الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٧ - العدد ١٥

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق

الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن

أمين التحرير : محمد حنانا

هيئة التحرير : إلهام أبو السعود – خضر جنيد

المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي

المشرف الإخباري : رفعت بنيان

المخرج الفني : فراس الحوراني

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية

ص. ب ٣١٩٣٦ – دمشق – الجمهورية العربية السورية

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

تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: ٦٠ ليرة سورية

المحتويات

- كلمة العدد ١٠
- انطباعات عن موسيقيٍّ عائد : أمسية فرات حنانا ١٢

صلحي الوادي: مؤلف موسيقي، قائد الفرقة السيمفونية الوطنية

يلفت الأستاذ الوادي في حديثه النظر إلى أهمية الجيل الموسيقي الجديد الذي ترعرع في وسطٍ موسيقيٍ غني، والذي يعود اليوم إلى الوطن بعد دراسة في الخارج اكتسب فيها خبرةً وعلماً، ويستعرض بعض المواقف الحياتية الموسيقية في دمشق من خلال ذكرياته.

تربية

- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين ١٦

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (٢)

نورث نابوتي: مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

الجزء الثاني من دراسة تربوية تتناول طريقة المربي الياباني سوزوكي التي تعتمد على تعليم الأطفال الموسيقا

في مراحل الطفولة المبكرة. تتوجه هذه الدراسة إلى معلمي الموسيقا والأهل.

في هذا العدد: قدرات الأطفال مدهشة–منهاج تنمية قدرات الطفل الموسيقية–الأسس الأولية لتطوير الموهبة الموسيقية المبكرة عند الأطفال–الشروط الخمسة لتربية موسيقية تحقق الإبداع.

في العدد القادم: نصائح وإرشادات للأمهات

تذوق

□ الموسيقا الحديثة ٢٦

آ. كوبلاند: مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

في هذا الفصل من كتاب كوبلاند "ما الذي نستمع إليه في الموسيقا" الذي ننشره تباعاً، يتناول كوبلاند الموسيقا الحديثة بالشرح والدراسة بعد تقسيمها إلى مؤلفات سهلة جداً، مؤلفات سهلة التناول، مؤلفات صعبة نوعاً ما، مؤلفات عسيرة جداً.

□ التنوع اللامحدود للموسيقا ٣٥

ليونارد بيرنشتاين: مؤلف وقائد أوركسترا أمريكي معاصر

ترجمة سوزان إيلوش

حلقة من برنامج تلفزيوني أمريكي في التذوق الموسيقي بثت في ١٩٥٩/٢/٢٢، تناول فيها بيرنشتاين مقدرة المؤلف على ابتكار هذا التنوع اللامحدود للموسيقا على الرغم من أنها تتألف من اثنتي عشرة نغمة فقط

دراسات وأبحاث

□ الموسيقا العربية في المغرب والأندلس ٥٧

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

بعد الحديث عن أشهر الموسيقيين الذين عرفهم تاريخ الموسيقا المغربية، يبحث الدكتور صالح المهدي في خصائصها من حيث المقامات والإيقاعات والقوالب والآلات الموسيقية

□ شكسبير في دار الأوبرا (١) ٧٦

ونتون دين

ترجمة نيران إسماعيل ناجي

أخذت هذه الدراسة عن كتاب ونتون دين مقالات في الأوبرا، وتبدأ بالحديث عن الأوبرا عموماً، ثم تنتقل إلى الحديث بالتفصيل عن الأوبرات التي أخذت عن مسرحيات شكسبير: حلم ليلة صيف، العاصفة، روميو وجولييت، عطيل، ماكبث، الزوجات المرحات وغيرها: لماذا اختيرت، كيف عولجت. مدى احترام النص الأصلي وأسباب الخروج عنه.

في هذا العدد : أوبرات على نصوص لشكسبير في الفترة ما قبل القرن التاسع عشر.

في العدد القادم : أوبرات على نصوص لشكسبير في القرنين التاسع عشر والعشرين.

□ إحياء العود الشرقي (١) – تجربة مدرسة بغداد ٨٩

الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللو: أستاذ في كلية الآداب، جامعة دمشق

يستعرض الباحث في هذه الحلقة من سلسلة "إحياء

العـود الشرقـي" تـاريخ الموسـيقا العربيـة حتـى مؤتمـر القاهرة ١٩٣٢ ويأخذ على البحاثـة في الموسـيقا العربيـة عدم تطرقهم إلا فيمـا نـدر إلى أبحـاث تتعـدى التـأريخ للعصـر الوسـيط أو إلى موسـيقا الأقليـات، ثـم يطـرح الطريقة التي اعتمدها البروفيسور جان كلود شابرييه في تحليله لأعمال موسـيقية حديثـة تشتمـل علـى الأخـص على تجربة مدرسة بغـداد عـبر أعمـال الشريـف محـي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير.

في العدد القادم: إحياء العود الشرقي – مدرسة بغـداد – الشريف محي الدين حيدر/ تجربـة معـهد الموسـيقا ببغـداد (١٩٣٧–١٩٤٨).

☐ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (٢) ١٠٠

نيكولاي ريمسكي–كورساكوف (١٨٤٤–١٩٠٨)

ترجمة **باسل ديب داوود**

يتابع ر.–كورساكوف في هذا الجزء مـن كتابـه "مبـادئ التوزيع الأوركسترالي" الحديث عـن الـدور الـذي تلعبـه الآلات على اختلاف أنواعها في الأوركسترا

في هذا العدد : آلات النفخ.

في العدد القادم : الآلات الداعمة ذات القدرة الصوتية المحدودة

أوبرا

ريتشارد فاغنر والأوبرا (١) ١٢٤

بشير نطفجي

بعد لمحة عن حياة الموسيقي الألماني الرومانسي فاغنر وعن أهمية الدور الذي لعبه في الموسيقا وفي الأوبرا تحديداً، يسرد الأستاذ نطفجي حوادث أوبرات فاغنر.

في هذا العدد : ريـــنزي، الهولنـــدي الطـــائر، تانهاوزر، لوهنغرين، أساطين الغناء في نورنبورغ.

في العدد القادم : تريستان وإيزولده، خاتم الأبالسة وتتضمن (ذهب الراين، الفالكورة، سيغفريد، غسق الآلهة)، بارسيفال

أضواء ومواقف

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

□ فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين بدمشق ١٣٦

إعداد حسان طه

□ الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع ١٤٢

□ أمسية عزف على الهارب القديم ١٤٥

إعداد هيلا الفالح

□ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس ١٤٨

القاهرة من ١ إلى ١٠ / ١٩٩٦

إعداد إلهام أبو السعود

□ مهرجان الموسيقا الحية لبلدان المتوسط ١٦٨

الإسكندرية من ١٢ إلى ١٨ كانون الأول /ديسمبر ١٩٩٦

معجم

- معجم الموسيقا الغربية حرف M(٢)

  إعداد محمد حنانا

  عازف كمان وكاتب في الموسيقا

- الأعلام ١٧٢
- الأعمال الشهيرة ١٨٥
- المصطلحات ١٩٩

ملحق

- مسرَدْ بمواضيع مجلة الحياة الموسيقية في أربعة أعوام ٢٠٨
- من موسيقا مونتي : تشارداش ٢٣٧
- المحتويات بالإنكليزية ٢٤٠

□□□

❑ كلمة العدد

وصلتنا رسالة من الصيدلي محمد غزاوي من سكان مدينة دمشق يقول فيها أنه قد قرأ كلمة العدد (١٢) من المجلة حيث تحدثنا عن ضرورة البدء في تعليم الموسيقا للأطفال في سن مبكرة. يتساءل الأستاذ غزاوي في رسالته عن المعاهد الموسيقية الجادة في دمشق لأن لديه طفلة يود إدخالها إلى عالم الموسيقا الغني. هذا الأب محظ[illegible]ه من سكان مدينة سورية كبيرة يوجد فيها بعض المعاهد الموسي[illegible]ذكر منها المعهد العربي للموسيقا التابع لوزارة الثقافة، معهد الأسد، معهد الشبيبة، وبعض المراكز الثقافية. تحتضن هذه المعاهد المواهب الصغيرة بالرعاية المطلوبة في حدود معقولة. ولكن ماذا عن بقية المحافظات؟ هل يجب أن يكون الإنسان من سكان المدن الكبرى حتى يستطيع تعليم أطفاله الموسيقا؟

لقد درّست المدارس التي انتشرت في كل مدينة من مدن ألمانيا في القرنين السادس والسابع عشر الموسيقا بشكل كامل. واعتمد باخ الكبير في أداء كانتاتاته ومؤلفيه آلام المسيح حسب القديس متّى والقديس جون على تلاميذ المدارس بصفةٍ رئيسة. كما أن الكتب التي كانت تدرَّس في المدارس الابتدائية في ألمانيا في تلك الفترة لم تكن تحتوي على مقطوعات بسيطة تناسب صغار التلاميذ، بل على مجموعةٍ كبيرة من المقطوعات المعقَّدة للغاية والحافلة بالمشكلات الخاصة بالأداء.

وفي دراسة عن مدارس الغناء في أوروبا نشرتها مجلة ديبازون الفرنسية أنه يوجد اليوم في فرنسا وحدها حوالي أربعمئة مدرسة تعلّم

الموسيقا، وأن وزارة الثقافة الفرنسية تخطط، مع وزارة التربية وبالتنسيق مع الكونسيرفاتوار ومدارس الغناء والكاتدرائيات في فرنسا، لإيجاد تشكيلاتٍ جديدة صباحية تُدَرَّس فيها الموسيقا والثقافة العامة.

نحن في سورية نعاني سنوياً في امتحانات القبول التي نجريها في المعهد العالي للموسيقا،بدمشق من أن أغلب الراغبين في الانتساب إليه هم من سكان المحافظات أو القرى النائية الذين يحلمون بدراسة الموسيقا بعد أن كبروا وصار باستطاعتهم المجيء إلى العاصمة من أجل الدراسة. غير أن الانتساب إلى المعهد العالي للموسيقا يتطلب تقنية سنوات طويلة من العمل الجاد. واحتراماً منّا بدايةً لبعض المواهب الكبيرة غير المصقولة، اندفعنا إلى الخوض في تجربة قبولها، إلا أن هذه التجربة باءت بالفشل. إلا أن ما يدعونا إلى التفاؤل هو أن وزارة الثقافة السورية تخطط، بالاشتراك مع وزارة التربية، لافتتاح الثانوية الموسيقية التي من المفروض أن تنتشر في كل المحافظات، وبهذا نكون قد ساعدنا براعم كثيرة من المواهب على التفتح والعطاء.

رئيسة التحرير

❑ انطباعات عن موسيقيٍ عائد

أمسية فرات حنانا

صلحي الوادي

–قائد الفرقة السيمفونية الوطنية بدمشق

– مؤلف موسيقي

أقيمت في ١٩٩٦/١١/١٧ في مكتبة الأسد بدمشق أمسية موسيقية قدم فيها عازف الكمان السوري الشاب فرات حنانا "سوناتا الربيع" لبيتهوفن، "فالس" لكلايزلر، "لحن عربي" لغلازونوف، الحركتان الثانية والثالثة من "كونشيرتو الكمان" لمندلسون، الحركة الثالثة من "السيمفونية الإسبانية" للالو. رافقت العازف على البيانو السيدة سفيتلانا الشطا. وفرات حنانا هو من خريجي المعهد العربي للموسيقا في دمشق، سافر إلى موسكو لمتابعة تخصصه، وتخرج عام ١٩٩٦ من كونسيرفاتوار موسكو/ صف البروفيسورة بارينوفا. ولقد حضر الأستاذ صلحي الوادي، عميد المعهد العالي للموسيقا، عميد المعهد العالي للفنون المسرحية، مدير المعهد العربي للموسيقا، مدير مدرسة الباليه بدمشق وقائد الفرقة السيمفونية الوطنية هذه الأمسية وأعجب بأداء العازف الشاب وزودنا بهذه المقالة.

المحرر

قدم العازف الموهوب فرات حنانا حفلاً موسيقياً في مكتبة الأسد بمناسبة الحركة التصحيحية يوم ١٩٩٦/١١/١٧ حضرها حشدٌ كبير من عشاق الموسيقا في معاهد دمشق للموسيقا كالمعهد العربي للموسيقا ،

ومعهد الأسد والمعهد العالي. جاؤوا ليستمعوا إلى فرات الذي عرفوه طفلاً موهوباً قبل ثمانية عشر عاماً، والآن شهدوا أنه فنانٌ مكتملٌ ناضج عاد إلى الوطن لكي يساهم في بناء الحركة الموسيقية المبنية على العلم والعمل والجهد والعرق.

ولا بد من الإشارة إلى الظاهرة الصحّية في عالم الموسيقا التي نراها في هذه الأيام، والتي تتجسد في عودة الوفدين للدراسة خارج سورية إلى البلاد ليقدموا لها ثمار العطاء الذي حصلوا عليه وهم أطفال، وإلى الرعاية التي منحهم إياها سيادة الرئيس حين دعا العديد منهم إلى قصر المهاجرين في عام ١٩٧٣ واستمع إلى عزفهم، ثم أصدر أمراً بإيفادهم وهم أطفال لإتمام دراستهم في بلدان شهدت التطور العلمي والتقني قبل أن يصلنا هذا التطور.

ولقد استفاد من هذه اللّفتة الكريمة العديد من أطفال سورية آنذاك، فمنهم من ذهب ولم يعد، ومنهم من عاد إلى البلاد ليساهم في بنائها. وفرات حنانا أحد هؤلاء العائدين. فلقد سمعت دمشق في العام الفائت بسام نشواتي عازف الكمان المتميز، وسمعت في ١٩٩٦/١١/٢١ أخته لمى نشواتي عازفة البيان الموهوبة. وسيعود الشاب مهند ذهبي ليعزف في حفلٍ مع الأوركسترا السيمفونية ويقدم كونشرتو الفيولونسيل لدفورجاك، وذلك خلال شهر شباط من عام ١٩٩٧.

يأتي فرات حنانا من عائلة تعجّ بالموسيقيين المتميزين. عرفت منهم جده وهيب سكر، عازف الكمان الذي شارك في الخمسينات من هذا

القرن بالعزف في أوركسترات دمشق، وعم والدته عبد الفتاح سكر عازف الكونترباص المتميز وصاحب ألحان وأغان تبقى في الذاكرة، وخاله رياض سكر الموسيقي الموهوب الذي سمعته دمشق مراراً في حفلات عديدة، والذي كان يشغل منصب العازف الأول في الأوركسترا السيمفونية. وإن أنس لا أنس والده الأستاذ محمد حنانا، العازف الرائد في المحاولات الأولى لإحداث فرق موسيقية في المعهد العربي للموسيقا، وكذلك خاله جهاد سكر عازف الكونترباص في الأوركسترا الوطنية السيمفونية، وعمه نذير حنانا. وهناك الكثيرون بين أطفال عائلتي سكر وحنانا واعدون في بناء مستقبل موسيقي بارز، كعازفة البيانو ديالى حنانا التي ستعود قريباً بعد إنهاء دراستها في روسيا، والأطفال نورس وشام ورادا وجواد، كلهم غراس للمستقبل الموسيقي في سورية.

قدم فرات برنامجاً متنوعاً: "سوناتا الربيع" لبيتهوفن ... عزف متقن، صوت غني، فهم وإدراك عميقان للأهداف الموسيقية التي ضمنها بيتهوفن هذه القطعة الربيعية. استطاع فرات أن يسخِّر تقنياته المتفوقة ليظهر المعاني العميقة لهذه الموسيقا. وكانت السيدة سفيتلانا الشطّا، التي قامت بمرافقته في سوناتا بيتهوفن مدهشة حقاً. واستطاعت أن تغني مع فرات في الحركة الثانية وفي الحركة الأخيرة لهذه الموسيقا، وتجاريه صوتاً جميلاً بصوتٍ عميقٍ ومعبر.

ثم قدم فرات "اللحن العربي" لغلازونوف الذي أعطاه فرصة إظهار جمال قوسه الرشيق وروعته. أما حين عزف من كونشرتو مندلسون، الحركتين الثانية والثالثة، فقد أعطى الحاضرين درساً في السيطرة الكاملة

على القوس وإصدار النغم في الحركة الثانية، ثم دروساً في إتقان المقاطع الصعبة والسريعة التي تتشكل منها الحركة الأخيرة لهذا الكونشرتو.

ولا بد أن نؤكد أن فرات حنانا هو إضافة غنية للحياة الموسيقية في دمشق. وقد أعرب الذين حضروا هذا الحفل جميعاً عن أملهم في حفلات قادمة لفرات حنانا. وتجري الاستعدادات الآن لكي يعزف فرات كونشرتو مندلسون مع الأوركسترا السيمفونية.

وأخيراً لا بد لي أن أشكر وأهنئ جده العزيز وهيب سكر الذي حمل آلة كمانه قبل أربعين عاماً في فرقة موسيقية صغيرة حين شاركت معه في أول فرقة موسيقية شهدتها دمشق، كان ذلك عام ١٩٥٦ وأضغط بحرارة على يد والده محمد حنانا الذي ضحى وعمل وكد كي يرى أولاده ويرشدهم إلى طريق موسيقي صحيح. وبانتظار المزيد من نشاطات فرات الموسيقية، أتطلع لمستقبل الموسيقا من خلال هؤلاء الشباب، فالمستقبل لهم.

□□□

❑ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي(٢)

نورث نابوتي

مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

قدرات الأطفال مدهشة

يقول الدكتور سوزوكي: ((...إذا ما ألقينا نظرة على طبيعة المولود البشري نجد أن هذه الطبيعة تدهشنا ومنذ اليوم الأول لولادته. وقد بحثت في هذا الإطار منذ نحو ثلاثين عاماً مضت واكتشفت بأن كافة الأطفال في مختلف أنحاء العالم يتعلمون التحدث بلغتهم الأم بكل سهولة. هذا التعلم يمكّنهم من تطوير قدراتهم اللغوية بكل نجاح وإلى درجةٍ عالية.

فالطفل الياباني ذو الستة سنوات يعرف من ٣٠٠٠ إلى ٤٠٠٠ كلمة، كذلك الأطفال في بقية الأمم الأخرى يحترفون الكلام بسرعة كبيرة.

أليست هذه حقيقة مذهلة؟...

كل الأطفال يبدون مقدرة عالية في التحدث بلغتهم الأم وفهمها، ولا

توجد صورة أو شرح أوضح من هذا على قدرات وقوة العقل البشري. لقد تمكن الأطفال، عبر كافة مراحل تطور البشرية، من التعلم عن طريق التدريب المستمر. هذا الواقع يثبت بأن الموهبة عند كل طفل يمكن أن تتطور، وأن أفضل طريقة تعليمية عالية ممكن أن نجدها هي طريقة تعليم اللغة واللهجة الأم. هذا ما كنت أبحث في مجاله. **لقد طورت أسلوب إيجاد وتعليم العباقرة...))**.

والواقع الملحوظ في مجتمعنا أن الطفل الذي ينمو بين أخوة كُثر يجيد التحدث أسرع من قرينه الطفل الوحيد لأمه وأبيه، علماً بأن هذه المقدرة نتجت بدون قصد.

منهاج تنمية قدرات الطفل الموسيقية:

يقول الدكتور سوزوكي: ((...من خلال هذا المنهاج قمت بتدريب أطفالٍ في الرابعة والخامسة من العمر على عزف مقطوعاتٍ موسيقية على آلة الكمان، وكنت مؤمناً بأن ذلك أمر طبيعي بالنسبة لأطفال لديهم قدرة طبيعية تتطلب التطوير. أما صقل الأحاسيس فهو أمرٌ غير متوارث وإنما يتم بالتعليم والدرس.

إن الإمكانات الكبيرة لدى أي طفل ستظهر في حال توفر منهاجٍ صحيحٍ لتطويرها وتدريبها.

هناك مبدأان رئيسيان اعتبرهما من أهم المواد التي يجب أن تتوفر في هذا المنهاج:

المبدأ الأول: يجب مساعدة الطفل على تطوير الحس الموسيقي لديه.

المبدأ الثاني: منذ البداية، يجب أن تكون كل خطـوة متبعـة حسـب الأُسس الموضوعة لها...)).

ويتابع الدكتور سوزوكي قائلاً:

((... في المـاضي، وبشكـلٍ عـام، كـان الاعتقـاد السـائد بـأن الحـس الموسيقي هو فطري مثل إمكانية الأطفال تعلم القراءة اللغوية والموسـيقية.. على كل الأحـوال فـإن الدلائـل تشـير إلى أن الموسـيقا هـي موهبـة يمكـن تعلمها، وأن الحاسة الموسيقية هي من الأشياء التي يمكـن اكتسـابها عـن طريق الاستماع، وحالما نبدأ بها يكون تأثيرها قد بدأ أيضاً. **إن الإحساس الموسيقي غير فطري وإنما هـو اسـتعدادٌ موجـود عنـد الإنسـان ويمكـن تطويره من خلال حسن الاستماع...)).**

ندعوكم لتجربة ذلك بأنفسكم...اختاروا مقطوعة موسـيقية (يفضـل أن تكون من روائع الأعمال) لطفلٍ حديـث الـولادة. دربـوا هـذا الطفـل بـأن تدعوه يستمع إليها يومياً حتى يعتاد عليها. إذا اسـتمرّيتم في تكـرار هـذه المقطوعة فسـتجدون أن أي طفـل يسـتطيع تمييزهـا بعـد خمسـة أو سـتة شهور.

إذا عاش الطفل يوماً بعد يوم في هذا الجـو الموسـيقي الجيـد فإنـه بـلا شك سيصبح عندما يكبر من الأشخـاص الذيـن يتمتعـون بحـسٍ موسـيقيٍ مرهـف. ونؤكـد بـأن هـذه التجربـة قـد طُبقـت بنجـاح لـدى الكثـير مـن

العائلات المهتمة بأطفالها. وانطلاقاً من نفس المبدأ، فإن الطفل المُرَبّى في بيتٍ يفتقر إلى الحس الموسيقي المرهف وضمن عائلة لا يتوفر لديها أية دراية بوجوب تطوير وتنمية الحس الموسيقي، أو تعيش ضمن ظروف محيطية مشوهة موسيقياً (إذا صح التعبير) فإن طفلها سينشأ ضعيفاً ومفتقراً إلى الحس الموسيقي أيضاً. ومدرس الموسيقا يستطيع بفترة قصيرة ملاحظة هذا الضعف في البيئة وعدم إمكانية تطوير أحاسيس الطفل موسيقياً، وبمعنى آخر، يجد أنه **لا يتوفر لدى هذا الطفل استعداد فطري للموسيقا.**

وانطلاقاً من هذه الفكرة يمكننا استنتاج ما يلي:

إن الإمكانات والقدرات تولد وتتطور بالعمل كقوى كامنة موجودة، وتسعى للظهور إذا ما توفرت لها البيئة المناسبة.

هناك بالطبع من يولد وارثاً لقدرات وإمكانات عالية جداً، وآخر بقدرات وإمكانات ضعيفة جداً. هذا الاختلاف بالإمكانية يعود سببه لاختلاف الاستعداد الغريزي. لكن هذه الغرائز بقوتها وضعفها ليست قاعدة عامة وإنما هي نسبية تتكيف بالقوة والضعف تبعاً للظروف والبيئة المحيطة.

إن الأسلوب الذي وضعه وطوّره الدكتور سوزوكي لتطوير الحس الموسيقي لدى الأطفال يجب أن يكون جزءاً هاماً من منهاج التربية الموسيقية ضمن هيئاتنا التربوية والتعليمية العامة والخاصة أو من خلال التعليم في دروس خاصة وفي إطار منهجي يفي بهذا الغرض.

في هذا الإطار يقترح د. سوزوكي ما يلي:

-يجب أن يسمع الطالب بشكل يومي المقطوعة الموسيقية التي سيتعلمها إما على شكل عزف حي، وهو أمر غير متوفر دائماً، وإما عن طريق الاسطوانات وأجهزة التسجيل. هذه الطريقة سوف تطور الحس الموسيقي عند الطلبة، خاصة إذا استمروا بالاستماع إليها حتى أثناء تعلمهم لها. مع التأكيد على أن هذه القطعة يجب أن تكون من نوعية جيدة ومنتقاة من روائع الأعمال الموسيقية العالمية، ويفضل في بادئ الأمر أن تكون من النوع السلس وذات لحنية بسيطة.

يتابع د. سوزوكي قائلا: ((...هذا الأسلوب يمكن أن يؤدي إلى تأثير غاية في الإيجابية إذا كانت المقطوعة تعزف في مكانٍ مستقل لطلاب يتلقون دروساً أخرى مثل الرياضيات. وبما أن الموسيقا تحاكي الأحاسيس والمشاعر في النفس البشرية، فإن الروح سوف تستشفها بلا وعي منها وتصبح جزءاً من الإمكانات الأخرى ومن الطاقة الكامنة في النفس البشرية...)).

والواقع، ومن خلال التجارب الخاصة في هذا المضمار، يمكننا أن نؤكد على أن هذا المفهوم هام جداً في منهاج التربية الموسيقية، وأن نثق بأنه سيكون الخيار الوحيد المفهوم والمقبول والمعمول به في بلادنا، وذلك للنتائج المذهلة الذي حققها هذا الأسلوب. وفي جميع الأحوال، لا يجب أن نتوقع نتائج فورية بمدة قصيرة وذلك لأن الحاسة الموسيقية تتطور بشكل تدريجي وغير ملحوظ تماماً مثل ما تعمل به الحواس في تعلم

اللغات. فأطفال حلب يتعلمون لغتهم الأم أولاً، ثم يتقنون لهجتهم المحلية المختلفة عن لهجات أطفال المحافظات الأخرى، وهكذا...

دراسات ووقائع:

أكد باحثو مخبر العلوم المعرفية والنفسية واللغوية LSCP في باريس أن الأطفال الرضّع، وابتداءً من اليوم الرابع لولادتهم، قادرون على التمييز ما بين لغتهم الأم وأي لغة أجنبية أخرى.

قدرة الأطفال على الاستماع للعالم الخارجي:

من نتائج بحثية مؤكدة لكوين بيزارد- دونيس سرجنت أنه نتيجةً لأبحاثٍ عديدة، أصبح من المؤكد أن حاسة السمع هي أكثر الحواس نشاطاً قبل الولادة، لذلك كانت هذه الحاسة من أكثر الحواس استقطاباً لاهتمام العلماء. فالمعروف الآن أنه ابتداءً من الشهر السادس من الحمل (الأسبوع الرابع والعشرين منه تحديداً) يكون الجنين قد اكتسب، تقريباً، كل عناصر الأذن المتوسطة (طبلة الأذن العظمية) والأذن الداخلية (التجويف أو الأذن الباطنية) التي تؤهله للسمع والاستماع.

ولكن ما الذي يسمعه الجنين؟

إنه يسمع ضوضاءَ مُصِمّة (أزيزاً وقرقرات)، وهي أصوات تشبه أصوات الأنابيب والأقنية، صادرةً عن جسم الأم على إيقاع النبضات الدموية. وتصل إلى سمع الجنين أيضاً أصوات العالم الخارجي المُخَففة بوساطة الأنسجة الجوفية (الباطنية) للأم. ولقد عمل الباحثون على التقاط

الأصوات بشكلٍ مشابهٍ لما يسمعه الجنين . وبرهن بيير لوكانويه، من مختبر علم التطور النفسي في المركز الوطني للبحث العلمي CNRS في باريس على أن الجنين يسمع الأصوات الخارجية رغم الضجيج الباطني الذي يعيش فيه (ما بين ٧٢-٩٦ ديسيل). فالأصوات الخارجية التي تُبث بحدّة، بكل أنواعها، تعادل أو تفوق (٦٠) ديسيل، وهي تطغى بوضوح على الضجيج الباطني الذي يعيش فيه الجنين.

فصوت الأم يصل للجنين بسهولة وبزيادة عن بقية الأصوات بحدود (٥) ديسيل. وقد تبيّن أن الجنين يتفاعل مع الأصوات الحادة أكثر من تفاعله مع الأصوات المنخفضة.

غير أن الموسيقا تظل أفضل الأصوات التي يستسيغها سمع الجنين وذلك من خلال ارتفاع الوتيرة القلبية والحركة المفاجئة للجنين بعد سماعه للموسيقا، مع الإشارة إلى أن للألحان الشجية وقعاً مهدئاً واضحاً على الأطفال الخدج.

ترى هل يعدُّ الجنين الذي اعتاد سماع أصوات مألوفة أثناء الحمل (مقطوعة موسيقية منتقاة) قادراً على التعرّف عليها بعد الولادة؟

الجواب هو **نعم**، وتشهد على ذلك سلسلة من التجارب والأبحاث.

وبناءً عليه يمكن القول أن باستطاعة الأم أن تباشر بدروس الاستماع الخاصة لطفلها في الشهر السادس من الحمل شريطة أن يكون هذا الاستماع مدروساً، وألا يؤثر بشكلٍ مفرط على الطفل حسيّاً.

الأسس الأولية لتطوير الموهبة الموسيقية المبكرة عند الأطفال:

منذ البداية يجب أن تكون كل خطوة في مجال التربية الموسيقية مدروسة تماماً وبتمكن. ومن أهم الأمور المطلوبة في هذا السبيل تنظيم عملية الاستماع للطفل وطرق توجيهه وإرشاده. هذه العناصر الأولية هامة جداً في إتمام عملية التطوير الفني لدى الأطفال.

يقول د. سوزوكي: ((...هناك بعض مدرسي الموسيقا الذين ينتقلون من القطعة الموسيقية الأولى إلى الثانية مباشرة بمجرد أن يتعلم الطفل عزفها دون الانتظار حتى إجادتها. هؤلاء المدرسون سرعان ما يفشلون لأن هذا النظام يركز على الكم أي على زيادة عدد القطع المدروسة أكثر من التركيز على أهمية ما درس نوعاً وكيفاً، أي أكثر من تنمية وتطوير الإمكانات الموسيقية بشكل دقيق. يتعرض هؤلاء الموسيقيون المبتدئون في أغلب الأحيان للانتقاد بسبب تراكم القطع الموسيقية مع عدم إتقانهم مطلقاً لعزف أي منها، مما ينعكس سلباً على قدراتهم وتطورهم. أما بعد مرور فترة زمنية معينة على دراسة المقطوعة حتى يتمكن الطالب من إتقان عزفها فإنني أستطيع عند هذه المرحلة أن أؤكد بأن الطالب صار جاهزاً وأن الدرس الجديد قد بدأ وأن قدرات الطالب قد تطورت تماماً.

من هذه النقطة أبدأ بتدريب الطالب بشكل مكثف ومستمر حتى يتحقق تعليمه بشكل ممكن...)).

ويمكن تبسيط هذه الفكرة على الشكل التالي:

دعونا نفترض أن الطالب أصبح متمكناً تماماً من عزف القطعة آ. في

هذه المرحلة يضاف للطالب القطعة الثانية ب مع استمرارية التدريب على القطعة الأولى آ. وعند إجادته للقطعة ب يمكن أن نباشر بالقطعة الثالثة ج، وتكون عندها القطعة آ قد انتهت وأصبحت ضمن مخزون الطالب الحسي. وبهذه الطريقة يصبح الدرس متضمناً ثلاثة مقطوعات هي آ،ب،ج، وأي زيادات عليها تكون كمخزونٍ لإمكانات كبيرة يمكن الاستفادة منها على المدى البعيد.

الشروط الخمسة لتربية موسيقية تحقق الإبداع:

إذا أردنا أن نطور أطفالاً يتمتعون بأسس وأحاسيس موسيقية صحيحة، يجب توفير خمسة شروط أساسية لتحقيق ذلك. وحول هذا الإطار يحدد الدكتور سوزوكي هذه الشروط بما يلي:

-التربية الموسيقية يجب أن تبدأ باكرا ما أمكن.

-توفير الأسس العلمية الصحيحة للتدريب بشكل دقيق.

-البدء بتعليم الطفل على هذا النحو عبر الموسيقا التي يحبها ويفضلها (حسب بيئته المحيطة به).

-الاعتماد على مدرسين أكفاء.

-تنفيذ المنهاج بأسلوب تربوي جيد.

إلى ما سبق نضيف أن الحكمة في أسلوب التعليم تُنشئ أطفالاً حكماء بينما الغباء في التربية ينشئ أطفالاً محدودي القدرات، وأن في الإمكان تطوير وتنمية موهبة أي طفل من خلال النصيحة والعزيمة والحكمة، وأن

على كل واحد منا أن يفكر ويعمل بهذه الطريقـة، وأننـا يجـب أن نوفـر فرصاً للأطفال الذين يتمتعون بنضجٍ في التفكير ورجاحةٍ في العقل.

في العدد القادم: نصائح وإرشادات للأمهات

□□□

☐ الموسيقا الحديثة

آ. كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

كثيراً ما يثور التساؤل التالي: ما بال العديد من عشاق الموسيقا ينتابهم التشويش عند استماعهم إلى **الموسيقا الحديثة**؟ إنهم يسلّمون بسكينة بصحة الرأي القائل بأن عمل مؤلِّف هذا الزمن ليس لهم. لماذا؟ لأنهم **فقط لا يفهمونه**؟. كما عبر عن ذلك مؤخراً واحد من غير المحترفين بقوله ((...ما زال العدد الأكبر من المستمعين يجفل عندما يقال له بأن تلك المقطوعة الموسيقية هي **مقطوعة حديثة**!...)). في السابق- وحتى أواسط العشرينات أو نحو ذلك -كانت الأعمال الموسيقية الجديدة ذات الاتجاه التقدمي جميعها تجمع معاً تحت عنوان * ULTRAMODERN. وحتى اليوم ما تزال الفكرة التي تصر على القول بأن الكلاسيك والحديث يمثلان أسلوبين متضاربين أحدهما يعرض

* الترامودرن: مُسرف أو مغالٍ في العصرية (المترجم)

مشكلات يمكن التغلب عليها، والآخر محفوف بكل معنى الكلمة بمشكلات لا حل لها.

الأمر الأول الذي ينبغي تذكره هو أن الفنانين المبدعين هم على العموم جماعة جادة هدفهم ليس العبث بك. وهذا يستلزم منك على الدوام ذهناً منفتحاً وإرادة طيبة وثقة أكيدة وبديهية في ما يقدمونه. ويتفاوت المؤلفون بدرجة كبيرة من حيث الرتبة والغرض، ومن حيث المزاج وأسلوب التعبير. ولذلك السبب تفصح الموسيقا المعاصرة عن أصناف مختلفة للتجربة الموسيقية وليس عن صنف واحد. وذلك أمر هام جدا ينبغي تذكره. إذ إن بعض مؤلفي اليوم على درجة كبيرة من السهولة بحيث يمكن فهمهم، وبعضهم الآخر ربما كانوا عسيرين على الفهم. أو ربما لاءمت قطع مختلفة لذات المؤلف فئة ما أو أخرى. وكذلك الحال في الوسط الأدبي حيث يوجد العديد من الكتاب المعاصرين الذين يتفاوتون بين السهولة والعسر.

وليس من الإنصاف تصنيف كل هذه الموسيقا في زمرة واحدة وتحت عنوان حديثة، إذ يقود ذلك إلى الفوضى. من أجل ذلك، ربما كان من المفيد إحداث بعض الترتيب في الاختلاط الظاهر للمؤلفات المعاصرة عن طريق تقسيمها إلى وحدات طبقاً لدرجة الصعوبة في فهم أساليبها الخاصة:

١) مؤلفات سهلة جداً:

مؤلفات شوستاكوفيتش وخشاتوريان، فرانسيس بولانك وإيريك ساتي،

المؤلفات المبكرة لسترافينسكي وشونبرغ، فيرجيل تومسون.

٢) مؤلفات سهلة التناول:

مؤلفات بروكوفييف، فيلا -لوبوش، أرنست بلوخ، روي هاريس، وليام والتون، ماليبيرو، بريتن.

٣) مؤلفات صعبة نوعاً ما:

مؤلفات سترافينسكي المتأخرة، مؤلفات بارتوك، ميلهود، شافيز، وليام شومان، هونيغر، هيندميث، والتر بيستون.

٤) مؤلفات عسيرة جداً:

مؤلفات شونبرغ الوسطى، مؤلفات ألبان بيرغ، أنتون فيبرن، فاريز، دالابيكولو، كرينيك، روجر سيشينز، وأحياناً مؤلفات شارل إيفز.

وليس من الجوهري أن تسلم بتقديراتي النسبية هذه. فقد قصد منها الإشارة، ليس غير، إلى أنه ليس من الضروري اعتبار كل الموسيقا الجديدة صعبة المنال بصورة متساوية. فمدرسة شونبرغ الدوديكافونية هي الأعسر على الفهم، حتى بالنسبة للموسيقيين. وتحتاج فيما يتعلق بأعمال سترافنسكي الأخيرة إلى حب الأسلوب، الإحكام، قوة الشخصية؛ وبالنسبة لميلهود وشافيز إلى تذوق الرنين الحاد الحريف. وتتطلب أعمال هيندميث وبيستون أذناً كونتربانتية؛ وأعمال بولانك وتومسون ذكاءً بارعاً؛ وأعمال فيلا -لوبوش إحساساً بنضارة الألوان.

إذن فالشيء الأساسي الأول هو أن تميز بين المؤلفين محاولاً أن تستمع إلى كل واحد على حدة على أساس ما يرغب في نقله. ذلك أنه لا يمكن إحلال مؤلف مكان الآخر! فلكل واحد هدفه الخاص، والمستمع الواعي يعمل جاهداً على وضع ذلك الهدف في ذهنه.

ويجب أيضاً أن نضع نصب أعيننا توضيح الهدف هذا عندما نميز بين المتع الموسيقية التي تُستمد من الموسيقا القديمة والجديدة. إن محب الموسيقا الذي تنقصه الخبرة سيجد باستمرار الموسيقا المعاصرة غريبة ما دام يصرّ على محاولته في أن يسمع ذات الأنواع الصوتية، أو أن يستمد ذات النوع من المتعة الموسيقية التي يحصل عليها من الأعمال العظيمة التي وضعها أساتذة الماضي. وهذه نقطة حاسمة. إن حبي لموسيقا شوبان وموتسارت لا يقل عن أي شخص آخر، ولكنها لن تفيدني إلا قليلاً عندما أجلس لأكتب موسيقاي، لأن عالمهما ليس عالمي ولغتهما الموسيقية ليست لغتي. إن القواعد الأساسية لموسيقاهما ولغتهما مقنعة في هذه الأيام، بوصفها نتاج فترتهما الزمنية، ولكن بواسطة هذه القواعد ذاتها يمكن لأحدهم أن يقدم نتيجة مختلفة تماماً. عند الاقتراب من عمل موسيقي معاصر وطموح يتوجب على المرء أن يتبين أولاً ما هو هدف المؤلف، ثم أن يتوقع سماع نوع مختلف من المعالجة غير التي كانت مألوفة في الماضي.

وعند التعامل مع العناصر والأشكال الموسيقية، ثمة أمثلة مختلفة أستُشهِدَ بها لتظهر كيف وسّع المؤلفون الجدد وكيّفوا وسائلنا التقنية من أجل أهدافهم التعبيرية. إن هذه التوسعات للمناهج التقليدية تقتضي قدرة

من جانب المستمع على توجيه نفسه عن طريق الغريزة أو التدريب نحو الأسلوب اللامألوف. وإن وجدتَ نفسك، على سبيل المثال، ترفض الموسيقا لأنها متنافرة جداً، فذلك يعني- على الأرجح -أن أذنك قاصرة على اعتياد المفردات الموسيقية ليومنا الحاضر، وتحتاج إلى تدريب - تدريب في الإصغاء. (هناك دائماً احتمال أن يكون المؤلف مخطئاً في كتابة تنافرات تنقصها البراعة أو متعمدة.)

أثناء متابعتك لعمل جديد، قد يكون المحتوى اللحني- أو عدم وجوده ظاهرياً- سبباً للتشويش. ربما تخفق في سماع اللحن الصريح الذي يمكن دندنته. فألحان هذه الأيام لا يمكن ترديدها خصوصاً في الكتابة الآلية، إذا ما كانت خارج حدود الصوت البشري. أو ربما تكون متعرجة جداً أو مثلّمة أو شظوية لا تحظى بجاذبية مباشرة. هذه هي الميزات التعبيرية التي يمكن أن تحير المستمع مؤقتاً. لكن المؤلف الذي يملك مجالاً واسعاً للابتكار اللحني المعاصر لا يمكنه الرجوع إلى السهولة وإلى كتابة اللحن الواضح بين القينة والقينة الخاصة بالزمن الأبكر.إن الاستماع المتكرر سيوضح الجاذبية البعيدة المدى للخط اللحني المعقد الخاص بالمؤلف المفترض أنه موهوب.

وأخيراً هناك اللوم الذي يتكرر دائماً وأكثر من أي وقت مضى، من أن موسيقا الوقت الحاضر تتحاشى الشعور والإحساس، وأنها تتضمن دلالة عقلية أكثر مما تتضمن دلالة انفعالية. إن فقرة موجزة لا يمكنها التعامل بصورة تفي بالمطلوب مع هذا الاعتقاد الدائم والخاطئ. فإن كان عمل المؤلف المعاصر يصدمك بوصفه بارداً وعقلانياً فاسأل نفسك إن لم تستخدم

معايير المقارنة التي لا تطبّق عملياً. إن معظم عشاق الموسيقا لا يدركون إلى أي مدى هم تحت سحر الدنو الرومانتيكي من الموسيقا. إن جمهورنا درج على اعتبار رومانتيكية القرن التاسع عشر الموسيقية بوصفها مناظرة لفن الموسيقا ذاته. ولأن الرومانتيكية كانت وما تزال أسلوباً تعبيرياً فعّالاً جداً، فإنهم يميلون إلى نسيان أن ثمة موسيقا عظيمة أُلّفت قبل ازدهار الرومانتيكية بمئات السنين.

ويصادف كثيراً أن قسماً كبيراً من موسيقا اليوم يتضمن صلات جمالية بالموسيقا المبكرة أقرب من صلاته بالموسيقا الرومانتيكية. إن أسلوب الحدة الانفعالية والاندفاع الشخصي الطابع والذي لا كابح له عند أفضل الرومانتيكيين، ليس بأسلوبنا. حتى ذلك القسم من التأليف المعاصر الذي يتضمن جرساً رومانتيكياً فإنه يعبر عن نفسه بتحفظ أكبر، ودون مغالاة. وهكذا كان لا بد للحركة الرومانتيكية، وهذه حقيقة بديهية بحد ذاتها، من أن تصل إلى ذروتها في نهاية القرن الماضي، وما من شيء حي كان يمكن أن يُستخلصَ منها.

كان التحول من الرومانتيكية إلى المثال الموسيقي الأكثر موضوعية تدريجياً. وبما أن المؤلفين أنفسهم وجدوا صعوبة في التوقف، فلا عجب عند ذلك من أن يكون الجمهور عامة بطيئاً في قبول المضمون التام لما حدث. كان القرن التاسع عشر قرناً رومانتيكياً بامتياز– رومانتيكية وجدت معظم خصائصها التعبيرية في فن الموسيقا. وربما يفسر ذلك المعارضة المستمرة من جانب عشاق الموسيقا في قبول نوع مختلف من الموسيقا أتى مع القرن الجديد. والآن فإن نظير هذا الجمهور في عالم

الأدب لا يتوقع أن يعبر أندريه جيد أو توماس مان أو ت. س. إليوت عن أحاسيسه بلهجة فيكتور هيجو أو والتر سكوت. إذن لماذا يُنتظر من بارتوك أو سيشنز أن يغني بصوت براهمز أو تشايكوفسكي؟ عندما تبدو لك المقطوعة المعاصرة جافة وعقلية، وعندما تبدو أنها تظهر القليل من المشاعر والعاطفة، فهناك احتمال بأنك أصبحت متبلد الشعور تجاه اللهجة الموسيقية المتميزة لزمنك.

إن تلك اللهجة الموسيقية إن كانت حيوية حقاً- تتضمن بلا ريب جانباً تجريبياً مثيراً للجدل. ولم لا؟ لم يكون المولع بالموسيقا في وقتنا الحاضر معارضاً جداً، على ما يبدو، اعتبار مُؤَلف موسيقي ما بوصفه تجربة فيها تحدٍ. فعندما أستمع إلى قطعة موسيقية جديدة ولا أفهمها أغدو فضولياً أريد أن أسمعها مرة ثانية في أول فرصة. إنه تحد- يجعل اهتمامي بفن الموسيقا نشطاً بكل ما في الكلمة من معنى. وإذا لم يقل لي العمل شيئاً بعد تكرار الاستماع، فعندئذ لا أقرر بأن حالة التأليف الحديث مؤسفة، بل أستنتج ببساطة أن المقطوعة ليست من أجلي.

ومن ناحية ثانية، لاحظتُ بألم، أن ردة فعلي ليست نموذجية. فمعظم الناس يمتعضون مما هو مثير للجدل في الموسيقا؛ إنهم لا يريدون أن تضطرب عاداتهم في الاستماع. إنهم يستخدمون الموسيقا بوصفها أريكة؛ ويريدون أن يتوسدوها، مسترخين ومتخففين من ضغط الحياة اليومية. لكن الموسيقا الجادة لم تكن أبداً لتستخدم بوصفها مخدراً. لقد خُلقت الموسيقا المعاصرة خصيصاً لتوقظك، لا أن تُنيمك؟. إنها وسيلة لتحريكك واستثارتك، لتنشيطك- حتى إنها يمكن أن تنهكك. ولكن

أليس ذلك نوعاً من الحافز الذي تذهب من أجله إلى المسرح وتقرأ من أجله كتاباً؟ لم تجعل الموسيقا استثناءً؟!

قد تبدو الموسيقا الجديدة غريبة لسبب وحيد، هو أنه في حال الاستماع الاعتيادي، يستمع المرء إلى القليل منها عبر مقارنتها بمجموع ما قُدم من الموسيقا التقليدية من سنة إلى أخرى. فالراديو وبرامج العرض الموسيقي ودعايات التسجيلات الموسيقية وتجارها، ومناهج الدراسة المعتادة- كلها تؤكد، ربما على نحو غير مقصود، الفكرة القائلة بأن الموسيقا **السويّة** هي موسيقا الماضي، هي الموسيقا التي اثبتت جدارتها. إن التقدير السخي يشير إلى أن ربع الموسيقا التي نسمعها يمكن أن يدعى موسيقا معاصرة- وذلك تقدير ينطبق في الأغلب على الموسيقا التي سبق أن سمعت في المراكز الموسيقية الكبرى. وفي ظل هذه الظروف من المرجح أن تبقى الموسيقا المعاصرة **غريبة** إلا إذا بذل المستمع الجهد العالي المطلوب لتحطيم عائق اللااعتياد.

أن تعتقد بأنك لست بحاجة للتعقيد في التعبير الموسيقي لأحد المعاصرين يعني أن تكون معزولاً عن معظم التجارب المثيرة التي يستطيع فن الموسيقا أن يوفرها. تخاطبنا الموسيقا المعاصرة بما لا تستطيعه أية موسيقا أخرى. إن الموسيقا الأقدم -موسيقا بوكستهود وكيروبيني- هي التي ينبغي أن تكون بعيدة وغريبة عنا، لا موسيقا ميلهود ووليام شومان. ولكن أليست الموسيقا **شاملة**؟ ربما تسأل: ما الذي يقوله المؤلف المعاصر، وهو ما لم يوجد في التعابير المشابهة إلى حد ما في الموسيقا **المبكرة**؟ كل

شيء يعتمد على زاوية الرؤية: فما نراه يقدم أوسع درجات التوتر والإراحة، تفاؤلية أكثر إشراقاً، تشاؤمية أكلح، ذروات من الاستسلام، والهيستريا المتفجرة، تنوعاً لونياً -دقائق الضوء والقتامة، الحس المسترخي بالهزل الذي يتدفق أحياناً في الجروتيسك، نُسُجاً متراصة، آفاقاً منفتحة، حنيناً موجعاً، تألقاً باهراً. إن الظلال المتعددة والمتعاقبة لهذه الأمزجة **وجدت** ،بلا ريب، نظيراً لها في الموسيقا الأقدم، ولكن ما من مستمع حساس يخلط بين الاثنتين.

ونحن في العادة نتبين العصر الذي يناسب المؤلّف بوصفه جانباً أساسياً من ملامحه. وإن فرادة أي تعبير فني حقيقي هي التي تجعل وجود حتى نسخة مطابقة تقريبية في فترة زمنية أخرى، أمراً لا يمكن تصوره. ولهذا فإن عاشق الموسيقا الذي يهمل الموسيقا المعاصرة يحرم نفسه متعة اكتشاف جمالي مختلف لم يحصل عليه.

إن تكرار الاستماع إلى الموسيقا الجديدة هو مفتاح فهمها. ومن حسن حظنا، فإن انتشار الأسطوانة يسهل ذلك تماماً. إن العديد من المستمعين شهدوا بحقيقة أن المبهم يفسح المجال تدريجياً أمام المألوف الذي يستطيع أن يعطيه الاستماع المتكرر فقط. على أية حال ليس هناك من طريقة أفضل لمعرفة ما إذا كانت الموسيقا المعاصرة ستصبح ذات أهمية بالنسبة لك.

□□□

☐ التنوع اللا محدود للموسيقا[1]

ليونارد بيرنشتاين

ناقد وقائد أوركسترا أمريكي معاصر

ترجمة سوزان إيلوش

يفتتح البرنامج بالتسعة عشر ميزوراً الأولى من المتتالية رقم ٢ "دافني وكلووه" لموريس رافيل، ويستمر هكذا حتى سبعةَ عشرَ ميزوراً منها، ثم يبدأ برنشتاين حديثه قائلاً:

هذه كمية كبيرة من العلامات الموسيقية: ١٦٢٠٦ منها تستغرق فقط ٧٥ ثانية من العزف الموسيقي، ومع ذلك، فإن من بين كل هذه العلامات الموسيقية، هناك ١٢ علامة مختلفة فقط. تخيل أن ١٢ علامة موسيقية صغيرة الحجم، يصنع منها المؤلفون آلافاً من القطع المختلفة، ولمئات السنين! وليس ثمة قطعتان متشابهتان تماماً، وحتى في الفترات التي

---

١) ترجم هذا المقال عن برنامج موسيقي بثه التلفزيون الأمريكي في ١٩٥٩/٢/٢٢، ونشر في كتاب **The Infinite Variety of Music** لبيرنشتاين (المحرر)

كـان فيـها المؤلفـون يكتبـون كثـيراً مثـل بعضـهم الآخـر، كمـا في عصـر بالسترينا، أو تلك الفترة بين باخ وموتسـارت، وكذلـك الحـال في وقتنـا الحـالي، عندمـا تتمكـن حتـى أجـهزة الحاسـوب مـن أن لا تتطـابق مـع بعضها. إن كل قطعة سواء كانت غير أصلية أو غير هامـة، هـي وبشكـل موضوعي، مختلفة عن كل قطعة أخرى.

