

الاداثة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٦ - العدد ١٣



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن

أمين التحرير : محمد حنانا

هيئة التحرير : إلهام أبو السعود - خضر جنيد

المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي

المشرف الإخباري : رفعت بنيان

المخرج الفني : فراس الحوراني

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية

ص. ب. ٣١٩٣٦ - دمشق - الجمهورية العربية السورية

المعلومات والأراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة

تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: ٦٠ ليرة سورية

المحتويات

٦

□ كلمة العدد

٨ □ علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة الموسيقا العربية وتطويرها (٤)

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

الجزء الرابع والأخير من دراسة تتضمن: مقدمة، علم النفس الموسيقي والتربوي، علم الاجتماع الموسيقي وطريقة كودالي

في هذا العدد: طريقة المؤلف والمربـي الموسيقي الهنـغاري كودـالي في التربية الموسيقـية، الغـناء الكورـالي الموزـع، الإـملـاء الموسيـقي اللـحنـي

تذوق

١٧ □ الأشكال الموسيقية الأساسية (٥)

آ. كوبلانـد: مؤلف وناقد موسيـقي أمريـكي معاـصر

ترجمـة محمد حـنـانـا

يتناول كوبـلانـد في الجزء الخامس من فـصل الأشكـال الموسيـقـية

الأساسية من كتابه "ما الذي نستمع إليه في الموسيقا" والذي نشره تباعاً شكل البريلود والقصيدة السيمفونية. نشرت الأجزاء الأربع الأولى من هذا الفصل في الأعداد ٩، ١٠، ١١، ١٢ و تعرضت إلى: الشكل المقطعي، أشكال التنويع، الشكل الفوغي، شكل السوناتا.

دراسات وأبحاث

□ آلة القانون ٣١

حميد البصري: عازف قانون وباحث موسيقي من العراق. بحث في تاريخ آلة القانون وأجزائها.

□ كيف تحلل الموسيقا ٤٤

سيغموند سبيث
ترجمة لارا بنيان

يتجه الكاتب إلى المستمع المهتم ويشرح له طريقة تحليل ثلاثة نماذج موسيقية وهي: موسيقا مطلقة (السونatas)، موسيقا ذات برنامج (سكيرزو) وأغنية بسيطة.

□ اللون والموسيقا

٥٨

باسل دبيب داوود

بحث يتناول علاقة الصوت باللون على عدة مستويات وهي: الترابط القائم بين لون معين ومؤلف ما، بين اللوان ما

وأصوات آلات معينة، بين السالم الموسيقية والألوان أو على
مستوى الحقائق الفيزيائية

أوبرا

٦٤

□ أوبرا "كارمن" شابة عمرها عشرون عاماً بعد المئة

بشير نطفجي

يؤكد الكاتب على أن تألق أوبرا كارمن يكمن في تمكّن مؤلفها
بيزيه من الدخول إلى أعماق عواطف شخصياته وتقديمهن
بموضوعية، إضافة إلى عوامل أخرى هامة.

مقابلة العدد

٧٨

عبد الرحمن الخطيب ومزيد من تألف الغرب مع الموسيقا

أجرت مقابلة سلمى قصاب حسن العربية

أصوات ومواقف

إشراف وتنسيق رفعت بن bian

٩٧

□ بيلار خورادو وسيباستيان مارينيه في دمشق

١٠٢

□ مهرجان الثقافة الموسيقية الثامن

حمص من ١٢-٨ نيسان / أبريل ١٩٩٦

١١٢

□ أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق

١١٨

□ الفرقة السميفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق

١٢٢

□ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني

من ٧ إلى ١٦ حزيران / يونيو ١٩٩٦

١٣٢

□ جان بيير رامبال: فن العزف على الغلوت

١٣٩

□ أبادو وأولي: حوار حول عطيل

معجم

١٤٨

ل معجم الموسيقا الغربية حرف L

إعداد محمد حنان

عازف كمان وكاتب في الموسيقا

١٤٨

□ الأعلام

١٦٠

□ الأعمال الشهيرة

١٧١

□ المصطلحات

ملحق

١٧٦

□ من موسيقا عبد الرحمن الخطيب

٢٠٦

□ المحتويات الإنكليزية



□ كلمة العدد

وصلتنا مقالة عن سيمفونية جوبيتر لوتشارت من محمود ربيع محسن وهو فتى في الثالثة عشرة من عمره من قرية الزينة قرب مصياف. ثالثت هذه المقالة إعجابنا من حيث التوثيق بالمصادر العلمية والتنسيق وفق أسلوبنا في الشروح واللاحظات، وحملت لنا معانٍ عدّة: فهي ترمي إلى طموح الجيل الجديد إلى المعرفة، كما ترمي إلى سعة دائرة الثقافة في بلادنا وإلى نجاح سياسة المجلة التي تشمل مساعدة القراء على فهم منهجية العلم الموسيقي. أما اختياره لوتشارت موضوعاً لمقالته فيعود برأينا إلى وفرة المصادر الموسيقية الغربية وهذا يقودنا إلى الحديث مجدداً عن الصعوبة الكبيرة التي تعاني منها المجلة وهي الندرة في المادة الموسيقية العربية عموماً.

إن الأبحاث الموسيقية الأوروبية الخصبة التي أدت إلى توسيع وتعزيز المعرفة الموسيقية المنسقة هي وليدة الحركة الرومانسية، أي أنها تعود إلى القرن الماضي. ويدرك هوجو لا يخترنيت في كتابه "الموسיקה والحضارة" أن البحاثة كانوا من الموسيقيين الكبار أمثال هوفمان وفيير وشومان وليس وفاجنر وآخرين من نظروا إلى كتابة المقالات على أنها وسيلة للتخفيف من أعبائهم الفنية المرهقة، أو من المفكرين المبدعين أمثال جان جاك روسو الذي كتب "قاموس الموسيقا" وكثيرين غيره. ووفرة هذه الأبحاث في القرن العشرين تساعد الكثيرين على دراسة أو تحليل جوانب من حياة عملاقة الموسيقا.

ومجلة الحياة الموسيقية هي المكان الذي يمكن أن تصب فيه اليوم دراسات في تحليل أعمال وأساليب وقوالب موسيقية تعامل معها كبار الموسيقيين العرب فترفد مقالات ترددنا عن حياتهم وتكون معها ملفات عنهم على غرار الملفات التي نشرها عن كبار الموسيقيين العالميين، علماً بأن المجلة تقدم باستمرار مواد عامة في الموسيقا تشرح أصول التحليل الموسيقي أو تبحث في أسباب تفاعل موسيقي كبير مع قالب موسيقي ما.

لذا فإننا نكرر دعوتنا للسادة القراء لإمداد المجلة بمادة موسيقية عربية أو شرقية شرط احتواها على تفرّدات في أعمال أو حياة كبار الموسيقيين العرب، فمن طريق البحث العلمي فقط نستطيع إغناء المادة الموسيقية العربية والخروج بها عن نطاق السيرة الحياتية.

وإذا كانت الكتابة الصحفية وفن النقد الموسيقيين قد توسعوا في أوروبا في القرن التاسع عشر، فقد آن لنا ونحن على اعتاب القرن الحادي والعشرين أن نأخذ مساراً علمياً تحليلياً يعطي بالنتيجة موسيقياً مفكراً وناقداً عالماً.

□□□

علم النفس الموسيقي ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة الموسيقا العربية وتطويرها (٤)

محمد كامل القديسي

- أستاذ تحليل الموسيقا والصوفيفج العربي

في المعهد الوطني العالي للموسiqua في الجزائر

- أستاذ محاضر في المدرسة العليا للأساتذة

فرع الموسيقا والعلوم الموسيقية، جامعة الجزائر

طريقة كودالي في التربية الموسيقية مثال يحتذى

من بين الأهداف العديدة التي ترمي طريقة كودالي إلى تحقيقها

سواء في المدارس العامة أو المدارس الموسيقية العامة، أو المعاهد الموسيقية

المتحضضة: الوصول بالدارسين وفق هذه الطريقة إلى المستوى الذي

يمكنهم من غناء كل ما يستمعون إليه من ألحان ومن ثم تدوينه

موسيقياً وأخيراً قراءته صولفائيّاً. ولقد قمت بتطبيق هذا الملح الهام

من طريقة كودالي على المقامات الموسيقية العربية من خلال عملي

كأستاذ للصوفيفج العربي وتحليل الموسيقا العربية في المعهد الوطني

العالي للموسiqua بالجزائر، وحصلت على نتائج إيجابية الأمر الذي

دفعني إلى أن أعرض أبرز الأسس التي تقوم عليها هذه الطريقة التربوية

المusicية التي كان لها الفضل في تطوير الموسيقا والغناء الفولكلوري الهنغاري من جهة ونشر الثقافة الموسيقية الصحيحة في المجتمع الهنغاري من جهة ثانية وتحقيق نهضة موسيقية عارمة. سلطان كودالي ١٨٨٢-١٩٦٧ هو مؤلف موسيقي أكاديمي قام ببداية هذا القرن بالاشتراك مع المؤلف الموسيقي بيلابارتوك بتكريس الكثير من وقتهم لجمع الفولكلور الموسيقي والغنائي الهنغاري، واستغرق عملهما هذا أكثر من ثلاثين عاماً من البحث والتنقيب والجمع والتدوين والتحليل والتصنيف.

وابتداء من عام ١٩٠٧ ومن خلال عمله كأستاذ في أكاديمية الموسيقا في بودابست شرع كودالي يولي التعليم الموسيقي كل اهتمامه وقام بنشر سلسلة من الكتب تضم عدداً كبيراً من الأغاني الفولكلورية الهنغارية المدونة مع تحليلها الموسيقي. وقد استهل هذه السلسلة بشرح طريقته التربوية في التعليم الموسيقي التي أعطاها الموسيقيون المحترفون والهواة كل اهتمامهم وأصبحت تطبق في المدارس العامة والمدارس الموسيقية العامة التي اقترحاها كودالي والمعاهد الموسيقية المتخصصة.

قضى كودالي حياته كمؤلف موسيقي، إضافة إلى أيحائه القيمة في التعليم والتربية الموسيقية التي أسفرت عن ظهور طريقة تربوية جديدة ذات تأثير بالغ في تحقيق النهضة الموسيقية. فقد أظهر اهتماماً خاصاً لرفع مستوى الشعب الهنغاري في التذوق الموسيقي معتمدًا في ذلك على الانطلاق من القاعدة، وهي المدارس العامة.

ولقد انطلق كودالي في عمله من منطلقين أساسين: الأول هو أنَّ كبار الموسيقيين والفرق الأوركسترالية الهنغارية كانوا يعزفون في صالات شبه فارغة من الجمهور، والثاني هو أنَّ الأطفال عموماً يملكون أصواتاً غنائية سواء في المدارس العامة أو المعاهد الموسيقية العامة. وعلى هذا الأساس فقد سخر الأصوات الغنائية في تعليم الغناء الكورالي الموزع وفي تعليم الإملاء الموسيقي والصلفيج الغنائي.

وإيماناً من كودالي بأن أغاني الأطفال الفولكلورية تشكل اللغة الموسيقية الأم وأن أغاني الكبار الفولكلورية تشكل لغتهم اليومية الدارجة، فقد وجد أن دراسة هذا الفولكلور وتدوينه وتحليله من شوائبه وتصنيفه يجعله جديراً بأن يستخدم كأساس متين للتربية الموسيقية ينسجم مع طبيعة الشعب الهنغاري وفكرة.

ونعتقد أن الخطوات التي اتخذها كودالي للنهوض بموسيقا بلده جديرة بأن تتخذ نموذجاً يحتذى في البلاد النامية لتفعل بفولكلورها وتراثها الموسيقي الصنيع نفسه.

الغناء الكورالي الموزع

إن الغناء بصوتين يدخل في حيز التطبيق منذ الدروس الأولى: نظراً لأن الأذن تقبل تعدد التصويت من جهة، ولكون الغناء الموزع يساعد على دقة الأصوات التي تحصر فيما بينها مسافات موسيقية متوافقة تاماً مثل الخامسة والرابعة التامتين أو مسافات يكون توافقها غير تام مثل الثالثة وال السادسة الكبيرتين والصغريتين. وضمن هذا الهدف كتب كودالي

مصنفه الشهير المسماى "لغن بدقق" *Chantons juste* ويضم مجموعة كبيرة من التمارين لصوتين استمدتها من الفولكلور الموسيقى الهنغاري بعد أن وضع لها صوتاً ثانياً وثالثاً ورابعاً وجميعها مكتوبة بأسلوب الألحان المقابلة (الكونترابوينت *Contrepont*) الذي من شأنه أن ينمّي الذوق الموسيقي ويحقق مستوى جيداً في دقة الأصوات في الصوفيج والغناء. ويشتهر كودالي بكتابه المسماى *Bicina* ويضم أغان فولكلورية لصوتين، وكتابه المسماى *Tricina* ويضم أغان لثلاثة أصوات.

وتهدف الطريقة، من خلال الأغاني الفولكلورية، إلى إيجاد نوع من الصلة بين الغناء وتكوين الأذن الموسيقية من جهة، والكتابة الموسيقية والقراءة من جهة ثانية. وتعتمد طريقة كودالي في بادئ الأمر وكمراحلة انتقالية على الصوفيج النسبي، وهي طريقة مبنية على إدراك العلاقة والصلة الكائنة بين كل صوتين متتاليين في اللحن الموسيقي لمعرفة نوع المسافة الموسيقية الكائنة بينهما بالنسبة إلى درجة القرار (دو) الخاصة بالمقام الموسيقي والتي يمكن أن تتغير طبقاتها الفعلية. وتعتبر هذا الطريقة مرحلية وتؤدي بالدارسين إلى حسن دراسة الصوفيج المطلق حيث يكون لكل درجة قرار طبقة خاصة بها واسماً خاصاً يحدد بالنسبة للشوكة الرنانة التي تهتز.

٤٠ اهتزازة في الثانية.

ويتعمق طلاب المعاهد الموسيقية العليا التي تطبق طريقة كودالي في دراسة الأغاني الفولكلورية والتقاليدية وتحليلها على أساس علمي صحيح من خلال مادة دراسية تسمى: "علم الموسيقا الفولكلورية" حيث يؤدي

الطلبة العديد من الأغاني الفولكلورية والتقليدية غناءً وعزفًا من التدوين الموسيقي وليس بطريقة التلقين الشفوية. وبالإضافة إلى أغان التراث يتلقى الطلبة مجموعة هامة من أغاني الكورال لكتاب الموسيقيين المعاصرين والكلاسيكيين بالإضافة إلى مجموعة كبيرة من الأغاني الفولكلورية لشعوب مختلفة تمهدًا لارتياح آفاق الموسيقا ذات المستوى الثقافي التي ألفها كتاب الموسيقيين في العالم.

لقد وضع كودالي مجموعة متسلسلة من الأغاني الفولكلورية الهنغارية المتردجة بحسب أعمار الأطفال ومداركهم بدءاً من رياض الأطفال وحتى أعلى مستويات الدراسة الموسيقية في المعاهد المتخصصة. وفي كل مجموعة نجد الأغاني مصنفة بحسب نوع المقام الموسيقي ومنطقة الأغنية الصوتية (أي حيزها Ambitus أو Range)، وصعوبة أدائها. ومن خلال الحفلات الموسيقية التي يحضرها الأطفال بانتظام يستطيعون (وهم في سن الغرس) التعرف على الأغاني التي سبق لهم دراستها ولكنها في هذه المرة موزعة للكورال، بالإضافة إلى الاستماع إلى أهمات التراث الموسيقي العالمي وتذوقه.

الإملاء الموسيقي اللحنى بطريقة كودالي

يعلق كودالي أهمية عظمى في تربية آذان دارسي الموسيقا وتنمية الملكة الموسيقية لديهم على ضرورة تعرفهم على ما يستمعون إليه من موسيقا تعرفًا مبنيًا على الدقة والاستيعاب والتمييز بين الأصوات والخلايا اللحنية والعبارات الموسيقية تمييزًا يمكنهم من تدوين ما يستمعون إليه

تدويناً تماماً دون أن يفوتهم منه شيءٌ دون أن يتتبّس عليهم ما تشابه فيه من عبارات لحنية أو ما تقارب من تلك الأصوات والخلايا اللحنية.

وعلى هذا الأساس فإن الكثار من تمارين الإملاء الموسيقي اللحنى من شأنه أن يقوى الذاكرة الموسيقية من جهة وأن يثبت المسافات الموسيقية بأنواعها في الذاكرة.

إن تمارين الإملاء الموسيقي تستغرق وقتاً طويلاً في بادئ الأمر، غير أن الدارسين حينما يأتلفون مع طريقة تقسيعها وإعادتها وأدائها، كل ذلك يجعلهم أكثر تعلقاً وشغفاً بها، وخاصة حينما يشعرون بتقدم في التدوين الموسيقي.

وتمارين الإملاء الموسيقي التي تعطى بصورة جماعية من شأنها أن تجدد نشاط الدارسين وتزيد من حبهم لدراسة الموسيقى وتقوي انتباهم، لذا فإن كودالي يعتبر الإملاء الموسيقي ركناً أساسياً من أركان التربية الموسيقية من شأنه أن يحقق أحسن النتائج دون أن يشعر الدارسون بأدنى صعوبة بعيداً عن الواقع في عقدة الإملاء التي تتجلى وتظهر عادة عند غياب الطريقة التربوية السليمة.

وعلى هذا الأساس فإن كودالي ينطلق في تمارين الإملاء بالاعتماد على العدد الكبير من الأغاني الفولكلورية والتقليدية التي يكون الدارسون قد حفظوها غالباً في ذاكرتهم، مراعياً في ذلك التدرج في هذه التمارين بحسب صعوبتها مبتدئاً بدرجتين من درجات السلم الخماسي ثم يضيف درجة ثالثة فرابعة حتى الخامسة، علماً بأن السلم الخماسي يمتاز بسهولة قراءته وكتابته لخلوه من نصف البعد. ويتردج كودالي حتى يدخل

في السلم السادس فالسباعي والطبع اليونانية القديمة فالماجور والمينور
بأنواعه.

وإذا أردنا أن نطبق طريقة كودالي على المقامات الموسيقية العربية فإن ذلك يقتضي إسماع الدارسين عدداً كبيراً من الأغاني والألحان وفق كل من المقامات الموسيقية العربية المختلفة، مع السعي إلى مطالبة الدارسين بحفظ خلايا وعبارات موسيقية مستمدة من الأغاني والألحان الفولكلورية والتقليدية العربية التي تُلْفَ عادة وفق الأجناس والعقود المستعملة في المقامات الموسيقية العربية. ويتم حفظ هذه الخلايا والعبارات بطريقة التقنين أولاً ثم تعاد دراستها بالتدوين الموسيقي بطريقتي الإملاء والصوفيج.



مراجع البحث

المراجع العربية

- ١- كتاب المؤتمر الأول الدولي للموسيقا العربية – القاهرة ١٩٣٢.
- ٢- تاريخ الموسيقا العربية – د. محمود أحمد الحفني.
- ٣- مؤتمر الموسيقا العربية – الجزائر ١٩٧٧.
- ٤- كتاب المؤتمر السابع للمجمع العربي للموسيقا – الجزائر ١٩٨١.
- ٥- دفاع عن الأغنية العربية – الياس سحاب – بيروت.
- ٦- المoshحات والأزجال – الحفناوي أمقران – يلس جلول – الجزائر.
- ٧- فن السمع عند العرب – مجدي العقيلي – دمشق.
- ٨- فلسفة الموسيقا الشرقية – ميخائيل الله 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. سمحاء 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 PSYCHOLOGIQUE DE L'EDUCATION MUSICALE, E. WILLEMS 1976.

- 10- LA MUSIQUE ET L'ENFANT, WALTER HOWARD
(BIBLIOTHEQUE INTERNATIONALE DE MUSICOLOGIE,
FRANCE).
- 11- SOLFEGE, LIVRE DU MAITRE, E. WILLEMS 1980.
- 12- L'EDUCATION MUSICALE EN HONGRIE, METHODE
KODALY (A. LEDUC, PARIS).
- 13- EDUCATION MUSICALE DE L'ENFANCE (TRAITE DE
PEDAGOGIE MUSICALE EN 4 THOMES, M. CHEVAIS, (A.
LEDUC, PARIS).
- 14- ORFF, SCHULWERK (ADATATION FRANCAISE, SCHOTT,
PARIS).
- 15- VIVRE C'EST AIMER, SHINICHI SUZUKI, INSTITUTE
SUZUKI, STRASBOURG.
- 16- LA CRITIQUE DU JUGEMENT, KANT, 1790.
- 17- TONPSYCHOLOGIE, STUMPH, 1883.
- 18- LA PSYCHOLOGIE DU TALENT MUSICAL, SEASHORE 1919.



تذوق

□ الأشكال الموسيقية الأساسية (٥)

آ. كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

٥- الأشكال الحرة

البيريلود؛ القصيدة السيمفونية

إننا لكي ندرك ممًّ يتكون الشكل (الحر)، يتوجب علينا معرفة ما هو الشكل الملائم بالقواعد. وقد تناولنا في الفصول الأربع السابقة الأشكال الأساسية المتنوعة ذات الشكل المحدد. ووجدنا أن مجرد وصف إطار البناء الخارجي للمقطوعة الموسيقية لا يحيط بشكلها الداخلي الحقيقي؛ إذ أن المؤلف يستخدم جميع القوالب الشكلية بحرية، لذلك ربما يمكن القول بأنه خاضع لها وغير خاضع لها في ذات الوقت.

إن جميع الأشكال التي ليس لها قالب من القوالب المعتادة هي من الناحية التكنيكية أشكال (حرة). وقد وضعنا أيضًا كلمة (حرة) بين معتبرتين، لأنه لا وجود لشكل موسيقي حر على نحو مطلق. وأيًّا كانت المقطوعة البنية بحرية، فيجب أن تخلق إحساساً بوصفها شكلاً. ومن الجلي أن هذا صحيح بالنسبة لكل فن، خصوصاً فن الموسيقا إذ من السهل جداً أن تفقد الإحساس بالتماسك. لذلك فإنه حتى في الأشكال التي تسمى حرة سوف يوجد فيها بالتأكيد شيء من خطة شكلية

قواعدية، على الرغم من أنها قد لا تربطها علاقة مع أي قالب من القوالب الشكلية العاديّة التي سبق أن درسناها حتى الآن.

إن بعضاً من أنماط التأليف تبدو بطبيعتها أكثر قابلية للوقوع ضمن الأشكال (الحرة). فأعمال الغناء على سبيل المثال، وبسبب التزامها بضرورة تتبع الكلمات، تؤول دائماً إلى ذلك الصنف. إن القدس الكناخي على الرغم من كون الخطوط العامة لأقسامه المنفصلة مقدرة سلفاً، فيه إمكانية للتنوع غير محدودة. فقد يكتب له مؤلف ما افتتاحاً "Kyrie" قصيراً جداً، في حين يوسعه مؤلف آخر ليستغرق أداؤه خمس عشرة دقيقة. إن المؤلفات الغنائية بوجه عام (حرة) على الصعيد الشكلي أكثر من الأعمال الآلية.

ومن بين المقطوعات الآلية، فإن أعمال البيانو، وأعمال الأوركسترا قابلة أكثر من أعمال موسيقا الحجرة لأن تكون في أشكال (حرة). وربما يرجع ذلك إلى أن الأشكال الحرة تستعمل دائماً عندما ترتبط الموسيقا بأفكار خارجة عنها، في حين تتوافق موسيقا الحجرة مع ما يدعى (الموسيقا المطلقة). ومن الطبيعي أن يجد المؤلف الذي بدأ بفكرة خارجة عن الموسيقا قوالب الأشكال المعتادة ضيقاً جداً بالنسبة لأهدافه. وإن العديد من الأمثلة الحديثة على الشكل (الحر) ترجع إلى ذلك السبب. الواضح أنه يستحيل وضع أحكام عامة حول الأشكال (الحرة). ومع ذلك، من المؤمن أن يقال أنه من المرجح أن نصادفها في واحد من نمطي التأليف: البريلود والقصيدة السيمفونية.

البريلود مصطلح واسع يتعلّق بمقطوعات كثيرة متنوعة، وضفت بصورة عامة لآلية البيانو. ويمكن أن يعني أي شيء، المقطوعة الهادئة السوداوية، والمقطوعة الطويلة البارعة والبدعة والبهرجة. ولكن بوصفه شكلاً فإنه ينتمي بوجه عام إلى صنف الشكل (الحن). والبريلود اسم عام لكل مقطوعة ليس لها بناء شكلي محدد. فهناك العديد من المقطوعات ذات أسماء مختلفة تنتهي إلى ذات الصنف -مقطوعات تدعى فانتازيا، مرثاة، أمبرومبتو، كابريتشيو، آريا، إيتود، وهلم جرا... إن مقطوعات كهذه يمكن أن تكون في شكل A-B-A المحدد، أو يمكن أن تكون معالجتها حرة. لذلك يتوجب على المستمع أن يكون يقظاً في متابعة فكرة المؤلف، البنائية.

كتب باخ العديد من البريلودات الجيدة (غالباً ما يتبعها فوغ متوازن) معظمها في شكل (حن). وقد أشار بوسوني Busoni إليها على أنها المثال على الطريق التي يجب أن تسلكه الموسيقا. وقد حقق باخ في هذه البريلودات (الحن) وحدة في التصميم، إما عن طريق تبني مخطط ذي أسلوب محدد، أو عن طريق تعاقب أكوردي واضح يقود الرء من بداية المقطوعة إلى نهايتها، دون أن يستخدم تكرارات ما للمواد الثيمية. وفي الغالب هناك جمع بين الطريقتين. وبهاتين الوسائلتين يخلق باخ الإحساس بالابتكار الحر، وبالحرية الجريئة في التصميم كان من المستحيل إحرازهما من خلال الشكل الملزّم بالقواعد. وعندما يستمع الرء إليها (البريلودات) يزداد قناعة بصحة ما قاله بوسوني من أن مشاكل العالجة مستقبلاً للشكل في الموسيقا ستكون متصلة اتصالاً لا ينفصّم بطريقة باخ الحرة في معالجة الشكل.

والمثال التوضيحي الممتاز هو البريلود مقام سي بيمول ماجور من كتاب باخ الأول: الكلافيكورد المعدل Well Tempered Clavichord. هنا لا وجود لسؤال الثيمات وكيفية بنائتها في مقاطع. فالموسيقا تبدأ بهذا الشكل:



وعند الوصول إلى منتصف البريلود، يتخلّى باخ عن خطته ليعرض سلسلة من الأكوردات، مرصعة بنعمات ومقاطع سلمية. وهناك فقط في الميزور قبل الآخر إشارة إلى شكل البداية، وفوق ذلك لا يوجد تكرار فعلي للنعمات بل مجرد أسلوب واحد. إن السمة الوحيدة الخارجة على المبدأ

الذي يوحد مقطوعة من هذا النوع هي الإطار الهيكلي الأكوردي. وتوجد أمثلة ذات نوعية أفحمر في فانتازيات باخ، الفانتازيا الكروماتيكية والفوغ عن سبيل المثال، أو الفنتازيا وفوغ الشهيرة لآلة الأورغن مقام صول مينور، لقد خلق باخ في الأعمال الكبيرة لآلة الأورغن خاصة إحساساً بارعاً بالفخامة والروعة باستخدامه لهذا النمط البنائي الحر.

خلال القسم الأكبر من القرن التاسع عشر، كتب المؤلفون في أشكال يسهل تمييزها، وهذا بدون شك بسبب مدى التنوع الهام الذي يمكن تحقيقه من خلال الشكل ذي المقاطع الثلاثة أو شكل السوناتا. وقد استمر التأكيد على موضوع الثيمات ومعالجتها حتى نهاية ذلك القرن، ومع جي، ريتشارد شتراوس الذي كان مشغولاً بمشاكل الأشكال (الحرقة) في أعماله الأوركسترالية الكبيرة.

إن إحياء الاهتمام بالأشكال (الحرقة) الحقيقة خلال القرن الحالي يعزى، كما أعتقد، إلى تأثير المؤلف ديبوسي. كانت لديه أسبقية ضئيلة في موسيقا عصره بسبب طريقة الخاصة الرفيعة في تناول الأشكال القصيرة. لقد ألف دون الاعتماد على آية طرزاً معروفة أربعة وعشرين بريلوداً لآلة البيانو، لكل واحد منها شخصيته البنائية. أي أن كل بريلود جديد يعني ابتكار شكل جديد، إذ أن كتابة أحدهما لم يكن مصدر عنون لكتابة التالي. فلا عجب أن كانت مؤلفاته قليلة نسبياً.

وكما هو حال شكل التصميم عند باخ، يعمد ديبوسي إلى استخدام بنية بالغة الصغر أو فكرة رئيسية فيربط مقطوعته. خذ على سبيل المثال بريلود البيانو المسمى خطوات على الثلج. فإن الفكرة الرئيسية فيه

تُستبقي بثبات بوصفها خلفية طوال المقطوعة. إنه تركيب لإيقاع واحد يتحرك لحنياً في كل مرة نحو الأعلى، هكذا:

Triste et lent ($\text{♩} = 44$)

*Ce rythme doit avoir la valeur sonore
d'un fond de paysage triste et glacié*

p expressif et dououreux

وفوق تلك البنية المتيرة للعواطف والغموض، يُسمع لحنِ ديبوسي الطابع، شظوي، يشبه الطيف. لاحظ أن اللحن لا يتكرر؛ وبدلًا من ذلك تنبعت الحياة فيه تدريجياً ومن تقاء نفسه، من خلال سلسلة ترددات واندفاعات خفية إلى أن يسود بنعومة ولكن بتأكيد حس الاتصال. هناك، بالتأكيد، ترابط في هذه المقطوعة، لكن وسائل الربط عند ديبوسي تختلف تماماً عما هي عليه عند من سبقوه.

منذ أيام ديبوسي والشكل ينزع نحو حرية أعظم وأعظم، واليوم أصبح يشكل عقبة خطيرة أمام المستمع العادي. فهناك شيطان يجعلنا الموسيقا سهلة الاستماع: اللحن المباشر الصريح وكثرة التكرار. في حين تتضمن الموسيقا الحديثة الحانا مبهمة، كذلك تتجنب التكرار. وثمة نزعة مضادة بدأت تؤكد نفسها، وهي الميل باتجاه التكثيف والتلخيص. ويستطيع المرء إيجاد تلك النزعة في مقطوعات البيانو، عمل ١٩، للمؤلف آرنولد شونبرغ، وهي من أعمال مرحلته المتوسطة. إن حدة الانفعال في كل واحدة من هذه القطع الصغيرة كبيرة إلى درجة يصبح معها التكرار غير وارد. وأحياناً لا يوجد ثيمة يشار إليها -ففي واحدة من المقطوعات هناك إيقاع ضئيل، وفي واحدة أخرى أكورد واحد كافٍ لجذب انتباه المستمع. وعندما يوجد اللحن فالإمساك به ليس سهلاً، ولا يتوقف أبداً عن المسير فوق أرضية شُغلت من قبل. لذلك ليس مستغرباً أن يجد جمهور المستمعين موسيقا شونبرغ صعبة التناول. ويمكنني القول بوجه عام إن جزءاً من الصعوبة التي يجدها عشاق الموسيقا في العصور الحديثة يرجع إلى النقص في إدراك الطريقة التي تركب بها الموسيقا.

القصيدة السيمفونية

قد يكون ابتكار القصيدة السيمفونية من الأسباب التي أفضت إلى حريتنا الحالية في التعامل مع الشكل. وتشير القصيدة السيمفونية تساؤلاً عن الموسيقا ذات البرنامج يتوجب توضيحه أولاً.

يجب على القارئ أن يميز بوضوح الفرق بين الموسيقا ذات البرنامج، التي ترتبط بطريقة ما بقصة أو فكرة شعرية، وبين ما يدعى

الموسيقا "المطلقة" التي لا تتضمن دلالات خارج نطاق الموسيقا. إن استخدام الموسيقا بوصفها وسيلة لوصف شيء خارج نطاقها هو مألف تماماً وسادج على وجه التقرير. وهي في الواقع فكرة قديمة نوعاً ما، فقد كان لدى مؤلفي القرن السابع عشر ولعًّا بتصوير الأشياء موسيقياً. وكانت العارك من المواضيع المفضلة؛ كذلك فإن تقليد الحيوانات كان مستحبًا جداً حتى قبل ازدهار الموسيقا الآلية. وقد جعل كونوا السابق لباخ وهاندل من نفسه مؤلفاً مشهوراً بحق من خلال سوناتات الكتاب المقدس، التي صور فيها موسيقياً وبأسلوب واقعي القصص التوراتية مثل قتل داؤد لجوليات. وتعد أغنية جان كان الشهيرة "غناء الطيور" مثلاً إيضاحياً رائعاً على ما استطاعه مؤلف القرن السادس عشر من تقليد لصوت الطيور بواسطة أصوات الكورس البشرية. كما أن قوقة النساء كانت من المواضيع الأخرى التي اختبرها. وهكذا فإن الفكرة ليست جديدة كما ترى. ولكن لم يكن المؤلفون قبل القرن التاسع عشر بقادرين حقاً على تصوير الأشياء بصورة جيدة. فلقد أصبحت الموسيقا أقل سذاجة. وإذا رغبت في هذه الأيام أن تمثل موسيقياً معركة بواسطة أوركسترا حديثة، فإن الفرص متاحة أمامك لكي تخلق على نحو باع صورة عنها واقعية وبغية. وبكلمات أخرى، طور القرن التاسع عشر وسائل من أجل التصوير الدقيق بتعابير موسيقية لأحداث خارج نطاق الموسيقا. وربما كان تطوير الأوبرا أيضاً مسؤولاً عن اهتمام المؤلفين بالقوى التصويرية للموسيقا. ولا يجب أن ننسى دور الحركة الرومانسية. لم يكن كافياً بالنسبة للمؤلف الرومانسي أن يكتب مقطوعة حزينة؛ بل، كان يريدك أن تعرف

من هو الذي شعر بالحزن وما هي الظروف التي أدت إلى حزنه. ذلك هو السبب في أن تشايكوفسكي لم يكن مقتنعاً بكتابية افتتاحية طويلة ذات ثيمة ثانية رائعة بل دعاها روميو وجولييت، واصفاً بذلك الثيمة على أنها موضوع "حب روميو وجولييت".

بيتهوفن نفسه، فننته فكرة تصوير أحداث خارجية بوسائل موسيقية، والدليل على ذلك سيمفونيته الريفية. وكانت سيمفونيته هذه المثال الأول عن الموسيقا الأوركسترالية التصويرية. وإن ما بدأه بيتهوفن في سيمفونيته السادسة، بوصفها عملاً استثنائياً، اتخذه بيرليوز مبدأً أساسياً في عمله كله. وتعد السيمفونية الخيالية مثلاً مدهشاً على التقدم الذي أحرزه مؤلفو القرن التاسع عشر في مجال التصويري ليس لشاهد الريف وال الحرب بل لكل حادث أو فكرة اختاروها.

ويوجه عام، هناك صنفان من الموسيقا التصويرية. الصنف الأول ينضوي تحت عنوان التصوير الحرفي. ذلك حين يرغب المؤلف بتقليد صوت الأجراس في الليل، فإنه يكتب أصواتاً محددة للأوركسترا، أو للبيانو، أو لكل آداة تصدر في الواقع صوتاً شبهاً بالأجراس في الليل. والمثال الشهير على ذلك الصنف من التصوير في الموسيقا هو مقطع في إحدى قصائد ريتشارد شتراوس يقلد من خلاله ثغاء الأغنام. هنا ليس للموسيقا من مبرر آخر لوجودها سوى مجرد التقليد في تلك اللحظة.

الصنف الثاني من الموسيقا التصويرية أقل حرفية وأكثر شعرية. في هذا الصنف ليس ثمة محاولة لوصف مشهد معين أو حادثة؛ ومع ذلك فإن حالة خارجية تثير عند المؤلف أحاسيس محددة يرغب في نقلها إلى المستمع. قد تكون الغيوم أو البحر أو جمال الريف أو الطائرة. ولكن بدلاً

من تقليدها حرفياً، يتلقى المرء نسخة موسيقية شعرية عن الظاهرة كما انعكست في ذهن المؤلف. ذلك يكون شكلاً رفيعاً للموسيقا ذات البرنامج. إن شغاء الأغnam سيبيقي دائمًا شبيهاً بشغاء الأغانam، أما تصوير السحابة موسيقياً فإنه يجعل الخيالة أكثر تحرراً.

ثمة مبدأ واحد يجب الاحتفاظ به بقوة في الذهن: ليس بأمر يذكر كيف يمكن أن تكون عليه الموسيقا المبرمجة أو التصويرية، ولكن يجب أن توجد دائمًا على أساس موسيقية فقط. لا تدع المؤلف يبرر لك قطعته الموسيقية بسبب ما احتوته من قصة. فليس كافياً أن ينهي قطعته ببطء لأن البطلة تلaci نهاية مبكرة. يجب أن تكون النهاية مبررة على صعيد المحتوى الموسيقي. وباختصار، فإن الاهتمام بالقصة لا يمكن أن يحل محل الاهتمام الموسيقي؛ ولا يمكن أن يشكل مبرراً للنهاج الموسيقي. يتوجب على الموسيقا أن تكون قادرة على الوقوف من تلقاء نفسها، هكذا حتى لا يتخلص بأية طريقة الاستهانة بها إذا ما سمعها شخص ليس لديه معرفة بقصتها. وبكلمات أخرى، يجب ألا تتشكل القصة أكثر من جاذب إضافي. إن مقطوعة روميو وجولييت هي من أفضل مقطوعات تشايكوفסקי حتى لو لم تكن تعرف عنوانها. فالثيمة الأولى فيها درامية ومحيرة ومحبوبة جيداً، فإن حدث أن كنت على علم بأنها ترمز إلى الصراع بين عائلتين متنافستين هما مونتاجيو وكابوليت، فستبدو لك الثيمة وثيقة الصلة أكثر بالموضوع، ولكن هذا سيحد في نفس الوقت وبدون شك من جاذبيتها التخيلية. ذلك هو الخطر الذي تقع فيه الموسيقا المبرمجة. وربما بسبب ذلك، لا يكتب المؤلفون كثيراً في هذه الأيام موسيقا

ذات برنامج كما كان مألفاً في نهاية القرن الماضي. ومن المفاجئ أن العديد من الأعمال الموسيقية ذات البرنامج كُتبت في إطار واحد أو آخر من القوالب الأساسية. إذ أن من المتوقع أن يكون الشكل حراً ما دام المؤلف يصف شيئاً ما. لكن الحالة لم تكن كذلك دائماً. في البداية كان الالتزام بالموسيقا المطلقة وبقوالبها الشكلية قوياً جداً ولا يمكن تجاهله. لذا فالسيمفونية الريفية لبيتهوفن هي سيمفونية بالدرجة الأولى، وهي سيمفونية ريفية بالدرجة الثانية فقط. وبطريقة مماثلة تلاءمت دراما روميو العاطفية وشكل الحركة الأولى للسوناتا الذي يتكون من مقدمة، ثيمة أولى وثيمة ثانية، تفاعل، وتلخيص. لكن بعد مجيء شتراوس وديبوسي اكتسب المؤلفون الشجاعة على تجاهل الأشكال الملتزمة بالقواعد بهدف الوصول إلى دقة أكبر في موسيقاهم التصويرية. وكان ابتكار القصيدة السيمفونية، التي هي واحدة من الأشكال الجديدة القليلة في القرن التاسع عشر، هو بداية تلك الحرية في التعامل مع الشكل.

