الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - صيف، خريف ١٩٩٣-العدد ٣, ٤

الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : **سلمى قصاب حسن**

أمين التحرير : **محمد حنانا**

هيئة التحرير : **إلهام أبو السعود - خضر جنيد**

المستشار الإعلامي : **د. كمال يازجي**

المخرج الفني : **رشاد أنور كامل**

المراسلات باسم رئيسة التحرير : **مجلة الحياة الموسيقية**

ص.ب : ٣١٩٣٦ - دمشق - الجمهورية العربية السورية

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

تنشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد

يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد المزدوج : ١٢٠ل.س الاشتراك السنوي : ٢٤٠

المحتويات

□ كلمة العدد ٩

□ **كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية** - إلهام أبو السعود - الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية وأستاذة مادة الصولفيج في المعهد العربي للموسيقا بدمشق. ١١

عرض لطريقة كارل أورف التي تقوم على مبدأ التعلم عن طريق اللعب بهدف إثارة خيال الطفل وتنمية الجوانب الخلاقة عنده مع استغلال الطاقة الحركية الطبيعية في سن مبكرة.

□ **زرياب من بغداد إلى الأندلس**- خير الله سعيد- باحث من العراق.

دراسة للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والفنية التي كانت محيطة بزرياب في بغداد وهجرته إلى الأندلس والأسلوب الذي تميز به فنه. ٢٠

□ **عناصر الموسيقا الاربعة** - آ. كوبلاند - مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر. ٥١

الحلقة الثالثة : الايقاع ، الحلقة الرابعة : اللحن، من كتاب آ. كوبلاند المنوه عنه سابقاً وتبحثا في الإيقاع واللحن ، أنواعهما، أهميتهما وتأثيرهما.

□ **التدوين الموسيقي في أوغاريت** - راوول فيتالي - باحث موسيقي من سوريا وأستاذ في علم الفيزياء.

نعتذر عن عدم نشر الحلقة الثانية من بحث بعنوان أقدم موسيقا معروفة في العالم لعدم وصولها الينا بعد ونرجو أن نستطيع تقديمها في عدد قادم.

□ **نظرية الأجناس المتداخلة** - الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة، أستاذ في كلية الهندسة بجامعة دمشق وأستاذ في المعهد الموسيقي بحلب سابقاً. ٧٧

يطرح الدكتور سعد الله آغا القلعة نظريته في تطوير الموسيقا العربية والتي تفتح برأيه أمام المؤلف الموسيقي العربي آفاقاً واسعة لتحقيق طموحه في التعبير عن عصره عبر تطوير الأساس المقامي للموسيقا العربية.

□ **هل ألف بيتهوفن «السيمفونية العاشرة إيينا»؟** - خضر جنيد - استاذ مادة الهارموني في المعهد العالي للموسيقى - أستاذ مادة الصولفيج في المعهد العربي للموسيقا، عضو المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا. ٩٩

عرض للتساؤلات والمناقشات والأبحاث التي أثيرت حول اكتشاف مخطوطة لسيمفونية نسبت إلى بيتهوفن.

□ **بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية** - الحلقتان الثانية والثالثة - صناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسيكي - **أ**نطونيو ستراديفاري - ڤيكتور إيڤانوڤيتش نيكيفوروف - أستاذ مادة تصنيع الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وحائز على الجوائز الأولى في عدة مسابقات روسية ودولية في هذا المجال. ١٢٥

تتناول الحلقتان ميزات الآلات الوترية التي صنعت في الحقبة الكلاسيكية إضافة إلى عرض لحياة أهم صناع الكمان: أنطونيو ستراديفاري مع مواصفات ما تبقى من آلاته

□ **الكواكب : متتالية سيمفونية لغوستاف هولست** - د. نبيل اللو - باحث موسيقي - استاذ في جامعة دمشق، كلية الآداب. ١٤٠

دراسة لسيمفونية هولست التي تعد من أهم أعمال اتجاه القرن العشرين الذي يستلهم مواضيعه من التصوف والاساطير المشركة والغيبيات والفلسفات الشرقية وغيرها.

□ **الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً** - المهندس رشاد أنور كامل. ١٤٦

الكمبيوتر بوصفه وسيلة لمعالجة الصوت لتحقيق حلم كل موسيقي مبتدء أو محترف من قدرات عزف وتأليف وتوزيع وتسجيل وإعادة استماع وتلاعب بالصوت إضافة الى قدراته في التخزين والأرشفة والاسترجاع وربط المعلومات

ببعضها والتعرف على الأصوات وتحليلها .

□ **الجاز في الموسيقا الجادة** – ليونارد بيرنشتاين – مؤلف وناقد أميريكي وقائد أوركسترا. ١٥٤

محاولات استخدام الجاز في الموسيقا السيمفونية من قبل مؤلفين أوروبيين وأميريكيين.

ملف العدد

البيانو

□ **رحلة البيانو، نشأته، تطوره، أدبه** – د. واهي سفريان . ١٧٨

البيانو بوصفه أحد أهم الآلات الموسيقية، مواصفاته، أنواعه، تاريخ تطور صناعته، أهم وأشهر مؤلفيه.

□ **البيانو الشرقي** – صميم الشريف – ناقد موسيقي. ٢١٨

الفرق بين الموسيقا العربية والموسيقا العالمية الذي حدَّ من إمكانية عزف الموسيقا العربية على البيانو الغربي مع سرد لمحاولات جرت في تصنيع بيانو شرقي.

□ **مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر الى بداية العشرين، أهم أساليبها وتوجهاتها** – د. سحر ملحم – أستاذ مساعد في كلية التربية الاساسية ، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي في الكويت – أستاذة مادة البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق سابقا – استاذ مساعد في كلية التربية والفنون في جامعة اليرموك سابقاً . ٢٢٧

دراسة حول الركائز التي قامت عليها المدارس الحديثة لفن العزف على البيانو.

□ **ليست والبيانو** – آني سيراداريان. ٢٤٨

دراسة لاعمال ليست للبيانو والتجديد التقني والهارموني الذي أدخله على مؤلفاته.

□ **سيرغي رخمانينوف . . عازف بيانو رغماً عنه** – سينثيا الوادي – استاذة مادة البيانو في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق. رخمانينوف وقد اشتهر بوصفه عازفاً للبيانو أكثر من كونه مؤلفاً . ٢٥٩

□ **عازفو بيانو خلدهم التاريخ** – بشير نطفجي. ٢٦٦

تركيز على حياة أهم العازفين المشهورين وأساليب عزفهم، تاريخ ما أهمله التاريخ من سير عازفي البيانو.

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

محليات

- ☐ رصد لأهم النشاطات المحلية للموسم الموسيقي: ربيع، صيف ١٩٩٣. ٢٨٤
- ☐ الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام. ٣٠٢
- ☐ غزوان زركلي في دمشق. ٣١٠
- ☐ الفنون الشعبية في مهرجان بصرى. ٣١٤
- ☐ وجهة نظر لسفيتلانا ناڤاسارتيان. ٣١٧
- ☐ عازف البيانو النرويجي جيل بيكلوند في مكتبة الأسد. ٣٢٤

عربيات

- ☐ المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا - عمان ٣٢٧

عالميات

- ☐ أوبرا «بيللي باد» لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسي. ٣٣٧
- ☐ الموسيقا والعقل لأنتوني ستور. ٣٤٦

معاجم

معاجم الموسيقا الغربية - حرف الباء - B (٢) - ظفر قسوات.

□الأعلام ٣٥٠

□ الاعمال الشهيرة ٣٦٧

□المصطلحات ٣٧٠

□ معاجم الموسيقا الغربية -حرف الثاء - C - محمد حنانا

عازف كمان - كاتب موسيقي

□الأعلام ٣٧٤

□ الاعمال الشهيرة ٣٨٤

□ المصطلحات ٣٩٤

ملحق

□ مختارات من مؤلفات كارل أورف للأطفال. ٤٠٤

□ المحتويات بالانكليزية ٤١١

□□□

□ كلمة العدد

يسرنا ونحن نقترب من نهاية عام ١٩٩٣ الذي شهد الشهر الأول منه ولادة مجلتنا، مجلة «الحياة الموسيقية»، أن نقدم لقرائنا الذين رافقونا في هذه الرحلة القصيرة، العددين الثالث والرابع مجتمعين، رغبة منا في الحفاظ على الطابع الفصلي للمجلة، بحيث لا يصدر العدد الرابع ، خريف ١٩٩٣ ، في سنة تالية.

لا يسعنا ونحن نودع السنة الأولى إلا أن نعبر عن سرورنا الكبير بالتشجيع والرأي الطيب اللذين حظيت بهما المجلة من مختلف وسائط الإعلام المحلية منها والعربية، ومن طلبات الإشتراك أو المبادلة التي ترد من المعاهد والجامعات ودور الأبحاث والنشر الموسيقية على اختلاف هوياتها فمنها ما جاء من مصر ولبنان والأردن والعراق وقطر و المغرب ومنها ما جاء من فرنسا وألمانيا وانكلترا وروسيا وأميريكا واسبانيا، إلا أن سرورنا الأكبر كان بالملاحظات التي جاء بعضها مقترحاً آراء وأفكاراً لتطوير المجلة وبشكل خاص ما يتعلق بتوزيعها المحلي والعربي، وبعضها الآخر مصححاً لأخطاء وردت في العددين الأول والثاني، منها ما هو مطبعي، ومنها ماله علاقة بالتعابير العلمية والإشكالات اللفظية التي يسببها نقل اللفظ من لغة إلى أخرى إضافة إلى قلة من الأخطاء وردت في كلا العددين كان يجدر بنا التدقيق فيها (للمهتم الرجوع إلى الصفحة الأخيرة من الملحق).

تتابع المجلة في هذا العدد ما سبق وبدأته في الأعداد الماضية من تقديم مواد مفيدة فتنشر بحثاً للدكتور سعد الله آغا القلعة يطرح فيه نظريته الأجناس المتداخلة

التي جرى اعتمادها في توصيات مؤتمر القاهرة لعام ١٩٩٢ . كما ياتي ملف هذا العدد، الذي سينشر على حلقتين نظراً لطوله، غنياً بدراسة عن آلة البيانو ومهماً بتطرقه إلى البيانو الشرقي، إضافة إلى مواضيع أخرى تكتسب أهميتها من شموليتها . كما سيلاحظ القراء غنى قسم الأخبار، ويعود ذلك إلى دمج العددين من جهة وإلى غزارة وتنوع الأحداث الموسيقية في ربيع وصيف هذا العام من جهة أخرى، إلا أننا ما زلنا نشعر بالندرة في المتعاونين والمراسلين للمجلة في أنحاء سوريا والوطن العربي .

إن مجلة الحياة الموسيقية التي تعمل ضمن ظروف صعبة محاولة تجاوز الإشكالات التي تعترضها في مجالات عدة منها النقص في المادة العلمية الموثقة للموسيقا العربية وفي المحررين والمترجمين الأخصائيين، تنظر إلى المستقبل بتفاؤل وتدعو جميع المهتمين إلى إرسال موادهم وآرائهم وملاحظاتهم ليصار إلى تعميم المفيد منها على القراء .

رئيسة التحرير

❑❑❑

□ كارل أورف
والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية

إلهام أبو السعود
- الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية بدمشق
- أستاذة مادة الصولفيج في المعهد العربي للموسيقا بدمشق

الموسيقار الألماني كارل أورف Carl Orff (١٨٩٥-١٩٨٢) مؤلف موسيقي شهير تميز بعمله «كارمينا بورانا» التي تعد من أشهر ما ألف فقد اجتمعت فيها كل عناصر الحيوية والنشاط والتجدد المستمر، وبالتالي كانت بالنسبة لكارل أورف مثل السيمفونية الخامسة والتاسعة لبيتهوفن، أو السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي، أو لحن كونشرتو الكمان لمندلسون.

تميز أسلوب أورف بميله إلى الأغاني الشعبية وإلى بعض أغاني القرن التاسع عشر، وإلى أغلب العناصر الأساسية لأسلوب عصر الباروك وعصر النهضة، فضلاً عن موسيقا العصور الوسطى. وبذلك يتعارض أسلوبه البسيط مع تشعب أساليب العمالقة الألمان ڤاغنر وشتراوس وشونبرغ وهيندميث المعاصرة له.

قدمت «كارمينا بورانا» لأول مرة على المسرح عام ١٩٣٧، وهي ليست أوبرا إنما مشاهد ساحرة ذات مواضيع متعددة. وتعتمد على مجموعة قصائد غنائية دنيوية مأخوذة من أغاني الجوليار التي عثر عليها في دير الباكاريني، ويعود تاريخها إلى القرن الثالث عشر الميلادي. ويلعب الإيقاع فيها دوراً أساسياً في التعبير الموسيقي. اكتسب كارل أورف من خلال هذا العمل تقدير المستمعين في العالم، ونال شهرة واسعة لا حدود لها.

ويحدثنا الدكتور ثروت عكاشة عن هذا العمل في كتابه «الزمن ونسيج النغم» فيقول: لقد ارتقى كارل أورف في كارمينا بورانا بالإيقاع إلى أرفع المراتب في تأليفه الموسيقي. فهو الوسيط الأمثل بين الغريزة والفكر، وجعل اللحن مساعداً للإيقاع مخالفاً في ذلك النهج الفاغنري الذي يجعله مساعداً لهارمونيته.

كتب أورف الأدوار الغنائية موزعة للإنشاد في نغم واحد. وعزز مجموعة آلات الإيقاع بالأوركسترا على نهج بارتوك والتطور الموسيقي الحديث، وجعلها للمجموعتين الوترية وآلات النفخ.

كانت كارمينا بورانا أول أعمال أورف في الموسيقا المسرحية على أوزان الأناشيد الكاثوليكية رغم مضمونها الوثني وأفكارها العابثة الساخرة.

ويتابع الدكتور عكاشة وصفه فيقول: يذهب أورف إلى اقتباس الألحان الشعبية السائدة في إقليم بافاريا حيث كان يعيش كما فعل في أغنية البائع: «أعطني الأصباغ الحمراء».

أما أعمال أورف الأخرى، فمنها «كاتولي كارمينا» الذي قدمه عام ١٩٤٣،

وهو عبارة عن قصة غرامية تعتمد على الكورس ومشاهد راقصة، واستعمل فيها أربع آلات بيانو مع الآلات الإيقاعية، ثم «انتصار أفروديت»، «احتفال زواج» التي قدمها عام ١٩٥٣. كما أن أورف اكتسب شهرة كبيرة بفضل مجموعته لموسيقا الأطفال عام ١٩٣٠-١٩٣٥ وهي مقطوعات من الموسيقا الغنائية والإلقائية، وموسيقا الآلات التي يمكن استخدامها في تعليم الأطفال الموسيقا. ويستخدم في مجموعته هذه أبسط المواد الموسيقية وأسهل النماذج، ولكنه يستعرضها في جمال خلاب ومهارة فائقة عن طريق آلات موسيقية خاصة، مثل مجموعة الاكسيلوفون والميتالوفون والأجراس الصغيرة من مختلف الأحجام.

ولما كانت الطريقة الحديثة في تعليم مادة التربية الموسيقية تعتمد على الآلات الإيقاعية البسيطة، لأنها تعلم الطفل الانضباط أثناء العزف الجماعي، عندما تشارك المجموعة وتتعاون في إخراج المقطوعة الموسيقية في شكلها الصحيح المتناغم، فقد استمد كارل أورف هذه الطريقة من الأطفال أنفسهم، فعاش معهم سنوات طويلة، وتعلم منهم، ثم كتب وسجل ما يفعله هؤلاء الأطفال من خلال مراقبته الدقيقة، وقدم لهم ما استنتجه على نحو بسيط.

يرى أورف أن الموسيقا من أقرب أنواع الفنون إلى الطفل وأحبها إلى نفسه، وأكثرها تأثيراً عليه، فهي الوسيلة التي تساعده على التعبير بها عن نفسه وأحاسيسه ووجدانه بحرية وطلاقة. لذا يعتبر أورف في تربيته للأطفال موسيقياً على مبدأ التعلم عن طريق اللعب، الذي يحول لعب الأطفال وغناءهم غير المنظم إلى لعب وغناء منظم، هدفه إثارة خيال الطفل وتنمية الجوانب الخلاقة في

نفسه مع استغلال الطاقة الحركية الطبيعية في سن مبكرة. وقد لاقت هذه الطريقة اهتماماً بالغاً في أوساط التربية الموسيقية في أوربا الغربية واليابان والسويد والنرويج والدانمرك وأميريكا وغيرها.

والمحور الأساسي الذي تدور حوله تربية الطفل الموسيقية هي الأغاني الشعبية وأغاني الأطفال والحكايات والقصص الأسطورية، إذ إن كل هذا متصل ببيئة الطفل وحاجاته.

وتقوم هذه الطريقة على عدة أسس أهمها:

- الرجوع إلى البدائية في التعبير عن ناحية ربط الأغاني بالرقص والحركات الإيقاعية.

- معايشة الطفل للتجربة الموسيقية عملياً وبكل حرية قبل تقييده بالقواعد والنظريات، فالطفل يتكلم قبل أن يتعلم الحروف الأبجدية، ثم يستنبط النظريات بعد ذلك بنفسه تحت إشراف المدرس، وذلك لكي نبعده عن التعليم الموسيقي الجاف والممل بالنسبة له.

- التطور بالغناء والإيقاع والعزف مع نمو الطفل.

- تدريب الطفل على المشاركة الجماعية غناءً وعزفاً (عن طريق توزيع النغمات والإيقاعات على المجموعة)، مع العناية بإبراز الطاقات والمواهب الفردية لكل طفل.

وهكذا يعتقد أورف بأن الطفل يتعلم الموسيقا تلقائياً عن طريق المشاركة الفعلية في التجارب الموسيقية التي تتفق مع قدراته وطبيعته، مراعياً في ذلك

المحافظة على دنياه وبساطتها ورقتها.

ويمهِّد أورف لطريقته ملاحظاً تطور النمو الموسيقي للطفل الذي يبدأ بالغناء والحركة، فالإحساس بالوحدة الزمنية، ثم الانتباه إلى اللحن والهارموني، ومن ثم يبدأ بتنفيذ الأغنية.

ويعتمد ترديد الأغنية وحفظها على خطوات عدة، أولها تعلم الأغنية تلقيناً، ثم إعادتها مع ملاحظة التقطيع الإيقاعي للمقاطع اللفظية، ومتابعته بالتصفيق على الوحدة تمهيداً لاستعمال الآلات، يلي ذلك الغناء مع العزف على مختلف الآلات الإيقاعية.

وبعد التأكد من العزف والغناء يأتي دور التوزيع الأوركسترالي، يليه التعبير المناسب للأغنية.

ومن أهم مصادر السرور ورغبة الطفل في المتابعة استعمال الآلات الإيقاعية المنغمة منها وغير المنغمة. وفي حال عدم توفر العدد الكافي من الآلات يصاحب البعض الإيقاع بالمشي أو الضرب بالقدم. ولزيادة المتعة توضع أجراس أو جلاجل في الرجل اليسرى ويسير الأطفال مع التصفيق.

وتتألف آلات أورف الإيقاعية من قسمين(*).

أ- منغمة مثل:

١- الأوكسيلوفون ويرمز له بـ× أو

ويقسم إلى أنواع وفق الطبقات الصوتية:

(*) ورد في ملحق العدد نماذج مختارة من مؤلفات كارل أورف للأطفال «المحرر».

BX أوكسيلوفون الأصوات المنخفضة Bass

AX أوكسيلوفون الأصوات مابين الحادة والمنخفضة Alto

SX أوكسيلوفون الأصوات الحادة Soprano

٢- الميتالوفون ويرمز له بـ M أو

وينطبق عليه نفس التقسيم السابق.

٣- الجلوكنشبيل ويرمز له بـ GL أو

وينقسم إلى نوعين فقط Alto وSoprano

ب- الغير منغمة مثل:

المثلث ، المخشخشة ، الصنج المفرد أو

المخشخشة ذات الطرفين ، العلبة الخشبية ، الكاستانييت

 ، مخشخشة خشبية ، الصنج المزدوج ، الأجراس

أو

أما بالنسبة إلى الأطفال الصغار في مرحلة رياض الأطفال، فلقد أخذ أورف بعين الاعتبار أن قراءة التدوين الموسيقي لا تتناسب مع قدراتهم، لذا لجأ إلى طريقة يعبر بها عن المفاهيم الموسيقية على شكل رموز وإشارات هذا بعضها:

Trimolo تريمولو (ترعيد، ارتعاش)

ضرب بالعصوين

صمت

Glissando غليساندو (انزلاق)

Stacatto ستاكاتو (ضربات قصيرة بالمضربين)

ضرب قطعة من الآلات على بقية القطع

زمن واحد

زمنان

تصفيق

ضرب بالقدم

هذا وقد تأسس في مدينة سالزبورغ معهد يسمى معهد كارل أورف، يدرس بصورة رئيسية الحركة والإيقاع. وقد قام المؤلف الموسيقي كارل أورف نفسه بإدارته. ويتخرج من هذا المعهد مدرسو التربية الموسيقية للأطفال في أنحاء كثيرة من العالم. يتولى هذا المعهد مراقبة آثار هذا العمل دولياً، كما يعتبر المُؤَلِّفُ الموسيقي المدرس «أورف شول ويرك» مساهمة فعالة في وضع الأسس التربوية في عصرنا الحاضر ينتهجه الكثير من المدرسين والموسيقيين. وكذلك أُسِّسَتْ جمعيات موسيقية إيقاعية في جميع أنحاء العالم غايتها نشر هذه الطريقة في تدريس الموسيقا وتطبيقها.

طور أورف طريقته هذه خلال عشرات السنين، كما عمل مع إحدى الفرق الراقصة، فاكتشف أن الإيقاع يأتي من الحركة الإنسانية. وانطلاقاً من الإيقاع بنى موسيقاه وخرج بالنتيجة التالية: من الحركة ينبع الإيقاع وعلى الإيقاع نركِّبُ الموسيقا.

وبذلك لقيت طريقة أورف وموسيقاه تجاوباً كبيراً بين الموسيقيين، نظراً لأنها تساعد الأطفال على تقوية ملكة الإبداع لديهم. إذ إن التلميذ يكتشف ويطور موهبته الموسيقية على نحو عفوي وتلقائي أثناء ممارسته الحركة والعزف على الآلات الإيقاعية مع مرافقة الغناء.

وتقام في ألمانيا والنمسا كل سنة دورات تدريبية للأساتذة والمهتمين بهذه الطريقة، يأتي إليها وفود من كل أنحاء العالم. وكان الوفدان السوري واللبناني اللذان حضرا هذه الدورات قد لفتا أنظار أساتذة الموسيقا المشاركين، إذ إن هذين البلدين كانا من الدول السباقة في مضمار تطبيق هذه الطريقة، والواقع أن هذا التطبيق كان نتيجة لجهود الأستاذ نوري رحيباني في المعهد العربي للموسيقا في دمشق التابع لوزارة الثقافة، إضافة إلى الجهود الفردية الأخرى التي يقوم بها المختصون في المعاهد والمدارس في كل من سوريا ولبنان، إذ من الممكن تطبيق هذه الطريقة عبر دورات تثقيفية تنظمها الدولة لتعريف مدرسي التربية الموسيقية بها، والتي هي موضع اهتمام في طرق تدريس مادة التربية الموسيقية، لما تمتاز به من نتائج سريعة بحيث يتعلم الطفل العزف والغناء والاستماع في آن واحد، كما يتعود على الانضباط الاوركسترالي منذ الصغر.

ومما تجدر الإشارة إليه أن جميع الدول الأوربية بدأت بتغيير مناهجها التربوية الموسيقية معتمدة على عنصر الإيقاع والآلات المسماة بآلات أورف في تدريس الموسيقا في المدارس والمعاهد.

وإذا كنا نريد نهضة موسيقية حقيقية، فيجب أن تبدأ هذه النهضة من الأطفال. فإذا حاولنا السير على منوال ما أسسه المؤلف الموسيقي كارل أورف مع موسيقانا العربية التي تتميز بإيقاعاتها النادرة لدى العالم الغربي، إذ فيها من التراكيب الجميلة والمتنوعة ما يساعد على تشكيل جملة لحنية رائعة تزينها هذه الإيقاعات، لحصلنا على الكوادر الجيدة والمتميزة والقادرة على القيام بتطوير موسيقانا العربية بعد دراسة عميقة لألحانها ومقاماتها وتوزيعها على نحو علمي صحيح. وتقديم تراثنا الموسيقي العربي الكلاسيكي ضمن إطار حديث مع المحافظة على الطابع العربي الرائع والأصالة الموسيقية العربية الحقيقية.

□□□

□ زرياب - من بغداد إلى الأندلس

خير الله سعيد

باحث من العراق

تخطى اسم بغداد موقعها جغرافياً وسياسياً بعد أن أنشأها الخليفة العباسي أبو جعفر المنصور سنة ١٤٥ هـ - ٧٦٢ م[١]، فأخذ الناس يتوافدون عليها من كل حدب وصوب، يشيدون فيها أبنية ودوراً ومحالَّ تجارية وصناعية، حتى شهد العصر العباسي ارتفاعاً في وتيرة التحول السكاني على العاصمة الجديدة، فقد كان بناؤها علامة مميزة في هذا العصر، إذ أقبل السكان على هذه المدينة الجديدة، وهم يحملون معهم عاداتهم ومعتقداتهم ويحرصون عليها. وقد تجمّع في المدينة المشيدة حديثاً، حشد من الثقافات والإثنيات المختلفة، فقد وزّعت المحلات والدروب على الجنود والسكان، حيث نزلوها جماعات حسب أصولهم العرقية، إلاّ أن هذا التوزيع لم يقف عائقاً أمام الحالة الاجتماعية لسكان بغداد، فاختلط الأقوام بعضهم ببعض، وتناقلوا خبراتهم، وأدّى هذا التبادل إلى ظهور دوائر معاشية تميّزت بعاداتها وتقاليدها وأفكارها، ويلاحظ على مجتمع بغداد في بدايات تشكله الأولى سيادة النفوذ الفارسي والخراساني، وأخذ هذا التشكيل «الأعجمي» يمارس نوعاً من الوصاية السياسية والثقافية على القصر الملكي

وحاشيته، فقد أورد الجاحظ آراء بعض البغداديين الذين سئموا هذه الحالة. فقد روى عن طارق بن أثال الطائي قوله[٢]:

ما إن يزال ببغداد يزاحمنا ... على البراذين أمثال البراذين

أعطاهمُ اللهُ أموالاً ومنزلة ... من الملوك بلا عقل ولا دين

وهذه المسألة تشير إلى البدايات الأولى للفهم السياسي في المجتمع البغدادي، الأمر الذي يستوجب تحفيز طاقات رجال السلطة للمحافظة على سلطتهم سياسياً، واجتماعياً، فراح الكتّاب ينطقون بلسان النظام العباسي الإقطاعي الأساس، والإيراني المصدر والنشأة، والذي حمل معه كل أخلاقياته ونزوعاته الاقتصادية والاجتماعية، مما أوجد حالة أولية من التعارض لم تتفق مع قيم الجماعة العربية - الإسلامية صاحبة السلطة والمجتمع، إلاّ أن حالة القبول لهذا النظام الإقطاعي الفارسي وأخلاقياته وجدت لها آذاناً مصغية في البلاط العباسي[٣].

إذن هناك ملامح سياسية واضحة أفرزها مجتمع بغداد في بدايات تكوينه، وما وجود هذه العناصر المتعددة القوميات، في البناء السياسي العباسي، إلاّ دليلاً على ذلك. وبغية المحافظة على التوازنات الاجتماعية، راحت السلطة العباسية، تجد من خلال رجالاتها - «بطانات إعلامية» تحقق مآربها سياسياً. وكان الشعراء والندماء والمغنّون والجواري، مادة أساسية في هذه البطانة، يضاف إلى ذلك، وجود «طبقة» من التجّار تتواشج مصالحها مع البناء السياسي للسلطة تأخذ على عاتقها مهمة إعلامية من خلال تجوالها في أقطار الأرض المختلفة، وذلك يجري

عند تبادل الأحاديث حول مصدر البضاعة المعروضة. ومن المعروف أن بغداد امتدَّ نفوذها التجاري مع الشرق، إذ ربطت لأول مرة مباشرة مع الشرق، بطرق المواصلات المائية بالبحر العربي[٤] مما سهل لها الانفتاح على العالم، وقد عرفت السلطة العباسية ورجالها كيفية التعامل مع هؤلاء التجار النشطاء وقتذاك. يلحظ أن ازدهار بغداد العباسية تخطَّى حاجزها السياسي، تبعاً لتطورها الاقتصادي، وهذا الأمر انعكس إيجابياً على حالة المجتمع البغدادي عامة، فظهرت حالة من التطور الاجتماعي فمال الناس إلى الدعة والراحة، وطلب الملذات، فشاع الغناء وازدهر، بمختلف مناحيه ومشاربه، وقد شكلت الجواري المغنيات ظاهرة متميِّزة ومألوفة شجعت السلطة العباسية على تسييد هذه الظاهرة وتعميمها من خلال اقتنائها الجواري المغنيات وشرائهن بأسعار مرتفعة جداً[٥].

وثمة من يلاحظ أن العامل السياسي، كان له دور في تشجيع الغناء[٦]، فلقد لاحظ الخلفاء العباسيون أن المغنيات المشهورات يردّدن أغاني في مدح الخلفاء الأمويين، وقد أوردت بعض المصادر التاريخية ذلك[٧]. يضاف إلى ذلك أن حشد المغنين والشعراء والموسيقيين كان يضفي على القصر هالة من العظمة، ويسهم في الوقت نفسه في تثبيت الوضع الجديد ويقارع تراث بني أمية المدحور. وليس بعيداً عن هذا، كما يقول باحث معاصر[٨]، احتضان القصر لمطيع بن إياس وأبي نواس[٩]، وغيرهما من زعماء التجديد الشعري. وهذه الحالة الفنية والسياسية، دفعت بتجارة الرقيق إلى التطور والازدهار، وبروز صنف مميز من المغنيات تدرّبن لمدد طويلة على مهنة الغناء. وقد استطاع مغني الخلافة العباسية

الأول إبراهيم الموصلي[١٠] إيجاد مدرسة خاصة لتعليم الجواري فن الغناء، كان يتقاضى عليهن مبالغ طائلة، وليس ذلك فحسب، بل إن المغنين صار لهم شأن وحظوة عند الخلفاء، المنادمين لهم، فقد طلب إسحاق الموصلي، وهو ابن إبراهيم الموصلي، من الخليفة المأمون أن يختصه بفضل منه، فيجعل دخوله عليه مع أهل العلم والأدب والرواة لا مع المغنين، فأجابه إلى ذلك. ثم طلب بعد فترة من ذلك أن يكون دخوله عليه مع الفقهاء والقضاة فأذن له، ولكن سوء رأي الناس في الموسيقيين منع المأمون من تعيينه قاضياً، على حسن ظنه بمعلومات إسحاق الفقيه وعفته وعدالته[١١]، وهذا يشير إلى سموّ ظاهرة الغناء على غيرها من الظواهر الاجتماعية في العصر العباسي. وقد ذكر منهم أبو المطهر الأزدي[١٢] نخبة ممتازة فرضت نفسها على العامة والخاصة، والعلماء والأدباء ورجال الدين والصوفية وغيرهم.

ومن هذا الكم الهائل من المغنين كان هناك تلميذ في الظل، يتعلم فن الغناء خلف الكواليس، وبعيداً عن أعين الرقباء، كان اسمه زرياب. وقبل الخوض في رحلة زرياب إلى الأندلس. لابدّ من الوقوف على علاقات بغداد المشرقية مع الأندلس المغربية وتأثير الأولى على الثانية في السياق التاريخي العام، وضمن الأبعاد الحضارية.

أثر بغداد على الأندلس

ما إن ازدهرت بغداد، حتى صارت محطّ أنظار العلماء والأدباء، فصاروا

يقصدونها من شتى البقاع والأمصار، وأصبحت محطاً للأفكار ولتصادم الآراء وتمازج العقول وتقبُّلِ الغرباء والترحيب بالأصدقاء، فازدحمت فيها الجوامع والمعاهد وخزائن الكتب وأسواق الوراقين المتعددة، والمستشفيات والمتنزّهات والفنادق والحمامات، وقد كان للخلفاء دور في تشجيع العلم والعلماء والرعاية بالعلماء والأدباء والشعراء[١٣]. ولقد كان أهل المغرب تواقين للتشبُّه بأهل المشرق، فمثلما وصف شعراء بغداد مدينتهم، فعل كذلك أهل قرطبة يقول عبد الجسور بن غالب بن عطية وهو يودع قرطبة[١٤]:

أستودعُ اللهَ أهلَ قرطبة ... حيثُ عهدتُ الحياةَ والكرما

والجامع الأعظم الغيور ولا ... زال مدى الدهر مأمناً حرما

ثم يستطرد هذا القاضي، بمشاعره ليميز قرطبة عن غيرها فيقول:

بأربع فاقَتْ الأمصارَ قرطبةٌ ... وعنْ قنطرة الوادي وجامعها

هاتان ثنتان والزهراءُ ثالثةٌ ... والعلمُ أكبرُ شيء وهو رابعها

وحب العواصم والمدن الشرقية طاغ عند شعراء أهل المشرق، فما أن يغادروا ديارهم حتى تتهيج لواعج الشعر في أفئدتهم حباً وحنيناً، وليس الشعراء وحدهم الذين جاروا أهل المشرق في ذلك، بل إن العلماء والأدباء نحَوا ذلك المنحى نفسه. وليس ذلك فحسب، بل أصبح القدوم إلى بغداد، واحداً من أمنيات العلماء الكبار، ويكفي أن نذكر منهم ابن الفرضي وابن بشكوال، وابن الأباروا الحميدي وابن خير الإشبيلي وابن سعيد المغربي والمقري صاحب «نفح الطيب» وغيرهم.

ولقد لعب العامل السياسي، دوراً إيجابياً في الحياة الفكرية والثقافية، وبغية أن يكون الخلفاء الأمويون في الأندلس يضاهون الخلفاء العباسيين في بغداد. فإنهم عمدوا إلى تشجيع العلم والعلماء وبذلوا الأموال في سبيل ذلك، ففي قرطبة كانت أسواق الكتب رائجة ومنتديات العلم منتشرة، نتيجة لهذا التشجيع، ومن أعظم أولئك الأمراء والخلفاء عبد الرحمن الداخل (صقر قريش) والأمير عبد الرحمن الثاني (الأوسط) وعبد الرحمن الناصر، والحكم المنتصر، ولكن صاحب الفضل الكبير في فتح أبواب الأندلس، أمام الثقافة البغدادية كما يقول باحث معاصر[١٥] إنما هو عبد الرحمن الأوسط، الذي تولى السلطة عام (٢٠٦ هـ - ٨٢٢ م) حيث اتسع مجال النشاط الفني والأدبي في عهده لأنه كان مثقفاً، شاعراً، محباً للفلسفة والشريعة[١٦]، لذلك كانت رعايته للوافدين عليه من بغداد والمشرق، عناية فائقة.

وأصبحت المدارس البغدادية بنهجها العلمي والأدبي والتاريخي، دليل عمل لأهل الأندلس يسيرون على هداها تقليداً وتبشيراً، حتى إن ابن بسام، يعترف في «ذخيرته» بأن أهل هذا الأفق، يقصد الأندلس، أبوا إلاّ متابعة أهل المشرق، يرجعون إلى أخبارهم المعتادة، رجوع الحديث إلى قتادة، حتى لو نعق بتلك الآفاق غراب، أو طنَّ بأقصى الشام والعراق ذباب لجثوا على هذا صنماً. حتى إنه يصل بالقول إلى الإطراء على أهل المشرق، فيقول:

((وليت شعري من قصر العلم عن بعض الزمان وخص أهل المشرق بالإحسان))[١٧]، وهذا الاعتراف دليل على تتبع أهل الأندلس للمشرق في

ثقافتهم وأفكارهم. وابن بسام نفسه في «الذخيرة» كان يقلد الثعالبي في «يتيمة الدهر»[١٨]، حتى إن ظاهرة ألقاب الشعراءالمشارقة قد غزت هي الأخرى أهل الأندلس وتسمَّوا بها من أمثال (أبو تمام المغرب)، و(متنبّي المغرب) و(بحتري المغرب) و(خنساء الأندلس) حمدة بنت زياد، كما عورضت قصائد أبي تمام والبحتري وأبي نواس والمتنبي، والمعري، والشريف الرضي[١٩]، فيما كانت معاهد بغداد العلمية كدار الحكمة والنظامية والمستنصرية، والقائمون عليها من الأساتذة والمدرسين يعنون بالوافدين عليهم من أهل الأندلس ليتلقَّوا على أيديهم العلوم الإنسانية المختلفة، فقد تتلمذ في بغداد نخبةٌ من العلماء والأدباء والمفكرين أمثال: المهدي بن تومرت الذي درس على الغزالي[٢٠]، والقاضي أبو بكر ابن العربي الذي لازم العالم العراقي أبا بكر الشاشي[٢١]، والحميدي تتلمذ على يد مؤرخ بغداد الخطيب البغدادي، وقد أمضى حياته كلها في بغداد، ومات فيها بعد أن ألف كتابه «جذوة المقتبس»، وعالم الأندلس أبي الوليد الباجي، تتلمذ على أبي الطيب الطبري في بغداد، والرحالة الأندلسي بنيامين التطيلي، وابن جبير[٢٢]. فيما زار الأندلس من العراقيين ابن حوقل الموصلي مصوراً أحوال أهلها وواقعها الاجتماعي والسياسي[٢٣].

وعلى صعيد التاج الأدبي والتأليف نحى أهل الأندلس منحى المثقفين البغداديين فألف ابن زيدون رسالة هزلية في النقد والفكاهة على غرار الجاحظ في «رسالة التربيع والتدوير»، وألف ابن فرج الجياني كتاب «الحدائق» مجاراة لكتاب «الزهرة» لابن داود الظاهري، وابن بسام في «الذخيرة» يحاكي «يتيمة

الثعالبي»، وابن طفيل يسير على منوال ابن سينا في «حي بن يقظان»، وابن عبد ربه يؤلف «العقد الفريد» ليتناغم مع ابن قتيبة في «عيون الأخبار»، وهكذا تسير هذه الأمور في تلك الموضوعات الفكرية والأدبية والعلمية وغيرها[٢٤].

إن هذا التلاقح والتواصل الثقافي والمعرفي بين بغداد والأندلس شكل عاملاً هاماً وأساسياً في أحداث البلدين على الصعيدين التاريخي والاجتماعي، فكانت الأهواء السياسية في بعض الأوقات عاملاً في جذب طائفة من الأدباء والعلماء إلى هذا البلد أو ذاك، وكان نصيب الأندلس من الوافدين البغداديين أكثر بكثير من نصيب الأندلسيين إلى بغداد، وقد ذكر صاحب «الذخيرة» وصاحب «نفح الطيب» شخصيات علمية وأدبية كثيرة، هاجرت من بغداد واستوطنت الأندلس نتيجة اضطهاد فكري وسياسي أو اقتصادي. وقد كان من أبرز الوافدين على الأندلس العالم العراقي أبو علي القالي البغدادي صاحب كتاب «الأمالي» الذي ذهب إليها أيام الناصر لدين الله (٣٠٠ - ٣٥٠ هـ) وزرياب المغني البغدادي، الذي هاجر إليها أيام الأمير عبد الرحمن الثاني (١٧٦ هـ - ٢٣٨ هـ) وغيره من المشاهير[٢٥]. إن ظاهرة انتقال أدباء وعلماء كبار وفنانين إلى الأندلس تفصح عن مكنون سياسي كان قائماً بالضرورة التاريخية، الأمر الذي أفاد في تقوية النهوض الحضاري في كلتا الحضارتين، وهو في الوقت نفسه لا يخلو من تواصل اجتماعي وتاريخي حمل معه عادات قوميات وشعوب لها تقاليدها وأساطيرها، إضافة إلى معتقداتها الدينية وثقافتها الروحية، مما كان له الأثر البيّن في البيئة الأندلسية، ورفع مكانتها الأدبية والعلمية، حتى غدت حضارة يشار لها، كصرح

حضاري أرخ للعرب الفاتحين في ذلك الإقليم الأوروبي، مازالت أصداؤه تصدح في التاريخ وآذان الزمن، ونواقيسه تدق في رؤوس النسيان، جالدة ذاكرة التاريخ بسياط العبرة، وكاشفة زيف الادعاء في العدالة لمن ملك السلطة والمال، آخذة بحقيقة التاريخ، كل ما مر عليها، ومسجلة ذلك بأحرف باقية بقاء الدهر.

ومن هؤلاء الوافدين العظام كان زرياب.

من هو زرياب؟

زرياب هو لقبه، واسمه علي بن نافع، غلب عليه هذا اللقب ببلاده من أجل سواد لونه كما يقول صاحب «المقتبس»[٢٦]، وقد نقل ذلك المقري في «نفح الطيب»[٢٧]، أما معاجم اللغة العربية، فتشير إلى معنىً آخر. إذ تورد[٢٨] الزرياب بالكسر، الذهب أوماؤه، الأصغر من كل شيء، وهو معرب من زر آب، أُبدلت الهمزة ياءً للتعريب.

ويضيف صاحب التاج: وزرياب لقب غلب عليه، يقصد علي بن نافع المغني، لسواد لونه مع فصاحة لسانه. شُبِّه بطائر أسود غرّاد.

لم تشر أغلب المصادر إلى تاريخ ولادته[٢٩]، واختلفت أيضاً في تحديد سنة وفاته، إلا أن ل. بروفنسال يشير في مقالة له طبعت في تطوان بعنوان «الشرق الإسلامي والحضارة العربية الأندلسية» جزم فيها دون الاستناد في هذا الجزم إلى أي مصدر يذكر، بأن زرياب ولد في الجزيرة سنة (١٧٢ هـ - ٧٨٨ م)، ودخل الأندلس سنة (٢٠٧ هـ - ٨٢٢ م)، وتوفي سنة (٢٤٣ هـ - ٨٥٧م)[٣٠]. ونحن

لا نقرّ له بهذه المعلومات لأنها غير دقيقة، ولأن مصادرنا العربية - الإسلامية، المشرقية والمغربية لم تذكر ذلك قط، وسوف نلتزم بما أوردته حوله من معلومات: زرياب بغدادي النشأة والصنعة في الغناء، كان مولى للمهدي العباسي، يكنى بأبي الحسين. نبغ في الموسيقا، وكان شاعراً مطبوعاً، وعالماً ببعض الفنون الأخرى، وعارفاً بأحوال الملوك وسير الخلفاء، ونوادر العلماء. اجتمعت فيه صفات الندماء[٣١]، قدم إلى الأندلس مهاجراً، قاصداً عبد الرحمن بن الحكم (١٧٦ - ٢٣٨ هـ) فخرج عبد الرحمن بن الحكم نفسه لملاقاته والترحاب به، نظراً لما عرف عنه من حسن الصوت وإجادة الصنعة، فقد طارت شهرة زرياب إلى الأندلس، قبل مقدمه، وقد كانت سنة دخوله إلى الأندلس عام ٢٠٦ هـ[٣٢]، قادماً من بغداد وماراً بالشام في تلك الرحلة المضنية[٣٣]، وما إن حلّ زرياب في قصر عبد الرحمن الأوسط، حتى بالغ هذا الخليفة في إكرامه، وأقامه عنده بخير حال[٣٤].

أسباب مغادرته بغداد

تحفل كتب التاريخ بالشواهد المتعددة على رقّي بغداد أيام هارون الرشيد على وجه الخصوص، فلقد عمّت لياليها البهجة، وصدحت فيها أصوات الغرّيدات من الجواري المغنيات، وما عرف حي من أحياء بغداد إلا ويسمع به صوت صادح، حتى إن أبا حيان التوحيدي، يشير إلى تفشّي هذه الظاهرة في بغداد فيقول: وقد أحصينا ونحن جماعة في الكرخ، أربعمئة وستين جارية، في

الجانبين - يقصد بالجانبين الكرخ والرصافة -، مئة وعشرين حرة، وخمسة وتسعين من الصبيان البدور يجمعون بين الحذق والحسن والظرف والعشرة، ويضيف التوحيدي: هذا سوى من كنا لا نظفر به ولا نصل إليه لعزته وحرسه ورقبائه، وسوى ما كنا نسمعه ممن لا يتظاهر بالغناء، إلا إذا نشط في وقت، أو ثمل في حال، وخلع العذار في هوى قد حالفه وأضناه، وترنم وأوقع، وهز رأسه، وصعد أنفاسه وأطرب جلاسه، واستكتم حاله، وكشف عندهم حجابه، وادَّعى الثقة بهم والاستنامة إلى حفاظهم[٣٥].

تلك هي الصورة الأوضح لمجتمع بغداد العباسي، والصورة هنا، تبدو مجلية على نحو دقيق وواضح، يشير إلى تعاطي البغداديين مهنة الغناء[٣٦]، حيث الخلفاء العباسيون كانوا يدنون إليهم الشعراء والمغنين، ويقرّبونهم من مجالسهم[٣٧] لذلك تشكّلت «طبقة» من المغنين، في القصر العباسي، وعلى أساس هذا التصنيف، كانت تخرج صلات المغنين ومكافآتهم[٣٨]، وبخاصة في عهد الرشيد.

إن هذه الإثرة والحظوة لطبقة المغنين من لدن الخلفاء جعلتهم يحافظون على مكانتهم لدى أسيادهم، وبالضرورة «السوسيولوجية»، ينشأ عندهم حب الذات وتطغى عليهم الأنانية، ويتفشى في أوساطهم الحسد، ألأم الطبائع، لذلك ما إن تعلو طبقة أحدهم على الآخر، حتى تبدأ المكائد للإيقاع به، وهو ما جرى لصاحبنا زرياب على الرغم من أنه كان بعيداً، بعض الشيء، عن هذا الوسط، فمعلمه إسحاق الموصلي[٣٩]، كان يخفيه حتى عن الخليفة هارون الرشيد، مع

العلم أنه كان مولى للمهدي العباسي[٤٠]. وقد عرف عن زرياب أخذه الغناء عن أستاذه بأشكاله كلها، وتلقف من أغانيه استراقاً، وهدياً من فهم الصناعة وصدى العقل مع طيب الصوت وصورة الطبع إلى ما فاق به إسحاق، وإسحاق لا يشعر بما فتح عليه. وقد وقعت حادثة نبَّهتْ إسحاق على خطورة تلميذه عليه، الأمر الذي أشاط غيظ إسحاق، وبيّت لتلميذه الشر في صدره. يقول المقري: إن الرشيد طلب من إسحاق أن يأتيه بمغنٍ غريب، مجيد للصنعة، لم يشتهر مكان إليه، فذكر له تلميذه هذا وقال: إنه مولى لكم، وسمعتُ له نزعات حسنة ونغمات رائعة ملتاطة بالنفس إذا أنا وقفته على ما أستغرب منها وهو من اختراعي واستنباط فكري أحدسُ أن يكون له شأن، فقال الرشيد: هذا طلبتي، فأحضرنيه لعل حاجتي عنده، فأحضره، فلما كلمه الرشيد، أعرب عن نفسه بأحسن منطوق وأوجز خطاب، وسأله عن معرفته بالغناء فقال: نعم أحسن منه ما يحسنه الناس، وأكثر ما أحسنه لا يحسنونه، مما لا يحسن إلا عندك، ولا يدخر إلا لك، فإن أذنت غنيتك ما لم تسمع أُذن قبلك[٤١]. هنا أراد زرياب توكيد تفرُّده في بعض الألحان، وإبراز مقدرته على جودة غنائه بصوته المستقل. وربما أضمر شيئاً في نفسه ليكون في مكان قريب من مجلس الخليفة، وهو ما كشفته الأحداث اللاحقة، إذ كانت ردود الفعل من لدن إسحاق الموصلي سلبية جداً، وبدأ عامل الغيظ ونار الحسد تضطرم في أحشائه، وكان يود لو ينتهي هذا اللقاء بسرعة، لكن الرشيد لم يسمح بذلك، وأمر بإحضار عود إسحاق ليضرب عليه زرياب، فلما أُدنيَ إليه، وقف زرياب عن تناوله وقال: لي عودٌ نحته بيدي، وأرهفته

بإحكامي، ولا أرتضي غيره، وهو بالباب، فليأذن لي أمير المؤمنين باستدعائه، فأمر بإدخاله إليه، فلما تأمله الرشيد، وكان شبيهاً بالعود الذي دفعه، قال له: ما منعك أن تستعمل عود أستاذك؟ فقال: إن كان مولاي يرغب في غناء أستاذي غنيته بعوده، وإن كان يرغب في غنائي فلابدّ لي من عودي، فقال الرشيد: ما أراهما إلا واحداً، فقال: صدقت يا مولاي، ولا يؤدي النظر غير ذلك. ولكن عودي وإن كان قد جسَّم عوده ومن جنس خشبه، فهو يقع من وزنه في الثلث أو نحوه، وأوتاري من حرير لم يغزل بماء يكسبها اناثة ورخاوة، وبمُّها ومثلثها اتخذتهما من مصران شبل أسد فلها في الترنُّم والصفاء والجهارة أضعاف ما لغيرها من مصران سائر الحيوان، ولها من قوة الصبر على تأثير وقع المضارب المتعاورة بها ماليس لغيرها، فاستبرع الرشيد وصفه، وأمره بالغناء، فجسّ، ثم اندفع، فغنّى:

يا أيها الملك الميمون طائره هارون راح إليك الناس وابتكروا

وأتم النوبة، وطار الرشيد طرباً، وقال لإسحاق: والله لولا أني أعلم من صدقك لي على كتمانه إياك لما عنده، وتصديقه لك من أنك لم تسمعه قبل لأنزلت بك العقوبة لتركك إعلامي بشأنه، فخذه إليك واعتنِ بشأنه، حتى أفرغ له، فإنَّ لي فيه نظر(٤٢).

هذا الاستعراض العلمي والفني والأدبي لهذه المواهب يؤكد حقيقة كون زرياب أستاذاً بصنعته أو عارفاً تمام المعرفة بخفايا مهنة الغناء، إضافة إلى معرفته الحاذقة بصناعة الآلات الموسيقية والعود. وهذه المواهب، قلما وجدت مجتمعة

في موهوب، وتلكم المعارف المتعددة في هذه الشخصية الموهوبة، سيكون لها شأن مستقبلي في حياة هذه الشخصية، فليس اعتباطاً أن ينال ثناءالرشيد والتقييم الذي أبداه الخليفة. كان إطراءً واضحاً على زرياب وهو ما ارتاب له أستاذه إسحاق الموصلي، فلقد عرف بدقة متناهية مواهب تلميذه الصادقة والعارفة في مداخل بحرها الفني ومخارجه. وأدرك إسحاق منذ هذه اللحظة أن هذا التلميذ مُنازعه المكان والحظوة عند الرشيد، وهو مالا يرضاه لنفسه لأكثر من سبب، فقد صرّح إسحاق علانية، وبموقف جريء ومبدئي لا يقبل التراجع عقب هذه الزيارة مباشرة فقال لتلميذه: ((يا علي، إن الحسد أقدم الأدواء وأدواها، والدنيا فتانة، والشركة في الصناعة عداوة، ولا حيلة في حسمها، وقد مكرتَ بي فيما انطويت عليه من إجادتك وعلوِّ طبقتك. وقصدتُ منفعتك، فإذا أنا قد أتيت نفسي من مأمنها بإدنائك. وعن قليل تسقط منزلتي، وترتقي أنت فوقي، وهذا ما لا أصاحبك عليه ولو أنك ولدي، ولولا رعيي لذمة تربيتك لما قدمت شيئاً على أن أُذهب نفسك، يكون في ذلك ما كان، فتخيّر في شيئين لابد لك منهما: إما أن تذهب عني في الأرض العريضة، لا أسمع لك خبراً بعد أن تعطيني على ذلك الأيمان الموثقة، وأُنهضُك لذلك بما أردت من مال وغيره. فلست والله أبقي عليك، ولا أدع اغتيالك، باذلاً في ذلك بدني ومالي، فاقض قضاءك))[٤٣].

هنا تبدو الملامح الفنية لزرياب طاغية على أستاذه إسحاق، وهو ما تكشفه القراءة التحتية للنص، وبهذا الخوف من لدن إسحاق على صنعته ومقامه عند الرشيد، يكون زرياب قد تجاوزتْ معارفه الفنية شيخه. وقلقُ إسحاق نابع من

هذه النقطة، فقد صرح «قد مكرتَ بي فيما انطويت عليه من إجادتك وعلو طبقتك»، وهذه العبارة صادرة عن عميد الغناء العباسي بعد أبيه، وهي شهادة عليا لزرياب أدركها من الوهلة الأولى لتهديد إسحاق له، وأدرك - بنفس الوقت - مآرب أستاذه، وهو الفاعل بما يقول، واستدرك من جهة أخرى برّه لأستاذه، وقد أدرك أهميته الغنائية. وبغيةأن يكون قد وافق في موازناته ومواقفه، قرر مغادرة بغداد، فأعانه إسحاق على ذلك. وراش جناحه، فرحل عنه ومضى يبغي مغرب الشمس، واستراح قلب إسحاق له[٤٤].

إن إجبار مبدع على مغادرة وطنه، أمر قد يقتل في نفسه بواعث ذلك الإبداع، وقد ينتهي كل شيء لديه، لكن المبدع الأصيل قديرتقي بإبداعه لمقارعة عامل الغربة والدوافع التي قومتها. واكتشاف المجهول في تلك الغربة، قد يغني إبداع المبدع، لذلك كان زرياب أصيلاً، فقبل المواجهة والتحدي للمجهول، معتمداً على إبداعه لا غير، ولم يلتفت إلى الوراء، وحتى لم يُشيّع أستاذه بنظرة أو مصافحة، وألوى عنانه عن بغداد هي الأخرى ووجَّه وجهه نحو آت، وراح يغذّ المسير مغادراً الأرض التي يجب أن يفجر فيها طاقته، ولكن الظرف لم يُؤاته.

بدأ زرياب رحلته نحو «المجهول» في بادىء أمره، فهو لم يحدد وجهته أمام أي إنسان، وما إن تجاوزت خطاه بغداد، حتّى عدل بوجهته، ويَمَّ رحله صوب المغرب، فنُسي خبره بالمشرق. إلا أن فطنته ومعرفته بأحوال الصقع المتجه إليه، جعلته يبادر إلى مكاتبة أمراء الأندلس الأمويين، وتلك التفاتةٌ سياسية، واعية من زرياب، استطاع أن يجيِّرها لصالح وجهته، فخاطب أمير الأندلس الحكم

وذكر له نزوعه إليه واختياره إيّاه، وأعلمه بمكانه من الصناعة التي ينتحلها، ويسأله الإذن في الوصول إليه، فسُرَّ الحكم بكتابه، وأظهر له من الرغبة والتطلع إليه وإجمال الموعد ما تمناه. فسار زرياب نحوه بعياله وولده، وركب بحر الزقاق[٤٥]، إلى الجزيرة الخضراء، فلم يزل بها حتى توالت عليه الأخبار بوفاة الحكم فَهَمَّ بالرجوع إلى العدوة، إلا أن منصوراً اليهودي المغني - رسول الحكم - ثناه عن ذلك، ورغّبه في قصد القائم مقام الحكم، وهو ابنه عبد الرحمن[٤٦].

وهكذا خلت بغداد من مُغنٍّ، سيكون له الصيت الذائع في عالم الموسيقا والغناء، نتيجة كره وحسد من أصحاب الكار وأساطينه. ولكن قصر البلاط العباسي الذي عرف عنه محبته للغناء، افتقده ذات يوم، ولكن من دفعوا به للرحيل هُم أنفسهم الذين «دبجوا» الأكاذيب والأقوال ضده، فلقد تذكره الرشيد بعد فراغه من شغل كان منغمساً فيه، فأمر إسحاق بإحضار زرياب، فقال إسحاق: ومن لي به يا أمير المؤمنين؟ ذاك غلام مجنون يزعم أن الجن تكلمه وتطارحه بما يزهي به من غنائه، فما يرى في الدنيا من يعدلُهُ، وما هو إلا أن أبطأتْ عليه جائزة أمير المؤمنين وترك المعاودة، فقدر التقصير به والتهوين بصناعته، فرحل مغاضباً ذاهباً على وجهه، مستخفياً عني، وقد صنع الله تعالى في ذلك لأمير المؤمنين خيراً. فسكن الرشيد إلى قول إسحاق وانطلت عليه الحيلة وقال قولة عارف بالناس: على ما كان به، فقد فاتنا منه سرور كثير[٤٧].

هنا يكون خبر زرياب، قد طوته بغداد بلياليها، ولم يفتقده سامرها، الأمر الذي يشير إلى الكثرة من المغنين في القصور العباسية، وفي الوقت نفسه، يبيّن

هيمنة إسحاق الموصلي على الساحة الغنائية دون منازع[٤٨].

زرياب في الأندلس

خلّف زرياب وراءه في بغداد ذكريات فقط، ورحل عنها بكامل عدته وأهله، وما إن وصلت أخباره مشارف الأندلس حتى خرج إليه عبد الرحمن بن الحكم نفسه لملاقاته[٤٩]، بعد أن كاتبه وهو في حالة تردده عندما سمع بموت خليفة الأندلس الحكم حتى اقتنع أخيراً ويَمَّمَ وجهه صوب عبد الرحمن بن الحكم، ووفد عليه سنة ٢٠٦ هـ[٥٠]، وهو يومذاك بقرطبة، فدخل هو وأهله البلد ليلاً، وأنزل في دار من أحسن الدور، وحمل إليها جميع ما يحتاج إليه وخلع عليه. وبعد ثلاثة أيام استدعاه الخليفة، وكتب له في كل شهر مئتي دينار راتباً، وأن يُجرى على بنيه الذين قدموا معه، وكانوا أربعة[٥١]، عشرون ديناراً لكل واحد منهم كل شهر، وأن يجرى على زرياب من المصروف العام ثلاثة آلاف دينار، منها لكل عيد ألف دينار، ولكل مهرجان ونوروز خمس مئة دينار، وأن يقطع له من الطعام العام ثلاث مئة مدى، ثلثاها شعير وثلثها قمح، وأُقطع من الدور والمستغلات بقرطبة وبساتينها ومن الضياع ما يقوم بأربعين ألف دينار[٥٢].

إن هذه الإغراءات الاقتصادية والمعنوية، كان عبد الرحمن بن الحكم، يريد فيها القول لزرياب بأنه أهل للكرم وموئل العز للأدباء والعلماء، وقد عرف عنه ذلك[٥٣]، ومن جهة أخرى أراد أن يدخل السكينة والهدوء إلى نفس زرياب الحساسة، والتي لم تراعَ أيام كان في بغداد، ولا ننسَ أن للحكم الأموي في

الأندلس مآربه السياسية تجاه حكومة بغداد العباسية، لذلك كان أهل المشرق الوافدون إلى الأندلس يعاملون معاملة طيبة، فكيف إذا وَفَدوا في أيام خليفة يقدّر العلم والمعرفة والفنون والآداب مثل عبد الرحمن بن الحكم.

لقد ابتسم الحظ لزرياب وأشرقت أنوار الأندلس بقدومه، فرحلة الاضطرار المفروضة عليه من مغني بغداد، عادت عليه خيراً، وللأندلس منفعة. وعلى ما يبدو أن القدر خدم أهل الأندلس بهذه الواقعة، فلقد خدمت تطورهم الحضاري، فزرياب أستاذ بصنعته لا يحتاج إلاّ إلى مَنْ يفجّر طاقاته، فكانت الأندلس، المجلس الأرحب، والفضاء الأوسع، فاحتضنته أيما احتضان، وفضلته على أبنائها، وشغف به العباد هناك، وأدناه الخليفة من مجلسه، وقد أوعز بقضاء حاجاته وإتمام سؤاله وإنجازه في وقته المحدد، كتعهدٍ قطعه الخليفة على نفسه إزاء مقدم زرياب إلى الأندلس. وعندما علم الخليفة عبد الرحمن بن الحكم أنه قد أرضاه، وملك نفسه، استدعاه، فبدأ بمجالسته على النبيذ وسماع غنائه، حتى بدأت نفثات الإبداع تعطر المجلس، فما إن رفع صوته وسمعه الخليفة حتى استهواه وطرح كل غناء سواه وأحبه حباً شديداً، وقدمه على جميع المغنين، ولما خلا به أكرمه غاية الإكرام، وأدنى منزلته، وبسط أمله، وذاكره في أحوال الملوك وسيَر الخلفاء ونوادر العلماء، فحرك منه بحراً زخر عليه مده، فأعجب به الخليفة وراقه ما أورده، وحضر وقت الطعام فأكل معه هو وأكابر ولده، ثم أمر كاتبه بأن يعقد له صكاً بما ذكرناه آنفاً، ولما ملك قلبه واستولى عليه حبه واحترامه، فتح له باباً يستدعيه منه متى أراد[٥٤].

هذه الحفاوة والتكريم، لم ينسها زرياب قط، وعلم أنه مستوطن في هذه الجزيرة على الحب والموادعة، وأدرك أن أهل الأندلس فيه راغبون، وبه متعلقون، فشمّر عن ساعديه وبدأ بخدمتهم، ضمن إبداعه الموسيقي. وكانت أولى الإبداعات، وأخطرها شأناً، وأجلها منزلة، هي إضافة وتر خامس إلى عوده[٥٥]. واهتم بصناعته أيما اهتمام، فهذه الإضافة على العود تُعدُّ تطوراً هاماً في تاريخ الموسيقا العالمية. وهذا الاختراع لزرياب أكسب عوده ألطف معنى وأكمل فائدة، حتى إن صاحب «نفح الطيب» يصف هذا الوتر الخامس بأنه بمنزلة الصفراء من الجسد. فكمل في عوده قوى الطبائع الأربع، وقام الخامس المزيد مقام النفس في الجسد»[٥٦]. وجعل الغناء ديدنه في كل وقت من الأوقات. فقد عُرف عنه أنه كان يهبُّ من نومه سريعاً فيدعو بجاريتيه، غزلان وهنيدة، فتأخذان عوديهما، ويأخذ هو عوده، فيطارحهما ليلته، ويكتب الشعر، ثم يعود عجلاً إلى مضجعه[٥٧]. وهذه الحالة تكشف عن تعشُّق وتوحدٌ للإبداع الذي يزاوله. فأحبه، ووهبه كل روحه وقلبه، وراح يستزيد مهارةً في تثقيف أدواته الموسيقية، فعدل عن استخدام مرهف الخشب للضرب على العود، وذلك بأن جعل مضرابه من قوادم النسر[٥٨]. فأبدع في ذلك للطف قشر الريشة ونقائه وخفته على الأصابع، وطول سلامة الوتر على كثرة ملازمته إياه. حتى أصبح زرياب عند أهل الأندلس في الغناء كالموصلي في بغداد. فقد أوجد طرائق في الغناء أُخذتْ عنه، وأصولاً استفيدتْ منه[٥٩].

واستمرَّ المغنون الأندلسيون على منهاجه في الغناء، فقد عرف أن كل من

افتتح الغناء، يبدأ بالنشيد أول شدوه بأي نقر كان، ويأتي إثره بالبسيط، ويختم بالمحركات والأهزاج تبعاً لمراسم زرياب كما يقول المقري[٦٠].

وعلى هذا الأساس يصح أن نطلق أن هذه الطريقة في الغناء هي «الطريقة الزريابية الأندلسية»، أي المرتبطة بزرياب إبداعاً، وبالأندلسيين غناء.

وبغية أن يكون زرياب وفياً لفنه، وصادقاً بهذا الوفاء لأهل الأندلس، بدأ يعلمهم أصول الغناء، ونحن نعدُّ هذه الخطوة من زرياب تساميا فنياً عالياً، ذا أبعاد حضارية، رفعته على غيره من مغني المشرق والمغرب، فهو لا يريد أن تتكرر مأساته بغيره، بل يجب أن ينتفع الجميع بما لديه من موهبة وإبداع معرفي في أصول الصنعة الغنائية. لذلك عمد إلى تعليم مغني الأندلس على أصول وضَعَها هو، وظلت قائمة حتى بعد وفاته.

وطريقته في تعليم الغناء تسير على النحو التالي: إذا تناول الإلقاء على تلميذ، أمرَهُ بالقعود على الوساد المدور المعروف بالمسورة وأن يشدّ صوته جداً إذا كان قوي الصوت، فإذا كان ليِّنَهُ أمره أن يشدَّ على بطنه عمامة، فإن ذلك يقوي الصوت، ولا يجد متسعاً في الجوف عند الخروج من الفم، فإن كان التلميذ ألصَّ الأضراس[٦١] لا يقدر أن يفتح فاه، أو كانت عادته زمَّ أسنانه عند النطق، راضه بأن يدخل في فيه قطعة خشب عرضها ثلاث أصابع، يُبيِّتُها في فمه ليالي حتى ينفرج فكّاه[٦٢]، وتلك الطريقة ساعدت الكثيرين من أهل الأندلس ممن كانوا يتعاطَوْن الغناء.

أما طريقة زرياب في اختيار المغني المطبوع عن غيره، فقد أخضعها لموازين

معرفية بأصول الغناء، تنمّ عن معرفة علمية لهذا الفن، كانت تعتمد بالأساس على حرف الإطلاق «الألف». يقول المؤرخ الأندلسي - المقري[٦٣]:

((وكان إذا أراد أن يختبر المطبوع المراد تعليمه من غير المطبوع، أقرّه أن يصيح بأعلى صوته: يا حجام، أو يصيح: آه، ويمدّ بها صوته، فإن سمع صوته بها صافياً نديّاً مؤدياً، لا يعتريه غنة ولا حبسة ولا ضيق نفس، عرف أن سوف ينجب، وأشار بتعليمه، وإن وجده خلاف ذلك أبعده)).

وقد استطاع زرياب أن يورث مدرسته الفنية إلى أولاده الثمانية: عبد الرحمن ،عبيد الله ويحيى ومحمد وقاسم وأحمد وحسن وعليّة وحمدونة، وكلهم غنّى ومارس الصناعة واختلفت بهم الطبقة، فكان أعلاهم عبيد الله ويتلوه عبد الرحمن، إلا أنه كان سفيهاً، وكان محمد منهم مؤنثاً، فيما كان قاسم أحذقهم غناء مع تجويده، واقترنت حمدونة بنت زرياب بالوزير هشام بن عبد العزيز[٦٤].

لقد كان زرياب جواداً بما وُهب من حسن الصنعة، وكريماً بما ملك منها ومن المال أيضاً. فقد كانت عنده جارية اسمها متعة أدَّبها وعلمها أحسن أغانيه. ومن مشهورات الأندلس، اللاتي أخذن عن زرياب الغناء، مصابيح[٦٥]، جارية الكاتب أبي حفص عمر بن قهليل، وكانت غايةً في الإحسان والنبل وطيب الصوت.

تقول المصادر الأندلسية[٦٦]:

غنّى زريابُ يوماً الخليفة عبد الرحمن الأوسط، فأطربه فأعطاه ثلاثة آلاف دينار، فاحتوشه جواريه وولده، فنثرها عليهم، وكتب أحد السعاة إلى عبد

الرحمن بأن زرياب لم يعظم في عينه ذلك المال، وأعطاه في ساعة واحدة، فوقَّعَ عبد الرحمن: ((نبَّهتَ على شيء كنا نحتاج التنبيه عليه، وإنما رزقه نطق على لسانك، وقد رأينا أنه لم يفعل ذلك إلا ليحبِّبنا لأهل داره، ويغمرهم بنعيمنا، وقد شكرناه، وأمرنا له المال المتقدم ليمسكه لنفسه، فإن كان عندك في حقه مضرة أخرى فأوقعها إلينا)).

هذا الإكرام المستحق لزرياب كان يدركه جيداً الخليفة عبد الرحمن الأوسط، ويفهمه زرياب من موقعه، وكان زرياب يعي وجوده في قصر الخليفة، ويقدس حرمة ذلك المكان ويولي النعمة حقها بلا تكبر ولا غرور، فجميع المصادر التي تحدثت عنه، لم تفصح عن ذلك بشيء، بل العكس، كانت تظهر الاحترام المتبادل بين الخليفة الحاكم والمُغني العالِم، وهي علاقة ما انفصمت عراها يوماً واحداً، وكلا طرفيها يحاول تمتينها من جهته، وزرياب ما انتابه أمر مزعج، أو منغِّص يثنيه عن صناعته في الأندلس، فقد أُلّفت الكتب بألحانه، وعلا عند الملوك بصناعته وإحسانه علواً مفرطاً، وشهر شهرة ضُرب بها المثل في ذلك[٦٧]، وظل دائم الودّ لخليفته عبد الرحمن الأوسط إلى أن فرَّقت بينهما الأيام.

أثر زرياب في الأندلس

زرياب طاقة معرفية كامنة، وشخصية متعددة المواهب، فليس الغناء وحده الذي عرف به فلقد كان عالماً بالنجوم وقسمة الأقاليم السبعة واختلاف طبائعها وأهويتها وتشعُّب بحارها وسكانها، وقد عرف عنه أنّه استطاع فك كتاب

الموسيقا، مع حفظه لعشرة آلاف مقطوعة من الأغاني بألحانها، وهذا العدد من الألحان غاية ما ذكره بطليموس واضع هذه العلوم ومؤلفها[٦٨]. وهذه الحافظة التي يتمتع بها زرياب، أهَّلته معرفياً لأن يطَّلع على فنون الأدب، وشحذت رؤيته الجمالية وسمت بها إلى الأعلى. وانكبابه على معرفة أسرار مهنة الغناء، جعلته يطلع على النظريات الموسيقية للحضارة اليونانية، من خلال استيعابه لبطليموس، أي أن دائرة العلوم المعرفية عنده واسعة مُتشعبة، فهو قد جمع إلى جانب الموسيقا والغناء الكثير من ضروب الظرف وفنون الأدب ولطف المعاشرة، وحوى من آداب المجالسة وطيب المحادثة ومهارة الخدمة الملوكية، مالم يجده أحد من أهل صناعته[٦٩]. أي أن زرياب هنا يتمتع بحسٍّ «سوسيولوجي» اجتماعي ومهارة «دبلوماسية» أهَّلته لأن يكون قدوة لأهل الأندلس، وملوكهم وخواصهم، فيما سنّه لهم من آدابه، فقد أخذ عنه أكل الهليون[٧٠]، وهو أول من سنّ ذلك في الأندلس، والنقاوي[٧١] وقلي الفول واستعمال الأنطاع[٧٢] للنوم، والتحلّي بالحرير والخرز والمروية، وسنّ لهم لباس البياض من المهرجان إلى نصف تشرين الأول/ أكتوبر وإن كان مطر[٧٣]. وهذا يعني أنه أدخل جزءاً هاماً من «فلولكلوره» العراقي إلى الأندلس. إضافة إلى أنه بدأ يؤسس ما يمكن أن نسميه بـ«نظرية الحس الجمالي» عند أهل الأندلس، فهو منذ أن دخل الأندلس شاهده جميع من فيها من رجل وامرأة يرسل جمته[٧٤] مفروقاً وسط الجبين عاماً للصدغين والحاجبين، فأخذوا عنه ذلك، وعلمهم كيفية إرسال شعورهم وتقصيرها دون جباههم، وتسويتها مع حواجبهم، وتدويرها إلى آذانهم،

وإسدالها إلى أصداغهم، فهوت إليه أفئدتهم واستحسنوه منه، ثم أوجد مستحضراً جمالياً، سنّه لهم أيضاً، هو استعماله «المرتك» المتخذ من المرداسنج، لطرد ريح الصنان من مغابنهم، ولا شيء يقوم مقامه، وكانت ملوك الأندلس، تستعمل قبله ذرور الورد وزهر الريحان وما شاكل ذلك، من ذوات القبض والبرد، وكانت ثيابهم لا تسلم من وضر[٧٥]، فدلّهم على تصعيدها بالملح وتبييض لونها، فلما جرّبوه أحمدوه جداً[٧٦].

إن هذا التفنن في إيجاد طرق لمعالجة ما يخص الإنسان وملبسه ومظهره، أمر يشير إلى النظرة الثاقبة للبُعد الحضاري في وجود الذات، وتفاعلها مع البيئة الاجتماعية وهوما حرّض زرياب دوماً، على تثبيتها في البيئة الأندلسية، التي وفد عليها وأحبته وأحبها، وأخلص لها بهذا الحب، فهو يجيّش معارفه لخدمة الأندلس برمتها، فإضافة إلى ما تقدم من سنَنٍ أوجدها لهم، راح زرياب يلتفت إلى مأكلهم، فقد دلّهم على أكلة بقلة الهليون - الآنفة الذكر - وأوجد إلى جانب ذلك طبخة تسمّى عندهم «التفايا»[٧٧] المصنوع بماء الكزبرة الرطبة، محلى بالسنبوسق والكباب، طبخة أخرى تليها عندهم «لوت التقلية» المنسوبة إليه، وأشار عليهم بتفضيل آنية الزجاج الرفيع على آنية الذهب والفضة، وإيثاره فرش أنطاع الأديم اللينة الناعمة على ملاحف الكتان، واختياره شفر الأديم لتقديم الطعام فيها على الموائد الخشبية، إذ الوضر يزول عن الأديم بأقلّ مسحة، ثم التفت التفاتة ذكية نحو ملبسهم، فراح يعطيها ألواناً صافية، فيها شيء ينسجم والزمان الذي هم فيه، فقد أشار عليهم بارتداء اللباس الأبيض، وخلعهم

للملون في يوم المهرجان المسمى عندهم «بالعنصرة» حيث كانوا يعيِّدونه في ست بقين من شهر حزيران/ يونيه الشمسي من شهورهم الرومية[٧٨] ولمدة ثلاثة أشهر بعد ذلك التاريخ، ووجه عنايتهم إلى اختيار نوع الملابس في الفصل الذي بين الحر والبرد (الربيع) ففضل لهم حباب الخز والملحم والمحرر والدراريع (الجلابيات) التي لا بطانة لها لقربها من لطف ثياب البياض لخفتها وشبهها بالمماشي، وكذلك رأى أن يلبسوا في آخر الصيف وعند أول الخريف المماشي المروية والثياب المصمتة، وما شاكلها من خفائف الثياب الملونة ذوات الحشو والبطائن الكثيفة، عند قرس البرد في الغدوات، إلى أن يقوى البرد فينتقلوا إلى أثخن منها، ويستظهرون من تحتها إذا احتاجوا إلى صنوف الفراء[٧٩].

إن هذه المآثر الجليلة من زرياب لأهل الأندلس وجعلها سُنناً ثابتةً في حياتهم تؤكد شمولية زرياب للمعارف في عصره وأخذه منها أرقاها وأحسنها، ليهذّب بها أهل الأندلس، وتشير في الوقت ذاته، إلى القدرة التحليلية لطبيعة هذا المجتمع وتلاؤمه معه، ومعرفة المداخل والمسالك التي يؤثر فيها عليهم، فهو تعامل معهم، وفق خصائصهم النفسية، وما يلائم طبيعة بلادهم الجغرافية فاستجابوا له، وحفظوا عنه ما أورثهم إيّاه، وصاوا بذكره يلهجون.

شيعت الأندلس زرياب في سنة ٣٣٨ هـ ومات بعده بأربعين يوماً عبد الرحمن بن الحكم[٨٠] بعد أن بقي ذكره خالداً فيها حتى اليوم.

المصادر والهوامش

(١) ابن الفقيه، بغداد مدينة السلام، ص ٥٦-٥٨.

(٢) رسائل الجاحظ، ٢/ ٢٥١-٢٥٢ بعناية عبد السلام هارون، مكتبة الخانجي بالقاهرة ١٣٨٤ هـ - ١٩٦٥ م.

(٣) فهمي عبد الرزاق سعد، العامة في بغداد في القرنين الثالث والرابع الهجريين ص ٥١.

(٤) د. فيصل السامر، الأصول التاريخية للحضارة العربية الإسلامية في الشرق الأقصى، ص ٣، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد ١٩٧٧ م.

(٥) لنا دراسة في هذا المجال بعنوان: مغنيات بغداد في عصر الرشيد وأولاده، نتحدث فيها عن تطور هذه الظاهرة وأبرز أعلامها، صدر مؤخراً في دمشق سنة ١٩٩١م.

(٦) فهمي عبد الرزاق سعد، العامة في بغداد، ص ٢٨٠.

(٧) غرس النعمة الصابئي، الهفوات النادرة، ص ٢٢ وما بعدها، تحقيق د. صالح الأشتر، مطبوعات مجمع اللغة العربية بدمشق ١٣٨٧ هـ - ١٩٦٧ م.

(٨) فهمي عبد الرزاق سعد، ص ٢٨٠.

(٩) راجع ترجمة الأول في الأغاني ١٣/ ٢٧٤-٣٣٦، والثاني في ٢٠/ ٤٠-٧٣، طبعة دار الكتب المصرية.

(١٠) راجع ترجمته في الأغاني ١٨/ ٤٨ - ٥٢.

(١١) ياقوت الحموي، معجم الأدباء ٦/ ٥-٧، طبعة البابي الحلبي، بعناية أحمد فريد رفاعي - مصر، بدون تاريخ.

(١٢) حكاية أبي القاسم البغدادي، ص ٨٤-٨٥، بعناية آدم متز، طبعة ١٩٠٢.

(١٣) د. محسن جمال الدين، أعلام من الأندلس في بغداد، مجلة المورد العراقية، العدد ٤، المجلد ٨، السنة ١٩٧٩ م، بغداد ص ٣٩٢.

(١٤) نفح الطيب من غصن الأندلس الرطيب ١/ ٦١٥، تحقيق د. إحسان عباس - دار صادر - بيروت ١٣٨٨ هـ - ١٩٦٨ م.

(١٥) د. محسن جمال الدين، مجلة المورد ص ٣٩٣.

(١٦) راجع أخباره في البيان المغرب ٢/ ٨٠-٩٣ لابن عذارى المراكشي، بعناية س. كولان وا. ل. بروفنسال. منشورات دار الثقافة بيروت - لبنان. وابن خلدون، العبر ٤/ ١٣٧، طبعة بولاق ١٢٨٤ هـ.

(١٧) الذخيرة في محاسن أهل الجزيرة، ١/ ٢ طبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٣٥٨ هـ - ١٩٣٩ م.

(١٨) انظر مقدمة د. طه حسين لكتاب الذخيرة.

(١٩) مجلة المورد ص ٣٩٣.

(٢٠) نفح الطيب ١/ ٦٠٩.

(٢١) المصدر السابق ٢/ ٢٥.

(٢٢) مجلة المورد ص ٣٩٤.

(٢٣) كراتشكوفسكي، تاريخ الأدب الجغرافي ١/ ٢٠٠، مصر عام ١٩٦٣.

(٢٤) محسن جمال الدين، الأندلسيون الأوائل حملة الثقافة العراقية، مجلة الآداب، جامعة بغداد، العدد (١١) ص ١٤٦، عام ١٩٦٨.

(٢٥) د. محسن جمال الدين، مجلة المورد ص ٣٩٥.

(٢٦) ابن حيان القرطبي، المقتبس، بعناية محمود علي مكي، منشورات دار الكاتب العربي، طبعة بيروت ١٣٩٣ هـ - ١٩٧٣ م، وقد ذكر القرطبي سنة وفاته ص ٨٧ نظراً لكون الكتاب ناقصاً بمخطوطاته فهو يبدأ بأحداث سنة ٢٣٢ هـ.

(٢٧) نفح الطيب ٣/ ١٢٢.

(٢٨) تاج العروس، مادة «زرب» ١/ ٢٨٦، المطبعة الخيرية بمصر سنة ١٣٠٦ هـ.

(٢٩) الزركلي، الأعلام ٥/ ٢٨، طبعة دارالعلم للملايين ط ٥، بيروت. ونفح الطيب ٣/ ١٢٢. والمقتبس ص ٨٧. والمطرب من أشعار أهل المغرب لابن دحية ص ١٤٧، تحقيق د. إبراهيم الإبياري وجماعته، منشورات دار العلم للملايين، بدون تاريخ.

(٣٠) الأعلام ٥/ ٢٨.

(٣١) المرجع السابق.

(٣٢) نفح الطيب ٣٤٤. والعبر ٤/ ١٢٧.

(٣٣) الأعلام ٥/ ٢٨.

(٣٤) العبر ٤/ ١٢٧. ويخطىء صاحب تاج العروس في سنة مقدمه إذ يشير إلى قدومه في سنة ١٣٦ هـ. راجع التاج ١/ ٢٨٦.

(٣٥) الإمتاع والمؤانسة ٢/ ١٨٣ بعناية أحمد أمين وأحمد الزين، منشورات لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة ١٩٤٢.

(٣٦) لنا دراسة بعنوان: «مغنيات بغداد في عصر الرشيد وأولاده»، نوضح فيها أسباب نشوء هذه الظاهرة وتطورها.

(٣٧) راجع ص ٢ من هذا البحث.

(٣٨) انظر التاج في أخلاق الملوك، المنسوب للجاحظ، ص ٣٧-٣٨، تحقيق أحمد زكي باشا ط ١ القاهرة ١٣٢٢ هـ - ١٩١٤ م.

(٣٩) وهم ابن خلدون العبر ٤/ ١٢٧، في جعل زرياب مُعلماً لإبراهيم الموصلي، وتبعه بذلك صاحب تاج العروس، انظر مادة زرب، ووقع المقري بنفس الوهم في الجزء الأول من نفح الطيب ص ٣٤٤، إلا أنه استدرك ذلك في الجزء الثالث ص ١٢٢، والصحيح هو تلميذ لإسحاق الموصلي.

(٤٠) نفح الطيب ٣/ ١٢٢، وهذا يشير إلى أن زرياب غير عربي الأصل.

(٤١) المصدر السابق ٣/ ١٢٢-١٢٣.

(٤٢) المصدر السابق.

(٤٣) المصدر السابق ٣/ ١٢٤.

(٤٤) المصدر السابق.

(٤٥) لم يذكره ياقوت في معجم البلدان ١/ ٣٤٥. مادة بحر، طبعة دار صادر، دار بيروت، بيروت ١٣٧٤ هـ - ١٩٥٥ م ولكن سياق الحديث يشير إلى مضيق جبل طارق حيث يؤدي إلى الجزيرة الخضراء أي الأندلس.

(٤٦) نفح الطيب ٣/ ١٢٤-١٢٥.

(٤٧) المصدر السابق ٣/ ١٢٤.

(٤٨) ثمة ملاحظة جديرة بالاهتمام بصدد زرياب، هي أن صاحب «الأغاني» لم يأت على ذكره أو الترجمة له، سوى إشارة عابرة ذكرت على لسان علوية مغني المأمون. انظر الأغاني ١١/ ٣٥٦ وما بعدها في ترجمة «علوية» طبعة دار الكتب المصرية.

(٤٩) ابن خلدون، العبر ٤/ ١٢٧.

(٥٠) المصدر السابق، ونفح الطيب ١/ ٣٤٤.

(٥١) هم: عبدالرحمن وجعفر وعبيد الله ويحيى.

(٥٢) نفح الطيب ٣/ ١٢٥.

(٥٣) المغرب في حلي المغرب ١/ ٥١، بعناية شوقي ضيف، منشورات دار المعارف بمصر، بدون تاريخ.

(٥٤) نفح الطيب ٣/ ١٢٥.

(٥٥) المصدر السابق ٣/ ١٢٦، ومن الجدير بالذكر أن الموسيقار العراقي المرحوم منير بشير أضاف وتراً سادساً إلى العود.

(٥٦) المصدر السابق. وقد قام زرياب بتلوين هذه الأوتار على أساس تلاوين الطبائع الأربعة. انظر شروحاتها بذات المكان من المصدر المذكور.

(٥٧) نفسه ٣/ ١٢٦.

(٥٨) ذات المصدر.

(٥٩) المطرب من أشعار أهل المغرب.

(٦٠) نفح الطيب ٣/ ١٢٨.

(٦١) الألصُّ: المتقارب الأسنان، وقيل تقارب مابين الأضراس حتى لا يُرى بينهما خلل. راجع تاج العروس مادة «لوص».

(٦٢) نفح الطيب ٣/ ١٢٨.

(٦٣) المصدر السابق ٣/ ١٢٩.

(٦٤) نفسه ٣/ ١٢٩-١٣٠.

(٦٥) عمر رضا كحالة، أعلام النساء ٥/ ٥٧-٥٨ منشورات المطبعة الهاشمية بدمشق ط ٢، ١٣٧٨ هـ - ١٩٥٩ م.

(٦٦) المغرب في حلي المغرب ١/ ٥١.

(٦٧) جذوة المقتبس ص ٩٥.

(٦٨) نفح الطيب ٣/ ١٢٧.

(٦٩) المصدر السابق.

(٧٠) الهليون بالكسر: نبت. ويسمى بلسانهم الإسفراج، نفح الطيب ٣/ ١٢٧، وراجع الحاشية رقم ١ من الصفحة.

(٧١) النقاوي: نبت له زهر أحمر.

(٧٢) الأنطاع: من الأدم، الواحد نطع.

(٧٣) المطرب من أشعار أهل المغرب ص ١٤٧.

(٧٤) الجم: الكثير من كل شيء. انظر القاموس المحيط للفيروزآبادي ٤/ ٩١، مادة «الجم» دار العلم للجميع - بيروت.

(٧٥) الوضر: الدرن والدسم، أو وسخ الدسم. لسان العرب، مادة وضر.

(٧٦) نفح الطيب ٣/ ١٢٧.

(٧٧) راجع البغدادي، كتاب الطبيخ ص ٨٥-٨٨، غيرها من المواضع، بعناية داود شلبي، أعاد نشره فخري البارودي - بيروت ١٩٧٤.

(٧٨) نفح الطيب ٣/ ١٢٨.

(٧٩) المصدر السابق.

