الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق ١٩٩٨ – العدد ١٧

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

تربية

□ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (٤)

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي: مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

يتابع الباحث في الجزء الرابع من دراسته التي تتوجه إلى الأهل ومعلمي الموسيقا، الحديث عن أهمية تعليم الموسيقا للأطفال في مراحل الطفولة المبكرة

في هذا العدد: مراحل وأسس العمليات النفسية للطفولة المبكرة، الموسيقا ضرورية لتنمية القدرات عند الطفل، مشاهدات ومعارف ضرورية للآباء والمدرسين، الموسيقا والذكاء، الموسيقا والرياضيات، الأطفال وتلقيهم المعرفي من خلال تعليمهم الموسيقا، الموسيقا والأطباء المتميزون.

في العدد القادم: أهمية التركيز عند الطفل، أهمية إكسابه للمهارة السمعية، الإحساس بالإيقاع وأهمية إكسابه للطفل في سنٍ مبكرة، تعليم الموسيقا للطفل هي مدخل لتنمية قدراته ومهارته المعرفية، ماذا نفعل في حالة فشل الطفل في فهم المعلومات وتطبيقها، أسس العلاقة بين الآباء والأطفال في تعليمهم الموسيقا، تعليم الطفل هو تجربة سعيدة ومبهجة له، أهمية الفترة الزمنية لتحقيق ذلك.

تذوق

☐موسيقا الجاز والحداثة

زيغموند سبيث

ترجمة محمد أنس حمادة

بعد التعرض بشكلٍ مفصل إلى الموسيقا الحديثة عموماً، يطرح الكاتب وجهة نظره في أن الخط الفاصل بين الموسيقا الحديثة عامةً وموسيقا الجاز على الأخص ليس إلا فاصلاً واهياً جداً، مؤكداً ذلك بالشرح.

دراسات وأبحاث

☐فلسفة الموسيقا والغناء عند التوحيدي

عزّت السيد أحمد: مدرس في قسم الفلسفة بكلية الآداب في جامعة تشرين، أستاذ محاضر في قسم المناهج وأصول التدريس بكلية التربية في جامعة دمشق

يبدأ الباحث دراسته بمقارنة نظرة التوحيدي (١٠١٠ م تقريباً) إلى الموسيقا مع نظيراتها عند الكندي وكانت وهيجل وشوبنهاور، ثم يبحث بالتفصيل في حكم اللذة الجمالية الناتجة عن الاستماع للموسيقا عند التوحيدي بما تستوجبه من شروط وظروف وآثار، ثم يتناول مظاهر الطرب وتفسيره، متطرقاً إلى تعريف الموسيقا والغناء.

☐ مِحَنْ عباقرة الموسيقا العالمية وآخر أنفاسهم الزكية

بشير نطفجي

يتناول الأستاذ نطفجي في بحثه التأثير السلبي للوسط الاجتماعي ثم التأثير الإيجابي للمرأة على حياة نخبة من عباقرة الموسيقا وهم:

يوهان سيباستيان باخ، جيوفاني باتيستا بيرغوليزي، ولفغانغ أماديوس موتسارت، لودفيغ فان بيتهوفن، فرانس بيتر شوبرت، فردريك فرانسوا شوبان، ويلهلم ريتشارد فاغنر، جاك أوفنباخ، أنطون بروكنر، يوهان براهمز، بيتر ايليتش تشايكوفسكي، أنطونين ليوبولد

دفورجاك، غوستاف ماهلر، بيلا بارتوك.

❑إحياء العود الشرقي (٣)

تجربة مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير

د. نبيل اللّو: أستاذ في كلية الآداب في جامعة دمشق

بعد أن تحدث الباحث في الأعداد الماضية عن تجربة مدرسة بغداد، يبادرنا في هذا العدد بالحديث عن السيرة الذاتية للشريف محي الدين حيدر، ومدى تأثيره على المدرسة الموسيقية في بغداد، وعن عائلة جميل ومنير بشير مروراً بوالدهما عبد العزيز بشير

في العدد القادم: جميل بشير

❑مبادىء التوزيع الأوركسترالي(٤)

نيكولاي ريمسكي- كورساكوف (١٨٤٤-١٩٠٨)

ترجمة باسل ديب داوود

يتحدث ريمسكي- كورساكوف في الفصل الثاني من كتابه "مبادىء التوزيع الأوركسترالي" عن اللحن عموماً، ثم يتحدث بالتفصيل عن كيفية أداء اللحن بالآلات الوترية

في العدد القادم: اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف

أضواء ومواقف

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

- **أهم أحداث الموسم الموسيقي الدمشقي لخريف عام ١٩٩٧**
- **أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط** ١٤٤

  إعداد جمان عبيد
- **مهرجان الجاز الأوروبي العربي الثالث: من ٢ إلى ١٩٩٧/٩/١١** ١٤٨

  إعداد يمام بشور
- **أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية** ١٥٣
- **أوركسترا الإتحاد الأوروبي لموسيقا الباروك** ١٥٦
- **الحفني والصعيدي والأوركسترا السيمفونية الوطنية** ١٥٩

  إعداد نبيلة أبو الشامات
- **نجمي السكري؛ عودة متألقة** ١٦٦

❑ أهم الأحداث الموسيقية العربية في خريف ١٩٩٧

❑مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس: القاهرة من ١ إلى ١٩٩٧/١٠/١٠، الإسكندرية: من ١٢ إلى ١٩٩٧/١٠/١٤

إعداد إلهام أبو السعود

❑مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت

❑رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير... خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية

أحمد بوبس

❑أهم الأحداث الموسيقية العالمية في خريف ١٩٩٧

❑سفياتوسلاف ريختر؛ محور العبقرية

إعداد آني سيراداريان

❑سير جورج شولتي...وداعاً يا مايسترو

إعداد حسان موازيني

معجم

❑معجم الموسيقا الغربية حرف O

إعداد محمد حنانا

- الأعلام
- الأعمال الموسيقية الهامة
- المصطلحات

ملحق

- مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية في خمسة أعوام
- مقطوعات من المسرحية الموسيقية "آني"
- المحتويات بالإنكليزية

□□□

كلمة العدد

يعد تقديم العروض الموسيقية الحية من أهم معابر نشر الثقافة الموسيقية. فقديماً،كان كبار العازفين يقدمون في جولاتهم الموسيقية مؤلفاتهم وما أعجبوا به من مؤلفات الآخرين من أعمال كتبت لآلتهم أو قاموا بتوزيعها، معرّفين بهذا جمهور المثقفين والموسيقيين بأجود المؤلفات. ثم جاء اكتشاف الكهرباء فساعدت أجهزة الإعلام السمعية والمرئية والمقروءة على نشر الثقافة الموسيقية لكنها لم تحد من فاعلية دور العروض الموسيقية الحية. فالإنسان الذي يستمع في بيته إلى الموسيقا، مسترخياً على مقعدٍ وثير، مختاراً الوقت المناسب، وأحسن وأنقى تسجيلات الموسيقا المتماشية مع حالته النفسية والذهنية الآنية، هو، رغم إيجابية هذا، لا يعايش العازف في حالة الألق الإبداعي الخاص الذي يفرضه التماس مع الجمهور. فاختيار مقطوعات برنامج الحفلات الخاضع لمايير دقيقة خاصة بالأساليب والمقامات والتسلسل الزمني للمقطوعات يلعب دوره في شد الجمهور وخلق التوتر الصحي عنده، إضافةً إلى أن المهارة التقنية في التمويه التي تحدث في التسجيلات حيث يُعاد التسجيل حتى على مستوى المقاطع الصغيرة عدة مرات تتم بعدها عملية المونتاج، تضفي على التسجيلات لمسة مُبهرة لكنها غير حقيقية..

إن لحظةُ الصدق هي تلك التي تنبثق من اللقاء بين العازف والجمهور حيث يتولّد الصوت فيها تماماً، لا قبل ولا بعد، حقيقياً صادحاً بما يناسب ترداد القاعة له، وحيث يتفاعل الجمهور مع العازف القدير الذي

يعرف كيف يخلق عند مستمعيه التوتر والتجاوب.

لقد أثبت جمهورنا السوري أولاً تعطشه للعروض الموسيقية الحية؛ فامتلاء قاعات الحفلات الموسيقية في بلادنا على اتساعها وتنوعها ملفت للنظر. كما أثبت ثانياً أنه جمهور ذوّاق؛ فلقد نمّى عنده الاحتكاك مع العروض الموسيقية الحية مفهوم الملاحظة والنقد والانتقاء فتعلم الحكم بحيادية على ما يسمع فلا يبهره صيت يسبق عازفاً ما، ويصغي باستغراق إلى آخر لم تسبقه هالة النجاح ويميّزه، وهو في كلتا الحالتين محق.

وظاهرة ازدياد العروض الموسيقية الحية في بلادنا وشمولها مؤخراً على مدن أخرى إلى جانب دمشق وحلب هي ظاهرة صحية وضرورية. فالإيقاع الحي للثقافة الموسيقية الجادة والتي من أهم نتائجها التمييز بين الجيد والغث فيما يُقدم من الأعمال يبقى طويلاً في الذاكرة ويصقل حس الجمهور، ولولا أهميته لما رأيت عشاق فاغنر يحجزون أماكن في عروضه قبل سنوات من حدوثها، ولما قدمت مدن العالم يومياً عدداً لا يحصى من الحفلات. إضافةً إلى أن لهذا الإيقاع في بلادنا ميزة خاصة وفائدة مضاعفة إذ أنه يزيد من ألفة المستمع العربي مع الموسيقا الآلية الغنية، وهو الذي تقوم موسيقاه في معظمها على الكلمة المغناة.

رئيسة التحرير

☐ الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين (٤)

دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي لتطوير الذكاء عند الأطفال عن طريق الموسيقا

نورث نابوتي

مدير معهد الشبيبة للموسيقا بدمشق

مراحل وأسس العمليات النفسية للطفولة المبكرة:

((...يحتاج الأطفال كي يتطوروا إلى التجريب..التكرار.. التأييد..الاكتساب.. الاكتشاف.. وعليكم أيها الآباء منحهم الوقت الكافي لتحقيق ذلك...))

ماي فيرّو

إن طريقة الدكتور سوزوكي في تعليم الموسيقا (العزف على آلة الكمان أو أي آلة أخرى) للوصول لمهارات أخرى من خلالها مثل الكيمياء. الفيزياء. الرياضيات. القراءة والتنس... تحتاج إلى مهارات معقدة يمكن المباشرة والتحضير لها لإكسابها للطفل منذ لحظة الولادة وليس بسن دخول الطفل إلى المدرسة ...

وسيكون التحضير منذ لحظة ولادة الطفل لإكسابه المطلوب من خلال علاقته بوالديه في مجال اللغة والموسيقا ضرورة حتمية للتطور وسيكون

ذلك من خلال منهجية خاصة يتطلع إليها الآباء ويرسمون أسلوباً متكاملاً لتنفيذها.

يقول الدكتور سوزوكي:

((...لماذا يفشل بعض الأطفال في مجال القراءة في سن يتوقع المجتمع منهم اكتساب هذه المهارة؟...))

إن من أهم الأسباب المؤدية إلى فشل الأطفال هو بقاؤهم دون تطور أو على الأقل تأخر تطورهم في بعض المجالات من فترات نموهم.

دعونا الآن نربط مراحل التطور في بعض المجالات بطريقة الدكتور سوزوكي في منح التطور اللازم للطفل من خلال الموسيقا مع التأكيد على دور الآباء في تعليم الطفل في المراحل الأولية لنموه الأولية وأهمية هذه العلاقة.

إن كل ما يراه الطفل ويتعايش معه يتعلمه. فالتعلم يبدأ بعد الولادة مباشرة وذلك منذ أولى حركات الطفل الرضيع التي يكتسب عبرها علاقته بالموضوعات التي تحيط بعالمه. فالحركة إذن في البداية هي أساس لمعارف الطفل وإنجازاته الفكرية.

١)بالحركة يتعلم الطفل أهمية جسده ويتعرف عليه.

٢)ومن ثم تنشأ علاقة جسده بالموضوعات التي تحيط به.

٣)علاقة الموضوعات مع بعضها وعلاقته بها.

فالطفل الرضيع في البداية يتعلم أن بإمكانه توجيه حركات جسده لتحقيق هدف فالحركة غاية بحد ذاتها. فيداه وقدماه تتجاوبان وتخلقان حالته النفسية. وإنجاز هذا النشاط في هذا العمر يمنحه الرضا. ويفهم

ذلك كل من شاهد طفلاً يرمي الكرة.

ثم ينتقل الطفل بعد تملّكه الحركة إلى توجيه حركات جسده لتحقيق هدف: يمكن مثلاً أن يسمع صوت صدر عنه (صوت ارتطام لعبة رماها بالأرض مثلاً) فيسره أنه يملك قدرة ما, وبإمكان الطفل أن يحاول لمس أو ضرب شيء ما وذلك بمد يده ليلمسه فيتعلم أن يوافق بين يده ونظره.

وينتقل الطفل بعدها إلى الزحف (تحريك كامل جسده) ملائماً جسده مع ملاحظاته البصرية والتي يكتسب تفسيرها أولاً بأول فيصبح بإمكانه اجتياز غرفة دون الاصطدام بالأثاث، موجهاً جسده نحو هدف محدد .

إذن، الحركة في هذه الحالة لم تعد هدفاً بحد ذاتها وإنما وسيلة لإنجاز أهدافه. ثم يصبح المشي بعدها هدف ومهارة ومن ثم وسيلة؛ فهو يتعلم المشي لإنجاز الأشياء وفي نفس الوقت يكتسب تجنب المخاطر غريزياً أثناء المشي.

ومع مرور الوقت، وعند سن دخول الطفل إلى المدرسة، يكون قد اكتسب قدرات معقدة. فبإمكانه الآن تحريك نظره على ورقة مطبوعة أو نقل معلومة من اللوح إلى دفتره الموجود على مقعده وبهذا يصبح قادراً على إمساك قلم وملاءمة عضلاته مع بصره أثناء الكتابة. ومما لا شك فيه أن درجة نجاحه في هذه الواجبات تعتمد على تعلمه الحركي والبصري الأول، وأن قدراته كطالب ستتوقف على تطوره في المرحلة المبكرة من عمره. كما أن من المعروف أن يد الإنسان دقيقة وقوية؛ قوية عندما تمسك مطرقة لتدق مسماراً، وحساسة جداً عندما تميز اختلافات صغيرة في تركيب الأنسجة. وحساسية اليدين لا يمكن فصلها عن الدقة التي

تتحرك بها. كما أن هناك علاقة متينة بين معرفة الطفل لأصابعه وقدرته على إنجاز حركات دقيقة وجيدة.

الموسيقا ضرورية لتنمية القدرات عند الطفل:

من خلال الملاحظة والتدقيق، بإمكان المرء أن يرى أن التجربة المبكرة للعزف على أية آلة موسيقية تطور استعمال ومعرفة اليدين بشكل دقيق للغاية.

فعلى عازف البيانو مثلاً أن يلائم بين أصابع اليد الواحدة أولاً، ثم بين اليدين معاً وبأشكال وحركات ميكانيكية مختلفة، إضافة إلى ملاءمة جسمه بشكل مناسب خلف الآلة، وكل ذلك من خلال متابعة نظره للنوتة الموسيقية وربطها بشكل متكامل من خلال الأداء بإحساسه وإيقاعه الداخلي. وبالتالي سيكون هناك تغذية سمعية فورية له تخبره بما فعله ويفعله. . .

سيدرك الإنسان من خلال ذلك تعقيد هذه المهارات الحركية والمتكاملة. فالطفل الصغير لا يستطيع حتماً السيطرة على هذه المهارات بنفس قدرة الراشد. ويمكن القول أنه، ومنذ سنوات قليلة فقط، استطاع الطفل إنجاز حركة تتطلب مهارة معقدة ببساطة.

وعليه، يمكننا أن ندرك إلى أي مدى يجب على العازف الصغير أن يتقدم من خلال اكتساب قدرات متنوعة من المهارات بشكل صحيح (عليه أن يتعلم القيام بحركات معقدة نسبياً إضافة إلى تكامل حسي مع هذه الحركات لكي يستطيع أن يصدر الصوت واللحن الموسيقي المطلوب. وهذه الحركات المتوافقة صعبة على الإنسان في كل الأعمار). . .

مشاهدات ومعارف ضرورية للآباء والمدرسين

إن الطلب من الطفل إنجاز وظيفة حركية (جيدة) غير جاهز لها هي بالتأكيد دعوة للانسحاب والتمرد والاضطراب. وحين يرضى الآباء والمدرسون بطرق الطفل البدائية في إنجاز هذه المهارة الحركية فإنهم يقدمون له مساعدة مريحة له، ستظهر نتائجها فيما بعد.

فمثلاً: كتابات الأطفال لا تكون مثمرة غالباً عندما يجبر الطفل على الكتابة قبل إنجازه تكامله الحركي البصري الملائم.

والنتيجة أن الطفل سيمسك القلم بطريقة مربكة وعسيرة وغير مريحة وسينقل إلى دفتره النموذج دون تمييز وستكون كتابته فقيرة. ومتى استقرت هذه العادة فإنه من الصعب والعسير تصحيحها.

وحركات الطفل عادة تعلمه بأنه في مركز عالمه الخاص: فاليسار واليمين.. الأعلى والأسفل.. الأمام والخلف، كلها أمور تحمل معان. والارتباط بجسده وبالمكان الذي يتوضع فيه جسده وعدم معرفته للعلاقات المادية بين الأشياء في عالمه تجعل من الصعب عليه الحكم على المسافات والأشكال والأحجام باكراً.

والطفل عادة يتعلم باكراً تحريك ذراعيه في نفس أو عكس الاتجاه، أو تحريك ذراع واحدة وإبقاء الأخرى ثابتة. كما يتعلم كيف يوازن جسده عندما يمد يديه وكيف يمسك الأشياء. وعضلاته تستجيب إلى المعلومات التي يحصل عليها من خلال الرؤية.

استنتج الباحثون التربويون أن تأخر الطفل في إدراك تموضع الأشياء بالنسبة إلى جسده يؤدي إلى صعوبات له بالتعلم. . .

ويقول الدكتور سوزوكي في هـذا الإطار أننـا إذا أخذنـا القراءة على سبيل المثال لطفل قد تأخر في إدراك العلاقة السابقة فنلاحظ أنه سيخلط بين الأحرف (س، ش)، (ص، ض)، (ط، ظ)، (ف، ق). . . أو بين الكلمات (بابا، ماما)، (رباب، باب)، (باسم، باسل).

وهذه العقبات بالنسبة للطفل والناتجة عن النقص في الإدراك توجد حتماً إذا كان الطفل يخضع لتعلم العزف على آلة موسيقية حيث يتطلب منه التوافق في التعامل مع الآلة (الجلوس خلفها، حملهـا. .) إضافة إلى استخدامه كافة مداركه الحركية والحسية ومعرفته بالأصوات الموسيقية.

كما أن معرفة الطفل لجانبي جسده مرتبط بمعرفة اتجاهه من اليسار إلى اليمين وبالعكس. كما أن معرفة متابعة العلامات الموسيقية أو الكلمات المطبوعة ومتابعة أصابع وحركة اليد اليسرى مع أصابع اليد اليمنى أثناء التمرين للعزف على الآلة الموسيقية هي معارف تتطلب مهارة حركية على الطفل تعلمها مع سيطرة عضلية ممكنة.

فالعزف على الآلة الموسيقية لا يتطلب توافق اليدين، ومعرفة الطفل لحركات أصابعه فقط، وإنما يتطلب أيضاً معرفة متكاملة لجسده مع السيطرة المطلوبة مثل السيطرة على وضعية الذقن والأكتاف والذراعين، ووضعية جزء من الجسد بالتوافق مع بقية الأجزاء بالنسبة للعزف على آلة الكمان، ووضعية الجلوس والاستقامة وانحناء العمود الفقري (الجزء الأعلى من الجسد) في آلة البيانو، إضافة إلى وضع الساقين وغيرها. . . (ما يطبق في أساس تعلم العزف على آلات البيانو والكمان يطبق على العديد من الآلات الموسيقية). والطفل الذي يتعلم العزف على الآلة

الموسيقية بسن مبكرة سيشعر في المرحلة العليا من تطوره الموسيقي بأن الآلة الموسيقية أصبحت جزءاً من جسده إضافة إلى إحساسه من خلال جهازه العصبي بأن أي تناغم بسيط صادر من الآلة وكأنه صادر من داخله. ولكن هذه الأحاسيس والمعرفة تُكتسب عبر تقديره وحبه الموسيقا وبالتالي فإن القدرة والحركة هي التي تخلق الموسيقا. . .

الموسيقا والذكاء

أكدت اختبارات حديثة أجراها اثنان من الباحثين الأمريكيين أن الموسيقا الكلاسيكية تساعد على نمو الذكاء عند الأطفال. وأكدت دراستهم التي نشرت في الشهر السادس من عام ١٩٩٧ أن الأطفال الذين استمعوا في المدرسة إلى موسيقا موتسارت لمدة ستة أشهر بدوا أكثر نشاطاً ومرحاً وذكاءً من أقرانهم الذين لم يستمعوا إلى هذه الموسيقا.(راجع العدد ١٤ صفحة ٢)

الموسيقا والرياضيات

أكدت أبحاث بريطانية حديثة أن صوت الموسيقا الهادئة بإمكانه تحسين أداء الأطفال في درس الرياضيات وأعلن باحثون في معهد للتربية والتعليم في جامعة لندن في دراستهم التي نشرت في الشهر الثامن من عام ١٩٩٧ أن صوت الموسيقا قد حسّن من أداء الأطفال في مدرسة خاصة، وخفف كثيراً من السلوك المزعج، وشجع وزاد في معدل العمل والنشاط الإيجابي ين طلاب مدرسة ابتدائية عادية.

(راجع العدد ١٥ صفحة ٢٠)

تطوير ذكاء الأطفال وتلقيهم المعرفي من خلال تعليمهم الموسيقا

في دراسة نشرت نتائجها بتاريخ ١٩٩٥/٥/٢٣ في مجلة نيتشر العلمية والتي جرت في مراكز أبحاث جامعة هارفرد أن الأطفال الذين يتلقون دروساً في تعلم الموسيقا قبل سن الست سنوات وفق أسس ومناهج مبرمجة تفوقوا عن أقرانهم في الدراسة من الذين لم يخضعوا لهذا البرنامج (راجع العدد رقم ١٤ المقدمة)

الموسيقا والأطباء المتميزون

في دراسة شملت ٤٥٠ طبيباً أخصائياً وجرت في جامعة فيلادلفيا في الولايات المتحدة الأمريكية ونشرت نتائجها في الشهر الثامن من عام ١٩٩٧ كانت قد تناولت خبرة الأطباء في قدراتهم على التشخيص السريري وكيفية استخدامهم للسماعة الطبية وتضمنت مقدرة الطبيب على غناء أو عزف لحن موسيقي، ظهر الفرق الشاسع بين الطبيب الخبير جداً بتشخيص الأمراض وبين الطبيب العادي الذي يشخص بأسلوب عابر.

وأظهرت هذه الدراسة أن الطبيب العادي (الذي لا يتمتع بأذن موسيقية) كان تشخيصه ضعيفاً بشكل عام لأربع حالات من أصل خمسة لأزمات قلبية اعتيادية والتي يمكن اكتشافها باستخدام السماعة الطبية وبالتشخيص السريري. . . وكانت هذه النتائج على العكس إيجابية تماماً عند بقية الأطباء الذين تمتعوا بأذن موسيقية مرهفة. وعزا الباحثون في جامعة فيلاديلفيا هذه النتيجة إلى نقص قدرة الأطباء الذين لم يتعلموا الموسيقا نتيجة لعدم قدرتهم على تمييز التشويش الحاصل أثناء الفحص

الطبي وأكدوا أن أولئك الأطباء الملمين بالعزف على إحدى الآلات الموسيقية كانوا أفضل من سواهم بشكل واضح، وأضافوا أن الأذن المدربة مهما كانت نوعية تدريبها هي السباقة في الاستجابة والكشف ببراعة ودقة عن الأمراض في الفحوص السريرية.

في العدد القادم

أهمية التركيز عند الطفل وتمييز الموضوعات عنده.

أهمية إكساب الطفل للمهارة السمعية.

الإحساس بالإيقاع وأهمية إكسابه للطفل بسن مبكرة.

تعليم الموسيقا للطفل مدخل لتنمية قدراته ومهارته المعرفية.

عندما يفشل الطفل في فهم المعلومات وتطبيقها. . .ماذا نفعل؟

أسس العلاقة بين الآباء والأطفال في تعليمهم الموسيقا.

تعليم الطفل هو تجربة سعيدة ومبهجة له، وأهمية الفترة الزمنية لتحقيق ذلك.

□□□

❑ موسيقا الجاز والحداثة

سيغموند سبيث

ترجمة محمد أنس حمادة

تتعادل موسيقا الجاز والحداثة إلى حدٍ كبير، فكلاهما يمكن أن يعرّف ببساطة على أنه خَرقٌ للأعراف والقواعد المرعية في الموسيقا. إنه لمن الطبيعة البشرية أن نحيد بعض الشيء وبين الفينة والأخرى عن خط عملنا، لذا وجدت النزعة الحديثة التي ترفض قيمة كل التقاليد وتقلب كل الصيغ. ربما كان ذلك منافياً للعقل إلى أبعد مدى، لكننا يجب أن نعترف بأن الصيغ لا تحتفظ بمقومات بقائها بدون سبب وجيه لذلك. بل لقد سجّل كل فنان عظيم مبدع شيئاً من الخروج عن المعتقدات الثابتة في عصره، وبذلك اعتبر بعضٌ من مؤلفي الموسيقا من أكثر الناس تطرفاً في عصرهم. وهكذا، فكل موسيقي خرق تقليداً ما من أمثال مونتيفيردي، بيتهوفن، موتسارت، شوبان، فاغنر وغيرهم يعدّ محدثاً.

ولقد أصبح الخروج عن معتقدات جيلٍ معين، في معظم الأحيان، شكلاً مقبولاً في الجيل الذي يليه. حتى أن ديبوسي، الذي كان يعد رائد تنافر الأصوات Dissonance أصبح يعدّ مؤلفاً موسيقياً محترماً بكل ما في الكلمة من معنى، مطيعاً للقانون الموسيقي على الرغم من أن عبقريته المجددة لم تكن موضع مساءلة قبل ذلك. وهكذا فمن الممكن جداً إضفاء شيءٍ من التقليدية على معظم المؤلفين المغالين في الحداثة والذين ظهروا

منذ ديبوسي، لكن من غير المنطق، بل من الخطر بالأحرى الجزم بصحة ذلك لأن الثائرين على معتقدات عصرهم تحوّلوا الآن إلى فنانين ملهمين حقيقيين.

وهكذا يجب القبول بكل مذهب موسيقي ثائر على الثوابت والتعامل معه بقدرٍ غير قليل من الجدّة، مع العلم أنه لا يمكن التصريح بأن عملية تحريف الموسيقا في مذهبٍ ما تتم بلا حدود، وأنه لا يوجد رادع يضع حداً للاستخفاف بالصيغ الأساسية للّحن والهارموني والإيقاع. يجب الوصول إلى مرحلةٍ ما -ويبدو أنه قد تم الوصول إليها_ حيث تصبح الموسيقا عملية علمية بحتة تعتمد على إعمال العقل وتتجرد كلياً من خصائصها الإنسانية والعاطفية مبتعدةً عن الشمولية عند الاحتكام إليها.

لقد حدث الشيء ذاته في الفنون الأخرى، وهنا يبدو جلياً وجود الحد الذي لا تستطيع التجربة العلمية أن تتجاوزه بدون التضحية بشيءٍ من الجمال. لقد كانت مدارس الرسم المستقبلية والتكعيبية مبعثاً للخزي والعار على الرغم من أن عدّة فروع من المدرسة الانطباعية لا تزال قادرة على جذب الانتباه والاحترام الذي تستحقه[1]

---

[1] المدارس الحديثة في الرسم هي:

المدرسة المستقبلية: حركة في الفن والموسيقا والأدب نشأت في إيطاليا حوالي عام ١٩١٠ وتميزت بالدعوة إلى طرح التقليد ومحاولة التعبير عن الطاقة الديناميكية المميزة لحياتنا المعاصرة.

المدرسة التكعيبية: مذهب في الرسم والنحت تمثّل فيه الأشياء بمكعبات وأشكال هندسية أخرى.

المدرسة الانطباعية: حركة ثورية حديثة في الفن والموسيقا والأدب، فرنسية المنشأ، تقول بأن مهمة يتبع

إن رفض الفن الحديث، سواء أكان في تصميم الأثاث أو في فن النحت أو العمارة، لم يعد يؤخذ على محمل الجدية. وكذلك فإن الأعمال الساذجة الصبيانية عديمة الشكل التي عُدّت أدباً أصبحت منسية ومهملة بشكلٍ تدريجي، وهذا ما تستحقه. إن إدانة كل الفن المعاصر على أنه مجرد عملٍ لا قيمة له لهو ضربٌ من الحماقة وقصر النظر، فبينما كان هناك الكثير من الدجل في جميع مراحل الفن المعاصر، إلا أنه يجب الإقرار بأن عدداً كبيراً من فناني المدرسة الحديثة مخلصون بحق ويستحق كل واحد منهم الاعتراف به كرائد يحمل تقنية حديثة.

فالصعوبة تكمن إذن، في يومنا هذا، بأننا قريبون لدرجة كبيرة من الموضوع بأكمله حتى أن القدرة على رؤية الأشياء وفقاً لعلاقاتها الصحيحة قد تكون شبه مستحيلة. وفي ظل وجود الكثير من النفاق والتحيّز والدعاية المجانية الصاخبة في كل حقلٍ من حقول الفن، فإنه لا يمكن إلقاء اللوم على أحد لمجرد شعوره ببعض الشك والريبة تجاه شيءٍ يحيد بشدة عن السبل المقبولة للوصول إلى الحقيقة والجمال.

فإذا وضعت موسيقا الجاز والحداثة في إطار التعريف العام على أنها خرقٌ للقواعد الموسيقية، فإن تقديم تحليلٍ عن الوضع يغدو سهلاً إلى حدٍ ما، وعندها يمكن إفساح المجال أمام كل شخص لوضع استنتاجاته وإتّباع ذوقه الخاص. ما من ريب أن النفاق الذي أظهر حباً مفتعلاً للأعمال الكلاسيكية سائدٌ ومثار اليوم على هيئة حماس منحاز إلى كل

الفنان الحقيقية هي نقل انطباعات بصره أو عقله إلى الجمهور وليس تصوير الواقع الموضوعي. (المترجم)

شيء مختلف. هذا إلى جانب وجود كثير من الأشخاص الذين يستمتعون حقاً بسماع الأصوات المخيفة وبمشاهدة الصور المرعبة التي تنتمي إلى الفن الحديث.

إن معظم الموسيقا المعاصرة هي من النمط المبرمج[٢] وهذا يعد حاجة ماسة طالما أن اللغة لا تستطيع تقديم فهمٍ كافٍ عن كيفية الانتقال المباشر من الأمزجة والمشاعر إلى هيئة موسيقا مطلقة[٣] . فعندما يتم تحديد البرنامج مقدماً بشكلٍ واضح، عندها لن توجد مشكلة كبيرة في كسب الاهتمام وجذب الانتباه حتى من المستمعين غير المتمرسين على سماع الموسيقا. وفي الحقيقة فإن الأطفال حساسون بدرجةٍ ما للغة الموسيقا الحديثة، انطلاقاً من نقطة ارتكاز ألا وهي الاستماع إلى الموسيقا عند قراءة قصة أو مشاهدة لوحة.

إن التعبير عن مظاهر محددة من القبح يتم بسهولة أكبر في اللغة الحديثة لتنافر النغمات Cacophony[٤] منه في أي من الصيغ التقليدية في الماضي، هذا ويجب أن يحتل التعبير مكاناً في الفن إما لأنه يناقض الجمال أو لأن الجمال والقبح هما حقيقة لا يمكن إنكارها. من هنا فإن موسيقا الجاز تمزق أعراف الموسيقا الشعبية تماماً كما تفعل الحداثة

٢الموسيقا ذات البرنامج هي الموسيقا التي تصور موضوعاً أدبياً أو مادياً، قصة أو فكرة أو لوحة أو قصيدة...إلخ (المحرر).

٣الموسيقا المطلقة هي الموسيقا التي ليس لها وجهة نظر فكرية معينة، موسيقا مجردة من الكلمات ولا تدل على شيء، فهي لا تعكس فكرة ولا تسير وفق منهاج أو نص أدبي أو شعري (المحرر).

٤كاكوفوني تعني تنافر أو عدم توافق الأنغام بعضها ببعض (المحرر)

عندما تتنكر للموسيقا ذات النمط الكلاسيكي الجاد.

وعند العودة بالذاكرة إلى التعريف العام للموسيقا بأنها تنسيق الصوت للوصول إلى الجمال، فإن ذلك سيبسط تحليل الخروج المحتمل عن قواعد الموسيقا.

وبما أن الإيقاع واللحن والهارموني واللون النغمي والبناء الموسيقي تشكل العناصر الخمسة الرئيسة في الموسيقا، فإن الإخلال بها مجتمعةً أو منفردة سيخلق لغة موسيقا الجاز والحداثة.

إن تحريف الإيقاع يتم بشكلٍ رئيسي عن طريق السينكوب Syncopation* ولكن يمكن نبذ الإيقاع من كل الأنظمة القاسية وهذا لا يعدو كونه عودة إلى الموسيقا الكنسية ذات الإيقاع الحر التي كانت سائدة في العصور الوسطى. أما تحريف اللحن فيتم عن طريق رفض إتّباع النماذج المنطقية التي تمليها السلالم الموسيقية والتراكيب الهارمونية التقليدية بالعمل على البحث المتأني عن فواصل غير متوقعة قدر الإمكان، مع الأخذ بالعلم أنه من الصعوبة بمكان اتخاذ القرار على الخط المدرّج بالمفاضلة بين النماذج العالية ذات الألفة التي تبعث الذكريات، وبين الروتين الصرف ذي التراكيب المكررة حتى الابتذال، مع الحفاظ على الشعبية الصادقة. وقياساً لما سبق، لا بد من وجود تمييز دقيق بين الأصالة المتلئة روحاً وبين مجرد التصميم العنيد على إنجاز عملٍ مختلف مهما بلغ الثمن.

---

*السينكوب هو قلقلة الضغوط (المحرر).

عند الانتقال بالحديث إلى الهارموني، فإن تحريفه يتم عند إجراء أي انحراف عن التناغمات اللحنية المعروفة (كما فعل مونتيفيردي أولاً)، أو عبر الأكوردات المتنافرة غير التقليدية، كما في موسيقا ديبوسي، أو عن طريق التجاهل التام للعلاقات التقنية والأصوات الجميلة انتهاءً بنظرية شونبرغ حيث يمكن جعل أي صوت يتناغم مع صوتٍ آخر.

هذا ويعدّ العزف على مفتاحين في الوقت ذاته، مع تفضيل عزف نصف لحن فقط بشكلٍ منفرد وصولاً إلى خلق أبشع لا إنسجامية ممكنة، واحدة من السمات العامة سهلة التقليد التي تميز الحداثة. أما اللون النغمي فمن السهل تحريفه بإعطاء الفرصة للآلات الموسيقية المنفردة بعزف الأصوات غير الطبيعية، كما في تخفيف أصوات آلات النفخ النحاسية أو العزف على فرس الكمان[٦] من الجانب الخاطىء. ويمكن كذلك إجراء الخلل في اللون النغمي عن طريق مزج الأصوات بطريقة غير معتادة لخلق تأثيرات جديدة، مع العلم أن استخدام الآلات في فرقة لموسيقا الجاز يختلف تمام الاختلاف عن التراكيب الأوركسترالية التقليدية. وأخيراً، فثمة طرقٍ عديدة للإخلال بالشكل بدءاً من الإبداع العاطفي الحر والمفرط، وانتهاءً بكل أنواع الفانتازيا[٧] والأهواء والنزوات الموسيقية.

ولما كان الشكل ذو أهمية كبيرة، فإن إجراء التحريفات عليه يعدّ أسهل بكثير من إعادة تصحيح التقنية، خاصةً وأن الموسيقا الجدية

٦فرس الكمان هو القطعة الرافعة لأوتار الكمان ويستخدم التعبير نفسه للعود كذلك (المترجم).

٧الفانتازيا هي لحن موسيقي متحرر من قيود الشكل التقليدية (المترجم).

المعاصرة وكذلك موسيقا الجاز ستقدّم قدراً كبيراً من هذه التجاوزات التي سيحمل بعضها تأثيراً ممتازاً، أما بعضها الآخر فلن يجد سبباً واضحاً لذلك سوى حب التحرر من القيود التقليدية فحسب، فلا شك أن سحراً خاصاً يتجلى عند استخدام السينكوب في الإيقاع والألحان غريبة الشكل والهارموني اللاذع ولون النغم غير المألوف. وقد يكون التحرر من قيود الشكل ممتعاً إلى حدٍ ما، إلا أن ذلك يلغي واحداً من أكثر جوانب الموسيقا إمتاعاً وجذباً للمستمع المحلل.

ومن بين كل هذا، لا بد لمحب الموسيقا من أن يحدد نوع الموسيقا التي يفضلها. فمن الممكن حقاً الاستمتاع بكل الأنواع: الكلاسيكية المنهجية والرومانسية الوجدانية والحداثة المبالغ فيها وموسيقا الجاز منطلقة العنان. وهذا الاستمتاع قد يكون صادقاً بنفس الدرجة لكل هذه الأنواع فيمنح بهذا حالة من السمو العقلي والروحي. ولكن لا يمكن إغفال وجود الموسيقا غير المألوفة إلى جانب الموسيقا الشعبية. ولعله سيكون من الحماقة أن نرفع أيدينا خوفاً من الأعمال الجديدة، وكذلك من تقليدية أولئك الذين لا زالت التحف الراسخة للمؤلفين المعروفين تنال رضاهم الكامل. ومن هنا فإنه من المستحيل أن نذكر أسماء كل المؤلفين الهامين الذين ساهموا بشكلٍ أو بآخر في الموسيقا المغالية في الحداثة وموسيقا الجاز، وفي كثيرٍ من الحالات فإن شهرتهم تعتمد بشكلٍ كبير على شعبيتهم تجارياً أو على الدعاية التي يروجها لهم الأصدقاء ذوو النفوذ. ويجب هنا إيراد حقيقة أن عدم شهرة المؤلف لا تعكس قدرته الموسيقية. ولعله من الخطأ أن ننعت مؤلفاً موسيقياً بالتميّز لأنه ببساطة نجح في

كسب القبول الشعبي. وعلى سبيل المثال فإن توسكانيني، أعظم قائدٍ للأوركسترا، قاد عن عمد حملة مؤثرة بقصد الدعاية والترويج لأعمال المؤلفين الإيطاليين المعاصرين، وكان بعضها يستحق أن يقدم دون أدنى شك، ليس لمرةٍ واحدة، بل لعدة مرات. وبالطبع، فقد بدت جميعها بصورة جيدة بقيادة عصاه الملهمة. ولكنه سيكون من غير المقبول أن نقر بأن كل هذه الأعمال تعادل غيرها وربما تكون أفضل منها، وأنها ما كانت لتتقدم لولا إثارة اهتمامات قائد الأوركسترا الشخصية.

وقد حدث الشيء نفسه مع قائد أوركسترا عبقري آخر هو ليوبولد ستوكوفسكي الذي قدم بين الحين والآخر أعمالاً جديدة غير مألوفة بحيث يصعب التسليم بأنه وحده يستحق التحية وإنما يجب أن نمنح أيضاً احترامنا وتقديرنا لمن أبدع ونال إعجاب الجميع بموهبته المتميزة.

ومن بين الموسيقيين الإيطاليين الذين استفادوا من هذه الطريقة السائدة في الدعاية أوتورينو ريسبيغي الذي يحتل مكانة بارزة وتعد قصائده السيمفونية الأوركسترالية التي تصف المهرجانات وأشجار الصنوبر وينابيع روما من نمط الموسيقا المبرمجة قوية التأثير الدالة على براعةٍ فنيةٍ فائقة. بل إن نقطة الذروة في "أشجار صنوبر روما" تحتوي حجماً أوركسترالياً لم تستطع أي قطعة موسيقية أخرى أن تتجاوزه، وهذا يعد براعة فنية فذة بحد ذاته في رأي كثيرٍ من المستمعين. وكذلك يمكن ملاحظة ميل ريسبيغي إلى استخدام الأشكال الفنية القديمة والصيغ المهجورة قليلة الاستعمال، كما هو واضح في "الكونشيرتو الغريغوري" للكمان و "ماريا إيغيزياكا". ومن بين موسيقيي الحداثة في إيطاليا هناك

ج. فرانشيسكو ماليبييرو ، وهو مبدع موهوب للمؤثرات الغريبة غير الاعتيادية، وكذلك الفريد كاسيللا الذي يميل إلى الموسيقا الهجائية ولكن تدرج له بعض الأعمال الهامة في إطار الموسيقا الجادة ومنها باليه "لا غيارا" التي قدمت بحضور المطران، كذلك "سيرينادا" لأوركسترا صغيرة وسيمفونيتين وكونشيرتو للكمان ومثله للأرغن والوتريات والطبل.

ويبرز كذلك إيلديبراندو بيزيتّي بسوناتتين عظيمتين للكمان وبعض الموسيقا الأوركسترالية الهامة. أما تلميذه ماريو كاستيلينوفو- تيديسكو فإنه كذلك ميّال للهجاء لكن له كونشيرتو جاد للكمان وبعض الموسيقا الجميلة للبيانو.

أما فرنسا التي تستحق عن جدارة عظيمها ديبوسي، مؤسس كامل المدرسة الحديثة في التأليف الموسيقي، فلقد قدمت للعالم مثلاً هاماً آخر هو موريس رافيل الذي كتب الموسيقا وفق أساليب واسعة ومتعددة وبنجاحٍ كبير يستحقه دون شك، كما أن له مؤلفات في موسيقا الحجرة من طرازٍ رفيع، وأوبرا صغيرة هجائية "الساعة الإسبانية" التي تركت عند المطران انطباعاً جميلاً. وربما كانت الموسيقا التي وضعها للبيانو من أجمل ما ألف ومنها "السوناتين" التي أصبحت توازي بشعبيتها موسيقا "البافان" الشهيرة. وفي كل أعماله، أظهر رافيل بوضوح أسلوبه الخاص والمتفرد تماماً الذي يذكرنا بأيام ديبوسي مع احتفاظه بشخصيته المختلفة تمام الاختلاف في البنية والتركيبة الأساسية. إضافةً إلى ذلك، فإن البوليرو المثيرة للإعجاب والتي تعد حقاً درساً في الرتابة الإيقاعية والتنوع الآلي، فلقد غزت دور السينما إلى جانب قاعات الموسيقا. هذا إلى

جانب مؤلفاته الأوركسترالية من عينة: "دافني وكلووة" و "الفالس" و "أمي الأوزة".

لقد ظهرت قمة الحداثة في الموسيقا الفرنسية في مؤلفات من يسمون أنفسهم **مجموعة الستة**، وهي مجموعة مؤلفة من ميلهود، هونيغر، تاييفيه، بولانك، دوراي و ج.أوريك. وكان من أوحى لهم بالفكرة ساتي الذي حاز مؤلفه "غنوسيين" على الإعجاب، إضافةً إلى مؤلفات أخرى للبيانو عرفت شعبية واسعة. كان هؤلاء الستة قد تلقوا المساعدة من توجيهات ناديا بولانجيه التي تركت أختها ليلي انطباعاً حقيقياً كمؤلفة موسيقية قبل موتها المبكر.

لقد كانت الموسيقا الوصفية الأوركسترالية للقاطرة "باسيفيك ٢٣١" والتي وضعها هونيغر من أكثر أعمال الستة شهرةً وقال عنها هونيغر: لم أكن متعمداً أن أقلد ضجيج القاطرة بل كان هدفي نقل الانطباع المرئي والأحاسيس المادية الطبيعية عبر لغة الموسيقا. وعلى كل حال فلقد كانت الموسيقا تبدو كصوت القاطرة فعلاً...

أما روسيا، فلقد قدمت بعض الأمثلة الهامة في الموسيقا الحديثة وتمثّل ذلك من خلال أعمال الكسندر سكريابين وايغور سترافنسكي اللذان يؤلفان مع آرنولد شونبرغ الثلاثي الحقيقي في المدرسة المغالية في العصرية.

يعد سكريابين الخلف المباشر لشوبان. فقد كان موهوباً بالغريزة في مجال البيانو كما شوبان. فكتب البريلود والمازوركا والإيتود والنوكتورن والفالسات مراعياً الإلمام الدقيق شديد الحساسية بكافة التفاصيل والجمال المتناسق اللطيف في التناول. وعلى كل حال فإن تجاربه الهارمونية لم

تصل إلى أبعد مما ذهبت إليه أعمال شوبان نفسه. لكنه أظهر تمكناً كلاسيكياً واضحاً في الشكل وذلك في السوناتا التاسعة، في حين أنه في قصائده السيمفونية الأوركسترالية بروميثيوس والقصيدة الإلهية وقصيدة النشوة، خلق لغةً موسيقية متفردة عبر طريقة في الهارموني ترتكز على الأكورات الغامضة إضافة إلى الحرية في الإيقاع وتلوّن النغم _بمساعدة التلوينات الموسيقية للأرغن في بروميثيوس، مضافاً إليه إلهامه الحقيقي وعمقه العاطفي، وهذا وضعه في مقام الفنانين الأكثر تقدماً في عصره.

أما سترافنسكي فقد أثبت أنه موسيقي هام ذو شأن، وتشهد على ذلك موسيقا الباليه الرائعة التي وضعها لكنها كانت باستثناء "طقوس الربيع" تحتاج لتجسيدٍ على المسرح حتى تبلغ قمة تأثيرها. لقد كانت الترجمة الموسيقية "لطقوس الربيع" عملاً يدل على براعة أوركسترالية عظيمة تضمنت إصراراً همجياً على الإيقاع مما خلق ردود فعلٍ واضحة عند المستمع. أما "بيتروشكا"، عمله الأشهر، فقد كان بالمقارنة مع عمله السابق تزاوجاً معتدلاً بين المؤثرات الصوتية والموسيقا الشعبية فكان صورةً حية مفعمة بالحيوية للنشاط والصخب في سوقٍ شعبي، مستخدماً في ذلك اللحن الشعبي الروسي "نزولاً إلى طريق سان بيتر" استخداماً مؤثراً أضفى عليها عمقاً حقيقياً وقيمة لا ريب فيها. ونأتي إلى باليه "عصفور النار" الذي يعد، كما بيتروشكا، ذا جاذبية كبيرة وجمال برّاق، إلا أنه يكتسب أهميته عندما ينظر إلى موسيقاه كترجمة للقصة الأصلية فقط. إضافةً إلى ذلك، كتب سترافنسكي كونشيرتو للبيانو يحتوي على حركة لموسيقا الجاز وبذلك فقد أخفق إلى حدٍ كبير في خلق نوعٍ من الاهتمام به.

ولديه أيضاً مقطوعة أوركسترالية بعنوان "راغ تايم" والتي لم تلق قبولاً في أمريكا في ذلك الوقت. أما في أوبراه "العندليب" فقد أظهر سترافنسكي ميله إلى الإستشراق وعبر في الوقت نفسه عن اهتمامه بالوسائل الحديثة التي تضمنتها معظم موسيقاه.

وثمة مؤلف آخر في روسيا كانت قد قدمت له سيمفونية في أميركا وهو ديميتري شوستاكوفيتش الذي ترتكز نظريته في التأليف الموسيقي على رفض المعالجة الثيمية. وبدلاً من أن يضع منهجاً ويسعى إلى خلق أدواته بطرقٍ عدة، حاول أن يجعل كل ميزور من موسيقاه مختلفاً عن بقية الميزورات. يعد شوستاكوفيتش رائد اللامقامية. ولما كان لا يلتزم بمفتاحٍ محدد، فيمكن الإقرار بأنه لم يكن من السهل متابعة موسيقاه من قبل المستمع العادي.

أما سيرغيي بروكوفييف، والذي كان مفرطاً في استخدام تنافر النغمات، فلقد عدّل من أسلوبه على نحوٍ ما، ويبدو أنه كان راضياً لمجرد بث نوعٍ من الإثارة تجعل الناس تقبل على سماع مؤلفاته. لقد كانت أوبراه "حب البرتقالات الثلاث" هجائية وفي الوقت ذاته ذات أهمية غير مؤكدة دراماياً. وله من المؤلفات أيضاً كونشيرتو للكمان جذب اهتماماً لا بأس به. إضافةً إلى بعض المؤلفات الموسيقية الصغيرة للبيانو كما "المارش" الجذاب الذي نال شعبية حقيقية خاصةً عندما كان يؤديه على البيانو.

عند الحديث عن شونبرغ يمكن القول أنه كان قائد الحداثة في ألمانيا. ولكن النظر إلى عمله الآن يجعله تقليدياً إلى حدٍ كبير. فأغاني "غورا"

و"المهرج المسوس" ما هي إلا أصداء لطيفة لرومانتيكية فاغنر. والسداسي الوتري المتع الذي كتبه بعنوان "ليلة التجلي" يعيد إلى الذهن مباشرةً الأسلوب المميز الذي كان في أوبرا فاغنر "تريستان وإيزولدة". أما الرباعي الوتري من مقام ري مينور، فيعد من المقطوعات الهامة في موسيقا الحجرة. ومن ناحيةٍ ثانية، فقد وصل في مقطوعاته الأوركسترالية الخمسة وبعض موسيقاه للبيانو إلى حدود التعامل العقلاني الصرف مع الموسيقا بغض النظر عن الأصوات الناتجة عن ذلك. وبذلك ساد شيئاً فشيئاً الشعور بأن شونبرغ الذي كان ينادي بالتخلي عن التفاهات الآخذة بالتفشي أنتج في مراحل عمله الأخيرة مشاكل عقلية فحسب لا تمت بصلة للحياة الإنسانية وللعواطف.

إلى جانب شونبرغ ظهر عددٌ من المجددين الألمان من بينهم هانز فيتزنر وفرانز شريكر وإيجون فيلز وفيبرن وهانز إيسلر وآلواس هابا وبول هيندميث. وقد ألف هذا الأخير أوبرا بعنوان "أخبار اليوم" التي قدمت افتتاحيتها في نيويورك. ويبدو هذا العمل كقطعة من موسيقا الجاز التي يقصد منها إثارة الأحاسيس.

ومن فيينا يبرز ارنست كرينيك الذي جذب الاهتمام أيضاً بما يسمى أوبرا الجاز "جوني يستهل العزف" التي حظيت بنجاحٍ كبير في أوروبا لكنها لاقت فشلاً ذريعاً في أمريكا. ولقد وصف كرينيك بأنه مجرد من العاطفة إلى جانب توقه للشهرة وولعه بإثارة الضجة حوله، وكان ثائراً في نظرته الفنية دون أن يقيم أي احترام للتقاليد الموسيقية. لقد كانت موسيقاه بوليفونية ولكن بطريقة متنافرة ولا مقامية. ألف كرينيك خمس

سيمفونيات إلى جانب أوبراه بالإضافة إلى بعض الأعمال الأخرى.

لاقت أوبرا "شفاندا عازف المزمار" التي قام بتأليفها جارومير فاينبرغر نجاحاً أوروبياً كبيراً، وقد تم تقديمها في الخارج لعددٍ من المرات يفوق عدد عروض أي عملٍ حديثٍ آخر. تعد هذه الأوبرا عملاً شعبياً بحق يستمد شخصيته من أرضية الموسيقا الشعبية والأسطورة الشائعة وفق أسلوبٍ لحنيٍ بسيطٍ تماماً، إذا ما قورن بمعظم الأعمال الموسيقية المعاصرة. وكان فاينبرغر، بين الحين والآخر، يكتب الموسيقا للعديد من مسرحيات شكسبير.

ثمة أوبرا أخرى وهي فوزيك التي وضع موسيقاها ألبان بيرغ أثارت الكثير من النقاش في أمريكا. وكان جورج بوشنر قد كتب لهذه الأوبرا نصاً غريباً يحلل فيه نفسياً إنساناً مثيراً للشفقة. فجاءت مثالاً شديد التكلف للاّ مقامية في الموسيقا. فالشخصيات على خشبة المسرح لم تكن تغني على الإطلاق بل لم تكن الفرصة متاحة لها للكلام الفعلي الواقعي. إن استعمال أشكال الموسيقا المجردة طوال مدة الأوبرا يعد نوعاً من النزوات الغريبة التي تنتاب المؤلف الموسيقي وبالتالي فإن العمل الموسيقي سيحتوي في النهاية على إحدى وعشرين تنويعاً على الباساكاليا إلى جانب واحد وعشرين تنويعاً، وفوغات، وأمثلة في قالب السوناتا...إلخ...وهكذا فإن كون هذه الموسيقا لا مقامية تماماً يجعل من المستحيل تتبع هذه الإنجازات العقلية حرفياً عند سماعها. وبينما اعتبرت "فوزيك" تحفة فنية فقد كانت تنتمي إلى فنٍ حديثٍ تماماً دون أن تقدم إيحاءً بالحقيقة أو تمنح أي شعورٍ بالرضا لا على صعيد الموسيقا ولا على صعيد الدراما.

أما انكلترا، فكانت لها مشاركتها المتواضعة في لغة الموسيقا الحديثة عبر المقطوعات الديبوسية الساحرة التي ألفها كيريل سكوت إلى جانب التجارب الأكثر جدية التي خاضها ديليوس وآرنولد باكس وغوستاف هولست والأعمال الهجائية للورد بيرنيرز وآرثر بليس.

ومن فنلندا يبرز اسم موسيقي محدّث حقيقي هو سيبيليوس الذي أتاحت له سيمفونيته الرابعة أن يحتل مكاناً مرموقاً بين الموسيقيين غير التقليديين مدعوماً بدلالات كثيرة على إلهامه الرائع الذي يقبع خلف تقنيته الجديدة غير المألوفة.

وبالنسبة للهنغاريين زولتان كودالي وبيلا بارتوك، فقد قدما دلالاتٍ واضحة على أنهما يملكان أشياء جميلة ذات شأن ليقولاها. وكان استخدامهما للموضوعات الشعبية رائعاً بحق حتى في ظل الشروط المغالية في الحداثة.

أما أمريكا، فقد تبنت الإنكليزي يوجين غوسينز والسويسري إرنست بلوخ والروسي غودوفسكي والألزاسي تشارلز مارتن لوفلر. وقد أضافوا جميعاً أشياء جميلة تدخل ضمن نطاق الموسيقا الحديثة المعاصرة.

لقد قام غوسينز بتأليف سيمفونيتا كان قد التقط ثيمتها الأساسية من شعارٍ يردده الناس صفيراً في شوارع لندن. من أعماله المبكرة تنويعات على ثيمة صينية. ولقد ألف غوسينز لاحقاً عدداً من القصائد السيمفونية إلى جانب كونشيرتو لآلة الأوبوا، وكانت كل هذه الأعمال ممتعة بحق.

تعد تریاكونتاميرون للبيانو التي ألفها غودوفسكي مجموعة جميلة من المقطوعات ذات الإيقاع الثلاثي إلى جانب أعمال أخرى لعل أشهرها على

الإطلاق الصياغات الجديدة المتألقة التي صنعها لفالسات شتراوس.

كتب لوفلر بعض الأعمال الأوركسترالية المتازة جلّها ضمن قالب القصائد السيمفونية ومنها: موت تنتاجيليس والقصيدة الوثنية. ويعد أسلوبه من النمط معتدل الحداثة حيث يتجلى خوفٌ واضح من كتابة أية جملة موسيقية يمكن أن تعتبر بشكلٍ أو بآخر شبيهة بالمؤلفات الموسيقية التقليدية التي كانت سائدة في السابق. وضع لوفلر الموسيقا لقصيدة كتبها إدجار آلان بو بعنوان "إلى هيلين" فأصبحت أغنية معروفة ومشهورة على نطاقٍ واسع.

كان يمكن لتشارلز ت. غريفز أن يصبح واحداً من أعظم المؤلفين الموسيقيين المحدّثين في أمريكا فيما لو عاش فترة أطول. ولكن مؤلفاته القليلة التي أنجزها خلال حياته القصيرة تكشف، رغم ذلك، عن حسٍ موسيقيٍ رائع وأسلوبٍ حديثٍ تماماً.

