبت المويتات والمادريغالات بوفرة خلال القرن الخامس عشر، وال السادس عشر، والسابع عشر. والفرق بينها هو أن المويت مؤلف غنائي قصير بكلمات دينية، في حين أن المادريغال مؤلف مشابه ولكن بكلمات دنيوية. المادريغال بوجه عام أقل قتامة في طبيعته. وكلاهما شكل نموذجي من الأشكال الفوغية من العهد الذي سبق مجيء باخ ومعاصريه.

إن من الهام، من وجهة نظر المستمع، أن يميز نسيج المويت أو المادريغال. أيضاً ليس هناك قاعدة لتعلم؛ إن المويتات والمادريغالات يمكن أن تكون من حيث الأسلوب إما فوغية أو كورالية أو الأسلوبين معاً. لقد أخفقتُ في إدراك كيفية الاستماع بعقلانية إلى هذه الأشكال الغنائية دون فكرة أولية عن

نسجها المختلفة، الواقع أن الأصوات اللحنية المنفصلة في الموتیت أو المادریغال ذات النسیج الفوگی أو الكونترینتی، متعلقة بالكلمات، وهذه الكلمات ستكون ذات فائدة في مساعدة المستمع کي يسمع الكونتریبوینت بسهولة أكبر من سماعه الأشكال الآلية البحتة.

وتعج فترة عصر النهضة الأوروبيّة بالمؤلفين الذين استخدمو هذه الأشكال الغنائية. فهناك باليسترينا من إيطاليا، وأورلاندو دي لاسو الفلمنکی، وفيتوریا من إسبانيا، وبيرد، وويلبلي، وموريلي، وجيبونز من إنكلترا، وكلهم من الأسماء الشهيرة في عهود موسيقية رائعة. إن عدم الألفة بين الغالبية العظمى من رواد الحفلات لدينا وبين تلك العهود التميزة لهو دلالة على قلة الاهتمام الموسيقي نسبياً في زمننا.

الملحق رقم (٢)

وسائل كونترابانتية

١- المحاكاة (فوغ مقام مي بيمول مينور للمؤلف باخ الكبير، من الكتاب الأول لأعمال الكلافيكورد المعدّ).



٢- الكانون (من مؤلفات باخ الكبير "لقد ظهر اليوم الرايغ").

٣- الانقلاب (من سوناتا البيانو للمؤلف بيتهوفن، عمل رقم ١١٠).



٤- الزيادة (فوغ مقام دو مينور للمؤلف باخ الكبيير)، من الكتاب الثاني لأعمال الكلافيكورد المعدل.

4. Augmentation (Bach - C minor fugue, Well-Tempered Clavichord, Book II)



٥- الإنقاص (سكيروز من سيمفونية المؤلف فون ويليامز، مقام فا مينور)



٦-الكانكريزانز (باساكاليا للبيانو للمؤلف كوبلاند).

أ-الأصل



ب-الكانكريزانز (حركة السرطان)



١-الكانكريزانز المعكوس (من الرباعية الوتيرية رقم ٣ للمؤلف شونبرغ)

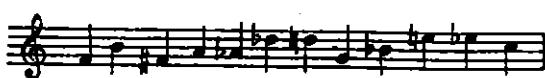
أ-الأصل



ب-الكانكريزانز



ت-الكانكريزانز المعكوس



□□□

□ عالمية الموسيقا العربية

د. صالح المهدى

باحث موسيقي من تونس

رئيس المنظمة العالمية للفنون والتقاليد الشعبية

الرئيس الفخرى للمجمع العربى للموسيقى

إن الحديث عن الموسيقا العربية لا بد أن يجرنا إلى تناول كلمات الأغاني والمقامات والإيقاعات التي ألغت عليها تلکم الموسيقا، وإلى الحديث كذلك عن التراكيب وعن الآلات التي عزفت بها. وعالمية الموسيقا العربية تبرز من خلال كل عنصر من العناصر التي ذكرناها، والتي سنتناولها عنصراً عنصراً، لنبيان مدى إثراء الفن العربي للحضارة الإنسانية بمختلف القارات.

أ- من حيث الكلمات

نلاحظ أن الأغاني العربية كانت ولا تزال مفتوحة على لغات جميع الشعوب التي نالها شرف بلوغ الدعوة الإسلامية، ذلك أن الإسلام لم يكن ليسلط ثقافة معينة على الشعوب، بل لا داعي له سوى إبلاغ الدعوة. أما من حيث الثقافة فإن العرب يضعون ما وصلت إليه حضارتهم في متناول تلکم الشعوب ولا يستنكفون منأخذ ما لدى هؤلاء الشعوب من علوم وفنون وآداب بشرط واحد، هو أن لا تمس بالوحدانية التي تركز عليها الدين الإسلامي الحنيف.

ولذلك نرى الثقافة العربية أعطت الكثير وأخذت الكثير، حتى أصبح هناك امتزاج ببعض اللغات، خاصة في مستوى لغة التخاطب، صعب التخلص منه وتفكيكه أو المس حتى ببعض تراكيبه أو كلماته، سواء أكان من بعض الأقطار العربية أو من الأقطار الإسلامية، خاصة في تركيا في أول عهد الجمهورية.

ومن حيث الغناء، نرى امتزاج أغانيها وموشحاتها بكلمات غير عربية، وهذا يشكل في نظري عنصراً إيجابياً لتوسيع آفاق الغناء العربي. وإليكم أمثلة في ذلك:

١- من أبرز المoshحات الشائعة في تونس وفي ليبيا ذلك الذي طالعه: يا غزالاً بين غزلان اليمن. وهو من أعرق شواهد مقام العجم، مسجل بالإذاعتين، وتناوله الفرق حتى الآن، ونجد في البيت الأخير منه تعبيراً فارسياً وهو: يا غزالاً بلسان عربي - وبليسان الفرس إيدوست من وهذا يدلنا على أن الشاعر أراد أن يترجم لحببيته الفارسية ما يريده من الكلمة يا غزالاً، وترجمة الكلمة الفارسية يا حبيبي.

٢- من المoshحات المطروقة بالشرق العربي في مقام السيakah، وبتونس في مقام الحسين صبا، ذلك الذي طالعه:

يا لـون الذهب يا أسر يا سكر

ونجد في بيت آخر منه كلمات تركية وهي:

الله ينصرك عزلتوا سلطان

وهذا يقابل بما اشتهرت به المoshحات الأندرسية من اشتتمالها في آخر كل موسيقى على خرجة تجمع بين اللغة العربية واللغة الإسبانية، وكتاب "جيش

التشييع" للسان الدين بن الخطيب مملوء بمثل هذه المoshحات التي ذكر منها على سبيل المثال من موشح لابن بقي قوله:

دي ذا العنصر حقا البادية اشتد

ونشق الرمح شقا بشترى مو المدج

ومعنى هذه الخرجة: هذا اليوم يوم فجرى، إنه يوم عيد العنصرة، سوف ألبس ثوبى المزين وأشق الرمح شقا.

ومن ذلك نلاحظ امتزاج اللغتين الإسبانية والعربية في خرجة المoshح. وقد بقيت الكلمات العربية في الغناء الإسباني حتى يوم الناس هذا، وسافرت ضمن تلکم إلى أمريكا اللاتينية واستقرت بها.

وقد تجاوز اختلاط اللغة العربية بغيرها المoshحات والأغاني ليدخل حتى القصائد والدوبيت. من ذلك ما نرويه على المرحوم الأستاذ محمد العقربي التونسي من غنائه للدوبيت الآتي:

سلطان جمالك كتب من أدمعي أسطر ومتلك في الفكر والحسنا ما يخطر

وحق من قال ... آدم في الجنان انظر "سنن جمالن قبى بو دنيا دايك تو"

ومعنى عجز البيت الثاني: ومثل جمالك في هذه الدنيا لا يوجد.

وتتجاوز أيضاً اختلاط الأغاني العربية بالكلمات الفارسية والتركية إلى الترئمات، التي هي كلمات تضاف لنص الغناء عند تجاوز اللحن الموسيقي لحجم ذلك النص، فتضافت حينئذ للمoshحات والأغاني كلمات زائدة منها العربية مثل يا ليل ويا عين ويا دانه، وما اشتق منها، ومنها الفارسية مثل: جامن بمعنى روحي وأفندم بمعنى سيدني وأمان للاستعطاف.

وهكذا نلاحظ أن الموسيقا العربية دخلت البلاد الفارسية والتركية والإسبانية، فأعطيتها وأخذت منها من حيث كلمات الأغاني. ونجد في غناء هذه البلدان كلمات عربية لا تزال تستعمل حتى الآن ولم تمسسها الأيدي العابثة.

ظاهرة الاحتشاد في الغناء بذلت في أول عهود الغناء العربي الإسلامي، إذ يحكي لنا أبو الفرج الأصفهاني في كتابه "الأغاني" أن الفنان سائب خاير المتوفى في عهد الخليفة الأموي يزيد بن معاوية (نحو سنة ٦٤ هجري / ٦٨٣ م) كان أول من استعمل الألحان الفارسية في الشعر العربي، وتبعه في ذلك سعيد بن مسجح المتوفى سنة ٩٦ هجري / ٧١٥ م.

كما يروي لنا أن المغني الفارسي سلمك نقل غناء الرمل عن المغني العربي مسلم بن محرز ووضع عليه كلمات فارسية، وأن ابن محرز هذا تعلم ألحان الروم بالشام وذهب إلى فارس وتعلم الحانها وكان من ذلك مع الألحان العربية مدرسته الخاصة التي شاعت كما أسلفنا خارج البلاد العربية.

بـ- من حيث الإيقاع

نرى أن الموسيقا الغربية تعتمد حتى الآن سواء في سيمفونياتها الكلاسيكية أو في أغانيها الشعبية على إيقاعات بسيطة لا تتجاوز التقوتين أو (الحركتين) أو الثلاث أو الأربع. وعلى إيقاعات نعتت بالركبة تصرف الحركتين إلى ستة نقرات أو أصوات، والثلاث حركات إلى تسع نقرات، والأربع حركات إلى اثنين عشر نقرة. ونلاحظ أن تنوع الإيقاعات الزائد عما ذكرنا لا يوجد إلا لدى البلدان الشرقية أو الغربية التي وصلتها الكلمة العربية بواسطة الفتوحات الإسلامية، مثل بلدان أوروبا الوسطى، وبلدان آسيا التي تطورت لديها الإيقاعات وتنوعت ابتداءً من تفعيلة الشعر العربي. من ذلك أن الوزن ذي

الخمس نقرات نجده في تفعيلات المتدارك فاعتلن، وهو يفسر بالترقيم الموسيقي
كما يلي: **م م ل**

وكذلك في تفعيلات التقارب فعولن، وهو يفسر كما يلي: **م م لـ**
كما نجد من وزن ستة تفعيلة مفعلن ولعلها هي أصل وزن خفيف الرمل
الذي تعرض له فيلسوف العرب أبو يوسف يعقوب بن إسحاق الكندي المتوفى
سنة ٢٥٢ هجري / ٨٦٦ م في رسالته التي عنوانها "أجزاء خبرية في الموسيقا"،
المحفوظة بدار الكتب العامة ببرلين تحت الرقم ٥٥٣٠، والتي تقابل وزن الفالز
الذي برز بفيينا عاصمة النمسا ما بين القرنين السابع عشر والثامن عشر
ميلادية.

أما الوزن ذو السبع وحدات فإننا نجده في التفعيلات الآتية:

- ١- من المهرج مفاعيلن وتنفس ب **م م م م لـ**
- ٢- من الرمل فاعلاتن وتنفس ب **م م م لـ**
- ٣- من الرجز مستفعلن وتنفس ب **م لـ م م لـ**
- ٤- من الوافر مفاعلتن وتنفس ب **م م م م م لـ**
- ٥- من الكامل متفاعلن وتنفس ب **م م م م م لـ**
- ٦- وكذلك تفعيلة مفعولات وتنفس ب **م لـ م م م لـ**

فجميع هذه التفعيلات إذا ما ركبت فيما بينها أنتجت للشعر العربي
أوزانه، وأنتجت للموسيقا العربية إيقاعات شاعت على البلدان الأوروبية،
و خاصة منها بلدان البلقان، التي لا تزال ممارسة لها حتى الآن، وكذلك على
العديد من بلدان آسيا. والمعروف أن الاتصال العربي للبلدان الأوروبية يرجع إلى
مفتاح القرن الرابع الهجري والعشر الميلادي، حين قام أحمد بن فضلان بن

العباس بن راشد بن حماد بالرحلة المشهورة إلى بلاد الترك - والخزر - والروس والصقالبة، بناء على طلب ملك الصقالبة ألبش بن يلظوار إلى أمير المؤمنين المقىدر بالله، المتوفى سنة ٣٢٠ هجري. وقد طبعت هذه الرحلة بدمشق سنة ١٩٧٨ (مختصرة).

ج- من حيث المقامات

إن أول ملاحظة لمعالية مقامات الموسيقا العربية تتمثل في كون أسمائها وأسماء درجاتها الصوتية لا تزال تحمل أسماء عربية وفارسية وتركية. وهي متداولة بتلك الأسماء حتى الآن لدى كل البلاد العربية والتركية والفارسية واليونانية واليوغسلافية وجمهوريات آسيا الوسطى، من مثل: أصفهان - اسم عاصمة فارس.

اسم مقام يكاه: اسم الدرجة الصوتية الأولى: سوزدل = محروق القلب،
اسم مقام همايون = مبارك، رسم بطريقة مقام الجهازه ساز = اسم آلية
البزق وللموسيقا الآلية.
وموسيقا البلدان المذكورة مملوءة بمثل هذه الأسماء المشتركة.

والنلاحظة الثانية: هي أن الموسيقا العربية تشترك مع الموسيقا الغربية في استعمال مقامي "الكبير" MAJEUR و "الصغير" MENEUR، حسبما يعبر عنهمَا في الغرب من ذلك أن الكبير يوجد مرکزاً على عدة درجات في البلاد العربية والشرقية التي أشرنا إليها سالفاً، وتراث هذه البلدان زاخر بالقطع الملحة عليه، فإذا ركز على درجة الراست DO عرف بالماهور (وهي كلمة فارسية بمعنى الهلال)، وإذا ركز على درجة الجهاركا FA عرف في الشرق العربي باسم هذه الدرجة، وفي شمال إفريقيا والأندلس يعرف باسم الزموم. وقد

وردت هذه الكلمة في جميع مخطوطات الموسيقا في هذه البلدان. وفي قصيدة للأمير الصنهاجي تميم بن باديس حاكم إفريقيا ما بين سنتي ٤٥٤ - ٥٠١ هجري حيث يقول:

والطلب يخفق والمزامير حوله
تتناقض العيدان في المزموم

ويرد المقام الكبير مركزاً على درجة العجم (Si Bemol) ويسمى حينئذ مقام عجم عشيران. أما المقام "الصغير" MINEUR فهو لا يقل أهمية عن الكبير بجميع البلدان المذكورة ويعرف بأسماء عديدة حسب اختلاف درجات ارتكاناه، من ذلك - نهاؤند - وأصفهان، وساحلي وعشاق ومحير سيكاه - وبوسنك وسلطاني يكاه - وفرح فزا.

ولا يجوز لنا الادعاء بأن أصل هذين المقاممين عربي وإنما المهم هو تداولهما في أغلب بلدان العالم. وهذا يؤكد عاليتهما بحيث يشكلان عنصر وحدة عالمية موسيقية.

الملحوظة الثالثة: تتمثل في اشتغال المقامات العربية، وخاصة منها المتداولة في المغرب العربي وفي اليمن وإمارات الخليج على ذوات السلم الخامس.

وهي تشارك فيه مع بلدان إفريقيا الزنجية والشرق الأقصى. ولهذه المقامات أسماء عربية تدل على نسبها، ففي المغرب تعرف بـ رصد كناوي نسبة إلى كانوا، من أشهر بلدان نيجيريا، وفي تونس تعرف بـ رصد عبيدي نسبة إلى العبيد الزنوج.

وهذا يثبت تغطية المقامات العربية لجهات كبرى من العالم، وأن هذه المقامات انتقلت إلى القارة الأمريكية مع الزنوج، وتركزت عليها موسيقا الجاز والبلوز المعاصرة وما تفرع عنها.

وهذه المقامات ذات السلم الخماسي تداخلت مع الأنواع الأخرى، وتولدت عنها مقامات جديدة اشتهرت خاصةً في شمال إفريقيا والأندلس، وأعطيت أسماء خاصة مثل مقامات الذيل والعراق والنوى وغيرها. وكذلك في الجزيرة العربية من أقدم العهود، ومن أمثلتها مقام البنج كاه الذي يدل اسمه الفارسي، المركب من كلمتي بنج بمعنى خمسة وكاه بمعنى صوت، على خصائصه.

واللحظة الرابعة: تتعلق بنوع المقامات التي تشتمل فيما بين درجاتها على أبعاد صغيرة أقل من نصف الدرجة، وهي خاصة الآن بالبلدان الشرقية. وقد تقلص ظلها من الموسيقا الغربية بسبب اعتمادها على البوليفونية، أي استعمال عدة أصوات في آن واحد، ضحت من أجلها بما كان لديها من مقامات من هذا النوع. وأصبح الباحثون والمُؤلفون للموسيقا المعاصرة في الغرب يشعرون بضيق المجال الذي أصبحت عليه موسيقاهم ويبحثون عن إمكانية استرجاع هذه المقامات، ولكن لا يمكنهم النجاح. فالشعب أصبح لا يدرك استساغتها ولا ترن مع أوتار إحساسه، بينما نجدها شائعة ومتداولة من السنغال إلى الهند الصينية.

ومن أشهر هذه المقامات ما يسمى بالسيكا، والبياتي والراست والحسين والصبا وراست الذيل والحجاز، وقد وضعت لدرجاتها المميزة عوارض وعلامات خاصة تختلف باختلاف الحضارات، كانت محل جدال طويل في المؤتمر العالمي للموسيقا العربية الذي انعقد في القاهرة سنة ١٩٣٢. وقد اتفقت فيه البلدان

العربية على علامات وضعت بالنسبة، وهذا العنصر يمثل اشتراك الموسيقا العربية مع موسيقا عدد هام من سكان العمورة.

واللحظة الخامسة: تتعلق باستعمال بعض البلدان التي اتصلت بالحضارة الإسلامية للمقامات السابق ذكرها استعمالاً سيئاً، إذ عزفتها بالآلات لا تؤدي سوى الأبعاد الكاملة وأنصافها، بينما تشتمل هذه المقامات على ما دون ذلك كما أسلفنا.

ومن الملاحظ أيضاً أن هذه الإساءة في العزف ولدت مقامات جديدة رجعت للبلاد العربية والشرقية وأدخلت ضمن تراثها وأعطيت أسماء خاصة، من ذلك:

١- سوء استعمال مقام السيكا في إسبانيا، الذي أصبح يرتكز على درجة مي (Mi) الطبيعية عوض السلط عليها نصف خافض (مي نصف بيمول Mi Demi Bemol) فأصبح سلمها مغايراً تماماً للمقام الأصلي، وشاع هذا الاستعمال في إسبانيا وأمريكا اللاتينية من خلال نوع الموسيقا والغناء المصحوبين بالرقص والمعروفيين بالفلامنكو. وقد تولد عن هذا الاستعمال مقام جديد بالبلاد العربية والشرقية، ركز على درجة الدوكاه (Re) وسمي كرد أو كردي أو كردي، ثم ركز على درجة الراست (Do)، وسمي حجاز كار كردي أو كردي حجاز كار.

٢- سوء استعمال مقام الحجاز والشاهدانز لدى بلدان البلقان وإسبانيا، تولد عنه مقام الحجاز كار الذي نجده زاخراً بالتراث العربي. وقد استعمله أغلب المؤلفين الغربيين عند تصويرهم للجو الشرقي من مثل بيزيه الفرنسي وفيريدي الإيطالي، ورم斯基 كورساكوف الروسي.

٣- سوء استعمال سلم مقام راست الذيل في بلدان البلقان، ولد سلماً جديداً رجع للبلاد العربية والشرقية وأعطي اسم التكريز، ولهنت عليه البشارف والموشحات والقصائد.

وهذا يؤكد لنا مرة أخرى تفتح الثقافة العربية على الثقافات الأخرى أخذًا وعطاءً. مع إمعان النظر واستثمار حتى ما كانت له سلبية ظاهرة.

د- من حيث التراكيب والآلات

إن أقدم وثيقة لتركيب الموسيقا تلك التي نقلها كتاب "نفح الطيب" للمقربي عن الموسيقار العربي علي بن نافع -الملقب بزرياب، الذي عاش بين القرنين الثاني والثالث الهجريين/ الثامن والتاسع الميلاديين-، وفيها يقول: إنه كان يفتتح بالنشيد أول شدوه، يليه ما كان على وزن البسيط ويختتم بالمحركات. بمعنى أنه يبدأ بما لم يصاحبه إيقاع، يليه ما كان على وزن بطيء، ويختتم بما كان على أوزان سريعة محركة. وهذه الطريقة اتبعت في النوعية المعروفة في الأندلس والمغرب العربي، وفي الوصلة المستعملة في المشرق العربي، وفي الفاصل التركي وفي الشيش مقام التداول في أوزبكستان وغيرها من جمهوريات آسيا الوسطى، وفي الرقا الهندي. وانتقلت إلى الغرب وطبقت في السيموفونيات.

أما ما يتعلق بالآلات فقد كان العود أبرز آلة حققت إشعاعاً عربياً على مختلف البلاد الغربية والآسيوية. يقول عنها صديقنا الباحث الأستاذ تران فنكلوي إن أهل الشرق الأقصى يقولون أن هذه الآلة أتى لهم بها جماعة من أهل الصحراء، ويجزم بأن يكونوا من العرب، وعلى كل فلهم آلات تشبه العود تماماً وتسمى في الصين باسم بيبا Pipa، وفي اليابان باسم بيووا Byouwa، وفي فيتنام باسم تيبا Teba.

ومن المؤكد أن العود العربي انتقل إلى أوروبا عن طريق الأندلس، ثم عن طريق الأتراك في أواخر القرن الخامس عشر. وشاع استعماله في القرنين التاليين. وألف له جهابذة من الموسيقيين أمثال بتروتشي Petrotci من البندقية، وأتينيان Ataignan من فرنسا، وجون دولان John Dawland من بريطانيا. كما شاع في ألمانيا مع مؤلفات باخ Bach وفياس Weiss وهайдن Haydn.

ومن الآلات العربية التي كان لها إشعاع نذكر آلة الرباب، التي توجد في أشكال مختلفة في البلاد العربية. فهي لصاحبة الموسيقا الشعبية في مصر والشام والعراق ولها دور هام في المغرب العربي والأندلس في أداء الموسيقا التقليدية المعروفة في ليبيا وتونس بالمالوف، وتحولت في العراق إلى آلة الجوزة، وأصبحت من أسس الفرق التقليدية المعروفة بالتشالغي وانتقلت هذه الآلة كما قلنا إلى أوروبا. وقد كانت تصاحب المغنيين المعروفين بالتروبادور Troubadour والتروفير Trouvere، الذين اشتهروا بفرنسا خلال القرنين الثاني عشر والثالث عشر. وكان الرباب يعرف لديهم باسم ريك.

وتؤكد المراجع الغربية دخوله أوروبا مع دخول الجيش العربي لجنوب فرنسا في القرن السابع الميلادي. وقد تولد عن الرباب فيما بعد آلة الفيولين Violin، التي أخذت شكلها الحالي في القرن السادس عشر، وتبنتها الموسيقا العربية وأدخلتها إلى الفرق بجانب الرباب أثناء القرن التاسع عشر. واشتهر بعزفها فنانون عديدون في ذلك العهد، أمثل: أنطوان شوا من حلب، والد أمير الكمان سامي شوا، وإبراهيم سهلون بمصر، وعبد العزيز جميل بتونس، وال حاج العربي بن صاري بتلمسان، وغيرهم.

ويمكننا أن نذكر من الآلات الموسيقية التي دخلت أوروبا آلة الناي، التي تحولت في البلقان إلى آلة الكوال Kaval، ثم إلى مختلف أنواع القلوت. آلة

الزينة التي تسمى في ليبيا والجزائر والمغرب بالغفيطة. ولا تزال محفوظة بهذا الاسم في إسبانيا، وتستعمل حتى اليوم في أوروبا الوسطى بشكلها الأصلي. وقد تطورت إلى الآلة الأوركسترالية المعروفة بالأوبوا Haut Bois. وقائمة الآلات الموسيقية العربية المشعة طويلة تستوجب بحثاً خاصاً على اختلاف أنواعها من وترية ونفخية وذات قوس وايقاعية. والمهم هو أن الموسيقا العربية سجلت عنصراً ممتازاً في بناء النهضة الموسيقية العالمية عبر التاريخ. وعلى جيلنا الحاضر أن ينسج على منوال الأ előados، بأن يحاسب نفسه يومياً بماذا استفدت، وماذا خلقت؟ وبذلك يمكننا أن نبني آثارنا في سجل التاريخ، ونخلد كما خلد الأ előados.

□□□

□ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف
العام للآلات الموسيقية النافخة (١)

مومنتشيل جيورجييف

أستاذ مادة الفلوت في المعهد العالي للموسيقا بدمشق

ترجمة د. سليمان زيدية

إن العزف على الآلات النافخة هو بدون شك من أعلى مراتب فن العزف على الآلات الموسيقية المختلفة؛ إذ يتطلب العزف على هذه الآلات -بالإضافة إلى حاسة السمع ومهارة الأصابع التي تعتبر الأساس في إصدار الأصوات على الآلات الموسيقية الأخرى- تنسيقاً خاصاً لفعاليات التنفس والشفتين واللسان. إن لفيزيولوجية التنفس أثناء العزف أهمية كبيرة، فإذا كانت عملية التنفس في الحالات العادية تتم بشكل عفوي ولا تعار أي انتباه، فإنها في العزف تصبح قوية غير عادية ومنظمة وسبباً هاماً جداً لإصدار الصوت. ويمكن تقسيم عملية إصدار الصوت على الآلات النافخة إلى ثلاثة مجموعات أساسية:

١- المجموعة الأولى

وتتضمن الآلات النافخة النحاسية (التي تشارك فيها عضلات الشفاه والعضلات المجاورة والمزمان) وهي: آلة الترومبيت، والفالكون، والترومبون، والتوبيا، والكورنيت وغيرها. يتشكل الصوت الموسيقي في هذه الآلات نتيجة تلامس الشفاه مع الزمار تحت تأثير تيار الهواء الخارج من الرئتين والذي يؤدي إلى اهتزاز الشفاه. وبشكل اهتزاز الشفاه وتغير فتحتها إلى دفع متتابع

الحياة الموسيقية - العدد ١١/١٩٩٦

للهواء المؤدي إلى مزار الآلة النافخة. وينتقل حركة الهواء غير المتساوية من حيث الكثافة أو الخفة تتشكل في نهاية المطاف في أنبوب الآلة، الوجة الصوتية التي تتطابق مع الصوت الموسيقي الذي يستساغه السمع.

٢- المجموعة الثانية

وتتضمن الآلات النافخة الخشبية وهي آلة الأوبرا، الفاغوت، الكلارينيت، الساكسوفون والآلات الأخرى المشتقة منها ويصدر الصوت فيها بمشاركة اللسان بنفس الطريقة السابقة. ولكن الصوت هنا لا يظهر فقط نتيجة اهتزاز التيار الهوائي بواسطة الشفاه ولكن بمساعدة الريش أي الرقائق الأحادية كما هو الحال في آلة الكلارينيت أو بمساعدة الريش أي الرقائق الثنائية كما هو الحال في آلات الأوبرا والفالغوت. فحين دخول الهواء إلى الآلة فإن هذه الصفائح تتحرك نتيجة مرور الهواء، وبفضل مرونتها ولبيونتها تعود من جديد إلى وضعها الأولي وتقلص من تمرير التيار الهوائي حتى الحد الأدنى. وبفضل الحركات المتناقضة من تقلص وتمدد من نتائج قوة الهواء الداخل إلى القصبة يلاحظ دفع هواء متتابع وينتقل ذلك تظاهر في قناة الآلة عمليات ذبذبة (تكثيف وتفریغ الهواء) مشكلة الموجة الصوتية المناسبة لصوت موسيقي معين. تعد آلة الفلوت الآلة النموذج لمجموعة الآلات النافخة التي تصدر الأصوات بمساعدة "الشفاه والتتصغير" وتظهر خصوصية تشكيل الصوت هنا في أنها تمتلك أدوات خاصة لإصدار الأصوات المختلفة، ويلعب تيار الهواء (الزفير) الدور في ذلك. وينتقل الصوت في آلة الفلوت بنتيجة مرور التيار الهوائي الذي ينفعه العازف في ثقب خاص، وعند اصطدام الهواء مع حافة الثقب تظهر حركة دورانية مشكلة تكثيف وتفریغ الهواء، أي تصدر موجة صوتية معينة.

انطلاقاً من مبادئ تشكيل الأصوات في الآلات النافخة يمكن تحديد تلك المقومات الجسدية والصدى والتي بدونها لا يمكن استخراج الصوت وهي:

١- إثارة الاهتزاز أو التذبذب: إن مصدر الطاقة الصوتية عند العزف على آلة النفخ هو حركة التيار الهوائي الخارج من الفم والذي يخضع إلى إرادة العازف والمعتمد على جودة جهاز التنفس وعلى الحجاب الحاجز وعلى الرئتين والعضلات اللازمة.

٢- مهارة التحكم في تيار الهواء عن طريق الشفاه ونهاية اللسان.

٣- مشكل الصوت: وهو الهواء الذي يحتك في قصبات خاصة عن طريق الشفاه.

٤- جسم الآلة: وهو عبارة عن اسطوانة الآلة الملوء بالهواء، وله أشكال وأحجام مختلفة تتناسب مع نوع الآلة نفسها. فبمقدار تضييق كمية الهواء يمكن التوصل إلى أصوات عالية وبتغيير هذه الكمية حين العزف على الآلات الزمارية عن طريق وضعية الشفاه يمكن الحصول على علامات موسيقية معينة بواسطة وضع الأصابع على الصمامات الموجودة على جسم الآلة. أما على الآلات النافخة التي تعتمد على حركات الشفاه واللسان فيمكن التوصل إلى العلامة الموسيقية المطلوبة بمساعدة الثقوب المخصصة التي تغلق وتفتح بواسطة أصابع العازف. ويجب الأخذ بعين الاعتبار أنه فيما عدا جسم الآلة فإن هناك عوامل ذاتية أخرى تلعب الدور الرئيسي في إخراج الأصوات الموسيقية ومنها جهاز التنفس والشفاه واللسان وهذا يتعلق بمقدار التمارين التي يقوم بها العازف من حيث تطوير وتحسين عملية التنفس وتنمية عضلات الفم واللسان ومهارة تحريك الأصابع التي من شأنها تحسين نوعية الصوت.

التنفس الطبيعي والتنفس حين العزف

ما هو الفرق بين التنفس أثناء العزف على الآلات النافخة والتنفس الطبيعي؟

١- حين التنفس الطبيعي فإن عملية الشهيق والزفير متساوية تقريباً من حيث الزمن أما حين العزف فإن الشهيق يكون قصيراً والزفير متداً.

٢- إن عملية الشهيق والزفير تتم تحت مراقبة العازف وتتعلق ببناء الجملة الموسيقية.

٣- يجب على العازف استعمال جهازه التنفسي في حده الأقصى.

٤- في حال التنفس الطبيعي فإن العضلات المساعدة على التنفس تتحمل الجهد أثناء عملية الشهيق فقط ولا تتحمل أي جهد في حالة الزفير. أما في حال العزف فإن عملية الزفير تجري تحت ضغط واضح، لأن الهواء الخارج من الرئتين يجب أن يخرج بشكل مستمر ومتساو، وفي الوقت نفسه يجب أن يتخطى في طريقه تلك العراقيل من مثال فتحة الشفاه الضيقة. ولذلك يلاحظ أثناء العزف بعض الضغط على العضلات بين الأضلاع وخاصة الضغط على الحجاب الحاجز.

٥- أثناء التنفس الطبيعي نتنفس عادة عن طريق الأنف، أما أثناء العزف فيستعمل الأنف فقط أثناء التنفس المتواصل، وأصبح هذا الأسلوب شائعاً في الآونة الأخيرة لدى عازفي الأوبرا والكلارينيت والترومبيت وألات أخرى. وفي هذه الظروف وبغض النظر عن وجوب تحلی الموسيقي بوضع صحي جيد فمن الأهمية بمكان أن يتوصّل إلى مستوى عال في تقنية التنفس.

إن ما ورد سابقاً لا يعني أبداً إبعاد الأطفال وذويهم عن حب العزف على هذه الآلات، فالآثار الإيجابية على الأجسام نتيجة العزف على الآلات النافخة معروفة وبغض النظر عن الاختلاف في عملية التنفس الطبيعي والتنفس الفني فلا يوجد في العزف على الآلات النافخة أي خطر. وعلى العكس من هذا ينصح

الأطفال المصابون بمرض الريو والسل الرئوي وأمراض أخرى بالعزف على الآلات النافحة إذ يتطلب علاجهم العناية بالجهاز التنفسى والتهوية الجيدة.

وقد أثبتت الأبحاث الأخيرة أن هناك عناصر مشتركة بين رياضة اليوجا وبين العزف على الآلات النافحة ومثال ذلك أن مرحلة حبس النفس وزفيره لدى رياضيي اليوجا يمكن مقارنتها باستمراية خروج الهواء أثناء العزف على الآلات النافحة. وأخيراً فإن التحرك المستمر للحجاب الحاجز يساعد على عملية ذلك لجميع الأعضاء الداخلية في الإنسان مثل: البطن، الكبد، الكلى، الرئتين، الجهاز التناسلي عند المرأة. كما يساعد أيضاً على تنشيط الدورة الدموية، وعدها ذلك فبان العزف ينمي عضلات الحجاب الحاجز وعضلات الأضلاع وغلاف الأحشاء. ولكن ومع هذا يجب الانتباه إلى التطور الصحي للعازف وخاصة في بداية تعلمه على الآلات النافحة، لذا أعتقد أنه يجب البدء في التعلم على الآلات النافحة ما بعد سن العاشرة أو الحادية عشرة من أجل تطوير القدرة الجسمية لا تخريبها.

ويجب الأخذ بعين الاعتبار حين اختيار الآلة النافحة البدء بآلية بلوكفلوت أي ريكوردر Recorder لأن التنفس فيها لا يتطلب أن يكون حجم العازف كبيراً وهي تعد في الوقت نفسه أساساً جيداً للخطوات الأولى في تعلم الموسيقا من أجل توطيد عادات جيدة في قراءة العلامة الموسيقية والتنفس وعزف الجمل الموسيقية والتنقل الصحيح لأصابع اليد وغيرها.

يجب أن تتم عملية التنفس أثناء العزف بأقل ما يمكن من هدر لطاقة العضلات وبدون أي مؤثر إضافي وإجهاد للجسم إذ يستطيع العازف أن يتوصل بدونها إلى مهارة عالية في العزف. وأظهرت البحوث المختلفة أن الشروط التي نوه إليها الباحثون تتعلق بفاعلية الحجاب الحاجز إذ يهبط إلى الأسفل أثناء الشهيق ويعطي الإمكانيات إلى الرئتين لكي تمتلأ بالهواء، ويرتفع أثناء الزفير

مشكلأً ضغطاً متساوياً على الهواء، وهذا هام جداً أثناء العزف على الآلات النافخة. والمهم في هذه العملية أنه يمكن مراقبة هذا الضغط الذي له الأثر الأساسي في نوعية وقوه وامتداد الصوت. كما أن للعوامل الموجودة بين الأضلاع دوراً رئيسياً أيضاً إذ تضخم حجم القسم السفلي من القفص الصدري ولذا نسميه التنفس المختلط. هذا النوع من التنفس يمكن مقارنته بسهولة مع التنفس الطبيعي المنحصر بالصدر إذ يلاحظ ارتفاع بالأكتاف والإبط والصدر.

وتفسير هذا الاختلاف في عملية التنفس الطبيعي والتنفس حين العزف على الآلة هو نقطة البداية في تدريس الطالب الذي عليه أن يختار الوضعية الصحيحة (مجموعة وضعية البدن والرأس واليدين والشفاه ... الخ) كما يجب على الطالب أن يعزف علامات موسيقية طويلة أمام المرأة، وبهذا الشكل يمكن أن يراقب استخراج الصوت الصحيح ليس فقط عن طريق أذنه بل بالنظر أيضاً. فإذا ارتفع الصدر والأكتاف أثناء الشهيق وخاصة إذا رافق ذلك صوت صفير في الحنجرة فهذا يعني أن عملية التنفس ضعيفة وغير صحيحة، وهذا شيء طبيعي للطالب في المرحلة الأولى، لأنها لا يستوعب بدقة أهمية الحجاب الحاجز في عملية التنفس أثناء العزف. فكلما أسرع العازف في عملية الشهيق كلما كانت مشاركة الصدر والقسم العلوي من الجسم أقل. لذا يجب أن تجري عملية الشهيق في هذه الحالة بمساعدة فعالية الحجاب الحاجز والقسم الأسفل من القفص الصدري.

في العدد القادم: تقنية التنفس - التنفس والجملة الموسيقية.

□□□

دراسات وأبحاث

□ الكندي والموسيقا

عدنان بن ذريل

مؤرخ

الكندي^(١) هو أبو يوسف يعقوب بن اسحق بن الصباح، وكان جده الأعلى الأشعث بن قيس ملكاً على جميع كندة، كما كان أبوه أميراً على الكوفة للمهدي، والرشيد...