(٨٠) المقتبس ص ٨٧، ابن خلدون. العبر ٤/ ١٣٠، حيث يذكر سنة وفاة عبد الرحمن الأوسط، وقد اختلف في سنة وفاته. فابن دحية يشير إلى وفاته سنة ٢٤٣ هـ. انظر المطرب ص ١٤٧. فيما ذكر الزركلي بأن وفاته نحو سنة ٢٣٠ هـ. الأعلام ٥/ ٢٨، وعلى ما يبدو أنه لم يطلع على روايتي ابن حيان القرطبي في المقتبس وابن خلدون في العبر، فيما أحجم محققو كتاب الأغاني من ذكر سنة وفاته لأنهم اعتمدوا بالأساس على رواية الزبيدي في تاج العروس. انظر الأغاني ٤/ ٣٥٤ الحاشية رقم ١ ومادة زرب في التاج.

□عناصر الموسيقا الأربعة

آ. كوبلاند
مؤلف موسيقي أميركي معاصر
ترجمة محمد حنانا

١- الإيقاع Rhythm

تحتوي الموسيقا على عناصر أربعة أساسية: الإيقاع، اللحن، الهارموني، اللون النغمي. هذه المقومات الأربعة هي مواد الملحن. إنه يتعامل بها كتعامل الحِرَفي مع مواده الخاصة. وهذه المواد من وجهة نظر المستمع العادي ذات قيمة محدودة، لأنه نادراً ما يسمعها منفصلة عن بعضها البعض. كذلك فإن المستمعين أكثر اهتماماً بالتأثير الناتج عن مزج هذه العناصر الذي ينتج عنه نسيج صوتي يبدو أنه غير قابل للتفكك.

ومع ذلك فإن المستمع العادي يجد أنه من المستحيل تقريباً الوصول إلى تصور كامل لمحتوى الموسيقا دون التنقيب في تعقيدات الإيقاع، اللحن، الهارموني، اللون النغمي. إن الفهم الكامل لكل عنصر من عناصر الموسيقا يعد من التقنيات العويصة لهذا الفن.

وفي بحث من هذا النوع، فإن الغاية هي تزويد المستمع بمعلومات تساعده على إدراك تأثيرها الكلي وفهمه، وإن شيئاً من المعرفة حول التطور التاريخي لهذه

العناصر الأساسية ضروري أيضاً إذا أراد القارىء تكوين رؤية دقيقة حول العلاقة التي تربط موسيقانا المعاصرة بفن الماضي.

يتفق معظم المؤرخين على أن الموسيقا إن كانت قد بدأت في مكان ما، فإن ذلك كان مع ضربات الإيقاع. إن الإيقاع المحض، فوري ومباشر جداً في تأثيره علينا لدرجة نحس غريزياً بأصوله البدائية. وإن كان هناك من سبب يدعونا إلى الارتياب بغريزتنا في هذا الموضوع، فما علينا سوى الرجوع إلى موسيقا القبائل المتوحشة كي نتحقق من ذلك. تعتمد موسيقا اليوم تقريباً وأكثر من أي وقت على الإيقاع وحده والذي غالباً ما يكون معقداً على نحو يبعث على الدهشة، وليست الموسيقا بحد ذاتها الشاهد على أن الإيقاع هو العنصر الأول من عناصر الموسيقا، ودليلنا على ذلك وجود أنماط من الأعمال ترتبط بعلاقة وثيقة مع الإيقاع، ثم هناك الربط بين حركة الأجسام والإيقاعات الأساسية.

لقد مرَّت آلاف السنين قبل أن يتعلم الإنسان تدوين الإيقاعات التي عزفها أو الألحان التي غناها في عصور تالية، وحتى اليوم تبدو طريقة تدويننا للإيقاع بعيدة عن الكمال، فما زلنا غير قادرين على تدوين تلك الفوارق الدقيقة التي يضيفها المؤدي الفنان غريزياً على العمل أثناء تقديمه. ولكن طريقتنا المعتادة المبنية على قاعدة تقسيم الوحدات الإيقاعية إلى ميزورات[1] منفصلة كافية لتلبية معظم الأغراض.

---

(١) ميزور: تنقسم المقطوعة الموسيقية إلى أجزاء صغيرة تتساوى في أزمنتها، وتسمى كل منها (ميزور أو حقل).

عندما دُوِّن الإيقاع الموسيقي لأول مرة، لم يكن موزوناً في وحدات قياسية موزعة بالتساوي كما هو الآن، وبقي هكذا حتى حوالي عام ١١٥٠، عندئذ ظهرت الموسيقا الموزونة كما نسميها الآن، ودخلت رويداً رويداً في الحضارة الغربية.

هناك طريقان متعارضان للنظر في هذا التحول الثوري، ذلك لأن له تأثيراً مزدوجاً، فقد حرر الموسيقا من ناحية، وقيدها من ناحية أخرى.

حتى ذاك الحين كانت معظم الموسيقا التي وصلتنا غنائية، كانت بصفة عامة لمرافقة النثر أو الشعر. منذ زمن الإغريق وحتى ازدهار الغناء الغريغورياني، كان الإيقاع الموسيقي فطرياً غير مقيد إلا بالنثر أو الكلام المنظوم (الشعر)، حينذاك لم يكن بالمستطاع تدوين ذلك النوع من الإيقاع وبدرجة ما من الدقة. وإن مسيو جوردان بطل ملهاة موليير سيشده إذا ما علم بأنه ليس فقط يقول النثر بل إن إيقاع هذا النثر يتحدى التدوين الدقيق.

إن أول تدوين ناجح للإيقاعات كان منضبط الشخصية، وشيئاً فشيئاً امتد هذا الابتكار ليصبح ذا تأثيرات عديدة بعيدة المدى، فقد ساعد إلى حد كبير على تحرير الموسيقا من تبعيتها للكلمة، وأمد الموسيقا ببناء إيقاعي من عنده، وأتاح المجال أمام المؤلف لتكاثر أفكاره الإيقاعية ولتنتقل من جيل إلى جيل. ولكن الأهم من ذلك كله، أنه ساعد في وضع الموسيقا الكونترابنتية أو ذات الأصوات المتعددة اللاحقة التي لا يمكن تصورها دون وحدات الوزن المقيسة، وإنه لمن الصعب جداً المبالغة بالعبقرية المبدعة للأولين الذين طوروا التدوين الإيقاعي. ومع ذلك يبدو

أنه من الحماقة أن نستخف بتأثيره على مخيلتنا الإيقاعية، خاصة في بعضٍ من مراحل تاريخ الموسيقا، وسنرى تواً كيف تحقق ذلك.

ربما تساءل القارىء عما نعنيه في اللغة الموسيقية عندما نقول وحدات وزن مقيسة. إن كل إنسان في فترة من حياته قد سار في مسيرة، إن وقع الأقدام في حد ذاته يبدو وكأنه يصيح يسار، يمين، يسار، يمين أو واحد، اثنان، واحد، اثنان. أو لنضعها في مصطلحات موسيقية بسيطة فتبدو كالتالي:

ONE - two, ONE - two

وهذه هي وحدة مقياس وزن ٢/ ٤، ويستطيع المرء الاستمرار في قرع هذه الوحدة لعدة دقائق كما يفعل الأطفال أحياناً، وينطبق نفس الشيء على كلٍّ وحدة قياسية أخرى ثلاثية. ولنضعها في مصطلحات:

ONE - two - three

وهذه هي وحدة مقياس وزن ٣/ ٤

الآن إذا ضاعفنا الإيقاع الأول، نحصل على وزن يتضمن أربعة أزمنة ٤/ ٤:

ONE - two THREE - four

وإذا ضاعفنا الإيقاع الثاني نحصل على وزن ٦/ ٤ :

ONE - two - three - FOUR - five - six

في هذه الوحدات البسيطة فإن التوكيد (أو التشديد كما نسميه في الموسيقا ويشار إليه بهذه العلامة >) يقع عادة على الضربة الأولى من كل ميزور، ولكن يحدث أن التشديد لا يقع بالضرورة على العلامة الأولى من الميزور بل هناك إمكان أن يقع على العلامة الثانية أو الثالثة :

ONE - two - three أو one - TWO - three

أو one - two - THREE

إن المثالين الثاني والثالث غير نظاميين أو أن التشديد غير نظامي في وزن ٣/ ٤ .

إن الافتتان والتأثير العاطفي للإيقاعات البسيطة تلك التي يعاد تكرارها مراراً، كما هي في بعض الأحيان، مع شعور متدفق مماثل للكهرباء، لايمكن تحليله، وكل ما نستطيع فعله هو أن نعترف بكل تواضع بتأثيرها القوي الذي يكون في أغلب الأحيان كتأثير التنويم المغناطيسي علينا، وألا نشعر بأننا أسمى بكثير من إنسان القبائل المتوحشة الذي ابتكرها في بادىء الأمر.

ومع ذلك فإن إيقاعات بسيطة من هذا القبيل تحمل في طياتها خطورة الرتابة، خصوصاً عندما يستعملها من يسمون أنفسهم مؤلفين (فنانين).

كان المؤلفون في القرن التاسع عشر مولعين في المقام الأول بتوسيع اللغة الهارمونية للموسيقا، وسمحوا لحسهم الإيقاعي بالتبلد بتناولهم جرعات مفرطة من الأساليب النظامية للإيقاع. حتى العظماء منهم ليسوا بمعزل عن هذا الاتهام، وهذا على الأرجح هو أصل مفهوم الإيقاع الذي راود مدرس الموسيقا العادي من الجيل الماضي، والذي علم الآخرين بأن الضربة الأولى في كل وحدة مقياس يجب أن تكون دائماً هي الأقوى.

طبعاً هناك فهم أكثر غنىً لعالم الإيقاع من ذلك، حتى لو طبق على كلاسيكيات القرن التاسع عشر، ولشرح ماهيَّته من الضروري أن يكون واضحاً لدينا الفرق بين الوزن والإيقاع.

من المفهوم إلى حد بعيد أنه نادراً ما كان في فن الموسيقا مخطط إيقاعي لم يُكَوّن من هذين العاملين الوزن - الإيقاع.

بالنسبة للإنسان العادي غير المطلع على المصطلحات الموسيقية فإن أي ارتباك أو فوضى بين العاملَيْنِ يمكن تجنبه بمقارنته بوضع مشابه في الشعر، فعندما نُقطّع بيتاً من الشعر نقيس وحداته الوزنية ليس غير، تماماً مثلما نفعل في الموسيقا عندما نقسم العلامات الموسيقية ونضعها في وحدات مقاييس متساوية، وفي كلتا الحالتين لا نحصل على إيقاع محدد للمقاطع المشار إليها، ومن ثم لو قرأنا البيتين التاليين وشددنا على النبرات الوزنية كالتالي:

كـليني/ لَهـمٌ يـا/ أميمـ/ ـةُ ناصبِ وليلٍ/ أقاسيه/ بطيء الـ/ ـكواكب[٢]

تطاو/ ل حتى قُدّ/ ـتُ ليس/ بمنقضٍ وليس الـ/ ـذي يرعى النـ/ ـنجوم/ بآيبِ

لو قرأناهما على هذا النحو، فإننا نحصل فقط على حس التقطيع وليس حس الإيقاع. يتحقق الإيقاع فقط عندما نقرأ البيتين واضعين نصب أعيننا الإحساس بالمعنى المراد.

وعلى نفس المنوال في الموسيقا عندما تشدد على الضربة الأولى في الميزور ONE-two-three وONE-two-three وهلم جرا، كما تعلم بعضنا من أساتذته، فإننا نحصل فقط على مقياس وزن، إننا نحصل على إيقاع حقيقي فقط عندما نشدد على العلامات الموسيقية طبقاً للإحساس بالجملة الموسيقية. إن الفرق بين الموسيقا والشعر هو أنه في الموسيقا ربما يكون الشعور بكل من الوزن والإيقاع أكثر وضوحاً في ذات الوقت. حتى في قطعة بسيطة لآلة البيانو يوجد يد يسرى ويد يمنى، واليدان تعملان في ذات الوقت، وغالباً تعمل اليد اليسرى من الناحية الإيقاعية، أكثر بقليل من المرافقة حيث يكون الوزن والإيقاع متزامنان تماماً، بينما تكون اليد اليمنى طليقة تتحرك وسط وحول وحدة الوزن دون التشديد عليها دائماً. وخير مثال على ذلك هو الحركة البطيئة من الكونشرتو الإيطالي للمؤلف باخ الكبير، كذلك قدم كل من شومان وبراهمز أمثلة عديدة حول التفاعل البارع بين الوزن والإيقاع.

---

(٢) أخذنا بيتين من الشعر العربي لتوضيح فكرة الكاتب.

في نهاية القرن التاسع عشر تراجعت وحدات الوزن المتعارف عليها والمضجرة كالثلاثيات والثنائيات ومركباتها المتعددة، فبدلاً من كتابة إيقاع 3-2-1، 3-2-1، 2-1، 2-1. نجد تشايكوفسكي في الحركة الثانية من سيمفونيته العاطفية يجازف بتقديم إيقاع مركب من اتحاد ثنائي وثلاثي:

1-2, 1-2-3, 1-2, 1-2-3

أو لنضعها وضعاً أصح:

1-2-3-4-5, 1-2-3-4-5

لا شك في أن تشايكوفسكي كغيره من المؤلفين الروس في ذلك الوقت، استقى ذلك المقياس الوزني غير العادي من ينابيع الأغنية الشعبية الروسية. على كل ليس المهم من أين أتى بها، بل المهم أن مخططاتنا الإيقاعية لم تعد منذ تلك اللحظة على ما هي عليه. إن المؤلف الروسي بدأ الخطوة الأولى فقط، فمع أنه طرح الإيقاع الخماسي متجاوزاً في ذلك التقليد السائد فقد احتفظ به بقوة خلال الحركة بكاملها. لقد تُرك الأمر للمؤلف سترافنسكي ليصل إلى النتيجة الحتمية في كتابة أوزان متغيرة في كل ميزور. وهذا النهج الجديد يبدو هكذا:

1-2, 1-2-3, 1-2-3, 1-2, 1-2-3-4, 1-2-3, 1-2,

الآن اقرأ ذلك بدقة وبأقصى ما يمكن من السرعة، وسترى لماذا وجد الموسيقيون في البداية صعوبة في عزف موسيقا سترافنسكي. ولماذا وجد العديد من الناس تلك الإيقاعات مربكة ومضطربة، ويصعب الاستماع إليها، ومن ناحية ثانية فلولا هذا ما كان من الممكن رؤية سترافنسكي وقد حقق هذا الإنجاز

للتأثيرات الإيقاعية الخشنة والغريبة، تلك التأثيرات التي جعلت منه مؤلفاً شهيراً.

في الوقت ذاته نشأت وتطورت حرية جديدة داخل حدود الميزور الواحد، ويجب القول بأنه في نظام تدويننا الإيقاعي فإن قيم العلامات العشوائية التالية مستخدمة بهذا الشكل...

العلامة الكلية (المستديرة)

نصف العلامة (البيضاء)

ربع العلامة (السوداء)

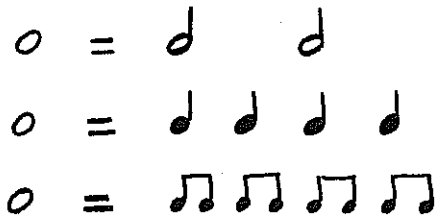
١/ ٨ من العلامة (ذات السن)

١/ ١٦ من العلامة (ذات السنين)

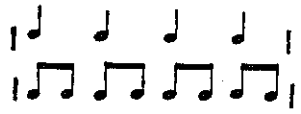
١/ ٣٢ من العلامة (ذات ثلاث أسنان)

١/ ٦٤ من العلامة (ذات أربع أسنان)

ولنوضحها بهذا الشكل:



إن القيمة الزمنية لكامل العلامة 𝅝 نسبية، إذ يمكن أن تستمر لثانيتين أو عشرين ثانية وذلك حسب سرعة الأداء، بطيئة كانت أم سريعة، ولكن في كل الحالات فإن أصغر القيم الزمنية في شكلها الانقسامي تبقى على ذات الانقسام.

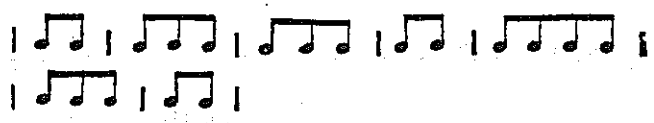
وبمعنى آخر، إذا كانت العلامة الكاملة يستغرق زمنها أربع ثوانٍ، فإن أربع أرباع العلامات التي يمكن تقسيم العلامة الكاملة إليها سيكون لها قيمة زمنية بمقدار ثانية واحدة لكل منها. ومن المتعارف عليه في نظامنا أن نجمع العلامات في ميزورات، وعندما يكون هناك أربع علامات من فئة السوداء في كل ميزور نقول بأن هذه القطعة ذات وزن ٤/ ٤، وهذا يعني أن أربع العلامات مساوية لعلامتي بيضاء أو مستديرة، وعندما نقسم العلامات الأربع السوداء إلى ثمانية من ذات السن عندها سنحصل على هذا التقسيم التالي:

لقد لجأ المؤلفون المحدثون إلى تحطيم الزمن الرباعي، فأوجدوا تقسيماً غير اعتيادي لثمانية من ذات السن كما في الشكل:

أو

فالعدد ثمانية مازال نفسه، ولكنه لم يعد 2-2-2-2 بل 2-3-3 أو 3-3-2

وبالمضي قدماً في هذا المبدأ سرعان ما بدأالملحنون يدونون إيقاعات مشابهة خارج حدود الميزور، مما جعل إيقاعاتهم تبدو كالشكل التالي:

2-3-3-2-4-3-2



كانت هذه طريقة أخرى لتحقيق حرية في الإيقاع الذي استخرجه سترافنسكي من الأغنية الشعبية الروسية مروراً بتشايكوفسكي وموسورسكي.

معظم الموسيقيين مازالوا يجدون عزف إيقاع ٦/٨ أسهل من إيقاع ٥/٨ وخصوصاً عندما تكون السرعة كبيرة، ومعظم المستمعين أيضاً يشعرون براحة في الإيقاعات النمطية الرتيبة التي غالباً ما يستمعون إليها. ولكن يجب أن ينبه كل من الموسيقيين والمستمعين إلى أن نهاية التجارب الإيقاعية الحديثة لم تلح بعد في الأفق، وإن الخطوة التالية التي اتُّخذت والتي كانت أكثر تعقيداً في تطور الإيقاع، جلبت الجمع بين اثنين أو أكثر من الأوزان الإيقاعية في آن واحد، وقد نجم عن ذلك ما اصطلح على تسميته بالتعددية الإيقاعية[٣]، وكانت المرحلة الأولى للتعددية الإيقاعية بسيطة بما فيه الكفاية، وكان الملحنون الكلاسيكيون يستخدمونها دائماً في أعمالهم، فعندما تعلمنا عزف ٢ ضد ٣ أو ٣ ضد ٤ أو ٥

(٣) التعددية الإيقاعية Polyrhythm هي استخدام إيقاعات ذات موازين مختلفة في وقت واحد.

ضد ٣، كنا نعزف مسبقاً التعددية الإيقاعية، بمعنى محدد، وهو أن على الضربة الأولى في كل إيقاع أن تكون متزامنة. في هذه الحالة نحصل على التالي:

/ 1-2-3 / 1-2-3 / يد يمنى أو يد يمنى / 1-2 / 1-2

/ 1-2-3-4 /1-2-3-4/ يد يسرى ⟵ يد يسرى/ 1-2-3 / 1-2-3

ولكن تركيباً مكوناً من إيقاعين أو أكثر مع ضرباتهم الأولى غير المتزامنة هو الذي يخلق إثارة وفتنة إيقاعيين.

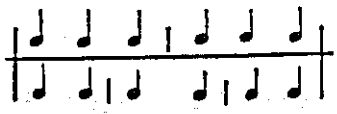
ولا تتصوروا للحظة أن إيقاعاً معقداً كهذا لم يعرف إلا في وقتنا الحاضر... بل على النقيض من ذلك، ولدى المقارنة مع الإيقاعات المعقدة التي استعملت في طبول إفريقيا أو الصين أو في آلات القرع الهندية، نجد أنفسنا مجرد أغرار. إن فرقة الرومبا الكوبية تظهر لنا أشياء كثيرة عن التعددية الإيقاعية، خاصة عندما تصل إلى حمى القرع. وأن الفرق الأمريكية (السوينغ) التي تستلهم موسيقا الجاز الحارة تطلق العنان أيضاً بين الحين والآخر لصخب من الإيقاعات المتعددة تتحدى التحليل.

يمكن فحص التعددية الإيقاعية في شكلها الأولي، في أي تكييف بسيط لموسيقا الجاز، تذكر دوماً أن التعددية الإيقاعية المستقلة بحق تنجم فقط عندما لا تتزامن فيها الضربات الأولى القوية، وفي حال كهذه سيبدو الإيقاع الثنائي ضد الثلاثي هكذا:

1-2-3-1-2-3

1-2-1-2-1-2

أو بالمصطلح الموسيقي:



تقوم كل موسيقا الجاز على صخرة الإيقاع الثابت والصارم في الباص، وعندما كان الجاز فقط راجتايم[٤] كان الإيقاع الأساسي في شكل مارش على وجه التقريب:

ONE-two-THREE-four, ONE-two-THREE-four

وذات الإيقاع هذا كان يوضع على نحو أكثر إثارة في موسيقا الجاز عندما تتغير التشديدات، فيغدو بذلك هكذا.

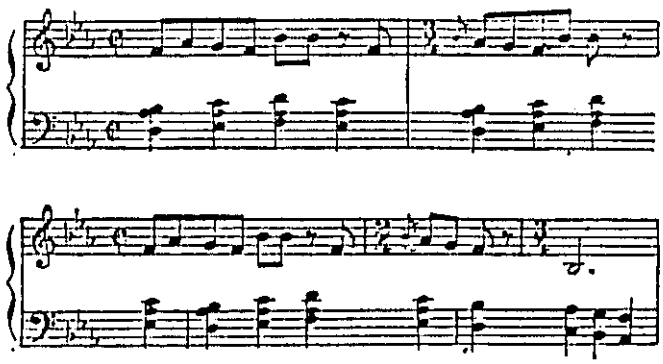
one-TWO-three-FOUR, one-TWO-three-FOUR

بلا شك فإن المواطنين الذين يعارضون الرتابة في إيقاع الجاز يسلمون بأن كلّ ما يسمعونه ما هو إلا إيقاعٌ أساسيّ، لكن فوق هذا الإيقاع الأساسي توجد إيقاعات أخرى حرة، وأن هذا التركيب هو الذي يضفي على موسيقا الجاز تلك الحيوية الإيقاعية.

---

(٤) راجتايم: أسلوب في عزف البيانو انتشر في بداية القرن يمتاز بميزانه الثنائي وإيقاعاته السنكوبية.

أنا لا أقول بأن كل موسيقا الجاز ما هي إلا قطعة من التعددية الإيقاعية، لا، لكنها في أفضل حالاتها فقط، تشارك وفي استقلالية حقيقية، في تقديم إيقاعات مختلفة تعزف في وقت واحد.

وواحد من الأمثلة المبكرة على التعددية الإيقاعية والتي اشتهرت في موسيقا الجاز، يمكننا أن نجده في مؤلف جورج جيرشوين «الإيقاع الفاتن»:

إن جيرشوين بانتاجه التجاري، استطاع أن يستخدم هذا الأسلوب على نحو هزيل، لكن سترافنسكي، بارتوك، ميلهود، وآخرين من المؤلفين الحديثين لم يكونوا محدودين بهذه الدرجة. وفي أعمال مثل «تاريخ جندي» لسترافنسكي أو رباعيات بارتوك الأخيرة، هناك أمثلة كثيرة للتعددية الإيقاعية التي قدمت كمركبات صوتية غير منتظرة وجديدة.

قد يتساءل بعض قرائي الأكثر معرفة، لمَ لمْ أشر إلى المدرسة الاستثنائية للمؤلفين الانكليز الذين تألقوا أيام شكسبير، لقد وضعوا المئات من المادريجالات[٥] التي سبقت وتجاوزت في حينها التعددية الإيقاعية.

---

(٥) مادريجال: نوع من التراتيل الدينية القديمة بأسلوب بوليفوني دون مصاحبة الآلات، وفي القرنين السادس عشر والسابع عشر أصبح يقوم على كلمات دنيوية بأسلوب بوليفوني. كما يطلق هذا اللفظ على القصائد الشعرية الغنائية القصيرة الغزلية.

في اللحظة التي وضعوا فيها الموسيقا الغنائية، فإن استخدامهم للإيقاع أخذ شكله من النظم الشعري، وبما أن كل صوت منفصل وله دوره الخاص، كانت النتيجة ظهور إيقاعات مستقلة متداخلة لم يسبق لها مثيل. إن السمة الرئيسية التي طبعت الإيقاع عند ملحني المادريجال تميزت بالنقص في الإحساس بالضربة الأولى القوية.

من أجل ذلك فالأجيال التالية المتسمة بنقص في الحس الدقيق للإيقاعات، اتهمت مدرسة المادريجال بأنها غير إيقاعية. إن هذا النقص للضربة الأولى القوية جعل الموسيقا تبدو هكذا:

1-2-3-1-2-3-4

1-2-1-2-3-1-2

1-2-3-1-2-1

ولم يكن التأثير بدائياً. وهنا يكمن الفرق الأساسي بينها وبين سمة الحداثة للتعددية الإيقاعية، التي اعتمدت في تأثيرها الاصرار على الضربات الأولى القوية المتجاورة.

لا أحد يستطيع القول إلى أين ستقودنا هذه الحرية الإيقاعية، فهناك منظرون يحسبون رياضياً التركيبات الإيقاعية، كإمكانات لم يسمع بها أي ملحن، وربما دعيت في المستقبل «ورقة الإيقاعات».

مطلوب من المستمع العادي أن يتذكر بأن أكثر تلك الإيقاعات تعقيداً قد خلقت من أجل أن يستمع إليها، وليس به حاجة لتحليلها كي يتمتع بها. كل ما عليه فعله هو الاسترخاء داعياً الإيقاع يفعل به ما يشاء، لقد فعلت ذلك من قبل مع الإيقاعات البسيطة والمألوفة. ومن خلال الاستماع بتركيز أكثر وعدم مقاومة أي جذب إيقاعي للإيقاعات الحديثة المعقدة، ستضيف بما لا يدعو مجالاً للشك متعة إضافية جديدة لاستماعك للموسيقا.

٢- اللحن Melody

يحتل اللحن المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد الإيقاع في عالم الموسيقا. وإذا كانت فكرة الإيقاع مرتبطة في مخيلتنا بالحركة الفيزيائية كما أشار أحد المعلقين، فإن فكرة اللحن مرتبطة بالإنفعال الروحي. إن التأثير المباشر لكلا العنصرين علينا غامض بصورة متساوية. لِمَ يملك اللحن الجيد القدرة على تحريكنا إلى حد يتحدى جميع التحاليل. إننا لا نستطيع حتى أن نعرف على وجه اليقين م يتشكل اللحن الجميل.

مع ذلك مازال معظم الناس يعتقدون بأنهم يعرفون اللحن الجميل عند سماعه. من أجل ذلك لابد أنهم يستخدمون وبطريقة غير واعية معياراً محدداً. ونحن وإن كنا غير قادرين على تحديد اللحن الجيد أو تعريفه، فإننا نستطيع على نحو أكيد أن نضع مبادىء عامة فيما يتعلق بالألحان التي سبق أن عرفناها على أنها جميلة، وقد يساعدنا ذلك على وضع صفة مميزة أوضح للكتابة اللحنية الجيدة.

عند تأليف الموسيقا، كثيراً ما يقبل المؤلف أو يرفض الألحان التي تأتيه على نحو عفوي، ولا يضطر المؤلف في أي فرع آخر من فروع التأليف للاعتماد على موهبته الموسيقية لتنير له الطريق إلى غايته. ولكنه إذا ما حاول كتابة لحن كامل، فهناك احتمال كبير في أن يستخدم ذات المعيار الذي نستخدمه نحن في حكمنا على اللحن الجميل. فما هي العناصر المميزة للبناء اللحني؟

إن اللحن الجميل كالقطعة الموسيقية المكتملة، يجب أن يُكوَّن من أجزاء متسقة مريحة، يجب أن يمنحنا الإحساس بالكمال والحتمية. ولتحقيق ذلك لابد أن يكون الخط اللحني عموماً طويلاً ومتدفقاً، مع درجات منخفضة وعالية من التشويق، ومع لحظة ذروة عادة ما تكون قريبة من نهايته. ومن الواضح أن لحناً كهذا ينزع إلى التحرك حول تشكيلة من النغمات ووسطها، متجنباً التكرار غير الضروري، وإن الحساسية فيما يتعلق بالتدفق الإيقاعي هامة أيضاً في البناء اللحني، إذ أن العديد من الألحان الرائعة وُضعت عبر تنويع إيقاعي طفيف. لكن الشيء الأهمَّ من كل ذلك هو الخاصية التعبيرية التي توقظ الاستجابة العاطفية لدى المستمع، وهذه ميزة لا يمكن تحقيقها عبر قواعد إرشادية.

أما من حيث البناء، فإن لكل لحن جيد إطاراً هيكلياً يمكن استنتاجه من خلال الدرجات الأساسية للخط اللحني بعد إزالة النغمات غير الأساسية. إن الموسيقي المحترف فقط هو المؤهل لتبيُّن العمود الفقري في اللحن المبني بناءً جيداً، أما الرجل العادي غير المؤهل فيمكنه الاعتماد على حسه اللا شعوري ليتبين افتقار اللحن إلى عمود فقري حقيقي. إن تحليلاً كهذا سوف يظهر عموماً أن الألحان

مثل الجمل اللغوية تتضمن مواضع وقوف، ففي الكتابة هناك فواصل، وشولات منقوطة، ونقطتان. إن نقاط الاستراحة المؤقتة هذه أو المحطات (جمع محط) كما ندعوها أحياناً، تساعد في جعل الخط اللحني أكثر جلاءً ووضوحاً، وذلك بتقسيمه إلى عبارات تدرك بسهولة أكثر.

من وجهة نظر تقنية بحتة. توضع جميع الألحان في حدود السلالم الموسيقية، والسلم الموسيقي ماهو إلا نظام خاص لسلسلة من النغمات. وقدكشف التحقيق أن تلك الأنظمة، كما تدعى دائماً ليست اعتباطية، بل لها مبرراتها على صعيد الحقائق الطبيعية. إن بناة السلالم اعتمدوا غريزتهم، ورجال العلم الآن يؤازرونهم بحساباتهم النسبية للذبذبات في الثانية الواحدة.

هناك أربعة أنظمة رئيسية لبناء السلم: النظام الشرقي، النظام اليوناني، النظام الكنسي، النظام العصري الحديث. ونستطيع القول لأسباب عملية بأن الغالبية العظمى من أنظمة السلالم تأسست وفق تسلسل للنغمات الموسيقية يبدأ بنغمة محددة وينتهي بجوابها (أوكتاڤها). في طريقتنا الحديثة يقسم هذا الأوكتاف إلى اثني عشر صوتاً متساوياً، تدعى أنصاف أصوات، وتؤلف في مجموعها السلم الكروماتيكي. إن معظم موسيقانا ليست مؤسسة وفق هذا السلم، بل على سبعة أصوات مختارة من الاثني عشر صوتاً كروماتيكياً مكيفة وفق الترتيب التالي: صوتان كاملان يتبعهما نصف صوت، زائد ثلاثة أصوات كاملة يتبعها نصف صوت وإذا أردت أن تعرف كيف يبدو هذا، فغنِّ دو، ري، مي، فا، صول، لا، سي، دو، ذلك ما تعلمته في المدرسة. (ربما نسيت ذلك، ولكنك عندما غنيت

من مي إلى فا، ومن دو إلى سي، فقد كنت تغني نصف صوت).

دعي هذا التنظيم للأصوات السبعة بالسلم الطبيعي من نوع الماجور، ونظراً لوجود اثنتي عشرة درجة من أنصاف الأصوات على امتداد المساحة بين نغمة القرار وجوابها، ولإمكان تشكيل سلم من سبعة أصوات على كل درجة، لذا فهناك اثني عشر سلماً طبيعياً مختلفاً، لكنها متشابهة من حيث البناء، إذ تنتمي إلى نوع الماجور. كذلك هناك اثني عشر سلماً من نوع المينور وبهذا تكون المحصلة أربعة وعشرين سلماً.

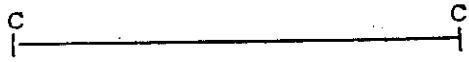
وتوخياً للسهولة، لنطلق على الأصوات السبعة من السلم الأرقام ١-٢-٣-٤-٥-٦-٧، دون الأخذ بالحسبان كون المسافة بين كل منها تساوي صوتاً أو نصف صوت. وكما تقرر سابقاً فإن هذا السلم يمكن أن يتشكل على واحدة من النغمات الاثنتي عشرة المختلفة، لذا فإن تحديد السلم ينشأ وفق وضع الصوت رقم ١، فإذا كان الصوت رقم ١ يمثل B، أي نغمة سي، فيقال في هذه الحالة بأنه سلم سي (ماجور أو مينور طبقاً لنوع السلم)، وإذا كان يمثل C أي دو، فهو دو ماجور أو دو مينور. ينشأ التغيير المقامي Modulation عندما نتحرك من مقام إلى آخر، هكذا يمكننا التغيير والانتقال من مقام سي ماجور إلى مقام دو ماجور وبالعكس.

هناك علاقات محددة بين الدرجات السبعة للسلم الموسيقي. إنها محكومة من قبل الدرجة الأولى منها، أي الصوت رقم ١، والذي يعرف بالدرجة الأساسية "Tonic". إن جميع الألحان في موسيقا ما قبل العشرينات من القرن

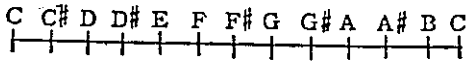
العشرين تمركزت حولها، وبالرغم من الجهود البطولية التي بذلت لتحطيم هيمنتها، فإنها ما تزال، ليس بوضوح الأيام السالفة، النقطة المركزية التي تحوم حولها، وتتجه نحوها النغمات الأخرى.

تحتل الدرجة الخامسة من حيث القوة الجاذبة، المركز الثاني بعد الدرجة الأساسية، وتدعى المتسلطة Dominant؛ تليها من حيث الأهمية الدرجة الرابعة تحت المتسلطة Subdominant، أما الدرجة السابعة فتدعى الصوت الحساس Leading-Tone، لأنه يميل دوماً للاتجاه نحو الدرجة الأساسية. إن هذه العلاقات وإن بدت تحكمية في الظاهر، إلا أنها معززة بالمعطيات العلمية للذبذبة الصوتية.

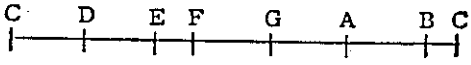
لنجمل الآن بهذه الرسوم التوضحية، ماسبق أن شرحناه حول السلم، قبل المضي في بحث تطوراته الأخيرة:



السلم الملون (كروماتيك)



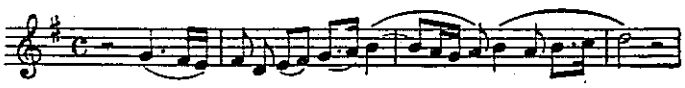
السلم الطبيعي (دياتوتيك)



إن جميع الألحان الغربية حتى العصور الحديثة، وضعت ضمن أسلوب هذا

السلم، وهذا ينم عن براعة من جانب المؤلفين الذين كان عليهم أن يكونوا مؤهلين لابتكار لحني واسع ومتنوع ضمن الحدود الضيقة للسلم الدياتوني ذي الأصوات السبعة.

فيما يلي بعض الأمثلة النموذجية من الألحان، مستقاةً من فترات موسيقية مختلفة.

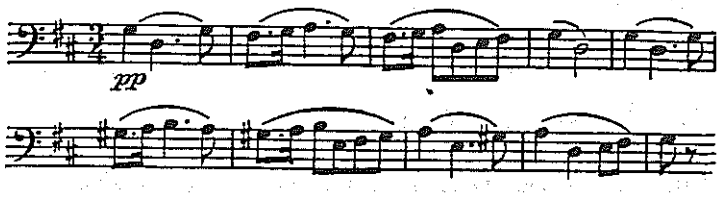
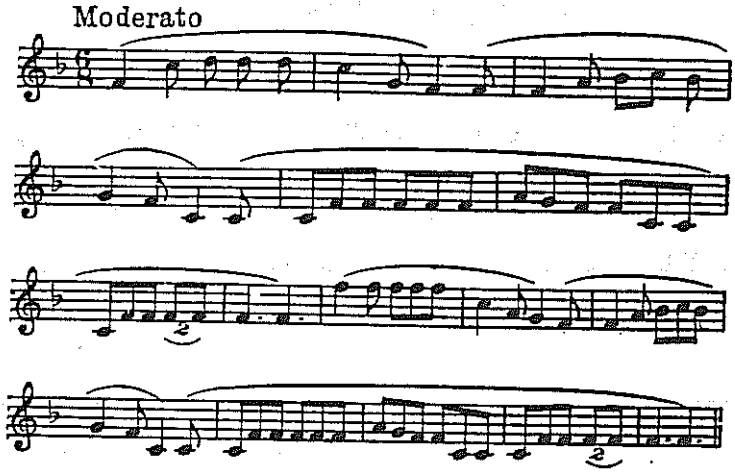
فيما يتعلق بنقاوة الأسلوب والحس لا يستطيع المرء شيئاً أفضل من أن يقتبس من أعمال الكورال للمؤلف باليسترينا. إن عدداً كبيراً من ألحان باليسترينا ذات الخاصية الروحية تتحرك على نحوٍ مترابط وبتدرج من نغمة إلى أخرى بأقل ما يمكن من القفزات. إن هذا النظام من الكبح، الذي يجعل العديد من ألحان باليسترينا ناعمة ورصينة، اشتمل على ميزة إضافية إذ جعلها سهلة على الغناء. لاحظوا ذلك في هذا اللحن الرائع من موتيت "Ave regina Coelorum" لمجموعة من الأصوات النسائية، فهناك قفزة واحدة فقط لبعد ثلاثي.

إن موضوع الفوغ مقام مي بيمول مينور للمؤلف باخ الكبير (من مجموعة البريلود والفوغ لآلة الكلافيكورد المعدل الكتاب رقم ١) مثال رائع على الفكرة الكاملة، التي تتجلى في جملة موسيقية واحدة قصيرة.

لِمَ أتت هذه الثيمة المتضمنة عدة نغمات معبرة جداً، إن تحليل ذلك لهو من

المستحيل. إنها تقوم، من الناحية البنائية، على ثلاثة أصوات رئيسية من السلم وهي ١-٥-٤، مي بيمول، سي بيمول، لا بيمول، وبجرأة تتصاعد الثيمة من ١ إلى ٥، ثم تتصاعد ثانية بعد الدوران حول الصوت ٥، من ١ إلى ٤ لترتد ببطء إلى ١، كذلك فإن الحس الإيقاعي المختزل في الجزء الثاني من الجملة الموسيقية يخلق شعوراً متميزاً بالهدوء بل بالاستسلام العميق.

هناك مثال آخر طويل جداً نستشهد به هنا، وهو من طراز مختلف من الألحان عند باخ، ويمكن إيجاده في الحركة البطيئة من «الكونشيرتو الإيطالي»، وهو نوع من البناء النموذجي للحن المنمق، وقد عالجه باخ عدة مرات بأستاذية عالية متفوقة، فإضافة إلى التكرار المنتظم في الباص، يأخذ اللحن بالانطلاق؛ مبنياً على خطوط عريضة واسعة، إن جماله في اتساقه وليس في جزئياته.

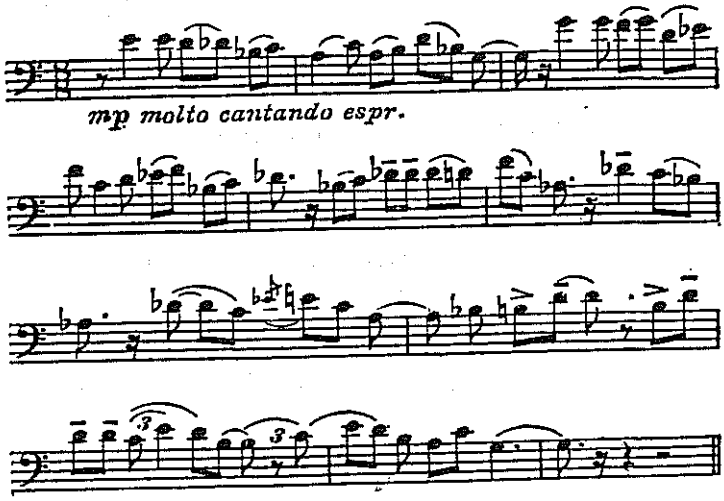
المثال الباهر لنقاوة الابتكار اللحني، والذي استُشهد به مرات عديدة، هو الثيمة الثانية في الحركة الأولى من «السيمفونية اللامنتهية» للمؤلف شوبرت. وقد لا تساعد قواعد البناء اللحني أياً كان في تحليل تلك الجملة الموسيقية. إنها تبدو وكأنها ترتد إلى نفسها بطريقة غريبة، أو بتعبير أدق فإن ذلك الارتداد المتكرر من صول إلى ري هو الذي يلاحظ بصورة أكبر بسبب البلوغ الآني لبعد أعلى في الميزور السادس. إنها على الرغم من بساطتها الفائقة، تخلق انطباعاً فريداً يذكرنا

بأنه ليس هناك من ثيمة أخرى في الأدب الموسيقي.

كذلك لا أستطيع مقاومة رغبتي في أن أورد، على سبيل المثال، لحناً شعبياً غير معروف تقريباً، من ألحان الهنود الحمر المكسيكيين، استخدمه المؤلف كارلوس شافيز في «السيمفونية الهندية»، وهو عبارة عن نغمات متكررة وأبعاد غير مألوفة، لكن تأثيره منعش بكل معنى الكلمة.

لقد وسع المؤلفون منذ بداية القرن الحالي مفهومهم حول ما يشكل اللحن الجيد، فقد اقتفى ريتشارد شتراوس نهج ڤاغنر اللحني، وقدم خطاً لحنياً مُحرَّراً وغير مباشر، ذا قفزات جريئة، ومجال واسع المدى. واختلق ديبوسي موسيقاه من مادة لحنية أكثر مراوغة وشظوية(٦). أما ألحان ستراڤنسكي التي اشتقت من بعضها بعضاً فقد كانت نسبياً غير ذات شأن، إنها ضرب من الأغنية الشعبية الروسية في أعماله المبكرة، كما أنها حاكت الأغنية الشعبية في أعماله المتأخرة التي أتت إثر أشكاله الكلاسيكية والرومانتيكية.

إن المجربين الحقيقيين في المجال اللحني لهذا القرن هم آرنولد شونبرغ وتلامذته. إنهم الوحيدون من المعاصرين الذين وضعوا ألحاناً لا تتضمن مركزاً مقامياً من أي نوع. لقد اختاروا الاثني عشر صوتاً للسلم الملون (كروماتيك)، وأوْلَوْا كل نصف صوت اهتماماً متوازناً، إذ حرمت قواعدهم التي فرضوها على أنفسهم تكرار أي صوت من الأصوات الاثني عشر قبل عرض الأحد عشر صوتاً الأخرى. إن هذه السلسلة الأكثر رحابة والاستخدامَ المتنامي لقفزات أوسع وأوسع بين الأصوات المنفردة، جعل العديد من المستمعين مشوشين، إن لم يكونوا ساخطين. لقد أثبتت ألحان شونبرغ أن الابتعاد، أو تجاوز النموذج التقليدي الذي نتجه نحوه طوعياً، يجب أن يخلق لدينا تصميماً واعياً لاستيعاب الجديد والغريب.

---

(٦) نسبة إلى الشظايا. أي أنها نُتَفٌ لحنية.

يضع الملحن الأميريكي روي هاريس ألحاناً محايدة، ومع أنها أنسب من غيرها في التحرك خلال جميع أصوات السلم الكروماتيكي (الملون)، إلا أنها تلتف دائماً حول الصوت المركزي، مما يعطي موسيقاه إحساساً أكبر بالمقامية العادية. إنه يمتلك موهبة لحنية رائعة وقوية، والمثال على ذلك لحن الڤيولونسيل من ختام الحركة البطيئة من «ثلاثيته للكمان والڤيولونسيل والبيانو».

ربما أدرك القارىء الآن أنَّ عليه، وبصحبة المؤلفين، توسيع أفكاره حول الكيفية التي يجب أن يكونها اللحن. عليه أن لا يتوقع ذات النوعية من الألحان ومن جميع المؤلفين. إن ألحان باليسترينا تحاكي إلى حد بعيد النماذج المعروفة في

عصره أكثر من ألحان كارل ماريا ڤون ڤيبرن على سبيل المثال. ومن الحمق أن نتوقع إلهاماً لحنياً متشابهاً من كلا الرجلين. علاوة على ذلك فإن المؤلفين ليسوا على درجة واحدة من الموهبة في ابتكار الألحان، ولا تُقوم موسيقاهم وفقاً لغنى موهبتهم اللحنية. فأعمال سيرغي پروكوفييڤ تبدو كمنجم لحني لا ينضب مقارنةً بأعمال ستراڤنسكي، ومع ذلك قليلون هم الذين يعدونه الأعمق من حيث الإبداع الموسيقي.

على المستمع أن لا يفقد إدراك وظيفة اللحن في القطعة الموسيقية، مهما كانت كيفيته بحد ذاتها، عليه أن يتابعه كخيط متصل يقود المستمع خلال القطعة من البداية إلى النهاية. تذكر دائماً أنه في حال الاستماع إلى قطعة موسيقية يجب عليك التمسك بالخط اللحني، فربما ظهر للحظة، ثم عزل أو طواه المؤلف، لكي يجعل ظهوره ثانية أقوى، إلا أن عودته ستكون أكيدة، إذ أنه من المستحيل، عدا بعض الاستثناءات النادرة، تصور الموسيقا، القديمة منها والجديدة، المحافظة أو الحديثة، بدون اللحن.

ترافق معظم الألحان، بقليل أو كثير، عناصر ثانوية معقدة، فلا تدع اللحن يغرق بينها، جرده في عقلك من أي شيء يحيط به. يجب عليك أن تكون قادراً على سماعه، وإن سماعه بتلك الطريقة، مرهون بمساعدة المؤلف والمفسر.

أما فيما يتعلق بالقدرة على معرفة اللحن الجميل، أو التمييز بين ماهو مبتذل وما هو ملهم عند سماعه، فإن التجربة الناضجة واستيعاب المئات من الألحان المتنوعة، قادران على إنجاز ذلك من أجلك.

نظرية الأجناس المتداخلة

د. سعد الله آغا القلعة
- أستاذ في كلية الهندسة - جامعة دمشق
- أستاذ سابق في المعهد الموسيقي بحلب

مقدمة

اتسمت قراءات المؤلفين الموسيقيين العرب لتطوير الموسيقا العربية، بسمة الاعتماد على أساليب الموسيقا الغربية الكلاسيكية، بحيث أصبح الناتج الموسيقي العربي في غالب الأحيان، ومع استثناء بعض المحاولات الجادة، عبارة عن توليفة من جمل لحنية شرقية، معالجة بتلك الأساليب، بغية إضفاء مسحة من المعاصرة عليها. لقد أصبح تحقيق الحداثة في الموسيقا العربية يقاس بمدى التقارب مع تراث الغرب، دون النظر إلى الاختلافات الجوهرية في الأسس، بين موسيقانا وموسيقاهم.

لو نظرنا إلى بناء الموسيقا العربية نظرة متفحصة، لتبين لنا أن الأساس المقامي للموسيقا العربية استند، منذ مدة طويلة، إلى إمكانات الصوت المؤدي، فالأصوات الموسيقية المشكلة لمسار أي مقام موسيقي لا تغطي من المساحة الصوتية إلا اثني عشر صوتاً موسيقياً، هي حدود إمكانات الصوت المتداول، مما

يحدُّ بالتالي من الإمكانات الصوتية الواسعة المتوفرة في الآلات الموسيقية، ومن إمكانات المؤلف الموسيقي في سعيه للتعبير عن واقعه وعصره.

البحث التالي يسعى لوضع نظرية جديدة، تفتح أمام المؤلف الموسيقي العربي آفاقاً واسعة لتحقيق طموحه في التعبير عن عصره، وذلك عبر تطوير الأساس المقامي للموسيقا العربية، بحيث يكون ذلك مبنياً على خصائص حكمت مسار تطور الموسيقا العربية ذاتها، منذ القدم وحتى الآن.

١- الحداثة وتطور مفهومها في الموسيقا العربية:

إذا تفحصنا مسيرة تطور أي فن من الفنون الإنسانية، فإننا نجد أن ذلك التطور ارتبط دوماً بعوامل عديدة، لعل من أهمها تحقيق التواصل بين المبدع والمتلقي، عبر مجموعة من المفاهيم والأصول والقواعد المتفق عليها بينهما، كأساس للعملية الإبداعية. وهكذا كانت الصنعة الملخصة لهذه الأسس، بعد الفطرة، أساس كل فن عالم.

ولكن هذه الأسس لم تكن أبداً ثابتة مع تغير الأحوال والأزمان، فقد كان لكل شعاع جديد نافذ فاعل في الحياة الاجتماعية والثقافية والسياسية والاقتصادية دوره الهام في دفع طموح الفنان إلى التجريب لخلق أعمال فنية جديدة، قادرة على التعبير عن الواقع الجديد، أو عن انعكاساته الداخلية في أحاسيس الفنان وعواطفه، إضافة إلى الحالة التي يكون فيها تحريض التجريب

غاية بحد ذاته، لإرضاء الطموح إلى التغيير، أو إرضاء الذات، وهذه حالة إنسانية حقيقية.

وقد يبدع الفنان الباحث عن التعبير ضمن الأصول والقواعد، فنطلق عليه لقب الفنان الأصيل، المحقق للتواصل مع جمهوره، مع أننا لو دققنا لوجدنا أن أعماله تخفي في ثناياها توقاً إلى التجديد، وقد يبدع دون تمسك بتلك الأصول، وخاصة إن لم يكن قد تعمق في الصنعة الموروثة، فنطلق عليه اعتباطاً لقب الفنان المجدِّد، مع أنه يكون قد قطع الصلة مع مجتمعه، عندما ألبس نتاجه لبوس الآخرين، مما أوصله بالضرورة إلى فقدان الصلة بالمتلقي.

الغاية المثلى في رأيي تكمن في تحقيق الحداثة المقبولة من المجتمع، استناداً إلى تحقيق الحد الأدنى من التواصل مع المتلقي، عبر المزاوجة بين صنعة الأمس وأشعة الحاضر والمستقبل. سأطرح منذ البداية رؤيتي الخاصة لتحقيق الحداثة المثلى... أعتقد أنها تتحقق عبر تحليل أسس الصنعة الأصيلة إلى عواملها الأولية التي تحقق التواصل الأدنى مع المتلقي، ومن ثم تركيبها بشكل يعكس ذاتية المبدع وسمات العصر.

لننظر فيما فعل الغرب. لقد توجه في حداثته إلى تفكيك لغته الموسيقية إلى أصغر مكوناتها: الصوت الموسيقي، ليكون العنصر الأساسي في عملية التركيب. وهكذا نشأت مدرسة اللامقامية، وهي تركيب الأصوات الموسيقية دون النظر إلى العلاقات التقليدية بينها، تلك العلاقات التي طالما أنتجت الخلايا

اللحنية المحققة للتواصل مع المتلقي، مما استدعى بالنتيجة تباعداً بين المبدع والمتلقي في الموسيقا الغربية الحديثة. وهنا تخطر بالبال أسئلة:

- هل كان التطور الحديث في الموسيقا العربية مندفعاً بنفس الدرجة؟ لا أظن. فقد شكل تراث الغرب المنهل الوحيد لتحقيق حداثة العرب، وقد تم تحقيق ذلك دون أي انتباه إلى اختلاف مكونات اللغة الموسيقية.

- هل حكمت القاعدة التي اعتبرتها أساساً لكل حداثة حقيقية التطور الموسيقي العربي بحيث ارتبط هذا التطور دوماً بالتحليل والتفكيك وإعادة التركيب عبر التجريب، مما يسوغ لنا في حال ثبوت ذلك أن نستمر في نفس المبدأ مع الأخذ بسمات العصر الحالية؟ سنرى.

١-١ في بناء الغناء العربي وعلاقته بالشعر العربي:

لنجر منذ الآن مشابهة ستعينني على توضيح ما أرمي إليه. يستند الشعر التقليدي العربي إلى عناصر أولية، تم تركيبها بشكل ما، فكان النظام الذي بني عليه الشعر العربي وهي:

- **العنصر (الوتد أو السبب أو الفاصلة):** وهو المفردة الأصغر، ويقابله في الموسيقا الصوت الموسيقي، أو نبضة الإيقاع.

- **التفعيلة:** وهي الخلية الإيقاعية الأصغر، وتنشأ عبر تركيب ما للعناصر، ويقابلها الجنس الموسيقي، وينشأ عبر تركيب ما للأصوات الموسيقية المختلفة،

وكذلك خلية الإيقاع الموسيقي الأساسي الأصغر (ثنائي أو ثلاثي) التي تنشأ عبر تركيب ما للنبضات الإيقاعية حسب اختلاف ضغوطها. وتجدر الإشارة هنا إلى اختلاف البنية الإيقاعية للتفعيلة عن البنية الإيقاعية للخلية الإيقاعية الموسيقية الأصغر.

- **البحر الشعري:** وهو الخلية الأكبر وينشأ عبر تركيب ما للتفعيلات، ويقابله المقام الموسيقي الذي ينشأ عبر تركيب ما للأجناس الموسيقية، وكذلك الإيقاع المركب وينشأ عبر تركيب ما للخلايا الإيقاعية الأساسية.

- **القافية:** وهي الخلية التي تنهي دورة شعرية واحدة، ويقابلها في الموسيقا درجة الاستقرار، ونهاية الإيقاع.

ولكن هذه المشابهة لا تستطيع أن تنفي أن الخلاف واضح بين مساري الشعر والموسيقا، على الأقل في قابلية التطوير في اللغة الموسيقية أمام صعوبات تبني نفس الموقف في الشعر، حيث التمسك بالأصول حاد وصريح.

١-١-١ تطور الإيقاع:

ارتبط الغناء العربي منذ نشأته بالشعر، واكتسب منه في البداية إيقاعه، وهكذا كان الغناء في البداية إنشاداً محسناً للشعر، يداخله اللحن البسيط على نفس إيقاع القصيدة المغناة.

وسرعان ما كان الغناء المتقن، مع طويس وعزة الميلاء، وهو نمط غنائي جديد يعكس رغبة الموسيقيين في التخلص من قيد الإيقاع الشعري، بسبب اختلاف الخلايا الإيقاعية الأساسية في الإيقاعين الموسيقي والشعري (تفعيلة، ثنائي أو ثلاثي). وهكذا جاء اللحن فيه معتمداً على إيقاع موسيقي مستقل عن الإيقاع الشعري، مركب بشكل ذوقي، وإن كان متوافقاً مع الإيقاع الشعري (لضرورة ألا يشذ اللفظ المغنَّى في مدته الإيقاعية عما تعوَّدت العرب أن تسمع)، في عملية تركيبية نظرية عجيبة يصفها الفارابي في مؤلفه الهام «الموسيقى الكبير» مقدِّراً روح التجريب عند طويس، مبتدع هذا الشكل الغنائي الجديد، الذي يمكن أن أسميه التوافق الإيقاعي أو «البوليرتمي»:

يصف الفارابي كيف أن طويساً كان يزين لباسه بالأجراس ويهز جسمه حسب الإيقاع الموسيقي المختار، ويترنّم بالشعر حسب إيقاعه الشعري، ويستمر في هذه العملية التجريبية إلى أن يجد التوافق الإيقاعي المطلوب، فيولد اللحن. وكم أحب أن أشابه هنا بين هذا الأسلوب والأسلوب التجريبي الفطري الذي ابتدعه سيد درويش في محاولاته البوليفونية في مسرحيته شهرزاد.

ككل إبداع تجريبي، كان لابد من أن تأتي فترة هضم وتمثُّل له، وصياغة لقواعدَ تقوننه وتجعله صنعة مدروسة. وهكذا كانت الفترة الأموية والعباسية التي توصَّل فيها إسحاق الموصلي إلى أن يتحقق التوافق المطلوب عبر تقسيم نبضات الإيقاعين على الورق لتحقيق مواقع التوافق بينهما، لأنه لم يكن

بالإمكان الذهاب أكثر من هذا في التحليل والتركيب، لعدم إمكان التهاون في أي إساءة للفظ والنطق العربيين.

وهكذا، وفي غياب أي تركيبات جديدة من قبل الموسيقيين التطبيقيين، اندفع الباحثون الموسيقيون في إجراء تركيبات نظرية جديدة للإيقاع الموسيقي، فجاءت طروحات الفارابي في كتابه «الموسيقى الكبير» لتفتح آفاقاً واسعة لإجراء تركيبات استند فيها إلى أسلوب رياضي يعرف حالياً بالمتوافقات والمتبادلات، في تشكيل مجموعات إيقاعية معقّدة استناداً إلى خلايا إيقاعية أصغر.

وتابع إخوان الصفا المسيرة في رسالتهم الموسيقية ليعطونا مبدأً آخر للتركيب، سيكون له تطبيقاته الشعرية بعد مئات السنين، حيث طلبوا من الموسيقي الحاذق إذا أحس بملل الناس أن يغير الإيقاع حسب أسلوب فريد، يتلخص في التوقف عند خلية إيقاعية صغيرة من خلايا الإيقاع المركّب المتداول (كانت الإيقاعات المتداولة ثمانية إيقاعات)، ثم المتابعة في إيقاع آخر تكون الخلية المذكورة سابقاً موجودة في بداية تركيبه. أليس هذا مبدأ شعر التفعيلة الحديث اليوم حين ينتقل الشاعر من تفعيلة إلى أخرى ضمن نفس القصيدة؟

وتابع صفي الدين الأرموي المسار، في أبحاثه النظرية التي احتواها كتابه «الأدوار»، حيث أدخل بالإضافة إلى التركيبات الرياضية للإيقاع، فكرة استخدام الدوائر لتمثيل الإيقاع (كما فعل الخليل في دوائره العروضية)، ومن

ثم تدوير الدائرة بمقدار نبضة إيقاعية واحدة، بحيث قد ينتج عن ذلك إيقاع جديد.

بقيت أبحاث النظريين دون تطبيق فعلي في المشرق العربي، نظراً للتمسك الصارم بقواعد نطق اللغة أثناء الغناء، ولكن الأندلس، تلك البقعة العربية في قلب أوروبا البعيدة جغرافياً عن المشرق، أتاح لموسيقييه أن يبدعوا في حرية أكبر، وأن يطبقوا التركيبات الإيقاعية الجديدة في أعمالهم الغنائية، وخاصة في الموشحات التي أصبحت تلحن ثم ينظم الكلام حسب الإيقاع الموسيقي، مع إضافة لفظات كمتكآت لفظية حين يقصر النظم عن اللحن، مما أطلق حرية الملحنين وخلصهم من قيد الإيقاع الشعري أصلاً. وهكذا وصل عدد النبضات الإيقاعية في أحد الإيقاعات إلى ١٧٦ نبضة إيقاعية، تم تركيبها حسب قواعد الفارابي، حيث سمي هذا الإيقاع: إيقاع الفتح.

وتطور إيقاع الموشحات في الأندلس في اتجاه جديد مع ابتداع الإيقاعات المتناوبة ضمن الموشح الواحد، الذي أصبح يبنى على إيقاعين مختلفين متناوبين.

هذا الامتداد الإيقاعي قابله أيضاً امتداد إيقاعي من نوع آخر، تمثل فيما سمي مراسيم زرياب، فقد أصبح العمل الغنائي يشكّل من مجموعة من الألحان المتتالية المبنية على إيقاعات متنوعة متسارعة. دعي العمل الناتج النوبة الأندلسية.

مع مرور الزمن، تبنّى المشرق الأساليب الجديدة، وأصبحت موشحات المشرق وقصائده تلحن حسب الأسلوب الأندلسي.

وجاء العصر الغنائي الحديث محققاً العودة في البداية إلى الغناء المتقن في غناء القصيدة، وخاصة في قصيدة أبي العُلا، مع فارق واحد يكمن في التسامح في مد الحروف المغناة لأكثر من مدتها المعتادة، مع ثبات الإيقاع الواحد فيها. أما المونولوغ فقد حقق تركيبات إيقاعية جديدة متنوعة في العمل الواحد.

ولعل أهم تطور للألحان المصوغة في النصف الأول من القرن العشرين، في الناحية الإيقاعية، كان في تمازج أسلوب المونولوغ في التركيب الإيقاعي، مع القوالب الغنائية الأخرى التي كانت ذات بعد إيقاعي واحد.

لم تسمح العقود الأخيرة للغناء العربي أن يتابع في اتجاه تركيب الإيقاعات، لأن غناء المنوّعات السريع الإيقاع سيطر على الغناء العربي مهمشاً كل تجريب وبحث حقيقي.

يمكن عبر دراسة موازية لتطور الإيقاع في الشعر العربي أن نلاحظ أن ذلك التطور ارتبط أيضاً بالتحليل وإعادة التركيب (التشطير - القوافي الداخلية - شعر التفعيلة...)، وإن كان هذا يخرج عن دور هذا البحث.

نخلص بالنتيجة إلى أن الإيقاع في الموسيقا والشعر تطور عبر عناصر نجملها فيما يلي:

- الامتداد الإيقاعي، عبر التكرار والتناوب والتركيب الرياضي للخلايا

الإيقاعية الأساسية، في العمل الواحد.

- الامتداد الزمني، عبر تحقيق أعمال غنائية مترابطة في تسلسل إيقاعي معين.

- التزامن بين الإيقاعين الشعري والموسيقي.

- تحريك نبضة البدء في الإيقاع.

١-٢ في اللحن:

١-٢-١ في الأغنية الشعبية القديمة:

عندما نتفحص الأغنية الشعبية القديمة الموروثة، نلاحظ أنها استندت إلى ألحان ضيقة المساحة الصوتية، لا تتعدى أصوات موسيقية (ثلاثة إلى خمسة) المشكلة لجنس موسيقي ما، كما أن الجملة اللحنية اعتمدت على ارتصاف الأصوات الموسيقية بشكل متلاصق، ولعل السبب في هذا يعود إلى أن التلحين كان يتم في الغالب بمصاحبة آلات موسيقية وتريَّة كالرباب أو العود، ويتأثر بالتالي بأساليب العزف المرافق، ناهيك عن ارتباط الأغنية الشعبية بالكلمة المغناة.

الغناء الشعبي القديم لم يكن إذاً ممتد المساحة ليصل إلى اعتماد المقام، بل ارتبط في غالب الأحيان بالجنس الموسيقي فقط. أي أنه لم يصل إلى مرحلة التركيب المشار إليها، بل ارتبط بالمكونات الأساسية.

١-٢-٢ في الأغنية العالمة:

الأغنية العالمة ارتبطت، على العكس، بمساحة صوتية ممتدة أكثر (كما تدل كتابات الكندي وأبي الفرج الأصفهاني) وارتبطت بالتالي بالمقام الموسيقي. وتجدر الإشارة هنا إلى أنها احتفظت بتلاصق الأصوات المنوّه عنه سابقاً، نظراً لاستمرار ارتباط التلحين بآلة العود، بحيث أن أكبر فاصل صوتي لم يتعدَّ - على ما أعتقد - الفارق الصوتي بين وترين متتاليين في آلة العود (راجع كتاب الأدوار لصفي الدين، والتدوين الموثق فيه).

رافق هذا التطور في المساحة الصوتية تطور في الجملة اللحنية التي أصبحت أطول، وقد وردت أولى الإشارات الدالّة على هذا الاتجاه في كتاب الأغاني، عندما أشار إلى أن ابن محرز كان الأول في جعل اللحن يمتد إلى زوج من الأبيات بدلاً من بيت واحد. استمر هذا التطور في الفترات التالية وخاصة في الأندلس حيث تطلّب تطور البنية الإيقاعية المشار إليه سابقاً، تطور طول الجملة اللحنية. ولو أردنا متابعة هذا التطور في العصر الحديث، لأكدنا توجهه في نفس الجهة في الموشحات والأدوار أولاً، ثم في ألحان محمد القصبجي ومحمد عبد الوهاب وبليغ حمدي علي وجه الخصوص.

تابعت الأغنية العربية العالمة امتدادها اللحني في اتجاه آخر هو الامتداد الزمني، حيث كانت النوبة الأندلسية المركبة من أعمال غنائية جزئية متتالية تجعل مدة أداء العمَل الغنائي أطول بكثير، وتبعها الفاصل الغنائي المشرقي فضمَّ أعمالاً

غنائية متنوعة تم سبكها في قالب واحد، كفاصل «اسق العطاش» الشهير، وفواصل الذكر في بلاد الشام. الأسلوب الثالث في الامتداد اللحني جاء عبر اعتماد تكرار أداء الجملة اللحنية نفسها، أو التناوب بين جمل لحنية متكررة. وقد كان الموشح الأندلسي أبرز وأقدم قالب يعتمد هذا الأسلوب، حيث تشكل من لحنين يتناوبان ويتكرران.

تابع الموشح هذا المسار في المشرق، في أسلوب جديد تركيبي هو الآخر، وهو تركيب الغناء الجماعي السائد في الأندلس مع الغناء الفردي السائد في المشرق، وخاصة في مدرسة حلب التي اختزنت الغناء العربي في الفترة الفاصلة بين القرن الثاني عشر والقرن التاسع عشر الميلاديين، فظهرت الخانة ضمن الموشح، المؤداة من قبل المطرب الفردي، لتواجه الأقسام الجماعية في الموشح. وتبع ذلك ظهور قالب الطقطوقة في مصر، الذي كان في البداية يعتمد على تكرار لحنين متناوبين، ثم تحول مع زكريا أحمد إلي تركيب أعقد يعتمد على تكرار لحن، وتناوب أربعة ألحان أخرى مختلفة.

أما المونولوغ فقد اعتمد في ذروة تطوره تركيباً حراً لا تكرار فيه، كما اعتمدت الجملة اللحنية الحديثة، بشكل واضح على أصوات غير متلاصقة، وخاصة في الموسيقا الآلية.

١-٢-٣ في المقامات الموسيقية:

ابتدع صفي الدين الأرموي (كتاب الأدوار) أسلوباً جديداً في تركيب المقامات الموسيقية، معتمداً على أسلوب الفارابي الرياضي في تركيب الإيقاعات، وذلك انطلاقاً من خلايا موسيقية تماثل الأجناس في مصطلحات اليوم. رتب صفي الدين هذه المقامات الناتجة في دوائر تم ترقيمها ليصل عددها إلى حوالي مئة مقام موسيقي. استخدم صفي الدين أيضاً أسلوب الخليل في تبديل موقع النبضة الإيقاعية لابتداع بحور جديدة، لكي يبتدع مقامات جديدة أيضاً عبر تحريك موقع درجة الاستقرار على دائرة المقام. مثال ذلك اعتماد دائرة مقام الحجاز على الدوكاه، ومن ثم التوقف على درجة استقرار أخرى كالراست مثلا، فيتم تحقيق مقام جديد هو مقام النكريز، أو تحريك درجة الاستقرار في مقام الكرد على الدوكاه إلى درجة الحسيني عشيران، فيتم تحقيق تصوير لمقام اللامي عليها.

تجدر الإشارة إلى أن أسلوب صفي الدين في التركيب لايزال معمولاً به في مقاماتنا الحالية، فمثلاً إن ركبنا جنس سيكاه على السيكاه مع الحجاز نوا نتج مقام الهزام، بينما لو كان التركيب مع الراست على النوا لحصلنا على مقام السيكاه، ولو كان النهاوند لحصلنا على مقام مايه، ولو كان الصبا لحصلنا على مقام بستنكار وهكذا...

وتطورت المقامات الموسيقية بعدئذ باتجاه يجمع الأسلوبين: تغيير درجة الاستقرار، وتركيب الأجناس، وهكذا كان مقام الزنجران من تركيب جنسي العجم والحجاز مع استقرارعلى درجة الراست، بينما يقودنا اعتماد نفس التركيب مع تغيير درجة الاستقرار إلى الجهاركاه إلى مقام آخر هو الشوق افزا، وهو مقام موسيقي نادر اطلع عليه سيد درويش إبان إقامته في حلب، واستعمله كثيراً في أعماله عندما اضطر لبناء ألحانه على مقامات لا تحتوي على ربع الصوت، بسبب استخدامه لآلة البيانو في مسرحه كآلة موسيقية ضخمة الصوت، في زمن لم يكن فيه ميكروفونات.

ولو دققنا في المقامات الحديثة التي يطلع علينا بها الموسيقيون لوجدنا أنها لاتعدو كونها تركيبات ذوقية تعتمد نفس الأسلوب (مقام كرد أثر المعروف، ومقام المريومة الذي ابتدعه أمير البزق محمد عبد الكريم رحمه الله).

مقام الصبا كان خاتمة مطاف التطور في تركيب المقامات، حيث تم تركيبه بشكل ذوقي من مجموعة من الأجناس المتعددة، جعلت المقام يكون الأكثر امتداداً بين المقامات الموسيقية العربية من جهة، والأكثر انفتاحاً في أسلوب التركيب من جهة أخرى، نظراً لأن جواب درجة الاستقرار لا يرد ضمن الأصوات الموسيقية المشكلة للمقام، وهذه سابقة جديدة سنعتمد عليها لاحقاً في تبرير فتح تركيبات المقامات الممكنة ضمن آلية تنفيذ نظرية الأجناس المتداخلة.

لم يتوقف تطور المقامات الموسيقية عند هذا الحد، فقد ظهر أسلوب جديد في العصر الحديث، يعتمد التلوين اللحني في عمل واحد، عبر استخدامات متزامنة أو متناوبة لدرجات استقرار مختلفة مع نفس التركيب، كما جاء في دور «ايمتى الهوى» لزكريا أحمد، عندما تلوَّن اللحن في بدايته بين مقام البيات الشوري وبين مقام الهزام وهو المقام الأصلي، وقد تحقق ذلك عبر تغيير درجة الاستقرار مرحلياً (دوكاه أو سيكاه، لمقامات في مواقعها الأصلية)، وكذلك في قصيدة «أيظن» لمحمد عبد الوهاب، حيث تلون اللحن بين مقام النهوند والكرد عبر تغيير درجتي الاستقرار من الراست إلى الدوكاه على طول مسار اللحن (وقد قصد الأستاذ عبد الوهاب في هذا التلوين التعبير عن تلوُّن العواطف في القصيدة). هناك أمثلة كثيرة على هذا الأسلوب المتطور في تلوين الأجواء الغنائية وتنويعها، تعكس في مجملها رغبة الملحنين في التطوير عبر تجارب فردية، لأن الدراسات في النظام المقامي التقليدي، لم تتابع للأسف، لتحديد المنهج الذي يسمح للملحنين بتوجهات منهجية واضحة لتلوين الأجواء الموسيقية.

يمكن أن نخلص عبر استعراض ما سبق، إلى أن الغناء العربي في تطوره اللحني، اعتمد كما في تطور بنيته الإيقاعية، على العناصر التالية:

- الامتداد اللحني طولاً وزمناً.
- التراكيب الجديدة للأجناس عبر التناوب والتكرار.

- تغيير درجة الاستقرار.

- القبول بمبدأ عدم اكتمال الديوان الموسيقي.

- تزامن استخدام مقامات على نفس التركيب مع تناوب في درجات الاستقرار.

من المؤسف فعلاً أن غناء اليوم ابتعد عن هذه المحاولات والتجارب الجدية، ولعل ذلك يعود إلى محدودية الأصوات وعدم قدرتها على استيعاب تبدلات مقامية كثيرة.

٣- الحداثة والعواطف المركبة:

لم يعد إنسان القرن العشرين يتمتع بعواطف بسيطة تعتمل في داخله، ولم يعد المجتمع بسيطاً في علاقاته كما كان. فقد حلت المعاناة والقلق والشعور بالوحدة مكان الفرحة والحزن والألم. بل لعلنا نجد اليوم في داخلنا عواطف قد لا تكون اللغة قادرة على تعريفها، تاركة المجال للموسيقا للتعبير عنها، مما يدعو للتفكير بأن التعبير عن العواطف الإنسانية المركبة سيدفع الموسيقي إلى مزيد من التعبير اللحني المركب. كيف السبيل إلى وضع القاعدة لتحقيق هذا؟ إنها نظرية الأجناس المتداخلة.

٣-١ نظرية الأجناس المتداخلة:

كان لابد من الدراسة السابقة، لكي نحدد العناصر التي حكمت تطور

الموسيقا العربية، وذلك انطلاقاً من أن كلَّ عملية تطوير لموسيقانا يجب أن تستند إلى التمسك بالهوية، لا التمسك باتباع ما فعله آخرون في عوالم أخرى، عندما قبلوا أن موسيقاهم هي موسيقا شعبية، ليس فيها إلا جمل لحنية بسيطة يمكن توظيفها ضمن أساليب الموسيقا الغربية الخالصة تحت عنوان الموسيقا القومية، لأنهم بهذا ألغوا كل جهد عالم قام به من سبقوهم.

على كل حال ما يهمنا الآن هو أن موسيقانا العالمة، قادرة على فتح الطريق أمامنا للتوجه في تطوير عربي للموسيقا العربية، وفي اتجاه معاكس لتطور الموسيقا الغربية، التي تخلّت عن غناها المقامي القديم. سأحاول في نظرية الأجناس المتداخلة إعطاء حلول تلائم متطلبات اللغة الموسيقية العربية المعاصرة التي سارت ضمن ما سمي الموسيقا القومية، وأصبح لها بالتالي تجربة فيها، دون أن أخرج عن مسار الالتزام بالتراث، مع نظرة واعية إلى متطلبات المستقبل.

٣-١-١ في الاتجاه الأفقي (اللحني):

نُعرِّف أولاً الأجناس الموسيقية المعمول بها في الموسيقا العربية:

١- تتابع ما لمجموعة محدودة من الأصوات الموسيقية بتباعدات موسيقية محددة.

٢- درجة استقرار تحدد استقرار اللحن المبني على الجنس الموسيقي المدروس.

يمكن تشكيل مقامات موسيقية كثيرة العدد، إذا قبلنا إمكانية تطبيق أسلوب المتبادلات والمتوافقات المعمول به في الرياضيات، وهو أسلوب اقترحه الفارابي للإيقاعات أولاً، ثم تبعه صفي الدين في اعتماده له في تركيب عدد محدود من المقامات، نظراً للإمكانات المحدودة للآلات الموسيقية في عصره.

من أجل تنفيذ ذلك التشكيل في أفضل صورة لابد من اعتماد مايلي:

- إلغاء ارتباط المساحة الصوتية للمقام بإمكانات الصوت المؤدي، بحيث تصبح تلك المساحة الصوتية محدودة بإمكانات الأداء في الآلات الموسيقية العربية فقط. نسمي المقامات الناتجة «المقامات الموسيقية المفتوحة».

- تشكيل المقام المفتوح انطلاقاً من تركيب ذوقي تقبله الأذن الموسيقية العربية لعدد كبير من الأجناس الموسيقية، مع عدم تحديد عدد الأجناس الداخلة في التركيب الناتج (كان العدد لا يتجاوز عادة ٣ أجناس في المقام التقليدي).

يبرهن على أن عدد المقامات التقليدية الناتجة من تركيب ما لثلاثة أجناس فقط ضمن المقام الواحد، يصل إلى ١٣٣٢ مقاماً. إذا قبلنا مبدأ الامتداد المطلق للمساحة الصوتية وعدم تحديد عدد الأجناس، فإن عدد المقامات المفتوحة الممكنة سيصبح أكبر بكثير، وقد يصل إلى آلاف المقامات. لن تكون تلك المقامات كلها قابلة للتعامل مع الموسيقا والأذن الموسيقية، ولذا لابد من التمييز بين تركيب ما للأجناس وتركيب ذوقي لها.

يمكن تعميم النظرية إذا قبلنا أيضاً أن بعض الأجناس الموسيقية يمكن تعريفها عبرعدد محدود جداً من الأصوات مع درجة استقرار. يمكن مثلاً تعريف جنس البيات دوكاه عبر ثلاثة أصوات فقط، لو بدأ عازفٌ بها لقلنا إنه يبني على مقام البيات أو أحد فروعه، تلك الأصوات هي الدوكاه (درجة الاستقرار) والسيكاه والجهاركاه، وكذلك مقام الراست المعرّف بثلاثة أصوات هي الراست والدوكاه والسيكاه، وكذلك الحجاز دوكاه المعرف بالدوكاه والكرد والحجاز. اسمي تلك الأجناس «الأجناس الموسيقية الجوهرية».

نحدد فيما يلي الأجناس الموسيقية الجوهرية المعرفة آنفاً:

(النهاوند، الراست، الحجاز، البيات، الكرد، العجم، السيكاه)

سأعتبر أن كلَّ جنس جوهري مستقل يعبر بالضرورة عن جو أو «عاطفة بسيطة» ما.

أما الأجناس الأخرى فيمكن اعتبارها جنساً جوهرياً مع إضافة درجة استقرار جديدة (جنس النكريز ينتج عن جنس الحجاز الجوهري مع إضافة درجة الراست للاستقرار)، أو تلاصقاً لجنسين جوهريين (الصبا على الدوكاه ينتج عن تلاصق البيات دوكاه مع الحجاز على الجهاركاه).

سأعتبر أن الجنسَ الموسيقي (أو العقد) يعبر عن عاطفة بسيطة داخلها شيء من التعقيد.

نلاحظ هنا أنني استخدمت جملة «تلاصق الأجناس الجوهرية» (التي تعني في المصطلحات السائدة: تداخل الأجناس الموسيقية). هذا المبدأ هو أساس نظرية الأجناس المتداخلة (أو نظرية الأجناس الجوهرية المتلاصقة والمتداخلة)، حيث سيؤدي اعتماده إلى جانب ماسبق واعتمدناه في تشكيل ما سمي المقام المفتوح، إلى فتح الطريق أمام تشكيلات ذوقية لانهائية تساعد المؤلفين الموسسيقيين على التعبير عن عوالم اليوم المركبة، وعن حداثتهم، ولكن دون الخروج على خصائص الموسيقا العربية هذه المرة.

ألخص فأقول: إنه من الممكن تشكيل مقام مفتوح حسب الأسلوب التالي:

يعتمد المؤلف جنساً جوهرياً ما، وتكون درجة استقراره هي «درجة الاستقرار الخارجية». يشكل ابتداءً من الصوت الثالث تركيباً أول مع جنس جوهري جديد، وتكون درجة استقراره «درجة استقرار داخلية»، سيؤكد اللحن عليها في خلاياه. يتابع التشكيل عبر جنس جوهري ثالث وهكذا، مع استغلال كامل المساحة الصوتية المتاحة. ليس من الضروري أن يكون الجنس الجوهري الأخير في الطبقة الصوتية العليا جنساً مكرراً للأول إلا إذا أراد المؤلف ذلك.

يمكن تشبيه دور درجات الاستقرار الداخلية هنا بدور القوافي الداخلية في الموشحات أو في بعض أشكال الشعر.

لقد عبر اصطلاح «المقام الموسيقي»، كعنوان لتسلسل ما للأصوات

الموسيقية، ضمن القواعد المعمول بها، عن الموقع الذي تستقر فيه النفس البشرية لدى استجابتها لسماعه، أما اصطلاح «المقام المفتوح» فقد يعبر عن عدم استقرار النفس البشرية في معاناتها المعاصرة، وتوقها إلى عوالم أخرى.

أسارع فأقول للمعترضين، إنه قد يصعب تطبيق هذه النظرية في الغناء نظراً لمحدودية الأصوات الغنائية، وأنها موجهة أكثر نحو التطبيقات العديدة في الموسيقا الآلية نظراً للتطور المذهل في أداء الموسيقيين. كما أنني أقول، لمن سيعترض بسبب صعوبة تطبيق المبدأ الذي وصفت آنفاً، بأن الحل سيكون كمايلي: نظراً للتطور الكبير الذي حصل مؤخراً في القدرات الصوتية للحاسوب الإلكتروني، فإنني اقترح استخدامه في انتاج التراكيب الموسيقية الممكنة، انطلاقاً من الجنس الجوهري الأول الذي يختاره المؤلف، والأجناس الجوهرية الأخرى. بعد اختيار الجنس الجوهري الثاني، يتم اختيار الثالث بنفس الطريقة، وهكذا حتى تشكيل المقام المفتوح كاملاً، بحيث يعبر عن رؤية المؤلف للجو الموسيقي المطلوب. أشير أخيراً إلى التعميم الأخير للنظرية وهو تشكيل تركيبات ذوقية انطلاقاً من تداخل الأجناس الجوهرية نفسها، مع محافظة مسار اللحن على إظهار شخصية كل جنس جوهري على حدة، ودرجة استقراره، وتصادمية الاختلاف والتمايز فيما بينها.

٣-١-٢ في الاتجاه الشاقولي (التزامن):

كان التزامن والتوافق كما رأينا عنصرين من عناصر تطور الموسيقا العربية،

كما كان تآلف الأصوات من الطروحات التي جربها مغنون في العصر العباسي (ابن مسجح)، وكذلك الكندي، في أعماله الموسيقية. فيما بعد اعتمد المؤلفون الموسيقيون مبدأ التوافق الغربي في أعمالهم فأتت في غالبية الأحوال بعيدة عن الأذن الموسيقية العربية، ليس لها هوية واضحة. تقترح النظرية تزامن وتوافق الأجناس الجوهرية الموسيقية وليس الأصوات الموسيقية، أي أن الأذن الموسيقية العربية مستعدة للاستماع إلى أصوات متزامنة، شريطة أن تكون مرتبطة في مسارها اللحني الأفقي بجنس جوهري (أو عادي) ما، وذلك عبر إظهار كل مسار لحني متزامن للجنس الموسيقي الذي يمثله، لا أن تكون الغاية توافقاً صوتياً فقط. يدرس العمل الموسيقي في نظرية الأجناس المتداخلة كتزامن ألحان مبني كل منها على جنس موسيقي واضح.

أؤكد أخيراً على أن دور الحاسوب يبقى في مساعدة المؤلف على اختبار التراكيب الموسيقية، وسماع الأجواء الناتجة، أما الأداء الموسيقي النهائي فلابد من أن يكون مع فرقة موسيقية حقيقية، لكيلا نفقد إنسانية اللحن، ونخسر بالتالي كل ما سعينا إليه في التعبير عن معاناة النفس البشرية عبر التواصل معها في غربتها، التي كانت الموسيقا الإلكترونية ولاتزال، من أهم عناصر تحريضها.

قدم هذا البحث في المؤتمر الدولي للموسيقا العربية الذي عقد في القاهرة بين ٢٣-٢٨/ ١١/ ١٩٩٢، ضمن محور: الرؤى المستقبلية للموسيقا العربية، وتم اعتماده في التوصيات العامة للمؤتمر.

□ هل ألف بيتهوفن السيمفونية العاشرة «إيينا»؟

خضر جنيد
- أستاذ مادة الهارموني في المعهد العالي للموسيقا
- أستاذ مادة الصولفيج في المعهد العربي للموسيقا
- عضو المجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا

في شهر أيلول/ سبتمبر من العام ١٩٦٢ أطلت مجلة الموسيقا الصادرة في بلجيكا، بعددها رقم ١٠٢ على عالم الموسيقا وبين مواضيعها بحث هام جداً، شغل أفكار الكثير من النقاد الموسيقيين، والعاملين في حقل الموسيقا وعلماء التحليل الموسيقي لمدة طويلة، منذ العام ١٩٠٩ وحتى تاريخ ظهور هذا البحث في المجلة المذكورة. في خلال تلك السنوات التي يزيد عددها على نصف قرن، كان النقاش يتجدد من حين لآخر وعلى صفحات الكثير من المجلات المعنية بالأمر، خلال المؤتمرات الموسيقية التي تهمها معرفة حقيقة وضع السيمفونية «إيينا IENA» ، ثم يهدأ النقاش ويطوي النسيان ذلك الموضوع.

تجدد البحث والتنقيب في أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات، وكثرت الآراء حول موضوع هذه السيمفونية، ولما كان الكاتب والناقد الموسيقي السيد «جان غالوا Jean Gallois» من المهتمين بهذا الموضوع، وكان قد تمكن من تجميع كل ما نشر في هذا الشأن، أخذ على عاتقه توضيح الأمر وطرحه للقراء في المجلة المذكورة بعد أن استوفى كل المعلومات التي دارت حوله منذ العام ١٩٠٩، مضمناً بحثه كل التطورات والملابسات التي أحاطت بمشكلة السيمفونية إيينا .

ولما كنتُ من محبيّ هذا الأستاذ الكبير لودفيغ فان بيتهوفن Ludwig Van Beethoven والذي تعلقت بأعماله الموسيقية الكثيرة منذ أواسط الثلاثينات، وجدت الواجب يُملي علي، وقد أصبحت بعد طول مدة العمل في الحقل الموسيقي، مسؤلاً أمام قراء مجلة "الحياة الموسيقية"، أن أضمن مواضيعها بحثاً من الأهمية ما للأستاذ الكبير بيتهوفن من مكانة في عالم الموسيقا كافة .

Beethoven a-t-il ecrit la symphonie Iena?

هل كتب بيتهوفن السيمفونية إيينا ؟

تحت هذا العنوان المليء بالتساؤل، طرح الأستاذ غالوا الموضوع في مجلة الموسيقا . إشارات استفهام كثيرة رسمت إثر عدد كبير من الأبحاث التي خاضت في هذا الموضوع . قصة السيمفونية إيينا حفزت عدداً كبيراً من الباحثين والعلماء والنقاد الموسيقيين، والباحثين المحللين للخوض في خضم مشكلتها، نظراً لما

للموسيقي الأستاذ الكبير بيتهوفن من السمعة الموسيقية العالية والشهرة الكبيرة، والتي بدأت منذ نعومة أظفاره وبلغت ذروتها في أواخر الربع الأخير من القرن الثامن عشر، والتي لا تزال في مكانها حتى عامنا الحالي المشرف على نهاية القرن العشرين.

