الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ربيع ١٩٩٣ - العدد ٢

الحيـاة الموسـيقيـة

مجلـة فصليـة تصـدر عن وزارة الثقـافـة ـ دمشـق
الجمهـوريـة العـربيـة السـوريـة

رئيسـة التحـريـر : سـلمى قصـاب حسـن
أميـن التحـريـر : محـمد حنـانـا
هيئـة التحـريـر : إلهـام أبـو السـعود ـ خـضر جنيـد
المستشـار الإعلامي : د. كمـال يـازجي
المخـرج الفني : مـأمـون الحمصي

المراسلات بإسم رئيسة التحرير : مجلـة الحيـاة الموسـيقيـة
ص.ب ٣١٩٣٦ ـ دمشق ـ الجمهوريـة العربيـة السوريـة

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

سعـر العـدد : ٦٠ ل.س الإشـتراك السـنوي : ٢٤٠ ل.س

□ كلمة العدد ٨

□ إنطباعات عن كريمر - صلحي الوادي - عميد المعهد العالي للموسيقا والمعهد العالي للفنون المسرحية ومدير المعهد العربي للموسيقا بدمشق - قائد الفرقة السيمفونية الوطنية . ١٠
كريمر ، عازف الكمان الليتواني الشهير والحفلة التي أحياها في دمشق .

□ الفرقة السيمفونية الوطنية - سلمى قصاب حسن - أستاذة مادة البيانو في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق . ١٤
أهمية تأسيس الفرقة الوطنية السيمفونية في سوريا وبرنامج حفلها الإفتتاحي .

□ الموسيقا العربية والمتوسطية عبر العصور - توفيق الباشا - باحث ومؤلف موسيقي من لبنان ورئيس اللجنة الوطنية للموسيقا في لبنان . ٢٠
إستعراض لتاريخ الموسيقا في منطقة البحر الأبيض المتوسط منذ الألف الرابع ق . م يتناول الحضارات السومرية والبابلية

والفرعونية واليونانية والرومانية مروراً بالحضارة العربية الإسلامية حتى عصر الإنحطاط الموسيقي الذي بدأ أيام الحكم العثماني مع رأي نقدي للكاتب حول وضع الموسيقا العربية اليوم والمسار الذي يجب أن تسلكه .

□ **عملية الإبداع في الموسيقا - آ. كوبلاند - مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر .** ٣٥

هذه هي الحلقة الثانية من سلسلة الحلقات التي تنشر تباعاً وفيها عرض وتلخيص لكتاب آ. كوبلاند ، " ماالذي نستمع إليه في الموسيقا " وتبحث في موضوع التأليف الموسيقي هل هو هبة أم هو حرفة عادية بالنسبة للمؤلف مع تصنيف نوعي للمؤلفين .

دراسات وأبحاث

□ أقدم موسيقا معروفة في العالم - راؤول فيتالي - باحث موسيقي من سوريا وأستاذ في علم الفيزياء . ٤٧

بحث من حلقتين يتحدث الباحث في الحلقة الأولى منه عن المعلومات الأولية التي نستمدها من الرقم ثم يبحث في السلم البابلي ، والباحث هو الأول في العالم الذي توصل إلى تحديد مفصل لجميع نغماته . تتناول الحلقة الثانية في العدد القادم : المرحلة الأوغاريتية : التدوين الموسيقي .

□ **السيمفونية** - محمد حنانا - عازف كمان وكاتب موسيقي . ٨٠
السيمفونية بوصفها واحدة من الأشكال الموسيقية الهامة مع سرد لتاريخها واستعراض الموسيقيين الذين أثروا في تطورها ورصد لأهم وأشهر السيمفونيات المعروفة .

□ **واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية** - حميد البصري - باحث موسيقي من العراق - أستاذ مادتي القانون ونظريات الموسيقا العربية في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق - قائد فرقة الموسيقا العربية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق . ٩٤
يطرح الكاتب رؤيته حول ضرورة استقطاب الشباب لدراسة الموسيقا بشكل عام ثم توجيههم للإهتمام بالموسيقا العربية ويقدم دراسة نظرية في ماهية السلم الموسيقي عموماً والعربي بالتحديد مع طرح لإشكالات هذا السلم ولرؤيته حول إمكانية تجاوزها .

□ **صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي** - فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف - أستاذ مادة تصنيع الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وحائز على الجوائز الأولى في عدة مسابقات روسية ودولية في هذا المجال . ١١٧
الحلقة الأولى من سلسلة بعنوان : بحث في مجال حرفة تصنيع الآلات الوترية (كمان ، فيولا ، فيولونسيل ، كونترباص) تنشر

تباعاً وتحمل العناوين التالية : ما قبل العهد الكلاسيكي - العهد الكلاسيكي - أنطونيو ستراديفاري - صانعو الآلات الوترية الأوروبيون والروس - مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا.

□ موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة - نورث نابوتي - مدير المعهد الموسيقي للشبيبة في دمشق وأستاذ مادتي الجيتار والصولفيج فيه . ١٢٧

دراسة عامة حول عناصر موسيقا الزنوج الأميركيين وأغانيهم الحزينة مع عرض للأسباب الإجتماعية والإقتصادية والنفسية التي تقف خلفها .

ملف العدد

بمناسبة الذكرى المئوية الأولى لوفاة بيتر إيليتش تشايكوفسكي

□ بيتر إيليتش تشايكوفسكي (١٨٤٠ – ١٨٩٣) - محمد حنانا - عازف كمان وكاتب موسيقي . ١٣٥

□ الشاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية - غالينا غالديفا - أستاذة مادة الغناء في المعهد العالي للموسيقا بدمشق . ١٤٢

□ تشايكوفسكي والأوبرا - د. واهي سفريان . ١٤٨

□ تشايكوفسكي وفن الباليه - لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا - أستاذة الباليه في مدرسة الباليه - المعهد العربي للموسيقا في دمشق . ١٧٣

□ باليه الحسناء النائمة لتشايكوفسكي - بشير نطفجي . ١٧٩

□ السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي
- ليونارد بيرنشتاين - مؤلف وناقد موسيقي أميريكي وقائد أوركسترا . ١٨٩

الأخبار

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

محليات

□ رصد لأهم النشاطات المحلية للموسم الموسيقي : شتاء ١٩٩٣ - ٢١٤

□ حول أداء جوقة الفرح الدمشقية ٢٢٨

عربيات

- مؤتمر الموسيقا العربية – القاهرة ١٩٩٢ ٢٣٤

عالميات

- ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين ٢٥١
- مسابقة رخمانينوف للبيانو ٢٦٠
- مقابلة مع آن صوفي موتر ٢٦٢

معاجم

معاجم الموسيقا الغربية - حرف الباء - B (١) - ظفر قنوات

- الأعلام ٢٦٩
- الأعمال الشهيرة ٢٧٣
- المصطلحات ٢٧٨

ملحق

- المحتويات باللغة الإنكليزية ٢٨٥
- الفرقة السيمفونية الوطنية ٢٨٩

❑ كلمة العدد

يأتي العدد الثاني من مجلة الحياة الموسيقية غنياً بمشاركة بعض البحاثة العرب في الموسيقا مما يؤكد على ضرورة إصدار هذه المجلة المتخصصة في تحريض البحث والحوار وفي فتح الآفاق أمام المهتمين بالموسيقا من نظريين وممارسين ومستمعين .

وأمل الحياة الموسيقية يظل كبيراً في استقطاب المزيد من الأقلام الجادة والواعية لواقع الموسيقا العربية وللمسار الذي يجب أن تتخذه ، وهي في عددها الثاني ومن خلال ما تقدمه للقراء بمختلف شرائحهم تطمح إلى زيادة المعرفة الموسيقية لديهم وتعميق إدراكهم لما ورثوه من تراثهم ولكل ما هو مفيد من حاضرهم الذي يشاركون من خلاله حاضر الشعوب الأخرى أكثر من أي وقت مضى .

لقد كان لجميع الرسائل التي وردتنا وقع جميل في نفوسنا إذ رأينا فيها أكبر دليل على إهتمام القراء بالمجلة منذ عددها الأول وعلى رغبتهم في أن تتابع الطريق الذي إبتدأته . ونحن بدورنا نشكر القراء على إهتمامهم وعلى الإقتراحات والملاحظات القيمة التي طرحوها ونعد بتلبية ما يتلاءم منها مع خطة المجلة ومع الإتجاه الذي اتخذته لنفسها .

إن غياب العدد الأول من الأسواق وكذلك النسبة المرتفعة من الإشتراكات السنوية لدلالة واضحة على مدى إنتظار القارئ العربي المختص أو المهتم الراغب بتعزيز ثقافته وذلك برفدها بأحد أهم مكونات حياته اليومية : الموسيقا ، التي تزداد إحاطة به يوماً بعد يوم بأشكالها وبتنوع وظائفها وينابيعها وذلك مع ازدياد سهولة الإتصال وتنوع مصادره وتطور وسائله باتجاه عصر قادم يكون هو سمته المميزة والرئيسية .

إن مجلة الحياة الموسيقية من دمشق تتطلع إلى أن يكون موطنها العالم العربي برمته وأن تكون آفاقها هي آفاق وتطلعات مواطنيه من موسيقيين ومثقفين .

رئيسة التحرير

□ □ □

❑ انطباعات عن كريمر

صلحي الوادي

- عميد المعهد العالي للموسيقا بدمشق
- عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق
- مدير المعهد العربي للموسيقا بدمشق
- قائد الفرقة السيمفونية الوطنية

شهدت دمشق خلال السنوات الماضية أحداثاً موسيقية هامة ، وزار دمشق عدد غير قليل من عازفين مبدعين من مختلف بلدان العالم . لكن الحدث الموسيقي الذي يقف بارزاً بين الأحداث الأخرى هو زيارة عازف الكمان جيدون كريمر لدمشق ، وتقديمه حفلا موسيقياً في مسرح الحمراء في اليوم قبل الأخير من عام ١٩٩٢ .

لقد كان ثمة سلسلة من الأحداث والمصادفات أدت إلى دعوة وزارة الثقافة للسيد كريمر ، وقد استجاب كريمر لتلك الدعوة دون تردد . وسرعان ما انتشر خبر زيارته في الأوساط الموسيقية ، فانهالت الطلبات على بطاقات الحفل ، وكثرت الأسئلة عن مكان الحفل وتاريخه ، وحول الأعمال التي سيعزفها .

وكان الموعد المرتقب ، الساعة الثامنة من مساء يوم ٣٠ / ١٢ / ١٩٩٢ . الجمهور يتدفق . تغص قاعة الحمراء بالجمهور ، المقاعد ممتلئة والممرات مزدحمة . كان الكثير من الحضور يعرف

تماماً من هو كريمر ، إذ استمع إليه مراراً من خلال الأشرطة والإسطوانات ، لكن الشيء المختلف بالنسبة لعشاق الموسيقا هو الإستماع إلى عزف حي من هذا العازف البارز .

ظهر كريمر على المسرح ومعه كمانه كي يعزف " الشاكون " من البارتيتا الثانية للكمان المنفرد للمؤلف باخ الكبير ، هذا العمل الفريد بين أعمال باخ والنادر بين كل ما لحن لآلة الكمان . إنه دراسة في كيفية تحويل آلة وحدانية اللحن إلى جوقة بوليفونية تغني بأربعة أصوات متوازية ومتوازنة . كم من المرات سمعت هذه الموسيقا ، ومن كبار عازفي الكمان في العالم . هل أنسى تلك الرهبة التي شعرت بها حين عزفها ي . مينوهين في كاتدرائية القديس بولص في لندن عام ١٩٥٤ ؟ لقد ظلت اصداء هذه الموسيقا في أذني حتى اللحظة التي سمعتها ثانية في مهرجان ربيع براغ عام ١٩٦٦ من عازف الكمان هنريك شيرينغ . هذه الذكريات عن تلك القطعة بالذات كانت تحوم في ذاكرتي في اللحظة التي سبقت العلامة الأولى من قوس كريمر ووتره .

وبدأت الموسيقا تجول في القاعة ، وخيل إلي أنني أمام آلة أورغن ضخمة يتلاعب العازف بمفاتيحها محولا الصوت من هائج متموج إلى هادىء خاشع ، متنقلا بين مساحاتها الصوتية ، خالقاً ألواناً وظلالا أدهشت المستمعين كان جسد كريمر يتلاشى متضائلا في المقاطع الهادئة ، وينتصب فوق أجواء الموسيقا في المقاطع الهائجة . والجمهور صامت يتابع قوسه في حركته على وتر الصول

الرخيم كأنه مغن باريتون ، وعلى وتر الري ذي النغمة الرقيقة والذي يشبه صوت المغنية كاتلين فيرر ، وحين يعلو باتجاه وتري لا ومي تغدو الآلة بين يديه أوركسترا تلونها الأبواق والترومبيتات والفلوتات . وتنتهي القطعة الأولى فتنفجر القاعة بتصفيق حاد وحار كعاصفة صيفية .

كانت القطعة الثانية لموزارت ، وقد عزفها على البيانو عازف قدير ومرموق هو فاديم زاخاروف الذي رافق كريمر بعد ذلك في سوناتين مقام صول مينور لشوبرت . وجه آخر في الموسيقا يتطلب أسلوباً آخر في تقنيات العزف . لحن شوبرت الحزين الوديع الذي يجمع بين الدمعة والإبتسامة المحيرة ، أظهر لنا جانباً نضراً وجذاباً في أسلوب كريمر ، البساطة بعينها ، بساطة التعبير ، الحس الذي لا يخطىء في إكتشاف الجمال المتجسد في نغمة واحدة بين سلسلة من النغمات التي تكون الجملة الموسيقية في دقتها وجمال منطقها .

بعد إستراحة قصيرة قدم كريمر قطعة نادراً ما تسمع في الحفلات ، وهي سوناتا الملحن ريتشارد شتراوس ، الذي لا يشك أحد في يومنا هذا في كونه واحداً من كبار ملحني القرن العشرين ، رغم محاولات الصهيونية العالمية الإساءة إلى سمعته ومنع تقديم موسيقاه في الأراضي المحتلة ، شأنه في ذلك شأن الملحن ريتشارد فاغنر الذي ما زالت موسيقاه حتى اليوم ممنوعة في الإذاعة الإسرائيلية .

لقد عكست سوناتا شتراوس جميع خصائص هذا الملحن

الكبير : الغنى اللحني ، البراعة الهارمونية ، ذكاء الحبكة الدرامية . لقد عرفنا كريمر على عمل نكاد نجهله ، وأظهر لنا جوانب جميلة في تكوينه وذراه العاطفية . ولقد تجاوب الجمهور مع كريمر فصفق له طويلا عند ختام العمل . أما كريمر الذي يتجنب عادة تقديم قطع إضافية لبرنامجه المحدد ، فقد قدم للجمهور قطعة إضافية . ومرة أخرى إنفجرت القاعة بتصفيق حاد لم يهدأ حتى باشر كريمر بتقديم قطعة ثانية وثالثة ورابعة ، وبدأ وكأنه يستمتع بإمتاع جمهوره الدمشقي ، الذي أبى أن يغادر القاعة طالباً المزيد من هذا العازف الذي لم يبخل بدوره على هذا الجمهور .

إنني بإسم عشاق الموسيقا في دمشق أتقدم بالشكر للسيدة وزيرة الثقافة التي بادرت بدعوة السيد جيدون كريمر إلى دمشق . وبإسم طلبة الموسيقا صغاراً وكباراً ، الذين أعجبوا بهذا الحفل ، أتقدم بالشكر للسيد كريمر الذي تبرع بتقديم هذا الحفل مجاناً ودون مقابل ، وآمل أن نراه ثانية في دمشق .

□□□

❑ الفرقة السيمفونية الوطنية

سلمى قصاب حسن

أستاذة مادة البيانو في المعهد العالي والمعهد العربي للموسيقا في دمشق

كانت الموسيقا الأوروبية في بداياتها أحادية الصوت Homophony ، تؤديها جوقة غناء بدون مرافقة آلية وسار تطورها بإتجاه التعددية في الأصوات Polyphony ببطء شديد وعلى مدى قرون طويلة حتى خرجت بخجل من الكنيسة ومن إطارها الديني إلى صالونات الطبقة الراقية حوالي القرن الثامن الميلادي على شكل غناء مع مرافقة آلية بسيطة متجهة بالتدريج نحو ما يسمى بموسيقا الصالونات أو موسيقا الحجرة . وموسيقا الحجرة تبدأ من إجتماع آلتين فتسمى Duo أو ثلاثة Trio ، أو أربعة Quartette وهكذا مروراً بالخماسيات والسداسيات حتى تصل إلى فرقة موسيقا الحجرة المؤلفة من اثني عشر عازفاً أو أكثر قليلا .

وحين ضاقت صالات القصور بأحلام الموسيقيين الواسعة مع بداية الفترة الرومانتيكية انطلقت الموسيقا إلى قاعات رحبة تتسع لأوركسترات أكبر تتألف من ثمانين عازفاً على الأقل وتدعى بالفرق السيمفونية استطاعت إلى حد ما أن تستوعب خيال الموسيقيين في امتلاك عوالم صوتية متعددة الألوان والإمكانات إذ ألف بعضهم

سيمفونيات لا تؤديها إلا أوركسترات وجوقات ضخمة تضم حوالي الألف من الأصوات وهذا ما استدعى إيجاد الفرق الفيلهارمونية .

إن وجود فرق سيمفونية في كل مكان هو أمر حيوي . فرغم كل ما بلغته أجهزة الإستماع الحديثة من تقنية عالية الجودة إلا أنها تعجز عن التعويض عن روعة الصوت الحي المباشر وحرارته وعن طريقته الإنسيابية في غمر المكان ، إضافة إلى أن هذه الفرق توظف الطاقات الموسيقية في خط جاد فتطور قدراتها التقنية وتوسع من ثقافتها ومن مداركها إلى جانب كونها تلعب دور المحرض للمؤلفين فتزيد من غزارة إنتاجهم . من هذا المنطلق كان تأسيس الفرقة السيمفونية الوطنية في سوريا حدثاً في غاية الأهمية ، فهي ستستوعب خريجي المعهد العالي للموسيقا الذي افتتح عام ١٩٩٠ وستساعد كل الموسيقيين العرب على نقل مخطوطاتهم الموسيقية إلى حيز التنفيذ فاتحة الآفاق أمامهم واسعة ، إضافة إلى أنها ستقدم للجمهور السوري المتلهف على تلقي هذا الخصب الحضاري عزفاً حياً للأعمال الموسيقية العالمية وستشكل نواة لفرقة فيلهارمونية أضخم وذات برنامج موسيقي أكمل .

وفي العطاء الأول للفرقة السيمفونية الوطنية على مدى ثلاث أمسيات (من ١٤ إلى ١٦ كانون الثاني - يناير ١٩٩٣) ، في مسرح قصر الأمويين (إيبلا) الذي يتسع إلى ٢٥٠٠ مستمع ، ابتدأت الفرقة السيمفونية الوطنية برنامجها بإفتتاحية كتبها الإسباني إنريك غرانادوش (١٨٦٧ - ١٩١٦) للبيانو ووزعها صلحي الوادي للأوركسترا

مدخلا عليها العود والقانون«١» وفي هذا فهم منه لروح الموسيقا الأندلسية كما أن فيه وعي كبير لضرورة فتح آفاق صوتية جديدة لهاتين الآلتين إضافة إلى دورهما التقليدي في التقاسيم واللونغات وما شابه . والموسيقا العالمية غنية بتجارب مماثلة نجحت في مزج الحضارات نذكر منها تجربة كونشيرتو السيتار الهندي مع الأوركسترا الذي قدمه العازف الهندي رافي شنكار .

ثم انتقلت الفرقة إلى فقرتها الثانية وهي من تأليف صلحي الوادي حملت عنوان « تأملات على لحن حياتي إنت » وهي الأغنية التي بناها عبد الوهاب على لحنين : يبدأ الفيولونسيل المنفرد في التوزيع الأوركسترالي ببطء وهدوء Largo ، ترافقه الوتريات ثم تتسلل مجموعة الفلوت فتسلم الدور إلى الكونترباص والباصون في لحن ثان إيقاعي النبرات ، سريع الحركة Allegro ثم ما تلبث أن تنضم إليهم الطبول والآلات النحاسية فيتصاعد بهذا اللحن الثاني

« ١ » آلة العود كما هو معروف شرقية الأصل انتقلت إلى أوروبا عبر الأندلس لتقدم موسيقا صالونات ، ثم مرت هناك بمراحل تعديل في عدد أوتارها ودساتينها . أما القانون فهو آلة شرقية تماماً يختلف عدد عربها من بلد لآخر وقد ابتدأت اليوم تكون جمهوراً لها في أوروبا والعالم . ولقد قدم عازف القانون الفرنسي جوليان فايس في العام الماضي في سورية على قانونه المعدل عدة حفلات . كما أن حفلاته التي يحييها في أوروبا مع عازف الناي السوري عبد السلام سفر والمنشد حمزة شكور تلقى نجاحاً كبيراً .

تدعمه الوتريات ويتداخل اللحنان حتى تنبثق عنهما قمة هادرة كالشلال لتنسحب الأصوات بعدها وتتراجع الحركة ويعود بنا الفيولونسيل والكونترباص والباصون إلى نفس الجو الهادئ الذي سيطر على البداية عبر اللحن الأول . وكصلاة خافتة ، يكرر الفلوت اللحن محيلا إياه إلى همسات .

أما الفقرة الثالثة والأخيرة في هذا البرنامج الإفتتاحي فكانت كونشيرتو البيانو والأوركسترا للمؤلف النرويجي إدوارد غريغ (١٨٤٣ - ١٩٠٧) . ويعد هذا الكونشيرتو واحداً من أجمل وأشهر كونشيرتات البيانو والسر في ذلك يكمن في عدة عوامل . ففي بداية الحركة الأولى من الكونشيرتو ، ينزلق البيانو هابطاً بقوة عبر أكورات وأوكتافات (تآلفات) لتأخذ منه الوتريات الدور في جمل غنائية تميز أسلوب غريغ ، بانية أجزاء الفكرة الأولى من هذه الحركة . وحين تبدأ الثيمة (اللحن الرئيسي) بالإنسياب رقيقة دافئة ندرك أن الشهرة الكبيرة لهذا الكونشيرتو تعود إلى غنائية غريغ الرائعة وإلى فهمه العميق لأسلوب تأليف الكونشيرتو ، فالبيانو يسلم الفكرة الأولى إلى الثانية بعذوبة مفعمة بعاطفة متصاعدة مدخلا إيانا في التفاعل الذي تبدأه الأوركسترا كاملة معالجة الثيمة الرئيسية بتنوعات لونية غنية سرعان ما يعود البيانو بعدها إلى ترميم وتصعيد الثيمة الأولى . وبعد الكادانس Cadenza أي الدور المنفرد للبيانو تقودنا الأوركسترا إلى أوكتافات براقة توصل الحركة الأولى إلى قمتها . تعد الحركة الثانية البطيئة Adagio من هذا الكونشيرتو

مثل مقدمة للحركة الأخيرة وهي تذوب شاعرية ، مقطع الوتريات فيها يشبه الصلاة أما المقطع الأوسط فهو عبارة عن لعب حر للبيانو . وبعد مقطع إرتعاشي للوتريات تدخلنا سلالم موسيقية من البيانو وبشكل فجائي في النهاية اللامعة الساطعة مثل إحتفال ريفي في يوم ربيعي . وتتتابع المقاطع المثيرة حتى تصل إلى خاتمة Coda يحول غريغ فيها ثيمة رقصة الروندو الرباعية الوزن إلى حركة سريعة ثلاثية الوزن لينتج عنها قمة منتصرة توصل الكونشيرتو إلى نهايته المرحة . لقد حصل غريغ على شهرة واسعة واعتراف كبير بأعماله بسبب من بساطة موسيقاه وشاعريتها ودفئها واللون القومي فيها . ولقد أظهرت العازفات وهن طالبات سنة ثانية بيانو في المعهد العالي للموسيقا هذه الأشياء كلها ولكن كل واحدة على طريقتها فشادن اليافي (الأمسية الأولى) أبرزت من غريغ شاعريته وغنائيته ، وعائدة مومجيان (الأمسية الثانية) عمقه وعاطفته ، وأولغا عبد اللاييفا (الأمسية الثالثة) بساطته ورشاقته .

ومع النشيد السوري الذي نسمعه للمرة الأولى من فرقة سيمفونية ومن جوقة من المتخصصين انتهى الحفل الذي كان في اختيار برنامجه تأكيداً على ضرورة الإهتمام بالموسيقا بكل أشكالها وتحقيق التلاحم والإنسجام بين أنواعها وأساليبها بإعتبارها من الوسائل العصرية في التعبير . لقد كانت ردود أفعال الموسيقي العربي حيال تراثه وحيال العالمية متباينة ، فهو إما رفض وتقوقع أو أيد واندفع ولكنه في كلتا الحالتين بقي منتمياً في أعماق أحاسيسه إلى الشرق . فعوامل

التراث الفكري والثقافي والتكوين النفسي التي أثرت في الموسيقي الأمي البسيط في أقصى المناطق النائية في الوطن العربي وجعلته يعطي إبداعاً متميزاً هي ذات العوامل التي جعلت موسيقاه تتغلغل في النفوس عميقة التأثير ، وهي في نهاية الأمر نفس العوامل التي تكون خلفية الموسيقي الذي تلقى دروسه بشكل أكاديمي وعلى الطريقة الغربية . ومع تباين المعرفة ومن محبة التراث وفهمه يمكن أن تنطلق تجارب تطويره أو تطويعه بحيث يتلاءم مع العالمية وهذا يتناسب مع ما تقوم به الشعوب الأخرى التي يهمها الحفاظ على تراثها من الضياع أولا عن طريق تدوينه بدقة لها شروطها وثانياً عن طريق تطويره بشكل يتناسب مع حاضر هذه الشعوب وأحاسيسها القومية . واختيار أغنية لعبد الوهاب لوضعها في قالب موسيقي أوركسترالي هو إحدى التجارب الهامة في معالجة الموسيقا العربية ولذلك نتوقف عندها أكثر من غيرها في الحفل الأول للفرقة السيمفونية الوطنية . فحين لا يقف الموسيقي العربي المثقف غربياً موقف المتطرف الرافض لكل ما هو موروث ويجد أن لحن أغنية شرقية معتقة مثل " يامايلة عالفصون عيني " يمكن أن يكون ثيمة دافئة لتنوعات على الفيولونسيل وأن لحن " زوروني كل سنة مرة " يصلح كلحن جياش العاطفة لرومانس للوتريات ، وكذلك في الوقت الذي يؤدي فيه المحافظون على حرفية التراث موسيقاهم متبعين مبدأ الجودة التي أساسها الدقة والأناقة ويأتي إنتاجهم متميزاً ، عندها نكون قد بدأنا المسيرة الهادفة للموسيقا العربية .

❑ الموسيقا العربية والمتوسطية عبر العصور

توفيق الباشا

- باحث ومؤلف موسيقي من لبنان

- رئيس اللجنة الوطنية للموسيقا في لبنان

أود قبل كل شيء أن أعرف عن نفسي وعن موقعي في الموسيقا . فأنا لست بمؤرخ موسيقي ولا عالماً منظراً " موزيكولوج " ، ولا باحثاً في الآثار . إن موقعي في الموسيقا هو الدراسة والمعرفة والعمل للعطاء ، إذا صح التعبير . فأنا مؤلف موسيقي أطلع على تاريخها ومصادرها وأصولها ، وأبحث في تراثها لأوظف كل ذلك في خدمة أغراضي للكتابة الموسيقية منذ ما يقارب الـ ٤٥ سنة . وسأترك لذاكرتي ما وعته من تاريخ موسيقي مجيد كان له الفضل الأكبر في ما وصلت إليه الموسيقا العالمية حتى هذا العصر .

وقد استعنت بمراجع تاريخية مشهود لها بالصدق والتدقيق العلمي ؛ فمن كتاب " في الموسيقا السورية " لحسني حداد ، وكتاب " خمسة آلاف سنة من تاريخ الشرق الأدنى " لفيليب حتي ، إلى ما جاء في أبحاث ول ديورانت والدكتور ساكس ، وقاموس هارفرد ، وقاموس غروفز وماكنلي وجاكوبس " الموسيقا في التاريخ " ، إلى

إدوار ماير وفرانسيس غالبن . بالإضافة إلى رسائل ابن سينا والكندي والفارابي وأبي الفرج الأصفهاني في كتابه " الأغاني " . وسأنطلق من أولى الحضارات التي عرفها التاريخ من ٣٠٠٠ سنة ق . م .

- الحضارة السومرية حيث حظيت الموسيقا باهتمام كبير ، فدخلت في الحياة العامة من دينية وشعبية ، وكانت المعابد ملتقى شعبياً للجميع . فابتدعت الآلات الموسيقية من آلات إيقاعية ذات الأحجام المنوعة ، من الكبير إلى المتوسط والصغير وبشتى الأشكال ، وكان لكل من هذه الأشكال دورها في التعبير الموسيقي ، إضافة إلى الآلات الرنانة من صنوج وصاجات وجلاجل وغيرها . أما عن آلات النفخ فكان القصب في مختلف أنواعه وأشكاله الذي ظهر في حفريات مدن ما بين النهرين ، وهي منتشرة ومعروضة في كثير من متاحف العالم . فكان من هذه الآلات الهوائية المفرد ذو الثقوب ، والمزدوج والمنحني . ونوع آخر كان يصنع من قرون بعض الحيوانات وقد أضيف إلى مؤخره شكل من البوق يشبه الجرس .

وفي العصر البابلي (٢٠٠٠ سنة ق . م) تطورت صناعة الآلات الموسيقية ، وفي أواخر هذا العصر ظهرت الآلات الوترية المختلفة بدءاً من ذات الأوتار الثلاثة ، والخمسة ، والسبعة ، والستة عشر ، وتعددت أشكالها إلى أن وصلت إلى شكل الهارب المعروف اليوم ، وكان كل منها يحمل إسماً يعرف به ، وكانت تنقر بالأصابع أو بالمضرب . وبعد عدة قرون من الزمن شاع استعمال القوس لإخراج صوت متواصل يجر على الوتر . وقد تكشفت الآثار القديمة عن

المركز العالي الذي كان لهذه الآلات الموسيقية في نفوس الفنانين والشعب عموماً ، فأتقنت صناعتها وزينت بزخارف فنية منوعة وأنزل فيها الذهب والفضة ، ورصع بعضها بالأحجار الكريمة . وكان العزف عليها يتطلب مراناً وجهداً وعلماً وذوقاً مرهفاً . وبذلك تكونت لأول مرة في التاريخ فرقة موسيقية (أوركسترا) كاملة تؤدي عملها تحت إشراف رئيس لها .

وكان السلم الموسيقي قد ابتدأ بخمس درجات صوتية كما تدلنا الآلات الوترية ذات الأوتار الخمسة ، والذي مازال منتشراً في بعض بلدان الشرق الأقصى وفي السودان ، حيث وضعت له القواعد الثابتة والمتنوعة ؛ لكن ظهور آلات ذات سبعة أوتار يدل على أن السلم الموسيقي عند البابليين تطور إلى سلم سباعي ، كما سميت الآلات الوترية التي عزف عليها هذا السلم بسبعكا وشبعكا وسبكا ، إلى أن حورت عند اليونانيين بعد اقتباسهم استعمال هذه الآلات من الفينيقيين إلى سمبوكا . أما عن الإنشاد ، فقد تكونت المجاميع الصوتية حسب طبقة أصواتهم وأبعادها ، وجرى توزيع أدوار إنشادها ما بين فئة وأخرى ، وكان هناك رئيس يقوم بدور التنظيم والإعداد والإدارة . إلى هنا ندرك مقدار ما وصلت إليه الموسيقا في بلاد ما بين النهرين وانتشارها في محيطها الجغرافي الطبيعي إلى البلاد الكنعانية حتى الساحل الفينيقي - السوري . أما الموسيقا التي رافقت الحضارة الفرعونية في مصر منذ ولادتها ، فقد وجدت في الآثار المعروضة في المتاحف ، وما زلنا نشاهد على جدرانيات

المعابد والمدافن الفرعونية صوراً لآلات موسيقية مختلفة الأشكال وبصناعة فنية متقدمة وهي آلات الإيقاع والنفخ على اختلافها والوتريات . وقد شاعت هذه الآلات في القرن الثامن عشر ق . م شيوعاً نسبياً - كما جاء في بحث الدكتور ساكس في مجلة الأبحاث الموسيقية التاريخية " قاموس هارفرد الموسيقي " .

وفي القرن السادس عشر ق . م حدث التطور الفني اللافت للنظر وكان نتيجة الإحتكاك الحضاري والإختلاط الشعبي ما بين شعوب آسيا (سوريا) والشعب المصري ، عبر التنقلات التجارية والتبادل الثقافي بينهما ، وكان لكل منهما طابعه الفني المميز به ؛ إذ إن أثر البيئة له شأنه في إعطاء لونه الخاص بها . فعند السومريين والبابليين والآشوريين وبلاد كنعان ، والتي أصبحت ذات نفسية موحدة حتى الشاطىء المتوسطي الشرقي ، كان يحتفل موسيقياً في الهياكل بمسرحيات الأقدمين الشهيرة : أسطورة الخليقة ، الطوفان ، قصة تموز ومردوخ وأدونيس وعشتار في طقوس دينية شعبية . وفي مصر الفرعونية كانت المعابد تحتفظ بأسرارها الإنشادية في احتفالات أوزيس وأوزريس وغيرها من المناسبات الإحتفائية . وكان هناك نوع من المشاركة في وجهة نظر موحدة عند الحضارتين ، وهي أن الموسيقا هي من ما وراء الطبيعة ، وهي بالتالي وجدت لخدمة أغراض سامية . فكانت لها هذه القداسة عند المصريين الفراعنة بينما شاعت بين المعابد والشعب على السواء في البلاد السورية . وفي الأصل كانت الموسيقا صلة الوصل الوحيدة بين الإنسان الفرد وبين

خالقه ، وقد رافقته من المهد إلى اللحد ، لذلك خص الآلهة بهذه اللغة العلوية .

امتدت حضارة ما بين النهرين - السومرية والبابلية والآشورية والكلدانية ، إلى الشواطىء الفينيقية السورية (المعروفة بالشواطئ الفلسطينية واللبنانية والسورية في وقتنا الحاضر) ، كما امتدت الحضارة الفرعونية إلى شواطئ البحر الأبيض المتوسط . فكانت الرحلات والمغامرات البحرية التي قام بها الفينيقيون حاملين الحرف والفن مع ما حملوه من الأصناف التي ابتدعوها لغرض التجارة إضافة إلى الأرجوان ، غرباً حيث قرطاجة العظيمة التي رضعت من ثدي أمها صور خلاصة الحضارة والفن ، وشمالي شرقي المتوسط حيث الجزر والمدن اليونانية .

وفي دراسة قام بها الأستاذ إدوارد ماير الألماني كشفت حقيقة ثابتة ، وهي أن حضارة اليونان وثقافتهم كانت نتيجة لحضارات أقدم هي حضارات سورية ومصرية . ففي هذه البلاد - أي اليونان - نمت وترعرت حضارة ذات ثقافة عالية ظهرت فيها شخصيات فكرية أعطت العالم أرقى الأفكار الفلسفية . فكان لفلاسفتها العظام الشأن الكبير في تكملة مسيرة الحضارة التي بدأت قبل ٣٠٠٠ سنة ق . م . وقد أعطوا الفن الموسيقي اهتمامهم الكبير . فانتشرت الإحتفالات الموسيقية والأناشيد في جميع أنحاء هلاس بسرعة فائقة . وأصبح للموسيقا في بضعة أجيال مركز سام في حضارة اليونان . فدخلت في طقوسهم الدينية واحتفالاتهم الشعبية ، وانتشرت مع الرقص الموقع

والتمثيل . واعتمدت التراجيديا على الموسيقا . فكانت جوقة المنشدين (خورس) تغني بعض المقاطع الشعرية من المسرحية لإعطائها البعد التراجيدي . وممن لمع اسمهم في العلم الموسيقي " فيثاغورس " (٥٧٢ - ٥٠٧ ق . م) ، وقد عرف بأبحاثه المشهورة في الهندسة والرياضيات ، وقد حاول هذا الفيلسوف الذي كان يؤله العدد ويرى في الأرقام أساساً لكل شيء في الحياة ، أن يفسر الموسيقا تفسيراً رياضياً ، فأجرى تجارب على الأوتار وعين الأصوات المختلفة تعييناً حسابياً واكتشف النسب بين الأصوات المختلفة والمسافات والأبعاد الصوتية ، ومازال السلم الفيثاغورسي يذكر في مجامع العلم وندوات المعرفة الموسيقية حتى الآن . وفي كتاب " الجمهورية " ، عالج أفلاطون الموسيقا من وجهة نظر فاعلة ، فأعطاها حقها في تكوين معارف الإنسان الفاضل ، وهاجم الأنغام المخنثة والراقصة التي تحط من قيمة الإنسان . أما أرسطو فقد كان يرى أن يدرب الشباب على استعمال النغم الدوري (الدورياني) الذي يلهب فيهم روح الرجولة والفخر . وكان عند اليونان أنغام مختلفة ، دعيت بأسماء المدن ، مثل دوري ، فريجي ، ليدي . وكان النغم الأخير يحمل الطابع العاطفي ، ومنه اشتقت لفظة " الليد " في الموسيقا الغربية أي القالب الغنائي الرومانتيكي . هذا هو الخزان الذي استقت منه مدنيات روما وأوروبا والشرق الأوسط أصول الفن والفلسفة ، بعد أن تخلف النبع الذي غذى هذا الخزان وملأه .

وجاء دور الإمبراطورية الرومانية التي هيمنت على البحر الأبيض المتوسط ، والذي حمل إسم البحر الروماني . وقد سبق وسمي في العصور الأولى بإسم البحر السوري ، وفي العصر الإغريقي بالبحر اليوناني ، وارثة لهذا الثالوث الحضاري العظيم ، وقد تحول كل شيء من أغراض الحياة والعلم والفن إلى ضخامة وبذخ مادي انتشر عبر سيطرتها عل البلاد السورية والمصرية . وتحولت الموسيقا لأغراض اللهو والرقص والعبث بعد أن كانت رسالة روحية سامية ، أخذت تنحو نحو إثارة الغرائز والشهوات ، وإلى المظاهر العسكرية الفخمة .

وفي هذا الجو المادي الصرف الذي هيمن في ماديته على كل أسباب الحياة ، ظهرت الرسالة المسيحية الروحية السمحاء كرسالة سماوية تعيد الحياة إلى طبيعتها وصفائها من التوازن بين المادة والروح ، فهدأت النفوس الحائرة . وكما يؤكد بعض المؤرخين ومنهم حسني حداد في كتابه " في الموسيقا السورية " ، فان المسيحية قد تجنبت في قرنها الأول الإنشاد والموسيقا في عباداتها ، بعد أن انحط قدرها ، لكن بعد دخول الشعوب التي اعتادت العبادة بمصاحبة الإنشاد والموسيقا منذ آلاف السنين ، أدخلت إلى الدين المسيحي الترانيم الدينية المستمدة من روحية الشعب ونفسيته ، فكان للقديس أفرام (القرن الرابع) ومن بعده القديس يوحنا فم الذهب الدمشقي الدور الأكبر في إنشاء الترانيم الكنسية على أصول مدروسة والتي انتشرت في العبادات الروحية .

وبانتقال المسيحية إلى القارة الأوروبية ، حملت معها طقوسها من ترانيم وإنشاد مشرقي مما يسمى اليوم بالطقس البيزنطي ، نسبة إلى الإمبراطورية التي ثبتت المسيحية وأظهرتها على كل ما كان منتشراً من عبادات . وأخذ القديس أمبروزيوس أسقف ميلانو (القرن الرابع) باقتباس هذه الترانيم مع بعض أساقفة الكنيسة الرومانية ، كما اقتبس الإنشاد المتعارض والذي اتبعته كنائس سوريا في القرن الثالث (Antiphony) . وكان للأب غريغوري الذي أخذ عن الألحان الثمانية التي أوجدها رجال الكنيسة الشرقية ، دوراً علمياً في وضع المقاييس الحسابية لها ، والتي مازالت حتى اليوم تحمل إسمه " السلم الغريغوري " الذي سيصبح أساساً لإنطلاقة النهضة الموسيقية في أوروبا .

ومع استمرار سيطرة الرومان عل البلاد التي تطل على شرقي البحر الأبيض المتوسط ، عادت حياة اللهو إلى ما كانت عليه إلى أن ظهرت طلائع الفتح الإسلامي في القرن السابع حاملا معه رسالة سماوية تدعو إلى الخير والمحبة والتي ستعم الأقطار والأمصار جميعاً ، ملغية الإمبراطورية الفارسية ، داحرة جيوش الإمبراطورية الرومانية الشرقية ، جالية كابوسها العسكري عن البلاد السورية والمصرية ، فشعت حضارة جديدة في دمشق الأموية ، بعد أن انتقلت الخلافة إليها من المدينة المنورة ، وكان طابعها الأدب والفن العربي الخالص . وقد تجلت في هذا العصر أصوات لمغنين ومغنيات اشتهروا في تاريخ الغناء العربي الذي تركز على الغناء الإفرادي

لقصائد الكبار من شعراء العرب المعروفين منذ العصر الجاهلي . وبعدها انتقلت الخلافة الإسلامية إلى العراق ، فتأسست مدينة بغداد بأبهى مظاهر التمدن كما يحدثنا التاريخ ، حيث ترعرت الموسيقا في أعظم حاضرة في الدنيا في ذلك العصر - العصر العباسي - وقد تلاقت في ظله وتفاعلت الحضارات المحيطة به جميعاً ، وبالأخص الفن الموسيقي - الغنائي ، حيث تمازجت الفنون الهندية والفارسية والبيزنطية مع فن الغناء العربي والذي كما بينا كان يعتمد على غناء القصائد في التعبير عن ذاتية الفنان الذي لم يتوان في سبيل تطوير فنه ، عن الأخذ عما كان يحيط به من فن موسيقي عند سفره إلى بلاد فارس وإلى بلاد الشام ، وقد ذكر أخبارهم أبو الفرج الأصفهاني في كتابه " الأغاني " وروى عن مجالسهم الغنائية الشيء الكثير .

فمن هذا التراكم الحضاري الذي قل نظيره عبر التاريخ ولد فن موسيقي عظيم ، جعل بعض علماء الإسلام وفلاسفتهم الذين اطلعوا على الثقافة الإغريقية ، وارثة الثقافتين السورية والمصرية ، إضافة إلى ثقافتهم الواسعة ، يهتمون بالموسيقا اهتماماً علمياً كان مردوده على الفن كبيراً ، خصوصاً عند علماء الغرب . فمن الفيلسوف أبي نصر الفارابي صاحب كتاب " الموسيقي الكبير " ، والذي لا حدود لعلمه ، وما شرحه حول الأبعاد الصوتية وطنينها وقوانين الأزمنة النغمية وإيقاعها ، إلى رسائل الكندي الخمس والمنتشرة في بعض المتاحف الأوروبية ومن أهمها رسالة في اللحون والأنغام ، إلى رسائل ابن سينا . ومن أهم ما جاء فيها ذكر الأبعاد الصوتية ، وقد

وصفها وصفاً سماعياً دقيقاً . فقال عن الخامس والرابع والثالث ما معناه : إن البعد الخامس هو شديد السيطرة والخشونة ، والرابع أقل منه وهو يميل الى التوافق ، أما البعد الثالث فهو بغاية اللطافة والذوق . إن هذه الإكتشافات - على ما أعتقد - هي الأصول الأولى لفن تناغم الأصوات : الهارموني . وهناك أيضاً الأرموي وابن المنجم وغيرهما من العلماء . هذا الزخم العلمي للفن الموسيقي مع انتشار الإتجاهات الفنية في عالم العطاء الموسيقي أوجد المناخ الفني العظيم . إن هذاالتلاقح الحضاري كان من الأسباب التي أعطت مدينة بغداد النفوذ الكبير في ميادين العلم والأدب والفن والفلسفة جميعاً ، وكان نصيب الموسيقا من هذا التمازج كبيراً جداً . فظهرت مدرسة بغداد الموسيقية وعلى راسها الموصليان إبراهيم وابنه إسحاق وإبراهيم بن المهدي . ومن هذه المدرسة ظهرت بوادر عبقرية أبي الحسن علي بن نافع ، الملقب بزرياب ، أحد تلاميذ إسحاق الموصلي . وعلى أثر خلاف مع أستاذه - وأسبابه معروفة للجميع - هاجر من بغداد قاصداً الديار الأندلسية ماراً بمدينة القيروان ، وقد وصل إلى الأندلس في العام ٢٠٦ هجرية حاملا معه ما اكتسبه من فنها الكبير ، واتجه إلى العمل في رعاية عبد الرحمن بن الحكم ، الذي وفر له أسباب الإستقرار والعيش ، فوضع كل ما تحمله جعبته من فن وعلم وخبرة اكتسبها من أساتذته في بغداد في خدمة فنه ، وبدأ يتمازج ويتطبع مع محيطه وبيئته الجديدة . فأسس أول معهد موسيقي أصولي في قرطبة ، ونشرت تعاليمه الفنية عبر

تلامذته من أبنائه في كل الأقاليم الأندلسية . وكان المعهد الذي أوجده مقصداً لكبار القوم من أبناء قصور المدن الأوروبية المعروفة آنذاك - كما يقول الدكتور محمود أحمد الحفني في كتابه عن زرياب - وهم يرسلون أبناءهم وأصحاب الموهبة الموسيقية عندهم ليأخذوا عن هذا المعهد الفن الموسيقي الحقيقي . فانتشر هذا العلم الموسيقي بواسطتهم في المدن الأوروبية . وكان لقاء تلقائياً بين الفن الآتي من الأندلس العربية وبين ما حملته الكنيسة السورية المشرقية من ترانيم دينية ، أنتج النواة التي أينعت النهضة الموسيقية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر في أوروبا عامة وفي بعض المدن الإيطالية على الأخص ، والتي مازلنا نعيش ما أفرزته هذه النهضة من موسيقا عالمية غزت العالم بمتانة تركيبها وجماليتها التي مازالت في تجدد دائم .

أما نحن في بلاد شرق المتوسط ، فسقطنا تحت ضربات الفتوحات المغولية والتترية المدمرة ، فسحقت كل ما خلفته الحضارات العربية - المشرقية وأخيراً تلاها الإحتلال التركي الذي أدخلنا عصر الظلمات ، والذي يعبر عنه في الأدب العربي " بعصر الإنحطاط " ، فلم تقم لنا قائمة ، فنية كانت أم أدبية ، فما بقي من تراثنا العريق غير بعض الأناشيد والإبتهالات والقراءات القرآنية الكريمة في المساجد والتكايا ، والترانيم الدينية التي لجأت إلى الكنائس والأديرة محافظة على جذورها القومية . أما ما كان عند الشعب من غناء ، فقد تقوقع في القرى تتداوله أصوات ساذجة لم تمتد يد الفن

إليها ، فبقيت كما هي حافظة للأصول التي تحدرت منها هذه الأغنيات . وبعد أن استتب الأمر للإحتلال العثماني - وقد أخذ فتات موائد الحضارات التي فتح مدنها - واستكمالاً لمظاهر السلطة والنفوذ الممثلين في القصور التي شيدها ليحكم منها ، إضافة للمظاهر العسكرية ، أراد أن يقلد ما كانت عليه قصور الملوك والنبلاء في المدن الأوروبية التي كان للموسيقا شأن عندها ، فجلب بعض العاملين في الموسيقا من مواطني أهل البلاد الأصليين ، فحملوا معهم بعض تراثهم وأنشؤوا موسيقا سميت بالموسيقا التركية نسبة لمالكيها ، لكنها في الأصل موسيقا من تراث الحضارة العربية المشرقية . ولابد لي من أن أنوه بظهور حركة موسيقية تركية لها شأنها في عصرنا الحاضر . فبعد انفتاحها على الثقافة الغربية ، ظهر مؤلفون موسيقيون أتراك نهلوا العلم والدراسة الموسيقية الجادة من معاهدهم الموسيقية (كونسرفاتوارات) التي استحدثت ، واستكملوه في المعاهد الموسيقية العالية في الغرب ، فأعطوا موسيقا راقية ومن عدة إتجاهات فنية ، فمنهم من حافظ على أكاديميته الكلاسيكية ، ومنهم من اندمج بالمدارس الموسيقية العالمية الحديثة .

وبعد هذه الجولة عبر التاريخ ، نصل إلى مشارف القرن التاسع عشر والقرن العشرين . فيتبين لنا بأن ما حصل في قصور بني عثمان قد حصل في قصور عائلة محمد علي في مصر ، وخاصة في عهد الخديوي إسماعيل الذي أحب أن يقلد القصور العثمانية في فخامتها واحتوائها ضمن ما تحتوي على غناء يملأ الجو ترفيهاً وانشراحاً .

فكانت العودة على بدء ، إذ بعد أن توقف نمو الفن العربي عن العطاء زهاء خمسة قرون تقريباً ، نجد أنفسنا قد عدنا إلى الوراء خمسة قرون كاملة . نعم لم تكن ثمة نهضة موسيقية جذرية عندنا ، كما حصل في البلاد الأوروبية التي ورثت عنا فناً أصيلا وعملت فيه تطويراً وبنياناً له قواعده الثابتة والمتحركة في آن واحد . يقول الكاتب المصري الفنان توفيق الحكيم في رسالة لزميل له يخبره فيها أنه حضر في القاهرة حفلة غنائية ، كان الحضور فيها من أبناء القرن العشرين والموسيقا من القرن العاشر ..

هناك سؤال كبير يتحدانا : لماذا لم ترسل البعثات الفنية الموسيقية منذ أواخر القرن التاسع عشر كما أرسلت البعثات وأعطيت المنح الدراسية لطالبي الأدب والفكر والتاريخ والفن التشكيلي إلى مناهل العلم في عصرنا ؟ وأعني بها الحواضر الأوروبية حاملة المبادرة العلمية في عصرنا الحاضر . لقد تأخرنا ما يقارب قرناً من الزمن عن الإطلاع الأكاديمي المعهدي الصحيح ، وخلال ذلك ترسخ الفن الغنائي الفردي الذي أوصلنا إلى ما وصلنا إليه من تخلف عن اللحاق بالفن الموسيقي الراقي . لقد ظهرت بعض المحاولات الجدية في كثير من المدن العربية ، وكانت حصيلة نشاط وإبداع ذاتي يظهر بين آونة وأخرى ، وهو ليس مرتكزاً على ثوابت تدعم العمل الفعلي للفن الموسيقي الجاد .

إن لموسيقانا وغنائنا في وقتنا الحاضر هدفاً واحداً مفرداً ألا وهو الغناء للهو والإسراف فيه غير عابئين بالفكر والعقل اللذين وجدت

الموسيقا باعتبارها لغة تعبر في مضمونها عنهما وعن معان إنسانية روحية . هكذا فهمها الآخرون ومازالوا يعملون ويبدعون فيها الأجمل والأكمل . أين نحن من تراثنا الذي ورثناه ؟ إننا نعرضه عرضاً ساذجاً وكأنه ولد الآن . فلنأخذ مثلا النوبة الأندلسية التي ورثناها عن الفن الأندلسي العريق ، ماذا عملنا لها لنستفيد من تراثها الفني ؟ أعلم بأن وزارة الشؤون الثقافية في تونس قامت مشكورة بأهم إنجاز لهذا التراث ، فقد دونت كتابة ما يقارب الثلاث عشرة نوبة ، وهذا عمل نعتبره أولياً لحفظ هذا التراث ، لكن أين الفنان المبدع الذي يأخذ هذا التراث الثمين ويصنع منه أعمالا فنية مستمدة من قالبه الفني الممتاز ؟ في كل بلدان العالم هناك تراث يحافظ عليه ليكون شاهداً على ما سلف من حضارة الأجداد وعملهم ، لكنهم يبدعون من أصالته فناً جديداً مبتكراً ليصبح تراثاً للأحفاد . الفنان ابن بيئته وبقدر ما نهيئه له من إمكانات وظروف فنية ومادية - أوركسترات - مسارح - معاهد - إلخ ... فإذا أردنا أن تكون لنا موسيقا يحكى عنها تحت شمس الفكر والفن ، فلنعمد إلى العلم والمعرفة والعمل ، لنمكن الفنان المبدع من أن يعايش فن العصر الذي يعايشه بكل دقائقه وأن نتيح له فرص الإبداع ليكون مرآة شعبه الحامل على عاتقه حضارة خمسة آلاف سنة .

وأخيراً ، وحتى نصل إلى ما نصبو إليه ، أعتقد بأنه علينا اتباع الخطة التالية :

- تعميم التعليم الموسيقي في مدارسنا من صفوف الروضة إلى مناهج

الدراسة الثانوية .

- تقوية دور المعاهد الموسيقية لتقوم بمهمتها بتنشئة جيل موسيقي مؤهل لحمل رسالته الفنية القومية .
- إيفاد البعثات للمتفوقين ليكملوا دراستهم الأكاديمية في المعاهد العالمية العالية ، على أن يضعوا نتيجة دراساتهم العالية في خدمة موسيقاهم القومية .
- وضع الأسس والقواعد العلمية لتدريس أصول التراث الموسيقي العربي .
- إحياء المباريات الدورية للإبداع الموسيقي القومي الجاد .
- نشر الوعي الموسيقي الراقي بإقامة الحفلات الموسيقية وعبر وسائل الإعلام الإذاعي والتلفزيوني .

□ □ □

❑ عملية الإبداع في الموسيقا

آ . كوبلاند

مؤلف موسيقي أميريكي معاصر

ترجمة وتلخيص محمد خليفة

تحدو معظم الناس رغبة ملحة للوقوف على كيفية صنع الأشياء . لكنهم يعترفون بصراحة بأنهم يتحيرون ويترددون عندما يتعلق الأمر بفهم كيفية عمل مقطوعة موسيقية من المقطوعات . أما متى يبدأ المؤلف عمله وكيف ينجح في المضي قدماً أو بالأحرى كيف وأين يتعلم حرفته ، فكل ذلك أمور يكتنفها الغموض وتستغلق على الفهم . فالمؤلف الموسيقي بإيجاز ، في نظر معظم الناس سر من الأسرار ، كما أن محترفه برج عاجي لا سبيل إلى بلوغه .

ولعل أول الأمور التي يتوق معظم الناس إلى تبادل الآراء حولها فيما يتعلق بالتأليف هي مسألة الإلهام . فهم يجدون من الصعب التصديق بأن المؤلفين ليسوا منشغلين بمسألة الإلهام هذه بقدر إنشغالهم هم بها كما كانوا يتصورون . فالشخص العادي يصعب عليه دوماً أن يدرك كم هي طبيعية عملية التأليف بالنسبة للمؤلف . ويميل الشخص العادي إلى وضع نفسه في موقف المؤلف وإلى تصور المشاكل التي تحيط به ، ومن ضمن ذلك مشكلة الإلهام ، من

منظور الشخص العادي . كما ينسى أن التأليف بالنسبة للمؤلف شأنه شأن تأدية أي وظيفة من الوظائف العادية . إنه كالأكل والنوم . إنه شيء ما يبدو أن المؤلف قد خلق للقيام به . ومن ثم تفقد هذه المزية الخاصة بريقها في عيني المؤلف . ولذلك عندما تواجه المؤلف مسألة الإلهام لا يقف ليتساءل : " هل هبط علي الإلهام ؟ " ثم يقول لنفسه : " هل أرغب في التأليف اليوم ؟ " وعندما يشعر بهذه الرغبة يبدأ في التأليف . إن التأليف على وجه التقريب هو كما تخاطب نفسك : " هل أشعر بالنعاس ؟ " إنك عندما تشعر بالنعاس تذهب إلى النوم ، وإذا لم تشعر به تظل ساهراً . وهكذا الحال بالنسبة للمؤلف . فإنه إن لم يشعر برغبة في التأليف لا يؤلف . هذه هي المسألة بكل بساطة وبطبيعة الحال ، عندما يفرغ من عمله ، فإنه يأمل من كل شخص ، ومن ضمنهم أنت ، التسليم بأن ما كتبه جاء عن طريق الإلهام . لكن هذا الأمر في الواقع فكرة لاحقة تأتي في نهاية المطاف . ولقد سألني أحد الأشخاص ، في ندوة عامة ، ما إذا كنت أنتظر الإلهام . وكان ردي : " أجل ، كل يوم " . لكن ذلك لا يوحي بحال من الأحوال الإنتظار السلبي للإلهام الإلهي . وهذا هو على نحو دقيق ما يميز بين محترف الفن وهاويه . فبإمكان المؤلف المحترف الجلوس يوماً بعد يوم ليؤلف نوعاً ما من الموسيقا . وفي بعض الأحيان يكون تأليفه فيها أفضل من الأيام الأخرى من دون شك ، لكن الحقيقة الأساسية هي القدرة على التأليف . إن الإلهام في أغلب الأحيان هو نتيجة ثانوية وأحياناً غير

متوقعة أو مقصودة .