وفي الحقيقة، يعد تشارلز آيفز المكتشف الفعلي للحداثة في أمريكا. فقد نشأ في بلدة صغيرة في نيو انغلاند حيث اعتادت أذنه على الغناء السطحي لأنغامٍ عشوائية غير محددة بدقة كانت ترددها جوقة المنشدين في القرية، كما اعتاد على اللحن والإيقاع المشكوك فيهما اللذين كانت تقدمهما فرقة القرية، لا بل فرق القرية المتعددة التي كانت تتنافس فيما بينها في النزهات أيام العطل. وبذلك فقد جعل هذه الإيقاعات والألحان السطحية غير الدقيقة أساساً لتقنية موسيقية حقيقية. فكان يتعامل مع أرباع الأصوات والتأكيدات الشاذة على العلامات الموسيقية وغيرها من الأشياء الغريبة التي أملتها الحداثة، وكان ذلك قبل أن تصبح هذه

المصطلحات شائعةً بزمنٍ طويل. لقد كتب آيفز سوناتتين للكمان إضافةً إلى سيمفونية "نيو انغلاند" وسوناتا "السلام" للبيانو وبعض الموسيقا التصويرية التي ترسم صورة حية عن الحياة الأمريكية في المجتمعات القروية...

أما ليو أورنشتاين، فيعد رائداً آخر للحداثة في أمريكا. ومن أعماله سوناتات للكمان والفيولونسيل وأعمال أخرى جميلة للبيانو. وكان أورنشتاين أول مؤلفٍ موسيقي يسلط الضوء على الحداثة في مدينته ويوجه الاهتمام العام إلى خصائص هذه الحداثة ومميزاتها.

ولعله يمكن اعتبار جورج آنثيل بأنه أورنشتاين اليوم. فهو مؤلف موسيقي ناضج تماماً، وفي رصيده أربع أوبرات إضافةً إلى موسيقا كثيرة أخرى رحبت بها الأوساط الموسيقية في الخارج وعدّتها مظهراً من مظاهر المقدرة الفذة لا بل العبقرية. ولسوء الحظ، فإن الوسط الموسيقي الأمريكي لا يزال عند رأيه في آنثيل وذلك بناءً على عمله "الباليه الميكانيكي" الذي كتبه لعازفي البيانو ضمن أوركسترا نقر غريبة. وقد تم تقديم هذا العمل في أمريكا في إطار محاولة لجذب الاهتمام الشعبي بشكلٍ رئيسي، وبذلك فقد يعاد تقييمه بناءً على ما حققه في عمله الذي قدره الأوروبيون حق تقدير.

أما هنري كوويل فلقد ساهم بأعمالٍ جميلة في الموسيقا الحديثة من خلال نظريته **تون كلاستر**. ويمكن توضيح هذه النظرية حرفياً بأنها إحلال مجموعات من النغمات المتنافرة مكان النغمات المنفردة، ويتم تحصيل تلك المجموعات من آلة البيانو عن طريق العزف ببسطة الكف أو حتى بكامل الساعد. إن الأثر غالباً ما يكون متناغماً بشكلٍ غريب مع

ذروة نغمة التون كلاستر المهيمنة على الطبقة الصوتية.

ولا بد من ذكر كارل راجلز الذي طوّر أسلوبه الحداثي بشكلٍ مستقل وأبدع قصيدة سيمفونية أوركسترالية شهيرة باسم "الرجال والجبال"، إضافةً إلى مؤلفات موسيقية لافتة للنظر وضعها الزنجي ويليام ستيل.

جذب كل من روجر سيسيونز وآرون كوبلاند الانتباه من خلال العرض العام المتواصل لأعمالهما. ويحسب للأخير قيامه بإحياء حفلة شديدة التنظيم لموسيقا الجاز، ولكنه للأسف لم يحظ بالشعبية الحقيقية حتى الآن، على الرغم من الدعاية المبشرة بالنجاح التي أقيمت حوله.[٨]

لقد تم تسليط الضوء أيضاً على لويس غرينبرغ منذ أن قدم أوبراه "الإمبراطور جونز". هذه الأوبرا لا تعدو كونها موسيقا ملحنة خصيصاً لمصاحبة جو الأحداث في الدراما ذائعة الصيت التي كتبها يوجين أونيل. ومما زاد في نجاحها الدور الذي فرض أداؤه بالقوة على لورنس تيبيت. ورغم هذا، تبدو الأوبرا مختلفة عن معظم أعمال الأوبرا الأمريكية. ولغرينبيرغ أعمال أخرى معروفة منها: "دانييل جاز" التي أعدت عن قصيدة لفاتشيل لندسي، و"متتالية للجاز" هي عبارة عن قصيدة سيمفونية، و"الجزيرة الساحرة" و"تلة الأحلام" التي حازت على جائزة أوركسترا نيويورك السيمفونية عام ١٩١٩.

ومن بين المؤلفين المحدثين الأمريكيين يمكن ذكر أسماء دانييل غريغوري ميسون. أما أكثرهم براعةً وفهماً للموسيقا فهو جون بوويل

---

٨. آ. كوبلاند هو في نفس الوقت ناقد موسيقي نشرنا له في المجلة على مدى ستة عشر عدداً ترجمةً لكتابٍ له في التذوق الموسيقي يحمل عنوان "ما الذي تستمع إليه في الموسيقا" (المحرر).

صاحب العمل المؤثر"الرابسودي الزنجية"، جون آلدن كاربنتر وعمله المشهور باليه "كريزي كات وناطحات السحاب"، أبراهام تشيزنز وعمله التهكمي "موكب وغزل في حديقة صينية" الذي قدم بقيادة توسكانيني، ماريون بوار باتجاهه العقلي الواضح في الموسيقا، لازار ساميسكي، ليو سوورَبي، تشارلز هوبيل، هاورد هانس، فيليب جيمز، إيرنست كارتر، راندل تومسون، روي هاريس، هارولد موريس بإحساسه الجميل تجاه البيانو والأوركسترا، وأخيراً دوغلاس مور الذي وضع "موكب ب.ت.بارنوم" المسلي.

والآن لا بد من توضيحٍ دقيق لأمرٍ غاية في الأهمية وهو أن الخط الفاصل بين الموسيقا الحديثة عامةً وموسيقا الجاز خاصةً ليس إلا فاصلاً واهياً جداً. فلغة الحداثة سواء أكانت في نطاق الأعمال الشعبية أم الجادة لا تعدو عن كونها تعاملاً جديداً مع أدواتٍ قديمة، ولا يمكن اعتبارها موسيقا جديدة حقاً. إن التعرف على التحريف الذي يطال القواعد المتعارف عليها لهو أسهل في حقل موسيقا الجاز منه في ما يسمى موسيقا الكونسير. ويبدو هذا التحريف في معظم الأحيان على شكل أنغام مختلطة مخيفة عديمة المعنى. لقد أصبحت إيقاعات موسيقا الجاز مألوفة حتى أن كثيراً من الأشخاص اعتقدوا بأنها تشكل كل مادة موسيقا الجاز، بينما لا تعدو هذه الإيقاعات عن كونها مظهراً واحداً من مظاهر هذه الموسيقا، مع احتفاظ الإيقاع فيها بأهمية لا يمكن إنكارها.

إن السينكوب هو وسيلة أساسية للإخلال بالإيقاع. فمن خلال تقديم أو تأخير الضربة الأقوى يمكن أن ينتج توكيد صنعي محرض تماماً.

يفضل محبو الجاز السينكوب بشكلٍ رئيسي لأنهم، وفي سبيل ادخار الوقت، يحاولون دائماً أن يصعّدوا إحساسهم الطبيعي بالإيقاع إلى ذروته، فيتكون في النهاية شعورٌ بالنصر والارتياح يحاكي إلى حدٍ بعيد الشعور عند الانتهاء من حل الكلمات المتقاطعة أو تركيب صورة بازلية من أجزاء صغيرة. ولا يحمل السينكوب بين ثناياه أي تجديد على صعيد الموسيقا، فلقد استخدمه كبار المؤلفين، وكان أداةً مفضلة عند براهمز وشومان. وقد توطدت دعائم السينكوب شيئاً فشيئاً مع بدايات موسيقا **الراغ تايم** ووصلت في عهد موسيقا الجاز الحديثة إلى درجاتٍ بعيدة من التأكيدات الشاذة الغريبة. ويبدو أن شعوراً عنصرياً ينتاب الموسيقيين الزنوج تجاه السينكوب والإيقاعات البطيئة المطوّلة والكئيبة، مع العلم أن تقنية موسيقا الجاز تدين بالكثير للإرتجالات التي كانوا يقومون بها.

إن الإخلال باللحن في موسيقا الجاز قد يكون إيقاعياً بدرجةٍ كبيرة، كما في الراغ تايم، وقد يتألف من مجموعة من التنويعات والإنقطاعات التي غالباً ما تخفي خط اللحن بين ثناياها. حتى أنه يمكن اعتبار نمط التنويع الكلاسيكي نوعاً من الإخلال باللحن. إن مثل هذه المعالجة تبدو جلية في النظام الموسيقي الدقيق والمدروس ضمن فرق موسيقا الجاز الحديثة. أما الإخلال بالهارموني فيتم في الموسيقا الشعبية والموسيقا الجادة بنفس الطريقة مع الأخذ بعين الاعتبار أن موسيقا الجاز لا تبلغ المدى البعيد الذي يصل إليه بعض المؤلفين في قاعات الموسيقا الرسمية.

تكتفي هارمونيات الجاز عادةً بالأكوردات الديبوسية التساعية وبتنافرات رافيل الأكثر اعتدالاً. ويعد الأكورد الأزرق السيء الشهرة،

إخلالاً بسيطاً لا يعدو عن كونه مقدمة لقام المينور السابع في أكورد التونيك الماجور. لا يمكن إنكار الأثر الحزين الذي يتركه هذا النوع من الهارموني والذي يعد توضيحاً كافياً لمعنى مصطلح ال **بلو** بحيث أنه عندما يأتي في نهاية مقطوعة موسيقية، كما يحدث غالباً، فإنه يمنح المستمع إحساساً بأنه يطير في الهواء. وهذا يحدث لأن الأكورد يبدو وكأنه انتقال إلى الدرجة الرابعة.

يعد الإخلال باللون النغمي واحداً من أكثر جوانب موسيقا الجاز وضوحاً وإمتاعاً في الوقت ذاته. فتخفيف أصوات الآلات النحاسية عن طريق استعمال السورديني يخلق العديد من المؤثرات الخاصة الجديدة التي قلدها الكثير من المؤلفين الموسيقيين الجادّين. بينما قام التأكيد على القرع باستخدام طبول إضافية وآلتي بيانو وآلة بانجو وغيتار والغيتار الكهربائي (دوبل باص) بدورٍ فعّال في تغيير التوازن الأوركسترالي. إن المحاكاة الواقعية للضجيج الذي لا يمت للموسيقا بصلة على الإطلاق قد أضافت الكثير للتحريف الذي طال لون النغم في فرقة موسيقا الجاز كما في مقطوعة "واوا ترومبيت" ومقطوعة "ضحك الضبع" للترومبون. ولا بد من الإشارة إلى أن بعض قادة الأوركسترا أمثال بول وايتمان أصرّوا على المؤثرات الموسيقية السارّة أيضاً باستخدام الآلات الوترية والساكسوفون المتناغم، بنجاحٍ كبير.

لقد قام مؤلفو الجاز بإنجاز القليل نسبياً على صعيد تحريف الشكل لسببٍ بسيطٍ وهو أن كثيراً من موسيقاهم كانت تكتب بهدف مصاحبة الراقصين في قاعات الرقص، وبذلك فقد كانت هذه الموسيقا تلتزم حدوداً

محددة تماماً. تتبع معظم الأغاني الشعبية اليوم الشكل التقليدي: A-A-B-A وذلك بطولٍ روتيني يبلغ ٣٢ ميزوراً. ولكن عندما تخضع هذه اللوازم للتنظيم في الأوركسترا الراقصة المدروسة، وعلى نحوٍ أفضل، يصبح المجال مفتوحاً أمام تحريفاتٍ عديدة لتأخذ دورها عبر الثغرات والفترات الفاصلة والقفلة. لقد تم تجاهل الأشكال التقليدية للسوناتا والرونـدو والرقصات القديمة عملياً في موسيقا الجاز، وخضعت هذه الأشكال للكثير من التحريفات على يد المؤلفين الحديثين الأكثر جدية. ولما كان الشكل يعد التطور الأكثر صنعيّة وتعليمية في عملية تنظيم الصوت بهدف الوصول إلى الجمال، فإن عملية الإخلال به التي يمكن إنجازها بسهولة تعد ذات أهمية بسيطة إذا ما قورنت بعملية الإخلال التي يمكن أن تلحق بالأنماط الأساسية للإيقاع واللحن والهارموني واللون النغمي.

لقد كانت موسيقا الراغ تايم سائدة منذ مطلع تسعينات القرن الماضي على يد هاري فون تيلزر الذي يعد واحداً من أفضل ممثلي هذا النمط من الموسيقا. أما أغنية آيرفينغ برلين الشهيرة والسماة "فرقة ألكسندر لموسيقا الراغ تايم" فلا يمكن إدراجها ضمن موسيقا الراغ تايم على الإطلاق بل هي عبارة عن مارشٍ عسكري بسيطٍ جداً. هذا، وتندرج معظم أعمال برلين المعروفة تحت بند الأغنيات الراقصة العاطفية التي كانت سائدة في زمن الفالس. يعد برلين بلا شك عودة إلى التسعينات نفسها بكل ما تحمله موسيقاه من فيضٍ عاطفي. لكنه كان يملك القدرة الفائقة على المزاوجة بين بضعة ألحان وبضعة كلمات ضمن صياغة موسيقية تبقى في ذهن كل من يستمع إليها، ولو لفترة زمنية قصيرة، وهذا يفسر شعبية برلين التي

لا تقبل الجدل على الإطلاق.

يعد جيروم كيرن مؤلفاً كذلك كما كان فيكتور هـيربرت مـن قبلـه. إلا أن براعة كـيرن الموسـيقية مكنتـه مـن إحـداث تأثـيراتٍ مدروسـة في فـن الكونتربوان[٩]، بالإضافة إلى التوحيـد المعقـد بـين الآلات والأصـوات، ممـا منح أوبريتاته قيمة موسيقية حقيقيـة رغـم أنـه لا يمكـن إدراجهـا ضمـن الأعمال الحداثية. وانطلاقاً من وجهة نظـر عمليـة بحتـة، يمكـن اعتبـار أوبرا "المسرح العائم" أفضل أوبرا كتبها أمريكي حتى الآن.

يعد جورج غيرشوين بالإجماع العملاق المبدع في مجال موسيقا الجـاز، والذي حازت أعماله على التقدير في أوروبا كما في أمريكا لمـا تحملـه مـن مميزاتٍ خاصة متفردة. فأغانيه الشعبية كما أغنية "الرجل الـذي أحـب" تحتل مكاناً بارزاً وجليّاً من خلال المـردود الدائـم لحسـاب ناشـري هـذه الأغاني. كما أن أوبريتـه الهجائيـة "عنهـا أغـني" الـتي كرِّمـت بجـائزة بوليتزر، حققت أفضل النتائج في هـذا الميـدان منـذ غيلـبرت وسـوليفان، وفيها يبدي بصراحةٍ أسلوبه ضمن الشروط الحداثية. قام غيرشوين بكتابة ثلاثة أعمـال جـادة نجحـت في نقـل موسـيقا الجـاز إلى قاعـات الموسـيقا الرسمية. فعمله الأول "الرابسودي الزرقاء" (والذي تم بناؤه علـى الاكـورد الأزرق الشـهير فجـاء يفيـض بالإلهـام اللحـني والصنعـة المتمـيزة) يعـد كُلاسيكياً في نوعه. وعمله الثاني "كونشيرتو البيانو مـن مقـام فـا مـاجور" أكثر جودة وقدرة على البقاء. أما عمله الثالث "أمريكي في باريس" فهو في

٩الكونتربوان هو إضافة لحنٍ ثانٍ إلى لحنٍ أول أو بتعبيرٍ آخر هو فن اتحاد وائتلاف لحنين أو أكثر (المحرر).

الواقع من نوع الموسيقا المبرمجة حيث تُبدو الألحان أو المقاطع الفرنسية والأمريكية مقنعة بدرجةٍ كبيرة، مما يفسح المجال أمام هذا العمل ليحتل مكانه إلى جانب عمليه المتقنين آنفي الذكر. قدم غيرشوين بعد ذلك رابسودي ثانية إلى جانب بعض المساهمات الأخرى التي لم تعكس أسلوبه الأثير الراسخ.

برز فيرد غروفيه كمؤلف موسيقي بعد أن كان مسؤولاً عن التوزيع الأوركسترالي للـ "رابسودي الزرقاء" إلى جانب مساهماته الكثيرة في التلوين النغمي في موسيقا الجاز عموماً. ومن أبرز أعماله: "متتالية الميسيسيبي" وهي عملٌ مؤثر يحتوي على بعض الألحان الجميلة، ومجموعة اسكتشات "الوادي الكبير" ذات اللحن الجذاب المميز، إضافةً إلى وصفٍ موسيقي واقعي للجريدة الحديثة التي تدعى "الصحيفة المصغّرة"، وهي جريدة ذات قطعٍ نصفي تشتمل على أنباء موجزة ومقدار كبير من الصور والرسوم. ساهم غروفيه بمشاركة روسيل بينيت وآخرين بالكثير من الأفكار الأوركسترالية الحداثية التي تعكس قدرة مبدعة حقيقية.

يمكن إيراد أسماء الكثير من المؤلفين الذين يعملون في حقل الموسيقا الشعبية وموسيقا الجاز أمثال آرثر شفارتز، كي سويفت، كول بورتر، هنري سوفين، سيغموند رومبرغ، رودولف فريمل، وأخيراً فيرنون دوك الذي كتب باسمه الحقيقي فلاديمير دوكيلسكي بعض الأعمال الموسيقية الهامة ذات الطابع الأكثر جدية.

إنه من السهل البرهان على أن أيّاً من الموسيقا المؤلفة حديثاً لن تبقى

حيّة وخاصةً تلك التي تظهر خصائص موسيقا الجاز، فأكثر هذه الموسيقا يبدو كفن كاريكاتوري يهدف فقط إلى السخرية من الفن الحقيقي. ولكن يجب ألا يغيب عن الذهن أن الكاريكاتور يحمل غالباً قدراً من الحقيقة أكبر مما يحمله الوصف التصويري. ومهما كان الكلام الذي يمكن أن يقال بحق الموسيقا الغالية في المعاصرة وموسيقا الجاز، فإن هذا النوع من الموسيقا يعد بكل تأكيد ممثل زمانه. إن العصر الحالي هو عصر موسيقا الجاز، عصر الثورة وتحطيم التقاليد الموسيقية، عصر التجارب الموسيقية التي غالباً ما تكون منافية للعقل بلا جدوى. وبعيداً عن هذه التجارب، قد تظهر بعض الأعمال ذات الجمال الخالد، لكن الوقت يبدو باكراً جداً على المجازفة بإطلاق التوقعات المسبقة. ربما كانت روح العصر ميكانيكية أيضاً بدرجةٍ كبيرة وهذا ما دفع الحياة عموماً إلى أن تتغير بصورةٍ كبيرة، وبذلك لم يبق للإنسان القدر الكافي من الوقت لإبداع فنٍ عظيمٍ باق.

إن قوى الدعاية المثيرة والصاخبة ما تزال تمارس دورها في العمل، وهذا ما يجعل الأعمال التي حققت نجاحاً شعبياً ضخماً ليست بالضرورة أفضل الإبداعات التي قدمت. وقد يذهب البعض لأبعد من ذلك فيقول أن أيام الفن العظيم قد ولّت، وأن المستقبل لن يحمل إلا الأعمال المثيرة المقلّدة أو المصطنعة. ولكن، رغم أن هذا النوع من التصريحات قيل عدة مرات من قبل، فإن عملية ولادة الفنانين لا تزال مستمرة وباقية. لقد وصلت الموسيقا إلى مرحلة تبدو فيها الأصالة والإبداع عملية صعبة بدون شيء من التخلي عن الأساسيات التي ظلت سائدة في الفن لفترة طويلة. ومع ذلك، فالموسيقا في بعض أجزاء العالم، وخاصةً في الشرق، لم تتأثر

بالأساسيات سابقة الذكر على الإطلاق.، وبذلك فقد تبدو هذه الموسيقا عسيرة أو شاقة لمن تعود سماع الأعمال التقليدية، تماماً كما تفعل التحريفات الحداثية وموسيقا الجاز. لكن هذه الموسيقا تبدو حقيقية وهامة في أنظار أتباعها، وهنا يبرز السؤال: من سيكون الحكم النهائي في تحديد مقاييس العمل الخالد؟.

إن أفضل نصيحة يمكن أن تسدى إلى المستمع الذي يرغب باكتساب فن الاستمتاع بالموسيقا هي أن يعّود نفسه قدر الإمكان على سماع المؤلفات الموسيقية التي شهد لها الجميع بالإتقان والجودة، وأن يجد لنفسه السبب الذي جعل الناس يميلون إلى هذه المؤلفات، ومن ثم، يمكن أن يستمع للمحاولات الجديدة بعقلية منفتحة دون أن يتأثر بالآراء المسبقة وبكلام المتحمسين الانفعالي وبالأحكام الشخصية التي تطلقها الصحافة. كذلك، لا بد من أن يرفض تأييد رأي معين فقط لأنه يتبع السائد في هذا العصر. وأخيراً، يجب أن يكون مستعداً للإقرار بأنه يمكن أن توجد قيم موسيقية ذات شأن لا تزال دون مستوى إدراك المستمع الذي أصبح مشبعاً تماماً بروح الأعمال الكلاسيكية.

□□□

❑ فلسفة الموسيقا والغناء عند التوحيدي

عزت السيد أحمد

مدرس في قسم الفلسفة بكلية الآداب في جامعة تشرين

أستاذ محاضر في قسم المناهج وأصول التدريس بكلية التربية في جامعة دمشق

الطرب من حيث طبيعته النفسية ضرب من الانفعالات الوجدانية التي تختلج في النفس، والانفعالات كلها تنجم عنها جملة من الأعراض باختلاف طبيعة الانفعال، ومدى التأثر، وسمات الشخصية. على ألا ننسى أن لكل انفعال أعراضه الخاصة التي قد يكون منها المشترك وقد لا يكون.

لا شك سلفاً، في أن ما قدمه أبو حيان في فلسفة الموسيقا والغناء مهم، وقد لا يقل أهمية عما قدمه كثير من المتكلمين في هذا الموضوع. ولكننا لا نستطيع بحال من الأحوال ادعاء أن مفكرنا استطاع حبك نظرية متكاملة على غرار نظريات بعض السابقين مثل **الكندي**، واللاحقين من الفلاسفة الكبار أمثال: **كانت Kant وهيجل Hegel**،**وشوبنهاور Schopenhauer**. **فالكندي** تحدث في الموسيقا بوصفها علماً أكثر مما اهتم بفلسفتها، كونه موسيقياً، وقدم إسهامات جليلة في هذا العلم. ونظرة **كانت** إلى الموسيقا هي جزء صميمي من فلسفته الجمالية يتواشج مع فلسفته الجمالية بشكل

خاص من جهة، ولا سيما ما يتصل بتصنيفه للفنون، ومع مذهبه الفلسفي على عمومه من جهة أخرى[١٠]. وكذلك هيجل الذي كان أعمق نظراً وأبعد رؤية في تعامله مع فلسفة الموسيقا فقدم نظرية متكاملة يصعب فصلها عن سياقها العام، ويعسر فهمها بعيداً عنه؛ فالفن مظهر من مظاهر تجلي المطلق، هذا التجلي الذي تتسامى مادته مع تطور الروح المطلق، والموسيقا؛ الحرة من قيود المادة والامتداد المكاني تمثل، المرحلة ما قبل الأخيرة من مراحل تجلي المطلق في الفن[١١]. وعلى نحو مشابه لنظرة هيجل إلى الفنون وتصنيفها، من حيث الشكل، كان اتجاه شوبنهاور الذي ذهب إلى أن الفن هو الذي يحررنا من عبودية رغباتنا، وفيه انعتاقنا من إرادة الحياة العمياء، بما يقدمه لنا من مناخ تأملي يمنح ما علق في طوايا النفس من ألم خلّفه سيل الحياة الجارف، وعلى ذلك تستحق الموسيقا أن تكون فن الفنون، فهي تعبر عن الإرادة مباشرة، خلاف كل الفنون الأخرى؛ إنها لا تحتاج إلى تمثيل أو تأمل، إنها الإرادة ذاتها بصيغة مجسدة، ولذلك تحتاز الموسيقا أسمى درجات الفنون، ولا غرابة إذ ذاك أن نعلم أن الفيلسوف قد تعمق في تحليل هذا

---

[١٠] انظر كتابه الرئيسي في فلسفة الجمال:

E. Kant: Critique of Judgment. Trans from German by T.H.Bernard.Hafner, New York O.1951.

وكذلك: V.Basch: Essai Critique sur L Esthetique de Kant,Librairie Philosophique J.Vrin, Paris. 1927.

[١١] انظر تفصيل نظريته هذه في هيجل: الفن الرمزي، الكلاسيكي، الرومانسي.

الفن إلى أبعد الحدود[١٢]

يُفرد **أبو حيان** ليلة طويلة من ليالي إمتاعه ومؤانسته مع الوزير **ابن العارض** للحديث عن الطرب وما يتركه من أثر في نفس صاحبه. فما هو الطرب؟ وما الأثر الذي يحدثه؟

الطرب في الاصطلاح نشوة خاصة تعتري المستمع إلى الغناء أو الموسيقا، ضمن مجموعة من الشروط والظروف اللازمة. وهو في عموم المعنى ضرب من ضروب اللذة الجمالية التي تنشأ في النفس عند اتصال المتلقي بأثرٍ فني أو جمالي، كمنظرٍ طبيعي أو لوحة أو قصة أو قصيدة أو مسرحية . . . فحُكمُهُ، لذلك، حُكم اللذة الجمالية بما تستوجبه من شروطٍ وظروفٍ وآثار، وإن كانت آثار الطرب في الأغلب أشد وضوحاً وأكثر أشكالاً في الظهور، وأحدُّ انفعالاً.

شروط حصول اللذة

كثيرة هي التساؤلات التي تثار في أسباب عدم حصول اللذة الجمالية، أو عدم إدراكها، أو عدم الشعور بها لدى اتصال بعض المتلقّين بأثر فني أو جمالي، أو لنقل: عند استماعهم إلى أغنية أو معزوفة موسيقية ما. والحق أن هذه التساؤلات مهمة جديرة بالوقوف عندها ومعالجتها، ذلك أنه بات من الشائع الحديث عن هذه اللذة الجمالية أو الطرب مع أن كثيرين يستمعون إلى الأغاني فلا يجدون في هذا الفعل أي متعة أو نشوة .

---

[١٢] انظر تفصيل نظريته في:

A. Schopenhauer: The World as Will and Idea. Trans from German by Haldane and Kamp. 6Th, London. 1970.

. . تماماً كما يحدث لكثيرين لدى مشاهدتهم لوحة، أو قراءتهم شعراً أو نثراً، الأمر الذي يدفعهم إلى نسب السخف والكذب والدجل إلى مدَّعي هذه اللذّات أو الزاعمين بحدوثها على حد تعبيرهم. **فما مدى مصداقية هذا الكلام؟**

بديهي أنّ لكل باب مفتاح، ولا يفتح باب بغير مفتاحه، وإن فَعَلنا بالعنف ذلك أفسدنا الباب والمفتاح معاً. وللطرب أو اللذة الجمالية في عمومها، مدخل أو باب لا يُدخل من غيره، وإن دخلناه من غير بابه أسأنا فهم الموضوع: الغناء، الموسيقا ، الطرب . . . وأفسدنا الذات من حيث أولجناها مداخل مقلوبة. **فما هو مدخل الطرب؟**

حتى تحصل اللذة الجمالية المسماة طرباً لا بد من توافر ضربين من الشروط، أحدهما يتصل بالمغني وثانيهما يخص المتلقي. أما ما يُشترط في الملتقي ففي الحد الأدنى الرغبة في الاستماع والاستعداد للانسجام والتقبل، ففي حُكم الندرة والشذوذ أن تَلزم النشوة أو المتعة عن الاستماع بالإكراه أو العَرَض أو التشاغل عنه، ((...وحب الموسيقا يتفاوت بمقدار التذوق الذي يعتمد بدوره على التحصيل والتدريب، ولكن بصفة عامة، فإن الموسيقا تغمرهم براحة نفسية عن طريق تأثير ذبذباتها في جهاز الإنسان العصبي وهو مركز جميع الانفعالات الشعورية واللاشعورية...))[١٣]، وأضاف المنظّرون والمختصّون جملة من الشروط الأخرى منها: الموهبة الفنية، أو بالاصطلاح الأقرب: موهبة حسن

---

[١٣] عزيز الشوان: الموسيقا تعبير نغمي ومنطق. ص١٨.

الاستماع أو التذوق الجمالي. وكذلك الثقافة الجمالية الكافية والمناسبة؛ الكافية لمعايشة الأثر الفني أو الجمالي والمناسبة لنوعيته. وربما أضاف بعضهم رهافة الإحساس، ولكننا نُجمِلُها في موهبة التذوق، ((...وليس من المعقول أن يستطيع المستمع العادي أو حتى المدرب استيعاب كل ما تحتوي عليه سيمفونية أو كونشيرتو من براعة في الصنعة، ومن إدراك كل مظاهر الجمال، في أثناء سماعه لها مرة واحدة لأنها لا تكفي لجعله يستجيب إلى جاذبية اللحن...))[١٤]. وفي مثل ذلك يقول **التوحيدي**: ((...ولا طربُ **ابن غيلان البزاز** على ترجيعات **بلور** جارية **ابن اليزيدي** المؤلِّف بين الأكباد المحرقة والمُحسن إلى القلوب المتصدعة والعيون الباكية إذا غنت...))[١٥].

أما ما يلزم وجوده في المغني فهو صدق التعبير في الشعر والأداء، وحسن الصوت، وموافقة الموسيقا لمضمون الشعر المغنى وألفاظه، إذ أن ((...جمال الصوت غير كاف ليصبح صاحبه مطرباً مجيداً يستأثر قلوب سامعيه، بل يجب أن يكون حائزاً مع جمال الصوت على ميزات فنية دقيقة؛ الحس المرهف، والشعور الرقيق، والعاطفة الفياضة، تضاف إلى معرفته علم النغمات وطبيعتها وأسرارها، فيتمكن من التصرف بفن وذوق...))[١٦]، ولا عجب، لذلك، أن نجد **سانتيانا Santyana** مثلاً،

---

[١٤] عزيز الشوان: الموسيقا تعبير نغمي ومنطق. ص١٩.

[١٥] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. ج٢، ص١٦٦.

[١٦] سليم الحو: الموسيقا النظرية. ص١٤.

يصر على أن ((...جمال المادة هو الأساس الذي يقوم عليه الجمال الأسمى سواء أكان ذلك في الموضوع الذي لا بد لشكله ومعناه أن يتجسما في شيء محسوس، أم في الذهن المتلقي بحيث تظهر الأفكار الحسية أولاً، ومن ثم فهي أول عناصر اللذة فيه...))[١٧]. وكل هذه الشروط ذكرها **التوحيدي** وأصر عليها بين تضاعيف كتبه، ومما جاء في عرض وصف المغنين وكيفيات غنائهم، والأشعار التي يغنونها قوله: ((...ولا طربُ **أبي الوزير الصوفي** على **قلم القضيبية** إذا تناوأت في استهلالها، وتضاجرت على ضُجرتها، وتذكرت شَجوها الذي أضناها وأنضاها، وسلبها منها وأنساها إياها، ثم اندفعت وغنت بصوتها المعروف بها:

أقول لها والصبح قد لاح نورُهُ
كما لاح ضوءُ البارقِ المتألقِ
شبيهُكِ قد وافى وحانَ افتراقُنا
فهل لك في صوتٍ ورطلٍ مروَّقِ
فقالت حياتي في الذي قد ذَكَرتَهُ
وإن كنتَ قد نغَّصتَهُ بالتَّفرُّقِ

ولا طرب **ابن العوذي** إذا سمع غناء **ترف الصابئة** في صوتها، عند نشاطها ومرحها وهواها حاضرٌ، وطرفها إليه ناظرٌ:

لَبِّ الهوى كلما دعاكا ولاحِ في الحب من لَحَكا

---

[١٧] جورج سانتيانا: الإحساس بالجمال، ص ١٠٥. وكذلك الدكتور ابراهيم مصطفى ابراهيم: فلسفة جورج سانتيانا، ص ٤٨.

من لامَ في الحب أو نـَهاكا فزدهُ في غيِّك انهمـــاكا

إن لم تكن في الهوى كذاكا نال لذاتِهِ سِـــــــواكا

ولا طرب **ابن معروف** قـاضي القضـاة، علـى غنـاء **عليـة** إذا رجعـت لحنها في حلقها الحلو الشجي بشعر **ابن أبي ربيعة**:

أنيري مـــــكانَ البدرِ إن أفَلَ البدرُ

وقومي مقامَ الشمسِ ما استأخَرَ الفجرُ

ففيك من الشـــــمسِ المنيرةِ نورُها

وليس لها منـــــكِ المحاجرُ والثغرُ

ولا طـرب **ابـن الأزرق الجرجرائـي** علـى غنـاء **سندس** جاريـة **ابـن يوسف** صاحب ديوان السوداء، إذا تشاجت وتدلّلت، وتفتّلت وتقتّلت، وتكسّرت وتيسّرت، وقالت: أنا وا لله مشـغولةُ القلـب بـين أحـلامٍ أراهـا رديئـةً، وبخـتٍ إذا اسـتوى التـوى، وأمـلٍ إذا ظهـر عـثَر. ثـم اندفعـت وغنت:

مجـــلس صبَّينِ عَميدَين ليسا من الحب بخِلوَين

قد صيَّرا روحيهما واحداً واقتسماه بين جســمين

تنازعا كأســاً على لذةٍ قد مزجاها بين دمـعين

ولا **طرب ابـن سمعـون الصـوفي** علـى **ابـن بهلـول** إذا أخـذ القضيـبَ وأوقع[18] ببنانه الرَّخص[19]، ثم زلزل الدنيا بصوته الناعم، وغُنّيّته الرخيمة،

---

[18] أوقع: أحدث إيقاعاً

[19] الرخص: اللين الناعم

وإشارته الخالبة، وحركته المدغدغة، وظرفه البارع، ودماثته الحلوة، وغنى:

ولو طـــاب لي غرسٌ لطابت ثمارُهُ
ولو صحَّ لي غيبي لصحَّت شهادتي
تزهَّدتُ في الدنيـــا وإني لراغبٌ
أرى رغبتي ممزوجـــةً بزهادتي

لقد جمع **التوحيدي** في هذه الأوصاف الشروط السابقة كلها وأضاف إليها عوامل أخرى كشخصية المغني أو المغنية وحسنها، والحركات المرافقة للغناء.

مظاهر الطرب

الطرب من حيث طبيعته النفسية ضرب من الانفعالات الوجدانية التي تختلج في النفس، والانفعالات كلها تنجم عنها جملة من الأعراض الداخلية والخارجية. وتختلف هذه الأعراض باختلاف طبيعة الانفعال، ومدى التأثر، وسمات الشخصية. على ألا ننسى أن لكل انفعال أعراضه الخاصة التي قد يكون منها المشترك وقد لا يكون.

أما **أعراض الطرب الداخلية** فهي أعراض السرور واللذة والنشوة التي تتجلى غالباً في تلاشي دور العقل وضعف سيطرته، والانقياد وراء الخيالات وأحلام اليقظة، أو الدخول في نوع من الشرود والغفلة والتأمل - التخيلي لا التفكيري. بل وربما لا يدري المرء فيما شروده، وهذا مرتبط بمدى تغييب دور العقل لصالح الخضوع للنشوة.

أما **الأعراض الخارجية** فهي الانعكاس المباشر للأعراض الداخلية، ولكنها تختلف عن بقية الانفعالات بارتباطها بسمات وخصائص شخصية المتلقي، فلكل إنسان خصائصه في عكس انفعالاته على عناصره الجسمية، وطرائقه الخاصة في التعبير عن هذا الانفعال، كما تختلف درجات ردود الأفعال من شخص إلى آخر، وفي الشخص ذاته باختلاف الظروف والأحوال؛ الداخلية والخارجية، فمنها خفق الأرض بالقدم، ومنها التمايل وهز الرأس الرقص وغيرُها كثير مما يدخل في باب المتقبل غير المستهجن، وفي ذلك يقول **أبو حيان**: ((...الإنسان عندما يطرب لغناء ويرتاح لسماع يمد يده، ويحرك رأسه، وربما قام وجال ورقص ونعر وصرخ، وربما عدا وهام، وليس هكذا مَن خاف.

إن الحديث والألحان وصوت الآلات من الأوتار والمزامير تحرك النفس أيضاً، ويتبع ذلك حركة مزاج البدن، لاتصال المزاج بالنفس، ولأنهما متلازمان يؤثر أحدهما في الآخر، ويتبعُ مِثلَ أحدهما فِعلُ الآخر...))[٢٠].

ولا يختلف **أبو حيان** في ذلك إلا من حيث اللفظ عما أثمرته نتائج بحوث كثير من العلماء عكفوا ((...على تفسير هذا التجاوب واختلاف الانفعالات التي يشعر بها الإنسان عند سماعه **الموسيقا** . . وكيف تثير فينا الحماس أو الشجن أو الفرح، فوصلوا إلى أن صعود الخطوط اللحنية **Melodies** وهبوطها وتشابكها في نسيج منطقي، وتوافق التركيبات الصوتية **Chords** أو تنافرها، وارتفاع الصوت أو خفوته، وكذلك تغير ألوان أصوات الآلات.

---

[٢٠] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة ١٥٥ ص ٢٣٥- ٢٣٦.

. . فكل هذه العوامل تؤثر في النبض والتنفس والجهاز العصبي عن طريق النفاذ إلى أعماق النفس، فنشعر بالتوتر أو الاسترخاء، وننتقل من عالم نسبح فيه بخيالنا على إيماءات الأنغام، ونجد متعة لا تستطيع سوى الموسيقا أن توفرها لنا...))[٢١].

ولكن ثمة من يبالغ في ذلك إلى حد الطرافة والإدهاش، وعن أمثال هؤلاء حدثنا أيضاً **أبو حيان** فقال:

((...ولا طرب **ابن فهم الصوفي** على غناء **نهاية** جارية **ابن المغني** إذا اندفعت بشدوها:

أستودعُ الله في بغداد لي قمراً
بالكَرخِ من فلك الأوزار مَطلِعُهُ
ودّعتُه وبـــودي لو يُوَدّعُني
صفوُ الحيـــاةِ وأنّي لا أودعَهُ

فإنه إذا سمع هذا منها ضرب بنفسه الأرض، وتمرغ في التراب وهاج وأزبد، وتعفر شعره؛ وهاتِ من رجالك من يضبطه ويمسكه، ومن يجسر على الدنو منه، فإنه يعض بنابه، ويخمش بظفره، ويركل برجله، ويخرِّق المرقّعة قطعة قطعة، ويلطم وجهه ألف لطمة في ساعة، ويخرج في العباءة كأنه **عبد الرزاق المجنون**.

ولا طرب ابن غيلان البزاز على ترجيعات بلور. . . فإنه إذا سمع هذا منها انقلبت حماليق عينيه وسقط مغشياً عليه، وهات الكافور وماء الورد

---

[٢١] عزيز الشوان : الموسيقا تعبير نغمي ومنطق ص ١٨.

ومن يقرأ في أذنيه آية الكرسي والمعوذتين، ويُرقّي ب هَياشَراهِيَا[٢٢].

ولا طربَ **الجرجاني أبي الحسن** . . على غناء **شُعلة**. . . وقيامته تقوم إذا سمعها ترجع في لحنها:

لو أن ما تبتليني الحادثـــاتُ بهِ

يُلقى على الماء لم يُشرب من الكَدَرِ

فهناك ترى شيبة قد ابتلت بالدموع، وفؤاداً قد نزا إلى اللهاة، مع أسفٍ قد ثقب القلب، وأوهن الروح، وجاب الصخر، وأذاب الحديد...)).[٢٣]

تفسير الطرب

إن ما أسلفناه من الآثار التي يحدثها الطرب لا تكون عند كل إنسان، وإنما هي خاصة بطائفة منهم، أكثرها من المتصوفة وأصحاب الوجد الشديد. ولكننا تسأل هنا: كيف يحدث هذا الطرب؟ ولماذا يحدث؟ ثم لماذا تنجلي عنه مثل هذه الآثار؟

لم يفت صاحب الإمتاع والمؤانسة أن يطرح هذه الأسئلة على نفسه، وفي الإجابة يقول ـ بادئاً بتفسير **سقراط** ـ آخذاً على عاتقه شرحه: ((...لأن نفسه ـ أي سامع الغناء ـ مشغولةٌ بتدبير الزمان من داخلٍ ومن خارجٍ، ولهذا الشغل هي محجوبةٌ عن خاصٍّ ما لها.

---

[٢٢] هياشراهيا: كلمة عبرانية معناها يا حي يا قيوم، انزر ذلك في **المصباح المنير والقاموس المحيط**، مادة: شره.

[٢٣] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة، ج٢، ص١٦٦. ١٦٨.

فإذا سمعت الغناء انكشف عنها بعض ذلك الحجاب، فحنّت إلى خاصٍّ ما لها من المثالات الشريفة والسعادات الروحانية من بعد ذلك العالم، لأن ذلك وطنها بالحق.

فأما هذا العالم فإنها غريبة فيه، والإنسان تابع لنفسه، وليست النفس تابعة للإنسان، لأن الإنسان بالنفس إنسان، وليست النفس نفساً بالإنسان، فإذا طربت النفس ـ أعني حنت ولحظت الروح الذي لها تحركت وخفت فارتاحت واهتزت.

ولهذا يطرح الإنسان ثوبه عنه، وربما مزقه كأنه يريد أن ينسَلَّ من إهابه الذي لصق به، أو يُفلِتَ من حصاره الذي حُبس فيه، ويهرول إلى حبيبه الذي قد تجلى له وبرز إليه.

إلا أن هذا المعنى على التنضيد إنما هو للفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالِهما. أما غيرهم فطربهم شبيه بما يقرب الطير وغيرها...))[٢٤]، فاللذة ((... الجمالية للموسيقا خبرةٌ ممتعةٌ تتجدد أهميتها على الدوام، وتتضمن الفهم العقلي والتجاوب العاطفي...))[٢٥]، إذ أن ((...الجملة الموسيقية الجميلة تحمل نوعاً من المغناطيسية؛ إنها قوة أو طاقة لها جاذبية تمس أعماقنا، إنها نوع من السحر الأخاذ يبهر عقولنا ويشجي نفوسنا، ولكننا نعجز عن تحديد مصدر ذلك السحر المسموع...))[٢٦].

---

[٢٤] أبو حيان التوحيدي: الإمتاع والمؤانسة. ج١. ص٢١٥، ٢١٦.

[٢٥] يوسف السيسي: دعوة إلى الموسيقا. ص١٧.

[٢٦] عزيز الشوان: الموسيقى تعبير نغمي ومنطق. ص٥٨.

يبدو من خلال ما ختم به **التوحيدي** تفسيره أنه يميز بين خاصةٍ وعامة في كيفية حدوث الطرب والتعبير عنه أو الآثار التي تلحق به. ولأن ما سبق خاصٌ بالفلاسفة الذين لهم عناية بالنفس والإنسان وأحوالهما فقد قدم تفسيراً أكثر عمومية وشمولاً ليفسر الطرب في إطاره العام فقال: ((...وإذن فقد قلنا ما الذي يصل النفس من آثار الأصوات، والمحبوب منها والمكروه عن طريق الإجمال، فقد تبين أن الإفراط منه، والخروج إلى إحدى الجهتين يؤثِّر بحسب ذلك.

وقد كان تبيَّن في مواضع كثيرة أن النفس والبدن كل واحد منهما مشتبك بالآخر، وكثيراً ما يظهر أحدهما في الآخر، فإن الأحوال النفسية تغير مزاج البدن، ومزاج البدن يغير أحوال النفس، فإذا قويَ أثرٌ في النفس حتى يتفاوت به المزاجُ ويخرج عن اعتداله لم يقبَلَ أثرَ النفس وعَرَضَ منه الموتُ...))[٢٧].

وفي ذلك يقول أيضاً على لسان **أبي علي مسكَويه**: ((...إن النفس تؤثِّر في المزاج المعتدل عن البدن، كما أن المزاج يؤثر في النفس، وبينا جميع ذلك، وضربنا له الأمثال، ولسنا نشك أن السرور يحمر منه الوجه، وأن الخوف يصفر منه، وما ذلك إلا لانبساط الدم من ذاك في ظاهر البدن وغوره من الآخر إلى قعر البدن...))[٢٨].

الموسيقا والغناء

---

[٢٧] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة ٩٣. ص٢٣٢.

[٢٨] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة٩٩، ص ٢٤٤.

لعله من غير اللائق الحديث عن دواعي الطرب وأحواله دون الحديث عن الموسيقا والغناء، وتلك مسألة لم يغفلها **التوحيدي** أيضاً، وهو وإن لم يطل الحديث فيهما كما فعل في الطرب فلأن الأخير هو الغاية المعقودة على الموسيقا والغناء.

يرى مفكرنا أن الموسيقا صورة لفظية أو سمعية تحدث بواسطة آلات معينة مخصصة، فتكون إما صرفة أو ممتزجة بالغناء، قد يستفاد منها إلى جانب الطرب في تحسين الإفهام وفي تحقيقه، يقول: ((...وأما الصورة اللفظية **الموسيقا** فهي مسموعة بالآلة التي هي الأذن، فإن كانت عجماء فلها حكم، وإن كانت ناطقة فلها حكم، وعلى الحالين فهي بين مراتب ثلاث:

إما أن يكون المراد بها **تحسين الإفهام**.

وإما أن يكون المراد بها **تحقيق الإفهام**.

وعلى الجميع فهي موقوفة على خاصٍّ ما لها من بروزها من نفس القائِل، ووصولها إلى نفس السامع، ولهذه الصورة بعد هذا كله **مرتبةٌ أخرى** إذا مازجها اللحن والإيقاع بصناعة الموسيقار، فإنها حينئذ تعطي أموراً ظريفة، أعني أنها تلذُّ الاحساس، وتلهب الأنفاس، وتستدعي الكاس والطاس، وتروِّح الطبع، وتنهك البال، وتذكِّرُ بالعالَمِ المَشوقِ إليه، المتلهف عليه...))[٢٩]. وغير ذلك مما أتينا على ذكره، إذ ((...كما يتصاعد

---

[٢٩] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة ٦١ ص١٦٣. وكذلك في الإمتاع والمؤانسة ج٣ ص١٤٤.

البخار من الماء تتصاعد الإيحاءات من الأنغام الموسيقية وتكاد تنطق بالمضمون الذي عبّر عنه المؤلف. إن ما يدوّنه الفنان المبدع ليس إلا أشكالاً خاوية أو طلاسم، وإنما هي رموزٌ صوتية تجسد مضامين نفسية وعقلية نابعة من ذاته ومن وجوده...))[٣٠]، وعلى هذا لا عجب أن يقول واحد مثل فيرلن Verlaine [٣١] ((**الموسيقا قبل كل شيء**))[٣٢].

والموسيقا على ما يرى **التوحيدي** تكاد تكون بمثابة قوة من قوى النفس ماثلة فيها على هيئة عناصرها، ولذلك يفعل سماعها في النفس فِعلَهُ. هذا من حيث الاستقبال والتلقي، أما من حيث الإبداع فثمة شروط دونه، وفي ذلك يقول ((...الموسيقا حاصل للنفس موجود فيها على نوع لطيف وصنف شريف، فالموسيقار إذا صادف طبيعة قابلة ومادة مستجيبة، وقريحة مواتية، وآلة منقادة، أفرغ عليها بتأييد العقل والنفس لبوساً مؤنقاً، وتأليفاً مُعجباً وأعطاها صورة معشوقة، وحلية مرموقة، وقوته في ذلك تكون بمواصلة النفس الناطقة، فمن هنا احتاجت الطبيعة إلى الصناعة، لأنها وصلت إلى كمالها من ناحية النفس الناطقة بواسطة الصناعة الحادثة التي من شأنها استجلاء ما ليس لها، وإملاء ما يحصل فيها، استكمالاً بما تأخذه وكمالاً لما تعطي...))[٣٣].

---

[٣٠] عزيز الشوان: الموسيقا تعبير نغمي ومنطق. ص٢٤.

[٣١] بول فيرلين (١٨٤٤– ١٨٩٦) شاعر فرنسي يعده النقاد أحد رواد المدرسة الرمزية.

[٣٢] كمال فوزي الشرابي: نافذة على العالم. ضمن مجلة المعرفة العدد ٣٧٢. أيلول/سبتمبر ١٩٩٤م. ص٢٣٧.

[٣٣] أبو حيان التوحيدي: المقابسات ج١، ص١٦٣، ١٦٤.

هذا يعني أن الموسيقا، وإن كانت قوة من قوى النفس، إلا أن وظيفتها من حيث هي كذلك تنحصر في التلقي والتقبل والتذوق، ولا يمكنها بما هي كذلك، وبما هي موهبة أيضاً أن تصنع موسيقاراً، لأن هذا يتطلب علماً يتعلم، وممارسة يقام بها، وبهذا المعنى يرى أبو علي مسكويه أن ((...**الموسيقا علم، والموسيقار يحتاج إلى علمٍ وعمل. والعلم، ويقصد به التأليف وقواعده، وهو أحد التعاليم الأربعة التي لا بد لمن يتفلسف أن يأخذ بحظ منها، وأما العمل فليس من التعاليم ولكنه تأدية نغم وإيقاعات متناسبة من شأنها أن تحرك النفس، في آلة موافقة، وتلك الآلة إما أن تكون من البدن وهو الغناء، أو خارجة عنه كالعود والأرغن...**))[٣٤].

وبذلك نجد أن العلاقة بين الموسيقا والغناء ليست وشيجة وحسب بل هما واحد في لبوسين، وكل حكم في أحدهما حكم في الآخر. ومن ذلك مثلاً أن المغني أيضاً يحتاج كالموسيقار إلى علم وعمل. وهذا ما عبر عنه أبو حيان على لسان أحدهم حين سماعهم غلاماً يغني جعل الأصحاب يترنمون طرباً، بقوله: ((...لو كان لهذا من يخرجه ويُعنى به، ويأخذه بالطرائق المؤلفة، والألحان المختلفة، لكان يظهر أنه آية. ويصير فتنة. فإنه عجيب الطبع بديع الفن...))[٣٥]. وهذا ما يصير عليه المختصون في الموسيقا والغناء، إذ يؤكدون أن ((...جمال الصوت غير كاف لجعل

---

[٣٤] د. عفيف بهنسي: فلسفة الفن عند التوحيدي. ص٨٢.

[٣٥] أبو حيان التوحيدي: المقابسات. ص١٦٣.

صاحبه مطرباً إذا لم يردفه بالحس المرهف والشعور الرقيق، والعاطفة الفياضة إلى جانب العلم...))[٣٦]. على أن حسن الصوت شرط لا يمكن الاستغناء عنه, على الأقل في الغناء العربي. لأنه ((...يستحيل على المغني العربي أن يؤدي الألحان بصورة يطرب لها السامع إذا لم يكن حسن الصوت، فحسن الصوت من مستلزمات الغناء العربي وشروطه، خلافاً للغناء الأفرنجي الذي لا يوجب إلا أن يكون الصوت جهورياً لينا...))[٣٧].

أما فيما يخص الطبيعة الصوتية للغناء والموسيقا فإنها تكاد تكون واحدة في الفنين ويتعامل معهما بالطريقة ذاتها أيضاً، فكلاهما تأليف بين طبقات صوتية مختلفة الدرجات على نحو يلقى الاستحسان من النفس: أما في الغناء فهي مرتبطة بمخارج الحروف. ومن ذلك فالصوت في عرف الموسيقيين ((...هو علم تركيب الطبقات الصوتية المتآلفة التي تكون لحناً يتغنى به إما بواسطة الصوت الإنساني أو بواسطة الآلات الموسيقية...))[٣٨]. وبناء على هذا الأساس يقدم **أبو حيان** تحليلاً لآلية الغناء على لسان **أبي علي مسكويه** الذي يقول: ((...إن الكلام مؤلف من حروف وعددها ثمانية وعشرون في العربية، وهذه الحروف تنطق منفردة أو مجتمعة في كلام جميل. فإذا نظرنا إليها منفردة وجدنا أن لكل حرف مطلع خاص وجرس خاص، وهذه الفروق في الجرس تأتي بسبب اختلاف مطلع الحرف، في آلة الصوت التي هي الرئة وقصبتها، ويجتاز

---

[٣٦] سليم الحو: الموسيقا النظرية. ص١٤.

[٣٧] سليم الحو: الموسيقا النظرية. ص ١٤.

[٣٨] سليم الحو: الموسيقا النظرية. ص١٣.

النفس (وهو الزفير) مسافة القصبة حتى الفم أو الأنف...)).[٣٩]

وبطريقة مشابهة إلى حد بعيد قسمت الموسيقا إلى طبقات صوتية مختلفة تتناسب مع طبقات الحروف الصوتية انطلاقاً من كون علم الموسيقا كما يقدمه المختصون ((...من العلوم المبنية على القواعد الرياضية، وهو ترتيب الأصوات المختلطة في الدرجة المؤتلفة المتناسبة وتعاقبها بحيث (تتركب) منها ألحان تستسيغها الأذن...))[٤٠] وتلتذ لسماعها. ولتحقيق هذا الغرض فقد ((...اجتهد أصحاب الموسيقا في تمثيل هذه النسب وتحصيل هذه الاعتدالات بأن جعلوا أمثلة في مقولة الكم من العدد، وإن كان بعضها بمقولة الكيف أحق، لأن الصناعة مؤلفة من هاتين المقولتين، وأعني الكم والكيف. ولكن الكم الذي هو العدد أقرب إلى الأفهام، مثّلوا ما كان من الكيفية بالكمية، ثم لخّصوا كل واحدة منها تلخيصاً تجده مبيناً في كتبهم...))[٤١].

ولإخراج هذه النسب الصوتية في الموسيقا الصرفة تصنع آلات مختلفة. ففن الموسيقا ((...ينحصر في علم العزف على الآلات الموسيقية وعلم الغناء بموجب الأوزان الزمنية التي تجعل اللحن مؤلفاً من عبارات موسيقية متساوية في أزمنتها ولو اختلفت أنغامها...))[٤٢]. ولكل آلة طبيعتها وخصوصيتها. ((...ومثال ذلك مزمار فيه ثقب حتى إذا أطلق الإنسان

---

[٣٩] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة ٦٠، ص١٦٢.

[٤٠] سليم الحو: الموسيقا النظرية ص١٢.

[٤١] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة ٩٣ ص٢٣٢.

[٤٢] سليم الحو: الموسيقا النظرية ص١٢.

فيه النفس، وخرق موضوعاً بإصبع إصبع، اختلفت الأصوات في السمع بحسب قربه وبعده، ولا يكون المسموع من الاقتراع الذي يحدث عند الثقب الأخير المسموع من الاقتراع الذي يحدث عند الثقب الأول، وكذلك سائر الاقتراعات التي بين هذين الثقبين مختلفة المواقع من السمع، ولا يشبه واحد الآخر، فيقال لبعضها حاد، ولبعضها حلو، ولبعضها جهير، ولبعضها لين. وكل واحد من هذه الأصوات له أثر في النفس وموقع منها. ومشاكلة لها...))[٤٣].

ومن الآلات الموسيقية ما يفضل بعضها بعضاً، ((...فأحسنها ما قل استعمال الأعضاء فيه، وبقيت هيئة الإنسان ونصبته صحيحة، غير مضطربة، وكان مع ذلك أكثر طاعة في إبراز علم التأليف، وأقدر على تمييز النغم، وأفصح عن حقائق النغم المتشابهة لا إلى المتناسبة التي حصّلها علم الموسيقا. ولسنا نعرف أكمل في هذه الأسباب من الآلة المسماة عوداً، لأن أوتارها الأربعة مركبة على الطبائع الأربعة، ولدساتينها المشدودة نسبٌ موافقة لما يراد لها من تمييز النغم فيها، وليس يمكن أن توجد نغمة في العالم إلا وهي محكيَّةٌ منها، ومؤداةٌ بها، فأما ما يحكى عن الأرغن الرومي فلم نسمعه إلا خبراً، ولم نره إلا مصوَّراً، وقد عمل **الكندي** وغيره كلاماً لم يخرُج به إلى الفعل من القوة...))[٤٤].

□□□

---

[٤٣] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل. مسألة ٣ ص٢١.

[٤٤] التوحيدي ومسكويه: الهوامل والشوامل مسألة ٣ ص٢١.