والآن، لنفكر فقط، ماذا ستكون حالة قاصٍ لو أن لديه ١٢ كلمة فقـط في لغته، مثل: إذا، لكن، خبز، سيرك، ضرائب، حب، كره، سمـاح، حجل، وثب، وفرشاة أسنان. حاول أن تؤلف رواية الحـرب والسـلام أو موبي ديك من هذه الكلمات.

حاول، في الواقع، أن تصنـع جملـة واحـدة ذات معنـى، ومـع ذلـك فكيف يصنع ذلك المؤلف المسكين الذي لا يملك سوى ١٢ علامة موسيقية يؤلف بها. نحن بالطبع نتحدث عن الموسيقا الغربية علـى وجـه الدقـة، وليس عن الموسيقا الهندية مثلاً، التي تستعمل سلالم قد تحتوي على ٢٢ علامة موسيقية مختلفة. ولكن، برغم ذلك، فإن الأمر يبدو ،كأنه معجزة. كيف يعقل أن هذه المحيطات الغربية من الأعمال الموسيقية المختلفة تأتي من مجرد دزينة من العلامات الموسيقية فقط؟

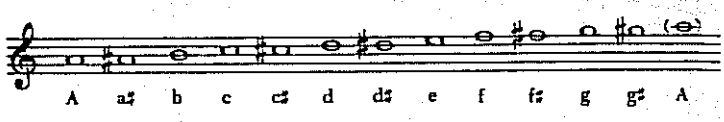
سنحاول أن نجيـب علـى ذلـك السـؤال، ونـرى إن كنـا نسـتطيع أن نحصل علـى بعـض التلميحـات مـن عمليـة الإبـداع تلـك، الـتي سـببت حدوث هذا السحر:

لنبدأ ببعض الحقائق والرمـوز. إننـا نعـرف للتـو أن لدينـا ١٢ علامـة

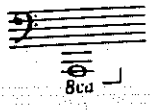
موسيقية نعمل بها، علامات موسيقية مما يدعى السلم الكروماتيكي. لنقل أننا نبدأ بنغمة لا:

مثال للبيانو

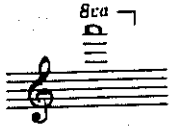
Piano:



التي تفضي بنا لنغمة لا أخرى، وهي النقطة التي تبدأ عندها ال١٢ علامة موسيقية مرة ثانية. والآن، هناك ٨٨ ملمساً على آلة البيانو، من هذه النوتة المنخفضة:



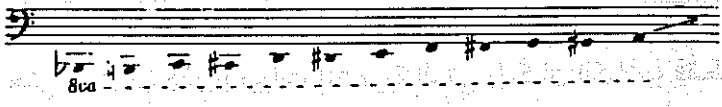
إلى هذه النوتة الحادة:



إن كلاً منها، هو تلك العلامات الموسيقية ذاتها، المتكررة مرة تلو الأخرى، وبأشكال مختلفة. كما يوجد في الأوركسترا صوتٌ عميقٌ ومنخفضٌ جداً وبطبقاتٍ مختلفة:

مثال للكونترباصون

Contrabassoon:



ثم طبقة الباص العادي:

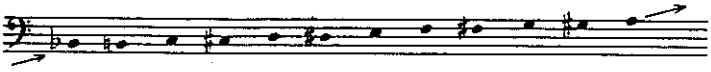
مثال للترومبون

Trombone:

ثم طبقة التينور

مثال للباص كلارينيت

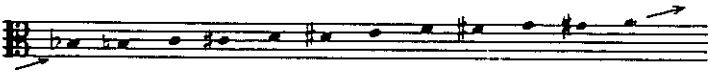
Bass clarinet:



ثم طبقة الميتزوسوبرانو:

مثال للفيولا

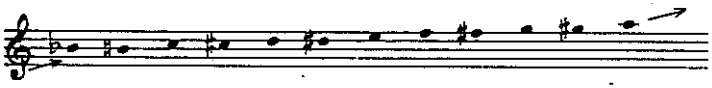
Viola:



ثم صوت طبقة السوبرانو

مثال للأوبوا

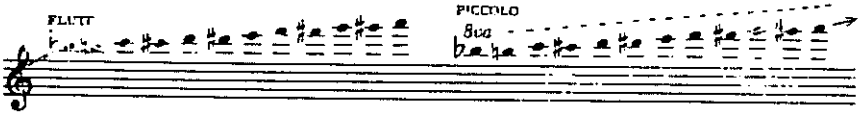
Oboe:



وأخيرا أوكتافان إضافيان من طبقة السوبر سوبرانو:

مثال للفلوت ثم للبيكولو

Flute, then Piccolo:



حتى نصل إلى هذه الأصوات المشهورة الـتي بإمكـان الكـلاب فقـط أن

تسمعها.

وهكذا، تماماً، وبالعودة إلى آلة البيانو، نجد أننا نملك أكثر مما قد ساومنا عليه. لدينا سلماً من ١٢ علامة موسيقية يتكرر سبع مرات وثلث المرة، وهذا يعني القول أن نفس السلم موجودٌ في أكثر من سبعة درجات مختلفة، وهذا مدى واسعٌ كبير، ولكن بالطبع، فإنه توسيع على المستوى الأكثر بدائية، بواسطة تكرار بسيط للدرجات سواء أكان ذلك أعلى أو أخفض. ولكن غاية الإبداع الموسيقي على أية حال، ليست في أن تكتب هذه العلامات الموسيقية في سلم ما، ولكن في تغيير ترتيبها لكي تعطي معنىً لحنياً.

لنأخذ هذه الـ ١٢ علامة موسيقية بأي درجة، ونرى ما هي الإمكانات اللحنية من تركيباتها. يتضح لنا من خلال صيغة حسابية صارمة أن الرقم الأقصى لهذه التركيبات اللحنية الممكنة لهذه الـ١٢ علامة موسيقية، هو الصيغة الفلكية التالية: بليون واحد، مليونين وثلاث مئة، إحدى وستون ألفاً، ثلاث مئة وأربع وأربعون، دون إعادة أية علامة موسيقية واحدة أبداً ضمن أي نموذج. شيءٌ لا يصدق، ولكنه هائل كما يبدو، ولا يزال رقماً محدوداً. وإنك لتظن في آخر الأمر أنه حتى ذلك الرقم من التركيبات سيكون مستنفذاً. وعلى أية حال، فإن علم الموسيقا يزودنا حتى بتركيبات أكثر، وهكذا فإنه لم يضع كل شيء. تذكر أن أرقام إمكاناتنا حتى الآن محدَّدة بالموسيقا التي تتألف فقط من علامة موسيقية واحدة في كل مرة، تتحرك وبشكلٍ أفقي كلحن. فكر فقط كيف يتوسع كل ذلك بشكل كبير عندما تدخل أية فكرة هارمونية أو أكوردات

إلى الصورة. من الواضح أن الرقم الممكن لتركيبات الـ ١٢ علامة موسيقية كأوتار، هو أيضاً بليون واحد، مليونين وثلاث مئة...وهكذا. والآن لدينا كل التركيبات اللحنية الممكنة، إضافة إلى رقم الأكوردات ذاته، يسيران جنباً إلى جنب، وإن كل واحد من هذه الأكوردات يمكن أن نتصور أنه يتوافق مع كل واحد من هذه التركيبات اللحنية الممكنة، وهكذا نبدأ باكتشاف اللامحدودية.

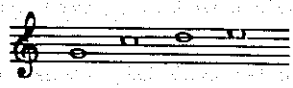
يخبرني أصدقائي العاملون في الحسابات أن أقصى رقم ممكن للتركيبات الأفقية والعمودية ل ١٢ علامة موسيقية أو أقل، يؤول إلى الرقم الذي يعبر عنه ب ١٠٦ = ديجيت. إن الرقم الفعلي المدور للفضوليين منكم هو ١٢٧ متبوعاً ب ١٠٣ صفراً. ويمكن أن تكون قد سمعت عن كلمة Googol (وهو عددٌ ممثل بالرقم ١ متبوعاً ب ١٠٠ صفراً)، والتي ابتكرت قبل أي شيء من أجل الملاءمة والمرح، ولتعبر باختزال عن أي رقم يتألف من ديجيت متبوع ب ١٠٠ صفر، تماماً بنفس الطريقة التي استعمل فيها الفلكيون كلمة سنة ضوئية ليتجنبوا أن يمضوا وقتهم وهم يتمتمون بتعابير عددية لا نهاية لها. حسناً، لدينا في رؤوس أصابعنا ١٢٧ Googol من التركيبات اللحنية والهارمونية المحتملة، ولكن قبل كل شيء فلنفكر بعنصر الكونتربوان، الأمر الذي يعني أنه يمكن أيضاً أن تضم كل هذه البليون تركيبة لحنية غريبة مع بعضها البعض. وفي هذه المرحلة يبدأ الذهن بالإصابة بالدوار. يبدو الأمر وكأنه عد نجوم في مجرة درب التبّانة، وأننا لم نأخذ بعد بعين الاعتبار كل مجرة فوق مجرة لهذا الكون الموسيقي، والذي ستكون حدوده في هذه

الفترة أكثر من أن تحسب.

وقد اتضح، بعد كل ذلك، أن عالم الموسيقا هذا هو لا محدودية يذهب إليها ذهن المؤلف الموسيقي متجولاً، باحثاً عن مادته وطريقته في اختيارها وتشكيلها. وهذا هو العنصر الأكثر أهمية من غيره، المؤلف الفرد، بالذهن وبالقلب، والذي لديه شيء ما ليقوله، شيء ما ليكون على صلة بهذه اللغة الحسابية الواسعة. أود أن أجرب أن أريكم كيف أن بعض المؤلفين قد استفادوا من هذا التنوع الموسيقي اللامحدود، لأني أعتقد أنه من خلال اكتشافات كهذه، فإننا نستطيع أيضاً أن نحصل على لمحة من تنوعٍ لا متناه للروح البشرية الخلاقة.

ولكي تكون اللعبة أكثر سهولة، لنقتصر فقط على نموذج لحني مؤلف من أربع علامات موسيقية بدلاً من تلك اللاثني عشر. فقط أربع علامات موسيقية بسيطة، نغمات مألوفة للغاية، كهذه:

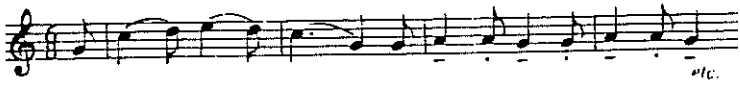
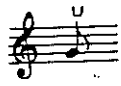
مثال للبيانو Piano:



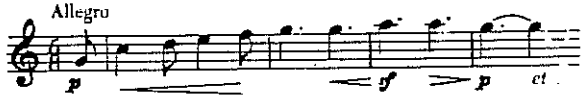
والتي نعلم جميعاً أنها الأغنية الأمريكية المعروفة: **كم أنا جاف** How Dry I Am.

لنشاهد ما هي الأشكال الموسيقية المدهشة التي يمكن أن يفترضونها، وما هي المعاني الموسيقية الغزيرة التي يمكن لهذه العلامات الموسيقية أن تملكها، ولنقتصر أكثر على القطع الموسيقية التي تكون فيها هذه الأربع

نغمات هي أول نغمات من المادة اللحنية الرئيسية.

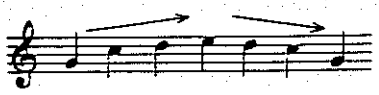
وقد تعرف القليل من أغنية شعبية فرنسية تدعى **كان راعياً صغيراً**

إن ما يميز هذا اللحن الساحر هو خاصيته المرحة الخفيفة الوثابة، والحقيقة أنه في ميزانه الـ ٨/٦ وأنه يسير بإيقاعٍ محدد، وأن الأربع علامات موسيقية التي نحن بصددها قد رتبت بحيث أن الأولى:

هي ذات طابع متفائلٍ أو ضعيف، وأن الثانية:

هي ذات طابع تشاؤمي، أو قوي، وهكذا دواليك...

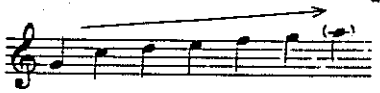
والآن، هناك لحنٌ آخر، يبدأ أيضاً ب **كم أنا جاف**، وهو الثيمة من قصيدة سميتانا السيمفونية **موطني**. إنها أيضاً بزمن ٨/٦، وبحدود نفس الإيقاع. ونجد أن الأربع نغمات مرتبة تماماً كما هي في الأغنية الفرنسية، ولكن انظر كم هي مختلفة[٢]

---

[٢] من أجل تسهيل الأمر على المستمع فإن كل الأمثلة قد تم تحويلها إلى سلم دو.

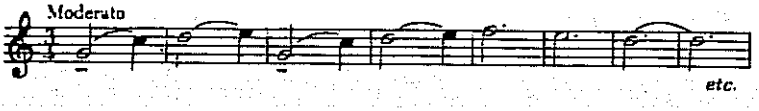
أترى أنها لم تعد خفيفة أو مرحة أبداً، لكنها فخمة، وتسير برشاقة، ولم هذا؟ ألأنها فقط بصوتٍ أعلى وأكثر امتلاءً؟. لا، إن ذلك بسبب شكل اللحن، وبسبب ما يأتي بعد هذه النغمات الأربعة الأولى. تصعد الأغنية الفرنسية القصيرة بهذه الأربع نغمات، ثم تهبط بتواضع مرة ثانية:

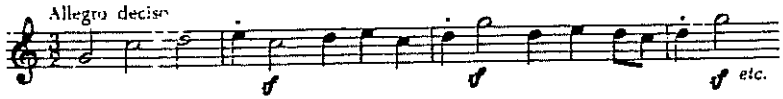


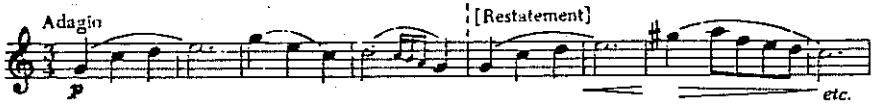
ولكن ثيمة موطني تبقى متصاعدة:



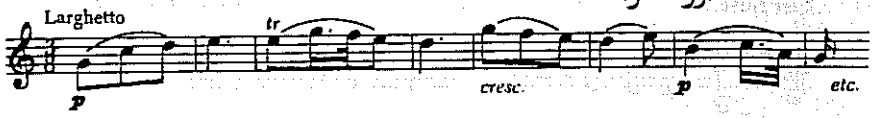
مشكلةً خطاً أوسع وقوساً أكبر. هذا هو الاختلاف الحقيقي. إن لحن سميتانا، ببساطة، له رسالة جمالية مختلفة عن تلك التي تتضمنها أغنية فرنسية شعبية قصيرة. ولكن تذكر، إن إمكانات التغيير لا محدودة.

إن ما علينا فعله على سبيل المثال هو أن نأخذ نفس النغمات الأربع، ونجعل الأولى تشاؤمية بدلاً من أن تكون تفاؤلية، ثم نضعها بزمن ٤/٣. والآن لدينا لحنٌ جديدٌ كلياً:

إني متأكد أنك تعرف تلك المقطوعة، لحن **الفالس** الشهير لليهار **الأرملة الطروب**. إن كل ما علينا أن نقوم به هو أن نبقي تلك النغمات الموسيقية على التشاؤم، ونجعل كل النغمات متساوية من حيث قيمتها الزمنية، ثم نبطئها قليلا، ثم نغيرها بسرعة. فنحصل على مقطوعة **هاندل موسيقا الماء**.

مثال للأوركسترا Orchestra:

لا شيء منها، ولكن هناك الكثير منها. تذكر أن هذه ليست مجرد ألحان، بل إن لها انسجامها الخاص، وتوزيعها الأوركسترالي الخاص، والشيء الأكثر أهمية هو شكلها الخاص، وتوزيعها الذي يحدث بعد الأربع نغمات الأولى، التي هي حاسمة بالنسبة لشكل اللحن، كيف تتحرك وتتنفس، سواء أكانت تشكل خطاً طويلاً أو كانت مجزأة إلى مقاطع قصيرة. فمثلاً يوجد هنا لحنان بنفس نقطة انطلاق هذه النغمات الأربع، مدعمة بشكل متساو كما في لحن هاندل. هناك لحن من مؤلفات شوبرت، وآخر من مؤلفات بيتهوفن. يبدأ كلا اللحنان بشكل حرفي بصيغتنا تماماً، ولكن لحن شوبرت المأخوذ من سوناتته الجميلة للفيولونسيل والتي تدعى **آربيجيونة**، ينقسم إلى نصفين عند نقطةٍ وسطى، وذلك عندما يعطي صيغة النغمات الموسيقية الأربع

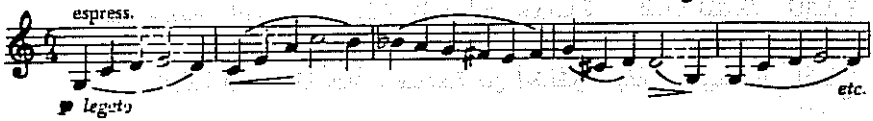
مثال للفيولونسيل والبيانو Cello and piano:

إن لحن بيتهوفن، من جهة أخرى، والذي هو من **سيمفونيته الثانية**، لا يكرر جملة افتتاحية أبداً، ولكنه يستمر مبدعاً شكلاً جديداً للميزورات الثمانية، ثم تحصل على التأثر من خطٍ أكثر طولاً، خطٍ منفرد، وغير متقطع، بهذا الشكل:

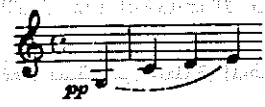
Orchestra:

مثال للأوركسترا

أترى الفرق؟ يبدأ اللحنان تقريباً بشكلٍ متشابهٍ تماماً، ولكن ينتهيان بنتائج مختلفة كلياً.

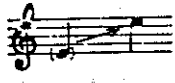
ها هنا مثال لخطٍ أكثرَ طولاً، وقوسٍ أكبر، مستمدٍ من نفس النغمات الأربع الأولى. اسمع هذه المقطوعة من مؤلفات براهمز **الكونشيرتو الأول للبيانو**، وراقب كيف أن هذه النغمات قد توسعت الآن إلى لحنٍ أكثر رومانسية.

Piano:

مثال للبيانو

ولكن المهرجان العظيم لمقطوعة **كم أنا جاف** يظهر في نهاية اللحن الشهير للقصيدة السيمفونية **الموت والتجلي** لريتشارد شتراوس. إنه يبني نهايتها المجيدة على ثيمة تبدأ فقط بتلك النغمات الأربع، وبنغمتها الأولى التي تبدأ بتفاؤلٍ كبير.



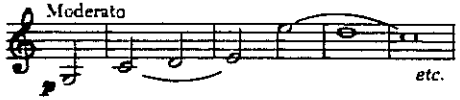
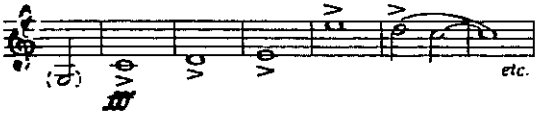
ولكنها بعد ذلك تقفز للأعلى مسافة أوكتاف واحد:



وهكذا مقدمة هذا اللحن البارز والهام والمتحول:

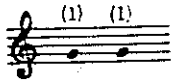
مثال للأوركسترا

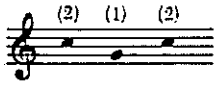
Orchestra:

وعندما نعزفها لك ستسمعها بالآلات الوترية، وبآلة الهارب، وآلات النفخ الخشبية، آلات النفخ النحاسية، وفي كل مرة بلونٍ جديد. وقد تكتشفها أيضا عند النهاية، كونها تعزف مرتين ببطء بآلات الهورن:

ثم مرة ثانية ببطء بآلات الترومبون:

لكن جميع الوسائل تصنع تنوعاتٍ جديدة، وكلها تنتهي بإثارةٍ غامضة متلألئة ل **كم أنا جاف** صاعدة من أخفض طبقة صوتية إلى أعالي السماء.

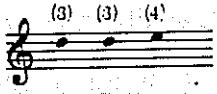
(وهنا تؤدي الأوركسترا الدقائق الست الأخيرة من مقطوعة **الموت والتجلي**).

وقد تظن الآن أننا قد اتبعنا هذه النغمات الأربع إلى أقصى ازدهارها، ولكننا في الواقع قد بدأنا فقط نستقصي الطرق المختلفة للتعامل بها. إن الحقيقة المذهلة هي أنه هناك مجرة درب تبّانة جديدة كلياً من الإمكانات. إن هذه السلسلة من النغمات الأربع قد استعملت من قبل مؤلفين غير متشابهين، من أجل أن يبدعوا هذه الموسيقا العظيمة في جمالها وتنوعها. فمثلاً، لنأخذها مرة ثانية كبداية للحن، ولكننا ننوعها

في هذه المرة، عن طريق إعادة واحدة أو اثنتين منها قبل أن نكتب ما بقي منها. لنقل أننا نكتب النوتة رقم واحد مرتين:

ثم نعود بعد النغمة ذات الرقم اثنين إلى النغمة رقم واحد، ثم إلى الرقم اثنين مرة ثانية:

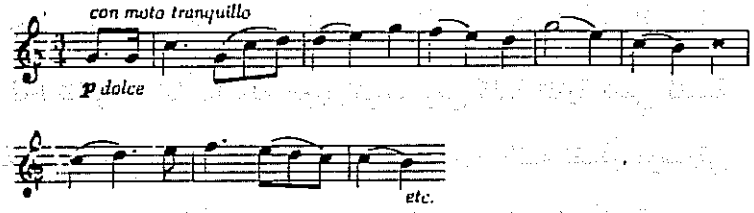


ثم نأخذ النغمة ذات الرقم ثلاثة ونكررها، ونضيف النغمة رقم أربعة:



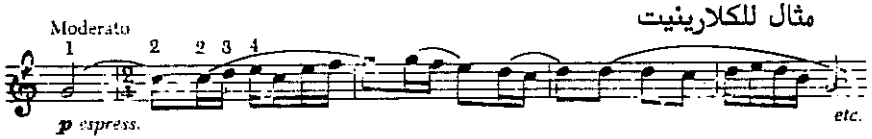
إن ما كتبناه ليس أقل من مقطوعة حالمة على آلة البيانو، من مؤلفات مندلسون **حلم ليلة صيف**. أليس ذلك بسيطاً بشكل مذهل:

مثال للهورن الفرنسي

French horn:

وهناك مثال رائع آخر أيضا لهذا النوع من التنوع، بتكـرار النغمـات،

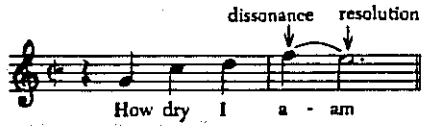
وهو لحن **ترتيلة شيكر**[٣] الصغير الذي استعمله كوبلانـد في باليـه **ربيع أبالاشيا**. إنـها مشتقـة مـن نفس النغمـات الأربـع بـالطبع، عـبر تكـرار العلامة الموسيقية الثانية فقط، ويخرج اللحن بهذا الشكل:

Clarinet:

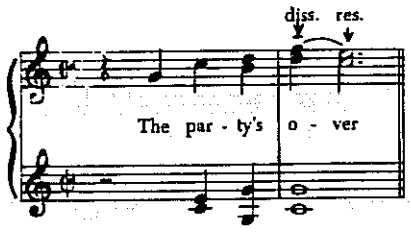
مثال للكلارينيت

ولكن هذه الوسيلة في تكـرار النغمـة، لا تـزال واحـدة فقـط مـن طـرق عديدة، يمكن فيها أن تتنـوع نغماتنـا الأربـع، فمثـلاً، يمكننـا أن نـأخذ النغمات الأربع، ونزخرفها عن طريق تنافر أصواتٍ بسيط، وهكذا نحصل على شكلٍ ومعنى جديدين كلياً. إن التنـافر في هـذه الحالـة لا يعـني أي شيء غير ممتع على وجه الخصوص. إنه يعني فقـط أي نغمـة لا تخـص مباشرة هارموني اللحظة ذاتها. فمثلاً، لنأخذ أغنية شعبية تدعى **انتـهت الحفلة** من موسيقا **الأجراس تقرع** الـتي قدمـت في مسـرح بـرودواي. إن المؤلف جول ستاين قد كتب عبـارة، هـي بالأسـاس **كـم أنـا جـاف** وقـد أضاف فقط تنافراً لحنياً بواسطة أبوجياتورا، وهي كلمة تقنية تعني نغمـة موسيقية تستند على نغمة أخرى. وبكلماتٍ أخرى، فإنـه تنـافرٌ موسـيقي عليه أن يحل على نغمةٍ أخرى، ليست متنافرة. وهكذا تولد أغنية:

---

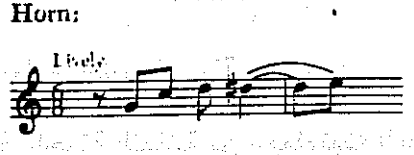
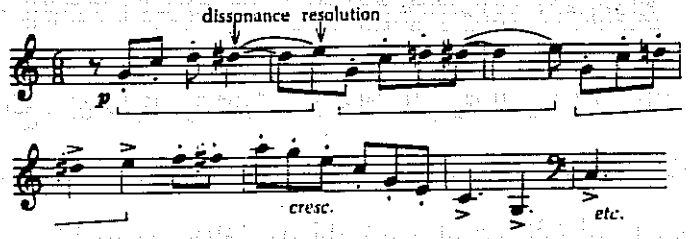
[٣] **Shaker** هو أحد أفراد فرقة دينية أمريكية تُعرف بطائفة الهزازين لأن حركات الجسد تشكل جزءاً من العبادة عندها، وهناك موسيقا خاصة بهذه الطائفة. (المحرر)



أو بكلمات كومدن وجرين

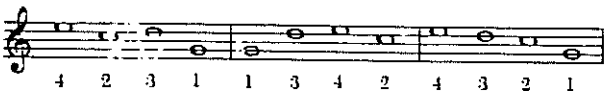


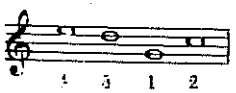
ويستعمل ريتشارد شتراوس تماماً، وبنفس الطريقة، هذا التنافر لينوع نفس الصيغة في **تيل المهذار**. أتذكر لحن الهورن الشهير:

مثال للهورن

إن ذلك الدافع الآسر ما هو إلا نغماتنا الموسيقية الأربع، ولكن بتنافرٍ جديد، يزينها في هذه المرة، ثم تنحل بها حتى آخر نغمة:

ولكننا نأتي الآن إلى إحدى أهم الطرق في تنويع صيغتنا، من خلال ما يدعى بالتغييرات الأساسية، وهذا يعني ببساطة تغيير ترتيب النغمات الأربع. فمثلاً إني متأكد أنكم جميعا تعرفون صوت أجراس **ويست مينستر** عندما ترن في الربع الثالث من الساعة. هذه الجمل المحببة

جميعها متغيرات للحن **كم أنا جاف**، والنغمات الأربع أعيد ترتيبها ببساطة، لتشكل قوام كل عبارة مختلفة.

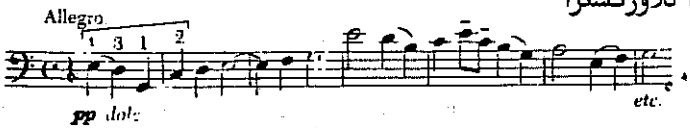
مثال للبيانو

Piano:

وهكذا نرى أن ساعة بيج بن تضرب ثلاث أصوات متبدلة لنغماتها الموسيقية الأربع، متجاوزة بشكل واضح النموذج الأصلي. وهناك تبديل أساسي لا تستعمله أجراس هذه الساعة، وهو التالي:



والذي نعرفه جميعاً، في **أدلين الجميلة** بالطبع. إن بروكوفييف، على أية حال، استعملها في الحركة النهائية من **سيمفونيته الخامسة**:

مثال للأوركسترا

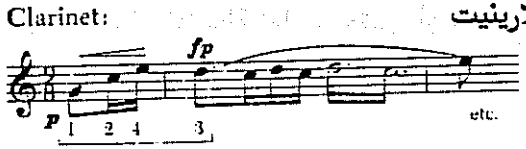
Orchestra:

وفي الواقع، إن نظرنا مرة ثانية، من خلال الموسيقا السيمفونية، فإننا ندهش عندما نرى كيف أن المؤلفين العظام غالباً ما أعادوا ترتيب هذه النغمات الموسيقية بأوجهٍ مختلفة. ولو أنك ذهبت لتستمع لأية أوبرا من أوبرات خاتم النيبيلونغ لفاغنر[4]، فستسمع كل أنواع التغييرات للصيغة

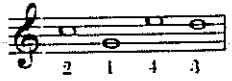
---

[4] **The Ring of Nibelung** خاتم النيبيلونغ هو عنوان مجموعة من الأوبرات للمؤلف فاغنر

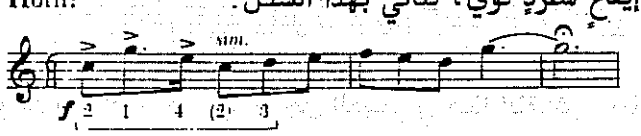
البقية على الصفحة اللاحقة

الموسيقية. إن موضوع العصفور في مقطوعة **سيغفريد** مثلاً، هو جزءٌ صغير ذو حركة سريعة، تستعمل فيها النغمات الموسيقية الأربع بهذا الترتيب: ١، ٢، ٣، ٤:

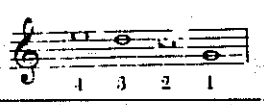
مثال للكلارينيت

وحتى في نداء البوق الشهواني، في مقطوعة **سيغفريد**، هناك تنوعٌ في استخدام ذات النغمات الأربع، ولكن بترتيب: ٣، ٤، ١، ٢:



وذلك عن طريق رفع النغمة الموسيقية رقم واحد، مسافة أوكتاف أعلى. وبتكرار النغمة رقم اثنين، قبل أن يسمع رقم ثلاثة. ثم يوضع ذلك كله في إيقاعٍ مطردٍ قوي، فتأتي بهذا الشكل:



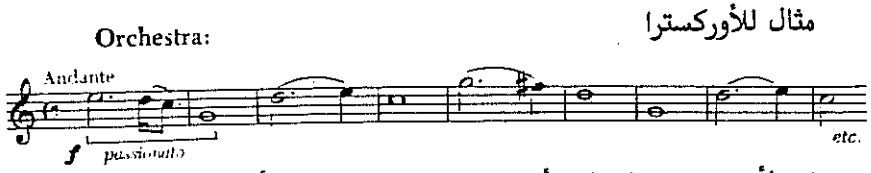
وبالعودة إلى براهمز مرة ثانية، نجد أن واحداً من أعظمٍ وأنبلٍ ابتكاراته، ما هو إلا مثالٌ بسيط لتغيير وضع صيغة العلامات الموسيقية. كما نسمع في أجراس **ويست مينيستر** عند الربع من كل ساعة زمنية:



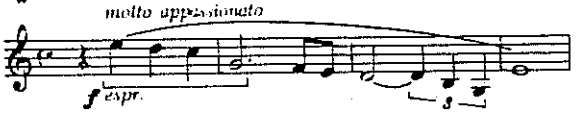
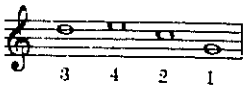
وهي ذهب الراين، الفالكورة، سيغفريد، غسق الآلهة. راجع صفحة ١٢٤ من هذا العدد. (المحرر)

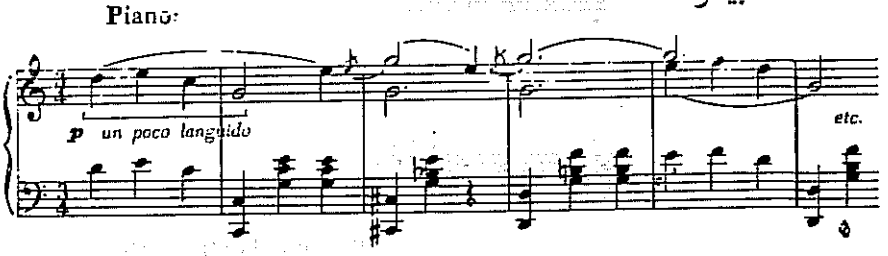
وهنا فقط، وبهذا التمهيد الرائع لنهاية **سيمفونيته الأولى**، فإن **براهمز** قد أعطى لهذه النغمات إيقاعاً مبهراً إلى حدٍ بعيد، وطور الجملة الموسيقية بطريقة جديرة بالملاحظة تماماً، حتى أن المقطع بأكمله يبدو كنوع من دعوة سامية علوية:

مثال للأوركسترا

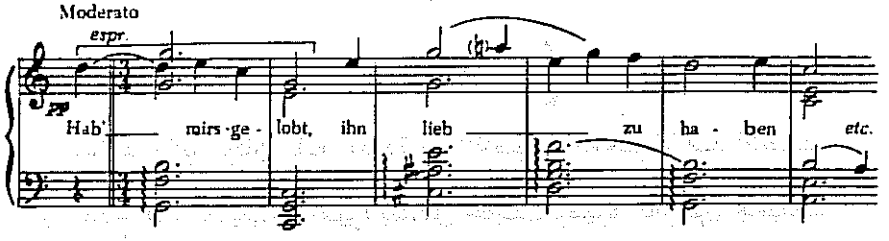


إنه لأمر رائع، ما يمكن أن يحدث لجرس بسيط، أليس كذلك؟

ومما يدهش أكثر، هو اكتشاف أن نفس هذا التبديل في وضع النغمات يثبت كونه ثيمة حب منتصر في نهاية أوبرا **شتراوس: سالومي**:

يبدو أن **شتراوس** هو حقاً الرجل الكبير في هذا النقاش، ولكن من الرائع أن نرى أنه كان قادراً أن يستخدم هذه النغمات الأربع بعدة طرق متنوعة، وأن يجعلها مختلفة بشكلٍ ثابت، وربما أن النتائج الأعظم التي حققها بها، تبدو في نهاية أوبراه المتألقة **فارس الوردة**، عندما تنضم الأصوات النسائية الثلاثة الرئيسة في الثلاثي الموجع للقلب، والذي لا ينسى. وأنبهك إلى أن الثلاثي بأكمله قد نشأ من تغيير أساسي لصيغتنا الموسيقية، وبترتيب ١، ٢، ٤، ٣:

ولا يبدو أن الأمر مبشر في البداية، ففي الحقيقة أنه قد سمع لأول مرة في الأوبرا، كفالس صغير مترنح، ومرح:

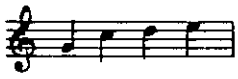
مثال للبيانو

ولكن عندما يتكرر هذا اللحن في شكلٍ ثلاثي، فإنه يصبح واحداً من أعظم اللحظات في كل التاريخ الأوبرالي.

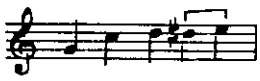
(وفي هذه المرحلة يلعب ثلاث مغنون أدوار مارشالين، صوفي وأوكتافيان، يغنون الثلاثي مع الأوركسترا):



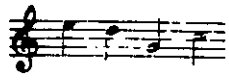
حسناً، هذه هي تغيرات كثيرة، ولكننا فقط قد لامسنا السطح. إن هذه الـ Googols من الإمكانات، ليس لها نهاية أبداً، حيث أنه يوجد دائماً زاوية جديدة، طريقة جديدة ما للتعامل بها، بحيث تبدو هذه التغييرات نضرة دائماً كزهرة الربيع. ليس لدينا متسع لنسير في كل الاتجاهات، ولكن فقط كتحلية، هاهنا طريقة أخرى، وهي ببساطة، عن طريق وضع الصيغة بأسلوب مينور. وكما ترى فإن كل التبدلات التي

سبرناها للآن، تتضمن التغيير المباشر:

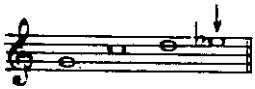
مثال للبيانو Piano:

والتغيير المزخرف مثل هذا:

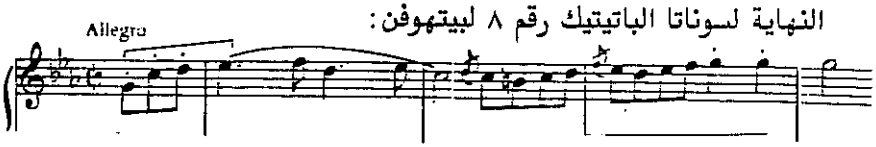


والتعبير المتبدل مثل هذا:



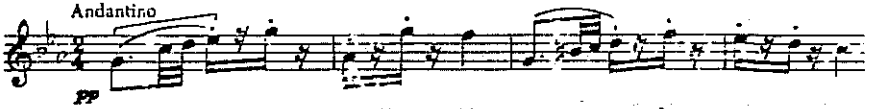
لقد حدثت كل هذه التغييرات في الماجور، حسنا، لأن مقطوعة كم أنا جاف موجودة ببساطة في الماجور. ولكن كل ما عليك أن تقوم به هو أن تغير النغمة الأخيرة بشكلٍ خفيف، وتضعها بالماجور:



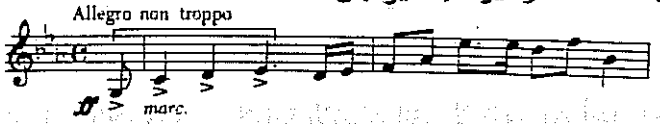
وعندها يكون وكأن علبه جديدة من الفاصولياء المحفوظة قد فتحت. إن نماذج هذه الصيغة المتغيرة بشكلٍ خفيف وفيرة. تعرفون جميعكم النهاية لسوناتا الباتيتيك رقم ٨ لبيتهوفن:

وهاهي ثانية هنا بتنوعٍ إيقاعي، تضرب بقوة كاللحن الشهير من افتتاحية رايموند. الذي قد تتذكره من أيام السينما الصامتة:

مثال للأوركسترا

Orchestra:

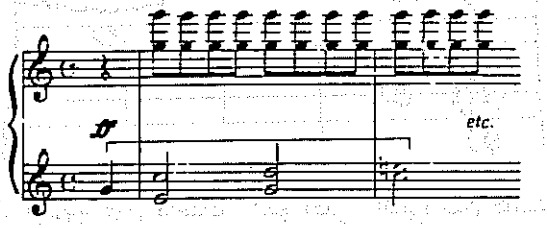


وقد تظن أنه في قرننا العشرين هذا، لا يوجد إنسانٌ على وجه الأرض، بإمكانه أن يسمع هذه النغمات الأربع مرة ثانية. لنقل أننا لا نذكر أن أي مؤلف قد تحمل أن يكتبها مرة ثانية. ولكن **شوستاكوفيتش** استطاع أن يتحملها. وقد استعمل هذه النغمات ذاتها، وبنتائج مذهلة في الحركة الأخيرة من **سيمفونيته الخامسة**. إنه يبني هنا حركة كاملة عليها، حركة مندفعة ومثيرة. إنه يرتجل فقط:



في المينور، دون أي تغييرات في وضع النغمات، ودون زخارف أو أي شيء. إنها هي، وذلك هو لحنه.

وبالطبع، عندما يصل إلى النتيجة المذهلة للحركة، لم يعد يبقى هناك أي شيء ليعمله، ولكن عليه فقط، وببساطة، أن يعيدها إلى الماجور، بآلات النفخ النحاسية:



وفي تلك المرحلة، قد يشعر أحدنا أن ذلك اللحن كان معنا طوال الوقت، ولكن يجب أيضاً أن نشعر بمعجزة الازدهار المتجدد ل كم أنا جاف الباقية والمستمرة، وليكتب في عام ١٩٣٧- بعد كل تلك

السنين، من **هاندل وبيتهوفن وبراهمز وفاغنر وشتراوس**. إنـها معجـزة بسبب الخصوبة التي لا تنضب للذهن البشري، وديمومة الروح البشرية الخلاقة.

تذكر أن **شوستاكوفيتش** كان يكتب هذا العمل في زمن النقد الحكومي القاسي. كان يحاول أن يعيد ذاته إلى الفضائل الطيبة للسوفييت، ويكيف نفسه ..ويُسعد.. ومع ذلك، فحتى روحه المبدعة الوثابة كـانت قـادرة أن تتغلب على ابتذالهم، وقادرة أن تصوغ تلك النغمات بتعابير فنية جديدة. وهكـذا، فقد نفكـر بـهذه النغمـات التاريخيـة الأربعـة، كشعـار للتنـوع الإنساني اللامحدود، ولإرادة الإنسان التي لا تقهر من أجل إعادة الإبداع من جديد، وتأكيداً لذاته بوصفه انساناً فرداً.

ثبّت شعار **ابتهج** فوق مقعدك، فهو أكثر تأثيراً مـن كلمـة **ابتسم** أو **فكر**.

(ينتهي البرنامج التلفزيوني ببث الحركـة الأخـيرة مـن **السـيمفونية الخامسة لشوستاكوفيتش**).

☐ الموسيقا العربية في المغرب والأندلس

د. صالح المهدي

باحث موسيقي من تونس

رئيس المنظمة العالمية للفنون والتقاليد الشعبية

الرئيس الفخري للمجمع العربي للموسيقا

لقد أحدث الإسلام تفاعلاً إيجابياً بين ثقافات البلدان والشعوب التي نالها شرف اعتناق الدين الحنيف من جهة، والثقافة العربية التي بزغت فيها شمس هذا الدين حيث كان الرسول الأعظم صلى الله عليه وسلم عربياً والقرآن الكريم الذي جاء به عربياً بما حمل في طيّاته من قصص الأولين وقوانين الحياة الدنيا والآخرة وبما فيه من إعجاز في بلاغته وفي تعاليمه التي جاءت لتنير كل شعوب العالم في كل زمان ومكان.

جاء الإسلام عروة وُثقى وحدت بين أصول تلكم الثقافات بما في ذلك الموسيقا التي كانت ولا تزال عنصر وحدة رغم اختلاف اللغات أحياناً وتغاير أنماط الحياة التي تفرضها البيئة المناخية ومواقع البلدان جبلية كانت أم بحرية أم صحراوية.

والفرق الذي لا نلاحظه بين موسيقا بعض مناطق العالم الإسلامي إلا

جزئياً يكاد لا يفرق عما نلاحظه من تغاير جزئي في النطق باللغة الواحدة بين أفراد الشعب الواحد، وهو في ذلك يكوِّن باقة من الزهور من نوع واحد قد اختلفت ألوانها واتحد أريجها.

وما موسيقا بلدان المغرب العربي والأندلس إلا زهرة من تلكم الباقة تنتعش بعرف بقية الزهور وتساهم بجمال لونها في روعة الباقة كوحدة جمالية لا يزيدها الدهر إلا تكاملاً وإشعاعاً ورسوخاً في المدنية الإنسانية.

يؤكد ابن خلدون أن أصل شعوب المغرب العربي أو الشمال الإفريقي -كما كان ينعت من عرب اليمن- هم اللُوبيون، وكانت عاصمتهم مدينة قفصة بالجنوب التونسي، ولكن المستعمر الروماني حاول الحط من مكانتهم ونعتهم بالبربر. ويحكي لنا التاريخ القديم أنهم كانوا شغوفين بضروب الفنون وقد ألّف أحد ملوكهم وهو يوبا الثاني المتوفى سنة ٢٢ بعد المسيح عليه السلام كتاباً في التشخيص والموسيقا لشيوعها في ذلك العصر.

وبعد الفتح الإسلامي عرفت هذه المنطقة العربية ازدهارا فنيا رائعاً جعلها تشع على أوربا عن طريق شمال إسبانيا وجنوب فرنسا من جهة، وجزيرة صقلية التي دام فيها الحضور الإسلامي العربي ما يزيد عن قرنين وجنوب إيطاليا من جهة أخرى.

وظهر فيها أعلام جهابذة في الموسيقا سواء من أصيلي المنطقة أو ممن جاؤوا من الشرق العربي وعملوا على دعم الوحدة الثقافية وتخليدها ونذكر منهم على وجه الخصوص:

الموسيقار زرياب

يقول المقري في نفح الطيب أن أول من دخل الأندلس من المغنين علون وذدقون في أيام الحكم بن هشام وقد كانا محسنين ولكن غناءهما ذهب لغلبة غناء زرياب.

وزرياب هو أبو الحسن علي بن نافع مولى الخليفة المهدي (١٥٨/١٦٩) أحد تلاميذ إسحاق الموصلي الذي قدمه إلى الخليفة هارون الرشيد فأعرب عن نفسه بأحسن منطق وأوجز خطاب. ولقد سأله عن معرفته بالغناء فقال نعم أحسن منه ما يُحسنُه الناس، وأكثر ما أُحسنُه لا يُحسنونه مما لا يُحسَن إلا عندك ولا يُدَّخر إلا لك، فإن أذنت غنيتك ما لم تسمعه أذن قبلك. ولما أحضر إليه عود أستاذه إسحاق قال لي عود نحته بيدي لا أرتضي غيره فأمر بإدخاله إليه وبيَّن للخليفة أنه يقع من وزن عود إسحاق في الثلث وأن أوتاره بعضها من حرير لم يغزل بماءٍ ساخن والبعض الآخر من مصران شبل الأسد. ثم جلس واندفع يغني:

يا أيها الملك الميمون طائره ... هارون راح إليك الناس وابتكروا

فما أتم النوبة حتى طار الرشيد طرباً. وأثّر هذا الموقف على إسحاق وهاج به داء الحسد وألزم زرياب بالرّحيل عن بغداد وإلا يكيد له ويقتله. وكان ذلك من حظ المغرب العربي حيث انتقل زرياب إلى القيروان ثم إلى الأندلس سنة ٢١٦ هـ / ٨٢١ م حيث خرج الخليفة عبد الرحمن بن الحكم لاستقباله وأسس بها أول مدرسة موسيقية وزاد وترا خامساً للعود كما اخترع له مضراباً من قوادم النسر عوضاً عن الخشب.

وقد كان زرياب يحفظ عشرة آلاف مقطوعة أكسبته ملكة متسعة جعلت ألحانه متينة حية إلى الآن ضمن **المألوف**، وعني أيضا بجميع أنواع الفن فقد كان يبعث الطرق الجديدة في تسريح الشعر وفي تخليط الروائح وأنواع اللباس المناسب لكل فصل وزمن. والأطعمة التي اخترعها منها المسمى بالتقايا المعروف بالتقلية، وأسس طريقة في الغناء وذلك بافتتاحه **بالنشيد** أول شدوه يليه ما كان على وزن **البسيط** ويختم **بالمحركات**.

عباس بن فرناس

كان موسيقياً وعواداً بارعاً ويعتبر أول من حلل علم الموسيقا، وكان يلقب بحكيم الأندلس لتبحره في عدة علوم وقيامه بعدة تجارب واختراعات. فهو أول من ابتكر صناعة الزجاج من الحجارة بالأندلس وأول من فك كتاب العروض للخليل بن أحمد الفراهيدي، وأول من صنع المنقالة ليعرف الأوقات على غير رسم ومثال، وأول من حاول تطيير جسمه سنة ٣٧٢هـ /٧٨٨م حيث كسا نفسه بالريش ومد له جناحين وطار في الجو مسافة بعيدة ولكنه لم يحسن الاحتيال في وقوعه وتأذى في المؤخرة. وهو أول مبتكر للإخراج حيث صنع في بيته هيئة السماء وخيل للناظر فيها النجوم والغيم والبرق والرعود.

وكان الأمير عبد الرحمن الأوسط يقربه، وكان يغني بين يديه من نظمه، ومن ذلك القطعة التي طالعها:

الجهل ليلٌ ليس فيه نورٌ والعلم فجرٌ نوره مشهـــورُ

ومنها أيضا:

محمد أكرم مستخـــــلف من خلفاء اللـــــه في الأرض

وقد وُصف بأنه مجيدٌ للشعر حسنُ التصرف في طريقته، كثيرُ المحاسن، جم الفوائد، مؤنس المغني

أرسل الملك إبراهيم بن الأغلب الثاني أبا بجر بن أدهم إلى مصر والعراق سنة ٢٣٨هـ/٨٦٩م في سفارة ليجلب إليه ما يجهز به عاصمته الجديدة رقادة قرب القيروان، فعاد مصحوباً بشلة من الأطباء والفنانين من بينهم مؤنس المغني الذي كان في خدمة القائد العباسي موسى بن بغا. فصار مؤنس يلقن الجواري الغناء العراقي ويطرب الملوك والأمراء في مجالس أنسهم بغنائه وبعزفه على العود. وبوجوده أصبحت رقادة عاصمة الفن والملاهي بأفريقيا بينما احتفظت القيروان بطابعها الديني.

واستمر مؤنس المغني في خدمة بني الأغلب حتى عصر زيادة الله. وقد أرسل له إحدى تلميذاته في يوم كان فيه في غمٍ وتفكير في أمر القلاقل التي أحدثها الشيعة فغنت له:

اصبر لدهرٍ نال منك فهكذا مضت الدهور

فرحٌ وحـــزنٌ مـــرة لا حزنٌ دامَ ولا سرورُ

ولما آل الأمر للفاطميين واستعد زيادة الله للخروج للمشرق ليلة الاثنين من جمادى الثانية سنة ٢٩٦هـ/٢٠ مارس/ آذار ٩٠٩م وقفت إحدى جواريه من تلميذات مؤنس بالباب وقد ضمت عودها على صدرها وغنت وهي تبكي:

لم أنس يوم الوداع موقفنا وجفنها في دموعها غـــرق
وقولها: والركاب سائرة تتركني سيدي وتنطـــلق
استودع الله ظبية جزعت للبينِ والبينُ فيـــه لي حرقُ

فبكى زيادة الله واستبكى وأنزل حملاً ذهباً كان على دابةٍ وأركب الجارية.

وانضم مؤنس بعد ذلك إلى خدمة عبيد الله المهدي في قصور رقادة ثم انتقل معه إلى المهدية إلى أن انتقل إلى جوار ربه آخر سنة ٣١٣هـ/٩٢٥م.