كل مستمع لموسيقا، وبالتخصيص لموسيقا بيتهوفن، هو على معرفة بأن بيتهوفن كتب سيمفونياته التسعة، والتي اشتهر منها أكثر ما اشتهر «البطولة L'Héroique»، «الريفية – La Pastorale»، و«التاسعة» التي تتضمن نشيد الفرح Ode a la Joie مع الكورال المعجزة الذي خطط له بيتهوفن وهو من كلمات الشاعر الألماني الكبير شيللر.

منذ وفاة بيتهوفن عام ١٨٢٧ والعالم الموسيقي يتحدث عن أعماله المتعددة الصيغ والأشكال العلمية، ،لم يخطر ببال أحد، بأن لبتهوفن عملاً سيمفونياً يمكن أن يضاف لأعماله التسعة. كل موسيقي منذ أواخر القرن الثامن عشر، تعرض للنقد أو التقريظ، أما بيتهوفن، فكان أستاذ عصره، وأستاذ العصور التي تلت عصره، وبقي الأستاذ الذي لم يرق لأعماله أي شك في الصلاحية، أو عدمها، فقد قيل الكثير، وكتب الكثير عن أعمال بيتهوفن، ولكنها لم تنتقص أبداً. وكانت بين أيدي الدارسين نبراساً لهم في دراستهم، ومدرسة للارتقاء سواء في العزف على الآلات أو غير ذلك، وعلى الأخص، بعد أن اتجه علماء التحليل الموسيقي في القرن التاسع عشر والقرن العشرين لتحليل أعماله، بعد

أن وصل علم تحليل المؤلفات الموسيقية "Analyse des Oeuvres" إلى درجة عالية من الفهم لما يريده المؤلف ووضع كل علامة موسيقية في مكانها المطلوب، مما أدىّ للدارسين لعلوم الموسيقا خدمات لا يمكن أن تقدر أبداً.

في خضم كل هذا التقدير، وعلى مدى قرن ونصف تقريباً، انتشرت عام ١٩٠٩ في أجواء ألمانيا الموسيقية، معلومة جديدة تفجرت وكأنها رعد قاصف، وامتدت إلى أنحاء العالم الموسيقي في أوروبا كافة. لقد أذهلت هذه المعلومة الجديدة كل موسيقي، وكأن كنزاً اكتشف، كنزاً مهملاً، وكلٌّ أولئك العلماء الذين عاشوا للموسيقا ومعهم أصحاب دور النشر الموسيقية مسؤولون عن إهماله.

اكتشاف الدكتور الأستاذ فريتز شتاين FRITZ STEIN

من هو صاحب هذا الاكتشاف؟ من هو الدكتور فريتز شتاين؟

١- مدير الموسيقا في جامعة إيينا

٢- قائد أوركسترا في قصر مينينغن Meiningen

٣- أستاذ علم الأبحاث الموسيقية "Musicologie" في ميل Miel.

لقد أعلن الدكتور شتاين وتكلم من خلال بحث واسع جداً عن اكتشاف سيمفونية عاشرة لاستاذ مدينة بون Bonn بيتهوفن. وكما هو معروف عن الشعب الألماني من حب وتقديس لبيتهوفن وموسيقاه، فقد تلقفت مؤسسات

النشر الموسيقية مخطوط هذه السيمفونية، والتي كان ظاهراً بين سطورها طابع بيتهوفن وانفعالاته وما فيها من مرح وألم، وأطلقت هذه المؤسسات عليها اسم «السيمفونية رقم صفر Dio Nullte, la No Zero».

وسارع الناشر المعروف فيما وراء الراين بريتكوف هارتل Breitkopf Hartel إلى طباعة المخطوط Partition وتوزيعه في المجتمع الموسيقي وقدمت هذه السيمفونية لأول مرة في حفل موسيقي بتاريخ ١٧ كانون الأول/ ديسمبر ١٩١٠.

ولا شك في أن أخبار هذه السيمفونية قد وصلت إلى خارج حدود ألمانيا، وكما هو معروف أيضاً عن الوسط الموسيقي الفرنسي من الاهتمام الكبير بكل ما هو جديد، انتقل العمل إلى فرنسا، وكان أول من قدمها في حفل موسيقي قائد الأوركسترا فينغارتنير Weingartner حيث أقبل الجمهور إقبالاً رائعاً يوم ٣ أيار/ مايو ١٩١٢.

ولقد تابعت هذه السيمفونية طريقها بتؤدة، ومرّت بأوقات جيدة ولكنها ليست بطولية كغيرها من أعمال بيتهوفن، فقد قدّمتها مؤسسة سيشياري Sechiary الموسيقية في مدينة ماريغني Marigny بمقاطعة سانت لو في شمال فرنسا في شهر نيسان/ أبريل عام ١٩١٣ وقدمتها بعد زمن بعيد، مؤسسة الحفلات الموسيقية في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٣١ وتم تسجيلها بمعرفة مؤسسة لاغيلد ناسيونال La Guilde Nationale بقيادة فالتر غوشير Wolter Gocher ثم

سحب هذا التسجيل من التوزيع.

ويذكر أيضاً أنها سجلت بإشراف لويس ساغيرLouis Saguer تحت الرقم المرخص، " 255 - C- 055-25-CM " .

هذه الزوبعة الموسيقية، التي دامت بين مدّ وجزر أكثر من عشرين عاماً، لفتت كثيراً من الأنظار، وخاصة، الموسيقيين الذين يشهدون لبيتهوفن وآخرين من الذين يشهدون لغيره. ومن هنا انطلقت التساؤلات حول وجود هذه السيمفونية. وكما نعرف، ففي كل الأجواء، سواء كانت علمية أم فنية، نجد صراعات مستمرة لمعرفة الحقيقة من عدمها. وهذا يتوقف على أمانة الباحث ونقاوة اتجاهه وطبيعة تفكيره.

لقد أدى اكتشاف الدكتور شتاين وبدون أدنى شك، إلى انتشار ضجة كبيرة، وتساؤلات كثيرة في الأوساط الموسيقية، سواء في ألمانيا أو فرنسا أو أي بلد أوروبي غربي. فبداية القرن العشرين، هي بداية قرن الشكوك والتساؤلات، وحتى مقاومة ما نسب إلى القرون السابقة، والبحث عن الجديد بكل ما فيه من غثّ وسمين.

هذا التموّج الفكري دفع كبار الباحثين والنقاد الموسيقيين وعلى رأسهم هوغو راي مان Hugo Rie Mann الألماني الجنسية، والمولود في مدينة غروس ميهينا Gross Mehina (١٨٤٩ - ١٩١٩) ومؤلف لقاموس موسيقي عام ١٨٨٢.

أدت انتقادات بعض الباحثين إلى نثر الشكوك حول موضوع السيمفونية إيينا

وظهر البعض منهم بمظهر غير المتأثر بما طرحه الدكتور شتاين. هذا التظاهر، هو الذي أدىّ إلى نثر الشكوك وإلى التطاحن في البحث والتدقيق. هذه المواقف المتباينة، دعت الدكتور شتاين لنشر ملف وثائقي واسع في مجلة الموسيقا ساميلباند دير انترناسيونالين موزيكغروسولشيهافت.Sammelbände der Internationalen Musikgrosollsehaft. في العام١٩١١ ضمنه حقائق كثيرة، ومنها ما يلي:

«كتبت هذه السيمفونية من سلم دو ما جور وبحسب امكانات الأوركسترا لتلك الفترة. فإلى جانب الوتريات، هناك أدواراً للآلات التالية: -٢ فلوت -٢ أوبوا ٢ باصون - كور - ٢ ترومبيت- إيقاع.

بدأ الدكتور شتاين بحثه أول الأمر بالتعرف إلى ماهية ونوع الورق المستعمل في كتابة العمل الموسيقي فقال: «إن الورق المستعمل رقيق إلى حد ما، وبقياس ٢١X٣٤ ويظهر في خلاله - أي ضمن العجينة الورقية - رمز صناعي جميل. والورق خاص بموثقات المتحف الموسيقي في جامعة إيينا وقد لوحظ استعمال هذا النوع من الورق في عملين فقط: العمل الذي اكتشفه الدكتور شتاين وفي سيمفونية من مقام لاماجور للمؤلف Witt.

التفاصيل التي ذكرها الدكتور شتاين ظاهرة البساطة ولكنها مهمة جداً، وجديرة بالمتابعة

لننتقل الآن إلى مخطوطات أدوار الآلات الموسيقية لهذه السيمفونية:

١ - لدى متابعة دور الكمان الأول والثاني ودور الفيولونسيل، كتبت ملاحظة صغيرة تشد الانتباه وهي كلمة تشيلو "cello" (فيولونسيل) وتنويه من عدة كلمات نوردها كما هي مسجلة تماماً. "Sic - symphony van Be thoven Louis van Beethoven". ويلاحظ بأن اسم بيتهوفن كتب بالتنويه الأول بحرف (e) واحد، بينما كتب الاسم في التنويه الثاني بحرفين (ee). ملاحظة تفيد بأن كاتب الاسم لم يهتم بصحة وسلامة كتابة الاسم، ويرجع ذلك على الأغلب إلى السرعة في تدوين التنويهين، أما دور الكمان الأول فقد سجل عليه تنويه آخر بالحروف فقط وكما يلي: "P.F.W"

يستنتج من كل ذلك بأن التنويهين الأول والثاني المسجلين على أدوار الآلات يدلان دلالة لا تقبل الشك أبداً بأنها من تأليف «بيتهوفن» بغض النظر عن الاختلاف بحروف الاسم في التنويه الثاني. واستناداً إلى طبيعة المرحلة التي كتبت خلالها السيمفونية، فكتابة اسم بيتهوفن بواقع حرف (e) واحد أو حرفين لا يسبب أية مفاجأة، بحيث أنه في بداية القرن التاسع عشر لم يكن هناك وجود لأي اهتمام أو تدقيق في كتابة الأسماء، ويمكن التحقق من ذلك بإعطاء مثال بذكر أسماء أخرى. وعلى سبيل المثال، فقد ورد اسم الموسيقي الكبير هايدن في تلك الفترة وبعدها بأشكال مختلفة منها: Hayden-Heiden وبالنسبة لبيتهوفن Bettofen-Bethofen ونرى بذلك شكلاً مغايراً تماماً لكتابة اسم بيتهوفن الذي وجد على أدوار الآلات المذكورة.

عودة الآن إلى التنويه "P.F.W" المسجل على دور الكمان الأول:

فوجود الحرف (P) يدل بدون أدنى شك على كلمة "Possessor" ، أي بمعنى ملك أو خاصة أو ملكية فلان، أما الحرفان "F.W" فبحسب معرفة الدكتور شتاين لاسم صاحب هذا التوقيع بالحروف، فهما يخصان السيد فرانز فيكلر Franz Wegler، الصديق الحميم لبيتهوفن وهو من سكان مدينة بون وبالفعل فهو صديق شبابه، ومأوى شكواه وهناك رسائل كثيرة متبادلة بينهما، يشكو كل منهما للآخر هموم حياته. وغالباً ما كان بيتهوفن يرسل لأصدقائه نسخاً من مؤلفاته، لإطلاعهم عليها قبل نشرها وتنفيذها أو بعد النشر استئناساً برأيهم، أو مشاركة له في اهتماماته، مما يدل، إما أن يكون فرانز قد اشترى هذه النسخة، أو أرسلت إليه من بيتهوفن، أو حرصاً منه أو بالأحرى كما كان يفعل الكثيرون في الكتب والمؤلفات التي يمتلكون فسجل الأحرف الأولى من اسمه وكنيته احتفاظاً بذكرى صديقه بيتهوفن ومحبة له وتقديراً.

الدكتور شتاين رجل علم مشهود له بالصدق والمعرفة. فإذا أخذ على عاتقه اثبات ملكية بيتهوفن للسيمفونية إيينا فذلك لأنه من خلال قدرته في التحليل والتدقيق، لديه ما يثبت وجهة نظره في السعي لهذا الاثبات. ويقول أيضاً بأنه وللتأكد، اتصل بأحد أحفاد صديق بيتهوفن فرانز فيكلر والذي أفاد ومن خلال اطلاعه على بعض ممتلكات فرانز من كتب ومخطوطات، بأن فرانز كان يوقع بالحروف الثلاثة F.G.W. فبالنسبة للتوقيع F.W فمن الممكن أن يكون فرانز قد نسي حرف G بسبب السرعة أو السهو أو ما شابه ذلك. وربما يكون أحد أفراد

العائلة قد سجل الحرفين دون اهتمام بالحرف G سواء أكان ذلك نسياناً أم عدم اهتمام.

هذا التوضيح الذي أكده الدكتور شتاين قد لا يكون مقنعاً بالنسبة لبعض النقاد والباحثين الذين تابعوا الموضوع خلال تلك الفترة، مما أدى إلى حدوث جدال طويل حول مصداقية القول في إثبات شرعية هذه السيمفونية.

وبالتالي: فإن نسخة العمل كما هو ظاهر، ليست نسخة أصلية بل هي عبارة عن نسخة منقولة عن الأصل، فبالنسبة لبعض الإشارات الدالة على الأداء الموسيقي التعبيري "Nuance" والمسجلة في النسخة "Forte-F-P-Cres." تدل على أن الشخص الذي نقل هذه النسخة عن الأصل في نهاية القرن الثامن عشر، وهو حتماً من العارفين بهذه الرموز كاختصارات للكلمات المستعملة خلال تلك الفترة في مدرسة مانهايم Mannheim. أما بالنسة للتاريخ المسجل على النسخة المذكورة فمن الممكن وضعه في تاريخ متأخر عن زمن النسخ والذي هو حوالي ١٧٩٠- ١٧٩٢. كل ذلك يساعد في توضيح الأمور لتدقيق وتحليل هذا العمل لبيان صحته. لأنه قد يكون عملاً خالداً ككل أعمال بيتهوفن الخالدة.

السؤال الذي يطرح نفسه بحسب ما ذكر، لماذا وجد هذا المخطوط الموسيقي في مدينة إيبنا؟ لماذا إيبنا؟ السؤال مهم جداً. ومرتبط بالمكانة العلمية والثقافية التي تتمتع بها هذه المدينة، ففي تلك الفترة، كانت جامعة إيبنا من أشهر جامعات ألمانيا، نظراً لما كانت تتمتع به من سمعة علمية عالية، ونظراً لما كانت تحتويه من

أساتذة كبار يتحلون بخلاصة الفكر والثقافة الألمانية، وقد ذكر بأن .جد فاغنر Wagner أرسل إليها أحد أبنائه ليدرس فيها. فأساتذتها من أقدر القادرين على بث روح الفكر الألماني المتجدد في عقول الشباب الألمان، والذين انبعثت منهم ألمانيا القرن العشرين الجديدة المتطورة. التساؤل هنا: إذا كانت نسخة السيمفونية هي للموسيقي الأستاذ بيتهوفن، فإن وجودها في متحف الجامعة يمكن أن يوضح لنا حقيقة الأمر بأخذ الملاحظات التالية بعين الاعتبار:

١- وجود المدعو Lodwig Fishenich في مدينة إيينا، وهو من سكان مدينة بون وتربطه صداقة متينة بالموسيقي بيتهوفن، فهو من مواليد ١٧٦٨. هذا الصديق انتسب إلى جامعة إيينا وثبت وجوده فيها خلال الفترة ١٧٩١- ١٧٩٢ لدراسة الحقوق والفلسفة. وقد عرف عنه بأنه كان صديقاً للشاعر الألماني المشهور شيللر، ويستدل على ذلك من وجود رسائل موجهة منه إلى شارلوت فون شيللر Charlotte Won Schiller وقد ثبت أيضاً بأن إحدى هذه الرسائل مرفقة بأبيات من الشعر للشاعرة صوفي Sophie Merau. وقد تزوجت هذه الشاعرة بعد عشر سنوات الشاعر برين تومو Bren tomo. تحدث صديق بيتهوفن في رسالته التي أرفقها بالقصيدة عن الموسيقي الشاب الذي وضع لحنها، وأشاد بموهبته الموسيقية، والتي شهد لها الموسيقي الكبير هايدن وتحدث طويلاً عن العناية التي أحاط بها هايدن هذا الموسيقي الملهم المدعو بيتهوفن حينما قابله وتحدث معه وسمع بعضاً من أعماله.

٢- المنحى الثاني الذي يوضح لنا ظهور السيمفونية إيينا في المكان نفسه، هو

وجود عائلة كريستوف فون برونينغ Christoph von Breunning والتي كان بيتهوفن من الزوار الدائمين لها، وقد ثبت بأن كريستوف كان طالباً مسجلاً في سجلات جامعة إيينا عام ١٧٩٣ . .

٣- أما شهادة الاثبات الثالثة فهي في وجود الموسيقي ستاميتس Stamitz ابن مؤسس مدرسة «مانهايم»، في جامعة إيينا عام ١٨٠٠ مديراً للحفلات الموسيقية فيها، وكان قد حمل معه حين حضوره لاستلام عمله عدداً من الطرود المليئة بالمؤلفات الموسيقية، إلى جانب عدد من الكتب. وهنا يمكن أن تكون إمكانية وصول السيمفونية إلى مكتبة الموسيقا في الجامعة عن طريق ستاميتس.

في حدود ما ذكر توقفت الأحاديث حول هذا الموضوع فترة من الزمن، وفي عام ١٩٥٧ ظهر للوجود موسيقي أميريكي يدعى لاندون LANDON وأخذ يعيد من جديد الحديث حول العمل المذكور وعادت التساؤلات بين أخذ ورد من جديد سعياً وراء معرفة الحقيقة أو سعياً وراء حرمان بيتهوفن من شرعية ملكيته لهذه السيمفونية؟

اكتشاف لاندون LANDON

لا شك في أن سيمفونية إيينا قد بقيت في أذهان الكثير من الموسيقيين مشكلة لم تصل لحلها النهائي، بعد أن أثار الدكتور شتاين عام ١٩٠٩ النقاش حول وجودها. ولذلك فهي كمشكلة لا بد من حلها ووضع النقاط فيها على الحروف

لاثبات شرعيتها وملكيتها. وقد عرف عن كثير من الباحثين، وحتى أيضاً العازفين، الاختصاص بموسيقا أحد الاساتذة الكبار أمثال: باخ - هايدن - هندل - موزارت- إلخ وغيرهم كثير. وعرف عنهم الاختصاص في حقل العزف أو النقد أو التحليل والشرح أيضاً.

في عام ١٩٥٧ كما ذكر آنفاً ظهر للوجود موسيقي أميريكي يدعى هـ. س. روبنس- لاندون H.C. ROBBINS-LANDON وعرف عنه أنه مؤسس لجمعية هايدن HAYDN SOCIETY وأنه باحث موسيقي مختص في تحليل مؤلفات هايدن.

ومن خلال أبحاث هذا المختص، نرى أنه جذب انتباهه، أثناء اطلاعه على قوائم في مكتبة أحد أديرة الكاثوليك الموسيقية، البعيدة عن تناول الأيدي، إشارة مسجلة في إحدى القوائم المذكورة، تشير إلى الفترة التي ظهرت فيها سيمفونية إيينا هذه الاشارة تدل على تنويه سجل كما يلي:

Wit discipulus, Celeb: Mozart Capell, Mag(ister) Wursburg

Symphonia

ويتبع ذلك: «٢ كمان - ٢ أوبوا - ٢ فاغوت - ٢ فيولا - كورني - كلارينيت - سيمبال».

وهناك تدوين للحن الرئيسي كما يلي:

هذا اللحن ليس إلا اللحن الأساسي لسيمفوفية إيينا.

يبدو لنا ولأول وهلة بأن لاندون قد وقع على نسخة أخرى لسيمفونية إيينا والتي بعد أن أجرى لاندون تدقيقاً جيداً على حد قوله، اتضح له بأن هذه النسخة هي طبق الأصل للنسخة التي وجدها الدكتور شتاين قبل ثمان وأربعين سنة.

هذا الاكتشاف الجديد أدى إلى العودة لمناقشات جديدة، وللبحث في المعطيات التي ظهرت من الملاحظات أو التنويهات التي تثبت لنا حقائق اكتشافات لاندون. لذلك كان لا بد من العودة إلى فحص الاثباتات التي مرَّ ذكرها سابقاً.

١- الرمز الذي تحتويه أوراق التدوين لهذه النسخة يدل على أنها من صناعة الورقي، أندريه ماتيزولي Andrea Mattizoli وهو منتج لورق التدوين الموسيقي في شمال إيطاليا. هذه النوعية من الورق متعارف عليها في تلك الفترة، وقد استعملها هايدن في تدوين بعض مؤلفاته وخاصة في عمله المشهور "La Creation - الخليقة".

٢- لقد لوحظ أيضاً وجود تاريخ مسجَّل على نسخة دور الباصون، وهو ١٨٢٢؟، (يجب أن نلاحظ هنا بأن هذا التاريخ بعيد عن تاريخ تأليف السيمفونية). ولدى مقارنة الحبر الذي استعمل لكتابة هذا التاريخ تبين أنه من نوع الحبر المستعمل سابقاً، وبنفس الخط أيضاً، أي أن اليد نفسها هي التي سجلت التاريخ المذكور في كلتا النسختين؟؟ وبحسب الكشوف التي سجلت فيها مقتنيات الدير من الأعمال المشهورة في تلك الفترة وجدت سمفونيتين للموسيقي ويت WITT واحدة من سلم ري والتي فقد أثرها نهائياً، والثانية من سلم دو والمطابقة لسيمفونية إيبنا. وهناك أيضاً ملاحظات تدل على أن ادارة الدير قد ضمَّت إلى مقتنياتها هذين العملين مع أعمال أخرى خلال العام ١٨٢٥ كما لوحظ أيضاً أن السيمفونيتين قدمتا للجمهور في مدينة فيينا خلال العام نفسه. وإضافة لذلك فقد وجدت كشوفات في متحف جامعة إيبنا الموسيقي مسجل فيها نسخة العمل الذي وجده الدكتور شتاين تحت الرقم ٢٤، وأما العمل المنسوب للموسيقي ويت فقد كان برقم ٢٦.

استنتج لاندون بأن مؤسسة الحفلات الموسيقية في إيبنا كانت قد اشترت عدة أعمال للموسيقي ويت، ومنها السيمفونية الخامسة والعشرون والتي ضاع أثرها نهائياً. وذلك يوضح ظهور النسخة التي اكتشفها الدكتور شتاين في إيبنا، ويوضح أيضاً السبب الذي دعاه إلى إثارة الموضوع عام ١٩٠٩ والذي أطلع عليه القارىء في بداية البحث.

هذا رأي خاص بالموسيقي لاندون! ومنذئذ لم يعد هناك أي شك بالنسبة إليه، في أن السيمفونية إيينا ليست من أعمال بيتهوفن، بل هي من أعمال ويت وذلك كما يقول استناداً إلى النص المنشور المسجل في القائمة التي وجدها، والذي هو كمايلي:

١- "Author Witt".

٢- الرمز الظاهر في نوعية الورق مطابق تماماً لما قاله الدكتور شتاين في سيمفونية ويت لاماجور.

٣- وأخيراً، وجود تلك الملاحظة المسجلة على جانب طرف المخطوط، "P.F.W" والتي تدل دلالة واضحة على ما معناه: PAR. Friedriche Witt أي فريدريك ويت، أما رمز (PAR) فيمكن أن يكون مختصر كلمة "Partition" أو غير ذلك؟

علينا التوقف قليلا لمعرفة من هو فريدريك ويت.

ولد ويت في ٨ تشرين الثاني/ نوفمبر عام ١٧٧٠ في مدينة هولدنبرغ ستوتون Holldnberg stotton وفي سن التاسعة عشرة ١٧٨٩، عمل عازفاً لآلة الفيولونسيل في الفرقة الموسيقية التابعة لقصر كارل أرنست. ترك عمله عام ١٨٠٢ ليتسلم الإشراف على القسم الموسيقي في فيرسبورغ Wursburg ومات عام ١٨٣٧. ترك عملين من نوع الأوبرا Capalma Fischer Weib ٢، أوراتوريو - عدد من الأناشيد الدينية - مؤلفات لموسيقا الحجرة - بعض مؤلفات من

صيغة الكانتاتات - عدد من السيمفونيات». وبالرغم من هذا العدد من المؤلفات، فالواضح أنه لم يتمتع بشهرة واسعة خلال حياته، والجدير بالذكر بأن اكتسب اسم «الموسيقي الساحر» وأطلق عليه أيضاً اسم «موسيقي حسب الظروف»؟

إن كل ما ذكر بالنسبة للنسختين المكتشفتين يدفع المتطلّع إلى الحقيقة للخوض في تحليل دقيق وإلى تحقيق في عمق هذين العملين، والذي يلاحظ أنهما أثارا حفيظة العاملين في الموسيقا ردحاً طويلا من الزمن.

تحليل عميق

لدى الاطلاع على مخطوط السيمفونية إيينا اتضح للمحللين الموسيقيين أنَّ العمل متأثر لحد كبير من حيث طريقة التأليف والسير اللحني بالمدارس المنتشرة في تلك الفترة، وكان لكل مدرسة (أي مؤلف) طابعها الخاص، ونخص بالذكر:

١- مدرسة موزارت.

٢- مدرسة مانهايم.

٣- مدرسة هايدن.

وبالمقارنة بالمدارس المذكورة، وبإجماع رأي المحللين الدارسين لهذه السيمفونية، اتضح بأن القرابة أو التأثر، من حيث الشكل وطريقة الكتابة

الموسيقية، باتجاه سيمفونيات لندن لهايدن، وبالتدقيق السيمفونيتين رقم ٩٣ و٩٧.

فكل قارىء موسيقى لهذين العملين يلاحظ تلك القرابة بعد إجراء المقارنة الدقيقة تحليلاً لكل حركة على حدة. يقول الدكتور شتاين بأن العمل لبيتهوفن، ويقول الموسيقي لاندون بأن العمل لـ ويت.

إذا عدنا إلى تاريخ كل من الموسيقيين نجد أن بيتهوفن وويت قد تعرَّفا إلى أعمال هايدن. ولكن من هو يا ترى الذي كان أكثر التصاقاً ومعرفة بهايدن؟

- اجتمع بيتهوفن بهايدن في مدينة بون وأخذ عنه بعض دروس الهارموني وتعرف إلى طرق التأليف. والكل يعرف حق المعرفة رأي هايدن بأستاذ بون بيتهوفن المعجزة، وكل قارىء لحياة بيتهوفن على معرفة بلقائه بهايدن، وكيف أن بيتهوفن قد ثار على هايدن حين قال: ((إنني أرتكب أخطاء في كتابة الموسيقا، والسيد هايدن لا يصححها))، والواقع أن هايدن كان يكتشف لدى بيتهوفن قفزات في التأليف اعتبرت في علم الانسجام (هارموني) دروساً أصبحت فيما بعد تنسب إلى بيتهوفن في دراسة هذا العلم.

بالنسبة للموسيقي ويت فإنه أقام في فيينا عام ١٧٩٦ مدة استطاع من خلالها التعرف إلى موسيقا هايدن. ومن الممكن أن يتأثر بمدرسته وطريقة تأليفه. نعود إلى القول، تاريخياً لا يمكن انكار أو نسيان وجود هايدن في مدينة بون عام ١٧٩٢ حيث كانت شهرة بيتهوفن قد بلغت شاؤاً عظيماً، وعليه من هنا يأتي

القول بأن هايدن قد أظهر تقديراً وإعجاباً كبيرين بالموسيقي الشاب بيتهوفن ومنحه الكثير من الاهتمام. واثباتاً على ذلك تلك الرسالة التي أرسلها Fischoenich والتي ذكر فيها الكثير عن اللقاء بين هايدن والشاب بيتهوفن، والذي يدل على أن المجتمع الموسيقي قد تحدث طويلا عن ذلك مما أدى إلى ذكر هذا اللقاء في الرسائل المتبادلة بين الاصدقاء.

ولكن! هل أقام هايدن عند أمير والسترن كما يدَّعي لاندون ؟ وهل كان ويت موظفاً عنده عازفاً للفيولونسيل؟ وبالتالي لم يعرف عن ويت أبداً بأنه مؤلف موسيقي! ولا ندري إذا ثبت وجود هايدن عند الأمير بما يكفي دراسة سيمفونيات هايدن والتعرف إليها، والتي نشرت في مدينة «فيينا» عام ١٧٩٢.

ومع ذلك، ليس هناك ما يثبت ذلك الحديث، وكل ما يقال مجرد تخمين فحسب، في محاولة لايصال الحقيقة إلى جمهور الموسيقا واثبات شرعية هذا العمل ونسبته لأحد المؤلفين.

دفاعاً عن الموضوع برمته يمكن أن نقول: وبسبب النشاط الموسيقي الكبير في تلك الفترة بالذات، واستماع الموسيقيين إلى مؤلفات بعضهم بعضاً، وخاصة في المجتمعات المثقفة، والذين يمكنهم الحكم فيما يستمعون إليه إن كان غثاً أو سميناً، إذ لا يستطيع الموسيقي اخفاء قدرته نظراً لانتشار العازفين بين أفراد المجتمع المثقف. فليس الأمر فقط وجود موسيقي واحد يطرح ما يؤلفه لجمهور فقير الثقافة الموسيقية مدعياً العظمة في فن التأليف.

هذا هو الجو الذي كان مسيطراً في (بون - فيينا - باريس - لندن - مانهايم) وغيرها من المدن المهتمة بالموسيقا حيث كان لا يسمح أبداً بطرح موسيقا غثه، فالنجاح للأقوى بحكم رأي المستمع والعازف الواثق من معرفته. ويجب أن لا ننسى مجموعة النقاد في تلك الفترة، والتي كانت أبداً بالمرصاد لأي عمل، وأخذه بالتقريظ أو النقد مما يؤدي إلى صفع صاحبه ورميه إلى الحضيض.

هكذا كان المستوى الموسيقي في تلك الفترة، وقد يكون احتكاك الموسيقيين ببعضهم البعض قد أدى إلى خواطر مشتركة بالنسبة إلى بيتهوفن - وويت، بحيث تلاقى حدسهما في سيمفونية إيينا وتلاقت أفكارهما متأثرين بهايدن أو بغيره من عظماء تلك الفترة من الموسيقيين.

الاعتقاد السائد بنتيجة التحليل الموسيقي، هو أن بيتهوفن هو الذي كان له السبق بالتأثر بأعمال هايدن، هذا التأثر الذي أدى إلى محاكاة بعض من أعماله لمدرسة هايدن. بيتهوفن مؤلف وعازف بيانو كبير، وليس بعازف آلة أوركسترا، وكما ذكر سابقاً، فسيمفونياته الأولى لاقت نجاحاً باهراً، وربما كان حظ سيمفونية إيينا كذلك.

أسئلة كثيرة تبقى بدون جواب مقنع ردحاً طويلاً من الزمن، وربما لا تجد الإجابة المقنعة نظراً لتمسك كل مكتشف بشرعية عمل صاحبه. لذلك، ومرة ثانية نقول: لا بد من الخوض مجدداً في أعماق أعمال الاثنين ليمكن البت بالقول الاكيد، إيينا هي لبيتهوفن أو لـ ويت. وهذا يتطلب ومن جديد دراسة

يقظة جداً علمية ومخبرية إن صح القول، لنتمكن من إيضاح عدة ملابسات.

لنجرب إذن الحصول من إيينا على سر محتواها العلمي بعد أن نقوم بدراسة لسيمفونيات بيتهوفن الثلاث الآتية:

السيمفونية الأولى - دو ماجور - العمل ٢١- عام ١٨٠٠

السيمفونية الثانية - ري ماجور - العمل ٣٦- عام ١٨٠٢

السيمفونية الثالثة «البطولة» مي بيمول - العمل ٥٥ - ١٨٠٤

نعود إلى الإطار العام في إيينا: لدى دراسة الصيغة والشكل للسيمفونية المذكورة، بنسختيها، فالواضح فيهما محاكاة العصر لكيفية السرد اللحني والإيقاعي. ولكن الأولى أي «سيمفونية بيتهوفن» تمت بكثير من التأثر والمحاكاة لأسلوب هايدن، وهي النسخة التي اكتشفها الدكتور شتاين والتي تبين أنها وضعت خلال المدة (١٧٩٩-١٨٠٠). ولو عدنا للبحث في إنتاج بيتهوفن خلال السنوات العشر الأخيرة من القرن الثامن عشر، لوجدنا أنه خلال الفترة (١٧٩٠- ١٧٩٥) قد كتب عدداً من الأعمال الموسيقية ومنها - موسيقا للحجرة - موسيقا للبيانو وعملاً للباليه باسم "Chevaleresque"، وعلى الأخص والجدير بالذكر، عملين مهمين جداً من صيغة الكانتات، الأول بمناسبة موت جوزيف الثاني، والثاني بمناسبة تتويج ليوبولد الثاني، وتلا ذلك السيمفونيات الثلاث ذات المستوى الرائع والتي أشرنا إليها سابقاً. (هنا لا بد من الإشارة إلى أن أعمال بيتهوفن كانت تتداخل مع بعضها بعضاً، وإن تاريخ العمل قد لا يمت

بصلة إلى واقع المدة التي كتب فيها العمل. هذه الأعمال التي ذكرت، تدل وتثبت أن بيتهوفن كان سيد فرقته الموسيقية، وسيد تآليفه الأوركسترالية.

إذن، يجب الاعتراف أمام سيمفونية إيينا لبيتهوفن بأننا أمام عمل يثبت أنه ذو طابع وسلطة وقوة، عرفت في مؤلفات بيتهوفن وحتى في طبيعته الاجتماعية، وهذا الرأى ليس بنتيجة دراسة ما هو مدون فقط، ولكن لما يمكن أن نكتشفه من الامكانات المتعددة التي كان يتمتع بها بيتهوفن وبشهادة كبار معاصريه من الموسيقيين. ولذلك فإن الدكتور شتاين المتحمس جداً والذى لا شك بأنه تنقل بين أسطر العمل لدرجة الإرهاق ليثبت صحة رأيه. هذا الارهاق لم يحصل من خلال التدقيق في عمل ويت الذي أكد كبار المحللين أن عمله من الناحية الجملية، وتطوير الألحان والانفعالات والتراكيب الهارمونية هو أقل غنى من الجهة العلمية وليس على درجة من المستوى الذي يتلاقى مع العمل المنسوب إلى بيتهوفن.

وعليه فإن إيينا بيتهوفن تعطي وجهاً أكثر معافاة وأكثر دقة في الكتابة الموسيقية التي عرفت بطريقة بيتهوفن Style de Beethoven .

الثابت مما تقدم أن الملاحظ على امتداد العمل بكامله، انفعالات وتطورات لحنية وإيقاعية، هي من وجهة النظر العلمية تعزى وبدون أدنى شك إلى أستاذ بون. إن ما شعر به الدكتور شتاين من خلال تعمقه بدراسة السيمفونية، وما حصل عليه من قناعات، كل ذلك يعود إلى فهمه الكبير لاعمال بيتهوفن وطرق

تعبيره عن أحاسيسه بشتى أنواعها والتي فيها من التضاد العاطفي ما هو مفقود عند الكثير من المؤلفين.

فالعطاءات الخاصة باستاذ بون لا يمكن أن تفوت الدكتور شتاين وهو الإنسان الذي شغلته هذه المشكلة منذ عام ١٩٠٩ وجعلته مشتت الفكر إزاء عمل يدافع عنه بكل قناعة علمية واضحة وسليمة.

الاستئناس أو التأثر شيء وارد عند الكثير من الملحنين، وعلى سبيل المثال لو تفحصنا بعض مؤلفات سيزار فرانك، لوجدنا فيها شيئاً من خطوط مدرسة فاغنر. هذا الاستئناس أو التأثر، معروف ومسلٌّ أيضاً، ولا يمكن تسميته بالتذكار أو التذكر. في بحثنا هذا ليس هناك شيء من ذلك لانه ثبت تماماً أن التحولات المقامية والأوضاع الانسجامية قد اعتبرت بأنها خاصة جداً بمن عرفت عنه هذه الطريقة في الكتابة.

توضيح

إن بعض مقاطع الحركة الأولى، موجودة وعلى نحو واضح تماماً في الرباعية ذات الرقم ١ من العمل ١٨، ولحن الأداجيو يمثل تشابهاً واضحاً مع نهاية الحركة الأولى من السوناتا عمل ٥٤ وفي الحركة الأخيرة. فالكتابة الموسيقية، تحملنا مباشرة إلى الحركة الأخيرة من ثلاثية الأوبوا والكور الانكليزي عمل ٨٧ والمؤرخ عام ١٧٩٤.

وأخيراً فالمعتقد بأن المستمع الذي هو على مستوى متوسط من حسن الاستماع يمكنه أن يشعر بعالم آخر عندما يستمع إلى مقطوعة ريتربالیه Ritter Ballet أوجوزيف الثاني وسيمفونية إيينا وبمعنى آخر فالمستمع لهذه المؤلفات الثلاثة لا يشك أبداً بشرعية هذه الاعمال لمؤلفها بيتهوفن.

ومما قاله أحد الناقدين بالنسبة لعمل ويت، إن هذا العمل ينزل بنا إلى مستوى بعض صغار المؤلفين مثل FRANZ ANTON ROESSLER، ولذلك لا يمكن أبداً المقارنة بين أفق بيتهوفن المليء بالمشاعر، والغني بالانفعالات الخاصة ببيتهوفن الشاب، لذلك نجد أن الفارق كبير بين العملين.

النتيجة

الخطأ هو الاستنتاج.

يقول الكاتب الفرنسي غوستاف فلوبير المولود في مدينة روان ١٨٢١-١٨٨٩ وهو مؤلف قصة مدام «بوڤاري» عام ١٨٥٧ وأعمال قصصية أخرى، يقول: ((الخطأ هو الاستنتاج، وعلى الاخص في إرث كهذا، حيث نكتشف كل يوم تغيرات كثيرة في وجهات النظر حول تلك الملفات الموروثة)).

إذن السؤال: بيتهوفن أم ويت؟ سؤال حساس ودقيق، فبالنسبة لنا، أغلب الظن أنه لا يمكن الفصل فيه، فإذا كان من واجبنا البقاء أمناء لهذا الموضوع، فالنزاهة العلمية تقتضينا قول ما يلي:

((إن رأي أو نظرية لاندون، تظهر مرضية نوعاً ما، فالرمز الظاهر في ورق الكتابة وقائمة "Gottwell" والأحرف الرموز "P.F.W" كل ذلك يمكن أن يكون بجانب ويت، وإذا أخذنا بما قاله أحد الكتاب الناقدين المدعو جيربير Gerber – عن الموسيقي ويت إنه مؤلف موسيقي لا يتعدى الهواية ! فإن ذلك يدعو للتريث بالحكم.

في العام ١٧٩٢ وكان عمر ويت اثنتين وعشرين سنة، وحتى بعد ذلك، لم يستدل من نشاطه بأنه كان واسع الافق والمعرفة، فالسيمفونية إيينا لم تكن لتحظى بالاعتبار اللازم إذا اعتبرت عمل شباب الا إذا تبعتها أعمال أقوى وأوسع في المستقبل. سيمفونية ويت فيها شيء من الندرة التي لم نجدها في أعماله الاخرى وهذا يدعو للتساؤل، هل كان التأثر نقلاً كاملاً يا ترى؟ لقد ثبتت وبدون أدنى شك أن أعمال ويت لم تكن أبداً بمستوى أعمال الفترة، التي عاش خلالها ولا يمكن أن يكون أبداً بمستوى الموسيقيين الذين عرفوا في حينه.

ومن خلال المنظار الذي أطل منه الباحث في أطروحة بيتهوفن إيينا ومن كل النتائج المرضية التي وصل إليها، نجد أن هذه الأطروحة كانت على مستوى الاحتفاظ بها سواء في الوسط الموسيقي، أو في متحف جامعة إيينا.

إذن كان من الواضح تماماً أنَّ لا ندون لم يقم بما كان يمليه عليه واجب الأمانة في بحثه عن الحقيقة لتصنيف عمل ويت.

ولقد كتب الكثير من الباحثين أمثال: سيمبسون توفيسكوت Sympson Toveyscott وغيره، تارة مع الدكتور شتاين وأخرى مع لاندون، ولكن كل ذلك لم يثبت شرعية عمل ويت.

والاعتقاد الذي ساد جوّ تلك المناقشات والأبحاث هو ((أنه من المبكر جداً الوصول إلى نتيجة بدون خطأ بالتقدير))، إذ أن عمل ويت تنقصه الكثير من المستندات التي تساعد على الحكم عليه بنزاهة.

١- النص الأساسي، والذي أوضحت كتابته ضعف مؤلفه.

٢- ضرورة وجود مسح كامل للعمل المذكور ومقارنته مع مؤلفات أخرى.

ولذلك فإن العودة إلى دراسة عمل هذا الموسيقي الذي أراد له لاندون الوقوف تجاه بيتهوفن والفوز عليه، هو عمل يحتاج كما أسلفنا للتحليل والمقارنة مع مؤلفات كلا الاثنين للوصول إلى الحكم الصحيح - وحينذاك تحتل سيمفونية إيينا مكانها وتحظى بارتقاء سلم الشهرة أسوة بأعمال كبار موسيقيي العصر.

ملاحظة أخيرة: يظهر لنا من كل ما ذكر أن الحملة كانت موجهة ضد أستاذ بون رغم ثبوت تقديم السيمفونية للجماهير خلال الاعوام ١٩١٠-١٩١٣ ويومذاك أقرّت جماهير الموسيقا هذا العمل واستمعت إليه، ولكن ربما كان هناك من يسعى منذ ذلك التاريخ، لاعادة هذا العمل إلى الظلام، مما أدى إلى الحديث عن نسخة جديدة لسيمفونية إيينا والتي لم يثبت أنها صحيحة كنسخة ثانية غير نسخة بيتهوفن.

□ بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية

فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف
أستاذ تصنيع الآلات الوترية في
المعهد العالي للموسيقا بدمشق
ترجمة نديم خلف

العهد الكلاسيكي

تحدثنا في الحلقة الماضية عن صناعة الآلات الوترية في فترة ماقبل العهد الكلاسيكي، وننتقل في هذه الحلقة إلى المرحلة الكلاسيكية. ونبدأ بالحديث عن أهم المدارس التي تم على يديها تطوير هذه الآلات.

لقد كان تطوير الآلات الوترية يقع على عاتق صنّاع الكمان تحديداً. ففي الحقبة الأولى من القرن السادس عشر، وتحديداً في الشمال الشرقي من إيطاليا، وبسبب كون هذه المنطقة نقطة التقاء طرق التجارة، ولارتفاع مستواها الثقافي والاجتماعي، ظهرت مدرستان للآلات الوترية. .

الأولى هي المدرسة البريشانية Breshia School . وقد جاء اسم هذه المدرسة من اسم المدينة التي تقع فيها أهم وأكبر مدينة في شمال إيطاليا . مؤسس هذه المدرسة هو كاسبارو بيرتولونتي ، الملقب بـ(سالو) ، باسم المدينة التي ولد فيها عام ١٥٤٢ .

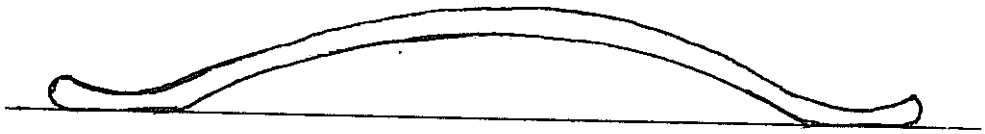
ينحدر كاسبارو داسالو من عائلة موسيقية صانعة للآلات . وكان أخوه فرانشيسكو في ذلك الحين من الرسامين المشهورين .

جاء كاسبارو داسالو إلى هذه المدينة في العشرين من عمره . وقد حالفه الحظ في التعرُّف على حلقة من الصنَّاع المحليين في المدينة . ويحتمل أنه درس عندهم تصنيع الآلات الوترية . وفي عام ١٥٦٥ حصل كاسبارو داسالو على دبلوم صانع الآلات الوترية ، عن طريق مُدرِّسه جيرولومو دي ميزكي صانع الآلات الوترية في هذه المدينة ، كآلة الفيولا داكامبو واللوتنيا . ولكن كاسبارو دفع صناعته للآلات الوترية (الكمان) إلى الأمام . وكان يُصدّر القسم الأهم من آلاته إلى فرنسا . وعن طريق المصادر المالية والوثائق نرى أن أحواله المالية كانت على أحسن حال ، وقد حصل على نجاحات كبيرة وتوجد الآن فقط عشر آلات وترية تمت المحافظة عليها من صنع كاسبارو داسالو .

بعد وفاته عام ١٦٠٩ استمر ابنه فرانشيسكو في هذا الطريق . وبالإضافة إلى آلة الكمان كان يصنع كذلك الفيولا واللوتنيا . إن كاسبارو داسالو هو أول من أوصل الكمان الحالي إلى شكله الكلاسيكي .

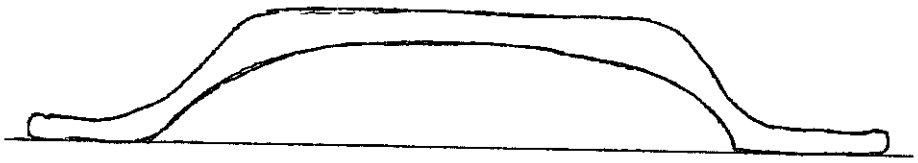
وكان جوفاني باولو مادجيني، المولود عام ١٥٨٠ من الصنّاع الكبار. وقد اشتهر بالآلات ذات الحجم الكبير والصوت الرخيم. لكن الآلات التي صنعها وحافظت على هيكلها قليلة جداً. توفي جوفاني باولو مادجيني سنة ١٦٣٢ بمرض الطاعون. وبعد وفاته ووفاة كاسبارو داسالو فُقد أكبر الصنّاع وأمهرهم. وقد بقي في هذه المدينة صنّاع أكملوا مسيرتهما في صنع الآلات الوترية، وهم: آمبروجي، آتينيانتي، بيتّي، وابن مادجيني واسمه بيترو سانتو، ميكيلوس، مونتينيارو، نيللا، تاستا أنطونيو ديكاتانو، باتستسيني، بتستارلي، رانتا، رودجيري جوڤاني باتيستا، بيترو داكومو، تسيانيتّو.

تميّزت صناعة المدرسة البريشانية بظواهر عديدة. أولها ظاهرة الانحناءات في الظهر والوجه. فعند النظر إلى هذه الآلات نرى أنها تشبه انحناءات المدرسة الألمانية، بحيث إذا قطعنا الظهر من الوسط نرى الإنحناء شبيهاً بصندوق ينظر إليه من الجانب (انظر الشكل ١)



(١) مقطع عرضاني لآلة الكمان الكلاسيكية

الشكل (١)



(٢) مقطع عرضاني لآلة الكمان البريشانية

الشكل (١)

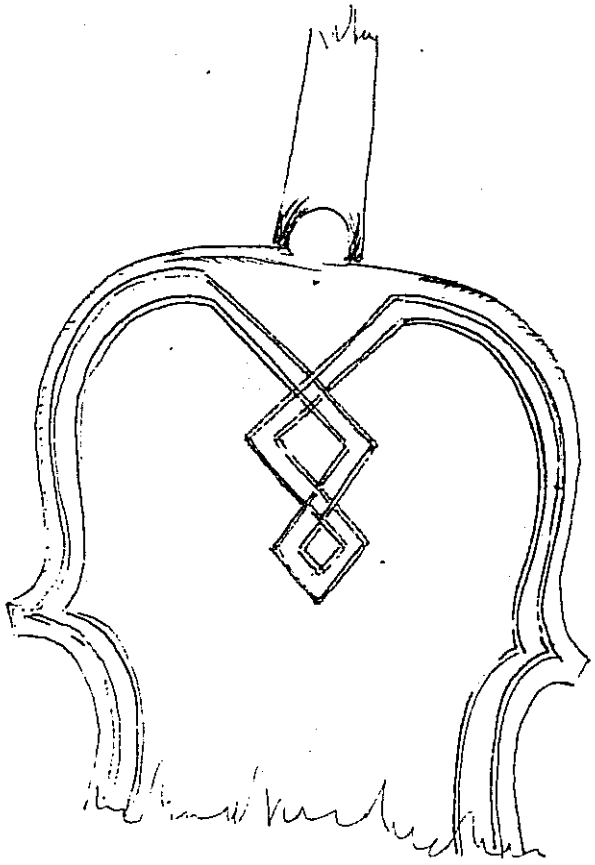
وكذلك نرى الحوافَّ الجانبية الوسطية لا عمق لها، وإنما هي على شكل مستقيم. والشكل (٢) يبين النوع الكلاسيكي الحديث، والنوع البريشاني.

(١) مقطع جانبي لآلة كمان من النوع الكلاسيكي الحديث

(٢) مقطع جانبي لآلة كمان من النوع البريشاني

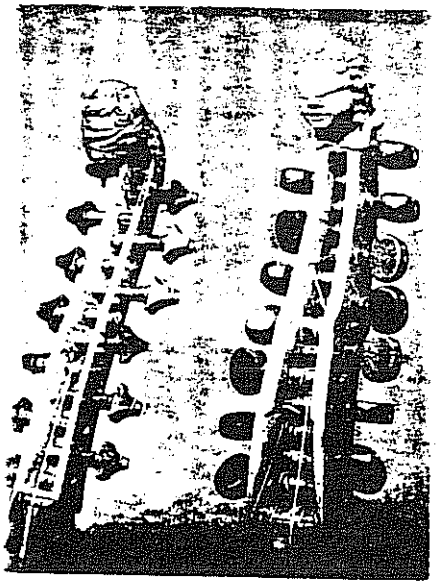
الشكل (٢)

أما بالنسبة للزينة عند الحوافّ في الظهر والوجه، والذي يسمى (أوس)، فكان ثنائياً دائماً. وكانت تصنع عند الرقبة أو عند الجزء السفلي للآلة تزيينات هندسية معينة جميلة (انظر الشكل ٣).



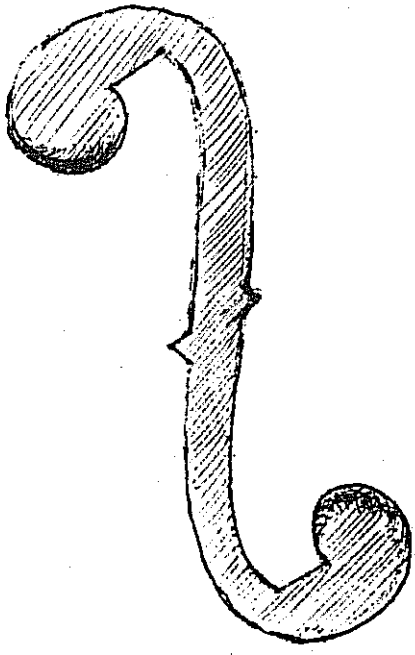
الشكل (٣)

وكان الرأس يحفر عادةً على شكل حيوانات معينة، مثل رأس تنّين أو رأس إنسان، أو أي تحفة فنيّة جميلة، كالرسم الموضح في الشكل (٤).



الشكل (٤)

وكذلك الفتحات الجانبية الموجودة على الوجه، والتي تسمى (أيغا)، كانت مستقيمة وعريضة، والانحناءات الفوقية والسفلية متشابهة، كما نرى في الشكل (٥).



الشكل (٥)

وإذا نظرنا إلى شكل الكمان أعطانا انطباع الستيل الرومانسي أو النمط الرومانسي ذي الانحناءات الكثيرة.

أما خشب هذه الآلات فهو ألواح خشبية لم يجر اهتمام بانتقائها أو دراستها، مما يعني أن آلة الكمان، على سبيل المثال، والتي كانت من الآلات غير المهمة أو التي تأتي في الدرجة الثانية، كانت تصنع من خشب شجر التفّاح أو الإجّاص،

وقد كانت مختلفة، وقد لا تكون لها تموّجات عرْضية أو جمالية. وثمّة صنّاع آخرون من نفس المدرسة كان اهتمامهم أكبر وأصحّ في مجال انتقاء الأخشاب.

أما بالنسبة للأصباغ والطلاء الذي كانت تُطلى به الآلات، فقد اهتمت به المدرسة البريشانية، بحيث كان رقيقاً وذا لون يتراوح بين الأصفر الفاتح والبنّي الغامق. كانوا يستعملون ملح الحديد الذي يعطي اللون البني الغامق، أو نوعاً من فضلات (خشب الباليساندر) الذي يُعطي لوناً بنياً إذا وضع في الإسبيرت. وكانوا يطلون الآلة بخليط من المواد الطبيعية (كالدهن واللساق ومواد أخرى) قبل إعطائها اللون، ليكون هذا الخليط عازلاً بين الخشب والطلاء الأصلي.

ولم يُعثر، من الآلات التي جرى الحديث عنها آنفاً، والتي ظلّت في حالة جيدة، إلا على آلتي الفيولا والفيولونسيل. اندفع صنّاع هذه المدرسة البريشانية للحصول على أكبر الإمكانات الصوتية للآلات الوترية، وتوصّلوا إلى أهم شيء وهو الصوت الرخيم لهذه الآلات، وانتقلوا من جمالية العائلة الفيولية إلى جمالية العائلة الكمانية. بظهور الكمان الكلاسيكي.

وأخيراً يمكن القول إن المدرسة البريشانية كانت الأساس في ظهور المدرسة الأكثر إمكانية وتطوراً، وهي المدرسة الكرومونية، وجميع المدارس الأوروبية الأخرى.

المدرسة الكرومونية

تقع مدينة كرومونا في شمال إيطاليا. ومنذ القدم برزت مدينة للصُّناع المهرة لآلات اللوتنيا والفيولا والآلات الوترية المختلفة. في هذه المدينة نشأ أندريه أماتي (١٥٣٥-١٦١١). وهو من أشهر الصُّناع، ومؤسِّس المدرسة الكرومونية ومخترع الآلة الجميلة - الكمان - ذات الصوت الدافىء والنقي، والذي يصل إلى حدِّ الصوت البشري الحاد (السوبرانو) عند العزف في الأوضاع العالية.

كمانُ هذه المدرسة، من الناحية الحرفية، لا جمالية في صنعه. فارتفاع انحناء الظهر والوجه أكثر من ارتفاع الكمان العادي بـ ٢-٣ ملم، والحوافُّ غير جميلة، ولكن حجم الآلة الكلّي يقترب من حجم الكمان الحديث.

أما بالنسبة لطلائه، فكان يُطلى بطلاء أحمر فاتح أو بُنّي فاتح. ولكن بقيت الآلات التي صنعها أندريه أماتي جميلة إلى حدّ كبير في ذلك الوقت. مما جعل أغلب الأمراء الإيطاليين يشترون منه هذه الآلات. وحتى ملك فرنسا اشترى منه آلة كمان. وقد توصَّل أندريه أماتي خلال ثلاثين سنة من تصنيع الآلات إلى صنع آلة جميلة وغير كبيرة الحجم، وذات صوت جميل كجمال مدينة كرومونا. مما جعل جميع الصُّناع الإيطاليين وغير الإيطاليين من بعده يقلّدونه.

وقد قام ابنا أندريه، وهما أنطونيو أماتي (١٥٥٥-١٦٤٠)، وإيرونيم أماتي (١٥٥٦-١٦٣٠) بإكمال صناعة الآلات الموسيقية الوترية بعده. وقد توصَّلا إلى هيكل آلة الكمان الحالي، فجعلاها أكثر جمالاً شكلاً وصوتاً، إذ عرَّضا

وسطها عند الخصر، وانتقلا بالرأس إلى شكله الكلاسيكي الحلزوني الحالي الجميل، بعد أن كان أندريه أماتي الأب يصنعه على شكل تماثيل.

كانت عائلة أندريه أماتي الأب كبيرة. وقد مارس الأبناء والأحفاد جميعاً صناعة الآلات. وكان الحفيد نيقولا أماتي أكثرهم عبقرية.

توصّل نيقولا أماتي (١٥٩٦-١٦٨٤) إلى أحدث شكل للكمان من ناحية الهيكل وجمالية الآلة والصوت. وهو الذي كان ينتقي الأخشاب انتقاءً جيداً ومدروساً. أما بالنسبة للآلات الأخرى الكبيرة، مثل الفيولا والفيولونسيل، فقد كان يستعمل لها نوعاً معيناً من الأخشاب مثل التويل أو أولخا، وكذلك خشب الزان.

وأما بالنسبة للطلاء فقد كان يطليها بلون أصفر مائل إلى اللون الذهبي، ولا يستعمل اللون الأحمر إلا نادراً.

قام نيقولا أماتي بتدريس فن تصنيع الآلات الوترية، وخرّج أعظم الصنّاع وأمهرهم. وكان أبرز طلابه، إذا لم نقل قد فاق أستاذه، أنطونيو ستراديفاري. ومن طلاّبه أيضاً فرانشيسكو روداجيري (١٦٤٥-١٧٠٠)، وهو صانع ماهر لآلة الفيولونسيل. ومازال أعظم الموسيقيين في العالم يعزفون على آلات من صنعه. ويأتي من بعده ابناه رودجيري كاتسيتو (١٦٦٦-١٦٩٨)، ورودجيري فينجينتسو (١٦٩٠-١٧٣٥) اللذان أكملا مدرسة والدهما، وخاصة من ناحية الطلاء والصوت وجمالية الآلة.

وقد وجد طبعاً في مدرسة نيقولا أماتي صنّاع ماهرون كثيرون غير من ذكرنا، لا يمكن إغفالهم، وهم: دومينيكو مونتانيانو (فينيسيا)، فرانشيسكو كابيتي، سانتو سيرافين (فينيسيا)، كرانجينو (ميلان)، رودجيري (بريشيا)، تونوني (بالونيا).

لقد وضعت مدرسة نيقولا أماتي بصمات على آلة الكمان للصنّاع في جميع أنحاء العالم، وقد استمر تأثيرها إلى حدٍّ كبير طوال ١٥٠ سنة بعد وفاته، وإلى يومنا هذا.

أنطونيو ستراديڤاري (١٦٤٤-١٧٢٥)

أنطونيو ستراديڤاري أحد أبرز طلاب نيقولا أماتي. اسمه معروف ليس فقط من قبل الموسيقيين، وإنما يعرف هذا الصانع الماهر معرفةً جيدةً كلُّ مثقف.

ولد ستراديڤاري في قرية قريبة من مدينة كرومونا. وأغلب الظن أن أهله نزحوا إلى القرى المجاورة لمدينة كرومونا بسبب انتشار مرض الطاعون في ذلك الوقت. لذلك لا نعرف بالضبط حتى الآن اسم القرية التي ولد فيها، ولا أين كانت طفولته وشبابه. إنما نعرف أنه قد بدأ مبكراً دراسة تصنيع الآلات الموسقية. وقد وجدت آلة كمان كتب في داخلها (صنعت الكمان في الثالثة عشرة من عمري، في مختبر نيقولا أماتي - أنطونيو ستراديڤاري). ولم نحصل على وثائق تدل على أنَّ ستراديڤاري درس عند أماتي إلا هذه الكمان، التي كتب

بداخلها أنها من صنع ستراديڤاري، وبعض الآلات التي صنعها ستراديڤاري مبكراً. وهي شبيهة بآلات نيقولا أماتي. وكذلك وجد الانكليزي خيلل آلة كمان كتب بداخلها (طالب نيقولا أماتي - صنعت عام ١٦٦٦ - أنطونيو ستراديڤاري). وهذه الوثيقة هي الوحيدة التي رجَّحت الظن بأن أنطونيو ستراديڤاري درس عند نيقولا أماتي. وفيما بعد عام ١٦٦٦، لم يكتب داخل الآلات التي صنعها: (طالب أماتي)، مما يُعتقد أنه في هذا العام أنهى دراسته عند نيقولا أماتي.

لقد عثر في مدينة كرومونا عام ١٦٦٧ على وثيقة كتب فيها (الأول من تموز عام ١٦٦٧ تزوج أنطونيو ستراديڤاري، من كنيسة تسيتسيلي، بفرانشيسكا فيرابوشي، من كنيسة أكاتا). بعد الزواج انتقل ستراديڤاري إلى حي أكاتي حيث تسكن زوجته. وقد افتتح أول مختبر لتصنيع الآلات الموسيقية.

في العام التالي ١٦٦٨، وعن طريق وثائق مدينة كرومونا عُثر على وثيقة أخرى ورد فيها: (يعيش في هذا البيت أنطونيو ستراديڤاري، ٢٨ سنة، وزوجته فرانشيسكا، ٢٦ سنة، وابنتهما جوليا، ثلاثة أشهر).

لقد سارت أعمال أنطونيو ستراذيڤاري على نحو جيد في هذا الحي. ففي عام ١٦٨١ اشترى ستراديڤاري دارةً بثلاثة طوابق، بالقرب من كنيسة دومينيكالسي، وعلى سطح هذا البيت كانت الفسحة المشهورة التي كان ستراديڤاري يعلق فيها آلته الموسيقية لكي تجف. وإذا نظرنا إلى وثائق مدينة

كرومونا نرى أن ثمنَ البيت الذي اشتراه ستراديڤاري من بيجناردي هو سبعة آلاف من العملة الإمبراطورية، فهو من أغلى البيوت في ذلك الوقت. وقد ظلَّ هذا البيت على وضعه الذي كان عليه إلى عام ١٨٨٨، حين اشتراه صاحب كازينو وحوّله إلى كازينو وملعب للبلياردو.

أمضى ستراديڤاري بقية حياته في هذا البيت. ويذكر المقربون منه وأصدقاؤه أنه كان شخصاً طويل القامة نحيلاً، يعتمر قبعة بيضاء صيفاً، ويرتدي بلوزة صوف شتاء. وعندما يعمل كان يرتدي باستمرار وشاحاً أبيض من الجلد. كان سعيداً في حياته وثرياً، لأن أعماله كانت دائماً تعطي نتائج ممتازة. وقد كان مشهوراً جداً خلال حياته. وكان أمراء إيطاليا وألمانيا وفرنسا وبولونيا يشترون منه الآلات التي يصنعها، وجمع ثروة كبيرة جداً.

وفي يوم العشرين من أيار عام ١٦٩٨ ماتت فرانشيسكا، أول زوجة له. وقد دلّت الوثائق التي وصلت إلينا أنها أنفقت على ميتم كبير جداً مبالغ طائلة تقدر بـ ١٨٢ ليرة ذهبية. وفي سنة ١٦٩٩ تزوج من ماريا زاميلي، زوجته الثانية. وقد أنجبت له خمسة أولاد: بنتاً وأربعة ذكور. وقد أنجب أحد عشر ولداً أغلبهم مات عن عمر قصير. والذين بقوا على قيد الحياة هم فرانشيسكو وادموبونو. وقد تعلما مهنة تصنيع الآلات من والدهما، ولكن لم يستطيعا بلوغ القمة العظيمة لصناعة الأب ستراديڤاري.

مات ستراديڤاري ودفن في مقبرة على شكل بيت، متصل بالكنيسة. وفي عام ١٨٠٩ أُجريت تصليحات في المدينة فهُدمت الكنيسة والبيت الذي دفن به، ونقل مابقي من الرُّفات في المقبرة إلى مكان خارج المدينة. وعلى هذا النحو ضاع قبر أعظم صانع للآلات: أنطونيو ستراديڤاري.

في متحف مدينة كرومونا الآن، توجد أعمال وآلات تعود لستراديڤاري العظيم وقد قام السيد فيوريني بإهداء هذه الآلات إلى المتحف عام ١٩٣٠، وكان قد اشتراها من المركيزة داللافالليه، وهي نفسها حصلت عليها من ورثة الأمير كوزنو دي سالايوي، الذي اشتراها بالعملة الفيورينية بمبلغ ١٠٠،٠٠٠ ليـر إيطالي. سمُيّ الشارع الذي تقع فيه دارة ستراديڤاري باسمه. ومنذ فترة قريبة وضعت في مكان البيت قطعة من المرمر كتب عليها: (في هذا المكان كان البيت الذي صنع فيه السيد العظيم ستراديڤاري الآلات، وأوصلها إلى قمة الجمال والعظمة). وقد استمرت شهرة مدينة كرومونا باسم لا ينمحي ولا يعلو عليه اسم آخر.

حياة ستراديڤاري بغناها كانت بسيطة، وكان دائماً في عمل مستمر، ويتراوح عدد الآلات التي كتب عليها اسمه بين ١١٥٠ و١٥٠٠ آلة، هذا إذا أخذ بالحسبان أن قسماً غير قليل قد ضاع وتلف أثناء الحروب في أوروبا. وبهذا نقف مذهولين أمام الإمكانات العظيمة التي كان يتمتع بها. والأسباب معروفة، فأولاً كان ستراديڤاري لا يتوقّف عن العمل إلا عندما يأكل أو ينام. وثانياً كان يعمل في

مختبره ٨-١٠ عمال يصنع كلٌّ منهم جزءاً معيناً من الآلة، ثم يكملها ستراديڤاري. ولكن الوثائق تقول أيضاً إنه لم يشتغل مع ستراديڤاري إلا اثنان من أبنائه، أحدهما مشهور جداً وهو كارلو بيركونتسي (١٦٨٣-١٧٤٧). أما بالنسبة للصُّناع الآخرين، وكذلك معاصروه، والذين كتبوا على آلاتهم (طالب ستراديڤاري) فلم تأت على ذكرهم وثائق ما. وبفضل ستراديڤاري يأتي جميع صُنّاع العالم إلى هذه المدينة للتعرُّف عليها، وللاشتراك في مباريات تنظّم فيها على نحو دائم. إن مدينة كرومونا هي مركز الثقافة الصناعية للآلات الوترية في العالم. ويعمل في هذه المدينة أعظم صُنّاع العالم إلى الآن.

وفي النهاية، نتطرّق إلى سعر الآلات التي صنعها السيد ستراديڤاري في عهده، وفي وقتنا الحاضر.

ففي عهده كان ثمن الكمان يتراوح مابين ٤ و٥ من القطع (لوي دور) الذهبية، وهو مبلغ كبير جداً في ذلك الوقت. أما في وقتنا الحاضر ففي أوكتسيون سويتي بانكلترا اشترى أحد المليونيرين عام ١٩٨٩ كماناً من صنع ستراديڤاري بمبلغ ٤٠ مليون دولار. تلك كانت سيرة السيد ستراديڤاري العظيم، وما وضع لنا من ثروة يتمتع بها الموسيقيون في العالم.

في العدد القادم: صناع الآلات الوترية في أوروبا

□ الكواكب: متتالية سيمفونية لغوستاف هولست

د. نبيل اللو
- باحث موسيقي
-أستاذ في جامعة دمشق-كلية الآداب

غوستاف هولست Gustav HOLST، موسيقي إنكليزي من أصل سويدي. ولد في عام ١٨٧٤، و توفي عام ١٩٣٤. بدأ كتابة متتاليته السيمفونية في عام ١٩١٤، و فرغ منها في عام ١٩١٦، و لم يكن في ذلك الوقت في مؤلفات الموسيقا الإنكليزية عمل موسيقي واحد يضاهي هذا العمل الموسيقي، كما لا نجد في مؤلفات الموسيقا العالمية عملاً كتب بمثل هذه الجرأة سوى عند حفنة من الموسيقيين الأوروبيين، و نسوق أمثلة على ذلك مقطوعة «سالومي Salomé» التي كتبها الموسيقي الألماني ريتشارد شتراوس R.STRAUSS (١٨٦٤-١٩٤٩) في عام ١٩٠٥ مستلهماً من العمل الأدبي الذي كتبه الأديب الإنكليزي أوسكار وايلد O.WILDE (١٨٥٦-١٩٠٠) و يحمل نفس العنوان، و مقطوعة « تقديس الربيع Le sacre du Printemps» التي وضع موسيقاها الموسيقي الروسي إيغور ستراڤينسكي I.STRAVINSKY (١٨٨٢-١٩٧١) في عام ١٩١٣. و القاسم المشترك بين متتالية «الكواكب» لهولست و المقطوعات السالفة الذكر أنّها سعت

جميعها إلى توسيع ميدان الموسيقا التعبيرية و إغنائه. و تشترك فيما بينها في أنّها استمدت موضوعاتها واستلهمتها من مناهل غير موسيقية لم تكن مستخدمة حتى ذلك الوقت كالتصوف[1] والأساطير المشركة، و الغيبيات، و الفلسفات الشرقية، والطبيعة العذراء، والإنسان البدائي، والقوى الخفية التي تحكم العالم و تسيّره، و الكون[2]! و قد بدأت هذه الموضوعات تستخدم استخداماً متزايداً في الموسيقا منذ القرن العشرين. و تعدّ متتالية «الكواكب» إحدى أهم أعمال هذا الإتجاه.

اهتم هولست منذ بداياته كموسيقي بموضوعات غريبة مجلوبة بعيدة الجذور والاصول عن التراث الادبي والفلسفي الانكليزي. فقد تيسر له عندما كان طالبا أن يطلع على الادب والفلسفة الهندوسية فترجم بنفسه بعض النصوص عن السنسكريتية ولحن منها بواكير ألحانه الغنائية.

---

(١). أودّ الإشارة هنا إلى السيمفونية الثالثة التي كتبها الموسيقي البولوني كارول شيمانوفسكي SZYMANOWSKI (١٨٨٢-١٩٣٧) و سمّاها " غناء الليل Le Chant de la nuit"، مستلهماً موضوعها من قصيدة صوفية نظمها الشاعر الفارسي المتصوّف مولانا جلال الدين الرومي (١٢١٠-١٢٧٣).

(٢). أريد أن أتطرق هنا أيضاً إلى محاولات الموسيقي الروسي ألكساندْر سكريابين A.SCRIABINE (١٨٧٢-١٩١٥) في مقطوعته « بروميثيوس أو عقيدة النار » Prométhée ou le poème du feu التي كتبها في عام ١٩١٠. و يشبه سكريابين هولست إلى حد كبير في تأثره بالفلسفات الشرقية، فقد قيّض له أن يقيم في الهند مرات =

كما لحن بعض قصائد ريغ ڤيدا Rig-Veda، وهي مجموعة قصائد تشكل أحد كتب الهند الدينية القمة الاربعة ، تجمع الف نشيد ديني ونيف تحض كلها على التعاليم الهندوسية ويعتقد أنها نظمت في الألف الثاني قبل الميلاد وتعد أكثر مجموعات الكتب الأربعة قدماً. وصادف أن تعرف هولست في عام ١٩١٣ عن طريق صديق له يدعى باكس Bax على عالم الفلك وأطلعه على اسراره وخفاياه فافتتن هولست به أيما افتتان ووجد فيه معينا يستوحي منه ويستلهم ، فولدت لديه فكرة متتالية «الكواكب». كتب العمل في عامين (١٩١٤-١٩١٦) انصرف خلالهما بكليته الى دراسة علم الفلك فتضلع فيه، وحذق قراءة ابراج السماء كل الحذق وأكد في متتاليته على الطابع الفلكي لكل كوكب أكثر من تأكيده على طابعه الاسطوري واحياءاته.

= عديدة فتأثر بفلسفتها و ألف أعمالاً سيمفونية من وحيها «كالقصيدة الإلهية» Le Poème divin التي وضع موسيقاها في عام ١٩٠٤، «و قصيدة النشوى Poème de L'extase التي كتب موسيقاها في عام ١٩٠٧. كما يشبه سكريابين هولست في تأثره بالموسيقي الالماني ڤاغنر Wagner (١٨١٣-١٨٨٣). وحاول سكريابين تأسيس فن عالمي تشارك فيه صناف الفنون جميعها يعهد فيه الى الموسيقي مهمة التواصل والاتصال مع الكون Cosmos وهو برنامج جد طموح دعمه سكريابين بدراسات فلسفية استوحاها من الفلسفة الشرقية واستلهم منها.

عزفت المتتالية لأول مرة أمام جمهور خاص في التاسع والعشرين من شهر أيلول من عام ١٩١٨ ، ولم تكن الحرب العالمية الاولى قد وضعت أوزارها بعد، عزفتها فرقة Queens hall Orchestra بقيادة أدريان بولت Adrian Boult ، وقد نظم الحفل وأعد له بالفور غاردينر Balfour Gardiner عربوناً منه ووفاء لهولست. واصبحت متتالية الكواكب فيما بعد اشهر أعمال هولست وأكثرها شعبية، وهي تعد بحق نموذجاً ناصعاً لإسلوبه في كتابة الموسيقا، مزج فيه بين التقشف والزهد والحسية .

تتألف المتتالية من سبع حركات تمثل كل واحدة منها كوكباً من الكواكب، خلع هولست على اسم كل كوكب منه صفة حاول اظهارها ورسمها في موسيقاه. وجاءت في تسلسل كتابتها على النحو التالي :

الحركة الأولى مارس المحب للحرب Mars,Le Belliqueux

مدتها سبع دقائق. جملها عنيفة صاخبة تنضح بالقلق، و جوّها العام ثقيل كابوسي مرعب. فرغ هولست من كتابتها في أوائل صيف عام ١٩١٤ ، و مع أن مأساة الحرب العالمية الأولى (١٩١٤ - ١٩١٩) لم يكن قد استفحل أمرها بعد، فإن الروائي هنري ويليامسون H.WILLIAMSON ، الذي كانت حياته سلسلة لا تنتهي من محن و مآس نزلت به خلال الحرب العالمية الأولى، صاح قائلاً بعد أن سمع هذه الحركة : ((هذه موسيقا رجل عرف تماماً حجم الكارثة و هولها)).

الحركة الثانية : ڤينوس المسالمة Venus, la Pacifique مدتها ثماني دقائق

وعشرين ثانية. تنساب جملها بشفافية و غنائية رقيقة لا تخلو من حزن خفي. كتب هولست موسيقاها بنَفَس ڤاغنري، واضحة معالمه، و كيف لا و قد ظل متأثراً بالموسيقي الألماني إبان حياته زمناً طويلاً دائراً في فلكه.

الحركة الثالثة : ميركور المرسال المجنّح Mercure, le Messager ailè مدتها أربع دقائق. يدخلنا هولست فيها في جو فضاء صوتي أثيري. و قد عمد في كتابتها إلى جمل قصيرة على غرار لمسات ريشة المدرسة الإنطباعية الفرنسية في التصوير.

الحركة الرابعة : جوبيتر البشوش Jupiter, le Jovial مدة الحركة سبع دقائق و نصف. أظهر فيها هولست تعاطفه و ميله للأغنيات و الرقصات الفلكلورية الإنكليزية، و قد عُرف عنه طيلة حياته ولعه بالموسيقا الفلكلورية.

الحركة الخامسة : ساتورن العجوز Saturne, le Vieillard مدتها ثماني دقائق و نصف. تعبّر موسيقاها عن تطواف أفعواني لا يفتر و لا يهدأ و لا يستقر على حال، حتى يصل إلى مبتغاه حيث تنتظرنا مفاجأة لطيفة.

الحركة السادسة : أورانوس الساحر Uranus, le Magicien مدتها خمس دقائق و خمس و أربعون ثانية. جوّها استشباحي، تذكرنا بنسخة كوابيسية لمقطوعة "متعلم السحر" L' Apprenti sorcier للموسيقي الفرنسي بول

دوكا Paul Dukas(١٨٦٥-١٩٣٥).

الحركة السابعة : نبتون المتصوّف Neptune, le Mystique مدتها سبع دقائق ونصف. مثال عن الإنطباعية الموسيقية في شكلها الصافي و جوّها المدهش الذي يصور لنا بالموسيقا الفراغ الشاسع الرحب. و تعّد هذه الحركة إحدى أكبر المحاولات و أنجحها على الإطلاق للتعبير موسيقياً عن الفضاء اللامتناهي والإيحاء به.

لقد أظهر هولست، في كتابة متتالية "الكواكب" بحركاتها السبع، علما أوركسترالياً و حذقاً جعله لا يقل شأناً فيه عن تضلّع الموسيقي الفرنسي بيرليوز Berlioz(١٨٠٣-١٨٦٩) منه و تمكنه فيه.

❑❑❑

❑ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً

المهندس رشاد أنور كامل

أن يكون لديك «بيانو» هذا رائع ، أن يكون لديك «كمان» أيضا هذا رائع ، وبالأحرى ان تحظى بأية آلة موسيقية وتستطيع العزف عليها فأنت من عداد المحظوظين ، ولكن ان يكون لديك كل الآلات الموسيقية وتستطيع العزف عليها معا فهذا تخليق في عالم سحري يرفع من قدرات العازف الى مستوى فرقة موسيقية كاملة .

انه الكمبيوتر يقتحم عالم الموسيقا فلم الاستغراب . ألم يحول الانسان القصبة إلى ناي أخاذ ، ألم يحول الخشب الأصم الى سلسلة لا تنتهي من الآلات الموسيقية الرائعة ! ! كذلك كان من الطبيعي ان يضفي على الكمبيوتر (سحر هذا العصر) اللمسة الموسيقية التي عبرت دائما عن تفوق الانسان وارتقائه .

نعم : تعودنا على الكمبيوتر كآلة تتعامل مع المعلومات بصمت ، واسلوبها في الاتصال معنا يتم عن طريق الشاشة أو المطبوعات التي يزودنا بها . وباحسن احواله كان يطلق صفيراً للتنبيه يشبه الى حد بعيد صوت منبه الساعات الالكترونية والذي ندعوه « Beep » .

تطورت الامور بسرعة وتحولت هذه الـ Beep الى شلال من الامكانيات الموسيقية والقدرات المذهلة اقحمت الكمبيوتر فورا في عالم الموسيقا .

تنقسم الكمبيوترات الشخصية إلى ثلاثة أنواع كل منها يعمل وفق نظام متميز

النوع الأول – الأنظمة المتوافقة مع الـ « IBM »

والنوع الثاني – نظام الكمبيوترات العاملة وفق نظام «Macintos »

والثالث- هو الأنظمة المتوافقة مع نظام « Amiga »

وتتمايز هذه الانظمة الثلاث فيما بينها في مدى تخصصها واحترافها وسهولة تشغيلها ، لكن تساوت مؤخرا قدراتها في مجال التلاعب المبدع بالصوت .

وكأي منتج جديد في العالم فرض الكمبيوتر علينا بعض التعريفات والوحدات ، بمعرفتنا الكبيرة بها تزداد قدرتنا على استثمار الكمبيوتر بشكل اعمق في عالمنا ، عالم الموسيقا .

و لا حاجة لشراء جهاز كمبيوتر متخصص في التعامل مع الصوت والآلات الموسيقية فيكفي ان نضيف بعض القطع الالكترونية والبرامج الملحقة بها لنحول اي جهاز كمبيوتر لدينا الى آلة مبدعةفي مجال اصدار الصوت وتسجيله .

السر يكمن في القطع التالية :

أ- لوحة معالجات الصوت الالكترونية .

والتي هي عبارة عن لوحات الكترونية تضاف الى الكمبيوتر نستطيع من خلالها وصل العديد من الآلات الموسيقية وآلات التسجيل وغيرها من أدوات

إخراج وإدخال الصوت للكمبيوتر والتحكم بها، نستطيع من خلالها التعامل مع كل أنواع الأجهزة الموسيقية (والتي تبث الصوت بشكل تمثيلي "إشارة بشكل موجات" مثل الميكرفون . وعموم آلات التسجيل . . . . . إلخ .) أو الأجهزة الرقمية (والتي تصدر وتستقبل الإشارة الصوتية بشكل أرقام)، مثل آلات التسجيل الرقمية وغيرها من الآلات الموسيقية الالكترونية الحديثة .)

ويجب ان نتفق على أمر، أن الكمبيوتر يتعامل مع الصوت حصراً بشكل رقمي؛ أي بعد تحويل الموجة الصوتية الى حزم من المعلومات الرقمية التي تعبر عن تلك الموجة بدقة مقبولة . ولهذا التحويل فوائد كبيرة لانه مكننا من تسجيل الاصوات بعد تحويلها ضمن وسائل التخزين الخاصة بالحاسب ضمن ملفات يتعامل معها الكمبيوتر بنفس السهولة التي يتعامل بها مع النصوص وغيرها من البرامج .

فقص مقاطع ودمج أخرى واجراء عملية التكرار لنغمة اصبح امراً بغاية البساطة، وسيتبادر الى الذهن سؤال هل يستطيع الكمبيوتر اعادة بث ما سجله الى مكبرات الصوت او أجهزة التسجيل بالشكل التمثيلي (موجات صوتية)؟ . نعم وهذا مارفع من مستوى مثل هذه اللوحات الالكترونية الموسيقية ووضعها في مصاف افضل أجهزة العزف والتسجيل على الاطلاق .

عاملان أساسيان يحددان مدى دقة المخرج الصوتي لدى لوحات الصوت هذه، وهما :

الاول- نسبة الالتقاط« Sample Rate »

وتقاس بـ KHZ كيلوهرتز، أي (آلاف الهزات في الثانية). والتي تعتمد في جوهرها على عدد المرات في الثانية التي تقوم فيها اللوحة الالكترونية الصوتية بالتقاط وتحديد الإشارة الصوتية التمثيلية الداخلة إليها وتحويلها إلى الشكل الرقمي. وكلما ارتفعت نسبة الالتقاط للإشارات الصوتية بالثانية، ارتفع مستوى الصوت ونوعيته ودقته.

اذا وكقاعدة عامة كلما كانت لوحة الصوت قادرة على التعامل مع نسبة التقاط أعلى كلما كانت افضل من الناحية التقنية مع الانتباه الى ان استخدام نسبة التقاط مرتفعة تكلفنا مساحات أكبر من الذاكرة المستهلكة داخل حواسبنا لاحتواء ما سجلناه وذلك لأنها في هذه الحالة ستحتوي على معلومات أكثر.

الثاني: هو (Resolution) دقة التسجيل داخل الحاسب

ان كل رقم أو رمز اوحرف داخل الكمبيوتر يعرف كحد أدنى بثمان خانات وهذا امر معروف في عالم الكمبيوتر ولكننا نستطيع عند الضرورة ان نرمز للحرف بستة عشرة خانة وفي هذه الحالة سيرتفع مستوى الدقةعن سابقتها حوالي (٢٥٦ مرة) فقط أي اننا سنحصل على جودة أكبر تعادل هذا الرقم. وتمت الاستفادة من هذه الخصائص في عمليات التقاط وتسجيل الصوت تمهيدا لتحويله الى اشارات رقمية يسهل التلاعب بها.

فدقة التسجيل تعني تماما عدد الخانات المفروزة لتسجيل كل نبضة صوت ضمن وحدة زمنية واحدة؛ معتمدين بذلك على الدقة الحقيقية والنوعية المطلوبة

لتسجيل الاصوات المطلوبة . فمثلا اذا اردنا ان نسجل محادثة عادية لا اهمية كبرى لدقة وحساسية الصوت بها نستخدم اسلوب التسجيل بثمان خانات فقط (8 BITS) . ولكن في حال اردنا تسجيل اشياء تحتاج الى مستوى اعلى من الدقة فلا بد من استخدام امكانيات التسجيل باسلوب الـ ١٦ خانة (16 BITS) والذي يتميز عن سابقه بأنه ادق ب(٢٥٦ مرة) منه .

وطبعا الان هناك امكانية التسجيل بدقة ٣٢ خانة (32 BITS) والذي يستخدم لتسجيل الاصوات العالية الدقة والتي تحتاج الى الكثير من التمايزات والتفصيلات فيما بينها وهذه الطريقة أفضل بـ (٦٤٠٠٠ مرة) تقريبا من الاولى !! . تصوروا مدى الدقة والحساسية في التسجيل والبث عند استخدامنا لمثل هذه الدقة في التقاط الاصوات .

ب- برامج معالجة الإشارة الصوتية الرقمية .

Digital Audio Editors

ان هذه البرامج في الحقيقة من الجمال بما لا استطيع ان اوفيها حقها بالكتابة فقط ، لان مشاهدة امكانياتها المتفوقة في التعامل مع الاصوات والنغمات والتمتع بالتعامل معها هو وحده الكفيل بالكشف عن مكامن الروعة فيها . فهي تتعامل مع ماسجل لها من نغمات كما تتعامل مع برامج النشر المكتبي المختص بالنصوص المكتوبة لتخرج صفحات مؤثرة خلاقة ، فلها مثلا القدرة على فرز الاصوات والتعرف عليها واستخلاصها من مجموعات الاصوات الاخرى بكل

سهولة . مثلا نستطيع تسجيل مقطوعة غنائية كاملة ومن ثم الطلب من الكمبيوتر ازالة الصوت البشري منها واعادة تسجيلها بدونه ، كما أنه من الممكن تحويل آلة موسيقية تعزف جملة موسيقية ضمن مقطوعة الى آلة أخرى .

ولهذه البرامج القدرة على كتابة العلامات الموسيقية لأي لحن ادخل لها وبدقة كبيرة وطبعا تتيح لنا كتابة علامات خاصة بنا ، وتقوم بعزفها لنا . وحتى توزيع القطع الموسيقية اصبح امراً متيسراً للهواة وامراً أكثر سهولة وابداعية للمحترفين .

وتستطيع هذه البرامج التعامل مع ثمان أو ستة عشر معالج صوتي في آن واحد وكل معالج صوتي له القدرة على استقبال اربع آلات موسيقية مختلفة والتنسيق فيما بينها .

كل ما يحلم به موسيقي مبتدء أو محترف من قدرات عزف وتأليف وتوزيع وتسجيل واعادة استماع وتلاعب بالصوت مكنته منه هذه البرامج التي تعتبر جزءاً حيوياً من نظام الصوت لدى الكمبيوتر الآن .

ج- « Sequencers » جهاز توافق الصوت .

إن بعض البرامج تظهر لنا على الشاشة بشكل يشابه تماماً أجهزة التحكم الموجودة داخل غرف الهندسة الصوتية وذلك لجعلها مألوفة ولتسهيل التعامل معها . والبعض الآخر من البرامج يأخذ شكل آلة تسجيل عادية .

وهذه البرامج تدعى اليوم « Desktop- Studio Programs »(أي برامج

مختصة بمعالجة الصوت خاصة بالكمبيوترات الشخصية) ، وبدمج الميزتين ، البرامج المتفوقة ولوحات معالجة الصوت ستحصل على كل ما تحتاجه لجعل الكمبيوتر عازفاً ومغنياً وموزع ألحان!!