ويعود الفضل في ابتكار القصيدة السيمفونية إلى المؤلف فرانز ليست. فقد كتب ثلث عشرة قصيدة سيمفونية، ما زال بعض منها يقدم حتى الآن. لقد أدرك ليست أن الفكرة الشعرية، لا يمكن أن يُعتبر عنها على نحو لائق ضمن حدود الأشكال الملتزمة بالقواعد، ولا بالأسلوب الذي طبقه بيرليوز في سيمفونياته ذات البرنامج. وتمثل الحل الذي وجده في شكل القصيدة السيمفونية المكونة من حركة واحدة مع شرح تمهددي لها يطبع في الدونة الموسيقية المنشورة. وقد اتبع مؤلفون آخرون نموذج ليست، نذكر منهم على سبيل التخصيص سان-سان، سيزار فرائد، بول دوكا، تشايکوفسكي، سميتانا، بالاكيريف، وحشد ممن هم أقل شأناً.

ولم تكن جميع قصائدهم السيمфонية في أشكال (حرة). لكن قاعدة ليست توطّدتْ.

وقد كتب ريتشارد شتراوس، ما بين عامي ١٨٩٠-١٩٠٠، سلسلة من القصائد السيمfonية أدهشت العالم الموسيقي بجرأتها وبأشكالها الحرة. كانت الوراثات المنطقيات لفكرة ليست، لكن على مستوى أفحى وأكثر ادعاءً. كانت قصidته السيمfonية البكرا مشابهة لنموذج الحركة الواحدة للسيمفونية، لكن القصيدة السيمfonية الشتراوسية تعادل سيمfonية كاملة. وعلى الرغم من مواطن الضعف فيها، والتي قد تؤثر في آخر الأمر على وضعها الراسن في برامج الأوركسترات السيمfonية، فهي تعد إنجازات رائعة. إنها، بوصفها مؤلفات تصويرية، لا ينافسها إلا القليل، وهي الأولى من نوعها على صعيد المعالجة للأشكال الحرة. وحتى حين تستند إلى واحد من الأشكال المتزممة بالقواعد كشكل الروندو في "تيل المهدار" أو شكل التنويعات في "دون كيشوت"، فإن معالجة المادة تتم بطريقة غير تقليدية. كما أنها تكون من الناحية العملية ما يسمى بالشكل (الحر). وفي قصidته السيمfonية "حياة بطل"، أو "هكذا تكلم زرادشت"، حيث يمكن القول إنهمما مبنيان على غرار الشكل المقطعي، يبدو الجسم كبيراً جداً لدرجة يجعل أسلوب التأليف متقلقاً على نحو خطير. والمسألة فيما إذا كان العقل الإنساني قادراً حقاً على ربط اللحظات المنفصلة للشكل الحر الذي يدوم أكثر من أربعين دقيقة دون توقف. ذلك، على كل حال ما يطلبه منا شتراوس. إن الإمساك على نحو كافي بالخطوط

الشكلية لقصيدة شتراوس السيمفونية يتطلب المزيد من الشرح لا سبيل
إليه في حدود هذا الكتاب.

إن جعل فكرة الموسيقا التصويرية جديدة كل الجدة فهو أمر في
غاية البساطة. فكل ما هو مطلوب أن تصف في تعابير موسيقية بعض
الظواهر النموذجية الحديثة، منشأة صناعية أو زورقاً بخارياً سريعاً.
ويعمل كهذا ستضفي ببساطة على الفكرة القديمة مظهراً عصرياً مقبولاً.
وكما قلت سابقاً فإن المؤلفين الجدد لم يكتبوا الكثير من الموسيقا
التصويرية. ورغم ذلك هناك استثناءات. فقد قوبيل آرتور هونيغر بقدر كبير
من الاستوحان بسبب مقطوعته **الأوركسترالية** القصيرة باسيفيك ٢-٣-١.
ويشير الاسم إلى نوع من القاطرات المعروفة في أوروبا. وقد استغل هونيغر
واقع التشابه الأكيد بين البداية البطيئة للقاطرة، سرعتها المتدارة،
انطلاقها عبر الفضاء، ثم التباطؤ التدريجي قبل توقفها من جهة - وبين
الموسيقا من جهة ثانية. ونجح كثيراً في إعطاء المستمع انطباعاً عن
هسهسة البخار وعن الأصوات الميكانيكية، كما نجح في الوقت نفسه في
كتابة مقطوعة بنية كأي قطعة أخرى من الألحان وهمونيات. وتعد
مقطوعة باسيفيك ٢-٣-١ مثلاً رائعاً عن الموسيقا التصويرية الحديثة؛
وإذا هي لم تكن مقطوعة موسيقية عظيمة، فالسبب في ذلك يرجع إلى
النوعية الرديئة لبعض موادها اللحنية وليس إلى معالجة فكرة البرنامج
التصويري ذاتها.

إن الموسيقا التصويرية، في معناها الحرفي هذا، آخذة في الانحسار.
لقد كتب هونيغر مقطوعة تصويرية ثانية دُعيت "ريجبي"؛ وكتب
مسؤول مقطوعته "مسك العادن"؛ واستخدم مؤلفون آخرون مباريات

الملائمة، وحلبات التزلج، ومحطات الراديو، ومصانع فورد، ومخازن الخامسة والعشرة سنتات مادةً من أجل الموسيقا الوصفية. إلا أن الابتعاد عن الموسيقا الانطباعية من ناحية والنزوع نحو الكلاسيكية الجديدة من ناحية أخرى حصر الموسيقا ذات البرنامج في قلة من المشاهعين. ويفضل المؤلفون أو الغالبية منهم، في هذه الأيام، عدم الخلط في أصنافهم الموسيقية، فإما أن يكتبوا أعمالاً مسرحية مباشرة وإما أن يكتبوا موسيقا مطلقة. ولكن لا يمكن لأحد أن يتمنى متى سينشط من جديد الاهتمام بمعالجة الموسيقا ذات البرامج. وحين تصبح الآلات الموسيقية الكهربائية على جانب كبير من الإتقان، عند ذلك ستخلق إمكانات جديدة أمام قدرات الموسيقا على المحاكاة.

□□□

آلة القانون

حميد البصري

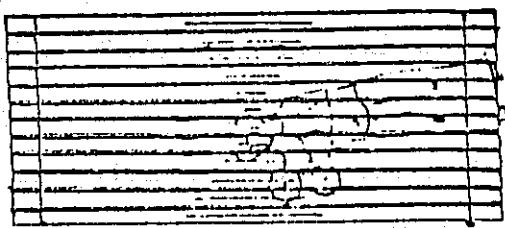
ـ عازف قانون

ـ باحث موسيقي من العراق

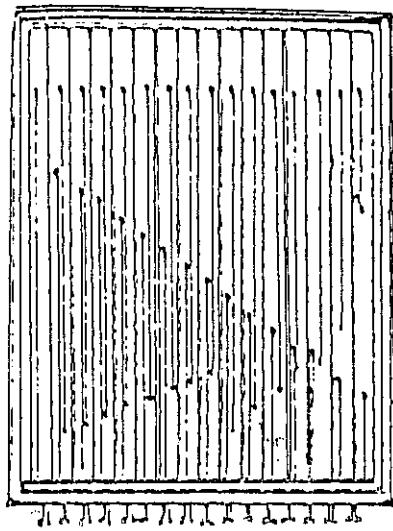
تاريخ الآلة

ينسب بعض المؤرخين آلة القانون إلى آلة الآشور التي ذكرها كارل أنجل في كتابه الصادر عام ١٨٦٤ م. إن ذلك خطأ لاختلاف هذه الآلة عن القانون اختلافاً كلياً بل هي تشبه آلة أخرى هي الها رب المحنبي الجنك.

ان أقدم أثر لآلية القانون يعود إلى القرن التاسع قبل الميلاد. استناداً لآلية وترية مستطيلة الشكل يعزف عليها بالأصابع منقوشة على علبة عاج عثر عليها في العاصمة الآشورية نمرودـ وإن لم يعثر على الاسم الآشوري المسماوي لتلك الآلةـ وهي الأصل الذي تطورت عنه آلة النزهة ومن ثم القانون



النزهة سنة ١٣٣٢ / ١٣٣٤ م، مخطوطة "كتاب الأدوار" لصفي الدين بن عبد المؤمن الأرميوي البغدادي المتوفى عام ١٢٩٤ م، مكتبة بودليان في أوكسفورد.



النزة منتصف القرن الرابع عشر الميلادي مخطوطة "كنز التحف". إيران، المتحف البريطاني.

ولا تختلف آلة النزة من حيث الشكل وطريقة العزف عن تلك الآلة التي كانت مستعملة في العصر الآشوري الحديث (٦١٢-١٠٠٠) قبل الميلاد. كما أن آلة القانون قد شعبت من آلة النزة وأخذت - في فترة ما - الشكل المعروف وهو شكل شبه المنحرف، بينما حافظت آلة النزة على شكلها المستطيل ، وظلت تستعمل جنباً إلى جنب مع آلة القانون في العصور الإسلامية ثم الوسطى ، سواء أكان ذلك في الشرق أو في الغرب. أما استعمال الكشتبيات في العزف على القانون فهو أمر حديث لم يكن معروفاً في القرون الوسطى ، حيث تريننا الآثار والمشاهد الفنية الأوروبية لهذه الآلة أن العزف عليها كان بالأصابع المجردة بالدرجة الأولى، وأحياناً بمضرب صغير مثل مضرب العود. إن قلة الآثار الإسلامية المعروفة في الوقت الحاضر والتي لها علاقة بالقانون تحول دون تحديد زمن اطلاق اسم القانون على الآلة والذي كان يتداخل في فترات زمنية

مع اسم السنطور أو السنطير بحيث تسمى كلا الآلتين بالاسمين. يقول مؤلف مخطوطة "كشف المهموم" التي تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي والمحفوظة في أسطنبول، عن آلة وترية يشكل شبه منحرف تسمى في مصر سنطير وفي سوريا باسم القانون: إن وضعية استعمال القانون البينة في المخطوطة تختلف عما هي في الشاهد الأخرى، إذ أن الأوتار في القانون الرسوم في المخطوطة هي في وضع رأسي تنزل من أعلى إلى أسفل. والقانون يحتوي على عشرة أوتار وعدة ملاوي في الجانب المنحرف والجانب المستقيم. ويلاحظ وجود قطعتين رفيعتين قرب طرف الصندوق الصوتي تفصل بين سطحه وبين الأوتار للحيلولة دون التماس بينهما. وقد أدى الشكل شبه المنحرف للقانون إلى اختلاف طول الأوتار وبالتالي إلى اختلاف أصواتها، ويستعمل العازف أصابعه المجردة في العزف على هذه الآلة.

القانون، القرن الرابع عشر الميلادي مخطوطة "كشف المهموم"

الهاموم، مصر، مكتبة طوب قويو سراري في إسطنبول



والقانون من الآلات التي استعملت في العصر العباسي. وقد ورد ذكره في "ألف ليلة وليلة" وبصورة خاصة في قصة علي ابن بكر وشمس النهار، وينسب زمن هذه القصة إلى القرن العاشر.

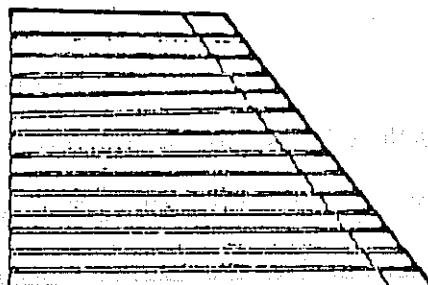
وتردد بعض المراجع العربية والأجنبية، القديمة منها والحديثة، رواية تاريخية من القرن الثالث عشر الميلادي، تنسب اختراع القانون إلى الفارابي (المتوفى عام ٩٥٠ ميلادي)، وذلك باعتمادهم على الوصف الذي رواه الفارابي نفسه في كتاب "الموسيقا الكبير" عن آلة قديمة قريبة الشبه من آلة القانون. إلا أن وصف تلك الآلة ينطبق كلياً على آلة النزهة.

وتذهب بعض المراجع إلى ذكر حادثة طريفة منسوبة للفارابي تقول:

((...دعي الفارابي يوماً في مجلس للعزف، فأخرج آلة موسيقية، رتبها وعزف عليها فأبكي الجميع، ثم غير ترتيب أوتارها وعزف عليها فأضحك الجميع، ثم أعاد ترتيب أوتارها مرة أخرى وعزف عليها وجعل الجميع ينامون، ثم خرج من المجلس وتركهم نياً...)). ويعتقد أن تلك الآلة كانت هي القانون.

إن هذه القصة مبالغ فيها، وليس لها مصادر أخرى ثبوتية موثوقة، بدليل أن كلمة القانون لم يرد ذكرها لا في كتب الفارابي ولا في كتب من جاء من بعده مثل ابن سينا (المتوفى عام ١٠٣٧ ميلادي) وابن زيله (المتوفى عام ١٠٤٨ ميلادي). ويذكر الشقنقدي (المتوفى عام ١٢٣١ ميلادي) أن القانون كان من الآلات الرئيسية في الأندلس. وقد وصفت آلة القانون في بعض المؤلفات العربية والفارسية. ففي مخطوطة "كنز التحف"

وهي باللغة الفارسية، وتعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي، يوجد رسم تخطيطي لآلية القانون



القانون، القرن الرابع عشر الميلادي، مخطوطة "كنز التحف"، إيران، المتحف

البريطاني

يقول المؤلف أن القانون هو بشكل شبه منحرف وأنه يصنع من

خشب العنجاص أو الكرم. ويعطي مؤلف المخطوطة قياسات القانون وهي

تعادل ٨١ سم طول الضلع الأسفل أي الجانب الثقيل، و٤٠ سم للضلع الصغير أي الحاد، و٧٤,٢٥ سم للضلع المائل الذي توجد فيه المفاتيح، وعدد الأوتار ٦٤ وتراً. وذكر أيضاً أن حجم القانون هو نصف حجم النزهة ذات الشكل المستطيل.

ويذكر ابن خلدون (المتوفى عام ١٤٠٦ ميلادي) أن القانون في

الغرب كان مستطيل الشكل ويتساهم البعض أحياناً فيسمونه بالربع رغم أن الآلة هي في الواقع بشكل شبه منحرف. أما عبد القادر بن غيبى (المتوفى عام ١٤٣٥ ميلادي) فإنه يصف القانون في كتابه "جامع الألحان"

في علم الموسيقا” حيث توجد مخطوطة منه في مكتبة بودليان تعود إلى عام ١٤١٨ ميلادي، فيقول عنه أنه ذو شكل شبه منحرف وارتفاع صندوقه الصوتي ٩ سم وأن الأوتار كانت ثلاثة الشد وأنها مصنوعة من النحاس.

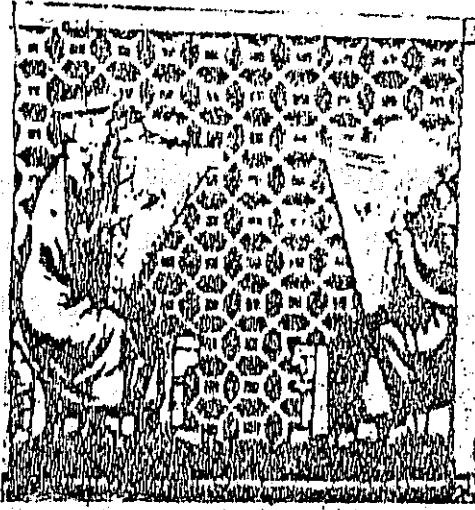
القانون في أوروبا

انتقلت آلة القانون إلى أوروبا مثل بقية الآلات الأخرى عن طريق الأندلس وتركيا ودول البلقان. وانتشرت تسميتها العربية نفسها في اللغات الأوروبية بصيغة **Canon**. ونجد لها مرسومة في آثار القرن الثاني عشر والثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر الميلادي. والقانون في هذه الآثار إما مثلث الشكل وإما بشكل شبه منحرف أو ما يقرب منه، والعزف عليه بالأصابع المجردة وأحياناً بمضراب صغير على غرار مضراب العود. والقطع الفنية الأوروبية التي تتواجد فيها آلة القانون هي:

١- الآثار التي توضح الشكل المثلث للقانون:

* مخطوطة مصورة كانت في مكتبة مدينة ستراسبورغ وهي تعود إلى النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي. وفي هذه المخطوطة رسم تخطيطي لعازف يعزف على قانون بشكل مثلث متساوي الساقين توجد الملاوي في قاعدته.

* تصوير لقانون النصف الثاني من القرن الثالث عشر الميلادي موجودة في كتاب إسباني يعود لنفس الفترة، وهي محفوظة في مكتبة الأسكوريال بالقرب من مدريد.



* رسم لقانون سنة ١٣٩٠ م يزين قطعة أثاث دينية تعود إلى عام
١٣٩٠ وهي محفوظة في أكاديمية التاريخ في مدريد.



* رسم جداري لقانون أوروبي من القرن الخامس عشر الميلادي موجود في سقف إحدى كنائس الفاتيكان في روما يعود إلى القرن الخامس عشر الميلادي.



٢- الآثار التي تحوي أشكالاً أخرى للقانون قريبة من المستطيل

ومن شبه المنحرف:

* تصويرة لقانون أوروبي موجودة في مخطوطة تعود إلى القرن

الثالث عشر الميلادي محفوظة في الأسكندرية قرب مدريد.

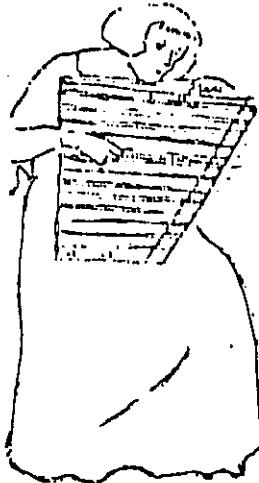


* تصويرة لقانون أوروبي في مخطوطة تعود إلى القرن الرابع عشر

الميلادي محفوظة في مكتبة جامعة هايدلبرغ في ألمانيا.



* لوحة فنية إيطالية لقانون أوروبى تعود إلى القرن الرابع عشر الميلادي وهي موجودة في مدرسة جيتو في بيزا بإيطاليا.



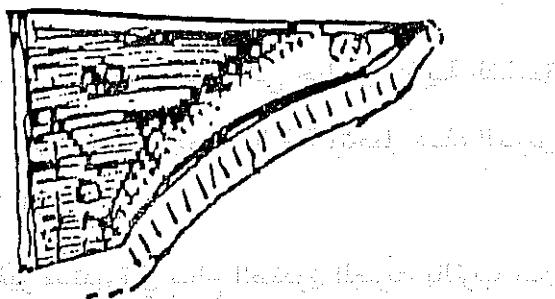
* لوحة للفنان هانس مولتيك تعود إلى عام ١٤٩٠ ميلادي تمثل الراهب الإيطالي انكليلو مع قانون أوروبى موجودة في المتحف الوطني الفني بإيطاليا.



* لوحة فنية من القرن الخامس عشر الميلادي محفوظة في باريس.

* منحوتة خشبية تعود لحوالي عام ١٤٨٠ ميلادي تمثل إحدى الكنائس النمساوية.

* لوحة فنية إيطالية للفنان تنتورتو باكوبو روبيستي من عام ١٥٥٠ ميلادي موجودة في درسدن بألمانيا وفيها قانون أوروبي.



أجزاء القانون:

وقد وضع مجمع اللغة العربية تعاريف لأجزاء القانون وردت في كتاب "معجم الموسيقا العربية". وأجزاء القانون هي:

* الصندوق: الجزء الأساسي للقانون.

* الأنف: قضيب من الخشب مثبت فوق خط اتصال الصندوق ثبت فيه الملاوي.

* الملاوي: قطع صغيرة من الخشب ذات ثقب تربط فيها الأوتار.

النصف الأسفل من الملاوي بشكل أسطواني والنصف الأعلى منها على شكل هرم رباعي يسهل إدارة الملاوي بواسطة مفتاح من المعدن ذي تجويف أو فراغ يناسب شكل القسم الأعلى منها.

* القبلة: القاعدة الصغرى ل الصندوق.

* الكعب: الصلع القائم للصندوق المصوّت وبه ثقوب تثبت فيها الأوتار.

* الرقمة: إطار من الخشب يقع في جهة الكعب عرضه أكثر من نصف طول القبلة وينقسم إلى ٤-٥ أقسام مشدودة عليها قطعة من جلد السمك.

* الفرس: قضيب من الخشب مثبت على حواجز دائريّة القاعدة (الركيزة) تستند على الجلد الموجود في الرقمة وتحمّل هذه الفرس الأوتار من جهة الكعب.

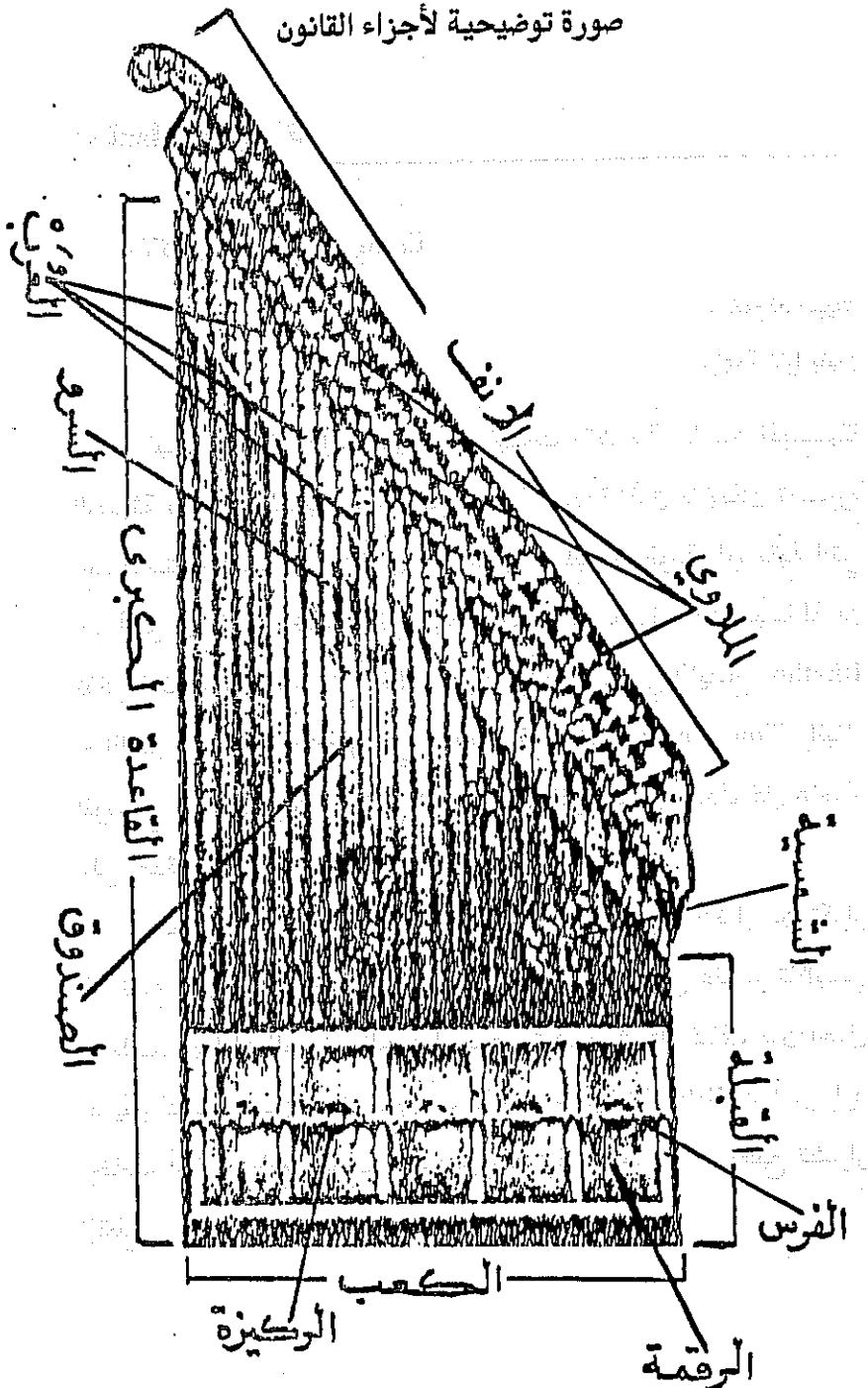
* السرو: فتحة غير مستديرة في سطح الصندوق المصوّت بالقرب من القاعدة الكبّرى من جهة الأنف.

* الشمسيّة: الفتحات المستديرة على سطح الصندوق المصوّت.

* العُرب: قطع معدنية صغيرة متدرجة الارتفاع ومحركة، توضع تحت الأوتار من جهة الأنف، يستخدمها العازف برفعها وخفضها لتغيير طول الوتر المتردد، وبالتالي تغيير الدرجة الصوتية. وقد أدخلت هذه العُرب حديثاً على آلة القانون ولم تكن موجودة لفترة قريبة إذ كان العازف يستخدم إيهام يده اليسرى في تغيير الدرجة الصوتية للوتر الواحد.

* الكشتبان: قطعة من المعدن مفتوحة الطرفين تلبس في رأس إصبع السبابية إلى ما قبل المفصل الثاني لثبيت الريشة التي توضع بينها وبين الإصبع.

صورة توضيحية لأجزاء القانون



دراسات وأبحاث

□ كيف تحلل الموسيقا

سيغموند سبيث

ترجمة لارا بنیان

ليس من السهل استيعاب تعقيدات مقطوعة ما من الموسيقا الحديثة (رغم أن للعديد منها خطوطاً عامة محددة تفوق ما يمكن تصوّره عند الاستماع إليها للمرة الأولى). إن عملية تحليل المقطوعة الموسيقية التي لها أكثر من طابع واضح ومقنع، يجب ألا تكون معقدة. عليك ببساطة أن تذكر العناصر الخمسة التي تنظم الصوت وتُجمِّله وهي الإيقاع Rhythm – اللحن Melody – الهاموني Harmony – اللون Tone Color والبناء musical Form، ومن ثم تتبع الاستماع إلى الموسيقا من خلال كل عنصر على حدة.

ولتطوير فن الاستماع بالموسيقا، ليس هناك تمرين أفضل من تكرار الاستماع إلى القطعة ذاتها مع التركيز في كل مرة على عنصر تنظيمي مختلف. وبما أن العروض الحية ليست متوفّرة بشكل كاف من أجل تدريب كهذا، فإن استخدام أشرطة التسجيل والاسطوانات أمر وارد وخاصة أننا نستطيع إيقاف التسجيل عند أية نقطة، كما نستطيع تكرار المقطع.

هناك تسجيلات ممتازة لأغلب المقطوعات الموسيقية العظيمة، كما أن بعضها وضع خصيصاً لشرح التحليل الموسيقي متضمناً عرض لون الآلات، النماذج الإيقاعية ... الخ.

وكمثال على التحليل الموسيقي، سوف يتم التعامل هنا مع ثلاث مقطوعات تمثل ثلاثة أساليب موسيقية: فواحدة تمثل شكلاً كلاسيكياً لموسيقا مطلقة، السوناتا، وأخرى تمثل موسيقا ذات برنامج مقدمة بأروع صورها، وأخيراً، أغنية بسيطة، لا تحتاج إلى التحليل الموسيقي المباشر بسبب وجود النص الغنائي، لكن لموسيقاها أهمية خاصة لا علاقة لها بالنص.

بالنسبة للموسيقا المطلقة، فقد وقع اختياري على الحركة الأولى من سوناتا "الأباسيوناتا" لبيتهوفن وهي من مقام فا مينور، العمل رقم ٥٧. وكمثال لموسيقا ذات برنامج اختارت "السكيروز والأوركسترا" المعروفة بـ "دوكاس، وتحديداً مقطع "المترب على السحر" The Sorcerer's Apprentice". ومن بين الأعمال الكثيرة الهامة التي تحمل شكل الأغنية، اختارت مقطوعة البحر لـ "اكدوبل".

خذ الحركة الأولى من سوناتا بيتهوفن واسمعها كلها، ستجد فيها من حيث الإيقاع العديد من النقاط الملفتة للنظر: لاحظ أن الضربات الأساسية تبدو لنا أربعة في كل مقياس، لكن طبيعة اللحن والمرافقة تجعل من الضروري تحديد الوزن بـ $12/8$ ، مع تقسيمه لأربعة مجموعات تتالف كل منها من ثلاثة ضربات قصيرة في كل مقياس وتعطي انطباع

التريليت Triplet^(١) عند كل ضربة أساسية، ويؤكّد عليها بشكل متكرر في كل من اللحن والمرافقة.

بعد الطرح الأول للموتفif Motif^(٢) الافتتاحي في سلعين موسقيين مختلفين هما فا مينور وصول بيمول ماجور، وكذلك بعد التريللات Trills^(٣) المعاكسة، فإن التريليت التي كانت على شكل ستاكاتو Staccato^(٤) والتي تؤديها اليد اليسرى وتتبعها نغمة أطول، توحى بالموتفif الأساسي للسيمفونية الخامسة لبيتهوفن. هذا الشكل المقطعي يأخذ بالتتطور في سياق العمل بشكل ملفت للنظر نفهم منه افتتان بيتهوفن الذي دفعه إلى إعادة التعامل معه بعد عام واحد ولكن مع أوركسترا.



لاحظ التشابه في الشكل الإيقاعي بين اللحنين الأول والثاني، رغم أن الثاني له شكل متصل legato. ثم لاحظ الأثر الجديد تماماً لمجموعة كبيرة من النوتات ذات السنين في اللحن الثالث، والتي تعزفها كلتا اليدين ولكن مع تجزيء إلى مجموعات محددة تتألف كل منها من ثلاثة ضربات توحى بوزن ١٢/٨، مع استمرارية الضربات الأساسية الأربع في

^(١)Triplet تعني الثلاثية وهي ثلاثة نغمات تؤدى في الزمن المخصص لنغمتين من ذات الشكل (المترجم)

^(٢)Motif تعنى الفكرة الموسيقية الأساسية أو الموضوع الموسيقي الرئيسي (المترجم)

^(٣)Trill تعنى الزغرة وهي نوع من الحالات اللحنية (المترجم)

^(٤)Staccato تعنى أداء النغمات بصورة متقطعة (المترجم)

كل مقياس. هذه الثيمة الثالثة –والتي تمثل في الواقع الموضوع الثاني في الحركة باعتبار أن الاثنين الأوليين هما من نفس النموذج– فيها إيقاع سريع من مجموعة كبيرة من النوتات ذات السنين ويتطلب أداؤها عازفاً ماهراً ليمنحها تأكيداً خاصاً. لاحظ أيضاً كيف استخدم بيتهوفن النوتات ذات السنين في بداية قسم التطوير على عكس ما فعله في الثيمة الرئيسية، ثم كيف تعود التريلليت في ومضات سريعة مقابل نتف من اللحن الذي تعزفه اليد اليمنى. شكل التريلليت هذا يغدو الشكل الرئيسي للمرافقة في قسم التطوير والتفاعل من السنوات. وحين يبدأ قسم الإعادة، فإن بيتهوفن يحول هذه التريلليت إلى همسات، لكن إيقاعها يبقى حتى النهاية تقريباً مع تنوع رائع، بطئ وناعم تماماً تليه الكودا التي تدخل الإعادة بصوت قوي جداً، ثم تستخدم هذه التريلليت فيما بعد بهدف إحداث المواجهة الحقيقة بين اليدين معاً.



أما من حيث اللحن، فإن للحركة الأولى من السنوات أهمية مماثلة لأهمية الإيقاع حيث بُنيت ثيمة الافتتاح على نغمات الترياد^(٥) المينور متوجهة أولاً نحو الأسفل (١، ٣، ٥) ثم نحو الأعلى، وائلة إلى السيطرة. وبعد التريلليت المتداخل يتكرر الشيء ذاته فوراً مع فارق وحيد وهو أن الترياد في هذه المرة يأتي بمقام ما جور جديد.

^(٥) **Trillad** وتعني الأكورد ثلاثي النغمات (المترجم)



لاحظ هنا الألحان عظيمة التنوع قوية التعبير التي لها شكل تربيليت والتي تذكر بالموتيف الرئيسي. إن لسنكوبية ثيمة الافتتاح في أول لقاء لنا معها أثر إيقاعي ولحنني فاتن، والنتف اللحنية التي تلي التربيليت المرافقة هي في الواقع مأخوذة من تريل الثيمة الأصلية.

والثيمة الثانية هي عملياً مجرد معالجة أخرى متأخرة للموضوع الأول لأنها تأخذ لحنها من قلب وضع الموتيف الافتتاحي في مقام ماجور. وعن طريق أخذ الترياد الماجور من الفاصلة الثلاثية إلى الأوكتساف مروراً بالفاصلة الخامسة، فإنك تصل إلى التوقيتات الأولى التي تبدأ بها ثيمة القدمة بمقام لا بيمول ماجور، وهو مقام الماجور الأصلي لقام فا مينور، أي مقام السوناتا ككل. كلا النموذجين، الإيقاعي ولحنني لهذه الثيمة الثانية يوحى بقوة بالخطوط العامة لثيمة الافتتاح مع تأثير مختلف تماماً.



إن لحن الثيمة الثالثة المعارضة (ونعني هنا بدقة أكبر الموضوع الثاني) هو عبارة فقط عن نوتات الثلاثية المينور، التي يحملها السلم باتجاه الهبوط ثم تتعدد في سالم ماجور مختلفة لتعطي هنا أيضاً تأثيراً شديداً الأصالة.

في المقدمة، حيث يدخل في الترنيمة فيه شكله الشكلي حيث تدور على



الآن يرى بيتهوفن في المقدمة قسم التطوير الموتيف الافتتاحي بطرق مثيرة للاهتمام بحيث تتقاسمها اليadan معًا في حين سرعان ما يخضع اللحن الثاني لمعالجات مختلفة عن طريق إجراء تغييرات في فواصله الموسيقية. وفي قسم التلخيص تظهر الثيمة الرئيسية في سلمها الأصلي والذي هو فاً ما جور كما يظهر الموضوع الثاني (أي اللحن الثالث) في مقام فا مينور. يتلقى الموضوع الأول معالجة متأخرة دقيقة وصححة هارمونيًّا في مفتاح الفا أولاً ثم في مفتاح الصول مع اختلافات في الخطوط اللحنية. التجربة الأخيرة تأتي من الكودا ^(١) مع تأكيد نهائي على الترياد المينور الذي سبق واستخدم كافتتاح للحركة كلها.

إنها واحدة من أكثر مؤلفات بيتهوفن تماسًكاً ومنطقية. تعد كل الحركة الأولى من السونatas مذهلة من حيث الهاارموني، فالأكورات المتواجدة تحت التريليات الأولى تحفز اهتمام المستمع، والتحول الفوري من المينور إلى الماجور يزيد من الإحساس بالغموض. كما يوجد فيها بعض التحويلات الهاارمونية الهامة حيث يتحرك الهاارموني مقابل نوتة واحدة في اللحن وتدعمه التريليات الرتيبة في الباص، ونحن بالكاف نلاحظ الهاارموني في مقدمة اللحن الثالث (الموضوع الثاني) لكنه يظهر لنا محاكًّا بمهارة في قسم التطوير. وفي لحظة محددة من الملخص يسمح بيتهوفن في

^(١) Coda وتعني خاتم، نهاية (المترجم)

التريل لنوتة سي بيمول بالتألق مقابل سي طبيعية طويلة في الصوت الآخر وهذا يشكل تنافراً في الأصوات شديد الحداة لا نجده عادة في موسيقا القرن التاسع عشر. يشارف بيتهوفن على نهاية الحركة الأولى مقترباً من الحركة الثانية (أداجيو) بأكور السيطرة السباعي الذي يتحول فوراً إلى مقام فا مينور الأصلي في بداية الكودا، وهذه تعد براعة أخرى في استعمال الهاارموني، كما أن الأسلوب في نهاية القطعة التي تؤديها اليidan المتبعادتان جيداً بعد أن تأكّد الترياد المينور بشكل واف هو أمر كثير الخصوصية.

هذا التباعد الكبير بين اليدين هو السبب في تواجد لون صوتي خاص بكل نوتة على حدة، وضمن حدود إمكانيات التنوع في العزف المتوفرة لآلة البيانو. لقد أعطى بيتهوفن للموسيقا هذا البعد اللوني عن طريق استعمال ما قبل السيطرة في الأصوات الخفيفة (معظم الموسيقا هنا مكتوبة بمفتاح فا). كما أن استعماله لأسلوب متين في الراقة عبر صيغ إيقاعية محددة أضفى تلوناً على الثيمتين الثانية والثالثة، بالإضافة إلى أن وجود بعض الأربيجات أعطى هذا الانطباع اللوني على أفضل صورة. كما أن المهارة في استخدام البيدال Pedal⁽⁷⁾ أسبغت على الموسيقا روائع الألوان الصوتية.

