الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق – ١٩٩٦ – العدد ١٢

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 والآراء 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

رقم الصفحة

المحتويات

□ كلمة العدد ٨

□ انطباعات عن اليابان ١١

صلحي الوادي: مؤلف موسيقي، عميد المعهدين العاليين للموسيقا والمسرح، قائد الفرقة السيمفونية الوطنية

يحدثنا الأستاذ صلحي الوادي في مقالته عن انطباعاته عن الثقافة اليابانية ولاسيّما الموسيقية وذلك من خلال زيارته لليابان، التي قام بها في شهر شباط / فبراير من هذا العام

□ علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (٣) ٢٠

محمد كامل القدسي: أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة بجامعة الجزائر فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية، أستاذ تحليل الموسيقا والصولفيج العربي في المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر

الجزء الثالث من الدراسة التي تتضمن: مقدمة، علم النفس الموسيقي والتربوي، علم الاجتماع الموسيقي وطريقة كودالي

في العدد القادم: طريقة كودالي في التربية الموسيقية: الغناء الكورالي الموزع، الإملاء الموسيقي اللحني

تذوق

□ **الأشكال الموسيقية الأساسية (٤)** ٣٢

آ. كوبلاند: مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

يتطرق الجزء الرابع من هذا الفصل من كتاب "ما الذي نستمع إليه في الموسيقا" والذي ننشره تباعاً، إلى شكل السوناتا، طارحاً بالتفصيل شكل السوناتا ككل، شكل السوناتا بحد ذاته، السيمفونية، بالإضافة إلى تحليل لسوناتا "فالدشتاين" لبيتهوفن عمل رقم ٥٣

تعرضت الأجزاء الثلاثة الأولى من هذا الفصل إلى الشكل المقطعي، أشكال التنويع والشكل الفوغي، ونشرت في الأعداد ٩، ١٠، ١١ من المجلة

دراسات وأبحاث

□ التراث عقدة العجزالإبداعي ٧٠

محمد الفرفي : مؤلف وباحث موسيقي من تونس.

تعد هذه الدراسة مدخلاً إلى التأمل في مستقبل الموسيقا العربية وترجع الدور الرئيس في تطور الموسيقا العربية إلى الثقافة بمختلف وسائل تعبيرها

□ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة (٢) ٧٦

مومتشيل جيورجييف: أستاذ الفلوت في المعهد العالي للموسيقا بدمشق

دراسة من جزأين، نشر الجزء الأول منها في العدد الحادي عشر من المجلة وبحث في التصنيف العام للآلات النافخة وفي عملية تشكيل الصوت فيها

في هذا العدد: تقنية التنفس–التنفس والجملة الموسيقية

□ التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر ٨٧

رشا علي طموم: معيدة بكلية التربية الموسيقية قسم النظريات والتأليف، جامعة حلوان، مصر

تؤكد الباحثة في دراستها على ألا خوف على التراث الموسيقي العربي من التحولات الجديدة التي يفرضها العصر لأن لغة الموسيقا مرنة بطبيعتها، وعلى أنه ليس أوفق من التجديد على أسس موضوعية من موسيقا الشعب وتراثه، مستعرضة التجربة المصرية في التعامل مع التراث.

□ أشهر عازفي الآلات النافخة – جاز ١٠٤

أنس الجاجة: ملحن موسيقي

بعد لمحة سريعة عن موسيقا الجاز بشكل عام، يطرح الكاتب حياة وأعمال أشهر عازفي الآلات النافخة – جاز وهم: مايلز ديفيس، جون كولتران وشيت بيكر

مقابلة العدد

□ منير بشير... وحوار حول قضايا ملحة في الموسيقا العربية ١٢٩

أجرى المقابلة أحمد بوبس

أضواء ومواقف

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

- ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية ١٤١
- كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا ١٤٧
- مغامرة العشرينات: ميلهود وهونيجر ١٥٦
- مينوهين: عزف الكمان بالحدس. ١٦٣

معجم

معجم الموسيقا الغربية- حرف K

إعداد محمد حنانا

عازف كمان وكاتب موسيقي

- الأعلام ١٧٧
- الأعمال الشهيرة ١٨٧
- المصطلحات. ١٩٦

ملحق

- من موسيقا الجاز (ساكسفون) ١٩٩
- المحتويات بالإنكليزية ٢٠٩

❑ كلمة العدد

يؤكد علماء النفس والتربية على أهمية إدخال الطفل في سن مبكرة إلى محيط ثقافي غني، لذا فإن العالم المتحضر اليوم يهتم كثيراً بتعليم الطفل كل الفنون ولاسيما الموسيقا في سن مبكرة جداً.

يقول الأستاذ صلحي الوادي في مقالته الواردة في هذا العدد وعنوانها "انطباعات عن اليابان" أن أكثر المفاجآت وقعاً لديه في زيارته لليابان كانت زيارته لمعهد سوزوكي للموسيقا وهو أحد أبرز المعاهد الموسيقية في العالم، ويعتمد على مبدأ تعليم الطفل الموسيقا في سن مبكرة جداً، حيث دهش لرؤية قوس الفيولونسيل في يد طفل في الرابعة يمر على الوتر تارة ويتحول تارة أخرى إلى سيف في يده يبارز به أستاذه!.. كما استمع إلى فرقة مكونة من ستين طفلاً تتراوح أعمارهم بين أربعة أعوام وأربعة عشر عاماً أدت أداء مذهلاً.

ولقد دعا وزير الثقافة الفرنسي السيد فيليب دوست بلازي مؤخراً، ستمائة وخمسين طفلاً لحضور حفل إعادة افتتاح دار أوبرا جارنييه في باريس بعد تجديدها، ذلك لأن الثقافة، في رأي الوزير الفرنسي، هي جزء من المعارف الأساسية ويجب أن تبدأ في المدارس في سن مبكرة جداً. كما يعترف بأن فرنسا، التي طورت في السنوات العشر الأخيرة نظامها المدرسي في تعليم الفنون وممارستها، ما تزال متأخرة عن البلاد الاسكندنافية حيث توجد في السويد بالذات -كما يذكر الأستاذ عبد الرحمن الخطيب في مقابلةٍ معه ستنشر في عددٍ قادم- وزارة اسمها **Rix**

Concerter تابعة لـوزارة التربيـة السـويدية، ترسـل الفنـانين إلى جميـع المدارس والمعاهد والجامعات من أجل توسيع مساحة الاحتكاك المباشر مع الموسيقا. ويضيف أنه كان يقف مشدوهاً وهو يرى تلاميذ المدارس الصغـار يتوافدون لسماع موسيقاه في أردأ الظروف المناخية.

ولقد بدأ التوجه في بلادنا نحو القناعة بضرورة زيـادة الاهتمـام بتعليـم الفنون والموسيقا للأطفال في سن مبكرة. وعلى حـد علمنـا، فـإن دراسـات جدّية في هذا المجال تُطرح سنوياً في مهرجان أغنية الطفل الـذي يقـام في الأردن–عمان. كما أن مصر أنشأت دار الطفـل الـتي تهتـم بثقافـة الطفـل العامة والموسيقية.

ونحن نأمل أن تتحول هذه القناعة في سوريا إلى مخططٍ دقيق تُؤمن لـه العناصر الإنسانية القادرة والموارد اللازمة، بحيث يأخذ هذا الموضوع مـداه الجدّي. وإذا كان لدى وزير الثقافة الفرنسي مشروع قـانون لزيـادة الآلفـة بين الطفل والفنون الجادة بما فيها الموسيقا، ضَمِنَ له مسبقاً تأييد الأهـل والدعم المادي من الهيئات والمنظمات الفرنسية التربويـة، فإننـا في سـوريا نستطيع على الأقل إيجاد علاقة بين الإمكانات المتوفـرة والأطفـال، كـأن ندعو الأطفـال في مجموعـات لحضـور نشـاطات موسـيقية جـادة تبقـى في ذاكرتهم وتعرِّفهم على موسيقا أخرى غير تلك التي ترد إلى أسماعهم عـبر محطات الراديو والتلفزيـون، والـتي لا تكـون دائمـاً بالمسـتوى المطلـوب لتربية الأذن والذوق الموسيقيين.

إن الهـدف مـن تعريـف الطفـل علـى الفنـون وإدخالهـا في برامجـه

التعليمية هو منحه تكويناً متوازناً عن طريق تطوير قدراته على الخلق والإبداع، وحثّ خياله وفضوله واستقلاليته، وخلق روح تنافس إيجابي لديه، مع تنمية مفهومٍ للنقد والملاحظة عنده يساعده على فهم واستيعاب محيطه. وهذا كله يؤدي بالنتيجة إلى تنشئة جيل سوي يتأقلم مع معطيات ومواقف حياتية جديدة، وإلى توجيه بعض الأطفال المتميزين نحو التخصص في هذا المجال المعطاء.

رئيسة التحرير

□□□

❑ انطباعات عن اليابان

صلحي الوادي

– مؤلف موسيقي

– عميد المعهدين العاليين للموسيقا والمسرح

– قائد الفرقة السيمفونية الوطنية

حين وردني من السفارة اليابانية بدمشق أن هناك نية لدعوتي إلى زيارة اليابان تطلعت إلى هذه الزيارة برغبة وشوق كي أرى هذه المنطقة من معمورتنا الصغيرة التي حازت على اهتمامي وفضولي منذ كنت شاباً في أوائل الخمسينات.

عرفت الكثير عن اليابان: موسيقاها، شعرها، فن تنسيق الورود فيها، تنوع مأكولاتها، تقاليدها، تطلعها إلى المستقبل. قرأت ودنوت من كبار مبدعيها: موسيقا تورو تاكاميتسو بوقعها العصري وارتباطها بروح اليابان وتقنياتها المتفوقة، عرفت كوروسافا المخرج السينمائي الياباني الذي رأيت فيلمه "عرش من دماء" عام ١٩٥٣ وعددته بدعة السينما المعاصرة. قرأت شعر شاعرها العظيم كاكينوموتو هيتومارو، الذي عاش في القرن السابع الميلادي، ويتزامن شعره تقريباً مع الشاعر امرئ القيس وعنترة. وقصيدته الرائعة؛ وهي مرثاة لزوجته:

((تمسَّكتُ بها كما تتمسَّكُ أغصان الصفصاف
بأوراقـها، حتى ذَهَبَـت وتركتني وحيـداً))

قرأت شـعر اليابـان الحديـث، ولا أنسـى وقـع قصيـدة "العائلـة" للشاعر تانيكاوا شونتارو، المولود عام ١٩٣١. تروي هـذه القصيـدة مأسـاة الحرب العالمية الثانية، وفيها تسال طفلة أختها الأكبر منها:

من هذا الذي يجلس على مائدتنا؟
يأكل خبزنا...يرتوي من دمائنا؟
من هذا الأشقر الطويل...
الذي يتحدث برقة، وأصابعه مغمسة بدمائنا؟
من سينقذنا ويسمع استغاثتنا؟

لقد انتابني شعور أن هذه القصيدة كتبها عربي من دير ياسين، أو من الجولان، أو من بور سعيد، أو الرصافة، أو قانا.

نعم أنا لم أذهب إلى اليابان، وأنا غريب عـن مجتمعهـا وتقاليدهـا وفكرهـا...ولكنـني أشـعر أن مـاضي اليابـان وتقـاليده العريقـة وسـيوف ساموراييه وقصائد شعرائه المتجولين، كلها تقاليد وعادات عرفها العـرب قبل النبي موسى، كما عرفت اليابـان قصـائد (التانكـا) و(الهـايكو) قبـل السيد المسيح.

ومع ذلك كانت كل مشاعري تترقب هذه الزيارة، وتنتظر تجربتي الملموسة مع اليابان. وتمت الزيارة.

هبطت الطائرة في مطار طوكيو الجديد في تمام الساعة الثامنة و٤٠ دقيقة كما هو متوقع ومعروف في اليابان. كانت تعليمات السيدة توميو أوشيدا من سفارة اليابان بدمشق في منتهى الدقة، فقد وصلت إلى الركن المحدد من المطار الضخم دون صعوبة. والتقيت بعد سفرة استمرت عشرين ساعة بالسيد كازو هاتي موشو، الإنسان الودود الهادئ، الذي سيرافقنا في زيارتنا إلى طوكيو والذي حملت له مشاعر الاحترام والحب والصداقة الدائمة.

وبعد رحلة بالسيارة استغرقت ثلاث ساعات، في طرقات مزدحمة، وصلنا إلى الفندق المحدد لنا في طوكيو ظهر يوم الاثنين ١٩ شباط/فبراير. وفي المساء توجهنا نحو أوبرا **شينجوكو**، حيث شاهدنا الأوبرا اليابانية "يوزورو". لكنني كنت قد بلغت من التعب بسبب السفر الطويل المرهق إلى الدرجة التي وجدت نفسي فيها نائماً في منتصف المشهد الثاني. وحين التفت إلى زوجتي سنثيا وجدتها هي الأخرى تغط في النوم. ومع ذلك كان انطباعنا الأول عن دار الأوبرا وثياب المغنين وجمهور الحضور لا ينسى.

وفي صباح اليوم التالي –ويعد اليوم الأول من أيام زيارتنا– ذهبنا برفقة كازو إلى **مؤسسة اليابان**، وهي الجهة الراعية لزيارتنا، وبعد أن استقبلنا نائب المدير العام للمؤسسة رحنا نتجول في أنحاء طوكيو ذات الجو البارد نسبياً.

يغلب على طوكيو نموذج المدن العصرية بنظامها الموحد وناطحات

السحاب فيها. ولا يستثنى من ذلك إلا تلك المنطقة المحيطة بقصر الإمبراطور، فقد حافظت تقريباً على الهندسة المعمارية اليابانية الأصيلة في حدائقها ومعابدها.

ذهبنا في مساء هذا اليوم، لحضور المسرح الياباني التقليدي **الكابوكي**. ولهذا المسرح أعراف تعود إلى أقدم عصور اليابان. وينظر اليابانيون إلى عروض هذا المسرح باعتبارها عِبَراً حول سلوك الإنسان، وعلاقته بالمجتمع، ومسؤولية الفرد تجاه هذا المجتمع. بدأ العرض المسرحي في الساعة الحادية عشرة ظهراً، قدمت فيه مسرحية من مشهدين، وتحكي قصة معقدة عن معركة بين محاربَين، أحدهما من غنجي والثاني من قبيلة أتسوموري. وخلال هذه المسرحية نشهد حِكَماً قبلية ودروساً تكشف عبثية الحرب وما تجلبه من دمار وخراب.

ثم عرضت بعد المسرحية رقصة **فوجي موسومي**، أدتها فتيات يرتدين ثياباً براقة، فرقصة الشباب **توباي** التي تعبر على نحو مبالغ فيه عن حركات للمقاتلين في وقفاتهم وإيماءاتهم.

وبعد انتهاء الرقصات تناولنا طعام الغداء في المسرح ذاته، وعدنا لنحضر المسرحية الرئيسية، وهي تتألف من أربعة مشاهد، تسرد قصة إنسان لقيط يبحث عن أصله، وما يمر به من أحداث، وما يتعرض له من معارك، حتى يجد أباه الذي تخلى عنه في طفولته. والجدير بالذكر أن أدوار النساء كلها يلعبها رجال، كما كان الحال في مسرحيات شكسبير

في منتصف القرن السادس عشر بإنكلترا. لقد أمضينا هذا اليوم الغريب، من الصباح حتى ساعة متأخرة من الليل، في المسرح.

الخبرة المسرحية الثانية التي اكتسبتها، ولم تقل روعة عن الكابوكي كانت مسرح الدمى **بونراكو**. ويقدم مسرحيات لا تقتصر على إمتاع الأطفال وحدهم وإنما تُمتع الكبار الذين يرافقون أطفالهم أيضاً. إن المتعة العائلية التي تشمل العائلة كلها ابتداء من الأطفال حتى الأب والجد، تجعل من هذا المسرح مدرسة تعليمية لسلوك مجتمع بأكمله.

وفي صباح اليوم الرابع من زيارتنا ذهبنا لمشاهدة تدريب الفرقة السيمفونية في طوكيو. وهي واحدة من ثماني فرق سيمفونية تعمل في مدينة طوكيو. وكان قائدها الألماني المعروف هانز والبرغ. يبدأ التدريب في الساعة الحادية عشرة. وفي الحادية عشرة إلا خمس دقائق دخل مئة وعشرة عازفين دون ضجة واحتلوا أماكنهم. وبسرعة ظهر العازف الأول في الفرقة، فضبط (دوران الآلات). وقبل الحادية عشرة احتل قائد الأوركسترا مكانه. وفي تمام الحادية عشرة تحركت عصاه مشيرة إلى بدء مرثاة للمؤلف الياباني تورو تاكاميتسو. ما أغرب الصدف! إنه تاكاميتسو الذي رغبت أن ألقاه منذ أن سمعت موسيقاه عام ١٩٦١، والذي توفّي صباح الثلاثاء ١٩٩٦/٢/٢٠، أي قبل يوم واحد من حفل الفرقة السيمفونية التي ستقدم أعماله، وكنت آمل أن ألقاه في الحفل واتعرف عليه.

أما زيارتي **للجامعة الوطنية للفنون الجميلة** فقد علمتني الكثير

عن نظرة الإنسان في اليابان لما هو قومي وما هو عالمي. فاليابان الذي يلتزم التزاماً كاملاً بتقاليده وأصوله لا يغفل أبداً أن يلحق بركب الحضارات العصرية، بل أن يسبق باقي الأمم بها.

فطلبة المسرح يقدمون المسرحيات العالمية الفرنسية والإنكليزية والألمانية والإسبانية، وينتقلون لتقديم مسرحهم **الكابوكي والنو**. وهم يدرسون آلات **الكوتو والشاموسين والشاكوهاشي** وغيرها من آلاتهم التقليدية، إلى جانب الفنون الموسيقية العالمية. ولا يرى الياباني أي تعارض أو تناقض بين ما هو حضارة إنسانية وبين ما هو تقاليد وطنية قومية. وهو أمر -للأسف- نفتقر لإدراكه في مجتمعنا العربي، الذي طالما رأى في التوسع بالمسرح والموسيقا والفنون التشكيلية الإنسانية غزواً غربياً ثقافياً يهدد حضارتنا وهويتنا العربية. وكأن هويتنا وتراثنا من الهشاشة والوهن بحيث لا يستطيعان مقاومة التلون الحضاري الذي ينتشر على هذه المعمورة الصغيرة بالوسائل المعلوماتية الحديثة.

كانت الفتيات والفتيان يرتدون الثياب اليابانية الحديثة، وهم يعزفون على الآلات التقليدية، وتنسجم ثيابهم الفضفاضة التي توحي - مع ما توحيه الموسيقا- بعصر قديم عرف الهدوء والراحة.

ثم سافرنا بالقطار إلى كيوتو، العاصمة الإمبراطورية القديمة لليابان، وكان في استقبالنا السيدة تاكينو نوريكو التي جعلت من تلك الزيارة -بمعلوماتها الواسعة عن تاريخ أمتها- مناسبة لا تنسى أبداً. وحين زرنا المعبد الذهبي **كيناكوجي** عرفنا اليابان معرفة أوسع،

واستنشقنا عبيرها وتاريخها المجيد. يقع هذا المعبد قريباً من بحيرة تزينها أشجار الكرز. وإلى جانبه حديقة صخور تقف منذ عام ١٢٢٠ رمزاً لتأملات ديانة **زن بوديزم**. في تلك الحديقة أربع عشرة صخرة في بقعة صغيرة من الأرض يُخفق المشاهد في رؤيتها جميعها، فلا يرى منها سوى ثلاث عشرة أو اثنتي عشرة. أما العدد الحقيقي الكامل فعين الإنسان لا تراه. وهكذا تبقى هذه الحديقة برهاناً على استحالة وصول الإنسان إلى الكمال.

وأثناء عودتنا إلى طوكيو عرّجنا على مدينة هاماماتسو، حيث مصنع الآلات الموسيقية **ياماها**. ورأينا معجزة اليابان الصناعية، إذ ينتج هذا المصنع جميع أنواع الآلات الموسيقية: آلات للتدريس، وآلات يعزف عليها كبار الموسيقيين العالميين للحفلات الموسيقية، وهي جميعاً بأسعار مناسبة. وبما أن رحلتي إلى اليابان كانت مرتبطة بالمنحة التي قررت الحكومة اليابانية تقديمها إلى سورية وفرقتها السيمفونية، فقد تجولت في مصنع ياماها كالطفل الذي يتجول في مخزن ألعاب. وكنت أنظر إلى آلة أوبوا وأقول لنفسي هذه لأسامة، وآلة فلوت وأقول هذه لماهر، وآلة فيولونسيل فأقول هذه لجبران[1]. وما أشد الفرح الذي غمرني وأنا أتخيل ما سيصدر من أنغام موسيقية على هذه الآلات المتفوقة عوضاً عن الآلات الرخيصة والسيئة الصنع التي غالباً ما يضطر طلبتنا إلى العزف عليها. وما أعظم الامتنان الذي شعرته لليابان التي قدمت الكثير للدول النامية.

---

[1] أسماء طلاب في المعهد العالي للموسيقا بدمشق (المحرر).

وفي نهضتها الصناعية والاقتصادية لم تنس الأمم الأقل حظاً منهـا في هـذا التطور. وهذه هي المرة الثانية –خلال خمسة عشر عاماً– التي تمنح فيهـا اليابان سورية منحة قيمتها أكثر من نصف مليون دولار.

عدنا إلى طوكيو، وكان بانتظاري فيها المفاجأة الأكبر وقعاً: **معهـد سوزوكي للموسيقا**. وهو من أهم معـاهد العـالم، أحدثـه للأطفـال السـيد شينيشي سوزوكي، عازف الكمان ومدرس هذه الآلـة، في منتصـف القـرن العشرين. ويتلخص مبـدأ التدريـس فيـه بـان نتعـامل مـع الطفـل –أثنـاء تعليمه– كما تتعامل والدته معه حين تعلمـه الكـلام. فـالأم مثـلاً لا تعلـم الطفل الأحرف الأبجدية، إنما هي تلفظ كلمة تلو الأخرى حتـى يتعلمهـا الطفل ويلفظها بصورة جيدة، ثم يتم تعليمه الجمـل بهـذه الطريقـة. وإذا فسرنا ذلك موسيقياً فيمكن القول إن بداية التعليم بهذا الأسلوب لا تعتمـد علم النوطة. يجب أن نتذكر أن الدراسة تبدأ في سـن مبكـرة جـداً. وقـد شـهدت طفـلاً عمـره أربـع سـنوات يـأخذ درسـه الثـالث علـى آلـة الفيولونسيل. وكان الأستاذ الشاب يعرِّفه على أجزاء الآلة، ثم يمرر قوسـاً على الوتر ويطلب من الطفل أن يعيد ما فعله. بينما تقف أم الطفل تتعلـم مع ولدها لكي تقوم هي بمراقبة تدريبه في المنزل. وكان الدرس أشبه شيء بجلسة لعب. فالقوس كان يمر على الوتر تارة، وتارة أخرى يصـير سيفاً في يد الطفل يبارز به أستاذه. ويلعب التشويق دوراً هاماً في الـدرس الـذي قد يستغرق ساعتين، مما يرهق الطفل إذا التزم مدرسه بالطابع الجـاد في التعليم.

ثم استمعت إلى فرقة مكونة من ستين طفلاً، تتراوح أعمارهم بين أربعة أعوام وأربعة عشر عاماً، وكانت النتيجة الفنية مذهلة. ومع أن هناك من يقلل من أهمية هذه المدرسة ويقول أنها تناسب الهواة، وليس فيها من يرغب في الاحتراف، إذ أن كل من يرغب في الاحتراف من بين هؤلاء الأطفال عليه أن ينتسب إلى معهد نظامي لتدريس الموسيقا. إلا أن العديد من كبار أساتذة الموسيقا في العالم، من أمثال بابلو كازالس وغالاميان وكوغان ومينوهين، أطروا إطراء كبيراً هذا الأسلوب في التعليم.

وقبل أن تنتهي الزيارة، ذهبنا إلى كاماكورا إحدى ضواحي طوكيو، حيث زرنا معابدها، ووضع مرافقي السيد كازو الشموع قرباناً لجدته المريضة، وفعلت مثله أيضاً وفي قلبي أنا أيضاً صلاة وآمال.

في المساء الأخير حضرت حفلاً في قاعة الأوركسترا بهيئة الإذاعة والتلفزيون اليابانية. وفي صباح الثالث من آذار/مارس ودعت طوكيو والسيد كازو عائداً إلى الوطن، ومعي أحلام وآمال ورؤى عما يجب أن نكونه وما يمكن أن نكونه حين يكون كل فرد في خدمة المجموع، والمجموع كله في خدمة الوطن.

□□□

☐ علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة الموسيقا العربية وتطويرها (٣)

محمد كامل القدسي

- أستاذ تحليل الموسيقا والصولفيج العربي

في المعهد الوطني العالي للموسيقا في الجزائر

- أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة

فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية، جامعة الجزائر

تتأثر البلاد العربية بالموسيقا الأوروبية بدرجات متفاوتة بحكم اختلاف مواقعها الجغرافية بالنسبة للبلاد الأوروبية. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، فإن المجتمع العربي بحكم اتصاله بالموسيقتين، العربية والأوروبية، عن طريق الإذاعة والتلفزة والأسطوانة والشريط والسينما، قد أصبح على اتصال مستمر بأنواع مختلفة من الموسيقا العربية والأوروبية، الأمر الذي أحدث تداخلاً بين الثقافتين الموسيقيتين العربية والأوروبية، وهو تداخل لا يمكن تجنبه على الرغم من تفاوت درجات عمقه في البلاد العربية، تبعاً للثقافات الموسيقية المؤثرة، ونذكر منها الثقافات: (العربية - العربية)-(الآسيوية - العربية)-(الأفريقية - العربية)-(الأوروبية - العربية).

وتتشعب وجهات نظر العاملين في الحقل الموسيقي في البلاد العربية، حول خطط ووسائل تطوير الموسيقا العربية، بعد أن خاضت جميع البلاد العربية، محاولات متعددة في التطوير، تتفاوت في درجة اقترابها وابتعادها عن طموحات المجتمع العربي في التطوير.

وليتمكن المجمع العربي للموسيقا ووزارات الثقافة في البلاد العربية من وضع خطة سليمة لتطوير الموسيقا العربية، نرى من الضروري الاسترشاد بعلم الاجتماع الموسيقي واستعراض مراحل تطور الموسيقا في العالم من جهة، والاسترشاد بأهم منهجيات التربية الموسيقية في العالم من جهة أخرى طالما وأن عملية التطوير لا يمكن فصلها عن عملية تطوير التربية الموسيقية.

الموسيقا في تطور مستمر

إذا تأملنا الحركة الموسيقية منذ أقدم عصور التاريخ إلى يومنا هذا نلاحظ أنها في تطور مستمر وأن هذا التطور لم يكن متماثلاً في جميع بلاد العالم، كما أن عوامل عدة قد أثرت في دفع حركات التطور من اجتماعية وثقافية واقتصادية وسياسية. فالسلّم الموسيقي مثلاً قد تطور من ثنائي إلى ثلاثي إلى رباعي إلى خماسي إلى سداسي إلى سباعي إلى اثني عشري؛ أما السلّم الموسيقي العربي فقد تطور ليتفرع منه عدد هائل من المقامات الموسيقية العربية؛ والموسيقا الغنائية قد تطورت إلى موسيقا آلية وسيمفونية؛ والموسيقا ذات اللحن الواحد **Monodique** قد تحولت إلى موسيقا ذات الألحان المتعددة **Polyphonique**؛ وتعدد الألحان قد تطور

إلى الهارموني؛ والموسيقا الشفوية قد تطورت إلى الموسيقا المدوّنة.

التطور الموسيقي والتصنيع

ولدى تأمل التطور الموسيقي في معظم دول العالم نلاحظ أن جميع الدول المصنّعة قد أنجزت تطوراً اقتصادياً ملموساً نظراً للمستوى الرفيع الذي بلغته فيها العلوم الفيزيائية والكيميائية والتكنولوجية. ونلاحظ أن هذا التطور الاقتصادي قد رافقه تطور اجتماعي معتبر وأن التطور الاقتصادي والاجتماعي قد تم بصورة متكاملة مع التطور الثقافي والأدبي والفني والموسيقي.

ويمكن لمن يتتبع خطوات التطور في هذه البلاد أن يلاحظ أن كل خطوة تطور في المجالين الاقتصادي والاجتماعي كان يقابلها خطوة في التطور الموسيقي إن إيجاباً أو سلباً لا بل إنّ مثل هذه الخطوة يمكن ملاحظتها ليس على مستوى بلد ما بل على مستوى البلاد المجاورة له وذلك بفعل التأثير المتبادل للواحد في الآخر.

ولكي نكون أكثر وضوحاً لنضرب في ذلك بعض الأمثلة: إنّ من يتتبع ويدرس موسيقا كل من مندلسون وشومان في القرن التاسع عشر يلمس أن هذه الموسيقا قد تطورت بالنسبة للمؤلفات التي قام بها كل من موتسارت وهندل في القرن الثامن عشر حيث تطورت الموسيقا من كلاسيكية إلى رومانتيكية، كما أن من يتتبع المؤلفات الموسيقية لبوليز Boulez أو شيفر في فرنسا في القرن العشرين يمكنه أن يلمس تطوراً بالنسبة للمؤلفات التي أنجزها كل من بيرليوز وديبوسي في القرن التاسع

عشر:

ويظهر جلياً لمن يتتبع حركة التأليف الموسيقي في اسبانيا أنها قد ورثت عن العرب موسيقا غنية ومحكمة الإتقان بالنسبة لما كانت عليه الموسيقا في البلاد العربية الأخرى. لهذا فإن حركة التطور الموسيقي قد سلكت خطوات مختلفة عن تلك التي خطتها جارتها فرنسا لأنها لم تخضع لنفس خطوات التطور في حياتها الاقتصادية والاجتماعية بسبب التواجد العربي الذي أسفر عن حضارة عربية أندلسية في كافة المجالات العلمية و التقنية والثقافية دفعت الحياة الاقتصادية والسياسية بخطوات واسعة نحو الأمام بما في ذلك الموسيقا.

التطوير والأغاني الفولكلورية

يمكننا القول أن حركة التطور الموسيقي سواء في البلاد الأوروبية أو في الولايات المتحدة وكندا قد أنجزت بدرجات متفاوتة انطلاقاً من الموسيقا والأغاني الفولكلورية، وذلك بعد أن قام المؤلفون الموسيقيون بمحاولات في التطوير الموسيقي على أساس الاستمداد من الموسيقا الفولكلورية امتدت ستة قرون متواصلة جنوا بنتيجتها أطيب الثمرات على مستوى الهارموني والألحان المتقابلة **Centrepoint** والتسلل **Fugue** والتأليف الموسيقي والتوزيع استناداً إلى الدراسات والبحوث الموسيقية المعمقة والمطبقة على أساس علمي صحيح وفق أعلى المستويات.

وإذا تأملنا حركة التطور الموسيقي في اليابان وهي من البلدان المصنّعة التي تمكنت من تحقيق نهضة موسيقية عارمة ذات سوية عالية

دون أن تنقص شيئاً من أهمية تراثها الموسيقي الأصيل: فاليابانيون هم كما هو معلوم شرقيون في تفكيرهم وعقليتهم في الوقت الذي يتّبعون فيه خطوات تطور اقتصادي وفق نهج غربي صرف. هذه الازدواجية في شخصية الياباني أصبحت جزءاً من حياته اليومية يأتلف معها تماماً، فهو في أثناء عمله في المصنع يتقمص الشخصية التكنولوجية التي تفرضها طبيعة التصنيع وفق المستويات العالمية، وحينما ينتهي من عمله في آخر النهار يعود إلى داره ليرتدي اللباس الياباني الشعبي تماماً كما كان يرتدي أجداده منذ آلاف السنين.

والتطور الموسيقي في اليابان يسير وفق اتجاهين متوازيين:

١) **الموسيقا الفولكلورية والتقليدية** التي يحافظ عليها الياباني ويعتّد بها ويدرسها ويحللها ويتذوقها بكل جدية واحترام فهو لا يحمل في نفسه أدنى أثر لعقدة الشعور بالنقص.

٢) **الموسيقا العالمية** المستوردة من أوروبا مع غيرها مما استورد اليابان من ثقافات وعلوم وفنون حضارة القرن العشرين. وعلى هذا الأساس فإن الموسيقا العالمية ذات الطابع الثقافي والعلمي قد دخلت اليابان وأصبحت جزءاً من ثقافة الشعب الياباني بعد أن تمثلها وفهمها جيداً وحللها لا بل ابتكر طرقاً جديدة في تعليمها وتربية أبناء الجيل على تذوقها حتى أصبحت هذه الطرق وفي مقدمتها طريقة سوزوكي موضع اهتمام في شتى بقاع الأرض بما في ذلك أوروبا.

إن اهتمام اليابانيين بالمحافظة على الموسيقا التقليدية والفولكلورية اليابانية وقيامهم بتدوينها ودراستها ونشرها، لم يحل دون إدخال الموسيقا العالمية، لا بل توصل الموسيقيون التقليديون اليابانيون إلى تحقيق تقدم ملموس في تطوير موسيقاهم التقليدية وتمكنوا من إضافة تآلفات هارمونية جديدة وطوابع موسيقية إلى موسيقاهم التقليدية بما يتناسب مع التقدم الحضاري الذي يعيشه اليابان.

التطور الموسيقي في بعض البلدان النامية

من المعلوم أن الموسيقا في بعض البلدان النامية تُنقل من الآباء والأجداد بطريقة التلقين شفوياً باستثناء حالات نادرة. وإذا استثنينا بعض البلدان النامية فإن الموسيقا ما تزال تؤدى بطريقة اللحن المفرد وقد نجدها تؤدى في بعض البلدان بطريقة اللحنين أو الألحان المتعددة **Polyphonie** كما هو الحال في ألبانيا والقفقاس وساحل العاج وفي بعض جهات الصين. هذا وقد نجد بعض الأغاني الفولكلورية **في الجزائر تؤدى بطريقة اللحنين** كما في الموسيقا الصحراوية.

إن التطوير الموسيقي في البلاد النامية يسير سيراً بطيئاً وخاصة في تلك البلاد التي لم تدوّن موسيقاها وأغانيها الفولكلورية والتقليدية، ولربما كان سيره أقل بطئاً في البلاد التي دوّنت موسيقاها التقليدية والفولكلورية تدويناً تنقصه الدقة من الناحيتين الإيقاعية واللحنية في الوقت الذي نرى فيه أوروبا منذ قرون عديدة خلت قد دونت موسيقاها

وأغانيها الفولكلورية من خلال عمليات مسح فولكلوري منظمة وقامت بتحليل هذه الموسيقا وتصنيفها وتوظيفها في خدمة التربية الموسيقية كما فعل كودالي في هنغاريا منذ مطلع هذا القرن.

إن الموسيقا والأغاني الفولكلورية والتقليدية غير المدونة موسيقياً قد خضعت وما زالت تخضع إلى الكثير من التغيير والتبديل من الناحيتين الإيقاعية واللحنية من خلال عمليات تناقلها شفوياً وهذا ما رسّخ فيها الملمح الارتجالي حتى غدا هذا الملمح خاصة من خصائصها.

والموسيقا غير المدونة بالنوتة الموسيقية شأنها في ذلك شأن اللغات غير المكتوبة التي خضعت بنسب متفاوتة إلى التغيير والتبديل تحت تأثير التحولات الاجتماعية والاقتصادية والتاريخية التي مرت بها الشعوب لا بل فإن نسبة التغيير والتبديل قد تصل إلى مرحلة الانقراض طالما وأن اللغة غير مكتوبة.