إن الـ« MIDI Sequencers » (منظم مقاطع نظام المعالجة الصوتية الرقمي) يلتقط ويعيد بث الاصوات بشكل مترابط ، مدروس ، متزامن ، ويضفي لمسة الاحتراف على اسلوب التسجيل المعقد لعدة آلات واصوات تشترك في أداء جمل موسيقية مركبة . إن السيكوينسرات التي تستطيع التعامل مع نوعي الإشارة الرقمية من نوع الـ Midi أو الإشارةالتمثيلية والتي تُظهر الموجة كموجة مرسومة على شاشة الحاسب ، مضبوطة بين الاحداثيات الافقية والتي تعبر عن الزمن و الشاقوليةو التي تعبر عن الشدة الصوتية « Amplitude » على المحور . وبذلك يتيح لك امكانية التلاعب مباشرة بشكل الموجة وشدتها وحتى الرسم فوقها أو رفعها أو خفضها أو دمج رسم موجتين مع بعض للحصول على الصيغ الجديدة المطلوبة من هذه الموجة الصوتية .

فوائد الـ Sequencers :

إن الكمبيوتر الأول الذي زود بـ Sequencers كان من نوع الميدي فقط . ولكن مع تطور (البطاقات الالكترونية) من حيث السرعة ونوعية المعالجة وحجم الذاكرة المتاحة ضمن الحاسب ظهر جيل جديد من الـ Sequencers ، والذي له القدرة على التعامل مع (الميدي والصوت المسجل)MIDI and Audio Traks . و يظهر برنامج التحكم الخاص به على شاشة الكمبيوتر بشكل آلة تسجيل

احترافية لها نفس الخواص والإمكانات لا بل أفضل لأنها عند التسجيل عليها لا تلتقط أو تضيف أصوات (التشويه الناعمة) Hiss الناتجة عن الذبذبات التي تطلقها المكونات الالكترونية في المسجلات الحقيقية .

وتختصر لنا الوقت في عمليات المونتاج الصوتي لان لف الشريط وتحضيره والبحث عن الاصوات المطلوبة لا تأخذ هنا اكثر من ثانية واحدة . ، وبإمكانك المحي والتسجيل دون الأخذ بعين الاعتبار حالة الشريط (كما هو في الواقع) . وبإمكانك تحديد موقع التسجيل تماماً وتحديد نقطة البدء بدقة متناهية وفائقة .

والخلاصة ، إن كل مساويء آلات التسجيل الناجمة عن القطع الميكانيكية من عدم مطابقة وتزامن ودقة تموضع ، قد اختفت عند استخدامنا لهذه البرامج واختفت معها إشارات التشويش التي تصدرها القطع الاليكترونية ضمن المسجلات ايضاً والتي تمتزج مع الاشارة المراد تسجيلها .

وهذا انجاز كبير يقدره من سمع أو قرأ أو أراد امتلاك آلات تسجيل إحترافية ذات مواصفات عالية وصدم بسعرها .

الكمبيوتر بدأ بالتحرك نحو عالمكم ، لقد دخل فيه فورا كآلة موسيقية وكموزع وكاتب نوتة ومهندس صوت اضافة لقدراته الكبيرة في التخزين والارشفة والاسترجاع وربط المعلومات ببعضها والتعرف على الاصوات وتحليلها .

إذاً الكمبيوتر أخيراً تجلى في عالم الموسيقا ؛ ألا تتفقون معي أنه ارتفع فوراً الى المراتب الأولى ؟ .

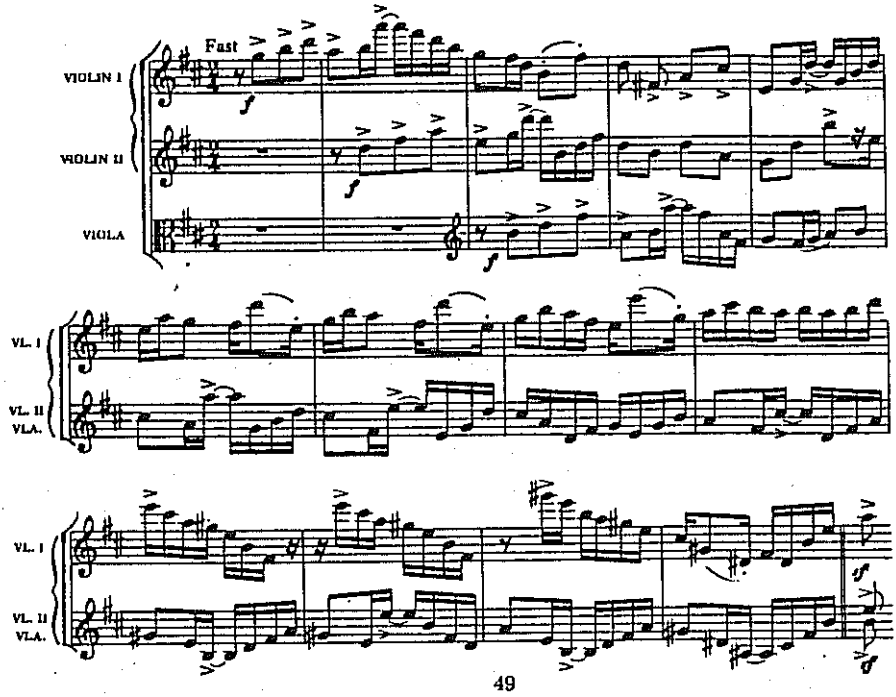
□ الجاز في الموسيقا الجادة

ليونارد بيرنشتاين
مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر
ترجمة سوزان إيلوش

لو كان هذا برنامجاً[1] يدعى "سَمِّ هذه الضجة" أو شيئاً ما من هذا القبيل وكان عليك ان تعرف هذا المقتطف الموسيقي التالي فقد تصادف في هذا صعوبة ما، ولكن حتى لو لم تكن قد سمعتها من قبل، فهناك شيئان يحتمل أنك تستطيع اكتشافهما؟ أولاً، أنها موسيقا جدية، سيمفونية في رؤيتها، في الطريقة المعقدة التي تتطور بها، في مفهومها الأوركسترالي الواسع النطاق، وثانياً، أنها يحتمل أن تكون أميريكية بسبب وجود عناصر معينة فيها والتي تذكرنا بموسيقا الجاز.

---

(١) بثت هذه المحاضرة في أحد برامج التلفزيون الأميريكي

Orchestra:

49

أُخذ هذا المقتطف من السيمفونية الثالثة لكوبلاند، والتي فيها الكثير من الموسيقا السيمفونية وموسيقا الجاز، وستتساءل الآن على نحو ارتجالي، كيف أمكن لرفيقين غريبين بهذا الشكل أن يجتمعا. تتضمن عروض الموسيقا الجادة على الأغلب معاني الرصانة والسمو الروحي، والجدية المفرطة، في حين تتضمن موسيقا الجاز معاني الاسترخاء والارتجال، وباختصار اللهو والمرح.

ويمكن أن يُعبر عن الاختلاف بينهما بالقول بأنه لابأس أثناء الاستماع إلى موسيقا الجاز من التكلم أو الضحك أو الرقص أو أن تترك الغرفة لدقيقة، لكن أثناء الاستماع إلى الموسيقا السيمفونية لايصح أن تنطق بكلمة واحدة ولا أن تتحرك، فقط تضع رأسك بين يديك وقد أغلقت عينيك على حلم رائع، أو ربما قد تكون في غفوة محض خفيفة فقط. ولكن يمكن لهذين النوعين الغريبين من الموسيقا أن يسيرا معاً، وهذا ما يفعلانه على الأغلب.

سنلقي نظرة الآن على مثالين رئيسيين لهذا التزاوج، ونحاول أن نكتشف كيف أمكن أن يحدث هذا التزاوج الغريب.

في منسلخ قرننا العشرين هذا ستكون التقاليد الأوروبية العظيمة للموسيقا السيمفونية قد وصلت إلى درجة الاستنزاف، لقد ظلت تبنى وتبنى لمدة تنوف عن القرن، من موزارت إلى بيتهوفن إلى براهمز إلى ڤاغنر، كان كل واحد منهم يضيف شيئاً ما إلى حجم الاوركسترا، إلى طول الموسيقا، إلى أهمية التعابير العاطفية، وهكذا حتى مجيء ماهلر عام ١٩٠٠ والذي بزَّهم جميعاً.

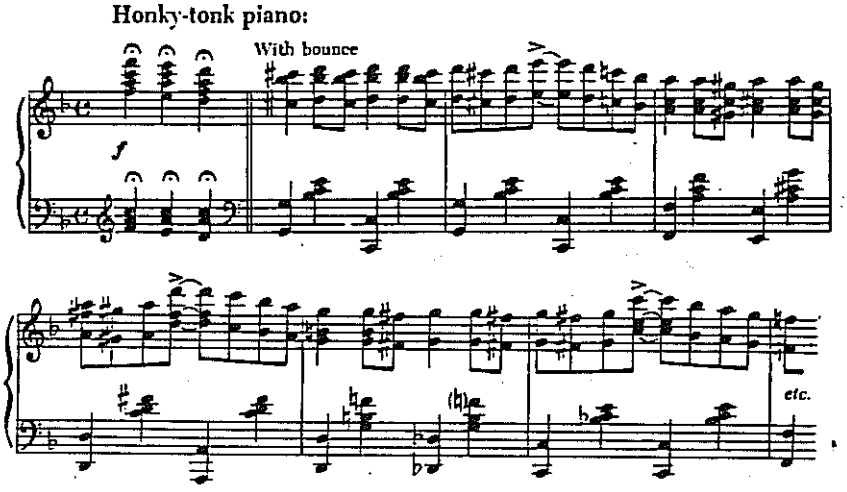
إلى أي مدى من الرحابة يمكن أن تصل الموسيقا؟ لقد كان عليها أن تتوقف في مكان ما أو أن تخفق. وبدا أن العلاج الوحيد هو في أن ترمى كلها جانباً وأن يبدأ تطور جديد باكتشاف مادة جديدة، باكتشاف أساليب «اللامقامية»[٢]

---

(٢) اللامقامية Atonalisme: أسلوب في التلحين لايخضع لنظام السلالم الموسيقية التقليدية، أي لايخضع لسيطرة مقام واحد معين.

الحديثة، والسلالم الموسيقية ذات الأبعاد الصوتية الكاملة، والسلالم الإغريقية القديمة، والسلالم التي تتضمن ربع الصوت. . . أي شيء عدا أسلوب الثالوث موزارت-ميندلسون-ماهلر الذي أولع به الألمان لأكثر من مئة عام.

كان أحد أقوى العوامل الجاذبة للمؤلفين من هذا الجيل الجديد المناهض للموسيقا السيمفونية هو إغراء الطراز الجديد المجلوب من البعيد، من الشرق الأقصى، والشرق الأدنى، من أفريقيا، ومن أي مكان مادام ليس ألمانياً. وربما كان العامل الجاذب والأكثر غرابة من أي شيء آخر هو هذا الصوت المميز للغاية:



سمي هذا النوع من الموسيقا نصف المهجنة، والتي هجنت في نيوأورليانز بعيداً عن موسيقا القرع الإفريقية، وعن المارشات العسكرية الفرنسية، وعن البولكا البولندية «بالراجتايم»[٣]. فما الذي كان مغرياً فيها؟ هل هي النغمات الزرقاء[٤]، أم السينكوب[٥]، أم لطخات الترومبون؟ كلا. لايمكنك أن ترجع ذلك إلى مكوناتها التقنية. إن الشيء الذي جعلها لاتقاوم هو كونها زاخرة بالحياة، لقد كانت طازجة وحيوية، كانت تتأرجح. كانت تلك التي أوصى بها الطبيب للموسيقي الأوروبي المتخم الذي لم يعد بإمكانه هضم الطبخ الألماني الثقيل لكل من ڤاغنر، ريغر، فيتسنر ورفاقه. كانت موسيقا مفعمة بالحيوية، كثيرة التوابل، خفيفة، وفوارة.

خلال عام ١٩١٢ ترسخت موسيقا الراجتايم. كان هناك سيلٌ من موسيقا الراج يندفع من الـ تن بان آللي "Tin Pan Alley"[٦].

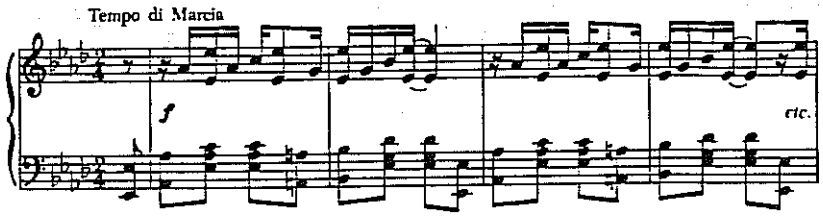
---

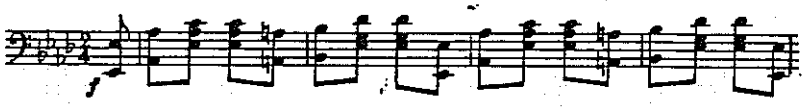
(٣) الراجتايم Ragtime: أسلوب في التلحين والعزف على آلة البيانو وزنه ثنائي وفيه الكثير من السينكوب.

(٤) النغمات الزرقاء Blue Notes: الثالثة والسابعة من السلم تخفض نصف صوت في موسيقا الجاز.

(٥) السينكوب Syncope: التلاعب بالتشديد، بحيث يصبح الزمن الضعيف قوياً والزمن القوي ضعيفاً.

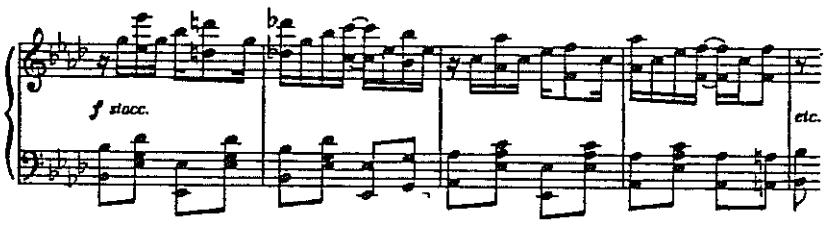
(٦) تين بان أللي Tin Pan Alley: حي في نيويورك، اشتهر بتقديم جميع أنواع الموسيقا الترفيهية.

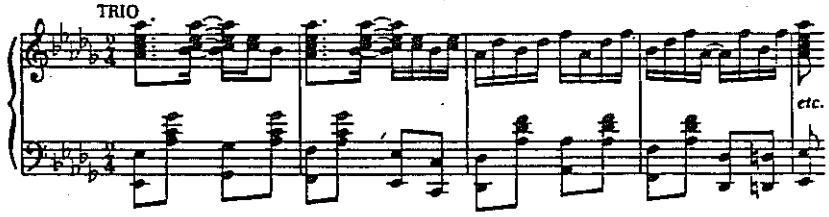
لنلق نظرة على مقطع من موسيقا الراجتايم العظيمة، وهي في الواقع أول قطعة ظهرت حينئذ (The Maple Leaf Rag) راج ورقة القيقب.

الآن لنتساءل ما الذي يجعل منها مقطوعة راجتايم؟ حسناً، إنها بادىء ذي بدء مارش، ويمكنك أن تلاحظ ذلك من المرافقة!



لكن فوق تلك المرافقة التي لم يسبق لأحد أن سار وفقها، ثمة تألق ومرح وأشكال سينكوبية تجعلك ترغب في الرقص لا السير وفق مارش:

إن لونها الاساسي مستمد من بيانو الحانة، ذلك اللون الذي لايمكن أن يبدو أفضل فيما لوقدمته أعظم أوركسترات العالم: إنه ينتمي إلى عالم البار:

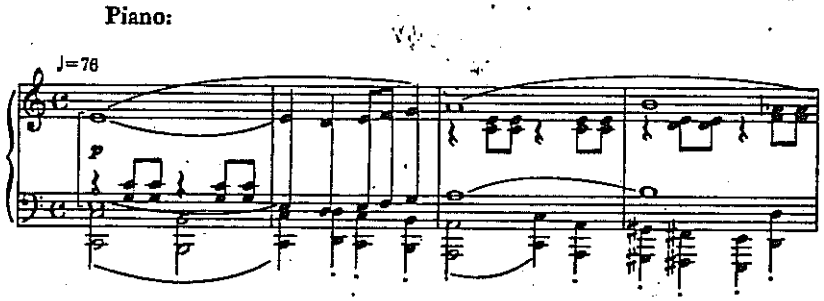


أما فيما يتعلق بشكلها فهي كأي مارش مع تغاير في مقطع التريو(Trio)[٧] او جزئها الأوسط.

هذا كل ما هنالك، ليس هناك من أثر للنغمات الزرقاء، أو لأدوات الجاز التي غدت فيما بعد على جانب كبير من الأهمية : إنها وبالضبط نقية، بسيطة، جذلة.

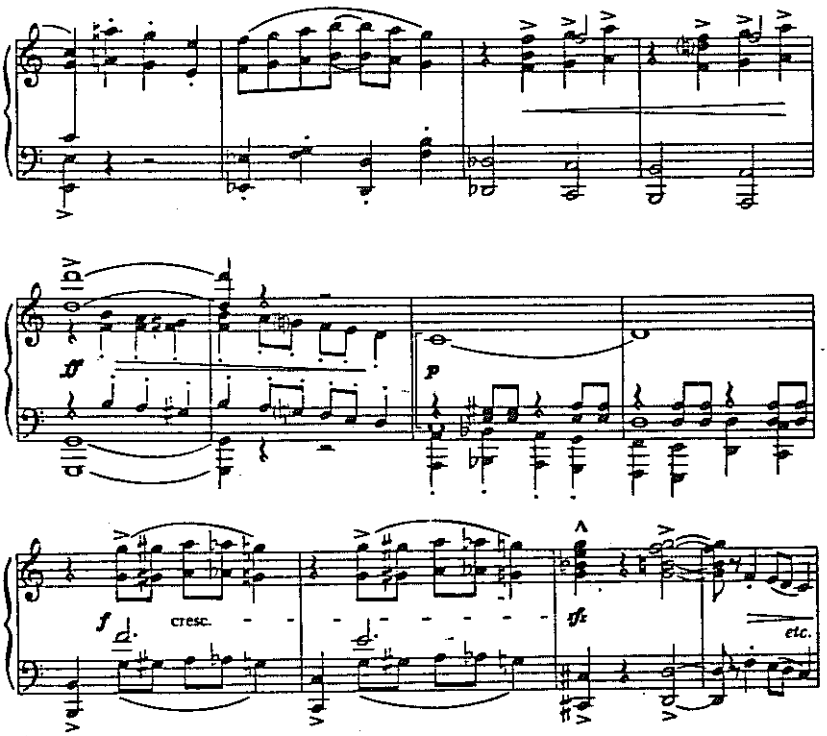
---

(٧) تريو Trio : كلمة تطلق على القسم الثاني من حركة المينويت أو السكيرزو

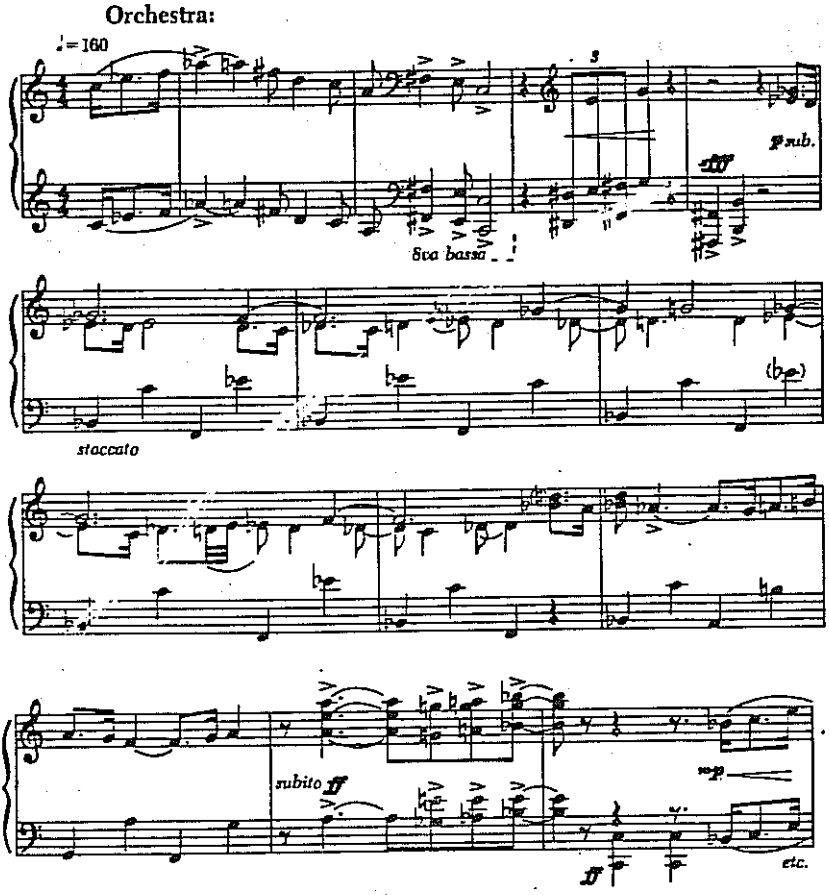
تخيل الآن كم هو جميل وقع هذا كله في آذان أولئك المؤلفين الأوروبيين الجدد، خصوصاً أولئك الباريسيين الذين يبحثون عن مياه عذبة ليست ثاغنرية. إن اريك ساتي، وديبوسي. ورافيل، ومارتينو، وميلهود، وتانسمان، وستراڤنسكي، هؤلاء جميعاً اختطفوا هذا المنشط الغريب وشربوه، ثم حقنوه على نحو متكلف في أساليبهم الشخصية ومفرداتهم الموسيقية. وخرج من هذا موسيقا كانت أقرب إلى الطاحونة الحمراء[٨] أكثر من (Musikbneundegesellschaft)[٩]. وكمثال على ذلك إليك هذا الراجتايم من باليه المؤلف اريك ساتي «باريد Parade»، والذي يبعد خطوتين فقط عن مقطوعة «راج ورقة القيقب» الآنفة الذكر. ويمكن لهذا الراجتايم أن يكون خفيفاً وأصيلاً بصورة تقريبية، ولكن غالباً ما نجد بعض التعقيد أو التعبير غير المتوقع والذي يُظهر يد الملحن الاوروبي المتمرس.



(٨) ملهى في باريس

(٩) جمعية أصدقاء الموسيقا (بالألمانية)

هل تدرك مـا أعني؟ لايمكن لذاك أن يكون (Tin Pan Alley). ولكن هذا لايُعد شيئاً إذا ما قورن بالمعالجة المحنكة لقطعة موسيقية وضعت بأسلوب الراجتايم ومأخوذة من بعض المؤلفين الأوروبيين.

لم يضع ستراڤنسكي أكثر من ثلاث مقطوعات بأسلوب الراجتايم، وكل واحدة منها أعقد من الأخرى، ولم تكن أي واحدة منها مفهومة ولو على نحو غامض في نيوأورليانز أو في الـتن بان أللي. ومع ذلك فإنها انبثقت من أسلوب الراجتايم.

إليك هذا المقطع من راجتايم ستراڤنسكي لأحد عشر آلة موسيقية، بينها آلة موسيقية هنغارية لا تمت بصلة إلى الراجتايم تدعى سيمبالوم. حاول أن تتخيل وأنت تسمعها، المزاج الهزلي الذي كان لدى ستراڤنسكي حين ألفها عام ١٩١٨.

كما ترون نحن ندخل الآن ميدان ما يدعى بالموسيقا الجادة. لم تكن فقط فوكس تروت هنا[١٠]، أو باني هاغ هناك[١١]، لقد قصد منها أن تكون موسيقا من الدرجة الأولى، وأعلى مستوى من الموسيقا الترفيهية المحضة.

وكانت هذه هي البداية فقط. بهذا نكون الآن قد وصلنا إلى العشرينات المثيرة، حيث أصبحت كلمة «راجتايم» شيئاً من الماضي، وحل محلها كلمة «جاز» الجديدة المتوهجة، التي نشأت من الراجتايم، لكنها كانت أكثر بعداً منها. لقد كانت أكثر صقلاً، وأظهرت أكثر التأثير الزنجي، بتلك النغمات الزرقاء التي لم نجدها في الراجتايم، وبالتنوع الأكبر في الطابع الصوتي، وبكونها أساساً موسيقا أوركسترالية أكثر منها للبيانو المنفرد. لقد كانت أكثر تعقيداً، وأكثر تكلفاً، لكن أقل تسطحاً وأقل رتابة.

تنعكس جميع هذه المتغيرات في موسيقا هؤلاء المؤلفين الأوروبيين الذين كانوا ومايزالون ينهلون من هذه البئر الأميريكية: الآن فقط بوسعك الحصول (بدلاً من راجتايم لساتي) على تشارلستون[١٢] لمارتينو، وعلى تشيمي[١٣]

---

(١٠) اسم رقصة

(١١) اسم رقصة

(١٢) اسم رقصة

(١٣) اسم رقصة

لهيندميث، وعلى فوكس تروت لرافيل. وبرز من كل هذا تحفة حقيقية، عمل طويل ومتطور من موسيقا الجاز، فيه الكثير من الأصالة، ويبدو حتى اليوم جديداً كما كان عندما أُلف عام ١٩٢٣: إنه باليه "خلق العالم" للمؤلف الفرنسي اللامع داريوس ميلهود. إني اسمح لنفسي بتسمية هذا العمل بالتحفة، لأنه يملك كل مقومات المتانة.

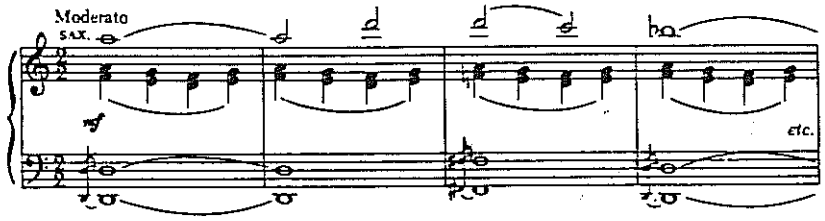
ومن بين كل تلك التجارب مع الجاز الذي عبثت به أوروبا في تلك الفترة فإن "خلق العالم" يظهر كاملاً للعيان ليس كعبث وإنما كعلاقة حب حقيقية مع الجاز. من يستطيع أن يفسر هذه الظاهرة؟ فبالرغم من كل شيء كانت تجربة ميلهود اصطناعية كتجارب الآخرين. كانت محاولة واعية في تدجين نوعين من الموسيقا من جانبي الأطلسي. لكن هذه التجربة أثمرت زهرة جميلة، بينما بقيت المحاولات الأخرى مجرد تجارب تفتن لكنها عجيبة نوعاً ما. إن الرد الوحيد موجود في الموسيقا ذاتها. لنلق نظرة عليها.

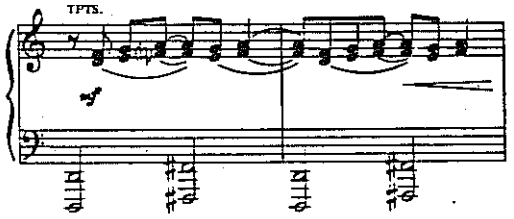
قبل كل شيء، إنها مؤلفة لفرقة موسيقية صغيرة جداً، على الأقل بحجم الفرقة السيمفونية القديمة -حفنة من الوتريات وعدد من آلات النفخ الخشبية الإفرادية، إلى جانب ساكسوفون، ٢ ترومبيت، هورن واحد، ترومبون واحد، بيانو ومجموعة آلات القرع. قد يكون هذا الخليط قد صمم إلى حد ما لفرق الجاز التي يقول ميلهود بأنه سمعها عندما زار هذا البلد، رغم أنني لا أستطيع أن أتخيل فرقة الجاز التي تتضمن الفلوتات والفيولونسيلات. ما أعتقده

حقيقة هو أنها مزيج من فرقة الجاز المثلى وأفكار ميلهود الفرنسية النموذجية والمتطورة. ومع ذلك، فقد كانت تلك هي الطريقة التي يفكر بها المؤلفون الفرنسيون: ((لقد ضخم الألمان الموسيقا، ونحن سنقلصها)).

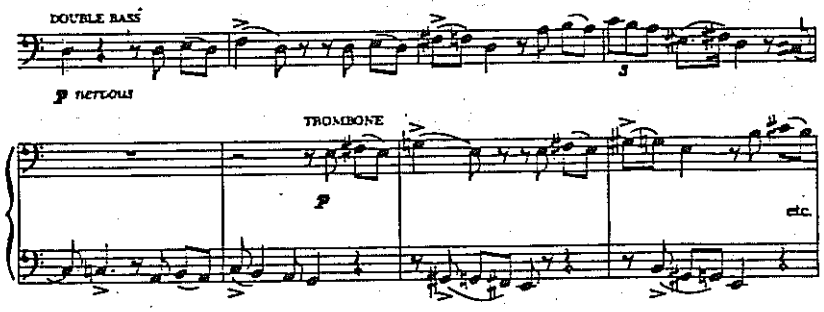
يبدأ مؤلّف ميلهود بمقدمة موسيقية يليها فوغ[١٤]. تبدأ المقدمة ببساطة بلحن جميل شبيه بألحان باخ:

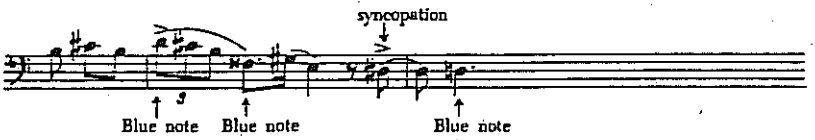
Orchestra:



لاتحتوي تلك على أية ذرة من موسيقا الجاز، مع أنها تعزف على آلة الساكسوفون. ولكن حالما تنتهي أول جملة موسيقية تتسلل آلتا الترومبيت

---

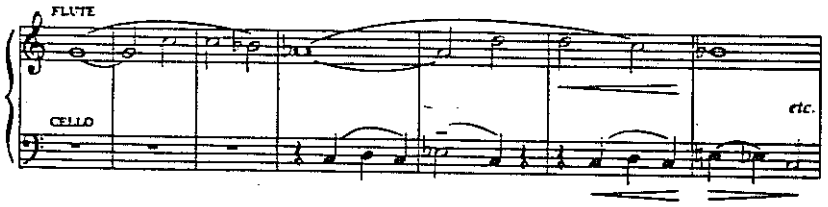
(١٤) الفوغ Fuge: هي إحدى الصيغ المعقدة والمحكمة البناء في التأليف البوليفوني، ويتكون من عدة ألحان تظهر تباعاً كمحاكاة للثيمة الأساسية (الموضوع الرئيسي) على أصوات وأبعاد مختلفة، وقد بلغ فن الفوغا ذروته على يد المؤلف باخ الكبير.

صانعة بلطف تعليقها الحسي. وانطلاقاً من هذا فإن المقدمة الموسيقية تدور حول هاتين الفكرتين المتناقضتين، الأولى رقيقة سامية، والثانية حسية وتنتمي للجاز: وبشيء من سحر الإبداع الموسيقي يُجمعان ليشكلا موسيقا جميلة لاتنسى. عندئذ ينطلق من هذا المزاج الرقيق فوغ جازي، وحشي، قرعي، مزعج، لكن تحت سيطرة دائمة من يد غاليكية[١٥] بارعة:

إنه مزيج غير عادي من هذه النغمات الزرقاء القذرة[١٦] والسينكوب.



(١٥) أي يد فرنسية. لأن الاسم القديم لفرنسا هو بلاد الغال

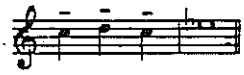
(١٦) قوله هنا الزرقاء القذرة على سبيل الدعابة.

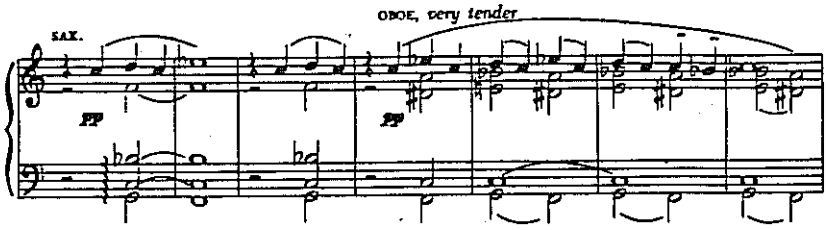
وإنها لطريقة أنيقة عالجتها هذه الأوركسترا الفرنسية الصغيرة ومن خلال هذا الفوغ الراقي الذي يستند إلى تقاليد الكونتربوان[١٧] الأوروبية. وإن أردت إمعان النظر في ذلك، فأصغ إلى هذا المقطع حيث تعزف في وقت واحد ثيمة[١٨] الفوغ والثيمة الأولى الأساسية الشبيهة بثيمات باخ. هنا الثيمتان معاً، واحدة على آلة الفلوت، والأخرى على الفيولونسيل:

ولكن وعلى وجه الضبط، فإن ذلك المزيج الغريب من البربرية والتحضر هو الذي يتحكم بطابع القطعة حتى نهايتها، وكمثال على ذلك فإن الموتيف[١٩] الرئيسي المبثوث في كل أنحاء الموسيقا، هو تلك المجموعة من النغمات التي يحبها الملايين والمعروفة بـ«مساء الخير أيها الأصدقاء».

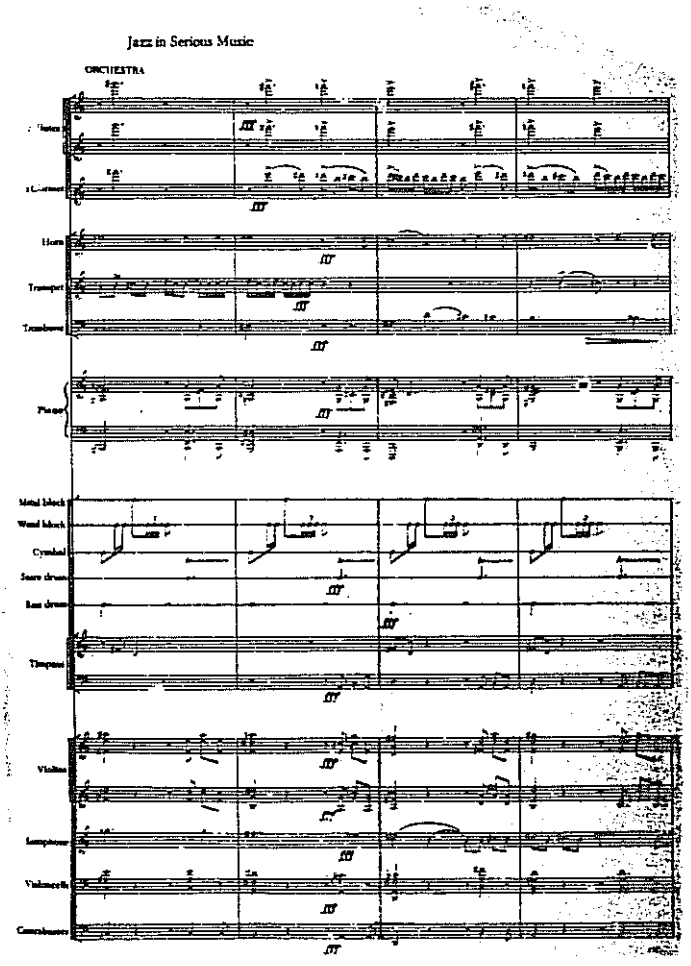
---

(١٧) الكونتربوان Contrepoint: الطباق اللحني، ويعني إضافة لحن ثان إلى لحن أول، أو بتعبير آخر فن اتحاد وائتلاف لحنين أو ثلاثة.

(١٨) ثيمة Thème: الفكرة الموسيقية أو الموضوع الرئيسي.

(١٩) موتيف Motif: فقرة موسيقية قصيرة واضحة تسود المقطوعة ويسهل تذكرها، ويمكن ان ينشأ منها لحن كامل.

هذه العبارة الموسيقية تتحول بين يدي ميلهود المرهفة إلى غنائية جديدة كما في المقطع الشائق هذا:



هل ترى كيف تشع شخصية المؤلف في هذه الموسيقا، حتى من خلال هذه المواد الهشة الرخيصة؟ وحتى من خلال كورال ديكسي لاند بجميع طاقاته عند نهاية القطعة، حيث يطلق كل واحد منهم صوته ضمن كونتربوان مفتوح للجميع، هناك روعة اللمسة، والوضوح والإتقان، وهذا كله فرنسي، دون أدنى ريب: وأنك لتشعر باستمرار بأنه ثمة يد أستاذ صَناع.

الآن وبعد ان استمعنا إلى تحفة جاز رائعة من الموسيقا الأوروبية. أرى أنه سيكون من باب التنوير والأمانة، إلقاء نظرة إلى نظيرتها في أميريكا. ففي

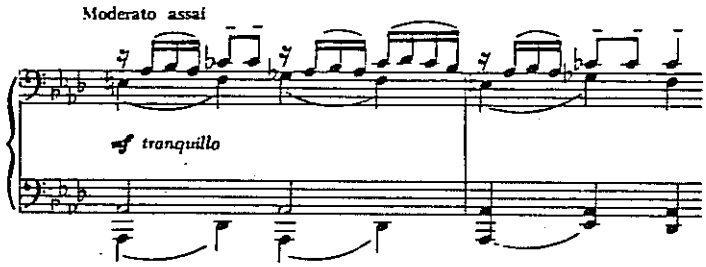
الوقت الذي كان فيه ميلهود يؤلف قطعة خلق العالم، كان جورج جيرشوين الشاب الأمريكي ذو الموهبة الكبيرة يجري تجربته الخالدة «الرابسودي الزرقاء»[٢٠]. هناك العديد ممن سينتقدون كلمة تحفة وربطها بهذا العمل، ولكن ليس بالمستطاع إنكار أنه ما من قطعة أميريكية أخرى استحوذت على خيال الناس في شتى أنحاء العالم كما فعلت هذه الرابسودي بلحنيتها التي لا تنضب، وإيقاعها، وروحها الهارمونية.

كان جيرشوين يقف تماماً في الموقع المعاكس لميلهود الذي كان عليه ان يتعلم الجاز، بينما كان على جيرشوين أن يتعلم كيف يؤلف موسيقا سيمفونية. كان جيرشوين أساساً واحداً من ملحني الأغاني الكبار، ولايزال تلميذاً بقدر مايثير اهتمامه التوزيع الأوركسترالي، والشكل والتقنية السيمفونية. وعلى الرغم من ذلك فقد كان كلا المؤلفين يفعلان ذات الشيء بطرقهما المختلفة، باذلين جهداً واعياً لدمج الجاز في الموسيقا الكلاسيكية. لقد تمثل جهد ميلهود الواعي فقط في استعارة عناصر الجاز الغريبة واستنباتها في تربة غنية من أسلوبه السيمفوني الذاتي، في حين تمثل جهد جيرشوين الواعي في استعارة تراث التقنية الأوروبية

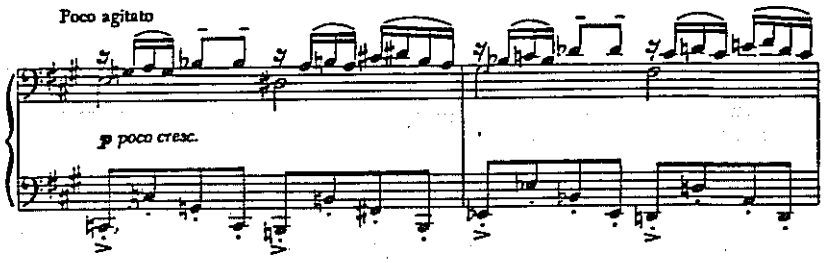
---

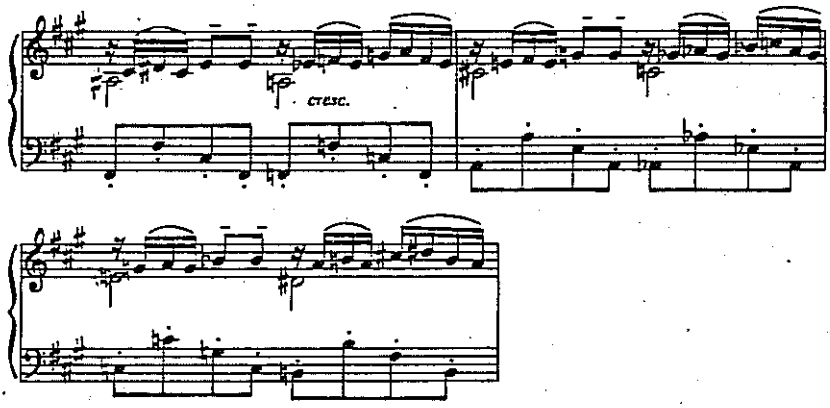
(٢٠) رابسودي، مقطوعة موسيقية ليس لها قالب محدد، يغلب عليها الطابع الارتجالي الزاخربالانفعال والعاطفة.

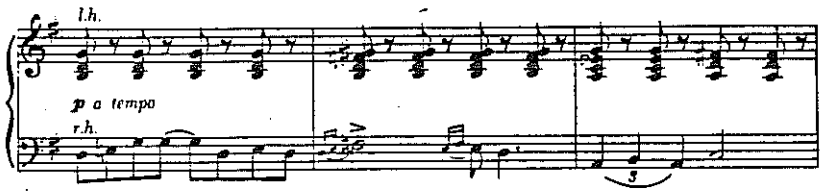
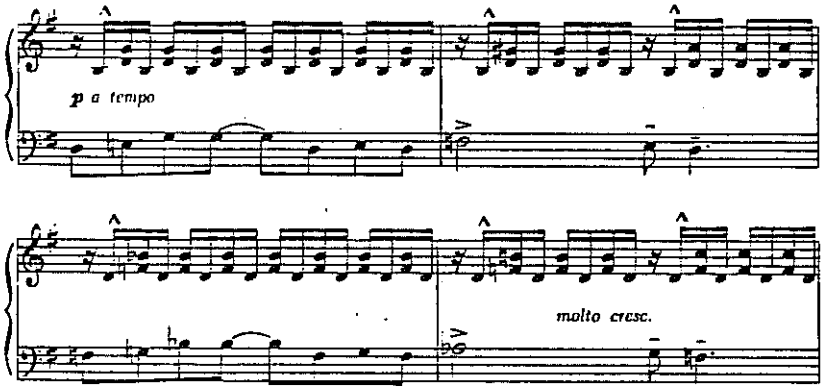
للموسيقا السيمفونية من أجل الحصول على تربة يستنبت فيها بذور الجاز الفطرية المتفجرة. لقد قدما من جهتين مختلفتين، هذا كل ما في الأمر، جاء جيرشوين من «التن بان آللي» وجاء ميلهود من الأحياء المتكلفة خلف برج ايفل. إن الاستماع إلى قطعة موسيقية لجيرشوين يشبه قضم تفاحة كبيرة ريا، وترك عصارتها تسيل بحرية إلى أسفل ذقنك، في حين ان الاستماع إلى موسيقا ميلهود يشبه أخذك لذات التفاحة وتقشيرها بحذر بواسطة سكين أنيقة، ثم تذوق قطعة مناسبة منها بين حين وآخر. لأن ميلهود لم يكن رومانتيكياً، بل كان كلاسيكياً حديثاً ويشمئز من الأصوات الضخمة الشهوانية، أما جيرشوين فكان أميريكياً ورومانتيكياً بسيطاً، صريحاً غير خجول، ومحافظاً على نحو رائع. انظر فقط كيف يعالج عبارة «مساء الخير ايها الأصدقاء» ذاتها التي يستعملها ميلهود بحساسية بالغة. في الرابسودي تبدو العبارة اللحنية " مساء الخير ايها الاصدقاء، والتي تشكل الموتيف الأساسي في مجمل القطعة، بهذا الشكل:



لاشيء مصقول هنا، والا لجعل منها سلسلة متعاقبة رتيبة بهذا الشكل:

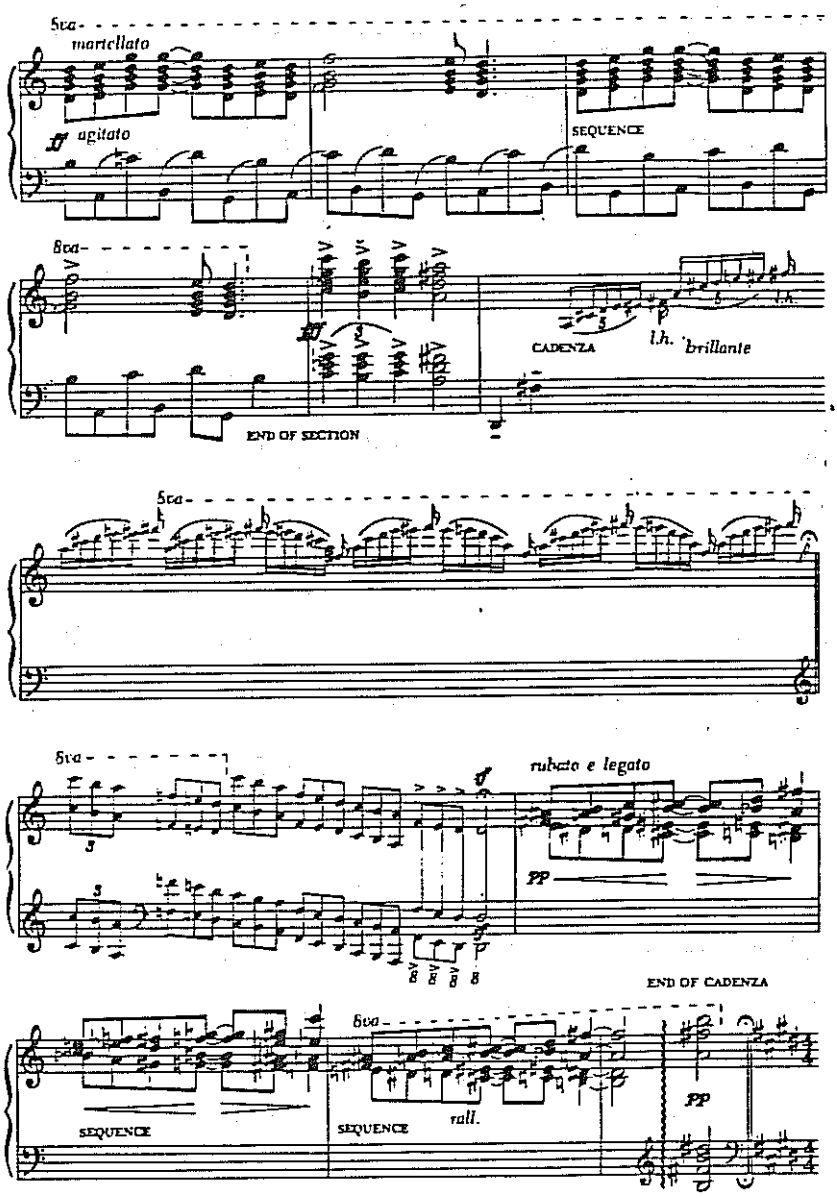


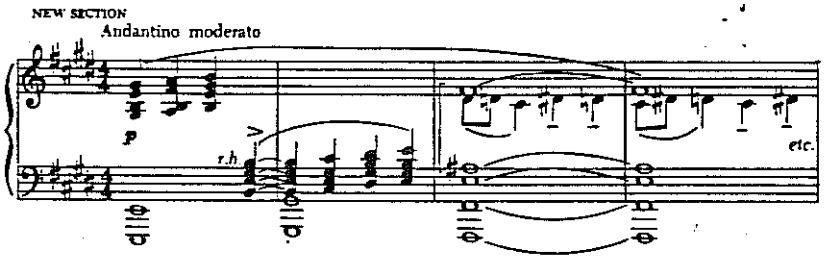
ومرة ثانية بهذا الشكل:

وهكذا في تقدم مستمر على غرار تقنية ليست وتشايكوفسكي المجربة والصحيحة. ولكن تلك كانت الطريقة العملية الوحيدة التي عرفها لتطوير فكرة

ما، فمثلاً عندما يأتي ليطور هذا اللحن الجميل:

مرة ثانية كان عليه ان يلجأ إلى ذات السلسلة من المعالجة:

اما فيما يخص الشكل، حسناً، فهناك فقط مقطع يليه مقطع آخر مترابطان ترابطاً واهياً بواسطة كادينزات[٢١]. كهذا الشكل:

---

(٢١) كادينزات: قفلات


8va
martellato
ff agitato
SEQUENCE
8va
CADENZA
l.h. brillante
END OF SECTION
8va
8va
rubato e legato
pp
END OF CADENZA
8va
SEQUENCE
SEQUENCE
rall.
pp



إن «الرابسودي الزرقاء» كما ترى قابلة للتقطيع، بل هي مقطعة الأوصال، ويمكنك تقطيعها، وتبديل مواضع أقسامها، وأن تُسقط نصفها، أن تؤديها على البيانو أو الأورغن أو البانجو أو الكازو، أوتؤديها باتجاه عكسي. ولكن مهما فعلت تبقى الرابسودي الزرقاء، لماذا؟ لأن ألحانها عظيمة، إن ماتتضمنه من ابتكار صرف لن يبلى.

إن حاولت نقد جيرشوين بقسوة، أو أخذه على غير محمل الجد، فتذكر هذا: كانت مأساة جيرشوين في موته المبكر[٢٢]، في اللحظة التي بدأ أسلوبه التقني يثمر، في اللحظة التي أنهى فيها أروع أعماله «بورجي وبس» (Porgy and Bess). من يعرف ماذا يمكن أن يكون عمله التالي؟ من يعرف إلى أية قمم كان يمكن لهذا الإنسان ذي الموهبة الهائلة أن يرقى بتلك المواد الخام والتي جلبها معه من الطرف الآخر للمدينة، طرف الأزقة الفقيرة؟

لقد حوّل العديد من المؤلفين الأمريكيين منذ أيام جيرشوين الجاز إلى استخدامات أبعد صقلاً وتعقيداً مما فعل. لأن الجاز دخل في مجرى دم العديد

---

(٢٢) جورج جيرشوين ١٨٩٨-١٩٣٧

منهم، وأصبح جزءاً من الهواء الذي يستنشقونه، لذا فقد برز في موسيقاهم وبطرق تحويل جديدة، لم يبد أبداً كالجاز، ولكنه أميريكي على نحو جلي. إن مؤلفين أمثال آ. كوبلاند، روي هاريس، وليام شومان، وحتى سيشينز وولتربستون، وضعوا موسيقا أميريكية على نحو عفوي نتيجة التمثل اللاواعي لعناصر الجاز وأحاسيسه، ثم إعادة خلقها من جديد. وكانت هذه من أشد القوى مواءمة في اللغة الموسيقية الأميريكية.

ولكن هناك أيضاً جيل جديد من الشبان الأميريكيين أكثر حداثة، يسعى إلى إنماء هذه الثيمة[٢٣] وتطويرها على نحو أفضل، إنهم يحسون بالراحة في كلا العالمين على حد سواء، عالم الجاز وعالم الموسيقا السيمفونية، فقد تخرجوا من الكونسرفاتوارات (المعاهد العالية الموسيقية)، كما وضعوا تكييفات جيدة وطريفة لستان كينتون[٢٤]. إن موسيقاهم متوازنة تماماً، فهم ليسوا بحاجة إلى استعارة الجاز كما فعل ميلهود، كما أنهم ليسوا بحاجة لاستعارة تقنية الموسيقا السيمفونية كما فعل جيرشوين، وربما يكمن مستقبل الموسيقا الأميريكية بين أيديهم.

---

(٢٣) ويُقصد بها الموضوع الرئيسي الذي طرحه بيرنشتاين، وهو الجاز في الموسيقا الجادة (السيمفونية).

(٢٤) ستان كينتون ١٩١٢-١٩٧٩ من الموسيقيين البارزين في عالم الجاز، كان مؤلفاً وملحن أغان وعازف بيانو وقائد أوركسترا.

□ رحلة البيانو
نشأته - تطوره - أدبه

د. واهي سفريان

لعله من أهم الآلات الموسيقية في عصرنا، آلة ضخمة، آلة لا تأتي إلينا بل علينا أن نذهب إليها. . . ماذا لو اقتربنا منه وتجرأنا على رفع غطائه الثقيل، هل تتخيلون روعة ما سنشاهد، منظرٌ خلاّب ومثير بآن واحد:

«علبة كبيرة بشكل جناح مثلث تضم أكثر من مائتي وتر فولاذي[1] مشدودة على إطار معدني متين وثقيل، بعضها مفرد وبعضها الآخر مزدوج بل ومثلث. . . أوتار رفيعة، أوتار غليظة بل وأوتار مغلّفة بسلك نحاسي يلتف حولها كالنابض. وكلما اقتربنا من لوحة المفاتيح[2] Clavier زادت الأمور تعقيداً، صفٌ مرصوص من مطارق[3] خشبية، رؤوسها مغطاة بقطع لبّاد تتمفصل بواسطة جهاز معقد هو آلية الهروب أو الانفلات Echappement[4] مع لوحة المفاتيح لتستقبل منها الإيعازات.

أما لوحة المفاتيح فتضم ٨٨ ملمساً بعضها أبيض والبعض الآخر أسود».

ماذا لو ضغطنا على أحد الملامس. . . إذا سمع صوتاً موسيقياً خلاباً يدوم

مادام الضغط على الملمس مستمراً، لكنه يتلاشى تدريجياً، أما إذا أوقفنا الضغط فجأة فإن الصوت يخمد فوراً.

وإذا أعدنا المحاولة بالضغط على نفس الملمس على نحو متكرر وبشدّات متزايدة فإننا سنسمع صوت النوتة ذاتها بشدّات متزايدة.

لننظر أسفل البيانو فنجد دواستين[٥] أو ثلاث، وعند الضغط على هذه أو تلك يتبدل استمرار الصوت الموسيقي قصراً أو طولاً، وشدته انخفاضاً أو ارتفاعاً. لا شك في أن هذه الآلة من صنع واختراع أكثر من إنسان وأنها قد استقرت أمامنا بعد رحلة تطوّر انطلقت في بداية القرن الثامن عشر ودامت أكثر من ٢٥٠ عام.

لم يخطر ببال بارتوليميو كريستوفوري عند صعوده المركبة باتجاه فلورانسا أنه يسير نحو اختراع هام سيكون له بالغ الأثر في تاريخ الموسيقا.

عمل كريستوفوري منذ فتوته في ورشة لصنع آلات الكلافسان بمدينة بادوفا، ومع تقدمه في هذا المضمار ذاع صيته كصانع ماهر وباحث دؤوب في مجال تطوير الكلافسان.

وعند بلوغه الرابعة والثلاثين تلقى دعوة الأمير فرديناند دي مديتشي لشغل وظيفة قيّم متحف الآلات الموسيقية لآل مديتشي بفلورانسا.

لم يتردد كريستوفوري في قبول العرض، فالوظيفة الجديدة تؤمن له مورداً ثابتاً وتمنحه متسعاً كافياً من الوقت للتفرغ لأبحاث تطوير الكلافسان وتهيىء له فرصة قيمة للاطلاع عن كثب على نتاج أمهر صُنّاع الآلات الموسيقية في

أوربا. وظل كريستوفوري خلال سنوات طويلة محاطاً بآلات موسيقية تُعَدُّ من أفضل ما أنجز في الغرب، وبات يعرف ميزاتها وأسرارها بل وعيوبها، ولم تكن فكرة الخروج بآلة الكلافسان من دوّامة الرتابة تفارقه. . . فقد وصفها في أكثر من مناسبة بالآلة الباردة العاجزة عن تعبير أبسط العواطف، إذ كان عيبُها الرئيسي يكمن في استحالة التحكم بتدرج شدة الصوت ارتفاعاً أو انخفاضاً.

ومازلنا نجهل كم من سنوات استغرقت أبحاثه وتجاربه إلى أن اقتنع باستحالة تطوير الكلافسان وبضرورة اختراع آلة جديدة.

كانت فكرته بسيطة وذكية، فبدلاً من قرص الوتر بقوّة ثابتة على الدوام يكفي طرقه بمطرقة صغيرة وبشدّات مختلفة ليصدر صوت ذو طبيعة مختلفة عن الكلافسان وشدات مختلفة يسهل التحكم بها. وكان لابد من آلية قادرة على نقل ضغط لمسة إصبع العازف بأمانة من ملمس لوحة المفاتيح إلى المطارق بحيث يتحقق توافق دقيق بين شدة الضغط المطبق وشدة الصوت الصادر عن الوتر.

ووجد كريستوفوري الحل بتزويد كل ملمس برافعة خشبية مضاعفة تنتهي بمطرقة خشبية خفيفة مغلفة برقعة جلد. كما زود اختراعه بوسيلة لإخماد الاهتزاز الصوتي[٦] عند تراجع ضغط الإصبع عن الملمس.

وفي عام ١٧٠٩ شاهد زوار متحف آل مديتشي[٧] أربع آلات تشبه الكلافسان ظاهراً وتختلف عنه صوتاً، وقد سماها مخترعها:

"Gravicembalo col Piano e Forte"

أي كلافسان ذو صوت خافت وعالٍ

واطلع فرديناند مديتشي على الآلات الأربع وأبدى إعجابه بها، إلا أن وفاته عام ١٧١٣ حالت دون تقديم العون المادي اللازم لدفع تصنيع الآلة الجديدة قدماً. وفي عام ١٧١١ قدّم سيبيون مافّيي Scipione Maffei وصفاً دقيقاً للآلة الجديدة في صحيفته Giornal dei Litterati d'Italia .

واستمر كريستو فوري حتى عام ١٧٢٠ في تطوير آلته الجديدة، فصبّ اهتمامه على تقوية الإطار الخشبي وتدعيمه ليستطيع تحمل قوة شدّ الأوتار، وحسّن آلية التحكم بالمطارق باختراعه الـ Echappement البسيط ووسّع لوحة المفاتيح لتضم ٤ أوكتافات. . . إلا أنه تردد في إشهار آلته معتقداً بأنها لم تكتمل بعد.

مات كريستوفوري عام ١٧٣١ فقيراً منسيّاً دون أن يخلف وراءه تلامذة أو أبناء يرثون اختراعه، ولولا ذكره في صحيفة سيبيون لنسي تماماً خاسراً أسبقيته في اختراع البيانو فورتي.

وإن كان كريستوفوري أول من أنهى صنع آلة البيانوفورتي فإنه لم يكن الباحث الوحيد في هذا المجال، فالعديد من الباحثين أمثال:

كريستوف شروتر (درسدن) Christoph G. Schroter، جان ماريوس (فرنسا) Jean Marius، كارلو غريمالدي (ميسين) Carto Grimaldi، وعائلة سيلبرمان من ستراسبورغ وفريبورغ Silberman كانوا يبحثون كلٌ من جانبه عن

وسيلة لتطوير الكلافسان أو اختراع آلة بديلة.

إنَّ صانع آلات الأورغن الألماني غوتفريد سيلبرمان (١٦٨٥-١٧٥٣) Gott-fried Silberman أول من خرج بالبيانوفورتي من ورشة التجريب إلى مجال التصنيع والتسويق، إذ قام بانتاج العديد من الآلات معتمداً مبادىء كريستوفوري مضيفاً العديد من التحسينات المستقاة من أبحاث شروتر، فعَرَضَ خلال عام ١٧٣٦ اثنتين من أفضل آلاته على يوهان سيباستيان باخ آملاً دعمه المعنوي للآلة الجديدة، إلا أن هذا الأخير وبعد قيامه بالعزف على الآلتين انتقد بموضوعية خفوت أصوات النغمات الحادة وقساوة حركات لوحة الملامس. لم يسمح كبرياء سيلبرمان للوهلة الأولى بتفهم ملاحظات باخ، إلا أنه سرعان ما عاد لتصنيع البيانو فورتي آخذاً بنصائح الموسيقي الكبير.

وبعد عشر سنوات[٨] دفع بالجيل الجديد من آلاته لتحوذ هذه المرة على رضا باخ دون أن تنجح في استدارجه للتأليف لها.

ومع ازدهار أعمال عائلة سيلبرمان بدأت ورشاتهم بالاتساع والانتشار (فرايبورغ، ستراسبورغ) لتتحول شيئاً فشيئاً إلى مصانع متخصصة في انتاج البيانوفورتي ومدارس تخرّج صناعاً مهرة سيعملون على تطوير الصناعة الجديدة ونشرها في أوروبا.

وبذلك يبدأ عهد جديد في تطوير صناعة البيانوفورتي، عهد سيتميز بتعدد وتنوّع الأبحاث الهادفة إلى بلوغ الآلة الجديدة قمة الكمال الصوتي، نقاوة وشدةً واتساعاً وضبطاً.

نشأ في مدرسة سيلبرمان لصناعة البيانوفورتي اتجاهان:

- الأسلوب الجرماني لصناعة البيانو.
- الأسلوب الانكليزي.

ففي عام ١٧٦٠ غادر الألماني يوهان **زومبه** Zumpe مصنع سيلبرمان متجهاً إلى انكلترا حاملاً معه بذور الصناعة الجديدة واستقر في ورشة شودي Schudi لصناعة آلات الكلافسان في لندن حيث دأب على صنع البيانوفورتي المربع Square والتقى بالصانع الاسكتلندي جون **برادوود** ونجح في إقناعه بتبني تصنيع الآلة الجديدة إلى جانب صناعة الكلافسان.

انطلق برادوود في تصنيع النموذج المربع وغيّر من اتجاه أوتاره فجعلها موازية للملامس. ومع مرور الزمن أصبح شريكاً لشودي، وبدأ اهتمامه يتجه إلى صناعة النماذج الكبيرة Grands فاستبدل الرافعات الركبية لنموذج شتاين بدوّاسات، وانتهى في عام ١٧٨١ من صنع أول نموذج كبير له.

قام برادوود بزيادة قطر أوتار آلته بهدف تقوية الصوت، كما دعّم الإطار[٩] بعوارض معدنية ليتحمل قوى شدّ الأوتار، ووسع لوحة المفاتيح لتتسع لستة أوكتافات[١٠]. وأولى صندوق البيانو عناية فائقة بحيث غدا الصوت والمظهر

أقرب إلى البيانو الحديث. لقد كان يوهان كريستيان باخ (١٧٣٥-١٧٨٢) أول من عزف على آلة البيانوفورتي في الأمسيات الموسيقية العامّة (١٧٦٨) ولعب دوراً هاماً في تشجيع الصناع الانكليز على انتاج الآلة الجديدة وتسويقها.

إن موزيو **كليمنتي** (١٧٥٢-١٨٣٢) M. Clementi الإيطالي المقيم في انكلترا أوّل من ألف تخصيصاً لآلة البيانوفورتي، إذ طبع عام ١٧٧٣ ثلاث سوناتات للبيانو مفتتحاً بها عهد التأليف لآلة البيانو، وواضعاً أسس العزف على الآلة الجديدة في مؤلّفه النظري (١٨١٧-١٨٢٦) Gradus ad Parnassum

وبلغت حماسة كليمنتي في دعم البيانو حداً جعله ينضم إلى صف صناعيي البيانو، فأسس شركة مع لونغمان Longman وكولارد Collard ودايفيس Davis والتقى مع معاصريه أمثال موزارت وبيتهوفن ليزيد من مريدي البيانوفورتي. ويعود إلى كل من زومبه وبرادوود وكليمنتي فضل تأسيس وترسيخ قواعد صناعة البيانو في انكلترا والتي مازالت مزدهرة إلى أيامنا هذه...

...وماذا لو عدنا إلى ألمانيا لمتابعة مسيرة تلميذ آخر من تلامذة سيلبرمان يدعى يوهان اندرياس **شتاين** (١٧٢٨-١٧٩٢) J.A. Stein الذي انتقل إلى بافاريا ليؤسس في مدينة أوغسبورغ مصنعاً سرعان ما بدأ بانتاج النماذج الكبيرة للبيانو "Grands".

زود شتاين نماذجه بآلية هروب بسيطة وخامد للاهتزازات وغطى المطارق بعدة طبقات من الجلد وجعل الملامس سهلة الحركة بحيث كانت لمسة خفيفة

بضغط ٣٠ غرام كافية لإقلاع المطرقة[١١].

وتميزت آلاته في البدء بالرافعات الركبية المتخصصة بإخماد الصوت والتحكم بمدة رنين الوتر وشدة الصوت إلا أنه سرعان ما استبدل هذه الرافعات بالدواسات حسب نموذج برادوود. وفي عام ١٧٧٧ زار موزارت مصنع شتاين وأبدى إعجابه بدور الرافعات الركبية وعذوبة صوت الآلة.

. . . برعت ماريّا ابنة شتاين في العزف على البيانوفورتي وبعد زواجها من صانع آلات البيانو يوهان اندرياس **ستريشر** J. A. Streicher انتقلا إلى فيينا حيث قاما بتأسيس مصنع جديد انتج آلات البيانوفورتي بأعداد كبيرة غطت أسواق النمسا.

كان الزوجان ستريشر من أصدقاء بيتهوفن المقربين ولعبت علاقتهما هذه دوراً بناءً في تطوير البيانوفورتي حسب اقتراحات بيتهوفن، إذ اقترح هذا الأخير تقوية الصوت بإضافة سطح تآلفات[١٢] إضافي كما تمت زيادة عدد الملامس لتغطيّ ٦ أوكتافات ونصف ودُعِّمَت مفاصل لوحة المفاتيح لتتحمل خشونة لمسات بيتهوفن.

عرفت النماذج الألمانية بعذوبة نبرتها وغنائية نغماتها الحادة ووضوح صوت أقسامها المتوسطة والجهيرة، وكانت مطارقها سريعة الاستجابة للمسات خفيفة على مفاتيحها، الأمر الذي سهل عزف الجمل السريعة وتكرار النغمات بتكرار مقبول.

. . . أما المدرسة الفرنسية، وإن أتت مساهمتها متأخرة بعض الشيء عن المدارس المجاورة، فقد قدمت لصناعة البيانو عدداً لا يستهان به من الاختراعات والتحسينات، ويعدُّ الفرنسي سيباستيان **إيرارد** (١٧٥٢-١٨٣١) S. Erard مؤسس هذه الصناعة في فرنسا، فبعد أن تتلمذ على يدي والده في سترازبورغ توجه إلى باريس ليعمل في خدمة الدوقة فيليروا وذاع صيته كصانع مبدع للبيانوفورتي الأمر الذي أثار حسد أنصار صناعة الكلافسان. إلا أن رعاية الملك لويس السادس عشر لمشاريعه هيأت له الأجواء المناسبة لصنع أول بيانوفورتي فرنسي عام ١٧٧٧. ومع قيام الثورة الفرنسية اضطر إيرارد للجوء إلى انكلترا حيث اطلع عن كثب على الصناعة الانكليزية. وفي عام ١٨١٥ عاد إلى موطنه ليستأنف أعماله وينتج الجيل الأول من النماذج الكبيرة Grands.

يعود لسيباستيان إيرارد الفضل في ادخال تعديلات جذرية على صناعة البيانو، إذ زاد من أقطار الأوتار في القسم الجهير ولفّها بشريط نحاسي لتصدر صوتاً قوياً وجهيراً بآن واحد.

وفي عام ١٨٢٢ وبعد ٤٠ عاماً من البحث الدؤوب أتمَّ اختراعه لآلية الهروب المضاعفة Double Echappment ويعدُّ اختراعه الأخير ثورة في صناعة آلة البيانو والعزف عليها والتأليف لها، ونهاية سعيدة لتنافسه مع **بلييل**.

أما الموسيقي النمساوي اينياس **بلييل** (١٧٥٨-١٨٣١) فقد تنقّل بين عدة مناصب موسيقية ماراً بسترازبورغ، مؤسساً في عام ١٧٩٥ دار نشر للأعمال

الموسيقية . . واضطر بدوره للهرب من أحداث الثورة الفرنسية لاجئاً إلى انكلترا، حيث اطّلع على نشاطات كليمنتي. وعند عودته إلى فرنسا عام ١٨٠٧ أسس مصنعه مستعيناً بخبرة النابغة يوهان **پاپ**، وأنتج آلات تمتعت بالعديد من المزايا الجديدة، كتغطية المطارق بعدة طبقات من اللبّاد المضغوط، واختزال أبعاد صندوق البيانو بشدّ الأوتار على نحو مائل ومتصالب على إطار برونزي (١٨٢٦)، وتوسيع لوحة المفاتيح لتضم ٧ أوكتافات. كما حسّن أداء سطح التآلفات، بعد دراسة دقيقة للعلاقات بين اتجاه الأوتار واتجاه ألياف اللوح الخشبي.

. . . وفي الجانب الغربي للأطلسي ورغم نشوب حرب استقلال الولايات المتحدة الأميركية فقد ظهر عدد من صناع البيانوفورتي المربع كجون بيهرنت (١٧٧٥) في فيلادلفيا، ويولشوفر (١٧٨٥) في نيويورك، واوزبورن في بوسطن.

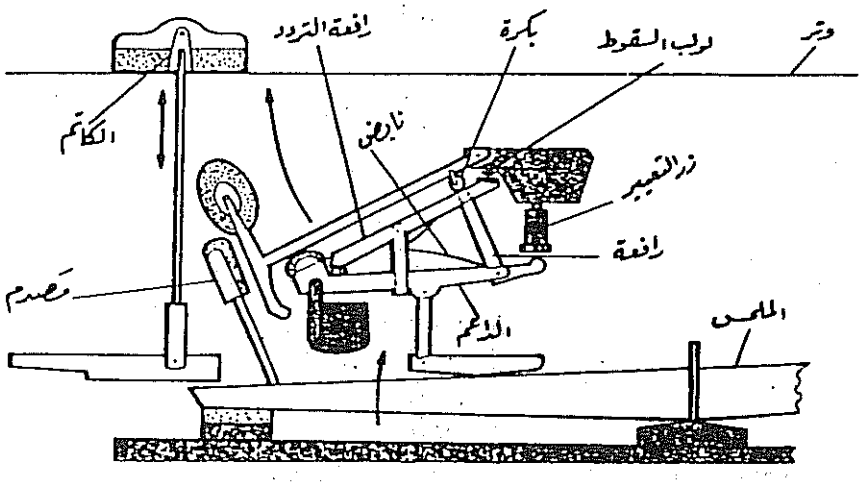
ويعود الفضل في شهرة مدرسة بوسطن إلى الثنائي **بابكوك - كريهورن**، إذ قام الأول بصب أول إطار حديدي من قطعة واحدة في تاريخ البيانو، في حين أعدّ الثاني في مصنعه العديد من الصنّاع المهرة وعلى رأسهم يوناس تشيكرينغ، الذي قام بالمشاركة مع ج. ستيوارت بتأسيس مصنع هام للبيانو ظل يعمل حتى بداية القرن العشرين. إلا أن البيانو الأميركي لم ينجح في اجتياز الأطلسي فبقي محصوراً في الأسواق الأميركية.

إن تعدد الحروب وتفاقم الأزمة الاقتصادية في الأقاليم الألمانية دفع العديد من صناع البيانو مثل ستودارت وماتوشيك وشوماكر وكنابه وآخرين للهجرة باتجاه العالم الجديد. وفي عام ١٨٥٠ وصل المهاجر الألماني هاينريش شتاينويغ إلى أميريكا. وبعد ٣ سنوات عدّل اسمه إلى **شتاينواي**، وأسس أول مصنع له في نيويورك. وسرعان ما ازدهرت أعماله ولاقت نماذجه الكبيرة نجاحاً كبيراً في أميريكا وخارجها، إذ استحقت آلاته خلال ١٠ سنوات ٣٥ جائزة أولى في معارض أميريكية وأوروبية، ونال نموذجه المزود بـ ٣ دواسات الميدالية الذهبية في معرض باريس عام ١٨٦٧. وافتتحت شركة شتاينواي وأبنائه مصنعاً هاماً في هامبورغ وصالات عرض في كبرى العواصم الأوروبية كما أسست مركز بحوث صوتية في نيويورك... ومازالت إلى يومنا هذا تنتج أفخم آلات البيانو لتنافس أفضل الآلات الأوروبية في أسواقها وصالاتها الموسيقية.

ومع اقتراب نهاية القرن التاسع عشر لم تبق إلا بعض اللمسات الخارجية ليأخذ البيانو ما يمكن اعتباره الشكل النهائي. ولقد وظّفت تقنيات القرن العشرين أساليبها العلمية في معالجة الأقسام الخشبية سعياً لتحسين درجة التكيف مع تبدلات الحرارة والتنقلات...

والتحقت غالبية الدول الأوربية بهذه الصناعة الهامة، ولحقت بها دول آسيوية كاليابان وكوريا والصين. وظهرت في مصر عام ١٩٢٢ محاولات عديدة لصنع بيانو يلبّي متطلبات الموسيقا الشرقية على يد نجيب بك النحاس وجورج

سمّان واميل عريان، كما ظهرت محاولتان في لبنان على يد وديع صبرا وعبد الله شاهين، ومحاولة أخيرة في دمشق خلال السبعينات على يد وجيهة عبد الحق. إلا أن البيانو مازال ينتظر خارج حدود الموسيقا الشرقية.



كان على الصناع الأوائل بعد قيامهم بالخطوة الأولى في اختراع وصنع الآلة الجديدة انتظار ردود أفعال معاصريهم من المؤلفين الموسيقيين.

وإن رضي باخ عن النموذج الثاني لسيلبرمان فإنه لم يترجم موافقته ترجمة

عملية، فرحل دون أن يؤلف أي عمل موسيقي للآلة الوليدة.

وعزف موسيقيو الجيل التالي لباخ على البيانوفورتي دون أن يؤمنوا بخلود هذه الآلة الجديدة، فألفوا أعمالاً عرفت بتوفيقها بين الكلافسان والبيانوفورتي مع بعض الترجيح لصالح الكلافسان. وأكثر ما نجد هذه النزعة التوفيقية عند أبناء باخ يوهان كريستيان وكارل فيليب إيمانويل، كما نلاحظها في المراحل الباكرة لهايدن وموزارت، ويعترف التاريخ للموسيقي **موزيو كليمنتي** فضل إلغاء هذا الوضع التوفيقي وتحقيق استقلال البيانوفورتي عن الكلافسان عزفاً وتأليفاً.

عُرفَ كليمنتي بثقافته الواسعة واطّلاعه على مجمل أعمال سكارلاتي وباخ وأبنائه كما اشتهر كعازف بارع على آلة الكلافسان والكلافيكورد. ومع ظهور البيانوفورتي نجح في تكييف مهاراته وتطويرها عند تحوّله إلى الآلة الجديدة محافظاً على كل ما هو مشترك بين الكلافسان والبيانوفورتي مستبعداً كل ما يختص بالكلافسان.

كرس كليمنتي جزءاً هاماً من حياته في صياغة المبادىء النظرية لمختلف الأساليب للمس لوحة المفاتيح «الكلافيير» مؤلفاً مئات المقطوعات التعليمية الرامية إلى تنمية تقنية العزف على الآلة الجديدة... فأسس بذلك أول مدرسة لعزف البيانوفورتي في تاريخ الموسيقا.

كان لتعليم كليمنتي بالغ الأثر في طلابه جون **فيلد**، ويوهان **كرامر**، ويوهان **هومل**، الذين برعوا في العزف على البيانوفورتي، وانتشروا في أرجاء أوروبا شاهرين الآلة الجديدة، مؤلفين العديد من المقطوعات الموسيقية

والمؤلفات النظرية . . . إلا أن موسيقاهم لم تتجاوز حدود استعراض مهارات العزف ، وافتقرت للابتكار والعمق فتلاشت مع مرور الزمن ، مخلفة العديد من المجلدات النظرية في مكتبات المعاهد الموسيقية .

وكان لابد من انتظار قدوم لودفيغ فان **بيتهوفن** لينتقل بالبيانو إلى مرحلة النضج التقني والموسيقي .

نشأ بيتهوفن (١٧٧٠-١٨٢٧) في عصر كان فيه البيانوفورتي آلةً جديدةً نسبياً ، حررت المؤلفين الجدد من الأفق الصوتي المحدود للكلافسان ، مقدمة المزيد من الأوكتافات ، إلى جانب حجم صوتي أضخم وسيطرة مثلى على مصدر الصوت .

لقد اقتنى بيتهوفن عدة آلات بيانوفورتي من صنع ألمان (زومبه ، غراف) ، كما أُهدي آلات من صنع برادوود وشتاين . إلا أن الصناع لم يبقوا في منأى عن انتقادات بيتهوفن وإصراره على صوت أفضل واستجابة تقنية أعلى . ومع مرور الزمن بدأ بيتهوفن يميل إلى إيثار نموذج برادوود على بقية النماذج ، دون أن يخفي تذمره المتواصل لعدم بلوغ صوته حدّ الكمال المطلوب ، إلا أنه لم يتخلَّ عن نموذج زومبه كبيانو نقّال[١٣] .

لقد أثّر بيتهوفن من خلال إبداعه لمؤلفات البيانو وحواره المتواصل مع صنّاع البيانو في دفع عجلة التطور قدماً . إنَّ سوناتاته الـ ٣٢ للبيانو هي تجسيد عملي للتطور المشترك لأسلوب التأليف من جهة ، وترقي تقنية آلية البيانو من جهة

اخرى، إذ زاد بيتهوفن من اهمية دور اليد اليسرى، واستخدم على نحو متزامن الأقسام المتطرفة للأصوات الحادة والمنخفضة. ولم يتردد عن اللجوء للمؤثرات الديناميكية والبحث عن طابع ونبرة الوتر المطروق. فالسوناتة الثامنة تكاد تمثل ذروة التعبير الرومانتيكي لدى بيتهوفن في مرحلته الباكرة، إذ تجمع بين صدق الشاعرية وروعة البناء والاستخدام الأمثل لإمكانات بيانوفورتي نهاية القرن الثامن عشر، في حين نجده يفتتح بالسوناتة رقم ١٢ مجموعة أبحاثه في النسيج اللحني والمضمون والبناء ضمن حدود احترام الشكل التقليدي للسوناتة. أما السوناتة الثالثة عشرة فتبدو أكثر مرونة، إذ يوظف بيتهوفن بنية السوناتة لتلبي ضرورات المنحى الشاعري للعمل الرومانتيكي.

ومع تعميم الدواسات بديلاً عن الرافعات الركبية ظهرت إشارات استعمال الدواسة على مخطوط السوناتة الرابعة عشرة «ضوء القمر». وأتت السوناتة رقم ١٦ بالفرح، والسابعة عشرة بالتراجيديا، والثامنة عشرة بالمثالية البطولية.

ومع حلول عام ١٨٠٤ انتهى بيتهوفن من تأليف سوناتة «فالدشتاين» التي يتجلّى فيها تكيفه التام ضمن شكل السوناتة وتحكمه الأمثل بإمكانات البيانو. ويبلغ اعتماد بيتهوفن على البيانو في سوناتة «الاباسيوناتا» رقم ٢٣، وسوناتة «الوداع» رقم ٢٦ وسيلةً للتعبير عن الحالة الانفعالية مرتبةً قلَّ أن نصادفها في أدب البيانو.

وتكاد السوناتتان رقم ٢٨ ورقم ٢٩ «هامركلافير»[١٤] أن تكونا صرخة

احتجاج يطلقها بيتهوفن مطالباً بآلة بيانوفورتي ذات إمكانات أوسع وأرقى، قادرة على ترجمة تصوراته المستقبلية، فرغم طول سوناتة الهامركلافير فإنها تعجّ بالأفكار الجديدة والجمل الموسيقية الطويلة، وتكاد تتنبأ وتحصي إمكانات بيانو المستقبل. أما في السوناتات الثلاث الأخيرة فيلجأ بيتهوفن وقد اشتد صممه، إلى البيانو لينسحب إلى عالمه الباطن حيث يتداخل توتره الدرامي مع سموّه الشاعري. ويبدو في هذه السوناتات الثلاث ميل واضح للابتعاد عن الأشكال التقليدية واعتماد الحد الأدنى من مهارات العزف لخدمة متطلبات التعبير الموسيقي.

لقد ارتقت هذه السوناتات الاثنتان والثلاثون بمكانة البيانو بين الآلات الموسيقية لتمنحه خلال فترة قصيرة نسبياً موضع الصدارة.

. . . لقد عاصر الموسيقي كارل ماريافون **فيبر** (١٧٨٦-١٨٢٦) بيتهوفن إلا أن عبوره لعالم الموسيقا كان خاطفاً. ويعدُّ دور فيبر في ترسيخ أركان الأوبرا الألمانية وتطويرها هاماً لدرجة تكاد تحجب مساهمته في تطوير أسلوب العزف والتأليف لآلة البيانو. تميز فيبر عن معاصريه بخصب خياله الرومانتيكي وتولعه بالأجواء السحرية والخرافية، إلا أنه نجح بذكاء بالغ في السيطرة على هذيانه الفني موظفاً قدراته الخارقة في خدمة الموسيقا. فاحتل خلال فترة قصيرة مكانه المرموق في عصر الموسيقا الرومانتيكية.

تمتع فيبر بقدرة فريدة على السيطرة التامة والسهلة على لوحة الملامس بفضل

يديه الكبيرتين القادرتين على تغطية بعد يتجاوز الـ ١٠ مسافات لكل يد[١٥].
فخرج بمؤلفات تزخر بالترعيد[١٦] Tremolo والانزلاق Glissando[١٧]، وتبرز فيها المؤثرات الأوركسترالية بروزاً واضحاً متطلبةً من العازف مهارةً وتركيزاً بالغين، فعلى العازف قراءة ٤٥٤١ نوطة خلال مدة لا تتجاوز أربع الدقائق في مقطوعته « Perpetuom Mobile حركة أبدية».

توفي ڤيبر قبل سنة واحدة من وفاة بيتهوفن، وأتت معظم مؤلفاته للبيانو معاصرة لنتاج بيتهوفن، وإن لم تبلغ مؤلفاته عمق مؤلفات معاصره العظيم فإنها لم تخلُ من مهارات مبتكرة حرّضت مخيلة الأجيال اللاحقة.

لم يبلغ فرانز **شوبرت** (١٧٩٧-١٨٢٨) براعة ڤيبر في العزف على البيانو، حتى إنه لم يدرك قدر نفسه كمؤلف موسيقي مبدع، فقضى حياته القصيرة بتواضع وبراءة بالغين. أبدع شوبرت مؤلفات للبيانو أتت في غاية النقاء والصدق والشاعرية الحزينة، لقد تدفق الهامه بغزارة وقوة فألّف للبيانو دون أن يتجرأ على إدخال أي تطوير على قالب السوناتة الذي خلّفه بيتهوفن، فكان لابد له من تأليف الأشكال الحرّة القصيرة، كمجموعات الأمبرومبتو Impromptus، واللحظات الموسيقية Moments Musicaux، مدركاً قمم الإبداع من خلال هذه الأشكال الصغيرة (Small Forms).

ألف شوبرت أكثر من عشرين سوناتة للبيانو واختلف النقاد والمؤرخون في تقويمها حتى إن معظمَها ظلّ مجهولاً حتى بداية القرن العشرين[١٨]. ولم يشتهر

شوبرت خلال حياته إلا كمؤلف لليدر، فقد تجاوزت مؤلفاته في هذا المجال الستمائة أغنية، تعدُّ مثالاً للتكامل بين الصوت البشري وآلة البيانو.

. . . أما فيليكس **مندلسون** (١٨٠٩-١٨٤٧) فقد استطاع استيعاب الأشكال الموسيقية لعصره، فنجح في تأليف موسيقاه السعيدة محترماً القواعد الكلاسيكية للتأليف، مانحاً موسيقا البيانو سبعة مجموعات من الرومانس، ومجموعة هامة من التنويعات.

وظهر روبرت **شومان** (١٨١٠-١٨٥٦) ببساطة ألحانه وعمق تعبيرها وشاعريتها وارتباطها الصميمي بمضمون أدبي، فبلغ بدوره أوج الانفعالات والدراما من خلال الأشكال الصغيرة: رومانس Romance، فانتازيا Fantasiestucke، هوموريسك Humoreske، نوفوليت Novelette. ولم تكن براعة العزف غايةً عند شومان، فقد ابتكر أسلوبه الشخصي في التأليف ليمنح أدب البيانو أنصع وأصفى عطاءات عبقريته الموسيقية.

. . . يعود الفضل في تأسيس المدرسة الحديثة للعزف على آلة البيانو إلى كل من شوبان وليست، اللذين تمكنا من توسيع المجال الصوتي للبيانو، واستخدام جميع أقسام لوحة المفاتيح والدواسات، مؤلفين أعمالاً أغنت أدب البيانو في عصره الرومانتيكي.

استبعد فريديك **شوبان** (١٨١٠-١٨٤٩) منذ مؤلفاته الباكرة فكرة الجمع بين الحس الرومانتيكي الموسيقي والمؤثرات الأدبية الرومانتيكية، على غرار

معاصره ليست. وتكاد مؤلفاته لا تنبع إلا من آلة البيانو، مجردة من الإسقاطات الأوركسترالية المألوفة عند بيتهوفن. تبّنى شوبان في مؤلفاته الأشكال الصغيرة الحرّة جامعاً بين البساطة النقية والرقّة المفرطة، متجنباً الإفراط في زخرفة اللحن، ساعياً لجعل الهارموني جزءاً متمماً لألحانه البسيطة.

تميزت مؤلفات شوبان للبيانو بتنوعها الكبير فمنها:

- المازوركات ذات الألحان البولونية الراقصة المعالجة هارمونياً.
- والبولونيز الجامعة بين اللحن الشعبي وشاعرية الأحاسيس الوطنية.
- والليليات Nocturnes بشاعريتها الحزينة.
- والفالسات برقتها وهشاشتها.
- والمقدمات Preludes بتأملاتها ومناجاتها.

وصولاً إلى مجموعة الدراسات Etudes وتجسيدها لتقنية شوبان في التأليف لآلته المفضلة. أما أعماله للبيانو والأوركسترا فتشهد بضعف إمكانياته في التأليف للأوركسترا، في حين تظهر سوناتاته للبيانو عدم ارتياحه في التأليف ضمن شروط قالب السوناتة الكلاسيكية.