الحاجب عبد الوهاب

هو عبد الوهاب بن حسين بن جعفر، كان حاجباً للدولة الصنهاجية في أفريقيا أي تونس الآن، وأرسله المنصور المتولي سنة ٣٧٣هـ/٩٨٣م مع وفدٍ يضم الشاعر إبراهيم الرقيق والكاتب محمد بن عطية إلى مصر لتدعيم صلاة الأخوة والمودة مع الدولة الفاطمية. ويصفه إبراهيم الرقيق صديقه فيقول: ((...وممن أدركته وعاشرته عبد الوهاب بن حسين بن جعفر الحاجب وذكرته هاهنا لأنه يلحق بالأمراء المتقدمين غير خارجٍ منهم ولا مقصرٍ عنهم بل كان واحد عصره في الغناء الرائع والأدب البارع والشعر الرقيق واللفظ الأنيق ورقة الطبع وإصابة النادر والتشبيه المصيب والبديهة التي لم يلحقه فيها أحد، مع شرف النفس وعلو الهمة. وكان قد قطع عمره وأفنى دهره في اللهو واللعب والفكاهة والطرب. وكان أعلم الناس بضرب العود واختلاف طرائقه وصنعة اللحون. وكثيراً ما يقول الأبيات الحسنة في المعاني اللطيفة ويصوغ عليها الألحان المطربة البديعة اختراعاً

منه وحذقاً، وكانت له في ذلك قريحة وطبع، فكان إذا لم يزره أحد من إخوانه حضر مائدته وشرابه عشرة من أهل بيته منهم جيش ولده وعبد الله ابن أخيه وعلي وإبراهيم وإسماعيل بنو قيس، وعامر الشطرنج وبعض غلمانه، كل هؤلاء يغنون ويجيدون حتى يطرب فيدعو بالعود ويغني لنفسه ولهم، وكان بشار الزامر الذي يزمر عليه من حذاق الزمرة، إلى آخر ما ذكره إبراهيم الرقيق. وهذا يعطينا فكرة عن المغني الشاعر الحاجب عبد الوهاب ويصور لنا حالة بيتٍ من بيوت أمجاد الدولة الصنهاجية بتونس.

أبو الصلت أمية بن عبد العزيز

هو أبو الصلت أمية بن عبد العزيز بن أبي الصلت. ولد بدانية سنة ٤٦٠هـ/١٠٦٨م وأقام بإشبيليا في الأندلس و قضى بها شبابه ثم انتقل إلى مصر فأكرمه وزيرها الأفضل شاهنشاه ثم غضب عليه في قضية السفينة المشهورة فسجنه في خزانة الكتب فزاده ذلك علماً بالفنون التي اختص بها. وبعد خروجه من السجن انتقل إلى أفريقيا (التسمية القديمة لتونس) فاستقبله ملوكها الصنهاجيون أحسن استقبال ودخل في خدمتهم يمارس الفنون والعلوم التي امتاز بها و هي الفلسفة والطب والرياضيات والموسيقا التي تمكن منها وبرع في تطبيقها على آلة العود و في الإنتاج عليها لمجموعة من الأغاني شاعت في المغرب ردحاً طويلاً من الزمن، وكان مع ذلك أديباً شاعراً. ولقد وجهه ملك تونس إلى مصر في مهمة فاقتبله الوزير الأفضل شاهنشاه وقال فيه أمية قصيدته المشهورة:

نسخت غرائب مدحك التشبيبا وكفى به غزلاً لنا ونسيبا

ثم رجع للمهدية بتونس واستقربها . وله رسالة في الموسيقا ترجمت للعبرية وتوفي سنة ٥٢٩هـ/١١٣٤م ودفن بالمنستير.

ابن باجة، المغني الفيلسوف والأديب

هو أبو بكر محمد بن الصائغ عرف بابن باجة، فهو أندلسي سرقسطي متضلع في الفلسفة واعتبر في القرن السادس للهجرة الثاني عشر ميلادي فيلسوف الأندلس وكان أيضا أديبا ضليعا و موسيقيا بارعاً يؤلف موشحاته ويلحنها. وصفه ابن خلدون بصاحب التلاحين المعروفة. تقلد المناصب العليا في الأندلس حتى وصل إلى الوزارة عند أمير سرقسطة أبو بكر إبراهيم بن تيفلويت في عهد المرابطين، واستمر في هذا المنصب نحو عشرين سنة. ومما يروى عن ذكائه أنه غنى يوما أمام أميره الموشح الذي مطلعه

جرجر الذيل أيما جر وصل الشكر منك بالشكر

إلى أن يقول:

عقد الله راية النصر لأمير العلا أبي بكر

فصاح ابن تيفلويت واطرباه! ممزقاً ثيابه وقال ما أحسن ما بدأت و ما ختمت وأقسم أن لا يرجع ابن باجة إلى داره إلا على ذهب. وخاف صاحبنا من كلام الناس وسوء العاقبة فوجد الحل الذي لا يحنث به أميره قسمه وذلك بوضع قطعتي ذهب في نعليه.

وقال فيه الأمير ركن الدين بيبرس في مؤلفه "زبدة الفكرة في تاريخ الهجرة" أن ابن الصائغ كان عالماً فاضلاً له تصانيف في الرياضيات والمنطق ووزر لأبي بكر الصحراوي صاحب سرقسطة ووزر أيضاً ليحيى ابن يوسف بن تاشفين عشرين سنة بالمغرب وأن سيرته كانت حسنة فصلحت به الأحوال ونجحت على يديه الآمال، فحسده الأطباء والكتاب وغيرهم وكادوه فقتلوه مسموماً.

ومما يروى عن دقة معرفته بالفلك أنه مات له صديق فبات بعض أصحابه عند ضريحه وكان قد عرف وقت كسوف القمر بصناعة التعديل الفلكي فاختار قُبيل الكسوف بدقيقة وتغنى بما يلي:

شقيقك غُيِّب في لـــــحدهِ وتشرق يا بدر من بـــعده

فهلا كسفت فكان الكسوف حداداً لبســت على فقده

فكسف القمر وبهت الحاضرون. وقد اعتقل هذا الفيلسوف العالم والأديب البارع ووصل به اليأس إلى أن أنشد في سجنه

لعلك يا زيد علمت حـــالي فتعلم أي خطب قد لقيـــت

وإني إن بقيت بمثل ما بـــي فمن عجب الليالي أن بقيـــت

يقول الشامتون شقاء بخـت لعمر الشامتين لقد شقيـــت

أعندهم الأمان من الليـــالي وسالمهم بها الزمـــن المقيت

وما يدرون أنهم سيســـقوا على كرهٍ بكاسٍ قد ســـقيت

وتوفي هذا الفنان الأندلسي الكبير بمدينة فاس بالمغرب سنة ٥٣٣ هـ/ ١١٣٨ م ودفن بها بباب الشريعة بعد ما واصل السير في الطريق الذي

خطه زرياب في مدرسة قرطبة في القرن الثاني. ويقال أن جانباً كبيراً من التراث الأندلسي الذي وصل الشمال الأفريقي هو من إنتاجه.

أبو الحكم عبيد الله بن المظفر الباهلي وابنه محمد

ولد أبو الحكم عبيد الله بن المظفر الباهلي بمدينة المرية بالأندلس سنة ٤٨٧هـ/ ١٠٩٤م وقضى بها شبابه حتى حذق الأدب والموسيقا والطب، وعمل بالأندلس إلى أن هاجر إلى بغداد في سن الثلاثين وصار يلقب فيها بالمغربي، واستقبله أهلها أحسن استقبال وأسس بها مدرسة علّم فيها ألوان اختصاصه.ثم التحق بخدمة السلطان محمد السلجوقي وصار طبيبا لمعسكره يرافقه في تنقلاته.

ويقول المقري في شأنه: ((...كان أبو الحكم فاضلاً في العلم والحكمية، متقناً للصناعة الطبية، حسن النادرة، وكان يعرف صنعة الموسيقا ويلعب العود...)).

وانتقل عبيد الله بعد ذلك إلى الشام واستقر بدمشق وزاول بها مهنة الطب بالحي المعروف باللبادين وأنجز فيها كتاباً في الموسيقا وديوانه "نهج الوضاعة لأولى الخلاعة". ويلاحظ من شعره مزج الجد بالدعابة والهزل. ومات سنة ٥٤٩هـ/ ١١٥٤م بعد ما ترك مجموعة من الطلاب البارزين واصلوا التعلق بالعلم والفن في آن واحد من أمثالهم ابنه أبو المجد محمد الذي عينه الأتابك نور الدين زنكي لإدارة مستشفيات دمشق مكان والده، وعرف مع ذلك برسوخ ضلعه في العلوم وببراعته في العزف على العود والزمر والإيقاع مع الغناء وتأليف الألحان واخترع أرغنا دقيقا

جدد به موسيقا الجيل، وتوفي في دمشق سنة ٥٧٤هـ/١١٧٨م بعدما ساهم في إثراء الفن العربي.

التيفاشي

هو أحمد بن يوسف بن أبي بكر بن حمدون شرف الدين القيسي التيفاشي. ولد سنة ٥٨٠هـ/ ١١٨٤ م بتيفاش من القرى القريبة من مدينة قفصة في الجنوب الغربي التونسي. ولي القضاء بقفصة ثم انتقل إلى مصر حيث قضى بقية حياته. له كتاب في الموسيقا عنوانه "متعة الإسماع" نقل عنه المؤرخ الأستاذ حسن حسني عبد الوهاب ما يتعلق بالموسيقا في عهد الحفصيين بتونس ما يلي: ((...فأمّا أهل أفريقية (ويعني تونس) فإن طريقتهم في الغناء مولّدة بين طريقتي أهل المغرب والمشرق. فهي أحفل من طريقة أهل الأندلس وأكثر نغماً من طريقة أهل المشرق، وكذلك أشعارهم التي يتغنون بها هي أشعار المولّدين. ونحن نذكر جانباً مما يتغنى به الشعراء بالمغرب والأندلس وأفريقية ليقف القارئ عليه. فمن أشعارهم الملحنة التي يتداولون الغناء فيها في سائر هذه الأقاليم صوت:

ومنفردٌ بالحسن خلوٌ من الهوى علم بأسباب القطيعة والعت

ولقد حضرت بأفريقية أوائل القرن السابع إلى مطربٍ أندلسي فغنى في شعر أبي تمام الذي أوله نفس البيت السابق فعددت له في هذا البيت أربعة وسبعين هزة. كما حضرت جارية مغنية في مجلس عظيمٍ من عظماء تونس تغني هذا الشعر:

تشكى الكميت الجرى لما جهدته

فمر عليها في غناء هذا البيت وحده مقدار ساعتين من الزمان.

وقد بين لنا التيفاشي في هذا النص مدى تصرف المغنين والمغنيات في أداء البيت الواحد وإثراء غنائهم بارتجالهم الشخصي.

وبين لنا التيفاشي في فصلٍ آخر كيف يتزود ملوك المغرب وأفريقية بالمغنيات من إشبيليا بالأندلس إذ يقول: تباع الجارية منهن بألف دينار مغربي وأكثر من ذلك، ولا تباع الجارية إلا ومعها دفتر فيه جميع محفوظاتها، وكثيراً ما يشترط المشتري أن تكون من ضمن محفوظات الجارية قطعة "تشكي الكميت" لأنها مشتهرة بين الناس ولا يمكن أن يؤديها إلا منتهٍ مجيدٍ في صنعة الغناء.

وبيَّن لنا التيفاشي تركيب النوبة المغربية فقال أنها تقوم من نشيد واستهلال وعمل ومحرك وموشحة وزجل، وجميعها يتصرف في كل بحرٍ من البحور، أي أدوار الأغاني العربية...)). وهو بذلك يقر ما أكده الكندي في القرن الثالث هجري من وحدة الموسيقا العربية في الأصل واختلافها في لهجة الأداء، كما يظهر لنا تطور الغناء عما كان عليه في عهد زرياب بقرطبة، ويوضح لنا من جهة أخرى توسع النوبة في زمانه عما هي الآن في مختلف أقطار المغرب العربي.

وتوفي هذا القاضي الفنان سنة ٦٥١هـ/١٢٥٣م وهو بذلك معاصر لصفي الدين الأرموي ونصر الدين الطوسي.

وأما المغنيات فنذكر منهن:

الأميرة ولاّدة

هي ولادة ابنة الخليفة المستكفى بالله الذي تولى الخلافة بالأندلس سنة ٤١٤هـ/١٠٢٣م. شبت في أحضان الخلافة متصلة بأبرز الأدباء والفنانين إلى أن صارت مغنية بارعة وأديبة أخّاذة مع جمالٍ يسبي العقول. وقد كانت تنظم ناديا في بيتها يجتمع فيه أبرز من له صلة بالأدب والفن والنكتة ليتنافسوا أمامها ويحوز الفائز كلمتها المعسولة ويحظى بالابتسامة منها والرضى.

وكان إبن زيدون ذو الوزارتين هو شاعرها المفضل لسمو معانيه وموسيقا ألفاظه، فكان عطفها عليه سبب سعادته من جهة، ومجلبة للحساد الذين نسجوا له خيوط شقائه من جهة أخرى. ومن شعره الذي تغنت به:

ودع الصبر محب ودعك ذائع من سره ما استودعك

وتقول في ابن زيدون:

الأهل لنا من بعد هذا التفرق سبيل فيشكو كل محب بما لقى

ولما سجن ابن زيدون وتغيرت عليه الأيام قال في ولادة قصيدته الرائعة التي مطلعها:

أضحى التنائي بديلاً من تدانينا وناب عن طيب لقيانا تجافينا

وقد أطال الله في عمر ولادة فكانت كمثال التضحية فلم تتزوج رغم هلاك العاشقين من أجلها وفضلت الحياة بين شعر وغناء وعزف تستعيد

به ذكريات الشباب وتحن إلى من انسجمت روحها بروحه وهو الشاعر ابن زيدون، وكانت وفاتها بقصر والدها بقرطبة سنة ٤٨٤هـ/١٠٩١م.

وقد ألف المرحوم عبد الرزاق كربالكة في تونس سنة ١٩٤٥ رواية بعنوان "ولادة وابن زيدون" لجمعية الكوكب التمثيلي قدمت كمغناة كان لنا شرف تلحينها آنذاك.

مغنيات الأندلس

ولبيان مكانة المغنيات ودرجة ثقافتهن في الأندلس نورد ما كتبه ابن عذارى المراكشي في مؤلفه "البيان المغرب في أخبار الأندلس والمغرب" عن جارية ابن عبد الله المطبب التي لم ير في زمانها أخف منها روحاً ولا أسرع حركةً ولا ألين عطافاً ولا أطيب صوتاً ولا أحسن غناءً ولا أجود خطاً وكتابةً ولا أبدع أدباً ولا أحضر شاهداً مع السلامة من اللحن في كتبها وغنائها لمعرفتها بالنحو واللغة والعروض إلى جانب المعرفة بالطب وعلم الطبائع ومعرفة التشريح وغير ذلك مما يقصر عنه علماء الزمان. وكانت محسنة في صناعة الثقاف بالمحاولة وبالتراس واللعب بالرماح والسيوف والخناجر المرهفة لم يسمع لها في ذلك بنظير ولا مثل ولا عديل...)).

واشتهرت عدة مغنيات بالأندلس محسنات نذكر منهن:

فضل المدينية

التي كانت حاذقة للغناء كاملة الخصال أصلها لإحدى بنات هارون

الرشيد. نشأت وتعلمت عندها ببغداد ثم انتقلت إلى المدينة المنورة فازدادت طبقتها في الغناء فاشتريت مع صاحبتها (علم) بالمدينة ومجموعة من الجواري المغنيات للأمير عبد الرحمن صاحب الأندلس الذي كان يؤثرهن لجودة غنائهن ونصاعة ظرفهن ورقة أدبهن، وذلك مع جاريته الإسبانية قلم التي كانت تحذق الغناء مع رسوخ قدمها في الأدب وحفظها للأخبار واشتهارها بالذكاء.

قمر جارية إبراهيم بن حجاج اللخمي صاحب إشبيليا

جُلبت إليه من بغداد وكانت من أهل الفصاحة والبيان وذات معرفة بصوغ الألحان، جمعت أدباً وظرفاً وروايةً وحفظاً، مع فهمٍ بارع وجمالٍ رائع، وكانت شاعرة مجيدة ومن شعرها الذي غنته في سيدها:

ما في المغارب من كريم يرتجى إلا حليف الجود إبراهيم

إني حللت لديه منزل نعمة كل المنازل ما عداه ذميم

هذا وقد تميزت موسيقا المغرب العربي والأندلس بخصائص تتصل بالمقامات وبالإيقاعات وكذلك بالأشكال والآلات الموسيقية.

– فأما المقامات فقد كانت ولا تزال تنعت في هذه المنطقة بـ **الطبوع** جمع طبع. فيقال مثلا **طبع الحسين** أو **طبع المزموم**. والظاهر أن في هذا الاستعمال إشارة لارتباط المقامات الموسيقية بطبائع الإنسان الأربعة في التأثير كما بينته كتب العلوم الموسيقية العربية مثل التي لأبي يوسف يعقوب الكندي المتوفى سنة ٢٥٢هـ / ٨٦٦ م، وخاصة منها رسالته التي عنوانها "رسالة في ترتيب النغم الدالة على طبائع الأشخاص العالية

وتشابه التأليف" ولابن المنجم والفارابي وابـن سينا وابـن زيلـه إلى صفي الدين الأرموي الذي أدرك آخـر مراحـل الدولـة العباسـية وحضـر سـقوط بغداد.

وقد ألفت أشعار عديدة بالعربية والتركيـة والفارسـية وحتـى الهنديـة حـول هـذا الموضـوع نـورد منـها بيتـين للقـاضي المرحـوم عبـد الواحـد الونشرنسي المتوفى بفارس سنة ٩٥٥هـ/١٤٨٥١م من قصيد طويل:

فنغمة صوت *الذيل* ثم فروعه تحرك للسوداء خذها مرتلا

وللبلغم *الزيدان* ثم اصبهانـــه *حجاز زوركند* كما انـــجلا

وجعـل الشـاعر كشـاجم المتوفـى سـنة ٣٥٠هـ/ ٩٦١م ارتبـاط طبـائع الإنسان بأوتار العود حيث يقول:

فللنار منه الزير والأرض *بمه* وللريح *مثناه* وللـــــماء *مثلثه*

من هذه المقامات والطبوع ما يرتبط ارتباطا كلياً بالتي للمشـرق العربـي والإسلامي مثل:

١- مقام **الماية** الذي يتصل بـ **الراست** الشرقي وقد وصفـه أبـو الفـرج الأصفهاني في كتاب الأغاني بكونه يبتـدي بـالخنصر في مجـرى البنصـر. وجرت العادة في تونس أن يغنى في الصباح الباكر. وإليكم منه ختـم نوبـة الماية. ومن عادة أختام النوبات أن تتناول التوحيد بالله تعالى

هيبت في قلبي مجدده يا ملك الملـــــــــــوك

٢- ومن هذه المقامات المعروفة **براست الذيل** وهو عبارة عـن الراسـت

قد حركت درجته الرابعة برفعها أحياناً مثلما يفعل المغنون العراقيون عند قفلة مقام الراست كما في مثال **الموالي** وهو آخر ما أنتج إخواننا اللاجئون الأندلسيون عند مغادرتهم لمنطقة غرناطة:

آه على ما فات ناري لها وقود

هيهات هيهات زمن مضى يعود

وهو على وزن **البطايحي** الذي يتصل بأحد وزني الصوت الخليجي.

٣- ومن هذه المقامات أيضاً مقام **الحسين** وهو يقارب **البياتي** أو **البيات** في المشرق العربي الإسلامي وقد رمز له أبو الفرج الأصفهاني بكونه يبدأ بالسبابة على وتر المثنى للعود في مجرى البنصر، وله عدة أنواع نورد منه المثال الموالي وهو في وزن **الإقصاق** ذي التسع وحدات:

بالله يا حوى الجمال يا مخجل الظبي الأغن

٤- ومن المقامات التي يشترك فيها المغرب والمشرق مقام **الإصبعين** أو **الحجاز**، ومنه هذا الموشح الملحن على وزن **النوخت** ذي السبع وحدات وهو مولد من التفعيلة الشعرية **مفاعلتن**:

يأل قومي ضيعوني ورأوا قتلي مباحـــــــــا

٥- ومنها مقام **السيكاه** ومقام **العراق** ورمز لثانيهما أبو الفرج بتركيزه على بنصر وتر المثنى. ومن السيكاه موشح على وزن **السماعي** ذي العشر وحدات:

اتق الله يا معذب قلبي لا تزدني على نحولي نحولا

وعليه عدد كبير من الابتهالات والتسابيح.

وقد اعتنت هذه المنطقة من البلاد العربية والإسلامية بالموسيقا الأفريقية الزنجية وأدخلتها في تراثها ولحنت عليها عدداً كبيراً من الموشحات والأزجال، ويسمى مقامها **رصد كناوى** في المغرب نسبة إلى مدينة كانو في نيجيريا، نذكر منه ختم **النوبة**:

إبشر لقد نلت ما تريد والفرح مستقبل يزيد

الحب داء له دواء دواؤه وصلك السعيد

ثم عمل الفنانون على مزج المقامات العربية التي وصفها الأصفهاني في كتاب الأغاني بالمقامات المتأصلة في شعب المغرب الذي كان دعامة الجيش الفاتح للأندلس، وهي مثلها مثل المقام **الأفريقي الزنجي**، ذات طابع مميز جمع بين المدرستين العربية والأفريقية، منها على سبيل المثال:

١) مقام **الذيل** وله صلة متينة بمقام تركي يعرف **بالرهاوى**.

٢) ومن هذه المقامات المزوجة مقام يعرف في تونس وليبيا **بالأصبهان** وفي المغرب **بالعشاق** وله صلة بمقام تركي اسمه **يكاه**، وقد نشر منه سماعي في كتاب "من كنوزنا" لنور الدين وفؤاد رجائي.

٣) ومثل هذه المقامات كثير في موسيقا المغرب والأندلس نختم الحديث عنها بمقام **المزموم** الذي سجله الأمير الصنهاجي تميم المغربي باديس، حاكم أفريقيا بين سنتي ٤٥٤ و ٥٠١ هـ في إحدى

قصائده حيث يقول:

والطبل يخفق والمزامير حوله تتخالف العيدان في المزموم

وأما الآلات المستعملة في الموسيقا التقليدية فهي **الرباب** وهو ذو وترين يجر بالقوس **والعود الرباعي أو الكويتر** وهما شبيهان إلى حد كبير **باللوطة** التركية اليونانية التي لا تزال مستعملة مع آلات الإيقاع وهي **النقرات والطار أو الدف**. وقد دخلت هذه الآلات إلى أوربا مع الفاتحين الأوائل واستعملها المغنون الأوربيون المعروفون بالتروبادور في جنوب فرنسا والتروفار في شمالها.

هذه لمحة عن موسيقا المغرب العربي والأندلس نرجو أن تعززها الوسائل الإعلامية عن طريق تبادل البرامج ليتعرف الشباب العربي على تراثه الفني الكامل ليعتز بما بناه الأسلاف ويضيف عليه لبنات جديدة تدعم وحدتنا وترفع مكانتنا بين الشعوب والأمم ويسعدني أن ألاحظ الموسيقار الوحيد الذي عرّف الشرق العربي بموسيقا المغرب وهو أستاذنا المرحوم الشيخ علي الدرويش بعدما زار تونس في الثلاثينات ودرس بها والله الموفق.

□□□

☐ شكسبير في دار الأوبرا (١)

ونتون دين

ترجمة نيران إسماعيل ناجي

هناك العديد من الأوبرات المقتبسة من مسرحيات شكسبير، وهي على حد علمي أكثر من ٢٠٠ أوبرا، والسؤال عن ماهية الدعائم التي تمثل الأوبرا الجيدة، ولماذا، إنما يثير الكثير من التأملات المتشابكة. لذا فأنا لا أطمح هنا بأكثر من معالجة جانب بسيط من تلك التأملات. إن المستوى الفني لتلك الأوبرات وبصراحة، ليس عالياً. وباستثناء بعض الروائع الأوبرالية التي تعد على أصابع اليد، فإن مجموعة كبيرة منها، وخاصةً التي اقتبست من الكوميديات، إنما تصلح لقضاء بعض الوقت بين الحين والآخر، لأنك لن تفكر في حضور عروضها. ولعل أهمية تلك الأوبرات تكمن في تاريخها، وأقصد تاريخ الأوبرا لا تاريخ شكسبير. ولهذه الأوبرات في بعض الأحيان، أهمية مسلية من نوع لم يخطر أبداً ببال مؤلفيها.

إن ندرة الروائع الأوبرالية أمر لا يثير الدهشة، فالأوبرا الجيدة تعتمد على الموازنة بين عدة فنون– الموسيقا والدراما، والمشاهد، والمناظر،

والباليه– وأهم تلك الفنون: الموسيقا والدراما اللذان يعدان رفيقين لا ينسجمان إلا فيما ندر. إذ حين يكون أحد الطرفين مقتبساً من أدب كلاسيكي فإن فرص التناسب بينهما هي قليلة جداً والسبب لا يعزى إلى التزام معد كلمات الأوبرا بالنص الأصلي، والتزام المؤلف بوضع موسيقا ملائمة، بل لأن سلسلة من الحلول الوسط تعد ضرورية. ولا بد من إيجاد سبل لها، خاصةً إذا كان زمن السلالم الموسيقية الذي تفرضه الموسيقا يختلف عن إيقاع الكلمات المنطوقة. والأوبرا الجديرة بالاهتمام لا يجب أن ترقى إلى مستوى المسرحية موسيقياً ودرامياً بل يجب أن تضيف المسرحية شيئاً لكيانها، وإلا فما سبب وجودها كفنٍ أوبرالي.

تلك الصعوبات لم تُعق موسيقا المؤلفين العظام من مختلف الجنسيات وفي مختلف العصور من محاولات التوصل إلى نتائج مرضية مع أعمال شكسبير، رغم أن الكثير منهم لم ينجزوا محاولاتهم. ومن بين تلك المحاولات التي هجرها مؤلفوها: **ماكبث لبيتهوفن، روميو وجولييت لتشايكوفسكي**، وأوبرات **الملك لير لديبوسي، وبوتشيني، وفيردي** الذي بقيت محاولته مركونة على الرف مدة نصف قرن. وخطط مندلسون عدة مرات لتأليف أوبرا العاصفة بثلاثة نصوص أوبرالية مختلفة، ألمانية وفرنسية وإيطالية. وقد لعب سوء الحظ دوره أيضاً في عدم إتمام بعض هذه المحاولات، فقد توفي موتسارت مباشرة بعد موافقته على النص الأوبرالي لمسرحية العاصفة، رغم أن مسرحية فريدة كهذه من الصعب حتى تصور وضع ألحانها. ونفذ صبر سميتانا أثناء تأليف موسيقا أوبرا الليلة الثانية عشرة. ومقابل كل خيبات الأمل هذه هناك أوبرات ناجحة

مقتبسة من أعمال شكسبير مثل أوبرات **فيردي** الثلاث، وأخريات **لبورسيل، وروسيني، وبيلليني، ونيكولاي، وبرليوز، وبلوخ، وهولست، وبريتن**. ورغم أن أعمالهم ليست على مستوى مماثل من الإبداع الفني، لكن النسيان لم يطو أياً منها.

وقبل الخوض في تفاصيل تلك الأوبرات، لعله من المفيد إلقاء نظرة على هذا المضمار، ومن ثم تأمل أسلوب معالجتها الذي تم في أزمنة وأمكنة تختلف تماماً عن زمان ومكان شكسبير الذي يعد المصدر الأوبرالي، من بين سبع وعشرين مأساة وملهاة -باستثناء تيتوس آندرونيكوس- لشكسبير كانت مصدر إلهام لأوبرا واحدة على الأقل. وثمة أوبرات تاريخية مقتبسة من مسرحيتي هنري الرابع، وريتشارد الثالث. ولم تحظ المسرحيات التاريخية بشهرة واسعة لأسباب جلية. ومن جهة أخرى، تعد مسرحية روميو وجولييت لازمة أوبرالية لشموليتها -فيها عشاق منحوسون من عائلتين متحاربتين، ومبارزات، ورقص، ومشاهد حشود، وزواج، وخاتمة مؤثرة بين القبور. فكانت هذه المسرحية موضوعاً مثالياً لمؤلفي الفترة الرومانسية، خاصة في فرنسا وإيطاليا. ولكن سحرها لم ينحصر في تلك الدول فقط: فقد رأت أوبرات روميو وجولييت الضوء لأول مرة في مناطق نائية أوبرالياً مثل منوركا، ميدلسبرو، والمكسيك، ولاقى عددٌ منها نجاحاً ملموساً في حينها، رغم ندرة الاستماع إليها اليوم.

إن السمات المؤثرة الرئيسية في مسرحية العاصفة، خاصة للمؤلفين الألمان، تكمن في افتتاحيتها التي تضم المجاز والقصص الرمزية، الأمر

الذي يعززه التشابه الوثيق بين شخوصها وشخوص أوبرا الناي السحري لموتسارت. إن شخصية بروسبيرو توازي شخصية سراسترو، وميراندا مع باميناء، وفرديناند مع تامينو، وكاليبان مع مونوستاتوس، وترينكولو أو ستيفانو قريبة من باباجينيو، -وآريل الذي يعزف على ناي سحري-مع الجنيات الثلاث. وهنا أيضاً ملكة ليل في سيكوراكس، رغم أنه يشار إليها فقط أثناء العمل، إلا أنها تظهر مشخصة في بعض أوبرات العاصفة. وقد كانت هذه المسرحية مصدر إلهام للعديد من الأوبرات الألمانية التي قدمت في العقد الذي تلا عرض أوبرا الناي السحري، ولعدد آخر أكبر في القرن التاسع عشر. ولا يثير دهشتنا مساوئ الكثير منها-وذلك لأن كاتبي الليبريتو (النص) قد وضعوا ثقلاً كبيراً على القصص الرمزية في الحبكة المسرحية حتى بدت الشخوص وكأنها رسوم كاريكاتورية أو تجريدية أو مزيج من الاثنين معاً. فلم تلق مسرحية العاصفة النجاح في دار الأوبرا، ولم ينجح مؤلف واحد في ترجمة سماتها الغنائية إلى موسيقا.

ومن الغريب أن الألمان الذين يحظون بأفضل ترجمات لشكسبير لم يحققوا نجاحاً في تحويل أعماله إلى الأوبرا. ومن بين خمسين محاولة فإن العمل الوحيد الذي وصل تقريباً إلى نقطة النجاح هو أوبرا **الزوجات المرحات لوندسور نيكولاي**-الذي أمضى فترة زمنية مهمة في مسيرته الموسيقية في إيطاليا. ويمكنني القول أن مؤلفي الأوبرا الألمان صوروا شكسبير من خلال أعمالهم واعظاً مملاً وإنساناً هش العاطفة، والفرنسيين جعلوه يبدو رقيق العاطفة فقط، والإنكليز جعلوه مملاً، في حين حول الإيطاليون أعماله إلى مشجاة تزأر. وبالطبع لابد من وجود استثناءات

لكل تلك الحالات، والتي سوف أعود للتطرق إليها فيما بعد. ولا بد من القول إن النهج الإيطالي، في بعض أعماله الدقيقة، قدم أفضل النتائج في هذا المضمار.

وفي الوقت نفسه قدم النهج الإيطالي العديد من الأعمال الفاشلة، خاصة الأعمال المقتبسة من التراجيديات العظيمة التي قدمت مراراً، في حين أن الألمان قد تركوا بحكمة تلك الأعمال لشأنها. فليست هناك أوبرا واحدة لهاملت، أو الملك لير، أو عطيل (حتى عام ١٩٧٨)، ولكن هناك محاولة واحدة فقط لماكبث. إن الكوميديات هي التي ألهمت العديد من المعالجات الأوبرالية، أوبرات من كل طراز يمكن تصوره، من الأوبرا الجادة الهاندلية الطابع مثل "كما تشاءها"[1] إلى المسرحية الموسيقية الأمريكية الحديثة، ومن ماسكات بورسيل في فترة إعادة الملكية، إلى الأسلوب السيريالي الألماني في أوبرا "تروليوس وكريسيدا"[2] . ومن موسيقا فيبيخ الدرامية الفاجنرية لأوبرا "العاصفة" إلى الأوبريت الفرنسية المثيرة للغرائز لمسرحية سمبلين والأمور بخواتمها. إن أوبريت **حلاق بارلون لأودران** المقتبسة من تلك المسرحية تعتمد اعتماداً رئيساً على رقصات الفالس والبولكا، أما نص الأوبرا فما عساي أن أقول سوى أن الشخصية التي تمثل ديانا في مسرحية شكسبير، تلك الفتاة الفاضلة، صورها أودران

---

[1] أوبرا للمؤلف الإيطالي فرانشيسكو ماريا فيراتشيني (١٦٩٠-١٧٧٠). (المحرر).

[2] أوبرا للمؤلف الإنكليزي وليام والتون (١٩٠٢- ١٩٨٣). (المحرر).

فتاة غجرية تعلن أنه ما على الرجل سوى همس كلمة تورلوتوتو بأذنها لتنهار فضيلتها في الحال.

كل عصر شهد وما زال يشهد انعكاساته على أعمال شكسبير، يأخذ ما يريده منه ويترك الباقي، والأمر نفسه ينطبق على داخل الأوبرا وخارجها. إن الاعتقاد السائد بأن على كاتب الليبريتو أن يحافظ قدر المستطاع على روح الحبكة الدرامية وشخوص المسرحية هو اعتقاد حديث. ففي منتصف القرن التاسع عشر، وحتى في بعض الدول في القرن العشرين، كان الموسيقي وكاتب الليبريتو يحوران الأعمال المسرحية إلى أعمال أوبرالية ضمن الأعراف الأوبرالية السائدة في ذلك العصر. ولم تكن صيغة الاحترام في تعاملهم مع أعمال شكسبير الكلاسيكية أكثر من احترام حبات الحنطة التي تؤخذ إلى طاحونة هوليوود. ولم يختلف الأمر كثيراً عن المعالجات التي لاقتها أعماله مباشرة على خشبة المسرح، حتى في إنكلترا حيث الأعمال المحسنة لدرايدن وتايت وسيبر وكاريك وآخرين كانت ما تزال تمثل في القرن التاسع عشر. والمشاهدون الذين تعرفوا لأول مرة على أعمال شكسبير في المسرح في مكان ما، لعلهم لم يعرفوا ما كان شكسبير وماذا لم يكن. ولقد عرف مؤخراً أن **برليوز**، وهو من محبي شكسبير، لم يعتمد في سيمفونيته الدرامية **روميو وجولييت** على نص شكسبير وإنما على النسخة المحرفة لكاريك.

وهناك سبب آخر لعدم وجود أوبرات مرضية لمسرحيات شكسبير قبل القرن التاسع عشر: لم يكن فن الأوبرا قد اكتسب خبرته في التطور حتى

وقت نضوج موتسارت الموسيقي ليستوعب مسرحية بتلك السمات المعقدة المتطورة. فالأوبرا الجادة المتمثلة بالأسلوب القصصي والأغاني الانفرادية كانت ولسنوات طويلة مادة تسلية لرجال البلاط والطبقة الأرستقراطية الذين صبوا جل اهتمامهم على المغنين وراقصات الباليه. أما مؤلفو الأوبرا الملهاة في إيطاليا فكانوا قد بدؤوا بتطوير الفن الثنائي، ولكن لم تكن هناك طرق ملائمة للتطوير حتى ارتقى موتسارت بهذه المناهج إلى الغرض الفني المطلوب، وحتى غيرت الثورة الفرنسية الأسس الاجتماعية للأوبرا.

كانت الأوبرا المقتبسة من أعمال شكسبير موجودة حتى ذلك الحين. ويعزى أقدم عمل من هذا النمط لبورسيل، ولكنها لم تكن أوبرات بالمعنى الحديث للكلمة. فالأمر المهم بالنسبة لمشاهدي فترة إعادة الملكية لم تكن المسرحية أو الموسيقا بل المشاهد –وهيئة المسرح– وكذلك الرقص. وكانت الافتتاحيات لتلك الأعمال عبارة عن مشاهد مقنعة تمثل شخصيات ميثولوجية لا علاقة لها بالحبكة الأصلية، وكانت الموسيقا تتركز في مشاهد كهذه. لذلك كانت هناك مهمتان منفصلتان، الأولى للتمثيل والثانية للغناء، وربما يكاد الموسيقي فيها أن يكون على علاقة بالكاتب المسرحي. ففي أوبرا **الملكة الجميلة** المقتبسة عن **حلم منتصف ليلة صيف** لم يسر فيها **بورسيل** على خطا شكسبير حتى في القصائد التي تعكس أسلوبه. فالمشهد الأخير على سبيل المثال، قد استعيض عنه بحفلة ترفيهية في حديقة يابانية الطراز مع جوقة يابانيين. وفي مسرحية "العاصفة" وضع شكسبير حفلة تنكرية في مشهد للآلهة الثلاثة، ولكن ذلك لم يكن ملائما لكتاب فترة إعادة الملكية الذين استعاضوا عنها

بمشاهد غير مألوفة لتريتون وامفاريتريت وآخرين من الآلهة البحرية وزخرفوا كذلك المسرحية بعدد من الشخصيات الجديدة.

في الخمسينات من القرن الثامن عشر، حول ج. س. سمث، وهو طالب هاندل، هاتين المسرحيتين إلى عملين أوبراليين بالاعتماد جزئياً على النمط الأوبرالي لفترة إعادة الملكية. ولكن افتقر العملان إلى العروض المسرحية وإلى المحاولة الحقيقية لمزج الموسيقا والمسرح، فكانا بمثابة مسرحيتين عاجزتين تعجان بالأغاني غير الملائمة للمسرحيتين في أغلب الأحيان. وقد حذف سمث تماماً في نسخته "حلم منتصف ليلة صيف" دور الجنيات، ودور بوتوم والمشاهد الريفية، في حين أخذ ليساندر دوراً كبيراً، ولكن ديميتريوس لم يغن البتة، إذ لعل الممثل الوحيد الذي كان متوفراً لم يتمتع بموهبة الغناء. وينتهي الفصل الثاني لأوبرا العاصفة لسميث بثلاثي للأصوات الصادحة. إن نظرة واحدة للتدوين الموسيقي لتلك المسرحية التي وضع عليها أسماء المغنين لا الشخصيات، تعطينا الانطباع بأن بروسبيرو قد انضم في ذلك المشهد إلى الملاحين الثملين في الحانة. ومع ذلك يبدو الأمر وكأن المغني نفسه قد ضاعف أدوار بروسبيرو وترنكيولو.

كتب كاريك مُستهلاً لأوبرا سمث "الجنيات" قدم فيه اعتذاره لعمل كتب بلغة مفهومة للمشاهدين إذ قال: ((...هذه المسرحية الصعبة (أعترف بالانزعاج)، مذنبة أيضاً بالشعر والإحساس...)).

ونادراً ما يمكن وصف أوبرا "**كما تشاءها**" **لفيراتشيني** الإيطالي، التي

أخرجها في لندن عام ١٧٤٤. وهي أيضا سلسلة من الأغاني الانفرادية، غير أن حبكتها راحت تبتعد شيئاً فشيئاً عن مسرحية شكسبير لتبدو على نسق أوبرات هاندل. أما ذروتها المسرحية فهي مشهد حصار يتم فيه إنقاذ روزالين من طاغية القلعة. وأدت أدوار الرجال الأصوات الندية، من بينها دوران قامت بهما سيدتان (أحدهما دور الدوق). واعتمد فيراتشيني في إحدى أغنياته الانفرادية على أغنية شعبية اسكتلندية اعتبرها المؤرخ برني خطأً لبقاً لأنه ما من مشاهد اسكتلندي يحترم نفسه يدفع نصف جنيه ليسمع ما بإمكانه سماعه من خادمة منزله في المطبخ.

لعل أولى الأوبرات لأعمال شكسبير في القارة الأوروبية كانت لإمبراطور الإمبراطورية الرومانية المقدسة ليوبولد الأول عام ١٦٩٦ تحت عنوان **تيمون الأثني**. ولأن سعادة العاهل الملكي تكمن في تأليف ألحان شجية، فإن الموضوع كان على الأقل جيداً. وفي الثلاثين سنة الأخيرة من القرن الثامن عشر، راحت أوبرات متعددة من أعمال شكسبير تظهر في أنحاء أوروبا وأغلبها لروميو وجولييت، والزوجات المرحات لوندسور والعاصفة. إن أفضل نص أوبرالي لمسرحيات شكسبير كانت كوميديا **الأخطاء** التي وضعها **لورينزو دابونتي**، لتعرض في النمسا عام ١٧٨٦ في نفس العام الذي عرضت فيه أوبرا زواج فيجارو، ووضع موسيقاهما تلميذ موتسارت الإنكليزي ستسفان ستورايس الذي قدم عملاً جيداً وأبدى المهارة في أسلوب طلق اقتبسه من أستاذه. أما النص الأوبرالي **فالستاف" لساييري** (١٧٩٩)، فقد أبقاه قريباً من المسرحية أكثر من المتوقع في ذلك الوقت،

مضيفاً إليه مشهداً تزور فيه السيدة فالستاف متنكرة بزي خادمة ألمانية، ولكن الموسيقا بقيت ضمن الأعراف السائدة آنذاك.

تعكس الأوبرات الأولى لروميو وجولييت روح عصر التنوير الفلسفية ويسودها المنطق المستساغ في الخاتمة. إن القس لورنس قد استعيض عنه بدور طبيب أو صيدلي غالباً ما يصل إلى المقبرة في الوقت المناسب ليوضح الأمور لروميو ليتبعه ثنائي لأغان عاطفية ونهاية سعيدة. ومن أوائل النصوص الأوبرالية ما وضعه **شفانبرجر** عام ١٧٧٣ فقدم ثلاثة شخوص فقط، ثالثها **بنفوليو** الذي عالج الحبكة الدرامية كلها على المسرح. وهذه أوبرا إيطالية قصصية غنائية وثلاثية عند الخاتمة. إن الأوبرا الألمانية لجورج **باندا**، بعد ثلاثة أعوام من تقديم أوبرا شفاننبرجر، إنما تعد كلام مغنى، فهي أشبه بجميع الأوبرات الألمانية قبل عام ١٨٢٠، فيها الكثير من الحوار الكلامي، ونهايتها سعيدة أيضا ومفرطة العاطفة: إذ يفضل روميو الموت في القبر، ويبكي بمرارة على زمن والديه ووالدي جولييت، وينظر بشغف إلى المكان الذي سيأتي إليه السائحون ليضعوا الورد على قبره.

وبقيت هذه المسرحية موضوعا أوبرالياً مشهوراً في غضون الثورة الفرنسية والفترة التي تلتها. وفي أوبرا **زينغاريللي** عام ١٧٩٦، صار لورانس شاهد العريس الذي أخذ على عاتقه تدبيرات العرس، وفيها يموت روميو فقط بالنهاية. وبدل أن تنتحر جولييت، فإنها توبخ جلبرتو (لورنس) لعدم براعته. إنها أوبرا رديئة لكنها نالت شهرة واسعة ربما

لأنها كانت المفضلة لنابليون الذي كان ذا ذوق موسيقي بدائي.

ومن الأوبرات المشوقة المستنبطة من المسرحية ذاتها، أوبرا أنتجت في باريس، في منتصف فترة الثورة ١٧٩٣، ألفها الموسيقي **دانييل شتايبلت**، وهو عازف البيانو الألماني الذي أغضب سلوكه الباريسيين مما اضطره إلى الانتقال إلى لندن. إنها أوبرا كوميدية ذات حوار منطوق، لكن موسيقاها حيوية استخدمت الجوقات الموسيقية والأغاني الثنائية أكثر من أية أوبرا أخرى، وهي ذات تدوين موسيقي غني، وتعد أول أوبرا استخدمت الأجراس في الموسيقا، ويعزى ذلك إلى تطور فن الأوبرا لا إلى تطور فهم أعمال شكسبير، وفيها يقسم كابوليت بتزويج إبنته جولييت للذي ينتقم لموت تيبالت بقتل روميو. ودون فرناند الإسباني هو الذي يتولى المهمة، ولكن حين يحضر جميع أفراد عائلة كابوليت وروميو في المقبرة يقرر دون فيرناند بأن أعباء قتل روميو أكبر مما ترضى منزلته، لذلك يتحيز له مقدماً بذلك نموذجاً كلاسيكياً دونكيشوتياً متوقعاً منه. وبعدها يثور جنون عائلة كابوليت لقتل روميو غير أن أصوات الجوقات الثلاث توقظ جولييت وبذلك تنتهي الأوبرا نهاية سعيدة.

إن الأوبرات الألمانية **للعاصفة** في تلك الفترة تعد دراسات بحد ذاتها. لقد قدم نحو اثنتي عشرة أوبرا، منها ثمانية أوبرات في غضون سنتي ١٧٩٨– ١٧٩٩، وأربعة منها وضعها وفق نص أُعدَّ لوتسارت وعُدِّل فيما بعد، لقد قدم هذا النص المسرحية وكأنها صراع بين السحر الأبيض والأسود. بروسبيرو يحكم النهار وسيكوراس الليل الذي يثير العاصفة.

ورفيق فرناند الوحيد هو وصيف لعوب. قامت بالدور امرأة متخفية أشبه بدور كيروبينو في زواج فيغارو. ومن أجل منع العاشقين من الخلود للنوم ومن ثم الخضوع لقوة سيكوراكس يبقيهما بروسبيرو صاحيين طوال الليل يعدان المرجان. إن المشاهد المسرحية غريبة المزج تضم بركاناً هائجاً يديره بروسبيرو وتضم الباليه والهزل الماجن. ويقوم بدور سيكوراكس والروح الطيبة ماجا راقصان، في حين أن آريل يبدو واعظاً ومهذاراً يسدي النصح لبروسبيرو باستمرار خاصة في كيفية السيطرة على ابنته. وتنتهي الأوبرا بلجوء كاليبان بعدها إلى البحر ويرتل الجميع بعد ذلك ترتيلة في تعظيم الوطن. ولعل الشيء الغريب فيها أن غوتة قد وصف النص الأوبرالي لها بأنه روعة أدبية –ولكن المؤلف كان صديق غوتة.

إن مزيج مشاهد التحول السحري ذات النبرة الأخلاقية في المشاهد الجادة تعد نموذجاً للأوبرا الألمانية في تلك الفترة، وحقاً، بإمكاننا توخي ذلك من أوبرا الناي السحري. إن جميع أوبرات العاصفة هذه تنتمي إلى نمط الكلام المغنى التي تضم فقرات من النص الأصلي لشكسبير التي تظهر في سياقات غريبة. وفي أوبرا **مولر** يصور ستيفانو وله أخت تدعى روزين التي تحصل على نصائح غير ملائمة من كاليبان حول ما يمكن أن يسمى بالمعرفة السامية للجودو، وبالتدرج نصل إلى زواجها من ترنكولو من أجل الحفاظ على تزويد البلاط بالمهرجين. ميرندا التي اختير لها اسم بيانكا في هذه الأوبرا، يثيرها وعد والدها بتزويجها من شاب مما دعاها إلى رمي نفسها في أحضان روزين أولا ومن ثم ترينكولو حتى تلتقي بفرناند. أما **آريل** فإنه يستهزئ من خلال استحضار ثلاثة أشكال لنساء يتحولن في

اللحظة الحاسمة إلى ثلاثة دببة. وفي أوبرا **ريتر** يظهر آريل مختفياً في شكل امرأة تتحول إلى شجرة عندما يحضنها أحد. وهنا يحتل ترنكولو الدور الأكبر على خطا باباجينو. إذ يسرق معطف بروسبيرو السحري ومن ثم يقنع كاليبان بأنه ساحر عظيم اسمه ماكنس بامفيوس كاربونكولوس من سلالة الدكتور فاوست، وأن بروسيرو هو تلميذ غير جيد مما اضطره إلى طرده. وهناك مؤلف آخر هو **هنسل** كتب النص الأوبرالي بنفسه ونشره مع مقدمة لاذعة يسحب فيها الإعجاب بموتسارت ومدرسته التي اعتبرها مملة للجمهور.

في العدد القادم : أوبرات على نصوص لشكسبير في القرنين التاسع عشر والعشرين.

□□□

❑ إحياء العود الشرقي (١)

تجربة مدرسة بغداد

الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د . نبيل اللو

أستاذ في كلية الآداب–جامعة دمشق

تنويه

معظم المراجع التي اطّلعنا عليها لتوثيق دراستنا هذه مكتوبة باللغة الفرنسية. المراجع العربية التي اطلعنا عليها قليلة نادرة وغير موثقة ولا متينة. ونحن إن كنا قرأنا تلك المراجع العربية فمن قبيل الإطّلاع والعلم بالشيء فمعظمها كتب للاستهلاك الصحفي السريع بنفس يسعى إلى الإبهار والمديح والترويج، أكثر من سعيه إلى تقصي الحقائق والبحث والدراسة.

اكتفينا كما أسلفنا بالإطّلاع عليها وبتلقف بعض التواريخ والأسماء منها خصوصاً إذا كانت منقولة على لسان منير بشير نفسه في لقاء من اللقاءات الصحفية العديدة التي أجريت معه، لاعتبارها معلومة يمكن الركون إليها وتحليلها وإدراجها في دراستنا الموسعة هذه التي نُثبّت فيها أشياء ونُفنّد أخرى وننفي بعضاً أخر.

التقينا بالبروفيسور جان كلود شابرييه J. C. Chabrier [1] وهو باحث فرنسي متخصص بموسيقا منطقتنا- في ١٠ و١١ و١٢/١٠/ ١٩٩٦، وتكلمنا معه باستفاضة عن شريف محي الدين وجميل بشير ومنير بشير وجميل غانم، وسمعنا منه آراء كثيرة فيهم وفي غيرهم من الموسيقيين، كونه احتك بهم ما عدا شريف محي الدين طبعاً وكتب عنهم وسجل لهم اسطوانات ٣٣ دورة. وستجدون في متن دراستنا آثاراً كثيرة من هذه اللقاءات. وقد سبق لي أن التقيت بالبروفيسور شابرييه في باريس في معهد العالم العربي أيام المؤتمر العربي للموسيقا في عام ١٩٨٧، وكنت وقتها طالباً أدرس في فرنسا. وقد ترأس وقتها منير بشير بعض جلسات العمل، تحاورنا خلالها وبعدها، وأذكر أن الأستاذ خضر جنيد كان من بين المشاركين في الندوة.

مقدمة

ثمة تيار واضح على مستوى التبادل الثقافي بين الشرق والغرب يؤكد اليوم على دور حوض البحر الأبيض المتوسط ثقافياً. يشهد بذلك حجم المقالات والدراسات والبرامج التي تنشر وتُعد من كلا الطرفين سعياً لمعرفة الآخر. وهي علاقة عمرها تاريخياً ألفٌ ونيف من السنين، مطبوعة بطابع التنافس والحب: تنافس من يتقاسمون شواطئ المتوسط، وحب للذين ينهلون من المشارب الثقافية نفسها. والأمر الذي لا يمكن أن نغفله في هذا السياق هو أن ثقافة هيلينستية كانت أنموذجاً، بآنٍ معاً، للعالم المسيحي

---

١) سيرد في متنه لاحقاً لمحة عن سيرته الذاتية العلمية.