حياته وعصره

وقد ذهب الشيخ مصطفى عبد الرزاق إلى أن الكندي ولد في البصرة^(٢)، تقربياً عام (١٨٥) للهجرة أي (٨٠١) للميلاد؛ ومنها انتقل إلى الكوفة، ثم إلى بغداد،

^(١) ترجم له العديدون مثل ابن الدبيس في الترسـت، ص ٤٥٥، ٤٦١؛ وإن القتـلـي في تاريخ المـكـامـ، ص ٢٦٦، ٢٧٧؛ وإن أبي أصيـحةـ في عـيـنـ الـأـيـاءـ وـطـبـيـقـاتـ الـأـطـبـاءـ، جـ١ـ، صـ٢٠٦ـ، ٢١٤ـ، ٢١٦ـ، وـغـيـرـهـ؛ ثـمـ منـ الـمـدـحـيـنـ مـثـلـ فـارـمـرـ فـيـ تـارـيـخـ الـموـسـيـقاـ الـعـرـبـيـةـ، تـرـجـمـةـ حـسـنـ نـصـارـ، صـ١٤٧ـ، ١٧٧ـ، ثـمـ مـصـطـفـيـ عـبـدـ الرـزـاقـ فـيـ كـابـهـ فـيـلـسـوـفـ الـعـربـ وـالـمـلـمـ الـثـانـيـ، مصرـ١٩٤٥ـ، صـ٧ـ، ٥١ـ، وـمـحـمـدـ لـطـفيـ جـمـعـةـ، فـيـ تـارـيـخـ فـلـاسـفـةـ إـسـلـامـ، صـ١ـ وـمـاـ جـدـهـ وـغـيـرـهـ.

^(٢) تاريخ الموسيقا العربية، فارمر؛ ولد الكندي عام ٨٧٤ م تقربياً (ص ١٤٩) وتوفي عام ٩٧٠ م (ص ١٨٠)، وهذا يختلف رأي مصطفى عبد الرزاق

حيث أخذ يتوسع في العلوم العقلية، فقربه المأمون (١٩٨ - ٢١٨) للهجرة، أي (٨١٣ - ٨٣٣ م.)، وانتدب فيما انتدب لنقل العلوم السريانية، واليونانية؛ ثم اختاره المعتصم (٢١٨ - ٢٢٧) للهجرة، أي (٨٣٣ - ٨٤٢ م.) مُؤدياً لأبنه أحمد، وقد كان المجتمع العربي الإسلامي وقتها يشهد ازدهاراً في العلوم، والثقافة؛ ناهيك بازدهار علم الكلام، وتميز المعتزلة فيه بأخذهم بالرأي، وجعل (المأمون) مذهبهم هو مذهب الدولة ...

ثم أنه، بفعل أن (الكندي) اشتهر بتحزبه لبعض آراء المعتزلة فإنه أيام الردة السنية على المعتزلة أيام المتوكل (٨٤٧ - ٨٦١ م.) ضربت داره، ونهبت مكتبته. وقد اختلف المؤرخون في تاريخ وفاته، إذ جعل بعضهم وفاته سنة ٢٤٦ للهجرة، ومنهم من قال أنها سنة ٢٥٦ للهجرة وأخرون ذهبوا إلى أنها سنة ٢٦٠ للهجرة، إلا أن الشيخ مصطفى عبد الرزاق^(٣) يرجح أنها في حدود سنة ٢٥٧ للهجرة، أي (٨٦٦) للميلاد، وبفعل اشتهر الكندي بالتأثر في فنون الحكمة اليونانية، والفارسية، والهندية، ولم يكن في الإسلام من اشتهر بمعاناة علوم الفلسفة، سمي فيلسوف العرب ...

يضاف إلى ذلك ازدهار الترجمة وقتها، ومن علماء الموسيقا الإغريق الذين ترجمت آثارهم^(٤)، أرستكنسوس، وإقليدس، وبطليموس، ونيكوماخوس، ويقول (فارمن): ((عرف أرستكنسوس عن كتابين، كتاب الريموس، وكتاب الإيقاع، ودرس إقليدس في كتابين موسيقيين، هما كتاب النغم، وكتاب القانون)). وكتب

^(٣) فيلسوف العرب والمعلم الثاني، مصطفى عبد الرزاق، ص ١٨.

^(٤) تاريخ الموسيقا العربية؛ فارمر، ص ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، واظظر المراسع التي يحيل إليها.

ابن الهيثم المتوفى عام ١٠٣٨ شرحاً لجهود إقليدس في علم الموسيقا، وظهر نيكوماخوس في اللغة العربية، في كتاب "الموسيقا الكبير"، وفي عدة مختصرات، ويدرك بطليموس أيضاً على أنه مؤلف كتاب: "الموسيقا"، بل نسب المفهوسون العرب إحدى الرسائل عن الموسيقا لفيثاغورث^(٦) ...

مؤلفات الكندي الموسيقية

ذكر ابن النديم في الفهرست^(٧) المصنفات التالية: الرسالة الكبرى في التأليف، رسالة في الإيقاع، رسالة في النسب الزمانية، رسالة في صناعة الشعر، رسالة في خبر صناعة التأليف، رسالة في الأخبار عن صناعة الموسيقا، رسالة في المدخل إلى صناعة الموسيقا، رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف.

وذكر ابن القفعي في "تاريخ الحكماء"^(٨) : الرسالة الكبرى في التأليف، رسالة الإيقاع، كتاب عن خبر صناعة الشعراء، رسالة في الأخبار عن الموسيقا، كتاب المدخل إلى الموسيقا، وكتاب ترتيب النغم ...

وذكر ابن أبي أصيبيعة في "عيون الأنبياء في طبقات الأطباء"^(٩) ، الرسالة الكبرى في التأليف، رسالة في الإيقاع، رسالة في صناعة الشعراء، رسالة في

^(٦) تاريخ الموسيقا العربية؛ فارمر، ص ١٧٩، ١٨٠، ١٨١، وانظر المراجع التي يحيل إليها.

^(٧) رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف؛ للدكتور يوسف شوقي، مصر ١٩٦٩، ص ٢٣٣.

^(٨) المرجع السادس

^(٩) المرجع السادس

الأخبار عن صناعة الموسيقا، رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية وتشابه التأليف، مختصر الموسيقا في تأليف النغم وصنعة العود، رسالة في أجزاء خيرية في الموسيقا.

وأما المؤلفات التي وصلتنا، فهي التي جمعها الدكتور زكريا يوسف، فحققها، وأخرجها مع مقدمة، وشرح، وتعليق في كتابه "مؤلفات الكندي الموسيقية"^(٤) (بغداد ١٩٦٢)، وهي:

- ١- في خير صناعة التأليف، ص ٤٧، ٦٥.
 - ٢- كتاب المسوّقات الورقية، ص ٦٩، ٩٤.
 - ٣- في أجزاء خيرية في الموسيقا، ص ٩٥، ١١١.
 - ٤- مختصر الموسيقا في تأليف النغم وصنعة العود، ص ١١٣، ١٢٠.
 - ٥- الرسالة الكبرى في التأليف، ص ١٢٢، ١٤٢.
- وهذه المؤلفات هي التي نعتمد في هذه الرسالة.

وتعتبر مؤلفات الكندي الموسيقية أقدم ما انتهى إلينا من مؤلفات في علم الموسيقا سيما أن كتب المؤلفين السابقين^(٥) على الكندي كانت في معظمها عن الغناء، والأغاني، والموسيقيين والمطربين، أكثر منها عن علم الموسيقا، أي أكثر

^(٤) كتاب مؤلفات الكندي الموسيقية، نشره الدكتور زكريا يوسف في بغداد عام ١٩٦٢، بعيادة السيد الذي يبغداد، وفي مقدمة الكتاب.

^(٥) أسئل يوسف الكاتب، وعلى المتصوّر اسحق الموصلي، المرجع التاسع ص ٣٦ و ٤٠.

منها كتب علم وفلسفة، ومن هنا امتياز كتب الكندي الموسيقية، إذ هي من أوائل الكتب العلمية في الموسيقا العربية ...

العود ودستينه

كان العود أيام الكندي يتتألف من أربعة أوتار تدرج من الغلظة إلى الحدة، هي: - البم، فالثلث (بم فتحة، وتأء سكون)، فالثاني (بم فتحة، وتأء سكون)، فالزير. -؛ إلا أن الحساب الرياضي للسلم الموسيقي الذي كان يعارضه الكندي دفعه إلى افتراض (وتر خامس)، أطلق عليه الزير الثاني، فنصل عليه، ولكنه لم يستعمله عملياً، وظل العود باربعة أوتار حتى عهد زریاب ...

وعلى هذه الشاكلة يكون البم أغلى ظ هذه الأوتار، ثم يليه المثلث، فالثاني، فالزير الأول وهو أحدهما ... يصنع (البم)، و(المثلث) من الأمعاء، في حين يصنع (الثاني)، والزير من الأبرسيم، أي خيط الحرير. وكان (البم) يؤلف من أربعة طاقات من الأمعاء، و(المثلث) من ثلاثة طاقات، إلا أن (الثاني)، كما يقول الكندي^(١) ، هو من حرير يساوي طاقتين من الأمعاء، و(الزير) من حرير يساوي طاقاً من الأمعاء ...

وعندما أهملت المادة في صناعة الأوتار، وأصبحت الأوتار تصنُع من الحرير، صارت النسب فيها كالتالي: (البم) ٦٤ طاق من الحرير، و(المثلث) ٤٨ طاق من

^(١) رسالة الكندي في خبر صناعة الأوتار، للأستاذ الدكتور يوسف شوقي، مصر ١٩٦٩، ص ٥١، ٥٢، والرسالة المطمس في التأليف، ص ١٢٦، ١٢٧.

حرير، والثنتي) ٣٦ طاق، والزئن) ٢٧ طاق من حرير^(١١) ... وكان لكل وتر لون^(١٢) ... فالبم (أسود)، والمثلث (أبيض)، والثنتي (أحمر)، والزير (أصفر) ... و(الدستين)؛ جمع دستان، هي علامات توضع على سواعد الآلات ذات الأوتار، فتدل على مخارج النغم من أجزاء الوتر، وتوضع الأصابع وبالتالي عليها في العزف، أو بعبارة أخرى، الدستين هي مواضع خفق الأصابع على الوتر، وبالنسبة إلى عود الكندي، الدستين أربعة، هي دستان السباية، ثم دستان الوسطى، ثم دستان البنصر، ثم دستان الخنصر ...

الأبجدية الموسيقية

وقد استعمل الكندي الحروف الأبجدية للتدليل على نغمات هذه الأوتار، ودستينها، فنقطة مطلق الوتر الأول (البم) هي (أ) وسماها (المفروض)، وهي أغليظ نغمات العود، وتسوى على أغليظ نغمات حنجرة المغني، وهي أول نغم في الديوان، الأوكتف، وتليها (ب) وهي مجنب أ، وذلك لأن الأنغام الواقعة على الدستين، أولها (ج) على دستان السباية، ثم (د) على دستان الوسطى، ثم (ه) على دستان البنصر، ثم (و) على دستان الخنصر، وهي نفس نقطة مطلق المثلث ...

وتلي (و) على المثلث (ز) المجنب، ثم (ح) دستان سباية المثلث، ثم (ط) وسطى المثلث، ثم (ي) بنصر المثلث، ثم (ك) خنصر المثلث، وهي نفس نغمة

^(١١) المرجع ١١

^(١٢) المرجع ١١

مطلق الثنى، وتليها (ل) المجنب على الثنى، وبذلك ينتهي الديوان الأول، ويبداً الديوان الثاني على دستان سبابة الثنى (أ)، بنفس ترتيب الديوان الأول، بنفس معانيه، وهي أ ب ج د ه و ز ح ط ي ك ل، وتنتهي بحرف (ل) على الوتر الخامس النظري، أي الزير الثاني، أما نغمات مطلق الأوتار فهي، للبم (أ)، أي لا، وللمثلث (و)، أي ري، وللثنى (ك)، أي صول، وللزير (د)، أي دو، ومطلق الوتر الخامس، الزير الثاني النظري، نعمته (ط)، أي فا.

ويقول الدكتور يوسف شوقي في كتابه رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، أن الكندي استلهم هذه التسمية بالحروف الأبجدية من قراءاته لكتابات اليونان، ولكنه استحدث فيها نظاماً جديداً، إذ جعلها تستمد مضمونها من مواضع الأصابع على أوتار العود، في حين كان اليونان يرقمون النغمات، ومواعدها على الأوتار المطلقة لآلة الليرة وكان لها ثلاثة تسويات مختلفة^(١٤) ... وفيما يلي تدوين هذه الدرجات بحروفها الأبجدية، وما يقابلها من النوطنة الحديثة، نقلأً عن الكتاب المذكور^(١٥)

^(١٤) رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف، الدكتور يوسف شوقي، مصر ١٩٦٩، من ٤٩، واطر زاكى من ٣١

٢٦

^(١٥) المرجع ١٤

شكل (١)

The image contains four parts related to musical theory:

- Top Left:** A musical staff with notes and Arabic musical notation below it. The notes are labeled: ح ب د و ه د ح ب ا.
- Top Right:** Another musical staff with notes and Arabic musical notation below it. The notes are labeled: ا ل ك ي ط ح ز و ه د ج ب ا.
- Middle:** A diagram showing a grid of seven horizontal lines and five vertical lines. The vertical lines are labeled from top to bottom: ط, طريلن, طرير, طرير, طريلن, طرير, طريلن. The horizontal lines are labeled from left to right: ط, طريلن, طرير, طرير, طريلن, طريلن, طريلن. Below the grid, the notes ح ب د و ه د ح ب ا are written, followed by ح ز و ه د.
- Bottom:** A musical staff with notes and Arabic musical notation below it. The notes are labeled: ح ب د ح ز و ه د ح ب ا.

الأبعاد

ويقول الدكتور محمود أحمد الحفني في تصديقه لجواب عالم الموسيقا من كتاب "الشفاء": يصف الكندي السلم الموسيقي العربي مشتملاً على اثنتي عشر نغمة، وهو سلم ذو أنصاف الأبعاد الطينية، ويطلق على هذه النغمات أسماء

الحروف الأبجدية العربية حسب ترتيبها من ألف إلى لام، وتحضع لنظام الأجناس التي تبني عليها موسiquات المالك القديمة^(١٦)؛

ثم يقول: وما هو جدير باللحظة أن الإثنين عشرة نغمة المشتمل عليها الديوان العربي على نحو ما يصفه الكندي متفقة تمام الاتفاق مع نسب أبعاد سلم فيثاغورث^(١٧).

وقد أورد الدكتور زكريا يوسف جدولًا لتسوية العود (شكل ٢) نص فيه على هذه الدرجات، ونسبة، صدر رسالة في خبر صناعة التأليف^(١٨)، وقال أن الجدول غير موجود في المخطوط، إلا أنه أضافه لتسهيل تتبع ما جاء في الرسالة^(١٩).

^(١٦) جواجم علم الموسيقى من كتاب الشفاء، مصر ١٩٥٦، ص ٦٥٧ من العدد.

^(١٧) المرجع

^(١٨) كتاب مؤلفات الكندي الموسيقية، نشره الدكتور زكريا يوسف في بغداد عام ١٩٦٢، بمناسبة العيد الذهبي لبغداد، وفليسرها الكندي ص ٤٧ و ٤٨، وانظر الرسالة الكندي في التأليف ص ١٢٥ و ١٢٦.

^(١٩) المرجع

ونورده لنفس الغرض... إن (البعد) الذي بين النغمة وجواها، أو بينها وبين قرارها هو ما أطلق عليه مصطلح (البعد الذي بالكل)، ويكون من سبع نغمات، وثامنتها هي جواب أول نعماته، ويرادفه مصطلح (أوكتاف)، إشارة إلى أنه يحدث بثمانية أنغام كانت تصدر عن ثمانية أوتار مطلقة من الآلات الوتيرة اليونانية القديمة...

وأما المسافة التي بين النغمة ورابعتها، فتسمى (البعد بالأربعة)، وهو محصور بين نغمتين أعلاهما (الرابعة) في الترتيب بالنسبة إلى النغمة التي بدئ بها النغم؛ وهو يتكون من (بعدين طينيين، ونصف بعد طيني)؛ وفي آلة العود، مسافة الرابعة القامة هي التي بين مطلق الوتر ودستان الخنسرى ويعبر عنها بمطلق الوتر ورابعته...

و(البعد الطيني) عند الكندي هو البعد الذي بين (الذي بالخمسة)، (والذي بالأربعة)، ونسبة: $\frac{3}{2} \div \frac{4}{3} = \frac{3}{4} \times \frac{3}{2} = \frac{9}{8}$ ؛ ويقدر بـ (٢٠٤) سنت؛ وأما (نصف الطينين) فالكندي يعرّفه (تعريفاً كيفياً) بأنه البعد الذي بين نعمتي (ج، د) على المثنى، فقرة ٣٨، أو بين نعمتي (ح، ط) على المثلث، فقرة ٤٠، أي البعد الواقع بين دستان السبابة والوسطى، ودستان البنصر والخنسر^(٢٠)؛ وهو ما يعرف باسم (ليما) في الموسيقا الغربية، وتكون نسبة أطوال الأوتار المحدثة للنغم المحيطة به هي نسبة ٢٥٦/٢٣٤...

^(٢٠) ونقل الدكتور يوسف شرقى في كتابه رسالة الكندي في خبر صناعة الأليف أن الكندي يعرّف (نصف البعد الطيني) مطرضاً كيناً، ويمكن تعرّف كيته بالست: وذلك لأن (دستان السبابة) يقع عدد ١/٩ الوتر من مطلعه، ثم (دستان البصر) يقع عدد ١/١ الوتر تحت دستان السبابة، ثم أن المسافة بين مطلق الوتر (دستان الخنسر) هي مسافة الرابعة الرابعة: وبذلك يمكن قرینة مسافة (الرابعة الرابعة) على وتر المثلث.

(وكلٌ ونصف كلٍ) نسبة رياضية يعبر عنها عددياً بنسبة $\frac{3}{2}$ ، لأنَّ
 الثلاثة هي قدر الاثنين مرة، ونصف مرة، ويستخدمها الكندي للإشارة إلى (البعد
 الذي بالخمسة)، إذ أنَّ النسبة بين أطوال الأوتار المحدثة للنغم المحيطة به هي
 نسبة $\frac{3}{2}$...

(وكلٌ وثلث كلٍ) نسبة رياضية يعبر عنها عددياً بنسبة $\frac{4}{3}$ ، لأنَّ الأربعة
 قدر الثلاثة مرة وثلث مرة، ويستخدمها الكندي للإشارة إلى (البعد الذي
 بالأربعة)، إذ أنَّ النسبة بين أطوال الأوتار المحدثة للنغم المحيطة به هي نسبة
 $\frac{4}{3}$...

(وكلٌ وثمن كلٍ) نسبة رياضية يعبر عنها عددياً بالنسبة $\frac{9}{8}$ ؛ لأنَّ
 التسعة قدرُ ثماني مرة وثمن مرة، ويستخدمها الكندي للإشارة إلى (البعد
 الطيني)؛ إذ أنَّ نسبة أطوال الأوتار المحدثة للنغم المحيطة به هي نسبة $\frac{9}{8}$.
 وأما (تسع الكل) فيقصد نسبة رياضية يعبر عنها عددياً بالنسبة $\frac{1}{9}$ ؛
 أي عندما يكون الجزء المتعلق من الوتر جزءاً واحداً من تسعة أجزاء يقسم إليها
 الوتر؛ وقد أشار الكندي إلى أنه يقع بين

$$\text{كأ} + \text{أج} + \text{ج د} = \text{رابعة ثامنة}$$

$$498 = 90 + 204 + 204$$

$$\text{كما تكون مسافة الرابعة الثامنة على وتر المثلث:}$$

$$\text{رج} + \text{ح ط} + \text{ط ك} = \text{رابعة ثامنة}$$

$$498 = 204 + 90 + 204$$

ونصف الطيني بين ج د على (المثلث)، وبين ح ط على (المثلث) يكون = 90، وهو ما يمْرُّ في الموسيقى
 الإغريقية باسم (إيسا)، حيث تكون نسبة أطوال الأوتار المحدثة للنغم المحيطة به هي نسبة $\frac{61}{224}$ ، الكتاب المذكور، ص ٦١.

١- مطلق الوتر، ودستان السبابة.

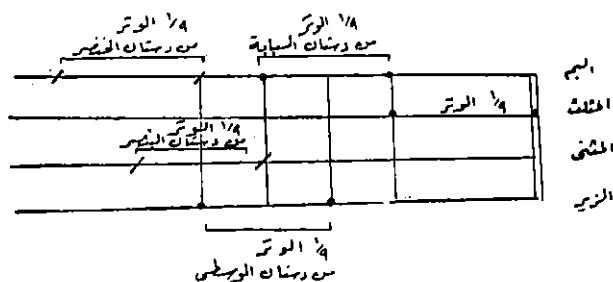
٢- أو بين دستان السبابة والبنصر.

٣- أو بين دستان الوسطى والبنصر كما في الشكل .٣

ومواضع النغمات، أي أماكن حدوثها على آلة العود هي (٢٥) موضعًا في مسافة (البعد الذي بالكل مرتين)، أي أوكتافين، وتحددتها دستانين السبابة، والوسطى، والبنصر، والبنصر، بالإضافة إلى مطلقات الأوتار، وهناك خمسة منها غير مستعملة، ويستعمل لها نظائر.

ويمكن ترتيب هذه النغمات، إما في (نظام متصل)، أي عندما يكون (البعد الذي بالكل) الأول متصلًا بالبعد الذي بالكل الذي في نغمة سبابة الثنى، أي لا ولا، ويعرف باسم (الجمع المتصل)؛ أو في (نظام منفصل)، يكون فيه البعدان منفصلين بمسافة (أ، ج)، وهي بعد طنيني، بنسبة $\frac{9}{8}$ ، ويسمى (الجمع المنفصل) ...

شكل (٣)



الجموع والأجناس

وبالنسبة إلى علاقات النغمات في أجناس، يعمد الكندي إلى تطبيق (المنهج العلمي)، الذي استمد من اليونان، وطبقه على آلة العود، واستنبط به طريقة للإشارة إلى النغمات بأسمائها، وطبقاتها، والنسب بينها.

إنه يطلق على كل (أربع نغمات) تأتي بعد (المفروضة) أسماء يحدد موقعها في البعد الذي بالكل مرتين: الجمع الأول هو (الجمع المقدم)، وتقع أولى نغماته على دستان السبابة من وتر الـبم، وهي نغمة (ج)، أو سـي ...

ولما كان اتصال الأوكتايفين يتم على نغمة (لا) التي تشغل موقعاً متوسطاً بين أغلف النغمات، وأحدّها، أسماؤها الكندي (الوسطي)، وأما آخر نغمة من نغم البعد الذي بالكل مرتين فهي نغمة (لا)، وأطلق عليها (حادة الحالات)، (شكل ٤)

وعلى أساس هذه (التحديّدات) التي وجدها الدارسون، فارمر، ولاخمان والحنفي، ومجيدي العقيلي، وزكريـا يوسف، ويـوسـف شـوـقي وغـيرـهم في رسـالـة "خـبـرـيـة صـنـاعـة التـأـلـيف" ذـهـبـوا يـحـددـون أـبعـادـ (ـسـلـمـ الـكـنـديـ)، وـوـجـدـواـ أـنـهـ سـلـمـ (ـمـلـونـ) يـحـتـويـ عـلـىـ (ـ١ـ٢ـ) اـثـنـيـ عـشـرـةـ بـعـدـاـ مـتـتـالـيـةـ، وـغـيرـ مـتـسـاوـيـةـ، إـذـ يـضـمـ (ـقـلـفـةـ، وـإـرـخـاءـ؛ وـهـوـ (ـسـلـمـ الـعـلـميـ) الـذـيـ كـانـ مـتـداـوـلـاـ فـيـ الصـنـاعـةـ وـقـتهاـ، وـاسـتـطـاعـ الـكـنـديـ اـسـتـيعـابـهـ فـيـ تـطـبـيقـهـ الحـسـابـ الـرـياـضـيـ عـلـىـ النـغـمـاتـ الـعـرـبـيـةـ، جـمـوعـهـاـ، وـأـجـنـاسـهـاـ ...

و(الجنس) نـتـراـكـورـدـ هوـ تـرـكـيبـ أـرـبـعـ نـغـمـاتـ، مـجـمـوعـ الـأـبـعـادـ الـمـحـصـورـةـ بيـنـهاـ هوـ مـسـافـةـ (ـرـابـعـةـ تـامـةـ) = ٤٩٨ـ سـنـتـ. وـالـكـنـديـ يـعـرـفـ (ـأـجـنـاسـ) بـنـوـعـيـةـ

تقسيم الرابعة التامة تقسيماً كمياً إلى أبعاد أصغر، بصرف النظر عن ترتيب هذه الأبعاد الصغيرة في الجنس الواحد؛ والأجناس عنده ثلاثة: الطيني (دياتوني)، والملون (كروماتي)، ثم التألفي (الهرموني)؛ ويقول الكندي في رسالة "خبرية صناعة التأليف"، المؤلفات ص ٥٩:

— وأعني بالطيني المفصل بطنين، وطنين، وفضلة، وأعني باللوني، المفصل بثلاثة أنصاف طنين، وفضلة وفضلة، وأعني بالتألفي المفصل بالبعد المسمى إرخاء وإرخاء وضعف طنين

ويعلق الدكتور يوسف شوقي على ذلك بقوله: ((وظاهر أن الكندي في رسالته كان يتبع النهج الإغريقي القديم في تنظيره للأجناس، وخاصة فيما يتعلق بالجنس التألفي الذي لم يكن مستعملاً في الصناعة^(٢١) .

شكل (٤)



^(٢١) رسالة الكندي في خبر صناعة التأليف؛ للدكتور يوسف شوقي، مصر ١٩٦١، ص ٦٦.

اللحون، والمقامات

أما (اللحون) فمفرداتها لحن، ويقصد الطنين، أو المقام، و(المقام) عند الكندي هو ترتيب للنعم تحدده نغمة البداية، ثم نظام ترتيب الأبعاد. و(المقامات) عند الكندي سبعة (٧) يسميهما: الأول، والثاني، والثالث، والرابع، والخامس، والسادس، والسابع؛ ولكل مقام منها (جانب ثقل)، هابط من الحدة إلى الثقل، و(جانب أحد)، أي صاعد من الثقل إلى الحدة، ويحمل رقم المقام.

شكل (٥)

The image displays six horizontal musical staves, each featuring a treble clef and five horizontal lines. The staves are arranged vertically, with each one having a curved label in Arabic script to its right describing the instrument it represents. The instruments are: 1) العود (Oud), 2) القمانة (Qanun), 3) القمانة (Qanun), 4) العود (Oud), 5) القمانة (Qanun), and 6) العود (Oud). Each staff contains a series of eighth and sixteenth note patterns, with corresponding Arabic notation below the staff indicating the rhythm.

وبدايات هذه اللحون، أو المقامات السبعة هي النغمات السبع الأساسية
التي يتكون منها السلم الموسيقي ...

حيث نرى أن المقامات الأول، والثاني، والسابع هي من جمع منفصل،
أو جمع انفصالي، ويكون كل منها من جنسين (بعددين بالذى بالأربعة) يفصل
بينهما (بعد طنيني)؛ وأن المقامات الرابع، والخامس، والسادس هي متصلة، أو
من جمع اتصال^(٢٢).

ويعلق الدكتور يوسف شوقي على ذلك، فيقول: ((...ويشبه هذا النظام
النظري للحون عند الكندي، والعلاقة بينها، نظام المقامات الإغريقية في الجنس
القوى (الدياتوني)، وإن كان هذا لا يعني أية صلة بين الموسيقا العربية،
والموسيقا الإغريقية ...)).^(٢٣)

الإيقاعات

والإيقاعات الأساسية التي هي كالجنس لسائر الإيقاعات عند الكندي
ثمانية، وهي:

١- **الثقل الأول**: ويتألف من ثلاثة نقرات متواлиات، ثم نقرة ساكنة،
ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به.

(٢٢) وقابل اللحن الأول المقام التربيعى، والثاني المقام اللىدى، والثالث المقام المكسولندي، والرابع المقام تحت الدورى،
والخامس المقام تحت الفرجى، والسادس المقام تحت اللىدى، والسابع المقام الدورى (رسالة الكندى في خبر صناعة التأليف
الدكتور يوسف شوقي، ص ١٦٥ وما بعدها)، واظظر إلى المراجع التي يحمل إليها

(٢٣) المرجع ٤٤

- ٢- **الثقيل الثاني**: ويتألف من ثلاثة نقرات متواлиات، ثم نقرة ساكنة، ثم نقرة متحركة، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ به.
- ٣- **الماخوري**: نقرتان متواليتان، لا يمكن أن يكون بينهما زمان نقرة، ونقرة منفردة، وبين وضعه ورفعه، ورفعه وضعه زمان نقرة.
- ٤- **خفيف الثقيل**: ثلاثة نقرات متواлиات، لا يمكن أن يكون بين واحدة منها زمان نقرة، وبين كل ثلاثة نقرات وثلاث نقرات زمان نقرة.
- ٥- **الرمل**: نقرة منفردة، ونقرتان متواليتان، لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين رفعه وضعه، ووضعه ورفعه زمان نقرة.
- ٦- **خفيف الرمل**: ثلاثة نقرات متحركات، ثم يعود الإيقاع كما ابتدئ بـ.
- ٧- **خفيف الخفيف**: نقرتان متواليتان، لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين كل نقرتين ونقرتين زمان نقرة.
- ٨- **الهزج**: نقرتان متواليتان، لا يمكن بينهما زمان نقرة، وبين كل نقرتين، ونقرتين زمان نقرتين.
- ويقول الكندي: ((...أنه يجب أن تكون (الأشعار المفرحة) بمثل الأهزاج، والأرمال، والخفيف؛ وما كان من (المعانى المحزنة) بمثل الثقيل الأول،

والثاني؛ وما كان من (الإقدامية والتحديّة، وشدة الحركة، والتعجل) فبمثيل
الماخوري، وأوزانه...)).^(٢٤)

ثم يضيف: ((... والأوجب أن يستعمل الموسيقي في كل زمن من (أزمان
اليوم) ما يشكل ذلك الزمن من الإيقاع؛ مثلاً استعماله في ابتداءات الأزمان
لإيقاعات المجدية، والكرمية، والجودية، وهي (الثقيل الأول، والثاني)؛ وفي
أواسطها عند قوة النفس لإيقاعات الإقدامية، والتحديّة، وهي (الماخوري) وما
شاكله؛ وفي أواخرها عند انبساط النفس لإيقاعات السوروية، والطربية، وهي
(الأهزاج، والأرمال، والخفيف)؛ وأما عند النوم ووضع النفس فلا إيقاعات
الشجوية، وهي (الثقيل المتند)، وما شاكله...)).^(٢٥)

إظهار الأوتار أخلاق النفس

ما يظهر في حركات (الزين) من أفعال النفس: الفرحة والعزية والقلبية
وتساويف القلب والجرأة والإقدام والزهو والنخوة والتجبر والتكبر، وهو مناسب
طبع (الماخوري)...

ويحصل من فعل هذا الوتر، وهذا الإيقاع أن يكونا مقويين للمرة
(الصفراء)، محركين لها، مع اجتماع الزمان الشتوي والنومي وسن الموسيقاري
وطباعه؛ وإذا قوي هذا الطبع، والمزاج، أذاب (البلغم) وقطعه، ورققه،
وأسخنه ...

^(٢٤) رسالة الكحدمي في خبر صناعة التأليف لدكتور يوسف شوقي، ص ٩٦ و ١٠٠ و ٨٣.

^(٢٥) المرجع ٢٤ ص ٩٦ و ٨٣ و ١٠٠.

ومما يلزم (الثني) من تلك الأفعال: السرورية والطربية والفرحية والجودية والكرمية، والتعطف والرأف والرقّة، وهو مناسب ل (الثقيل الأول، والثاني).

ويحصل من قوة هذا الوتر وهذين الإيقاعين أن يكونا مقويين ل (الدم) وطباعه، وحركاته، ولطافته، وسجياته، ويكسران عادية (السوداء) ويقمعانها، ويمنعان أفعالها.

ومما يلزم (المثلث) من تلك الأفعال: الجبنية والمراثي والحزن وما يشجي ذكر الغابر وأشباه التفرع، وهو مناسب ل (الثقيل المعتد) ...

ويحصل من هذا الوتر وهذا الإيقاع أن يكونا محركين ل (البلغم)، مطلقين له، زائدين في اعتداله، إن كان معتدلاً، أو معدلين له مسكنين ل (الصفراء) مانعين تسليطها مطففين لحدتها ...

ومما يلزم (البم) من تلك الأفعال الفرحية تارة، والسرورية تارة، والتحبيب والزهو، وهو مناسب ل (الهزج، والرمل) ...

ويحصل من هذا الوتر وهذه الإيقاعات أن تكون مقوية ل (السوداء) زائدة في حركاتها، مطافية للدم؛ ولها من الأغاني النوح والشكوى ذكر حنين ألف والطير والإبل وبكاء الرسوم والآثار والدمن^(٦) ...

ثم يتحدث في مزج وترین من هذه الأوّتار، وخاصة التناففة منها، وما يتولد من هذا المزج وآثاره في أفعال النفس من اعتدال، وائلالاف ... فمن طبع

^(٦) رسالة الحكدي في خبر صناعة الألأيف الدكتور يوسف شوقي، ص ٨٨ - ٨٩ و ١٣٠ وما بعدها

(الذين) الشجاعة والجود والكرم؛ ومن طبع (الثني) الجبن والانخذال والضعة،
ومن طبع (البم) الحلم والرصانة والكمد^(٢٧) ، الخ...

علل نجمية وضع عليها العود

وأول هذه العلل^(٢٨) مناظرة النغمات السبع للكواكب السبعة الجارية:
زحل والمشتري، والمريخ والشمس والزهرة وعطارد والقمر؛ فنجمة مطلق (البم)
التي هي أول النغمات وأفخمها نظيرة لـ (زحل)، وهو أعلى السبعة وأبطأها
سيراً، وسبابة البم نظيرة المشتري، ووسطى البم نظيرة للمريخ، وختصر البم
نظير للشمس؛ أما سبابة (المثلث) فنظيرة للزهرة، ووسطاه لعطارد، وختصره
للقمر...

ثم صيروا قياس (الإثنى عش) برجاً للإثنى عشرة آلة التي في العود،
وهي: أربعة أوتار، وأربعة دساتين، وأربعة ملاو، وذكروا أن الإثنى عشر برجاً:
أربعة منقلبة، وأربعة ثابتة، وأربعة ذوات جسددين ...

وقاسوا الأربعه المنقلبة، وهي -الحمل والسرطان والميزان والجدي-
بالأربعة ملاو التي من شأنها الالتواء والانقلاب؛ وقاسوا الأربعه الثابتة، وهي
-الثور والأسد والعقرب والدلو- بالأربعه دساتين التي من شأنها الثبات في
موقعها؛ وقاسوا ذوات الجسددين، وهي -الجوزاء والسنبلة والقوس والحوت-

^(٢٧) رسالة الحكدي في خبر صناعة التأليف للدكتور يوسف شوقي، ص ٨٩ - ٨٨ و ١٣٠ وما بعدها

^(٢٨) المرجع ٢٧ ص ١٣٥

بالأربعة الأوتار، إذ كانت فيها النغمات على حالتين، وذلك أن كل نغمة من كل وتر لها نظيرة في المرتبة الأخرى من النغمات، أي الأوكاف الثاني ...

ثم يضيف أن أصحاب الطبائع ذكرروا أن الأربعة الأوتار نظيرة للأربع الطبائع؛ فقادوا (البم)، أغلظها وأذكنتها وأجسمها بـ (الأرض)، وقياسه من الطبائع الجزئية (المرة السوداء) ...

قادوا (المثلث) والذي هو دون البم في الغلظ والجسامنة والزكانة بـ (الماء)، وقياسه من الطبائع الجزئية (البلغم)، قادوا (المثنى)، والذي هو دون المثلث في هذه الحالات بـ (الهواء)، ومن الطبائع الجزئية (الدم)، قادوا (الزئن)، والذي هو أدقها وألطفها وأذكاكها بـ (النار)، ومن الطبائع الجزئية (المرة الصفراء) ...

ناهيك بحديثه في "المصوات الورقية"^(١) ، ثم في "أجزاء خبرية في الموسيقا"^(٢) ، عن (مشاكلة الأوتار لأربع الفلك، وأربع البروج، وأربع القمر، وأركان العناصر، ومذهب الرياح، وفصول السنة، وأربع الشهور، وأربع اليوم، وأركان البدن، وأربع عمر الإنسان، وقوى النفس المنبعثة في الرأس، وقوتها الكامنة في البدن، وأعمالها الظاهرة في الحيوان ...) .



^(١) رسالة الكاهدي في خبر صناعة التأليف للدكتور يوسف شوقي، ٨٥ - ١٣٠ وما بعدها

^(٢) المرجع ٢٩

ملف العدد

□ فرنس شوبرت ١٢٩٢ - ١٨٢٨

محمد حنانا

- عازف كمان

- كاتب موسيقي

((بالقرب من بيتهوفن العظيم، الذي كان يحيا وحيداً، عاش في نفس الوقت رجل متواضع لم يُعرف إلا قليلاً أثناء حياته القصيرة. فقد بدا إلى جانب العملاق بيتهوفن عديم الأهمية، فأدى هذا إلى توارييه. على أن الخلف رأه جديراً بالتقدير وعده من بين أعظم المؤلفين الموسيقيين))^(١).