❑ مِحَنْ عباقرة الموسيقا العالمية وآخر أنفاسهم الزكية

بشير نطفجي

العباقرة

الاسم	الفترة الزمنية
يوهان سيباستيان باخ	١٦٨٥ ـ ١٧٥٠
جيوفاني باتيستا بيرغوليزي	١٧١٠– ١٧٣٦
ولفغانغ أماديوس موتسارت	١٧٥٦ ـ١٧٩٦
لودفيغ فان بيتهوفن	١٧٧٠ ـ ١٨٢٧
فرانس بيتر شوبرت	١٧٩٧ ـ ١٨٢٨
فردريك فرانسوا شوبان	١٨١٠ ـ ١٨٤٩
ويلهلم ريتشارد فاغنر	١٨١٣ ـ ١٨٨٣
جاك أوفنباخ	١٨١٩ـ ١٨٨٠
أنطون بروكنر	١٨٢٤ ـ ١٨٩٦
يوهان براهمز	١٨٣٣ ـ ١٨٩٧
بيتر ايليتش تشايكوفسكي	١٨٤٠ ـ١٨٩٣
أنطونين ليوبولد دفورجاك	١٨٤١ ـ ١٩٠٤
غوستاف ماهلر	١٨٦٠ ـ ١٩١١
بيلا بارتوك	١٨٨١ ـ ١٩٤٥

الوسط الاجتماعي

قضت الأقدار أن يولد العباقرة عموماً بين أناس هم أبعد ما يكون عن تقبلهم بسبب أفكارهم النيرة وأحاسيسهم العميقة. وتتحكم البيئة أيضاً بحياتهم ويرفض الناس مسيرتهم لأنها تخالف كل عرف موروث. لقد جرى العرف بأن العبقري بحاجة إلى عبقري مثله كي يكتشف أعماقه، وإذا أخذنا بالحكمة التي تقول: **الناس أعداء ما جهلوا**، أمكننا إدراك الموقف العدواني نحو العبقري الذي يؤدي أحياناً إلى إيذاء العبقري بكل وسيلة ممكنة. وإذا اعتبرنا أن بعض الناس اتّباعيين ينساقون مع تيار الرأي السائد بتعصب بغيض تتضح أمامنا أسباب محنة هؤلاء العباقرة الذين يعيشون ظلم مجتمعهم ويحاولون تسويق مؤلفاتهم الموسيقية لقاء مبالغ لا تسد رمقهم، ناهيك عن التقريع الذي ينالونه من الناشرين والنقاد الذين يدينون بأفكار متزمتة عاشوا معها وحققوا مكانة لا يستطيعون التنازل عنها من أجل وافد جديد يخالف في أفكاره الموسيقية ما درجوا عليه وآمنوا به.

لم يسلم إلا القليل من عباقرة الموسيقا في الماضي من هذه المحنة، إلا أنهم صمدوا أمام هذا التيار الجائر وألفوا أعمالاً موسيقية شامخة بقيت شواهد على سمو أفكارهم ورقة عواطفهم على مدى خمسة قرون من الزمن.

لا بد من سوق بعض المواقف التي وقف الجهل فيها أمام العبقرية متحدياً، فقد استوقف أحد النقاد الموسيقي الخالد بيتهوفن وقال له ((...إن من الجنون أن تكتب موسيقا لآلة الكونترباص، وهي أكبر الآلات

الوترية حجماً، في سيمفونية...)). والقصد هنا مطلع الفصل الثالث من سيمفونية بيتهوفن الخامسة التي بقيت شامخة حتى يومنا هذا وعمرها الآن مئة وتسعون عاماً، فأجاب بيتهوفن: ((...إن هذه الموسيقا كتبت لجيل لم يخلق بعد...)).

هناك حادثة أشد وقعاً، فقد ألف تشايكوفسكي كونشيرتو للبيانو والأوركسترا يعرف اليوم باسم الكونشرتو رقم (١) وأجمع العالم على أنه معجزة في التأليف الموسيقي، ويستمع الناس إليه بشغف وسرور عظيمين حتى اليوم. كتب تشايكوفسكي حينذاك أنه دعا عازف البيانو الشهير **أنطون روبنشتاين** إلى منزله وعزف له على البيانو مقاطع من ذلك الكونشيرتو وانتظر أن يسمع رأيه فيه، وإذا بالعازف يرغي ويزبد منددا بالكونشرتو الذي يجب أن يلقى في سلة القمامة لأنه ضحل وممل ولا يستطيع أي عازف تأديته بدءاً منه هو، رغم أنه أُهدي إليه، وأوصاه بإعادة بنائه على نحوٍ جديد مقبول.

لم يأخذ تشايكوفسكي برأي روبنشتاين وصمم على أن لا يغير فيه نوتة واحدة، ثم أرسله إلى أمريكا حيث قوبل بنجاح منقطع النظير. هدأت حدة روبنشتاين نحو هذا الكونشرتو بعد نجاحه الكاسح، وعزفه في روسيا وتقبل إهداءه إليه.

ما أعجب أن يقع شخص مثل روبنشتاين في سقطة كهذه، ولكن الجمال المتسامي يبهر الأبصار للوهلة الأولى ولابد من فترة من الزمن كي يستطيع الناس العودة إلى الوعي وسبر غوره.

المرأة في حياة العباقرة

كان للمرأة شأن عظيم في حياة العباقرة جميعاً، وكانت خصالها الحميدة تشد من عزائمهم وتفجر طاقات إبداعهم لما لها من إحساس مبدع وعين ملهمة للفن السامي. فهي تخلص في رأيها دون تحيز أو ضغينة مما يعتمل في نفوس البعض، وخصوصاً عندما يرون أعمالاً عظيمة تفوق في قيمتها الفنية أعمالهم هم. وهنا لابد أن يرموا تلك الأعمال بعيوب ليست أصلاً فيها. أما المرأة، وقد خلت نفسها الكريمة من هذا كله، فإنها ترى الجمال المتجسد في الأعمال الفنية بعين ناقدة بناءة ونفس صافية تعطي العمل الفني ما يستحق من تقدير وإعجاب. وسيرد ذكر أثر المرأة الهام في سِيَر العباقرة موضوع هذا المقال.

يوهان سباستيان باخ (الأب)

يبدو كأن الموسيقا كانت تجري مجرى الدم في شرايين أسرة باخ. فقد كان أربعة عشر فرداً منهم يعزفون على الأرغن في مدن عديدة من ألمانيا ويؤلفون الموسيقا ويغنون في الجوقة الموسيقية. وقد جرت العادة على تسمية الموسيقيين عامة في ألمانيا باسم باخ لما حققوه من مكانة سامية.

لقد صرح باخ الأب بأن هدف الموسيقا هو تمجيد الرب، وعلى المرء أن يكرس نفسه لهذه الغاية ويعمل من أجل رحلته نحو عرش السماء.

كانت ظروف الحياة قاسية على باخ مع وجود قوى خفية تحاول طمس قواه الخلاقة ومنها استمد خلوده. نال باخ الكثير من التكريم في حياته، فقد دعاه الملك العظيم الذي كان يبني إمبراطورية عظيمة في ألمانيا حينذاك كي يعزف له في برلين، وعندما وصل باخ إليها قال الملك: ((... أيها السادة هذا يوم مشهود فقد جاء إلينا يوهان سباستيان

باخ...)) عزف باخ للملك ثم استدار، فطلب إليه أن يكتب فكرة موسيقية كي ينظمها موسيقياً، وكتب الملك فكرة لقطعة من نوع الفوغا وأعطاها للموسيقار الذي حولها إلى سيل من الألحان الرائعة فقال الملك: ((... يا إلهي ليس هناك إلا باخ عظيم واحد...))

أنجب باخ عشرين ابناً من زوجتين، ومن المصادفة أن اسم الأسرة باخ يقابل تتابعاً نغمياً كالتالي (B.A.C.H) وهو في فن التأليف الموسيقي يقابل كل من مقام (سي، لا، دو، سي).

نالت السنوات من باخ وشح بصره وهو في الخامسة والستين. وكان قد ألف وهو في الثامنة والثلاثين مقطوعات الآلام التي تصور حياة السيد المسيح، وأعظمها حسب ما رواها القديس ماتيوس والقديس جون. كما ألف القداس الكبير من مقام سي مينور وأهداه إلى ملك بولونيا حينذاك. وترك أيضاً مئتي قطعة موسيقية في معظم القوالب الموسيقية. كان أعظم آثاره فن الفوغ لينتفع به الموسيقيون من بعده، وقد سما هذا العمل بالموسيقا حينذاك نحو الكثافة والعمق الصوتي المتماسك، فالمقطوعة في هذا القالب تبنى لبنة فوق أخرى ضمن أصول موسيقية جمالية متناغمة تمثل أعلى مراحل النضج في التأليف الموسيقي. أخرجت أعمال باخ الكاملة على أسطوانات بلغ عددها مئة وعشر في عام ١٩٧٠ وبيعت المجموعة سلفاً لعشاق فن باخ.

جيوفاني باتيستا بيرغوليزي

أحباب الآلهة

اختار القدر أن يسدد ضربة ماحقة للموسيقا على مر العصور فقد قضى كل من بورسيل وموتسارت وشوبرت على سبيل المثال لا الحصر نحبهم، وهم في قمة نضوجهم، في مأساة ذات أثر عميق. إننا لا نضع بيرغوليزي جنباً إلى جنب مع هؤلاء العمالقة تماماً ولكن وفاته نتيجة مرض وبيل في السادسة والعشرين من عمره سلبت العالم فناناً موهوباً عبقرياً.

كان بيرغوليزي الطفل ذكياً جداً وأثار اهتمام أساتذته أمثال سانتيني ومونديني من نبلاء بلدته وفي مقدمتهم المركيز كاردلو بينانيتي الذي أرسل الطفل إلى نابولي لمتابعة دراسته بعد أن برهن على عبقرية مبكرة؛ فهو يعزف على الكمان بمهارة فائقة ويؤلف قطعاً موسيقية.

في بلدة جيسي تعرف بيرغوليزي الشاب على مشاهير الموسيقيين، أمثال السندرو سكارلاتي وكالدارا وغالوبي. وفي نابولي اتسعت الفرصة أمام الشاب ففيها ألف بيرغوليزي أوبرا سماها "السجين المتميز" احتفاء بعيد ميلاد الإمبراطورة أليزابيتا كريستينا، وهي أوبرا من النوع الخفيف يتخللها فواصل موسيقية بديعة. ثم أتبعها بأوبريتا من فصل واحد أسماها "الخادمة السيدة" نالت نجاحاً عظيماً بعد وفاة مؤلفها الذي لم يشاهدها قط.

قبل أن يودع بيرغوليزي الحياة في عام ١٧٣٦ ذهب إلى مدينة بوزوني شمالي خليج نابولي ونزل ضيفاً على الدوق مادالوني وهو يعاني من وطأة المرض، وهناك سكب روحه في أفضل أعماله الدينية وهو "أورفيو" وأتبعه بعمل آخر هو "الأم الثكلى" تقرباً إلى السيدة العذراء الجليلة، وهو ذروة شاهقة في روعة الألحان، وبقي حتى الآن وصية فنية للمؤلف.

ولفغانغ أماديوس موتسارت

ما أكثر ما كتب عن موتسارت في الآونة الأخيرة بمناسبة الذكرى المئتين على وفاته. وقد أثبت من كتب عن حياة هذا الموسيقار العظيم الذي يعد شاعر الموسيقا جميع مراحل حياته القصيرة الملأى بالأحداث التي حركها ضده حساده ومعاصروه، وهو الذي بدأ حياته طفلاً معجزة يفيض حبوراً و انطلاقاً. لقد ترك لنا تراثاً موسيقياً خالداً يزيد على ستمئة عمل في جميع القوالب الموسيقية، وإن رباعيات الكمان وحدها تكفي لتخليد ذكراه لو أنه لم يؤلف سواها.

بيد أن العمل الذي سكب فيه موتسارت روحه وقدم بعد وفاته هو ووفاة الموسيقار الخالد بيتهوفن من أجل راحة نفسيهما هو "جناز الموتى". إن من سخرية القدر أن يتعرض هذا العمل لجدل حاد حول أصوله وأصالته بسبب الظروف الغريبة التي كتب فيها، ولأن هناك أموراً تخص الفصل الأخير من حياة موتسارت ما زالت تدور في الأذهان حتى اليوم.

في عام ١٧٩١ تدهورت صحة موتسارت بسبب ما عاناه من فقر مدقع، ومعاناة في سبيل الحصول على وظيفة في البلاط الملكي والحصول على نعمة من جهة ما. في هذه الفترة جاءه رسول يرتدي لباساً داكناً ويخفي وجهه بلثام يحمل رسالة تكليف لكتابة جناز للموتى بعث بها رجل مجهول. تقول المراجع إن موتسارت ولأسباب غامضة ظن أن هذا الرجل جاء من العالم الآخر وأنه سيفارق الدنيا قريباً، وأنه سيكتب جناز الموتى هذا له هو. لكن الحقيقة أن التكليف قد جاء من الكونت فرانز

فون فالسغ الذي أخفى حقيقته كي ينسب تأليف العمل لنفسه ليقدم في ذكرى وفاة زوجته.

عمل موتسارت على تأليف جناز الموتى خلال شهر تموز من ذلك العام، ثم طرحه جانباً ليسافر إلى براغ ويعود منها في أيلول ليتابع تأليف الجناز ببطء وقد أنهكه المرض الذي لم يمهله سوى ثلاثة أشهر أخرى جهد فيها في إعطاء تلميذه ومساعده سوسماير لمحات عن كيفية إنهاء العمل فيما إذا لم يتمكن هو من إنهائه.

صدقت النبوءة ورحل موتسارت عن هذه الدنيا وأتم تلميذه العمل العظيم.

لودفيغ فان بيتهوفن

كتب المؤرخون مطولاً عن بيتهوفن، وعلى رأسهم المؤرخ الألماني العظيم أميل لودفيغ الذي خصه بكتاب رائع تناول فيه جميع مراحل حياته المذهلة الملأى بالأحداث.

كان بيتهوفن شاباً يفيض بالحياة والمستقبل الواعد، أبي النفس شامخ المزايا مدركاً للإبداعية الكامنة في نفسه التي صمدت أمام الخطوب والمأساة التي عاشها قرابة ربع قرن من الزمن في مطلع شبابه.

في عام ١٧٨٧ زار بيتهوفن فيينا للمرة الأولى، وهناك التقى الموسيقار موتسارت الذي كان في أوج حياته الفنية وسمع بيتهوفن يعزف على البيانو بمهارة فائقة، وهنا أدرك موتسارت العبقري أنه أمام عبقري جديد، فالتفت نحو الحاضرين وقال لهم: ((...أيها السادة راقبوا هذا الشاب فإنه سيجعل العالم يتحدث عنه...)). عاد بيتهوفن إلى بون

وتعرف إلى أسرة براونينغ ذات النفوذ وإلى ابنتهم إليانورة وأخيها ستيفن وكانا يدرسان عزف البيانو على يده، ثم تعرف إلى صديق جديد هو الكونت فالدشتاين الذي اصطفى الموسيقار الشاب وأرسله إلى فيينا من جديد وأوصاه بأن يعتلي عرش الموسيقا مثل موتسارت. كانت فيينا حينذاك عاصمة الموسيقا وتضم نبلاء ذواقين للموسيقا مثل الأمير استرهازي الذي كان لديه فرقة موسيقية خاصة في قصره، مما جعل الطلب ملحاً على الأعمال الموسيقية كالرباعيات والثلاثيات. وبفضل الكونت فالدشتاين احتل بيتهوفن منزلة عالية في فيينا، وكانت مهارته عازفاً ومؤلفاً قد أذهلت الجميع.

لقد أحب بيتهوفن عدداً من النساء حباً نقياً سامياً وكن له كالنجم المضيء وفجرن فيه الطاقات الخلاقة نتيجة إعجابهن بفنه. حارت الناس في أمر واحدة منهن أطلق عليها التاريخ اسم المحبوبة الخالدة التي خلدها بيتهوفن في كونشرتو للكمان والأوركسترا إذ رأى الناس في صوت الكمان صورتها تسطع ببريقها على العالم.

في عام ١٧٩٨ شعر بيتهوفن بتدهور حاسة السمع لديه، ولكنه تجلد وتسلح بإرادته القوية التي لا تلين، وأبى أن ينحني أمام القدر، فقد اصطنع لنفسه عصا يضع طرفها بين أوتار البيانو وطرفها الآخر بين أسنانه يتحسس اهتزازات الأوتار، وقد لازمه هذا حتى آخر أيامه.

ألف بيتهوفن خلال السنوات التالية وحتى وفاته ما يزيد على مئة وثلاثين عملاً موسيقياً منها اثنتان وثلاثون سوناتا للبيانو تعد دستوراً لأدب الموسيقا للبيانو، وتسع سمفونيات حملت الخامسة منها رسالته إلى

العالم القدر يقرع بابي، وخمسة كونشرتات للبيانو والأوركسترا وكونشرتو للكمان والأوركسترا الخالدة الذكر والأثر، وكونشرتو للبيانو والكمان والفيولونسيل والأوركسترا وعدداً كبيراً من الرباعيات الوترية والثلاثيات.

نأتي الآن إلى العمل الذي أودع بيتهوفن فيه روحه، وهو السيمفونية التاسعة التي تعد أنبل ما كتب من الموسيقا في تاريخ البشرية، وعمرها الآن مئة وخمسة وسبعون عاماً، ظل الناس يستمعون إليها في نشوة وحبور، ويتبصرون في فصلها الرابع الذي أدخل بيتهوفن فيه نشيد الفرح للشاعر الألماني شيللر فقد كان بيتهوفن يؤمن بأن الصوت البشري هو أنبل الأصوات جميعاً.

توفي بيتهوفن في عام ١٨٢٧ والعالم يئن تحت آلام صراعات رهيبة. وفي عام ١٩٢٧ والحرب العالمية الأولى قد وضعت أوزارها وزعماء العالم واقعون تحت صراعات قاسية، إلا أنهم تناسوا أحقادهم واحتفلوا بذكرى مرور مئة عام على وفاة فنان خالد استأثر بقلوب الملايين حتى يومنا هذا، وقدم جناز الموتى من تأليف موتسارت ضمن الاحتفال.

فرانس بيتر شوبرت

صادف عام ١٩٩٧ الذكرى المئتين على ولادة شوبرت في ضاحية من فيينا. عرف شوبرت منذ شبابه بأنه لطيف المعشر وعذب الصوت ولهذا عين في بطانة المنشدين في الدير حيث ألف مقطوعة موسيقية للبيانو مع غناء لفتت نظر الموسيقار ساليري الذي اصطفى شوبرت واتخذه تلميذاً له.

كانت موسيقا هايدن وموتسارت وبيتهوفن تقدم في ساحة الدير، وكان

شوبرت يطرب لموسيقا افتتاحيتي موتسارت لأوبرا "زواج فيغارو" و"الناي السحري" والسمفونية رقم ٤٠ والسيمفونية الثانية من مؤلفات بيتهوفن.

ألف شوبرت عدداً ضخماً من الأغاني، وكان يؤمن بأنه إذا أحكم بناء كلمات الأغنية ينقص عناء غنائها إلى النصف مما لفت إليه نظر كل من **غوته وشيللر** أعظم شعراء ألمانيا.

في عام ١٨١٣ أنهى شوبرت سيمفونيته الأولى وفي ألحانها روح موتسارت، وتلا ذلك فترة من الزمن تخلص فيها من أسلوبه الرصين واتجه نحو الرومانسية في السيمفونيات التي تلتها. في عام ١٨١٤ قدم شوبرت أول عمل ديني من تأليفه قوبل بنجاح عظيم.

ألف شوبرت أغنية سامية أسماها "غريتشن ومغزلها" يصف فيها فتاة كانت له ملهمةً وصديقةً ودوداً، وبهذه الأغنية فتح شوبرت باب عالم الأغنية الألمانية.

كتب شوبرت عدداً من الأوبرات والسيمفونيتين الرابعة والخامسة وثلاث سوناتات للبيانو وما يقارب من ١٤٤ أغنية. وبعد ذلك كتب السيمفونية السابعة ولكن نصها ضاع ولم يعثر لها على أثر، وتلاها السيمفونية الثامنة ذات الشهرة الواسعة وتدعى بالسيمفونية "المبتورة". تقول بعض المراجع أن شوبرت كان قد أنهى الفصل الأول والثاني منها والوسيقار بيتهوفن يطوف في خياله، وعلى حين غرة جاءه خبر وفاة بيتهوفن عام ١٨٢٧ فصعق للخبر واعتبر هذه السيمفونية قد استوفت نصيبها من التعبير.

في عام ١٨٢٨ وبعد وفاة شوبرت ظهرت سيمفونية كاملة من مقام دو

ماجور كانت في أحد أدراج شوبرت، وبما أنها من نفس مقام السيمفونية السابعة التي ضاعت، مال الناس لاعتبارها السابعة، بينما هي في الحقيقة التاسعة حسب تاريخ اكتشافها، وبقيت هذه السيمفونية حتى عام ١٨٥٠ تقدم للجمهور، ولو أن شوبرت عاش فترة أطول لألف سيمفونيات رائعة قياساً على السيمفونية التاسعة.

من أبرز ما كتب شوبرت من الأغاني اثنتان، "الطحانة الحسناء" و "تغريد البجعة"، وقد اتسعت شهرة هاتين الأغنيتين، إلا أن الأخيرة تضم أعمق أحاسيس شوبرت وصراعاته، وتعكس كلماتها العميقة المعاني صورة لروح فنان شاعري[٤٥].

فريدريك فرانسوا شوبان

يتمتع شوبان بمنزلة خاصة في نفوس شعوب العالم، وكثير منهم يعزفون أعماله التي ألفها لآلة البيانو في منازلهم حيث أنها تتكلم لغة لحنية رومانسية جديدة تأخذ طريقها إلى الوجدان وتمتع الفكر والعواطف وتسحر السامع بتلألئها وتألقها. ما هو سر شوبان الذي تربع على عرش القلوب واحتل فيها هذه المكانة السامية؟

تجري الدماء الفرنسية في عروق شوبان من جهة الأب والدماء البولونية من جهة الأم التي كانت تتحلى بصفات حميدة وقلب رؤوم

---

[٤٥] من المعروف أن طائر التم ويسمى خطأً بالبجع لا تصدر عنه أصوات طيلة حياته، فهو يختال انسياباً فوق الماء بعنق طويل مهيب خلافاً لطائر البجع ذي العنق القصير ولكنه يطلق صيحة عالية قبل أن يموت، ومن هنا أخذ آخر إنتاج فني اسم تغريد البجعة.

وهي طباع انتقلت إلى ولدها. كان أبواه في العماد لدى مولده الكونتيسة آن سكاربك وأخوها الكونت سكاربك، وهكذا نشأ شوبان في بيئة أرستقراطية منذ كان طفلاً وكان لهذا أثر عميق على نشأته ومؤلفاته الموسيقية، وعاش حياة رغدة لم تتوفر لغيره من الموسيقيين، ولكن صحته لم تكن جيدة تماماً، فقد كان نحيل العود يعلو وجهه شحوب ظاهر.

أتقن شوبان العزف على البيانو وهو في التاسعة من عمره، واشترك في حفلة موسيقية أقامها بعض عشاق الموسيقا في العاصمة البولونية وارسو، عزف شوبان فيها دور البيانو في كونشرتوّ للموسيقار جيروفتس وقوبل بثناء واسع. التقى شوبان في مجتمع وارسو مجموعة من رجال الفن والفكر تدور أحاديثهم حول الشاعر غوته والفيلسوف جان جاك روسو والشاعر شيللر والشاعر الإنكليزي الشاب بايرون.

في عام ١٨٣٠ ودع شوبان مدينة وارسو متجهاً نحو باريس ملتقى الشعراء والفنانين الذين يبحثون عن جمهور يقدر إنتاجهم. ولكن ذلك لم يكن سهلاً حتى بالنسبة لشوبان رغم مهارته الفائقة في التأليف الموسيقي لآلة البيانو وعزفه المتفوق عليها لا سيما أنه كان يعزف مؤلفاته، وهذا يعطيها إحساساً عميقاً قلما يتوفر لعازفي البيانو وما زال حتى الآن رغم وجود عازفين طبقت شهرتهم الآفاق.

لقد أغنى شوبان العالم بمقطوعات موسيقية للبيانو تشد الناس إليها أينما عزفت، وفي قوالب موسيقية متعددة تتألق في وجدان مستمعيها مثل الفالس والنوكتورن والمازوركا والسوناتا والإيتود والبولونيز على سبيل المثال لا الحصر.

جورج صاند في رؤيا جديدة

إنها السيدة أورور دوبان التي عاشت في باريس في أوائل القرن التاسع عشر وهي أديبة تقدس الفنون وتبدي تعاطفاً مع الفنانين الذين يفدون إلى باريس اللاهبة العابثة بحثاً عن مستقبل لهم.

كانت تدرك منزلة نفسها كإنسانة وتبحث عن الإنسان الذي يتقبلها على هذا الأساس في مجتمع عابث لم يبلغ ذلك الارتقاء الإنساني نحو النساء.

أرادت هذه السيدة الشجاعة السباقة أن تقول لمجتمعها هاأنذا مكافئة لأدباء باريس وشعرائها أمثال بروسبير ميريميه وألفريد دوموسيه على سبيل المثال. كانت أول خطوة نحو هدفها أن اتخذت لنفسها اسماً أدبياً جديداً هو جورج صاند وبدأت حملتها لتخليص المرأة من الصورة التي ورثتها مع بنات جنسها في نظر المجتمع، وما هي إلا فترة قصيرة حتى نشرت قصتين الأولى "شتاء في مايوركا" و"قصة حياتي" وتقبلها بعدهما المجتمع كواحدة من أعظم النساء مكانة وتأثيراً وظلت كذلك في عيون وأذهان شعوب العالم حتى يومنا هذا.

في مطلع عام ١٨٣٧ التقى شوبان بالسيدة جورج صاند في أحد الصالونات الأدبية، وكان هناك كتاب وشعراء بينهم بالزاك وهايني وسانت بوف. أدرك شوبان للوهلة الأولى أنه أمام سيدة عظيمة لا يمكن وصفها بحق. كان هو في الثامنة والعشرين وكانت هي في الثالثة والثلاثين. لقد وجد فيها الأم الرؤوم التي كان ينشدها لا سيما أن مرض السل قد بلغ مرحلته الأخيرة في جسده النحيل المنهك.

أدركت هذه السيدة الكريمة محنة شوبان ومعاناته في المجتمع الباريسي، فأخذته إلى جزيرة مايوركا لعل طقسها يخفف من آلامه ولكن حالته كانت قد تدهورت فغادرت به إلى باريس وظلت تعتني به حتى وافته المنية يوم ١٧ تشرين الأول ١٨٤٩.

كان شوبان يدرك أن حياته ستنتهي يوماً ما وأن مرض السل سينتصر عليه، فأفرغ مكنونات نفسه في السوناتا للبيانو رقم ٣٥ التي تعرف باسم المارش الجنائزي وهي معجزة في التأليف الموسيقي وتعد وصية كتبها بنفسه.

ويلهلم ريتشارد فاغنر

صادف عام ١٩٨٣ الذكرى المئوية الأولى لوفاة فاغنر الذي برز في عالم الموسيقا كالشهاب ونقل إليها دماً جديداً جعلها تلازم الشعر وتواكب معانيه مما أدهش العالم أجمع، وابتكر بدعة جديدة أسماها النغمة الدالة وهي لحن متميز يبرز في معظم أعماله الموسيقية، مستقاة من شخصيات القصة ليدل على شخصية ما أو عاطفة ما أو مكان أو حدث. وليس أدل على مكانته في عالم الموسيقا من أن الشركات التي تنتج تسجيلات موسيقية أخرجت ثلاثة تسجيلات جديدة كاملة لأوبراه الذائعة الصيت "تريستان وإيزولدة".

من المعلوم أن فاغنر أنشأ مسرحاً في مدينة بايروت في جنوب ألمانيا ليقدم مسرحياته الرائعة فيه، وتحجز التذاكر له سلفاً على شكل اشتراكات. كان فاغنر يؤمن بأن الموسيقا الألمانية يجب أن تتطور وتبتعد

عن الخط الموسيقي العابث الشائع في أوروبا حينذاك، لذا وضع لها خطاً جديداً، وعمد إلى الاستفادة من الأساطير النورسية وخرج منها بروائع أذهلت العالم مثل : "لوهنغرين" و"تريستان وإيزولده" و"خاتم الأبالسة" وقمة أعماله "بارسيفال" الذي نحا فيه نحواً جديداً وبناه على فكرة فلسفية صوفية مفادها أن أعظم الرجال هو من يسيطر على شهواته فيكتسب قوة خلقية عالية تضعف أمامها قوى الشر. إن هذا العمل قمة سامية ليس بين أعمال فاغنر فحسب بل بين الأعمال الخالدة.

فاغنر والمرأة

لم يذكر التاريخ أحداً من الفنانين قبل فاغنر قدس المرأة وأحلها من نفسه المكانة السامية اللائقة بها. لقد شاء حسن طالعه أن يلتقي بسيدة كريمة ودود حميدة المزايا هي **كوزيما** ابنة الموسيقار **فرانز ليست** ويتزوج منها. كانت له النجم الساطع الذي فجر في وجدانه شرارة العبقرية إذ كانت ذات حس فني مرهف تستمع إلى أعماله وتبدي رأيها فيها. وقد بلغ من حبه إياها أن ألف لها سراً قطعة موسيقية استقاها من أحد أعماله وأسماها "أنشودة سيغفريد". وفي صباح يوم عيد ميلادها صحت من نومها على صوت موسيقا لم تكن تدري عنها شيئاً، وشاهدت فاغنر في حديقة القصر يقود فرقة موسيقية صغيرة تعزف تلك المقطوعة.

إننا نجد في أعمال فاغنر صورة سامية للمرأة في وفائها وتضحيتها وميلها لإحقاق الحق نثبتها فيما يلي:

١)في أوبرا "**الهولندي الطائر**" نرى البطلة سنتا تضحي بنفسها

لتخليص حبيبها من محنته، فهو يطوف البحار بحثاً عن فتاة تحبه بإخلاص وكانت سنتا هي الفتاة التي كان يبحث عنها.

٢)في أوبرا **"تانهوزر"** تصلي البطلة أليزابيت من أجل حبيبها الغائب، وعندما يعود يجدها رحلت عن الدنيا حزناً عليه وخشية أن لا ينال المغفرة التي ينشدها.

٣)في أوبرا **"لوهنغرين"** تقف البطلة ألسا تواجه الاتهام بأنها قتلت أخاها الأمير. إنها تقول بأنها رأت في الحلم فارساً سيأتي ويقاتل من أجل براءتها. يصل الفارس وتبرأ ساحتها عندما يظهر الأمير الذي سحرته زوجة الطامع في العرش.

٤)في أوبرا **"أساطين الغناء في نورنبرغ"** ترى البطلة إيفا تحب الشاب فالتر الذي أتى للاشتراك في مسابقة للغناء. يفوز فالتر ويتزوج من حبيبته إيفا.

٥)في أوبرا "تريستان وإيزولده" قتل تريستان خطيب إيزولده في معركة، ويلتقيان على متن سفينة تتجه نحو كورنول لتتزوج من ملكها. صممت إيزولده على الانتقام من تريستان، وتأمر وصيفتها بأن تحضر شراباً ممزوجاً بالسم، ولكن الوصيفة المخلصة تشفق على سيدتها التي ستتجرع الشراب مع تريستان وتبدل السم برحيق الحب، وبعد أن يتجرعا الشراب ينسى كل منهما ما كان من الآخر. يكتشف الملك الحقيقة ويهجم أحد فرسانه على تريستان ويصيبه بجرح مميت. تذهب إيزولده لتضميد جراحه ولكنه يموت قبل وصولها.

٦)**خاتم الأبالسة**: وتقع في أربعة أقسام:

♦**ذهب الراين**: وهب كبير الآلهة فرايا إلهة الشباب والجمال إلى العمالقة كأجر على بناء صرح فالاهالا. وبعد ذهابها شاخ الآلهة وغدوا أشباحاً. يدفع كبير الآلهة فدية لاسترداد فرايا وكانت أكداساً من الذهب وضعت أمامها حتى حجبتها عن الأنظار.

♦**الفالكورة**: تزوج هوندينغ من زيغلند قسراً، ولكن الأقدار ساقت لها أخاها زيغموند ليخلصها من كربها وينطلق بها نحو الحرية.

♦**سيغفريد**: وقد نشأ يتيماً في الغابة مع القزم ميمة صنديداً لا يعرف الخوف، ولكنه عندما التقى برونهيلد المرأة المرصودة له أحس بالخوف يملؤه.

♦**غروب الآلهة**: قتل سيغفريد غيلة في الغابة وحمل إلى القصر، ترثيه زوجته برونهيلد ويسجى جسده على محرقة، ثم تمتطي حصانها وتدخل المحرقة.

نصل الآن إلى قمة مسرحية موسيقية لم يسبق لها مثيل من قبل، ولم يأت بعدها ثانية. إنها بارسيفال، الشاب الذي نشأ نقي النفس لا تجد الغوايات إلى نفسه سبيلاً، وقد أكسبه ذلك متعة لا سبيل إلى خرقها وقوة ضد قوى الشر.

في هذه المسرحية، يصل بارسيفال إلى غابة مسحورة في تجواله نحو الفضيلة، فيجد فيها قصراً بناه الساحر كلينغسور وجعل

فيه حديقة غنّاء واستعان بجنيات جميلات من أجل إغواء من يصل إلى ذلك القصر، وكان لديه فتاة اسمها كوندري تتوق إلى للخلاص من ربقة الساحر. يصمد بارسيفال أمام حبائل الجنيات وصنوف إغراءاتهنّ، فينهار القصر أمام قوى الخير وتتحرر كوندري من سيطرة الساحر بفضل تعفف بارسيفال ، فقد كانت تلك هي العقدة التي تطلقها من أسرها. يعود بارسيفال مع كوندري التي تكن له أعمق مشاعر العرفان بالجميل.

مما تقدم رأينا كيف كان فاغنر ينظر بإجلال وتقديس للمرأة لما لها من أياد بيضاء على من حولها.

جاك أوفنباخ

يبدو للبعض أن إنكلترا هي البلد الوحيد الذي عاش فيه موسيقيون غرباء عنه، ولكن فرنسا أيضاً كانت كذلك، إذ عاش فيها الموسيقيون لولي وغلوك وكيروبيني ومايربير وتلاهم الألماني المولد أوفنباخ الذي طبع فرنسا الإمبراطورية الثانية بطابعه.

اختلف المؤرخون في اسمه الأصلي، ولكن قاموس أوكسفورد للموسيقا أثبت اسم فينر.

درس أوفنباخ عزف الكمان على يد والده وهو في السابعة من عمره، ثم درس العزف على الفيولونسيل وبرع فيه.

في عام ١٨٣٣، سافر أوفنباخ مع والده إلى باريس وعزف أمام الموسيقار كيروبيني مدير المعهد الموسيقي هناك وقبل فيه وعين فرداً في الفرقة الموسيقية هناك.

اتصل أوفنباخ بالموسيقار فلوتوف مؤلف أوبـرا مارتـا ففتح لـه أبـواب المجتمع الباريسي وهو في التاسعة عشرة من عمره.

في قصـر الكونتيـس دي فـو عـزف أوفنبـاخ علـى الفيولونسـيل ونـــال الإعجاب، وفي عام ١٨٣٩ قدم أول حفلة موسـيقية قـدم فيهـا مقطوعـات شاعرية ومن نوع الفـالس وتلـى ذلـك تكليفـه لتـأليف مقطوعـات غنائيـة للمسرح الشعبي. دعته مدام ميتشل وهـي سـيدة ثريـة إلى قصرهـا ولاحـظ الجميـع أن وجهـه يشـبه وجـه الشـاعر هوفمـان. عـزف أوفنبـاخ علـى الفيولونسيل وأثار الإعجاب الشديد. رتبت مـدام ميتشـل لجـاك أوفنبـاخ السفر إلى انكلترا ليعزف أمام الملكـة في قصـر ويندسـور وكـان هنـاك بـين الضيوف الأمير ولي العهد وقيصر روسـيا وملـك بافاريـا. أجـاد أفنبـاخ في عزفه ونال التقدير.

في عام ١٨٤٤ تزوج جاك من هرميني ابنة مدام ميتشل من زوج سـابق وفي عام ١٨٥١ عاد أفنباخ إلى باريس اللاهية وقدم أعمالاً موسيقية خفيفـة الظل ولقي نجاحاً كاسحاً، كما قـدم في عـام ١٨٥٨ أوبـراه "أورفيـوس في الجحيم" وهي من النوع اللاهي البعيد عن الجدية، وقد عرضت ٢٢٨ مرة مما دفع نابليون الثالث لمشاهدتها في عرض خاص. قدم أفنباخ بعـد ذلـك ما يزيـد علـى مئـة عمـل موسـيقي جديـد مثـل أوبـرا "هيلـين الجميلـة" و"الحياة الباريسية".

شعر أفنباخ فجأة بإرهاق نتيجة الجهد المضني والإرهاصـات، وتفشـى المرض في الجسد النحيل، وأدرك أن النهاية أصبحت وشيكة.

صمم أفنباخ على أن يترك من بعده عملاً موسـيقياً لا يمكـن لـلزمن أن

يمحوه ، واختار أقاصيص هوفمان للشاعر هوفمان إذ وجد فيها صورة لمعاناته هو والموت يتربص به. ألف أفنباخ موسيقا هذه الأوبرا للبيانو وصب فيها أروع ألحانه الموسيقية والغنائية ، ولكنه لم يعش لتوزيع موسيقاها للأوركسترا فقد ودع الحياة يوم ١٨٨٠/١٠/٥.

تناول الموسيقار جيرو نص موسيقا أوبرا أقاصيص هوفمان ووزعه توزيعاً أوركسترالياً مدهشاً ومنح المغنين فيها فرصة ذهبية لإبراز مواهبهم الغنائية. قدمت الأوبرا على مسرح الأوبرا كوميك بنجاح كاسح وبلغ الغناء فيها مرحلة الإعجاز. تزخر أوبرا أقاصيص هوفمان بشخصيات متناقضة ذات قلوب مثخنة بالجراح تئن من أمل ضاع أو آخر لم يتحقق ويتعشقها الناس في العالم أجمع لنفس السبب.

أنطون بروكنر

صادف عام ١٩٩٦ مرور الذكرى المئوية الأولى على وفاة بروكنر الذي يعد نسيج وحده بين الموسيقيين العاليين من أبناء الريف في النمسا. اشتهر بأنه يؤلف سيمفونياته على طراز أبنية الكنائس العظيمة من حيث التكامل الهندسي والإبداع اللحني.

بدأ حياته عازفاً على أرغن الكنيسة في سان فلوريان وظل لصيقاً بها فترة طويلة من حياته. كان الشعور الديني عميقاً في نفسه ، لذا أطلق العنان له في سيمفونياته. كتب عشر سيمفونيات منها واحدة تعرف برقم صفر وهي تجربة من أيام الدراسة. فتح بروكنر عينيه على عالم التأليف الموسيقي فوجد فيه عملاقاً يتربع على عرش الموسيقا هو الموسيقار العظيم فاغنر. أخذ بروكنر بعبقرية فاغنر ومسرحياته الموسيقية الفذة، فصمم على

أن ينحو نحواً مختلفاً واختار قالب السيمفونية، وعندما ألف سيمفونيته الثالثة أهداها إلى فاغنر وقد أفرغ فيها ما اختزنه من إعجاب وتقدير للموسيقار العظيم فاغنر.

تتالت سيمفونيات بروكنر حتى وصل إلى السيمفونية السابعة وهي درة ثمينة بين أعماله، وبينما كان يكتب الفصل الثاني منها وهو لحن متدفق عميق التأثير يتهادى متنقلاً بين أقسام الأوركسترا أتاه خبر وفاة فاغنر عام ١٨٨٣ ووقع عليه الخبر كالصاعقة وعبر عن أسفه لهذا الحدث الجلل بضربة قوية على الطبول وسط اللحن المتدفق.

عمل بروكنر بعد ذلك على السيمفونية الثامنة التي تتمتع بشهرة واسعة وقبول جماهيري عميق. كانت محنة بروكنر أن الناشرين يعترضون على نصوص بعض سيمفونياته لطول زمنها الذي يبلغ أكثر من ساعة من العزف، ويطلبون منه تنقيحها، لذا نجد اليوم هذه السيمفونيات بنسخها الأصلية ونسخها المنقحة. ألف بروكنر السيمفونية التاسعة وصب فيها عميق الشعور بالتسامي وأهداها إلى الرب الجليل. لم يتم بروكنر هذه السيمفونية وكانت من ثلاثة فصول عند وفاته لذا ضم إليها جناز الموتى الذي ألفه بروكنر من قبل فأصبحت كاملة. عند قراءة وصية بروكنر وجدوا فيها أنه يرغب في أن يدفن تحت أرغن كنيسة سان فلوريان التي أمضى شطراً طويلاً من حياته فيها، ونفذت وصيته.

يوهان براهمز

صادف عام ١٩٩٧ الذكرى المئوية الأولى لعدد من الموسيقيين بينهم براهمز المولود في هامبورغ من أب يعزف في أوركسترا المدينة وأم نابهة

تحفظ أشعار الشاعر العظيم شيللر عن ظهر قلب.

درس براهمز عزف البيانو على يد والده أول الأمر ثم على يد إدوارد ماركس وإليه أهدى براهمز الكونشرتو الثاني للبيانو والأوركسترا. في عام ١٨٥٣ طاف براهمز في عدد من المدن برفقة عازف الكمان الذائع الصيت يواكيم الذي أعجب بعزف الشاب وقدمه إلى الموسيقار العظيم روبرت شومان. عزف براهمز أمام شومان الذي ذهل لسماعه ونادى زوجته كلارا وهي عازفة بيانو متفوقة كي تستمع إلى براهمز. لقد اكتشف شومان عبقرية كامنة في براهمز وصمم على تشجيعه. وقد قال يواكيم عن براهمز إنه نقي كالماس وناعم كالثلج.

لازم براهمز منزل الموسيقار شومان وأصبح صديقاً أثيراً للأسرة بعد وفاة عميدها، وأخذت كلارا على عاتقها تقديم موسيقا زوجها للعالم، فطافت الأقطار تعزف أعماله بمهارة وتفوق مما جعل اسمه على كل لسان.

أحب براهمز فتاة تدعى أغاثا فون سيبولد وألف لها سداسية للوتريات بنى ألحانها على أحرف اسمها، وأتبع ذلك بعدد ضخم من المقطوعات الموسيقية من سيمفونيات وكونشرتوين للبيانو والأوركسترا، وكونشرتو للكمان والتشيللو والأوركسترا وهو إعجاز في التأليف الموسيقي، وتبع ذلك عدد من مقطوعات موسيقا الحجرة وأغان بمصاحبة البيانو وهي غاية في الروعة.

وقعت كلارا شومان تحت تأثير المرض وتوفيت في العشرين من أيار عام ١٨٩٥. واكب براهمز موكب جنازة كلارا، وأصيب أثناءها ببرد قارص حرك كوامن المرض في جسمه العليل وشعر أن النهاية أصبحت

وشيكة، وتوفي في ١٨٩٧/٤/٣. من مؤلفات براهمز الخالدة في عالم الموسيقا جناز الموتى الذي رثى فيه والدته التي قدسها طيلة حياته، وأربع أغنيات جادة كتبها من أجل كلارا شومان، وتموج بالعواطف الإنسانية وتروي للعالم قصة روح تقلبت في معاناة مستمرة مع القدر.

بيتر ايليتش تشايكوفسكي

قبل سنوات قليلة صادف مرور الذكرى المئوية الأولى على وفاة الموسيقار الشهير تشايكوفسكي وتناول النقاد حياته بالتفصيل مما يغنينا عن الخوض في مراحلها بحثاً عن محنته.

في شهر شباط / فبراير ١٨٩٣ كتب تشايكوفسكي إلى ابن أخته بوب دافيدوف يقول ((...أثناء إقامتي في باريس شعرت بدافع لتأليف سيمفونية ذات برنامج وآثرت أن أترك للناس الوصول إلى معناها. إنها ستكون بالغة الموضوعية وسأطلق العنان لدموعي وأنا أفكر فيها...)) ترى هل شعر تشايكوفسكي بأنه سيموت قريباً، وهل كان لديه معاناة داخلية جعلته يبكي من أعماق مرارة خيبة الأمل ويحاول التخلص من الأوهام التي كان يرزح تحتها وقد استحوذت عليه ردحاً من الزمن وأخذت بخناقة منذ أن انقطعت صلة المودة بينه وبين مدام فون ميك السيدة الكريمة التي كانت تمده بالمال والتشجيع؟ لقد أرادت له الخلود بأن يبحث في أعماق نفسه عما كان دفيناً بعيداً عما كان يؤلفه من أجل إسعادها منذ بدأت الصلة الروحية بينهما دون أن يلتقيا ولكن مساعداتها المالية لم تنقطع عنه أبداً.

إن هذه السيمفونية هي السادسة المسماة "الباتيتيك" والتي عرفها

الناس باسم السيمفونية الحزينة وعدوها اعترافات موسيقية لمؤلفها.

تقول بعض المراجع الموسيقية بأن اسم السيمفونية مأخوذ عن اللغة الفرنسية، لذا فإن معناه (**الجلال المظلم**) خلافاً لمعنى الكلمة باللغة الإنكليزية الذي يعني (**الحزين**) و(**ما يثير الشفقة**).

إن تشايكوفسكي ما زال يحتفظ بكبريائه في هذه السيمفونية ويرتقي بالمستمع إلى ذرا الجلال من خلال صورة يرسمها لإنسان معذب وليس من الضروري أن يكون هو ذلك الإنسان. إن من يستمع بإمعان إلى الفصل الثالث من هذه السيمفونية يجد نفسه إلى حد بعيد أمام جبار لا يقهر يقف أمامنا بعظمة وجلال متحدياً حتى الموت نفسه، وينظر بإشفاق إلى بطله المعذب قائلاً **لماذا لا تنهض؟ لم يتقدم أحد نحوك لإنقاذك، فكن عوناً لنفسك.**

تتألف هذه السيمفونية من أربعة فصول:

الفصل الأول

وهو في ستة أقسام تؤلف قصيدة سيمفونية كاملة. تهيئ المقدمة البطيئة التدفق الجو لحالة سلام نفسي، إلا أن الباصون وهو آلة موسيقية يوحي صوتها بالتشاؤم يضفي على حالة السلام ضباباً، ويأتي بعد ذلك لحن القدر الذي ينمو ويتكور ويملأ النفس ليأخذ طريقه عالياً في اللحن السريع المتهادي. يبدأ الصراع الأبدي بين الإنسان والقدر. يحاول الإنسان جاهداً أن يتمرد على قدره ولكنه هو الخاسر. يتبع ذلك اللحن الثاني يتهادى ممتلئاً بالروعة والدعة، وعلى حين غرة يدوي في الأوركسترا لحن

متفجر رهيب هو آخر محاولة يائسة لإنسان يحاول الخلاص، يرافق ذلك عزاء مرده إلى الإيمان والتوق إلى الموت، إذ توقع كل من آلة التوبا والترومبون لحناً قديماً سامياً أخذه المؤلف من لحن صلاة للموتى. يعود اللحن الشادي ثانية مصاحباً لخلفية تشدوها آلة الفيولا آتياً من عالم آخر ثم يتلاشى، ويسقط الإنسان صريع القدر.

الفصل الثاني

وهو لحن سريع رحيم يحاول أن يكون مريحاً. تبدأ آلة الفيولونسيل بلحن رشيق ذي طابع إيطالي تصاحبه غمزات على الأوتار تزيد من مرحه. إنه عالم يختال الناس فيه في مجتمعات الرقص واللهو لا يلقون بالاً لمعاناة الإنسان المعذب.

الفصل الثالث

وهو لحن رهيب في قالب السكرتزو يشبه انطلاقة الأرواح الشريرة من معاقلها، ويشعر المستمع معه بالألم الدفين الذي يستعر في نفس الإنسان المعذب. تتناوب أقسام الأوركسترا في تقديم لحن متدفق من نوع المارش بموائمة عبقرية تخلو من أي صخب تبدو هنا براعة تشايكوفسكي المعهودة في التأليف الموسيقي.

كتب أحد النقاد يوماً ((...لو أن تشايكوفسكي لم يؤلف في حياته شيئاً من الموسيقا سوى هذا الفصل لكفى بذلك سبباً لتخليده إلى الأبد...)).

الفصل الرابع

يبدأ بلحن بطيء ملؤه اللوعة توقعه آلة الكمان والفيولونسيل كما لو كانا في حوار كالصدى، ثم تبرز التوبا والترومبون لتزيدا من شدة الحزن بضربات متأرجحة تتماوت ممتدة نحو النهاية مثل عربة يجرها حصان على طريق ثلجي وهي تئن ثم يتلاشى صوتها في اللانهاية.

إن لهذه السيمفونية قبولاً واسعاً في أنحاء العالم إذ تحرك الأشجان في بعض النفوس. تتبارى شركات التسجيلات الموسيقية في تقديمها على أروع شكل، ولها اليوم ما يقرب من (٣٥) تسجيلاً مختلفاً تبدو جودة العزف في معظمها.

أنطونين ليوبولد دفورجاك

من المعروف أن دفورجاك واحد من المؤسسين للموسيقا القومية في بلده (بوهيميا- تشيكوسلوفاكيا)، والتي ظهرت في القرن الماضي في عدة بقاع من العالم. تقضي التقاليد في بوهيميا بأن يشتري والد المولود حديثاً آلة كمان لتوضع إلى جانب الطفل كي يعزف عليها عندما يشب عن الطوق في بلد تعتبر الموسيقا فيها كالهواء، وعزفها مثل تردد الأنفاس. يمكن القول بأن الموسيقا كانت تجري في عروق دفورجاك كالدم.

كانت بوهيميا ترفل في أعياد دينية ومناسبات تقدم فيها الموسيقا الشعبية ومنها استفاد دفورجاك وظهرت آثارها في مؤلفاته الموسيقية التي أفرغ فيها دماً جديداً.

ألف دفورجاك تسع سيمفونيات وعدداً من القصائد السيمفونية والرقصات السلافية التي لا تزال تستهوي عشاق الموسيقا في أنحاء العالم

بإيقاعاتها الساحرة وحرارتها المتوثبة. بـرع دفورجـاك في تـأليف موسـيقا لأعمال دينية فقد بدأ حياته عازفاً علـى الأرغـن، وقـدم شـواهد عظيمـة أولها "الأم الثكلى" عام ١٨٧٧ وتـروي معانـاة السـيدة العـذراء المقدسـة، و"قداس الموتى" عام ١٨٩٠ و"جناز الموتى" عام ١٨٩٢، وهي جميعاً دفقة قلب خاض غمار الحياة مثخناً بالجراح رغم التكريم الذي ناله أينما حـل وخاصة في بريطانيا.

دفورجاك في أمريكا

في عام ١٨٩٢ دعي دفورجاك لتأسـيس معهـد للموسـيقا في نيويـورك، وأقام فيها ثلاث سنوات. قرأ هناك قصيدة هياواثا للشاعر لونغفيلـو الـتي ظهرت آثارها في سيمفونية ألفها هناك تحت اسـم "مـن العـالم الجديـد" وهي تحفة موسيقية تتعشقها شعوب العالم، وأخـرج بعـد ذلـك كونشـرتو للفيولونسيل والأوركسترا بنيت على ألحان شعبية من تراث بوهيميا وتبرز في طيات ألحانها مشاعر عاطفة الحنين إلى الوطن، تلك العاطفة السامية. تلقى هذه الكونشرتو قبولاً عارماً في جميع أنحاء العالم.

عاد دفورجاك إلى بلاده عام ١٨٩٥ وألف مقطوعات موسـيقية متنوعـة قوبلت بالإعجاب. كانت الحياة قد نالت من قواه وتوفي عام ١٩٠٤.

إن خـير شـاهد علـى معانـاة دفورجـاك يكمـن في مقطوعتـه الموسـيقية الخالدة "الأم الثكلى".

غوستاف ماهلر

في تموز/يوليو ١٨٦٠ بزغ نجم جديد قدر له أن يأخذ مكانـاً سـامياً في

عالم الموسيقا هو الموسيقار ماهلر المولود في ريف بوهيميا (تشيكوسلوفاكيا) حينذاك. لقد ظهر ميله للموسيقا منذ أن كان طفلاً، وفي عام ١٨٧٥ اكتشف والده ذلك فأخذه معه إلى فيينا، وهناك أعجب به أستاذ الموسيقا يوليوس أبستاين وسجله تلميذاً في المعهد الموسيقي. في عام ١٨٧٧ دخل جامعة فيينا حيث درس التاريخ والفلسفة وتاريخ الموسيقا، وقرأ مؤلفات الفلاسفة العظام كانت وشوبنهور ونيتشه، والتقى الموسيقار بروكنر وقامت بينهما صداقة حميمة دفعت ماهلر إلى إعداد نسخة للبيانو من سيمفونية بروكنر الثالثة المهداة إلى الموسيقار فاغنر كتجربة جديدة. قاسى ماهلر صعوبة في كسب العيش من مؤلفاته الموسيقية لأنه طلع على العالم بموسيقا جديدة مبنية على أساس فلسفي نابع من رؤى تأملية في الحياة وتجارب خاض غمارها هو.

في عام ١٨٨٥ قسم ماهلر وقته بين تأليف الموسيقا وقيادة الأوركسترا فقد كان من ألمع قادة الأوركسترا وقدم عدداً ضخماً من الأوبرات والسيمفونيات بنجاح كاسح.

لم يذكر التاريخ سبباً للتشاؤم الذي لازم ماهلر والفكرة التي تعايش معها بأن حياته قصيرة الأمد، وأن الموت يتربص به بعد أن يقدم سيمفونيته التاسعة مثل بيتهوفن وشوبرت. وفي يوم التقى ماهلر ببعض الأصدقاء وكان بينهم طبيب طلب إليه ماهلر أن يفحصه على سبيل الدعابة وإذا بالطبيب يخبره بأنه مريض بالسل وفي مرحلة متقدمة.

أغرق ماهلر نفسه في تأليف الموسيقا في فصل الصيف وإدارة الفرقة الموسيقية في الشتاء. أتم السيمفونية الأولى عام ١٨٨٤ وهي أنشودة

موسيقية ساحرة، وتبعتها الثانية فجسدت يوم الدينونة ونشور الخلائق، وتلتها الثالثة وهي صورة بديعة للطبيعة والحياة، وأتت بعدها الرابعة الملهمة وتروي حلم طفل يطوف السموات العلا بين القديسين، وجاءت الخامسة كأنشودة سامية مهداة إلى الرب، وتلتها السادسة مأسوية الطابع قوية متسامية وتبعتها السابعة حالمة كسكون الليل وهدوء كوامن النفس، وخلفتها الثامنة وهي سيمفونية ضخمة ذات طابع ديني فلسفي اشترك في عزفها الأول ألف مؤد من عازفين ومغنين وكانت بمثابة ابتهال للأقدار.

توقف ماهلر متطيراً ولم يؤلف السيمفونية التاسعة خوفاً من النهاية المرتقبة واختار مجموعة من قصائد شعراء الصين ولحنها في سلسلة أغان أسماها "أنشودة الأرض" وهي درة في التأليف الموسيقي والغناء، وتتمتع بمنزلة سامية ليس بين مؤلفات ماهلر فحسب بل في تراث العالم الموسيقي إذ فاقت الأغاني السابقة التي ألفها ماهلر مثل "أغاني عابر سبيل" و"موت الأطفال" التي ألفها بعد وفاة ابنته.

كان على ماهلر أن يتابع مسيرة التأليف بعد خرق الرقم المشؤوم في أنشودة الأرض التي اعتبرها سيمفونية.

حل عام ١٩٠٩ وعكف ماهلر على تأليف سيمفونية جديدة أفرغ فيها أحزانه وأشجانه التي رزح تحتها فجاءت صورة صادقة لنفس معذبة كانت تنتظر الموت يوماً بعد يوم، وشاءت الأقدار أن تكون هذه هي السيمفونية التاسعة وأنها وصيته هو.

ثقل المرض على ماهلر وبدا جسده النحيل محطماً. اتخذت الترتيبات لنقله إلى باريس من أجل العلاج، ولكن الأوان كان قد فات وتوفي في ١٨

أيار/مايو ١٩١١.

حاشية: احتفل العالم عام ١٩٦٠ بمرور مئة عام على مولد ماهلر. واحتفل أيضاً عام ١٩٦١ بمرور خمسون عاماً على وفاته. وكانت هذه مصادفة نادرة لم يسبق لها مثيل.