والمسألة الثانية التي يجدها معظم الناس مثيرة للإهتمام ، يمكن صياغتها على النحو التالي : " هل تكتب موسيقاك وأنت جالس إلى البيانو أم لا " . وثمة فكرة شائعة تقول إنه من المخزي كتابة مقطوعة موسيقية بالعزف على البيانو وبتداعي الخواطر ، ترافق ذلك صورة ذهنية لبيتهوفن وهو يكتب موسيقاه في الحقول . فكر في ذلك لحظة وستلاحظ بأن كتابة الموسيقا بعيداً عن البيانو في أيامنا هذه ليست مسألة هينة ، كما كان الحال أيام موزارت وبيتهوفن . وأحد الأسباب في ذلك أن " الهارموني " أصبح أكثر تعقيداً مما كان عليه الحال في أيامهما . كما أن قلة من المؤلفين فقط هي القادرة على تدوين ألحانها دون الرجوع إلى البيانو ولو بصورة عابرة . والحق ، أن هذا الأمر قد حدا بسترافنسكي إلى القول في سيرته الذاتية بأنه لأمر سيء أن تكتب الموسيقا بعيداً عن البيانو لأنه ينبغي دوماً على المؤلف أن يكون على إتصال بالمادة الصوتية وهو بذلك يسترعي أنظار الجانب المعارض بشدة إلى هذه الحقيقة . إلا أنه في النهاية تبقى الطريقة التي يكتب بها المؤلف ألحانه مسألة شخصية . فالطريقة ليست هامة . لكن العبرة بالنتيجة . والسؤال الهام حقاً هو : " ماالذي يبدأ به المؤلف ومن أين يبدأ ؟ " والجواب على ذلك هو : " إن كل مؤلف يبدأ بفكرة موسيقية ، أجل فكرة موسيقية " . وليس فكرة أدبية أو عقلية أو خارجة عن نطاق الموسيقا . وفجأة يلتمع موضوع في ذهنه (ويستعمل الموضوع

مرادفاً للفكرة الموسيقية) وهنا يبدأ المؤلف بموضوعه ، والموضوع هبة من الله ولا يعرف المؤلف من أين أتاه كما لا يستطيع التحكم فيه . إنه يأتي كالكتابة التلقائية (التي يجتنب فيها الفنان التفكير الواعي بغية إتاحة المجال للمشاعر اللاواعية للتعبير عن نفسها فنياً) . ولذلك يحتفظ المؤلف دوماً بمفكرة بجواره ليدون فيها المواضيع كلما عنت على خاطره . ثم يجمع الأفكار الموسيقية . إنك لا تستطيع عمل أي شيء بشأن عنصر التأليف . والفكرة في حد ذاتها قد تأتي على أشكال متباينة . قد تأتي كلحن (Melody) أي مجرد خط واحد للحن بسيط قد يدندن به المؤلف لنفسه . وقد تأتي كلحن مع دور ثانوي مرافق له Accompaniment . ومن حين لآخر ، قد لا يسمع المؤلف حتى ولو لحناً واحداً ، وإنما يتصور فقط دوراً ثانوياً مرافقاً يحتمل أن يضيف إليه فيما بعد لحناً رئيساً . ومن ناحية أخرى ، قد يأخذ الموضوع شكل فكرة إيقاعية كأن يسمع المؤلف نوعاً معيناً من قرع طبول ، ويكون ذلك كافياً لدفعه لاستهلال عمله . وخلال ذلك سرعان ما يبدأ بسماع دور ثانوي مرافق ولحن رئيسي معه . ومع ذلك كان هذا التصور مجرد إيقاع في الأصل . وثمة نمط آخر من المؤلفين قد يبدأ بنسيج كونتربواني (Contrapuntal) يتألف من لحنين أو ثلاثة يتم سماعها في نفس اللحظة . بيد أن ذلك نوع غير عادي للإلهام بالمواضيع . وكل ذلك طرق مختلفة تقدم نفسها إلى المؤلف .

والآن ، ها هي الفكرة الموسيقية قد تكونت لدى المؤلف

بالإضافة إلى عدد من الأفكار المدونة في مفكرته والتي يأخذ في تفحصها بنفس الطريقة التي تتفحصها فيها أنت كمستمع إذا نظرت إليها . فالمؤلف يريد أن يعرف ما لديه ، كما يريد أن يراجع الخط الموسيقي للتأكد من جماله الشكلي المحض . ويريد أيضاً رؤية الطريقة التي يرتفع فيها اللحن وينخفض ، كما لو كان خطاً مرسوماً بدلا من خط موسيقي . وربما يحاول تنقيحه كما نفعل تماماً عند رسم خط عادي ، بغية تحسين المناسيب الغنائية الصاعدة والهابطة في اللحن.

ويريد المؤلف أيضاً معرفة الأهمية الإنفعالية لموضوعه . وإذا كان للموسيقا بأشكالها المختلفة قيمة تعبيرية ، فعلى المؤلف أن يعي القيم التعبيرية لموضوعه . وقد لا يستطيع أن يعبر عنها بهذا التفصيل لكنه يحس بهذا التعبير في قرارة نفسه . إنه يعرف غريزياً ما إذا كان الموضوع مرحاً أم شجياً ، سامياً أم شيطانياً . وفي بعض الأحيان يقع في حيرة من أمره بالنسبة للنوعية الرقيقة للنغمة . لكنه عاجلا أم آجلا قد يقرر بغريزته الطبيعة الإنفعالية لموضوعه . لأن ذلك هو الشيء الذي سيشكل الأساس الذي ينطلق منه في عمله .

ورغم كل شيء علينا أن نتذكر دائماً أن الموضوع ما هو إلا نغمات متعاقبة . وبمجرد تغيير ديناميكيته ، أي بعزفه بقوة أو بروعة ، بنعومة أو برقة ، فإنه يمكن للموسيقي تحويل الحس الإنفعالي لنفس هذه النغمات المتعاقبة . وبتغيير الهارموني قد يضاف تأثير جديد للموضوع كما أنه بمعالجة إيقاعاته المختلفة قد ينجم عن نفس

النغمات رقصة حرب بدلا من تهويدة . ويضع المؤلف دوماً في اعتباره إمكان التغيير في نغماته المتعاقبة . فهو يحاول أولا معرفة طبيعتها الأساسية ، ثم يحاول إيجاد ما يمكن عمله أي كيف يمكن تغيير الطبيعة الأساسية لهذه النغمات مؤقتاً .

والواقع ، أن تجربة المؤلفين كانت ولا تزال تفيد بأنه كلما كان الموضوع أكثر تكاملا قل إمكان رؤيته من أوجهه المختلفة . وإذا كان الموضوع نفسه في شكله الأصلي طويلا وكاملا بما فيه الكفاية ، فإن المؤلف قد يجد صعوبة في رؤيته في أوجه متعددة . فالموضوع قائم من قبل في شكله المحدد . ولهذا السبب فإنه يمكن كتابة الموسيقا العظيمة على أساس مواضيع غير هامة في حد ذاتها . ويمكن القول أيضاً إنه كلما كان الموضوع غير متكامل وأقل أهمية ، أمكن أن يكون منفتحاً لمفاهيم جديدة . وبعض فوغات باخ العظيمة التي كتبها للأورغن كانت مواضيع غير مشوقة نسبياً .

إن الفكرة الشائعة حالياً بأن كل الموسيقا الجميلة تتوقف على ما إذا كان الموضوع جميلا أو العكس لا تصدق في كثير من الحالات . وبالتأكيد لا يحكم المؤلف على موضوعه بهذا المعيار وحده . فبعد أن يفرغ المؤلف من فحص مادته الموضوعية ، يمكنه أن يقرر الآن المادة الصوتية التي يمكنه أن يعبر بها فنياً عن موضوعه على أحسن وجه . هل هو موضوع يصلح لسيمفونية ؟ أم أنه ذو طابع موح بالألفة والدفء ؟ ومن ثم من الأفضل أن يصلح لرباعية وترية ؟ هل هو موضوع غنائي يمكن الإستفادة القصوى منه في عمل

أغنية ؟ أم من الأفضل تنحيته جانباً نظراً لخاصيته المتميزة بفاعلية مستمرة ، وذلك لمعالجته أوبرالياً فيما بعد ؟ وأحياناً يكون لدى المؤلف عمل نصف منته قبل أن يفهم الوسيلة التي تصلح له صلاحية تامة .

إنني في الواقع أستطيع أن أرى ثلاثة أنماط مختلفة من المؤلفين في تاريخ الموسيقا ، يتصور كل منهم الموسيقا على نحو مختلف إلى حد ما . فالنمط الذي ألهب خيال الجماهير أكثر من غيره هو المؤلف الملهم تلقائياً (الذي يأتيه الإلهام عفوياً) ، أي نمط فرانز شوبرت . وجميع المؤلفين ملهمين بطبيعة الحال ، بيد أن إلهام هذا النمط أكثر تلقائية وتتدفق منه الموسيقا ببساطة . وبالإمكان دائماً معرفة هذا النمط من المؤلفين من خلال إنتاجه الغزير . ولقد تمكن شوبرت في غضون أشهر محددة من كتابة أغنية في اليوم الواحد . ولقد فعل " هوجو وولف " نفس الشيء . وبمعنى من المعاني ، فإن أمثال هؤلاء المؤلفين لا يبدؤون غالباً بموضوع موسيقي بل بلحن كامل ، وتتجلى أفضل أعمالهم في الأشكال القصيرة . إذ من الأسهل كثيراً ارتجال أغنية من ارتجال سيمفونية . وليس من السهل أن يهبط الإلهام لفترات طويلة على المؤلف بهذه الطريقة العفوية وعلى نحو متواصل . وحتى شوبرت كان أكثر نجاحاً في معالجة الأشكال الأقصر في الموسيقا . فالإنسان الملهم تلقائياً يعد فقط نمطاً واحداً من المؤلفين ، له حدوده التي لا يمكن تجاوزها .

ويمثل بيتهوفن النمط الثاني ، الذي يمكن تسميته " النمط

البناء " . ويصح هذا النمط أن يكون مثلا على نظريتي حول عملية الإبداع في الموسيقا أكثر من أي نمط آخر ، إذ يبدأ المؤلف في هذه الحالة بموضوع موسيقي ، ففي حال بيتهوفن ليس هناك شك في ذلك ، إذ أن لدينا الآن المفكرات التي اعتاد أن يدون فيها مواضيعه الموسيقية . ونستطيع أن نرى من مفكراته كيف كان ينكب على العمل في هذه المواضيع ، وكيف كان لا يتركها إلا بعد أن تصبح في أعلى درجة من الإتقان الذي ينشده . ولم يكن بيتهوفن بحال من الأحوال مؤلفاً يأتيه الإلهام تلقائياً كما كان الحال بالنسبة لشوبرت . لقد كان من النمط الذي ينطلق من موضوع موسيقي ، يجعل منه فكرة جنينية يبني عليها عملا موسيقياً ، يوماً بعد يوم ، بشكل في غاية الجهد والعناية . وينتمي معظم المؤلفين منذ عهد بيتهوفن إلى هذا النمط الثاني .

أما النمط الثالث من المبدعين فيمكنني أن أطلق عليه تجاوزاً ، لعدم وجود مصطلح أفضل ، النمط التقليدي . وينتمي إلى هذه الفئة مؤلفون من أمثال باليسترينا وباخ . فكلاهما يمثل نمط المؤلف الذي يولد في فترة معينة من تاريخ الموسيقا ، وفي وقت يوشك فيه أسلوب معين على الوصول إلى تطوره التام . وفي وقت كهذا من الإبداع الموسيقي من المشكوك فيه عمل موسيقا بأسلوب معروف ومقبول بطريقة لم يعمل بها أحد من قبل وكان بيتهوفن وشوبرت ينطلقان من مقدمة مختلفة . فقد كان لكليهما طموحات جديدة للإبداع ! وفضلا عن ذلك كان شوبرت يبدع الأغنية دون أن يعول

على من سبقوه ولكن بعد خياة بيتهوفن تغير وجه الموسيقا بأكمله . وعلى الرغم من ذلك كان باخ وباليسترينا يعملان بكل بساطة على تحسين ما جاء قبلهما . والنمط التقليدي من المؤلفين ينطلق من أسلوب بدلا من موضوع . فالعمل الإبداعي بالنسبة لباليسترينا ليس هو التصور الموضوعي بقدر ما هو معالجة شخصية لأسلوب راسخ الجذور . وحتى باخ الذي كان يتصور ثمانية وأربعين موضوعاً من المواضيع الأكثر تبايناً وإلهاماً في مقطوعاته " البيانو المعدل " كان يعرف مسبقاً القالب العام الذي ستصب فيه هذه المواضيع . وغني عن القول إننا لا نعيش في الوقت الحاضر في هذه الفترة التقليدية .

ولتوفية الموضوع حقه يمكن للمرء أن يضيف نمطاً رابعاً من المؤلفين ، وأعني النمط الرائد : رجال من نمط جيسوالدو في القرن السابع عشر ، موسورسكي وبرليوز من القرن التاسع عشر ، وديبوسي وإدجار فاريز من القرن العشرين . ومن الصعب إيجاز طرق تأليف هذه المجموعة المتباينة . ويمكن القول دون تعسف أن منطلقهم في التلحين كان عكس منطلق التقليديين . إذ أنهم عارضوا بوضوح تام حل المشاكل الموسيقية على نحو تقليدي . وكان اتجاههم تجريبياً من عدة أوجه . إذ كانوا ينشدون إضافة أنواع جديدة من الهارموني ، وأصوات جديدة ومبادىء شكلية جديدة . وكان النمط الرائد هو السمة الرئيسية عند تحول القرن السابع عشر وأيضاً عند بداية القرن العشرين ، لكن هذه السمة أقل وضوحاً اليوم .

ولنعد الآن إلى المؤلف النظري . إنه موجود الآن لفكرته

الموسيقية ، وببعض التطورات بطبيعتها التعبيرية ، وبالمعنى الذي يمكن عمله بها، وبفكرة مستقبلية عن الأسلوب الذي يصلح لها ، ومع ذلك لا يوجد لديه مقطوعة . إن الفكرة الموسيقية ليست هي نفسها المقطوعة الموسيقية . إنها تستحث المؤلف فقط على عمل مقطوعة موسيقية . ويعرف المؤلف جيداً أنه في حاجة إلى شيء آخر لإبداع اللحن النهائي . فهو يحاول قبل كل شيء إيجاد أفكار أخرى تنسجم مع الفكرة الأصلية . وقد تكون هذه الأفكار ذات سمة متشابهة أو متباينة . ويحتمل ألا تكون هذه على نفس أهمية الفكرة التي جاءت أولا إلا أنها في العادة تضطلع بدور مساعد . وعلى الرغم من ذلك تبدو ضرورية للغاية لتكميل الفكرة الأولى . وفضلا عن ذلك ليس هذا كافياً ! إذ لابد من إيجاد طريقة للخروج من فكرة إلى أخرى . ويتم تحقيق ذلك من خلال استعمال ما يسمى بالمادة الجسر Bridge Material . وثمة طريقتان مختلفتان على جانب كبير من الأهمية يستطيع بهما المؤلف إضافة مادته الأصلية . إحداهما عملية التطويل . ففي أغلب الأحيان يجد المؤلف أن موضوعاً معيناً في حاجة إلى تطويل حتى يمكنه تحديد سماته على نحو أكثر وضوحاً . وكان فاغنر أستاذاً في التطويل . ولقد أشرت إلى الطريقة الأخرى آنفاً عندما تطرقت إلى قيام المؤلف بفحص إمكان تغيير موضوعه . وقد كتب الكثير حول تطوير مادته لأن ذلك جزء هام من عمل المؤلف . وكل هذه الأمور ضرورية لإبداع مقطوعة موسيقية متكاملة . الفكرة الجنينية ، إضافة أفكار أخرى أقل شأناً ، تطويل الأفكار ، ومن ثم

تطويرها على نحو متكامل . ثم ننتقل بعد ذلك إلى أصعب مهمة وهي ربط هذه المواد كافة كي تصبح كلا متماسكاً . إذ يجب أن يكون كل شيء في مكانه في المحصلة النهائية . كما يجب أن يتمكن المستمع من إيجاد طريقه طوال عزف المقطوعة . كما لا ينبغي أن تكون هناك فرصة واحدة ممكنة للخلط بين الموضوع الرئيسي والمادة الجسر أو العكس . ويجب أن يكون للحن بداية ووسط ونهاية . والأمر منوط بالمؤلف للتيقن من أن يكون لدى المستمع إحساس بالنسبة للبداية والوسط والنهاية . وفضلا عن ذلك ينبغي السيطرة فنياً على الأمر بكامله حتى لا يمكن لأحد التعرف على بداية الربط أي متى أقلع المؤلف عن خياله المبدع التلقائي ومتى بدأ عمله الجاد .

وبطبيعة الحال ، لا أريد الإيحاء بأنه عندما يفرغ المؤلف من ربط مواده بعضها ببعض فإنه لا يبدأ بالضرورة من فراغ . بل على النقيض ، لأن كل مؤلف مدرب تدريباً جيداً يكون لديه بمثابة مخزون لحرفته - قوالب بنائية شكلية معينة يعتمد عليها للإطار الأساسي لألحانه . وهذه القوالب الشكلية التي أتحدث عنها قد تم تطويرها تدريجياً بجهود مشتركة لعدد لا يحصى من المؤلفين الذين يبحثون عن طريق للتأكد من تماسك ألحانهم . أما ماهية هذه الأشكال ، وبالتحديد بأي طريقة يعتمد المؤلف عليها ؟ فسيتم تناول ذلك في فصول أخرى . بيد أنه مهما كانت الأشكال التي يختارها المؤلف كي يتبناها في عمله ، فهناك دوماً أمنية كبرى : يجب أن يكون للشكل ما كنا نسميه أيام التلمذة بالخط الطويل . ومن الصعوبة بمكان شرح

معنى هذه العبارة للشخص العادي . ولفهم معنى هذه العبارة بالنسبة لمقطوعة موسيقية ، يجب الإحساس بها . إنها تعني ببساطة وبمجرد كلمات أن كل مقطوعة موسيقية جيدة يجب أن تعطينا إحساساً بالتدفق ، إحساساً بالتواصل من أول نغمة إلى آخر نغمة . إن كل طالب مبتدىء في الموسيقا يعرف هذا المبدأ ، لكن وضعه في حيز التنفيذ يشكل تحدياً لأكبر العقول في الموسيقا . إن السيمفونية العظيمة أشبه ما تكون بنهر كالميسيسيبي ، من صنع الإنسان ننساب عبره دون مقاومة ، من اللحظة التي ننطلق منها في رحلتنا حتى المكان الذي تنتهي فيه . يجب على الموسيقا أن تتدفق دوماً لأن ذلك جزء من جوهرها . بيد أن خلق هذا التواصل والتدفق ، هذا الخط الطويل ، يشكل جماع كل شيء ومنتهى كل شيء بالنسبة لوجود كل مؤلف .

□ □ □

❑ أقدم موسيقا معروفة في العالم

راؤول فيتالي

- باحث موسيقي من سورية

- أستاذ في علم الفيزياء

في سنة ١٩٦٠ نشرت العالمة الأميريكية كيلمر أول بحث حول بعض الرقم المكتشفة سابقاً في بلاد الرافدين وفي أوجاريت ، عندما استدرك العلماء أن هذه الرقم تبحث في أمور تتعلق بالموسيقا القديمة (سومرية ، أكادية ، بابلية ، أوجاريتية) .

وقد سبق لي أن نشرت مقالين مختلفين في هذا الموضوع ، باللغة الفرنسية ، أولهما في " الحوليات الأثرية السورية " (المجلدان ٢٩ و ٣٠ سنة ١٩٧٩ ـ ١٩٨٠) ، والثاني في " أوجاريت فورشونجن " الألمانية UGARIT FORSCHUNGEN (عدد ١٤ سنة ١٩٨٢) .

هنالك ٥ رقم سنتحدث عنها في هذا المقال وهي :

١ ـ الرقيم نبنيت NABNITU ٣٢ ، المكتشف في أور ، والذي يسرد أسماء أوتار الكنارة التسعة مرقمةً (انظر الجدول ١) .

٢ ـ **الرقيم** CBS ٩٩٦ ، ١٠ المكتشف في نيبور ، وهو عبارة عن بحث في الرياضيات . (راجع الجدول ٢ الذي يبين القسم الموسيقي من هذا الرقيم) .

٣ ـ **الرقيم** KAR ١٥٨ المكتشف في أشور ، وهو عبارة عن جدول أغانٍ مبوبة حسب مقاماتها .

٤ ـ **الرقيم** VU / ٨٠ المكتشف في أور ، ويعود تاريخه إلى نحو سنة ١٨٠٠ ق . م . وهو يفيدنا بمعلومات حول دوزان الكنارة (lyre) ، وحول " تغيير " دوزان الأوتار الذي ينقلنا من مقام إلى آخر (راجع الجدول ٣) .

٥ ـ عثر في أوجاريت سنتي ١٩٥٠ و١٩٥٢ على مجموعة ٣٠ رقيماً ، اتضح في السبعينات أنها عبارة عن تنويط موسيقي . منها **الرقيم** ح ـ ٦ الوحيد شبه الكامل ، وباقي الرقم مكسورة . لذلك تركز البحث على الرقيم ح ـ ٦ .

القسم الأول : المرحلة البابلية : سلّم موسيقي ومقامات

إتجاه السلم البابلي :

العالمة البلجيكية دوشين جيومان عدت السلم الموسيقي البابلي صاعداً ، أي أن الوتر الأول الأمامي في المعزف (harpe) هو الأطول . إذاً فهو الأكثر رخامة وأنه تزداد حدة الأوتار تدريجياً من الأول وحتى الأخير الخلفي . وبما أنه لا يوجد أي سبب يجعل وضع الكنارة يخالف ذلك فقد اعتمدت على أن السلم صاعد .

إنني أعارض هذا الرأي للسيدة جيومان لعدة أسباب :

١ ـ ليس من الواضح أية جهة من المعزف نسميها الأمام ، هل هي الأمام بالنسبة للعازف أم للمستمع ؟ وهل الأمام هو الطرف الذي يواجه الموسيقي أم الأبعد عنه ؟ (راجع الشكل ٤) .

٢ ـ إذا كان شكل المعزف يشبه المثلث فشكل الكنارة يشبه المستطيل ، وهو متناظر حول محور وسطي شاقولي . ولا أدري كيف يمكن تحديد جهة أمامية فيه .

٣ ـ يصف الرقيم ٣٢ الوتر الثالث من الأمام بالرفيع ، والرابع بالصغير ، وهذا يعني أنهما من الأوتار الحادة . وحسب العالم الإنكليزي وولستن كانت الكنارة في البدء ذات ٧ أوتار ، أضيف إليها وتران فيما بعد . فإذا اعتبرنا أن الوترين أضيفا في طرف الأوتار الحادة فهمنا لماذا يحمل الوتران ٣ و ٤ صفة رفيع وصغير ، فهو لأنهما نعتا بذلك قبل إضافة الوترين ، أي عندما كان الوتران ٣ و٤ هما الأكثر حدة . وبما أن الوتر الأطول في الأمام هو عبارة عن افتراض فقط ، بينما وصف الوتر الثالث بالرفيع ، والرابع بالصغير ، فهو ثابت ، إذ أنه مطبوع على الرقيم نفسه . لذا أرفض افتراض الوتر الأطول في الأمام ، وأعتبر أن الأوتار الأمامية هي الأكثر حدة ، وأن السلم الموسيقي البابلي نازل ، والأوتار الحادة هي في الجهة التي كانوا يسمونها الأمام ، والرخيمة في الخلف .

بعض التعاريف العلمية :

تقسم دراسة الموسيقا إلى قسمين :

القسم الأول : فن الموسيقا أي التأليف ، والعزف ، والنقد الفني للمؤلفات الموسيقية . ونطلق عادة اسم موسيقيين على من يختصون بفن الموسيقا .

القسم الثاني : علم الموسيقا ، وهو ما يسمى بالفرنسية **Musicologie** ، وهو فرع من الفيزياء يدرس في منهج الإهتزازات الموجية والصوت ، ويختص بالتحديد العلمي للأبعاد الموسيقية ، وتعريف السلم ، والمقامات إلخ ... وبما أن بحثنا هذا هو مطلقاً في علم الموسيقا لذلك أضطر آسفاً أن أسرد في البدء بعض التعاريف والقواعد الرياضية التي تجعلنا نفهم موضوعنا بسهولة .

" البعد " في الموسيقا ، هو الفرق بين نغمتين ، وهو علمياً نسبة التواتر بين النغمتين . فمثلا إذا كان القرار ٢٠٠ إهتزازة بالثانية يكون الجواب ٤٠٠ إهتزازة . والنسبة بينهما تساوي ٤٠٠ / ٢٠٠ يساوي ٢ ، أي أن البُعد بالكل (أي من القرار إلى الجواب) يساوي ٢ في جميع الحالات . وهذه النسبة تفرضها الطبيعة ، والتعريف العلمي للجواب هو أن الآلة الموسيقية تعطي موجة صوتية تواترها يساوي ضعف تواتر القرار .

التمييز بين نغمتين في منطقنا العادي هو فرق وليس نسبة .

وعلمياً ألتعامل بالفروق أسهل من التعامل بالنسب . لذلك عمد الفيزيائيون إلى استبدال النسب بفروق ، معتمدين على اللوغاريتم (لـغ) واللوغاريتم هو تابع رياضي يحول النسبة إلى فرق ، والجداء إلى جمع . فمثلا إذا كان لدينا معادلة :

ب x جـ = د فيكون لـغ ب لـغ جـ = لـغ د

وإذا كان س / ع = ص يكون لـغ س - لـغ ع = لـغ ص

إذا طبقنا اللوغاريتم على القرار والجواب تكون المعادلة تواتر الجواب / تواتر القرار = ٢

أي باللوغاريتم : (لـغ تواتر الجواب) - (لـغ تواتر القرار) = (لـغ ٢) أي أن الفرق بين الجواب والقرار يتناسب مع (لـغ ٢) . وفي الجداول اللوغاريتمية المدرسية أو في بعض الآلات الحاسبة نجد لوغاريتم ٢ العشري يساوي ٠،٣٠١٠٣ ، ولتفادي الكسور نضرب هذه النتيجة بألف ونحصل على ٣٠١ مهملين ٠،٠٣ . وقد اعتمد الفيزيائيون هذا العدد (٣٠١) مقياساً للبُعد بالكل (من قرار إلى جواب) ، وسموا وحدته " سافار " . أي أن البُعد بالكل يساوي ٣٠١ " سافار " . الآن أصبح ممكناً معرفة قيمة كل بُعد بالسافار إذا علمنا نسبته . نفتش عن لوغاريتم النسبة بالجداول ونضرب النتيجة بألف .

السافار يشكل الوحدة القياسية الأساسية للأبعاد الموسيقية . وتوجد وحدات أخرى مستعملة في حساب الأبعاد ، نذكر منها

" السينت " ١٠٠ وهي الأكثر إستعمالا . وبالاستناد إليها نجد أن البُعد بالكل يساوي ١٢٠٠ " سينت " ، وهذا يعني أن نصف الصوت المعدل - أي ١ / ١٢ من البعد بالكل - يساوي ١٠٠ سينت ، والصوت المعدل المستعمل حالياً بالعزف يساوي ٢٠٠ سينت . وللحصول على السينت نضرب السافار بـ ١٢٠٠ / ٣٠١ .

هنالك أبعاد أخرى ، غير البعد بالكل ، يهمنا أمرها وهي :

١ - البعد بالخمس ونسبته الطبيعية ٣ / ٢ " ٢٠٠ " ويسمى بعداً بالخمس لأنه يشكل نسبة تواتر أطراف ٥ نغمات متتالية بالسلم . مثلا (دو - ريه - مي - فا - صول) أو (ريه - مي - فا - صول - لا) ونحصل على بعد بالخمس كلما عددنا ٥ نغمات متتالية في السلم ، ما عدا المتتالية (سي - دو - ريه - مي - فا) . وفي جميع الحالات نلاحظ أن البعد بالخمس يساوي ٣ أصوات ونصف . أما المتتالية الأخيرة فتساوي ٣ أصوات فقط ، أي أنها ليست بعداً بالخمس . بعد ثلاثة أصوات متنافر جداً وغير مستعمل بالغناء ، وهو يسمى بالغرب " Triton " وليس له اسم بالعربية ، لذلك سنستعمل الرمز " ثلاصوت " لتسميته في بحثنا . إذا حسبنا نسبة البعد بالخمس ٣ / ٢ على السلم اللوغاريتمي وجَدنا أن قيمته ١٧٦ سافاراً أو ٧٠٢ سينت ، مهملين الكسور .

٢ - البعد بالأربع ونسبته الطبيعية ٤ / ٣ " ٢٠٠ " ، وهي نسبة أطراف أربع نغمات متتالية . مثلا (صول - لا - سي - دو) أو غيرها ، ما عدا المتتالية (فا - صول - لا - سي) . نلاحظ أن جميع

متتاليات أربع نغمات تساوي صوتين ونصف ، بينما تساوي المتتالية (فا ـ صول ـ لا ـ سي) بعد " ثلاصوت " المتنافر وليست بعداً بالأربع . قيمة البعد بالأربع ١٢٥ سافاراً أو ٤٩٨ سينتاً . نلاحظ أن البعد بالخمس زائداً البعد بالأربع يساوي بعداً بالكل ، لأن (دو ـ ريه ـ مي ـ فا ـ صول) + (صول ـ لا ـ سي ـ دو) يساوي البعد من دو إلى دو ، أي بعد بالكل " ٢ " . إذا حسبناها بالنسب وجدنا أن ٣ / ٢ x ٤ / ٣ = ٢ . بالسافار ١٧٦ + ١٢٥ = ٣٠١ وبالسينت ٧٠٢ + ٤٩٨ = ١٢٠٠ .

٣ ـ الفرق بين البعد بالخمس والبعد بالأربع يساوي صوتاً واحداً بالسلم المعدل ، أي ثلاثة أصوات ونصف ناقص صوتين ونصف وقيمته ٢٠٠ سينت . أما بالسلم الطبيعي فهو ما نسميه " الطنيني " ، ونسبته ٣ / ٢ ٤ / ٣ = ٩ / ٨ ، وبالسافار ١٧٦ – ١٢٥ = ٥١ سافاراً ، وبالسينت ٧٠٢ – ٤٩٨ = ٢٠٤ سينتات . نلاحظ أن الطنيني أكبر بقليل من الصوت المعدل .

٤ ـ إن البعد بالخمس يساوي ثلاثة أصوات ونصف بالسلم المعدل ، أما بالنسبة للطنيني فهو يساوي ٣ طنيني زائد بقية " ٣ " وبما أن الطنيني أكبر من الصوت المعدل ، فتكون البقية أصغر من نصف الصوت المعدل . وبالفعل " بقية " = ٧٠٢ – ٣ (٢٠٤) = ٩٠ سينتاً . وكذلك البُعد بالأربع يساوي ٢ طنيني + بقية .

إذاً البعد بالكل الذي يساوي ٦ أصوات معدلة يساوي ٥ طنيني

وبقيتين .

٥ ـ بما أن البقية أصغر من نصف الصوت المعدل ، والطنيني أكبر من الصوت المعدل ، فالفرق بين الطنيني والبقية أكبر من نصف الصوت المعدل ، وهو ما نسميه " المجنب الصغير " وقيمته ٢٠٤ ـ ٩٠ = ١١٤ سينتاً .

و" المجنب الكبير " نسميه بُعد البقيتين ، أي ١٨٠ سينتاً .

المعلومات الأولية التي نستمدها من الرقم :

تمكنت العالمة دوشين جيومان من أن تبين أن السلم الموسيقي البابلي سباعي . أي أن البعد بالكل مقسم إلى ٧ أبعاد جزئية ، وذلك قبل أن ينشر نص الرقيم ٧ / ٨٠ الذي جاء بدوره يوضح الموضوع ، إذ يظهر فيه أن الوتر رقم ١ والوتر رقم ٨ يشكلان قراراً وجواباً ، وكذلك الوتران ٢ و ٩ .

افترض العالم وولستن أن البعد المنعوت " بغير صافي " في الرقيم ٧ / ٨٠ هو البعد المتنافر الذي سميناه " ثلاصوت " . وعلى أثر ذلك تمكن العالم الألماني كومل من أن يبين أن السلم البابلي هو نفس السلم المنسوب لفيثاغورس .

كان العالم قبل السبعينات من هذا القرن يعتبر أن أصل السلم الموسيقي يعود لفيثاغورس ، أما الآن فنعلم أن هذا السلم كان معروفاً في بلادنا على الأقل منذ ١٢٠٠ سنة قبل فيثاغورس . فما هو السلم الذي كان منسوباً لفيثاغورس ؟

سلم فيثاغورس :

توجد عدة طرق لتعريف سلم فيثاغورس ، وسنعرفها هنا بالطريقة التي استعملها الأقدمون ، كما هو مبين في الرقم .

نتقي عشوائياً نغمة ما نسميها مثلا " سي " ، ثم معتمدين على الأذن نحدد نغمة ثانية على بعد بالخمس تحتها ، فنحصل على " مي " . ثم نحدد نغمة ثالثة على بعد بالأربع فوق " مي " ، فنحصل على " لا " . ونتابع هذه الطريقة محددين نغمات على بعد بالخمس نزولا ثم على بعد بالأربع صعوداً بالتناوب ، منطلقين كل مرة من آخر نغمة سبق أن حددناها . نحصل بهذه الطريقة على السلسلة المبينة بالجدول ٥ .

نستنتج من هذه السلسلة المعلومات التالية :

١ ـ تقع النغمات السبع الأولى جميعاً ضمن نفس البعد بالكل ، بينما تبتعد النغمة الثامنة (سي بيمول) أكثر من بعد بالكل عن الأولى (سي) . لذلك نتوقف قبل سي بيمول . أي أننا نحتفظ فقط بالنغمات السبع الأولى . وهذا هو السبب الأصلي الذي جعل سلمنا الموسيقي سباعياً ، وجعلنا نعد البعد بالكل بعداً شاملا ، ومن هنا أتت تسميته " بعداً بالكل " . وكذلك القرار والجواب يشكلان نفس النغمة ، ولكن على طبقات مختلفة . وهذا الإعتبار هو في الأصل مجرد إصطلاح ، غير أنه أصبح اليوم شيئاً طبيعياً عند الجميع . عندما نعتمد هذا الإصطلاح

تصبح النغمة الثامنة (سي بيمول) لا تبتعد إلا نصف صوت عن الأولى (سي) .

٢ ـ إذا رتبنا النغمات السبع الأولى تصاعدياً نحصل على المتتالية المألوفة :

دو ـ ري ـ مي ـ فا ـ صول ـ لا ـ سي

وهذا كان قد حدد في بلادنا في ١٨٠٠ ق . م .

٣ ـ نلاحظ أن النغمات من الثامنة فصاعداً يقع كل منها على بعد نصف صوت (بيمول) تحت إحدى النغمات السبع المحددة أولا .

٤ ـ إن الأبعاد (دو ـ ري) ، (ري ـ مي) ، (فا ـ صول) ، (صول ـ لا) ، (لا ـ سي) كل منها يساوي البعد " الطنيني " . أما الأبعاد (مي ـ فا) ، (لا ـ سي بيمول) ، (سي ـ دو) فيساوي كل منها بعد " بقية " . أما البعد (سي ـ سي بيمول) فهو " مجنب صغير "« ٤ » .

٥ ـ نلاحظ أن البعد بين النغمة الأولى (سي) والسابعة (فا) يساوي " ثلاصوت " .

٦ ـ البعد بين النغمة الثالثة عشرة (دو بيمول) والأولى (سي) يساوي " كوما " (٤٦ ، ٢٣ سينتاً) والكوما بعد صغير جداً يساوي ١ / ٩ من الطنيني تقريباً وهو الفرق بين الطنيني وبقيتين وهو أيضاً الفرق بين المجنب الصغير والبقية .

٧ ـ لاحظنا أن النغمة الثامنة أعادتنا إلى موقع يبتعد ١ / ٢ صوت

عن النغمة الأولى ، والنغمة الثالثة عشرة أعادتنا إلى موقع يبتعد " كوما " فقط عن النغمة الأولى . وسوف تتكرر هذه العودة إلى قرب النغمة الأولى . فإذا حددنا ٥٣ نغمة معتمدين دوماً على أبعاد بالخمس نازلة وبالأربع صاعدة بالتناوب وجدنا أن النغمة الثالثة والخمسين تقع على بعد " شيسما " عن النغمة الأولى . والشيسما بعد متناهي الصغر من الناحية الموسيقية ، ويمكن إهماله دوماً ، ويساوي ٦١٥ ، ٣ سينتات وهو فائض ٥٣ بعداً بالخمس على ٣١ بعد بالكل . عندما نحدد ٥٣ نغمة نكون قد قسمنا البعد بالكل إلى ٥٣ بعداً جزئياً ، منها ٤١ بعداً يساوي كل واحد منها كوما تماماً ، بينما يساوي كل من الإثني عشر بعداً الباقية كوما ناقص شيسما . وبما أن الشيسما بعد يمكن إهماله نعتبر أننا قسمنا البعد بالكل إلى ٥٣ كوما متساوية تقريباً . مما يؤدي إلى إعتبار الكوما وحدة قياسية جديدة للأبعاد ، وهذه الوحدة التقريبية مستعملة كثيراً عندنا .

تحديد مجموع نغمات السلم الموسيقي البابلي :

يسرد الرقيم ٣٢ (الجدول ١) أسماء ٩ أوتار للكنارة ويرقمها . ويستعمل الرقيم ٩٩٦ ، ١٠ نفس الأسماء ونفس الأرقام للأوتار (جدول ٢) ، لكنه لا يذكر إلا الأوتار السبعة الأولى ، مما جعل العالم وولستون يعتبر أنه كان للكنارة في الأصل ٧ أوتار فقط . يذكر الرقيم ٩٩٦ ، ١٠ الأوتار إزدواجاً ويعطي إسماً لكل زوج من الأوتار . وسرعان

ما فهم العلماء أن هذا الاسم هو اسم البعد الموسيقي بين الوترين باللغة الأكادية . ويلاحظ أن هناك بعض التشابه بين هذه الأسماء الأكادية وبعض الكلمات العربية ، كما هو منتظر (انظر الجدول ٦) . إذا طرحنا رقم وتر من الآخَر في كل زوج من الأوتار حصلنا على قيمة البعد. فمثلا إذا كان الفرق ٤ يكون البعد بالخمس ، إذ أننا نحسب الطرفين في تسمية الأبعاد . وإذا كان الرقم الأول أصغر من الثاني يكون البعد نازلا . وقد بينت قيمة الأبعاد واتجاهها في العمود الأيسر من الجدول ٢ . نلاحظ في الرقيم ثلاثة أبعاد بالخمس ، جميعها نازلة ، وأربعة أبعاد بالأربع ، جميعها صاعدة . ويلاحظ أيضاً في الرقيم ١٥٨ ـ أي جدول الأغاني ـ نفس أسماء الأبعاد مستعملة كأسماء للمقامات ، ولا تستعمل إلا الأبعاد بالخمس والأبعاد بالأربع كأسماء للمقامات . إن استعمال أسماء الأبعاد كأسماء للمقامات مألوف عندنا ، إذ أننا نستعمل في الموسيقا العربية أسماء النغمات والأجناس كأسماء للمقامات . نلاحظ في الرقيم ٧ / ٨٠ (جدول ٣) نفس الأسماء مستعملة حيناً كأسماء للأبعاد ، وحيناً آخر كأسماء للمقامات . ونلاحظ أن الأسماء المذكورة في هذا الرقيم جميعها أسماء أبعاد بالخمس وأبعاد بالأربع .

يدلنا الإعتماد الواضح على الأبعاد بالخمس وبالأربع من جهة ، وتعريف أبعاد بالخمس جميعها نازلة وأبعاد بالأربع جميعها صاعدة من جهة أخرى ، على أن تحديد السلم القديم يتبع الطريقة التي نسبت لفيثاغورس ، والتي وصفناها سابقاً . وإذا طبقنا هذه الطريقة

وحددنا بها السلم الموسيقي القديم وجدنا أن النتيجة تفسر جميع المعلومات الواردة في الرقم .

إذا انتقينا من بين الأبعاد المذكورة بالرقيم ٩٩٦ ، ١٠ الأبعاد بالخمس وبالأربع دون سواها نلاحظ أن هناك بعداً وبعداً واحداً فقط يبدأ على كل من الأوتار السبعة وأيضاً بعد وبعد فقط ينتهي على كل من الأوتار السبعة . فإذا رتبنا الأبعاد على نحو يكون فيه الوتر الذي يحدد نهاية بعد يحدد بنفس الوقت بداية بعد آخر ، نحصل على متتالية الأبعاد السبعة على شكل حلقة مغلقة وحيدة لا يمكن تحديد غيرها (الشكل ٧) . تظهر هذه الحلقة بالشكل السباعي المرسوم في وسط الشكل ٧ ، مبينة فيه الأبعاد بأسمائها وأرقام الأوتار التي تحدها بالرقم العربي . نسمي هذا الشكل " السلسلة السباعية " إذ أننا سوف نعود لذكرها أكثر من مرة فيما بعد .

نلاحظ أن الترتيب الذي حصلنا عليه هو تتالي أبعاد بالخمس نازلة ، وأبعاد بالأربع صاعدة ، متناوبة . أي نفس الترتيب المستعمل لتحديد نغمات سلم فيثاغورس . إننا ما نزال نجهل من أية نقطة يجب أن تبدأ السلسلة ، إذ أننا أمام حلقة مغلقة ، لكن نجد ترتيب الأبعاد نفسه في الرقيم ١٥٨ ، وأيضاً في السلسلة الثانية من الرقيم ٧ / ٨٠ وفي الحالتين تبدأ السلسلة بالبعد " إشارة " .

البعد " إشارة " هو بعد بالخمس نازلا يبدأ على الوتر ٢ . لنفرض مؤقتاً أن الوتر ٢ ، يعطي النغمة " سي " وبما أن إشارة بعد بالخمس نازلا ينتهي على الوتر ٦ فيكون الوتر ٦ " مي " كما سبق

أن رأينا في تحديد السلم الفيثاغورسي وفي " السلسلة السباعية " البعد " كتم " يلي البعد إشارة مباشرة وهو بعد بالأربع صاعداً يبدأ على الوتر ٦ لينتهي على الوتر ٣ . إذاً يصبح الوتر ٣ " لا " . وإذا تابعنا هذا التحديد حصلنا على سلسلة النغمات السبع الأولى المذكورة بالجدول ٥ وبنفس الترتيب تماماً . إذاً نحن حتماً ضمن نظام فيثاغورسي .

إذا رتبنا النغمات السبع التي نحصل عليها ترتيباً تصاعدياً حصلنا على مقام كامل وكلما قمنا بنفس العمل منطلقين من بعد مختلف حصلنا على مقام مختلف . وبما أن لدينا سبعة أبعاد فيمكن تحديد سبعة مقامات مختلفة . ونجد أن المقامات السبعة التي نحصل عليها هي نفس المقامات السبعة المعرفة عند فيثاغورس . كما لاحظ العالم الألماني كومل : كلا من المقامات السبعة يحمل إسم البعد الذي ننطلق منه لتحديده . إذا رتبنا ترتيباً تصاعدياً النغمات السبع التي حصلنا عليها عندما انطلقنا من بعد إشارة (أي النغمات السبع الأولى في الجدول ٥) حصلنا على دو ـ ري ـ مي ـ فا ـ صول ـ لا ـ سي ، أي مقام عجم (Majeur) ، إذاً مقام إشارة يطابق مقام عجم .

عدد نغمات السلم البابلي :

حسب الرقيم ٧ / ٨٠ يجب أن ننسب نغمتين لكل وتر إذ أننا " نغير " الأوتار ، فهنالك نغمة قبل التغيير ونغمة أخرى بعد التغيير . نجد في الرقيم ٧ / ٨٠ أن الوتر ٨ يذكر دوماً مع الوتر ١ أي أن

الوتر ٨ هو جواب الوتر ١ ونجد أيضاً أن الوتر ٩ هو جواب الوتر ٢ ، إذ أنه يذكر دوماً معه . فإذا تركنا جانباً الأوتار ٨ و ٩ وبقينا ضمن بعد بالكل وجدنا أن جميع الأوتار السبعة الأولى تغير ما عدا الوتر ٥ في الرقيم ٧ / ٨٠ ونلاحظ في آخر السلسلة الأولى من الرقيم ٧ / ٨٠ عبارة لا تتجاوز هذا الحد ، أي أنه غير متاح أي تغيير غير مذكور بالرقيم . إذا جمعنا عدد النغمات ضمن بعد بالكل أي على الأوتار السبعة الأولى وجدنا أن هنالك نغمتين لكل وتر ، عدا الوتر ٥ الذي لا يتغير ، والذي ينسب له إذاً نغمة واحدة ، فيكون المجموع ١٣ نغمة . إنه من المنطقي التوقف بعد ١٣ نغمة في النظام الفيثاغورسي ، إذ أن النغمة الثالثة عشرة كما سبق أن رأينا تقع على بعد " كوما " واحدة عن النغمة الأولى ، أي أنها تغلق السلم بإهمال الكوما .

عندما نستعمل " السلسلة السباعية " ننطلق من نقطة معينة ، وندور حول السلسلة مسجلين بالترتيب الأبعاد والأوتار التي نمر بها . فإذا أردنا الحصول على ١٣ نغمة فيجب أن ندور دورتين حول السلسلة السباعية ، مارين مرة واحدة بالوتر ٥ . أي أننا ننطلق بعد الوتر ٥ مباشرة وندور دورتين لنتوقف مباشرة قبل الوتر ٥ . (راجع الشكل الحلزوني الذي يحيط بالسلسلة السباعية في الشكل ٧) . الوتر الذي يلي الوتر ٥ مباشرة في السلسلة السباعية هو الوتر ٢ ، حيث يبدأ البعد إشارة . هذا يفسر لماذا يجب أن تبدأ السلسلة بالبعد إشارة ، وأيضاً لماذا يحمل البعد إشارة إسماً معناه بالأكادي :

الأساسي .

يبدأ البعد إشارة على الوتر ٢ . إذاً يجب أن نبدأ على الوتر ٢ لتحديد النغمات . في النظام الفيثاغورسي تحدد كل نغمة انطلاقاً من النغمة المحددة قبلها مباشرة ، أي أن كل نغمة تضيفها سابقتها ، أما النغمة الأولى التي ننطلق منها فلا سابقة لها ، ولذلك فقد عدها الأقدمون من صياغة إله الفن " إيا " . وبالفعل فالوتر الذي " صاغه إيا " كان في المرتبة ٢ في البدء ، ثم أصبح بالمرتبة ٤ عندما أضيف وتران إلى الطرف الحاد من الآلة ، كما سبق أن ذكرنا . غير أن الوتر الذي " صاغه إيا " احتفظ باسمه ، كما احتفظ الوتران الرفيع والصغير باسميهما (انظر في الشكل ٨ كيف أزيح السلم بكامله لكي يشمل الوترين المضافين) .

تحديد الثلاث عشرة نغمة :

سنعمد إلى تحديد مجموعة النغمات بطريقة هندسية وبالإعتماد على السلسلة السباعية . نحدد أسهماً يتناسب طولها مع أبعاد بالخمس (٧٠٢ سينت) وأبعاد بالأربع (٤٩٨ سينتاً) ، ونرسمها على الجدول ٩ بالترتيب الوارد بالسلسلة السباعية : الأبعاد بالخمس نازلة والأبعاد بالأربع صاعدة . نبدأ بالبعد " إشارة " ونرسم ١٢ سهماً ، نحصل بذلك على الشكل الظاهر على يسار الجدول ٩ ، حيث يحدد طرف كل سهم وبكل دقة موقع نغمة . وتشير الأرقام الرومانية بالجدول إلى الترتيب الذي تصاغ به كل نغمة .

وكما هو منتظر نلاحظ أن النغمتين ٨ و ١ واقعتان كلاهما على الوتر ٢ ، وعلى بعد مجنب صغير الواحدة عن الأخرى . نلاحظ أيضاً أن النغمة ١٣ تقع على بعد كوما واحدة عن النغمة ١ .

إذاً يمكن أن نقول إن النغمتين ١ و١٣ تشكلان نغمة مزدوجة .

تدل الحروف اللاتينية C,L,A المكتوبة بين النغمات في (الجدول ٩) على أن البعد بين النغمتين المتتاليتين يساوي مجنباً صغيراً (A) ، أو بقية (L) ، أو كوما (C) .

أضيفت إلى (الجدول ٩) نغمات الوترين ٨ و٩ ، وهي تشكل قرارات نغمات الوترين ١ و٢ .

نلاحظ أن نغمات الأوتار من ١ إلى ٩ متناظرة ، ويشكل الوتر ٥ مركز التناظر . وقد سبق للعالمة دوشين جيومان أن لاحظت أن تسمية الأوتار كما هي واردة بالرقيم ٣٢ متناظرة أيضاً ، وأن الوتر ٥ هو مركز التناظر .

وبما أنه يوجد بالسلم الموسيقي الفيثاغورسي نغمة واحدة فقط تشكل مركز التناظر ، وهي النغمة " ري " ، فقد اعتبرت أن نغمة الوتر ٥ هي " ري " .

أعطي في يمين الجدول النتيجة الرياضية للأبعاد بالنسب والسينت والسافار بالنسبة للنغمة الأكثر رخامة (وتر ٩) .

إن التحديد المفصل لجميع نغمات السلم البابلي لم يقم به أحد من قبلي ، كما لم يذكر أحد قبلي الملاحظات التالية .

الرقيم U ٧ / ٨٠ :

يظهر (الشكل ١٠) موقع نغمات كل مقام على السلم الموسيقي الذي سبق أن حددناه في الجدول ٩ . وقد حددنا النغمات بنفس الطريقة السابقة ، مبتدئين في كل مقام بالبعد الذي يحمل المقام اسمه ومحددين تتالي ٧ نغمات لكل مقام . هنا أيضاً يظهر الرقم الروماني الترتيب الذي صيغت به النغمات . وقد رتبت المقامات من اليسار إلى اليمين ، حسب الترتيب الوارد في السلسلة الأولى من الرقيم ٧ / ٨٠ ، ومن اليمين إلى اليسار حسب ترتيب السلسلة الثانية . يعطي في كل حال البعد ١ ـ ٢ (I - II) اسمه للمقام ، والبعد ١ ـ ٧ (I - VII) هو دوماً البعد غير الصافي " الثلاصوت " . ينوه عن البعد غير الصافي شاقولياً في (الشكل ١٠) لكل مقام ، وعن التغيير الذي يجعله صافياً . يعبر عن التغيير بالرمز [illegible] نرى أن التغيير في السلسلة الأولى هو عبارة عن رفع النغمة ٧ (VII) بعد مجنب صغير ، بينما هو في السلسلة الثانية تخفيض النغمة ١ (I) بالبعد نفسه . ومن الملفت للنظر أن المقام إشارة ، ومعناه "الأساسي" يتطابق ومقام عجم **Majeur** ، والغرب يعتبر أن المقام " ماجور " هو المقام الأساسي .

نلاحظ أيضاً أنه للحصول على مقام " نيش جباري " انطلاقاً من المقام الذي يسبقه مباشرة في السلسلة الأولى من الرقيم ٧ / ٨٠ ، يكفي أن نرفع إحدى مركبتي النغمة المزدوجة بعد مجنب صغير . وإذا لاحظنا أن نيش جباري يعني بالأكادي الإرتفاع المزدوج نفهم

لماذا أعطي هذا الإسم للمقام . تثبت هذه الملاحظة وجود النغمة المزدوجة وموقعها ، وتدعم اعتبار السلم نازلا كما أنها تشير إلى أن الإصطلاح الذي يجعلنا ننعت النغمات الحادة بأنها عالية كان مستعملا عند الأقدمين .

المقامات :

إن المقامات البابلية السبعة جميعها " دياتونية " . وكلمة دياتونية تعني في الغرب السلم الموسيقي المبني على استعمال الصوت ونصف الصوت لا غير . وعملياً كل سلسلة دياتونية تتشكل من ٧ نغمات متتالية من السلسلة : ٢ طنيني + بقية + ٣ طنيني + بقية + ٢ طنيني + بقية + ٣ طنيني + إلخ ... .

إذا حاولنا ترتيب المقامات على السلم الدياتوني بادئين بالمقام إشارة ، كما أصبح شبه مفروض علينا الآن ، نحصل على الترتيب المبين بالشكل (١١) .

نلاحظ المقام " قبليت " (الذي معناه الأوسط) يقع في الوسط تماماً ، بينما يقع المقام " نيدقبلي " تحته مباشرة و" نيدقبلي " معناه تحت الوسط . هذه الملاحظة تبين تطابق تفسيري مع ما كتب بالرقم .

سبق أن ذكرنا أن مقام إشارة يتطابق ومقام عجم .

نلاحظ في (الشكل ١١) أن سلم مقام نيدقبلي يتطابق وسلم مقام كرد . ونجد أيضاً تشابهاً بين سلم " نيش جباري " وسلم مقام كردين وأيضاً سلم " فيت " مع سلم نهاوند ، وأخيراً سلم " أمبوب " قريب

من فرحفزا .

أخيراً نلفت النظر إلى الصفة التالية في السلسلة السباعية (الشكل ٧) : إذا وصلنا بضلوع مستقيمة أرقام الأوتار متبعين الترتيب الطبيعي للأعداد ، نحصل على شكل نجم سباعي مرسوم باتجاه واحد على خط غير منقطع (راجع اتجاه الأسهم في الشكل ١٢) .

إنطلاقاً من هذه الملاحظة حاولت أن أرسم على السلسلة السباعية الأبعاد بالثلاث والأبعاد بالست المذكورة بالرقيم ٩٩٦ ، ١٠ ، والتي لم نستعملها حتى الآن في بحثنا ، واصلا الأوتار التي تحدد أطراف كل بُعد بخط مستقيم ، فحصلت على نجم سباعي يختلف عن الأول كما في (الشكل ١٣) . إنه من السهل تفسير وجود هذين النجمين علمياً ، لكن النتيجة غير المنتظرة هي أن البعد " تيتور إشارة " ، ومعناه جسر إشارة يظهر بشكل وتر على القوس الذي يحمل في وسطه البعد إشارة (الشكل ١٤ ب) . وكذلك يظهر البعد " تيتور قبليت " ، أي جسر قبليت ، بشكل وتر على القوس الذي يحمل البعدين قبليت ونيد قبلي (الشكل ١٤ جـ) . هل من الممكن أن تعني كلمة " تيتور " (أي جسر) وتر قوس هندسي ؟ أترك الجواب للمختصين بترجمة اللغة الأكادية .

في العدد القادم

القسم الثاني : المرحلة الأوجاريتية : التدوين الموسيقي

هوامش

١ ـ السينت هي الوحدة التي يسميها ميخائيل الله ويردي " ذرة " في كتابه " فلسفة الموسيقا الشرقية " .

٢ ـ البعد بالخمس هو البعد بين نغمة وتر مطلق ونغمة نفس الوتر عندما نحبس ثلثه . والبعد بالكل هو البُعد بين نغمات وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً نصفه . والبعد بالأربع هو البعد بين نغمات وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً ربعه .

نلاحظ أنه إذا حبسنا ربع الوتر ثم ثلث الباقي نصل إلى نصف الوتر أي أن بعد بالأربع + بعد بالخمس = بعد بالكل .

نلاحظ أيضاً أن نسبة التواتر تتناسب عكساً ونسبة أطوال الوتر .

٣ ـ البعد بالخمس يساوي ثلاثة أصوات ونصف ، أي ٧٠٠ سينت بالسلم المعدل . وقد عدل بطرح سينتين من قيمته . كذلك نجد أن البعد بالأربع المعدل قد عدل بإضافة سينتين لقيمته وأصبح ٥٠٠ سينت ، أي صوتين ونصف ، بدلا من ٤٩٨ سينتاً .

٤ ـ إذا أراد أحد القراء أن يحسب الأبعاد التي نحصل عليها باستعمال طريقة فيثاغورس فعليه أن ينتقي بعداً بالكل معيناً ، مثلا من دو قرار إلى دو جواب . وبما أن البعد بالسينت هو عبارة عن فرق ، فيمكن أن نحدد لكل نغمة قيمة بالسينت إذا باشرنا وصفرنا نقطة ما بالسلم (أي جعلناها تساوي الصفر) . مثلا نعد دو قرار تساوي الصفر فتصبح قيمة دو جواب ١٢٠٠

سينت ، أي بعد بالكل فوق دو قرار . وبما أن " سي " تقع على بعد بقية تحت دو جواب فتكون قيمتها ١٢٠٠ ـ ٩٠ = ١١١٠ سينتات . إننا حددنا " مي " على بعد بالخمس تحت " سي " ، أي أن قيمتها ١١١٠ ـ ٧٠٢ = ٤٠٨ سينتات ومن بعدها حددنا " لا " على بعد بالأربع فوق " مي " أي ٤٠٨ + ٤٩٨ = ٩٠٦ سينتات . وهلم جراً ... . إذا حصلنا على نتيجة ما تفوق قيمتها ١٢٠٠ طرحنا منها ١٢٠٠ ، أي أننا نستبدل النغمة بقرارها لكي تبقى ضمن نفس البعد بالكل . وإذا حصلنا على نتيجة دون الصفر أضفنا إليها ١٢٠٠ أي نستبدلها بجوابها لنفس السبب . يمكننا بهذه الطريقة الحصول على قيم جميع النغمات وحساب الأبعاد بينها .