. . . أما فرنز **ليست** (١٨١١-١٨٨٦) فقد جمعت موسيقاه بين مشاعره وميوله الأدبية. وكان للقائه بباغانيني دور كبير في تحريض مخيلته الموسيقية فسخّر مهارته وذكاءه وحسّه باحثاً عن آفاق جديدة لآلة البيانو، فوُفّق في إسناد دور الإيحاء بالمناظر والرموز إلى البيانو وحده.

أبدع ليست عدداً ضخماً من مؤلفات البيانو ضمَّت تسع عشرة رابسودي تتصل بالموسيقا الشعبية الهنغارية، إلى جانب العديد من المقطوعات القصيرة العميقة الصلة بالأجواء الأدبية، وسلسلة «سنوات الحج» ذات النزعة التوصيفية، ودراسات جادّة لتنمية مهارات العزف على البيانو "Transcendental Etudes". وأغنى ليست أدب البيانو بتكييفه للعديد من النصوص الأوركسترالية لتعزف على البيانو، مثل سيمفونيات بيتهوفن ومقاطع من أوبرات ڤاغنر وفيردي...

يعدُّ ليست إلى جانب بايرون من الشخصيات البارزة في العصر الرومانتيكي، ورغم شهرته الواسعة، عازفاً ومؤلفاً متخصصاً في مجال البيانو، فإنه مازال يعاني من تجاهل المؤرخين لقيمته كمؤلف موسيقي...

أما **يوهانس براهمز** (١٨٣٣-١٨٩٧) فلم ترتبط رومانتيكيته بمواضيع أدبية، على غرار معاصره ليست، فقد تلافى سلوكه الذهني علَنيّة المشاعر مؤثراً النُسك والتأملات الفلسفية الباطنة.

تجنّب براهمز في عزفه وتأليفه للبيانو البريق والسلاسة والاستعراض، بل سعى إلى إظهار بنية العمل وسياقه المنطقي ومغزاه الموسيقي الدفين، ضمن حدود احترام القوالب التقليدية والحضور الدائم لنقده الذاتي.

بالإمكان تمييز ثلاث مراحل في تأليف براهمز لآلة البيانو:

- تضم المرحلة الأولى ثلاث سوناتات تميزت بأبعادها السيمفونية وخصوبة معالجتها البوليفونية[١٩]، بحيث وُصفَت بالسيمفونيات المستترة Voiled

Symphonies من قبل شومان، إلى جانب الكونشرتو الأول للبيانو عمل ١٥ حيث تزول الحدود بين مملكة البيانو وملكوت الأوركسترا.

- في حين تتصف المرحلة الثانية برقي ونضج تقنية البيانو لدى براهمز، وتضمّ التنويعات على لحن لهاندل عمل ٢٤، والتنويعات على لحن لباغانيني عمل ٣٥، ومجموعة الفالسات عمل ٣٩.

- أما المرحلة الأخيرة، التأملية، فتتميز بغلبة باطنية جوهرها الموسيقي على طابعها اللحني وتضم الفانتازيات عمل ١١٦، وثلاث مقطوعات انترميزو عمل ١١٧، وستة مقطوعات عمل ١١٨، وأربعة مقطوعات عمل ١١٩، وتلحق بها مقطوعتا رابسودي عمل ٧٩.

- أما الكونشرتو الثاني للبيانو والأوركسترا عمل ٨٣، فيجمع بين المراحل الثلاث. فما هو إلا مؤلَّف يزخر بأحاسيس السعادة والارتياح والسكينة، ويحقق مفارقة التعبير عن أسمى المشاعر من خلال منظومة صارمة من الأصول الكلاسيكية.

وأتى أسلوب **سيزار فرانك** (١٨٢٢-١٨٩٠) في التأليف للبيانو متأثراً بعاداته كعازف أورغن. في حين ظهرت تأثيرات شوبان واضحة في المرحلة الباكرة **لغابرييل فوريه** (١٨٤٥-١٩٢٤)، إلا أنه أوجد فيما بعد أسلوبه الخاص في التأليف للبيانو لامبالياً تجاه انجازات ديبوسي، فاستعان بالبيانو كوسيلة تعبير لموسيقا تتسم بالبساطة والهدوء.

أدهش **كلود ديبوسي** منذ بداياته (١٨٦٢-١٩١٨) أساتذته وزملاءه

بعبقريته الغريزية القادرة على توقّع التطورات المستقبلية للموسيقا.

ومع استمرار بحثه الجريء عن قيم موسيقية حديثة، اقتنع ديبوسي بضرورة مغادرة المقامات التقليدية والانتقال إلى عالم صوتي ذي أبعاد حديثة.

اعتمدت جرأة ديبوسي عند تخلّيه عن المألوف والتقليدي على معرفة عميقة للمبادىء النظرية في الموسيقا، فها هو يقولها صراحة:

((لم أتخلَّ عن الفوغا[٢٠] إلاّ بعد معرفتي واتقاني التامين لها)).

انسجمت موسيقا ديبوسي مع المدرسة الانطباعية في الأدب والتصوير، فأتت مؤلفاته مغلفةً بضبابية قادرة على تمويه بنيتها المتينة.

لقد ولع ديبوسي بالهارموني، حتى كاد يتجاهل الكونتربوان[٢١] في غالبية أعماله، فهو لا يتردد حين يقول: ((علينا أن نستمع إلى الموسيقا لا أن نحسبها على الأوراق المسطّرة)). ونجح ديبوسي في ابتكار أسلوب مرن في التأليف والعزف على البيانو، وتأثر بالطبيعة فلجأ إلى البيانو لينقل عطرها وبريقها وألوانها وسديمها من خلال نظرة ضبابية متأملة...

وانتهت أيام ديبوسي وأنظاره معلقة باتجاه عالم الظلال المجهول...

ألّف ديبوسي عدداً هاماً من المؤلفات للبيانو كانت بعيدة كل البعد عن القوالب التقليدية كالمقطوعات الثلاث في مجموعة «صور مطبوعة Estampes» ١٩٠٣، وستة مقطوعات تصويرية Images (١٩٠٥-١٩٠٧)، وستة مقطوعات رقيقة للأطفال «زاوية الأطفال Children's Corner»، ومجموعتي

مقدمات (١٩١٠ و١٩١٣) ظهرت من خلالهما القطيعة التامّة مع الأشكال التقليدية والانتقال إلى عالم الأحلام السعيدة والسحر والجمال واللامبالاة.

وفي عام ١٩١٥ قدم اثنتي عشرة دراسة Etudes، هي جملة تأملات جدّية في أعماق تقنيات عزف البيانو وفق اكتشافاته السمعية الجريئة.

لقد استطاع ديبوسي بجرأته وطليعيته جعل البيانو آلةً مثالية بين يدي بارتوك لاستقصاء مجاهل الموسيقا، ومختبراً صوتياً قادراً على استيعاب أبحاث شونبرغ في اللامقامية[٢٢].

ورغم اقتران اسم **موريس راڤيل** (١٨٧٥-١٩٣٧) بالحركة الانطباعية، فقد ظلّ في أعماقه مؤلفاً موسيقياً كلاسيكياً، ينطق بلغة موسيقية معاصرة قادرة على إعادة خلق القديم بأسلوب حديث وصاف لحدّ يدعو إلى الدهشة.

ألف راڤيل للبيانو بتنوع كبير في الأسلوب، متجنباً إظهار أي انفعال من خلال مؤلفاته هذه، والتي أتت بديعة البناء، تتطلب رهافةً في الحس إلى جانب مهارة ودقّة في الأداء. ظهرت نزوات راڤيل انطباعية في مقطوعتي «مرايا Miroires» و"Jeux d'eau"، في حين أحاط مجموعة «غاسبار الليل» بأوهام رومانتيكية، وجمع بين البدائية والطبيعة في مقطوعة «رقصة قديمة Menuet Antique»، في حين أبدى الرقة واللامبالاة الخادعة في رقصة «البافان»، أما مقطوعة «وادي الأجراس» فقد بدت كنظرة متمعنة إلى الأعماق الصوتية للطبيعة الغامضة... وظل سلوكه في غاية الكلاسيكية في مؤلفه البديع

«سوناتين Sonatine» .

نشأ **فروشيو بوزوني** (١٨٦٦-١٩٢٤) حسب تقاليد مدرسة ليست، إلا أنه سرعان ما أظهر ميولاً تحديثية، تجلت بوضوح في عدد هام من المؤلفات النظرية.

ألف بوزوني عدداً هاماً من مؤلفات البيانو، ضمت ٢٤ مقدمة بريلود، وست سوناتين وكونشرتو للبيانو والأوركسترا والكورال، وإلى جانب تكييف عدد هام من أعمال باخ، لتعزف على البيانو ظهرت في سبع مجلدات، وتأليف كادينزات[٢٣] للكونشرتات البيانو لموزارت وبيتهوفن.

وبدا تأثير شوبان جلياً في مؤلفات المرحلة الباكرة **لألكسندر سكريابين** (١٨٧٢-١٩١٥). إلا أن هذا التأثير انحسر تدريجياً ليتلاشى بعد مجموعة المازوركات عمل ٢٥. تابع سكريابين مسيرته الموسيقية بلامبالاة تجاه التيارات الموسيقية القومية في وطنه روسيا. وبعد اطلاعه على أعمال معاصريه ديبوسي وشتراوس بدأت بوادر عبقريته الموسيقية بالظهور، لتستمد مواضيعها من الصوفية المبطنة بالشعر والجنس والطموح إلى الكمال لحد طلب الاندماج بالشمس. وبدت هذه المؤثرات جليّة في سوناتاته الأخيرة للبيانو.

ضمّ نتاج سكريابين ٨٥ بريلود، و٢٤ إيتود، وكونشرتو وحيد للبيانو، إلى جانب ١٠ سوناتات هامّة تتضمن العديد من النبوءات المتعلقة بمستقبل التأليف للبيانو.

أما **سيرجي راخمانينوف** (١٨٧٣-١٩٤٣) فقد بدأ حياته الفنية مؤلفاً موسيقياً إلا أن الظروف اضطرته للقيام بجولات فنية عرض خلالها أسلوبه المتطور في العزف على البيانو. لم يخف راخمانينوف منذ بداياته تأثره بتشايكوفسكي وسكريابين، فظلّ مشدوداً إلى القرن التاسع عشر. فبقي أسير حساسيته المفرطة وحنينه الدائم إلى الرومانسية.

ألف راخمانينوف، الى جانب أعماله الأوركسترالية و الغنائية أربع كونشرتات للبيانو، مجموعة هامة من الدراسات Etudes تظهر فيها تقنية عزفه المتطورة وتحليقه المتواصل في أحلامه العاطفية.

ولم تتخلف المدرسة الإسبانية عن المساهمة في أدب البيانو، إذ منحت الموسيقا من خلال مؤلفات **إنريك غرانادوس** (١٨٦٧-١٩١٦) **وايزاك ألبينيز** (١٨٦٠-١٩٠٩)، صفحات تشعّ ألواناً إسبانية دافئة.

لقد عبّر غرانادوس المشبع برومانتيكية شوبان عن أحاسيسه الإسبانية بلغة بسيطة، فألف أربع مجموعات من الرقصات الإسبانية، ومجموعتي غويسكاس Goyescas للبيانو بأسلوب جمع بين الأناقة والمباشرة.

في حين استمع ألبينيز لنصائح ليست، فانطلق منذ فتوته عازفاً ماهراً ومغامراً، وألف للبيانو، جامعاً بين الحس الفولكلوري والمعرفة الموسيقية، أربع كراسات من «ايبيريا»، وكادت حماسته في مجال التحديث الهارموني تماثل جرأة ديبوسي.

أما **مانويل دي فايا** (١٨٧٦-١٩٤٦)، وإن لم تحتل مؤلفات البيانو حيزاً هاماً من انتاجه، فقد قدّم مقطوعة «ليالي في حدائق إسبانيا» للبيانو والأوركسترا، التي تعدُّ من أجمل ما أُلف للبيانو خلال بداية القرن العشرين.

كان **سيرجي بروكوفييف** (١٨٩١-١٩٥٣)، إلى جانب سترافنسكي وبارتوك وشونبرغ وفيبرن، من أبرز شخصيات موسيقا النصف الأول للقرن العشرين. بدأ بروكوفييف حياته الفنية مؤلفاً موسيقياً وعازف بيانو فائق المهارة. وكان تقدمه إلى الصفوف الأمامية لموسيقي الطليعة خارقاً، ومنذ مؤلفاته الباكرة ظهرت سمات شخصيته الساخرة، فأتت أعماله أربع مقطوعات للبيانو عمل ٤، متطلبةً كفاءة عالية في العزف لتلبية تعبيرها الساخر وأفكارها الجهنمية.

ومع تتالي مؤلفاته للبيانو بدا أسلوب بروكوفييف صريحاً، يجمع بين الانبثاق اللحني والنضارة والنقاء على خلفية إيقاعية حادّة، نابضة وشرسة في بعض الأحيان، إلا أنه ظلّ خلال مختلف مراحل تطوره كلاسيكياً في أعماقه رغم ظاهره الطليعي المشاكس. أغنى بروكوفييف أدب بيانو القرن العشرين بخمسة كونشرتات بديعة وتسعة سوناتات تكاد تلخص مسيرته الفنية.

فالبحث الدؤوب واضح في السوناتات الخمس الأولى في حين يأخذ أسلوبه منحىً انتقائياً بدءاً من السوناتة السادسة، ويبلغ بروكوفييف ذروة وضوحه في التأليف للبيانو في السوناتا السابعة «الحربية»، حيث الاندفاع الحيوي وحدّة التباين Contrastes والشاعرية المستترة والسيطرة التامّة على لغة التعبير الحديثة،

إذ لا تخلو هذه السوناتا من القلق والتوتر في حركتها الأولى حيث نكاد نسمع قرع الطبول وصرير الحديد، في حين يسيطر الهدوء والترقب على الحركة البطيئة، لينتهي العمل بدوامة جارفة تختلط بطنين النواقيس.

وتأتي السوناتا الثامنة في نفس فترة سابقتها، إلا أنها تظهر أقلّ درامية وأكثر تفاؤلاً، تسبح في رؤىً مسالمة. ويبلغ بروكوفييف في سوناتته التاسعة أسلوب مرحلته الأخيرة، حيث البساطة والوضوح والسكينة والإشراق.

وجمع **بيلا بارتوك** (١٨٨١-١٩٤٥) في موسيقاه بين أصالة فنّه ورؤياه العلمية، فقام بعد تخلصه من تأثيرات ليست والمدرسة الألمانية بدراسة موضوعية لبنية الفن الشعبي واشتقاقاته.

أخذت مؤلفاته للبيانو منحى الحداثة بعد اكتشافه لأعمال ديبوسي. فألف عام ١٩١٠ مقطوعة «الليغروباربارو Allegro Barbaro»، ظهرت فيها بوادر أسلوبه الجامع بين الديناميكية الكثيفة الجامحة والإيقاعات القاسية وتجريد البيانو من لحنيته الغنائية.

وخلال الأعوام التي تلت مؤلَّفه هذا، وبعد تأملاته الذهنية في الاتجاهات اللامقامية، ظهرت في موسيقاه ميول لامقامية سرعان ماانحسرت ليدرك بارتوك مرحلة النضج ضمن حدود الكلاسيكية الجديدة.

واستغرق بارتوك في بحثه عن العلاقات الصوتية بين آلات الإيقاع ونبرة وتر البيانو المطروق بقسوة، راسماً بوضوح الحدود بين الصوت الموسيقي

والضجيج.

أغنى بارتوك أدب البيانو بعدد هام من المؤلفات التعليمية، كمجموعته المخصصة للأطفال عام ١٩٠٩ "For Children" ومجموعة ميكروكوزموس (١٩٢٦-١٩٣٩)، وثلاث كونشرتات للبيانو والأوركسترا، وسوناتا هامة لآلتي بيانو وآلات إيقاع عام ١٩٣٧ والتي تعدُّ انجازاً خارقاً تتداخل فيه أبحاثه في مجالي التجريد الصوتي والاشتقاقات الفولكلورية.

ومع **ايغور سترافينسكي** (١٨٨٢-١٩٧١)، بظاهره الثوري وأعماقه المحافظة، لم يعد التجديد يعني الثورة على التقاليد، بل التسليم بها والانتقال بها إلى الحداثة الكلاسيكية. وانطلاقاً من اطلاعه الواعي على موسيقا الماضي وامتنانه العميق لأصولها، استطاع سترافنسكي من خلال مؤلفاته الموسيقية خلق معايير جمالية للإبداع الموسيقي الحديث. أتت معظم مؤلفات سترافنسكي لآلة البيانو في مرحلة كلاسيكيته الجديدة، فقد ألف كونشرتو للبيانو وآلات النفخ عام ١٩٢٤، وكابريتشيو للبيانو والأوركسترا، وكونشرتو لآلتي بيانو بلا مرافقة عام ١٩٣٥، فأتت كتابته بألفة واضحة مع أسلوب باخ من جهة، وصلة غامضة بموسيقا الجاز من جهة أخرى، لتبدو المتعة المنبعثة عن التحريض الحركي والإيقاعي واللوني لألحانها بعيدة كل البعد عن المألوف.

وبدا أسلوب **آرنولد شونبرغ** (١٨٧٤-١٩٥١) في بداية انتاجه الموسيقي امتداداً لرومانتيكية براهمز. إلا أن التأثيرات الفاغنرية خاصة في مجال التلوين

الصوتي الكروماتيكية Chromatisme [٢٤] ما لبثت أن ظهرت لتوجه أبحاثه في اللامقامية Atonalisme .

ومع اتساع أبحاث شونبرغ وتشعبها وتعمقها بدأ في ترسيخ أسس ما سمي بنظام سلم الاثنتي عشرة نغمة Dodecaphonisme[٢٥] ، مؤسساً بذلك الخلية الأولى لموسيقا السيريل Musique Serielle اتّسمت مؤلفات شونبرغ لآلة البيانو بتخليها الكامل عن قالب السوناتا ، إذ جمعت بين الإيجاز ودقة البناء من جهة ، وحسن توظيف نبرة البيانو من جهة أخرى ، محققة أرقى درجات التجريد في أدب الموسيقا .

لم تحمل هذه المؤلفات عنواناً مألوفاً ، بل سماها شونبرغ مقطوعات للبيانو :

- ٣ مقطوعات عمل ١١ (١٩٠٩) .
- ٦ مقطوعات صغيرة عمل ١٩ .
- ٥ مقطوعات عمل ٢٣ . . . إلخ .

تتلمذ **أنتون ڤيبرن** (١٨٨٣-١٩٤٥) على يدي شونبرغ ، وبدأ مؤلفاته ملتزماً خط أستاذه في استخدام السلم الاثني عشري ، إلا أنه سرعان ما أوجد أسلوبه الشخصي مبتكراً أعمالاً تميزت برقي هندستها السريالية وحداثتها .

ألف فيبرن عام ١٩٣٦ تنويعات لآلة البيانو عمل ٢٧ والتي تكاد تكون انجازه الوحيد في هذا المجال . تميز مؤلفه هذا بالصفاء والسمو حيث لجأ فيبرن إلى استعمال الحد الأدنى من العلاقات اللحنية ، بل كاد أن يدرك عتبة الصمت ليجرّد البيانو في بيئة بللورية مهجورة .

ويكاد متتبعو الموسيقا المعاصرة ونقادها يجمعون على اعتبار هذا العمل مقدمة للعصر الحديث في التأليف لآلة البيانو.

وبحث **جون كيج** (١٩١٢ - ١٩٩٢) عن أفق فكره الموسيقي عبر الخطوط التي رسم بها بارتوك الحدود بين عالم الأصوات الموسيقية وعالم الضجيج. ولخص كيج مبدأه عام ١٩٣٧ بقوله: ((أينما كنا فإن أغلب ما نسمعه ما هو إلا مجرد ضجيج، إن ما أسعى إليه هو أسر هذه الأصوات وضبطها لأتمكن من استخدامها ليس كمؤثرات صوتية بل كآلات موسيقية)).

وكان لا مفر له من العودة إلى البيانو بحثاً عن وسيلة لتنظيم ذلك الضجيج والسيطرة عليه... فبلغ مراده بإدخال تعديلات جريئة على المنبع الصوتي، بحشر قطع من المطاط القاسي والبلاستيك إضافة لخردوات معدنية (براغي، مسامير، حلقات ملاعق وأشواك... إلخ) في مواضع محددة بدقة بين الأوتار، بحيث تصدر أصوات إيقاعية تتصل بالضجيج وتختلط مع رنين الوتر المقروع.

وسمى كيج اشتقاقه هذا «البيانو المهيأ Prepared Piano»، وألف له عام ١٩٣٨ رقصةً سماها «حفلة سُكْر صاخبة». وتتالت مؤلفاته للبيانو المهيأ: الجد الطوطم Totem ancestor ١٩٤٣، وغراميات Amores ١٩٤٣ ليبلغ مرحلة نضج الأسلوب في مؤلفه سوناتات وفواصل ١٩٤٨، هيأ فيها جون كيج ٤٥ ملمساً من أصل ٨٨. وبعد صمود طويل استطاع فرض شخصيته الموسيقية مؤلفاً طليعياً أميريكياً في عالم موسيقا النصف الثاني للقرن العشرين.

وأظهر كارلهاينز شتوكهاوزن (١٩٢٥) جرأة فائقة في تجاربه الصوتية وابتكاراته المنطلقة من تأملات ذهنية ذات خلفية ألمانية. فألف مقطوعات موسيقية اتسمت بالحداثة، اعتمد فيها على الصوت البشري وتقنيات صوتية والكترونية في غاية الغرابة.

ألف شتوكهاوزن للبيانو أعمالاً سماها ببساطة «مقطوعات للبيانو Klavierstucke»، قدم المجموعة الأولى (وتضم ٤ مقطوعات) عام ١٩٥٢ عرض فيها إمكاناته في «التكوين الموسيقي» بلغة سريالية. في حين أبرز دور بوليفونية الإيقاع في المقطوعات الستة لعام ١٩٥٥، أما المقطوعة الحادية عشرة ذات الشكل المفتوح فقد اتصل من خلالها بما سمي بـ«الموسيقا الاحتمالية Musique Aléatoire»[٢٦].

ومع بلوغ البيانو قرنه الثالث غدا أدبه أكمل الآداب الموسيقية وأكثرها تنوعاً وإثارة ودلالةً على تطور الموسيقا خلال القرنين المنصرمين.

تواريخ هامة في مسيرة البيانو

١٧٠٣ أبحاث لم يكتب لها النجاح على يد Grimaldi

١٧٠٨ محاولة فاشلة على يد Cuisiné

١٧٠٩ انتهى كريستوفوري من صنع أول بيانوفورتي.

١٧١٦ محاولة فاشلة قام بها ماريوس لصنع كلافسان ذي مطارق.

١٧١٧ ينتهي شروتر من صنع بيانوفورتي بآلية مختلفة عن كريستوفوري.

١٧٣٦ سيلبرمان يصنع البيانوفورتي الخاص به ويعرضه على باخ.

١٧٤٦ سيلبرمان يصنع الجيل الثاني من البيانوفورتي ويحوز على رضا باخ.

١٧٦٠ يوهان زومبه يهاجر إلى انكلترا ويؤسس نواة صناعة البيانوفورتي في انكلترا.

١٧٦٨ يعزف يوهان كريستيان باخ على البيانوفورتي في حفل عام

١٧٧٠ موزيو كليمنتي يؤلف أول مجموعة من الأعمال للبيانوفورتي.

١٧٧٥ أول بيانو مربع مصنوع في أميريكا على يد جون بيهرينت.

١٧٧٧ إيرارد يصنع أول بيانو فرنسي.

١٧٨١ برادوود يصنع أول نموذج بيانوفورتي انكليزي.

١٧٨٣ برادوود يستبدل الرافعات الركبية بالدواسات.

١٧٨٩ شتاين يعتمد تطوير برادوود للدواسات.

١٧٩٤ إيرارد ينتهي من اختراع آلية الهروب البسيطة.

١٨٠١ أولى مؤلفات فيبر للبيانو.

١٨٠٢ يتخلى بيتهوفن نهائياً عن التأليف للكلافسان.

١٨٠٧ تأسيس مصنع پليل في فرنسا.

١٨١٥ ايرارد يؤسس مصنعه في فرنسا وينتج أول نموذج كبير.

١٨١٥ يبدأ شوبرت بالتأليف لآلة البيانو.

١٨١٦ ستريشر يوسع لوحة المفاتيح لتتسع ٥ , ٦ أوكتاف بناء على طلب بيتهوفن.

١٨١٧ كليمنتي يبدأ بتأليف Gradus ad Parnassum لتطوير مهارة العزف على البيانوفورتي.

١٨٢٢ ايرارد يخترع آلية الهروب المضاعفة.

١٨٢٥ يبدأ مندلسون بتأليف كابريشيو للبيانو.

١٨٢٥ صب أول إطار حديدي في ورشة بابكوك في بوسطن.

١٨٢٥ شوبان يؤلف روندو للبيانو.

١٨٢٦ صب الإطار البرونزي في مصنع پليل.

١٨٢٦ باب يقوم بعزل أجزاء البيانو باللباد ويشد الأوتار على نحو متصالب.

١٨٣٠ شومان يؤلف مجموعة تنويعات Abegg للبيانو.

١٨٣٥ ليست يؤلف المجموعة الأولى من «سنوات الحج».

١٨٣٥ براهمز يؤلف السوناتا الأولى للبيانو.

١٨٥٣ تأسيس مصنع شتاينواي في أميركا.

١٨٦٢ كلود مونتال يخترع دواسة الإطالة ويضيفها شتاينواي إلى نماذجه.

١٨٦٣ شتاينواي يفوز بالجائزة الأولى في معرض باريس بعرضه للبيانو الكبير ذي الدواسات الثلاث.

١٨٨٦ البينيز يؤلف المتتالية الإسبانية للبيانو.

١٨٨٨ ديبوسي يؤلف مقطوعتي أرابسك للبيانو.
١٨٩١ راخمانينوف يؤلف الكونشرتو الأول للبيانو
١٨٩٢ غرانادوس يؤلف رقصات إسبانية للبيانو.
١٨٩٣ سكريابين يؤلف السوناتا الأولى للبيانو.
١٨٩٤ يبدأ بوزوني بنشر الجزء الأول من الكلافيير المعدل لباخ بعد تكييفه للبيانو.
١٨٩٥ رافيل يؤلف «الرقصة القديمة» للبيانو.
١٩٠٩ شونبرغ يؤلف ٣ مقطوعات عمل رقم ١١ للبيانو.
١٩٠٩ بروكوفييف يؤلف أربع مقطوعات عمل رقم ٤ للبيانو.
١٩١١ بارتوك يؤلف Allegro Barbaro للبيانو.
١٩٢٤ سترافنسكي يؤلف كونشرتو البيانو.
١٩٣٦ فيبرن يؤلف مجموعة التنويعات عمل رقم ٢٧ للبيانو.
١٩٣٨ جون كيج يؤلف مقطوعة Bacchanale للبيانو المحضّر.
١٩٤٦ بوليز يؤلف السوناتا الأولى للبيانو.
١٩٥٢ شتوكهاوزن يبدأ بتأليف Klavieristucke.

الهوامش

(١) الأوتار Cordes,Srings :

تصنع من الفولاذ تكون مفردة، غليظة ملفوفة بشريط نحاسي، في القسم الجهير (١٢

وتراً) مـزدوجـة أي وتران لكل ملمس في القـسم المتـوسط (١٦×٢). أمـا في القـسم الحـاد فثلاثة أوتار لكل ملمس (٦٠×٣).

(٢) لوحة المفاتيح (الملامس) Clavier, Keyboard :

مجـموعة من الملامس المصنوعة من خشب الزيزفون المغطى برقائق عاج أو بلاستيك عددها ٨٨ ملمساً بمعدل ١٢ ملمساً لكل أوكتاف. وفي نموذج Bosendorfer يصل عددها إلى الـ ٩٨ ملمساً.

(٣) المطرقة Marteau, Hammer :

مطرقة صغيرة تصنع من خشب الزان أو الجوز، تغطي ذروتها عدة طبقات من اللباد.

(٤) آلية الهروب أو الإنفلات Echappement, Escapement :

أهم جـزء في آليـة البـيـانو، يسـاهـم في نقل الضـغـط المطبق على الملمس إلى المطرقـة، شكلها مـثلثي، تقـوم بدفع المطرقة بقـوة تتناسب شـدتهـا و قوة اللمسـة على الملمس، وعند وصـول المسـافة الفـاصلة بين المطرقة والوتر دون الـ ٣ م تهـرب هذه الآلية تاركة المطرقة تكمل طريقـهـا وحدها. وعند عودة الملمس إلى وضـعيـة البـداية تعـود آليـة الهـروب بدورها إلى وضعية الاستعداد لدفع المطرقة من جديد.

وفي حالة آليـة الهروب المضاعفة (Double) لا حاجة لانتظار عـودة المطرقة إلى وضـعيـة البداية، فآلية الهروب المضـاعفة قادرة على إعادة إرسال المطرقة مرّة أخرى وبشدّة مختلفة، حسب إرادة العـازف، لتـعـود إلى طرق الوتر. تسـمح هذه الآليـة المضـاعـفـة بدفع المطرقـة دفعات متقاربة جداً، كما هو الحال عند عزف الزغردة Trill، والنغمات الصغيرة المتصلة الزخرفية Grupetti والـ Mordants.

(٥) الدواسات Pédales, Pedals :

عددها اثنتان أو ثلاث :

الأولى : Pédale forte, Damper pedal

تختص بإطالة فترة اهتزاز الوتر، بأن تحول دون ملامسة الكاتم للوتر عند تراجع إصبع العازف عن الملمس . إن برادوود أول من استعملها بديلةً عن الرافعات الركبية .

الثانية : Pédale douce, Soft pedal

تقع في الجهة اليسرى، وتختص بخفض شدة الصوت بإزاحة المطرقة جانبياً بحيث تطرق وتراً بدلاً عن اثنين أو ثلاثة . وفي بعض النماذج يتحقق هذا الخفض بتقريب المطرقة من الوتر قبيل انطلاقها، وبالتالي تضعف شدة الصدمة، وقد يتحقق بتدخل رقاقة لبّاد بين المطرقة والوتر .

الثالثة : Pédale de Prolongation, Sostenuto pedal

التي اخترعها Montal عام ١٨٦٢ واعتمدها شتاينواي . تسمح هذه الدواسة بإطالة انتقائية لفترة اهتزاز وتر أو مجموعة من الأوتار دون البقية .

(٦) كاتم الرنين Etouffoir, Damper :

قطعة خشبية مغطاة برقعة لبّاد تقوم بإخماد اهتزاز الوتر فور زوال الضغط عن الملمس .

(٧) آل مديتشي : عائلة مصرفية سيطرت اقتصادياً وسياسياً وثقافياً، وكانت لها اهتمامات صادقة بجميع الفنون نحتاً ورسماً وعمارة وموسيقا .

(٨) من المعتقد بأن الجيل الأول من آلات سيلبرمان صنع باعتماد وصف ومخططات سيبيون مافيّي، في حين تمّ انتاج الجيل الثاني اعتماداً على آلة بيانوفورتي من صنع كريستوفوري جيء بها إلى ألمانيا في عام ١٧٤٠ .

(٩) الإطار Cadre, Frame:

في النماذج الحديثة يصنع من قطعة واحدة من الحديد الصب (الفونت). ويتمتع بمتانة عالية تجعله يتحمل محصلة قوى شد ٢٢٤ وتراً والبالغ ٢٠ طناً.

(١٠) الأوكتاف Octave:

يتكون الأوكتاف. من ثماني درجات صوتية، أي درجات الصوتية السبع مع تكرار الدرجة الأولى في الجواب.

(١١) في النماذج الحديثة تم اعتماد وزن وسطي يتراوح بين ٨٠ و١٢٠ غرام.

(١٢) سطح التآلفات Table d'harmonie:

يصنع من خشب التنوّب ويقع تحت الأوتار يتلقى اهتزازاتها ليهتز بدوره مضخماً رنين الأوتار، يكون هذا السطح مضاعفاً في بعض النماذج.

(١٣) لقد عُرف بيتهوفن بتنقله الدائم من سكن لآخر إذ غير عنوانه ٣٣ مرة خلال ٣٥ سنة إقامة في فيينا، إضافة لـ ٣٨ تنقل خلال إجازاته الصيفية. وكان لنموذج زومبه ميزات خفة الوزن وغياب الأرجل الثابتة، الأمر الذي يجعله سهل التحميل على ظهر أي عتّال.

(١٤) أنهى بيتهوفن هذه السوناتة عام ١٨١٨ وتحتاج لسعة ستة أوكتافات ونصف على لوحة المفاتيح.

(١٥) مسافة، بعد، فاصل، Intervalle, Interval

البعد الذي ينحصر بين نغمتين إحداهما أحدّ من الأخرى.

(١٦) الترعيد، الارتعاش، الاهتزاز Tremolo

تكرار نغمة أو أكثر بسرعة كبيرة.

(١٧) الانزلاق Glissando

يتم بزلق الإصبع بسرعة كبيرة على ملامس البيانو بين صوتين بينهما مسافة كبيرة، صعوداً أو هبوطاً.

(١٨) بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة شوبرت أعيد نشر عدد هام من أعماله، ولم يكن عازف البيانو المؤلف راخمانينوف يتصور وجود مثل هذه السوناتات. ويعود الفضل في بعث هذه السوناتات إلى أساتذة كبار من عازفي البيانو مثل: Arthur Shnabel, Edwin Fisher.

(١٩) البوليفونية:

أسلوب في التأليف الموسيقي يعتمد على تعدد الألحان التي تسمع في وقت واحد، وقد أوصل المؤلف باخ الكبير هذا الأسلوب إلى ذروته الفنية.

(٢٠) الفوغا:

هي إحدى الصيغ المعقدة والمحكمة البناء في التأليف البوليفوني، وتتكون من عدة ألحان تظهر تباعاً كمحاكاة للثيمة الأساسية (الموضوع الرئيسي) على أصوات وأبعاد مختلفة، وقد بلغ فن الفوغا ذروته على يد المؤلف باخ الكبير.

(٢١) الكونتربوان:

الطباق اللحني، ويعني إضافة لحن ثان إلى لحن أول، أو بتعبير آخر فن اتحاد وائتلاف لحنين أو ثلاثة.

(٢٢) اللامقامية Atonalisme:

موسيقا لا تعتمد على مقام محدد، إذ تُلغى سيطرة المقام وبالتالي تزول سيطرة نغمة الأساس.

(٢٣) الكادينزا :

مقطع موسيقي يؤديه العازف دون مصاحبة الأوركسترا كما في الكونشرتو، يُظهر فيه مهارته في العزف والتعبير.

(٢٤) الكروماتيكية Chromatisme

منظومة موسيقية تعتمد سلماً موسيقياً يتكوّن بتتالي فواصل اثنتي عشرة نصف تون متساوية. بالإمكان ملاحظة بوادر هذه المنظومة في الـ Gross Fugue للرباعي الوتري لبيتهوفن وفي أوبرا تريستان وايزولدا، إذ نلاحظ في هذه الأوبرا بعض مقاطع انحلال وتفكك المقامية التقليدية. ويبلغ هذا الانحلال ذروته لدى شونبرغ في مرحلته التعبيرية.

(٢٥) Dodecaphony, Dodecaphonisme :

منظومة موسيقية لامقامية تعتمد على توظيف الاثني عشر صوتاً للسلم الكروماتيكي، نصح بها أرنولد شونبرغ وطبقها بأسلوب مبتكر في منهج دعي بالسيريل Serielle وليس Surréelle ، أي الاعتماد على سلسلة محددة من النغمات. رغم سعي هذا التيار الحديث للقطيعة مع المبادىء التقليدية المتينة فإن براعمها نشأت في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في صلب الاتجاه التقليدي.

إلى يوم خروج شونبرغ بنظريته كانت المقامية مسيطرة على عالم الموسيقا الكلاسيكية ، إلا أن فاغنر وماهلر اضطرا إلى استنفاذ سبل وموارد المقام الكروماتيكي (ضمن حدود المقامية) بهدف إغناء الخطاب الموسيقي. وذهب شونبرغ أبعد من سابقيه بتبنيه للسلم الكروماتيكي ذاته وتطبيقه خارج السيطرة المقامية، وبذلك جمع بين اللامقامية والكروماتيكية متخلياً عن السلم الدياتوني.

(٢٦) الموسيقا الاحتمالية Musique Aléatoire :

موسيقا يدخل مؤلفها عنصر الصدفة واللامتوقع، سواء أثناء تأليفها أو عند أدائها. من روّاد هذا الشكل الموسيقي جون كيج وشتوكهاوزن وبوليز.

□ □ □

□ البيانو الشرقي

صميم الشريف
ناقد موسيقي

البيانو Piano كما هو معروف، آلة موسيقية غربية من الآلات المصنعة على أساس الأصوات الثابتة في السلم الغربي المعدل. ومن المعروف أيضاً، أن الآلات الموسيقية الغربية ذات الأصوات الثابتة والمصنعة على الغرار نفسه -أي على أساس السلم الغربي المعدل- مثل الأكورديون والجيتار والبانجو والماندولين وما إليها، لا تستطيع بما فيها البيانو، أداء سوى عدد محدود من المقامات الشرقية، لأنها كما ذكرنا تتكون في أسلوب تصنيعها حسب السلم الغربي المعدل من أنصاف أبعاد ثابتة.

وآلة البيانو تحتوي على سبعة دواوين Octaves، تبدأ كلها وتنتهي بدرجة «لا» الموسيقية. وكل ديوان من هذه الدواوين له اثنا عشر ملمساً، تقوم إذا ما عزف عليها العازف بتحريك المضارب (الشواكيش) التي تضرب على الأوتار المعدنية المشدودة على حامل مثبت على هيكل البيانو الخشبي الداخلي.

سبعة ملامس من الملامس الاثنتي عشر في الديوان الواحد ذات لون أبيض، والخمسة المتبقية ذات لون أسود، ومجموع ملامس البيانو التي تضمها الدواوين السبعة، خمسة وثمانون ملمساً، منها خمسون ملمساً بلون أبيض، وخمسة وثلاثون ملمساً بلون أسود، وكل ملمس من هذه الملامس يكون نصف بعد صوتي، والملامس البيضاء تدل على الأصوات الطبيعية، والملامس السوداء تختص بعلامات الرفع # والخفض ♭ معاً، بمعنى أن الملمس الأسود يكون علامة رفع # بمقدار نصف بعد للدرجة الموسيقيةالتي تقع على يساره، وعلامة خفض ♭ بمقدار نصف بعد للدرجة الموسيقية التي تقع على يمينه.

والبيانو، كما أسلفنا لا يستطيع أداء جميع المقامات الشرقية، بسبب تصنيعه الذي يقوم على أنصاف أبعاد الصوت في السلم الغربي المعدل، والمقامات التي يمكن له أن يؤديها بعيداً عن نكهتها الشرقية الخاصة بها هي: العجم، النهاوند، الحجاز، الكرد، وما يتفرع عنها من مقامات.

أما المقامات التي يعجز عن أدائها إطلاقاً بصورة كاملة، بسبب أرباع الأبعاد الصوتية التقريبية التي تحتويها فهي: الراست، البياتي، الصبا، السيكاه، والمقامات الأخرى المنبثقة عنها.

وإلى ما قبل ولادة الآلات الألكترونية التي استطاعت إلى حد ما تذليل عقبة ربع الصوت التقريبي، جرت محاولات لتصنيع بيانو يفي بأغراض السلم العربي، وهذه المحاولات قام بها مختصون في ألمانيا وفرنسا، وذلك بإضافة

ملامس أخرى صغيرة تؤدي أرباع البعد التقريبية. ولكن هذه المحاولات فشلت، إذ أثبتت التجارب التي أجريت على البيانو - النموذج المصنَّع على أساس السلم العربي - أن هذا البيانو يستطيع أداء المقامات الشرقية في حدودها الدنيا، ولكنه عاجز عن تصوير[1] تلك المقامات من درجات موسيقية أخرى، والسبب في هذا يعود إلى ذلك النقص الضئيل في حسابات الكوما الذي جعل السلم الموسيقي العربي، أقل قليلاً من أربعة وعشرين ربع بعد تقريبي، أو ستة أبعاد كاملة.

محاولات أخرى قام بها مختصون في سورية ولبنان ومصر، أبرزها على الرغم من فشلها كلها محاولة الثلاثي المعروف «كميل شامبير ومتري المر، وعبد الله شاهين».

ريادة المشروع كانت للموسيقار الحلبي كميل شامبير الذي درس الموسيقا في إيطاليا، وكتب إبان إقامته في القاهرة سبعاً وعشرين مسرحية غنائية لمسرحي أمين عطا الله ونجيب الريحاني، قبل أن يعود إلى دمشق في عام ١٩٢١ ليستقر فيها منذ عام ١٩٢٤.

يعتبر كميل شامبير رائد آلة البيانو في سورية، ورغم محاولاته في ضم البيانو لآلات التخت الشرقي، فقد ظلت هذه الآلة غريبة ومرفوضة بالنسبة

---

(١) التصوير هو تأدية المقامات الموسيقية على درجات أخرى غير درجاتها الأساسية «المحرر».

للموسيقا الشرقية، لأن الخصائص التي تتمتع بها تتنافى تماماً وطبيعة التخت الشرقي بدءً من ضبط الأوتار (دوزان) وانتهاءً، بأداء المقامات الشرقية التي لا تستقيم أبعادها مع الأبعاد المصنعة على أساس أنصاف الأبعاد في البيانو، ومع ذلك، لم ييأس، وفكر في تحويل هذه الآلة التي تتنافى في نظام أصواتها، إلى آلة تتماشي مع أصوات السلم الشرقي، ومن أجل تحقيق هذا الأمر، لجأ في حفلاته الموسيقية وندواته الخاصة إلى التحويل المباشر، فإذا أراد مثلاً أن يؤدي تقاسيم من مقام الراست العربي، قام بخفض درجتي «مي» و«سي» الموسيقيتين في السلم الغربي المعدل بمقدار ربع بعد، بواسطة مفتاح ضبط الأوتار الخاص بالبيانو، فتنطبق درجة «مي» المنخفضة على درجة «السيكاه» الشرقية، وتنطبق درجة «سي» المنخفضة أيضاً على درجة «الأوج» الشرقية، ويحصل بذلك على مقام الراست الذي يبقى دون أن يتمكن من الانتقال إلى غيره من المقامات الشرقية الأخرى.

أسلوب التحويل هذا الذي استخدمه وقف حائلاً أمام عزفه وقيده بصيغة المقام الذي اختاره نتيجة عملية التحويل دون أن يتمكن من الانتقال إلى غيره من المقامات، ومن هنا فكر في تصنيع بيانو يستطيع أداء جميع المقامات الشرقية والغربية، وفكرة التصنيع هذه لم تأته من فراغ، وإنما من خلال دراسته للآلات الموسيقية المصنَّعة من ذوات الأصوات الثابتة أثناء دراسته في إيطاليا، ولما كان يفتقر إلى المال من أجل عملية التصنيع هذه، فقد بادر إلى الاتصال بصديقيه

الموسيقيين متري المر وعبد الله شاهين المقيمين في بيروت والقادرين مالياً على تمويل هذا المشروع.

وعلى الرغم من حماسة هذا الثلاثي للمشروع، ووضع المخططات اللازمة له، ودراسة ما قام به المصنّعون الألمان والفرنسيون في هذا السبيل، وتخطي الصعوبات التي اعترضتهم في عملهم، وإيجاد صيغة يستطيعون معها من صنع البيانو الموعود، فقد باءت جهودهم بالفشل، لأنهم اكتشفوا خلال عملهم بأن أرباع البعد في السلم الشرقي على أساس حسابات الكوما الدقيقة، وما ينبثق عنها من تغيير مقامي يتطلب تركيب لوحة للمفاتيح والملامس ليأتي الصوت سليماً من كل شائبة، تجعل طول البيانو عند تركيبها يتضاعف في أدنى الاحتمالات، وتجعل من العسير حتى على العازف المتمكن أن يطول ملامسها، كذلك وجدوا عند دراستهم إمكانية تركيب لوحة تتألف من ثلاث طبقات لتستطيع أن تفي بحاجات السلم العربي ومقاماته بأن هذا الأمر يتطلب هو الآخر من العازف أن يستوعب قدراً كبيراً من الملامس الموزعة على تلك الطبقات، وهو الأمر الذي يستحيل تحقيقه فنياً.

وهكذا فشلت محاولات هذا الثلاثي الكبير، بعد أن ساروا قدماً فيها، وصرفوا أموالاً لا طاقة لهم بها.

مع غروب هذه المحاولة في أواخر العشرينيات، قامت مصر بتوصية من مؤتمر الموسيقا العربية الذي عقد في القاهرة في آذار عام ١٩٣٢ بتصنيع بيانو يستطيع

أداء المقامات الشرقية التي لا يستطيع البيانو الغربي أداءها، وهذا البيانو الذي تم العزف عليه في حفلة رسمية أقيمت لهذا الغرض، غدا أسير المتحف الموسيقي في القاهرة، بعد فشله كشاهد على المحاولات العديدة التي بذلت لصنع بيانو يؤدي المقامات العربية.

بعد ربع قرن على هذه المحاولة، قامت مدرسة للموسيقا في سورية، هي الفنانة الراحلة وجيهة عبد الحق بالمحاولة الأخيرة لتصنيع بيانو يفي بالغرض. وقبل محاولتها هذه وبتشجيع من الأستاذ نجاة قصاب حسن الذي تولى مديرية المسارح والموسيقا في وزارة الثقافة والإرشاد القومي إبان الوحدة، قام الفنان عبد الله شاهين الذي سبق له كما أسلفنا محاولة تصنيع بيانو شرقي، بتصنيع أكورديون يؤدي أرباع الأبعاد التقريبية في السلم العربي، وعند العزف عليه، تضاربت الآراء بشأنه، وانتهى به الأمر هو الآخر إلى المتحف بعد أن ابتاعت وزارة الثقافة آلتين منه، أملاً في أن يتابع عبد الله شاهين محاولته وينجح فيما قصرّ عنه في محاولته الأولى.

وجيهة عبد الحق التي استطاعت تمويل مشروعها من بعض المؤسسات السورية والعربية، تمكنت بواسطة خبراء التصنيع، من صنع بيانو يؤدي المقامات الشرقية، وانتقلت بهذا البيانو لتكسب الدعم والتأييد في تصنيعه إلي مختلف الأقطار العربية، وعندما حطت رحالها في دمشق وسط ضجة إعلامية كبيرة، وقامت بالعزف عليه أمام خبراء في الموسيقا الشرقية والغربية، من أمثال

الأساتذة: هشام الشمعة ومحمد كامل قدسي وحسني الحريري وصلحي الوادي وغيرهم حكموا بفشله لأنه لم يستطع الوصول إلى التصوير المقامي، ولأن أصواته مكتومة ولا تحاكي أصوات البيانو الغربي في قوتها وضخامتها عند استخدام الـ «بيدال» ولأن حسابات الكوما أيضاً لم تكن دقيقة.

البيانو الذي قامت بتصنيعه لا يرقى إلى جودة البيانو الذي صنعه الألمان عام ١٩٢٠، ولا إلى البيانو الذي صنعه عبد الله شاهين، أو الآخر الذي صنع في القاهرة بناء على توصية من مؤتمر الموسيقا العربية الأول عام ١٩٣٢. وقد سألها الأستاذ حسني الحريري عن الطريقة التي اتبعتها في ضبط أوتاره، فأجابته بأنها اعتمدت في ذلك على «دوزان» القانون.

آخر محطة نقل إليها هذا البيانو، هي بغداد، وفي بغداد تمكنت من بيعه ليقبع في أحد المتاحف.

وفي رأيي طالما تعرضنا إلى محاولات تصنيع البيانو الشرقي التي فشلت كلها، أن نحاول وضع أيدينا من خلال تلك المحاولات على العقبة التي وقفت حائلاً دون الحصول على البيانو الموعود، ولكي نتعرف على هذه العقبة علينا أن نرجع إلى ما اتفق عليه الباحثون والعلماء بالنسبة للسلم العربي، وأن نبدأ بقياس الأوتار المراد تصنيع آلة البيانو منها، وتراً وتراً، وحساب الناتج عن حبس المراد حبسه من كل وتر، وقدجاء في كتاب «الدليل الموسيقي العام» لمؤلفه توفيق فتح الله الصباغ مايلي:

((من المعـــروف أنه إذا حـــبس تُسعُ الوتر، يرتفع باقي الوتر الناطق درجـــة صـوتيـة كـاملـة عن الوتر المطلق، ثم إذا حبس التسع البـاقي من الوتر (أي تُسعُ الثمانية اتساع) تخرج درجة أخرى كاملة أيضاً، وإذا كررنا هذه العملية إلى أن نصل إلى الدرجة السادسة الكاملة، نجد أنها تعطي صوتاً أعلى قليلاً من جواب الوتر المطلق، وهذا مـا يثبت نقص مـجـمـوع السلم عن ست درجـات صـوتيـة كاملة)) .

لقد أجمع الباحثون على أن السلم العربي ينقص في درجاته الصوتية الست بمقـدار «كـومـا» واحـدة (أي تسع الدرجـة) مع فـرق ضـئيل لا يستـحق الذكـر هو ١/١٤٤ . وهذا النقص برهن عليه الباحث العالم توفيق الصباغ ببراهين نسبية وحسابية وسمعية، ليس هذا المقال هو مجال التعرض لها. ويمكن القول على ضوء تلك الأبحاث، على أن المسافة الواقعة بين درجتي «راست» و«كردان» في السلم العربي بعد قياسها هي خمسة درجات صوتية وتسع الدرجة الصوتي «٥ ٨/٩»، أي أن سلم «راست» ينقص عن الست درجـــات، تسع درجـــة صوتية، يطلق عليها اسم «كوما»، وعلى هذا، فإن هذا النقص في السلم الذي هو «كوما واحدة» والذي يتيح له تصوير المقامات، وله تأثير كبير في ذلك، هو أكثر دقة وضبطاً، من السلم الموسيقي العربي الذي يقول به بعضهم، ويتألف من أربعـة وعـشـرين ربع صـوت أو درجـة. ومن هنا بالذات يكمن الخطأ عند تصنيع البيانو الشرقي أو أية آلة من الآلات الموسيقية من ذوات الأصوات الثابتة

على أساس السلم، لأنها تصنّع على أساس أرباع الصوت أو الدرجة، دون النظر إلى أن السلم الكامل ينقص كوما واحدة عن الست درجات، وهذا التغاضي عن النقص عند المصنّع، يؤدي إلى الوقوع في مطبات العديد من الأخطاء الحسابية للأصوات «كومات» وبالتالي فإن الآلة التي يصنّعها يكون مصيرها الفشل في الغالب لأنها لن تستطيع أداء المقامات الشرقية وتصويرها من مختلف الدرجات.

إن هذه العقبة التي تكمن، أولاً وآخراً، في حساب الكوما في السلم العربي، هي بيت القصيد عند تصنيع أية آلة غربية من ذوات الأصوات الثابتة على أساس السلم العربي، وعندما يتم التوصل إلى تذليل هذه العقبة، فإن الحصول على آلات مصنعة تستطيع أداء المقامات العربية الشرقية يغدو سهلاً، وهذا الأمر سيبقى مستحيلاً، لأن المسألة ليست بتلك السهولة التي نتصورها، والتي تم التعرض لها في سياق هذا البحث.

❑ ❑ ❑

❑ مدارس تعليم العزف على آلات الكلاڤير والبيانو

من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين

أهم أساليبها وتوجهاتها

د. سحر ملحم

- أستاذ مساعد في كلية التربية الأساسية، الهيئة العامة للتعليم التطبيقي في الكويت
- أستاذة مادة البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق سابقاً.
- أستاذ مساعد في كلية التربية والفنون، جامعة اليرموك سابقاً.

من الصعب الكتابة عن مدارس تعليم العزف على البيانو وآلات الكلاڤير [١] لمثل هذه الفترة الزمنية في حدود بحث ضيق، وذلك لتشعب الموضوع وكثرة التفاصيل. ولكن من الممكن التركيز على أهم التطورات في الأساليب والاتجاهات الفكرية والفنية لأشهر المؤلفين والعازفين والأساتذة في محاولة لإلقاء الضوء على الركائز التي قامت عليها المدارس الحديثة لفن العزف على البيانو.

لقد لعبت آلات المفاتيح [٢] دوراً كبيراً وهاماً في تطور قواعد الموسيقا ونظرياتها. فبفضلها أصبح تطوير علم البوليفوني [٣] وعلم الهارموني [٤] أقرب

إلى التحقيق وبات بإمكان المؤلف الموسيقي والعازف إصدار عدة أصوات موسيقية في آن واحد، مهما كان عددها، بمجرد الضغط بالأصابع على عدة مفاتيح معاً. كما كان لهذه الآلات طبيعة أصوات متنوعة ومختلفة فيما بينها مما جعلها ذات خصوصية متميزة في عالم الآلات الموسيقية.

ولما كان العزف على آلات المفاتيح هذه يتطلب المهارة الحاذقة والدقة، فقد قام الغربيون بدراسات جادة لوضع الأسس والقواعد التقنية، التي تنظم وتسهل عملية العزف عليها. وتجلى ذلك بظهور المدارس العديدة لتعليم العزف على هذه الآلات. ورغم تنوع هذه المدارس واختلافها في المفاهيم النظرية والعملية، تمكن الغربيون من التوصل إلى أعلى درجات التطور التقني في أساليب العزف على آلات المفاتيح، وهذا ما نلمسه حالياً في مدارس تعليم العزف على آلة البيانو، خاصة تلك المدارس التي تتمتع بشهرة عالمية.

لقد كان اهتمام الغربيين أول الأمر منكباً على دراسة وتعليم فن العزف على آلة الأورغن [٥] المنتشرة في الكنائس. وقد لقب الأورغن آنذاك بـ«ملك الآلات» لما فيه من قدرة على تجسيد التعابير الموسيقية المختلفة في قوة الأصوات وتنوُّعها. وعندما بدأت آلات الكلافير «الكلافسين»[٦] و«الكلافيكورد»[٧] بالظهور والانتشار في القرن السادس عشر، أخذ تفكير الغربيين واهتمامهم يتوجه إليها تدريجياً، وأخذ الموسيقيون إذ ذاك يفكرون بكتابة الموسيقا وتأليف المناهج الخاصة بالعزف على هذه الآلات.

ولكن بما أن اعتبار الموسيقي جيداً في ذلك العصر، إلى القرن الثامن عشر، يعتمد على مدى قدرته على العزف على جميع الآلات الموسيقية، كان من

الضرورة أن تعنى مخطوطات المدارس الأولى لتعليم العزف على الآلات الموسيقية بأكثر من آلة موسيقية في آن واحد. وقد جَمعت هذه المخطوطات بصورة خاصة بين تعليم العزف على آلة الأورغن وآلات الكلافير.

من المخطوطات الأولى في مجال العزف على الآلات الموسيقية مخطوطة الإسباني خوان برمودا، التي كتبها وأصدرها عام ١٥٥٥، بعنوان «نقاش حول الآلات الموسيقية». ثم لحقتها مخطوطة أخرى لإسباني آخر، هو توماس دي سانكتا ماريا، صدرت عام ١٥٦٥، يبدأ عنوانها بـ« فن العزف الارتجالي على آلات الكلافير...». ثم ظهرت مخطوطة الراهب الإيطالي ديروتي المسماة « بنسلڤاني »والتي تعود كتابتها إلى عام ١٥٩٣. ومن المخطوطات المبكرة أيضاً اللائحة الموسيقية التي طبعها غورتشين في بولونيا عام ١٦٤٧ تحت عنوان :

« اللائحة الموسيقية.. التي عن طريقها سيتمكن كل من يعرف بداية الأبجدية الموسيقية من تعلم الغناء والعزف باستعمال النوطة على جميع الآلات الموسيقية...، وقد جمعت موادها من عدة مؤلفين لفائدة الشباب ».

مع إطلالة القرن السابع عشر كان التفكير متجهاً إلى كتابة مناهج خاصة بآلات الكلافير دون التطرق ألى آلة الأورغن أو أية آلة موسيقية أخرى. وأول مخطوطة معروفة لمثل هذه المناهج « مخطوطة عن دوزان السپينيت[٨] وعن مقارنة الصوت الصادر عنها مع الموسيقا الغنائية » للفرنسي جان ديني عام ١٦٥٠. وقد اكتسبت هذه المخطوطة أهميتها وتميزها من كونها تحوي أولى الإشارات إلى ضرورة استعمال الإبهام في العزف، وهو أمر يعدُّ من التطورات الهامة في تقنية العزف على آلات الكلافير، إذ كان العزف - إلى ذلك الحين -

يقتصر على بقية الأصابع دونه.

ولكن كل ما هو جديد لا بد أن يتعرض للنقد والجدل وللمعارضة والتأييد. وهذا ما حصل لمبدأ استخدام الإبهام في العزف على آلات الكلافير، فقد استمر النقاش حوله إلى نهاية الربع الأول من القرن الثامن عشر، إلى أن ظهرت مخطوطة المؤلف الفرنسي جان فيليب رامو عام١٧٢٤، والمسماة « طريقة العمل الميكانيكي للأصابع ». أكد رامو في مخطوطته هذه مدى أهمية عمل الإبهام شارحاً عمله وتمريراته، مما ساهم وعمل على ترسيخ هذا المبدأ الجديد بوصفه أحد المبادئ الأساسية في تقنيات العزف على آلات الكلافير.

انتشر مبدأ عمل الإبهام في إيطاليا وإنكلترا وبقية بلدان أوروبا، واستفاد منه الكثيرون وعلى رأسهم المؤلف الإيطالي الكبير دومينيك سكارلاتي (١٦٨٥-١٧٥٧)، الذي أبدى دهشته من معارضة هذا المبدأ لما رآه فيه من فضل في توسيع آفاق تقنيات العزف وتطويرها.

ومن الأفكار الجديدة أيضاً في ذلك العصر ما حوته مخطوطة المؤلف الفرنسي فرانسوا كوبران المسماة « فن العزف على الكلافيسان» التي صدرت عام١٧١٧. فقد أشار فيها كوبران إلى ضرورة تجنب التشنجات العضلية عند العزف، مؤكداً وجوب حرية الجهاز الحركي، على الرغم من إصراره على عدم تحريك اليدين. فحركة اليدين برأيه لا تقتصر على أن تكون خطأ بل هي « قلة احتشام ».

لقد كان للتأليف الموسيقي المتطور دور كبير أيضاً في تطوير مناهج العزف على الآلات الموسيقية. ونذكر مؤلفات دومينيك سكارلاتي، التي ولأول مرة،

ظهرت فيها القفزات وتصالبت اليدان أثناء العزف على آلة الكلاڤير والبيانو الذي بدأ بالانتشار آنذاك، مما أضفى على العزف الحركة والنشاط والقوة واللمعان الصوتي. أما مؤلفات المؤلف الألماني العبقري يوهان سيباستيان باخ (١٦٨٥-١٧٥٠)، والتي من بينها الكثير للمبتدئين، فتعد حتى الآن حجر أساس لتعليم العزف على آلات الكلاڤير عامة وعلى البيانو خاصة، مع أنها أول الأعمال التي هي بحق لآلة البيانو. وقد حوى أسلوب باخ في الكتابة لآلات الكلاڤير بعض المبادئ والقواعد التي اتبعها المؤلفون فيما بعد للكتابة لآلة البيانو بالذات، كالاهتمام بكتابة الألحان الغنائية لآلة البيانو[٩]، أو كتابة لحن ذي نبضات إيقاعية متغيرة ونشيطة في اليد اليمنى مقابل مصاحبة هادئة التموجات في اليد اليسرى.

إلا أن أحد أبناء باخ، وهو أشهرهم، كارل فيليب إيمانويل باخ (١٧١٤-١٧٨٨) أبدى اهتماماً كبيراً بوضع منهج متكامل لتعليم العزف على ألات الكلاڤير. وقد سمَّى منهجه التدريسي «اختبار في الفن الحقيقي للعزف على آلات الكلاڤير»، وضمَّنه أفضل ما توصل إليه فن العزف على الكلاڤير في ذلك الوقت نظرياً وعملياً، إذ اعتمد على حصيلة خبرات جميع من عملوا في هذا المجال في كل أنحاء أوروبا. ولربما ندرك أهمية هذا المنهج إدراكاً أفضل إذا ما عرفنا أن بيتهوفن كان أحد من درس وتعلم وفقه، واستخدمه فيما بعد في تدريس تلاميذه. كما أن هايدن قد أثنى على هذا المنهج، أما موزارت فقد لقب مؤلفه كارل فيليب بأبي الموسيقيين.

تألف منهج كارل فيليب إيمانويل باخ من جزأين، صدر الجزء الأول عام ١٧٥٣، والجزء الثاني عام ١٧٦٢. والجديد في هذا المنهج أنه لم يكن مقتصراً

على مشاكل العزف على آلات الكلافير فحسب، بل تعداها إلى دراسة قواعد الهارموني والكونترپوان[١٠]، ونصائح حول الارتجال الحر، لما كان للارتجال من أهميةفي ذلك العصر. وقد أبدى كارل فيليب أيضاً اهتماماً خاصاً بالزخارف اللحنية، التي بدونها - حسب قوله - يبقى أفضل لحن فارغاً وغير مؤثر.

أخذت آلات الكلافير تختفي تدريجياً في القرن الثامن عشر، لتحل محلها آلة البيانو المتطورة[١١]. إلا أن آلة الأورغن بقيت، ولاتزال، هي الآلة ذات السيطرة على موسيقا الكنائس. ومنذ ذلك الوقت، تسارعت الخطا في مجال تطوير أساليب العزف على آلة البيانو بما يتفق وإمكاناتها المتطورة عن إمكانات أسلافها من آلات الكلافير، مما فسح المجال أمام المزيد من التجديد والإبداع في مجال التأليف لهذه الآلة. فظهرت مؤلفات النمساويّين جوزيف هايدن (١٧٣٢-١٨٠٩) ومعاصره وولفغانغ أماديوس موزارت (١٧٥٦-١٧٩١)، التي وضعت فيها أسس الأسلوب الكلاسيكي في العزف، الذي ينحو نحو الصفاء والوضوح ودقة التفاصيل والرشاقة.

ثم ظهرت مؤلفات لودڤيغ ڤان بيتهوفن (١٧٧٠-١٨٢٨)، الألماني مفجر الحركة الرومانسية، الذي قادته عبقريته إلى إحداث تغييرات جذرية وجريئة جداً في العزف لم تقبل في حينها، بل قابلها بعض المتزمتين باستهجان كبير. لقد اهتم بيتهوفن باستخدام قوة يد العازف وثقلها وحركتها في العزف، وقد بنى على ذلك الفروق الكبيرة بين قوة الصوت وضعفه، غير آبه بالقاعدة التي كانت سائدة في زمانه والقائلة بضرورة الاقتصار على استعمال الأصابع في العزف. وتميزت كتاباته للبيانو بالكثافة الصوتية التي لم تكن معهودة عند الكلاسيكيين

النمساويين، والتي حققها بتكثيف العلامات الموسيقية إما بمضاعفة استخدام العلامة الموسيقية أو باستخدام التآلفات الموسيقية إضافة لاستخدام دواسة البيدال[١٢] اليمينية التي أثنى بيتهوفن على قدراتها التعبيرية[١٣] كما استخدم بيتهوفن أساليب الكتابة الأوركسترالية في التأليف للبيانو.

نالت أفكار بيتهوفن وتجديداته في أساليب العزف إعجاب بعض العازفين والمؤلفين النمساويين، وأولهم كارل تشيرني (١٧٩١-١٨٥٧)، تلميذ بيتهوفن نفسه. وقد قام تشيرني بتثبيت هذه الآراء الجديدة في منهجه الذي سماه «المدرسة الكاملة النظرية والعملية للعزف على البيانوفي تتابع متدرج ومتطور من بدء التعلم إلى أعلى المراحل». دعا تشيرني إلى استخدام قوة اليد وثقلها عند العزف، بحيث يقوم العازف «بضغط داخلي غير مرئي على أصابع البيانو». كما أشار أيضاً إلى إمكان تنويع الصوت الصادر عن الآلة عند العزف، بتغيير قوته تدريجياً، تماماً كما يغير الرسام درجة اللون الواحد من غامق إلى أفتح وأفتح... وبالعكس. ويرجع الفضل لتشيرني في لفت نظر العازفين إلى أهمية عزف السلالم الموسيقية والتدريبات التقنية المتنوعة، إذ ظهرت في منهجه، ولأول مرة، فكرة التدريب اليومي على عزف السلالم الموسيقية ناصحاً بأدائها بأساليب متنوعة، باستخدام مبادئ العزف الموصول Legato والمتقطع Staccato، ومبدأ تغيير الضغط الإيقاعي، والتدرج بالصوت نحو الضعف ثم التدرج به نحو القوة. ولايزال يتّبع هذه المبادئ إلى الوقت الحالي كثير من أساتذة البيانو المرموقين وعازفيه.

من المناهج التي حملت في طيها تجديدات إيجابية أيضاً في تطوير مبادئ

العزف على البيانو، المنهج الذي وضعه موزيو كليمنتي (١٧٥٢-١٨٣٢)، الإيطالي الذي عاش في إنكلترا. وقد سمى منهجه « مقدمة لفن العزف على البيانو »، وأصبح من خلاله مؤسساً لأسلوب العزف المتصل Legato Style على البيانو، الذي يحاكي به مبدأ « الغناء على آلة البيانو » في مؤلفات باخ . من إيجابيات منهج كليمنتي أيضاً لفت الانتباه إلى أهمية اختيار الأصابع المناسبة للعزف، ودور ذلك في تحقيق التأثير المرجو للموسيقا. إلا إن كليمنتي كان لايزال متأثراً بأسلوب العزف على آلات الكلاڤير، فدعا إلى تجنب حركةالرسغ وتجنب استعمال قوة اليد وثقلها وضغطها في العزف، أما الأصابع فبرأيه يجب أن تكون كالمطارق. وقد كتب الكثير من التمارين لتطوير قوة الأصابع ودقتها واستقلاليتها وسرعتها.

أما منهج الألماني يوهان هيمّل(١٧٧٨-١٨٣٧) المسمى« خطة موضوعية نظرية وعملية للعزف على البيانو من الدروس الأولى إلى مرحلة النضوج»فيدعو إلى « سيادة العازف الكاملة على أصابعه » و « إتقان جميع أساليب العزف بالأصابع »، وقد أعلن أن السبيل الوحيد لتحقيق ذلك هو تنمية الإحساس الداخلي والعميق لحاسة اللمس في رؤوس الأصابع مما يؤدي بدوره إلى تطوير سمع العازف وحسه الموسيقيين. وتتلاقى آراء هيمل هذه مع المتطلبات التقنية التي تحتاجها مؤلفات فرانس شوبرت (١٧٩٧-١٨٢٨)، ذلك المؤلف الألماني الرومانتيكي الذي أفعم مؤلفاته للبيانو بأسلوبه الغنائي الرقيق وتقنيته العالية في العزف. ولكن شوبرت يتفق أيضاً مع بيتهوفن فيما يتعلق بضرورة استخدام ثقل اليد، فنرى أعماله تتطلب أيضاً القدرة على استخدام ثقل اليد بدرجات متفاوتة،

بحيث يتحكم العازف تحكماً كاملاً بفروق النسب الصوتية بين اللحن والمرافقة.

أما فريدريك كالبرينر (١٧٨٥-١٨٤٩) الألماني، الذي درس في فرنسا، ثم في ڤيينا، ثم عاد ليستوطن في فرنسا، فقد كتب «طريقة منهجية لتعلم العزف على البيانو». تكمن إيجابية كالبرينر في أنه من الأوائل الذين كتبوا بالتفصيل عن امكانات البيدال في تعميق التعبير الموسيقي عند العزف. فقد ذكر دور دواسة البيدال اليمينية في إغناء صوت البيانو وزيادة حيويته وتلوينه. إلا أن منهجه تضمن بعض السلبيات، فلقد أيد مدارس العزف الميكانيكي التي ظهرت في تلك الفترة، والتي كانت تنادي بأن التمارين التكنيكية هي أساس دراسة العزف، وكان أتباعها ينظرون إلى دراسة الأعمال الفنية وأدائها على أنها نتيجة وتتويج للعمل الآلي الدؤوب. ولقد دعا كالبرينر المبتدئين وعازفي البيانو الناضجين على السواء، إلى القيام بتمارين يومية آلية، لتنمية قدرة الأصابع على الحركة، ونصح أن يقوموا أثناء ذلك بقراءة الكتب والروايات حرصاً على عدم إضاعة الوقت، وحرصاً على إيجاد اهتمام فكري ما رأفة بالعازف.

ومن مؤيدي أسلوب العزف الميكانيكي أيضاً عازف البيانو الألماني لوي كيلر (١٨٢٠-١٨٨٦)، الذي كتب مقالة بعنوان «دراسة منهجية لتعليم العزف على البيانو والموسيقا»، أصدرها عام ١٨٥٨. إلا أن هذا الأسلوب، على الرغم من سيطرته ردحاً من الزمن تعرض باستمرار للنقد اللاذع، فهو يقتل كل حس إبداعي وفكر فني لدى العازف.

أكثر من كان كان يتشكى ويتذمر من أساليب العزف التي دعا إليها كالبرينر وأمثاله، شاعر البيانو البولوني الفذ فريدريك شوبان (١٨١٠-١٨٤٩)، الذي

كان يتوق إلى إصدار منهج خاص به. ولكن عدم تحقيقه لحلمه بإصدار منهجه الخاص، لم يكن حائلاً يمنع انتشار آرائه وتعاليمه، التي استطاعت أن ترى النور عن طريق ما نقله عنه طلابه ومعاصروه من النقاد والموسيقيين اللامعين.

اهتم شوبان بتطوير حركة اليد والرسغ متماشياً إلى حد ما مع أسلوب بيتهوفن، ولكنه أضاف تجديدات جوهرية كمبادرته إلى خرق القاعدة التي تلزم عازف البيانو بالسهر على جعل أصابعه بنفس القوة. فقد كان يرى أنه من غير الممكن ومن غير الضروري أن يتصدى العازف لطبيعة تكوين أصابعه من حيث قوة كل منها، ويكفي أن يرتب أصابعه عند العزف، بحيث يتيح لكل إصبع القيام بدوره الطبيعي تبعاً لقوته ومواصفاته التي تميزه عن بقية الأصابع. وقد كان يؤمن بوجود اختلافات في قوة الصوت ونوعيته بقدر ما توجد أصابع مختلفة. وسمي مبدأ وضع الأصابع هذا باسمه. وقد اهتم شوبان أيضاً بتلوين الصوت الصادر عن البيانو بواسطة البيدال، وكثيراً ما استعمل البيدال الكثيف كما كان يفعل بيتهوفن، إلا أنه كان لديه أكثر رقة و«هوائية».

من الذين اشتكوا أيضاً من أسلوب العزف الميكانيكي روبرت شومان (١٨١٠-١٨٥٦) من كبار الرومانسيين الألمان. لقد كان يكره هذا الأسلوب في العزف ويسخر منه، إذ كان يرى أن الاهتمام بالتمرينات التكنيكية يجب أن يكون موجهاً لتحقيق أهداف سامية وذات قيمة فنية عالية، لا أن يكون الهدف مجرد استعراض لسرعة الأصابع كمن يستعرض سرعته في لفظ الأحرف الأبجدية.

لقد ساهم شومان بتطوير أساليب العزف على البيانو بأسلوبه المتميز في التأليف له، من حيث استخدامه لقواعد البوليفوني واتباعه لاسلوب الكتابة

الأوركسترالية. صحيح أنه يتابع بهذا مسيرة بيتهوفن في المرحلة المتأخرة من إبداعه ولكن بأسلوبه الخاص جداً. وقد تمكن شومان من استخدام البيدال بأسلوب متميز نسب إليه، استطاع بفضله إضفاء أجواء خاصة من التأثيرات الصوتية، مما ساهم في إثراء إمكانات آلة البيانو في التعبير الموسيقي. وقد رسّخ أيضاً طريقة بيتهوفن في استخدام البيدال الكثيف.

ولكن ربما كان أهم ما قام به شومان هو اهتمامه بالوجه الجاد للموسيقا، إذ دعا إلى رفض موسيقا الصالونات الخفيفة، وإلى عرقلة نشر المؤلفات الموسيقية الهابطة، مشبهاً إياهما بالغذاء الروحي الضار. ودعا إلى الاهتمام بتربية الموسيقي المثقف وذي الخلق العالي. ومن أجل فن حقيقي ومتقن حارب بضراوة عمل الهواة في الفن. كما دعا أيضاً إلى الاهتمام بالموسيقا الشعبية لما لها من دور في فهم أفكار الشعوب ونفوسها.

أما فرانز ليست (١٨١١-١٨٨٦) الرومانسي الهنغاري الأصل، الذي جمع بين أربع ثقافات - الهنغارية، الفرنسية، الألمانية والإيطالية - على الرغم من وقوعه في متاهات أسلوب العزف الميكانيكي الدارج، فقد كان يوجه تلاميذه إلى اتّباعه، وعلى الرغم من بعض هفواته في اختيار برامج حفلاته، تميزت توجهاته الفكرية عموماً منذ بداياته بالحداثة والريادة. وتماماً مثل شومان، وضع ليست أهدافاً تربوية للدراسة الموسيقية، انطلاقاً من إيمانه العميق بقدرة الموسيقا على خدمة المثل العليا للنفس البشرية. وعمل دائماً على تحقيق حلمه بنشر التربية الموسيقية على الجميع من خلال إقامة الحفلات كعازف وقائد أوركسترا ومؤلف موسيقي ومن خلال دعمه للكثيرين من الموسيقيين الناشئين.

عمل ليست على تطوير العديد من المبادئ التقنية في العزف على البيانو معتمداً على استخدام الفكر في تذليل الصعوبات التقنية ، فطبق الوثب لمجموعة نوطات تجمعها وضعية محددة لليد بحيث تنتقل اليد بوضعيتها المحددة تلك من مكان إلى آخر على مفاتيح البيانو. كما أضاف لفن العزف على البيانو ألواناً صوتية جديدة من خلال تأليفاته لها، كصوت رنين الأجراس باستخدامه للطبقات العليا الحادة الصوت على لوحة مفاتيح البيانو، وكثيراً ما كان يستخدم الطبقات العليا الحادة والسفلى الغليظة في آن واحد وكأنه يرسم بألوان براقة لامعة على لوحة داكنة اللون. وعلى غرار بيتهوفن ثم شومان، أثرى ليست بمؤلفاته أسلوب الكتابة السيمفونية لآلة البيانو، كما أغنى مناهج تعليم العزف عليها بتمارين فنية هادفة ومبرمجة وذات تقنية عالية جداً، إضافة لأعمال أخرى كثيرة.

من مميزات ليست أيضاً نزوعه المستمر نحو الحرية في تطبيق الإيقاع الموسيقي الذي شبهه بالإيقاع الشعري. فكان يسمح لنفسه بالإسراع والتباطؤ بما يتفق ومحتوى العمل الموسيقي الذي يؤديه منبهاً إلى ضرورة التفاعل النفسي والفكري الكامل مع مضمون العمل كما يتفاعل الممثل مع دوره المسرحي. وربما أيضاً كان أسلوبه في النزوع إلى الحرية في تطبيق الإيقاع الموسيقي نتيجة لتأثره، كمعاصره شوبان، بخصائص الموسيقا الشعبية. ومن تجديدات ليست أيضاً دعوته إلى القيام بتمرينات بدنية خاصة لأجزاء الجهاز الحركي المستخدم في العزف للمحافظة على الليونة وتجنب التشنجات الممكن حدوثها وتقوية مواطن الضعف. كما أكد ضرورة استخدام السمع الداخلي في العزف وأهميته.

وعندما ظهرت مؤلفات المؤلف الرومانسي الألماني يوهانس براهمز

(١٨٣٣-١٨٩٧) فتحت أبعاداً أكبر وأعمق للفكر والنفس الإنسانية. وعلى الرغم من أنه تابع مسيرة شومان، إلا أن طبيعته الإنسانية القادرة على أن تكبح جماح مشاعره الجياشة نزولاً عند المنطق والفكر، جعلت مؤلفاته أكثر عمقاً وتعقيداً من مؤلفات شومان، سواء من النواحي النفسية أو الفكرية أو التقنية. وقد ازدحمت مؤلفاته بالتركيبات الموسيقية المعقدة، حتى سمي بالمؤلف الموسيقي المهندس. وقد كان لبراهمز دوره في تعزيز دور الفكر في مدارس العزف على البيانو والآلات الموسيقية الأخرى، فأصبح الفكر نواة أساسية ينطلق منها الموسيقي الواعي المحترف.

وكتعبير على رفض فكرة اقتصار الاهتمام على الجانب التقني للعزف على البيانو، وتأكيد تأييد الأفكار التربوية الرائدة للمؤلفين الموسيقيين الكبار وعلى رأسهم شومان وليست، ظهرت في منتصف القرن التاسع عشر «المدرسة النظرية والعملية الكبيرة لتعليم العزف على البيانو» التي افتتحها الألمانيان ز. ليبرت ول. شتارك عام ١٨٥٨. اهتمت هذه المدرسة بتأثير الموسيقا الخلاق على الإنسان، ونادت بضرورة تربية التلميذ الفنية من الدروس الأولى، عن طريق اختيار منهج سليم يعتمد على المؤلفات الموسيقية التي تملك القدرة على تغذية الروح الطفولية البريئة على أحسن وجه. كما حذَّر مؤلفا هذه المدرسة من كل ما هو منحط ورديء، وأشارا إلى استعمال مؤلفات الكلاسيكيين والأعمال البوليفونية والموسيقا الشعبية.

لقد تبنى النصف الثاني من القرن التاسع عشر قبول الأساليب الجديدة للعزف وبلورتها، والتي طال الوقت عليها في غياهب الرفض والازدراء في العرف

الرسمي. ولقد بدأت مدارس البيانو أخيراً باستعمال وزن اليد وضغطها، على شرط أن يكون ذلك انطلاقاً من الكوع، وبحيث يسمح باستعمال قوة الذراع كلها عند عزف الأوكتافات والأكوردات فقط. وهذا ما أورده عازف البيانو الألماني هنري هرمر في كتابه «كيف يجب أن نعزف على البيانو» الذي أصدره عام ١٨٨١. ولم يتم إقرار استعمال مفصل الكتف إلا مع نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين.

لقد كان للفرنسيين أيضاً دورهم في تطوير مدارس العزف على البيانو في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بظهور العديد من المؤلفين الموسيقيين الفرنسيين الكبار، أمثال كميل سان سان (١٨٣٥-١٩٢١)، سيزار فرانك (١٨٢٢-١٨٩٠)، غابرييل فوريه (١٨٥٤-١٩٢٤)، كلود ديبوسي (١٨٦٢-١٩١٨). وقد قدموا العديد من المؤلفات المتميزة التي أغنت مناهج مدارس العزف على البيانو. وقد عدت موسيقا ديبوسي الانطباعية أحد الأحداث المتميزة في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين لما فيها من صور وخيال موسيقي ساحر استطاعت أن تنطق البيانو بألوان صوتية مثيرة ومتميزة. وفي مجال التدريس، تميز الأستاذ الكبير أنطوان فرانسوا مارمونتيل (١٨١٦-١٨٩٨)، أستاذ ديبوسي وجورج بيزيه ومارغريت لونغ وغيرهم. وقد أصدر مارمونتيل عام ١٨٧٨ كتاباً تحت عنوان «عازفو البيانو المشهورون»، كتب فيه عن عازفي البيانو المشهورين الذين سمعهم بنفسه أوربطته بهم الصداقة. واستطاع من خلال كتابته عن حياتهم وتوجهاتهم الفنية، أن يعطي صورة واضحة عن فن العزف على البيانو وأساليب التقنية في تلك الفترة. كما ظهرت

آنذاك عدة كتب لأستاذ البيانو ماتيس لوسي (١٨٢٨-١٩١٠)السويدي الذي استوطن في باريس، منها « رسالة عن التعبير الموسيقي » صدرت عام ١٨٧٤. وقد ارتبطت موضيع كتبه بفن العزف على البيانو.

أما في النرويج فقد ظهرت مؤلفات إدوارد غريغ (١٨٤٣-١٩٠٧)، التي تشبعت بموسيقا النرويج الشعبية وبصور طبيعتها الخلابة، وامتلأت بالتقنيات التعبيرية الجديدة من استعمالات البيدال والتلوينات الصوتية الدافئة وشفافية الخيال والحس الانفعالي. وقد اعتبرت أعمال غريغ منهجاً رائعاً لتعليم العزف على البيانو.

ومن كبار الأساتذة في القرن التاسع عشر، الذين كان لهم فضل لا يمحى في تأسيس المدارس الحديثة للعزف على البيانو نذكر البولوني تيودور ليشيتيتسكي (١٨٣٠-١٩١٥). لقد عمل ليشيتيتسكي على توجيه العازفين الشباب للطرق المثلى في التمرين اعتماداً على التركيز الفكري، مؤكداً ضرورة التحليل الشامل للعمل الموسيقي وضرورة إصغاء العازف التام لما يعزفه بحيث يتمكن بنفسه من اكتشاف سلبيات عزفه وإيجابياته. أحد المبادئ الهامة في العزف عند ليشيتيتسكي، والذي أبدى به حزماً يفوق حزم أستاذه تشيرني مبدأ تحريك الرسغ. فحركةالرسغ تساعد على تحقيق رخامة الصوت وعذوبته وهذا ما تميزت به المدرسة البولونية. وبمساعدة حركةالرسغ أيضاً يحافظ العازف على حرية جهازه الحركي وليونته. أما أهم ما تميز به هذا الأستاذ الكبير فهو مقدرته على فهم شخصيات طلابه بحيث استطاع تطوير مواهبهم وقدراتهم بما يتفق مع استعداداتهم النفسية. وقد تطلب منه ذلك أن يعمل مع كل منهم على نحو

مختلف كلياًعن الآخر وهذا أمر شاق. إلا أنه أثبت مقدرته بتربية جيل من العازفين اللامعين والمتميزين بصفات فنية مختلفة كلياً بعضهم عن بعض. نذكر منهم شنابل، باديرڤسكي، ييسيپوڤا. وبما أنه عمل فترة من حياته في ڤيينا ثم في پيتربورغ فقد استطاع أن ينشر مبادئه على نطاق واسع.

أما المدرسة الروسية في العزف على البيانو فقد تأثرت في بداياتها بالمدارس الأوروبية وخاصة الألمانية. ولم تصل إلى مرحلة النضوج إلا في الستينات من القرن التاسع عشر بعد أن عمل فيها بعض الموسيقيين المتميزين، إضافة إلى من زارها من عازفي البيانو المشهورين عالمياً. ممن عملوا فيها الألماني يوهان ڤيلهلم كيسلر (١٧٤٧- ١٨٢٢) الذي درس عند كيستل تلميذ باخ الكبير، وجون فيلد (١٧٨٢- ١٨٣٧) الإيرلندي الذي عاش أكثر من ثلاثين عاماً في روسيا، ويعدُّ أول من استخدم البيدال في البيانو لإمساك المفاتيح المنخفضة على البيانو (علامات الباص) بهدف إطالة مدة سماع صوتها، بينما توجه في نفس الوقت لعزف اللحن والزخارف في الطبقات الحادة مما أعطى عمقاً للوحة الفنية الصوتية وجواً تعبيرياً متميزاً. إن مثل هؤلاء لا بد أن يأثروا إيجابياً في المستوى الفني والتقني للموسيقا في روسيا، مما دفع بالموسيقيين الروس إلى العمل الجاد لبناء صرح مدرسة موسيقية روسية متميزة في مجال العزف على البيانو.

من الأساتذة الروس الذين اشتهروا في القرن التاسع عشر ألكسندر إيڤانوڤيتش ڤيللوان (١٨٠٤-١٨٧٨)، الذي أصدر منهجاً لتدريس العزف على البيانو لكونسرڤاتوار پيتربورغ عام١٨٦٣ سماه « مدرسة البيانو ».

من تلامذة ڤيللوان الذين نالوا شهرة عالمية وشأناً في مجال العزف على البيانو

الأخوان روبنشتاين. ويعدُّ أنطون روبنشتاين (١٨٢٩-١٨٩٤) من العازفين المبدعين النادرين، والوحيد الذي يمكن مقارنته بالهنغاري ليست باعتراف النقاد، كما كان من المؤلفين الموسيقيين المتميزين. وهو مؤسس الدراسة الموسيقية الأكاديمية في روسيا، إذ تأسس بفضله كونسرڤاتوار پيتربورغ سنة١٨٦٢وعين مديراً له. أما نيكولاي روبنشتاين (١٨٣٥-١٨٨١) فقد عين مديراً لكونسرڤاتوارموسكو الذي تأسس عام ١٨٦٦، وكان أيضاً من عازفي البيانو النابغين.

انتقلت تعاليم الأخوين روبنشتاين عبر طلابهما وعبر حفلات العزف التي أقاماها، وعبر الكتب العديدة التي كتبها عنهما المهتمون المتخصصون في مجال العزف على البيانو في روسيا. ومما كتب فيهما: «دليل لكيفية استخدام بيدال البيانو مع أمثلة من الحفلات التاريخية التي أحياها أنطون روبنشتاين» الذي كتبه ألكسندر نيكيتيتش بوخوفتسيڤ (١٨٥٠-١٨٩٧) وأصدره عام ١٨٨٦. وهذا الدليل من أفضل ما كتب في مجال تدريس العزف على آلة البيانو في القرن التاسع عشر.

كما كتب بوخوفتسيڤ أيضاً «نص توضيحي لاسلوب عزف الأخويين روبنشتاين».