بيلا بارتوك

ولد بارتوك في قرية تابعة لهنغاريا حينذاك ثم أصبحت نقطة حدود مع رومانيا وأصبح اسمها سانيكولول مار. كان أبواه يتعشقان الموسيقا فوالدته تعزف على البيانو بمهارة ووالده يعزف في فرقة موسيقية محلية. ظهر حب الموسيقا لدى بارتوك في وقت مبكر. ففي عام ١٨٩١ عزف على البيانو سوناتا فالدشتاين لبيتهوفن وقصيدة سيمفونية للبيانو من تأليفه هي "نهر الدانوب".

التحق بارتوك بأكاديمية بودابست في عام ١٨٩٩ لمتابعة دراساته العليا في التأليف والعزف على البيانو حتى أصبح عازفاً مرموقاً. كان للموسيقار ريتشارد شتراوس تأثير عميق على بارتوك وقد تعشق أعماله، وعزف قصيدته حياة بطل من نسخة البيانو في كل من بودابست وفيينا بنجاح عظيم. قامت صداقة حميمة بين بارتوك والموسيقار كودالي، كما تعرف على موسيقا ديبوسي في عام ١٩٠٧. درس الموسيقا الشعبية الهنغارية والسلوفاكية والرومانية ثم الموسيقا العربية والتي وجد فيها لوناً جديداً آسراً بالنسبة له بإيقاعاتها الرائعة.

عاش بارتوك ظروفاً حياتية مضطربة وتقلب بين النجاح والفشل. قدم قصائد موسيقية بنيت على أساطير مثل الأمير الخشبي والمندرين العجيب

ورقصات متتابعة والرباعيات الوترية الأولى. زار بارتوك أمريكا عام ١٩٢٧ ونال جائزة تقدير على الرباعية الوترية الثالثة التي قدمها هناك ثم زار مصر وتركيا وقدم أغان شعبية من تأليفه. كشف "كونشرتو الأوركسترا" الذي ألفه وقدمه عام ١٩٤٤ عن آلام دفينة، وأتبعه بكونشرتو للكمان، وأتم الرباعيات الوترية وأصبح عددها ستاً وتعد من أهم ما ألف بارتوك في حياته.

كان بارتوك يعاني من مرض في دمه ودخل مستشفى في نيويورك، وأثناء فترة العلاج لاحت له ظروف حياته خلال الحرب العالمية الثانية وما عاناه في تنقله بين عواصم العالم، فأحب أن يُخلِّد ذلك وعمد إلى تأليف كونشرتو للبيانو والأوركسترا وهو على فراش المرض والموت بث فيه لواعج نفسه فخرج آية في التعبير عن الآلام والتمزق النفسي. انتهى بارتوك من تأليف هذا الكونشرتو الذي يُعرف اليوم برقم (٣) قبل أيام من وفاته وشعر بسلام عارم يسود نفسه، وتوفي في ١٩٤٥/٩/٢٦.

خاتمة

لقد طفنا في رحاب هؤلاء العباقرة ونفذنا إلى أعماق محنهم والمعاناة التي فجرت عبقريتهم فتركوا وراءهم مشاعل موسيقية خالدة أمتعت العالم على مدى قرون من الزمن.

المراجع

الموسوعة البريطانية طبعة عام ١٩٩٥.

قاموس غروف للموسيقا والموسيقيين.

مراجع مختلفة.

☐ إحياء العود الشرقي (٣)

تجربة مدرسة بغداد؛ الشريف محي الدين حيدر؛ جميل بشير؛ منير بشير.

د.نبيل اللو

أستاذ في كلية الآداب–جامعة دمشق

بدأت حركة إعادة الاعتبار للموسيقا العربية وللعود الشرقي تحديداً، في بغداد، على يد العبقري شريف محي الدين حيدر، تمثلها وحافظ عليها جميل بشير، وأكدها وثبت أقدامها منير بشير. ونحن نود هنا أن نتكلم عن المعطيات السِيريّة الذاتية والزمنية، والظروف الاجتماعية التي شكلت المحيط المادي والفني والنفسي لنشوء هذه الحركة.

اقتصرت الدراسة على موضوع إعادة الاعتبار للموسيقا العربية وآلة العود الشرقي تحديداً، أي أنها اقتصرت على مدرسة بغداد الموسيقية، وعلى الأخوين جميل ومنير بشير، وعلى أسلوبهما في العزف على العود. والدراسة بمجملها ما هي إلا محاولة من شأنها ربما أن تزودنا بعناصر للبحث في الموسيقا العربية التراثية وسبل تطويرها وتدريسها.

الموسيقا الأصيلة، كما أحسسنا وتبين لنا، مرتبطة بتيارات وأساليب ومدارس وفنانين وبأسباب. وقد ركزنا على المدن التي تعكس تراثاً موسيقياً وفناً مستقلاً ولها طابع خاص بها وأسلوب. ونحن نرى أنه

يجب أن تتم في كل مدينة عربية استطلاعات ودراسات حول واقع الموسيقا التراثية الأصيلة فيها ممارسة وتدريساً وبحثاً وتوثيقاً. وللوهلة الأولى لم يطرح خيار المدن لنا مشكلة، فقد تم بناءً على سمعة فنية طيبة عطرة مشهود بها ومتعارف ومتفق عليها في الأوساط الموسيقية في الشرق العربي، وقد استخلصنا ذلك أيضاً عن طريق النشاطات الثقافية الموسيقية فيها والتعليمية.

في **سوريا**، شهدت مدينة **حلب** ازدهاراً موسيقياً عمره قرون. فالتراث الموسيقي متأصل فيها متجذر وله فيها طابعه وأسلوبه، صدرته حلب إلى أصقاع عديدة وانتشر انتشاراً واسعاً. ولـ **دمشق** في الموسيقا سمعة أكاديمية لا يمكن إغفالها أيضاً.

في **لبنان**، بغض النظر عن مدينة **طرابلس** التي شهدت في القرن التاسع عشر ازدهاراً موسيقياً، فقد تمركز عدد كبير من الموسيقيين المحترفين في **بيروت**، وكان وجود صحافة غنية مزدهرة متنوعة فيها، إلى جانب حس متطور وعراقة في تقاليد اللقاءات فيها قد عوض كثيراً عن طابع التوسع السكاني والفني المحدث فيها. وبما أن منير بشير قد أقام في بيروت حتى عام ١٩٧٣، فإن بيروت عندما نتكلم عن تجربة منير بشير هي مفترق طرق أولاً، ومحط رحال ثانياً، وصلة وصل ومركز بآن معاً ثالثاً.

وشأن **الموصل** في **العراق** هو شأن حلب في سوريا، فهي تحتل الصدارة في التعايش الفني التركي الغربي. كما أنها تغص بمفكرين سمعتهم العلمية طيبة عطرة. وهي مدينة حافظ عثمان موصلي (١٨٤٠ ــ ١٩٢٠)، وموطن

عائلة جميل ومنير بشير. ورغم ذلك، وحسب العادة التي درجت، استقر معظم الفنانين الموصليين في بغداد، واشتهرت العاصمة العراقية بوجود ممثلي المقام العراقي، وهم موسيقيون محترفون متمكنون، حملة تراث وأصالة.

تجربة معهد الموسيقا ببغداد (١٩٣٧ ـ ١٩٤٨)

الشريف محي الدين حيدر (١٨٩٢ ـ ١٩٦٤)

تراجع موقع الموصل الثقافي الفني في القرن العشرين لصالح بغداد، تماماً كما حصل في سوريا عندما تبوأت دمشق، كونها العاصمة، مكانة حلب الفنية. وحصل الشيء نفسه في تركيا عندما أصبحت أنقرة بمرسوم، عاصمة البلاد، بدلاً من استنبول، وشن الحكم الكمالي الأتاتوركي حملة لا هوادة فيها وحرباً ضروس ضد الفنون العثمانية كلها، وعلى رأسها الموسيقا. وقد دفعت موجة الأوربة المسعورة هذه بموسيقيين تراثيين شرقيين عباقرة، تأهلوا تأهيلاً موسيقياً ممتازاً ضمن قواعد وإطار التراث الصارم الصرف، إلى العراق ، فأفاد العراق منهم، وكان وقتها مبتدءاً في هذا المضمار، وأمّ العراق وقتها عازف عود محلي يدعى الشريف محي الدين حيدر وأسس في بغداد مدرسة للعود.

من هو الشريف محي الدين حيدر هذا الذي لم يذكر ديرلانجيه D'Erlanger اسمه أو يلمح إليه، ولا حتى فارمر Farmer رغم سعة اطلاعهما ومعرفتهما وتجربتهما في الموسيقا العربية وشؤونها وتصاريفها آنذاك؟

والشريف محي الدين تجهل أمره أغلبية ساحقة حتى من الموسيقيين وعلماء الموسيقا العرب، وقد أعاد الترك له اعتباره بعد أن قبلوا صاغرين وربما طائعين بازدواجية المشاعر والأحاسيس بين الشرق والغرب. وتعرف الطبقة الأرستقراطية التركية جيداً الشريف محي الدين حيدر، وكتب فيه مقالات عديدة ونشرت عنه منشورات باللغة التركية.

الشريف محي الدين حيدر سليل النبي العربي، ابن علي حيدر باشا آخر أمراء مكة. يسميه الأتراك شريف محي الدين تارغان، وهو من أرستقراطيي الإمبراطورية العثمانية. ولد في استنبول عام ١٨٨٢، وهو ينحدر من وسط اجتماعي كان يطالب وينادي ويعتنق فعلاً ثقافة ثلاثية الأركان والمشارب: تركية عثمانية، وعربية إسلامية، وفرنسية أوربية. كان موسيقياً موهوباً جداً، مرهف الإحساس، سيرته الذاتية تبعث على العجب والدهشة. بدأ بتعلم العزف على البيانو، كما كانت تمليه وقتها وتفرضه تقاليد البيوتات العريقة الراقية التركية، وكان له من العمر أربع سنوات. وعندما بلغ السابعة من عمره بدأ بتعلم العزف على العود على يد أكبر عازفي العود في مدينته وكانوا يأتونه البيت ليدرسوه. وبدأ يدهش أسماع من حوله وعمره أربعة عشر عاما.، وفي الرابعة عشر من عمره بدأ أيضاً بتعلم العزف على الكمان الجهير (تشيللو) وأصاب فيه نجاحاً طيباً. وكان فضلاً عن دراسته الموسيقا يتابع دراسته، فحصل على إجازة من كليتي الحقوق والآداب في استنبول، وفي الفترة نفسها ألف قطعة ودراسات للعود. وتكمن فرادة الشريف محي الدين في أن تدريس الموسيقا الشرقية وقتها كان يرتكز، ومنذ عشرة قرون وأكثر، على محاكاة وتقليد

وتكرار وإتباع أسلوب المعلم في العزف والأداء، لكن محي الدين خرج على هذا النهج، صحيح أنه أفاد مما تعلمه من موسيقا التراث وأسلوب الأقدمين، وهي مرحلة لا بد ولا غنى عنها، لكن القضية الأهم عند كل فنان ألا يظل يدور في فلك ما تعلمه ومن علّمه وأن يخرج من دائرته ليبدع نمطاً وأسلوباً جديدين. وهذا فعلاً ما كان عليه الشريف محي الدين. وكان الموسيقيون العثمانيون الكبار في ذلك العصر، ومنهم رؤوف يقطى بك، يرون فيه أعظم عازف عود في الشرق. كان هذا قبل الحرب العالمية الأولى.

عندما اندلعت الحرب العالمية الأولى توقفت الحياة الفنية النشطة في استنبول ودفعت بالشريف محي الدين إلى مكة، ثم إلى سوريا، وعندما شارفت الحرب على نهايتها كانت عائلة محي الدين، ولم تكن تحمل جنسية محددة، نهبة للقلق والاضطراب. فقبل عهد السلطان عبد الحميد كان ممنوعاً أن يكون المرء تركياً، ثم انقلب ظهر المجن وأصبح ممنوعاً أن يكون المرء عثمانياً بأمر من كمال أتاتورك (أبو الترك).

في عام ١٩٢٤، وكان محي الدين وقتها بلا وطن تقريباً، وجد نفسه في أمريكا على صلة بموسيقيين أمثال Godovsky غودوفسكي، وكرايزلر Kreisler[٤٦]، وهايفتز Heiftez[٤٧]، وأوير Auer، وإلمان Elman. وبدأ

---

[٤٦] كرايزلر عازف كمان نمساوي الأصل تجنس بالجنسية الفرنسية. ولد عام ١٨٧٥ في فيينا ومات في نيويورك عام ١٩٦٢.

[٤٧] هو جاشا هايفتز، عازف كمان أمريكي من أصل روسي، ولد عام ١٩٠١ وهاجر إلى أمريكا عام ١٩٢٥.

بإحياء أولى حفلاته الموسيقية العامة، وجاء في صحيفة هيرالد تريبيون النيويوركية Herald Tribune أنه ((...أحدث في العود الثورة التي أحدثها باغانيني Paganini في الكمان...))[٤٨]. غير أن هذه الشهرة لم تخفف من قلة ذات يده، ولم تقه شر العوز رغم أنه حقق نجاحاً كبيراً في Town Hall في عام ١٩٢٨. وقد عزف خلال هذا الحفل مؤلفاته الخاصة على العود، ثم على الفيولونسيل ضمن برنامج عزف فيه مقطوعات لباخ وديبوسي، ورافيل ولوكاتيللي، وسان سانس.[٤٩]

في عام ١٩٣٤ قدم أول حفل موسيقي له في استنبول في الأول من آب/أغسطس على المسرح الفرنسي في Beyoglu ورحبت به صحيفة Aksam ترحيباً بالغاً في عددها الصادر يوم ٧ آب/أغسطس عام ١٩٣٤.

يقول البارون رودولف ديرلانجيه[٥٠] ((... لا يمكننا في الواقع فرض نظام جديد بين ليلة وضحاها على فن حي ضمن إطار تراث عمره أكثر من ألف عام. إن حكومات ديكتاتورية كحكومة كمال في تركيا اضطرت لأن تعي هذه البديهية وتفهمها وأن تدرك بالتجربة أنه لا يمكن فرض

---

[٤٨] يذكرنا هذا أيضاً بمقولة شبيهة قيلت في عازف البزق السوري المبدع محمد عبد الكريم الذي كان يلقب بشيطان البزق لبراعته في العزف على هذه الآلة.

[٤٩] قارنه مجلة Sunday Telegraph وقتها بعازف الغيتار الاسباني الشهير شيغوبيا Segovia. وكانت له مجلة Musical America المديح في عددها الصادر في ٣ آذار/مارس ١٩٢٨.

[٥٠] رودولف ديرلانجيه، الموسيقا العربية، المجلد الخامس، باريس،Guhtner، ١٩٤٩، ص ٥، (الكتاب الأول، الفصل الأول، ثبيت العلامات).

إصلاح فني بنفس فرص النجاح الملحوظة في تطبيق بعض الإصلاحات الاجتماعية والأزيائية...)).

ومن المعروف أنه خلال فترة حكم مصطفى كمال، الذي يقال عنه ويحكى أنه كان هاوياً للموسيقا الشرقية عارفاً بها، وجد أنه من الأفضل أن يمنع مواطنيه من سماعها ليحجب عنهم جماليات الفن العثماني ومتعه. وبدأت الإذاعات التركية وقتها ببث موسيقا الFox -Trot فوكس تروت، وموسيقا باخ Bach، وراح الأتراك وقتها يستقبلون محطات الإذاعات العربية الشرقية. وراح الأتراك يتذوقون ويستعذبون سماع أغنيات أم كلثوم، مما أجبر السلطات التركية واضطرها أن ترجع عن قرارها وتعدل عنه.

قصة الشريف محي الدين مع العراق قصة طريفة ولها خلفيات تبررها. فهو ابن عم الملك فيصل الأول[٥١] قائد الثورة العربية في وجه الإمبراطورية العثمانية وأول ملك اعتلى عرش العراق من عام ١٩٢١ وحتى عام ١٩٣٣. دعي محي الدين إلى العراق رسمياً، وعهد إليه بإحياء وتجديد تدريس الموسيقا العربية فيها. وكانت الموسيقا في العراق وقتها تعيش في أطرها وأشكالها الشعبية التقليدية، وفي فن المقام العراقي الكلاسيكي. وكان فن المقام[٥٢] هذا قد سطع نجمه ولفت إليه الأنظار في مؤتمر الموسيقا العربية الأول، الذي عقد في القاهرة عام ١٩٣٢، على يد

---

[٥١] أبو شريف محي الدين هو أخو جد الملك حسين ملك الأردن.

[٥٢] د. محمد صديق جليلي، المقامات الموسيقية في الموصل، ١٩٤١. لم نعثر للأسف على أثر لهذا المؤلف.

مغني المقام محمد قبنجي[٥٣]. إلا أن ممارسة هذا الفن التراثي العراقي كانت فوضوية لا إطار علمي لها ولا ناظم، وكانت الآلة الموسيقية فيه مرتبطة بالغناء أسيرة رهينة له لا استقلال لها ولا حول لها ولا قوة إلا به.

بعد عدة أشهر من التفكير سافر محي الدين إلى رومانيا ليتعاون مع عازف الكمان ساندو آلبو Sando Albo في تدريس صفوف الكمان، ومع عازف البيانو Julian Hertz جوليان هيرتز في تدريس صفوف البيانو، وعهد إلى العراقي حنا بطرس مهمة أمانة سر المعهد وتدريس النحاسيات. وبدأ معهد الموسيقا في بغداد في عام ١٩٣٧ بمزاولة أعماله ونشاطاته ومهامه بقسميه الموسيقيين: الغربي والشرقي.

تكفل محي الدين بتدريس صفوف العود وكانت ثورة حقيقية، ولم يتناهى إلى سمعنا، ولم نطلع على تجربة فريدة مماثلة في أي مكان آخر من الوطن العربي. غير أننا يمكن أن نقول أن تدريس العود في المعهد كان يتطابق تماماً مع المنهجية الغربية الكلاسيكية التي تدرس بمستويات متتابعة وبنظام تتصاعد صعوبته، ويتمم كل مرحلة من مراحل تعلم العزف على العود ويكملها تمرينات Etudes مؤلفة ومكتوبة بالنوتة بيد محي الدين نفسه. وفضلاً عن هذه الدراسات المكتوبة كان على صف العود، كما ذكر ذلك وأكده جميل بشير نفسه[٥٤]، أن يدرس طريقة Hanon و

---

[٥٣] بجوزة المغني الموصلي سعيد إسماعيل فحام، أستاذ فن المقام، صورة قديمة نرى فيها تختاً شرقياً ونرى بشير عبد العزيز وهو يحتضن عوده يعزف مع التخت. نقلناه عن شابربيه.

[٥٤] من مقابلة أجريت مع جميل بشير في باريس، في تشرين الثاني/نوفمبر١٩٧٣.

Czerny ومناهج وطرق غربية أخرى، وكان على عازف العود أن يدرسها ويتقنها حق الإتقان قبل أن يسمح له بالارتجال على العود، وما من شك في أن المتعلمين كانوا يرتجلون فيما بينهم أو في خلوتهم إلا أن المعلم كان يمنع عليهم ذلك قبل أن يتمكنوا من تقنيات العزف الصحيحة، وقبل أن يشتد ساعدهم ويحذقوا فنهم وتقنياته.

ومع ذلك كان من بين طلبة شريف محي الدين، في عام ١٩٣٩، فتاة شابة تتلمذت عليه سراً، أصبح لها شأن فيما بعد في الشعر العربي الحديث. كانت تأتي مجلببة في خمارها الأسود كي تكون في نجوة من العيون، وكان خادم لها يجلب لها العود بعد نصف ساعة من مجيئها إلى الصف، ثم يعيده لها إلى البيت في نهاية الدروس. كانت تدعى نازك الملائكة.[٥٥]

من هي عائلة عبد العزيز التي انحدر منها جميل ومنير بشير؟

عائلة عبد العزيز هي عائلة عراقية سيريانية أرثوذكسية سكنت شمال العراق، أصلها ضارب في القدم في المنطقة التي وجدت فيها وتعيش. وقد كرست هذه العائلة نفسها للغناء والعزف. يؤكد هذا ويثبته سبعة أجيال متتابعة من الخوارنة والمنظرين الموسيقيين ومنشدي كنيسة باللغة السيريانية. وكان جد الأخوين جميل ومنير بشير، جرجس عبد العزيز، خورياً في كنيسة الحي الشمالي الغربي في الموصل الواقعة في جهة شارع نينوي الحالي.

---

[٥٥] من حوار مع بياتريس أوهانيسيان Beatrice Ohanessian باريس، تموز/يوليو١٩٧٤.

وحسب ما جاء على لسان منير بشير نفسه فإن جده هذا لم يكن فقط وارثاً لهذا التراث العائلي الموسيقي الإنشادي الغنائي وفي عزف العود، وإنما كان أيضاً مفكراً ذائع الصيت مشهود له بالمتانة والكفاءة والمعرفة، وكانت مؤلفاته مشهورة في المنطقة، وأن اسمه مازال عالقاً في ذاكرة مسني أهل الموصل.

وبشير عبد العزيز، أبو الأخوين جميل ومنير بشير، كان جميل الصوت حسنه يعمل شماساً في الكنيسة ويقيم القداس. ومن حسن حظ جيل هذه العائلة أنه شهد عصر انفتاح بين الطوائف كافة، كما شهد، وهذا هو الأهم، بداية زوال السمعة السيئة عن الموسيقيين والمغنين، الأمر الذي دفع ببشير عبد العزيز الأب وشجعه لممارسة الغناء الدنيوي إلى جانب الغناء الديني، يصاحبه عدد من موسيقيي الموصل يحدوهم جميعهم هم المحافظة على الغناء الأصيل المتقن ورد الاعتبار إليه. وشاءت الحكايات والأخبار والأقاصيص أن تجعل من منير عبد العزيز في الموصل مفكراً تارةً، وعازف عود تارة أخرى، في حين أن الموسيقيين المسنين في الموصل ينادون به كأحد أشهر رفاقهم في سهرات الغناء والموسيقا الغابرة المجيدة.

سكن بشير عبد العزيز مع زوجته في مدينة الموصل، ورزقا ببكرهما جميل بشير عام ١٩٢٥. وكانوا يتكلمون العربية في البيت ولا ينطقون بالسريانية، ويحمل أولادهما أسماء عربية دارجة متبوعة باسم قديس من القديسين. وولد منير بشير في ٢٨ أيلول/سيبتمبر عام ١٩٣٠، ولولادته قصة طريفة. فقد حدث لوالدته التقية الورعة أن فقدت طفلاً صغير السن،

ولم يثبت بعدها لها حمل. فسعت تقى وورعاً مشياً على الأقدام حتى دير مار متى، وهو دير قديم أسس في القرن الرابع ويقع في منطقة جبلية شمال غرب الموصل. ابتهلت الأم للقديس متى وتضرعت إليه ونذرت له إن منَ عليها بطفل ذكر سليم معافى قوي البنية أن تسميه متى وأن تضع في أذنيه، عرفاناً بالجميل، قرطين حتى يبلغ العاشرة من عمره. وكان لها ما أرادت، وولد منير وحمل اسماً آخر متى وثقبوا أذنيه ووضعوا فيهما قرطين. وقد سبب له هذا سخرية من حوله وتهكمهم وتندرهم عليه وغمزهم ولمزهم، فخاض معهم مشاحنات يومية ومعارك، ويبدو أنه تعلم منذ ذلك الحين القتال والعراك كي يفرض على الآخرين احترامهم له وإصغاءهم إليه.[٥٦]

بدأ بشير عبد العزيز يعلم أولاده العزف على العود، وهو أمر طبيعي في عائلة عربية نذرت نفسها للموسيقا، فتعلم جميل ومنير العزف على العود، بينما تعلم أخ ثالث لهما، يدعى فكري، العزف على الكمان، وأصبح عازف كمان إفرادي وتزوج من عازفة بيانو تدعى آينيس Agnes. وقد بدأ منير بشير تعلم العزف على العود وله من العمر خمس سنوات يرافقه أخوه الأكبر جميل، وقد صنع له أبوه عوداً على مقاسه كان منير يحمله معه إلى المدرسة.

وما أوردناه فيما أبّنا على لسان منير بشير، عن أبيه بشير عبد العزيز، لا يخلو من مبالغة وأسطورة. فذكره في السياق أن العائلة مارست

---

[٥٦] من لقاء أجراه جان كلود شابريه مع منير بشير في فرنسا Mont - Saint- Michel في أيار/مايو ١٩٧٤.

الغناء والموسيقا على مدى سبعة أجيال، ملفت للنظر، وما يستوقفنا فيه هو الرقم سبعة, فهل كانت فعلاً سبعة أجيال أم أقل أو أكثر؟ وهل كان المقصود هو فكرة الإيغال في القدم والزمن والعراقة؟

وعندما تكلمنا عن السمعة السيئة التي كانت، وربما لا تزال، تطلق على المغنيين والعازفين، لا يندرج ضمنها مرتلوا القرآن والإنجيل الذين يحظون على العكس من ذلك برضى واستحسان وإكبار طوائفهم.[٥٧] وفي معرض هذا الحديث نجد أنه من ضمن المنشدين لا نعدم أحياناً أصواتاً غاية في الجمال والروعة وحسن الأداء والصنعة المقامية، وإن كانوا في سوادهم الأعظم يجهلون السكك المقامية التي ينشدون ويرتلون عليها، فإنشادهم وترتيلهم يأتي بحكم المران والسماع والخبرة ومحاكاة من تتلمذوا عليهم وحفظهم لما ردده الأولون.

ثم اعتزل بشير عبد العزيز الغناء بعد أن تقدم في السن. وللأسف لم نعثر على ذكر تسجيل له يظهر لنا طريقته في العزف على العود، بينما سجل صوته، لحسن الحظ، على بعض الاسطوانات التي ورد ذكرها ولم تعد متوفرة ولا موجودة. على واحدة من هذه الاسطوانات، صورة غلافها تمثل منظراً لدير مارمتى، سجلتها شركة (بشير فون) التي أسسها ابنه البكر جميل، طُبع عملين اثنين من شعائر الطقس السرياني.[٥٨] إلا أن

---

[٥٧] علاقة الدين بالموسيقا مسألة تضيق بها دراستنا لأسباب كثيرة ونعتقد أنها تحتاج لدراسة منفردة بها.

[٥٨] غناء سرياني: Zawgo dahe e Emath dalhartho غناء بشير عبد العزيز، يرافقه على الأورغ جميل بشير، أسطوانة بشير فون، ٤٥ دورة EJB 027-EJB 028، بغداد، بدون تاريخ.

شهرة بشير عبد العزيز كما أسلفنا، لم تقتصر على إنشاد شعائر الطقس السرياني، فقد كان معروفاً في بغداد واشتهر فيها بتدريس العود والغناء لبعض البيوتات الغنية المتنورة فيها.

ضم الجيل الأول من طلاب صف العود: جميل بشير، وكان أول المسجلين فيه وأكثرهم وأعمقهم موهبة، سلمان شكر، منير بشير، غانم حداد، روحي قماش، جورج مشيل. وكانوا جميعهم في مستوى مبرز ويشكلون بحق ثلة عوادة نخبة، وشكلوا فيما بعد نخبة موسيقية مثقفة متمكنة متينة، وبين ما يعزفون، وما يعرف في الإذاعة والتلفزيون من موسيقا، بون شاسع وفرق وقطيعة وخصام، وهم نخبة عازفين منقطعة عن الجمهور العريض، ليس انقطاع جفوة وتعال وإنما بُعد العالم واغترابه عن العامة. وكان هذا نتيجة طبيعية لهذه الثلة من الموسيقيين، بحكم تأهيلها وما اختطته لنفسها من طريق منفصل مستقل متعارض مع ما هو سائد ومعروف عن آلة العود وأسلوب العزف عليه، حتى ليخيل إليك أن نَفَس ونمط الآلة نفسه قد تغير وتبدل وأنك أحياناً تسمع العود في طنين، لَمّا تألف أذنك من قبل جمله وترجيعها، ولم تسمع شيئاً مثله[٥٩]. وأن تكون هذه النخبة في مدرسة العود في بغداد مؤلفة من الرجال فقط لا يعد غضاضة ولا ينقص من شأنها. ففي ذلك العصر كان امتهان الموسيقا الدنيوية، لتفريقها عن الموسيقا الدينية، لا ينظر لها ولأهلها بعين الرضى

---

[٥٩] سنورد في نهاية الدراسة (الحلقة الأخيرة)، ثبتاً بالاسطوانات التي تعد مرجعاً في العزف والاستماع.

من الأوساط الدينية المتزمتة المنغلقة على نفسها المستغلقة على الفنون[٦٠]، وهي إن كانت تقبل على مضض امتهان الرجال لها أو مزاولتها أو حتى تعاطيها، فإنها تمنع النساء قطعاً من مزاولتها وتعاطيها.

في العدد القادم: جميل بشير

□□□

[٦٠] ((...إذا كنا نجد بعض المتزمتين في وطننا العربي المعاصر، يصفون الموسيقا بأنها كفر، ويحرمون على أبنائهم ممارسة أي شكل من أشكال التجربة الموسيقية، فإن التعليل البسيط والواضح لهذه الظاهرة، هو أن هؤلاء لم يروا في الموسيقا إلا ضربات الدف والطبول وألحان العود وتمايل الجواري والسقيان في مجالس الطرب والسكر بقصور الخلفاء...)). د.فؤاد زكريا: "التجربة الموسيقية بين الحضارات".

□مبادىء التوزيع الأوركسترالي(٤)

نيكولاي ريمسكي – كورساكوف (١٨٤٤–١٩٠٨)

مؤلف وقائد أوركسترا روسي

ترجمة باسل ديب داوود

الفصل الثاني

اللحن "الميلودي"

يجب أن يبرز الميلودي على المرافقة بصورة واضحة، سواء كان طويلاً أو قصيراً، موضوعاً Theme بسيطاً أم عبارة لحنية Phrase. يمكن تحقيق ذلك بوسائل فنية أو طبيعية: فنياً، عندما لا يتم الاهتمام بالطابع الصوتي، ويفصل اللحن بواسطة مظاهر ديناميكية مشددة بصورة قوية، وطبيعياً، بانتقاء وتغيير الأجراس Timbres، وتدعيم الرنين عبر المضاعفة زوجاً أو ثلاثاً، ...الخ، أو تداخل الأدوار (الفيولونسيلات فوق الفيولا والكمان، الكلارينيت أو الأوبوا فوق الفلوت، الباصون فوق الكلارينيت...). يوضع الميلودي في الأجزاء العلوية لتميزه عن كل ما هو في حالة منفردة، وبالمثل، لجعله في أقل مرتبة عندما يكون في المدى الصوتي المنخفض. وفي المدى الأوركسترالي المتوسط لا يكون بارزاً كثيراً وهنا تفعل الطرائق المذكورة سابقاً فعلها. وربما تستخدم أيضاً من أجل اللحن المؤلف من تجزئين (ثالثة اللحن أو سادسته) ومن أجل الكتابة البوليفونية.

اللحن في الآلات الوترية

لا يمكن حصر الأمثلة على عزف اللحن بالآلات الوترية. سيجد القارئ العديد من الأمثلة في الدراسة الحالية. باستثناء آلات الكونترباص، الفاترة في صوتها والضعيفة من جهة المرونة، والتي تستخدم خصوصاً بمرافقة الفيولونسيل تعزف بصورة موحدة **Unison** أو بالأوكتافات-، فإن كل واحدة على حدة من الآلات الوترية، تؤهل لتحمل المسؤولية كاملة في عزف الخط الميلودي.

أ-الكمانات

يقع اللحن في المدى سوبرانو-آلتو وفي المدى الأكثر حدوديةً عادة على قسم وافر من الكمانات الأولى، وأحياناً على الكمانات الثانية أو على كليهما في عزف موحد، العملية التي تنتج رنيناً أكبر بدون إضعاف طابع الصوت.

أمثلة:

- "غادة قيصر" (المقطع ٨٤ من طبعة بلاييف ــ لايبزبيغ) -اللحن الهادئ Pianissimo (الكمان الأول) ذو طابع دراماتيكي مزعج. المرافقة الهارمونية (الكمانات الثانية والفيولا تريميلو Tremolando -الأدوار الوسطى؛ تشكل الفيولونسيلات قسم الباص).

- "عنتر"، (قبل المقطع ٧٠ من طبعة بلاييف). -العبارة الميلودية الهابطة، الكمان الأول باستخدام الكاتم بهدوء Con sordini piano.

-المثال رقم ١ "شهرزاد"، الحركة الثانية. (المقطع B من طبعة بلاييف). اللحن الهادئ (الكمان الأول) الجميل في طابعه. (انظر الأمثلة

في نهاية البحث)

– "عنتر" (المقطع ١٢ من طبعة بلاييف). لحن جميل مشرق، شرقي في الأسلوب؛ المقياس الراقص (الكمانات الأولى بوضع الكاتم .Con sord)، تنتج الخوافت طبيعة صوتية سماوية Ethereal فاترة.

– المثال رقم ٢ "قصة المدينة المختفية لـ كيتيج" (المقطع ٢٨٣ من طبعة بلاييف).

– المثال رقم ٣ "الكابرتشيو الإسباني". (المقطع J من طبعة بلاييف). الكمانات الأولى في المدى الأعلى تضاعف المدى الأعلى لآلات النفخ الخشبية. إنه رنين بديع.

ب– الفيولا

يخصص اللحن في المدى آلتو–أينور وحتى الحدود العالية نسبياً لآلات الفيولا. مع ذلك لا تكتب الألحان الغنائية Cantabile بالعادة لآلات الفيولا كما تكتب لآلة الكمان أو الفيولونسيل، جزئياً لأن صوت الفيولا ذو طبيعة أنفية nasal ويفضل ملاءمته للعبارات القصيرة، وجزئياً لأن عدد عازفي الفيولا في الأوركسترا يكون ضئيلاً. تضاعف الألحان التي تعهد إلى الفيولا عموماً بالوتريات الأخرى أو بآلات النفخ الخشبية.

أمثلة:

– المثال رقم ٤ "بان فويفودا" Pan Voyevoda، الثنائي في الفصل الثاني (المقطع ١٤٥ من طبعة بلاييف). اللحن الغنائي الطويل لآلات الفيولا، dolce أي الأداء بعذوبة، بعزف موحد Unison مع صوت نسائي من طبقة ميتزو سوبرانو mezzo soprano.

–المثال رقم ٥ "الديك الذهبي" (المقطع ١٩٣ من طبعة بلاييف). – بغنائية متدفقة.

– المثال رقم ٦ "سادكو". لوحة سيمفونية. (المقطع ١٢ من طبعة بلاييف).الفيولا المكتومة. الموضوع الموسيقي الراقص القصير، هادئ في سلم ري بيمول Db ماجور. (الموضوع نفسه في آلة الهورن الإنكليزي في المشهد السادس من أوبرا "سادكو" هو أكثر حدة في صوته إلى حد ما).

ج– الفيولونسيل

الفيولونسيلات، عادة تمثل المدى تينور–باص بالإضافة إلى الحد الأعلى الإضافي ويعهد إليها على الأغلب باللحن الغنائي المتأجج عاطفياً وليس باللحن المميز والعبارات الموسيقية السريعة. توضع مثل هذه الألحان للوتر العلوي (لا-A) الذي يتميز بطابعه الغني الرائع (كأنه صادر عن صندوق Chest).

أمثلة:

– "عنتر" (المقطع٥٦ من طبعة بلاييف). لحن غنائي على وتر لا

– "عنتر" (المقطع ٦٣ من طبعة بلاييف). الميلودي نفسه بسلم ري بيمول Db ماجور. على وتر ري D (مضاعفاً في آلة الباصون).

– المثال رقم ٧ "بان فويفودا، (المقطع ١٣٤ من طبعة بلاييف).ليلية nocturne، "ضوء القمر". لحن حر مؤدى بعذوبة وتعبيرية dolce ed espressivo، بعد ذلك يضاعف بأوكتافا أعلى من قبل الكمانات الأولى.

–المثال رقم ٨ "سنيغوروتشكا Snegourotchka". (المقطع ٢٣١ من طبعة بلاييف). في المقياس الخامس، اللحن على وتر لا مؤدى بعذوبة

وتعبيرية، يحاكي الكلارينيت الأولى.

-المثال رقم ٩ "سنيغوروتشكا". (المقطع ٢٧٤ من طبعة بلاييف). عبارة ميلودية مع زخرفة.

د - الكونترباص

بسبب من مداه -حدود الباص مضافاً الحد الأدنى-، ورنينه المكتوم، يظل الكونترباص ذا قدرة محدودة في أداء العبارات الغنائية الحرة (الفسيحة broad) ويقوم فقط بالعزف الموحد unison أو بالأوكتافا مع الفيولونسيلات. لا توجد في مؤلفاتي الخاصة أية عبارة مهمة معطاة للكونترباص بدون مساعدة الفيولونسيلات والباصونات.

أمثلة:

-المثال رقم ١٠ "قصة كيتيج". (المقطع ٣٠٦ من طبعة بلاييف). ضوعف صولو solo الباص، بداية من قبل دوبل باصون، ثم من قبل الباصون. يعطينا هذا المثال شاهداً على ندرة استخدام مفتاح دو آلتو (في آخر خمس علامات)

- المثال رقم ١١ "الديك الذهبي". (المقطع ١٢٠ من طبعة بلاييف) - الكونترباص مع دوبل باصون.

التجميع في العزف الموحد:

أ- الكمان الأول مع الكمان الثاني:

من البديهي بأن هذا التجميع لا يستلزم تغيراً في اللون؛ إنه يزيد من قوة وغنى الصوت لارتفاع عدد العازفين، ويصاحب عادة بمضاعفة الميلودي في بعض الأقسام في آلات النفخ الخشبية. ووجود عدد كبير من

الكمانات يمنع سيطرة الخشبيات، ويظل الطابع الصوتي هو طابع الرباعي الوتري، الغني والضخم.

أمثلة:

-المثال رقم ١٢ شهرزاد، بداية الحركة الثالثة. لحن غنائي لآلات الكمان الأولى والثانية على وتر ري، ثم على وتر لا.

- "ليلة أيار"، الافتتاحية (المقطع D من طبعة بلاييف). اللحن الهادئ السريع، يبدأ بغنائية ثم ينقسم بالأوكتافا (8[$\frac{VnsI}{VnsII}$) مع تحلية مزخرفة.

-المثال رقم ١٣ "الديك الذهبي". (المقطع ١٧٠ من طبعة بلاييف). الكمان الأول مع الثاني باستخدام الكاتم.

ب- الكمانات والفيولات

لا يظهر اجتماع الكمانات والفيولات صفة خاصة، كما في الحالة السابقة. تظل الكمانات مسيطرة، والرنين غنياً وممتلئاً.

أمثلة:

-المثال رقم ١٤ "سادكو". (المقطع ٢٠٨ من طبعة بلاييف). الكمان الأول مع الكمان الثاني مع الفيولا (وتر صول G). لحن غنائي هادئ PP، بعزف موحد مع صوتي الآلتو والتينور في الكورس.

- "الديك الذهبي" (المقطع ١٤٢ من طبعة بلاييف). التجميع نفسه.

ج- الفيولات مع الفيولونسيلات

تنتج رنيناً غنياً ممتلئاً، يسيطر فيه طابع الفيولونسيل.

أمثلة:

-المثال رقم ١٥ سنيغوروتشكا". (المقطع ٥ من طبعة بلاييف). -ظهور الربيع. الفيولات مع الفيولونسيلات مع الهورن الإنكليزي. نفس اللحن، الغنائي ميزو فورتي mezzo-forte كما في المثال رقم ٩ سنيغوروتشكا؛ ولكن بسلم أكثر إشراقاً، مسافة ثلاثية أعلى، رنينه أكثر إشراقاً وتكثيفاً. إن إضافة الهورن الإنكليزي لم تقدم اختلافاً جوهرياً للصوت المركب؛ والفيولونسيلات تبرز على باقي الآلات.

-المثال رقم ١٦ "الديك الذهبي". (المقطع ٧١ من طبعة بلاييف). الفيولات مع الفيولونسيلات باستخدام الكاتم.

د- الكمانات والفيولونسيلات

هذا التجميع مماثل للسابق. يسيطر صوت الفيولونسيلات ويكون الرنين ممتلئاً (كاملاً).

أمثلة:

-المثال رقم ١٧ "سنيغوروتشكا". (المقطع ٢٨٨ من طبعة بلاييف). "الربيع ينزل على البحيرة". الكمان الأول مع الثاني والفيولونسيلات والهورن الإنكليزي. نفس الغنائية في المثال ٩ والمثال ١٥. الهورن الإنكليزي مكثف absorbed في السياق الموسيقي، واللون الأساسي يبدو لون الفيولونسيلات. ويظل الأكثر قوة من ناحية الرنين.

-المثال رقم ١٨ "ليلة أيار". الفصل الثالث (المقطع L من طبعة بلاييف). كورس روسالكي Roussâlki. التجميع صولو الفيولونسيل مع الكمانات يعطي في النهاية طابع صوت (جَرْس) الفيولونسيل.

هـ- الكمان الأول مع الثاني مع الفيولا والفيولونسيل

هذا التجميع في العزف الموحد غير ممكن إلا في المجال الصوتي آلتو-تينور؛ وهذه العملية توحد كامل رنين هذه الآلات في مجموعة Ensemble ذات طابع معقد، يكون الصوت في المقاطع الصاخبة متوتراً جداً وقوياً، وفي المقاطع الهادئة ممتلئاً وغنياً إلى حد كبير.

أمثلة:

-المثال رقم ١٩ "شهرزاد"، الحركة الثانية. (المقطع P من طبعة بلاييف). -عبارة موسيقية قوية (صاخبة جداً ff).

-"ملادا"، الرقصة الليتوانية، (قبل المقطع ٣٦ من طبعة بلاييف).

-"ملادا"، الفصل الثالث (المقطع ٤٠ من طبعة بلاييف). -رقصة كليوباترا. لحن غنائي مزخرف بمظهر شرقي.

و- الفيولونسيلات مع الكونترباص

وهو تجميع ذو رنين غني ممتلئ، يستخدم عرضياً للعبارات الموسيقية في المدى المنخفض كثيراً.

أمثلة:

-مثال رقم ٢٠ "سادكو". (المقطع ٢٦٠ من طبعة بلاييف). -لحن صاخب مستمر، صارم في طابعه.

-مثال رقم ٢١ "قصة كيتيج". (المقطع ٢٤٠ من طبعة بلاييف). - عبارة هادئة جداً Pianissimo، شريرة ومرعبة في طابعها.

في العدد القادم: الآلات الوترية بمضاعفة الأوكتاف.

Nº 20. "Sadko."

260 Nº 20. „Sadko."

مثال (٢٠)

Nº 21. "The Legend of the invisible city of Kitesh."

240 Nº 21. „Légende de la ville invisible de Kitej"

مثال (٢١)

Nº 19. "Sheherazade," 2nd movement.
Nº 19. „Shéhérazade," 2me mouvement.

مثال (١٩)

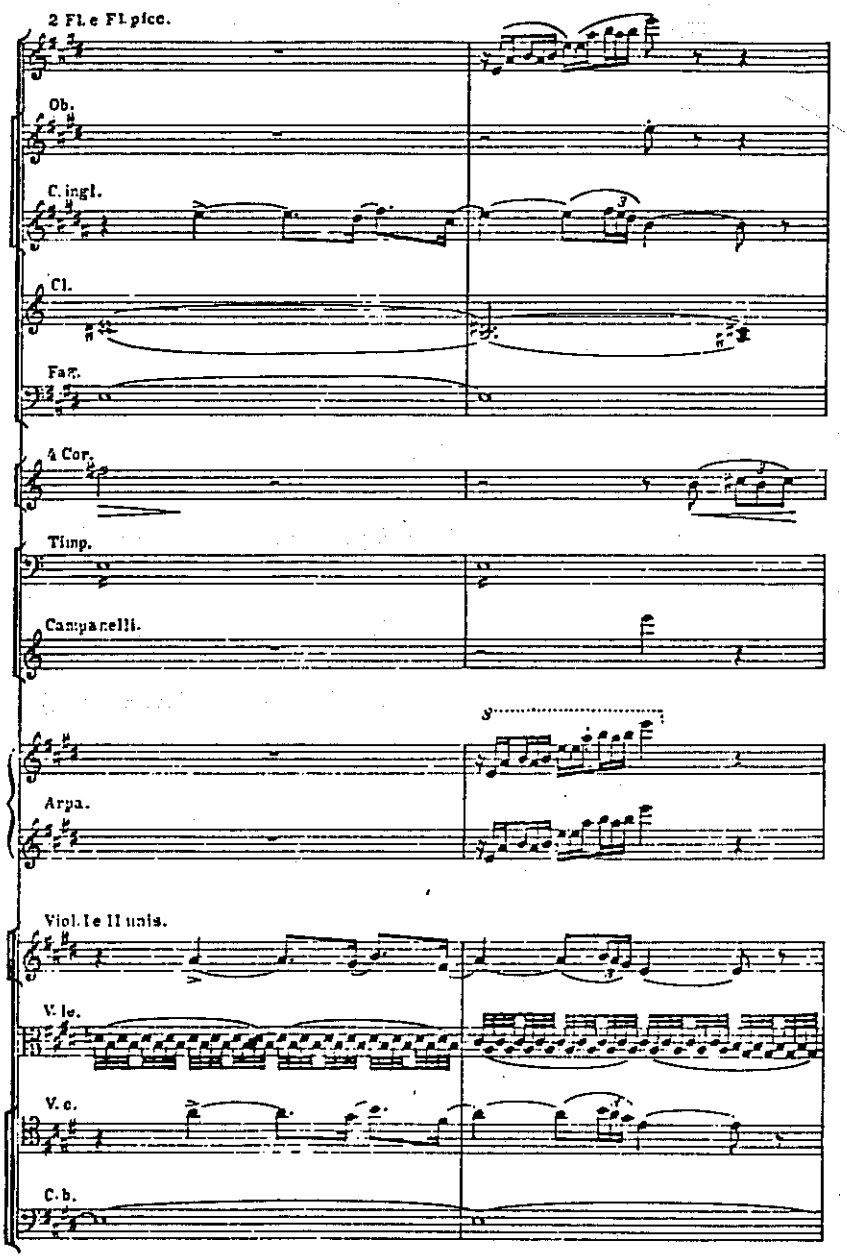
Nº 18. "The May Night," Act III.
Nº 18. „La Nuit de Mai," 3me acte.

(١٨) مثال

L (Allegretto quasi andantino.)

Fl. picc.
Fl.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Fag.
4 Cor.
Timp.
Campanelli.
Arpa.
Viol Ie II unis.
V. le.
V. c.
C. b.

Fl.picc.
Fl.
a 2.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Fag.
4 Cor.
Timp.
Campanelli.
Arpa.
Viol. I e II unis.
V. lc.
V. c.
C. b.


2 Fl. e Fl.picc.
Ob.
C.ingl.
Cl.
Fag.
4 Cor.
Timp.
Campanelli.
Arpa.
Viol. I e II unis.
V. le.
V. c.
C. b.

مثال (١٧)

Nº 17. "Snegourotchka."
Nº 17. „Sniégourotchka!"
258 Andante. ♩. ca.
2 Fl. e Fl. picc.
Ob.
C. ingl.
Cl. (B)
Fag.
a 2
4 Corni.
Timp.
Carpanelli.
Arpa.
Vcli I e II unis.
mf cantabile
V-le.
V-c. pizz. arco
mf cantabile
C-b.

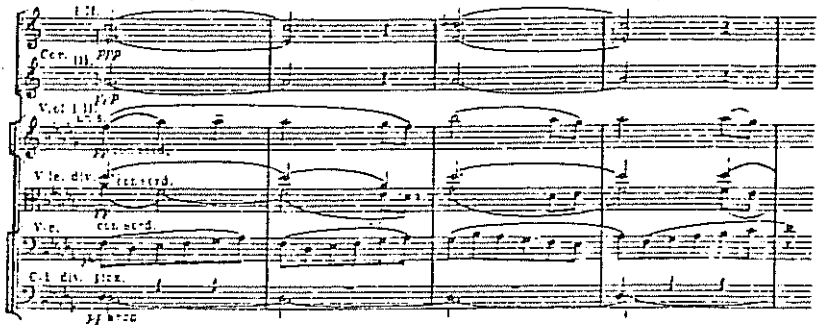
20
2 Fl. e Fl.picc.
Ob.
C. ingl.
Cl.
Fag.
4 Corni in unis.
Timp.
Viol.
V.le.
V.c.
C.b.
Nº 16. "The Golden Cockerel" (p. 88).
Nº 16. „ Le Coq d'Or" (p. 88).
(Andantino. ♩ = 88.)
(١٦) مثال
Ob.
Cl. (B)
pp
Tr.
Cor. III
Viol. le III unis. pizz.
V.le.
ppp
V.c.
pizz.
C.-b div. pizz.
pp arco

2 Fl.e Fl. Picc.
18
Ob.
Cor.gl.
Cl.
Fag.
4 Corni in F.
Vcl.
Vle.
Vc.
C.b.

19
Fl. I.
Cl. I.
Cl.
Fag.
Cor.
Timbe.
Nicolette.
Tá - che de no - sap-por - ter des chants. Vi - ve, vi -
Vi - ve vi - ve Ve - ni -
Sopr.
Alti.
rer tes ri - chés tre - sors. A Ve - ni - te
Ten.
Bassi.
Vi - ve
A Ve - ni - te
Viol. I II oris.
Vcle.
Cb. e Fb.
№ 15. "Snegourotchka"
№ 15. „Snegourotchka!"
مثال (١٥)
3 Fl. - Fl. picc.
Cor. (A).
Fag. II.
4 Cor. in Es.
Timp.
I. div.
Viol. II.
Vcle.
V.c.
C.b. div.

Nº 13. "The Golden Cockerel" (p. 87).
Nº 13. „Le Coq d'Or" (p. 87).

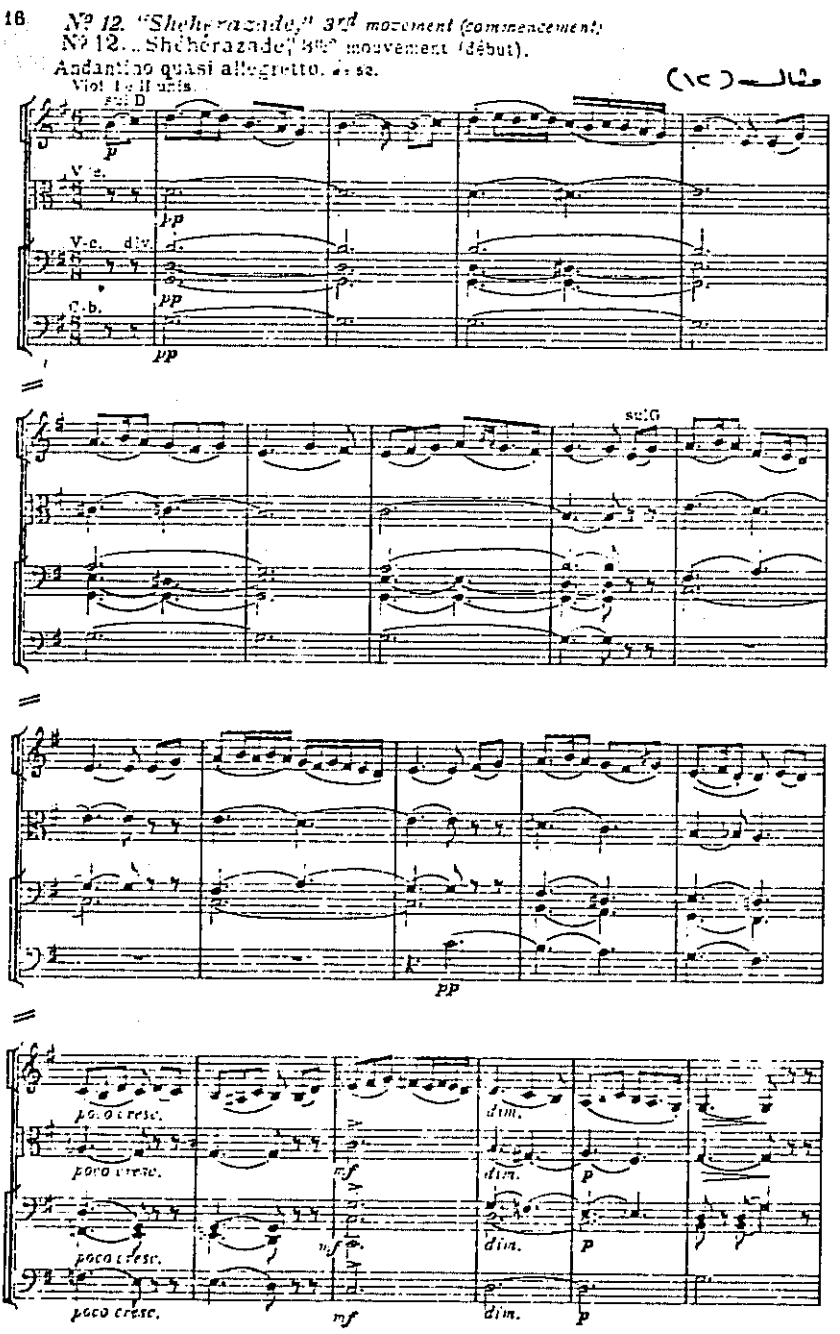
مثال (١٣)



Nº 14. "Sadko."
Nº 14. „Sadko."

مثال (١٤)

مثال (١٢)

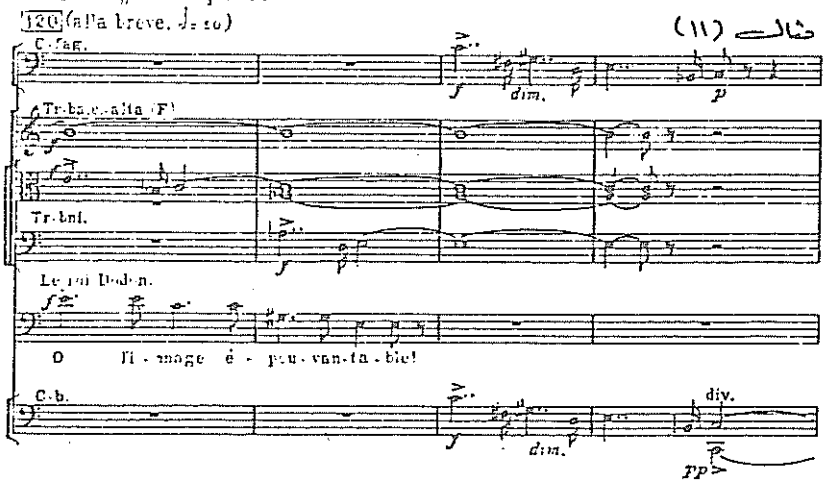

Nº 12. "Shehrazade," 3rd movement (commencement)
Nº 12. "Shéhérazade," 3ème mouvement (début).
Andantino quasi allegretto.
Vcl. I e II unis.
sul D
V.c.
div.
C.b.
pp
sul G
poco cresc.
mf
dim.
p

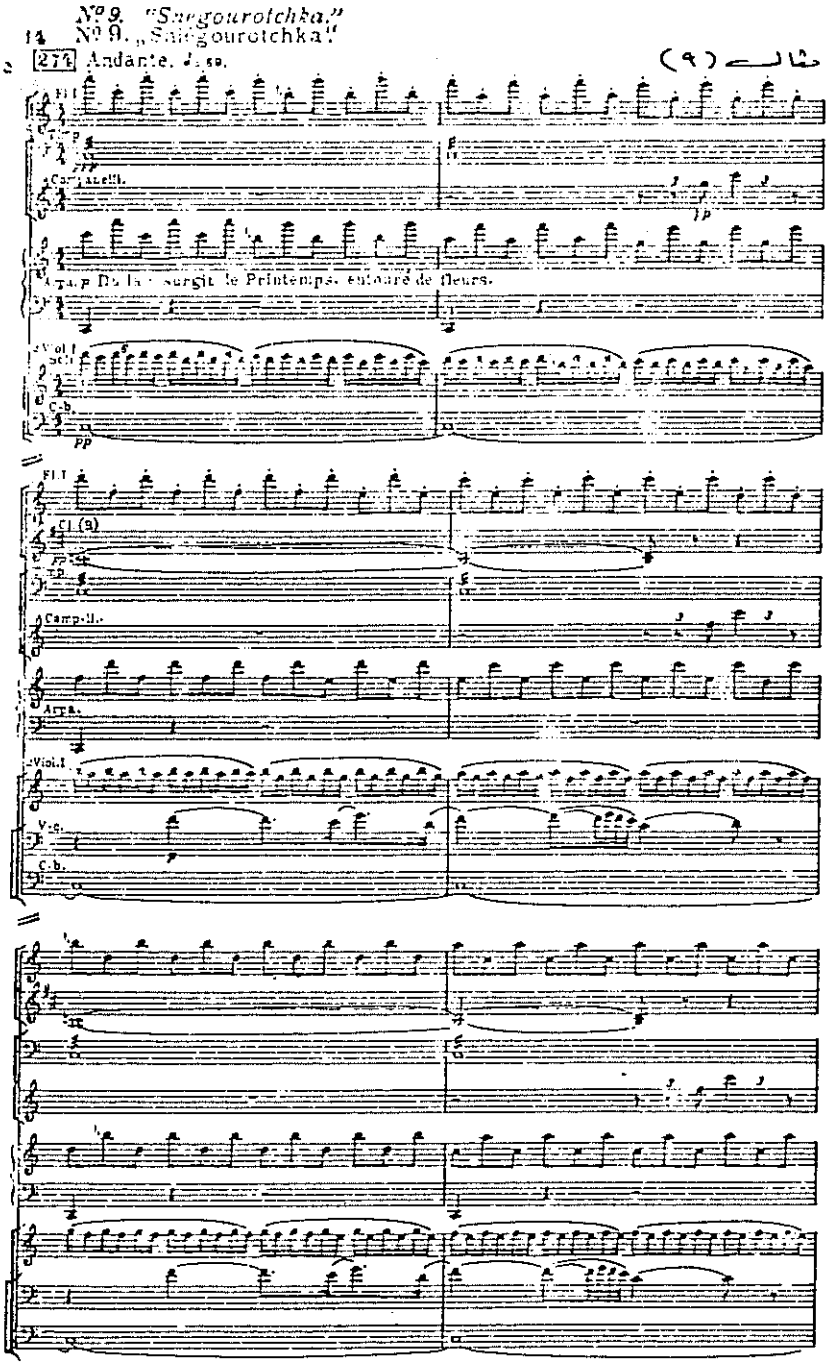
Nº 10. "The Legend of the invisible city of Kitesh."
Nº 10. „Légende de la ville invisible de Kitéj."