ويقوم العازف أو المغني في البلدان النامية التي لم تدون موسيقاها بدور المؤلف الموسيقي الذي يرتجل موسيقاه ويستخدمها ليس كرسالة عليه أن ينقلها إلى غيره بقدر ما يستخدمها كوسيلة تأملية ذاتية يعبر من خلالها عن حالته النفسية وخلجات قلبه وعواطفه وتأملاته الشخصية كما هو الحال في التقاسيم والاستخبار والليالي والموال. والعازف والمغني إنما يقوم بهذا العمل لمتعته الشخصية بالدرجة الأولى حتى ولو كان يقوم به أمام جمهور من المستمعين، وهذا ما

يفسر كيف أن عدداً كبيراً من هذه الموسيقا والأغاني لم يدوّن على الإطلاق طالما وأن العازف أو المغني ليس لـه أدنـى دافـع أو سـبب يجعلـه يـدون علامة بعلامة ما يقوم بارتجاله، خاصة وأنه من المتعذر عليه إعادة نفس الأداء مرة ثانية بسبب تغير الحالة النفسية والمزاج.

والارتجال في الموسيقا الكلاسيكية الأوروبية لـه دوره التعبـيري

كذلك حتـى أن النقـاد الموسـيقيين كـانوا يعلقـون علـى مـا كـان يرتجلـه بيتهوفن أو موتسارت أو غيرهما من كبار عازفي البيانو قائلين أن مـا كـان يرتجله هؤلاء كان يفوق مرات ومرات ما كانوا يؤلفونه ويدونونه موسـيقياً. والسبب في ذلك واضح لأن التدوين يقتضي من المؤلف التفكير والمحاكمـة لا بل التقيد ببعض القواعد الموسيقية المتعارف عليهـا الأمـر الـذي يجعـل الموسيقا المدونة أكثر مخاطبة للعقل بينما تخاطب الموسيقا المرتجلة القلـب والمشاعر مباشرة. ومع قناعتنا بأهمية الارتجال في مجال التقاسيم والليـالي والموال في الموسـيقا العربيـة كنتيجـة حتميـة للشـخصية الـتي تنفـرد بهـا شعوب العالم الثالث عبر الفكر الفلسفي الخاص بهذه الشعوب، غير أنـه في مجال الموسيقا والأغاني الفولكلورية والتقليدية فإنه لا بـد مـن تدوينهـا بالنوتة الموسيقية تدويناً دقيقـاً حفاظـاً عليهـا مـن التغيـير لا بـل الضيـاع والاندثار.

ومـن الجديـر بـالذكر بهـذه المناسـبة **أن الموسـيقا السـيمفونية الإسبانية** التي ورثـت الزخـارف الموسـيقية والحلـي مـن موسـيقا عـرب الأندلس، تحرص كل الحرص علـى أداء هـذه الزخـارف بكـل دقـة بعـد

تدوينها تدويناً دقيقاً حيث نجد عدداً كبيراً من عازفي آلات الكمان يؤدون هذه الزخارف كما لو كانت تؤدى من عازف واحد علماً بأن بلوغ هذا المستوى الرفيع يتطلب دراسة جدية تنطلق من التدوين الموسيقي وقد تتطلب سنوات طويلة من المران اليومي، وهذا ما ينطبق عليه المثل الشعبي الذي يقول بأن **كل جميل صعب المنال.**

العلاقة بين الموسيقا الفولكلورية والموسيقا ذات الطابع الثقافي

إن الموسيقا والأغاني العربية في الأندلس قد بلغت مستوى رفيعاً جعل منها موسيقا ذات مستوى ثقافي حتى أن أوروبا كما هو معلوم كانت ترسل البعوث الموسيقية للتخصص في الموسيقا في معاهد إشبيلية. وحينما سقطت إشبيلية بيد الإسبان في القرن الثالث عشر هاجر ما يقرب من نصف مليون من أهلها إلى بلاد الشمال الإفريقي وأقاموا بها ونقلوا إليها من كنوز الموسيقا ما كان في الأندلس وغدت هذه البلاد محتفظة بالكثير من هذا الفن الأندلسي من نوبات وإيقاعات لا تزال متداولة على الرغم من ضياع الكثير منها.

إن أنواع الموسيقا والأغاني الفولكلورية والتقليدية المتداولة في الجزائر كثيرة ولكن كل نوع منها يُتداول في جهة معينة من الجزائر ولا يتجه إلا إلى جمهور محدود من المستمعين هو جمهور تلك الجهة. ولكن مع انتشار الإذاعة والتلفزة أصبح كل جزائري يستمع إلى كافة هذه الأنواع. **وعلى هذا الأساس فإن ألحان هذه الأغاني هي التي يمكن أن تتخذ مصدراً أساسياً للتربية الموسيقية والانطلاق منها من أبسط**

المسافات الموسيقية المتداولة في هذه الأغاني والألحان وتدريسها للناشئة بعد تدوينها ليصبحوا قادرين على قراءتها كخطوة أولى نحو التوجه بهذه الألحان نحو الموسيقا ذات الطابع الثقافي.

ولقد قام المؤلف الموسيقي سانسانس (١٩٢١-١٩٣٥) بدراسة الموسيقا الفولكلورية والتقليدية الجزائرية خلال إقامته الطويلة في الجزائر واستلهم من هذه الألحان لا بل أدخلها في بعض مؤلفاته الموسيقية مثل التتاليات الجزائرية، والرقصة المأتمية **Danse Macabre**. وهكذا فإن الموسيقا الفولكلورية تستطيع أن تلبس ثوباً علمياً ويتولد منها موسيقا ذات قالب جديد.

كما قام المؤلف الموسيقي الإسباني مانويل دي فايا **Manuel Defalla** والهنغاري بيلا بارتوك **Bela Bartok** والنرويجي إدوارد غريغ **Edward Grieg** وغيرهم كثيرون، بمحاولات في تطوير الموسيقا الفولكلورية والتقليدية في بلادهم بهدف جعلها موسيقا ذات طابع ثقافي واضطروا من أجل ذلك إلى وضع قواعد جديدة في الهارموني تكون أكثر انسجاماً مع الموسيقا الفولكلورية. والمحاولات التي قامت في البلاد العربية في مجال التطوير هي نتيجة للتحولات في جميع الميادين الاجتماعية والثقافية والتربوية والاقتصادية والسياسية التي يعيشها المجتمع العربي على طريق اللحاق بركب الحضارة المعاصرة. ولابد من الاستمرار في مثل هذه المحاولات بغية الوصول بها شيئاً فشيئاً إلى المستوى الذي تكون فيه الموسيقا المتطورة المرتقبة أكثر تطابقاً مع حالة

المجتمع العربي وتطلعاته وطموحاته.

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- الموشحات والأزجال – الحفناوي أمقران – يلس جلول – الجزائر.

٧- فن السماع عند العرب – مجدي العقيلي – دمشق.

٨- فلسفة الموسيقا الشرقية – ميخائيل ا لله ويردي – دمشق.

٩- تاريخ الموسيقا العربية – فارمر ١٩٢٩.

١٠- دراسات في الموسيقا العربية – د. محمود قطاط – اللاذقية – سورية.

١١- تاريخ الموسيقا العالمية – تيودورم فيني – ترجمة د. سمحة الخولي– 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 (AIYAI) 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 PSYCOLOGIQUE DE L'EDUCATION MUSICALE, E. WILLEMS 1976.

10- LA MUSIQUE ET L'ENEFENT, 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 I'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 (٤)

آ. كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

٤- شكل السوناتا

السوناتا ككل؛ شكل السوناتا بحد ذاته؛ السيمفونية.

إن لشكل السوناتا بالنسبة لمستمع اليوم أهمية تعادل أهمية الأشكال الفوغية بالنسبة لمستمعي الجزء الأول من القرن الثامن عشر. إذ لا نغالي إذا قلنا بأن الشكل الأساسي لكل قطعة موسيقية مطولة ومنذ ذلك الحين، متصل بطريقة ما بالسوناتا. إن حيوية ذلك الشكل مدهشة. إنه اليوم مفعم بالحياة كما في الفترة الأولى لنشأته. فمنطقه الذي مورس في الأيام الأولى، زائد قابليته للتكيف على أيدي المؤلفين المتأخرين، يفسران سلطانه المستمر على مخيلة المبدعين الموسيقيين لأكثر من مائة وخمسين عاماً.

وبالطبع يجب ألا ننسى عندما نتحدث عن شكل السوناتا أننا لا ندرس فقط الشكل الذي يمكن إيجاده في المقطوعات التي تدعى سوناتات، فمعنى المصطلح أعم من ذلك بكثير. فكل سيمفونية على سبيل

المثال هي سوناتا للأوركسترا، وكل رباعية وترية هي سوناتا لأربعة آلات وترية، وكل كونشرتو هو سوناتا لآلة منفردة مع الأوركسترا. كما أن معظم الافتتاحيات هي في شكل الحركة الأولى من السوناتا. وبوجه عام فقد اقتصر استعمال مصطلح سوناتا على مؤلفات الآلة المنفردة بمرافقة آلة البيانو أو دونها؛ لكن ذلك الاستعمال كما هو واضح ليس واسعاً على نحو أكيد ليشمل التطبيقات العملية المتنوعة لشكل السوناتا في الأعمال المختلفة.

ولحسن حظ المستمع العادي، فإن شكل السوناتا وفي أي مظهر من مظاهره، هو بوجه عام أسهل تناولاً من الأشكال الأخرى التي درسناها سابقاً. ذلك أن المسألة (مع شكل السوناتا) لا تتطلب إصغاءً للتفاصيل في الميزورات المنفصلة، كما هو الحال في الفوغ، بل تتطلب تتبع الخطوط العامة للأقسام الكبيرة. كذلك فإن نسيج السوناتا عادة، ليس نسيجاً كونتربنتياً كنسيج الفوغ، بل هو نسيج يشتمل تقريباً على كل شيء في نطاق الحدود الواسعة لشكل السوناتا.

قبل المضي أبعد من ذلك، يجب أن يحذر القارئ من احتمال وقوعه في الارتباك فيما يتصل بمصطلح "شكل السوناتا". فهو ينطبق في الواقع على شيئين مختلفين. ففي المقام الأول، نحن نتحدث عن شكل السوناتا عندما نقصد عملاً متكاملاً يتكون من ثلاث حركات أو أربع... ومن ناحية أخرى، نحن نتحدث أيضاً عن شكل السوناتا عندما نقصد نمطاً محدداً من البناء الموسيقي نجده عادة في الحركة الأولى، وكثيراً ما

نجده أيضاً في الحركة الأخيرة للسوناتا الكاملة. لذلك، ضع في ذهنك أمرين: أولاً السوناتا ككل، ثانياً شكل السوناتا الذي نجده في شكل الحركة الأولى السريعة من السوناتا، وغالباً تكون الحركات الأولى في السوناتات سريعة، أو في تمبو سريع.

هناك فرق آخر يجب وضعه في الذهن. فعندما تذهب لحضور حفل موسيقي وتجد في البرنامج سوناتا للكمان والبيانو من تأليف هاندل أو باخ، فلا تبحث عن الشكل الذي ندرسه هنا. فقد استخدمت كلمة سوناتا في ذلك الوقت بوصفها مغايرة لكلمة كانتاتا – السوناتا عَنَتْ شيئاً يُعزف، والكانتاتا عنت شيئاً يغنى. ومن ناحية أخرى قد تمتُ السوناتا (عند باخ أو هاندل) بصلة قليلة بسوناتا عصر موتسارت وهايدن، أو قد لا تمت بأي صلة.

السوناتا التي نحن بصددها هنا، هي من ابتكار كارل فيليب إيمانويل باخ، أحد أبناء باخ الكبير. فقد كان واحداً من المؤلفين الذي يعود إليه الفضل في تجريب الشكل الجديد للسوناتا، الذي قام كل من هايدن وموتسارت بوضع حدوده الشكلية الكلاسيكية. وقد كرس بيتهوفن جُلَّ عبقريته في توسيع شكل السوناتا، وتبعه في ذلك شومان وبراهمز، اللذان عملا، بصورة أقل، على تعزيز أهمية ذلك القالب الشكلي. والآن تجري معالجة هذا الشكل بحرية كبيرة لدرجه يصعب تبينه في بعض الحالات. ومع ذلك فإن الكثير من هيكله الخارجي، ومضامينه السيكولوجية لم تمس حتى هذا اليوم.

السوناتا ككل

تتكون السوناتا ككل من ثلاث أو أربع حركات منفصلة. وهناك أمثلة على سوناتات من حركتين، وسوناتات أكثر حداثة من حركة واحدة، لكن هذه حالات استثنائية. إن الفارق الأكثر وضوحاً بين الحركات هو التمبو **Tempo**، فالسوناتا المكونة من ثلاث حركات تكون على النحو التالي: حركة سريعة – حركة بطيئة – حركة سريعة؛ والسوناتا ذات الأربع حركات تكون عادة على النحو التالي: حركة سريعة – حركة بطيئة – حركة معتدلة السرعة – حركة سريعة جداً.

يريد الناس بوجه عام معرفة ما الذي يجعل الحركات الثلاث أو الأربع مرتبطة معاً. لا أحد يملك إجابة مرضية تماماً على ذلك التساؤل. العرف والعادة جعلا هذه الحركات تبدو وكأنها مرتبطة معاً، ولكني دائم الشك بقدرة أحدهم على استبدال المينويت في سيمفونية هايدن رقم ٩٨ بمينويت السيمفونية رقم ٩٩ لهايدن دون أن يخلق ذلك شعور مهم بفقدان التماسك في كلا العملين. لقد ارتبطت الحركات معاً، خصوصاً في الأمثلة المبكرة للسوناتا، بدافع الحاجة إلى التوازن والتباين والعلاقات المقامية المحددة أكثر من الحاجة إلى الربط الجوهري فيما بينها. فيما بعد، كما سنرى في الشكل الذي يدعى "الشكل الدائري للسوناتا"، حاول المؤلفون ربط حركاتهم بواسطة فكرة لحنية أساسية (تتكرر في كل حركة) بينما يتم الاحتفاظ بالسمات العامة لكل حركة على حدة.

لنتأمل للحظة شكل كل حركة من الحركات المنفصلة للسوناتا

ككل. ولتؤخذ أوصافنا على أنها صحيحة بوجه عام، ذلك أنه ليس هناك من مقولة حول شكل السوناتا لم يناقضها مثال استثنائي محدد. وكما قيل سابقاً، الحركة الأولى لأية سوناتا، وأستخدم تلك الكلمة بشمول لأشير إلى السيمفونيات والرباعيات الوترية وما شابه، هي دائماً في شكل سوناتا – الليجرو[1]. وسوف نبحث ذلك الشكل بصورة شاملة في الصفحات القادمة.

الحركة الثانية تكون عادة حركة بطيئة، ولكن لا يوجد شيء يقال له شكل حركة بطيئة. فقد تصاغ في شكل ما من الأشكال المتعددة المختلفة. يمكن أن تكون على سبيل المثال في شكل تنويعات على لحن، وقد سبق أن درسناه. أو أن تكون في شكل روندو بطيء – قصير أو موسع. وقد تكون في شكل أبسط من ذلك، في الشكل ذي المقاطع الثلاثة العادي. وقد تأتي في شكل قريب الشبه بالحركة الأولى للسوناتا. يجب على المستمع أن يكون مهيأً لاستقبال أي شكل من هذه الأشكال المتنوعة عند استماعه إلى الحركة البطيئة.

تكون الحركة الثالثة عادة مينويت أو سكيرتزو. في الأعمال المبكرة لهايدن وموتسارت كانت في شكل المينويت؛ في الأزمنة التالية كانت في شكل السكيرتزو. إنها في كلا الحالين **A-B-A**، الشكل ذو المقاطع الثلاثة الذي سبق أن درسناه تحت عنوان الأشكال المقطعية. أحياناً تتبادل الحركة الثانية والحركة الثالثة أمكنتهما، فتصبح حركة السكيرتزو الثانية

---

[1] الليجرو : سريع، أي شكل الحركة الأولى السريعة للسوناتا . (المترجم)

بدل الثالثة، وتصبح الحركة البطيئة الثالثة بدل الثانية. أما الحركة الرابعة، أو الختام **Finale**، كما يدعونها عادة، فتكون إما في شكل روندو مطول أو في شكل سوناتا –الليجرو– أي شكل الحركة الأولى السريعة. وهكذا فإن الحركة الأولى من السوناتا هي الوحيدة التي تُظهر لنا بصورة تامة سيماء جديدة.

إن السوناتات ذات الحركة الواحدة هي بوجه عام على نمطين: فإما أن تقتصر معالجتها من خلال شكل موسع للحركة الأولى: أو أن تتضمن الحركات الأربع داخل حدود حركة واحدة. أما السوناتات ذات الحركتين فلا يُعرف على أي منوال هي لتصنيفها.

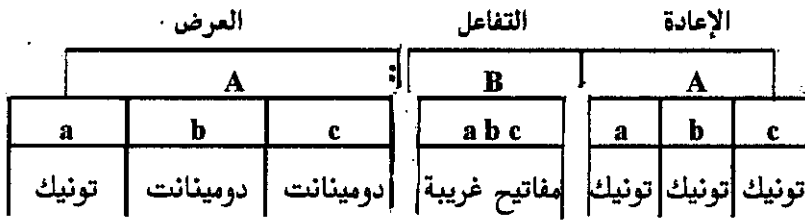
السوناتا الليجرو، أو شكل الحركة الأولى

Sonata - Allegro, or first- Movement Form

إن سمات شكل السوناتا – الليجرو الجديرة بالملاحظة يمكن ردها بسهولة إلى الصيغة الثلاثية العادية **A-B-A**. وهو في خطوطه العريضة لا يختلف عن مقطع بالغ الصغر سبق أن حللناه في الفصل الخاص بالبناء الموسيقي، أو عن أنواع مختلفة من الشكل ذي المقاطع الثلاثة التي درست تحت عنوان الأشكال المقطعية. ولكن الجدير بالذكر في هذه الحالة أن كل قسم من أقسام **A-B-A** يمثل أقساماً موسيقية طويلة، كل قسم منها يستغرق عزفه خمس دقائق أو عشر.

إن التفسير التقليدي لشكل السوناتا – الليجرو يسهل إيضاحه. إنه يفسر على العموم، الأشكال المبكرة والأقل تعقيداً لذلك الشكل.

وسيظهر الرسم التخطيطي التالي الخطوط العامة لذلك الشكل:



إن صيغة A-B-A، كما يتضح من هذا الرسم التخطيطي، تسمى العرض – التفاعل – الإعادة. في قسم العرض، تُعرض المادة اللحنية؛ وفي قسم التفاعل تُعالج المادة اللحنية بطرق جديدة لم تكن في الحسبان؛ أما في قسم الإعادة فتعود المادة اللحنية للظهور بوضعها الأصلي.

يتضمن قسم العرض ثيمة أولى، وثيمة ثانية، وثيمة ختام[٢]. ويكون طابع الثيمة الأولى **دراماتيكياً**، أو **ذكورياً**، وتكتب دائماً في مقام التونيك (الأساس)؛ أما طابع الثيمة الثانية فيكون **غنائياً**، أو **أنثوياً**، وتكتب دائماً في مقام الدرجة الخمسة؛ وثيمة الختام أقل أهمية من كلتا الثيمتين وتكتب أيضاً في مقام الدرجة الخامسة. يكون قسم التفاعل حراً ذلك أنه يضم بحرية المادة التي قدمت في قسم العرض إلى جانب ما يضيفه أحياناً من مادة خاصة به. وفي هذا القسم تتنقل الموسيقا بين مقامات جديدة غريبة. ثم يعود قسم الإعادة ليقدم من جديد وبصورة

---

[٢] لا يدل هذا الرسم التخطيطي على ما هو أكثر من الإطار التقليدي الموجز عادة في الكتاب المدرسي الدارج. (المؤلف)

تقريبية ما سبق أن وجد في قسم العرض، إلا أن جميع الثيمات تكون الآن في مقام التونيك.

الآن وبعد أن تحدثنا كثيراً عن الخطوط العامة الظاهرة للشكل، لنتفحصه ملياً ولنر إن كنا نستطيع التعميم فيما يتعلق بالشكل بطريقة تجعله قابلاً للتطبيق على الأمثلة الفعلية لكافة العصور.

إن جميع الحركات الأولى للسوناتا، في أي عصر، تحتفظ بالشكل الثلاثي الذي يتضمن العرض – المعالجة – الإعادة. ويشتمل العرض على عناصر موسيقية منوعة. وذلك جوهري في طبيعته، إذ لو لم تكن العناصر متنوعة لقَلّ إمكان التفاعل أو تعذر. وتنقسم هذه التشكيلة من العناصر الموسيقية عادة إلى a صغير، وb صغير، وc صغير، ممثلة ما يدعونه بالثيمة الأولى، والثانية، وثيمة الختام. أقول ما يدعونه لأن المحللين الجدد أصبحوا غير راضين عن الفرق الواضح بين هذه التسمية وبين ما تطرحه الأعمال الموسيقية الحالية. إنه لمن الصعب الوصول إلى حكم عام وبدرجة ما من الحسم حول ما يجري في قسم العرض. ومع ذلك، يستطيع المرء أن يقول بثقة إن الثيمات مكشوفة، وإن هذه الثيمات متغايرة من حيث الطابع، وإنها تحدث إحساساً بالختام في نهاية المقطع. وبقصد التبسيط لن يكون هناك اعتراض على أن يطلق حرف a الصغير على الثيمة الأولى، شريطة أن يفهم بوضوح أنه ربما تحتوي في الواقع على مزيج من عدة ثيمات أو على أجزاء صغيرة من ثيمات، عادة ما تكون ذات خاصية قوية دراماتيكية وإيجابية. وينطبق ذات الشيء

على b الذي يسمونه الثيمة الثانية والتي قد تكون في الواقع سلسلة من ثيمة أو عدة ثيمات، ولكنها أكثر غنائية وتعبيرية في طابعها. إن هذا التراصف لمجموعة من الثيمات التي تشير إلى القوة والعدوانية مع مجموعة أخرى مسترخية وأكثر غنائية هو قوام قسم العرض وهو الذي يحدد الطابع الكلي لشكل الحركة الأولى السريعة للسوناتا. إن ترتيب المادة اللحنية في العديد من الأمثلة المبكرة وتحويلها إلى ثيمة أولى وثانية هو أكثر صرامة ودقة، أما فيما بعد فيمكننا التأكد فقط من أن عنصرين متعارضين سوف يوجدان في قسم العرض، دون أن نكون قادرين على الإشارة بدقة إلى أي تسلسل سيظهران به.

وأخيراً تشتمل الثيمة، أو الثيمات الأخيرة التي تندرج تحت عنوان c صغير، على جملة أو جمل ختامية. لذلك قد تكون من أية بنية تؤدي إلى الإحساس بالختام. وهذا هام، لكي يعطي جمهور المستمعين فكرة واضحة عن المكان الذي ينتهي به العرض، إن كنا نتوقع متابعة قسم التفاعل بذكاء. إن كنت على معرفة بالتدوين الموسيقي، يمكنك دائماً إيجاد نهاية العرض بصورة ميكانيكية لأية سوناتا أو سيمفونية كلاسيكية بالنظر إلى الخطين الرأسيين الذين يشيران إلى إعادة تكرار القسم بأكمله. إن عازفي اليوم لهم حرية التصرف فيما يخص إعادة قسم العرض. لهذا فإن الانتباه إلى إمكان إعادة العرض، هو جانب من مسألة الاستماع إلى شكل الحركة الأولى. إن الكثير من السوناتات والسيمفونيات الحديثة لا تشير إلى أية إعادة، لهذا فإنه ليس من السهل عليك إيجاد نهاية القسم حتى لو كنت تقرأ التدوين الموسيقي.

هناك عنصر هام آخر في قسم العرض، وهو أنه لا يمكنك أن تنتقل بصورة جيدة من مزاج دراماتيكي قوي إلى آخر غنائي دون طريقة في الانتقال. هذا الانتقال أو مقطع الجسر كما يدعى عادة، قد يكون قصيراً أو مفصلاً ومدروساً إلى حد كبير. ولكن ينبغي ألا يكون معادلاً من حيث الأهمية للعنصرين a و b، لأن ذلك يسبب التشويش. في تلك اللحظات يلجأ المؤلفون إلى نوع من التشكيل الموسيقي أو إلى فقرة في العمل هي هامة بسبب أهميتها الوظيفية أكثر من أهميتها الموسيقية الحقيقية. انتبه إذن، إلى الجسر الذي يصل a و b، وإلى إمكان وجود جسر ثان يصل b و c.

إن قسم التفاعل هو الذي يضفي على الحركة الأولى السريعة من السوناتا طابعاً متميزاً. ولا يوجد في أي شكل آخر قسم خاص يدخر المادة الموسيقية التي سبق أن عُرضت في قسم سابق من أجل التوسيع والتفاعل. وهذه أبرز ناحية في شكل الحركة الأولى للسوناتا والتي فتنت جميع المؤلفين، إنها فرصة للعمل بحرية على مواد سبق أن أُعلنت. كما ترى إذن فإن شكل السوناتا، كما ينبغي أن يفهم، هو في جوهره شكل سيكولوجي ودراماتيكي. إنك لا تستطيع مزج عنصرين أو أكثر من عناصر العرض بصورة جيدة جداً دون خلق إحساس بالصراع أو الدراما. إنه قسم التفاعل الذي تحدى مخيلة كل مؤلف. ويمكن الذهاب أبعد من ذلك والقول بأنه واحد من الأشياء التي تميز المؤلف عن الإنسان العادي. ذلك أن كل إنسان يستطيع أن يصفر ألحاناً. ولكن يتوجب عليك أن تكون مؤلفاً، تمتلك حرفة المؤلف وتقنيته، لكي تكون قادراً على كتابة تفاعل لائق وحقيقي لتلك الألحان.

ليس هناك قواعد تحكم قسم التفاعل. إن للمؤلف مطلق الحرية فيما يتعلق بأنماط التفاعل، وفيما يتعلق بالمادة الثيمية التي يختارها من أجل التفاعل، وكذلك الأمر فيما يتعلق بإدخال مواد جديدة، وبطول القسم ككل. ولكن يمكن للمرء أن يعمم فقط قاعدتين عامتين:

١- يبدأ قسم التفاعل عادة بإعادة جزئية للثيمة الأولى لتذكير المستمع بنقطة البداية.

٢- تجري على الموسيقا خلال سير التفاعل تحويرات مقامية عديدة تهيىء للإحساس بالعودة إلى المقام الأصلي عند الوصول إلى بداية قسم الإعادة.

بالطبع تختلف هذه الأمور كثيراً حسب المثال الذي تتفحصه مبكراً كان أم متأخراً. إن قسم التفاعل على سبيل المثال، أصبح في زمن بيتهوفن أكثر تعقيداً مما كان عليه من قبل. والتزم مؤلفو العصر الحديث بمخطط التحوير المقامي، حتى عندما انهارت قاعدة بناء الثيمة الأولى من الدرجة الأولى (الأساس)، والثيمة الثانية من الدرجة الخامسة، وثيمة الختام من الدرجة الخامسة. وكما أشرت سابقاً، ازداد باطراد الميل إلى الاهتمام بقسم التفاعل، حتى أصبح القسم الأهم في شكل الحركة الأولى السريعة للسوناتا، ففيه يسكب المؤلف كل ما يملكه من خيال وابتكار.

في قسم الإعادة يتم تكرار ما جاء في قسم العرض. ويجري التكرار عادة في الحركة الأولى للسوناتا الكلاسيكية بدقة؛ حتى هنا ثمة ميل إلى إسقاط ما ليس ضرورياً، وحذف المادة التي سبق أن سمعت بما فيه الكفاية. في الأزمنة اللاحقة، أصبح التكرار حراً أكثر فأكثر، حتى غداً

أحياناً مجرد طيف لما كان عليه. وليس من الصعب إدراك ذلك. لقد استمدت الحركة الأولى للسوناتا أصولها في فترة كان فيها المؤلفون ذوي عقلية كلاسيكية؛ هذا يعني أنهم بدؤوا يتعاملون مع بناء كانت خطوطه العامة واضحة تماماً، وفيه وضعوا موسيقا منضبطة جيداً، وموضوعية على صعيد الكيفية الشعورية. لم يكن هناك تناقض بين خطة A-B-C الشكلية وبين طبيعة المحتوى الموسيقي. ولكن مع قدوم الحقبة الرومانتيكية، غدت الموسيقا أكثر دراماتيكية وسيكولوجية. كان من المحتم مواجهة صعوبة في وضع المحتوى الرومانتيكي الجديد في قالب هو من حيث الجوهر مخطط شكلي كلاسيكي. ومن دواعي المنطق القول أنه إذا قام المؤلف بسرد مادته في قسم العرض وتحديدها، ثم عالجها بأسلوب دراماتيكي وسيكولوجي رفيع، توجب عليه الوصول في النهاية إلى نتيجة مختلفة حولها. ما معنى أن تكابد الجيشان والصراع في قسم التفاعل إذا قاد ذلك في النهاية إلى ذات النتائج التي بدأنا بها؟ هذا ما يفسر ميل بعض المؤلفين الحديثين إلى اختصار قسم الإعادة أو الاستعاضة عنه بخلاصة جديدة تبدو لهم سائغة.

إن المثال على الأخطاء الغريبة في الموسيقا، هو ما زودنا به المؤلف الروسي ذو المواهب المدهشة سكريابين المتوفى عام ١٩١٥. لقد كانت مادته الثيمية متميزة ومفعمة بالإلهام. لكنه، وهو الذي وضع عشر سوناتات لآلة البيانو، تبنى فكرة عجيبة في محاولته وضع هذه الكتلة من المشاعر الحقيقية والجديدة في الجاكيت الضيق لشكل السوناتا الكلاسيكي القديم، بما فيه قسم الإعادة والأقسام الأخرى. ولم يرتكب مثل ذلك

الخطأ إلا القليل من المؤلفين الحديثين. إنهم في الواقع يسيرون نحو تطرف آخر بإعطائهم تفسيراً متحرراً جداً لكلمة سوناتا بحيث أصبحت على الصعيد العملي لا تعني شيئاً. لذا يتوجب على المستمع في هذه الأيام أن يكون مهيأً لأي استعمال تقريبي لهذا المصطلح.

هناك إضافتان هامتان ألحقتا بالشكل في المراحل الأولى لتطوره. المقطع التمهيدي الذي يسبق الحركة السريعة **Allegro**، والكودا في نهايتها. وغالباً ما يكون التمهيد بطيئاً، وهو بمثابة دلالة قوية على أن المقطع A لم يبدأ بعد. وربما تضمّن مواد موسيقية مستقلة عن الحركة السريعة التي ستتبعه، أو كان ترجمة بطيئة للثيمة الرئيسية في المقطع A ليظهر أكثر الإحساس بوحدة العمل. أما الكودا فليس لها تعريف محدد. فقد لعبت منذ عصر بيتهوفن دوراً بارزاً في توسيع حدود الشكل. وغايتها خلق الإحساس بالرفعة – تعرض المادة الموسيقية لمرة أخيرة وتحت ضوء جديد. ليس هنا أيضاً من قاعدة تحكم المنهج. أحياناً تطول معالجة الكودا بحيث تصبح مقطعاً ثانياً للتفاعل مع أنها تشير في النهاية إلى الإحساس بالختام.

إن هذا الموجز عن شكل الحركة الأولى للسوناتا سيكون مفيداً للقارئ فقط عندما يطبق على ما يستمع إليه من أعمال محددة. وقد اخترت مثالاً من عدة أمثلة، وهو سوناتا البيانو "فالدشتاين" عمل رقم ٥٣ لبيتهوفن، والتي يوجد تحليل لها في الملحق رقم ٣. ولكي تستفيد من تحليل كهذا، من الضروري أن تستمع إلى العمل عدة مرات. إني أعرف العمل بدقة فقط عندما أكون قادراً أن أغنيه لنفسي في ذهني، وأن أعيد

خلقه في عقلي كما هو، هذا ما تعلمته من تجربتي الخاصة. ليس هناك طريقة افضل من التقدير الحقيقي للفروق بين المخطط العام المجرد لشكل ما وبين التماس مع كائن حي ذي ألوان متغيرة. إنه يشبه الفرق بين قراءة وصف سيماء كائن حي وبين معرفة رجل حي أو امرأة حية.

السيمفونية

إن مكانة السيمفونية في هذه الأيام تحتم علينا ضرورة النظر فيها، على الرغم من كونها ليست شكلاً مستقلاً، يختلف عن شكل السوناتا. إنه لمن المستحيل عملياً أن تستمع إلى برنامج أوركسترالي في قاعة الحفلات أو في الهواء الطلق دون أن تتعرض إلى واحدة أو أخرى من السيمفونيات التي يتضمنها البرنامج المعتاد. ومع ذلك، يجب تذكر أن هذه السيمفونيات لا تطرح مسائل محددة خلاف المشاكل التي أوجزناها آنفاً.

لم تستمد السيمفونية أصلها من الأشكال الأوركسترالية مثل الكونشرتو جروسو، كما يمكن للمرء أن يتوقع، بل من افتتاحية الأوبرا الإيطالية المبكرة. وتتكون الافتتاحية، أو السيمفونيا، كما كانت تدعى، والتي اكتملت على يد المؤلف أليساندرو سكارلاتي، من ثلاثة مقاطع: سريع–بطيء–سريع، وكان ذلك إيذاناً بحدوث الحركات الثلاث للسيمفونية الكلاسيكية. في نحو عام ١٧٥٠ انفصلت السيمفونيا عن الأوبرا التي كانت سبباً في مولدها لتحيا حياتها المستقلة في قاعة الحفلات. ويصف كارل نيف، في كتابه "موجز تاريخ الموسيقا"، ما

حدث فيقول: ((بعد أن تحولت السيمفونية المسرحية إلى قاعة الحفلات، استحوذ على عالم الموسيقا هوس حقيقي لعـزف السـيمفونيات. ولم ينشـر المؤلفون أقل من نصف دزينة من السـيمفونيات في وقـت واحـد. والعديـد منهم وضع مائة أو أكثر منها؛ بلغ عدد السيمفونيات عدة آلاف. وفي مثل هذه الأحوال سيكون من العبث محاولة اكتشاف الرجل الـذي أنشـأ هـذا الشكل الجديد. فقد شارك عدد غفير من المؤلفين في هذه الحركة الجديـدة خلال الفترة المبكرة، مؤلفون إيطاليون، فرنسيون، وألمان)).

كانت أفضل أوركسترا شملتها الرعايـة بـين عـامي ١٧٤٣-١٧٧٧ من مانهايم. وهنا أوجد الـرواد الذيـن سـبقوا هـايدن وموتسـارت سمـات السـيمفونية الـتي أتـت لاحقـاً، كالكريشـندو والديمينويـندو، إضافـة إلى المرونة في البناء الأوركسـترالي. وكـان النسـيج الموسـيقي بوجـه عـام أكـثر هوموفونية، استقى من أسلوب الغناء الأوبرالي الخفيف، أكثر ممـا اسـتقاه من أسلوب الكونشرتو جروسو الكونتربنتي.

على هذا الأساس أحكم هايدن تدريجياً أسلوبه السيمفوني. ويجب ألا ننسى بأن بعضاً مـن منجـزات هـايدن الأكـثر أهميـة في هـذا المجـال اُبتكرت بعد موت موتسارت وبعد فترة طويلـة مـن الحمـل والنضج. لقـد ورّث السيمفونية شكلاً فنياً متكاملاً، قابلاً للتطور أكثر ولكنـه غـير قـادر على الوصول إلى الكمال الأكبر في حدود أسلوبه.