سبق أن تحدثنا عن البناء الموسيقي لهذه الحركة من السونatas. إن لها تماماً شكل السونatas⁽⁸⁾ لكن مع تفردات بيتهوفنية في استعمال العناصر

⁽⁷⁾ Pedal وتعني دواسة في البيانو وتستخدم لإحداث الصوت المواصل المستمر (المترجم)

⁽⁸⁾ لمعلومات أوسع عن السوناتا كبناء موسيقي راجع الأشكال الموسيقية الأساسية من المجلة العدد

الافتتاحية في بناء ثيمتين منفصلتين وفي ذات الوقت مرتبطتين ببعضهما بشكل كبير. لذلك يجب اعتبار اللحن الثالث كموضوع ثان مع توسيع يشمل لحنين متميزين. إن الاستعمال التفصيلي للموتف الرئيسي القصير هو أصيل الطابع ويحدد صلابة العلاقة في الحركة كلها. كما أن التوازن بين الفقرات قد اعتمد على إطالة في قسم العرض والتلخيص وعلى تقصير في طول قسم التطوير وعلى اختيار تقصير واضح في قسم الكودا، إذ يغطي قسم العرض ٧٨ مقاييساً والمعالجة ٥٥، والتلخيص ١٥، والكودا ٢٤ مقاييساً فقط.

حين سأله أحدهم بيتهوفن عن سبب تسميته لهذه السوناتا بالآبايوناتا^(١) أجابه بغموض: إقرأ "العاصفة" لشكسبير. إن في هذه الإجابة تلميح كاف بالنسبة لن يريد أن يجعل منها موسيقا ذات برنامج ومضمون.

خذ الآن نموذجاً حقيقياً لموسيقا ذات برنامج وهو "المتدرب على السحر" لبول دوكاس. من أجل فهم هذه الموسيقا يجب معرفة القصة وهي قديمة جداً وترجع ١٨٠٠ عاماً إلى الوراء يرويها لوتشيان عن الساحر المدعو أوكراتيس الذي كان متدرباً عند بانكراتيس، وهو يجرب أثناء غياب معلمه إحدى الألعيب. الحيلة تنص على إحياء نبتة أو أداة ما لتأخذ شكل خادم. ومن الجدير بالذكر أن الكلمات السحرية تعتمد على ثلاثة مقاطع صوتية. تعلم أوكراتيس السحر وصنع نبتة تجلب له الماء ولكن حينما حاول إيقاف السحر لم يستطع، فحاول قطع العصا إلى نصفين لكن النتيجة الوحيدة التي حصل عليها هي وعائي ماء عوضاً عن

^(١) آبايوناتا لغة تعني عاصفة جياشة (الترجم)

واحد. لقد كتب الشاعر غوته قصيدة شعرية حول هذه القصة اسمها Der Zauberlehrling (والتي يمكن أن تترجم إلى The Sorcerer's Apprentice). وقصيدة غوته هذه هي التي أوحىت إلى دوكاس موسيقاه. بعد استماع شامل للمقطوعة، حيث يمكن متابعة القصة بسهولة، فإن تحليلًا خاصاً من وجهة نظر عناصر الموسيقا الخمسة هو أمر ضروري.

يبدأ الإيقاع – وهو غير منتظم بشكل ملحوظ – بزمن $\frac{9}{8}$ بطيء، لكنه سرعان ما يصل إلى مقطع مؤلف من أربعة مقاييس مكتوبة بميزان $\frac{9}{16}$. يعود هذا الإيقاع المثير للضجيج للظهور ثانية أثناء محاولة المتدرب ممارسة السحر على النبتة، ثم يتغير إلى $\frac{3}{8}$ حين تبُث الحياة بالنبتة بشكل تدريجي. تُعبّر مجموعة من النغمات في الميزورات التسعة عشر الوسطى والمؤلفة من سكتات وإيقاع تريل، بشكل واقعي، عن أول اندفاع نحو الأحداث، وتمثل نشاط وتحركات النبتة. هذه العناصر الإيقاعية توحى بوضوح بتحركات النبتة المسحورة وهي تستمر خلال المقطوعة حتى تقطعها عودة الساحر المفاجئة.



من حيث اللحن، هناك ثلاثة ثيمات رئيسية: رقصة النبتة البنية على تتابعات مقامية وعلى ثلاثية مينور، ثم الهبوط المكثف بفواصل تبدو غير مترابطة وتوضح لنا رغبة المتدرب تعلم ألاعيب معلمه.



وتتحوي مجموعة من ثلاثة أكورات حادة الوضوح بالسحر الذي يتتألف حسب القصة الأصلية من ثلاث مقاطع صوتية، وهي تتنوع بشكل ما حين يجرب المتدرب بث الحياة في النبطة ثم حين يحاول أن يوقف الأحداث التي خرجت عن سيطرته.

ومن حيث الهاارموني، فإن كل القطعة رائعة. هناك تراكيبات غريبة مطروحة بذكاء ومبقية على جو من الواقعية. لقد عبرت الهاارموني بشكل حيوي عن نواح التدرب الغزير، كما عبر عنه سير اللحن والتحولات القافية، في حين انطربت الأكورات الناشرة وغير المتألفة بشكل عفوي. ويمكن القول أن الانطباع العام عن الهاارموني حديث بشكل ملفت للنظر.

تبقي طبيعة اللون الصوتي العنصر الأهم في المقطوعة. لقد استخدم دوكاس كل آلات الأوركسترا بمهارة فائقة: الوترات في البداية مكتومة الصوت لتتحوي بجو من الغموض، وتعزف الكلارينيت والأوبوا والفلوت على التوالي الثيمة الرئيسية بشكل مباشر، والآلات الخشبية تعزف بنعومة محاورة الوترات التي تردد أكوراتها الباكية، كما تنضم الترومبيت المكتومة إلى المجموعة حين يلطف السحر للمرة الأولى. ثم يعاود الفلوت والهورن عزف الثيمة الرئيسية التي يجب أن تسمع وينضم إليهما الهورن والترومبيت ليؤدوا جميعاً الكلمات السحرية الناجحة. وحين تشير الأكورات إلى اعتقاد المتدرب أنه قد حقق رغباته، فإن كريشاندو^(١٠) مفاجئ يقودنا إلى أكورين منخفضين وإلى ضربات من الطلبل يليها صمت تام. يعطي التكوين المؤلف من باصون وهورن الإشارة الأولى للحياة في جزء

(١٠) Crescendo يعني الاتصال بالصوت من الضعف إلى القوى (المترجم).

من النسبة، ولا يلبي الباصون لوحده أن يعزف اللحن الكامل لرقصة بث الحياة. وفيما بعد، يضفي البيزيكاتو^(١١) والتراكمات الهاارمونية تنوعاً على ألوان الآلات الوترية، وفي لحظة ما تسمع آلة التوبا باص لوحدها. كل ما سبق ذكره يخدم في إضفاء جو من الخيال السحري الناجح جداً على الموسيقا.

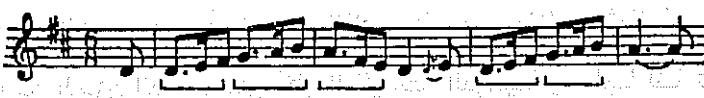
من الطبيعي أن يكون البناء الموسيقي لل المقاطعة قائماً على أحداث القصة نفسها. كما نجد فيها منطقاً في البناء الموسيقي يمكن أن يصنفها أيضاً ضمن فئة الموسيقا المطلقة. إذا ما نظرنا إلى الموسيقا من وجهة نظر شكل السوناتا، فإن الثيمة النائحة تعد الموضوع الأول ترافقها ثيمة ثانية تعبر عن السحر تقودنا إلى الموضوع الثاني الذي هو رقصة بميزان ٣/٨. هذا الموضوع الثاني يستمر معظم قسم التطوير لكن الموضوعين معاً يتلاحمان صدفة حين يشعر الطالب بأنه وقع في مأزق، ويبدأ قسم التلخيص حين تظهر الثيمتان في سالم موسيقية جديدة. كما أن حقيقة أن العصا تقسم إلى قسمين تعطي المؤلف إمكانية مضاعفة الموضوع الثاني ومعالجته هارمونياً. وأخيراً فإن عودة عناصر البداية للظهور في الكودا هو أمر طبيعي، تليها أربع أكورات ختامية سريعة.

وبالنسبة لتحليل شكل الأغنية البسيطة الصغيرة، فلقد سبق أن اخترت أغنية البحر لإدوارد ماكدونالد. تكمن الأهمية الموسيقية الكبيرة لهذه القطعة في أن المؤلف لم يتبع بشكل دقيق النص الذي كتبه ويليام دين هوالز. فهو لم يتتردد في تكرار كلمات أو جمل بما يخدم إيقاع

^(١١) *Pecicato* تبني العزف شر (المترجم)

موسيقاً. وفي حين أن قصيدة هوالز كثيرة الدعائين المتوازنة، فإن موسيقاً ماكدونالد هي لحن غنائي حر.

هناك نقطتان مثيرتان للاهتمام في الإيقاع تسرعاً إلى الظهور: الأولى هي الضربات المتوازنة في أكورات المراقبة والتي توحى بأمواج البحر والتي تتماشى مع الغناء، والثانية هي اعتماد الإيقاع على مجموعة من النغمات على وزن $\frac{6}{8}$ تبدأ كل ثلاثة منها بنوتة منقوطة⁽¹²⁾ تليها ذات سنين وأخيراً ذات سن. هذا النموذج الإيقاعي يخدم اللحن كله وتحلله انقطاعات يتطلب التأثير الدرامي المفروض حدوثها.



يتأثر عنصر اللحن في هذه الأغنية بالمخيط الإيقاعي في المقاطع الغنائية من الأغنية، فاللحن يصعد حتى الفاصلة السادسية ثم يعود إلى نغمة الأساس في الجملة الأولى لكنه يتكرر بشكل جزئي حيث يصل فقط إلى الفاصلة الخامسة. يتكرر هذا الأمر بسلم مينور. وعند جملة ضوء الماء القائم يموت فإن الأصوات الغنائية حين تلامس الأوكاف الأعلى وتهبط ثم تصعد إليه ثانية لتبقى أخيراً على نغمة الأساس على كلمة يموت تعطي انطباعاً شديداً الواقعية. وفي هذه الأثناء، فإن المراقبة الموسيقية تقلد النموذج اللحمي الافتتاحي في الأغنية بإضافة بضعة نotas عليه لتصور الماء القائم. وعند جملة صامت هو السطح الهايمس للماء فإن الأصوات تهمس حقيقة واللحن يلامس برقة الفاصلة الخامسة ويعود سريعاً مكرراً

⁽¹²⁾ نوطة منقوطة تعني نغمة قيمتها الزمنية مطلوبة بقدر نصف قيمتها الأصلية (المترجم).

المحاولة عدة مرات، ليتصاعد بعدها في كريشندو مفاجئ حتى تعبير فرحة شيطانية. ثم، وعند جملة سوف تقف عند العمود وتبكي ينزل اللحن على شكل تriad من نغمة الجواب إلى نغمة الأساس بتأكيد على الفاصلة الثلاثية، ثم بتساؤل عند كلمة عبّث حيث تؤديها فاصلة خماسية كاملة، ثم تتكرر بنعومة كبيرة ولكن تؤديها هذه المرة فاصلة ثلاثية مينور لتعطي جواً من الشك والتردد. هذه الثلاثية المينور ستصل باللحن إلى النقطة الأكثر عمقاً في الأغنية عبر جملة سنوات عديدة التي تعبّر عن أبدية الانتظار القلق. وبهمس، يعود اللحن الأول للظهور عندما يتحدث الشعر عن موت الحبيب الناعس المسجى وينزل في ثمانية خالقاً جواً من الحزن الدفين. لكن أكثر التأثيرات الدرامية يحملها لنا تكرار هذه السطور اللحنية الذي يوصل الأغنية إلى نهايتها، كذلك جملة كثيرة تحت المهموسة برتابة مع لفظ واضح والفاصلة السادسية المينور التي تعبّر عن التراجيديا والتي يتلاشى بعدها كل شيء حتى الهمس.

إن الهارموني في أغنية البحر هو طابع ماكدونالدي بحت ويعبر عن تفرد وعن حس ممتاز في التحولات المقامية. في البداية، تنتقل الأكورات في مقطع البيانو من الأساس إلى السيطرة وتعود إلى الأساس، ثم تنتقل إلى سي بيمول مينور. لكن هذا الهارموني لا يلبث أن يعتقد ليرسم لوناً صوتياً يمثل الماء القاتم. الحركة الكروماتيكية^(١٣) للأوكتفاف في صوت الباص تعطي انطباع هدوء البحر ونسمعها أيضاً ترافق جملة صامت هو السطح الهامس للماء، كما أن العودة إلى نغمة الأساس فما تحت

^(١٣) كروماتيكي يعني تتابع أنصاف الأصوات صعوداً أو هبوطاً (المترجم)

المسيطرة في مقام المينور التابع للمقام الأصلي تأتي على شكل اكورات معبرة. أما عند كلمة نائم، فإن الهاارموني تختلف تماماً عن سابقتها في نفس المقطع في بداية الأغنية، وبومضة بسيطة لمقام المينور، تتلاشى مع اللحن، مبقة على حركة البحر في المراقبة حتى النهاية. كما أن تنوعات في اللون الصوتي تظهر في التغيير الفجائي للأصوات وهذا ما يحصل أيضاً

في تفاصيل المراقبة.

البناء الموسيقي للأغنية يأخذ شكل الأغنية الأبسط وهو A-B-A، حيث يعالج كل مقطع منها بحرية. يتالف المقطع A من اللحن الرئيس الذي يتارجح على إيقاع ٦/٨ والذي يحكي سعادة البحار في انطلاقته. ويببدأ المقطع B بوصف موسيقي لـ سطح الماء الهامس يستمر حتى نهاية اللحن الباكى سنوات عديدة. قسم الإعادة A يتبع المعنى حتى كلمة ناعس فيما تتكرر بعده الألحان النهائية غير تأثير درامي جديد على شكل كودا.

طبق هذه الطريقة في التحليل على آية أغنية، وسرعان ما تتعلم مبدأ المقارنة بين الموسيقا ذات الطابع الدائم وبين تلك الموسيقا سهلة الاستيعاب ذات الألحان المفتوحة والتي تناول شعبيّة سهلة ولكن مرحلية.

□□□

الحياة الموسيقية - العدد ١٣ - ١٩٩٦

دراست وآبحاث

□ اللون والموسيقا

باسل ديب داوود

يبدو أن الأشخاص الذين لا يعرفون كثيراً عن الموسيقا يفتقرنون جمبيعهم أو معظمهم إلى الخيال اللوني. هذا ما يقرره سابانيق، ويشير وبالتحديد إلى نوع من العلاقة بين الصوت واللون، وهذا ما يعرف بالانسجام المتزامن أو الإحساس المنقول ((وهو إحساس في ناحية من الجسم غير الناحية التي يكون فيها الإحساس، كإحساس بلون ما عند سماع صوت ما)). يصل الأمر بنا إلى أنه عندما نتحدث عن الموسيقا نستخدم مصطلحات التصوير (فنقول تلوين ولوني)، وعندما نناقش التصوير تجدها نتحدث عن ألحان (فنقول هادئ أو صاخب). فالصوت - كما يدعى إدوارد ماريون - هو اللون، إنه مركب يمكن سماعه، واللون هو الصوت وهو مركب تمكّن رؤيته ... ويحدثنا واجنسيل Wagenseil كتابه عن أشهر المغنّين وأشهر الأغاني (١٦٩٧)، فيمثل لنا بـ(لحن المساء الأحمر) وـ(لحن زهرة الهرون الأزرق) وـ(لحن الكهرمان الأسود) وـ(لحن جلد الأسد الأصفر) ...

ولعلنا في بادئ الأمر نلاحظ على المستوى الموسيقي الترابط الذي يُقام بين لون معين ومؤلف موسيقي ما، أو بين لون محدد ومؤلف موسيقي ما، فينظر البعض إلى موسيقا موتسارت بلون أزرق، وموسيقا

شوبان بلون أخضر، وموسيقا فاغنر بلون فوسفوري، وحدثنا عالم النفس فلورنوي عن موسيقا شارل جونو بوصفها محضًا على الإحساس باللون البنفسجي عند فرد ما وباللون الأزرق عند آخر، بينما تولد موسيقا بيتهوفن (في سيمفونيته الثالثة) الإحساس باللون الأسود. وتوصف أوبرا "عايدة" و"نتهاوزر" لريتشارد فاغنر باللون الأزرق، وأوبراه "الهولندي الطائر" باللون الأخضر العتم ...

وفي مستوى آخر، نلاحظ الترابط بين ألوان ما مع أصوات آلات موسيقية معينة. فيقترح العالم الموسيقي ر. هـ. مـ. بوسنكت R. H. M. Bosanquet ، لتسهيل قراءة مدونات الأوركسترا، استخدام ألوان مختلفة تبيّن الدرجات الموسيقية في المدونات الأوركسترالية، فاقتصر اللون الأسود للوتريات والجوقيات، والأحمر للنحاسيات والطبول، والأزرق لآلات النخ الخشبية.

المبدأ هنا بسيط جداً: في الموسيقا ، تكون الوتريات متزنة من الناحية العاطفية إلى حد ما ، والآلات النحاسية متهدجة ؛ وفي الألوان، يكون الأسود هو المتزن عاطفياً ، والأحمر المتهدج. ومن النادر أن لا نجد في كتب التوزيع الأوركستري جدول يصف كل آلة أوركسترالية ولونها المناسب ، أو أن لا نجد فصلاً يتحدث عن التشابه بين التوزيع الأوركستري والتوصير - أو الألوان.

ب بينما نلاحظ في المستوى الثالث، الترابط بين السالم الموسيقية والألوان. إن الترابطات من هذا النوع هي أمر متعارف عليه، لكنها اعتباطية وشخصية - بحيث لا نجد موسقيين قد اتفقا على نفس السلسلة من الترابطات السلمية. لقد وصف بيتهوفن سلم سي مينور ذات

مرة بأنه أسود، دون أن يؤكد لنا بأن ذلك يظل صحيحاً في كل السرعات وكل الإيقاعات وكل الأساليب وكل التوزيعات الأوركسترالية. يكفي ملاحظة أعماله في نفس السلم ولفت النظر إلى التنوع الهائل في المحتوى العاطفي، كما لو أنها تقصي أي وصف لوني معروف لدينا مسبقاً. ولا تخفي على أحد من المهتمين القائمة الشهيرة للألوان التي تحرضها السلام الماجورية عند مؤلفين روسيين شهيرين هما ريمسكي كورساكوف وسكريابين، حيث تعزز الاختلافات بينهما الاعتقاد لدينا بذاتية هذه الترابطات. إن السلام المسومة لا شعورياً لدى بعض الأشخاص تظل كما هي (مثلاً دو ماجور هو دو ماجور) حتى لو اختلفت الدرجة السلمية في آلات التحويل (مثلاً بعض الآلات النفخية...). عموماً، فما يتفق عليه هو وصف وتسمية سالم البيمولات - وهي ما يُشتق سلماً بالانتقال بدرجة خماسية هابطة - بالسلام المظلمة، الوقورة؛ وسلام الدييزات - وهي ما يُشتق سلماً بالانتقال بدرجة خماسية صاعدة - بالسلام المشرقة، المفعمة بالحياة. ثمة مثالان أولهما يؤكد النظرة العامة هذه (وهو المارش الجنائي ليبيهوفن في السيمفونية الثالثة وهو في سلم دو مينور - أي يحوي ثالث بيمولات - وثانيهما يذكرنا بوجود الاستثناءات الكثيرة (مجموعة للموسيقي مندلسون من سلم مي مينور - أي يحوي دييز واحدة - بعنوان "أغاني بلا كلمات" تظهر بأن مؤلفها كان أقل تأثراً بطابع البيمولات الوقور من بيتهوفن). الغريب بأن الموسيقيين - بالرغم من تجاوزاتهم - لم يجدوا لنا موقفاً معتدلاً يقف بين الدييز-مشرق والبيمول-وقور.

وَمَعَ الْمُسْتَوِيِ الرَّابِعِ مِنَ التَّرَابِطَاتِ، نَجَدْ نُوعاً مِنْهَا يُنْكِرُ الذَّاتِيَّةَ وَيُنْتَمِعُ بِقَابِلِيَّةِ التَّعْبِيرِ الرِّيَاضِيِّ بِالاعْتِمَادِ عَلَى الْحَقَائِقِ الْفِيَزِيَّانِيَّةِ. هَذِهِ الْفَكِرَةُ الْعَامَّةُ بَدَأَتْ عَلَى نَحوِ فَعَالٍ مَعَ نِيُوتُنَ فِي كِتَابِهِ "عِلْمُ الْبَصَرِيَّاتِ" (١٧٠٤) فَقَدْ لَاحَظَ التَّشَابِهَ بَيْنَ أَلْوَانَ الطَّيفِ السَّبْعِيِّ وَالْعَلَامَاتِ الْمُوسَيقِيَّةِ السَّبْعِيَّةِ الْمُوجَوَّدةِ أَيْضًا فِي السَّلْمِ الْدِيَاتُونِيِّ (الْعَلَامَاتِ الْبَيْضَاوَةِ عَلَى آلَةِ الْبَيَّانِ). مُعْتمِدًا عَلَى اتِّساعِ الْحَزْمِ اللَّوْنِيِّ السَّبْعِيِّ فِي الطَّيفِ وَأَطْوَالِ الْأُوتَارِ السَّبْعِيَّةِ الْمُطَلَّوَّةِ لِإِنْتَاجِ السَّلْمِ الْمُوسَيقِيِّ. فَيَمَا بَعْدُ، وَجَدَنَا الْفُرقَ الشَّاسِعَ فِي الْاهْتِزاْزِ بَيْنَهُمَا (الصَّوْتِيَّةُ الْمُدْرَكَةُ بَيْنَ حَوَالِيٍّ ٢٠٠٠٠ - ١٦ اهْتِزاْزَةٍ فِي الْثَّانِيَّةِ، وَاللَّوْنِيَّةُ مِنْ ٧٨٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ إِلَى ٤٥١٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠٠ اهْتِزاْزَةٍ فِي الْثَّانِيَّةِ). وَيَبْدُوا أَنَّ نِيُوتُنَ قَدْ تَأْثَرَ بِالسَّلْمِ الْمُوسَيقِيِّ (مَعَ أَنَّ السَّلْمَ الْمُعْتَمِدَ لِدِيهِ لَيْسَ السَّلْمِ الْدِيَاتُونِيِّ). وَيَعْدُ ذَلِكَ تَبْنِيَ الْعُلَمَاءِ مِصْطَلَحَاتٍ مُتَعَارِضَةٍ مَعَ نِيُوتُنَ وَمِيزُوا أَلْوَانَ اكْثَرَ مِنَ الْأَلْوَانِ السَّبْعِيَّةِ. وَرَأَى الْعَالَمُ الْأَلَانِيْ هِلْمِهُولْتِسُ بِأَنَّ السَّلْمَ الْلَّوْنِيِّ الْمُعْتَمِدُ هُوَ اعْتِباْطِيٌّ، وَأَنَّ الْحَزْمَ الْفَوَّيِّيَّةَ تَتَدَرَّجُ مِنْ لَوْنٍ إِلَى آخَرٍ عَلَى نَحوِ غَيْرِ مَرْئِيٍّ. وَلِيُسَّ منْ شَكَّ بِأَنَّ سُلُوكَ الْأَصْوَاتِ فِي تَرْكِيبِهَا مُخْتَلِفٌ كُلِّيًّا عَنِ سُلُوكِ الْأَلْوَانِ فِي تَرْكِيبِهَا، وَهَذَا يَدُلُّ بِالْتَّالِي عَلَى الاختِلَافِ الْجَذْرِيِّ فِي الْطَّبِيعَةِ. إِنَّ رَكْبَنَا عَلَامَتَيِّنِينَ فَإِنَّا سَوْفَ نَحْصُلُ عَلَى تَرْكِيبٍ تَظَلُّ فِي الْأَذْنِ تَعْيِزَ بِوضُوحِ بَيْنَهُمَا مَعَ بَقَائِهِمَا عَلَى حَالِهِمَا أَيْ بِاحْتِفاظِهِمَا بِوْظِيفَتِهِمَا فِي السَّلْمِ الْمُوسَيقِيِّ. وَلَكِنَّ إِنَّ رَكْبَنَا لَوْنَيْنِ فَإِنَّهُمَا لَنْ يَتَوَضَّحَا معاً، وَيُظَهِّرُ لَوْنٌ مُتَفَرِّدٌ مِنْ جَزَءٍ آخَرَ مِنَ الطَّيفِ. تَأْمَلُ الاختِلَافَ بَيْنَ أَلْوَانَ الطَّيفِ جَمِيعَهَا، الَّتِي تَعْطِي لَوْنًا أَيْضًا خَالِصًا قَبْلَ الْمَزْجِ، وَصَوْتٍ جَمِيعِ عَلَامَاتِ الْأُوكْتَافِ حِينَ تَصْوِتُ مُجْتَمِعَةً. إِنَّ التَّمَاثِيلَ الْحَقِيقِيِّ الْوَحِيدَ بَيْنَ الصَّوْتِ وَاللَّوْنِ هُوَ أَنَّ كُلَّهُمَا

ينتجان عن الاهتزازات. وكما يقول غوته ((..إنهما أشبه بنهرین لهما منبع واحد من الجبل نفسه، لكن بعد ذلك يتتابع كل طریقه، تحت شروط مختلفة کلیاً، وفي منطقتين مختلفتين، لذلك ومن خلال المجرى الكامل لكليهما لا يمكننا العثور على نقطة التقاء بينهما إلا قامة المقارنة..)).

وأخيراً، لا بد لنا من ذكر بعض المحاولات الجادة لخلق موسيقى لونية، باختراع آلات يعزف عليها فتصدر ألواناً على شاشة... والتذکير بأن بعض الموسيقيين قد ضمّنوا بعض أعمالهم، التي قدموها لكي تُعزف على النحو المذكور، تفصيات عن العزف الفعلي للألوان لكي تعرض على الشاشة خلال تقديم العمل الموسيقي. نذكر من بين هذه الاختراعات، أول اختراع كان تبن إنكلزي لاقتراح قدمه لويس برتراند كاستل في كتابه "الموسيقا والألوان" (١٧٢٠) تحدث فيه عن كلافسان بصري، وهاربيسيكورد للعيون (لون لكل مفتاح)، ولكن الاختراع فشل... ثم اقتراح إرازموس دارون عام ١٧٨٩ باستخدام المصابيح الزيتية الجديدة لإرسال ضوء قوي عبر عدسات ملونة إلى ستائر ممكّنة التحرّك متصلة مع مفاتيح الهاربسيكورد. وفي عام ١٨٩٥ قدم أ. ويلز. ريمينغتون في لندن أول أورغن لوني في العالم، لا ينتج الموسيقا ولكن يرافق عزف اللون على شاشة لأعمال البيانو أو الأوركسترا. ونذكر آلة الكلافيلوكس من اختراع توماس ويلفريد في الولايات المتحدة الأمريكية، وثمة محاولات كثيرة في هذا المجال. ومن بين المؤلفين الذين وضعوا آلة لإنتاج موسيقا لونية:

سكريابين في عمله "بروميثيوس - أو قصيدة النار" وشونبرغ في "اليد السعيدة"...

لقد طفح سكريابين - الذي قدم عمله عام 1911 في موسكو بدون الأجهزة وعام 1915 في نيويورك مع الأجهزة - ليس إلى عزف الألوان فحسب بل إلى عزف الإيحاءات وعزف العبير، فتدخل الموت.

لقد طفح سكريابين - الذي قدم عمله عام 1911 في موسكو بدون الأجهزة وعام 1915 في نيويورك مع الأجهزة - ليس إلى عزف الألوان فحسب بل إلى عزف الإيحاءات وعزف العبير، فتدخل الموت.



لقد طفح سكريابين - الذي قدم عمله عام 1911 في موسكو بدون الأجهزة وعام 1915 في نيويورك مع الأجهزة - ليس إلى عزف الألوان فحسب بل إلى عزف الإيحاءات وعزف العبير، فتدخل الموت.

لقد طفح سكريابين - الذي قدم عمله عام 1911 في موسكو بدون الأجهزة وعام 1915 في نيويورك مع الأجهزة - ليس إلى عزف الألوان فحسب بل إلى عزف الإيحاءات وعزف العبير، فتدخل الموت.

أوبرا

□ أوبرا "كارمن"

شابة عمرها عشرون عاماً بعد المئة

آذار / مارس ١٩٩٥ - آذار / مارس ١٨٧٥

بشير نظجي

ما زال يجذب عشاق الموسيقا في أنحاء العالم نحو هذه الأوبرا الخالدة، فبين حين وآخر تظهر تسجيلات صوتية لها على اسطوانات، وتتبارى الشركات المنتجة في تقديمها على أعلى مستوى، فتحتار قائد الأوركسترا ذا الخبرة الواسعة والمغنين ذوي الأسماء اللامعة، وتقف وقفة التأمل أمام اختيار البطلة إذ يجب أن تكون مغنية ذات قدم راسخة وممثلة بارعة وفتاة لعوب في آن واحد وهي صفات يندر وجودها مجتمعة ولا يمكن تجاهلها ولا نجاح بدونها.

يدرك التاريخ عدداً من مغنيات الأوبرا قمن بهذا الدور وبرعن في أدائه مثل غالي مارييه، وميني هاوك، وكالفه، وزيلي، والإسبانية ماريا غاي.

أما في عصرنا الحاضر فقد غنت هذا الدور كل من ماريا كالاس، وتيريزا برغانزا، وريجنينا رزينك، وفكتوريَا دي لوس انجلس، وأخيراً وليس آخرأ أختنس بالتنز بقيادة هيربرت فون كارابيان، وقدمتها على مسرح المتروبوليتان وصورت على شريط فيديو ألهب حماس المشاهدين وجعلهم من رواد هذه الأوبرا المتكاملة.

المؤلف جورج بيزيه - لمحة تاريخية

ولد جورج بيزيه في ٢٥ تشرين الأول ١٨٣٨ في باريس، وتوفي في ٣ حزيران ١٨٧٥ بعد مضي ثلاثة أشهر على عرض أوبراه المتميزة كارمن. كتبت وفاته في السادسة والثلاثين من عمره مأساة مفعمة في تاريخ الموسيقا، إذ لم يكن في فرنسا من يحمل لواء الفن بعده مثل الأقطار الأخرى، وكان هو قد وجد لتوه القالب الموسيقي المناسب لفننه خلال السنوات الثلاث الأخيرة من حياته وقدم موسيقا مصاحبة لرواية الكاتب ألفونس دوديه المسماة "فتاة الارل" واتبعها بأوبراه الخالدة كارمن. يقى المجال فارغاً بعد وفاة بيزيه في فرنسا، إذ لم يكن لديهم مثل هايدن وبيتهوفن حتى ظهر كلود ديبوسيي بعد ثلاثين عاماً وقدم أوبراً "بيليات وميليزاند" والتي لاقت إقبالاً عظيماً بعد مضي تلك الحقبة الطويلة من الزمن.

كتب سيناريو أوبرا كارمن كل من هنري ميلهاك ولودافينغ هالفي (شقيق زوجة الموسيقار) وأخذت القصة عن الأديب بروسبير ميريميه. وإذا نظرنا إلى صعوبات الإخراج السرحي نجد السيناريو عملاً أدبياً متميزاً، فالتركيز على تغيير المشاهد بما يناسب الأحداث وموائمة الحوار مع الحديث الدرامي كان بالغ المهارة، وقد أدخل كاتبا السيناريو في القصة مشهداً درامياً بالغ الأهمية، ألا وهو مشهد قراءة طالع الغجريات في ورق اللعب في مطلع الفصل الثالث، وكذلك مشهد الفتاتان فراسكينا ومرسيدس وهن يحدرن كارمن من جوزيه الذي يحوم حول حلبة مصارعة الثيران في الفصل الرابع من الأوبرا. لقد كان هناك جهد ملموس في تصوير

الشخصيات، فشخصية ميكائيلا، الفتاة الريفية البريئة، هي الوجه الآخر لشخصية كارمن الآسرة القوية الشكيمة، كما تعكس شخصية ميكائيلا البيئة الهدأة التي نشأ فيها بطل الأوبرا دون جوزيه، كما أن هناك اسكاميلو وهو بطل ثان في الأوبرا الذي يهوى الظهور والتبجح ويعجب بالنساء رواد حلبة مصارعة الثيران. أما كارمن فقد صيغت شخصيتها في الأوبرا بشكل لا يثير حنق الطبقة الراقية في تلك الفترة كما أثارتها نفس الشخصية في رواية بروسير مريميه الأصلية بانحطاطها الأخلاقي واستهتارها.

ورغم ذلك، فقد اعترض المؤلف بيزيه بشدة إلى كتاب السيناريو على صياغة شخصية كارمن خلافاً للرواية الأساسية، وعبر ذلك في الشهد الأول الذي تظهر فيه كارمن تغنى مقطوعة "الهابانيرا" وقد كتب بيزيه نفسه كلمات المقطوعة. ويبدو بأن معنوية الأوبرا التي قدمت العمل آنذاك لأول مرة، وكانت غالى مارييه، قد درست شخصية كارمن في قصة مريميه جيداً، حتى أنها عندما قدمتها مرة ثانية في عام ١٨٨٣ علق النقاد على ذلك وقالوا بأنها غنت كارمن حسب ما رسمها ميريميه وليس على ما هي عليه في أوبرا بيزيه. وسواء أكان ذلك صحيحاً أم لا، فإن الجمهور ومعظم النقاد المعروفين أصابتهم الدهشة. ورغم أن الأوبرا قدمت خمس وأربعون مرة خلال السنة الأولى، إلا أن رواد الأوبرا بدؤوا بالإعراض عن مشاهدتها ، وتوقف عرضها لمدة سبع سنوات في فرنسا، بينما قدمت خلال تلك السنوات في أنحاء مختلفة من العالم بدرجات مختلفة من النجاح، فقد قدمت في فيينا وسانкт بطرسبرغ بنجاح كاسح،

وقدمت في لندن عام ١٨٧٨ باللغة الإيطالية، وغنت كارمن حينذاك مغنية الأوبرا ميني هاوك وكتب النقاد عنها بارتياح، وقالت مجلة الأوبزرفر: ((... رغم أن كارمن لا تتمتع بالاحترام ذاته الذي لبطة أوبرا "لاترافياتا" للموسيقار فيردي، إلا أن كارمن ليست مستقبحة...)).

منذ البداية كانت أوبرا كارمن تحفة موسيقية رائعة، وقد استردت مكانتها بعد عرضها في عام ١٨٨٣ وأصبحت مقبولة في باريس حيث قرظها وكال لها المدح بشكل جماعي معظم موسيقيي تلك الفترة من أمثال تشایکوفسکی وفاغنر وبراهمز وهوغو فولف وستانفورد ودیلیوسن ولوزونی وبوتشینی وسترافنکی، وكانوا جميعاً يكتنون الإعجاب العميق لأوبرا كارمن، رغم أنه لم يكن بينهم أشياء مشتركة.

لم يكن السبب في تألق أوبرا كارمن تمكّن بيزيه من فنه الموسيقي العالي أو إحساسه العميق بالهيكل العام للعمل الذي حقق توازناً بين التعبير عن الشهوات الدفينة وتصوير الشخصيات المتقد فحسب، بل تمكّنه من الدخول إلى أعماق عواطف شخصياته، وبراعته الفائقة في تقديمهم بموضوعية ظاهرة، كما أظهر أن نتائج تصرفاتهم تشير فيما يكتتب في الشهور الأولى من العمل إلى ما سيكتتب به العمل في الأشهر اللاحقة. وهذا ما يكتتب في الشهور الأولى من العمل إلى ما سيكتتب به العمل في الأشهر اللاحقة.

المشاعر بشكل عميق. وقد كتب الناقد دينتون دين يقول أن بيزيه يحرك فيما يكتتب في الشهور الأولى من العمل إلى ما سيكتتب به العمل في الأشهر اللاحقة، ولكن هذا الشعور يحركه الفن في محاكاة الأحداث كل يوم بعيداً عنها كلية.

إن دور كارمن في هذه الأوبرا يمثل تحدياً كبيراً للمغنية التي تؤديه، وقد أدته مجموعة من مغنيات الأوبرا من طبقة سوبرانو وميتتروسوبرانو، ولكن لم تبلغ إحداهن ذروة النجاح المطلق، بيد أن هناك

عدد منهن من ذكرهن من قبل يمكن أن يقال بأنهن بلغن مستوى عالياً في أداء هذا الدور البالغ الصعوبة.

كتبت أوبرا كارمن على نمط الأوبرا الهزلية، أي مع مقاطع حوارية بين الشخصيات وضعها ارنست جيرو وهو تلميذ المؤلف، بشكل تبدو معه الموسيقا كأزهار تتفتح من بين السطور، كما هو الحال في رواية "فتاة الآرل" للمؤلف نفسه، وفي أيامنا هذه، تقدم أوبرا كارمن مع الحوار والذي نادراً ما يقدم في شكله الأصلي.

قصة الأوبرا

مسرح الرواية في مدينة إشبيلية في إسبانيا والجبال المجاورة لها
عام ١٨٢٠.

الفصل الأول

بنيت المقدمة الموسيقية على ثلاثة ألحان من الأوبرا، أولها لحن المارش في الفصل الرابع مصاحب الموكب المتوجه نحو حلبة مصارعة الثيران، إنه لحن مليء بالعزف وثبتت القدم تصدح فيه الآلات الموسيقية النحاسية ويناسب المشهد بشكل متفوق، وثانيةها مقطع من أغنية مصارع الثيران اسكاميلو في الفصل الثاني التي تقول كن حذراً أيها المصارع، يعود بعدها المارش ثانيةً، وفجأة يتغير جو الموسيقا وتختلف سرعتها، ويظهر لحن تعزفه الآلات الوتيرية الجهيرية، ويوحي بأن حدثاً على وشك الوقع، ويمثل التأثير القوي لكارمن على من حولها من الرجال، وعلى هذا اللحن يرفع الستار.