(١٠) مثال

Nº 11. "The Golden Cockerel."
Nº 11. „Le Coq d'Or."

(١١) مثال




Nº 9. "Snegourotchka."
Nº 9. „Schneeflöckchen."
(٩) مثال
Andante.
Fl.I
Cl.(a)
Camp.
Arpa.
Viol.I
Vc.
C.b.

Fl.
Ob.
Cl. Solo
Fag.
Cor.
Tr.
Timp.
traversant toute la scène, jusqu'au fond Berce-
Arps.
Flau.
Vol.
Vle.
Vc. I.
Vc. II e C-b.
Cl.
Fag.
Cor. I. II.
Arps.
Vol.
Vle.
Vc. I.
Vc. II e C-b.

Nº 8. "Snegourotchka."
Nº 8. „Sniégourotchka."

(٨) مثال

I. II. III.
Cor.
IV.
Arpa.
I.
Vl.I
II.
Vle.
Vc.
C.b.
a.l.c.d rigore
Ob.
C.Ingl.
Cl.
Cor.
Arpa.
Vl.I
Vle.
Vc.
C.b.

№ 7. "Pan Voyevoda," nocturne.

№ 7. „Pan le Voïevode," nocturne.

Lento. ♩ = 58.

(٧) مثال

№ 5. "The Golden Cockerel."
№ 5. „Le Coq d'Or."

مثال (٥)

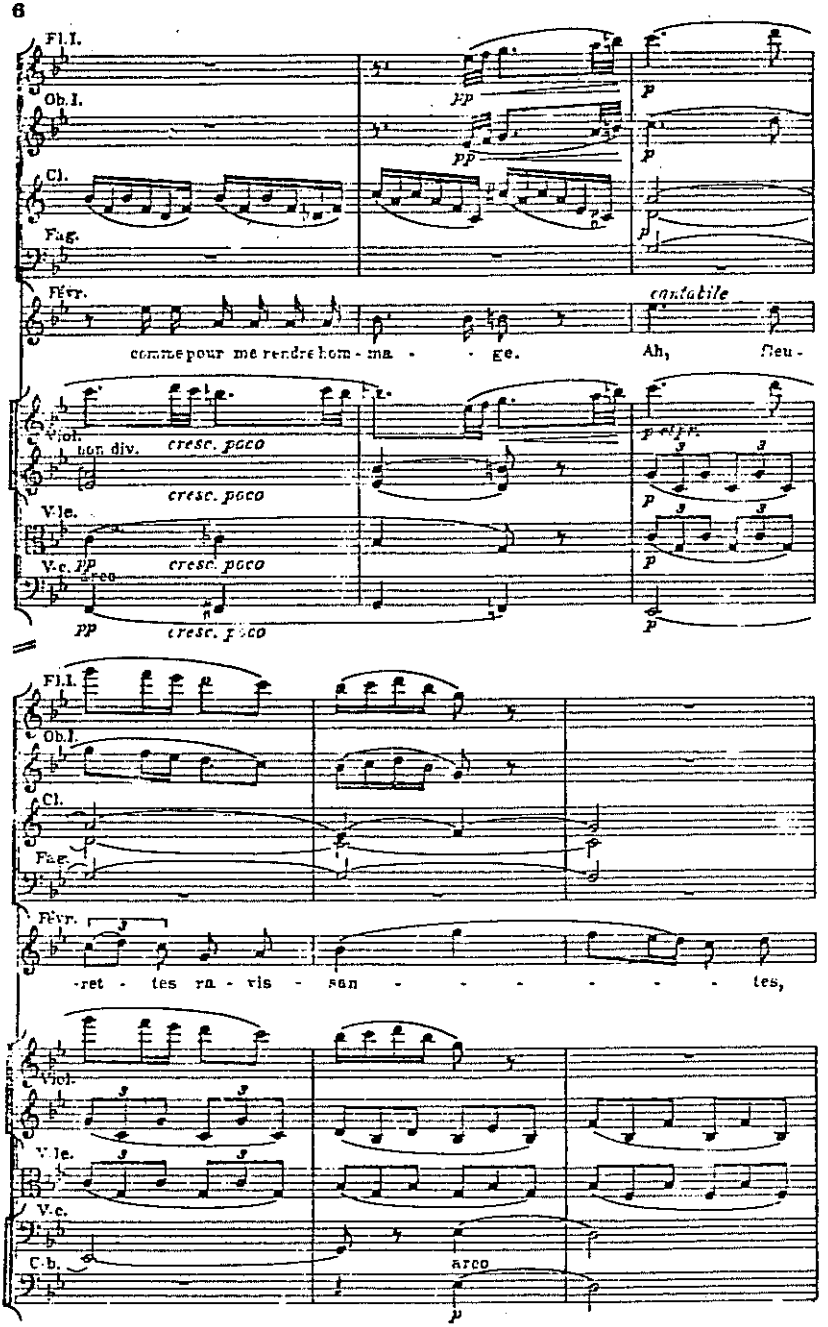
№ 6. "Sadko," symphonic tableau (p. 28).
№ 6. „Sadko," tableau symphonique (p. 28).

مثال (٦)

مثال (٤)

3 Nº 4. "Pan Voyevoda."
Nº 4. „Pan le Voïevode."
145 Lento. ♩ : 58.
Cl.(A)
pp
Fag.
pp
Oleandrsky.
Com - me des - cend du ciel
Arpa. p
I.
Viol. p
II.
p
V.le
dolce
V.c.
p
Cl.
Fag.
Oiesn.
l'om - bre pai - si - ble de mai.
Arpa.
Viol.
V.le.
V.c.

№ 3. "Spanish Capriccio."
№ 3. „Capriccio Espagnol."


6
Fl.I.
Ob.I.
Cl.
Fag.
Févr.
comme pour me rendre hom - ma - ge.
cantabile
Ah, Heu -
Viol.
non div.
cresc. poco
Vle.
V.c.
pp
Fl.I.
Ob.I.
Cl.
Fag.
Févr.
-ret - tes ra - vis - san - - - - - - - tes,
Viol.
Vle.
V.c.
C.b.
arco
p

№ 2. "The Legend of the invisible city of Kitesh"
№ 2. „Légende de la ville invisible de Kitéj"

Fl.
Cl.
Fag.
C.n.I.
Viol.
V.le.
arco
V.c.
C.b.
sempre più f
mf
colla parte
fp
C.n.I e II.
ff
accel.
rit.
arco

Nº 1. "Sheherazade," 2nd movement.
Nº 1. „Shéhérazade," 2me mouvement.

مثال (١)

❑ أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط

إعداد جمان عبيد

عازفة بيانو

مدرسة في المعهد العالي للموسيقا

استمعنا في ٢ /١٩٩٧/٧ لحفل أقامته أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط في قصر العظم بمدينة دمشق. هذه الأوركسترا ترعاها منظمة مجموعة الدول الأوربية المشتركة، وهي تقوم بدعوة عدد من الموسيقيين الشباب مختلفي الجنسيات، الذين يجتمعون ليقدموا أعمالاً على مستوى عال من الاحتراف. يتم اختيار هؤلاء العازفين عن طريق امتحان يقوم به كل من السيدة سيلفي بيكمال Sylvie Pickmal وهي المسؤولة الإدارية وهنري غالوا Henri Galoix وهو قائد الأوركسترا الحالي اللذان يقومان بجولة في دول حوض البحر الأبيض المتوسط يستمعان خلالها إلى الطلاب أو الخريجين الذين لا تتجاوز أعمارهم ال(٢٦) عاماً، ثم بعد عودة اللجنة الفاحصة إلى مقرها في فرنسا، يتم اختيار العازفين المقبولين ودعوتهم للمشاركة، وتحديد موعد الاجتماع في مقر الأوركسترا بمدينة إكس ان بروفانس Aix en Provence الفرنسية، ويكون عدد أفراد الأوركسترا عادةً حوالي المائة عازف. وعند وصول العازفين إلى مقر الأوركسترا، يخضعون لامتحان آخر لتصنيفهم في الأوركسترا

كما تقوم المنظمة بدعوة أساتذة كباراً من مختلف أنحاء أوروبا ولمختلف الآلات مثل أساتذة الكمان: Bruno Paskier - Teo Olof لحضور الدروس وحلقات الاستماع.

يتم اختيار البرنامج العام لكل سنة من قبل قائد الأوركسترا، إلا أن هناك مسابقة تجري للمؤلفين الشباب لاختيار قطعة مؤلفة خصيصاً لتقدمها الفرقة كل عام ، وقد تم هذا العام اختيار قطعة للمؤلف الشاب Baldissero الذي لا يتجاوز عمره (٢٥) سنة وهو من إيطاليا.

تستمر التمارين مدة أسبوعين حيث يتم في الأسبوع الأول التمرين بشكل إفرادي لكل كتلة من الآلات لوحدها مع الأستاذ المخصص لها، وفي الأسبوع الثاني تجتمع الأوركسترا كلها وتخضع لتمارين بحدود (٧) ساعات يومياً، ثم تبدأ الحفلات لمدة (١٥) يوماً، بداية في فرنسا ثم في أنحاء دول حوض البحر الأبيض المتوسط.

وفي هذا العام، تم اختيار أربعة موسيقيين من شباب المعهد العالي للموسيقا وهم: هالة أبو عيسى (فيولونسيل، خريجة المعهد العالي للموسيقا)، فرات حنانا (كمان، خريج كونسرفاتوار موسكو، شارك في دورة تدريبية لموسيقا الحجرة في Appel Hill بأمريكا)، ماريا أرناؤوط (كمان، طالبة في السنة الثالثة في المعهد العالي للموسيقا، شاركت بدورات تدريبية في باريس بفرنسا)، آندريه معلولي (فيولا، طالب في السنة الخامسة في المعهد العالي للموسيقا، شارك بدورة تدريبية في مدينة أورليان بفرنسا).

وقد تضمن البرنامج قطعاً من تأليف الموسيقي التركي: عدنان

سايفون، بالإضافة إلى قطعة المؤلف الشاب بالديسيرا وهـي قطـع حديثـة التـأليف ذات روح معـاصرة. كمـا عزفـت الفرقـة الكـابريس الإيطـالي لتشايكوفسكي Tchaickowsky وهي قطعة سريعة جداً وانفعالية، وقطعـة للمؤلف الفرنسي الانطباعي رافيلRavel تحتوي على جمـل صعبـة الفهـم وبحاجـة لوعـي كبـير مـن العـازف. كمـا قدمـت الفرقـة قطعـة للمؤلـف البريطاني بريتن Britten هي متتاليات تحتوي على فوغا Fugue صعبـة الأداء. هذه المتتالية فيها مقطع منفرد لكل كتلة منفصلة من الآلات حيث تعرِّف عن نفسها ثم يتم دمج الآلات في موسيقا سريعة وصاخبة.

شملت جولة الأوركسترا هذا العام كل من مارسيليا (فرنسا)، القـاهرة والإسكندرية (مصر)، بيروت (لبنان)، دمشق (سـوريا)، عمـان (الأردن)، ثم فرنسا مرة أخرى.

هذه التجربة كانت مفيدة جداً لكل العازفين، حيث جعلتهم يتعرفـون على بعضهم وعلـى مـدارس مختلفـة، كمـا علمتهـم تجـاوز الصعوبـة في التعامل مع (١٠٠) شخص من جنسيات مختلفة اجتمعوا جميعـاً ليقدمـوا موسيقا جادة حيث استطاعوا الوصـول إلى فكـرة التفـاهم فيمـا بينهـم في أسلوب العـزف. كمـا كـانت في هـذه التجربـة فـائدة كـبرى جنيـت مـن التعامل مع أساتذة مختلفين، ومن التعـرف علـى مـدارس جديـدة، ومـن دروس موسيقا الحجرة مع الأستاذ الكبير Henri Fauree.

ولا بد من الإشادة بالدور الذي قام به قائد الأوركسترا في التعـامل مـع (١٠٠) عازف من أمزجة مختلفة وإيصـالهم جميعهـم إلى مـزاج واحـد في العزف. وهذا ما شهدناه واضحاً في الحفـل الرائـع الـذي أقـاموه في قصـر

العظم بدمشق. وقد قامت الأوركسترا بتسجيل أسطوانة ليزرية (CD) لأعمال: سايفون وبالديسيرا، وهي الأعمال التي كانت تعزف وتسجل لأول مرة في العالم.

لقد كان موسيقيونا الشباب في مستوى لا يقل عن الشباب الأوروبي، مما جعلهم يحتلون مكاناً متقدماً في الأوركسترا. ونحن نفخر بما يقدمه المعهد العالي للموسيقا من المواهب الشابة التي تتماشى مع المواهب الشابة لكل حوض المتوسط.

□□□

❑ مهرجان الجاز الأوربي العربي الثالث

من ٢ إلى ١١ /١٩٩٧/٩

إعداد يمام بشور

تعبر قافلة الجاز سوريا كما تعودنا للتواصل معنا في رحلة عربية أوروبية زارت خلالها كل من دمشق وحلب وبيروت. وهي لأول مرة في دمشق تحط ركابها في حديقة تشرين.

أحيت المهرجان فرق عديدة ومتنوعة المذاهب فاستُغل مسرح الحديقة الجميل الموقع ليفسح مجال التعرف على هذا النمط الموسيقي لكل من أراد من رواد الحديقة، إضافة إلى الذواقين القدماء، وكأن منظمي المهرجان أرادوا جعل الجاز أكثر انتشاراً وشعبية بما يماثل شعبيته في أوروبا. إنها فكرة إيجابية على المدى البعيد؛ فهي تخلق انشغالاً ثقافياً ممتعاً لجماهير واسعة، ولا شك أن الاهتمام بالموسيقا سيصقل حس المستمعين الجدد، لكنه، في هذه التجربة الأولى عكس بعض الفوضى على الجو العام فكان الدخول والخروج ممكناً حتى أثناء الحفل.

إفتتح المهرجان رباعي بيتر هيرتمان البلجيكي، والمؤلف من بيتر هيرتمان على الغيتار وجيريون فان هيرزي على الساكس تينور وسال لا روكا على الدوبل باس وجان دو هاس على الدرامز. ابتدأ الرباعي حفله بمقطوعتين فرحتين لجو اندرسون أجاد فيهما الكونترباص والدرامز

بالارتجال الإفرادي لكل منهما. أما المقطوعات التالية فكانت أميل إلى الجاز الهادئ الجماعي الخالي من الارتجال الفردي.

أما ثانية أمسيات المهرجان فكانت لخماسي أوروبا. ولأول مرة منذ قيام المهرجان تمثل أوروبا بفرقة يعمل جميع أفرادها في منظمات الاتحاد الأوروبي وهم غراهام والكر على الساكس تينور وهانس هيرمان كروس على البيانو ووليم هوغستيدر على الكونترباص والغيتار وروجيه براون على الغيتار ولويجي جيوليانى على الدرامز مع مرافقة غنائية من مارغريتا ستراندبيرغ. حملت نغمات هذه المجموعة نفحات من الموسيقا الكلاسيكية الرومانسية عزفت بأسلوب جاز جماعي.

ومن جديد المهرجان لهذا العام مشاركة فرقة لبنانية في ثالث أمسياته تتألف من خمس عازفين هم موريس خوري على الغيتار وجويل خوري على البيانو وروجيه أبي عقل على الغيتار باص ونظام تميم على الساكس وأميل بستاني على الدرامز. لقد تميز كل عازف من هذه الفرقة بتملكه لآلته ولتقنية الأداء، وقد تجلى ذلك بالارتجال المنفرد لكل منهم على آلته بحس التطريب الشرقي، وإن لم يكن الجاز شرقياً سوى في مقدمة المعزوفة الثانية. وقد عزفت مقطوعتان من تأليف السيدة جويل خوري تميزتا بالهارموني والحيوية. إنها فرقة ممتعة من الموهوبين

وتألفت فرقة غروف غانغ التي مثلت فرنسا في رابع ليالي المهرجان من سبع عازفين هم جوليان لورو على الساكس ونيكولا جينست على الترومبيت ودانييل كازيمير على الترومبون وجول إيزاك على الكونترباص ودانييل غراسيا برونو على الدرامز ومينينو غاري على آلات الإيقاع

ونوربير لوكارين على الفيبرافون مع مراقبة مهندس الصوت كريستيان هيز. نقلتنا موسيقا فرقة كروف غانغ إلى عالم خاص تمازجت فيه الموسيقا الأفريقية والأمريكية والأوروبية تمازجاً فنياً رائعاً دعا إلى التقارب بين مختلف دول العالم من أجل اكتشاف غيبيات الكون ومعجزاته، فعادت بنا بعض المقطوعات إلى التاريخ وتغلغلنا معها في المغاور مع إيقاع أفريقي وسافرنا مع مقطوعات أخرى إلى أمريكا الجنوبية حيث الموسيقا راقصة حارة بإيقاع دول أمريكا اللاتينية، وكأن فرقة غروف غانغ أرادت أن تجمع، بحماس، العالم كله في موسيقا حديثة مبتكرة حتى في أسلوب الأداء على المسرح الذي تجاوز الوضعية الكلاسيكية.

كانت خامس سهرات المهرجان من الجاز الهادئ المرتجل غنائياً مع أليسون بنتلي الإنكليزية ترافقها فرقتها المؤلفة من داف جونز على الدوبل باص وبول كافا سيوتي على الدرامز وآني وايتهيد على الترومبون وداف فرانكل على البيانو ومهندس الصوت ديبي ديكنسون. عبرت أليسون بنتلي عن إحساسها بالأشياء التي تحيط بها عن طريق التلاعب بأوتار صوتها دون لفظ كلمات فخاطبت حيواناتها الأليفة التي تربيها وأعادت توزيع مقطوعة لتشارلي باركر حيث أدت بصوتها الدور الرئيسي.

وتفرد البيانو وتنقل ما بين انفعالات قوية وانفعالات هادئة رومانسية مع ميكايل بورستلاب الهولندي ورافقه آنتون دريكر على الدوبل باص وجوست ليجارت على الدرامز. أحيا هذا الثلاثي سادس أمسيات المهرجان مهدياً مقطوعة موسيقية إلى دمشق تميزت بالرومانسية أكثر من أن تكون جازاً حيوياً.

وقدم ثلاثي كريستوف لاور في الليلة السابعة سهرة من الجاز المليء بالحيوية وأجاد كريستوف لاور على الساكس وفولفغانغ هافنر على الدرامز ورافقهما على الدوبل باص ديتر إيلغ. تنوعت موسيقا الثلاثي ما بين جاز سريع راقص يذكر بالحفلات الراقصة التي تقام في ساحات المدن, وجاز عاطفي هادئ.

شاركت فرنسا مشاركة ثانية في ثامن ليالي المهرجان مع ثلاثي لوران دو ويلد الذي برع في تقدمة جاز متكامل بين الارتجال والإيقاع في مقطوعة لتشارلي باركر وفي مقطوعة أخرى من تأليفه الخاص. ولقد قسّم الكونترباص مع إيرا كولمان على طريقة العود ورافقهما على الدرامز ديون بارسون.

وعشنا في الأمسية التاسعة جازاً انسيابياً روائياً مع فرقة خوان كاماشو الاسبانية الذي قاد فرقته عازفاً على الغيتار مع ميغل رويز دو إيليغرا على الساكس وسيرجيو ألتيز على الدرامز وماريانو دياز توت على البيانو. كان الجاز في المقطوعتين الأوليتين على شكل ارتجال جماعي ثم تفرد الساكس والغيتار في المقطوعات التالية. لقد تركت هذه الفرقة انطباعاً خاصاً روائياً رومانسياً شعرنا من خلاله أننا نعيش قصة. كما عكست عناوين المعزوفات نظرة فلسفية فكان منها "أين تذهب الأرواح" وتساؤل "ما العمل؟" و"تاتا" التي تحكي عن عجوز عاصرت عدة أجيال من عائلة خوان كاماشو.

أما السهرة العاشرة والأخيرة للمهرجان فقد أحيتها فرقة GAS ج.آ.س الأرمنية ممثلةً سوريا التي تشارك لأول مرة في المهرجان. تألفت

هـذه الفرقـة مـن أرمـين سركيسـيان وســاكو سركيســيان علــى البيــانو والسانتيتايزر وجورج سركيسيان على الدوبل باص مع مرافقة صوتية مـن كوهار شاتماجيان وهوري د.أبارتيان. كان جاز هـذه فرقـة كلـه فرحـاً، قُـدم بالأسـلوب المعـروف للجـاز الكلاسـيكي، وزاد مـن جمالـه المرافقــة الصوتية المتميزة الخامة والقدرات.

إن نجاح مهرجان الجاز والإقبال الواسع عليـه يشـجعنا بـأن نطـالب بإقامـة مهرجانـات لأنـواع أخـرى مــن الموســيقا ســواء الكلاســيكية أم الفولكلورية لتكون لغة حوار وتقارب ما بين البشر.

فقد بتنا ننتظر عبور قافلـة الجـاز كـل عـام لنلتقـي بفـرح وسـلام مـع أصدقائنا الأوروبيين عبر الموسيقا التي تعبِّر خير تعبير عــن تطـور الأفكـار والأحاسيس الإنسانية، وتمثل أجمــل الجسـور للتبـادل الثقـافي الروحـي. فليبق لنا دوماً وأبداً هذا التواصل النبيل.

□□□

❑ أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية

قدم المركز الثقافي الإسباني بدمشق (معهد ثربانتس) بالتعاون مع بعثة المفوضية الأوروبية والمعهد العالي للموسيقا أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية، وذلك في ١٤ و١٥/١٠/١٩٩٧ في خان أسعد باشا في دمشق القديمة. قدمت في الأمسية الأولى فرقة بيغونيا أولا بيدي الإسبانية المؤلفة من كارلوس بانياغوا على السنطور والإيقاع، دانييل كارانثا وفيليبي سانتشث على البيولا (الجيتار القديم) موسيقا هي في معظمها بوليفونية بأسلوب الكانون، تحمل طابع العصور الوسطى، أكد الترداد فيها على تأجج الفكرة الموسيقية وتعاظم نبضها. تخلل الموسيقا عزف منفرد على شكل تقاسيم، كان الواضح فيها قربها من موسيقا البحر الأبيض المتوسط عموماً، واليونانية والتركية بشكلٍ محدد.

أما في الأمسية الثانية، فلقد قدمت فرقة أوتار تلمسان المؤلفة من أربعة عشر موسيقياً جزائرياً برنامجاً من لون النوبة التلمسانية. يشير اسم الفرقة، كما جاء في نشرة الحفل، إلى أوتار الآلات الوترية في إيماءة إلى الأوتار التي تهز قلوب وأرواح كل الأشخاص الحساسين الذين تمثلوا في أعماقهم أثر الثقافة والعلوم، بدون حدود، عبر الزمن وعبر الفضاء...

والنوبة هي نوع من الموسيقا يعتقد أنه وصل من الشرق إلى الأندلس حيث دخل في أطوارٍ ثلاث بدءاً من تناوب الموسيقيين الدور فيما بينهم،

مروراً بدلالتها على مقطعٍ غنائي إفرادي ضمن العمل الموسيقي، وصولاً إلى تحررها واستقلالها حيث أضحت قطعة موسيقية تتألف عادةً من نشيد واستهلال وعمل ومجرى وموشحة وزجل، ولقد عرّفها المستشرق الإسباني الدكتور مرثينيت بأنها قطعة موسيقية كاملة مؤلفة من عدة ألحان ونغمات.

والنوبة الجزائرية التلمسانية تقوم حسب ما ورد في كتاب الدكتور محمود قطاط "دراسات في الموسيقا العربية" على خمسة مراحل تتدرج في الانتقال من الثقل إلى الخفة، تبتدىء كلها ما عدا الخامسة منها بمقدمة موسيقية قصيرة تسمى الكرسي تهيئ للمراحل الغنائية التي تقدمها وهي على التوالي: المصدر وإيقاعه مربع أو قصيد، البطايحي وإيقاعه بشرف، الدرج والانصراف ثم المخلص وهي حركات ثلاث تسمى باسم إيقاعها.

شارك في الأمسية الثانية فرقة الموسيقا العربية التابعة للمعهد العالي للموسيقا بدمشق والتي تتألف من خمس وعشرين عازفاً، وذلك تحت إشراف جوان قره جولي وعصام رافع حيث قدمت الفرقة ثلاث موشحات لعمر البطش وبهجت حسان ، كما قدمت دور "يا ما كتبت" لطيع المصري بعد أن وزّعه للأوركسترا جوان قره جولي، وسماعي نهوند لروحي خماش.

لقد كان وقع أمسيات الخريف للموسيقا العربية على الجمهور حماسياً، فالتعايش بين الثقافات والعادات الذي تم على أرض الأندلس أدى إلى إبداع موسيقا خليط من إسبانية وعربية وبربرية وأفريقية. يقول الشاعر الإسباني الكبير لوركا أننا نجد ميزات وخصائص الفلامنكو في

بعض الأغاني الأندلسية التي مازالت تحتفظ بشبهٍ كبير بالموسيقا التي تعرف اليوم في كلٍ من المغرب وتونس والجزائر باسم موسيقا غرناطة، هذا الاسم الذي يؤثر في قلب كل إسباني عريق. كما أن أحد أكبر موسيقيي إسبانيا، وهو مانويل دي فايا، كان يمضي فترات اعتكافه الإبداعي في تلك المدينة التي يقول أنه يستقي جذوره منها وفيها.

□□□

❑ أوركسترا الإتحاد الأوربي لموسيقا الباروك

قَدِمَت فرقة أوركسترا الاتحاد الأوروبي لموسيقا الباروك إلى سوريا لتقدم في خان أسعد باشا في دمشق في ١٠/١٧ وفي كنيسة اللاتين في حلب في ١٨/١٠/١٩٩٧، أمسيتين موسيقيتين وذلك ضمن جولة لها في الشرق الأوسط تشمل كل من دمشق وحلب وراما ا لله وغزة وعمّان.

قدمت الفرقة متتالية من مقام دو ماجور من مجموعة الكونشيرتات موزيكو انسترومانتاليس للمؤلف التشيكي المنبت جوزيف فوكس (١٦٦٠-١٧٤١) الذي بنيت شهرته على الناحيتين النظرية والتعليمية اللتين تبناهما في حياته حيث اهتم بتأليف عدة كتب في الموسيقا ما زالت تدرس إلى اليوم. والعمل الذي قدم له في الأمسية هو الوحيد من بين الأعمال الأوركسترالية التي نشرت له حيث تتضافر روح المتتالية الألمانية مع الشاعرية الإيطالية مع بعض اللمحات من طابع المتتالية الفرنسية.

المقطوعة الثانية في الحفل كانت الكونشيرتو غروسو من مقام دو مينور العمل رقم ٨/٦ للمؤلف الألماني فريدريك هاندل (١٦٨٥-١٧٥٩). والكونشيرتو غروسو هو عموماً مقطوعة لمجموعة صغيرة من الآلات تلعب دور الآلة المنفردة في الكونشيرتو العادي، ترافقها الأوركسترا. ألف هاندل الكونشيرتو رقم ٨/٦ الذي قدم في الأمسية على أسلوب الكونشيرتات جروسو التي اشتهر بها المؤلف الإيطالي كوريللي الذي كان شعبياً

ومشهوراً في إنكلترا حيث كان يقيم هاندل آنذاك، والذي ألف الكونشيرتو غروسو خصيصاً لأوركسترا الهواة الإنكليزية المحدودة المهارة لترافق مجموعة من العازفين الأقوياء.

القطعة التالية في الحفل كانت "المعركة" للمؤلف الألماني فون بيبر (١٦٤٤-١٧٠٤). ولقد جاء في نشرة الحفل أن المؤرخ الإنكليزي شارل بورني قال أن أحسن عازف كمان في القرن السابع عشر هو فون بيبر. ولقد جذبت حيوية موضوع "المعركة" انتباه الجمهور لما فيها من تصوير دقيق وواقعي للمعارك.

تلى هذه "المعركة" كونشيرتو للكمان والوتريات من مقام دو ماجور للمؤلف النمساوي جوزيف هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩). ألف هايدن هذا الكونشيرتو خصيصا للويجي توماسيني الذي كان عازف الكمان الأول في أوركسترا إسترهازي. هذا الكونشيرتو، على غرار الأعمال التي ألفها هايدن في فترة عمله بقصر الأمير إسترهازي، يبدأ بحركة هادئة تتطلب، كما يتطلب الكونشيرتو في مجموعه، البراعة في العزف. كما أن حركته البطيئة (الأداجيو) كثيرة التأثر بالآريا الأوبرالية، وحركته الأخيرة مليئة بالعنفوان والمرح.

القطعة الأخيرة في الأمسية كانت ديفرتيمنتو من مقام فا ماجور رقم ٣ كوخل ١٣٨ للمؤلف النمساوي فولفغانغ أماديوس موتسارت (١٧٥٦-١٧٩١). يوحي لنا رقم العمل بأنه من بدايات أعمال موتسارت لذلك فنحن نجد فيه تباشير ملامح موتسارت، وهو يشبه في شفافيته ونزعته نحو الأناقة والألحان الغنائية الرباعيات الأولى لموتسارت.

يعد أوركسترا الاتحاد الأوروبي لموسيقا الباروك فريداً من نوعه حيث أنه يتجدد تماماً كل عام، فيتم اختيار الأعضاء الجدد من أكثر العازفين الشباب الأوروبيين موهبةً من بين الذين اختصوا بعزف موسيقا عصر الباروك أي موسيقا القرن السابع عشر، وهم يتمرنون قبل جولتهم السنوية لمدة ستة أشهر. من فوائد هذا الأوركسترا أنه يلبي رغبة الكثير من طلبة أو خريجي كونسيرفاتوارات أوروبا حيث لا يوجد غالباً العدد الكافي من الطلاب أو الأساتذة والمشرفين لتأليف أوركسترا أو تجمعات موسيقا حجرة خاصة بعصر الباروك.

تستعمل هذه الأوركسترا آلات صنعت مشابهةً تماماً لآلات القرن السابع عشر، وذلك تطبيقاً لتعاليم المدرسة التي تدعو إلى عزف موسيقا كل عصر بآلاته. ولقد قدم تحت قيادة ثلاثة من كبار قادة الأوركسترا خمساً وثلاثين حفلاً خلال عام ١٩٩٧ . يقود الأوركسترا في هذه الجولة الشرق متوسطية عازف الكمان آندرو مانزيه.

ولقد قال السيد آدام واددامس، رئيس بعثة المفوضية الأوروبية في دمشق أن التبادل الثقافي وخاصةً في مجال الموسيقا التي هي الصيغة العالمية المعبرة عن الثقافات، يوحد بين الناس ويجمعهم. لذلك فهو يرى في فرقة موسيقا الباروك التابعة للإتحاد الأوروبي هذه سفيرتهم إلى كل من دمشق وحلب لتقدم كعملٍ يشارك فيه ويقيمه الجميع في هذا البلد الغني ثقافياً.

□□□

❑ الحفني والصعيدي والأوركسترا السيمفونية الوطنية

إعداد نبيلة أبو الشامات

كانت لفتة طيبة تلك التي قام بها المعهد العالي للموسيقا بالتعاون مع سفارة جمهورية مصر العربية بدمشق في تحقيق هذا اللقاء الموسيقي بين الأخوة في سوريا ومصر عندما استضاف اثنين من أهم الموسيقيين المصريين وهما الدكتورة رتيبة الحفني، رئيسة المركز الثقافي القومي بدار الأوبرا المصرية سابقاً وراعية ومنظمة مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية حالياً في مصر ومغنية الأوبرا من طبقة السوبرانو، والمايسترو أحمد الصعيدي، القائد الأساسي والمدير الفني لأوركسترا القاهرة السيمفونية، وأستاذ ورئيس قسم التأليف والقيادة بأكاديمية الفنون بالقاهرة والذي قام ومنذ عام ١٩٨٢ بقيادة العديد من الأوركسترات العالمية في النمسا، لندن، ألمانيا، فرنسا، البرازيل، تونس وغيرها. وعبر نظرة سريعة على برامج دار الأوبرا المصرية الموسيقية نرى كثرة الأعمال الموسيقية الهامة التي قام بقيادتها المايسترو أحمد الصعيدي سواء مع أوركسترا القاهرة السيمفونية مثل سيمفونيات بيتهوفن وتشايكوفسكي، أو مع أوركسترا الحجرة المصرية التي كونها عام ١٩٨٩ وأصبح لها برنامج خاص يقدم بصفة مستمرة في مصر لأشهر المؤلفين الموسيقيين أمثال هندميت وكوبلاند وشونبرغ وهاندل وموتسارت، كما اشتهر المايسترو أحمد الصعيدي بتقديم

وقيادة متميزة لأوبرات موتسارت عندما قدم أوبرا زواج فيغارو عام ١٩٩١ أعقبه تقديمه لأوبرا دون جيوفاني عام ١٩٩٢ وأوبرا الناي السحري عام ١٩٩٤ – ١٩٩٥، كما عمل في مجال التأليف الموسيقي، ومن أعماله موسيقا الحجرة في فيلم "رغبة متوحشة" وباسكاليا للوتريات وتقاسيم للكلارينيت والوتريات، وهي أعمال تمزج بين الشكل الغربي والمضمون الشرقي.

وقد قام في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وعلى مدى عشرة أيام بالعمل مع أعضاء الفرقة السيمفونية الوطنية بشكلٍ مكثفٍ وجاد، أثمر عنه الحفل السيمفونية الذي أقيم في قصر الأمويين للمؤتمرات في ٣ و ٤ كانون الأول/ديسمبر ١٩٩٧ قدمت فيه الأعمال التالية:

–السيمفونية الناقصة لشوبرت من مقام سي مينور التي تتألف من حركتين فقط الأولى سريعة في اعتدال والحركة الثانية بطيئة ومتدفقة. وتعتبر السيمفونية الناقصة (الثامنة) لشوبرت من أجمل سيمفونياته وأكثرها شهرة لما تتمتع به من شاعرية آسرة تجسد بحق أحد الأشكال الرومانسية الأقوى في ذلك العصر.

–كونشرتو من مقام سي مينور للتشيللو والأوركسترا عمل رقم ١٠٤ لأنطونين دفورجاك ١٨٤١ – ١٩٠٤ . ويعد دفورجاك إلى جانب سميتانا ١٨٢٤ – ١٨٨٤ من أشهر الموسيقيين التشيكيين وقد اشتهرت موسيقاه بالتلون والإيقاعات المتوترة إلى جانب الغنائية الصادقة. وله تسع سيمفونيات وسبع افتتاحيات وخمس قصائد سيمفونية وتسع أوبرات وعدد من المؤلفات الآلية والدينية، واختيار الكونشرتو ضمن برامج

الحفلات هام جداً لإبراز إمكانية عـزف الطـلاب الإفـرادي وتمكنهـم مـن العزف على الآلة المفردة ضمن أوركسترا سيمفونية كبيرة. وقد قام الطـالب كنان أبو عفش بالعزف المنفرد لهذا العمل.

-السيمفونية الثانية لبيتهوفن من مقام ري الكبـير مصنـف ٣٦ والـتي تتألف من أربع حركات.

- بطيء جداً - سريع وبراق
- بطيء ومتسع نوعاً ما
- سكرتزو سريع
- شديد السرعة

لقد اشتهر من أعمال بيتهوفن السيمفونية السيمفونية الثالثة "البطولة" والخامسة والتاسعة، ولكن توجـد في السـيمفونية الثانيـة خاصيـة متميزة وجمـال خـاص سـواء في الـتركيب الأوركسـترالي أو في إيقاعاتهـا المتمـيزة الرائعة والصعبة الأداء.

-العمل الرابع الذي قدمته الفرقـة الوطنيـة السـيمفونية هـو آريـا مـن "الملك الراعي" للكمان المنفرد والأوركسترا، وآريا سوزانا من أوبـرا "زواج فيغارو" للسوبرانو حيث عـزف دور الكمـان المنفـرد العـازف المتمـيز رعـد خلف وقامت بغناء السوبرانو الدكتورة رتيبة الحفـني. وتعتـبر أوبـرا زواج فيغارو من أشهر أوبرات موتسارت التي تجسد أسلوبه في التـأليف المتسـم بالرشاقة والأناقة والطلاقة والبساطة والمعجزة التي اتصف بها هذا المؤلـف العبقري.

وقد كانت مشاركة الدكتورة الحفني في الغناء الأوبرالي مفاجـأة الحفـل

أضفت على الحفل الكثير من الجمال والرقة وخاصة لما عرف عن اهتمام الدكتورة الحفني في السنوات الأخيرة من الاهتمام بالموسيقا العربية؛ فهي راعية ومنظمة مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية في الشقيقة مصر. ولكن من خلال حديثي المتع والمفيد معها عرفت بأن الدكتورة الحفني قد امتلكت ناصية الموسيقا العربية والشرقية معاً من خلال تاريخها الموسيقي الطويل والحافل والمتنوع فكانت مخلصة لمتابعة نشاط والدها الموسيقي المعروف الدكتور محمود الحفني في مجال الموسيقا العربية، وورثت الاهتمام بالموسيقا الغربية والغناء الأوبرالي عن طريق جدتها لأمها الألمانية فحصلت على أعلى مؤهل في الغناء الأوبرالي من المعهد الموسيقي في ميونيخ. ودرست العزف على البيانو منذ الطفولة المبكرة والعزف على آلة العود في معهد التربية الموسيقية في القاهرة، ثم حصلت على الدكتوراه من جامعة برلين عن موضوع قدمته بعنوان "أغاني الأفراح في منطقة الفيوم" حيث تناولت أغاني الفولكلور في تلك المنطقة في مصر. ثم عينت الدكتورة الحفني عميدة للمعهد العالي للموسيقا العربية منذ تأسيسه وتابعت تطوره ثم قامت بدراسة خاصة لآلة القانون.

قدمت الدكتورة الحفني حوالي ثلاثمئة حفل غنائي أوبرالي في أكبر مسارح أوروبا وأمريكا من ضمنها خمسة عشر عرضاً في أوبرا برلين وحدها ثم في باريس ضمن مهرجان عايدة عام ١٩٨٤. ثم قدمت عروضاً عديدة في دار أوبرا القاهرة حيث قامت بدور عائدة في أوبرا فيردي الشهيرة المقتبسة من التاريخ الفرعوني المصري والتي ألفها فيردي بتكليف من خديوي مصر، كما قدمت عروضاً في إيران وتركيا وبلغاريا وواشنطن وروما وغيرها.

لقد كانت فرصة هامة لطلاب الغناء في المعهد العالي للموسيقا في دمشق أن يستفيدوا من هذه الخبرة الطويلة والغنية والمتنوعة للدكتورة الحفني ضمن البرنامج الذي تحرص عليه إدارة المعهد من تبادل الخبرات مع كثير من موسيقيي العالم. ولقد كان لهذه الفرصة التي أتيحت مؤخراً لطلاب وطالبات الغناء في ورشة العمل التي قدمتها الدكتورة رتيبة الحفني أهمية خاصة جداً، لأن مشاكل الغناء في الموسيقا العربية مشتركة، ومن المفيد جداً أن نتجنب الكثير من المشاكل التي مر بها مغنو الأوبرا في مصر ومعرفة كيفية التغلب على الكثير منها كاللغة مثلاً حيث قدمت في مصر أحياناً أوبرات مترجمة إلى اللغة العربية، إضافةً إلى إشكالية الغناء العربي وكيفية الاستفادة من التقنية الغربية في رفع سوية الغناء العربي.

ولقد أثنت الدكتورة رتيبة الحفني على مستوى طلابنا في قسم الغناء وعلى الضمير الحي والاهتمام الكبير الذي تتمتع به أستاذتهم الخبيرة الروسية غالينا غالدييفا. وقد كانت سعيدة جداً بالعمل معهم وأحبتهم وتمنت أن تطول مدة العمل معهم وأن تعطيهم أكثر وأكثر من خبرتها الطويلة والفنية والمتنوعة. وقد اقترحت أن يستمر التعاون وتبادل الخبراء والفرق الموسيقية والأوبرالية وفرق الباليه (المتقدمة جداً) في مصر بين مصر وسوريا والأقطار العربية الأخرى. كما أن هناك أعمالاً موسيقية هامة جداً كتبت في مصر لآلات شرقية كالناي والعود والقانون على شكل كونشرتات يمكن أن تقدمها الأوركسترا السيمفونية.

أما في مجال الموسيقا العربية فقد قدمت الدكتورة الحفني ولا زالت

تقدم الكثير. فقد عينت أول رئيس للمركز الثقافي القومي بدار الأوبرا في عام ١٩٨٨ وموّلت وأصدرت المجلة الموسيقية، وألفت خمسين كتاباً للأطفال وكتاباً عن تاريخ الموسيقا العربية وأعلامها وقدمت برنامجاً موسيقياً يبث في القناة الفضائية المصرية وبرنامجاً للقناة الأولى في مصر ومسلسلاً إذاعياً للأطفال بعنوان "اللحن المفقود".

أما النشاط الهام والحالي لها فهو مسؤوليتها الكاملة ورعايتها لمهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية في مصر والذي يرعى الموسيقا العربية ويسعى لتقديم أرقى وأهم أنواع التأليف والفرق والمواهب الشابة للحفاظ على مستوى عالٍ للموسيقا العربية. وفي المهرجان الأخير اشتركت فرقة المعهد العالي للموسيقا العربية في مسابقة التخت الشرقي ونالت المرتبة الثانية ولاقت استحساناً كبيراً. وأثنت الدكتورة الحفني على الفرقة وعلى المستوى الجيد للعازفين الشباب الذين يعملون بجد للاستفادة من دراستهم العالية الأكاديمية في المعهد لتطوير وخدمة الموسيقا العربية حيث قدموا حفلتين حفلة في القاهرة وأخرى في الإسكندرية وقالت أن هذه الفرقة الشابة التي تتألف من مجموعة من طلاب وخريجي المعهد العالي تهتم بتقديم التراث العربي الموسيقي من موشحات وأدوار وسماعيات وتراث شعبي قديم بين القرنين التاسع عشر والعشرين، كما تقدم بعض المؤلفات الحديثة المبنية على أساس تراثي، إلى جانب بعض المؤلفات التجريبية لبعض أعضاء الفرقة وهم:

جوان قره جولي ١٩٧٣ : عازف عود، خريج المعهد العالي للموسيقا لعام ١٩٩٧ ، شارك في مهرجانات دولية (القاهرة، الإسكندرية، المغرب،

إسبانيا، فرنسا، إنجلترا، بيروت) وتناوب في قيادة الفرقة مع زميله عصام رافع وعبد الله شحادة وهما من خريجي المعهد العالي للموسيقا، وشارك أيضاً في دورات فرنسا وإسبانيا؛ وعمر الصفي ١٩٧٠ : عازف إيقاع سنة ثالثة في المعهد العالي للموسيقا، شارك في حفلات الفرقة العربية للمعهد العالي للموسيقا.

أما المغنون فهم نعمى عمران ١٩٧٠ : خريجة المعهد العالي للموسيقا ١٩٩٧ ، مغنية سوبرانو، شاركت في مهرجانات بيروت والقاهرة وفرنسا؛ وسوزان حداد ١٩٧٠ : خريجة المعهد العالي للموسيقا، مغنية ميتزو سوبرانو، شاركت في مهرجان بيروت للموسيقا العربية؛ وأحمد محمد ١٩٦٧ : خريج المعهد العالي للموسيقا لعام ١٩٩٧، مغني باص وعازف توبا في الفرقة السيمفونية الوطنية، شارك في مهرجانات القاهرة وبيروت وتونس؛ والياس زيات ١٩٧١ : سنة رابعة في المعهد العالي للموسيقا، مغني تينور، شارك في حفلات الفرقة العربية للمعهد العالي للموسيقا.

إن مشاركة طلابنا وخريجي المعهد العالي للموسيقا في مهرجان موسيقي على هذه السوية العالية هام جداً بالنسبة لهم للإطلاع على أعلى المستويات للفرق المشاركة ولتشجيعهم على تقديم أعمال متميزة في المستقبل تكون بديلاً للموجات التجارية الهابطة التي تعم وتغزو الوطن العربي الآن.

□□□

☐ نجمي السكري ؛ عودة متألقة

قدم عازف الكمان السوري نجمي السكري بمرافقة عازفة البيانو الفرنسية مود غاربارياني، في ١٩٩٧/١٢/١١ في قصر الأمويين للمؤتمرات بدمشق، وبرعاية الهيئة العامة للإذاعة والتلفزيون في وزارة الإعلام، سوناتا رقم ١٠ العمل ٩٦ لبيتهوفن، ثلاث قطع لتشايكوفسكي، وادي أوبرمان لفرانز ليست، رومانس وأغنية لسيرغيي رخمانينوف، أربع قطع لكرايزلر وأخيراً سكيرزو ترانتيلا وبولونيز لفينيافسكي.

ونجمي السكري من مواليد مدينة حلب. ظهرت موهبته الموسيقية في سن مبكرة، وبفضل الجو الموسيقي والثقافي الذي ترعرع فيه وعناية أستاذه ميشيل بوريزنكو، استطاع العازف ذو الإثني عشر عاماً الالتحاق بكونسيرفاتوار باريس في صف الأستاذ كانديلا، ثم بكونسيرفاتوار تشايكوفسكي في موسكو في صف الأستاذ بوريس بيلنكي. حاز نجمي السكري على العديد من الجوائز الموسيقية العالمية مثل جائزة جاك تيبو في باريس وجائزة الملكة اليزابث في بروكسل وجائزة لوفنتريت في نيويورك. اشتهر نجمي السكري أولاً عند الجمهور الفرنسي ثم في كل من الولايات المتحدة الأمريكية، كندا، البرازيل، سويسرا، بلغاريا، ألمانيا وروسيا، كما دعي للمشاركة في مهرجانات دولية مثل بعلبك ولوزان ومونترو. كما عزف مع أوركسترات عالمية وتحت قيادة كبار قادة

الأوركسترا، وحصل على هدايا قيمة مثل آلة غوارنيريوس التي تخص العازف العالمي جوزيف تزيغيتي

يعمل نجمي السكري حاليا أستاذا لآلة الكمان في كونسيرفاتوار باريس. ولقد تفوق في هذا المجال أيضا، ولقد أوردنا في العدد الخامس من المجلة تقريرا تفصيليا عن نجاحه بصفته أستاذا يعرف كيف يوصل طلابه المتفوقي الموهبة إلى المسابقات العالمية، كما وردت في التقرير المذكور آراء كبار النقاد والأساتذة الموسيقيين والصحف العالمية فيه.

أما مود غاباريني، فهي عازفة بيانو فرنسية بدأت بدراسة البيانو في سكولا كانتوروم في باريس ثم انتقلت إلى معهد تشايكوفسكي في موسكو، صف الأستاذ نيكولاييفيتش ناوموف، وهي تعمل حاليا أستاذة محاضرة في كونسيرفاتوار كوربي إيسان.

كان الانسجام بين العازفين واضحا في كل الحفلات التي قدماها في سورية على مر السنين. وهذه من العوامل الأساسية التي تؤدي إلى نجاح الأمسية، إذ نادرا ما يؤدي عازف الكمان في حفلاته مقطوعة للكمان المنفرد، في حين يعتمد اعتمادا شبه كلي على مرافقة البيانو له. والبيانو آلة أساسية في الموسيقا يجب على كل موسيقي الإلمام بعزفها على مستويات مختلفة. كما أن إمكانيات البيانو الصوتية والحركية والتقنية الواسعة أعطته القدرة على عزف دور الأوركسترا كاملا، حيث يستعاض به عنها في حال عدم توفر أوركسترا فيؤدي العازف الرئيسي دور الآلة المنفردة في كونشيرتو لها مع الأوركسترا في حين يؤدي عازف البيانو دور الأوركسترا كاملا. واجتماع آلتين موسيقيتين أو أكثر في مقطوعة واحدة

يعني ضرورة وجود تفاهم بين العازفين يصبحون عبره كعازف واحد على صعيد الفهم الموسيقي والفكر والأحاسيس وتبادل الأدوار، ويعرفون أين يجب التنحي والعزف بخفوت وترك الآلة الأخرى تصدح. عن هذه العلاقة بين عازف الآلة الرئيسية وعازف البيانو يقول عازف الكمان الشهير مينوهين: ((...للعلاقات بين عازف الكمان وعازف البيانو طابع شخصي يختلف عنه مع قائد الأوركسترا. فهي مع الأول أكثر ألفة وحميمية ومرونة. إن كل ما ينبثق من وحي اللحظة والذي يمكن أن يحدث بشكل شبه عفوي بين عازف البيانو وعازف الكمان في الحفلات الموسيقية يصطدم بحد واقعي عندما يكون العزف مع الجماعة. كما أن التفاهم بين العازفين يعطي لكل منهما نوعا من الحرية المنضبطة وهذا هو المطلوب. فالحرية الوحيدة التي نملكها هي أن ندع الآخرين يستمتعون بحريتهم أيضا...)). لذلك فإن التفاهم الملحوظ الذي كان بين العازفين نجمي السكري ومود غاباريني كان من العوامل الأساسية التي أدت إلى نجاح الأمسية، إضافة إلى أن البرنامج اعتمد في مجمله على جمالية تأسر كل من يسمعها وفي أي وقت. فموسيقا بيتهوفن عموما قوية البنية جميلة المضمون، وموسيقا تشايكوفسكي مفعمة بالعواطف الجياشة وموسيقا ليست براقة وموسيقا رخمانينوف حميمية وموسيقا كرايزلر تجعل المرء يلهث وراء صعوبة أدائها وموسيقا فينيافسكي ساحرة الإيقاع واللحن.

❑ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس

القاهرة من ١ إلى ١٠/١٠/١٩٩٧
الإسكندرية من ١٢ إلى ١٤/١٠/١٩٩٧

إعداد إلهام أبو السعود

أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية للسنة السادسة على التوالي في دار الأوبرا في القاهرة من ١ إلى ١٠/١٠/٩٧ مع تخصيص ثلاثة أيام تلتها لمدينة الإسكندرية. أعدت هذا المؤتمر لجنة تحضيرية مؤلفة من: د. رتيبة الحفني مقرراً وأميناً عاماً، ومن السادة الأعضاء: د. مصطفى ناجي، د. سعيد هيكل، أ. محمود كامل، المايسترو سامي نصير، د. إيزيس فتح ا لله، د. نادية عبد العزيز، د. جمال سلامة، د. حسين صابر، أ. محمد عزب.

وعلى مدى الأيام العشرة المقررة للمؤتمر والمهرجان في القاهرة قدمت الأنشطة التالية:

الأول: تكريم الرواد

في حفل افتتاح مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية، قام وزير الثقافة

وبحضور رئيس مجلس إدارة المركز الثقافي القومي بدار الأوبرا **الدكتور ناصر الأنصاري**، **والدكتورة رتيبة الحفني** مقرر وأمين عام المؤتمر، بتكريم نخبة من رواد الموسيقا والغناء العربي، ورواد آلات الإيقاع، وذلك عرفاناً بالدور الذي قدموه في خدمة الموسيقا العربية وهم:

الأستاذة الدكتورة بثينة فريد إحدى رائدات التربية الموسيقية والفنانتان **رجاء عبده** ١٩١٩ **وشهرزاد** في مجال الغناء. ومن المهتمين بالتراث الغنائي العربي كُرِّم **عبد العزيز العناني** ١٩٢٣. أما في مجال آلات الإيقاع فقد كرم كل **من زين الأشقر** ١٩٢٢، **محمود حمدة** ١٩٢٦، **محمد العربي** ١٩٣٢، **حسن أنور** ١٩٣٢. كما كرم المؤتمر رائداً من رواد الخط العربي وهو **مسعد مصطفى محمد خضر الشهير باسم خضير البورسعيدي** وأقام له معرضاً في قاعة الفنون التشكيلية بدار الأوبرا.

الثاني: مسابقة التخت العربي

خصص مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية لمسابقة هذا العام التخت العربي التقليدي الذي يضم خمس آلات أساسية وهي العود والناي والقانون والكمان والإيقاع. **وفاز تخت أم كلثوم المعهد العالي للموسيقا العربية، أكاديمية الفنون بالقاهرة بالمركز الأول، وفاز تخت المعهد العالي للموسيقا بدمشق بالمركز الثاني، أما بالمركز الثالث فلقد فاز رباعي المعهد الوطني الأردني بعمان.**

وتكونت لجنة التحكيم من: المقرر **د. حسين صابر (مصر)**. **ومن الأعضاء: سراج عمر (السعودية)، محمد غوانمة (الأردن)، د. صالح**

المهدي (تونس)، د. نبيل كمال (مصر).

هذا وقد شارك كل من الفائز بالمركز الأول والفائز بالمركز الثاني في عزف مقطوعة في حفل الختام.

الثالث: المؤتمر

تناقش في جلسات المؤتمر كل عام أهم المحاور والقضايا التي تشغل صناع الموسيقا في الوطن العربي. وخصص هذا العام لقالب الموشح في الوطن العربي وللأغنية وموقف الشعر منها وللطفل والموسيقا بين أجهزة الثقافة والإعلام. وكان منبر هذا العام الذي يناقش علوم الموسيقا العربية مخصصاً لقراءة جديدة للفارابي ودوره في الموسيقا العربية.

وقامت دار الأوبرا هذا العام بإعداد **بيليوغرافية** (المراجع العلمية، والتي تبحث في علوم الموسيقا، وهي أول بيليوغرافية في مجال الموسيقا العربية وتشتمل على الكتب العربية والأجنبية ورسائل الماجستير والدكتوراه الصادرة باللغة العربية في مجال الموسيقا العربية. وقد تم إعداد هذه البيليوغرافية بشكل دقيق وعلى أحرف الأبجدية. ولقد وزع منها الجزء الأول المبني على حرف الألف على الباحثين. وسوف تصدر الأجزاء التالية تباعاً.

المحاور التي دار حولها المؤتمر

المحور الأول: القالب الغنائي (الموشح في الوطن العربي)

قدمت في هذا المحور الدراسات التالية:

الموشح بين القديم والحديث

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

تناول الباحث ظهور الموشحات واختلاف الموشح عن القصيدة. ثم تطرق إلى الموشح بين النظم واللحن واعتماده أكثر من وزن وقافية. واستعرض أسماء بعض الرواد من شعراء الموشح وعدد أجزاء الموشح، وانتقاله إلى خارج الأندلس، وركز بعد ذلك على موسيقية الموشح وموضوعاته، وانتقال فن الموشح إلى أفريقيا وأخيراً تعرض الباحث إلى بداية تطورات الموشح وأشهر من قام بتلحينه في العصر الحديث.