والعالم الإسلامي، وكلاهما وارثٌ لإرثٍ واحد، حتى يمكننا أن نقول إنهما ثقافياً حفيدين للثقافة الهيلينستية، وإن كانا حفيدين كارامازوفيين نتيجة اختلافهما في العقيدة الدينية.

تستحق التجربة الثقافية الفنية الإسلامية الأندلسية الإعجاب والتقدير بفضل إبداعاتها الفريدة في الشعر والموسيقا. وهي تجربة أفادت منها الحضارتان العربية والغربية بآنٍ معاً. ومن الطريف أن نتكلم هنا عن الرسم المنمنم Cantigas لآلفونسو العاشر الملقب بالحكيم[٢] Alfonso el Sabio (طليطلة ١٢٢١— إشبيليا ١٢٨٤). ونرى في هذا الرسم مغنياً عربياً مغربياً مسلماً وآخر أوربياً مسيحياً يعزفان سوية يحتضن كلاً منهما عوده. كما أن الموشح الأندلسي القائم على نظام لساني مقطعي شعري لم يكن مطروحاً قبلاً في الشعر العربي، لم يأنف أو يمج اللجوء إلى اللغة الأعجمية Langue Romane في قفلة الموشح أو خرجته، وهذا لعمري دليلٌ على هذا التلاقح الفكري والتمازج الأدبي بين الثقافتين العربية والإسبانية. ولا نجد لهذا النوع من النظم الشعري الفريد مثيلاً في تاريخ الأدب العربي في أي بقعة أخرى. زهرة هجين، عربية أندلسية، وجدت

---

٢) كان سياسياً ضعيفاً وحاكماً فاشلاً، غير أن التاريخ حفظ لنا ذكره لإسهاماته الثقافية التي تلخص وتجمع بين التيارات الثقافية المختلفة من مسيحية وعربية إسلامية ويهودية، والتي رفدت الحضارة الإسبانية في القرن الثالث عشر

مروجاً لها وراعٍ. مغنو التروبادور Troubadours والتروفير Trouveres (المغنون الجوالون) أو (القوالون الجوالون)، يجوبون البلاد في أوربا طولها وعرضها ينشرون هذا النوع الفريد من التآليف الشعرية الملحّنة[٣].

عندما تسلّم العثمانيون زمام الخلافة، وتسلموا معها السلطة وتصريف شؤون الدولة، انزاح العرب إلى الصف الثاني وتهمّش دورهم وحضورهم. وفي الوقت الذي كان فيه البلاط العثماني ينهل من الإغريقية، كان الرحالة الأوربيون أمثال فيوتو Villoteau وفولني Volney[٤] يبحثون جاهدين عن الآثار الهيلينستية الباقية في الموسيقا والتي كان مازال لها بصمات وأثر في مصر وفي منطقة الهلال الخصيب.

---

٣) صدرت في فرنسا عام ١٩٩٢ عن شركة **Saint-Antoine** أسطوانة **CD** تحمل عنوان "ليالي العصور الوسطى **Les Nuits Medievales**" نكهة أعمالها في مجملها عربية فيها الآلات التالية: بندير ودربكة ورق وزرب وفلوت وعود غربي وفيل بقوس (صوتها أشبه بصوت الرباب ولو أنها أكثر تطوراً من ناحية صنعها وتقنية العزف عليها ودقة علاماتها الموسيقية)، وقربة يعزف عليها كلها عازفون فرنسيون يرافقهم على القانون العربي عازف القانون السوري المبدع إياد حيمور (وهو عازف عود سوري ممتاز وعازف ناي أيضاً مقيم حالياً في فرنسا في مدينة ليون). تتضمن الأسطوانة عمل كانتيغا القديسة مريم **Cantiga de Santa Maria** لألفونسو العاشر الملقب بالحكيم، وعمل لمغني جوّال **Trouvere** ومتفرقات لمؤلفين مجهولين

٤) فولني (١٧٥٧-١٨٢٠): فيلسوف وكاتب فرنسي. درس الحقوق والطب وزار الشرق الأوسط وكتب في عام ١٧٨٧ كتاباً عنوانه "رحلة إلى مصر وسوريا **Voyage en Egypt et en Syrie**

كانت الموسيقا العربية تُعد، حوالي عام ١٩٠٠، مادة فولكلورية ذات طابعٍ ولونٍ محليّين. ومن جاب بعض البلدان العربية في مطلع القرن، من الرحالة والروائيين الغربيين[٥] كثيراً ما وصفوا هيجان نوبات الذكر والحضرات وحلقات المتصوفة، ونادراً ما أغفلوا شاعرية آذان المساجد[٦].

خضعت البلاد العربية لنيرين استعماريين متتاليين: أولهما **الاستعمار العثماني** تحت شعار الإسلام وباسمه، وثانيهما **الاستعمار الأوربي** تحت شعار التقدم والحضارة والتحضير. وكلاهما قسما تدريجياً الموسيقيين العرب إلى فريقين اثنين: تبنى فريق يضم الأكثرية وقتها مبدأ الحفاظ على التراث، بينما فضل الفريق الثاني بأقليته تبني ثقافة المحتل الموسيقية[٧]. وسرعان ما حاول الفريقان معاً أن يلتقيا، فظهرت محاولة

---

٥) نذكر منهم على سبيل المثال لا الحصر الأديب الفرنسي جيرار دو نيرفال **Gerard de Nerval** (ولد في باريس عام ١٨٠٨ ومات فيها عام ١٨٥٥) له كتاب رحلة إلى الشرق **Voyage en Orient** ١٨٤٣، والشاعر ألفونس لا مارتين **A. Lamartine** (١٧٩٠ - ١٨٦٩).

٦) للأسف هذه الشاعرية لم يعد لها أثر اليوم بسبب ندرة الأصوات المؤذنة الجميلة، وللجوء المؤذنين إلى الميكروفونات ومضخمات الأصوات التي غالباً ما تكون من نوعيات رديئة الصنع وذات خرج صوتي سيء الهندسة، فضلاً عن أن حدّة ارتفاعها كثيراً ما تتجاوز كل حدود الاستماع والاستماع!

٧) يذكرنا هذا من بعيد بما يسمى في تاريخ الموسيقا الغربية بخصومة البوفون La querelle des

البقية على الصفحة اللاحقة

إعادة إحياء الفولكلور، كمحاولة سيد درويش (١٨٩٢– ١٩٢٣) في مصر، ومحاولة عثمان موصلي (١٨٤٠ —١٩٢٠) في العراق، في مطلع القرن العشرين. وتمخّض عن جهود علماء الموسيقا العرب والأوربيون المشتركة، عقد المؤتمر الدولي الأول للموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٣٢، حضره وشارك فيه مشاركة فعّالة: الموسيقي الهنغاري بلاّ بارتوك Bela Bartok (١٨٨١ – ١٩٤٥) والمستشرق الإنكليزي فارمر H.G. Farmer (١٨٨٢ – ١٩٦٥)، والعلاّمة الفرنسي رودولف ديرلانجيه R. D'Erlanger وجمع من أساتذة كبار متضلّعين متمكنين من علوم الموسيقا وفنونها.

نظم الأوربيون مؤتمر القاهرة الأول ١٩٣٢، وحصل فيه تلاقح أفكار وتلاق بين علماء الموسيقا العربية من عرب وأجانب. كما كان المؤتمر مهرجاناً موسيقياً عربياً قدمت فيه فرق موسيقية عربية وعازفون إفراديون عرب، نماذج من موسيقا بلادهم. وبعد أن انفض المؤتمر عاد الموسيقيون إلى بلادهم مكللين بالتقدير. وكان تقييم العلماء للمؤتمر إيجابياً، وعكف

Bouffons في القرن الثامن عشر. وهي مناظرة ونزاع حصلا بين فريقين اثنين في باريس، أحدهما مؤيد للموسيقا الإيطالية (الأوبرا الهازلة تحديداً المسماة **Bouffe**) فدافع عنها نصيرٌ لها تزعّمه الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو **Rousseau**(١٧١٢–١٧٧٨)، والآخر دافع عن الموسيقا الفرنسية وناصرها وتشيّع لها قاده الموسيقي الفرنسي جان فيليب رامو **J. Ph. Rameau** (١٦٨٣– ١٧٦٤). وكانت الغلبة للفريق الأول، وفتحت العاصمة الفرنسية أبوابها على مصراعيها للتيار الموسيقي الإيطالي.

البارون الفرنسي رودولف ديرلانجيه والمستشرق الإنكليزي فارمر ونظرائهما، على إعادة إحياء المخطوطات الموسيقية العربية بترجمتها.

لقد شهدت الموسيقا العربية، في وقائع هذا المؤتمر، دراسات ومناظرات ووجهات نظر مختلفة، إلا أنها لم تفد منها شيئاً لتحسين واقعها، لأنها من جهة لم تكن تمتلك بُنى لتفيد من ثمار المؤتمر، ولأنها من جهة ثانية سرعان ما واجهت وقتها، بعسرٍ وتلكؤ وتباطؤ وحذر، ثورة وغزو وسائل الإعلام المسموع والمرئي. والذي حصل أنه في العقود الثلاثة التي تلت المؤتمر الأول (١٩٣٢)، تمكنت أغنية المنوعات من تثبيت أقدامها في العالم العربي منحية الموسيقيين والمغنين التراثيين جانباً، تاركةً لهم دوراً هزيلاً ثانوياً يضطلعون به **كحماة للتراث**؛ تراث اختلط مفهومه في أذهان الكثيرين ولم يعد يهتم به سوى قلة من المنظّرين والمشاكسين، أو فريق من المستمعين الهواة.

في أتون هذه الحمأة من الخلط والفوضى، اعترى مفهوم الموسيقا العربية، ظاهرياً على الأقل، غموضٌ ولَبسٌ وإبهام في أذهان الكثيرين من أبناء العربية وغيرهم من الدارسين والمهتمين بشؤونها. والناظر المتفحص لوضع الموسيقا العربية اليوم يلاحظ أنها، إما اقتصرت على موسيقا العصر الوسيط بحثاً ودراسةً وتقصياً، من وجهة نظر تاريخية سردية وصفية صرفة، أو أنها اقتصرت على الأغنيات التي تعزف وتغنى على المسارح وفي الملاهي وما شابهها. وهما طرفان نقيضان بَعُدت الشقة

بينهما ولا طريق وسطى تربطهما. وقد شوّه هـذا الواقـع المشـوه المضطـرب صورة الموسيقا العربية في أذهان وأسماع من يتطرق إليها دارساً أو متذوقاً، على الأقل في الغرب.

إن الأبحاث التي أجريت أو هي قيد الإعداد، قليلة إن لم نقل نـادرة في الموسيقا العربية، وهي في مجملـها، إلا قلـة قليلـة منـها، تبحـث في أوابـد العصـر الوسـيط المنحـط وفي بطـون كتبـه وعيـون شواهـده النظريـة الموسـيقية، أو أنـها تسـعى للبحـث في ألـوان الموسـيقا العرقيـة وموسـيقا الأقليّات. ونحن هنا لا نقلل من شـأن هـذه الدراسـات وأهميتـها إلا أننـا نعيب عليها طابعـها التـاريخي السـردي القصصـي أحيانـاً وفي أحـايين كثيرة افتقارها للموضوعية وغياب البحث والتقصي والتحليل عنها.

وإذا دفعت المناظرات بـالمفكرين العـرب لأن يتحزبـوا لعصـور بغـداد العباسية الذهبية أو أن يتعصبوا لنقاء وأصالـة موسـيقا القـرى والسـهول والجبال وللعبقرية الأندلسية، أو على العكـس تمامـا مـن هـذا التيـار أن يتشيعوا لفضائل الموسيقا العربية المهرمنة فإن ما يعنينا هنا هو أن نرى في هذين التيارين إن كان في الوطن العربي حقاً موسيقا تراثية أصيلة راقية ما تزال حية[٨] قادرة على أن تثبت في أذهان العرب مفـهوم بعثـها وإحيائـها

---

٨) نحن لا نقصد في هذا السياق مفهوم حية بمعنى موجودة أي مسجلة أو تعزف في حلقات صغيرة

البقية على الصفحة اللاحقة

ونشرها وتجديدها ونقلها وتعليمها والبحث فيها، وأن تقنع غير العرب من الباحثين الدارسين أو حتى المستمعين المتذوقين بخلود وبقاء واستمرارية ولو طيف بعيد من العصور الذهبية.

استغرق نشر مجلدات الموسيقا العربية الستة التي أعدها الباحث الفرنسي البارون رودولف ديرلانجيه بالتعاون مع العالم الموسيقي السوري علي الدرويش الحلبي (١٨٨٤-١٩٥٢) ومعاونيهما التونسيون فترة تسعة وعشرين عاماً امتدت من عام ١٩٣٠ وحتى عام ١٩٥٩. ونشرت المجلدات الستة باللغة الفرنسية تباعاً وفق الجدول الزمني التالي:

- المجلد الأول ١٩٣٠[٩]
- المجلد الثاني ١٩٣٥
- المجلد الثالث ١٩٣٨
- المجلد الرابع ١٩٣٩

تلم شمل السميعة من المختصين والمهتمين والمتذوقين. وإنما نقصد بهذا المفهوم أنها حاضرة ثقافياً في أذهان أبناء العربية، لا يستعجمونها إن استمعوا إليها، ولا يجدونها بعيدة عن روحهم وأحاسيسهم غريبة عن أذهانهم في قوالبها وصيغها وجملها اللحنية وأسلوبها. فهنا برأينا تكمن المشكلة كلها، وهي مشكلة طابعها ثقافي نفسي.

٩) فللاحظ أن المجلد الأول في هذه الموسوعة صدر قبل عامين من انعقاد مؤتمر الموسيقا العربية الأول في القاهرة عام ١٩٣٢ وشارك ديرلانجيه في أعماله.

- المجلد الخامس ١٩٤٩
- المجلد السادس١٩٥٩

وتعد هذه الموسوعة بأجزائها الستة من أهم شواهد علوم الموسيقا العربية وأكثرها متانةً ودقةً وتوثيقا .

إذا ألقينا نظرة سريعة على المؤلفات الموسيقية واسعة الانتشار من أسطوانات[١٠] وبرامج وحفلات موسيقية وندوات ومحاضرات ودروس جامعية ومنشورات متخصصة فإنها تظهر كلها في أوربا وأمريكا في الشارع وفي الصالات الموسيقية على حد سواء اهتماما بثقافات وموسيقات

---

١٠) أسست الإذاعة الفرنسية **Radio France** شركة اسمها أوكورا **Ocora** لجمع التسجيلات الأصلية النادرة وحفظها لأنها في طريقها إلى الزوال والاندثار والتبديل والتحريف في كل أنحاء العالم، وعلى الأخص في دول العالم الثالث. وقد اهتمت الشركة أول ما اهتمت بجمع الموسيقا الأفريقية، ثم بدأت بموسيقات القارات الأخرى ومنها العالم العربي: فقد أصدرت أسطوانة موريتانية في عام ١٩٦٥، وسجّلت أسطوانة لمنير بشير حصلت على جائزة مجمع شارل كرو **Ch. Crox** ثم أصدرت بالتعاون مع معهد العالم العربي في باريس مجموعة وثائق موسيقية عربية سُجّلت في مطلع هذا القرن على اسطوانات ٧٨ دورة. كما سجلت اسطوانات لموسيقيين هنود وإيرانيين وصينيين ويابانيين وأرمن وأتراك...وهناك أيضاً شركة فرنسية أخرى اسمها **Arion** طبعت اسطوانات لموسيقات تراثية شرقية، وشركة **Playa Sound** وطبعت ١٦ اسطوانة ٣٣ دورة عن موسيقات آسيا التراثية التقليدية، و٥ اسطوانات عن موسيقات أفريقيا التراثية، وقد ذكرنا أسماء هذه الدور على سبيل المثال لا الحصر.

الشعوب غير الأوربية. وقد تركز هذا الاهتمام بداية على موسيقات الهند وإيران وترسّخت لهما سمعة طيبة وأصالة وعراقة. وقد ساعد على ذلك وشجعه اهتمام الأجيال الحالية والتي سبقتها بفلسفة وديانة من هم على دينهم ولا ينهجون ولا يتبنون عقائدهم.

□□□

❑ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (٢)

نيكولاي ريمسكي كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨)

ترجمة باسل ديب داوود

ب - آلات النفخ

آلات النفخ الخشبية

يظل تكوين المجموعة الوترية، بأجزائها الخمسة ثابتاً، بغض النظر عن اختلاف عدد العازفين، وملبياً لحاجات أي مدوّنة أوركسترالية. بمعنى آخر تكون مجموعة آلات النفخ الخشبية متنوعة سواء في عدد أجزائها أم في الحجم الصوتي المطلوب منها، وهنا تتدخل رغبة المؤلف. يمكننا تقسيم هذه المجموعة إلى ثلاثة صفوف عامة : آلات خشبية مؤلفة من زوج من الآلات أو من ثلاثة أزواج أو من أربعة. (انظر الجدول في الصفحة التالية)

تدل الأرقام الغبارية على عدد العازفين على كل آلة؛ والأرقام الرومانية على الأقسام (1^{st}, الأول...,2^{nd} الثاني...الخ). أما الآلات التي لا تتطلب عازفين إضافيين، بل عازفاً واحداً أو تتطلب عازفاً يعزف على

آلة غير آلته، فقد وضعت بين قوسين. كقاعدة لا يغير عازف الفلوت الأول والأوبوا والكلارينيت والباصون آلاتهم إطلاقاً؛ على اعتبار أن أهمية أدوارهم لا تسمح لهم بالانتقال من أنش[1] Mouthpiece إلى آخر، في حين تقتضي الأجزاء المكتوبة لآلات البيكولو والفلوت باص والهورن الإنكليزي والكلارينيت الصغيرة، والكلارينيت باص ودوبل باصون وجود عازفين أو ثلاثة لكل مجموعة، وهذا هو الأكثر شيوعاً في استخدام هذه الآلات ذات الطبيعة الخاصة.

خشبيات مؤلفة من أربع	خشبيات مؤلفة من ثلاث	خشبيات مؤلفة من زوج
Wood-wind in pair's	Wood-wind in three's	Wood-wind in four's
(II—Piccolo).	(III—Piccolo).	1 Piccolo (IV).
2 Flutes I. II.	3 Flutes I. II. III.	3 Flutes I. II. III.
	(II—Bass flute).	(III—Bass flute).
2 Oboes I. II.	2 Oboes I. II.	3 Oboes I. II. III.
(II—Eng. horn).	1 Eng. horn (III).	1 Eng. horn (IV).
	(II—Small clarinet).	(II—Small clarinet).
2 Clarinets I. II.	3 Clarinets I. II. III.	3 Clarinets I. II. III.
(II—Bass clarinet).	(III—Bass clarinet).	1 Bass Clarinet (IV).
2 Bassoons I. II.	2 Bassoons I. II.	3 Bassoons I. II. III.
	1 Double bassoon (III).	1 Double bassoon (IV).

١) الإنش هو جزء من الآلة الموسيقية يوضع في الشفتين أو في الفم (المترجم).

يمكن أن نغير تشكيل الصف الأول بإضافة ثابتة في قسم البيكولو. ففي بعض الأحيان يكتب المؤلف لاثنين من آلات البيكولو أو آلات الهورن الإنكليزي...الخ، بدون زيادة العدد الأساسي للعازفين الذين يحتاج إليهم (في صف الخشبيات المؤلف من ثلاث أو أربع).

ملاحظة ١): ربما يضع المؤلفون الذين يستخدمون الصف الأول على طول عمل كبير (مثل أوراتوريو، أوبرا، سيمفونية،...الخ) آلات خاصة، تدعى آلات إضافية، لمدة طويلة أو قصيرة؛ يتطلب كل من هذه الآلات عازفاً إضافياً لا يحتاج إليه على طول العمل. كان **مايربير** مولعاً بهذه الأجزاء، بينما يعرض آخرون عن رفع عدد العازفين باستخدام الآلات الإضافية، **جلينكا** من بينهم (نجد الهورن الإنكليزي كجزء في عمله روسلان ولودميلا). واستخدم فاغنر الصفوف الثلاثة كلها (الأول؛ في تانهاوزر- الثاني؛ تريستان وإيزولدا- والثالث؛ في رباعية نيبيلونج)

ملاحظة٢): تعد "ملادا" الوحيدة بين أعمالي التي تطلبت التكوين بالأربع. في حين ترجع أعمالي **إيفان الرهيب، سادكو، قصة القيصر سالتان، قصة المدينة المحصنة لكيتيج، والديك الذهبي** إلى الصف الثاني. وفي أعمالي الأخرى، استخدمت الحقل الأول مع التنويع في عدد الآلات الإضافية. وفي ليلة الميلاد شكلت صفاً متوسطاً باستخدام آلتي أوبوا وآلتي باصون وثلاث من آلات الفلوت وثلاث من آلات الكلارينيت.

إذا لاحظنا الآلات التي تشتمل عليها مجموعة الوتريات، نجد بأنها تعطي تنوعاً في اللون الصوتي، وتبايناً في الحدود. لكن هذا الاختلاف في المجال الصوتي والجرس الموسيقي هو أمر دقيق ولا يمكن إدراكه بيسر.

لكن، في قسم آلات النفخ الخشبية نجد بأن الاختلاف في القدرة الصوتية والطابع في آلات الأوبوا والفلوت والكلارينيت والباصون هو إلى حدٍ كبير أمرٌ ملفت للنظر. يمكن القول كقاعدة، بأن الآلات الخشبية هي أقل مرونة من الوتريات؛ تعوزها الحيوية والقوة، وأقل مقدرة على تقديم صورة متنوعة من التعبير.

كنت قد حددت المجال التعبيري لكل آلة نفخ، يعني المدى الذي تقدم فيه الآلة الصفة الأفضل لأداء درجات متنوعة من قوة الصوت (قوي–ضعيف–كريشندو[٢] –ديمينويندو[٣] – سفورتساندو[٤] – موريندو.[٥] ..الخ)– وهي القدرة الصوتية التي تعطي المجال للعزف الأكثر تأثيراً، بالمعنى الحقيقي للكلمة. وتكون الآلة خارج هذه الحدود، أكثر بروزاً في الغنى اللوني منه في التعبيري. ربما أكون مبدع مصطلح مجال التعبير الأعظم Scope of greatest expression . وهذا المجال لا ينطبق على آلتي البيكولو والدوبل باصون اللتين تمثلان الآلات الأكثر تطرفاً في النطاق الأوركسترالي، فهما لا تمتلكان مثل هذه القدرة الصوتية وتنتميان إلى مجموعة الآلات عالية القدرة التلوينية لكنها بدون تعبيرية.

---

٢) كريشندو: التدرج في شدة الصوت (المحرر).

٣) ديمينويندو: تقلص قوة الصوت تدريجياً (المحرر).

٤) سفورساندو: الضغط بشدة على النغمة أو الأكورد (المحرر).

٥) موريندو: تلاشي الصوت بصورة تدريجية (المحرر).

يمكن اعتبار الأنواع الأربعة من آلات النفخ الخشبية: الفلوت، الأوبوا، الكلارينيت، الباصون متعادلة في قوتها عموماً. ولا يمكن قول ذلك على الآلات التي تحقق غاية معينة: البيكولو، الفلوت باص، الهورن الإنكليزي، الكلارينيت الصغيرة، الكلارينيت باص والدوبل باصون. إن لكل من هذه الآلات أربعة مستويات من المقدرة الصوتية: منخفض، متوسط، عالي وعالي جداً، نميز كل آلة منها بتمايزات معينة في الطابع والقوة. من الصعب تعيين الحدود الدقيقة لكل مدى صوتي؛ حيث تندمج المستويات المتقاربة مع بعضها ويكون من النادر ملاحظة الانتقال بين مستوى وآخر. لكن عندما تقفز الآلة من مستوى إلى آخر فإن الاختلاف في الطابع والقوة سيكون ملفتاً للنظر إلى حدٍ كبير.

يمكن تقسيم العوائل النفخية الأربع إلى قسمين:

أ- الآلات التي تتسم بطابع أفقي (كأن الصوت صادر عن الأنف) **وبرنين صوتي معتم** كالأوبوا والباصون (الهورن الإنكليزي ودوبل باصون)

ب- الآلات التي تتسم بطابعٍ صوتي كأنه خارج عن صندوق ولون صوتي مشرق كالفلوت والكلارينيت (البيكولو، فلوت باص، الكلارينيت الصغيرة والكلارينيت باص).

يمكن ملاحظة مميزات اللون والرنين هذه- المعبر عنها بصورة بسيطة وأولية- خصوصاً في المدى الصوتي المتوسط والعالي. وبينما تكون آلات الأوبوا والباصون خشنة وأجشة في مداها المنخفض، تظل في طابعها

أنفية؛ وفي المدى العالي جداً تكـون حـادة وقاسـية وجافـة. وبينمـا يكـون الرنين الواضح لآلات الفلوت والكلارينيت حـائزاً علـى شـيء مـن العتمـة والصفة الأنفية في المدى المنخفـض، فإنـه يصبـح في المـدى الأعلـى ثـاقب الحدودية إلى حدٍ ما.

ملاحظة حول الجدول ب

في الجدول B تكون أعلـى علامـة موسـيقية في كـل مـدى هـي علامـة سُفلى في المدى التالي، ولم نحدد حدود كل مـدى بصـورة مطلقـة. تحـدد علامـة صـول القـدرة الصوتيـة لآلات الفلـوت والأوبـوا، وعلامـة دو آلات الكلارينيت والباصون. وفي المدى العالي جداً وضعنا هذه العلامات لاحتمال استخدامها فعلاً؛ وأي علامات أعلى وغير مشار إليها كعلامـات حقيقيـة هـي إمـا علامـات صعبـة العـزف أو لا تكـون لهـا قيمـة فنيـة. إن عـدد الأصوات التي يمكن الحصول عليـها في المـدى الأعلـى هـو أمـرٌ لا يمكـن تحديده، ويتوقف، أولاً علـى طبيعـة الآلـة ذاتـها، وثانيـاً علـى وضعيـة واستخدام الشفاه. إن إشارات < > لا تعـني كريشنـدو وديمينويندو، بل تشير إلى ارتفـاع أو انخفـاض رنـين الآلـة بالعلاقـة مـع طبيعة جرسها. أشـير إلى المجـال التعبـيري الأعظـم لكـل آلـة نموذجيـة هكذا، ـــــ أسفل العلامات؛ ويظل المدى الصوتي هو نفسه لكـل آلـة من نفس النموذج.

الجدول ب

آلات النفخ هذه تستطيع أداء كل الفواصل الكروماتيكية

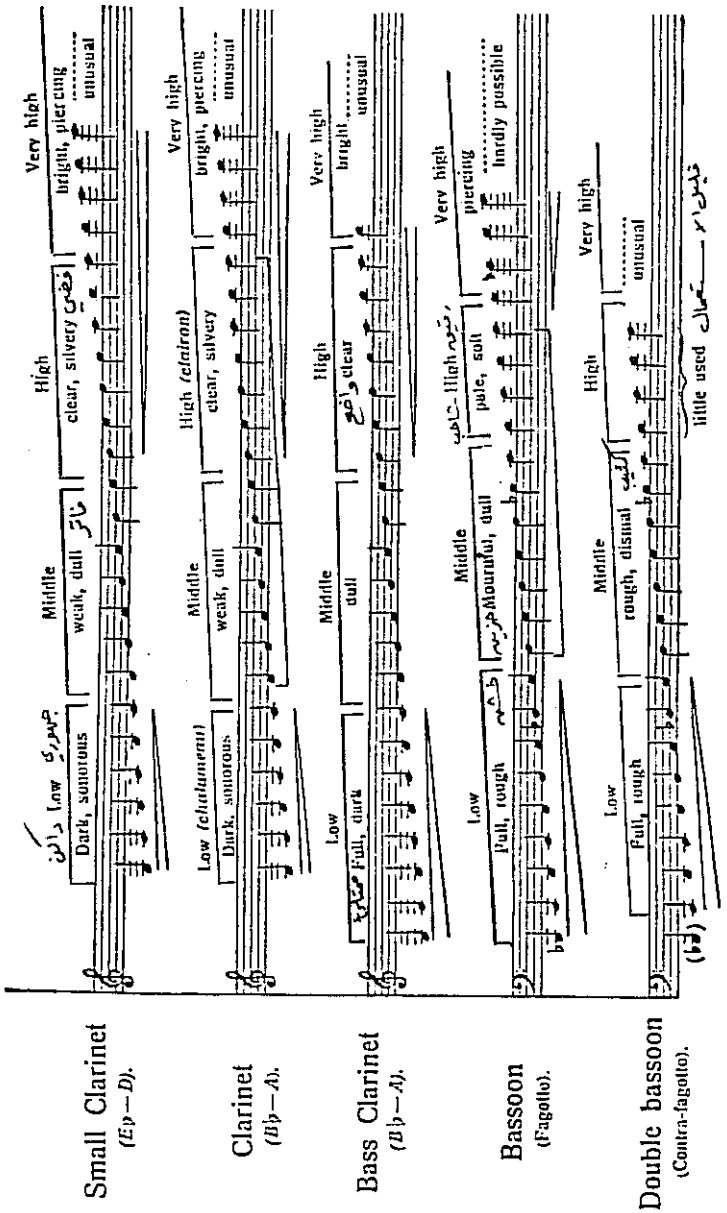
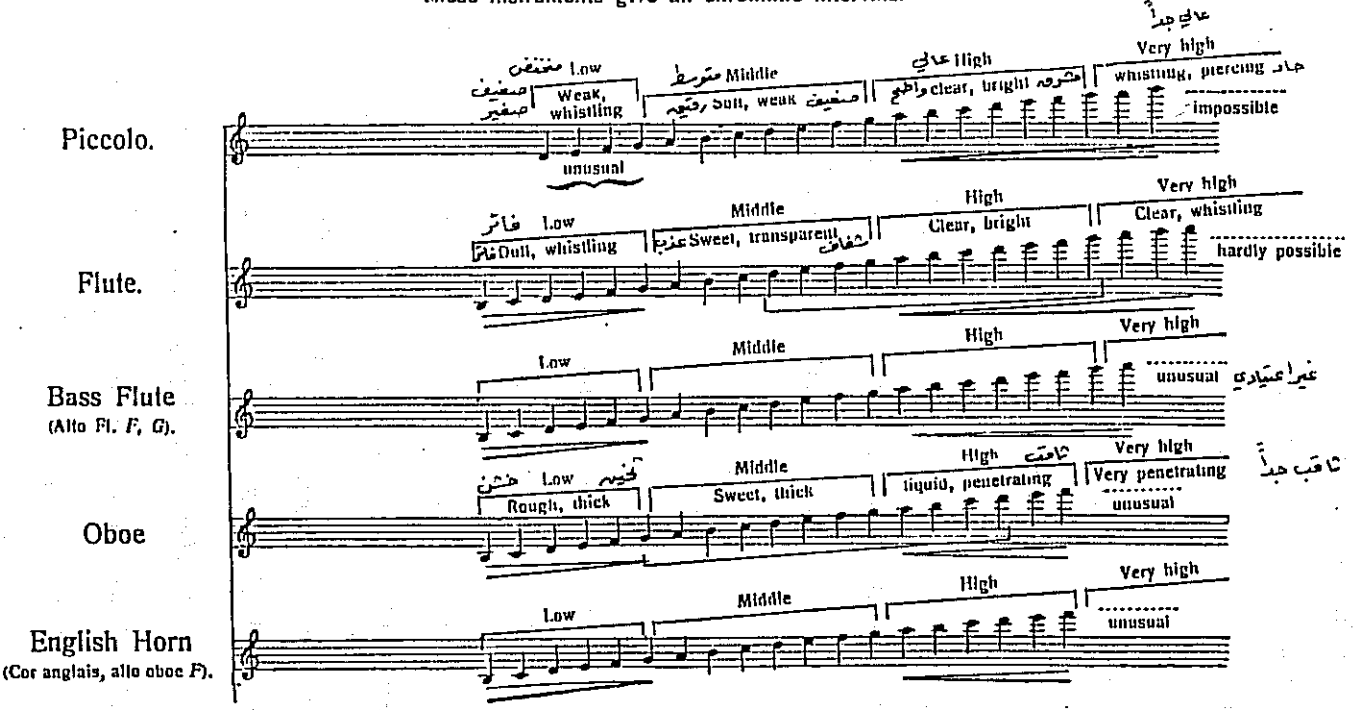


Table B. Wind group.

These Instruments give all chromatic intervals.



ملاحظة: يبدو من الصعب تحديد الطابع الصوتي بكلمات محددة؛ وعلينا أن نتعدى على ميدان الرؤية، والإحساس وحتى الذوق. وعلى الرغم من الاستعانة بهذه الحواس، فإنني لا أشك بملاءمتها لتشابيهي، ولكن، كقاعدة عامة أجد بأن التعريفات المستنبتة من مصادر أخرى هي ضرورية جداً لتطبيقها على الموسيقا. لكن يجب ألا يؤدي ذلك إلى أخذ موقف إدانة من وصفي، لأن هدفي من استخدام مصطلحات أجش، ثاقب، حار، جاف...الخ، هو التعبير عن وضعٍ غنيٍ بكلمات، أكثر من الوصول إلى دقة مادية. إن الأصوات الصادرة عن الآلة والتي ليس لها معنىً موسيقياً صنفتها في فئة الأصوات عديمة الفائدة، وأشرت إليها كما هي في حد ذاتها، مقدماً أسبابي الخاصة. فيما عدا هذه الأصوات أنصح القارئ بالاهتمام بجميع الأجراس الأوركسترالية الأخرى الجميلة من وجهة نظر فنية، مع أنه من الضروري، أحياناً، وضعها في استخدامات أخرى.إضافة إلى ذلك، ثمة ملحق بقائمة آلات النفخ، حددنا فيه الحد التقريبي للمدى الصوتي Range، والصفات المختلفة للصوت وأشرنا إلى جمال التعبير الأعظم (باستثناء آلتي البيكولو والدوبل باصون).

تعد آلتا الفلوت والكلارينيت من أكثر آلات النفخ الخشبية مرونة (على الأخص الفلوت)، بينما تتفوق الكلارينيت من ناحية القوة التعبيرية والرقة؛ ويمكن لهذه الآلة إنقاص الحجم الصوتي إلى مجرد همسة. أما الآلتان الأنفيتان وهما الأوبوا والباصون، فتعتبران أقل ليونة وقابلية للتحول؛ وهذا يعود إلى وجود قصبتين Double Reed، لكنهما على غرار الفلوت والكلارينيت يمكن أن تعزفا جميع أنواع السلالم والفقرات الموسيقية السريعة، ويمكن اعتبارهما آلات لحنية بالمعنى الحقيقي

للكلمة، وهما الأفضل من حيث طابعهما الأكثر غنائية ومسالمة. تجري غالباً في الفقرات السريعة جداً مضاعفة آلات الفلوت والكلارينيت أو الآلات الوترية.

تتساوى العائلات النفخية الخشبية الأربع في عزف الليغاتو[٦] والستاكاتو[٧] والانتقال من واحد لآخر بطرق متنوعة، لكن من الأفضل في فقرات الستاكاتو استخدام آلات الأوبوا والباصون، بينما تتفوق آلات الفلوت والكلارينيت في عزف الجمل الطويلة (ليغاتو). يجب إذن تخصيص فقرات الليغاتو للفلوت والكلارينيت وفقرات الستاكاتو للأوبوا والباصون، لكن هذه الشروط العامة يجب ألا تعيق الموزع الأوركسترالي في تبين الهدف المعاكس.

في مقارنة المميزات التقنية لآلات النفخ الخشبية تجدر ملاحظة الاختلافات الأساسية التالية:

أ ـ إن الإعادة السريعة لعلامة وحيدة بنفخة (TONGUING) واحدة هي أمرٌ شائع لدى جميع الآلات النفخية؛ أما إعادة علامة وحيدة بواسطة نفخة مضاعفة فهو أمرٌ ممكن فقط في آلات الفلوت، والآلات غير النفخية.

ب ـ بالنظر إلى بنية آلة الكلارينيت فإنه من غير الممكن توافقها مع

---

٦) الليغاتو: أداء عدة نغمات بصورة موصولة، وليس بصورة متقطعة (المحرر).

٧) الستاكاتو: أداء النغمات بصورة متقطعة (المحرر).

الفقرات المفاجئة من أوكتاف إلى آخر؛ وهذه الوثبات تكون سهلة في آلات الفلوت والأوبوا والباصون.

ج ـ إن الأربيجات[٨] والانتقال السريع بين مسافتين في حالة ليغاتو ينتج صوتاً جميلاً في آلات الفلوت والكلارينيت، وليس في آلات الأوبوا والباصون.

لا يستطيع عازفو آلات النفخ الخشبية تأدية الفقرات الطويلة المستمرة إلى حد كبير؛ وعلينا أن نحرص على إعطائهم استراحة قصيرة من وقتٍ لآخر؛ لنمكنهم من أخذ أنفاسهم، وهذا لا يعد ضرورياً في حالة عازفي الوتريات.

في محاولتي لوصف جرس كل آلة نموذجية من العائلات الأربع، من وجهة نظر نفسية، لم أتردد في وضع الملاحظات العامة التالية التي تنطبق عموماً على المدى المتوسط والعالي لكل آلة:

أ ـ **الفلوت**: بارد في طبيعته ويلائم، على الأخص في سلالم الماجور، الألحان ذات الطبيعة المشرقة والرشيقة؛ وفي سلالم المينور، الألحان القصيرة التي تلامس حزناً عابراً.

ب ـ **الأوبوا**: ساذجة ومرحة في الماجور، شجية وحزينة في المينور.

---

٨) الأربيجات: الأكوردات التي تعزف نغماتها بالتعاقب الواحدة تلو الأخرى صعوداً أو هبوطاً (المحرر).

ج ـ الكلارينيت: لينة ومعبرة في الماجور وتلائم الألحان ذات الطابع المفرح أو التأملي، أو الألحان المثيرة للطرب؛ وفي المينور تلائم الألحان الحزينة أو الفقرات العاطفية والدرامية.

د ـ الباصون: في الماجور، يلائم الأجواء التهكمية؛ وفي المينور ذات الطبيعة الحزينة والمزعجة المؤلمة

تنقل هذه الآلات في حدودها القصوى إلى ذهني الانطباعات التالية:

	في المدى الصوتي الأدنى	في المدى الصوتي العالي جداً
الفلوت	الملل، البرود	الإشراق
الأوبوا	الوحشية	القسوة، الجفاف
الكلارينيت	التنبيه، التهديد	حادة، ثاقبة
الباصون	الشؤم	التوتر

ملاحظة: من البديهي عدم وجود مزاجية أو حالة نفسية، سواء كانت مبتهجة أم حزينة، فكرية أم حياتية، طائشة أم متأنية، متهكمة أم موجعة ومكروبة يمكن أن تظهر بتأثير جرسٍ موسيقيٍ وحيدٍ بمفرده؛ إن ذلك يعتمد على الخط العام للحن وعلى الهارموني والإيقاع وعلى مظاهر الديناميكية التعبيرية، وعلى التركيب الكلي للقطعة الموسيقية

المعطاة. إن اختيار الآلات والجرس المناسب للتبني يعتمد على الوظيفة أو الوضعية التي يتجلى فيها اللحن والهارموني في السلم الأوركسترالي ذي السبعة أوكتافات؛ مثلاً، يجب عدم إعطاء اللحن المشرق في مدى التينور لآلات الفلوت، أو العبارة الموسيقية الكئيبة والحزينة في مدى السوبرانو العالي لآلات الباصون. بل علينا ألا ننسى عدم التكلف مع اللون الصوتي الذي يمكن أن نهيئه من أجل التعبير، وفي أولى هاتين الحالتين، يمكن الإقرار بأن الطابع الساخر والمتهكم لآلة الباصون يفترض ببساطة وبصورة طبيعية حقيقة المظهر المفرح لهذه الآلة، وفي الحالة الثانية، ترتبط مسحة الحزن الخفيفة لآلة الفلوت إلى حدٍّ ما بالإحساس بالحزن والكرب الذي يتخلل الفقرة الموسيقية. إن للحالة التي يتوافق فيها اللحن في طابعه مع الآلة التي تؤديه أهمية خاصة، لأن النتيجة الحاصلة لا يمكن أن تكون الفشل. ثمة لحظات أيضاً يكون المؤلف فيها مدفوعاً بإحساسه الفني نحو استخدام آلات ذات طابعٍ مختلفٍ عن اللحن المكتوب (من أجل الغرابة، أو الخيالية...الخ).

نوضح في الملاحظات التالية طابع وجرس واستعمال الآلات الخاصة:

إن مهمة آلة البيكولو والكلارينيت الصغيرة هي قبل كل شيء توسيع مدى آلة الفلوت والكلارينيت المألوفتين إلى المدى الصوتي الأعلى. إن الصفير والطابع الحاد لآلة البيكولو في حدودها القصوى هو صفتها الأقوى على نحو استثنائي، لكنها لا تكون ملائمة للمظاهر التعبيرية الأكثر اعتدالاً. وتكون آلة الكلارينيت الصغيرة في مداها الصوتي الأعلى أكثر

نفاذاً من آلة الكلارينيت المعتادة. وفي المدى المتوسط والمنخفض تكونان مماثلتين لمدى الفلوت والكلارينيت المعتادتين، لكن يكون الصوت أكثر ضعفاً، وفي هذه المناطق الصوتية تكونان أقل فائدة. تتوسع آلة الدوبل باصون في المدى الأدنى عن آلة الباصون المألوفة. ويظل طابع آلة الباصون في حدها الأدنى أكثر وضوحاً للمدى المماثل في آلة دوبل باصون، ولكن من الشائع استخدام المدى المتوسط والأعلى لآلة الدوبل باصون. وتبدو الآلات الأكثر عمقاً في آلة الدوبل باصون ذات صفة غليظة وموتِّرة على نحوٍ ملفتٍ للنظر، وهي أكثر قوة في الفقرات الموسيقية الهادئة Piano.

ملاحظة: في وقتنا الحاضر، عندما تتوسع كثيراً حدود السلم الأوركسترالي (فوق علامة دو العليا لسابع أوكتاف، وأسفل دو في الكونتر أوكتاف، تشكل آلة البيكولو مقوماً أساسياً ضمن مجموعة آلات النفخ؛ وبالمثل، من الواضح أن آلة دوبل باصون تكون قادرة على تقديم دعمٍ ثمين. ويكون من النادر استخدام الكلارينيت الصغيرة وتستخدم فقط من أجل التلوين.

تتشابه آلة الهورن الإنكليزي أو الأوبوا آلتو (أوبوا من درجة فا) في صوتها مع آلة الأوبوا المعتادة، وتكون في المدى الصوتي الأقصى لذيذة في صفة جرسها الحالم والمتراخي. وفي المدى المنخفض تكون ذات صفة حادة جميلة. أما الكلارينيت باص، فبالرغم من تماثلها إلى حد كبير مع الكلارينيت العادية، فإنها تتميز بلونٍ معتم في المدى الأدنى وتفتقر في العلامات العالية إلى صفة الرنين الفضي؛ وتكون غير قادرة على إعطاء تعبيرٍ مبهج. أما آلة الفلوت باص فهي آلة نادرة الاستعمال اليوم؛ لها نفس ملامح الفلوت، لكنها أكثر فتوراً في لونها، وأكثر شفافية في

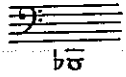
المساحات المتوسطة والعالية. هذه الآلات الثلاث الخاصة، بغض النظر عن توسيعها للمدى المنخفض للآلات التي تنتسب إليها، فإن لها ميزات خاصة في جرسها، وتستخدم غالباً في الأوركسترا على نحوٍ بيِّن كآلات منفردة Solo.

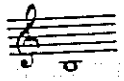
ملاحظة: فيما يتعلق بالآلات الست الخاصة المعروضة سابقاً، فإن آلتي الدوبل باصون والبيكولو هما أول ما استخدم في الأوركسترا؛ في حين أهملت الآلات الأخرى بعد موت **بيتهوفن** ولم تظهر حتى نهاية القرن التاسع عشر. كما استخدمت آلتي الهورن الإنكليزي والكلارينيت باص بصورة أساسية خلال النصف الأول من القرن نفسه من قبل **برليوز**، **مايربير** وآخرين، واقتصرت مهمتها لبعض الوقت كآلات إضافية، ثم أصبحت فيما بعد عناصر أساسية في الأوركسترا، بدايةً في المسرح، ثم في قاعات الحفلات. وتوجد محاولات قليلة لإدخال آلة الكلارينيت الصغيرة إلى الأوركسترا (برليوز...الخ). ولقد استخدمتُ هذه الآلة مع آلة الفلوت باص في عملي أوبرا-باليه "ملادا" (١٨٩٢)، وفي مؤلفاتي الحديثة جداً، "ليلة الميلاد" و "سادكو"؛ وستجد آلة الفلوت باص أيضاً في "حكاية المدينة المختفية في كيتج" وفي النسخة المعدَّلة من "إيفان الرهيب".

لقد أصبحت في السنوات الأخيرة عادة وضع الخافت لآلات النفخ الخشبية بمثابة عُرف. وقد حصل ذلك بإدخال وسادة رقيقة (لبادة) أو قطعة من القماش المتجمعة، في جرس الآلة حيث تخفض هذه الأدوات صوت آلة الأوبوا والهورن الإنكليزي والباصون إلى مدى يمكِّن هذه الآلات من الحصول على أقصى حدٍ من عزف المقاطع الخافتة جداً Pianissimo. وتبدو خوافت آلة الكلارينيت غير ضرورية بسبب تمكُّنها من العزف برقةٍ

بالغة بصورةٍ كافية بدون الحاجة إلى تقنياتٍ فنية، بينما لم يكتشف بعد كيفية خفض صوت الفلوت باستخدام الخوافت. إن مثل هذا الاكتشاف سوف يؤدي لآلة البيكولو خدمة عظيمة.

ويكون استخدام العلامات الأدنى في آلة الباصون



والأوبوا والهورن الإنكليزي

غير ممكن عندما تضع هذه الآلات خوافتاً. ولا يحقق الخافت تأثيراً في المدى الأقصى من آلات النفخ.

آلات النفخ النحاسية

إن تكوين مجموعة الآلات النحاسية، كما في مجموعة الآلات الخشبية، ليس متساوقاً بصورة مطلقة، ويتفاوت في مدونات مختلفة.

يمكن تقسيم مجموعة النحاسيات إلى ثلاثة صفوف عامة تشابه صفوف الآلات الخشبية (صف مكوّن من زوجٍ من الآلات، والآخر من ثلاث،

وآخر من أربع).

مجموعة مماثلة لمجموعة الخشبيات المؤلفة من أربع	مجموعة مماثلة لمجموعة الخشبيات المؤلفة من ثلاث	مجموعة مماثلة لمجموعة الخشبيات المؤلفة من زوج
Group corresponding to the wood-wind in pair's	Group corresponding to the wood-wind in three's	Group corresponding to the wood-wind in four's
2 Trumpets I, II.	3 Trumpets I, II, III. (III — Alto trumpet or: [2 Cornets I, II. 2 Trumpets I, II.	(II — Small trumpet). 3 Trumpets I, II, III. (III — Alto trumpet or Bass trumpet.
4 Horns I, II, III, IV.	4 Horns I, II, III, IV.	6 or 8 Horns I, II, III, IV, V, VI, VII, VIII.
3 Trombones.	3 Trombones I, II, III.	3 Trombones I, II, III.
1 Tuba.	1 Tuba (1)*	1 Tuba.

تنطبق على هذه القائمة نفس التعليمات الـواردة في قائمـة آلات النفخ الخشبية. من البديهي أن يتفاوت تشكيل الآلات في الصفوف الثلاثة كمـا

* في السنوات اللاحقة استخدم جلازونوف اثنين من آلة التوبا في عمله الفانتازيا الفلندية (ملاحظة محرر الترجمة الإنكليزية).

يرغب المؤلف. قد لا تجد في الموسيقا المكتوبة للمسرح أو لموسيقا الحجرة أي استخدام لآلات الترومبيت، الترومبون، التوبا، أو قد تجد آلة ما، تكون كآلة إضافية لفترة مؤقتة. عرضت في القائمة السابقة التشكيلات الأكثر نموذجية، وهي في وقتنا الحاضر مستخدمة بكثرة.

ملاحظة ١) : استخدم ريتشارد فاغنر في رباعية النيبلونج آلات أخرى، إلى جانب الآلات التي عرفناها سابقاً، خصوصاً رباعي التوبا والتينور والباص، والتينور كونترباص. ترهق هذه الإضافات في بعض الأحيان المجموعات الأخرى من الآلات، وفي أحيان أخرى تجعل باقي الآلات النحاسية عاجزة. لهذا السبب بلا ريب يُحجم المؤلفون عن استخدام مثل هذه الآلات، وفاجنر نفسه تخلى عنها في مدوّنة عمله بارسيفال. هناك في يومنا الحاضر بعض المؤلفين (ريتشارد شتراوس، سكريابين)الذين يكتبون لأكثر من خمسة ترومبيتات.

ملاحظة ٢): لم تعد الآلات النحاسية الطبيعية موجودة في الأوركسترا منذ منتصف القرن التاسع وما بعد، ففسحة المجال للآلات ذات الصمامات. استخدمت في ثاني أوبراتي "ليلة أيار" الهورنات والترومبيتات الطبيعية، حيث قمت بتغيير المفاتيح، وكتبت العلامات الأفضل المكتومة؛ الأمر الذي فعلته عمداً من أجل التدريب.

على الرغم من أن الآلات النحاسية أقل مرونة من الآلات الخشبية، إلا أنها تزيد من فاعلية المجموعات الأوركسترالية الأخرى بواسطة رنينها القوي. تتعادل آلات الترومبيت والترومبون والتوبا في قوتها إلى حدٍ ما؛ في حين لا تملك آلات الكورنيت القوة ذاتها؛ أما الهورنات، فإنها في المقاطع الصاخبة، تكون في نصف قوتها لكنها في المقاطع الهادئة،

تكون ذات قـوة معادلـة لبـاقي الآلات النحاسـية عندمـا تعـزف بنعومـة. بالتـالي، لكـي نُحـرز التـوازن المتكـافئ، يجـب أن تكـون إرشـادات الديناميكية في الهورنات أقوى بدرجة من بـاقي الآلات النحاسـية؛ فـإذا كانت الترومبيتات والترومبونات تعزف بصوتٍ شديد الخفوت PP، على آلات الهورن أن تعزف بشكلٍ خافت P. بمعنـى آخـر، لتحقيـق تـوازن مناسب في المقاطع الصاخبة، نكـون بحاجـة إلى آلـتي هـورن مقـابل آلـة ترومبيت وآلة ترومبون.