كان الطريق معبداً أمام سيمفونيات بيتهوفن التسع العظيمة. حيث فقدت السيمفونية كل صلة بأصولها الأوبرالية. فتوسع الشكل، وتوسـعت الطاقة الانفعالية، وأرعدت الأوركسترا وخبطت بطريقة لم يسمع بها مـن

قبل. لقد شيد بيتهوفن بمفرده نصباً ضخماً ما كان لأحد غيره القدرة على التحكم به.

طوال القرن التاسع عشر وضع المؤلفان اللذان تبعاه –شومان ومندلسون– سيمفونيات أقل جبروتاً. وفي منتصف القرن تعرضت السيمفونية لخطر فقدان زعامتها في المجال الأوركسترالي. فالمجددون ليست وبيرليوز وفاغنر عدُوا السيمفونية قبعة قديمة إن لم تبرمج وفق فكرة أو لم تندمج جوهرياً في شكل الدراما الموسيقية. أما المحافظون أمثال براهمز، بروكنر، وتشايكوفسكي فقد دافعوا عما بدأ يلوح بوصفه قضية خاسرة.

التجديد الهام فيما يتعلق بالشكل السيمفوني الذي حدث في هذه الفترة، هو ما يدعى بالشكل الدائري للسيمفونية. وكان سيزار فرانك مولعاً بهذا الأسلوب، الذي كان محاولة لربط الأقسام المختلفة للعمل عن طريق توحيد المواد الثيمية. فمن وقت لآخر نسمع في الحركات المختلفة للسيمفونية، وفي لحظات غير متوقعة موتوثيمة[٣]. وهذا يخلق انطباعاً حول الفكرة الواحدة التي توحد العمل. وفي أوقات أخرى –وهذا أقرب إلى الشكل الدائري– قد تُستمد جميع المواد الثيمية من بعض الثيمات الأولى الأصلية، والتي تتحول بصورة كاملة أثناء سير العمل، وهكذا تتحول الثيمة التمهيدية الرصينة التي عرضت في البداية إلى لحن رئيسي في حركة السكيرتزو وكذلك في الحركة البطيئة والختام.

---

[٣] موتوثيمة – اللحن الذي يتكرر ظهوره في مجمل العمل. (المترجم)

إن السبب وراء عدم تبني الشكل الدائري بصورة واسعة، هو عدم قدرة هذا الشكل على حل مسألة الحاجة إلى منطق موسيقي في كل حركة على حدة. ذلك أن توحيد المادة الثيمية ليس أكثر من وسيلة هامة، وأهميتها مرهونة بقدرة المؤلف على التعامل معها، ولكن السيمفونية بحد ذاتها يجب بعْدُ أن تكتب! إن اشتقاق المادة كلها من منبع واحد هو فقط تفصيل، إذا قورن بمسائل الشكل والمادة التي يجب أن تتصارع معها. بعد سيزار فرانك أتى تلميذه وتابعه فنسنت داندي الذي استخدم الشكل الدائري، وحديثاً استفاد ارنست بلوخ من ذلك الشكل واستخدمه في أكثر من عمل.

وليس قديماً جداً، الاعتقاد المتداول بأن المؤلفين الحديثين هجروا شكل السيمفونية. لا شك في أن الاهتمام به خمد لدى القدوة من المؤلفين في العشرين سنة من القرن الحالي. فديبوسي، رافيل، شونبرغ وبارتوك لم يكتبوا سيمفونيات في سنوات نضجهم. لكن المؤلفين الأحدث تغيروا. فبدأت السيمفونيات تكتب من جديد، إن استطعنا الحكم بواسطة أعمال الفرنسيين أمثال ميلهود وهونيغر؛ والروس أمثال مياسكوفسكي (وضع ٢٧ سيمفونية)، بروكوفييف، شوستاكوفيتش؛ والإنكليز أمثال باكس، فون ويليامز، والتون؛ والأميريكان أمثال هاريس، سيشانز، بيستون. ويتوجب علينا ألا ننسى حقيقة أخرى وهي أنه حتى في فترة الركود المزعوم لشكل السيمفونية، كان يستخدمه مؤلفون أقوياء أمثال ماهلر وسبيليوس. لقد بدأت أعمالهم تجد مكاناً في برامج الحفلات الموسيقية في وقتنا الحاضر فقط، ولعل هذا هو الدال على تجدد الاهتمام بذلك الشكل.

كان ماهلر وسبيليوس مغامرين في معالجتهما لشكل السيمفونية أكثر من بعض المؤلفين الذين أتوا لاحقاً. لقد أراد ماهلر أن يجعل السيمفونية أضخم مما هي عليه، فوسع حجم الأوركسترا وجعله هائل الضخامة، وزاد عدد حركات السيمفونية، واستخدم الكورس في سيمفونيته الثانية والثامنة مواصلاً بذلك تقاليد السيمفونية عند بيتهوفن. وقد هوجم ماهلر بقسوة بوصفه مُدَّع، وبوصفه ضلّل في ادعائه. ولكن إن استطاع أحد الاختيار من بين حركات سيمفونياته التسع، فأنا على يقين من أن اختياره يساوي من حيث المكانة مكانة بيرليوز. إننا نستطيع على أقل تقدير أن نعثر في عمله على نسيج كونتربنتي جديد، وعلى ألوان أوركسترالية جديدة، لا نستطيع من دونها أن نتخيل السيمفونية الحديثة.

لقد تعامل سبيليوس مع شكل السيمفونية بحرية، وخصوصاً في سيمفونيتيه الرابعة والسابعة. الأخيرة (السابعة) تنتمي إلى ذلك النوع من السيمفونيات ذات الحركة الواحدة. وقد كتب الكثير حول مهارة سبيليوس في معالجة الشكل السيمفوني. ولكن ثمة تساؤل عما إذا كان ابتعاده عن الشكل التقليدي كبيراً لدرجة جعله غير متصل بطراز القرن التاسع عشر. إن سيمفونيته السابعة في رأيي أقرب من حيث الشكل، على الرغم من اسمها، إلى القصيدة السيمفونية منها إلى السيمفونية. على أية حال، ومن وجهة نظر المستمع العادي، ينبغي تذكّر أن حركات سبيليوس ليست مبنية بصورة تقليدية وتعتمد على النمو الذاتي والعضوي لثيمة تنشأ من أخرى أكثر من اعتمادها على ثيمة تتباين مع أخرى.

وتبدو موسيقاه في أحسن حالاتها وكأنها تزهر دائماً من بدايات غير واعدة.

إن كان ثمة أحكام تطلق على أسلوب المؤلفين المعاصرين في تناولهم شكل السيمفونية، يمكن للمرء أن يقول دون حرج بأن السيمفونية بوصفها مجموعة من ثلاث حركات أو أكثر لا تزال راسخة كما كانت من قبل. فليس هناك حتى الآن ما هو هزيل وعرضي فيما يتعلق بالشكل. إنها ما زالت ذلك الشكل الذي يحاول المؤلف من خلاله الوصول إلى الإحكام بانفعالات جياشة. وإذا كان هناك تغييرات قد تكون مميزة، فإنها تكون على الأرجح في التركيب البنائي الداخلي للحركة المنفردة. ويكون الشكل في ذلك المعنى أكثر حرية –تُعرض المواد دون ضوابط– وتبدو التقسيمات إلى أول، وثان، ومجموعات الختام أقل وضوحاً، هذا إذا عُرضت أساساً؛ ولا يستطيع أحد أن يتكهن بطبيعة قسم التفاعل أو طول الإعادة، إن وُجدت. وهذا ما يجعل السيمفونية الحديثة أكثر صعوبة للاستماع من السيمفونية الأقدم، التي يمكن بالنسبة إلينا هضم أمثلتها تماماً.

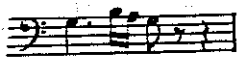
ومن الواضح أن السيمفونية، وشكل الحركة الأولى السريعة، لم ينتهيا بعد، إلا إذا كانت آثارهما خادعة، وسيكون لكلاهما نتاج مزدهر.

ملحق رقم ٣

تحليل سوناتا "فالدشتاين" لبيتهوفن عمل رقم ٥٣

إن تحليلاً كهذا الذي نحاوله هنا، سيكون دائماً غير مرض، نظراً لافتقارنا لصوت النغمات الموسيقية ذاتها. ولكني سأواصل هذا مفترضاً أن القارئ يستطيع الحصول إما على المدونة الموسيقية المطبوعة للسوناتا أو على تسجيل لها*.

إن من فوائد استخدام هذه السوناتا على وجه خاص، بوصفها مثالاً إيضاحياً على الشكل، هو التباين الكلي بين المجموعة الثيمية الأولى والثانية. وإن كنت تفكر فقط بلغة اللحن، فإن الثيمة الأولى لا تكاد تكون ثيمة إطلاقاً. لقد شُكلت من ثلاثة مقاطع منفصلة وصغيرة جداً، تحدث جواً من الترقب القلق والغموض. وإن الإيقاع التحتي بتكراره النغمات ذات السن هو المسؤول عن هذا وربما عُدَّ العنصر الأول. أما العنصر الثاني فهو غير مؤذ بصورة تامة:



* مساعدة منا للقارئ على فهم تحليل السوناتا ننشر الحركة الأولى منها في نهاية البحث (المترجم)

ولا يستطيع أحد أن يرتاب بالدور الذي سيلعبه لاحقاً في قسم التفاعل. وكذلك الأمر بالنسبة للجزء الثالث الصغير، وهو كما يلي:

تُعاد مباشرة الميزورات الأربعة الأولى في صوت أدنى وتندفع منطلقة نحو توقف كامل على النغمة صول (ميزور ١٣). الآن، ومرة أخرى، يعاد كل شيء من البداية، مع فارق هام هو أن النغمات ذات السن المتكررة في البداية تتحول إلى ذات السنّين وتتغير قليلاً من حيث المقام. هذه الإعادات تخدم الغرض الهام الذي يرمي إلى ترسيخ المادة الثيمية بقوة في وعي المستمع. وهنا ليس ثمة توقف؛ فالموسيقا تتحرك خلال تسلسل من الامتداد التدريجي السلس إلى المقطع الجسر (ميزور ٢٣). وما يجده المرء هنا ليس هو باللحن بل تجوالات موسيقية وأربيجات. إنك حتى لو لم تكن قد سمعت هذه السوناتا من قبل، سيبدو واضحاً من طبيعة المادة الموسيقية أن القطعة تحركت من مجموعة العناصر الأولى إلى الثانية.

يتم الانتقال في هذه الحالة بصورة لامعة! فتبدو الموسيقا وكأنها تتباطأ لكي تبدأ الثيمة الثانية (ميزور ٣٥) التي تختلف من حيث

طبيعتها عن الأولى. إن التحرك المتمهل للأكوردات بأصواتها الممتدة والتي تشبه صوت الكورال، تخلق إحساساً دينياً بالسكون والطمأنينة. وتعاد تلك الأكوردات مباشرة (ميزور ٤٣)، مع إضافة خط لحني منمق في الأعلى.

يشكل اللحن المتميز والمنمق، الذي نُسج فوق الأكوردات بأصواتها الممتدة مبرراً للعودة إلى قسم الانتقال الأول بتشكيلاته الكثيرة (ميزور ٥٠). هنا تواجهنا لحظة من لحظات المغايظة عندما يتمزق المحلل بين تأويلين مختلفين للشكل. فمن الجلي أن هذه الفقرة يمكن أن تكون أحد شيئين: فإما أن تكون مقطع **B** الثاني، وهذا بعيد عن القبول، لكونها مختلفة كثيراً بطبيعتها عن مقطع **B** الأول؛ وإما أن تكون جسراً ثانياً يفضي إلى **C**، وهذا بعيد الاحتمال نوعاً ما بسبب التعقيد في طبيعتها، مما يجعل المؤلف محظوظاً، لأنه ليس بحاجة إلى أن يقدم لنفسه أسباباً واعية من أجل الشكل الذي يبتدعه، إذا كانت المحصلة النهائية منطقية. لكن إذا رغب المنظِّر المسكين أن يفسر الشكل، لا يستطيع ذلك بصورة جيدة دون أن يقرر شيئاً. لذلك، فقد اخترت أوّل هذين الخيارين (التأويلين)، مؤثراً اعتبار تلك الفقرة نوعاً من **B-2** تقود إلى الثيمة الختامية.

إن المقطع **C**، أو الختامي (ميزور ٧٤)، هو أقصر من المقاطع الأخرى، وذو صلة بالثيمة الثانية الغنائية أكثر من الثيمة الأولى الانفعالية. إنه يساعد على إعادة المزاج الهادئ، وبذلك يؤكد الإحساس

بالختام، وفي الوقت نفسه يمهد الطريق للدخول الجديد إلى المادة الثيمية الأولى في بداية قسم التفاعل.

ذلك هو ما يحدث بالضبط. إن أول شيء يفعله المؤلف هو أن يذكرك بما بدأ به. وهذا نادراً ما كان يُعمل به قبل بيتهوفن! وفي الواقع فإن مقطع التفاعل الاستثنائي هذا ليس هو بالطويل جداً ولا هو بالمعقد جداً. ويجري التفاعل على جزأين فقط أوردناهما في الصفحة السابقة كذلك على المقطع الذي أسميته **B2**. وليس هناك إشارة إلى الثيمة الشبيهة بصوت الكورال أو إلى الثيمة الختامية أو إلى النغمات ذات السن المتكررة في البداية. ولكن هناك إحساس عام بالحركة والاهتياج الداخلي الذي يتخلل معظم الحركة الأولى من هذه السوناتا.

ينقسم قسم التفاعل إلى قسمين. في القسم الأول يضع المؤلف جنباً إلى جنب جزئَيْ الثيمة الأولى (ميزور ٩٢). ثم يركز على الجزء الأول منهما، مجرياً تفاعله على عبارة لحنية كانت بالغة الصغر وذلك من خلال مقطع صغير رشيق وغنائي. وهذا يقود مباشرة إلى تفاعل المادة الثانية – الميزورات الافتتاحية للمقطع الانتقالي **B-2**. وعلى ذلك المبدأ، تحقق الموسيقا ذاتها من خلال سيرها عبر مقامات عديدة غريبة قبل أن تصل إلى النغمة المتسلطة (دومينانت) صول. وعند هذه النغمة المتسلطة (ميزور ١٤٢)، يعود بيتهوفن إلى خلق الإحساس الغامض الذي تجلى في البداية، كي يُعِدَّ من الناحية السيكولوجية للعودة إلى الثيمة الأولى. إن إعادة الانتقال هذا رائع واستثنائي على نحو لافت للنظر، ذلك أن من

المستحيل إيجاد ما يمكن أن يقارن به في موسيقا هايدن أو موتسارت. إن الغموض **Misterioso** الذي يدمدم في القرار والتراكم التدريجي باتجاه الذروة هو ما يميز اللمسات الخاصة ببيتهوفن.

ومع العودة المفاجئة للنعومة **Pianissimo**، يبدأ قسم التلخيص (ميزور ١٥٦). في هذه الحالة تكون إعادة الثيمات حرفية، باستثناء بعض التغييرات الطفيفة، ومعظمها تغييرات مقامية. بعد ذلك تأتي الكودا (ميزور ٢٤٩). وبعد بداية تشبه قسم التفاعل تسير الكودا في تفاعل إضافي على جزأين سبق أن استخدما، ولكن المؤلف يستخدمهما هنا بصورة مختلفة. ويعود بنا إلى الثيمة الشبيهة بصوت الكورال أكوردان يخلقان تعبيراً جديداً بعد إضافة نغمات جديدة في القرار (ميزور ٢٨٤). إن الرغبة الظاهرية بإبقاء هذا السكون المستجد يحطمها اندفاع طائش نحو النهاية.

□□□

سوناتا "فالدشتاين" لبيتهوفن عمل رقم ٥٣

SONATE

Op. 53.

Dem Grafen von Waldstein gewidmet.

legato
cresc.
decresc.
dolce e molto legato
cresc.
dolce
cresc.
cresc.

f
decresc.
cresc.
f
ff
f
f
f
f
f
p

decresc.
pp
cresc.
fp
fp
p
cresc.
p
cresc.
1.
2.
p
pp
cresc.
p
cresc.
p
pp

cresc.
f
p
cresc.
f
pp
cresc.

f

decresc.
pp
cresc. poco a poco

f
sf
sf
ff
pp
pp
cresc.
f
sf
decresc.
p
pp

pp
f pp
pp
cresc.
legato
p
cresc.

f
sf
sf
sf
decresc.
p
dolce
cresc.
sf
p
cresc.
p
dolce
cresc.
sf
cresc.
f

decresc.
cresc.
f
ff
sf
sf
sf
sf
fp
decresc.
pp
cresc.

fp
cresc.
cresc.
cresc.
pp
f
p
ff

cresc.
pp
pp
cresc.
f
sf
sf
sf
sf
sf
sf
ff
f

fp
sf
sf
p dolce
cresc.
p
cresc.
p
cresc.
p
a tempo
ritard.
cresc.
p
pp
cresc.
sf
sf
sf

☐ التراث عقدة العجز الإبداعي

مدخل إلى التأمل في مستقبل الموسيقا العربية

محمد الفرفي

مؤلف وباحث موسيقي من تونس

قديماً كتب ابن خلدون أن الموسيقا هي آخر ما يحصل في العمران من الصنائع لأنها كمالية في غير وظيفة من الوظائف إلا وظائف الفراغ والفرح. وهذا المفهوم الذي أورده العلامة في مقدمة تاريخه لا يزال قائماً بصفة رسمية في بلادنا العربية بالرغم من أن التاريخ قد تجاوزه وأنه أصبح متضارباً مع القناعات الداخلية التي اكتسبناها بفعل احتكاك مجتمعاتنا بالحضارات الأخرى.

فالموسيقا التي كان العرب يعتبرونها من توابع التصرف وداع لمخالطة الملوك الأعاظم في خلواتهم ومجالس أنسهم أصبحت في المفهوم الإنساني الحديث ركناً من الأركان المؤسسة للحضارة الإنسانية ووسيلة من وسائل التعبير الثقافي يبلّغ الإنسان بواسطتها عن مشاغله الحياتية المعاصرة.

وحيث أن الموسيقا تنبع من وجدان الإنسان فهي مرتبطة أساساً بكل العوامل المؤثرة في حياته. وهذه العوامل يمكن تلخيصها في نوعين: عوامل ذاتية وأخرى محيطة.

والعوامل الذاتية تتمثل في شعور الذات البشرية بمختلف الحالات النفسية وتفاعل الإنسان المفرد مع عناصر حضارته البيئية المحيطة ودوافع التفكير والتأمل في مكونات حاضره ومسائل مستقبله. وهذه العوامل هي التي تعطي للموسيقا طبيعتها الإيحائية وصبغتها الجمالية.

أما **العوامل المحيطة** فهي كل ما يحدث في المجتمع الإنساني من وقائع فكرية ومادية وكل ما يطرأ عليه من متغيرات تاريخية وحضارية. وتسهم هذه العوامل بصفة فاعلة في تحديد هيكلية الموسيقا وبنيتها النمطية ورسم ملامح قوالبها وأساليب التعبير فيها.

والبحث في موسيقانا العربية أو التأمل في حاضرها ومستقبلها لا يمكن أن يتم اليوم خارج الإطار الحضاري العام لمجتمعاتنا العربية أو بعيداً عما يحدث في العالم من متغيرات فكرية وعلمية. فحصر الموسيقا العربية في بوتقة فنية إقليمية ضيقة أو التشبث بمرجعية متحجرة هو تجاهل لواقع مجتمعاتنا التي تتخبط في أزمات حادة وخطرة نتيجة اصطدامها المفاجئ مع معطيات حضارية محيطة مختلفة عنها نمطاً وإيقاعاً وأسلوباً.

لقد أصبح الإنسان الحديث، بفضل تقنيات النقل الميكانيكي

ووسائل الاتصال الإلكتروني، الوارث والمعاصر لآثار العالم بأسره. ولنا أن نتساءل والحالة هذه: هل أن تراث الإنسانية -سواء منه القديم أو الجديد والذي يسميه دوفينيو **Duvignaud المتحف الخيالي**- هو النهاية في حد ذاتها، أم يجب أن يكون على العكس نقطة البدء؟

إن تراكم المعرفة وتناقل الآثار الفكرية والفنية تم خلال هذا القرن بسرعة مذهلة حتى أنه صار من العسير على مختلف أمم العالم أن تعيش على نفس النسق أو أن تسير على نفس الإيقاع.

باثّون ومتلقون، مبدعون ومقلدون، منتجون ومستهلكون. لقد انقسمت الإنسانية دون شك إلى نوعين متباينين من المجتمعات: عصرية وتقليدية، وفي كلتا الحالتين فإن الثقافة بمختلف وسائلها التعبيرية هي العامل الأساسي والعنصر الفعال لتغيير المجتمعات وتطورها أو كذلك لخمولها وموتها.

في ظل التطور

إن نمو أمة لا يحدث من مجرد نقل المعرفة إليها أو من حصولها الآلي على التكنولوجيا ولكنه يكون نتيجة تحول عميق في صلب المجتمع باتجاه التطور مهما كانت الوسائل الاقتصادية التي لديه.

فالأمر ليس مجرد نقلة بسيطة من التقليدي إلى العصري أو من القديم إلى الحديث، بل إن النمو الحقيقي يرتكز أساساً على إعادة النظر في القيم الإنسانية الموروثة وتطوير الصالح منها وهذا ما يولد التغيير. وفي

هذه الحالة فقط يمكن القول أن هذا البلد أو ذاك حامل لمجتمع عصري قادر على بدء المسيرة نحو التطور والرقي.

كثير من البلدان الغنية بمواردها الطبيعية والمتخلفة ثقافياً استطاعت أن تقتني أحدث الوسائل التكنولوجية غير أنها لم تتوصل إلى حل معضلة بقيت قائمة إلى الآن وتتمثل في عدم تأقلم مجتمعاتها مع هذا العالم الجديد الذي أُنشئ دون أن تسهم في صنعه ودون أن تكون مهيأة ثقافياً لمعايشته. وقد نتج عن هذه النقلة السطحية إلى الحداثة بروز بيئة إنسانية جديدة مما سبب صدمات في مجتمع ذي ثقافة متوقفة وخلق ازدواجية ظاهرة في صلب ممارساتها الاجتماعية والثقافية.

فالبلدان التي تعيش في ظل التقدم والتي لا تزال تخضع لمواصفات فرضتها عليها مجتمعات متقوقعة داخل نظام مجمدةٌ قِيَمُه بفعل هياكل طبقية متحجرة أو مجتمعات يسوسها الحكم المطلق حيث التعبير الحر محرم فيها، لا يمكن أن تأمل في التقدم والرقي إلا متى تجاوزت عقباتها.

إن البلدان المتقدمة يمكن أن تصّدر إلى البلدان المحرومة كل عوامل الحداثة: السينما والتلفزيون والصناعات والتكنولوجيا، لكنها لا تستطيع بأية صفة من الصفات أن تصدر إليها الإنتاج الاقتصادي الحديث أو النمو.

وهنا يتبين أن الدور الرئيسي يعود أساساً إلى الثقافة بمختلف وسائل تعبيرها، ذلك أن قدرتها تتمثل دون شك في إمكانية تأسيس اتصال جديد يربط الحوار بين أفراد المجتمع ويحث على مساهمات لا

يستطيع المجتمع أن يحققها بدونها.

ونظراً إلى أن العلاقة بين الإبداع الفكري والواقع الخارجي قائمة بصفة مستمرة فإن الثقافة قادرة على مجابهة صورة الطبيعة التي يفرضها المجتمع الجامد والمطالبة بطبيعة أخرى متوجهة نحو الحداثة. وبهذه الطريقة تصبح الثقافة محركاً للتغيير وواعزاً على الرقي.

هيمنة الماضي

إن المجتمعات المتوقفة ترزح تحت حمل يثقل كاهلها ويؤزم ضميرها، هو التراث، ذلك الإرث الذي خلفه لها الأوائل والذي تدين له بالولاء والتقديس.

أما المجتمعات العصرية فقد تجاوزت مرحلة القبول الضمني لقيم الماضي، وعالجت تراثها الثقافي كموضوع فرضي من توابع التاريخ، وكمادة للتحليل والمناقشة قابلة للرفض، وهذا لا يعني طبعاً عدم المحافظة عليه من باب التوثيق والمرجعية.

وفي البلدان المتخلفة لا تزال الثقافة الرسمية منذ أمد بعيد تسيء إلى تراثها لأنها تعظمه وتعامله كشيء مقدس حتى أن بعض البلدان جعلت منه سياسة دولة وربما عقيدة وهو ما أثّر سلبياً في نموها.

إن المجتمعات التقليدية التي روضتها وسائل الإعلام على تقديس القيم الثقافية القديمة قد حرمت تراثها من مادته النقدية وحكمت عليه بان يصبح قطعة متحفية جامدة وغير فاعلة. ذلك أن ما يفقهونه من هذا

التراث ينحصر في تلك العجينة الجامدة التي توصلوا إلى المحافظة عليها كملكية لا يتنازعون فيها والتي ضاعت في نفس الوقت الذي أصبحت فيها مكتسبة.

فالتراث الثقافي لأية أمة يفقد صفة البذرة الخصبة للفكر الإنساني إذا لم يُزرع ويُطوّر ويُغيّر ويُنمّى بكامل الحرية وبكل جرأة، فهو مادة ثمينة صالحة لخلق قيم جديدة من صلبه.

إن الذين يخافون من انتهاك حرمة هذا الإرث هم عاجزون عن تجاوز الممنوعات التي فرضتها عليهم عقليات جامدة، وقد حكموا على أنفسهم بالبقاء خارج التاريخ. فالفن الجديد كما قال د. عبد القادر القط ينبع من مفهوم حضاري للفن ومن نظرة جديدة عند الفنان نحو الحياة والعلاقات الإنسانية تخالف نظرة الفن السابق الذي كان يعبر عن روح حضارة مختلفة.

□□□

☐ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العـام للآلات الموسيـقية النافخـة (٢)

مومتشيل جيورجييف

أستاذ مادة الفلوت في المعهد العالي للموسيقا بدمشق

ترجمة د. سليمان زيدية

تقنية التنفس

إذا كانت تقنية الأصابع تعني سرعة ودقة وحرية حركتها، وإذا كانت تقنية عضلات الفم تعني السرعة في تغيير تواترها، وإذا كانت تقنية اللسان تعني بشكل رئيسي السرعة في حركاته المختلفة؛ فإننا حين نُلم بتقنية التنفس يجب أن ننطلق قبل كل شيء من سرعة وحرية تنفس العازف أثناء العزف وهذا لا يعني فقط السرعة في الشهيق بل يتعلق الأمر أيضاً بأهمية المرونة وامتداد الزفير: فطالما كانت عملية الزفير تجري بحركة متساوية في الزمن كانت هناك استقامة لصوت الآلة الموسيقية، وكان مستوى تقنية التنفس عالياً عند العازف لأن قوته تؤثر على نوعية

الصوت وعلى ديناميكية نطاق الصوت وعلى استمرارية اللحن.

الشهيق الصحيح

يجب أن يسبق الشهيق الصحيح وضعية صحيحة أي يجب خلق ظروف جيدة لعمل الجهاز التنفسي. وبعد ذلك يجب الانتباه ليس فقط إلى كمية الهواء التي استنشقها العازف بل إلى عملية استغلال هذا الهواء أثناء عملية العزف. ولذلك فإن من أصعب حالات تقنية التنفس التمكن من استغلال أقل ما يمكن من الزفير من أجل إصدار فعالية صوتية جيدة. وبغض النظر عن استغلال الهواء غير المتساوي –وهذا يتعلق بخصائص تركيب الآلة– فإن على جميع العازفين على الآلات النافخة بدون استثناء السير على مبدأ اقتصاد الزفير. فقد أكدت تجارب وخبرات الموسيقيين نتيجة تمارين طويلة و متتابعة لجهاز التنفس أنه يجب الاعتياد على أخذ كمية هواء أثناء الشهيق تساوي تماماً كمية الهواء المطلوبة لعزف الجملة الموسيقية.

هذا هو القسم الأول لفن التنفس وننتقل الآن إلى القسم الثاني وهو:

الزفير الصحيح

- يجب أن يخرج الهواء على شكل سيل متساوي بدون دفع متعمد وعكس ذلك يؤثر سلباً على نوعية الصوت.
- يجب أن يكون مرناً ولين جداً بحيث يكون قادراً في أية لحظة

على تنفيذ مختلف التغييرات الطفيفة.

- يجب أن يبقى في رئتي العازف دائماً قسم بسيط من احتياطي الهواء وهذا ما يبعده عن إرهاق عضلات التنفس ويسهل عملية الشهيق المقبلة.

إذا روعي أثناء عملية الزفير ما سبق ذكره فيمكن للعازف وعلى الأخص المبتدئ أن يبتعد عن السلبيات المزعجة ومنها: السرعة وعدم التحكم العقلاني في تصريف الهواء وعدم ثبات النبرات الموسيقية وإصدار أصوات ناشزة ومهزوزة. إن سبب ظهور هذه السلبيات هو عدم إجراء تمرينات مستمرة للعضلات المتعلقة بجهاز التنفس وعضلات الفم للعازف المبتدئ وعدم قدرته على المحافظة على الهواء الموجود في الرئتين والاقتصاد فيه.وهكذا فإن الزفير الصحيح والذي يتجاوب مع متطلبات العزف يمكن أن يتحقق عندما يتحلى الجهاز التنفسي عند العازف بالقوة والمرونة المطلوبين.

ويمكن التوصل إلى النوعية العالية من التنفس عن طريق التمارين المستمرة والمنتظمة على الآلة الموسيقية. ومن هنا يمكن فهم الدور الكبير الذي يلعبه العزف على علامات موسيقية طويلة في مختلف الطبقات الموسيقية التي تتضمنها الآلة مع مختلف التغيرات. هذه التمارين على علامات موسيقية طويلة تشبه إلى حد كبير تمارين الرياضة الصباحية للإنسان وتصاحبه على مدى طريقه الفني.

التنفس والجملة الموسيقية حين العزف على الآلات النافخة

كثيراً ما يلاحظ لدى المبتدئين بالعزف على الآلات الموسيقية النافخة عدم اهتمامهم وقلة إدراكهم لأهمية التنفس الصحيح. فمن ناحية أولى فإن من الصعب جدا عليهم أخذ الهواء بصورة صحيحة أثناء عملية استعمال ومراقبة الشهيق والزفير والعضلات الصدرية المساعدة لذلك **Diaphragma**. وكذلك لا يتركز الهواء دائماً في مزمار الآلة بسبب ابتعاد ثقب الآلة أو ميلانه وهذا ما يؤدي بسرعة إلى عدم مراقبة التنفس أو ملاحظة فعالية الهواء المخزون حينما يخرج تحت ضغط الحاجة إلى الشهيق والزفير أو حين تقلص عضلات التنفس. ومن ناحية ثانية فإن عدم فهم المادة الموسيقية والابتعاد عن تقسيم الجمل الموسيقية إلى وحدات منطقية يعرقل عملية التنفس الصحيح. وبدون مراقبة ووعي العمل الموسيقي وتحليله لا يمكن أن نوصل إلى المستمع جوهر الإبداع الموسيقي الذي يكمن بين سطور النوتة الموسيقية. وكذلك فإن من الصعب على العازف بدون تنفس مبرمج أن يحفظ أية قطعة موسيقية غيباً.

لذا فإن الهدف من هذه الدراسة، بالإضافة إلى التأكيد على أهمية الوضعية الجيدة للآلة والصوت ومهارة الأصابع، هو الوصول إلى تقنية صحيحة في عملية التنفس والتي تتطلب من العازف مراعاة قواعد محددة أثناء العزف لايمكن بدونها تخطي العادات المضرة التي من شأنها عرقلة مسيرة العازف الفنية.

إن القاعدة الأساسية والتي يجب على العازف مراعاتها حين

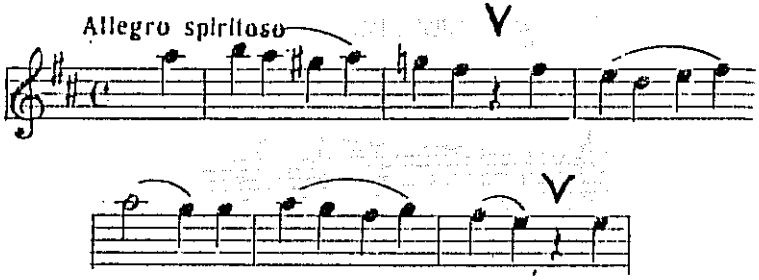
التنفس هي فهم منطق وبناء الجملة الموسيقية.ومن أجل نقل مضمون أي إبداع موسيقي بشكل واضح إلى المستمع لا بد للعازف من تعيين حدود نهايات الأشكال الموسيقية من حيث أفكارها وبنائها وكذلك لابد له من القدرة على تحديد النقاط الفاصلة بين الجمل الموسيقية. إن التحديد الصحيح للفواصل الموسيقية يساعد على وضع الأفكار الموسيقية الواضحة كما هو الحال في أهمية النقاط والفواصل في المؤلفات الأدبية. ويمكن القول هنا أن انقطاع الفكرة الموسيقية عند العزف يشبه تماماً الوقوف عن الكلام في منتصف الكلمة أثناء الحديث. إن قدرة العازف على آلة نافخة على تحديد الفواصل الموسيقية تعد هامة أيضاً من ناحية تسهيل عملية إخراج الهواء بالشكل المناسب، لأن التوقف الطبيعي على حدود البناء الموسيقي لايزيد فقط في قوة التعبير لدى العازف بل ويعد عنصراً مساعداً للتنفس.

تحدد الفواصل الموسيقية أو مراحل التقسيم بين عناصر الأشكال الموسيقية بالدلائل الأساسية التالية: السكتات الموسيقية، الأصوات الطويلة، الإعادات النافخة والإيقاعية، التغير في الهارموني، التلاعب في قوة الصوت وضعفه، تغيير المجال الصوتي للآلة **Registrum**. تعد الدلائل الثلاث الأولى أساسية أما الثلاث المتبقية فهي دلائل ثانوية وهي جميعها ظواهر ممتازة لإرشاد العازف إلى لحظات عقلانية من أجل تنفس جديد، كما أنها تحدد لنا قواعد للتنفس أثناء العزف وهي:

١- يجب أخذ النفس أثناء السكتة الموسيقية بهدف المحافظة على وحدة النفس الموسيقي كما ان هذا يساعد أيضاً في توضيح وإظهار

الفواصل الموسيقية.

المثال الأول[٥] – فريدريك دوفيين : ثنائي



ولكن أثناء عزف المؤلفات الموسيقية متعددة السكتات، ينبغي على العازف أن لا ينغمس في أخذ الهواء أثناء كل سكتة، لأن التنفس كثيراً ما يثير الملل والتعب كما في المثال التالي:

المثال الثاني – جودار : فالس

٢– عند غياب السكتات الموسيقية يجب استعمال التوقفات في الأصوات المتتالية من أجل تغيير التنفس. فإذا جاء بعد الصوت الطويل

[٥] علامة V تعني المكان الصحيح. علامة ⌀ تعني المكان الخاطئ.

صوت قصير واحد أو عدة أصوات قصيرة فيجب أخذ النفس بعد الصوت الطويل وليس العكس.

المثال الثالث – باخ : آريا

٢–تستعمل الإعادة النغمية والإيقاعية من أجل تغيير التنفس وهي التي تساعد على تحديد الفواصل الموسيقية حتى أثناء الحركة الدائمة.