الجـدول ١

الرقيم نبنيت ٣٢	NABNITU 32
١ ـ الوتر الأمامي	
٢ ـ الوتر التالي .	
٣ ـ الوتر الثالث الرفيع .	
٤ ـ الوتر الرابع الصغير (بالسومري) صاغه إيا (بالأكادي)	
٥ ـ الوتر الخامس	
٦ ـ الوتر الرابع من الخلف	
٧ ـ الوتر الثالث من الخلف	
٨ ـ الوتر الثاني من الخلف	
٩ ـ الوتر الخلفي	
١٠ ـ المجموع تسعة أوتار	

الجـدول ٢

الرقيم CBS ٩٩٦ ، ١٠

ازواج الأوتار		الأبعـاد	
بالأسـماء	بالأرقـام	الأسـماء	القيمـة
الأمامي والخامس	١ ـ ٥	نيش جباري	بُعد بالخمس نازل
الثالث من الخلف والخامس	٧ ـ ٥	شير	بعد بالثلاث صاعد
التالي والرابع من الخلف	٢ ـ ٦	إشارة	بعد بالخمس نازل
الأمامي والرابع من الخلف	١ ـ ٦	شلشات	بعد بالست نازل
الثالث الرفيع والثالث من الخلف	٣ ـ ٧	أمبوب	بعد بالخمس نازل
التالي والثالث من الخلف	٢ ـ ٧	ريبوت	بعد بالست نازل
ما صاغه إيا والأمامي	٤ ـ ١	نيد قبلي	بعد بالأربع صاعد
الأمامي والثالث الرفيع	١ ـ ٣	إشت	بعد بالثلاث نازل
الخامس والتالي	٥ ـ ٢	قبليت	بعد بالأربع صاعد
التالي وما صاغه إيا	٢ ـ ٤	تيتور قبليت	بعد بالثلاث نازل
الرابع من الخلف والثالث الرفيع	٦ ـ ٣	كتم	بعد بالأربع صاعد
الثالث الرفيع والخامس	٣ ـ ٥	تيتور إشارة	بعد بالثلاث نازل
الثالث من الخلف وما صاغه إيا	٧ ـ ٤	فيت	بعد بالأربع صاعد
ما صاغه إيا والرابع من الخلف	٤ ـ ٦	زيرد	بعد بالثلاث نازل

الجـدول ٣

الرقيم VU / ٨٠

السلسلة الأولى	السلسلة الثانية
عندما تكون الكنارة على قبليت	عندما تكون الكنارة على إشارة
يكون النيش جباري غير صاف	تعزف قبليت غير صاف
غير الوترين ١ و ٨	غير الوترين ٢ و ٩
فيصبح بيش جباري	تصبح الكنارة على كتم
عندما تكون الكنارة على نيش جباري	عندما تكون الكنارة على كتم
يكون النيد قبلي غير صاف	تعزف إشارة غير صاف
غير الوتر ٤	غير الوتر ٦
فيصبح نيد قبلي	تصبح الكنارة على أمبوب
عندما تكون الكنارة على نيد قبلي	عندما تكون الكنارة على أمبوب
يكون الفيت غير صاف	تعزف كتم غير صاف
غير الوتر ٧	غير الوتر ٣
فيصبح فيت	تصبح الكنارة على فيت

عندما تكون الكنارة على فيت
يكون الامبوب غير صاف
غير الوتر ٣
فيصبح أمبوب

عندما تكون الكنارة على أمبوب
يكون الكتم غير صاف
غير الوتر ٦
فيصبح كتم

عندما تكون الكنارة على كتم
يكون الإشارة غير صاف
غير الوترين ٢ و٩
فيصبح إشارة

لا تتجاوز هذا الحد

عندما تكون الكنارة على فيت
تعزف أمبوب غير صاف
غير الوتر ٧
تصبح الكنارة على نيد قبلي

عندما تكون الكنارة على نيد قبلي
تعزف فيت غير صاف
غير الوتر ٤
تصبح الكنارة على نيش جباري

عندما تكون الكنارة على نيش جباري
تعزف نيد قبلي غير صاف
غير الوتر ١
تصبح الكنارة على قبليت

الشـكل ٤

الجـدول ٥

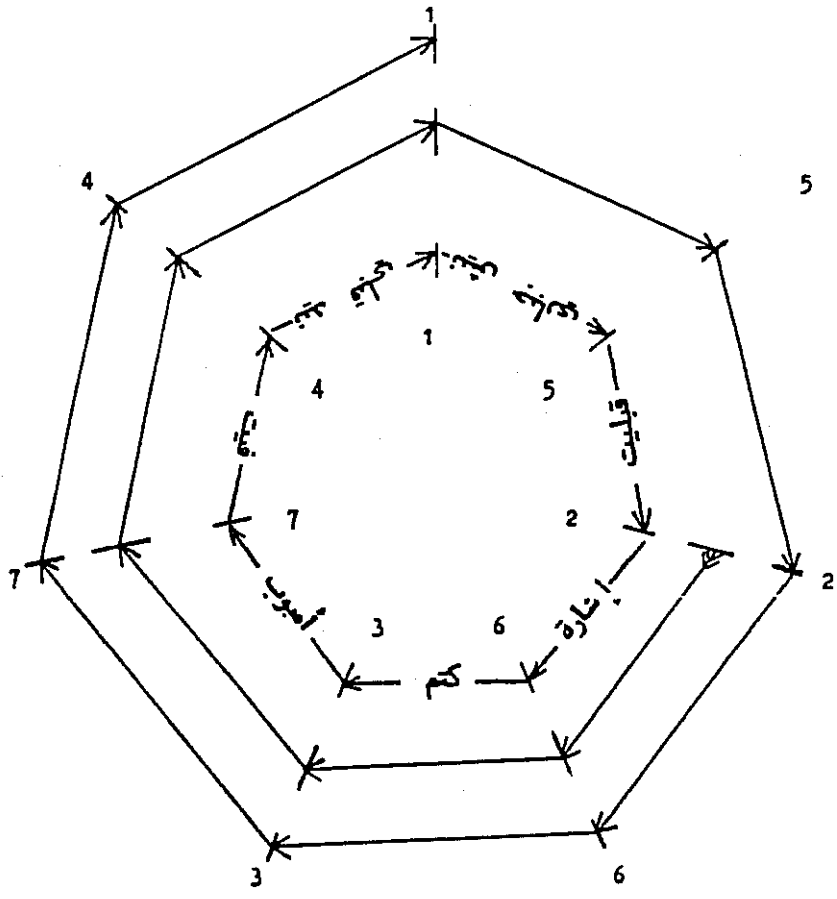
تتالي النغمات كما تحددها طريقة فيثاغورس

١ سي	٨ سي بيمول
٢ مي	٩ مي بيمول
٣ لا	١٠ لا بيمول
٤ ريه	١١ ري بيمول
٥ صول	١٢ صول بيمول
٦ دو	١٣ دو بيمول
٧ فا	إلخ ....

الجـدول ٦

أسماء الأبعاد	معناها	مقارنة مع كلمات عربية
نيش جباري	إرتفاع المزدوج	نيش : قارن مع نشأ أي ارتفع
شير	غناء	شعر
إشارة	أساسي ، ناظم	المؤشر
شلشات	الثالث	الثالث
أمبوب	ناي	أنبوب أي ناي ، قصب
ربوت	الرابع	الرابع
قبليت	الأوسط	المقابل لا على اليمين ولا على اليسار
نيد قبلي	تحت الوسط	نيد : نزل ، نازل أي واطىء
إشق	(المعنى غير واضح)	
تيتور قبليت	جسر الأوسط	
كتم	المغلق	المكتوم
تيتور إشارة	جسر الناظم	
نيت	المفتوح	المفتوح
زيرد	(المعنى غير واضح)	

الشكل ٧

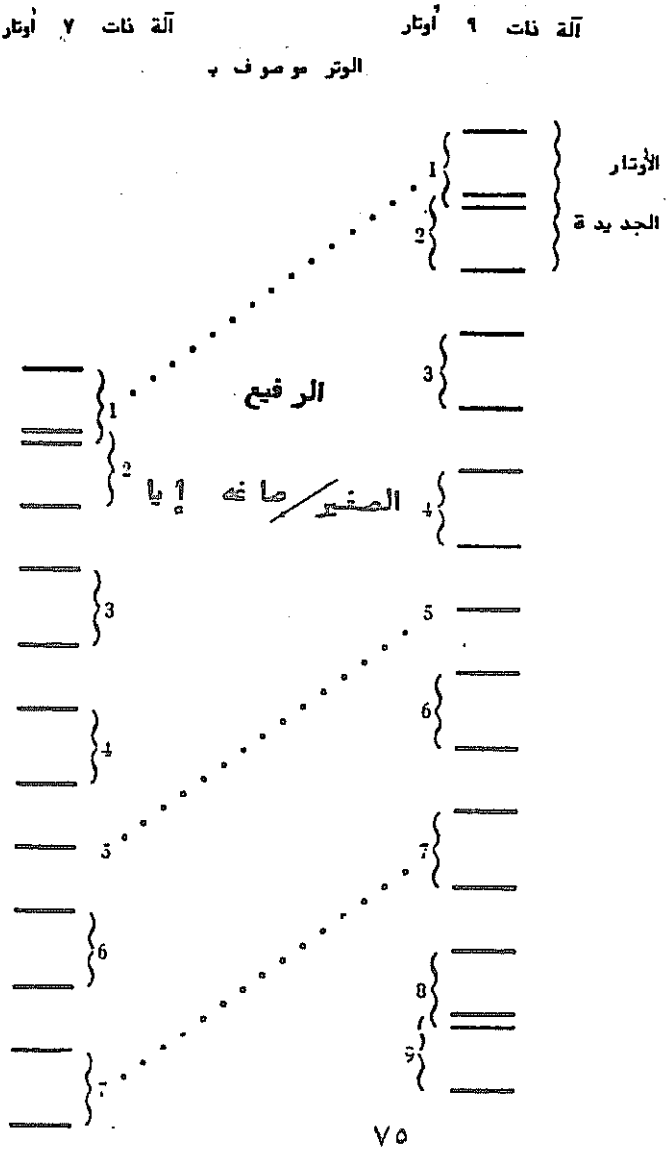


السلسلة السباعية

محاطة بشكل حلزوني بين المسار الواجب سلوكه للحصول على نغمات السلم الموسيقي
الأرقام الموجودة على الشكل تدل على أرقام الأوتار

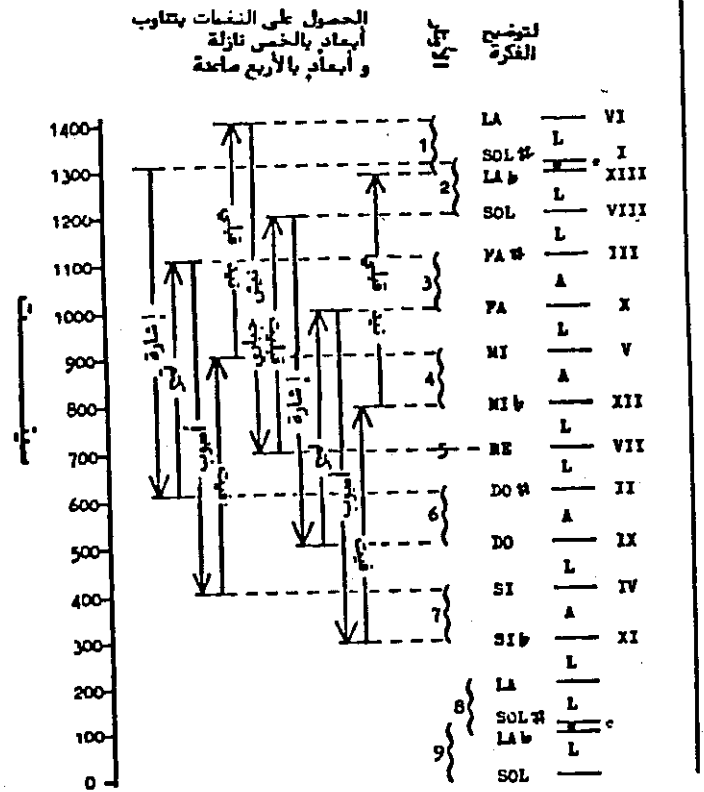
الشـــكل ٨

تطور ترقيم الاوتار و إزاحة الســـلم



الجدول ٩

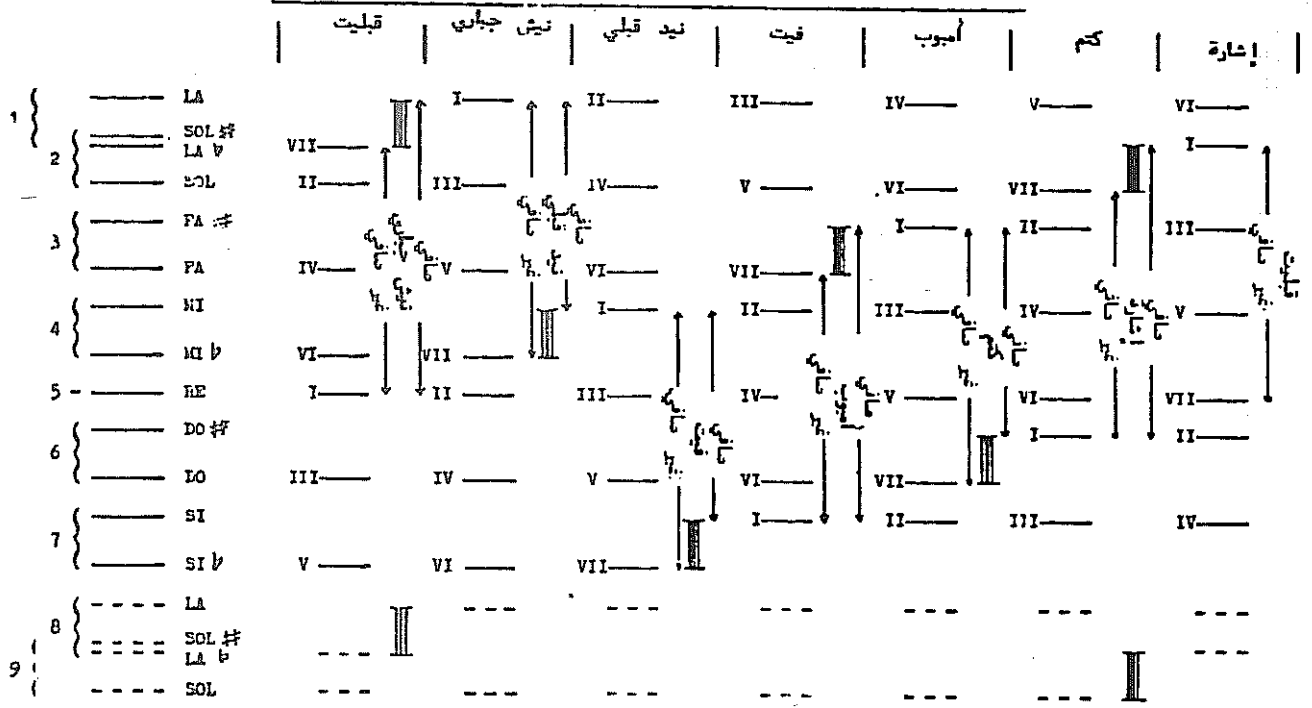
السلم الموسيقي البابلي



	الأبعاد		
		سينت	سافار
LA — VI	9/4	1403,91	352,18
SOL♯ L — I	2187/1024	1313,68	329,55
LA♭ — XIII	512/243	1290,22	323,66
SOL L — VIII	2	1200	301,03
FA♯ L — III	243/128	1109,77	278,40
FA A — X	16/9	996,09	249,88
MI L — V	27/16	905,86	227,24
MI♭ A — XII	128/81	792,18	198,72
RE L — VII	3/2	701,95	176,09
DO♯ L — II	729/512	611,73	153,46
DO A — IX	4/3	498,04	124,94
SI L — IV	81/64	407,82	102,30
SI♭ A — XI	32/27	294,13	73,79
LA L	9/8	203,91	51,15
SOL♯ L	2187/2048	113,68	28,52
LA♭	256/243	90,22	22,63
SOL L	1	0	0

الشـــكل ١٠

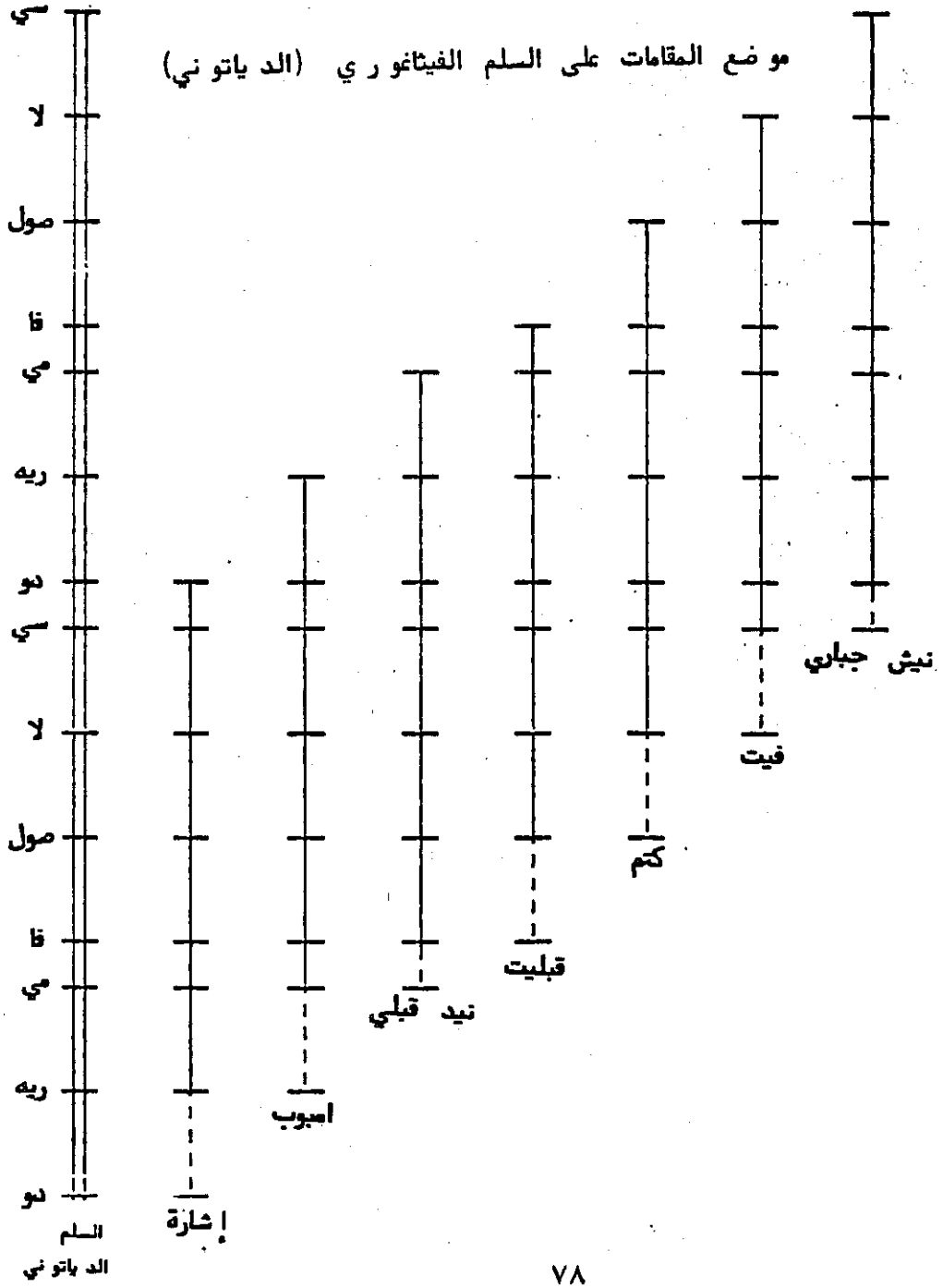
المقامات وفقاً للرقيم ٧٥/٨٠



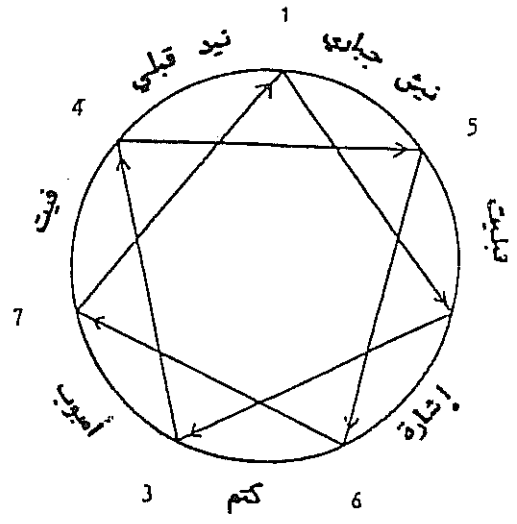
لا تتجاوز هذا الحد

الشـــكل ١١

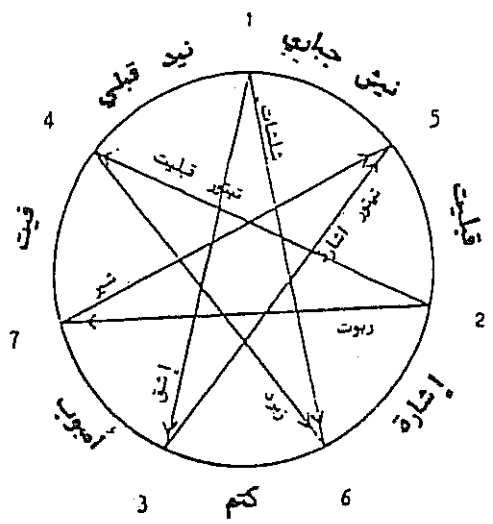
موضع المقامات على السلم الفيثاغوري (الد ياتوني)



الشكل ١٢

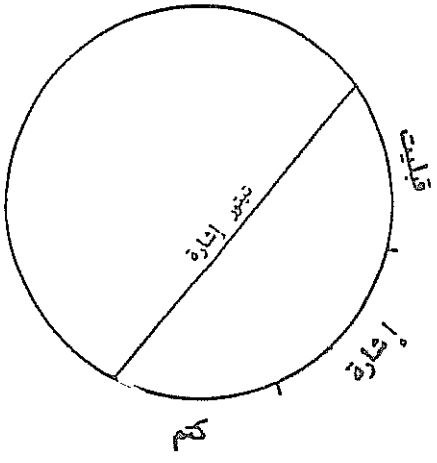


الشكل ١٣

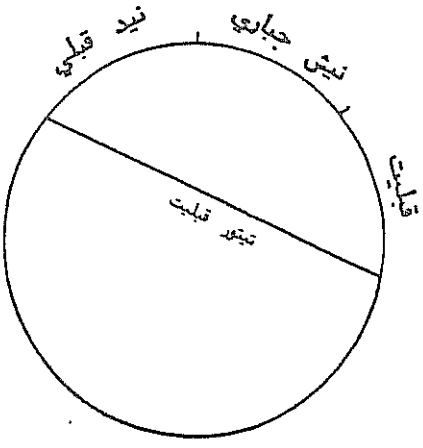


الشكل ١٤

(ب)



(ج)



❑ السيمفونية

محمد حنانا

- عازف كمان

- كاتب موسيقي

أتت كلمة " السيمفونية "١" من اليونانية ، وتعني إصدار أصوات متعددة في وقت واحد ، وفي القرون الوسطى أطلقت هذه الكلمة على كل انسجام وتوافق بين نغمتين موسيقيتين .

بعد ذلك أطلقت على المؤلفات الغنائية أو الآلية التي استخدم فيها فن الكونتربوان في مرحلته الأولى . وأطلقت أيضاً على الآلات الموسيقية التي تصدر العديد من الأصوات في آن واحد ، كالمزامير القديمة المتنوعة ... وبالفعل فإن الأسماء الحالية للمزامير ، إيطالية كانت أم إسبانية أم يونانية : زامبوحنا - زامبونا - زامباونا ، ما هي إلا أشكال لهذه الكلمة ، كما أن آلة الهيردي - جيردي أي الأورغن اليدوي دعيت في فترات مختلفة وأماكن مختلفة بالسيمفونية .

هنريخ شوتس ، المؤلف الألماني (١٥٨٥ - ١٦٧٢) ، استخدم كلمة سيمفونية عنواناً لمؤلفاته المتضمنة مجموعة كبيرة من الأصوات

" ١ " باللغة الإنكليزية Symphony - بالفرنسية Symphonie - بالإيطالية Sinfonia .

البشرية والآلية المنفردة والجماعية ، (السيمفونيات المقدسة) .

بعد قرن من الزمن استخدم باخ الكبير كلمة سيمفونيات عنواناً لجدائله النغمية في ابتكاراته اللحنية لثلاثة أصوات . أما المؤلف جوزيف هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) فقد أطلق إسم سيمفونية على بعض رباعياته الوترية .

وبعد قرنين من الزمن استخدم إيغور سترافنسكي (١٨٨٢ - ١٩٧١) مصطلح سيمفونية بمعناه القديم المبهم في مؤلفه : " سيمفونيات لآلات النفخ الخشبية " .

في إيطاليا ، ومنذ نهاية القرن السادس عشر ، أطلقت كلمة سيمفونية على المقاطع الموسيقية الآلية التي تتخلل المسرحيات وأعمال الأوبرا والأوراتوريو ، وما زلنا ندعو الحركة الموسيقية الآلية التي تقع في منتصف أوراتوريو المسيح " ميسايا Le Messie " لهاندل بسيمفونية ريفية . كذلك أطلقت كلمة سيمفونية على أهم قطعة موسيقية آلية في الأوبرا ، كما أطلقت على الإفتتاحية الموسيقية التي تسبق الأوبرا .

السيمفونيات المبكرة

يتوجب على من يريد الحصول على فكرة واضحة عن تطور السيمفونية كما نعرفها اليوم ، أن يعود إلى إفتتاحيات الأوبرات الإيطالية في القرن الثامن عشر (أ . سكارلاتي على سبيل المثال) ، عندها سيلاحظ أن نظام بناء تلك الإفتتاحيات يتشابه مع

ما ندعوه الآن سيمفونية ، إنها تتضمن كالسيمفونية حركة سريعة ثم حركة بطيئة ، تليها حركة أخرى سريعة . إن هذا النوع من المؤلفات الموسيقية المتطورة جداً ، كانت تدخر إلى حين تقديم الأوبرا ، وكذلك فإنها كثيراً ما تقدم بوصفها قطعاً موسيقية أوركسترالية مستقلة .

من هنا جاء تقليد تأليف القطع الموسيقية ، وبنفس الشكل والأسلوب ، لتقدم بصورة مستقلة ، وإن ما ندعوه الآن سيمفونية ولد من قطعة موسيقية أوركسترالية قائمة بذاتها ومكونة من عدة حركات . إنها في الحقيقة سوناتا أوركسترالية .

لاشك أنه جرى على مر الأيام تأثير متبادل بين سوناتا الآلة المنفردة وبين السيمفونية لمجموعة من الآلات الموسيقية ، (استمر حتى منتصف القرن الثامن عشر) لدرجة أصبحتا معه شيئين لا يمكن التمييز بينهما ، كذلك كان للكونشيرتو جروسو (الكبير) تأثيره الكبير على السيمفونية . ومع ذلك فإننا نرى أنه من الصعب جداً العثور على سلف واضح ومحدد لكل شكل من الأشكال الموسيقية المتنوعة .

السيمفونية كما نعرفها الآن

إن السيمفونية الحقيقية كما نعرفها الآن والتي تتخذ حركتها الأولى شكل السوناتا ، بدأت في فترة أبناء باخ الكبير ومعاصريهم من البلدان الأخرى . ومن أهم مؤلفي السيمفونية الأوائل المؤلف

الإيطالي ج . ب . سامارتيني (١٦٩٨ - ١٧٧٥) الذي كان لأعماله تأثير كبير على ترسيخ شكل السيمفونية . أما " المانهايمي " ي . آ . ستاميتس (١٧١٧ - ١٧٥٧) وولداه كارل ستاميتس (١٧٥٤ - ١٨٠١) وأنطون ستاميتس (١٧٥٤ - ١٨٠٩) فقد كانوا شخصيات هامة في تاريخ السيمفونية المبكر ، إذ كانت الأوركسترا في مانهايم قد تم إيصالها إلى درجة عالية من التفوق لا مثيل له في العالم آنذاك . ولقد ساعدت مثل هذه الأوركسترا على تطوير تقليد العزف التعبيري الذي تطلب جهوداً كبيرة من هؤلاء المؤلفين المحظوظين الذين ألفوا لها .

أما المؤلف السيمفوني الفرنسي الأول فكان غوسيك (١٧٣٤ - ١٨٢٩) الذي أتاه الإلهام بعد زيارة ستاميتس الكبير إلى باريس عام (١٧٥٠) .

بقي أن نقول بأنه لم يكن للأوركسترا السيمفونية في ذلك الوقت بنية أو نظام مُستقر ، فقد كانت أحياناً تتضمن آلات وترية فقط ، وأحياناً تتضمن إضافة إلى الوتريات زوجين من آلة الفلوت ، أو الأوبوا ، أو الهورن ، وربما آلة باصون ، أما الكلارينيت فقد أتت لاحقاً ، وقد شكل الهاربسيكورد جزءاً من تلك الأوركسترا بصورة عامة .

هايدن وموزارت

يعد المؤلف الألماني كارل فيليب إيمانويل باخ (١٧١٤ - ١٧٨٨)

من المؤلفين الهامين جداً في تاريخ السيمفونية المبكر وتاريخ السوناتا ، لكن لقب (أب السيمفونية) مرتبط عادة بالمؤلف جوزيف هايدن (١٧٣٢ - ١٨٠٩) الذي استطاع بجد الشباب التفوق على أعمال كارل فيليب إيمانويل باخ .

من بين سيمفونيات هايدن المئة والسبعة يوجد عدد قليل يستمع إليه مراراً ، وهي السيمفونيات الاثنتا عشرة التي ألفها هايدن بناء على طلب من (سالومون) «٢» . وتقع في مجموعتين ، ويطلق عليها عادة مجموعتي (سالومون) . لقد سيطرت هذه السيمفونيات الاثنتا عشرة على مسرح الأحداث ، على الرغم من الجهود الكبيرة التي بذلها هايدن ومعاصروه ، ولكن هناك ثلاث سيمفونيات هامة وضعها موزارت قبل ظهور سيمفونيات هايدن المشار إليها .

إن التأثيرات المتبادلة بين هايدن وموزارت شيقة للغاية ، فهايدن الذي يكبر موزارت بربع قرن كان قد وضع عدداً من السيمفونيات قبل أن يصبح موزارت معروفاً بوصفه مؤلفاً ، ومما لاشك فيه أن موزارت قد تعلم الشيء الكثير من تلك السيمفونيات ، إلى أن ظهرت سيمفونيات موزارت الثلاث العظيمة (مي ماجور ، صول مينور ، وسيمفونية جوبيتر) التي ألفها في غضون ثلاثة أشهر . وهنا يلاحظ بوضوح تأثير هذه السيمفونيات على أعمال هايدن الإثنتا عشر العظيمة .

« ٢ » كان سالومون مديراً لفرقة موسيقية ، وهو الذي أقنع هايدن بزيارة إنكلترا والتأليف من أجل حفلاته الموسيقية .

إننا لدى تقليب صفحات هذه السيمفونيات الخمس عشرة ، ودراسة ما تمثله ، نجد كل واحدة تنطق بدوافع جادة لكلا المؤلفين . لقد عالج كل من هايدن وموزارت الشكل السيمفوني بطريقة سهلة ووفق قواعد متفق عليها ، وأوصلاه إلى ذروة عالية من المتانة والتوازن ، وضمناه أفكاراً موسيقية تجلت بصورة خاصة في الحركات الأولى من سيمفونياتهما ، تلك الحركات التي تحتوي على أقسام التفاعل . غير أننا نلمس عند موزارت ألواناً وعمقاً روحياً قد لانجده عند هايدن ، بالإضافة إلى الرقة والشاعرية والرشاقة التي تميز أسلوبه ، ونستطيع أن نلحظ في سيمفونياته الأخيرة مؤشرات توحي باقتراب ثورة إجتماعية وفنية .

شكل السيمفونية الكلاسيكية

تتكون السيمفونية الكلاسيكية من أربع حركات : حركة سريعة ، حركة بطيئة ، مينويت ، حركة سريعة .

الحركة الأولى : (سريعة) هي الحركة الرئيسية في السيمفونية ، وتتسم بعمق الفكر الموسيقي ، كما تتسم أكثر من أية حركة أخرى العمل كله بطابعها . ويمكن أن تسبقها مقدمة بطيئة . وتبنى الحركة الأولى وفق شكل السوناتا « ٣ » .

« ٣ » شكل السوناتا : شكل موسيقي يتكون من أجزاء ثلاثة – الجزء الأول عرض موضوعين لحنيين ، الجزء الثاني التطوير أو التفاعل ، الجزء الثالث إعادة الجزء الأول والختام .

الحركة الثانية : بطيئة السرعة ، تعبيرية ، غنائية ، وتتخذ شكلا ما من الأشكال الموسيقية ، شكل السوناتا مثلا أو شكلا مختصراً ومعدلا لشكل السوناتا أو شكل التنويعات على لحن أو أي شكل آخر .

الحركة الثالثة : رقصة إيقاعية خفيفة . إن عدد حركات السيمفونية ازداد تدريجياً حتى بلغ أربع حركات عوضاً عن الثلاث الأصلية ، وذلك بإقحام تلك الرقصة الأرستقراطية التي كانت ذات شأن خلال الجزء الأخير من القرن الثامن عشر والتي دعيت مينويت .

كانت المينويت جزءاً عرضياً في السيمفونية أيام ستاميتس ، لكن هايدن هو الذي استخدمها بكثرة وتبعه في ذلك الآخرون فغدت جزءاً لا يتجزأ من السيمفونية ، وفي كل الأحوال تعد المينويت عنصراً فاتناً في العمل .

الحركة الرابعة والأخيرة : سريعة محدودة الطول (بطول معقول) وهي كالحركة الأولى ولكن من عيار أخف ، ولا تحمل الكثير من المعنى ، نشطة ومنعشة ، وهي أشبه ما ندعوه بالحلوى بعد الطعام . وتبنى هذه الحركة عادة وفق شكل الروندو« ٤ » ، أو شكل تنويعات على لحن ...إلخ .

لقد أتاح شكل السيمفونية المتضمن حركات متنوعة أمام المؤلفين

« ٤ » شكل الروندو : شكل موسيقي مبني على تكرار ثيمة (فكرة لحنية) رئيسية ، ويمهد لإعادة الثيمة الرئيسية في كل مرة مقاطع مختلفة ومتنوعة .

فرص التعبير عن جوانب متعددة من الأفكار والأمزجة ، كما أتاح أمام المستمعين فرصة التمتع بنماذج موسيقية متنوعة ، لذلك من الضروري أن يكون هناك تجانس وتوافق بين حركات السيمفونية ، كي تكون قادرة على إعطاء انطباع بالوحدة والتكامل .

لودفيغ فان بيتهوفن (١٧٧٠ – ١٨٢٧)

انتصرت الثورة الفرنسية ، وقوضت البرجوازية مجتمع النبلاء بمؤسساته المختلفة وظهر ما سمي بحقوق الإنسان ، ونودي بالمبادىء الديمقراطية والنزعة الإنسانية ، وقد انعكس هذا على الأدب والفن وعلى الفنان الذي أصبح لأول مرة حراً ، إذ لم يعد تابعاً لأية سلطة . وقد كان بيتهوفن الذي عاصر الحدث الهام ديموقراطياً متحمساً مؤمناً بالنظام الجمهوري وبشعار الثورة الفرنسية : الحرية ، الإخاء ، المساواة وقد عكس كل ذلك في موسيقاه وخاصة في أعماله السيمفونية .

وضع بيتهوفن تسع سيمفونيات تختلف عن تلك التي وضعها هايدن وموزارت ، إذ أخرجها من حدودها الكلاسيكية الضيقة وجعل منها أداة تعكس العالم الجديد الذي برز إلى الوجود . فغدت أكثر قوة وضخامة وأكثر قدرة على احتواء عنصر الصراع . وقد أبعد بيتهوفن رقصة المينويت الأرستقراطية التي تقع في الحركة الثالثة من السيمفونية واستبدلها بحركة سكيرزو . وهي تشبه رقصة الجمهور الذي برز كقوة جديدة . وأدخل بيتهوفن عنصر الغناء في السيمفونية ،

وذلك في سيمفونيته التاسعة الشهيرة ، والتي تعبر خير تعبير عن اتجاهه الفكري الرامي إلى تحقيق الإخاء ونشر المحبة والفرح بين بني البشر .

لقد مهد بيتهوفن الطريق أمام الحركة الرومانتيكية في الموسيقا ، وأمام المؤلفين الرومانتيكين الذين أتوا بعده ، لقد فتح أمامهم آفاقاً جديدة ، وأمدهم بوسائل تعبيرية جديدة . وبرهن في الوقت ذاته على أن الموسيقا ، وهي اللغة الأكثر تجريداً ، قادرة على عكس العالم والأفكار ، وعلى حمل الرسالة الإجتماعية .

الرومانتيكيون ، والرومانتيكيون الجدد

لقد تعامل المؤلفون أمثال شوبرت ، شوبان ، براهمز ، برليوز ، ليست ، تشايكوفسكي ، دفورجاك ، بروكنر ، ماهلر ، وغيرهم مع شكل السيمفونية ، على النحو الذي حققه بيتهوفن ، إلا أن بعضهم اتجه إلى التهاون في الشكل السيمفوني . فظهرت سيمفونيات تتضمن حركتين فقط وأخرى تتضمن ثلاث حركات . وظهرت سيمفونيات تتضمن أكثر من أربع حركات ، كما ظهرت سيمفونيات ضخمة جداً ، سواء من حيث التوقيت الزمني أو من حيث حجم الأوركسترا الهائل ، فمثلا توصف السيمفونية الثامنة التي وضعها جوستاف ماهلر " بسيمفونية الألف " ، لأن تقديمها يحتاج إلى ألف من العازفين والمنشدين والكورس . أما أنطون بروكنر فقد وضع سيمفونيات طويلة جداً تتسم بطابع التفكير والتأمل . هذا من الناحية الشكلية ، أما

فيما يتعلق بالمضمون الفكري فقد غدت بعض الأعمال السيمفونية على يد الرومانتيكيين والرومانتيكيين الجدد عويصة ، عسيرة على الفهم لما تضمنته من نظرات وتأملات ومواقف إزاء المشكلات الروحية والإجتماعية . لقد أصبحت كالرواية وسيلة تعكس العالم ، ووسيلة تعكس (أنا) الفنان بفرديته وبعالمه الروحي والفكري والسيكولوجي .

لم تعد السيمفونية كما كانت عليه في العصرين الباروكي والكلاسيكي ، أنيقة خفيفة ، عذبة ، سهلة التناول . لقد غدت عنيفة ، سوداوية ، درامية ، تتضمن مقاطع مخيفة ، كما تتضمن مقاطع غاية في الرقة والعذوبة .

لقد أصبح لزاماً على المرء كي يفهم ما تعنيه سيمفونية ما ، أن لا يكتفي بالإصغاء إليها ، بل أن يدعم إصغاءه بمعرفة واعية لمسيرة حياة الفنان الذي وضعها ، للوسط الإجتماعي الذي ينتمي إليه ، وللفترة التاريخية التي عاشها ، ولطبيعته السيكولوجية . أخيراً أن يستعين بأراء النقاد والمفكرين في هذا المجال . زد على ذلك أن هناك بعض الأعمال السيمفونية التي وضعت وفق برنامج ، وهي التي يطلقون عليها " السيمفونية التصويرية " ، ومثل تلك الأعمال لايمكن الوصول إلى تصور صحيح عنها واستيعابها إلا عن طريق المعرفة المسبقة بالنص الذي وضعت وفقاً له .

السيمفونية في العصر الحديث

على الرغم من بروز الإتجاهات والمدارس الحديثة في الموسيقا ، وعلى الرغم من وجود مؤلفين معاصرين مجيدين أبعدوا شكل السيمفونية من دائرة اهتمامهم ولجؤوا إلى الأشكال المرنة الحرة ، معتقدين أنه شكل لا يتلاءم وعصرنا ، فقد ظلت السيمفونية وسيلة هامة من وسائل التعبير ، وشكلا أخاذاً يغري الكثيرين باستخدامه لإمكاناته الرحيبة . ولهذا فإننا نجد أليوم ، وفي القرن العشرين ، مؤلفين تصدوا لهذا الشكل وأبدعوا من خلاله ، وأثبتوا قدرة كبيرة في تعاملهم معه . لقد تعاملوا معه أحياناً بوصفه شكلاً تقليدياً ، ولكنهم ضمنوه لغة وألواناً جديدة عصرية نذكر من هؤلاء بروكوفييف وشوستاكوفيتش وسترافنسكي وهونيغر ...إلخ .

وأخيراً يبقى هذا السؤال . ترى هل يتلاءم شكل السيمفونية والعصر الذي نعيش فيه ؟ هذا العصر الحافل بالإضطراب ، عصر الإكتشافات والمنجزات ، هذا العصر اللاهث . لاندري ، فإن مؤلفي اليوم والغد سيختارون الأشكال التي تتناسب وإمكاناتهم وموهبتهم ، ذلك أن الشيء الأهم هو توفر الموهبة الأصيلة ، والإصرار على إبداع موسيقا حقيقية وصادقة .

قائمة بأعلام السيمفونية منذ نشأتها حتى القرن العشرين

ج . ب . سامارتيني ، ١٦٩٨ - ١٧٧٥ ، ٧٢ سيمفونية ، وهي موجودة .

و . فريدمان باخ ، ابن باخ الكبير ، ١٧١٠ - ١٧٨٤ ، ٩ سيمفونيات .

ك . ف . أ باخ ، ابن باخ الكبير ، ١٧١٤ - ١٧٨٨ ، ١٨ سيمفونية .

ج . و . أ . ستاميتس ، ١٧١٧ - ١٧٥٧ ، ٤٥ سيمفونية .

ك . كانابيخ ، ١٧٣١ - ١٧٩٨ ، ٥٠ سيمفونية .

ج . هايدن ، ١٧٣٢ - ١٨٠٩ ، ١٠٧ سيمفونيات .

ف . جوسيك ، ١٧٣٤ - ١٨٢٩ - ٣٠ أو ٤٠ سيمفونية .

ج . ك . باخ ، ابن باخ الكبير ، ١٧٣٥ - ١٧٨٢ ، ٥٠ سيمفونية .

م . هايدن ، الأخ الأصغر للمؤلف الكبير ج . هايدن ، ١٧٣٧ - ١٨٠٦ ، ٣٠ سيمفونية .

ل . بوكيريني ، ١٧٤٣ - ١٨٠٥ ، ٢٠ سيمفونية .

ك . ستاميتس ، ابن المؤلف ج . أ . ستاميتس ، ١٧٤٥ - ١٨٠١ ، ٧٠ سيمفونية .

م . كليمنتي ، ١٧٥٢ - ١٨٣٢ ، ألف عدداً كبيراً من السيمفونيات فقد أكثرها .

ج . أ . ستاميتس ، ١٧٥٤ - ١٨٠٩ ، ١٣ سيمفونية .

و . أ . موزارت ، ١٧٥٦ - ١٧٩١ ، أكثر من ٤٠ سيمفونية .

ل . ف . بيتهوفن . ١٧٧٠ - ١٨٢٧ تسع سيمفونيات .

ل . شبور ، ١٧٨٤ - ١٨٥٩ ، ١٠ سيمفونيات .

ف . شوبرت ١٧٩٧ - ١٨٢٨ ، ١٠ سيمفونيات .

هـ . بيرليوز ١٨٠٣ - ١٨٦٩ ، أربع سيمفونيات من ضمنها السيمفونية الخيالية ، وروميو وجولييت ، وهارولد في إيطاليا .

ف . مندلسون ، ١٨٠٩ - ١٨٤٧ ، ٥ سيمفونيات .

ر . شومان ، ١٨١٠ - ١٨٥٦ ، ٤ سيمفونيات .

ر . ج . راف ، ١٨٢٢ - ١٨٨٢ ، ١١ سيمفونية .

أ . بروكنر ، ١٨٢٤ - ١٨٩٦ ، ١٠ سيمفونيات .

ج . براهمز ، ١٨٣٣ - ١٨٩٧ ، ٤ سيمفونيات .

آ . بورودين ، ١٨٣٣ - ١٨٨٧ ، ٣ سيمفونيات .

ب . أ . تشايكوفسكي ، ١٨٤٠ - ١٨٩٣ ، ٦ سيمفونيات + سيمفونية مانفريد .

أ . دفورجاك ، ١٨٤١ - ١٩٠٤ ، ٩ سيمفونيات .

أ . إيلجر ، ١٨٥٧ - ١٩٣٤ ، سيمفونيتان .

ج . ماهلر ، ١٨٦٠ - ١٩١١ ، ١٠ سيمفونيات .

ر . شتراوس ، ١٨٦٤ - ١٩٤٩ ، ٣ سيمفونيات .

ك . نيلسن ، ١٨٦٥ - ١٩٣١ ، ٦ سيمفونيات .

ي . سيبيليوس ، ١٨٦٥ - ١٩٥٧ ، ٧ سيمفونيات .

أ . جلازونوف ، ١٨٦٥ - ١٩٣٦ ، ٨ سيمفونيات .

أ . روسيل ، ١٨٦٩ - ١٩٣٧ ، ٤ سيمفونيات .

أ . سكريابين ، ١٨٧٢ - ١٩١٥ ، ٥ سيمفونيات .

ف . ويليامز ، ١٨٧٢ - ١٩٥٨ ، ٩ سيمفونيات .

س . رخمانينوف ، ١٨٧٣ - ١٩٤٣ ، ٣ سيمفونيات .

ش . آيفز ، ١٨٧٤ - ١٩٥١ ، ٤ سيمفونيات .

ن . مياسكوفسكي ، ١٨٨١ - ١٩٥٠ ، ٢٧ سيمفونية .

أ . سترافنسكي ، ١٨٨٢ - ١٩٧١ ، ٣ سيمفونيات غير مرقمة + سيمفونية

المزامير + عمل يدعى سيمفونيات لآلات النفخ الخشبية .

ك . تشيمانوفسكي ، ١٨٨٢ - ١٩٣٧ ، ٣ سيمفونيات .

أ . باكس ، ١٨٨٣ - ١٩٥٣ ، ٧ سيمفونيات .

هـ . ف . لوبوس ١٨٨٧ - ١٩٥٩ ، ١٢ سيمفونية .

ب . مارتينو ، ١٨٩٠ - ١٩٥٩ ، ٦ سيمفونيات .

س . بروكوفييف ، ١٨٩١ - ١٩٥٣ ، ٧ سيمفونيات .

أ . هونيغر ، ١٨٩٢ - ١٩٥٥ ، ٥ سيمفونيات .

ب . هيندميث ، ١٨٩٥ - ١٩٦٣ ، سيمفونيتان .

ر . هاريس ، ١٨٩٨ - ١٩٧٩ ، ٧ سيمفونيات .

أ . كوبلاند ، ١٩٠٠ - ١٩٩١ ، ٣ سيمفونيات .

أ . خشادوريان ، ١٩٠٣ - ١٩٧٨ ، ٣ سيمفونيات .

ك . أ . هارتمان ، ١٩٠٥ - ١٩٦٣ ، ٦ سيمفونيات .

س . باربر ، ١٩١٠ - ١٩٧٠ ، سيمفونيتان .

ب . بريتن ، ١٩١٣ - ١٩٧٦ ، ٣ سيمفونيات .

ب . مينين ، ١٩٢٣ - ١٩٨٣ ، ٧ سيمفونيات .

هـ . هينزه ، ١٩٢٦ ، ٣ سيمفونيات .

وضعت هذه القائمة بشكل تقريبي ، إذ لا تشتمل على جميع الأسماء في عالم السيمفونية ، كذلك لا تشتمل على بعض التفصيلات حول الأعمال السيمفونية ، كان القصد منها إعطاء فكرة وافية إلى حد ما عن النشاط السيمفوني لمؤلفين عاشوا في فترات مختلفة .

❑ واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية

حميد البصري

- باحث موسيقي من العراق
- أستاذ مادتي القانون ونظريات الموسيقا العربية في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق
- قائد فرقة المعهد العالي للموسيقا العربية

مقدمة

أرى أن هذه المقدمة ضرورية ، لما تحتويه من عناصر الإثارة والإندفاع التي قادتني إلى الإمعان في دراسة هذا الموضوع ، وتسجيل خبرات تدريسي لمادتي نظريات وصولفيج الموسيقا العربية ، وانعكاسات مناقشات الطلبة الواقعية على هذا الموضوع لأكثر من عشرين سنة ، وفي أكثر من بلد عربي . وقد جاء هذا البحث نظراً لأهمية السلم الموسيقي الذي يعد العنصر الأساسي

الذي يبنى عليه أي تأليف موسيقي ، خصوصاً إذا أراد المؤلف أن يحوي عمله الموسيقي هوية أمته وخصوصية موسيقاها المشتقة من كيانها والمنبثقة من لغتها .

تعاني موسيقانا العربية ، ونظرياتها خاصة ، من تخبط في تعقيدات متنوعة ، وخلط في المفردات ومفاهيمها ، إضافة إلى مجموعة من الأخطاء التي شاع استخدامها بين الموسيقيين . كل هذه الإشكالات يجدها طالب الموسيقا أمامه حائلا صلداً يفصل بينه وبين تعلمه الموسيقا ، كما يرى أن الموسيقا بحر مظلم يصعب على الفرد سبر غوره . لذا يعزف الكثيرون - ممن يودون تعلم الموسيقا العربية - عن دراستها ، وتتجه أعداد كبيرة من الشباب إلى تعلم الموسيقا الغربية . إن هذه الحالة الخطيرة هي أحد أسباب قلة المتخصصين بالموسيقا العربية والعازفين على مختلف آلاتها ، مما أدى أيضاً إلى قلة الباحثين والمؤلفين المبدعين فيها .

إذاً لابد من استقطاب أعداد كبيرة من الشباب لدراسة الموسيقا بشكل عام ، ثم توجيههم للإهتمام بالموسيقا العربية عزفاً وغناء وبحثاً ، ليس فقط ليسدوا حاجة المجتمعات العربية إلى هذه المهن ، بل ليبقى عدد منهم فائضاً عن حاجة العمالة اليومية ، فيتجهوا بذلك لتطوير إمكاناتهم أكثر فأكثر ، فيصل الموهوبون منهم إلى إبداعات متميزة تواكب تطور مجتمعاتنا العربية وتضيف شيئاً إلى التراكم الثقافي للبشرية .

طبعاً ... لا أدعي أن هذا هو السبب الوحيد الذي أوصلنا إلى

الواقع الذي تعيشه موسيقانا العربية ، ولكنه سبب أساسي لابد من العمل على تجاوزه بتبسيط نظريات موسيقانا العربية وتنقيتها وتوحيدها ، ووضع أسس علمية وقواعد ثابتة لا تقبل التأويل والإزدواجية ، وكذلك فصل السلالم الموسيقية ، بوصفها درجات ثابتة ، عن المقامية التي يدخل فيها أسلوب التعامل مع تلك السلالم ، والدرجات العرضية المستخدمة عند التأليف الموسيقي أو الغنائي ، وتخليصها من التعقيدات المربكة والأخطاء الشائعة ، دون الإبتعاد عن هويتها وخصوصيتها السمعية .

بذلك نضع أرجلنا على بداية الطريق لنهضة موسيقية عربية شاملة تتخطى نتاجاتها حدود وطننا العربي الكبير .

لمحة تاريخية

عرف أنطونين شبلدا في كتابه " مقدمة في علم الصوت " براغ ١٩٥٨ ، السلم الموسيقي بأنه مجموعة من الأصوات المرتبة بصورة متدرجة من حيث الإرتفاع وفق مفهوم أو قانون معين . إن مراجعة أولية لتاريخ تنظيم السلالم الموسيقية يبين لنا أن الواقع الموسيقي واقع أولي ، ينبثق منه ثانوياً تنظيم للسلم الموسيقي له علاقة بالوجود الأول ، وهذا هو موقف علم الأنثوموزيكولوجيا ، رغم أن هذا العلم لا ينفي التأثير العكسي للواقع النظري على الإنتاج الموسيقي ، أي لا ينفي تأثير التنظيم السلمي النظري على المعيار السائد في العزف والغناء . وبهذا المعنى يعبر ماريوس شنايدر عن

مفهوم التنظيم السلمي ، إذ يقول : ((إن أي تنظيم سلمي مهما كان بدائياً لا يمكن أن يكون أولياً ، بل إن الأولوية تعود للألحان ، وخصوصاً إذا ما كانت أصواتها مستديمة . وهذه على مرور الزمن تكون واقعاً نغمياً معيناً يكون ذا فعالية تنظيمية . إن أي لحن بدائي لا يتأتى من اختيار واع لمجموعة من الأصوات ، أو لاختيار تنظيم سلمي معين . بل إن تركيب اللحن هو الذي يقرر نوع التنظيم السلمي ويعطي صورة عنه))"١" . هذه هي الطريقة الأولى في تركيب السلم الموسيقي ، وهي الطريقة البنائية المسبقة . ومع تطور الفكر البشري استخدمت الطريقة الثانية ، والتي تعتمد الإستقراء والتجربة حسب تنظيم سلمي معد نظرياً مسبقاً ، وهي الطريقة المستخدمة في العصور الحديثة . وتشير المصادر التاريخية إلى أن النظريات العربية في الموسيقا - فيما يخص التنظيم السلمي - كانت تستند على الطريقة الأولى ، أي الطريقة البنائية المسبقة للتنظيم السلمي النظري . أما المخطوطات المتبقية فتشير إلى نهج الذهنية العربية خلال فترة ازدهارها حتى بداية القرن العشرين ، ذلك النهج الإستنتاجي الذي كان يبني السلم مسبقاً ثم يطبقه على الموسيقا .

وعندما نتكلم عن درجات السلم الموسيقي ، تجدر الإشارة إلى أن المقصود بالدرجة الصوتية Pitch كصفة ذاتية ، هو الإرتباط

"1" Marius Schnieder : Entste hungder ton systeme . Vongess - Bericht Gesellschaft fur Musik porschung . Hamburg 1956 .

الوثيق بصفات الصوت الفيزيائية (الذبذبة) . وفي المرحلة الكلاسيكية لعلم الصوت كانت درجة الصوت المثلى هي تلك التي لها امتداد محدد ، ساكن ، متموج بانتظام . إلا أن فترة الربع قرن الأخير من تطور العلوم سببت تغييراً في موقف علم الصوت تجاه النهج الكلاسيكي الجامد ، لتحل محله حقيقة علمية لا يمكن التغافل عنها ، وهي ضرورة إدراك الصوت ، ديناميكياً من خلال حركته . يقول فريتز وينكل« ٢ » : ((إن الخطأ الكامن في نظريات الصوت الكلاسيكية هي أنها كانت قد وضعت أساساً نظرياً للذبذبات الساكنة ، بينما هذه الذبذبات لا تحمل أهمية موسيقية ، فالموسيقا تؤلف مع الكلمة مجموعة متتالية من الإنتقالات اللاموجية ، أو على الأقل الأشبه بالموجية)) « ٣ » وهذا يمكن أن يعني أيضاً : أن أهمية الصوت الموسيقي وظيفياً أو جمالياً تكمن في مضمونه وفيما يحيط به من أصوات أخرى ، كلها في حالتها الحركية . ورغم أن الصوت المستخرج في المختبر استخراجاً مثالياً من الناحية الفيزيائية أو الرياضية ، لا يمكن أن يعكس أي قيمة جمالية ، إلا أننا سنعتمد ذلك التحديد الفيزيائي للذبذبات عند تعرضنا إلى الدرجات الصوتية

"2" Fritz Winskel : Musique et acoustique , cahiers d'etudes de radio-television . Paris 1960 . P 261

« ٣ » سبق أن عرف عبد القادر بن غيبي النغمة في كتابه « مقاصد الألحان » بقوله : ((النغمة هي صوت واحد لابث زمانا ذا قدر محسوس في الجسم الذي يوجد فيه)) .

المتتابعة للسلم الموسيقي ، لأن دراسة ذلك خارجة عن موضوع بحثنا هنا .

كذلك كان علماء الموسيقا العرب قد أبدوا اهتماماً كبيراً بدراسة السلالم العربية المرتبطة بالموسيقا الكلاسيكية ، وكتبوا كثيراً عن الموضوع دون أن يعيروا الأنظمة السلمية المخفية اهتماماً . وسنستعرض الآن تاريخ مراحل تكوين السلم الموسيقي العربي وتطوره وما طرأ على تركيبه من التغيير والتبديل والإضافة والتحسين على توالي الأيام والعصور .

عجز الباحثون بتارخ السلم الموسيقي العربي عن الوصول إلى حقيقة أصل هذا السلم أو شكله القديم . ومهما كان هذا السلم المجهول الأصل ، فإن هؤلاء الباحثين في أحوال الموسيقا العربية وسلمها وتاريخها أمثال : لاند ، وبوريل ، وهيجوريامان ، وفارمر ، والحفني ، ودير لانجه ، وشلفون ، وغيرهم قد توصلوا إلى استنتاج أجمعوا فيه على القول بأنه لا يوجد مؤلفات خاصة للموسيقا العربية في جميع أطوارها منذ القدم حتى يومنا هذا ، تنبئنا عن أصلها وتاريخها وطبيعتها وكيف وجدت وتطورت ، إلا ما تناقله الخلف عن السلف من الأغاني والألحان بوساطة النقل بالسماع .

يقول الدكتور هنري فارمر مؤلف كتاب " مصادر الموسيقا العربية " في مستهل كتابه : يجب ألا يرجع المرء في هذا البحث إلى الرسائل المقصورة على الموسيقا وحدها ، كما هو الحال في ميادين البحوث الأخرى ، وإنما ينبغي اختبار جميع كتب التاريخ

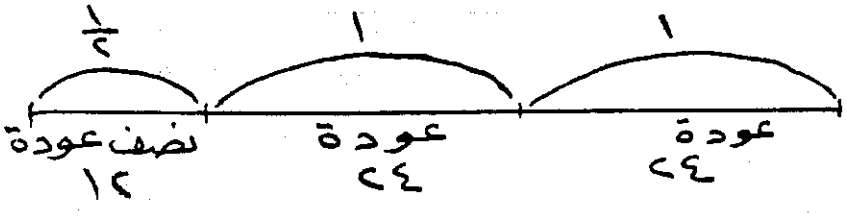
والتراجم والشريعة والفقه والآداب والموسوعات اختباراً دقيقاً ، ولهذا السبب أدخل في هذا البحث عدد كبير من الكتب في الميادين السابقة من النشاط الفكري . فالتاريخ والتراجم ييسران لنا معرفة كيفية تطور الفن في كثير من مظاهره ، وكذلك تعطينا الآداب ، وخاصة في المجاميع ، نفس الخدمة ، على حين تنفعنا الكتب الفقهية والدينية كثيراً في وصف الآلات الموسيقية وتاريخ استعمالها . فالمناقشات التي لا تنتهي حول تحليل سماع الموسيقا اضطرت محرميها إلى وصف الآلات المحرمة ليعرفها المؤمنون فيتجنبوا إثم الإستماع إليها . ولما كان بعض هذه الآلات قد أهمل استعماله منذ ذلك الحين ، كان من المهم أن نعرف ماهيتها ، ولو اضطررنا للرجوع إلى هؤلاء العلماء الخصوم إلى حد ما .