المشهد ساحة في إشبيلية، على جانبيها قام معمل للتبغ وعلى الجانب الآخر محros للجنود يقف أمامه العريف موراليس مع عدد من الجنود يراقبون من حولهم بملل ظاهر. تدخل الفتاة ميكائيلا وهي شابة ريفية جميلة تسأله الجندي عن عريف اسمه جوزيه ويكون الجواب بأنه في نوبة حراسة مقبلة، ويدعوون الفتاة بحوار مغلق بالرغبة، لدخول المحرس وانتظار جوزيه، ولكنها ترفض بلهجة تحاكي تلك من الجندي مشعرة إياهم بأنها فهمت القصد من الدعوة وأنها هكذا تسخر من سذاجتهم، ثم تنطلق في سبليها.

تسمع أصوات أبواب المحرس خارج المسرح، ويظهر جوزيه ليتسلم مهمة الحراسة يسبقه عدد من الأطفال يحملون آلات موسيقية من اللعب وينشدون قصيدة تصف مسيرة الجندي الذين يرافقون المحرس لدى تسلمه نوبته، ثم يعودون مع المحرس الذي انتهت نوبته وهم ينشدون بقية القصيدة. دخل الضابط زونيفا أثناء عملية تبديل المحرس، وهو جديد على المنطقة، وأخذ ينظر نحو معمل التبغ، إنه يسأل جوزيه عن العاملات هناك، فيجيب جوزيه بهزة من أكتافه علامة عدم الاهتمام بهن، وبما أنه من منطقة أخرى فإنه يهتم بالفتيات من تلك المنطقة، ثم يجلس محاولاً إصلاح سلسلة يحملها معه.

يقرع جرس العمل وتخرج العاملات إلى الساحة تتبعهن نظرات الضابط زونيفا المشحونة بالرغبة، إنهن يدخن سجائر صغيرة ويرشقن الرجال بعيارات الغزل. يسأل الرجال عن كارمن (كارمنسيتا) أي الغجرية، فتظهر على المسرح يرافقها لحن يصور سحرها على الرجال ظهر في الافتتاحية. يتحلق الرجال حول كارمن، ولكن عينها متوجهة

نحو جوزيه الرجل الوحيد الذي قاوم سحرها حتى الآن، وما زال منهمكاً بإصلاح سلسلته الصغيرة. تغنى كارمن أغنتيتها المعروفة "هابانيرا" وتقول بأن الحب عصفور عنود. لقد صاغ المؤلف بيزيه هذه الأغنية على لحن أغنية إسبانية تلخص فلسفة كارمن في الحياة، أي أن الحب غجري لا يعترف بقانون قط، أي إذا لم تبادلني الحب وأحببتك أنا فخذ الحذر، ولكن جوزيه لا يغير اهتماماً لما حوله. عند انتهاء الأغنية تقترب كارمن من جوزيه وتقول له محققة بسبب إعراضه عنها أنه من الأفضل أن يصنع سلسلة من أجل قلبها، وترمي نحوه وردة أكاسيا حمراء قانية فتصيب وجهه، ويسمع في الأوركسترا لحن كارمن وتتأثيرها على الرجال، وتعدو هي تتضاحك تتبعها الفتيات يرددن مقطعاً من أغنتيتها هذه.

يقع جرس العمل من أجل العودة إلى العمل. يلتقط جوزيه الوردة ويدسها داخل ملابسه. في هذه اللحظة تعود ميكائيلا الفتاة الريفية الجميلة لتقول له بأن والدته الأرملة أرسلتها إليه مع رسالة وبعض المال بما أنها تعيش مع والدته، كما أرسلت قبلة شوق، وتتقدم ميكائيلا وتطيع القبلة على وجنة جوزيه. يغمر جوزيه فرح عظيم ويشعر بأن هذه القبلة حررته من براثن كارمن ويقول عنها بأنها ساحرة شريرة. تنصرف ميكائيلا لتعطي جوزيه فرصة لقراءة الرسالة، ويجد هو فيها أن والدته تهيب به أن يتزوج من ميكائيلا. يسمع في الأوركسترا لحن الأم وهو من أرق ألحان هذه الأوبرا رغم أن الأم لا تظهر فيها أوتحرك الحدث.

تسمع صرخة أليمة آتية من معمل السجائر، فيخرج الضابط زونيفا من المحرس لاستجلاء الأمر فيرى سيلاً من العاملات يتوجه نحوه وهن

يرددن بصوت عال ما حدث، وقد انحاز قسم منهن ضد كارمن، بينما انحاز القسم الآخر معها وهن يقلن بأن كارمن طعن فتاة في العمل بمقصها، بينما ينكر قسم منهن ذلك. يرسل الضابط زونيفا جوزيه مع جنديين إلى العمل ليعودوا ومعهم كارمن. يوجه الضابط زونيفا لها أسئلة فتجيب عنها بصلف بأنها لا تتشي أسرارها. يدخل زونيفا المحرس ليحرر أمر القبض عليها بعد أن يأمر جوزيه بتقييد معصميها. تبدأ كارمن بممارسة جاذبيتها على جوزيه ولكنه يأمرها بالالتزام الصمت، وهنا تبدأ أغنيتها المعروفة "سيجيديا": تصف كيف تحب هي قضاء ليلة في حانة ليلاس باستيا خارج المدينة ومعها عريف معين من الحرس. تتقد المشاعر لدى جوزيه فيحل وثاقها قليلاً ويستحلفها أن تعدد بان تحبه دوماً. تتشي كارمن بفوزها، ويعود زونيفا ويسلم جوزيه أمر الاعتقال، فتسلقه كارمن بسخريتها بأن تغنى مقطعاً من "الهابانيرا" وهي تسير أمام جوزيه نحو السجن، وعندما تصل فوق الجسر تدفع جوزيه بشكل يعيق الجنود عن اللحاق بها وتحقق هروبها. يلقي القبض على جوزيه نتيجة إهماله.

الفصل الثاني

يرفع الستار وقد انقضى شهر من الزمن على حوادث الفصل الأول. المنظر الآن في حانة ليلاس باستيا. تعزف الأوركسترا فاصلاً موسيقياً ساحراً تبدأ آلة ياصون ومن ثم تصبح آلة الكلارينيت. فتيات غجريات يرقصن وينغنين، بينما تجلس كارمن مع فتاتين غجريتين هن فراسكيتا ومرسيدس أمام طاولة مع بعض الضباط بينهم زونيفا. باستيا صاحب الحانة كان على وشك إغلاق الأبواب بعد أن تقدم الليل حين يسمع في

الخارج صوت جوقة تشيد بأمجاد مصارع الثيران اسكاميلو، يدخل الأخير مع معجبيه إلى الحانة يرحب به زونيفا رافعاً كأسه ليشرب نخبه، فيجيب اسكاميلو بأغنيته المعروفة "إنني أشرب نخبكم أيها الضباط أيضاً"، على لحن سبق وعرض في افتتاحية الفصل الأول، وقد أشير بالنص الموسيقي بأن تُغني هذه الأغنية بعزم وقوة. بعد الاستقبال الحار والترحيب، يربو اسكاميلو نحو كارمن ويرشقها بنظرة إعجاب ولكنها لا تستجيب ل ساعتها، كما ترفض الذهب بصحبة زونيفا عندما يدعوها وهو يخرج من الحانة مع الضباط الآخرين، ولكنها تحذره من العودة في وقت لاحق كما هددتها قبل أن يخرج. إنها تفكك بجذريه الذي أودع السجن من أجلها، وقد أطلق سراحه مؤخراً حسب ما علمت.

تمكث كارمن واثنتان من الغجريات في الحانة، وينضم إليهن رجالن هما دانكiero وريماندادو وهما زعيماء عصابة من المهربيين الذين جعلوا من الحانة مركزاً لنشاطهم. في خماسية غنائية شيقه يصفون مهمتهم التالية، وندرك بأن النسوة يؤلفن جزءاً هاماً من العملية، إذ يصرفن نظر رجال الجمارك عند مرور المهربات، في حين يقع على كارمن الجزء الأكبر. تدهش كارمن العصابة برفضها الذهب معهم لأنها عاشقة متيمة، فيقترح الرجال أن تصطحب العاشق معها. يسمع صوت جوزيه خارج المسرح يغنى ويقترب الصوت مع قدمه. يخرج المهربون وتستقبل كارمن جوزيه بشغف، فتنغنى له وترقص على موسيقا دون كلمات، وعلى حين غرة يسمع صوت أبواق العودة من المحرس، ويصبح لزاماً على جوزيه أن يعود. تثور كارمن على جبنه وتضحك من مصارحاته الغرامية

الجوفاء، فيخرج جوزيه الوردة الحمراء من طيات ملابسه وقد ذابت قائلةً
بأنه احتفظ بها وكانت سلواه في سجنها. يسمع في الأوركسترا لحن كارمن
وتحتها على الرجال، ويرافق ذلك لحن متهدادي شجي لأغنية رائعة
يصف فيها جوزيه حبه لكارمن، وتغتنم كارمن الفرصة وتعرض عليه أن
يذهب معها إلى الجبال ويكون حراً من كل قيد. تلين عريكة جوزيه أمام
إغراء كارمن، بيد أن شعوره بالواجب كان أقوى من عاطفته. يترك
كارمن ويخرج وهي تشيعه بعبارات الغضب، وقبل أن يغادر جوزيه
الحانة، يعود زونيغا فيري جوزيه هناك فيأمره بالخروج، ولكن جوزيه
ينقض عليه، ولكن دانكيرو وريماندادو وكاتا على مقربة يفرقا نهما
ويحتجزان زونيغا حتى نهاية العملية باصطدامه معهما حتى يتتأكدوا من
أنهم أصبحوا بعيدين عن المطاردة. أما جوزيه فقد أصبح الآن شريكاً
للعصابة ويضطر للانطلاق معهم.

الفصل الثالث

يبدأ بمقيدة موسيقية عذبة الألحان ترافق منظر واد في الجبال
حيث اتخد المهريون مكاناً لنشاطهم. توحى هذه المقدمة بمشهد اناس
يرزحون تحت حمل ثقيل، ونرى الغجر يصعدون الجبل وهو يغدون
بصوت خافت. يقترح دانكيرو وقفه استراحة، ويدهب ليطل على الطريق
ويتأكد من خلوه. يبدو الآن بأن كارمن وجوزيه لم يعودا كما كان حالهما
من قبل، ويقول جوزيه وهو ينظر نحو الوادي بأن هناك امرأة طيبة تظن
بأنني شهم، ولكنها على خطأ للأسف، وأنها والدته، فترد عليه كارمن
بأن من الأفضل أن ينطلق نحوها، فيجيبها بأن هذا يناسبها لكي ترتمي

في أحضان مصارع الثيران اسكاميлю، وتبعد على وجهه إمارات الغيرة والشر، فتقول له بأنه مستعد للقتل، وعلى كل فإن القدر يتحكم بمصير الإنسان.

جلس كل من مرسيدس وفراسكيتا أمام ورق اللعب تمهيداً لقراءة طالعهما، وفي ثنائية غنائية شجية ترى إحداهن بأنها ستجد شاباً جميلاً، بينما ترى الأخرى بأنها ستتزوج من كهل سيترك لها ثروة بعد وفاته. تأخذ كارمن ورق اللعب لتقرأ طالعها هي، يسمع في الأوركسترا موسيقا قائمة الجرس مع لحن من المقدمة الموسيقية الأولى يعلن المصير المرتقب. تقلب كارمن ورقة فتجدها (الديناري) وتقلب الثانية فتجدها (السباتي)، إن الموت لكلينا، ثم تغنى قائلة أن من العبث محاولة تغيير المصير المكتوب مهما قلنا في ورق اللعب لأنها لا تكذب أبداً، وتقلب ثانية ورقتا لعب وتجد نفس المصير، يرافق هذا المشهد لحن من مقام فا مينور وهو أعظم ما يناسب تصوير شخصية كارمن في تصوير أعمق طبيعتها وشعورها الدفين بالانطلاق وتجاهل القيود.

يعود دانكيريو ويأمر الجميع بالمسير. يحمل الرجال قسماً من البضائع، ويترتب على النساء صرف أنظار رجال الجمارك عن موكب المهربيين، لا سيما وأن دانكيريو قد شاهد ثلاثة منهم في نوبة حراسة على الطريق المقصود. يحتاج جوزيه على ضم كارمن في مهمة إلهاء رجال الجمارك، فيأمره دانكيريو بحراسة البضاعة، وأن يطلق النار على كل من يقترب من المكان. ينطلق المهربيون وهم يغدون بانشراح بينما يذهب جوزيه إلى نقطة المراقبة في مكان مرتفع من الجبل.

تظهر ميكائيلا يقودها أحد أبناء المنطقة إلى الوادي فتمنحه هبة صغيرة، وندرك من أغنيتها أنها لا تخشى شيئاً وأنها فتاة مقدام جاءت لإنقاذ جوزيه من براثن تلك المرأة الشريرة التي جعلت منه مجرماً، ثم تضرع إلى الله أن يمدّها بالعون.

تسرح الطرف حولها فترى جوزيه في أعلى السفح وقد صوب بندقيته وأطلق النار وكان الهدف هو اسكاميلاو مصارع الثيران. يلتقي جوزيه باسكاميلاو ويقدم نفسه قائلاً بأنه جاء يبحث عن فتاة غجرية يهيم بها حباً وأنها ملت حبيبها الأخير الفار من الخدمة العسكرية، ثم يضيف بأن غراميات كارمن لا تدوم طويلاً. يعصف الغضب بجوزيه ويتحدى اسكاميلاو لزيارة السكاكين، وبعد ثنائية غنائية يبدأ النزال بين الرجلين. تنكسر سكين اسكاميلاو، يهم جوزيه بإغمام سكينه في صدر اسكاميلاو، إلا أن كارمن تمسك بيد جوزيه وينجو اسكاميلاو من الطعنة القاتلة. يهرب الرجال نحو المكان ويمسكون بجوزيه، أما اسكاميلاو فيلهج بعبارات الشكر لكارمن إذ أنقذت حياته ويدعو الجميع لحضور عرضه القادم في مدينة إشبيلية. يحاول جوزيه الانقضاض ثانية على اسكاميلاو أثناء خروجه لكن الرجال يردوه.

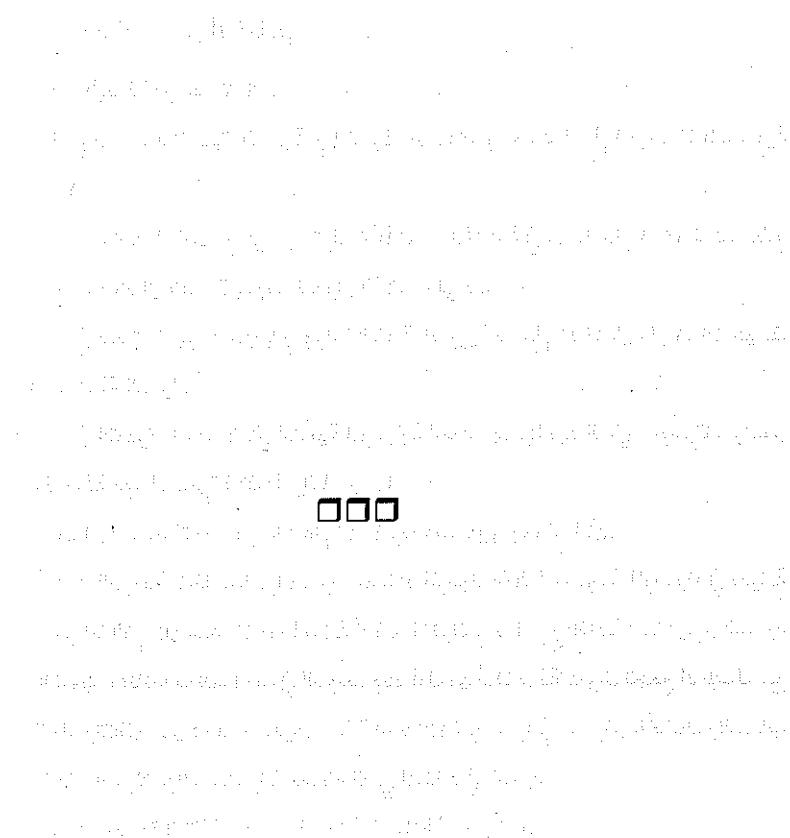
يحمل المهريون أثقالهم ويتحركون، إلا أن ريمندادو يستوقفهم فقد لاحظ حركة بين الصخور. يذهب نحو المكان ويعود بميكائيلا التي اختبأت لدى إطلاق النار على اسكاميلاو. تحمل ميكائيلا خبراً لجوزيه بأن والدته الحزينة تريده بقربها وأن عليه أن يتبعها، ولكنه يرفض عندما تقترح كارمن أن يعود إلى والدته لأنه بذلك سينفصل عن كارمن وهنا تقول كارمن بان الحقيقة أن والدة جوزيه تختصر وأنها ترغب ببرؤية

ولدها قبل أن تودع الحياة. تنهار مقاومة جوزيه ويرافق ميكائيلا من أجل العودة معها. يلتفت نحو كارمن قائلاً بأنهما سيلتقيان ثانية. يسمع صوت اسكاميلو يغنى في أسفل الوادي، فتسرع كارمن نحو مصدر الصوت، ولكن جوزيه يسد الطريق عليها.

الفصل الرابع

النظر ساحة عامة أمام حلبة مصارعة الثيران في مدينة إشبيلية. تعرف الأوركسترا مقدمة موسيقية تجلت فيها مهارة المؤلف ببزيمه فقد صاغها على لحن الفلامنكو الرائع، وتعد من أروع ما كتب من مقدمات موسيقية في الأوبرا. يرفع الستار عن جمهور من المارة المتوجهين نحو حلبة المصارعة، بينما يطوف الباعة ينادون على البرتقال والمراوح اليدوية والنبيذ والماء والتبغ ويعرضونها على المشترين. يدخل الضابط زونيغا وبصحبته الغجريتان مرسيدس وفراسكيتا. يسمع صوت المارش الذي ظهر في افتتاحية الفصل الأول ويصبح الأطفال هائمون لدى رؤية موكب مصارعي الثيران في بزاتهم المزرفة. يتقدم الموكب حملة الرماح، يليهم الباقون حسب تسلسل أدوارهم في الحلبة، ويأتي في النهاية حملة السيف. يظهر اسكاميلو مصطحبًا كارمن في ثوب مثير. يرد اسكاميلو على تحية الجمهور، ويقول لكارمن بأنها ستكون فخورة به. تتقدم فراسكيتا من كارمن وقد بقيت في الساحة الخالية محذرة إياها بأنها رأت جوزيه بين الزحام وأنها تخشى عليها منه، فتجيب كارمن بأنها لا تخشاه. يبرز جوزيه من مكانه وتنجح كارمن نحوه. إنه يحاول إقناعها أن تنسى الماضي وأن تذهب معه، فتقول أن هذا ضرب من المستحيل لأن

كل شيء انتهى بينهما، فهمي ولدت خرة وستموت حرة، وعندها يشدد عليها الخناق، تسحب خاتماً من إصبعها كان قد أعطاها إياه وترميه في وجهه، ثم تنسع نحو الحلبة في الوقت الذي علا فيه صوت الجمهور صائحاً بعبارات الإعجاب باسكاميلو ولكن جوزيه يسبق كارمن إلى المدخل ويغمد سكينه في صدرها. يلقي جوزيه بنفسه فوق جثة كارمن ويقول بأنه قتل حبيبته كارمن المعبدة ويسلم نفسه للجند.



مقابلة العدد

عبد الرحمن الخطيب

ومزيد من تألف الغرب مع الموسيقا العربية

عبد الرحمن الخطيب

- من مواليد القاهرة عام ١٩٢٢.
- تخرج من معهد الموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٤٥ والمعهد العالي للموسيقا المسرحية ١٩٤٧.
- ذهب لدراسة التأليف في كونserفاتوار Santa Cicilia في روما عام ١٩٥١ لكنه قطع دراسته وعاد إلى القاهرة بسبب العدوان الثلاثي على مصر.
- عمل في دمشق خبيراً موسيقياً في وزارة الثقافة السورية من عام ١٩٥٩ إلى عام ١٩٦١ حيث أسس فرقة الكورال.
- عمل في القاهرة بالمعهد العالي لل التربية الموسيقية للمعلمين، والمعهد العالي للموسيقا، وأسس أول فرقة كورال كبيرة لإذاعة وتلفزيون المصري.
- ذهب إلى السويد لتابعة دراسته عام ١٩٦٢ وما زال يقيم فيها إلى الآن.
- عمل في السويد أستاذًا محاضراً ومدرساً بمعاهد الموسيقا العالية ومدرسة الموسيقا في مدينة سودرتاليا التي كان عدد تلاميذها ثلاثة آلاف. اشتراك في برامج في إذاعة وتلفزيون السويد والنرويج وفنلندا معظمها كان في السويد. وهو أول من أنشأ فرقة كورال تجمع الأطفال مع الكبار وتتألف من ١٠٥ منشدين. كما قدم ١٣٦٥ كونسييراً في مدارس الأطفال والشباب والجامعات ولا يزال مستمراً في نشاطه الفني المكثف في السويد.
- حاز على جائزة الثقافة وجائزة الصحافة لمحافظة سودرتاليا.

أجرت مقابلة: سلمي قصاب حسن

- في اسكتش "أرضي" الذي ألفته أثناء إقامتك في دمشق والذي افتتح به التلفزيون العربي السوري بثه في السبعينات، أبديت فهماً ممتازاً للدبكة السورية اللبنانية رغم أنها غير معروفة في مصر، فأخرجتها من رتابتها دون أن تفقدها طابعها الأصيل.

□ اسكتش "أرضي" هو باليه غنائي، رقص شعبي، رقص تعبيري، تنوع إيقاعي، خليط من الحان شعبية معروفة وأخرى مستحدثة، وهو عمل موسيقي فريد من نوعه. صحيح أن الدبكة غير معروفة في مصر إلا أن أرضية الموسيقا العربية واحدة، ودراسة التراث الموسيقي السوري كانت دائماً مفيدة في إغناء موسيقا كل من رياض السنباطي وزكريا أحمد وسيد درويش وغيرهم. حين كنت في مصر في الخمسينيات قلت لممثل منظمة اليونيسكو السويدية الذي جاء إلى مصر من أجل دراسة الموسيقا الشعبية المصرية بأن يذهب أولاً إلى سوريا فهي منبع تراثنا، فلقد سبق لكبار موسيقيي مصر أن ذهبوا إليها ودرسوها التواشح والأدوار والإيقاعات والمقامات. إن الأرضية واحدة وكل بلد عربي بعد أن يرتكز عليها يقدم الحاناً خاصة به، نعم، لقد أخرجت الدبكة من رتابتها كما فعلت فيما بعد بمقطوعة "زين العابدين"، فالإنسان حتى يخرج من الرتابة يجب أن يلعب بالإيقاع مردداً اللحن ومستغلًا أجزاء منه في تنويعات Variation، حتى إذا ما عاد إلى اللحن نفسه من جديد عُدّ هذا اللحن جديداً. هذا التنوع يتاسب مع طبيعتي. أنا لا أتحمل الأغنية الطويلة والقائم المستمر لمدة طويلة. يجب أن أسرع دائماً إلى إجراء تحولات مقامية Modulation. لقد قمت في "زين العابدين" بتحولات مقامية طويلة جداً قبل أن أسلم مقطع الصولو إلى عازف التشيلو المصري

ناجي أحمد الحبشي الذي أبدع في تفريداته. وناجي الحبشي المناسبة هو عازف قدير وعضو في أوركسترا ستوكهولم الفيلهارمونية ولكنه للأسف، ولكونه عربي، لا يجلس في الصفوف الأولى...

- إذن هناك نوع من العنصرية حتى في السويد يتجلّى في التعامل مع العرب، ومع هذا، فقد أثبت وجودك هناك.

□ ذلك لأنني تمسكت بالتراث، هذه هي القاعدة الأساسية التي يجب إتباعها، كما في بناء الهرم. يجب أن نقف أولاً بثبات على أرضية أصالتنا حتى نتطور. يجب أن ندرس بعمق موسيقانا العربية ثم الغربية حتى لا ينهار الجسر بين الثقافتين. هذا هو تماماً السبب الذي دفعني إلى التضحية باسمي الفني وشهرتي وبالنقود التي عرضت علي في مصر والذهاب إلى السويد لتابعة الدراسة ولي من العمرأربعون عاماً.

- هذه نقطة هامة في حياتك، فأنت ورغم أنك قد أثبت وجودك في مصر بعد عودتك من دراسة الموسيقا في إيطاليا، ذهبت إلى السويد بحثاً عن مزيد من العلم.

□ بعد أن أنهيت دراسة التأليف الكلاسيكي، درست التأليف الحديث وألّفت باليه بهذا الأسلوب، وقد حاولت القيام بدراسات عليا في المقارنة الإيقاعية بين العصر الأندلسي وبين سترافن斯基 وغيره من مؤلفي الموسيقا الحديثة ولكنني وجدت نفسي وأنا في الأربعين من عمري في مستوى علمي متتطور جداً بالنسبة للطلاب الشباب الذين يدرسون معي في نفس الفرع. إن البحث العلمي والتطور هما دائمًا هاجسي. أنا أقنع

بالقليل من المال ولكنني غير قنوع أبداً فيما يتعلق بالتعرفة. هدفي الأول في الحياة أن أتعلم. عمري الآن اثنان وسبعون عاماً، ومع هذا، ورغم معرفتي ودراستي للأوبرا ولفن التأليف الأوبراخي إلا أنني أذهب مرة في الأسبوع برفقة زوجتي إلى دورة في تذوق الأوبرا. هدفي الثاني في الحياة هو أن أعلم، أن أعرف الناس بموسيقانا. لقد رفضت أن أطوف السويد وأقدم أمسيات موسيقية بوصفي عازف ومؤلف فقط بل أصررت على القيام بدور المربi. أردت أن أترك الجمهور دائماً وعندئه بعضاً من عالمنا العربي.

لذلك أرسلتني وزارة Rix Concerter وهي وزارة تابعة لوزارة التربية السويدية وترسل عادة الفنانين إلى جميع المدارس والمعاهد والجامعات، إلى كنيسة، حيث كان القس يقف إلى جانبي يشرح ويترجم جو رمضان حتى يفهم الناس مقطوعتي "رمضان" التي أفتتها وكان لي من العمر ١٠ سنوات ثم دونتها وأنا في أول سن دراستي في المعهد. كما قدمت هذه المقطوعة وغيرها في ٤٠٠ مدرسة حيث كنت أقف قبل الحفل مشدوهاً وأنا أرى التلاميذ يتواجدون لسماعي قاطعين البحيرات المتجمدة (٢٠). ولقد رافقني في معظم حفلاتي هذه عازف الفلوت السويدي الشهي بجورن جيسون ليند Bjorn Jison Lindh الذي كان يعرف بعض مقاماتنا بدقة أدهشت الجميع.

— حين دربت عازف الفلوت السويدي على عزف مقاماتنا، هل كان قد سمعها قبل؟

□ أثناء تجوالي في السويد عن طريق Rix Concerter، قدمت إلى أئمة الفولكلور السويدي ودهشت حين سمعتهم في بعض المناطق، وخاصة

منطقة (دالينا Dalena)، يغنوون ويعزفون السيكاah المخفضة الشرقية. لقد استمعت مرة إلى عازف كمان يعزف مقام البياتي، والغريب أن المسافة بين الـ "ري" التي كان يرتكز عليها المقام والـ "مي" هي نفس المسافة المعروفة في مصر وسوريا والتي تختلف عنها في شمال أفريقيا وتركيا. لقد سبق للشاب Bjorn Jison Lindh أن سمع موسيقاً هذه الناطق لكن دون اهتمام خاص بها، فلقد درس الفلوت منذ طفولته في معاهد تتبني السلم العدلي. وهو بالمناسبة عازف بيانو مدهش. لكنني علمته كيف يخفض الفلوت أو يرفعه قليلاً حتى يأتي بصوت هو بين الـ "مي" بيمول والـ "مي" الطبيعية. وقبل البدء بالعزف في حفلاتنا كنت أقدمه بوصفه الوحيد في العالم الغربي الذي يستطيع أن يعزف هذه اللوينات على الفلوت ترافيرسيير، ثم أشرح للجمهور مقام السيكاah وأغنيه بصوتي فيقلدني على الفلوت ويدهش الجمهور بدقة استيعابه وتقليلده.

- يُعد الكورال السويدي عموماً من أحسن كورالات العالم، ومع هذا، فلا بد أن تدرّبهم على غناء مقاماتنا كان مهمة صعبة، فما الطريقة التي استعملتها لتحقيق هذا النجاح؟

□ لقد كانوا يصدّمون في البداية. ولكن، وبعد التركيز على إسماعهم المقام الشرقي لدة خمس دقائق عزفاً أو غناءً، أدعوهـم إلى الغناء فيتجاوّبون. ولقد استدعي الأمر مني إيجاد أساليب في التربية السمعية لهذه النغمة النشار على سلالـهم، ولكن ما أن كانوا يلتقطوها حتى يتشرّبوا لدرجة أنـهم يصدّمون بعدهـا إذا طلبتـ من أحدهـم أنـ يذهبـ إلى

البيانو ليعرف لحناً غربي التقسيم في أبعاده. لقد كانت عودتهم إلى عالم السلم العدل بعد تألفهم مع هذه النغمة هي التي تشكل لهم صدمة.

— هل تعتقد أن الغرب بوجود المستقيميizer الذي يعطي اليوم لوينات صوتية أصغر من البعد الكامل ونصف البعد، وهما البعدان الوحيدان المعروfan لديه، سيعتاد من جديد على هذه اللوينات بعد أن سبق له أن انتقل منها إلى السلم العدل؟

□ كلا، لا أعتقد بهذه العودة. صحيح أن الشباب يعشق كل جديد ويريد تعلم كل شيء وأن العارف منهم مقتنع دائمًا بأن عليه التفتح على كل المجالات قديمها وجديدها وحتى الغريب منها على عاداته السمعية، وأن أوركسترات السويد وعازفيها الإفراديين سبق أن قدموا أعمالاً عظيمة لبعض الموسيقيين المصريين من أمثال أبو بكر خيرت وعزيز الشوان الذي تتلمذ لفترة على يد خشادوريان، وجمال عبد الرحيم الذي درس على يد هنديميت وكان هذا أيضًا مجال دراستي بعد الدراسة الإيطالية. لكنني لا أعتقد بأن الغرب سيعتاد من جديد على هذه اللوينات، وحتى لو فعل، عن طريق محاولات في التأليف بربع البعد، أو في تصنيع بيانو بربع بعد كذلك الذي صممه البروفيسور التشيكى هابا، فإنه سيكتفى بالمرور عليها، إذ أن المسألة ليست في أداء ربع الصوت بل في احترام كيانه الخاص كنوتة أساسية. نحن نستعمله كنغم وهم يمرون عليه فقط. أنا أعتقد بأن العالم الغربي وانطلاقاً من التونال وبأدخن والبوليغوني يحاول إنتاج أعمال معاصرة بلا هارموني، بلا ماجور ومينور. لقد جاء منذ سنوات أحد أئمة الموسيقا المعاصرة في العالم وهو إنغرمار

ليدهم Ingmar Lidhdm، إلى المعهد في مدينة أفيكا ودرّب أوركسترا وكورال المعهد على أسطورة رومانية من تأليفه واسمها "ناوسيكا" فاستغرق منهم التمرين عليها عاماً كاملاً بسبب صعوبة مقاطع آلات النغمة فيها وبسبب إيقاعاتها العقدة التي تشكل انقلاباً خطيراً في الموسيقا. واليوم تعزفها فيلهارموني ستوكهولم ببساطة أكبر بعد أن بدأ الغرب باستيعاب هذا النوع من الموسيقا. أود أن أكرر أن الغرب بدأ، لأن الطريق أمام الموسيقا العالمية المعاصرة طويل وهو نفسه بالنسبة لـ $\frac{3}{4}$ المسافة الصوتية. ويُجدر بأن أقول أن كل المدن والقرى التي تتمسك بألحانها الفولكلورية تتقبل بسهولة هذه النغمات.

- كيف تتعامل أنت في مؤلفاتك مع حساسية موضوع الاختلاف في الأبعاد الصوتية؟

□ إن ربع الصوت هو أساس حياتي. أنا لم أقف على أقدامي إلا بالموسيقا الشرقية. السبب في فهم الجمهور وتجاويه لموسيقانا بسيط ويكمّن فيما أسميه بالصحوة. لقد بدأت هذه الصحوة في السويد حين ابتدأ المؤلفون السويديون في جمع الألحان الشعبية وتسجيلها وتدوينها. لقد دخلت إلى السويد في الستينيات ووجدت عندهم تعطشاً لكل ما هو جديد. لقد قدمت فيها حتى اليوم ١٤٥٠ حفلًا. لم أخرج أبداً من حفلِ أقدمه إلا وقد عرفت الجمهور على موسيقانا. حتى في الهند نجحت في هذا. أنا أدعو الجمهور مثلاً إلى تعلم تصفيق السمعي، أو غيره من الإيقاعات العربية الكلاسيكية ثم أبدأ بعدها بالعزف أو الغناء فيتماشي الجمهور ويتجاوب مع الإيقاع واللحن. وبعد نهاية اللحن تحدث عاصفة من

التصفيق ممزوجة بالسعادة من الجمهور لأنه تمكن من إتقان الإيقاع في بعض دقائق.

- كيف يمكن أن تشرح هذا للعازف الذي يدرس مؤلفاتك لوحده؟

□ **بالصبر نجحت مع الكورال ومع عازفة التشيلو كاتي رتينين Kati Raitinen** التي أدت الكانتاتا التي كتبتها للتشيلو وهي من موايد منطقة في فنلندا تتتحدث بالسويدية. إنها عارفة ممتازة ولكنها ليست ابنة المناخ نفسه. هذا المجهود لم أبدله مع ناجي الحبشي لأنه عربي. على عالمنا العربي أن يولد باستمرار عازفين على سوية عالمية يدرسون التقنية والهارموني الغربيين والمقامات العربية حتى تؤدي أعمال الكثير من المؤلفين العرب الذين يؤلفون بسوبيات عالمية. أنا لا أستطيع أن أكتب عازف واحد، ولذلك، ورغم حبي الشديد لربع الصوت، والذي أقدمه دائماً بحفلاتي إلا أنني أتحاشاه عموماً في مؤلفاتي حرصاً مني على أن تعزف أعلى في العالم. انظري ماذا فعل كودالي مثلاً، إن تواجده في البلقان حيث يوجد أعظم عازف الكمان وأسمهم عفاريت أوروبا، أدى إلى نجاحه في تأليف مقطوعات بمقامات الحجاز والكرد والنهاوند والعجم فقط. وعلى الرغم من هذا النجاح الباهر فهو لم يكتب عملاً في المسافة الصوتية المعروفة في بلاد البلقان.

- لننتقل الآن إلى البنية الموسيقية في أعمالك. الكانتatas مثل...

□ **الكاتاتا التي ألفتها للتشيلو هي مجموعة أغاني ذات نظام خاص، ليس لها شكل السوبريت. يوجد فيها مجموعة ثيمات. كل أغنية هي ثيمة خاصة منفصلة. لكن هناك دائماً الخط الأحمر الذي يصل هذه**

الألحان وهو على شكل ثيمة رئيسية مسيطرة. تحمل الكانتاتا فكرة الإنسان المتعب المجرور الذي عليه ألا يستسلم أبداً بل يتتابع المسير إلى الأمام رافع الرأس مهما كان جرمه. لذلك هناك في جزء منها مارش. والتشيلو الذي يعزف بحزن الثيمة الأساسية يلقي مواساة من الكورال الذي يقول له: نحن معك. هناك جزء من اللحن يبكيني. كلما عدت إليه، والغريب أن عازفة التشيلو الفينلاندية بكت أيضاً وهي تؤديه. تبدأ الكانتاتا بكورال يحكي ثورة الإنسان المجرور المهاجر. المشكلة كانت في أن تأليفى للعمل استغرق 3 سنوات. وبعدما أنجزته موسيقياً كان لا بد من البحث عن نص لقطاع معينة فيه ولقد دلني حدى على البحث عن عازف بيانو مخضرم يجد لي نصاً مناسباً. ولقد وجدت لارش شوبير وهو عازف ممتاز ومتزوج مشهور، فقد ترجم أوبرا "الأحدب" التي عرضت هنا خمس سنوات متواصلة وله برنامج موسيقي بالإذاعة . ولقد قال لي أنه من غير العقول كتابة نص كامل، فطلبت جملة محددة تعطى معنى الكبارياء الجريحة ولقد بحث طويلاً في نصوص شكسبير وغيره إلى أن وجد جملة إيطالية تغنى بها البطلة ذات الكرامة الجريحة في نص دابونتي لأوبرا "دون جيوفاني" لوتشارت حيث تقول: هل تعلم ما هو الشرف، ما هي الكرامة؟ وهكذا اعتمدنا هذا النص. لقد استعملت الكورال عوضاً عن الأوركسترا السيمفونية من أجل ترداد تلك الجملة المتميزة والتي تعطي المعنى في بداية الكانتاتا إلى أن يستلم منه التشيلو الدور داخلاً بالثيمة الرئيسية، ثم يعزف منتقلًا بين مقامات الحجاز والنهاوند وهي مقامات بدون ربع صوت لكنها شرقية الأحساس. إن شرقتي سرعان ما

تغلب على كل مؤلفاتي. نحن لدينا أسلوب في التعامل مع المقام، لدينا جملنا الخاصة، نشعر بالموسيقا نكتبها ثم نتعامل معها بأسلوب غربي. وبعد أن يتبادل الكورال والتشيلو الحوار، يدخل مقطع التقاسيم. هنا لا بد من التعرض لحدث هام في حياتي: حين كان لي من العمر حوالي سبع سنين، كان والدي يعطيوني قرشاً مساء كل خميس لأعطيه لغني شعبي يجلس مع جوقة في مقهى تحت نافذتنا كي يعني لنا مواويل جميلة جداً، وأنا ما زلت أذكر نفسي بجلبابي وطاقتي البيضاوين وأنا أعطيه النقود وأتسلق السلالم مسرعاً حتى لا يفوتنى منظره من النافذة وهو يحبى والدي ثم يشكره بالغناء. في الكانتatas حاولت نقل نفس الأجراء. الكورال الذي يردد هو أبي وأمي ومشاعر كل الناس التي تسمع، والتشيلو هو ذاك الغنى الذي لا أنساه. لقد أسرني الغناء منذ طفولتي المبكرة، ولطالما أنفذني غنائي من عقوبات جسدية. فلقد كنت في الثانوية بليداً في الفرنسية وكان منظر الأستاذ بكرش الكبير وطربوشة الأحمر ونظاراته المصحكة يثير ضحكاتنا، وما أن يلتفت إلى السبورة حتى تبدأ بالعفرقة ولم يكن أحد يفلت من عقاب المدير بما فيهم محمد فوزي. وكان مساعد المدير يقف دائماً على بعد يرقب عملية العقاب حتى يأتي الدور إلى ثم يصرخ قائلاً ((سيب الولد المجرم ده أنا اللي عاوز أحاقيه)) وفي لمح البصر أسرع وأمشي وراءه في مذلة إلى أن يدخلني غرفته ويُقفل الباب وراءنا ثم يقول لي: ((غني لي غنة لعبد الوهاب يا واد انتا يا شقي)).