تتشابه الآلات النحاسية إلى حـدٍ كبـير في مداهـا الصوتـي وجرسـها، وبالتالي يبدو من غير الضروري مناقشة مسـاحاتها الصوتيـة. تصبـح هـذه الآلات عمومـاً ذات طبيعـة مشرقـة عندمـا تقـترب مـن المـدى الصوتـي الأعلى. وبالعكس، في حالة تناقص قوة الصوت في عزف المقاطع الهامسـة PP، يكون الرنين عذباً؛ بينما يكون الصوت عنيفـاً وهائجـاً في المقـاطع ذات الصوت الشديد القوة ff. إن لهذه الآلات ميِّزة جديرة بالملاحظة هي التدرج بقوة الصوت من الهامس إلى الصـاخب جـداً، أو العكـس، حيـث يكون تأثير الضعف المتدرج للصوت مدهشاً sf P.

يمكن أن نضيف الملاحظات التالية حول طابع الصوت وخاصيته:

١ـ الترومبيتات (من درجة سي♭– درجة لا) هي آلات صاخبـة وحـادة في صوتها إلى حـدٍ مـا، مفعمـة بالحيـاة ومثـيرة في المقـاطع ذات الصـوت القوي. وفي المقاطع ذات الصوت الخافت تكون العلامـات العاليـة ممتلئـة وكاملة وذات رنينٍ أشبه بالفضة، والعلامات الدنيا مزعجة، كأنها الإنذار

بالخطر.

٢ـ٢ـ **ترومبيت آلتو** من درجة فا. وهي آلة من ابتكاري الخاص، استخدمتها بداية في عملي أوبرا – باليه "ملادا". وتمتلك في المدى الصوتي الخفيض (علامتان إلى ثلاث في سلم الترومبيت) صوتاً أكمل وأوضح وأجمل. وتنتج آلتا ترومبيت عاديتان مع آلة ترومبيت آلتو تدفقاً أعظم وتعادلاً في الرنين أكثر من ثلاثة ترومبيتات مألوفة. ولاقتناعي بجمال وفائدة الترومبيت آلتو، فقد كتبت مراراً لهذه الآلة في أعمالي الأخيرة، بالجمع مع مجموعة من الآلات الخشبية مؤلفة من ثلاث.

ملاحظة: لتفادي صعوبة استخدام الترومبيت آلتو في المسارح وفي قاعات الحفلات، لم أدعها تعزف آخر أربع علامات من المدى المنخفض أو العلامات الكروماتيكية المجاورة لها؛ بهذا المعنى يمكن أن يؤدي دور الترومبيت آلتو ترومبيت عادي من درجة سي♭ أو درجة لا.

٢ـ٣ـ **الترومبيت الصغير** (من درجة مي♭ – ودرجة ري): وهو من ابتكاري. ولقد استخدمته لأول مرة في "ملادا" لتوضيح العلامات العالية جداً للترومبيت بدون صعوبة. هذه الآلة تماثل آلة الهورن سوبرانو في الفرق العسكرية من حيث الصوت والمدى.

ملاحظة: لم يظهر في المدونات الموسيقية الترومبيت الصغير (من درجة سي ودرجة لا) الذي يصوِّتُ أوكتافاً أعلى من الترومبيت العادي.

ب ـ **الكورنيت** (من درجة سي♭ – ودرجة لا). لهذه الآلة طبيعة صوتية مشابهة لآلة الترومبيت، لكنها أرق وأضعف. إنها آلة جميلة بالرغم من

ندرة استخدامها اليوم سواء في المسرح أم في قاعات الحفلات. ويمكن للعازفين المهرة محاكاة طبيعة الكورنيت على آلة الترومبيت والعكس.

ج ـ الهورن (من درجة فا): صوت هذه الآلة ناعم، شاعري، وغني بجماله. يكون صوتها في المدى المنخفض عميقاً ومشرقاً؛ ضخماً وممتلئاً في المدى الأعلى. تتشابه علاماته المتوسطة مع علامات الباصون المتوسطة وتصوّت هاتان الآلتان جيداً إذا اجتمعتا معاً. بالتالي فإن الهورن يقوم بدور الرابط بين الآلات النحاسية والخشبية. وعلى الرغم من وجود الصمامات فإن سرعة التغيير والتحول في الهورن تكون صعبة والصوت الذي تنتجه يبدو ملفوظاً بطريقة فاترة وكسولة.

د ـ الترومبون: يبدو معتماً ومنذراً في المدى الصوتي الأعمق، مشرقاً ومنتصراً في المدى الأعلى. تكون المقاطع الخافتة فيه ممتلئة لكنها ثقيلة إلى حدٍ ما، أما المقاطع القوية فتكون صاخبة وجهورية. وتكون الترومبونات ذات الصمامات أكثر تحركاً من الترومبونات المنزلقة Slide، لكن تفضل الأخيرة بالتأكيد نظراً لنبلها وتكافؤ صوتها، ما يمكن إضافته هنا هو الحقيقة القائلة بندرة الحاجة إلى هذه الآلات في أداء المقاطع السريعة، بسبب الطبيعة الخاصة لصوتها.

هـ ـ التوبا: أجشة وخشنة في طابعها، وأقل تميزاً من الترومبون، لكنها ذات قيمة عالية في قوتها وجمالها في عزف العلامات المنخفضة، وتتضح فائدتها كآلة الكونترباص والدوبل باصون، في عملية المضاعفة الصوتية، أوكتافاً نحو الأسفل، وهذا ما يميز آلات الباص التي تنسب إليها التوبا.

وبفضل صماماتها، فإن آلة التوبا تتمتع بمرونةٍ ملائمة.

لا يمكن تكييف مجموعة الآلات النحاسية بصورةٍ حسنة للعزف التعبيري بالمعنى الحرفي للكلمة كما تفعل مجموعة الخشبيات، بالرغم من تناسق رنينها على طول أجزائها المكونة لها. مهما يكن، فإن من الممكن ملاحظة الجمال التعبيري الأعظم Scope of greatest Expression في المدى المتوسط. في المرافقة مع البيكولو والدوبل باصون لا يمكن استخدام الترومبيت الصغير (من درجة مي♭ – ودرجة مي) والتوبا من أجل عزف أي مقطع معبر طويل. ومن الممكن لدى كل الآلات النحاسية إعادة العلامة بنفخة واحدة سريعة وإيقاعية، ولكن لا يمكن الأداء بنفختين (مضاعفة النفخ) إلا بالآلات التي تملك أنش صغير، وهي آلات الترومبيت والكورنيت. ويمكن لهاتين الآلتين عزف التريمولو السريع بدون صعوبة. تنطبق ملاحظات التنفس، في القسم المكرّس لآلات النفخ الخشبية، على النحاسيات بقوة معادلة.

يغير استخدام العلامات المكتومة Stopped Notes والخوافت من طابع صوت الآلات النحاسية. ويمكن استخدام العلامات المكتومة فقط في آلات الترومبيت والكورنيت والهورن؛ حيث يعيق شكل آلات الترومبون والتوبا إدخال اليد إلى الجرس. وعلى الرغم من تطبيق الخوافت على جميع النحاسيات في الأوركسترا بدون تمييز، فإن آلات التوبا نادراً ما تمتلكها. إن العلامات المكتومة أو المخفّضة باستخدام الخافت متشابهة في طبيعتها. وفي آلات الترومبيت، يكون الصوت الصادر بخفت العلامات أفضل منه في كتمها.

بينما تستخدم الطريقتان في آلة الهورن؛ يجري كتم العلامات المنفـردة في العبارات الموسيقية القصيرة، وخفتها في العلامات الأطول. وليس بنيتي هنا شرح الفارق بين الإجراءين بالتفصيل، وأترك القارئ يبحـث بنفسـه، ليشكل رأياً خاصاً من ملاحظته الشخصية الخاصة حول أهميتها. نكتفـي بـالقول بـأن الصـوت يضعـف في كـلا الطريقتـين، مـع افـتراض الطـابع الهمجي المفرقع في المقاطع الصعبة، والطابع الواهـن والكسـول في المقـاطع الهادئة. وينقص الرنين بصورة كبيرة، ويُفقد الصوت الفضي للآلة بالتالي ويقترب الجرس من صوت آلة الأوبوا والهورن الإنكليزي. بينما يشـار إلى العلامات المكتومة (كونسورديتو) بإشارة + تحت العلامات، وتتبـع عـادة بـ O مشيرة إلى العودة إلى الأصوات المفتوحة الصريحة (سينزاسـورديني). تنتج الآلات النحاسية، عندما تخفت، صوتاً يوحي بالبعد.

في العدد القادم : الآلات الداعمة ذات القدرة الصوتية المحدودة.

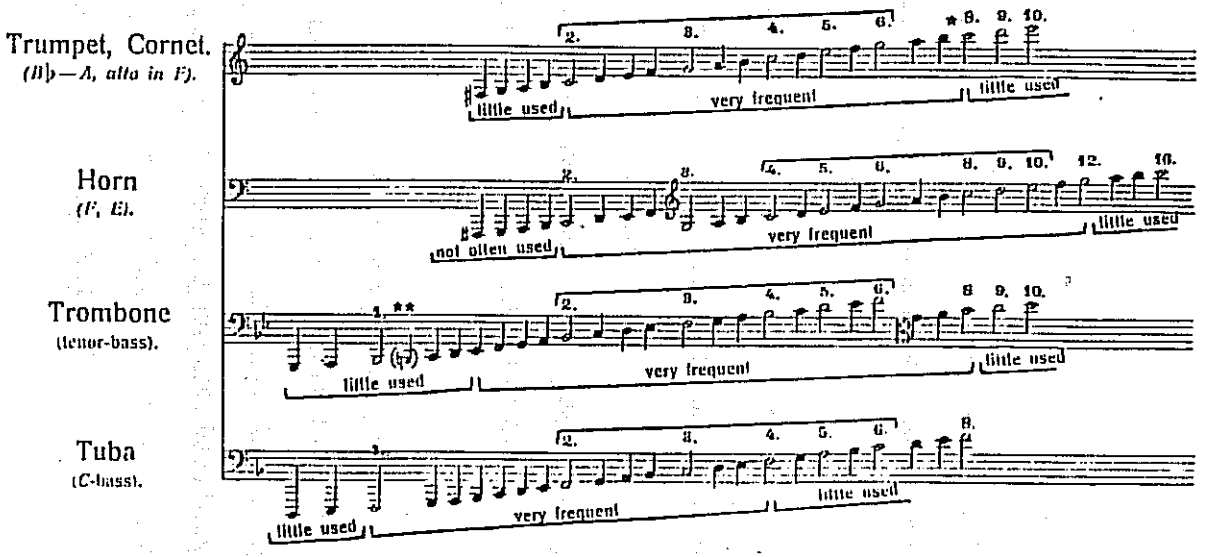
□□□

جدول C النحاسيات

هذه الآلات تستطيع أداء جميع الفواصل الكروماتيكية[11]

Table C. Brass group.

These instruments give all chromatic intervals.



---

١١) أعطيت العلامات الطبيعية بعلامات بيضاء. تشير الخطوط العلوية إلى مجال التعبير الأعظم

*حذف السابعة الهارمونية في كل مكان لكونها عديمة الفائدة؛ الشيء نفسه في الهورنات، والعلامات ١١، ١٣، ١٤، ١٥. ** لا توجد هذه العلامة في الأوكتافات الأولى في آلات الترومبون

☐ ريتشارد فاغنر والأوبرا (١)

(١٨١٣ – ١٨٨٣)

بشير نطفجي

نشرت جريدة الثورة في دمشق في ١٩٩٦/٩/٢٥ نقلاً عن الوكالة العربية السورية للأنباء سانا خبراً من مدينة بايروت في ألمانيا حول مسرحيات فاغنر الدرامية التي تعرض في مسرحه الخاص هناك تقول:

فاغنر في بايروت – قد تنتظر ١٥ عاماً لتسمع أعماله.

لم يترك ريتشارد فاغنر مسألة تخليد موسيقاه لتصاريف القدر أو ولاء حواريه إذ شيَّد مسرحاً كبيراً وأسس مهرجاناً لمؤلفاته فقط.

فقد نجح موسيقار القرن التاسع عشر في إنشاء مهرجان بايروت الذي أصبح أحد أكبر الأحداث الموسيقية العالمية ومن أكثرها إقبالاً بقوائم انتظار تضم آلاف الأسماء.

ولضمان حضور المهرجان يتعين التقدم بشراء تذاكر قبل الموعد بستة أشهر، ومن شدة الإقبال توضع أغلبية الطلبات على قائمة انتظار تضم آلاف الأسماء والبعض ينتظر فترة طويلة تصل إلى ١٥ سنة. كما تقف صفوف طويلة من سكان بايروت بالملابس الرسمية أمام شباك التذاكر بأمل الفوز بتذاكر أعادها أصحابها. كما يقبل فنانون كثيرون أجور منخفضة للغناء في أحد أعمال فاغنر على المسرح الذي ذاع صيته في إظهار عدة مواهب أوبرالية حازت شهرة عالمية.

وأعمال فاغنر مزيج من الشعر والدراما ولذلك كان لا يحب تسميتها أوبرا ويفضل وصفها بأنها دراما موسيقية.

تمهيد

يجلس سمّار الموسيقا اليوم يستمعون ويتحدثون، وكل منهم يبدي إعجابه بموسيقا أحد أعلامها، فهذا يشيد بشموخ **بيتهوفن** وذاك بشاعرية **موتسارت** وآخر بتصوّف **براهمز** ولا يفوت أحدهم أن يذكر شوبان وموسيقاه البراقة، ويساهم كل منهم بإبراز مميزات معينة في من يحب، ولسان حاله يقول **إنني أحب ما أفهم.**

يحدث أن يذكر أحدهم ريتشارد فاغنر وهنا يخيّم على الجميع صمتٌ مطبق، ومردُّ ذلك إلى خشيةٍ في النفوس من دخول عالم فاغنر الموسيقي حيث يجد المرء نفسه بلا دليل يأخذه بيده في أرجاء هذا العالم السحري المتشعب.

كانت مشكلة تذوق موسيقا فاغنر الشغل الشاغل لعددٍ كبيرٍ من النقاد، وقد حاول كلٌ منهم أن يأخذ بيد المستمع ينير له الطريق ولكن بنجاحٍ نسبي. إلا أن أحدهم بسّط الأمر وجعله حقيقة بديهية إذ قال:

((إن مَثَلُ المستمع لموسيقا فاغنر للمرة الأولى كمَثَلِ من يأخذ بيده ثمرةَ جوز خضراء ويقضمها، ولكنه سرعان ما يُلقي بها بعيداً هرباً من مرارتها، ولكنه لو كلّف نفسه عناء كسر قشرتها لوصل إلى لبّها)).

إن القراءة عن فاغنر وأسلوبه الموسيقي والأصول التي نهل منها تساعد

المستمع كثيراً، كيف لا وفاغنر يحتل مكانة سامية في الموسيقا، ولغته الموسيقية ممزوجة بالشعر، فقد كان يصوغ شعر مسرحياته الدرامية بنفسه ثم يستنبط الموسيقا منه. لقد أدخل في أعماله الموسيقية **النغمة الدالة (لايتموتيف)** وهي لحنٌ توقّعه الأوركسترا ليدل على شخص أو مكان أو عاطفة أو ذكرى أو حادثة أو توق إلى شيء ما.

كتب أرنست نيومن، الناقد الموسيقي الأشهر، عن فاغنر وقال:

((... يبدو أن عروس الشعر قد غمست جناحيها في جدول الموسيقا الرقراق، فحركت فيه عواطف وأحاسيس لم تكن معروفة من قبل. هكذا كان عقل فاغنر الذي لم يسبق أن جادت الأقدار بمثله، ويصح أن نقول بأنه لن يكون هناك فاغنر آخر حتى نهاية الكون...))

مكانة المرأة وأهميتها عند فاغنر

درج كتّاب سيرة الأعلام في الموسيقا على اختلاق صفات ذميمة في شخص من يكتبون عنه بغية دغدغة المشاعر المنحطة لدى فئة من القراء. فقد وصف أحدهم حدّة طباع بيتهوفن بأنها ضربٌ من الجنون، وذهب آخر يصف شاعرية شوبان بالتخنث والأمثلة كثيرة. أما بالنسبة لفاغنر فقد وصلت الاختلاقات والتخرصات إلى حدٍ بعيد، حيث الصقوا به صفات لا يقبلها أي منطق ولا يصح أن تُنسب إلى إنسان.

يكفي فاغنر عزةً وفخراً بأنه أنزل المرأة من نفسه وفي أعماله الموسيقية منزلةً سامية. لقد أدرك أهمية وجودها إلى جانبه لينهل من حبها الدافق الذي فجّر في وجدانه أسمى الأفكار والألحان، وجعلها الكائن الأكثر

إجلالاً. شاءت الأقدار أن يتزوج فاغنر من كوزيما إبنة الموسيقار فرانز ليست فكانت المرأة التي بحث عنها طويلاً وعاش معها أجمل سني حياته، حتى أنه ألف قطعة موسيقية دون أن يطلعها عليها وأسماها أنشودة سيغفريد مستقاة من أحد أعماله، وفي صباح يوم عيد ميلادها وقف في حديقة منزله مع بعض من الموسيقيين يعزف هذه المقطوعة التي أيقظت ألحانها الرقيقة المرأة الجليلة التي كتبها من أجلها.

اتخذ فاغنر من المرأة رمز التضحية والوفاء، إذ أنها تجنّد نفسها للوقوف إلى جانب من خانه الحظ وتستمر معه حتى تستقيم حاله. إنها طبيعة المرأة الحرة التي تعفّ عن كل زيف وتعمل على إحلال الخير والسعادة، وهذه نواح كريمة في طبيعة المرأة المعطاء، وسنجد جوانب عديدة من صفات المرأة السامية في تحليل أعمال فاغنر الموسيقية هنا.

هذه القراءة التحليلية بعيدة عن كل ضغينة وحقد مسبق، وهي مكرسة من أجل الوصول إلى كنه أعمال فاغنر الموسيقية وإدراك مراميها. أخرج فاغنر في بداية حياته ثلاثة أعمال نسجها على غرار ما كان سائداً آنذاك، ولكنه ما لبث أن نحا نحواً ذاتياً واتبعها بإحدى عشرة دراما شعرية موسيقية بنى معظمها على أساطير تيتونية ونورسية ولكنها تشكل جميعها أنماطاً حياتية وتصور صراعات نفسية جديرة بالاهتمام.

فيما يلي نسرد حوادث مسرحيات فاغنر الدرامية ليتمكن المستمع إليها من إدراك مراميها وتذوقها، وهي حسب التسلسل الزمني:

١)رينزي.

٢)الهولندي الطائر.

٣)تانهوزر.

٤)لوهنغرين.

٥)أساطين الغناء في نورنبرغ.

٦)تريستان وايزولده.

٧)ذهب الراين وهي الحلقة الأولى من سلسلة خاتم الأبالسة.

٨)الفالكورة وهي الحلقة الثانية من سلسلة خاتم الأبالسة.

٩)سيغفريد وهي الحلقة الثالثة من سلسلة خاتم الأبالسة.

١٠)غسق الآلهة وهي الحلقة الرابعة والأخيرة من سلسلة خاتم الأبالسة.

١١)بارسيفال.

تفصيل حوادث المسرحيات الدرامية:

١ – رينزي:

لا تُقدم هذه الأوبرا كثيراً في أيامنا هذه، فقد طغت شهرة ما تلاها من مسرحيات موسيقية لفاغنر عليها، ولم يبق لها ذكر سوى افتتاحيتها الموسيقية التي مازالت تقدم من حين لآخر في صالات الموسيقا في أوقات متباعدة.

٢ – الهولندي الطائر:

تمهيد:

في عام ١٨٣٩أبحر فاغنر على سفينة من ريجا في روسيا متجهاً نحو لندن في طريقه إلى باريس، وعلى السفينة سمع بأسطورة الهولندي فان روكن الذي تحدى الأقدار وقال بأنه سوف يدور بسفينة حول رأس الرجاء الصالح حتى لو استغرق ذلك منه العمر كله وواجه الموت، وهي أسطورة معروفة للبحارة في تلك الأصقاع.

جمع فاغنر شوارد هذه الأسطورة واستخدمها في أوبراه الهولندي الطائر، ومما زاد في تعميق أثر هذه الأوبرا ما عاناه فاغنر أثناء تلك الرحلة البحرية، إذ هبت عاصفة هوجاء كادت تحطم السفينة وتهلك من عليها.

الفصل الأول:

يرفع الستار بعد افتتاحية موسيقية تصور العاصفة البحرية التي عاشها فاغنر في رحلته.

تسرد القصة أسطورة قبطان سفينة هولندي أقسم بأنه سوف يتحدى القدر ويدور حول رأس الرجاء الصالح رغم خطر الغرق، فحكم عليه القدر أن يجوب البحار حتى يوم الدينونة، وله أن يرسو مرة واحدة كل سبع سنين حتى يلتقي فتاة تخلص له حتى الموت وعندها سيتحرر من محنته.

رسا هذا الهولندي في مرفأ بحري في النرويج على ظهر سفينة غريبة الشكل تسيّرها الأشباح، وتصادف أن رست سفينة أخرى لقبطان يدعى دالاند. يرحب دالاند بالهولندي ويدعوه ضيفاً إلى منزله. يسأل الهولندي مضيفه فيما إذا كان له ابنة في سن الزواج، فيجيبه بأن لديه ابنة تعد

زينة بنات جنسها. في بيت دالاند تجلس ابنته سنتا إلى مغزلها مع صويحباتها يغزلن.

الفصل الثاني:

يُسمع في الأوركسترا لحن يصور دوران المغازل، وتغني سنتا أنشودة تروي قصة البحار الهولندي التعس ترافقها شذرات من لحن العاصفة البحرية، وتضيف في نهاية الأنشودة بأنها هي التي ستخلصه من محنته وتفديه بنفسها. يفتح الباب فجأة ويدخل الهولندي برفقة دالاند الذي يخبر ابنته بأن الهولندي قد خطبها منه فتجمد من هول المفاجأة. كان هناك شاب يدعى إيريك هام حباً بسنتا وقد حضر اليوم يلومها على تركه من أجل الهولندي، ثم يخرج ويلقي بنفسه في البحر. يدهش الهولندي ويلوم سنتا لهجرها الشاب، فلربما تهجره هو أيضاً. يخرج الهولندي قاصداً سفينته، ولكن سنتا تلحق به صائحة **ها أنا ذا مخلصة لك إلى الأبد**، وتلقي بنفسها في البحر.

وهنا تحدث معجزة إذ تغوص سفينة الهولندي في الماء ويظهر طيفه مع سنتا يصعد نحو السماء.

٣ – تانهوزر

الفصل الأول :

بعد مقدمة موسيقية مبنية على الألحان الرئيسية في الأوبرا، يرفع الستار عن كهف **فينوس** آلهة الجمال، وتظهر الحوريات برفقة الشباب

يرقصن ويغنين. يجلس **تانهوزر** إلى جانب **فينوس**، وهو شاب حسن الصوت، ولكنه كاسف البال يفكر بحبيبته **إليزابيت** التي تركها في لحظة ضعف استجابة للرغبة في المجون لدى فينوس. يحاول التملص ولكن فينوس تغريه بالبقاء،فينهض قائلاً: **إنني أطلب الخلاص بقوة السيدة العذراء المقدسة**، فينهار الكهف ويظهر تانهوزر على وجه الأرض.

الفصل الثاني:

المنظر الآن هو قاعة المغنين في وارتبرغ حيث تجري مسابقة للغناء. تدخل إليزابيت وتحيي القاعة بأغنية جميلة، ثم يدخل **نولغرام** وهو من بطانة المغنين مصطحباً تانهوزر. يتقدم المغنون وينشد كل منهم أغنية في تقديس الفن والجمال والحب النقي. يتقدم تانهوزر ويصدح بأغنية جميلة تصف ما شاهده في كهف فينوس من مجون وسط غضب الجميع. يخرج تانهوزر هائماً على وجهه يواجه ذنوبه ليلحق بموكب الحجاج الذاهبين إلى روما. تصلي إليزابيت من أجل تانهوزر وتطلب له المغفرة.

الفصل الثالث:

يعود تانهوزر مع الحجاج ليجد أن إليزابيت قد قضت نحبها حزناً عليه فيسقط أرضاً.

يصل رسول من روما يحمل عصا الجد الأعظم وقد أورقت. لقد استجيبت صلاة إليزابيت من أجل خلاص نفس تانهوزر وتمت المغفرة.

٤ – لوهنغرين

تبدأ الأوبرا بمقدمة موسيقية شاعرية حزينة تلخص حوادث القصة التي تجري في المدينة التي نعرفها اليوم باسم **أنتورب** في مطلع القرن العاشر.

الفصل الأول:

يحتشد سكان المدينة ليشهدوا محاكمة الأميرة إلزا المتهمة بقتل أخيها **جوفري** الأمير الصغير. تقف إلزا أمام الملك **هنري** تستمع إلى الاتهام الذي يوجهه **فرديريك** أحد أمراء المملكة الطامع في إمارة الفتاة. يسأل الملك إلزا عن دفاعها فتصمت أولاً ثم تقول بأنها رأت فارساً في الحلم يهب للدفاع عنها، وتطلب من الملك أن يأمر بإطلاق الأبواق منادياً إياه حيث يقيم في مكانٍ بعيد. تطلق الأبواق، وفجأة يظهر زورق على سطح البحيرة يجره طائر وقد وقف فيه فارس مهيب. يهبط الفارس ويواجه فردريك ويدعوه للمبارزة. يلتحم الرجلان ويكر الفارس على فردريك فيطرحه أرضاً وتثبت براءة إلزا.

الفصل الثاني:

نرى فردريك شديد الحزن، فهو لا يدري كيف سقط أمام الفارس رغم بسالته، إلا أن زوجته **أورترود** توغر صدره على الفارس وتنعته بأنه ساحر وقد ظهر بشكل غير مألوف. تعرض إلزا على الفارس الزواج منها لقاء نجدته لها، فيشترط عليها أن لا تسأله عن اسمه ونسبه. يتم الزواج

ونسمع في الأوركسترا لحن الزواج الشهير الذي يعزف بهذه المناسبة في كثير من بلاد العالم. تظهر أورترود في مخدع إلزا وتواجه الفارس بالسؤال المحرم، فيعدها بالجواب في الغد أمام الملك.

الفصل الثالث:

بعد مقدمة موسيقية مفعمة بالجلال والروعة، يقف الفارس أمام الملك ليقول بأن اسمه **لوهنغرين بن بارسيفال** المكلف برعاية الكأس المقدسة التي شرب منها السيد المسيح في العشاء الأخير، وهذا مقام عظيم أكسبه قوة في الدفاع عن الحق شريطة أن لا يبوح بالسر، وأن عليه الآن أن يعود إلى بلاده.

يودع لوهنغرين زوجته، ثم يتلو صلاة وينادي الطائر ذي الزورق ويشير إليه فينتفض الطائر ويتحول إلى صبيٍ جميل هو جوفري الأمير المفقود الذي سحرته أورترود على شكل طائر، ويمضي لوهنغرين في سبيله.

حاشية:

يذكر التاريخ أن الملك **لودفيغ الثاني**، ملك ألمانيا، قد استدعى فاغنر إلى مقره محاطاً بالتكريم واستقبله باحترام بالغ وقال له: **لقد جعلت أوبراك لوهنغرين مني قديساً.**

٥ – أساطين الغناء في نورنبرغ:

بعد مقدمة موسيقية مهيبة مبنية على ألحان من الأوبرا، يرفع الستار

عن:

الفصل الأول:

ورد على مدينة **نورنبرغ** شاب اسمه **فالتر** ذو صوت جميل سعياً وراء فتاة أحبها اسمها **إلغا**، وحدث وقتها أن أعلنت رابطة المغنين هناك ويرأسها **هانز زاكس** عن مسابقة للغناء يشترك بها أعيان المدينة وبينهم **بوغنر** والد إلغا الذي أعلن أنه سيزوج ابنته من الفائز في المسابقة إن رضيت به. كان هناك منافس للشاب في حب إلغا اسمه **بيكمسر** وهو كاتب الرابطة. تقدم فالتر إلى امتحان للغناء أمام بيكمسر من أجل الاشتراك بالمسابقة فرفضه بعد أن استمع إليه لغاية في نفسه ولأن أسلوب فالتر في الغناء متجدد ويختلف عن أسلوبه التقليدي.

ذهب فالتر إلى هانز وأخبره بما حدث، استمع هانز إلى فالتر فوجد فيه أملاً فنياً جديداً للرابطة ووعده بأن تكتب قصيدة خاصة ليغنيها في المسابقة. مر بيكمسر على دكان هانز ووجد القصيدة فسرقها وهو موقن من النجاح.

جاء يوم المسابقة وتقدم أعيان المدينة وغنى كل منهم أغنية، وتبعهم بيكمسر وغنى قصيدة هانز وقد لحنها بأسلوبه التقليدي الذي لا يتفق مع نصها، فبدت مستهجنة غريبة الإيقاع والجرس الموسيقي، وقوطع في وسطها وسط سخرية الجميع. تقدم فالتر وغنى نفس القصيدة حسب أسلوبه المتجدد في التلحين فبدت أغنية رائعة ذهبت بلب الجميع وصفقوا له استحساناً، وفاز بقلب حبيبته إلغا التي رضيت به بعد أن لمست فيه

عاطفة جياشة عبر كلمات الأغنية.

حاشية:

يذكر التاريخ أن ناقداً موسيقياً معاصراً لفاغنر كان ينتقد أعماله بغباء، مما دفع فاغنر لتحقيره في أوبراه بشخصية بيكمسر فكانت النتيجة أن خلد اسم هذا الناقد وأصبح يذكر مع هذه الأوبرا الرفيعة الشأن موسيقياً، وهذا الناقد هو إدوارد هانزليك.

□□□

☐ فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين في دمشق

إعداد حسان طه

كثيرا ما نتساءل عن كيفية اختيار برنامج لحفل موسيقي وخاصة إذا كنا نعمل خارج موروث الأذن العربية وما تعودت عليه، وهنا تبرز أهمية الموسيقي المثقف الواعي تماماً لحركة التطور الموسيقي عبر تاريخ الموسيقا الطويل. والمتتبع لنشاط المعهد العالي للموسيقا على صعيد الحفلات الموسيقية التي قدمتها الفرقة السيمفونية الوطنية أو فرقة موسيقا الحجرة بقيادة الأستاذ صلحي الوادي يدرك النهج الذي اتبع والذي يدل على دراية واعية بالوضع الموسيقي العربي والعالمي الذي يؤدي بالتالي إلى تحريك سكونية تعودت عليها الأذن العربية كما أنه يلاحظ أنه لا توجد مؤخراً حفلة تخلو من وجود آلة شرقية (عود–قانون) ضمن أجواء موسيقية مركبة، أي ضمن أوركسترا، وهذا يؤدي بالتالي إلى رفع سوية هذه الآلة وتقنيات عزفها لتخرج من ركن اعتادت التواجد فيه منذ بدايات هذا القرن حيث كانت تعزف في تختٍ شرقي ترافق المغنين أو تقدم تقاسيم مرتجلة، كما يؤدي إلى نقلها إلى دائرة لم تعد تقريباً مفاجئة للأذن العربية، وذلك بحكم التكرار.

ولقد قدمت فرقة موسيقا الحجرة في ١٩٩٦/١٠/٤ بقيادة المايسترو

صلحي الوادي أمسية موسيقية تضمنت مقطوعات متنوعة من حيث الطابع. ابتدأ البرنامج بموسيقا الباروك حيث قدمت الفرقة كونشيرتو الربيع من مقام مي ماجور للمؤلف الإيطالي أنطونيو فيفالدي، أدى العزف المنفرد فيه على القانون عبد الله شحادة، وهو طالب في المعهد العالي للموسيقا. تمكن العازف شحادة في أدائه من الوصول إلى جوهر العمل رغم صعوبته؛ فالكونشيرتو معدٌ أصلاً لآلة تعتمد على القوس وهي الكمان. ولقد كان في أداء الفرقة توازن ما بين آلة القانون وكتلة الوتريات التي ترافقه. ولابد هنا من ذكر أن فيفالدي ينتمي إلى فترة منتصف عصر الباروك وأن أعماله كانت هامة جداً بالنسبة لباخ الذي درسها بعناية شديدة. هذا العمل الذي قدمته الفرقة هو واحد من الكونشيرتات الأربعة التي أطلق عليها فيفالدي اسم الفصول الأربعة وإن لم يكن يقصد من وراء هذه التسمية تقديم موسيقا تصويرية تحاكي الطبيعة بالتصوير الموسيقي الواقعي وإنما كان يسعى إلى تقديم تعليقات موسيقية على الجو العام الذي ينشره كل فصل؛ فنلاحظ في هذا الكونشيرتو الجو الربيعي الذي ينبض بالحياة والنشاط وتغريد الطيور. ولقد أجاد عبد الله شحادة في أداء هذه الإيحاءات عبر ارتعاشات ريشته. اتبع فيفالدي في بناء الكونشيرتو قالب الروندو (وهو شكل موسيقي يعود إلى الموسيقا الغنائية التي كانت شائعة جداً، ويعتمد على حركة دائرية: كوبليه–مقطع جديد، ثم عودة إلى الكوبليه الأول وهكذا). تبدأ الأوركسترا بمقدمة يظهر فيها اللحن الأساسي الذي يسيطر على الحركة الأولى بأكملها. ولقد أعطى هذا القالب للكونشيرتو طابع المرونة والحركة. أما الحركة الثانية فهي بطيئة ذات

لحن غنائيٍ شجـي حيـث اسـتطاع العـازف الوصـول إلى الليغـاتو بفضـل التريمولو المتقن على آلة القانون. أما الحركة الثالثة والأخيرة فلقـد بنيـت على قالب الروندو أيضا لكن بحركـة أكـثر اسـتعراضية ورشاقـة وبمـيزان ٨/١٢.

ومن الباروك ننتقل إلى أكثر العصـور أهميـة في تثبيـت أجـزاء القـالب السيمفوني وهو **العصر الكلاسيكي**، لنصل إلى **موتسـارت وعملـه الرائـع السيمفونية رقـم ٢٥ مـن سـلم صـول مينـور مصنـف ١٣٨**. تعـد هـذه السيمفونية من الأعمال المبكرة حيث يتميز هذا العمل بعاطفة تكـاد تكـون أشبه بالصرخة الصادرة عن طفل صغير استثنائي الموهبة لتعبر عـن حـزنٍ ما بداخله، إذ تبدأ الحركة الأولى بلحنٍ ممتد نوعاً ما تعزفه كتلة الكمـان الأول يبدأ بعلامـة صـول بيضـاء ثـم علامـة ري بيضـاء، لكـن موتسـارت بقدرته العالية على خلق التوتر العاطفي الذي يريده بأسـلوبه الكلاسـيكي المتوازن، جعل الكونترباص والفيولونسيل في حركة إيقاعية داخلية متوترة وأحيانا معاكسة لحركة اللحن الأساسي في نبضها. ولا بد من القـول بـأن موتسارت لم يفكر بخلق قوالب جديدة لعصره بـل عمـل ضمـن مـا كـان موجوداً وما تعلمه من أستاذه هايدن (الذي هـو أحـد أكـبر معـالم العصـر الكلاسيكي) وخاصة فيما يتعلـق بقـالب السـيمفونية: فلقـد ثبـت هـايدن شكله النهائي ليصب فيه موتسارت عبقريته وعواطفه المتوثبـة نحـو عـالم أكثر جمالية. وفي هذا العمل يمكـن أن نـرى في موتسـارت ذلـك الطـالب الذي ينفذ تعاليم أستاذه ليدخل إلى اللحـن الثـاني في الحركـة الأولى مـن خلال سلم سي بيمول ماجور أي السلم الموازي لسلم صول مينـور، ليصـل

إلى التفاعل خاتماً بهذا الحركة الأولى التي بدأ بها. الحركة الثانية في السيمفونية هي حركة بطيئة ذات طابع غنائي يعتمد على الحوار بين الوتريات وآلتي باصون. أما الحركة الثالثة فهي مينويت رصينة ومباشرة تطرح نفسها ببساطةٍ كبيرة لتبدأ الحركة الأخيرة بنشاطٍ قويٍ وبراق. وهنا يظهر تأثير هايدن جلياً إذ تعتمد هذه الحركة نوعاً ما على موضوعٍ موسيقي يُسمح له بالهيمنة على أجواء الحركة بأكملها لتعاود الهورنات عزف اللحن الأساسي ولكن بأسلوبٍ موزع فيما بينها يكاد يشبه السنكوب ليصل بنا موتسارت إلى النشاطٍ متأجج ناهياً الحركة السريعة بكودا صغيرة. ولقد أدت الفرقة هذا العمل بنجاح.

ثم انتقلت بنا فرقة موسيقا الحجرة من العصر الكلاسيكي إلى أهم نزعة في تاريخ الموسيقا وهي **الموسيقا القومية المعاصرة**، وذلك من خلال عملين يعودان إلى الموسيقا الأذربيجانية. ولا بد هنا من الإشارة إلى أن الموسيقا الأذربيجانية قد تطورت بفضل موسيقيين رواد عملوا على إحياء تراثهم ولكن بخطى عصرية وعلمية. ومن المفيد جداً للدارس وللمهتم بالموسيقا العربية أن يطّلع على هذه التجربة وخاصة أنها عملت في إطار شرقي وتعاملت مع عنصر هامٍ جداً في موسيقانا الشرقية وهو المقام، فجاءت موسيقا رائعة ذات ملامح شرقية ولكن بأجواءٍ مركبة عالية. العمل الأول هو للموسيقي الأذربيجاني **جيهان أميروف** ويحمل عنوان "**أمسية قمرية**"، أدى الدور المنفرد على القانون فيه عبد الله شحادة. العمل جميل وتوزيع الأستاذ صلحي له ناجح ويعطي انطباعا شفافاً يشبه ضوء القمر في مساءٍ جميل وبإحساس ممزوج ما بين الفرح والحزن الشرقي

الباطني، تبدأه آلة الأوبوا بأداء اللحن الرئيسي بأجواء رمادية. اللحن الأول هو أشبه بسيكفينسا هابطة بسلم صول ماجور يستقر اللحن بعدها على الدرجة الثالثة. يدخل القانون بغنائه القمري ضمن تركيبات هارمونية جميلة، ثم تؤدي بعده الوتريات اللحن الأول لكن في أوكتاف أعلى وبتوزيعٍ متقن. تنتهي الأمسية القمرية بذات اللحن ولكن بأجواء أكثر رمادية من خلال آلة البوق الإنكليزي الذي عزف عليه أسامة سلطان بإحساس وإتقان.

أما العمل الثاني فكان **لفكرت أميروف** وهو بعنوان **"قصة حب"** وهو مكتوب في الأصل لآلة القانون والأوركسترا لكن الأستاذ الوادي استبدل فيه القانون بآلة الكلارينيت التي عزف عليها **كنان عظمة** وكانت نتيجة هذا الاستبدال مدهشة. العمل ذو مسحة شرقية يبدأ بلحنٍ جميل وشجي يذكّر المستمع العربي بجو مقام الحجاز وهو المقام المُغرق بشرقية حزينة. قصة حب هي مقطع مأخوذة عن عمل أوبرالي كتبه أميروف ويحمل عنوان سيفيل، حيث تعالج الأوبرا أوضاع المرأة المسلمة في أذربيجان وطموحها لحياة كريمة في ظل الاتحاد السوفييتي. ومن الجدير بالذكر أن أميروف بالتعاون مع نظيروفا كتبا كونشيرتو للبيانو والأوركسترا مبنياً على ألحان عربية مصرية بعضها للموسيقي محمد عبد الوهاب.

أما المقطوعة الخامسة في هذه الأمسية فكانت **"فانتازيا للكلارينيت والأوركسترا" للمؤلف الهنغاري المعاصر هيداس**، أدى دور الكلارينيت المنفرد فيها **كنان العظمة** بتقنية عالية السوية. تبدأ الفانتازيا بأكوردات

هارمونية معقدة تعطي انطباعا بالغرابة والمعاصرة في الهارموني، تدخل بعدها الكلارينيت بصورة مفاجئة، فتصمت الأوركسترا قليلاً مما يخلق جواً من الدعابة والمرح، يظهر بعده اللحن الرئيسي غجري الملامح، حاملاً في أحيان كثيرة، بداخله وبكامل حيويته، خصائص السلم الخماسي.

ومن المعاصرة نعود ثانية إلى الباروك حيث تنهي الفرقة أمسيتها بصمتٍ وقور ساد أرجاء الكنيسة والكل يصغي بخشوع إلى **"أداجيو صول مينور للوتريات" للمؤلف توماسو البينوني**. يكاد هذا العمل يلامس الروح بألحانه الرائعة حتى يخيل إليك بأن هذا العمل رومانسي النزعة. وليس في هذا الانطباع غرابة لأن أعمال البينوني، بشكلٍ عام، تتميز بكثير من الذاتية التي تقربه من الموسيقيين الرومانتيكيين. لا بد من ذكر أن البينوني (١٦٧١–١٧٥٠) ظل مجهولاً زهاء قرنين، وأن باخ هو الذي أخرجه من زوايا النسيان وأثار به الاهتمام. عالج الموسيقي ريمو جيازوتو أداجيو البينوني بعد أن عثر على اللحن الأساسي منه في مدون، فأضاف عليه جزء التفاعل والتوزيع بين الكمان المنفرد وسائر الوتريات والأرغن الكنائسي. أدى رعد خلف بشفافية دور الكمان المنفرد كما نجح ميساك باغبودريان في مصاحبته الممتدة والطويلة التي أداها على الأرغن

☐ الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع

قدمت الفرقة السيمفونية الوطنية برنامجها الثاني لموسم ١٩٩٦ في قاعة الحفلات في فندق الشام بدمشق في ٦ و ٧ تشرين الثاني/نوفمبر، وكانت الفرقة قد افتتحت موسمها لعام ١٩٩٦ في ٢١-٢٢-٢٣/٥/١٩٩٦ في قصر العظم بدمشق حيث قدمت **"سيرينادا للوتريات" لإدوارد إيلغار، "كونشيرتو البيانو والأوركسترا من مقام لا ماجور كوخل ٤٨٨ " لموتسارت** حيث أدى الدور المنفرد فيه طالب البيانو **جنادة عويتي، "ليلة قمرية" للقانون والأوركسترا لجيهان غيروف مع عبد الله شحادة** على القانون، **"السيمفونية الثامنة من مقام سي مينور" لفرانتس شوبرت، و"الافتتاحية الاحتفالية" ليوهان براهمز.** أما الحفل الأول للفرقة السيمفونية في هذا الموسم والذي كان من المفترض أن يقود الفرقة فيه القائد الأمريكي ديفيد رادج في شهر نيسان/أبريل ١٩٩٦ فلقد ألغي بسبب الحوادث الأليمة التي جرت في لبنان في شهر نيسان من هذا العام.

القسم الأول من برنامج اختتام الموسم الرابع للفرقة كان لفرقة موسيقا الحجرة وضم ثلاثاً من القطع التي أدتها الفرقة في ١٩٩٦/١٠/٤ في كنيسة اللاتين بدمشق وهي: **"كونشيرتو الربيع" لفيفالدي** وأدى الدور المنفرد

على القانون فيه عازف القانون وطالب المعهد العالي للموسيقا عبد الله شحادة، **"أمسية قمرية" لجيهان غيروف** حيث أدى الأوبوا المنفرد فيها أستاذ الأوبوا في المعهد العالي للموسيقا واجيف بابابيف كما عزف فيه الدور المنفرد للبوق الإنكليزي الطالب **أسامة سلطان**، و**"أغنية حب" لفكري أميروف** حيث أدت الدور المنفرد فيها غناءً **تالار دكرنجيان** مع عبد الله شحادة على القانون. لقد سبق لنا أن سمعنا فرقة موسيقا الحجرة تؤدي هذا العمل مع اختلاف بسيط وهو أن الأستاذ صلحي الوادي كان قد حور الدور المنفرد فيه من الغناء إلى آلة الكلارينيت حيث أداه **كنان عظمة** (راجع فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين صفحة ١٣٦ من هذا العدد).

الجديد في البرنامج كان كثيف المضمون، إذ قدمت الفرقة **"افتتاحية جزر الهبريد" لفيليكس مندلسون بارتولدي** (١٨٠٩-١٨٤٧) التي يقول فيها العالم الموسيقي س. هويلر أنها الأجمل والأحب من بين كل سيمفونيات مندلسون الأخرى. تعالج هذه الافتتاحية، بشكل أكثر اختزالاً، أفكار سيمفونيته الإسكتلندية. الموتيف الذي يفتتحها والذي يسيطر على المقطوعة بأكملها مغرق في البساطة، والثيمة الثانية فيها (المقطع الغنائي لآلتي الباصون والفيولونسيل) يضاهي في روعته أجمل ألحان "حلم ليلة صيف" الرائعة. مجمل الافتتاحية كاملٌ من حيث البناء الموسيقي وحركة التضادات. أجواء المقطوعة مشبعة بالفضاءات الشاسعة التي تغلف جزر الهيبريد المتوضعة في شمال الجزر البريطانية وبالمحيط

الشاسع الذي يزنرها، ويتطلب أداؤها الإحساس بسكون الفراغ وبالحياة معاً، وهنا تكمن الصعوبة فيه.

العمل الأخير في البرنامج كان "**كونشيرتو البيانو والأوركسترا الأول**" **لبيتهوفن** (١٧٧٠–١٨٢٧) أدى دور البيانو المنفرد فيه الفتى **إبراهيم ياجي** (١٢ عاماً) وهو من مواليد السودان. في هذا الكونشيرتو من مقام مي ماجور فرحٌ على الطريقة البيتهوفنية مشوبٌ بشجنٍ معتق، يصل إلى قمته في الحركة البطيئة Largo التي أجاد إبراهيم ياجي في عزفها. ومن الجدير بالذكر أن ياجي هو من طلاب المعهد العربي للموسيقا ولقد ربح في العام الفائت الجائزة الرابعة في مسابقة البيانو العالمية **إيبلا** لعام ١٩٩٦ والتي تقام سنوياً في شهر حزيران/يونيو في مدينة **راكوزا** في جزيرة صقلية في إيطاليا.

□□□

❑ أمسية عزف على الهارب القديم

إعداد هيلا الفالح

أقيمت في ١٩ كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٦ في كنيسة الراهبات الفرنسيسكان بدمشق أمسية موسيقية أحيتها عازفة الهارب الإسبانية نوريا لوبس أريني Nuria Lopis Areny قدمت فيها مقطوعات من القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر.

عزفت السيدة لوبس أريني هذه المقطوعات على آلة الهارب القديمة التي تختلف عن الهارب الحديثة بوجود صفي أوتار متقاطعة فيما بينها، صف لعلامات السلم الكبيرة والصف الآخر لعلامات التلوين (دييز وبيمول). وقد كانت هذه الآلة صغيرة الحجم تستخدم منذ القرن السادس عشر في الاحتفالات الموسيقية التي كانت تقام على أرض الجزيرة الإيبرية في البلاط أو داخل الكنائس والمسارح، وتتميز بكونها آلة بوليفونية ذات مجال صوتي واسع سمحت للعازفين في نهاية القرن السادس عشر أن يؤدوا بواسطتها السلم الملون Cromatique الذي شكل مرحلة تطور هامة في تاريخ الموسيقا الإسبانية آنذاك.

تضمنت الأمسية الموسيقية التي أحيتها العازفة الإسبانية مقطوعات متنوعة أولها بعنوان "لمن صففت شعري" للمؤلف الضرير أنطونيو دي كابيثون Antonio de Cabezon الذي كان معروفاً في بلاطات الإمبراطورة إيزابيل والإمبراطور كارلوس الخامس والإمبراطور فيليبي الثاني، وتجاوزت شهرته إسبانيا إلى فرنسا وإيطاليا وهولندا وإنكلترا. وقطعة "لمن صففت شعري" مأخوذة من مجموعة أعماله التي نشرت في مدريد عام ١٥٧٨ تحت عنوان "أعمال لآلة البيانو والهارب والفيولا".

بعد ذلك عزفت الفنانة الإسبانية قطعتين للمؤلف ألونسو مدارا Alonso Mudarra هما محاولة رقم ٩ للهارب أو الأورغ وفانتازيا رقم ١٠ للهارب بأسلوب لودوفيكو. ولودوفيكو Ludovico هو عازف هارب شهير لا نعرف الكثير عن حياته لكن وثائق من بلاط أراغون تذكر مهارته الفائقة في العزف.

ثم قدمت العازفة قطعة للوكاس رويث دي ريبايات Lucas Ruiz de Ribayaz الذي ولد عام ١٦٢٦ وقطع أخرى قصيرة لمؤلفين مجهولين من القرن السابع عشر والثامن عشر تم العثور على مخطوطاتهم في المكتبة الوطنية بمدريد.

في القسم الثاني من الحفلة عزفت السيدة لوبس أريني أغنية إيطالية لدييغو فيرناندث دي أويتي Diego Fernandez de Huete الذي كان عازف أورغ وهارب في كاتدرائية طليطلة واشتهر بمؤلفاته حول تعليم العزف لآلة الهارب؛ وعدة مقطوعات صغيرة لبيرناردو دي ثالا

Bernardo de Zala مستقاة من مخطوط قديم؛ وثلاث مقطوعات لأنطونيو مارتين إي كوي Antonio Martin y Coll كتبها في الأصل لآلة الأورغ وحولتها العازفة لآلة الهارب.

في اليوم التالي للحفل الموسيقي، زارت السيدة نوريا لوبس أريني المعهد العالي للموسيقا في دمشق والتقت مع طلبة الهارب وأستاذتهم السيدة إرادا ابراهيموفا، وقد استمعت إلى عزف الطلبة وأعطتهم بعض الملاحظات وتحدثت عن سعادتها البالغة بزيارة سوريا والتعرف على الجيل الجديد من عازفي الهارب فيها. كذلك وعدت بالعودة قريباً إلى دمشق لتقوم بورشة عمل لمدة أسابيع مع طلبة الهارب لأن هذا النوع من اللقاءات يجعلهم على صلة بالأساليب المتنوعة في عزف الموسيقا في العالم.