المثال الرابع – فيبر : تنوعات

إن تحديد الفاصلة يساعد على وجود أنواع مختلفة من التباين. لذلك فإنه في حال عدم وجود تدوين للفواصل الموسيقية أو عدم وضوحها؛ يمكن إستنتاج بعض القواعد التي تتعلق بتبديل التنفس.

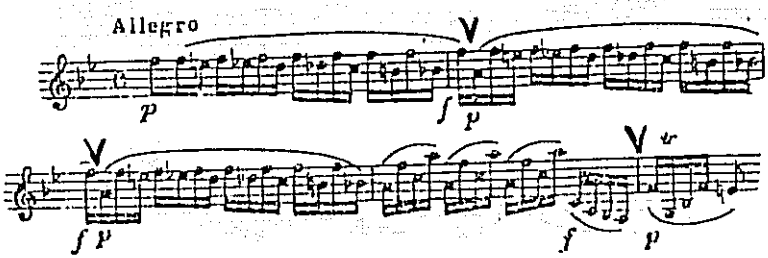
عند عدم وجود إمكانيات أخرى يسمح للعازف بأخذ الشهيق قبل

تغيير الهارموني.

المثال الخامس – تشايكوفسكي : كسارة البندق

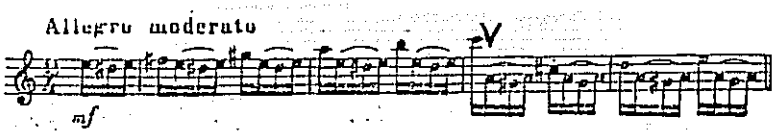
أثناء الحركة النغمية المتواصلة فإن أخذ الشهيق يتم عند التغيير الحاد لقوة الصوت.

المثال السادس – برمان : دراسة



٣–أثناء عزف روابط موسيقية مؤلفة من مقاطع طويلة ومتساوية في تقطيعاتها فإن الأساس في تغيير التنفس يمكن أن يعتمد كذلك على التغيير الحاد للطبقات الصوتية أو القفزات الموسيقية.

المثال السابع – باخ : كونشرتو لامينور

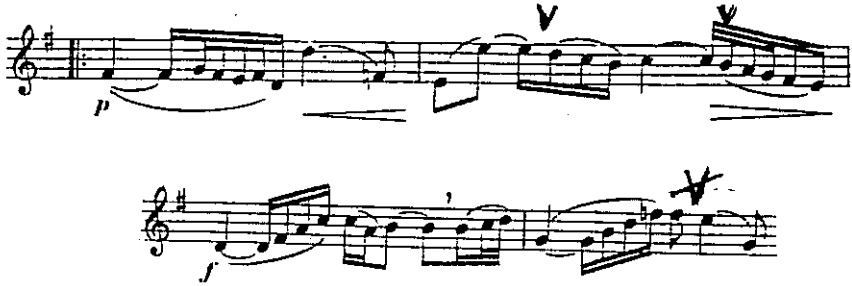


إن القواعد التي ورد ذكرها سابقاً والتي يجب مراعاتها أثناء العزف يمكن أن لا تكون كافية إن لم نُضف إليها الملاحظات الجوهرية التالية المرتكزة على دور الهارموني كحقيقة موسيقية منظمة:

-من الخطأ أخذ الشهيق المتواصل أثناء:

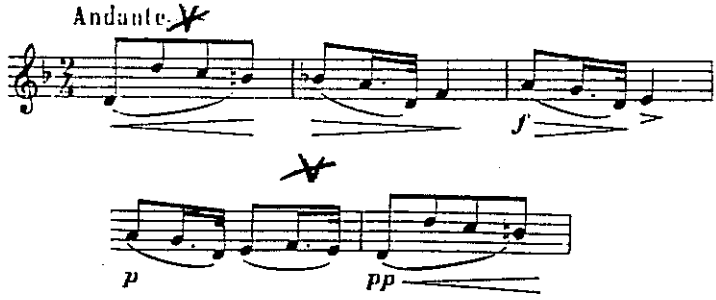
١- التوقف المؤقت

المثال الثامن - باخ : آريا



٢- بين نغمتين في قوس لحني واحد (legato)

المثال التاسع - ماسنيه : إيليجي



٣- قبل نغمة غير أساسية في السلم

المثال العاشر - بيزيه : انترمتزو

-يعد تغيير التنفس بعد اللحن الثانوي خرقاً لأسس المنطق الموسيقي.

المثال الحادي عشر - شومان : ٣ قطع

هذه هي القواعد الأهم والتي يجب مراعاتها في تغيير التنفس اثنـاء العزف، ويمكن للموسيقي أن يقسم البناء الموسيقي بشكل فني مراعياً عدم

خرق الوحدة الفكرية الأساسية. كما يجب على العازف على آلة النفخ أن يكون مهيأً لعزف مؤلفات متباينة وأن يكون قادرا كذلك على حل مشاكل لا تكون هذه القواعد كافيـة لحلهـا وأن يراعـي البنـاء الموسـيقي المحـدد وموقعه وطبيعته وذلك من خلال الخبرة الـتي اكتسـبها في عـزف الجملـة الموسيقية.

□□□

☐ التراث الموسيقي المصري بين الماضي والحاضر

رشا علي طموم

معيدة بكلية التربية الموسيقية – قسم النظريات والتأليف

جامعة حلوان

مقدمة

القديم والجديد، والتراث والمعاصرة، والمحافظة والتجديد سمة كل عصر وطبيعة كل تطور في الحياة، ومظهر كل تبدل في معايير الحضارات التي عمت وجه الأرض.

وقد اختلف المبدعون عامة وفي مصر خاصة في موقفهم من التراث ونظرتهم له فمنهم من يرى ضرورة التمسك بكل ما جاء به السلف من أدب وفكر وفلسفة دون أن يدخل عليها ما يلائم العصر والتطور؛ ومنهم من ترك كل أدب وفكر وفلسفة قديمة جانباً، وانغمس في الجديد وأخذ به دون وعي أو اختيار، وأراد تغييراً شاملاً في المقاييس الفنية والجمالية في ظل الحضارة الجديدة؛ والبعض الآخر يرى أن يختار من قديمه ما يلائم جديده، وأن يجمع بين مميزات التراث وأصالته وبين ما يحتاج

إليه الفكر المعاصر في هذه الأيام دون أن يستغرقه التراث ودون أن يهمله، حتى لا تنهار المقومات الحضارية الثابتة للأمة[1].

ومما لا شك فيه أننا في عصر تواجهنا فيه مؤثرات الحضارة الغربية من كل اتجاه، ونحتاج فيه للبحث عن هويتنا الثقافية في معترك اللقاء الحضاري بين الغرب والشرق. ومن ثم فقد أصبحت قضية كيفية الحفاظ على التراث هي الشغل الشاغل للمفكرين والعلماء والمبدعين في المنطقة العربية وإن اختلفت آراؤهم: فمنهم من يرى أن الحفاظ على التراث مثل اقتناء الجواهر الثمينة يتأتى بالحفاظ عليه وعدم المساس به أو التعامل معه مما يعرضه للجمود، وهو ما لا يتناسب مع مفهوم التراث الحي والذي يحياه أفراد المجتمع ويمارسونه ويتعايشون معه أما إذا لم يعد حياً ممارساً أصبح ميراثاً. أما أصحاب الرأي الآخر الذين يرون حرية التعامل مع التراث بتقديمه برؤى جديدة تتناسب مع طبيعة هذا العصر وفكر كل مبدع فإنهم أكثر مرونة ومسايرة للواقع.

وترى الباحثة أن التراث يمثل حقبة زمنية معينة وثقافة معينة، ويعبر عن حياة كاملة بكل ظروفها. والحفاظ عليه يتأتى بالبحث الدائم الموثق علمياً في أصوله ومصادره والاحتفاظ به تدويناً وتسجيلاً، والعمل على نشره مما يضمن له البقاء. وفي نفس الوقت إتاحة الفرصة لحرية الإبداع والاستلهام وتقديم التراث برؤية جديدة للفنان. وطالما نعرف الأصل ونحتفظ به وننشره فإن تقديمه في ثوب جديد لن يضيره.

---

[1] يوسف عز الدين – تراثنا والمعاصرة – ص ٨

وإذا طبقنا هذا على مجال الموسيقا، نجد أن تراث الموسيقا العربية -بما فيه من عناصر فارسية وتركية- يتضمن حصيلة من مقطوعات العزف والغناء توارثتها شعوب الشرق بالتواتر الشفوي، وكان للفنان المؤدي دور إبداعي هام يكمل دور الملحن الأصلي بما يضيفه من حليات مرتجلة في كل أداء. وكل ما نتداوله الآن من تراث يعود للقرن الماضي.

وقد ظهر قبيل منتصف القرن العشرين وكرد فعل للمؤثرات الموسيقية الأجنبية، اتجاه مضاد لهذه المؤثرات ينادي بضرورة الحفاظ على التراث التقليدي، وهو ما أدى إلى إنشاء فرقة الموسيقا العربية في أواخر الستينات (والتي تولى قيادتها عبد الحليم نويره). ولا زال يتوالى حتى وقتنا الحالي ظهور فرق تراثية جديدة تشترك جميعها في الهدف الأساسي لها وهو إحياء التراث والحفاظ عليه بتقديمه للمجتمع.

وترى الباحثة أن هناك جوانب إيجابية وسلبية لظهور هذه الفرق. أما عن **الجوانب الإيجابية** فهي أنها ساعدت على تقديم المقطوعات التراثية وقامت بنشرها وشجعت الناس على أن يعيشوا هذا التراث مرة أخرى من خلال حضورهم مثل هذه الحفلات وبذلك ربطتهم بتراثهم الذي كان من الممكن أن يتوه في غمار التأثيرات الأجنبية الملّحة.

أما **الجوانب السلبية**، فتتمثل في تدخل الرؤية الشخصية لقائد الفرقة عند تقديم هذا التراث دون إعلان ذلك أو إيضاحه للجمهور، مما أدى إلى شيوع التراث بين الناس وتداولهم له على أن هذه النسخ هي الأصل. ويمثل هذا خطراً حقيقياً إذ يمكن أن يختفي معه التراث الأصلي.

فقد اتخذت فرق التراث التقليدي أبعاداً جديدة رآها الداعـون لهـا استجابة ضروريـة لملابسـات تقديـم موسـيقا الـتراث في قاعـات الموسـيقا الكبيرة. مما أدى إلى تكاثر عـدد الموسيقيين وخاصة في الوتريـات، كما أدخلت بعض الآلات الوترية مثل التشيلو والفيولا والكونترباص، لتقديـم ألوانٍ صوتية غريبة على جماليـات الـتراث، وزادهـا اسـتخدام المكـبرات الصوتية (الميكروفونات) ابتعاداً عن أصولها. كمـا فرضـت تدويناً موحـداً وأقواساً موحدة في العزف، مما أضعف إسهامات العازفين المرتجلة وقلص دور المؤدي في حدود جامدة ومرسومة. هـذا إلى جـانب التدخـل في بعـض الملامـح الموسـيقية للمقطوعـة سـواء الإيقاعيـة أو اللحنيـة وتعديـل بعـض الزخارف اللحنية لتتناسب مع الأداء الجماعي للكورال.

وهكذا عاد التراث الموسيقي ليحتـل محلـه في الحيـاة الموسـيقية في مصر ولكن بصورة محّورة بعيدة عن نقائه الأصلي. وهـي صـورة لا تشـكل حفاظاً ولا تطوراً. وإذا نظرنا للغرب فسنجد أن هناك حرصاً شـديداً علـى أداء موسيقا عصوره الماضية أداءً أميناً في النصوص والآلات الموسيقية، بـل والإطار المكاني لممارستها بما يحفظ لها مقوماتها الجماليـة بعيـداً عـن أي تحريف. فموسيقا عصر النهضة والباروك تقدم في الغرب اليوم بنفس آلات عصرها حرصاً على الأمانة التاريخية واحتراماً للصدق الفني[٢]. أي تغيـير

---

[٢] دكتورة سمحة الخولي "القومية في موسيقا القرن العشرين" ص ٢٧١.

في الآلات أو الأداء يعلن للمستمع ويوضح له[٣]. وهي الأهداف التي يجب أن يعيها الشرق لكي يضمن لتراثه النقاء والبقاء في هذا العصر.

ولا خوف على التراث الشرقي من التحولات الجديدة التي يفرضها هذا العصر، إذا تناولها المؤلفون بحكمة وبصيرة ومن منطلق ثقافي متوازن. فليس للتجديد الموسيقي حدود تكبل خيال الفنان لأن لغة الموسيقا بطبيعتها مرنة، وليس أوفق من التجديد على أسس موضوعية من موسيقا الشعب وتراثه.

وطالما أن هذا التراث محفوظ بشكل مقنن فلا خطورة على استلهامه أو إعادة صياغته برؤية جديدة ما دام المؤلف الموسيقي قد أوضح ذلك بصراحة تامة.

وتختلف الرؤية الجديدة للمؤلف باختلاف اللغة الموسيقية من مؤلف لآخر، وعدم تقبل الجمهور أو تذوقه وفهمه لها لا يعني أن نرفضها أو أنها ستشوه الأصل لأن عملية التذوق تتوقف على طبيعة الخبرة الموسيقية للمستمع.

ونود أن نؤكد أن الدعوة للحفاظ على التراث ونقائه لا تتعارض بأي حال من الأحوال مع الإيمان بضرورة التجديد والتطوير على أساس ذلك التراث. وهناك وسائل متعددة للتعامل مع التراث تربط بين القديم والجديد منها:

---

[٣] مثل عزف كثير من مؤلفات باخ للهابسكورد على آلة البيانو.

١-تشجيع التأليف الموسيقي الجديد على أساس جوهر ومقومات التراث.

٢-استلهام الألحان التراثية في مؤلفات ذات صياغة وإطار خارجي جديد.

٣-إعادة صياغة بعض المقطوعات التراثية وذلك بلغة موسيقية جديدة مع الاحتفاظ بالشكل الخارجي والإطار العام للمقطوعة.

وهو ما سنتعرض له بالتفصيل عند استعراض التجربة المصرية في التعامل مع التراث.

التجربة المصرية في التعامل مع التراث للربط بين القديم والجديد

ولا شك أنه من المفيد أن نسترشد بالنظر في تجارب الغرب، فقد طرق هذا المجال الكثير من المؤلفين الغربيين في بناء مؤلفاتهم على أساس ألحان معروفة لمؤلف من عصر سابق سواء كانت شعبية أو تراثية.

ويختلف كل مؤلف بحسب لغته الموسيقية وأسلوب التأليف السائد في عصره، وحسب نوعية المؤلفة المصاغ فيها اللحن.

فكثير من تنويعات **موتسارت وبيتهوفن** كانت على ألحان شعبية معروفة. وكذلك تنويعات **براهمز** على ألحان هايدن وهاندل. والمؤلفات المعدة **لليست**، والتي أعد فيها كثيراً من الأعمال الأوبرالية للبيانو، والأمثلة لا حصر لها.

وفي القرن العشـرين في ظـل الاتجـاه إلى القوميـة نجـد أن الكثـير مـن المؤلفين، أمثال **سترافنسكي** في (باليهاته القومية مثل بتروشكا والعصفـور الناري)، قد استخدم الكثير من الألحان الشعبية الروسـية وغلفهـا بلغتـه الموسيقية المميزة لعصره. وكذلك **بارتوك** الذي حقق قمـة القوميـة في هـذا العصر استغل الألحان الشعبية لبلده بل وامتـد للموسـيقا الشـعبية للبـلاد المجاورة.

أولاً: التأليف الموسيقي الجديد على أساس جوهر ومقومات التراث

ويضم ذلك التأليف قوالـب وصيـغ الموسـيقا التقليديـة الآليـة مثـل البشـرف والسـماعي والتحميلـة الخ؛ والغنائيـة مثـل الموشـح والطقطوقـة والقصيدة والدور الخ. وقد طرق هذا المجال **عطيـة شـرارة** (١٩٢٢) بعـدد كبير من المقطوعات التقليدية التي التزم فيها بالشكل التقليـدي المونـودي وإن استخدم فرقة موسيقية أكبر مـن التخـت التقليـدي في أدائهـا ومثـال ذلك سماعي النهاوند وسماعي الكرد.

وكذلك فقد ألف عبد الحليم نويرة مجموعة من التحميـلات لفرقـة الموسيقا العربية.

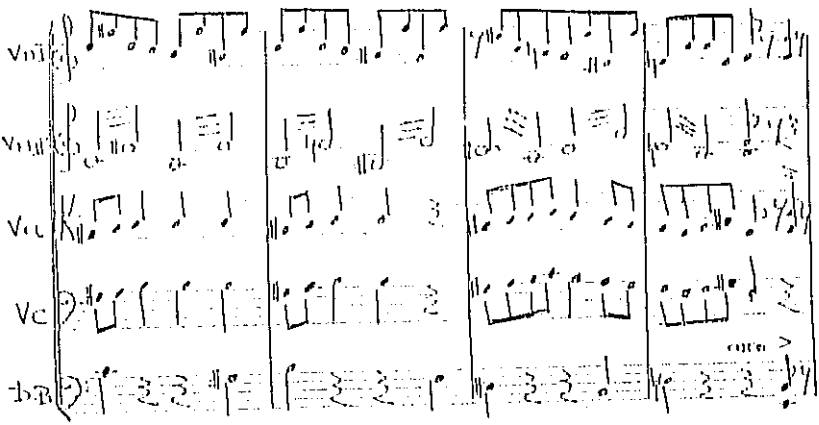
وهناك شكل آخر يعتبر خطوة أعلى في مجال الحفاظ على الـتراث وتناوله بشكل مبتكر وذلك في بعض مؤلفات **جمال عبد الرحيـم** (١٩٢٤-١٩٨٨) والتي اقترب فيها ابتكاره اللحني من الروح الشـعبية المصريـة إلى حد يوحي بأن ألحانه مـن الـتراث الشـعبي حقـاً. ومثـال ذلـك الحركـة

البطيئة من باليه "حسن ونعيمة" وكذلك مقدمة وروندو "بلدي".

ويتضح ذلك أيضاً في "رقصة الدربكة" وهي الحركة الأخيرة من المتتابعة الصغيرة للأوركسترا الوتري والتي استخدم فيها إيقاعاً ولحناً يوحيان بروح الألحان الشعبية.

مثال (١)

رقصة الدربكة لأوركسترا وتري



ثانياً: استلهام الألحان التراثية والشعبية في مؤلفات جديدة

وأول من طرق هذا المجال هو **أبو بكر خيرت** (١٩١٠-١٩٦٣) - أحد أعضاء جيل الرواد من المؤلفين المصريين القوميين[٤]- وذلك في عمله المتتابعة الشعبية **Suite Folklorique** سنة ١٩٥٨ والتي كتبها أولاً للبيانو ثم وسعها وكتبها للأوركسترا وهي مكونة من سبعة أجزاء أغلبها على ألحان شعبية هي (عطشان يا صبايا - يمامة حلوة - تفتة هندي - وجنتيني يا بنت يا بيضة).

وقد تناول خيرت لحن عطشان يا صبايا بروح شبه عسكرية يبرز فيها التلوين النحاسي، كما كتب تفتة هندي بأسلوب حيوي نشط يغلب فيه آلات النفخ الخشبي مع شيء من المحاكاة وأضاف بعض التحويلات الكروماتية للحنها الدياتوني البسيط؛ وأسلوبه في استلهام اللحن الشعبي قائم على الاحتفاظ باللحن الأصلي دون أن يدخل عليه أي تغيير أو تنمية.

وكذلك فقد بنى **عزيز الشوان** (١٩١٦-١٩٩٣) عمله المسمى "تنويعات للأوركسترا على لحن عطشان يا صبايا" لسيد درويش؛ وتناوله ببعض التطوير والتلوين الأوركسترالي.

---

[٤] وهم: يوسف جرس - حسن رشيد - أبو بكر خيرت. والمؤلف القومي هو المؤلف الذي يبدع أعمالاً تحمل الطابع القومي أي لها نفس مميزات ومذاق التراث الشعبي لموسيقا بلده باستخدام تقنيات التأليف الموسيقي الغربي العالمي.

وهنـاك تجربـة أخـرى لمؤلـف آخـر هـو **رفعـت جرانــة** (١٩٢٤) وأغلب مؤلفاته قومية الاتجاه تستمد إيحائها ومادتها مـن الإطـار الديـني الإسلامي مثل كونشرتو القانون ١٩٦٦ والذي بنيت حركاته كالآتي:

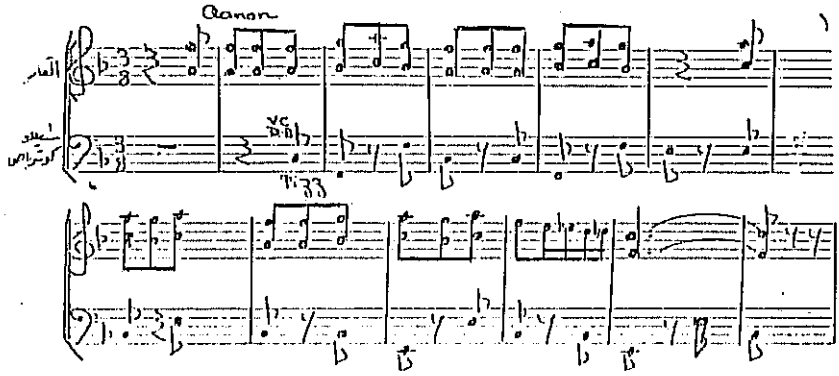
الحركة الأولى: على لحن تكبيرات صلاة العيدين.

الحركة الثانية: على لحن طلع البدر علينا.

الحركة الثالثة: على لحن آذان الصلاة.

مثال (٢)

الحركة الأولى من كونشرتو القانون لرفعت جرانة



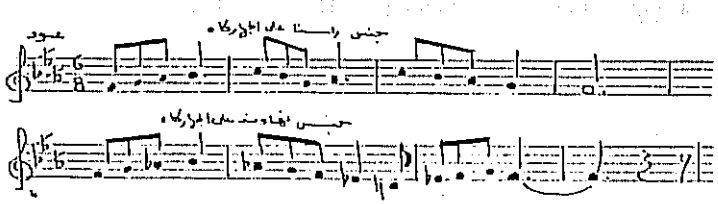
ويظهر في هذا المثال لحن يوحي بتكبيرات صلاة العيدين تؤديه آلة القانون المنفردة مع مصاحبة خفيفة من آلتي التشيلو والباص.

وكذلك فقد استغل بعض الألحان الشعبية من مصر وبعض البلاد العربية الأخرى في "السيمفونية العربية" سنة ١٩٦٢ مجسداً بذلك فكرة الوحدة العربية التي كانت مسيطرة على الساحة السياسية في ذلك الوقت.

ويرى جرانة أن التنويعات هي أفضل صيغة لتناول اللحن الشعبي. وهو غالباً ما يدخل على اللحن الأصلي بعض التغييرات وذلك بالتنمية والتطويل والتقصير.

أما **عطية شرارة** وهو قريب الصلة بالموسيقا الشرقية التقليدية بوصفه عازفاً للكمان الشرقي فقد بنى الحركة الأولى من الكونشرتو العربي الأول للكمان على لحن "حسن يا خولي الجنينة"، وكذلك بنى الحركة الثانية والثالثة لكونشرتو العود والأوركسترا على لحن "أيوب المصري". ويتسم أسلوبه بالاحتفاظ بشكل اللحن الأصلي دون التصرف فيه بالتنمية وإنما يضيف نسيجاً خفيفاً متعدد التصويت.

مثال (٣)لحن "أيوب المصري"



مثال (٤)

الحركة الثانية من كونشرتو العود لعطية شرارة.

وقد استلهم جمال عبد الرحيم، الكثير من ألحان التراث في عدد من أعماله، وهو مؤلف جمع بين فهمه لطبيعة الموسيقا المصرية التقليدية والشعبية وبين التمكن ودراسة تقنية التأليف الموسيقي الغربي المعاصر، واستطاع أن يحدث اندماجاً بينهما.

ومن أمثلة أعماله التي استلهم فيها ألحاناً شعبية، ثنائية الكمان والتشيلو والتي أقام الحركة الأولى منها على لحن "وسماح النوبة" والحركة الثالثة على لحن "يا نخلتين في العلالي".

مثال (٥)

الحركة الثالثة من ثنائية الكمان والتشيلو لجمال عبد الرحيم.

وكذلك استغل لحن الأغنية الشعبية "الواد ده ماله ومالي" بأربع صور مختلفة في أعمال لوسائل أداء مختلفة هي:

١) للكورال بدون مصاحبة.

٢) في عمله ملامح مصرية للكورال والأوركسترا وهو عبارة عن

متتابعة من أربع أغان شعبية في صياغة بوليفونية للكورال مع مصاحبة إيحائية بجو كل أغنية من الأوركسترا وهي (الحنة – مرمر زماني – روق القناني مع الناي والقانون – السواد ده ماله).

٣) في مؤلفه للكمان والبيانو.

٤) فانتازيا للكمان والأوركسترا ولها نسختان إحداها تؤدى في الحفلات وتتطلب براعة وأخرى بسيطة للناشئين.

ويعتبر جمال عبد الرحيم اللحن الشعبي كحلية لحنية أو بذرة أساسية يبنى عليها العمل فهو يشكلها ويطورها وينميها بأشكال مبتكرة لتكون النسيج العضوي للعمل الموسيقي.

ثالثاً: صياغة بعض المقطوعات التراثية برؤية جديدة

وتختلف هذه الصياغة تبعاً للغة المؤلف الموسيقية وأسلوبه في تناول التراث. فعلى سبيل المثال صاغ **أبو بكر خيرت** طقطوقة "إيه العبارة" لسيد درويش للكورال والأوركسترا وذلك بعد تعديل كلماتها لتعبر عن أحداث بور سعيد. وأدخل آلة القانون لإضفاء جو شرقي محلي دون أن يكون لها وظيفة عضوية مجددة في النسيج الموسيقي غير وظيفة التلوين. وكذلك صياغته لموشح "لما بدا يتثنى" للكورال والأوركسترا وهي تناول زخرفي أكثر منها ابتكاراً متحرراً. وقد كتبه بأسلوب هارموني أكد فيه طابع السلم الصغير أكثر من تأكيده لمقام النهاوند ولم يلتزم فيه بطبيعة

الغناء الشرقي، خاصة للسيدات بسبب حدة المنطقة الصوتية لدرجة تهدد بإجهاد الصوت وتؤثر نوعاً على وضوح النطق.

ولعطية شرارة توزيع مبسط سلس للكورال والأوركسترا لبعض الموشحات من التراث ومنها نفس الموشح السابق.

كما قام **جمال عبد الرحيم** بصياغة "سماعي جهاركاه صفر على" للأوركسترا الوتري، وكذلك موشح "منيتي عز اصطباري" لأوركسترا وتري مع فلوت وكمان وذلك بصياغة مونودية معتمدة على التلوين الوتري فقط ولم يضف عليها أية هارمونيات ولا كتابة كونتربنتية وحافظ فيها تماماً على مقومات اللحن الأصلي. إلا أن جمال عبد الرحيم قد خطا بالصياغة خطوة أبعد وهو ما يمكن أن نطلق عليه التناول الفني[٥] والذي يقصد به أن يأخذ المؤلف نصاً موسيقياً غالباً من التراث ويتخذ منه نواة لبناء عمل فني جديد بأسلوب قد يضفي على العمل الأصلي عناصر تفاعلية تحقق التوازن الداخلي في العمل، أي ليس مجرد تقديمه بأسلوب السرد أو التكثيف الهارموني الخارجي مع الاحتفاظ بالهيكل البنائي الأصلي. وخير مثال يوضح أسلوبه هذا هو صياغته لدور "كادني الهوى" لمحمد عثمان للكورال والأوركسترا وفيه استخدم أسلوبه العصري في الكتابة للإنشاد الكورالي بالإضافة إلى احتفاظه بأصالة الدور.

---

[٥] محمد عبد الوهاب عبد الفتاح – جمال عبد الرحيم واتجاه جديد في التأليف الموسيقي.

وأسلوبه هنا أشبه بأسلوب (المعارضة) في الشعر العربي إذ انه حافظ على لحن وكلمات الدور وكذلك الإيقاع بل وعلى قسمه الأوسط المكتوب في مقام الراست والحافل بزخارف التطريف الغنائية وهو ما يطلق عليه اسم (الهنك).

كما حافظ على الترديد والتجاوب المميزين لهذا القسم وقدمهما في صورة تفاعلات مبتكرة بين أصوات الرجال والنساء، أما الأوركسترا فيتضمن توزيعاً شيقاً شاركت فيه الآلات الوترية في أداء الأدوار الرئيسية وبخاصة في القسم الأوسط المكتوب في مقام الراست والذي يتميز بالكتابة الفوغالية بين آلة وترية من كل قسم (كمان – فيولا – وتشيللو). ومما هو جدير بالذكر أن المؤلف قد اعتمد في بناء هذا القسم على البوليفونية المنسوجة من نفس لحن القسم الأوسط للدور الأصلي.

خاتمة

وهذه الأمثلة التي جاءت هنا ليست إلا نماذج على سبيل المثال وليس الحصر لموضوع بالغ الأهمية يمس أساس التراث الموسيقي وإمكانيات تطوره في المستقبل وهو ما يتطلب دراسات موضوعية مستفيضة لا يتسع المجال لها في هذا البحث الصغير.

مراجع البحث

١- سمحة الخولي: القومية في موسيقا القرن العشرين، الكويت – عالم المعرفة – ١٩٩٢.

٢- محمد عبد الوهاب: جمال عبد الرحيم واتجاه جديد في التأليف الموسيقي، القاهرة – مجلة عالم الفكر – المجلد ١٧ – ١٩٨٦.

٣- يوسف عز الدين: تراثنا والمعاصرة، القاهرة – دار الإبداع الحديث للنشر – ١٩٨٧.

□□□

☐ أشهر عازفي الآلات النافخة - جاز

أنس الجاجة

ملحّن موسيقي

ساهمت عوامل ومؤثرات كثيرة في خلق موسيقا الجاز وتطويرها. لذا فإنه من الصعب جداً تحديد تاريخ دقيق لبدايات موسيقا الجاز، لكننا نستطيع القول أنها نشأت عن الموسيقا الشعبية بما فيها من أغاني وأهازيج ورقصات يؤديها عدد غفير من الرجال والنساء سُبي معظمهم من أفريقيا للعمل في حقول القطن وعلى خطوط السكك الحديدية الموجودة في شمال الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك في محاولة منهم للتعبير عن مشاعرهم وأفكارهم؛ وكان بعضهم من الموسيقيين المحترفين أو الهواة من البيض، الذين انحدروا من أصول وحضارات مختلفة.

أقوى المؤثرات في بدايات موسيقا الجاز جاءت عن طريق الزنوج الأفارقة الذين درجوا بطبيعتهم على استخدام الغناء والرقص في كل المناسبات. كانت أغاني العمل عندهم أساسية وعلى الأخص أغاني البحارة، لأنها كانت تعطيهم شعوراً بالتضامن والنشاط كفيلاً بإنهاء العمل بسرعة ونجاح؛ كما أخذت أغانيهم الشعبية الحزينة اسم **البلوز**

وهو عبارة عن أغاني أغلبها حزين السمة فيها سرد مفصل للحياة اليومية وللعواطف الدفينة، تبنى على ثلاثة أسطر من الشعر توزع على إثني عشر مقياساً مع هارموني ثابت في منتهى البساطة؛ وهو نوعان: البلوز الهادئ التأملي **Country Blues** والصاخب **City Blues**.

المؤثر الثاني الهام الذي ارتكزت عليه موسيقا الجاز كان يتجلّى في الموسيقا الدينية التي لعبت دوراً هاماً في حياة الزنوج. ففي حين أنشد البيض **أغنية دينية Gospel Song** أنشد الزنوج **الأغنية الروحية Spiritual** التي عبّرت عن إيمانهم الديني العميق. ولقد تم تشجيع كلا النوعين ودعمهما عن طريق الحركة الإحيائية الدينية التي انتشرت في أمريكا في بداية القرن التاسع عشر.

العامل الثالث وهو العنصر الأهم كان موسيقا أبدعها الموسيقيون البيض تدعى **الراغ تايم Rag Time** وهي عبارة عن شكل من أشكال موسيقا البيانو التجارية ظهر وازدهر في الفترة ما بين عامي ١٨٩٦-١٩١٧. ولربما أخذ الراغ تايم إيقاعه الثابت من المارشات العسكرية لكنه حتماً أخذ ألحانه من الرقصة الشعبية الشهيرة آنذاك كيك ووك **Cake Walk**.

كما يمكننا التحدث عن تأثيرات أخرى ثانوية لعبت دوراً في نشوء موسيقا الجاز من بينها تأثير موسيقا جزر فرنسا وإسبانيا الكاريبية فيه.

من المعتقد أن تلك العناصر مجتمعة امتزجت مع بعضها لتشكل

أسلوباً جديداً طوره زنوج نيوأورليانز حوالي عام ١٩٠٠. كان عازفو الجاز الأوائل هؤلاء يعزفون سماعياً ويعبرون عن أنفسهم عن طريق الارتجال الحر، مستعملين إيقاعات مختصرة تدخل على ألحان مستمدة من البلوز والراغ تايم، مبدعين بهذا موسيقا مفعمة بالطاقة. وكانت فرق الجاز صغيرة وتتألف من آلات إيقاعية هي الكونترباص والدرامز والجيتار والبانجو والبيانو ترافق كلارينيت وترومبون وآلة أو اثنتين من آلات الكورنيت، وهي شبيهة بالفرق الموسيقية التي كان الزنوج يستخدمونها في المراسم الجنائزية، كما يمكن اعتبارها نوعاً متطوراً للفرق الموسيقية العسكرية.

انتقل مركز موسيقا الجاز من نيوأورليانز إلى شيكاغو حيث امتزجت أعمال موسيقيين زنوج أمثال لويس أرمسترونج **Louis Armstrong** وكينج أوليفر **King Oliver** مع أعمال موسيقيين بيض أمثال بيكس بيدربيك **Bix Beider Becke**. أدى هذا الامتزاج إلى إبداع أساليب مختلفة مثل **سكيفل Skiffle وبوغي ووغي Boogie-Woogie** حيث صار الارتجال أكثر أهمية وحيث ظهرت بوادر موسيقا الجاز المدونة.

بحلول عام ١٩٣٠ تطورت موسيقا الجاز بشكل ملحوظ وأصبح مركزها نيويورك ونشأت فرق موسيقية كبيرة لها شعبية مثل فرقة دوك إيلينغتون **Duke Ellington** وكاونت بيزي **Count Basie** وبيني جودمان **Benny Goodman**. ونشأ أسلوب جديد في موسيقا الجاز هو **السوينغ**

.Swing

في عام ١٩٤٠ ظهر أسلوب البوب Bop حيث تقلصت الفرق الكبيرة وتحولت إلى فرق صغيرة. (المثال ١)*)

في عام ١٩٥٠ ظهر أسلوب الكول جاز Cool Jazz حيث عادت الفرق الصغيرة للظهور لتعزف هذه المرة بأسلوب جديد أكثر هدوءاً وأناقة كان من مبدعيه مايلز ديفيس وديف بروبيغ.