إيقاع الكانتاتا هو ١٣/٨ أي ٤٣٢١ ٣٢١ ٣٢١ ٤٣٢١ . يبدأ مما الدرامز والباس درامز بتنوعات تعطي انطباعاً بالارتفاع ثم أعطي نغمة الـ "مي" في آخر الإيقاع تدخل بعدها أصوات السوبرانو ثم الباس من

الكورال ثم آخذ آخر جزء من القطعة وهو ٤٣٢١ أي ٣٢١ ٧، فيصبح المقطع النهائي ٧/٨ وتنتهي الكانتاتا بهذا الإيقاع الذي تتخلله سكتات أحب استعمالها كثيراً لأن السكتة هي عبارة عن معبر ساكن من جملة موسيقية إلى أخرى. فهناك مثلاً جملة ثم سكتة خماسية ثم نفس الجملة مكررة بدون السكتة. لذلك تجدني أنتي في هذا العمل لم أنس الإيقاع العربي الذي أخذت منه الـ ١٣/٨ ولكن بطريقة مختلفة.

في الموسيقا العربية يوجد الكثير من ١٣/٨ كما في المoshawat مثلاً. لقد وزعت هذا الإيقاع للكورال الذي كان يضع لحظتها الدُّون الموسيقي تحت إبطه ويبدأ بالتصفيق. وقبل البدء بالcantatas كنت أعلم الجمهور، كان بعضهم يتتردد ثم ما يلبث أن يتجاوب. ولذلك ترين القاعة حينها وهي تضج بتصفيق إيقاع صعب وبحماسة غريبة، تدوم الكانتاتا حوالي ٢٣ دقيقة.

في عيد ميلادي السبعين، فاجأني البرنامج الثاني الخاص بالموسيقا الكلاسيكية في إذاعة جوتيبيورغ (المدينة الثانية) حين دعا عازف التشيلو السويدي المشهور جيدو فيشي Guido Vecci وكنت قد أهديته ٤ صفحات من الكانتاتا في عيد ميلاده الثمانين، ليعزفها كاملاً هدية منه لي في عيد ميلادي السبعين الذي أقامته الإذاعة بحضور ٨٠ مدعواً من أصدقائي في ستوديو ١٢ وعُرِفت فيه مجموعة من مؤلفاتي فقط، وكلها سجلت مع حديث معي ومع اثنين من مشاهير الموسيقيين الذين عزفوا معي في أكثر من أربعمائة حفل. ملحوظة: دعوة الأصدقاء والعازفين لم أعلم بها إلا بعد أن دخلت الاستديو لتسجيل الكانتاتا وقطع البيانو

الأخرى. وزوجتي ليلى كانت تعرف كل شيء ولكنها أخفت ذلك عنـي.
التقديم الكامل لهذه الكانتاتا كان في كنيسة الملك حيث حضر الحفل
 حوالي ٧٠٠ شخص وعزف دور التشيلو الصولو فيها ناجي الحبشي. أما
 المرة الثالثة فعزقتها العازفة السويدية Kati Raitinen التي سبق وحدثـتكـ
 عنها.

- كيف عالجت الإيقاعات في الفوغيتا؟

□ الإيقاع في الفوغيتا هو الأساس فيها. لم أجـد من داعـي لـتعريفـ
 الجمهور بكلمة سماعي أو سماعي ثقـيل (١٠/٨). كان يكـفي أن أقول ٧/٨
 أو ١٣/٨ حتى يفهمـوا ما أـريدـ. بـارتوكـ مثـلاً حينـ يـكتبـ ٧/٨ يـكتبـ
 أحيـاناً ٤/٨ + ٣/٨ أنا أـكتبـ ٧/٨ وأـضعـ بـعـدـ ٣ نقطـتينـ وبـعـدـ ٧ خطـ
 كاملـ أيـ ١٠ = ٣:٤:٣ -

- هل مـمـكـنـ بـرأـيكـ إـجـراءـ تعـديـلـ عـلـىـ إـيقـاعـ لـيـصـحـ ٤:٣:٣ - ٩
 □ هـذـاـ مـمـكـنـ طـبـعاًـ، وـلـكـنـ حـينـ تـدـعـيـ الـفـرـرـوـرـةـ إـلـىـ الـالتـزـامـ
 بالـسـمـاعـيـ فـيـجـبـ عـلـيـنـاـ إـتـبـاعـ الطـرـيـقـةـ الـأـوـلـىـ. إـنـ ١٠/٨ = ٣:٢:١ -
 ٣:٢:١ - ٤:٣:٢:١ - ٥:٤:٣:٢:١ - ٤:٣:٢:١. وـصـارـ قـائـدـ
 الفـرـقـةـ يـفـهـمـ عـلـيـ حـينـ أـقـولـ أـرـيدـ ١٠/٨ = ٣:٤:٣
 لقد أـلـفـتـ الفـوـغـيـتاـ إـذـنـ عـلـىـ إـيقـاعـ ١٠/٨ وـفيـ أـسـلـوبـ الفـوـغاـ،
 وـكـتـبـتـهاـ تـحـيـةـ مـنـيـ كـعـربـيـ إـلـىـ باـخـ. لـقـدـ التـزـمـتـ بـالـشـكـلـ الـموـسـيـقـيـ الـمـطـلـوبـ
 بـالـفـوـغاـ لـكـنـ طـبـيعـتـيـ الـتـيـ تـرـفـضـ الرـتـابـةـ دـفـعـتـنـيـ إـلـىـ وضعـ إـيقـاعـ ثـانـيـ وـهـوـ
 ٣/٨ ثـمـ تقـسيـمهـ إـلـىـ ٦/١٦ـ فـيـ الـثـيـمـةـ الـجـدـيـدـةـ الـتـيـ تـتـكـرـرـ ثـلـاثـ مـرـاتـ. لـكـنـ
 أـسـتـاذـيـ اـعـتـرـضـ بـشـدـةـ لـأـنـ قـاعـدـةـ باـخـ لـاـ تـسـمـحـ بـتـغـيـيرـ الـوزـنـ. فـكـانـ رـدـيـ

أني أكتبها لباخ كموسيقار عربي وهذا هو أسلوبي، كما أن باخ أو أي موسيقي غيره لم يكتب فوغًا على وزن ١٠/٨.

كان الوقت في كونserفاتوار روما لا يكفي أستاذى كاماروتا الذى كان مبدعاً في فن تأليف الفوغوا. لذلك كنت أكتب كل تمرين على ثلاث نسخ أعطى واحدة منها للأستاذ حتى يصلحها وأحتفظ لنفسي بنسخى الأصلية. ونصيحتي لكل الطلاب عموماً أن يتبعوا طريقتى هذه فقد يتداخل الأستاذ أحياناً رغبة منه في تطبيق أصول كلاسيكية بحثة وربما يمحى بهذا معالم خط جديد بدأ يأخذ ملامحه في مؤلفات الطالب. كما أن هذه الطريقة كانت تساعدنى فيما بعد في البيت على مقارنة التصحيح بالأصل حتى أتعلم من أخطائي.

- وماذا عن معالجتك لموشح "لَا بدا يتثنى"؟

□ لقد ألفت لـ "لَا بدا يتثنى" في الأصل لصديقى ورفيق حفلاتي عازف الفلوت Bjorn Jison Lindh. إن إيقاع لـ "لَا بدا يتثنى" هو ١٠/٨، لكنك تلاحظين في المدون^{*} أننى قد أخذت إلى زء الأخير من السمعاعي في مقطع وعدى ويا حيرتى، وهو من مقام سى بيمول ماجور، وهو في الأصل ثلاثة وثلاثي فجعلته سدايسياً.

إن إيقاع ٦/٨ يمكن أن يكون: ٢/٨ + ٢/٨ + ٢/٨ أو ٣ ٢ ١ ٤ ٥ ٦ . الذي حصل في الموشح أننى غيرت الضغط إلى ٣ ٢ ١ ٤ ٥ ٦ أي

* تنشر بعض مؤلفات عبد الرحمن الخطيب ومنها لما بدا يتثنى كاملة في ملحق العدد (آخر) الحياة الموسيقية - العدد ١٣ / ١٩٩٦

إلى $\frac{3}{8}$ + $\frac{3}{8}$ ، فنحن ضمن هذه الحدود نستطيع اللعب بالإيقاع وهو إيقاع عربي أصيل.

ذلك . دم . تك . تك . تك .

- والكانون ...؟

□ لقد ألقته على إيقاع $\frac{7}{4}$ وجزأته إلى $\frac{1}{3} \frac{2}{3} \frac{1}{3}$ وكان تداخل الإيقاعات مدهشاً. لقد كان من الصعب جداً على الكورال في البداية غناء كانون إيقاعي مما دفعني إلى الذهاب إلى المدارس الثانوية الموسيقية حيث يدرسون فيها موسيقاً ورياضيات أو موسيقاً واقتصاد أو موسيقاً ولغة. وفي محاولة مني لجعلهم يركزون على الإيقاع في أجسامهم جعلتهم يرقصون عليه كل فريق لوحده ومن ثم جمعت الفريقين. ولقد نجحت هذه الطريقة. حتى مصمم الباليه الذي درس الرقص بشكل أساسي والموسيقا بشكل ثانوي، وجد صعوبة في البداية في استيعاب هذا الإيقاع وتطبيقه. ولقد أخذت فيما بعد أغنية سويدية شعبية تقول كلماتها: يا رب دع الشيس تستطع ، وأردت أن أجعل منها صلاة فألفت عليها تنوعات من 17 دقيقة أدخلت إليها العالم العربي في نهايتها حيث ختمتها بكانون إيقاعه $\frac{7}{8}$. قائد الكورال في هذه التنوعات واسمه جون إيريك إلليبي John Erik Eleby ، وهو نفسه الذي قاد الكورال في الكانتاتا ارتبك أمام هذا الإيقاع واستصعبه لكنه استطاع تنفيذه في النهاية وهو الآن في طريقه الصاعد إلى الغناء في الأوبرا وهو الذي

يغني من ألحانى أغنية "أخي" Brother وأغنية خليل جبران من حديقة النبى.

لقد صممت دائمًا على جعل الشعب السويدي يحتضن هذا الإيقاع وفي كل حفلاتي كنت أجعله يردد ويصفق معنا موشح البدر وموشح لما يتثنى. لكن الرائع حقاً هو أن صديقي عازف الفلوت مع مجموعة من أصدقاء له من خريجي المعاهد الموسيقية شكلوا فرقة جاز كلاسيك، كانوا وما زالوا في كثير من أمسياتهم يقدمون هذه الموشحات التي صارت جزءاً أساسياً في برامج كل فرق الجاز.

- ما هي قصة تأليفك لعربي على ساحل سكونة "En Arab pa"

? "Skaneskust

□ في بداية سني دراستي في السويد، دعيت إلى شاليه على البحر لأصدقاء لي. وكان هناك بيانو قديم ناعم الصوت وكأن به سوردينو دائم. جلست ذات مرة أعزف عليه فإذا بأرنب يدخل إلى الصالة ويجب فيها ببساطة فقدته على البيانو. حين عدت إلى المدينة، جاء أستاذي في الموسيقا الحديثة وهو البروفيسور تورمان لزيارتى - وهو بالنسبة أكبر قائد في البلاد الاسكندنافية في زمانه وأول من قاد سيمfonيات الموسقار الفنلندي سيبيليوس ولاحظت أكثر من مرة أن بعض القادة كانوا يتصلون به ليسأله عن بعض المقاطع الصعبة - فأعطيته المدونة وسألته رأيه فيها. ما أن وضع يديه على البيانو العتيق ذي الصوت الرنان الذي كنت قد استعرته من أصدقاء لي وبدأ العزف حتى جفت. أخذت المدونة وأردت تمزيقها لكنه أصر على عزفها إلى النهاية. كانت الأصوات الحادة الرنانة

وكانها سكاكين تنغرز في جسدي. لكن أستاذي أعجب بالعمل فركته
جانباً ولم أمرقه. وذات مرة، بعد أكثر من سنتين، وكنت أستعد، كجزء
من دراستي للتأليف، لقيادة أوركسترا العهد في إحدى سيمفونيات
بيتهوفن، انتقدني صديق من جنوب أفريقيا كان يدرس آلة الفاجوت
ومادة التدريس في السويد وقال أن الأخرى بي أن أقود عملاً عريباً من
مؤلفاتي، هرتني الفكرة، غبت عن المعهد يومين عدت فيهما إلى مؤلفاتي
وعثرت على مقطوعة البيانو تلك فحولتها من البيانو إلى أوركسترا ترافق
كمان مع سوردينو وكلارينيت وتشيلو. اتصلت بالمعهد وقلت لأستاذي
الذي كان يغور من الغضب بسبب غيابي في وقت حرج كهذا ولم يبق
على قيادة السيمفونية في يوم امتحان التخرج سوى أيام قليلة أني لن
أقود بيتهوفن بل سأقود عملاً من تأليفي. أغلق الهاتف في وجهي وهو
يرعد ويزيد كما قيل لي، وأخذ سيارة أجرة، وصعد إلى بيتي في الطابق
الرابع وهو المريض في قلبه ودخل على مرتجفاً. أعطيته الباربيتورا وأنا
أرتجف من الذعر. أجلسه في مقعد مريح، أضأت له نوراً قريباً
وأحضرت له كأساً من ال威isky وتركت الغرفة وجلست وحدي في المطبخ.
كنت واجفاً استرق السمع إليه فإذا به يهمهم ويقرقر اللحن بصوته الباسى
العربي. كنت قد كتبت في المقطوعة دورةً لآلة هورن. التفت إلى وقال:
ليس عندنا في المعهد طالبي هورن جيدين، حول الدور إلى الكلارينيت.
لكن في الحقيقة لا وقت لدينا لتقديم هذا العمل. أصررت على رأيي
وقدمته. أثناء التدريب أخطأ أحد عازفي الترومبيت فأوقفت التمرين
وطلبت الإعادة دون تحديد هوية المخطئ. فصرخ بي أستاذي وقال يجب
أن تسمى الذي أخطأه وتجابهه بخطئه. رفضت، كانت حجتي أنني

أتعلم القيادة حتى أفهم كمؤلف كيف تزدري أعمالي وأن ليس من طباعي إخراج أحد. وهكذا تحولت مقطوعة "عربي على ساحل سكونة" من بيانو صولو إلى أوركسترا ولقد أراد أستاذني أن يسميها: انترمتزو درامي Intermezzo Dramatico. هذه القطعة على العموم غير منتهية فأنا حين ألقتها للبيانو ثم أهملتها وعدت فوزعتها للأوركسترا كنت أريد في نهايتها تأليف حوار بين آلات الإيقاع مثل المثلث والباص درام والسيمبال والأوكسيلوفون مع مجموعة التشيلو والكونتراباص مع صولو كلارينيت (سي). (كان من ضمن العازفين طالب أسمه Rolf Thoren هو الآن أستاذ في نفس المعهد العالي وعازف بيانو مبهر، وهو الذي رجاني أن أرسل له نوتة البيانو لأنه يذكر هذه القطعة ويتنمى أن يعزفها وقد كان ما أراد، وهو الذي عزف مقطوعاتي في كونسير بالإذاعة وكونسير قصر الثقافة الذي سمعت تسجيلاً له وفي القاهرة بالسفارة السويدية احتفالاً بزيارة هنـاك) لأنني فضلت أن أتركها غير منتهية تاركاً للعازفين حرية اختيار أسلوبهم الخاص في إنجازها. لقد زارني من مدة عازف البيانو الروسي فيكتور Victor وسمعها فصعق وقال هل هو بيانيست سويدي؟ ثم قال أنه مدهش لا بد أنه متخصص في عزف موتسارت. ثم طلب مني المدونة لعزفها في باريس فوعدته بيارسالها له.

- ماذا تعمل حالياً؟

□ طلبت مني الأستاذة سهير القلماوي مديرية التلفزيون المصري ١٩٩٥ ، بعد عودتي من دمشق والقاهرة، كتابة ألحان ثلاثة أغانيات للأطفال وواحدة لشقيقتي فايدة كامل وقد أنجزتها، وكان من المقرر أن

أسفر في ٧ مايو/أيار لتنفيذها بالقاهرة مع فرقة كورال الأطفال بالأورا
بالإضافة إلى مجموعة التينور والباريتون والباص والأوركسترا. ولكن حدث
في ١٠ مايو ١٩٩٥ أن بدأت في كتابة موسيقا مسرحية *Helena* (قصة
إغريقية مشهورة من ٢٥٠٠ سنة ومتدرجة إلى اللغة السويدية) وهذه أول
مرة يتعاقد فيها موسيقي وعازف عربي مع مسرح الدراما الملكي.
اشتركت مع الموسيقي السويدي *Jean Billgren* في هذا العمل الكبير. قام
هو بتلحين الأغاني وقمت أنا بوضع الموسيقا التصويرية بالإضافة إلى
الافتتاحية وموسيقا رقص الفلامينكو *Flamenco*. يقوم بالغناء في هذه
المسرحية ٣ من ضمن المثلثات بالإضافة إلى سوبرانو، متسو، كونترالتو
وباريتون. كما أن العود فيها آلة أساسية (صاحب الأغاني أيضاً). أما
آلات الإيقاع فهي ٦ منهم طبلة عربية عادية والثانية أكبر منها ثلاثة
مرات وتوضع على حامل، بالإضافة إلى الجريرة وهي آلة أساسية مثل
الهارب ولكن صغيرة تحمل على الذراع.

كان الافتتاح يوم ١١/٥ من هذا العام وسيستمر العرض حتى نهاية
الشهر ثم تبدأ من جديد في بداية الشهر التاسع ونستمر حتى نهاية العام.
في بعض المواقف المحرجة بالمسرحية استعملت نفس الإيقاع الذي
استعملته في رقصة سعدة. مع بعض الاختلاف. فهنا، وفي موقف القلق
الشديد والحيرة تعزف الطبلة الكبيرة بسرعة ولثلاث مرات متتالية

$$\text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ}$$

الصغيرة نوتة واحدة فقط وبقوّة $7/8$ $\text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ}$
وبعد ذلك، وحسب الحوار وتصاعد الإيقاع يُعزف ببطء السباقة على ظهر العود

$$\text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ}$$

إيقاع $\text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ} \quad \text{لـ}$ بخفة وخفوت

وكانما يأتي الصوت من بعيد في هذا الصمت القلق. أما في حالة السعادة

والرقص فالإيقاع هو كالعادة $\frac{7}{8} \text{ ملتمل}$

- هل عندك مشاريع مؤلفات جديدة؟

□ عمري الآن اثنان وسبعون عاماً. أنا الآن بصدور كتابة سيمفونية وأوبرا من فصل واحد. لقد بدأت بكتابية السيمفونية، أما الأوبرا فتحتاج إلى كاتب يستطيع وضع أفكاره في نص قابل للغناء. موضوع الأوبرا هو كفاحي. الكفاح السامي والصعب، كفاح الحب والطهارة والأمانة وعدم الأنانية والغيرية على تضاداتها. فالموسيقا كما تعلمين هي الطهارة والنبل والأمانة والحب بأشكالها المطلقة.

- هل تفكّر بالحضور مع فرقة الكورال السويديّة إلى دمشق لتقديم

أعمالك؟

□ أتمنى هذا، فالسويد بلد حضاري وسوريا بلد التراث الأصيل. ولقد وجدت في معهدكم العالي ما أسعدي. فطلاب المعهد العالي يعزفون إلى جانب أساتذتهم في الفرقة السيمفونية الوطنية بعد أن يساعدهم أساتذتهم على تجاوز الصعوبات التقنية والأستاذ صلحي الوادي قائد صبور ودقيق جداً وأنا أتمنى أن يتحقق حلمه بوجود أكاديمية واحدة للمسرح والموسيقا والباليه.

دمشق في كانون الثاني / يناير ١٩٩٥

□□□

■ بيلار خورادو وسيbastian مارينيه في دمشق

إعداد : أيمن جرجور

أقيم مساء الثلاثاء ٤/٤/١٩٩٦ في كنيسة دير اللاتين أمسية لغنّة

السوبرانو بيلار خورادو وعازف البيانو سيbastian مارينيه الإسبانيان.

ولدت بيلار خورادو في مدريد عام ١٩٦٨. بدأت دراستها في المعهد الملكي للموسيقا في مدريد عام ١٩٧٦ حيث درست البيانو، الغناء، علم الموسيقا، علم التربية الموسيقية وقيادة الأوركسترا.

في عام ١٩٨٦ حازت على جائزة في مسابقة الغناء الدولية "فرانثيسكو ببنياس" في برشلونة. وفي عام ١٩٨٨ حصلت على منحة من الحكومة البلجيكية لتابعة دراستها في المركز الأوروبي للأوبر والفن الغنائي حيث درست مع إيسابيل بيناغوس وتتابعت في باريس مع شويлер هاملتون واليزابيت كوير ثم في مدينة سيبينا مع كارلو بيرغونتسى. كما شاركت في دروس مع كل من مونترسات كاباينيه، جارمه أرغاي، توم كراوسه، جولييت بيزيه، نويل بيكر، أسن فاسيليف وإيليانا كوتروپاس. وشاركت في دورات تأليف مع ليوناردو بالادا، لويس دي بابلو، خوسه ايبانخليستا، كلوديو بريبيتو، خابير دارياس وفرانكو دوناتوني. وقدمت حفلات كعنة منفردة مع أوركسترا مدريد السيمفونية وأوركسترا إمارة أستورياس السيمفونية وأوركسترا الباروك لمدينة ليموج وفرقة مدريد السيمفونية وأوركسترا الإذاعة والتلفزيون الإسبانية وفرقة ل.ي.م وفرقة ثيركولو، وذلك تحت قيادة لوكا بناف وكريستوف كوان وانتوني روس

ماريا وجيمس ليغين وانريكيه غاراثيا استسيو وخوسيه لويس تيميس وانخل خيل أوردونييت وأرتور وتماريو وغيرهم. كما قدمت حفلات في أهم صالات إسبانيا وبلجيكا وإيطاليا وفرنسا والنمسا والبرتغال.

نفذه بيلار خورادو تسجيلات لشركة ياماها والإذاعة الوطنية الإسبانية والتلفزيون الإسباني وإذاعة فرنسا وشركة أوفيديس. وحصلت على الجوائز التالية في التأليف:

* جائزة "الملكة صوفيا" لبلدان أمريكا اللاتينية (١٩٩٢)

* جائزة "كريستوبال هالفتر" للتأليف للأرغن (١٩٩٣)

* جائزة "فلورا بريتيو" (١٩٩٣)

* جائزة "خاثينتو غيريرو" (١٩٩٤)

* الجائزة الثانية لجمعية المؤلفين الإسبان (١٩٩٤)

وسيbastian Marín هو من مواليد غرناطة عام ١٩٥٧ . درس البيانو مع رافائيل سوليس ، والتأليف الموسيقي مع رومان أليس وأنتون غاراثيا أبريل وقيادة الأوركسترا مع أنريكيه غاراثيا استسيو . وقد حصل على جائزة التخرج لكل هذه الدراسات من المعهد الملكي العالي للموسيقى في مدريد كما تخرج من جامعة الكومبلوتensi في مدريد باختصاص تاريخ الفن .

قدم سيباستيان ماريني العديد من الحفلات في إسبانيا وإيطاليا والبرتغال وفرنسا والنمسا وبولونيا وجنوب شرق آسيا سواء كعازف بيانو منفرد أو مع عازفين مثل رادو أدوليسيكو وغونزال كوميلياتس وماركو كاراتو ودانييل دي فاييت وغيرهم . كما قدم حفلات كعازف منفرد مع

أوركسترا الإذاعة والتلفزيون الإسباني وأوركسترا مدريد السيمفونية وأوركسترا بраг السيمفونية وأوركسترا إمارة أستورياس السيمفونية وأوركسترا جزيرة ترفيقة وأوركسترا أندريلس سينغوبينا لموسيقا الحجرة وغيرهم. كما تم تقديم جميع مؤلفاته من قبل فرق وأوركسترات مختلفة. وهو يعمل أستاذًا في المعهد الملكي العالي للموسيقا في مدريد منذ عام ١٩٧٩ وفي مدرسة الملكة صوفيا العليا منذ تأسيسها في عام ١٩٩١. وفي السنوات الأخيرة بدأ بإعطاء دروس في قاعة الموسيقا في جامعة الكلاه دي إيناريس قرب مدريد.

تضمن برنامج أمسية دمشق مقطوعة باخياناس برازيليراس للمؤلف البرازيلي فيلا لوبوش (١٨٨٧-١٩٥٤) وهي قطعة قدّمتها المعهد العالي للموسيقا بدمشق مرات عديدة وصارت مألوفة للجمهور في دمشق بشكلها الأصلي (سوبرانو مع ٨ آلات فيولونسیل). الأداء الغنائي كان ممتازاً لكن البيانو لا يغنى عن الفيولونسیلات لعجزه عن أداء صوت البيزيكاتو والمقطاع التي تتطلب لحنًا مستمراً متناهياً. كما تضمن أغنية "شتاندحن" للمؤلف الألماني ريتشارد شتراوس (١٨٦٤-١٩٤٩) وأغنية "إنه هو" للألماني هوغو فولف (١٨٦٠-١٩٠٣) و"فوکالیز" للمؤلف الروسي سيرغي راخمانينوف (١٨٧٣-١٩٤٣) وهي قطعة نسمعها كثيراً تؤديها آلات مختلفة وترية ونافخة ولكنها كتبت لصوت بشري بلا كلمات لكونها تعبر عن مشاعر أعمق وأرق من أن يعبر عنها بأي لغة.

ثم قدم سيباستيان مارينيه منفردًا على البيانو "قصة النار" للمؤلف الإسباني مانويل دو فالا (١٨٧٦-١٩٤٦) وهو عازف متمكن جداً، يقدم الأفكار بتفصيل ووضوح مبيناً العاطفة العميقية في هذه الرقصة

دون أن يلجم إلـى الانفعالات المبالغ بها. هذه الموسيقا المأخوذة من باليه الحب الساحر خدمت كمقدمة جيدة للفقرة التالية التي كانت سبع أغانيات شعبية لمانويل دو فالا، هذه الأغانيات أخذها دو فالا دون أن يغير شيئاً في أحانها وكلماتها البسيطة ووضع لها مراقبة البيانو جاعلاً منها متتالية ذات قيمة وطنية. نلاحظ التأثير العربي واضحـاً في موسيقا وكلمات معظم هذه الأغاني فالـأولى تدعى "القماش العربي" والـثانية "سيفيديليـا من مورسـيا" وتتكلم عن العـربيـات الـثـلـاث الـلـوـاتـي (أـرـتعـنـي في حـبـهـنـ)، أـمـاـ الأـغـانـيـ الـبـاقـيـةـ فـكـلـ مـنـهـاـ تـمـيـزـ إـقـلـيمـاـ معـيـنـاـ فيـ إـسـبـانـيـاـ مـثـلـ أـسـتـورـيـاسـ وـأـرـاغـونـ وـغـيـرـهـمـ. الأـدـاءـ هـنـاـ كـانـ مـتـمـيـزاـ جـداـ وـقـدـ أـعـطـتـ بـيـلـارـ خـورـادـوـ هـذـهـ الـموـسـيقـاـ حـقـهاـ مـنـ النـاحـيـتـيـنـ التـقـنـيـةـ وـالـتـعـبـيرـيـةـ حـتـىـ أـنـ الجـمـهـورـ أـحـسـ بـالـنـكـهـةـ الـخـاصـةـ الـتـيـ تـمـيـزـ هـذـهـ الـموـسـيقـاـ الإـسـپـانـيـةـ.

في القسم الثاني بعد الاستراحة قدمت مقاطع من أوبرات بعضها درامي وجاد مثل بقاء كلوياترا لقدرها في أوبرا "يوليوس قيصر" لجورج فريدريك هاندل (١٧٥٩-١٦٨٥)، وبعضها خفيف ورشيق أو لامع وسريع مثل مقاطع "حلاق إسبيلية" لروسييني (١٧٩٢-١٨٦٨) أو "جياني سكيكي" لبوتتشيني (١٧٩٢-١٨٢٤). علماً أنها ألغت أغنية لبليني لكونها لا تتلاءم مع طبيعة انتشار الصوت في الكنيسة وأضافت إلى البرنامج أغنية دينية للمؤلف البلجيكي سيزار فرانك (١٨٩٠-١٨٢٢) واسمها "بانيس انجليلوكوس" وذلك احتراماً لكان الحفلة وتاريخها (أسبوع الآلام قبل عيد الفصح).

آخر قطع البرنامج كانت "السلام عليك يا مريم" المشهورة لفرانس شوبرت (١٧٩٧-١٨٢٨) والتي غنتها بييلار خورادو بحساسية وهدوء بالغين أثراً عاصفة من التصفيق كان لا بد بعدها من قطعة أخرى إضافية كانت هذه المرة للمؤلف الإسباني خواكين تورينا (١٨٤٩-١٨٨٢) عاد معها الحضور إلى أجواء الأندلس وإشبيليا.

مع أن الأعمال التي قدمت كانت تتركز في القرن التاسع عشر إلا أنه يمكن القول أن البرنامج غطى أكثر من قرنين ونصف من الزمن شاملًا أساليب مختلفة من الباروك وحتى منتصف القرن العشرين وعارضًا أشكالًا متعددة مثل الأوبرا والأغنية القصيرة والاقتباسات الشعبية وغيرها. كما أن سيباستيان مارينيه كان يعطي شرحاً بسيطاً قبل كل فقرة عن المؤلف والموسيقا والكلمات مما سهل على الجمهور فهم المقطوعات والاستماع بها.



أضواء ومواقف

مهرجان الثقافة الموسيقية الثامن

ويوم الألحان الجديدة

حمص من ٨ - ١٢ نيسان / إبريل ١٩٩٦

إعداد إلهام أبو السعود

أقامت نقابة الفنانين فرع حمص، مهرجان الثقافة الموسيقية الثامن

ويوم الألحان الجديدة وكان بعنوان الارتجال والموسيقا العربية.

أعضاء اللجنة العليا المنظمة للمهرجان

تشكلت لجنة عليا لتنظيم المهرجان من السادة: فرحان بلبل

رئيساً، هاني شموط، حسن آغا، عاصم شريفي، محى الدين الهاشمي،

عيسى فياض، عبدو طنوس، محمد بري العواني، سهيل ضاحي أعضاء.

في بداية الحفل ألقى رئيس فرع نقابة الفنانين في حمص الأستاذ

فرحان بلبل كلمة موجزة بين فيها حاجة الموسيقا الراقية إلى المؤتمرات

والمهرجانات بعد تراجع موسيقا الطرب وقوالب الموسيقا ذات الطابع

الأصيل لتحل محلها الأغنية السريعة بعكس الموسيقا الحقيقية للشعوب

التي تعيش في الذاكرة جيلاً بعد جيل، وتنتبه من روح الأمة وخصائصها

الثقافية، ذاكراً أن أسبوع الثقافة هذا ما هو إلا جزء من سياج الدفاع عن

الموسيقا العربية الأصيلة ومتمنياً أن يكون هذا الأسبوع شريكاً في إبراز

مزايا الموسيقا العربية.

تكريم الفنانين

كانت فقرة حفل الافتتاح الثانية هي تكريم الفنانين الذين قدموا أعمالاً موسيقية متميزة وهم: محى الدين الهاشمي - سعيد السراج - المرحوم عبد الواحد الشاويش.

الحفل الفني

وبعد فترة الاستراحة قدمت أولى فقرات الحفل فرقة نقابة الفنانين بقيادة الفنان أمين رومية. عزفت الفرقة مقطوعة موسيقية تلتها ثلاث أغانيات لمحمد محسن وزكريا أحمد والدكتور عصام شريفي غنتها الآنسة سمر بلبل، ثم أغنتين لمحمد عبد الكريم ومحمد عبد الوهاب أداهما سمير عماري.

واعتباراً من صباح الثلاثاء ١٩٩٦/٤/٩ بدأت فعاليات أسبوع الثقافة الموسيقية التي شملت جلسات استماع صباحية، ومحاضرات مسائية، ثم أمسيات فنية. وبذلك كان البرنامج اليومي حافلاً بكل الجوانب الموسيقية من استماع ومناقشة لموسيقيين معروفين إلى محاضرات ثقافية تعزز جوانب التأليف في الموسيقا العربية ومن ثم التركيز على الأعمال التراثية الموسيقية من خلال الأمسيات الموسيقية التي قدمتها فرق حمص الموسيقية الغنائية منها والآلية.

جلسات الاستماع

كانت جلسات الاستماع صباحية وقدمت في قاعة الدكتور سامي الدروبي في المركز الثقافي العربي. حضر هذه الجلسات جمع غفير من

الهتميين بالموسيقا في حمص وهم نخبة من المثقفين الذين أتوا ليطّلعوا على الأعمال الموسيقية القيمة لموسيقيين معروفين وليستفيدوا من وجهات النظر التي تطرح خلال المناقشة.

١- الجلسة الأولى:

شارك فيها عازف العود الفنان منير بشير وهو الأمين العام للمجمع العربي للموسيقا. استعرض الأستاذ بشير في هذه الجلسة بعض نشاطاته الموسيقية من خلال جولاته في معظم بلاد العالم مع نماذج موسيقية مسجلة من أعماله. تميزت أعمال منير بشير بالارتفاع والتركيز عليه مع المحاورة بين عوده وآلات أخرى وكانت على التوالي:

أ- فرقة بدو إيقاعية مؤلفة من طبلة - نقارات - مرواس - طبل.
بدأت الفرقة بمرافقة الأستاذ بشير على العود باستعراض أغاني عراقية معروفة تلتها فترة ارتجال من العود ثم العودة للأغاني السابقة.

ب- محاورة بين العود وعازف الكونتراباص ياجا في مدينة بودابست في قاعة بارتك أظهر فيها كل منهما براعة لا مثيل لها من خلال الارتفاع دون اتفاق مسبق، وظهرت قدرة العازفين على المحافظة على الجمل الموسيقية المرتجلة المترافقية وهذا من أصعب أنواع الأعمال الموسيقية.

ت- محاورة بين عود وأرغن كنسي وصوت سوبرانو، وكانت هذه الأمسية قد قدمت في كنيسة ماتيليس في بودابست. أذهلت هذه

المحاورة الحاضرين فقد كانت فناً وإبداعاً من الآلتين وكان التأثير فيها عندما دخل الصوت السوبرانو بلحن عزفه الأستاذ منير تناولته آلة الأرغن مع الزخارف اللحنية وبعض التنويعات لتسليمها إلى صوت السوبرانو الذي عمق هذا اللحن بأداء رائع عبر استمتع به جمهور الحاضرين حتى أنهم كانوا يرددونه بعد نهاية الجلسة. وأتت الخاتمة مع العود والأرغن وصوت السوبرانو فشكلت مقطوعة موسيقية هادئة رقيقة فيها من التعبير والإحساس الموسيقي الشيء الكثير.

ثـ - محاورة للعود مع بيانو - ترومبون - درامز في أكاديمية الموسيقا في بلجيكا بمدينة جانت.

جـ - محاورة للعود في / خوان كاترو / بالكسيلك مع فرقة مؤلفة من سلطور أوروبي يعزف عليه بالريشة بدلاً من المطرقة - ربابه أوروبية - طبل - فلوت.

أعقبت هذه الجلسة مناقشات موضوعية وعلمية.

٤-الجلسة الثانية

كانت الجلسة الثانية للفنان منصور الرباني قدمها عوضاً عنه المحامي نجا قصاب حسن. استهل الأستاذ قصاب حسن محاضرته بالحديث عن الفنانين منصور الرباني والمرحوم عاصي الرباني، إلى أن وصل إلى أعمالهما التي بدأت بالقصائد الشعبية والألحان الجديدة. ثم ذكر أنه عندما طرحت مشكلة ربع الصوت والتوزيع في المؤتمر الموسيقي بالقاهرة قرر المؤتمر أن قواعد الهارموني لا يمكن أن تطبق

على ربع الصوت. ولكن الرحباينيين أدخلوا على الأكورد الكامل النوتة الثالثة معدلة بوصفها بيات أو سيكاه، ولاقت هذه الطريقة في الهرمنة الاستحسان وخير مثال على ذلك موشح "اذكريني" ومقطوعة "مروج السنديس" ثم، ومن تجارب الرهبان في الأديرة، انتقل الرحباينيان إلى الفولكلور الشعبي وكانت الأرض هي دائمًا هاجسهما. ركز الأستاذ قصاب حسن على أن إدخال الآلات الغربية مثل الكلارينيت والأكورديون وغيرها لم يكن تهجيئناً بالنسبة للرحاينة، بل جاء جميلاً متناسقاً.

هذا وقدمت في هذه الجلسة المقطوعات التالية:

أ- "المسيح قام". لحن كنائسي قديم بصوت السيدة فิروز يتخلله كلام سرياني.

