الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - شتاء ١٩٩٤ - العدد ٥

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 : ٦٠ ل.س الاشتراك السنوي : ٢٤٠

المحتويات

□ كلمة العدد ٦

□ علم الجمال في الموسيقا – عماد مصطفى
يتحدث الباحث عن تباين النظرة الجمالية في كل عصر تبعاً لمفهوم الجمال فيه . ٨

□ عناصر الموسيقا الأربعة – آ . كوبلاند – مؤلف وناقد موسيقي أميريكي معاصر . ١٣
الحلقة الخامسة : الهارموني ، من كتاب آ . كوبلاند الذي نترجمه لقرائنا وتبحث في الهارموني كعنصر هام في الموسيقا بعد ان تحدثنا في الحلقات الماضية عن عنصري اللحن والإيقاع .

دراسات وأبحاث

□ مخطوط عربي في تدوين الموسيقا – د . بشير العضيمي – دكتور في تاريخ الموسيقا و باحث من لبنان . ٢٧
عرف العرب قديماً التدوين الموسيقي حيث أعطوا لكل صوت موسيقي حرفاً أبجدياً معتمدين في ذلك على حروف حساب الجمل ، غير أن مخطوط شمس الدين الصيداوي الدمشقي أوجد نظاماً لا سابق له ولا لاحقة يعتمد على مدرج موسيقي ملوّن من ثمان أسطر في حين كانت الحضارة الأوربية تضيف سطراً واحداً على مدرجها كل مائة عام .

.□ **التباين في تأثيرات البنية المقامية** – د. هنري چونارد – أستاذ محاضر في جامعة تور بفرنسا. ٦٢

يمثل الباحث هنري چونار التيار الحديث في أوروبا والذي يحاول دراسة أسباب اختلاف تأثير الموسيقا علينا على ضوء أمور شتى منها تكوين البنية المقامية.

.□ **الموشح الأندلسي والموشح المشرقي ، دراسة مقارنة** – علي هيثم مصري الدرويش – باحث موسيقي. ٨٢

الموشح الأندلسي وما تفرع عنه في المشرق والمغرب من قوالب لحنية ، أعطيا الموسيقا العربية نقلة نوعية في فترة كان السير إلى الوراء في الموسيقا هو سمة المدرسة الكلاسيكية

.□ **بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية** – ڤيكتور إيڤانوڤيتش نيكيفوروف – أستاذ سابق لمادة تصنيع الآلات الوترية في المعهد العالي للموسيقا بدمشق وحائز على الجوائز الأولى في عدة مسابقات روسية ودولية.

نعتذر عن عدم نشر الحلقة الرابعة من هذه السلسلة والتي تحمل عنوان صانعو الآلات الوترية الأوروبيون والروس وذلك بسبب سفر الخبير ، ونرجو أن نستطيع تقديمها في عدد لاحق.

ملف العدد

موسيقا السينما

□ **الموسيقا والسينما** – محمد حنانا – عازف كمان وكاتب موسيقي . ١٠٥

أهمية دور الموسيقا في السينما وأنواعها عبر عرض تاريخي ومقابلة مع صلحي الوادي أحد الموسيقيين العرب الذين يؤلفون موسيقا للسينما .

□ **موسيقا الفيلم** – آ. كوبلاند . ١٢٨

كيف تتم عملية التأليف الموسيقي للأفلام بدءاً من لحظة الاتفاق مع الموسيقي إلى لحظة عرض الفيلم .

□ **موسيقا أفلام والت ديزني** – ن. سيمسولو . ١٣٦

والت ديزني سينمائي وهاوي موسيقا عرف كيف يسير رسومه المتحركة على مختلف أنواع الموسيقا بحيث لعبت الموسيقا دوراً كبيراً فيها .

أخبـــار

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

محليات .

□ **رصد لأهم النشاطات المحلية للموسم الموسيقي : خريف ١٩٩٣** . ١٤٠

□ **نجمي السكري في دمشق** . ١٤٤

.□ حول أمسية همسة الوادي . ١٤٩

عربيات

.□ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني – القاهرة ١٩٩٣ . ١٥٢

عالميات

.□ روبرتو آلاجنا ، التينور الشاعري. ١٧٣

معاجم

.□ معاجم الموسيقا الغربية – حرف D – محمد حنانا .
.□ الأعلام . ١٧٨
.□ الأعمال الشهيرة. ١٨٤
.□ المصطلحات . ١٨٩

ملحق

.□ أغنية آقيه ماريا لفرانز شوبرت ١٩٤
.□ المحتويات بالإنكليزية. ١٩٨

□ كلمة العدد

مرَّ عام واحد على صدور مجلة "الحياة الموسيقية" الذي يعد حدثاً هاماً من الأحداث الموسيقية التي جرت في سوريا عام ١٩٩٣، إلى جانب تأسيس الفرقة السيمفونية الوطنية.

ولعل الصدى الكبير الذي أحدثته المجلة محلياً وعربياً وعالمياً يعود إلى عدة أسباب، منها أنها الوحيدة من نوعها حالياً في العالم العربي وأنها اتبعت سياسة التوازن بين الموسيقا العربية والعالمية بحيث لا تلغي أهمية أحد الطرفين ولا تقع تحت تأثير احد التيارات المتحيزة لأحد الجانبين والمتجاهلة للآخر، بالاضافة إلى أنها قدمت مواضيع تدخل في صلب الاختصاص ولكن بشكل مفهوم من كل مثقف ومهتم، متوجهة فيها إلى شرائح من القراء متنوعة من حيث الاختصاص والثقافة والسن ومؤمنة بأهمية الموسيقا في حياة الانسان، راغبة في خلق وعي وقناعة بهذه الأهمية لدى الجميع وفي اثارة الحوار حول الموسيقا بشكل علمي، خالقة بهذا مناخاً محرضاً يشعر الموسيقي الممارس في بلادنا بأنه مطالب بالأفضل.

ولقد ارتكزت مواضيع مجلة "الحياة الموسيقية" خلال عامها الأول على أربعة محاور رئيسة، محور دراسات وأبحاث وبلغ عددها ستة عشر بحثاً، عولجت من خلالها مواضيع تهم قارئنا المختص مع محاولة إيجاد توازن بين الموسيقا العربية والعالمية، ومحور المواضيع الموسيقية العامة من تربوية وتاريخية

وتوثيقية التي يبلغ عددها أربعة عشر موضوعاً قدمت فيها مواضيع شيقة ومفيدة لكل شرائح القراء تساعد على كسر الوهم حيال فهم الموسيقا على اعتبارها فناً مجرداً على عكس المسرح والسينما والفنون التشكيلية والتطبيقية وكلها من الفنون الملموسة والمرئية، ومحور ملفّات وبلغ عددها خمسة سلطت فيها الأضواء في كل مرة على أحد المواضيع من زوايا مختلفة مع محاولة جعله شيقاً وشاملاً، وأخيراً محور معاصرة الأحداث الذي روعيت فيه تغطية أحداث موسيقية محلية وعربية وعالمية هامة، لما في هذا من إضفاء طابع الآنية والمعاصرة الذي يتسم به الاعلام اليوم.

تأمل مجلة "الحياة الموسيقية" أن تكون بانجازاتها هذه قد بدأت في سد ثغرة هامة في حياة المثقفين المهتمين العرب والمختصين في مجال الموسيقا، غير مستبعدة أن يكون هناك بعض التقصير الملازم لبداية الاهتمام بمثل هذا المجال من ثقافتنا العربية. كما تأمل أن تكون قد أثارت اهتمام المختصين لردفها بمساهماتهم، إذ تبقى المجلة أولاً وأخيراً واسطة للتفاعل بين المهتمين والمثقفين من جهة وبين المختصين من جهة أخرى، كي يكون مستواها مرآة لمستوى الوعي الموسيقي في وطننا العربي.

رئيسة التحرير

.□ علم الجمال في الموسيقا

عماد مصطفى

إن مصطلح "علم الجمال" مشتق أصلاً من الكلمة اليونانية (Aisthetikos) التي تعني "من الأشياء المتعلقة بالحواس أو متعلق بها، الماديات في مقابل اللامماديات أوالفكريات". أما تعاريف المعاجم فتقول إن "الجماليات – علم الجمال" هي فلسفة الجمال، أو المبادئ التي تحدد الجمال، أو معرفة الفنون الجميلة والنقد الفني، أوفلسفة التذوق، أو نظرية الفنون الجميلة، والتي نتوصل إليها عبر ممارسة الجماليات أو نقدها في ضوء المبادئ التي اصطلح عليها باعتبارها مبادئ التذوق السليم.

إن الحكم على عمل فني، سواء أكان تأليف قطعة موسيقية. أو طريقة أدائها، بغية المساعدة على تذوق ذلك العمل وإظهار مكامن التميز فيه وإظهار الفروق بينه وبين سائر الأعمال، يجب أن يبنى على أسس وقواعد معينة قبل أن يستحق هذا الحكم اسم النقد الفني. وإن إرساء مثل هذه القواعد أو الأسس في عالم الموسيقا يعد أكثر صعوبة مما هو عليه في عالم بقية فروع الفنون الجميلة.

إن لكل فن قوانينَ جماله الخاصة به، وهي تعتمد على سماته الخاصة به وتفرّده الفني، فمثلاً، يمكننا في عالم الفنون الموسيقية اللجوء إلى عناصر متعددة مثل مؤثراتها، وقوانينها الزمنية، وتصنيفها التاريخي، وتحديد قالبها الموسيقي، ودراسة هارمونيتها وطباقها ولحنيتها وإيقاعها، وغير ذلك من السمات المميزة للقطع

الموسيقية للمساعدة على الوصول إلى تقييمٍ أفضل للجماليات الكامنة في تلك المقطوعة.

كما أن علم الجمال يهتم بصورة رئيسية برصد استجاباتنا وردود أفعالنا تجاه كل فن من الفنون، ويحاولُ تعليل واستنباط المؤثرات الداخلية التي ساهمت في بلورة رد الفعل ذاك تجاه عمل فني معين.

إن هناك قاسماً مشتركا بين جميع روائع الفن الحقيقية، هو ذلك المضمونَ الروحي.الذي يضفي مسحة جمالية لا يتلاشى بريقها عبر العصور المتتالية، رغم المواقف ووجهات النظر، بل التيارات الفنية نفسها. فبينما نجد أن أسلوب التعبير يختلف اختلافاً كبيراً بين باخ وبيتهوفن وبراهمز مثلاً، فإنهم ينطلقون من القاعدة الجمالية نفسها، إذ يثيرون ردود الأفعال لدى مستمعيهم المؤهلين، عبر النبل الروحي والجمال الداخلي الذي تتمتع به موسيقاهم البحتة، ودون الاستعانة بأي مؤثر خارجي لا موسيقي مثل الشعر أو الغناء الجميل. ونقصد هنا بالمستمعين المؤهلين أولئك المستمعين ذوي الثقافة الموسيقية والحساسية الجمالية والخبرة في تذوق روائع الفن العالمي.

وفي الوقت نفسه تثير الموسيقا لدينا إحساسين متناقضين، أولهما هو إحساسنا بأن العمل الموسيقي هو في حركة مضطردة وتغيُّر لا نهائي في البعد الزمني، أما الثاني فهو يقينُنا بأن هذا العمل الفني يمثل ثابتاً مطلقاً وراسخاً عبر الزمن. فإذا استطعنا أن نوازن إحساساتنا بين ذلك الاحساس الواعي والزاخر بالحيوية والحركة اللامتناهية والفيض المتواصل، فإننا نكون قد استطعنا أن نتوصل إلى تفهمٍ أفضل للجمال وللحقيقة وللخير المطلق، بل وللألوهية أيضاً.

إن تذوق الجمال سواء أكان ذلك في الفن أم في الطبيعة، يخلق فينا إحساساً ممتعاً يشعرنا بخصب حياتنا، فالخبرات الجمالية تثير فينا استجابات جمالية تبعاً

لنشاط التأثيرات والرغبات الناجمة . فإذا كان المرء متمتعاً بخيال خلاق ، فإن الاستجابة الجمالية قد تؤدي إلى دفقة من النشاط الفني ، فمثلاً إذا أدى سماعنا لمقطوعة موسيقية معينة إلى جيَشان عواطف ورغبات غير متآلفة ولا منسجمة ، فإن الشعور الناجم سيكون أقرب إلى إثارة دواعي الألم (أي أنه سيكون شعوراً مؤلماً في مقابل الشعور الممتع) ، ولأن آراء الناس ومشاعرهم يمكن تصنيفها بسهولة نسبية ، فإن هذا قد جعل بمقدورنا أن نطور مقاييس نسبية لما هو جميل في الموسيقا . فالناس الذين ينتمون إلى العرق والأمة والجيل والظروف نفسها ، والذين يتمتعون بالمستوى التعليمي والثقافي نفسه ، يمكن أن نتحدث عن وجود مقياس نسبي تقريبي للجمال عندهم . ويجدر بنا أن نتذكر دوماً أنه لا يوجد شخصان مختلفان يمكن أن يتولد لديهما رد الفعل الشعوري والفيزيائي نفسه لدى تذوقهما لعمل جمالي واحد ، مما يجعل المقاييس الجمالية المطلقة أمراً مستحيلاً .