□□□

☐ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس

القاهرة من ١ إلى ١٠ /١٠/ ١٩٩٦

إعداد الهام أبو السعود

للعام الخامس على التوالي، أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة من ١ إلى ١٠/١٠/١٩٩٦ مهرجان الموسيقا العربية الخامس في دار الأوبرا المصرية، أعدته لجنة تحضيرية مؤلفة من: د. رتيبة الحفني مقرراً وأميناً عاماً ومن السادة الأعضاء: د. مصطفى ناجي، د. إيزيس فتح الله، د. نادية عبد العزيز، أ. محمود كامل، د. سعيد هيكل، د. سعيد القصبجي، د. حسين صابر، المايسترو سامي نصير، د. جمال سلامة، أ. محمد عزب

وعلى مدى الأيام العشرة المقررة للمهرجان، قُدمت الأنشطة التالية:

الأول: تكريم رواد آلة الكمان الشرقي (العربي) في مصر خلال قرن من الزمن

وعددهم ستة عشر رائداً من رواد العزف على آلة الكمان العربي، الذين تركوا بصمات في هذا الفن العربي القديم، ولقد وقع عليهم اختيار اللجنة التحضيرية للمهرجان وهم:

إبراهيم سهلون ١٨٤٠– ١٩٢٠، سامي الشوا ١٨٨٧–١٩٦٥، جميل عويس ١٨٩٠– ١٩٤٨، فاضل الشوا ١٩٠٤– ١٩٧٥، أحمد العريان ١٩٠٥– ١٩٦٥، نجيب رزق الله ١٩٠٥– ١٩٦٥، يعقوب طانيوس ١٩١٠– ١٩٧٠، أحمد الحفناوي ١٩١٦– ١٩٩٠، محمد نصر الدين ١٩٢٠، أنور منسي ١٩٢٢– ١٩٦٢، يسرى قطر ١٩٢٢، عطية شرارة ١٩٢٣، عبد المنعم الحريري ١٩٢٤– ١٩٨٩، محمود القصبجي ١٩٢٧، عبد العظيم عبد الحليم ١٩٢٨، عبد الفتاح خيري ١٩٣٠، عبده داغر ١٩٣٦.

كما كرم المؤتمر والمهرجان كلاً من الرواد: جورج ميشيل ١٩١٥، محمود كامل ١٩١٧، الكاتب الكبير كمال نجمي ١٩٢٤، ومن رواد الخط العربي سيد إبراهيم ١٨٩٧– ١٩٩٤.

الثاني: مسابقة العزف على آلة الكمان العربي

بشروطٍ أعلنت عنها الهيئة العامة واشترك في هذه المسابقة عدد لا بأس به من عازفي الكمان في مصر وسوريا ولبنان والأردن. أما لجنة التحكيم فكانت مؤلفة من: د. سعيد هيكل (مصر) مقرراً، مروان غريبة (سورية) عضواً، عبد العظيم عبد الحليم (مصر) عضواً.

وكانت الجائزة الأولى من نصيب **محمود سرور، عازف الكمان المصري. الجائزة الثانية نالها أنور الحريري من سورية. الجائزة الثالثة للعازف جهاد عقل من لبنان**، وقد شارك الفائزون الثلاثة في حفل الختام.

الثالث: المؤتمر

حيث خُصصت هذا العام محاور فنية وعملية تدور حول الصياغة الكلاسيكية المعاصرة للموسيقا العربية، إلى جانب محور الدراسات. كما حرص المؤتمر على ضرورة وجود جلسات استماع يتحاور فيها المؤتمرون أقيمت في المسرح الصغير في دار الأوبرا. هذا،ولقد خصصت دار الأوبرا على هامش المؤتمر ندوة عن الرائد الأول للموسيقا في مصر، الدكتور أحمد الحفني، وذلك بمناسبة مرور مئة سنة على مولده.

المحاور التي دار حولها المؤتمر

المحور الأول: الطقطوقة وما يماثلها في الدول العربية

ولقد قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

القالب الموسيقي الغنائي العربي للطقطوقة، الأهزوجة.

عبد الحميد توفيق زكي، أستاذ التذوق الموسيقي بأكاديمية الفنون في القاهرة/مصر.

تناول الباحث معنى قالب الطقطوقة وقيمته، وسرد قصة أقدم طقطوقة لا تزال تغنى حتى اليوم وهي **الحنة الحنة**، ثم استعرض أشهر الطقاطيق والصياغات الجديدة للأهزوجة، ودور الشيخ المسلوب في تطور الطقطوقة.

تطور قالب الطقطوقة مع نماذج تطبيقية

عبد الحميد حمدي/مصر

تحدث الباحث عن نشأة الأهازيج الشعبية التي تطورت إلى ما عُرف بالطقطوقة الغنائية التي تزامنت بداياتها في القرن العشرين مع رحيل عددٍ من رواد الغناء في مصر مثل عبده الحامولي، محمد عثمان وغيرهما، مما أدى إلى انحطاطها. كما ذكر الباحث أن الموجة انحسرت عندما تبارى المؤلفون من أمثال أحمد رامي والشيخ زكريا أحمد وغيرهم في تقديمها. فتلونت بالأغصان المختلفة من حيث اللحن والإيقاع، ثم استغنى اللحن فيما بعد عن المرددين كما أضاف مقدمة موسيقية خاصة في البداية.

الأهزوجة العراقية، أنواعها، مصادرها، مناطقها، نماذج منها

سحر طه، باحثة وكاتبة وفنانة/ العراق

عرّفت الباحثة الأهزوجة العراقية بأنها أغنية شعبية بسيطة متعددة الألوان، تتفاوت بشكلٍ بسيط باختلاف المناطق من مدينة وريف وبادية، ومنها البسنة-النايل-الدبكة-المربع..الخ، يجمع بينها جميعاً طابع الحزن والشجن. كما ذكرت الباحثة بأن الأهزوجة العراقية اليوم أصبحت غامضة المعالم وذلك بسبب دخول الشباب في دوامة الانحطاط والتغريب».

دراسة نقدية لقالب الطقطوقة من حيث تطوره وتناوله في إطار الموسيقا المصرية غير التقليدية

د. مدحت مداد مينا، أستاذ في قسم التأليف والقيادة بالمعهد العالي للموسيقا العربية وأكاديمية الفنون/مصر.

بعد مقدمة عن نشأة الأغنية، قسم الباحث الموسيقا إلى **تقليدية**: وهي التراثية و **غير تقليدية**: أي الإبداع المصري في قوالب موسيقية غربية. ثم عرف الباحث الطقطوقة وتحدث عن أشهر مؤلفيها ثم أخذ بالتحليل طقطوقة سيد درويش الشهيرة "إيه العبارة"، بشكلها الأصلي والحديث كما في القالب الغربي الذي قدمه أبو بكر خيرت في مصنفه ٣٥ رقم ١ للبيانو، وخلص إلى إمكانية التوصل إلى إبداع أغنية مصرية بمقومات وجماليات الموسيقا العربية من خلال وضع الطقطوقة في شكل سيمفوني.

أضواء على الأهزوجة الفلسطينية

مهدي سردانة، مؤلف/فلسطين.

عرف الباحث أول الأمر الأهزوجة الفلسطينية وارتباطها بدايةً بالفنون الشعبية، ثم دور الإذاعة في ظهور بعض الملحنين ومنهم حليم الرومي الذين تبنوا الأهزوجة وقدموا العديد منها. كما ذكر الباحث أنه كان لطبيعة النضال الفلسطيني ضد الاحتلال البريطاني أثره البارز في الاهتمام بالأهزوجة الوطنية. ولقد تطورت الأهزوجة نحو الأداء الجماعي والتنويع والكوبليهات. ثم استشهد الباحث ببعض الأهازيج أداها بصوته، وفي الختام خلص إلى أن الأهزوجة هي نغم شعبي أصيل يعيش مع الشعوب وأن شعب فلسطين حي لا يموت.

الأغنية التونسية

د. صالح المهدي/ تونس

استهل الباحث حديثه عن الطقطوقة بأنها غير معروفة في تونس، هناك أغنية تونسية من الممكن أن تكون موشحاً مثل "كلي يا سحب"، وغيره من الموشحات. أما الأغاني الشعبية فهي أنواع وذلك انطلاقاً من النوع الأول الذي يأتي على لحنٍ موحد مثل "بالله وادعوني يالبنات"، ثم ما تبع ذلك من أنواع متطورة. ثم تأسست **جمعية الرشيدي** والتي كانت مهمتها جمع التراث التقليدي والشعبي من خلال مراجعة **المألوف**، أي الغناء التونسي الأندلسي. وفي بداية الخمسينات قام الأستاذ الشاذلي القليبي بإقامة **مهرجان صليحة** وهو نوع من الغناء التونسي المشهور، ثم تسربت عدوى انحدار الأغاني في مستواها والتي تقتصر على عددٍ قليل من المقامات معتمدة على ما تجده من إيقاعات مسجلة إلكترونيا.

الطقطوقة في لبنان

أ. وجيه رضوان/ لبنان

مهد الأستاذ رضوان لبحثه بإشارة تاريخية عاجلة إلى الأغنية الشعبية اللبنانية، فذكر أن حركة النهضة العربية في القرن التاسع عشر قدمت رواداً على صعيد الصحافة والشعر والأدب ولم يكن للموسيقا إسهام كبير. في هذا الجو ما بين الجوع الشديد في الموسيقا والذي يقابله تخمة في بقية الفنون، ظهر الشاعر عمر الزعبي، أول مؤسس للأغنية في لبنان وقد مهد الطريق لظهور ملحنٍ فذٍ آخر هو يحيى اللبابيدي الذي توسع في نطاق المونولوج. وتتالى ظهور الملحنين مطوري الأغنية الشعبية إلى المولودي والإيقاع الطروب والجملة اللحنية الغنائية الممتعة مرورا بسامي الصيداوي

وفيلمون وهبة وعفيف رضوان.

ثم أورد الباحث ملاحظاته عن وديع الصافي ونجاح سلام وصباح ونور الهدى وفايزة أحمد ووداد ودور كل منهم في استمرار الأغنية الشعبية. وأخيرا ظهر اتجاه جديد في مطلع الخمسينات ممثل مجموعة من الملحنين اللبنانيين تلقوا ثقافة أكاديمية على صعيد الموسيقا الأوركسترالية أبرزهم توفيق الباشا، زكي ناصيف والأخوين رحباني.

الأهزوجة الأردنية

د. محمد غوانمة، كلية الفنون الجميلة، جامعة اليرموك/ الأردن.

عرف الباحث الأهزوجة الأردنية بأنها مقطوعة غنائية باللهجة العامية على شكل منظومة زجلية اجتماعية تمتاز بالتلقائية والوضوح وتستخدم فيها الأوزان الخفيفة والسريعة الراقصة وتستخدم كثيراً من البحور لنماذجها، ذات مقامية عربية بسيطة سهلة الاستيعاب والتذوق نظراً لسهولة عنصري بنائها اللغوي والموسيقي.

الطقطوقة والأهزوجة المصرية، نموذج للقوالب الغنائية في البلاد العربية.

عبد العزيز عبد الجليل/ المغرب.

استعرض الباحث تاريخ الطقطوقة المصرية بإيجاز، ثم انتقل إلى الأنماط الغنائية المتداولة في المغرب العربي وهي الطقطوقة الجبلية التي تتبع سمات الموسيقا الأندلسية المغربية، ترقص على نغماتها النساء في

حين يقوم الرجال بالعزف على العيدان والكمانات والغيطات. ثم تناول الباحث نوعاً غنائياً معروفاً في المغرب هو **الصنعة**، منطلقا من **النوبة** التي تشبه **الوصلة** في مصر، شارحاً بالتفصيل قالب الصنعة الخماسية والسباعية مستشهدا بنماذج مدونة.

الطقطوقة والأغنية الكويتية الحديثة

د. بندر عيد مبارك/ الكويت.

استعرض الباحث تاريخ الأغنية الكويتية، ثم، وبعد شرح موجز للطقطوقة المصرية، توصل إلى أن معنى الطقطوقة في اللهجة الكويتية هو **الطقطقة** أي الأغنية الخفيفة، ثم قارن بين الطقطوقة والأغنية الكويتية من حيث التشابه في تكرار المذاهب واختلاف الأغصان اللحنية في المذهب. أما الاختلاف فيكمن في كون الأغنية الكويتية هي ذات نص شعري بينما تكتب الطقطوقة بالزجل، إضافة إلى الاختلاف في التراكيب الإيقاعية الكويتية واللحنية.

الشيلة والطقطوقة

محمد شفيق/ السعودية.

تناول الباحث أنواع الأغنية السعودية من **السامري والمجرور والدزة والدانة** وغيرها، ثم تحدث عن أوجه التشابه بين **الطقطوقة والدانة والشيلة** السعوديتين.

المحور الثاني: الاستماع إلى مؤلفات من قالب السماعي بصياغة

جديدة:

سماعي نهوند، سماعي عجم، سماعي حجاز كار كرد، سماعي اللامي.

للمؤلف الموسيقي الدكتور صالح المهدي/ تونس

ذكر الدكتور المهدي أنه قد أجرى بعض الإضافات والتجديد على هذه القوالب، وأن كل الأوركسترات تستطيع أداءها لأنها خالية من الأربـاع، ثم عزفها على العود تاركاً للجمهور معرفة التجديد فيها.

سماعي زينكولاه

للمؤلف الموسيقي توفيق الباشا/ لبنان.

عزفه الأستاذ الباشا بعد توزيـع المدونـة علـى الجمـهور وشـرح بعـض تفاصيلها من حيث قيامه ببعض التجديدات والإضافات.

سماعي كرد

للمؤلف نسيم دكور/ فلسطين.

عزفه الأستاذ دكور على عوده شارحاً نواحي التجديد فيه خاصـة مـن حيث الإيقاع.

هذا، ولقد تلت جلسة الاستماع مناقشـات ومداخـلات حـول الأعمـال المقدمة.

المحور الثالث: الاستماع إلى أغاني الأطفال.

عبد القادر الحلواني/ السعودية.

قدم تسجيلاً لخمسة أغان منها "الغزال"، "الفل"، "العام الهجري"...وأشار إلى صعوبة الظروف التي عمل فيها نظراً إلى أنه لا توجد في السعودية معاهد للموسيقا يستطيع الاعتماد على طلابها وخريجيها، ثم أدى بصوته أغنيتي: "أنا عندي ست سنين" و"دخلت المدرسة".

عائشة صبري، رئيسة لجنة التربية الموسيقية في المجلس الأعلى للآداب/مصر.

قدمت الأستاذة عائشة أغنية من مقام الراست وأخرى بعنوان "أسرتي"، وهي من مقام الهزام، ثم أغنية "إسكندرية"، وهي من ألحانها وكلماتها، وأخيرا" أغنية "إلى اللقاء".

د. صالح المهدي/ تونس.

قدم الدكتور المهدي ثلاث أغنيات لما بين سن الحادية عشرة والثانية عشرة من العمر، الأولى من مقام البياتي وهي "نحن نشكر اليوم آباء الغد"، والثانية من مقام النهوند مع الراست وهي "ربيع العام أحيانا وأنعشنا"، وأخيرا نشيد "مات عهد النواح وزمان الجنون" على مقام كرد وراست على النوى ، وهي من كلمات أبي القاسم الشهابي.

د. منيجة عباس، عازفة قانون/ الكويت.

قدمت الباحثة والملحنة عباس أغنية "الطفولة"، وهي تناسب الأطفال ما بين سن الثامنة والعاشرة من العمر، وبنيت على مقام الراست على

النوى ثم الراست مع استخدام الإيقاع الشعبي الكويتي وهو إيقاع عرضة برية وذلك لسهولته في الأداء والحفظ، كما قامت بتحليل الأغنية وتقطيع كلماتها. كتب كلمات الأغنية سعيد شوارب.

تلت جلسة الاستماع مناقشات حول ما قدم من الأغنيات.

وفاء قسوس، مديرة مهرجان أغنية الطفل/ الأردن.

عرضت الأستاذة وفاء ورقة عمل عن مهرجان الأردن الثالث لأغنية الطفل الذي جرى في عام ١٩٩٦ في عمان، من خلال فيلم فيديو، مع شرح تفصيلي لكل أحداثه، شروط المشاركة، لجنة التحكيم، البرنامج، الدول المشاركة، نتائج المسابقة، توصيات للعام المقبل.

تلت ورقة العمل هذه نقاشات حولها.

المحور الرابع: المنبر العلمي للموسيقا:

ولقد دار محوره حول الموضوعات التالية:

نظرة إلى الماضي، تلخيص لأعمال قديمة.

د. جورج ساوا/ مصر (مقيم في كندا).

ملخص تلك الدراسة هو أن الفارابي استخدم حليات للحن كما يتحلى النسيج بالألوان، كما ربط الباحث بين تفاعيل الشعر وأجزاء الإيقاع العربي من خلال الحركات والسكتات والعلل والزخرفات. وأعطى أمثلة من موشح يا من لعبت به الشمول واستخدم ذلك في الموسيقا.

علم الموسيقا العربية بين الماضي والحاضر:

د. إيزيس فتح الله/ مصر.

أكدت الباحثة على ضرورة إنشاء جسرٍ بين عالمٍ أصيلٍ عريق وعالمٍ متقدمٍ متحضر.

مؤتمر ١٩٣٢: خطوة منهجية نحو تأسيس علوم الموسيقا العربية، هل هو بدايةٌ أم نهاية؟

د. عصام الملاح/ مصر.

يؤكد الباحث على أنه يمكن لمؤتمر ١٩٣٢ أن يكون بداية للتطور الموسيقي العلمي إذا ما استغلينا الإمكانات التقنية الحديثة بصورة علمية.

عرض عام لمؤتمرات الموسيقا العربية التي عقدت بالقاهرة ما بين ١٩٣٢–١٩٦٥.

المستشرق كريستيان بوشيه، عضو لجنة اليونيسكو ومؤلف موسيقي/ فرنسا.

بعد مراجعة سريعة لوقائع مؤتمر ١٩٣٢ والمؤتمرات التي تلته، أكد الباحث على أهمية هذه المؤتمرات نظراً للتطور العلمي الموسيقي الذي جرى في القرن العشرين.

تطور البحث الموسيقي في المغرب منذ مؤتمر ١٩٣٢.

عبد العزيز بن عبد الجليل/ المغرب.

أكد الباحث على أن مؤتمر القاهرة ١٩٣٢ كـان بمثابـة الخطـوة الأولى الأساسية في تأسيس وتطور الموسيقا العربية في المغرب.

حول مفهوم الموسيقا العربيـة مـن سـوء تفـاهم مؤتمـر ١٩٣٢ إلى سـوء التفاهم الحالي بين الباحثين الأجانب والأوساط الموسيقية المصرية:

المستشرق فيليب لاجرانج/ فرنسا.

أكد الباحث على ضرورة الأخذ بعين الاعتبار الرؤيـة العربيـة للتـاريخ الموسيقي الغربي وتقييم الآمال التي أودعت في تحديث القرن العشرين من جهة أخرى، وإعطاء فرصة ولـو متواضعـة للتخـت العربـي التقليـدي إلى جانب التيارات التحديثية.

الهارموني والتحويلات في الموسيقا العربية:

البروفيسور روبرت كريبس

تحدث الباحث عن الثراء المقامي للموسيقا العربية، والثراء الهـارموني للموسيقا الغربية، ثم طرح وجهـة نظـره بطـرق معالجـة الموسـيقا العربيـة هارمونياً، شارحاً فكرته بنماذج معزوفة على العود، واقترح وجود أبحاث في الموسيقا في المؤتمر القادم تعتمد على الرياضيات والحسابات.

التقنية الحديثة (الحاسوب) ومستقبل علوم الموسيقا العربية:

كفاح فاخوري، مدير المعهد الملكي الوطني للموسيقا في الأردن، نـائب رئيس المجمع العربي للموسيقا، عضو اللجنة التنفيذيـة للمجلـس الـدولي للموسيقا (اليونيسكو)/ لبنان.

استهل الأستاذ فاخوري بحثه بنبذة عن علم الموسيقا ثم تحدث عن فائدة استخدام الكومبيوتر في جميع المجالات الموسيقية وعن ضرورة اعتماد تدريسه في المعاهد العليا للموسيقا.

الحاسوب في خدمة علوم الموسيقا العربية:

د. سعد الله آغا القلعة/ سورية.

تعرض الباحث لتاريخ دراسة العلوم الموسيقية منذ ١٩٣٥ حين وضع لورانس هاموند الأمريكي أول جهاز إلكتروني لبث أصوات مشابهة لأصوات الآلات الموسيقية، إلى يومنا هذا حيث اشتد اقتراب الأصوات التي يعطيها الحاسوب من الواقعية وذلك بعد مروره بثمانية مراحل.

المحور الخامس: ندوات ومحاضرات وأمسيات ثقافية:

أقيمت على المسرح الصغير في دار الأوبرا نشاطات متعددة من ندوات ومحاضرات وأمسيات ثقافية.

ندوة عن أعمال رائد الموسيقا العربية الدكتور أحمد الحفني.

أقيمت ندوة خاصة بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مئة عام على مولد الدكتور أحمد الحفني، أدارتها الدكتورة سمحة الخولي.

والدكتور الحفني هو أول عربي يحصل على درجة الدكتوراه في الموسيقا من ألمانيا، وهو الرائد الأول للتعليم الموسيقي في مصر الذي أدخل مادة التربية الموسيقية إلى المدارس بوصفها مادة أساسية، كما أنه مؤسس المعاهد الموسيقية المتخصصة، وله خمسون مؤلفاً في مختلف مجالات

الفنون الموسيقية. لحن الدكتور الحفني العديد من الأناشيد المدرسية والوطنية المعادية للاستعمار أثناء ثورة ١٩١٩، من أشهرها "يا عم حمزة إحنا التلامذة"، كما لحن بعض الأوبريتات. توفي عام ١٩٧٢، لكن نتاجه الموسيقي وأعماله ستخلده.

أمسية موسيقية ثقافية لعازف العود العربي منير بشير.

أمين عام المجمع العربي للموسيقا، عضو اللجنة التنفيذية للمجلس الدولي للموسيقا، رئيس اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا.

أقيمت أمسية موسيقية ثقافية لعازف العود منير بشير بعنوان تأملات وارتجالات موسيقية قدم فيها ارتجالاً مجموعة من المقامات منها مقام الحجاز، مقام الأوج، مقام رهاوي ومجموعة أخرى من تأليفه منها مقام بشيري وحب وحنان والأميرة الأندلسية، مرافقاً كل عمل بالشرح والتحليل.

محاضرة

دور مركز عمان للموسيقا التقليدية في الحفاظ على التراث الموسيقي.

جمعة بن خميس، مدير مركز عمان للموسيقا التقليدية/ عمان.

شرح الأستاذ المحاضر بالتفصيل الطريقة الحديثة جداً التي اتبعتها سلطنة عمان في جمع وحفظ التراث الموسيقي العماني.

مركز تنمية المواهب:

١) كورال الأطفال

٢) فرقة سوزوكي لآلة الكمان

تأكيدا على أهمية الدور الذي تلعبه دار الأوبرا المصرية في خلق جيل جديد، قدمت **فرقة كورال الأطفال** بإشراف الدكتورة **رتيبة الحفني** والدكتورة **نادية عبد العزيز**، ألحاناً شعبية من التراث العالمي وأغنيات تربوية باللغة الفصحى.

أما **فرقة سوزوكي** للعزف على آلة الكمان فقد جاء اشتراكها مناسباً لمسابقة العزف على آلة الكمان التي تزامنت مع المؤتمر، ولقد أدى الأطفال ببراعة مقطوعات لدفورجاك، مارتيني، باجانيني، فيبر، هاندل، إضافة لموسيقا مبدع الطريقة الدكتور سوزوكي.

وفكرة إنشاء المركز التعليمي هي إحدى توصيات مؤتمر الأوبرا الذي أقيم بدار الأوبرا بدعوة من الدكتور ناصر الأنصاري.

الفرق المشاركة في المهرجان:

شاركت معظم الدول العربية بفرق موسيقية وغنائية حيث قدمت كل ليلة على المسرح الكبير ومسرح الجمهورية إضافة إلى المحافظات من خلال فرق الكورال مقطوعات موسيقية تلتها أغنيات جماعية وهي على التوالي:

- فرقة الموسيقا العربية بقيادة صلاح غباشي/ مصر.
- أوركسترا الكونسيرفاتوار وأكاديمية الفنون بقيادة تالييه

جانييف/مصر.

- الفرقة القومية العربية للموسيقا بقيادة سليم سحاب/ مصر.
- أوركسترا أوبرا القاهرة/ مصر.
- فرقة المركز النموذجي بقيادة طه ناجي/ مصر.
- فرقة المركز النموذجي لرعاية المكفوفين/ مصر.
- سداسي عطية شرارة/ مصر.
- فرقة محمد عبد الوهاب لكلية التربية للموسيقا في جامعة حلوان بقيادة قدري سرور/ مصر.
- فرقة الموسيقا العربية التابعة للجامعة الأمريكية بقيادة مصطفى أحمر/ مصر.
- فرقة نقابة المعلمين للموسيقا العربية بقيادة محي الدين الهاشمي/ سورية.
- فرقة صبري المدلل/ سورية.
- فرقة مؤسسة الغربال بقيادة حسان حايك/ الجليل.
- فرقة ترشيما للموسيقا العربية بقيادة نسيم دكور/ الجليل.
- فرقة محمد أمان/ السعودية.
- فرقة بابل للتراث الموسيقي/ العراق.
- فرقة المعهد الوطني الأردني للموسيقا العربية/ الأردن.

الغناء الإفرادي:

صباح فخري، الياس كرم، صبري المدلل/ سورية؛ محمد الحلو، ريم كمال، غادة رجب، أحمد إبراهيم، مدحت صالح، هاني شاكر/ مصر؛ عبده شريف، ليلى علي، عبد الهادي بلخياط، حياة إدريس/ المغرب؛ صوفيا صادق، صابر الرباعي، ذكرى، نور الدين الباجي/ تونس؛ محمد أمان، علي عبد الكريم/ السعودية؛ خالد بن حسين/ الكويت؛ غادة/ الأردن؛ منال مدني/ الجليل.

توصيات المؤتمر الخامس للموسيقا العربية:

١) **محور المؤلفات الموسيقية في قالب السماعي آخذاً بإمكانات** الآلة العربية وانتقالاتها ومهارة العزف والتلحين المعاصرين للسماعي.

التأكيد على مراعاة طبيعة الموسيقا العربية ومقاماتها عند الإبداع المتعدد التصويت لمختلف القوالب الآلية في الموسيقا العربية.

٢) **محور أغاني الأطفال:**

أولاً- تخصص محور من محاور مؤتمرٍ قادم لرسم خطة واضحة المعالم في نشر التربية والثقافة الموسيقية.

ثانياً- دراسة إمكانات توظيف وسائل الاتصال الجماهيري بمختلف أنواعها في نشر التربية الثقافية الموسيقية.

ثالثاً- التأكيد على استعمال آلات موسيقية خاصة بالطفل في

مصاحبة الأغاني الموجهة إليه.

رابعاً- توجيه عناية ملحني أغاني الأطفال إلى استخدام المقامات العربية بأنواعها وإبراز الطابع الغربي للمقامات عند تلحين أغانيهم الموجهة للطفل.

خامساً- الاستمرار في إقامة المسوحات الميدانية لمصادر ألعاب الأطفال وأغانيهم الشعبية في أنحاء الوطن العربي والاستفادة منها بإنتاج هذه الألعاب والأغاني في أشرطة تسجيلية تعمم على الأطفال.

٣) **محور واقع وآفاق علوم الموسيقا العربية** منذ مؤتمر ١٩٣٢.

أولاً- عقد حلقة دراسية للوصول إلى تحديدٍ أدق وأشمل للمصطلحات المستخدمة في الموسيقا العربية اليوم.

ثانياً- عقد حلقة دراسية لتحديد وسائل تصنيف أنواع الموسيقا السائدة في المجتمعات العربية اليوم (مثال: تقليدية وشعبية الخ...).

ثالثاً- الاهتمام بصياغة المعلومات الموسيقية المقروءة والمسموعة المتوافرة بحيث يمكن استخدامها في مجالات الحاسب في علوم الموسيقا العربية.

رابعاً- إدخال اختصاص البرمجة الموسيقية بالكومبيوتر في مناهج التعليم الموسيقي العالي.

خامساً- العمل على اقتناء أكبر عدد ممكن من الأبحاث في موضوع الموسيقا العربية (رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه وكتب ومقالات).

سادساً- العمل مع معهد المخطوطات لاقتناء أكبر عدد ممكن من المخطوطات (بالميكروفيلم).

سابعاً- استكمال القاموس في العصور القديمة بالمراجع وذلك حتى الانتهاء من هذا القاموس تمهيداً لإدخاله في قلم المعلومات والحاسوب.

٤) **ندوة** بمناسبة مرور مئة عام على ولادة الدكتور محمود أحمد الحفني

٥) **توجيه برقية** من مؤتمر الموسيقا العربية الخامس إلى محافظ مدينة القاهرة للتلطف بإعادة اسم الدكتور الحفني على شارع وميدان معمل السكر الذي استبدل في السنة الماضية.

□□□

أضواء ومواقف

☐ مهرجان الموسيقا الحية لبلدان البحر الأبيض المتوسط

الإسكندرية من ١٢ إلى ١٨ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٩٦

جرى لقاء مدارس بلدان البحر الأبيض المتوسط لعام ١٩٩٦ في جمهورية مصر العربية. ولقد أقامته وزارة الثقافة/ مكتب العلاقات الثقافية الخارجية في جمهورية مصر العربية ومركز التبادل الثقافي في بلاد المتوسط ECUME ، بالتنسيق مع مكتب التنظيم السياحي في الإسكندرية ومع كونسيرفاتوار الإسكندرية وأكاديمية الفنون في القاهرة، وبالتعاون مع الاتحاد الأوربي ووزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ووزارة الثقافة الفرنسية/ قسم الشؤون الثقافية لمقاطعة الآلب–كوت دازور ووزارة الخارجية الفرنسية/ قسم النشاطات الثقافية ومجلس بوش دو روهن ومدينة مارسيليا ومدينة سبليت/ إدارة الشؤون الثقافية والمراكز الثقافية الفرنسية والإسبانية والإيطالية واليونانية في القاهرة وصندوق التعاون مقاطعة آلب–كورسيكا، ريجوتا وآليتاليا وفندق سان جيوفاني.

يساهم مركز التبادل الثقافي لبلدان حوض المتوسط من خلال هذه اللقاءات التي تجري في شهر كانون الأول / ديسمبر من كل عام في تطوير

استهل الأستاذ فاخوري بحثه بنبذة عن علم الموسيقا ثم تحدث عن فائدة استخدام الكومبيوتر في جميع المجالات الموسيقية وعن ضرورة اعتماد تدريسه في المعاهد العليا للموسيقا.

الحاسوب في خدمة علوم الموسيقا العربية:

د. سعد الله آغا القلعة/ سورية.

تعرض الباحث لتاريخ دراسة العلوم الموسيقية منذ ١٩٣٥ حين وضع لورانس هاموند الأمريكي أول جهاز إلكتروني لبث أصوات مشابهة لأصوات الآلات الموسيقية، إلى يومنا هذا حيث اشتد اقتراب الأصوات التي يعطيها الحاسوب من الواقعية وذلك بعد مروره بثمانية مراحل.

المحور الخامس: ندوات ومحاضرات وأمسيات ثقافية:

أقيمت على المسرح الصغير في دار الأوبرا نشاطات متعددة من ندوات ومحاضرات وأمسيات ثقافية.

ندوة عن أعمال رائد الموسيقا العربية الدكتور أحمد الحفني.

أقيمت ندوة خاصة بمناسبة الاحتفال بذكرى مرور مئة عام على مولد الدكتور أحمد الحفني، أدارتها الدكتورة سمحة الخولي.

والدكتور الحفني هو أول عربي يحصل على درجة الدكتوراه في الموسيقا من ألمانيا، وهو الرائد الأول للتعليم الموسيقي في مصر الذي أدخل مادة التربية الموسيقية إلى المدارس بوصفها مادة أساسية، كما أنه مؤسس المعاهد الموسيقية المتخصصة، وله خمسون مؤلفاً في مختلف مجالات

الفنون الموسيقية. لحن الدكتور الحفني العديد من الأناشيد المدرسية والوطنية المعادية للاستعمار أثناء ثورة ١٩١٩، من أشهرها "يا عم حمزة إحنا التلامذة"، كما لحن بعض الأوبريتات. توفي عام ١٩٧٢، لكن نتاجه الموسيقي وأعماله ستخلده.

أمسية موسيقية ثقافية لعازف العود العربي منير بشير.

أمين عام المجمع العربي للموسيقا، عضو اللجنة التنفيذية للمجلس الدولي للموسيقا، رئيس اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا.

أقيمت أمسية موسيقية ثقافية لعازف العود منير بشير بعنوان تأملات وارتجالات موسيقية قدم فيها ارتجالاً مجموعة من المقامات منها مقام الحجاز، مقام الأوج، مقام رهاوي ومجموعة أخرى من تأليفه منها مقام بشيري وحب وحنان والأميرة الأندلسية، مرافقاً كل عمل بالشرح والتحليل.

محاضرة

دور مركز عمان للموسيقا التقليدية في الحفاظ على التراث الموسيقي.

جمعة بن خميس، مدير مركز عمان للموسيقا التقليدية/ عمان.

شرح الأستاذ المحاضر بالتفصيل الطريقة الحديثة جداً التي اتبعتها سلطنة عمان في جمع وحفظ التراث الموسيقي العماني.

مركز تنمية المواهب:

١) كورال الأطفال

٢) فرقة سوزوكي لآلة الكمان

تأكيدا على أهمية الدور الذي تلعبه دار الأوبرا المصرية في خلق جيل جديد، قدمت **فرقة كورال الأطفال** بإشراف الدكتورة **رتيبة الحفني** والدكتورة **نادية عبد العزيز**، ألحاناً شعبية من التراث العالمي وأغنيات تربوية باللغة الفصحى.

أما **فرقة سوزوكي** للعزف على آلة الكمان فقد جاء اشتراكها مناسباً لمسابقة العزف على آلة الكمان التي تزامنت مع المؤتمر، ولقد أدى الأطفال ببراعة مقطوعات لدفورجاك، مارتيني، باجانيني، فيبر، هاندل، إضافة لموسيقا مبدع الطريقة الدكتور سوزوكي.

وفكرة إنشاء المركز التعليمي هي إحدى توصيات مؤتمر الأوبرا الذي أقيم بدار الأوبرا بدعوة من الدكتور ناصر الأنصاري.

الفرق المشاركة في المهرجان:

شاركت معظم الدول العربية بفرق موسيقية وغنائية حيث قدمت كل ليلة على المسرح الكبير ومسرح الجمهورية إضافة إلى المحافظات من خلال فرق الكورال مقطوعات موسيقية تلتها أغنيات جماعية وهي على التوالي:

- فرقة الموسيقا العربية بقيادة صلاح غباشي/ مصر.
- أوركسترا الكونسيرفاتوار وأكاديمية الفنون بقيادة تالييه

جانييف/مصر.

- الفرقة القومية العربية للموسيقا بقيادة سليم سحاب/ مصر.
- أوركسترا أوبرا القاهرة/ مصر.
- فرقة المركز النموذجي بقيادة طه ناجي/ مصر.
- فرقة المركز النموذجي لرعاية المكفوفين/ مصر.
- سداسي عطية شرارة/ مصر.
- فرقة محمد عبد الوهاب لكلية التربية للموسيقا في جامعة حلوان بقيادة قدري سرور/ مصر.
- فرقة الموسيقا العربية التابعة للجامعة الأمريكية بقيادة مصطفى أحمر/ مصر.
- فرقة نقابة المعلمين للموسيقا العربية بقيادة محي الدين الهاشمي/ سورية.
- فرقة صبري المدلل/ سورية.
- فرقة مؤسسة الغربال بقيادة حسان حايك/ الجليل.
- فرقة ترشيما للموسيقا العربية بقيادة نسيم دكور/ الجليل.
- فرقة محمد أمان/ السعودية.
- فرقة بابل للتراث الموسيقي/ العراق.
- فرقة المعهد الوطني الأردني للموسيقا العربية/ الأردن.

الغناء الإفرادي:

صباح فخري، الياس كرم، صبري المدلل/ سورية؛ محمد الحلو، ريم كمال، غادة رجب، أحمد إبراهيم، مدحت صالح، هاني شاكر/ مصر؛ عبده شريف، ليلى علي، عبد الهادي بلخياط، حياة إدريس/ المغرب؛ صوفيا صادق، صابر الرباعي، ذكرى، نور الدين الباجي/ تونس؛ محمد أمان، علي عبد الكريم/ السعودية؛ خالد بن حسين/ الكويت؛ غادة/ الأردن؛ منال مدني/ الجليل.

توصيات المؤتمر الخامس للموسيقا العربية:

١) **محور المؤلفات الموسيقية في قالب السماعي** آخذاً بإمكانات الآلة العربية وانتقالاتها ومهارة العزف والتلحين المعاصرين للسماعي.

التأكيد على مراعاة طبيعة الموسيقا العربية ومقاماتها عند الإبداع المتعدد التصويت لمختلف القوالب الآلية في الموسيقا العربية.

٢) **محور أغاني الأطفال:**

أولاً- تخصص محور من محاور مؤتمرٍ قادم لرسم خطة واضحة المعالم في نشر التربية والثقافة الموسيقية.

ثانياً- دراسة إمكانات توظيف وسائل الاتصال الجماهيري بمختلف أنواعها في نشر التربية الثقافية الموسيقية.

ثالثاً- التأكيد على استعمال آلات موسيقية خاصة بالطفل في

مصاحبة الأغاني الموجهة إليه.

رابعاً- توجيه عناية ملحني أغاني الأطفال إلى استخدام المقامات العربية بأنواعها وإبراز الطابع الغربي للمقامات عند تلحين أغانيهم الموجهة للطفل.

خامساً- الاستمرار في إقامة المسوحات الميدانية لمصادر ألعاب الأطفال وأغانيهم الشعبية في أنحاء الوطن العربي والاستفادة منها بإنتاج هذه الألعاب والأغاني في أشرطة تسجيلية تعمم على الأطفال.

٣) **محور واقع وآفاق علوم الموسيقا العربية منذ مؤتمر ١٩٣٢.**

أولاً- عقد حلقة دراسية للوصول إلى تحديدٍ أدق وأشمل للمصطلحات المستخدمة في الموسيقا العربية اليوم.

ثانياً- عقد حلقة دراسية لتحديد وسائل تصنيف أنواع الموسيقا السائدة في المجتمعات العربية اليوم (مثال: تقليدية وشعبية الخ...).

ثالثاً- الاهتمام بصياغة المعلومات الموسيقية المقروءة والمسموعة المتوافرة بحيث يمكن استخدامها في مجالات الحاسب في علوم الموسيقا العربية.

رابعاً- إدخال اختصاص البرمجة الموسيقية بالكومبيوتر في مناهج التعليم الموسيقي العالي.

خامساً- العمل على اقتناء أكبر عدد ممكن من الأبحاث في موضوع الموسيقا العربية (رسائل ماجستير وأطروحات دكتوراه وكتب ومقالات).

سادساً- العمل مع معهد المخطوطات لاقتناء أكبر عدد ممكن من المخطوطات (بالميكروفيلم).

سابعاً- استكمال القاموس في العصور القديمة بالمراجع وذلك حتى الانتهاء من هذا القاموس تمهيداً لإدخاله في قلم المعلومات والحاسوب.

٤) **ندوة** بمناسبة مرور مئة عام على ولادة الدكتور محمود أحمد الحفني

٥) **توجيه برقية** من مؤتمر الموسيقا العربية الخامس إلى محافظ مدينة القاهرة للتلطف بإعادة اسم الدكتور الحفني على شارع وميدان معمل السكر الذي استبدل في السنة الماضية.

□□□

☐ مهرجان الموسيقا الحية لبلدان البحر الأبيض المتوسط

الإسكندرية من ١٢ إلى ١٨ كانون الأول/ ديسمبر ١٩٩٦

جرى لقاء مدارس بلدان البحر الأبيض المتوسط لعام ١٩٩٦ في جمهورية مصر العربية. ولقد أقامته وزارة الثقافة/ مكتب العلاقات الثقافية الخارجية في جمهورية مصر العربية ومركز التبادل الثقافي في بلاد المتوسط ECUME ، بالتنسيق مع مكتب التنظيم السياحي في الإسكندرية ومع كونسيرفاتوار الإسكندرية وأكاديمية الفنون في القاهرة، وبالتعاون مع الاتحاد الأوربي ووزارة الثقافة في الجمهورية العربية السورية ووزارة الثقافة الفرنسية/ قسم الشؤون الثقافية لمقاطعة الآلب–كوت دازور ووزارة الخارجية الفرنسية/ قسم النشاطات الثقافية ومجلس بوش دو روهن ومدينة مارسيليا ومدينة سبليت/ إدارة الشؤون الثقافية والمراكز الثقافية الفرنسية والإسبانية والإيطالية واليونانية في القاهرة وصندوق التعاون مقاطعة آلب–كورسيكا ، ريجوتا وآليتاليا وفندق سان جيوفاني.

يساهم مركز التبادل الثقافي لبلدان حوض المتوسط من خلال هذه اللقاءات التي تجري في شهر كانون الأول / ديسمبر من كل عام في تطوير

التجارب الثقافية المنحدرة من عالم البحر المتوسط. وهو لهذا يخلق فضاءات حية للّقاء والتبادل، هادفاً إلى تشجيع لإقامة علاقات دائمة تقوم على الاحترام المتبادل بين الفنانين والمؤسسات الثقافية لمدن مشبعة بذاكرة مشتركة.

وتظل هذه اللقاءات على الصعيد التربوي من أهم الإنجازات الأصيلة لهذا المركز. فلقد عقدت منذ عام ١٩٨٥ وحتى اليوم تسعة لقاءات هامة لمدارس الفنون عامة والموسيقا خاصة، شاركت سورية حتى اليوم في ثلاثة منها.

اجتمع في اللقاء طلاب وأساتذة معاهد موسيقية مختلفة هي: الإسكندرية، الموسيقا العربية في أكاديمية الفنون في القاهرة، العالي للموسيقا بدمشق، الجزائر للتكوين الموسيقي، العالي للموسيقا في تونس، الحكومي لجامعة ميمار في استنبول، فلورنسا، باليسترينا الحكومي، ميلانو، إيوانيا، سانتا كروز في تينيريتي، الأكاديمية الموسيقية لسبليت، البحر الأبيض المتوسط لجامعة فاليت، الحكومي لتيسالونيك، الوطني لمقاطعة مارسيليا، ميلهود في أكس دو بروفانس. تغيب عن الحضور الكونسيرفاتوار الوطني للموسيقا في بيروت والكونسيرفاتوار البلدي لكازابلانكا، كما سبق أن اعتذر عن الحضور كلٌ من كونسيرفاتوارات ومعاهد وأكاديميات أنقرة، برشلونة، بيرمنجهام، بروكسل، جين، لشبونة، سيفيل ونيقوسيا.

تكوّن وفد المعهد العالي للموسيقا في دمشق من:

الأستاذ صلحي الوادي/ رئيساً، الأستاذة سينثيا الوادي/ مرافقة على آلة البيانو، الطلاب ماريا أرناؤوط/ كمان، كنان عظمة/ كلارينيت، كنان أبو عفش/ فيولونسيل، جنادة عويتي/ بيانو، عبد الله شحادة/ قانون، جوان قره شولي/ عود.

تضمن لقاء هذا العام الفعّاليات التالية:

ماستر كلاسيس حيث أعطى كبار أساتذة الموسيقا المدعوون هذا العام دروساً مفتوحة للجمهور تساعد الطلاب على تعميق خبراتهم ومعلوماتهم.

محاضرات تبحث في النزعات القديمة والمعاصرة لموسيقا منطقة المتوسط.

دائرة مستديرة يجتمع فيها الأساتذة والمربون لمناقشة الأبحاث والطرق والتجارب التربوية في المنطقة.

أمسيات موسيقية يحييها طلاب وأساتذة المعاهد المشاركة.

قدم الوفد السوري في اليوم الثالث للمؤتمر في قاعة الاحتفالات في متحف حسين صبحي للفنون الجميلة البرنامج التالي: عبد الله شحادة/ قانون: رابسودي لعلي أشقر، أوخوتار لروستوموف، باكشكورد وهي من الموسيقا التراثية الأذربيجانية، أمسية قمرية لجهينكيوف.

ماريا أرناؤوط/ كمان: مقدمة ورووندو كابريسيوزو لكاميل سان سان، كانتابيلة لباجانيني.

جنادة عويتي/ بيانو: رقصتان لدي فايا، بريلود لرخمانينوف.

كنان أبو عفش/ فيولونسيل: مرثاة لغابرييل فوريه، مقدمة وبولونيز لشوبان.

ولقد أثبت الوفد وجوده من خلال جاهزيته الفورية، فلقد قبل عازف الكلارينيت كنان عظمة أن يتدرب لمدة يومين فقط على سوناتا عمل ١٢٠ لبراهمز ليقدمها بمرافقة إيزابيل فوونغ على البيانو وهي أستاذة في الكونسيرفاتوار الوطني لمقاطعة مارسيليا عوضاً عن العازف محمد أمين لحلو من كونسيرفاتوار كازابلانكا الذي تغيب لظروف خاصة. كما قدم عبد الله شحادة على القانون وجوان قره شولي على العود برنامجاً كاملاً عوضاً عن فريق تغيّب. ورافقت الأستاذة سينثيا الوادي على البيانو عازفة الكمان الجزائرية حياة قويدر في مقطوعةٍ جزائرية وعازف العود التونسي كميل فيردجاني في مقطوعة تونسية من تأليفه وذلك عوضاً عن عازفي المرافقة اللذين تغيّبا عن الحضور.

ومن الجدير بالذكر أنه قد سبق لسوريا أن شاركت في لقاء المتوسط الذي أقيم في مارسيليا/ ١٩٩٣، وفي الجزائر/ ١٩٩٢ وأنها مدعوة للمشاركة في المهرجانات القادمة خاصة بعد أن أثبت وفدها هذا العام حضوراً قوياً.

□□□

معجم الموسيقا الغربية حرف M (٢)

إعداد محمد حنانا

– عازف كمان

– كاتب في الموسيقا

الأعلام

ميركادانت، سافيريو ١٧٩٥– ١٨٧٠ **Mercadante, Saverio**

مؤلف إيطالي درس على يد زينغاريللي. وضع نحو ستين أوبرا نذكر منها إيليزا وكلوديو، أمليتو، فرانشيسكا داريميني، فيوليتا. كما وضع سبعة عشر قداساً. ركز ميركادانت في أعماله الأوبرالية على دور الأوركسترا وجعله أكثر دراماتيكية.

ميريكانتو، آآري ١٨٩٣– ١٩٥٨ **Merikanto, Aarre**

مؤلف فلندي درس في هلسينكي ثم في لايبزيغ على يد ريغر، وفي موسكو على يد فاسيلينكو. العديد من أعماله لم يقدم إلا بعد موته. تشتمل أعماله على أوبرا جحا، ثلاث سيمفونيات، ثلاثة كونشرتات للبيانو، أربعة كونشرتات للكمان، كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

ميساجيه، أندريه ١٨٥٣– ١٩٢٩ **Messager, Andre**

مؤلف وعازف أورغن وقائد أوركسترا فرنسي. درس على يد سان–سان وآخرين. وضع العديد من الأوبرات الخفيفة إلى جانب عملين من أعمال الباليه وسيمفونية وأعمال البيانو المنفرد.

ميسيان، أوليفيه ١٩٠٨– ١٩٩٢ **Messiaen, Olivier**

مؤلف وعازف أورغن فرنسي درس في كونسرفاتوار باريس. اهتم في شبابه بالموسيقا اليونانية والإيقاعات والغناء الكنسي والموسيقا الشعبية. كما دون جميع أغاني الطيور الفرنسية وصنفها حسب مناطقها. في عام ١٩٣١ شغل وظيفة عازف أورغن في إحدى كنائس باريس وظل يمارس هذا العمل طوال أربعين عاماً. أسره الألمان خلال الحرب العالمية الثانية وبعد عامين أطلق سراحه وعين أستاذاً لمادة الهارموني ثم لمادتي التحليل والتأليف في كونسرفاتوار باريس. وكان من بين طلابه بوليز، شتوكهاوزن، باراكيه وغيرهم. تتضمن أعماله أوبرا وعددا كبيراً من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة إلى جانب أعمال الكورال والبيانو والأورغن. وقد تأثرت موسيقا ميسيان ذات الخصوصية والتأثير بإيمانه الديني العميق وبالحب الإنساني وبحبه للطبيعة.

ماير، أرنست ١٩٠٥– ١٩٨٨ **Meyer, Ernest**

مؤلف وباحث موسيقي ألماني. درس في جامعة برلين وهايدلبرغ. فرّ إلى إنكلترا هرباً من النازية وعاد إلى برلين الشرقية عام ١٩٤٨ ليشغل وظيفة مدير الأبحاث الموسيقية في جامعة هامبولد. تتضمن أعماله أوبرا،

سيمفونية للبيانو والأوركسترا، كونشرتو كمان، كونشرتو هاربسيكورد، كونشرتو فيولا، سيمفونية، ست رباعيات وترية إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

ماير، كريستوف ١٩٤٣ **Meyer, Krzysztof**

مؤلف وعازف بيانو وكاتب بولوني. درس في كراكاو وفي كونسرفاتوار فونتينبلو الأميركي. تشتمل أعماله على أوبرا، ست سيمفونيات، خمسة كونشرتات، تسع رباعيات وترية، إلى جانب سوناتات لآلة البيانو وأعمال أخرى.

مايربير، جياكومو ١٧٩١– ١٨٦٤ **Meyerbeer, Giacomo**

مؤلف ألماني درس على يد فوغلر. وضع أوبرات بالإيطالية والألمانية والفرنسية بوجه خاص. زار إيطاليا وفي عام ١٨٢٦استقر في باريس ومات فيها. شغل في برلين منصب المدير العام للموسيقا ما بين عامي ١٨٤٢– ١٨٤٩. وضع مايربير العديد من الأوبرات نذكر منها أوبرا النبي، الهوغونوتز، المرأة الأفريقية، دينورا، نجمة الشمال، إلى جانب الأعمال الدينية المختلفة.