لقد نبذ هؤلاء الروس أسلوب العزف الميكانيكي الذي يحول العازفين إلى آلات طارقة- بتعبير ڤيللوان - ونبذوا تثبيت اليدين أثناء العزف، وانطلقوا من فهم طبيعة الأعمال الموسيقية وأبعادها الفنية معتمدين في حل المشاكل التقنية على الأسس الفكرية والفنية الهادفة.

وكتتويج للقرن التاسع عشر أصدر أستاذ البيانو في كونسرڤاتوار موسكو ميخائيل نيكولا ييڤيتش كورباتوف كتاباً عام ١٨٩٩ سماه « بعض الكلمات عن الأداء الفني على آلة البيانو » وضع فيه خلاصة ما توصلت إليه المدارس الفنية للعزف على البيانو في روسيا . ومن التوجيهات التي دونها كورباتوف في كتابه :

١ - ضرورة الدراسة الدقيقة لنص العمل الموسيقي في طبعته الأصلية ، وذلك لفهم الأفكار والأحاسيس التي يحتويها العمل وترتيبها .

٢ - ضرورة التعرف على الأعمال الأخرى التي كتبها المؤلف والتعرف على شخصيته الفنية وتقمصها ، لكي يتمكن العازف بذلك من تحقيق الحرية الفنية بترجمة أفكار المؤلف وأحاسيسه كما هي وكأن العمل الموسيقي من تأليف العازف نفسه .

٣- على كل عازف أن يبحث عن أسلوبه الخاص في العزف والمناسب لتكوين يديه . فما هو مريح لليد االنحيلة ذات الأصابع الطويلة لا يمكن أن يكون مريحاً لليد العريضة ذات الأصابع القصيرة .

٤ - الاهتمام بتوضيح الأهداف الفنية والعمل على تحقيقها ، فهذا كفيل بتخطي المشاكل التقنية .

٥ -دور الإصغاء التام للعزف في توجيه أصابع العازف للطريقة المثلى للمس مفاتيح البيانو لتحديد لون الصوت ونوعيته .

وقد نالت المدرسة الروسية شهرة عالمية في القرن العشرين بفضل جهود أساتذتها الكبار وسخاء عطائهم الفني .

إن اختلاف الأساليب ووجهات النظر بين المؤلفين وعازفي البيانو ، عباقرة

وموهوبين وحرفيين، قد أدى إلى الارتقاء بمدارس فن العزف على آلة البيانو. وقد كان للزمن وللتطور الفني والفكري العالمي دور فعال في غربلة ما تم عرضه من الأساليب ووجهات النظر لترسيخ الدعائم السليمة للمدارس الحديثة لفن العزف على البيانو، والتي تتالى ظهورها منذ نهاية القرن التاسع عشر. وقد ساعدت الاكتشافات العلمية الطبية على توضيح طريقة عمل الأصابع وعلاقتها بالمراكز العصبية في جسم الإنسان، مما جعل المدارس الحديثة للعزف على البيانو تعطي قرارها الحاسم في الموافقة على استخدام الجهاز الحركي في جسم الإنسان كاملاً، تبعاً للحاجات التعبيرية التي يفرضها محتوى الأعمال الموسيقية الفنية.

كما اهتمت المدارس الحديثة، ولا تزال، بالتوجيه المعرفي والثقافي للموسيقي، عازفاً كان أم مؤلفاً أم مغنياً، إلى جانب توجيهه فنياً، لما لذلك من دور في بنائه كإنسان ذي خلق رفيع وثقافة عالية، ليكون قادراً على الارتقاء بمستوى الفن الموسيقي وأهدافه، ولتكون الموسيقى منارةً تدعو إلى جمال النفس الإنسانية وسموها، وإلى الإخاء والود بين شعوب العالم.

❑❑❑

الهوامش

(١)آلات الكلافير- سلف آلة البيانو- هي الآلات التي تحوي لوحة مفاتيح مثل لوحة مفاتيح البيانو. وكلمة كلافير لاتينية الأصل مشتقة من كلمة Clavis - مفتاح

(٢)أي آلات الكلافير .

(٣) البوليفوني هو علم توافق الألحان.

(٤) الهارموني هو تعلم تآلف الأصوات.

(٥) الأورغن يشبه آلة البيانو من حيث لوحة المفاتيح المستعملة في العزف، إلا أن آلية استخراج الصوت مختلفة. ففي الأورغن يخرج الصوت عن طريق دفع الهواء في الأنابيب الهوائية المتصلة بلوحة المفاتيح، أما في البيانو فيستخرج الصوت بطرق الأوتار بمطارق خاصة.

(٦) يستخرج الصوت في آلة الكلافسين عن طريق نقر الأوتار بنقارات خاصة متصلة بلوحة المفاتيح، وتتحرك هذه النقارات عند الضرب بالأصابع على اللوحة.

(٧)يختلف الكلافيكورد عن الكلافسين بأن استخراج الصوت فيه يتم عن طريق لمس الأوتار بأسطوانات معدنية صغيرة ترتفع للمس الأوتار عند الضرب بالأصابع على مفاتيح اللوحة.

(٨) آلة السبينيت Spine مشتقة من الإيطالية Spina أي الإبرة، وهي آلة مثل الكلافيسين. لكن أصغر حجماً منه. وقد اختلفت أسماء هذه الآلة من بلد لآخر وكذلك أسماء الكلافيسين. فالكلافيسان والسبينيتSpinette,Clavecin، في فرنسا. والكلافيتشيمبالو أو تشيمبالوفقط والسبينيتاSpinetta, Cembalo ، في إيطاليا. والهاربسيكورد والفيرجينالVirginal,Harpsichord ، في إنجلترا.

(٩)أدى ذلك إلى ظهور مبدأ«الغناءعلى آلة البيانو»فقد كانت آلة البيانو فيما قبل ذلك، كأسلافها آلات الكلافير، تعدُّ آلة طارقةوغير غنائية.

(١٠)الكونترپوان من مبادئ الكتابة البوليفونية.

(١١)عاد الاهتمام بآلات الكلافير القديمة في المنتصف الثاني للقرن التاسع عشر وخاصةفي المنتصف الأول من القرن العشرين، وذلك حين وجدت الموسيقا القديمة كثيراً من الراغبين في إحيائها. وما زال الاهتمام بها يزداد باستمرار.

(١٢)البيدال اليمنى هي دواسة البيانوالتي يعتمد عليهافي إطالة الأصوات ودمجها، كما تستخدم في تلوين رنين الأصوات الناتجة عن البيانولزيادة قدراتها التعبيريةوتنويعها.

(١٣)التقى بيتهوفن بأفكاره عن البيدال الأيمن مع معاصره الألماني جون فيلد الذي يعدُّ أول من استخدم البيدال في التعبير الموسيقي. وسيتم ذكره مع المدرسة الروسية إذ قضى معظم حياته في روسيا.

المراجع

- ألكسييف. « تاريخ فن البيانو »
- فريد ومجموعة مؤلفين«الأدب الموسيقي الروسي »
- كونن « تاريخ الموسيقا الغربية من ١٧٨٩ إلى منتصف القرن ١٩ »
- غالاتسكايا ، ليڤيك. « الأدب الموسيقي للبلاد الغربية »
- شومان. مقالات مختارة عن الموسيقا .
- جان جاك آيجلدينغر« شوبان، عازف بيانو وأستاذ في أعين تلامذته»

□ليست والبيانو

آني سيراداريان

يعدُّ ليست أول من ابتكر التقنية الحديثة للعزف على آلة البيانو، وهذه حقيقة تاريخية لا جدال فيها، رغم أن علم الموسيقا مقلٌّ في ذكر هذه الناحية ذات الأهمية الكبرى.

إن الانتاج الضخم الذي تركه لنا ليست من مؤلفات لآلة البيانو شبه مجهول من الجمهور الواسع، وقد استغلَّه العازفون استغلالاً سيئاً، وإذا استثنينا بعض الألحان ذات الأسلوب البارع التي تتكرر باستمرار فإن مجمل أعمال ليست قد أهمل تماماً. ومع أن ليست فنان عالمي: مجري فرنسي ألماني وإيطالي في آن واحد، فإن معظم مؤلفاته لآلة البيانو تنتمي إلى الأسلوب الرومانتيكي الفرنسي، ماعدا بعض أعماله التي تحمل الطابع الفولكلوري، مثل الرابسودي الهنغارية Rapsodies Hongoires.

أما على صعيد تقنية البيانو فمما لا شك فيه أن ليست قد استفاد كثيراً من أعمال باخ، ومن سوناتات بيتهوفن الأخيرة. ولكن في النهاية يبقى مفهومه أقرب إلي الروح الفرنسية منه إلى المنهجية الكلاسيكية التي نجدها حتى في الأعمال الألمانية الأكثر رومانتيكية.

إن التمعُّن في هذا الكم الهائل من مؤلفات ليست لآلة البيانو يعكس لنا

بوضوح المظاهر الثلاثة التي تميز بها ليست في موقفه من مشاكل العزف على آلة البيانو. فقبل كل شيء نجد أمامنا ليست التقني الذي بفضله تضاعفت عشرات المرات إمكانات الآلة وكفاءة العازف ومهارته. (وهذا يظهر بوضوح إذا ما حاولنا أن نجري مقارنة صغيرة بينه وبين شوبان، الذي كان يرى عدم جدوى تكرار عزف التمارين عزفاً آلياً ودون تفكير، من أجل الوصول إلى تقنية عالية، وأن فن إصدار صوت جميل أهم بكثير من الوصول إلي درجة عالية من المهارة والتقنية العالية في العزف. لذلك فإن أساس أسلوب شوبان كان يقوم على تنقية اللمسة وصفائها مع إزالة كل تشنج وقساوة في اليد). ثم نجد ليست الموسيقي الرومانسي مبدع موسيقا الثيمة الذي يشبه إلى حد بعيد أولئك الانطباعيين الذين طالما ظهروا على امتداد تاريخ الموسيقا الفرنسية (وقد لاحظنا كيف أن جزءاً من عمله ماهو إلا نوع من محاولات الجري الموسيقي التي تسبق إبداع القصيد السيمفوني).

وأخيراً نجد ليست، مؤلف الموسيقا الخالصة - وهذا عموماً لا يدخل ضمن اختصاص ليست - كما في السوناتا وفي الكونشيرتوين اللذين ألّفهما.

إن ما يثير الاهتمام هنا أن التقنية التي ابتكرها ليست هي تقنية تأخذ بالحسبان إمكانات اليد الطبيعية وتعطيها قوتها وعظمتها الكاملتين.

إن ليست لم يكن ثورياً في تقنية الآلة، وإنما كان مجدِّداً عظيماً، ضاعف غنى مؤثرات البيانو، سواء في مجال الصوت أو في الآلية أو الإيقاع أو حتى الديناميكية. ولكننا في الواقع حين نقول إنه لم يكن ثورياً وإنما كان مجدداً لا نقصد أنه أراد أن يبتعد تماماً عن التقاليد الأساسية التي اتبعها الذين سبقوه،

وخصوصاً بيتهوفن، ولكن التجديد الذي أدخله بجرأة هادئة وعظيمة على طريقة العزف على البيانوتقترب من الثورية إلى حد كبير.

إن ليست كما نعلم لم يكن في يوم من الأيام رجل مسرح. والأوبرا الوحيدة التي حاول كتابتها لم تكن تبشر بموهبة خاصة في هذا المجال. ولكن الطريقة التي تعاملَ بها طوال حياته مع آلة البيانو هي طريقة مسرحي كبير. إن البيانو لدى ليست هو بيانو درامي. ومن أجل أن يرتقي إلى متطلبات هذه الدرامية الديناميكية المعبرة اضطر إلى إيجاد هذه التقنية الجديدة المذهلة التي رغم أنها وريثة إبداعات بيتهوفن الأخيرة وإبداعات فيبر، إلا أنها جديدة تماماً فيما يتعلق بغناها الصوتي المجهول حتى ذلك الوقت، بمؤثرات ثيماتها التي على شكل أكوردات (Accords)[1] بنغماتها المزدوجة و بأوكتافاتها الخاصة جداً، و بسلم أنغامها الذي يمتد واسعاً على ملامس البيانو. و بفخامة البوليفوني (تعدد الأصوات) شبه الأوركسترالي، وبهذا التلاحم الوثيق والكثيف.

إن كل ما استخدمه ليست في أعماله من مؤثرات مثل الإرتعاش (تريمولو) والانزلاق (غليساندو) والقفزات بأبعاد كبيرة، بتنقيل اليدين على نحو متشابك أو متطابق، مثل أصوات الباص الهارموني العذبة لليد اليسرى، والزخرفات الباهرة ذات السرعات الكبيرة لليد اليمنى، و حركة تناوب الإبهام في اليد اليمنى مع اليد اليسرى، (وهذه حركة مميزة لدى ليست، وكثيراً ما يفرضها كلما سنحت له الفرصة على موسيقا غيره من الملحنين، كما فعل في الحركة الأخيرة لسوناتا

---

١ - اكوردات : جمع اكورد وهو تلاؤم أو انسجام ثلاثة اصوات موسيقية أو أكثر لتعزف معاً في وقت واحد (المحرر).

شوبان مقام سي مينور)إلخ . . . كل هذا جديدٌ تماماً ويغيِّر وجه موسيقا آلة البيانو، ويفتح الأبواب واسعة أمام كل الابتكارات والتجديدات التي ستأتي لاحقاً في موسيقا البيانو الحديثة لدى ملحنين من أمثال: ألبينيز، ديبوسي، سترافنسكي، بروكوفييف، بارتوك وشونبرغ.

إننا نشهد عند ليست تحريراً كاملاً لتقنيات البيانو. إنه لم يبتكر التقنية من أجل التقنية بحد ذاتها، وإنما من أجل الموسيقا. ولهذا السبب وحتى بداية القرن العشرين، كان كل مدرسي آلة البيانو، وأكثرهم من التقليديين، يقتربون بحذر شديد من أعمال ليست، لأنهم لم يكونوا قادرين على تحمُّل مثل هذا التوسع الكبير في الموسيقا عن طريق تحرير التقنية.

إن ليست بالإضافة إلى كونه محرراً. لتقنية البيانو، كان محرراً في الشكل أيضاً، إذ كان همه أن يضع الشكل في خدمة الفكرة، وأن يجد الوسيلة الشكلية القادرة على التعبير عن الفكرة، بغض النظر عن كل المناهج المدرسية. إن عظمة ليست تكمن في رفضه لكل هذه المناهج، وابتكار أخرى جديدة قادرة على ترجمة أفكاره، سواء في مجال الصوت، أو في المجال البنيوي وهو بذلك يفتح الأبواب أمام حركات التحرر الجمالية التي ميزت تطور الموسيقا الحديثة.

ومن المفيد أن نضيف هنا أيضاً أنه على الصعيد التقني الصرف يظهر وكأنه مؤلف سيمفوني لآلة البيانو، يؤلف للبيانو وكأنه يتوجَّه إلى صالة حفلات حديثة تضم بضع مئات أو بضع آلاف من المستمعين، وحتى قبل أن توجد مثل

هذه الصالات. وفي تلحينه هذا يُظهر مهارة فائقة في تحريك الأصابع على ملامس البيانو، مبتكراً أسلوب البيانو الأوركسترالي الذي يميِّز العزف الحديث، وهو أسلوب يعطي الآلة كل أبعادها، ويستخرج منها كل المؤثرات الصوتية التي تحتوي عليها.

لقد أبدع ليست مفهوماً بنيوياً وجسدياً جديداً في موسيقا البيانو. ففي حين يبقى العزف لدى موسيقيين، أمثال تشيرني وشوبان، أقرب إلى طريقة العزف على الكلافسان مع الأيدي الملتصقة أكثر بملامس البيانو، فإن ليست قد قلب كل هذه المفاهيم وجعل معظم الجسم يشارك في العزف (اليد، المرفق، الجذع). أما في مجال استخدام الدواسات (Pédales) فقد أظهر جرأة تقف في وجه كل قوانين الهارموني المتعارف عليها في ذلك الوقت. وهو بذلك كان يتفق وشوبان الذي بدوره أعطى أهمية كبرى لاستخدام الدواسات. أو بتعبير أدق لاستخدامها استخداماً صحيحاً، وللمؤثرات الكثيرة التي يمكن الحصول عليها عن طريق استخدامها، وهو جزء كثيراً ما أهمل في تكوين عازفي البيانو.

وأخيراً نستطيع أن نقول إن ليست بإدخاله هذه التقنية الجديدة في العزف على آلة البيانو بجرأة متناهية، ظهرت في ذلك الوقت وكأنها منتهى الغرابة والشذوذ، قد قلب كل المفاهيم والتقاليد للبيانو بمفهومه الأكاديمي.

ولتوضيح الأمور يمكننا ترتيب إنتاج ليست الفني تحت خمسة عناوين هي:

١- الدراسات أو التمارين:

تنقسم الدراسات التي ألفها ليست إلى مجموعتين. المجموعة الأولى: هي تكييف مقطوعات للكمان ألفها باغانيني وذلك لتعزف على آلة البيانو، وهي:

ستة نزوات «Caprices» ومن بينها المقطوعة الشهيرة الكامبانيللا «Companella» وهذه المجموعة تلخص كل ابتكارات ليست في مجال التأليف لآلة البيانو. وهي ليستْ فقط أعمالاً رائعة تتطلب مهارة فائقة، وإنما أيضاً ذات قوة خلاقة كبيرة، وهي بمجملها تتميَّزُ بمظهرين رئيسيين: فمن جهة تحاول أن تنقل إلى آلة البيانو المؤثرات المميزة لآلة الكمان، ومن جهة ثانية يحاول ليست أن يبرهن من خلالها على تفوق إمكانات آلة البيانو على آلة الكمان.

أما المجموعة الثانية فهي مجموعة دراسات تدعى:

« Etudes d'Execution Transcendantes ». وهذه الدراسات هي أعلى مرحلة من مراحل تقنية العزف على البيانو. ويظهر فيها ليست الفنان الذي جمع بين الرومانتيكية في موسيقاه وبين الأدب والشعر. وهي النواة التي ستخرج منها أعماله اللاحقة على صعيد تأليف موسيقا على ثيمات أو مواضيع معينة، والتي سيكون ليست أحد أشهر روادها.

وتحمل هذه الدراسات عناوين استوحاها إما من مواضيع معينة، أو من انطباعاته الخاصة مثل: «Harmonie du Soir» التي هي الأكثر شاعرية، و« لوحة طبيعية Paysage » وهي ذات سحر بسيط، و« Mazeppa »، وهي دراما حقيقية سيستوحي منها فيما بعد قصيدة سيمفونية تحمل نفس الاسم.

٢- القطع الموسيقية والنقل الموسيقي:

كان هم ليست في هذه القطع إظهار البراعة الفائقة في العزف. ولكن رغم

ذلك فإن معظم هذه الأعمال لا يعدُّ من بين أفضل ما تركه لنا ليست. وهي تقسم إلى قسمين:

أولاً: نقل الأغاني (الليدر Lieder) التي ألفها شوبرت، بيتهوفن، شومان، مندلسون... إلخ.

ثانياً: القطع الموسيقية المؤلفة على ألحان من أوبرات مثل لوسيو دي لامير موار Lucio-di Lammermoir وRobert le Dioble، ودون جوان Don Juan، وريغوليتو Rigoletto، وغيرها من الأعمال الشهيرة.

وإذا كانت هذه الأعمال مهمة على الصعيد التقني إلا أنها أقل شأناً على الصعيد الموسيقي، وظهرت في وقت راج فيه تأليف أعمال مستوحاة من ألحان سائدة. وهي في بعض الأحيان غير مبررة إطلاقاً على الصعيد الموسيقي، لا سيما ما يتعلق بالليدر التي أعطى فيها ليست لنفسه حرية كبيرة، إذ استعاض عن غياب الكلمات بإدخال الكثير من الزخارف والتزيينات والنغمات الختامية البراقة، والتي تهدف إلى إبراز مهارة العازف التقنية. ولم يكن هذا من أجل تنويع اللحن، وإنما كان بهدف الزخرفة فقط. وهذا ما كان يتناقض وعمق هذه الأعمال بشكلها الأصلي.

في هذا المجال يدخل أيضاً تحويل أعمال الأورغن والأوركسترا. وقد تم تحويل أعمال الفوغ والبريلود لباخ على نحو جميل جداً يعدُّ كسباً لعازفي البيانو.

أما الأعمال الأوركسترالية المحولة فهي أعمال صعبة الأداء على البيانو، كما هو الحال في سيمفونيات بيتهوفن التسعة والسيمفونية الخيالية وهارولد في إيطاليا لبيرليوز، وربما كان ليست هو الوحيد القادر على عزفها. ولكن التحويل

الموسيقي لهذه الأعمال يعدُّ غاية في الغنى الصوتي، إنها شبه سيمفونيات. ومهارة ليست جعلت الإحساس بالتفاصيل الأوركسترالية موجود باستمرار، وضاعفت من الإمكانات التقنية لآلة البيانو، ولهذا أصبحت هذه الأعمال وثائق ذات أهمية كبرى.

٣- الرابسودي الهنغارية:

إن هذه الرابسوديات في الواقع ليستْ هنغارية على الإطلاق، وإنما هي غجرية صرفة، تماماً مثل «رقصات» براهمز. ولكن ليست كان يجهل هذا الأمر. ففي زمنه كانت الموسيقا المجرية الأصلية قد اندثرت تماماً، ما عدا القليل جداً منها الذي كان لا يزال حياً في بعض القرى. هذا ما أثبته لنا في بداية القرن العشرين موسيقيان، هما: بيلابارتوك وزولتان كوداي، اللذان نبشا الألحان و الايقاعات الهنغارية الاصلية، والتي تختلف كلياً عن الموسيقا الغجرية التي استفاد منها ليست في رابسودياته، سواء من حيث موسيقاها أو من حيث أسلوب استخدامه للآلات. ولكن، من أجل الدقة، لنذكر أن الموسيقا الغجرية متأثرة بالموسيقا الهنغارية، وغالباً ما نجد فيها السلم الخماسي المستخدم في الموسيقا الهنغارية. إلا أننا لا نجد في الموسيقا الهنغارية لا ألحانها ولا إيقاعاتها ولا أسلوب استخدام آلاتها الذي يختلف تماماً عن الموسيقا الغجرية

ورابسوديات ليست تمثل براعة وصعوبة كبيرتين في العزف على البيانو، وتغني آلة البيانو بمجموعة كبيرة من المؤثرات الصوتية المستوحاة من الآلات المميزة في الموسيقا الغجرية، وهي الكمان والسيمبالوم.

٤- الأعمال الموسيقية المستوحاة من ثيمة (موضوع) معينة:

إن هذه الأعمال من أهم أعمال ليست التي ألفها للبيانو، وتأتي في مقدمتها المجموعات الثلاث المسماة «سنوات الحج»، «الأسطورتان»، «التعازي»، «البالاد والبولونيز»... إلخ.

تتألف مجموعة سنوات الحج من نحو ثلاثين قطعة ذات أشكال حرة تماماً وذات أهمية متفاوتة تقوم على فكرة معينة، وذات مواضيع مختلفة أحياناً مستوحاة من الطبيعة أو من طبيعة الإنسان، وأحياناً أخرى من الفنون. فبعضها يحمل أسماء من الطبيعة مثل على ضفاف بحيرة فالنستات، على ضفاف نبعة، عاصفة، أجراس جنيف. إلخ. وبعضها الآخر يحمل أسماء أبطال من التاريخ: كنيسة غيليوم تل، وادي أوبرمان، سبوزاليزيو، وهي مستوحاة من لوحة للفنان رافائيل... إلخ.

وبعض المقطوعات هي أعمال انطباعية، مثل الحنين إلى الوطن، انجيلوس.

إن الموسيقا في هذه المقطوعات هي موسيقا شاعرية، وضع فيها ليست كل إمكاناته. وهذه المرحلة في أعماله هي المرحلة التي امتدت فيما بعد لتوصله إلى القصيد السيمفوني. إن ليست في كثير من أعماله هذه لم يكن يصف مشاعره هو إنما كان يحاول من خلالها وصف مشاعر الآخرين من أمثال بايرون وسينانكور... إلخ. وأكبر دليل على ذلك مجموعة «سنوات الحج»، التي وصف فيها أماكن ذهب إليها آخرون وأحسوا وتأملوا وأحبوا، وهذا الأمر ينطبق على الأسطورتين.

أما عملاه: القديس فرانسوا سائراً على الماء، والقديس فرانسوا ينظر للطيور، فلا تنتميان إلى المدرسة الانطباعية وإنما هما عملان شبه وصفيين.

إن «سنوات الحج» من أهم أعمال المدرسة الرومانتيكية لآلة البيانو وأبرزها. أما مجموعة التعازي فهي تؤلف مجموعة صغيرة من القطع القصيرة والسهلة إلى حد ما، ورغم أنها لا تعبِّر عن مواضيع معينة إلا أنها مستوحاة من قصائد وأعمال شعرية لسانت بوف تحمل نفس العنوان، وهي تقترب كثيراً من أسلوب شومان الذي يقوم على الحس الحميم. وتعد هذه المقطوعات، التي غالباً ما أهملت على غير وجه حق، من أعمال ليست الأكثر شاعرية وحميمية.

٥- أعمال ليست المبتكرة (الموسيقا الصرفة):

إن أهم إنجازات ليست في هذا المجال وأكبرها هي سوناتا البيانو من مقام سي مينور، المهداة إلى روبرت شومان. إن هذه السوناتا هي ثورة على كل ما كان متعارفاً عليه في مجال التأليف الموسيقي في ذلك الوقت، من حيث معالجتها للشكل بمفهوم جديد تماماً، على عكس أعماله المستوحاة من فكرة معينة. حاول ليست في هذه السوناتا أن يتجاوز كل الإمكانات الطبيعية لآلة البيانو، إنها تعكس همَّ ليست الدائم بعدم التقيد بإطار شكلي معين مسبقاً، وإنما البحث المستمر عن الشكل الملائم لفكرة موسيقية معينة. ومن ناحية أخرى فإن هذه السوناتا هي قمة التأثيرية التي أعطاها ليست لموسيقاه. والغريب في هذه السوناتا أنها تتألف من حركة واحدة فقط، حركة واحدة كبيرة تدوم ٢٥ دقيقة، ولا نجد فيها الحركات التقليدية الثلاث أو الأربع التي نجدها في سوناتات موزارت وبيتهوفن وشوبرت

وشومان. . . إلخ. كما لا نجد فيها الترتيب الكلاسيكي والمناظر التي تتوالى على شكل عرض - توسيع - إعادة عرض، بل تنبثق أمامنا باندفاعة واحدة. كما أنها لا تحتوي على الترتيب النغمي الذي نجده سائداً لدى بيتهوفن حتى في اللحظات الأكثر درامية لديه.

وبالرغم من هذا التجديد في البنية، فإن ليست لا يقطع كل صلاته بالماضي. فبفضل ترتيب ثيماتها فإن هذه السوناتا تتحرك حسب دورة قد لا تصل إلى قسوة مبدأ أعمال سيزار فرانك، إلا أنها تذكر بسوناتات بيتهوفن الأخيرة وهي تقترب من هذه السوناتات على صعيد آخر، وهو صعيد المفهوم النفسي للعمل. إذ إن بيتهوفن كان قد استخدم مبدأ ازدواجية الثيمات (الثيمات الثنائية) في السوناتا بهدف الحصول على حوارٍ أو صراع درامي، وهذا ما فعله ليست في هذه السوناتا.

لقد أعطى ليست في مجال التأليف للبيانو الكثير للذين خلفوه سواء على صعيد الهارموني أو على صعيد شكل التأليف لآلة البيانو أو على الصعيد التقني، فترك بهذا بصمات لا تمحى..

❑❑❑

□ سيرغي رخمانينوف . . . عازف بيانو رغماً عنه

سينثيا الوادي

-أستاذة مادة البيانو في المعهد العالي للموسيقا بدمشق

-أستاذة مادة البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق

ترجمة: سوزان إيلوش

إن سيرغي رخمانينوف، الذي يُعدّ واحداً من أعظم عازفي البيانو في كل الأزمان، لم يكن يرغب أبداً في أن يصبح عازفاً محترفاً لآلة البيانو.

كان حبه الأول هو التأليف، وكانت كل حفلاته الموسيقية مكرسة لمؤلفاته الخاصة حتى مغادرته وطنه عام ١٩١٨.

ولد رخمانينوف في الأول من نيسان عام ١٨٧٣ في أرض والده في مقاطعة نوفغورود في روسيا. كانت الأسرة موسيقية، فقد كان جده لوالده تلميذاً لجون فيلد، المهاجر الإيرلندي، وكان والده أيضاً عازف بيانو، وقد بنى رخمانينوف مقطوعته البولكا على موضوع ارتجله والده.

أرغم الوالد على بيع الأرض لأسباب مادية، وانتقل رخمانينوف عام ١٨٨٢ إلى مدينة سانت بطرسبورغ، حيث درس حتى عام ١٨٨٥ على الأستاذ ديميارسكي في المعهد الموسيقي. ونصح ألكسندر زيلوتي، وهو عازف بيانو معروف وقائد فرقة موسيقية وأحد أبناء عمومة رخمانينوف، الأسرة أن ترسل سيرغي إلى موسكو، حيث درس في معهدها الموسيقي حتى عام ١٨٨٨ على البروفيسور زفيرف. ثم بدأ يدرس العزف على زيلوتي نفسه عام ١٨٨٨، بالإضافة إلى التأليف على تانييف وأرينسكي. ثم قابل تشايكوفسكي الذي لاحظ موهبته وقدم نصيحة ودّية للشاب سيرغي. لقد زُرعت البذور.

كان رخمانينوف في التاسعة عشرةَ من عمره عندما كتب البريلود (وهي المقدمة الموسيقية) دو دييز مينور رقم ٢، والتي أصبحت فيما بعد واحدة من أكثر القطع (المكتوبة لأية آلة موسيقية) شهرة على الإطلاق، والتي أصبح يعافها بشدة، رغم دورها الكبير في شهرته.

دعته انكلترا ليظهر في عام ١٨٩٨ ولتسمعه وهو يعزف البريلود (المقدمة الموسيقية) كما أسموها، (وكأنه لم يكن هناك أخرى غيرها)، وقد نشرت هناك تحت عناوين كهذه: «حريق موسكو»، «يوم الحساب» و«فالس موسكو» وبعد أن هاجر سيرغي إلى الولايات المتحدة أخذت البريلود تُطلب حيثما ذهب. وفي أغلب الأحيان كان رخمانينوف يشحذ همته ويعزفها. رغم ذلك، كان يتمرد أحياناً ويرفض.

وفي مقالة بعنوان «معجبو رخمانينوف» وصف جيمس هانيكر، العالم

المحترم، وكاتب السِّير الذاتية، مناسبة كهذه بقوله: كان الكثير من المستمعين يطالبون بصخب بمقطوعتهم المفضلة، وقد تمايلوا نحو سيرغي بكتلٍ مكتظة، وتحلقوا حول منصة المسرح. لكن الشيء الأساسي هو أن رخمانينوف لم يعزفها. حزن الجميع، لأن هناك متعصبين ظرفاء ممَّن تبعوا عازف البيانو هذا من مكان إلى آخر راجين أن يسمعوه وهو يعزف هذه المقطوعة بالذات، مثل الانكليزي الذي كان يحضر كل عرض للسيدة مروضة الأسود، راغباً أن يراها يبتلعها أحد حيواناتها المدللة.

ألّف رخمانينوف هذا البريلود بعد عام من تخرجه من دراسة العزف على آلة البيانو، في السنة ذاتها التي تخرَّج فيها في فرع التأليف من معهد موسكو الموسيقي. ومُنح الوسام الذهبي لأوبراه «أليكو Aleko».

وسرعان ما انقطع عن تقديم الحفلات الموسيقية، زاعماً أن العزف على آلة البيانو أضجره. كان يفضل التأليف، والآن أضاف قيادة الفرقة الموسيقية إلى إنجازاته، مُفضلاً إياها على العزف على البيانو. ومع ذلك تابع تقديم حفلاتٍ لموسيقاه الخاصة.

ومن الصعب أن نقرر ما إذا كان أسلوب عزفه قد أثرّ في أسلوب تلحينه أو العكس. وبالتأكيد، فإن هذا الأسلوب قد تحقق في عزفه لمؤلفين آخرين، عندما أجبرته الحاجة الاقتصادية فيما بعد، ثم أقلع تقريباً عن التأليف واعتمد على حفلات موسيقية لآلة البيانو، من أجل كسب العيش.

ترك رخمانينوف عدداً كبيراً من التسجيلات، ومعظمها من أعماله، ولكن

تتضمن مقطوعات لمؤلفين آخرين مثل «سوناتا شوبان رقم ٢ سي بيمول مينور»، «وكرنفال »شومان. وعندما يستمع المستمع العارف إلى هذه التسجيلات الأخيرة يلاحظ الخاصية التي تميز عزف رخمانينوف لموسيقاه الخاصة والتي تتجلى بحدة في الطابع الصوتي والإيقاع وفي التقدير الجميل للكريشيندو[١] والديمينويندو[٢] ضمن بضعة ميزورات، وأخيراً في الاقتصاد في استخدام البيدال[٣]. وفي صفاء المقاطع الموسيقية وشفافيتها. لقد كان عازفاً من الطراز الأول حتى عندما قدم أعمالاً لمؤلفين آخرين. كان يلتزم بما هو مدوّن، ويحترم رغبات المؤلفين، إذ كان العازفون قبل رخمانينوف يمارسون حرية تامة أثناء عزفهم فيضيفون أفكارهم الخاصة، ويفسدون الإيقاع ساعة يشاؤون.

كتب الناقد الأمريكي و. ج. هندرسن بعد أن سمع رخمانينوف يعزف سوناتا شوبان رقم ٢ مايلي: ((كان منطق الأشياء منيعاً، والخطة حصينةً، والبيان فخماً. لم يبق لنا سوى أن نشكر حظنا لأننا عشنا عندما عاش رخمانينوف، وسمعناه وهو يعيد بعث تحفة فنية، لقد كان ذلك يومَ فَهْمِ العبقرية للعبقرية، ولا تحصل للمرء غالباً الفرصة ليكون موجوداً عندما تعمل قوى كهذه، كان هناك شيء لا ينسى فقد ظل شوبان كما هو شوبان)).

---

١ - الكريشيندو - المتدرج في شدة الصوت
٢ -الديمينويندو - التدرج في إنقاص شدة الصوت
٣- البيدال - دواسة البيانو

كانت خبرة رخمانينوف بوصفه مؤلفاً لها تأثيرها أيضاً في طريقة فهم العمل ودراسته. لقد حبَك بنيته الموسيقية الأساسية شكلاً وعاطفة، هادفاً إلى نقطة الذروة في كل قطعة. لقد شرح هذا ذات مرة للصديق ماريت شاغنيان: ((يجب أن يقاس حجم الأصوات الكلي، يجب أن يتحقق عمق كل صوت وقوته بنقاء وتدرج وأن تُبلغ نقطة الذروة هذه بمظهر طبيعي عظيم، رغم أن إنجاز ذلك عملياً هو الفن الأرقى. يهيمن التأليف الموسيقي نفسه في هذه الذروة، وقد يكون موقعها في النهاية، أو في المنتصف، قد تكون بصوت عالٍ أو ناعم، ومع ذلك فيجب أن يقترب الموسيقي منها بحساب موثوق، فلو أنها انزلقت عن موضعها لانهار البنيان كله)).

كان رخمانينوف من حيث البنية الجسدية لافتاً للنظر، كان طويلاً ونحيلاً على نحو استثنائي، صامتاً لا يبتسم، وله قصة شعر قصيرة. أخبرني أحد أساتذتي وكان محظوظاً إلى درجة أنه حضر أحد حفلاته الموسيقية، أنه كان يبدو كمحكوم هارب. وقال أيضاً أستاذ آخر، مشيراً إلى وجه رخمانينوف الكئيب: ((هذا خطأ، إنه يبدو كالمحكوم الذي لم ينجح في تدبير هروبه بعد)).

كان إيغور سترافنسكي لاذعاً عندما استغرق في ذكرياته عن رخمانينوف قائلاً: ((في آخر مرة رأيت فيها ذلك الرجل المرعب رخمانينوف، وكان أتى إلى بيتي في هوليود يحمل لي بعض هدية العسل. لم أكن ودوداً معه، في ذلك الوقت خاصة، ولم أكن كذلك على ما أعتقد مع أي شخص آخر: إن الصلات الاجتماعية مع رجل من مزاج رخمانينوف دأباً أكثر مما أستطيع أن أقدر عليه: لقد

كان يجلب لي العسل فقط، يحرز بعض الناس نوعاً من الخلود فقط بالشمولية التي قد يملكونها أوْ لا؛ ميزةً ما أو خاصية. كانت شمولية رخمانينوف الخالدة في عبوسه. لقد كان عابساً ستة أقدام ونصف!».

أثَّر موضوع هذه التعليقات القاسية نوعاً ما على الجزء الأعظم من موسيقاه، قبل أن ترغمه الثورة على أن يغادر روسيا. وفي الواقع، كتب قطعتين هامتين لآلة البيانو «الكونشرتو الرابع للبيانو» و«التنويعات على موضوع باغانيني»، بعد عام ١٩١٧. وبين فترة وأخرى كان يقود فرقاً موسيقيةً في أميريكا بعد الهجرة إلى هناك، رغم أنه قد عُرض عليه مرتين وظيفة قائد دائم للفرقة الموسيقية للأوركسترا السيمفونية في بوسطن عامي ١٩٠٩ و١٩١٨. وقد رفض ذلك في كلتا المرتين لأنه لم يكن يحبُّ أميريكا.

وكتب في عام ١٩٠٩ للوطن: «أتعلم؟ في هذا البلد البغيض، حيث لا يحيط بك شيء عدا الأميركان و«العمل»، «العمل» الذي يؤدونه للأبد، قابضاً عليك من كل الأطراف، موجهاً مسيرك. إني مشغول جداً ومتعب جداً. وهذه صلاتي الأبدية: اللهم أعطني القوة والصبر. الجميع يعاملني بظرف ولطف، ولكني سئمت للغاية من كل ذلك. وأشعر أن شخصيتي قد فسدت هنا».

وعلى كل حال، كان عليه أن يكتم آراءه عن أميريكا. فعندما أُبعد هو وزوجته وابنتاه من وطنه إلى سويسرا بعد شهرين من الثورة، أُغري أن يقوم بعروضٍ في أمريكا، مما شجعَهُ على أن ينتقل إليها وأن يشتري مسكناً فيها عام ١٩١٨. وقد تحرك الكثير من الموسيقيين ذوي النفوذ لمساعدته وأصبح رخمانينوف عازفاً

محترفاً للبيانو على الرغم منه. إنَّ على هذا العابس أن يصبح عنصراً دائماً حولهم. كانت مهنة رخمانينوف الجديدة تعني بعض التعديلات في فلسفته الموسيقية. كان يملك بالطبع تقنية العازف البارع، ولكن كان عليه أن يُكوّن برنامجاً موسيقياً شاملاً. لقد كان يعزف قليلاً منذ مغادرته المعهد الموسيقي فقط من ألحانه وتحويلاته(٤). وإنَّ تكوين برنامج موسيقي في سن الخامسة والأربعين ليس بالأمر السهل. كان يبحث في الأعمال الموسيقية من بيتهوفن حتى ليست، ومن سبق بيتهوفن بقليل، ودون أن يقترب من أي شيء حديث. ولحسن حظّه كانت موسيقاه الخاصة هي السائدة والمطلوبة من الجمهور.

الحبان العظيمان لرخمانينوف: قيادة الأوركسترا، وقبل كل شيء التأليف الموسيقي، ضاعا كلاهما جراء حاجته لكسب العيش في أمريكا. لقد ألّف بعض الأعمال الأوركسترالية، «السيمفونية الثالثة» عام ١٩٣٦، «والرقصات السيمفونية» عام ١٩٤١، إضافة إلى العملين الذين ذكرا قبل قليل لآلة البيانو.

ومهما يكن من أمر، فربما أذعن في نهاية حياته لمهنته المفروضة عليه، فقد نظر إلى يديه، عندما كان يموت من مرض السرطان في أحد مشافي لوس أنجلوس عام ١٩٤٣، وقال: «يديَّ العزيزتين، وداعاً، يا يديّ».

---

(٤) التحويل: وهو إعداد مقطوعة موسيقية لتعزف بآلة موسيقية مختلفة لم تجعل لها في الأصل.

□ عازفو بيانو خلدهم التاريخ

بشير نطفجي

مثلما يختلف أداء دور ما في مسرحية بين ممثل وآخر، وكما تختلف قراءة قصيدة شعرية بين شخص وآخر، هكذا يختلف عزف مقطوعة موسيقية مابين عازف وآخر، وخصوصاً إذا كان العزف منفرداً، إذ يسيطر على العازف شعور الخوف من الفشل، ناهيك عن حالته الصحية والنفسية يومذاك، ونظرته إلى الجمهور الذي أتى ليستمع إليه، وطبيعة المكان الذي سيعزف فيه، ومدى صلاحيته الفنية إلى جانب آلة البيانو المتوفرة لديه.

قد يبدو ما تقدم ضرب من الشطط، ولكن حدث فعلاً أن دُعي عازف بيانو شهير إلى بلد ما لأول مرة، ولدى استقباله فوجيء الجميع بأنه يحمل ذراعه في حمالة جبيرة حول عنقه. لم يحرك المستقبلون ساكناً تجاه ما شاهدوه، بل رحبوا به وشكروا له مجيئه، ثم تمنوا أن يسعدوا بفنه في زيارة مقبلة. وهنا فوجيء الجميع بالعازف يخرج ساعده من الحمالة ويقول بأنه سعيد بتلك الزيارة وسيقدم الحفلة حسب الترتيبات المعدة لها.

وهكذا نرى أن عوامل عدة تؤثر على العازف، فإما أن يجيد، وإما أن يعزف دون أن يحاول الوصول إلى قلب المقطوعة وسر الجمال فيها، على اعتبار أن أجره قد استحق مسبقاً، وأن الحفلة مبيعه أصلاً. ولكن هذا الواقع غير وارد في استوديوهات التسجيل، فهناك يعزف العازف مقطعاً ما مرات عديدة ثم يُنتقى منها أفضلها، من أجل التسجيل الكامل للمقطوعة التي ستعرض للبيع فيما بعد، ومع ذلك لا تنجو بعض التسجيلات من لوم النقاد وتقريعهم.

يذكر التاريخ عدداً من عازفي البيانو الذين صمدوا أمام المصاعب وتخطوا المخاوف، فقد درجوا على المثابرة واستطاعوا أن يحققوا لأنفسهم مكانة مشرفة في ميدان الموسيقا. نستعرض فيما يلي على صفحات التاريخ وجوه العازفين المشرقة ونستقرىء النقاط المضيئة من حياتهم.

هناك بعض العازفين العظام لم يرد لهم ذكر في سجل المشاهير، وسنشير إليهم في آخر المقال دون بيان عن الفترة التي عاشوا فيها، وإنما سنذكر الأعمال التي تركوها لنا وأصبحت مثلاً يحتذى. وسنورد أيضاً بعض عازفي البيانو الذين انتقلوا إلى منصة قيادة الأوركسترا.

– ظهر في الفترة ١٨٧٧-١٩٦٢ عازف البيانو وقائد الأوركسترا النابه **ألفرد دينيس كورتو** Alfred Denis Cortot، الذي درس في المعهد الموسيقي في باريس، وعمل بعد ذلك مدرّباً في مسرح بايروت بألمانيا، وفي عام ١٩٠٢ أسس جمعية المهرجانات الموسيقية في باريس، وقاد الأوركسترا في عروض لأوبرات

فاغنر «تريستان وايزولدا» و«غسق الآلهة» لأول مرة في فرنسا. ظهر كعازف بيانو في ثلاثي موسيقي ضمن اثنين من كبار العازفين (تيبو/ كمان، وكازالس/ تشيلو). تميز عزفه لأعمال شوبان بتفوق عالي المستوى، إلى جانب شخصية قوية وذكاء متوقد. عرف عنه بأنه محاضر متفوق في أصول عزف البيانو وتقنياته.

- تبع كورتو في ركب عازفي البيانو **أرتور شنابل** Artur Schnabel الذي عاش في الفترة ١٨٨٢-١٩٥١، ولد في النمسا ودرس في فيينا. أقام في برلين أستاذاً في المعهد العالي للموسيقا بين عامي ١٩٢٥ و١٩٣٣. هجر ألمانيا بعد ظهور النازية فيها وأقام في نيويورك. عُرف شنابل بتفوقه في عزف البيانو وأدائه المتميز لأعمال المدرسة الكلاسيكية التي تضم بيتهوفن وموتسارت وشوبرت. ألف سيمفونيةً ورابسودي للأوركسترا إلى جانب أعمال أخرى. من تلاميذه البارزين عازف البيانو الشهير كليفورد كورزون Clifford Curzon البريطاني، الذي ورث عنه كثيراً من صفاته الموسيقية البارزة.

- نقرأ فيما بعد في تاريخ الموسيقا عن **ولهلم باكهاوس** Wilhelm Backhaus الذي عاش بين عامي ١٨٨٤ و ١٩٦٩. ولد في ألمانيا ودرس بالمعهد الموسيقي في لايبزيغ حتى عام ١٨٩٩، وتابع دراسته مع دالبرت D'Albert في فرانكفورت. إنه عازف متفوق دؤوب، فقد كان يتدرب يومياً مدة ثماني

ساعات، ويذكر أن صحفياً زاره في منزله ورأى صورةً لعمال المناجم فوق البيانو، ولما سأل باكهوس عن سبب ذلك، أجابه بأنه عندما يشعر بالتعب فإنه ينظر إلى الصورة فيدرك بأنَّ هناك من يتعب أكثر منه. نال باكهاوس شهرة عالمية بوصفه نصير المدرسة الكلاسيكية، وقدّم تسجيلات متميزة لمجموعة سوناتات بيتهوفن للبيانو، والتي تعد اليوم عنصر المقارنة مع عزف الآخرين، كما سجل كونشيرتات بيتهوفن للبيانو والأوركسترا. استمع أحد النقاد الموسيقيين إلى سوناتات بيتهوفن من عزف باكهاوس ولقبها بأنها إنجيل الموسيقا. قدم باكهاوس أعمال شوبرت وشومان وغيرهما بنجاح كبير.

- ونصل في رحلتنا عبر تاريخ الموسيقا إلى **إدوين فيشر** Edwin Fisher الذي عاش بين عامي ١٨٨٦ و١٩٦٠. ولد في سويسرا ودرس في معهد بازل للموسيقا، وبعدها عين أستاذاً للموسيقا في معهد برلين. طاف أرجاء العالم وأثار عميق الإعجاب بأسلوبه المتفوِّق. بين أيدينا تسجيل تاريخي لكونشيرتو بيتهوفن الخامس للبيانو من عزفه بقيادة العظيم ولهلم فورتفنجلر Wilhelm Furtwangler. قدم أعمالاً للبيانو لموتسارت وباخ، وكثيراً ما قاد أوركسترا الحجرة من مجلسه أمام البيانو.

- يبرز أمامنا الآن **أرتور روبنشتاين** Artur Rubinstein الذي عاش بين عامي ١٨٨٧ و١٩٨٢، ولد في بولونيا زمن أحد أساطين عزف البيانو وهو

اغناسي بادريفسكي[1] Ignacy Paderewsky (١٨٦٦-١٩٤١) قدَّم روبنشتاين أول حفلاته الموسيقية في برلين وهو في الثانية عشرة من عمره وقاد الأوركسترا العازف الشهير يواكيم Joachim. قدم حفلات موسيقية في كل من باريس ولندن عام ١٩٠٥، وطاف في الولايات المتحدة الأميريكية في عام ١٩٠٦ وأقام فيها، نال بعدها الجنسية الأميريكية في عام ١٩٤٦. إنه واحد من أعظم عازفي البيانو الذين صمدوا في هذا الميدان حتى آخر أيام حياته. عرف روبنشتاين بعزفه المتألق لموسيقا شوبان وبيتهوفن وشوبرت وبراهمز، وبصفاء العبارة الموسيقية المطلق والمفعمة بالدفء.

- تلا روبنشتاين في كتاب التاريخ **والتر ولهلم غيزكنغ** Walter Wilhelm Gieseking الذي عاش بين عامي ١٨٩٥ و١٩٥٦، إنه عازف بيانو ومؤلف، ولد في فرنسا ودرس في هانوفر. بدأ حياته الفنية عام ١٩١٥

---

(١) اغناسي بادريفسكي، وكان رئيس وزراء بلاده في ذلك الحين، وكان إذا رغب بزيارة نبلاء أوروبا في قصورهم لا ينتظر دوره كالآخرين، بل كان يجلس إلى البيانو ويبدأ بالعزف، وبعد قليل ينادى به ليدخل. وهو أيضاً الذي قام بدور بيتهوفن في فلم سينمائي بلا أجر عام ١٩٣٢ بعنوان «سوناتا ضوء القمر» الذي خلب لب العالم بأسره، وعزف فيه بادريفسكي هذه السوناتا مما اوصلها الى قلوب الملايين منذئذ وحتى يومنا هذا.

وبرع في عزف مؤلفات كل من بيتهوفن وموتسارت وديبوسي ورافيل وشونبرغ وهندميث. ألف عدداً من المقطوعات في قالب موسيقا الحجرة والأغاني.

– نقف هنا عند **ولهلم كمف** Wilhelm Kempff، العازف الألماني المتفوق، ولد في يوتبرغ في عام ١٨٩٥، وتوفي عام ١٩٩١. بدأ العزف في عام ١٩١٧ بعد أن فاز بجائزة مندلسون للعزف مرتين على التوالي. ترأس المعهد العالي للموسيقا في مدينة شتوتغارت بألمانيا بين عامي ١٩٢٤ و١٩٢٩، وألف عدداً من الأعمال الموسيقية من ضمنها مقطوعتان من نوع الأوبرا هي «الملك ميداس» و«عائلة غوزي»، إلى جانب عدد من مقطوعات الباليه والسيمفونيات والكونشيرتو لآلتي البيانو والكمان. إلا أنه وصل إلى العالمية بوصفه عازف بيانو عميق الإحساس، وتفوّق في عزف أعمال بيتهوفن (وله تسجيلات لكامل سوناتات بيتهوفن التي بلغ بها مكانة سامية، إلى جانب كونشيرتات البيانو لنفس المؤلف) كما قدم أعمال شوبرت وشومان بنجاح كبير.

– يطالعنا كتاب التاريخ بصفحة مشرقة فيها سيرة حياة Clara Haskil **كلارا هاسكل**، عازفة البيانو المعجزة. ولدت في بوخارست، رومانيا عام ١٨٩٥، وتوفيت عام ١٩٦٠ وهي في طريقها لاحياء حفلة درست على الأستاذ روبرتس في بلدها، ثم التحقت بالمعهد العالي للموسيقا في باريس، حيث نالت الجائزة

الأولى في سن الرابعة عشرة، وكان بين أساتذتها كل من ألفرد كورتو وبوزوني. اشتركت في فرقة ثلاثية قوامها كل من إيساي وإينسكو وكازالس. عزفت مع موسيقيين عديدين في انكلترا وفرنسا وهولندا وسويسرا والنمسا وإيطاليا وألمانيا وإسبانيا والولايات المتحدة الأميريكية. يتميز عزفها بصفاء العبارة والثبات والتقنية العالية، إلى جانب مقدرتها الفريدة على إبراز قدرات العمل الموسيقي. لمع نجمها في عزف أعمال موتسارت وشوبان وبيتهوفن وشوبرت.

- نحن الآن أمام علم خفّاق بين عازفي البيانو، إنه **كلوديو آراو** Claudio **Arrau** ولد في التشيلي عام ١٩٠٣ وتوفي مؤخراً عام ١٩٩١. عرف بأنه طفل معجزة. درس في برلين على الأستاذ كراوس الذي كان بدوره تلميذاً للموسيقار ليست. عزف آراو لأول مرة في ألمانيا عام ١٩١٤، وشغل منصب أستاذ في معهد ستيرن في برلين بين عام ١٩٢٥ و١٩٤٠. أسس بعد ذلك معهداً لتدريس العزف على البيانو في مدينة سانتياغو بالتشيلي. نال من التكريم الرسمي كثيراً إذ كان يسافر ويطوف العالم بجواز سفر دبلوماسي تقديراً لفنه، وأنعمت عليه بلده بأن أطلقت اسمه على أهم شوارع سانتياغو. إنه واحد من أعظم عازفي البيانو في القرن العشرين، وقد تألق في عزف أعمال كل من بيتهوفن وشومان وشوبان وبراهمز وليست، وأبرز مكامن الإلهام في هذه الأعمال.

– في نفس العام ١٩٠٣ بزغ نجم آخر في النمسا في شخص **رودلف سيركين** Rudolph Serkin الذي اختار العيش في الولايات المتحدة الأميريكية بدءاً من عام ١٩٣٩ . إنه من أبطال المدرسة الكلاسيكية ويتميز أداؤه بالصفاء وإبراز المعاني الكامنة في المقطوعات التي يعزفها . سجل عدداً لابأس به من كونشيرتات البيانو لبيتهوفن وموتسارت وبراهمز وشوبرت ، إلى جانب أعمال للبيانو منفرداً . توفي سيركين عام ١٩٩١ .

– ظهر في العام التالي ١٩٠٤ عازف بيانو آخر في روسيا هو **فلاديمير هوروفيتس** Vladimir Horowitz . تلقى تعليمه على يد الأستاذ فيليكس بلومفيلد ، وعزف في برلين لأول مرة عام ١٩٢٤ ، وسرعان ما ذاع صيته وحقق شهرة عالمية . أقام في الولايات المتحدة الأميريكية بدءاً من عام ١٩٢٨ وهناك تزوج من واندا WANDA ابنة قائد الأوركسترا الأشهر أرتورو توسكانيني . وقع فريسة المرض لفترة طويلة ثم ظهر ثانية في عالم الموسيقا عام ١٩٦٠ وكشف عن مواهب فذة في عزفه لأعمال شوبان وليست وسكارلاتي وبروكوفييف وراخمانينوف . لقد سجل كونشيرتو تشايكوفسكي للبيانو رقم (١) بقيادة أرتور وتوسكانيني ويعدُّ هذا التسجيل سجلاً فنياً له ولتوسكانيني . توفي هوروفيتس سنة ١٩٨٩ .

- مع تقدم الزمن في القرن العشرين، نقرأ عن عازف البيانو المتميز **كليفورد كورزون** Clifford Curzon الذي عاش بين عام ١٩٠٧ و١٩٨٢. ولد في انكلترا، ودرس على الأستاذ الكبير أرتور شنابل في برلين. قدَّم عروضاً موسيقية في أرجاء أوروبا وأميريكا قبل الحرب العالمية الثانية. وصفه أحد النقاد بأن لديه بيانو في رأسه. عزف في الستينات أعمالاً لمؤلفين عديدين وله تسجيلات تحتل مكانة بارزة في المكتبة الموسيقية نذكر منها الكونشيرتو الخامسة للبيانو من أعمال بيتهوفن والكونشيرتو الأولى للبيانو من أعمال تشايكوفسكي، وقد صمم وقتئذ على العزف على بيانو معين وقد جيء به من هامبورغ إلى فيينا بطائرة خاصة، وكتب أحد النقاد عن هذا التسجيل أن ناراً حامية تستعر في ذلك البيانو لتزيد من روعة موسيقا تشايكوفسكي تحت أنامل كورزون. كما أن هناك تسجيلاً لكونشيرتو البيانو رقم ١ من أعمال براهمز، وكونشيرتو البيانو من أعمال غريغ، وجميعها تحتل مكاناً مرموقاً في أدب البيانو.

- تزامن حدثان وقعا عام ١٩١٤، الأول مؤسف وهو الحرب العالمية الأولى، والثاني بالغ النعمة، ألا وهو مولد شهاب عرف فيما بعد أنه عازف البيانو المعجزة **سيفياتوسلاف ريختر** Sviatoslav Richter. درس هذا العازف في المعهد الموسيقي في موسكو، وكان بين أساتذته الأستاذ الكبير نويهاوس Neuhaus. فاز بجائزة ستالين لعزف البيانو عام ١٩٤٩، والتي لا تمنح

سوى للمتفوقين. ظهر لأول مرة في أميريكا عام ١٩٦٠ وفي بريطانيا عام ١٩٦١، إلا أن شهرته سبقته عن طريق التسجيلات الموسيقية لأعمال كل من بيتهوفن وشوبرت وبراهمز وغريغ وشومان، التي ألهبت حماسة محبي الموسيقا في العالم. ظهرفي أعمال ثنائية مع مواطنه روستروبوفيتش في سوناتات بيتهوفن للبيانو والتشيلو. أهداه الموسيقار بروكوفييف السوناتا رقم ٩ من أعماله للبيانو تقديراً لفنه. إنه ذو طبيعة حادَّة في عزفه سعياً وراء إبراز الصفات الدفينة في الموسيقا التي يعزفها. أثار ريختر عاصفة من الإعجاب عندما قدم الكونشيرتو رقم ١ ورقم ٢ من أعمال ليست على نحو يحبس الأنفاس، وثنى بعد ذلك بمقطوعة موسورجسكي «صور في معرض» على نحو لم يسبق له مثيل. إلا أن الحدث الفني الذي قلب مفهوم تأدية كونشيرتو تشايكوفسكي للبيانو رقم ١ وقع عندما سجل هذا العمل في الستينات بقيادة هربرت فون كارايان في فيينا. كتب أحد النقاد عن هذا التسجيل يقول: ((حتى الأمس كان بين أيدينا ثلاثون تسجيلاً لهذا العمل، واليوم لا يوجد إلا تسجيل واحد)).

- يطالعنا عام ١٩١٦ بمولد نجم نعرف فيه فيما بعد **إميل غيليلز** Emile Gilels، الذي ولد في روسيا، وبعد فترة دراسة أظهرت نبوغاً ملحوظاً في نفس النجم الجديد، تقدم إلى مسابقة العزف التي أقيمت هناك في عام ١٩٣٣ وفاز بالمرتبة الأولى على أقرانه، ومنذئذ طار صيته خارج روسيا. طاف أرجاء أوروبا

وأميريكا بعد الحرب العالمية الثانية، يعزف في عواصمها ويحقق مزيداً من الشهرة. شغل منصب أستاذ في معهد موسكو للموسيقا، وله تسجيلات رائعة لأعمال تشايكوفسكي وبيتهوفن وبراهمز وغيرهم.

- ويطل عام ١٩١٧ يحمل في طياته حدثاً هاماً، فقد ولد في رومانيا عازف البيانو **المتفرد دينوليباتي** Dinu Lipatti. درس هذا العازف على الأستاذ العظيم ألفرد كورتو والأستاذة ناديا بولانجيه في باريس، وأصبح بعد ذلك أحد الأعلام في ميدان الموسيقا، ومن العازفين الملهمين جداً في القرن العشرين، ويبدو هذا بأسلوبه في عزف موسيقا باخ وموتسارت وشوبان وسكارلاتي وغيرهم. له مجموعة من التسجيلات تضم أعمال هؤلاء المؤلفين إلى جانب كونشيرتو شومان وكونشيرتو غريغ للبيانو. وقد تسابق محبو الموسيقا إلى اقتنائها لدى ظهورها بعد وفاته عام ١٩٥٠ في سن مبكرة متأثراً بسرطان الدم. له مؤلفات أيضاً تتضمن سيمفونية لآلات متعددة وآلتي بيانو وسوناتا لليد اليسرى.

- أما عام ١٩٢٠ فقد ساق إلينا مولوداً أصبح اسمه على كل شفة ولسان من محبي الموسيقا في العالم. إنه **ارتورو بينيدتي مايكل أنجلي** Arturo Benedetti Michaelangelli درس أول الأمر في معهد بريسيا ثم في معهد

ميلانو للموسيقا في إيطاليا موطنه. فاز بمسابقة العزف على البيانو التي أقيمت في جنيف بسويسرا عام ١٩٣٩ ومنح الجائزة الأولى. يُعدُّ في طليعة مشاهير عزف البيانو اليوم، وتميز بأسلوب غاية في الوضوح والتعبير لإبراز مضامين الموسيقا التي يعزفها. قلما يظهر في حفلات عامة، ولكنه دؤوب على ارتياد ستوديوهات التسجيل حيث أدى أعمالاً كثيرة لمؤلفين عدة. وقد برهنت هذه التسجيلات على أنها كنز ثمين. عزف أرتورو أعمال بيتهوفن وشوبان وديبوسي وغيرهم.

- نحن الآن في عام ١٩٣١ الذي ولد فيه عازف البيانو الأشهر **ألفرد بريندل** Alfred Brendel في تشيكوسلوفاكيا من أسرة تمتد أصولها المتشعبة إلى حضارات مختلفة وشعوب عدة. درس على الأستاذ فويرمان ثم على الأستاذ إدوين فيشر. تميز بحس موسيقي دافق.

فكنت إذا سمعته يعزف لأيٍّ مؤلف تشعر بأنه ينتمي إلى بلد ذلك المؤلف ويفهم موسيقاه فهماً عميقاً. عزف ألفرد لموتسارت فتفوَّق على معظم من عزف موسيقاه، وعزف لبيتهوفن فجاء عزفه استجابة لمن يحب أن يسمع موسيقا بيتهوفن تعزف بتلك الطريقة التي تلقي ضوءاً جديداً عليها. وكذلك الحال عندما عزف ألفرد موسيقا شوبرت وشوبان وليست.

– وأتى عام ١٩٣٧ ليهدي العالم مولوداً أصبح اسمه ضمن كل برنامج موسيقي في العالم، ألا وهو **فلاديمير أشكنازي** Vladimir Ashkenazy الذي ولد في روسيا وفاز بمسابقة العزف على البيانو في موسكو عام ١٩٥٥ بالمرتبة الأولى، وبمسابقة تشايكوفسكي في موسكو عام ١٩٦٠ مناصفة مع عازف البيانو جون أوغدون الانكليزي الذي طواه النسيان بعد ذلك. أقام فلاديمير في الغرب منذئذ، واستقرّ أخيراً في بريطانيا، ثم نزح إلى أيسلاندا حيث التقى بزوجته هناك. تميز فلاديمير بأسلوب عزف عالمي، فهو يجيد فهم مادته الموسيقية ويؤديها بإحساس مرهف وإتقان متميز. يعد اليوم واحداً من أبرز العازفين في جيله، ويؤدي موسيقا بيتهوفن وموتسارت وتشايكوفسكي وبراهمز على نحو يدعو للإعجاب.

– وينتهي بنا المطاف في صفحات التاريخ عند عازف البيانو المتألق **موريسيو بوليني** Maurizio Pollini المولود في ميلانو عام ١٩٤٢. إنه ابن مهندس معماري بارز يكن حباً عميقاً للموسيقا. بدأ موريسيو دراسته الموسيقية في المعهد الموسيقي في بلده، ومن ثم فاز بمسابقة شوبان التي أقيمت في فارصوفيا عاصمة بولونيا عام ١٩٦٠، وكان عازف البيانو الشهير أرتور روبنشتاين من أعضاء لجنة التحكيم، وقال حينئذ: ((إن هذا الشاب يتقدم إلى المسابقة اليوم وهو يعزف أحسن منّا أصلاً)). احتجب موريسيو لفترة دراسة وإعادة التأمل، ثم عاد في

عام ١٩٦١ وهو على أتم استعداد للاحتراف والالتزام بمبادىء الموسيقي المنتمي لعصره. عزف بوليني أعمال بيتهوفن وبراهمز وشوبان، كما عزف لمؤلفين حديثين أمثال شونبرغ ونونو وڤيبرن وبييربوليز وشتوكهاوزن. ويقول إني أدين لهؤلاء المعاصرين في فهم الكلاسيكيين والرومانيتكيين على نحو أفضل. قدَّم سوناتات بيتهوفن معتمداً على حدسه في إدراك الفضاء الصوتي في الموسيقا التسلسلية. يجب أن لا نهتف في حفلات بوليني الموسيقية (برافو) بل يجب أن نقول له (شكراً) لإنسان يفخر بتقديم خدماته.

تاريخ ما أهمله التاريخ من سير عازفي البيانو

درجت كتب التاريخ على ذكر المشاهير فقط، وغالباً في حيز صغير، وإهمال ذكر من كانوا أقلَّ شهرة. وإنصافاً لهؤلاء العازفين، فإننا سنحاول أن ندرج هنا جانباً من حياتهم، أو على الأقل أن نذكرهم اعترافاً منا بفنهم، واحتراماً لمن سعدوا بالاستماع إليهم فيما مضى.

- نتوجه بالاحترام نحو **جيرالدمور** Gerald Moore المولود في عام ١٨٩٩ (وتوفي عام ١٩٨٧)، والذي احتل مكانة فريدة في ميدان الموسيقا، إذ كان يرافق على البيانو المغنين من الجنسين في أغان كتبها عشرات من المؤلفين، وأصبح رائداً في هذا المجال، وأصبح قدوة لكبار العازفين أمثال ريختر،

أشكينازي وبريندل. ومنذ بدء التسجيلات الصوتية ظهر اسم جيرالدمور على أغلفة الألبومات مرافقاً كبار المغنين أمثال ديسكاو وسودرستروم مؤخراً. ومع مغني مطلع القرن العشرين أمثال شاليابين، وإليزابيت شومان، وفريدا لايدروهانز هوتر، واليزابيت شوارزكوف، وفيكتوريا دي لويس أنجلس، ووصولاً إلى جانيت بيكر. شارك جيرالدمور في تسجيل جميع أغاني شوبرت مع صديقه الحميم ديتريش فيشر ديسكاو على نحو مثالي، وكذلك أغاني شتراوس وفولف وكثير من أغاني الليدر المحببة لدى الشعوب الجرمانية.

- ويأتي بعد ذلك **سولومون كوتنر** Solomon Cutner المولود عام ١٩٠٢ والمتوفي عام ١٩٥٧. قدم سولومون العازف الطفل عام ١٩١٢ أول حفل موسيقي ونال مكافأة له دراجة من أقاربه، سرعان ما ركبها وخرج بها من القاعة مودعاً بالإعجاب الشديد. ولد سولومون لأب روسي وأم ألمانية يتعشّقان الموسيقا، وطافا به حول العالم، تميز عزفه منذ البداية بالدفء والتلقائية والحيوية والغنى. قدم سولومون عزفاً متميزاً لكونشيرتات براهمز وبيتهوفن وموتسارت وتشايكوفسكي. حالت إصابته بالفالج دون إتمام التسجيلات التي كان قد هيّأ لها.

- ولد **غيزا أندا** Geza Anda عام ١٩٢١ وتوفي عام ١٩٧٦ في هنغاريا، ودرس في المعهد العالي للموسيقا في بودابست على الأستاذ دونياني. إنه عازف

بيانو متميز وقائداً أوركسترا، عرف بعزفه أعمال بارتوك وبراهمز وموتسارت.

- **أوجين إيستومين**، عازف أميريكي، ولد عام ١٩٢٥، درس في معهد ماينز للموسيقا ثم في معهد كوريتس. فاز بمسابقة فيلادلفيا للعازفين الشباب، وجائزة ليفيزيت عام ١٩٤٣. ظهر كعازف منفرد، كما اشترك مع فرقة ثلاثية باسم (إيستومين/ سترن/ روز) وقدم معها عدداً من الأعمال الموسيقية في قالب الثلاثيات.

- **يوليوس كاتشن** Julius Katchen، عازف أميريكي، ولد في روسيا عام ١٩٢٦ وتوفي عام ١٩٦٩. عرف بعزفه المتميز لموسيقا براهمز، وسجل جميع أعمال هذا المؤلف للبيانو. ألف فرقة ثلاثية مع جوزيف سوك (كمان)، ويانوس ستاركر (تشيلو). طاف أرجاء أوروبا على نحو موسع عازفاً منفرداً، واشترك مع مجموعة من العازفين رغم أنه كان يقاسي من آلام مرضية لازمته في سنواته الأخيرة.

- **غلين غولد** Glenn Gould عازف بيانو كندي، ولد عام ١٩٣٢. درس في معهد تورنتو الملكي للموسيقا. قدم أول حفلاته الموسيقية في أميريكا عام ١٩٥٥، وكان أول عازف يقدم أعمال باخ على البيانو وقد بدت أخاذة وتتسم بالتأمل والإقناع. لم يتخل عن موسيقا القرن السادس عشر، وكرّس نشاطه في

ستوديوهات التسجيل.

- **فان كليبورن** Van Cliburn، فاز هذا العازف بجائزة تشايكوفسكي حوالي عام ١٩٥٩، وسجل كونشيرتو تشايكوفسكي رقم ١ للبيانو في تلك الفترة، ثم اتبعها بكونشيرتو راخمانينوف للبيانو رقم ٣. غاب هذا العازف فجأة كما ظهر، إلا أنه أثار عاصفة من الحماسة وقتئذ وشغل الصحافة الأميريكية فترة من الزمن.

- **مارتا ارغريش** Martha Argerich، ولدت في الأرجنتين عام ١٩٤١، بدأت العزف عام ١٩٤٦، وفازت بمسابقة شوبان للعزف على البيانو في فارصوفيا عام ١٩٦٥، أصبحت بعدها ذائعة الصيت بين عازفي جيلها في أعمال شوبان وليست وغيرهما.

ولابد هنا على الأقل أن نذكر أيضاً عازفي بيانو لم نعثر على تفاصيل عن حياتهم، وأن نكتفي بالإشارة إليهم.

- **ليون فليشر** Leon Fleisher، الذي قدم أعمال بيتهوفن وبراهمز بنجاح عظيم.

- **هانز ريختر هاسر** Hans Richter Haaser، الذي سجل الكونشيرتو الثاني لبراهمز بقيادة كارايان، على نحو لم يسبق له مثيل.

- **سوفرونيتسكي** Sofrontsky الروسي، الذي قدم أعمال شوبرت وسكريابين.

- الأستاذ **نيوهاوس** الذي تتلمذ على يديه سفياتوسلاف ريختر العازف الذائع الصيت.

لا يمكن أن نغفل ذكر عازف البيانو الأعجوبة جورجي شيفرا، الذي لجأ إلى انكلترا هارباً من هنغاريا. قدَّم شيفرا عزفاً أسطورياً لموسيقا ليست، وخصوصاً مجموعة الرابسوديات الهنغارية والكونشيرتو الأول والثاني.

وهناك أيضاً عازفو بيانو مرموقون، اختاروا منصّة قيادة الأوركسترا، وأصبحوا من المشاهير في هذا المضمار. وهم: برونو فالتر، جيورج شولتي، فلاديمير أشكنازي.

بينما نجد قائد الأوركسترا العظيم فيلهلم فورت فينغلر يرافق المغنية إليزابيت شوارستكوف على البيانو في أغاني هوجو وولف خلال مهرجان سالزبورغ عام ١٩٥٣. كما رافق برونو فالتر المغنية الشهيرة كاتلين فيرر على البيانو في أغاني حياة امرأة وحبها، لشومان، خلال مهرجان أدنبرة عام ١٩٤٩.

□□□

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

محليات

□ رصد لأهم النشاطات المحلية للموسم الموسيقي ربيع، صيف ١٩٩٣

٥-٤-١٩٩٣، في المركز الثقافي العربي بدمشق، وبمناسبة الذكرى ٢٤ لوفاة الملحن والمغني السوري رفيق شكري، ألقى الصحفي الأستاذ أحمد بوبس محاضرة تحدث فيها عن حياة الفنان الراحل الفنية وآثاره الموسيقية الغنائية. تخلل المحاضرة تقديم بعض أعمال رفيق شكري بالفيديو. إن من الضروري العودة إلى تراثنا الموسيقي ودراسة أعمال الموسيقيين المحليين والعرب، فأعمال رفيق شكري والتي تجاوزت الـ ٥٠٠ لحناً، توزعت بين مختلف قوالب الغناء العربي، غنى رفيق شكري قسماً منها بنفسه وأعطى القسم الآخر لعدد كبير من المغنين السوريين والعرب، كذلك الأمر بالنسبة لأعمال غيره من الموسيقيين سيطويها النسيان إن لم تلاحق وتسجل وتدون.

٦-٤-١٩٩٣، في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق، قدمت فرقة كورال «كنار» الأرمنية بقيادة جيرايرألتونيان، مجموعة من الأغنيات والتراتيل من تأليف باباجيان، أفيديسيان، يغماليان، بدروسيان، كوميتاس، غاشيان، كان بعضها من توزيع جيرايرألتونيان. قدم الغناء المنفرد ناييري وسركيس كشيشيان وجوزيف اسكندريان، كما قام بالمرافقة على البيانو كل من شانت كشيشيان وهايك سلاقجيان.

ومدينة حلب، إذ تشتهر باهتمامها بإحياءالتراث الموسيقي تحتضن في نفس الوقت الموسيقا الغربية وتحتوي على عدد لابأس به من فرق الكورال التي تعطي انتاجاً كثيفاً خلال العام رغم أن غالبية أعضائها من الهواة غير المتفرغين.

١٥-٤-١٩٩٣، على مسرح صالة مطرانية الأرمن في حلب، قدمت فرقة موسيقا الحجرة التابعة للمعهد العربي والمعهد العالي للموسيقا بدمشق، بقيادة صلحي الوادي، مقطوعات لهاندل، فيفالدي، مارتشيللو، موزارت، غريغ وكوميتاس، وفرقة المعهدين لموسيقا الحجرة هي نواة الفرقة السيمفونية الوطنية التي تأسست هذا العام وقدمت أول حفل افتتاحي لها على مسرح قصر الأمويين «إيبلا» في دمشق في ٤-١-١٩٩٣، (التفاصيل في العدد ٢ - مجلة الحياة الموسيقية).

١٨-٤-١٩٩٣، على مسرح جامعة مارمارا في استامبول بتركيا، بدعوة من الجامعة الأوروبية العربية وترشيح من جامعة حلب وبمشاركة ١٣٢ جامعة عربية وأجنبية، ألقى الموسيقي الحلبي الأستاذ أحمد نهاد فرا محاضرة «رقص السماح، تاريخه، واقعه، آفاقه»، مع نماذج مغناة بمرافقة العود، ورقص السماح هو رقص إيقاعي جماعي تعود معلوماتنا عنه إلى الفترة الأخيرة من القرن التاسع عشر لكنه أخذ في سوريا منحى حديثاً فتطور خاصة على يد عمر البطش.

٢٢-٤-١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدم الثنائي البلجيكي دومينيك كورنيل (بيانو) ولودفيغ دوسان (باريتون) أغنيات لشوبرت على أشعار كل من مايرهوفر، غوته، زيدل، شيليغل، شولتز، شوبير، ريلستاب، موللر ولوبيك. ومن الجدير بالذكر أن شوبرت كان غزير الانتاج وخاصة في مجال الأغنية وأنه كان ينتقي أشعار أغنياته بدقة. ولقد قال مرة: ((أنا لا ألحن الأشعار، بل إن الأشعار التي أختارها فيها غنائيتها الخاصة فهي تلحن نفسها)).

٢٤-٤-١٩٩٣، في قاعة المركز الثقافي العربي بدمشق، فرع المزة، قدم الدكتور سمير عبدوش أمسية موسيقية عزف فيها على العود مقطوعات من التراث إضافة إلى أخرى من تأليفه تميزت منها مقطوعة «رحلة سيل» وهي

مقطوعة ذات شكل قريب من الكابريشيو الذي يدور في حلقات متغيرة وغير متوقعة انتقل فيها المؤلف بين مقامات مختلفة معبراً عن الروافد الصغيرة الكثيرة التي تنضم إلى مجرى السيل في رحلته.

٢٨-٤-١٩٩٣، في صحن باحة خان الشونة أمام مدخل قلعة حلب، قدمت الفرقة العربية للموسيقا والغناء التابعة للجمعية العربية المتحدة للآداب والفنون بحلب بقيادة أحمد نهاد فرا. وضمن فعاليات مهرجان البادية السياحي الأول،مهرجاناً فنياً أدت فيه موسيقا التراث إضافة إلى أغنيتي «المماليك» و«القمح» لمحمد عبد الوهاب. وتعد أغنية «القمح» من أشهر ما ألف عبد الوهاب في مجال الغناء الجماعي الموزع إذ حشد فيها عدداً كبيراً من المغنين الذين أدوا فقرات منها على شكل بوليفوني وهي من المحاولات الأولى في إدخال تعدد الأصوات على الموسيقا العربية.

٣-٥-١٩٩٣، على مسرح الحمراء بدمشق، قدمت فرقة الجاز الفرنسية «ثلاثي فيليب كارمان» المؤلفة من كارمان (بيانو)، غيلمان (كونترباص)، بنكواكولو (إيقاع)، حفلاً افتتحه قائد الفرقة بيللي ستيفينز بإعطاء فكرة عن البلوز وتطوره عن الجاز، والجاز كما هو معروف موسيقا تعتمد على الارتجال، يعتقد البعض بأصلها الإفريقي ويؤكد البعض الآخر على أنها نتجت عن تفاعل

حضارة الزنوج بالحضارة الأميريكية. ولقد أخذ الجاز في تطوره مسارات متعددة. ثم قدمت الفرقة أغاني من الستينات وبعضاً من موسيقا الروك.

٥-٥-١٩٩٣ وحتى ٨ منه، على مسرح الحمراء بدمشق قدمت فرقة موسيقا الحجرة والفرقة الوطنية السيمفونية التابعة للمعهد العربي والمعهد العالي للموسيقا بدمشق بقيادة صلحي الوادي حفلها الموسيقي الثاني بعد افتتاحها هذا العام، قدمت فيه: ٥ قطع للفيولونسيل والأوركسترا لفرانسوا كوبران (راسي عبد اللاييف: فيولونسيل)، ديفرتيمنتوك ١٣٦ لموزارت، مقطوعات منوعة لإدوارد غريغ، أربع ألحان أرمنية لكوميتاس، افتتاحية أفيجينيا في أوليس لآرسبولدغلوك، مقدمة ورقصة لفكري أميروف (بيير جهجهة: ڤيولونسيل) وكرنفال الحيوانات لكاميل سان سان. ومن الطريف أن سان سان قدم كرنفاله هذا في حفل خاص ثم منع عزفه أو تدوينه باستثناء مقطوعة «البجعة»، ولما توفي وفتحت وصيته وجد فيها أنه أزال التحفظ عن هذا العمل وهو يقدم اليوم كمتتاليات أوركسترالية تضم ١٤ مقطعاً أغلبها فكاهية وكلها جذابة ومحببة إلى القلوب. أدى البيانو في مقطوعة سان سان كل من مالك جندلي وراجي سركيس.

٧-٥-١٩٩٣، في مدينة السويداء، أقامت منظمة الهلال الأحمر العربي السوري والصليب الأحمر الدولي حفلاً فنياً مركزياً قدمت فيه فرقة كورال السويداء بقيادة نجيب أبو عسلي مجموعة أناشيد وموشحات كان أغلبها من كلمات كل من الدكتور عبدي الأطرش وسليمان العيسى وألحان نجيب أبو عسلي، محمد عثمان، بهجت حسان. قدمت اللوحة الشعبية في هذا الحفل من خلاصة الأغاني الشعبية في كل مناطق محافظة السويداء مع تصرف قائد الفرقة ببعض التوزيع الموسيقي. ومن الجدير بالذكر أن هذه الفرقة التي يتجدد أفرادها بشكل مستمر على اعتبار أنها فرقة طلاب معهد إعداد المعلمين في السويداء، قد حصلت في شهر تشرين الثاني/ نوفمبر على المركز الأول في مهرجان نقابة المعلمين في دمشق.

١٣-٥-١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدمت فرقة كورال المعهد العالي للموسيقا بدمشق بقيادة فوزي الجيرودي وفيكتور بابينكو وبمرافقة روستام غوبا يدولين على البيانو وعرفان خليفة على الترومبيت حفلها الموسيقي الأول بعد تدريبات استغرقت حوالي العامين. كانت الأغنيات من تأليف يوهان سيباستيان باخ، كاتشيني، سيرتون، موزارت، بانتسيري، ليونتوفيتش، ماكارفي، لينون، كيرن، دو بيرغ. أدى الغناء الفردي كل من: غالينا غالديفا، رانية معصراني، سوزان النوري، شادن اليافي، فراس زين العابدين، ميشيل الخوري، حسام

بريمو، واختتم الحفل بنشيد الموسيقا الذي ترجمه من الروسية الأستاذ فوزي الجيرودي موفقاً بين المعنى والإيقاع الموسيقي وموسيقية وإيقاع اللغة العربية. هذه المحاولات التي تجري اليوم من أجل تعريب الأغنيات والأوبرات تلاقي صعوبة من المترجم والمؤدي والمستمع على حد سواء وتجري في مصر حالياً محاولة كتابة الكلمات على شاشة متحركة توضع على جانبي ستارة المسرح في حين تغنى الأوبرا بلغتها الأصلية تجنباً لهذه الإشكالات.

١٣-٥-١٩٩٣، على مسرح المركز العربي للتدريب الإذاعي والتلفزيوني بدمشق، اتحاد إذاعات الدول العربية، قدمت السيدة إلهام أبو السعود محاضرة بعنوان «نغمات الرواد العرب في الموسيقا والغناء العربي»، تحدثت فيها السيدة أبو السعود عن أعمال كبار الملحنين العرب من أمثال: سيد درويش، محمد القصبجي، الشيخ زكريا أحمد، رياض السنباطي، محمد عبد الوهاب، عبد المطلب، محمد الموجي، الأخوين رحباني، أبو خليل القباني، مركزة على القدرات الشخصية لكل منهم وعلى تعلمهم عن بعضهم فمحمد الموجي مثلا تأثر في بدايات أعماله بأسلوبي القصبجي والسنباطي حتى قيل أن الموجي هو امتداد للقصبجي لكنه انفرد فيما بعد بأسلوب متميز كما في أغنية «الرضى والنور» التي غنتها أم كلثوم. قدمت النماذج الموسيقية الحية فرقة كورال نقابة المعلمين في حمص، بقيادة محي الدين الهاشمي، أدى الغناء الإفرادي كل من

ميادة عيسى ونجيب مريم، تكونت الفرقة من محي الدين الهاشمي (عود)، ماهر شرف الدين (قانون)، نوفل دربوسي وجورج حمد (كمان)، خالد رسلان ووسيم الحمد (إيقاع).

٢١-٥-١٩٩٣، في صالة المتنبي بفندق الميريديان بدمشق، قدمت جمعية أصدقاء دمشق بالتعاون مع الفرقة الكبرى من جوقة الفرح الدمشقية، بقيادة فيفا كلسلي شاشاتي، أمسية من الأناشيد الروحية والأغاني التراثية وذلك بالاشتراك مع المغني اللبناني وديع الصافي الذي قدم بعض التراتيل إضافة إلى بعض الأغنيات من ألحانه. عزف على الكمان ثريا جبيل، على العود حبيب سليمان، على القانون سيلفي سليمان، وعلى الأورغ إيلي بريقع ورياض صيداوي وماهر شوفان، على الفلوت سهيل الله وردي وعلى الأكورديون إيلي بريقع وعلى الإيقاع رويدة جبيل وفراس الميلع. أما الغناء الإفرادي، فبالإضافة إلى الأستاذ وديع الصافي، غنى كل من ميشيل بربارة، روعة عصاصة وسيلفي سليمان. كما وزع بعض مواد البرنامج فيكن جيفانيان. وكان نشيد الختام من كلمات وألحان أحد أعضاء الفرقة وهو مروان نخلة. وتجدر الإشارة إلى أن هذه المحاولة في أداء أغنيات تراثية هي الأولى من نوعها في تاريخ جوقة الفرح الدمشقية التي اعتادت تقديم تراتيل وأناشيد دينية وإنسانية (التفاصيل في العدد ٢ من مجلة الحياة الموسيقية).

٢٨-٥-١٩٩٣، في قاعة صلاح الدين في فندق ميريديان اللاذقية، قدم كل من نعمة صقر (بيانو) وفواز العلي (كمان) مقطوعات للكمان والبيانو هي موسيقا ليلية صغيرة لموزارت وهي مقطوعة ألفت أصلاً لتعزفها فرقة خماسية ثم وزعت على أشكال مختلفة منها للبيانو والكمان ومنها للفرقة موسيقا الحجرة، وتعد من أشهر ما ألف موزارت وسيرينادا لشوبرت، تشاردس لمونتي، والحركة الأولى من السوناتا الخامسة للكمان والبيانو لبيتهوفن، ومقطع «الصيف» من «الفصول الأربعة» لڤيڤالدي، إضافة إلى مقطوعتين للبيانو المنفرد هما سوناتا العاصفة لبيتهوفن وفانتيزي لشوبان، ومن الملاحظ في هذا البرنامج التركيز على اختيار قطع مشهورة يعرفها الجمهور ويتذوقها وتقوم شهرتها على غنائيتها الدافقة وعلى أبرازها لمهارة العازف.

٩-٦-١٩٩٣، في قصر العظم بدمشق، قدم خماسي نيلسون الفرنسي الذي تشكل عام ١٩٧٥ من غولدينغز (باصون)، هادادي (أوبوا) فوكو مبريز (كلارينيت)، دانل (بوق)، روليه (فلوت). خماسيات لأونسلو، ديبوسي، إيبير، فرانسي وموزارت. تتألف خماسيات موزارت عادة من ٢ كمان، ٢ فيولا، ١ ڤيولونسيل أو من كلارينيت + ٤ آلات وترية أو من بيانو، أوبوا، كمان، فيولا، كلارينيت. والخماسي بشكل عام ممكن أن يكون للآلات الوترية

أو النافخة أو للأصوات البشرية. ومن الجدير بالذكر أن خماسي نيلسون قدم برنامجه هذا في حلب في ١١-٦-١٩٩٣.

١٠-٦-١٩٩٣، على مسرح دار الكتب الوطنية بحلب، قدم المعهد العربي للموسيقا في حلب أستاذة البيانو فرانكيز جاجيفا في أمسية عزفت فيها سوناتا مي بيمول ماجور لموزارت. وسوناتات البيانو لموزارت كما سوناتات البيانو لبيتهوفن تعكس تطور أسلوب المؤلف في كل مجالات التأليف. كما قدمت كونسولاسيون من مقام ري بيمول ماجور لفرانز ليست تبعتها مجموعة مقطوعات لشوبرت هي فالس ولاندلير وامبرومبتو وأخرى لشوبان هي مازوركا وايتود وبالاد، أي أن برنامج الأمسية تراوح بين موسيقا كلاسيكية صرفة لموزارت تلتها انطلاقة نحو الرومانتيكية في شوبرت ثم إغراق في الرومانتيكية في كل من موسيقا شوبان الخجولة ذات طابع الصالونات وموسيقا ليست المتأججة العاطفة.