ويمكننا تحصيل الخبرات الجمالية عبر دراسة أعمال الفن ، وسيَر الفنانين ومذكراتهم ، والتاريخ الفني والاجتماعي والسياسي ، والتمعن في علوم الأنثروبولوجيا (علم الجنس البشري) والتذوق الفني ، وهكذا يمكننا التوصل إلى بعض القواعد المساعدة في تذوق الجمال ، وتظل هذه القواعد عامة وشخصية ، وقابلة للتغير من وقت لآخر . ولما كان علم الجمال قائماً على الأحاسيس المتولدة عبر معاينة الطبيعة والفن ، فإنه يتضمن كلاً من "القبيح" "الجميل" . ويتبدى ذلك لنا بوضوح عند مراجعة السيرة الفنية لفرانشيسكو٩و غويا الذي تطور أسلوبه الفني من تمجيد الجميل إلى تصوير القبيح في أواخر روائعه الفنية .

وفي الموسيقا ، من الضروري أن نأخذ حالة القبح على أنها خبرة جمالية ، ولو أن الجمال تحدَّد بما يحبه وما لا يحبه جيل من الأجيال ذو مستوى معين من

الثقافة، وينتمي إلى أمة معينة لعانت الموسيقا من أضرار جسيمة جداً. فمن الحقائق التاريخية أن الشيء غير الاعتيادي وغير المألوف، كثيراً ما أثار الانتقادات العنيفة بحجة أنه "قبيح"، إلى أن تم تفهم الجمال الذي ابتدعه ذلك الفنان المجدد. ولذلك فإن الجمال السهل والمقبول في عصر من العصور قد لا يصمد أمام امتحان الزمن ونراه قد فقد حظوته في العصر التالي باعتباره شائعاً وسوقياً، أو بعبارة أخرى "قبيحاً".

ومن ذلك نرى أننا لا نستطيع أن نحكم على أية مقطوعة موسيقية، بأنها ذات جمال مطلق لمجرد كونها جذابة وسارة للنفس. أما تعيين طبيعتها وغايتها وقيمتها الجمالية، أو بكلمة أخرى تقرير قيمتها الفنية، فهذه مشكلة أصعب بكثير.

إن تتبع تاريخ فن الموسيقا، يسمح لنا بأن نقول بأنه غالباً ما كانت توضع القوالب والقوانين والأحكام الأكاديمية، ثم يأتي الفنان المبدع فيخرق تلك القوانين ويحطم القوالب السائدة مؤلفاً موسيقاه الملهمة، فيعود نقاد الموسيقا ويقدمون الشروح والتعليلات العلمية لعمل الفنان ذاك.

إن الفن الخلاق، الذي ينشد الجمال هدفاً له، يختلف عن العلم البحت الذي ينشد المعرفة هدفاً له. وإذا تمكنّا من وضع قواعد مطلقة لتحديد الجمال في قطعة موسيقية، فإن فن الموسيقا سينقلب عندئذ إلى علم.

إننا لم نعثر على عمل فني بعد أجمع النقاد على أنه عملٌ جماليٌّ خالد، رغم ان الألوف يقدرون جمالية هذا العمل، وفي الحقيقة، فإن المقياس الذي يركن إليه لدى الجميع، هو وضع أذن المستمع ورأيه الخاص بالعمل الفني موضع التقييم، لا قيمته الجمالية، ولكننا يجب أن نُسلِّم أولاً بأن كل حكم جمالي، لكي يكون ذا قيمة حقيقية، يجب أن يصدر عن مستمعين مدربين ومؤهلين حقاً لإصدار حكم في التذوق الجمالي.

وهكذا نجد أن القواعد المطلقة لتحديد الفن الجمالي يمكن تعديلها إلى قواعد نسبية نوعاً ما.

لا نزعم أننا قدمنا في هذه العجالة عرضاً وافياً للمشاكل والطروحات التي يتصدى لها "علم الجمال" في الموسيقا، ولكننا حاولنا تعريف القارئ على أهم المحاور التي يحاول علم الجمال الاجابة عبرها على الجدل المطروح بشأنه.

□□□

عناصر الموسيقا الأربعة

آ- كوبلاند

ترجمة : محمد حنانا

٣- الهارموني Harmony

عند مقارنة الهارموني [١] بالإيقاع واللحن يتبين لنا أن الهارموني هو العنصر الأكثر تعقيداً بين هذه العناصر الموسيقية الثلاثة، ولطالما اعتدنا النظر إلى الموسيقا على أساس أنها موسيقا هارمونية (أي أن الهارموني جزء من كلٍّ متكامل) للحد الذي قد ننسى فيه أن الهارموني ابتكار حديث العهد بمقارنته بالعناصر الأخرى. لقد عرف الإنسان الإيقاع واللحن بالفطرة، لكن الهارموني تطور بالتدريج وكان ثمرة الإدراك العقلي، الّذي يعد من بعض الوجوه واحداً من الإدراكات الأصيلة للعقل الإنساني.

الهارموني في المعنى الذي نفكر به كان مجهولاً في الموسيقا حتى حوالي القرن التاسع، فحتى ذلك الوقت تشكلت الموسيقا التي حصلنا على تدوين لها قاطبةً من خط لحني واحد. إن هذا الخط اللحني الواحد ما زال حتى اليوم يشكل واقع الموسيقا عند الشعوب الشرقية، على الرغم من ربط ألحانهم بإيقاعات معقدة من ألات القرع.

إن الملحنين المجهولين الّذين بدؤوا يجربون التأثيرات الهارمونية كان مقدراً عليهم تغيير الموسيقا التي أتت بعدهم، على الأقل في الأمم الغربية. ولا غرو في

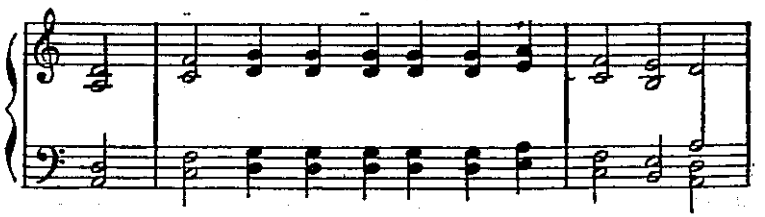
(١) الهارموني : علم تآلف الأصوات (المترجم)

أن ننظر بعدُ إلى نمو الحس الهارموني بوصفه ظاهرة إستثنائية في التاريخ الموسيقي.

حدث ميلاد الهارموني عموماً حوالي القرن التاسع، كما ذكر في البحوث المتعلقة بتلك الفترة. وكما هو متوقع تبدو أشكال الهارموني الأولى لآذاننا بدائية و فجة.

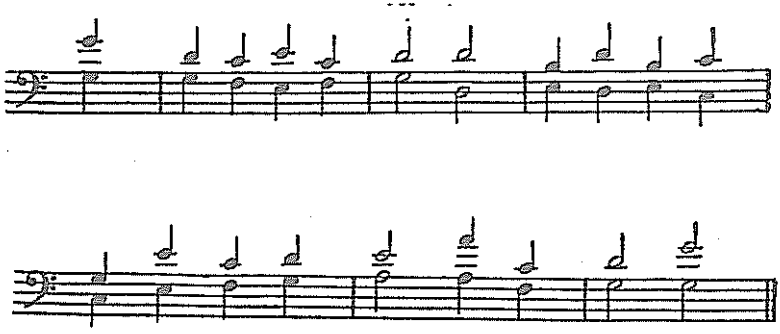
هناك ثلاثة أنواع رئيسية للكتابة الهارمونية المبكرة:

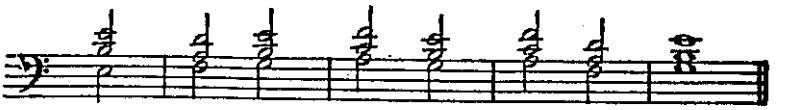
الشكل الأقدم كان يطلق عليه أورجانوم«ORGANUM »، ومن السهل جداً فهم هذا الشكل فعندما نهرمن(٢) بواسطة الأبعاد الثلاثية و السداسية نحصل على نوع من الأورجانوم، وكانت الفكرة في الأورجانوم القديم هي ذاتها مع فارق ان تلك الهرمنة كانت تجري بواسطة الأبعاد الرباعية أسفل اللحن الرئيسي او الأبعاد الخماسية أعلاه، أما الثلاثيات والسداسيات فكانت محرمة في الأورجانوم القديم. وهكذا فالأورجانوم هو بكل بساطة لحن منفرد يضاف إليه ذات اللحن مكرراً في نفس الوقت في بُعد رباعي أو خماسي في أسفله أو أعلاه. وكمنهج فإنَّ مثل هذا في الهرمنة يجعل البداية بدائية بكل معنى الكلمة، وخصوصاً إذا تصورنا أن الموسيقا قاطبةً ستعالج بهذه الطريقة فقط.

وإليك مثلاً توضيحاً للأورجانوم:

(٢)- نهرمن: فعل مشتق من كلمة هارموني ويعني عملية وضع الهارموني للالحان والأفكار الموسيقية (المترجم)

الشكل الثاني من الاشكال الهارمونية المبكرة كان يطلق عليه ديسكانت «DESCANT»، وقد أتى بعد مرور مئتين أو ثلاث مئة عام وينسب إلى إبداع الملحنين الفرنسيين.

في الديسكانت لم يعد هناك مجرد لحن منفرد يتحرك في حركة متوازية مع ذاته، بل هناك لحنان مستقلان يتحركان في إتجاهات متعاكسة. في ذلك الوقت اكتشفت واحدة من القواعد الأساسية لحركة الصوت الجيدة؛ فعندما يتحرك الصوت الأعلى نحو الأسفل، فإن الصوت المنخفض يتحرك نحو الأعلى وبالعكس. إن هذا الإبتكار كان إبداعاً مضاعفاً، ذلك أنه لم يكن هناك أبعاد بين الأصوات خلاف استخدام الأبعاد الخماسية و الرباعية الأصلية و ثمانيات الأورجانوم. بمعنى آخر لقد احتفظوا بالقواعد فيما يتعلق بالأبعاد، لكنهم إستخدموها بطريقة افضل. (لفائدة هؤلاء الذين لا يعرفون معنى البُعد، نقول إنه مصطلح يشير إلى المسافة بين نغمتين، مثلاً هناك خمسة أصوات بين نغمتي دو وصول - دو - ري - مي - فا - صول. إذن فالبعد بين الدو و الصول هو بعد خماسي.

وإليك مثالاً توضيحياً للديسكانت

أما الشكل الأخير للكونتربوان[٣] المبكر فيطلق عليه فو- بوردون أي الباص المزيف . وقدأدخل هذا الشكل الأبعاد الثلاثية والسداسية التي كانت ممنوعة حتى ذلك الوقت والتي بنيت عليها جميع تطورات القواعد الهارمونية اللاحقة . ومادامت الأبعاد الهارمونية مقتصرة على الرباعيات و الخماسيات فقد بقيت النتيجة هزيلة وفجّة من الناحية الصوتية ، وإن إدخال الأبعاد الثلاثية و السداسية العذبة كان السبب في الإضافة اللامحدودة للثروة الهارمونية ، ويعود فضل القيام بهذه الخطوة إلى الإنكليز الذين نادوا بالهرمنة بواسطة الثلاثيات في غنائهم الشائع قبل أن يُحدث الفو- بوردون تدوينه المنهجي في فن الموسيقا .

فيما يلي مثال على لحن مهرمن وفق أسلوب الفو- بوردون :

ليس هدفي أن أضع مخططاً تاريخياً لتطور الهارموني ، بل الإشارة فقط إلى البدايات المترددة للهارموني والتأكيد على طبيعته المتطورة دوماً . إنه دون فهم للهارموني بوصفه نمواً تدريجياً وتغيراً لبداياته الأولية ، فإنَّ القارئ لا يستطيع أن يتوقع فهم مضامين الإبداع الهارموني في القرن العشرين .

إن عزف عدة نغمات في وقت واحد ينتج أكوردات[٤] ، و الهارموني بوصفه علماً هو دراسة هذه الأكوردات و علاقة أحدها بالآخر .