ب- أناشيد "لمعت أبواق الثورة" وقدم عام ١٩٨٩ كمقدمة لمسرحية "صيف ١٨٤٠".

ت- مقدمة مسرحية "الوصية" عام ١٩٩٣ لنصرور الرحباي.

ث- "الملائكة" لحن كنائسي من أداء السيدة فิروز.

ـ ٣ـ الجلسة الثالثة :

وقدمها الأستاذ خضر چنيد حيث تكلم عن بعض الموسيقيين الغربيين والعرب مثل فاجنر وأم كلثوم وغيرهم. وأدرج في بداية الاستماع مقطوعة للأستاذ توفيق البasha موزعة على فاصل "إسق العطاش". ثم قدم أغنتي أطفال من ألحانه وهما: المطر وتلميذ الوطن الغالي وأعقب

ذلك مقطوعة "أوف مشعل" وأغنية "عيد الأم" للأطفال. وأخيراً "الأجراس" من غناء بسمة.

المحاضرات

قدمت يومي الثلاثاء ٩٦/٤/٩ والأربعاء ٩٦/٤/١٠ محاضرتان:

الأولى عن "الارتجال وعلاقته ببنية الموسيقا العربية" قدمها الأستاذ هاني شمoot. واستعرض فيها تاريخ الأدب العربي والشعر، ودور القيان في غناء الشعر. وشرح مقومات الارتجال مدعماً ذلك بأمثلة مسجلة أعقبتها مقتراحات لتطوير هذا الفن الجميل المبدع.

الثانية عن "الارتجال في الموسيقا العربية والغناء العربي"، قدمتها الدكتورة رتيبة الحفني؛ نائبة رئيس المجمع العربي للموسيقا ومستشارة مجلس الإدارة في دار الأوبرا المصرية. وتحدثت الدكتورة الحفني فيها بادئ الأمر عن الارتجال ومفهومه وأوردت مثالاً على ذلك المغني في الغناء العربي الذي يرتجل دون أن يؤذن طبيعة اللحن فام كلثوم ترتجل بينما فايزة أحمد تغنى اللحن كما هو. ثم انتقلت إلى أصل الارتجال وهو القرآن الكريم والأذان حيث يأخذ القارئ المقام المناسب والحلقات دون زيادة فيها حفاظاً على الطابع الديني.

ثم طرحت الدكتورة الحفني في محاضرتها سؤالين الأول هو هل يتطور الإرتجال؟ وكان جوابها أن عازف هذا الجيل يتدرج على التقنية الغربية مما يؤهل له لأن يطور صور الارتجال دون الاعتماد على التدوين، ذاكراً أن الارتجال يتطلب ملقة التلحين والتأليف إضافة إلى

الثقافة الموسيقية. ثم تعرضت الدكتورة الباحثة لأنواع الارتجال الحرة منها بحيث لا يتقييد العازف بإيقاع معين والموزونة وفيها يتبع العازف إيقاعاً بسيطاً كما هو الأمر في "التحميمية". ثم انتقلت إلى الغناء بكلمة يا ليل يا عين والمواويل الشعبية والإنشاد الديني التي يظهر فيها لون كل بلد.

أما السؤال الثاني الذي طرحته الدكتورة الحفني فهو لماذا يتراجع الارتجال؟ وكان الجواب أن السبب في ذلك هو ظهور الراديو والتلفزيون إذ لم يعد الناس يهتمون بحضور الحفلات. فاختفى التخت الموسيقي العربي الصغير، وحلت محله الفرقة الموسيقية الكبيرة التي تختلف عن الغرب بكونها تقدم أ عملاً موسيقية غير موزعة. وهكذا تقلد الغرب دون تركيز ودقة.

ثم قالت الدكتورة الحفني أنه من أجل الحفاظ على تراثنا يجب علينا الابتعاد عن التقليد والحفاظ على الكيان والمواصفات العربية لكي نعرف الغرب بموسيقانا الثرية والجميلة... ونطور الموسيقا العربية بالأسلوب المعاصر.

الأمسيات الموسيقية:

١-الأمسية الأولى:

قدمتها كل من فرقتي نادي دار الفنون ونادي دوحة الميماس. ضمت فقرات البرنامج فرقة دار الفنون ما يلي: ليلة حب - يا

حاوي - والذى ولاك قلبى - بالله يا باهى الشمم وهى من
إعداد الفنان زيد حسن آغا.

تبع ذلك برنامج آخر قدمته فرقة نادى دوحة اليماس وكان
على التوالى: "سماعي بيات" للعريان - وموشح "أنا لا أسمع"
و"كحل السحر عيوناً" وكلاهما قديم - دور "إن عاش فؤادك"
لداود حسني - تلتها أغنية "حيرانة ليه" لداود حسني
أيضاً. واختتم البرنامج بأغنية "لما أنت ناوي" لمحمد عبد
الوهاب وقد لستنا تطوراً كبيراً في مستوى هذه الفرقـة.

٢-الأمسية الثانية:

قدمتها كل من فرقة نقابة المعلمين بحمص وفرقة اتحاد
الشبابية وفرقة نادى الخيام.

استهلت الأمسية فرقة نقابة المعلمين بالأغانيات والمعزوفات
التالية: "يا بدع الورد" (فريد الأطرش)، "يا صباح الخير"
(محمد القصبجي)، موشح "رب الليل" (بهجت حسان)،
"دمعة على خد الزمن" (محمد محسن)، موشح "يا ظالمي"
(عمر البطش)، "آمنت بالله" (فريد غصن)، "لا دمعي كفى"
(رياض السنباطي)، "سماعي راست" (جورج ميشيل)، "نداء"
(محى الدين الهاشمى). كان الأداء جيداً في كل الفقرات وما
زالت الفرقـة في تطور دائم. تبع ذلك فرقة اتحاد الشبابية حيث
قدمت بعض الأغانى الخفيفة.

واختتمت الأمسية فرقة نادى الخيام بما يلى:

"خالي" (رفيق شكري)، "باتاخدني الأيام" (عبد الفتاح سكن)، "يا فجر" (مصطفى كريديه)، "سلم عالحبایب" (محمد محسن)، "ابحث عن سمراء" (محمد محسن)، "طير الحمام" (عبد السلام عامن). ومن الجدير بالذكر أن الأغانيات كانت إفرادية وكنا نأمل أن يشارك فيها الكورال.

٣-الأمسية الثالثة وخصصت للموسيقا الآلية

قدمت في هذه الأمسية أربع فقرات:

أ. فرقة ثلاثي الميماس مؤلفة من عود - كمان - رق
قدمت: "سماعي نو أثر" (جميل عويس) "ذكرياتي"
(محمد القصبيجي) "لونغا فرحفزا" (بورغو).

ب. عزف إفرادي على آلة الفيولونسيل للفنان هاني شمoot
حيث قدم: مقطوعة "خواطر" (هاني شمoot). ومعزوفة
"الفن" (محمد عبد الوهاب).

ج. عزف إفرادي على آلة الكمان للفنان مروان غريبة قدم
فيها: "تشارداس" - " أعطني الناي وغني" - "تقاسيم
شرقية" - "منه الليالي".

د. عزف إفرادي على آلة العود للفنان قدرى دلال حيث قدم:
"خواطر على آلة العود".

٤-الأمسية الرابعة وخصصت للألحان الجديدة

الفقرة الأولى: للفنان زيد حسن آغا غنى فيها حسام عزة أغنية "عجبًا" وسليمان حرفوش أغنية "لا تبالي" بمرافقة فرقة نقابة الفنانين.

الفقرة الثانية: غنى فيها سمير عماري أغنتين: "شو يخطر عبالي وتغيرتي" و"الدرب" من ألحان الفنان خالد المهباني بمشاركة فرقة نقابة الفنانين.

الفقرة الثالثة: غنت فيها الآنسة سمر بلبل أغنتين من ألحان الدكتور عصام شريفي الأولى: "لن تذلني" والثانية "من عادة الكلمات" وذلك بمشاركة فرقة نقابة الفنانين.

الفقرة الرابعة: قدم فيها الفنان المهندس عيسى فياض "معناه" لجبران خليل جبران وهي لوحة غنائية على شكل أوبريت تخللتها كلمات إلقائية وكانت جيدة بلحنها وتنفيذها وأدائها حيث نفذتها فرقة حمص للتراث.

□□□

أضواء ومواقف

□ أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق

إعداد ميساك باغبودريان

أقامت فرقة أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق في كنيسة دير اللاتين في ٩ أيار / مايو ١٩٩٦ ، حفلًّا موسيقياً بقيادة ميساك باغبودريان. وميساك باغبودريان هو خريج المعهد العالي للموسيقا /قسم البيانو وقيادة الأوركسترا/ ، ابتدأ بالتدريب على قيادة الأوركسترا تحت إشراف الأستاذ صلحي الوادي ، شارك على مدى السنوات الماضية في تقديم بضعة من المؤلفات التي قدمتها الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجرة. ولقد حصل مؤخرًا على منحة دراسية من الحكومة السورية لتابعة دراسة قيادة الأوركسترا في ألمانيا.

إن الحديث عن الطفل هو من الأمور الهامة في أي مجتمع ، كما أن التفكير بالطفل هو واجب على كل أفراده. فالمشاعر الإنسانية والمبادئ وأخلاق الإنسان مرتبطة بطفولته التي تعد مرحلة تأسيسية في حياة الإنسان عامة. والعمل مع الأطفال هو من الأعمال الممتعة والصعبة في نفس الوقت ولا ينجح بها الجميع فهي متعلقة بشخصية الإنسان. فمن الأمور الضرورية هنا ، التحلي بالصبر والإحساس بالسعادة نتيجة لهذا العمل. وعلى الرء فهم نفسية الطفل ومزاجيته ليتمكن من توظيفه للحصول على النتائج المرغوبة ؛ فالطفل عبارة عن أرض صالحة للزراعة والإنسان يحصد ما يزرع في هذا الحقل.

لقد كانت هذه الأفكار بالنسبة لي آراء نظرية إلى أن أحسيت بها نتيجة لعملني مع أوركسترا المعهد العربي للموسيقا (أوركسترا الأطفال). نشأت فكرة أوركسترا الأطفال نتيجة للرغبة في تنشيط الحياة الموسيقية الجماعية للطفل، ولتعليميه مبادئ العزف الجماعي منذ بداية حياته الموسيقية، وإتاحة الفرصة له لسماع عزف رفقاء مع عزفه هو ليتمكن من تطوير قدراته السمعية وحسه الموسيقي لتعدد الأصوات. نتيجة لهذه الأهمية وبتشجيع من الأستاذ صلحي الوادي مدير المعهد وبإشراف الأستاذ رعد خلف أستاذ الكمان فيه تشكلت فرقة المعهد الجديدة في العام الدراسي ١٩٩٤-١٩٩٥ لتقدم حفلها الأول في مكتبة الأسد في ٧-٦ أيار / مايو ١٩٩٥.

أما حكاياتي مع هذه الفرقة فقد بدأت باقتراح الأستاذ رعد خلف علي مساعدته في تدريب هذه الفرقة بعد تخرجي من المعهد العالي للموسيقا. وقد كانت فرصة جيدة بالنسبة لي للحصول على المزيد من الخبرة. لقد كان العمل مع فرقة حديثة للأطفال مغامرة بالنسبة لي وخاصة بأن فرق العمر لم يكن كبيراً بيدي وبين أعضاء الأوركسترا، فأعمارهم تتراوح بين ١٠ سنوات إلى ١٧ سنة.

ففي البروفة الأولى عندما قام الأستاذ رعد بتقديمي إلى أعضاء الأوركسترا شاهدت الدهشة على وجوه العازفين، (شو صغير هالأستاذ) وكانت البروفات الأولى حاسمة في هذا الموضوع في كل لحظة كنت أ تعرض لسؤال وبالتالي لامتحان صعب ولكن مع الأيام توطدت الصداقة بيبي وبينهم حتى أصبحنا كرفاق ولكن مع دائم الحرص على أن لا تعم الغوضى، فالعمل الموسيقي بحاجة إلى جو جدي من العمل ولا بد من

بعض لحظات من الضحك والمرح بشرط العودة إلى الجو الجدي. تخللت العمل عبارات تشجيع وعبارات توبیخ والهدف هو الوصول إلى النتيجة المرغوبة.

من المشاكل التي واجهتها أيضاً مشكلة انتقاء المقطوعات. فبشكل عام، المقطوعات المكتوبة لأوركسترا الأطفال قليلة جداً، والأوركسترا لدينا مؤلفة من آلات وترية مع عدة آلات نفخ خشبية. فكان لا بد من توزيع بعض الأعمال الجديدة بحيث تلائم فرقتنا. ومن المفترض أن يعزف الأطفال في الأوركسترا قطعاً سهلاً وممتعة ولا تحتاج إلى مجهود تقني كبير في التعلم لأن الفكرة الأساسية للأوركسترا كما وجدنا سابقاً هي إنماء روح الجماعة لدى الطفل وتمكينه من سماع الآخرين، فإذا كانت المقطوعات صعبة تقنياً، تحول تدريب الأوركسترا إلى درس تقني. والمناهج الدراسية تضم بشكل كاف تمارين ودراسات لتنمية وتطوير القدرات التقنية.

ورغبة في إشعارهم بمسؤولية العمل، كنت أعرض على الأطفال بعض المشاكل في الأقواس وطرق العزف وأطلب منهم إيجاد الحلول المناسبة ومن ثم يتم انتقاء الحل الأفضل للتقيد فيه.

وعلى العموم، لقد استمرت التدريبات لمدة سبعة أشهر، وأصبح في جعبتنا مقطوعات متنوعة ومن عصور مختلفة وبتشكيلات متنوعة من أوركسترا وترية إلى آلة منفردة مع مرافقة الأوركسترا، إلى أوركسترا وترية ونفعية. وقد عمل الأطفال بنشاط كبير لإنجاز هذا البرنامج. ومع اقتراب موعد الحفل بدأ التوتر يسود الفرقة. فكان لا بد من الحفاظ على هدوء

أعصاب الأطفال، فالرعب من الحفلة ومن الجمهور كافية لتدمير عمل سبعة أشهر.

قدم المعهد العربي حفل طلبة وأوركسترا المعهد مساء يوم الخميس ۱۹ أيار / مايو ۱۹۹۶ في دير اللاتين بدمشق. وقبل الحفل بنصف ساعة لم يكن هناك أي مكان شاغر في الصالة فالآهالي المتشوقون لرؤية أطفالهم حجزوا أماكنهم بوقت مبكر، وكذلك الأصدقاء ومحبو ومشجعوا الموسيقا. وأخيراً دخل أعضاء الأوركسترا، الكل في لباس موحد. وبعد أن جلسوا، جاء دوري في الدخول. وهذه اللحظة لا يمكن أن أنهاها. فعندما نظرت إلى أعضاء الفرقة وجدت الجميع متعلقين بي كمنفذ لهم من بحر هائج، وكان الجميع يقول لي: ساعدنا، فكان لا بد من ابتسامة صغيرة إلى كل الأعضاء فرداً فرداً لدب النشاط في عروقهم وإظهار نتيجة العمل الدؤوب.

تضمن البرنامج:

* **بيتهوفن (۱۷۷۰-۱۸۲۴): رقصة مينويت / وتريات.**

* **موتسارت (۱۷۹۱-۱۷۵۶): لحن من فيغارو / نافخة ووترية.**

* **توزيع ميساك باغبودريان.**

* **ثلاث قطع صغيرة: توزيع ميساك باغبودريان.**

* **آريو (۱۵۹۵-۱۵۱۹): بافان لأوبوا منفرد: فراس شحيد.**

* **باخ (۱۶۸۵-۱۷۵۹): مينويت (۲) من البارتيتا الأولى / نافخة ووترية.**

* **هاندل (۱۶۸۵-۱۷۵۹): مينويت من موسيقا الألعاب النارية / نافخة ووترية.**

• شوبرت (1797-1828) : ثلاث قطع صغيرة / وترية وفلوت

وهي : رقصة مينويت ، لحن حر ورقصة.

* تشايكوفסקי (1840-1893) : لحن فرنسي قديم / وترية وفلوت.

* ستاميتز (1745-1801) : الحركة الأولى من رباعية دو ماجرور / نافخة ووترية.

كان الأداء جيداً نسبياً ، وكان تجاوب الأطفال ممتازاً. وبعد التوتر الطبيعي في القطعة الأولى ، ابتدأوا يؤدون بصورة استرخائية. إلا أن شدة الحماس مضافة إلى الانضباط والتوتر أدت إلى تعبيهم فجاء أداؤهم للقطعة الأخيرة بتواتر سريع رغبة منهم في الانتهاء. ولكن قطعة النمر الوردي التي أدواها كقطعة إضافية كانت حيوية ومرحة وتعبر عن سعادتهم بنتائج عملهم وبانتهاء الحفلة.

ومن الجدير بالذكر أن تجاوب الأطفال عموماً كان أفضل مع القطع السريعة مثل موتسارت وهاندل ورقصات شوبرت حيث تتناسب ديناميكية موسيقا القطع مع حيوية الأطفال ، لكنهم لم يتتحمسوا منذ البداية ولا فيما بعد لقطعة آربو "بافان" للأوبرا المنفرد ولا لقطعة باخ "مينويت" لآلات الوترية والنافخة المأخوذة من البارتيتا الأولى. كما لم يتناسب مع ديناميكيتهم هدوء وشعريّة تشايكوف斯基 في مقطوعته "لحن فرنسي قديم" للوتريات والفلوت.

إن التنوع في البرنامج في سرعات مقطوعاته برأيي ضروري رغم عدم انسجام الأطفال معه. لأن ذلك يغني عزفهم ويزيد من ثقافتهم الموسيقية

ويؤدي بذلك إلى تطورهم بشكل متوازن وسريع ويساعدهم في المستقبل في عملهم كأعضاء في الفرق السيمفونية.

الفنان عاصي الحلاني

أضواء ومواقف

□ الفرقة السيمфонية الوطنية في قصر العظم بدمشق

أقامت الفرقة السيمфонية الوطنية بقيادة الأستاذ صلحي الوادي، في قصر العظم بدمشق، ثلاثة أمسيات موسيقية في ٢١-٢٢-١٩٩٦.

افتتحت الفرقة السيمfonية برنامجها بسيرينادا للوتريات لإدوارد إيلغار (١٨٥٧-١٩٣٤) وهو مؤلف موسيقي إنكليزي من الفترة الرومانسية، وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية والغنائية، ومن أهم أعماله أوراتوريو حلم جيرونتوس، الرسل، الملكة، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، سيمفونيتان سيرينادا للوتريات، بالإضافة إلى مقطوعات غنائية وتنويعات وأعمال لموسيقا الحجرة ومجموعة من الأغاني.

يطلق على إيلغار لقب براهمز الموسيقا الإنكليزية لأنه تأثر كثيراً بأسلوب براهمز الألماني، وأنه ألف أول عمل موسيقي له وقد تجاوز الثلاثين من عمره، وسيرينادا الوتريات هي مقطوعة شعرية قاتمة أدى رعد خلف -العازف الأول في الفرقة السيمfonية- الأجزاء المخصصة للكمان فيها بحنان. تلي سيرينادا إيلغار، كونشرتو البيانو والأوركسترا من مقام لا ماجور كوكخل ٤٨٨ لوتشارت (١٧٥٦-١٧٩١) حيث أدى دور البيانو فيه جنادة عوبتي، وهو طالب في السنة الثالثة في المعهد العالي

للموسيقا. في هذا الكونشرتو حركتان مرحتان مع حركة بطيئة اندانة فيها حنين عرف جنادة عويني كيف يعطيه الدفء المطلوب.

المقطوعة الثالثة في البرنامج كانت "ليلة قمرية" للمؤلف الأذربيجاني جهان غيروف وهي للقانون والأوركسترا الوتيرية. يقول الأستاذ صميم الشريف في تعليق له عن الحفل نشرته جريدة الثورة ((...آللة القانون كآلة العود لا تملك الخصائص التي تؤهلها للعزف مع الفرق الكبيرة، بسبب ضعف صوتها، وعلى الرغم من ضبط دوزان أوتارها على طبة دوزان السلم العربي وهو أعلى من السلم الغربي، فإن صوت هذه الآلة لم يصل في الحفل إلى أبعد من الصفوف الأمامية. ولما كانت مكبرات الصوت لا تفي بالغرض مع الفرق الكبيرة والموسيقا الجادة، فإن على المهتمين بهذه الآلة وبآلية العود إيجاد حلول خاصة لها لكي تستطعوا مواكبة العزف في الفرق الكبيرة. ولا يكفي وضع هاتين الآلتين عند استخدامهما في مقدمة المسرح، ولابد من حل جذري لهذا الوضع إذا ظل الإصرار قائماً على استخدامهما...))

لكن أداء عازف القانون عبد الله شجادة، وهو طالب قانون في المعهد العالي للموسيقا كان جيداً، والمقطوعة بحد ذاتها أخرجت القانون من دوره التقليدي في التخت الشرقي.

يعد الألاني فرانس شوبرت (١٧٩٧-١٨٢٨) من الموسيقيين الكلاسيكيين الذين مهدوا للمرحلة الرومانسية، فهو يصغر بيتهوفن بجيل ويكبر شوبان بجيل. يقول هوغو لايخترنيت في كتابه "الموسيقا والحضارة" أن شوبرت ((...بالرغم من قيامه بتأليف عدد وفير من المؤلفات في جميع أنواع الموسيقا التي يمكن تصوّرها: أوبرات، أوبريتات

وقداسات وسيمفونيات وسوناتات ورباعيات وخماسيات وموسيقا للكورال
وموسيقا للبيانو، فإن مكانته العظيمة بين كبار الأعلام ترجع إلى اكتشافه
ناحيتين مجهولتين في عالم الموسيقا وهي الأغاني ومقاطعات البيانو
الشعرية الصغيرة ذات الحركة الواحدة...). لكن معظم النقاد اعتبروا
симфонية شوبرت الأخيرة التي اكتشفها شومان قمة أعماله، أما
الсимфонية الثامنة من مقام سي مينور التي قدمتها الفرقة السيمфонية
الوطنية فتدعى بالناقصة لأن شوبرت لم يكمل الحركة الثالثة (سكيرزو)،
ومن المحتمل أن سبب عدم إتمامها أن شوبرت، شعر بأن الحركتين
الأولى والثانية تشكلان كلاً متكاملاً. ومن الجدير بالذكر أنه سبق للأستاذ
صلحي الوادي أن قاد هذا العمل عام ١٩٥٨ مع فرق الجيش والدرك في
قاعة فندق أمية. ويقول صميم الشريف في تعليقه السابق الذكر أن
((...استيعاب القائد لكل آلة موسيقية على حدة في التوزيع كان دقيقاً،
ورؤيته العمقة لفكر شوبرت الموسيقي في كل ما انتج وأعطى هي التي
أضفت على العمل كل تلك الجزلة في السرد الدرامي والفصاحة والعمق
للعمل كله. وكما حلّق في الحركة الأولى حلّق في الحركة الثانية الهادئة
البطيئة التي استوحى شوبرت أحانها ذات الطابع الغنائي الذي لا يخلو
من إثارة من الطبيعة التي كان يستكين إلى أجواءها، وعبر عنها خير
تعبير في هذه الحركة التي قبس منها محمد عبد الوهاب لحن الشهير
لقصيدة إيليا أبي ماضي "لست أدرى" ...))

العمل الأخير في البرنامج كان الافتتاحية الاحتفالية الأكاديمية
ليوهان براهمز (١٨٣٣-١٨٩٧). وبراهمز كما هو معروف، موسيقي ألماني

من الفترة الرومانسية، ألف سيمفونيته الأولى بعد أن تجاوز الأربعين من العمر ولقد عدتها المحافظون آنذاك سيمفونية محافظة. ويقول في موسيقاه النقاد بأنه ضمن التراث الكلاسيكي روحًا رومانسية. ولقد ألف براهمز العديد من الأعمال للأوركسترا وموسيقا الحجرة وعدة كونشرتات للبيانو والكمان والفيولونسيل مع الأوركسترا إلى جانب الأغاني وغيرها. وقد منحته كلية الفلسفة في جامعة بيرسلاو لقب دكتور فخري سُرّ به كثيراً فألف هذه الافتتاحية الأكاديمية. وعلى الرغم من أن براهمز يصف هذا العمل بالخفة إلا أنه في الواقع عمل كثير الجدية وسيمفوني بكل معنى الكلمة.

لقد كان في اختيار هذا العمل جرأة كبيرة من الأستاذ صلحي الوادي لأن النحاسيات تلعب فيه دوراً كبيراً، والنحاسيات تعتبر النقطة الضعيفة في الفرقة السيمفونية لأن تدريسها في المعهد بدأ متأخراً، وبالتالي فلا يوجد لدينا بعد عازفين متمنكين، ومع هذا فقد أثبتت الفرقة عبر هذا العمل تطورها وجديتها.

أضواء ومواضف

مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني

في دمشق وحلب

من ٧ إلى ١٦ حزيران / يونيو ١٩٩٦

إعداد يمام بشور

يعود إلينا مهرجان الجاز العربي الأوروبي هذا العام مع بداية الصيف من ٧ إلى ١٦ حزيران / يونيو ١٩٩٦ ليعطيانا دفعاً ونشاطاً ثقافياً غنياً وممتعاً. فالمهرجان بحد ذاته فكرة فرح وجسر عبر للتبادل الثقافي، تشارك فيه ثمان دول أوروبية هي: إسبانيا وإيطاليا وإنكلترا والنمسا وبلجيكا وألمانيا وفرنسا والسويد. تم هذا المهرجان تحت رعاية الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة وقامت بإعداده بعثة المفوضية الأوروبية في سوريا.

والجاز موسيقاً نشأت مع زنوج أمريكا إثر تحررهم من العبودية. لذلك كانت بدايتها صاخبة وحادة ذات مؤلفات ومقاطعات وآلات محددة مما يناسب تلك المرحلة. انتقلت هذه الموسيقا إلى بيض أمريكا ومن ثم انتشرت في كل أنحاء العالم. وعند كل انتقال أضيفت إليها عناصر جديدة سواء على صعيد الآلات المستخدمة أم تطوير الألحان، إلى أنأخذت طابعها الحالي الذي يبدو أقل حدة وأكثر تفناً وإتقاناً. وما

يميز هذه الموسيقا عن كل نوع موسيقي آخر هو الارتجال اللحنى والإيقاعي ارتجالاً جماعياً يدخل تغيرات عفوية على القيمة الرئيسية لقطعة ما فتخرج موسيقاً مسلية ذات طبيعة عفوية. هذه الطبيعة العفوية ذات الارتجال ساعدت على انتشار الجاز ووصوله إلينا؛ فقد أدخل بعض ملحنينا هذا النمط الموسيقي على موسيقانا مع إضفاء الطابع الشرقي عليها فكانت ولادة الجاز الشرقي الذي لا يقل سلطنة وتطريباً عن العتابا والمليجانا بالرغم من اختلاف الأسلوب.

شاركت في المهرجان عشر فرق عزفت ثمان منها في حلب وهي في الأصل تمثل ثمان دول أوروبية.

تم الافتتاح في صالة فندق الشام مع فرقة فيكتور فالز Victor Valis Group الإسبانية المؤلفة من أربع عازفين هم: فيكتور فالز: غيتار، وفرانسيسك بوينغ Francesc Puig: كlarينيت، وأوريول ريفو Oriol Rigau: قلوت، واكسكو غرو Xesco Grau: آلات إيقاعية وهي: عرف الديك والستار الصيني وكلابيه (آلة إفريقية) وغوليات (آلة أمريكية).

عرف هذا الرباعي عدة مقطوعات منها ما هو من تأليف فيكتور فالز كمقطوعة "شيعوم" المميزة والتي حملت رائحة البحر والغار والأدغال بكثير من الرومانسية. وقد أكد لي فيكتور فالز ذلك بقوله: أنا أُعشق البحر وقد تخيلته كثيراً أثناء تلحيني "شيعوم". كما عرفت الفرقة

مقطوعات جاز محورة عن تانغو جمعت بين هذين الفنانين بطريقة إبداعية. وحملت لنا بعض المعزوفات عبقاً شرقياً من وحي الأندلس.

ابتداءً من الليلة الثانية للمهرجان انتقلنا إلى فناء قصر العظم الساحر لنسهر مع ثنائي راديتشي الإيطالي: جياني كوسيا Gianni Coscia: أكورديون وجيان لوبيجي تروفسي Gian Luigi Trovesi كلارينيت. قدم هذا الثنائي موسيقاً حديثة متأثرة بالفولكلور الإيطالي وبموسيقاً بلدان البحر المتوسط. وأكد الفنانان لي أنهما يحاولان العودة إلى مختلف الجذور الموسيقية -فكلمة راديتشي تعني الجذور- لخلق موسيقاً جديدة يمكن أن تمثل منطقة من إيطاليا أو أن تكون لأي بلد من بلدان البحر المتوسط.

كان العزف بأسلوب الجاز في التداخل الموسيقي لكن لا يمكن وصف الموسيقا بالجاز كالجاز الكلاسيكي الذي عشناه مع عازف بيانو الجاز الإسباني الشهير تيتي مونتوليyo في الأمسية الثالثة للمهرجان.

مع تيتي مونتوليyo Tete Montoliu ومع البيانو فقط كان الجاز الكلاسيكي كاملاً بكل حيويته لا حاجة به لأي أداة مرافقة، فقد تفنن مونتوليyo بأنامله الرشيقه وبإحساسه المرهف ليحبّي الجاز الكلاسيكي بكل روعته.

مثلت إنكلترا في اليوم الرابع فرقـة بايرون ويلـن Bayron Wallen الذي عزف على الترومبيـت والفلوجـلـهـورـن Flugelhorn، وفرانـك تـونـتوـ Frank Tontoh: درـامـز، وبـيـترـ ماـرـتن Peter Martin

دافيدي رام Nicholas David Ramm : كيبورد، وآلن ويكس Alan Weekes : جيتار، مع مراقبة غذائية من مارسينا أرنولد Marcina Arnold . بدا الأصل الإفريقي للعازفين واضح الأثر على الموسيقا فكانت غالبيتها إفريقيبة الطابع والإيقاع فيما عدا المقطوعتين الأخيرتين اللتين عكستا طابعاً إنكليزياً نوعاً ما.

من النمسا جاءنا رباعي الساكسوفون غرizer Grazer Saxophone ليسامرنا في الليلة الخامسة للمهرجان وهم: كارلينز بوشل Karlheinz Böschl : ساكسوفون سوبرانو، ديتير باتزولد Dieter Patzold : ساكسوفون آلت، ومارتن بيرنشتینغل Martin Birnsthengl : ساكسوفون تينور، فريتز كريبرنج Fritz Kribernegg : ساكسوفون باريون. كانت مقطوعات هذا الرباعي قصيرة واضحة التأثير بموسيقا النمسا الكلاسيكية وصورت في بعض الأحيان ريف النمسا بمساحاته الغناء. حتى تقديم الفرقة لنفسها وتحيتها للجمهور لدى كل تصفيق كان يذكر بتقاليد قصور فيينا.

السهرة السادسة كانت لبلجيكا مع ثلاثي ناتالي لوريير Natali Lories وهي عازفة بيانو وملحنة لعدد من القطع المعزوفة مع هانس فان اوسترهوت Hans Van Oosterhout : درامز، وسالفانتور لا روكا Salvantore la Rocca . كان العزف بأسلوب الجاز، لكن الموسيقا أهدا بكثير من الجاز المعروف. وقد طفت تقسيمات الدوبيل باص على البيانو. وما يجدر بالذكر أن عازف الدوبيل باص هو عازف سماعي لم يتلق أي

دراسة موسيقية، وتقول ناتالي لوريير أن مقطوعاتها مستوحاة من جاز أوروبا وأمريكا اللاتينية.

عشنا الجاز الشرقي في سبع ليالي المهرجان مع خماسي ربيع أبو خليل الذي يمثل ألمانيا مبدئياً. في هذه الليلة الساحرة تزاوجت الآلات الغربية والشرقية فعرفت الأولى موسيقاً جاز بإيقاعات وتقسيمات شرقية وعرفت الثانية على الطريقة الغربية بإيقاعاً شرقياً.

لقد قسم اللبناني ربيع أبو خليل على العود والسوري نبيل خياط على الدف بأسلوب جديد لم تعرفه هذه الآلات بعد. عزف هوارد ليفي Howerd Levy على الهاارمونيكا تقسيمات أكثر دفناً من الناي، وضرب ميشيل غودار Michel Godard على التوبا بصوت كهدير الفيل في مقطوعة "الفيل المثير"، وتفاعل ساتوشى تاكىشى اليابانى Satoshi Takeishi مع آلة الدرامز حتى نسي نفسه وبات يوقع كالدربكة بإيقاعاً موسيقياً شرقياً راقصاً. كل الآلات تفاعلت مع حنان العود فأضفت عليه بهجة وطراً. كانت الهاارمونيكا غاية في الرهافة حيرتنا بصداتها بين الناي والأكورديون والهاارمونيكا. شدهنا هذا العازف الماهر الذي جمع كل هذه الآلات معاً في آن واحد بروح شرقية حزينة.

خمس عازفين كل من بلد عزفوا بروح واحدة تجمعهم لغة الموسيقا وهذا ما أكدته الفنان ربيع أبو خليل عندما سأله عن كيفية انتقاءه للعازفين فأجاب: لا تهمني الآلة التي يعزف عليها الموسيقي بل لغته الموسيقية التي يحكى بها باللغة. أبحث عن لغته وعلى هذا الأساس

اجتمعنا، لقد سبق وشارك ربيع أبو خليل مع فرقته في المهرجان الماضي لكن مشاركته هذه المرة كانت أغنى وأكثر تميزاً.

قدمت فرنسا فرقتين: الأولى رباعي سكلافيس Pifarely اكوسٌتك. فعزف لويس سكلافيس Louis Sclavis على الكلارينيت، ودومينيك Marc Pifarely على الكمان، ومارك دوكري Bruno Chevillon على الكونتراباص. طرح هذا الرباعي موسيقاً جديدة لم نسمع مثلها بعد ونستطيع القول بأنها موسيقاً حجرة معروفة بأسلوب الجاز مع إيحاءات شرقية في بعض المقطوعات.

أما الفرقة الفرنسية الثانية فهي خماسي ماكفيرسون. لقد غنت سانتيا ماكفيرسون Cynthia Mac Pherson الأمريكية المقيمة في فرنسا بمرافقة أربعة عازفين هم دومينيك سوبيلا Dominique Soubiela ساكسوفون تينور، وبرونو باولي Bruno Paoli بيانو، وفانين دوكري Francis Bonniol كونتراباص، وفرانسيس بونيول Wayne Dockery باتري. هذا النوع الجديد هو عبارة عن موسيقاً حديثة اقتبس ست أسلوب الجاز في العزف في بعض الأحيان.

شهرة المهرجان العاشرة والأخيرة كانت مع رباعي رولين فونز السويدي Rollin' Phones الذي يتتألف من أربع عازفات ساكسوفون موهوبات هنّ: توف نيلاند Lund Tove Ny ساكسوفون تينور، وكريستين أولغار Kristin Ulgar ساكسوفون سوبرانو، ومارغاريتا نورين

Margareta Noren ساكسوفون باريتون، وأنيكا ليونغستروم Ljungstrom ساكسوفون آلتوك. انتقت لنا العازفات منوعات موسيقية لـ راي تشارلز ولجيرشوبن الأميركيين ثم موسيقا فولك من النرويج جاءت ميالة إلى الموسيقا الحديثة ومقطوعة جاز اسكندنافي ومقاطعات من أمريكا الجنوبية. بدت المقطوعات المعزوفة ذات أصول كلاسيكية عزفت بروح الجاز ضمن إطار استعراضي طريف.

ما هو الجديد الذي حمله المهرجان هذا العام؟

الحقيقة الواضحة هي أن الجاز بطبيعته العفوية التي يعنيها الارتجال لم ينتشر فقط عالمياً إنما فتح الآفاق للموسيقيين للتطبع إلى أنماط جديدة. فلم تكن الموسيقا المقدمة دائماً الجاز المألوف والمعروف لدينا بل قدمت أكثر الفرق أنماطاً جديدة مشتقة من الجاز ممزوجاً باليارات المحلية لكل بلد ومطعماً بأنماط موسيقية جديدة. وقائلة الجاز إذ تعبر سوريا ثانية تطلعنا على الوضع الحالي للجاز في أوروبا وتبين أثر الثقافة الغربية لكل بلد أوروبي في جازه مما يعطينا في النهاية جازاً يمثل بلداً وسهل العبور والتواصل مع موسيقا البلدان الأخرى. وبالتالي يتحقق المهرجان الهدف الثقافي له وهو تسهيل عبور ثقافات دول أوروبا وتبادلها مع ثقافتنا. وإن سُمي المهرجان بمهرجان الجاز العربي الأوروبي بالرغم من عدم مشاركة دول عربية فيه فذلك أن العازفين الأغنياء بثقافتهم الموسيقية قد أحسوا إحساساً عميقاً بالموسيقا العربية وهذا ما نقلته لنا فرق عديدة من بينهم عبر جازها فخرج بذلك جازاً أوروبياً عربياً. لكن هذا لا

يعني أنتا لا ننتظر مشاركة فرق عربية بالجاز الشرقي في المهرجان القادم
كفرقة زياد الرحباني اللبنانية المتميزة وغيرها.



هاز الطفل ابراهيم عمر ياجي وهو
من موايد السودان ويدرس البيانو
في المعهد العربي للموسقى في
دمشق على الجائزة الرابعة في
مسابقة البيانو العالمية "إيبلا" لعام
1997 والتي تقام سنويًا في شهر
نوفمبر / يونيو في مدينة راكوزا
في جزيرة صقلية في إيطاليا.