هو جو لا يختنثريت

ولد فرنس شوبرت في فيينا عام ١٧٩٧. كان والده مدرساً محدود الدخل، ويتمتع بقدرات موسيقية. وقد ظهرت موهبة شوبرت الموسيقية في سن مبكرة، فلقته والده دروساً في العزف على الكمان، ولقته أخوه دروساً في العزف على آلة البيانو، كما تلقى دروساً في الغناء وفي العزف على آلة الأورغن من مايكيل هولزر رئيس الجوقة في الكنيسة. وعند بلوغه الحادية عشرة قُبِلَ منشداً ضمن جوقة

^(١) من كتاب الموسيقا والمضاراة المؤلف هو جو لا يختنثريت، ترجمة أحد حمدي محمود. (المترجم)

الإنشاد في الكنيسة الملكية، وقد وفر له هذا القبول تعليماً وسكنآ مجانين في المدرسة التابعة للكنيسة. وكان من أبرز أساتذته في تلك المدرسة المؤلف المعروف أنطونيو سالييري، الذي قدر موهبته وأحاطه برعاية خاصة. وضع شوبرت خلال السنوات التي قضاها في المدرسة العديد من أعمال البيانو وموسيقا الحجرة والأغاني، فقد كان تقدمه في مجال التأليف سريعاً وملحوظاً.

في عام ١٨١٣ ترك شوبرت المدرسة ليلتحق بمدرسة مهنية خاصة لتأهيل المدرسين المبتدئين. وفي خريف عام ١٨١٤ بدأ يمارس التدريس في مدرسة والده، وليس صحيحاً ما قيل بأنه عمل في التدريس ليتجنب الخدمة العسكرية الإلزامية (إذ كان العمل في التدريس يعفي صاحبه من الخدمة العسكرية)، بل لقد أُعفي من الخدمة العسكرية بسبب قصر قامته، وقصر بصره. وبعد ثلاث سنوات هجر شوبرت المدرسة ليظل دون عمل منتظم، وليجد وضعاً المعاشي بعيداً عن الاستقرار.

عاش شوبرت حياته كلها في مدينة فيينا، فباتثناء الرحلة التي قام بها مع صديقه إلى النمسا العليا، والفترة التي قضاها في قصر الكونت استرهازي الريفي في هنغاريا لتعليم ابنته العزف على البيانو، فهو لم يغادرها، واتسمت حياته بالقلق والفاقة، وكان الدخل الزهيد الذي يحصل عليه من عروض أعماله ومن بيع مؤلفاته يضعه في حالة من العوز الدائم، وكثيراً ما اعتمد على المساعدات التي يقدمها أصدقاؤه الذين لازموه دائماً في أفراره وأتراحه، وفي هروبـه من قسوة الواقع إلى عالم الفن والإبداع. إن أسلوب حياته، والجهد المضني الذي كان يبذله في كتابة نتاجـه الغزير على نحو غير مألوف، ساهمـا في إتلاف صحتـه. وأخيراً أصابـه المرض الذي عجلـ في موته المبكر، فقد اختطفـه الموت وهو

في ذروة الشباب، وكان ذلك فاجعة بالنسبة لأهله وأصدقائه ومعارفه، وقد قام عدد من أصدقائه، وعلى رأسهم غرييلبارز وجنفر وشوبير، بجمع المال اللازم لتشييد نصب تذكاري له، وقد تم تشييد ذلك النصب في خريف عام ١٨٣٠، وخطت عليه هذه الكلمات: ((هنا دفن فن الموسيقا ثروة كبيرة، ولكنه دفن أيضاً آمالاً أكبر)).

موسيقاه

وضع شوبرت أعمالاً كثيرة ومتعددة، وتبدو قائمة أعماله طويلة جداً بالقياس إلى الحياة القصيرة التي عاشها، وتشتمل هذه القائمة على أوبرات، سيمfonيات، افتتاحيات، قداسات، موسيقا حجرة، موسيقا للبيانو المنفرد، أعمال كورالية، إلى جانب إنجازه الكبير في مجال الأغنية. إن بعضًا من هذه الأعمال وإن بدا ضعيفاً على صعيد الشكل أو المضمون، فمرد ذلك إلى سرعته الكبيرة في التأليف، وإلى انسياقه وراء إلهامه الفطري. هذا الإلهام الذي تجلى في ابتكارات لحنية غنائية اعتمدتها في بناء أعماله. ففي سيمfonياته لا نجد أمثل تلك الثيمات التي كان يبتليهون يتخذها أساساً في بناء أعماله، بل نجد ألحانًا رحبة متداقة، كذلك نجد ولعاً بالتألفات المتميزة ووفرة في عنصر الهاارموني. في سيمfonياته الخمس الأولى تبدو واضحة تأثيرات القرن الثامن عشر، كما يمكننا أن نعثر فيها على ملامح إيطالية. وربما كانت سيمfonياته اللامنتهية هي الأكثر شيوعاً لما تضمنته من لحنية عذبة، ومن رهافة في الحس، ومن عمق في التعبير. أما سيمfonياته الكبرى مقام دو ماجور الطويلة طولاً سماوياً على حد تعبيره.

شومان ، فإنها تتوهج إلهاً ، وفيها استخدام باهر لآلات النفع الخشبية والنحاسية.

ولما كانت موسيقا شوبرت لحنية بصورة أساسية ، لذا كثيراً ما نجده يفقد حس الاتجاه في بناء شكل السونatas ، ويهم في متأهات إلهاًاته وتخيلاته. إن سوناتاته لآلة البيانو أقرب إلى موتسارت على صعيد الشكل والطراز ، لكن ثمة اختلاف في نسيجها الموسيقي ، وفي التغيير المقامي. وإذا كان بيتهوفن قد اقترب من الشكل الحر في أعماله الباجاجاتيل ، فإن شوبرت تمكّن في هذا الشكل وأوصله إلى درجة عالية من الإتقان في أعمال الأمبرومبتو واللحظات الموسيقية.

على الرغم من أن شوبرت كان وريثاً لتقالييد هайдن وموتسارت في مؤلفاته لموسيقا الحجرة ، إلا أنه أطلق العنان لقدراته الخلاقة التي لا تنضب في توظيف أبسط العناصر لتحقيق تألفات صوتية فذة. ففي أعمال السوناتتين للكمان والبيانو نلمس فتنة وأصالة وجدة ، ويتجلّى الكثير من العمق في السوناتا مقام لا ماجور للكمان والبيانو. أما ثلثيًّا البيانو مع الوتريات فهما يفيضان بالسوداوية الشوبرتية ، خصوصاً في الحركات البطيئة.

لقد وجد شوبرت في شكل الرباعي ما يلائم موهبته ، فالرباعي الأول ألف عام ١٨١١ والأخير ألف في أواخر أيامه ، وخلال هذه الأعوام السبعة عشر اتخذت موسيقاه ألواناً متعددة ، لكن البناء ظل ثابتاً على وجه التقريب ، فقد كان هناك دائماً تلك الحرية الكاملة في التعبير عن طريق هارمونياته الكروماتيكية ، وتغييراته المقامية الجريئة. إن رباعيات شوبرت غالباً ما تستحضر جو الأغاني ، ليس فقط بسبب استخدامه نفس الثيمات في كلا الشكلين ، ولكن لأنه أيضاً يؤسس وبتطور في رباعياته مزاجاً غنائياً درامياً يتتشابه مع ما في

أغانيه. إن استخدامه للحن "الموت والفتاة" في الرباعية الوترية مقام رى مينور ليس له دلالة رمزية، ولكن الطابع العام للعمل يتشبه والأسلوب الدراميكي للأغنية التي تحمل ذات الاسم.

إن الخامسة مقام لا ماجور "تروت" آلة بيانو مع الوتريات معروفة جيداً، إنها أخاذة، وزاخرة بالحان فاتنة. أما خصائصه الوترية مقام دو ماجور التي أنجزها في أواخر أيامه، فإنها تعكس ذروة تألقه. يقول وليام مان: ((...إن كل ما ألفه شوبرت من موسيقا حجرة كان نوعاً من الاستعداد لهذا العمل...)), ثم يستطرد قائلاً: ((...إنها تحفته الرائعة التي ربما كانت أعظم أعماله على المستوى الحسي، والإتقان الشكلي، ونوعية العناصر...)).⁽²⁾

الثمانية مقام فا ماجور لآلة كمان، فيولا، فيولونسيل، كونتراباص، كلارينيت، هورن وباصون، التي ألفها في عام ١٨٢٤ هي في الحقيقة أشبه ما تكون بديفرمنتو رائعة تحاكي التقليد الموتساري، ويكمّن فيها سحر لا يُقاوم. إن مساهمة شوبرت الأكثر أهمية كانت في حقل الأغاني، فقد وضع أكثر من ستمائة أغنية، وكان غالباً ما يختار نصوصها بدقة معتمداً على أعمال شعراء كبار أمثال شيلر، وغوفته، ماتيسون، كلوبيستوك، أوسييان، بيترارك، دانتي، شكسبير، نوفاليس، هایينه... الخ، ولكن هذا لم يمنعه من تلحين نصوص متوسطة الجودة لشعراء أقل أهمية.

إن الأغاني الشوبرتية دون استثناء موجزة في بنيتها، لكنه استخدم فيها خياله الخصب ليعبر من خلالها عن أدق المعاني الشعرية، الرقة، الدراما،

⁽¹⁾ من كتاب موسيقا المجرة، نشره آلك روبرتسون Alec Robertson

التصوير النابض بالحياة للريف ... كذلك فإن تلك الأغاني مفعمة بالبساطة، إن الخط اللحمي فيها يعكس بساطة اللحن الشعبي وميزته. علاوة على ذلك يبدي شوبرت فهماً غريزياً لكنه عميق لإمكانات الصوت البشري، كما يكشف عن حس إيقاعي دقيق في معالجته للنبرات الصوتية اللغوية، وفي تغييراته الإيقاعية طبقاً لأجواء القصيدة. أما موضوعات أغانيه المفضلة فهي الطبيعة، الحب، الموت.

إذا كانت الرومانтика تعني تحطيم الأطر التقليدية، وتقديس الفردية، والتحرر من القيود في الأدب والفن والحياة، والهروب إلى الطبيعة والفن، والعيش بطريقة غير مألوفة، بطريقة تنم عن التمرد والاحتجاج؛ فإن شوبرت كان بحق علماً من أعلامها، علماً تجسدت في شخصيته جميع تلك الملامح، وانعكست في موسيقاه جميع تلك الأفكار التي سادت ذلك العصر، ويمكن القول بأنه كان مرآة عصره.

أعمال فرانس شوبرت - جدول زمني

- ١٨١١ - سنة افتتاحية خماسي.
- ١٨١٢ - سنة افتتاحية رباعي.
- رباعية وترية رقم ١ سي بيمول.
- رباعية وترية رقم ٢ دو.
- رباعية وترية رقم ٣ سي بيمول.
- حركة سوناتا لثلاثي بيانو.
- ١٨١٣ - سنة سيمفونية رقم ١ ري ماجور.
- مينويت وختام لثاني من آلات النفع الخشبية.
- رباعية وترية رقم ٤ دو.
- رباعية وترية رقم ٥ سي بيمول.
- رباعية وترية رقم ٦ ري.
- ثلاثة سوناتينات للكمان والبيانو.
- خمس رقصات ألمانية.
- خمس مينويات.
- أوبرا "ساحة ملذات الشيطان".

- ١٨١٤ - ١٧ سنة
- رباعية آلة فلوت، غيتار، فيولا، فيولونسيل.
 - رباعية وترية رقم ٧ ري.
 - رباعية وترية رقم ٨ سي بيمول.
 - أغنية "غريتشن والمغزل".
- ١٨١٥ - ١٨ سنة
- سيمفونية رقم ٢ مي بيمول ماجور.
 - سيمفونية رقم ٣ ري ماجور.
 - رباعية وترية رقم ٩ صول مينور.
 - سوناتا للبيانو رقم ١ - ٢ .
 - أغنية "Der Erl König" -
- ١٨١٦ - ١٩ سنة
- سيمفونية رقم ٤ دو مينور (التراجيدية).
 - سيمفونية رقم ٥ سي بيمول ماجور.
 - مقطوعة كونسرتية للكمان والأوركسترا.
 - روندو للكمان ورباعي وترى.
 - ثلاثي وترى (حركة واحدة) سي بيمول ماجور.
 - سوناتا للبيانو رقم ٣ مي ماجور (خمس حركات).
 - أداجيو وروندو كونشرتاunte لرباعي بيانو.

١٨١٧ - ٢٠ سنة

- رباعي وترى رقم ١٠ مي بيمول ماجور.
- رباعي وترى رقم ١١ مي ماجور.
- سوناتا للكمان لا ماجور.
- سوناتا للبيانو رقم ٤ لا بيمول مع فينال مي بيمول.
- سوناتا للبيانو رقم ٥ مي مينور (حركتان).
- سوناتا للبيانو رقم ٦ مي بيمول ماجور.
- سوناتا للبيانو رقم ٧ فا ديز مينور.
- سوناتا للبيانو رقم ٨ سи ماجور.
- سوناتا للبيانو رقم ٩ مي مينور.
- أغنية إلى الموسيقا والموت والفتاة.

١٨١٨ - ٢١ سنة

- سيمفونية رقم ٦ دو ماجور.
- سوناتا للبيانو رقم ١٠ - ١١ (الأخيرة غير منتهية).

١٨١٩ - ٢٢ سنة

- خماسي بيانو لا ماجور (تروت).
- سوناتا للبيانو رقم ١٢ دو ديز مينور (مقططفات).
- سوناتا للبيانو رقم ١٣ لا ماجور.

- ١٨٢٠ - ٢٣ سنة - "القيثارة السحرية" (مليودrama).
- رباعية وترية رقم ١٢ دو مينور.
- تنبيعات على لحن لديابيلي.
- ١٨٢١ - ٢٤ سنة - سيمفونية رقم ٧ مي ماجور (مخاططة فقط).
- أوبرا "الفونسو واستريلا".
- ١٨٢٢ - ٢٥ سنة - سيمفونية رقم ٨ سي مينور (اللامنتهية).
- أوبرا "فيرابراس".
- ١٨٢٣ - ٢٦ سنة - أوبرا "الحرب الأهلية" ، أو "التأمرین" .
- "Rosamunde" موسيقا مرافقة لمسرحية.
- سوناتا بيانو رقم ١٤ لا مينور.
- مجموعة أغاني "الطحانة الحسنة".
- ١٨٢٤ - ٢٧ سنة - ثانى للوتريات وآلات النفخ الخشبية فماجور.
- رباعي وترى رقم ١٣ لا مينور.
- رباعي وترى رقم ١٤ ري مينور "الموت والفتاة".
- سوناتا للشيلو لا مينور "أربيجيونه".

- مقدمة وتنويهات آلة الفلوت والبيانو مي
مينور.

- سوناتا بيانو رقم ١٥ دو ماجور. ١٨٢٥ - ٢٨ سنة

- سوناتا بيانو رقم ١٦ لا مينور.

- سوناتا بيانو رقم ١٧ ري ماجور.

- رياعي وترى رقم ١٥. ١٨٢٦ - ٢٩ سنة

- ثلاثي بيانو سي بيمول ماجور.

- الروندو اللامع آلة الكمان مع البيانو دو
ماجر.

- سوناتا بيانو رقم ١٨ صول ماجور.

- ثلاثي بيانو مي بيمول ماجور. ١٨٢٧ - ٣٠ سنة

- فانتازيا للكمان والبيانو دو ماجور.

- مجموعة أغاني "رحلة الشتاء".

- سيمفونية رقم ٩ دو ماجور (الكبيرة). ١٨٢٨ - ٣١ سنة

- سيمفونية رقم ١٠ (غير منتهية ومكتشفة
حديثاً).

- خماسي وترى دو ماجور.

- سوناتا للبيانو رقم ١٩ دو مينور.

- سوناتا للبيانو رقم ٢٠ لا ماجور.
- سوناتا للبيانو رقم ٢١ سي بيمول ماجور.
- أغنية البجعة (٤ أغنية)

كذلك وضع شوبرت أكثر من ٦٠٠ أغنية، ومجموعة من الأعمال الدينية والغنائية، إضافة إلى عدد كبير من القطع الموسيقية المتنوعة لآلة البيانو.

مصادر البحث

- ١- الموسوعة الموسيقية جروف.
- ٢- الموسوعة الموسيقية لاروس.
- ٣- القاموس الموسيقي لروبرت ايلينغ.
- ٤- قاموس المؤلفين ومؤلفاتهم: ايريك جيلدر.



□ فرانس شوبرت والفردوس المفقود

د. نبيل اللو

سُلَيْمان الموسيقي الروسي سترافيينسكي Stravinski (١٨٨٢ - ١٩٧١) ذات يوم عما إذا كانت موسيقا فرانس شوبرت البطيئة الحالة تجعله يستسلم للنوم عندما يستمع إليها، فأجاب على الفور: ((ما همّني طالما أنتي عندما أفيق أحسب أنني في الجنة!))

تجعلنا موسيقا شوبرت نحن إلى عالم سماوي. ولكن أي سماء؟ قطعاً ليست السماء بمعناها الديني الضيق، كما أنها ليست السماء التي تكلّم عنها الشاعر الإيطالي دانتي Dante (١٣٢١ - ١٢٦٥) في "الكوميديا الإلهية"، وإنما هي سماء تسود فيها البراءة والبساطة والحنان... وما موسيقا شوبرت برمتها سوى تطلع ولهفة إلى هذا الفردوس المفقود. وهي بأملها هذا تحرك مشاعرنا وتبقينا أسري سحرها، وتحاورنا بلغة غريبة فريدة... إنها موسيقا نسيجٌ وحدها.

عاش فرانس شوبرت حياة عاديةً جداً كما يعيشها السواد الأعظم من الناس، فلم تكن حياته أفضل من حياتهم ولا أسوأ منها في شيء... حياة أنفقها ملائى بالضعف الإنساني والاستسلام للقدر. لكن السماء التي كان يتطلع إليها دوماً كانت ملاكه الحارس فهياً له وبينت عوالم سحرية خاصة خفت من وطأة قدره المجنح.

ولو قُدِر لشوبرت أن يزور إيطاليا الرائعة لكان تأثر تأثراً بالغاً بلوحة موجودة في أكاديمية الفنون الجميلة في مدينة سيننا Sienna الساحرة، رسمها الفنان الإيطالي جيوفاني دي باولو Giovanni di Paolo عنوانها: "يوم الدينونة"، لأنه كان رأى فيها فعلاً الجنة التي كان يحلم بها. رسم فيها الفنان دي باولو حقولاً تغصن بالأشجار تحمل ثماراً وأزهاراً. بينما نرى الآخيار الأصفياء من البشر يتصرفون ويُقبل بعضهم بعضاً ويمضون في جنات الخلد أزواجاً. كان شوبرت يتخيل السماء فعلاً على أنها حديقة غناء تُعزف فيها الموسيقا طيلة الوقت تعيش في كنفها طفولة خالدة، تكون السعادة مجبولة فيها بالعفوية والبساطة.

عاش شوبرت حياة قصيرة، فقد أمضى في هذا العالم ٣٢ عاماً إلا أنه اقتصر من إجحاف الحياة بحقه بشهرته وخلوده بعد مماته. وقد ظلت صورة شوبرت في أذهان الآخرين محاطة بالأشخاص الذين كان يحبهم ويجلهم، أمه الرقيقة ذات الشخصية الخجولة الباهتة التي فقدتها وهو صغير السن، وأبوه الذي أشرف على تأهيله الموسيقي الأولي، وأخوه إنياس وفرديناند، وأصدقاؤه شوبر Schober، وسبون Spoun، ومايرهوfer Mayrhofer، وهوتنبرينر Hüttembrenner، شفيند Schwind، وكوبيلفايئر Kupelweiser، وأخيراً محبوباته تيريز وكارولين. هؤلاء هم تحديداً الأشخاص الذين كانوا يؤلفون إطار حياة شوبرت العاطفية الحميمة الأنبلية. لم تكن حياة شوبرت رومانتية كما أنها لم تكن أيضاً حياة ملفتة للنظر خارجة عن إطار المألوف، وإنما كانت حياة تتطابق عليها تماماً الانطباق مقولة الإنجيل: ((...يعيش الإنسان في الدنيا بضعة أيام...)) بحيث أثنا ما أن نفكر بيوم مولده حتى نفكر بيوم مماته!

ولد فرانس شوبرت في ٢١ كانون الثاني عام ١٧٩٧ في ليختنتال Lichtental من ضواحي فيينا حيث كان أبوه يدير مدرسة خوارنة. ولم يكن البيت الذي ولد فيه يفرق عن بقية البيوت التي نراها في أوروبا، كانت واجهته متواضعة وله باحة في الداخل تزيّنها نباتات خضراء، وشرفة من الحديد على امتداد الطابق الأول، ورواقاً مزججاً وحدائق مزروعة تفضي إلى برجين طابعهما يسوعي تملّكهما الكنيسة التي تجاور البيت وأسمها كنيسة الحواريين الإثنى عشر، وقد بُني منزل عائلة شوبرت على أرض كان يملكها دير المدينة وكان اسمه دير بيت السماء... تلك السماء التي لم ولن يستطيع منها فكاكاً.

كان شوبرت الأب من أصل مورافي ومن وسط فلاحي، وقد جاء ليستقر في مدينة فيينا في عام ١٧٨٤^(١)، وتزوج فيها من إлизابيث فيتز E. Fitz أنجبت له أربعة عشر طفلاً عاش منهم أربعة أطفال فقط! هذه الأسرة المتواضعة المؤلفة من معلم مدرسة، وطباخة ابنة صانع أقفال، أنجبت واحداً من أعظم موسقيي فيينا على الإطلاق. كان فرانس شوبرت ابن خادمة، شأنه في ذلك شأن بيتهوفن، لكنه لم يجد في ذلك غصاً أو حرج، وربما كان مرد ذلك إلى تواضعه الجمّ ورقة شخصيته وشفافيتها.

في الموسيقا سر وسحر. ربما لأنها لا تمثل أية صورة من عالمنا لهذا نعزوها إلى ما يفوق الوصف وإلى ما هو خارق للطبيعة. ورغم أنها تخضع لكثير من القواعد الصارمة الدقيقة إلا أننا نُصر على أن نرى فيها، رغم شكلها العلمي الرياضي القواعدي المحدد، الوحي والإلهام بأصناف أشكاله وأرقابها، ونلمس فيها حرية بما تحمل وتوحي من قوة وروعـة. إنها صدى عالم آخر. لم يكن

^(١) في هذا العام توفى الموسيقي الإيطالي الأب مارتيني Martini (١٧٠٦-١٧٨٤) وقد تلمذ عليه ووهان كرسيان باخ (١٧٥٦-١٧٩١)، وموتسارت (١٧٥٦-١٧٩١).

شوبرت ليراهما على غير هذا النحو، فعندما كان طفلاً كتب يقول في سيمفونية موتسارت Mozart من سلم صول الصغير: ((إنها تهزني وتزلزلني دون أن أدرى لماذا، حركة ال Menuet فيها تبعث على الحماس، وفي حركة الثلاثي Trio يخيل إلي أنني أسمع ملائكة تغنى مع الفرقة الموسيقية)).

كانت عبقريته المبكرة تبدو لنظرتي معلميه الأول على أنها إلهية. تعلم الكمان على يد أبيه، وتعلم البيانو على يد أخيه إنياس وتعلم الغناء والأورغ على يد معلم مدرسة الخوارنة. قال فيه أبوه ذات مرة: ((في كل مرة كنت أريد أن ألقنه شيئاً جديداً كان يدهشني بأنه كان يعرفه)). بعد عدة سنوات من ذلك قال فيه أستاذه في المعهد: ((لم يعد لدي شيء أعلمه إياه فقد تلقى العلم من الله...)) كيف لنا أن لا نصف لغة الموسيقا الغريبة الفريدة الجميلة بأنها ذات مسحة إلهية؟ وعلى الأخص إذا كان هذا الفن يعبر عن نفسه ويُدهش أسماع الآخرين بجودة موسيقاه التي كان يؤلفها قياساً إلى سنه الصغيرة، شأنه في ذلك شأن موتسارت، ومات في السن التي استطاع فيها بيتهوفن أن يكون لنفسه شخصية فنية ونهاجاً خاصاً به؟

كتب شوبرت أولى سيمفونياته وله من العمر 16 عاماً وكان ذلك في عام 1813 وهو العام الذي ولد فيه فاغنر R. Wagner (1813-1883) وفيدي Verdi 1813-1901. وفي السنة التالية، في التاسع عشر من شهر تشرين الأول/أكتوبر، كتب أغنيته الشهيرة "مارغريت على الغزل" وهي السنة 1814، التي كتب فيها بيتهوفن النسخة الثانية المعدلة من أوبرا فيديلييو

^(٢) Fidelio التي كان قد كتب موسيقاها في عام ١٨٠٥. وفي السنة التالية ١٨١٥ ، وكانت أغزر سنوات شوبرت إنتاجاً لحن أجمل ليد Lied على الإطلاق وهي "ملك الأولن" كتب نصها الشاعر الألماني غوته Goethe (١٧٤٩ - ١٨٣٢).

كان شوبرت عبقرياً غزيراً في إنتاجه، نوعاً كثيراً في الأشكال والقوالب التي كتب فيها. ألم نصلح نحن البشر فيما بيننا أن نصف بالعقبالية ما يعجز عقلنا عن فهم كنهه وسبر أغواره؟ رغم أن الشاعر الفرنسي بول فاليري P. Valery (١٨٧١ - ١٩٤٦) يرى أن: ((العقبالية منطقية، ولا تحمل في طياتها أي سر أو سحر، العقبالية سهلة. أريد أن أقول ببساطة أني أعرف كيف هي)). إن أولئك الذين عرفوا شوبرت عن طريق الأسطورة التي تنقلها إلينا الأفلام والأوبريتات والترجم الرومانسية، يرون فيه إنساناً ساذجاً عاطفياً صافى القلب محدوداً فطرياً ... يرون فيه باختصار أبلهاً سماوياً كان يؤلف الحانه كما تطرح الأشجار ثمارها ... لقد كان شديد التواضع ولم يكن يسعى إلى تصفيق الجمهور كما لم تكن الأمجاد تغريه وتتطربه بل كان بفضل عليها دفء العائلة وحنانها ومسرات الصدقة وإخلاصها على كل ما يرضي الغرور ويشعبه. كثيراً ما كان يذعن بربما ويجلس إلى المعرف بطيبة خاطر ليُرقص الآخرين وهذا يلخص إلى حد بعيد بساطة تصرفه في حياته اليومية مع من حوله. لكنه كان كفنان مدركاً تماماً للإدراك لعقبريته وفخوراً بموهبته فقد كان يرفض أن يخصص بعضاً من وقته للتدرис وكان يصرف وقته كله في التأليف والإبداع. ولم تكن تكاليف الحياة اليومية وأعبائها لثقل كاهله فقد كان يعيش حياة بوهيمية

^(١) كتب شوبرت في هذا العام أربع أوبرات، والسيمفونيتين الثانية والثالثة، والقداسين الثاني والثالث، والرابع عشر للوتريات من مسلسل صول الصغير، وسواثين ليتو، ومقطوعات كروال ديبة ودببة، وعشرات المقطوعات للبيانو، ورقصات عديدة، و١٤٠ ليدر Lieder تحفتها على الإطلاق "ملك الأولن".

عازفة عن المذاق يتالم فيها من أجل الموسيقا وحدها. كانت فكرته عن الفن رفيعة سامية، وكان ينظر، شأنه في ذلك شأن كل العازفين، بعين الإكبار والإجلال إلى أولئك المبدعين والخلاقين ويقدر أعمالهم حق قدرها، وكان في هذا يبدأ بنفسه أولاً، فقد كان يعتبر أن المهمة الوحيدة التي عليه أن يضطلع بها في حياته هي كتابة الموسيقا وكان يجد أمراً طبيعياً لو صرفت عليه الدولة وأجرت له راتباً شهرياً لتجعله يمنأ عن كل هم مادي. وكان في حياته اليومية يبدو رجلاً عادياً لا يفرق عن أقرانه من البشر الذين يعيشون حوله في شيء لكنه ما أن يجلس إلى مكتبه حتى يشع منه ألق العبرية والإبداع. في الأغنية التي أهدتها للموسيقا A la Musique وضع شوبرت كل ما تمثل الموسيقا في عقله وروحه، فكل جملة موسيقية فيها تشعرك بخلودها وعظمتها. لقد قال ذات يوم: ((خلقت في هذا العالم لألحن))... من ذا الذي يشك اليوم في هذا عندما يستمع إلى أعماله؟

هذه الروح العبرية الحساسة كانت تسكن جسداً مضحكاً فقد كان شوبرت أجدع الشعر، فظ الشفتين غليظهما، أفطس الأنف أي أنه كان زنجياً أبيض وفوق ذلك كان قصير القامة لا يتجاوز طوله متراً واثنين وخمسين سنتيمتراً فأعفي من الخدمة الإلزامية بسبب قصره ولم يكن له من فتات الجمال سوى نظرته الحالة وشعره الأجدع الخرنوبي وأسنانه البيضاء الناصعة. وإقباله على الطعام والشراب بشراهة ومظهره الخارجي العام أعطى عنه هذه الصورة الأسطورية التي وصلتنا ويعرفها الكثيرون عنه: جسد متkor ممتليء، وكرش متديليه، ونظارات كان يضعها على الدوام وكانتا يتندرون عليه فيقولون أنه كان يضعها حتى عندما ينام فلربما فاجأه وهي الموسيقا وهو نائم فيكون بذلك مستعداً ليدون على الفور جملة موسيقية خطرت بباله، أو ربما كان يضعها درءاً للقلق والاضطراب اللذين يعنيهما حسирه البصر. كما كان هندامه مهملاً

بعيداً كل البعد عن الأناقة التي عُرف بها موتسارت ولم يكن هو يعرف حتى أبسط مظاهرها ... كل هذا جعل من شوبرت رجلاً يائساً لا حظ له ولا نصيب في أن يغزو قلب امرأة أو حتى أن تعجب به امرأة.

من شأن الحب أن يلطف مصاعب الحياة وآلامها حتى ولو كان وهماً، فاما له العذاب تعلل النفس وتشجعها على تجاوز المصاعب والتشوف إلى المستقبل. لكن شوبرت لم يكن يوماً سعيداً مع النساء. أح恨 جارة له تدعى تيريز غروب T. Grob وكان حبه الأول الذي ملك عليه حياته. كان لها صوت سوبرانو جميل لكنها لم تكن جميلة وإنما جذابة فاتنة تستثير بالقلوب بلطافتها وكياستها وطبيتها المتأصلة فيها. في ١٦ تشرين الأول / أكتوبر من عام ١٨١٤ عُزف له القدس الأول من سلم فا الكبير في كنيسة بلدته وكان قد كتبه لرباعي صوتي وللأورغ بمساعدة الفرقة الموسيقية. وقد قاد الفرقة والجوقة بنفسه وأسند لتييريز مقاطع السوبرانو لتفننها. كان عمره آنذاك سبعة عشر عاماً وكانت تيريز تصغره بسنة ا

لربما كانت هاتيك الأيام أجمل أيام حياته بذكرياتها ... لاقى القدس استحساناً كبيراً وقدم ثانية بعد عشرة أيام في فيينا. كان أبوه فخوراً به متھماً له فأهداه معروفاً، بينما لم يكن يُحس والد تيريز تجاه فرنس بالشعور نفسه ولم يوفق على تزويج ابنته من العقري الناشئ. وقد قص علينا هو تيريز Hüttenbrenner صديق فرنس شوبرت أنه في عام ١٨٢١، بعد أن دبت القطيعة بين فرنس وتيريز، حکى فرنس بقلب بريء معذب قصة عاشق تعيش مع حبيبة وديعة راضحة لإرادة الأب وسلطته فقال: ((... طيلة ثلاثة سنوات كانت تيريز تأمل في أن أتقدم للزواج منها. لكنني لم أتمكن آنذاك من تيسير سبل العيش والكافية لكلينا. عندما نزولاً عند رغبة والديها وإلحاحهما تزوجت

من رجل آخر... لقد سبب لي ذلك أللأ عظيماً... أنا ما زلت أحبها... ومنذ ذلك الوقت لم تستطع أية امرأة أن تاحتل مكانها... عليّ أن أقبل راضياً مذعنًا بأنها لم تكن من نصبي (...). لم تكن تيريز غروب من نصيـب فرـانس شوبـرت فـعلـاـ فقد تزوجـت في عام ١٨٢١ من خـبـاز ثـري لم تـكـنـ تـحـبـهـ. واستـطـاعـ فـرـانـسـ أنـ يـواـسـيـ نـفـسـهـ وـيـعـزـيـهاـ وـأـنـ يـتـجـاـزـ المـحـنـةـ. كانـ كـتـوـمـاـ دـوـمـاـ وـمـعـ ذـلـكـ لمـ يـكـنـ يـقـدـرـ عـلـىـ أـلـاـ يـلـفـظـ اـسـمـهـاـ لـأـنـهـ كـانـ يـعـدـهـ خـطـيـبـتـهـ، بـيـنـمـاـ لـمـ يـأـتـ أـبـدـاـ عـلـىـ ذـكـرـ حـبـهـ الثـانـيـ وـعـلـىـ الـبـوـحـ باـسـمـ الفتـاةـ التـيـ أـحـبـهـاـ، لـأـنـهـ كـانـ مـنـ الـبـدـاـيـةـ حـبـاـ بلاـ أـمـلـ... وـيـجـدـ مـؤـرـخـوـ حـيـاـةـ شـوـبـرـتـ صـعـوبـةـ فـيـ اـكـتـشـافـ حـقـيـقـةـ حـبـهـ الثـانـيـ... أـقـامـ شـوـبـرـتـ مـرـتـينـ فـيـ هـنـغـارـيـاـ فـيـ قـصـرـ زـيلـيـتسـ Zeleszـ بـضـيـافـةـ الـكـوـنـتـ إـسـتـرـهـاـزـيـ Esterhazyـ، وـلـرـبـماـ وـقـعـ، خـالـلـ فـتـرـةـ إـقـامـتـهـ الثـانـيـ، فـيـ عـامـ ١٨٢٤ـ، فـيـ غـرـامـ كـارـولـينـ اـبـنـةـ الـكـوـنـتـ الثـانـيـ وـكـانـتـ آـنـذاـكـ فـيـ إـلـاتـسـعـةـ عـشـرـةـ مـنـ عـمـرـهـاـ، وـلـرـبـماـ بـادـلـتـهـ الفتـاةـ حـبـاـ بـحـبـاـ! فـهـلـ اـرـتـبـطـاـ آـنـذاـكـ بـرـيـاطـ روـحـيـ؟! وـهـلـ كـانـ اـتـحـادـهـماـ شـبـيـهـاـ بـتـلـكـ الأـعـرـاسـ الصـوـفـيـةـ؟... هـذـاـ مـاـ نـجـهـلـهـ فـعـلـاـ... مـاـ نـعـرـفـهـ عـنـ كـارـولـينـ أـنـهـ تـزـوـجـتـ بـعـدـ عـشـرـينـ عـامـاـ مـنـ الـوقـتـ الـذـيـ التـقـتـ فـيـهـ بـفـرـانـسـ، وـأـنـ زـوـاجـهـاـ عـنـدـ موـتـهـاـ فـيـ سنـ السـادـسـةـ وـالـأـرـبعـينـ اـعـتـبـرـ باـطـلاـ وـغـيرـ شـرـعيـ!! وـلـمـ يـتـقدـمـ شـوـبـرـتـ لـخـطـبـتـهـاـ لـأـنـهـ كـانـ يـعـرـفـ سـلـفـاـ أـنـ مـقـامـهـ الـاجـتمـاعـيـ أـدـنـىـ بـكـثـيرـ مـنـ أـنـ يـسـعـ لـهـ بـذـلـكـ. وـلـئـنـ كـانـتـ عـلـاقـتـهـ مـعـ تـيرـيزـ وـكـارـولـينـ أـفـلـاطـونـيـةـ فـلـقـدـ كـانـتـ لـهـ عـلـاقـاتـ مـعـ نـسـاءـ أـخـرـ لـمـ تـكـنـ كـذـلـكـ. فـفـيـ عـامـ ١٨١٨ـ وـفـيـ قـصـرـ Zeleszـ بـالـذـاتـ كـانـ لـشـوـبـرـتـ عـلـاقـةـ جـسـديـةـ مـعـ خـادـمـةـ بـارـعـةـ الـجـمـالـ تـعـمـلـ لـدـىـ الـكـوـنـتـيـسـةـ اـسـمـهـاـ Pepiـ كـانـتـ تـسـامـرـهـ، وـقـدـ كـتـبـ هـذـاـ إـلـىـ أـصـدـقـائـهـ. كـمـاـ كـانـ لـهـ عـلـاقـاتـ جـسـديـةـ مـعـ نـسـاءـ كـُـنـّـ مـنـ نـمـطـ Pepiـ جـمـيـلـاتـ فـاتـنـاتـ لـكـنـهـنـ لـلـأـسـفـ مـرـيـضـاتـ فـفـيـ عـامـ ١٨٢٣ـ أـصـبـ بـالـزـهـرـيـ... لـقـدـ كـانـتـ الـأـعـرـاضـ وـاـضـحـةـ وـلـكـيـ يـنـسـىـ

همومه وأساه أفرط في الشراب لكنه لم يكن مدمناً وإنما كيف نفسر أنه في سنوات عمراه القصيرة قد كتب هذا الكم الكبير من الأعمال؟

كان شوبرت يعمل بانتظام مذهل. يبدأ في الصباح من السادسة أو السابعة وحتى الظهر أو بعده بساعة. وما أن كان يفرغ من كتابة عمل من الأعمال حتى يبدأ على الفور عملاً آخر. وكان يلقي خلف ظهره العمل الذي أجزه وينساه ليتفرغ بكليته لعمل جديد وإلهام وإبداع جديدين. وهذا بحد ذاته دلالة على فكر متوجب يعمل بلا كلل أو ملل تواصلاً إلى الإبداع. وهذه (الخيانة) الظاهرة للعمل الذي كان ينجزه ما أن يفرغ من كتابته هي في الوقت نفسه إخلاص عميق للفنان وموهبتة وثقتها بإبداعه. لقد ترك لنا شوبرت مخطوطات نظيفة مكتوبة بعناية ودقة وذيلها جميعها تقريراً بتاريخ انتهاءه من تأليفها.