---

(٣)- الكونتربوان : الطباق اللحني و هو فن اتحاد و ائتلاف لحنين أو أكثر . (المترجم)

(٤)- أكورد : تلاؤم أو انسجام ثلاثة أصوات موسيقية أو أكثر لتعزف معاً وفي وقت واحد (المترجم)

يقضي الطالب الذي يدرس الموسيقا أكثر من سنة للقيام بدراسة شاملة للقواعد الأساسية لعلم الهارموني. ولا حاجة للقول بأن المستمع العادي يمكنه أن يتوقع الحصول فقط على معرفة سطحية من فصل قصير من هذا النوع. ومع ذلك ودون أن نشوش ذهن القارئ بالتفاصيل، يجب أن تُبذل محاولة لربط عنصر الهارموني ببقية عناصر الموسيقا. ولتحقيق ذلك ينبغي أن يكون لدى القارئ فهمٌ و لو طفيف عن كيفية بناء الأوكوردات و علاقاتها المتبادلة، عن معنى المقامية والإنتقال المقامي، عن أهمية الهيكل الهارموني الأساسي في بناء الكل، عن الدلالة النسبية للتوافق والتنافر، و أخيراً عن الهدم الحديث بعض الشئ للنظام الهارموني بأكمله كما عرف في القرن التاسع عشر و عن بعض المحاولات الحديثة الرامية إلى إعادته.

إن النظرية الهارمونية ترتكز على الإفتراض القائل بأن جميع الأكوردات تبنى بدءاً من أخفض نغمة وصولاً إلى أعلى نغمة عن طريق سلسلة من الأبعاد الثلاثية. فمثلاً خذ نغمة لا كصوت أساس أو كجذر الأكورد المراد بناؤه.

نستطيع عن طريق بناء سلسلة من الأبعاد الثلاثية انطلاقاً من ذلك الجذر الحصول على أكورد لا-دو-مي-صول -سي-ري-فا، وإذا تابعنا فإننا نكون قد كررنا النغمات التي كنا قد ضمّناها مسبقاً في الأكورد. الآن بدلاً من أخذ نغمة لا، لنأخذ رقم ١ رمزاً لأي نغمة. عندئذ نحصل على الصورة التالية لأية سلسلة من االثلاثيات: ١-٣-٥-٧-٩-١١-١٣.

من الناحية النظرية فإن هذا الأكورد المكون من سبعة نغمات ١-٣-٥-٧-٩-١١-١٣ ممكن حدوثه، ولكن من الناحية العملية فإن أغلب الموسيقا التي نعرفها ترتكز فقط على ١-٣-٥ الذي هو الأكورد العادي المعروف بالترياد «TRIAD» "التآلف الثلاثي الأصوات". (يصنع الأكورد الكامل دائماً

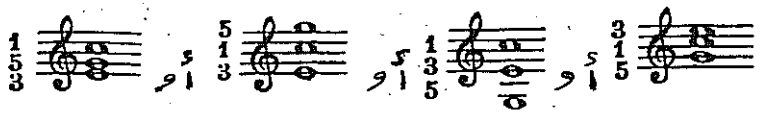
من ثلاثة أصوات أو أكثر، والأكوردات ذات الصوتين تكون غامضة جداً ولا تعد أكثر من مجرد أبعاد.) بالإضافة إلى التريادفقد تمت تسمية الأكوردات الأخرى على النحو التالي:

أكورد سابع	أكورد تاسع	أكورد حادي عشر	أكورد ثالث عشر
			١٣
		١١	١١
	٩	٩	٩
٧	٧	٧	٧
٥	٥	٥	٥
٣	٣	٣	٣
١	١	١	١

لقد شقت هذه الأكوردات الأربعة طريقها تدريجياً في سماء الموسيقا، وفي كل وقت كان لابد من قيام ثورة صغيرة قبل التسليم بها. نظراً لاعتبار التريادا ١-٣-٥ الأكثر في الموسيقا المألوفة، دعونا نركز انتباهنا على ذلك. إذا رغبت في معرفة كيف يبدوالتريادغنّ «دو - مي - صول». والآن غنّ «دو - مي - صول - دو» الـ دو الثانية أعلى بأوكتاف[٥] من الأولى. نلاحظ الآن بأنه مازال ترياداً مع أن هناك أربع أصوات في الأكورد. وبمعنى آخر، لا شيء قد تغير كما تقول النظرية، من خلال مضاعفة أي نغمة في أي أكورد وفي أي عدد من المرات. وعملياً فإن أكثر كتاباتنا الهارمونية تُنجز ضمن هارموني من أربعة أقسام مع النغمة المضاعفة، أي التآلف الثلاثي مع تكرار احدى نغماته

(٥) الاوكتاف: يتكون الأوكتاف من ثماني درجات، الدرجات السبع+تكرار الدرجة الأولي (المترجم)

علاوة على ذلك ليس ضرورياً أن تبقى الأكوردات في وضعها على أساس أن الصوت (١) يجب أن يشكل قرار الأكورد. مثال على ذلك ١ -٣ - ٥ يمكن قلبه فتصبح النغمة ٣ أو ٥ نغمة في قرار الترياد، وفي هذه الحالة سيبدو الأكورد كالتالي.

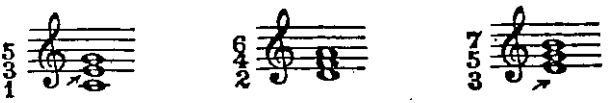


وذات الشيء ينطبق على الأكوردات المذكورة آنفاً. ويستطيع القارئ أن يقدر سلفاً أنه مع إمكانيات المضاعفات والانقلابات، مع عدم ذكر التبدلات المعقدة للحد الذي لا نستطيع الخوض فيه، فإن الأكوردات الأساسية، مع أنها قليلة العدد، إلا أنها قابلة لإمكانات التنويع.

لقد كنا حتى الان ندرس الأكوردات من الناحية النظرية. لنحاول الان ربطها - مع التقيد دائماً بأن الترياد هنا على سبيل التبسيط - بالنغمات السبع لسلم معين من السلالم. لو أخذنا سلم دو ماجور وبنينا أكورد ١ - ٣ - ٥ على كل درجة من السلم، فإننا نحصل على أول سلسلة من الأكوردات المتعلقة بعضها بالبعض الآخر وبمقامات أخرى خلاف دو ماجور. ولقد حان الوقت الان لمراجعة ما ذكرناه آنفاً عن السلم في فصل سابق. إن كل شيء ذكرناه كحقيقة عن النغمات السبع للسلم الدياتوني[٦]، سينطبق على الأكوردات القائمة على النغمات السبع، بمعنى آخر فإن جذر الأكورد هو العامل الحاسم في هذه المسألة، فالأكوردات المبنية على درجات القرار (الأولى) والمتسلطة (الخامسة)

(٦) السلم الدياتوني : الطبيعي المنتظم، ويتكون من تتابع نغماته السبعة الطبيعية مع تكرار النغمة الأولى المكونة بعد الأوكتاف(المترجم).

وتحت المتسلطة (الرابعة) تحتوي على نفس الجذب لبعضها بعضاً، شأنها شأن نغمة القرار والمتسلطة وتحت المتسلطةإذا أخذناها كلاً على حدة. وبنفس الطريقة حسبنا أن نجد الأكورد الأساس كي نحدد المقام لسلسلة من الأكوردات، والأكوردات مثل النغمات المنفردة والتي تخضع للتغير المقامي عندما تتحرك من سلم لآخر.

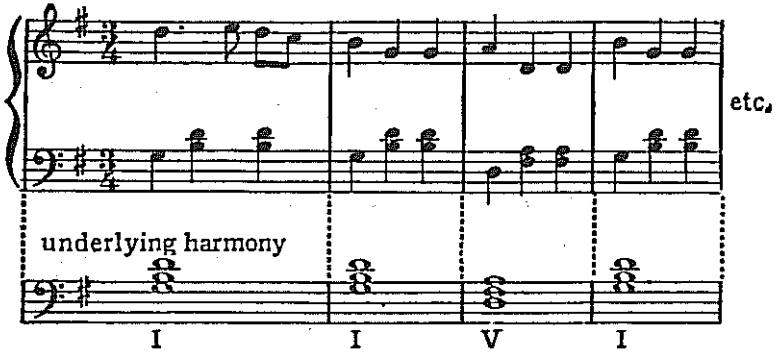
الأكوردات بقدر ماهي أكوردات وليست نغمات منفردة، فإنها تتضمن رابطة بعيدة المدى، إننا إذا بنينا ترياداً على الدرجات الأولى الثلاث من سلم دو نحصل على :

وهذا يظهر أن الأكورد الأول والثالث يشتركان بالصوتين ٣و٥. إن كون تلك الأكوردات سواء كانت من مقام معين أو من مقامات مختلفة تتضمن أصواتاً مشتركة هو السبب في إحساسنا القوي بالعلاقة الموجودة بين الأكوردات ذاتها.

إن هذا التلخيص الموجز لتركيب الأكوردات وعلاقاتها المتبادلة فيما بينها يفي بالغرض. والان دعونا نرى كيف طبقت تلك الحقائق الهارمونية.

تماماً كما تحتوي ناطحة السحاب على إطار فولاذي تحت الغطاء المكون من الحجر والآجر، كذلك فإن القطعة الموسيقية المبنية جيداً تحتوي تحت مظهرها الخارجي هيكلاً راسخاً من المواد الموسيقية. إن استخلاص هذا الإطار الهارموني وتحليله هو من عمل التقني، ولكن المستمع الحساس سيعي دون أدنى ريب الافتقار الهارموني عندما يكون هناك افتقارٌ هارمونيٌّ، حتى وإن لم يكن قادراً على تحديد السبب في ذلك. ولعل القارئ سيهتم من خلال مثال بسيط

بمعرفة كيف هو الإطار الهارموني لبضعة الميزورات. ولنأخذ على سبيل المثال الميزورات الأربعة الأولى من.

†Ach! du lieber Augustin(آه! أوغسطين المحبوب).



يوجد في هذه الميزورات الأربعة اثنان فقط من الأكوردات الأساسية I وV (١ - ٥) الأساس والمتسلطة. بالطبع فإن الأكوردات الأساسية هنا ليست بالسهولة التي تتجلى في تمرين هارموني. وبالتأكيد فإن الموسيقا ستكون تافهة إذا لم يكن الملحنون قادرين على تقنيع (٧) الإطار الهارموني الأجرد وتنويعه وتزيينه.

من ناحية ثانية يتعين على القارئ أن يعي بوضوح أن الملحنين يطبقون ذات المبدأ ليس فقط على أربعة ميزورات، بل على أربع حركات من السيمفونية. إن ذلك قد يعطيك فكرة ولوعابرة عن المشكلة التي نحن بصددها. في سالف الأيام كان التعاقب الهارموني لقطعة ما قد تم إرساء دعائمه تماماً وفق تأثير الخبرة العملية الشائعة، ولكن بعد أن أصبح التقليد الشائع مهملاً، بقيت القاعدة التي تقول بأنه أياً كان الأسلوب الهارموني للموسيقا، فإن بناء الأكوردات الأساسية يجب أن يتم وفق منطقها الخاص. وبدون ذلك فإن العمل سيعوزه على الأرجح حس الحركة

(٧) من القناع. (المترجم)

إن إطاراً هارمونياً متماسكاً ليس راكداً جداً ولا أكثر تعقيداً، يشترط أساساً راسخاً هو قوي دائماً مهما كانت عليه تعقيدات التزيين والزخرفة.

بالطبع فإن المبادئ الهارمونية الموجزة آنفاً، ما هي إلا رؤية مبسطة تبسيطاً كبيراً عن الحقائق الهارمونية التي فرضت نفسها ووجودها في نهاية القرن الماضي. إن تحطم النظام القديم الذي حدث حوالي عام ١٩٠٠، لم يكن قراراً فجائياً من جانب ثوريين معنيين في الموسيقا. إن التطور التاريخي الكلي للهارموني يرينا صورة متغيرة باستمرار، بطيئة جداً لكنها حتمية، إن آذاننا غير قادرة على تمييز الأكوردات الأكثر تعقيداً، والتغييرات المتخطية حدود المقامية. كل عهد تقريباً له رواده: كلوديو مونتيفردي و چيزوالدو في القرن السابع عشر قدَّما أكوردات صدمت معاصريهما كما صدمت بنفس الطريقة أكوردات موسورسكي وڤاغنر. ومع ذلك، كان القاسم المشترك بينهما هو أن أكورداتهم الجديدة وتغييراتهم المقامية جاءت من خلال إدراك أوسع تحرراً للنظرية الهارمونية. والسبب الذي جعل عصرنا جديراً بالملاحظة إلى حد كبير فيما يتعلق بالهارمونية التجريبية، يكمن في أن النظرية السالفة ضُرب بها كلية عرض الحائط لفترة ما على الأقل. لم تعد المسألة مسألة توسيع النظام القديم، بل خلق شيء جديد كلية.