١٧-٦-١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدم أستاذا المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق رعد خلف (كمان) وفلاديمير زاريتسكي (بيانو)، أمسية موسيقية كان اختيار برنامجها موفقاً في تنوعه وغناه. فمن رزانة «سوناتا مقام سي مينور» لباخ إلى دفء الرومانسية الشرقية في

مقطوعة «شهرزاد» لريمسكي كورساكوف إلى انطلاق وخفة السوناتا رقم ٥ «الربيعية» لبيتهوفن إلى التقنية العالية في أداء «سوناتا مي مينور» لباغانيني، إلى التنوع الشكلي والحوار الغني بين آلتي البيانو والكمان في الحركتين الأولى والثانية من سوناتا سيزار فرانك الشهيرة والتي تذكرنا بدايتها بسوناتا البيانو عمل ٣١، رقم ٢ لبيتهوفن الذي كتب عنها بيتهوفن ملاحظته التالية: ((اقرأ العاصفة لشكسبير)).

١٩-٦-١٩٩٣، في المركز الثقافي الفرنسي بدمشق جرى الاحتفال بعيد الموسيقا وهو تقليد يتبعه المركز منذ ٤ أعوام فيفتح أبوابه من الساعة العاشرة صباحاً وحتى العاشرة مساءً بعد أن يوجه الدعوة إلى الموسيقيين المحترفين والهواة وينظم البرنامج بناءً على طلبات المتقدمين. في هذا العام عزف على البيانو طلاب أستاذة البيانو في المركز السيدة كارلا أشقر وهم: هالة توتنجي، رولا شعبان، ناديا منجد، نايري شمشريان، فادي درويش، بالإضافة إلى زينة وشيرين حرستاني وزينة سيوفي كما قدم الثلاثي ميساك باغبودارياان (بيانو) وشقيقته دزوفيك وكارون (كمان) والثنائي ماريا بزري (بيانو) وماريان كوت (كمان)، وشارك أيضاً كل من يمان فرق العادة (جيتار كلاسيك) ومازن حجار (أكورديون). أما الموسيقا الحديثة فلقيت الاهتمام من فرق السادن ديث والنيملس وغالاكسي ودريغتر والجورني بالاشتراك مع بشار موسى، إياد ريماوي، أيهم وعمار العاني.

٢١-٦-١٩٩٣، في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق، قدمت أولغا كريفولاب، طالبة البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق، في صف الأستاذة سينثيا الوادي سوناتين لسكارلاتي وثلاثة قطع من المواسم لتشايكوفسكي وبريلود وفوغ مقام ري ماجور لشوشتاكوفيتش وفالس مقام لا مينور لشوبان وحديقة تحت الأمطار لديبوسي، وأخيراً فانتيزي أمبرومبتو لشوبان. كما قدمت ماريا أرناؤوط، طالبة الكمان في المعهد العربي للموسيقا بدمشق، في صف الأستاذ سيرغي فيوكوفسكي، كونشيرتو رقم ٧ لبيرو وأداجيو لڤيڤالدي وحركة سريعة دون توقف لريس. إن البدء المبكر في دراسة الموسيقا وخاصة في مجال العزف على البيانو والكمان والڤيولونسيل ضروري جداً حتى يكتسب الطفل مهارة يدوية وليونة في الأصابع إضافة إلى السرعة في التجاوب الإيقاعي والعاطفي. وهذا البرنامج ذو السوية الموسيقية العالية فنياً وتقنياً تطلب من العازفتين الفتيتين سنوات طويلة من التمرين الجاد الدؤوب.

٢٢-٥-١٩٩٣، في المعهد الفرنسي للدراسات العربية بدمشق، قدم عازف العود قدري دلال بالاشتراك مع المغني أحمد رزق أمسية موسيقية قدما فيها: سماعي هزام، وصلة موشحات، تقاسيم عود، دور إيمتى الهوى، وصلة قدود، مختارات من أغاني عبد الوهاب وأم كلثوم. ومن الجدير بالذكر أن عازف العود السوري قدري دلال معروف عالمياً خاصة في فرنسا حيث نال جائزة أكاديمية «شارل كرو» للعزف على العود.

٢٧-٦-١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدمت فرقة كورال «ناريكاتسي» الأرمنية، بقيادة بوغوص عباجيان مقاطع من أوبرا «عايدة» لفيردي التي ألفها فيردي بمناسبة الاحتفال بافتتاح قناة السويس وبتكليف من خديوي مصر. وقد عرضت هذه الأوبرا أول مرة عام ١٨٧١ على مسرح أوبرا القاهرة، ومن الطريف أن فيردي رفض السفر إلى القاهرة لحضور العرض الأول لخوفه من ركب الباخرة. كما قدمت الفرقة مقاطع من أوبرات «فاوست» لغونو و« الناي السحري» لموزارت و« الزفاف القروي» لبيترو ماسكاغني و«دافيد بيك» لأرمين ديكرانيان و«لوهنغرين» لريتشارد فاغنر. ولقد أدخل فاغنر على أسلوب التأليف الأوبرالي تجديدات مختلفة من حيث المعنى والقالب وأدخل ما يسمى باللايت موتيف Light Motive أي اللحن الذي يرمز إلى إحدى شخصيات الأوبرا فيذكرنا بها كلما سمعناه. كما قدمت الفرقة مقطعين من أوبرا «كارمن» لجورج بيزيه وهي من أهم أوبراته ولكنها فشلت في عرضها الأول ومالبثت بعد موته أن نالت وما تزال إلى اليوم نجاحاً ساحقاً. واختتم الحفل بمقاطع من «آنوش» لأرمين ديكرانيان. أدى الغناء الإفرادي كل من سوسي، آني وارتابيديان، ماري جنانيان، كناريك ليباريان، تالين وكاسياتركمان، آنوش كيروغليان، وأخيراً هاروت داداغليان.

٢٩-٦-١٩٩٣، في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق، قدم طلاب المعهد العربي للموسيقا بدمشق، صف أستاذ الكمان سيرغي فيوكوفسكي وهم: دانا دبوسي، سامر جيرودي، عامر داكشلي، ناظم أتاسي، زاهر حلواني، مقطوعات على الكمان لكل من أكولاي، بيركوليزي، بوم، دانكلا، باخ، روبنشتاين، شوستاكوفيتش، بيريو، فيو ريللو، راكوف، فيوتي، ميزاتشيني وشوبرت. شارك في الحفل أيضاً إياد جناوي، الطالب في صف أستاذة البيانو ماري بطبوطة، فقدم سوناتا لبيتهوفن ورقصة الأقزام لغريغ وبوغي فوغي لتشارلز هنري. ومن الجدير بالذكر أن الاستعدادات تجري هذا العام لافتتاح الثانوية الموسيقية والتي تمنح شهادة البكالوريا الموسيقية وتؤهل هؤلاء الصغار والشباب وغيرهم من الموهوبين الدخول إلى المعهد العالي للموسيقا. .

١ - ٧ - ١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدم الثلاثي نديم خلف (فيولا) أولغا يعقوب (ڤيولونسيل)، مارينا بابيكوفا (بيانو) متتالية رقم ١، مقام صول ماجور عمل رقم ١٠٠٧ لباخ. ومن الجدير بالذكر أن اسم متتاليات باخ للفيولونسيل تأخذ أحياناً في بعض الطبعات اسم سوناتات كما في طبعة «بيترز Peters». ثم قدم الثلاثي سوناتا مقام لا مينور عمل رقم ٨٢١ لآلتي الفيولا والبيانو لشوبرت و «إليجي مقام صول مينور رقم ٢٤» لآلتي الفيولونسيل والبيانو لفوريه" وأداجيو مقام ري مينور لآلتي الفيولا والبيانو" لصلحي الوادي و«ثلاثي البيانو مقام لا مينور» لآلة البيانو والفيولا والفيولونسيل لبراهمز. وتعد أعمال موسيقا الحجرة لبراهمز من أجمل أعمال موسيقا الحجرة، وإن كان بعضها

قليل التناول في برامج الحفلات مثل السداسية الوترية عمل رقم ١٨ و٣٦ لآلتي كمان، آلتي فيولا وآلتي فيولونسيل.

٣ - ٧ - ١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدم عازف البيانو اللبناني جورج بدرو « سوناتا عمل رقم ٥٣ فالد شتاين » لبيتهوفن، وهي عمل ضخم بناه بيتهوفن على شرف الكونت فالد شتاين الذي كان راعيه خلال سنوات حياته في بون. كما عزف رؤى (المصنف الأول) لديبوسي تحمل اسم « انعكاسات في الماء » وهي مقطوعة رائعة النعومة ويستعمل فيها ديبوسي پيانيسيمو (PPP) خيالي. ثم قدم دراسات عمل رقم ٢٥ - ٢ و١١ لشوبان، والپولونيز البطولية ونوكتورن عمل رقم ٢٧ - رقم ٢، وملحمة عمل٥٢ رقم ٤. وشوبان يختلف عن ديبوسي في كونه مؤلف بيانو بالدرجة الأولى، عرف كيف يتعامل مع الآلة ويستخلص أقصى طاقاتها.

٢٨ - ٧ وحتى ٢٧ - ٨، دعت فرقة آپيل هيل الأميركية لموسيقا الحجرة، ديالى حنانا طالبة البيانو في معهد نيجني نوفغورود في روسيا سنة أولى من أجل الاشتراك بالدورة التدريبية التي تقيمها فرقة آپيل هيل سنوياً في الولايات المتحدة الأميركية، وكان أعضاء الفرقة قد استمعوا إلى عزفها حين زاروا دمشق في ١٩٩٢، حيث كانت طالبة في السنة الثانية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق ودعوها لحضور هذه الدورة، ولقد اشتركت ديالى حنانا هناك في تقديم أعمال لموسيقا الحجرة منها دفورجاك: خماسي البيانو، موزارت: خماسي لآلات

النفخ الخشبية مع البيانو وزيلينكا: تريو سوناتا. ولقد أحرزت ديالى حنانا نجاحاً كبيراً مما دعى المشرفين على الدورة إلى دعوتها بمنحة دراسية إلى أميريكا.

٢٦-٨-١٩٩٣، في قاعة الأوركسترا بالمعهد العالي للموسيقا بدمشق، قدم فرات حنانا (كمان) وآرتور خانانوف (بيانو) سوناتا رقم ٨ لبيتهوفن وسوناتين رقم ١ لشوبرت وكونشيرتو الكمان لباربر وقطعة من شهرزاد لريمسكي كورساكوف ولحن على وترصول لباغانيني. ومن الجدير بالذكر أن فرات حنانا الذي تخرج من المعهد العربي للموسيقا بدمشق هو من الطلاب المتفوقين في كونسيرڤاتوار موسكو.

٢٨, ٢٩-٨-١٩٩٣، في قصر العظم بدمشق، قدم معهد يوشيرو إيرينو للموسيقا في اليابان، بالتعاون مع كل من سفارة اليابان ومؤسسة اليابان ومؤسسة ميتسوبيشي شينتاكو للفنون والموسيقا موسيقا يابانية تقليدية ومعاصرة على آلة الشاكوهاتشي وعزف عليها إيتشيرو سيكي، وعلى آلة الشاميسين وقدمته يوميكو تاناكا وعلى آلة إن الايقاعية للنقر قدمها كل من ماسايوشي تاتشيبانا وتوميئي إيرينو، كانت الالحان من تأليف رئيكو تاكاهاشي إيرينو والكلمات لأيوريكو اونوديرا أما غناء السوبرانو فلقد أدته يوكو يوشيتاكي، أما القسم الثاني من الحفل فخصص للأوپرا في شكلها الموسيقي واسمها «سوينزاكي شينجيو» وهي من تأليف يوشيرو إيرينو (١٩٢١-١٩٨٠) وهو المؤلف الموسيقي الياباني الأول الذي استخدم نظام الاثني عشر نغمة في أعماله

وعلى نص لمونزا ئيمون تشيكاماتسو الذي يشكل مع كل من ماتسوو باشو وإيهارا سایاکو مجموعة من مؤلفين مشهورين خلال الفترة المتألقة في نهاية القرن السابع عشر في اليابان. كما قدمت الفرقة اليابانية يومي ١ و ٢ - ٩ - ١٩٩٣ وفي مكتبة الأسد أعمالاً موسيقية يابانية وعالمية معاصرة لموسيقيين يابانيين وعالميين.

١١-٩-١٩٩٣، وفي قاعة الأوركسترا بالمعهد العالي للموسيقا بدمشق، قدم عازف الجيتار الأرجنتيني روبرتو دل لاسو موسيقا فولكلورية أرجنتينية. وروبرتو دل لاسو المدعو أيضاً سيمون دهبر، هو ابن لأبوين سوريين من مدينة بيرود. نال عام ١٩٨٤ الجائزة الأولى لأفضل عازف جيتار في المهرجان الدولي للفولكلور الذي أقيم في بولونيا، كما حاز على امتيازات عديدة في بلدان أخرى.

٢٠-٩-١٩٩٣، في قاعة الأوركسترا بالمعهد العالي للموسيقا بدمشق، قدم عازف الجيتار أيمن جرجور منوعات على لحن لموزارت لسور ورقصة اسبانية رقم ٢ ورقم ٥ لغرانادوش، وتعد هذه الرقصات من أجمل ما ألف غرانادوش وهي التي سببت شهرته خاصة الخامسة منها. ثم قدم سيرينادا لمالاتس وأغنية ورقصة لبيبو وتانغو، رقصة، اشاعات، غرناطة لألبينيز. ورغم أن ألبينيز ألف عدة أوبرات إلا أن أعماله للبيانو تبقى هي الأهم وقد حولت إلى عدة آلات مما زاد من انتشارها وشعبيتها. ولقد أنهى أيهم جرجور برنامجه بنزوة عربية وخوتا لتاريغا.

٢٤ -٩ -١٩٩٣ ، في مكتبة الأسد بدمشق ، قدم الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة محاضرة بعنوان « المعالجة بالموسيقا عند العرب » تحدث فيها عن أهمية الموسيقا عند الأقدمين حيث كان اليونان يعدون الموسيقا أحد العلوم الأربعة ولقد قدم العالم اليوناني فيثاغورث أول نظرية تربط بين الكون والحركة والموسيقا والإنسان . كما رأى أفلاطون أن الموسيقا شديدة التأثير على الأنسان ، وميز أرسطو بين تأثيرات المقامات على الإنسان في حين قال الكندي بنظرية الحرارة فأوتار العود قسمت إلى مائي وترابي وهوائي وناري . كما أن زرياب بإضافته وتراً خامساً على العود لم يقصد زيادة المساحة الصوتية بل وضعه بين الأوتار الأربعة للتعبير عن موقع النفس في الكون أما الفارابي وصفي الدين الأرموي فلم يتطرقا إلى هذا الموضوع في حين أدخل ابن سينا فكرة العلاج بالموسيقا عن طريق المقامات ، فرتب المقامات حسب تأثيراتها الحرارية فالحمل يتناسب مع مقام الراست وهو ناري والسرطان مع مقام زنجران وهو مائي والقوس مع مقام المحير وهو ناري إلى آخره .

❑❑❑

قام بتزويد المجلة بأخبار النشاط الموسيقي في حلب أ. **نهاد الفرا** ، في السويداء **نجيب أبو عسلي** ، في اللاذقية **بليغ سويد** .

□ الأورغن في سورية يحظى بالاهتمام

الأورغن من أضخم الآلات الموسيقية وأغناها في التلوين، وتبنى فكرة الأورغن على أساس دفع الهواء خلال أنابيب يتصل كل منها بآلات نفخ كالفلوت مثلاً، أي أنها عزف أوتوماتيكي لآلة موسيقية.

ويوجد في الأورغن عدد مناسب من الأنابيب، لكل منها درجة صوتية واحدة، ويتدرج حجمها بين الصغر والضخامة. ويتحكم العازف في تشغيل هذه الأنابيب بواسطة أصابع كأصابع البيانو بيضاء وسوداء عملها وصل أو قطع تيار الهواء عن أصوات موسيقية معينة وهي على شكل صف واحد من الأصابع وتسمى كلافييه Clavier. وفي أنواع آلات الأورغن الكبيرة تكون على شكل صفين أو ثلاثة حتى تبلغ أحياناً خمسة أو ستة صفوف. ولكل صف صوت، ويمكن تشغيل أكثر من مجموعة واحدة من المنتجة للصوت في صف واحد بواسطة دواسات خاصة لذلك، وكذلك يستطيع العازف أن يخلط بين أصوات مجموعات مختلفة من هذه الآلات بواسطة دواسات أخرى.

هذا ويستطيع العازف أيضاً إضعاف الصوت أو تقويته بواسطة مفاتيح في متناول يده. كل هذه الخصائص تعطي آلة الأورغن إمكانات هائلة وضخمة لا تجارى في التلوين الصوتي. ويحتاج تشغيل الأورغن إلى تيار قوي مستمر من الهواء، لذا فهو يحتوي على خزان كبير للهواء.

وترجع الفكرة الأولى للأورغن إلى آلة صينية قديمة جداً تسمى شنج "Cheng" وهي عبارة عن أورغن صغير جداً يحمل باليد وينفخ فيه بالفم. وتنسب فكرة الأورغن الحالي إلى الرومان، فقد ابتكر أحد مهندسيهم في فترة ماقبل الميلاد واسمه ستيسيبيوس Stesibiuse في مدينة الاسكندرية بمصر آلة أورغن ذات مفاتيح لتشغيلها، واستخدم في الحصول على التيار الهوائي ثقل الماء. لذا سمي سابقاً بالأورغن المائي.

وفي القرون الوسطى لم تكن آلة الأورغن في أوروبا لتتجاوز أوكتافاً واحداً ينتهي صعوداً في دو الوسطى، كما كان عدد صفاراته لايتجاوز الخمس عشرة أطولها لم يتجاوز متراً واحداً.

وفي القرن العاشر وجدت في كنيسة وينشستر بانجلترا آلة أورغن لها صفان متقابلان من الأصابع، وكان يقوم بالعزف على هذه الآلة عازفان في وقت واحد. وفي كل صف عشرين إصبعاً، كل إصبع منها متصلة بعشرة أنواع مختلفة من الصفارات. ومنذ القرن الخامس عشر توالى إدخال تحسينات صناعية كثيرة على الأورغن زادت من إمكاناته.

وفي القرن السابع عشر توصلت ألمانيا إلى صنع آلات أورغن ممتازة كان لها الفضل في إرساء قواعد الموسيقا في أوروبا. فعن الأورغن كتب باخ (١٦٨٥-١٧٥٠) مؤلفات موسيقية كثيرة كانت من الأسس التي قامت عليها الموسيقا في العصر الحديث.

ومنذ اختراع الكهرباء سخرت قوتها في تحسين الأورغن حتى أصبح في إمكان العازف الحصول على التغييرات الصوتية المطلوبة بمجرد الضغط على زر صغير. وبلغت الآن آلة الأورغن مستوى تذهل له العقول سواء في ضخامة الحجم وفخامة المظهر، أو في عظمة التركيب والدقة الفنية.

ولعل أهم ما تدين به الموسيقا للأورغن أنه كان المعقل الأول الذي اعتصمت به الموسيقا وبخاصة الموسيقا الكنسية خلال عصر الظلمات الذي سبق نهضة العصر الحديث. فبفضل الأورغن قامت الدراسات وتمت أهم التطورات الموسيقية التي قامت عليها النهضة الموسيقية الهائلة منذ القرن السادس عشر.

الأورغن في دمشق وحلب

توجد في سوريا آلتا أورغن فقط وهما في مدينتي حلب ودمشق. ويحتاج الأورغن الموجود في حلب إلى إصلاح ولم يستعمل منذ زمن طويل. أما أورغن دمشق وهو موجود في كنيسة القديس أنطونيوس أو كنيسة اللاتين صالحية التابعة للفرانسيسكان - فقد أصبح في حالة جيدة بعد أن أجريت له الإصلاحات اللازمة مع الصيانة التامة، علماً بأنه يستعمل منذ مدة طويلة كما حدثنا الأب راعي الكنيسة المذكورة. وجدت آلة الأورغن هذه في الكنيسة منذ عام ١٩٣٦ وهو من صنع فيينا في النمسا ويعمل باستمرار منذ هذا التاريخ رغم الحاجة إلى إصلاحه في السنوات الأخيرة نظراً لطول فترة استعماله دون صيانة.

ويستعمل هذا الأورغن عادة كل يوم سبت وأحد فقط، فيقوم بالعزف عليه عازف مختص يدعى نعيم زابيطة والسيد حداد وكاهن في الكنيسة، وكذلك يأتي بعض المختصين في هذا المجال من السفارات البابوية اليونانية خصيصاً إلى الكنيسة ليقدموا بعض المقطوعات على هذه الآلة في أيام أخرى.

وهذه مقابلة مع الاختصاصيين في صيانة وإصلاح الأورغن في دمشق وهما كريستينا كهن Christina Kuhn ومارتن لانجر Martin Langer الألمانيين، أجريت معهما في ٢١-٤-١٩٩٣

□ كيف وجدتما حالة آلة الأورغن قبل الاصلاح؟

- لا بأس بها رغم مرور أكثر من خمسين سنة على صنعها، وكانت تستعمل

للعزف رغم عدم صلاحيتها تقريباً، إنها غير سيئة كما كنا نتوقع.

□ وهل أصبحت هذه الآلة بحالة جيدة؟

- نعم وهي صالحة للاستعمال.

□ كم استغرق معكما الاصلاح والصيانة؟

- حوالي شهرين وهي مدة لم نكن نتوقعها وكنا نقدر لها شهراً واحداً.

□ متى بدأتما العمل؟

- منذ تاريخ ١٧ آذار ١٩٩٣.

□ وكيف كان التوقيت في العمل يومياً؟

- حوالي ١٢ ساعة متواصلة تقريباً تبدأ من العاشرة صباحاً.

□ هل آلة الأورغن هذه من نوع جيد؟

- جيد تقريباً.

□ ماهي المدة التي تقدرانها لبقائها بحالتها الجيدة هذه؟

- ١٠ سنوات أو أكثر حسب ظننا.

□ ما هو شعوركما بعد أن حققتما نجاحاً في إعادة هذا الأورغن إلى حالته الجيدة؟

– طبعاً كان شعوراً بالسعادة بعد أن قمنا بجهود متواصلة في العمل. وقد سرّنا اهتمام الكنيسة بصيانة هذا الأورغن.

□ من المؤكد أن هذا العمل يحتاج إلى قطع جديدة فمن أين حصلتما عليها؟

– معظم حاجتنا من القطع أتينا بها معنا أما البعض الآخر فقد تم استيراده.

□ هل أنتما عازفان مختصان على آلة الأورغن؟

– ليس بالضبط، بل كان اختصاصنا مهنة صيانة آلة الأورغن في معهد مهني بألمانيا، ولسنا اختصاصيين بالضرورة بل لدينا فكرة عملية بسيطة عن طريقة العزف عليها.

□ منذ متى تعملان في صيانة وإصلاح الأورغن؟

– منذ خمس سنوات.

□ وهل تقومان بإصلاح آلات الأورغن في ألمانيا؟

– نعم، في ألمانيا والنمسا أيضاً.

□ لاحظنا ونحن ندقق النظر في أجـزاء الأورغن أنابيب كـبـيـرة وأخـرى صغيرة؟

– كما تلاحظين في الجهة اليمنى من موقع الأورغن توجد أنابيب دقيقة تبلغ ١٢٠٠ أنبوب تقريباً وكذلك في الجهة اليسرى يوجد عدد لابأس به من الأنابيب الضخمة، وأيضاً يبلغ عدد كل صف من الأصابع البيضاء والسوداء (الكلافييه) اثنان فقط.

□ متى ستنتهيان من العمل بهذه الآلة؟

– لقد انتهى العمل ويوم غد سيكون الأورغن صالحاً تماماً.

□ هل يحتاج الأورغن إلى الكهرباء؟

– لكي تقوم بدفع الهواء إلى الأنابيب بدلاً من الخزان الخاص بالهواء الذي كان يستعمل قديماً.

□ سيد مارتن هلا أسمعتنا الآن صوت الأورغن؟

– بكل سرور.

وعزف السيد مارتن لانجر بعض الأكورات والجمل الموسيقية البسيطة واستمتعنا بما سمعنا من جودة الصوت والوضوح الظاهر مما يدل على مدى الجهد

الذي قام به الخبيران الشابان.

وغادرنا الكنيسة وأصوات أكورات وجمل موسيقية بسيطة ترافقنا في محاولات أخيرة لإجراء اللمسات النهائية على هذه الآلة.

□□□

أجرت المقابلة **الهام أبو السعود** في ٢١ - ٤ - ١٩٩٣ - دمشق

☐ غزوان زركلي في دمشق

استقبلت دمشق مؤخراً عازف البيانو السوري غزوان زركلي الذي يعمل أستاذاً للبيانو في كونسيرڤاتوار أوسنابروك في ألمانيا حيث قدم حفلاً في مكتبة الأسد في ١٧-٧-١٩٩٣ بمناسبة العيد الثاني للصحفيين.

ركز غزوان زركلي في أمسيته على موسيقا الفترة الرومانتيكية فقدم "الفصول" لتشايكوفسكي و هي عبارة عن مجموعة من اثني عشر مقطعاً تمثل أشهر السنة. و هذه المقطوعات، كما الطبيعة، شديدة التلون يؤدي العازفون عادة بعضا منها لأن تقديمها مجتمعة يتطلب من العازف تغطية ألوان و أجواء و عواطف و أفكار غاية في التنوع و في هذا مغامرة و إرهاق. خصص غزوان القسم الثاني من الحفل لموسيقا شوبان، فمن البراعة في عزف السكيرزو الأول إلى العذوبة في الفانتيزي أمبرومبتو إلى قصور باريس في الڤالسات إلى دفء وحزن النوكتورن وأخيراً إلى حب الوطن و الحنين إليه في البولونيز. و رغم أن غزوان كان يميل إلى المدرسة الألمانية في عزف البيانو و التي فيها الكثير من العقلانية و البعد عن الأحاسيس المؤطرة فلقد فاجأ الجمهور بأداء مقطوعات رومانسية بشكل متميز وناجح. و لقد كتب عازف الكمان العراقي رعد خلف (أن المدرسة الموسيقية التي ينتمي إليها العازف السوري العالمي غزوان زركلي واسعة و غنية، فهو متقن لمهارات المدرسة الألمانية من جهة و لعمق المدرسة

الروسية من جهة أخرى).

درس غزوان زركلي البيانو في المعهد العربي للموسيقا بدمشق في صفوف الأساتذة سيتشيا الوادي، أوليغ إيڤانوف و ڤيكتور بونين ثم سافر إلى ألمانيا في منحة دراسية ليتابع دراسة البيانو في المعهد العالي للموسيقا ببرلين في صفوف الأساتذة كلاوس بيسلر و الدكتور ديتهيلم موللر نيلسون حيث حصل على شهادة الدبلوم، ثم في صف الأستاذ ديتر تسيشلين ليحصل على شهادة الصف العالي، ثم غادر برلين إلى موسكو ليدرس في كونسيرڤاتوار تشايكوفسكي في صف الأستاذ أكسيلرود غليب و ليحصل على شهادة الدكتوراة.

حصل غزوان على عدة جوائز محلية و عربية و عالمية

١٩٦٩ : جائزة الدولة التشجيعية في الجمهورية العربية السورية - دمشق

١٩٧١ : الجائزة الأولى في المسابقة العربية للعزف على البيانو - لبنان - بيروت.

١٩٧٩ : دبلوم المسابقة العالمية "ڤيانا داموتا Vianna de Mota" في البرتغال – لشبونة.

١٩٨٠ : الجائزة الخاصة للمسابقة العالمية "پالوما أوشيا Paloma Oshea" إسبانيا - سانت أندير.

١٩٨٦ : دبلوم المسابقة العالمية «بيتر تشايكوفسكي P.Tchaikowsky» الإتحاد السوڤييتي سابقاً - موسكو.

كما حصل في عامي ١٩٨٩ و ١٩٩٠ على منحة كونسرڤاتوار تشايكوفسكي

في موسكو للتحضير لتسمية بروفيسور

و غزوان بالإضافة إلى عمله بالتدريس، يقوم بجولات موسيقية في دول أوروبيةعديدة، و لقد كتبت عنه مؤخراً صحيفة موليير كريستبلات الألمانية في تعليق لها على حفل أقامه في مدينة مولة ((لقد استطاع العازف السوري غزوان زركلي إثارة حماسة الجمهور من عشاق الموسيقا الكلاسيكية لما في عزفه من براعة و تكنيك و لقد استحوذ في مقطوعته الأولى لسكارلاتي على الحماس، و زاد أداؤه لسوناتا موزارت من مقام لا مينور من هذا الحماس لأنه استطاع أن يظهر أسلوب موزارت، أما محبوا الموسيقا الفرنسية، فلقد استمتعوا بمقطوعة "پاڤان" لراڤيل و التي أعطت للحفل لوناً غريباً)).

لقد استحوذ غزوان زركلي على حماس الجمهور الدمشقي كذلك و لقد كتب عنه الناقد الموسيقي الدكتور صادق فرعون ((كان حماس الجمهور بالغاً فلم يتمالك نفسه من التصفيق بعد كل مقطوعة، و لم يحقق بذلك رغبة الفنان بالحفاظ على الهدوء حتى نهاية المقطوعات، و أظن أن للجمهور بعض العذر فلقد ولدت فيه موسيقا شوبان حماساً و غلياناً عبّر عنهما بالتصفيق الحاد والمتكرر)).

في مقابلة أجرتها معه الصحفية ديانا جبور و نشرتها جريدة الثورة بتاريخ ١٧-٨ - ٩٣ سألته عن حدود علاقته بالموسيقا العربية وجدانياً و عملياً فقال ((لقد تعلقت بالموسيقا العربية بحكم تربيتي لكنني و بعيداً عن هذا الهوى أشير و من موقع المسؤولية إلى الأفق الضيق و المغلق المحتمل أمام تطور الموسيقا الكلاسيكية الأوروبية في سوريا إذا لم يوجد حس سليم و إمكانية تذوق كافية

لدى الناس للموسيقا العربية.

و من موقعي كموسيقي درس و يدرّس الموسيقا الكلاسيكية أرى ضرورة إنعاش العلاقة مع موسيقانا العربية فالأبجدية الموسيقية واحدة في العالم و هي تشبه اللغة. فعندما يكون لديك حس أدبي في لغتك الأم فهذا يعني أن لديك حس أدبي عام أو علاقة داخلية خاصة مع المادة اللغوية، قد تقتصر على هذه اللغة و قد تنتقل إلى لغات أخرى، بقدر الفرص المتاحة في التعلّم و الإطلاع)).

لقد حمل غزوان زركلي حب الموسيقا العربية في قلبه و اختار طريق العالمية وربما كان إنتقاؤه للقطعة التي اختتم فيها أمسيته مقصوداً، بولونيزا عبّر فيها عن حنينه و حبه لهذا الوطن الذي احتضنه في سنوات أخذه أو للجمهور الذي استقبله بشوق في سنوات عطائه.

❑❑❑

□ الفنون الشعبية في مهرجان بصرى

الفنون الشعبية كانت العنوان الرئيسي في مهرجان بصرى الدولي الثاني عشر الذي أقيم خلال الفترة ما بين ١-١٥ أيلول / سبتمبر ١٩٩٣ . فبإستثناء فرقة واحدة هي فرقة أم كلثوم التي قدمت أعمالاً موسيقية و غنائية كلاسيكية عربية ، كانت كل الفرق التي تابعناها تقدم التراث الشعبي للشعوب التي تمثلها . و يشكل الغناء الشعبي المادة الأساسية لهذه الفرق إلى جانب الأزياء و الحركات الراقصة .

و إذا كان الغناء الشعبي هو المعني به هنا ، فإن الحديث عنه بمعزل عن العناصر الأخرى يجعل الكلام ناقصاً ، ذلك أن الرقص الشعبي تشكل مع مرور الزمن بانسجام كامل بين العناصر الثلاثة .

و إذا كان المهرجان قد شهد صنوفاً من الموسيقا و الغناء الشعبيين من مختلف أنحاء العالم من أسياوأوروبا و أفريقيا ، فإن التواجد العربي لهذا الفن كان غنياً و متنوعاً تنوع المناطق القادم منها ، و يحتاج الى وقفة متأنية . لكن قبل ذلك لا بد من إيراد جملة من الملاحظات حول الموسيقا الناظمة لهذا الفن من خلال الفرق المشاركة .

الملاحظة الأولى أن الرقص الشعبي العربي يعتمد بالدرجة الأولى على الرقص لا على الموسيقا الآلية كما في كثير من الفرق الأخرى مثل فنون بلدان القوقاز (بولونيا و بلغاريا) و القوقاز (كباردينيا و أرمينيا) و غيرها حيث لاحظنا

تواجداً للموسيقا الشعبية الآلية المرافقة للرقصات. الملاحظة الثانية أن إستخدام الإيقاع و سرعته يتناسب طرداً مع ارتفاع درجة حرارة البلد القادم منه الفن الشعبي. وقد لاحظنا استخدام الآلات الإيقاعية بشكل واضح في موسيقا البلدان من المناطق الحارة مثل السعودية و اليمن و قطر و البحرين و جنوب الجزائر، بينما يكاد الإيقاع يختفي من موسيقا دول القوقاز لتحل محله الآلات الموسيقية الهوائية و الوترية.

و بالنسبة للموسيقا الشعبية العربية. فإن منابع هذا الفن تبدو في كثير من الأحيان واحدة و قد استمعنا الى نفس الأغنية من أكثر من فرقة في مرات عديدة. منها على سبيل المثال لحن «وين ساري سار الليل» الذي هو من التراث الغنائي الشعبي لمنطقة حوران، قدمته فرقة معان الأردنية و فرقة الفنون الشعبية اليمنية. و هو لحن يمني أصيل انتقل الى الأردن و سورية عبر الهجرات و قوافل البحار.

كما نلاحظ أن فن كل منطقة يشترك بجملة من الخصائص؛ فالألحان الشعبية التي قدمتها فرق الخليج (جدة و البحرين و قطر و الكويت) اتسمت بأغاني الغواصين و الصيادين التي يؤدونها في رحلاتهم البحرية لصيد السمك واللؤلؤ. و تعبر كلماتها عن معاناة الصيادين في عملهم الشاق و كثر فيها استخدام آلات الإيقاع. و شاهدنا العديد من الآلات الموسيقية الشعبية مثل «السمسمية». و هي آلة الهارب و لكن بحجم أصغر و يضرب عليها بالنقر بالأصابع. كما استخدم المزمار و الطبلة و الدفوف.

ولا بد من الوقوف عند فرقة الباليه الوطنية الجزائرية التي قدمت مجموعة من الرقصات الشعبية تمثل مختلف مناطق الجزائر. و الملفت للنظر فيها

الأسلوب الجديد الذي شاهدناه بالرقص، فجميع أفراد الفرقة من راقصي الباليه. و عندما قدموا الرقصات الشعبية أضافوا إليها بعداً تعبيرياً جديداً. فحركاتهم غاية في الدقة و التنسيق، و أجسامهم القوية و الرشيقة قادرة على التعبير عن مضامين الرقص. و بالتالي ظهر الرقص الشعبي رقصا إيقاعيا جميلاً. فهناك انسجام كامل بين الحركات و الموسيقا. كما شاهدنا من الفرقة عرضاً للباليه الحديث مع موسيقا قبائلية محدثة. و شارك في أداء الموسيقا عدد من الآلات الموسيقية الشعبية منها «المزود» و هي الة مصنوعة من الجلد تشبه في شكلها وطريقة العزف عليها آلة القربة الاسكوتلندية، كما استخدم المزمار و الطبل والطبلة.

الإستثناء الوحيد الذي شهدناه في المهرجان تمثل بفرقة أم كلثوم المصرية التي قدمت عشرين فقرة غنائية و موسيقية توزعت بين الغناء القديم الكلاسيكي والغناء الحديث. و لم تشارك الفرقة بكامل أعضائها البالغ عددهم سبعين عضواً، و إنما بجزء منها. و الشيء الملفت للنظر أن معظم أفراد الكورال تناوبوا على الغناء الإفرادي، فجميعهم يتمتعون بأصوات غنائية جميلة مدعمة بالثقافة و العلوم الموسيقية اللازمة للمغني، و هذا أن أداءهم الجماعي كان متكاملاً ومنسجماً مع الموسيقا، فكان أن استمعنا إلى أداء رفيع المستوى.

❑❑❑

أعد التقرير الصحفي و المؤرخ الموسيقي **أحمد بوبس**.

❑وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان

سفيتلانا نافاسارتيان، عازفة البيانو الأرمنية الشهيرة والحائزة على أربع جوائز عالمية: جائزة شومان في زفيكاو وجائزة باخ في ليبزغ، جائزة الملكة إليزابيث في بروكسل وجائزةسيدني، حضرت إلى دمشق وقدمت يوم ٤/٩/١٩٩٣ مع رباعي خشادوريان «خماسيةالبيانو» لشومان. وكانت السيدة نافاسارتيان قد قدمت في أيار / مايو ١٩٩٢ إلى دمشق وقدمت حفلين متميزين كما أشرفت على دورة تدريبية لعدد من طلاب المعهد العالي للموسيقا بدمشق مدتها شهر قدمت في نهايته نتاج عملها مع الطلاب. وقد أجرت معها مجلة الحياة الموسيقية المقابلة التالية:

❑ من هو أفضل الأساتذة الذين درست في صفهم؟

– لقد تتلمذت خلال فترة دراستي على أيدي عدة أساتذة قديرين، وقد أنجز كل منهم مهمته بنجاح، لذلك فأنا أقدرهم جميعاً. لقد بدأت دراستي في المدرسة الموسيقية في يريڤان عند هيلينا كاتس ثم استلمني البروفيسور أومور شاد الذي بقي يدرسني منذ حفلتي الأولى التي عزفت فيها «٣٠ اختراع Invention» لباخ وحتى حصولي على الجائزتين العالميتين. ثم أشرف على دراستي في كونسرفاتوار موسكو ياكوف زاك وهو أستاذ شهير أعطى لعزفي دفقاً جديداً ومعنى متميزاً.

أنا أدين لكل أساتذتي فهم جميعاً قد ساهموا بتأسيس وتطوير ثقافتي الموسيقية وأسلوب عملي المميز.

□ما هو العازف L' Interpret برأيك؟

– العازف مثل قائد الأوركسترا فهو يقرأ النوتة كعمل أوركسترالي وبنظرة فنية وثقافية. وإذا ما تقيد العازف بحرفية النوتة المدونة ولم يضع بصماته الشخصية عليها لما حصلنا على عمل متميز ولما كان هناك فرق بين مؤد وآخر. العازف المتميز هو الذي يضفي طابع العصرية على القطع في حين يؤديها العازف العادي كما كانت تؤدى في عصرها وفي هذا قتل للموسيقا.

إن الفكرة التي يريدها المؤلف لا تتغير، والذي يتغير هو أسلوب معالجتها فمفهوم التباطؤ مثلاً يختلف من عصر بيتهوفن إلى عصر شوبان إلى عصرنا.

لكن حرية العازف يجب أن تأتي ضمن حدود ثقافته الموسيقية وتتجلى في المعرفة التامة للقوانين الموسيقية وللتاريخ. أنا أدخل في الموسيقا بقدر ما تسمح لي الموسيقا بالدخول فيها لذا يجب أن تكون الموسيقا حية، وكلما كان العمل الموسيقي جيداً كلما كان حياً وناطقاً. وبما أننا نتكلم عن النطق فيجب أن أوضح أن هناك أساليب للنطق من حيث الربط وايصال الفكرة أو علامات التحويل، نقطة، فاصلة، أسلوب السؤال، التعجب، يجب أخذ كل هذه الأمور بعين الاعتبار. الموسيقا بناء كبير فيه أساس ووصلات وأعمدة وجسور علينا معرفتها بشكل جيد. والموسيقا تنحصر بين الزمن والمسافة ويجب السيطرة على هذه العلاقة، فالفواصل بين الموزورات تستخدم لضبط الإيقاع والزمن. وأحب أن

أذكر هنا قول برنارد شو: هناك آلاف الطرق لنقول لا أو نعم، وهذا كله موجود في الموسيقا، فكل جملة موسيقية لها منطقها ولها طريقة ربطها. أين تبدأ، إلى أين تنطلق وماذا تحمل من أفكار. الموسيقا لها قيمة مطلقة، لا يوجد فيها حزن تقريبي أو فرح تقريبي. كل شيء فيها حي وواضح وله قيمة معينة ضمن موقعه وله علاقة بالجملة التي تسبقه والتي تليه. كل عمل يمكن أن يكون قصيدة شعر أو قصة أو أغنية مسرحية. عندما نعزف موزارت لا ننسى أنه مؤلف أوبرا وموسيقا آلية، ففي بعض المقاطع من موسيقاه للبيانو نسمع أصوات أوبرالية أومقاطع سيمفونية لذلك يجب أن تكون معرفتنا بالكتابة الموسيقية وبالرموز واسعة فإذا ما وجدنا ابتسامة يجب أن نعرف بأي أسلوب نعبر عنها. نستطيع أن نعزف بطرق كثيرة لكن التعمق ضروري وهوالذي يجعلنا نضع الفكرة بشكل متناسق مع محيطها.

❑ هل نظافة العزف مطلوبة من الطفل؟

– أن نظافة العزف مطلوبة. فالبداية الصحيحة تبدأ مع العزف النظيف والواضح وهو أمر ضروري جداً لتأسيس الطفل. الناحية الجمالية هي التي تغني القطعة وتحبب الموسيقا إلى الطفل وهذا لا يحدث إلا بالتقيد بالأداء الأنيق والعزف الصحيح.

❑ وماذا عن نوعية الصوت، هل نطالب الطفل بنوعية جيدة للأصوات التي يؤديها؟

– نعم يجب أن نهتم بنوعية الصوت أولاً، فالنوعية الجيدة هي التي تفرض على اليدين الحركة المناسبة. يجب تنمية الخيال الموسيقي أولاً، أما النواحي التقنية فهي تأتي بالتدريج.

❑ هل تعزفين قطعة ما دائماً بنفس الطريقة؟

– إن العزف هو عملية فطرية بشكل عام ولايمكن وصفها. إن كل مشاكلي وأفكاري تظهر في أدائي لتعطي روحاً آنية للقطعة. فمثلاً، في إحدى المرات وأثناء تسجيل أعمال شومان على اسطوانات كان لدينا عشر نسخ من عزفي ليس لإحداها علاقة بالأخرى فلكل نسخة جوها لذا كانت عملية المونتاج مستحيلة. أنا أفتخر بأن كل أداء عندي هو ابن لحظته، له نبضه وإيقاعه وسرعته وإحساسه الجُمَلي الخاص به. إن العازفين المعاصرين ليسوا على هذا المستوى من التداخل مع الموسيقا.

❑ من هو عازفك المفضل ؟

– ريختر هو الأفضل حتماً ويجب على كل عازف أن يتعلم منه. ريختر يعالج الموسيقا بنظرةفلسفية وهذا ما يعطي للعمل قيمته ويعيده إلى زمن مايكل أنجلو وشكسبير. ولقد كنت في قمة السعادة حين شجعني ريختر وأبدى إعجابه بعزفي.

❑ ما هو مقياس جودة العمل؟

- إن معيار العازف هو نفسه. فيجب عليه أن ينقسم إلى شخصين أحدهما يعزف والآخر يجلس مع الجمهور يستمع ويقيّم. ففي الوقت الذي تقدم فيه الحواس التعليمات يحدث تنسيق مع الحواس الأخرى من أجل تنفيذ هذه التعليمات. وعندما يندفع العازف وراء أهوائه وينسى نفسه فإنه يفشل. لقد حصل معي في باريس أثناء عزف الكونشيرتو التاسع لموزارت وفي الحركة الثانية منه وهي حركة عميقة جداً وتراجيدية، وصلت الى مرحلة من السمو أدركتها تماماً وخفت أن تنتهي. وهذا ما يجب أن يحصل مع العازف الجيد.

❑ ما رأيك باللون الصوتي؟

- الألوان عند شوبان هي غيرها عند شومان كما أنها مختلفة تماماً عند ديبوسي فلكل مؤلف عالمه الخاص. إن الانتقال من مؤلف إلى آخر أثناء العزف دون الشعور بأي اختلاف لوني يشكل فشلاً كبيراً. فبالانتقال من عزف بيتهوفن إلى عزف براهمز نتجاوز جسوراً صغيرة وحساسة جداً ووسيلة العبور هي ثقافة العازف. فللمؤلف ألوانه الخاصة به إلا أن العازف له ألوانه أيضاً وهذا طبيعي وتداخل هذه الألوان يخلق عالماً مدهشاً. ليس على المؤلف أن يقول ماذا يقصد، بل على العازف أن يفهم القطعة بنظرته الخاصة ولقد استمع مرة المؤلف الأرمني بابا جانيان إلى أدائي لمقطوعات له فثار ولم تعجبه طريقتي وافترقنا ونحن على خلاف ولكن حين تدهورت حالته الصحية بعد عامين وكان من المفروض أن يؤدي قطعه هذه نفسها في حفل ما ولم يستطع، طلب مني أنا الحضور لعزفها. كما أنه أهدى نسخة من عزفي لهذه المقطوعات إلى مدير مسرح باريس ولقد

عرفت هذا بطريق الصدفة.

إذاً، أنا لا أحب المؤلف الذي يشرح مايريد. فإذا ما ألغيت شخصية العازف فإن العمل لن ينجح. نستثني من هذا طبعاً الموسيقا القومية إذ أن العازف الأوروبي مثلاً يستصعب عزف مقطوعة عربية أو أرمنية بدون شرح.

❑ هل تشعرين أحياناً بحاجة إلى من يسمعك ويعطيك ملاحظة؟

- أبداً، فإن حكمي على عزفي كاف، كما أنني لا أحب أن أسمع غيري لإعطائه نصائح، أما فيما يتعلق بالنقد فأنا أرحب بالنقد شرط أن يكون الناقد متميزاً فمستوى الناقد يجب أن يكون موازياً لمستوى العازف. ولقد قرأت أثناء زيارتي الماضية إلى سوريا ما كتبه عني صحفي سوري [1] وكان نقده عميقاً ومؤثراً وهذا دليل على وجود مستوى وعي جيد عندكم.

❑ هل أنت من أنصار التخصص بعزف مقطوعات مؤلف واحد فقط؟

- أنا لا أرى مانعاً في أن يكتفي العازف بالحدود التي يرتاح هو فيها فالعمومية شيء جيد ولكن كما يقول المثل الفرنسي ((إشرب الماء من قدح صغير ولكن ليكن ملكك وحدك)).

---

(١) تقصد الحوار الذي أجراه معها الصحفي السوري عدنان فرزات (المحرر)

❑ ما هي أجمل لحظة عندك؟

– أحياناً أشعر أثناء العزف بصمت المستمعين وهو صمت متعدد المعاني ومتفاعل معي. إنها لحظات لا يمكن وصفها، فأنت تستطيع أن تجمع هذا الجمهور في مكان واحد حول الموسيقا وبها وليس حولك أنت. وفي هذا أحسن تقدير لجودة العزف.

❑❑❑

أجرى المقابلة **سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان** في أيار / مايو ١٩٩٢- دمشق

□ العازف النرويجي جيل بيكلوند في مكتبة الأسد

زار دمشق مؤخراً عازف البيانو النرويجي الشهير جيل بيكلوند و قدم في ٢٩-٩-١٩٩٣ حفلاً في مكتبة الأسد بدأه بشاكون لهاندل تلتها سوناتا مقام لا ماجور عمل رقم ٣٣١ لموزارت و متتاليات عمل رقم ١٤ لبارتوك و قطع غنائية لغريغ و ڤالس مع بالاد مقام لا ماجور لشوبان.

عدّت الأوساط الموسيقية في النرويج جيل بيكلوند طفلاً معجزة، فلقد ابتدأ دراسة البيانو في سن الخامسة و لم يلبث في سن الثامنة أن عزف مع أوسلو فيلهارموني أوركسترا، و لقد حصل بعد تخرجه على عدة جوائز عالمية هي :

١٩٥٣ : جائزة «الدول الإسكندنافية» في تروندهايم

١٩٥٣ : ميدالية «هاربيت كون» لأحسن عازف بيانو للعام ، في لندن.

١٩٥٨ : ميدالية «باديريفسكي» في لندن

١٩٥٩ : ميدالية «الدنمارك» لأحسن تسجيل موسيقي

هذا بالإضافة الى عدة عقود عمل أبرمت معه في مراكز موسيقية كثيرة في كل من النرويج و الدنمارك و فنلندا و آيسلندا.

درس بيكلوند في أوسلو في صف الأستاذ ديردال و جونسين و في استوكهولم في صف الأستاذ بون و في ڤيينا عند شيدهوفر و في ديتمولد مع

ريخترهاسة، كما درس في لندن عند كابوس و في بوستيانو مع كيمبف، و هم في غالبيتهم من العازفين و الأساتذة المشهورين.

عزف بيكلوند مع أوركسترات عالمية شهيرة تحت قيادة أورماندي و مونتو وديكسون و ڤان أوتيرلو و مالكوم و غيرهم من قادة الأوركسترا المشهورين.

و في مقابلة أجرتها معه مجلة الحياة الموسيقية تحدث عن رأيه بالمدارس الموسيقية الحديثة قائلاً أنه يوجد العديد من أساليب و مدارس تدريس الموسيقا في كل بلد، ففي النرويج مثلاً وقبل إنشاء المعهد الحكومي ومعهد تدريس الموسيقا الكلاسيكية و تدريس الجاز و القليل من الموسيقا الحديثة « Pop music »، كان التدريس مقتصراً على الموسيقا الكلاسيكية فقط. و في السويد نجد اهتمامهم مركزاً على الموسيقا التقليدية القديمة جداً متبعين طرقاً قديمة في تدريسها. و في لندن نجد كل النماذج مجتمعة. أما في فرنسا فهناك تركيز على نوع خاص جداً من الموسيقا التقليدية. و هكذا نرى أنه من الصعوبة بمكان تحديد وجود موقف واحد أو مدرسة واحدة في الموسيقا. اليوم يوجد الكثير من الأساليب الموسيقية، فهناك الموسيقا الألكترونية و موسيقا الداتا Data و الموسيقا التجريبية. نحن اليوم نعيش في زمن من الصعب جداً فيه تحديد أي تيار هو الأصح و الأحسن لكن الشعوب ستجد حتما الجسر الذي يصل بين كافة الأنواع.

و حول التخصص في عزف أسلوب أو نوعية خاصة من الموسيقا قال أنه شخصياً لا يفضل ذلك فهو يحب أن يعزف كل شيء من موسيقا الباروك الى الكلاسيك الى الإثني عشرية و الحديثة و الفولكلورية و الجاز، و له تسجيلات

مختلفة غنية بأساليبها، فمع «دويتش غرامافون» سجل موسيقا غريغ النرويجية الرومانتيكية و مع شركة «سونيت لابل» رافق عازف البيانو جاز الشهير ب. هولبيرغ بتسجيل «التضادات Contrastes» و الأمثلة كثيرة.

و لقد وجه جيل بيكلوند الى جيل الموسيقيين الناشيء نصيحة قيمة تفيد بأنه ((ليس من المهم التقيد بأسلوب أو بموسيقا فترة ما، كما أنه ليس من الضروري تقليد عازف ما بحركات جسده التي يقوم بها، الأفضل أن نترك للموسيقا أن تحركنا بالطريقة التي تناسبنا. يوجد هناك العديد من العازفين لكن المتميزين هم الذين أوجدوا أسلوبهم الخاص. المشكلة في أيامنا أننا نسينا الفردية و أمعنا في التقليد. أوجدوا أسلوبكم الخاص، افعلوا ما يؤدي الى تميزكم)).

لقد عزف جيل بيكلوند في حفل مكتبة الأسد بتميز، فجاءت موسيقا هندل وموزارت و بارتوك و غريغ و شوبان مطبوعة بطابعه الشخصي. و لقد صدق الناقد الأميركي الشهير هارولد شونبرغ حين كتب في مجلة نيويورك تايمز بأن بيكلوند عازف متميز و مهم بشكل استثنائي.

❑❑❑

أعد المقابلة و التقرير **سلمى قصاب حسن و طاهر ماملي** - تشرين أول/ أوكتوبر ١٩٩٣ دمشق.

□ المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا

عمان - من ١٧ إلى ١٩ تموز/ يوليو ١٩٩٣

التقرير الختامي

انعقد المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا (جامعة الدول العربية) في الفترة مابين ١٧ و١٩ تموز / يوليو في عمان بالمملكة الأردنية الهاشمية - المركز الثقافي الملكي.

توزعت أعمال المؤتمر على المحاور التالية:

أولاً : اجتماع المجلس التنفيذي للمجمع

أقر المجلس التنفيذي للمجمع جدول الإعمال المقترح من قبل أمانة المجمع وقرر إحالته إلى المؤتمر العام لاتخاذ القرارات والتوصيات اللازمة بشأنه. وتم اختيار السيد باسم حنا بطرس (ممثل العراق في المجلس التنفيذي للمجمع) مقرراً للمؤتمر. وقد رأس السيد حسن الحنشي نائب رئيس المجمع العربي للموسيقا، رئيس وفد الجزائر، أعمال المجلس والمؤتمر العام.

شاركت في أعمال المؤتمر وفود من الدول العربية الآتية: الأردن - تونس - الجزائر - سوريا- الصومال - العراق - عمان - فلسطين - لبنان - ليبيا - مصر - المغرب . وقد اعتذرت كل من الدول التالية: البحرين وقطر. وتغيب مندوب الأمانة العامة لجامعة الدول العربية والإمارات وجيبوتي والسعودية والسودان

والكويت وموريتانيا واليمن.

ثانياً : المؤتمر العام - جدول الأعمال

١- منبر الموسيقا العربية:

آ - الاستمرار بإقامة المنابر الموسيقية ضمن إطار عمل المجمع.

ب - المنبر الثاني للموسيقا العربية(مشروع مشترك بين المجمع العربي للموسيقا والمجلس الدولي للموسيقا - اليونيسكو). تدارس المؤتمر في المعلومات التي توافرت عن قيام المجلس الدولي للموسيقا بتنظيم المنبر الثاني للموسيقا العربيةفي لبنان في أيلول / سبتمبر الماضي من دون علم رئاسة المجمع وأمانته ومجلسه التنفيذي حيث أن المجمع يمثل الجهاز الموسيقي الأكاديمي المتخصص في جامعة الدول العربية المعني بإقامة هذا المنبر. وقد سبق أن عقد المنبر الأول في مدينة عمان عام ١٩٩٠ بمشاركة الجانبين لكون أمانة المجمع تمثل السكرتارية الإقليمية للمنطقة العربية في المجلس الدولي للموسيقا المذكور.

وتقرر ما يلي :

١- توجيه كتاب إلى اتحاد إذاعات الدول العربية احتجاجاً على إغفال دور المجمع العربي للموسيقا في تنظيم هذه الفعالية الموسيقية القومية.

٢- إصدار بيان يعمم وينشر ويوجه إلى المجلس الدولي للموسيقا لنفس الغرض المذكور في الفقرة السابقة.

٣- الدعوة إلى عقد المنبر الثاني للموسيقا العربية في موعد يتفق عليه لاحقاً.

٢- مهام اللجنة الفنية الدائمة للمجمع:

استناداً إلى التوصية المتخذة في اجتماع المجلس التنفيذي في عمان سنة ١٩٩٠ حول تكليف اللجان بمراجعة التوصيات المتخذة سابقاً، سوف يعاد النظر في تأليف اللجان عند بدء الدورة الانتخابية الجديدة.

٣- الموازنة المالية للمجمع:

بالنظر إلى التغيرات الحاصلة في الكلفة والنفقات، يوصي المؤتمر برفع أنصبة الابواب مما يتناسب والوضع الاقتصادي العام كما هو مبين في مشروع الموازنة العامة للعام ١٩٩٤ وقد وافق المجمع على تخصيص راتب شهري لأمين المجمع حسب قانون جامعة الدول العربية.

٤- مجلة الموسيقا العربية:

أبدى المؤتمر اهتمامه بضرورة استمرار صدور المجلة وقد أبدى مندوبو الدول التالية استعداد بلادهم على طباعة أعداد المجلة تباعاً: سوريا - الجزائر - المغرب - والأردن.

٥- أكد المؤتمر على **أهمية تكثيف الحضور العربي في المجلس الدولي للموسيقا** عن طريق اللجان الوطنية الموسيقية في البلاد العربية والتي يؤمل استخدامها في الأقطار الأخرى التي ليس لديها مثل هذه اللجان.

٦ - يوصي المؤتمر الدول العربية **بالاهتمام بإصدار مصنفات ثقافية** في الموسيقا ، المقروءة والمسموعة والمرئية بهدف تعميم الثقافة الموسيقية .

٧ - يوصي المؤتمر بالعمل على **توحيد منهجيات التربية الثقافية الموسيقية** في مراحل التعليم العام والتعليم التخصصي وفق منهجية تربوية علمية تأخذ بالواقع الموسيقي العربي بالتعاون مع ما هو متاح في المعاهد والأكاديميات الموسيقية وبالاستعانة بالخبرات العلمية .

٨- يوصي المؤتمر **بتنظيم عملية جمع الدراسات الموسيقية المتخصصة في مجال الفنون الشعبية العربية** الصادرة باللغة العربية واللغات الأخرى وتشكيل هيئة علمية تعمل مع المجمع لتقديم هذه الدراسات ضمن مشروع مركزي إلى الجهات المعنية .

٩- يوصي المؤتمر **بإقامة مراكز للدراسات الموسيقية** ترتبط بمسيرة الفترات التاريخية آخذةخط سيرها من اليمن الأصل إلى بغداد العباسيين في قرطبة وتتخذ من صنعاء وبغداد والرباط مقراً لها .

١٠- يوصي المؤتمر **بوضع مخطط للثقافة والتربية الموسيقية** لمجتمعاتنا العربية وفق الأساسيات التالية :

١-دراسة وافية للميزات والخصائص التي اعطت صفة الموسيقا العربية لأمتنا وبشكل دقيق وعلمي ومعرفي من قبل خبراء ليس فقط

من الموسيقيين بل من علماء وباحثين في علم النفس والاجتماع والتاريخ والادب والاجناس والدراسات المقارنة.

٢- توضع هذه الدراسات موضع التنفيذ في مجالات التعليم الأكاديمي من مراحله الأولى إلى المراحل المتقدمة واعتبار درس الموسيقا ضرورياً وواجباً كأي درس علمي آخر وليس تعليم أناشيد فقط.

٣- التنسيق بين المؤسسات والمنظمات المشرفة والمسؤولة عن النشر الموسيقي بتنفيذ البرنامج المعد لخطة التنمية الموسيقية. ولما كانت معظم أجهزة البث في العالم العربي تابعة لإشراف الدول فلا بد من إعطاء اللجان المختصة وليس اللجنة الموظفة كافة الصلاحيات لتنفيذ الخطة المرسومة.

١١ - **اصدار كتاب موسع عن المجمع العربي للموسيقا** منذ تأسيسه يتضمن مسيرة عمله وتشكيلات هيئاته المتعاقبة وأدبياته من الأبحاث والدراسات.

١٢ - **ندوة المائدة المستديرة:** تم عقد ندوة بعنوان ماضي الموسيقا العربية وحاضرها ومستقبلها بمداخلات قدمها كل من الأساتذة حسن عريبي (ليبيا) ود. محمد غوانمة (الأردن) ود. رتيبة الحفني (مصر) ومحمد خضر جنيد (سوريا) وباسم حنا بطرس (العراق) ود. نبيل الدراس (الأردن) وكفاح فاخوري (لبنان) ومنير بشير (أمانة المجمع) وحسن أبو غوش (عن وزارة

الثقافة الأردنية) وساهم عدد من الحاضرين بإغناء الندوة بالمناقشات والتعقيبات.

١٣ - انتخابات الدورة الجديدة

أعلن المجمع عن حل هيئته الحالية وتم تكليف السيد محمد خضر جنيد أكبر أعضاء المجلس التنفيذي سناً لإدارة إجراءات انتخابات الدورة الجديدة بمساعدة السيد باسم حنا بطرس (مقرر المؤتمر) والسيد منذر جميل الحافظ (مدير المجمع). وبعد فرز الأصوات فاز السادة الآتية اسماؤهم:

الرئيس : السيد حسن عريبي (ليبيا)

نائب الرئيس : د. رتيبة الحفني (مصر)

نائب الرئيس : السيد كفاح فاخوري (لبنان)

الأمين العام : السيد منير بشير (العراق)

وتم تشكيل اللجان الفنية الخمس الدائمة على النحو التالي:

آ- لجنة التربية والثقافة الموسيقية

الدكتور عبد الحميد بن موسى (الجزائر) عضو المجلس التنفيذي رئيساً

السيد حسين قدوري (العراق) عضواً

السيد فتحي زغندة (تونس) عضواً

الدكتور بشير عضيمي (لبنان) عضواً

الدكتور محمد سعيد هيكل (مصر) عضواً

ب- لجنة التراث الموسيقي التقليدي (الكلاسيكي)

الدكتور محمد غوانمة (الأردن) عضو المجلس التنفيذي رئيساً

السيد يونس الشامي (المغرب) عضواً

السيد حسناوي منصف (الجزائر) عضواً

السيد كاظم نديم (ليبيا) عضواً

الدكتور محمود قطاط (تونس) عضواً

ج- لجنة الفنون الشعبية (الفولكلورية)

السيد علي الحشيشة (تونس) عضو المجلس التنفيذي رئيساً

السيد مسلم بن أحمد الكثيري (سلطنة عمان) عضواً

السيدة إلهام أبو السعود (سوريا) عضواً

السيد صفوت كمال (مصر) عضواً

د- لجنة الإنتاج الموسيقي

السيد عبد الرزاق العزاوي (العراق) عضو المجلس التنفيذي رئيساً

السيد عبد الرحمن محمد قنيوا (ليبيا) عضواً

السيد حسن الحنشي (الجزائر) عضواً

السيد محمد محمود الجمل (فلسطين) عضواً

هـ- لجنة الدراسات التاريخية

السيد عبد العزيز بن عبد الجليل (المغرب) عضو المجلس التنفيذي رئيساً

السيد باسم حنا بطرس (العراق) عضواً

السيد محمد خضر جنيد (سوريا) عضواً

· الدكتور نبيل الدراس (الأردن) عضواً

السيد الحفناوي امقران (الجزائر) عضواً

و- لجنة الصياغة

السيد باسم حنا بطرس (العراق)

السيد محمد خضر جنيد (سوريا)

السيد عبد الرزاق العزاوي (العراق)

السيد منذر جميل حافظ (مدير المجمع)

١٤ - **توطيد العلاقات بين المجمع العربي للموسيقا والمنظمات الإقليمية والدولية** ذات العلاقة كاتحاد إذاعات الدول العربية والألكسو للمزيد من التعاون وبخاصة في مجالات التربية والثقافة والنشر الموسيقي.

١٥ - **تشجيع إقامة مركز للدراسات الموسيقية البدوية في الأردن** يعمل على إجراء المسوحات والدراسات التحليلية للتراث الموسيقي البدوي محافظة على أصالته ورفداً للحركة الموسيقية العربية بعناصر الثراء.

١٦ - **يهنئ المؤتمر السيد منير بشير أمين المجمع العربي للموسيقا لحصوله على جائزة التواصل الحضاري بين الشمال والجنوب** التي منحت له من قبل الشخصية الثقافية المغربية د. المهدي المنجرة تقديراً وتثميناً لدوره المنفرد في نشر الثقافة الموسيقية العربية.

١٧ - **توجيه كتاب إلى الأمانة العامة لجامعة الدول العربية لمساعدة المجمع في تسهيل مهامه** وذلك بالدعم المالي، حيث ان المجمع هو الجهة الرسمية الوحيدة في الجامعة والمعنية بدفع حركة التربية الموسيقية في الوطن العربي.

١٨ - **تكليف رئيس المجمع ونوابه بمتابعة أمور المجمع مع المسؤولين في جامعة الدول العربية** بما يسهل التعاون بين الأمانة العامة لجامعة الدول العربية وأمانة المجمع.

١٩ - **تقرر منح وسام تقدير للذين قاموا بأعمال بناءة في سبيل رفع شأن الموسيقا العربية**من خلال عملهم الرائد في المجمع العربي للموسيقا ومنذ سنة ١٩٧١.

❑ ❑ ❑

عربيات

القاهرة من ١٣/ ١١ وحتى ٢١ / ١١ / ١٩٩٣

ينظم المركز الثقافي القومي « دار الاوبرا المصرية»

و بمشاركة فرق من الدول العربية وبعض الدول الأوروبية :

مهرجاناً للموسيقا العربية

تشارك فيه فرق موسيقا عربية تكون اما في شكل تخت تقليدي او فرقة متكاملة على ان تقدم هذه الفرق اعمالاً فنية من التراث التقليدي لكل قطر .

مؤتمراً للموسيقا العربية

يبحث في موضوعات تدور حولها الندوات والابحاث هي :

- المحاولات التي بذلت في استخدام تعدد التصويت في الالحان العربية .
- امكانية وضع هارمونيات لمقامات الموسيقا العربية .
- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين .
- استخدام قوالب موسيقية وغنائية في الموسيقا العربية واستخدام الايقاعات والمقامات الموسيقية غير الشائعة .
- أثر استخدام الالات الاليكترونية على مستقبل الالات العربية .
- اهمية الانشاد الديني في الغناء العربي والأسلوب الامثل لتقديمه .
- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها .

مسابقة دولية للعزف على آلة العود

□ أوبرا «بيللي باد» لبنجامين بريتن في دار أوبرا نانسي

ترجمة آني سيراداريان

من إخراج أنطوان بورسييه Antoine Bourseiller قدمت في دار أوبرا نانسي في فرنسا/نيسان ١٩٩٣، وبعد ٤٢ عاماً من تأليفها، أهم أعمال بينجامين بريتن Benjamin Britten، أوبرا «بيللي باد Billy Budd»، ويسر مجلة الحياة الموسيقية أن تقدم لقرائها دراسة قام بها كل من فرانسوا لافون Francois Lafon وباسكال بريسو Pascal Brissaud. نشرتها مجلة لوموندو لاموزيك Le Monde de la Musique في عددها رقم ١٦٤.

إن بريتن كغيره من الموسيقيين من أمثال بيرغ وياناتشيك وغيرهم من الذين أثبتوا أن الأوبرا قادرة على الاستمرار في القرن العشرين، قد برع في اختيار مؤلفي نصوصه. فقد شكل كل من شكسبير، هنري جيمس، موباسان وتوماس مان إطاراً متيناً للتعبير عن عالمه الخاص.

تعد أوبرا «بيللي باد» تعبيراً عن موقف بريتن من الموضوعات التي كانت تلهمه، فقد كان بريتن لا يتوانى عن التصدّي لمواقف كان غيره من الملحنين

يعدّونها عصية على أية معالجة موسيقية، فمن غيره تجرأ على تحويل النوبات الميتافيزيكية لآشنباخ في أوبرا «الموت في البندقية» إلى ألحان آريوزو[1] معبرة؟

إن نص ميلشيل «بيللي باد البحار» لا يحتوي على أي عنصر مسرحي ماعدا جريمة قتل كلاجارت الشنيع التي يقترفها بيللي بطريق الصدفة، وعقوبة الموت التي تنفذ بحق البحار المسكين. إذ لا يوجد حدث هام يسند سير الأحداث التي تختفي جذورها في أعماق الإنسان والتي تكون تطوراتها الخارجية مجرد أوهام أو هفوات.

لقد استطاع بريتن، وبقوة الموسيقا فقط، أن يحقق تصعيداً دراميا يعدُّ من أجمل ما عرفه تاريخ الأوبرا، وأن يحول أحاسيس التعاطف والتناحر الأكثر شدة إلى مشاعر ملموسة، دون أن يلجأ إلى التفسيرات المملة أو إلى التصوير المسطح[2].

---

(١) Arioso: مصطلح يطلق على حركة غنائية هي وسط بين الأغنية والريسيتاتيف، وتتميز بأسلوب حماسي لكن ضمن تمبو (زمن) صارم.

(٢) يقول المخرج سيتوارت بيدفورد، الذي كان مساعداً لبريتن أثناء تسجيل أوبرا «بيللي باد» عام ١٩٦٢ عن هذه الأوبرا: ((إنها تعد من أصعب أوبرات بريتن إخراجاً، فالأوركسترا مهمة جداً، وتستخدم فيها بشكل خاص الآلات النحاسية والخشبية. ونعلم مدى الصعوبة التي تواجه القائد في تنظيم أوركسترا تسيطر فيها الآلات الأكثر قوة. فالحركة المسرحية غنية ومتنوعة جداً بحيث تجعل أقل إهمال يؤدي إلى زعزعة العمل =

لقد كان كل شيء في قصة ميلفيل مهيأ ليَمَسَّ مشاعر بريتن. ففي البحر، وفي السفينة التي يعيش على متنها مجتمع من الرجال، حيث تختلط المشاعر، تعيش ثلاثة أنماط رمزية من البشر هم: بيللي (البحار الجميل) ذو القلب النقي وكلاجارت رئيس الطاقم الذي يكتشف أن بيللي هو موضوع أحلامه وكراهيته، والكابتن ڤير ممثل الطبقة الاجتماعية والنظام العسكري، والذي يفضّل أن يتحمّل تبكيت الضمير من أن يمنع العقاب عن مذنب قتلَ دون إرادته شخصاً قذراً دنيئاً.

إن ميلفيل بأسلوبه المتشرب بطابع الطهر، وبالمثل المستوحاة من الكتاب المقدس، يقترب إلى حد كبير من عالم بريتن الغرائبي، فهو مثله يتجاوز كل المحظورات بواسطة نفس اللغة التي أوجدتها، وهو مثله أيضاً يعشق البحر ولججه، ويستشفُّ الكمال الإلهي في عينيّ بريء جميل، وهو مثله يدرك أن

= بأكمله، هذا من جهة، ومن جهة ثانية فإن توزيع الأصوات المقتصرة على الرجال فقط قد يؤدي إلى مشاكل عديدة إذ أن الأصوات يجب أن تكون مميزة تماماً دون أن يؤدي ذلك إلى تشويه وحدة العمل كله، ولكن توجيهات بريتن وملاحظاته الدقيقة والواضحة جداً جعلت من المستحيل الوقوع في مثل هذا التناقض الدرامي والشكلي. وأثناء تسجيل العمل في عام ١٩٦٢ كان بريتن قادراً على الوصول إلى أقصى درجات التوتر المسرحي باستخدام الوسائل الموسيقية فقط، لذلك فقد كانت هذه الجلسات من أهم الجلسات التعليمية التي استفدتُ منها في بداية حياتي العملية)).

«المحرر»

هذا الشخص الرمزي لن يكون له معنى إلا إذا كان مضطهداً وذلك حسب قانون «اجتماع الأضداد» الذي يتصالح على أساسه البشر بشخص إنسان معذب متجاوزين الخير والشر.

إن هذه (أسطورة ميلقيل الحميمة، الشاذة والدينية) كما يصفها بيير ليريس في كتابه «سرد داخلي»، قد أتاحت الفرصة أمام بريتن لإطلاق خياله الموسيقي. إن بيللي باد يستفيد من إمكانات أوركسترا كبيرة ليظهر على نحو أوضح طريق عذاباته التي يتناوب على امتدادها تقشُّف في الألحان والهارموني (مشهد المحاكمة) مع الومضات الانطباعية التي تصل إلى حد التصنُّع (تلميحات كلاجارت)، ويرافق عذاب بيللي مرثيةٌ رائعة، في حين يتذكر ڤير بعد سنوات، وبمرافقة أصوات آكورات[٣] على آلة البيانو تخلو من أي سحر، المأساة التي طبعت حياته كلها.

وعلى عكس ذلك ففي الفواصل الموسيقية الأوركسترالية يصل رجل المسرح بريتن إلى قمة نبوغه الدرامي، فمشهد حلم بيللي وهو في السجن يكشف روح أبطاله تماماً مثل القصيدة التي ينهي بها ميلقيل سرده: ((آه، هذا أنا، لن يشنقوا الحكم بل سيشنقونني أنا، نعم كل شيء انتهى، وأنا كذلك، غداً وعلى الأقل سوف أطير إلى فجر جديد)).

فرانسوا لافون

---

(٣) آكورات: جمع آكور، ويعني ائتلاف أو انسجام ثلاثة أصوات موسيقية أو أكثر لتعزف معاً في وقت واحد.

لقد استطاع بريتن، ومن خلال خمسة عشر عملاً من عام ١٩٤١ «بول بونيان» وحتى عام ١٩٧٣ «الموت في البندقية»، أن يرسِّخ في هذا القرن نوعاً موسيقياً كان في طريقه إلى الاندثار. ولكن وبغضِّ النظر عن وصف الأسلوب فإن أعماله هي دائماً موضوعٌ قابل للشرح والتأويل. إن كل أوبرا من أوبراته تمثل أسلوباً للحجب وللإظهار، فالعمل الذي يكون في بدايته متوجهاً إلى هدف واضح تماماً ينحرف حتماً نحو شيء آخر. ومن هنا جاءت أهمية دراسة بريتن بطريقة ديالكتيكية: الطرح وعكسه، القاعدة وتجاوزاتها، الخطاب وهفواته. وهذا بدوره يوصلنا إلى موقف بريتن الاجتماعي، وإلى حساسيته الخاصة بوصفه شخصاً شاذاً. إذ من النادر أن نصادف شخصاً يحرص إلى هذا الحد على شذوذه المكشوف للمجتمع، ويحاول كسب احترامه رغم هذا الاختلاف معه، ثم ينجح في ذلك.

لقد كان بريتن في الثلاثينات من هذا القرن مناهضاً عنيداً للفاشية ومعارضاً للحرب، مما دفعه إلى الهرب إلى الولايات المتحدة بحثاً عن إثبات ذاته وشخصيته الموسيقية، وبحثاً عن الاعتراف الاجتماعي. وقد نتج عن هذا كله ثلاثة أعمال ذات قيم متفاوتة هي: «إضاءات» عام ١٩٤٠، و«قصائد ميكيل أنجلو»، المهداة إلى صديقه المغني بيتر بيرز، وأوبريت «بول بونيان».

بعد عام واحد من هجرته اختار بريتن وصديقه بيرز العودة إلى بريطانيا وتأدية

يمين الولاء إلى هذا المجتمع الذي طالما احتقراه وافتقداه. وهذا المجتمع بدوره حد من مضايقاته لهما إلى درجة كبيرة، واستثمر في عروض رسمية هذا الثنائي الذي لم تنفصل عراه.

لقد استطاع بريتن بتأليفه لـ «بيتر غريم» عام ١٩٤٥ أن يحصل على القبول الاجتماعي بوصفه مؤلفاً، دون أن ينفي أبداً قناعاته الشخصية، بل على العكس فقد كان هذا العمل دفاعاً حاذقاً عن قضيته الشخصية التي عرضها وطورها من خلال شخصيته «غريم» التي جردها تماماً من سيرتها الذاتية ومن ماديتها (من خلال صوت بيرز الغريب) وبالأخص من خصائصها الجنسية.

لقد ترجم بيرز ببراعة كبيرة، ديالكتيكية المعرفة هذه إلى رمز مُتقن للتبعية المتبادلة مابين الفرد والجماعة. إن بيتر يحتاج إلى المجتمع لكي يعيش (مثل بريتن)، ولكنه غير قادر على الرضوخ لقوانين هذا المجتمع، (على خلاف بريتن)، ولأنظمته السياسية والأخلاقية التي يفرضها ويجسدها إلى أن يؤدي به ذلك إلى الموت.

تميز هذا العمل بجرأة كبيرة، لأنه استبق، وبطريقة خفية كالعادة، طرح الإشكالية التي ستهز مجتمعات الشاذّين جنسياً (والتي سيبقى بريتن بعيداً عنها) في سنوات ١٩٦٠-١٩٧٠. وبالإضافة إلى ذلك فإن البنية الضخمة والتي لم يُر مثيل لها منذ «تريستان» و«أوتيللو»، والبناء الدرامي الذي تم بأسلوب موسيقي

محض، أظهرا تطابقاً في الشكل وفي المضمون لم يُر لهما مثيل منذ فوزيك.

وفي عام ١٩٤٢ قدم بريتن عملين لهما أهمية كبيرة من ناحية الموضوع، فإلى جانب سيريناد للتينور والكور والآلات الوترية لحَّنَ قصيدة «الزهرة السوداء» التي تترجم هوسه بالدنَس والانحطاط والتي أثرت تأثيراً مؤلماً على عمليه «اغتصاب لوكريس» عام ١٩٤٦ و«بيللي باد» عام ١٩٥١ وكلاهما رمز للجمال والحب والمستحيل، ضمن إطار اجتماعي معاد. إن فكرة الجمال والنقاء التي مصيرها التدنيس والتدمير، مستوحاة مباشرة من فلسفة زين[٤] التي طالما سحرت بريتن حتى في عمله «حكايا كنسية». كما ألف بريتن عملاً ضخماً هو «احتفال الترانيم» مخصَّصاً لأول مرة لأصوات الأطفال الذين لن يبتعدوا بعد الآن عن عالم بريتن والذي خطَّ بأصواتهم التي لا تحمل بعدُ الخصائص الجنسية المميزة، بعضاً من أروع مؤلفاته مثل:

- «هيا نصنع أوبرا» عام ١٩٤٩
- و«طوفان نوح» عام ١٩٥٨
- و«الغرور الذهبي» عام ١٩٦٧

---

(٤) Zen: فلسفة بوذية يابانية تأملية، تقول بأن التأمل الباطني هو مصدر الفهم وليس الظواهر الخارجية.

لقد تحول الأطفال من مجرد آلات إلى ممثلين في عمله «دوران البرغي» لهنري جيمس حيث عبر على نحو رائع عن الكبت الجنسي وعن الانجذاب الجنسي نحو الأطفال، وبالتالي عن الانحلال الخلقي لدى الأطفال والخطر الذي يمكن أن يمثله هؤلاء على الكبار. ونجد في هذا العمل الفكرة المزدوجة عن المحظور وعن قلب النظام الطبيعي للأشياء الذي يغني بلمسة إضافية الرمزية لدى بريتن. ولا يمكن إدراك هذه الرمزية لدى بريتن دون الحديث عن عملين رئيسين ومتناقضين هما:

اقتباس «حلم ليلة صيف» لشكسبير، الذي يُركّز على الحلم وسيلةً لإدراك الواقع، و«قداس الحرب» عام ١٩٦٢ الذي يشكل نقطة عدم الرجوع في مواجهة الفظاعة والتعاطف مع مذابح الجمال والبراءة.

لقد ذهب بريتن إلي أبعد من ذلك في ثلاثيته حكايا كنسية (١٩٦٤ - ١٩٦٨) وتعدُّ الأولى منها «نهر الكروان» من أروع إبداعات هذا القرن.

وفي هذا العمل يجمع بريتن روح الرمزية في القرون الوسطى الانجليزية مع الحركة المنتظمة لمسرح «النوّ» الياباني مع الاقتصاد الكبير في الوسائل، محققاً بذلك توازناً مدهشاً بين الإدراك الفكري والإيحاء السحري.

وهذه العملية ضاعفت ميله المتزايد إلى تطهير اللغة الكلامية في العمل. إننا لا نجد لدى بريتن انفعالات كثيرة، وإنما رغبة جامحة ورائعة لإظهار (وفي نفس

الوقت إخفاء) خيالاته الأكثر حميمية، ممزوجة برغبته الغامضة في البقاء مجهولاً وغير مفهوم من العالم الخارجي. ويتم كل هذا مع الوجود المستمر والدائم للبحر: المكان الأمثل لكل ما هو غير منظم، مضطرب وغامض. إنه البندقية، ذلك المكان الذي سيدمر آشنباخ في الأوبرا والوصية حيث كاد بريتن أن يتجاوز الديالكتيكية المميتة التي حبس نفسه فيها.

لقد كان بريتن معروفاً ومقبولاً ولكنه سيبقى دائماً غريباً إلى النهاية.

باسكال بريسو

□□□

❑ الموسيقا والعقل لأنتوني ستور

ترجمة مجيب اسطواني

صدر مؤخراً لعالم النفس البريطاني أنتوني ستور Antony Storr ، كتاباً بعنوان «الموسيقا و العقل» « Music and the Mind ». و ستور بالإضافة لكونه عالم نفس مشهور، هو عازف بيانو و عازف ڤيولا ، و تعمل مجلة الحياة الموسيقية للحصول على الكتاب المذكور لتلخيصه و عرضه على قرّائها، و لقد كتب عنه داڤيد غيتس David Gates في مجلة نيوزويك البريطانية التعليق التالي :

لكل حضارة معروفة نمط موسيقي خاص بها ، و نتأكد من وجود هذا النمط من خلال حضوره في الأعراس و المآتم ، في المطارات أو المصاعد ، و في القاعات الموسيقية . و إذا لم تلاحظ في أماكن أخرى فإنها تضج في رؤوسنا . و لكّن السؤال الآن هو لم هي موجودة و لأي غرض؟

يحاول الكتاب و المفكرون شرح المشاعر التي تثيرها ، و مع ذلك فإنها لاتنقل إلينا أي شيء يمكننا ترجمته حرفياً، إذن لماذا تحرّك مشاعرنا ؟ و كيف أنها لهذا السبب دارت في مخيلتنا في المقام الأول .

يحاول عالم النفس البريطاني أنتوني ستور (و كما علمت فإنه يهوى أيضاً العزف على آلتيّ الكمان و البيانو) الإجابة على هذه الأسئلة في كتابه«الموسيقا

والعقل » الذي يقع في مئتين و اثني عشر صفحة، وطبعته دار Free Press للنشر، مستعرضاً آراء المفكرين بشكل موسّع من أفلاطون إلى نيتشه، إضافة إلى الموسيقيين من هايدن إلى روجيه سيسيون و إن هو لم يستطع مع مصادر العون هذه الوصول إلى كافة الأجوبة على تلك الأسئلة، فإنّه كغيره اقترب كثيراً من ذلك. لايعلم أحد و على سبيل المثال كيف ابتدأت الموسيقا، و ما هو أصلها على الرغم من عواصف بيتهوفن و أغاني الطيور التي ألّفها ميسيان. هناك بعض الباحثين الذين يعتقدون بأنها بدأت على شكل محاكاة لأصوات الطبيعة.

يعتقد ستور بأنها ربما كانت قد تطورت من أصوات الحب و الحنان و إيقاعات الدندنة و المناغاة المتبادلة بين الأم و طفلها الرضيع، و هذا قد يفسر قوتها في جعلنا ننتحب أو نبتهج أحياناً. و لكن الموسيقا تؤثر فينا بشكل موضوعي و بشكل مجازي كما يشهد بذلك أي إنسان حاول إيقاف قدم تضرب ضرباً على الأرض. و خلافاً للفنون الأخرى، فالموسيقا تتصل بشكل وثيق بجسد الإنسان، فإيقاعاتها مماثلة لتنفسنا و مشيتنا و دقات قلوبنا و ممارستنا الحب، و إن إحساسنا بالمدى الموسيقي في كون نغمة ما أعلى من نغمة أخرى قد يكون مستمداً من تقارب النظام السمعي مع دهليز الأذن، مما يفسّر ماهية التكيّف الفيزيائي للموسيقا، كما أن الموسيقا تحدث تأثيرات فيزيولوجية في الإنسان. إن الباحثين الذين كانوا يراقبون معدل نبض قائد الأوركسترا الشهير هربرت ڤون كارايان أثناء قيادته للأوركسترا، وجدوا أن الزيادةالأعظمية في النبض كانت خلال المقاطع الموسيقية الي تؤثّر فيه عاطفياً بشكل كبير، و ليس في المقاطع التي كان يبذل فيها أكبر جهد فيزيائي ممكن.

أما فرويد الذي قلما كتب عن الموسيقا أو اهتم بها، فقد افترض بأن الإنسان ينزع بشكل أساسي لتهدئة عواطفه، بينما يعتبر ستور هذا المبدأ "النرڤاني*" قديماً و بالياً. و من التجارب التي قام بها في الخمسينات و الستينات عن الحرمان الحسيّ عند الإنسان، تبين له بشكل واضح بأنّ الإنسان يعاني من حالة الإشتهاء (المحفز) بالإضافة إلى تحمّله ضغوطاً تفوق قدرته على الإحتمال. و أن الموسيقا هي تصور مجرّد و حافز محدد لإظهار الإنفعالات، فلا عجب إذن في كونها إحدى النشاطات الأساسية للجنس البشري.

لقد كانت الإحتفالات الموسيقية في المجتمعات قبل الصناعية وسيلة لإغناء وتنسيق المشاعر الجماعية أما في المجتمعات المدنيّة، فإن الإستماع الفردي المكثف للموسيقا أصبح منشطاً نفسياً للذين يعانون من مشكلة عدم التواصل بين أحاسيسهم الجسدية و قدراتهم الإنفعالية.

❑❑❑

---

*النرڤانا هي عقيدة بوذية تقضي بوجوب تغلب الانسان على شهوات الجسد للوصول إلى السعادة الأبدية الخالصة.