بحلول عام ١٩٦٠ ظهرت مدرسة جديدة سميت مدرسة الموجة الجديدة لمؤلفي الجاز New Wave Jazz Composers من أهم روّادها جون كولترين وأورنيت كولمان. استخدمت هذه المدرسة كل أسلوب موسيقي متوفر (كلاسيك–جاز–أتونال–مودال)، حيث تم تثقيف أو بعث الفكر في عزف موسيقا الجاز، في عملية رد فعل على أسلوب التلقائية في العزف (المثال ٢ و ٣).

بعد ذلك كان ظهور أسلوب الروك–سول Rock-Soul (المثال ٤).

واستمر تطور موسيقا الجاز وابتدأت بالتأثير أيضاً على كبار الموسيقيين الكلاسيكيين أمثال رافيل وسترافنسكي وميلهود وكورت فايل وهيندميث وغيرشوين وكوبلاند ووالتون وفون ويليامز وفوغهان.

---

*) راجع الأمثلة في نهاية البحث (المحرر)

وبذلك يمكننا القول، وبدون أية مبالغة، بأن عناصر الجاز الأساسية كانت بمثابة إضافات هامة إلى موسيقا القرن العشرين. كما أن موسيقا الجاز تعُد اليوم فناً مصقولاً رقيقاً وهاماً.

من أشهر عازفي الآلات النافخة-جاز:

مايلز ديفيس Miles Davis

ولد مايلز ديفيس في ٢٦ أيار / مايو عام ١٩٢٦ في ولاية إيلينوي في الولايات المتحدة الأمريكية وتوفي في ٢٨ أيلول / سبتمبر ١٩٩١.

نشأ ديفيس ضمن عائلة متوسطة الغنى وكانت لأمه وأخته تجارب في الموسيقا. أهداه أبوه، وهو طبيب أسنان، آلة ترومبيت كهدية له في عيد ميلاده الثالث عشر. لم يفكر الوالد آنذاك بأن هدية كهذه ستجعل من ابنه يوماً ما أحد كبار العمالقة الذين سيساهمون في تطوير موسيقا الجاز.

بعد انتهاء ديفيس من دراسته الثانوية -وكان خلالها يعزف ضمن فريق المدرسة- انضم إلى فريق إدي راندل عام ١٩٤١ ثم إلى مدرسة غوليارد للموسيقا في نيويورك حيث أنهى دراسته فيها عام ١٩٤٦ وبدأ بعدها بالعزف مع عازفين كبار أمثال تشارلي باركر، ديزي كاليسبي، بيني كارتر وجون لويس.

أول إصدار مميز لأعماله كان عام ١٩٥٧ حيث أصدر ألبوماً موسيقياً عنوانه **The Birth of The Cool**، أوصل فيه أسلوب **بي بوب Be Pop** الشائع آنذاك إلى أسلوب مبدع قائم على الفهم العميق للموسيقا وللفكرة

الموسيقية المحددة. (المثال ٥ و ٦).

في عام ١٩٥٤ بدأ ديفيس بتشكيل فرقة سباعية مؤلفة من ريد غورلاند، جون كولتران، شارلز مينغ، بول شيمبر، فيلي جوي جونز، بيل إيفانز، وسوني رولانز. صدر عن هذا السباعي مجموعات موسيقية هامة هي: **'Workin', 'Relaxin', 'Cookin'** و**'Steamin'**. ولقد حصل ديفيس في كل استفتاء موسيقي جرى في هذه الفترة على لقب الموسيقي الأول.

بعد تلك الحقبة عاد ديفيس للعمل مع جيل إيفانس، وكانت نتيجة هذا العمل المشترك إصدار مجموعة من الألبومات الكلاسيكية منها: **Miles Ahead, Sketch of Spain, Porgy**، وذلك في الفترة الواقعة ما بين ١٩٥٧ و١٩٥٩، وكان إيفانز في تلك الأعمال متأثراً بالمؤلف الموسيقي جواكان رودريغو. وتعدّ هذه الألبومات مؤلفات أوركسترالية لما تحويه من ثراء موسيقي ومن تعددٍ في أدوار مجموعة واسعة من الآلات الموسيقية حيث كان ديفيس يعزف دور الترومبيت الرئيسي. بعد ذلك شكّل مايلز ديفيس السداسي الموسيقي المؤلف من كولتران، شامبرز، إيفانز، جيمي كوب وكانون بال أدريلي وأصدر معهم ألبومين موسيقيين أولهما بعنوان: **Milestones** وثانيهما –والذي يجمع النقاد على اعتباره الأرقى في تاريخ موسيقا الجاز– يدعى **Kind of Blue**.

دخل ديفيس عصر الستينات وكان ما يزال يتبوأ المرتبة الأولى في عالم الجاز على الرغم من ظهور منافس كبير له هو جون كولتران؛ وهكذا بدأ

رحلة جديدة مع مجموعة من أشهر العازفين وهم هيربي هانكوك، وين شورتر، رون كارتر، وتوني ويليامز، وكان حصيلة هذه المرحلة إصدار ألبومين موسيقيين هما: **Miles Smiles, Nefertiti**.

بدأ ديفيس فيما بعد بإدخال آلات كهربائية إلى الفرق الموسيقية التي كان يعزف معها وجعل من وجود البيانو الكهربائي والمؤثرات الصوتية اللذين كان يدمجهما مع آلة الترومبيت شيئاً مألوفاً، كما أصبح نمطه الموسيقي في التأليف أميل إلى موسيقا الروك حيث حصل اندماج بين إيقاعات الروك التقليدية وإيقاعات الجاز. فيما بعد أضاف إلى الفرقة آلة الجيتار الكهربائي وكان عازف الجيتار الكهربائي المبدع جون ماكلولين من الأوائل المميزين الذين عزفوا معه وطالما كان ديفيس يفضله على غيره.

من الموسيقيين المخضرمين الذين عزفوا مع ديفيس نذكر أيضاً كيت غاريت وشيك كوريا وديف هولاند. كانت حصيلة تلك الفترة الغنائية مجموعتين موسيقيتين هما أشبه ما يكون ببداية أسلوب **جاز-روك** **Jazz-Rock** الذي تلاه أسلوب **فوجون** **Fusion** وكانا بعنوان: **In A Silent Way, Bitches Blue**.

في عام ١٩٧٥ وبعد سلسلة من الاضطرابات في حياته بما فيها مرضه المستمر توقف ديفيس عن العزف واعتقد الجميع أنه قد انتهى كعازف لكنه بعد ستة أعوام عاد للعزف في فرق الجاز بعافية وقوة وأصدر ألبوماً اسمه **The Man With The Horn** شارك فيه كل من عازف الجيتار جون سكوفيلد وعازف الساكسوفون بيل إيفانز.

شارك مايلز ديفيس أيضاً في إصدار ألبومات موسيقية نذكر منها Time After Time للمغنية سيندي لاوبر و Human Nature للمغني مايكل جاكسون حيث أضاف لمسة ساحرة أعطت لهذه الأعمال بعداً موسيقياً جديداً. كما شارك مايلز ضمن ألبوم Tutu حيث عزف على الترومبيت موصولاً بآلة سنتيسايزر وفي فيلم بعنوان The Hot Spot لدينيس هوبر حيث عزف بأسلوب البلوز مع جون لي هوكر وتيم ديرموند وروي روجرز.

قرر مايلز ديفيس تكريس آخر سنوات حياته للقيام بجولات موسيقية في العالم لكن هذا لم يمنعه من تسجيل العديد من القطوعات الموسيقية إضافة لتسجيل موسيقا تصويرية لعدد من الأفلام السينمائية إلى أن اضطر لدخول المستشفى في كاليفورنيا حيث توفي.

يعدّ مايلز ديفيس عبقرياً في مجال الموسيقا عموماً وفي العزف على آلة الترومبيت بشكل خاص، ولقد نال دائماً إعجاب الجماهير والنقاد إذ قال في موسيقاه إيان كار: ((موسيقا قوية ذكية فيها الكثير من الشجاعة...كاملة وصادقة وتشكل مرحلة هامة في سلسلة التساؤلات التي ما زال الفن في كل العالم يطرحها)).

لقد كان أثر مايلز ديفيس على موسيقا الروك واضحاً وعلى موسيقا الجاز لا يثمّن (المثال ٧).

من أهم أعمال مايلز ديفيس:

١٩٥٩	**Kind of Blue**
١٩٦٠	**Sketch of Spain**
١٩٦٣	**Seven Steps to Heaven**
١٩٦٤	**Quite Nights**
١٩٦٤	**My Funny Valentine**
١٩٦٧	**Nefertiti**
١٩٧٤	**Black Beauty**
١٩٨١	**A Night in Tunisia**
١٩٨٦	**Tutu**
١٩٨٩	**Amandla**

جون كولتران John Coltrane

ولد جـون ويليـم كولـتران في ٢٣ أيلـول/سـبتمبر ١٩٢٦، في ولايـة كارولاينا الشمالية في الولايات المتحدة الأمريكية وتوفي في ١٧ تمـوز/يوليـو ١٩٦٧.

بينما كان يتلقـى دروساً علـى آلـة الكلارينيـت وهـو مـا يـزال في

المدرسة نصحه أستاذه بان يشتري آلة ساكسوفون آلتو. بعد إنهاء دراسته الثانوية انتقل كولتران إلى فيلادلفيا ليعيش مع أمه حيث التحق بمدرسة أولد شتاين للموسيقا ثم بدأ يتردد على استوديوهات غرانوف الموسيقية وهذا ما أكسبه خبرة كبيرة. بعد تقديمه حفلين موسيقيين نالا الإعجاب حصل على منحة دراسية في مدرسة جوليارد للموسيقا حيث أكمل تعليمه الموسيقي هناك. خدم كولتران في الجيش ضمن الفرقة الموسيقية العسكرية التابعة للبحرية الأميريكية ثم التحق بعدها بفرق كولاكس وإيدي كلينهيد فينسون وكانت هذه الفرق تعزف بأسلوب الغود تايم **Good Time** وأسلوب الفرق الإيقاعية الكبيرة. ومن بعدها انضم لفريق ديزي غاليسبي حيث تحول إلى عازف ساكسفون تينور.

تتألف أرضية كولتران الموسيقية من خلفيات تنتمي إلى موسيقا الزنوج التي كانت تعزف بأسلوب السوينغ الخالي من المؤثرات الصوتية والذي يعتمد على البراعة في العزف.

بدأ كولتران جولة موسيقية قدم فيها حفلات مع كل من جوني هودغيز (١٩٥٣–٥٤) وجيمي سميث (١٩٥٥) ثم انضم في عام ١٩٥٥ لفريق مايلز ديفيس الذي لقب آنذاك بالفريق الموسيقي الكلاسيكي، ولقد أكسبه ذلك مزيداً من الخبرة والشهرة.

بدأ أسلوب كولتران –الذي وصف بأنه أسلوب خام وصادم في نفس الوقت– بتلقي القبول الجماهيري حين بدأ يتجاوز كل من مدارس ليستر يونغ وستان غيتس. وقد عدّ من ألمع عازفي الساكسوفون تينور

بأسلوب **الهارد بوب Hard Pop**. في عـام ١٩٥٧ ظهـر كولـتران في أكـثر من ٢١ ألبوماً موسيقيا هاماً انضم بعدها إلى عازف البيانو الكبير ثيلونيـوز مانك انضماماً مثمراً جنى منه الاثنان فائدة كبيرة (المثال ٨).

عـاد جـون كولـتران إلى فيلادلفيـا وبـدأ في البحـث عـــن زملائـــه الموسيقيين القدامى وخاصة عازف البيانو ماك كـوي تـنر وعـازف البيـس جيمي غاريسون ليجمعهم ويسجل معهم العديد من الألبومات الموسـيقية الهامة. بعد ذلك وقّع عقداً مع شركة أتلانتيك للتسجيلات الموسيقية. وفي ١٥ آب/أغسـطس ١٩٥٩ بـدأ بتسـجيل ألبومـه المـيز خطـوات عملاقـة **Giant Steps حيث** أظهر براعته في العزف على آلة الساكســوفون تينـور. وقد عُدّ هذا الألبوم تحفة فنية رائعة.

سجل كولتران ألبومه الثاني أشياء مفضلـة **Favorite things** عـام ١٩٦٠ أظهر فيه أهمية وجمـال آلـة الساكسـوفون سـوبرانو. وبـين عـامي ١٩٦١ وحتى وفاته عام ١٩٦٧ ألــف كولـتران موسـيقا تعـدّ الآن القـاعدة الأساسية **للجاز الحديث Modern Jazz** (المثال ٩).

بدأت موسيقا كولتران بالانتشار الواسـع والسـريع في فـترة تبـدل خلالها بعض أعضاء فريقه. فلقد رحل إلفين جونس ليحل محلـه عـازف الإيقاع رشيد علي، كما انضمت إلى الفرقــة عازفـة البيـانو أليـس مـاكلود التي تزوجت من كولتران عام ١٩٦٦.

اهتـم كولـتران بعـازفي الساكسـوفون الذيـن كـانو يعزفــون أنماطــاً موسيقية مختلفة. فبعضهم كان ينتمي إلى مــدارس التحديـث والتطويـر في

الموسيقا والبعض الآخر كان يتبع الأساليب التقليدية من أمثال تشارلي باركر. من بين كبار العازفين الذين عملوا معه في تلك الفترة نذكر آرشي شيب، فرح ساندرس، ماريون براون وجون تشيكاي. كانت حصيلة هذا الفريق الرائع ألبوم Ascension تلاه ألبوم Inter steller space عام ١٩٦٧ وهو عبارة عن عزف ثنائي لكولتران على الساكسوفون ولعلي رشيد على الدرامز، ويعدّ بداية طريق جديد لم يتطرق له أحد من قبل.

كان موت كولتران عام ١٩٦٧ بمثابة خسارة نجم وأب روحي تألق في عالم موسيقا الجاز.

لقد جاءت مرحلة عام ١٩٧٠ بانتشار أسلوب الفوجون Fusion لتغطي وتحجب موسيقاه قليلاً ولفترة قصيرة، لكنها عادت فانتعشت عام ١٩٨٠ حيث تم التركيز على أسلوب كولتران الهارد بوب. ولقد أكمل علي رشيد طريق كولتران الموسيقي فحقق رغبته بنشر أعماله عام ١٩٩٠ في عزفٍ منفرد.

ومن المثير للاهتمام أن ما من أحد من العازفين الذين تأثروا بأسلوبه ومنهم ميشيل بريكر الذي ينتمي إلى أسلوب مدرسة بيركلي وعازف الساكسوفون الهولندي يان غاربارك والذي يعزف بعدة أساليب استطاع أن يصل إلى رقي مستواه.

تبادلت موسيقا كولتران، كما هو الحال مع موسيقا جيمي هيندريكس، التأثير مع الأحداث ومع الوعي السياسي والاجتماعي. ولقد حققت انتشاراً كبيراً ولاقت رواجاً خصوصاً بين المستمعين الشباب الذي

كانوا في ذات الوقت من هواة موسيقا الـروك. كمـا حقـق ألبومـه A love supreme نجاحاً كبيراً إذ حصل على الاسطوانة الذهبية. استخدم فريق البـيردز byrds لحـن كولـتران الهنـد India كأسـاس لاسـطوانتهم Eight miles high. وكان كولتران هو الذي نبّه هواة موسـيقا الـروك إلى جماليـة موسيقا الجاز، ومهد الطريق لتبلور ونشوء ما سمـي بأسـلوب الفوجـون في الجاز.

من أهم أعمال جون كولتران:

١٩٥٧	**Dakar**
١٩٥٨	**Lush Life**
١٩٥٨	**Blue Train**
١٩٥٩	**The Believer**
١٩٥٩	**Black Pearls**
١٩٦١	**My Favorite Things**
١٩٦٣	**Ballads**
١٩٦٣	**Duke Ellington and John Coltrane**
١٩٦٣	**Impressions**
١٩٦٦	**Meditations**
١٩٦٧	**Expression**

شيت بيكر Chet Baker

ولد شيت بيكر في ٢٣ تشرين ثاني/نوفمبر ١٩٢٩ في ولاية أوكلاهوما في الولايات المتحدة الأميريكية وتوفي في ١٣ أيار/مارس ١٩٨٨ في مدينة أمستردام في هولندا.

يعّد بيكر من أكثر عازفي الترومبيت شاعرية وعاطفية ومن الذين أعطوا لهذه الآلة صوتاً خاصاً متميزاً جعله أقرب ما يكون إلى المدرسة الهادئة للجاز التي سيطرت على مسرح موسيقا الجاز في الخمسينات (المثال ١٠).

درس بيكر الموسيقا وهو ما يزال في الجيش. بعد انتهائه من الخدمة العسكرية، بدأ بالعزف مع تشارلي باركر. حصل بيكر على شهرة عالمية من خلال انضمامه للرباعي الموسيقي جيرني موليجانس. في عام ١٩٥٣، وبعد فترة قصيرة عزف فيها مع تشارلي باركر، بدأ بيكر بتشكيل مجموعة موسيقية خاصة به حققت شهرة واسعة. استمرّ بيكر بالعزف مع أعضاء فريقه الموسيقي لمدة ثلاث سنوات أثبت خلالها كفاءته كقائدٍ ناجح، ثم شكل فيما بعد ثلاثي موسيقي **Trio** مع عازفين كبار من الدانمرك هم دوج راني ونيلز هينّينج أورستد بيدرسون. وقد سجل بيكر العديد من الألبومات الموسيقية مع ذلك الثلاثي، عُدّت من أفضل تسجيلاته. وكان آخر نشاطاته الموسيقية اشتراكه بموسيقا فيلم **Let's get lost** عام ١٩٨٨.

من أشهر أعمال شيت بيكر:

You can't go home again	١٩٧٣
She was too good to me	١٩٧٤
Broken Wing	١٩٧٨
No Problem	١٩٧٩
Someday my prince will come	١٩٧٩
My Funny Valentine	١٩٨١
Blues for a reason	١٩٨٤
The Moonlight	١٩٨٥
Night Bird	١٩٨٦

□□□

المثال ١

Oop Bop Sh-Bam
By "Dizzy" Gillespie, Walter Fuller and Jay Roberts
Medium bop
G Em7 Am7 D7 G Bb9 A9 Ab9
mf
G9 Db9 Cmaj7 Cm7 Am7 Ab Gmaj7 D7
G Em7 Am7 D7 G Bb9 A9 Ab9
G9 Db9 Cmaj7 Db° D13 Ab9 G
G7 Dm7 G7 Cmaj7
A7 D7
G Em7 Am7 D7 G Bb9 A9 Ab9
G9 Db9 Cmaj7 Db° D13 Ab9 G
© Copyright 1946, 1948, 1978 Consolidated Music Publishers,
a division of Music Sales Corporation, New York, N.Y. 10022. All Rights Reserved.
9

المثال ٢

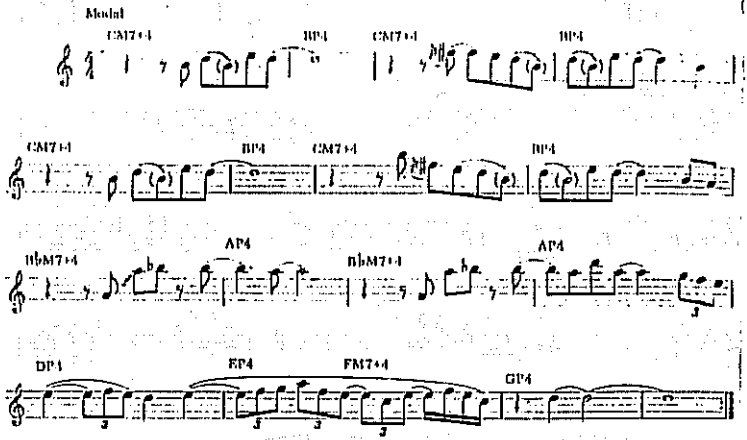
Charlie Parker No. 2

©Consolidated Music Publishers, 1978. All Rights Reserved.

20

المثال ٣

The Modal Mix



©Consolidated Music Publishers, 1978. All Rights Reserved.

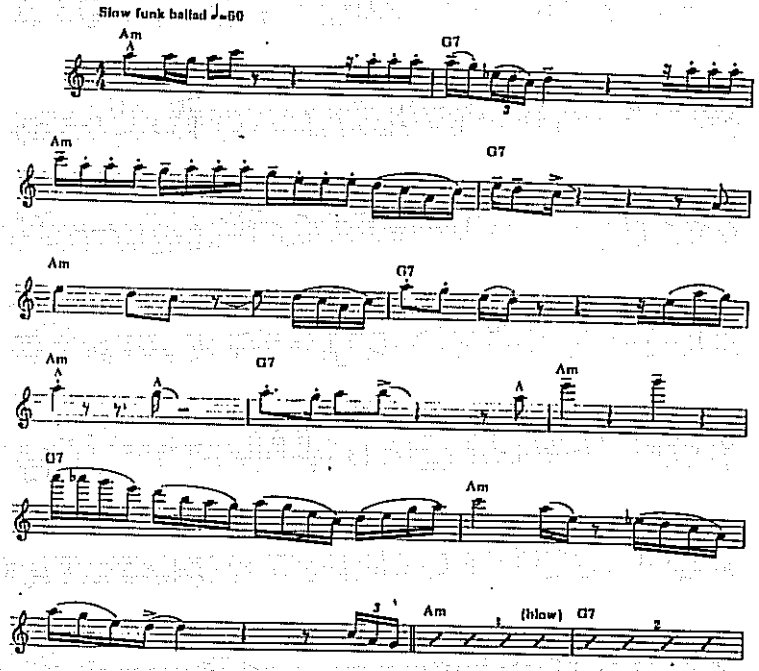
المثال ٤

Bee Jay

©1978, Consolidated Music Publishers. All Rights Reserved.

المثال ٥

To Turrentine



©1978, Consolidated Music Publishers. All Rights Reserved.

المثال ٦

Ornette Coleman

المثال ٧

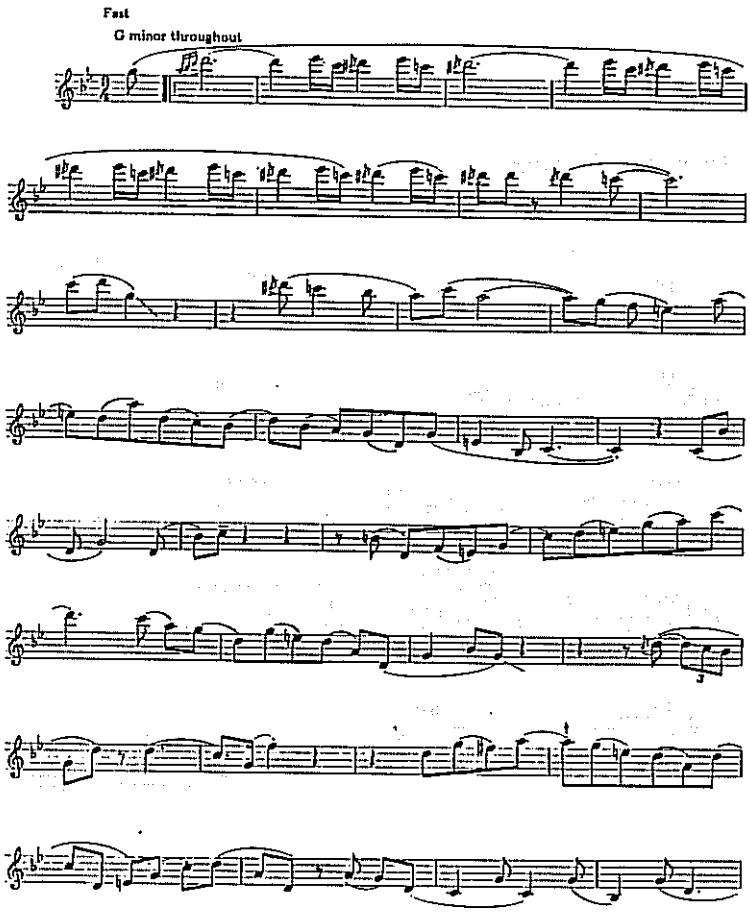
A Night In Tunisia

المثال ٨

52nd Street Theme

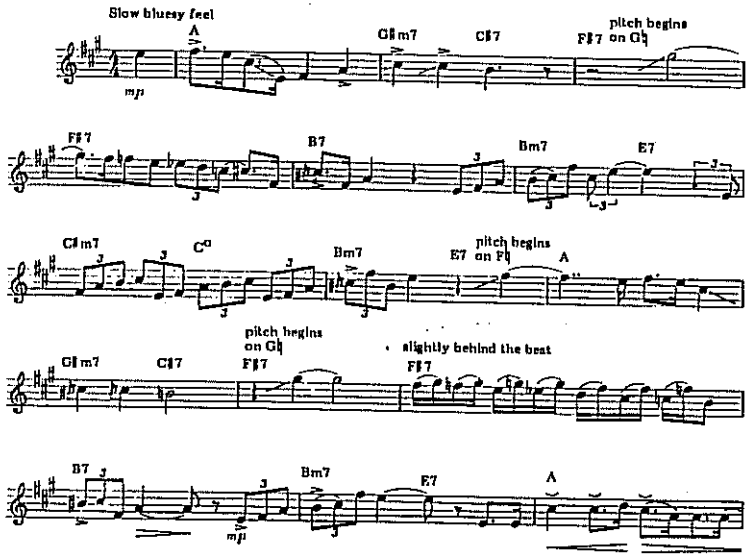
المثال ٩

John Coltrane



المثال ١٠

Johnny Hodges



مقابلة العدد

☐ منيـر بشـيـر ...

وحوار حول قضايا ملحة في الموسيقا العربية

أحمد بوبس

كاتب وصحفي ومؤرخ موسيقي

موسيقانا العربية، تقف الآن علـى مفترق طرق وتتنازعهـا اتجاهـات عـدة. اتجاه أول يريد أن يجعل الموسيقا الأوروبية تحل محل الموسيقا العربية، بحجـة أن الأخيرة أصبحت متخلفة ولا تناسب العصر، واتجاه ثان، يؤمن بالموسـيقا العربيـة، ولكنه يرى أنها بحاجة إلى تحديث عـن طريـق إدخـال أسـاليب وتقنيـات الموسـيقا الأوروبية الكلاسيكية. وكـرد علـى هذيـن الاتجـاهين، ظهـر اتجـاه ثـالث يدعـو إلى ضرورة الحفاظ على الموسيقا العربية بأسـاليبها وآلاتهـا، ويـرى أن أي تعديـل فيهـا سيعني تشويهها وإفقادها هويتها العربية.

ومنير بشير، عازف العود والمؤلف الموسيقي العربي، اسـتطاع الانطـلاق بآلـة العود خاصة وبموسيقانا العربية عامة إلى آفاق عالمية من خلال رؤية خاصة، اتفقـت مع الاتجاهات الثلاثة السابقة أحياناً، وخالفتها أحياناً أخرى. ونظراً لأهمية تجربة منير بشير في إيصال موسيقانا العربية إلى مرحلة عالمية، كان لا بد من الوقوف على

رؤية هذا الموسيقي الكبير من خلال الحوار التالي:

– أستاذ منير، لنبدأ الحوار من صلب تجربتك الموسيقية... فأنت تؤلف وتعزف بعيداً عن القوالب الموسيقية المعروفة. لماذا تبتعد عن تلك القوالب؟

□ لو تعمقنا بالمعرفة الموسيقية العربية، لوجدنا أنه في الأساس لا يوجد للموسيقا العربية قوالب. هناك ارتجالات غنائية كانت موجودة في ماضينا، وبعد أن تفاعلت مع بعض الحضارات وتقولبت مع الموسيقا المحلية صار فيها نوع من الإيقاع. لم تكن هناك قوالب موسيقية للموسيقا الحضرية الأصيلة. الموسيقا كانت تعتمد على الارتجال. ورغم دراستي للقوالب الموسيقية المتعارف عليها، والتي جاء معظمها من تركيا، ورغم أنني تعلمت البناء الموسيقي الحديث الموجود حالياً، لكنني اعتمد على الارتجال لأكون حراً.

– مسألة الجمع بين أصالة موسيقانا العربية والحفاظ على هويتها العربية، وبين جعلها تنطق بلغة العصر، هذه المعادلة الصعبة... كيف تحقق طرفيها في موسيقاك؟

□ أولاً الموسيقا تقدمية دائماً. لا توجد موسيقا قديمة وموسيقا حديثة. توجد موسيقا رديئة وموسيقا جيدة. الموسيقا التي يسمونها معاصرة، لا بد أن تكون مرتبطة بجذورها، وتخرج لتعيش مع الزمن الذي يعيشه المبدع، لكنها يجب أن تظهر بشكل ينسجم مع الثقافة التي

يحملها مؤلفها. فإذا كانت ثقافته متواضعة، نتاجه يكون أيضاً متواضعاً. وإذا كانت ثقافته عالية وجذورها ممتدة في الأعماق ومتفتحة على العالم، لا بد أن تكون موسيقاه كذلك. فهو يستطيع بثقافته وبالتالي بموسيقاه أن يربط بين جميع العصور، بل وأن يعمل للمستقبل أيضاً.

– مسألة العلاقة بين الموسيقا العربية والموسيقا الأوروبية الكلاسيكية وموسيقا الشعوب الأخرى بشكل عام. كيف يمكن لهذه العلاقة أن تكون من خلال رؤيتك وتجربتك؟

□ نحن لدينا موسيقا تقليدية قديمة وجدت مع الإنسان العربي. هذه يجب الحفاظ عليها وتقديمها من خلال حس راقي. هذا أمر. هناك أمرٌ آخر... يمكن لأي موسيقي أن يصنع عملاً موسيقياً منبثقاً من التراث ومستنداً عليه. وعندما يكون هذا الأساس متيناً، يستطيع الموسيقي أن يبني فوقه عدة طبقات كما في المباني، ومهما كان عدد هذه الطبقات، على أن لا يشوه الجذور. الأمر الثالث... يمكن للموسيقي أن يقدم أي موسيقا كانت، يمكنه أن يؤلف موسيقا هندية، أوروبية، يابانية، قدر معرفته بتلك الحضارات، على أن لا ينسب هذه الموسيقا إلى موسيقا أمته. الأمر الرابع... يمكنه تقديم موسيقا أمته بشكلها المتحفي. وأنا مع جميع هذه الأشكال: مع الموسيقا المتحفية والمتحررة وغيرها... لكن ضمن الشروط التي تحدثت عنها. يمكن التفاعل بين الحضارات، على ألا تمس حضارتنا بالتشويه إذا أردنا أن ننعتها بقوميتها. الموسيقا الأوروبية إذا تحرك فيها عنصر هندي لا يسمونها موسيقا أوروبية. عندما نتكلم عن

الموسيقا، إما أن تكون موسيقا عربية أوروبية، أو موسيقا عربية عربية.

– العود آلة موسيقية مهملة الآن في موسيقانا العربية. وأنت تقول دائماً أنها آلة سامية... هل تشرح لنا ذلك؟

□ العود لم يمت وإنما ضوي. الذي حصل أن التخلف عند عازفين نصبوا أنفسهم عازفين كبار في وسط تنقصه الثقافة والتربية الموسيقيتين جعل العود يتراجع لأن أصحابه ليسوا بقادرين على إعطائه الموسيقا التي يجب أن يقدمها بحيث يعبر عن عظمة وكبرياء الموسيقا العربية. الآن بدأ العود يستعيد مكانته، بدأ ينتشر ليس في الوطن العربي فقط، وإنما في أوروبا وأميريكا اللاتينية والشمالية وفي آسيا. بدأ يظهر بمظهر جيد من قبل موسيقيين درسوا آلات غربية ثم تركوها واتجهوا إلى العود. كثيرون تركوا الجيتار واتجهوا إلى العود لأنهم وجدوا في العود حرية العزف غير المقنن كما في السلم الأوروبي المعدل. فالموسيقا العربية فيها البعد الحركي والبعد المقامي والبعد الطنيني.

– نبقى عند آلة العود... كيف يمكن لعازف العود أن يرفع من مستوى تقنيات عزفه على هذه الآلة؟

□ أولاً ... يجب أن يتعلم موسيقا مؤلفة ذات تقنيات عالية جداً، ثانياً.. يجب أن يتأصل جيداً، ثالثاً.. يجب أن يفهم الريشة التي يعزف بها، فهناك ستة عشر شكلاً لاستخدام الريشة. يجب أن يجيد أيضاً

مواضع الأصابع على الآلة، إضافة إلى المعرفة الشاملة بالحضارات الشرقية وبالموسيقا الأوروبية وتقنياتها، وبحضارات أميريكا اللاتينية وأفريقيا وآسيا.

لا توجد آلة متخلفة، يوجد إنسان متخلف. استمعت إلى تسجيل لأحد الأفريقيين يضرب على ثلاثة أحجار، يصنع أصواتاً جميلة. استمعت أربعين دقيقة ولم أمل. كذلك استمعت إلى رجلٍ يسبح ويصنع من أصوات المياه موسيقا جميلة. هذان الرجلان لم يدرسا في معهد موسيقي، لكن أصوات الحجر والمياه موسيقا تعبيرية، ولا يوجد صوت في الحياة لا ينتمي إلى الموسيقا.

– هناك تجارب لإدخال العود في الفرق السيمفونية...ما مدى إمكانية ذلك لتقديم معزوفات غربية؟

□ ممكن إذا وجد العازف الجيد المتعلم على التقنيات الأوروبية. يمكن أيضاً للعازف الجيد في الموسيقا العربية أن يعزف الموسيقا الآسيوية كي يتعلم التقنيات الآسيوية. أنا أعزف على العود أشكالاً كثيرة من الموسيقا، من المقام القديم جداً جداً إلى الروك آند رول إلى الموسيقا الإسبانية والأوروبية والهندية، ولقد صدرت لي أعمالٌ في ذلك. العود يمكن أن يقدم كل شيء عندما يجد العقل الذي يعرف كيف يفعل هذا الشيء.

– صناعة العود في الوطن العربي ما واقعها؟... أو بالأحرى لماذا تردّت بعد أن كان لدينا صناع عود مهرة؟

□ لأن دور العود ضوي في بعض البلدان العربية وخاصة في مصر. بدأت تدخل الآلات الغربية، ومصر هي التي بدأت الحملة؛ أدخلت الجيتار والأورغ، وقبلها أدخلت الأكورديون والساكسفون والآلات الإيقاعية الغربية. العود خرج من الفرق الموسيقية العربية بعد أن توفي محمد القصبجي في فرقة أم كلثوم، وحتى القانون تراجع، عازف القانون تركه ونصب نفسه قائداً لفرقة يعطي إشارات. ونحن بدأنا نقلد مصر.

لكن العود يعود الآن بقوة كاسحة في جميع البلدان العربية، أصبح العود ليس فقط مرافقاً للمغني أو المطرب، أصبح نجماً من خلال العزف المنفرد. وهذه حالة جيدة تشجع على جعل آلاتنا الموسيقية كالعود والقانون والناي والسنطور والإيقاعات تأخذ مكانتها الموسيقية المرموقة. وهذا سيشجع على عودة ازدهار صناعة هذه الآلات الموسيقية وخاصة العود، لأن تطور هذه الصناعة مرتبط بالمكانة التي يحتلها العود أو أية آلة موسيقية أخرى.