وجاء الحد الفاصل سريعاً بعدڤاغنر. إن ديبوسي، شونبرغ، وستراڤنسكي كانوا المستكشفين الرئيسيين للمنطقة الهارمونية المجهولة. لقد بدأ ڤاغنر بتحطيم اللغة الهارمونية الهرمة بواسطة كروماتيكيته[٨].

ولقد شرحت سابقاً أن أسلوبنا الممارس بقي حتى نهاية القرن التاسع عشر مسلّماً بسيطرة النغمة الأساسية (تونيك) من السلم، كذلك بسيطرة المقام الرئيسي في القطعة الموسيقية، وإن الانتقال إلى مقامات أخرى يُنظر إليه على أنه

(٨) - السلم الكروماتيكي: ويتكون من أثني عشر نصفاً متساوياً من الأصوات (المترجم)

مؤقت، لذا فإن حتمية العودة إلى المقام الأساسي كانت بديهيةو بما أنه يوجد اثنا عشر سلماً من السلالم الدياتونية المختلفة، فالتغيير المقامي يمكن أن نتصوره وكأنه وجه ساعة ذو اثني عشر رقماً، يرمز الرقم XII بها إلى المقام الأساسي (التونيك). إن ملحني القرن السابع عشروالثامن عشر لم يجازفوا بالذهاب أبعد من مخططهم في التغيير المقامي. لقد اعتادوا المضي من XII إلى I، إلى XI ثم العودة إلى XII . بعد ذلك أتى ملحنون أكثر جرأة ، لكن العودة إلى XII ظلت إلزامية. ومع ذلك فقد تحرك ڤاغنر من مقام إلى آخر حتى ذلك المدى الذي يبدأ فيه الإحساس بالمقام المركزي بالضياع. لقد انتقل بجسارة من XII إلى VI، إلى IX ، إلى III، . . . . إلخ. ولم يكن باستطاعة أحد، ولو حاول، التيقن من إمكان العودة إلى المقام المركزي، أو متى يتم ذلك. وقد توصل شونبرغ إلى الاستنتاجات المنطقية لهذا الغموض الهارموني، وذلك بالتخلي عن المقامية كلية، ويُشار إلى نمط هارمونيته عادة بـ«اللامقامية» لتميّزه عن الموسيقا المقامية. إن ماتبقى كان سلسلة اثنا عشرية من أنصاف الأصوات المتساوية للسلم الموسيقي الكروماتي، وقد وجد شونبرغ نفسه، في السنوات التالية أن هذا المتبقي كان مشوشاً نوعاً ما، فبدأ ببناء نظام جديد لمعالجة هذه الاثني عشر من أنصاف الأصوات المتساوية أطلق عليها نظام الاثني عشر صوتاً[٩]. ويكفي ما أشرت إليه، إذ أن الشرح المفصل سوف يبعدنا كثيراً عن مجال بحثنا.

مع أن ديبوسي كان أقل تطرُّفاً من الناحية الهارمونية من شونبرغ، إلا أنه سبقه عندما بدأ بتحطيم النظام القديم. كان ديبوسي أكثر غريزية من أي موسيقي سبقه أو لحقه، كان الملحن الأول في عصرنا الذي تجرأ وجعل من أذنه الحكم الوحيد على الجودة الهارمونية. ولقد وجد المحللون في موسيقا ديبوسي أكوردات غير

(٩) الاثنا عشر صوتاً : أسلوب يعتمد على السلم الملون المكون من ١٢ نغمة، تعطى أهمية واحدة وترتب وفق نظام خاص ، ويعرف بالدوديكافوني Dodecaphonic (المترجم)

قابلة للتفسير وفق الهارموني القديم. وإذا ما سأل أحدهم ديبوسي لماذا يستخدم مثل تلك الأكوردات، فأنا على يقين من أن إجابته المحتملة ستكون هكذا: «أحبها بتلك الطريقة»! يبدو وكأن ملحناً واحداً وجد في النهاية الثقة بأذنه. وسوف أبالغ قليلاً إذا ما قلت بأنه رغم كل شيء لا يتعين على الملحنين انتظار ما يقوله الباحثون النظريون حول ما يجب فعله أو عدم فعله. على العكس تماماً، فقد كانت هناك دائماً طريقة مغايرة حول هذا وهي أن على الباحثين النظريين أن يفسروا منطق فكر الملحن بعدأن يكون قد وضعه بالسليقة.

على أية حال، فإن ما أنجزه ديبوسي هو أنه نحّى جانباً كل ما احتواه علم الهارموني السابق من نظريات. لقد دشّن بعمله عصر الحرية الهارمونية الكاملة، والتي كانت دائماً حجر عثرة أمام عدد لا يحصى من المستمعين، لقد بدؤوا يتذمرون لكون هذه الموسيقا الجديدة ملأى «بالتنافر»، وإن التاريخ الموسيقي برمته يثبت أنه يجب أن يكون هناك مزج واع بين الانسجام والتنافر.

إن مسألة الانسجام والتنافر هذه تستحق فقرة تكرس لها، إذا أردنا إزالة حجر العثرة هذا. إن المشكلة برمتها كما برزت في عدة أوقات هي نسبية إلى حد كبير. إن القول بأن الانسجام هو الأكورد الذي يصدر صوتاً ساراً لطيفاً، وأن التنافر هو غير سار، يجعل القضية بسيطة جداً. ذلك أن الأكورد يكون أكثر أو أقل تنافراً وفقاً للفترة التي تعيشها، وفقاً لخبرتك في الاستماع، وفقاً للأكورد فيما لو عُزف بقوة بواسطة الآلات النحاسية، أو أدته بلطف الوتريات. وهكذا فالتنافر هو نسبي فقط، نسبي بالنسبة لك ولفترتك الزمنية، وبالنسبة للمكان الذي يشغله ذلك التنافر في القطعة الموسيقية ككل. وهذا لا ينفي وجود التنافر كما يتراءى لبعض المعلقين، ولكن المزج الناجح للانسجام والتنافر هو موضوع متروك لتقدير الملحن ليس غير. إذا كانت الموسيقا الجديدة برمتها تبدو لك باستمرار وعلى نحو

غير مريح تنافراً، فالتخمين الأرجح هو أن تجربتك في الاستماع ناقصة فيما يتعلق بموسيقا عصرك، والتي ليست غريبة جداً في معظم الحالات، عندما نتحقق من أن مقطعاً صغيراً من الموسيقا الجديدة كان قد استمع إليه مستمعٌ عاديٌ وجرت مقارنته مع ما سمعه من موسيقا سالف الأيام.

لقد جرى إدخال هارموني آخر وهام قبل الحرب العالمية الأولى. في البداية كان متداخلاً باللامقامية من جراء تشابه مضمونه الثوري لكنه كان في الواقع على النقيض تماماً من اللامقامية، فمن هذه الناحية أعاد تأكيد مبدأ المقامية، وأعاد تأثيرها مضاعفاً ذلك أنه لم يكتف بمقامية واحدة، بل قدم فكرة العمل بواسطة اثنتين أو أكثر من المقاميات المختلطة لتعزف في وقت واحد. هذه المعالجة التي استخدمها داريوس ميلهود استخداماً فعالاً، عرفت على أنها تعدد المقامية (بوليتونالیتي). والمثال الواضح عليها يمكن إيجاده في قطعة كوركوفادو لداريوس ميلهود وهي واحدة من مجموعة قطع تحت عنوان ألحان من البرازيل، حيث تلعب اليد اليمنى على مقام ري ماجور، فيما تلعب اليسرى على مقام صول ماجور. هنا أيضاً إذا كنت مهيأ للإنزعاج من تعدد المقامية للموسيقا الجديدة، فقد ينصحك أحدهم بالإستماع إليها حتى تبدو لك أليفة كموسيقا شومان أو شوبان. إن فعلت ذلك، فربما لن تجد الموسيقا حسبما تشتهيها، (لا حاجة لأن نضيف، بأنه ليست كل موسيقا البوليتونال جيدة)، ولكن لن تكون " تنافراً " من خلال تصادم الهارمونيات التي تسبب لك الإزعاج.

إن الثورة الهارمونية للنصف الأول من القرن العشرين هي حتماً قد شارفت الآن على النهاية. وتعدد المقامية واللامقامية غدوا كلاهما جزءاً من تيار العُرف الموسيقي. وتجدر الإشارة إلى تطور غير متوقع وهو تفشّي الاهتمام في نهاية الحرب العالمية الثانية بمنهج الاثنا عشرية لأرنولد شونبرغ، خاصة في بلدان مثل

إيطاليا، فرنسا، سويسرا، حيث حظي بتأثير قليل أو لم يحظ بأي تأثير في الماضي. إن مؤلفين مثل لويجي دالابيكولا الإيطالي، أو فرانك مارتان السويسري، لم يترددا في إستخلاص المضامين المقامية من منهج الاثنا عشرية (الدوديكافونيك)، وبتلك الوسيلة أزالا بعضاً من حدَّته المتعددة الألوان. إن مشايعي شونبرغ من الشباب الأكثر تطرُّفاً من تلميذه أنطون فون ڤيبرن، أصروا على كتابة موسيقا أشد صرامة، ولا مقامية، وبدون فكرة رئيسية، من كتابات أستاذ فيينا نفسه.

على الرغم من الابتكارات الهارمونية، فإن جزءاً كبيراً من الموسيقا المعاصرة ما زالت دياتونية و مقامية من حيث الأساس، لكنها لم تعد دياتونية، هارمونية، مقامية كما كان الحال في فترة ما قبل تحوّل القرن. وكأغلب الثورات فإن هذه الثورة تركت أثرها على لغتنا الهارمونية، ونتيجة لذلك فإن الموسيقا التي تكتب هذه الأيام ربما يقال عنها بأنها دائماً ترتكز على المقامية مع أنها ربما لاتحتوي على مقامية قابلة للتحليل بالمعنى القديم، إن هذا النزوع نحو هارمونية مقاومة للتجديد (محافظة) ما هو إلا لرأب الصدع بين المؤلف المعاصر وجمهوره. إن التعامل الدائم مع الأسطوانات، والراديو، وأشرطة الأفلام سيسهم في دمج هارمونيات الأمس الجريئة تدريجياً وبهوادة في لغتنا الموسيقية المعاصرة.

□□□

□ مخطوط عربي في تدوين الموسيقا

د. بشير عضيمي
باحث من لبنان

ملخص للمقال

عرف العرب قديماً التدوين الموسيقي حيث أعطوا لكل صوت موسيقي حرفاً أبجدياً معتمدين في ذلك على حروف حساب الجمل، غير أن مخطوط شمس الدين الصيداوي الدمشقي: **كتاب في معرفة الأنغام وشرحها** يتخطّى بكثير نظام التدوين الأبجدي ليقترح نظاماً متكاملاً مستنبطاً له إشارات ورموز ذات دلالات واضحة. يعتمد هذا النظام على مدرج موسيقي مؤلف من ثمانية أسطر أفقية ملونة ويقرأ من اليسار إلى اليمين.

لا سابقات لهذا النظام ولا لاحقات. فنحن لا نعرف شبيهاً له في تاريخ الموسيقا العربية كما أننا لا نملك معطيات تؤكد استمرارية هذا النظام، فقد ظهر في التاريخ دفعة واحدة من عقل خلاّق مبدع. ولعلّ في تعدّد نسخه المنتشرة في العالم ما يوحي بانتشاره وبعظم فائدته.

هذه الدراسة هي عرض تاريخي واثبات لهوية المؤلف التي بقيت زمناً غير قصير مبهمة المعالم، وهي أيضاً عرض للمبادئ النظرية المقترحة لتدوين المقامات الموسيقية العربية والتي يمكن تعميمها وتطبيقها في تدوين أية موسيقا.

يكتسب هذا المخطوط أهمية بالغة عندما يأخذ مكانه الصحيح في تاريخ

الحضارة العربية وبالاخص تاريخ الموسيقا العربية، إذ ليس بصحيح أن العرب لم يعرفوا إلاّ التدوين الموسيقي الأبجدي، فلا بد من إعادة النظر في تاريخ الموسيقا العربية كما هو معتمد حالياً وذلك لسببين، أولهما للكشف على الملأ هوية أحد عباقرة فن الموسيقا واعطائه حقه ومحله في تاريخنا، وثانيهما إعادة كتابة الحقائق التاريخية دون إغفال هذا المخطوط وأهميته في صياغة التاريخ الحضاري العربي.

مخطوط عربي في تدوين الموسيقا

لا تزال مؤلفات الكندي والفارابي والأرموي وغيرهم شاهدة على إنجازات العرب في ميدان الموسيقا. غير أن ما يستخلصه الباحث اليوم حول أساليب التدوين الموسيقي عند العرب لا يتعدى حدود التدوين الابجدي حيث أعطي لكل صوت في السلم الموسيقي حرفٌ أبجديٌ يمثله. إلا أن الحقائق تنكشف يوماً عن يوم وتبرز إلى العلن مخطوطات فريدة نادرة طواها النسيان تحمل في ثناياها عبقريات أبدعت في هذا المجال.