كتب Schwind صديقه يخبرنا عن برنامج شوبرت اليومي قائلاً أنه بعد انقضاء فترة قبل الظهر التي كان يخصصها شوبرت للتأليف كانت له عادة أن يذهب إلى المقهى ليقرأ الصحف، وكان يحب أيضاً، في أيام الطقس الجميل، أن يتزلج في الحقول بصحبة صديق من أصدقائه. كما كان يهوى المسرح كثيراً ويعشق الأوبرا. وكانت لقاءات المساء تتحلق في حانة القط الأسود أو في حانة الحلزون أو في حانة كانت المفضلة الأثيرية لديه وهي حانة تاج هنغاريا، وكان يقضي فيها وقتاً لطيفاً ممتعاً يرفة فيه عن نفسه. كان يحتسي الخمر بطيبة خاطر إلا أن أحداً لم يقل مرة أنه شاهده مخموراً سكراناً متربحاً. وكان يبدو وهو جالس إلى الطاولة صموداً شارداً ساهماً متأملاً كأسه التي يتجرع رشفات منها بين الحين والحين، وأحياناً كان يتفكر مع من حوله مستسلماً بوداعته لمسيرات حميقة كان يجد فيها لنفسه سلواناً. وفي قاموس البوهيمي عادة تقوم الحانة عادة مقام المنزل. وكان أصدقاءه بمثابة عائلته، وفي نشوة الخمر كان يظن نفسه

سعیداً... وفي هذا الوسط كان شوبرت غارقاً في نشوة الوهم والشباب واللطفافة والمرح ، وكان أصدقاءه من حوله يعيشون الشعور نفسه أيضاً . وإن كان جو المرح يشيع فيهم جميعاً بفضله هو . لقد كون لنفسه أصدقاء حميمين وحافظ على صداقتهم ، وكان من بينهم شعراء ورسامين وفلاسفة وكان هو الموسيقي الوحيد فيهم . إلا أن الحياة البوهيمية التي كان ينتهجها شوبرت وأصدقاؤه كانت عارضة طارئة . فقد كانت الشلة تنظر إلى المستقبل بعين واثقة ، وقد نجح بعضهم نجاحاً مؤكدأً فيما اختطه لنفسه فيما بعد في حياته . ولم تكن لقاءات الشلة تُعقد فقط في الحانة وإنما كانت تُعقد أيضاً في بيوتهم . وفي هذه السهرات كانت تُعرف موسيقاً شوبرت وتُعقد حلقات الرقص ، وكانوا يلعبون ألعاباً مسلية ، ولهذا الجو المرح الطوب ولدت أعمال شوبرت المسماة *Schubertiades* . كما كانوا يعقدون جلسات قراءة كانوا يناقشو فيها الأدب والفلسفة ، لكنهم نادراً ما كانوا يتطرقون في جلساتهم هذه لمناقشة أوضاع السياسة آنذاك . وبفضل المذكرات التي كتبها هارتمن F. Hartmann نستطيع أن نطلع على لائحة المؤلفات الأدبية التي قرؤوها ودرسوها عند شوبرت *Schober* صديقهم المشترك خلال شتاء عام ١٨٢٧-١٨٢٨ . نجد من بين الأعمال التي ناقشوها : "فاوست" و "باندور" و "الشعبان الأخضر" للشاعر الألماني غوته ، والمجلد الثاني من كتاب "مشاهد سفر" للشاعر الألماني هي因 Heine (١٨٥٦-١٧٩٧) ، وأهم أعمال الأديب الألماني كلايست Kleist (١٧٧٧-١٨١١) ، وقصائد الشاعر الألماني شليغل Schlegel (١٧٤٩-١٧١٩) ، والشاعر الإنجليزي شكسبير Shakespeare (١٥٦٤-١٦١٦) ، والشاعر والروائي الإسكتلندي والتر سcott W. Scott (١٧٧١-١٨٣٢) وكان دارجاً جداً آنذاك . ويمكننا أن نستنتج من مطالعة هذه اللائحة أن شوبرت كان يعرف الأعمال الرومانسية المشهورة آنذاك ، وإن لم يكن من (المثقفين) فإنه على الأقل اطلع على النتاجات الأدبية الهامة في عصره .

بعد أن اعترف أبوه الذي علمه العزف على آلة الكمان، واعترف أخوه إنياس الذي كان يكبره باثنتي عشر عاماً وعلمه العزف على البيانو، أنهما أمام طالب غير عادي، وأنه رغم صغر سنه قد تجاوزهما بمراحل كثيرة، عهدا به إلى معلم أقدر هو ميشيل هولزر M. Holzer فعلمه الغناء والعزف على آلة الكمان الأوست Alt، وعلمه مبادئ علم توافق الأصوات (الهارموني). وعندما بلغ فرنس من العمر أحد عشر عاماً عُهد إليه بغناء السوبرانو في كنيسة الخوارنة في مدinetه وكان يؤدي بمهارة وحذق كبيرين. ولم يدخل هولزر، وهو الموسيقي المتمكن واسع العلم، في تعليم تلميذه فرنس كل ما بجعبته وحافظته من علم موسيقي. وكان فرنس الطفل يتلقى ويستوعب ويطور ويرتجل على موضوع معين، وعرفاناً منه بجميل أستاذه عليه أهداه إحدى قداديسه التي لحنها. وكان أستاذه هولزر فخوراً راضياً أنه نمى ملكات فرنس وهذبها وطورها، قال فيه ذات مرة: ((تناسب الموسيقا من بين أصابع فرنس انسياضاً)).

في شهر أيار / مايو من عام ١٨٠٨^(٣)، شَغَرَ في كورال كنيسة القصر الإمبراطوري مكаниن فتقدم فرنس شوبرت للمسابقة في الأول من تشرين الأول / أكتوبر فغنى بصوت انسيابي واسع المدى حسن التدريب فُقبل كمغنٍ ملائكي وقال فيه الموسيقي الإيطالي أنطونيو ساليري A. Salieri (١٧٥٠-١٨٢٥) منافس موتسارت الشهير: ((أفضل صوتين بين أصوات السوبرانو هما: فرنس شوبرت ومولن)).

وقُبل فرنس بعدها تلقائياً تلميذاً داخلياً في (الكونفيكت Konvikt) وهو بمثابة معهد عال للموسيقا تُشرف عليه الجامعة يتلقى فيه مغنو البلاط الصغار

^(٣) في هذا العام ١٨٠٨، كتب يعقوب سيفونتيه الخامسة والسادسة اللتين ضمّنها تابعاً المصنفين ٦٧ و ٦٨.

العشر دروساً في الموسيقا وكان مقره دير يسوعي قديم في فيينا. وقد أفلته إمبراطور ألمانيا جوزيف الثاني (1741-1790) في عام 1785، وأعاد فتحه الإمبراطور فرانسوا الأول (1765-1790). كان المعهد بالنسبة لشوبرت بمثابة السجن قضى فيه خمسة أعوام، من عام 1808 وحتى عام 1813 أي من سنته الثانية عشرة وحتى السابعة عشرة من عمره. كان بناء المعهد بارداً رطباً موحشاً، ونظامه صارماً قاسياً وكان فرنس يستعيد فيه بحنان ذكريات بيته ودفء جوه العائلي وحنوه. كان يتذكر أخوته وحدائق مدینته وأستاده الطيب هولزر... وفي زحمة الذكريات ووحشتها انغلق على نفسه واكتأب. إلا أن المعهد رغم وحشته وقصوته أهل له وهذب حسه الفطري بالشعر وصقل ملكاته ومكنته من دخول عالم الشاعر غوته الصعب في سنٍ مبكرة وكان تلحينه لبعض أعمال غوته محكاً لمواهبه وتعميقاً لها.

كان من أوائل الذين رافقوا شوبرت الصغير صديقه سبون Spaun، وكان يكبره بتسعة سنوات. وبفضل مذكرات صديق شوبرت الحميم هذا وصلنا شذرات مما كانت عليه حياة الصغير فرنس في المعهد: ((لم يكن يبدو عليه أنه سعيد في المعهد فقد كان دوماً متوجهماً صامتاً لا يعاشر أحداً. وبما أنه كان يعزف بمهارة لا يأس بها على الكمان فقد دخل عضواً في الفرقة الصغيرة التي كانت تعزف تقريباً كل مساء سيمفونية وافتتاحية. وكانت المواهب الفتية هذه تلقى قبولاً واستحساناً كبيرين. وكنت آنذاك أول كمان في مجموعة الكمانات الثانية، وكانت أعزف جالساً وكان الصغير شوبرت يعزف خلفي واقفاً ويتابع في صحف النوتة التي أتبع فيها. ولاحظت بعد فترة قصيرة أن هذا الموسيقي الصغير يبزني بمراحل في الوزن والقراءة. وقد لفت هذا الأمر انتباхи إليه فقد كان يعزف بحيوية وباحساس وتعبير. صادفته ذات يوم بمفرده في قاعة الموسيقا يجلس إلى العزف، وكان يتقن العزف عليه إتقاناً كبيراً رغم أن أصابعه كانت قصيرة

ممثلة. وكان يدرس في تلك اللحظة سوناتا لموتسارت وقال لي أنها تعجبه لكنه كان يجد موسيقاً موتسارت صعبة. وقد طلبت إليه بداعف الصدقة أن يعرف لي شيئاً فأسمعني مينويت Menuet من تلحينه، عزفها بحياء وحجل واحمرت وجنتاه إلا أن إطرائي له وثنائي على المقطوعة أسعدها. ثم قال لي بأنه كان يحول سراً أفكاره إلى موسيقاً وأن والده يجب ألا يعرف شيئاً عن هذا لأنه غير راض ولا يريد أن يتفرغ إطلاقاً للموسيقا. غالباً ما كنت أزود شوبرت الصغير بأوراق النوتة ليفرغ فيها موسيقاً...).

وفي عام ١٨١١^(٤) عاد سبون Spaun إلى فيينا وكان آنذاك محامياً شاباً ناشئاً فذهب إلى المعهد يزور أصدقاءه القدامى فكتب يقول عن شوبرت: ((... وجدت صديقي فرنس وقد كَبَرَ قليلاً ويبدو عليه أنه منشرح الخاطر مرح. وكان منذ وقت طويل أصبح ضمن مجموعة الكمان الأول في الفرقة، وكان يلقى فيها تقديرًا واستحسانًا كبيرين، وكان له تأثير في اختيار الأعمال التي تعزفها الفرقة. وقد قال لي شوبرت آنذاك أنه لحن أشياء كثيرة: سوناتا وفنتازيا وأوبيرا قصيرة وأنه كان يعذ العدة ليكتب قداساً. وكانت الصعوبة التي تعرضه أنه لم يكن بحوزته صحائف موسيقية يكتب عليها موسيقاً، ولم يكن يملك المال اللازم لشرائها، وكان عليه وبالحال هذه أن يخط خطوط السلم الموسيقي على ورق عادي، وحتى هذا لم يكن بمقدوره الحصول عليه دوماً، فزوته وقتها بصحائف كثيرة وكان يستهلك منها كمية مخيفة. كان يكتب بسرعة مذهلة وكان يصرف دون كلل أو ملل ساعات الدراسة في الموسيقا، وكان يجد أن الوقت قصير لا يكفيه للتاليف وللتتمكن من تقمياته...)).

^(٤) وهو العام الذي ولد فيه الموسيقي المجري فرنس لیست Franz Liszt (١٨١١ - ١٨٨٦) وكتب فيه

بيانون ثالثي Trio مصف رقم ٩٧

ويقدر ما كان يؤلف بقدر ما كانت علامات جلاءاته المدرسية تزداد سوءاً، ولم يكن عسيراً على الأب أن يعرف السبب الذي تتعرّض دراسته بسببه، فأرغى وأزيد ومنعه من التأليف وحرمه عليه، وأغلب الظن أيضاً حسب ما جاء في سيرة شوبيرت الذاتية في ٣ تموز / يوليو ١٨٢٢^(٥)، أن أبوه طرده من المنزل، وإذا ما افترضنا أن ما جاء في هذه الرواية الرمزية التي عنونها "حلمي" كان صحيحاً فلا شك أنه كان بالنسبة له عقاباً أليماً حرمه من أيام الآحاد الطروبة ومن حلقات الأنس والمسامرة واللهو في دفء الحنان العائلي. وعندما ماتت أمّه إثر إصابتها بحمى التيفوئيد، خفّ هذا المصاب من غلواء الأب فصفع عن فرنس وتصالحاً فوق نعش الأم... هذه المرأة التي عاشت بصمت وإخلاص.

كان فرنس يعزف مع أخيه وأبيه رباعيات وترية، كان يعزف الكمان الأول فيها أخيه فرديناند، وكان يكبره بثلاث سنوات، بينما كان يعزف الكمان الثاني أخيه إنريكس، وكان هو يعزف الكمان الأوسط Alto، وعندما كان الأب ينشّر من آن لآخر أثناء العزف، وكان هذا يحدث غالباً، كان فرنس يغضّن الطرف في البداية عن هنّات والده، ثم كان يقول له باحترام: ((سيدي الوالد، أعتقد أن هناك نشازاً في العزف)). كانت هذه لحظات أليفة أنيسة كان يتذكّرها دوماً بغضّة.

تتلمذ شوبيرت بعض الوقت على يد الموسيقي الإيطالي سالييري الذي كان يرغب في أن يجعل من تلميذه ميالاً لموسيقا القرن الثامن عشر الإيطالية ذواقاً لها. لكنه سرعان ما أحس أن شوبيرت يفضل عليها موسيقا هايدن وموتسارت وعلى الأخص موسيقا بيتهوفن، وكان سالييري يعد بيتهوفن مجنوناً خطراً،

^(٥) في هذا العام ولد الموسيقي الفرنسي سيرزار فرانك C. Franck (١٨٢٢ - ١٨٩٠)، وكتب بيتهوفن سوانا للبيانو ضمنها المصنف رقم ١١١، وكُتب شوبيرت قصه سيمفونية الثالثة (الافتقة).

لكنه مع ذلك كان يعترف ل聆ميذه بكتفاته وموهبته وكان يشجع مؤلفاته الموسيقية ويستحسنها. وكان لفرانس حظ كبير أن قُيضت له فرقة المعهد تحت تصرفه تعزف تباعاً الألحان التي كان يؤلفها. كما كانت لديه الفرصة أن يعزف الألحان ضمن رباعي العائلة مما كان يمكنه من الحكم عليها بعد عزفها فيصوّبها ويصححها ويحسن من جملها حتى يستقيم اللحن في سمعه وإحساسه، كما يمكنه هذا من الحكم على الأثر الذي تخلفه موسيقاً في نفوس الآخرين ...

في عام ١٨١٣ ، ترك شوبيرت المعهد في نهاية العام الدراسي رغم أن والده كان يلح عليه كي يتبع دراسته. وقد سمح له إدارة المعهد البقاء فيه شريطة أن يحرز تقدماً في الرياضيات. لكنه كان تعباً ملولاً من كل ما هو بعيد عن الموسيقا. ولم يعترف إلا بقاعدة وحيدة اختطها لنفسه وهي الخضوع والاستسلام لعقريته وحدها.

لم تكن عبقرية شوبيرت المبكرة للتتركه شأنه ، فقد كانت تتبعه دوماً تؤرقه وتقض مضجعه ، فكان يؤلف ويؤلف حتى يسقط من الإعياء. كان مجهولاً من الجمهور ، محترقاً من الكبار ، لكنه لم يكن يهتم بكل هذا. جعلت عقريته وشيطانها منه ما قاله غوته وما قاله قبله سقراط وجلاً متنبئاً. كانت تتخلل هذا اللهاث المحموم في الكتابة والإبداع فسحات قليلة من ذكريات ماضيات الأيام وما كانت تحمله من ذكريات عذبة أليفة كان يحس أنها مضت إلى غير رجعة ... كان شوبيرت يعاني بين ذراعيه عقريته وموته وكلاهما صنوان ...

خلال سني حياته القصيرة كان إيمانه بسيطاً ساذجاً ، كان متدينًا رومانتيكياً أكثر منه متدينًا صوفياً. كان يعطي الإحساس بالفن طابعاً مقدساً ويؤمن بالطبيعة بمعناها اللامحدود. ورغم أن علاماته في المدرسة في مادة التربية الدينية كانت منخفضة دوماً إلا أنه ظل مرتبطاً بالكنيسة برباطوثيق دون أن

يعرف الشك إلى روحه سبيلاً كما فعل بالفيلسوف الفرنسي باسكال Pascal (١٦٢٣-١٦٦٢) فمزقه وأكله ونخص عليه عيشه. فلم يكن شوبرت يتساءل عن وجود الخالق، فالسؤال لم يكن ليخطر له على بال أصلاً فقد كان مسلماً بوجوده مؤمناً به. وكان يعتقد أن تأليف الموسيقا هو الطريقة المثلثة لتمجيد الخالق وعبادته بوصفها أكثر الفنون بعداً عن المادة وتعيدنا إلى عالمنا الساذج الصافي... إنها شعرة معاوية التي تربطنا بالفردوس المفقود. ويفيد شوبرت في هذا ما جاء به الموسيقي الفرنسي إنسان داندي D'indy V. (١٨٥١-١٩٣١) في أن الدين هو وراء سمو الفنون وارتقاءها وأنه الباعث الحقيقي لها.

عندما نسمع رباعي "الشابة والموت"، من سلم ريم الصغير يجعلنا موسيقاً نفكّر بشوبرت الذي انطافت شمعته في الثانية والثلاثين من عمره (مات أصغر من المسيح بعام). حركة الرباعي الأولى تذكر بسابقات الأيام الجميلة ومتعبها، وبحبور الطفولة، وبكل ما في بدايات الحياة من ثقة وأمل وألق وجمال. وقد عرض شوبرت في هذه الحركة موضوع تحدي الموت، الموت الذي كان منذ ذلك الحين يترصد دون أن يعلم، تماماً كما كان يترصد الفتاة الشابة. كيف كان لشوبرت وللفتاة الشابة أن يتمدداً على شبح الموت؟ بالصراخ في وجه الألم أم في وجه السماء، أو بقبول القدر والإذعان لمشيته وبمد أيديهما لاستقبال الموت؟ بعد العنف المتمرد الواضح في جمل الحركة الأولى، وتلوينات الحركة الثانية التي نسمع فيها صوت الموت العريض القرار اللماح الهادئ الوادع، وتجعلنا نحس بإذعان الفتاة الشابة للموت الذي لا مفر منه. من العسير علينا أن نغفل ذكر حياة شوبرت القصيرة عندما نسمع هذا العمل الذي يلخص، في حركاته وانفعالاته وتصویره حياة شوبرت كلها، ولو أنه عندما ألف هذا العمل لم يكن الموت ليخطر على باله إلا اللهم في سحابات مصادفات حزينة اختارت أحباباً حوله وأصدقاء و المعارف ليموتوا. ولربما شعر شوبرت في قرارة نفسه أن حياته

ستكون قصيرة. والموت الذي يهيمن على جمل الرباعي لا يراه شوبرت ويفسره على أنه عقاب إنجيلي ديني، كالعقاب الذي يستحقه المرء على خطايا ارتكبها وإنما، يراه موتاً صديقاً أليفاً رقيقاً حمياً معزياً ... الموت الذي يفتح لنا أبواب العالم الآخر الشفافة ... إن الفلسفة التي يرى شوبرت فيها الموت تشبه إلى حد بعيد فلسفة أديان اليونان الغامضة. موت مواسٍ يهمس في أذن الفتاة الشابة بكلمات تطفع رقة وتعزية:

مُدِي لي يدك أيتها الفتاة الجميلة الرقيقة !

جئتكم صديقاً رفيقاً ولم آتِ معاقباً

تشجّعي ! فأنا لست فظاً

ستخلدين للنوم برفق بين ذراعيَّا

وتنطبق هذه الصورة على فكرة النوم التي كان اليونانيون يمثلونها في فنونهم بمراهاق وسيم يحمل مشعلاً مقلوباً. ثم ترجعنا حركة السكيرزو Scherzo إلى صخب بداية العمل بإيقاع محموم يذكرنا بفاغنر في عمله سيفريد Siegfried عندما صنع البطل الشاب سيفه ليهيتنا لـ "رقصة الموت" المخيفة المرعبة في الحركة السريعة الأخيرة. في نهاية العمل يقبل شوبرت مorte ... يحوطه بذراعيه ويرقص معه رقصة محمومة تذوب فيها النشوة باليأس والضحك بالدموع كأنه عرس بين الجنة والجحيم.

لقد ألهم غوته الألماني، بشعره الجميل، بيتهوفن وشوبرت ومندلسون، لكنه لم يتاثر بما لحنه شوبرت له من قصائد، كما أنه لم يتأثر بموسيقا العملاق بيتهوفن. وإن كان يحابي من وقت آخر مندلسون فلأنه كانت تربطه به صداقة

ومودة وأبوبة وأغلب الظن أنه لم يكن يحب موسيقاً مندلسون أيضاً. كثيراً وطويلاً ما فكرت بهذا الأمر وحاولت أن أفهم لماذا، وقللت أنني لا بد واجد الجواب عند غوته وليس في موسيقاً شوبرت ومندلسون فهم بدون شك عباقرة مبدعون ولعلني وجدت جواباً على عزوف غوته عن موسيقا العمالقة الثلاثة، وهو أن غوته كان يكره جنوح الجنون واللغة الرومانسية العاطفية في الموسيقا والفوضى والجموح في التصرفات والأفكار والخروج على المألوف العام، والتمرد الغامض والحزن الرومانسي والاكتئاب، والهيمان والشروع... باختصار كان يجد عند شوبرت وبيتهوفن تحديداً كل ما يكرهه وهذا ما دفعه، حسب ما أرى، إلى عدم تقدير موسيقاهم حق قدرها... في أخريات حياته زار بيتهوفن وتأثر بما سمعه من موسيقاًه وبذا عند عودته وكأنه غير من فكرته ولو قليلاً... على الأقل هذا ما أعلنه. وأغلب الظن أنه تأثر وكيف له أن لا يتأثر بإحساس من ألف سوناتا "ضياء القمر"؟ ولئن صرخ غوته في أخريات حياته بعض تصريحات توحّي بأنه غير رأيه ولو جزئياً في بيتهوفن فقد ظل جاحداً حيال موسيقاً شوبرت، وهذا ما أحزن شوبرت كثيراً فقد لحن له أجمل قصائده تلحينناً أقرب إلى الإعجاز، وابتعد بذلك نمطاً موسيقياً لم يكن موجوداً قبله هو الليد Lied وأصبح فيه أستاذًا لا يجارى... مات غوته ولم يعترف بعقرية وتفرد شوبرت ثم مات شوبرت ولم يعترف به أحد اللهم إلا قلة قليلة من خلص أصدقائه وهم الذين، بعد مماته حفظوا ذكره ومؤلفاته وكتبوا عنه. ولولا هذه الحفنة المثقفة الوعائية لضاع كل شيء عن شوبرت ولضاعت هذه الإرهاصات الحنونة التي تطفح بها موسيقاً...



□ انعكاس روح مدينة فيينا على شوبرت

حضر جنيد

- أستاذ مادة الهارموني في المعهد العالي للموسيقا
- أستاذ مادة الصوفيج في المعهد العربي للموسيقا
- عضو المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا

قراءات طويلة لحياة كثير من الموسيقيين الأفذاذ، سواء في عالم الغرب أم في عمق موسيقىي الشرق، وحتى في حال موسيقا الوطن العربي قاطبة، وضفتني أو بالأحرى، وجدت نفسي بسببها أصبح في خضم أفكار وأفكار، منها المفائل، ومنها السوداوي المتشائم.

كانت رحلتي بالفعل طويلة جداً وعميقة جداً في البحث والتدقيق فيما قرأته، مع مقارنة كانت تدفع بي إلى عمق ألم مأساوي شاركت به غالباً حياة عدد كبير من الموسيقيين وأورد على سبيل المثال من قديم شرقنا: زرياب وحاله مع بغداد وهجرته المنكسرة، ومن حاضره: الشيخ درويش وما فيه مع القاهرة؛ أبو خليل القباني وحال النكران وعدم الاعتراف بالجميل مع دمشق؛ توفيق الصباغ وعلي الدرويش وعمر البطش وحالهم مع مدينة حلب. التفت إلى كل ذلك لأرى حالاً شبيهة بحال أفذاذ موسيقا الغرب: موتسارت، بيتهوفن وشوبرت مع مدينة فيينا، شوبان وبارييس؛ فاغنر وبايروت، إلى آخر ذلك من الأسماء التي

عشت معها زمناً طويلاً أدق في أعمالها، واستشف من خلالها ما هو متشابه تماماً في الفرح والحزن والأسى والشكوى وقلة ذات اليد.

كل فنان كان انعكاساً لمدينة ما ولد فيها أم عاش. وحال فرانس شوبرت مع مدينة فيينا قصة، قصة فيها غرابة الخيال، وهذا ما دفعني إلى البحث في ذلك الأسى، الألم، الفرح والوحدة الذي وجده عند الجميع، هذه الحياة المتشابهة وكأنها قدر رسم لكل منهم بالرغم من تفاوت الزمان والمكان سواء كان ذلك في شرق أم في غرب.

حينما نقوم بدراسة حياة ومحيط وأعمال بعض الموسيقيين الذين عاشوا في مدينة فيينا، أي الذين تكونت شهرتهم فيها، حتى ولو كانوا من الموسيقيين الذين لم يولدوا في هذه المدينة العظيمة أمثال بيتهوفن أو غيره من الموسيقيين الأفذاذ نتساءل، أو أن السؤال هو الذي يطرح نفسه وبعدة أشكال، هل كانت مدينة فيينا جنة هؤلاء الموسيقيين؟ وهل هي جنة الهواة وعشاق الموسيقى؟ وبتعبير آخر، هل استحقت مدينة فيينا وجود هؤلاء العظام فيها من موسيقيين أفنوا حياتهم بين جدرانها؟ وهل اعترفت بوجودهم أو شجعتهم؟ أم هل دعمت أعمالهم العظيمة وأسماءهم الخالدة؟ هذه العاصمة الموسيقية العظيمة يا ترى، ألم تكن من الوجهة الإنسانية ولكثير من الموسيقيين، مدينة سوء الحظ، مدينة الأسى والألم بالرغم مما تتمتع به من جمال ومن روعة ريف لا تشبهها فيه مدينة أخرى، وذلك لأنها لم تشعرهم بذلك الفهم الحقيقي لانفعالاتهم، ولم تستقبل أعمالهم بحساسية مرهفة، ولم تقدم لهم الدعم المادي الذي يحتاجه كل فنان في بلده ليتمكن من الإنتاج والعطاء، ومع ذلك فلقد أنتجوا وأعطوا ولا تزال أسماؤهم تعيش حتى يومنا هذا ناشرة السعادة والهناء والحس المرهف في مئات

الملايين من الناس، هذه الأحساس التي تغمر مدينة فيينا، وسكانها وزوارها حتى ساعة طرح هذه المشاعر من خلال أسطر بحثي هذا؟

للإجابة على كل الأسئلة التي طرحت، يجب علينا إعادة النظر في عمق تاريخ المدينة والفنان. ووضع إبرة الميزان بين كفتي العطاء والمكافأة، بين ما أعطاه الفنانون لمدينة فيينا وبين ما تلقوه منها من مكافأة. وستكون لنا في ذلك فرصة كبيرة لتكرار وتأكيد القول بأنه، مهما كان نجاح الفنان كبيراً، وكل إنسان يعرف ما هي الموسيقا - فإن هذا النجاح لا يتنافى مع ما أعطى أو يعطي أي موسيقي، فالموسيقي يعطي أكثر بكثير مما يأخذ من مكافآت، لا تسمن ولا تغني من جوع. وليتتساءل رواد الحفلات الموسيقية، والذين دفعوا ثمن بطاقاتهم، هل بالتصفيق، أو بثمن البطاقات ما يكفي لرد دينهم نحو الموسيقيين، هذا الدين الذي هو على الأقل دين اعتراف بالجميل لما قدم أي موسيقي من راحة نفسية للمسمع الجالس متأنقاً على مقعده في صالة الحفلات؟

هل أظهرت فيينا نفسها بأنها جديرة بموتسارت سالزبورغ؟ لا بكل أسف، لقد جعلته يتقلب طيلة حياته في عوز شديد مخيف، استنزف كل قواه وجلب له موتاً مبكراً. لقد لازمته الحاجة الموجعة إلى المال حتى ساعة وفاته كما لازمت أولئك الفقراء الذين حملوا نعشة إلى مقبرة عامة غرفت في طوفان عاصفة أضاعت أثر قبره ليصبح قبراً رمزاً لا يستطيع إنسان وضع زهرة عليه. كان على موتسارت التسابق مع كل متطلبات الحياة ومناهجها ليعيش، وقد ثبت بكل أسف بأن مدينة فيينا لم تعمل أبداً على تعويضه وتقديم الحد الأدنى من المورد الذي كان بإمكانه أن يعطيه راحة الفكر والبال والهدوء اللازمين لكتابية موسيقاه وهو الموسيقي العجزة الذي كان يكتب أوراً بكمالها ويوزع أدوارها خلال أربعة

أيام بناء على طلب سريع لإحدى المؤسسات الموسيقية، كي يأخذ الثمن أو بالأحرى جزء ضئيل من الثمن ليفي بحاجاته وحاجات أهله وأصدقائه الضعفاء.

إن العوز الذي مر به هذا الإنسان في الواقع لم يكن فقط بسبب ترهات زوجته كونستاس ومطالبيها الكثيرة والتي أدت إلى حياة زوجية كثيرة المراة والتعاسة، بل يعود أيضاً إلى المعاملة البشعة التي كان يتلقاها من أهل طلابه في تهربهم من دفع أجور الدروس التي كانت لا تغنى ولا تسمن من جوع، كما كان ناتجاً عن اللامبالاة التي كان جمهور فيينا يعامله بها والتي أدت غالباً إلى سقوط أعماله الأوبرالية التي تعيش على شهرتها في العصر الحاضر مدينة سالزبورغ خلال أيام مهرجان موتسارت الذي يجلب مئات الآلاف من المستمعين لمسيقاها.. نعم فاللامبالاة جعلت من أعمال موتسارت الأوبرالية سقطاً دائماً أحياناً، أو نجاحاً متوضطاً أحياناً أخرى، نضيف إلى هذا لصوصية المتأمرين ومراءاتهم له، والتي أدت دائماً إلى سرقة حقوق التأليف والنشر التي كانت له بذمتهم. ماذا يمكن القول في إنسان عجن بالطيبة والود والثقة بالآخرين، لدرجة عدم اهتمامه بكل ما يتعلق بالمال بالرغم من الحاجة الملحة إليه، بحيث لم يخطر بباله أبداً تقييد هؤلاء الناشرين بعقود تلزمهم بتأدبة ما عليهم، ولو فطن ذلك المسكين لذلك لعاش عيشة طرية أبعدته على الأقل عن الهموم اليومية، التي كانت تأكله كما يأكل النحل قطعة طعام صغيرة. وما هو موضع أكثر موقف جمهور فيينا الذي كان يظهر تقديره إلى مسيقيين أقل منه قدرة ومكانة أمثال ساليري وسولر وغيرهما.

وبال مقابل وبالنسبة لفرانس شوبرت، فقد كان الانسجام بينه وبين فيينا انسجاماً كاماً عبر علاقة حب متبادل لا ينفصم ويدفع بالبعض إلى الظن بأن شوبرت ما كان قادر على الإنتاج والعمل لو ولد في مدينة أخرى غير فيينا.

ولكن لو فكرنا بتاريخ مدينة فيينا وتاريخ شوبرت لاتضح لنا بأن وجود وتاريخ فيينا لا يمكن له أن يكون بدون وجود وتاريخ شوبرت. لماذا؟ هنا تكمن العقدة. والجواب أنها التقيا وارتبطا ببعضهما ارتباط إعجاز، لا ارتباط مؤلف استطاع التعبير عن روح مدينة، وعن طبيعتها وشخصيتها بتلقائية ذات نضج متميز، ملأها بالنضارة وببساطة هي في بعض الأحيان تجعل مروره أو بالأحرى وجوده غير ملاحظ. إنها حالة من الظرافة لا توجد إلا بين الخيرة والتقاوة. يكفي أن يكتب شوبرت بعض المقاطع الموسيقية ليطل من بين درجاتها منظر من مناظر فيينا: ساحة منزل ريفي مشمس في أطراف ريف فيينا، بشرفاته الخشبية، والأزهار المعلقة على حواجزها، وأصوات العصافير الغردة، مع منظر جانبي للجبال البعيدة ذات اللون الرمادي الضارب إلى الزرقة، هذا المدى المتراوحي الغالي جداً على الروح الرومانسية الكامنة في أعماق شوبرت والذي يمثل فيينا شوبرت التي عاش لها وافتقدته بكل بساطة.

يوهان شتراوس رسم أيضاً شخصية فيينا ولكن لفترة معينة من وجودها، (فيينا قاعات الحفلات الموسيقية، والرقص التميز لعام ١٨٢٠). لم يكن شتراوس في تلك المرحلة يمثل المدينة في كل عصورها بل كان يعبر فقط عن عصره بوضوح وشدة. وفي حين استطاع ابنه أن يتحرر من زمنه ليؤلف ألحاناً فييناوية خلقتها سيمفونياته، فإن يوهان شتراوس هو فيينا التي ترقص والتي قيل فيها ((المدينة كلها ترقص *Toute la Ville dance*)).

أما شوبرت فهو فيينا المحبة، المتلائمة بأشعة شمسها، هو فيينا الطروبة الغضة اللطيفة التي يهتز لها وينفعل إذا كانت غير مبالغية، ويسرع لواساتها إذا كانت آلامها كبيرة. سيظلم شوبرت كثيراً فيما لو جعلت منه فيينا موسيقي مجتمعه فقط، فهو موسيقي حصل على الشهرة العالمية بالرغم من كل

شيء، عظيم ككل العظماء، بطبعته المتباينة الملوأة بالفضاء الانفعالي وان كان يوحى للوهلة الأولى بالنسبة للذى لا يستطيع دراسته بعمق والذى يكتفى بالحدود المختصرة والسهلة التي يلجأ إليها محبو التبسيط في الحكم على شخصية ما بأنه شخصية سطحية. ومعاصرو شوبرت، بما فيهم أصدقاؤه الخالص (شوبير، فوغل، مايربير، سياوم) تركوا عنده هذه الصورة البسيطة، والمبسطة أكثر، فقد فاتتهم معرفة القسم الأكبر من موهبته، وهو القسم الهم في حياته. ومن يتتابع أعمال شوبرت، يجد فيها مثلاً رائعاً لحقيقةه. فلو استمعنا ولأول مرة إلى العمل الغنائي "رحلة الشتاء"، هذه الحلقة من الأغاني التي كتبها شوبرت تحت وطأة آلام شديدة جسدية وفكريّة، ولمجرد الاستماع الأول، نجد فيها شوبرت الدرامي، المجهول في أغلب الأحيان، ينجز ويتطور الناحية المظلمة المعتمة في حياته. وما يبدو، ليس من المنطق في شيء، بأن يقال أن مقطوعات شوبرت لا تقدم في الحفلات إلا أن ما يتكرر تقديمها منها لا يشكل إلا جزءاً ضئيلاً من أعماله.

لقد لاحظ المؤرخ روبرت بيترو في كتابه المخصص للمؤلفين النمساويين فقال: ((...إن لدى شوبرت كما لدى شومان، وجه من القرابة بالمؤلف هوفمان صاحب القصص الخيالية، حيث تزدهر الانفعالات الليلية فتظهر في الحانه بجلاء ووضوح. ليس شوبرت بالفنان غير الواثق من أحاسيسه، الذي يكتب كما تفني العصافير، فالحقيقة، إن سمة شوبرت هي السمة التي تسمح له بأن يضع لحننا وهو يعزف متسلياً بأي شيء آخر، إنه يدمدم لحننا بين مزحتين مع أصدقائه، وهو بعيد تائه جداً بما في أعماقه من ألم وعذاب. لقد كان شعوره الأول وال دائم، هو إحساسه الشديد بأنه لن يعيش طويلاً، ولقد ودع أصدقاءه بالفعل وهو في الواحدة والثلاثين من عمره (...)).

كان له من العمر عشرين عاماً حين كتب في دفتر يوميات صديقه هوتنبرنر Hüttenbrenner ما يلي: ((...إن الطبيعة قد حددت لنا إقامة محددة الأيام ولكنها عريضة النصر...)). لقد اعترف بيتهوفن بهذه الشعلة الأبدية لدى شوبرت وكان شوبرت عارفاً حق المعرفة بالدعوة التي خلق لها حيث كان يقول ((...لم أخلق في هذا العالم إلا لأكتب الموسيقا...)).