ميلهود، داريوس ١٨٩٢– ١٩٧٤ **Milhaud, Darius**

مؤلف وعازف بيانو فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس على يد جيدالج، ويدور، داندي. كان واحداً من مجموعة المؤلفين الفرنسيين الستة. عُيّن موظفاً في المفوضية الفرنسية في ريو دي جانيرو وهناك التقى

بالدبلوماسي الشاعر كلوديل الذي وضع له نصوص بعض أعماله. في عام ١٩٤٠ استقر في الولايات المتحدة وفي عام ١٩٤٧عاد إلى فرنسا ليدرس مادة التأليف في كونسرفاتوار باريس. مات في جنيف عام ١٩٧٤. انعكست في موسيقا ميلهود تأثيرات موسيقا الجاز وموسيقا أمريكا اللاتينية. وقد وضع أعمالاً كثيرة جداً تتضمن أوبرات، سيمفونيات، باليهات، كونشرتات، أعمالاً موسيقية لمرافقة المسرحيات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والمقطوعات الغنائية.

ميلز، تشارلز ١٩١٤– ١٩٨٢ **Mills, Charles**

مؤلف أمريكي درس على يد كوبلاند وسيشينز وهاريس. حصل على عدة جوائز. كلفه قائد الأوركسترا متروبولس بتأليف عمل لأوركسترا نيويورك الفلهارمونية. تشتمل أعماله على ستة سيمفونيات، كونشرتو للبيانو، كونشرتو لآلة الفلوت، كونشرتينو لآلة الأوبوا، تنويعات على لحن للأوركسترا، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة.

ميلتون، جون ١٥٦٣– ١٦٤٧ **Milton, John**

مؤلف إنكليزي لأعمال المادريجال والفيول والمزامير. هو والد الشاعر الشهير جون ميلتون.

مينكوس، ليون ١٨٢٦– ١٩١٧ **Minkus, Leon**

مؤلف نمساوي لموسيقا الباليه عاش في روسيا ووضع موسيقا العديد من باليهات بيتيبا في بترسبورغ منها دون كيشوت. شغل ما بين عامي

١٨٧٢–١٨٨٥ وظيفة مؤلف باليهات المسرح الإمبراطوري في بترسبورغ. تقاعد عام ١٩٨١ ورجع إلى فيينا حيث مات فيها.

موران، ي، ج ١٨٩٤–١٩٥٠ **Moeran, E.J.**

مؤلف إنكليزي من أصل أيرلندي درس على يد أيرلاند. جمع الكثير من الأغاني الشعبية. وضع العديد من أعمال الأوركسترا وأعمال الكونشرتو إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو ومجموعة من الأغاني.

موشينغر، ألبرت جان ١٨٩٧– ١٩٨٥ **Moeschinger, Albert Jean**

مؤلف وعازف بيانو سويسري درس في كونسرفاتوار بيرن ثم في كونسرفاتوار لايبزيغ وميونيخ. تشتمل أعماله على خمس سيمفونيات، تنويعات وفوغ على لحن لبورسيل، كونشرتو كمان، كونشرتو ترومبيت، باليه، خمسة كونشرتات لآلة البيانو، كونشرتو هاربسيكورد إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

. مونيوشكو، ستانيسلاف ١٨١٩– ١٨٧٢ **Moniuszko, Stanislav**

مؤلف بولوني درس في وارسو وبرلين. تعد أوبراه هالكا أول أوبرا بولونية وطنية. تتضمن أعماله أوبرات، قصيدة سيمفونية، ستة قداسات، ريكوايامين وأكثر من ٣٠٠ أغنية.

مونتيميتزي، إيتالو ١٨٧٥– ١٩٥٢ **Montemezzi, Italo**

مؤلف إيطالي درس في كونسرفاتوار ميلان. قُدمت أوبراه الأولى في تورينو عام ١٩٠٥، لكنه حقق نجاحاً كبيراً لدى تقديمه أوبرا "حب الملوك

التجارب الثقافية المنحدرة من عالم البحر المتوسط. وهو لهذا يخلق فضاءات حية للّقاء والتبادل، هادفاً إلى تشجيع لإقامة علاقات دائمة تقوم على الاحترام المتبادل بين الفنانين والمؤسسات الثقافية لمدن مشبعة بذاكرة مشتركة.

وتظل هذه اللقاءات على الصعيد التربوي من أهم الإنجازات الأصيلة لهذا المركز. فلقد عقدت منذ عام ١٩٨٥ وحتى اليوم تسعة لقاءات هامة لمدارس الفنون عامة والموسيقا خاصة، شاركت سورية حتى اليوم في ثلاثة منها.

اجتمع في اللقاء طلاب وأساتذة معاهد موسيقية مختلفة هي: الإسكندرية، الموسيقا العربية في أكاديمية الفنون في القاهرة، العالي للموسيقا بدمشق، الجزائر للتكوين الموسيقي، العالي للموسيقا في تونس، الحكومي لجامعة ميمار في استنبول، فلورنسا، باليسترينا الحكومي، ميلانو، إيوانيا، سانتا كروز في تينيريتي، الأكاديمية الموسيقية لسبليت، البحر الأبيض المتوسط لجامعة فاليت، الحكومي لتيسالونيك، الوطني لقاطعة مارسيليا، ميلهود في أكس دو بروفانس. تغيب عن الحضور الكونسيرفاتوار الوطني للموسيقا في بيروت والكونسيرفاتوار البلدي لكازابلانكا، كما سبق أن اعتذر عن الحضور كلٌ من كونسيرفاتوارات ومعاهد وأكاديميات أنقرة، برشلونة، بيرمنجهام، بروكسل، جين، لشبونة، سيفيل ونيقوسيا.

تكوّن وفد المعهد العالي للموسيقا في دمشق من:

الأستاذ صلحي الوادي/ رئيساً، الأستاذة سينثيا الوادي/ مرافقة على آلة البيانو، الطلاب ماريا أرناؤوط/ كمان، كنان عظمة/ كلارينيت، كنان أبو عفش/ فيولونسيل، جنادة عويتي/ بيانو، عبد الله شحادة/ قانون، جوان قره شولي/ عود.

تضمن لقاء هذا العام الفعّاليات التالية:

ماستر كلاسيس حيث أعطى كبار أساتذة الموسيقا المدعوون هذا العام دروساً مفتوحة للجمهور تساعد الطلاب على تعميق خبراتهم ومعلوماتهم.

محاضرات تبحث في النزعات القديمة والمعاصرة لموسيقا منطقة المتوسط.

دائرة مستديرة يجتمع فيها الأساتذة والمربون لمناقشة الأبحاث والطرق والتجارب التربوية في المنطقة.

أمسيات موسيقية يحييها طلاب وأساتذة المعاهد المشاركة.

قدم الوفد السوري في اليوم الثالث للمؤتمر في قاعة الاحتفالات في متحف حسين صبحي للفنون الجميلة البرنامج التالي: عبد الله شحادة/ قانون: رابسودي لعلي أشقر، أوخوتار لروستوموف، باكشكورد وهي من الموسيقا التراثية الأذربيجانية، أمسية قمرية لجهينكيوف.

ماريا أرناؤوط/ كمان: مقدمة ورووندو كابريسيوزو لكاميل سان سان، كانتابيلة لباجانيني.

جنادة عويتي/ بيانو: رقصتان لدي فايا، بريلود لرخمانينوف.

كنان أبو عفش/ فيولونسيل: مرثاة لغابرييل فوريه، مقدمة وبولونيز لشوبان.

ولقد أثبت الوفد وجوده من خلال جاهزيته الفورية، فلقد قبل عازف الكلارينيت كنان عظمة أن يتدرب لمدة يومين فقط على سوناتا عمل ١٢٠ لبراهمز ليقدمها بمرافقة إيزابيل فوونغ على البيانو وهي أستاذة في الكونسيرفاتوار الوطني لمقاطعة مارسيليا عوضاً عن العازف محمد أمين لحلو من كونسيرفاتوار كازابلانكا الذي تغيب لظروف خاصة. كما قدم عبد الله شحادة على القانون وجوان قره شولي على العود برنامجاً كاملاً عوضاً عن فريق تغيّب. ورافقت الأستاذة سينثيا الوادي على البيانو عازفة الكمان الجزائرية حياة قويدر في مقطوعةٍ جزائرية وعازف العود التونسي كميل فيردجاني في مقطوعة تونسية من تأليفه وذلك عوضاً عن عازفي المرافقة اللذين تغيّبا عن الحضور.

ومن الجدير بالذكر أنه قد سبق لسوريا أن شاركت في لقاء المتوسط الذي أقيم في مارسيليا/ ١٩٩٣، وفي الجزائر/ ١٩٩٢ وأنها مدعوة للمشاركة في المهرجانات القادمة خاصة بعد أن أثبت وفدها هذا العام حضوراً قوياً.

□□□

معجم الموسيقا الغربية حرف M (٢)

إعداد محمد حنانا

– عازف كمان

– كاتب في الموسيقا

الأعلام

ميركادانت، سافيريو ١٧٩٥– ١٨٧٠ **Mercadante, Saverio**

مؤلف إيطالي درس على يد زينغاريللي. وضع نحو ستين أوبرا نذكر منها إيليزا وكلوديو، أمليتو، فرانشيسكا داريميني، فيوليتا. كما وضع سبعة عشر قداساً. ركز ميركادانت في أعماله الأوبرالية على دور الأوركسترا وجعله أكثر دراماتيكية.

ميريكانتو، آري ١٨٩٣– ١٩٥٨ **Merikanto, Aarre**

مؤلف فلندي درس في هلسينكي ثم في لايبزيغ على يد ريغر، وفي موسكو على يد فاسيلينكو. العديد من أعماله لم يقدم إلا بعد موته. تشتمل أعماله على أوبرا جحا، ثلاث سيمفونيات، ثلاثة كونشرتات للبيانو، أربعة كونشرتات للكمان، كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

ميساجيه، أندريه ١٨٥٣– ١٩٢٩ Messager, Andre

مؤلف وعازف أورغن وقائد أوركسترا فرنسي. درس على يد سان–سان وآخرين. وضع العديد من الأوبرات الخفيفة إلى جانب عملين من أعمال الباليه وسيمفونية وأعمال البيانو المنفرد.

ميسيان، أوليفيه ١٩٠٨– ١٩٩٢ Messiaen, Olivier

مؤلف وعازف أورغن فرنسي درس في كونسرفاتوار باريس. اهتم في شبابه بالموسيقا اليونانية والإيقاعات والغناء الكنسي والموسيقا الشعبية. كما دون جميع أغاني الطيور الفرنسية وصنفها حسب مناطقها. في عام ١٩٣١ شغل وظيفة عازف أورغن في إحدى كنائس باريس وظل يمارس هذا العمل طوال أربعين عاماً. أسره الألمان خلال الحرب العالمية الثانية وبعد عامين أطلق سراحه وعين أستاذاً لمادة الهارموني ثم لمادتي التحليل والتأليف في كونسرفاتوار باريس. وكان من بين طلابه بولييز، شتوكهاوزن، باراكيه وغيرهم. تتضمن أعماله أوبرا وعددا كبيراً من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة إلى جانب أعمال الكورال والبيانو والأورغن. وقد تأثرت موسيقا ميسيان ذات الخصوصية والتأثير بإيمانه الديني العميق وبالحب الإنساني وبحبه للطبيعة.

ماير، أرنست ١٩٠٥– ١٩٨٨ Meyer, Ernest

مؤلف وباحث موسيقي ألماني. درس في جامعة برلين وهايدلبرغ. فرّ إلى إنكلترا هرباً من النازية وعاد إلى برلين الشرقية عام ١٩٤٨ ليشغل وظيفة مدير الأبحاث الموسيقية في جامعة هامبولد. تتضمن أعماله أوبرا،

سيمفونية للبيانو والأوركسترا، كونشرتو كمان، كونشرتو هاربسيكورد، كونشرتو فيولا، سيمفونية، ست رباعيات وترية إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

ماير، كريستوف ١٩٤٣ **Meyer, Krzysztof**

مؤلف وعازف بيانو وكاتب بولوني. درس في كراكاو وفي كونسرفاتوار فونتينبلو الأميركي. تشتمل أعماله على أوبرا، ست سيمفونيات، خمسة كونشرتات، تسع رباعيات وترية، إلى جانب سوناتات لآلة البيانو وأعمال أخرى.

مايربير، جياكومو ١٧٩١– ١٨٦٤ **Meyerbeer, Giacomo**

مؤلف ألماني درس على يد فوغلر. وضع أوبرات بالإيطالية والألمانية والفرنسية بوجه خاص. زار إيطاليا وفي عام ١٨٢٦استقر في باريس ومات فيها. شغل في برلين منصب المدير العام للموسيقا ما بين عامي ١٨٤٢– ١٨٤٩. وضع مايربير العديد من الأوبرات نذكر منها أوبرا النبي، الهوغونوتز، المرأة الأفريقية، دينورا، نجمة الشمال، إلى جانب الأعمال الدينية المختلفة.

ميلهود، داريوس ١٨٩٢– ١٩٧٤ **Milhaud, Darius**

مؤلف وعازف بيانو فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس على يد جيدالج، ويدور، داندي. كان واحداً من مجموعة المؤلفين الفرنسيين الستة. عُيّن موظفاً في المفوضية الفرنسية في ريو دي جانيرو وهناك التقى

بالدبلوماسي الشاعر كلوديل الذي وضع له نصوص بعض أعماله. في عام ١٩٤٠ استقر في الولايات المتحدة وفي عام ١٩٤٧عاد إلى فرنسا ليدرس مادة التأليف في كونسرفاتوار باريس. مات في جنيف عام ١٩٧٤. انعكست في موسيقا ميلهود تأثيرات موسيقا الجاز وموسيقا أمريكا اللاتينية. وقد وضع أعمالاً كثيرة جداً تتضمن أوبرات، سيمفونيات، باليهات، كونشرتات، أعمالاً موسيقية لمرافقة المسرحيات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والمقطوعات الغنائية.

ميلز، تشارلز ١٩١٤– ١٩٨٢ **Mills, Charles**

مؤلف أمريكي درس على يد كوبلاند وسيشينز وهاريس. حصل على عدة جوائز. كلفه قائد الأوركسترا متروبولس بتأليف عمل لأوركسترا نيويورك الفلهارمونية. تشتمل أعماله على ستة سيمفونيات، كونشرتو للبيانو، كونشرتو لآلة الفلوت، كونشرتينو لآلة الأوبوا، تنويعات على لحن للأوركسترا، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة.

ميلتون، جون ١٥٦٣– ١٦٤٧ **Milton, John**

مؤلف إنكليزي لأعمال المادريجال والفيول والمزامير. هو والد الشاعر الشهير جون ميلتون.

مينكوس، ليون ١٨٢٦– ١٩١٧ **Minkus, Leon**

مؤلف نمساوي لموسيقا الباليه عاش في روسيا ووضع موسيقا العديد من باليهات بيتيبا في بترسبورغ منها دون كيشوت. شغل ما بين عامي

١٨٧٢–١٨٨٥ وظيفة مؤلف باليهات المسرح الإمبراطوري في بترسبورغ. تقاعد عام ١٩٨١ ورجع إلى فيينا حيث مات فيها.

موران، ي، ج ١٨٩٤–١٩٥٠ **Moeran, E.J.**

مؤلف إنكليزي من أصل أيرلندي درس على يد أيرلاند. جمع الكثير من الأغاني الشعبية. وضع العديد من أعمال الأوركسترا وأعمال الكونشرتو إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو ومجموعة من الأغاني.

موشينغر، ألبرت جان ١٨٩٧– ١٩٨٥ **Moeschinger, Albert Jean**

مؤلف وعازف بيانو سويسري درس في كونسرفاتوار بيرن ثم في كونسرفاتوار لايبزيغ وميونيخ. تشتمل أعماله على خمس سيمفونيات، تنويعات وفوغ على لحن لبورسيل، كونشرتو كمان، كونشرتو ترومبيت، باليه، خمسة كونشرتات لآلة البيانو، كونشرتو هاربسيكورد إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

. مونيوشكو، ستانيسلاف ١٨١٩– ١٨٧٢ **Moniuszko, Stanislav**

مؤلف بولوني درس في وارسو وبرلين. تعد أوبراه هالكا أول أوبرا بولونية وطنية. تتضمن أعماله أوبرات، قصيدة سيمفونية، ستة قداسات، ريكوايامين وأكثر من ٣٠٠ أغنية.

مونتيميتزي، إيتالو ١٨٧٥– ١٩٥٢ **Montemezzi, Italo**

مؤلف إيطالي درس في كونسرفاتوار ميلان. قُدمت أوبراه الأولى في تورينو عام ١٩٠٥، لكنه حقق نجاحاً كبيراً لدى تقديمه أوبرا "حب الملوك

الثلاثة". تتضمن أعماله أوبرات وقصائد سيمفونية.

مونتفردي، كلوديو ١٥٦٧– ١٦٤٣ Monteverdi, Claudio

مؤلف إيطالي درس على يد إينجيجنيري Ingegneri . نشر بعضاً من أعمال المادريجال الدينية وهو ما يزال في السادسة عشرة من عمره. عمل لدى دوق مانتوا عازف فيول ومغنياً لأعمال المادريجال. قُدمت أوبراه الأولى "أورفيوس" عام ١٦٠٧ . ترك مونتفردي كريمونا إثر موت الدوق عام ١٦١٢. وفي عام ١٦١٣ شغل منصب رئيس الموسيقا في كنيسة سان مارك في فينيسيا. في عام ١٦٣٣ أصبح قسيساً . مات في فينيسيا عام ١٦٤٣.

يحتل مونتفردي مكانة هامة في تاريخ الموسيقا، فقد أدخل تحسينات على طرق استخدام الأصوات البشرية والآلات الموسيقية، وكان أول مؤلف يدرك جوهر الموسيقا الدرامية، كما نجح في تصوير الشخصية موسيقياً سواء كانت كوميدية أم جادة واستطاع أن يعبر عن الانفعالات عن طريق انتقالات هارمونية جريئة، وأن يخلق أجواء عاطفية بمزج الألوان الصوتية للآلات المختلفة بمهارة.

من مؤلفاته أوبرا أورفيوس، عودة أوليس، تتويج بوبيا، تسعة كتب من أعمال المادريجال، إلى جانب قداسات ومزامير وكانزونات.

مور، إيمانويل ١٨٦٣– ١٩٣١ Moor, Emanuel

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا هنغاري درس في بودابست وفيينا.

قام بجولة في أوروبا والولايات المتحدة بوصفه عازف بيانو وقائد أوركسترا. وضع أربع أوبرات، ثماني سيمفونيات، ثلاثة كونشرتات لآلة البيانو، كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، أربعة كونشرتات لآلة الكمان، كونشرتو لآلة الهاربسيكورد، كونشرتو لآلة الفيولا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة وأكثر من خمسمائة أغنية.

مور، دوغلاس ١٨٩٣- ١٩٦٩ Moor, Douglas

مؤلف وعازف أورغ أمريكي درس على يد داندي وبولانجيه وبلوخ. وضع أعمالاً ذات صلة من حيث المضمون بالتاريخ الأمريكي والأساطير الأمريكية. تتضمن أعماله أربع أوبرات، ثلاث سيمفونيات إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

موراليس، كريستوبال ١٥٠٠- ١٥٥٣ Cristobal Morales

مؤلف إسباني وضع أعمالاً دينية وضعته في مرتبة المؤلفين فيكتوريا وبالاسترينا بوصفه أستاذاً في فن البوليفوني. تتضمن أعماله قداسات، موتيتات، مدريغالات.

مورلي، توماس ١٥٥٧- ١٦٠٢ Thomas Morley

مؤلف إنكليزي. درس على يد بيرد. يعد واحداً من كبار مؤلفي المادريغال الإنكليزي وهو اختصاصي في فن الباليه. تتضمن أعماله كانزونات،

مادريغالات، أغاني بمرافقة العود مقطوعات لآلة الفيول والكيبورد وعدداً من أعمال الباليتو.*

مورتاري، فيرجيليو ١٩٠٢- ١٩٩٣ Virgilio Mortari

مؤلف إيطالي درس على يد بوسي وبيزيتي. تشتمل أعماله على أربع أوبرات، كونشرتو بيانو، ستابات ماتر، كونشرتو لرباعية وترية مع أوركسترا صغيرة.

موسولوف، ألكسندر ١٩٠٠- ١٩٧٣ Alexander Mossolov

مؤلف روسي درس على يد غلييير وميلسكوفسكي. وضع أربع أوبرات، ست سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الكمان، كونشرتو لآلة الفيولونسيل، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

موجكوفسكي، موريتز ١٨٥٤- ١٩٢٥ Moritz Moszkowski

مؤلف وعازف بيانو بولوني- ألماني. درس في كونسرفاتوار درسدن ثم في برلين. استقر في باريس. تتضمن أعماله أوبرا، باليه، كونشرتو كمان، كونشرتو بيانو، أغاني إلى جانب مقطوعات لآلة البيانو.

موتسارت، ليوبولد ١٧١٩- ١٧٨٧ Leopold Mozart

مؤلف وعازف كمان ألماني درس في أوغسبورغ. ذهب إلى النمسا واستقر في

---

* باليتو: شكل من أشكال المادريغال بمرافقة الرقص.

سالزبورغ. وضع عدداً من الأعمال المتنوعة اشتهر منها "السيمفونية الألعوبة"، كما وضع منهاجاً لتدريس آلة الكمان. هو والد المؤلف فولفغانغ أماديوس موتسارت الذائع الصيت.

موتسارت، فولفغانغ أماديوس ١٧٥٦– ١٧٩١ ozart, Wolfgang Amadeus

مؤلف نمسوي ولد في سالزبورغ. كان والده ليوبولد المؤلف وعازف الكمان يعمل في خدمة أسقف سالزبورغ وحين اكتشف في ابنه تلك القدرة الموسيقية الخارقة بذل كل ما في وسعه كي يخلق منه فناناً لا يجارى فوجهه نحو دراسة الكلافسان والأورغ والكمان. في عام ١٧٦٢ باشر ليوبولد جولاته الفنية الواسعة في العديد من مدن أوروبا عارضاً مهارة الطفل النابغة. وقد أدهش الطفل الصغير الجميع بموهبته الفريدة في العزف والارتجال والتأليف. وفي عام ١٧٧٧قام موتسارت بجولة مع أمه، فزار ميونخ، أوغسبرغ، مانهايم (حيث استمع إلى الأوركسترا الشهيرة فيها). ووصل إلى باريس عام ١٧٧٨، وهناك وفي نفس العام ماتت أمه. عاد موتسارت إلى سالزبورغ لعدم تمكنه من الحصول على وظيفة في بلاطها وليقضي سنتين في خدمة أسقف سالزبورغ. بعد ذلك ترك تلك الوظيفة إثر مواجهة حادة مع الأسقف وتوجه إلى فيينا. التقى موتسارت بالمؤلف هايدن وتوطدت بينهما أواصر صداقة استمرت حتى موت موتسارت، ويبدو واضحاً تأثر أحدهما بالآخر.

لقد فشل موتسارت في الاحتفاظ بوظيفة دائمة ولم تكن لديه القدرة على تنظيم شؤونه المالية. وقد ساهم العمل المضني والمصاعب المالية في إتلاف

صحته، وكان يضع مؤلفاته في ظروف تزداد سوءاً من يوم لآخر إلى أن اختطفه الموت وهو ما يزال في الخامسة والثلاثين. كان ذلك في فيينا عام ١٧٩١ ودفن في قبر مجهول من قبور الصدقة.

طوّر موتسارت الأسلوب الكلاسيكي وأغناه وأوصله إلى ذروة عالية عن طريق الإتقان الشكلي، كما كان جريئاً في استخدامه تآلفات جديدة متجاوزاً في ذلك عصره ومكتشفاً آفاقاً جديدة في وسائله التعبيرية. وقد عكس بصدق وضع الفنان الذي يتوق إلى التحرر من أية سلطة تمارس عليه.

من أشهر أعماله:

أوبرا زواج فيغارو، دون جيوفاني، الناي السحري، السيمفونية رقم ٣٥، ٣٩، ٤٠، ٤١، كونشرتو البيانو مقام ري مينور، دو مينور، لا ماجور، سي بيمول ماجور، كونشرتو الكمان رقم ٣، ٤، ٥. كونشرتو الكلارينيت مقام لا ماجور، الرباعيات الوترية الست التي أهداها إلى هايدن، ركوايام مقام ري مينور(غير منته).

مالداوني، دومينيك **١٩٥٢** **Muldowney, Dominic**

مؤلف وقائد أوركسترا إنكليزي درس على يد هارفي وبيرتويستل، ثم على يد راندس وبليك. مدير المسرح الموسيقي الوطني منذ عام ١٩٧٦. تتضمن مؤلفاته أعمالاً موسيقية للمسرح، أعمالاً أوركسترالية متنوعة إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

مولر- سيمنس، دتليف ١٩٥٧ **Muller-Siemens, Detlev**

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني درس في هامبورغ ثم في باريس على يد ميسيان. شغل منصب أستاذ التأليف في الأكاديمية الموسيقية في بازل بدءاً من عام ١٩٩١. تتضمن أعماله أوبرات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، كونشرتات، أعمالاً غنائية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والبيانو.

موريل، تريستان ١٩٤٧ **Murail, Tristan**

مؤلف فرنسي درس في كونسرفاتوار باريس على يد ميسيان. حاز على جائزة روما عام ١٩٧١. وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية المتنوعة وأعمال موسيقا الحجرة.

مازغريف، ثيا ١٩٢٨ **Musgrave, Thea**

مؤلفة وقائدة أوركسترا اسكتلندية درست في أدنبرة ثم في باريس على يد بولانجيه. وضعت العديد من الأوبرات والباليهات والأعمال الأوركسترالية المتنوعة إلى جانب أعمال الإنشاد وموسيقا الحجرة.

موسورسكي، موديست ١٨٣٩- ١٨٨١ **Mussorgsky, Modest**

مؤلف روسي وواحد من مجموعة الخمسة الروس (القبضة المنيعة) ذوي الاتجاه القومي في الموسيقا. أظهر منذ طفولته موهبة موسيقية لكن قدر عليه أن يخدم ضابطاً في الجيش. في عام ١٨٥٧ التقى في بيترسبورغ بالمؤلف بالاكيريف ودرس على يديه. وفي العام التالي ترك الجيش ليتفرغ للتأليف.

بدأ موسورسكي العمل بأوبرا "سالامبو" المأخوذة عن رواية **جوستاف فلوبير** لكنه لم يكملها ثم انهى الفصل الأول من أوبرا "الزواج" عن **جوجول**. بعد ذلك ظهرت رائعته أوبرا "بوريس جودونوف" عن **بوشكين** والتي تعد من أهم وأعظم الأعمال في تاريخ الأوبرا. وقد قام بتعديلها بعد أن رفضتها إدارة المسرح الإمبراطوري ولاقت عند تقديمها عام ١٨٧٤ نجاحاً كبيراً، إلا أن بعض النقاد والموسيقيين امتعضوا منها بسبب نهجه غير التقليدي وأسلوبه غير المألوف في استنباط لحنية نابعة من الكلام الروسي.

بعد عرض أوبرا بوريس جودونوف بدأت صحة موسورسكي بالتدهور نتيجة ظروف حياته السيئة وإدمانه الخمر. لذا لم يستطع أن يكمل أي عمل من الأعمال التي كانت في يديه. وبعد موته قام ريمسكي- كورساكوف وآخرون بإكمال أعماله وتهيئتها للعرض. وفي القرن العشرين تثمّن عالياً واقعيته وأصالته واكتشافاته التي كان لها أكبر الأثر على التطور الموسيقي في روسيا وفي بلدان أخرى من العالم.

من أعماله:

أوبرا "سالامبو(غير منتهية)، أوبرا الزواج (فقط الفصل الأول مكتمل)، أوبرا بوريس جودونوف، أوبرا خوفانتشينا (غير منتهية)، أوبرا سوق سوروشينسكايا (غير منتهية)، مقطوعة ليلة على الجبل الأقرع للأوركسترا، صور من المعرض للبيانو إلى جانب العديد من الأغاني.

مياسكوفسكي، نيكولاي ١٨٨١– ١٩٥٠ Myaskovsky, Nikolay

مؤلف روسي درس على يد جلبير وليادوف وريمسكي– كورساكوف. شغل منصب أستاذ مادة التأليف في كونسرفاتوار موسكو. درس على يده كاباليفسكي وخشاتوريان وشيبالين. وضع ٢٧ سيمفونية وكونشرتو للكمان وكونشرتو للفيولونسيل إلى جانب ٣ ١ رباعية وترية وأعمال أخرى متنوعة.

ميسليفتشيك، جوزيف ١٧٣٧– ١٧٨١ Myslivecek, Josef

مؤلف بوهيمي (من بوهيميا)، درس في فينيسيا. لاقت أوبراه الأولى ميديا نجاحاً كبيراً لدى تقديمها في بارما عام ١٧٦٤.

ذهب إلى فيينا وميونخ. أعجب موتسارت بسوناتاته لآلة البيانو كما أثنى على أوراتوريو "أبرامو إيد إساكو" الذي وضعه في ميونخ عام ١٧٧٧. تتضمن أعماله ٢٧ أوبرا، ٦ أوراتوريات، وأعمالاً متنوعة لمختلف الآلات الموسيقية.

□□□

❑ الأعمال الشهيرة

Mass Of Christ The King – قداس المسيح الملك

عمل كَورَسي للمؤلف ويليامسون قدم لأول مرة كاملاً عام ١٩٧٨

Mass Of Life – قداس الحياة

عمل كَورَسي للمؤلف ديليوس قدم لأول مرة كاملاً في لندن عام ١٩٠٩

Master Peter's Puppet Show – استعراض دمية المعلم بيتر المتحركة

أوبرا من فصل واحد للمؤلف دي فايا، قدمت لأول مرة في سيفيل عام ١٩٢٣. وضع نصها المؤلف نفسه استناداً إلى حدثٍ في رواية "دون كيشوت"

Matilde Di Shabran – ماتيلد دي شابران

أوبرا هزلية من فصلين للمؤلف روسيني قدت لأول مرة في روما عام ١٨١٢. وضع نصها

فيريتي

Matrimonio Segreto, Il – الزواج السري

أوبرا هزلية من فصلين للمؤلف شيماروزا قدمت في فيينا عام ١٧٩٢. وضع نصها ج. بيرتاتي

Maurerische Trauermusik – موسيقا جنائزية ماسونية

مقطوعة موسيقية للمؤلف موتسارت مقام دو مينور وضعها عام ١٧٨٥ وهي لآلتي أوبوا وآلة كلارينيت وثلاث آلات باسيت هورن وآلة دوبل باصون وآلتي هورن وآلات وترية

Ma Vlast – موطني

مجموعة من ست قصائد سيمفونية للأوركسترا للمؤلف سميتانا وضعها ما بين عامي ١٨٧٤–١٨٧٩ بعد أن أصبح أصمْ، وهي كالتالي:

١)القلعة العالية

٢)نهر مولداو

٣)قائدة أمازونيات بوهيميا

٤)من السهول والغابات البوهيمية

٥)حصن الهوزيت

٦)مثوى شهداء أبطال الهوزيت

Mavra – مافرا

أوبرا من فصل واحد للمؤلف سترافنسكي قدمت في باريس عام ١٩٢٢. وضع النص كوشنو بالاستناد إلى قصيدة للشاعر بوشكين تحت عنوان "البيت الصغير في كولومنا"

May Night – ليلة أيار

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ريمسكي-كورساكوف قدمت في بترسبورغ عام ١٨٨٠، وضع نصها المؤلف نفسه بالاستناد إلى قصة للكاتب غوغول

Mazeppa – مازيبا

١)أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف تشايكوفسكي، قدمت في موسكو عام١٨٨٤. وضع نصها المؤلف نفسه بالاشتراك مع بورنين استنادا إلى بوشكين

٢)عملان لآلة البيانو للمؤلف ليست، وضع الأول عام ١٨٤٠، والثاني عام ١٨٥١.

٣)قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف ليست، وضعها عام ١٨٥١، وهي مبنية على قصة لفيكتور هيغو

Medee – ميديا

١)أوبـرا مـن ثلاثـة فصـول للمؤلـف كـيروبيني، قدمـت في بـاريس عـام١٧٩٧. وضـع نصـها اسـتناداً إلى مسـرحية بوروبيـدس ف. ب. هوفمان.

٢)أوبرا من أربعة فصول للمؤلف م. ا. شاربنتيه، قدمـت في بـاريس عـام ١٦٩٣.وضـع نصـها توماس كورنييل.

٣)أوبرا من فصلٍ واحد للمؤلف ميلـهود، قدمت لأول مرة عام ١٩٣٩.

٤)وهناك عدة أوبرات حول ذات الموضوع وتحمل الاسـم نفسـه وضعـها كـل مـن كوسـر ١٦٩٢، وميسـليفيتشك ١٧٩٤، وج. ا. بنـدا ١٧٧٥، وماير ١٨١٣، وهناك أيضا باليه يحمـل ذات الاسم وضعه المؤلف س. باربر عام ١٩٤٦

Medium, The – الوسيط

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف مينوتي قدمـت في جامعة كولومبيا عام ١٩٤٦. وضع نصها المؤلف نفسه

Mefistofele – مفيستوفيل

أوبرا من خمسة فصول للمؤلف بويتو قدمت في ميلان عام ١٨٦٨. وضع نصها المؤلف نفسه استنادا إلى مسرحية غوته. عدّلها فجعلها من أربعة فصول

Meistersinger Von Nürnberg – فحول مغني نورنبورغ

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فاغنر قدمت في ميونخ عام ١٨٦٨. وضع نصها المؤلف نفسه مستنداً إلى عدة مصادر.

Melusina, The Fair – ميلوسينا الجميلة

افتتاحية مقام دو ماجور عمل رقم ٣٢ للمؤلف مندلسون وضعها عام ١٨٣٣

Memento Vita – ذاكرة الحياة

كونشرتو للأوركسترا، وضعته المؤلفة موسغريف إجلالاً لبيتهوفن عام ١٩٧٠.

Memorial To Lidice – في ذكرى ليديتشة

عمل للأوركسترا للمؤلف مارتينو وضعه في ذكرى قرية تشيكية أبادها النازيون بدافع الثأر والانتقام. قدم العمل في نيويورك عام ١٩٤٣.

Mephisto Waltzes – فالسات مفيستوفيليس

أربعة أعمال للمؤلف ليست. رقم ١ – ٢ للأوركسترا ثم حولا لآلة بيانو منفردة ولآلتي بيانو. رقم ٣ لآلة بيانو. رقم ٤ لآلة بيانو، نشر عام ١٩٥٢.

Mer, La – البحر

ثلاث مقطوعات سيمفونية (اسكتشات سيمفونية) للأوركسترا للمؤلف ديبوسي. قدمت لأول مرة في باريس عام ١٩٠٥. وقد سُميت المقطوعات على النحو التالي:

١)في البحر من الفجر إلى الظهر

٢)لعب الأمواج

٣)حوار بين الريح والبحر.

Merry Widow, The – الأرملة الطروب

أوبريت من ثلاثة فصول للمؤلف ليهار قدمت في فيينا عام ١٩٠٥. وضع نصها ف. ليون و ل. شتاين.

Messiah – المسيح

أوراتوريو للمؤلف هاندل قدم لأول مرة في دبلن عام ١٧٤٢. اختار كلماته من الكتاب المقدس س. جينينز.

Metamorphosen – التحولات

عمل مقام دو مينور للمؤلف ريتشارد شتراوس وهو لـ ٢٣ آلة وترية. قدم لأول مرة في زوريخ عام ١٩٤٦. والعمل بمثابة ترنيمة جنائزية تنعي ضياع ألمانيا.

Midsummer Night Dream, A – حلم ليلة صيف

١)افتتاحية وضعها مندلسون عندما كان في السابعة عشرة من عمره ثم أضاف إليها مقاطع موسيقية لترافق العرض المسرحي في بوتسدام عام ١٨٤٣.

٢)موسيقا مرافقة وضعها المؤلف كارل أورف عام ١٩٣٩.

٣)أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف بريتن قدمت في الدبيرغ عام ١٩٦٠. اعتمد المؤلف النص الشيكسبيري لكنه اختصره بالتعاون مع ب. بيرز.

Mignon – ميغنون

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف توماس، قدمت لأول مرة في باريس عام ١٨٦٦. وضع نصها باربيير وكاريه.

Mikado, The, or The Town Of Titipu – الميكادو، أو بلدة التيتيبو

أوبريت من فصلين للمؤلف سوليفان، قدمت في لندن عام ١٨٨٥. وضع نصها جيلبير.

Mikrokosmos – ميكروكوزموس

عمل لآلة البيانو للمؤلف بارتوك وضعه ما بين عامي ١٩٢٦–١٩٣٧، ويتضمن ١٥٣ مقطوعة صغيرة متدرجة من حيث الصعوبة، أراد لها المؤلف أن تكون بمثابة منهج تعليمي للموسيقا المعاصرة.

Military Symphony – السيمفونية العسكرية

اسم أطلق على سيمفونية هايدن رقم ١٠٠ مقام صول ماجور، قدمت لأول مرة عام ١٧٩٤. ودعيت هكذا بسبب استخدامه الآلات العسكرية وبسبب نداء آلة الترومبيت في الحركة الثانية.

Mines Of Sulphur, The – مناجم الكبريت

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ريتشارد رودني بينيت قدمت في لندن عام١٩٦٥. وضع نصها بيفرلي كروس.

Minute Waltz –فالس الدقيقة

اسم أطلق على فالس المؤلف شوبان رقم ١ مقام ري بيمول ماجور عمل ٦٤. ودعي هكذا لأن عزفه بسرعة كبيرة يستغرق دقيقة واحدة فقط.

Miracle In The Gorbals –معجزة في غوربول

باليه من فصل واحد للمؤلف بليس، قدمت في لندن عام ١٩٤٤

Miraculous Mandarin, The –المندرين العجيب

بانتوميم من فصل واحد للمؤلف بارتوك، قدمت لأول مرة في كولون عام ١٩٢٦. وضع السيناريو م. لينجيل.

Mireille –ميريل

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف غونو، قدمت في باريس عام ١٨٦٤. وضع نصها م. كاريه.

Miroirs – مرايا

مجموعة من خمس مقطوعات لآلة البيانو للمؤلف رافيل وضعها عام ١٩٠٥.

Miserly Knight, The – الفارس البخيل

أوبرا من ثلاثة مشاهد للمؤلف رخمانينوف،

قدمت في موسكو عام ١٩٠٦.

Missa Papae Marcelli – قداس البابا مارسيلوس

قداس للمؤلف باليسترينا وضعه عام ١٥٦١، وهو لستة أصوات، أهداه للبابا مارسيلوس الثاني.

Miss Julie – الآنسة جوليا

١) أوبرا من فصلين للمؤلف نيد روريم قدمت في نيويورك عام ١٩٦٥. وضع نصها بالاستناد إلى مسرحية سترندبرغ ك. المسلي.

٢) باليه من فصلين للمؤلف بانوفنيك، قدمت في شتوتجارت عام ١٩٧٠. وهي مبنية على مسرحية سترندبرغ.

٣) أوبرا من فصلين للمؤلف ألوين، قُدمت لأول مرة عام ١٩٧٦. وضع نصها المؤلف نفسه استناداً إلى مسرحية سترندبرغ.

٤) أوبرا للمؤلف بيبالو، وضعها عام ١٩٧٣، وهي مبنية على مسرحية سترندبرغ

Mlada – ملادا

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ريمسكي-كورساكوف، قدمت لأول مرة في بترسبورغ عام ١٨٩٢. وضع نصها المؤلف نفسه عن نص لفيكتور كريلوف.

Mladi – الشباب

متوالية لست آلات نفخ خشبية للمؤلف ياناتشيك، وضعها عام ١٩٢٤.

Moby Dick – موبي ديك

١) كانتاتا للمؤلف هيرمان، اختار نصها كلارك هارينغتون من رواية موبي ديك لهيرمان ملفيل.

٢) قصيدة سيمفونية للمؤلف دوغلاس مور وضعها عام ١٩٢٧.

٣) كونشرتاتو للأوركسترا للمؤلف مينين، وضعه عام ١٩٥٢.

Moment Musical – لحظة موسيقية

عنوان أطلقه المؤلف شوبرت على كل قطعة من المقطوعات الست القصيرة التي أنهاها عام ١٨٢٨.

Mond Der – القمر

أوبرا من فصل واحد للمؤلف أورف قدمت في ميونخ عام ١٩٣٩. وضع نصها المؤلف نفسه استناداً إلى غريم.

Mondo Della Luna, Il – العالم على سطح القمر

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هايدن، قدمت لأول مرة عام١٧٧٧. وضع نصها ب. ف. باستور استناداً إلى غولدوني.

Montag Aus Licht – الاثنين منذ الفجر

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف شتوكهاوزن، قدمت في ميلان عام ١٩٨٨. وضع نصها المؤلف نفسه.

Moonlight Sonata – سوناتا ضوء القمر

الاسم الشائع الذي عرفت به سوناتا البيانو مقام دو دييز مينور عمل ٢٧ رقم ٢ للمؤلف بيتهوفن.

Morike Lieder – أغاني موريك

مجموعة من ٥٣ أغنية للمؤلف هوغو وولف. نظم كلماتها الشاعر الألماني إدوارد فريدريش موريك.

Mort De Cleopatra, La – موت كليوباترا

مشهد غنائي لصوت سوبرانو أو ميتزوسوبرانو مع الأوركسترا للمؤلف بيرليوز. وضعه عام ١٨٢٩.

Moses Und Aron – موسى وهارون

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف شونبرغ، قدمت في هامبورغ عام ١٩٤٥. وضع نصها المؤلف نفسه.

Mother, The – الأم

أوبرا من عشرة مشاهد للمؤلف هابا، قدمت في ميونخ عام ١٩٣١. وضع نصها المؤلف نفسه.

Movements – حركات.

عمل من خمسة أقسام للبيانو والأوركسترا للمؤلف سترافنسكي، قدم لأول مرة في نيويورك عام ١٩٦٠.

Mozart And Salieri – موتسارت وساليبري

أوبرا من فصل واحد للمؤلف ريمسكي-كورساكوف، قدمت في موسكو عام ١٨٩٨. وضع نصها المؤلف نفسه استناداً إلى قصيدة للشاعر بوشكين.

Mozartiana – موزارتيانا

المتواليـــة الأوركســـترالية رقـــم ٤ للمؤلـــف تشايكوفسكي وضعها عام ١٨٨٧.

Mystic Trumpeter, The – البوّاق السري

١) مقطوعة لصـوت سـوبرانو مـع الأوركسـترا للمؤلف هولست. الكلمات للشـاعر وولـف ويتمان.

٢) فانتازيا سيمفونية للأوركسترا للمؤلف ف. س. كونفيرس، وضعها عام ١٩٠٤.

□□□

❑ المصطلحات

Meno – مينو

أقل (بالإيطالية)، كأن نقول مثلا Meno Mosso أي أقل سرعة (أبطأ).

Messa Di Voce – ميسا دي فوتشي

تعبير يستخدم في الغناء لأداء نغمة واحدة طويلة تتدرج في الشدة (كريشندو)، ثم تتدرج في الخفوت (ديمينويندو).

Mesto – حزين– محزن

Mesure — ميزور (بالفرنسية).

تُدوّن القطعة الموسيقية في أقسام صغيرة تحوي قيماً زمنية متساوية. هذه الأقسام تدعى ميزورات. ويتضمن الميزور الواحد مجموع القيم الزمنية للنغمات والسكتات المحددة. ويسمى الخط الرأسي الفاصل بين كل ميزورين متجاورين: بار Barre. ويطلق على الخطين الرأسيين الذين يوضعان في نهاية الميزور

الأخير من القطعة لتحديد نهايتها: دوبل بارDouble Barre

Metallophone — ميتالوفون

آلة إيقاعية تشبه آلة الأكسيلوفون

Metronome – ميترونوم

جهاز صغير لضبط عدد الضربات الإيقاعية في الدقيقة، وتثبيت إيقاع المقطوعات الموسيقية. وكان المدعو ج. ن. مايلزل أول من سجل اختراعه عام ١٨١٤ لكن مخترعه الحقيقي هو د. ن. فينكل.

Mezzo – نصف (بالإيطالية)

يسبق هذا التعبير كلمات مختلفة فنقول مثلا Mezzo Forte أي الأداء بنصف شدة. أوMezzo Piano أي الأداء بنصف نعومة... الخ.

Mezzo Soprano – نصف سوبرانو

الطبقة الصوتية المتوسطة للنساء إذ تتوسط طبقتي السوبرانو والكونترالتو.

Mi – مي

نغمة مي، وهي الثالثة في سلم دو الطبيعي

Military Band – فرقة عسكرية

فرقة مكونة من آلات نفخ نحاسية وآلات نفخ خشبية وآلات إيقاعية. ويوجد لدى جيوش العالم فرق من هذا النوع لتقديم المارشات إبان المسيرات والاستعراضات العسكرية

Mime – تمثيل صامت

عرض تمثيلي صامت على المسرح تصاحبه الموسيقا أحياناً

Mimodrama – ميمودراما

مسرحية تتضمن عرضاً تمثيلياً صامتاً تصاحبه الموسيقا، ويختلف عن الباليه لأن حركاته ليست مرسومة مسبقاً.

Minor – صغير

يضاف هذا التعبير إلى كلمات أخرى إذ تقول بعد صغير سلم صغير تآلف صغير ...الخ

Minuet – مينويت

رقصة فرنسية الأصل ميزانها ثلاثي انتشرت في القرن الثامن عشر، استخدمت في السيمفونية والسوناتا والرباعي الوتري للعصر الكلاسيكي. كما كانت إحدى الحركات

الاختيارية في المتوالية السويت. وتكتسب وفق القالب الثلاثي الأجزاء A.B.A حيث يدعى المقطع B **تريو**. وقد استبدل بيتهوفن هذه الرقصة الأرستقراطية بحركة سيكرزو.

Mixolydian Mode – صيغة الميكسوليديان

أحد المقامات القديمة يبدأ من نغمة صول وينتهي بها(على مفاتيح البيانو البيض فقط).

Moderato – معتدل

الأداء في سرعة معتدلة وقد يضاف هذا التعبير إلى كلمات أخرى فنقول مثلاً **Allegro Moderato** أي سريع باعتدال... الخ.

Modinha – مودينها

ضرب من الأغنية الشعبية البرتغالية ازدهرت في القرن الثامن عشر والتاسع عشر.

Modulation – التغيير المقامي

الانتقال من مفتاح إلى آخر أثناء عملية التأليف الموسيقي ويتم هذا الانتقال دون توقف وبوسائل موسيقية مبتكرة مما يضفي على التأليف الجدة والجاذبية.

Moll – مينور، أي صغير (بالألمانية).

Molto – جداً (بالإيطالية) كأن نقول مثلا Allegro Molto أي سريع جداً.

Monodrama – مونودراما

مسرحية مكتوبة لشخصية واحدة.

Monophony – مونوفوني

تعبير يطلق على الموسيقا ذات الخط اللحني الواحد والتي تفتقر إلى المعالجة الكونتربنتية وإلى عنصر الهارموني.

Morbido – موربيدو

ناعم، رقيق

Morendo – موت، تلاشي (بالإيطالية).

يشير هذا التعبير إلى ضرورة تلاشي صوت الموسيقا تدريجياً

Morris – موريز

رقصة شعبية إنكليزية يؤديها الرجال الذين يضعون الأجراس في أرجلهم ويرافقهم المزمار والدف والكمان

Mosso – حيوية، نشاط

يضاف هذا التعبير إلى كلمات أخرى فنقول

مثلا Allegro Mosso أي سريع ونشيط أوPiu Mosso أي بحيوية أكثر أو Meno Mosso أي بحيوية أقل

Motet – موتيت

تأليف غنائي كورسي قصير وبدون مرافقة، وفي القرن الثالث عشر وحتى القرن السادس عشر كان الموتيت يُبنى على كلمات دينية ويعالج وفق النهج البوليفوني. ويعد ماشو، وديسبريه وآخرون أساتذة في فن الموتيت. وقد وصل الموتيت إلى الذروة بوصفه تأليف ديني الطابع مع نظيره الدنيوي الطابع المادريغال. وضع باليسترينا نحو ١٨٠ مقطوعة موتيت، وكان كل من فكتوريا، مورالیز، تاليس، بيرد، بال، وتافيرنر مؤلفين عظاماً للموتيت. وقد وضع باخ الكبير العديد من الموتيتات، أربعة منها لثمانية أصوات. في القرن السابع عشر أصبح الموتيت يستخدم مع بعض التجاوزات، فلم يعد تأليفاً بدون مرافقة، ولم تعد كلماته دينية بصورة دائمة.

Motif – موتيف

فكرة لحنية أو إيقاعية قصيرة وواضحة وقائمة

بذاتها (مثال على ذلك النغمات الأربع الأُوَل في السيمفونية الخامسة لبيتهوفن)، يمكن أن ينشأ منها أثناء المعالجة بناء موسيقي. وقد تُستخدم هذه الكلمة أحياناً مرادفة لكلمة ثيمة.

Motive – أنظر **Motif**

Moto – حركة

يسبق هذا التعبير لفظ **Con** فيصبح هكذا **Con Moto** أي بحركة وتدفق. كذلك يلي هذا التعبير مصطلح آخر كأن نقول **Moto Perpetuo** أي حركة مستمرة.

Motto Theme – فكرة لحنية تتكرر باستمرار أثناء سير المقطوعة الموسيقية. مثال على ذلك اللحن الذي يظهر باستمرار في السيمفونية الخيالية للمؤلف بيرليوز.

Movement – حركة

كلمة تطلق على الأجزاء الرئيسية لعمل موسيقي طويل (مثل السيمفونية، الكونشرتو، السوناتا، السويت...)، وتدعى هكذا لأن لكل حركة سرعة خاصة بها. وهناك بعض

السيمفونيات التي تتكون من حركة واحدة كسيمفونية المؤلف سيبيليويوس السابعة على سبيل المثال. كما أن العديد من السيمفونيات تكون حركاتها مترابطة وتُعزف على نحوٍ متصل. وقد استعملت الكلمة عنواناً لبعض الأعمال الموسيقية مثل العمل الموسيقي "حركات للبيانو والأوركسترا" للمؤلف سترافنسكي.

Mus – مختصر كلمة Music

Music Drama – الدراما الموسيقية

تعبير استخدمه المؤلف ريتشارد فاغنر ليصف به أوبراته التي رآها تختلف عن الشكل الأوبرالي السابق. وقد حاول فاغنر من خلال شكل الدراما الموسيقية تحقيق اتحاد للفنون يتضمن الشعر، الدراما، الموسيقا، المسرح، لجعلها وحدة متكاملة.