إن دراستنا هذه تدور حول مخطوط عربي في التدوين الموسيقي يكشف عن نظام خلاّق تخيّله صاحبه منذ حوالي خمسة قرون، حيث أرسي هذا النظام على أسس واضحة منطقية معتمداً على مدرج مؤلف من ثمانية سطور (وأحياناً أكثر) ملّونة، للتدوين الموسيقي، مستنبطاً إشارات ورموزاً، معطياً لها مدلولات واضحة. ولعلّ ما يميزّ هذا النظام عن غيره أنه جاء - بحسب علمنا - دفعة واحدة من عقل نيّر وليس تطوراً بطيئاً لمسار هذا النظام كما حصل في تاريخ أوروبا في العصر الوسيط حيث تطور المدرج الموسيقي من سطر واحد إلى إثنين فثلاثة وتطورت معه الاشارات المعتمدة لتحديد السرعة والعلو والهبوط . . . ولو قدّر لهذا النظام التعميم لكان لحقه دون أدنى شك التطوير اللازم والملائم لجعله وافياً وقادراً على كتابة الموسيقا بأكبر قدر ممكن من الامانة.

١ – وصف المخطوط:

قد يتبادر إلى الذهن أن هذا المخطوط لم يعرف رواجاً يذكر أو أنه لم يحظ باهتمام يستحقه، غير أن تعدد نسخه المعروفة لغاية اليوم تجعلنا ننظر إلى الأمر نظرة موضوعية. هناك نسخ عدة منتشرة في العالم[1]، واحدة في النمسا، وواحدة في فرنسا، واثنتان – وربما ثلاثة – في تركيا، وواحدة في الولايات المتحدة الأميركية، وواحدة في الهند، وأربع نسخ في بريطانيا. ولربما هناك في العالم العربي نسخاً أخرى تؤكد انتشاره وشيوعه.

إن النسخة التي نعوّل عليها في دراستنا هذه هي الموجودة في فرنسا، في المكتبة الوطنية، باريس، ذات الرقم ٢٤٨٠: مخطوطات عربية. هي نسخة بحالة جيدة، مكتوبة بقلم نسخي عادي واضح ومؤلفة من ١٨ ورقة. أما قياساتها فهي التالية: ((٢١٠×١٧٠) ١٦٠×١٢٢) ملم، في ١٧ سطراً الصفحة. لا نجد تاريخاً لهذه النسخة ولا اسماً لناسخها وهي قطعاً ليست بخط المؤلف فقد ذكر ناسخها العنوان في الصفحة (١ أ) على الشكل التالي: كتاب في معرفة الانغام وشرحها، تأليف الامام العالم العلامة وحيد دهره وفريد عصره شمس الدين الصيداوي الدمشقي رحمه الله تعالى ونفع بعلومه المسلمين آمين إنه قدير مجيب. غير أن ثلاثاً من النسخ الاخريات تحمل تواريخاً، أقدمها تعود إلى سنة ٩٠٦ / ١٥٠٠، والثانية مؤرخة سنة ٩٨٧ / ١٥٧٩، والثالثة سنة ١٢٢٩ / ١٨١٣. والجدير بالذكر هنا أن لهذه النسخ عناوين مختلفة وبعضها ناقص.

مطلع النسخة، وهي أرجوزة في ٢٩٧ بيتاً:

الحمد لله ولي النعمة ... من جاد لي منه بعلم النغمة (. . .)

وبعد حمد الله والصلاة ... قد جاءني خلّ من الثقات

يسألني في نظم ذي الرسالة ... وشرحها فلم أدع مقالة

أما خاتمة الأرجوزة:

ومـن يقـل أن لهـا مثـالا يبنه أو قـد أدّعـي محـالا

٢ – محتوى المخطوط

٢–١ الارجوزة

يقسم المؤلف الارجوزة إلى اثني عشر فصلا على الشكل التالي:

أ– الاصـول الاربعـة (ص١ب): الراست، العـراق، الزيرافكند والاصفهان.

ب– فـروع الاصـول(ص١ب): للـراست: الـزنـكـلا والعـشـاق. للعـراق: المايـاه والبـوسليك. للزيرافكند: البـزرك والرهاوى. للاصفهان: النوى والحسيني.

جـ– الاوازات (ص٢ أ): النيـروز اواز للراست وللعـراق. الشـهناز اواز للزيرافكند وللاصـفـهـان. السلمك اواز للبـزرك وللزنكلا. الزركـشي اواز للرهاوى وللحسيني. الحـجاز اواز للمـاياه وللبوسليك. الكوشت اواز للنوى وللعشاق.

د– **البحـور** (ص٢ أ): ويقـصـد بهـا المؤلف اسـماء درجـات مـقـام الراست وهي: اليكاه، الدوكاه، السيكاه، الجاركاه (الجهاركاه)، البنجكاه، الششتكاه، والهفتكاه.

هـ – [الاسئلة والاجوبة] (ص٢ ب): يسمّي المؤلف بعض درجـات السلم الموسيقي وجواباتها.

و – في ما يخص كل نغـمة (ص٣ أ): يبيّن المؤلف سير العمل بالنسبة لكل نغمة (مقام) معتمداً في شرحه على آلة الساز وهي آلة وترية ذات عنق طويل شبيهة بالطنبور (البزق).

ز- **شرح الفروع** (ص٤ أ)

ح - **شرح الاوازات** (ص٥ أ)

ط- **شرح بحور النغمات** (ص٦ أ) : يتابع المؤلف في هذه الفصول الثلاثة الاخيرة وصف سير العمل بالنسبة لكل فرع واواز وبحر. والبحور الواردة هنا هي بمعنى المقامات أيضاً.

ى - **شرح الرموز** (ص٧ أ): يحدد المؤلف فيه رسماً من ثمانية أسطر أفقية ملونة ثم يعدد في الابيات التالية الرموز المعتمدة في نظامه - كما سمّاه - مبيّناً وظيفة كل رمز وكل لون.

ك - **سائر الابعاد** (ص١٢ أ): جدول الطبقات. يعطي المؤلف لكل درجة موسيقية حرفاً أبجدياً.

ل - **" فصل لحلّ سائر النغمات من أي بعد شئت في السازات "**[٢](ص١٣ ب): وهو ما نسمّيه اليوم بالتصوير: TRANSPOSITION

٢-٢ الرسوم

جعلها المؤلف على الشكل التالي:

أ- **دايرة الاصول الراست**، مرفق بالفرعين التابعين له وهما الزنكلا والعشاق (ص٩أ)

ب- **دايرة ثاني الاصول وهو العراق**، مرفق بفرعيه: المالياه والبوسليك (ص٩ب).

جـ -**دايرة ثالث الاصول وهو الزيرافكند**، مرفق بفرعيه: البزرك والرهاوى (ص١٠أ)

د- **دايرة رابع الاصول وهو الاصفهان**، مرفق بفرعيه: النوى والحسيني (ص١٠أ)

هـ - **دايرة أول البحور وهي اليكاه، ودايرة ثاني البحور وهي**

الدوكاه، ودايرة ثالث البحور وهي السيكاه(ص١١أ)

و- دايرة رابع البحور وهي الجاركاه، ودايرة خامس البحور وهي البنجكاه، دايرة سادس البحور وهي الششتكاه، ودايرة سابع البحور وهي الهفتكاه (ص١١ب)

ز- دايرة الجمح لساير النغمات وعلاقتها بالابراج (ص١٢أ)

ح - جدول الطبقات، حيث يقترح المؤلف حرفاً أبجدياً لكل صوت، ويوضح فيه السؤال والجواب لكل صوت. يغطّي هذا الجدول أربعة دواوين موسيقية كاملة (ص ١٣أ)

ط- جدول في المخالفات وغير ذلك، وهي دوائر وأنصاف دوائر يقصد بها المؤلف التصوير، فيذكر مثلاً: راست من بُعد أ، راست من بُعد ب، راست من بُعد ج . . . (ص١٤ب)

ى- جدول المخالفات، فيه الحروف الابجدية ممثلة الأصوات الموسيقية مرتبة على خمسة مدارج موسيقية وذلك لتعيين التصوير بالنسبة لكل صوت(ص١٥أ)

ك - دايرة النيروز وهو أول الست أوازات، **دايرة ثاني الاوازات** وهو الشهناز، **دايرة ثالث الاوازات** وهو السلمك (ص ١٨ أ)

ل - دايرة الزركشي وهو رابع الاوازات، **دايرة خامس الاوازات** وهو الحجاز، **دايرة الكوشت** وهو سادس الاوازات (ص ١٨ ب)

٣ -المؤلف والعصر

تناول العديد من البحاثة المخطوط بالشرح والتعليق، وحظيت مسألتا هوية

المؤلف وتحديد العصر بدراسات واستنتاجات جاءت في معظمها متناقضة.

يجعل جول روانيه في مقاله **تاريخ الموسيقا العربية** [٣] الصادر عام١٩٢٢، من مؤلف المخطوط أحد أبناء القرن السابع عشر الميلادي.

وفي سنة ١٩٢٥، تطرق فارمر إلى هوية المؤلف دون أن يعالجه وذكر في كتابه: **المخطوطات الموسيقية العربية في المكتبة البودلية** [٤] أن المؤلف هو شمس الدين الصيداوي الذهبي وشمس الدين الصيداوي الدمشقي مستنداًإلى ما جاء في المخطوطات. أما عن التاريخ فلم يذكر شيئاً.

وفي سنة ١٩٣٠، ذكر فارمر في كتابه: **حقائق تاريخية** . . [٥] أن مخطوط باريس يعود إلى القرن السادس عشر، أما تاريخ تأليف المخطوط فقال أنه ليس قبل القرن الثالث عشر. وعن هوية المؤلف، يقول فارمر أنه وجد في هذا العصر اسمين: شمس الدين الدمشقي [٦] وشمس الدين الذهبي [٧] ملفتا النظر إلى أنه لم يتمكّن من القطع بهوية المؤلف.

وفي سنة ١٩٤٠، كتب فارمر في مؤلفه: **مصادر الموسيقا العربية** [٨] بأن صاحب الارجوزة هو شمس الدين الصيداوي الدمشقي وشمس الدين الصيداوي الذهبي بحسب ما ورد في مختلف المخطوطات.

وفي **تاريخ الادب العربي** لبروكلمان [٩]، طبعة ١٩٤٢، نراه يجعل المؤلف من أبناء القرن السادس عشر.

أما ديرلانجيه في مؤلفه الضخم: **الموسيقا العربية** [١٠]، سنة ١٩٤٩، يجعل المؤلف من أبناء القرن الرابع عشر الميلادي ويحسبه الذي توفي عام ٧٢٨/ ١٣٢٧ ويجعل عنوان الارجوزة: الانعام في معرفة الالحان.

أما في معجم **المؤلفين** لكحّاله [١١] الصادر عام ١٩٥٧، فإنه يعيد عصر الصيداوي إلى القرن السابع عشر ويجعل عنوان مؤلفه: **جواهر النظام في**

معرفة الأنغام، وهذا لا يتطابق مع الحقيقة، فإن مؤلف جواهر النظام [١٢] وهي أيضاً أرجوزة، هو بدر الدين محمد ابن الخطيب الاربلي المتوفي سنة ٧٥٥/ ١٣٥٤، وقد نشرها الاب لويس شيخو اليسوعي في **المشرق**[١٣]، والعزاوى في كتابه: **الموسيقا العراقية في عهد المغول والتركمان**[١٤].

أما العلاّمة أحمد تيمُور باشا فقد نشر الارجوزة كاملة تقريباً بعنوان: **ارجوزة في علم الموسيقا** في كتابه: **الموسيقا والغناء عند العرب**[١٥] ولو أنه لم يقرن الابيات بالرسوم، وقد سمّى المؤلف: عبد الرحمن الحباك العودى. للاسف الشديد، لم يذكر العلامة تيمور المرجع الذي استقى منه هذه الارجوزة ومكان وجوده، كما أنه لم يذكر شيئاً عن الحباك العودى وشخصيته، فقد جاءت الارجوزة خالية من أي تعليق أو إيضاح في كتابه.

هذا وذكر الاستاذ عبد الحميد العلوجي **ارجوزة الحباك العودى وكتاب الأنعام بمعرفة الأنغام** للذهبي في مكانين مختلفين في كتابه: **رائد الموسيقا العربية** الصادر في بغداد سنة ١٩٦٤، والواقع أن **الارجوزة وكتاب الانعام** هما الشيء نفسه. (**رائد** . . . ص ٢١ و ٢٧-٢٨).