وتحتل موسيقا عرب القرون الوسطى في تاريخ هذا الفن ، موضعاً بين الفن البيزنطي ، وفن عصر النهضة الحديثة في اوروبا الغربية . ونستطيع أن نلمح في هذا الفن العربي التطور المنطقي للموسيقا أحادية الصوت Homophony عند الشعوب السامية القديمة ، والإغريق والبيزنطيين ، والتي ربما وصلت إلى أسمى صور التنظيم على أيدي العرب . وهناك مسألة أخرى ، فالإهتمام المتزايد بدراسة الموسيقا المقارنة في البلدان الأخرى ، جعل من الواجب علينا أن نعرف كل ما يمكن معرفته عن ذلك الفن عند العرب في العصور الوسطى ، وخاصة حين يتذكر المرء الدور الهام الذي قام به هذا الشعب في تطور المدنية . ولعل يونس الكاتب ، تلميذ ابن محرز ،

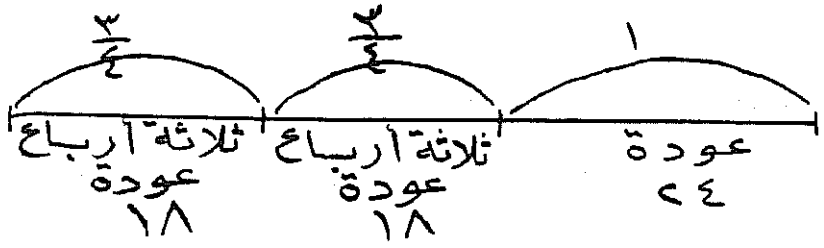
هو أول كاتب معروف في علم الموسيقا العربية . وابن محرز وابن مسجح ، المتوفيان في بداية القرن الثامن الميلادي ، هما اللذان أوجدا علم الموسيقا العربية ، وللأسف الشديد ، فقدت جميع رسائلهم ، ولم يصل إلينا غير رسالة واحدة هي رسالة ابن المنجم . وهذه الرسالة مع إشارات أبي الفرج الأصفهاني في كتاب « الأغاني » الكبير ، هما المصدر الوحيد لمعلوماتنا عن نظرية المدرسة العربية القديمة . أما الأغاني القديمة والألحان التي كان العرب يتداولونها وتنقل بالسماع من عصر إلى عصر ومن جيل إلى جيل ، فبالرغم من أن طبيعة النقل من مغن إلى آخر على مدى الأزمنة والأيام تجعل هذه الأغاني المنقولة عرضة للتحوير والتعديل ، فلا يمكن أن تصل إلى مسامعنا سالمة كما كانت في الأصل دون أن يعتريها الكثير من التغيير ، إلا أنه مهما كان هذا التناقل محوراً فإنه لا يخلو من بعض الفوائد والإشارات التي تهدينا على الأقل إلى ما كانت عليه هذه الأغاني من أساليب وتركيب ، كما تدلنا على أنموذج السلم الموسيقي العربي القديم الموروث . ولا يجب أن نقلل من قيمة هذه الألحان الشعبية الموروثة الشائعة في جميع الأقطار العربية تقريباً ، فهي المصدر الصحيح والوحيد المنظور الذي لولاه لما كنا عرفنا شيئاً عن ماضي موسيقانا وسلمها وطراز ألحانها . على الرغم من أن هذا السلم الذي عرفناه عن طريقها يتعرض في بعض البلدان العربية لقليل من الفروق في بعض أجزائه القياسية الصوتية ، بحكم طبيعة الإنتقال والإقتباس والتأثر باللهجة والذوق .

وفي عصر الدولة العباسية - ذلك العصر الذهبي للموسيقا العربية - الذي جعله المؤرخون بدء الموسيقا العربية ، أخذ العرب من موسيقا الفرس واليونان ، ومزجوا ما أخذوه بموسيقاهم وطبعوه بطابعهم الخاص ، حتى تبلور وبات كالأصل ، وصار هذا الأسلوب الجديد نوعاً خاصاً بهم ويدل عليهم . وكان أن رافق هذا العصر الذهبي عصر آخر هو عصر الأندلس الذي ساعد على إزدهار الموسيقا العربية ورقيها في شرق الوطن العربي ومغربه . ورغم ذلك ، ظل السلم العربي غامضاً ، وجميع من ألفوا في الموسيقا العربية لم يخبرونا عن السلم الموسيقي . ولقد كان الفارابي أول من عرف الأمة العربية بسلمها ، وشرح الآلات الموسيقية العربية التي كانت متداولة في زمانه ، كالعود ، والطنبور البغدادي ، والطنبور الخراساني ، والرباب . وشرح السلم الموسيقي العربي القديم الذي كان مستعملا في زمن الجاهلية . واعتمد الفارابي في شرحه للسلم الموسيقي على الأجناس ، أو ما يسميه بالتجنيس فقال :

فالتجنيس الأول إذاً : عودة ، وعودة ، ونصف عودة



وبعد العودة هو البعد الطنيني أو المسافة الصوتية " التون " . أي أن الجنس هو نفسه جنس العجم المعروف الآن . ويقول عنه الفارابي إنه جنس مشهور ومألوف جداً . ويضيف الفارابي : ((ولما كان وسطى زلزل فوق البنصر بقريب من مقدار ربع عودة صار التجنيس الثاني : عودة ، وثلاثة أرباع عودة ، وثلاثة أرباع عودة)) .



أي تون وثلاثة أرباع التون ، وثلاثة أرباع التون ، وهو ما ينطبق على جنس الراست الحالي ، وهكذا يذكر الفارابي ثمانية أجناس مفصلة كما سبق .

ثم جاء صفي الدين عبد المؤمن البغدادي ، بعد الفارابي بمائتي سنة تقريباً ، فشرح في كتابه " الأدوار " ثمانية وأربعين سلماً ، لثلاثين منها فاصل يقع في آخر كل منها . أي بين الصوت السابع والثامن من كل ديوان ، وسبعة منها يقع الفاصل بين صوتيها السابع والثامن بنسبة بعد صغير (نصف تون) . وأحد عشر ديواناً آخر . ولكن هل كانت كلها مستخدمة ؟... لا يمكن إثبات ذلك أو نفيه .

كانت حسابات الفارابي ، ومن بعده ابن سينا ، ثم الأرموي ،

تعتمد على حساب الكوما« ٤ » . وابتداء من القرن الخامس عشر وما بعده ، إبان السيطرة العثمانية على المنطقة العربية ، تأثر الموسيقيون العرب بالموسيقا التركية ، وخاصة من درس منهم في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين في معهد الموسيقا الرسمي بإسطنبول « دار الألحان التركية » ، فأدخلوا سلالم موسيقية جديدة على الموسيقا العربية ودمجوها بالأجناس العربية مثل السوزدلار والعرضبار والحجاز كار والشد عربان ... وهكذا يوجد بين أيدينا الآن مجموعة من السلالم الموسيقية المستخدمة في الموسيقا العربية ، بعضها عربي أصيل وبعضها الآخر فارسي أو تركي ، اعتادت الأذن العربية سماعه من خلال مؤلفات الموسيقيين العرب الذين تأثروا بالموسيقا الفارسية أو التركية .

الواقع الموسيقي بين مؤتمري القاهرة ١٩٣٢ و ١٩٩٢

دعا المخلصون للموسيقا العربية ، العاملون على تنميتها وتطويرها ، لعقد المؤتمر الأول للموسيقا العربية في القاهرة عام ١٩٣٢ . وقد حضر المؤتمر موسيقيون ومغنون ومهتمون بالموسيقا من البلدان العربية كافة . كما دعي إليه أيضاً علماء وباحثون موسيقيون من بلدان أجنبية أخرى . ورافق المؤتمر حفلات فنية متميزة . حضر

« ٤ » الكوما هي بعد طنيني صغير جداً يساوي الـ ١/ ٩ من البعد الطنيني الكامل تقريباً (المحرر) .

الموسيقيون وكلهم أمل في أن يساهم المؤتمر بتحقيق حلم الكثيرين ... أن يخلص الموسيقا العربية من الشوائب والتعقيدات ... أن يبعد عنها ما أدخل عليها من موسيقا فارسية وتركية ، وما رافقهما من مفردات من اللغتين ... أن يضعوا المناهج العامة والتفصيلية للآلات الموسيقية وللمعاهد العربية ويساعدوا في وضع الخطط الواقعية للنهوض بتلك المعاهد ، لزيادة إنتاج الموسيقيين كماً ونوعاً ... أن يوحدوا سلالم الموسيقا العربية ونظرياتها ويبسطوا تعليمها ... أن يدعموا المؤلفين الموسيقيين أينما كانوا في الوطن العربي ، ويحثوهم على الإبداع وخلق الشيء الجديد ... أن يدعموا البحث العلمي في الموسيقا العربية العملية لا تاريخياً فقط ... أن يشجعوا التأليف الآلي ويسهموا في وضع الدراسات التطبيقية لإغناء الموسيقا العربية بالتوزيع الهارموني" ٥ "... أن ... أن ... أن ... إلخ .

وانعقد المؤتمر ، وكان تظاهرة موسيقية عربية كبيرة ، احتدمت فيها النقاشات . وليس لي أن أستعرض هنا ما دار في المؤتمر ، فذلك خارج عن موضوعي لكن الأهم هو ما بعد المؤتمر . ستون عاماً مرت على المؤتمر الأول ، والموسيقا العربية تراوح بمكانها . فلم يتحقق شيء من أمنيات المخلصين . بقيت الأسماء الكثيرة لأرباع الدرجات الصوتية ، والمليئة بالمفردات التركية والفارسية شائعة بين الوسط الموسيقي وفي المعاهد والمطبوعات الموسيقية ... بقيت التسميات

" ٥ " أي بإدخال تعدد الأصوات عليها (المحرر) .

غير العلمية لبعض الأجناس ، والسلالم الموسيقية متداولة بين الموسيقيين وحتى الدارسين منهم ... بقيت الصيغ الموسيقية والغنائية كما كانت قبل المؤتمر دون تجديد أو إبداع ... حتى القرارات التي تتخذ في هذا البلد العربي أو ذلك لتجاوز الأخطاء الشائعة لم يجر التأكيد والحزم على تطبيقها لتكون هي القاعدة . كما ورد في قرارات المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بالجمهورية العربية المتحدة بجلسته في سنة ١٩٥٨ ((تسمى الدرجات الصوتية للسلم العربي بأسماء درجات السلم الغربي مضافاً إليها علامات التحويل العربية دون أسمائها الشرقية القديمة . فيقال : " مي نصف بيمول " بدلا من " السيكاه " ، و " فا " بدلا من " الجهاركاه " ... وهكذا ، وذلك للتبسيط)) . وورد في قرار آخر للجنة المقامات المتفرعة من لجان بحث الموسيقا العربية : ((أن تكون دراسة المقامات في الموسيقا العربية بالمناهج الدراسية في حدود منطقة الأوكتاف الواحد ، وفي حالة الصعود دون الهبوط ، وذلك للتبسيط)) . وفي قرار آخر ((حذف أسماء المقامات المشابهة ، والإكتفاء بالمقام الأساسي ذي الفصيلة الخاصة ، واعتبار المقامات المتشابهة الأخرى مقامات مصورة تسمى بإسم المقام الأصلي ، وذلك تفادياً لتعدد الأسماء التي لا مبرر لها ، ما دامت أبعاد هذه المقامات المتشابهة واحدة . كما أن هناك قراراً من مؤتمر الموسيقا الأول بالقاهرة بإعتماد تدوين أصوات العود على مفتاح فا .

كل ذلك لم يطبق بعد المؤتمر . وأبعد الدارسون لتكنيك

الآلات الموسيقية الأوركسترالية عن ممارسة الموسيقا العربية بحجة تخصصهم بالموسيقا الأوروبية . من أين نأتي بالموسيقيين المتخصصين المتفرغين للبحث العلمي في الموسيقا العربية وتطورها ، ونحن ما زلنا بحاجة ملحة إلى أعداد كبيرة من العازفين ؟ كيف يمكننا إنتاج موسيقيين دارسين وبأعداد كبيرة ومعاهدنا الموسيقية قليلة جداً ؟ وبالمناسبة ، فقد جاء في مداخلة الدكتور شاكر مصطفى ، التي ألقاها في ندوة " الثقافة العربية والنظام العالمي الجديد " ، والتي كانت ضمن مهرجان أصيلة في المغرب في آب ١٩٩٢ ، وضمن استعراضه للجوع الثقافي الذي يعيشه الشعب العربي ، أن عدد المعاهد الموسيقية في الوطن العربي حالياً ثلاثة وعشرون معهداً ، أي بمعدل معهد واحد لكل تسعة ملايين شخص تقريباً . فهل هذا كاف لإعداد ما تحتاجه مجتمعاتنا العربية من موسيقيين عاملين ؟ إن على عاتق المجمع العربي للموسيقا ، وهو المؤسسة التابعة لجامعة الدول العربية ، مهمة كبيرة بهذا الصدد ... مهمة توحيد نظريات الموسيقا العربية ووضع مناهج عامة للمعاهد وتفصيلية خاصة بميتودات (أي بأساليب تدريس) الآلات الموسيقية المختلفة مع الأخذ بالحسبان بعض خصوصيات كل بلد عربي لموسيقاه الشعبية ، التي يجب أن تدرس في المعاهد ، والمساعدة في وضع أساليب التدريس العلمية لتلك الموسيقا ، وحث البلدان العربية على فتح معاهد موسيقية جديدة ، وفي أنحاء مختلفة من بلدانها ، ووضع المسابقات السنوية المختلفة لخلق التنافس بين الموسيقيين ودفعهم للزيادة في الإبداع .

وجعل متابعة تنفيذ القرارات والتوصيات مادة أساسية في المؤتمرات التي تعقد على مستوى البلد الواحد أو المجمع العربي للموسيقا . إن هذه الخطوات كفيلة بالنهوض الشامل للموسيقا العربية ومواكبتها ركب التطور والتقدم الحضاري ، لتساهم في رفد التراكم الثقافي للبشرية بإبداعات عربية جديدة .

الآفاق وإمكان تجاوز الإشكالات

القاعدة الأولى : المصطلحات :

١ - النغمة والمقام والصوت والدرجة مفردات لها معنى واحد .

٢ - البعد الكامل يعني المسافة الصوتية (تون) . ويقسم إلى أربعة أرباع متساوية .

٣ - علامات التحويل :

نصف بيمول . تخفض الصوت ربع تون . 𝄳

بيمول ونصف . تخفض الصوت ثلاثة أرباع التون . 𝄫

نصف ديز . ترفع الصوت ربع تون . 𝄲

ديز ونصف . ترفع الصوت ثلاثة أرباع التون . 𝄪

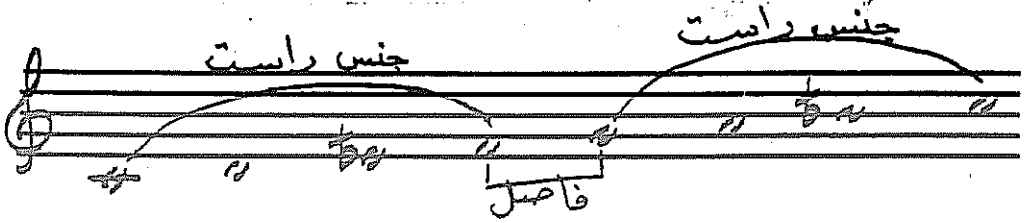
٤ - الجنس : هو البعد الذي بالأربعة ، وهو تتابع أربع درجات تحصر بينها ثلاث مسافات صوتية . أما البعد الذي بالخمسة فيسمى جنس خماسي ، وهو تتابع خمس درجات تحصر بينها أربع مسافات صوتية .

٥ - الجذع : هو الجنس الذي يبدأ به السلم عند الصعود .

٦ - الفرع : هو الجنس المكمل للسلم عند الصعود .

٧ - السلم الموسيقي : هو جمع بين جنسين مربوطين بشكل متصل ، مثل سلم بيات .

أو منفصل أي بوضع بعد طنيني (مسافة تون) بينهما مثل سلم راست .



أو متداخل ، أي تشترك إحدى المسافات في الجنسين ، مثل هزام .

حيث يكون السلم ثماني درجات متتابعة ، الصوت الثامن منها هو جواب للصوت الأول .

٨ - السلم الأساسي : هو السلم الذي يبدأ بجذع من جنس خاص يسمى بإسمه . وبذلك يكون عدد السلالم الأساسية بعدد الأجناس المختلفة عن بعضها بتسلسل المسافات بين درجاتها .

٩ - السلم الفرعي : هو السلم الذي يبدأ بجذع ، جنسه أحد أجناس السلالم الأساسية مع تغير الجنس الثاني (الفرع) .

١٠ - الطبع هو كيفية التعامل مع درجات السلم الموسيقي وأجناسه والعلامات الموسيقية العرضية المستخدمة عند التأليف .

القاعدة الثانية : الأجناس والمسافات المحصورة بين درجاتها على أساس أرباع التون . وهي الأجناس التي شاع استعمالها في المؤلفات الموسيقية والغنائية العربية . ويمكن إضافة أجناس جديدة لا حصر لها بترتيب تسلسل مسافات جديدة بين الدرجات الموسيقية . (انظر الجدول رقم ١)

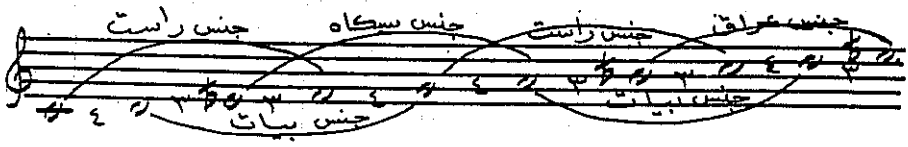
وبالإمكان زيادة عدد السلالم الموسيقية الأساسية (انظر الجدول رقم ٢) باستعمال أجناس جديدة تكون جذع هذه السلالم واستكمال السلم بجنس آخر . أما السلالم الموسيقية الفرعية مثل : سلم نكريز - سلم سوزناك - سلم سوزدلار - سلم حسيني - سلم بيات شوري - سلم طرزنوين - سلم حجاز كار - سلم زنجران - سلم جهاركاه - سلم زنكلاه - سلم بستنكار - سلم فرحفزا - سلم لامي ... وغيرها ، ولكونها تستند في جذعها على جنس من أجناس السلالم الأساسية الأربعة عشر وتغير جنس الفرع فقط ، فلا داعي لاعتمادها واعتبار

التغير الحاصل في جنس الفرع تغيراً عرضياً . كذلك يمكننا استحداث سلالم موسيقية فرعية أخرى عديدة بتغيير فرع السلم .

مما تقدم ، نستخلص بأن عدد السلالم المستخدمة في الموسيقا العربية هي أربعة عشر سلماً أساسياً ، أما السلالم الفرعية فبالإمكان أن يكون عددها (١٨٢) مائة واثنين وثمانين سلماً على الأقل وذلك بوضع كل جنس جذعاً ، وإكمال السلم بأحد الثلاثة عشر جنساً الآخر . إضافة إلى تغيير نوعية الربط بين الأجناس ، وبذلك يتضاعف عدد السلالم وهكذا ، ولابد من وضع أسماء لكل هذه السلالم . فلنتأمل هذا الإرباك والتشويش لدارسي الموسيقا العربية . أما الطبوع فلا يمكن حصرها بسبب إمكان تنوع الإبداع الموسيقي في التأليف . إذ أننا لو حللنا كل سلم موسيقي لوجدناه محتوياً على أكثر من جنس موسيقي . ولنأخذ مثلا سلم راست دو ونتفحصه فإننا نجد فيه الأجناس التالية : جنس راست دو - جنس بيات ري - جنس سيكاه مي - جنس راست صول - جنس بيات لا - جنس عراق سي . كل ذلك في سلم واحد ، فهل يعقل أننا كلما ركزنا في التأليف على جنسين غير جنسي الجذع والفرع الخاصين بالسلم نطلق عليه إسماً خاصاً ؟ (انظر الشكل رقم ٣)

إضافة إلى ذلك ، فإذا بدأنا في التأليف الموسيقي من النهاية العليا للسلم لأطلق عليه إسم آخر غير الإسم الذي يطلق عليه فيما لو بدأناه من درجة إرتكازه الأساسية ، كما هو الحال فيما يسمى بمقام المحير ... وهكذا . لذلك يجب حصر عدد الطبوع في أربعة

عشر طبعاً هي عدد السلالم الأساسية ، والتي يبرز فيها عند التأليف الموسيقي والغنائي شخصية جنسي الجذع والفرع المكونين للسلم الموسيقي المحدد . وهكذا نكون قد اختصرنا الأسماء المتعددة والتعقيدات المشوشة ، وسهلنا على الدارس للموسيقا العربية المعلومات بوضعها في أطر لها قواعد ثابتة منطقية غير قابلة للتأويل ، وخلصنا نظريات موسيقانا من الشوائب والأخطاء ، لننطلق بها نحو آفاق عالمية جديدة ، بعد أن نعد الكوادر الدارسة بأعداد كبيرة وبمستوى علمي عال .



الشـــكل رقم ٣

المصادر :

الفارابي : كتاب الموسيقي الكبير

سليم الحلو : أصول الموسيقا العربية وقواعدها العامة

سليم الحلو : تاريخ الموسيقا الشرقية

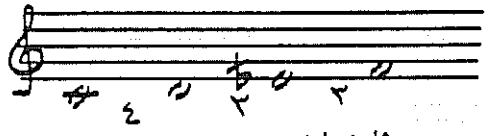
د . شهرزاد قاسم حسن دراسات في الموسيقا العربية

د . صالح المهدي : مقامات الموسيقا العربية

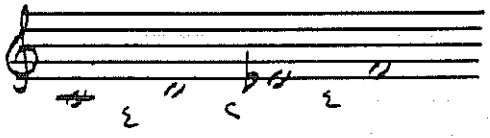
محمد صلاح الدين : قواعد الموسيقا العربية وتذوقها

الجـدول رقم ١

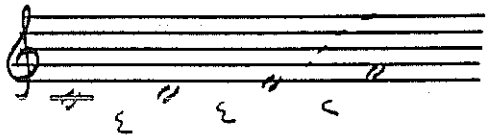
١ ـ راســـت : ٤ ٣ ٣ مثل راست دو



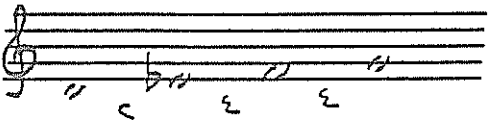
٢ ـ نهاوند : ٤ ٢ ٤ مثل نهاوند دو



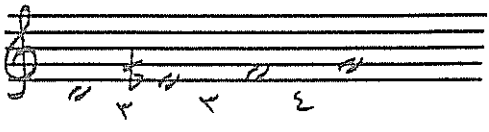
٣ ـ عجـــــم : ٤ ٤ ٢ مثل عجم دو



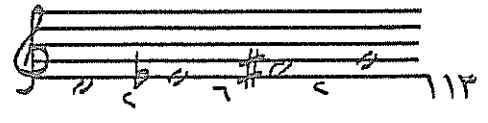
٤ ـ كـــــرد : ٢ ٤ ٤ مثل كرد ری



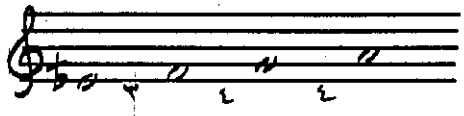
٥ ـ بيـــــــات : ٣ ٣ ٤ مثل بيات ری



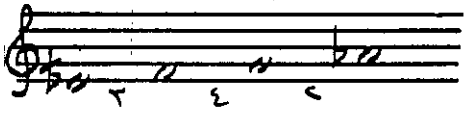
٦ ـ حجـــــاز : ٢ ٦ ٢ مشـــل حجاز ری



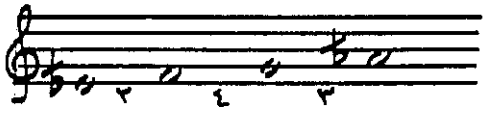
٧ ـ سيكـــــاه : ٣ ٤ ٤ مثل سيكاه مي ♭



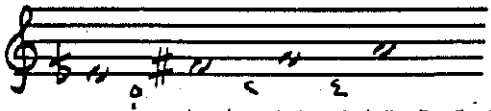
٨ ـ هـــــزام : ٣ ٤ ٢ مثـل هزام مي♭



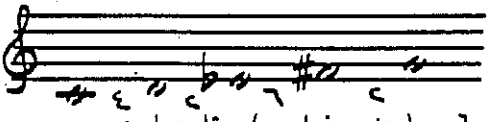
٩ ـ عـــــراق : ٣ ٤ ٣ مثل عراق مي ♭



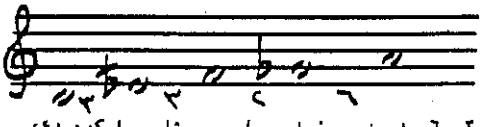
١٠ ـ مستعـــار : ٥ ٢ ٤ مثل مستعار مي♭



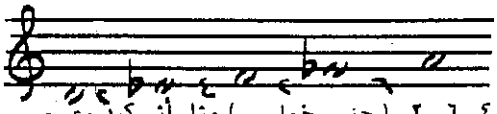
١١ ـ نـــو أثـــر : ٤ ٢ ٦ ٢ (جنس خماسي) مثل نو أثر دو



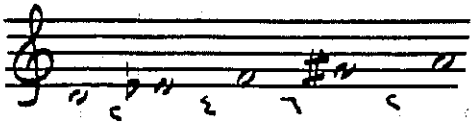
١٢ ـ صبـــا : ٣ ٣ ٢ ٦ (جنس خماسي) مثل صبا ری



١٣ ـ صبـــا كرد : ٢ ٤ ٢ ٦ (جنس خماسي) مثـل صبا كرد ری

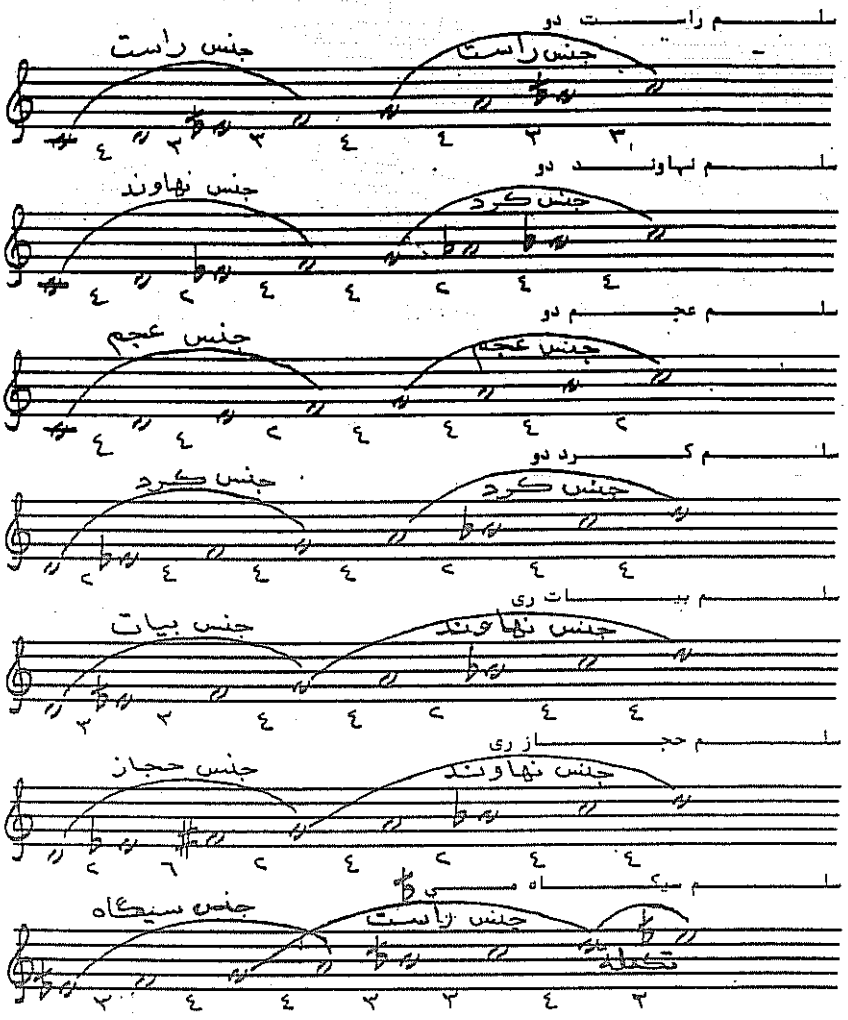


١٤ ـ أثـــر كـــرد : ٢ ٤ ٦ ٢ (جنس خماسي) مثل أثر كرد ری .



الجـدول رقم ؟

السـلالم الأسـاسية



جنس هزام
جنس حجاز
تكملة
جنس عراق
جنس بيات
تكملة
جنس مستعار
جنس نهاوند
تكملة
جنس نوأثر
جنس حجاز
جنس صبا
جنس كرد
جنس صبا كرد
جنس كرد
جنس أثركرد
جنس حجاز

❑ صـناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي

فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف

أستاذ تصنيع الآلات الوترية

في المعهد العالي للموسيقا بدمشق

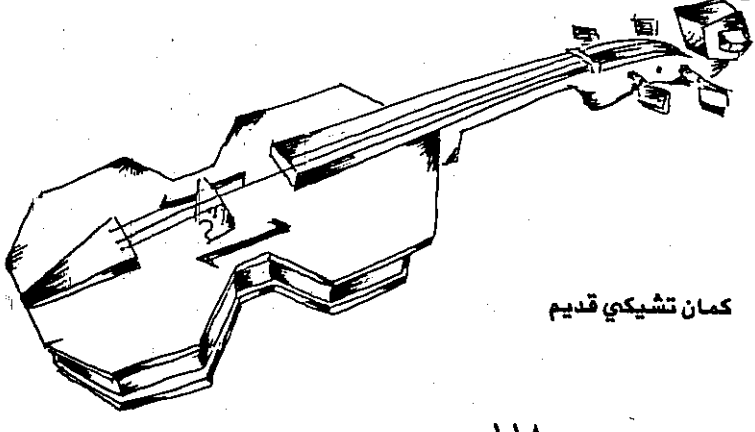
ترجمة : نديم خلف

... « الذي يعرف أحسن مني ، يمكن أن يقدم الأفضل » ...

ليوناردو دافينتشي

وجدت الآلات الشبيهة بالكمان عند الشعوب المختلفة منذ الأزمنة القديمة . وكان الهنود أفضل من بحث في هذا المجال في آسيا . كانت الموسيقا الشعبية منتشرة في الهند في القرن الثالث عشر ثم الرابع عشر . ووجدت آلة يتراوح شكلها بين الكمان وآلة الفيديل (آلة تشبه الكمان) . وكان العازف يجلس ضاماً رجليه على الطريقة الهندية ، ويسند الآلة على كتفه ويضع رأسها على ركبته ، ويعزف عليها بالقوس . أما في أوروبا فكان التشيكيون هم الأفضل . وأول الأبحاث التي قاموا بها حول آلة الكمان كانت في القرن

الرابع عشر في براغ ، وتمثلت في عدد من صناع هذه الآلة ، وهم : كرجك ١٣٢٣ ، يجيك ١٣٨١ ، كينريخ ١٤١٤ ، أوفيس ١٤٣٥ وبارتوش . ولم يكن هؤلاء الصناع الهنود أو التشيكيون يختصون بآلة دون غيرها من كمان أو لوتنيا ... إلخ ، وإنما كانوا يصنعون الآلات التي تطلب منهم . وقد وجدت آلات وترية شبيهة بالكمان في كثير من دول أوروبا ، وتختلف طريقة الإمساك بها عند العزف من آلة إلى أخرى . ونستنتج من المصادر التاريخية أن الآلة الشبيهة بالكمان وجدت بين القرنين الثالث عشر والخامس عشر في دول بعيدة عن بعضها في آسيا وأوروبا ، وأن سبب ظهورها هو الطقوس الدينية ، إذ كانت هذه الآلة ذات الصوت العالي ترافق الغناء خلال الأعياد الدينية ، وقد صنعت لهذا الغرض . ولكن آلات هذه الفترة كانت بشكل عام سيئة الصنع وغير متكاملة إذا ما قورنت بالآلات ذات الشكل الكلاسيكي المتطور . ففي متحف السينما والثقافة بمدينة بطرسبرغ ثمة رباعي كوميتاس (صناعة تشيكية قديمة) . وتدلنا رداءة شكله على مدى تخلفه .



كمان تشيكي قديم

إن الأحوال المعاشية المتدنية للتشيكيين هي السبب في رداءة هذه الآلات ، إذ لم يكن بإمكان الصناع حتى طلاؤها . وكانوا يستعملون لتصنيعها أخشاباً يحصلون عليها كيفما اتفق ، وكانت رؤوسها تعمل على نفس الأشكال الخشبية التي تصنع وتوضع في البيت ، وهي أشكال ضخمة وغير جميلة . كما أنها تصنع دون الإهتمام بالذبذبات الداخلية . ويصنع وجه الآلة وظهرها على نحو مستو لا تقوس أو إنحناء فيه . والجسر الذي تمتد عليه الأوتار مستو كذلك ولا تقوس فيه . إن صنع الآلات الموسيقية على هذا النحو المتخلف أعطى الأغنية الشعبية ألحاناً متخلفة وغير صعبة الأداء إذ أن استواء الجسر الذي عليه الأوتار (Bridge) ألزم العازف أن يعزف على جميع الأوتار في آن معاً ، مع تحريك الأصابع على الأوتار المختلفة . وكان العازفون يمسكون الآلة بطريقة معينة يختارونها بحيث تريحهم ، فبعضهم يضعها على ركبتيه ، وبعضهم يسندها على كتفه مثلما يفعل العازفون المعاصرون . وكان الصناع يقومون بصنع الآلات جزئياً حسب خبرتهم المحدودة ، وحسبما يملي عليهم الزبن المشترون لها ، مستعملين أوتاراً مصنوعة من المواد المتوفرة لديهم في البيوت . وكانت صناعة آلة الكمان في الهند متخلفة أيضاً ، مع أن الهنود أقدم من الأوروبيين في هذه الصناعة. وكان العازفون الهنود يتفننون في العزف عليها . وقد وجد بالهند في القرن الرابع عشر ، أو أقل من هذا التاريخ ، صناع يجيدون طلاء آلاتهم الموسيقية بطلاء خاص ، وهو أمر نجده عند المصريين والهنود

والقدماء في طريقة صناعتهم للأخشاب ، وهم لا يزالون إلى الآن يستعملون طريقة خاصة في الطلي ، إذ يؤتى بخشبة فيها طلاء طبيعي وخشبة لا طلاء عليها ، وعند حف هذه بتلك ينتقل الطلاء الطبيعي إلى الخشبة الأخرى . ولذلك فإن الآلات التي تصنع في الهند كانت تختلف عن مثيلاتها التي تصنع في أوروبا ، لا بالشكل فقط وإنما باللون أيضاً . ومع ذلك فلا نستطيع القول إن الآلات الهندية كانت جيدة وإنما كانت أقرب إلى الجودة من نظيرتها الأوروبية .وتختلف الآلات القديمة المصنوعة قبل القرن الخامس عشر عن الشكل الكلاسيكي بالنواحي التالية :

١ - أطوال الآلات غير متقاربة .

٢ - دوزان الأوتار على هذه الآلات مختلف .

٣ - لا مهارة حرفية في طلائها .

٤ - أسلوب العزف عليها مختلف ، باختلاف وضع اليدين عليها .

٥ - أساليب إنتقاء الأخشاب ليست موحدة .

٦ - شكل الآلات غير موحد .

٧ - لا يوجد أسلوب تكنيكي لصناعتها .

٨ - لا يوجد أي بحث عن الذبذبات في تصنيعها .

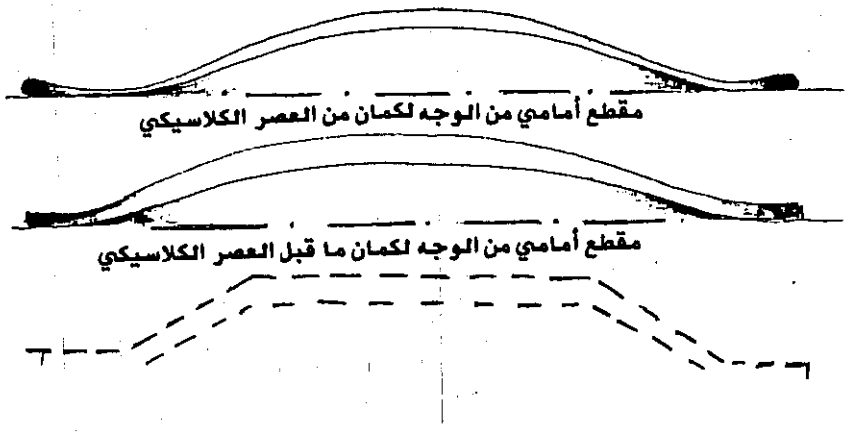
في الواقع لا يوجد حد فاصل ومعين بين آلة كمان ما قبل العصر الكلاسيكي أو ما بعده ، ولذلك لا نستطيع أن نقول إن جميع صناع الآلات كانوا غير كلاسيكيين قبل ديغو بروكر ، وكلاسيكيين بعده ، لأن عهد ديغو بروكر يعد بداية للعصر الكلاسيكي . فعلى سبيل

المثال لا يمكن أن نقول عن كاسبار داسالو إنه كلاسيكي ، لأن عمله كان صناعة شعبية ، ونجد عنده وعند أمثاله تقارب في حجم آلاتهم (ستاندرد) . والمهتمون بتاريخ تصنيع الآلات يقسمونه الى فترات معينة طويلة وقصيرة ، إلا أن كل مثقف يدرك أنه عندما تجري أحداث تاريخية سريعة وجارفة لا يكون التقسيم الزمني منطقياً .

وإذا اعتمدنا في حديثنا على موسيقا الحجرة ، أمكن القول على نحو قاطع إن صناعة الكمان الكلاسيكي بدأت في فرنسا لأول مرة . هذا ما تثبته أسطورة صانع اللوتنيا الألماني ، كاسبارا ديفنبرو كيرا (١٥١٤ - ١٥٧١) م ، أو ديغوب روكيرا كما يسميه الفرنسيون (وهو ألماني الأصل) . إذ لم يثبت حتى الآن أكان أبا الكمان الكلاسيكي الحديث أم كان غيره من الصناع . وقد وصلتنا آلتا لوتنيا وفيولا جيدتا الصنع من أعماله ، وهما مطليتان بطلاء بني غامق .

عند النظر إلى آلة الكمان التي صنعها ديغوب روكيرا نجد فيها اختلافاً في الشكل عن الآلات الشعبية يوحي بأن ثمة بحثاً عن أول الذبذبات داخل هذه الآلات ، مما يدفعنا إلى الإقرار بولادة آلة الكمان الكلاسيكية وتطورها في عهده . وبالمقارنة مع آلات المدرسة الإيطالية نجد آلة روكيرا ذات انحناءات ووجه مدبب قليلا .

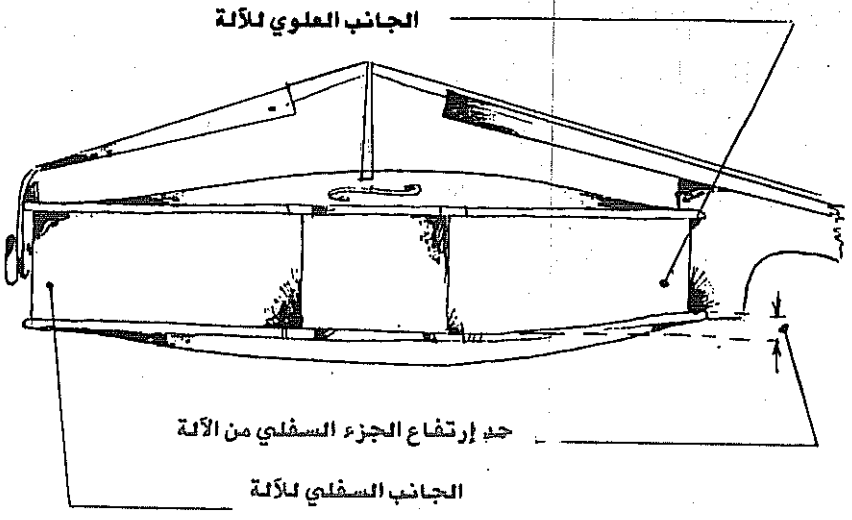
فعلى سبيل المثال إذا قطعنا وجه الكمان الإيطالي أو ظهره ، سواء بالطول أم بالعرض تكون لدينا شكل شبه منحرف ولاحظنا أن سماكة الوجه والظهر ما كانت هامة بالنسبة للصناع الإيطاليين .



خارطة لمقطع عرضي لأوجه ما قبل العصر الكلاسيكي وظهورها

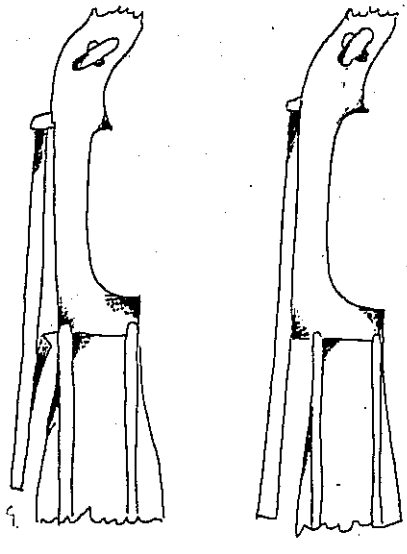
أما في آلة ديغوب روكير فثمه تغير ملحوظ في السماكة وفي الخشب المستعمل ، وهذا يعني أنه كان مهتماً فيما يبدو بالذبذبات الصوتية لآلته ، مع أن العلماء ما كانوا قد توصلوا بعد إلى علم الذبذبات الصوتية . إن شكل الآلة التي كان يصنعها روكيرا يوحي إذن بأنه كان يقترب من العصر الكلاسيكي . وكذلك نرى أن صانعي الآلات الموسيقية في ذلك العصر لم يصلوا إلى التخصص كل بآلة معينة . وكانوا جميعاً يستعملون أساليب معينة لجميع الآلات . فمثلا ، الجزء الأسفل (الظهر) من الآلات التي يعزف عليها بالقوس كان مرتفعاً في موضع تثبيته بجوانب الآلة . وأكثر ارتفاعاً عند منطقة الرقبة . وإذا ما نظرنا إلى داخل الآلة ، وجدنا الحافة العليا أصغر من الحافة السفلى لذلك فعندما يتم جمع الآلة يبدو الظهر منحنياً

مقوساً . إن هذه الأساليب في صنع آلات اللوتنيا والفيولا كان معمولا بها منذ القرن الرابع عشر حتى القرن الثامن عشر . وكذلك إذا نظرنا إلى وجه الآلة من الداخل رأينا خشبة رفيعة مثبتة على طول وجه الآلة ، ولكن تختلف في آلة اللوتنيا عنها في آلة الفيولا .



وكان على ابن كاسبار ديفنبروكر واسمه آيوان ، وكذلك كيلمير ، أن يطورا الآلات الوترية فيما بعد . أما فرانسوا وأندريه فيناك وصناع آخرون فقد كانوا ، في ذلك العصر ، يقلدون الصناع القدماء ، مع ظهور علامات على آلاتهم تكشف عن تحول إلى الصناعة الحديثة الحالية . وكان تثبيت حجم الكمان النهائي ، واعتماد شكل محدد للجسر الذي تمتد عليه أوتار الكمان والفيولونسيل أهم تطور آنئذ .

ولم تستمر رقبة الكمان والفيولونسيل على أشكالها التشكيلية السابقة كالتماثيل مثلا ، بل أخذت شكلا حلزونياً يشبه رأس الكمان الحالي . وكذلك فإن المفاتيح واللائحة السوداء التي على الرقبة والجسر والأوتار صارت أقرب الى شكلها في الصناعة الحديثة . ومع ذلك فقد ظل الكمان أقرب إلى عصر الباروك القديم ، فأوتاره أقصر من الأوتار الطبيعية الحالية ، واللائحة السوداء على الرقبة ليست من الخشب الأسود بل من خشب مختلف ، وكانت تلصق على نحو أفقي على الوجه مباشرة ، كما كان الجسر أقل ارتفاعاً من الجسر الحديث ، والعمود الداخلي أقصر ، هذا بالإضافة إلى فروق أخرى .



وعندما أصبحت القاعات الموسيقية أوسع اضطر صناع الكمان إلى جعله أقدر على رفع صوته . كما تغير أسلوب العزف عليه بتغير

حجم القاعات ، وارتفع دوزان الأوتار أكثر من السابق . مثلا : نوتة لا (A) ، كانت ذبذبتها عام ١٦٨٦ تبلغ ٤٠٥ ذبذبة في الثانية ، فارتفعت في عام ١٧٨٤ فبلغت ٤١٠ ، واستمرت في الإرتفاع فبلغت ٤٢٩ عام ١٧٩٣ ، و٤٣٠ عام ١٨٣١ ؛ و٤٤٩ عام ١٨٥٩ . ومن ذلك نستنتج أن دوزان الوتر لا (A) في عصر ستراديفاري كان أقل بربع درجة عن الكمان الحالي البالغ ٤٤٠ ذبذبة في الثانية . وأما في عصر فيليوم الفرنسي فكان الموسيقيون يعزفون بدوزان للوتر لا (A) أعلى بربع درجة من الدوزان الحالي البالغ ٤٤٠ ذبذبة بالثانية . ولكي يكون صوت الآلات الوترية أكثر قوة ظهرت الخشبة تحت الذقن ، والكتافية ، والعمود الأسفل للفيولونسيل والكونترباص . والهدف من كل ذلك الإبتعاد عن ملامسة ظهر الآلة أو وجهها . وكانت ذقن العازف تلامس أهم جزء من وجه الآلة في الكمان القديم ، وذلك عندما توضع تلك الآلة بين الكتف والذقن ، فلا تأخذ ذبذبات الوجه حريتها ، لذلك أوجدت الذقنية التي لا تلامس الجزء الأيسر من وجه الآلة . أما الفيولونسيل الذي كان يعلق على الرقبة وظهره يلامس البطن ، وينحفض بالتالي صوته ، فقد أقاموا له عموداً في الأسفل أسند بواسطته إلى الأرض .

ومع تقدم الحياة الموسيقية ، وظهور أعداد كبيرة من الموسيقيين والفرق الموسيقية لحق التطور الآلات الوترية أيضاً ، سواء من حيث الحجم أو الشكل أو الطول.... إلخ . واتخذت الموسيقا أساليب محددة فكان السويت والكونشيرتو وغيرهما ،

وظهر موسيقيون ذوو إمكانات تقنية عالية ، مما أفسح المجال لتطور ملحوظ للآلات الوترية حتى أخذت شكلها الحالي .

في العدد القادم : العهد الكلاسيكي

□□□

❑ موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة

نورث نابوتي

مدير المعهد الموسيقي للشبيبة بدمشق

أستاذ مادتي الجيتار والصولفيج في المعهد

إن من الصعوبة بمكان البحث والتقصي والتحليل أثناء دراسة موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة ، وهو ما يعرف بنمط النداء والإستجابة Call and Response ، وذلك بسبب تشعب هذا النمط وتطوره عبر ثلاثمائة عام متأثراً بمعطيات حضارية متنوعة ومختلفة عن جذوره الأساسية (غرب إفريقيا) ، إضافة إلى ظهوره بخط مختلف إلى حد ما عن أصله المركب ، وهو المعروف في بداياته بموسيقا الجاز .

لابد لنا في البداية من وصف عام لهذا النمط من الموسيقا والغناء ليتسنى للقارئ إستيعابه وتصوره إذا ما كان غير مطلع عليه قبلا ، مع التنويه بأنه قد تأثر بمعطيات الشقاء والإضطهاد ، بوصفها نتيجة حتمية لمعاناة زنوج الولايات المتحدة الأميريكية التي هي المصدر الأساسي لموسيقا الجاز ، والتي تفرع منها ، وحسب مراحل

تطورها ، الأقسام الرئيسية التالية لهذا الفن :

١ - أغنية العمل The Work Song

٢ - الأغنية الروحية The Spiritual Song

٣ - أغنية البلوز The Blues Song

ومن أنواعها : Near Blues , Non Blues , Called Blues

٤ - الموسيقا والغناء الراقصين Ragtime

ومن هذه الأنواع الأربعة لموسيقا الزنوج وغنائهم ظهر الإطار العام لموسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة والتي تتميز بالنداء والإستجابة . وبصورة عامة ، يمكننا وصف هذا النمط من الغناء والموسيقا من حيث :

١ - اللغة :

اللغة بسيطة جداً ومباشرة ، مصبوغة بالقسوة والخشونة أحياناً ، وبالغموض الذي يغلف معاني التمرد والثورة أحياناً أخرى ، مع حكم خالية من الوقار .

مثال : إني نازل لأضع رأسي على خط سكة الحديد
وحينما يأتي القطار فإنني سأضطره للعودة

مثال : تمايلي بهدوء يا عربتي الحلوة تمايلي
ولكن ليس من يدري مبلغ شقائي

مثال : إني أحب أن أغازل الحقد الأصفر
بدلا من أن أعمل من أجل بوب (إسم رب العمل)

ادفع بعيداً
إني أحب أن أغازل الحقد الأصفر

والواقع أن الزنوج هم من أكثر الأقوام الذين ينقلون أتعابهم ومعاناتهم إلى غنائهم ، والناتج هو مزيج من العطف والحنان والفرح الموشح بالحزن ، وبالتالي فهم قادرون على تحويل هذه المعاناة من خلال الغناء والموسيقا إلى اللامبالاة .

إني أضحك .. أضحك حتى لا أبكي
إني أغني .. ولكني لست حقيراً حتى أبكي

٢ – التعبير :

إن الصوت المغموم والكئيب (المصطنع) في الغناء هو أحد أشكال التصوير الحزين في غنائهم . وقد يكون استخدام النداء والإجابة " Call and Response " في أغانيهم من أكثر الصفات التصويرية الواضحة ، ولقد تطور هذا الأسلوب تطوراً واضحاً بدءاً من عام ١٩٢٢ ، فظهر بأشكال عديدة ، إما من خلال المغني وآلته ، حيث يتحاور معها فتجيبه بنغم حزين ، أو من خلال حوار بين مغنيين ، أو من خلال مغن واحد وجوقة مرافقة . هذا إضافة إلى استخدامهم ما يعرف بـ " Falstto Break " أي الوقفة الصارخة التي تدعم الناحية التعبيرية التصويرية في أغانيهم ، حيث يستخدمون صيحاتهم الزنجية المتميزة المعروفة بإسم " Sperichil " .

٣ – الإيقاع :

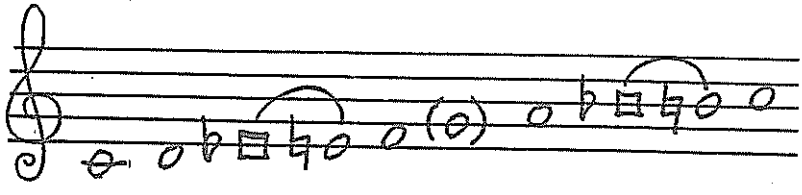
عند إستماعنا إلى أغاني الزنوج الحزينة نرى أن الإيقاع يمكن أن يكون – بعد النداء والإجابة – الصفة الثانية الرئيسية المميزة لهذا القالب من الغناء والموسيقا . وهو يتصف بالبطء بالمقارنة مع الموسيقا الأم للزنوج الأميريكيين " الجاز " . ورغم هذا البطء فإنهم يستخدمون الـ " Symphonized Syncopation " أي بتأخير الضغط القوي من الجزء القوي إلى الجزء الضعيف في الزمن أو باستخدام إيقاع ضد آخر ، وعليه يبنى الكثير من الإيقاعات المركبة . هذا الأسلوب يتضح تماماً في موسيقا الزنوج وأغنياتهم الراقصة أو ما يعرف بالـ " Ragtime " ، والتي توصف أحياناً بأنها إيقاع أكثر منها لحناً .

٤ – اللحن :

نرى هنا ضرورة تعميق الوصف التقني لهذه الموسيقا قبل التعريف بنغماتها . فمن الملاحظ أنه لا يوجد فيها غناء أو موسيقا على نحو فردي ، فمثلا يبدأ المغني الأول وفي كثير من الأغنيات بجملة لحنية ويساعده الآخرون بغناء القرار أو بعزفه أو بالإشتراك في أداء السولو . وحينما تبدأ الجوقة بالغناء يتوقف المغني الأول ليتابع الغناء مغن آخر وهكذا ، وعندها يبدو للسامع أن أفراد جوقة الغناء أو العزف يتبعون أهواءهم ، فيبدؤون ويتوقفون حسب رغبتهم ، ومع هذا فهم يؤدون بتوقيت رائع وبدون أي تنافر . كما

يبدو دائماً أنهم يصدرون أصواتاً لا يمكن تقديمها بوضوح ، إذ توجد فيها إنزلاقات Glissando من نوتة إلى أخرى ، ودوران وإيقاعات غير واضحة حتى للموسيقي المختص إذا كان غير متمرس في هذا النمط من الموسيقا والغناء . ومن الضروري بيان القوالب التي يعتمدونها في التأليف ، فهي عموماً مقسمة إلى ثلاثة مقاطع أساسية ، موزعة على إثنتي عشرة حقلا (موزوراً) مع التأكيد هنا على أن هذا الإطار من التأليف الذي يقتصر عليهم يختلف تماماً عن قالب موسيقا الجاز منذ بداياته وحتى اليوم ، إذ يلاحظ أن نهايات المقاطع الثلاثة ، والمكررة ضمن القالب العام ، تكون نقاط العبور والإرتكاز في مؤلفاتهم ، وكأنها أحجار عبور في جدول ماء .

من المعروف أن مصطلح سلم موسيقي يستعمل للتعبير عن سلسلة معينة من العلامات ضمن إطار ثابت يستعمل أساساً للتركيب الموسيقي . وبتحليل عدد من التسجيلات وتدوينها نجد أن السلم الموسيقي المستخدم في هذا النوع من الموسيقا هو التالي :



ويمكننا القول إنه في هذا السلم وفي مكانين منه (الصوت الثالث والسابع) حيث نجد مي E وسي B ، تستخدم نوتة مربعة مخفضة (مي♭ وسي♭) ترتبط من خلال الأداء المميز بنوتة عادية

(طبيعية) للدلالة على أن شيئاً إستثنائياً قد حدث للحن في هذه المساحات والتي كثيراً ما تتغير فيها النوتات . إن طريقة التدوين غير الإعتيادية هذه هي محاولة لافتراض ما يحدث ، إذ تؤدى هاتان العلامتان بطرق مختلفة جداً وعبر تطبيق جميع الإبتكارات الصوتية غير المألوفة في الموسيقا الكلاسيكية (تغيير في النوتة ضمن دائرة النغم) إضافة إلى تناول هاتين العلامتين بطرق عديدة ومتنوعة لاحد لها من التدرج بين الصوت الأقوى Fortissimo والأخفت Pianissimo والمترابط Legato والمنزلق Glissando . وبإعتقادي ، فإن ما يفعله الزنوج الأميريكيون هو عملية تطويع لتراثهم الأفريقي ، خلال ثلاثمائة عام ، باستخدامهم للسلم السباعي الدياتوني عوضاً عن السلم الخماسي البنتاتوني الذي ألفوه واستخدموه في تراثهم .

٥ – الهارموني :

يمكننا الجزم بأن التوافق أو الهارموني المستخدم في موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة جاء بتأثير من الموسيقا الأوروبية . فعلى الرغم من صبغها بأسلوب الصيحة والنداء والإستجابة . فلقد أخذت أسلوب الهارموني عن الموسيقا الأوروبية والكلاسيكية وطبعتها بطابعها الخاص ، مع تبسيطها والخروج عنها في بعض الأحيان . وبإختصار فإن هذا التوافق هو خليط ، إلى حد ما ، من قواعد وقوالب الموسيقا الكلاسيكية الأكاديمية ومن بعض القوالب الشاذة عنها والمعتمدة أساساً على علم السمعيات المعاصر (التوافق

السمعي) .

ختام ووجهة نظر :

يمكننا أن نرى في موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة ولأسباب عديدة أهمية هذا القالب الموسيقي في طبع الموسيقا الأميريكية الشعبية والمعاصرة ببصماتها ، ومن ثم انتقالها إلى أوروبا رغم اختلافها ظاهرياً عن الألحان الأوروبية المعاصرة ، وأعتقد أن جوهر هذا الإختلاف يأتي من خلال الإرتجال الذي يميزها حتى يومنا هذا . إن هذا الإرتجال يرفضه كثير من الموسيقيين الكلاسيكيين بسبب تمرسهم بقوالب التأليف والتوزيع الدقيقة ، وسيأتي اليوم الذي يرى فيه الموسيقي الكلاسيكي الأكاديمي عدم استحالة تذوق هذه القوالب الموسيقية ، وحتى ذلك الحين تبقى موسيقا الزنوج وغناؤهم فناً مستقلا وواضحاً يجب تقييمه والحكم عليه بمقاييس منفصلة ومختلفة تماماً عن مقاييس الموسيقا الكلاسيكية . وأخيراً يمكننا القول إن موسيقا الزنوج وغناؤهم الحزينة ، وما أخذ عنها وأعطي لها من قوالب ، تتميز بالإستعمال الحر للصوت البشري ، وبإيقاع معقد أحياناً وبهارمونية أوروبية .

أشهر المغنين :

بيسي سميث - تشانو بوزو - ماكس سروش - ونبوني هاريس - جرترود مارتيني .

أشهر المؤلفين :

جيلي رول مورتون - ديوك ألنغتون - ليستر يونغ - شارلي باركر مونك - بيك بيلي برونزي .

أشهر الأغاني :

بلوز المرأة الشابة - ممفيس بلوز - هوتينك بلوز

□□□

بمناسبة الذكرى المئوية الأولى لوفاة بيتر إيليتش تشايكوفسكي

❑ بيتر ايليتش تشايكوفسكي(١٨٤٠ ـ ١٨٩٣)

محمد حنانا

- عازف كمان

- كاتب موسيقي

« لقد أصبح للموسيقا الروسية في وقت متأخر من القرن التاسع عشر قيمة عالمية ، ويرجع ذلك بصفة رئيسية إلى تشايكوفسكي الذي يمثل الرومانتيكية المتطرفة في صورة روسية ، فموسيقاه ذات طابع ذاتي واضح إلى أبعد حدود ، فليس فيها اعتدال على الإطلاق ، فهي تتردد بين السوداوية في أقتم صورها والمتعة العنيفة الصاخبة التي تكاد تكون وحشية ، ويضاف إلى هذين العنصرين المتقابلين موسيقا محببة مهذبة فيها أغان روسية وأنغام راقصة تم تناولها وفقا لبراعة فنية فذة في التأثير الصوتي »

هوغو لايختنتريت

حياته :

ولد بيتر إيليتش تشايكوفسكي Pietr Illtch TChikovsky في

مقاطعة فياتكا بروسيا عام ١٨٤٠ ، كان والده مفتشاً في المناجم التابعة للدولة . لم تكن أسرة تشايكوفسكي من الأسر الموسيقية ، لذا فقد قوبل ولعه المبكر بالموسيقا بعدم الإكتراث . في عام ١٨٥٠ انتقلت اسرته إلى مدينة بطرسبرغ ، وبعد أن أكمل تشايكوفسكي دراسة القانون ، التحق بوزارة العدل ليكون في عداد موظفيها ، لكنه سرعان ما استقال منها لينصرف إلى دراسة الموسيقا في كونسيرفاتوار بطرسبورغ على يد الأستاذ أنتون روبنشتاين . خلال عامين حصل تشايكوفسكي من العلوم الموسيقية ما أهله ليصبح أستاذ مادة التأليف الموسيقي في كونسيرفاتوار موسكو الذي أنشأه نيكولا روبنشتاين ، الأخ الأصغر لأنتون روبنشتاين . وفي عام ١٨٧٧ تزوج تشايكوفسكي من فتاة أحبته بشغف ، وفي هذه المناسبة كتب تشايكوفسكي في رسالة موجهة إلى صديق يقول : ((لقد تزوجت اليوم ، ولا أستطيع أن أقول شيئاً عن زوجة المستقبل سوى أنها فتاة محترمة ، تحبني كثيراً ، فقيرة ولكنها جميلة بما فيه الكفاية . لاأعرف ما الذي سيحدث في المستقبل)) . لكن لم تمض عدة أسابيع على هذا الزواج حتى تحول إلى كارثة بالنسبة إليه ، فانفصل عنها وغادر روسيا قاصداً إيطاليا . وتذكر بعض الدراسات عن تشايكوفسكي بأن زوجته ماتت في مصح للأمراض العقلية عام ١٩١٧ .