*Founded in honor of the International Christopher Columbus Festival 1492-1992
Celebrating the Quincentennial of the Discovery of America and the United Nations 1993 Year of the Indigenous People*

Music - Dance - Visual Arts

INTERNATIONAL PIANO COMPETITION

IBLA GRAND PRIZE

Anno 1996

The Competition Committee hereby award
this CERTIFICATE of RECOGNITION to

IBRAHIM OMER YAGI

4th LEVEL PRIZE

CONCERTO

HONORARY PRESIDENT

Karen Karras

Saville White

JURY:

Frank J. Negham
Betty Ballestad

Carla Licciardi
Vladimir Leychenko

Samira Goto
Katharine O'Gall

James J. Schell
Humberto Cesari
Gloria Puchini

Howard Faber
Angela Boone

John Karras
Marta E. Mendez

Victoria Muskatko
Rymashev

Abdullah Haffar
Hendrik Horne
Wolfgang Seeger

أضواء ومواقف

□ جان بيير رامبال: فن العزف على الفلوت

ترجمة مازن المغربي

لقد أعطى العازف الفرنسي جان فيليب رامبال آلة الفلوت سمة الآلة المفردة، ولقد أجرى معه فيليب فينتوريني مقابلة نشرتها مجلة لوموند دو لا موزيك Le Monde de la Musique الفرنسية في عددها رقم ١٧١ طرحت فيها آراء العازف حول المسار الذي أخذته آلة الفلوت عبر العصور.

- كيف تختار الأعمال التي تقدم في مسابقتك؟

□ هناك أولاً مشكلة عملية في الأداء. فعدد المتسابقين يزيد عن ١٢٠ متسابقاً ومن المستحيل إيجاد عازفين مرافقين لهم جميعاً. تبدأ المسابقة بتمرین منفرد على الفلوت تليه مؤلفات بمرافقة البيانو ثم قطعة ختامية مع الأوركسترا، وأخيراً مقطوعة يؤلفها جان ميشيل داماس خصيصاً للمسابقة. وبهذا يوجد دائماً في المسابقة مزيج من مؤلفات مختلف العصور تتطلب المهارة التقنية والقدرة التعبيرية.

- لقد تقدم إلى المسابقة نحو ٣٠ بلداً، هل المدارس ذات الطابع القومي في الأداء ما تزال موجودة؟

□ لا، لم يعد يوجد اليوم مدارس فرنسية أو ألمانية وغيرها، فالأساتذة الكبار يدرسون لفترات قصيرة في كل مكان من هذا العالم. وعبر الاستماع إلى الطالب لا نستطيع تخمين قوميته. حين كنت يافعاً كانت

هذه الاختلافات في المدارس لا تزال موجودة ولقد كان مارسيل ماجير تأثير كبير على عبر تسجيلااته. لقد كان يمثل المدرسة الفرنسية التي تتسم بالأناقة والدقة وجودة الأسلوب، على طريقة تافانيل وجويبرت. أما المدرسة الألمانية فقد تميزت بجديتها الكبيرة. وفضلاً عن ذلك فأنا لم أكن دائماً من محبي الأسلوب الفرنسي، فهو لامع جداً أحياناً وسطхи. لكن هذه الاختلافات أخذت دائماً طابعاً شخصياً. فائي جوزيف رامبال مثلاً كان يختلف في تعامله مع الفلوت عن مارسيل ماييز. لقد اعترضت ماييز بعض الصعوبات في استخراج الصوت لكنه استدرك ذلك من خلال القيام بجهد كبير في شفاهه.

- أما زلت تدرس؟

□ لا، فأنا لا أشرف إلا على ثلاثة أو أربعة صفوف عليا كل سنة وذلك يأخذ من وقتي نحو ثلاثة أسابيع. أنا لا أستطيع أن أعمل أكثر في مجال التدريس لأنني أقدم حوالي مائة حفلة موسيقية في العام.

- ما نوع الذكريات التي لا تزال تحتفظ بها من تدريسك في كونسروفاتوار باريس؟

□ ممتازة، لأنه كان لدى طلاب جيدون جداً، ولكنني ندمت لعدم حصولي على صفاتي. لقد منعني تقسيم الساعات الدراسية من إطالة الحصص حسب رغبتي، هذا هو تقريباً السبب الذي من أجله تخليت عن مكاني.

- هل أثر كون والدك عازف فلوت عليك؟

□ نعم، وبدون مناقشة، لقد انجذبت في البداية نحو الفلوت ومن ثم نحو الموسيقا بشكل عام. لقد كان الفلوت غايتي، لم يكن من المعقول أبداً أن أعزف على آلة أخرى. ولكن في نفس الوقت بدا لي حينها أنه ليس من الملائم أن أحترف الموسيقا. كان يجب على الفلوت أن يبقى نشاطاً ثانياً. هذا الواقع أغضبني مما أعطاني دافعاً قوياً، فتركت بالتالي دراسة الطب في السنة الثالثة ومن ثم أتيحت لي فرصة التعرف على ألفاريس، مسجل وموزع الأسطوانات، والذي كان يدير علبة الموسيقا، وقد اقترح علي أن أسجل رباعية موتسارت من مقام ري مع الثلاثي باسكبيه وقد لاقى هذا التسجيل رواجاً. لقد كان أول تسجيل لي، وكان ذلك عام ١٩٤٦.

– الأمانة هي صفة مستمرة في مسيرتك الموسيقية وفي تسجيلاتك.

□ تماماً، لقد بدأت بثنائي مع بيير باربيت وهو صديق قديم لطفولتي من مرسيليا، ولكنه لم يكن يستطيع أن يعزف بدقة على آلة ما. لقد كان شاعراً ولم يكن يستطيع التقيد بنظام. وقفت بعدها بالتعرف على روبيرت فايرون لاكرولا في باريس والذي كان على العكس تماماً... رجالاً ومنظماً. ولقد عملت في مجال الموسيقا بشكل متساو مع أصدقاء آخرين مثل عازف الأوبرا بيير بيرلو والذي أسس عام ١٩٤٦ الخhamasi الفرنسي للآلات النافخة. وفي نفس الوقت تأسست فرقة الباروك الباريسية المؤلفة من روبيرت فيرون لاكرولا ومن عازف الكمان روبيرت ساندر ومن أعضاء من الخhamasi. بعد ذلك قدمت حفلات وسجلت مع كل من إيزاك شتيرن ومستسلاف روسترو بوفيتشر، وهذا ما حصل أيضاً مع المديرين الفنيين

لدور تسجيل الاسطوانات: في البداية عملت مع ميشيل غارس من شركة CBS
إيفاتا ومن ثم مع جورج كادار من شركة CBS.

— تسجيلاتك الموسيقية ضخمة ...

□ أنا أعبد التسجيل، إنه حاجة حقيقة بالنسبة لي، أعزف فيه بحرية كما لو كنت أقدم حفلة، وأولى المحاولات في التسجيل هي دائمًا الأفضل، وإذا كنت قد سجلت في كثير من الأحيان الأعمال الرئيسية في البرنامج الموسيقي فذلك لأنني كنت أطمح إلى الأفضل. ولكنني لم أقترب في تسجيلاتي من الأعمال الكلاسيكية. سأسجل قريباً كونشرتو بينديريتسكي عبر قراءته نفسها. لكنني لا أعزف الأعمال المغمورة فهي لا تجذبني، كما أن هناك كثيرون غيري من يعزفونها بروعة.

— لقد أعددت إخراج أعمال كثيرة من مؤلفات القرن الثامن عشر، ولكنك رفضت تقديمها على آلات العصر نفسه؟

□ ولماذا نعزف على آلة منسية؟ وإذا اعتبرنا أن آلة الفلوت قد لامست الآن الكمال فذلك لأن الآلة القديمة كانت سيئة. إن من الخطأ الاعتقاد بأننا نستطيع إعادة خلق أسلوب عصر ما. وقد عبر كوانتس في مقالته بوضوح بأن الآلات الموسيقية في عصره تعزف بشكل سيئ جداً. لقد كانت العروض الجيدة نادرة. وهذا يعني أنني معجب بعازفي الفلوت المعاصرين الذين يعزفون على نفس الآلات القديمة سواء أكانوا إنكليزياً أم هولنديين وأستطيع القول أن براعتهم قد أثرت في.

— لكن ألا تعتقد أن التأليف الموسيقي يخضع لإمكانية الآلات؟

□ لا أعتقد ذلك، فأنا أشك أيضاً في أن بعض المؤلفين قد كتبوا بطريقة عقلانية بحثة. فسوناتات الفلوت الستة للمؤلف ويليام فريدمان باخ مثلاً صعبة بشكل مخيف حتى حين تعزف على آلة فلوت حديثة، علمًا أن باخ لم يكن قد ألفها لعازفين مهرة... أنا أجزم بأن هذه القطعات قد كتبت بشكل متفرد من أجل جمال اللحن الموسيقي. لكنني لم اتبع في عزفي إطلاقاً أسلوب مجموعة عازفي الباروك، رغم أنني واثق من أنني استفدت من أعمالهم. لقد عرفت قبلهم أسلوب تقديم هذه الموسيقا من خلال أبحاث تارتيني، كارل فيليب إيمانويل باخ أو ليوبولد موتسارت. أنا ارتجل دائمًا الكادنرات. لكنني لم ألتقط إلى هذا التعارض المتعلق بالآلة والذي يثقل البرنامج.

- ومع هذا فهناك اختلاف موجود من تلقاء نفسه في اللون...؟

□ نعم، لكن اللون ليس مرتبطة فقط بالآلة. فعلى فلوت مصنوع من الذهب أستطيع محاكاة صوت فلوت مصنوع من الخشب.

- لقد سجلت في هذه الأثناء برنامجاً من موسيقا الباروك بمرافقة آلة كلافسان دون البيانو.

□ في الواقع وحيث أنه لا يوجد أي شيء مشترك بين الكلافسان والبيانو، فالثاني لا يُعد تطويراً للأول. أنا لا أحتمل الباص المستمر* على

* الباص المستمر: عبارة موسيقية قصيرة (تكون إما على شكل مرافقة وإما على شكل لحن فعلي) تتكرر بصورة دائمة في قسم الباص، بينما الأقسام العليا تواصل تقدمها على نحو طبيعي. (الحرر)

البيانو إلا في بعض المؤلفات مثل السونatas من مقام مي بيمول ماجور أو مقام سي مينور لي باخ التي ألفها بشكل أكثر ملائمة.

— ما هي الأعمال التي تفخر بإبداعك لها؟

□ هناك أولاً متنالية كونشرتات جولييفية. لقد كان جولييفيه صديقاً حميمياً لي كما كان مؤلفاً عظيماً ولكنه نسي قليلاً مع الزمن. ومن ثم، بالتأكيد، سوناتا بولانك. لقد عايشت تطور هذه السونatas يوماً بعد يوم. كان فرancis بولانك يؤلف قطعاً موسيقية صغيرة مما تطلب مني دقة كاملة. في البداية، لم أجده فيها شيئاً مميزاً، ولكن وخلال ستة أشهر استطاعت هذه السوناتا أن تناول إعجاب العالم بأكمله.

— هل هناك من المشاريع أو الأعمال التي لم تستطع أن تقدمها في حفل ما وتشعر بالأسف لذلك؟

□ كان يجب عليّ أن أسجل مع هوروفيتش بعض سونatas الفلوت لклиمنتى، وهو مؤلف كنت اعبده. المشروع كان دائماً موجوداً، ثم نسي...

بالنسبة للمؤلفين، إنني آسف لأن تشايكوفسكي لم ينجح في كونشرتو الفلوت، على العكس من تفاني. وأنني أتذكر لقائي بشوستاكوفيتش في براغ، عام ١٩٥٦، وكنا قد تعارفنا في حفل عشاء. لقد كان رجلاً ذا دماثة عالية لم أر لها مثيلاً. كان يحبب وهو ينظر جانباً. وقد سأله إذا كان لا يفكر مستقبلاً في كونشرتو للفلوت، فأجابني بعد صمت طويل... ربما. ولكن لم يكن باستطاعتي بعدها أن أعيد الاتصال به بسبب الظروف السياسية.

وبالمثل وبعد يومين قابلت خاتشاتوريان، وطرحـت عليه السؤال نفسه فنصحـني بإعادة كتابة وتحويل كونـشرـتو الكمان خاصـته. لقد حسـبـته يـمزـحـ، لكنـني اـشـتـريـتـ الدـوـنـةـ... وقد كانت فـكـرةـ التـحـوـيلـ هـذـهـ جـيـدةـ فيـ النـهاـيـةـ.

□□□

أضواء ومواضف

□ أبادو وأولمي: حوار حول عطيل

ترجمة يمام بشور

في مهرجان الفصح لعام 1996 في سالزبورغ قدم كلوديو أبادو Claudio Abbado على المسرح لأول مرة أوبرا عطيل لفيريدي من إخراج إيرمانو أولمي Ermanno Olmi مخرج الفيلم الشهير "الشجرة ذات السنابك" L'Arbre aux Sabots. وحول مسألة الدراما الموسيقية أجرى أبادو مقابلة مع صديقه القديم أولمي شرحتها مجلة لوموند دو لا موزيك Le Monde de la Musique الفرنسية في عددها الخاص رقم 200 تقوم بترجمتها لقارئنا.

- لا أتذكر بدقة تاريخ مشروعنا الأول... لقد مضى على ذلك زمان طويل أليس كذلك؟

□ كان ذلك حوالي عام 1978، كنت حينها تعمل مديرًا موسيقياً في مسرح سكانا في ميلانو، وكنت تخطط لقيادة أوبرا تعود إلى فترة شباب فيريدي وهي "أرولدو". ولطالما تساءلت لماذا تنوي تكليف كاتب سيناريو مثلّي ليس عنده خبرة بالمسرح الغنائي.

- لقد كان عام 1978 عام إخراج فيلم "الشجرة ذات السنابك" وقد بدا لي أن هذا الفيلم بما يعكسه من حس إنساني عميق وبساطة شاعريته الداخلية، يلقي الضوء على قوة الإنسان وكمال الكائن وهو موضوع قريب من موضوع أرولدو. لكن للأسف لم ير هذا المشروع النور ولم

يتجاوز حديثاً هاتفيأً إذ أنتا لم تلتقي إلا بعد فترة طويلة جداً. لقد تشعبت بعض طرقنا كما التقى بعضها عبر الفكرة الواحدة، وبدأت في النهاية بعملية الإخراج بدولي، ثم تابعت فيما بعد وبإخلاص سيرتك كمصور سينمائي. وعادت فكرة التعاون بيننا إلى الظهور من جديد منذ أربع سنوات عندما التقينا للمرة الأولى في ترانانت بعد أمسية موسيقية قدمت فيها "بيير والذئب" لبروكوفيف Prokofiev. واليوم، وبوصفك كاتب سيناريو، وعلى ضوء تجاربك المتنوعة في المسرح الغنائي، كيف تعرّفنا بعمل مخرج الأوبرا؟

□ الإجابة صعبة. وبعد "التبارو" لبوتشيني Puccini و"السونامبو" لبيلليني Bellini و"كاتيا كابانوفا" لياناتشك Janacek فإن "عطيل" هي تجربتي الرابعة في المسرح الغنائي، وما أستطيع قوله هو أن مخرج السينما يجب أن يعيش بحميمية مع شخصياته. إن اهتمامي بالأوبرا هو فضول كبير لاكتشاف هذا العالم المختلف الذي ما زلت أتلمسه.

- ما الذي بقي بنفسك بشكل خاص من إنتاجنا المشترك في "عطيل"؟

□ إنه الولع بتراثي شكسبير الذي ترجمها فيريدي إلى موسيقا. إن عمل "عطال" يطرح مشكلة أساسية هي إحدى أكثر مشاكل المجتمع العاشر إلحاحاً: وهي التعايش بين الشعوب. فهي ليست قصة غيرة رجل على امرأته. إنها قصة أكثر تعقيداً. فإياغو لا يحسد كاسيو إنما

يمثل مجتمع البيض الذي لا يمكن أن يقبل أن يصبح الأسود واحداً منهم. نحن نعيش وضعاً مماثلاً. لقد كانت فينيسيا القرن السادس عشر، عاصمة العالم، متعددة العروق على غرار مجتمعنا. عندما يصبح أسود هاماً في مجتمع البيض لأسباب عسكرية أو اقتصادية فإن البيض يقبلون ارتقاءه وعندنا مثال ذلك بيليه Pele أو كارل لويس Carl Lewis في الرياضة، وكثيرون من الفنانين الكبار. عندما يتوصل أسود إلى النجاح ويتأمل في أن يصبح أبيضاً أو أن يقترب بامرأة بيضاء؛ عند ذلك يظهر رفض الآخرين و... يتمدد الأسود.

- ما هو فن المسرحية الموسيقية؟

□ لا علاقة للموسيقا بالموضوعية. لقد عمقنا طويلاً الموضوع لكن ليس عندي الكفاءة للدخول بمجال نوعية الموسيقا. كل التعليقات التي قدمت بها خلال التدريبات كانت تخص أسلوب لفظ الكلمات. لقد أفهمتني كيف يمكن أن تلبي بعض المقاطع الموسيقية متطلبات مسرحية. هناك فن مسرحي موسيقي خاص، فالموسيقا التي ليس لها أي مفهوم دقيق تخضع في الأوبرا لقواعد فن المسرحية ونستطيع القول أنها تخضع للضوء بمقدار ما تخضع للمكان.

- هل أدهشتك في العمل مقاطع أو جعلتك تغير مخططك الموسيقي؟

□ الفصل الثاني حيث يُسمع فيريدي براءة ديدمونة عندما يأتي القبرصيون ليقدموا له الهدايا. لهذا المشهد مغزى مسرحي محدد: حين

يبداً عطيل بالشك في ديدمونة تصور هي كمال طاهر. ترتبط الأوبرا كلياً من الناحية الموسيقية بالتوترات الإنسانية والعقد النفسانية. وترتيد الموسيقا هنا أن تكون تعبيراً فائق الوصف عن النفس فهي الخيط الأحمر الذي يربط كل شخصية. وقيادتك للأوركسترا عدا عن صراحتها، فهي ذات وضوح ذهني. لقد لمست خلال التدريبات المسرحية، دون أن نتبادل انبطاعاتنا، أن لديك شيئاً خاصاً، فقد كانت نظراتك خلالها كالطفل. لم تكن حينها تستخدم ذكاءك. كنت ذكياً بالفطرة. وهذه خصلة نادرة.

- هل المسرح بالنسبة لكاتب السيناريو تقليداً للواقع؟

□ لا، إنه استحضار مسرحي للواقع. وموسيقا الأوبرا تزيد في تعقيد المشكلة. فإن أشرنا إلى الرعد في الفصل الأول بطريقة واقعية بمساعدة تأثيرات خاصة فلن يكون بالإمكان الغناء. إن حقيقة الدراما الغنائية تصلنا عبر الموسيقا وبالتالي لا يمكن أن تكون واقعية. فليس المسرح مكاناً للتزيين بل هو مكان ترثي فيه الفراغات والأحجام قيمة مسرحية. لقد وجدت التأكيد على ذلك في الرسالة التي وجهها فيردي إلى كاتب نصوصه بواتو Boito: ((...أعرف أن فكري مجونة لكنني أود إنجاز عطيل دون استخدام جوقات موسيقية...)). وهذا هو البرهان على أنه كان يفكر في عالم مغلق لا تفلت فيه الشخصيات من بعضها البعض. فكل دراما هي عبارة عن نزاع بين النور والظلمات، بين الفراغ والحجم.

- كيف ظهرت فكرة الجزيرة في نفسك؟

□ منذ أول جلسات عمل تبادلنا فيها آراءنا حول عنصرين كانا يبدوان لك أساسيين في العمل وهما السماء واللانهاية. فالكان الوحيد الذي يمكن منه أن نرى الأفق اللامتناهي والسماء إنما هو جزيرة. فإذا نظرنا نحو الأفق تأتينا فكرة الحرية. وإذا التفتنا تكون داخل قفص. فكأن شخصيات الدراما قد جرى استدعاؤهم إلى هنا لكي يستطيعوا الإفلات من قدرهم.

- لاحظ أنه إذا لم تكن قادراً أن تتحدث عن الموسيقا بنوع خاص فأنت تستطيع جيداً أن تتحدث عن الموسيقا بوصفها إسهاماً مسرحياً. علماً بأنك استخدمت موسيقاً متنوعة جداً مثل موسيقا هاندل Haendel وسترافينسكي Stravinski في العديد من أفلامك. فكيف اخترت هذا الصفحات؟

□ اختارت موسيقا "السيح" le Messie لهاندل Haendel. هذه الوثيقة البيئوية التي تريد أن تكون تصويراً لحادثة الإنجيل بحسب متى. فموسيقا السلام هي نفسها في المoshha الدينية وفي فيلمي. فالإنسان لا يعترف دائماً بمن يحمل السلام. إن الأحداث في الشرق الأوسط وغيره ما تزال تبرهن على ذلك. وفي عام 1988 قدمت "افتتاحية السكير القديس le Saint Buveur"، وسيناريو هذا الفيلم مقتبس من ترجمة جوزيف روث Joseph Roth الذاتية الطويلة الجديدة عن حياته، وهذا العمل - وهو آخر عمل لروث - الذي تجري قصته قبل الحرب العالمية الثانية تماماً هو من أكثر الأعمال الأدبية دلالة في عصرنا. وإنك لتندهش من التوازي بين

مقاطع حياة سترافينسكي وروث إنهم متقربان حتى تقاد تعتقد أنهم
يعرفان كل منهما الآخر.

- لقد أخرجت كاتيا كابانوفا Katia Kabanova. فكيف يحس

رجل مسرح بهذه الموسيقا؟

□ إن ياناتشيك كاتب مسرحي حقيقي. فالطريقة التي أخرج بها
كاتيا كابانوفا إخراجاً موسيقياً تبرهن ذلك. وبعد حرب ١٩١٤-١٩١٨
وقدت قطبيعة وعند ذلك عامت على السطح ثقافة العصر الجديد التي لم
تتحرر بعد من شرنقة القرن التاسع عشر. إن ياناتشيك وسترافينسكي هما
أول فراشتين تقلدان من الشرنقة. ياناتشيك المولود في عام ١٨٥٤ والمتوفى
١٩٢٨ مؤلف موسيقي من القرن العشرين بينما فيرودي يظل مؤلفاً من
القرن التاسع عشر رغم أنه مات عام ١٩٠١.

- هل تعتبر شخصيات أوبرات ياناتشيك شخصيات عالمية أم أنها

تمثل أوروبا الوسطى حضراً؟

□ إنهم تماماً من تلك الأرضي حيث تجد أقوى شعور بعزلة
الكائن، وحيث يوجد لعلاقات القربي وزن كبير. ولكنهم يعكسون أيضاً
عالماً قريباً من دوستويفسكي Dostoevski والأدب الروسي الكبير وبالتالي
يتضمنون قوة تتجاوز أوروبا الوسطى. إنهم يكتسبون صفة عالمية كبيرة
لأنهم ما يزالون مطبوعين بطبع البحر المتوسط. وهذا التراكم هو الذي

يضفي عليهم بعداً حديثاً. فعند ياناتشيك أو فيردي تجد الألم والسعادة الإنسانيين بلا لبس فيهما.

إن الفكرة تدل الموسيقا والموسيقا تعطي معنىً لن ولدها. وعلى العكس من هذا لم أعرف كيف أتعامل مع شخصيات السومنامبول* *Bellini*.

— هل تمتلك الموسيقا القدرة على تغيير قيمة الكلمات؟

□ عندما يعني ياغو أنا آثم إذا أنا إنسان! تلاحظ بشكل لا يصدق

أن فيردي قد توصل إلى التعبير عما لا يمكن التعبير عنه وإلى إعطاء مغزى الكلمات. عندما نتكلم نستخدم دائماً الأنفاظ ذاتها. إن تحت تصرفنا نعوتاً للتكييف ولكن المبالغة في استعمالها يمكن أن تكون ملة فما الذي يستطيع عند ذلك أن يغير قيمة الكلمات إذا لم يكن التعبير، أي الموسيقا التي نحملها بها ونحن نتحدث. لقد اشتغل فيردي بهذا الاتجاه لا ليصنع موسيقا بل ليعبر عن مشاعره.

— أول إخراج موسيقي لك كان "التبارو" ضمن ثلاثة بوتشيني التي عرضت في بلدية فلورانس من إخراج ثلاثة مخرجين مختلفين. ألم تكن تفضل أنت المؤمن أن يعرضوا عليك. "الأخت أنجيليك Sœur Angelique"

* السومنامبول: هو الشخص الذي يشي وهو نائم. (المترجم)

□ إن بوتشيني في "الأخت أنجيليك" لا يوحى بأنغام تنتسب إلى الثقافة الدينية الشعبية فهو لم ينسخها بل أخذها في الحسبان؛ لأن الشعور الشعبي الديني كان حاضراً دوماً من خلال الغناء. وبين نهاية القرن السابع عشر وبداية الحرب العالمية الثانية كنت تسمع هذه الأغاني في كل قرية وفي كل حي حتى أثناء العمل. فالقدّس والمدنس يتعاشان دائماً في الثقافات الشعبية. وقد كان بوتشيني حساساً جداً، وربما كان هذا ما يهمني برهنته.

- هل من الإشكال بالنسبة لخرج أن يجد نفسه أمام توزيع يفرضه قائد الأوركسترا أو مدير المهرجان كما كانت الحال بالنسبة لـ "عطيل" في سالزبورغ؟

□ كلا إذا انطلقنا من وجهة النظر القائلة بأن المخرج لا يجوز أن يفرض رؤية صلبة. فإذا كان يسعى إلى الكشف للمثليين عن حقائق المؤلف يجب أن يترك لديهم أيضاً قسطاً من الحرية. إن أمام هذه الحقيقة فرضيتين للعمل: الأولى هي أن يبني إخراجاً ميكانيكيّاً أي مساراً كالقناة يكفي أن تسوق الشخصية فيه. وهذا العمل أقرب إلى التلحين الإيقاعي منه إلى الإخراج. أما الفرضية الثانية فقوامها البحث مع كل ممثل عن الطبيعة الإنسانية للشخصيات. وهذا ما فعلته. فالغلاف الجسدي ليس شيئاً أما السماء الداخلية فهي كل شيء. أنا أعتقد بأننا قمنا بعمل ملفت للنظر بوجه خاص مع بريارا فريتوولي Barbara Frittoli وساره مانغاردو

أي ديدمونة وإميليا لقد قال لي أصدقاء من النقاد
السينمائيين أن أداءهما أثر فيهم حتى سكبوا الدموع.

لقد حاولت في هذه الأغنية أن أجدد التعبير عن مشاعر الحب والهوى والشوق والحنين، مشاعر التي يعيشها كل إنسان في طفولته وشبابه، مشاعر التي تحيط بالإنسان في كل لحظة من حياته، مشاعر التي تحيط بالحياة في كل لحظة، مشاعر التي تحيط بالكون في كل لحظة،

معجم

□ معجم الموسيقا الغربية حرف L

إعداد محمد حنانا

ـ عازف كمان

ـ كاتب في الموسيقا

□ الأعلام

LACHNER, FRANZ

لاخنر، فرانز ١٨٩٠-١٨٠٣

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني ينحدر من أسرة موسيقية، تعلم في ميونيخ ثم قصد فيينا حيث تعرف إلى شوبرت. تشمل أعماله على أوبرات، سيمfonيات، قداسات، إضافة إلى أعمال موسيقا الحجرة.

LALO, ÉDOUARD

لالو، إدوارد ١٨٩٢-١٨٢٣

مؤلف فرنسي، درس الكمان والفيولونسيل في كونserفاتوار ليل، ثم تابع دراسة الكمان في كونserفاتوار باريس. درس التأليف الموسيقي وحده. تتضمن أعماله وهي ذات طابع إسباني، أوبرات، سيمfonيات (أشهرها السيمfonية الإسبانية)، كونشرفات إلى جانب إليه وأعمال موسيقا الحجرة.

LAMBERT, CONSTANT ١٩٥١-١٩٠٥ لامبرت، كونستانت

مؤلف وقائد أوركسترا وناقد إنكليزي، درس على يد ر. أ. موريس، وفون ولیامز. تأثر بموسيقا الجاز وضع عدداً من أعمال الباليه، وأعمال الأوركسترا، إلى جانب الأعمال الغنائية، وأعمال البيانو.

LANDI, STEFANO ١٥٨٦-١٦٣٩ لاندي، ستيفانو

مؤلف ومغن إيطالي، وضع العديد من الأوبرات والأعمال الكنسية. كان أول من وضع افتتاحية الأوبرا في شكل السيمفونية.

LANDINI, FRANCESCO ١٣٢٥-١٣٩٧ لانдинي، فرانشيسكو

مؤلف إيطالي، فقد بصره وهو طفل، لكنه أجاد العزف على الأورغن، والعود، والفلوت وآلات أخرى. وضع الكثير من أعمال المادريغال، والأغاني.

LANDRI, LOUIS FREDERIC ١٩٦٨-١٩٠٥ لاندري، لويس فريديريك

مؤلف وناقد موسيقي هولندي، درس على يد والده ولIAM. تتضمن أعماله أربع سيمفونيات، ثلاثة أوبرات، سيمفونيا، كونشرتو كمان، كونشرتو فيولونسيل، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

LANGGARD, RUED ١٨٩٣-١٩٥٢ لانغارد، رود

مؤلف وعازف أورغن دانماركي. تأثر في البداية بالمؤلفين ليست، وبروكنر، ثم بنلسن، وأخيراً بالمؤلف هيندميث. وضع العديد من

السيمفونيات، والأعمال الأوركسترالية، إلى جانب الأعمال الغنائية، وأعمال موسيقا الحجارة.

LANGLAIS, JEAN ١٩٠٧-١٩٩١ لانغليه، جان

مؤلف وعازف أورغن فرنسي، درس في كونserفاتوار باريس على يد دوكا. تتضمن أعماله سيمfonيات، قصائد سيمفونية، متاليات أوركسترالية، وأعمال أخرى متنوعة.

LANNER, JOSEPH ١٨٠١-١٨٤٣ لانر، جوزيف

مؤلف وقائد أوركسترا نموسي، وضع العديد من الأعمال الموسيقية الخفيفة، مثل الفالسات، والبولكايات، والماراتش... الخ. عمل وتعاون في البداية مع يوهان شتراوس الأول.

LAPARRA, RAOUL ١٨٧٦-١٩٤٣ لابارا، راؤول

مؤلف فرنسي، درس على يد فوريه وماسنفيه. وضع أعمالاً أوركسترالية، وعدة أوبرات أشهرها أوبرا هابانيه.

LARA, ISIDORE ١٨٥٨-١٩٣٥ لارا، إيزيدور

مؤلف وعازف بياني إنكليزي، درس الموسيقا في ميلان. وضع العديد من أعمال الأوبرا إلى جانب الأغاني.

LARSSON, LARS-ERIK ١٩٠٨-١٩٨٧ لارسون، لارس-إيريك

مؤلف وقائد اوركسترا وناقد موسيقي سويدي، درس في ستوكهولم، ثم في فيينا على يد بيرغ. تتضمن أعماله ثلاث سيمفونيات، ثلاث افتتاحيات، سيمفونيتا، سيريناد، كونشرفات، إلى جانب أوبرا وكانتatas وأعمال أخرى.

LASSUS, ORLAND DE ١٥٩٤-١٥٣٠ **لاسو، أورلاند دي**
مؤلف فلمنكي، تنقل بين العديد من البلدان، ومات في ميونيخ. وضع نحو ألفي عمل من الأعمال الموسيقية، كالماوريغالات، والموتيات، والقداسات، والكانزونات... الخ.

LAVALLEE, CALIXA ١٨٩١-١٨٤٢ **لافاليه، كاليكسا**
مؤلف وعازف بيانيو كندي، درس في كونسرفاتوار باريس. وضع العديد من أعمال الأوبرا، والأعمال السيمфонية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

LAZAROF, HENRI ١٩٥٩-١٩٣٢ **لازاروف، هنري**
مؤلف بلجيكي المولد، درس في روما على يد بيتراسي، ثم على يد بيرغر وشابيررو. وضع العديد من الأعمال الأوركستالية المتنوعة والباليهات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

LECLAIR, JEAN-MARIE ١٧٦٤-١٦٩٧ **لوكلير، جان-ماري**

مؤلف وعازف كمان فرنسي، عمل في أوركسترا أوبرا باريس عازفاً لآلة الكمان، وأثناء ذلك درس التأليف الموسيقي. وضع العديد من الأوبرات والباليهات، وكونشرفات الكمان. إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

LECOCQ, CHARLES ليكوك، شارلز ١٨٣٢-١٩١٨

مؤلف فرنسي، درس في كونسرفاتوار باريس. وضع العديد من الأوپریتات، نجح بعضها نجاحاً جماهیریاً كبيراً.

LEES, BENJAMIN ليز، بينجامين ١٩٢٤-؟

مؤلف أمريكي من أصل روسي، درس في أمريكا. تتضمن أعماله أوبرات، سيمفونيات، كونشرفات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

LEEUW, TON DE ليوو، تون دو ١٩٢٦-؟

مؤلف هولندي، درس في أمستردام، ثم في باريس على يد ميسيان. تتضمن أعماله أوبرات، باليهات، كونشرفات، إلى جانب أعمال الغناء، وأعمال موسيقا الحجرة.

LEFANU, NICOLA ليفانو، نيكولا ١٩٤٧-؟

مؤلف إنكليزي، درس على يد روبرتس، ثم على يد ويلز وبتراسي. حاز عام ١٩٦٨ على جائزة كوبيت لموسيقا الحجرة، وحاز على الجائزة الأولى في مسابقة المؤلفين الشباب. تتضمن أعماله أوبرات، أعمالاً أوركسترالية، أعمالاً غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

ليتون، كينيث ١٩٢٩-١٩٨٨

مؤلف وعازف بيانو إنكليزي، درس على يد برنارد روس، ثم على يد بيتراسي في روما. تتضمن أعماله أوبرا، ثلاث سيمfonيات، سبعة كونشرفات متنوعة، أعمالاً أوركسترالية، أعمالاً غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو والأورغن.

ليرو، كزافييه ١٨٦٣-١٩١٩

مؤلف فرنسي، درس في كونserفاتوار باريس. حاز على جائزة روما عام ١٨٨٥. وضع مجموعة من الأوبرا.

ليبرمان، رالف ١٩٠٠-

مؤلف سويسري، درس على يد فوجل. كان مديرًا لدار أوبرا هامبورغ، ومديراً لدار أوبرا باريس. تشمل أعماله على أربع أوبرا، سيمفونية، أعمال أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

ليجيتى، جيورجي ١٩٢٣-

مؤلف هنغاري المولد نمساوي الجنسية، درس في بودابست على يد كادوسا، وعلى يد فاركاس وفيريس. تتضمن أعماله أوبرا، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، كونشرفات، أعمال موسيقا حجرة، أعمال بيانو وأورغن.

ليبكين، مالكوم ١٩٣٢-

مؤلف وعازف بيانو إنكليزي، درس البيانو على يد جوردون جرين، والتأليف على يد ساينبر. تتضمن أعماله سيمfonيات، كونشرفات، أعمالاً غنائية، أعمال موسيقا حجرة، وأعمالاً لآلية البيانو.

LISZT, FERENCZ

لیست، فرانز ١٨١١-١٨٨٦

مؤلف وعازف بيانو هنغاري. تلقى أولى دروسه في العزف على البيانو من والده، وقدم أولى حفلاته وهو في التاسعة من عمره. في عام ١٨٢١ ذهب إلى فيينا ليدرس التأليف مع ساليري، والعزف مع تشيرني. عزف في باريس عام ١٨٢٣، وفي لندن (حيث استقبله الملك جورج الرابع في قصره) عام ١٨٢٤. استقر في باريس ما بين عامي ١٨٢٣-١٨٣٥، وهناك صادق بيرليوز وشوبان وبعض الشخصيات الأدبية والفنية، وفيها بلغت شهرته بوصفه عازف بيانو متألق ذروتها.

في عام ١٨٣٨ عاد إلى فيينا، ثم تنقل بعدها بين العديد من البلدان. وفي عام ١٨٤٨ شغل منصب المدير الموسيقي في قصر فايمار وبقي فيه حتى عام ١٨٥٩. وقد جعل من مدينة فايمار خلال تلك الفترة مركزاً موسيقياً بارزاً، إذ قدم فيها (بوصفه قائد أوركسترا) مجموعة من الأعمال الموسيقية خصوصاً للأعمال الهمامة لكل من بيرليوز وفااغنر.

في عام ١٨٦٠ قصد ليست روما. وفي عام ١٨٦٥ أصبح راهباً. بعد ذلك أخذ يتنقل بين العاصمة والمدن الأوروبية. وخلال السنوات الخمس الأخيرة من حياته صب اهتمامه على التدريس، إذ كان الطلاب يأتون إليه من جميع المدن الأوروبية. وكان من بين طلابه الكثير زيلوتى، لاموند، روزنتال، وفاينغارتنر.

كان ليست واحداً من أعظم عازفي البيانو في عصره. لذا تحتل مؤلفاته لتلك الآلة مكانة مرموقه لدى المشتغلين والهتمين بها. وفي مجال التأليف الموسيقي، ابتكر ليست القصيدة السيمفونية، التي غدت بفضله شكلاً فنياً جديداً تداوله المؤلفون اللاحقون. كما ركز اهتمامه على شكل الرابسودي، وعلى المؤلفات الدينية التي أنت مؤثرة مفعمة بالخيال. ورغم تضارب الآراء حول مجمل مؤلفاته، يظل واحداً من الشخصيات الهامة في القرن التاسع عشر.

أشهر أعماله:

• للأوركسترا: سيمفونية فاوست، سيمفونية دانتي، القصائد السيمفونية بروميثيوس، أورفيوس، القدرات، تاسو، هاملت، مازيبا، فالس مفистو.

♦ للبيانو: كونشرتو بيانو رقم ٢-١، نوكتورنات، الرابسودي الهنغاري، سوناتا مقام سي مينور، عزاءات، إضافة إلى العديد من التكبيفات والتنويعات على ألحان الكثير من المؤلفين.

ليتولف، هنري تشارلز ١٨٩١-١٨١٨ LITOLFF, HENRY CHARLES

مؤلف وعازف بيانو وناشر فرنسي، درس على يد موشليه. وضع ست أوبرات، خمسة كونشرتات سيمفونية للبيانو والأوركسترا، أوراتوريو، أوبرايت، إلى جانب مقطوعات لآلية البيانو.