الموشح ونشأته وتطوره في الوطن العربي وأثر الغناء فيه

د. عبد الله سالم المعطاني، أستاذ مشارك في كلية الآداب بجامعة الملك عبد العزيز بجدة ورئيس اللجنة الثقافية بالجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون/السعودية

تحدث الباحث عن أصول الموشح الأندلسي وتأثره بالفنون العالمية السائدة في الأندلس وأثر الرقص في الموشحات وعلاقة هذا بالمرأة والغناء، ودور الموشح في الحفاظ على الأصالة والتراث في البلاد العربية في مصر والشام والمغرب ثم الخليج من خلال القالب الشعري الذي يسمى (المجالس) في الحجاز و(الحميني) في اليمن، وعن مقومات هذه القوالب ومطابقتها لشروط الموشحة. وأخيراً تساءل الدكتور معطاني عن أسباب عدم انتشار الموشح الغنائي في الخليج إسوةً بغيره من دول العالم العربي علماً بأن الغناء العربي انطلق من الحجاز. وهل هناك بديل للموشح في

قالب الموشح السوداني ودوره في الأغنية السودانية

د. عباس سليمان السباعي/السودان

تضمّن هذا البحث دراسة الموشحات في السودان، واتبع المنهج الوصفي التحليلي في جمع وتدوين الحقائق والمعلومات، فتكلم عن نشأة الموشحات الأندلسية بعد هجرة العرب واختلاطهم بسكان الأندلس الأصليين وانتشار الموشحات في الدول العربية بعد هجرة العرب بما فيهم الشعراء والوشاحون الأندلسيون والوشاحون المشارقة من الأندلس. ثم تطرق إلى الموشحات في مصر والسودان الناتجة عن العلاقات الثقافية بين البلدين. وأخيراً عن قالب الموشحات في السودان بنوعيه الديني والدنيوي.

الموشح الغنائي

د. نبيل شورة، أستاذ الموسيقا العربية بكلية التربية الموسيقية بالقاهرة/ مصر

استهل الدكتور شورة بحثه بالتكلم عن تعدد الآراء حول أصل نشأة فن الموشح، وتأكيد هذه الآراء على ظهور الموشح في الأندلس حيث كان التصرف والخروج عن الشعر تمهيداً للابتكار وإبداع الموشح. ثم تعرض الباحث إلى أهم البواعث التي أدت إلى ظهور الموشح ومنها تقيد اللحن بالقوافي مما يجمد إمكانياته الفنية ومنها توافق الموشح مع طبيعة بلاد الأندلس. وانتقل بعد ذلك إلى أغراض الموشحات من غزل وخمريات

ووصف طبيعة ...الخ، إلى جانب أنواع أوزان الموشح ومميزات فن التوشيح. ثم استعرض أنواع الموشحات الملحنة وطريقة أداء الموشح بأقسامه الثلاثة. وأخيراً تعرض الدكتور شورة إلى أسلوب غناء الموشح في كل من: المغرب العربي الكبير، حلب، مصر وتركيا وما توصل إليه الموشح الحديث من تطور، واختتم بحثه بالموشح الديني.

الموشح في العراق

سحر طه/ العراق

استهلت الأستاذة سحر بحثها بمقدمة عن نشأة الموشح لتنتقل إلى الموشح والوشاحين في العراق وأغراض الموشحات العراقية من غزل ووصف ومديح وخمريات وزهد...الخ. ثم انتقلت إلى خصائص الموشحات العراقية واختلاف الموشحات العراقية عن الموشحات الأندلسية وما آل إليه غناء الموشحات في عصرنا الحاضر.

الموشح

د. صالح المهدي / تونس

عرف الباحث الموشح كما وصفه أبو القاسم وابن سناء الملك وابن خلدون وابن سينا وهو يرى أن الموشح جاء تطوراً طبيعياً للشعر العربي وللزجل النبطي، أو الشعر الملحن على ما يعرف به في مختلف الأقطار العربية. وأورد الدكتور المهدي نماذج من الموشحات في كل من الجزيرة العربية والعراق والمغرب وتونس. ثم ذكر إنتاج المجمع العربي في السبعينات لموشحات جديدة وذلك بتنظيم مباراة نتج عنها ثمانية

موشحات، أحرز فيها الفنان اللبناني الراحل حليم الرومي الجائزة الأولى. وركز الباحث على الموشحات في الأردن ولبنان وفلسطين ومصر وكيف دخلت عن طريق الشيخ علي الدرويش إلى العراق. واستعرض الكتب التي صدرت في مختلف الأقطار العربية عن الموشحات وأسماء من لحنوا في هذا القالب الذي يمثل روعة من روائع الأدب والفن العربيين. وبيّن ضرورة تناولهما بالجمع والدرس والتشجيع على الإنتاج والتطوير خوفاً من طغيان سيل الثقافات الأجنبية الذي يتواصل اكتساحه لأسواقنا.

الموشح في لبنان

توفيق الباشا / لبنان

بدأ الأستاذ الباشا بحثه بنشأة الموشح في الأندلس وانتقل إلى ظهوره في المشرق واستقراره في حلب، وتوصل بعد ذلك إلى الموشح في المدن اللبنانية، وعدّد أسماء بعض الموسيقيين اللبنانيين الذين مارسوا هذا الفن. ثم تكلم عن تحديث الموشح في لبنان في مطلع الخمسينات حيث ألف هو نفسه في هذا المجال وصاغ موشحاً حديثاً في تأليفات موسيقية غنائية متنوعة الأشكال والأنماط والضروب الفنية. واعتبر هذا التطوير سفينة إنقاذ للموسيقا العربية من سهام بعض العاملين على ساحتها من المجردين من العلم والمعرفة بأصول الموسيقا. وتطرق الباحث إلى موضوع الموشح في الشعر فاستعرض أسماء شعراء لبنان في فن الموشح وأورد بعضاً من أشعارهم ومنهم البستاني، المعلوف، جبران خليل جبران، والأخطل الصغير، وبشارة الخوري وغيرهم... واختتم الباشا حديثه بأثر مدرسة بيروت في بعث الموشح من كبوته وإطلاقه عبر حناجر المؤدي بصيغ فنية

وأوركسترالية حديثة. ثم استمع الحضور إلى موشح من ألحان الأستاذ توفيق الباشا.

مداخلة حول أنماط فن الموشح في الغناء الخليجي

المستشرق فيليب لاغرانج / فرنسا

يتساءل الباحث: هل هناك موشحة واحدة تقدم بعد التقاسيم...؟ كيف كانت وظيفة الموشحة؟ ويجيب على ذلك بأن الموشح هو مقدمة سريعة حيث كان المؤدي يستهل الموشح باعتباره تهيئة للغناء، ويأتي بأمثلة منها استهلال سلامة حجازي لموشح صبا من أجل قصيدة بياتي وغير ذلك. ثم يطرح افتراضات تسبقها تساؤلات: لم هذا الاهتمام البالغ من الباحثين...؟ وما الدافع لإهمال المؤدي لغناء الموشح؟ ويجيب على ذلك بأن الموشح هو أقل القوالب التي تسمح للمؤدي بالغناء بحرية. ويرى ضرورة التزامه بالنص واللحن. ثم يصل إلى تطوير فن الموشحة حديثاً، ونجد ذلك لدى عبد الحليم نويرة الذي وجد الموشحات سهلة التناول لتطبيقها ضمن كورال.

المحور الثاني: أغاني الأطفال

الطفل والموسيقا بين أجهزة الثقافة والإعلام

أغنية الطفل في وسائل إعلام لبنان نموذجاً

عبيدو باشا / لبنان

تكلم الباحث عن غياب أغاني الأطفال قبل الحرب الأهلية اللبنانية الذي أدى إلى تشكل القصائد الشعبية. بعد ذلك غنت فيروز "راح شادي"

وبدأت المقارنة بين التراث والجديد، وعدّد الفرق التي تعاملت مع الأطفال من خلال ابتكار أسلوب منفرد بطريقة معرفية. كما ذكر أن وسائل الإعلام لم تلعب دوراً ولو محدوداً في استيعاب مغزى تبلور حضور أغنية الطفل. ثم تحدث عن مساعي دار الأيتام الإسلامية إلى إنتاج أغنيات أطفال في مرحلة النهوض الوطني حيث ساهمت المقاومة في تمويل بعض إنتاجات الأطفال، وأصبحت أغنية الأطفال جزءاً من مفهوم قيام الديمقراطية ثم غابت مرة ثانية إثر الاجتياح الإسرائيلي، وتحولت إلى واقع مثبت ومهدور في آن واحد بسبب عدم اهتمام وسائل الإعلام، وقتل الحب والأفكار الجديدة مما أدى إلى تراجع في التطور المفهومي.

أغنية الطفل في وسائل الإعلام

أ. إلهام أبو السعود / سوريا

عرفت الباحثة أغنية الطفل وتعرضت إلى تأثر الطفل بأغاني الكبار وإلى غياب الأغنية الخاصة بالطفل من حيث البيئة وعالم الطفولة لتحل محلها الأغاني التافهة البعيدة عن القيم التربوية، كما استنكرت استغلال موهبة الطفل في تقديم أغنيات للكبار في النوادي الليلية وبرامج الإذاعة والتلفزيون وتساءلت عن وجود أغنية تصلح ثقافياً وتربوياً وفكرياً وفنياً للطفل العربي، وكان الجواب: عدم وجود أغنية تجذب الطفل فيما عدا ترديده لألحان الإعلانات والدعايات التلفزيونية. وذكرت المحاولات التي قامت في الخمسينات والستينات والتي كانت نتيجتها الحد من تطور أغنية الطفل العربي ولم تأت بجديد. أما المحاولات التي شهدتها السبعينات والثمانينات فكانت أكثر توفيقاً ومنها فرقة كورال أطفال

الأوبرا التي لم تهتم وسائل الإعلام بنشرها إلا في حيز ضيق. ثم تساءلت الباحثة عن غناء الأطفال في الماضي ووجدته أكثر غنىً وأشد ارتباطاً بالحياة لعفويته. وقدمت أخيراً بعض التوصيات منها إدراج أغاني الأطفال في برامج الإذاعة والتلفزيون، وإفساح المجال للمبدعين من المعلمين لتقديم ألحانهم وكلماتهم، والتأكيد على دور التراث الشعبي، وتعميم إقامة مهرجانات خاصة بأغنية الطفل.

أغنية الطفل في المجتمع السوداني: الواقع والمتطلبات

الفاتح الطاهر دياب / السودان

مهد الدكتور فاتح لبحثه بكلمة عن أغنية الطفل وتطورها، وقسّم أغاني الأطفال إلى قسمين: الأول ما يؤلفه الكبار والثاني ما يؤلفه ويغنيه الأطفال أنفسهم. ثم تعرض لواقع أغنية الطفل في وسائل الإعلام السودانية حيث تقدم أغاني لا تتوافق مع اهتمامات الأطفال إلى أن شهدت الخمسينات وأوائل الستينات مجموعة من الأغاني الجيدة للموسيقي المصري مصطفى كامل. أما المسرح فلا وجود له في السودان وسببه افتقار الدولة إلى الكاتب والموسيقي الجيد فيما عدا بعض المحاولات التي قام بها مسرح العرائس في أم درمان الذي يحتاج إلى الدعم المادي. كما أن كتب الأطفال نادرة نظراً لعدم اهتمام وزارة التربية بمادة التربية الموسيقية. وخلص د. دياب في بحثه إلى أن وسائل الإعلام في السودان لا تحقق ما يرجى منها كأداة ثقافية تربوية وبخاصة ثقافة الطفل الغنائية.

ثقافة الطفل الموسيقية من خلال المدرسة، الإذاعة المسموعة

والمرئية،الكتب، المجلات، المسرح

خضر جنيد / سوريا

استهل الباحث موضوعه بتمهيد عن التربية الموسيقية، وانتقل إلى البيئة المنزلية ودور الأم ذات الصوت السليم والثقافة الموسيقية، وبالتالي دار الحضانة وعلاقتها مع الأسس التربوية ومع الموسيقا، ثم دور المدرسة الابتدائية وثقافة المعلم الموسيقية. وانتقل بعد ذلك إلى واقع وسائط الإعلام المسموعة والمرئية التي تهمل أغنيات الطفل الموجهة والتربوية معتمدة على الأغاني الحديثة المصورة ذات المستوى البعيد عن الطفل. أما الكتب والمجلات الموسيقية فهي نادرة وتفتقر إلى عنصر التشويق وإلى المعلومات المفيدة لكل طفل. وأخيراً تحدث الباحث عن دور المسرح وأهميته في توجيه الطفل موسيقياً من خلال المسابقات والمسرحيات الغنائية الهادفة.

النتيجة التي استخلصها الأستاذ جنيد من بحثه لنجاح ثقافة الطفل الموسيقية تنص على وجوب توفر مقومات عديدة منها ثقافة الأم ودور الحضانة المؤهلة موسيقياً ومنها الاهتمام بمادة التربية الموسيقية في المدارس الابتدائية وتوفر كتب ومجلات مبرمجة، إضافة إلى اهتمام وسائل الإعلام بتقديم أجمل البرامج الموجهة والمشوقة، وإلى إشراك الطفل في المسرح الغنائي الذي يفسح المجال للقيام بنشاطه الفني.

أغنية الطفل الإعلامية

مهدي سردانه / فلسطين

تكلم الباحث عن أغنية الطفل وأهميتها والمراحل التي تمر بها بدءاً من روضة الطفل ووصولاً إلى المرحلة الابتدائية، وعما للنشاط الموسيقي من

أثر على نفسية الطفل قومياً ودينياً وثقافياً، كذلك عن دور المعلم في رعاية هذه المواهب، وعن الخطأ الناتج من اعتبار حصة التربية الموسيقية ثانوية في المدرسة الابتدائية. أما في المجال الإعلامي فلقد ذكر الباحث أن مصر تعتبر الرائدة في مجال أغنية الطفل. وتميزت إذاعة فلسطين بتقديم برنامج "أبطال الغد" الذي حافظ على الأغاني التراثية الفلسطينية، وقدم العديد من الأغاني الجديدة المجسدة للنضال الفلسطيني. وكان لظهور فرقة كورال الأطفال على يد الدكتورة رتيبة الحفني الذي كان نموذجاً لصقل المواهب ورعايتها، وظهور الكاسيت وانتشار أغاني الأطفال بأصوات النجوم، كذلك بعض ما قدمته السينما والمسرح من أغنيات الأطفال، الأثر الأكبر في تكوين أغنية الطفل العصرية. ثم قارن الأستاذ سردانة ما بين أغنية الطفل في الإذاعة ومثيلتها في التلفزيون، وفي نهاية بحثه تعرض لترديد الأطفال للإعلانات رغم تفاهتها وإلى قلة الإنتاج وإلى سوء تعامل أجهزة الإعلام مع مؤلف وملحن أغنية الطفل بالنسبة للأجر. كما اقترح إقامة مهرجانات لأغنية الطفل. هذا وقدم الأستاذ مهدي بعد ذلك نماذج حية من ألحانه غناها بصوته.

برنامج مقترح لتثقيف الطفل موسيقياً من خلال الإذاعة

د. سعاد أحمد حسين الزياني، مدرسة بقسم تربية الطفل في كلية البنات جامعة عين شمس / مصر

يهدف البحث إلى تثقيف الطفل موسيقياً من خلال إحدى وسائل الإعلام (الإذاعة) ويقدم برنامجاً مقترحاً لتعليم الطفل أساسيات الموسيقا والعزف على الآلات الثابتة. ويشمل البحث جزئين الأول نظري ويتضمن

الأهداف التي تسعى برامج الأطفال الإذاعية لتحقيقها وأهمية التخطيط لبرامج الأطفال وأسسه وأساليبه لتنمية المواهب والارتقاء بحس الأطفال الجمال، والثاني تطبيقي ويشمل البنود الواجب تقديمها للطفل من خلال البرنامج. وقدمت الباحثة خمس حلقات إذاعية من إعدادها كنموذج للبرنامج حيث تحتوي كل حلقة على بند من البنود الواجب تقديمها للطفل من خلال البرنامج وهي (الإيقاع – النغم – القواعد – العزف).

نشر الثقافة الموسيقية من خلال الإذاعة والتلفزيون والمسارح

عائشة صبري / مصر

بعد شرحٍ مختصر لأهمية الموسيقا، بينت الباحثة أهمية التلفزيون في تعليم الموسيقا الذي عن طريقة يمكن توصيل الكثير من المعلومات والتطبيقات العملية إلى الطفل. واستشهدت بالبرنامج التلفزيوني "حكايات موسيقية" الذي يُقدم عن طريق القصة المشوقة ذات الطابع التربوي. وأوضحت الأستاذة عائشة مساهمة التلفزيون والإذاعة في تعليم معظم المواد المدرسية عن طريق الموسيقا. أما في مجال الإذاعة فلا يلاحظ أي اهتمام بدور الموسيقا الهادف اللهم إلا من خلال برنامج مدته خمس دقائق باسم "طلائع النغم". كما أن المسرح نادر الوجود والمسارح المدرسية سنوية فقط، وكتب الأطفال الموسيقية قليلة وهي إن وجدت إلا أن مُدَرسة التربية الموسيقية لا تهتم بتنفيذها. ثم ذكرت الباحثة أن للمجلات دور كبير في تشويق الأطفال للإطلاع على مشاهير الموسيقيين العرب والأجانب. وتقترح الباحثة إحداث مكتبة في الحي مزودة بالاسطوانات والتسجيلات. وختاماً للبحث أكدت على ضرورة إدخال بعض الأغاني الشعبية من

المحافظات وألحان من الموسيقا العربية ذات أرباع النغمات بشكل مبسط.

المحور الثالث:

قراءة جديدة للفارابي ودوره في الموسيقا العربية

ولقد دارت الأبحاث حول الموضوعات التالية:

الإيقاعات الموسيقية العربية

د. إيزيس فتح ا لله / مصر

استهلت الباحثة الموضوع بأول المخطوطات الموسيقية في تعريف الإيقاع الموسيقي العربي التي وصلتنا وتعود إلى القرن الثالث الهجري وهي من مؤلفات الكندي الموسيقية. عرف الكندي الإيقاع في رسالتين: الأولى كتاب المصوتات الوترية والثانية رسالة من أجزاء خبرية. انتقلت د. إيزيس بعد ذلك إلى الفارابي وكتاب الموسيقا الكبير وهو من أكمل وأغزر ما وجد في المراجع العلمية حيث جاء الجزء الخاص بعلم الإيقاع ثم تصنيف أجناس الإيقاع مع ذكر تعريف الكندي وتعريف الفارابي ثم قارنت بين التعريفين وتوصلت إلى لفظ (دم) للقوة و الـ (تك) الأولى قوة والثانية ضعف. وتقول الدكتورة إيزيس أن هذه الإيقاعات مستخدمة اليوم. وفي ختام حديثها أوصت بإدراج الإيقاعات العربية في مختلف المواد الموسيقية التطبيقية بعد التعرف على أصلها ومصطلحاتها الأصلية وتقسيماتها الداخلية الصحيحة وفق أجناسها.

نظرية الإيقاع العربي في نصوص الفارابي

د. جورج صادق / مصر

لخص الباحث الأهداف من تحديد الأزمنة التي تقع بين النقرات وبناء عدد من النظريات لشرح وتحديد إيقاعات اسحق الموصلي. وذكر أن حصاد الإيقاع في نصوص الفارابي هي كتاب الموسيقا الكبير وكتاب الإيقاعات وكتاب النقلة. وتعرض في بحثه إلى ماهية النقرة عند الفارابي ومسلمات اقليدس في الهندسة السطحية. وتحدث عن التغيرات التي تلحق أصول الإيقاعات وتجعلها أحلى مسموعاً سواء بالطي أو التكرير، وتركيب الأجزاء، ونقرة المجاز، ونقرة الاعتماد والتفصيل والتصدير، والترتيل والتمخير، والمشاكلة والمخالفة، وهي ١٦ نوع الغرض منها التحلية والتطويل والتقصير وما إلى ذلك. وقارن بين اسحق الموصلي والفارابي.

الفارابي والموسيقا

د. نبيل شورة / مصر

استهل الباحث موضوعه بقوله: إن الفارابي هو المعلم الثاني والفيلسوف الموسيقي الذي عاش للعلم وانقطع للفلسفة والتأليف. لم يتصل بالسياسة ولكنه اتصل ببعض الحكام وأبرزهم سيف الدولة، وأكد على أن اتصاله لم يخرجه عن دائرة العلم وفن الموسيقا. كما ذكر أن الفارابي توجه إلى حلب بعد عشرين عاماً قضاها في بغداد، كما زار مصر ودمشق وانتشرت مؤلفاته في الشرق في القرنين الرابع والخامس الهجري. ثم انتقل للأندلس.

ثم تطرق إلى كتابه "الموسيقي الكبير" حيث استوعب فن الموسيقا في

جميع نواحيه وهو من قسمين: الأول عالج فيه فلسفة الموسيقا، والثاني تناول فيه الصوت وأبعاده وأجناسه والسلالم ونغماتها وطرقها والإيقاع وغيرها. كما تحدث عن علاقة الموسيقا بالشعر عنده، وعن أنواع الإيقاعات مثل الهزج، الرمل، والخفيف وغيرها. ثم تعرض للفارابي وآلة القانون وإلى تعدد التصويت،وإلى فن التمزيج في العزف عنده. أما المصطلحات التي جاءت على لسان الفارابي فهي صعبة، لذلك أوصى د. شورة بضرورة تبسيط كتاب الموسيقا الكبير وشرح مصطلحاته، وتفسيرها بأسلوب عصري ليسهل الاطلاع عليه وفهم محتواه العلمي.

قراءة معاصرة للمصطلحات الموسيقية عند الفارابي؛ أصناف الإيقاعات الجزئية نموذجاً

أ. كفاح فاخوري / لبنان

تساءل الأستاذ كفاح فاخوري سؤالين هامين قبل الدخول في ورقة البحث قائلاً: إلى أي مدى تستطيع الموسيقا العربية المعاصرة، وتحديداً التربية الموسيقية الانسجام مع التنظير الموسيقي الوارد في كتاب الموسيقا الكبير للفارابي والاستفادة منه؟... وهل فنون الموسيقا العربية في وقتنا الحاضر مقطوعة الصلة عما ورد في كتاب الفارابي، أم أنها فرع من أصله؟... وقال: سنحاول بهذه الورقة إيجاد جسر يسمح بالاستفادة من المصطلحات التي كانت مستخدمة من قبل ١٠٠٠ سنة ومعاودة تفعيلها في الاستخدامات اليومية. فالتعليم الموسيقي في زمن الفارابي كان موجوداً وغير متأثر بمصطلحات تركية وفارسية وإيطالية... ويمكن أن نتلمس ذلك في كتاب الفارابي. ثم قدم بياناً بالمصطلحات التي تم استخراجها من

باب أصناف الإيقاعات الجزئية من كتاب الفارابي ومنها ٨٥ مصطلحاً وتعريف كل منها وأهمها: الإيقاع – النغم – الإيقاعات الجزئية – الزمان – المبدأ – الإيقاع الأقدم – تأليف الألحان– الموصل أطراف أزمان الإيقاعات...الخ.

مذهب الفارابي في تصنيف الأجناس الموسيقية

د. إيزيس فتح ا لله / مصر

ذكرت الباحثة أن الفارابي صنف الأجناس اللحنية في كتاب الموسيقا الكبير في القرن الرابع الهجري. وفي الجزء الثاني تحديداً تحدث عن الأجناس القوية والأجناس اللينة، ثم عرف كلاً منها قائلاً: الجنس القوي هو الذي تكون أبعاده الثلاثة أصغر نسبة من مجموع البعدين. ثم ذكر أنواع الجنس القوي في ثلاث مراتب وهي الجنس ذو التصفيف المتصل المنفصل. وأصل هذه الأجناس هو الجنس ذي المدتين ويعرف باسم الجنس القوي المتصل الثاني الأوسط بعد تعديل ثالثته ليكون أكثر ملائمة ويعرف باسم جنس عجم. والأصل الثاني هو الجنس القوي المستقيم حيث ذكره الفارابي باسم الجنس القوي المتصل الثالث الأشد ويعرف اصطلاحاً باسم جنس راست وهذه كلها تخرج منها الأجناس الستة الأصول والتي تعد أتم وأكمل الأجناس اتفاقاً. واختتمت د. فتح ا لله بحثها بتوصيات أهمها تثبيت مصطلحات الأجناس الأصول المصنفة عند الفارابي وفقاً للترتيب التاريخي توطئةً لتثبيت مصطلحات باقي الأجناس الأصول التي عرفت بعده.

أمسية موسيقية ثقافية لعازف العود نصير شما/ العراق

أقيمت على المسرح الصغير بدار الأوبرا أمسية ثقافية لعازف العود العراقي **نصير شما** وهو الاسم الجديد الذي يلمع في عالم العود. وهو من مواليد ١٩٦٣، حاصل على دبلوم معهد الدراسات الموسيقية، قدم حفلات في كل من جنيف وفرنسا وعدة مدن ألمانية، احتل المركز الأول بين العازفين في مهرجان جرش، عزف لأول مرة في حفل تكريم صانع العود العراقي الشهير محمد فاضل وأثار الانتباه إلى الطريقة البارعة التي يحرك بها أنامله على الأوتار، تتلمذ على يد الأستاذ سالم عبد الكريم، ألف حتى الآن أكثر من عشرين مقطوعة.

قدم العازف الملقب بـ **شيطان العود** في هذه الأمسية مقطوعات منها: الغجرية والحب، الأميرة السعيدة، سكون الليل، رقصة الأنامل ومن العراق. آخر مفاجآت نصير شما في الوسط الفني **هو إنجازه العود المثمن الذي يتألف من ثمانية أوتار وهو من تخطيط الفارابي** وحصل على المخطوطة من إحدى المكتبات الأوروبية. **ولقد صنع هذا العود عبد الرزاق الطوباي**، لكن التعامل مع هذا العود بالنصب الرباعي الذي وضعه الفارابي يحتاج إلى تمرين وجهد ودراسة.

مركز تنمية المواهب

قدم كورال أطفال مركز تنمية المواهب التابع لدار الأوبرا مجموعة من الأغنيات المتنوعة تحت إشراف **وتدريب د. رثيبة الحفني ود. ناديا عبد العزيز.**

المجموعة الأولى من الأغنيات: أغـان أجنبيـة مترجمـة مثـل: "البلبـل والحمار" و" عسكري المـرور" و" الأرنـب" والـتي قـام بترجمتهـا الأسـتاذ **محمد علي سليمان.**

المجموعة الثانية: أغان باللغة الأجنبية بطريقة الترداد (كانون) منهـا "الطائر المسكين" و" الفتاة الغجرية" وغيرهمـا. ثـم قـدم الأطفـال بمرافقـة آلات أورف الموسيقية أغان من ألحان د. **أميمة أمين، وأحمـد خـيرت، ود. عواطف عبد الكريم، والأستاذة عائشة صبري.**

وأخيراً تغنى الكورال بمجموعة مـن الأغنيـات التراثيـة رافقتهـا فرقـة تخت عربي مؤلفة من كمان وإيقاع وقانون وعود، وهي بقيـادة **الدكتـورة نادية عبـد العزيـز.** لقـد اسـتطاعت الأسـتاذة الدكتـورة رتيبـة الحفـني بخبرتها ودرايتها الفنية بعالم الأطفال، إضافة إلى حبهـا لهـم، أن تقـدم لنا زهـوراً يانعـة عنيـت بهـا ورعتهـا وجعلتهـا تتفتـح وتبعـث برحيقهـا الموسيقي العطر.

الفرق المشاركة في المهرجان

شاركت معظم الدول العربية بفرق موسيقية وغنائية، حيث قدمت كل ليلة على المسرح الكبـير ومسـرح الجمهوريـة إضافـة إلى المحافظـات مـن خلال فرق الكورال والفرق الموسـيقية مقطوعـات موسـيقية تلتهـا أغنيـات جماعية وإفرادية. والجديـد في مهرجـان هـذا العـام تكريـم رواد الأغنيـة العربية حيث خصص المهرجان لكل من هؤلاء سهرة غنائيـة فيهـا نخبـة من المطربين والمطربات العـرب. ومـن هـؤلاء الـرواد: **محمـد القصبجـي،**

زكريا أحمد، محمد عبد الوهاب، رياض السنباطي، فريد الأطرش وغيرهم.

إن في حرص القائمين على المهرجان على تقديم هذا التراث القديم ضمن فقرات الحفلات، إيجاد للصلة بين الماضي والحاضر، والاتجاه بفنون الموسيقا العربية نحو مستقبل باهر يجمع بين عناصر الثقافة الفنية في الوطن العربي وفي العالم أجمع.

وعلى مدى الأيام الثلاثة المخصصة لمدينة الإسكندرية قدمت كل من **فرقة المعهد العالي للموسيقا بدمشق وفرقة كورال أنقرة للغناء الكلاسيكي** عرضاً على مسرح قاعة المؤتمرات في الإسكندرية وذلك اعتباراً من ٩٧/١١/١٢. وشارك إلى جانب الفرقتين المذكورتين كل من **صباح فخري (سوريا) وهاني شاكر (مصر) وحياة الادريسي (تونس) إلى جانب بعض المؤدين من تونس، بمرافقة فرقة الموسيقا العربية بقيادة المايسترو صلاح غباشي.**

الفرق المشتركة على التوالي هي:

– فرقة المعهد العالي للموسيقا بدمشق/ سوريا – فرقة كورال أنقرة للغناء الكلاسيكي/ تركيا – فرقة ترشيحا/ فلسطين – فرقة مؤسسة الغربال/ فلسطين – فرقة صبري المدلل بحلب/ سوريا – فرقة الطرابيش/ لبنان –فرقة الموسيقا العربية للمعهد الوطني للموسيقا بعمان/ الأردن – فرقة الآلات الإيقاعية (سعيد الأرنيست)/ مصر – فرقة بابل للموسيقا والأغاني التراثية/ العراق – فرقة الموسيقا العربية بالجامعة الأمريكية بالقاهرة/ مصر – فرقة كورال تنمية المواهب/ مصر – فرقة كورال الأوبرا/

مصر – فرقة الموسيقا العربية/ مصر – الفرقة القومية العربية للموسيقا/ مصر – فرقة أوركسترا أوبرا القاهرة/ مصر – فرقة الآلات الموسيقية الشعبية الأوزبيكية/ أوزباكستان

الغناء الإفرادي

أ– الفنانون المشاركون في المهرجان (وفق ظهورهم على المسرح)

– ماجدة الرومي/ لبنان – سونيا مبارك/ تونس – حياة الادريسي/ المغرب – مدحت صالح/ مصر – الياس كرم/ سوريا – غادة رجب/مصر – صباح فخري/ سوريا – أحمد إبراهيم/ مصر – ناديا مصطفى/ مصر – هاني شاكر/ مصر.

ب– المشاركون في الفواصل الغنائية (سهرات تكريم رواد الأغنية العربية)

محمد عتر / لبنان – مصطفى دحلة / فلسطين – أمجد العطافي / مصر – جيهان المغاوري / مصر – أحلام أحمد / مصر – محسن فاروق / مصر – عزة نصر / مصر – أحمد الحريبي / الكويت – توفيق فريد / مصر – محمد الجبالي / تونس – جيهان مراد / لبنان – برهان فهمي / سوريا – فؤاد الزبادي / المغرب – نور الدين الباجي / تونس.

توصيات المؤتمر السادس للموسيقا العربية:

أولاً: الموشح

١) يوصي المؤتمر بتدريس الموشح بجميع أشكاله كقالب هام في

الموسيقا العربية، على أن يتضمن ذلك أسلوب ضرب الإيقاع، وإبراز شخصية المقام وأن يتم التدريس عزفاً.

٢) الاهتمام بمعالجة تراث الموشحات الغنائية المتداولة بصياغة معاصرة تمشياً مع متطلبات العصر، مع المحافظة على طابع وأصالة الموشح.

٣) تجميع وتدوين الموشحات في كل قطر عربي.

٤) الاهتمام بإدراج الموشح ضمن أعمال لجنة توثيق التراث بدار الأوبرا.

٥) إثراء المكتبة الموسيقية العربية بمصادر جديدة للكتب والدوريات في الموضوع نظراً لافتقارها إلى مثل هذه المصادر.

٦) تخصص فقرة ضمن فعاليات المهرجان السابع (١٩٩٨) تضم الأعمال المعاصرة من قالب الموشح.

٧) جمع الموشحات القديمة والحديثة التي قدمت في حفلات مهرجان الموسيقا العربية منذ المهرجان الأول وحتى المهرجان السادس وإصدارها في مجموعة أشرطة، على أن ترفق بكتيب يتضمن البيانات، المعلومات، النصوص والمدونات الموسيقية لهذه الموشحات.

ثانياً: الطفل

١) تخصيص جلسة في المهرجان والمؤتمر السابع (١٩٩٨) تعرض فيها نماذج من أغاني الأطفال من كل دولة عربية. والعمل على اختيار المناسب منها وتسجيلها لتعميمها في البلاد العربية مع التدوين

الموسيقي، وتكون باللغة العربية المبسطة.

٢) يثمن المؤتمر عالياً التجربة الأردنية في إقامة مهرجان سنوي لأغنية الطفل ويتمنى للمملكة الأردنية الهاشمية الاستمرار في إقامة هذا المهرجان سنوياً، وحث الدول العربية على المشاركة في المهرجان.

ثالثاً: منبر الفارابي

١) يوصي المؤتمر المهتمين بالعلوم الموسيقية بكتاب الفارابي (الموسيقي الكبير). من أجل تقديمه بصورة مبسطة للباحثين الجدد.

٢) استمرار منبر الفارابي للعام القادم مع مراعاة الاهتمام بالنماذج التطبيقية المفسرة.

رابعاً: توصيات عامة

١) يوصي المؤتمر بتخصيص أكثر من حفل في مهرجان الموسيقا العربية القادم بتقديم أعمال عربية (غنائية وآلية) من خلال الفرقة القومية العربية للموسيقا. وإشراك بعض العازفين المهرة من الدول العربية، وإدخال آلات موسيقية غير متداولة في بعض الفقرات مثل: البزق، السنطور، الطنبور...الخ.

٢) عمل (ورشة عمل) عن الآلات الموسيقية حسب ما وصفت في المخطوطات القديمة وحسب ما تصنع حالياً.

□□□

☐ مسابقة ماركو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت

أقيمت في قاعة المؤتمرات في الجامعة الأمريكية في بيروت ASSEMBLY HALL في ١٩٩٧/١٢/٢٠ برعاية السيدة الأولى منى الهراوي ووزير الثقافة والتعليم العالي الشيخ فوزي حبيش والسيد النائب خاتشيك بابكيان وبحضور جمع غفير من محبي الموسيقا مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو

هذه المسابقة متاحة للطلاب اللبنانيين والسوريين المتخرجين من المعاهد الموسيقية العليا والذين لا تتجاوز أعمارهم الثلاثين عاماً، وتبلغ قيمة جوائزها التكريمية ما يعادل الخمسة آلاف دولار تقسم بين الفائزين الثلاثة الأوائل، وهي مقدمة من السيد النائب خاتشيك بابكيان تكريماً لذكرى زوجته الراحلة مارغو بابكيان

على كل مشترك في هذه المسابقة تأدية عملين لمؤلفين موسيقيين الأول إلزامي والثاني اختياري. تُحَدِدْ المقطوعة الإلزامية لجنة خاصة من العازفين قبل عدة أشهر من تاريخ المسابقة ليتمكن كل المشاركين من تحضيرها بشكل جيد. وقد كانت المقطوعة الإلزامية لعام ١٩٩٧ شاكون مقام ري مينور ليوهان سباستيان باخ (وهي مقطوعة ألفها باخ أساساً لآلة الكمان ضمن البارتيتا BWV 1004وقد حولها المؤلف وعازف البيانو الإيطالي القدير ف.بوسوني Busoni لآلة البيانو. يستغرق عزف هذه

الشاكون حوالي ثلث الساعة وتتطلب مستوى في النضج الفني والقدرة التقنية العالية لدى المؤدي. أما المقطوعة الثانية فيختارها كل مشترك حسب رغبته لتبرز النواحي الجيدة في أدائه ويجب ألا تتجاوز مدتها عشرة دقائق.

أعضاء لجنة التحكيم:

تألفت لجنة التحكيم هذا العام من ستة موسيقيين مختصين هم:

السيد **رئيف أبو اللمع**: قائد أوركسترا.

الأب **جوزيف واقد**: مدير المعهد العالي للموسيقا في جامعة أنطونين.

السيد **ستيراك ستراكيان**: مدير مدرسة الموسيقا (باريسج كاناتشيان) وأستاذ في التأليف والبيانو.

السيد **بوغوص جلليان**: أستاذ في التأليف ومدرس لآلة البيانو.

السيد **يرفانت يرغانيان**: أستاذ في التأليف وقائد كورال.

الدكتورة **نورا سلمنيان**: دكتورة في البحث الموسيقي، أستاذة جامعية ومدرسة بيانو وناقدة ومحاضرة موسيقية.

نال الجائزة الأولى مناصفة المتسابقتان **عايدة مومجيان** وهي عازفة سورية وخريجة المعهد العالي للموسيقا في دمشق ولقد أدت **البالاد الرابع لشوبان مقام فا مينور**، واللبنانية **أرمينة بصمجيان** وهي خريجة المعهد العالي للموسيقا في يرفان. وقد سلم الوزير فوزي حبيش الجوائز للفائزين وهنأهم وشكر منظمي المسابقة.كما أعلن السيد خاتشيك بابكيان عزمه على تقديم مئة ألف دولار مساعدة لدعم استمرارية مسابقة **مارغو بابكيان**

التي ستقام بشكل دوري ومستمر خلال السنوات المقبلة وطرح إمكانية إشراك آلات ومجالات أخرى في المسابقات القادمة مثل الكمان أو التأليف الموسيقي.

إن إقامة مثل هذه النشاطات والمسابقات التشجيعية هي فكرة جيدة يجب تشجيعها لما لها، كما ذكرت السيدة الهراوي، من أهمية وتأثير فعال على الحياة الفنية في لبنان وسوريا، ولأنها تدعم الموسيقيين الشباب وتحثهم على الإبداع.

□□□

☐ الموسيقي وعازف العود الكبير منير بشير

رحيله خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية

أحمد بوبس

صحفي ومؤرخ موسيقي

رحل عنا يوم التاسع والعشرين من شهر أيلول/سبتمبر عام ١٩٩٧ المؤلف الموسيقي وعازف العود العربي الكبير منير بشير، وبرحيله تنطوي المرحلة الذهبية لآلة العود في العصر الحديث؛ إذ لم يتبق من عازفي العود ذوي التقنيات العالية والأسلوب العلمي إلا عدد قليل جداً ولكنهم مع ذلك لا يصلون إلى المستوى الذي بلغه منير بشير.

ومنير بشير قمة من قمم الموسيقا العربية. في عزفه رزانة التأمل، أما موسيقاه فتنبع من القلب وتناجيه. يخلق بعزفه جواً مشحوناً بالعواطف، يحس به مستمعوه عرباً كانوا أم أجانب، وهو من الموسيقيين المتصوفين، ينتمي إلى مدرسة وحدة الوجود. لذلك فإن عزفه يستثير أقصى حالات الاستماع والإدراك لدى المستمع.

ومنير بشير في موسيقاه حقق المعادلة الصعبة، بل المستحيلة، في جمعه بين أصالة الموسيقا وانتمائها إلى الجذور العربية وبين الإفادة من معطيات

الموسيقا الحديثة ومعطياتها العلمية، ولكن دون تغريب فيها. وهو ليس مجرد عازف مبدع على العود، وليس فقط مؤلفاً موسيقياً، وإنما هو مفكر حضاري وعالم في التربية الموسيقية، وله في ذلك الكثير من التجارب والأبحاث.

مرحلة التكوين

كل ذلك ساهمت في بلورته مرحلة التكوين الأولى منذ نشأته وطفولته. فقد ولد سنة ١٩٣٠ ونشأ في عائلة كلفة بالموسيقا. فوالده عازف عود جيد، وهو الذي صنع للطفل منير أول عود عزف عليه. وأخوه جميل الذي يكبره، عازف عود كبير أيضاً. وهو أحد أعلام المدرسة البغدادية في العزف على العود.

وفي هذه المرحلة بدأ التكون الحقيقي للشخصية الموسيقية لمنير بشير. ولعل والده أول من كان له دور في هذا التكوين حين أعطاه الدرس الأول في الموسيقا بمقولته له: **احذر التقليد. كن أنت، يجب أن تكون مبتكراً خالقاً للألحان. فالموسيقا، هذا البحر المترامي الأطراف، بحاجة إلى من يكتشفه، لا من يسير على الشواطئ يتمتع بالمناظر التي اكتشفها الآخرون من قبل. فإذا لم تستطع فحطم عودك قبل أن يحطمك هذا البحر، ويلقي بك كالمركب الخرب على شاطئ مجهول.**

والمدرسة الأولى له كانت مكتبة والده التي اطلع منها على الموسيقا التركية والفارسية والسريانية والكردية والرهاوية. ومن خلال الاسطوانات القديمة اطلع على الموسيقا والغناء العربيين القديمين لأعلام النصف الأول من القرن العشرين مثل سامي الشوا وسيد درويش وفتحية أحمد وأم كلثوم

وصالح عيد الحي وغيرهم. كل ذلك شكل عند الطفل منير بشير ثقافة موسيقية واسعة شملت موسيقا الكثير من الشعوب، انصهرت في بوتقته العربية. فكونت شخصية الموسيقية التي ستتمتع بخصوصية متميزة في المستقبل.

المدرسة الثانية لمنير بشير كانت معهد الفنون الجميلة ببغداد الذي انتسب إليه ليزيد معارفه الموسيقية، ويطور تقنياته.

وفي المعهد تتلمذ على يد اثنين من الموسيقيين الكبار، الأول الموسيقي السوري الشيخ على الدرويش الذي أخذ عنه المقامات الموسيقية العربية. أما الأستاذ الثاني فهو الشريف محي الدين حيدر، أحد أعظم عازفي العود في العصر الحديث، والذي تولى بالرعاية منير بشير وعلمه تقنيات العزف على العود.

ولعل أبلغ الدروس التي تلقاها منير بشير كان من مدير الإذاعة البريطانية. فقد كان الفنان الراحل يرغب في التخصص بالإخراج التلفزيوني، وبالفعل سافر إلى بريطانيا لدراسة الإخراج وهناك سجل للإذاعة البريطانية ستاً وخمسين مقطوعة موسيقية، فأدهش الغربيين بموسيقاه. ولكن حين قدم بعض المقطوعات بالقوالب الموسيقية الغربية نهره مدير الإذاعة البريطانية وقال له أن لديه أفضل العازفين في هذه الموسيقا. وهنا أدرك منير بشير أن من يفتقد هويته الموسيقية لا يساوي شيئاً على الساحة العالمية.

وآخر الحلقات الدراسية كانت في انتسابه إلى الأكاديمية الموسيقية في العاصمة الهنغارية بودابست. وفيها درس التربية الموسيقية على يد

الموسيقي الكبير زولتان كودالي. وهذا الفرع الموسيقي سيظهر فيما بعد في العديد من الأبحاث الموسيقية بهذا الاتجاه.

موسيقاه

وموسيقا منير بشير لا تنبع فقط عن إحساس مرهف، وإنما عن اتجاه فكري آمن به. فهو ليس موسيقي فقط وإنما مفكر صوفي من مدرسة وحدة الوجود، لذلك فإن الموسيقا عنده وسيلة للتربية الأخلاقية والتهذيب الروحي. فحين يعزف على عوده، يتلاعب بالمشاعر الإنسانية لمستمعيه، ويرتقي بهم إلى معارج من الحس الإنساني السامي من خلال نغماته الحزينة التي تطهر النفس، وتنقي الوجدان. ولا ننسى الجانب التصويري في موسيقاه. فمقطوعاته الموسيقية التي ألفها مليئة بهذا التصوير. ومن مقطوعاته التي تمثل هذا الجانب مقطوعة "حب وحنان" التي عزفها في حفلته بدمشق في أواخر آذار/مارس ١٩٩٥، وجسد فيها مشاعر الأمومة في أسمى معانيها. فاستمعنا إلى دقات قلب الأم الذي ينبض بحب الابن. ورأينا كيف تتلون مشاعر الأم بين الحزن والفرح. وبحركة إبداعية أسمعنا الفنان الراحل بمسحة خفيفة على وتر عوده بكاءً حقيقياً للوليد، لترتفع الموسيقا قليلاً معبرة عن توتر مشاعر الأم، ثم لتخفت رويداً رويداً، معلنة عن نوم الطفل في أحضان أمه، ولتنتهي المقطوعة بلحظة صوفية نادرة. فالموسيقا عند منير بشير تعبر عن فكر إنساني حضاري. ولقد استطاع سواء من خلال مؤلفاته لآلة العود أو ارتجالا ته عليها، أن يحول الموسيقا العربية من موسيقا طرب إلى موسيقا تأملية صوفية، تسبر أغوار النفس الإنسانية. لذلك استطاع أن يدخل أعماق الناس، كل الناس عرباً كانوا أم

أجانب، وأن يهزهم من الداخل.

وإذا كان منير بشير قد قدم في مراحله الأولى الموسيقا المؤلفة أو ذات البرنامج. فإنه اتجه في المراحل المتقدمة إلى الموسيقا المرتجلة بعيداً عن القوالب الموسيقية الجاهزة. فهو يرى في القالب التقوقع الذي يحد من انطلاقه في العالم الرحب، ويرى أن الارتجال هو من أهم ميزات الموسيقا العربية، ويرى فيه الحرية في الانتقالات المقامية. والموسيقا الارتجالية ـ كما يراها ـ من أصعب أنواع التأليف الموسيقي، وفيها يعبر عن شخصيته المتميزة.

ولكن هذه الحرية التي يتيحها الارتجال، لا تجعل منير بشير يبتعد عن تراثه الموسيقي، كما لا تجعله يعيش الماضي الذي مثله التراث، وإنما يذهب إلى الماضي ويأتي به إلى اليوم، ليجعله أساساً لبناء المستقبل.

الموسيقا والتربية

عندما اختار الفنان الراحل منير بشير التربية الموسيقية لدراستها في مجال الموسيقا العالمية، فإنما فعل ذلك لإيمانه بالدور التربوي للموسيقا، سواء بتهذيب النفس والروح، أو بتنمية قدراته العلمية والارتقاء بذكائه. لذلك جاءت موسيقاه غنية بهذا الجانب ـ كما أشرنا قبل قليل . كما أنه أولى التربية الموسيقية اهتماماً كبيراً. فأجرى الكثير من التجارب والأبحاث، ووضع دراسات هامة في هذا الموضوع. وأمضى حتى وفاته نحو عشرين عاماً في هذا المجال، وتعاون مع كبار الأطباء في أوروبا، وتوصل إلى أن الحيوان والنبات، يمكن أن يتأثرا بالموسيقا.

ومن تجاربه في هذا الجانب، أنه زرع في حديقة منزله خمسين حبة

لإحدى النباتات، وأخذ يعزف لواحدة منها، فتفتحت بشكل أفضل من بقية النباتات الأخرى. وفي بلجيكا لازم مركزاً لتغذية الجنين بالموسيقا عن طريق الأمهات الحوامل في جلسات أسبوعية. وكانت الطبيبة المشرفة تقدم للحوامل الموسيقا الهندية التي لها صفة الاستمرارية في الطبقة الصوتية، لتهدئة الأعصاب.

وتوصل في أبحاثه إلى نوعية الموسيقا التي يجب أن تسمعها الأم الحامل، والتي ينسجم معها الجنين الذي يجب أن يعطى، ليس فقط الموسيقا التأملية، وإنما أيضاً الموسيقا الإيقاعية التي تنسجم مع ضربات قلب الأم. كما يعطى موسيقا قريبة من بيئته بدايةً، بعد ذلك يعطى أنواعاً موسيقية مختلفة. وأكد في أبحاثه على أن الموسيقا الإيقاعية التي تعطى للجنين يجب ألا تكون مزعجة له ولأمه. وخلال هذه السنوات العشرين ألقى الكثير من المحاضرات في هذا المجال في جامعات أوروبا.

مكانة عالية

بهذه الموسيقا التي أبدعها الفنان الكبير منير بشير والتي تخاطب الإنسان أينما كان، وليس العربي فقط، استطاع أن يحتل مكانة عالية رفيعة. وأصبح رسول الموسيقا العربية منذ أن حمل عوده وانطلق يجوب العالم منذ عام ١٩٥٤ يقيم الحفلات لكل شعوب الأرض. انطلق في البداية إلى أمصار الوطن يحيي الحفلات في مدنها. وعلى الصعيد العالمي أقام منير بشير حفلاته في أكثر من ستين دولة في القارات الخمس. لكن انطلاقته العالمية الفعلية كانت عام ١٩٧١ عندما لبى دعوة من جامعة جنيف ليعزف بها. وكان له زيارات كثيرة لسورية منذ الخمسينات

وحتى الآن. وكانت أولى آخر زيارتين قام بهما لسوريا، في الشهرين الثالث والرابع لعام ١٩٩٥، حيث شارك في المؤتمر الثالث عشر للمجمع الموسيقي العربي بصفته أمينه العام. كما أحيا حفلة موسيقية تاريخية في مكتبة الأسد قدم فيها عدداً من مقطوعاته الموسيقية المؤلفة، إضافة إلى ارتجالا ته البديعة. أما الزيارة الأخيرة له لسورية فكانت في الشهرين الثالث والرابع لعام ١٩٩٦ حيث أقام دورة تدريبية لطلاب الموسيقا العربية في المعهد العالي للموسيقا. وألقى محاضرة في أسبوع الثقافة الموسيقية بحمص.

أما الجانب الآخر من جوانب المكانة العالمية التي احتلها الفنان منير بشير فتتمثل في شغله للعديد من المناصب العالمية في مجال الموسيقا. فقد تولى المناصب التالية:

نائب رئيس المجلس الدولي للموسيقا التابع لليونسكو.

مدير اللجنة الدولية للتربية الموسيقية.

عضو اللجنة الدولية للتربية الموسيقية.

عضو اللجنة التنفيذية للمجلس الدولي للموسيقا.

المستشار الفني ومدير عام في دائرة الفنون الموسيقية بالعراق.

أمين عام المجمع العربي للموسيقا التابع للجامعة العربية.

رئيس اللجنة الوطنية العراقية للموسيقا.

المدير الفني العام لمهرجان بابل الدولي.

رئيس تحرير مجلة القيثارة ومجلة الموسيقا العربية، ومجلة الموسيقا والطفل.

ونال الفنان الراحل الأوسمة والجوائز العالمية التالية:

وسام الثقافة بدرجة فارس من فرنسا.

وسام الاستحقاق المدني من إسبانيا.

وسام الثقافة والفنون من بولونيا.

وسام الثقافة من الدرجة الأولى من كوبا.

وسام كوماندور مع شهادة دكتوراه فخرية من إيطاليا.

وشاح زميل من جامعة مورسيا بإسبانيا.

عضو شرف مدى الحياة في المجلس الدولي للموسيقا.

شارة السلام بهيئة الأمم المتحدة من منظمة السلام الدولية في السويد.

جائزة شارل كرو لأحسن اسطوانة موسيقية من فرنسا.

جائزة دسك أكاديمي من فرنسا.

المفتاح الذهبي لمدينة يوكوهاما في اليابان.

شهادة سفير من جمعية الصداقة العراقية الاسبانية.

مواطن شرف في العديد من بلدان العالم.

ميدالية شوبان من بولونيا.

ميدالية فرانز ليست وميدالية بارتوك من هنغارية.

ميدالية فيلالوبوش من البرازيل.

وألقى الفنان منير بشير محاضرات في جامعات جنيف وأكسفورد وكامبردج، وهامبولد، وكوبنهاغن، وطوكيو، وقطر، والسوربون، وبودابست وشيراز واليرموك. ونشرت له عدة اسطوانات من الحجم الكبير وأسطوانات الليزر (كومباكت).

وفي أواخر عام ١٩٩٦ أصدر الجزء الأول من مذكراته ضمن كتاب حمل عنوان موسيقا الحكمة وصدر في العاصمة الأردنية عمان، ويشمل المسيرة الحياتية والفنية للفنان الراحل منذ ولادته عام ١٩٣٠ وحتى عام ١٩٧٠.

□□□

☐ سفياتوسلاف ريختر ؛ محور العبقرية

إعداد آني سيرادريان

رحل عن عالمنا في ٧/٣١ من عام ١٩٩٧ سفياتوسلاف ريختر، عازف البيانو الأشهر في القرن العشرين، ولقد كتب عنه آندريه توبو في مجلة ديابازون الفرنسية، أن ريختر كان العازف الذي لا يمكن إدراكه وفهمه. يعرف الجميع إلى أي مدى يبدو أنه يبدأ حيث يتوقف كثيرون، وإلى أية درجة يكتشف كنه الأعمال بسبل لا يعرفها أحد غيره. بيد أن هنالك أمرين أو ثلاثة لا زلنا نجهلها عنه. ذلك أنه متستر خفي بقدر ما يبدو فظ الطباع، هائلاً، شاذ الحركات. ويتابع توبو قائلاً أنه من الجلي أن لدى ريختر ميلاً رومانسياً شبيهاً بنزعة شومان الذي كان يسعى لأن لا يدركه أحد كلية أو يفهمه بشكل كامل مع ميل نحو التملص والهرب.

كان ريختر روسياً، يدل على ذلك معنى اسمه بالروسية: **السناء أو النور الخافت** وكان والده عازف وأستاذ بيانو ومع ذلك لم يقم بتدريس ابنه العنيد، يمنعه عن ذلك حنانه الغامر تجاهه، هو الألماني الصميم (ويعني اسمه بالألمانية القاضي).

درس ريختر الألمانية طيلة أربعة أعوام في مدرسة أوديسا الألمانية، فأصبحت الألمانية لغته الأساسية الثانية. وهو يوفق بين هذين الواقعين

كما فعل فاغنر في أوبراه " أساطين الغناء" حين جعل والتر فون ستولزينغ الذي لا يتوقف عن التفكير بالطيور وعن استيحاء الطبيعة ومناظرها، يتعايش بتناغم وتآلف مع بيكمبر الذي يتصيد الأخطاء التافهة كطرف حرف ناقص في كتابة ما وهو يقبض على قطعة طبشور بيده.

قدم ريختر أمسيته الموسيقية الأولى عام ١٩٣٤ وحين قابل بروكوفييف عزف له السوناتا السادسة والكونشرتو الخامس ثم السوناتا السابعة وأخيراً التاسعة التي أهداها المؤلف له.

حصل ريختر على جائزة ستالين عام ١٩٥٠ وأصبح حاملاً للقب فنان الشعب منذ عام ١٩٥٢، فتوطدت بهذا شهرته في الاتحاد السوفييتي. ولقد حدث أن اجتاز بعض العازفين البارعين المهرة الستار الحديدي الذي فرضه ستالين أيامها فلمعوا لفترة قصيرة في الغرب ثم ما لبث أن بدأ نجمهم بالأفول. . . وقد همس أحدهم وهو غيليلز"Guilels" الذي أدهش الغرب إن لم يكن قد أذهله، حين طرح عليه صحفي سؤالاً عما إذا كانت هناك في الإتحاد السوفييتي مواهب أخرى خلف الستار، قائلاً ((...انتظروا أن يأتي ريختر، وتساءلوا بعد ذلك...)) ولكن ريختر لم يخرج حينها من خلف الستار. أكان ذلك لأنه شديد التفرد، موغل في الغموض أم لأنه كان صعب الإدراك والفهم؟ ...كل هذه الأسباب ممكنة.

في ذلك الوقت، وغداة الحرب، كانوا يدونون المنشأ العرقي والدين على جوازات السفر. وكانت كلمة ألماني الموجودة على جوازه تثير حينها ريبة وشبهة. وعند إعلان الحرب وبأمر من الحاكم بيريا Beria تم احتجاز سكان أوديسا ذوي الأصل الألماني وكان عددهم حوالي(٦٠٠)

مواطن. فاختفى أثر والد ريختر الذي كان مدرساً في القنصلية الألمانية، وأبعدت والدته إلى رومانيا لكنها اختفت هي الأخرى في ألمانيا وتلاشى أثرها، وقيل أنها تزوجت من شقيق زوجها الموسيقي، فاعتقد ريختر ووالدته لمدة عشرين سنة أنهما قد فقدا بعضهما البعض إلى الأبد.

جال سفياتوسلاف داخل الكتلة الشرقية حتى وصل إلى الصين. وكانت أول جولة فنية خارجها في فنلندة القريبة، لكن ذلك لم يحدث إلا بعد سنة واحدة من استلامه لجائزة لينين أي في عام ١٩٦٠. ثم أتبع تلك الجولة بجولة أخرى في نهاية ١٩٦٠ إلى الولايات المتحدة ثم إلى إنكلترا. عندما وصل ريختر إلى باريس في خريف عام ١٩٦٠ لم يكن هناك أي ملصق يعلن عن مجيئه ولكن نبأ وصوله سرى شفاهاً بين سكان العاصمة الفرنسية سريان النار في الهشيم بحيث تم بيع عشرة آلاف بطاقة دخول إلى حفلاته جنى منها عشرين مليون فرنك فرنسي. وكانت مرغريت لونغ Margrite Long في الصالة مع تيري دو برانهوف Thierry de Brunhoff.