Musicology – علم الموسيقا

دراسة الموسيقا بوصفها فرعاً من فروع المعرفة أو حقلاً من حقول البحث. كذلك يقوم علم الموسيقا بدور هام في اكتشاف المؤلفات

الضائعة أو التي طواها النسيان، وتصنيفها وتدوينها على نحوٍ دقيق، وفي تفسير المخطوطات الموسيقية القديمة.

Mute – المِخْفات

أداة من الخشب أو البلاستيك أو المعدن تستخدم لتخفيف صوت الآلة الموسيقية. وتدعى بالإيطالية **سوردينو**.

□□□

ملحق

❑ مَسْرَد بمحتويات مجلة "الحياة الموسيقية" في أربعة أعوام*

١- دراسات

١-١- أعلام

- الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا العربية: صميم الشريف؛ العدد ١/١٩٩٣.
- سيد درويش - حياته وآثاره: إلهام أبو السعود؛ العدد ١/١٩٩٣.
- قيل في سيد درويش: إلهام أبو السعود؛ العدد ١/١٩٩٣.
- فولفغانغ أماديوس موتسارت: محمد حنانا؛ العدد ١/١٩٩٣.
- الفصل الأخير من حياة موتسارت والشخصيات الهامة التي عاصرته: د. واهي سفريان؛ العدد ١/١٩٩٣.
- بيتر إيليتش تشايكوفسكي (١٨٤٠-١٨٩٣): محمد حنانا؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الشاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان

---

*روعي في تصنيف هذا الفهرس إدراج المقالة الواحدة في باب أو أكثر وذلك لسهولة المرجعية (المحرر)

زيدية؛ العدد ١٩٩٣/٢.

- تشايكوفسكي والأوبرا: د. واهي سفريان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- باليه الحسناء النائمة لتشايكوفسكي: بشير نطفجي؛ العدد ٢: ١٩٩٣.
- تشايكوفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- عازفو بيانو خلدهم التاريخ: بشير نطفجي؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- سيرغي رخمانينوف... عازف بيانو رغماً عنه: سينثيا الوادي، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- ليست والبيانو: آني سيراداريان؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا – شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد ١٩٩٤/٥.
- جمال عبد الرحيم – التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- هيربرت فون كارايان: قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- بريكو وكيلر– رائدتان وحالمتان: سوزان زلسيمان، ترجمة إيناس الملا؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- بيير مونتو في ذكراه الثلاثين–فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- ريتشارد شتراوس (١٨٦٤ – ١٩٤٩): عماد مصطفى؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- آراء لشتراوس في الموسيقا: طارق سيد أحمد؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.

- شتراوس والصوت: آني سيراداريان؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- قراءات حول ريتشارد شتراوس: د. واهي سفريان؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- موتسارت ودابونتي – سيمياء سماوية: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١٩٩٥/٩
- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد ١٩٩٥/٩
- هنري بورسيل: آني سيراداريان؛ العدد ١٩٩٥/١٠
- الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد ١٩٩٦/١١
- فرانس شوبرت: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١١
- فرانس شوبرت والفردوس المفقود: د. نبيل اللو؛ العدد ١٩٩٦/١١
- انعكاس روح مدينة فيينا على شوبرت: خضر جنيد؛ العدد ١٩٩٦/١١
- الإبداعات الغنائية في مؤلفات شوبرت؛: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٩٦/١١
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١١
- السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت: روبرت شومان، ترجمة هنا نور الله؛ العدد ١٩٩٦/١١
- أشهر عازفي الآلات النافخة –جاز: أنس الجاجة؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- مغامرة العشرينات، ميلهود وهونيجر؛ جان روي، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- أوبرا كارمن لبيزيه، شابة عمرها عشرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- مانويل دي فايا: د. نبيل اللو؛ العدد ١٩٩٦/١٤

- مانويل دي فايا: سينثيا الوادي؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- مانويل دي فايا، حياة قصيرة؛ عماد مصطفى؛ العدد ١٤/١٩٩٦

١-٣-أعمال

- السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- باليه الحسناء النائمة لتشايكوفسكي: بشير نطفجي؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسي: فرانسوا لاقون وباسكال بريسو، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- الكواكب – متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- هل ألف بيتهوفن "السيمفونية العاشرة إيينا"؟: خضر جنيد؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- موسيقا أفلام والت ديزني: ن. سيمسولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- موتسارت ودابونتي – أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية: عماد مصطفى؛ العدد ١٠/١٩٩٥.
- السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت؛ روبرت شومان؛ العدد ١١/١٩٩٦
- الأشكال الموسيقية الأساسية، تحليل سوناتا فالدشتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٢/١٩٩٦
- مانويل دي فايا، حياة قصيرة؛ عماد مصطفى؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٣/١٩٩٦

١-٣- قوالب

- الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد ١٩٩٣/١.
- السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- تشايكوفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- تشايكوفسكي والأوبرا: د. واهي سفريان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الشاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٣٣/٢.
- السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الموشح الأندلسي والموشح المشرقي – دراسة مقارنة: علي هيثم مصري الدرويش؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- شتراوس والصوت: آني سيراداريان؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- الأشكال الموسيقية الأساسية – الشكل المقطعي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية: صميم الشريف؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛

العدد ١٩٩٥/٩.

- الأشكال الموسيقية الأساسية – شكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/١٠.
- أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد ١٩٩٥/١٠.
- الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد ١٩٩٥/١٠.
- الأشكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١١
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد ١٩٩٦/١١
- الإبداعات الغنائية في مؤلفات فرانس شوبرت: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٩٦/١١
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١١
- الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- الأوبرا والدراما الموسيقية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٤
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- لُعب وأغاني الأطفال العراقية: حسين قدوري؛ العدد ١٩٩٦/١٤

١-٤- تيارات

- التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد ١٩٩٣/١.
- الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا العربية: صميم الشريف؛ العدد ١٩٩٣/١.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم :العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- جمال عبد الرحيم: – التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- البحث عن الهوية القومية في الموسيقا الإسبانية: بيل كراوس ،ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- الموسيقا العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهباد؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عريبي؛ العدد ١٩٩٥/٩.

- السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العددين ٩ و ١٠/١٩٩٥.
- الإبداع العربي في الموسيقا العالمية: توفيق الباشا؛ العدد ١٠/١٩٩٥
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد ١١/١٩٩٦
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١١/١٩٩٦
- التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد ١٢/١٩٩٦
- التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشا علي طموم؛ العدد ١٢/١٩٩٦
- موسيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد ١٤/١٩٩٦.

١-٥- نظريات

- واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم – السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- عناصر الموسيقا الأربعة – الإيقاع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- عناصر الموسيقا الأربعة – اللحن: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- عناصر الموسيقا الأربعة – الهارموني: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا – شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد ٥/١٩٩٤.

- **التباين في تأثيرات البنية المقامية**: د. هنري غونارد، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- **عناصر الموسيقا الأربعة – اللون الصوتي**: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- **أقدم موسيقا معروفة في العالم – المرحلة الأوغاريتية – التدوين الموسيقي**: راوول فيتالي؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- **مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أياي"**: د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد ١٩٩٤/٧:٨.
- **النسيج الموسيقي**: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- **الموسيقا العربية والهارمونيا**: سليم سحاب؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- **تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية**: د. فتحي صالح؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- **إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية**: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- **عالمية الموسيقا العربية**: د. صالح المهدي؛ العدد ١٩٩٦/١١.
- **الكندي والموسيقا**: عدنان بن ذريل؛ العدد ١٩٩٦/١١.

١-٦- آلات

- **صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي**: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- **مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين**: د. سحر ملحم؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.

- البيانو الشرقي: صميم الشريف؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- رحلة البيانو: نشأته – تطوره – أدبه: د. وامي سفريان؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية – صناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسيكي :فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية – أنطونيو ستراديفاري: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- صنّاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- الإعداد الموسيقي – وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد ١٩٩٤/٦
- مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف ونديم خلف؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- الباروك – بآلات زمانه أم بآلات عصرنا؟: فيليب بوسان، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- الجنك والجنكية: د. عبد الحميد حمام؛ العدد ١٩٩٥/٩
- تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد١١ و ١٩٩٦/١٢
- آلة القانون: حميد البصري؛ العدد ١٩٩٦/١٣.
- مبادئ التوزيع الأوركسترالي: ريمسكي–كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٦/١٤.

١-٧- تربية

- حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١/١٩٩٣.
- متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد ١/١٩٩٣.
- كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد ٣، ٤/١٩٩٣.
- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (١): محمد كامل القدسي؛ العدد ١٠و ١١ و ١٢ و١٣/١٩٩٥
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي: نورث نابوتي؛ العدد ١٤/١٩٩٦.

١-٨- تاريخ

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

١-٩- الموسيقا و ...

- الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد ١٩٩٤/٥
- موسيقا الفيلم: آ. كوبلاند، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (١): محمد كامل القدسي؛ العدد ١٠ و ١١ و ١٢ و ١٩٩٥/١٣
- اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٦/١٣.

١-١٠- جاز

- موسيقا الجاز: ك. هولز، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١٩٩٣/١.
- موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الجاز في الموسيقا الجادة: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤:
- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد ١٩٩٥/٩
- أشهر عازفي الآلات النافخة – جاز: أنس الجاجة؛ العدد ١٩٩٦/١٢.

٣- معاجم

- معاجم الموسيقا الغربية – حرف A: ظفر قسوات؛ العدد ١٩٩٣/١.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف B (1): ظفر قسوات؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف B (2): ظفر قسوات؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف C: محمد حنانا؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف D: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف E: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف F: محمد حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف G: محمد حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف H: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/٩
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف i : محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/١٠
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف j : محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١١
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف k : محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف l.: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف m (١): محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٤

٣- تذوق

- ما الذي نستمع إليه في الموسيقا: آ. كوبلاند.

١- في التذوق الموسيقي، ترجمة محمد خليفة؛ العدد ١٩٩٣/١.

٢- عملية الإبداع في الموسيقا، ترجمة محمد خليفة؛ العدد ١٩٩٣/٢.

٣- عناصر الموسيقا الأربعة - الإيقاع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.

٤- عناصر الموسيقا الأربعة - اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.

٥- عناصر الموسيقا الأربعة - الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٥.

٦- عناصر الموسيقا الأربعة - اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٦.

٧- النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.

٨- البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.

٩- الأشكال الموسيقية الأساسية - الشكل المقطعي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/٩.

١٠- الأشكال الموسيقية الأساسية - شكل التنويع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/١٠

١١- الأشكال الموسيقية الأساسية - الشكل الفوغي: ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١١

١٢- الأشكال الموسيقية الأساسية - شكل السوناتا: ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٢

١٣- الأشكال الموسيقية الأساسية - شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: ترجمة محمد حنانا؛ العدد١٣/١٩٩٦

١٤- الأوبرا والدراما الموسيقية: ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١٤

١٥- انطباعات عن اليابان: صلحي الوادي؛ العدد ١٩٩٦/١٢

١٦- كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد ١٩٩٦/١٢

١٧- اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٦/١٣

١٨- كيف تحلل الموسيقا: سيغموند سبيث؛ العدد ١٩٩٦/١٣

٤- تقنيات

- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ الـ ١٩٩٣/٢.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافون وباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم :العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- روبرتو آلاجنا – التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- كلاوديو أبادو – روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن – التحدي الكبير: باتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- قائد الأوركسترا – موقع ومهام: د. واهي سفريان؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- أسرار قائد الأوركسترا – ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ١٩٩٤/٦.

- الإعداد الموسيقي – وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- هربرت فون كارايان – قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- فرانك بيتر زيمرمان- الكمان الداقئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- فاليري جيرجييف – قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- جيدون كريمر– كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٥/١٠
- تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام لآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١٩٩٦/١١.
- ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد ١٩٩٦/١١
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٦/١٢.
- جان بيير راميال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ١٩٩٦/١٣.
- كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١٩٩٦/١٣.
- الأخت ماري كيروز، غناء شرقي في باريس: أوليفييه بيللامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١٤.

٥- مقابلات

- سفيتلانا كاترنوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء – مقابلة مع منصور الرحباني: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١/١٩٩٣.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافون وباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام – مقابلة مع كريستيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- روبرتو آلاجنا – التينور الشاعري: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- كلاوديو أبادو – روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن – التحدي الكبير: باتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت – مقابلة مع رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- صلحي الوادي – عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- فرانك بيتر زيمرمان– الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ٩/١٩٩٥.

- فاليري جيرجييف – قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- د. سمحة الخولي – علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد ١٩٩٥/١٠.
- جيدون كريمر– كماني هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٥/١٠
- بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٦/١١.
- ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد ١٩٩٦/١١.
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٦/:١٢
- جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ١٩٩٦/١٣.

٦- أمسيات

- حول أداء جوقة الفرح الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- انطباعات عن كريمر: صلحي الوادي، العدد ١٩٩٣/٢.
- غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن وطاهر ماملي؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٤/٥.

- الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- العرض الأوبرالي الأول في سوريا – دايدو وإينياس لهنري بورسيل: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٥/١٠.
- الفرقة السيمفونية الوطنية، الموسم الثالث: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١١.
- ثلاثي فاندرر الفرنسي لموسيقا الحجرة: جمان عبيد؛ العدد ١٩٩٦/١١
- ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد ١٩٩٦/١٢.
- بيلار خواردو وسيباستيان مارينييه في دمشق: أيمن جرجور؛ العدد ١٩٩٦/١٣.
- أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق: ميساك باغبودريان؛ العدد ١٩٩٦/١٣.
- الفرقة السيمفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١٣.
- فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١٤

٧- مؤتمرات

- مؤتمر الموسيقا العربية – القاهرة ١٩٩٢: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا – عمان ١٩٩٣: خضر جنيد؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني – القاهرة ١٩٩٣: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٤/٥.

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

٨- مسابقات

- مسابقة نلسن في العزف على الكمان- أودينس ١٩٩٢: هيذر كورسباور، ترجمة أبية حمزاوي؛ العدد ١٩٩٣/١
- مسابقة رخمانينوف للبيانو – موسكو ١٩٩٣: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة – موسكو ١٩٩٤: ديالا حنانا؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.

٩- مهرجانات

- مهرجان اكسبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي – إشبيليا ١٩٩٢: رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٣/١
- مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجرة: إيفيان ١٩٩٢: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد ١٩٩٣/١.
- الفنون الشعبية في مهرجان بصرى ١٩٩٣ : أحمد بوبس؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي – حمص ١٩٩٤: إلهام أبو

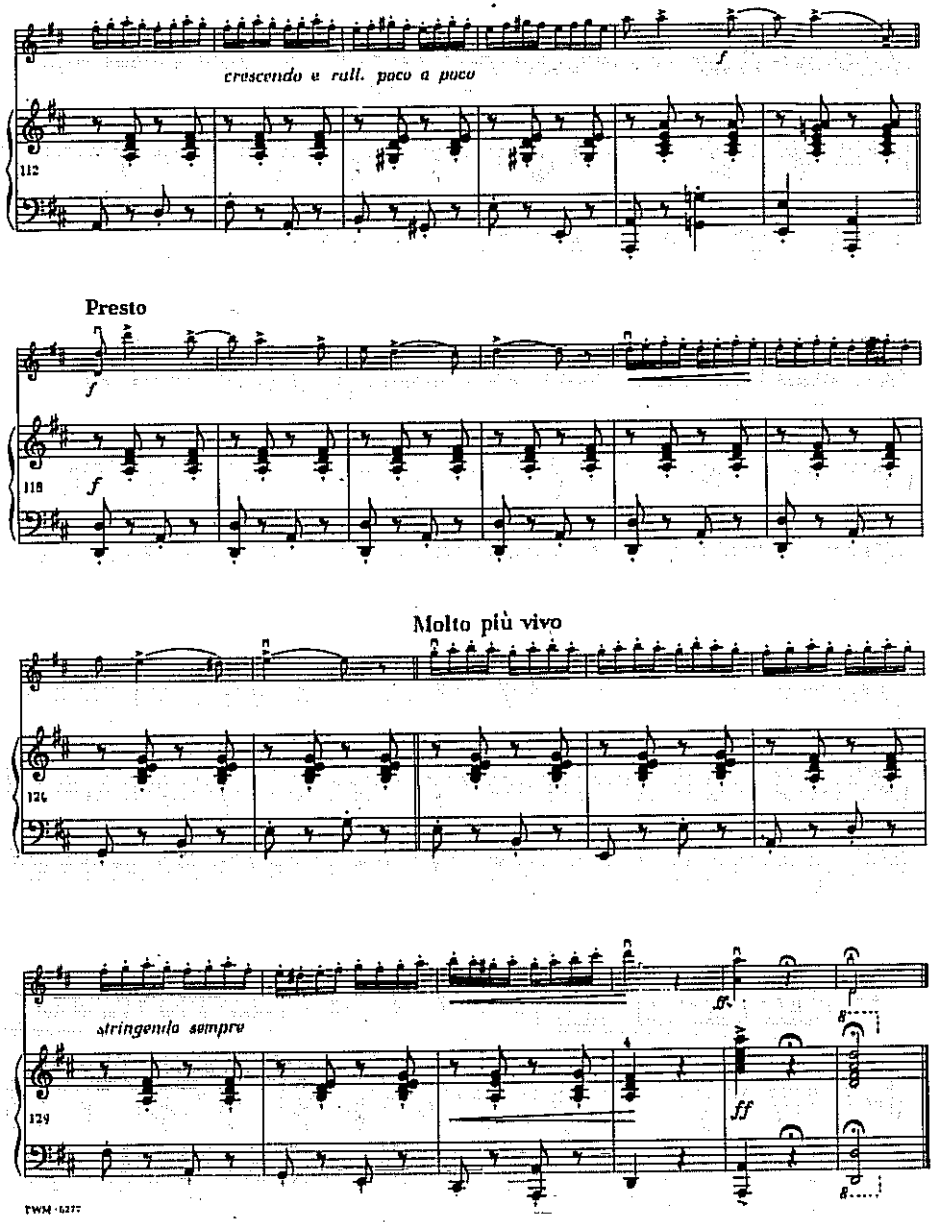
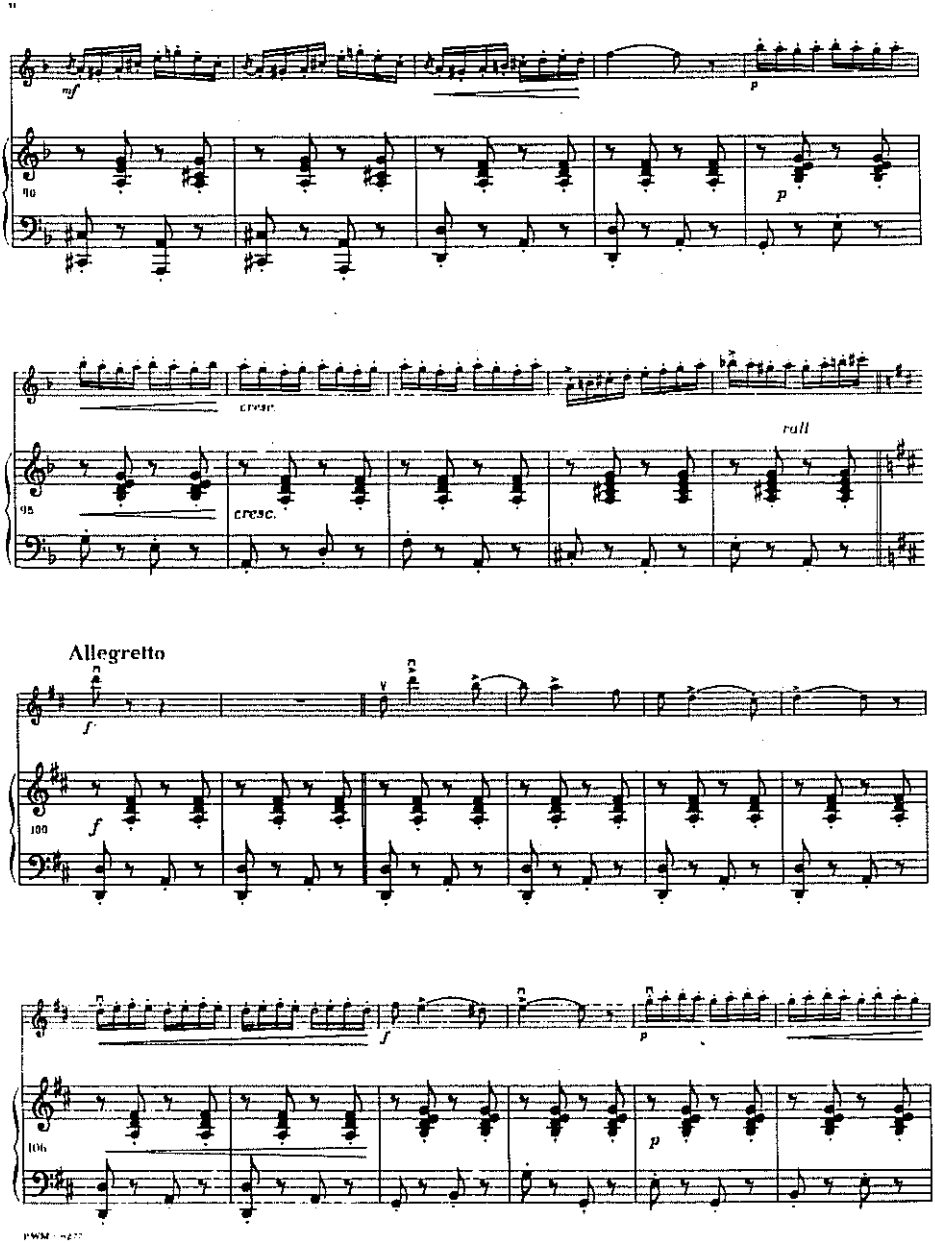
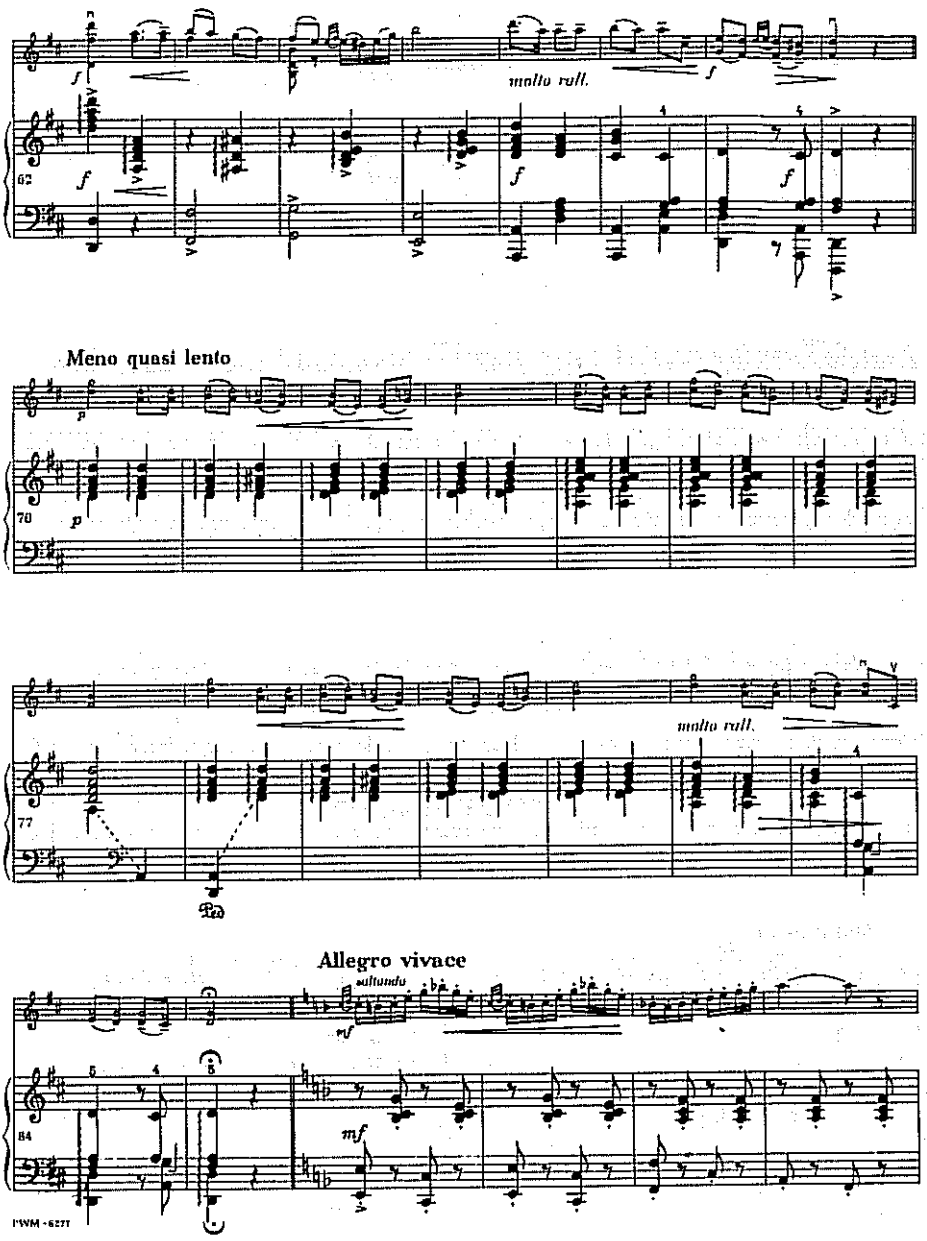
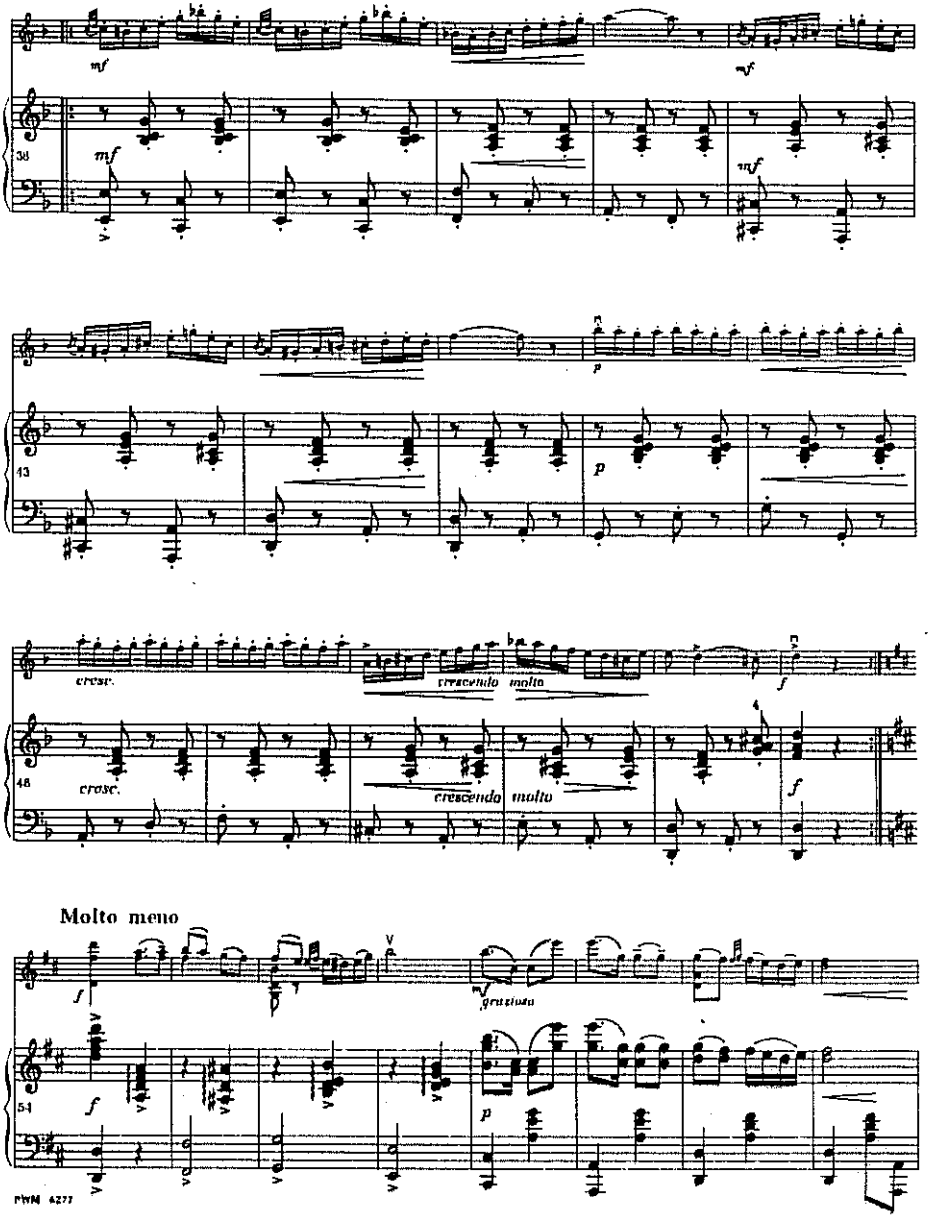
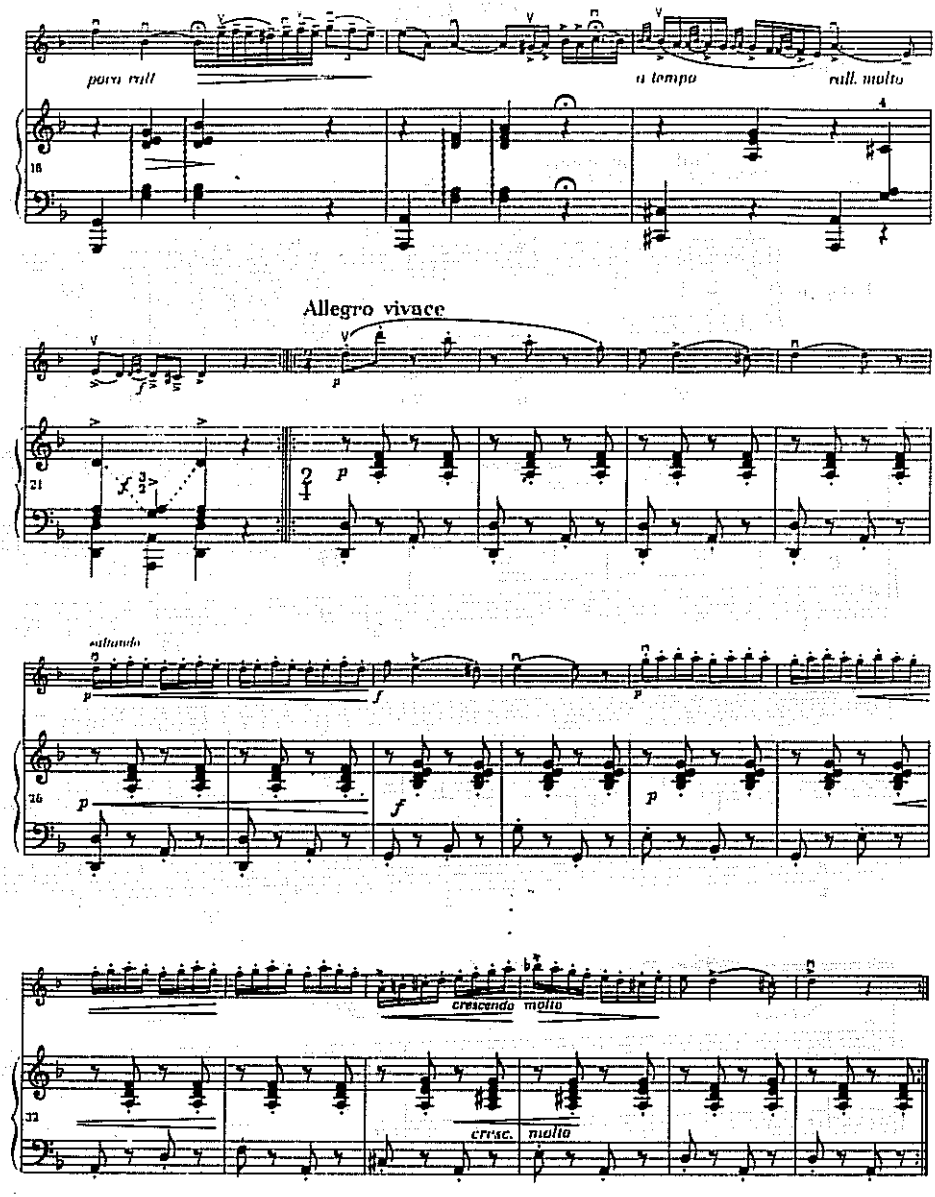
السعود؛ العدد ١٩٩٤/٦.

- مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي – حمص ١٩٩٥: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٦/١١
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل – عمان ١٩٩٥: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٦/١١
- مهرجان الجاز العربي الأوربي الثاني – دمشق وحلب ١٩٩٦: يمام بشور؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- مهرجان بيت الدين – لبنان ١٩٩٦: حسان موازيني؛ العدد ١٩٩٦/١٤.

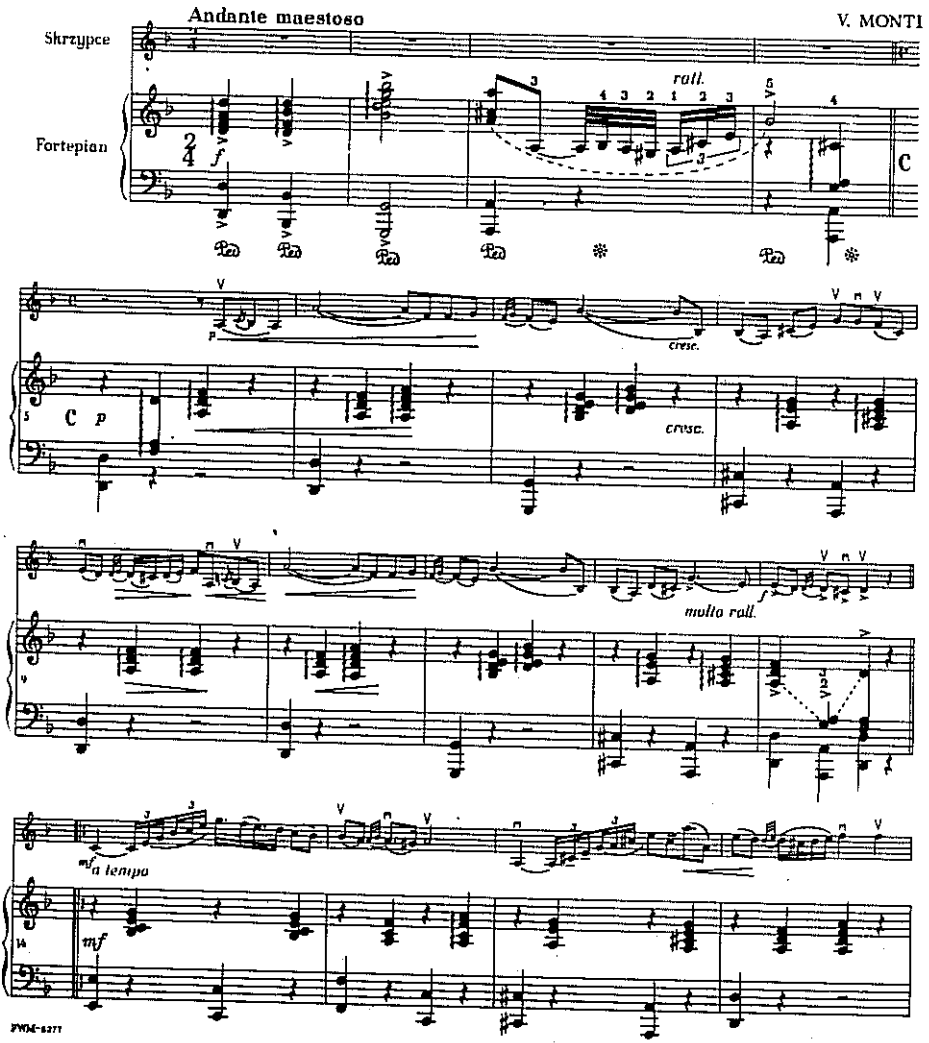
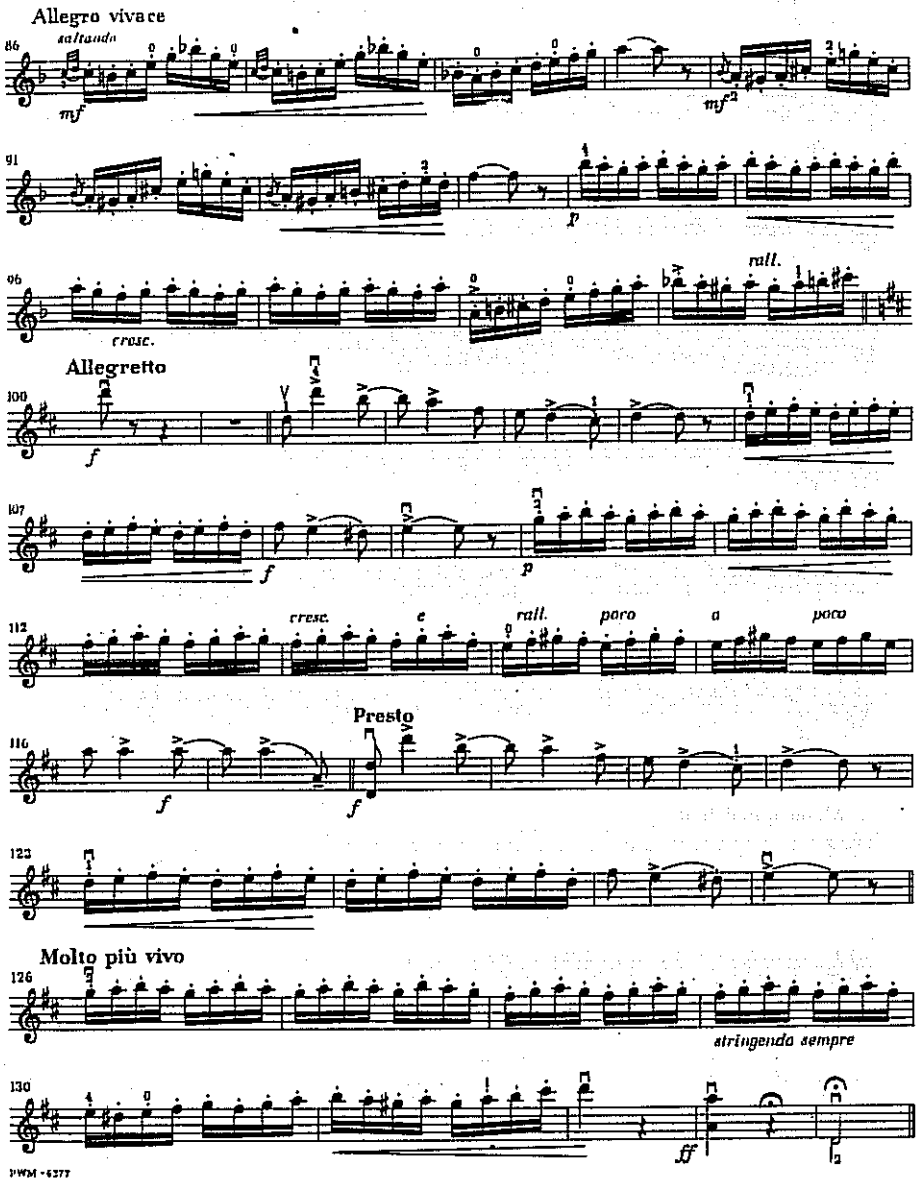
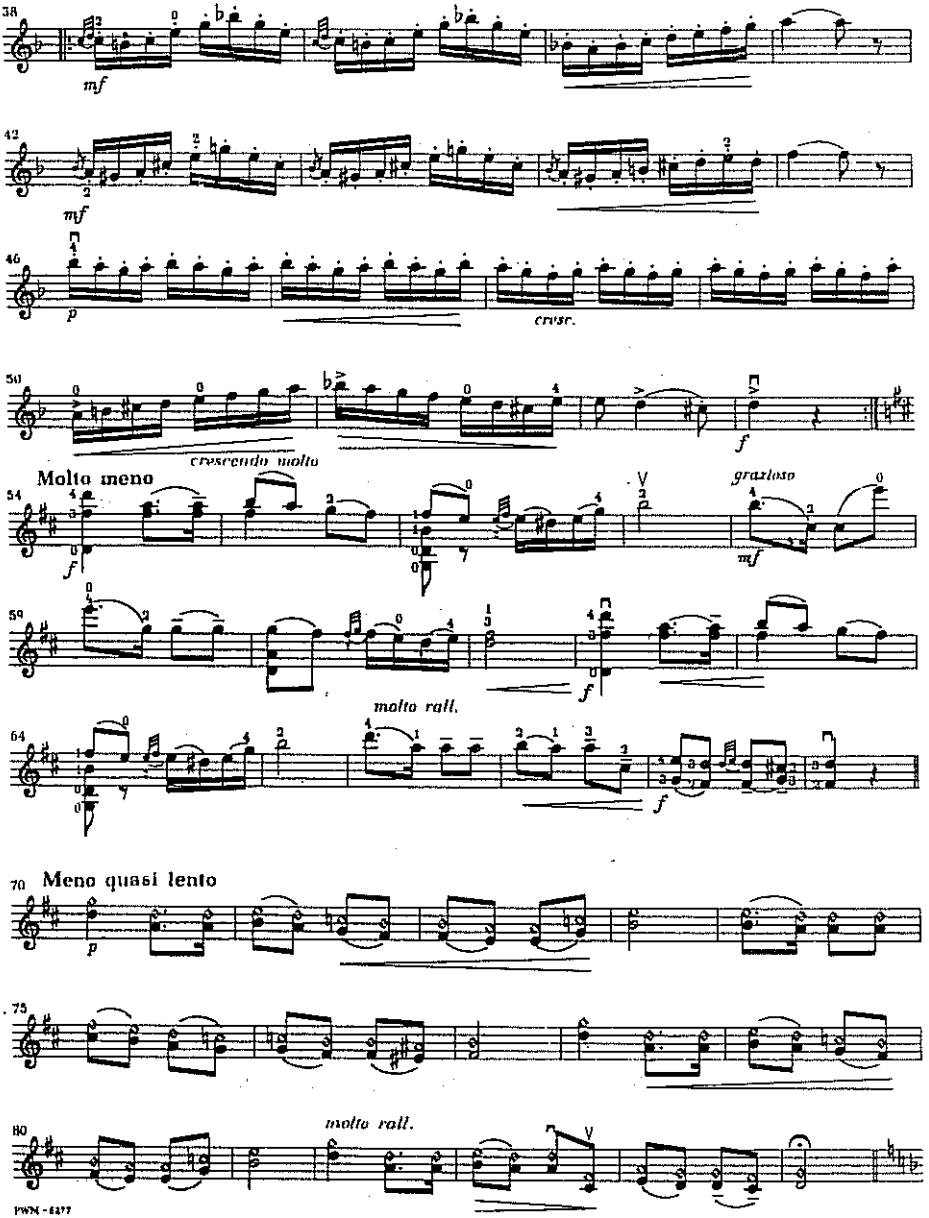
١٠ ندوات

- ندوة حول الموسيقا في دمشق في الربع الثاني من القرن العشرين – دمشق ١٩٩٣: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.

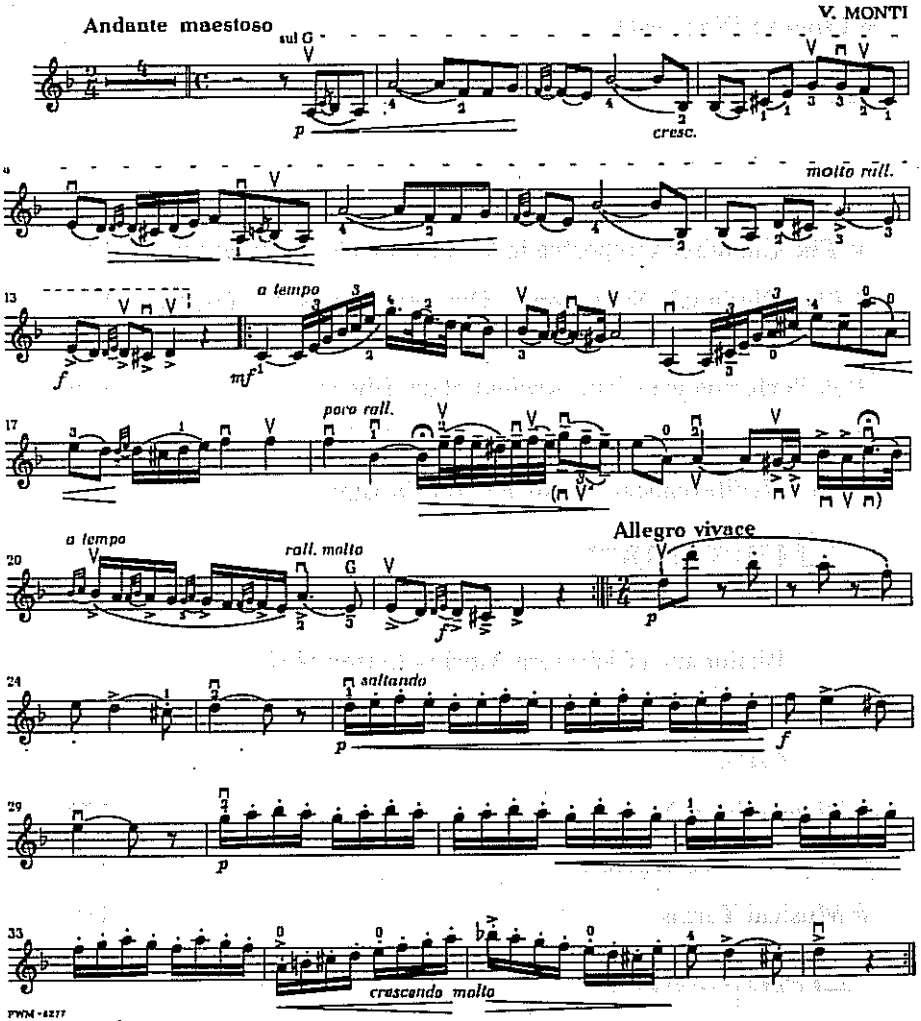
□□□


crescendo e rall. poco a poco
f
112
Presto
f
f
118
Molto più vivo
126
stringendo sempre
ff
129

mf
p
90
p
cresc.
95
cresc.
rall
Allegretto
f
100
f
f
p
106
p

molto rall.
Meno quasi lento
molto rall.
Allegro vivace
sultando
PWM - 6271

mf
mf
38
mf
mf
p
43
p
cresc.
crescendo molto
f
48
cresc.
crescendo molto
f
Molto meno
f
grazioso
54
f
p
PWM 6277

poco rall
a tempo
rall. molto
Allegro vivace
sultando
crescendo molto
cresc. molto

CZARDASZ

Do druku przygotowały
E. Szubertowa i J. Baster

Allegro vivace
saltando
mf
mf²
p
rall.
cresc.
Allegretto
f
cresc.
e
rall.
poco
a
poco
Presto
Molto più vivo
stringendo sempre
ff
PWM - 6277

38
mf
42
mf
46
p
cresc.
50
crescendo molto
f
Molto meno
54
f
grazioso
mf
59
f
molto rall.
64
f
70
Meno quasi lento
p
75
80
molto rall.
PWM - 6277

ملحق*

❑ من موسيقا مونتي: تشارداش

* ننوه أن الموشح لما بدا يتثنى المدرج في ملحق العدد ١٣ هو من توزيع عبد الرحمن الخطيب لا من تأليفه

dealt with the history of middle age and the minority's music.

✷ **Rimsky-Korsakov and Orchestration (2) : A Focus** 100

✷ **Opera : Wagner (1)** 124

❐Flash

Supervised by **Rifaat Bnayan**

✷ **The Chamber Orchestra in Latin Church in Damascus** 136

✷ **The National Symphony Orchestra ends its fourth Season** 142

✷ **A Performance of the Ancient Harp Music** 145

✷ **The Fifth Arabic Music Conference in Cairo** 148

✷ **The Mediterranean Music Festival in Egypt** 168

❐Dictionary

Dictionary of Western Music - Letter M (2)

By **Mohammed Hanana**: ***a Violinist and Music Critic***

✷ **Biographical Names** 172

✷ **Musical Masterpieces** 185

✷ **Musical Terms** 199

❐Appendix

✷ **A Table of Contents for the last 4 years of "Music Life"** 208

✷ **Monti : Tshardash** 237

✷ **Contents in English** 240

❐Studies

✷ **The Music and the Children (2)** 16

By **Nawrath Nabooti**, *Director of Music Youth Institute in Damascus.*

An Educational Study displaying the Japanese Researcher "Suzuki" Method in Children Musical Education for Arab Music Teachers and for Parents who want their children to be early involved in Music.

In this Edition : **The Astonishing Capabilities of Children**

In the next Edition : **Advises for Mothers**

✷ **A. Copeland and Music Appreciation: A Focus** 26

✷ **The infinite Variety of Music : Leonard Bernstein** 35

✷ **The Arabic Music in Magreb Countries and Andalusia** 57

By **Dr. Saleh Al Mahdi**; *Tunisian Music Researcher; Head of the International Organization of Popular Traditions and Arts; Chief in Honor, Arab League*

A Chronology of the famous Musicians in Al Magreb Countries and Andalusia, their Makams, Rhythms, Forms and Instruments.

✷ **Shakespeare and the Opera (1) : Winton Dean** 76

✷ **The Renaissance of the Oriental Luth : The Expertise of Baghdad School** 89

By **Dr. Nabil Al Laou**

A critical Approach to what has been researched in the field of the Oriental Luth underlining that studies have only

Music Life

Editor in Chief : *SALMA KASSAB HASSAN*

Managing Editor : *MOHAMMED HANANA*

Editorial Committee : *ILHAM ABOU SAOUD*
KOUDRE JNEID

Information Advisor : *DR. KAMAL YAZIGEE*

News Supervisor : *RIFAAT BNAYAN*

Art Director : *FIRAS AL-HORANY*

Correspondence Address : *MUSIC LIFE MAGAZINE*
MRS. SALMA KASSAB HASSAN
P. O. BOX 31936
DAMASCUS, SYRIA

❐Abstracts

***Letter from the Editor** **10**

***Impression of Furat Hanana's Violin Concert** **12**

BY **Sulhi al Wadi** : *Music Composer, Director of National Symphony Orchestra*

An Example of a Generation of Musicians who studies abroad in rich musical Environment, Mr. Furat Hanana, Impressions and Comments.

Music Life

A Quarterly issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria 1997 - No.15