بدءاً من عام ١٨٧٦ وحتى عام ١٨٩٠ قامت أرملة ثرية ذات ثقافة موسيقية عالية تدعى ناديجدا فون ميك برعاية تشايكوفسكي مادياً وروحياً ، إذ إضافة إلى المخصصات المالية التي كانت تزوده بها

باستمرار ، كانت خير عون له إبان أزماته الروحية والنفسية التي كثيراً ما كانت تعتريه . لقد كانت تشد من أزره ، وتبث فيه روح التفاؤل والأمل ، وتحثه على التماسك حفاظاً على قدرته الإبداعية . جرى كل ذلك من خلال مراسلات مستمرة ، إذ لم يرها خلال تلك المدة الطويلة سوى مرة واحدة وعلى نحو خاطف . رجع تشايكوفسكي إلى روسيا عام ١٨٧٨ ليتابع عمله التدريسي في كونسيرفاتوار موسكو ، لكن ما لبث أن تخلى عنه ليتفرغ للتأليف الموسيقي وليقوم بجولات عديدة إلى بلدان مختلفة ، فزار إيطاليا وفرنسا وإنكلترا وأميريكا وسويسرا ... إلخ . وفي إنكلترا منح تشايكوفسكي درجة الدكتوراه الفخرية . عانى تشايكوفسكي كثيراً من اضطرابات نفسية حادة وسوداوية قاتلة ، من إحساس مستمر بهيمنة القدر ومن الأحزان تهبط عليه وتثقل روحه .كتب في إحدى رسائله : ((هذا المساء أشعر بالحزن وأذرف الدمع ، لأني لم أكن قادراً على إيجاد بنفسجة واحدة عندما كنت أتجول في الغابة هذا الصباح ، يالي من رجل مسن بكاء)) وكتب في رسالة أخرى ((القدر معلق فوق رؤوسنا كسيف ديموقليس ، وبعناد وبطء ويومياً يقطر سماً ، على المرء أن ينحني له ، وأن يستسلم بلا حدود لليأس)) . إن حالات كهذه كثيراً ما وضعته على حافة الجنون ، ودفعته أكثر من مرة إلى محاولة الانتحار . توفي تشايكوفسكي في مدينة بطرسبرغ عام ١٨٩٣ بعد عدة أيام من التقديم الأول لسيمفونيته " العاطفية " ويجمع الدارسون والمؤرخون على أن تشايكوفسكي

وضع حداً لحياته عندما شرب عن قصد ماء غير مغلي ، إذ كانت الوقاية تتطلب غلي الماء قبل تناوله بسبب انتشار وباء الكوليرا في المدينة آنذاك .

موسيقاه :

ألف تشايكوفسكي أعمالا كثيرة متنوعة وبجميع الصيغ الموسيقية ، بأسلوبه المتميز ، إذ سرعان ما طور أسلوبه الخاص في التأليف ، ووضع نفسه بعيداً عن جماعة الخمسة الكبار (م. بالاكيريف ، س. كوي ، آ. بورودين ، م. موسورسكي ، ن. ريمسكي كورساكوف) وتوجههم القومي ، مع حفاظه على الصداقة القوية التي تربطه ببعضهم ، ولكن هذا لا يعني أنه لم يضع موسيقا روسية صميمة . يقول في إحدى رسائله ((إني روسي ، روسي ، روسي ، حتى نخاع عظمي)) . إن الحساسية ، والإنفعالية ، والمزاج المتقلب والسوداوية كما عبر عنها في موسيقاه هي روسية صرفة . ولكن تشايكوفسكي لم يحذ حذو بعض المؤلفين الروس في إصرارهم على البحث عن مادتهم اللحنية وموضوعاتهم من التراث الشعبي الأدبي والفني . صحيح أن تشايكوفسكي استخدم بعض الألحان الشعبية الأصيلة ، لكنه أخضعها إلى معالجة موسيقية تتشابه مع طريقة المعالجة الأوروبية الغربية ، كما أنه ابتكر ألحاناً روسية الطابع خاصة به . كان صانعاً فذاً للألحان المتسعة الفاتنة ، ولا يجاريه في هذا المجال أحد . أما معالجته الأوركسترالية فغنية

جداً ، وتعكس مهارة لا مثيل لها . يقول المؤلف المعاصر ديمتري شوستاكوفيتش في هذا الصدد ((إن الإصغاء إلى عمل من أعمال تشايكوفسكي يعادل درساً في التوزيع الأوركسترالي .)) . ويمكن أن يقال الكثير عن لغة تشايكوفسكي الهارمونية التي كثيراً ما تبدو مثيرة ومؤثرة .

كان تشايكوفسكي يميل إلى الموسيقا السيمفونية وموسيقا الباليه ولكن لأسباب عملية لحن عشر أوبرات منها رائعتيه " يفجيني أونيفن " و " البنت البستوني " . لقد أوصلته مؤلفاته السيمفونية إلى المجد ، وما زالت تتمتع حتى يومنا هذا بشعبية واسعة في جميع أنحاء العالم وخاصة سيمفونياته الثلاث الأخيرة وقصائده السيمفونية " روميو وجوليت " و " فرانشيسكا داريميني " وغيرها. وبعد إنجازاته الهامة في مجال السيمفونية والكونشيرتو يأتي إنجازه العظيم في حقل الباليه ورصيده في ذلك ثلاث روائع : " بحيرة البجع " ـ " الحسناء النائمة " ـ " كسارة البندق " . أما عن أعمال موسيقا الحجرة ، فقد كان يؤلفها لمتعته الخاصة ، ومن بين هذه الأعمال " الثلاثي مقام لا مينور " و " سيريناد الوتريات " ، هذان العملان اللذان يظلان في ذاكرة كل مولع بالموسيقا .

إن الموسيقا الروسية مدينة لتشايكوفسكي ، بعد أن أصبحت تشكل تياراً رئيسياً في الموسيقا الغربية .

وقفة لابد منها

شهدت الفترة التاريخية التي عاشها تشايكوفسكي شاباً وكهلا ظهور مشكلات حادة كثيرة أخلاقية واجتماعية وسياسية ، كما " برز التشاؤم كظاهرة إجتماعية معقدة ، وشمل أوساطاً واسعة من الانتيليجينسيا الروسية"[١] . إن هذا التشاؤم الذي رافقه شعور بانعدام كل أمل في تغيير نمط الحياة المتسمة بالركود والجمود والظلم ، أدى إلى تفشي العدمية واليأس لدى الغالبية العظمى من المثقفين الروس ، وبالتالي حدد مصائر بعض الأدباء والفنانين ، فهناك من وضع حداً لحياته ، وهناك من لجأ إلى التصوف ، وهناك من آثر حياة بوهيمية مدمرة . لقد عاش تشايكوفسكي هذه التجربة وعانى من ذلك الواقع ، فكان من الطبيعي أن يعكس كل ذلك في موسيقاه . إن موسيقاه وخاصة بعض قطعه وحركاته البطيئة التي يتجلى فيها التشاؤم والحزن والعزلة الروحية الموحشة ، ماهي إلا انعكاس لذلك الواقع ، ولايجوز أبداً إغفال ما أحدثه ذلك الواقع على تشايكوفسكي وأعماله ، إذا أردنا الاهتداء إلى تحديد مضمونها . صحيح أن الموسيقا الآلية مادة مجردة ، وأن الاهتداء إلى تحديد مضمونها ليس بالأمر السهل . لكن معرفتنا بطبيعة تكوين المؤلف السيكولوجية ، والظروف التي عاشها ، وملاحظاته ، ورسائله ، وأسلوب تفكيره ، يساعدنا على إدراك شيء ما عن مضمونها .

« ١ » جيورجي بيرونيكوف - أنطون تشيخوف في معترك الفكر والإبداع - أكرم سليمان

كان تشايكوفسكي واحداً من الفنانين المثقفين الذين صدموا بلا معقولية ما يحدث ، وبإنعدام الأمل في أن يعم الخير والجمال ، وقد دفع ثمن رفضه وتمرده ، فخط بيده موسيقاه الجنائزية التي تجلت في الحركة الأخيرة من سيمفونيته السادسة " العاطفية " .

أشهر أعمال تشايكوفسكي

٦ سيمفونيات من أشهرها السيمفونية الرابعة والخامسة والسادسة .

٣ كونشيرتات للبيانو أشهرها الكونشيرتو الأول للبيانو والأوركسترا من مقام سي بيمول مينور . يحمل رقم ٢٣ .

كونشيرتو الكمان والأوركسترا من مقام ري ماجور ـ العمل رقم ٣٥ .

أوبرا يفجيني أونيغن والبنت البستوني .

القصيدة السيمفونية روميو وجوليت وفرانشيسكا داريميني .

المارش السلافي والنزوة الإيطالية .

بالية بحيرة البجع ـ الحسناء النائمة ـ كسارة البندق .

ثلاثي مقام لا مينور ـ سيريناد الوتريات .

المواسم لآلة البيانو .

إفتتاحية ١٨١٢ .

❑ الشاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية

غالينا غالد بيفا
أستاذة مادة الغناء في المعهد العالي للموسيقا بدمشق
ترجمة : د. سليمان زيدية

تمتاز موسيقا تشايكوفسكي بغنائية ألحانها ، فكل شيء في سيمفونياته وأوبراته وكونشيرتاته يغني ، لذا كان من الطبيعي جداً أن يتوجه تشايكوفسكي إلى الغناء . لحن تشايكوفسكي العديد من الأغاني العاطفية على كلمات شعراء فرنسيين وإيطاليين . ولكنه لحن خاصة أكثر من مائة أغنية عاطفية لشعراء روس من أمثال : فيت ، آبوختين ، تولستوي ، وراتغاوز . لقد كان تشايكوفسكي جدياً في نظرته إلى الشعر واختار أشعاراً قريبة جداً من أحاسيسه .

ولقد توجه كثير من المؤلفين الروس قبل تشايكوفسكي إلى الرومانسيات ، فقد ألف غلينكا وفارلاموف وغوربيلوف وآلياباييف ودارغومسكي العديد منها فلاقت إعجاباً وانتشرت في الصالونات الموسيقية ولذا سميت برومانسيات الصالون . وكقاعدة فنية موسيقية لم تكن هذه الرومانسيات معقدة المضمون لأن أساسها مبني على الحب

الشاعري ، مع ألحان رقيقة على الجيتار ، ومرافقة بسيطة على البيانو . كان موضوع الحب الأبدي هو السائد عند غلينكا وغيره من المؤلفين ، ولقد لحن غلينكا أشعاراً لبوشكين تعد من أجمل ما قدمت موسيقا الغناء الروسية ، وأشهرها رومانس " أنا لاأزال أذكر تلك الملحمة الرائعة " ، حيث التحم الشعر بالموسيقا .

لقد تابع تشايكوفسكي وطور فن الغناء الرومانسي ، وكان عارفاً بنفسية المرأة وأحاسيسها ، لذا فقد كرس العديد من رومانسياته لموضوع الحب من طرف واحد ، كما في " لو أني عرفت ، لو أني رأيت " ، " هكذا أحبني " ، " أنت وحدك فقط " وفيها نلاحظ كيف استطاع تشايكوفسكي أن يجعل الإيقاع واللحن يصوران الشعر بدقة ، فكل شيء في رومانسياته صادق وواضح ومخلص . امتاز الغناء الرومانسي عند تشايكوفسكي بالجدية ، فقد تعقدت المرافقة الموسيقية للمغني ، فتطورت موسيقا البيانو في أغنياته ، وصارت أكثر وضوحاً وعمقاً وتشعباً ، ولم تعد على ما كانت عليه من بساطة في مرحلة غلينكا ، كما أنها أصبحت أكثر التصاقاً بالمغني وإن كان في أغنيته الشهيرة " عبر تدفق الذكريات " قد قلد أسلوب غلينكا ، فجاءت المرافقة ودية ناعمة ملتصقة بالغناء ولا تتطلب صوتاً أوبرالياً قوياً بل صوتاً صالونياً رقيقاً وشاعرياً .

ليس من الصعب تحديد ذروة الإنفعال في رومانسيات تشايكوفسكي إذ أنه يعبر عنها في معظم الأحيان في نهاية الرومانس إما باللجوء إلى علامات موسيقية حادة وعالية ، أو عن طريق قرن

الجملة الشعرية بذروة العلامات الموسيقية . فعلى سبيل المثال جملة : " أي شيء " هي الذروة في رومانس من أي شيء ، قل لي بسرعة " . وتأتي الذروة في رومانسيات تشايكوفسكي أحياناً بالتدريج وأحياناً بصورة مفاجئة كما هو الحال في الجملة الأخيرة من رومانس " أنت وحدك فقط " و " أنت لم تحبني مطلقاً " إذ تحتوي على تعبير قوي غير عادي من انفجار اليأس والمأساة العميقة والمفاجئة . تبلغ أغنية " يوم الإنتصار " قمة ذروتها في الجملة الأخيرة " كل ، كل ، كل شيء لك " ، ثم يأتي البيانو وحده ليتابع هذه الذروة ويعطيها قوة ختامية رائعة . وهذا كثيراً ما نلاحظه في رومانسياته ، حيث يستلم البيانو الدور من المغني ليتابع الصعود وحده إلى القمة كما في " في هذه الليلة المقمرة " و " في الأيام اليائسة " وغيرها .

كما تتميز رومانسيات تشايكوفسكي على نحو واضح ، بالشعور القوي العاطفي ، مما يتطلب تقنية عالية من المغني ، فالديناميكية والمزاجية الطفيفة في وضوحها تقرب الأغنيات من أسلوب الأوبرا . ولقد عمل تشايكوفسكي في رومانسياته بما يتماشى والمدرسة الغنائية الرومانسية : الغناء الواسع الحر ، البعيد عن التصنع الخارجي والإنفعال الرخيص مع التمسك بالأحاسيس العميقة ونقاوة الصوت والتفنن في الأداء وفي لفظ الكلمات ، إضافة إلى البساطة والصفاء . ولذلك فلا يستطيع أداء أغنيات تشايكوفسكي إلا المغني المقتدر . وفي الأساس فإن تشايكوفسكي ملحن عاطفي ووجداني ، فلقد صور حبه وتغنيه بالطبيعة تصويراً رائعاً ، ممجداً العالم المحيط بالإنسان .

ففي رومانس " كان هذا في الربيع المبكر " تعبير صادق عن هذه الأغاني العاطفية والشاعرية ، وفي الرومانس الشهير " أقدسك أيتها الغابات " والذي كتبه تشايكوفسكي للباص Basse صوت الرجال العريض تعبير من الإنسان عن إعجابه العميق بالطبيعة المحيطة به .

ألف تشايكوفسكي ست عشرة أغنية للأطفال ، تعد من روائع الفن الغنائي ، مثل " كوكوشكا " و " صديقتي " و " الخريف " ، فهي مدهشة في جمالها وتعكس عالم الأطفال الرقيق . وكثيراً ما يرفد المغنون وصلاتهم الغنائية بمثل هذه الأغنيات من أجل تجميل تلك الوصلات وإغنائها . وكما ذكرنا سابقاً فإن مواضيع رومانسيات تشايكوفسكي متعددة الجوانب ، فمن حب شاعري ، إلى تغن بجمال الطبيعة و استلهام الأفكار منها إلى عالم الطفولة ، ونعتقد أن الفلسفة هي الموضوع الأساسي في أغنياته إلى جانب الحب ، إذ يغلب شعور الألم الكامن والمستتر في النفس ، وشعور الوحدة والإنعزال عن العالم المحيط ، وشعور الحزن والألم على معظم رومانسياته . وهذا عموماً ما يميز الرومانسيات الروسية عن غيرها ، مقرباً إياها من الإنسان الروسي . والأمثلة على ذلك كثيرة : رومانس " الليل " وفي لحن جملة : (ينبعث ضوء شمعة خفيف) ، نلاحظ إحدى السمات الرئيسية في لغة تشايكوفسكي الموسيقية بوصفه عالماً بالنفس البشرية ، يدخل في عمقها ويعبر عن الحالات النفسية المختلفة . فالوضوح وإظهار الأشكال الغنية الصادقة يستوجبان معرفة شاملة بالواقع ، وقدرة على التعمق في الجوهر النفسي ، ويتطلب

هذا من المغني أو الممثل قوة تصور للموضوع ، ومستوى ثقافة عامة واسعاً .

لقد أعطت مؤلفات تشايكوفسكي الموسيقية دفعاً وتشجيعاً لكثير من المؤلفين الروس ، إذ تابع هؤلاء المؤلفون من أمثال رخمانينوف وغلازونوف وتانييف وآخرين ، أسلوب تأليف الأغنيات الذي أرساه تشايكوفسكي وأصولها . لقد ترك تشايكوفسكي آثاراً فنية خالدة ، ومن الصعب تقييمها ، وخاصة في مجال المؤلفات الغنائية مؤثراً بأسلوب تأليفها على كثير من المؤلفين أمثال النرويجي غريغ ، كما غناها جميع المغنين الروس الكبار في القرن التاسع عشر ، من أمثال : شليابين (باص) ، سوبينوف (تينور) أبسوخوفا (ميتزوسوبرانو) ماجانوفا (سوبرانو) . وتأثر بها أيضاً مغنون روس معاصرون ، من أمثال كوزلوفسكي وليميشيف (تينور) ، وميسترينكو (باص) ، وأبوارزوفا (ميتزوسوبرانو) وفيشنيفسكايا (سوبرانو) .

ولم يقتصر غناء رومانسيات تشايكوفسكي على المغنين الروس ، بل تعداهم إلى كبار مغني العالم ، أمثال الإسباني بالاميدو دومينغو (تينور) ، والسويدي غيدا (تينور) والأميركية جين ماري (سوبرانو) والبلغاري غاروف (باص) .

ومنذ عام ١٩٥٨ ، تقام في موسكو مرة كل أربع سنوات ، مسابقة تحمل إسم تشايكوفسكي ، في مجال العزف على الكمان والفيولونسيل والبيانو ، وبالطبع الغناء ، يشترك فيها مسابقون من كل أنحاء العالم . تتضمن مسابقة تشايكوفسكي للغناء إحدى

رومانسياته ، ومقاطع غنائية " Aria " من إحدى أوبراته ، تغنى بالروسية ، والذي يحصل على جائزة المسابقة ينال شهرة عالمية ، ومن بين هؤلاء الفائزين الفنانين الكبار الروس ف . آتلانتوف (تينور) ، إ . أبراتسوفا ، وت . سيينافسكايا (ميتزوسوبرانو) إضافة إلى : ج . بيدج غرين ، وج . مارش (سوبرانو) . وإ . توليفر (باص) من الولايات المتحدة الأميركية . وك . بيتي (سوبرانو) من هنغاريا ، ون . بشكوفا (ميتزوسوبرانو) من بلغاريا ، وغيرهم .

□ □ □

❑ تشـايكوفسكي والأوبرا

د . واهي سفريان

حيث تتوقف الكلمات تبدأ الموسيقا

هـايني

خلال فترة لا تتجاوز ربع القرن أنجز بيوتر إليتش تشايكوفسكي عشر أوبرات ، إحداها أجهضت ، بعضها لم يكتب له النجاح ، بعضها نجح مؤقتاً ثم احتجب ، واثنتان كتب لهما النجاح والديمومة ومازالتا إلى يومنا هذا من أكثر الأوبرات الروسية تقديماً . ولعل في الإطلاع على مضمون الأوبرات الثماني المجهولة وعلى موسيقاها ما يساعد على إبراز القيمة الحقيقية للعملين الناجحين : " يوجين أونيغين " و " بنت البستوني " .

لم يترك تشايكوفسكي خلال حياته الفنية شكلا من أشكال التأليف الموسيقي إلا تطرق إليه ، من مؤلفات سيمفونية وكونشيرتو وموسيقا حجرة وباليه وأعمال غنائية متفرقة وأوبرا . وتكاد الغالبية العظمى من أعماله ترتبط إرتباطاً وثيقاً بسيرته الذاتية . كانت حياته

مزيجاً غريباً من النجاح الباهر والفشل الذريع . وجميع من بالغ في انتقاده انطلق من دراسة أعماله الفاشلة ، في حين اعتمد جميع من تطرف في تقويم عظمته على أعماله الناجحة . وقد يستحيل الوصول إلى عمق أعمال تشايكوفسكي دون الإطلاع على جانب هام من شخصيته ومعاناته . فخلف مظهره الرزين المتوازن شخصية عاطفية بريئة ، وقد تكون حتى مؤنثة وذات صلة بطفولته : (طفل مدلل محاط بأم عاطفية ومربية محبة ، اعتاد الحصول على كل ما يطلب وتحقيق كل ما يتمنى) ، الأمر الذي زاد من رهافة حسه وغذى في أعماقه شخصية عصابية . لقد عانى تشايكوفسكي الفتي من ظاهر الخجل لحد يكاد يكون مرضياً ، وأظهره شخصاً انعزالياً ... ومع مرور الزمن تطور خجله ليصل إلى عقدة الدونية وضعف الثقة بالنفس وهوس الإضطهاد الذاتي . كان إبن زمانه وتأثر خلال سنوات دراسته بالشاعر المتشائم أبوختين فجمع بين إيمانه المتطرف بحتمية القدر والشاعرية البورجوازية الحالمة الحزينة . كان أبسط المواقف كفيل بإبكاءه : رحيل صديق ، انتقاد ساخر ، غناء طفل ، منظر غروب الشمس ... وتطور بكاؤه مزدهراً ودام طويلا متأصلا في أعماقه بحيث غدا حالة هيستيرية لطيفة بل وممتعة : ((رباه ! ما ألذ هذا البكاء !)) لقد أدرك تشايكوفسكي جوانب ضعفه ، بل ونجح في التكيف معها ، وصعدها لترقى بأعماله إلى مراتب الإبداع الموسيقي .

خلال عام ١٨٦٧ اعتمد تشايكوفسكي مدرساً في كونسرفاتوار

موسكو ، وكان عليه تغطية ٢٦ ساعة تدريس في الأسبوع ، إضافة لساعات العمل الطويلة في إنجاز مؤلفاته الموسيقية . وخلال العام نفسه انتهى تشايكوفسكي من تأليف سيمفونيته الأولى " أحلام الشتاء " التي قدمت بفشل ذريع ، فكاد يصل إلى شفير الإنهيار ... ومع بداية عام ١٨٦٧ طلب تشايكوفسكي من أوستروفسكي نصاً ملائماً لتأليف أوبرا . ولم يتردد هذا الأخير من اقتراح نص " فويفوده " أي القائد الحربي .

١ – **أوبرا فويفوده Voivode العمل رقم ٣ (١٨٦٧)** : نكاد لا نعلم الكثير عن ظروف تأليف هذه الأوبرا إلا أن من الثابت قبول مسرح موسكو الكبير بعرض العمل ... فقدمت خمس مرات لتدخل طي النسيان . وخلال إحدى نوباته الإكتئابية مزق تشايكوفسكي مخطوط " فويفوده " ولم يبق منها إلا مجموعة الرقصات ورومانس العندليب . وتعد " فويفوده " مجرد تجربة في التأليف الأوبرالي فلقد ساهمت ركاكة النص وسوء الإنهاء والعيوب العديدة على إظهار العمل كوظيفة طالب في الكونسرفاتوار .

٢ – **أوبرا الحورية Ondine (١٨٦٩)** : وبعد سنين تقريباً من فشل فويفوده عادت فكرة تأليف أوبرا جديدة تراود ذهن تشايكوفسكي إلا أنه سعى هذه المرة لتجنب النصوص الروسية ووقع اختياره على " أوندين " وهي قصة خرافية من تأليف فوكيه وبدلا من الإعتماد على كاتب متخصص في صياغة النصوص الأوبرالية قام تشايكوفسكي بصياغة

النص بنفسه ، معتمداً على نص فيرنوي دي سان جورج الذي ترجمه إلى الروسية سولوغوب F.A. Sollogoub ترجمة رديئة . وانتهى تشايكوفسكي من تأليف " أوندين " نصاً وتلحيناً خلال سبعة أشهر ، وأرسل المخطوط إلى إدارة المسرح الإمبراطوري طالباً الموافقة على تقديمه ، إلا أن المخطوط أعيد في غضون أسابيع قليلة بتقويم : ((عمل لا يليق إدراجه في لائحة المسرح الإمبراطوري)) فلقد كان التناقض صارخاً بين ضحالة النص وسمو الموسيقا . ومرة أخرى أصيب تشايكوفسكي بالإحباط ، إلا أن " أوندين " لم تلق نفس مصير " فويفوده " إذ أعاد المؤلف مخطوطه إلى خزانة محفوظاته ليستخرج منها عدداً هاماً من ألحان " بحيرة البجع " وافتتاحية " فتاة الثلج " ومقطع الحركة الثامنة Andantino Marziale من السيمفونية الثانية . ... وخلال عام ١٨٦٩ انتهى تشايكوفسكي من تأليف الإفتتاحية الفانتازيا " روميو وجولييت " ومجموعة ٦ أغان . ومع بداية عام ١٨٧١ أنهى رباعيته الوترية الأولى ، ولقيت أعماله الإستحسان من الجمهور والنقاد ، وشيئاً فشيئاً تحسنت معنويات المؤلف لتبدو خيبة " أوندين " في الماضي البعيد فتبدأ فكرة تأليف الأوبرا تراوده من جديد .

٣ – أوبريتشنيك : وفي هذه المرة اختار تشايكوفسكي موضوعاً تاريخياً تناول انتقام القيصر إيفان الرهيب من ضابط متمرد بدافع إنساني فاعتمد نصاً للكاتب لاغيتشنيكوف Lagetchnikov ، وبدأ في

تأليف الأوبرا عام ١٨٧١ لينتهي منه في صيف ١٨٧٢ . وأرسل المخطوط في خريف العام نفسه إلى لجنة المطالعة في مسرح مارينسكي بمدينة بطرسبرغ ، التي استحسنت العمل ووعدت بتقديمه في ربيع عام ١٨٧٤ . حاول تشايكوفسكي استحضار أجواء روسيا القديمة باستعمال السلالم للموسيقية القديمة Lydien ولجأ إلى الألحان الشعبية للإيحاء بالطابع الروسي لأوبراه . ورغم ضعف حبكة الأحداث نجح في خلق شخصيات جذابة كالفتاة البريئة ناتالي المستعدة لأقصى التضحيات ، وأندريه موروزوف ضحية من ضحايا القدر ، والأم موروزوفا النموذج الحي للأم الروسية ... قدمت " أوبريتشنيك " في الثاني من أيار (مايس) ١٨٧٤ بنجاح باهر ، إذا ما أصغينا إلى تصفيق الجمهور ، وبفشل منكر إذا ما قرأنا نقد سيزار كوي : Cesar Cui أحد الموسيقيين الروس الخمسة الكبار الذي اشتهر بنقده الموسيقي . ((بسطحية بكائياته وزيف انفعالاتها وبجرأته في التمرغ في المبتذل وبسروره في بسط قلة ذوقه الفني أثار السيد تشايكوفسكي الشفقة في أعماقي وفي بعض الأحيان ...الغثيان))

٤ – **فاكولا الحداد** : توفي الموسيقي أ. سيروف A. Serov عام ١٨٧٠ دون أن يباشر في تأليف أوبرا " فاكولا الحداد " ، وتخليداً لذكرى المؤلف الراحل طرحت الدوقة هيلينا راعية الفن الأوبرالي نص الأوبرا كمسابقة تأليف أوبرالي بين المؤلفين الروس . انضم تشايكوفسكي إلى المسابقة بعد أن ضمن غياب كل منافسة خطرة ،

ففاز دون أدنى عناء بجائزة ١٥٠٠ روبل . وموضوع الأوبرا هزلي ، يتناول قصة محاولات الشيطان للإنتقام من فاكولا ، الذي قام برسم صورة مضحكة له على باب الكنيسة ، ويستعين الشيطان في تآمره على سكان القرية بساحرة القرية سولوفا (والدة فاكولا) . وفي هذه الفترة يغرم فاكولا بأوكسانا ابنة مختار القرية ، والتي تكثر من شروطها وطلباتها دافعة فاكولا لطلب مساعدة الشيطان ، فيقبل ببيع روحه . إلا أنه (أي فاكولا) يستطيع الإفلات من العبودية بمقلب يقع فيه الشيطان .

القصة لغوغول ، وتعج بالمواقف المضحكة . في حين تفتقر أوبرا تشايكوفسكي إلى المرح أشد الإفتقار ، ولا يلتقي الكاتب مع الموسيقا إلا في المواقف الحزينة . ولقد تدخل تشايكوفسكي ليحول الخطيبة أوكسانا من إنسانة قاسية إلى إنسانة شاعرية حالمة عاشقة . في حين يقلب فاكولا الحداد ذا العضلات المفتولة إلى جنتلمان يلبس القفازات وينفعل ، حتى إنه يكاد يبكي في لحظات يأسه ويبذل جهداً لكبت ميوله الإنتحارية . لم يبخل سيزار كوي في توجيه النقد الموضوعي المغلف بالسخرية اللاذعة : ((لم أعرف في حياتي موضوعاً أكثر رشاقة ومتعة ومرحاً وحيوية من قصة فاكولا ، أما السيد تشايكوفسكي فلم يوفر وسيلة لتأليف موسيقا حزينة رثائية عاطفية لمثل هذا الموضوع ، فباستثناء الشيطان وسولوخا ، الجميع ينتحبون)) . قدم العمل في السادس من كانون الأول (ديسمبر) عام ١٨٧٦ على مسرح مارينسكي بمدينة بطرسبرغ بعناية بالغة إلا أن

الجمهور استقبله بفتور ملحوظ . إذ كان الحضور يتوقع أوبرا هزلية على نسق روسيني Rossini وأوبير Auber . وبدا أسلوب تشايكوفسكي سيمفونياً على نحو مبالغ فيه ، فظهر التناقض واضحاً بين هزلية الموضوع والتركيبات المعقدة للألحان . وبعد ١٠ أعوام أعاد تشايكوفسكي النظر في أوبراه فحولها من ثلاثة فصول إلى أربعة مع تعديلات هامة في التوزيع الأوركسترالي ... وغير العنوان إلى « أحذية الملكة » .

٥ – يوجين أونيفين عمل رقم ٢٤ : في شهر أيار (مايو) عام ١٨٧٧ وخلال أمسية ساهرة في منزل المغنية إليزابيتا لا فروفسكايا يدور الحوار بحضور تشايكوفسكي حول الخيارات في انتقاء نصوص الأوبرات . وتقترح المضيفة على تشايكوفسكي القصيدة الروائية « يوجين أونيغين » للشاعر الروسي بوشكين Pushkin وكعادته يتهرب تشايكوفسكي بإجابة غامضة ... وبعد أيام معدودة ، وخلال تناوله الغذاء في أحد المطاعم ، أعاد تشايكوفسكي التفكير في عرض لافروفسكايا . وبعد عدة ليال من السهر على نص بوشكين بدأ يشعر بأن هناك أملا في تأليف موسيقا عاطفية ... وأخيراً استقر رأي تشايكوفسكي على تبني موضوع بوشكين إلا أن إدخال بعض التعديلات كان ضرورياً لتقديم عمل يتوافق ومعايير الأوبرا المعاصرة . فلم يتردد المؤلف في ابتكار شخصية تريكيت وحشره في المشهد الأول من الفصل الثاني كما استعان بخبرة الكاتب شيلوفسكي

Shilovsky في صياغة الجمل الإضافية على نص بوشكين . فأتى النص مشوهاً شعراً ومضموناً الأمر الذي لا يلاحظه المستمع الغربي ، في حين يأسف له المستمع الروسي عميق الأسف .

الفصل الأول : نهاية الصيف

المشهد الأول : حديقة في منزل السيدة لارينا

تقوم سيدة المنزل بتحضير مربيات الفاكهة ، أما تاتيانا فتستغرق في تأملاتها في حين تفضل أختها أولغا الرقص والمرح . يصل لينسكي برفقة صديقه أونيغين ، ولينسكي متعلق بأولغا في حين تبدو تاتيانا مغرمة بأونيغين الذي يبقى بعيداً عن تاتيانا مستفيداً من حدود اللياقة والأدب في إبداء شيء من الإستعلاء .

المشهد الثاني : غرفة تاتيانا

تستمع تاتيانا لقصص مربيتها فيليبيفنا وتسر لها عن حبها لأونيغين . ترسل تاتيانا المربية في سبيلها لتختلي بنفسها وتحرر رسالة حب لأونيغين ، وتمضي بقية ليلتها ساهرة أمام نافذتها . وفي الصباح ترسل رسالتها سراً إلى أونيغين .

المشهد الثالث : الحديقة

تدخل تاتيانا يتبعها أونيغين وقد تسلم الرسالة ، ويعبر لها ببرود عن تقديره لتعبيرها عن حبها ، ويطلعها على عجزه عن مبادلتها المشاعر . ويستطرد قائلا : إن حب النساء ما هو إلا نزوة عابرة ، وينصحها بالسيطرة على عواطفها . تغادر تاتيانا وقد جرحت في صميمها .

الفصل الثاني : الشتاء التالي

المشهد الأول : صالة في منزل السيدة لارينا – الإحتفال بعيد ميلاد تاتيانا

أونيغين يراقص تاتيانا ، لينسكي يراقص أولغا . يعلق بعض الحضور مستائين من حضور أونيغين . يعتقد أونيغين بأن لصديقه لينسكي ضلع في تنظيم هذه التعليقات ، فيحاول إغاظته بمراقصة أولغا ومغازلتها فينجح في استفزازه ، ولا يتردد هذا الأخير في إهانة صديقه أونيغين وتحديه في مبارزة . يأسف أونيغين للنتيجة ويضطر لقبول التحدي للمبارزة .

المشهد الثاني : موقع المبارزة

يصل لينسكي ومرافقه أولا وينتظران قدوم أونيغين . يشعر لينسكي باقتراب أجله ... يصل أونيغين برفقة خادمه الفرنسي ، وبعد تلاوة قواعد المبارزة يتأسف الجانبان لعقم الموقف الذي انحدرا إليه ، إلا أن تقاليد الشرف لا تسمح بالتراجع . يقع لينسكي صريعاً في نهاية المبارزة ويصاب أونيغين بالخيبة العميقة لقتله أعز أصدقائه .

الفصل الثالث : بعد عدة سنوات يعود أونيغين من الغربة ليجد أن تاتيانا قد تزوجت من الأمير المسن غريمين

المشهد الأول : حفلة راقصة في قصر الأمير غريمين

أونيغين مدعو للحفلة إلا أنه يكاد ينزوي وحده . تدخل تاتيانا برفقة زوجها الأمير غريمين . يسحر أونيغين بشخصية تاتيانا وجمالها وفخامة حضورها ، فيشعر بميل وعاطفة تجاهها ،

وجمالها وفخامة حضورها ، فيشعر بميل وعاطفة تجاهها ، في حين تبذل تاتيانا جهداً ملحوظاً للسيطرة على انفعالاتها عند رؤيتها لأونيغين . ومع انتهاء الحفل تغادر تاتيانا برفقة زوجها تاركة أونيغين وقد قرر بذل أقصى ما عنده لاسترجاع تاتيانا .

المشهد الثاني : غرفة الإستقبال في قصر غريمين

تسلمت تاتيانا رسالة من أونيغين تعلمها برغبته في لقائها . ما زالت تاتيانا مغرمة بأونيغين وتستقبله في بيتها مذكرة إياه بإهانته لها إلا أنها تغفر له تصرفاته السابقة طالبة منه الإبتعاد عن حياتها الزوجية وتغادر الغرفة تاركة أونيغين وحيداً يائساً محطماً ...

... لقد ذكر تشايكوفسكي في أكثر من مناسبة صفات النص الأوبرالي القادر على تحريض إلهامه الموسيقي دون أدنى تصنع ، وهاهو يذكر نص أوبرا " عايدة " منتقداً : ((إني لا أبالي بالمؤثرات المسرحية . خذ أوبرا عايدة على سبيل المثال ، فإنني أرفض ذهب العالم كله مقابل تأليف أوبرا تتناول مثل هذا الموضوع ! إني أبحث عن كائنات بشرية لا عن دمى . إن ما أتمناه في الواقع ، ألا يكون في الأوبرات ملوك أو آلهة أو حشود أو مارشات نصر وبعبارة موجزة أي من صفات الأوبرا الضخمة ! إني أبحث عن دراما حميمة وعميقة تطلق انفعالاتي وتنبع من ظروف وصراعات شهدتها أو عشتها بنفسي)) . وعندما يتكلم عن أوبراه " يوجين أونيغين " يقول : ((إنها ألفت من تلقاء نفسها ، إننا لا نجد فيها شيئاً مقصوداً أو مفروضاً ...)) ... وهكذا ينطلق

تشايكوفسكي في تأليف أفضل أوبراته فينتهي من تأليف الفصل الأول في نهاية حزيران ١٨٧٧ . ويكتب إلى أخيه موديست : ((إني أعشق تاتيانا ، شعر بوشكين يسحرني ، اني أغرق في تأليف يوجين أونيغين)) . إلا أن الأمور لم تسر في طريقها المعهود ، فثمة اضطراب سيعترض تأليف " يوجين أونيغين " . ففي منتصف أيار (مايو) وقبيل بلوغ تشايكوفسكي نهاية الفصل الأول تلقى رسالة من الآنسة أنتونيا إيفانوفنا ميليوكوفا ، إحدى طالبات الكونسرفاتوار ، تعبر فيها عن إعجابها وحبها العميق وتعلقها بتشايكوفسكي . ويكاد أسلوب الرسالة وتسلسل عباراتها يطابق رسالة تاتيانا ! ولكن هل سيكرر تشايكوفسكي فعلة أونيغين ... بالطبع لا ، فقد سالت دموعه للخيبة التي أصابت تاتيانا ، وهاهو الآن أمام إمتحان عاطفي وواقعي بآن واحد ... فيقرر عدم إغلاق الباب في وجه أنتونيا المعذبة ... وبعد أيام يتلقى رسالة جديدة تدعوه لزيارتها في غرفتها !؟ فيلبي تشايكوفسكي دعوتها ، ويؤكد لها خلال اللقاء بأن عاطفته تجاهها لا تتعدى الود والشعور بالإمتنان ...! إن تطور العلاقة بينهما وضغوط المحيط يدفعان تشايكوفسكي لطلب يدها ، إلا أنه يؤكد لها قبل الإرتباط بها ، ألا تتوقع منه في حياتها الزوجية أكثر من الصداقة . أما العلاقات الجنسية فإنه لم يعشها حتى يومه مع أية إمرأة ... ويتم عقد القران في السادس من تموز (يوليو) . وبعد خمسة أيام من زواجه يكتب إلى أخيه موديست : ((من الناحية الجسدية باتت زوجتي بالنسبة لي شيئاً مقرفاً)) ما كان أحوج تشايكوفسكي لإنسانة

محبة ودودة قادرة على جذبه إلى العلاقة الزوجية المألوفة ! لقد تعثر ووقع في فراش إمرأة شهوانية شبقة . وعاد العروسان إلى موسكو بعد شهر عسل قصير ومرير ، ولم تنقص تشايكوفسكي حجة لمغادرة موسكو وحده بحثاً عن الراحة والإستشفاء في كامنكا ليعود إلى تأليف " يوجين أونيغين " وإتمام " سيمفونيته الرابعة " . ومع انتهاء شهر أيلول (سبتمبر) كان تشايكوفسكي قد انتهى من تأليف الجزء الأكبر من أوبرا أونيغين ... فيعود إلى موسكو ليلتقي زوجته على رصيف المحطة بشفتيها الراجفتين وعينيها المفترستين شهوة . لقد أصبحت حياته لا تطاق ... ومع هبوط الليل لم يجد تشايكوفسكي مفراً من مغادرة البيت هرباً من المطاردات الجنسية التي يتعرض لها . وفي إحدى ليالي تشرين الأول (أكتوبر) حاول تشايكوفسكي الإنتحار غير المباشر خائضاً بثيابه الكاملة مياه نهر موسكوفا معتقداً بأن فعلته ستؤدي به للإصابة بذات الرئة فالموت ... محاولة لم تكلل بالنجاح ! وفي السادس من تشرين الأول (أكتوبر) فر تشايكوفسكي إلى بطرسبرغ ليسقط ضحية نوبة عصبية تدخله المصح ... كان لابد من الإنفصال ، ووافقت أنتونيا بهدوء بالغ . وفي هذه الأثناء بقي مشروع أونيغين معلقاً فالتوزيع الأوركسترالي لم يتم بعد . ويغادر تشايكوفسكي روسيا وكوابيسها في جولة إستجمامية إلى سويسرا والنمسا وصولا إلى مدينة الأزهار فلورنسا ، حيث يستعيد مخطوط " يوجين أونيغين " ويأخذ في إنجاز التوزيع الأوركسترالي . ويعود تشايكوفسكي بعد أشهر قليلة إلى موسكو وقد

أتم تأليف " يوجين أونيغين " و " سوناتة البيانو " و " سيرينادة دون جوان " . وفي التاسع والعشرين من آذار (مارس) ١٨٧٩ قدمت أوبرا " يوجين أونيغين " في مسرح كونسرفاتوار موسكو بنجاح متواضع . لقد كان لقصيدة بوشكين أثر مسبق في ذهن كل مستمع ، وأتت أوبرا تشايكوفسكي بواقع مغاير لما كان الجمهور متوقعاً ، فلم يغفر الحضور لتشايكوفسكي تطاوله على شعر بوشكين . وهاهو تورغينيف يكتب إلى صديقه ليو تولستوي : ((الموسيقا نبيلة دون أدنى شك ، المقاطع اللحنية الغنائية جيدة بكل تأكيد . أما فيما يتعلق بالنص فيا ويلاه !)) لا شك في أن شعر بوشكين يفقد الكثير من خصوصيته الروسية حين يترجم ، الأمر الذي يخفى على غالبية قراء هذه الترجمات . لقد طالت رحلة أوبرا أونيغين كثيراً لتحتل موقعها الرفيع في عالم الأوبرا .

٦ - **صبية أورليان (جان دارك)** : وفي شهر تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٨٧٨ غادر تشايكوفسكي روسيا بعيداً عن-موسكو وكوابيسها ، وعاد مجدداً إلى كلارنس بسويسرا حيث بدأت رغبة تأليف الأوبرا تراوده من جديد ، إلا أن خياره يقع في هذه المرة على قصة الراعية الصبية جان دارك بطلة أحلام طفولته معتقداً بأن مثل هذا الخيار سيجنبه البيئة الروسية مكاناً وزماناً ... فأحداث الأوبرا تقع في أورليان بفرنسا ، في أوائل القرن الخامس عشر . وللوهلة الأولى استقر رأي تشايكوفسكي في تبني تراجيديا شيلر ،

إلا أنه سرعان ما يعدل عن رأيه بسبب عدم توافقها مع الحقيقة التاريخية . وبعد اطلاعه على مؤلفات والون ونص باربيه في أوبرا « جان دارك » للمؤلف الموسيقي ميزميه ، بدأ في صياغة النص بنفسه متعقباً خطا باربيه بعناء نلحظه في مراسلاته ، إذ لا يتوقف تشايكوفسكي عن التذمر من العقبات التي تعترض صياغة النص وضبط القافية . وكعادته يتعاطف تشايكوفسكي مع بطلة الأوبرا فيقربها من شخصه محولا اياها من عذراء محاربة في سبيل وطنها إلى أنثى رومانتيكية رقيقة تقع ضحية القدر المحتوم ، ولا يتردد أيضاً في تدبير عشيق لها ، الأمر الذي يخالف الواقع التاريخي والأخطر من كل ما سبق تجاوزه للحدود التي رسمها لنفسه منذ أمد ليس ببعيد ، فهاهو يدفع بالحشود الإستعراضية إلى المسرح ويبالغ في التعبير عن مشاعر لم يحس بها ، ويتفانى في تصوير مواقف لم يعشها بنفسه . أما موسيقاه فتبقى بعيدة كل البعد عن لغة جان دارك وعصرها . انتهى تشايكوفسكي من تأليف « جان دارك » في شهر آب (أغسطس) ١٨٧٨ . وبعد نحو عامين قدمت الأوبرا في مسرح مارينسكي بمدينة بطرسبرغ باستعدادات كبيرة . حققت أداء إستعراضياً باهراً وبالتالي نجاحاً شعبياً طناناً . إلا أن تشايكوفسكي غادر المدينة قبل صدور آراء النقاد الذين أجمعوا على إدانه العمل : ((خليط يفشل في الجمع بين الأسلوب الإيطالي وأسلوب مايربير من جهة ، والنزوات الروسية العابرة من جهة أخرى)) . ومن الإنصاف أن نذكر أن تشايكوفسكي خلال الأسابيع الأخيرة من حياته

خططٌ لتعديلات جذرية في أوبراه تكاد تقربها من تراجيديا شيلر ، إلا أن إصابته المفاجئة بالكوليرا حالت دون تحقيق أي تعديل . ومع حلول عام ١٨٨٢ بدأت مرحلة خواء في مسيرة تشايكوفسكي ، والتي دامت ثلاث سنوات ولعل أوبرا " مازيبا " هي خير نموذج موسيقي جسد هذه المرحلة .

٧ – مازيبا : وفي هذه المرة أيضاً اختار تشايكوفسكي بنفسه موضوع أوبراه ، وهم بصياغة النص مستعيناً بالكاتب بورينين V.P. Burenine ، وبدأ بتأليف الموسيقا بشيء من التردد والحيرة ، وتقدم بخطا حثيثة وبعناء بالغ . حتى إن التوزيع الأوركسترالي تطلب منه جهداً كبيراً ، الأمر الذي كاد يشككه في قدراته الفنية . ويذكر تشايكوفسكي في رسالته للسيدة فون ميك : ((لم أحس حتى الآن بأي شعور عميق يماثل ما عهدته أثناء تأليف يوجين أونيغين ، أتقدم في التأليف ببطء شديد كما أن شخصيات الأوبرا لا تغريني)) .
انتهى تشايكوفسكي من تأليفه في ربيع ١٨٨٣ ، إلا أن تقديم العمل تعثر بسبب خلاف ذي صلة بأتعابه كمؤلف ، إذ كانت إدارة المسرح تتوقع عملا طويلا من أربعة فصول ... إلا أن التدريبات بدأت في نهاية كانون الثاني (يناير) ١٨٨٤ وقدم العمل في منتصف شباط (فبراير) على مسرح دار أوبرا موسكو ، وأعيد تقديمه بعد ٣ أيام في بطرسبورغ . من الناحية الموسيقية لا جديد ، فالعمل لا يتعدى كونه تعبئة تشايكوفسكية ، فكل ماهو مألوف ومعروف ومكرر قد تم

حشره في مشاهد الأوبرا . وكان سيزار كوي كعادته موجوداً للإنتقاد : ((لقد أفلح تشايكوفسكي في تأليف أوبرا أردأ من أوبراه جان دارك)) . وبعد الإنتهاء من تأليف " مازيبا " تفرغ تشايكوفسكي لمراجعة أوبراه " فاكولا الحداد " وتنقيحها ، إلا أنه في بداية عام ١٨٨٥ تعرف على دراما " الساحرة " من تأليف شباشينسكي .

٨ – الساحرة : وجد تشايكوفسكي في دراما " الساحرة " إمكانية تأليف أوبرا جديدة فكتب إلى مؤلفها يستشف رأيه ويعلمه عن عزمه في اعتماد دراما الساحرة موضوعاً ، ويأتي الرد سريعاً بالموافقة بل وبالتبرع في صياغة النص الأوبرالي . بدأ تشايكوفسكي في تأليف أوبرا " الساحرة " في أيلول (سبتمبر) ١٨٨٥ ، وانتهى من التأليف في تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٨٨٦ . وقدمت الأوبرا في بطرسبورغ بعد عام واحد وأتت ردود فعل الجمهور سيئة للغاية في حين عزا تشايكوفسكي لاحقاً فشل " الساحرة " لضغينة النقاد وتحاملهم . وفيما بعد أدخل تشايكوفسكي بعض التعديلات بهدف تحسين مستوى العمل ، إلا أن الفشل لم يفارق " الساحرة " . ويعد موضوع هذه الأوبرا ذا طابع فولكلوري واقعي ، بمعنى آخر كان بعيداً كل البعد عن مجال تشايكوفسكي ، بل يكاد يكون من اختصاص موسيقيي الواقعية الفولكلورية ، أمثال موسورسكي وريمسكي كورساكوف .

٩ – بنت البستوني عمل رقم ٦٨ : في عام ١٨٨٧ طلب مدير مسرح مارينسكي في بطرسبورغ من شقيق تشايكوفسكي موديست صياغة نص مستوحى عن قصة " بنت البستوني " لبوشكين ، ليتسنى للموسيقي كينوفسكي تأليف أوبرا بنفس العنوان ، على أن تضم هذه الأوبرا مقاطع إضافية تضفي عليها جو الفخامة المألوفة في الأوبرا الفرنسية . واقترح إضافة كورال للأطفال في بداية الفصل الأول ، على غرار أوبرا " كارمن " ، ونقل زمن الأحداث إلى القرن الثامن عشر بدلا من التاسع عشر بهدف إضفاء المزيد من الأبهة على الديكور والأزياء . إلا أن كينوفسكي اعتذر وتراجع عن تأليف الأوبرا ، فتوجه مدير مسرح مارينسكي باقتراحاته إلى تشايكوفسكي ، فلم يتردد هذا الأخير في القبول . استلم تشايكوفسكي نص الأوبرا من أخيه موديست في كانون الأول (ديسمبر) ١٨٨٩ ، وانطلق إلى فلورانسا ليغرق في التأليف وهو بحالة سكر إبداعي .

الفصل الأول :

المشهد الأول : حديقة عامة في مدينة بطرسبورغ

مجموعة من الضباط يتجاذبون الحديث عن أمسية البارحة في صالة القمار . يطلع هيرمان صديقه تومسكي على معاناته ، فهو مغرم بفتاة غنية ، إلا أن فقره يحول دون زواجه منها . يصل الأمير يلتسكي

برفقة خطيبته ليزا ، فيكتشف هيرمان أن محبوبته ما هي إلا خطيبة الأمير يلتسكي . ليزا وجدتها الكونتيسة تلاحظان هيرمان ونظراته المحمومة . يروي تومسكي لهيرمان سيرة الكونتيسة ، فقد كانت إمرأة خارقة الجمال مولعة بالمقامرة وخلال إحدى مقامراتها في باريس خسرت ثروتها ، إلا أنها استعادت ثروتها في اليوم التالي بعد أن أطلعها على سر الورقات الثلاث أحد النبلاء الفرنسيين لقاء قضاء ليلة في فراشه . إلا أن شبحاً ظهر لها وأخبرها بأنها ستموت عند قدوم من يجبرها على إفشاء سرها ، سر الورقات الثلاث . يتأثر هيرمان بعمق عند سماعه قصة الكونتيسة ، ويضمر في أعماقه نية الوصول إلى سرها .

المشهد الثاني : غرفة ليزا

ليزا وصديقاتها يمضين الوقت بالتسلية ومع انسحاب الصديقات تبقى ليزا وحدها أرقة . فوجه هيرمان لا يفارق مخيلتها ... يظهر هيرمان تحت شرفتها ويعبر لها عن حبه ، فتجهش ليزا باكية لشدة تأثرها . توقظ الأصوات الكونتيسة ، يختفي هيرمان ، تطلب الكونتيسة من ليزا أن تعود إلى فراشها . يبقى هيرمان وحده مستغرقاً في التفكير عن سر الأوراق الثلاثة وسبيل الوصول إليه .

الفصل الثاني :

المشهد الأول : حفلة تنكرية في قصر فخم

الجميع بحالة مرح باستثناء هيرمان ، يستغرب أصدقاؤه تكدر مزاجه في مثل هذه الأمسية . ترسل ليزا بضعة أسطر إلى هيرمان

تطلب مقابلته أثناء الحفل . يقابل هيرمان ليزا ، ويحصل على مفتاح الحديقة وطريقة الدخول إلى منزل الكونتيسة عبر ممر سري يمر بغرفتها .

المشهد الثاني : غرفة نوم الكونتيسة

يدخل هيرمان الغرفة مجتازاً المدخل السري ، ويختفي خلف الستار عند سماعه وقع الأقدام . تدخل الكونتيسة الغرفة المجاورة مرتدية ثياب النوم ، وتجلس مستغرقة في ذكريات الماضي ، ويكاد النعاس يغلبها حين يظهر هيرمان ويقترب منها راجياً الإطلاع على سر الورقات الثلاث إلا أنها ترفض بإصرار فيضطر هيرمان لتهديدها بمسدسه (الفارغ) فتفارق الحياة من شدة الذعر دون أن تظهر سرها . تدخل ليزا مفاجئة هيرمان والمسدس في يده ، فيحاول تفسير ما حدث سارداً قصة الأوراق الثلاث . فتطلب منه ليزا مغادرة المكان رامقة إياه بنظرات الإتهام .

الفصل الثالث :

المشهد الأول : كوخ هيرمان في الثكنة

أرسلت ليزا رسالة تتقرب فيها من هيرمان وتطلب لقاءه قرب القنال عند إنتصاف الليل . تمر جنازة الكونتيسة ويتراءى شبحها لهيرمان ، فتطلب منه الزواج من ليزا ، وتكشف له سر الورقات الثلاث . عليه المقامرة باللعب على الثلاثة فالسبعة فالاس . يردد هيرمان أسماء الورقات الثلاث وهو بحالة هذيان .

المشهد الثاني : على ضفة القناة حوالي منتصف الليل

ليزا تنتظر قدوم هيرمان بفارغ الصبر ، ومع دقات منتصف الليل يصل هيرمان . ويتفق الحبيبان على الهرب والزواج ... إلا أن هيرمان يصر على المقامرة ، فتحاول ليزا صده عن اللعب ، فيدفعها عنه بقسوة ويتجه إلى صالة القمار . تصاب ليزا بخيبة كبيرة ويدفعها يأسها للإنتحار غرقاً في القناة .

المشهد الثالث : صالة القمار

مجموعة من المقامرين ، ومن بينهم الأمير يلتسكي ، الذي يرغب في اللعب عسى أن يكون حظه في المقامرة أفضل من نصيبه في الحب . أثناء غناء تومسكي يدخل هيرمان ويعرب عن رغبته في المشاركة باللعب ، فيقامر بمبلغ ٣٠٠٠٠ روبل على ورقة الـ ٣ ويربح ، ويكرر بكامل أرباحه ويربح من جديد . فيتراجع جميع اللاعبين أمامه، باستثناء الأمير يلتسكي . فيعود هيرمان ليقامر على ورقة الأس فيخسر ، إذ تظهر بنت البستوني بدلا من الأس ، ويعود شبح الكونتيسة للظهور ، فيفقد هيرمان صوابه ، ويطلق النار على نفسه ، ويحتضر معتذراً من الأمير يلتسكي لما سبب له من ألم بتدخله في حياة ليزا .

... وينتهي تشايكوفسكي من تأليف بنت البستوني في أقل من خمسة أشهر . إن مقارنة أوبرا تشايكوفسكي بقصة بوشكين تظهر فوارق عديدة ، تكاد تجعل من أوبرا تشايكوفسكي عملا مختلفاً عن قصة بوشكين . فقصة بوشكين تكاد تكون تهكمية وفظة بعض الشيء ، وبطلها هيرمان ما هو إلا ضابط مهندس سخيف بعض الشيء ، مجرد

من العاطفة ، واهتمامه الوحيد ينصب على مراقبة المقامرين ، ولا يشعر بأي عاطفة تجاه ليزا ، بل يعدها وسيلة للوصول إلى غرفة الكونتيسة وسر ورقاتها الثلاث .