وفي سنة ١٩٧٩، كان هذا المخطوط موضوعاً لاطروحة دكتوراه [١٦] - حلقة ثالثة - في جامعة السوربون أعدتها الراهبة اللبنانية تريز عنتر، حيث قامت بترجمة الارجوزة كاملة إلى اللغة الفرنسية بعد أن كشفت عن هوية المؤلف وأزالت اللبس المحيط به مستندة إلى ما ورد عند نجم الدين الغزّى صاحب: **الكواكب السائرة باعيان المئة العاشرة** [١٧]" محمد الصيداوي: الشيخ الفاضل العالم المفنن شمس الدين الصيداوي كان عالماً بعلم النغمة وله فيه مصنّفات وكان له فيه ملكة تامة وانتفع به خلق كثير. توفي بدمشق في السادس عشر ذي القعدة سنة إحدى عشرة وتسعمئة رحمه الله تعالى". غير أن المؤلفة لم تأت على ذكر ما نشره تيمور

وبالتالي جاءت أطروحتها خلوا من مقارنة مفيدة في هذا المجال.

وفي السنة عينها: ١٩٧٩، نشر شيلوح كتابه: **النظرية الموسيقية في الكتابات العربية** [١٨]، وفيه استمراز للتشكيك وعدم التأكد من هوية المؤلف، فهو رغم تحفظه وإبقائه المسألة مفتوحة للنقاش، وبما أنه لم يطلع على ما أورده الغزّي في **الكواكب السائرة** الآنف الذكر فإن شيلوح يشير إلى أن كتاب **الرخصة في الغناء والطرب بشرطه** [١٩] لمؤلفه شمس الدين محمد بن عثمان الفارقي الذهبي فيه إشارات واضحة إلى النظريات الموسيقية المذكورة في الارجوزة وبالتالي يمكن إعتبار - على حدّقول شيلوح - شمس الدين الصيداوي هو نفسه الفارقي الذهبي الشهير المتوفي سنة ٧٤٨/ ١٣٤٧.

أورد الحاج هاشم محمد الرجب في كتابه: الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة [٢٠] الذي صدر سنة ١٩٨٢، ترجمة محمد شمس الدين الصيداوي والتي وردت في **الكواكب السائرة** للغزّي. أما عن عبد الرحمن الحباك العودى، فإننا لم نجد ترجمة له في المصادر التي راجعناها لكننا وجدنا ذكراً له في مخطوط: **بلوغ الأوطار في بيان ترنّم الأوتار** [٢١] لناصر الكلبي العودى حيث يقول هذا الأخير في الصفحتين ٣و٤: "وقد رأيت عند الشيخ عبد الرحمن الحباك العودى عفى الله عنه مكتوباً في دايرته هذه الأربعة - الخمسة؟ -أبيات منظومات وهم هؤلاء:

الحمد لله ولي النعمة	من خصنا منه بعلم النغمة
الرصد أصل يا من أصله	فروعه البزرك ثم الزنكلا
أما العراق بالفرعين	منه الرهاوى مع الحسيني
والزرفكند بأنه تشكيكي	فروعه المایاه وأبو سليك
والأصفهان رابعاً وما هوى	فروعه العشاق أيضاً والنوى"

وقد ذكر الحاج الرجب في كتابه **الموسيقيون والمغنون** . . . ص ١١٩ أن هذه الأبيات هي التي وردت في بداية ارجوزة الصيداوي وهذا يخالف الواقع. إن البيت الأول الوارد أعلاه يتطابق مع البيت الأول [٢٢] في ارجوزة الصيداوي أما الباقي فمغاير. ولعل العلامة تيمور وقع في الالتباس عينه ونسب ارجوزة الصيداوي لعبد الرحمن الحباك العودي مستنداً إلى ماورد في مقدمة مخطوط ناصر الكلبي العودى. وعليه فإن عبد الرحمن الحباك العودى هو موسيقي أيضاً ومؤلف ارجوزة في هذا الفن أوردنا مطلعها أعلاه.

عالج شيلوح وبرتييه في مقال لهما صدر سنة ١٩٨٥ في مجلة العلوم الموسيقية [٢٣] قصة وصول المخطوط إلى أوروبا في القرن السابع عشر وتنقله من عالم إلى آخر لفك رموزه دونما نتيجة، وكيف جاب هذا المخطوط فرنسا وإيطاليا وهولندا ليستقر أخيراً في أوكسفورد في بريطانيا دون أن يكشف عن أسراره[٢٤]. ويتطرق المؤلفان في القسم الثاني من المقال إلى أهم محتويات المخطوط شارحين الرموز المستعملة، وهذا ما سنتناوله بالتعليق لاحقاً.

الملفت للنظر أن أحد أمن الباحثين بدءاً بالأخت تريز عنتر، إلى شيلوح، إلى الحاج الرجب، إلى برتييه. . . لم يفطن إلى نشرة العلامة تيمور للارجوزة التي نسبها للحباك العودى، كما أن أحداً لم يذكر وجود أطروحة الأخت عنتر حيث فيها الترجمة الكاملة للارجوزة إلى اللغة الفرنسية، ولعلّ وجود الاطروحة بشكلها الاساسي، أي مطبوعة على الآلة الكاتبة وغير منشورة قد ساهم سلباً في إعطائها ما تستحقه من الأهمية كما ساهم سلباً أيضاً في عدم الكشف السريع عن هوية المؤلف وتاريخ الارجوزة.

إن الترجمة الوحيدة التي نعرفها عن شمس الدين الصيداوي الدمشقي هي التي نقلها الغزّى في كتابه: **الكواكب السائرة**. فإننا إذا نظرنا إلى بعض النسخ التي ذكرناها في مطلع مقالنا هذا، نراها تذكر نسبة "الصيداوي" – من

صيدا، جنوب لبنان – وهذا لا نجده في نسبة شمس الدين الفارقي الذهبي الدمشقي الشهير والمتوفي سنة ٧٤٨/ ١٣٤٧ . نضيف أنه لم يشتهر عن هذا الأخير اشتغاله بالموسيقا، أما **الرخصة في الغناء والطرب** التي ألمحنا إليها والتي هي من مؤلفات الفارقي الذهبي، فتندرج في جملة المؤلفات الفقهية الكثيرة في تاريخ الاسلام حول جواز سماع الموسيقا شرعاً ورأي الدين في تحريمها أو اباحتها أو كرهها، وأكثر هؤلاء المؤلفين لم يمارسوا الموسيقا لا عملاً ولا تنظيراً ولربما كانوا ضدها أصلاً. أما استعمال الفارقي الذهبي في **الرخصة** لبعض الألفاظ التقنية الموسيقية المذكورة في ارجوزة الصيداوي أيضاً، لا يبرّر نسبة الارجوزة للفارقي على ما ذكر شيلوح وألمحنا إليه آنفاً. فالألفاظ التقنية كانت ولا تزال، ملكاً لجميع الذين كتبوا في هذا الميدان من موسيقيين وفلاسفة وفقهاء ومؤرخين . . والمؤلف الحقيقي للارجوزة هو عالم بالموسيقا متضلّع ومحترف ويعتمد في تطبيقاته على آلة الساز. وهو على ما يبدو من الارجوزة قد امتهن الموسيقا زمناً طويلاً، وهذه الصفات لا نجدها في تاريخ حياة الفارقي الذهبي. نضيف أن في الارجوزة ركاكة في البناء والسكب وهذا مما لم يشتهر مطلقاً عن الفارقي الذهبي ذي الاسلوب البليغ والمتقن في اللغة العربية.

من جهة أخرى، يرد في نهاية المخطوط موضوع مقالنا هذا (ص١٩ ب) شعر مطلعه:

من فرط نار اشتياقي ولهفتي واحتراقي
ألفت حال التلاقي موشحاً في العراق . . .

وليس في المخطوط ما يشير إلى أن هذا الشعر هو من تأليف الصيداوي مما حدا بالأخت عنتر إلى نسبته إلى مجهول [٢٥].

ورد هذا الشعر في مخطوط آخر بعنوان: **كنز الطرب وغاية الارب** . . .

للصيداوي (مكتبة علي باشا، اسطنبول، رقم ٨٤٩)، كما وردت هذه الأبيات في مخطوط **مجموعة الأدوار في الموسيقا** للأديب الشهير ابن الخال (كذا) الذي ينسبه للصيداوي (مكتبة برلين الغربية Oct. 1087 ص٣٠٣ أ / ب) كما ينسب إليه شعراً آخر (ص٢٤٣ أ) :

فاح من طيّ نشركم　　سادتي طيب عرفكم
واكتسى الكون بهجة　　من ضيا نور وجهكم . . .

الشعر الأول مغنّى وهو من مقام العراق وإيقاع المدوّر، والثاني من مقام البنجكاه وايقاع المخمّس.

إن ما ورد في هذه المخطوطات يثبت أن الصيداوي كان شاعراً ومؤلفاً موسيقياً ومغنياً ومنظّراً ويجزم مطلقاً بأن الارجوزة موضوع مقالنا إنما هي من تأليف الصيداوي وليس الفارقي الذهبي (المتوفي سنة ٧٤٨ / ١٣٤٧) أو شمس الدين الدمشقي (المتوفي سنة ٧٢٨ / ١٣٢٧) أو الحبّاك العودى ويثبت أن شمس الدين الصيداوي الذهبي أو الدمشقي هما الشخص نفسه.

٤ – مقارنة بين المخطوط ونشرة تيمور:

خلت نشرة تيمور للارجوزة من أي تعليق أو ايضاح، وهي بالمقارنة مع نسخة باريس قد احتوت على نواقص. سنكتفي هنا بذكر أهمّ هذه النواقص دون التعرّض إلى الاختلافات الطفيفة في المفردات وغيرها والتي لا تؤثر مطلقاً على مجرى وصف الموسيقا.

أهمّ هذه النواقص هي:

– الأبيات التي يذكر فيها المؤلف أساس نظامه المبني على مدرج موسيقي ملّون من ثمانية أسطر، والمرفقة برسم ايضاحي (الأبيات من الرقم ١٩٥ لغاية

٢٠٢، ص٧أ من المخطوط). تبدأ هذه الأبيات الناقصة بـ: أولها أشاير الأبعاد... وتنتهي بـ: "بالأزرق الصافي الزهّي وجدته". (انظر الرسم رقم١).

- المدارج الموسيقية المرفقة بالارجوزة وجد ولي الطبقات والمخالفات.

- الابيات المتعلقة بالطبقات الصوتية (الأبيات من الرقم ٢٥٠ لغاية٢٨٤، ص١٢ أ و١٢ ب من المخطوط).

- بعض الأبيات التي تصف "وجهاً" Version ثانياً لمقام معيّن (٢٦)

إن هذه النواقص في نشرة تيمور تجعل من مخطوط باريس وكأنه نسخة منقحة ومزيد عليها. فالفروقات الموجودة بين النسختين ليست من سهو ناسخ ولا شطحة قلم. فقد جاءت الزوائد تكملة لعناصر الموضوع، وهي تمثل بأكثرها، الانتقال من حيّز الاعتماد على الكلمة في وصف الموسيقا إلى حيّز التعبير عنها بالرمز والاشارة والصورة.

والملفت للنظر أن المؤلف لا ينهي الارجوزة بمدح الرسول، صلى الله عليه وسلم، كما هي العادة. فالبيت الأخير، كما سبق وذكرنا هو:

ومن يقل أن لها مثالا يبنه أو قد أدّعي محالا

كما أن في متن الارجوزة بعضاً من الأبيات التي توحي عادة بالختام وهي الأبيات رقم ١٩٠- ١٩١ و١٩٢ التالية:

واختم نظامي بالصلاة تسعد على النبي الهاشمي أحمد

صلى الله عليه طول الدهر وما تغنّى بلبل وقمرى

وآله وصحبه الاطهار القانتين في دجا الاسحار

ومباشرة بعد هذه الأبيات، نجد فصل تحرير الرموز، وأبياته الثمانية الاولى هي الناقصة في نشرة تيمور، وفي هذا الفصل نلاحظ الانتقال من حيز الكلمة إلى حيّز الرمز.