لقد أحب شومان شوبرت كثيراً وكان يدعوه بشوبرت الفريد ولقد كان فريداً. كان شوبرت يتمتع بخيال واسع وكان بإمكانه أن يكتب بدل التأليف فقد دخل مملكة الخيال ولم يكن ليفرق بينها وبين مملكة الحقيقة وهذا يؤكّد بأنه ابن فيينا التي أحبته وأحبها، ولكن ترى هل أعطته بقدر ما أعطاها؟ لقد كانت سعاده شوبرت اللامتناهية في النزهات في الغابات والحقول في الأمسيات الرائعة التي كان يقضيها مع أصدقائه المرحين حيث يتناول معهم كأساً من الشراب مما يجعل تلك الأمسيات طافحة بالغنّى والسرور وبالمناقشات المفيدة، ويضفي الفرح على تلك الصداقات الغالية التي تجمعهم، ولقد أطلقوا عليه اسم الكمة الصغيرة وهو اسم كان يعجبه كثيراً.

ذلك الإنسان الفنان القنوع، كان دائم الخجل والتردد في مجال الحب. ومثل بيتهوفن وشوبان وموتسارت لم يتمكن من الحصول على بيت عائلي دافئ. وقد تكون معاناة هؤلاء العظام من فقدان الدفء العائلي هي السبب الأول في إنتاجهم الموسيقي الذي أذهل العالم كله ولا يزال.

لقد أدى شوبرت دلوه بين الدلاء، عسى أن يحيط به الدفء العائلي المنشود، فلذعه الحب ودغدغ أحاسيسه بفتاة أحبها هي تيريز غروب، ابنة أحد الخبازين الذي تعنى لوريثته دائماً زوجاً غنياً فقط دون مواصفات أخرى،

وكما هو معلوم، فصانع الخبرز هو الأغنى دائمًا في كل بلد وفي كل عصر. كانت صدمة شوبرت كبيرة ولكنه استسلم ببساطة القديس وكتب إلى صديقه برينير أنه لن يجد أبداً الإمرأة التي تجذبه كما فعلت تيريز لكن عليه الاستسلام لقدرها. هذا الإنسان الذي يتحدث بهذه الروح العالية، لا يمكن أن يجد الإمرأة التي يمكنها احتواء هذا الفكر النبيل، وتلك الروح الطيبة الجميلة، التي يتحلى بها شوبرت العجزة، فالكلمات التي كتبها لصديقه تعلمنا الكثير عن ماهية شخصية شوبرت، شوبرت الخجول جداً الذي لم يستطع كسر الحواجز التي تفصله عن المرأة التي أحبها. لقد احتكرته الموسيقا إلى الحد الذي دفعه إلى تفضيلها على حبه الكبير، وهو الموسيقي الذي يعيش بالكافاف ولن يستطيع يوماً تأمين خبرزه في مدينة فيينا ناكرة الجميل. لقد اشتكتي بيتهوفن من ذلك النكران والإسفاف الذي يواجهه من الجمهور إلى صديقه الناقد ريلستاب، وهو ناقد وشاعر ومؤلف لبعض النصوص التي لحنها شوبرت ومنها أغنية "البجعة" قائلاً: ((...منذ وضع الإيطاليون أقدامهم في مدينة فيينا، اختفى الجيد والنبلاء لم تعد تنظر إلا إلى رقص الباليه ولم تعد هناك عواطف وأحاسيس إلا تجاه الخيول والراقصات...)).

إذا كان اعتراف الجماهير والمآل اللازم للحصول على الحياة الرخية لم يتوفرا لفن شوبرت وشخصه، فهو في الواقع لم يكن يتمناها، فبمقابل ذلك كان يسعد بما هو أكثر قيمة بكثير: كان دائمًا شديد الفرح بما يحيطه من إشعاعات من الصداقة، وقد قال في ذلك أحد أقربائه: ((...كل هؤلاء الأصدقاء يتحابون بشوبرت...)). لقد كان تعاطف هؤلاء الأصدقاء فيما بينهم كبيراً جداً لدرجة أن أحدهم رمى نفسه من النافذة يوم مات شوبرت طالباً الموت معه. كانت هذه العواطف هي كنز شوبرت الحقيقي الذي أنساه إلى حد كبير نكران مدینته ومجتمعه.

كان شوبرت اجتماعياً بالطبيعة، يعطي سمة ابن فيينا الطيب، الذي يحب الرفقة والعشرة مع أمثاله والذي ينعم بالسرور متوجلاً في أحد شوارعها، وفي المقاهي التي يجلس فيها ممتعاً بالنظر إلى غدو الناس ورواحهم. كان يكره الوحدة حيث يجد نفسه في حلقة من الحزن والهموم والحنين إلى كل شيء يشبه الحنين إلى الأهل والوطن وهو جالس في مدinetه. أما حين يهمل عليه الأصدقاء فسرعان ما يغمره فرح غامر يضفي على جلساتهم التي يلتقيون فيها بالشعراء والممثلين والفنانين والرسامين مرح وحبور ودفق فكري روحي ودعابات لطيفة. لقد كان شوبرت شديد السعادة برفقة أصدقائه ولقد قال داهمز في وصفهم أنهم مجموعة من الشباب الياقون يتمتع بما تمنحه إياه تلك المدينة الملكية من عراقة نمساوية ومن سعادة متفجرة تساعده على تحمل الوجود الإنساني. ولقد كان اهتمامهم بالفنون الجميلة والأدب والعلوم بالرغم من تفاوت اختصاصاتهم هو السبب في التئام شمل هذه الصداقة الواسعة التي تربطهم برباط متين، يصعب التخلص منه وإلى الأبد. هكذا كانت هذه النخبة من شباب فيينا ١٨٢٠ والتي كانت أكثر قرباً من عامة الشعب منها بالمحيط العالى الأرستقراطي المترفع، بالرغم من انتماء أكثريهم إلى تلك العائلات البرجوازية والأرستقراطية مما يهين لهم مستقبلاً مشرقاً وشهاة واسعة. كانت روحية فيينا تتلألأ دائمًا في تلك البيوت الراقية الجميلة، وفي تلك القاعات اللطيفة ذات اللون الذهبي والأزرق، والتي كانت شبيهة بقاعات مؤتمرات فن وعلم وموسيقا لم تستطع كثافة وجود الإيطاليين فيها إفسادها. فالشكل الذي صبغ أو كون فناني فيينا من كتاب وأدباء ورسامين وموسيقيين، هو هذا الطابع الحقيقى لهم في بداية القرن التاسع عشر، ولذلك لا يمكننا نكران ما صنعوا وكيف أصبحوا بسبب هذا الانطباع بسمة العصر والذي كان للصدفة أثر كبير بوجودهم في هذه المدينة الملكية التي كانت متربعة على عرش كل ما هو جميل في تلك الفترة.

ليس بمقدور أي مدينة إعطاء شوبرت الجو الملائم لطبيعته، رغم استقلال شخصيته لدرجة أن بإمكانه التطور أينما كان في الوقت الذي تتنطلق فيه أفكاره للكتابة والتأليف. كما ليس بمقدور أية موسيقى أن تتنفس مناظر أو أن تعكس سماء فيينا إلى تلك الدرجة التي استطاعتتها موسيقى شوبرت. هذا التزاج الروحي بين شوبرت والطبيعة، هو مفتاح حالة شوبرت. إنه قدر مقبول بالرغم من تحكمه بالآلام هذا الفنان وبحكم القدر الذي اقتله من جذوره في الوقت الذي ما زالت فيه موهبته تزدهر.

ليس فقط، وجود ارتباط روحيٍ غامض، أو حساسية سرية للنفس البشرية، أو انفعالات متباعدة هي التي تربط فناناً بمدينة ما، ولكن توجد أيضاً نوعية من الانسجام العضوي تؤدي إلى ذلك التزاج. قد يحدث لبعض الأشخاص أحياناً، غير المسوروين من وسطهم الطبيعي، أن ينطلقوا بحثاً عن مدينة ما تحتويهم، قد يجدون مدينة روحهم بسرعة أو تمضي الأيام ويفنون في البحث ولا يصلون إلى ما يريدون وذلك لأنهم يحملون في داخلهم صورة مثالية ليس لها من وجود في عالم الحقيقة، تماماً، كما في القصص الخرافية الروسية، حيث تخرج مدينة الأحلام من سراب مياه النوافير.

وأخيراً !! لقد كانت فيينا بحاجة لشوبرت لتخليد من خلال أحانه، بقدر ما كان شوبرت بحاجة لها ليخلد من خلال وجودها الرائع. كل واحد منها كان عزيزاً وغاليأً على الآخر، وحتى بالنسبة لنا، فلقد كان من الممكن أن لا يكونا، فيينا وشوبرت، عزيزين علينا لو لا هذا الكسب الرباطي بينهما والذي جمع بين الاسميين والفكريين والقلبيين والروحين.



□ الإبداعات الغنائية في مؤلفات فرانس شوبرت

غالينا غالدييفا

أستاذة مادة الغناء في المعهد العالي للموسيقا بدمشق

ترجمة د. سليمان زيدية

كانت مدينة فيينا -عاصمة النمسا- في بداية القرن التاسع عشر مركزاً رئيسياً للثقافة الموسيقية. فنشطت الحياة الموسيقية فيها كثيراً جداً في مجال الأوبرا والمسرح، وعرضت، بنجاح فائق، أوبرات روسيني ومسرحيات المؤلفين الألمان. وخلاصة القول أصبح المسرح جزءاً أساسياً في حياة النمساويين لا يعيش الناس بدونه.

وفي الوقت الذي كانت فيه مدينة فيينا تستمتع بالموسيقا والمسرح وتغنى وترقص على أنغام فالسات شتراوس كانت ذكرى كل من هايدن وموتسارت لا تزال حية، وكان بيتهوفن مستمراً في تلحين سيمفونياته.

في هذه الظروف الفنية الرائعة، وفي عائلة متواضعة لدرس في مدرسة ابتدائية تعيش قرب مدينة فيينا ولد فرانس شوبرت في بيت تشكل الموسيقا جزءاً طبيعياً في نمط معيشته. كان الأخوان الكبيران فيرديناد وايفانس ومعهم الأخ الأصغر فرانس كثيراً ما يعزفون موسيقا الحجرة وافتتاحيات أوبرات كبار الموسيقيين مثل هايدن وموتسارت. أعطى الأب لإبنه فرانس الدروس الأولى على آلة الكمان والفيولا، وقام أخوه بتدریسه على آلة البيانو فأدهش النجاح الموسيقي لهذا الطفل الجميع. عدا هذا، كان لدى الطفل فرانس ملكة صوتية رائعة ولقد

ظهر هذا من خلال مشاركته في كورال الكنائس، كما كان في الوقت نفسه يعزف منفرداً على آلة الكمان في فرقة الكنيسة الموسيقية ويلحن أغاني ورباعيات ومقطوعات لآلة البيانو.

بدأ فرانس شوبرت التلحين مبكراً وكانت أولى ألحانه فانتازيا على آلة البيانو وعدد كبير من الأغاني الرائعة مثل "مارغريتا تفزع الصوف" و "قيصر الغابة" على كلمات للشاعر الألماني العظيم غوته. وفي مرحلة متأخرة ألف عدداً من السونatas والسيمفونيات والقداسات والأوبرا.

وعلى الرغم من أن تلحين الأغاني لم يكن فناً موسيقياً هاماً بالمقارنة مع تلحين القطع السيمфонية والأوبرا في تلك الفترة، إلا أن شوبرت ركز في مؤلفاته الموسيقية على تلحين الأغاني التي أصبحت تشكل الموضوع الرئيسي في إبداعاته الفنية. وبسرعة تعرف أهالي مدينة فيينا على موسيقا شوبرت وأحبوها إذ شقت الطريق إلى قلوبهم وقلوب الناس البسطاء في النمسا عامة. لعب في هذا مغني تلك الفترة اللامع يوهان ميخائيل نوغيل دوراً كبيراً إذ أدى أغاني شوبرت بمهارة فنية رائعة وبمراقبة مباشرة من شوبرت على آلة البيانو. تعامل شوبرت مع الأغنية معاملة الابن المدلل وارتبطت باسمه ارتباطاًوثيقاً حتى سماه الناس بالشحرور المغرد وبطائر البحع. ولقد اعتبر النقاد الموسيقيون أن ظهور مؤلفات شوبرت الغنائية هو الحد الفاصل بين الذهب الكلاسيكي في الموسيقا والمذهب الرومانسي، وشغلت الأغنية في مؤلفات شوبرت نفس المكانة التي شغلتها الفوغما في سونatas باخ.

وبالمقارنة مع بطل مؤلفات بيتهوفن المكافح من أجل العدالة واستقلال الشعوب فإن بطل أغاني شوبرت هو إنسان متواضع بسيط مسحوق غير سعيد في حياته لأنه لا يستطيع تحقيق أحلامه وأماله، لذا كانت الطبيعة هي الصديق

المخلص الوحيد لهذا البطل الذي أعطاها جميع أفكاره وعواطفه. فكان رمز النهر والجدول والغابة والطير هو المحور الذي بنيت حوله أغاني شوبرت تحيط ببطله وتراافقه في مسیرته وتشاطره أفراده وأحزانه.

لم تكن أغاني شوبرت عادية من حيث ألحانها فقد امتازت بديناميكيتها وتأثيرها على الناس واستساغتهم لها ولاحظ النقاد أن الملحن كثيراً ما كان يضحي بالألحان الجميلة من أجل التعبير عن الحقيقة. وما أقلق معاصريه الصعوبات الكبيرة في مرافقة آلة البيانو والتي كان لها الدور الكبير في أغاني شوبرت. لذا لم يلق الشهرة إلا القليل من أثاره الغنائية الرائعة خلال حياته.

من أجمل أغاني المرحلة المبكرة في حياة شوبرت أغنية "مارغريتا تغزل الصوف" (١٨١٤) و "قيصر الغابة" (١٨١٥) من كلمات الشاعر الألماني غوته.

فالفتاة مارغريتا في الأغنية الأولى هي فتاة بسيطة تتذكر حبيبها وحيدة وتتألم من أعماقها. أغنيتها ذات نغم بسيط وشاعري تعيد فقط صوت منوال المazel المتكرر: ((حزن عميق، حياة صعبة، فلا نوم ولا راحة)); هذه هي الكلمات التي تغنيها مارغريتا.

أما أغنية "قيصر الغابة" فهي مؤلف صعب لا يعد أغنية بقدر ما يعد مسرحية درامية، إذ نرى أمامنا ثلاثة شخصيات: الوالد يسير فوق حصانه في الغابة حاملاً طفله المريض الفاقد الوعي من شدة حرارة جسمه؛ وقيصر الغابة الرهيب. لكل شخصية من هذه الشخصيات لغتها الموسيقية واللحنية الخاصة: فلحن المعاناة والرجاء والخوف نسمعه من صوت الطفل: ((قد لمع أمامي قيصر الغابة في تاجه القاتم ولحيته الكثيفة)) إلا أن الأب يحاول تهدئة ابنه ويقول ((قل يابني إن الغيم الأبيض ينعكس على الماء)). تصبح ألحان أغنية "قيصر الغابة" كأغنية ساحرة لطيفة إذ يدعوه قيصر الغابة الطفل مغرياً إياه إلى مشاهدة

مصورته الرائعة: ((يا أيها الطفل انظر إلى ما حولك كل شيء عندي جميل ومبهج)). إن أروع ما يميز هذه الأغنية هو مراقبة آلة البيانو التي تصف جري الحصان الجامح كما في أغنية "مارغريتا تفزع الصوف" حيث يرسم القسم المخصص لآلة البيانو الموقف اعتماداً على خلفية تفسير الحدث. وتنتهي الأغنية بشكل مأساوي، إذ يموت الطفل الذي يعاني من مرضه القاتل بين يدي والده. والجملة الأخيرة في الأغنية ذات طابع كلامي موافق للموسיקה -كما هو الحال في بداية الأغنية- ((وكان الطفل بين يديه ميتاً)). فالاغنية إذن ذات طابع قصصي، حيث تلتزم الموسيكا مع تطور الموضوع وهذا مما يسمى بالأسطورة الشعرية لأن الأسطورة تتميز عن غيرها من الفنون الأدبية بتبسيطها وتقديمها على أساس التطور المستمر للحدث.

لا تقل أغنيات شوبرت اللاحقة: "فوريل" -نوع من أنواع سمك أنهر الجبال- "سيرينادا" -مناجاة الحبيب من تحت النافذة- "باركارول" -أغنية الجندول- و "السيرينادا الصباحية"، شهرة ونجاحاً عن سبقاتها، فلقد امتازت هذه الأغاني بألحانها البسيطة المدهشة المعبرة وتجديدها الهازموني حيث يصور شوبرت في كل منها الطبيعة الخلابة:

السمكة "فوريل" فضية اللون تسبح في مياه جدول الجبل الرقاقية ترقب جيداً الأخطار التي تهدد حياتها، فالصيادون يحاولون تعكير صفو الماء الذي يساعد على اصطيادها.

تعتاز هذه الأغنية بحيوية ونعومة لحنها ولونها الراقص وقد بنيت على أساس الصعود السريع للأربيجات (Arpeggio) التي تذكر بصوت الموج الهادئ: ((أشعة الشمس تنشر الحرارة وغدا الماء دافئاً، وسمك الفوريل المدهش يسبح بسرعة كالسهم)). لحن شوبرت هذه الأغنية على شكل تنوعات

(Variation) مدخلاً تغييراً طفيفاً في كل مقطع موسيقي بما يتناسب مع المضمون.

أما السيرينادا (Serenade) فهي أغنية ذات مضمون شاعري. تغنى مثل هذه المؤلفات في المساء أو في الليل أمام بيوت العشوقات والحبيبات وتحت نوافذهن بمرافقة آلة الغيتار أو المندولين، وكانت ترافق مغني السيرينادا أحياناً مجموعة من الآلات الورترية. إلا أن سيرينادا شوبرت امتازت ببنائها الواضح إذ ينساب النغم بهدوء وتتجوّل بسيط من خلال المرافقة الناعمة لآلة البيانو، ويدركنا إيقاع الفالس الناعم في الحان شوبرت بصوت الغيتار: ((أغنيتي تطير هادئة مملوءة بالرجاء في ساعات الليل)). ما أجمل التحوّلات الموسيقية من مقام المينور التي تعبّر عن الحزن والتأمل إلى مقام الماجور، وكأن الموسيقا تضيّ ساعات الليل الدامس. إن مثل هذه التراكيب الهاARMONIّية هي السمة المميزة لـلحان شوبرت الموسيقية ليس فقط في مجال الغناء بل في مجال العزف على الآلات الموسيقية.

لحن شوبرت أيضاً مجموعتين من الأغاني: المجموعة الأولى "ابنة صاحب الطاحونة الجميلة" ١٨٢٣ ، والمجموعة الثانية "طريق الشتاء" ١٨٢٧ على كلمات الشاعر الألماني فلّهلم مولر. وكل من هاتين المجموعتين موضوعها الخاص بها.

في مجموعة أغاني "ابنة صاحب الطاحونة الجميلة" تحدثنا عن الشاب الطحان متبعاً مجرى النهر يبحث عن سعادته. اتصفـت هذه المجموعة الغنائية بالبراءة، ومن أشهر أغانيها أغنية "في الطريق" حيث يصور شوبرت خرير الماء ودوران حجر الطاحون وكان النهر يدعى الشاب لمرافقته في جريانه الهادئ. إن ألحان هذه الأغنية البسيطة البنية على الألحان الشعبية تصور لنا سعادة الشاب

الطحان وذلك من خلال الحركات الموسيقية السريعة التي تصور خرير الماء في الجدول وكأنها تبتسم للشاب الطحان: ((ففي حركة الماء تجري الحياة)). إن الرمزية الشاعرية لجدول الماء ترافق الشاب وهذا ما يظهر في المقاطع الموسيقية المخصصة لآلة البيانو ويتغير هذا الشكل بما يتناسب مع مزاج الشاب كما هو الحال على سبيل المثال في أغنية "أرجوحة الجدول" إذ تصور الموسيقا هدوء حركة مياه الجدول التي تبدد قلق الشاب في الحياة.

أما المجموعة الثانية "طريق الشتاء" فقد بنيت بشكل آخر، فالشاب المروض من خطيبته الغنية، والتي يحبها حباً صادقاً ومخلصاً، يهجر قريته بائساً، يتختبئ في الدنيا وحيداً ترافقه الرياح والعواصف وصوت الغراب.

تبدي المجموعة بأغنية "نم هادئاً" فاللحن الحزين سريعاً ما يعكس مزاج الكآبة والحزن العميق: ((جئت إلى هنا غريباً وغريباً تركت البلاد)) وحركة البيانو المعتدلة هنا تصور خطوات الشاب المتعبة، ويعتبر هذا الشكل من أحب الألحان لشوبرت. في نهاية الأغنية يلجاً شوبرت إلى مقام المينور حيث يودع الشاب خطيبته. يعيد شوبرت الجملة الموسيقية الأخيرة مرتين ويعود ثانية إلى مقام الماجور: ((سأكتب اسمك فوق الباب يا صديقي فنم هادئاً)).

أما أغنية "أحلام الربيع" فقد تم تلحينها على أساس التناوب بين شكلين متبابعين تماماً: الحلم الرائع، والواقع المؤلم الذي رأه الشاب بعد أن استيقظ من نومه، والموسيقا التي صورت حلم الشاب اتسمت بالصفاء والسعادة وكأنها ربيع حقيقي: ((خيل لي شعاع مبهج وسجادة مليئة بالورود)) أما الموسيقا التي صورت الواقع فقد فقدت حيويتها وبهجهتها وكأنها تصور نهاية يوم غائم. ثم ينتقل اللحن الهادئ ليصبح لحناً متوتراً متقطعاً: ((صدق صوت الديك فجأة وطرد الحلم الجميل، وإذا كل شيء حولي مظلم وبارد والغراب واقف على السطح

يصبح) أما صوت البيانو فقد كان يعبر عن لحظات الغضب ويشعرنا بالظلم الحالك والbird القارس، كما تذكّرنا العلامات الموسيقية الحادة بصياح الغراب. وتنتهي الأغنية بجملة استفهامية: ((متى سيلمع الشعاع؟ متى سنتعانق من جديد؟)) حيث اليأس والحزن والألم والأمل الضعيف.

وتنتهي مجموعة هذه الأغانيات بأغنية "صندوق السمع" وتعبر هذه الأغنية عن اليأس والوحدة، فكهل فقير كالعادة لا يزال يحرك صندوق السمع وحيداً جائعاً ولا يزال الطبق الذي يجمع فيه النقود من المارة فارغاً، ولا يوجد عنده أي مورد غير ذلك. ونسمع من آلة البيانو ومن صندوق السمع ألحاناً كثيبة شجية حزينة: ((هكذا يقف صاحب صندوق السمع حزيناً أمام القرية)). هذه الجملة الأخيرة، كما هو الحال في معظم أغاني شوبرت، هي أهم المقطوع في أغانيه. فنحن نسمع صوت المغني وكأننا نحس بمعاناة شوبرت، ففي لحظة يأس يقترح على الكهل الفقير صداقته. ومن جديد يطرح سؤالاً معلوّاً بالمعاناة واليأس والتعاسة: ((أتريد أن تحمل المصيبة سوية؟ أتريد أن أغنى وأرافق صندوق السمع؟)).

إن مثل هذه المقطوع الغنائية القليلة تسمح لنا بتقويم مزايا إبداعات شوبرت الغنائية فهي قبل كل شيء تعبير موسيقي دقيق يقترب بنص شاعري عاطفي، حيث يتناسق النغم واللحن مع تطور أحداث الأغنية. يؤكّد شوبرت في ألحانه على المقطوع ذات المعاني الهامة في القصيدة الشعرية من خلال التبرات والجمل الموسيقية والتحولات الهاARMونية. وتلعب آلة البيانو دوراً بارزاً في كثير من المقطوع لا تقل بأهميتها عن الألحان الغنائية:

إن سر بساطة وتعابير أغاني شوبرت يكمن في قرابتها من الأغاني الشعبية الهنغارية والسلافية وخاصة النمساوية. ومن أحب الأشكال لشوبرت المقاطع الشعرية التي تتميز بها الأغاني الشعبية.

كثيراً ما كان شوبرت يلجأ إلى أسلوب الانتقال من مقامات الماجور إلى مقامات المينور وبالعكس، إذ يصور بواسطتها الضوء والظلام ويعبر عن التغيرات في أمزجة أبطال الأغاني. وهذا ما كان يشكل لدى شوبرت معنىًّا كبيراً.

قيمُ كثيرٍ من الباحثين في مؤلفات شوبرت، مجموعة أغانيه "طريق الشتاء" كانعкаس لسيرته الذاتية. وفعلاً لم تكن حياة شوبرت سهلة كما أبطاله أيضاً، وتعد الطبيعة هي الملم الرئيسي لأبطاله، كما كانت بالنسبة له. لقد ألف شوبرت مقطوعات غنائية خالدة كخلود الطبيعة وهي لا تزال حية تنشق قلوب الناس حتى أيامنا هذه.

□□□

□ شوبرت: التجديد في سوناتات البيانو

سلمي قصاب حسن

وجد فرنس شوبرت بسرعة أسلوبه الخاص في مجال التأليف الغنائي، إلا أنه بقي طويلاً، في مجال الموسيقا الآلية، خاصعاً لتأثير بيتهوفن وهайдن قبل أن ينطلق فيه انطلاقته المعروفة. لذا يمكننا تقسيم الموسيقا الآلية عند شوبرت إلى مرحلتين تنتهي أولاهما عام ١٨١٩ ، وفيها ألف ٦ سيمفونيات و ١١ رياضية وترية و ١٥ سوناتا للبيانو (١١ منها غير منتهية)، تلتها فترة انقطاع عن التأليف الآلي دامت حوالي ٣ سنوات كرس فيها شوبرت نفسه للأغانيات والأوبرا، مع عمل آلي وحيد هو الرباعية رقم ١٢ من مقام دو مينور الذي ينبع عن نضوج في تأليف شوبرت الآلي ابتدأ في خريف ١٨٢٢ وانتهى بموته.

وفي مجال موسيقا البيانو، يمكننا اعتبار شوبرت آخر مؤلف فعلى للسوناتا إذ ترك لنا مجموعة من ٢٣ سوناتا للبيانو، ١٢ منها فقط منتهية، يمكن وضعها بمصاف سوناتات هайдن وموتسارت وبتهوفن. وفيما عدا سكريابين وبروكوفيف فإننا لا نجد في مؤلفات ما تلا شوبرت من مؤلفين للبيانو سوى سوناتا واحدة لفرانس ليست وثلاثة لكل من مندلسون وشوبان وبرامز، ويعود ذلك إلى اتجاه موسيقيي القرن التاسع عشر نحو أشكال موسيقية أكثر تلاوئاً مع الشاعرية المطلوبة فيه.

والسوناتا بشكل عام هي عمل موسيقي يتتألف من عدة حركات. ظهر منه في القرن السابع عشر عدة أنواع نذكر منها سوناتا الحجرة، سوناتا الكنيسة، سوناتا لثلاثة آلات وسوناتا الكمان مع مرافقة الكونتينيرو، وسوناتا الفيلولونسيل. أما سونatas البيانو فلقد ابتدأت في الازدهار في النصف الثاني من القرن الثامن عشر وخاصة على يدي هайдن وموتسارت ليوصلها بيتهموفن في القرن التاسع عشر إلى قمتها.

وتتألف السونatas عادة من حركة معتدلة السرعة Allegro يتبع في بنائها الموسيقي شكل السوناتا، وحركة بطيئة هي عادة أندانتة أو أداجيو، ومينوبيت أو سكيرزو، وحركة ختامية أو فينال هي غالباً على شكل روندو.

تبني الحركة الأولى من السوناتا على شكل موسيقي نسميه شكل السوناتا يمكن أن نجده في مقطوعات موسيقية مختلفة هي ليست بالضرورة سوناتا مثل إحدى حركات السيمفونية أو الثلاثية أو الرباعية وفي بعض الافتتاحيات مثل افتتاحية ليونور لبيتهوفن.

ويتألف شكل السوناتا عموماً من:

١ - L'Exposition العرض: ويحوي على الثيمة الأولى التي تبدأ على المقام الأساسي للمقطوعة ثم تنتقل إلى مقام السيطرة (أي الدرجة الخامسة من المقام)، تليها الثيمة الثانية في مقام السيطرة، ثم خاتمة للمقطع الأول.

٢ - Le Developpement المعالجة: وهي عبارة عن معالجة حرة لثيمتنا العرض تحدث فيها تحويلات مقامية بعدة اتجاهات.

٣ - La reprise الإعادة: وفيها تستعرض الثيمتان بالمقام الأصلي.

تشابه سوناتات موتسارت وبيتھوفن للبيانو في كونها تعكس زمنها الذي ألفت فيه والذي يتماشى مع تطور مؤلفها في المجالات الأخرى. كما تعد سوناتا موتسارت ك ف ٤٥٧، وهي أول سوناتا من سوناتات فيينا وألفت عام ١٧٨٤، الأكثر أهمية لأنها عبارة عن مقدمة تهيئ لما ستصبح عليه سوناتات البيانو فيما بعد بتأثير بيتھوفن. كما أن سوناتات هايدن قيمة تاريخية وفنية كبيرة لأنها تشكل همزة الوصل بين سوناتات كارل فيليب إيمانويل باخ وبيتھوفن، حيث تقربها التزيينات والزخرفات الموجودة فيها من مؤلفات ك. ف. إ. باخ، في حين يقربها بناؤها من الإنتاج البيتھوفنی.

وإذا ما قمنا بجولة سريعة في سوناتات شوبرت قبل التركيز على أهمها ودراسة أسباب تميزها في عالم السوناتا الشوبرتية بشكل خاص وسوناتات البيانو بشكل عام نجد أن مجموعة السوناتات الأخيرة ابتدأت بالعمل رقم (٤٤٣-٤). ٧٨٤ من مقام لا مينور، وهي السوناتا الأخيرة التي تحوي ٣ حركات، قام بنشرها ديابيلي عام ١٨٣٩ وأعطتها اسم السوناتا الكبيرة وهي في الواقع ليست بأقل من سوناتا كبيرة بالمعنى الذي فهمه بيتھوفن وإن كان طابعها المظلم وانفجاراتها العنيفة جعلا منها عملاً متواضعاً وخاصة أنها جاءت بعد عمله الضخم Wanderer- Fantasia التي سنتحدث عنها فيما بعد والتي تتطلب مهارة في العزف على طريقة هوبل.

يتميز العمل (د. ٧٨٤) عن بقية سوناتات شوبرت بأنه لوحة كثيفة من الألوان حيث يفجر شوبرت على البيانو أوركسترا كاملة تتفاوت أدوار آلاتها بين أدوار مفردة (سولو) وأخرى جماعية (توتي) داعياً عازف البيانو إلى لعب دور قائد أوركسترا. فالوتريات مع السوردينو تقدم الثيمة الأولى وضربات موضحة

للترومبون مع التيمبال تسيطر على الإعادة كما أن الآلات النافخة الخشبية هي التي تعزف لنا الثيمة الثانية.

ما بين عامي ١٨٢٥ و ١٨٢٦ ، ألف شوبرت مجموعة من ٣ سوناتات هي:

١- (د. ٨٤٠)، من مقام دو ماجور التي تدعى Reliquie: وتعد من أكبر وأقدر أعمال شوبرت للبيانو. ومن المستغرب حقاً أن شوبرت لم ينوه هذا العمل الرائع فلقد كتب فقط نصف الحركة الثالثة، وهي عبارة عن مينويت والرابعة وهي الروندو النهائي. تعد الحركة الأولى Moderato من هذه السوناتا من أكثر أعمال شوبرت كمالاً للبيانو، أما الحركة الثانية Andante من مقام دو مينور فيها شاعرية معتمدة وتكشف عن كثافة عاطفية مدهشة على الرغم من أن مساحتها اللونية قصيرة نوعاً ما ولها شكل إلقاء Recitatif، يبرز الطابع العاطفي للسوناتا.

٢- (د. ٨٤٥) من مقام لا مينور: وألفها شوبرت في أيار ١٨٢٥ وهي أولى السونatas التي تحمل ثيمات كاملة وواضحة بشكل مدهش. بني شوبرت الحركة الأولى من هذه السوناتا على قسمين فقط لكن عمق وتكامل وحساسية الموسيقا فيما جعلها كاملة موسيقياً. يقترب الجو العام لهذه السوناتا وأسلوبها من وضوح أسلوب بيتهوفن بشكل ملفت للنظر. وتلاحظ للمرة الأولى تمكن شوبرت من البنية الموسيقية مع تصور صوتي صاف مكوناً ظاهرة شوبرتية متماسكة، غير أن الطابع الفعلي لأعمال البيانو لم يظهر فيها بعد، فلقد كان على شوبرت أن يتحرر أولاً من كل أنواع التأليف الأخرى وأن يشبع رغبته في التأليف الغنائي حتى يرتمي فعلياً في عالم آلة البيانو ليؤلف له بالإضافة إلى السوناتات، لحظات موسيقية ومجموعتي أمبرومبتو.

٣- (د. ٨٥٠) من مقام ري ماجور: والتي قال عنها روبرت شومان بأنها تتميز عن سابقاتها بالطابع الشوبرتي الصرف المجبول بكثير من التهور والعنف في حركتها الثانية (أداجيو) والذي بالكاد يقودنا إلى نتيجة، في حين يعود بنا السكيزو ثانية إلى الأرض، ليذكرنا المقطع النهائي عبر أمبرومبتو مؤلفة ببساطة وتلقائية نبوية المسحة بالحركة الأخيرة من السيمفونية الرابعة لمار. لقد اختفت الأفكار المعتمة من هذه السونatas وأظهرت كما لم تفعل غيرها من سوناتاته عبقرية شوبرت الإيقاعية عبر القوة النبضية للثيمة الرئيسية والنغمات المطرقة المتكررة الموجودة في المعالجة.

المجموعة الثانية والأكثر تميزاً في سونatas شوبرت للبيانو هي السوناتا فانتازيا والثلاثية الكبيرة التي ألفها في أواخر عام ١٨٢٨ :

١- السوناتا فانتازيا من مقام صول ماجور (د. ٨٩٤):

وألفها شوبرت في تشرين الثاني / نوفمبر ١٨٢٦ ، وقد قال زاكارياس عن ثيمة المؤديرات الأولى فيها أنها عبارة عن الأبدية التي حولت إلى موسيقا. كما أن طول هذه السوناتا وجوهرها التأملي يبعدها عن الطبيعية التقليدية للسرعة في السوناتا بشكل عام. لقد ركز شوبرت فيها كل الضربات البطولية أو الدرامية، وكذلك كل العناصر الكونتراباتية في المعالجة حيث تحاول الأفكار في الثيمة الإفلات عن طريق أكورات لا متناهية لكن الكل ينتهي بهارموني ثابتة ومكبلة. يمكننا اعتبار هذه السوناتا فانتازيا هي الأجمل من بين كل سوناتات شوبرت إذ أن فيها ثمرة التجارب التي بدأت في سوناتا مقام دو مينور ولا مينور. أما الحركة الثانية فيها وهي الأندلطة المغناج والترجيسي الطابع، فهي عبارة عن تتمة شاعرية للحركة الأولى، كما أن المينويت رائع

الجمال، أما الألليغريتو النهائي فيحتوي على الحان بوهيمية ذات جمال غامض ولقد قال فيه شومان أنه الأكمل من حيث البناء الموسيقي.

٢- الثلاثية الكبيرة وألفها شوبرت في أيلول/ سبتمبر : ١٨٢٨

وأولى سوناتاتها هي (د. ٩٨٥) من مقام دو مينور والتي يقال عن حركتها الأولى أنها طويلة وخفيفة من حيث القيمة الموسيقية. لكن شوبرت في الواقع لم يكن ببساطة راغباً بمعالجة جدلية للثيمات: فهو يفتتح السوناتا بطريقة بيتھوفنية ويببدأ المعالجة بطريقة تشبه الإعلان عن تأزم درامي ولكن بضبابية كروماتيكية مضطربة ثم يطرح علينا إعادة أكثر عنفواناً وحيوية. أما الحركة الثانية الأداجيو، من مقام لا بيمول ماجور فهي إحدى الحركات البطيئة النادرة والتي لها شكل روندو بمقاطع صوفية النظرة في حين تأخذ الحركة الثالثة المينويت شكل سكيرزو حقيقي يتطلب براءة في العزف. والألليغرو الختامي هو عبارة عن رقصة تارانتيلا على شكل روندو طويل المعالجة.

ثاني سونatas هذه الثلاثية هي (د. ٩٥٩) من مقام لا ماجور، ويقول فيها باوريك تشيرنوفيتش أنها السوناتا الأكثر تطوراً وجمالاً في هذه المجموعة فهي متقدة جداً وكاملة ويعوض فيها عن المعالجة بفقرة وسطى لها صبغة البالاد الخيالية حيث تؤكد شفافيتها على غرابة هذه المعالجة. الحركة الثانية في هذه السوناتا هي أندانتينو من مقام فا ديز مينور وهي عبارة عن تركيبة مدهشة على شكل أغنية مهد شفافة وحزينة مع بعض لمحات هوفمانية في منتصفها. الألليغرو فيفاتشة هو عبارة عن سكيرزو قصير فيناوي الأسلوب حيث يتعدد صدى الفالسات، والألليغريتو الختامية لها مسار خاص جداً

أقل ما يقال فيه أنه رائع بروحانيته التي طالما نالت إعجاب شومان. كما أن علاقتها بأغنية "في الربيع" واضحة جداً حسب رأي آينشتاين، كذلك نجد فيها تأثير بيتهوفن في سوناتاته رقم 16 ، عمل ٣١ رقم ١ . وتعيدنا بضعة ميزورات في مقدمة الخاتمة *Coda* إلى بداية المقطوعة مع تحويل عظمة الحركة الأولى إلى شاعرية ذاتية خاصة جداً.