لقد نجح الأخوان موديست وبيتر تشايكوفسكي في تحويل هيرمان إلى بطل رومانتكي مغرم بليزا والمقامرة بآن واحد ، كما بدلا من نسب ليزا فرقيت من ربيبة كونتيسة إلى حفيدة . كما كان لمجموعة الصفات البايرونية التي أضيفت إلى شخصية هيرمان والتي جعلت منه ملاكاً ساقطاً وروحاً ملعونة دوراً كبيراً في دفع بيتر تشايكوفسكي للتعاطف معه ، فهاهو يكتب : ((لقد انتهيت البارحة من تلحين خاتمة الأوبرا ، وعند تأليفي نهاية هيرمان والكورال الختامي شعرت بأسى عميق لما أصابه واستسلمت لبكاء عنيف ...)) . لقد تعرف تشايكوفسكي أثناء تأليفه " البنت البستوني " إلى مغني التينور فيجنر ذي الشخصية الجذابة ، والذي اختير لأداء دور هيرمان . وعجز الفنان في عمق انفعالاته الخلاقة والصادقة عن الفصل بين شخص هيرمان الوضيع وذات فيغنر القريب جداً من عواطف تشايكوفسكي : ((لم يكن هيرمان بالنسبة لي مجرد محرض لتأليف هذا اللحن أو ذاك بل إنساناً حقيقياً ودوداً ينبض بالحياة ... لقد تخيلت هيرمان بمظهر شخص فيغنر المؤنس ، ورثيت بصدق المصير الذي آل إليه ...)) . ولم يتردد تشايكوفسكي في تحقيق طلبات مدير مسرح مارينسكي إذ قلد المشهد الأول من أوبرا كارمن فجمع صبية يلعبون لعبة تغيير الحرس . أما بالنسبة لليزا

التي أصيبت بخيبة الأمل فلم يتردد الأخوان تشايكوفسكي في دفعها إلى أعماق القناة انتحاراً (الأمر الذي يخالف قصة بوشكين مخالفة تامة) ... أما هيرمان فلابد له من قصاص رغم الخسارة التي مني بها في المقامرة . وفي هذه المرة أيضاً لا يوفر الأخوان انتحاراً جديداً فيمدان هيرمان بمسدس يصوبه إلى صدره (على خلاف نهاية هيرمان عند بوشكين إذ ينتهي إلى الجنون ...) . ومن التناقضات الطريفة في نهاية العمل كورال المقامرين حول جثمان هيرمان إذ حول تشايكوفسكي زمرة المقامرين إلى جوقة مؤمنين ينشدون لحناً ذا طابع أرثوذوكسي دون أن تظهر على وجوههم علائم التوبة ؟ ربما يسترعي أيضاً انتباه المستمع في أوبرا " البنت البستوني " وجود مقاطع ترفيهية واستعارات عديدة . ففي الإنترميتزو إستعارة من موزارت " كونشيرتو البيانو ك ٢٥ والخماسي الوتري ك ٤٠٦ " ضمن ثنائي " دافنة وكلويه " في مقطع الباستورال Pastoral . وفي نهاية الحفل الراقص لحن مستعار من كوزلوفسكي Kozlovsky يعلن به عن قدوم الإمبراطورة . وفي أغنية الكونتيسة بغرفتها " آريا " كاملة مستعارة من أوبرا " ريتشارد قلب الأسد " للمؤلف الفرنسي جريتري . قدمت " بنت البستوني " لأول مرة في ١٩ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٩٠ في مسرح مارينسكي بنجاح لم ير تشايكوفسكي ما يماثله . إلا أنه لم يهنأ بهذا النصر الجديد إذ تجنبت السيدة فون ميك حضور التقديم الأول ، فقد كانت قد قطعت علاقاتها بالمؤلف منذ السابع عشر من تشرين الأول (أكتوبر) ... وبعد نجاح " بنت

وبعد نجاح " بنت البستوني " يقرر تشايكوفسكي الرحيل في جولة فنية موسيقية إلى الولايات المتحدة في نيسان ١٨٩١ وفي نفس الفترة يطلب منه مدير مسرح مارينسكي تأليف عملين يقدمان في نفس الأمسية : " كسارة البندق " و " يولانته " .

١٠ – **يولانته عمل رقم ٦٩** : اختار تشايكوفسكي موضوع أوبراه الأخيرة بنفسه ، وطلب من أخيه صياغة النص معتمداً قصة الكاتب الدانماركي هيرتز H. Hertz وترجمة زفانتسيف Zvantzev . وخلال رحلته إلى الولايات المتحدة وضع تشايكوفسكي اللمسات العريضة لأوبراه " يولانته " . وعند عودته إلى أرض الوطن في صيف ١٨٩١ تفرغ لإنجازها ... وقدمت " يولانته " و " كسارة البندق " خلال أمسية ١٧ كانون الأول (ديسمبر) ١٨٩٢ . وإن اختلف النقاد في تقويم " كسارة البندق " فقد أجمعوا على إدانة يولانته ، وبقي تشايكوفسكي لا مبالياً تجاه النجاح المزيف والنقد الجماعي . فالعمل بالنسبة له ما هو إلا تنفيذ نزيه للإتفاق . أما القصة فتتلخص بأسطورة أميرة عمياء منذ الولادة لا تعي مصيبتها ، فالأب الملك احتاط لتجنب كل ما قد يؤدي لكشف الحقيقة . وعند استشارة طبيب عربي يجد هذا الأخير أن الشفاء شبه مستحيل ، مع أمل ضئيل في الشفاء إذا تمنت المريضة من أعماقها مشاهدة النور . وتشاء الأقدار أن تقع الأميرة العمياء في حب أمير شارد يخالف أوامر الملك كاشفاً الحقيقة للأميرة ... ويتدخل الملك لمعاقبة الحبيب

فتتوسل الأميرة طالبة من أعماقها مشاهدة حبيبها للمرة الأخيرة!! معجزة ! فالأنوار سرعان ما تضيء بصيرة يولانته فتتحول المأساة إلى فرح يتوج بزواج الحبيبين إلخ ... إلخ ...

... فشل تشايكوفسكي للمرة الأخيرة في الإستحضار التاريخي (القرن الخامس عشر) من جهة ، والإيحاء الجغرافي (إيكس أن بروفانس في فرنسا) من جهة أخرى . وثمة تعارض عميق بين النور الذي تبحث عنه يولانته ، والظلمات التي يتجه اليها تشايكوفسكي ، ورغم كل هذا تنساب الموسيقا إنسياباً ممتعاً ودون أدنى عاطفة تذكر .

... منذ أعماله الباكرة ظهر تشايكوفسكي مؤلفاً شاعرياً رافضاً منذ البداية إخضاع عاطفته للقيود التقليدية ، ومن هنا صحة اعتباره موسيقياً واقعي المشاعر ، وإن تأرجحت هذه المشاعر بين الحزن والحنين وأشجان الحب . ولقد ظل تشايكوفسكي مؤمناً بأصالة فنه ومصداقيته ، ورغم كل الإنتقادات لم يدون إلا ما سمعه في أعماقه ... رفض كل برنامج لموسيقاه عدا برنامج الإنفعالات ، فلم يلجأ إلى الموسيقا إلا لترجمة حالة عاطفية ، وليس لتوصيف تفاصيل ووقائع ملموسة ، إذ لم يقتنع بتوظيف الموسيقا لخدمة التصوير مما جعل عاطفيته الموسيقية في موقع معارض لمجموعة الخمسة المتمكنين وبإتقان بالغ من التصوير الموسيقي . وفي مجال التأليف الأوبرالي عجز تشايكوفسكي عن تخيل إنفعال لم يسبق أن شعر به وبالتالي عن التعبير عنه ومن هنا فشله في " جان دارك " و " مازيبا " و " يولانته " ، وكان لابد له من معايشة الشخصية التي يصف

انفعالاتها ، أو على الأقل من التعاطف معها ومن هنا نجاحه في الكتابة لدوري تاتيانا وهيرمان . وتجاوز حيث يجب ألا يتجاوز ، فسعى لجذب شخصيات أوبراته إلى حقل انفعالاته ، كما فعل مع " فاكولا الحداد " و " جان دارك " ، الأمر الذي أدى لظهور تعارض بين أعماله ومصادرها .

عانى تشايكوفسكي خلال حياته الفنية من غياب نقده الذاتي ، فلم يتجرأ على إلغاء أي من أعماله الضعيفة باستثناء تمزيقه لمخطوط الـ " فويفوده " خلال نوبة عصبية ، ولم يكن يلحظ نواقص ووهن أعماله إلا بعد فوات الأوان . ورغم كل إختلافات الرأي في تقويم أوبرات تشايكوفسكي ، فإنه يعد واحداً من أهم المساهمين في إغناء تراث الأوبرا بصورة عامة ، والأوبرا الروسية بصورة خاصة .

□ □ □

❑ تشايكوفسكي وفن الباليه

لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا

أستاذة الباليه في مدرسة الباليه –

المعهد العربي للموسيقا في دمشق

ترجمة : د. سليمان زيدية

يرتبط التجديد في الموسيقا الروسية بإسم تشايكوفسكي ، ويشمل التأليف السيمفوني والأوبرا ذات المواضيع التراجيدية والنفسية ، إضافة إلى تأليف موسيقا الباليه التي كان لها كبير الفضل في تطوير الباليه في روسيا والعالم بأسره . يقول تشايكوفسكي : ((الباليه هو السيمفونية)) ، فالموسيقا برأيه تتعايش مع الرقص ضمن قوانين مشتركة . فإذا كان الرقص يعيش في المجالين الزمني والمكاني ، فإن الموسيقا تعيش في المجال الزمني فقط ، ولهذا فإن توافق الرقص مع الموسيقا قدم للإنسانية فن الباليه الكلاسيكي الرائع .

يعتمد فن الباليه على المسرح والموسيقا معاً . ويلجأ واضعو الباليه في المقام الأول الى النص المسرحي مثل لجوئهم إلى

الموسيقا من أجل وضع حركات تتناسب مع طبيعتهما ، ويصل فن الباليه إلى ذروته حين تكون لغة الرقص مفهومة دون شرح مسبق للقصة وذلك عن طريق الليونة البدنية المنظورة . ونتيجة لتلاحم قريحة المبدع الموسيقي مع عبقرية مصممي الرقصات ظهرت تحف فن الباليه العالمية : " بحيرة البجع " ، " كسارة البندق " و " الحسناء النائمة " . فإذا كان فن التجديد بالموسيقا الروسية قد ارتبط بإسم تشايكوفسكي ، فإنه في فن الباليه ارتبط بإسم أستاذي الباليه بيتي با Petit Pas وإيفانوف Ivanov اللذين أبدعا في نفس الفترة لوحات راقصة خالدة لاتزال تقدم بنجاح وازدهار كبيرين حتى يومنا هذا . ولقد أثارت حكاية الروائي الفرنسي شارل بيرو " الحسناء النائمة " والتي كتبت في القرن الثامن عشر انتباه أستاذ الباليه بيتي با ، وبتنسيق مع تشايكوفسكي ظهرت واحدة من أجمل لوحات الباليه معبرة عن التلاحم الرائع بين الموسيقا والحركة . ويقول تشايكوفسكي : ((لقد كان موضوع الحكاية من الشاعرية الملائمة للموسيقا لدرجة أنني انغمست في إعداد الموسيقا لهذه الباليه بكل تلهف ورغبة)) . استوعب بيتي با المشروع المفصل للموسيقا المعدة للباليه وصمم بدقة شخصيات الراقصين وإيقاع ومدة كل فقرة من الرقصات والمشاهد . وقدم إلى تشايكوفسكي مقترحات وآراء محددة ساعدت المؤلف كثيراً أثناء وضعه للموسيقا . كما كان بالمقابل لموسيقا تشايكوفسكي بمضمونها الفني وتكنيكها الإبداعي الأثر الكبير بالكشف عن الخيال الواسع لبيتي با ، إذ ارتقى بفنه

إلى أعلى مستويات الكمال . وهذا ما نلاحظه خاصة في الرقصات الجماعية السريعة في الإفتتاحية والختام ، هذه الرقصات التي صارت مثلا يحتذى في الرقص الكلاسيكي سواء للراقصين أم لمصممي الباليه . وبهذا أثبت بيتي با أنه فنان متميز في مجال بناء فن الباليه وتركيبه .

تحمل باليه " الحسناء النائمة " إنتصار الحياة على الموت ، والشمس على حلكة الظلام ، والحب والخير على الحسد والشر . لقد أبدع فيها تشايكوفسكي وبيتي با سلسلة طويلة من الأشكال الفنية الواقعية والخرافية . فالشخصيات المرحة والطيبة ، والمتمثلة في الأميرة أوروررا والأمير ديزيريه والساحرة سيرين إضافة إلى الساحرات اللواتي يجلبن الخير والسعادة ، تقابلها شخصية الساحرة الشريرة كارابوس وحاشيتها العابسة . كما أبدعا الرقص الثنائي الرائع لأبطال الباليه في المشهد الختامي للباليه ، والذي يعرفه ويحبه جميع أطفال العالم وهو القط في الحذاء ذي الساق الطويلة ، والقطة البيضاء ، والقبعة الحمراء ، والذئب وزولوشكا ، والأمير فوريتوني ، والطائر الأزرق ، والأميرة فلورينا . قدم العرض الأول لباليه " الحسناء النائمة " عام ١٨٩٠ على مسرح بطرسبورغ ، ولاتزال هذه الباليه حتى أيامنا هذه في شهرة متزايدة .

كما أن أجمل ما عرض من فن الباليه الروسي هو باليه " بحيرة البجع " لتشايكوفسكي ، إلا أن الحظ لم يحالف هذه الباليه في عرضها الأول إذ وقعت موسيقا تشايكوفسكي بين يدي واضع باليه

غير موهوب وهو " ديزينغر " ، فأعد رقصات رتيبة ومملة واضعاً للبجعات أجنحة مستعارة مربوطة على الجسم من الخلف ، وهذا ما دفع الصحافة إلى نقد تشايكوفسكي متهمين موسيقاه بالرتابة وبأنها تجميع لأصوات مزعجة وأنها غير منسجمة ومفتقرة للألوان . وقلائل الذين قدروا الفنان المبدع وأعطوه حقه . ولقد كان الناقد الفني باخوشين مصيباً حين قال عن موسيقا باليه بحيرة البجع : ((لقد نقل المفهوم الألماني للخرافة بطريقة روسية فتراجع بهذا الخيال الألماني الرومانسي المبهم أمام الأسطورة الروسية الواقعية ، وسقطت طبقة فرسان القرون الوسطى عن منصة الشرف التي رفعتها إليها الرومانسية الألمانية)) . لقد حرصت أوديتا بطلة القصة أن تصبح فتاة تبحث عن الأمير في عالم الأحلام الخيالية البعيدة عن الحياة على عكس تاليوني (أول راقصة باليه في القرن التاسع عشر) والتي رقصت على الأسلوب الرومانسي . ولقد عبر تشايكوفسكي في موسيقاه عن أوديتا وأوديليا والساحرة الشريرة بأسلوب واقعي ، وهذا ما ميزها عن الشخصيات الخيالية في فترة الباليه الرومانسية . وفيما عدا ذلك فإن موسيقا باليه " بحيرة البجع " تتميز بالبحث عن الأفكار العميقة وهذا شيء كان يفتقده الباليه الرومانسي قبل تشايكوفسكي . لقد عكست عبقرية تشايكوفسكي في " بحيرة البجع " أحلام جميع التقدميين في روسيا في ذلك الزمان ، ففي نهاية الباليه هبت عاصفة عاتية ، وأخذ الأبطال يموتون ، ولكن بعد برهة عم الهدوء وتحول الليل المظلم إلى نهار مشرق وصدح من

الأوركسترا لحن إنتصار البجع وإنتصار الحق .

يمكننا في الواقع اعتبار عام ١٨٩٤ عام ميلاد " بحيرة البجع " ، إذ أعاد تصميمها الفنانان بيتي با وإيفانوف . فلقد صمم بيتي با رقصات الفصل الأول والثالث واشترك مع إيفانوف في تصميم الفصل الرابع . ومن خلال الحركات الرائعة الإنسجام والزخرفة أبدعا صورة البجعة السابحة بالبحيرة والطائرة في السماء ، فوجدت أفكار تشايكوفسكي بهذا في نهاية الأمر تجسيداً راقصاً . هذا التجسيد الذي وهب الحياة إلى رائعته . وتحكي باليه " بحيرة البجع " قصة سحرة أشرار قاموا بتحويل فتاة إلى طائر مسحور ، ونتيجة الحب المتبادل العارم والثقة المطلقة بالحياة تم الإنتصار على السحرة الماكرين .

قبل عام من وفاة تشايكوفسكي ألف موسيقا الباليه الثالثة والأخيرة " كسارة البندق " ، حيث يمتزج على نحو رائع صفاء عالم الأطفال مع الإستغراق الفلسفي العميق للفنان وأفكاره عن الحياة والموت والجمال والفضائل والحب والسعادة .

لقد وضع بيتي با سيناريو " كسارة البندق " مقتبساً إياه عن قصة الكاتب الألماني هوفمان والتي قام بتعديلها الكاتب الفرنسي ألكسندر دوما ((... وبينما كان الأطفال يمرحون في سهرة عيد الميلاد حول الشجرة ، جاءهم أحد الضيوف ويدعى دروسيلمير الذي ما لبث أن تحول إلى ساحر شرير ، وعرض على الأطفال دمى متحركة مضحكة ومسلية . أعجبت الفتاة ميشا إعجاباً خاصاً بالدمية

المضحكة " كسارة البندق " ، ثم رأت في أحلامها ليلا أن الفئران بزعامة فأر كبير تهاجم الدمى ، فانبرت الفتاة بشجاعة تدافع عن دميتها المحببة " كسارة البندق " التي ما لبثت أن تحولت إلى أمير رائع الجمال فتسافر ماشا السعيدة مع الأمير الجميل في رحلة خيالية)) . ولقد عبر تشايكوفسكي في ملحمته السيمفونية تلك عن شباب ومرح الفتاة الطاهرة التي تقف على عتبة الحياة ، صبية تحلم بالسعادة وبالإنتصار على الشر . كما كشف تشايكوفسكي في موسيقاه على نحو رمزي عن عالم الأطفال المملوء بالأحلام والخيال والمرح ولقد قدم إيفانوف الذي يعد أستاذ الباليه الروسي باليه " كسارة البندق " لأول مرة عام ١٨٩٢ على مسرح مارينسكي في مدينة بطرسبورغ .

تعد مؤلفات تشايكوفسكي للباليه الأكثر شهرة وتأثيراً من بين الموسيقا الروسية كلها ، وهي تعرض باستمرار وبإعجاب متزايد على كل مسارح العالم .

□□□

❑ باليه الحسناء النائمة لتشايكوفسكي

بشير نطفجي

مع إطلالة الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهي الفترة التي ألف بيتر إيليتش تشايكوفسكي خلالها مقطوعات الباليه « بحيرة البجع » و « كسارة البندق » و « الحسناء النائمة » ، كانت الباليه في روسيا تعد قمة بين أشكال التسلية المسرحية يتذوقها الجمهور بشغف ، ولاسيما أن القيصر آنذاك كان يدعمها ويحضر عروضها ، مما دفع الطبقة الأرستقراطية للإقبال عليها إقبالا أوسع . ولقد دعت نظرة الحس المتفردة للراقصين عند تشايكوفسكي وقوة التعبير الكامنة في أجسامهم ، لتطوير قالب موسيقا الباليه ، فرفع قالبها من طور اللحن المتوقع الدنيوي إلى اللحن السيمفوني الأصيل . قوبلت موسيقاه حينئذ بنقد متفاوت ، إذ جاء بلغة جديدة في الموسيقا . ولكي ننفذ إلى الإستمتاع بها يجب أن نعرف قوتها وضعفها ، وطبيعة الحقبة الزمنية التي ظهرت خلالها ، إلى جانب الدعم الفني المتميز الذي قدمه المؤلف ومبدع الرقصات والإدارة الفنية .

الباليه في عهد القياصرة

كانت روسيا القيصرية إمبراطورية ذات تقليد حميم في ميدان الباليه لا تزال آثاره قائمة حتى يومنا هذا . وقد نسب فضل ظهورها هناك إلى بطرس الأكبر الذي أخذ على عاتقه تحديثها ، فتوجه نحو الغرب في مطلع القرن الثامن عشر واستقطب تقاليد كثيرة من البلاط الفرنسي إلى جانب فن الباليه . ولكن لم تثبت قدم هذا الفن في روسيا إلا في عهد الإمبراطورة آنا إيوانوفنا التي أحدثت فرقة الباليه الإمبراطورية في عام ١٧٣٦ ، والمدرسة الإمبراطورية للباليه في عام ١٧٣٨ من أجل خلق راقصين جيلا بعد جيل .

عصر تأليف باليه الحسناء النائمة وظروفه

رفعت هذه الباليه القالب الموسيقي إلى الذروة في الوسط الراقي بروسيا القيصرية . إنها حقاً باليه كلاسيكية تقاس بها أعمال الباليه الأخرى ، وبرهنت على كونها أحسن نتيجة للتعاون الفني بين ماريوس بوتي با ، مدرب الرقص في تلك الفترة ومؤلفها تشايكوفسكي ، إذ كانت أعظم ما صمم الأول في فترة نضجه ، وكانت أيضاً من أفضل ما ألف تشايكوفسكي حتى ذلك الحين . لاقت هذه الباليه إعجاباً شديداً من مشاهديها الأولين ، وأصبحت فيما بعد مثلا يحتذي به الموسيقيون ، كما ألهبت مشاعر كل من دياغيليف وباكست في تصميم الرقصات لمقطوعات الباليه التي أسندت إليهم ، ووضعا

أساس مدرسة رقص الباليه ، ومن ثم نقلاها إلى الغرب ، وبعثا فيها الحياة في كل من أوروبا والعالم الجديد .

برزت فكرة قصة هذه الباليه في فكر فيزفولوسكي ، وهو مدير مسرح على الطريقة التقليدية ، بيد أنه كان واسع القدرات ، واختار قصة للأطفال تحمل نفس العنوان لكاتب فرنسي هو شارل بيرو ، كانت قصصه منتشرة في أوروبا إنتشاراً واسعاً ، وقد حوت هذه القصة المسماة " الحسناء النائمة في الغابة " جميع العناصر التي لم تجعل الباليه تنجح نجاحاً ساحقاً فحسب ، بل أرست دعائم شعبيتها عبر السنين . إن قصة هذه الباليه خرافية حقاً ، وهذا ما جعلها مقبولة من جميع من يتذوق القصة البسيطة . كما أنها أيضاً تدور حول العلاقات الإنسانية ، وفيها مقومات التعبير الدرامي عن طريق الموسيقا والرقص ، بالإضافة إلى أنها تحتوي على القيم الأساسية في صراع الخير مع الشر والحياة مع الموت ، وقد وصفت بأنها شاعرية جداً ورشيقة جداً ، وأنها خير مادة تصلح لموسيقا الباليه . وقبل أن يكتب تشايكوفسكي موسيقا هذه الباليه عكف على دراسة موسيقا باليه " جيزيل " ، للموسيقار الفرنسي أدولف آدم ، واستخلص منها نغمة دالة ، وهي جملة موسيقية تتردد ضمن المقطوعة لتدل على شخصية معينة أو عاطفة معينة ، مما يساعد المشاهد على متابعة سياق القصة ، ولدينا في هذه الباليه جملة لكل من كارابوس رمز الشر ، والجنية الوردية رمز الخير .

باليه الحسناء النائمة Sleeping Beauty

كان تشايكوفسكي يعد هذه الباليه أحسن ما كتب في هذا القالب ، وهي تعد الآن بصورة عامة عملا رئيسياً بين أعماله ، فهي غنية وأصيلة في ألحانها ، ولاريب في أنه حين ألفها كان قد أخذ مكانه بين الموسيقيين الثابتين ، كما أنها تتضمن مقاطع تتصف بخفة ودقة تجعلان المستمع يتخيل أنها رفرفة أجنحة الطيور المغردة . إنه لمما يدعو للدهشة أن يؤلف موسيقي ألحاناً عميقة المشاعر لقصة ليس فيها عمق ، ولم تكن من إختياره هو ، إذ يجد المستمع نفسه أمام متواليات نغمية ذات جمال يرقى به إلى قمة البهجة عندما تعمد جنية الخير إلى منح الطفلة الوليدة بركاتها ، وعند لقاء الأمير فلورينذ والجنية الوردية . ومثل هذه المشاهد لا تحمل في طياتها عمقاً ، ولكن تشايكوفسكي منحها هذا العمق بما ألفه لها من موسيقا . وهناك مثال آخر في نهاية الفصل الأول ، وهو ما يعرف بإسم " بانوراما " ، إذ تطغى الموسيقا على الحركة المسرحية وتكسب المشهد جمالا لا يوصف .

أحداث باليه الحسناء النائمة

تقدم الأوركسترا إفتتاحية موسيقية تمهد للباليه قبل رفع الستار ، وقد بنيت على لحنين يتكرران خلال العمل ، أولهما ضربات متلاحقة من الوتريات ، وتمثل الجنية الشريرة كارابوس ، وثانيهما لحن رقراق يمثل الجنية الوردية ، وقد قصد تشايكوفسكي هنا أن يقول إن الخير

ينتصر على الشر ، وإن الحياة تنتصر على الموت .

المدخل إلى الفصل الأول

في القرن السادس عشر ، يدخل الملك فلورستان الرابع والعشرون قاعة قصره ليحتفل بتعميد طفلته المولودة حديثاً ، وقد رتب لهذا الحفل كاتابولت رئيس التشريفات . يدخل المدعوون زرافات ووحداناً على أنغام فالس ترمز إلى وصول الجنيات الخمس ومرافقيهن ، وتدخل بعدهن الجنية الوردية . يبدو من المشهد أن الباليه قد أصبحت واحدة من مشاهد حفلات القصور الباهرة ، فالحدث يسير بحركات إيمائية . يبدأ الحفل بسلسلة من الرقصات المختلفة تؤديها الجنيات ، الواحدة تلو الأخرى ، ويقدمن هداياهن للمولودة الأميرة ويعدن بأنها سوف تشب جميلة ورشيقة وموهوبة . يتبع ذلك رقصة سداسية توقع ألحانها آلتا الكلارينيت والهارب . وتنتهي الرقصة النهاية التقليدية ، وهي رقصة تشترك فيها الجنيات الست كل حسب رقصتها الأحادية . وقبل أن تقدم الجنية الوردية هديتها للمولودة الأميرة نسمع لحن كارابوس الشريرة ، ومن ثم تدخل جالسة في عربة تجرها الفئران . إنها غضبى لأن القصر قد صرف النظر عن دعوتها لتكون عرابة لطفلة ، فيلتفت الملك نحو كاتابولت ويطلب منه لائحة أسماء المدعوين ليصب على رأسه عبء هذا الإهمال ، ولكن هذا التبرير لا يرضي كارابوس . فقد جاءت لتقدم هدية للطفلة وهي لعنة تصبها عليها وتؤدي بها إلى الموت .

يصيب الهلع جميع من في القصر ، ويصيب الملك والملكة دوار من هول الموقف . وهنا تبرز الجنية الوردية على أنغام لحنها توقعه آلة الأبوا بمرافقة من آلة الهارب ، لتقدم هديتها مع أنها موقنة بعدم إمكانها إبطال لعنة كارابوس القوية ، بيد أنها تعلق أن الأميرة لن تموت بل ستعيش مائة عام ، وتضيف أن هذا المصير المعدل سيكون بواسطة مغزل ذي إبرة حادة ستمسك به الأميرة متفحصة إياه وستغرز الإبرة في إصبعها ، لتصحو بعد نومها على قبلة أمير يطلب يدها . تغضب كارابوس من هذا التدخل وتخرج مسرعة ، وهنا يتحلق المدعوون حول مهد الطفلة كأنما يحمونها من شر جديد .

الفصل الأول

بلغت الأميرة عامها السادس عشر ، وأصبحت تعرف بإسم " أورورا " أي الفجر ، وأقيمت الإحتفالات بهذه المناسبة التي وفد أهل المملكة إلى القصر من أجل إحيائها . ورغم الأوامر المشددة التي أصدرها الملك بإتلاف جميع الأدوات الحادة في المملكة خلال الأعوام التي مضت ، إلا أن بعض النسوة أبقين على مغازلهن ، ويصادف مرور كاتابولت فيرى ذلك ، وقبل أن يأمر باعتقالهن يدلف الملك يتبعه أربعة خطاب للأميرة ، وهنا يغضب الملك إذ يرى أوامره قد عبث بها فيأمر بإعدام النسوة ، ولكن الملكة الرؤوم دوماً تتوسط للعفو عنهن . ويبدأ الرقص برقصة ريفية كتب لها تشايكوفسكي لحن فالس من أبدع ماألف في هذا القالب ، استعمل

فيه آلة موسيقية تنقر بمطارق خفيفة على شفرات متفاوتة الأطوال . تدخل الأميرة أوروررا وتحيي والديها اللذين يقدمانها إلى خطابها الأربعة ، ترقص الأميرة مع الأمراء ، الواحد تلو الآخر ، وتنال وردة من كل منهم . هذه الرقصة الشهيرة تسمى رقصة الوردة . تلي رقصة الوردة أربع رقصات تؤديها وصيفات الشرف وفرسانهن ، وبعدها ترقص أوروررا وحدها ، وتختتم الرقصة بلحن ختام . ومن ثم تشتد حمى الرقص من جديد ، وعندما تصل إلى ذروتها تظهر علامات تطغى على بهاء الموسيقا المتألقة ، وتدخل القاعة إمرأة عجوز تقدم هدية لا تناسب الحال هي مغزل ، وكما توقعت النبوءة تلمس أوروررا الإبرة لمسة لا إرادية ، بين هلع أبويها والمدعويين وتسقط على الأرض في إغماءة . يهرع إليها الحاضرون وينعشونها ، فترقص عدة خطوات مترنحة على أنغام سريعة وسرعان ما تهوي ثانية على الأرض . وتكشف المرأة العجوز عن وجهها فإذا بها كارابوس . يحاول الأمراء الإمساك بها ولكنها تختفي كما هي العادة في سحابة من دخان . تلتمع في سماء المكان موسيقا الجنية الوردية وتدخل على توقيعات لحنها المتهادي ، لقد جاءت لتفي بوعدها الذي قطعته يوم تعميد الطفلة . تحمل أوروررا مغشياً عليها الى داخل القصر ، بينما تحيط الجنية الوردية القصر بمن فيه بطلسم يخر الجميع بعده نياماً . تظهر النباتات وتنمو العواسج لتحجب القصر النائم عن العالم الخارجي .

الفصل الثاني

المنظر الأول : الرؤيا

مضت مائة عام ، ونسمع صوت أبواق توحي بحفلة صيد ، ويرفع الستار عن أمير شاب هو فلوريند مع صحبه يطاردون الطرائد . يتوقف الموكب للراحة ويبدأ صحب الأمير الرقص والمرح بسلسلة من الرقصات الملكية ومنها ينتقلون إلى رقصة تدعى (فاراندول) يرقصها أهل الريف بنشاطهم الموروث . تسمع الأبواق مرة ثانية عندما يشاهد الصيادون طريدة ، ويلحق بهم الأمير وصحبه . إلا أن الأمير كان في حالة تفكير عميق تدفعه للبقاء بعد ذهاب صحبه ، إذ تبدو الغابة كأنها مسحورة في نظره ، وعلى أنغام آلة (الفلوت) تدخل الجنية الوردية في وسط زورق صنع من الأصداف البراقة ، تجره مجموعة من الحمائم . تتقدم الجنية الوردية من الأمير وتخبره عن الغابة والأميرة الجميلة النائمة في أعماقها ، ثم تجسد له رؤيا للأميرة أوروورا تحيط بها حورياتها ، ويتصور الأمير نفسه لدى الأميرة التي ترقص له مع حورياتها على موسيقا تذكرنا بالفصل الثاني المتهادي من السيمفونية الخامسة من مؤلفات تشايكوفسكي ، وما تلبث الموسيقا أن يشتد وقعها ، فترقص أوروورا وحدها أولا ، ثم مع الأمير قبل أن تنحسر الرؤيا . وهنا يصبح الأمير أسير جمال أوروورا ويطلب إلى الجنية الوردية أن تأخذه إلى قصر الأميرة . تستجيب الجنية الوردية لرجاء الأمير وتأخذه معها في قاربها السحري . وهنا تعزف الأوركسترا فاصلا موسيقياً ليبدأ المنظر الثاني .

المنظر الثاني : الإستيقاظ

يجمع تشايكوفسكي هنا بين لحني كارابوس والجنية الوردية ليرمز إلى انتصار الخير على الشر . تقود الجنية الوردية الأمير وسط العواسج وأنسجة العناكب إلى جناح الأميرة النائمة . يتقدم الأمير من الأميرة ويطبع قبلة على شفتيها وإذا بها قائمة بعد أن رفعت اللعنة عنها . تنحسر الغابة وتستيقظ حاشية القصر بينما يقسم كل من الأمير والأميرة للآخر على أن يدوم حبه العميق .

الفصل الثالث

الزفاف

تصدح الأوركسترا بلحن يصور الجو البهيج بعد عودة الحياة إلى القصر . المنظر أعد من أجل زواج أورورا من فلورينذ . يبدأ الرقص في شكل شخصيات خرافية يجسدها الحضور ، بينما يقوم العروسان باستعراض كبير حول المسرح . بين الشخصيات أربع جنيات يمثلن الأحجار الكريمة والمعادن الثمينة ، الذهب ، الفضة ، الزفير ، والماس ، وترقص كل واحدة رقصة أحادية تمجد شخصيتها ، يتبع ذلك شخصية القطة التي تلبس الحذاء والقطة البيضاء ، وترقص كل منهما على أنغام آلة الأوبوا وآلة الباصون وتقلد هاتان الآلتان مواء القطط وعطسها . يلي ذلك رقصة رباعية من أربع راقصات ، إلا أنها تقدم في أيامنا هذه من راقصة واحدة ، وتسمى

رقصة " الطائر الأزرق " والتي تتطلب مهارة فائقة ، وتوحي موسيقاها بهديل الطيور . وجدير بالذكر أن هذه الشخصيات الخرافية قد ابتدعها مؤلف الرواية الأصلية ، وهو شارل بيرو ، وتحمل إسم " الحسناء النائمة في الغابة " والمعروفة بالنسبة لجميع أطفال العالم . ونعود الى أحداث الباليه ، فنرى ما نعرفه نحن بقصة " ليلى والذئب " ، ترويها الآلات النافخة ، وتمثل الفتاة وهي تعدو في الغابة هرباً من الذئب ، وتجسده آلات الكمان بموسيقا خشنة تصف وحشيته . بعد هذا ، نشاهد رقصة قصيرة ملأى بالحركة والنشاط وتسمى رقصة " عقدة الإصبع وإخوته مع الغول " . يلي ذلك الرقصة الثنائية الأخيرة للأميرة والأمير ، وقد كتبت في القالب الكلاسيكي بحيث يعرض كل من الراقصين مهارته أمام الآخر وتنتهي بقفلة موسيقية لكل منهما . تقترب النهاية السعيدة في هذه الباليه السامية ، ونسمع لحن رقصة رصينة تدعى " سارانيد " تعد المشاهد للمشهد الأخير ، وهو استعراض لجميع الشخصيات التي احتفلت بهذه المناسبة وقدمت رقصاتها المنفردة ، ثم يشترك الجميع برقصة " مازوركا " بولونية حماسية ، وتعود الجنية الوردية لتبارك العروسين ليعيشا بهناء مدى الحياة .

□ □ □

السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي

ليونارد بيرنشتاين

مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر

ترجمة آني سيراداريان

ليونارد بيرنشتاين هو مؤلف موسيقي لأعمال شهيرة منها مسرحيات غنائية تعرض في برودواي مثل « قصة الحي الغربي West Side Story » وهو أيضًا ناقد موسيقي وقائد أوركسترا . ولقد قدم في برنامج تليفزيوني تحليلا لعدة أعمال موسيقية شهيرة منها تحليل السيمفونية السادسة « العاطفية Pathetique » من مقام سي بيمول مينور ، عمل رقم ٧٤ لتشايكوفسكي نشر بعضًا منها في كتابه « The Infinite Variety Of Music »

أمامنا الآن لحن أغنية أوركسترالية خالصة عرفها العالم وأحبها ، ووصلت إلى كل أصقاع العالم المتحضر . في الواقع فإن هذه السلسلة من العلامات الموسيقية أصبحت اليوم بالنسبة لعدد كبير من الناس مرادفات لكلمة " لحن " لما تتمتع به من سحر وجاذبية وحركة إرتفاع وإنخفاض في لحنها ، حنينها واستسلامها ، كل هذا جعلها تعرف بأنها جوهر المرحلة الأخيرة للرومانتيكية . فالكل يوافق على أن تشايكوفسكي كان صانع أنغام بارع ومؤلف ألحان لا مثيل له . ولقد قدم بالفعل موسيقا جماهيرية بمادة مربحة للغاية لكن بعض كبار الموسيقيين ومتذوقي الموسيقا الجيدين يطرحون سؤالا محدداً وهو : هل يعد تشايكوفسكي مؤلف سيمفونيات حقيقياً ؟ وإذا كان مؤلفاً عظيماً لألحان غنائية فلماذا لم يكتف بكتابة الأغاني أو الأوبرات ؟ ما الذي تفعله هذه الأغنية هنا ؟ وهل تعد ثيمة[١] سيمفونية ؟ الجواب على كل هذا هو بالطبع لا . إنه لم يوسع هذا اللحن بالأسلوب السيمفوني الخاص ولا بأي أسلوب آخر ، لهذا السبب يظهر هذا اللحن كثيمة ثانية في الحركة الأولى ، ويعود ويظهر من جديد في الإعادة ، هذا كل ما في الأمر . فهل يكفي هذا لجعله مادة سيمفونية ؟ الجواب لا . إذاً السؤال هو هل يمكن اعتبار الـ " باتيتيك " سيمفونية حقاً ؟ الجواب نعم ولنر معاً لماذا .

« ١ » الثيمة هي لحن رئيسي قصير تبنى على أساسه المقطوعة الموسيقية .

في الواقع إذا تمعنا في هذا العمل وجدنا أن هذا اللحن هو اللحن الوحيد الذي لا يعد ثيمة حقيقية بالمعنى السيمفوني للكلمة ، بينما كل الأجزاء الأخرى هي أقرب ما تكون لطبيعة الثيمات السيمفونية . وهذا يعني أنها تعتمد على موتيفات« ٢ » أو أشكال يمكن أن تتغير إلى ما لا نهاية لتحدث تحولا سيمفونياً . وهي ليست مجرد أنغام يمكن للمرء أن يرددها ببساطة . للنظر على سبيل المثال إلى المقدمة البطيئة :

إنها موتيف أكثر منها لحناً

موتيف يتكرر على نحو تصاعدي

« ٢ » الموتيف هو فكرة موسيقية رئيسية تسود العمل الموسيقي ويمكن أن تتطور إلى لحن أطول .

ومنه تتولد الثيمة الأساسية في حركة الأليغرو Allegro السريعة ، وهي بالطبع ليست مادة يمكن ترديدها بسهولة .

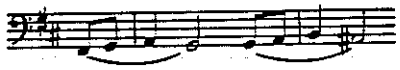
وإذا تجاوزنا الآن الثيمة الثانية والتي ناقشناها آنفاً وصلنا إلى القسم الموسع والمخصص كلياً لموتيفات الثيمة الأولى ، وبهذا لا يبقى هنا ثيمات أخرى . وهكذا نرى أن معظم الحركة الأولى لا علاقة لها بالأغنية الصرفة . وإذا نظرنا إلى الحركات الأخرى وصلنا إلى نفس النتيجة وتبين لنا أن هذه السيمفونية تحمل خصائص السيمفونية أكثر بكثير مما ادعاه نقادها . ولا يوجد سوى لحن شعبي واحد فقط في هذا العمل . فلماذا إذاً انهمك النقاد بهذه الأمور التافهة ؟ ولماذا قسوا على تشايكوفسكي إلى هذا الحد ؟ وجوابهم : إنها مسألة شكل ، ذلك التدفق الذي جعل من سيمفونيات بيتهوفن على هذه الدرجة من العظمة . ففي أعمال بيتهوفن تنبثق علامة الـ " سي " من الـ " لا " والـ " دو " من الـ " سي " ، والـ " ري " من الـ " دو " ، بطريقة تجعلك تشعر أنه لم يكن من

الممكن إلا أن يحدث هذا . في حين أنه لدى تشايكوفسكي يمكن أن يحدث كل شيء في أي مكان من العمل ، وهم محقون إلى حد ما فالأسلوب الذي يستخدمه تشايكوفسكي فيما يتعلق بالشكل هو أسلوب أكاديمي بعض الشيء يتبع الخط الإجمالي الذي وضعه الأساتذة الألمان ، ولكنه يستخدم هذه الخطوط الإجمالية لأغراضه اللحنية والدرامية الخاصة أكثر منه في خلق شكل مبتكر للسوناتا إنطلاقاً من المادة نفسها . إن هذا الأمر يعد مثيراً للإهتمام في مجال النقد المتخصص ، ولكنه لا يقلل من شأن سيمفونياته أو ينفي كونها سيمفونيات . إنها فقط سيمفونيات من نوع آخر ولدت من إنفعالات مختلفة أكثر درامية وأكثر إهتماماً بالتباين الشديد وبالتضاد البارع فهي تنوع أكثر منها وحدة ، وكانت لها أهميتها الخاصة في أوج المرحلة الرومانتيكية في القرن التاسع عشر .

ولكن لا يمكن لهذا الطرح وحده أن يقر بسلامة سيمفونيات تشايكوفسكي ، إذ مهما حاول المرء أن يقدم الحجج ويناقش فلابد أن تكون هناك وحدة ما ، وبعض من عناصر الشكل الحقيقي والإحساس بالتقدم نحو الأمام ، الأمر الذي يجعل كل سيمفونية جيدة وكأنها رحلة وحيدة عبر الزمن ، وهذا ما فعله تشايكوفسكي ولكن على طريقته الخاصة . فالذي يوحد بين حركات الـ " باتيتيك " الأربعة هي تلك العلاقة الداخلية ضمن المادة كلها ، وذلك التجانس في إبتكار الثيمة بالإضافة إلى علاقة التشابه بين الثيمات . وهناك عدة عناصر مختلفة توحد المادة في هذا العمل ، أهمها هو الإستخدام

المستمر للسلالم الموسيقية صعوداً ، وفي الأغلب هبوطاً . وهذا طبيعي في قطعة موسيقية حزينة . لقد دهشت كثيراً أثناء تحليلي لهذا العمل ، حين وجدت أن القسم الأكبر من السيمفونية قد اشتق من السلالم الموسيقية البسيطة ، والتي بنيت عليها الثيمات والموتيفات والأشكال والكونتربوان« ٣ » وأصوات الباص وحتى النغمات . وإذا عدنا إلى البداية وجدنا أن المقدمة البطيئة تقدم لنا مباشرة موتيف على شكل سلم موسيقي :

سلم موسيقي صاعد كما نوهنا سابقاً :

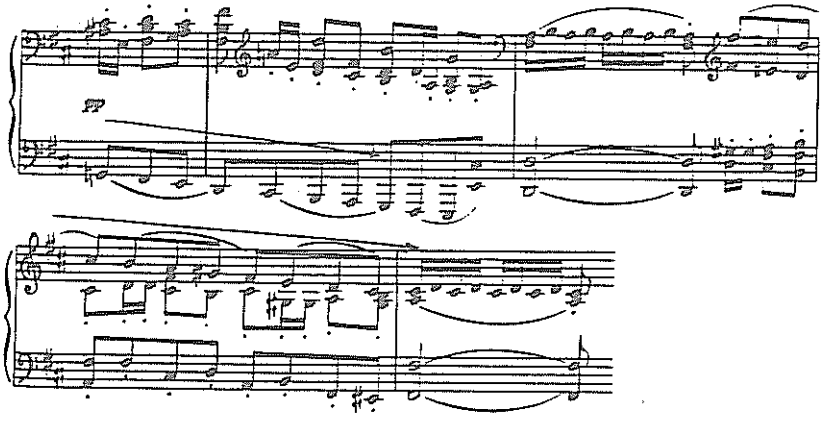


وعندما يتحول هذا الموتيف إلى الثيمة الرئيسية فإن تطورها يستمر على شكل سلم موسيقي ذي ثماني علامات :

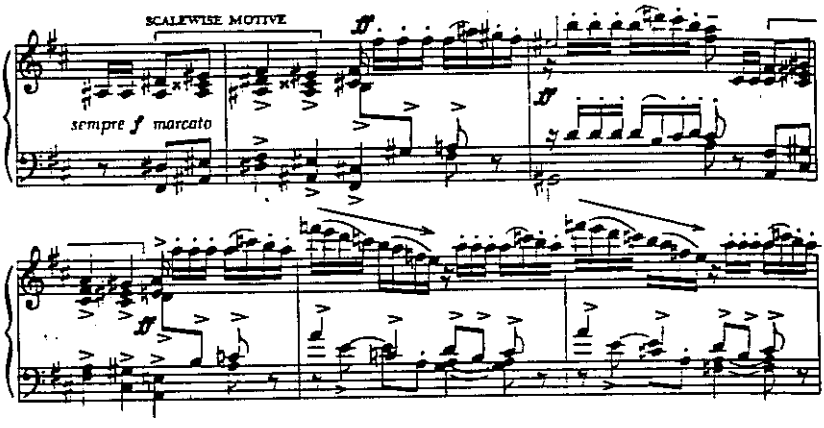
« ٣ » الكونتربوان أو الطباق اللحني ويعني إضافة لحن ثان إلى لحن أول أو بتعبير آخر فن إتحاد وإئتلاف أكثر من لحن (المحرر) .

وتنتهي الذروة الأولى بسلم صاعد يتبعه سلم آخر هابط :

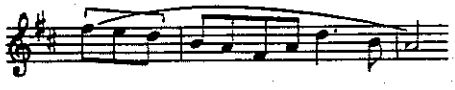
وهنا يأتي مقطع آخر يكون العامل المسيطر فيه هو سلم هابط وبالتناوب ما بين الأصوات المنخفضة والأصوات الحادة :



يصل هنا إلى ذروة أقوى باستخدامه موتيف على شكل سلم بالإضافة إلى سلم هابط باندفاع كبير :

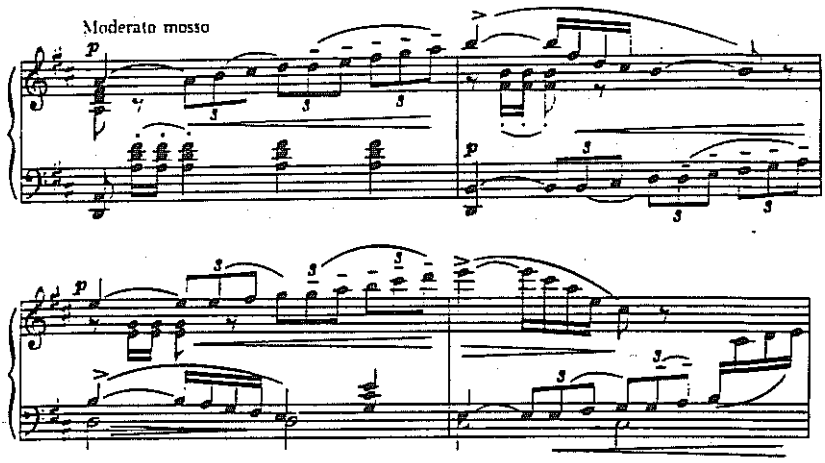


وعندما يبدأ أخيراً هياج كل هذه السلالم نكون مستعدين لدخول ثيمة الأغنية الشعبية الشهيرة . وحتى هذه تبدأ بثلاث علامات موسيقية من السلم الهابط :



كما أن استمرارية اللحن قائمة أيضاً على حركة السلالم :

والآن نصل إلى مقطع إنتقالي ذي نبض أكبر ، وفي هذه المرة يكون السلم الصاعد هو الأداة الرئيسية :



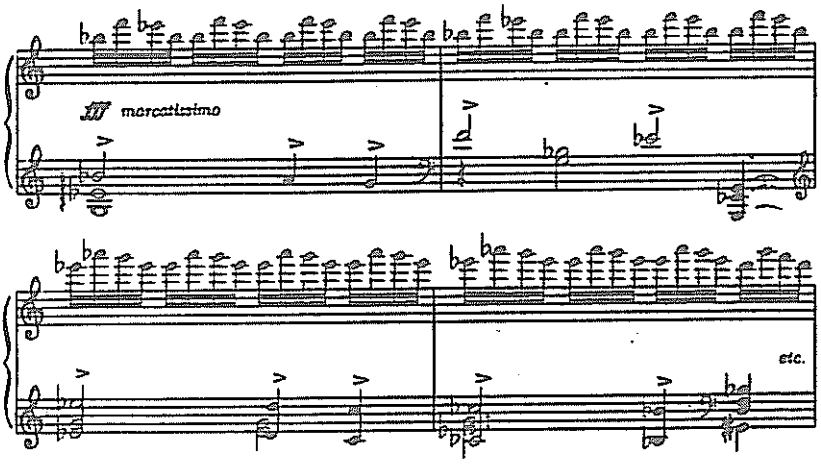
وبينما يستمر الأمر هكذا يدخل تشايكوفسكي الكونتربوان على الآلات النحاسية التي تعزف سلماً صاعداً ببطء ، ويصبح بإمكاننا أن نسمع السلالم ضمن السلالم :

اكتمل الآن عرض الثيمات ، وقد يبدو الأمر وكأننا لم نسمع سوى السلالم الموسيقية . ولكن الأمر في الواقع أكثر إثارة للإهتمام ، والسبب يعود للتنوع الكبير في تعامل تشايكوفسكي مع السلالم البسيطة . ينفجر الآن المقطع الذي يبدأ فيه تشايكوفسكي بتوسيع الثيمة الأولى :

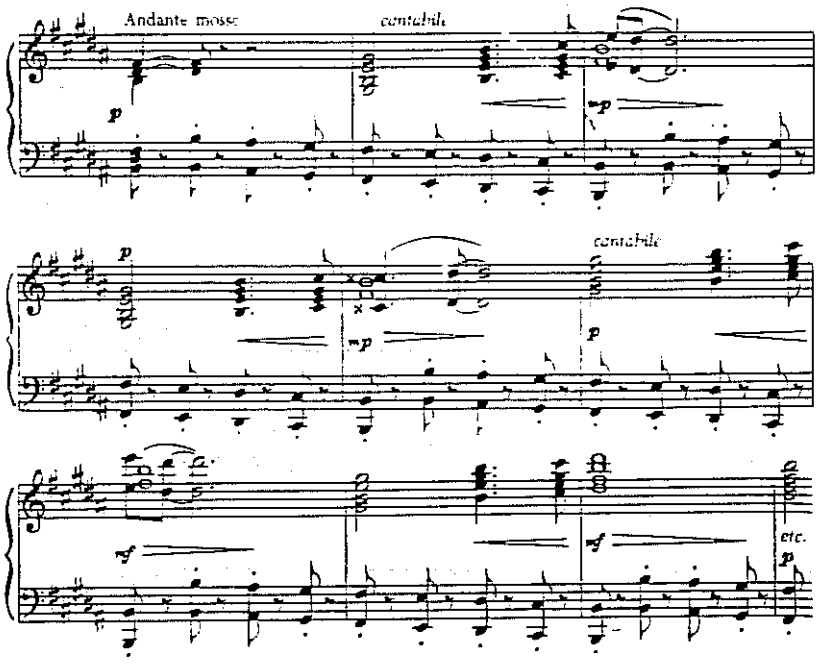
وذلك بأن يشكل منه مقطعاً على شكل الفوغ أي تعدد الأصوات اللحني . وهو بعمله هذا يستخدم كما توقعتم السلم الموسيقي :

وفي الواقع فإن كل مقطع الفوغاتو هذا مبني على السلالم المتصاعدة :

ولكن عند الذروة يتولى الأمر السلم الهابط :



ويمكننا أن نستمر هكذا لنجد إستخدامات لا نهاية لها للسلم الموسيقي أكثرها في هذه الحركة للسلم الهابط وأعتقد أن الفكرة أصبحت الآن واضحة وضوحاً كافياً ولكن دعونا نشير إلى سلم الأستيناتو Ostinato« ٤ » ، الذي تعزفه في ختام الحركة ، الآلات الوترية بنبر الأوتار كنوع من التأكيد النهائي والهادىء لهذه الأداة ، بمرافقة مجموعة الآلات النحاسية :

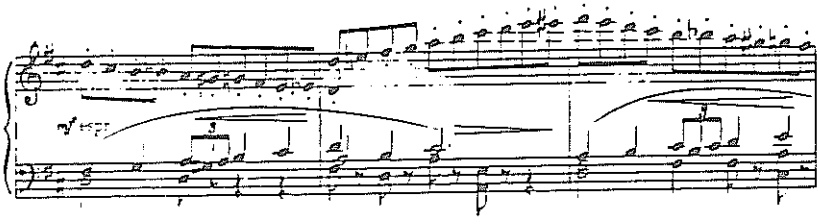


« ٤ » الأوستيناتو أو الباص المتكرر هو لحن صغير يتكرر عدة مرات في الباص بينما تصاحبه الألحان الأخرى وهو من أشهر قوالب التنويعات في عصر الباروك وخاصة في شكل الباساكاليا (المحرر) .

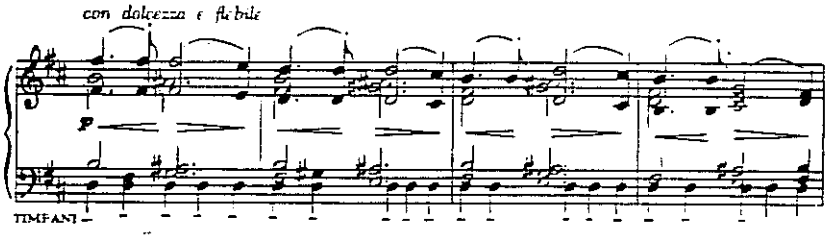
وهكذا إلى نهاية الحركة .

وقد يظن المرء أن تشايكوفسكي استعمل آلية استخدام السلالم إرضاء لنفسه أو للمستمعين ، ولكن لا ففي الحركات الثلاث الأخرى استخدم تشايكوفسكي السلالم باستمرار ، ليس فقط كأشكال ولكن أيضاً من أجل الثيمات بحد ذاتها ، فالواقع أن الحركة الثانية تبدأ مباشرة بلحن بمقياس ٤/٥ مبني على السلالم الصاعدة والهابطة لسلم الماجور البسيط :

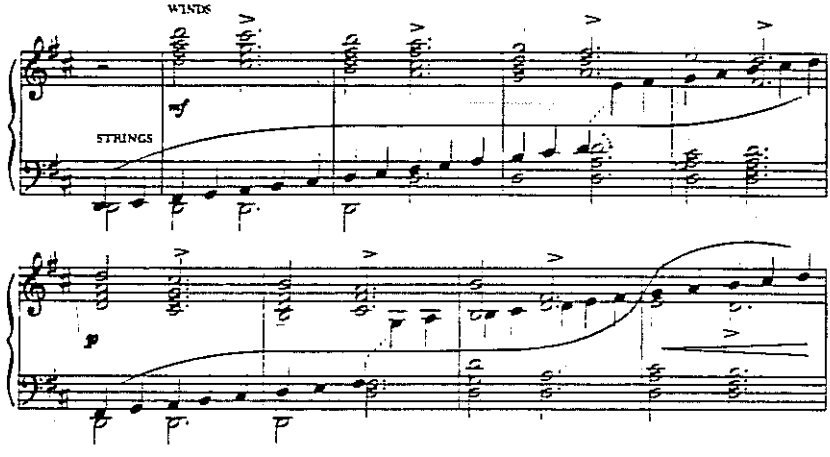
وفيما بعد تترافق الثيمة القائمة على السلالم بسلالم بيتزيكاتو Pizzicato أي بنبر سريع :



وفي المقطع المتوسط لهذه الحركة التي لها شكل الأغنية يبني لحناً حزيناً وشديد التباين ، ومرة أخرى أيضاً من خلال سلم هابط وعلى ضربات التيمباني المتكررة :



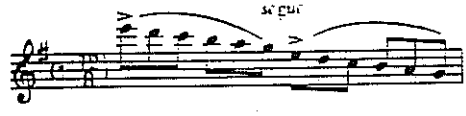
وتعد خاتمة هذه الحركة وكأنها تدريب على السلالم الموسيقية : السلالم الهابطة المستمرة ، وتؤديها الآلات النافخة مقابل السلالم الصاعدة التي تؤديها الآلات الوترية بانسيابية أكثر .



وإذا انتقلنا إلى الحركة الثالثة الشهيرة - ذلك النشيد الذي يجذب دائماً التصفيق الشديد من الجمهور ، رغم عدم انتهاء

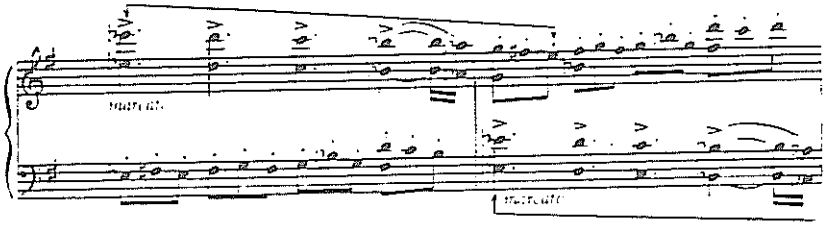
السيمفونية ، وجدنا سلالم تسرع وتتمايل وأخرى تصفر وتطير عبر الحركة . وهذه بعض الأمثلة :

١) ففي الثيمة الأولى يتألف الموزور الرابع من مقطعين من السلالم الهابطة على نحو سريع ومفاجىء :



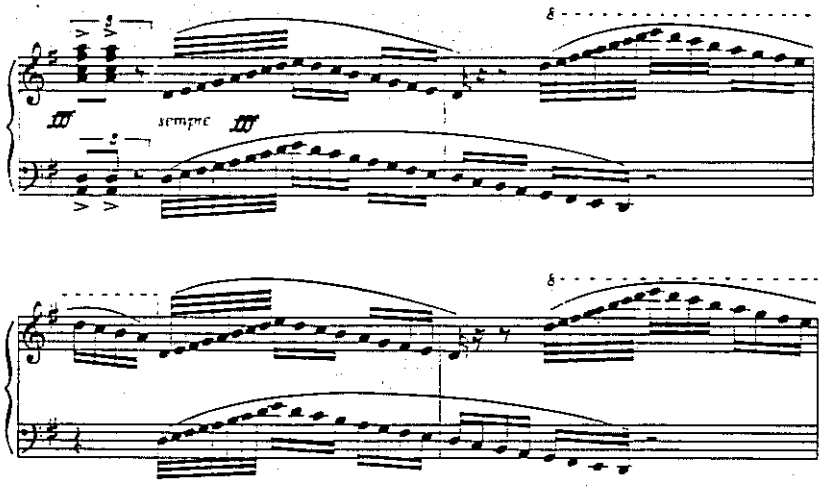
ها هي السلالم ضمن السياق العام :

٢) فيما بعد يستخدم السلم الموسيقي بهذه الطريقة :



٣) الآن لاحظوا السلم الهابط الذي يرافق الثيمة الجديدة :

يليه وفي الذروة الإعصار الحقيقي للسلالم :



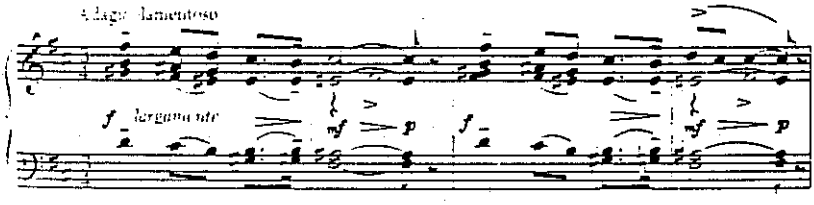
ومن ثم النهاية الكبرى للسلالم في ختام الحركة :

قد يبدو لكم الأمر وكأن هذه السيمفونية هي عبارة عن سيمفونية سلالم موسيقية . ولكن تذكروا أنني استخرجت فقط المقاطع المتعلقة بالموضوع الذي أتحدث عنه . وبدلا من أن نحاكم تشايكوفسكي على الوسيلة البدائية التي استخدمها ، ربما كان من الأفضل أن نثني عليه ونعجب بمهارته الكبرى في تعامله مع هذه السلالم وبمختلف الأساليب .