ثم نجد "خاتمة" أخرى للارجوزة في الأبيات رقم ٢٤٨ و٢٤٩ :

ثم الصلاة بعد السلام على نبّي دينه الاسلام
وآله وساير الاصحاب الاصفيا الانقيا الأنجاب

سنذكر بالتدرج الفصول والرسوم الواردة في مخطوط باريس بعد "الخاتمتين" الأولى والثانية والتي ستعيننا في استنتاجاتنا حول هذا الموضوع :

- بعد الخاتمة الاولى، فصل تحرير الرموز
- بعد الخاتمة الثانية، المدارج الموسيقية (الرسوم)
- جدول الطبقات
- فصل لحل ساير النغمات وجدول المخالفات
- المدارج الموسيقية (الرسوم) الخاصة بالاوازات

ما نعتقده، هو أن المؤلف، بعد أن ألّف ارجوزته، انكبّ على استنباط نظامه واقترح له مدرجاً ورموزاً، ثم حاول تكملة ما اعتبره نواقص، فلا بدّ من تضمين هذا النظام فصلاً في الطبقات الصوتية وفصلاً في المخالفات وهذا ما استكمله معتمداً على أحرف الأبجدية. إن الخاتمتين الواردتين في هذا المخطوط الفريد تدلان على محاولات المؤلف المستمرة لاستكمال عناصر نظامه وجعله وافياً بالمطلوب.

والملفت للنظر أن النظام الذي يقترحه المؤلف لتدوين الموسيقا لا يحتاج مطلقاً إلى أسلوب التدوين الأبجدي المعروف قديماً وهو لا يعتمد عليه بأية حال. فجدول الطبقات فيه نقاط ضعف وغير منطقي (سيأتي الكلام عنه لاحقاً) وجدول المخالفات غامض ولو أننا حاولنا فهمه بتبسيط مراد المؤلف (انظر لاحقاً). إن الارجوزة لغاية الخاتمة الاولى هي تأليف عادي عرفته الموسيقا العربية سابقاً ولاحقاً. أما فصل **تحرير الرموز** فإنه يجعل من هذا النظام تأليفاً فريداً وخطيراً، فنحن لا نعرف شبيهاً له في التاريخ العربي ولا حتى في تاريخ العالم

القديم والعصور الوسطى الأوروبية، لا بل على العكس من هذا، فيوم كانت أوروبا تضيف كل قرن من الزمن سطراً واحداً على مدرجها الموسيقي في محاولاتها المتعددة لتطويره [٢٧] نرى ان هذا المؤلف العبقري، وبخيال واسع، عالم ومجرّب، يقترح دفعة واحدة نظاماً شبه متكامل لتدوين الموسيقا، إلى درجة أن أشكل الأمر على بعض العاملين في حقل الموسيقا عهد ذاك واعتبر الرسوم والاشارات " ضرباً من ضروب السيمياء والكيمياء " كما جاء في مقدمة **ارجوزة في النغمات والضروب الموسيقية** لمحمد ابن محمد بن أحمد الذهبي المعروف بالجزيري ابن الصباح (القرن ١٠ / ١٦) [٢٨] والذي يقصد بكلامه، على الارجح، الارجوزة موضوع حديثنا هذا.

يقول ابن الصباح: "الحمد لله الكريم (. . .) وبعد، فإني لما مارست علم الموسيقا واتقنته علماً وعملاً وتدقيقاً وتحقيقاً، ورأيت من تقدم قد اشار إلى هذا العلم باشارات ورموز، وسلك به طريق السيميا والكيميا وطلاب الكنوز، فأبهم وما أفهم (. . .) فأردت أن أوضح لهم هذا الطريق . . .

فأقول رست عراق اوازهم نيروز فرعهما بينهما مركوز " [٢٩]

٥ – نظام متطور لتدوين الموسيقا

يقترح المؤلف مدرجاً لتدوين الموسيقا من ثمانية أسطر [٣٠] أفقية ملونة وهي، من الأسفل إلى الأعلى، الألوان التالية: مرسيني [٣١]، أحمر وردي، أزرق لازوردي، منثوري، أصفر أقحواني، أسود، أزرق ثم مرسيني. ثم يجعل على يمين الرسم أسماء الدرجات الموسيقية مكتفياً بأول حرفين أو ثلاثة فقط. وبدون نقط، فيكتبها بين السطور من أسفل إلى أعلى على هذا الشكل:

ـل : يكاه

دو : دوكاه

سه : سيكاه

حار : جاركاه (جهاركاه)

سح : بنجكاه

سسه : ششتكاه

هفه : هفتكاه

(انظر الرسم رقم ٢ و٥)

تأخذ كل كلمة لون السطر التي هي فيه، فسطر البنجكاه أصفر ولون الرمز "سح" اصفر أيضاً. يكتب المؤلف في أسفل المدرج كلمة "الثقل" وفي أعلاه "الطرف الأحدّ" وذلك لتبيان أساس هذا النظام المتدرج صعوداً من الصوت الغليظ إلى الصوت الحاد، تماماً كما هو الحال في النظام الغربي الحالي. كما يذكر في الخانة الثامنة "البعد بالكل" وهو جواب اليكاه.

إضافة إلى رموز درجات السلم الموسيقي السبعة الموصوفة أعلاه، يقترح المؤلف اثني عشر رمزاً آخر تغطي بمجملها تقريباً متطلبات تدوين الموسيقا. ويلعب اللون دوراً هاماً في تحديد سير الخط اللحني، فالأحمر عامة للصعود والأصفر عامة للهبوط، وهذه الاشارات هي:

اشارات البداية والنهاية:

م : اشارة المأخذ، ولونها من لون الدرجة المقصودة.

ركر: اشارة الركز، لونها أحمر، وهي الدرجة النهائية وفيها تطويل.

اشارات الصعود:

اصعد : لونها احمر، وهي اشارة الصعود من الغليظ إلى الحاد.

اصعد/ : لونها أحمر، وهي اشارة الصعود بسرعة.

٢ : لونها أحمر، وهي اشارة الصعود بالترتيب (بتمهّل).

٣ : لونها أحمر، وهي اشارة الصعود ومدّ الصوت المقصود.

ط : لونها أحمر، وهي اشارة المظافرة، ومعناها القفز صعوداً من درجة إلى أخرى.

اشارات الهبوط:

هـ : لونها أصفر، وهي اشارة الهبوط من الحاد إلى الغليظ.

هـ/: لونها أصفر، وهي اشارة الهبوط بسرعة.

٢ : لونها أصفر، وهي اشارة الهبوط بالترتيب (بتمهل).

٣ : لونها أصفر، وهي اشارة الهبوط ومدّ الصوت المقصود.

عفق : لونها أصفر، وهي اشارة العفق ومعناها وضع الإصبع على درجة معينة وأيضاً بمعنى القفز هبوطاً (؟) من درجة إلى أخرى.

جاء في إطروحة الأخت عنتر وفي مقال شيلوح وبرتييه، بعض التفسيرات غير المتطابقة مع معنى أبيات الارجوزة ومراد المؤلف، وينجم عن هذه الاختلافات في تفسير وظيفة الاشارات المرسومة، اختلافات في فهم سير الموسيقا وبالتالي تخطئة الاستنتاجات حول هذا الموضوع.

من جملة الاشكالات التفسير المعطى لكلمة "الترتيب" فكما الأخت عنتر كذلك شيلوح وبرتييه يعتبرونها مرادفاً لكلمة "التدرّج" وهذا لا يتطابق مع ما قصد إليه المؤلف. إن كلمة "بالترتيب" تعني قاموسياً "سوق الأمور على حسب تعاقبها"، غير أن الصيداوي قد عنى بها شيئاً آخر وهو: "التّمهّل"، وهذا نستنتجه من أبيات الارجوزة والرسوم المرافقة. فقد وردت كلمة "بالترتيب" أو "برتبة" في الأبيات التالية، رقم ٦٧- ٧٦- ١٠٧- ١٢٦- ١٣٢- ١٤٥- ١٥٨-

٢١٦- ٢١٨- ٢٢٤ و ٢٢٧، وهي كلها - تقريباً- بمعنى " التمهل" ، فالبيت رقم ٢١٦ مثلاً يبرز المعنى المقصود بكلمة "الترتيب" ، إذ يقول المؤلف :

لها معان يا أخي شتّـا صعدت بالترتيب أم أسرعتا

فالتضاد واضح هنا بين الصعود ببطء (بالترتيب) أو بسرعة .

والبيت رقم ٢١٨ يوضح أكثر فأكثر المعنى المقصود، يقول المؤلف :

فهذه "٢" اشارة الترتيب بالكل أو بالبعض في التركيب

يقصد المؤلف اشارة "٢" هي علامة التمهل ولا علاقة لها بالتدرج وعدم الاسقاط لأنه يحدد في عجز البيت إن كانت اشارة التمهل هذه تشمل الدرجات كلها أم بعضها .

البيتان رقم ٢٢٤ و٢٢٧ يوضحان بما لا يقبل الشك معنى كلمة "بالترتيب" عندما يقول الصيداوي :

وإن يك الهبوط بالترتيب بالكل او بالبعض في التركيب

(. . .)

وإن يك الهبوط بالاسراع بالبعض او بالكل بالاجماع

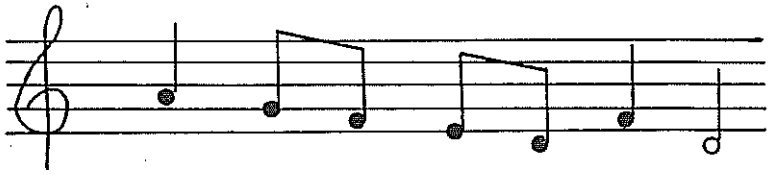
٥ - ١ محاولة تطبيقية للتدوين الموسيقي

لم يتعرض المؤلف في ارجوزته لموضوع التحويلات، فهو لا يحدد مثلاً التحويلات الاساسية في المقام ولا العرضية منها، فاعتماده أولاً وآخراً على معرفة العازف لأصوات المقام المستعملة، ويأتي هذا النظام لتبيان سير العمل صعوداً أو هبوطاً، بطيئاً أو سريعاً، مع تبيان درجة المأخذ والنهاية. فبغضّ النظر عن مشكلة التحويلات، سنحاول في ما يلي استقراء أحد المدارج الخاص بمقام الحسيني وسنقارنه بما يقابله من أبيات الارجوزة .

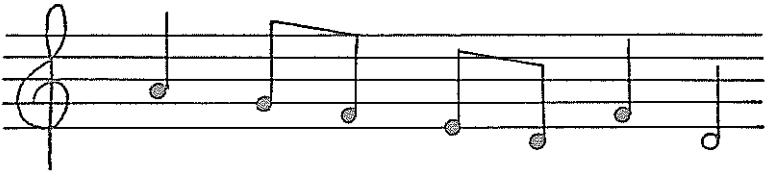
" دايرة ثاني فرعي الاصفهان وهو الحسيني"

(انظر الرسم رقم ٢)

- **رسم رقم ٣** : التدوين الموسيقي لمقام الحسيني يعتمد على الرسم رقم٢ :



- **رسم رقم ٤** : التدوين الموسيقي لمقام الحسيني يعتمد على أبيات الارجوزة الواردة أدناه :



كذا الحسيني بعده يا سامعي ثاني فروع الاصفهان الرابع [٣٢]

مأخذه من سادس الالحان واهبط بكلّ مسرعاً للثاني

واظفر لبعد رابع موافي واركز على الثاني بلا انحراف

إن التطابق تام بين دايرة الحسيني (رسم رقم ٢) وبين الأبيات الخاصة به. وجاء الرسمان رقم ٣ و ٤ متطابقين أيضاً رغم تحفظنا الشديد حول دقة هذا التدوين الذي اقترحناه، فنحن لا نعرف بالضبط ما يقصد المؤلف بـ " واهبط بكلّ مسرعاً " فالسرعة نسبية، أتكون كما أوردناها أعلاه أم أسرع ؟.

ومما يجدر ذكره هنا أن قراءة العلامات الواردة على المدرج في الرسم رقم ٢

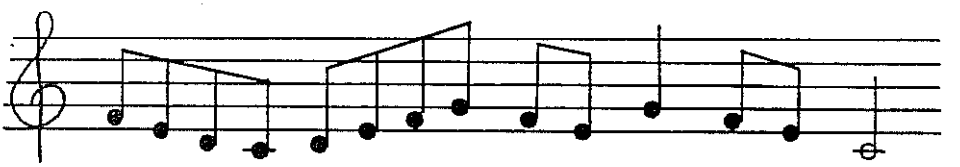
تكون من اليسار إلى اليمين. فالمأخذ هو دائماً من على يسار القارئ ثم يتبع القارئ - العازف التوجيهات المكتوبة مثل: اهبط ، اصعد ، اظفر . . . وهكذا. الواحدة تقرأ مرّة واحدة ولا تكرّر.