– مسألة تقديم التراث الغنائي العربي التي تتنازعها عدة اتجاهات، البعض يريد المحافظة على التراث كما وضعه أصحابه قديماً، والبعض الآخر يريد تقديمه مع تطويره بإدخال الفرق الموسيقية الكبيرة والهارموني وغير ذلك. أنت.. أين تقف من هذه الاتجاهات؟

□ أنا أولاً ضد كلمة تطوير. أي شيء يُطور يتحول إلى قضية أخرى. هناك تغيير من حالة إلى أخرى. كل موسيقا في العالم لها خصائص لا يمكن العبث بها، كل موسيقا تمثل تراث وهوية الأمة التي أبدعتها. في أوروبا بلدان عديدة: إيطاليا، فرنسا، ألمانيا... لكل بلد موسيقاه الخاصة سواء في الريف أو في المدينة وهي جزء من حضارته. الألماني لا يحب أن يقال عن موسيقاه أنها أوروبية، ولا الفرنسي يقبل ذلك. وحتى الهارموني الموجود في ألمانيا في القرن الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر، لا يشبه الهارموني الموجود اليوم في أوروبا لأنه تطور من داخله، حسب العصور التي جاء منها: العصر الباروكي، العصر الكلاسيكي، الرومانسي... ثم العصر الحديث حتى اليوم. إذن لكل موسيقا هارمونيتها الخاصة، ويجب عدم الخلط بين هذه الموسيقا وتلك. هناك الموسيقا الأفريقية والموسيقا الآسيوية، وحتى في آسيا هناك موسيقا خاصة بكل بلد. في أميريكا هناك موسيقا الهنود الحمر وموسيقا الأسكيمو. لكل منطقة من العالم موسيقا. إذا مزجت موسيقا مع الثانية وأثرّت في تكوينها أصبحت هذه الموسيقا في خطر. أما إذا تفاعلت معها كحضارة، على ألا تؤثر على كيانها الأصلي، فهذا ممكن.

أنا متعصب جداً مع التراث، ومتحرر جداً معه. لا تعجبني أبداً القوالب الجامدة للموسيقا العربية لأن فيها تكرار ممل. ولكن عندما تصنع حالة جديدة تصبح إنساناً معاصراً حياً وليس متحفياً. أما إدخال الهارموني على موسيقانا العربية– إذا تمكن شخص من إدخاله فيها– فهو أكبر عبقري في العالم، وأعتقد أن هذا غير ممكن لأن الهارموني في

أوروبا يوافق السلم المعدل الأوروبي، وسلمنا ليس معدلاً بل يتألف من سلالم مقامية ذات أبعاد طنينية متحركة، ولا يمكن مطابقة السلم المعدل على السلم المتحرك.

وأتساءل كيف تسخر منا الشركات التجارية التي بدأت تصنع لنا الأورغ الكهربائي ذي الأبعاد الحركية الذي لا يعطي البعد الطنيني الحقيقي للموسيقا العربية. تبيعه لنا وتحصل على المليارات وتشوه بهذا موسيقانا العربية. إنها تعي هذا وتلقى القبول عندنا فقط.

– الفرق الموسيقية العربية، لم تأخذ حتى الآن شكلاً ثابتاً، كما الفرق السيمفونية، فنرى اختلافاً كبيراً بين فرقة وأخرى في عدد العازفين والآلات المستخدمة، وأساليب العزف...لماذا؟

□ أولاً المقارنة بعيدة.. لماذا؟... الفرقة السيمفونية لها وضع ليس موسيقي فقط، وإنما أيضاً اجتماعي متقدم، تطور ضمن عدة عصور؛ لها نظامها في تكوينها الآلي واللحني. ولهذا لا يمكنك عندما تحضر حفلة من الحفلات السيمفونية في أوروبا أن تصفق أثناء العزف، أو تتكلم، أو تدخن. عندنا يمكن لكل ذلك أن يحدث.

المفروض–في فرقنا الموسيقية– الاعتماد على آلاتنا العربية، وهي غير عاجزة عن تأدية أصعب التكوين الموسيقي. المفروض أن تعتمد فرقنا على العود والقانون والناي، بعد ذلك تعتمد على الآلات الموسيقية المحلية المستخدمة في بقية البلدان العربية مثل السنطور والجوزة والرباب

والبزق. إذا لم تكفِ نذهب إلى آسيا الأقرب لنا، نأخذ منها الطنبور، نذهب إلى تركيا إلى أذربيجان. هؤلاء كلهم أقرباء لنا حضارياً، أما أن ندخل الآلات الغربية- خاصة الأورغ الكهربائي الذي غزانا- فهذا يشوه موسيقانا. حتى الفلاح والبدوي وضع الأورغ في خيمته وأخذ يغني على موسيقاه الحداء العربي.

- درج بعض المؤلفين الموسيقيين العرب على وضع موسيقا ضمن قوالب الموسيقا الأوروبية- كالسيمفونية والسوناتا والكونشرتو وغيرها- وقالوا هذه سيمفونية عربية أو سوناتا عربية... هل يمكن إقحام هذه القوالب في الموسيقا العربية، أو وضع موسيقا عربية ضمن هذه القوالب؟

□ أنا أشجع الذين يتعاملون مع الموسيقا الأوروبية الكلاسيكية سواء على صعيد العزف أو التأليف. وهذا مهم أيضاً كالذي يتعلم اللغات الأجنبية ويجيدها كأصحابها. هذا النوع من الموسيقا نحن أيضاً بحاجة إليه، بحاجة لتشجيع مؤلفين موسيقيين عرب على النمط الأوروبي. أما أن نسمي هذه الموسيقا عربية فهذا غير ممكن، يمكن أن نسميها باسم مؤلفها فنقول سيمفونية فلان، ولا نقول سيمفونية عربية؛ فعندما يعزف ألماني على العود العربي ويعطي موسيقا عربية لا يقولون هذه موسيقا ألمانية، وإنما عربية يعزفها ألماني، لأن الموسيقا نظامها حسي منبثق من الحياة الاجتماعية المرتبطة بالبيئة بمناخها وطقوسها ودينها. فإذا كانت الموسيقا في بلد واحد تختلف، فكيف يكون الفرق بيننا وبين أوروبا.

لكن يجب أن نصغي ليس فقط للموسيقا الأوروبية، وإنما أيضاً للموسيقا اليابانية والصينية والهندية، لموسيقا آسيا وأفريقيا وأميريكا اللاتينية، هذا النموذج المتكون من الغزو الإسباني المتأثر بالموسيقا العربية مع ما تبقى من موسيقا الهنود الحمر.

– ما هو دور النقد الموسيقي في مسألة توجيه المستمع العربي نحو الاستماع للموسيقا وتوجيه الموسيقا العربية لهذا المستمع؟

□ هناك عدة طرق، أولاً.. الآن نحن لدينا تلفزيون وفيديو وإذاعات وصحافة ومعاهد موسيقية، ولكن لم تتكون عندنا بعد تربية موسيقية منذ الصغر، تربية موسيقية تزرع فينا المعرفة الحقيقية للموسيقا الراقية وللموسيقا التي تسلينا على ألا تعبث بنا. نحن بحاجة إلى برامج تلفزيونية تسهم في التربية الموسيقية. لدينا الآن بعثرة كبيرة. ما نقرؤه في الكتب عن الموسيقا لا نجده أبداً في أجهزة الإعلام، ما يتم تدريسه في معاهدنا الموسيقية لا يقدم في أجهزة الإعلام، وما يقدم في أجهزة الإعلام من غناء ينسف ما يدرس في معاهدنا الموسيقية. نحن بحاجة إلى كتب موسيقية، على أن تكتب من قبل علماء مفكرين وباحثين موسيقيين، لا من قبل آلاتية فقط. نحن أيضاً بحاجة إلى ناقد موسيقي يكون خريج أكاديمية موسيقية وأديب صحفي، حتى يكون موجهاً في تقييم العمل الموسيقي، ليس فقط إنْ أَحَبَّهُ مَدَحَهُ وإنْ كَرِهَهُ ذَمَّهُ.

يجب أن يكون لدينا أيضاً توجه موحد للإعلام العربي لتعريف

الإنسان العربي في كل مكان بتراثه في الجغرافية الموسيقية العربية، فنحن- في مجلة الموسيقا العربية التي يصدرها المجمع الموسيقي العربي وأتولى رئاسة تحريرها- نقوم بهذه المهمة، ننشر ما هو هام لتثقيف القارئ العربي. وانتهز هذه الفرصة لأشكر وزارة الثقافة ممثلةً بشخص السيدة الوزيرة الأديبة الكبيرة الدكتورة نجاح العطار، على طباعة عددين من مجلة الموسيقا العربية في سوريا- وهذا عمل كبير- لأن المجمع العربي يمر بأزمة مالية.

- لنعرج على موضوع هام في التربية الموسيقية. لك تجارب وأبحاث في التربية الموسيقية عامة، وفي تأثير الموسيقا على الجنين...هل تحدثنا عنها؟

□ هذه قضية كبيرة لها علاقة بعلم النفس، ولها علاقة بحياة المرأة: ماذا تسمع في الراديو، ماذا تشاهد في التلفزيون، ماذا تقرأ في الصحافة. لها علاقة بمجمل حياتها. ومن خلال دراسة الأم بشكل دقيق فلسفياً وعلمياً وسايكولوجياً وطبياً، يحدد نوع الغذاء للجنين في بطن أمه وعمره ستة أسابيع. يتم دراسة المرأة ضمن البيئة التي تعيش فيها، ثم تعطى الموسيقا التي ينسجم معها الجنين، من خلال أمه. ليس المقصود فقط الموسيقا التأملية، وإنما يعطى أيضاً الموسيقا الإيقاعية التي تنسجم مع ضربات قلب الأم، كما يعطى موسيقا قريبة من بيئته، بعد ذلك يعطى أنواعاً موسيقية مختلفة، على ألا يغترب معها.

أمضيت حتى الآن نحو عشرين عاماً في هذا المجال، وتعاونت مع أطباء من أوروبا. آخر نشاط لي في بلجيكا العام الماضي حيث شاهدت منزل إحدى الطبيبات- وهي موسيقية أيضاً- الذي حولته إلى مركز لتغذية الجنين بالموسيقا عن طريق الأمهات الحوامل في جلسات أسبوعية. كانت تقدم لهن الموسيقا الهندية التي لها صفة الاستمرارية في الطبقة الصوتية، كي ترتاح الأعصاب. حاورتها وقلت لها هذا يخدر الجنين، هو يريحه، لكن يجب ألا يخدره، لهذا يجب أن يعطى أيضاً الموسيقا الإيقاعية، لكن بحيث لا تزعجه أو تزعج الأم.

دمشق في نيسان / أبريل ١٩٩٦ **أحمد بوبس**

□□□

□ ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية

جمان عبيد

جاء إلى سورية في شهر آذار / مارس ١٩٩٦ قائد الأوركسترا الأمريكي الدكتور ديفيد رادج من أجل قيادة الفرقة السمفونية الوطنية في أعمال موسيقية أمريكية وأوربية.

ومن المعروف أن التنويع في قادة الأوركسترا يفيدها من عدة نواح؛ منها التعرف على طروحات جديدة في فهم الجمل الموسيقية، وعلى إضاءات جديدة تبرز أهمية الآلات في بعض المقاطع، وعلى أساليب ورموز حركية مختلفة.

ومن هذا المنطلق تدربت الفرقة السمفونية الوطنية منذ تأسيسها وحتى اليوم تحت قيادة مؤسسها الأستاذ صلحي الوادي، كما قدمت أعمالاً بقيادة قائد أوركسترا أورليان الفرنسي جان بيير ألان، وقائد الأوركسترا الشيلي فرانشيسكو ريتيج. ولقد دعي كذلك الأستاذ نوري رحيباني – الذي يعمل حاليا قائد أوكسترا في ألمانيا – لقيادتها، لكن ظروفا خاصة حالت دون مجيئه.

ولقد أجرينا مع الدكتور ديفيد رادج حواراً دار حول طبيعة الأعمال التي يدرب

الفرقة السمفونية الوطنية عليها وحول انطباعاته عن الفرقة بشكل عام، جاء فيه:

– دكتور رادج. هلا أعطيتنا فكرة عن دراستك الموسيقية؟

□ ولدت عام ١٩٥٧ في جنوب ولاية بنسلفانيا في أميريكا، درست العزف على آلة الكمان في مدينة فيلادلفيا وتخرجت من **Hartt School**.بعد التخرج درست في بوسطن موسيقا حجرة آلية ثم حصلت على شهادة خبرة في موسيقا الحجرة من جامعة هيوستن في تكساس، ذهبت بعدها للعمل في ألمانيا في معهد **Mozarteum** في مدينة سالزبورغ. ولقد عملت في أميريكا في **Monteux School** و **Aspen Music School**، كما درَّست خمس سنوات في جامعة ولاية أوكلاهوما حيث قدت فرقة بايرون لموسيقا الحجرة. وقد دعيت لقيادة الأوركسترا السيمفونية في غواتيمالا وفنزويلا، كما دعيت إلى جمهورية التشيك، وربحت في العام الماضي جائزة **Silecian State Opera**.

– ما هي النشاطات التي تقوم بها هنا في سوريا؟

□ لقد دعيت إلى سوريا لأعمل مع الأوركسترا لمدة ٦ أسابيع على مؤلفات أميريكية وأوروبية، وقد وضعت برنامجاً لأربع حفلات ستقام في قصر الأمويين: اثنتين منها لفرقة موسيقا الحجرة، واثنتين للفرقة السيمفونية الوطنية.

– ما هي المؤلفات الأميريكية التي اخترتها لهذا الغرض؟

□ لقد اخترت أعمالاً ليست صعبة الفهم هي مؤلفات أميريكية لهانسون وكوبلاند وآيفز، إضافةً إلى مؤلفات أوروبية لموتسارت وشوبرت.

هانسون لم يكن تجريبياً بل كان محافظاً، ولقد كتب موسيقا جميلة، والقطع التي اخترتها هي جزء من السيمفونية الرومانسية، فهي لذلك قريبة جداً من المؤلفات العاطفية. هذه المؤلفات تعبر عن الحياة الأميريكية في العشرينات والثلاثينات: ففي العشرينات، كانت الحياة تتجه نحو التجريب بعد نهاية الحرب العالمية الأولى، وكانت الأموال متوفرة في أيدي الناس، وكان المجتمع قد اتجه ليصبح اقتصادياً. أما في الثلاثينات، فلقد عمَّ الكساد وبدأت الشركات بالإفلاس، وانتشر الفقر، وكان الوضع الاقتصادي والاجتماعي سيئاً، ومرت فترة من الاشتراكية عندما كانت هناك مشكلة في الاقتصاد. في غمرة هذه الأحداث ظهرت مؤلفات موسيقية بأساليب وروح أميريكية تعبر عنها.

المؤلف كوبلاند كتب الكثير من المؤلفات لآلات نحاسية وللأوركسترا، كما كتب باليه. تتميز مؤلفاته بالمرح، وهي تعبر عن فترة نهاية الحرب في الولايات المتحدة، كما تتسم بأنها سماوية وأبدية، ونحن نعزف له قطعة "الربيع **Apletion Spring** " وأيضاً قطعة مرحة اسمها "الطفل بيلّي **Billy The Kid**" تعبر عن الغرب الأميريكي المتوحش. هي قصة راعي بقر شاب شاهد أمه وهي تقتل عندما كان

صغيراً، وأصبح مجرماً عندما كبر. في الغرب الأميريكي لم يكن هناك قانون منظم، وكان الانتقام موجوداً، وهذه القطعة جميلة ومرحة ومثيرة.

أما تشارلز آيفز، فلقد كان أول شخص كتب موسيقا أميريكية ذات طبيعة تجريبية تحمل الكثير من الروح الأميريكية، ومؤلفاته غنائية جداً استخدم فيها كل أنواع الإيقاعات البسيطة والمركبة والمعقدة. لقد سبق آيفز الأوروبيين وحتى شونبرغ في استخدام التنافرات، والقطعة التي نعزفها هي: "سؤال بلا جواب" حيث تبدو هذه الصفات واضحة، إضافةً إلى تغييرات كثيرة بالسرعات.

- كيف كان تجاوب الأوركسترا السيمفونية الوطنية مع هذه الموسيقا الأميريكية التي تعتبر جديدة بالنسبة لها؟

□ في البداية لم يفهموها بشكل جيد، ولكن مع مرور الأيام والتمرين المتواصل، باتوا يحبونها ويفهموها بل ويستمتعون بعزفها. كان التقدم في البداية بطيئاً وغير محترف، ولكنه بدأ يتجه نحو الاحتراف مع ساعات التمرين الكثيرة، حيث كان أعضاء الفرقة يحضّرون القطع قبل القدوم إلى التدريبات المرهقة والطويلة، وأنا في الواقع أتطلع بشوق للحفلات التي سأقدمها معهم.

– ما هو رأيك بمستوى الفرقة السيمفونية الوطنيـة مـع العلـم بـأن غالبية أعضائهامن الطلبة؟

□ لقد وجدت الكثير من المواهب المتميزة بينهم، كما لمست عندهم مزجاً بين الروح الغربية والـروح الروسـية الـتي اكتسـبوها مـن أسـاتذتهم الروس. هذا المزج يضفي علـى عزفهـم روحـاً جميلـة. وقـد لاحظـت بـأن الأوركسترا قد اعتادت على أسلوب التمرين على البرنامج لفترات طويلة، وهذا يجعل العمل يفقد روحه، إضافةً إلى أن بعض العازفين أقل مسـتوى من البعض الآخر، مما يضطر المتفوقين إلى انتظـار زملائهـم حتـى يصلـوا لمستواهم، ولقد طلبت من الجميـع أن يتمرنـوا جيـداً بشـكل منفـرد قبـل إجراء التمارين الجماعية، بحيث يكون العمل متكـاملاً وبنفـس السـوية، وهذا ما ساعد على إنهاء عملنا الكبير بهذه السـرعة، وبشـكل محـترف. وقد أثبت الطلبة بذلك جديّتهم وحبهم للعمل.

في النهايـة قـال الدكتـور رادج بأنـه سـعيد لوجـــوده في ســورية، ولإتاحة الفرصة له للعمل ولأول مـرة في بلـد عربـي، وبـأن تصوراتـه عـن الفرقة السيمفونية الوطنيـة لم تنطبـق مـع الواقـع إذ لم يكـن يتوقـع هـذا المستوى للمعهد– خاصة عندما علم بأنه لم يمض على افتتاحـه سـوى ٦ سنوات– وذكر أنه قد فوجئ بالإمكانات والمواهب المتوفرة عندنـا، وبأنـه سيكون سعيداً بالعمل هنا مرة أخرى.

لكن الأحداث المؤسفة التي جرت في لبنان أدت إلى إلغاء كل النشاطات الموسيقية في سوريا في شهر نيسان/أبريل بما فيها هذا البرنامج المتميز للفرقة السيمفونية الوطنية بقيادة ديفيد رادج.

□□□

☐ كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا

إعداد ريم كوزوروش

صدر مؤخراً عن دار جاليمار للنشر كتاب للكاتب التشيكي ميلان كونديرا لعبت فيه الموسيقا، التي كانت دائماً تغذي مؤلفاته، دوراً هاماً. لقد قارن كونديرا في كتابه هذا باخ برابليه، ياناتشيك بكافكا، بيتهوفن بنيتشه. ولقد أكد في الفصل الثالث منه واسمه "ارتجال تكريماً لسترافنسكي" أننا لا نستطيع القول بأن الموسيقا -كل الموسيقا- غير قادرة على التعبير عن المشاعر. ففي حين أن موسيقا العصر الرومانسي هي موسيقا -رسمياً وشرعياً- معبرة؛ لكننا نستطيع القول أن قيمة هذه الموسيقا الرومانسية نفسها لا علاقة لها أبداً بالتركيز العاطفي الذي كان وراء إبداعها. ذلك أن الاستماع إلى الموسيقا بحد ذاته قادر على إيقاظ العواطف دون أية حاجة حقيقية إلى التمكن من فن المعالجة الموسيقية.

ويشرح كونديرا هذه النقطة قائلاً: أذكر مشاهد من طفولتي: طفلٌ جالسٌ وراء المعزف، مأخوذٌ بارتجالات مفعمة بالعاطفة تتناول فقط أكوراً بسيطاً من مقام دو مينور وآخر من مقام فا مينور وبصوتٍ رنان لانهاية

لقوته. هذان الأكوران، إضافةً إلى الموتيف البسيط الذي كنت أعيده بلا توقف، جعلاني أعيش حالة تركيزٍ في المشاعر لم يتمكن شوبان وبيتهوفن من إيصالي لها قبلاً. دخل والدي–وهو موسيقي– الغرفة بحالةٍ من الغضب لم أره فيها من قبل وحملني خارجها ليضعني باشمئزازٍ يكاد يخرج من نطاق سيطرته تحت المنضدة في غرفة الطعام.

لقد كنت أعيش في لحظات ارتجالي تلك حالة من النشوة... ما هي النشوة؟ طفلٌ يضرب مفاتيح البيانو بحماس.. بحزن.. بفرح.. وعاطفته تتوهج إلى حد لا يمكن احتماله من التركيز.. طفلٌ يهرب إلى حالةٍ من انعدام الرؤيا والسمع ينسى فيها كل شيء، حتى ذاته.

عبر النشوة، يلامس الإحساس الحدّة. النشوة تعني التوضع خارج النفس. هذا لا يعني أننا في حالة النشوة موجودين خارج اللحظة الحاضرة بطريقة الحالم الذي يهرب نحو الماضي أو المستقبل، بل يعني أن النشوة، على العكس تماماً، هي تطابقٌ كامل مع اللحظة الحاضرة ونسيانٌ كاملٌ للماضي والمستقبل. نحن إذا محونا المستقبل والماضي، فإن اللحظة الحاضرة توجد في الفضاء الفارغ خارج الحياة وتسلسل أحداثها التاريخية، خارج الزمن ومستقلة عنه، كما الخلود الذي هو أيضاً رفضٌ للزمن. إن الحياة هي جهدٌ دائمٌ وثقيل حتى لا يضيّع الإنسان نفسه، فالخروج للحظةٍ واحدة من النفس يعني ملامسة الموت.

بعد حديثه عن النشوة في العلاقات الحميمة والدعابة والغضب

وحضور مباريات كرة القدم وغيرها، يسترسل كونديرا في الحديث عن النشوة التي تعترينا عند الاستماع إلى الموسيقا فيقول:

نستطيع رؤية صورة سمعية للإحساس في اللحن الرومانسي للأغنية الشعبية الألمانية Lieder التي يبدو أن طولها يهدف إلى الحفاظ على المشاعر وتطويرها والتمتع بها ببطء. وبالمقابل فإننا نجد أن النشوة لا تستطيع أن تنعكس في لحنٍ ما لأن الذاكرة، التي ضيّقت النشوةُ من حجمها، ليست بقادرة على الحفاظ على نغمات الجملة اللحنية الطويلة نوعاً ما. فالصورة السمعية للنشوة هي الصرخة أو هي فكرة لحنية قصيرة جداً تقلد الصرخة.

ثم يتساءل كونديرا عما إذا كان الناقد الموسيقي أدورنو قد أحس بأقل قدرٍ من المتعة وهو ينصت لموسيقا سترافنسكي فيقول:

متعة؟.. إن موسيقا سترافنسكي برأي أدورنو لا تعطي إلا المتعة الفاسدة لأنها لا تؤدّي إلا إلى الامتناع عن كل شيء: عن التعبير، عن جهورية الأوركسترا، عن تقنية المعالجة اللحنية.

موسيقا سترافنسكي برأي أدورنو -وقد هدّمت الأشكال القديمة- هي موسيقا مكشِّرة، غير قادرة على الخلق، إنها تسخر فقط، ترسم صورة كاريكاتورية ساخرة، إنها ليست سوى رفض لموسيقا القرن التاسع عشر وللموسيقا القصيرة. موسيقا سترافنسكي برأي أدورنو هي الموسيقا التي أُبعدت عن الموسيقا.

عجيبٌ هذا الرأي!.. فماذا إذن عن السعادة التي تشع من هذه الموسيقا؟ أذكر من معرضٍ للوحات بيكاسو، أقيم في منتصف الستينات في براغ، لوحة بقيت في مخيلتي: امرأة ورجل يتناولان البطيخ. المرأة جالسة والرجل مستلق وساقاه مرفوعتان إلى السماء في حركةٍ من الفرح يعجز عنها الوصف. رُسمت اللوحة في تهاونٍ مبهج جعلني أفكر بالرسام الذي كان ولابد قد شعر بمثل فرح هذا الرجل الذي رفع ساقيه.

إن سعادة الرسام الذي يرسم رجلاً بساقين مرفوعتين هي سعادة مشطورة.. سعادة تتأمل بابتسامة سعادةً أخرى.. هذه الابتسامة هي ما يهمني. لقد استشف بيكاسو، في سعادة الرجل ذي الساقين المرفوعتين إلى السماء، لقطة رائعة من الكوميديا أسرته.. ابتسامة أيقظت في داخله خيالاً مرحاً غير مسؤول، مثل حركة الرجل.

إن السعادة التي أتكلم عنها تحمل طابع الدعابة، ذاك الطابع الذي يميزها عن سعادة العصور الأخرى للفن.. عن السعادة الرومانسية لتريستان فاغنر أو السعادة الغزلية لفيليمون أو لبوسي. إن النقص الحتمي في روح الدعابة عند أدورنو هو الذي جعله متبلد الحس تجاه موسيقا سترافنسكي.

لقد كتب بيتهوفن نشيد الفرح، لكن هذا الفرح البيتهوفني هو احتفالٌ يدعوك إلى الوقوف له باحترام. إن روندات ومينويتات السيمفونيات الكلاسيكية هي دعوة إلى الرقص. لكن السعادة التي أتكلم عنها وأتعلق

بها لا تتبلور من خلال حركة جماعية للرقص. إن رقصة بولكا السيرك لسترافنسكي-التي لم تكتب لنرقصها وإنما لنصغي إليها والساقان مرفوعتان- هي التي تحمل لي السعادة.

ويتابع كونديرا: هناك مؤلفات في الفن الحديث كشفت السعادة الفريدة للإنسان. السعادة تظهر من خلال عدم المسؤولية المرحة للخيال، من خلال متعة الاكتشاف والإدهاش، لا بل من خلال صدمة الابتكار.

نستطيع رفع قائمة بمؤلفات الفن المشربة بهذه السعادة: إلى جانب مؤلفات سترافنسكي- بتروشكا، العرس، الثعلب، كابريشيو للبيانو والأوركسترا، كونشرتو الكمان الخ..- كل مؤلّف ميرو؛ كل لوحات كليه؛ أعمال دوفاي؛ بعض نثريات آبولينير؛ أعمال ياناتشيك في كهولته مثل سداسية الآلات النافخة وأوبرا الثعلبة الماكرة؛ بعض مؤلفات ميلهود وأوبرا بولنك التي كتبها في الأيام الأخيرة للحرب والتي أدانها نفس الذين أدانوا صخب وروح المرح الذي كان يتوهج في احتفالات النصر.

وفي الواقع فإن عصر السعادة التي تستلهم من الفكاهة عنفوانها كان قد انتهى. وحدهم كبار قدماء الفنانين، من أمثال بيكاسو وماتيس، عرفوا كيف يحافظون على السعادة في فنّهم، على الرغم من استهجان الجو والفكر العام لهذا.

ثم يتطرّق كونديرا في كتابه إلى موسيقات أخرى فيقول:

في غمرة هذا التعداد للمؤلفات الكبيرة السعيدة، لا أستطيع أن أنسى

موسيقا الجاز. إن لائحة أعمال الجاز تتألف من عددٍ كبيرٍ نسبياً من الألحان حيث تختبئ الابتسامة. الابتسامة الموجودة بين اللحن الأصلي ومعالجته. وكما فعل سترافنسكي، أحب أساتذة الجاز الكبار هذا اللعب المرح في الانتقال بين الفقرات، وقد عالجوا بروح الدعابة هذه، ليس فقط أغاني الزنوج القديمة، بل تجاوزوها إلى موسيقا باخ وموتسارت وشوبان.

لقد أخذ إيلينغتون عن تشايكوفسكي وغريغ، وحين ألّف متتاليته "أوايس"، كتب مجموعة متنوعة من البولكات القروية تشبه في روحها "بيتروشكا".

نحن في حفلات الجاز نصفق. التصفيق يعني: لقد استمعت إليك بانتباه شديد وها أنا أعبر لك الآن عن تقديري. أما في حفلات الروك فالوضع مختلف. نحن في حفلات الروك لا نصفق، لأن في هذا انتهاكٌ نوعاً ما لحرمة التصفيق، كما أن فيه تجسيدٌ للبعد النقدي بين الذي يعزف والذي يستمع. نحن لا نذهب إلى حفلات الروك من أجل إعطاء حكم أو تقدير، بل من أجل الاستسلام للموسيقا.. الصراخ مع الموسيقيين.. الامتزاج معهم.. نحن هنا نبحث عن الإفصاح عن أنفسنا وليس عن المتعة.. عن المشاركة بالأحاسيس وليس عن السعادة. نحن هنا لننذهل: الإيقاع يؤدّى بقوة وانتظام، الموتيفات اللحنية قصيرة وتتردد بلا توقف، لا يوجد تضادات ديناميكية، كل شيء عال جداً، الغناء يكون أفضل بالطبقات الصوتية الحادة والتي تشبه الصراخ. نحن هنا لسنا في مراقص صغيرة حيث يرقص الأزواج بحميمية. نحن هنا في قاعات

كبيرة.. في ملاعب.. مرتصّين الواحد جانب الآخر، وإذا ما رقصنا في علب الليل على موسيقا الروك فلا نرقص بثنائيات بل كل يقوم بحركاته لوحده تارة ومع الجميع تارةً أخرى. موسيقا الروك تجعل الأفراد جسداً واحداً. إن التكلم هنا عن الفردية وعن المتعة ليس إلا نوعٌ من خداع الذات لعصرنا الذي يريد أن يعطي عن نفسه انطباعاً مخالفاً للواقع كما هي حال كل العصور.

الجمال الفاضح للشر

ثم يتابع كونديرا حديثه عن أدورنو فيقول: إن ما يخرِّش أحاسيسي عند أدورنو هو طريقة الدارة الكهربائية الخاطئة التي تربط بسهولة مشكوكٌ بها الأعمال الفنية إلى أسباب ونتائج، أو إلى دلالات سياسية واجتماعية. وهذا بالتالي يغضبني أكثر لا سيما وأن معلوماته في علم الموسيقا مدهشة.

إن ردود الأفعال الكثيرة التنوع تصل إلى نتائج كثيرة الفقر. في الواقع، وبما أن النزعات السياسية للعصر تقود دائماً إلى اتجاهين، فإننا ننتهي إلى نتيجة سيئة تقضي بتصنيف العمل الفني في منحيين فقط: تقدمي ورجعي. ولأن الرجعية هي الشر فإن محاكم التفتيش تبدأ بالتحقيق معه.

إن طقوس الربيع لسترافنسكي هي باليه تنتهي بالتضحية بفتاة شابة يجب عليها الموت حتى يُبعث الربيع. أدورنو يقول: سترافنسكي يمثل

الجانب الهمجي، موسيقاه لا تتماثل مع ضحيته. لماذا؟.. أنا أكره الذين يريدون أن يجدوا في العمل الفني موقفاً سياسياً، فلسفياً، دينياً إلى آخره، عوضاً عن أن يبحثوا فيه عن نزعة المعرفة.. الفهم..أو عن وجهٍ ما للحقيقة..

لم تعط الموسيقا أبداً قبل سترافنسكي شكلاً للطقوس الهمجية، بل لم يعرف أحدٌ قبله كيف يتخيل هذا موسيقياً. ما أريد قوله أننا لا نعرف كيف نتخيل جمال الهمجية الذي يجعلنا ندركها. إن معرفة جوهر أي ظاهرة يستوجب فهم جمالها الكامن أو الحقيقي. والقول أن بعض العادات الدامية يمثّل جمالاً ما لايمكن اعتباره فضيحة غير محتملة أو غير مقبولة. ومع ذلك، فنحن دون فهم هذه الفضيحة ودون الذهاب بها إلى أقصى الحدود، لا نستطيع فهم الشيء الكثير عن الإنسان.

لقد أعطى سترافنسكي للطقس الهمجي شكلاً موسيقياً مقنعاً.. شكلاً حقيقياً لا يكذب: اسمعوا المقطع الأخير من الطقوس، وعلى الخصوص رقصة التضحية: الرعب هنا ليس متخفياً. إنه ببساطة موجود. هل يجب فقط إظهاره؟ هل يجب الإعلان عنه، أقصد الإعلان عن جماله المرئي من خلال قباحته؟ سيكون هذا غشاً، تبسيطاً للأمور، دعائياً. إن من الجمال أن قتل الفتاة الشابة هو عملية مرعبة.

وكما رسم سترافنسكي صورة للصلاة وأُخرى للاحتفالات العامة في بتروشكا، فإنه هنا يرسم صورة للهمجية. إنها هنا ضرورية كما هي حالها دائماً: إن طقوس الربيع –وخصوصاً رقصاته الطقسية– هو صورة أبولينية للنشوة الشهوانية. إن العناصر الإفتتانية فيها كالإيقاع العدواني

والوتيفات اللحنية التي تشبه الصرخات القصيرة جداً والمتكررة أبداً تماماً كما هي بدون أي تغيير، نُقلت إلينا -رغم عدوانيتها- عبر فن مهذبٍ. فالإيقاع العدواني فيها مثلاً، أصبح معقداً إلى درجةٍ عالية من تعاقبٍ سريع للميزورات المختلفة، وهو يخلق زمناً صناعياً منمنماً وغير حقيقي. غير أن الجمال الأبوليني لهذه الصورة الوحشية لم يُخفِ الفظاعة. لقد جعلنا نرى أنه لا يوجد في عمق النشوة إلا صلابة الإيقاع.. الضربات القاسية للآلات الإيقاعية.. فقدان الحس و.. الموت..

□□□

☐ مغامرة العشرينات: ميلهود وهونيجر

ترجمة مفيد عرنوق

على أنقاض أوروبا، أخذت الموسيقا في العشرينات دروباً غير منتظرة. هونيجر **Honnegger**، ميلهود **Milhoud** وشركاؤهما في مجموعة الستة في فرنسا، شونبرغ **Schoenberg** وهيندميث **Hindemith** في ألمانيا، سترافنسكي **Stravinsky** وبارتوك **Bartok** وهنا وهناك، أبدعوا الحداثة كلٌ بطريقته الخاصة. ولقد خصص راديو فرنسا موسمه الموسيقي للحديث عن هونيجر وميلهود الأخوان الصديقان نشرت مجلة لو موند دولاموزيك **Le Monde de La Musique** الفرنسية في عددها رقم ١٥٨ تقريراً عنه أعده جان روي.

آرثور هونيجر / داريوس ميلهود: الأخوان الصديقان

ولد الاثنان في أحد المرافئ: آرثور هونيجر في الهافر بتاريخ ١١ /٣ /١٨٩٢، وداريوس ميلهود في مرسيليا في ٤ /٩ من نفس السنة. كان كل منهما ولداً لأحد التجار: فوالد آرثور هونيجر كان مستورد بن، ووالد داريوس ميلهود كان مدير متجر لوز في (اكس في بروفانس). ترعرع الاثنان وسط عائلة موسيقية يعزف أفرادها على البيانو، كما كانت أم هونيجر مغنية أوبرا.

كان آرثور هونيجر–الذي قضى طفولته وشبابه في الهافر– مولعاً بالألعاب والرياضة العنيفة إلى حد أنه اخترع، كما علمنا من هاري هلبرايخ، دراجة تستخدم في محطات القطار. أما داريوس ميلهود وقد ترعرع في أكس في بروفانس فإن أول ما هدهد أحلامه كانت زيارته الريفية لأكس: ((أنا في موطني أكس! وفي كل مرة أصل إليها عن طريق البر أرى علامة فارقة وهي شجرة السرو التي تحرس القمة والمنحدر المؤدي إلى قعر يبدو في قاعه الجرس السداسي للقديس المخلص. وتبدو هنا أول إشارة تلمس قلبي بحساسية لطيفة لا نشعر بها إلا بعد أن نرى ثانية منظراً جميلاً أو أحد محبينا)).