وأكثر ما يثير الإعجاب هي الحركة الأخيرة البطيئة الأداجيو Adagio الحزينة التي أعطت السيمفونية الإسم الذي عرفت به وهو الـ " باتيتيك " . ولقد كانت جرأة كبيرة من تشايكوفسكي أن ينهي السيمفونية بحركة مأساوية بطيئة ، وربما كان الأمر إصراراً أو تحكماً بالرأى ، ولكنه نجح نجاحاً مدهشاً . ومن الأسباب التي جعلت هذه الحركة الختامية لا تبدو وكأنها كيان منفصل عن بقية الحركات ، رغم موقعها من السيمفونية وبطء سرعتها الذين لم يسبق لهما مثيل ، هو

ارتباطها بالحركتين السابقتين بواسطة استخدام نفس حركة السلالم الموسيقية .

إنه لشيء رائع أن نتأمل ما استطاع تشايكوفسكي أن يصنعه من السلالم الموسيقية التي يتدرب عليها كل يوم عازفو البيانو والكمان والمغنون : حركة أولى مؤثرة شجية وحركة ثانية رشيقة وفيها الكثير من الحنين والحزن ، ومارش متألق ، والآن هذه المرثية الحزينة . وهذه المرثية مبنية حول ثيمتين ولدت كلتاهما من السلم الهابط ، وهو كما نوهت سابقاً الإتجاه الطبيعي للسلالم في سيمفونية تعبر عن الحزن الشديد . فالثيمة الأولى هي التالية :

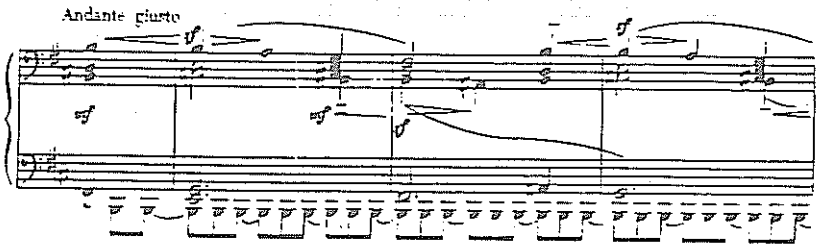


فالثيمة الثانية هي :

والثيمتان تتشكلان من السلالم الهابطة ، ولكنهما مع ذلك مختلفتان تماماً : ففي الثيمة الأولى ألم ويأس ، وفي الثانية نبل

واستسلام ، وبين الثيمتين توجد بكثرة المقاطع المتكونة من سلالم ، بعضها حزين وبعضها فرح وبعضها شاك . وبإمكاننا أن نستشهد فقط بالقسم الذي يسبق الإعادة ، وفيه تزداد سرعة السلالم تدريجياً إلى أن تصل إلى ذروتها وتصبح كالزوبعة ، كما حصل في حركة النشيد :

وآخر الأصوات التي يمكننا أن نسمعها في هذة السيمفونية هي أصوات الأصداء المتلاشية للسلالم الهابطة :



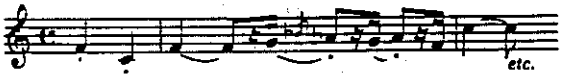
ولكنني لا أرغب في إعطائكم الإنطباع أن السلالم الموسيقية هي القوة الموحدة الوحيدة في هذا العمل ، فهناك وسائل أخرى من أهمها استخدامه المبتكر للبعد الرابع (الفاصلة الرباعية) .

واستخدام هذه الفاصلة شائع جداً في الموسيقا الغربية ، بل وأساسي أيضاً ، وذلك أنه توجد بين النغمتين المستخدمتين علاقة

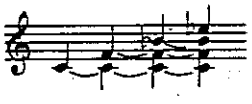
دياتونية « ٥ » قوية جداً :

تأملوا البوق الذي يشبه الطبول في الموسيقا الجنائزية :

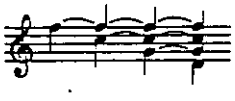
أو ثيمة الـ « آرليزيين » لجورج بيزيه :



ولكن تشايكوفسكي يستخدم الفاصلة الرباعية بطريقة جديدة : إنه يبني فاصلة رباعية منطلقاً من فاصلة رباعية أخرى :

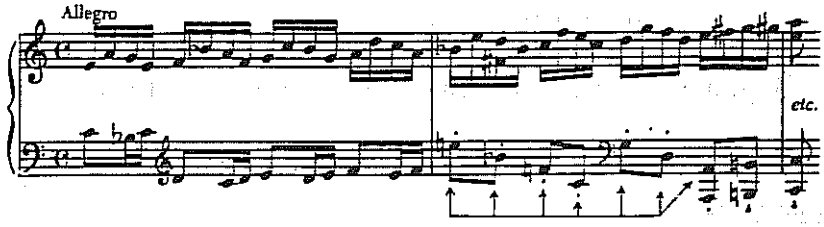


أو كما في صيغة السلم الهابط :



« ٥ » الدياتونية أي الطبيعية وهي كلمة تطلق على كل ما هو طبيعي مثل السلم الطبيعي ونصف البعد الطبيعي إلخ (المحرر) .

وهو يخلق بذلك صوتاً يتنبأ بموسيقا هيندميت وغيرها من موسيقا القرن العشرين . انظروا إلى هذا الجزء من المقطع الموسع في الحركة الأولى ولاحظوا استخدام الفاصلة الرباعية في حركة الهبوط في الآلات النحاسية :



ولطالما أعجبتني تلك الناحية لدى تشايكوفسكي وعددتها أمراً رائعاً وجريئاً .

ولكنه لم يكتف باستخدامها في مكان واحد ، وإنما استخدم طريقة بناء الفاصلة الرباعية وسيلة لتوحيد العمل . ففي مقطع الإعادة في الحركة الأولى يأتي المقطع الإنفعالي التالي ، ويصل إلى ذروته بواسطة الرباعيات الصاعدة :

هل تبينتم هذه الأبعاد ؟

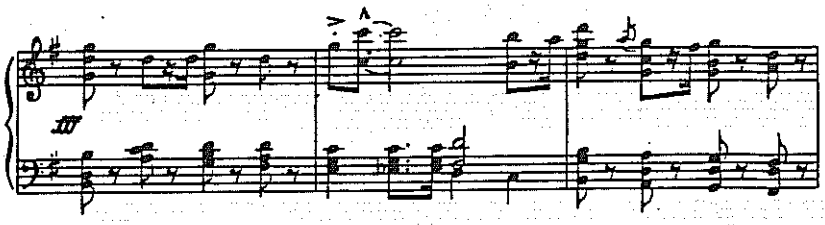
وعلى هذه الأبعاد يبني فكرته الموسيقية :

ولكن المهرجان الحقيقي لاستخدام الفاصلة الرباعية يحدث في الحركة الثالثة : المارش والثيمة الأساسية مكونان من هذين البعدين الرباعيين :

وهي مرتبطة مع بعضها على نحو يجعلها تصدر النغمة التي تعرفونها كلكم :

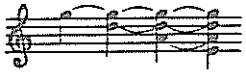
والتي أشار إليها في البداية بواسطة نبر أوتار الآلات الوترية التي أفاضت عليها بوابل من المسافات الرباعية :

ولكنها تظهر فيما بعد كنغمة مارش :



إن لدى تشايكوفسكي ما يضيفه في موضوع الفاصلة الرباعية . فهناك نغمة حادة تصدر عن نبر أوتار الآلات الوترية وآلة البيكولو تجمع الرباعيات مع صاحبنا السلم الموسيقي :

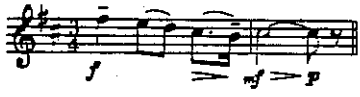
تلاحظون كيف أنه يكدس ثلاثة من الفواصل الرباعية ليضع هذا الصوت الغريب :



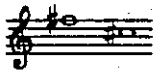
وعندما يبدأ بالعمل على توسيع نغمة المارش نصطدم بالفواصل الرباعية وهي تنفجر من جميع آلات الأوركسترا :

وكأنه يبني هرماً عظيماً من الرباعيات .

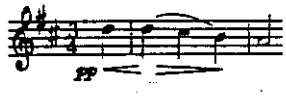
وإحدى أحذق استخداماته للفاصلة الرباعية نجدها في الحركة الأخيرة ، حيث توجد الثيمتان حتى في هذا الفاصل من المسافة الرباعية . الجملة الإفتتاحية للثيمة الأولى :



تتضمن النغمة الأولى والأخيرة :

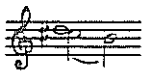


مكونتان من فاصلة رباعية ، وكذلك الأمر بالنسبة للثيمة الثانية :



ففي الجملة الأولى والتي بين هذين القطبين :

نجد أن المسافة الرباعية هي التي تفصل بينهما . ويمكننا أن نستمر هكذا في إيراد الأمثلة الكثيرة . ولكنني أعتقد أن هذا يكفي لإيضاح الفكرة . ولكن من الضروري ذكر بعض القوى الموحدة الأخرى في هذا العمل المميز والقوي ، وهي الإستخدام الدائم للأصوات المنخفضة القاتمة التي تصدر عن آلات الفيولا والفيولونسيل والباصون والهورن ، وبطريقة جنائزية مميزة ، مما يعطي العمل طابعاً أكثر حزناً . كما يمكننا أن نذكر الإستخدام المستمر لتنافر الأصوات الذي ينشر الألم في العمل الموسيقي :



وهناك أمثلة أخرى ، ولكنها تدخل في صميم الأمور التقنية ولا سبيل للحديث عنها . ولكن حتى ما ذكرناه هنا يكفي لتسليحنا ضد أولئك الذين يهاجمون تشايكوفسكي ويرفضون اعتباره مؤلفاً سيمفونياً . وعلى كل حال فإن موضوع الشكل هو أمر حساس وصعب الإدراك ، وله سبل عديدة . وقد لا يكون أسلوب تشايكوفسكي في توحيد العمل هو نفس أسلوب بيتهوفن ، ولكنه لا يقل عنه لا في صدقه ولا في قدرته على التواصل ، ولا في عمق تأثيره .

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

محليات

◻ رصد لأهم النشاطات المحلية للموسم الموسيقي شتاء ١٩٩٣

١٤ - ١ - ٩٣ تحت رعاية سيادة الرئيس حافظ الأسد ، رئيس الجمهورية العربية السورية ، على مسرح قصر الأمويين (إيبلا) في دمشق ، أقيم الحفل الإفتتاحي للفرقة السيمفونية الوطنية التابعة لوزارة الثقافة بقيادة صلحي الوادي وعلى مدى ثلاث أمسيات متتالية ما بين ١٤ و ١٦ - ١ - ٩٣ . ولقد ناب عن السيد الرئيس بحضور الحفل السيد محمود الزعبي رئيس مجلس الوزراء كما حضره الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة ولفيف من الوزراء والمسؤولين ورجال السلك الدبلوماسي . شمل البرنامج فرقة موسيقا الحجرة والتي هي نواة الفرقة السيمفونية الوطنية فقدمت مقطوعات مختلفة على مدى الأمسيات الثلاث وهي : " غافوت " لهاندل و " كونشيرتو العود مع الأوركسترا " لفيفالدي أداه على العود عبد الرحيم صيادي ، " سويت للفيولا " لتيلمان أداها على الفيولا نديم خلف ، " كونشيرتو للأوبوا " لمارشيللو أداه على الأوبوا واغف بابابيف ،

" كونشيرتو للكمان و٢ أوبوا وباصون " لفيفالدي قدمه كل من رعد خلف (كمان) ، واغف بابابيف وأسامة سلطان (أوبوا) ، كريفالوف (باصون) . كما قدمت فرقة موسيقا الحجرة " متواليات " من توزيع صلحي الوادي لرامو و " إبتهال " لكاتشيني أدته غالينا غالدييفا (ميتزوسوبرانو) وشاركت فيه جوقة المعهد العالي للموسيقا . ثم ابتدأت الفرقة السيمفونية برنامجها فقدمت " إفتتاحية " لغرانادوش وزعها صلحي الوادي للأوركسترا و " تأملات على لحن حياتي إنت لمحمد عبد الوهاب " من تأليف صلحي الوادي وأخيراً " كونشيرتو للبيانو من مقام لامينور " لغريغ عزفته على مدى الأمسيات الثلاث كل من شادن يافي ، عايدة مومجيان ، وأوليفيا عبد اللاييفا . واختتمت الفرقة السيمفونية الوطنية وجوقة المعهد الحفل بالنشيد العربي السوري (انظر مقالة السيمفونية ص ١٤) .

٢٣ - ١ - ٩٣ تحت رعاية الأستاذ علي خليل وزير الشؤون الإجتماعية والعمل ، في فندق الميريديان بدمشق ، قدمت جمعية " أصدقاء دمشق " أمسية موسيقية ثقافية بعنوان مختارات من قوالب التأليف الموسيقي العربي تحدثت فيها السيدة إلهام أبو السعود عن التأليف الموسيقي العربي ، مستعرضة أهم أنواعه من بشرف وسماعي ولونفة ودولاب وتقاسيم وموشح وموشح حديث . والبشرف كما ذكرت السيدة أبو السعود هو شكل موسيقي من القرن السابع عشر ، فارسي أو تركي الأصل ، رباعي الوزن يتألف من أربع خانات بينهم

تسليم والسماعي هو شكل موسيقي أقصر من البشرف ويتألف أيضاً من أربع خانات وتسليم ووزنه ١٠ / ٨ أما خانته الرابعة فوزنها ثلاثي . واللونغة هي مقطوعة موسيقية تركية الأصل سريعة ومرحة وتتألف من خمس مقاطع تختم بالعودة إلى مقطعها الأول . أما الدولاب فهو شكل موسيقي قصير وسريع قريب من الروندو ويتطلب مهارة في الأداء ، ويلعب دوراً إستهلالياً للغناء أو للعزف . والتقاسيم هي نوع من أنواع التأليف الآلي ممكن أن تكون حرة أو موزونة لكنها دائماً تعتمد على الإرتجال وتحتاج إلى المهارة في العزف وتخضع إلى تقاليد عميقة الجذور . والموشح القديم هو الذي نشأ في الأندلس ويتألف من دور أو قفل ومن عدد من الخانات تساوي ما يضمه الموشح من مقاطع وهي عادة خمسة ، أما الموشح الحديث على طريقة عدنان أبو الشامات فهو غالباً بسيط ويتناسب مع روح العصر ويؤكد على إظهار حروف المد وعلى الدقة في التوافق مع العروض الشعرية . قدمت الأمثلة الحية فرقة الأنعام العربية بقيادة عدنان أبو الشامات .

٧ - ٢ - ٩٣ في قاعة الأوركسترا بالمعهد العالي للموسيقا بدمشق ، قدم عازف العود الإنكليزي بيل بادلي مقطوعات متنوعة للعود مركزاً فيها على موسيقيين من فترة عصر النهضة والباروك . وآلة العود آلة شرقية الأصل إنتقلت إلى أوروبا لتأخذ منحى مختلفاً بتغير عدد أوتارها ودساتينها . وهناك إهتمام مركز اليوم في أوروبا

لإحياء هذه الآلة ، والعازف بيل بادلي من ممثلي هذا التيار .

١٣ - ٢ - ٩٣ وحتى ١٨ منه ، تحت رعاية الأستاذ صبحي حرب ، أمين فرع حمص ، في قاعة سامي الدروبي في المركز الثقافي ، أقام فرع نقابة المعلمين في حمص مهرجان الثقافة الموسيقية الخامس بعنوان " قومية الإبداع الموسيقي في سورية والوطن العربي- " قدمت فيه المحاضرات التالية :

١٣ - ٢ - ٩٣ : محمد فاخوري : الهوية القومية للإبداع الموسيقي العربي .

١٤ - ٢ - ٩٣ : سمير عازار : النشاط الموسيقي الشعبي للأندية والفرق الخاصة والهوية القومية .

١٥ - ٢ - ٩٣ : إلهام أبو السعود : مناهج تدريس الموسيقا في سورية والهوية القومية .

١٦ - ٢ - ٩٣ : عبد الرحمن جبقجي : توصيات مؤتمر القاهرة والسلم الموسيقي العربي .

ويعد موضوع الهوية القومية في الموسيقا العربية موضوعاً هاماً وطرحه للنقاش يمكن أن يؤدي إلى موسيقا عربية ذات طابع أصيل في قالب معاصر . ومشكلة الهوية القومية للموسيقا هي مشكلة عامة تعالجها كل شعوب الأرض كل منها على طريقته ، خاصة وأن تأثير وسائل الإعلام اليوم التي تبث كل أنواع الموسيقا العالمية أصبح خطراً على التراث القومي .

١٤ - ٢ - ٩٣ في قاعة المركز الثقافي فرع المزة في دمشق ، ألقى عازف الكمان المهندس أبان زركلي محاضرة تحدث فيها عن موسيقا يوهان سيباستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) مركزاً على الأصول الإيقاعية في بارتيتات باخ ، كما عزف على الكمان نماذج موسيقية من " البارتيتا رقم ٢ " و " البارتيتا رقم ٣ " على إعتبار أنهما متتاليتان من الرقصات المختلفة في جوها وسرعتها . كما عزف الحركة الأولى البطيئة والحركة الرابعة السريعة من " سوناتا رقم ١ " ، ولقد ركز المهندس أبان في محاضرته على الجانب الدنيوي من موسيقا باخ . وباخ هو مؤلف ألماني من عصر الباروك يعتبره بعض النقاد أكبر أعلام الموسيقا العالمية على الإطلاق وهو الذي وصل بفن البوليفوني (تعدد الأصوات على شكل ألحان متداخلة) إلى قمته . (انظر معجم الأعلام حرف B ، ص ٢٦٩)

١٥ - ٢ - ٩٣ في فندق الميريديان بدمشق تحت رعاية الهلال الأحمر السوري ، فرع دمشق ، قدمت فرقة جورني Journey السورية والتي تتألف من منذر كبة وهانيبال سعد (جيتار) ، عمار العاني (أورغ) ، باسل يوسف وبشار موسى (غناء) وغيرهم ، حفلا جذب الشبيبة الدمشقية قدمت فيه أغاني الستينات لألفيس بريسلي والبيتلز وغيرهم . ومن الجدير بالذكر أنه تقوم اليوم في أوروبا وأميريكا دراسات عديدة حول ظاهرة إرتداد الشباب إلى أغاني الستينات

العاطفية والتي فيها لحن واضح وإيقاع متوازن متفاوت السرعة ودفق عاطفي ، إضافة إلى أهم ما يميزها وهو المعاني الجميلة في كلماتها . فالشباب الرافض لكل القيم الأخلاقية وبعد أن كسر القوالب في كل ما حوله بما فيها الموسيقا وصارت أغانيه على الأغلب ألفاظاً لا معنى لها يسيرها إيقاع ديناميكي مع شبه إختفاء للألحان نراه اليوم يعود في مجال الموسيقا بالذات إلى بحر الدفء والقيم الأخلاقية في أغاني الستينات .

١٦ - ٢ - ٩٣ تحت رعاية السيد محافظ حلب ، على مسرح نقابة الفنانين ، قدم طلاب المعهد العربي للموسيقا في حلب أغنيات لموسيقيين حلبيين تركوا بصمات واضحة على الموسيقا السورية من أمثال صالح الجذبة ، علي الدرويش وعمر البطش وذلك بمناسبة مرور حوالي قرن على ميلادهم . كما كرم في هذا الحفل بعض الموسيقيين السوريين المعاصرين من أمثال محمود عجان ، نجيب السراج ، بهجت حسان ، إبراهيم جودت ، وعدنان أبو الشامات عبر تقديم بعض من أعمالهم . ومن الجدير بالذكر أن مدينة حلب صدّرت إلى العالم العربي موشحاتها المعروفة . والموشح الحلبي تطور عن الموشح الأندلسي مع تقطيع إيقاعي لا يخضع لبحور الشعر كما أن الإختلاف شمل توزيع مقاماته . وقد انتقل هذا الموشح إلى مصر عن طريق الفنان شاكر الحلبي .

١٨ - ٢ - ٩٣ على مسرح دار الكتب الوطنية بحلب ، قدم المعهد العربي للموسيقا بحلب بالتعاون مع المركز الثقافي العربي فيها حفلا للأساتذة الخبراء في المعهد المذكور وهم : فرنكيز كادجييفا (بيانو) ، علي مختار بابابيف (كمان) ، سركيس كوشكاريان (فيولونسيل) ويفجيني جينزديلوف (كلارينيت) . كان البرنامج متنوعاً وغنياً ، فموسيقا الحجرة أو موسيقا الصالونات هي الموسيقا التي تطلق على إجتماع آلتين أو أكثر (حتى ١٢ آلة أو فرقة موسيقا الحجرة) وتحتوي على تنوع لوني محبب ومريح وخاصة إذا ما تعددت الآلات . ولقد جمع هذا الحفل بين عزف منفرد وثنائيات وثلاثيات حسب البرنامج التالي :

* ثنائيات للكمان والبيانو * من تأليف كاراييف ، كريزلر ومونتي .
* ثنائيات للفيولونسيل والبيانو * من تأليف بيتهوفن ، فوريه وإيفازيان .
* ثنائيات للكلارينيت والبيانو * من تأليف ويبر وبوززا .
* ثلاثي للكمان والكلارينيت والبيانو * من تأليف موزارت وميلهو .

كما تضمن البرنامج عزفاً إفرادياً على البيانو في مقطوعات لليست وشوبان .

٢٢ - ٢ - ٩٣ على مسرح دار الكتب الوطنية بحلب ، قدم

المعهد العربي للموسيقا بحلب بالتعاون مع المركز الثقافي العربي ، عازف البيانو الأوسترالي " روبرت كورت " الحائز على عدة جوائز عالمية في مقطوعات لشوبان ، ليست ، ديبوسي ، ورافيل . وكان قد سبق لروبرت كورت أن قدم هذا البرنامج في ٨ - ١٢ - ١٩٩٢ في فندق الشيراتون بدمشق . تميز البرنامج برغبة العازف في الإبحار بالعاطفة العميقة لشوبان وليست الرومانتيكيين إذ تحملنا موسيقاهما إلى أعمق المشاعر الإنسانية وأكثرها تدفقاً ودفئاً قابلتها رغبته في الإنعتاق من القواعد الكلاسيكية حين انتقل إلى خفة وهوائية المدرسة الإنطباعية الفرنسية التي كان رائدها ديبوسي والتي تبحث عن الظلال والألوان في الهواء الطلق على طريقة الرسامين الإنطباعيين سيزان ومونيه وغيرهما .

٢ - ٣ - ٩٣ في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق ، قدم طلاب البيانو في صف الأستاذ فلاديمير زاريتسكي حفلا عزفت فيه زينة العظمة " مشاهد للأطفال " لشومان . وتعد هذه المقطوعات القصيرة من أجمل رومانسيات شومان للبيانو تتناول مواضيعها ألعاباً وحكايا للأطفال ، وهي على الرغم من كونها مؤلفة للأطفال إلا أنها صعبة من ناحية الأداء التعبيري وقد ألفها شومان في الفترة الثالثة من حياته والتي أعطى فيها للبيانو ولموسيقا الحجرة أجمل الأعمال . ثم قدمت فتون الشرع " دراسة من مقام ري بيمول ماجور " لفرانز ليست و " بولونيز من مقام مي بيمول مينور "

لشوبان . وكان شوبان قد ألف بولونيزاته تحت تأثير شوقه لوطنه بولونيا بعد أن هرب من بطش قيصر روسيا إلى فرنسا ومات في حسرة العودة إليه كما قدم عامر عازار " دراسة من مقام مي بيمول ماجور " لرخمانينوف " والرابسودي الهنغارية رقم ٥ " لفرانز ليست . تأثرت رابسوديات ليست الهنغارية بألحان الغجر التي سمعها حين ذهب في شبابه لزيارة موطنه الأصلي هنغاريا وهي قطع تتطلب مهارة كبيرة في العزف . أما الطالب مالك جندلي فقدم " رابسودي رقم ٨ لفرانز ليست " كما قدم " دراسة " لرخمانينوف . ويعد أسلوب المؤلف الروسي رخمانينوف خليطاً بين شوبان وشومان وتشايكوفسكي مع بعض العناصر الأكثر حداثة ، وهو من المؤلفين الرومانتيكيين الجدد . كما قدمت أليكا بني " تنوعات على لحن لمندلسون عمل رقم ٥٤ " تظهر الكثير من البراعة التقنية ولكنها لا تدخل في عمق وعاطفية روائع مندلسون " أغنيات بلا كلمات " . وأخيراً قدمت جمان عبيد " كرنفال فيينا " لشومان وهي سلسلة مقطوعات صعبة العزف فيها إنفتاح على العالم الخارجي على عكس أغلب قطع شومان للبيانو التي تتصف بالخصوصية وبالقدرة على الغوص في أعماق النفس البشرية .

٤ - ٣ - ٩٣ في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق ، قدم طلاب الفيولونسيل في صف الأستاذ راسي عبد اللاييف حفلا افتتحه كنان أبو عفش بالحركة الأولى " من كونشيرتو مقام ري

ماجور " لهايدن الذي أبدع كونشيرتات جميلة على الرغم من لقبه " أبو السيمفونية " . ثم عزف معين نفاع سوناتا لإيكلز ، وهو مؤلف من فترة الباروك . وعزفت هالة أبو عفش " سوناتا " لسامارتيني و " مالاغينيا " الشهيرة لألبينيز وهو مؤلف كاتالاني (إسبانيا) من نهاية القرن التاسع عشر . أما بيير جهجهة فقد عزف " سوناتا " لبوكيريني و " مونولوج في ذكرى ناظم حكمت " ، الشاعر التركي المعروف ، وهو من تأليف المؤلف الأذربيجاني أميروف . وأخيراً عزف فراس زين العابدين الحركة الأولى من " كونشيرتو من مقام دو ماجور " لهايدن و "قطعة ليلية " هي من أجمل رومانسيات تشايكوفسكي . رافق الطلاب على البيانو روستام غوبالدوين .

١٠ - ٣ - ٩٣ في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق ، قدمت دانيا طباع ، طالبة البيانو في صف الأستاذة سينثيا الوادي ، " سوناتا من مقام دو ماجور " لجالوبي وهو من المؤلفين الإيطاليين الذين عاشوا في روسيا في القرن الثامن عشر وكان لهم تأثير على موسيقاها . ثم عزفت " سوناتا من مقام مي بيمول ماجور عمل رقم ١٢٢ " لفرانز شوبرت قال عنها د. هاندمان : ((إن الثيمة (اللحن الرئيسي) في سوناتا شوبرت ليست بثيمة بل هي أغنية يعبث بها إنفعال عنيف)) . ثم عزفت " حورية البحر " لموريس رافيل . وأخيراً قدمت دانيا طباع " بولونيز فانتيزيا عمل رقم ٦١ " لفريدريك شوبان وتتميز هذه المقطوعة عن البولونيز العادية بنوع من

الحرية الداخلية .

١٤ - ٣ - ٩٣ في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق ، قدم طلاب المعهد العربي للموسيقا للقانون في صف الأستاذ حميد البصري حفلا عزف فيه أحمد جارور : « لونغة نهاوند » لمحمد جبقجي ، هيلا الفالح مقطوعة « عش البلبل » لمحمد عبد الوهاب ، مايا السيد مقطوعة « لونغة عجم » لجميل عويس ، فادي آغا القلعة « سماعي محير » لجميل بك ، بشار جارور « لونغة نهاوند » لمحمد رجب وسمير بلال مقطوعة « قطرات » لجميل بشير . كما قدم طالب المعهد العالي ، سنة أولى ، عبد الله شحادة ، « سماعي بيات من مقام ري » مع « إرتجالات » لحسان سكاف ثم « لونغة عجم فا » لروحي الخماش وأخيراً « آريا شهرزاد » لريمسكي كورساكوف ، رافقه على البيانو لوديميلا بوردوجا و وعلى الناي نايف رافع . ومن الجدير بالذكر أن هذه أول محاولة تجري في دمشق للجمع بين آلة القانون الشرقية والبيانو تجعل المستمع العربي يعي إمكانات وآفاقاً جديدة لآلة القانون تخرجها عن طابعها المألوف الجميل .

١٦ - ٣ - ٩٣ في قاعة الأمويين بفندق شهباء الشام بحلب ، قدمت الفرقة العربية للموسيقا والغناء التابعة للجمعية العربية المتحدة للآداب والفنون ، بالتعاون مع مركز البحوث الزراعية

" إيكاردا " حفلا-دعيت إليه السيدات العاملات في إيكاردا من مختلف دول العالم . إفتتحت الحفل جماعة المولوية بآلاتها الإيقاعية من دفوف وصنوج ثم أدى إثنان من المولوية " رقصة الدراويش " (الفتلة) ، كما قدمت الفرقة بقيادة أحمد نهاد فرا مقطوعات تراثية غناها كل من سومر نجار ووسيم ياغي . ثم قدم إيمان وغزوان فرا أغنية باللغة الإنكليزية على طريقة الجاز وهي من كلمات غزوان فرا وألحانه . ومحاولة تقديم الموسيقا العربية بقوالب حديثة هي محاولة جديرة بالإهتمام خاصة أن اللغة العربية صعبة التقطيع على أسلوب الجاز ، ولقد جرت حتى الآن عدة محاولات ناجحة قام بها العديد من الشباب العربي من أمثال زياد رحباني .

٢٠ - ٣ - ٩٣ تحت رعاية وزارة الثقافة والمعهد العالي للموسيقا في مكتبة الأسد بدمشق ، قدم عازف البيانو النمساوي كلاوس لوتغيب " سكيرزو رقم ٣ " لشوبان ، والسكيرزو هو مقطوعة سريعة مرحة وحيوية تشذ عن مقطوعات شوبان التي لها غالباً طابع الحزن والإنغلاق . ثم قدم بعدها أكثر سوناتات بيتهوفن شاعرية وهي " سوناتا العاطفة Appassionata العمل رقم ٥٧ من مقام فامينور " . ومن الجدير بالذكر أن بيتهوفن لم يطلق عليها هذا الإسم لكنه قال للمؤلف تشيرني أنه يعتبرها من أفضل سوناتاته للبيانو لعدة أسباب أحدها أنها تشكل توازناً كاملا بين الشكل والمضون . وبعد هذه السوناتا قدم كلاوس لوتغيب " الرابسودي الهنغارية " لفرانز ليست

و " سوناتا " لتشينيستيرا . وكان كلاوس لوتغيب كان قد قدم نفس البرنامج في حلب في ١٨ - ٣ - ٩٣ . كما أشرف ولمدة ٤ أيام على مجموعة من طالبات البيانو في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وهن : شادن اليافي ، أليكا البني ، جمان عبيد ودانيا طباع .

٢٤ - ٣ - ٩٣ في دير مار بطرس وإحتفالا بعيد الأم ، قدمت الفرقة الوسطى من جوقة الفرح تراتيل وأناشيد ذات طابع إنساني من كلمات وألحان سامي كلارك ، إيلي شويري ، الأب جوزيف عبسي والأب رزق الله سمعان ، الذي هو قائد جوقة الوادي التي مقرها مرمريتا (انظر جوقة الفرح ص ٢٢٨) .

٢٦ - ٣ - ٩٣ على مسرح الحمراء بدمشق ، قدمت فرقة البلوز الأميريكي حفل منوعات ابتدأه قائدها بيللي ستيفنز بإعطاء فكرة عن البلوز وتطوره عن زنوج أميريكا ثم قدم مجموعة أغاني روك آندرول وأغاني اشتهرت بالستينات . ولقد بدأ تطور الجاز عن الزنوج عام ١٨٩٢ حين اهتمت شريحة من الموسيقيين الأميريكيين البيض في نيو أورليانز بهذه الموسيقا الجديدة ومن بينهم جاك باباليين الذي اخترع نوع " الديكسيلاند " . غير أن موسيقا جاز الزنوج الأميريكيين وأغانيهم الحزينة هي التي بقيت حائزة على التأثير الأكبر . (انظر مقالة موسيقا الزنوج وأغانيهم الحزينة ص ١٢٧) .

٢٨ - ٣ - ٩٣ بمناسبة مرور مائة عام على وفاة تشايكوفسكي وخمسين عاماً على وفاة رخمانينوف وفي مكتبة الأسد بدمشق ، أقامت أستاذة الغناء في المعهد العالي للموسيقا غالينا غالدييفا (ميتزوسوبرانو) ، بمرافقة روستام غوبالدين على البيانو حفلا قدمت فيه أغنيات لرخمانينوف هي : " الصباح ، لا تحزني ، وردة الأنهار ، انبعاث المسيح ، ديتيا الزهرة الرائعة ، وداعان ، لا تغني أيتها الجميلة ، مياه الربيع " ، " وبريلود من مقام سي بيمول ماجور " وأخرى من " مقام دومينور " للبيانو المنفرد لرخمانينوف . ثم قدمت أغنيات : " أنت لا تحبني ، هكذا أحبني هو ، سيرينادا ، لماذا ، الماء ، أغنيات الغجريات ، كان هذا في الربيع ، لا تسألوني ، كل شيء من أجلك " ، " وأذار " للبيانو المنفرد لتشايكوفسكي . (انظر ملف تشايكوفسكي ص ١٤٢) .

ساهم الأستاذ أ. نهاد الفرا بتزويد المجلة بأخبار النشاط الموسيقي في حلب .

❑ حول أداء جوقة الفرح الدمشقية

في ٢٤ - ١ - ١٩٩٣ في كنيسة سيدة دمشق وتحت إشراف الأب إلياس زحلاوي ، أقامت الجوقة الوسطى وهي واحدة من أصل أربع فرق تابعة لجوقة الفرح - أنشئت عام ١٩٧٧ ، وتتألف من ٤٥٠ عضواً - أمسية موسيقية بناء على طلب من سعادة السفير البابوي لويجي أكوكلي الذي كان قد سبق له أن سمع الجوقة الكبرى ونالت إعجابه ، وذلك بمناسبة مغادرته دمشق ، دعي إليها عدد من رجال السلك الدبلوماسي .

قدمت الجوقة بقيادة رجاء الأمير مجموعة من التراتيل والأناشيد تدور حول مواضيع إنسانية عامة تدعو إلى المحبة والإخاء والسلام والمساواة ، وذلك بمرافقة ٤ آلات أورغن كهربائية عزف عليها كل من : فادي خنشت ، رينيه كرم ، مايا باتساليديس ويارا توما وإلى آلات إيقاع شرقية عزف عليها نبيل سليمان وغياث الحوش وفريد السيقلي ، إضافة إلى تفرد العود ببعض التقاسيم أداها مشيد خلاف . تخلل التراتيل صلاتين من تأليف الأخوين رحباني ، سبق أن غنتهما السيدة فيروز ، وهما " عا إسمك غنيت " و " بيتي أنا بيتك " ، أما بقية البرنامج فكان من كلمات وألحان إيلي شويري ، الأب جوزيف عبسي وسامي كلارك ومن توزيع رجاء الأمير .

تميزت هذه الأمسية بإتقان خماسي المحاور ، فالكلمات تدعو إلى السلام والمحبة بلغة أنيقة شاعرية وبسيطة هي وسط بين اللهجة العامية والفصحى . والإيقاع الشرقي تباين بين هادىء وحيوي وحماسي بشكل يناسب المواضيع والأجيال . كما استعملت السلالم الموسيقية الشرقية التي لا تحوي أجزاء أصغر من نصف البعد مما مكنهم من الأداء على شكل مفرد Homophony ، أو بعدة أصوات Polyphony . هندسة الصوت كانت مدروسة جيداً فبالإضافة إلى كون الأمسية جرت في كنيسة واسعة الرحاب ، عالية السقف حيث تسمع الهمسة ، فلقد جهزت القاعة بأجهزة صوتية عالية الجودة فغمرها الصوت من كل الجهات ولكن بدفء وعذوبة .

أما المحور الخامس الرئيسي فكان في الأداء ، وهنا لابد لنا من وقفة أطول . كانت أعمار أعضاء الجوقة الوسطى بين الثالثة عشرة والسابعة عشرة ، وهو العمر الذي لا يكون الصوت فيه قد أخذ مداه واستقر ، ولا تستحسن فيه التدريبات الصوتية (فوكاليز) ، إذ يبدؤون بها عادة في الثامنة عشرة ، ومع هذا فلقد جاء أداؤهم سلساً وكانت أصواتهم أنيقة ومرتاحة في طبقاتها الصوتية المختلفة حيث قسمت الجوقة إلى أربع فرق : سوبرانو ، آلتو ، تينور وباص . كما لون الأداء بديناميك ناجح جعله أكثر تعبيراً وثراء . وكانت مخارج الحروف واضحة ، كما كان إحساس أفراد الجوقة بمعاني الكلمات صادقاً فجاء الصدق في أدائهم مؤثراً .

بعد نشيد الختام " يا أهل الأرض وأنتو ترابا "، من كلمات إيلي شويري وألحانه، تحدث سعادة السفير البابوي مبدياً إعجابه بالجودة النابعة من الأصالة والجهد، ودعا الفرقة إلى روما. ودعوته تلك تعني نجاح هؤلاء الشباب في مد الجسور نحو العالمية. فالسبب في العزل الذي تعاني منه الموسيقا العربية على مستوى عالمي لا يكمن فيها بدليل أن الغرب استقى من إيقاعاتها وألحانها وروحها الكثير وإنما يكمن في الضعف الآلي والغنائي في أدائها إذ أنه لا يخضع اليوم في بلادنا إلى القواعد العلمية المدروسة إلا في حالات قليلة، فالإهتمام الذي توليه حالياً مدارسنا للموسيقا الآلية والغنائية ضعيف جداً يقابله في الغرب إهتمام حكومي كبير، فإذا ما ألقينا نظرة على عدد الفرق والمسابقات والنشاطات التي ترمز إلى إهتمام الحكومات الأوروبية بأداء الجوقات رأينا أنه يوجد في كل بلد أوروبي جوقة واحدة على الأقل ذات مستوى عالمي ونذكر منها :

في هنغاريا : جوقة بيكس لموسيقا الحجرة، بقيادة تيللاي Tillai.

في ألمانيا : جوقة موسيقا الحجرة للمدارس الثانوية، بقيادة ريلليتج Rilling.

في فنلندا : جوقة بيللاني، بقيادة ريسكا Riska.

في إسبانيا : جوقة جوردي، بقيادة مارتوريل Martorell.

في روسيا : جوقة كنيسة بطرسبرغ، بقيادة تشيرنو تشينكو Tchernotchenko.

كما أن أوروبا تشجع الجوقات عن طريق إقامة مسابقات ومهرجانات فمثلا يقيم الإتحاد الأوروبي لمغني الكورال الشباب المؤسس عام ١٩٦٠ ، والذي يجمع ٢٧ منظمة وطنية من ٢٣ بلداً أوروبياً ، كل عام أسابيع غنائية عبر أوروبا . أما الإجتماع الغنائي الأكبر لهذا الإتحاد فهو " أوروبا كانتات " ، ويضم كل ثلاث سنوات نحو أربعة آلاف مغن ، ولمدة عشرة أيام ، (وسيكون إجتماعه المقبل عام ١٩٩٤ في مدينة هيرينغ في الدانمارك ، وهو الإجتماع الثاني عشر من نوعه) . ولقد تولد عن هذا الإتحاد ومنذ عشر سنوات الإتحاد الدولي للجوقات في نامور الذي يضم أكثر من ٥٠ بلداً (وسيكون إجتماعه المقبل في فانكوفر بكندا في آب عام ١٩٩٣) .

وتشجيع جوقات الأطفال في أوروبا يأخذ حيزاً كبيراً من إهتمام المسؤولين إذ ينظم المركز الأوروبي لتوثيق وإعلام مدارس الأطفال ، والذي مقره مدينة غراس ، مسابقات عالمية لقيادة جوقات الأطفال . ولقد اجتمع في آب ١٩٩٢ بضع من أحسن مدارس الجوقات للأطفال من أمثال :

- جوقة الفيلهارموني لأطفال تولز ، بقيادة شميت غادن Schmidt Gaden .
- جوقة أطفال مدرسة أوكسفورد الجديدة ، بقيادة هيجنبوتوم Higginbottom .
- جوقة أطفال موسكو ، بقيادة بوبوف Popov .
- جوقة فيلهارموني براغ للأطفال ، بقيادة خفالا Chvala .

إن هذه المسابقات والمهرجانات الغنائية ، التي تقيمها مراكز حكومية أوروبية ، تؤدي إلى تنافس وبالتالي تقدم وتطور في مستوى الجوقات عندهم ، ناتج أصلا عن دراسة علمية للغناء الإفرادي ولغناء الجوقات . وإستناداً إلى آخر التقارير«١» يوجد اليوم في فرنسا وحدها نحو أربعة آلاف مؤسسة لتعليم الغناء للهواة ، وتضم ستمائة جوقة . كما أن وزارة التربية الفرنسية ، بالتنسيق مع وزارة الثقافة والكونسيرفاتوار ومختلف مدارس الموسيقا والكاتدرائيات ، تخطط لإنشاء مدارس تدرس مواد عامة صباحاً ، مع تخصيص ساعة ونصف من بعد ظهر كل يوم لدراسة فن غناء الجوقات ، إضافة إلى دروس في عزف البيانو ، الذي يعد أساسياً في تعليم الغناء ، وإلى دروس في تاريخ الموسيقا ونظرياتها وغيرها . كما أن المراكز البوليفونية المنتشرة في كل أنحاء فرنسا تعد مهمتها الأساسية تخريج أساتذة ذوي ثقافة موسيقية عالية تؤهلهم لتدريس الغناء . ولقد خرج مركز باريس البوليفوني ، المؤسس عام ١٩٧٩ بقيادة كايا Caillat ، ٥٧٦ طالباً في عام ١٩٩١ فقط . واهتمام المسؤولين بالجوقات قادهم إلى دعوة أفضل المختصين في تعليم الغناء السولو وغناء الجوقات من أمثال السويدي إ .إريكسون Ericson للتدريس فيه .

بعد هذه الجولة في النشاط التعليمي والتشجيعي لغناء الجوقات في أوروبا نرى أنه من المحتم أن تقدم جوقات الغناء فيها أعمالا

«١» عن مجلة « ديابازون Diapason » الفرنسية – أيلول ١٩٩٢

جيدة ، وخاصة أن المفهوم الحديث للجوقات ابتدأ عندهم منذ القرن الثامن عشر . أما في بلادنا ، التي ابتدأت فيها حركة النهضة الموسيقية حديثاً ، حيث الإهتمام الحكومي بالتعليم الموسيقي الجاد بكل أنواعه تأليفاً وأداءً يقتصر على بضعة مراكز فقط ، فإن تشجيع المجهود الشخصي والفردي الذي تقوم به جوقات كجوقة الفرح والتي تستحق بأعضائها وبالمشرفين عليها كل التقدير هو أمر ضروري ، إذ لا يكفي أن نرفض المبتذل بل يجب أن نعرف أيضاً كيف نشجع الجيد من الأعمال .

□□□

❑ مؤتمر الموسيقا العربية ـ القاهرة ١٩٩٢

جاء في مقدمة التوصيات التي كتبتها اللجنة المشرفة على مؤتمر الموسيقا العربية الذي عقد في تشرين الثاني - نوفمبر ١٩٩٢ بالقاهرة بمناسبة اليوبيل الفضي لتأسيس فرقة الموسيقا العربية أن المؤتمر يسجل القطيعة الحاصلة بين مشاغل الموسيقا العربية عملا وتنظيراً وبين واقع مجتمعاتنا العربية التي تعيش اليوم أزمة حضارية بفعل معايشتها لحضارة محيطة مختلفة عنها نمطاً وأسلوباً ، لم تسهم في إنشائها ولم تكن مهيأة ثقافياً لاستيعابها . وأن المؤتمر يرى أن توصيات المؤتمرات الموسيقية ومقترحاتها لن تكون ذات جدوى ما لم تدعم أساساً من الحكومات الوطنية والهيئات الرسمية والمؤسسات الثقافية ومن مختلف وسائل الإتصال المرئي والسمعي وخاصة منها مؤسسات الإعلام الوطني للتصدي لسيطرة السوق التجارية على وسائل الإبداع الفني . كما يؤكد المؤتمر على ضرورة مواصلة العمل على المحافظة على التراث الموسيقي وإحيائه .

وأصدر المؤتمر توصيات نذكر منها :

١ - تحقيق التراث وتدوينه

وذلك عن طريق تشكيل لجان من المختصين العرب لتقوم بمسح

ميداني يليه تحقيق وتسجيل وتدوين مع ضرورة الإلتزام بالمدونات عند تقويم التراث وضرورة بعث مراكز قطرية للتراث الموسيقي العربي والعمل على إنشاء مركز قومي يعني بتجميع التراث والأعمال العربية المعاصرة وأخيراً العمل على جمع التراث الفلسطيني وتدوينه .

٢ – توصيات لجنة المقامات والإيقاعات

وتدعو إلى جمع اللهجات الموسيقية العربية من مقامات وإيقاعات وإلى الحفاظ على الأداء الملتزم بالمقامية الموسيقية وبالإيقاعات العربية وأن يسري هذا على مجال التعليم كما تدعو إلى اعتماد نظرية الأجناس المتداخلة كأحد الأساليب المقامية .

٣ – توصيات لجنة التعليم والثقافة الموسيقية

١ – التربية الموسيقية في المدارس :

توحيد الخط التعليمي في الوطن العربي واعتبار التربية الفنية والموسيقية من الحقوق الأساسية للطفل العربي ولذلك يجب إتخاذ خطوات حاسمة لسد النقص الكبير في إعداد المعلمين وتثقيفهم عبر دورات عن أحدث الطرق لتعليم الموسيقا وتبادل السجلات والمدونات الشعبية حتى يشب الطفل العربي في بيئة معنوية متجانسة ، وتشجيع تأليف أغاني للأطفال رفيعة المضمون أدبياً وموسيقياً .

٢ – التعليم الموسيقي المتخصص :

ويدعو المؤتمر في هذا المجال إلى ضرورة تأسيس جمعية عربية للتربية الموسيقية وإصدار معجم لمصطلحات الموسيقا العربية ومجلة عربية للتربية الموسيقية ودار نشر لطبع المدونات الموسيقية وإقامة مسابقات عربية في العزف والغناء المنفرد والجماعي وحصر دراسات الماجستير والدكتوراه العربية ونشر ملخصاتها على المستوى العربي تمهيداً للمشاركة بعد ذلك في حلقات المعلومات Data Base الدولية في هذا المجال ، ودعم البعثات الموسيقية للخارج وخاصة للبلاد المتصلة بالموسيقا العربية ، واستخدام الحاسب الموسيقي في مجالات البحث ، والعناية بتدريس الموسيقا للمعوقين على طريقة برايل ، وإنشاء مركز لبحوث الموسيقا العربية يمكن أن يتبع جامعة الدول العربية .

٣ – الثقافة الموسيقية :

يوصي المؤتمر الهيئات الإعلامية برعاية الإبداع الموسيقي الجديد الجاد المرتبط بالبيئة والتراث وترشيد الموسيقا في الإعلانات ونشر الثقافة الموسيقية خارج المدرسة وتسجيل أشرطة فيديو تعليمية تثقيفية عن الموسيقا وتنظيم مهرجان موسيقي للطفل العربي ورعاية الموسيقيين الفلسطينيين من طلاب ومؤدين

ومبدعين .

٤ – توصيات لجنة الآلات والفرق الموسيقية

يدعو المؤتمر إلى العناية بكل الآلات الموسيقية عموماً عن طريق تطوير صناعتها وتقنيتها عبر لجنة من العازفين والفيزيائيين وصناع الآلات وتوفير الأدوات اللازمة للصناعة الهندسية الممكننة للآلات بما لا يلغي دور الصناعة التقليدية في هذا المجال ، ووضع مناهج تدريس لها وتشجيع الآلات القليلة التداول كالسنطور والبزق في مناهج التعليم مع توصيات خاصة لآلتي القانون والناي .

٥ – توصيات لجنة السلم الموسيقي العربي

١ – توصيات تخصصية :

وتتناول أهمية تثبيت درجات السلم الموسيقي العربية من أجل إمكانية التفهم الكامل لبناء المقامات العربية وتصنيفها وإمكانية التطوير العلمي للموسيقا العربية وإمكانية التصنيع الصحيح للآلات وإعتماد السلم الموسيقي الطبيعي كمنطلق علمي لتثبيت درجاته ، وكذلك تثبيت نسب الأبعاد المتفق عليها في الديوان الموسيقي العربي العام والتي تلتزم بالتعامل مع النسب الشريفة وعدم تجاوزها وهي ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ وكذلك التوصية بتشكيل لجنة علمية لتنفيذ الجزء التطبيقي لهذا المخطط عبر تثبيت درجات السلم نظرياً وباستخدام المعدات الإلكترونية

الحديثة لتحليل الأصوات .

٢ – توصيات عامة :

وتدعو لإنشاء مركز علمي لأبحاث الموسيقا العربية يعمل على تثبيت درجات السلم الموسيقي العربي وعلى تطوير الموسيقا العربية في جميع المجالات العلمية والعملية وإحياء علم هندسة الموسيقا العربية ضمن المناهج الدراسية لدارسي كليات الموسيقا والعلوم الهندسية في الوطن العربي .

الأبحاث التي قدمت في المؤتمر

يمكن تقسيم الأبحاث التي قدمت في المؤتمر الى المحاور التالية :

١ – محور نظريات الموسيقا العربية

– دراسة مقارنة للمقامات المستخدمة في أغاني الجزيرة العربية والمقامات المستخدمة في مصر – د. عبد الرب إدريس – باحث موسيقي .

يعد الدكتور عبد الرب إدريس هذا البحث مدخلا جديداً يضع ألحان الجزيرة العربية لأول مرة في مجهر التقييم العلمي بادئاً بتعريف الأبعاد الصوتية والأجناس المستعملة في الموسيقا العربية بصفة عامة ثم محدداً الأبعاد الموسيقية في المقامات المستخدمة في

الجزيرة العربية مع مقارنتها بالمقامات المستخدمة في مصر ، ثم يطرح مقترحاته حول ضرورة جمع تراث الجزيرة العربية وتدوينه وضرورة وجود نهضة موسيقية في الجزيرة العربية .

- **الموسيقا المصرية بين المحلية والعالمية** - يحيى الليثي - باحث موسيقي من مصر .

يفصل فيه الباحث الفروق بين الموسيقا المصرية والعربية والشرقية مع إستعراض لوضعها منذ بداية القرن العشرين ، ثم يشرح بشكل موسع السلم السباعي الفيثاغورسي والطبيعي والمنحى الخاطئ الذي اتخذه السلم الطبيعي العربي واختلافه عن الشرقي .

- دراسة مقارنة للإيقاعات الموسيقية في الدول العربية - أحمد شفيق أبو عوف - باحث موسيقي .

وفيه يستعرض الباحث توصيات المؤتمرات الموسيقية السابقة وما الذي أنجز منها والنشاط الموسيقي العربي بعدها ثم اقتراحاته حول حصر المقامات العربية والتي يبلغ عددها حوالي ٤٠٠ مقام في تلك التي استخدمها كل من أم كلثوم وعبد الوهاب وغيرهم من الخالدين أي ٢٠ مقاماً فقط مع بعض المقامات القليلة الأخرى بالإضافة إلى إقترحات حول الإيقاعات التي يجب تدريسها .

- تطوير فرق الموسيقا العربية - عدنان إيلوش - مؤلف وباحث

موسيقي من سورية .

وفيه يطرح نظريته حول وجوب إنشاء المقامات العربية من كل النغمات الموسيقية كما يصف العود الحديث الذي اخترعه الأستاذ إيلوش بثمانية أوتار مما يزيد من إمكانياته .

- **تحقيق بعض المقامات والمؤلفات الآلية العربية غير المطروقة من خلال السازندة التركية** - عبد المنعم خليل إبراهيم - مدرس مساعد بالمعهد العالي للموسيقا العربية - أكاديمية الفنون - مصر .

اختار الباحث مقامات غير مطروقة وتتشابه في أسمائها وهي : دلكشيدة ودلكس حاوران - ذوق طرب وشوق طرب - شوق دل وشوق أور - وهي مقامات لا علاقة لأحدها بالآخر مع شرح مفصل .

- **بحث حول التراث الموسيقي في المملكة العربية السعودية** - عبد القادر الحلواني - باحث من السعودية .

وفيه يستعرض بعضاً من فنون الحركات الشعبية والعرضات التي كانت ولا تزال سائدة في الجزيرة العربية وأسماء المقامات فيها وما يقابلها في مصر وأخرى ليس لها مقابل فيها .

- **الحاسوب والموسيقا** - الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة - باحث من سورية .

وفيه يقدم الباحث ملخصاً كاملا لتطور تعامل الحاسوب مع الموسيقا وفوائد استخدامه في مجالاتها المتعددة معتمداً على مبدأ أن الموسيقا ظاهرة فيزيائية يمكن وضع نموذج لها ومبدأ إمكانية التعبير عن اللحن رقمياً ومبدأ التعبير عن العناصر الموسيقية رقمياً مع أمثلة .

- **واقع سلالم الموسيقا العربية وآفاقها المستقبلية** - حميد البصري - باحث موسيقي من العراق .

ولقد تفضل الأستاذ حميد مشكوراً بإعطاء المجلة بحثه لنشره كاملا (انظر باب دراسات وأبحاث) .

- **النقد والبناء في موسيقانا العربية** - عبد الرحمن جبقجي - باحث موسيقي من سورية .

وهو بحث قدم مع شروح على السلايد يطرح فيه الأستاذ عبد الرحمن جبقجي مشكلة الفروق بين السلم الموسيقي العربي والشرقي ذاكراً أن استخدام الأورغن الكهربائي يؤدي إلى إعتياد الناس على السلم العربي المعدل والقضاء على الموسيقا العربية ويطرح مشكلة الأوزان وآراءه حول طريقة حفظ التراث .

- **تصنيف حديث للمقامات العربية** - سليم سحاب - باحث ومؤلف

موسيقي من لبنان وقائد الفرقة العربية في مصر .

وهي دراسة تصنف أهم المقامات العربية من ناحية تداولها في الممارسة التلحينية في البلاد العربية استنبطت من نفس طريقة إشتقاق المقامات الفرعية من المقام الأساسي في الموسيقا الإغريقية القديمة مع نماذج ورسوم تفصيلية .

- **جدولة السلم الخماسي في الموسيقا السودانية** - عباس سليمان السباعي - باحث موسيقي من السودان .

وفيه يشرح الباحث وجهة نظره في السلالم الموسيقية السودانية ويصحح أخطاء شائعة وأخرى وقع فيها باحثون موسيقيون من السودان مع نماذج موسيقية . كما ورد فيه طريقة تصنيف لجداول السلم الخماسي المستخدم في الموسيقا السودانية مقارنة بالمقترحات التي قدمها الباحثون الموسيقيون في السودان .

- **المقامات الموسيقية في الوطن العربي** - د. محمد غوانمة - أستاذ مساعد في كلية التربية والفنون - جامعة اليرموك - الأردن .

ويهدف هذا البحث إلى دراسة المقامات الموسيقية المتداولة في الوطن العربي حسب مناطقه الثلاث : مشرق عربي - مغرب عربي - عمق عربي موضحاً مفهوم المقام وأنواع الخلايا اللحنية والأجناس مع بيان أنواع الأبعاد الموسيقية العربية وتأثيرها على التراكيب السلمية والنغمية مع عدد من المقترحات حول دراسة

المقامات وحفظها وطرق التعامل معها .

- **تصوير المقامات العربية وتعدد أسمائها** - عبد المنعم عرفة - باحث موسيقي من مصر .

وفيه يتحدث عن عبثية تغيير إسم المقام بمجرد تغيير النوتة الذي يبدأ منها لأن هذا يخلق صعوبة كبيرة ، كما ويتحدث عن ضرورة توحيد أسماء الإيقاعات والمقامات في الدول العربية .

- **كيفية تثبيت السلم الموسيقي للموسيقا العربية** - د. إيزيس فتح الله - أستاذة في كلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان - د. فتحي حسن صالح - أستاذ في كلية الهندسة بجامعة القاهرة - والمهندس علي النجار - من دار الفارابي للكمبيوتر والموسيقا - وطالب دراسات عليا بهندسة القاهرة .

وفيه طرح للخطة التي يسير عليها هؤلاء البحاثة في مجال إستخدام الكومبيوتر من أجل تثبيت السلم الموسيقي العربي كنقطة إنطلاق نحو حل مشاكل الموسيقا العربية في مجال التربية الموسيقية والتأليف .

- **التراث الفنائي في المغرب العربي الكبير " النوبة "** - إنعام محمد لبيب - رئيس قسم الآلات بالمعهد العالي للموسيقا العربية - أكاديمية الفنون - مصر .

ويشرح فيه الباحث ماهية " النوبة " بشكل عام ثم شكلها في كل من تونس والجزائر والمغرب مع نماذج موسيقية .

- دراسة مقارنة للإيقاعات والمقامات الموسيقية في الدول العربية - عطية شرارة - باحث موسيقي من مصر .

وفيه دراسة للمقامات والإيقاعات المستعملة في الموشحات في كل من مصر وسوريا والتي تختلف عن غيرها في البلاد العربية ثم يستعرض بعض أنواع الإيقاعات والمقامات ومكان وجودها في البلاد العربية .

٢ - محور الآلات الموسيقية

- تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني وقدمه كل من الأساتذة - محمود عفت ، والدكتور فتحي صالح والبروفيسور روبرت كربس .

يستعرض في المرحلة الأولى دراسات في قياسات آلات الناي الفرعونية وفي المرحلة الثانية تصنيع النماذج وفي الثالثة تسجيل النغمات وفي الرابعة تحليلها علمياً .

- مهارة العفق في عزف آلة القانون في الموسيقا العربية - د. عبد الله علي محمد الكردي - أستاذ مساعد بقسم الموسيقا العربية

في كلية التربية الموسيقية - جامعة حلوان - مصر .

وهو بحث يتناول مشكلة الإنتقال النغمي الذي يتطلب بالضرورة استخدام مهارة العفق (نوع من أنواع التحويل النغمي) ومحاولة حلها عن طريق تقنية مبتكرة .