أما السوناتا الأخيرة في هذه المجموعة فهي (د. ٩٦٠) من مقام سي بيمول ماجور والتي انتهت شوبرت من تأليفها في ٢٦ أيلول / سبتمبر ١٨٢٨ وتعد آخر مؤلفات شوبرت الضخمة وفيها عرف حسب رأي أندريله بوكرشلييف كيف يحبس اللحظة في زمن إعجازي.

نجد في هذه السونatas فناً معمارياً مختلفاً جداً عن سبقاتها. فاللولتوموديراتو في البداية يبدو منبثقاً من حلم، والثيمة الأولى لها شكل أغنية وقد عالجها شوبرت بعمق لا يلبث أن يتخلخل ويرق لتليه كودا كبيرة حيث تعود الثيمة الأولى للظهور ٣ مرات قبل أن تنطفئ في الصمت. تعد الحركة الثانية الأنداشة سوستينوتو من مقام دو دييزي مينور قلب السوناتا وفيها تأليه للشاعرية الآلية المعروفة في كل أعمال شوبرت مطروح ببساطة وسمو، كما يتكشف التعبير فيها ليصل إلى نشيد براق ومضيٍّ قبل دخول الإعادة الأكثر أللأَّ والتي تؤدي إلى نهاية نقية وصافية ذات جمال خاص. يجري السكيرزو الليغروفيفاتشة كون ديليكاتيسا في لا واقعية كاملة، وتعد نهايته صدى مباشراً لبيتهوفن وتذكرنا بنهاية رباعيته رقم ١٣ من مقام سي بيمول ماجور، عمل رقم ١٣٠ ، مع لعب فريد على تعددية العناصر، إذ تدخل فيها ثلات ثيمات الأخيرة منها ذات إيقاع حاد النهايات وفيها جرأة كبيرة في تحويلات المعالجة يليها ركود يحضر للإعادة وللبريستو السريعة واللامعة.

وبهذا يمكننا القول بأن السنوات الثلاث الأخيرة التي ألفها شوبرت في نهاية عام ١٨٢٨ ، تسجل بالإضافة إلى معطياتها الأخرى، عصرًا جديداً في عالم السنوات بشكل عام فيه إنعاش للقواعد المعروفة ولكن من أجل الوصول إلى دفق شاعري تفوق حتى على مؤلفات شوبرت الأقل معاصرة لها أو المتزامنة تقريبًا معها مثل رباعيته (د. ٨٨٧) من مقام صول التي ألفها في حزيران ١٨٢٦ وسيمفونيته التي أنهاها في آذار/ مارس ١٨٢٨ وخماسيته الآلتي فيولونسيل التي أنجزها في أواخر صيف ١٨٢٨ والتي يبدو وكأنها تعود إلى بعض المبادئ الكلاسيكية الفييناوية. فالخامسية من مقام دو ليست سوى إخراج معقد للرباعية من مقام صول، وهذه الأخيرة تظهر بحثاً عن وحدة تبشر بالموسيقا الرومانтикаية. كما توصلنا السيمفونية من مقام دو إلى نجاح يشمل إيقاعات بيتهوفنية وإلى شكل لا نجده في عمل سيمفوني أو آلي آخر لشوبرت.

لقد وقع شوبرت في سنواتاته الثلاث الأخيرة على أشكال موسيقية بيتهوفافية مع استرخاء أكبر. وقد وجد شومان في هذه المؤلفات نوعاً من الخروج عن الذات إذ استطاع فيها شوبرت أن يبدع (و خاصة من تلك من مقام سي بيمول) نوعاً من الأغنية المحددة التي تدل على تجاوز كبير لعصره وتعطي انطباعاً بالأبدية حيث يصطدم الماضي بالمستقبل في لحظة، وحيث بات الإيقاع المنتظم للمقياس الأساسي في موسيقا شوبرت رمزاً لحاضر مؤجل وضائع في الأحلام.

ويقول تشيرنوفيتتش أننا يجب اليوم أن نعيid بتأمل دراسة الموسيقا الكلاسيكية حتى نفهم الثورة الصامتة في كل من أعمال شوبرت وديبوسي وشونبرغ وبارتوك وفيبرن وبيرغ وسترافنفسيكي وبوليه وشتوكهاؤزن حيث نعثر على الرغم من

الاختلاف الكبير بينهم في الأسلوب واللغة الموسيقية على اهتمام قلق بظاهره أو بمفهوم الزمن. ولقد عالج كل منهم هذه المشكلة بضمير هي وبثقافة واسعة أكثر من الرومانتيكيين الذين سبقوهم لكن أحداً منهم قبل ديبوسي لم يستطع أن يؤثر على مفهومنا التفكير الموسيقي كما فعل شوبرت في سوناتاته هذه.

مصادر البحث:

١. الموسوعة الموسيقية الفرنسية لاروس
٢. الموسيقا والحضارة : هوغو لا يختنريت؛ ترجمة أحمد حمدي محمود



□ السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت

روبرت شومان^٤

ترجمة هنا نور الله

كل موسيقي يزور فيينا للمرة الأولى يعجب لفترة بحياة أحياها الصاخبة، ويقف طويلاً أمام برج القديس ستيفان، لكنه سرعان ما يدرك كم هو قريب من المدفن الذي يضم ما هو أثمن في نظره مما تحفل به هذه المدينة من مفاخر. إنه المكان الذي يرقد فيه اثنان من عظاماء الموسيقا يبعد أحدهما عن الآخر بضع خطوات فقط.

لقد وصل العديد من الموسيقيين الشبان أمثالى (١٨٣٨) حتماً إلى مدفن فاهرنفر، بعد عدة أيام من المتعة في فيينا، ليضعوا باقة من الزهور على تلك الأرضحة التي لم تكن أكثر من دغل لشجيرات زهور برية كتلك الموجودة على ضريح بيتهوفن. أما ضريح فرانس شوبرت فلم يكن مزيناً. ها قد تحققت إحدى أمنياتي الحارة. تأملت تلك الأرضحة المقدسة طويلاً حتى أتنى حسدت من يرقد بينهما والذي هو ايريل دونيل على ما أظن.

تعد مقابلة أي إنسان عظيم للمرة الأولى وضم يديه رغبة مشبوهة، أما أنا فلم يتيسر لي مقابلة أي من الشخصيين الذين أقدرهم أكثر من أي من

^٤ مؤلف وناقد موسيقي ألماني من الفرقة الرومانسية (المحرر)

معاصريهما، وكم تمنيت بعد زيارتي لضريحيهما لو ستحت لي فرصة لقاء الإنسان الذي أحب أحدهما بصدق... شقيقه مثلاً.

وبطريق عودتي تبادر إلى ذهني أن فرديناند شقيق شوبرت والذي كان مقرباً إليه جداً لا يزال حياً فطلبته على الفور. كان فرديناند يحمل الكثير من الشبه من ذلك التمثال النصفي الذي كان منتصباً بجانب ضريح شوبرت، فهو أقصر من فرانس لكنه ذو بنية قوية، ووجهه يعبر عن الصدق والإمكانات الموسيقية الرائعة.

عرفني فرديناند من كثرة اهتمامي بأعمال شقيقه التي تنبأت بها وصرحت عنها مراراً، ثم عرض علي العديد من المواد والتي تضمنت تلك التي أشرت إليها بمجلتي تحت عنوان "Reliques" وبإذن مسبق منه.

وأخيراً سمح لي بالإطلاع على تلك الكنوز من مؤلفات شوبرت والتي كانت لا تزال بحوزته، ولقد أهاجني سعادة رؤية تلك الذخيرة من الكنوز. أين أبداً ومتى أتوقف!! لكن ما لفت انتباهي من بين العديد من المخطوطات هو بضعة سيمفونيات لم تسمع سابقاً، ملقة على رفوف يغطيها الغبار.

إن إدراك الظروف الخاصة بمدينة فيينا، بما يتعلق بالحفلات الموسيقية والصعوبات التي تحول دون جمع المواد الضرورية لإنجاز عمل جيد، يجبر الإنسان إن يعذر هذه المدينة، حيث عاش شوبرت وعمل، قبل أن يحكم عليها، إذ أن أهم أعمال الموسيقيين الرائعة لم تقدم للجمهور مطلقاً.

كم من الزمن كان مقدراً أن يمر على تلك السيمفونية التي نحن بصددها وهي ترقد في الظلام بين أكdas الغبار إن لم أبادر على الفور بالاتفاق مع فرديناند على إرسالها إلى إدارة حفلات "جيوفاند هاوس" في لايبزيغ أو بالأحرى

إلى المدير الفني بذاته الذي بنظرته الفنية الحاذقة يستطيع أن يدرك أكثر البراعم الجمالية حياءً ومن ثم يقوم بتقديمها بالشكل اللائق بكمالها.

لقد تحقق حلمي. رحلت السيمفونية إلى لايبزيغ حيث سمعت وفهمت وسمعت ثانية ثم استقبلت بإعجاب عالي، فاشترت دار الطباعة في "برينكوف وهاييرتل" العمل، وهو الآن أمامي بأجزائه المطبوعة جاهزاً للتقديم إلى الجمهور. كما أتني آمل أن تطبع هذه المخطوطات اليدوية أيضاً.

علي أن أقول الآن أن من لم يطلع على سيمفونية شوبرت هذه لا يعرف إلا القليل عن هذا الموسيقي العظيم فإن كل ما له من موسيقا خارج هذا العمل لا يستحق الكثير من المدح، وذلك يعود لعدة أسباب منها أن أكثر المؤلفين الموسيقيين قد نصحوا مراراً، وخاصة الذين جاؤوا بعد بيتهوفن، بالابتعاد عن التأليف السيمفوني. تلك النصيحة في حالة الشعور بأنها قد تقلل من شأن السيمفونية لاعتبرناها غير عقلانية، حيث أنه مؤخراً قد ظهرت بعض الأعمال الأوركسترالية التي لم تكن أكثر من نماذج اجتهادات من صانعيها أكثر مما هي أعمال فنية أو خلقة وضعت لتثير إعجاب الجمهور. وإن أكثر هذه الأعمال هي مجرد انعكاسات عن أعمال بيتهوفن (ولسنا هنا بصدده ذكر أسماء صانعيها) والتي أضيف إليها قوة كافية للتعتيم على الأفكار المستعارة من موتسارت وهایدن. أما بريليوز فقد كان فرنسي الجوهر وإن كنا قد اعتدنا اعتباره مجرد أمريكي ممتع. إن الأمل الذي طالا أبيهجمي، وسر العديدين غيري دون شك هو أن شوبرت الذي ظهر من خلال مؤلفاته العديدة والمتعددة، أثبتت صلابة البنية الموسيقية وخصب الخيال الفني وتعديله الأساليب الموسيقية عنده مما يجعله قادراً على التعامل مع السيمفونية وعلى إيجاد الجو الملائم لإقناع الجمهور. وهذا يبدو جلياً بأسمى معانيه.

ومن الطبيعي أنه لم يعمل على أن يتجاوز سيمفونية بيتهوفن التاسعة، ولكنه كفنان مجتهد كان يقدم باستمرار إبداعه الموسيقي من أصالته الخاصة بتأليف سيمفونية تلو الأخرى.

نقطة الضعف الوحيدة التي يمكن أن تؤدي إلى سوء فهم يسببه نشر السيمفونية السابعة هذه تكمن الآن في أن العالم اليوم سيستقبل هذه السيمفونية دون أي متابعة لتطور مبدعها في هذا المجال من التأليف الموسيقي، وعلى كل ما قد أصبح الباب مفتوحاً أمام الأقلية من أولئك الذين يملكون العظمة الشوبيرية، فالمؤلفون الموسيقيون في فيينا لا يحتاجون للبحث بعيداً عن موضع إلكليل الغار، حيث أنه هنا وفي أحد أحياe مدينة فيينا وداخل مكتب فريديناند شوبرت كان من الممكن أن يقعوا على كنز كبير مخبأً في رزمة من أوراق مكدة، فيها الكثير من الأعمال التي كان يجب أن تتكلل بالغار. لكن غالباً ما يحدث في العالم أن فرضاً كهذه تهمل.

هل علينا أن نغير جانب الحديث الآن؟ هل يعرف سكان فيينا الذين لا يتوقفون عن تفاخرهم بأن شوبرت هو ابن مدینتهم، قيمته الحقيقة؟... دعونا أولاً ننعش أنفسنا بتلك الثروة الفعلية التي تطغى بكمالها على هذا العمل الفذ.

إن فيينا ببرج القديس ستيفان ونسائها الرائعات واحتفالاتها العامة ونهر الدانوب الذي يزينها بالعديد من الشرائط المائية وتلك السهول الخصبة المتعددة نحو الجبال الشاهقة وبتماشيل العباءة الأنلان فيها تحتم أن تكون الأرض الخصبة للكشف عن إبداع الموسيقيين.

عندما أتأمل هذه المدينة من علٍ يتadar إلى ذهني كم تجولت عينا بيتهوفن فوق جبال الألب المتعددة عن بعد، وكيف تابع موتسارت مجرى الدانوب بنظراته التأملية الحالة التي تمتد لتنتهي ما بين الشجيرات والغابات،

وكيف أن هايدن قد هز رأسه إعجاباً ببروعة ارتفاع البرج الشاهق. إذا ما قمنا برسم هذا البرج ونهر الدانوب وجبال الألب الساحرة المتعدة عن بعد وأحطنا ذلك بعيير الكاثوليكية العبق فسنحصل على لوحة رائعة لمدينة فيينا. أما عندما تعتقد السهول الأخاذة المترامية الأطراف الخصبة والرائعة أمام ناظرينا فإن الأوتار الموسيقية ستعطي أنغاماً لم تسمعها أعماقنا من قبل. حينما ندع سيمفونية شوبرت جانبياً فإن الحياة الرومانسية الرائعة لمدينة فيينا تبدو جلية أكثر من أي وقت آخر. إن أعمالاً رائعة كهذه يجب أن تكون قد ظهرت في أماكن خلابة كهذه.

لن أحاول أن أضع هذه السيمفونية في ترتيبها الخاصة فكل عصر يختار الأساسات المناسبة لمؤلفاته وصوره حيث نجد شباب الثامنة عشر يستمعون إلى أحدث مقطوعات عصرهم، واليافع يلتقط الأحداث الجافة، أما الموسيقي فإنه غالباً لا يفكر بأي من ذاك لكنه، بكل بساطة، يعطي أفضل الموسيقا التي يحس بها بأعماقه في ذلك الوقت. إن كل منا يجب أن يدرك أن كل ما هو براق في العالم الخارجي اليوم سيصبح داكناً في الغد وهذا غالباً ما يؤثر عميقاً بأحساس الشاعر أو الموسيقي. وعلى من يستمع لهذه السيمفونية أن يميز خلال ذلك أن ما تظهره لنا موسيقاها ليس مجرد لحن جميل أو سعادة أو حزن فإن موسيقا كهذه قد ظهرت بالعديد من الأساليب وإن هذه السيمفونية تقودنا إلى مناطق لم نزرتها سابقاً وبالتالي لم نتخيل ما بها من جمال.

وهنا نجد إضافة إلى البراعة في تقنية التأليف الموسيقي أن الحياة الدائمة والمتدفقة تعتقد باستمرارية لتعطي اللون المناسب والتعابير الحادة المحبوبة والمعنى المتواصل، ويحيم على هذا كله تلك المسحة الرومانسية التي تتراافق وفرانس شوبرت في كل أعماله، ومن ثم يأتي الامتداد الملائكي للсимفونية بما

يشبهها برومانسيات جان بول صاحب المؤلفات الأربع والتي تمتد دون الوصول إلى النهاية والتي تدع القارئ يستمر بدوره بأحساسه الرومانسية.

كم هي منعشة تلك الأحسان العاقمة بالغنى !

مع مؤلفين آخرين غير شوبرت غالباً ما نتشوق للوصول إلى النهاية لكننا نظل خائبين. كان من الممكن أن يبقى غير مفهوماً لدينا كيف يمتلك شوبرت كل هذه الموهاب في السيطرة المطلقة على الأوركسترا إن لم نعلم أنه قد سبق هذه السيمفونية ستة أخرى وأنها قد ألفت في فترة قمة نضوج شوبرت حيث سجل على المخطوطات تاريخ آذار / مارس (١٨٢٨) في حين توفي شوبرت في كانون الأول / ديسمبر.

علينا أن نثق أن شوبرت امتلك مواهب عادية بتعامله الخاص مع كل آلة على حدة ومع الأوركسترا ككل، حيث تبدو أصوات الآلات كأصوات حية، هذا مع العلم أنه نادراً ما استمع لأعماله الموسيقية تعزف. لم ألتقط مطلقاً باستثناء بعض أعمال بيتهوفن موسيقاً مؤثرة وكثيرة الشبه من الأصوات الإنسانية لدرجة الخداع مثل موسيقاً شوبرت؛ في حين حصل ميربر على نتائج معاكسة تماماً في تعامله مع الأصوات الإنسانية.

هناك برهان آخر على العبرية والإلهام في هذه السيمفونية وهو استقلاليتها التامة عن أي من سيمفونيات بيتهوفن. لقد كانت عبرية شوبرت تتجلّى واضحة في دقة وحكمة وكأنه أخذ بعين الاعتبار قدرته المتواضعة على تجنب تقليد الأشكال غير المألوفة أو القطع الجسورة التي نجدها في أعمال بيتهوفن الأخيرة، ليعطينا أرقى نموذج ممكن من الإبداع الذي بالرغم من وجود بعض التعقيدات المحدثة فيه، فإنه في أجزائه يقودنا دائمًا إلى دفق من السعادة.

إن من يتعمق في دراسة هذه السيمفونية يجب أن يوافقني الرأي في أن الإنسان يشعر في بدايتها بالارتباط من الحداثة والعلقانية في استعمال الآلات ومن طول الأشكال واتساعها ومن التنوع الفذ للإحساس الأساسي والعالم الجديد الذي يكتشف أمامنا من مجرد النظرة الأولى على ما لم نعتد عليه سابقاً، لكن ذلك الإحساس المبهج يستمر وكانتنا نستمع لحكاية ممتعة مما يجعلنا نشعر أن المؤلف هو سيد الموضوع، وبعد فترة من التعقيبات والمعالجات يتوضّح لنا كل شيء.

والإحساس بالثقة يظهر لنا من المقدمة الرومانسية الأخاذة والتي يلفها وشاح من الغموض هنا وهناك. والمقطع الموسيقي الذي يقودنا إلى الآلليغرو هو كامل الجدة، أما السرعة فلا تتعين ومع ذلك نصل إلى الموف دون أن نعلم كيف تم ذلك.

لن يسرنا أن نتتبع تحليل الحركات بتفاصيلها لأنأخذ فكرة عما يشبه الشخصية الجديدة لكن الذي يقدر هذه السيمفونية يجب أن يستمع إلى العمل بأكمله بإمعان، ومع ذلك فإني لا أستطيع أن أدع الحركة الثانية والتي تحدثنا بأصوات مؤثرة دون التطرق إليها فهناك فترة نسمع فيها بوقاً (هورن) يسمع عن بعد وكأنه آت من عالم آخر وكل آلة أخرى تبدو وكأنها تصغي لضيق سماوي قد انضم للأوركسترا. لقد تركت هذه السيمفونية فيينا أثراً لم نلمسه منذ أيام بيتهوفن فالملعكون والفنانون أجمعوا على مدحها وقد سمعت عدة تعليقات من قائد موسيقي درس هذه السيمفونية بتمعن شديد بسبب أهميتها الكاملة وكم كنت أتمنى لو أن شوبرت كان حياً ليسمع هذا المديح.

من المؤكد أنه ستتم عدة سنوات قبل أن يقدم هذا العمل كاملاً في المائيا، لكن ليس هناك أدنى خوف من أن يهمل أو ينسى وذلك لأنه يحمل في جوهره الشباب الدائم.

أضواء ومواضف

□ الفرقة السيمфонية الوطنية: الموسم الثالث

في قاعة المؤتمرات في قصر الأمويين بدمشق، ومن ١٤ إلى ١٦/١٢/١٩٩٥، افتتحت الفرقة السيمфонية الوطنية بقيادة الأستاذ صلحي الوادي موسمها الثالث بثلاث أمسيات موسيقية قدمت في الأمسيات الأولى منها: افتتاحية حلاق إشبيلية لروسيني، أغنية حب شرقية لريمسيكي كورساكوف وأدت دور السوبرانو فيها لبانة قنطرار، أغنيتين إسبانيتين: أستوريانا ونانا لانويل دوفايا غنتهما نعمي عمران، سيمфонية الوداع لجوزيف هайдن، القسم الأول من قداس مقام دو مينور لوتسرات، أدت الغناء المنفرد فيه لبانة قنطرار ورفقتها جوقة المعهد العالي للموسيقا بإشراف وقيادة فيكتور بابينكو؛ وأخيراً كونشيرتو الكمان عمل رقم ٦١ لبيتهوفن، عزف الدور الرئيسي فيه بسام نشواتي.

وكما جرت العادة، وانطلاقاً من أن برنامج الفرقة ونشاطها في التدريب أوسع من أن يقدم على مدى أمسيتين واحدة، فلقد حلّت على مدى الأمسيتين التاليتين بعض القطع مثل لحن من مجموعة من برازيل إلى باخ لفياللوبوش، غناء نعمي عمران؛ وأنشودة من قداس متى لباخ غناء لبانة قنطرار مكان بعض القطع. كما سلم الأستاذ صلحي الوادي قيادة حلاق إشبيليا لروسيني، في الأمسيتين الثانية والثالثة، إلى ميساك باغبودريان. لكن البرنامج اختتم على مدى الأمسيات الثلاث بсимфонية الوداع لهайдن وبعزف منفرد على الكمان أداه بسام نشواتي بمرافقة الأوركسترا لكونشيرتو بيتلوفن عمل رقم ٦١ للكمان.

يعد هذان العملان هامان في عالم الموسيقا: سيمفونية هايدن الخامسة والأربعون والمعروفة باسم سيمفونية الوداع، كان هايدن قد ألفها لمناسبة خاصة. فالأمير إيسترهازى كان قد منع اسر العازفين من مرافقتهم إلى الريف لقضاء بضعة أشهر وذلك بسبب ثرثرة زوجات العازفين في الرحلة السابقة أثناء العزف. لكن العازفين وقد شدهم الحنين إلى أسرهم اشتكوا لهایدین فألف سيمفونية عبر القسم الأخير منها للأمير بشكل واضح عن رغبة العازفين بالعودة إلى ديارهم إذ تنتهي بأن يطفى العازفون الواحد تلو الآخر شمعاتهم ويعملون آلاتهم وينسحبون من المنشة إلى أن تفرغ تماماً، ففهمالأمير الرسالة وسمح لهایدین عازفيه بالعودة في الغد إلى المدينة. ورغم دعاية فكرة نهاية هذه السيمفونية إلا أنها كعمل موسيقي ذات طابع تأملي بعيد عن المرح. فهایدین، وقد عاش حياة داخلية متباعدة في عواطفها وانفعالاتها، ما كان يظهر هذا أبداً في موسيقاه التي يتسم ظاهرها بالبساطة وإن كانت تخفي حزناً عميقاً.

أما العمل الرئيسي الثاني فكان كونشيرتو بيتهوفن للكمان والأوركسترا الذي يعد من أجمل كونشيررات الكمان: تبدأ الحركة الأولى في هذا الكونشيرتو بأربع ضربات خفيفة للتيمبالي، وسرعان ما تستلم الأوبرا بمرافقة الخشبيات الأخرى الثيمة الرئيسية بانسياب وصفاء. وما أن نعتاد على سلم ري ماجور المسيطر على القسم الأول من هذه الحركة حتى نفاجأ بالكمانات تعزف ري ديبيز رائعة تقدنا إلى دو ديبيز، ويتكسر هذا عدة مرات في سياق المقطع، يتبع ذلك مباشرة السلالم المعتادة وأكورات من ٣ نغمات تتتحول تحت تأثير سحر الإيقاع إلى روائع من الجمال اللحنى. هنا يدخل الكمان المنفرد بكريشندو سريع وقد اغتنى بلحن ناعم ومتماسك تحمله تريولات تصعد وتهبط.

يعزف الكمان الحركة الثانية بطبيعة بطريقة متفردة: فعندما يعزف كل من البوق والكلارينيت ولاحقاً الباصون دوره على انفراد يحيط به الكمان من كل

الجهات بأكورات عالية فيعطي جواً من الفموض ويفرض نوعاً من التأملات العميقه. ولا يأخذ الكمان المسار اللحنى قبل المقطع الأوسط القصير. أما الآلات الوتيرية فإنها وعبر نقرات بيترناتو أخذاده توحى لنا باللحن الأول وقد سيطر عليه الكمان الرئيسي بلحن معاكس، في حين يأخذ البوق المعطيات الميلودية الأساسية موحياً لنا بأن العالم كله يتلاشى ويختفي.

يأتي روندو الحركة الثالثة بدون تمهد ويقاطع فجأة بكادينزا يعزفها الكمان الرئيسي لوحده ثم تحول الفيلونسيلات بداية الثيمة إلى رواية سحرية تنفجر في الجو البهيج للحركة الأخيرة. أما المفاجأة التي خبأها لنا بيتهوفن فتكمّن في القفزة الحيوية التي تحبي القطعة بعد أن أخذ كل شيء فيها يندثر ويتهاوى.

كان العمل الرئيسي في البرنامج الذي افتتحت به الفرقة السيمفونية الوطنية بقيادة صلحي الوادي موسمها الأول هو كونشيرتو البيانو لإدوارد غريغ، وذلك الذي افتتح الموسم الثاني هو كونشيرتو البيانو من مقام ري مينور لموتسارت. وكثيراً ما دارت المناقشات حول اختيار الأهم من بين كونشيررات الفترة الرومانтиكية وما بعدها. فالآلات الموسيقية الموجودة في أوركسترا هذه الفترات كثيرة العدد ومتعددة مما يجعل الألوان في أدائها غنية. ولكن، وبما أن وتريات هذه الأوركسترا تتتألف من عائلة الكمان، فإن كونشيررات الكمان بالذات تعد الأصعب أداءً بالنسبة لكل من الأوركسترا التي يجب أن تعرف كيف تكون هامة وثانوية في آن واحد، وبالنسبة للكمان المنفرد الذي يجب أن يكون لون صوته منسجماً مع الوتريات الأخرى ومتميزاً عنها في نفس الوقت. لذا، فإن اختيار كونشيرتو للكمان المنفرد يعود إلى الفترة الرومانтиكية يدل على ثقة متبادلة بين القائد والفرقة والعازف الأول.

بسام نشواتي

ولد بسام نشواتي في دمشق عام ١٩٧٠ وانتسب إلى المعهد العربي للموسيقا وهو في سن السادسة. تخرج منه عام ١٩٨٧ ، ثم ذهب إلى الولايات المتحدة الأمريكية حيث تابع دراسة آلة الكمان في كونserفاتوار سان فرانسيسكو على يد الأستاذ إيزادور تينكلمان ، وبعد تخرجه من الكونسرفاتوار عام ١٩٩٢ ذهب إلى كليفلاند حيث تابع دراسة الكمان على يد الأستاذ القدير دونالد وايلرشتاين ، ثم في عام ١٩٩٣ ، انضم إلى فرقة أكرون السيمفونية في ولاية أوهايو الأمريكية.

- تابعت دراستك العالية لآلة الكمان في أمريكا. هل لك أن تعطينا فكرة عن مدرسة الكمان في أمريكا؟ وهل يمكن القول بأن ثمة مدرسة كمان أمريكية. أم أن هناك مزيج من عدة مدارس روسية، فرنسية، ألمانية ...؟

□ في الماضي لم يكن هناك مدرسة أمريكية للكمان ، ولكن مع مرور الزمن تكونت مدرسة أمريكية ذات ملامح خاصة. وما يميز المدرسة الأمريكية هو محاولتها إبراز شخصية العازف ، وتنمية الجوانب القوية لديه متجاوزة نقاط الضعف. كما أنها تنطلق من مفهوم أن الموسيقا فن ترفيهي يعبر عن الشخصية ويعكسها ، أكثر من كونها فن أكاديمي يتطلب دراسة أكademie صارمة. وهي بهذا تختلف مثلاً عن المدرسة الروسية الصارمة التي تدقق في كل شيء.

- انتسبت إلى كونسرفاتوار سان فرانسيسكو بعد أن درست الكمان لسنوات عديدة في المعهد العربي للموسيقا بدمشق ، ماذا كانت سيرتك العامة بالنسبة لطلاب ذلك الكونسرفاتوار؟ وهل كان لديك أخطاء في وضعيةك العامة أعاقت تقدمك من الناحية التكنيكية؟

□ كان لدي أخطاء كثيرة يجب معالجتها، أخطأ في اليد اليمنى، وأخطأ في اليد اليسرى. كان مستوى العام أضعف من مستوى بقية الطلاب.

وقد واجهني أستاذي منذ اللقاء الأول معه بحقيقة وضعي، لكنه شجعني ودفعني نحو العمل الدؤوب لأنه لس لدي الوهبة والإمكانية لتحقيق تقدم. وشيئاً فشيئاً استطعت تحقيق تقدم مرضي. ولو لا تلك الأخطاء التي حملتها معي، لكان وضعي أفضل مما هو عليه من الناحية التكنيكية.

- هل لك أن تعطينا فكرة عن كيفية تدريس الصغار أصحاب الموهبة في المعاهد الموسيقية الأمريكية؟

□ يتبنون الآن في أمريكا منهج المربى الياباني سوزوكى الذي يقوم على إتاحة الفرصة أمام الأطفال الصغار جداً للتعامل مع الآلة الموسيقية مباشرة وقبل إعطائهم أية دروس نظرية وقبل تعلمهم قراءة النوتة.

كذلك يتم وفق هذا النهج تعليم الأطفال عزف المقطوعات الموسيقية البسيطة عن طريق الحفظ عن ظهر قلب. أما قراءة النوتة والدروس النظرية الأخرى فتأتي في مرحلة لاحقة، وقد أعطت هذه الطريقة نتائج طيبة جداً.

- هل فكرت في خوض مسابقة من المسابقات العالمية؟

□ إن الاشتراك في مسابقة عالمية هو حلم كل من يدرس بصورة جادة آلة موسيقية ما. ولكن الذي يعني من التفكير في خوض مسابقة، هو أنني بدأت الدراسة المنظمة والصحيحة في سن متأخرة. كان علي أن أعمل كثيراً ولو قت طويلاً بغية تطوير مقدراتي التكنيكية: الآن، وبعد أن أنهيت دراستي وتهيأت على المستوى التكنيكى والموسيقى يمكن أن أفكر جدياً بالاشتراك في مسابقة للعزف.

- هل تأثرت بأحد من العازفين القدامي أو الجدد؟

□ لقد تأثرت كثيراً بالعازفين أويستراخ وشيرينغ، فأنا أحب عزفهما والصوت الذي يصدرانه، وأداءهما المفعم بالروحانية. الموسيقا بالنسبة لي هي تعبير عن الروح والأحساس، ولا يهمني التكنيك الباهر وسرعة الأصابع بقدر ما يهمني إبراز العمق والجانب الموسيقي الروحي. وقد استطاع كل من أويستراخ وشيرينغ تقديم الأعمال الموسيقية ذات العمق الروحي من خلال ذوق موسيقي رفيع.

- ما الفرق بين الكمان العادي والكمان الجيد بالنسبة للعازف المنفرد؟

□ الكمان الجيد هو الذي يصل صوته إلى مدى بعيد، إلى آخر مقدم في القاعة الموسيقية، في حين لا يصل صوت الكمان العادي إلى أبعد من الصف الثاني في القاعة. والكمان الجيد هو ما تكون جميع أوتاره متوازنة، وليس متباوقة من حيث قوة الصوت وجماله، وهذه الميزة لا تتوافر في الكمان العادي. وأخيراً فإن الكمان الجيد هو الذي يتمتع بصوت لامع وحاد بعض الشيء.

- هل أنت راض عن أداء الكمان الذي بحوزتك؟

□ أحب الكمان الذي بحوزتي، لقد أحببته منذ اللحظة الأولى (حب من أول نظرة كما يقال). ولكن مشكلة هذا الكمان تكمن في كونه شديد الحساسية، أي يمكن أن يتغير صوته من يوم لآخر، حسب طبيعة الطقس. لذا أجد نفسي أحياناً أعزف بسلامة ويسر، وأحياناً أبذل جهداً كبيراً للحصول على صوت مقنع ولكن دون جدوى. على أي حال فإن كماني جيد ويلائم إلى حد كبير طبيعتي.

- ما هي الأعمال التي تحب تقديمها؟

□ أميل إلى تقديم أعمال بيتهوفن وباخ وبرامز، وبشكل عام أحب العمل في مجال موسيقا الحجرة، وقد اكتسبت خبرة لا بأس بها في هذا الحقل.

- ما هو تقويمك للحفلة التي قدمتها في قصر المؤتمرات مع الفرقة السيمفونية الوطنية؟

□ لقد قدمنا أنا والفرقة الموسيقية أداءً جيداً بوجه عام، على الرغم من أن الصوت كان ضائعاً بعض الشيء بسبب شدة الصدى في الصالة. من جهتي قدمت أداءً أجود في الحفلة الثانية، ربما لأنني كنت مريضاً وساعدت الأدوية التي تناولتها على تخفيف توكري، فعزمت براحة أكبر، كذلك عزفت الكادينزا بصورة أفضل. أنا راض عن أدائي، وراض عن أداء الفرقة السيمفونية الوطنية التي تتتطور وتتقدم بصورة ملحوظة.

- هل تود أن تصيف شيئاً؟

□ جميع الذين كتبوا عني أو أجرروا مقابلة معى أهلوا ذكر تاريخ مولدي، فأرجو منك أن تذكر أني من مواليد دمشق عام ١٩٧٠ ، حتى لا يتومم الجمهور الذي حضر الحفلة أني كبير في السن بسبب الصلع في رأسي. آمل أن أعود وأستقر في سوريا وأشارك في تقديم العروض الموسيقية، ولأمارس التدريس الذي يستهويوني كثيراً.

أجرى المقابلة: محمد حنانا

دمشق في ١٦ / ١ / ١٩٩٦

□□□

أضواء ومواضف

□ مهرجان الثقافة الموسيقية السابع في حمص

من ١ إلى ٦ / ٤ / ١٩٩٥

إعداد الهمام أبو السعود

أقامت نقابة الفنانين -فرع حمص- أسبوع الثقافة الموسيقية السابع ويوم الألحان الجديدة. وببحث المهرجان هذا العام في الموسيقا العربية وأمكانية النهوض بها وفي درء كل ما يتهددها من موجات غزو موسيقي قد يسيء إلى الأجيال القادمة، كما كرم الفنان حسن زيد آغا والفنان المرحوم كنعان شمس الدين.

أشرف على هذا الأسبوع لجنة عليا مؤلفة من السادة:

حسن آغا، الدكتور عصام شريفي، محى الدين الهاشمي / قائد فرقة نقابة العلميين في حمص، عيسى فياض، عبدو طنوس / الموجه الاختصاصي للتربية الموسيقية في حمص، سهيل ضاحي.

سار أسبوع الثقافة الموسيقية في ثلاثة محاور:

-محور نظري دار حول "الموسيقا العربية والمستقبل"

-استماع إلى بعض أعمال إبداعية للحنين سوريين وعرب يستضيفهم المهرجان.

أدى الحديث عنها إلى إغناء البحث حول التأليف الموسيقي والغنائي المتعدد الوجوه.

محور عملي حيث قدمت في خمس حفلات القوالب الموسيقية العربية في الغناء والعزف الآلي.

تم انتقاء هذه الأعمال من التراث العربي السوري والحمصي بشكل خاص. وأفرد اليوم الأخير لتقديم الحان جديدة تعتبر أحد وجوه الإبداع في المستقبل.

المحور النظري

ألقيت في هذا الأسبوع ثلاثة محاضرات وأقيمت ندوة واحدة جاءت كلها تحت عنوان "مستقبل الموسيقا العربية"

وأولى المحاضرات كانت للموسيقي اللبناني توفيق البasha الذي تحدث عن الاهتمام الذي لاقته الموسيقا العربية من العلماء الكبار (الفارابي-الكندي-ابن سينا) الذين أغناوا موسيقانا بالأبحاث. ثم تحدث عن خصائص الموسيقا العربية التي تتمثل بالمقامات والإيقاعات المركبة والقوالب الموسيقية الخاصة بها، وعن إمكانية الوصول بالموسيقا العربية إلى العالمية من خلال استخدام الأوركسترا في تقديمها، وأيدَ رأيه بمنماوج غنائية.

المحاضرة الثانية كانت للدكتور سعد الله آغا القلعة الذي تحدث عن أسباب تدهور الغناء العربي في هذه الأيام وعن دور الإعلام في توجيهه دفة مسار الموسيقا العربية. ثم ركز على العناصر الأساسية المعتبرة عن الموسيقا العربية والفاعلة فيها وقسمها إلى قسمين: عناصر إبداعية، وعناصر مؤثرة في الإبداع. وركز على القسم الأخير وهو العناصر المؤثرة في الإبداع التي هي برأيه أكثر خطراً على الموسيقا العربية لأنها تتعلق بالانتشار والإيصال. وخلص في محاضرته إلى أن

الحالة الراهنة تشكل رغم كل التأزمات مخاضاً للموسيقا العربية مؤكداً لا خوف عليها لأنها مرتبطة بوجود الشعب العربي.

أما المحاضرة الثالثة فقد قدمتها الأستاذة الهام أبو السعود تحدثت فيها عن تأثير الموسيقا الأوروبية اعتباراً من القرن الثامن ميلادي، وحتى بداية القرن الحادى عشر. ثم تابعت حديثها فتكلمت عن الصراع القائم بين الموسيقيين العرب الذين ينقسمون إلى فريقين. الأول يتمسك بكل ما جاء من التراث دون مساس فيه. والثاني يدعو إلى رمي القديم والانغماس في التجديد دون وعي، لتصل الأستاذة أبو السعود إلى نتيجة مفادها أن الاعتدال بين الفريقين هو السبيل للتطوير الموسيقا العربية، مركزةً في حديثها على ضرورة الاهتمام بالذوق الموسيقي وتربيبة حسن الاستماع لدى الأطفال وذلك من خلال تجربتها التي قامت بها مع أطفال الروضة.