عالميات

مسابقة أورليان الدولية لبيانو القرن العشرين

من ٢٨/ ٢ والى ٦ / ٣ / ١٩٩٤

آخر موعد للتسجيل ٩/ ١/ ١٩٩٤

العنوان :

OCI Maison des Associations 46 ter rue Ste Catherine 45000

Orleans- France

هاتف : باريس (١) ٤٢٤٥٥٦٨١

اورليان ٣٨٦٢٨٩٢٢

اورليان – فرنسا

Salle de L'institut et carre Saint Vincent

□ معاجم الموسيقا الغربية - حرف الباء B (٢)

إعداد ظفر قسوات

مراجعة محمد حنانا

□ الأعلام

باخ يوهان كريستوف ١٦٤٢-١٧٠٥

BACH, Johann Christoph

مؤلف ألماني، ابن عم والد باخ الكبير يوهان سيباستيان. ألف أعمالاً سيمفونية و رباعيات وترية وأعمالاً إنشادية وتراتيل كنسية.

باخ فيلهلم فريدمان ١٧١٠-١٧٨٤

BACH, Wilhelm Friedemann

مؤلف ألماني وهو أكبر أولاد باخ الكبير، تتلمذ على يدي والده. عمل في الكنيسة عازفاً لآلة الأورغن ومات فقيراً معدماً. تتضمن أعماله الموسيقية

نشر الجزء الأول من محتويات معاجم الموسيقا الغربية حرف الباء في العدد الثاني.

تسع سيمفونيات ومؤلفات لآلة الأورغن والهاربسيكورد، وبعض التراتيل الكنسية.

بالاكيريف، ميلي اليكسييفيتش ١٨٣٧-١٩١٠

BALAKIREV, Mily Alexeyevic

مؤلف روسي تزعم جماعة (القبضة المنيعة)، وهم المؤلفون الروس الذين عرفوا بالخمسة الكبار(١)، كان قائداً للأوركسترا، ومديراً للموسيقا في البلاط القيصري الروسي. أرشد زملاءه وعرفهم بالموسيقا الأوروبية الغربية... التجأ في أواخر حياته إلى الكنيسة وأصبح قساً، ثم أصيب بانهيار عصبي منعه من العمل. تشتمل مؤلفاته على عملين سيمفونيين وقصيدة سيمفونية بعنوان «تمارا»، وعدد من مقطوعات البيانو، اشتهر بـا مقطوعة «إسلامي»، هذا بالإضافة إلى عدد من الأغاني العاطفية. كما جمع ودون العديد من الأغاني الشعبية الروسية.

---

(١) بالاكيريف، كوي، موسورسكي، بورودين، ريمسكي، كورساكوف

Balakirev, Cui, Mussorgsky, Borodin, Rimsky Korsakov

باربر، صموئيل ١٩١٠-١٩٧٠

BARBER, Samuel

مؤلف أميريكي، بدأ حياته الموسيقية مغنياً. درس في إيطاليا والولايات المتحدة، ألف في البداية وفق التقاليد الأوروبية، ثم وجد أسلوبه الشخصي المعاصر. وضع أعمال أوبرا منها: البندقية، الجسر، انطون وكليوباترا. كما وضع سيمفونيتين وباليه ميديا، إلى جانب رباعي وتري اشتهرت حركته البطيئة (الأداجيو).

بارتوك، بيلا ١٨٨١-١٩٤٥

BARTOK, Bela

مؤلف هنغاري تأثر في بداياته بالمؤلف النمساوي ريتشارد شتراوس والفرنسي كلود ديبوسي ثم وجد لغته الموسيقية الخاصة إثر تعرفه على الموسيقا الشعبية واعتماده عليها تتميز موسيقا بارتوك بشخصية قوية وفريدة، وحساسية فائقة تعبر عن روحه الإنسانية الرقيقة ومزاجه الإنطوائي، وقد دفعت موسيقاه وإيقاعاته موسيقا القرن العشرين نحو افاق جديدة. اعتمد بارتوك في بناء موسيقاه على الألحان الشعبية التي كان يجمعها ويصنفها ويدرس تأثيرها وميزاتها. زار بارتوك العديد من بلدان أوروبا وأميريكا وشمال أفريقيا وتركيا وشمال سورية، كما حضر مؤتمر
الموسيقا العربية الذي انعقد في القاهرة عام ١٩٣٢. استقر نهائياً في مدينة

نيويورك حيث عمل أستاذاً في المعهد الموسيقي فيها حتي وفاته إثر مرض عضال.

أشهر أعماله:

للمسرح: الأمير الخشبي، قصر ذو اللحية الزرقاء، المندارين العجيب.

للأوركسترا: الكونشيرتو السيمفوني، متواليتان، لوحتان، صورتان، المتوالية الراقصة. ثلاث أعمال كونشيرتو للبيانو لم ينه الثالث منها، رابسودي بيانو وأوركسترا، رابسودي كمان وأوركسترا.

أعمال موسيقا الحجرة: ٦ رباعيات وترية، سوناتات. إضافة إلى الأغاني وأعمال الإنشاد وأعمالاً متفرقة للبيانو منها مجموعة تمارين «ميكروكوسموس» المتدرجة الصعوبة.

بيتهوفن، لودڤيغ فان ١٧٧٠-١٨٢٧

BEETHOVEN, Ludwig Van

ولد في بون بألمانيا ومات في فيينا بالنمسا. بدأ دراسة الموسيقا على يدي والده المغني وقائد الأوركسترا وهو في سن الطفولة، لكنها لم تكن دراسة منظمة قائمة على منهج محدد، بل كانت مزيجاً من الدأب والإرتجال. في عام ١٧٧٩ قام عازف الأورغن اللامع كريستيان جوتليب نيفه بتدريس بيتهوفن دراسة موسيقية منظمة، كما حصل له فيما بعد على بعض الوظائف، منها عازف مساعد للأورغن في الكنيسة، وعازف على الهاربسيكورد في أوركسترا البلاط وعازف على الفيولا في المسرح. في عام ١٧٩٢ ذهب بيتهوفن إلى فيينا، عاصمة

الموسيقا في ذلك الوقت. وهناك تابع دراسته الموسيقية على أيدي هايدن وشنك وساليـيري والبـرختس وبرغـر. وهناك أيضاً تعـززت مكانتـه الموسـيقـيـة بين الأرستقراطيين من محبي الموسيقا، الذين وجدوا فيه عبقرياً لا يجارى، ولمسوا فيه الطيبة والنبل. ابتداءً من عام ١٧٩٨ بدأت تظهر أعراض الصمم عند بيتهوفن والتي تحولت فيما بعد إلى صمم تام. أنهى بيتهوفن بين عامي (١٨٠٠-١٨١٥) الكثيـر من الأعـمـال قـبل ولوجـه عـالم الصـمم الكامل، فـقـد وضع ثماني سيمفونيات من سيمفونياته التسع، إلى جانب خمس كونشيرتات لآلة البيانو والأوركسترا، وأوبرا فيديليو، وغيرها من الأعمال البارزة، بعد ذلك راح يمضي معظم أوقاته في ريف مدينة فيينا الجميل، وحيداً يمشي ويتأمل، وخلال ذلك كان يدون أفكاره وخواطره الموسيقية في دفتر صغير كان دائماً بين يديه.

تمثل الأعمال الأخيرة التي تلت سيمفونية بيتهوفن التاسعة، وعلى الأخص الرباعيات الوترية الأخيرة، قمة إبداعاته، رغم كونها أتت في المرحلة المزعجة من حياته، حيث عانى من الصمم الكامل والوحدة والمرض والشيخوخة.

تتجلى عظمة بيتهوفن في الموسيقا الآلية (موسيقا الآلات) في جميع صيغها، أما أعمال الإنشاد والمؤلفات الغنائية فكانت على هامش اهتمامه، فأتت باهتة ضعيفة بالمقارنة مع الموسيقا الآلية التي وضعها. يتميز أسلوب بيتهوفن بالقوة والعمق، وموسيقاه زاخرة بالأفكار والعواطف والصراع، وتتجلى فيها الروح الفردية التواقة للحرية والمحبة والسلام.

أشهر أعماله:

خمس كونشيرتات لآلة البيانو، كونشيرتو لآلة الكمان، ٩ سيمفونيات، ٣٢ سوناتا لآلة البيانو، ١٠ سوناتات لآلة الكمان، ١٦ رباعي وتري، ثلاثيات إلى جانب أعمال أخرى متنوعة.

بيلليني، فينشينزو ١٨٠١-١٨٣٥

BELLINI, Vencenzo

مؤلف أوبرا إيطالي. درس الموسيقا في مدينة نابولي. حاز على شهرة واسعة وهو مايزال طالباً في المعهد الموسيقي. وضع عدة أوبرات ماتزال تعرض باستمرار حتى اليوم بسبب ألحانها الفاتنة وعرضها لإمكانيات الصوت البشري. توفي بيلليني بصورة مفاجئة أثناء قيامه بزيارة إلى باريس وهو في سن الرابعة والثلاثين. تعد أعماله عادية عموماً، إذ أتت في مرحلة انحطاط الموسيقا الإيطالية، إلى جانب أنه مات قبل نضوجه الفني. كان صديقاً حميماً لشوبان ويقال أن شوبان تأثر بشاعرية بيلليني في نوكتورناته.

أشهر أعماله:

أوبرا أولسون وسالفينا، بيانكا وفيرناندو، القرصان، سونامبولا، نورما، البيوريتانيون.

بنجامين، آرثر ١٨٩٣-١٩٦٠

BENJAMIN, Arthur

مؤلف أوسترالي وعازف بيانو. أقام في لندن وعاش فترة طويلة في منطقة فانكوفر بكندا، زار جزر الهند الغربية حيث وضع مقطوعته الشهيرة رومبا جامايكا. تتسم أعماله بشيء من الخفة، وخاصة الكوميدية منها، مثل الشيطان أخذها وبريمادونا. وضع بنجامين أيضاً عدداً من الأوبرات، منها قصة مدينتين، وطرطوف، إلى جانب بعض الأعمال للأوركسترا والبيانو وموسيقا الأفلام.

بيرغ، ألبان ١٨٨٥-١٩٣٥

BERG, Alban

مؤلف نمساوي، ولد وعمل ومات في مدينة فيينا. تتلمذ على يدي المؤلف النمساوي آرنولد شونبرغ. وقد ساهم بيرغ مع أستاذه في تطوير أسلوب المدرسة الفييناوية في التأليف المبني على استخدام السلم الموسيقي ذي الاثني عشرة نغمة. وقد تعامل بيرغ مع الأسلوب الجديد بطريقته الخاصة على صعيد التآلفات الصوتية وابتكار الألحان، ويتجلى ذلك في أوبرا «فوزيك» وكونشيرتو البيانو والكمان مع آلات النفخ الخشبية، وأوبرا «لولو» وكونشيرتو الكمان والأوركسترا، وبعض الأعمال الأخرى.

بيريو، لوتشيانو ١٩٢٥

BERIO,Luciano

مؤلف إيطالي معاصر ينتمي إلى المدرسة الموسيقية ما بعد الحديثة، تتلمذ على يدي مواطنه المعروف لويجي ديلا بيكولا. استخدم في موسيقاه تأثيرات صوتية غريبة، كما استخدم الأصوات الإلكترونية، ووضع أعمالاً تجيز للعازفين الأداء الحر. من أعماله «دوائر» لصوت بشري وهارب وآلتي إيقاع، و«إيقاعات جمالية».

بيرليوز، هكتور ١٨٠٣-١٨٦٩

BERLIOZ, Hector

مؤلف فرنسي ولد قرب غرونوبل أراد له والده مهنة الطب، لكنه لم يألف تلك المهنة، فهجر دراسة الطب وكرس نفسه للموسيقا. أتم دراسته الموسيقية في كونسيرفاتوار باريس ثم حاز على جائزة روما في التأليف. تزوج عام ١٨٣٣ من الممثلة الانكليزية هاريت كونستانس سميثسون بعد غرام عاصف كاد يقوده إلى الانتحار، ثم انفصل عنها عام ١٨٤٢. وقد صور تلك العلاقة وذلك الحب الجارف في سيمفونيته الخيالية، التي شكلت منطلقاً جديداً كان له أكبر الأثر على التطور اللاحق للموسيقا. زار بيرليوز إيطاليا وروسيا وانكلترا وألمانيا، حيث لاقى النجاح والإعجاب، كما لاقى الدعم الكبير من مؤلفين كبار، أمثال ليست

ومندلسون وشومان وغيرهم.

عاش بيرليوز سنواته الأخيرة في تعاسة ومرارة، فقد توفيت زوجته الثانية، وفقد ابنه الوحيد، وراحت الصحف تهاجم أعماله الموسيقية، وسحبت آخر أوبراته «الطروادیون» من مسرح دار أوبرا باريس. كتب بيرليوز يقول: ((إنني وحيد، أدعو الموت في كل لحظة)). اشتغل بيرليوز إلى جانب التأليف بالنقد الموسيقي الذي برع فيه وجعل منه واحداً من أهم النقاد في تاريخ الموسيقا. يتميز أسلوب بيرليوز الموسيقي بالقوة والفخامة والمعالجة الأوركسترالية الفذة.

أشهر أعماله:

السيمفونية الخيالية، هارولد في إيطاليا، السيمفونية الجنائزية، روميو وجوليت، كليوباترا، فاوست، جناز للجوقة والأوركسترا.

بيرفولد، فرانز أدولف ١٧٩٦-١٨٦٨

BERWALD, Franz Adolf

مؤلف وعازف كمان سويدي. رومانسي الأسلوب، متأثر بالمدرسة الألمانية، وخاصة أعمال ف. شوبرت. لم يصب نجاحاً في حياته. وضع العديد من الأعمال الموسيقية منها: ٦ سيمفونيات وأوبرا وكونشيرتو لآلة الكمان والأوركسترا وبعض أعمال موسيقا الحجرة.

بيزيه، جورج ١٨٣٨-١٨٧٥

BIZET, Georges

مؤلف فرنسي ولد في باريس عام ١٨٣٨ . بدأ دراسة العزف على آلة البيانو وهو في التاسعة، ثم درس التأليف الموسيقي على يدي الأستاذ هاليفي. حاز على جائزة روما في التأليف وهو مايزال في العشرين من عمره. أحرزت أعماله المبكرة نجاحاً محدوداً، واستقبل بعضها ببرود، إلا أن أوبراه «كارمن» التي لم تحظ في البدء بنجاح كبير، غدت من أكثر الأوبرات شعبية في جميع أنحاء العالم، ومازالت تحتل مكانة بارزة إلى يومنا هذا نظراً لجاذبية مضمونها وعذوبة ألحانها وتألقها. توفي بيزيه في ضاحية قرب باريس وهو ما يزال شاباً.

أشهر أعماله:

للمسرح: الطبيب المعجزة، صيادو اللؤلؤ، جميلة، فتاة من الآرل، كارمن.

للأوركسترا: فاسكو دي غاما، موكب جنائزي، سيمفونية واحدة. إلى جانب بعض الأعمال لآلة البيانو.

بلاخر، بوريس ١٩٠٣-١٩٦٩

BLACHER, Boris

مؤلف ألماني من والدين روسيين، ولد في الصين وأصبح منذ عام ١٩٥٣

مديراً للمعهد العالي للموسيقا في برلين. ألف أعمالاً بلغة معاصرة مثل: روميو وجولييت، وحكايات بروسية، وأوبرا المحقق الكبير والجريمة والعقاب المأخوذة عن رواية دوستويفسكي. اهتم بالتركيب الإيقاعي مقتفياً أسلوب سترافنسكي، كما أوجد نظام «الإيقاعات المتغيرة» حيث تحدد أوزان الميزورات وفق علامات رياضية.

بليس، آرثر ١٨٩١-١٩٦٢

BLISS, Arthur

مؤلف بريطاني تتلمذ على يدي ستانفورد وفون ويليامز. كان مديراً للموسيقا في هيئة الإذاعة البريطانية، ومديراً لموسيقا البلاط. وضع أعمالاً خفيفة ذات مستوى عادي. تأثر في البداية بموسيقا ستراڤنسكي، ثم كون أسلوبه الخاص. من أعماله باليه «تشكمت»، وأوبرا الأوليمبيون، كانتاتا مريم المجدلية، إلى جانب بعض أعمال الأوركسترا والبيانو وموسيقا الأفلام.

بلوخ، أرنست ١٨٨٠-١٩٥٩

BLOCH, Ernest

مؤلف سويسري، ذهب إلى أميريكا عام ١٩١٦، ثم عاد في الثلاثينات. تبدو في أعماله تأثيرات الموسيقا الشرقية. من أعماله أوبرا ماكبث، وبعض

أعمال الأوركسترا، وموسيقا الحجرة.

بوكيريني، لويجي ١٧٤٣-١٨٠٥

BOCCHERINI, Luigi

مؤلف إيطالي وعازف فيولونسيل. زار إسبانيا بدعوة من سفيرها في باريس، ومكث فيها سنتين حيث عمل في بلاط شارل الرابع في مدريد، ثم عاد إليها عام ١٧٩٧، لكنه لم يجد هذه المرة من يرعاه فعاش في مدريد وحيداً فقيراً حتى وفاته. كان بوكيريني مؤلفاً مقتدراً غزير الانتاج، فقد وضع أربع كونشيرتات لآلة الفيولونسيل مع الأوركسترا، وعشرين سيمفونية، وخمساً وعشرين ومئة خماسية وترية، (من واحدة من هذه الخماسيات أتت رقصة «المينويت» الشهيرة التي عرف بها)، واثنتان ومئة رباعية وترية، وأوبرا كليمنتينا، إلى جانب أعمال أخرى كنسية.

بورودين، الكسندر ١٨٣٣-١٨٨٧

BORODIN, Alexander

مؤلف روسي، واحد من جماعة القبضة المنيعة «الخمسة الكبار». درس الموسيقا على يدي بالاكيريف. وطرق باب الإبداع الموسيقي، لكن عاقه ضيق الوقت عن التأليف بصورة دائمة، فقد كان طبيباً وكيميائياً وشغل منصب بروفيسور في أكاديمية الطب الجراحي في بطرسبورغ. لذلك كانت مؤلفاته

قليلة، وتشتمل هذه المؤلفات على ثلاث سيمفونيات، ورباعيتين وتريتين، والقصيدة السيمفونية في سهوب آسيا، وعدد من الأغاني، هذا إلى جانب أوبراه الشهيرة الأمير إيغور، التى استغرق تلحينها أربعة عشر عاماً، ومات قبل أن يكملها. وأكملها بعد وفاته كل من كورساكوف وجلازونوف. تتميز أعمال بورودين بالنضارة والتأثير الفوري وتعدد الألوان والأصالة القومية، وتبدو هذه الأصالة في الإيقاع والألحان الشعبية الروسية ذات الطابع الشرقي.

بوليز، بيير ١٩٢٥

BOULEZ, Pierre

مؤلف وقائد أوركسترا فرنسي. وضع أعمالاً تتسم بالحداثة، مستخدماً السلم الموسيقي ذو الاثنتي عشرة نغمة موسيقية. تتضمن أعماله مقطوعات لآلة البيانو بالغة التعقيد، إلى جانب بعض أعمال الأوركسترا وموسيقا الحجرة التي تتضمن غناءاً منفرداً.

براهمز، جوهانس ١٨٣٣-١٨٩٧

BRAHMS, Johannes

مؤلف ألماني وعازف بيانو. ولد في هامبورغ حيث عمل في حاناتها عازفاً لآلة البيانو وهو مايزال شاباً صغيراً. في عام ١٨٥٣ تعرف على بعض الفنانين، منهم جواكيم عازف الكمان الشهير، وشومان وليست، الذين أصبحوا من المقربين

إليه. زار براهمز فيينا عام ١٨٦٢، وظل فيها مكرساً نفسه للتأليف حتى وفاته. لم تظهر السيمفونية الأولى لبراهمز إلا بعد تجاوزه الأربعين من العمر، وعدها المجددون آنذاك سيمفونية محافظة. لم يقرب براهمز الأوبرا، كذلك لم يقرب الموسيقا ذات البرنامج (الوصفية)، لكنه أغنى الأشكال الموسيقية التي سادت فترة بيتهوفن، فأتت متقنة ومحكمة وفيها الكثير من الجدة والأصالة. لقد حافظ براهمز على التراث الكلاسيكي لكن ضمنه روحاً رومانسية، وقد وصفت أعماله بالغجرية الحسناء التي ترقص وتغني بثياب مشدودة محتشمة.

أشهر أعماله:

أعمال الأوركسترا: أربع سيمفونيات، الافتتاحية المأسوية، رقصات هنغارية، افتتاحية المهرجان الأكاديمي، متحولات على لحن لهايدن.

أعمال الغناء والإنشاد: مريم العذراء، أنشودة جنائزية، جناز ألماني، آلتو رابسودي.

أعمال موسيقا الحجرة: ٣ رباعيات وترية، سداسيان وتريان، ٣ رباعيات بيانو، ثلاثي بيانو، خماسي كلارينيت، سوناتات للكمان والفيولونسيل.

أعمال الكونشيرتو: كونشيرتو كمان، كونشيرتوان للبيانو مع الأوركسترا، كونشيرتو لآلتي كمان وفيولونسيل مع الأوركسترا، إلى جانب الأغاني وبعض الأعمال الأخرى.

بريتن بنجامين ١٩١٣-١٩٧٦

BRITTEN, Benjamin

مؤلف انكليزي معاصر وعازف بيانو وقائد أوركسترا، تتلمذ على أيدي الأستاذ فرانك بريدج والأستاذ آير لاند. تأثر بالمؤلف الانكليزي القديم هنري بورسيل، كما تأثر بكل من غوستاف ماهلر وإيغور سترافنسكي وبصديقه المؤلف ديمتري شوستاكوفيتش.

أشهر أعماله:

أوبرا بيتر غرايز، اغتصاب لوكريتشيا، السيمفونية البسيطة، سيمفونية الجناز، جناز الحرب، إضافة إلى مجموعة أغان وأعمال باليه.

بروخ، ماكس ١٨٣٨-١٩٢٠

BRUCH, Max

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني، نال شهرة من خلال عمله كونشيرتو الكمان رقم ١. عمل أستاذاً وقائد أوركسترا. ألف عدداً كبيراً جداً من الأعمال، أفضلها أعماله الإنشادية. تميزت أعماله الأوركسترالية بالروح الرومانسية الأخاذة، وبلحنيه متدفقة فيها عذوبة وصفاء.

أشهر أعماله:

تشتمل أعماله على: كونشيرتوان للكمان مع الأوركسترا، ثلاث

سيمفونيات، إضافة إلى أعمال الأوبرا وأعمال الكورس.

بروكنر، انطون ١٨٢٤-١٨٩٦

BRUCKNER, Anton

مؤلف نمساوي وعازف أورغن بدأ منشداً في الكنيسة ضمن كورس الصغار، ثم ذهب إلى فيينا ليدرس على يدي زيختر. أصبح أستاذاً في كونسيرفاتوار فيينا، وغدا فاغنر مثله الأعلى في التأليف، خاصة بعد سماعه أوبرا «تريستان وإيزولد». وقد قام فاغنر بإرشاده حين أطلعه على سيمفونيته الثالثة، ومنذ تلك اللحظة أصبح صديقاً حميماً وتابعاً ومؤيداً لفاغنر، كذلك وصفه فاغنر بأنه أفضل مؤلف سيمفوني منذ عصر بيتهوفن. وضع بروكنر تسع سيمفونيات، إضافة إلى واحدة أطلق عليها رقم صفر، ولم يعش ليكمل السيمفونية الأخيرة، وأهدى فاغنر سيمفونيته الثالثة التي تعد أولى سيمفونياته المتكاملة: والتي استخدم فيها الأسلوب الفاغنري في التعبير، كما وضع خماسية وترية، وثلاثة أعمال إنشادية من نوع القداس. تتصف أعمال بروكنر بالرحابة والعمق، وهي ذات بعد تأملي صوفي.

بوزوني، فيروتشيو بينڤينوتو ١٨٦٦-١٩٢٤

BUSONI, Ferrucio Benvenuto

مؤلف وعازف بيانو إيطالي. وضع أعمالاً كثيرة لآلة البيانو، بالإضافة إلى

عدد من أعمال الأوركسترا والأغاني وأعمال الأوبرا، كما كيَّف لآلة البيانو عدداً كبيراً من مقطوعات شهيرة لملحنين مختلفين. حاول بأسلوبه التعبيري الخاص الابتعاد عن تيار الرومانسية الذي رفضه بصورة قطعية. توفي في برلين عام ١٩٢٤.

بيرد، ويليام ١٥٤٣-١٦٢٣

BYRD, William

مؤلف انكليزي وعازف أورغن. عمل عازف أورغن في كنيسة لنكلن، ثم في كنيسة البلاط. وضع عدداً كبيراً من الأعمال الكنسية، وتتضمن قداسات لثلاثة أصوات وأربعة وخمسة، وعدداً كبيراً من أعمال الموتيت، إلى جانب بعض الأعمال لآلة الفيرجينيال والفيولا.

يحتل بيرد مكانة هامة في تاريخ الموسيقا، فأعماله البارعة والمتنوعة لا تقل أهمية عن أعمال بالسترينا إن لم تفقها أحياناً.

□ □ □

□ الأعمال الشهيرة

Blessed Pair of Sirens حوريتا البحر المباركتان

كانتاتا للمؤلف س. هـ. هـ. باري قدمت لأول مرة عام ١٨٨٧ وهي مبنية على أشعار ميلتون.

Blue Danube,The الدانوب الأزرق

فالس للمؤلف النمساوي يوهان شتراوس الأصغر، وضعه عام ١٨٦٧. وهو في نسخته الأصلية للأوركسترا مع الجوقة.

Boheme,La البوهيمية

أوبراتان إيطاليتان مأخوذتان عن رواية الكاتب الفرنسي مورجيه «مشاهد من الحياة البوهيمية». الأولى للمؤلف جياكومو بوتشيني قدمت في تورينو عام ١٨٩٦. والثانية للمؤلف الإيطالي ليونكفاللو قدمت في البندقية عام ١٨٩٧.

Boris Godunov بوريس جودونوف

أوبرا للمؤلف الروسي موديست موسورسكي، قدمت لأول مرة في بطرسبرغ عام ١٨٧٤، وفي عام ١٨٩٠ وبعد موت موسورسكي أعاد المؤلف ريمسكي كورساكوف توزيعها أوركسترالياً وقام بإجراء بعض التعديلات عليها. وقد قدمت تلك النسخة المعدلة في موسكو خلال موسم عام (١٨٩٨-١٨٩٩). وقد لعب المغني فيدور شليابين دور بوريس. كتب الحوار موسورسكي تفسه معتمداً على نص الدراما التاريخية بوريس جودونوف للشاعر الروسي بوشكين. تمتاز أوبرا بوريس جودونوف بقوتها وتأثيرها الطاغي، فقد نجح موسورسكي في تصوير شخصياتها وأحداثها والصراعات الدائرة فيها.

Brandenburg Concertos كونشيرتات براندنبورغ

ستة أعمال من نوع الكونشيرتو غروسو، ألفها يوهان سيباستيان باخ عام ١٧٢١، وأهداها إلى نبيل ألماني من براندنبورغ.

Buffoon المهرج

باليه للمؤلف س. بروكوفييف قدمت في باريس عام ١٩٢١.

Butterfly's Wings أجنحة الفراشة

اسم أطلق على إيتود (دراسة) رقم ٩ مقام صول بيمول للبيانو للمؤلف البولوني فريدريك شوبان.

□ □ □

❑ المصطلحات

-Bass ١- أخفض أصوات الرجال

٢- أخفض الأصوات في مؤلف موسيقي.

٣- أسرة الآلات التي تصدر أصواتاً منخفضة جداً.

٤- تعبير مختصر لآلة الكونترباص وآلة التوبا النحاسية.

-Bel Canto «الغناء الجميل» أسلوب في الغناء غالباً ما نجده في أوبرات بيلليني ودونيزيتي ويسعى إلى إبراز قدرة الصوت البشري من خلال تأديته لمقاطع فيها الكثير من الصعوبة من حيث السرعة والرشاقة والزخرفة والأبعاد الصوتية.

-Benedicite تعبير لاتيني، يعني أنشودة الأطفال الثلاثة المقدسين، وتنشد في الكنيسة الانجليكانية.

-Benedictus ١- مقطع من القداس الإنشادي، يبدأ بالكلمات «بوركت وبورك قدومك للبشرية أيها النبي يسوع المسيح».

٢- ترتيل ترنمه الجوقة في الكنيسة الانجليكانية عند صلاة الصبح وكلماته من إنجيل لوقا.

Berceuse- أغنية المهد، كذلك يطلق هذا التعبير على القطع الموسيقية الآلية التي توحي بأغنية المهد.

Bisbigliando- بهمس. تعبير موسيقي، يعني إعادة تكرار النغمات الموسيقية بنعومةوبسرعة، كتأثيرخاص في العزف على آلة الهارب القيثارة

Bitonality- استخدام مقامين موسيقيين مختلفين في نفس الوقت، كما فعل المؤلف إيغور ستراڤنسكي في باليه «بتروشكا».

Blue Note- النغمة الزرقاء، نغمة من السلم الموسيقي (الثالثة والسابعة خاصة) تخفض نصف صوت في موسيقا الجاز وفي الموسيقا الخفيفة والجدية المتأثرة بموسيقا الجاز.

Blues- ١- نوع من أغاني زنوج أميريكا البطيئة والحزينة، والتي عرفت معرفة واسعة عام ١٩١١.

٢- تعبير يستخدم للدلالة على مثل هذه الموسيقا وطابعها الزنجي الأميريكي.

Bolero- رقصة إسبانية ذات وزن ثلاثي. وقد استخدم موريس رافيل ذلك الإيقاع وبنى عليه مقطوعته الموسيقية الشهيرة بالبوليرو.

Boogie-Woogie- أسلوب في عزف موسيقا الجاز السريعة على آلة البيانو. انتشر هذا الأسلوب في الولايات المتحدة الأميركية نحو عام ١٩٣٨، ويختصر هذا التعبير في كلمة بوغي.

Bouffons- رقصة شاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر، وكان يرقصها عادة أربعة رجال متدرعين، وتتضمن عراكاً صورياً بين مقاطعها.

Bourree- شكل من أشكال الرقصات التي وجدت في المتواليات اللحنية لبعض المؤلفين، من أمثال باخ الكبير وفرانسوا كوبران وجان فيليب رامو. وتتكون من مقطعين يتكرران، وهي ذات وزن ثنائي.

Bow- القوس الذي يعزف به على أوتار الآلات الوترية من عائلة الكمان لإحداث الاهتزازات الصوتية. قديماً كان عبارة عن قضيب خشبي مرن محدب الشكل يشبه القنطرة يشد ويثبت في طرفيه شعر من ذيل الفرس، ثم تطور وأخذ شكله الحالي في القرن الثامن عشر، على يد الصانع الفرنسي الشهير فرانسوا تورت (١٧٤٧-١٨٣٥) الذي أوصله إلى درجة الكمال.

-Branle رقصة فرنسية ذات وزن ثنائي وتشبه رقصة الغافوت. ومن الأرجح أنها رقصة البرول ذاتها.

-Brass النحاسيات، تعبير موسيقي يدل على آلات النفخ المصنوعة من النحاس أو من معادن أخرى.

-Brass Band فرقة موسيقية مكونة من آلات النفخ النحاسية فقط.

-Bratsche آلة الفيولا، أو الآلتو الوترية باللغة الألمانية.

-Bravura تعبير موسيقي يطلق على الأداء الذي يتميز باللمعان والتألق والتقنية العالية.

-Brawl رقصة فرنسية الأصل ذات وزن ثنائي.

-Brillante تعبير يطلق على الأداء الموسيقي المتألق وخاصة الأداء المنفرد.

-Brindisi أغنية النخب عند الشراب.

-Burlesca عمل موسيقي آلي ذو طابع ساخر ودعابي.

-Burletta ملهاة موسيقية.

Byzantine Music-الموسيقا البيزنطية، وهي موسيقا الإنشاد الديني في الكنائس الشرقية الأرثوذوكسية.

□ □ □

❑ معاجم الموسيقا الغربية ـ حرف الثاء C

اعداد محمد حنانا

– عازف كمان

–كاتب موسيقي

❑ الأعلام

كابيزون، دي أنطونيو ١٥١٠ ـ ١٥٦٦

CABEZÓN, Antonio de

مؤلف و عازف أورغن و هاربسيكورد إسباني، عمل في البلاط الإسباني، كان أعمى منذ الولادة. لحن عدداً من الأعمال الموسيقية التي تميزت بأصالتها و جودتها.

كاتشيني، جوليو ١٥٤٥ ـ ١٦١٨

CACCINI, Giulio

مؤلف و عازف عود إيطالي، تعّد أوبراه « EURYDICE » يوروديتشه التي وضعها عام ١٦٠٠ من الأوبرات الأولى المبكرة. كان واحداً من الرواد الذين وصفت أعمالهم ذات النمط التعبيري الجديد و الذي تجلى في أعمال الماد ريجال

و الكانزونيت بالموسيقا الجديدة.

كادمان، شارلز واكيفيلد ١٨٨١ ـ ١٩٤٦

CADMAN, Charles Wakefield

مؤلف أميركي. من أعماله سيمفونية بنسلفانيا، و أوبرا مبنية على ألحان الهنود الحمر الأميركيين و أغانيهم.

كيج، جون ١٩١٢ ـ ١٩٩٢

CAGE, John

مؤلف أميريكي و عازف بيانو، كان تلميذ آ. شونبرغ. من أعماله «مناظر طبيعية خيالية» للمذبذب الكهربائي و علب التنك و الطنان الكهربائي، و له أعمال أخرى لمجموعات من اختراعه، كما ألف باليه «الفصول» التي استخدم فيها أوركسترا تقليدية.

كالدارا، أنطونيو ١٦٧٠ ـ ١٧٣٦

CALDARA, Antonio

مؤلف إيطالي، رحل إلى ڤيينا و استقر فيها حتى وفاته. ألف أكثر من سبعين أوبرا، كما ألف العديد من أعمال الأوراتوريو و موسيقا الحجرة و الموسيقا الكنسية.

كامبيون، توماس ١٥٦٢ ـ ١٦٢٠

CAMPION, Thomas

مؤلف إنكليزي، ألف الكثير من الأغاني و الماسكات، كما كتب قصائد لحنها هو و آخرون. كان محامياً و طبيباً.

كامبرا، أندريه ١٦٦٠ ـ ١٧٤٤

CAMPRA, André

مؤلف فرنسي، وضع العديد من الأوبرات و الأوبرا باليه و الأعمال الكنسية. كان المسؤول الموسيقي في كنيسة نوتردام في باريس.

كانابيخ، كريستيان ١٧٣١ ـ ١٧٩٨

CANNABICH, Christian

مؤلف ألماني، وضع العديد من السيمفونيات و الأوبرات و أعمال الباليه وموسيقا الحجرة، و كان إلى جانب ذلك عازفاً لآلة الكمان و قائداً للأوركسترا.

كاريسيمي، جياكومو ١٦٠٥ ـ ١٦٧٤

CARISSIMI, Giacomo

مؤلف إيطالي من مؤلفي أعمال الأوراتوريو و الكانتاتا و القداس المبكرة.

كاربنتر، جون آلدن ١٨٧٦ ـ ١٩٥١

CARPENTER, John Alden

مؤلف أميريكي، وضع أعمالاً أوركسترالية كالسويت و السيمفوني و الباليه.

كاسيلا، ألفريدو ١٨٨٣ ـ ١٩٤٧

CASELLA, Alfredo

مؤلف إيطالي و عازف بيانو، تتلمذ على يد المؤلف فوريه في باريس. تتضمن أعماله أوبرات و سيمفونيات و أعمال موسيقا الحجرة و أعمال للبيانو، و بعض الأعمال الدينية.

شاربنتيه، مارك أنطوان ١٦٣٤ ـ ١٧٠٤

CHARPENTIER, Marc-Antoine

مؤلف فرنسي، تتلمذ على يد المؤلف الإيطالي كاريسيمي. وضع العديد من الأعمال الكنسية إلى جانب أعمال الأوبرا و الباليه.

شوسون، إرنست ١٨٥٥ ـ ١٨٩٩

CHAUSSON, Ernest

مؤلف فرنسي تتلمذ على يد ج. ماسنيه و س. فرانك. كان من الناحية الأسلوبية بمثابة جسر بين الجيل الذي سبقه و جيل كلود ديبوسي. من أعماله

قصيدة لآلة الكمان و الأوركسترا، كونشيرتو لآلة الكمان مع بيانو و رباعية وترية، قصيدة الحب و البحر لصوت سوبرانو مع الأوركسترا، و أعمال أخرى متنوعة و عدد من الأغاني.

شافيز، كارلوس ١٨٩٩ ـ ١٩٧٨

CHÁVEZ, Carlos

مؤلف مكسيكي و قائد أوركسترا و باحث في مجال الأغنية الشعبية. درس البيانو على يد مانويل بونسي. اتجه نحو التأليف الموسيقي النابع من روح الموسيقا القومية الهندية المكسيكية. أنشأ الأوركسترا السيمفونية، و شغل منصب مدير الكونسرڤاتوار المكسيكي. زار أوروبا الغربية و الولايات المتحدة حيث قام بنشاط موسيقي واسع. تتضمن أعماله سيمفونيات و باليهات و قطع لآلة البيانو و قطع لآلات النفخ و الإيقاعات.

استخدم شافيز في موسيقاه الألحان الشعبية المكسيكية الغنية بإيقاعاتها، كما استخدم الآلات الشعبية المكسيكية المختلفة إلى جانب الآلات الموسيقية الغربية، و يعد شافيز من المؤلفين الذين تميزت أعمالهم بالإبتكار و الأصالة و الجدة.

كيروبيني، لويجي ١٧٦٠ ـ ١٨٤٢

CHERUBINI, Luigi

مؤلف إيطالي، استقر في باريس منذ عام ١٧٨٨، و شغل منصب مدير كونسرڤاتوار باريس منذ عام ١٨٢٢. كان واحداً من أهم المؤلفين في عصره،

و حصل على سمعة طيبة في ألمانيا و فرنسا و إيطاليا، وخصّه بتهوڤن بالإعجاب والتقدير، و الآن يذكر هذا المؤلف من خلال بعض الأعمال منها أوبرا السقاء والجناز مقام دو مينور، الذي يعد من أهم أعماله على الإطلاق، و أعمال موسيقا الحجرة. توفي كيروبيني في باريس عام ١٨٤٢.

شوبان، فريدريك ١٨١٠ ـ ١٨٤٩

CHOPIN, Frédéric

مؤلف بولوني و عازف بيانو. ولد في زيلازوڤا ڤولا قرب وارسو، درس الموسيقا في وارسو. في عام ١٨٣٠ غادر وطنه بولونيا الى غير رجعة، حيث قضى عاماً في ڤيينا، ثم قصد باريس لسيتقر فيها، و بعد سنوات من العمل في التأليف و التدريس و العزف أصابه مرض السل و تشبث به.

زار شوبان العديد من العواصم و البلدان الأوروبية حيث عمت شهرته فيها كمؤلف و عازف مرموق لآلة البيانو، كما زار انكلترا بناء على نصيحة طبية. في عام ١٨٣٧ ارتبط بعلاقة حب و صداقة مع الكاتبة الفرنسية جورج صاند التي قدمت له العون و الرعاية و صحبته الى جزر الماجوركا طلباً للشفاء في جوها الدافىء.

توفي شوبان في باريس عام ١٨٤٩ متأثراً بمرضه و لم يبلغ الأربعين من عمره.

تكمن أهمية شوبان في كونه مؤلفا لآلة البيانو المنفرد، فقد أغنى من التأليف لتلك الآلة و طوره و جعله أكثر إحكاماً و بلاغة، كما أضاف تقنيات جديدة في استخدام تلك الآلة بأسلوب متميز و لحنية أصيلة موشاة بالزخارف و لغة

هارمونية خصبة. تتضمن أعمال شوبان ـ و كلها تقريباً لآلة البيانو المنفرد (إذ أن أعماله الأوركسترالية القليلة لم ترق الى مستوى مؤلفاته لآلة البيانو) ـ سوناتات، دراسات، بريلودات، ڤالسات، بالادات، نوكتورنات، إضافة الى كونشيرتوين للبيانو مع الأوركسترا و أعمالاً أخرى متفرقة.

شيماروزا، دومينيكو ١٧٤٩ ـ ١٨٠١

CIMAROSA, Domenico

مؤلف أوبرا إيطالي، عمل في البلاط الروسي في مدينة سان بطرسبورغ و في البلاط النمساوي في ڤيينا. حازت أوبراه «الزواج السري» على شهرة واسعة. وضع شيماروزا عدداً كبيراً جداً من الأوبرات، إضافة الى بعض الأعمال الكنسية. توفي في ڤينيسيا.

كليمنتي، موزيو ١٧٥٢ ـ ١٨٣٢

CLEMENTI, Muzio

مؤلف و عازف بيانو إيطالي، أظهر نبوغاً منذ حداثته، أخذ الى انكلترا و هو في الرابعة عشرة من عمره، و هناك تابع دراسته الموسيقية. قام برحلات الى روسيا و فرنسا و ألمانيا و إيطاليا ثم عاد الى لندن عام ١٨١٠. وضع أعمالاً كثيرة لآلة البيانو و كان من الرواد الذين اكتشفوا و طوروا تقنيات جديدة لها. تتضمن أعماله أكثر من ستين سوناتا لآلة البيانو و مجموعة شهيرة من الدراسات للبيانو أيضاً، إضافة الى السيمفونيات و أعمال موسيقا الحجرة.

كوبلاند، آرون ١٩٠٠ ـ ١٩٩١

COPLAND, Aaron

مؤلف و عازف بيانو و كاتب و محاضر أميريكي، ولد في بروكلين و تتلمذ على يد ناديا بولانجيه في باريس. لعب دوراً بارزاً في تكوين الموسيقا الأميريكية المعاصرة. حازت أعماله على شهرة واسعة خاصة أعمال الباليه. نلحظ في موسيقاه تأثيرات موسيقا الجاز، و موسيقا أميريكا اللاتينية، و موسيقا أغاني رعاة البقر، و موسيقا ستراڤنسكي. لكننا نلحظ في بعض أعماله أحياناً ميلاً لتجنب أية تأثيرات، و ميلا لكتابة موسيقا مجردة تماماً. تتضمن أعماله سيمفونيات، و باليهات، و كونشرتات، و أوبرا، و أعمال موسيقا الحجرة الى جانب موسيقا المسرح و السينما.

كوريللي، أركانجيلو ١٦٥٣ ـ ١٧١٣

CORELLI, Arcangelo

مؤلف و عازف كمان إيطالي، أسهم في خلق أسلوب في العزف على آلة الكمان، أثر و ساعد على تطوير تقنية جديدة لها، كما ساهم عن طريق مؤلفاته الموسيقية على تعزيز و تمكين الصيغ الموسيقية الخاصة بالكونشرتو چروسو، والسوناتا. وضع مؤلفات عديدة مكرّسة لآلة الكمان المنفردة أو مع الأوركسترا.

كورنيليوس، بيتر ١٨٢٤ ـ ١٨٧٤

CORNELIUS, Peter

مؤلف و ناقد ألماني، تتلمذ على يد ف. ليست. وضع عدة أوبرات منها أوبرا حلاق بغداد. كما وضع بعض الأغاني الجديرة بالإهتمام.

كوبيران، فرانسواز ١٦٦٨ ـ ١٧٣٣

COUPERIN, François

مؤلف و عازف هاربسيكورد و أورغن فرنسي و يدعى كوبيران الكبير. تتلمذ على يد أبيه. وضع مئتي قطعة لآلة هاربسيكورد، كونشرتات، قطع للأورغن وللڤيولا و بعض الأعمال الكنسية و الغنائية، إضافة الى كتاب في العزف على الهاربسيكورد.

كويين، فريدريك ١٨٥٢ ـ ١٩٣٥

COWEN, Frederic

مؤلف و قائد أوركسترا انكليزي، ولد في جامايكا، تتضم أعماله أوبرات، وسيمفونيات وعددا كبيرا جدا من الأغاني.

كوي، سيزار ١٨٥٣ ـ ١٩١٨

CUI, César

مؤلف روسي من أصل فرنسي، كان من دعاة الموسيقا القومية الروسية وعضواً في جماعة الخمسة الكبار المعروفين بالقبضة المنيعة. تتضمن أعماله

العديد من الأوبرات و قطع البيانو و الأغاني. أكمل أوبرا الضيف الحجري للمؤلف الروسي آ. دارجومسكي، كما وضع إكمالاً لاوبرا سوق سوروشينتسكي للمؤلف الروسي موسورسكي . عمل بالنقد أيضاً.

تشيرني ، كارل ١٧٩١ ـ ١٨٥٧

CZERNY, Carl

مؤلف وعازف بيانو نمساوي من أصل تشيكي ، وضع عددا كبيراً من الدراسات (التمارين) لآلة البيانو و بعض الأعمال الكنسية . كان تلميذ بيتهوڤن، كما كان هو نفسه من الأساتذة القديرين.

❑❑❑

❑ الأعمال الشهيرة

خليفة بغداد Caliph of Baghdad

أوبرا للمؤلف الفرنسي بوالديو ، قدمت في باريس عام ١٨٠٠ ، وتروي قصة الخليفة الذي كان يتجول ليلاً متنكراً بزي العامة ليقف على حقيقة مشاعر الناس وأفكارهم ، وقد شاع من هذه الأوبرا افتتاحيتها الموسيقية .

كارمن Carmen

أوبرا للمؤلف الفرنسي جورج بيزيه ، قدمت في باريس عام ١٨٧٥ . كارمن بطلة الأوبرا فتاة غجرية تعمل في مصنع للتبغ . ويستند موضوع الأوبرا إلى رواية الكاتب الفرنسي بروسبير ميريمية .

كارمينا بورانا . Carmina Burana

مقطوعة غنائية (كنتاتا) مع حركات تمثيلية ساخرة للمؤلف الألماني كارل أورف ، قدمت لأول مرة في

فرانكفوت عام ١٩٣٧ . العنوان و الكلمات مأخوذة من مجموعة من الأشعار اللاتينية القروسطية التي تمجد الحب و الشراب، و قد وجدت المخطوطة في دير بينيديكتفورين في باڤاريا العليا .

كرنڤال Carnival

١ـ افتتاحية موسيقية للمؤلف التشيكي أنطونين دڤورجاك . ١٨٩١ .

٢ـ مجموعة مؤلفة من ٢١ قطعة لآلة البيانو للمؤلف الألماني روبرت شومان ١٨٣٤ .

٣ـ افتتاحية موسيقية للمؤلف الروسي أ . چلازونوڤ ١٨٩٤ .

كرنڤا ل الحيوانات Carnival of Animals

فانتازيا لآلتي بيانو مع الأوركسترا للمؤلف الفرنسي كميل سان سان . وضعت عام ١٨٨٦ لكن المؤلف لم يجز عرضها أمام الجمهور إبان حياته . و المقطوعة مكونة من ١٤ مقطعاً، المقطع ١١ : عازفو البيانو، والمقطع ١٣ : البجعة .

Carnival of London **كرنڤال لندن**

مقطوعة موسيقية للأوركسترا للمؤلف الفرنسي داريوس ميلهود، وضعها عام ١٩٣٧.

Carnival of Venice **كرنڤال ڤينيسيا**

تنويعات على لحن للكمان و البيانو للمؤلف و عازف الكمان الشهير باغانيني، وضعها عام ١٨٢٩، و العمل مبني على لحن شعبي من ڤينيسيا. و قد استخدمه فيما بعد مؤلفون آخرون، كما قام المؤلف أ. توماس بوضع أوبرا تحمل نفس العنوان ى«مهرجان ڤينيسيا» عام ١٨٥٧.

Cavalleria Rusticana **كاڤاليريا روستيكانا**

أوبرا للمؤلف الإيطالي ماسكاني قدمت في روما عام ١٨٩٠. و تدور حول قصة ثأر في قرية في صقلية، و هي من فصل واحد.

Chasse ,La **الصيد**

سيمفونية للمؤلف النمساوي هايدن، لقبت بسيمفونية الصيد

Checkmate **مات الشاه** (في الشطرنج)

باليه للمؤلف الانكليزي آرثر بليس، قدمت في باريس عام ١٩٣٧، و تدور حول مباراة في الشطرنج بين الموت و الحب.

Childhood of Christ, The **طفولة المسيح**

أوراتوريو للمؤلف الفرنسي هكتور بيرليوز، قدم لأول مرة عام ١٨٥٤، وضع الكلمات الملحن نفسه.

Children's Corner **ركن الأطفال**

متوالية لحنية مكونة من ستة قطع لآلة البيانو للمؤلف الفرنسي كلود ديبوسي، وضعها بين عامي ١٩٠٦ و ١٩٠٨ و أهداها الى إبنته

Children's Games **ألعاب الأطفال**

متوالية لحنية مكونة من ١٢ قطعة لآلتي بيانو للمؤلف الفرنسي جورج بيزيه، وضعها عام ١٨٧١. بعد ذلك حولها الى متوالية أوركسترالية تضمنت خمسة قطع.

Chopsticks **العودان** . (عودان يتناول بهما الصينيون طعامهم) قالس لآلة البيانو لمؤلف مجهول، يعزف بواسطة سبابتين منتصبتين (كالعيدان الصينية) و قد بنى بعض المؤلفين على هذا اللحن متواليات موسيقية، منهم بورودين- ريمسكي كورساكوف- ليست .

Christmas Oratorio **أوراتوريو الميلاد** عمل موسيقي إنشادي للكورس و المغنيين المنفردين و الأوركسترا، وضعه المؤلف الألماني باخ الكبير عام ١٧٣٤، و يتكون من ستة كانتات. أُخذ النص من الإنجيل.

Christmas Symphony **سيمفونية الميلاد** سيمفونية للمؤلف النمساوي جوزيف هايدن

Christopher Columbus **كريستوف كولومبوس** أوبرا للمؤلف الفرنسي داريوس ميلهود، قدمت في برلين عام ١٩٣٠ . النص لبول كلوديل. تستخدم في هذه الأوبرا شاشة سينمائية تعرض مشاهد لمناطق استوائية حيث يقرأ كريستوف كولومبوس عن رحلات

ماركو بولو.

Chromatic Fantasia and Fugue **فانتازيا ملونة وفوغ** مقطوعة موسيقية وفوغ للمؤلف الألماني باخ الكبير وضعت لآلة الهاربسيكورد.

Cinderella **سندريلا**

أعمال موسيقية متعددة مأخوذة من حكاية بيرول الخرافية منها:

١- أوبرا للمؤلف الإيطالي روسيني، قدمت في روما عام ١٨١٧.

٢- أوبرا للمؤلف الفرنسي ماسنيه، قدمت في باريس عام ١٨٩٩.

٣- أوبرا للمؤلف الإيطالي وولف فيراري، قدمت في فينيسيا عام ١٩٠٠.

٤- باليه مع أغاني للمؤلف الروسي سيرغي بروكوفييف، قدمت في موسكو عام ١٩٤٥.

Clair de Lune **ضوء القمر**

١- سوناتا للمؤلف بيتهوفن سميت سوناتا ضوء القمر (ليس من قبل بيتهوفن)، والتسمية تناسب الحركة

الأولى فقط، وهي من مقام دو ديز مينور.
٢- قطعة موسيقية للمؤلف الفرنسي كلود ديبوسي.

Classical Symphony **السيمفونية الكلاسيكية.**
عنوان السيمفونية الأولى للمؤلف الروسي سيرغي بروكوفييف، قدمت عام ١٩١٨، ويستخدم بروكوفييف في هذه السيمفونية أوركسترا صغيرة كالتي كان يستخدمها هايدن، كما يحاكي فيها أسلوب العصر الكلاسيكي، والعمل مفعم بالدعابة الرقيقة والرشاقة، وأناقة الألحان، وقد أدخل فيها المؤلف رقصة الغاڤوت بدلاً من المينويت.

Clock, The **الساعة :**
اسم أطلق على سيمفونية المؤلف جوزيف هايدن رقم ١٠١، ذلك أن مدخل الحركة البطيئة يحاكي دقات الساعة.

Coffee Cantata **كنتاتا القهوة**
اسم أطلق على واحد من مقطوعات باخ الكبير الغنائية التي ألفها نحو عام ١٧٣٢، وتقدم أحياناً كأوبرا هزلية.

Comedy on The-Bridge **ملهاة فوق الجسر**

أوبرا للمؤلف التشيكي بوهوسلاف مارتينو، قدمت في براغ عام ١٩٣٧. وضع النص المؤلف نفسه، ويسخر فيه من القيود الحدودية.

Consul, The **القنصل**

أوبرا للمؤلف الإيطالي جيان كارلو مينوتي، قدمت في نيويورك عام ١٩٥٠، كتب النص المؤلف نفسه.

Coriolanus **كوريولانيس**

افتتاحية موسيقية للمؤلف بيتهوفن وضعها عام١٨٠٧ لمسرحية الكاتب هـ. ڤون كولين.

Coronation Mass **قداس التتويج**

١- اسم أطلق على قداس مقام دو ماجور وضعه موزارت عام ١٧٧٩.

٢- اسم أطلق على قداس مقام ري مينور للمؤلف جوزيف هايدن.

Cosi Fan Tutte **كلهن هكذا**

أوبرا للمؤلف موزارت، قدمت في فيينا عام ١٧٩٠، وضع النص ل. دابونته.

Count Ory **الكونت أوري**

أوبرا للمؤلف روسيني قدمت في باريس عام ١٨٢٨.

Creation, The **الخليقة**

عمل إنشادي ديني (أوراتوريو) للمؤلف جوزيف هايدن، قدِّم في فيينا عام ١٧٩٨، النص مترجم عن الإنكليزية للألمانية. وهو من وضع جينيسيز وملتون «الفردوس المفقود».

Creation Mass **قداس الخليقة**

اسم أطلق على قداس للمؤلف جوزيف هايدن.

Creation of The World **خلق العالم**

باليه للمؤلف الفرنسي داريوس ميلهود، قدمت في باريس عام ١٩٢٣، وفيها يستخدم المؤلف موسيقا الجاز.

Creatures of Prometheus, The — **خلق بروميثيوس**

موسيقا باليه وافتتاحية وضعها بيتهوفن عام ١٨٠١، كما استخدم لحنها الأساسي في تنويعات على لحن للبيانو. ويطلق عليها أيضاً تنويعات بطولية، ذلك أن بيتهوفن استخدم ذات اللحن في السيمفونية الثالثة «البطولة».

Crucifixion, The — **الصلب**

عمل إنشادي ديني (أوراتوريو) للمؤلف شتاينر، قدم عام ١٨٨٧ أخذ النص من الإنجيل.

Cunning Little Vixen, The — **الثعيلبة الماكرة**

أوبرا للمؤلف التشيكي ليوش يانا تشيك، قدمت في برنو عام ١٩٢٤، وفيها يستخدم شخصيات إنسانية وحيوانية.

❑❑❑

☐المصطلحات

C – نغمة دو في السلم الموسيقي الغربي

C Major – سلم دو ماجور (دو الكبير)

C Minor – سلم دو مينور (دو الصغير)

CHM – مختصر قائد الجوقة المنشدة، وتستخدم في بعض الشهادات الموسيقية.

Cachucha – رقصة إسبانية من الأندلس ذات إيقاع ثلاثي

Cadence –مَحَط – قفلة. تعاقب عدة أكوردات (غالباً اثنين) تخلق تأثيراً بانتهاء الجملة الموسيقية. وللمَحَط أنواع منها المَحَط التام، غير التام، المتوهم، إلخ . . .

Cadenza – الكادينزا. مقطع موسيقي يقدمه مغن منفرد أو عازف منفرد خلال القطعة الموسيقية، وهو ذو طابع ارتجالي. والكادينزا المستخدمة في أعمال الكونشرتو لآلة منفردة مع الأوركسترا يؤديها العازف المنفرد دون مصاحبة أحد، وذلك لإبراز قدرته التقنية وبراعته في أداء مقاطع صعبة. في الماضي كانت الكادينزا لا يكتبها المؤلف بل

تترك للعازف كي يرتجلها ليظهر براعته وخياله، أما بعد ذلك فصار يكتبها المؤلف نفسه وعلى العازف التقيد بها، كما في كونشيرتات بيتهوفن - براهمز - تشايكوفسكي إلخ...

Calando - كالاندو. تعبير موسيقي يعني الأداء الآخذ في الخفوت والبطء بصورة تدريجية.

Canarie - رقصة الكناري. رقصة قديمة، ربما كانت إسبانية الأصل، وهي تشبه رقصة الجيغ وذات إيقاع ثلاثي.

Can - Can - رقصة الكان كان. رقصة باريسية سريعة ذات إيقاع ثنائي، استخدمها المؤلف جاك أوفنباخ في أوبريت «أورفيوس في العالم السفلي»، ثم درجت كرقصة تميز ملاهي باريس الليلية، التي تقدم الاستعراضات الراقصة.

Canon - الإتباع. نوع من أنواع التأليف الموسيقي الكونتربانتي، حيث يُعرض فيه لحنٌ اساسيٌّ بصوت بشري أو آلة موسيقية ثم يتبعه صوت آخر مختلف مكرراً ذات اللحن ويدخل قبل انتهاء اللحن السابق، وتكون المحصلة تشابك الألحان وتداخلها.

Cantabile - غنائي. تعبير موسيقي يعني الأداء بأسلوب غنائي منساب وواضح.

Cantata – مقطوعة غنائية . عمل غنائي مطول للأوركسترا والجوقات والمغنين المنفردين، ويعود الفضل للمؤلف باخ الكبير الذي طور ومكن هذا الشكل .

استخدم هذا الشكل في القرن العشرين العديدُ من المؤلفين أمثال بارتوك – بروكوفييف – سترافنسكي .

Cantatrice – مغنية (باللغة الإيطالية)

Canto – الغناء (باللغة الإيطالية)

Cantor – مغني (باللغة اللاتينية) وتعني أيضاً قائد الموسيقا في الكنيسة اللوثرية الألمانية، وقد شغل باخ الكبير مثل هذا المنصب في كنيسة القديس توماس في مدينة لايبزيغ

Canzonetta – أغنية خفيفة وقصيرة لصوت أو أكثر شاعت في القرن السادس عشر .

Capriccio – نزوة . تعبير أطلق على أنماط مختلفة من القطع الموسيقية الحيوية والخفيفة والتي ليس لها صيغة محددة، كما أطلق على الأعمال الحيوية لآلة الكيبورد في القرن السابع عشر، وقد ظل هذا الشكل يستخدمه العديد من المؤلفين حتى مستهل القرن العشرين .

Carol – أغنية مرحة يغنيها الناس في الأعياد الدينية المسيحية .

Cassation – نمط من التأليف الموسيقي في القرن الثامن عشر ،

وهو كالديفرتمنتو من الناحية الأسلوبية والروحية.

Castrato – المخصي صاحب الصوت الحاد، الذي يحاكي في طبقته صوت النساء السوبرانو أو الكونترآلتو وقد وجدت مثل تلك الأصوات في الكنائس في القرنين ١٧-١٨ كما استخدمت في الأوبرات الإيطالية لما كان لها من تأثير وشعبية.

Cavatina – أغنية بسيطة وقصيرة وبطيئة، كذلك تطلق هذه الكلمة على قطعة قصيرة لآلة موسيقية.

Cebell – رقصة من نمط الغاڤوت وجدت في الموسيقا الإنكليزية القديمة.

Chaconne – شاكون. شكل من الأشكال الموسيقية يشبه الپاساكاليا، وهو في الأصل رقصة بطيئة ذات إيقاع ثلاثي، حيث يشدد على الضربة الثانية في الميزور. ويبنى الشاكون على أساس تكرار ثيمة رئيسية في الباص وهناك شاكون شهير للمؤلف باخ الكبير في الپارتيتا رقم ٢ مقام ري مينور لآلة كمان منفرد حيث يأتي كحركة أخيرة في تلك الپارتيتا.

Chamber Music – موسيقا الحجرة موسيقا مؤلفة لعدد قليل من الآلات الموسيقية، وتتميز عن الموسيقا الكنسية وموسيقا المسرح بكونها تعكس بصورة مركزة عالم المؤلف الخاص

وأفكاره وأحاسيسه التي لا يكشفها إلا للقلة.

خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر كانت موسيقا الحجرة شائعة جداً في بلاطات النبلاء ومشمولةً برعايتهم، وكان الأمراء يتنافسون فيما بينهم للاحتفاظ ببعض العازفين المهرة لتقديم تلك الموسيقا في قصورهم. وتتضمن موسيقا الحجرة أشكالاً عديدة مختلفة: فهناك الثنائي - والثلاثي - والرباعي - والخماسي - والسداسي - والسباعي - والثماني - والتساعي - . . . وهكذا حتى الأوركسترا الصغيرة.

أما الرباعي الوتري وهو المجموعة الأكثر تجانساً في مجموعات موسيقا الحجرة، فقد حاز على اهتمام كبير من المؤلفين كافةً، ومازال حتى يومنا هذا يشكل حافزاً للمؤلف ليقدم من خلاله عملاً موسيقياً حميماً.

Chamber Orchestra - فرقة موسيقية صغيرة الحجم.

Chamber Opera - تعبير يطلق على الاوبرا المؤلفة لعدد قليل من المغنين بمرافقة فرقة موسيقية صغيرة.

Chanson - أغنية، نمط من الأغنية الفرنسية القديمة شاعت ما بين القرنين الرابع عشر والسادس عشر.

Choir - كوير.

١ - جوقة إنشاد الموسيقا الدينية

٢- مكان جلوس المرتلين في الكنيسة.

Choral - ترتيل ديني. تراتيل دينية تخص الكنيسة البروتستانتية، وتعرف بالألحان اللوثرية.

Chromatic - ملون. تتابع للنغمات الموسيقية على أنصاف أبعاد صوتية. وكلمة كروماتيك صفة تضاف إلى مسميات أخرى كقولنا مثلاً سلم كروماتيك، أو نصف تون كروماتيك إلخ.

Coda - ذيل (بالإيطالية). مصطلح يطلق على المقطع الختامي لحركة موسيقية، وفي قالب السوناتا يطلق مصطلح كودا على الجزء الذي يأتي بعد الانتهاء من إعادة عرض الموضوعين اللحنين الرئيسيين، والكودا ليست إلزامية بل اختيارية، ولكن يندر أن يخلو منها عمل موسيقي.

Codetta - صيغة تصغير للكودا.

Collegno - بالخشب (بالإيطالية). تعبير يعني العزف بطرق الأوتار بواسطة خشب القوس.

Coloratura - ملون (بالإيطالية). تعبير يطلق على الأسلوب الرشيق والمنمق والمزخرف في الموسيقا الغنائية.

Comodo - سهولة (بالإيطالية). العزف براحة وسهولة.

Con - مع أو بـ (بالإيطالية)، كقولنا Con Brio بلمعان أو

Con Moto بتدفق الخ .

Concert – حفلة موسيقية . عزف موسيقي حي تقوم به مجموعة من الموسيقيين أمام الجمهور . أما العرض الموسيقي الذي يقوم به فنان واحد أو اثنان فيطلق عليه اسم ريسيتال .

Concertante – يطلق هذا المصطلح وصفاً لبعض الأعمال الموسيقية المؤلفة لعازفين أو أكثر ، يؤدي فيه كل عازف وبالتعاقب ذات اللحن المنفرد مع مصاحبة الأوركسترا ، مثال على ذلك سيمفوني كونشرتانتة لموزارت وهي لآلتي كمان وڤيولا مع الأوركسترا .

Concert Gebouw – مبنى الكونسير (بالألمانية)

Concertina – كونسيرتينا . آلة موسيقية سداسية الشكل وذات منفاخ وهي تشبه آلة الأوكورديون .

Concertino – ١ – كونشرتو صغير وغالباً ما يكون أكثر خفةً .

٢ – التسمية القديمة لمجموعة العازفين المنفردين في أعمال الكونشيرتو چروسو (الكبير)

Concert Master – عازف الكمان الأول في الفرقة الموسيقية .

Concerto – شكل من الأشكال الموسيقية يلحن لعازف منفرد مع الأوركسترا ، ويتكون عادة من ثلاث حركات موسيقية ، حركة سريعة – حركة بطيئة – وحركة

سـريعـة. وهناك أنواع عـديدة للكونشـيـرتو منهـا الكونشيرتو چروسو (الكبير)،كونشيرتو الأوركسترا، سيمفوني كونشيرتو، دوبل كونشيرتو.

Concerto Grosso – الكونشيرتو الكبير. شكل موسيقي انتشر في القرنين السابع عشر والثامن عشر، مبني على تبادل العـزف بين مـجـمـوعـة من الآلات الإفـرادية والأوركسترا، ولكل دوره الخاص المستقل.

Concrete Music – نمط من نظام صوتي شبه موسيقي ابتكره بيير شـايفـر عـام ١٩٤٨-١٩٤٩ وهو مـزيج من أصـوات موسيقية وغير موسيقية تسجل وتحرف اليكترونياً ثم تجـمع ضـمن بناء زمني. وينحـصـر عـمل الملحن في التسجيل الصوتي فقط.

Conductor – قائد الفرقة الموسيقية.

Conservatory – المعهد العالي للموسيقا.

Con Sordini – مع المخفات، أداة لكتم صوت الآلة الموسيقية.

Contralto – صوت النساء ذو الطبقة المنخفضة

Corda – وتر (بالإيطالية)

Cornemuse – مزمار القربة (بالفرنسية)

Counterpoint – الطباق. يعني إضـافـة لحن ثان إلى لحن أول، أو بتـعـبـير آخر فن اتحاد وائتلاف للحنين أو ثلاثة. وهناك

تعريف ورد في كتاب التأليف الموسيقي لمؤلفه س. ديفي(١) يقول: ((يبدو تعريف - توفي(٢) - للكونتربوان من أكمل التعريفات التي وضعت له، حيث يقول إنه إعطاء الإحساس لكتلة هارمونية عن طريق التداخل أو التشابك لعدد من الألحان)). ويستطرد المؤلف قائلاً: ((وإذا قبلنا المفهوم الذي ينطوي عليه تعريف - توفي - للكونتربوان فإننا نستطيع القول إن الكونتربوان هو قوام النسيج الموسيقي)). بقي أن نشير إلى أن الفوغ هو إحدى الصيغ المعقدة والمحكمة البناء لتطبيق الكونتربوان بطرق خاصة.

Couplet - مقطع شعري (بالفرنسية). مقطع من قصيدة تفصله عن المقاطع الأخرى المتعاقبة لازمة موسيقية

Courante - كورانت. رقصة بإيقاع ثلاثي وهي ثاني رقصة في المتوالية عند باخ الكبير.

Cushion Dance - رقصة إنكليزية حيوية، شاعت في القرنين السادس عشر والسابع عشر.

Cyclic Form - الصيغة الدائرية. يطلق هذا الاصطلاح على الأعمال التي يؤدي بها لحن رئيسي مُهِمّة في أكثر من حركة موسيقية مثال على ذلك سيمفونية سيزار فرانك مقام ري مينور.

Czardas – شارداش . مقطوعة موسيقية راقصة تبدأ بمقطع بطيء، يليه مقطع سريع. وهذا النمط منتشر في الموسيقا الغجرية.

❑❑❑

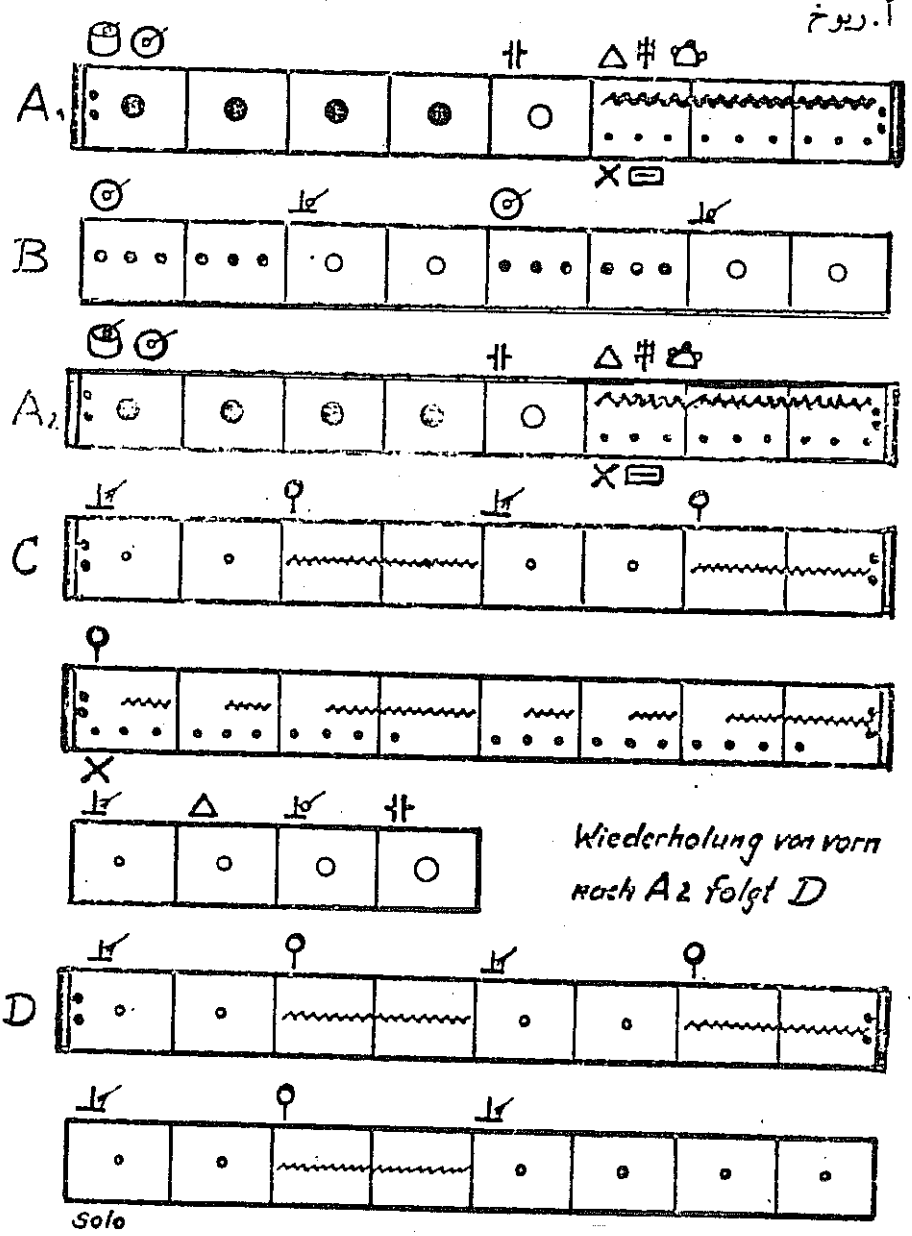
(١) الكتاب من ترجمة الدكتورة سمحة الخولي

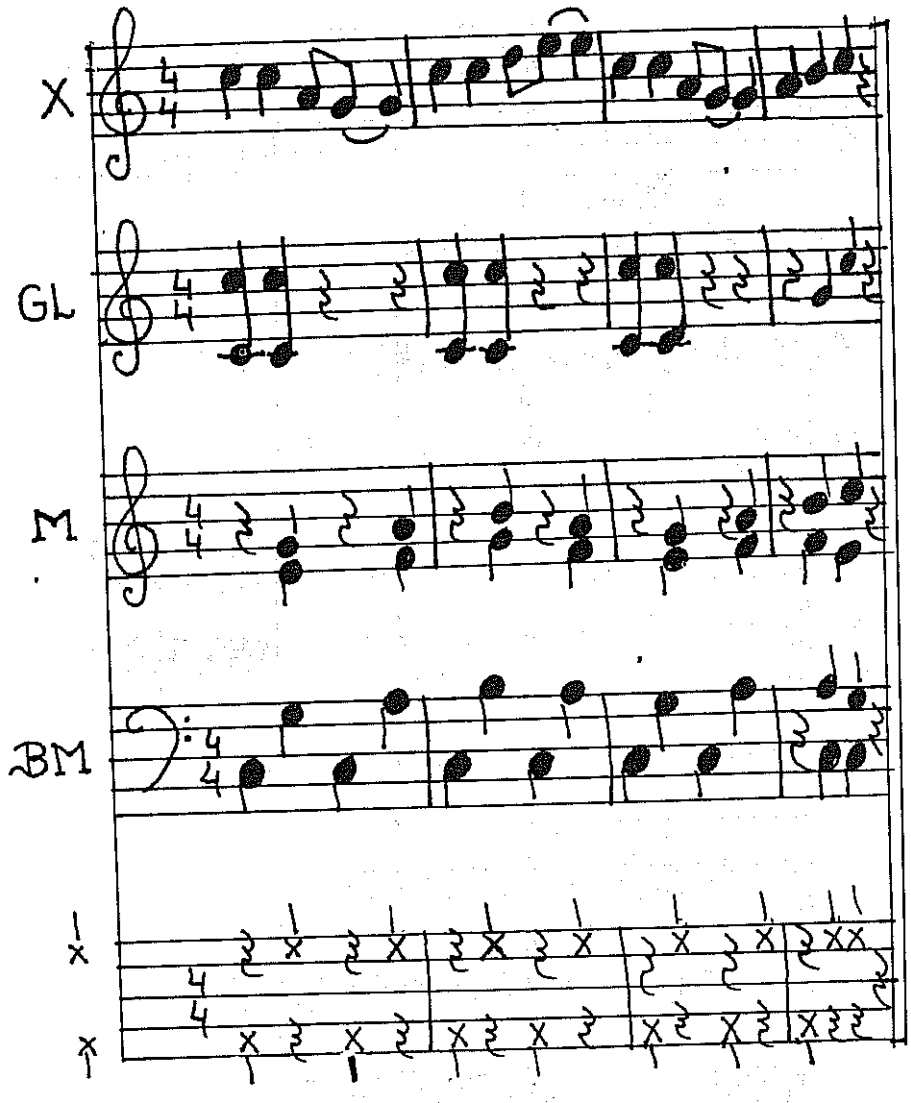
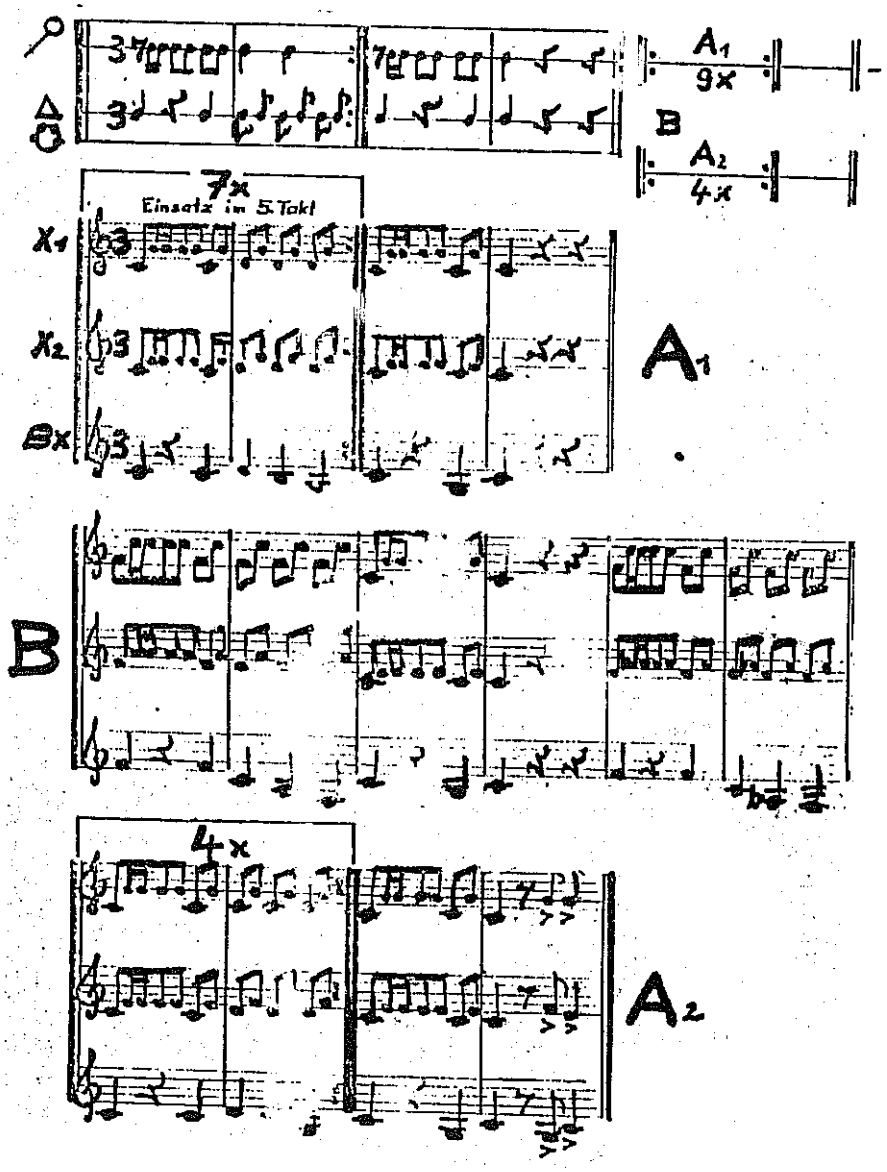
(٢) دونالد توفي (١٨٧٥ – ١٩٤٠) عازف بيانو ومؤلف وباحث موسيقي انكليزي.

رقصة

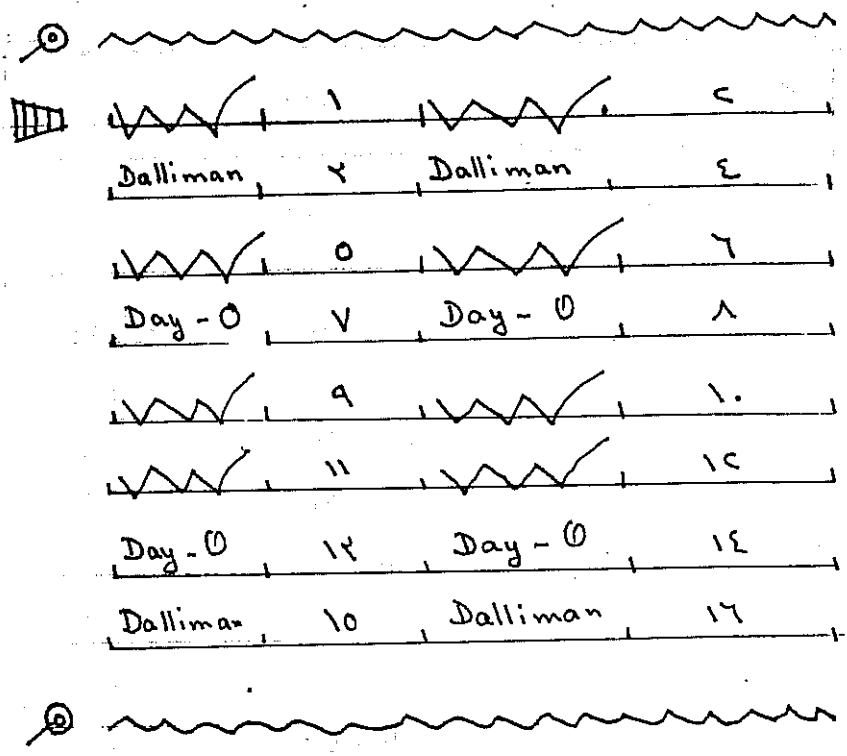
ألكسندر بورودين

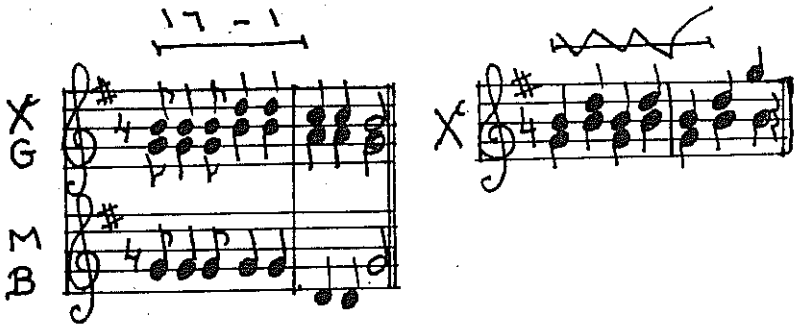
أ. ريوخ



رقصة

پاسادوبله

قارب الموز

بيلا فونته
أ.ريوخ





عطفاً على ما جاء في كلمة العدد، نورد أدناه جدولاً ندرج فيه تصويباً للأخطاء التي وردت في العددين الأول والثاني:

الخطأ	الصواب	العدد	الصفحة
الفصل	الفصول	١	١٥
المنحاز	الأنف	١	٧٦
نبع جبال أبالاش	ربيع أبالاشيا	١	٤٥
فوغان ويليمس	ڤون ويليامز	١	٧٨
القديس متى	الآلام حسب القديس متى	١	١٠٦
أوراتوريوم	أوراتوريو	١	١٢٩
ڤون ڤاليغ	ڤون ڤالسيغ	١	١٦٥-١٦٦
شوبان	شومان	٢	٨٨
ميستر ينكو	نيسترينكو	٢	١٤٦
أبوارزوڤا	أوبرا تزوڤا	٢	١٤٦
بالاميدو	بلاسيدو	٢	١٤٦
غاروف	غيوروف	٢	١٤٦
الحركة الثامنة	الحركة الثانية	٢	١٥١
Petit pas	Petipa	٢	١٧٣
أهلا بك	بينڤينوتو	٢	٢٧٦

قسيمة اشتراك

أود الإشتراك السنوي بـ ( ) نسخة من مجلة الحياة الموسيقية

الاسم : 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 و لبنان ٢٤٠ ل.س تسدد بحوالة بريدية باسم محاسب المجلة ص.ب : ٣١٩٣٦
قيمة الإشتراك السنوي للبلاد العربية ٢٥ دولاراً أو ما يعادلها تسدد بشيك باسم محاسب المجلة ص.ب : ٣١٩٣٦

Annual Subscription

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

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

* Antony Storr : Music and the Mind. 346

DICTIONARY:

Dictionary of Western music,

Letter (B), Part 2 by Zafar KASSAWAT.

* Biographical names. 350

* Musical masterpieces. 367

* Musical terms. 370

Dictionary of Western music,

Letter (C), by Mohammed HANANA,

* Biographical names. 374

* Musical masterpieces. 384

* Musical terms. 394

APPENDIX:

A selection of pieces for children by Carl Orff. 404

NEWS, *supervised by Rifaat BNAYANE*

Local News

* What was on in Syria in the World of Music during Spring , Summer 1993. 284

* Repair of the Organ in Damascus, Interview with two German experts. 302

* The Syrian Pianist Ghazwan Zirikli in Damascus . 310

* Folk Music at Basra Festival . 314

* A View of Svetlana Navasartian 317

* The Norwegian Pianist Kjell Baekkelund at Assad Library. 324

Arab News

* The Conference of the Arab Council of Music held in Amman, 7 - 1993 327

World News

* Benjamin Britten's "Billy Budd" at the Opera of Nancy, France. 337

SPECIAL FILE:

The Piano.

* ***History, development and repertoire:*** *by Dr. Vahe SAFARIAN.* 178

* ***The Oriental Piano:*** *by Samim SHERIF, music critic.* 218

* ***The Keyboard and The Piano Methods from 16 th to 20 th c.:*** *by Dr. Sahar MILHEM, Professor of Education-Kuwait University ; Ex. Piano Professor, Damascus Conservatory .* 227

* ***F. Liszt and the Piano :*** *by Anny SERADARIAN.* 248

* ***S. Rachmaninoff , Pianist in spite of himself :*** *by Cynthia AL WADI, Piano Professor at the Higher Institute of Music and the Arab Music Conservatory in Damascus.* 259

* ***The Most Famous Pianists:*** *by Bashir NATAFJI.* 266

* ***The construction of Stringed Instruments in the Classical Era- Antonio Stradivari*** *: by Victor Ivanovitch NIKEOROV. Professor of constructing Stringed instruments at the Higher Institute of Music, and holder of many prizes in Europe and Russia.* **125**
The development of these instruments by this Italian master.

* ***Holst's " The Planets":*** *by Dr. Nabil AL LAOU , Professor at Dmascus University and The Higher Institute of Theatrical Arts .* **140**
Each movement of Holst's Suite explains the characteristics of the planet.

* ***The Computer at the end The computer in the*** **begining** *: by Eng. Rashad A. KAMEL.* **146**
Use of the Computer in Music.

*A. Copland. and music appreciation. * Jazz Music : a focus.*

emigration to Andalusia: his influence on the music of Andalusia.

STUDIES:

* ***N.B. The Ugarit tablets and the advent of notation :*** *by Raoul VITALI, Syrian Musicologist and Physics Professor.* Second Part will be published in a coming issue.

* ***Theory of generated Tetrachords:*** *by Dr. eng. Saadallah AGHA QALAA, Professor of Engineering, University of Damascus. . Ex. Professor, Aleppo Conservatory.* 77
An original paper by Dr. AGHA QALAA proposing the development of Arabic modes (makkam).

* ***Did Beethoven Compose a tenth Symphony?*** *:by Khoudre JNEID, professor of Harmony at the Higher Institute of Music, Professor of Intonation, Arab Conservatory of Music, Damscus. Member of the Arab Music Council.* 99
The latest discussions on this subject.

MUSIC LIFE
EDITOR IN CHIEF: Salma KASSAB HASSAN
MANAGING EDITOR: Mohammed HANANA
EDITORIAL COMMITTEE:
Ilham ABOU SAOUD, Koudre JNEID
INFORMATION ADVISOR:Dr Kamal YAZIGEE
ART DIRECTOR: Rashad A. KAMEL

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

ABSTRACTS

* ***Letter from the Editor.*** 9

* ***Carl Orff and Modern Directions in Musical Education:*** *by Ilham ABOU SAOUD, Senior Advisor of Music, Ministry of Education; Professor of Intonation, Arab Conservarory of Music, Damascus.* 11

Orff's principles of music education by way of games.

* ***Ziryab from Baghdad to Andalusia:*** *by Kheirallah SAID, Iraqi researcher.* 20

Study of social, economical, political and artistic conditions in Baghdad at the time of Ziryab (788-857): his

Music Life

A Quarterly Issued by the Ministry of Culture - Damascus , Syria Summer, Autumn 1993 - No 3,4