أما الآلة التي اختارها لهما أهلهما فكانت الكمان. وهكذا بدأ الاثنان يتدربان ضمن فرق رباعية. وبعد سنتين من الدراسة في المعهد الموسيقي في زوريخ قُبل آرثور هونيجر عام ١٩١١ في المعهد الموسيقي في باريس. حيث سبقه إليه داريوس ميلهود.

درس ميلهود العزف على الكمان في صف برتيليه **Berthelier** في حين درس هونيجر في صف لوسيان كابيت **Lucien Capet**، غير أن الاثنين كانا يجتمعان عند اندره جيدالج **André Gedolge** الأستاذ الذي مارس على الملحنين التأثير الوافي. ولقد اعترف هونيجر بتفوّق ميلهود فقال عنه: ((لقد كان الأكثر موهبة منّا جميعاً)).

وفي عام ١٩١٧، أبحر داريوس ميلهود إلى البرازيل حيث استطاع بول كلوديل المكلف بمهمة ديبلوماسية أخذه معه كأمين سر. وهكذا افترق

الصديقان، ولم يلتقيا إلا عام ١٩١٩، حيث كانت تتألف تحت شعار الصداقة، الفرقة الشهيرة التي عمّدها هنري كوليت، في مقالة نشرت في صحيفة كوميديا بتاريخ ١٦ كانون الثاني /يناير١٩٢٠. تحت اسم **مجموعة الستة.**

كانت البرازيل محطة أول رحلة طويلة بالنسبة لداريوس ميلهود الذي اعترف بأنه لن يلاقي سعادته إلا في عربة القطار أو على جسر سفينة نقل. أما آرثور هونيجر –وكان هو أيضاً قد قام بأسفار معظمها في سيارته– فكان أقل تأثراً من صديقه داريوس بالوجوه والحضارات وبموسيقا البلدان النائية، فلم يكترث إلا نادراً بالأغنية الشعبية – كما في "جان فوق كومة الحطب" وفي "رقصة الأموات" وفي سيمفونية "ديليسيا بازيلياسز". أما داريوس فكان شغوفاً بالأغاني الشعبية والإيقاعات البرازيلية والرقص الريفي وبأنغام قديمة لمؤلفين غير معروفين يُنكِهها ويُبهِرها كي تتجانس مع أسلوبه.

وحتى بعد اشتراك الموسيقيين اشتراكاً وثيقاً مع بعضهما، كما يستدل على ذلك من نشاطهما المشترك في مجموعة الستة –وقد ألف الاثنان معاً السوناتين لآلتي كمان عام ١٩٢١ في ستديو شانزيليزيه– إلا أنهما كانا يصران على استقلاليتهما، كما كان يصرح بذلك مراراً وتكراراً داريوس ميلهود. وهناك حديث لميلهود يعود إلى ١٩٢٢ لا يدع مجالاً للشك جاء فيه: ((ما دام ذوقانا مختلفان، فإن تربيتنا الموسيقية هي أيضاً مختلفة، فكيف تقبلون أن تعتبروننا عبيد حس فني مشترك، أو

مذهب واحد. لقد تأثرنا جميعاً بتقاليد مختلفة: أوريك مثلاً تأثر بالمدرسية وبشابريه، ودوريه تأثر بساتي ورافيل، أما هونيجر فتأثر بفاغنر وريتشارد شتراوس وفلوران شميت كما تأثر بولنك بموتسارت وسترافنسكي، وتايفير بالانطباعيين الفرنسيين. وأنا أعرف الكثير عن نفسي، فأنا مدين جداً إلى برليوز والبيريك مانيار)).

وأما آرثور هونيجر فقد قال للناقد بول لندورمي: ((ليس من شأني عبادة المعارض أو موسيقا القاعات بل أنا على العكس أميل إلى موسيقا الحجرة والموسيقا السيمفونية بكل ما فيها من عظمة وصرامة، كما اني أعلق أهمية كبيرة على الهندسة الموسيقية التي لا أريد مطلقاً أن يُضحى بها من أجل أمور أدبية أو تصويرية. إن لي اتجاهاً قد يكون متطرفاً وهو البحث عن التركيبة البوليفونية)).

كان داريوس ميلهود يميل بشدة إلى موسيقا الحجرة. ففي عام ١٩٢٠ -وقد انتهى من تأليف الرباعية الوترية الخامسة المهداة إلى شونبرغ- صرح في صحيفة الديك بأنه يريد كتابة ١٨ رباعية -وهذا وعدٌ قد حوفظ عليه لمدة طويلة- ولقد أنهى تأليف الرباعية الثامنة عشرة والأخيرة في ١١ /١ من عام ١٩٥١.

تفاهم دون تصدع

لم يكن للمؤلفين نفس الذوق: فميلهود كان معجباً بساتي Satie أما هونيجر فكان يعارضه. غير أن الصداقة بين الاثنين كانت من أقوى الروابط. ففي عام ١٩١٩ وبالتعاون مع أوريك وبولنك اشترك هونيجر

بالعزف في أول عرض لقطعة "شويفوريس **Choephoeres** " في أمسيات دي لاغرانج الموسيقية وكان قد سبق له وكتب كادينزا للكمان والبيانو لمقطوعة "الثور على السطح" والتي هي من تأليف رينيه بينيديتي وجان وينر، كما اشتركا معاً في قطعة "أزواج برج إيفل" ووضعا معاً في عام ١٩٣٦ موسيقا مسرح ١٤ تموز/يوليو لرومان رولان وفي عام ١٩٣٧ موسيقا فيلم "قلعة الصمت" لمارسيل هيربيه، وهذا يؤكد أنه بالرغم من اختلافهما في الذوق، فإن تفاهمهما لم يتصدع.

لقد كان جان كوكتو القاسم المشترك لمجموعة الستة وهذه حقيقة لا يمكن التغاضي عنها. فإذا كان ثمة من روح لمجموعة الستة، فإننا نجدها في الألحان التي سجلها كل من بولنك وأوريك وميلهود وهونيجر على نصوص من أشعار مؤلف قطعة "الديك والمهرج" الذي هو كوكتو. ولقد لحنا نصوصاً لشعراء مثل: فرنسيس جيمس **Francis Jammess** وبول كلوديل **Paul Claudel** وبلاز سندراس **Blaise Cendrass** ورونسار **Ronsar**. وكان لهم نفس الموقف من الشعراء الفرنسيين القدامى مثل: سالوست دي بارتاس **Salluste du Bartas**، ماري دي فرانس **Marie de France** كما اقتبسا من التراجيديا اليونانية ومن التوراة. وأخيراً وبنوع خاص، اشترك الاثنان باختيار نصوص شعرية لكلوديل من أجل تلحينها. لحن هونيجر "جان دارك فوق المحرقة" ١٩٣٥ و"رقصة الأموات" ١٩٣٨ و"الحذاء الحريري" ١٩٤٣ و"الرأس الذهبي" ١٩٥٠، أما ميلهود فلحن عام ١٩١٣ "آغا ممنون" و"القديس لويس ملك فرنسا"، وفي عام ١٩٧٠ مجموعة من القصائد تقارب الثلاثين من المؤلفات الدرامية.

ومنذ عام ١٩١٢ وضع ميلهود موسيقا لنصوص كلوديل وهي سبع قصائد حول معرفة الشرق وبذلك تم له فوراً امتلاك الشاعر.

لقد كان كلوديل بالنسبة إلى هونيجر وميلهود نقطة التلاقي في حين لم تشاركهم مجموعة الستة في هذا الاختيار: فلقد وقع الشاعر الغنائي داريوس ميلهود تحت تأثير لغة كلوديل البليغة، أما آرثور هونيجر وهو المهندس المعماري، فقد أقام حول "محرقة جان" و"رقصة الأموات" إنشاءات فخمة مالت للانصهار مع العناصر المتنافرة في وحدة تناغمية تامة.

حول معاصري أبولينير

لقد دخل كل من آرثور هونيجر وداريوس ميلهود إلى عالم الموسيقا في وقت كان فيه شونبرغ قد فتح آفاقاً جديدة: فقد بدأ هونيجر بترجمة مقالته عن الهارموني، في حين كان داريوس ميلهود الأسبق في تقديم مقطوعته بييرولونير في فرنسا، ولكن أحداً منهما لم يحطم الأسلوب التونالي كما فعل شونبرغ. وقد بعث آرثور هونيجر الحياة في الأسلوب التونالي على أساس ذوق رفيع باستخدامه التنافر بين الأصوات والقفزات اللحنية التي تشوش الانطباع اللحني دون التخلي عن الأساس التونالي. أما داريوس ميلهود فقد استخدم أنصاف الأبعاد من أجل تلوين موسيقاه وذلك بدءاً من الأعنف إلى الأرق مع المحافظة على الليونة في اللحن التي كان يتمسك بها كثيراً. الفرق إذن بين موسيقاهما وموسيقا شونبرغ كبير. غير أن نقاط التلاقي عديدة.

لقد رفض الاثنان أن يكونا فنانين منعزلين في بـرج عـاجي فقـط، وإنما موسيقيين يتحدان بالحيـاة اليوميـة دون أن يرفضـا التـأليف- بنـاءً على طلبٍ من جهةٍ ما- موسـيقا مسـرحيات وأفـلام سـينمائية أو برامـج إذاعية. إن مجموعة الستة لم تكن سـوى عنـوان. غـير أن الذيـن ينتمـون إليها مع بولنك وهونيجر وعلى رأسهما ميلهود، كانوا معـاصري الشعراء ابولينير وماكس جاكوب وجان كوكتو وبلاز سندراوس والرسامين بيكاسـو وليجيه. إن هذه السنين السعيدة، لا تنسى بالنسبة إلى كـل مـن هونيجـر وميلهود.

وفي ٢٧ تشرين الثاني/نوفمبر من عام ١٩٥٥، مـات هونيجـر علـى أثر نوبة قلبية، ولقد أثّر موته كثيراً على ميلهود الذي عـاش بعـده تسـع عشرة سنة. وفي كانون الثاني/يناير من عام ١٩٥٦، كتب داريوس ميلهود خماسيته الرابعة لآلتي كمان وآلتي فيولونسيل، وذلك إحياءً لذكرى آرثور هونيجر، وتحوي المقـاطع التاليـة: حـزن علـى مـوت صديـق، ذكريـات الشباب، عذوبة صداقة طويلة الأمد وأخيراً نشيد المديح.

□□□

❑ مينوهين : عزف الكمان بالحدس

ترجمة رفعت بنيان

مينوهين، ذلك الشجاع المكافح من اجل السلام الذي لا يتعب في دفاعه عن الإنسانية والمغرم بالأمور التربوية، وقد بلغ اليوم الثمانين من عمره، تحدث في مقابلة أجراها معه جان ميشيل مولكو ونشرتها مجلة ديابازون **Diapason** الفرنسية في عددها رقم ٤٢٥ عن رحلة عمره في القرن العشرين وعن لقاءاته التي شكلت نقاط أساسية في حياته مع عباقرة الموسيقا: جورج إينيسكو، إيفجين إيزاي، أدولف بوش وبيلا بارتوك.

– لقد مضى على تقديمك لأول أمسية موسيقية في باريس سبعون عاماً. ما هي الذكريات التي بقيت لك من هذا اللقاء؟

❑ كان هذا في خريف ١٩٢٧ مع أوركسترا لامورو بقيادة بول باراي. وكان عازف الفيولونسيل جيرارد هيكينج هو الذي طلب من باراي الاستماع إلي. بعدما أصغى باراي لعزفي بضع لحظات فقط، دعاني لكي أعزف تحت قيادته في الأسبوع التالي السيمفونية الإسبانية للالو ومن ثمة، بعد بضعة أيام أخر، كونشرتو تشايكوفسكي. من المستحيل اليوم أن يُقدَّم عازف ما إلى الجمهور بهذه السرعة وبمجموعة متتالية من

الحفلات. فاليوم كل الحفلات مبرمجة بدقة ولفترات طويلة. بعد الحفل الثاني، أهداني عازفو الأوركسترا ميدالية برونزية لأورفيوس. هذه الميدالية الموجودة الآن عند والدتي التي احتفلنا حديثاً بعيد ميلادها المائة، تبقى واحدة من الذكريات الأحب إلى قلبي.

– في هذه الفترة تعرفت إلى جورج إينيسكو الذي طالما قلت أنه يشكل الأثر الموسيقي الأكبر في حياتك.

□ في الواقع، بعد فترة من الزمن، استمعت إلى إينيسكو في قاعة جافو. قال لي والداي: إذا أردت الدراسة عنده فاذهب واطلبها منه بنفسك. في نهاية الأمسية ذهبت وراء الكواليس وطلبت منه الاستماع إلي. قبل بكثير من اللطف. في هذا الوقت كنت أدرس في سان فرانسيسكو على يد لويس بيرسينجر، وكان بيرسينجر قد أوصى بي لدى إيفجين إيزاي الذي كان أستاذه أيضاً. ذهبت إذاً إلى بروكسل كي أقدم نفسي لذلك الإنسان العظيم وعزفت له الحركة الأولى من السيمفونية الإسبانية. أصغى إلي ثم طلب مني أن أعزف له بعض الأربيجات. كنت حينها أستطيع أن أعزف عدة كونشيرتات لكني لم أكن قد عزفت أبداً سلالم أو أربيجات. فنصحني بناءً على ذلك وبحرارة أن أغطي هذا النقص. ولقد فهمت بعد مرور الزمن كم كانت نصيحته جوهرية.

أدهشتني في هذا اللقاء طريقته بمرافقتي. لقد أمسك بكمانه الجوارنيريوس الشهير وعزف الجزء الأوركسترالي من السيمفونية على

طريقة البيزيكاتو بدقة وديناميكية لم أسمع مثيلاً لهما أبداً فيما بعد. وبعد مرور سنين على هذا سجلت بضع سوناتات وبارتيتات لباخ عزفتها على هذه الآلة نفسها التي كان لها أروع صوت. لازمني أثناء التسجيل إحساس أن الآلة تعزف لوحدها وأنني أصغي إلى عزف إيزاي. أثّر هذا اللقاء فيّ كثيراً. ربما أكثر من اللازم. لأن إيزاي كان بعيداً جداً عن موطني ولأنه كتب على هذا اللقاء ألا يتكرر. لقد كان هناك الكثير من التباعد بين هذا الأستاذ المسن الذي كان مريضاً وبين الطفل الذي كنته.

إينيسكو على العكس كان يستطيع أن يشعر أي إنسان بالراحة فقد كان ينشر حوله جواً من الطيبة والرعاية ومن الإرادة الحسنة. لم أكن قادراً على مقاومة إغراء جذبه لي. كان يدفع كل إنسان ليعطي أفضل ما عنده لأنه هو نفسه كان يفعل ذلك. لقد كان هو الأستاذ الذي رغبته وما من شيء كان يمكن أن يزحزحني عن تحقيق رغبتي هذه.

– ما الذي سحرك أكثر من غيره عند إينيسكو؟

□ لقد كان رومانسياً، فارساً، نوعاً من دون كيشوت. كان يدافع عن الموسيقا كما لو كان يدافع عن امرأة. لقد استمعت إليه مرتين في سان فرانسيسكو قبل اجتماعي به وأُخذت فوراً بشخصيته. كان أرستقراطياً راقياً مشبعاً بأناقة فيينا التي درس فيها، وبالتقاليد الشعبية من أوروبا الوسطى. كان يحمل في داخله واقع الأرض والشعوب، وهو واقع عضوي للحياة عرفت مدى عمقه حين زرت رومانيا. لقد طور علاقتي الحدسية

بالموسيقا. كان يستعمل قلة من الكلمات أثناء الدرس لكنه كان يرافقني على البيانو بعزف بلغ من الصفاء والعمق إلى الحد الذي تتحول فيه النغمات إلى كلمات. قال ذات مرة، وكان أبي قد عبر له عن قلقه بسبب قلة تمريني: هذا هو ما سينقذه. كان إينيسكو هو الذي نصحني بأن أدرس عند أدولف بوش لأن أسلوبي كان قد صار برأيه غجرياً أكثر مما ينبغي.

وخلال صيفين متتاليين، علمني بوش احترام النص وصرامة التراث الألماني، لقد أعجبت به كثيراً ولولاه ما كنت لأستطيع أن أنفذ إلى روح موسيقا الغابات والضباب. ومع ذلك فإن قلبي كان يعيدني بالضرورة نحو إينيسكو. لقد عملت معه حتى عام ١٩٣٥ على الخصوص في باريس وأيضاً في رومانيا والولايات المتحدة.

– ومع هذا، فإنك في كتابك الأخير "أسطورة الكمان" الذي تصدره دار فلاماريون للنشر، تذكر أنه لم يكن عندك أستاذٌ بالمعنى الدقيق للكلمة.

□ لقد عنيت بذلك أنه لم يكن لي أبداً أستاذٌ للكمان، لقد أخذت عن إينيسكو كل ما يسمح لي اليوم بأن أعزف أو أقود أوركسترا. لقد علمني شاعرية الكمان لا تقنيته. أما تقنية العزف فلقد تعلمتها لوحدي بفضل إيزاي الذي نصحني بالتدرب على السلالم وكل أنواع التمارين. كان إينيسكو يصر على التعبير الموسيقي، على الفيبراتو وعلى فهم الجمل

الموسيقية. كنت غضاً في الثامنة من عمري حين عزفت الكونشرتو الأول لباجانيني والألحان البوهيمية لساراسات. لقد حللت لوحدي المشاكل التقنية وعرفت كيف أحصل على النتائج التي رغبت. كنت أستمع إلى اسطوانات لهايفتس ووضعت نصب عيني أن أعزف ذات يوم رقصة الجن لبازيني بنفس سرعته بالعزف وتوصلت إلى ذلك لا أدري كيف، ربما بالحدس، ولم يجرؤ أستاذي لوي برسينجر على أن يغير من عزفي لها شيئاً.

– تريد أن تقول أن الصفة الجوهرية لعازف الكمان هي الحدس.

□ نعم، بالتأكيد، بالإضافة إلى العاطفة وإلى جوهر الارتجال. ومثل كل الأطفال، لم اكن أبداً أملك الصبر الكافي لعزف التمارين. لم أكن أحب سوى المؤلفات الكبرى، ولقد قلبت مهنتي فيما بعد رأساً على عقب لأنني بعد ذلك بسنوات ركزت على دراسة التمارين والسلالم. كان هذا جيداً حتماً لأنني حللت المشاكل التقنية وأنا في عمر يسمح لي بفهمها أكثر. وهذا ربما ساعدني فيما بعد على تدريسها بشكل أفضل.

– لقد قلت يوماً أنك كنت هزيلاً بالمقارنة مع إينيسكو.

□ صدقني. لقد كان إينيسكو عبقرياً! لقد حفظ كل مؤلفات باخ غيباً، فلقد كان يتمتع بذاكرة هائلة مكنته من حفظ كامل ودائم لأي قطعة بعد قراءتها مرة واحدة فقط. لقد كان أيضاً مؤلفاً رائعاً ابتدأ العالم اليوم

باكتشاف عبقريته. كان إينيسكو عازف كمان فذ، عازف بيانو قدير، قائد أوركسترا ممتاز وحتى أنه كان عازف فيولونسيل. كان يتكلم بطلاقة عدة لغات، لكنه أدرك أيضاً وبصورة تامة روح الشعوب. إنه هو الذي لفت نظري إلى أن الفكرة الثانية في الحركة الأولى من كونشرتو إلجار للكمان كانت إنكليزية بصورة واضحة. في الفترة التي كنت أدرس فيها هذا الكونشرتو لأسجله مع المؤلف نفسه لم أكن أفهم تماماً ما الذي يعنيه. ثم فهمت بعد ذلك أنني يجب أن أرى فيه نوعاً من الرومانسية الروسية أو الألمانية. لقد كان عنده حدس حقيقي للشعوب والحضارات. كان مثلاً لا يبحر إلا على متن سفن بريطانية، معللاً ذلك بأن الإنكليز هم أحسن من خبر البحار. كانت مواهبه متعددة. أنا لا أستطيع مقارنة نفسي برجلٍ كهذا الرجل.

– كان عالم الكمان، في بداية عملك الفني، خاضعاً لسيطرة ياشا هايفتس، ميشا إيلمان وفريتز كرايزلر. فكيف كان الطفل –الذي كنته– يدرك تلك الشخصيات الثلاث العظيمة المقدسة؟

□ لقد هزنا جميعاً مجيء هايفتس إلى الولايات المتحدة. لقد كان عازف كمان معجزة. لم يكن ليبالغ أبداً في أدائه، بل كان أسلوبه دقيقاً جداً. كانت شخصيته قوية وطالما أعجبت بها. كما أنني عدا ذلك، كنت في حالة انشداه من الرنين الموسيقي كثير الغنى والكريم والمثير للعواطف في عزف إيلمان. لطالما رغبت بحيازة تقنية هايفتس ورنين صوت إيلمان إضافة إلى أناقة عزف كرايزلر التي لم أكن أستطيع تقليدها حيث الرهافة

والاندفاع في الأسلوب وهـذا النفاذ في التلونـات الديناميكيـة والشـطحات الإيقاعية التي يتميز بها أبناء فيينا. لقد احتفظـت في قلـبي بحـب كبـير للموسيقا الفيينـاوية ولذلك فقد اخترت قيادة الأرملـة الطـروب في موسمـي الأربعين والأخير في مهرجانات جيشتات قبل أن يخلفني جيدون كريمر.

– خلال حياتك المهنية عزفت تحت قيادة أفضل قادة الأوركسـترا وأخص منهم بالذكر ريتشارد شتراوس.

□ كـان ريشـتارد شـتراوس يقـود الأوركسـترا بـالقليل جـداً مـن الحركات. لقد كـان دقيقاً جـداً. عزفت بعـد الحـرب تحـت قيادتـه في تسجيلات إذاعة الـ **BBC**. كنت قد استمعت إليه أول مرة عـام ١٩٢٩، أثناء جولتي الأولى في ألمانيا، وذلك بعد بداياتي في برلين مع برونو فالتر. أذكر أنني ذهبت برفقة والدي إلى معمل كبير في مانهايم كي أستمع إليـه يقود أحد مؤلفاته "الموت والتجلي" وتلته سـيمفونية موتسـارت مـن مقـام صول مينور التي كنـت أعبدهـا. في عـام ١٩٨٩ دعيـت إلى نفس سلسـلة الكونسيرتات وتمنيت أن أقود نفس البرنـامج الـذي سمعتـه منـذ سـتين عاماً. لقد كان لهذا معنى خاصا عندي لن يستطيع أحد أبداً أن يفهمه.

– من بين كل من شاركتهم في موسيقا الحجـرة كـان تعـاونك مـع جلين جولد أبرزها.

□ أنـا جـاهز دائمـا للمغـامرة. أحـب اكتشـاف الشـخصيات

والموسيقات الأكثر غرابة والأكثر خصوصية. بهذا الحب عملت مع رافي شانكار ومع ستيفان جرابيللي. كان جلين جولد عبقرياً. لقد كان مثقفاً جداً، وبفضله اقتربت من مؤلفات كانت غريبة علي مثل "فانتازيا" شونبرغ التي ما كنت أبداً لأستطيع عزفها كما فعلت لو لم اكن في رفقته. لقد كان بالنسبة لي مرشداً لأنه كان يحب هذه المجموعة من الألحان بعمق. وهذا ما حصل أيضاً مع إيرنست أنسرميه الذي عزفت معه كونشرتو ألبان بيرغ. وبالرغم من أن هذه الموسيقا لم تجذبني، إلا أنني رغبت بمعرفتها والنفوذ إليها وبأن أضفي عليها قدراً من البعد الرومانسي. كنت أحب أن أبحث مع جلين جولد عن التوفيق بين أسلوبينا في التعبير. والتأثير كان متبادلاً. وهكذا كان الحال أيضاً مع ويليم كيمبف.

– لقد كتبت أن العلاقة التي تربط عازف الكمان بقائد الأوركسترا تختلف عنها مع عازف البيانو، لماذا؟

□ العلاقات مع عازف البيانو لها طابع شخصي ويجب أن تؤدي إلى ألفة حقيقية. مع قائد الأوركسترا هي اكثر شكلية. القائد يجب أن يرافق العازف المنفرد لكنه يستطيع أن يعزف مقاطع التوتي الأوركسترالية كما يفهمها هو، وفي ذلك مرونة أقل بسبب الجمود الذي لا بد بالضرورة من أن يسيطر على مجموعة الأوركسترا.

إن كل ما ينبثق من وحي اللحظة والذي يمكن أن يحدث بشكل

شبه عفوي بين عـازف البيـانو وعـازف الكمـان في الحفـلات الموسـيقية، يصطدم بحدٍ واقعي عندمـا يكـون العـزف مـع الجماعـة. ولذلـك وعندمـا صرت أقود الآن الأوركسترا بتُّ أدرك هذا الأمر بمزيد من الوضوح. فمـن حيث أنا عازف منفرد كانت لي علاقات طيبة مع قـادة الأوركسـترا. بـل انهم طالما قالوا لي أن من السهل مرافقـتي، وذلـك يعـود حتماً إلى وجـود منطق في شطحاتي الإيقاعية فأنا أعبد الحريات، الحريات المنضبطة، ولا أحب الحريات الاعتباطية. ثمة من يعتقد الآن أن الحرية تسمح لـك بـأن تفعل ما تريد ولكن العكس تمامـاً هـو الصحيـح. فالحريـة الوحيـدة الـتي نملكها هي أن ندع الآخرين يستمتعون بحريتهم أيضاً.

– لقد كنت تلميذاً لأدولـف بـوش الـذي هـو واحـد مـن الأسـاتذة الوحيدين في هذا العصر الذين استطاعوا أن يمتهنوا مجال العـزف المنفـرد والعزف ضمن رباعي. ألم تعتريك الرغبة بسلوك مسراه؟

□ لقد قدمت الكثير من موسيقا الحجـرة في حيـاتي منـذ يفـاعتي وخاصة ضمن رباعيات حين كنت أسـكن في مدينـة آرفي، كـان إينيسـكو يجيء إلى بيتي كل خميس من أجل عزف رباعيات. كان يفضـل العـزف على الفيولا إلا إذا كان يعزف معنا بيير مونتو علـى الفيـولا. كـان عندئـذ يعزف الجزء الخاص بالكمان الثاني. في حين يعزف مونتـو علـى الفيـولا وميدريس إيزنبرغ على الفيولونسيل.

فيما بعد، في كاليفورنيا، عزفت الكثير من الرباعيـات بدافـع مـن

متعة الموسيقا والصداقة وخاصة مع عازف الكمان هميانكا، لكن امتهاني لعزف الكمان المنفرد لم يسمح لي بأن أعمل ما يكفي من أجل أن أندمج مع موسيقيين ثلاثة آخرين وأنذر نفسي لهذه المؤلفات الاستثنائية وحتى لو أردنا لما استطعنا أبداً أن نقدم للجمهور حفلات عزف يمكن أن تنافس أحسن رباعيات العالم. إن الرباعيات الوترية تمثل أحد التعابير الأكثر كمالاً في الموسيقا ثم أنها المدرسة المثلى للكمال والانضباط. أنا اليوم مسؤول عن مسابقة رباعيات تجري في لندن مرة كل ثلاثة أعوام حيث أستمتع بالإنصات إلى قلوب وعقول أربعة من الموسيقيين وفي تناغم واندماج يبلغ الأقصى.

– تسجيلاتك وبرامجك الموسيقية عظيمة الكم. هل يعتريك الندم أحياناً لأنك لم تسجل أو تعزف إحدى المقطوعات؟

□ نعم أنا آسف كثيراً لأنني لم أسجل كونشرتو تشايكوفسكي. لقد كان عندي إحساس بأني لن اعزفه أبداً كما يفعل ديفيد أويستراخ. ومع ذلك فأنا أشعر بالامتنان حيال قراصنة التسجيلات الذين نسخوا أدائين مختلفين لهذا الكونشرتو. وبعد سنوات كثيرة من ذلك استمعت إلى إحداهما وأنا بقيادة فيرينيك فيكسي ووجدت أنه لم يكن سيئاً. كما ندمت أني لم أعزف أبداً كونشرتوي شيمانوفسكي، لقد عبد إينيسكو موسيقاه وكان له في ذلك الحق، لقد عزفت عدة مرات كونشرتو شوستاكوفيتش الأول الذي قدمه لي أويستراخ لكني لم أسجله أبداً. هناك حتماً تسجيلٌ مسروق في مكان ما وأنا أتمنى أن يكون ذلك قد حصل

بالمقابل، عزفت الكثير من أعمال القرن العشرين لبلوخ، ديليوس، والتون، فيني، بيركلي، ميلهود، بين هايم أوجوهر، وبعضها كان قد أُلف خصيصاً من أجلي.

– من بين المؤلفين الكثر الذين التقيت بهم، احتل أحدهم مكاناً متميزاً في قلبك، إنه بيلا بارتوك...

□ لقد كان أنتال دوراتي هو الذي أطلعني على مؤلفات بارتوك. فشدهني فوراً ما فيها من طابع شرقي ومن وحي الأرض، ومن قوة البناء في سطوره اللحنية، قررت أن أُدخل في برنامجي لموسم ١٩٤٣ اثنين من مؤلفاته: الكونشرتو الثاني للكمان والسوناتا الأولى للكمان والبيانو. قبل تقديم هذه السوناتا في قاعة كارنيجي في نيويورك، كنت أريد أن أطّلع على توجيهاته وانتقاداته. كان اللقاء الأول بيننا كثير البرود وبلا أية كلمات. كان بارتوك يضع مخطوط المؤلف –كما يفعل أي أستاذ– على ركبتيه ويحمل قلماً بيده، ولكن في نهاية الحركة الأولى، بعد صمت رهيب، قال لي بإنكليزية ممتازة: ((أعتقد أن ما من أحد يستطيع أن يعزف عملاً بمثل هذه الروعة التي عزفت بها إلا بعد أن يموت المؤلف بزمن طويل)). هذا التشجيع المدهش من قبل رجل متحفظ شجعني على أن أطلب منه إن يؤلف لي قطعة، ليس أكثر من قطعة صغيرة للكمان المنفرد. لم أتخيل أبداً أنه سيكتب لي هذه السوناتا الضخمة التي تبقى أحد الأعمال الرئيسية في مؤلفات بارتوك. بل أن بارتوك لم يصرف أبداً الشيك الذي أرسلته له قبل عزف هذه السوناتا في حفل في شهر تشرين

الثاني عام ١٩٤٤ في نيويورك. وكان هذا التعفف من إنسان يفتقر إلى المال أمراً استثنائياً.

– ما هو برأيك أعظم عمل كتب للكمان في القرن العشرين؟

□ هو بدون شك الكونشرتو الثاني لبارتوك. لقد سألني بارتوك رأيي في جملة تتكرر كثيراً في الحركة الأولى. قلت له ((إنها كثيرة التلون (كروماتيك) ومختلفة دائماً)). أجابني: ((هذا صحيح. لقد استخدمت في كل مرة اثنتي عشر نوتة من الأوكتاف. أردت أن أوضح لشونبرغ أننا نستطيع أن نكون دوديكافونيين مع بقائنا تونداليين في نفس الوقت)). وفي الواقع، فإن كل نوتة في مجموعة الاثنتي عشر في السلالم تستطيع أن تعطي لأي مؤلف مادة كافية لكتابة أوبرا كاملة. كل نوتة تملك توازناً، جمالاً، غنىً إيقاعياً وتضادات لم يُسمع بمثلها.

– هل يبدو لك الكمان أقرب إلى الحواس من أي آلة أخرى؟

□ نعم فالبيانو مثلاً، هو الأقرب إلى الأرواح المثقفة وإذا اختار طفلٌ الكمان فإنه عادة مختلف عن الآخرين. الكمان متصل مع الجسد ولاسيما من جزئه الذي يهتز. وبالتالي فهناك اندفاع في وقفة العازف الذي يعزف منتصب القامة ليس موجوداً لدى عازفي البيانو ولا عند عازفي الفيولونسيل الذين يكونون جالسين. أعتقد أن هذا الحضور يثير انفعالات الجمهور بشكل أكثر مباشرة.

– هل من الممكن برأيك الجمع بين مهنة العازف المنفرد العالمي وبين مهنة التعليم؟

□ أعتقد أنه يجب أن تكون لدى معلم الكمان تجربة ما بالوقوف على المنصة من أجل أن يكون قادراً على أن ينقل إلى تلاميذه معنى هذا الاتصال مع الجمهور.

دافيد أويستراخ كان عازفاً هائلاً ومعلماً كبيراً في نفس الوقت يخيل إلي أنني لن أكون أستاذاً سيئاً جداً ولكن أعتقد أن الكمان لا يُدرّس دائماً بشكل جيد. وفي رأيي أن الأستاذ الحقيقي هو الذي يجب أن يكون مستعداً لأن يتعلم هو نفسه أيضاً، أي أن يعيش مع تلاميذه حتى يستطيع أن يفهم شخصياتهم، نقاط الضعف والقوة عندهم، من أجل أن يعرف طاقتهم الحقيقية وبعض الطلاب يعزفون رغم أستاذهم، لا يكفي أن يعرف الأستاذ العزف حتى يستطيع التعليم. أنا أحضر مع برونو مونسينيون مجموعة من الأفلام حول الخطوات الأولى في تعليم الكمان موجهة نحو التلاميذ والأساتذة معاً.

– في كتابك تذكر بحنينٍ واضح تقليداً قديماً لعازفي الكمان – المؤلفين القادرين على الكتابة والتوزيع والارتجال، بوصفه تراثاً قد اندثر منذ بضعة أجيال.

□ لم يضع هذا التراث إلا في عصرنا، عصر الاختصاص. بعض الكونسرفاتوارات الكبيرة في موسكو أو نيويورك أخذت على عاتقها ألا

تخرِّج منها إلا عازفين مهرة يمتهنون برامج محددة. تصور أن بعض الأساتذة يمنعون طلابهم حتى من العزف ضمن رباعيات هذا غير معقول، لأن الرباعي يعد جوهرياً في تطوير الذوق والأسلوب. كل الطلاب في المدرسة التي أسستها، هم في نفس الوقت أعضاء في مجموعات لموسيقا الحجرة. إضافة إلى أن كل طفل يؤلف ويرتجل. إنهم الآن في طريقهم لإنهاء مؤلف سيؤدونه في قاعة ألبرت الملكية بمناسبة الاحتفال بعيد ميلادي الثمانين في العشرين من شهر نيسان / أبريل. مهما يكن، أنا متفائل فيما يتعلق بالمستقبل لأنني أعتقد أن عازفي الكمان الشباب سيشعرون بالحاجة إلى التأليف والارتجال. إن التنوع المذهل في الموسيقا التي يجابهونها سوف يخلق عندهم من جديد هذه الرغبة الأساسية.

□□□

☐ معجم الموسيقا الغربية حرف K

إعداد محمد حنانا

– عازف كمان

– كاتب موسيقي

☐ الأعلام

كاباليفسكي، ديمتري ١٩٠٤ – ١٩٨٧ **Kabalevsky, Dmitri**

مؤلف وعازف بيانو وكاتب موسيقي روسي، درس على يد مياسكوفسكي، وضع العديد من الأوبرات، والسيمفونيات، والكونشيرتات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو والأغاني.

كادوشا، بول ١٩٠٣ – ١٩٨٣ **Kadosa, Pal**

مؤلف وعازف بيانو هنغاري، درس على يد كودالي. تشتمل أعماله على أوبراتين، ثماني سيمفونيات، خمس كانتاتات، إضافة إلى العديد من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة.