صفق له جمهور باريس إلى درجة الهذيان ولكنه كان يتملص منه ويهرب دوماً، وأما الدعوات إلى الحفلات الرسمية فقد كان يجر نفسه إليها جراً وهو شاحب الوجه إن اضطر لذلك. وغالباً ما كان يرسل زوجته المغنية نينا دورلياك Nina Dorliac للاعتذار عنه وتمثيله فيها. ولقد بقي الهروب عند ريختر، لزمنٍ طويل، يعني له بكل بساطة، عدم الظهور أمام الجمهور. وعند احتجابه كانت تسري شائعات عن سبب ذلك يغذيها ظهور أسطوانات ذات طبعات مهولة، مفاجئة غالباً،

وفوطبيعية أحياناً كما حدث بمقطوعة شومان "l'Humoresque". كان ريختر يذهب للانزواء في إحدى دور السينما أو لاستنشاق الهواء الطلق أو للتسرية عن نفسه في متحف اللوفر...وقد قال زائر للمتحف تعرف عليه أنه وقف وقفة تأملية طالت عشرين دقيقة كاملة أمام عمل فني شهير هو "فينوس" للفنان ميلو، وقالت مصادر أخرى أن ذاك كان أمام آلهة نصر ساموتراس.

لم يكن ريختر يوافق على تقديم أي عزف إضافي يطلبه الجمهور بعد إتمام برنامج حفلاته إلا إن كان راض تمام الرضى عما قدمه له، وفي حال قبوله بذلك كانت فترة عزفه الإضافية تطول نسبياً ويقدم فيها كونشرتو فا مينور لباخ من غير أن يعلن عما سيؤديه خشية ألا تعجب المقطوعة الجمهور في حال كونها معروفة له لأنه سمعها منه سابقاً، أو خشية أن يصفق لها سلفاً قبل عزفها كما حدث حين توقف عن العزف أثناء تأديته دراسة Etude لشوبان.

حال وصول الفنان إلى باريس وبين عشية وضحاها، أصبح سفياتوسلاف الذي كان مغموراً من قبل، معروفاً ذائع الصيت، فقد ظهر في استطلاع موسع نشرته مجلة "باريس ماتش Paris - Match", وهو جالس على مقعد من طراز لويس الخامس عشر، يرتدي سروال رقص ضيقاً وتعلو قمة رأسه قلنسوة ذات تفصيلة خاصة، فبدا شبيهاً بالمفكر والمبدع الفرنسي جان جنيهJean Genet أمام البيانو. ورغم مظهره الذي لا يوحي بالقوة، كان الجميع يعرفون بأنه قادر على قطع مسافة (٣٥) كم مشياً على قدميه لتنفس الهواء النقي واستنشاق الأوكسجين، وحيداً

بلا زوجته ومن غير مراقبة سكرتيره إن أمكن ذلك.

استهوت ريختر الأوبرا ولم يكن ذلك مطروحاً كثيراً في باريس، زمن العوز والضيق، ولقد شاهد فيها أوبرا "بيلياس Pelleas" التي كان يحفظها عن ظهر قلب، وسالت دموعه أمام بيتر غريمز Peter Grimes في بودابست و ألبير هيرينغ Allbert Herring" في برلين... وما أن استقر في منطقة التورين حتى استقدم إليها فرقة "Curlen River". وكانت باريس التي يتلخص حبها للأوبرا في تلك الأيام، بحب كالاس حتى العبادة، قد اعترفت بنجومية ريختر الفائقة ويشهد على ذلك اللقب الذي أطلقته عليه وهو **كالاس البيانو**. ولقد ساهم في هوس الباريسيين له إلغاءاته المتكررة لحفلاته واعتذاراته العديدة عن أمسياته، علماً بأن الفرنسيين لم يكونوا يأخذون على محمل الجد قوله أنه تمكن من تعلم العزف على البيانو عن طريق فك رموز مقطوعة هزلية ساخرة سريعة "Rigoletto" انطلاقاً من توزيع للبيانو والغناء، وكانوا بكل صراحة يجدون أن قوله ذلك شبيه بكلام رجلٍ مختل العقل، إن لم يكن مجنوناً.

إن حقيقة أن ريختر لم يكن، لأعوام عديدة، سوى مجرد معيد مغمور في أوديسا، يعلم موسيقا تشايكوفسكي وفيردي ويضعها في رؤوس أفراد الكورس والعازفين الإفراديين، أو حقيقة لقائه مع نوهاوس Neuhaus الذي جعل منه في نهاية المطاف، حسب اعترافه الدائم، عازف بيانو، لم تغيرا شيئاً من واقع أنه كان يعتبر نفسه رساماً قبل كل شيء، ولم ييأس وهو في الخمسين من أن يصبح ما كان يشعر بعمق أنه خلق له، ألا وهو قائد أوبرا. وقد انطلقت إشاعة تقول أنه كان يمتلك في منزله في

موسكو عملاً فنياً لفيرناند ليجيه يعلقه في بهوه بالإضافة للوحات رديئة رسمها هو بنفسه. وقيل أنه عرض أعماله في تيبيلس عام ١٩٧٥، ولكن يضيف توبو من يستطيع أن يتباهى أو يتبجح بأنه ذهب إلى هذا المعرض ليشاهد ألوان ملون عبقري على البيانو؟ كما قيل أنه كان ينظم مع أصدقائه حفلات أوبرالية هو القيِّم عليها والمشرف.

ورغم أن الجمهور كان ينتقل إلى حالة من النشوة التي تبلغ حد الهذيان حين سماعه، إلا أن النقاد كانوا غير متفقين بشأنه، فقد كان كلود روستان Claude Rostand مثلاً واضحاً حين قال ((...لنقل أولاً أن هذا خارق ... ولنتحدث بعد ذلك...)) ثم أضاف أنه قد جعل من سوناتا بسيطة لهايدن مقطوعة تشنجية مثل رباعي لبارتوك، لكنه أضاف: بيد أننا لا يمكننا تصور روعة أدائه لسوناتا صول مينور لشومان التي تكاد تكون ممتنعة على العازفين لصعوبتها (لم تكن هذه السوناتا قد عزفت أمام الجمهور) وكذلك "الدراسات السيمفونية Les Etudes symphoniques". أما كلاراندون فقد عبر عن انطباعه بشكل جدير بالملاحظة يظهر فيه ضيقه وتوعك مزاجه كما ينم عن حدة الذهن ونفوذ البصر بقوله ((... إنه عازف كبير وعظيم، لكنه ليس حقيقياً...)).

من المؤكد أن طرائق ريختر وتصرفاته المتفردة، كانت تجعل منه رجلاً مشهوراً دفعة واحدة وعلى الفور: مشيته باتجاه مقعد العزف الشبيهة بمشية رجل آلي، وتعبيراته المهلوسة، وتحياته التي تذكر بتحيات رجل محكوم بالإعدام متصلب الأطراف والقسمات يمد رأسه للجلاد، وهيأته التي تشبه هيأة كونراد فيدت Conrad Veidt في نهاية عرض "كاليغاري

Caligari"، وهذه الجاذبية المغناطيسية المتوضعة في القلق الذي يجعله يلمح، من المنصة، مصوراً في الصف العاشر لا يحمل آلة تصوير مرئية، ويعتقد أن من الواضح أنه أتى لشيء آخر. لقد كان دائماً كما لو أنه ينشر حوله حقلاً مغناطيسياً ومناطق تشويش. إن درجة تركيز كهذه تخلق حوله في الواقع شرنقة تعيقه عن التواصل.

ويتابع توبو أنه قد لوحظ أكثر من مرة أن ريختر يقتصر في عزفه على أداء أساسي في غاية الرقة والخفوت Pianissimo وعزف مرتفع باعتدال Mezzo-forte كما لو كان يخشى أن تُعزى عواطفه ودوافعه إلى سواه. وأننا لا يمكننا تجاهل الألم بل وحتى مظاهر الاحتضار على وجهه. من الممكن أن يعزى ذلك إلى الموسيقا، ولكن من المؤكد أن السبب الحقيقي لهذا البؤس هو الجمهور. أليس هو القائل ذات يوم من تلقاء ذاته هذه الجملة الوحية: ((...إنكم لا تتصورون معنى أن يبدأ المرء، وهو في مثل عمري، في مدن كنيويورك وباريس أو لندن...)). إنه ضيقٌ في التفكير ومزاج ذاتي لكنه يصل إلى الجمهور ويسري في صفوفه أكثر من الموسيقا أحياناً.

ثم يتحدث توبو عن برامج حفلات ريختر قائلاً: فلنتفحص الآن برامجه! ألم تكن بحد ذاتها باباً للتملص والهرب؟ تبدو الأمور كما لو أن ريختر المبتدئ كان يقضي وقته بمعاكسة عالمه المحيط. فقد كان يقدم أثناء بداياته في "Carnegi Hall" خمس سوناتات لبيتهوفن كانت ال Appassionata آخرها، والعمل ٢٦ محورها. إن هذا البرنامج يشكل وجبة هزيلة تبدو فيها مقطوعات غير عسيرة العزف مثل العمل٤١ رقم ١

والعمل ٥٤ الذي يبعث على الدوار رغم قصره، كتحد إضافي، وحسب كلمة نيتشه التي لم يسبقه إليها أحد كمساويك الأسنان.

كان الناس يجدون ريختر معتبراً وهاماً لكنه قليل الكياسة، أخرق التصرفات وبحاجة للاحتكاك. بطرائق وتفكير الأوساط الموسيقية في الغرب، لكنه يمتلك حرية ودفئاً رومانسياً ينتميان إلى عصر آخر مختلف شبيه بعزف مكثف الاتصال Superlegato يؤدى أحياناً (وهذا عيبه الوحيد) على شكل سلالم كروماتيكية، فيبدو مترعاً نوعاً ما بكمال موسيقي فائق السمو وبرنينية جهورية رخيمة شادية بشكل طبيعي وفريدة، يتبعه بعد ذلك عزف صارخ في قوته، يجعلنا ننتفض ونقفز في أمكنتنا. وهو يمتلك أخيراً تلك الشخصية الأعجوبة التي تقول كل شيء من غير أن تقول شيئاً... ولكن يصعب حتى على هذه الشخصية إعلان برنامج لهايدن / بروكوفييف، بوصفهما متماثلي التفاؤل. مهما كانت البلاغة والفصاحة التي سيبذلها عازف البيانو لتقديمهما. وفي وقت مبكر نوعاً ما ظهر واقعٌ ثابتٌ وجديرٌ بالملاحظة وهو أن الجمهور يحب في ريختر مفاجآته وعدم قدرة مستمعيه على توقعه. وأما برامجه فقد كانت معلنة، وهي رغم كونها مفاجئة يثير تكوينها الحيرة، إلا أن طريقته في تناولها هي التي كانت تبعث على الدهشة والإعجاب: التصنع والتكلف لدى شوبان عندما نتوقع الحلم المجرد والصافي. والرخامة الغنائية لدى بروكوفييف حين يعتقد المرء أن عليه أن ينوء ويرزح تحت المطارق. وأما لدى ديبوسي، فقوام المناظر الطبيعية ذاته بحسيتها ووضوحها وجلائها والريح التي تتحول هي ذاتها، إلى مادة. لقد ترك تجابُه مقطوعتا "بيوك"

و "ريح الغرب" باريس مندهشة مذهولة. وأما شومان فقد تحولت الأوهام والتهيؤات التي كانت قد ولدت من مشاهده لتصبح فجأة مرئية كصور في كتب طفولتنا! ولقد سأل آراغون ريختر في كتابه "الإعدام" بماذا يفكر عندما يعزف المشاهد لشومان فأجابه ريختر بابتسامة يصعب تفسير كنهها وهي حتماً ليست بجواب((... أفكر بما أعزف...)). إنه حقاً شخص يعرف كيف يتملص ويهرب. نعم ولكن هذا يدعى، كما يتابع توبو، وباختيارنا، الحضور والعظمة أو رفعة الشأن.

كان ريختر، بعد أن يكون قد ملأ سماء مسرح شايو بموسيقا شوبرت، يعود إلى شقته الصغيرة ليسهر فيها على ضوء الشموع ساعات يخلو فيها إلى نفسه، ويعمل الليل بطوله. وكان بإمكان ذاك القادر على جعل مستمعيه يصيخون بآذانهم أن يعزف أمام الجمهور وكأنه يتدرب على معزوفته. كما كان باستطاعته أن يؤدي الحفل بأكمله لرضاه الذاتي ثم ينسحب بعد ذلك، وبئساً بحفل العشاء المقام على شرفه في سفارة ما، أو برؤية قصور اللوار. وقد اختار مستودعاً للغلال في منطقة اللورين ليسكن فيه ويمنحه روحاً وحياة. وعندما ظن أنه توصل لجزء كبير من بغيته، وأنه وطد نفسه لدى الجمهور، ونال حظوة كبيرة لديه، وأصبح له رصيد كبير في نفسه، اعتقد أن بإمكانه تكريس برنامج كامل لشيمانوفسكي Szymanowski، لكن الجمهور الفرنسي أبدى استياءه منه فما كان من ريختر إلا أن أبدى بدوره استياءه من الجمهور. فجرجر قدميه وهو شاحب الوجه إلى أمسية غاصة بالحضور طبعاً، ليعزف شوبان فقط. إنها المعاملة بالمثل دوماً... وهذه هي حرية الفنان وإشعاعه اللذان يتعذر

التقاطهما. حرية الفنان الذي يعطي ويتوقع أن يأخذ الآخرون ما يمنحه إياهم.

كان ريختر هو الوحيد بين عازفي جيله البارزين الذي رفض أن يُعَلِّم بل واستخف بذلك. فلم يثبت أنه عمل في أي معهد للموسيقا أو أنه نظم دورات للطلبة المتدربين... ما الذي كان لديه لينقله إلى الآخرين؟ فالوحي لا يمكن نقله وكذلك الإلهام وانبثاق حالة الروح والمزاج. وقد تعلم الفنان أن يضبط هذه الأمور ويتحكم بها وينظمها لنفسه ذاتها فقط. وبذل جهوداً كبيرة ليتوصل إلى ذلك، هذا الأمر لا يمكن تعليمه !

يجهل الكثيرون أن معلمه نوهاوس Neuhaus هو نصف نمساوي ونصف بولوني وأنه فر من النمسا وهنغاريا بعد مبارزة، لعلها كانت مع أونيغين Oneguine أو ربما مع لانسكي Lenski، وهو الذي جعل من ريختر الذي لم يكن قد أدى طيلة حياته أي سلمٍ موسيقي، عازف بيانو شهيراً. لكنه انتزع من ريختر الميل إلى تجريب نفسه بنفسه، إلا أن ميكيلانجيلي Michelangeli جعله يراقب نفسه بنفسه وينقدها في "كونشرتو على مقام صول لرافيل Concerto en sol de Ravel": إنها تأثيرات مبدع لعبت دوراً خفياً في ذاكرته الصامتة. وعلى العكس من ذلك فإن سماع عازف البيانو الفرنسي كاسادوسو في أوديسا يعزف سوناتا صول ماجور لموتسارت، ألهمه اليقين بأن موتسارت كان صعباً بيد أنه ممكناً: إنه إذاً ضروري. ولكنه كان يقول وهو يعمل على كونشرتو مي بيمول لموتسارت ((... لا أعرف بعد ما الذي يجري في الحركة الثانية...)). ولم ينس على الإطلاق في سوناتا صول أن موتسارت قد كتب

أصوات الباص ببطء معتدل، ولم يكن ذلك على الإطلاق من قبيل الاستسهال ولا الإهمال. ولكن ليجعل الغناء يؤدى بشكل أفضل. . . آه، الغناء !

قيل أن لريختر الأب علاقة قرابة بعيدة مع جيني لاند Jenny Lind وأن لاند قد صاحبه بعد أن التقى والدته العجوز في نيويورك أثناء بداياته (وقد ساهم بعض الأصدقاء في دفع تكاليف سفرة السيدة العجوز) إلى بايروت Bayreuth للاستماع إلى "تانهاوزر" غير أنه لم يخف عن ويلاند فاغنر Wieland Wagner بأنه لم يستحسن بشكل كامل قيادته. فقد كانت عقيدة ريختر بسيطة ولكنها صاعقة: فالإخراج الوحيد الجيد والشرعي بالنسبة له هو الذي يعزز الموسيقا ويقويها. ما أن استقر ريختر في منطقة التورين، حتى استدعى إليه فرقة "Curlen River" وكانت شراكته مع بريتن Britten في آلدبورغ قد ترسخت وتوطدت، وهي شراكة فيها ود وإثمار: مغنيان وموسيقيان، وعرضياً أيضاً، بكل العبقرية والنبوغ والتفوق، عازفا بيانو. وأما أجمل ذكرياته عن "ماغلون الجميلة La Belle Maguelonne" فقد كانت مع فيشر ديسكاو. كان الإثنان يلتقيان غالباً على درجة مشهودة من حدة الشعور. ولقد بقي إنجازهما مع شفارتسكوبف، حديقتهما السرية الخفية التي لا يدخلها سواهما، ولم يصل هذا الإنجاز أبداً إلى الجمهور، كما حدث مع جوليا فارادي في تشايكوفسكي؛ وذلك لعدم وجود الوقت اللازم للِّقاء والتدريب.

في عام ١٩٨٦ قام ريختر بجولة في الاتحاد السوفيتي قادته من كالينغراد إلى خاباروفسك، قدم فيها ١٥٠ أمسية في ستة أشهر. وكان

جوابه على سؤال يتعلق باتساع هذه الجولة: ((...هناك الكثير من الأمكنة لم أكن قد ذهبت إليها...)).

ليس بمقدور الفنان ولا ينبغي عليه بشكل خاص أن يفعل كل شيء. ولكن ماذا عن الغناء؟ عندما يكون ريختر على البيانو برفقة مغن ما، فإنه ينسى أن يعزف لأنه يستمع. وهنا لا بد من التذكير بطفولة ريختر التي تفسر هذه العبقرية المقلقة العذبة والشغوفة الرئيفة، وهذا التطور الحر أولاً، والفائض الغزير، الذي تجري معاكسته ومحاربته فيما بعد على طريقة شومان، والذي يُقَنّى في الواجبات والضغوط القسرية. يقول توبو أن علينا ألا ننسى، كما فعلنا مع غويا وشوبرت أيضاً، ويلات الحرب... هذه الشرنقة من العزلة التي يتم إسقاطها على الجمهور، يعلنها ويعرضها للنور هذا الألم الواضح المرئي كما لو أن من الأفضل له عدم العزف في تلك اللحظة بل وحتى عدم عيشها. هل سبب ذلك هو الوجل من الجمهور والتهيب منه؟ لا بل إنه ثمن يجب دفعه مقابل التدرب والتعود الكلي الناجح على وجود هذا الجمهور.

لا يسعى ريختر لأن يسمعه الجمهور بآذانه فقط بل إنه يثير نفوس مستمعيه ويبهجها وهو يجبرهم على سماعه بشكل يختلف عما تعودوه. إنه يطلب ذلك منهم ويدفع هو نفسه الثمن. يجب الدخول معهم على درب التيقظ والألم. لا يريد هذا الفنان المدهش في قدرته، بل الأكثر موهبة بين جميع عازفي البيانو في قرننا، عبر الغنى الحسي لمجموعة ألوانه وحساسيته العميقة بالغناء، أن يُستمع إليه في فوريتة، ولكن أن يُصغى إليه في عمقه. ويجب ألا نتساءل بماذا يفكر، كما فعل آراغون، ولكن

علينا أن نتساءل ماذا يفعل لنا وبنا...

يقول لنا ريختر على البيانو، حسب رأي فيليب كاسار Philippe Cassard الذي كان يقلب له الصفحات على المنصة أثناء مرافقته . . إن **تحركت، قتلتك !**. . تكاد ابتسامته الماكرة التي ترتسم على شفتيه وهو يطلق تحذيره، تطمئن كاسار الذي يتابع حديثه قائلاً: أمام هذا الوحش المقدس أكون في حالة تأثر وانفعال شبيهة بتأثر الأطفال وانفعالهم. كانت قامته المهيبة ودقته الفنية الأسطورية قد حجبت عني حتى ذلك الوقت رجلاً اكتشف بالتناوب أنه خجول حفي وبشوش غريب الأطوار يفترسه الجزع. إن قلب الصفحات في بعض الأمسيات الموسيقية التي قدمها ريختر في فرنسا هو فرصة محمسة ومميزة للعيش بالقرب منه وتفحص علاقته الخارقة والثورانية مع البيانو... كان ريختر يجلس عالياً، قرب الملامس، وفجأة تنشحن نظرته التي تتجه نحو الأسفل والمتعبة نوعاً ما على الدوام بالتوتر ثم تتجمد حركتها وتتسمر، مصوبة إلى التوزيع... أو تضيع في البعيد أثناء مقطعٍ يؤديه الأرغن... تنفس مسموع بطيء وقوي، يحرك الجسد بأكمله وكأنه كور الحداد، أترقب اللحظة التي يشير ريختر فيها إلي بإيماءة من رأسه وتعني أن علي أن أنهض وأقلب الصفحة ثم أعود للجلوس بأقل زمن وضجة ممكنين، وذلك حسب رغبته الصريحة والحازمة...أراقب يده اليسرى الشبيهة بقبة كاتدرائية يشكل بنصره دعامتها الحاملة في المقاطع الصارخة والعالية جداً Fortissimo، حيث يتأرجح الجسد في حركة ضخمة جبارة، باتجاه الإصبع الخامس الذي نتصور تحته أن المرء يتفجر إلى ألف شظية، وينطلق الإبهام

اليساري بمفرده أحياناً، وبسرعة، مسبوقاً بانحراف غضوب حانق من مرفقه إلى أقصى الأصوات الخفيضة (القرار) ليجلب مدداً معتبراً للقوة... وأية رهافة مرئية جسدياً في تنفيذ حلية ما أو مجرد Mordant في مقطع غنائي في سوناتا لهايدن ...أو حركات أصابع خفيفة أخرى تُدهش كذلك التشابك المبهم للأصابع في الفانتازيا البولونية Polonaise - Fantasie لشوبان، من غير أن يفسد ذلك عند السماع، الانطباع بعزف متصل رائع Legato. خلال الاستراحة يكون ريختر أكثر هدوءاً واسترخاء وبلاغةً وبياناً، ويحسب أن يذكّر بأمجاده السابقة، فاغنر وديبوسي وشوبان. ويتحمس لعبقرية هايدن الخلاقة التي كان يقدرها ويثني عليها أكثر من ثنائه على موتسارت، ويقابل بين الجانب **المجازف والمتفسخ** لموسيقا سكريابين **بالنقاء البتولي** لديبوسي. ويحتد ويستشيط غضباً على عازفي البيانو الذين لا يعزفون الإعادات، ((...إنهم لا يحبون الموسيقا...)) وكذلك على أولئك الذين يربطون بين "الجزيرة المرحة السعيدة " و "الإبحار إلى سيتير لواتو "... والنهاية هي دائماً رقصة صاخبة ماجنة، وصخب وضوضاء وضجيج... ونتناول قدحاً من الشمبانيا وعندها يمكن البدء في القسم الثاني من الأمسية الموسيقية لإنهائها.

أما إليزابيت شفارتسكوبف التي عملت في سالزبورغ، مع ريختر على مشروع "وولف Wolf "وقد لزم لذلك _حيث أنهما ممن يرغبون في بلوغ الكمال كما نعرف– أشهر من التدقيق والتخطيط يستحيل إيجادها ولذلك بقي مشروع Italienisches Liederbuch لوولف في حيز الحلم... ولكننا نرى أن أثر عميق بقي منه في عقل شفارتسكوبف التي أصرت على تكريم

ريختر. وهي لا تذكر لنا مقدار مفاجأتها، عندما لاحظت أن ريختر كان يعرف هذه المقطوعة عن ظهر قلب! كما أنها لم تذكر أن ريختر هو الذي عزف في الذكرى العاشرة على وفاة والتر ليجيه Walter Legge مقطوعات لهايدن وشوبرت كما يمكننا تصوره.

تقول شفارتسكوبف: كان لريختر أهمية كبيرة في حياتي بصفتي فنانة على أكثر من صعيد. فكيف أنسى تفاهمه الفوري مع زوجي وأحاديثهما الحماسية المشبوبة بالعواطف والانفعالات الثرّة التي لا تنضب حين يكون الأمر متعلقاً بالموسيقا، أو كل ما تعلمته منه؟. ولكن هناك أولاً وقبل كل شيء ريختر عازف البيانو الذي يعني السماع له الكثير، ريختر الإشراق والنور. كنا نحدد لأنفسنا هدفاً في التدريب، وكنا دوماً نعتقد أن المؤلف قد تخيل شيئاً ما وأراده ونفعل كل أمر قد يقرّبنا منه إلى أكبر الحدود، أي أننا آمنّا، بشكل ما، أن الاتصال المباشر بالمؤلف ممكن. هذا ما علّمنا إياه ريختر. ولا يحتاج الأمر في هذا الشيء إلا إلى عبقرية من ذلك النوع. ولشدة التركيز، استطاع ريختر إيصال الوضوح والبداهة إلى العازفين معه وإلى جمهوره، وهذا بالتأكيد شيء مختلف عما يعتقد أولئك الذين يكتفون بالعزف أو بالغناء أنهم يقدّمونه للجمهور. يالـه من درس للموسيقيين أنفسهم. إنه لمن المفرح أن يكون ريختر قد وجد... وإنها لنعمة كبيرة أن تكون لنا آذان لنستمع بها إليه!

رحل ريختر عن عالمنا، وألقى أصدقاؤه ومعجبوه النظرة الأخيرة على جسده المسجى على طاولة عالية تحيط بها الشموع، وطافوا حوله، حسب رغبته، وهم يستمعون إلى موسيقا لهايدن وشوبرت ومؤلفين غيرهم من تسجيلاته، وكأنه أراد أن يمتعهم بها بحضوره لآخر مرة.

□□□

❑ سير جورج شولتي ... وداعاً يا مايسترو

إعداد حسان موازيني

برحيل جورج شولتي الذي غادرنا في الخامس من أيلول/سبتمبر ١٩٩٧، حين كان يستعد للاحتفال بعيد ميلاده الخامس والثمانين، انطفأ جنس المستبدين المتسلطين في إدارة الأوركسترا. خلف لنا هذا الموسيقي ذو الجاذبية المغنطيسية المثيرة مجموعة كبيرة من الأسطوانات، يشكل ماهلر Mahler وفاغنر Wagner حجري الزاوية فيها.

صحة أداء وطريقة عزف لا خطأ فيها، وبيان دقيق صارم وشعور يقذ بالتقطيع الإيقاعي، وقابلية لا مثيل لها لأخذ مجموعة الأجراس الصوتية بالحسبان وكل فئة على انفراد، وللنفوذ إلى أبعد ما يمكن في المعنى الكامل للمدونة الموسيقية مع الحفاظ على الدقة الإيقاعية، بدلاً من الاستعاضة عنها بمفهوم شخصي. صحيح أن كل هذا ضروري جداً للقيادة بيد أنه لا يشكل فن القيادة بأكمله، فتقنية قائد الأوركسترا المثالي، تنشأ أيضاً من طاقة باطنية خفية بهية وزاهية، ومن خفايا وأسرار كثيرة أخرى. فقائد الأوركسترا هو الموسيقي الوحيد الذي لا تصدر عنه أصوات. ولا يستخدم للعزف إلا وسائل رؤوية. ولكن يمكن رغبة في الكمال الحرفي الدقيق بمفرده أن يسقط نوراً من أكثر الأنوار إبهاراً، رغم أن القوة الكبرى لقائد الأوركسترا تكمن، على الأرجح، في قابليته على إسقاط قوته الداخلية وكثافة مشاعره. ومع أن على كل عازف أن يعزف بطريقة

تعبيرية، فمن الخطأ القول أنه (يعبر عن ذاته) عن طريق الموسيقا، فهو يحاول بتنفيذه أو بقيادته إبداع شيء محسوس، شيء سريع الزوال عابر وآفِل إن كان الأمر يتعلق بأمسية موسيقية، وبشيء أكثر استمرارية إن كان متعلقاً بأسطوانة. يوسم هذا الشيء المحسوس بشخصية العازف ويطبع بطباعه، وبطريقة تفكيره ولكن بإمكاننا بالطبع قراءة أفكاره الخفية فيه.

لم يرد شولتي، على غرار أرتورو توسكانيني Arturo Toscanini وإرنست آنسرميه Ernest Ansermet وفريتز راينر Fritz Reiner أو جورج سيل Georges Szell، سوى أن يكون مؤدياً صرفاً مثالياً وأميناً. . . وكان فنه مزيجاً من الكلاسيكية والصرامة، يرتكز على نفوذه وهيبته وعلى متطلبات خاصة. وقد أخذ عليه عدد من النقاد أحياناً، وهم محقين بذلك، بعض الصرامة والتيبس، وبعض التعلق الزائد بالقواعد الدقيقة في القيادة وحتى بعض الجفاف. ولم تكن تسجيلاته، باستثناء تسجيلات ماهلر وبارتوك وفاغنر والأوبرا بشكل عام، تعكس دوماً مزاياه بصفته قائداً للأوركسترا.

من السهل التعرف على أسلوب شولتي فهو مسرحي، متماسك ومتراص قاحط وجاف وبارد، وأما أكورداته (تآلفاته) فهي واضحة جلية. وهو يقوم باختيار سرعاته دوماً بالعلاقة مع ما كان يريد ترجمته والتعبير عنه، ذلك أن السرعة مرتبطة بشكل من الشدة والقوة. كان شولتي يمتلك هيبة وتأثيراً طبيعيين مسلماً بهما ولا يقبل ذلك جدالاً. وكان يعرف كيفية توليد شفافية نادرة لدى الأوركسترا. وكان مثل سيل Szell حرفياً أولاً. .

. بارعاً لكنه ليس صاحب رؤى، متخيلاً حالماً. وتعتبر تقنيته في كثير من الأعمال السيمفونية، كسيمفونيات شومان وبعض القصائد السيمفونية لليست Liszt والسيمفونية الرابعة لبراهمز والسيمفونيات الثانية والرابعة والسادسة والسابعة لماهلر، درساً حقيقياً للكلاسيكية الرنانة المؤثرة يستخدم فيه خشونة استهلالات مدهشة عجيبة، وغالباً ما يلجأ إلى استخدام حرية دافعة محرضة وباعثة وحتى ثورانية، للتقطيع الجملي الذي لا يذكر بتوسكانيني أو برايز Reiner فحسب بل ويعبر عن أصالة في غاية الأمانة لروح الأعمال، ذات حس بالألق والنضارة والبريق، وحضور مؤثر وحاسم.

كان شولتي يوضح التفاصيل ويبرزها ويجعل الجمل تتقافز، ويمكننا القول أن قوة نغماته ومقاطعه الغنائية التي لا يمكن تقليدها وشفافيته ووضوحه التركيبي، تتأتى في معظمها من عمل رجل يعشق الكمال خلال التدريبات.

كان جورج شولتي قائد أوبرا خارقاً، يمتلك إدراكاً حقيقياً واعياً للمقتضيات المسرحية ويلتزم بعمل معمق واقعي مع المغنين، ويبدع عرضاً على البيانو أثناء التدريبات. وكان قد حصل على تعليمه في الأوبرا وفي مدرسة الغناء. ويمكن أن تحدِّد الفائدة الفنية التي اكتسبها من تعميقه المستمر لعلاقاته مع المسرح، مثله الأعلى عن القيادة. فهو يرى أن العزف أو الأداء بالنسبة لرئيس الأوبرا الحقيقي الجيد ما هو إلا لحظة محادثة طويلة مع العمل الفني وتأمل لا يتوقف عن إعادة النظر فيما هو مكتسب.

كان فن النظم المشهدي المتميز هذا ذو ثبات واستمرارية لدى شولتي بحيث أن النقاد حكموا عليه، بالطبع، بأنه مسرحي أكثر من اللازم في أداءاته السيمفونية. في حين لم تكن خصوصيته تكمن في تخفيف تباينات عمل ما وتناقضاته، بل على العكس من ذلك، في الاضطلاع به كلياً وبلا تحفظ واستخلاص تأثيرات مدهشة من ذلك.

كان شولتي في أداءاته وتسجيلاته لسيمفونيتي ماهلر الثانية والسابعة مثلاً يولد توتر الاندفاع العميق، محسوباً على صعيد العمل بأكمله، ويعطي لكل جملة شكلها المعماري ووحدتها، مع الحفاظ بشكل مستمر على جمالها الرنيني الصوتي. كما أن إفراطاته الظاهرية لا تعارض على الإطلاق الفكرة التي كونها ماهلر عن الأوركسترا عبر كتابته (وهي فكرة استبدادية، جائرة نوعاً ما) وكان الاثنان يتخذان الوجهة ذاتها، وهي وجهة السمو والكمال. في موسيقا بيلا بارتوك، يجعلنا شولتي نفكر، بوضوح خطابه الأوركسترالي الذي يبثه وينشره في علاماته ونغماته وموسيقيته، بعالم كيميائي حقيقي يحول ماهية الأمور والمعادن. وكان لديه، بلا أدنى شك، عندما يقود موسيقا لبارتوك، وضوح ومنطق وصدق ويقين شديدي القرب من الحقيقة. وعندما يحاول بارتوك مزج مناخ سحري مذهل بجانب هزلي مضحك وحديث ورؤية للعالم حلولية تؤمن بوحدة الوجود (أمير الغابة، وكونشرتو للأوركسترا) فهو يطالب بتأثيرات تلوينية مبتكرة جداً، تتحقق غالباً بوسائل نغمية انسجامية أو بتقنية العزف. وكان شولتي مترجماً مثالياً لهذا وذاك بتمهيده للأوركسترا التي ينبغي على كل آلة فيها أن تعطي لونها الأكثر سطوعاً والأكثر فردية وهو

لون يتباين مع الأصوات المحيطة بها. ولكن يمكن أيضاً لوضوح الأصوات الخاصة بكتابة بارتوك الأوركسترالية، الجلية جداً أيضاً في كونشرتاته للبيانو وكونشرتاته للكمان وفي المندرين العجيب، أن يزيد في المتطلبات المختلفة التي ينبغي ألا تساهم في الفعالية الأعظمية للحظة اللحنية فحسب (الطابع، التعبيرية، القوة)، بل أيضاً بالشكل المحض، وبالتحديد عندما يصبح تناسق الآلات الموسيقية تابعاً، علانية وجهاراً، للحركة الإيقاعية، والإبداع الطباقي متعدد الأصوات الأكثر صرامة وإيجازًا، (موسيقا للوتريات، إيقاع وسيليسلتا celesta)، وهناك يتكشف أن شولتي هو مؤد من المرتبة الأولى، رائع في تأثيره وفي توحده وتوحشه وفي اندفاعاته وحمّيته الصارمين. . .

كان بإمكان شولتي فعل أي شيء. لأنه كان يعرف كل شيء، على غرار سلفيه بوم وكارايان، عن دور الأوبرا، في جميع المواقع والمراكز. وكل شيء عن الطريقة التي يرفع بها المغنين ثم يجعلهم يتطورون. ويكفيه فخراً أنه جعل من Covent Garden مستنبتاً خارقاً للمواهب وبنى فيها مستقبلاً غنائياً ووجدانياً كاملاً . . ولكن شولتي كان، بالإضافة إلى ذلك، عازفاً لموسيقا الحجرة بارعاً ومربياً صالحاً . . . حصل بصفته عازفاً للبيانو على جائزة جنيف أثناء نفيه إلى سويسرا أثناء الحرب، وتمكن بعد أربعين سنة من بداياته، من عزف موسيقا موتسارت بأصابع مرنة وحيوية كاملة مع رباعي ميلوسQuatuor Melos وكذلك موسيقا بارتوك مع موريه بيراهيا Murray Perahia (وأعطى بالإضافة إلى ذلك للفيلم الذي صور حينها، نصائح وتعليمات ذات وضوح وصفاء وشفافية

كبيرة).

كانت معمارية باخ تنقل هذا الرجل الاجتماعي الحسي ذا الأقدام الراسخة على الأرض إلى السماء تقريباً. كان قد برمج أموره ليقود في هذا الخريف فرقة تعزف "آلام السيد المسيح حسب القديس يوحنا Passion selon saint Jean" وكان فخوراً ب "آلام السيد المسيح حسب القديس متى" ويتكلم عنها كما نتكلم عن ولد طال انتظاره.

لم يكن شولتي يعمل إلا من أجل المستقبل. ولكن علينا ألا نخطئ في ذلك، فقد كان يقتات على الماضي، الحي دوماً والمزروع فيه. وكان أمواته يتكلمون معه بشكل يحميه ويصونه، فقد كانت صور بارتوك وشونبرغ معلقة في شقته الصغيرة وكذلك برونو والتر Bruno Walter الحاضر في قلبه، وباختفائه، اختفت أوربا الموسيقية ولكن بقيت منه مجموعة أسطوانات خالدة تتحدى الفناء والزمن.

□□□

❐ معجم الموسيقا الغربية حرف O

إعداد محمد حنانا

– عازف كمان

– كاتب في الموسيقا

❐ الأعلام

أوبريشت، جاكوب ١٤٥١ـ ١٥٠٥ **Obrecht, Jacob**

مؤلف فلمنكي وضع العديد من الأعمال الموسيقية الكنسية، وتتضمن هذه الأعمال قداسات،موتيتات كما وضع العديد من الأغاني الدنيوية.

أوبوخوف، نيكولاي ١٨٩٢ ـ١٩٥٤ **Obukhov, Nikolay**

مؤلف روسي. درس على يد تشربنين وشتاينبرغ في كونسرفاتوار بطرسبورغ، ثم في باريس على يد رافيل. اشتغل بتطوير آلة موسيقية كهربائية وألف لها العديد من الأعمال. ابتكر أسلوباً جديداً في التدوين الموسيقي، كما ابتكر أسلوباً جديداً في معالجة الاثنتي عشرة نغمة مغايراً لأسلوب المؤلف شونبرغ.كرس أبوخوف معظم حياته لتأليف العمل الكورسي الصوفي "كتاب الحياة"، وهو لمغنيين منفردين وكورس وبيانوبين وأوركسترا.

أوكجيم، جان ١٤١٠-١٤٩٧ Ockeghem, Jean

مؤلف فلمنكي. خدم في البلاط الفرنسي. كان له تأثير كبير في عصره، وقد لقب بأمير الموسيقا. وضع العديد من القداسات والموتيتات، كما وضع عدداً من الأغاني الفرنسية.

أوفنباخ، جاك ١٨١٩-١٨٨٠ Offenbach,Jacques

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف فيولونسيل فرنسي من أصل ألماني. درس في كونسرفاتوار باريس. عمل عازفاً لآلة الفيولونسيل في أوركسترا أوبرا كوميك، وقائد أوركسترا في المسرح الفرنسي. وضع نحو تسعين أوبريت أشهرها "هيلين الجميلة"، "أورفيوس في الجحيم. كما وضع أوبرا واحدة "حكايات هوفمان".

أوجيهارا، توشيتسوغو ١٩١٠-١٩٩٢ Ogihara, Toshitsugu

مؤلف ياباني. درس على يد تشيربنين. تشتمل أعماله على سيمفونية، كونشرتوين لآلة الكمان، أربع رباعيات وترية، كونشرتو فيولونسيل، وبعض الأعمال المتنوعة.

أوهانا ،موريس ١٩١٤-١٩٩٢ Ohana , Maurice

مؤلف وعازف بيانو فرنسي من أصل إسباني. درس الهندسة المعمارية، ثم تحول إلى الموسيقا فدرسها في باريس في السكولا كانتوروم، ثم في أكاديمية سيسيليا في روما. وبعد عودته أسس جماعة الزودياك التي كان هدفها الدفاع عن حرية التعبير، ومقاومة المواقف الجمالية الاستبدادية. وضع أعمالاً هامة لآلة البيانو، وتميز أسلوبه بالتعقيد.

تتضمن أعماله أوبراتين، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، كونشرتو بيانو، إلى جانب الكثير من أعمال الإنشاد، وأعمال موسيقا الحجرة.

أوليفر، ستيفان ١٩٥٠ـ ١٩٩٢ **Oliver, Stephen**

مؤلف إنكليزي. درس على يد لايتون وشيرلو وجونسون. وضع الكثير من أعمال الأوبرا وأعمال المسرح الموسيقية، إلى جانب الأعمال الأوركسترالية المتنوعة وأعمال موسيقا الحجرة وأعمال الإنشاد.

أولسين، أول ١٨٥٠ـ ١٩٢٧ **Olsen, Ole**

مؤلف نرويجي. درس في ترونديهايم ولايبزيغ. تتضمن أعماله أوبرات، أوراتوريات، سيمفونية، كونشرتو لآلة الهورن، مارشات عسكرية، ومقطوعات لآلة البيانو.

أوندنيشيك، فرانتيشيك ١٨٥٧ـ ١٩٢٢ **Ondńcek, Frantisek**

عازف كمان ومؤلف تشيكي. درس في كونسرفاتوار براغ، ثم في باريس على يد ماسارت. عمل مدرساً لآلة الكمان في كونسرفاتوار فيينا، ثم في كونسرفاتوار براغ. وضع منهاجاً لدراسة آلة الكمان. تشتمل أعماله على كونشرتو لآلة الكمان، ومجموعة من القطع للآلة نفسها.

أونسلو، جورج١٧٨٤ـ ١٨٥٣ **Onslow, Georges**

عازف بيانو ومؤلف فرنسي. درس البيانو في لندن على يد دوشيك وكرامر، والتأليف في باريس على يد رايشا. تشتمل أعماله على ثلاث أوبرات كوميدية، أربع سيمفونيات، خمس وثلاثين رباعية وترية، أربع وثلاثين خماسية وترية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة الأخرى.

أورف، كارل ١٨٩٥ـ ١٩٨٢ **Orff, Carl**

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. درس في أكاديمية ميونيخ، ثم تركها لينخرط في الجيش. بعد ذلك عمل في دور الأوبرا، ثم عاد إلى ميونيخ ليتابع دراسته الموسيقية على يد كامينسكي. في عام ١٩٢٤ أسس مع دورثي غونتر مدرسة لتعليم الرقص. وشيئاً فشيئاً ازداد اهتمامه بالتربية الموسيقية. كما استحوذ عليه ولعه بالإيقاعات البدائية وبموسيقا عصر النهضة.

يتميز أسلوب أورف بالبساطة والتقطع ويكثر فيه استخدام الآلات الإيقاعية، وهو مبني في الأساس على أشكال إيقاعية مع تنويعاتها. ويخضع الهارموني عنده للمبادئ القواعدية، أما اللحن فهو أقرب إلى الكلام الموقع منه إلى النموذج التعبيري. من أعماله أوبرا القمر، الفتاة الذكية، استوتولي، أنتيغونا، الملك أوديب.

كانتاتا كارمينا بورانا، الكانتاتا المسرحية كاتولي كارمينا، مقطوعة انتصار أفروديت وهي عمل للمسرح. هذا إلى جانب الموسيقا المرافقة المسرحية، وأعمال موسيقا الأطفال. وأعمال أخرى متنوعة.

أوريادا، سيان ١٩٣١ـ١٩٧١ **O`Riada, Sean**

مؤلف إيرلندي. درس على يد فليشمان. تشتمل أعماله على باليهين، سيمفونية، ريكويام، وأعمال أخرى متنوعة.

أورنشتاين، ليو ١٨٩٢ـ ؟ **Ornstein, Leo**

مؤلف وعازف بيانو أمريكي من أصل روسي. درس على يد والده، ثم في كونسرفاتوار بطرسبورغ. استقر في أمريكا، وقدم للجمهور أعمال البيانو

الخاصة بالمؤلف شونبرغ، وأسس مدرسة أورنشتاين للموسيقا. تشتمل أعماله على متتالية للأوركسترا، كونشرتو بيانو. فانتازيا للكمان والبيانو، فالسات، سوناتات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال متنوعة.

أور، باكستون١٩٢٤ **Orr, Baxton**

مؤلف اسكتلندي. درس على يد فرانكل. وضع موسيقا للمسرح والسينما.تشتمل أعماله على أوبرا، متتالية للوتريات، كونشرتو لآلة الترومبون، إلى جانب أعمال موسيقا الجاز.

أور، روبين ١٩٠٩ **Orr, Robin**

مؤلف وعازف أورغن اسكتلندي. درس على يد كاسيلا وبولانجيه. تتضمن أعماله أوبرات، ثلاث سيمفونيات، سيمفونيا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

أوريغو-سالاز، جوان ١٩١٩ **Orrego- Salas, Juan**

مؤلف تشيلي. درس التأليف على يد أليند ثم في أمريكا على يد لانغ وتومبسون وكوبلاند. تشتمل أعماله على أربع سيمفونيات، كونشرتو بيانو، كونشرتو كمان، أعمال كورالية، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة.

أوزبورن، نيغل ١٩٤٨ **Osborne, Nigel**

مؤلف إنكليزي. درس على يد لايتون ثم في بولونيا على يد رودجيسكي. نال جائزة الإذاعة السويسرية عام ١٩٧١. محاضر في الموسيقا، وأستاذ الموسيقا في جامعة أدنبره. تشتمل أعماله على أربع

أوبرات، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو فلوت، سيمفونيا رقم ١و٢، كونشرتو كمان، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال الإنشاد، وأعمال الموسيقا الإليكترونية.

□□□

❑ الأعمال الموسيقية الهامة

Oberon – أوبيرون

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف فيبر، قدمت لأول مرة في لندن عام ١٨٢٦. وضع نصها ج.ر.بلانشيه.

Oberto,Count Di San Bonifacio – أوبروتو، كونت بانيفاسيو

أوبرا من فصلين للمؤلف فيردي، قدمت لأول مرة في ميلان عام ١٨٣٩. وضع نصها أ.بيازا، وت.سوليرا.

Oca Del Cairo, L' – إوزة القاهرة

أوبرا كوميدية (غير منتهية) من فصلين للمؤلف موتسارت، قدمت لأول مرة في باريس عام ١٨٦٧. وضع نصها ج.ب.فاريسكو.

Oceanides, The – حوريات الأوقيانوس

قصيدة سيمفونية للأوركسترا للمؤلف سبيليوس، عمل رقم ٧٣، وضعها عام ١٩١٤.

Ode For St Cecilia's Day – قصيدة ليوم القديسة سيسيليا

عنوان أربعة أعمال كورالية للمؤلف بورسيل.

عمل كورالي للمؤلف هاندل.

كانتاتا للمؤلف كلاوس هوبرت.

Ode To Death – قصيدة للموت

عمل للكورال والأوركسترا رقم ٣٨ للمؤلف هولست، مبني على أشعار ويتمان، وضعه عام ١٩١٩.

Ode to Napoleon Buonapart – قصيدة لنابليون بونابرت

عمل لرباعية وترية وبيانو ومنشد (منشد الشعر) لمرافقة قصيدة للشاعر بايرون، للمؤلف شونبرغ، وضعه عام ١٩٤٢. أعاد صياغته فجعله لأوركسترا وترية وبيانو ومنشد، وقدم لأول مرة في نيويورك عام ١٩٤٤.

Odyssey – الأوديسة

عمل أوركسترالي طويل للمؤلف نيكولاس ماو، وضعه ما بين عام ١٩٧٢و١٩٨٧.

Oedipe – أوديب

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف جورج أونيسكو، وضع نصها المأخوذ عن سوفوكليس أ.فليغ.

Oedipus Rex – الملك أوديب

أوبرا ـــ أوراتوريو من فصلين للمؤلف سترافنسكي، قدمت لأول مرة في باريس عام ١٩٢٧. وضع نصها المأخوذ عن سوفوكليس ج.كوكتو.

Offrndes Oubliees, Les – القرابين المنسية

عمل أوركسترالي للمؤلف ميسيان، وضعه عام ١٩٣٠. ويتكون من ثلاثة أجزاء، الصلب، الخطيئة، القربان المقدس.

Oiseaux Exotiques – الطيور الغريبة

عمل أوركسترالي للمؤلف ميسيان، وضعه عام ١٩٥٦.

Olympians, The – الأولمبيون

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف آرثر بليس، وضع نصها ج.ب.بريسلي. قدمت لأول مرة في لندن عام ١٩٤٩.

Omar Khayyam – عمر الخيام

عمل للمغنيين والكورس والأوركسترا للمؤلف

غرانفيل بانتوك، وهو مبني على رباعيات لعمر الخيام نقلها إلى الإنكليزية إدوارد فيتزجيرالد، ويتكون من ثلاثة مقاطع. قدم العمل كاملاً في فيينا عام ١٩١٢.

On Hearing the First Cuckoo in spring – عند سماع أول وقواق في الربيع

مقطوعة لأوركسترا صغيرة، للمؤلف فريديريك ديليوس، قدمت لأول مرة عام ١٩١٣.

On This Island – فوق هذه الجزيرة

خمس أغان لصوت بشري حاد، وبيانو للمؤلف بريتن. الكلمات من قصائد للشاعر أودن.

On Wenlock Edge – على حافة ونلوك

مجموعة من الأغاني للمؤلف فون وليامز. وهي لصوت تينور ورباعية وترية وبيانو، قدمت لأول مرة عام ١٩٠٩. الكلمات للشاعر هاوسمان.

Orfeo Ed Euridice – أورفيوس ويوريديس

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف غلوك، قدمت في فيينا عام ١٧٦٢. وضع نصها ر.

كالزابيجي.

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف هايدن، قدمت لأول مرة عـام ١٩٥١ (وضعهـا عـام ١٧٩١). وضع نصها س. ف. باديني.

Orgelbuchlein – كتاب الأورغن الصغير

مجموعة غير منتهية مـن ٤٦ بريلـود كـورالي لآلة الأورغن للمؤلف باخ الكبير.

Orlando – أورلاندو

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هاندل، قدمت لأول مرة في لنـدن عـام ١٧٣٣. وضـع نصهـا غرازيو.

أوبـرا مـن ثلاثـة فصـول للمؤلـف فيفـالدي، قدمت لأول مرة في فينيسيا عام ١٧٢٧. وضع نصها براشيولي.

Orlando Paladino – أورلاندو بالادينو

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هايدن، قدمت لأول مرة عام ١٧٨٢. وضع نصها ن. بورتا.

Orpheus – أورفيوس

١) قصيدة سيمفونية للمؤلـف ليسـت وضعهـا عام ١٨٥٤.

٢) باليه من ثلاثة مشاهد للمؤلف سترافنسكي

وضعها عام ١٩٤٧.

٣) باليه من فصلين للمؤلف هنزه، وضعها عام ١٩٧٨.

Orpheus in the Underworld – أورفيوس في الجحيم

أوبريت من أربعة فصول للمؤلف أوفنباخ، قدمت لأول مرة في باريس عام ١٨٥٨. وضع نصها هـ. كريميو.

Osud – القدر

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف ياناتشيك، قدمت لأول مرة عام ١٩٣٤. وضع النص المؤلف نفسه بالاشتراك مع فيدورا بارتوسوفا.

Otello – عطيل

١) أوبرا من أربعة فصول للمؤلف فيردي، قدمت لأول مرة في ميلان عام ١٨٨٧، وضع النص المأخوذ عن شكسبير بواتو.

٢) أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف روسيني، قدمت لأول مرة في نابولي عام ١٨١٦. وضع النص دي سالسا.

Othello – عطيل

افتتاحية للأوركسترا للمؤلف دفورجاك، وضعها عام ١٨٩٢.

Ottone – أوتون

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف هاندل، قدمت لأول مرة في لندن عام ١٧٢٣. وضع نصها ن. هاريم.

Our Hunting Fathers – آباؤنا الصيادون

مجموعة من الأغاني السيمفونية لصوت بشري حاد مع الأوركسترا للمؤلف بريتن، قدمت لأول مرة عام ١٩٣٦. الكلمات للشاعر أودن.

Our Man in Havana – رجلنا في هافانا

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف وليامسون، قدمت لأول مرة في لندن عام ١٩٦٣. وضع نصها سدني غليار، وهو نص مأخوذ عن رواية بالاسم نفسه لغراهام غرين.

Overture Scherzo, And Finale – وافتتاحية، سيكرزو، وختام.

عمل أوركسترالي للمؤلف شومان رقم ٥٢، وضعه عام١٨٤١، وعدله عام ١٨٤٥.

Owen Wingrave – أوين فينغريف

أوبرا من فصلين للمؤلف بريتن، قدمت لأول مرة في التلفزيون البريطاني عام ١٩٧١.

وقدمت لأول مرة على المسرح في عـام ١٩٧٣. وضع نصها المـأخوذ عـن هـنري جيمـس، مايفانواي.

Oxford Elegy, An – مرثاة أكسفورد

مقطوعة موسيقية للمؤلف فون ويليـامز وهـي لأوركسترا حجرة، وكـورال، وراوي. وضعهـا عام ١٩٤٩. الكلمات من وضع الشاعر مـاثيو أرنولد.

Oxford Symphony – اسم أطلق علـى سيمفونية المؤلـف هـايدن رقم ٩٢، لأنهـا قدمـت عندمـا تلقـى هـايدن الدكتوراه الفخرية من جامعـة أكسـفورد عـام ١٧٩١.

□□□

المصطلحات

Obbligato – إلزامي، إجباري

تعبير يشير إلى مقطع آلي يتوجب عزفه بآلة محددة دون غيرها.

Obertas (S) – أوبرتاس

رقصة دائرية بولونية سريعة وجامحة ميزانها ثلاثي.

Octave – أوكتاف

بعد من ثماني نغمات، فالأوكتاف يتكون من ثماني درجات، الدرجات السبع زائد تكرار الدرجة الأولى في الجواب.

Octet – ثُماني

مؤلف موسيقي لثماني آلات أو لثمانية أصوات

Ode – قصيدة من الشعر الغنائي

في بلاد اليونان القديمة كانت القصيدة الغنائية "Ode" تنشد بمصاحبة الموسيقا، وتعبير "Ode" يعني في الأغلب عملاً احتفالياً، ولكن هذا التعبير يستخدم أحياناً للدلالة على

الأعمال التي تتضمن مدلولاً خاصاً يقصده المؤلف. كذلك يشير هذا التعبير إلى الموسيقا المرافقة لقصيدة شعرية.

Offertorium – صلاة التقدمة في القداس

جزء من القداس الخاص بالكنيسة الكاثوليكية، ينشد بعد مقطع الكريدو وأثناء تحضير الخبز والنبيذ وتقديمهما من فوق المذبح.

One-Step – رقصة الخطوة الواحدة

رقصة أمريكية نشطة شاعت نحو عام ١٩١٠، ميزانها ثنائي.

Op – اختصار كلمة **Opus**

Open String – وتر مطلق

Opera – أوبرا

الأوبرا هي دراما مغناة بمصاحبة الآلات الموسيقية. نشأت في إيطاليا في نهاية القرن السادس عشر. وكانت نتيجة لاجتماعات عقدها موسيقيون وشعراء في قصر الكونت باردي في فلورنسا، كان هدفهم إحياء الدراما اليونانية، وإعادة خلق ما كان يجري في المسرح اليوناني. لكن ما أنجزوه كان شيئاً

مختلفاً، فقد ابتكروا شكلاً جديداً قدر له أن يلهب مخيلة الفنانين والجمهور حتى يومنا هذا.

إن ما يجعل الأوبرا مختلفة جداً عن الأشكال الموسيقية الأخرى هو احتوائها للكل. إنها تحتوي في ذاتها على كل واسطة موسيقية تقريباً: الأوركسترا السيمفونية، الصوت المنفرد، الغناء الجماعي، الكورس، ويمكن أن تحتوي الأوبرا على موسيقا ذات طبيعة سيمفونية، أو على موسيقا "مطلقة"، أو موسيقا وصفية ذات برنامج. وتتضمن الأوبرا أيضاً باليهاً وتمثيلاً إيمائياً، ودراما. وتنتقل ببساطة من فن إلى آخر. وتعد أوبرا "دافني" للمؤلف الإيطالي جاكوبو بيري، والتي قدمت في فلورنسا عام ١٥٩٧ أول أوبرا في عالم الموسيقا، وقد انتقل هذا الشكل الفني الجديد إلى فيينا، ومن فيينا إلى باريس، ثم إلى لندن، فهامبورغ. وفي نحو عام ١٧٠٠ أضحت تلك البلدان مراكز أوبرالية. وأول أوبرا ألمانية هي أوبرا "دافني" للمؤلف هـ.شوتش قدمت في تورغو عام ١٦٢٧. وأول أوبرا إنكليزية هي

أوبـرا "حصـار رودس" قدمـت في لنـدن عـام ١٦٥٦. وقد شارك في وضعهـا خمسـة مؤلفين هم: م.لوك، هـ.لوز، ش.كولمان، ج.هادسـون، هـ.كوك. وأوبرا "بومون" للمؤلف روبير كامبـير التي قدمت عام ١٦٧١ هي أول أوبرا فرنسـية حقيقية. وتعد أوبرا "حياة من أجـل القيصر" للمؤلـف ميخـائيل غلينكـا، والـتي قدمـت في بطرسبوغ عام ١٨٣٦، أول أوبرا روسية.