لويد، جوناثان ١٩٤٨-١٩٠٣ LLOYD, JONATHAN

مؤلف إنكليزي، درس التأليف على يد سبيرا ولامبرت وآخرين. وضع خمس سيمفونيات وأعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والغناء.

LOCATELLI, PIETRO ١٧٦٤-١٦٩٥ لوكاتيلي، بيترو

مؤلف وعازف كمان إيطالي، تلميذ فالانتيني. استقر في Amsterdam ومات فيها. وضع اثنى عشر كونشرتو غروسو، وست كونشرفات للكمان، إلى جانب سوناتات الكمان وأعمال موسيقا الحجرة.

LOKSHIN, ALEXANDER ١٩٢٠-؟ لوكشين، ألكسندر

مؤلف روسي، درس على يد مياسكوفסקי. وضع أحد عشر سيمفونية، إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

LOLLI, ANTONIO ١٨٠٢-١٧٢٥ لولي، أنتونيو

عازف كمان ومؤلف إيطالي. عمل عازفاً منفرداً (سوليست) في قصر فورتنبرغ في شتوتغارت، ثم في قصر كاترين العظمى في موسكو. كان أعظم عازف كمان في عصره. وضع سبعة عشر كونشرتو لآلية الكمان، وثلاثين سوناتا لآلية الكمان. مات في باليارمو فقيراً معدماً.

LOPES-GRACA, FERNANDO ١٩٠٦-؟ لوبيز-غراسا، فيرناندو

مؤلف وعازف بيانو برتغالي، درس في ليشبونة، ثم في باريس على يد كوشالين. تشمل مؤلفاته على كونشرتونين لآلية البيانو، كونشرتو لآلية الفيولونسيل، أربع وعشرين بريلود للبيانو، أربع سوناتات للبيانو، إلى

جانب الأغاني الشعبية والرقصات. وضع أيضاً كتباً متنوعة حول الموسيقا.

LULLY, JEAN-BAPTISTE ١٦٣٢-١٦٨٧

مؤلف إيطالي المولد فرنسي الجنسية، تعلم وحده العزف على آلة الكمان. قصد فرنسا في الرابعة عشرة من عمره، وهناك عمل خادماً، ثم عمل عازفاً للكمان. في عام ١٦٥٢ التحق بفرقة قصر لويس الرابع عشر. ومات بسبب تقيح أصاب إصبع قدمه بعد أن دقّه خطأً بعصا القيادة الثقيلة أثناء قيامه بقيادة الأوركسترا. بدءاً من عام ١٦٦٤ اشترك لولي مع موليير في وضع سلسلة من أعمال الباليه الكوميدية التي مهدت الطريق أمام الأوبرا الفرنسية وكان آخرها وأشهرها "البرجوازي النبيل" التي لعب فيها لولي دور راقص. وفي عام ١٦٧٣ اتجه لولي نحو التأليف الأوبرا، متعاوناً في هذا المجال مع الشاعر كينو مؤلف نصوص أوبراته. ولم يكتف لولي بتأليف الباليهات والأوبرات بل قدمها وقاد الأوركسترا والمعنفيين بانضباط صارم. رکز لولي اهتمامه على نطق الكلمة، وإيقاع الجملة، وعلى الرئيسية تأليف بمصاحبة الأوركسترا، وعلى الأجراء النفسية. كذلك أولى اهتماماً بالغاً بالفترات الموسيقية الآلية التي تتخلل الأوبرا، وبافتتاحية الأوبرا على وجه الخصوص. واكتسبت الأوركسترا بجهوده مكانة بارزة، وكثيراً ججمها، وغدت أكثر تنظيماً وأفضل أداء. وضع لولي خمس عشرة أوبرا، وثمانى باليهات، إلى جانب بعض الأعمال الغنائية.

LUMSDAINE, DAVID

لامسدين، ديفيد ١٩٣١ -؟

مؤلف أسترالي، درس في سيدني، ثم في إنكلترا على يد سير، عاد إلى أستراليا عام ١٩٧٣، وعام ١٩٧٦ حيث حاضر في جامعة دورهام. تتضمن أعماله مؤلفات للأوركسترا، ومؤلفات غنائية، ومؤلفات موسيقا الحجرة، إلى جانب مؤلفات البيانو.

LUNDQUIST, TORBJÖRN

لاندكويست، توربيورن ١٩٢٠

مؤلف سويدي، درس في سالزبورغ وفيينا. تشمل مؤلفاته على أوبراتين، ثمانية سيمفونيات، إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

LUTOSLAWSKI, WITOLD ١٩١٣ - ١٩٩٤

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا بولوني، درس التأليف الموسيقي على يد ماليزفسكي. عمل خلال الحرب العالمية الثانية عازفاً لآلية البيانو في حانة في وارسو. اتسمت مؤلفاته المبكرة بطبع الألحان الشعبية المفروض رسمياً. ولكن مؤلفه كونشرتو الأوركسترا مثال ناجح على فترته تلك. عالج لوتوسلافسكي المنهج القائم على الثنائي عشرة نغمة، ولكن بطريقة مختلفة كليةً مما فعله شونبرغ. زار لوتوسلافسكي إنكلترا والولايات المتحدة حيث حاز على سمعة طيبة، وعلى جوائز عديدة. تتضمن أعماله أربع سيمفونيات، تنויות سيمфонية، كونشرتو للأوركسترا، كونشرتو للفيولونسيل، كونشرتو للأوبوا والهارب، كونشرتو بيانو... إلى جانب أعمال أخرى كثيرة متنوعة.

LUTYENS, ELISABETH

لوتيانز، إليزابيث ١٩٠٦ - ١٩٨٣

مؤلفة إنكليزية، درست في باريس، ثم على يد دارك. كانت من أوائل المؤلفين الإنكليز الذين استخدمو منهج الاشتراكية عشرة نغمة. وضعت الكثير من الأعمال، أوبرات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمالاً غنائية، أعمال موسيقا الحجرة، إلى جانب الأغاني وأعمال البيانو، وموسيقا المسرح والسينما.

LYADOV, ANATOLY

ليادوف، أناتولي ١٨٥٥-١٩١٤

مؤلف روسي، تلميذ ريمسكي كورساكوف. شارك بالاكتيف في البحث عن الألحان الشعبية الروسية. وضع عدداً من القصائد للأوركسترا منها: باباياغا، كيكيمورا، البحيرة الساحرة، إلى جانب مقطوعات أخرى للأوركسترا والبيانو.

LYSENKO, MYKOLA

ليشنكو، ميكولا ١٨٤٢-١٩١٢

مؤلف أوكراني، درس في كييف، ثم في بطرسبرغ على يد ريمسكي كورساكوف. كان ذو معرفة جيدة بالألحان الشعبية الأوكرانية. وضع عدداً من الأوبرا منها أوبرا تاراس بولينا، وعدداً من الكانتatas، إلى جانب عدد كبير جداً من الأغاني.

□ الأعمال الشهيرة

- الليدي ماكبث لمقاطعة متسينسك.

Lady
Macbeth of the
Mtsensk District,
The

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي
ديمترى شوستاكوفيتش، قدمت في ليننغراد
وموسكو عام ١٩٣٤ تحت عنوان "كاترينا
اسماعيلوفا". وضع النص المأخوذ عن قصة
قصيرة للكاتب ن. ليسكوف، شوستاكوفيتش
بالاشتراك مع آ. بريز.

- متواالية السيدة رادنور.

Lady
Radnor's Suite

متواالية من ست حركات للمؤلف الإنكليزي
هـ. باري، وضعها عام ١٨٩٤، وهي
لالأوركسترا.

- لاكميه Lakmé

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الفرنسي لـ.
ديليب. قدمت في باريس عام ١٨٨٣. وضع
النص جوندنبير وجيل.

- سيمفونية التفجع
Lamentation Symphony

اسم أطلق على سيمفونية المؤلف هايدن رقم

٢٦، مقام ري مينور، التي وضعها عام

١٧٧٠. وذلك لاحتواها على الحان تشابه

الألحان التي تنشد في الكنائس الرومانية

الكاثوليكية في الأسبوع الذي يسبق عيد

الفصح.

- أرض الابتسamas
Land of Smiles, The

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف الهنغاري

ليهار، قدمت لأول مرة في برلين عام ١٩٢٩.

- طائر القبرة الصاعدة
Lark Ascending, The

رومانس لآلة الكمان والأوكتسترا للمؤلف

الإنكليزي فون ولیامز. وضعه عام ١٩١٤.

- سيمفونية لاودون
Laudon Symphony

اسم أطلقه المؤلف هايدن على سيمفونيته رقم

٦٩ مقام دو ماجور. وقد أهدتها لفيلد مارشال

نسوي يحمل ذلك الاسم.

- لير Lear

أوبرتا من مقطعين للمؤلف الألماني أ. رایمان،

قدمت في ميونيخ عام ١٩٧٨. وضع النص

المأهود عن مسرحية الملك لير لشيكسبير،
ك. هيئنر.

– أسطورة القديسة إليزابيث

أوراتوريو للمؤلف ليست، قدم لأول مرة في
بودابست عام ١٨٦٥.

– أسطورة القيصر سلطان

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي ن.
ريمسكي-كورساكوف، قدمت في موسكو عام
١٩٠٠. وضع النص المأهود عن قصيدة
للساعي بوشكين، الكاتب بيلسكي.

– ليليو أو العودة إلى الحياة

مونودrama (مقطوعة للمسرح لشخصية واحدة)
للمؤلف بيرليوز، وضعها عام ١٨٣٢. وهي
لتحدى، وصوتيٌّ تينور وباريتون، وكورس
مع الأوركسترا. قدمت لأول مرة في باريس
عام ١٨٣٢.

– أساطير لنهانين

متواالية أوركسترالية من أربع حركات
للمؤلف الفنلندي سيبيليوس، والحركة

Legende von
der Heiligen
Elisabeth, Die

Legend of
Tsar Saltan, The

Lélio, ou le
Retour à la Vie

Lemminkäinen
Legends

الرابعة هي ما تدعى بجعة تونيا.

- سيمفونية لينينغراد

Leningrad
Symphony

اسم أطلقه المؤلف شوستاكوفيتش على

симфониетта السابعة التي وضعها عام ١٩٤١

عندما كان الجيش الألاني يحاصر مدينة

لينينغراد.

- ليونورا

Leonora

١) ثالث افتتاحيات للمؤلف بيتهوفن.

وليونورا هو اسم بطلة أوبرا بيتهوفن

"فيديليو"، وقد وضع بيتهوفن تلك

الافتتاحيات في أوقات متباعدة. وقد

شكلت كل واحدة منها وفي زمنها

افتتاحية لأوبرا "فيديليو". والآن غالباً

ما تقدم هذه الافتتاحيات بوصفها

مقطوعات مستقلة.

٢) أوبرا للمؤلف الفرنسي ب. جافو،

قدمت في باريس عام ١٧٩٨، وضع

النص ج. ن. بوالي. ولهذه الأوبرا اسم

"آخر هو الحب الزوجي".

- رباعي القبرة

Lerchen
Quartett

اسم أطلق على رباعية المؤلف هايدن الوتيرية،

عمل ترتيب ٦٤ ، رقم ٥ مقام ري.

- هيا نصنع أوبرا

Let's make
an Opera

عمل تعليمي خفيف ومسلٍ وضعه المؤلف
الإنكليزي ب. بريتن لصغار السن حول
طبيعة الأوبرا، والتعامل معها.

- حب داناي

Liebe der
Danae, Die

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ر. شتراوس،
وضعها عام ١٩٤٠. وضع النص ج. جريجور
عن مخطط تمهيدى لهوفمانشتال.

- فالسات أغنية الحب

Liebesliederw-
alzer

مجموعة من ثمانية عشر فالساً للمؤلف
براهمز لآلتي بيانو وأربعة أدوار غنائية
وضعها عام ١٨٦٩.

- أحلام الحب

Liebesträume

ثلاثة نوكتورنات لآلة البيانو للمؤلف ليست.

- أغاني عابر سبيل

Lieder Eines
Fahrenden
Gesellen

مجموعة من أربع أغاني للمؤلف النمساوي ج.
ماهلو. نظم كلماتها المؤلف نفسه.

- أغنية الأرض

Lied von der
Erde, Das

سيمفونية لصوتي تينور وكونترالتو مع الأوركسترا للمؤلف ماهر، وتتكون من ست حركات. أما الكلمات فقد أخذت من قصائد صينية قديمة. قدمت هذه السيمفونية لأول مرة في ميونيخ عام ١٩١١.

– الملازم أول كيجه Lieutenant Kijé

متواالية سيمفونية من خمس حركات للمؤلف الروسي س. بروكوفيف، وضعها عام ١٩٣٤.

– حياة من أجل القيصر Life for the Tsar

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف الروسي م. جلينكا، قدمت في بطرسبرغ عام ١٨٣٦. وضع النص ي. روزن. (الاسم الأصلي لهذه الأوبرا هو إيفان سوسانين ولكنه تغير قبل العرض الأول، ثم أعيد استخدامه منذ قيام الثورة في روسيا).

– رقصة الحياة Life's Dance

قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف الإنكليزي ف. ديليوس، قدمت لأول مرة في لندن عام ١٨٩٩. وقدمت النسخة المعدلة في دوسلدورف عام ١٩٠٤. أما النسخة المعدلة

النهائية فقد قدمت في برلين عام ١٩١٢.

— الفرسان الخفيفون **Light Cavalry**

أوبريت من فصلين للمؤلف النفسي فرانز فون سوبيه، قدمت في فيينا عام ١٨٦٦.
وضع النص ك. كوستا.

— ضوء الحياة **Light of Life,
The**

أوراتوريو للأوركسترا وأربعة أصوات وكورس للمؤلف الإنكليزي أ. إيلجر، وضعه عام ١٨٩٦.

— سيمفونية لينز **Linz
Symphony**

الсимфонية رقم ٣٦ للمؤلف موتسارت، وضعها في مدينة لينز عام ١٧٨٣، وقدمت هناك لأول مرة.

— موسيقا ليلية صغيرة **Little Night
Music,A**

انظر (Kleine Nachtmusik, Eine) في العدد الثاني عشر (الأعمال الشهيرة).

— الروسي الصغير **Little Russian**

اسم أطلق على السيمفونية الثانية للمؤلف تشايكوف斯基 التي وضعها عام ١٨٧٢، وسميت هكذا لأن تشايكوف斯基 استخدم فيها

الحانة شعبية أوكرانية.

- ترثيلة تمجيد

Lobgesang

كاناتا سيمفونية (الсимفونية رقم ٢) للمؤلف ف. مندلسون مقام سي بيمول ماجور، وهي من أربع حركات، الحركة الأخيرة منها كورالية. قدمت لأول مرة في لايبزيغ عام ١٨٤٠.

١٨٤٠

- النزيل

Lodger, The

أوبرا من فصلين للمؤلف الإنكليزي ف. تيت، قدمت في لندن عام ١٩٦٠. وضع النص د. فرانكلين.

- لو亨جرين

Lohengrin

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فاغنر، قدمت في فايمار عام ١٨٥٠. وضع النص المؤلف نفسه.

- المبارديون في الحملة الصليبية الأولى

Lombardi

Alla Prima

Crociata,

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف فيردي، قدمت في ميلان عام ١٨٤٣. وضع النص سوليرا.

- سيمفونيات لندن

London

Symphonies

الاثنتا عشرة سيمفونية الأخيرة للمؤلف هайдن

التي وضعها بطلب من الأمبريزاريو اللندنـي
سـالومون، وقدمـت جـميعـها في لـندـنـ أـثـنـاءـ
زيـارتـينـ قـامـ بهـمـاـ هـايـدـنـ إـلـىـ تـلـكـ الـدـيـنـةـ.
تجـدرـ الإـشـارـةـ إـلـىـ أـنـ هـايـدـنـ وـضـعـ مـئـةـ وأـرـبعـ
سيـمـفـونـيـاتـ.

— سـيمـفـونـيـةـ لـندـنـ
London Symphony

سيـمـفـونـيـةـ لـلـمـؤـلـفـ الإنـكـلـيـزـيـ فـوـنـ وـليـامـزـ،
قـدـمـتـ لأـوـلـ مـرـةـ عـامـ ١٩١٤ـ، وـقـدـمـتـ النـسـخـةـ
الـمـعـدـلـةـ عـامـ ١٩٢٠ـ.

Long Christmas Dinner, The

أـوـبـراـ منـ فـصـلـ وـاحـدـ لـلـمـؤـلـفـ الـأـلـانـيـ بـ.
هـنـديـمـيـثـ، قـدـمـتـ فيـ مـاـنـهـاـيـمـ عـامـ ١٩٦١ـ.
وـضـعـ النـصـ ثـورـتـونـ وـايـلـدـرـ عنـ مـسـرـحـيـةـ منـ
تأـلـيـفـهـ.

— لوـيزـ
Louise

أـوـبـراـ منـ أـرـبـعـةـ فـصـوـلـ لـلـمـؤـلـفـ الـفـرـنـسـيـ جـ.
شارـبـنتـيـهـ، قـدـمـتـ فيـ بـارـيـسـ عـامـ ١٩٠٠ـ.
وـضـعـ النـصـ المـؤـلـفـ نـفـسـهـ.

Love for Three Oranges

أـوـبـراـ منـ أـرـبـعـةـ فـصـوـلـ لـلـمـؤـلـفـ الـرـوـسـيـ سـ.

بروكوفييف، قدمت في شيكاغو عام ١٩٢١.

وضع النص المؤلف نفسه عن مسرحية لـ

جوزي.

ـ حب الملوك الثلاثة

Love of the
Three Kings, The

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي ي.

مونتمزي، قدمت في ميلان عام ١٩١٣. وضع

النص س. بينيلي.

ـ الحب الساحر

Love, The
Sorcerer

بالية للمؤلف الإسباني م. دوفالا، قدمت عام

١٩١٥. ومنها وضع دوفالا متواالية

لالأوركسترا مع صوت نسائي من طيبة

الكونتراتو.

ـ لوسيا دي لاميرمور

Lucia di
Lammermoor

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف الإيطالي ج.

دونينيزيتي، قدمت في نابولي عام ١٨٣٥. وضع

النص كامايانو عن رواية لـ سكوت.

ـ لوكريتشيا بورجيا

Lucrezia
Borgia

أوبرا من فصلين للمؤلف دونينيزيتي، قدمت في

ميلان عام ١٨٣٣. وضع النص ف. روماني

عن تراجيديا لـ هيچو.

- لوبيزا ميلر

Luisa Miller

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فيردي، قدمت في نابولي عام ١٨٤٩. وضع النص كامارانو عن مسرحية لـ شيلر.

- لولو

Lulu

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف النمساوي أ. بيرغ (غير منتهية)، قدمت في زوريخ بعد وفاته عام ١٩٣٧. وضع النص المؤلف نفسه.

- المتوالية الغنائية

Lyric Suite

١) عمل أوركسترا لي للمؤلف جريغ مكون من أربع مقطوعات. وضعه عام ١٩٠٤.
٢) عمل رباعي وترى للمؤلف بيرغ، قدم في فيينا عام ١٩٢٧. ويتضمن ست حركات. وقد كيّفت الحركات الثانية والثالثة والرابعة إلى أوركسترا وترية.

- السيمفونية الغنائية

Lyrische
Symphonie

عمل لصوتيّ سوبرانو وباريتون مع الأووركسترا للمؤلف النمساوي أ. زيملينسكي، وضعه عام ١٩٢٣. ويتضمن سبع أغاني من سبع قصائد للشاعر الهندي طاغور.

□□□

معجم

□ المصطلحات

Lament — قطعة موسيقية تعكس الأسى والحزن اللذين يسببهما الموت، وبصورة دقيقة تلك القطعة التي تعزف على القربة في الماتم لدى جماعة من الأسكندنزيين.

Lancers — نوع من رقصة الكوادريل التي شاعت في النصف الثاني من القرن التاسع عشر.

Ländler — نوع من الفالس البطيء خاص بالريف النمساوي نجد أمثلة له في أعمال هайдن، موتسارت، بيتهوفن، وشوبيرت.

Largamente — باتساع : الأداء ببطء وجلال، والمصطلح هنا يشير إلى أسلوب الأداء أكثر منه إلى التعبو.

— الأداء ببطء أقل من الارجو. **Larghetto**

— الأداء ببطء واتساع. **Largo**

Leader — عازف الكمان الأول في رباعية وترية أو في تشكيلة أخرى من تشكيلات موسيقا الحجرة.

٢- تستخدم هذه الكلمة في الولايات المتحدة
للدلالة على قائد الأوركسترا.

٣- عازف الكمان الأول في الأوركسترا
الсимфонية.

- النغمة الحساسة، أي النغمة السابعة في سلم Leading Note
الماجور والمينور.

- الأكورد المينور الذي يقع على النغمة Leading
الحساسة لسلم الماجور. مثال ذلك الأكورد Seventh
سي، ري، فا، لا، الذي يبني من النغمة
السابعة لسلم دو ماجور.

- أداء عدة نغمات بصورة موصولة، وليس Legato
بصورة متقطعة.

- الأداء بخفة وبرشاشة. Leggiero
- العزف بواسطة خشب القوس وليس بالشعر. Legno
ويكتب التعبير في المدونة الموسيقية هكذا
. Col Legno

- اللحن الدال Leitmotiv
لحن قصير يشير إلى شخصية، أو إلى شيء،
أو إلى فكرة. وقد استخدمه فاغنر في أعماله
الأوبرالية، واستخدمه ريتشارد شتراوس في

قصائده السيمفونية، كذلك استخدمه بيرليوز

وآخرون.

Lento

Lentissimo

Lesto

Liberetto

Lied

أغنية لصوت بشري تصاحبها عادة آلة

البيانو، ويؤخذ نصها من الشعر الرفيع

المستوى. وقد أفرزت الحركة الرومانسية

مؤلفين عظاماً أبدعوا في مجال الأغنية منهم

شوبرت (يعود إليه الفضل في ترسيخ الأغنية

وتطوريها)، **شومان، **براهمنز**، **ولف**، **ماهير**،**

شتراوس... الخ، وهؤلاء أخذوا نصوصهم من

شعراء كبار أمثال **غوتة**، **شيلر**، **روكرت**،

هاینی، **هیسه**، **ریلکه... الخ.**

Lieder

Light

مصطلح يطلق على الموسيقا الخفيفة التي لا

تتطلب تركيزاً كبيراً لدى الاستماع إليها.
وبالتالي هناك الأوركسترا الخفيفة، والأوركسترا
الخفيفة. ومع ذلك فإن هذا التصنيف غير
دقيق إلى حد ما.

- الكونترابونت الخطي. Linear Contrepoint
مصطلح يصف نوعاً من الكونترابونت المستخدم في القرن العشرين والذي يشدد على القيمة الموسيقية للخطوط اللحنية المنفصلة بحد ذاتها أكثر من تشديده على الهمارموني المتضمن.

- صلاة ابتهال وتصرع مسيحية (نجنا يا رب...) غالباً ما تلحن. وأحياناً تكون هذه الكلمة عنواناً لأعمال موسيقية آلية. Litany

- آلة القربة الفرنسية. وكذلك اسم رقصة فرنسية معتدلة السرعة ميزانها ٤/٦. Loure

- آلة العود. Lute

- صانع الآلات الوتيرية. Luthier

- المقام الليدياني. وهو مقام قديم يبدأ سلمه من نغمة فا. ويمكن أن يؤدى على مفاتيح آلة البيانو البيضاء فقط. Lydian Mode

- القيثارة : آلة وترية قديمة يعزف عليها Lyre

بطريقة النبر بالأصابع.

- غنائي Lyric

١- أداء الشعر الغنائي بمعصبة آلة التير.

٢- قصيدة غنائية قصيرة.

٣- صفة لأصوات الغناء، إذ يقال تينور

غنائي، سوبرانو غنائي... وتطلق هذه

الصفة على الأصوات التي تقع في الوسط

بين الأصوات الخفيفة الطابع والدرامية

الثقيلة.



ملحق

□ من موسيقا عبد الرحمن الخطيب

* موشح لما بدا يتثنى

* فوغيتا

* عهد شبابي - كلمات نجاة قصاب حسن

* انترومتسو دراما تيكو

* المصطفى - كلمات جبران خليل جبران

* أخي

67
 Yes, it is your - par - dom, that's
 67
 67
 71
 what i need سأَلْتُكَ مَا أَنْتَ بِي بِحِلٍّ
 71
 for the hurt دَرَبْتَنِي
 cause you, for the سَبَبَتْنِي
 75
 hurt you cursed me. إِذَا طَالَتِي
 75
 75
 Broth-er, brother, brother, برَّا
 78
 brother will you for give me! إِذَا طَالَتِي
 78
 78

44

44

44

(2)

50 But the hurt you caused me is a small part

50

56 of the hurt I cause you each day. In my heart

56 pp

62 brother, brother, brother, will you for - give me!

-3-

Largo

21

deep so deep. My heart was filled with rage.

21

21

26

nights without sleep.

26

Broth-er, broth-er will

32

molto rit.

32

You for give me?

32

molto rit.

39

39

-2-

Brother...

Text: A.R. ELKHATIB

Musik: A. Rahman ELKHATIB

The musical score consists of four staves of music. The first two staves are in common time (indicated by '2') and the last two are in 3/4 time (indicated by '3'). The key signature changes from G major (one sharp) to F major (no sharps or flats). The vocal part starts with a melodic line, followed by a piano accompaniment. The lyrics are in English and Arabic, with some words underlined. Measure numbers 1 through 16 are indicated above the staves. The vocal part begins at measure 1, singing 'Broth-er, broth-er, broth-er, need your'. The piano accompaniment starts at measure 11, with dynamic markings 'mf' and 'sub pp'. The vocal part continues at measure 16 with 'The hurt you once caused me has gone'.

86

86

86

86

90

90

90

95

95

95

-8-

74

74

loves, a spirit that en - ve-lops all your spi - rits, a

accel.

74

78

voice en - fol - ding all your voi - ses,

f

f

78

82

and a si - lence dee per than

sub. p

6

> 6

62

62

62

62

66 J. 48

now, in my cam - rats and be - lo - ved, of a heart that con -

66

66

70

tains all your hearts, a love that en - com - passes, all your

70

70

8^b

Think

p

rit.

pp

ppp

p

-6-

50

ans-wered, say ing: (8^{vo})

50 50 50

rit. p mf

54 Largo L. 48

(8^{vo})

54 54 54

p mf p ff

58

(8^{vo})

58 58 58

f mf ff mf

-5-

38

38 And he saw before them

38

38 like a young tree,

42

42 far less of

42

42 wind or tempest,

46

46 and he

46

46 wind or tempest,

386.

25

one spoke and said: "Mas- ter, we hear much talk of

25

25

25

25

29

God. He - re a-bout what say you of God, and

29

29

33

33

33

33

who is He in ve - ry truth?"

poco rit.

rit.

-3-

Largo L. 48

13
rall.
13
17
8th
17
17
17
21
When thousands of the templebells sought their ears,
21
21

On the first day of the week,
Kar ani.

pp

p pp

3

3

3

-2-

Al Mustafa

Khalii Gibran
A. Rahman Elkhatib

1 Largo $\text{J} = 48$

8th

5

(8th)

9

Adag. $\text{J} = 120$

poco a poco accel.

f

ff

a tempo "Piatti"

45 *sempre pp* 8va 3

45 tr

48 *sempre pp*

48

50 mp 8va

50

54 *pp* 8va 8va 8va tr

54

57 0 5 2 *ppp*

57

30 poco rit
a tempo

 33 *f*
ff

 36 *"Military drum"*
pp
tr

 38 *"Timpani"*
8va

 39 *"Triangel"*
semper pp
tr

 42 *p*
piu mosso
mf

(continued from previous page)

15 > *mf*

15

18 *rit.* *a tempo* *cantabile*

18

21 *pp* *mf* *f* *En hore**

24 *mf* *f*

27 *ten.* *ff rit.* *sp* *a tempo* *espr.*

-2-

Intermezzo Dramatico

Largo L.60

En arab på Skånes kust

A. Rahman Ekhatib

The musical score consists of five staves of music, each with a different dynamic marking and performance instruction:

- Staff 1:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of L.60. The dynamic is *ppp*. The instruction *Una corda* is written below the staff.
- Staff 2:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of L.60. The dynamics are *pp*, *p*, and *espr.*
- Staff 3:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of L.60. The dynamics are *p*, *mf*, and *c*.
- Staff 4:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of L.60. The dynamics are *ff*, *s*, and *rit.*
- Staff 5:** Shows a treble clef, a key signature of one flat, and a tempo of L.60. The dynamics are *ff*, *pp* (marked *quasi corni*), *p*, *pp*, and *p*.

Cehda Shababi

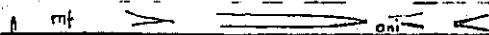
بيانات الفنون

Cehda shababi , fi - ka righa - bi, ka - na - met Lam - gara -

Ai je - man - ma - car - le kah abbi Ah - mem - la - hha -

بيانات الفنون

J = 120

mt  on 



instrumental improvisation

?

mp

Sahda Shababi.

Musical score for two staves. The top staff uses a soprano C-clef and the bottom staff uses a bass F-clef. Measure 1 starts with eighth-note patterns. Measure 2 begins with a forte dynamic (f) and sixteenth-note patterns. Measure 3 ends with a half note. Measure 4 begins with eighth-note patterns.

Musical score for three staves. The top staff uses a soprano C-clef, the middle staff uses a alto C-clef, and the bottom staff uses a bass F-clef. Measure 1 starts with eighth-note patterns. Measure 2 begins with a dynamic (p) and sixteenth-note patterns. Measure 3 begins with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a half note.

Musical score for four staves. The top staff uses a soprano C-clef, the second staff uses a alto C-clef, the third staff uses a bass F-clef, and the bottom staff uses a bass F-clef. Measure 1 starts with eighth-note patterns. Measure 2 begins with eighth-note patterns. Measure 3 begins with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a half note.

St. 1 H2 -

Med Cello

ech Bass

Musical score for three staves. The top staff uses a soprano C-clef, the middle staff uses a alto C-clef, and the bottom staff uses a bass F-clef. Measure 1 starts with eighth-note patterns. Measure 2 begins with eighth-note patterns. Measure 3 begins with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a half note.

Klapp

Musical score for three staves. The top staff uses a soprano C-clef, the middle staff uses a alto C-clef, and the bottom staff uses a bass F-clef. Measure 1 starts with eighth-note patterns. Measure 2 begins with eighth-note patterns. Measure 3 begins with eighth-note patterns. Measure 4 ends with a half note.

mea

Pick
 Guit.

Drums

Cello

Bass

Sempre Poco

oni

Pick Guit.

oni

oni

oni

oni

oni

sahda Shababhi

Soprano: Ai-jah-mal-a-n-h bá - b Al-jawal-h-i-b bá - b

Cello: (p) (p) (p)

Tenor I

Soprano: Lá - n - gá - l - h - á - á -

Alt.: (p) (p) (p)

Bass: (p) (p) (p)

Soprano: ká - nál - gá - l - h - á - ma - dínta - á -

Alt.: (p) (p) (p)

Bass: (p) (p) (p)

Soprano: lá - gá - l - h - á - shá - bá - lá -

Alt.: (p) (p) (p)

Bass: (p) (p) (p)

Soprano: gá - l - h - á - shá - bá - Thá - b

Alt.: (p) (p) (p)

Bass: (p) (p) (p)

اللهم اخْرُجْنَا مِنْ الْجَنَّةِ

sehdo Shababi

Music: B.Rahman Ekhhatib
Text: N.Qassab Hassan

I-54

Sop: *ieah dasho-ha-bi fi-ka-ri-garbi ka-nat lam-ea-ta-ra-b*

Ten: *Al-ja-monn-mar-rat-ka-sasha-bi Al-ja-mol-nach-ba-*

Al-ja-monn-mar-rat-ka-sasha-bi Al-ja-mol-nach-ba-

ai-ja-mon-ma-rat-kas-ha-bi Ai-ja-mol-A-ha-bi

Sop: *ieah dasho-ha-bi fi-ka-ri-garbi ka-nat lam-ea-ta-ra-b*

Al-ja-monn-mar-rat-ka-sasha-bi Al-ja-mol-nach-ba-

Al-ja-monn-mar-rat-ka-sasha-bi Al-ja-mol-nach-ba-

I-120

ieah dasho-ha-bi fi-ka-ri-garbi ka-nat lam-ea-ta-ra-b

Al-ja-monn-mar-rat-ka-sasha-bi Al-ja-mol-nach-bi

21 1 2 3 4 5

 21 1 2 3 4 5

 22 1 2 3 4 5

 23 1 2 3 4 5

15
 10 3-4 1 5
 15 3-1 5 3-5 2-4 1 5

 16 2 4-5 3 4-1 2 1 3
 16 1 2 1 2 5 1 4

 17 4 5 3-1 1 3-5
 17 2 1 1 2 1 5-3 5-4

 19 4 3 5 1 2 10 8
 19 1 3 2 1 2 10 (D.C.)

Handwritten musical score for two staves (treble and bass) in 2/4 time. The score consists of four systems of music.

- System 1:** Treble staff has note heads with numbers 2, 3, 4-5, 2, 3, 5. Bass staff has note heads with numbers 7, 2, 5, 2, 4, 1, 3-2.
- System 2:** Treble staff has note heads with numbers 3, 4, 3, 5, 2, 1, 2, 5. Bass staff has note heads with numbers 8, 2, 3, 2, 5-2.
- System 3:** Treble staff has note heads with numbers 3, 2, 3, 5, 2, 1, 3. Bass staff has note heads with numbers 9, 5, 2.
- System 4:** Treble staff has note heads with numbers 4-5, 2, 3, 2, 1, 2, 4. Bass staff has note heads with numbers 10, 8, 13, 4, 23, 4, 2, 1.

Fughetta

A.R. El Khatib

The musical score consists of four staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The time signature is 10/8. The music is divided into measures by vertical bar lines. Numerical markings are placed above and below the notes and stems, likely indicating performance techniques or specific fingerings. The first staff begins with a measure starting at 5, followed by 2-5, 4, 3, and 2-5. The second staff begins with 3, followed by 5, 2, 4, and 4. The third staff begins with 4, followed by 5, 3, 4-5, 2, 3, 4, 1-3, 2, 1, 3-5, 4-5, 2, 1, 4, and 2. The fourth staff begins with 6, followed by 5, 1, 4-5, 3, 2, 5, 4-5, 4, and 3.

13
 Hub bl Men la - o - u - II
 14
 La Mu Li kil ga - mal Ju
 15
 Lel, Ju Lel, Lel, Ja Lel II lu ma -
 16
 II kil ga - mal, ju Lo, i Ja Lel, Lel, Ju
 17
 Lel, Lam - Lu, I Ja Lel, Lel, Ja Lel.

يعاد المذهب في النهاية
 صرفيه بدوره توزيع النثر من الكھان و المائیه آهات تنتهي بالعن المغلق

8
 Lel. Ja Lel. Lel. Ju Lel. Hob.
 bi Ga - ma - in - fa - tun - ih i Ju
 9
 9
 Lel. i Ja lcl. Lel. Ja Lel. Ou
 10
 10
 Lel. i Ja lcl. Lel. Ja Lel. Ou
 11
 di ou di Hi - ra ti ma
 11
 loco
 12
 li Ra - him sha - ko - a - ti, fil

Lamma Rada

Arr. A Rahman Elkahatib

The musical score consists of two staves of music. The top staff is for Treble clef and the bottom staff is for Bass clef. The key signature is one flat (B-flat). The time signature is common time (indicated by '10'). The lyrics are written below the notes, alternating between Arabic and English. The score is divided into measures numbered 1 through 7.

1. *Ma ba - da - Ja lu - san - na - Ju Lel, Ja*
2. *LeL, LeL, Ja LeL, Hob bi Ga - mu fu - tun -*
3. *na i Ju LeL i Ju leL, LeL, Ja LeL*
4. *ma ba - da - Ju in - san na - Ju*

Measure 7: *2:a ggn 8va*

□ Flash

Supervised by Rifaat Bnayan

* Pilar Gurado and Sebastian Mariné in Damascus	97
* The Eighth Music Festival in Homs	102
* Children Orchestra of the Arab Conservatory in Damascus	112
* The National Symphony Orchestra in "Azem" Palace in Damascus	118
* The Second Arab-European Jazz Festival in Damascus and Aleppo	122
* Jean Pierre Rampal : <i>The Art of Flute</i>	132
* Abbado and Olmi : <i>A Conversation about Otello</i>	139

□ Dictionary

Dictionary of Western Music - Letter L

By Mohammed Hanana, a Violinist and Music Critic

* Biographical Names	148
* Musical Masterpieces	160
* Musical Terms	171

□ Appendix

* Abdel Rahman El Khatib	Selected Pieces	176
--------------------------	-----------------	-----

□ Studies

* Al Qanoun

By Hamid Al Bassri, *Qanoun Soloist and Music Researcher from Iraq.*

This Paper is a Research in the Al Qanoun Instrument, its History and Components.

31

* How to Analyze Music

By Sigmund Spaeth, *Translation by Lara Bnayan.*

An Approach to interested Music Listeners Explaining the Analysis of Music and Giving 3 Examples.

44

* Music and Color

By Bassel Deeb Daoud.

An Approach to clarify the Relationship between Sound and Color.

58

□ Opera

* Opera Carmen

By Bashir Nitafji

An Approach to explain the Story of the Opera Carmen.

64

□ Interview

* Abdel Rahman El Khatib : Oriental Music in Occident

By Salma Kassab Hassan

Abdel Rahman El Khatib is an Egyptian Composer and Lutist Performing in Sweden for 30 Years.

78

Music Life

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

ABSTRACTS

* Letter from the Editor.	6
* Music Psychology and Music Sociology Principles for the Purpose of Developing Arabic Music Education (4) By Mohammed Kamel Koudsi, <i>Music Researcher, Professor of Analysis and Solfege of Arabic Music at the National Higher Institute for Music Teachers at the University of Algiers.</i>	8
The fourth and last Part of a Research consists of four Sections: Introduction, Music and Educational Psychology, Music Sociology, and Kodali's Method.	
* A. Copeland and Music Appreciation : a Focus.	17

Music Life

A Quarterly issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria 1996 - No.13