٣ - محور أعلام الموسيقا العربية

- الدكتور محمود أحمد الحفني الباحث الموسيقي الرائد (١٨٩٦ - ١٩٧٣) - قدمه سليمان جميل - مؤلف وباحث موسيقي من مصر .

ويتناول حياة الدكتور حفني والتجديد الذي قام به على الموسيقا العربية من حيث تطويع آلات غربية لمقاماتها ونشاطه المكثف الرائد في حركة النهضة بالموسيقا المصرية والمنهج العلمي الذي اتبعه .

٤ - محور رؤى حول مستقبل الموسيقا العربية

- التراث عقدة العجز الإبداعي - محمد القرفي - مؤلف وباحث موسيقي من تونس .

يتحدث فيه الأستاذ محمد القرفي عن أهمية الموسيقا في حياة الإنسان ودور الثقافة بمختلف وسائلها التعبيرية في تغيير المجتمعات نحو التطور أو الخمول ، ذاكراً أن إعتبار الدول المتقدمة للتراث كموضوع فرضي من توابع التاريخ قابل للمناقشة والرفض وللحفظ من

باب التوثيق والمرجعية وهو موقف أفضل من تعظيم الدول النامية لتراثها ومنع إنتقاده وفي هذا حكم على التراث بأن يصبح قطعة متحفية جامدة وغير فاعلة ، كما فيه حكم على أنفسهم بالبقاء خارج التاريخ .

- **نظرية الأجناس المتداخلة** - الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة - باحث موسيقي وأستاذ في كلية الهندسة بجامعة دمشق - سوريا .

ويسعى البحث إلى وضع نظرية جديدة عبر تطوير الأساس المقامي للموسيقا مبنياً على خصائص الحداثة وتطور مفهومها في الموسيقا العربية وعلى الحداثة والعواطف المركبة .

- **أزمة الفكر الموسيقي العربي** - فتحي الخميس - باحث موسيقي من مصر .

يتحدث فيه عن وجود أحد الفرعين النظريين للموسيقا في بلادنا وهو فرع العلوم الموسيقية الأكاديمية ويتوجه إلى المختصين فقط وعن عدم وجود الفرع الثاني وهو النقد والفكر الموسيقي وذلك منذ ثلاثة قرون مستعرضاً المفكرين الذين بحثوا في الموسيقا ما قبل تلك الفترة .

- **حيرة الباحث بين المراجع الموسيقية** - حسن درويش - باحث

موسيقي من مصر .

ويتعرض الباحث فيه لمشكلة الشوائب الدخيلة على التراث الموسيقي بسبب الإضافات الإرتجالية أثناء الغناء مع نماذج موسيقية ، ثم يستعرض المجالات الموسيقية التي حاولت تدوين التراث وحفظه ولكنها للأسف توقفت .

- أضواء على فرق الموسيقا العربية - مهدي سردانة - مغني وملحن من فلسطين .

وفيه طرح لرؤية الكاتب حول ضرورة وكيفية حفظ التراث مع رصد لأهم إنجازات الدول العربية في هذا المجال وأهم الفرق أو المؤلفين العرب الذين جددوا في الموسيقا العربية دون الإبتعاد عن روح الأصالة مع دعوته للإعلام العربي للقيام بنقل الأعمال الجادة والخالدة .

- دور الفرق الموسيقية العربية في تقديم التراث العربي بشكل متطور - عطية شرارة - باحث موسيقي من مصر .

ويطرح فيه ثماني إقتراحات حول تطوير فرقنا الموسيقية إعتماداً على الموسيقيين المتعلمين وخريجي المعاهد الموسيقية .

- رؤى مستقبلية للموسيقا العربية - نبيل شورة - أستاذ الموسيقا العربية بكلية التربية الموسيقية في جامعة حلوان - مصر .

ويطرح الباحث رأيه حول تطوير الموسيقا العربية ، ثم يتحدث عن الأركان الأساسية الأربعة للموسيقا العربية من نظام سلمي وإيقاعي ونهج صياغة الألحان وتخت الموسيقا العربية ثم يعرض وجهة نظره حول وقوف موسيقانا بين العالمية والقومية وحول مشاكل التعليم الموسيقي في بلادنا وحول الدور السلبي والإيجابي لوسائل الإعلام .

- بين القديم والجديد والرؤى المستقبلية للموسيقا العربية -
عزيز الشوان - باحث ومؤلف موسيقي من مصر .

وهو بحث يرفض فيه الباحث ضرورة التوقف عند القديم فقط لأنه تراث ويعتبر أن التصرف الأمثل هو إستلهام ذلك القديم في الإبداع الموسيقي والأدبي الجديد ومعالجته بلغة العصر من تقدم وإتقان في الصنعة مع إستعراض لتاريخ التطور الموسيقي في الغرب ثم يتحدث عن الحداثة التي تعني التطور كما في الإنتقال من التخت الشرقي إلى الأوركسترا السيمفونية مع الإحتفاظ بالطابع المحلي .

- دور فرق الموسيقا العربية في نشر التراث العربي والأسلوب الأمثل لنقد الموسيقا العربية - عبد القادر صبري - باحث موسيقي من مصر .

يستعرض فيه الباحث الفرق الموسيقية العربية في مصر ويسهب في حديثه عن فرقة الموسيقا العربية بقيادة عبد الحليم نويرة وعن تراجعها في مستوى الأداء .

- **الإستعانة بتسجيلات التراث العربي القديم في بناء فرق الموسيقا العربية** - عبد العزيز عناني - باحث موسيقي من مصر .
وفيه نقد لفرقة الموسيقا العربية في مصر مع إقتراحات لتحسينها .

- **رأي في مشكلة الموسيقا العربية** - عبد المنعم عرفة - باحث موسيقي من مصر .
يتحدث الباحث عن خطر إختفاء الغناء العربي الأصيل ولجوء الملحنين حالياً إلى أبسط أنواع الموسيقا الغربية للإقتباس منها في حين يجب النظر إلى الموسيقا على إعتبارها فناً مبنياً على أسس علمية .

- مطلوب برنامج حقيقي لمؤتمر الموسيقا الجديد - كمال النجمي - باحث موسيقي من مصر .
يتحدث فيه الباحث عن عبثية عقد المؤتمرات التي لا تخرج توصياتها من قاعة المؤتمرات إلى حيز التنفيذ مع إقتراحات له حول المسار الذي يجب أن تتخذه الموسيقا العربية .

ومن الجدير بالذكر أن مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية هو الخامس من نوعه بعد :
١ - مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية ١٩٣٢

٢ - مؤتمر بغداد للموسيقا العربية ١٩٦٨
٣ - مؤتمر فاس للموسيقا العربية ١٩٦٩
٤ - مؤتمر القاهرة للموسيقا العربية ١٩٧٩

كما أن توصيات هذه المؤتمرات الأربعة اشتركت في الإهتمام بـ :
١ - تطوير الموسيقا العربية والإحتفاظ بطابعها وحصر المقامات المستعملة وترتيبها بحسب الدرجة الأساسية لكل منها وتحليلها وترتيبها حسب الأجناس المكونة لها .
٢ - بيان الإيقاعات وتحليلها .
٣ - إعادة النظر في القوالب اللحنية المستعملة كالقصيدة والموشح والدور والطقطوقة والموال .
٤ - إعادة النظر في مشكلة السلم الموسيقي من حيث أبعاده .
٥ - إيجاد الطريقة المثلى لتدوين الغناء العربي والموسيقا العربية .
٦ - تطوير الآلات الموسيقية العربية .
٧ - دراسة الإسطوانات القديمة .
٨ - التعليم الموسيقي في المدارس والمعاهد .
٩ - الحفاظ على المخطوطات الموسيقية القديمة .

□ □ □

❑ ديتريخ فيشرديسكاو
مغني باريتون القرن العشرين

□ لقد غنيت وسجلت عدداً ضخماً من الأعمال أكثر من أي فنان آخر من أين يأتي عندك هذا البحث عن الإستنفاذ ؟

ـ لقد أتى هذا بالأساس من الفضول الفني ، كل اكتشاف لأعمال جديدة ينير ويغني الادراك الذي هو منطلق عمل المغني . لا يمكننا أن ندعي معرفة مؤلف كشوبرت Schubert عبر معرفتنا لبعض من مقطوعاته الأساسية . ثم إن العمل بمقطوعة لم أغنها سابقاً ، هو اكتشاف الحدود الحالية لمقدرتي التقنية ، وهذا أيضاً مهم .

□ في الإصدار الجديد لتسجيلاتك القديمة لكافة أعمال شوبرت أهملت بعض الأغنيات ، لماذا أهملت هذه الأعمال بالذات ؟

ـ الأمر يتعلق بدون استثناء بألحان يفضل أن تخصص لأصوات

أجرى هذه المقابلة مع ديتريخ فيشر ديسكاو Dietrich FISHER-DIESKAU كل من فرانسوا لافون Francois Lafon وباتريك بييون Patric Peillon في ١٢ ـ ١ ـ ٩٣ في برلين . وبعد مرور خمسة عشر يوماً عليها ، أعلن ديتريخ فيشر ديسكاو إعتزاله الغناء لأسباب صحية ، مما جعل هذه المقابلة حدثاً هاماً تناولته أجهزة الإعلام الغربية بشكل مفصل .

حادة أكثر من صوتي بل من الأفضل أن تخصص لأصوات نسائية . مع ذلك لم أفكر في يوم من الأيام بتسجيل المجموعة الكاملة . في تلك الفترة دفعت لتحقيق هذه الموسوعة لأسباب تجارية .

□ أنت تحب غالباً إعادة بعض المقطوعات ، لماذا ؟ وما هي ؟

ـ مجموعة أعمال شوبرت حتماً فالأعمال التي اكتسبت شهرتها الموسيقية ثم خلدتها هي وحدها الأعمال التي تستحق أن أعود إليها مراراً وتكراراً . طبعاً لايجب أن نقلل من قيمة مادتها الشعرية بالرغم من أن الأهمية الأدبية ليست بالعنصر الحاسم . إن الموسيقا التي فرضت قواعدها وقوتها التعبيرية كنقطة علام تعرض نفسها دوماً بشكل مختلف وبتعميق متجدد دوماً .

□ هل هناك أعمال جديدة تتمنى أن تكتشفها وربما أن تغنيها ؟

ـ قريباً سأهتم بأوبرا لفيكتور أولمان V . Ullmann كما أن ألحان دوبارك Duparc ومؤلفين فرنسيين آخرين لازالت مجهولة بالنسبة لي .

□ يقال عن اللغة الفرنسية أنها غير موسيقية ، هل هذا صحيح ؟

هذا خطأ كبير . إن للغة الفرنسية غنائيتها الخاصة التي ساعدت على تشكيل هوية الموسيقا القومية الفرنسية .

□ في تاريخ تطورك الموسيقي ، الذي يشكله تعاقب تسجيلاتك « لرحلة الشتاء » لشوبرت ، أي تسجيل لها هو الأحب إلى قلبك ؟

ـ بإعتباري رب عائلة جيد فأنا أحب كل أولادي . إن كل ولادة هي نقطة علام في مجرى حياتي . أعتقد أيضاً أن القرارات المتخذة التي غذت هذه النسخ من التسجيلات مختلفة الواحدة عن الأخرى لدرجة أن كل نسخة تسجيل تستحق أن تستحوذ على الاهتمام بها بمعزل عن غيرها ، فالعناصر التي تجعل من كل تسجيل عملا مبتكراً متعددة منها السرعة ، الألوان الصوتية ، درجات التعمق في الخصائصية الشوبرتية ، كذلك اكتشاف لغة موسيقية بقيت مظلمة لفترة طويلة ، لغة يجب إعادة خلق روحها الاسطورية ومفهومها .

□ هل يمكنك القول أنك عبر حياتك الفنية قد وصلت إلى الأهداف التي رسمتها لنفسك في البداية ؟ ألم تتجاوز الحقيقة الخيال ؟

ـ عندما أفكر بذلك جيداً أرى أنه لم تمر سنة دون أن أضيف أهدافاً جديدة لحياتي . قبل النضوج كانت بعض الامكانيات والتمنيات تغفو بعمق في داخلي . في أغلب الأحيان وبدون تدخل الإرادة الواعية كانت هذه الامكانيات والتمنيات تتفتح وتجعل حياتي كما هي الآن . بالمقابل نحن غالباً غير قادرين على تذكر المسببات التي دفعتنا في الأمس لعمل هذا بدلا عن ذاك . إن مسيرتنا على

الأرض ليست بمنحني مرسوم مسبقاً وإنما هي مجموعة مستقيمات قصيرة تغير وجهتها حسب الزمان ... نعم لقد كان هناك بعيداً في بداية طريق الاحتراف طموحات ونجاحات صغيرة هي التي أوصلتني إلى ما أنا عليه .

□ وإن كان عليك أن تحيا مرة أخرى ، هل تكرر ذلك ؟

ـ أبداً . إن كان علي أن أبدأ حياتي من جديد فإنني وبخبراتي المكتسبة ، سأجعل حياتي مختلفة بشكل جذري .

□ هل تعتقد أن البدء بمهنة الغناء اليوم صار أسهل ؟

ـ إن إيجاد مكان في مجال الغناء هو اليوم أصعب حتماً . في نهاية الحرب العالمية الثانية كانت دائرة الذين يطمحون للإحتراف ضيقة ، بينما يوجد اليوم مجموعة كبيرة من المتنافسين . إن الرغبة المتزايدة للإندفاع التي تغري العين والاذن تعني إعاقة ذاتية للموهبة وتحديداً للقدرات بالنسبة لمن يندفع في هذا السباق . لقد كان يلزمنا دوماً ملاك حارس يحمينا من الشراك المزروعة على الطريق . اليوم يلزمك جيش من الملائكة لتبقى موجوداً .

□ يتحدثون اليوم عن بضعة مغنين كورثة لك ، بمن تعترف منهم ؟

ـ إنني لا أستطيع الكلام إلا عن الذين يبدؤون الإحتراف . إنهم أكثر عدداً من الماضي . مثلا بارتولي Bartoli ، شميتت

Schmidt ، نولد Nold ، غيرن Gorne ، فيديمر Vidmer ، تريكيل Trekel ، ويمكن أن أطيل القائمة أكثر . كلهم يبنون عملهم على قواعد خاصة بهم ولكنهم يشتركون بالهدف الأساسي الذي ذكرت ويسيرون إليه بثقة . إلا أنني واثق من أن سجادة الورود التي يمشون عليها تخفي بعض الأشواك الشريرة .

□ هل ترى نفسك وريثاً لأحد ؟

ـ إن الشيء الوحيد الذي لا يدين به المرء إلا لجينياته ولا يعتمد فيه على أي نموذج كما أنه ليس بثمرة أي تعليم ، هو الصوت ، بشرط أن يعي باكراً الإمكانيات التي يقدمها هذا الصوت، وألا تخربها حماقة الجهل بشكل غير قابل للإصلاح . كل ما يتبقى هو إرث مكتسب من الآخرين وعلى المرء أن يقوم على حسن إدارته . إن الذين أثروا في هم :هوتر Hotter ، إ . آيزمار E . Eismer ، ش . بانزيرا C . Panzera ، ر . بوكلمان R . Bockelmann ، م . موللر M . Muller وآخرون . لقد كان لديهم شيء يفتن المستمع : إشعاع من حساسية إنسانية ، لمعان مكثف في طابع الصوت ، فهم لم يفنوا أعمالهم بل جسدوها .

□ إن نشاطك يبدو غير محدود وحيويتك لا تنفذ ، كيف تنظم عملك ؟

ـ عندما تكون الرغبة في العمل كبيرة وانتقائية يجب علينا تنظيم

الوقت بدقة . إن التوزيع الذي أقوم به لأوقاتي متنوع يغذي ويجدد باستمرار رغباتي . فالتدريس وقيادة الفرقة والرسم والكتابة والغناء ، كل هذه الأشياء تتفاعل فيما بينها لتزداد كل واحدة منها خصباً .

□ هل تدرب صوتك لوحدك أم أنك بحاجة إلى مستمع آخر ؟

ـ إني بحاجة لمستمع وتسجيلاتي السابقة تساعدني ليس كنموذج تفسيري لانسخه ولكن كأثر حالة صوتية أصلية يجب أن أسعى إليها ، كما أنني أجد في زوجتي جوليا فارادي Julia Varady مستمعة نبيهة توجهني عند اللزوم . إن جمهوري أيضاً يساعدني ، فردود أفعاله دقيقة كدقة جهاز قياس الزلازل ، لكن هذا لاينطبق دائماً وللأسف على النقاد الصحفيين .

□ ماهي المقطوعات التي تتطلب أكبر درجة من التركيز ؟

ـ كلما كانت الكتابة الموسيقية معقدة (بعض أعمال بيتهوفن Beethoven وكذلك الموسيقا المعاصرة) كلما تطلب العمل تركيزاً أكبر . ولكن مهما كانت المقطوعات منتقاة بدقة فهناك وقت قبل الحفلة أو التسجيل يجب فيه على المرء أن ينسى كل شيء تقريباً وأن يصبح جاهزاً لانبثاق فكرة جديدة أو لفورة اللاوعي . إن هذا ، وهذا فقط هو ما يعطي العمل جمالا حتى وإن كانت الموسيقا غير جميلة أصلا .

□ ماهي الإعتبارات التي توجهك في اختيار برنامج حفلاتك ؟

- الأمر لا يتعلق باعتبارات ثابتة فلكل حفل ما يناسبه بالشكل الذي يعطي للجمهور أفضل انطباع . إن نجاح البرنامج يعتمد على اختيار بالغ الدقة . من الممكن مثلا أن يدور البرنامج برمته حول أعمال لمؤلف واحد وفق تسلسلها التاريخي الدقيق كما أنه من الممكن أن يتكون كله من عمل واحد لهذا المؤلف يضم عدة مقطوعات ولا يسمح بإضافة أي مقطوعة غريبة عليه . كذلك يمكن للبرنامج أن يتكون من سلسلة حرة من المقطوعات . فالتناقض بالسرعات ، أو التشابه بالأجواء اللحنية ، كذلك المنطلق الذي نختار بناء عليه قطعة البداية أو النهاية ، والنظر في ضرورة إدخال استراحات على البرنامج وتحديد مواقعها ، واحترام التتابع المقامي ، كل هذه الأمور يمكن أن تأخذ معاني خاصة تجعل اختيار البرنامج ابن مناسبته وأجوائه .

□ هل هناك برأيك فرق بين العمل مع عازف بيانو يمتهن المرافقة أو مع عازف بيانو اعتاد على العزف المنفرد ؟

- لا يوجد أي فرق ، فلعازف البيانو حرية التلاعب بالمقدمات الموسيقية للمقطوعات الغنائية حسب رغبته ومرونته أما مسؤوليتي فتكمن في تحديد مفهوم المقطوعة وفي الاستيعاب الاجمالي لها ، مع الاستعداد طبعاً لتقبل إقتراحات مغايرة .

□ لقد عملت مع قادة أوركسترا متعددين هل لك أن تذكر لنا أسماء الذين أخذت عنهم أكثر من غيرهم ؟

ـ لقد أخذت عن فورتفانكلر Furtwangler مفهوم الأقواس الكبرى التي تحتوي أطول الجمل وفن تماسكها ، وعن كارل بوهم Karl Bohm الصرامة المطلقة المتعلقة بالسرعة وبالتلاعب بقوة الصوت ، كما أخذت عن جورج سزيل George Szell إخلاصاً غير مشروط للنص مع طريقة تجميله بالأناقة والسمو وعن فريكسي Fricsay الطريقة الايطالية بالانطلاقة الصوتية والقدرة على تفجير الدراما دون الخروج عن الخط ، وعن كارايان Karajan الوضوح الكبير الذي لايخفي طبيعته الخاصة أما عن برنشتاين Bernstein فلقد أخذت الالتزام الكامل والجرأة في الايقاع الحر .

□ هل تفكر بالعودة إلى قيادة الأوركسترا ؟ وما العمل الذي تخطط له ؟

ـ إن أراد الله ... وأحد منظمي الحفلات ، فسأستمر في قيادة الأوركسترا بلا شك . وفي مخططي أن أقود في العام القادم وفي مهرجان شوبرت الكونشيرتو الرابع للبيانو لبيتهوفن مع آندراس شيف Andras Schiff إضافة إلى السيمفونية الكبرى من مقام دو ماجور لشوبرت .

□ إن المغنين الألمان المعتادين على المقطوعات الإيطالية قلة ،

كيف تذوقت هذه المقطوعات ؟

ـ عندما كنت طفلا كنت أعتبر بينيامينو جيكلي ، أوريليانو برتيلي ، جيوسيبي دي لوكا بالإضافة إلى مغنين إيطاليين آخرين ، من بين من أعبدهم ، كنت أجهد نفسي في محاولة تقليد طابع أصواتهم . ثم أعطاني فريكسي خفية عن استاذي هيرمان نيسينبورن ، نصائح قيمة للوصول إلى ذلك ، غير أنني أخذت معرفتي الحقيقية بالموسيقا الايطالية عن قادة الاوركسترا الايطاليين . أما حالياً فإن كل المغنين الألمان يهتمون بالمقطوعات الإيطالية .

□ ما هي الأوبرات الأكثر تميزاً في ذاكرتك عن غيرها من بين ما قدمت ؟

ـ فالستاف في فيينا تحت قيادة بيرنشتاين وفيسكونتي ، ماكبث في سالزبورغ تحت قيادة ساواليخ وشوه ، تسجيل الريغوليتو في سكالا ميلانو تحت قيادة كوبيليك .

□ لقد كتبت في مذكراتك : لكل صوت طريقة تعليم مختلفة ، ألا تعتقد رغم كل شيء أنه توجد قواعد تعليم عالمية ؟

ـ طبعاً توجد ولكن حتى ولو كان علينا أن ندرب الصوت وفق قواعد المدرسة الإيطالية bel canto أو المدرسة الألمانية فإن علينا أن ننطلق من الصعوبات والإمكانيات الصوتية الخاصة بكل فرد .

❑ مسابقة رخمانينوف للبيانو

أعلنت في موسكو في ٦ - ٢ - ١٩٩٣ نتائج مسابقة سيرج رخمانينوف للبيانو وهي الأولى من نوعها ، أقامها ألكسندر رخمانينوف حفيد سيرج رخمانينوف وهو يعيش حالياً في أميريكا مقدماً للفائز الأول فيها جائزة قيمتها ١٠ آلاف دولار .

وسيرج رخمانينوف (١٨٧٣ - ١٩٤٣) هو من كبار المؤلفين الروس الذين يمثلون تيار المدرسة الرومانتيكية الجديدة ، ولد في نيجني نوفوغراد ودرس في كونسيرفاتوارها منذ كان في التاسعة من عمره . بعد ثلاث سنوات توجه للدراسة في كونسيرفاتوار موسكو حيث درس مادتي البيانو والتأليف عند تاناييف وأرينسكي . وحين تخرج من الكونسيرفاتوار عام ١٨٩٢ ، حصل على الميدالية الذهبية في التأليف وابتدأ بجولة كبيرة في كل روسيا ليقدم حفلات على البيانو تعين بعدها ولفترة من الزمن قائداً لأوركسترا دار الأوبرا في موسكو . ومنذ عام ١٨٩٩ ابتدأ بجولة أخرى كبيرة في أوروبا مقدماً الكثير من الحفلات الموسيقية . وبعد ثورة أوكتوبر الروسية هاجر إلى الولايات المتحدة الأميريكية لكنه لم يتوقف عن الترحال وتقديم حفلات موسيقية ناجحة وتسجيل إسطوانات .

يعد أسلوب رخمانينوف خليطاً بين أسلوب ف. شوبان ور. شومان

وبالأخص ب. إ. تشايكوفسكي مع بضعة عناصر أكثر حداثة أي على طريقته الرومانتيكية الجديدة .

من أشهر أعماله مجموعة بريلودات ودراسات وكونشيرتات للبيانو وعدة سيمفونيات إضافة إلى بضعة أعمال أخرى للأوركسترا ولموسيقا الحجرة ومجموعة كبيرة من الأغنيات .

تقدم الكثيرون إلى مسابقة رخمانينوف وأغلبهم من الروس وجاء تقسيم الجوائز على النحو التالي :

الجائزة الأولى	أولغابوشيتشنيكوفا	- روسيا
الجائزة الثانية	مكسيم فيليبوف	- روسيا
الجائزة الثالثة	مارك فاينر	- روسيا
الجائزة الرابعة	سيرجي غلوفاتسكي	- روسيا
الجائزة الخامسة	هيدولو هارادا	- اليابان
الجائزة السادسة	ناتاليا بيتروشينكا	- أوكرانيا

كما حاز على جائزة تشجيعية كل من فاليري شكاروبو (روسيا) وألكسي بوتفينوف (أوكرانيا) .

□□□

❑ مقابلة مع آن صوفي موتر

تزور عازفة الكمان الشهيرة آن صوفي موتر Anne-Sophie MUTTER باريس حاليا وقد أقامت حفلة في قاعة البلييل Pleyel في ٥ – ٣ – ٩٣ قدمت فيها مقطوعات للوتوسلافسكي ، شوبرت وبيتهوفن ، رافقها على البيانو ل. أوركيس . ومن المفترض أن تقيم حفلة أخرى في ٢ و٤ – ٦ – ٩٣ في نفس الصالة بمرافقة الأوركسترا . ننشر في هذا العدد المقابلة التي أجراها معها كل من جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش ونشرتها مجلة لوموند دو لاموزيك Le Monde de la Musique في عددها آذار (مارس) ١٩٩٣ لما نرى فيها من آراء مفيدة حول تقنية عزف الكمان وحول تجربتها مع هربرت فون كارايان H. Von KARAJAN الملقب بأفضل قائد أوركسترا في القرن العشرين والذي توفي منذ حوالي ٣ سنوات .

❑ لقد إبتعدت عن الساحة لبضعة أشهر . هل كان ذلك ناتجاً عن عدم وجود حافز ؟

– أنا لم أفقد الحافز ثانية واحدة . عندما أرى كثافة برامجي الماضية والمستقبلية أصاب بالدوار . إن السنوات التي خصصتها للدراسة ، ولتقديم حفلاتي طورت الموسيقية بداخلي ولكن لم تطور بالضرورة الكائن البشري ، لقد أحسست بالحاجة لإيجاد مراكز إهتمام أخرى : العائلة ، القراءة ، ولكن الموسيقا هي منشط قوي

وقادر ، حتى عندما يكون الإنسان منهكاً فإنه يجد دوماً في نفسه كثيراً من السبل تعيده إليها .

□ لقد شهد القرن العشرون طغيان الفيولونسيل ، أين هو الإبداع بالنسبة للكمان ؟

- إن ما يهمنا في مجموع الأعمال المعاصرة هو نوعيتها وليس عددها . لقد أسعدني الحظ بأن اختارني بعض المؤلفين الذين لديهم شيء يقولونه . لقد وجد لوتوسلافسكي Lutoslawski بسرعة طريقه ، إن موسيقاه تميز فوراً ، فالمقطوعتين اللتين عزفتهما له للمرة الأولى سيكون لهما حتماً مكان ضمن لائحة المقطوعات التي ستعزف في المستقبل ومع ذلك لا يمكننا معرفة الأعمال التي ستعزف بعد خمسين عاماً إن لم نساعد على تشكيل ذوق الجمهور . لهذا فإنني أدرج دوماً مقطوعة حديثة في حفلاتي .

□ هل يوجد مؤلف معاصر طور أسلوب عزفك للمقطوعات الموسيقية ؟

إن موسيقا لوتوسلافسكي حركت عواطفي لدرجة أنها أغنت طرق عزفي للمقطوعات الموسيقية ، فالصوت واللون في مقطوعاته أوحيا إلي طريقتي في عزف كونشيرتات براهمز Brahms وبيتهوفن Beethoven . إن للوتوسلافسكي طريقته الخاصة بجعل الموسيقا تنبع من الصمت ، فهو يستعمل الأصوات منخفضة القوة Piano والأصوات

الهامسة Pianissimo حتى درجة اللامسموع دون أي إرتعاش Vibrato تقريباً ، كما لو كنا نعزف على آلة قديمة لا تعطي إهتزازاً ، ولقد كان هذا تجديداً .

□ ما هي المدرسة الألمانية في عزف الكمان ؟

- هل توجد مدرسة ألمانية ؟ نحن نعيش في زمن يصعب فيه التمييز بين المدارس : نحن نتنقل بسهولة وندرس في أماكن متعددة ، إنني نتاج المدرسة الفرنسية - البلجيكية ومع ذلك فإن أستاذتي كانت تلميذة كارل فليش Carl Flesch الذي كان بدوره تلميذ ليوبولد آور Leopold Auer ، مدرسة روسية مدرسة أميريكية ، هناك جماليات مختلفة ولكنها تدرك فقط في بداية الإحتراف ، بعدها يتعرض العازف إلى تأثيرات أخرى .

□ ومع ذلك نلاحظ طرقاً مختلفة للإمساك بالقوس .

- الروس يحتفظون بالقبضة أعلى من القوس بشكل يجعله ينزلق نحو الأسفل ، أنا أجعل ساعدي أعلى ، بهذه الطريقة أحصل على تمكن أكبر من القوس بكافة وضعياته ، ولكن توجد طرق كثيرة للإمساك بالقوس ، وعلى المعلمين أن يعرفوا كيفية إستخراج وإظهار إمكانيات كل طالب .

□ ما هو العمل الذي تطلب منك أكبر جهد ؟

- العمل الأصعب هو دوماً ذاك الذي أبدأ بدراسته . باخ Bach وبيتهوفن طرحا علي مشاكل كثيرة . كان عمري أربعة عشر عاماً عندما درست كونشيرتو بيتهوفن مع كارايان ، لقد عملت فيه مدة عامين قبل تسجيله . واجهت صعوبات مع بيرغ Berg ، لم أكن أحب المقطوعة ، ولم أكن أتفاعل معها عندما أعزفها ، لكن الإحتكاك بأعمال أخرى من قرننا ، وكذلك قصة تأليف كونشيرتو بيرغ ساعداني كثيراً . اليوم أصبح هذا الكونشيرتو أليفاً بالنسبة لي ، لهذا فقد انتظرت حتى هذا العام كي أسجله .

□ هل يتعلق سر عزفك السلس بكمانك ؟

- إذا حاولت أن أتعمق بتحليل ذلك فإنني أجازف بأن أصبح غير قادرة على العزف على الكمان . في عمر ستة عشر عاماً كنت أعزف على كمان من صنع نيكولا غالليانو . في أحد الأيام قال لي كاريان في إحدى إندفاعاته : ((لقد آن الأوان لكي تبدلي كمانك)) . كنت راضية تماماً عن كماني ولكنني كنت أثق بكاريان . قمنا بإتصالات مع تجار مختلفين في لندن وأمستردام ، جعلهم كاريان يحضرون كماناتهم إلى صالة فيلهارموني برلين . يجب أن نفهم الآلة ، أن نعيش صوتها ولكن أهم نقطة هي أن نسمعها ضمن صالة . نصحني كاريان بكمان صنعه إميلياني عام ١٧٠٣ . لم أحصل من ذلك الكمان لا على الغنى ولا على الرحابة الصوتية اللذين كنت أتوقعهما ، خاصة عند عزف مقطوعات من المجموعة الرومانسية الضخمة . بعد ذلك

وجدتُ كماناً صنعه ستراديفاريوس عام ١٧١٠ . ومنذ سبع أو ثماني سنوات لا أستعمل سواه ولم يبد كاريان أية ملاحظة خاصة رغم أنه لم يكن له دور في هذا التبديل . ولكني مع ذلك أحتفظ بالكمان المصنوع عام ١٧٠٣ في منزلي . إن لكمانات ستراديفاريوس خاصة (قذف الصوت) التي لا تعوض وهي توفر للعازف الرفاه العظيم بألا يخاف عند عزف أدنى صوت هامس Pianissimo .

□ كيف تتصورين دورك في الموسيقا المعاصرة ؟

- إن الطريقة الوحيدة لكي يكون العازف مبدعاً هي أن يشارك في عملية إبداع ، وأن تلهم مؤلفاً ما كلوتوسلافسكي أو ريم W. Rihm فهذا يشكل تحدياً . فعندما تعزف مقطوعة من تأليفه لا يمكنك أن تستند على تقليد ما . عندما نعزف مقطوعات كلاسيكية يمكننا أن نبحث عن ضوء مختلف ، ولكن اللوحة تبقى نفسها إن أضيئت بشكل جيد أو سيء .

□ لقد ألهمت بين العديدين فولفغانغ ريم بتأليف مقطوعات خاصة لك ؟

- إن ريم يحب بشكل خاص أن يؤلف للطبقات الحادة . عندما يكتب مؤلف ما مقطوعة لي ، فإنني أؤثر بشكل غير مباشر على كتابته ، وعندما ينتهي تأليفها فإنني لا أبدل فيها نوتة واحدة ، ولكن بالمقابل حدث لي أن طورت الإخراج الموسيقي لإحدى

المقطوعات . من الممكن أن يكون ذلك جوهرياً كخفوت فجائي في الصوت أو تغيير الديناميك (التلاعب بقوة الصوت) في الأوركسترا أو بالسرعات كي يستطيع الكمان أن يعبر عن ذاته . إن السرعات هي آخر ما يتحكم به المؤلفون ، إذ أنهم يدونون النوتات قبل أن يسمعوا مقطوعاتهم ، ولنأخذ مقطوعة " Chain II " : قبل عزفها للمرة الأولى كان لوتوسلافسكي قد حدد السرعات بالميترونوم ، ومع ذلك لا هو ولا أنا كنا راضيين إذ لم تكن السرعات تكسب المقطوعة وضوحاً كافياً ، لذلك قمنا بتخفيض السرعات لتفريق أصوات الآلات عن بعضها . هذه التجربة جعلتني أدرك إلى أية درجة يجد المؤلفون صعوبة في تصور موسيقاهم .

□ ماالذي بقي في ذاكرتك من عملك مع كاريان ؟

- إنني لا أستمع إلى إسطواناته ولا أشاهده بالفيديو إذ أن ذلك مؤلم جداً . إن تأثيراً كهذا يتطلب وقتاً طويلا كي يؤتي ثماره ، لقد تمت بيننا محادثة حول هذا الموضوع عندما كان عمري ستة عشر عاماً . لقد كان يشرح لي أننا سنعمل أكثر فأكثر معاً ولكن علي أن أطور المقطوعات التي أعزفها مع موسيقيين آخرين ، قادة أوركسترا آخرين ، كي أخفف الضغط الذي يمارسه علي . وقتها أحزنني ذلك ولكنني أدرك الآن إلى أي مدى كان حكيماً و لقد قدم لي يومها إمكانية أن أتخذ قراراتي بنفسي .

□ هل هو دوماً الأعظم ؟

- قطعاً ، لقد كان يعرف بالفطرة كيف يخلق التوتر ، وكان يملك موهبة السيطرة على أية مقطوعة . إن حفلة معه لا تنسى .

□ هل تشعرين باليتم بعده ؟

- إنه معلم متميز . تقنياً كان لا يعرف شيئاً عن الكمان . كان يهمه شيء واحد : الإحساس بالجملة الموسيقية ، لقد علمني أنني لن أجد حلولا لمشاكلي والقوس بيدي ، ولكن بالتفكير .

□□□

❑ معاجم الموسيقا الغربية ـ حرف الباء B (١)

إعداد ظفر قسوات
مراجعة محمد حنانا

❑ الأعلام

باخ ، يوهان سيباستيان ١٦٨٥ ـ ١٧٥٠

BACH,Johann Sebastian

مؤلف موسيقي وعازف أورغن ألماني . ولد في بلدة آيزناخ بألمانيا في ٢١ آذار ١٦٨٥ ، من عائلة موسيقية عمل معظم أفرادها بالإنشاد والعزف . وقد أظهر باخ ميلاً وولعاً بالموسيقا منذ حداثته . في سن العاشرة من عمره ذهب ليعيش مع أخيه الأكبر الذي هيأه لولوج عالم الموسيقا . وفي عام ١٧٠٠ أرسل إلى المدرسة الثانوية ، وبعد تخرجه عمل في أوركسترا أمير فايمار ، ثم عازفاً لآلة الأورغن في أرنشتات وبعد ذلك عمل عازفاً للأورغن في كنيسة بلازيوس تورنجيا . في عام ١٧٠٨ تزوج من إبنة عمه ماريا بربارا ، ومنذ ذلك العام وحتى عام ١٧١٧ عمل عازف أورغن في فرقة موسيقا بلاط تورنجيا

تنشر محتويات معاجم الموسيقا الغربية ـ حرف الباء B على قسمين نظراً لطولها .

في فايمار ، ثم عين مديراً للموسيقا المنزلية في بلاط كوتن . في عام ١٧٢٣ استقر باخ في لايبزيغ مع زوجته الثانية آنا ماغدالينا (بعد وفاة الأولى) حيث شغل وظيفة رئيس المنشدين في كنيسة القديس توماس كما أصبح فيما بعد مديراً للموسيقا فيها . أنجب باخ عشرين ولداً ، سبعة منهم من الزوجة الأولى وثلاثة عشر من زوجته الثانية ، لكن لم يبق منهم على قيد الحياة سوى ستة ، احتل إثنان منهم مرتبة متميزة في عالم الموسيقى . لقد أوصل المؤلف باخ الكبير اللغة البوليفونية إلى ذروتها ، وقد شكلت صيغة الفوغ المبينة على نحو يقرب الإعجاز إحدى ثمراتها ، هذا إلى جانب إبداعاته الأخرى في شتى الأشكال الموسيقية . نشر باخ القليل من أعماله الموسيقية خلال حياته .. وبعد وفاته طواه النسيان قرابة قرن من الزمن ، إلى أن بدأت المكتشفات بإحيائها . ويعود الفضل الأول في ذلك إلى الملحن فيليكس مندلسون ، الذي بدأ بجمع أعماله ونشرها منذ عام ١٨٥١ .

أشهر أعمال المؤلف ي ·س · باخ الكبير :

أعمال الأورغن : مقدمات أعماله الإنشادية - متحولات لحنية على بعض أعماله الإنشادية . باساكاليا وفوغ - توكاتا وفوغ - بريلود وفوغ - كونشيرتات مقتبسة من فيفالدي ومتحولات لحنية كانونية .

أعمال للهاربسيكورد (البيانو القديم) : وقد حولت إلى البيانو

سوناتات - كابريشيو لوداع أخيه وآخر على شرفه - فانتازيا كروماتيكية وفوغ - المتواليات اللحنية الفرنسية - المتواليات اللحنية الإنكليزية - ٤٨ بريلود وفوغ - بارتيتات - ٢٤ ابتكار بصوتين وبثلاث أصوات - الكونشيرتو الإيطالي - وفن الفوغ الذي مات قبل إنهائه .

أعمال للأوركسترا : ٦ كونشيرتات براندنبورغ - متواليات لحنية - عدة كونشيرتات لآلة الكمان مع الأوركسترا . وعدة كونشيرتات لآلة الهاربسيكورد مع الأوركسترا .

أعمال لآلات منفردة مختلفة : سوناتات لآلة الكمان والفلوت والفيولونسيل والفيولا دي جامبا ، ومتواليات لآلة الفيولونسيل .

أعمال إنشادية كنسية : آلام السيد المسيح - عيد الميلاد - عيد الفصح . مع عدد من : قداسات - أوراتوريو - كانتاتات كنسية ودنيوية

وموتيتات إنشادية .

باخ ، كارل فيليب إيمانويل ١٧١٤ – ١٧٨٨

BACH, Carl Philipp Emanuel

مؤلف ألماني وهو خامس أولاد باخ الكبير ، تتلمذ على يدي أبيه . عمل عازفاً في قصر قيصر بروسيا فريدريك الكبير ، ثم حصل على وظيفة في إحدى كنائس هامبورغ عام ١٧٦٧ . كان عازفاً مرموقاً لآلة الهاربسيكورد ومؤلفاً . لم يؤلف وفق أسلوب والده بل اختار أسلوباً مغايراً . خلف مؤلفات موسيقية كثيرة تتضمن كونشيرتات وسوناتات ، مؤلفات سيمفونية وأخرى لموسيقا الحجرة إضافة إلى أعمال إنشادية كالأوراتوريو والكانتاتا .

باخ ، يوهان كريستيان ١٧٣٥ – ١٧٨٢

BACH, Johann Christian

مؤلف ألماني وهو ثان أولاد باخ الكبير ، تتلمذ على أيدي أبيه وأخيه كارل فيليب . ذهب إلى إيطاليا عام ١٧٥٦ ، ثم إلى لندن عام ١٧٦٢ ، حيث استقر فيها حتى وفاته ، لذا عرف بباخ الإنكليزي . تأثر به المؤلف النمساوي الشهير ف . أماديوس موزارت حين زار لندن في سن الثامنة . تتضمن مؤلفاته أعمال أوبرا ، وأغاني إنكليزية ، وعدداً كبيراً جداً من أعمال الكونشيرتو ، إلى جانب أعمال إنشادية كنسية باللغتين الإنكليزية واللاتينية .

□ الأعمال الشهيرة

Baba Yaga بابا ياغا

عمل للفرقة الموسيقية للمؤلف الروسي ليادوف يصور حكاية خرافية عن الساحر بابا ياغا وصراعاته .

Babiyar بابي يار

إسم أطلق على سيمفونية المؤلف الروسي ديمتري شوستاكوفيتش رقم ١٣ . قدمت لأول مرة عام ١٩٦٢ ، وهي للأوركسترا مع صوت مغن من طبقة الباص وجوقة رجال . وضع الكلمات الشاعر الروسي يفغيني يفتيشنكو . و " بابي يار " هو إسم مكان في أوكرانيا حيث أباد النازيون الآلاف من السكان .

Bacchus and Ariadne باخوس وأريادن

باليه للمؤلف الفرنسي ألبير روسيل ، قدمت في باريس عام ١٩٣١ ، أخذ موضوعها من أسطورة إغريقية .

Bachianas Brasileiras الباخيات البرازيلية

عنوان أطلقه المؤلف البرازيلي هاتيور فيلالوبوس على مجموعة

من أعماله الموسيقية ، قصد بها المزج بين طابع موسيقا باخ الكبير والموسيقا القومية البرازيلية .

Bagatelle باغاتيل

مقطوعة موسيقية خفيفة لآلة البيانو وضع بيتهوفن منها ٢٦ مقطوعة .

Barber of Baghdad حلاق بغداد

أوبرا هزلية للمؤلف كورنيليوس ، قدمت في مدينة فايمار عام ١٨٥٨ ، وهي مأخوذة من كتاب " ألف ليلة وليلة " .

Barber of Seville حلاق إشبيلية

١ - أوبرا للمؤلف الإيطالي ج . روسيني ، قدمت في روما عام ١٨١٠ .

٢ - أوبرا للمؤلف الإيطالي ج . بيزيليو الذي عمل في مدينة بطرسبرغ الروسية . قدمت عام ١٧٨٢ ، وهي مأخوذة عن مسرحية لبومارشيه .

Bartered Bride, The العروس المبيعة

أوبرا هزلية للمؤلف التشيكي ب . سميتانا ، قدمت في براغ عام ١٨٦٦ ، وتدور حول مؤامرة لبيع عروس إلى أحد الأغنياء ، لكن

الحب ينتصر وينقذ في النهاية .

Bastien and Bastienne باستين وباستينه

أوبرا لحنها موزارت وهو في سن الثانية عشرة ، قدمت في فيينا عام ١٧٦٨ .

Bear, The الدب

أوبرا ذات فصل واحد للمؤلف الإنكليزي وليم وولتن وهي مأخوذة عن مسرحية للأديب الروسي أنطون تشيخوف وقدمت عام ١٩٦٧ .

Beatrice and Benedick بياتريس وبينيديك

أوبرا للمؤلف الفرنسي هيكتور برليوز ، قدمت في بادن بادن ١٨٦٢ ، كتب الحوار المؤلف نفسه معتمداً على مسرحية شكسبير " جعجعة بلا طحن " .

Bells, The الأجراس

سيمفونية للكورال للمؤلف الروسي س . رخمانينوف .

Bell Anthem ترنيمة الجرس

ترنيمة دينية " ابتهجوا بإسم الله دائماً " للمؤلف الإنكليزي

هنري بورسيل والتي ألفها نحو عام ١٦٨٢ .

Bell Rondo روندو الجرس

الحركة الأخيرة من كونشيرتو الكمان لباغانيني مقام سي مينور ، وقد اقتبس المؤلف ف . ليست من هذه الحركة مقطوعته المسماة " الكامبانيلا " وهي للبيانو .

Belshazzar's Feast عيد بلشزار

١ - متوالية لحنية مأخوذة من موسيقا ألفها يان سيبيلوس لمسرحية بروكوب ١٩٠٦ .

٢ - عمل موسيقي للمؤلف وليم وولتن وهو للفرقة الموسيقية مع الجوقة وصوت من طبقة باريتون منفرد . أخذت الكلمات من الإنجيل ، قدم العمل لأول مرة في ليدس عام ١٩٣١ .

Benvenuto Cellini أهلا بك تشيلليني

أوبرا للمؤلف الفرنسي هيكتور بيرليوز ، قدمت في باريس عام ١٨٣٨ .

Berenice بيرينايس

أوبرا للمؤلف الألماني جورج فريدريك هاندل الذي أقام في إنكلترا ، قدمت عام ١٧٣٧ .

Bethlehem بيت لحم

مسرحية غنائية للمؤلف باوتون ، قدمت عام ١٩١٦ ، وهي مأخوذة من إحدى مسرحيات القرون الوسطى .

Betrothal in a Nunnery خطوبة في دير الراهبات

أوبرا للمؤلف س . بروكوفييف .

Billy Budd بيلي باد

١ - أوبرا للمؤلف بنجامين بريتن ، قدمت في لندن عام ١٩٥١ ، وهي مأخوذة عن رواية هرمان ميلفيل : بيلي باد .

٢ - أوبرا للمؤلف غيديني ، قدمت في البندقية عام ١٩٤٩ وهي مأخوذة من نفس المصدر .

Birds, The الطيور

متوالية لحنية للمؤلف الإيطالي أوتورينو ريسبيغي . قدمت لأول مرة عام ١٩٢٧ ، وهي مبنية على ألحان من القرنين السابع عشر والثامن عشر .

Blessed Demoiselle, The الآنسة المباركة

كانتاتا لجوقة الإنشاد والأوركسترا للمؤلف الفرنسي كلود ديبوسي ، قدمت عام ١٨٨٧ ، وهي مبنية على قصيدة للشاعر روسيتي .

◻ المصطلحات

B - نغمة سي السابعة في سلم دو الموسيقي الغربي . ونغمة سي بيمول أي المخفوضة نصف صوت عند الألمان .«١» .

B major - سلم سي الكبير (سي ماجور)

B minor - سلم سي الصغير (سي مينور) .

B-A-C-H - نغمات موسيقية ترمز إلى إسم باخ الكبير ، وقد استخدم باخ هذه النغمات وهي سي بيمول - لا - دو - سي بيكار) لحناً في عمل الفوغ الختامي اللامنتهي من مجموعة " فن الفوغ " . وقد فعل الشيء نفسه مؤلفون آخرون من أمثال: شومان - ليست - بوسوني - شوستاكوفيتش ، وذلك إجلالا لصاحب الفكرة الأولى هذه.

Bar - مختصر باريتون ، وهو من أصوات الرجال ، وطبقته وسط بين التنور الحاد والباص الغليظ .

«١» يستخدم الألمان حرف B للدلالة على نغمة سي بيمول أي المخفوضة نصف صوت ، ويستخدمون حرف H للدلالة على نغمة سي الطبيعية أي سي بيكار .

- Br – مختصر إسم آلة الفيولا باللغة الألمانية (براتشة)
- Bwv – رمز يعني فهرس أعمال باخ الكبير ، الذي وضعه الباحث الموسيقي الألماني فولفغانغ شميدر المولود عام ١٩٠١ .
- Badinerie – إسم يطلق على حركات موسيقية سريعة ذات وزن ثنائي: نشأت خلال القرن الثامن عشر، ونجد مثل هذه الحركة في متواليات باخ اللحنية مقام سي مينور لآلة الفلوت والأوركسترا .
- Bagatelle – إسم يطلق على المقطوعة الخفيفة والقصيرة نوعاً ما ، وغالباً ما تكون لآلة البيانو. وضع بيتهوفن ٢٦ قطعة باغاتيل.
- Ballad : ١ – أغنية قديمة شعبية على الأغلب وتحكي قصة ، وفيها تتكرر الموسيقا عند كل بيت شعري .
  ٢ – أغنية ذات طابع سردي ، مثل أغنية المؤلف ف . شوبرت : " الملك إرل " ، شعر غوتة .
  ٣ – أغنية سردية ذات طابع تفسيري ، وجدت في الأوبرا الفرنسية بصورة خاصة ، كما وجدت عند فاغنر في " الهولندي الطائر " .
  ٤ – أغنية عاطفية إنكليزية من القرن التاسع عشر ، كذلك وجدت في الأوبرا الإنكليزية في تلك الفترة .

Ballad Opera - أوبرا ذات حوار منطوق تستخدم فيها الألحان الشعبية بكلمات جديدة غير الأصلية ، على غرار أوبرا " الشحاذ " التي ألفت عام ١٧٢٨ . ثم اكتسب هذا التعبير معنى آخر ، عندما وصفت أوبرا المؤلف البريطاني فون ويليامز هاغ " تاجر الماشية " بـ " أوبرا بالاد عاطفية " رغم أنها تخلو من الحوار المنطوق ، وليست مبنية على ألحان من التراث، غير أنها ألفت بأسلوب يوقظ الإحساس بتلك الألحان .

Ballade - ١ - قطعة موسيقية لآلة منفردة (غالباً لآلة البيانو) وتوحي بجو من السرد مثال ذلك أربع قطع بالاد لآلة البيانو للمؤلف شوبان ، والتي يقال بأنه استوحاها من قصائد الشاعر البولوني ميكيفيتش . (لكنها ليست بالتأكيد تفسيراً موسيقياً لتلك القصائد) .

٢ - شكل من الشعر والموسيقا من القرون الوسطى ، ذو أسلوب بوليفوني . مثال على ذلك أعمال البالاد للمؤلف ماشو .

Ballet - شكل من أشكال الرقص ذو منشأ إيطالي ، توطد في البلاط الفرنسي في القرن السادس عشر وتحول إلى شكل من أشكال الفنون معترف به ثم

ازدهر في روسيا فصارت له تقاليده وأعرافه وأصوله ، وتستخدم معه الموسيقا الأوركسترالية سواء كانت مؤلفة خصيصاً لهذا الغرض أم لا ، والديكور المسرحي المناسب . واليوم يطلق تعبير باليه على كل قطعة موسيقية وضعت للمسرح الراقص . في أميريكا يرتبط هذا التعبير بالأعمال الموسيقية الموضوعة للرقص الحديث وليس رقص الباليه الكلاسيكي. وهناك أنواع للباليه مثل باليه الأوبرا والباليه الإيمائية ، وهما مصطلحان فنيان ظهرا في فرنسا للتفريق بين الباليه التي يغنى فيها وبين الباليه الإيمائية بمصاحبة الموسيقا فقط . وباليه اليوم يستخدم فيها الصوت والغناء والموسيقا .

Ballett – ١ - تهجئة أخرى لكلمة باليه بتشديد حرفي اللام والتاء .

٢ - نوع من المؤلفات الموسيقية الغنائية الشبيهة بأغاني المادريغال ، التي ازدهرت في انكلترا نحو عام ١٦٠٠ .

Ballo – رقصة أو حفلة راقصة .

Band – فريق من العزفين ، ويطلق هذا التعبير عادة على فرق عازفي آلات النفخ أو آلات الإيقاع . ويطلق

كذلك على قسم الآلات النحاسية في الأوركسترا .

Barcarolle – أغنية القارب (الجندول) وهي أغنية كانت تغنى في الأصل في قارب البندقية (الجندول) ثم تغير مدلول هذه التسمية إذ صارت تستخدم للدلالة على قطعة موسيقية آلية تحاكي تلك الأغنية الإيطالية ضمن إيقاع متماوج . مثال ذلك أعمال الباركارول لآلة البيانو لشوبان ، وأغنية الباركارول في أوبريت " حكايا هوفمان " لجاك أوفنباخ .

Baritone – ١ - من أصوات الرجال ، وطبقته وسط بين التينور الحاد والباص المنخفض .

٢ - إسم يطلق على أسرة من الآلات الموسيقية التي تصدر أصواتاً أخفض من أصوات التينور مثل آلة الساكسوفون باريتون إلخ .

Baroque – تعبير مستعار من الهندسة المعمارية ويعني البناء المدروس والمتداخل والثقيل والمزخرف . انتقل هذا التعبير إلى الموسيقا وأطلق على الأسلوب الموسيقي الذي ساد في القرن السابع عشر والنصف الأول من القرن الثامن عشر ، كأسلوب مونتيفيردي وباخ الكبير وبورسيل وغيرهم .

قسيمة إشتراك

أود الإشتراك السنوي بـ ( ) نسخة من مجلة الحياة الموسيقية

الإسم : النسبة :

الشارع : ص . ب :

المدينة : الدولة :

ترسل القسيمة إلى وزارة الثقافة - مجلة الحياة الموسيقية - ص . ب : ٣١٩٣٦
دمشق - الجمهورية العربية السورية

قيمة الإشتراك السنوي في سوريا ولبنان ٢٤٠ ل س تسدد بحوالة بريدية بإسم محاسب المجلة ص . ب : ٣١٩٣٦

قيمة الإشتراك السنوي للبلاد العربية ٢٥ دولاراً أو ما يعادلها تسدد بشيك بإسم محاسب المجلة ص . ب : ٣١٩٣٦

Annual Subscription

I would like to take out a subscription for the " MUSIC LIFE " Magazine :

Name ....., Street .....

P. O . Box ....., City .....

Postcode ....., Country .....

The " MUSIC LIFE " annual subscription fee: U.S. $ 40, payable by cheque to The "MUSIC LIFE" , Subscription Dept . P . O . BOX 31936 Damascus, Syria .

NEWS , *edited by Rifaat BNAYANE*

Local news :

*"What was on" in the world of music in Syria during Winter 1993 **P.214**

* The concert of the Farah Choir. **P.228**

Arab News :

*Glimpes from the Cairo Arabic Music conferences . **P.234**

World News :

*Dietrich FISHER - DIESKAU , the best baritone of the 20 th Century. **P.251**

* S. Rachmaninoff Piano Competition . **P.260**

* Anne - Sophie MUTTER , Karajan's protege . **P.262**

DICTIONARY

Dictionary of western music , letter (B) , Part 1 by Zafar KASSAWAT .

* Biographical names . **P.269**

* Musical masterpieces . **P.273**

* Musical terms . **P.278**

APPENDIX

* National Symphony Orchestra. **P.289**

This is the first part of a series of articles on the construction of stringed instruments through the ages: 1- Pre-classical 2- Classical 3- Antonio Stradivari 4- The construction of instruments in Europe 5- The problems of making instruments in Syria.

* ***A. Copeland. and music appreciation*** * ***Jazz music*** * ***The Symphony:*** a focus .

SPECIAL FILE

On the occasion of the centennial of Tchaikovsky's death:

* ***Peter Ilyitch Tchaikovsky*** *by Mohammed HANANA, a violonist and music critic.* **P.135**

* ***Tchaikovsky and songs*** *by Galina KHALDIEVA, Professor of Voice at the Higher Institute of Music in Damascus.* **P.142**

* ***Tchaikovsky and Opera*** *by Dr. Vahe SAFARIAN.* **P.148**

* ***Tchaikovsky and Ballet*** *by Larissa ERMOLOVA, Professor of Ballet at the Arab Ballet school in Damascus.* **P.173**

* ***Sleeping Beauty*** *by Bashir NATAFJI.* **P.179**

* ***6 th symphony B minor "Pathetique"*** *by Leonard BERNSTEIN* **P.189**

A quick Survey of Mediterranean music from the 4 th millenium B.C., dealing with Sumerian, Babylonian, Pharaonic, Greek and Roman also Islamic music until the dark age of Ottoman rule. A critical opinion of the present state of Arabic music and suggestions as to how it can be improved.

STUDIES

** **The oldest known music in the world** by Raoul VITALI, Syrian Musicologist and Physics professor.* **P.47**

A two - part research paper. The first part consists of an explanation of interpreting archeological tablets.The Babylonian scale: Vitali is the first to make a detailed study of all its tones.

Next issue: The Ugarit tablets and the advent of notation.

** The present Arabic tonalities and their future prospects by Hamid AL-BASRI, Iraqui Music researcher , professor of Qanoun and theory of Arabic music , conductor - Arabic Ensemble of the Higher Institute of Music in Damascus.* **P.94**

The writer puts forward the opinion that students should study music in general and then specialise in Arabic music. The concept of tonality in general and Arabic music in particular .

** **The construction of stringed instruments before the classical era** by Victor Ivanovitch NIKEOROV, Professor of constructing stringed instruments at the Higher Institute of Music, and holder of many prizes in Europe and Russia.* **P.117**

MUSIC LIFE
EDITOR IN CHIEF: Salma KASSAB HASSAN
MANAGING EDITOR : Mohammed HANANA
EDITORIAL COMMITTEE :
Ilham ABOU SAOUD, Khoudre JNEID
INFORMATION ADVISOR : Dr. Kamal YAZIGEE
ART DIRECTOR : Mamoun AL-HOMSI

Correspondence Address:
MUSIC LIFE MAGAZINE
Mrs. S . KASSAB HASSAN
P.O.BOX 31936
Damascus , SYRIA

ABSTRACTS

* ***Letter from the Editor.*** **P.8**

* ***Impressions of Kremer*** *by Solhi AL WADI, dean of the Higher Institute of Music, The Higher institute of Dramatic Art, Director of the Arab Music Conservatory, Conductor - National Symphony Orchestra in Damascus.* **P.10**

The famous latvian violinist Gidon Kremer and his concert in Damascus.

* ***The National Symphony Orchestra*** *by Salma KASSAB HASSAN, piano professor at the Higher Institute of Music and the Arab Music Conservatory in Damascus.* **P.14**

The importance of the founding of a symphony Orchestra in Syria and it's premiere programmes.

* ***Mediterranean music through the ages*** *by Taoufiq EL-BASHA, Lebanese Music researcher and composer and head of the National Music Council in Lebanon.* **P.20**

Music Life

A Quarterly Issued by the Ministry of Culture - Damascus, Syria Spring 1993 - No. 2