ثم أقيمت ندوة على هامش المحور النظري شارك فيها كل من الدكتورة رتيبة الحفني-الأستاذة الهام أبو السعود -الدكتور سعد الله آغا قلعة، تناولت العديد من المواضيع التي تمس الأزمة التي تتعرض لها الموسيقا العربية حالياً. وتوقف المتدون عند التأثير الكبير للتلفزيون على البرامج الموسيقية لغير المختصين وعند ظاهرة غياب الموسيقا الآلية حتى أصبح الجمهور لا يستسيغها.

جلسات الاستماع

كانت جلسات الاستماع شكلاً جديداً من أشكال النشاط الموسيقي يختلف عما عرفناه من فعاليات ومهرجانات.

وفي هذا الاتجاه أقيمت ثلاث ندوات لجلسات الاستماع.

الجلسة الأولى للمؤلف الموسيقي اللبناني توفيق البasha الذي قدم الإنشادية النبوية وهي عمل غنائي ديني من تأليفه، ضم مقتطفات من قصيدة أحمد شوقي

"نهج البردة" و "ولد الهدى"، وقد تم تنفيذ العمل عام ١٩٩٣ مع أوركسترا القاهرة السيمفوني وكورال أوبرا القاهرة، وأدى مقاطعه الشعرية المثل الفنان محمود ياسين وتضم الإنشادية سبع لوحات بدءاً من مولد الرسول العربي محمد صلى الله عليه وسلم وانتهاءً بالقيامة.

الجلسة الثانية كانت مع ألحان الموسيقي السوري نوري اسكندر وفيها قدم مجموعة من المقطوعات الموسيقية المصاغة وفق النموذج الكلاسيكي العربي بأسلوب عربي بحث.نفذ العمل من قبل مجموعات صغيرة من العازفين (ثنائي وثلاثي)، وفيه أكد المؤلف على أن المقامات ليست الشكل النهائي لموسيقانا حيث قام بتكسير هذه المقامات في بعض الأصوات ليفتح للموسيقا الآلية آفاقاً جديدة من حيث الصيغ الموسيقية.

جلسة الاستماع الثالثة كانت مع الفنان حسين نازك الذي أسمينا مجموعة من الأناشيد الوطنية الفلسطينية تحدثت كل منها عن مدينة من المدن المحتلة عام ١٩٤٨ مثل حيفا، رام الله، وغيرها. ولقد ذكر في الأناشيد توظيف لأمرتين هامين: أولهما القضية الفلسطينية بعيداً عن الشعارات والخطابات وثانيهما التراث الموسيقي الفلسطيني في الأناشيد بشكل إيجابي وليس تصريحياً. فلدى الاستماع إلى المقدمة الموسيقية يظهر طابع فلسطين في اللحن.

المحور العملي

قسمت العروض الموسيقية إلى ثلاثة أقسام:

الأول: عرض للتجمعات الفنية التي تتمثل بفرق الأندية والتجمعات النقابية إلى جانب فرقة جوقة الفرح التي أنت خصيصاً من دمشق لمشاركة في المهرجان وهي بإشراف الأب زحلاوي وقيادة الفنانة الأستاذة فيفا شاشاتي.

الثاني: يوم الموسيقا الآلية.

الثالث: يوم الألحان الجديدة.

١- عروض الفرق:

في اليوم الثاني من أسبوع الثقافة الموسيقية قدمت جوقة الفرح أغاني دينية من ألحان وديع الصافي ثم بعضاً من أغاني التراث للشيخ ذكرياً أحمد وبضعة من المoshحات القديمة لعمر البطش ومحمد عثمان.

في اليوم الثالث قدمت الأندية الفنية وهي فرقة نادي دار الفنون وفرقة نادي الخيام وفرقة نادي دوحة الميماس أعمالاً لمؤلفين معروفين من أمثال محمد عثمان، الوجي، داود حسين، ذكرياً أحمد، محمد صالح المهدى ومحمود الشريف.

وفي اليوم الرابع قدمت فرقة الإنشاد الغساني بقيادة مرشد عنيسي مختارات من أعمال عمر البطش ومحمد الوهاب وسيد مكاوي وكانت آخر فقرة هي نشيد وطني الأكبر الذي أدى الأدوار الإفرادية فيه عدد من مؤدي الكورال. ثم قدمت فرقة نقابة العلميين بحمص والتي تضم نخبة من مدرسي التربية الموسيقية، بقيادة محى الدين الهاشمي، بعض الأغانيات السورية سبقتها قطعة موسيقية وهي سماعي راست لمحمد عبد الكريم.

٢- يوم الموسيقا الآلية

خصص اليوم الخامس للموسيقا الآلية فقط. وهي ظاهرة جديدة قامت بها إدارة المهرجان.

قدم في تلك الأمسية الدكتور عصام شريفي مجموعة من المقطوعات الموسيقية على آلة العود منها "قصة الشيطان" للمؤلف السوري محمد عبد الكريم. ثم قدم الفنان مروان غريبة مقطوعات موسيقية على آلة الكمان تخللتها تقاسيم على صورة ارتجالات، وأخيراً قدمت فرقة خماسي الموسيقا العربية بقيادة الفنان هادي بقدونس الذي رافق الفرقة بالعزف على آلة الكمان مجموعة من الأعمال لجميل عويس وجورج ميشيل ومحمد القصبي وذكرياً أحمد.

٣- يوم الألحان الجديدة

كان اليوم الأخير خاصاً بالألحان الجديدة كتب كلماتها ولحنها وأداتها فنانون من حمص. منها قصيدة "الطيف" شعر محمد سلام اليعاني وألحان هشام الصوفي أدتها علياء عيسى. و " وطني" شعر عبد الباسط و "غرسة الأحلام" شعر نور الدين الهاشمي وألحان محى الدين الهاشمي. أما أغنية "قصة حياتي" وهي من كلمات الأستاذ فرحان بلبل وألحان الدكتور عصام شريفي فقد غنتها الآنسة سمر بلبل.

توصيات

شكلت إدارة الأسبوع لجنة لصياغة التوصيات ضمت كلاً من:

الدكتورة رتيبة الحفني-الأستاذة الهام أبو السعود-الدكتور سعد الله آغا
قلعة-محى الدين الهاشمي-الأستاذ حميد البصري-الدكتور عصام شريفي-
الأستاذ عيسى فياض.

اتخذت اللجنة مجموعة من التوصيات وهي:

* توثيق حياة أعلام الموسيقا والغناء في حمص والاحتفال بالذكرى السنوية لكل منهم.

- * تشكيل فرقة موسيقية تابعة لمجلس المدينة.
 - * الإكثار من جلسات الاستماع الموسيقي.
 - * إقامة دورات تعليم الموسيقا في نقابة الفنانين.
 - * توسيع المشاركة العربية في فعاليات أسبوع الثقافة الموسيقية.
 - * اقتراح محوريين فكريين للأسبوع الثامن عن الارتجال في الموسيقا العربية وعن محمد عبد الكريم.
 - * إقامة مؤتمر للموسيقا العربية في حمص تحت اسم مؤتمر حمص للموسيقا العربية تشارك فيه فعاليات عربية واسعة.
- وقد استجابت نقابة الفنانين للتوصية الأخيرة واتخذت قراراً في مجلس إدارتها بإقامة المؤتمر والإعداد له منذ الآن.

□□□

أضواء ومواضف

□ ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجرة

دمشق ١٠/١٠/١٩٩٥

جمان عبيد

تعتبر موسيكا الحجرة أو الصالون، أهم ظاهرة فنية في القرن السابع عشر، ومصطلح موسيكا الحجرة جاء من الكلمة الإيطالية **Musica da Camera** والفرنسية **Musique de Chambre** والإنجليزية **Chamber Music** والألمانية **Kammer Musik**، ومعناها: الفن الذي يعزف في الصالونات الراقية لتسليمة الأمراء والنبلاء، وقد احتل هذا الفن مرتبة عظيمة، كالموسيقا في الكنائس ودور الأوبرا.

وقد ظهر هذا الفن إلى حيز الوجود بفضل الطبقة البورجوازية الحاكمة ورعايتها، فقد وجدت الفرق الموسيقية في كل قصر من قصور الأمراء -من أجل الاحتفاء بالضيوف في مختلف الحفلات وشتنى المناسبات- الذين أعطوا للموسيقيين ألقاباً فنية وأحسن الوظائف.

وفي أواسط القرن الثامن عشر، كانت شهرة موسيكا الحجرة تطبق كل الآفاق، وفجرت ينبوع التدفق الفني، فنشأت مؤلفات عديدة لآلتين وسميت: أو الثنائي، لثلاث آلات **Trio** أو الثلاثي، لأربعة آلات **Quartet** أو الرباعي، ولخمسة آلات **Quintet** أو الخماسي.

وقد تطورت موسيقا الحجرة مع جوزيف هايدن، وفولفغانغ أماندوس موتسارت، وبيتهوفن حيث وجد المؤلفون متنفساً لعبقريتهم، فكتبوا الكثير من المؤلفات التي تمواج بالسمو والرقى الموسيقي، غنية بالتعابير والمضامين الموسيقية الفنية. ويُتطلب من عازفي موسيقا الحجرة أن يكون بينهم تفاهم كبير وروح عمل مشتركة حتى يستطيعوا أن يؤدوا المطلوب من العمل الجماعي، كما يتطلب منهم العمل المتواصل للتوصل إلى نوعية موحدة للصوت مع تناوب الأدوار للحن بين الآلات بشكل انسياطي. ومن بين العديد من الفرق ذات السوية الجيدة التي قامت بالتدريب المتواصل لتقديم عروضها، فرقة فاندرر الفرنسية الثلاثية، والتي قامت ب تقديم عروضها في دمشق في السفارة الفرنسية.

تتكون هذه الفرقة من ثلاثة عازفين محترفين وهم: إنسان كوك؛ عازف بيانو: بدأ دراسته لآلة البيانو وهو في السابعة من عمره، ثم التحق بالمعهد العالي للكونسرفاتوار الوطني الفرنسي، حصل على الجوائز الأولى في موسيقا الحجرة عام ١٩٨٤ في فصل الأستاذ جوي، وعام ١٩٨٥ في فصل ميرلت، ثم التحق بدورات تدريبية في البيانو مع دومينيك ميرلت، وقد أسس ثلاثي فاندرر عام ١٩٨٧ مع رافائيل بيدو. بعد انتهاء دوراته لموسيقا الحجرة مع جان كلود بيتيه عام ١٩٨٨، فاز بمسابقة D. R. E. بعيونيه، وكذلك بمسابقة لافيشوف لموسيقا الحجرة عام ١٩٩٠ بالولايات المتحدة الأمريكية. استطاع إنسان كوك بفضل نشاطه الموسيقي أن يزور الشرق الأوسط والولايات المتحدة الأمريكية ومعظم الدول الأوروبية حيث قدم حفلات في أشهر القاعات، كما شارك في عدة مهرجانات دولية.

جان مارك فيليب؛ عازف كمان: ولد في باريس لعائلة موسيقية، وبدأ دراسته لآلة الكمان وهو في الخامسة من عمره، ثم التحق بكونسرفاتوار باريس وهو في الثالثة عشرة من عمره حيث تخرج بامتياز. قام بدراسات متقدمة مع

جييرارد بوليه ثم حصل بالإجماع على الجائزة الأولى عام ١٩٨٥. تتلمذ على يد سلفاتور أكاردو في كريمون لمدة ثلاثة سنوات، ثم على يد دوروثي ديلاني بمدرسة جولييار بنويورك. حصل على عدة جوائز في مسابقات دولية في الفترة من ١٩٨٦ حتى ١٩٨٩ منها الجائزة الأولى في المسابقات الدولية للسوليست الشباب في مدينة دوين، والجائزة الثانية في مسابقة ليبيرز الدولية في جورتسيا، وفي نيسان / أبريل عام ١٩٨٩ حصل على الجائزة الأولى في المسابقة الدولية التي أقيمت على شاطئ التخييل في ميامي، وفي عام ١٩٩٠ كان جان مارك العازف الأوروبي الوحيد الذي وصل إلى نهائيات مسابقة تشايكوف斯基 الدولية بموسكو. ولقد سمح له هذه الجوائز بالاشتراك مع الأوركسترات الكبيرة في أشهر قاعات الموسيقا بفرنسا والخارج، ومن أهم هذه الحفلات، حفلة تحت قيادة المايسترو ي. مينوهين. أسس فرقته فنانين فرنسا لموسيقا الحجرة عام ١٩٩١، وشارك عن طريقها في العديد من المهرجانات، مثل مهرجان دي براد وسان ليزير بالإضافة إلى جولاته في سويسرا، استنبول، أثينا، والقاهرة وغيرها.

رافائيل بيدو؛ عازف فيولونسيل: ولد في باريس عام ١٩٦٧، وببدأ دراساته الموسيقية المبكرة على آلة البيانو ثم انتقل للعزف على آلة الفيولونسيل مع والده رولان بيدو. حصل على الجائزة الأولى بالإجماع من المعهد العالي للكونserفاتوار الوطني في باريس. كما حضر دورات تدريبية مع فيليب مولر. وكعضو في ثلاثي فاندرر فاز بالجائزة الثالثة في مسابقة باخ الدولية في ليزغ وعازف منفرد وجائزة أخرى كعضو في ثلاثي فاندرر. قدم حفلاته مع الثلاثي في قاعة ويجمور بلندن وقاعة هيركسال بميونخ وقاعة الفيلهارموني ببرلين، كما شارك كعازف منفرد مع أشهر الأوركسترات.

تكون ثلاثي فاندرر عام ١٩٨٧ وذلك من خلال اللقاء ثلاثة من الفنانين الفرنسيين الشباب، ولقد وقع اختيارهم على اسم فاندرر الذي يعني /المسافر

الهائماً / وبعد استكمال دراستهم في الولايات المتحدة الأمريكية مع جانوس ستاركر وجورجي سيبوك وفرانكو جولي، وفي كندا مع مناهم بريسلير، وفي ألمانيا مع أعضاء رباعي أماديوس. فاز الثلاثي في الفترة من ١٩٨٨ حتى ١٩٩٠ في عدة مسابقات دولية منها مسابقة موسيقا لافيشو夫 لموسيقا الحجرة، ومسابقة D. R. E. بميونخ. بدأ طريق الاحتراف الدولي للثلاثي عام ١٩٩٠ حيث قدموا ثلاثيات بيتهوفن في هرقليسال بميونخ، وكونشيرتو الثلاثي في قاعة الفيلهارموني ببرلين.

ولقد تم دعوة الثلاثي ليقدم عروضه في جميع دول أوروبا (قاعة ويجمور بلندن، مسرح الشانزيليزيه بباريس، قاعة سالزبورغ)، كما قاموا بالعزف في الشرق الأوسط، وأمريكا الجنوبية. وفي عام ١٩٩٥ قدم الثلاثي حفلًا في لندن. وقد حفلاته في مهرجان الربيع لفنون موناكو وحفلات الربيع في باريس مع الأوركسترا السيمفوني بقيادة بيتي جيرار. وبعد أن وقع الثلاثي عقد احتكار مع شركة سوني كلاسيكال للإسطوانات، سجلوا أول إسطوانة لهم في أيار/ مايو ١٩٩٤، ثم تم تسجيل حفلات ثلاثيات دفورجاك وسميتانا.

والحفل الذي قدموه في دمشق في ١٠/١٠/١٩٩٥ أظهر لنا قمة المهارة في العزف الجماعي، كانت الألحان تنتقل بانسياط رائع بين العازفين. تميز عازف الفيولونسيل بدفعه عزفه، وعازف الكمان بتقنيته الرائعة، وعازف البيانو بمتابعته ببراعة لكل الأدوار. انسابت الموسيقا بتلقائية ما بين العازفين الثلاثة، معبرة عن خبرتهم الكبيرة في العزف الجماعي، وقد تلقى عازف الكمان جان مارك فيليب دعوة للقيام بدورة تدريبية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق في شهر كانون الأول/ ديسمبر، وهذا يعطي فرصة كبيرة لعازفينا في التعرف على تقنيات جديدة في العزف الجماعي.

□□□

أضواء ومواضف

□ المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل

عمان من ٤ إلى ٧ / ٩ / ١٩٩٥

إعداد إلهام أبو السعود

أقامت وزارة الثقافة الأردنية المهرجان الثاني لأغنية الطفل وكان موضوعه خاصاً بأغنية عربية للطفل العربي ناطقة باللغة العربية، وهدفه إثراء ثقافة الطفل في مجال أغاني الأطفال والتي نفتقر إليها بشكل عام مع تعميق مسامينها وجعل الطفل يشعر بما تحمله من أفكار والتزام وطني وقومي، وتشجيع الكتاب والملحنين على كتابة وتلحين أغان جديدة للأطفال على الرغم من وجود مبادرات فردية في هذا المجال، والدعوة إلى التمسك باللغة العربية البسطة. والاهتمام بنشر الأغنية التي تتحدث بلغة ومضمون تربوي ووطني وتساهم في إغناء الوعي، وإيلاء الطفل أهمية خاصة مع تبادل الخبرات كما أكد المهرجان في أهدافه على أهمية التواصل الفني والثقافي في مجال الثقافة الخاصة بالطفل مع جميع الدول العربية، وفتح المجال للإطلاع على تجاربهم وخبراتهم في أغاني الأطفال. وفي حين كان المهرجان الأول تجربة محلية فإن المهرجان الثاني تميز بالمشاركة العربية.

كان المهرجان بإدارة الآنسة وفاء قوش واشتمل في أيامه الأربع الأولى على ندوات وقرارات فنية غنائية.

أ- الندوات

وقدمت خلال أربع جلسات مسائية:

١- الجلسة الأولى: قدم فيها الأستاذ كفاح فاخوري، مدير المعهد الوطني للموسيقا دراسة حول التقنيات الحديثة في مجال الكمبيوتر وعلاقتها بأغاني الأطفال. إضافة إلى تعريف المجموعة الموسيقية التي تصلح لرافقة أغنية الطفل.

٢- الجلسة الثانية: اشترك فيها كل من الأستاذين الدكتور عبد الحميد حمام والشاعر محمد الظاهر في تقديم ورقة عمل حول الأوزان الشعرية التي تصلح لأنغنية الطفل غطت مختلف جوانب العلاقة التاريخية ما بين الشعر والموسيقا والألحان التي استوحىت من الشعر أو من التراث والموروث الشعبي. وقد تعرض الشاعر محمد الظاهر في بحثه إلى خصوصية الأوزان الشعرية التي استخدمها الشعراء العرب منذ القدم. وكذلك تعرض لتجربة الشاعر السوري سليمان العيسى كنموذج للقصيدة الشعرية المعاصرة المخصصة كتجربة متكاملة للطفل العربي.

٣- الجلسة الثالثة: اشترك فيها كل من الأستاذ أحمد دغيمات والدكتورة ربيبة الحفني في تقديم ورقة عمل بعنوان "الأناشيد والأغاني الدراسية".

٤- الجلسة الرابعة: للأستاذ حسين نازك والأستاذ حسين قدور حيث قدما ورقة عمل بعنوان "الأغاني الشعبية للأطفال".

بـ- الفقرات الغنائية

قدمت في حفل الافتتاح ٢٣ فقرة فنية شاركت فيها سبع دول عربية إضافة إلى الأردن وهي: مصر، سوريا، السودان، لبنان، العراق، فلسطين، قطر.

وعلى مدار ثلاثة أيام تلت تم توزيع استفتاء الأطفال الحضور لاختيار الأغنية الأفضل من وجهة نظرهم، وهي بادرة إيجابية تسجل للمهرجان بحيث يختار الأطفال أنفسهم الأغاني التي يحسون بأنها أقرب لهم.

ورشح الأطفال للفوز بجائزة المهرجان لهذا العام الأغنية السورية "سلمى الحزينة" من شعر شوقي بغدادي، وألحان الهام أبو السعود قدمتها أوركسترا المعهد الوطني للموسيقا الذي رافق كافة الأغاني بقيادة الأستاذ عثمان صديق. وفرقة كورال المعهد التي قامت بأداء عدد من الأغاني الإفرادية إضافة إلى الأغاني الجماعية بإشراف السيدة سامية غنوم. وقد رافقت بعض الأغاني حركات إيقاعية راقصة معبرة.

□□□

أضواء ومواقف

□ ميشيل دالبيرتو: عازف البيانو الذي لا يخطئ

ترجمة حسان موازيني

يضطلع دالبيرتو، أكثر عازفي البيانو حكمة وتعلماً من بين أمثاله، بعد بلوغه مرحلة النضج.. بعهدة جعلنا حساسين لأنواع الموسيقا التي تعيننا، حسب قول رولان بارت، على أن تكون تمساء بشكل أفضل نوعاً ما. وميشيل دالبيرتو الذي تخرج من صف الأستاذ فلادو بييرلوموتير، وحاز على جائزة كلارا هاسكل، هو الذي يقال فيه أنه عازف البيانو الذي لا يخطئ. ولقد أجرت معه باتريس بيلون Patrice Pillon مقابلة نشرتها مجلة لوموند دولوزيك Le Monde de la Musique في عددها رقم ١٧٦ نقوم بترجمتها إلى القراء لما فيها من آراء مفيدة في أداء العزف على البيانو.

- اتخذ شويرت منذ عام ثمانية وثمانين وتسعة وألف، وبعد مرحلة موتسارت الطويلة التي وسمت بداياتك المهنية، مكاناً راجحاً في حفلاتك الموسيقية المنفردة وفي تسجيلاتك؛ ما هي أسباب هذا الاختيار؟

□ فرصة مناسبة... وضرورة أو حاجة... فقد سُنحت لي فرصة ذلك، في نهاية جولة قمت بها في اليابان عام سبعة وثمانين، عزفت خلالها "سونatas" لشويرت. فعرض عليّ دونون Denon تسجيل مجموعة مؤلفاته الكاملة للبيانو

بمفردي... استهوانى هذا المشروع فقد كان يتيح لي فرصة تناول العمل في كلية في لحظة كنت أشعر فيها بحاجة لتعزيز فهمي لكل عمل على حدة.

- هل كنت تتكلّم عن هذه الحاجة؟

□ نعم أتكلّم عنها، وأتكلّم بالأخص عن حاجة أخرى، أكثر داخلية ترتبط بالفكرة التي كونتها عن دور العازف، ويبدو لي أن كل فنان، خلاقاً مبدعاً كان أو عازفاً مؤدياً يتوق إلى تجسيد فترة ما وبالتالي إلى إتاحة الفرصة للجمهور لالتقاط جوهر الزمن الذي يجتازه مع الفنان بصورة أفضل.

وأصبح شوبرت ضرورة لي عندما اكتشفت إلى أي مدى تتيح لي موسيقاه التعبير عما أنتقطه وأدركه من نهاية القرن العشرين: كاستحالة تحقق تواصل غني و حقيقي بينبني البشر رغم امتلاكهم الذي لا سابق له فقط لكم من وسائل الاتصالات التي تتيح له ذلك وتجعله ممكناً، أو انطواء الأفراد على أنفسهم بحيث يبدو مجرد عيشهم قرب الآخرين وكأنه اعتداء أو اقتحام لخصوصياتهم.

لم يكن شوبرت يعيش حياة اجتماعية ولكنه لم يكن كذلك معادياً لها أو غير اجتماعي. وقد عانى قبل أن يعيش في قلب مجتمع مدينة فيينا الذي لم يكن مجتمعه الأصلي، فلم يتمكن قط من إتباع قواعده وطقوسه كلها وجعلها قواعداً وطقوساً له. وتشهد موسيقاه، في آن واحد، على ما حاول كونه في عصره وعلى محاولاته التعبير عما لا يمكن التعبير عنه وجعل الآخرين يشاطرون ذلك وعلى ما فشل فيه وأخفق... لم تعزف موسيقا شوبرت بعد شنابل Schnabel وبراندل Brendel بشكل أفضل مما تعزف به اليوم. أفكر في أناس من جيلي ومن الجيل الذي سبقه.. وهذه ليست مصادفة بحتة..

لم يكن لدى شوبرت، كبيتهوفن أو مالر Mahler شعور بكتابية عمل حامل لرسالة عالمية شاملة.

وليس الأمر الذي يجعل موسيقاه تتتفوق وتسمو، هو مشروع عظيم أو رؤية بروميثيوبية^(١) بل سبب ذلك لا زمنية الشكوك وانحرافات المزاج ومشاعر الضيق وديمومتها التي تعبّر عن ذاتها فيها وتتجدد برأيي، رجعاً شديداً وصدى قوياً رناناً في أيامنا هذه.

- أهي الحشمة والحياء في عدم الحياة والسفاهة؟

□ كلما تقدمنا في تاريخ الأعمال وتسلسلها (ليس في أعمال البيانو وحسب) أصبح شوبرت أكثر فحشاً. وكما في سيمفونيات موتسارت أو بروكнер Bruckner الأخيرة، تظهر جميع أنواع العواطف الإنسانية في سوناتات بعد الموت Sonates Posthumes د ٩٥٨ إلى ٩٦٠. وهي مجموعة عواطف تسود الأصياغ القاتمة فيها.

كان برونو والتر Bruno Walter يقول بشأن سيمفونية مالر السادسة: ((...تقول هذه الموسيقا، لا... لا لكل شيء... منذ بدايتها وحتى نهايتها...))

وأعتقد أن بين هذه الـ "لا" القطعية والـ "نعم" التي يقولها موتسارت، يكون شوبرت غالباً من فيينا أكثر منه من سالزبورغ، ومع ذلك، هناك أيضاً صفحات مضيئة تماماً وـ "ديونيسيّة" معربدة سَكِّرة مثل السوناتا من مقام ري ماجور.

^(١) أي قوى بالإنسان وقوى العمل (المترجم)

- هل تشعر بالملائكة عندما تعزف موسيقاً شوبرت؟

□ يشعرني شوبرت وجميع الآخرين بالملائكة، لكن الموسيقا لم تخلق لمن الشعور بالملائكة فقط، فلا أحد يناقش واقع أن كتاباً ما يمنح قارئه متعة أكثر من متعة القراءة..

فهناك كلمات تحمل معانٍ وهناك دعوة إلى التفكير والفهم أو ربما إلى الاستشفاف فقط، وتقدم الموسيقا ذلك، هي الأخرى، باستغاثتها عن الكلمات.

وبمفهومي لا يكون العمل ناجحاً إلا إذا فرض على المستمع مجموعة أسئلة لا تتعلق بوجود متعته وطبيعتها فحسب. وعلى العازف إظهار الطريقة التي سجلت بها هذه الأسئلة حينها.

- حتى إن كان على المستمع أن يعاني من ذلك ويتأذى؟

□ أعتقد أن الموسيقا تتواافق وتتلاءم بشكل أكبر مع التعبير عما هو صعب وحزين من تلاؤمها مع ما هو سعيد وسهل، وأنا متفق مع رولان بارت R. Parthes عندما يقول: ((...تعيني الموسيقا على أن أكون أفضل تعاشرة نوعاً ما...)).

- إن كنت أفهمك جيداً، العازف برأيك هو مؤد لعمل فني ما، أقل من كونه رسولاً مبلغاً لضيق حياتي وعدم ارتياح وجودي، حيث لا يكون العمل إلا الإطار الذي يستخدمه لإثارة حساسية المستمع... لا يعاكس هذا، الهاجس الذي يعصف بعده من العازفين الحاليين والذي يتمثل بإيجاد حقيقة تاريخية لا يشوبها أي مؤثر شخصي؟

□ حق علم الموسيقا تقدماً معتبراً... فليكن ذلك... ولكن هل يبطل هذا العلم الأهمية الجمالية أو الانفعال الذي تسببه لك كل طرق عزف عمل ما، وإن كانت تبتعد عن الاكتشافات التي حققها؟

كما وأن طابع آلات البارحة الموسيقية لا يتلاءم جيداً مع ما أود التعبير عنه اليوم.

وأما سرعة العزف، وتلونات شدة الصوت وضعيته وسرعته، والإحساس بالجمل الموسيقية، فأعتقد أن هناك نوعين منها: تلك التي أصفها بأنها متطرفة، ولها ضرورة كبيرة بحيث يستحيل التملص منها.. وتلك التي قد تكون بيد الملحن والتي تتصف باستدلالياً وهي تنتج على الأرجح من أعراف الكتابة وتقاليدها والعادات الأسلوبية أكثر مما تنتج من الميل الإبداعي والحيوية الخلاقة.

- بإمكاننا مخالفتها واحتراقها إذا؟

□ لم لا؟ وعندما نفعل ذلك نقول ما ينبغي قوله بشكل أفضل.

- إن استثنينا شوبرت، من هم المؤلفون الذين بإمكانهم ترجمة عصرنا؟

□ فرانس ليست.. هذا بغض النظر عن الجانب الاستعراضي نوعاً ما بعض أعماله والذي أفسره عليه ذوق عصره، وموتسارت الذي أضعه في هذا المنظور قبل شوبرت.. هناك علامات موسيقية أقل لدى موتسارت، مما يتتيح إدراكاً أكثر فورية وبلا واسطة للخطاب.

- وشوبان وبيتهوفن؟

□ يطرح شوبان علي مشكلة كبيرة، كنت أرجو وأنما استمع لكل من كورتو وآراو، أن أفهم مما صنعت هذه الترددات والتموجات التي تمور في داخلي عند سماعي لهذه الموسيقا التي أحبها أكثر من كل شيء، كما يعزفانها هما الاثنين. إنها لا تعود للتتكلم معي، عندما أعزفها أنا، لكنني لا أذعن ولا أستسلم بل أقدم مرتين أو ثلاث مرات سنوياً بعض موسيقا "المازوركا"^(٢) و"باركارول"^(٣) .. ويتحول لدى أحياناً انطباع بائي على وشك العثور على سرها، لكن ذلك لم يتحول إلى يقين إطلاقاً ومع ذلك لم أ Yas.

أما مع بيتهوفن، فإن تحفظي من طبيعة مختلفة (ما عدا في السونatas الأولى التي تذكرني بهايدن وموتسارت، حيث يتم التنبؤ بسونatas النضج ولدي شعور بأنني أسيء على سكة حديدية مرسومة لا أتمكن من التحول عنها وبائي مجبر على الخضوع لضرورة ليست هي الضرورة التي أرغبها دوماً.

وأحتاج لتجربة أوسع من تجربتي كي أجد الحرية في إطار السونatas الكبيرة، القليل المرونة وقابلية التكيف وذلك لأنني أجد لدى شومان، وعلى العكس من بيتهوفن، مساحة تناسبني، والأمر صحيح لشوبرت الذي يقال عنه، مهما كان الدرب الذي سلكه، بأنه كان من الممكن أن يكون مختلفاً.

^(١) مازوركا: موسيقا من أصل بولندي. (المترجم)

^(٢) باركارول: ألحان يعزفها نوتية البعدية. (المترجم)

- عزفت في حفلاتك الموسيقية كونشيرتات^(٤) موتسارت كلها ومع ذلك
تقول أن هذا الشكل الموسيقي يستهويك قليلاً.. ما تعليقك؟

□ أعبر عن نفسي بصورة أفضل عندما أكون سيد خطابي وعندما لا يكون
هذا الخطاب مشوشاً لأن رئيس فرقة ما يجعل فرقته تقول أشياء تكميلية أو
مختلفة أثناء عزفها.

بعد حصولي على الجائزة في مسابقة هاسكيل Haskil، طلب مني كثيراً
عزف كونشيرتات موتسارت، وكان واقع وجودي بمفردي على المسرح حينها
يسبب لي ضيقاً وانحرافاً في المزاج ثم قهرت هذه الخشية. أحب هذا الشعور
بالعزلة الكاملة الذي يبقى حتى عندما أشعر بأن الجمهور يوجهني ويقودني
وأحب فكرة قدرتي على أن أؤثر بما أفكّر به على الجمهور، وعلى أن أؤثر على
ما يشعر به كل فرد منه. وأحب الشعور بتوليد شيء ما جديد وغير متهم أو
مشكوك به في حساسيته...

ثمة شيء مثل وخطر، عندما يكون العازف نفسه، ضحية الإغراء الذي
يمارسه. وعندما لا يعود إلى استباق الجملة القادمة عقلياً وذهنياً، يمكن أن
يحدث كل شيء، من النشاز المجرد وحتى فجوة الذاكرة الحقيقة، أنا أحتج
للمحافظة على تملك ما أفعله وأقوم به والسيطرة عليه.

- وهل ذلك مع احتمال التخلّي عن التلقائية؟

^(٤) الكونشيرتو: مقطوعة لآلة مفردة بعراضة الأوركسترا. (المحرر)

□ حتى في الأعمال الأكثر إتقاناً ونضجاً وبالتالي الأكثر تسمراً، بشكل أو آخر، في طريقة عزفها، هناك دوماً شيء ما يمكن أن يجعل الآخرين يسمعونه بشكل آخر..

الحفل الموسيقي، لي هو فرصة تجريب حلول أخرى، وهذا لا يعني أن علينا إعادة النظر في كل شيء عندما ينشأ وينبثق حدس عما يمكن أن يفعل بشكل آخر مختلف.

- كيف تتم بالنسبة لك عملية تملك العمل واحتيازه التي تسبق الحفل الموسيقي أو التسجيل؟

□ عندما تولد موسيقاً ما، غالباً ما أكون قد سمعتها مصادفة، في نفسي رغبة حقيقية بعزفها، أسمع أكثر ما يمكنني من طرق عزفها إلى أن تتولد رؤيتي الخاصة من انصهار هذه الطرق ببعضها أو من تعارضها، ولا يبدأ العمل على المقطوعة والعمل التقني على الآلة إلا بعد ذلك.

- هل أنت حساس لصوت الآلة الموسيقية ذاته..؟

□ أحب الأصوات الخفيفة Les graves والخفيفة المتوسطة^(٥) Le Basmedium - و "الآلتو" في البيانو، وأما الحادة فهي تدعوني أكثر لا مبالاة. لا أحب البيانو لذاته ولكن للإمكانية التي يعطيها إياها وأأمل أن أعبر أفضل وأفضل عما أنا بصدده عزفه.

^(٥) قسم الأصوات إلى: Basse: خفيفة موسعة، Alto: أعلى حدودية، Tenor: خفيفة متوسطة، Soprano: حادة.

خفيفة. (المرأة)

- وأنت تكرس ذاتك أيضاً لقيادة فرقة موسيقية... .

□ الوضع ليس ذاته: في البيانو، أنا وحيد في الكلام، وأما بمواجهة الفرقة الموسيقية، فأحاول أن أؤلف بين مجموعة من الخطابات، ولا تترجم نوايامي مباشرة بواسطة آلة ما لأن هذه النوايا تتأثر بطريقة تفسير كل عازف من الفرقة ويأدائه.

- وهل تصبح السمع للنقد والنقاد؟

□ أهتم بالنقد عندما يكون سلبياً وعندما تكون مسامينه متقاربة متحددة الاتجاهات.. كما حدث منذ عدة سنوات حين قيل أن عزفي ينقصه التنوع في الطابع، في حين أن نيكيتا ماغالوف Nikita Magaloff دعاني في الوقت ذاته لتوسيع أسماء معروفاتي للحصول على جهوريات ورنينيات أخرى.

- وهل تهتم كثيراً بتحقيق النجاح في مهنتك؟

□ لمست لا مبالغياً بالنجاح الذي يمكن أن ألاقيه بالطبع، فلا أحد كذلك، لكنني لا أسعى خلفه لذاته ولا أختار ما أعزفه لتعلقه بالشعبية التي يمكن تحقيقها بذلك، ثم أن واقع كوني معروفاً في بعض البلدان كفرنسا واليابان ومعموراً تقريباً في كثير من البلدان الأخرى كالولايات المتحدة وألمانيا، تتيح لي أن أبقى متواضعاً.

- هل تشعر أن زملاءك في المهنة منافسون لك؟

للبحث عن حل له، لكنني احتفظ بهذه الموسيقا في داخلي بعنابة كبيرة، وذلك
كحدس، لا يمكن لسه ولا التعبير عنه، للكائن السامي المتفوق ورفع الشأن
الذي يسكنه ويدق عن كل فهم.



□ معجم الموسيقا الغربية حرف ل

إعداد محمد حنانا

- عازف كمان

- كاتب موسيقي

□ الأعلام

Jackson, Francis

جاكسون، فرancis ١٩١٧

مؤلف وعازف أورغن وقائد أوركسترا إنكليزي، تشمل أعماله على: مونودرامات^(١)، سوناتات للأرغن، سيمфонية، تنوعات على لحن، وعدد من المقطوعات المتنوعة للأرغن.

Jacob, Gordon

جاکوب، جوردون ١٨٩٥-١٩٤٨

مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي، تشمل أعماله على: سيمفونيتين، سيمفونيتا، كونشيرتوين آلة الفيولا، كونشيرتوين آلة البيانو، كونشيرتو آلة الباصون، كونشيرتو آلة الهورن، كونشيرتو آلة الكمان، كونشيرتوين آلة الأوبوا، كونشيرتو آلة الكلارينيت، باليهات، وعدد من التكبيفات. كما وضع كتاباً في التوزيع الأوركستralي.

^(١) مونودrama : عمل موسيقي مسرحي لشخصية واحدة.