من أعـلام الأوبـرا الذيـن سـاهموا في تطويرهـا وترسيخها نذكر كلـود مونتفـردي، أليسـاندرو سـكارلاتي، كريسـتوف غلـوك، موتسـارت، فـاغنر، فـيردي، بيزيـه، مسورسـكي، . . .إلخ.

Opera-Ballet – أوبرا ـ باليه

عمل موسيقي مسرحي يعطي أهميـة متسـاوية تقريباً للرقص والغناء. وقد ارتبـط هـذا الشـكل بـالمؤلفين الفرنسـيين لـولي وكامـبرا ورامـو في نهاية القرن السابع عشر وبداية القـرن الثـامن عشر.

Opera-Buffa – أوبرا بوفا

مصطلح يدل على الأوبرا الهزلية التي ظهـرت

في إيطاليا في القرن الثامن عشر. وترتكز على موضوع هزلي، وتتضمن شخصيات من واقع الحياة اليومية.

Opera- Comique – أوبرا كوميك

مصطلح يدل حرفياً على الأوبرا الهزلية، لكنه في الواقع يتضمن معنيين خاصين:

١) في القرن الثامن عشر كان يعني الأوبرا الهزلية الفرنسية التي تحتوي على حوار منطوق.

٢) في القرن التاسع عشر وفي فرنسا كان يعني كل أوبرا تحتوي على حوار منطوق، سواء كانت كوميدية أو غير كوميدية.

Opera Seria – الأوبرا الجادة

تعبير يشير إلى الأوبرا الجادة بوصفها نقيضاً للأوبرا بوفا (الأوبرا الهزلية). لكنه يستخدم للدلالة بصفة خاصة على طراز محدد من الأوبرات التي ازدهرت في القرن الثامن عشر، الأوبرات ذات الشكل الفخم المركب، والآريات البارزة المتقنة، والمواضيع الأسطورية الخرافية. من أبرز كتاب نصوص تلك الأوبرات بيترو ميتاستازيو، وأبوستولو زينو.

Operetta – أوبريتا

مسرحية غنائية خفيفة يتخللها الرقص والاستعراضات والأغاني ولا يغنى حوارها كله، بل يغنى أجزاء منه أما باقي الحوار فيلقى كما هو الحال في المسرحيات العادية. ولكن مصطلح أوبريت أصبح عملياً مرادفاً للأوبرا الخفيفة. مثال على ذلك أوبريت هيلين الجميلة للمؤلف أوفنباخ، وأوبريت الخفاش للمؤلف يوهان شتراوس الأصغر.

Opus – عمل (باللاتينية)

كلمة تستخدم مع رقم كقولنا "**Opus 50**" أي عمل ترتيب خمسين. وذلك لترقيم أعمال المؤلف وتصنيفها. وتجدر الإشارة إلى أن ال "**Opus**" قد يتضمن أكثر من عمل، في مثل هذه الحالة نقول **Opus 50 No 2** أي عمل ترتيب خمسين رقم ٢. وعادة تختصر كلمة **Opus** إلى **Op** كما مر.

Oratorio – أوراتوريو

نمط من التأليف الموسيقي مبني على نص ديني، ويوضع للمغنيين الإفراديين والكورس والأوركسترا على نحو درامي تقريباً، ولكنه

يقدم عادة بدون تمثيل ودون التأثيرات والملابس المسرحية. وقد نشأ هذا الشكل من المسرحيات الدينية التي تدور حول سيرة المسيح والقديسين والقصص الدينية للعهدين القديم والجديد، والتي كانت تقدم في مصلى "Oratory" القديس فيليب نيري في روما نحو منتصف القرن السادس عشر. وقد توسع شكله الموسيقي وتطور نحو عام ١٦٠٠. وأول أوراتوريو هو "تمثيل الروح والجسد" للمؤلف كافاليري. بعد ذلك قام العديد من المؤلفين بوضع أوراتوريات لتقدم في الصالات الموسيقية. ومن المؤلفين الذين وضعوا أوراتوريات هامة نذكر كاريسيمي، أ.سكارلاتي، شوتس، هاندل، هايدن، شبور، بيتهوفن، مندلسون، إيلغر.

يستخدم تعبير أوراتوريو أيضاً للدلالة على الأعمال ذات النمط المشابه للأوراتوريو الذي أشرنا إليه ولكن مواضيعها ليست دينية. مثال على ذلك: أوراتوريو "سيميل" للمؤلف هاندل، و"أغنية الغابات" للمؤلف شوستاكوفيتش، و"طفل من زمننا" للمؤلف

تيبت.

Orchestra – أوركسترا

تتكون الأوركسترا من مجموعة من العازفين لتقديم الأعمال السيمفونية والأعمال الموسيقية الأخرى. وهناك أنواع من الأوركسترات: الأوركسترا السيمفونية وتضم أكثر من تسعين عازفاً قادراً على عزف الأعمال الصعبة المعقدة، أوركسترا الحجرة وهي أوركسترا صغيرة، وتضم عدداً من العازفين يتراوح بين خمسة عشر إلى خمسة وأربعين عازفاً، الأوركسترا الوترية وتتكون من عازفي الآلات الوترية فقط، أوركسترا المسرح وهي أوركسترا متوسطة الحجم تستخدم لتقديم المسرحيات الغنائية، ويضاف إليها عادة آلات الساكسوفون.

لقد تطورت الأوركسترا عبر القرون حتى وصلت إلى ما هي عليه اليوم، وهي تتكون الآن من أربعة أقسام:

قسم الوتريات، ويضم آلات الكمان، والفيولا، والفيولونسيل، والكونترباص.

قسم آلات النفخ الخشبية، ويضم آلات

الفلوت، والأوبوا، والكلارينيت، والباصون، والهورن الإنكليزي، والكلارينيت باص، والدوبل باصون، والبيكولو.

قسم آلات النفخ النحاسية، ويضم آلات الترومبيت، والهورن الفرنسي، والترومبون، والتوبا.

قسم الآلات الإيقاعية، ويضم آلات الطبل (التمباني)، والطبول الأخرى المتنوعة، والأجراس، والسيليستا، والأوكسيلوفون، والجلوكنشبيل، والفايبرافون.

إن الآلات المعروفة جيداً كالهارب، والغيتار، والماندولين يمكن أن تلحق أحياناً بالآلات الإيقاعية بسبب الصوت الذي تصدره عند النقر بالأصابع، وحديثاً استخدم البيانو جزءاً متمماً للأوركسترا. وبالطبع هناك عدد من الآلات غير أوركسترالية مثل الأورغن، والبيانو، والهارمونيا، إضافة إلى الصوت البشري، لكنها تستخدم أحياناً في الأوركسترا.

Orchestration – التوزيع الأوركسترالي

فن كتابة الموسيقا لآلات الأوركسترا المتنوعة،

أي إعطاء كل آلة أو كل مجموعة من الآلات دوراً محدداً، بحيث يخدم الناحية التعبيرية. وهذا يتطلب معرفة واسعة بالآلات الموسيقية من حيث اللون الصوتي والمساحة الصوتية. وقد أظهر العديد من المؤلفين حذقاً خاصاً في هذا المجال، في حين كان كل من بيرليوز، فاغنر، ماهلر، إيلغر، ريتشارد شتراوس، رافيل، ريمسكي ـ كورساكوف، أساتذة في هذا الفن.

Organum – أورغانوم

شكل من أشكال الكتابة الهارمونية المبكرة، بدأ في القرن التاسع واستمر العمل به حتى القرن الثاني عشر. وهو عبارة عن لحن منفرد، يضاف إليه ذات اللحن مكرراً في نفس الوقت في بعد رباعي أسفل اللحن، أو بعد خماسي في أعلاه.

Ornaments – زخارف

تزيين لحن وزخرفته عن طريق إضافة نغمة أو أكثر إلى ذلك اللحن. وتكتب الزخارف على شكل نغمات صغيرة، أو على شكل إشارات خاصة ورموز، توضع قبل النغمات الرئيسية

للحن أو بعدها أو فوقها، وتأخذ مدتها الزمنية من زمن النغمات الرئيسية، أي أنها لا تدخل في حساب زمن الميزور. والزخارف على أنواع، فهناك الأبوجياتورا **Appogiatura**، والأتشياكاتورا **Acciacctura**، والغروبيتو **Gruppetto**، والموردنت **Mordent**، والتريل **Trill**. وقد استخدمت الزخارف على نطاق واسع في القرنين السابع عشر، والثامن عشر.

Ossia – أوسيا وتعني بالإيطالية "أو"، "بطريقة أخرى"

١) يستخدم هذا التعبير عند كتابة مقطع موسيقي بطريقتين مختلفتين، وعادة تكون إحدى الطريقتين أسهل من الأخرى لإتاحة الفرصة أمام العازف لاختيار الأنسب بالنسبة إليه ولآلته.

٢) يستخدم هذا التعبير بمعنى "أو" عندما يكون هناك عنوانان مختلفان لذات الأوبرا. مثال على ذلك: "**Il Dissoluto Punito, Ossia Don Giovanni**" أي عقاب الفاجر أو دون جيوفاني.

Ostinato – مستمر، عنيد

فقرة موسيقية قصيرة تكون إما على شكل مرافقة، وإما على شكل لحن فعلي، تتكرر بصورة دائمة خلال المقطوعة الموسيقية. والباصو أوستيناتو هو تلك الفقرة الموسيقية التي تتكرر بصورة دائمة في قسم الباص.

Ottavino – أوتافينو

آلة الفلوت الصغير التي تعرف باسم بيكولو.

Overture – افتتاحية

١) مقطوعة موسيقية أوركسترالية، تعزف مقدمة للأوبرا أو الأوراتوريو أو الباليه أو المسرحية.

٢) مقطوعة موسيقية مستقلة بذاتها، تؤلف لتعزف في الصالات الموسيقية.

□□□

ملحق

☐ مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية في خمسة أعوام

١- دراسات

١-١- أعلام

- الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقا العربية: صميم الشريف؛ العدد ١٩٩٣/١.
- سيد درويش - حياته وآثاره: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٣/١.
- قيل في سيد درويش: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٣/١.
- فولفغانغ أماديوس موتسارت: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٣/١.
- الفصل الأخير من حياة موتسارت والشخصيات الهامة التي عاصرته: د. واهي سفريان؛ العدد ١٩٩٣/١.
- بيتر إيليتش تشايكوفسكي (١٨٤٠-١٨٩٣): محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الشاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان 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 ٥/١٩٩٤.
- جمال عبد الرحيم – التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- هيربرت فون كارايان: قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- بريكو وكيلر– رائدتان وحالمتان: سوزان زلسيمان، ترجمة إيناس الملا؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- بيير مونتو في ذكراه الثلاثين–فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- ريتشارد شتراوس (١٨٦٤ – ١٩٤٩): عماد مصطفى؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- آراء لشتراوس في الموسيقا: طارق سيد أحمد؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- شتراوس والصوت: آني سيراداريان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- قراءات حول ريتشارد شتراوس: د. واهي سفريان؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- موتسارت ودابونتي – سيمياء سماوية: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة يمام بشور؛ العدد ٩/١٩٩٥
- البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد ٩/١٩٩٥
- هنري بورسيل: آني سيراداريان؛ العدد ١٠/١٩٩٥
- الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد ١١/١٩٩٦
- فرانس شوبرت: محمد حنانا؛ العدد ١١/١٩٩٦
- فرانس شوبرت والفردوس المفقود: د. نبيل اللو؛ العدد ١١/١٩٩٦
- انعكاس روح مدينة فيينا على شوبرت:خضر جنيد؛ العدد ١١/١٩٩٦
- الإبداعات الغنائية في مؤلفات شوبرت؛: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛

العدد ١١/١٩٩٦

- **شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو:** سلمى قصاب حسن؛ العدد ١١/١٩٩٦
- **السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت:** روبرت شومان، ترجمة هنا نور الله؛ العدد ١١/١٩٩٦
- **أشهر عازفي الآلات النافخة -جاز:** أنس الجاجة؛ العدد ١٢/١٩٩٦
- **مغامرة العشرينات، ميلهود وهونيجر؛** جان روي، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد ١٢/١٩٩٦
- **أوبرا كارمن لبيزيه، شابة عمرها عشرون بعد المئة؛** بشير نطفجي؛ العدد ١٣/١٩٩٦
- **مانويل دي فايا:** د. نبيل اللو؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- **مانويل دي فايا:** سينثيا الوادي؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- **مانويل دي فايا، حياة قصيرة:** عماد مصطفى؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- **شكسبير في دار الأوبرا(١):** ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛العدد ١٥/١٩٩٧
- **ريتشارد فاغنر والأوبرا(١):** بشير نطفجي؛ العدد ١٥/١٩٩٧
- شكسبير في دار الأوبرا(٢): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد١٦/١٩٩٧
- ريتشارد فاغنر والأوبرا(٢): بشير نطفجي؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- براهمز، في رحاب الخالدين: بشير نطفجي؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- براهمز، الشكل الموسيقي: آرنولد شونبورغ، ترجمة ديانا الجيرودي؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- موسيقا الحجرة عند براهمز: د. نبيل اللو؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- براهمز، المؤلف الأكثر تعلقاً بالمتع الحسية: آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- كونشيرتو الكمان من مقام ري ماجور لبراهمز: آنتوني هوبكنز؛ ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد ١٦/١٩٩٧

١-٣- أعمال

- السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٢/١٩٩٣.

- باليه الحسناء النائمة لتشايكوفسكي: بشير تطفجي؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسي: فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة آني سراداريان؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- الكواكب – متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- هل ألف بيتهوفن "السيمفونية العاشرة إيينا"؟: خضر جنيد؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- موسيقا أفلام والت ديزني: ن. سيمسولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- موتسارت ودابونتي – أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية: عماد مصطفى؛ العدد ١٩٩٥/١٠.
- السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت؛ روبرت شومان؛ العدد ١٩٩٦/١١
- الأشكال الموسيقية الأساسية، تحليل سوناتا فالدشتاين لبيتهوفن؛ آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد١٢٠/١٩٩٦
- مانويل دي فايا، حياة قصيرة؛ عماد مصطفى؛ العدد ١٩٩٦/١٤
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٩٩٦/١٣

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 ١١/١٩٩٦
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح الهدي؛ العدد ١١/١٩٩٦
- الإبداعات الغنائية في مؤلفات فرانس شوبرت: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١١/١٩٩٦
- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١١/١٩٩٦
- الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٢/١٩٩٦
- الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٣/١٩٩٦
- الأوبرا والدراما الموسيقية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- كيف تُحلل الموسيقا: سيغموند سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٣/١٩٩٦
- لُعب وأغاني الأطفال العراقية: حسين قدوري؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- ريتشارد فاغنر والأوبرا(١): بشير نطفجي؛ العدد ١٥/١٩٩٧
- الموسيقا العربية في المغرب والأندلس :د. صالح المهدي؛ العدد ١٥/١٩٩٧
- براهمز، المؤلف الأكثر تعلقاً بالمتع الحسية: آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- كونشيرتو الكمان من مقام ري ماجور لبراهمز: آنتوني هوبكنز؛ ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- ريتشارد فاغنر والأوبرا(٢): بشير نطفجي؛ العدد ١٦/١٩٩٧

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 ١٩٩٥/١٠.
- الإبداع العربي في الموسيقا العالمية: توفيق الباشا؛ العدد ١٩٩٥/١٠
- عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد ١٩٩٦/١١

- شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١١
- التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشا علي طموم؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- موسيقانا: مانويل دي فايا، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٦/١٤.

١-٥- نظريات

- واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- أقدم موسيقا معروفة في العالم – السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- عناصر الموسيقا الأربعة – الإيقاع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- عناصر الموسيقا الأربعة – اللحن: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- عناصر الموسيقا الأربعة – الهارموني: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٤/٥.
- مخطوط عربي في تدوين الموسيقا – شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيمي، العدد ١٩٩٤/٥.
- 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 مخمد 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. واهي 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 الأوركستراتي (١)**: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٦/١٤
- **مبادئ التوزيع الأوركستراتي(٢)**: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٧/١٥.
- **إحياء العود الشرقي(١)، تجربة مدرسة بغداد: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير**: د. نبيل اللّو؛ العدد ١٩٩٧/١٥.
- **مبادئ التوزيع الأوركستراتي(٣)**: ريمسكي-كورساكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٧/١٦.
- **إحياء العود الشرقي(٢)، تجربة مدرسة بغداد: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير**: د. نبيل اللّو؛ العدد ١٩٩٧/١٦.

١-٧- تربية

- حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٣/١.
- متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد ١٩٩٣/١.
- كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٣/٤،٣.
- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٤/٦.
- مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- 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 (١): نورث نابوتي؛ العدد ١٩٩٦/١٤
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (٢): نورث نابوتي؛ العدد ١٩٩٧/١٥
- الموسيقا وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (٣): نورث نابوتي؛ العدد ١٩٩٧/١٦

١-٨- تاريخ

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

١-٩- الموسيقا و ...

- الموسيقا والعقل لأنتوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- الكمبيوتر إخيراً 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. هولر؛ 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(١): ظفر قسوات؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف B (٢): 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
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف M (٢): محمد حنانا؛ العدد١٩٩٧/١٥
- معاجم الموسيقا الغربية – حرف N : محمد حنانا؛ العدد١٩٩٧/١٦

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-الموسيقا الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٧/١٥

١٦- من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد١٦/١٩٩٧

- انطباعات عن اليابان: صلحي الوادي؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد ١٩٩٦/١٢
- االلون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- كيف تحلل الموسيقا: سيغموند سبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- التنوع اللامحدود للموسيقا :ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد ١٩٩٧/١٥
- شكسبير في دار الأوبرا(١) : ونتون دين، ترجمة نيران إسماعيل ناجي؛ العدد ١٩٩٧/١٥
- ريتشارد فاغنر والأوبرا(١): بشير نطفجي؛ العدد١٥/١٩٩٧
- شكسبير في دار الأوبرا(٢) : ونتون دين، ترجمة نيران إسماعيل ناجي؛ العدد ١٩٩٧/١٦
- زيتشارد فاغنر والأوبرا(٢): بشير نطفجي؛ العدد ١٩٩٧/١٦

٤- تقنيات

- ملامح من التجربة الرخبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- 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 الدافئ: 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 ١٠/١٩٩٥
- تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجييف، ترجمة د. سليمان زيدية؛ العدد ١١/١٩٩٦.
- ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد ١١/١٩٩٦
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٢/١٩٩٦.
- جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ١٣/١٩٩٦.
- كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١٣/١٩٩٦.
- الأخت ماري كيروز، غناء شرقي في باريس: أوليفييه بيللامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٤/١٩٩٦
- إحياء العود الشرقي(١)، تجربة مدرسة بغداد: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد ١٥/١٩٩٧
- إحياء العود الشرقي(٢)، تجربة مدرسة بغداد: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد ١٦/١٩٩٧
- غلاس ومانوري: تأليف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١٦/١٩٩٧.

٥- مقابلات

- سفيتلانا كاترنوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء - مقابلة مع منصور الرحباني: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.
- مقابلة مع آن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافون وباتريس بييون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٣/٢.
- الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام - مقابلة مع كريستيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ 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.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت - مقابلة مع رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ١٩٩٤/٨.
- صلحي الوادي - عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- فرانك بيتر زيمرمان- الكمان الدافئ- مقابلة بين جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٥/٩.
- 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 ١١/١٩٩٦.
- ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بييون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد ١١/١٩٩٦.
- مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد ١٢:/١٩٩٦
- جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد ١٣/١٩٩٦
- غلاس ومانوري: تآلف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد ١٦/١٩٩٧.

٦- أمسيات

- حول أداء جوقة الفرح الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٢/١٩٩٣.
- انطباعات عن كريمر: صلحي الوادي، العدد ٢/١٩٩٣.
- غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن وطاهر ماملي؛ العدد ٣ و ٤/١٩٩٣.
- حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٥/١٩٩٤.
- الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٦/١٩٩٤.
- فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد ٧ و ٨/١٩٩٤.
- موسيقا الحجرة والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد ٩/١٩٩٥.
- العرض الأوبرالي الأول في سوريا - دايدو وإينياس لهنري بورسيل: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٠/١٩٩٥.

- 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
- فرقة موسيقا الحجرة في كنيسة اللاتين بدمشق: حسان طه؛ العدد ١٩٩٧/١٥
- الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٧/١٥
- الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجرة ؛ العدد ١٩٩٧/١٦
- فرقة برلين لموسيقا الباروك ؛ العدد ١٩٩٧/١٦
- فرقة رباعي يواخيم الألمانية؛ العدد ١٩٩٧/١٦
- فرقة جوقة أطفال التشيك سيفيراتشيك؛ العدد ١٩٩٧/١٦

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 ومهرجان الموسيقا العربية الثاني – 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
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الرابع–القاهرة ١٩٩٥: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٦/١٤
- مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس – القاهرة والإسكندرية ١٩٩٦: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٧/١٥
- مؤتمر الموسيقا التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي –لاهور/الباكستان ١٩٩٧: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٧/١٥

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

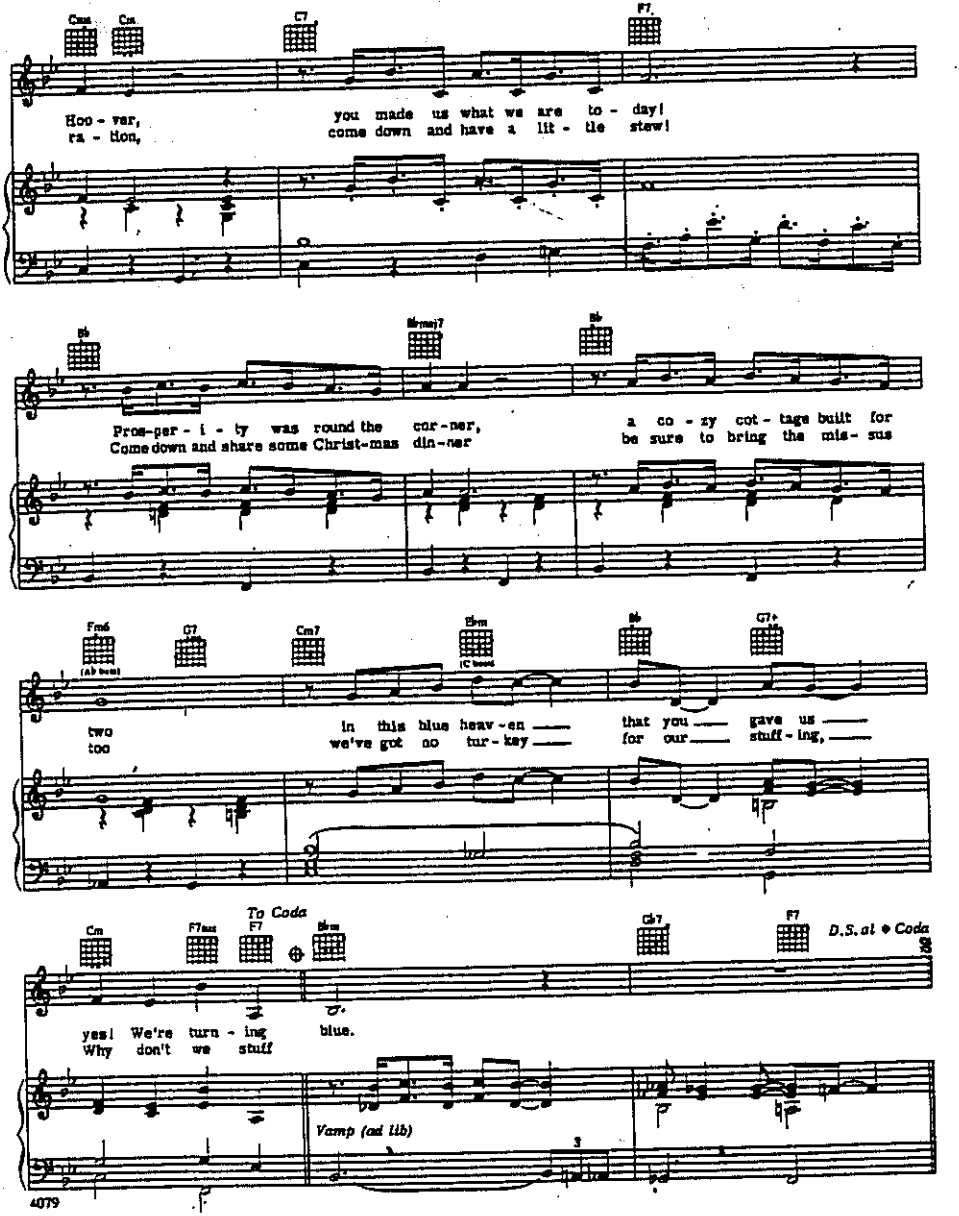
- مهرجان اكسبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي – إشبيليا ١٩٩٢: رفعت بنيان؛ العدد ١٩٩٣/١
- مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجرة: إيفيان ١٩٩٢: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد ١٩٩٣/١.
- الفنون الشعبية في مهرجان بصرى ١٩٩٣ : أحمد بوبس؛ العدد ٣ و ١٩٩٣/٤.
- مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي – حمص ١٩٩٤: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٤/٦.

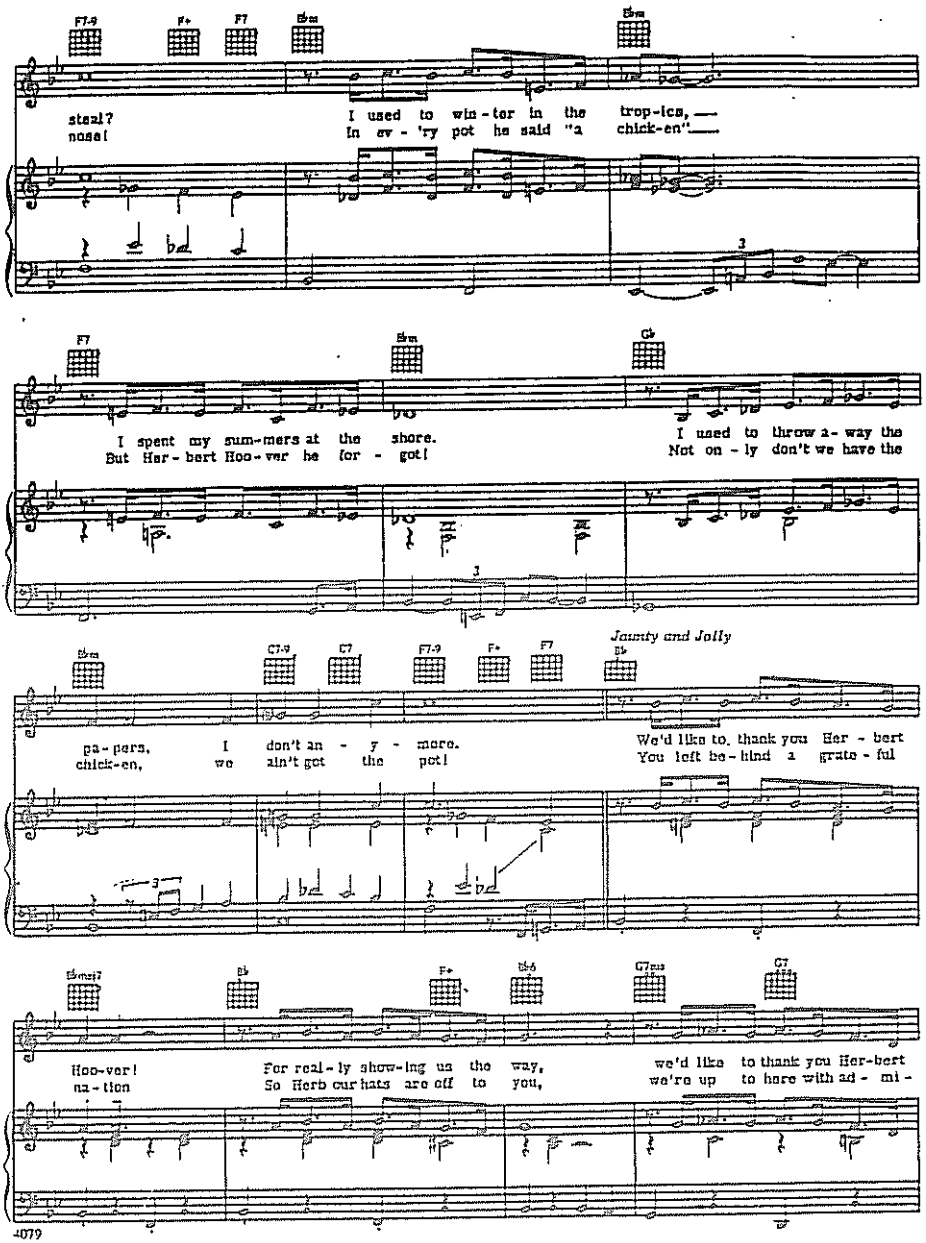
- مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي – حمص ١٩٩٥: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٦/١١
- المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل – عمان ١٩٩٥: إلهام أبو السعود؛ العدد ١٩٩٦/١١
- مهرجان الجاز العربي الأوربي الثاني – دمشق وحلب ١٩٩٦: يمام بشور؛ العدد ١٩٩٦/١٣
- مهرجان الموسيقا الحيّة لبلدان المتوسط، الإسكندرية ١٩٩٦ :سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٧/١٥

١٠- ندوات

- ندوة حول الموسيقا في دمشق في الربع الثاني من القرن العشرين – دمشق ١٩٩٣: سلمى قصاب حسن؛ العدد ١٩٩٣/١.

□□□


Hoo - ver, you made us what we are to - day!
ra - tion, come down and have a lit - tle stew!
Pros-per - i - ty was round the cor-ner, a co - zy cot - tage built for
Come down and share some Christ-mas din-ner be sure to bring the mis- sus
two In this blue heav - en that you gave us
too we've got no tur - key for our stuff - ing,
To Coda
yes! We're turn - ing blue.
Why don't we stuff
D.S. al ♦ Coda
Vamp (ad lib)
4079


F7-9
F+
F7
B♭m
B♭m
steal?
nose!
I used to win-ter in the trop-ics,
In ev-'ry pot he said "a chick-en"
F7
B♭m
G♭
I spent my sum-mers at the shore.
But Her-bert Hoo-ver he for-got!
I used to throw a-way the
Not on-ly don't we have the
Jaunty and Jolly
B♭m
C7-9
C7
F7-9
F+
F7
B♭
pa-pers, I don't an-y-more.
chick-en, we ain't got the pot!
We'd like to, thank you Her-bert
You left be-hind a grate-ful
B♭maj7
B♭
F+
B♭6
G7sus
C7
Hoo-ver!
na-tion
For real-ly show-ing us the way,
So Herb our hats are off to you,
we'd like to thank you Her-bert
we're up to here with ad-mi-

4079

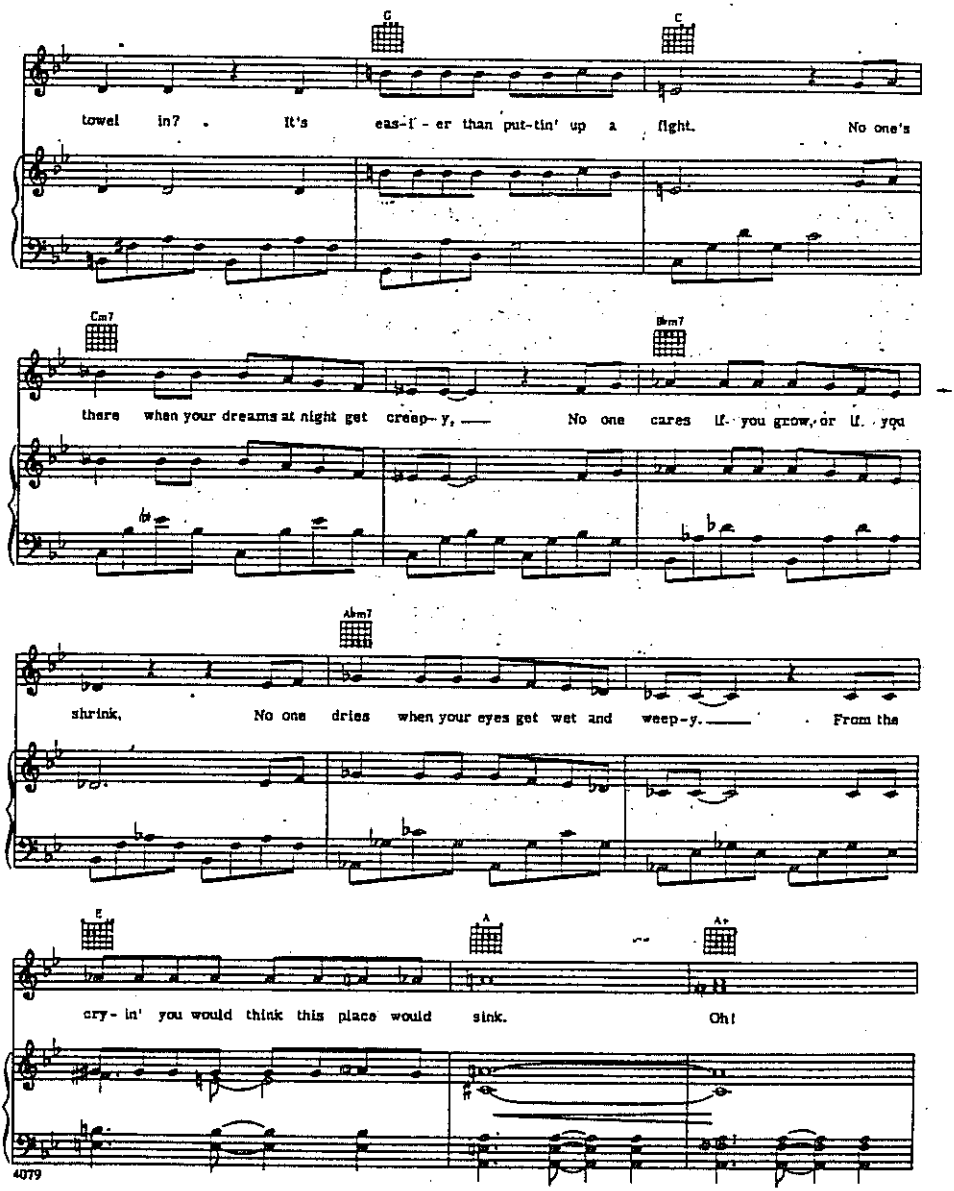
From the Broadway Musical "ANNIE"

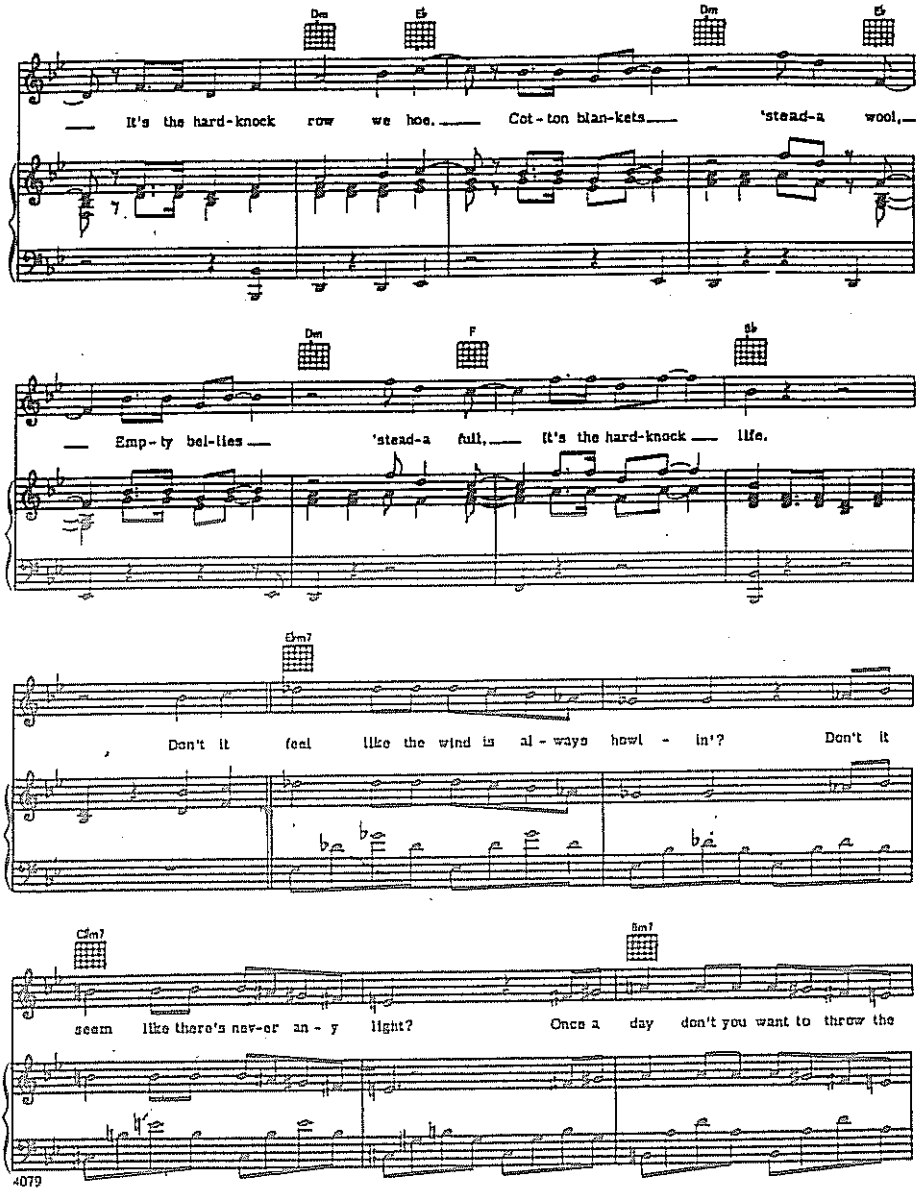
We'd Like To Thank You Herbert Hoover

Lyric by MARTIN CHARNIN
Music by CHARLES STROUSE

Copyright © 1977 by Edwin H. Morris & Company, A Division of MPL Communications Inc. and Charles Strouse
International Copyright Secured
Made in U.S.A.
All Rights Reserved

San - ta Claus we nev - er see, San - ta Claus, What's that? Who's he?
No one cares for you a smidge When you're in an or - phan - idge,
tacet
It's the hard - knock life (Yes it ___ is) ___ It's the hard - knock
tacet
life. (Yes it ___ is) ___ It's the Hard-Knock Life.
4079


G
C
towel in? It's eas-i-er than put-tin' up a fight. No one's
Cm7
Bbm7
there when your dreams at night get creep-y, No one cares if you grow, or if you
Abm7
shrink, No one dries when your eyes get wet and weep-y. From the
E
A
A♭
cry-in' you would think this place would sink. Oh!
4079

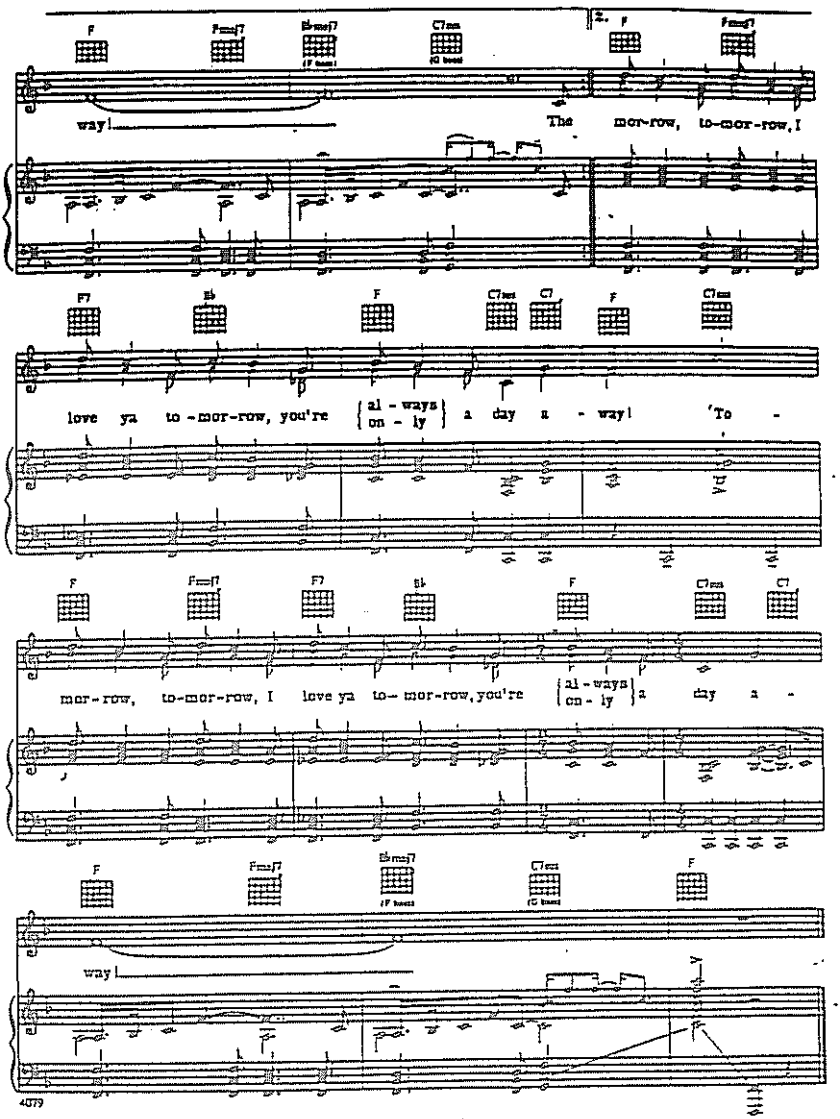

Dm
Eb
Dm
Eb
It's the hard-knock row we hoe. Cot-ton blan-kets 'stead-a wool,
Dm
F
Bb
Emp-ty bel-lies 'stead-a full, It's the hard-knock life.
Ebm7
Don't it feel like the wind is al-ways howl - in'? Don't it
C#m7
F#m7
seem like there's nev-er an - y light? Once a day don't you want to throw the
4079

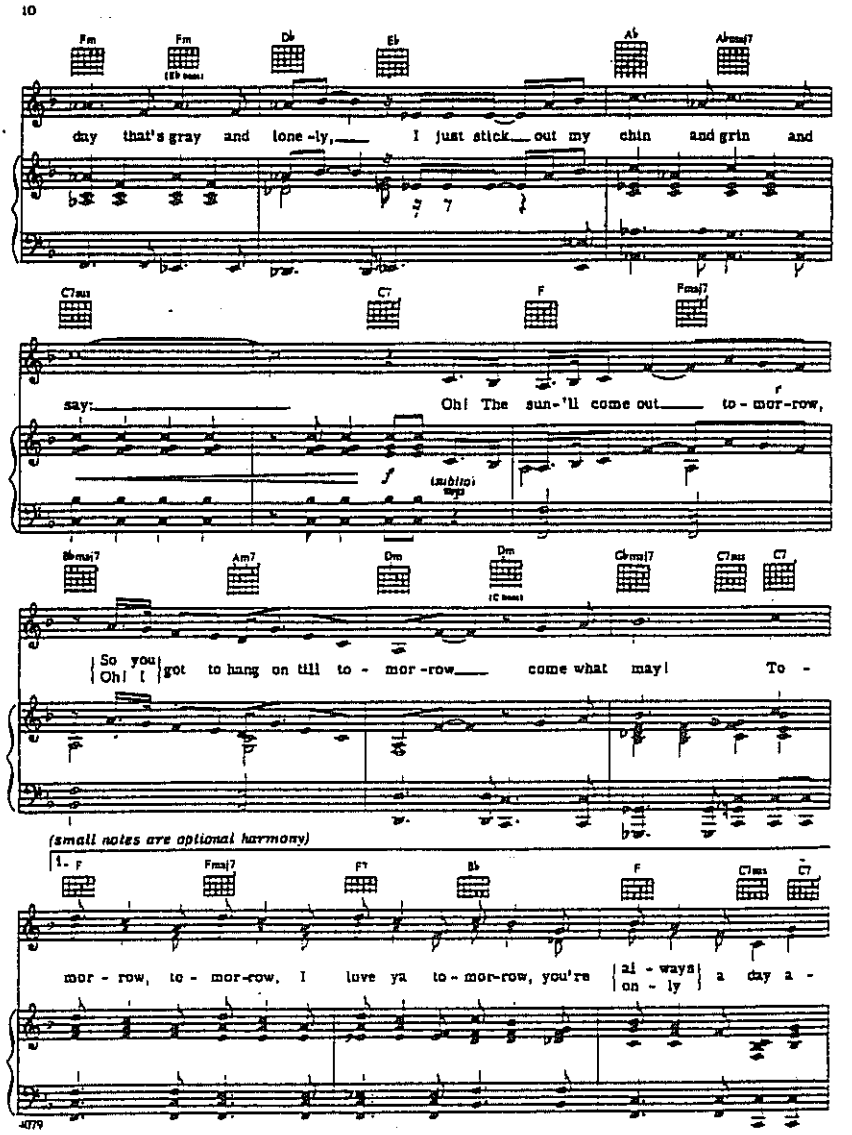
From the Broadway Musical "ANNIE"

It's The Hard-Knock Life

Lyric by MARTIN CHARNIN
Music by CHARLES STROUSE

Copyright © 1977 by Edwin H. Morris & Company, A Division of MPL Communications Inc. and Charles Strouse
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved


way!
The mor-row, to-mor-row, I
love ya to-mor-row, you're always only a day a - way! 'To -
mor-row, to-mor-row, I love ya to- mor-row, you're always only a day a -
way!

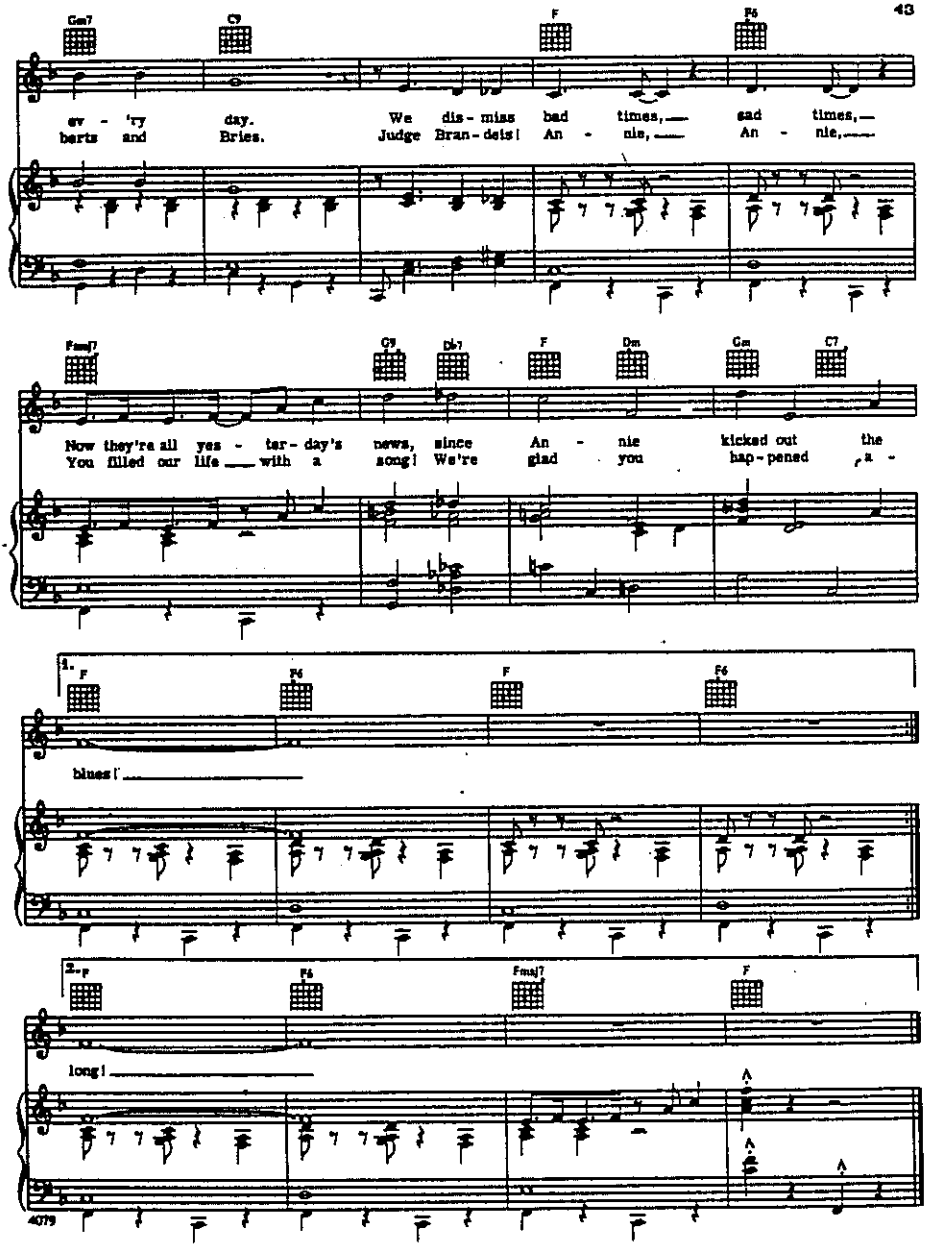

10
Fm
Fm
(Eb bass)
Db
Eb
Ab
Abmaj7
day that's gray and lone-ly, I just stick out my chin and grin and
C7sus
C7
F
Fmaj7
say: Oh! The sun-'ll come out to-mor-row,
subito
Bbmaj7
Am7
Dm
Dm
(C bass)
Gbmaj7
C7sus
C7
So you
Oh! I
got to hang on till to-mor-row come what may! To-
(small notes are optional harmony)
1. F
Fmaj7
F7
Bb
F
C7sus
C7
mor-row, to-mor-row, I love ya to-mor-row, you're
al-ways
on-ly
a day a-
4079

From the Broadway Musical "ANNIE"

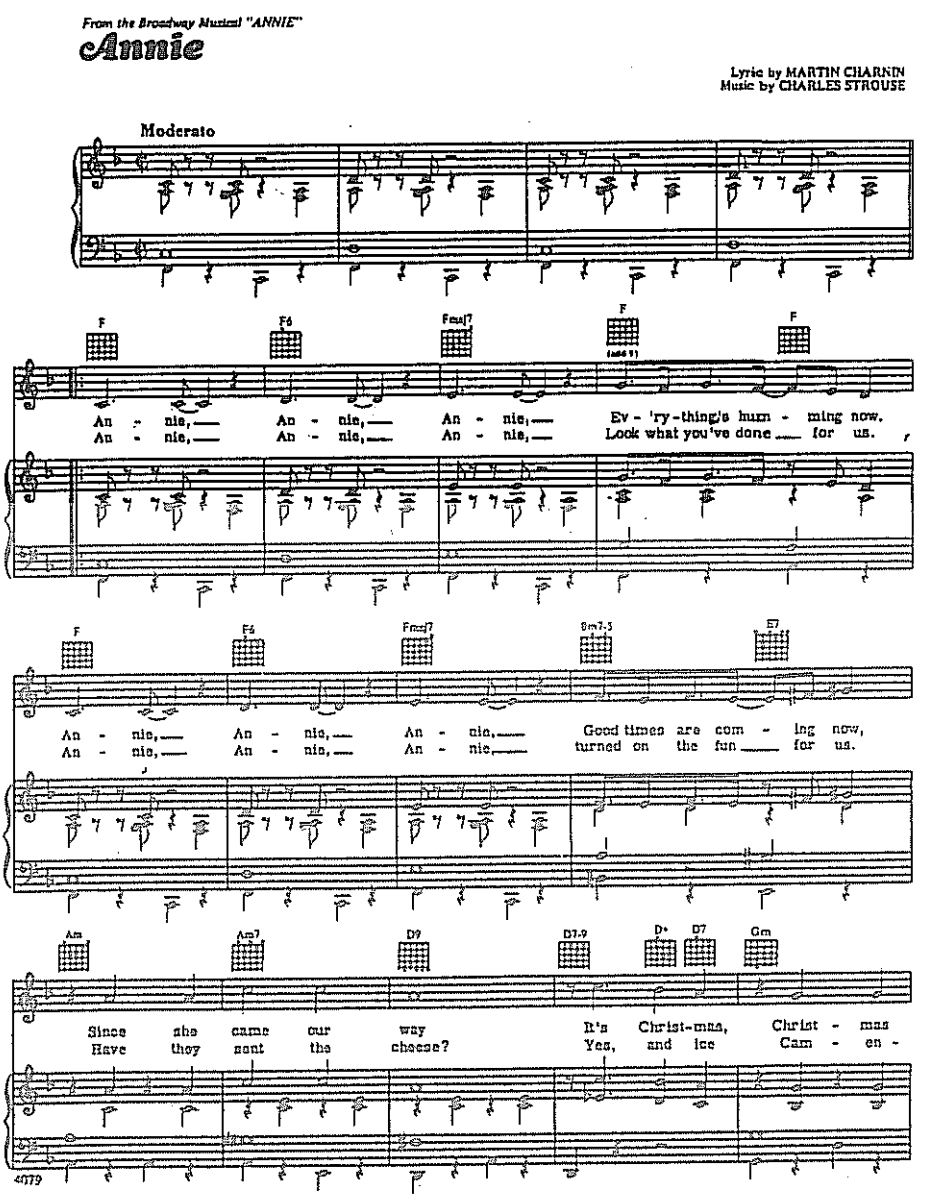
Tomorrow

Lyric by MARTIN CHARNIN
Music by CHARLES STROUSE

Copyright © 1977 by Edwin H. Morris & Company, A Division of MPL Communications Inc. and Charles Strouse
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved


Gm7 C9 F F6
ev - 'ry day. We dis - miss bad times, sad times,
berts and Bries. Judge Bran - deis! An - nie, An - nie,
Fmaj7 C9 Db7 F Dm Gm C7
Now they're all yes - ter - day's news, since An - nie kicked out the
You filled our life with a song! We're glad you hap - pened a -
1. F F6 F F6
blues!
2. F F6 Fmaj7 F
long!
4079

مقطوعات من المسرحية الموسيقية "آني"



❐ *The Most Important Arab & World Music Events in Autumn 1997.*

✱ *The Sixth Arabic Music Conference in Cairo and Alexandria 1-14 October 1997* 169

✱ *Margo Pepikian Piano Competition in Beirut* 192

✱ *Munir Bashir; Iraqi Lutist:* By Ahmed Bubes 195

✱ *S. Richter:* By Any Seradarian 204

✱ *Soltti:* By Hassan Mawazini 219

❐ Dictionary

✱ **Dictionary of Western Music – Letter O**

By Mohammed Hanana, aViolinist and Music Critic

✱ *Biographical Names* 225

✱ *Musical Masterpieces* 231

✱ *Musical Terms* 240

❐ Appendix

✱ *Index of Articels in 5 Years* 251

✱ *Vocal Selections from "Annie"* 272

✱ *Contents in English* 286

- *Jazz and Modernism* : A Focus 20

- *Al Tauhidi's philosophical view of Music and Singing:* By Izzat Al Saied Ahmed, Prof. Of Philosophy at Damascus University 46

  The philosophical view of Music and Singing of Abu Hayan *Al~Tauhidi (11th C.).*

- *The Suffering of Great Musicians:* By Bashir Natafjee 65

- *The Renaissance of the Oriental Luth; Baghdad School:* By Dr. Nabil Al~ Laou, Prof. Of Literature at Damascus University 97

  In this Edition: Baghdad Luth School (1937-1948)

  In the next Edition: Jamil Bashir

- *Rimsky-Korsakov and Orchestration(4):* A Focus 111

❐ Flash

Supervised by Rifaat Bnayan

❐ *The Most Important Music Events in Damascus in Autumn 1997.*

- *Mediterenian Jouth Orchestra* 144
- *Europian Arabian Third Jazz Festival* 148
- *Autumn Evnings of Arab Andalusian Music* 153
- *Europian Union Baroque Orchestra* 156
- *The National Symphony Orchestra* 159
- *Najmi Al Sukari* 166

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.* 9

❐ Studies

* ***The Music and the Children (4):*** By Nawrath Nabooti, Director of Music Youth Institute in Damascus. 11

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: Early Childhood and Music.

In the next Edition: The Importance of Learning Music from the Early Childhood

Music Life

A Quarterly issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria 1998 - No.17