كالابيس، فيكتور ١٩٢٣ **Kalabis, Viktor**

مؤلف تشيكي. تتضمن أعماله خمس سيمفونيات، تنويعات سيمفونية للأوركسترا، كونشرتو للأوركسترا، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

كانشيلي، جيا ١٩٣٥ **Kancheli, Giya**

مؤلف جورجي درس الموسيقا في كونسرفاتوار تيبليسي، تشتمل أعماله على سبع سيمفونيات، وأعمال عديدة متنوعة للأوركسترا. تأثر بموسيقا الجاز، وبموسيقا المؤلفين الأميريكين كوبلاند وكرامب.

كاشليك، فاسلاف ١٩١٧ – ١٩٨٩ **Kašlik, Václav**

مؤلف وقائد أوركسترا تشيكي، درس التأليف على يد هابا وكارل وتاليش. وضع خمس أوبرات وعدداً من الباليهات، إلى جانب موسيقا الأفلام. اشتهر بتقديمه لعدد كبير من الأوبرات الهامة.

كي، أوليسيز سيمبسون ١٩١٧ **Kay, Ulysses Simpson**

مؤلف أميريكي، تتضمن أعماله خمس أوبرات، سيمفونية واحدة، كونشرتو لآلة الأوبوا، كونشرتو للأوركسترا، باليه، إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة.

كايزر، راينهارد ١٦٧٤ – ١٧٣٩ **Keiser, Reinhard**

مؤلف وعازف كمان وهاربسيكود وقائد أوركسترا ألماني، وضع أكثر من مئة أوبرا، إلى جانب أعمال الأوراتوريو.

كيلي، برايان ١٩٣٤ **Kelly, Bryan**

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو إنكليزي، درس على يد بولانجيه. وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية وأعمال موسيقا الحجرة والأعمال الغنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وموسيقا الأطفال.

خشاتوريان، آرام ١٩٠٣ – ١٩٧٨ **Khachaturian, Aram**

مؤلف أرمني ولد في تبليسي، درس التأليف على يد جنيسن، ومياسكوفسكي. لاقت سيمفونيته الأولى التي قدمت عام ١٩٣٤ نجاحاً كبيراً، في حين قوبلت السيمفونية الثانية وكونشرتو الفيولونسيل ببرود. تعرض خشاتوريان عام ١٩٤٨ إلى نقد شديد وجهه إليه المنظرون الحزبيون لكونه ابتعد في بعض أعماله عن خط الواقعية الاشتراكية، فتقبله على مضض، لكنه عاد وطالب في مقال نشره عام ١٩٥٣ بمزيد من حرية الإبداع، وانتقد اتحاد المؤلفين السوفييت، كما طالب بضرورة التفريق بين إصدار التوجيهات والنقد الموضوعي.

اعتمد خشاتوريان في مؤلفاته الألحان الشعبية الأرمنية، إلى جانب الألحان الجورجية، والأوكرانية، والأذربيجانية، والأوزبكستانية. ويتميز

أسلوبه بجاذبية لحنية، وتدفق إيقاعي، وتلوين أوركسترالي بارع. وموسيقاه ليست عميقة، لكنها تنبض بالحيوية والحياة، ولها تأثير فوري مما جعلها تنتشر انتشاراً واسعاً في جميع أنحاء العالم، خصوصاً باليه جايانيه التي وضعها عام ١٩٤٢. من أشهر أعماله السيمفونية الأولى، كونشرتو البيانو، كونشرتو الكمان، باليه جايانيه، باليه سبارتاكوس، ثلاث متواليات للأوركسترا. إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

خرينيكوف، تيخون ١٩١٣ **Khrennikov, Tikhon**

مؤلف روسي، درس في كونسرفاتوار موسكو على يد شيبالين، شغل منصب السكرتير العام لاتحاد المؤلفين السوفييت. في عام ١٩٤٨ شجب النزعة الشكلية لدى كل من بروكوفييف وشوستاكوفيتش. تشتمل أعماله على خمس أوبرات، ثلاث سيمفونيات، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كمان، كونشرتو للبيانو، إلى جانب الأغاني وموسيقا الأفلام.

كيلماير، فيلهلم ١٩٢٧ **Killmayer, Wilhelm**

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني، درس على يد هاوسن وأورف. تتضمن أعماله سيمفونيات وكونشيرتات وأعمال أوركسترالية متنوعة، إلى جانب الأعمال الغنائية وأعمال موسيقا الحجرة.

كيرشنر، ليون ١٩١٩ **Kirchner, Leon**

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترالي أميريكي، درس على يد سترافنسكي وشونبرغ وغيرهم. وضع أعماله بأسلوب المؤلف بيرغ وشونبرغ، لكنه لم يستخدم سلم الاثني عشر نغمة. تشتمل أعماله على أوبرا، سيمفونيات، كونشرتوين للبيانو، ثلاث رباعيات وترية، كونشرتو للكمان والفيولونسيل مع عشر آلات نفخ خشبية وآلات إيقاعية. إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة وأعمال الكورال.

كليبه، جيسيلهر ١٩٢٥ **Klebe, Giselher**

مؤلف ألماني درس على يد بلاشر. وضع أعمالاً كثيرة متنوعة: سيمفونيات، كونشيرتات، باليهات، أعمال أوركسترالية وأعمال غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

كليناو، بول ١٨٨٣ – ١٩٤٦ **Klenau, Paul**

مؤلف وقائد أوركسترا دانماركي، درس في كوبنهاجن وبرلين وميونيخ. تشتمل أعماله على سبع أوبرات، سبع سيمفونيات، إلى جانب أعمال أوركسترالية وأعمال موسيقا الحجرة.

كنيبر، ليف ١٨٩٨ – ١٩٧٤ **Knipper, Lev**

مؤلف روسي؛ درس على يد جليبير. تتضمن أعماله أربع عشرة سيمفونية، خمس أوبرات، كونشرتو كمان، إضافة إلى الأغاني وموسيقا الأفلام.

كنوسين، أوليفر ١٩٥٢ **Knussen, Oliver**

مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي، بدأ التأليف وهو في السادسة من العمر. درس على يد لامبرت ثم في مدرسة بورسيل، ثم على يد شولر. تشتمل أعماله على أوبرات، سيمفونيات، أعمال أوركسترالية، كونشيرتات، إلى جانب أعمال الغناء وأعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

كودالي، زولتان ١٨٨٢ – ١٩٦٧ **Kodály, Zoltán**

مؤلف هنغاري، درس على يد كوسلر. جمع الكثير من الأغاني الشعبية الهنغارية. عالج في مؤلفاته الموسيقية الألحان الشعبية الهنغارية بأسلوب تقليدي إذ ابتعد عن التيارات الحديثة في الموسيقا، فأتت بسيطة سهلة التناول فاتنة وذات حرفية عالية. من مؤلفاته الهامة هاري يانوش (أوبرا)، رقصات من جالانتا، بزالموس هنغاريكوس، الطاووس، كونشرتو الأوركسترا. وهناك العديد من أعمال موسيقا الحجرة، والأغاني الشعبية، وأغاني الأطفال.

كرافت، وليام ١٩٢٣ **Kraft, Wiliam**

مؤلف وعازف طبل أميريكي، وضع العديد من المؤلفات المتأثرة بروح موسيقا الجاز. كما استخدم في أعماله الآلات الإيقاعية بكثرة. من أعماله: سيمفونية للآلات الوترية مع الإيقاعات، كونشرتو جروسو لآلة كمان، فلوت، فيولونسيل، باصون مع الأوركسترا. كونشرتو لأربعة من آلات القرع مع الأوركسترا، كونشرتو لأربعة من آلات القرع مع فرقة جاز...الخ.

كرايزلر، فريتز ١٨٧٥ - ١٩٦٢ **Kreisler, Fritz**

عازف كمان ومؤلف نمسوي، درس الكمان على يد هيلمسبرغر والتأليف على يد بروكنر. وفي كونسرفاتوار باريس درس على يد ماسارت وديليب. قام بجولة في أميريكا بوصفه عازف كمان، ثم عاد إلى أوروبا وهجر مهنة الموسيقا. في فيينا درس الطب، وفي روما وباريس درس الفن. التحق بالجيش النمساوي وأصبح ضابطاً، عاد بعد ذلك واستأنف مهنة العزف على الكمان حيث جعلته تقنيته العالية وأسلوبه الموسيقي الواضح في مقدمة عازفي الكمان العالميين. في عام ١٩٣٨ أصبح مواطناً فرنسياً، وراح يظهر بانتظام في الحفلات الموسيقية بوصفه عازف كمان. في عام ١٩٤٠ عاد إلى أميريكا ليستقر في مدينة نيويورك التي مات فيها عام ١٩٦٢. وضع كرايزلر عدداً من المقطوعات الرائعة لآلة الكمان، إلى جانب الرباعيات الوترية والأوبريتات. وقد نسب عدداً من أعماله إلى مؤلفين

مختلفين من القرنين السابع عشر والثامن عشر لإرباك النقاد، وكيّف عدداً من أعمال بعض المؤلفين.

كرينك، أرنست ١٩٠٠ – ١٩٩١ **Krenek, Ernst**

مؤلف نمساوي المولد، استقر في أميريكا بدءاً من عام ١٩٣٨. درس على يد شريكر، تأثر بموسيقا الجاز، وبدا واضحاً ذلك التأثر في أوبرا جوني يستهل العزف. بعد ذلك تبنى تقنية الاثنتي عشرة نغمة، ولكنه وضع بعض أعماله بأسلوب اللامقامية الحرة. كما أنه استخدم أساليب الموسيقا الإلكترونية. ثم عاد أخيراً إلى أسلوب أكثر بساطة وغنائية. تشتمل أعماله، وهي كثيرة جداً، على أوبرات وسيمفونيات وكونشيرتات وباليهات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والغناء.

كروتزر، رودلف ١٧٦٦ – ١٨٣١ **Kreutzer, Rodolphe**

عازف كمان ومؤلف فرنسي، درس على يد ستاميتس. وضع بالاشتراك مع بيلوت أهم منهج لدراسة آلة الكمان. زار فيينا عام ١٧٩٨ حيث قابل بيتهوفن الذي أهداه سوناتا الكمان مقام لا ماجور عمل ٤٧، والتي أصبحت تعرف بسوناتا كروتزر. وضع كروتزر أكثر من أربعين أوبرا وباليه، كما وضع تسعة عشر كونشرتو لآلة الكمان وسبع عشرة رباعية وترية، إلى جانب سوناتات ومقطوعات متنوعة لآلة الكمان.

كريشكا، ياروسلاف ١٨٨٢ – ١٩٦٩ **Kr̆ička, Jaroslav**

مؤلف وقائد أوركسترا تشيكي، درس في براغ وبرلين، شغل منصب مدير كونسرفاتوار براغ. تشتمل أعماله على سيمفونيتين، ثلاث عشرة أوبرا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني، وموسيقا الأطفال.

كولاو، فريدريك ١٧٨٦ – ١٨٣٢ **Kuhlau, Friedrich**

مؤلف وعازف بيانو دانماركي، درس في هامبورغ، وفي كوبنهاغن. شغل منصب رئيس الجوقة في المسرح الملكي. زار فيينا وقابل بيتهوفن. وضع خمساً وأربعين أوبرا، إلى جانب أعمال أوركسترالية متنوعة، وأعمال لآلة البيانو.

كوناد، راينر ١٩٣٦ **Kunad, Rainer**

مؤلف ألماني، درس في درسدن ولايبزيغ، وضع أكثر من عشر أوبرات، إلى جانب العديد من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة.

كورتاج، جورجي ١٩٢٦ **Kurtág, György**

مؤلف روماني المولد هنغاري الجنسية، درس التأليف على يد فيريس، وفاركاس، وفي كونسرفاتوار باريس على يد ميلهود وميسيان. تأثر في البداية بكل من بارتوك وكودالي، بعد ذلك اتجه نحو سيريالية فيبرن.

وضع كورتاج العديد من الأعمال الأوركسترالية، وأعمال موسيقا الحجـرة، وأعمال الغناء، إلى جانب أعمال الآلات المنفردة.

كفابيل، ياروسلاف ١٨٩٢ – ١٩٥٩ **Kvapil, Jaroslav**

مؤلف وقائد أوركسترا تشيكي، تتلمذ على يد ياناتشـيك، ثـم درس علـى يد ريجر في كونسرفاتوار لايبزيغ. تشتمل أعماله على أربـع سـيمفونيات، كونشـرتوين لآلـة الكمـان، كونشـرتو للأوبـوا، كونشـرتو بيـانو، أوبـرا، كانتاتا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

□□□

❑ الأعمال الشهيرة

Kaisermarsch – مارش الإمبراطور

مقطوعة للأوركسترا وضعها المؤلف الألماني فاغنر عام ١٨٧١ بمناسبة الانتصار الألماني في الحرب الفرنسية البروسية.

Kaiser-Walzer – فالس الإمبراطور

فالس وضعه المؤلف النمسوي يوهان شتراوس الثاني عام ١٨٨٨. كيّفه المؤلف شونبرغ لفرقة صغيرة عام ١٩٢٥.

Kamarinskaya – أغنية الزفاف

فانتازيا للأوركسترا وضعها المؤلف الروسي جلينكا عام ١٨٤٨.

Karelia – كاريليا

متوالية أوركسترالية مع افتتاحية للمؤلف الفنلندي سيبيليوس وضعها عام ١٨٩٤. وكاريليا هو إقليم في جنوب فنلندا.

Kate and the Devil – كيت والشيطان

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف التشيكي دفورجاك، قدمت في براغ عام ١٨٩٩، وضع النص ا. فينغ.

Katerina Izmaylova – كاتيرينا إسماعيلوفا

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي شوستاكوفيتش، قدمت في لينينغراد عام ١٩٣٤. كتب النص المؤلف نفسه بالاشتراك مع ا. برايس، من قصة قصيرة للكاتب ليسكوف.

Khamma – خاما

باليه إيمائية من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي ديبوسي. وضعها عام ١٩١١.

Khovanshchina – خوفانتشينا

أوبرا غير منتهية من خمسة فصول للمؤلف الروسي موسورسكي. كتب النص المؤلف نفسه بالاشتراك مع ف. ستاسوف. أكملها ووضع لها التوزيع الأوركسترالي المؤلف الروسي ريمسكي – كورساكوف. قدمت في سانت بيترسبورغ عام ١٨٨٦. في عام ١٩٥٩ أكملها المؤلف الروسي شوستاكوفيتش وقدمها في لينينغراد عام ١٩٦٠.

Kinderscenen – مشاهد من الطفولة

متوالية من ثلاث عشرة قطعة لآلة البيانو للمؤلف الألماني شومان.

Kindertotenlieder – أغاني موت الأطفال

مجموعة من خمس أغانٍ لصوت باريتون مع الأوركسترا للمؤلف النمسوي ماهلر. وضعها عام ١٩٠١. الكلمات للشاعر روكيرت.

King Arthur – الملك آرثر

أوبرا مع خطاب شعري من خمسة فصول للمؤلف الإنكليزي بورسيل، النص لدرايدون. قدمت في لندن عام ١٦٩١.

Kingdom, The – ملكوت السماوات

أوراتوريو للمؤلف الإنكليزي إيلجر، وضعه عام ١٩٠١. أخذت الكلمات من الكتاب المقدس.

King Lear – الملك لير

١–أفتتاحية موسيقية للمؤلف الفرنسي بيرليوز وضعها عام ١٨٣١.

٢– افتتاحية وموسيقا مرافقة للمؤلف الروسي بالاكيريف وضعها عام ١٨٦١.

٣–موسيقا مرافقة للمؤلف الفرنسي ديبوسي وضعها عام ١٩٠٤.

٤–موسيقا سينمائية وضعها المؤلف الروسي شوستاكوفيتش عام ١٩٧٠.

King of Prussia Quartets

– رباعيات ملك بروسيا

عنوان أطلق على الرباعيات الوترية الثلاث الأخيرة رقم ٢١، ٢٢، ٢٣، للمؤلف النمسوي موتسارت.

King Olaf, Scenes from the Saga of

– مشاهد من قصة الملك أولاف

كانتاتا للمؤلف الإنكليزي إيلجر وضعها عام ١٨٧٦.

King Priam

– الملك بريام

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإنكليزي تيبيت وضعها عام ١٩٦١. وضع النص المؤلف نفسه من إلياذة هوميروس.

Kiss, The

– القُبلة

أوبرا من فصلين للمؤلف التشيكي سميتانا، وضعها عام ١٨٧٥، وقدمت في براغ عام ١٨٧٦. وضع النص كراسنو هورسكا.

Klagende Lied, Das – أغنية الحزن

كانتاتا للمؤلف النمسوي ماهلر، وهي لصوت سوبرانو، وكونترآلتو، وتينور، وباص مع الأوركسترا والكورس. النص من وضع المؤلف نفسه.

Klavierstücke 1-11 – مقطوعات للبيانو ١–١١

مجموعة قطع لآلة البيانو للمؤلف الألماني شتوكهاوزن، وضعها بين عامي ١٩٥٢–١٩٥٦.

Kleine Nachtmusik, Eine – موسيقا ليلية صغيرة

مقطوعة موسيقية من أربع حركات للمؤلف موتسارت وهي للوتريات، وضعها عام ١٧٨٧.

Kleine Orgelmesse – قداس الأورغن الصغير

اسم أطلق على القداس رقم ٥ مقام سي بيمول للمؤلف هايدن.

Kluge, Die – الامرأة الحكيمة أو الفتاة الذكية

أوبرا من اثني عشر مشهداً للمؤلف

الألماني كارل أورف. وضعها عام ١٩٤٢. النص من وضع المؤلف نفسه.

Knot Garden, The – حديقة العُقد

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإنكليزي تيبت، وضعها عام ١٩٧٠. وقُدمت عام ١٩٧١. النص من وضع المؤلف نفسه.

Koanga – كوانغا

أوبرا من ثلاث فصول للمؤلف الإنكليزي ديليوس. وضعها عام ١٨٩٧. وضع النص ف. كيري

König Hirsch – الملك الوعل

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني هنزه، وضعها عام ١٩٥٥. وضع النص هـ. ف. كرامر

König Stephan – الملك ستيفان

افتتاحية وموسيقا مرافقة للمؤلف بيتهوفن، وضعها عام ١٨١١.

Königin von Saba, Die – ملكة الشيبا

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الهنغاري جولد مارك، قدمت في فيينا عام ١٨٧٥. النص من وضع س. هـ. موزنتال.

Königskinder – أطفال الملك

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الألماني همبردينك، قدمت في نيويورك عام ١٩١٠. وضع النص ا. روزمر.

Kossuth – كوسوت

قصيدة سيمفونية من عشر لوحات للمؤلف الهنغاري بارتوك، قدمت لأول مرة في بودابست عام ١٩٠٤.

Krämerspiegel – مرآة صاحب الحانوت

مجموعة من اثنتي عشرة أغنية للمؤلف الألماني ريتشارد شتراوس، وضعها عام ١٩١٨.

Kreisleriana

– كرايزليريانا

مجموعة من ثماني قطع فانتازية لآلة البيانو للمؤلف الألماني شومان. وضعها عام ١٨٣٨ وأهداها للمؤلف شوبان.

Kreutzer Sonata

– سوناتا كروتزر

اسم أطلق على سوناتا الكمان لا ماجور للمؤلف بيتهوفن، والتي وضعها عام ١٨٠٣ وأهداها إلى عازف الكمان الشهير كروتزر.

Kullervo

– كوليرفو

١– قصيدة سيمفونية للمؤلف سيبيليوس، وضعها عام ١٨٩٢.

٢– سيمفونية للمؤلف الفنلندي ر. كايانوس

٣– أوبرا من فصلين للمؤلف الفنلندي ا. سالينن، قدمت في لوس أنجلوس عام ١٩٩٢. وضع النص المؤلف نفسه.

□□□

❐ المصطلحات

Kammermusik – موسيقا الحجرة (بالألمانية).

Kapellmeister – قائد الأوركسترا أو قائد المغنين في الكنيسة الخاصة بأمير، ثم أطلقت هذه الكلمة فيما بعد على قائد كل فرقة موسيقية خاصة في ألمانيا والنمسا وسويسرا.

Kb – مختصر كلمة كونترباص (بالألمانية).

Keen – أغنية جنائزية إيرلندية، يصاحبها عويل ونحيب.

Kettledrum – آلة التمباني

Key – مفتاح

١–شكل يوضع في بداية المدرج الموسيقي وعلى خط من خطوطه لتحديد أسماء النغمات الموسيقية المكتوبة على أسطر المدرج، والمفاتيح الأكثر استخداماً في الموسيقا على ثلاثة أنواع – مفتاح صول ويوضع على السطر الثاني من

المدرج – مفتاح فا ويوضع على السطر الرابع من المدرج – مفتاح دو ويوضع على السطر الثالث من المدرج.

٢–مفتاح موجود في الآلة الموسيقية يصدر صوتاً موسيقياً لدى الضغط عليه بواسطة الإصبع (في آلة البيانو وآلة النفخ الخشبية) أو القدم (في آلة الأورغن).

Key Board – لوحة الملامس البيضاء والسوداء في آلة البيانو، أو الأورغن، أو الهاربسيكورد.

Key Signature – دليل المقام

علامة أو علامات توضع في بداية المقطوعة الموسيقية (في بداية كل مدرج موسيقي) لتحديد مقام المقطوعة الموسيقية، كذلك توضع في المكان الذي يتم فيه التحويل المقامي.

Klavier – كلافيير (بالألمانية)

بيانو، أو هاربسيكورد، أو أورغن، أو أية آلة لها لوحة ملامس.

Kontrabass – آلة الكونترباص (دوبل باص) (بالألمانية).

Kontrafagott – آلة الكونترافاجوت (دوبل باصون)

(بالألمانية).

Konzertmeister – قائد الأوركسترا (بالألمانية).

Kornett – آلة الكورنيت (بالألمانية).

Krakowiak – رقصة بولونية سريعة ميزانها ٢/٤.

□□□

Gb7
Ab
F7(b9)
Bbm7
Eb9
Ab
Gm7(b5)
C7
MILES
Fm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Dbmaj7
G7
Cmaj7
C6
Cm7
Fm7
Bb7
Ebmaj7
Ab
D7
Gmaj7
G6
DUKE JORDAN
Am7
D7
G
F#m7 (b5)
B7
Emaj7

Cmaj7
C6
Cm7
Fm7
Bb7
Emaj7
Ab
D7
Gmaj7
G6
Am7
D7
G
G
F#m7(-5)
B7
Emaj7
C7(+5)
Fm7
Bb7
Eb7
Abmaj7
Dbmaj7

G7
Cmaj7
C6
Cm7
Fm7
Bb7
Ebmaj7
Ab
D7
DUKE JORDAN
Gmaj7
Am7
D7
G
F#m7 (-5)
B7
Emaj7
C7 (+5)
3. BIRD
Fm7
Bbm7
Eb7
Dbmaj7
G7

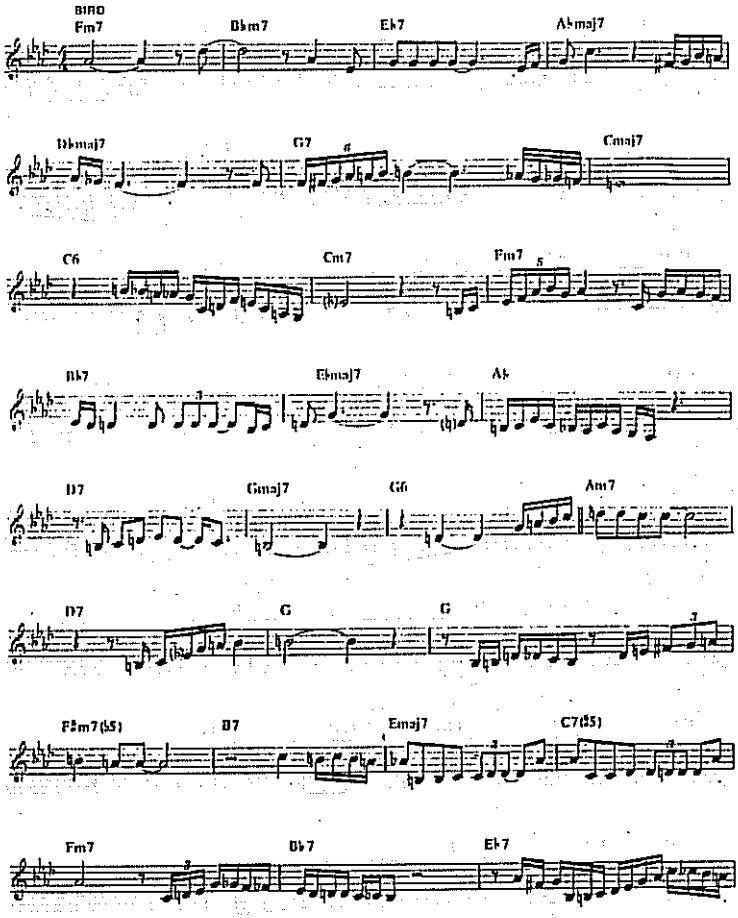
G
G
F#m7(b5)
B7
Fmaj7
C7(#5)
Fm7
Bb7
Eb7
Abmaj7
Dbmaj7
Gb7
Ab
F7(b9)
Dbm7
Eb9
Ab
Gm7(b5)
C7
Fm7
MILES
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Dbmaj7
30

DUKE JORDAN
Am7
D7
G
F#m7 (-5)
B7
Emaj7
2. BIRD
C7(-5)
Fm7
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Dbmaj7
G7
Cmaj7
C6
Cm7
Fm7
Bb7
Ebmaj7
Ab
D7
Gmaj7
G6
Am7
D7

Abmaj7
Dbmaj7
Gb7
Ab
F7(-9)
Bbm7
Eb9
Ab
Gm7 (-5)
C7
Fm
MILES
Bbm7
Eb7
Abmaj7
Dbmaj7
G7
Cmaj7
C6
Cm7
Fm7
Bb7
Emaj7
Ab
D7
Gmaj7
G6

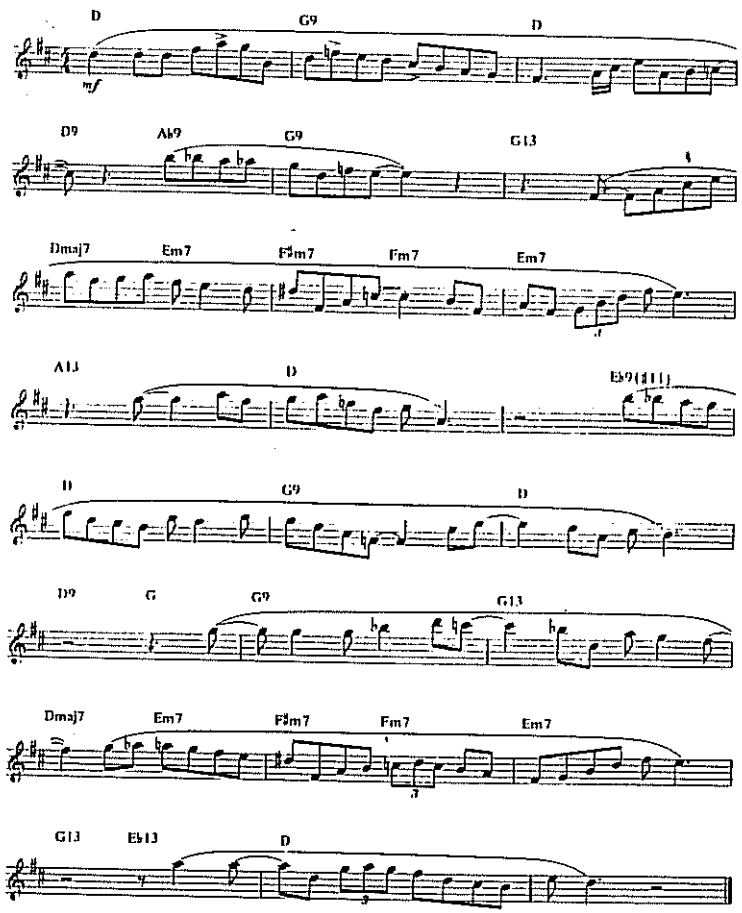
Bird Of Paradise

By Charlie Parker



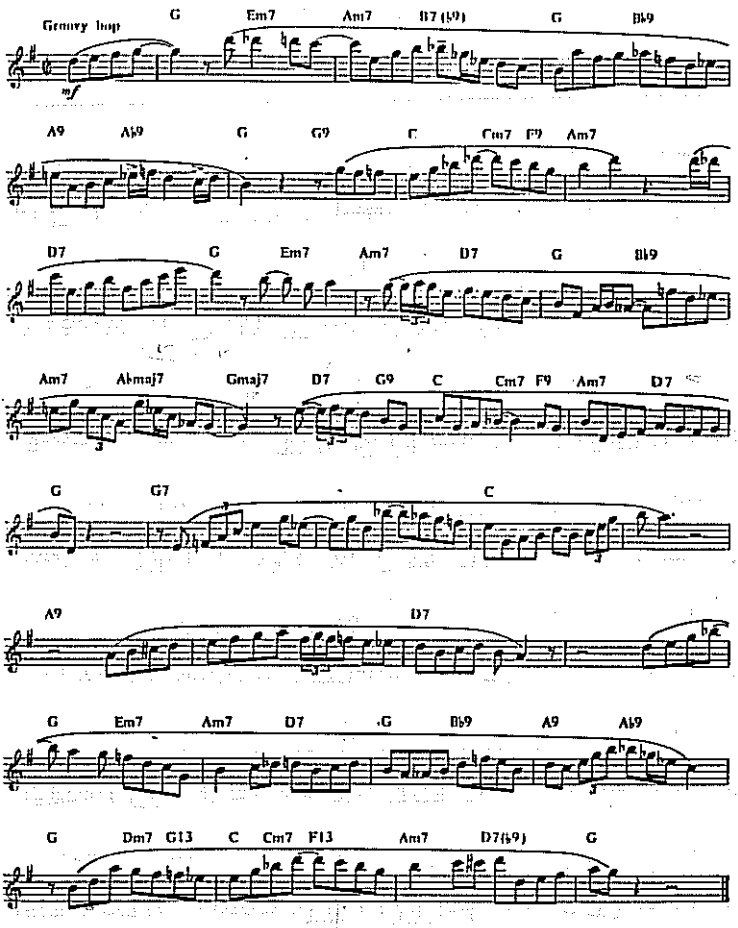
Good Dues Blues

By "Dizzy" Gillespie, Ray Brown and Walter Fuller



One Bass Hit

By "Dizzy" Gillespie, Ray Brown and Walter Fuller

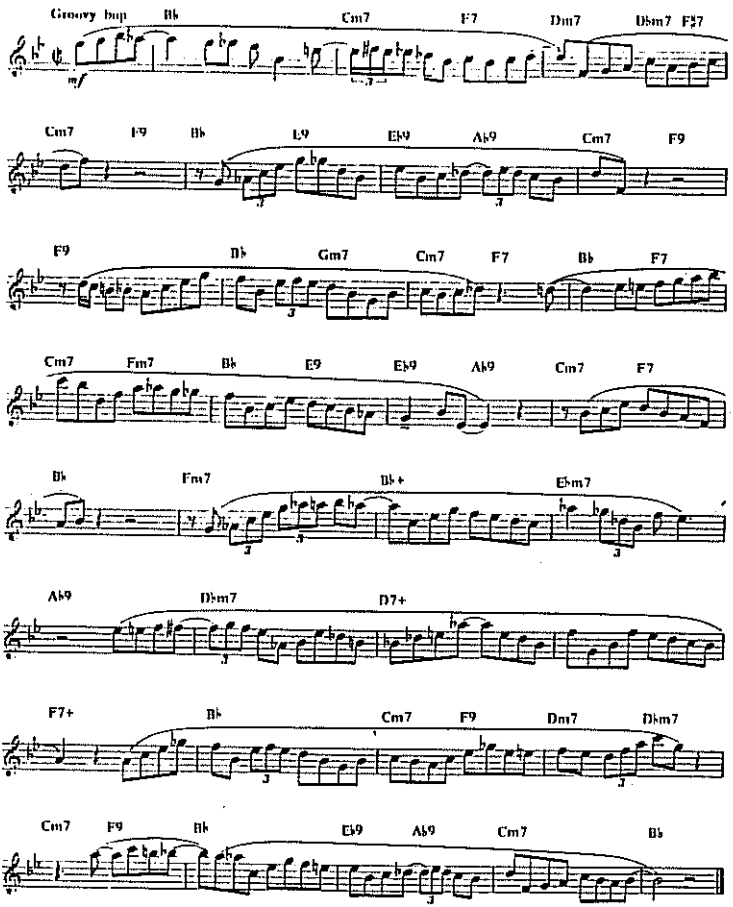


ملحق

☐ من موسيقا الجاز (ساكسوفون)

Ray's Idea

By Ray Brown and Walter Fuller



✸ **David Rudge** *conducting the Syrian National Symphony Orchestra.* 141

✸ **Milan Kundera** : *Portrait of Ecstasy* 147

✸ **Honnegger and Milhoud** *:The Adventure of the Twenties.* 156

✸ **Menuhin** *:The Instinct Violin* 163

❐ Dictionary

Dictionary of Western Music - Letter K

By **Mohammed Hanana,** *a violinist and music criticer*

✸ **Biographical Names** 177

✸ **Musical Masterpieces** 187

✸ **Musical Terms** 196

❐ Appendix

✸ **Jazz - Sax:** Selected Pieces 199

✸**Abstracts in English** 212

✸ **Egyptian Musical Heritage between Past and Present** 87

By **Rasha Ali Tammoum,** *Constructor in Music Education Faculty, Theory and Composition Department, Hilwan University, Egypt.*

The Researcher insists through her study that there will be no fear about loosing Arabic Music Character through the new changes belonging to the new age. as Music Language is flexible, renewing the ancient Musical Culture is the best solution similar to Egyptian experience dealing with Heritage.

✸ **Most Famous Jazz Composers** 104

By **Anas Al Jaje,** *Composer.*

The Researcher gives a quick and general view about Jazz Music and then a look of the life of the most famous Jazz Composers. Miles Davis, John Coltrane, and Chet Baker.

❐ Interview

✸ **The Famous Iraqi Lutist Munir Bashir:** *Urgent Matters in Arabic Music.* 129

❐ Flash

Supervised by **Rifaat Bnayane**

✸ **Music Psychology and Music Sociology Principles for the Purpose of Developing Arabic Music Education (3)** 20

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

Next issue : Kodali's Method.

✸ **A. Copeland and Music Appreciation :** *a Focus.* 32

❐ Studies

✸ **Music Heritage as an Obstacle to Creativity** 70

By **Mohammed Al-Verfy,** *Tunisian Composer and Music Researcher.*

This study is an approach to the complete meditation in the future of Arabic Music. The researcher believes that culture in its all kinds is the right solution for Arabic music Development.

✸ **The Technique of Breathing of Wind Instruments (2)** 76

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

A Research in two Sessions : The second part handles the Technique of Breathing. - The Breathing and Musical Phrases.

Music Life

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

ABSTRACTS

✱ **Letter from the Editor.** 8

✱ **Impressions from Japan** 11

By **Sulhi Al-Wadi,** *Composer, Dean of the higher Institute of Music and Theater, Conductor of the Syrian National Symphony Orchestra*

Mr. Wadi addresses us on his impressions about the whole Japanese Culture and Music in particular through his visit to Japan in February 1996.

Music Life

A Quarterly issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria 1996 - No.12