Jacobi, Frederick ١٨٩١-١٩٥٢ ياكوبي، فردرريك

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا أمريكي. من أعماله أوبرا الإبن المبذر، سيمفونيتان، رقصات هندية للأوركسترا، كونشيرتو للفيولونسيل، كونشيرتو للكمان، وأعمال أخرى متنوعة وأغان.

Jacobson, Maurice ١٨٩٦-١٩٧٦ جيكبسون، موريس

مؤلف وناشر إنكليزي. درس على يد ستانغورد وهولست. تتضمن أعماله: كانتatas، متالية سيمفونية للوتريات، مجموعة من أعمال موسيقا الحجرة... الخ.

James, Philip ١٨٩٠-١٩٧٥ جيمس، فيليب

مؤلف وقائد أوركسترا أمريكي، تشمل أعماله على سيمفونيتين، باليه جوديث، قصائد سيمفونية، أعمال للكورال.

Janáček, Leoš ١٨٥٤-١٩٢٨ ياناتشيك، ليوش

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف أورغن تشيكي. ولد في هوكالدي، كان والده قائد جوقة. انضم ياناتشيك وهو في الحادية عشرة من عمره إلى فرقة الإنجاد التابعة للدير في برنو، ثم درس الموسيقا على يد بافل كريجكوفسكي. في عام ١٨٧٤ ذهب إلى لايبنخ وفيينا لاستكمال دراسته الموسيقية، لكن الظروف أرغمه على العودة إلى برنو بعد سنتين من الدراسة. وفي برنو عمل بالتدريس والتأليف، كما انهمك في دراسة الموسيقا الشعبية المورافية ومعالجتها. في عام ١٨٨١ أسس مدرسة الأورغن في برنو وأدارها حتى عام ١٩١٩. في عام ١٩٠٤ قدمت في برنو أوبرا "يونوفا" التي لقيت الكثير من النجاح، لكنها لم تقدم على مسرح براغ إلا في عام ١٩١٦. بعد ذلك قدم ياناتشيك سلسلة من الأعمال الأصلية، والقوية منها

أوبرا "رحلة السيد بروتشيك"، والرابسودي الأوركستراي "تاراس بولبا"، ومجموعة أغنيات "يوميات الرجل الذي اختفى"، وأوبرا "كاتيا كابانوفا" و"الشغف الماكرا" والسيمفونيتا" و"القدس الجلاجلويتيكي" وأوبرا "قضية ماكروبولس" و"من بيت الموتى".

يعكس أسلوب ياناتشيك الخاص والتميز ولعه الشديد بالموسيقا الشعبية، وبالطبيعة وأصواتها، كما يعكس اهتمامه الكبير بإيقاع الكلام ونبراته. ونعتذر في موسيقاه على لحنية أصلية، ولغة هارمونية متحركة.

أشهر أعماله: بالإضافة إلى الأعمال التي ذكرناها آنفاً:

مقطوعة إيديل للوتريات، الرقصات اللاحية للأوركسترا،
مقطوعة الغيرة للأوركسترا، المقطوعة الغنائية أماروس، كونشيرتو
للبيانو (لليد اليسرى فقط) وأوركسترا صغيرة، رباعيتنان وتریتان
إضافة إلى العديد من الأغاني والأعمال المتنوعة.

Janssen, Werner

يانسين، فيرنر ١٨٩٩ - ١٩٩٠

مؤلف وقائد أوبراً أمريكياً. تتضمن أعماله متواالية لويزيانا، ديكسي فوغ، رباعيتنان وتریتان، إلى جانب موسيقا الأفلام.

Jaques-Dalcroze, Emile

JACK DALKROZ, EAMIL ١٨٦٥ - ١٩٥٠

مؤلف سويسري. درس الموسيقا في فيينا على يد بروكنر، ثم في باريس على يد ديليب وفوريه. ابتكر ما دُعي بالحركة المُؤقة، وهو نظام تجسيد المظاهر الإيقاعية للموسيقا بواسطة الحركة الجسدية، وأسس له معهدًا في جنيف عام

. ١٩١٥

تشتمل أعماله الموسيقية على خمس أوبرات، أوبريت، كونشرتوين لآلة الكمان،
ثلاث رباعيات وترية، إلى جانب العديد من القطع لآلة البيانو.

Jelinek, Hanns ١٩٠١-١٩٦٩ بيلينك، هانس

مؤلف نمساوي درس على يد شونبرغ وبيرغ وشميت. وضع مؤلفاته بأسلوب
الإثنى عشر صوتاً، وتشتمل على سيمفونيات، وأعمال متنوعة. وله بحث في
التأليف بأسلوب الإثنى عشر صوتاً.

Jemnitz, Sándor ١٨٩٠-١٩٦٣ يمنيتس، شاندور

مؤلف وقادم أوركسترا هنغاري. درس في بودابست ولايبزيغ وبرلين. تتضمن
أعماله ثلاثة سوناتات للكمان، ثلاثين وترتين، كونشيرتو لآلات الوترية،
سونatas لآلات منفردة متنوعة. اشتغل بالنقد الموسيقي، ووضع كتاباً حول
مندلسون، شوبان، موتسارت.

Jeremiáš, Otakar ١٨٩٢-١٩٦٢ يريمياس، أوتاكار

مؤلف وقادم أوركسترا وعازف فيولونسيل تشيكى. تتضمن أعماله سيمفونيتين،
أوبرا الإخوة كaramazov، أوبرا تيل المهدار، عدداً من الكانتات، وبعض أعمال
موسيقا الحجرة.

Jirák, Karel ١٨٩١-١٩٧٢ جيراك، كارل

مؤلف وقادم أوركسترا تشيكى. درس في براغ وفيينا، أقام في الولايات المتحدة
الأمريكية بدءاً من عام ١٩٤٨، تشمل أعماله على أوبرا، ست سيمفونيات،
سبعين رباعيات وترية، مجموعات من الأغانى... الخ.

Joachim, Joseph ١٨٣١-١٩٠٧ يواخيم، جوزيف

عازف كمان ومؤلف هنغاري عاش في ألمانيا، كان صديقاً للمؤلف برامز، واليه أهدى برامز كونشيرتو الكمان والأوركسترا. وضع يواخيم ثلاثة كونشرفات لآلة الكمان، وعدداً من الافتتاحيات للأوركسترا، ومجموعة من الأغاني.

Johansson, Bengt ١٩١٤-١٩٨٩ يوهانسون، بنجت

مؤلف وقائد أوركسترا فنلندي. تتضمن أعماله أوبرا القلعة، ريكوايام، ٣ دراسات إلكترونية، ٣ مادريغالات كلاسيكية، كانتاتا هيومانا.

Johnson, Hunter ١٩٠٦ جونسون، هنتر

مؤلف أمريكي تتضمن أعماله سيمفونية، كونشيرتو لآلة البيانو، كونشيرتو للأوركسترا، أربع باليهات، متواالية أوركسترالية، متواالية لأوركسترا صغيرة، إضافة إلى مجموعة من أعمال موسيقا الحجرة.

Johnson, Robert Sherlaw ١٩٣٢ جونسون، روبيرت شيرلو

مؤلف وعازف بيانو إنكليزي. تتضمن أعماله أوبرا، أغاني الحب والشباب، ثلاث سونatas للبيانو، مقطوعات قصيرة للبيانو، تسابيح السماء والأرض لصوت سوبرانو مع البيانو، كارمينا فيرناليا لصوت سوبرانو مع أوركسترا صغيرة، همسات الذهب الشاحبة لصوت سوبرانو مع البيانو، رباعيتيين وتربيتين، خماسي كلارينيت، كونشيرتو بيانو...الخ.

Johnston, Benjamin ١٩٢٦ جونستون، بنجامين

مؤلف أمريكي. تتضمن أعماله التي يستخدم فيها الميكروتون، وأسلوب السيرالي، أوبراتين، باليه، ثماني رباعيات وترية...الخ.

جونستون، موريس ١٩٠٠-١٩٧٦
Johnstone, Maurice
مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي. تتضمن أعماله مقطوعة البحيرة الصغيرة هاوس للأوركسترا، البلوط والدردار للأوركسترا، شاطئ دوفر لصوت باريتون مع الأوركسترا، موسيقا لآلات النفخ النحاسية.

جolas، بيتسى ١٩٢٦
Jolas, Betsy
مؤلف أمريكي، درس الموسيقا في أمريكا ثم في باريس على يد هونيفر وبيسان. تتضمن أعماله أوبرات، أعمال أوركسترالية متنوعة، أعمال غنائية، وأعمال موسيقا حجرة... الخ.

جوليفيه، أندرية ١٩٠٥-١٩٧٤
Jolivet, André
مؤلف فرنسي درس الموسيقا على يد فاريز وآخرين، كان واحداً من مؤسسي رابطة الشباب الفرنسي. تأثر بالموسيقا الشرقية. تتضمن أعماله سيمفونيات، أعمالاً أوركسترالية، أعمالاً غنائية، باليهات، أعمال موسيقا حجرة، وأعمالاً لآلة البيانو.

جوميلي، نيكولو ١٧١٤-١٧٧٤
Jomelli, Niccolo
مؤلف إيطالي. وضع العديد من الأوراتوريات، والموسيقا الكنسية، ونحو ثمانين أوبرا. كان رائداً في استخدام الكريشيندو (الدرج في شدة الصوت) الأوركسترا.

جونز، دانييل ١٩١٢-١٩٩٣
Jones, Daniel
مؤلف وقائد أوركسترا ويلزي، تتضمن أعماله اثنتا عشرة سيمфонية، كونشيرتو كمان، أوبرا السكين، أوريست، أوراتوريو القديس بيتر، كانتاتا بلد خلف النجوم، إضافة إلى العديد من أعمال موسيقا الحجرة.

Jongen, Joseph ١٩٥٣-١٨٧٣ يونغن، جوزيف

مؤلف بلجيكي، تشمل أعماله على كونشيرتو كمان، كونشيرتو فيولونسيل، كونشيرتو بيانو، كونشيرتو هارب، كانتاتا، ثلاث رباعيات وترية... الخ.

Jongen, Léon ١٩٦٩-١٨٨٤ يونغن، ليون

مؤلف وعازف بيانو بلجيكي، تتضمن أعماله أوبراتين، كانتاتات، الرابسودي البلجيكي للكمان والأوركسترا، كونشيرتو كمان، إضافة إلى موسيقا الأفلام.

Josephs, Wilfred ١٩٢٧ جوزيفز، ويلفورد

مؤلف إنكليزي درس الموسيقا في إنكلترا ثم في باريس. وضع العديد من الأوبرا، والباليهات، والأعمال السيمфонية والأوركسترالية، وأعمال الإنشاد والغناء، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو والأرغن.

Joubert, John ١٩٢٧ جوبرت، جون

مؤلف من جنوب إفريقيا، درس الموسيقا في جنوب إفريقيا، ثم في إنكلترا التي استقر فيها عام ١٩٤٦. تتضمن أعماله سبع أوبرات، سيمفونيتين، كونشيرتو كمان، كونشيرتو بيانو، كونشيرتو باصون، سيمفونيتا، إضافة إلى الأعمال الكورالية والغنائية، وأعمال موسيقا الحجرة والبيانو والأغاني.

Juon, Paul ١٩٤٠-١٨٧٢ جون، بول

مؤلف روسي، درس الموسيقا في كونserفاتوار موسكو على يد أرينسكي وتانيف، استقر في برلين. تشمل أعماله على سيمفونيتين، ثلاثة كونشيرتات للكمان، كونشيرتو لثلاث آلات مع الأوركسترا، ثلاث رباعيات وترية.

□ الأعمال الشهيرة

Jamaican Rumba – الرومبا الجامايكية

مقطوعة لآلتي بيانو للمؤلف الأوسترالي آرثر بنجامين، نشرت عام ١٩٣٨. كُيفت فيما بعد إلى مجموعات آلية مختلفة.

Jeanie Deans – جيني دينز

أوبرا للمؤلف الإسكتلندي هاميش ماكون، قدمت في أدببره عام ١٨٩٤. كتب النص ج. بينيت.

Jena Symphony – سيمفونية إيبينا

اسم أطلق على عمل أوركستراли وجده ف. شتاين في إيبينا الألمانية عام ١٩٠٩، ونسبة إلى المؤلف بيتهوفن. لكن الباحث الموسيقي هـ. س. روينز لاندون أثبت عام ١٩٥٧ أن ذلك العمل وضعه المؤلف الألماني فريدرريك ويت.

Jenufa – يونوفا

أوبرا وضعها المؤلف التشكيكي ياناتشيك، قدمت في برنو عام ١٩٠٤. وضع النص المؤلف نفسه عن مسرحية ج. بريسوفا.

Jephtha – جينتا

- ١- أوراتوريو للمؤلف ج. كاريسيمي وضعه عام ١٦٥٠، وهو لستة أصوات مع الأرغن.
- ٢- أوراتوريو للمؤلف الألماني ج. ف. هاندل قدم في لندن عام ١٧٥٢.

Jeremiah Symphony – سيمفونية جيرميما

اسم السيمفونية الأولى للمؤلف الأمريكي ل. بيرنشتاين قدمت لأول مرة عام ١٩٤٤

The Jewels of the Madonna – جواهر مادونا

أوبرا للمؤلف الإيطالي ا. رولف فيراري قدمت في برلين عام ١٩١١، وضع النص ا. جوليسياني وس. زانجاريوني.

The Jewess – اليهودية (الإمرأة اليهودية)

أوبرا للمؤلف الفرنسي ج. ف. هاليفي. قدمت في باريس عام ١٨٣٥. وضع النص ي. سكريابين.

The Jinns – الجن

قصيدة سيمфонية للمؤلف الفرنسي س. فرانك، وضعها عام ١٨٨٤ واستوحاهما منأشعار هيجو.

Job – أيوب

١- أوراتوريو للمؤلف الإنكليزي س. هـ. باري قدم لأول مرة عام ١٨٩٢. أخذت الكلمات من الكتاب المقدس.

٢- ماسك من أجل الرقص، في تسعه مشاهد للمؤلف
الإنكليزي ر. فون ولIAMZ. قدم في لندن عام
١٩٣١.

٣- أوبرا للمؤلف الإيطالي دالابيكولا. قدمت في روما
عام ١٩٥٠. الكلمات من الكتاب المقدس.

Jocelyn - جوسلين

أوبرا للمؤلف الفرنسي ب. ل. ب. جودار.
قدمت في بروكسيل عام ١٨٨٨ ، كتب النص
ب. أ. سيلفيستر وف. كابون.

Johnny Strikes up - جوني يستهلُ العزف
أوبرا للمؤلف النساوي المولد أ. كرنيك ، قدمت
في لايبزغ عام ١٩٢٧. كتب النص المؤلف نفسه.

Joshua - يشوع

أوراتوريو للمؤلف الألماني ج. ف. هاندل. قدم في
لندن عام ١٧٤٨. وضع الكلمات ت. موريل ،
وهي من الكتاب المقدس.

Judas Maccabaeus - يوداس المكابي

أوراتوريو للمؤلف الألماني ج. ف. هاندل. قدم
لأول مرة في لندن عام ١٧٤٧. وضع الكلمات
ت. موريل ، وهي من الكتاب المقدس

Judith - جوديث

١- أوراتوريو للمؤلف الإنكليزي ت. آرن قدم لأول

مرة في لندن عام ١٧٦١. وضع الكلمات ا.
بيكرستاف.

٢-أوراتوريو للمؤلف الإنكليزي س. هـ. باري
قدم لأول مرة عام ١٨٨٨.

٣-أوبرا للمؤلف السويسري ا. هونيفر قدمت في
مونت كارلو عام ١٩٢٦.

- يوليوس قيصر Julius Caesar

١-أوبرا للمؤلف الألماني ج. ف. هاندل قدمت في
لندن عام ١٧٢٤. كتب النص ن. هايم.

٢-أوبرا للمؤلف الإيطالي و. ماليبيري. قدمت في
جنيوا عام ١٩٣٦. كتب النص المؤلف نفسه عن
مسرحية شكسبير.

- سيمفونية جوبير Jupiter Symphony

- اسم أطلق على السيمفونية رقم ٤١ للمؤلف
موتسارت.



□ المصطلحات

Jabo رقصة إسبانية إفرادية، ميزانها ثلاثي بطئ.

Jaleo رقصة إسبانية إفرادية، ميزانها ثلاثي بطيء.

Jazz تعبير استخدم بدءاً من عام ١٩١٤ للدلالة على نمط من الموسيقى الشعبية الأمريكية الخاصة ببنوج نيورليانز. أما العناصر التي ساهمت في تكوين موسيقا الجاز فهي: إيقاعات غرب إفريقيا، الهاارموني الأوروبي، أسلوب الغناء الأمريكي لنصوص الإنجيل.

Jig رقصة قديمة كانت شائعة في إنكلترا، سكوتلاندا، إيرلاندا. ميزانها ٨/٦، أو ١٢/٨ وتشكل آخر حركة في التوالية (السويت) عند باخ الكبير.

Jota, la رقصة من شمال إسبانيا، ميزانها ثلاثي، ويقدمها زوجي أو أكثر بمحاجبة آلة الغيتار والغناء.

ملحق

□ مسرد بمواضيع مجلة "الحياة الموسيقية" في ثلاثة أعوام*

١- دراسات

١-١- أعلام

- الدور الكبير لمحمد القصبي في تجديد الموسيقا العربية: صعيم الشريف؛ العدد ١/١٩٩٣.
- سيد درويش - حياته وأثره: إلهام أبو السعود؛ العدد ١/١٩٩٣.
- قيل في سيد درويش: إلهام أبو السعود؛ العدد ١/١٩٩٣.
- فولغناع أماديوس موتسارت: محمد حنان؛ العدد ١/١٩٩٣.
- الفصل الأخير من حياة موتسارت والشخصيات الهامة التي عاصرته: د. وهى سفريان؛ العدد ١/١٩٩٣.
- بيتر إيليتتش تشايكوفסקי (١٨٤٠-١٨٩٣): محمد حنان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الشاعرية في رومانسيات تشايكوف斯基 الثانية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- تشايكوفסקי والأوبراء: د. وهى سفريان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- السيمفونية السادسة لتشايكوف斯基: ليونارد بيرنستاين، ترجمة آنې سراداريان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- باليه الحسناء النائمة لتشايكوف斯基: بشير نطجي؛ العدد ٢: ١٩٩٣.
- تشايكوفסקי وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ٢: ١٩٩٣.
- عازفو بيانو خلدهم التاريخ: بشير نطجي؛ العدد ٣ و ٤: ١٩٩٣.
- سيرغي رخمانينوف... عازف بيانو وغماً عنه: سينثيا الوادي، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٣ و ٤: ١٩٩٣.

* تم إدراج المقالة الواحدة في عدة مداخل حسب نوعية المضمن وذلك لسهولة المرجعية (المحرر)

- كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- ليست والبيانو: آني سراداريان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا - شمس الدين الصيداوي الهمشري: د. بشير العصيمي، العدد ٥/١٩٩٤.
- جمال عبد الرحيم - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- هيربرت فون كارييان: قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سراداريان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- بريكو وكيلر - رائدنان وحالستان: سوزان لسيمان، ترجمة إيناس الملا؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- بيير مونتو في ذكرة الثلاثين - فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- ريتشارد شتراوس (١٨٦٤ - ١٩٤٩): عmad مصطفى؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- آراء لشتراوس في الموسيقا: طارق سيد أحمد؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- شتراوس والصوت: آني سراداريان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- ريتشارد شتراوس والأپيرا: بشير نظجي؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- قراءات حول ريتشارد شتراوس: د. وهبي سفيان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- موتسارت ودابونتي - سيميون سماعونية: باتريك تشيرنوفيش، ترجمة يمام بشور؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- هنري بورسيل: آني سراداريان؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

١-٢-أعمال

- السيمفونية السادسة لتشايکوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- باليه الحسنة الثانية لتشايکوفسكي: بشير نظجي؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- أوبرا "بيلي باد" لبينجاميون بريتن في دار أوبرا ناسي: فرانسا لافون وباسكايل بريسو، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- الكواكب - متالية سيمفونية لغودستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- هل ألف بيتهوفن "الсимفونية العاشرة إلينا؟": خضر جنيد؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- موسيقا أفلام والت ديزني: ن. سيمسلو، ترجمة مازن الغربي؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- موتسارت ودابونتي - أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية: عmad مصطفى؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

١-٣- قوالب

- الوشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد ١٩٩٣/١.
- السيمفونية السادسة لتشايروفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آتني سراداريان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- تشايروفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- تشايروفسكي والأوبرا: د. واهي سفيان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الشاعرية في رومانسيات تشايروفسكي الغنائية: غالينا غالديينا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٣٣/٢.
- السيمفونية: محمد حنان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الموش الأندلسي والموش الشرقي - دراسة مقارنة: علي هيتم مصرى الدرويش؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- شتراوس والصوت: آتني سراداريان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- الأشكال الموسيقية الأساسية - الشكل القطعي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية: صميم الشريف؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- إمكانية استخدام القوالب الموسيقية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- الأشكال الموسيقية الأساسية - شكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنان؛ العدد ١٠/١٩٩٥.
- أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد ١٠/١٩٩٥.
- الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

١-٤- تيارات

- التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد ١/١٩٩٣.
- الدور الكبير لمحمد القصبي في تجديد الموسيقا العربية: صميم الشريف؛ العدد ١/١٩٩٣.
-
- الحياة الموسيقية - العدد ١١/١٩٩٦ ٢٠٢

- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافيير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملجم: العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- جمال عبد الرحيم: - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد ٦ و ١٩٩٤/٦.
- فيروز والرحاينة في ساحة الشهداء بيروت: سلمي قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الإسبانية: بيل كراوس، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد ٩ و ١٩٩٥/٩.
- الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد ٩ و ١٩٩٥/٩.
- تصور مستقبلي لنتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد ٩ و ١٩٩٥/٩.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. محمد عبد الله الهباد؛ العدد ٩ و ١٩٩٥/٩.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عربيبي؛ العدد ٩ و ١٩٩٥/٩.
- الميموفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل داود؛ العدد ٩ و ١٩٩٥/١٠.
- الإبداع العربي في الموسيقا العالمية: توفيق الباشا؛ العدد ١٠ و ١٩٩٥/١٠.

١-٥-نظريات

- واقع سلام الموسيقا العربية وأفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد ٢ و ١٩٩٣/٢.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم - السلم البابالي: راول فيتالي؛ العدد ٢ و ١٩٩٣/٢.
- نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعه؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- عناصر الموسيقا الأربع - الإيقاع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانيا؛ العدد ٣ و ٤ و ١٩٩٣/٤.
- عناصر الموسيقا الأربع - اللحن: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانيا؛ العدد ٣ و ٤ و ١٩٩٣/٤.
- عناصر الموسيقا الأربع - الهارموني: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانيا؛ العدد ٥ و ١٩٩٤/٥.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا - شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد ٥ و ١٩٩٤/٥.
- التباين في تأثيرات البنية المقامية: د. هنري غونارد، ترجمة سلمي قصاب حسن؛ العدد ٥ و ١٩٩٤/٥.

- عناصر الموسيقا الأربعة - اللون الصوتي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم - المراحلة الأوغاريتية - التدوين الموسيقي: راول فيتالي؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لفناء "أيّاي": د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد ٨/١٩٩٤.
- النسيج الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- تصور مستقبلي لنتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد ٩/١٩٩٥.

٦-١- آلات

- صناعة الآلات الوتيرية في فترة ما قبل المعهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- البيانو الشرقي: صميم الشريف؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- رحلة البيانو: نشأته - تطوره - أدبها: د. واهي سفيان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- بحث في مجال تصنيع الآلات الوتيرية - صناعة الآلات الوتيرية في فترة المعهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- بحث في مجال تصنيع الآلات الوتيرية - أنطونيو سترايدغاري: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- صناع الآلات الوتيرية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- الإعداد الموسيقي - وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- مشاكل تصنيع الآلات الوتيرية في سوريا: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف ونديم خلف؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- الباروك - بالات زمانه أم بالات عصرنا؟: فيليب بوسان، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.

الجذك والجنكية: د. عبد الحميد حمام؛ العدد ١٩٩٥/٤.

٧-١- تربية

- ﴿ حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنان؛ العدد ١٩٩٣/١ .﴾
- ﴿ متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد ١٩٩٣/١ .﴾
- ﴿ كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٣/٤، ٣ .﴾
- ﴿ رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٤/٦ .﴾
- ﴿ مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبن الفاروق؛ العدد ١٩٩٥/٩ .﴾
- ﴿ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (١): محمد كامل القدس؛ العدد ١٩٩٥/١٠ .﴾

٨-١- تأريخ

- ﴿ التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد ١٩٩٣/١ .﴾
- ﴿ الموسيقا العربية والمتوسطية عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد ١٩٩٣/٢ .﴾
- ﴿ زوياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد ٣ و ٤ ١٩٩٣/٤ .﴾
- ﴿ في تاريخ الموسيقا العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد ٧ و ٨ ١٩٩٤/٨ .﴾
- ﴿ الموسيقا عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد ٧ و ٨ ١٩٩٤/٨ .﴾

٩-١- تأثيرات متبادلة

- ﴿ الموسيقا والعقل لأنطوني ستور: مجتبى اسطواني؛ العدد ٣ و ٤ ١٩٩٣/٤ .﴾
- ﴿ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولأ: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد ٣ و ٤ ١٩٩٣/٤ .﴾
- ﴿ علم الجمال في الموسيقا: عمار مصطفى؛ العدد ٥ ١٩٩٤/٥ .﴾
- ﴿ موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٥ ١٩٩٤/٥ .﴾
- ﴿ الموسيقا والسينما: محمد حنان؛ العدد ٥ ١٩٩٤/٥ .﴾
- ﴿ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (١): محمد كامل القدس؛ العدد ١٩٩٥/١٠ .﴾

١٠-١- جاز

- ﴿ موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١ ١٩٩٣/١ .﴾
- ﴾ الحياة الموسيقية - العدد ١٩٩٦/١١ .﴾

- موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة: نورث ثابوتى؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الجاز في الموسيقا الجادة: ليونارد بيرنستاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- البيانو والجاز: أنس الحاجة؛ العدد ٩/١٩٩٥.

٣ - ملخص

- معجم الموسيقا الغربية - حرف A: ظفر قسوات؛ العدد ١/١٩٩٣.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف (1) B: ظفر قسوات؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف (2) B: ظفر قسوات؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف C: محمد حنان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف D: محمد حنان؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف E: محمد حنان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف F: محمد حنان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف G: محمد حنان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف H: محمد حنان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- معجم الموسيقا الغربية - حرف I: محمد حنان؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

٤ - تذوق

- ما الذي نستمع إليه في الموسيقا: آ. كوبلاند.
- ١- في التذوق الموسيقي، ترجمة محمد خليفة؛ العدد ١/١٩٩٣.
- ٢- عملية الإبداع في الموسيقا، ترجمة محمد خليفة؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- ٣- عناصر الموسيقا الأربعية - الإيقاع، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- ٤- عناصر الموسيقا الأربعية - اللحن، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- ٥- عناصر الموسيقا الأربعية - الهاموني، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- ٦- عناصر الموسيقا الأربعية - اللون الصوتي، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- ٧- النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- ٨- البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.

٢- تقنيات

- الأشكال الموسيقية الأساسية - الشكل المقطعي، ترجمة محمد حنان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- الأشكال الموسيقية الأساسية - شكل التنويع، ترجمة محمد حنان؛ العدد ١٠/١٩٩٥.
- ملامح من التجربة الريحانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- حول الأداء الفنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- مقابلة مع آن صوفي موتير: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- ديرتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرنسوا لافون وباتريس بيبيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- وجهة نظر لسفيلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- مدارس تعليم المعرف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- روبرتو آلاجنا - التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- كلاوديو أبادو - روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن - التحدي الكبير: باتريس بيبيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- قائد الأوركسترا - موقع ومهام: د. واهي سفيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- أسرار قائد الأوركسترا - ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- الإعداد الموسيقي - وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- هيربرت فون كارابيان - قائد أوركسترا القرن العشرين: آتى سيراداريان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- فيروز والرحابة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- فرانك بيتر زيمberman - الكمان الدافع: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- فاليري جيرجييف - قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- جيدون كريمر - كمانى هو أنا: ياسكارل برسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

٥- مقابلات

- سفيتلانا كاترنوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- ملامح من التجربة الرحيبانية في الأداء - مقابلة مع منصور الرحيباني: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانساوا لاфон وباتريس بيبيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام - مقابلة مع كريستيان كوهن ومارتن لانغفر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- وجهة نظر لسفيتلانا فالاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- روبرتو آلاجنا - التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- كلوديو أبادو - روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- عبد الرحمن البasha وبيتبوفن - التحدى الكبير: باتريس بيبيون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء بيروت - مقابلة مع رياض سكر وجهايد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- صلحي الوادي - عقود من المساهمات: محمد حنان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- فرانك بيتر زيمberman- الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- فاليري جيرجييف - قيصر مسرح كirov: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- د. سمحـة الخولي - علم وخبرـة: نبيلـة أبو الشـامـات؛ العدد ١٠/١٩٩٥.
- جـيدـونـ كـريـمـرـ - كـمـانـيـ هوـ أـنـاـ: باـسـكـالـ بـرـيسـوـ، تـرـجـمـةـ رـفـعـتـ بنـيـانـ؛ العـدـدـ ١٠ـ/ـ ١٩٩٥ـ.

٦- أمسيات

- حول أداء جوقة الفرج الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الفرقـةـ السـيمـفـونـيـةـ الـوطـنـيـةـ: سـلمـىـ قـصـابـ حـسـنـ؛ـ العـدـدـ ٢ـ/ـ ١٩٩٣ـ.
- اـنـطـبـاعـاتـ عنـ كـريـمـرـ: صـلـحـيـ الوـادـيـ،ـ العـدـدـ ٢ـ/ـ ١٩٩٣ـ.
- الحياة الموسيقية - العدد ١١/١٩٩٦

- غزوan زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن وطاهر مامللي؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- حول أمسيّة همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء بيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيده؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- المعرض الأوپرائي الأول في سوريا - دايدو وإينياس لهنري بورسييل: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

٧- مؤتمرات

- مؤتمر الموسيقا العربية - القاهرة ١٩٩٢: إلهام أبو السعود؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا - عمان ١٩٩٣: خضر جنيد؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني - القاهرة ١٩٩٣: إلهام أبو السعود؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا - عمان ١٩٩٤: خضر جنيد؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- على هامش مؤتمر الموسيقا العربية - القاهرة ١٩٩٣: إلهام أبو السعود؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- الألحان السريانية حضارة حية - بيروت ١٩٩٤: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث - القاهرة ١٩٩٤: إلهام أبو السعود؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا - دمشق ١٩٩٥: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

٨- مسابقات

- مسابقة نلسن في العزف على الكمان - أودينس ١٩٩٢: هيذر كورسباور، ترجمة آية حمزاوي؛ العدد ١/١٩٩٣.
- مسابقة رخمانينوف للبيانو - موسكو ١٩٩٣: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٢/١٩٩٣.

الحياة الموسيقية - العدد ١١/١٩٩٦.

□ حول مسابقة تشاييكوفسكي العالمية العاشرة - موسكو ١٩٩٤: دبلا حنان، العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.

٩- مهرجانات

□ مهرجان أكسبو الموسيقي في معرض إشبيلية الدولي - إشبيلية ١٩٩٢: رفعت بنيان، العدد ١/١٩٩٣.

□ مهرجان إيفيان السنوي لمعازف موسيقى الحجرة: إيفيان ١٩٩٢: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة، العدد ١/١٩٩٣.

□ الفنون الشعبية في مهرجان بصرى ١٩٩٣: أحمد بوس، العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.

□ مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي - حمص ١٩٩٤: إلهام أبو السعود، العدد ٦/١٩٩٤.

١٠- ندوات

□ ندوة حول الموسيقى في دمشق في الربع الثاني من القرن العشرين - دمشق ١٩٩٣: سلمى قصاب حسن، العدد ١/١٩٩٣.

12.

—ни.
Herz!

Дай же до ступ их при зва нью ты к душе сво ей,
Laß auch dir die Brust be - dein, Lieb - chen, hö - re mich!

и на тай - но - е сви да - дье.
Be - bend harr' ich dir eni - ge - gen!

ты приди ско - рея, ты приди ско - рея,
Komm, be - glik . ke mich! Komm, be - glik . ke mich!

при - дм ско - рея!
бе - glik ke mich!

dim. p f

dim. p f

dim. p f

При лу - не шу - мят у - ны - ло ли . стья в позд . ниЙ час,
 В них по . мят . но . всЁ том . ле - вье, вся то - ска люб . ви,
Plü . sternd sohlan . ke Wip . sel rau - schen in des Mon - des Licht,
Sie ver . stehn des Bu . sens Sch - ken, ken . ken Lie - bee . schmerz,

ли . стья в позд . вий час, и и . мкто, о друг мой ми . лий,
 вся то - ска люб . ви, и в . во дит у - ми . ло - вье
in des Mon - des Licht, *des Ver . rö ters feind . lich' Eon - echen*
ken . ken Lie - bee . schmerz, *rüh . ren miil den Sil . ber . öп*

ке у . олы - шит нас, ие у . олы - шит нас.
 на ме . на о . оли, на ме . на о .
fürch . te, Hol de, nicht, *fürch . te, Hol de, nicht!*
 je - des wes - che Herz, je - des wes - che

□ من مؤلفات فرانس شوبرت

سپرینادا!

ف. شوبرت
F. SCHUBERT
(1797 - 1828)

Мэзис [Умеренно]

Ф-и.

Голос

[P] 3

Песнь мо - я ле - тит с мольбо - ю тм - хов час ноч.ной.
Слышишь, в ро - ще за - зву. ча - ди ' по она со - ло - вья?
Lei - se Sie - hen - mei - ne Lie - dor durch die Nacht zu dir,
Hörst die Nach - ti gal - len schla - gen? Ach! Sie fle - hen dich,

[P] 3

В ро - лицу лег - ко - ю стопо - ю
Зву - ки их вол - бы де - ча - ди,
in den still - len Hain her - nie - der,
mit der Tö - ne sü - ßen Kla - gen

[P] 3

ты при.ди, друг мой.
мо - лат за ме - на.
Lieb - chen, komm zu mir!
Sie - hen sie für mich.

* THE CREATIVITY ASPECT IN <i>Galina Galdieva SCHUBERT'S VOCAL MUSIC</i>	132
* THE INNOVATION ASPECT OF <i>Salma Kassab Hassan SCHUBERT'S ART OF PIANO SONATAS</i>	140
* THE C MAJOR SYMPHONY OF <i>Robert Schumann SCHUBERT</i>	149

Flash

Supervised by *Rifaat Bnayane*

* <i>The National Symphony Orchestra: 3rd season.</i>	156
* <i>The 7th Festival of Music Culture in Homs, Syria.</i>	163
* <i>The French Wanderer Trio in Damascus.</i>	170
* <i>The 2nd Festival of Children's Songs in Amman, Jordan</i>	174
* <i>Michael Dalberto: Musical Performance.</i>	177

Dictionary

Dictionary of Western Music - Letter **J**

By *Mohammed Hanana*, a violinist and music critic

* <i>Biographical Names</i>	188
* <i>Musical Masterpieces</i>	195
* <i>Musical Terms</i>	199

Appendix

* <i>Contents: "Music Life" Magazine in 3 Years (1993-1995)</i>	200
* <i>Schubert: Selected Pieces</i>	213
* <i>Contents in English</i>	216

* A. Copeland and Music Appreciation: a focus.

□ Studies

* International Aspect of Arabic Music

51

By Dr. Saleh Al Mehdi, Tunisian Music Researcher; Head of the International Organization of Popular Traditions and Arts; Chief in Horror, Arab League Union.

The Influence of Arabic Music on other Civilization's Music and Vice Versa, consists of Rhythm, Makamats, Forms and Instruments.

* The Technique of Breathing of Wind Instruments (I)

63

By Michael Georgiev, Professor of Flute at the Higher Institute of Music in Damascus.

A Research in two Sessions : The Categorizing of Wind Instruments and the Technique of Breathing.

* Al KINDI and Music

By Adnan Ben Zurel, Historian.

The life of the Arabic philosopher and scientist AL KINDI (from the Abbassid Era, 9th Century); his researches in music.

69

□ Special file

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

* FRANZ SCHUBERT	Mohammed Hanana	92
* FRANZ SCHUBERT AND THE LOST PARADISE	Dr. Nabil Al Laou	104
* SCHUBERT AND VIENNA	Koudre Jneid	122

Music Life

<i>Editor in Chief :</i>	SALMA KASSAB HASSAN
<i>Managing Editor :</i>	MOHAMMED HANANA
<i>Editorial Committee :</i>	ILHAM ABOU SAOUD KOUDRE JNEID
<i>Information Advisor :</i>	DR. KAMAL YAZIGEE
<i>News Supervisor :</i>	RIFAAT BNAYANE
<i>Art Director :</i>	FIRAS AL-HORANY
<i>Correspondence Address :</i>	MUSIC LIFE MAGAZINE P. O. BOX 31936, DAMASCUS, SYRIA

ABSTRACTS

- * *Speech of Dr. Najah Al-ATTAR, Minister of Culture, at the first Performance of Opera in Syria.* 6
- * *Music Psychology and Music Sociology Principles for the Purpose of Developing Arabic Music Education (2)* 14
By Mohammed Kamel Koudsi, Music Researcher, Professor of Analysis and Solfege of Arabic Music at the National Higher Institute for Music Teachers at the University of Algiers.

The second part of a research consists of four parts: Introduction, Music and Educational Psychology, Music Sociology, and Kodali's Method.

Next issue : Music Sociology.

Music Life

A Quarterly issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria 1996 - No.11