-"دايرة رابع البحور وهي الجاركاه"

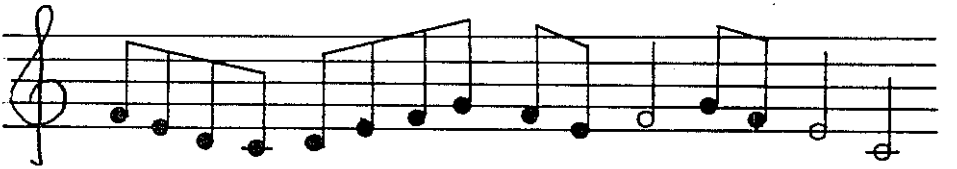
وهنا نموذج تطبيقي ثان في محاولة استقراء المدرج الخاص بالجاركاه (الجهاركاه) وتدوينه بحسب الطريقة المعتمدة حالياً:

(انظر الرسم رقم ٥)

- رسم رقم ٦ : التدوين الموسيقي لمقام الجهاركاه يعتمد على الرسم رقم٥ :



- رسم رقم ٧ : التدوين الموسيقي لمقام الجهاركاه يعتمد على أبيات الارجوزة الواردة أدناه:



والجاركاه رابع البحور ... مأخذها من رابع مأثور [٣٣]

واهبط بكل مسرعاً للراست ... واصعد كذا لخامس ثم آت

وارجع إلى الثالث بالرباعي ... محسّنا فيه مع الاسراع

وبعده خذ رابع الأبعاد ... محسّناً فيه مع التمادى

واصعد إلى الخامس بالترجيع وارجع باسراع وكن مطيعي
إلى طنين ثالث الاعداد ومدّه مدّاً لطيفاً هادى [٣٤]
واحذف طنين ثاني الأبعاد واركز علي الحادى بلا تمادى [٣٥]

رغم تحفظنا حيال دقة التدوين الموسيقي الذي نقترحه في الرسمين ٦و٧، فإننا نلاحظ فرقاً بينهما. هذا الاختلاف ناتج عن اسقاط اشارة "الصعود بتمهّل" لدرجة الجهاركاه في الرسم رقم ٥، ولربما يعود الاسقاط إلى سهو الناسخ، ذلك ان درجة الجهاركاه أساسية في مقام الجهاركاه، وقد برزت أهمية هذه الدرجة في البيت الرابع الوارد أعلاه حيث يقول المؤلف:

وبعده خذ رابع الأبعاد محسّناً فيه مع التمادى

٥ – ٢ جدول الطبقات

يقسم المؤلف الطبقات معتمداً على حروف حساب الجمل التي عرفها العرب قديماً وهي: أبجد هوز حطي كلمن سعفص قرشت ثخذ ضظغ، واعدادها هي التالية:

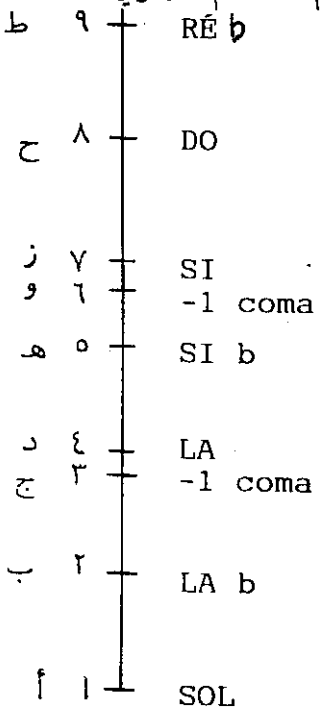
أ = ١	ب = ٢	جـ = ٣	د = ٤
هـ = ٥	و = ٦	ز = ٧	ح = ٨
ط = ٩	ى = ١٠	ك = ٢٠	ل = ٣٠ . .

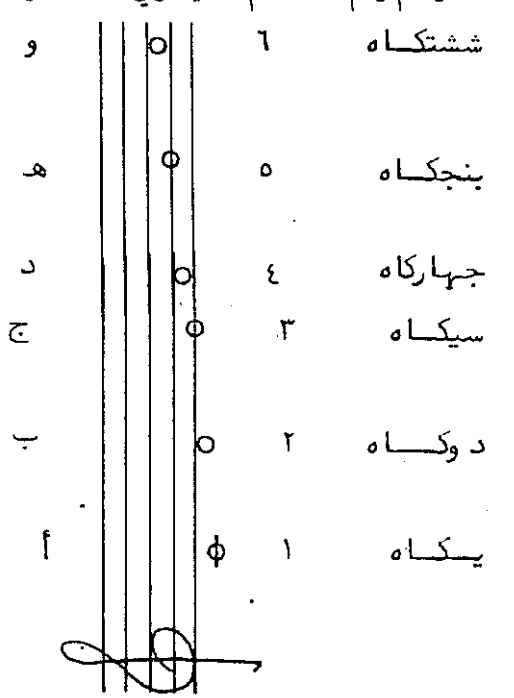
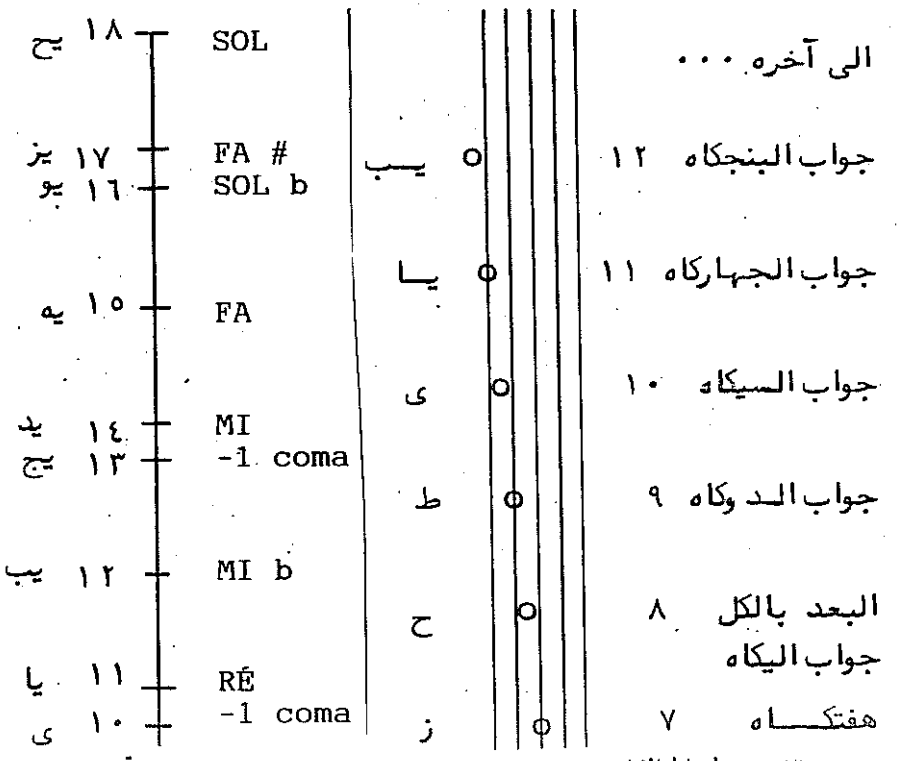
يعتمد الصيداوي على الأحرف العشرة الأولى: أبجد هوز حطي، في تسمية الدرجات، ويضيف بعدها حرف الياء على كل حرف من الأبجد هوز حطي في تسمية الدرجات الواقعة بين الرقم ١١ و١٩ على الشكل التالي: يا، يب، يج . . . ثم يضيف حرف الكاف على كل حرف من الأبجد هوز لتعيين الدرجات الواقعة بين الرقم ٢١ و٢٩ : كا ، كب، كج . . . وهكذا دواليك.

استعمل صفيّ الدين الأرموى (٦١٣ / ١٢١٦ - ٦٩٣ / ١٢٩٤) حروف حساب الجمل لتسمية الدرجات الموسيقية ولكن مع اختلاف جوهرى بينهما. فالأرموى يقسم "البعد بالكل" إلى ١٧ بعداً، ومسمياً لها ١٧ حرفاً أبجدياً مفرداً أو مركباً يمثّلها، ومعتمداً على التقسيم الذي أوردناه أعلاه لحروف حساب الجمل (انظر الرسم رقم ٨)، بينما الصيداوي، وبطريقة أبسط، يعطي لكل بعد في السلم الموسيقي السباعي حرفاً أبجدياً يمثله (انظر الرسم رقم ٩).

وعلى كل حال، إن هذا التدوين الأبجدي لا علاقة له مطلقاً بالنظام الذي يعرضه الصيداوي لتدوين الموسيقا، إذ أنه لا يعتمد أبداً على الأبجدية للقراءة، وهنا الفرق المهم والخطير في آن بين هذا النظام المتطور (نظام المدرج الموسيقي) وغيره من الأنظمة التي تعتمد على الابجدية لتدوين الموسيقا. ويجيء اقتراح الصيداوي لاعتماد أحرف الأبجدية في تسمية الأبعاد من أجل استعمالها في جدول المخالفات في ما بعد.

رسم رقم ٨ : نظام الأرموي (٣٦)



رسم رقم ٩ : نظام الصيداوي



٥ – ٣ جدول المخالفات:

جدول المخالفات (أو جدول التصوير TRANSPOSITION) هو عبارة عن خمسة مدارج موسيقية رتبت فوق بعضها بعض، ملوّنة، ومتقاطعة مع سطور عامودية. عبّئ كل سطر بالأحرف الأبجدية بالتسلسل الوارد في الرسم رقم ٩. لا يشرح المؤلف كيفية اجراء العمل، غير أن ما نعتقده هو أن المؤلف ينطلق دوماً من اعتبار العازف عارفاً بلحن المقام المنوى عزفه، فإن أراد تصوير الراست على الجهاركاه فما عليه إلا اتباع تدرج الأصوات انطلاقاً من الجهاركاه إلى جوابها. أما ترتيب الأبعاد فيعود تقريرها للعازف العارف باللحن وليس للجدول. ولا بد هنا من ذكر ما ورد في البيت رقم ١١٣ من الارجوزة (مخطوط ص ٤ ب): " اصعد بنصف بعد حرف الجيم . . . " فهي الاشارة الوحيدة الواردة حول موضوع التحويلات الرافعة أو الخافضة، ولربما قصد المؤلف بـ " واصعد بنصف " أن ترفع الدرجة بما يعادل نصف صوت (ديز).

٥ – ٤ مفردات ومصطلحات موسيقية وردت في الارجوزة:

إن لبعض المفردات والمصطلحات الموسيقية الواردة في الارجوزة مدلولات محددة لا تثير جدلاً، مثل مفردات: السؤال، الجواب، البعد بالكل. أو مثل مرادفات البعد العديدة: طنين، لحن، بيت، بحر، عدد. أو مثل مرادفات المقام: نغمة، صوت، دور، بحر. أو مثل المأخذ أو المبدأ أو الدخول في الأدوار، وهي تعني كلها الدرجة الأولى في المقام، أو مثل: الركز وتعني الدرجة النهائية في المقام مع مدّ الصوت والتركيز عليه.

ومن المصطلحات الموسيقية التي لها أيضاً مدلولات واضحة: اصعد أو الارتقاء، اهبط أو ارجع، اسقط أو احذف (درجة أو أكثر)، الثقل (الصوت الغليظ)، الطرف الاحدّ، وجه(VERSION)، نظام (مجمل ما اقترحه الصيداوي لتدوين الموسيقا)، السطور (المدرج)، الاشارات أو الرموز (مجمل المصطلحات)، النغم (الموسيقا)، المخالفات (التصوير)، مراتب الأنساب لصيغة السؤال والجواب أو الطبقات، المظافرة أو اظفر (القفز من درجة إلى أخرى صعوداً).

غير أن مصطلحات أخرى تحمل في طيّاتها معاني عامة غير دقيقة، ففي مصطلحات التحلية يستعمل المؤلف تعابير مثل: محسّنا تحسيناً، الترجيع والتفخيم، مرققاً. وفي المصطلحات المعبرة عن الزمن يستعمل: بالترتيب أو برتبة (بتمهّل)، بسرعة، تمادي، مطال، تواني، هنيهة، مدّ الصوت... وفي تقنية العزف يستعمل: العفق (وضع الاصبع على درجة معينة، وأحياناً بمعنى القفز من درجة إلى أخرى).

خاتمة :

لقد قدّر المؤلف نفسه حق التقدير وعرف أن نظامه هذا لفريد من نوعه. يقول الصيداوي في هذا المعنى (البيتان رقم ٣٩ و٤٠، ص ٢ب من المخطوط):

ولم أدع يا سيدي مقالـة في ضمن شرح هذه الرسالة
لأنها ليس لها نظيـــر بفضل ربّ فضـله غـزيـر

كما وعى المؤلف التجريدية الكاملة في نظامه بحيث يستغني بشكل كامل تقريباً عن الكلمة في التعبير لينتقل إلى الرمز المجرّد، فنراه يقول في الخاتمة (الأبيات رقم ٢٩٥ - ٢٩٦ - ٢٩٧، ص ١٣ب من المخطوط):

سبيكها في صيغة غريبة وهـي إذا بعيدة قريبـة
ينكرها من لا له وصول يعرفها الدارى لما أقـول
ومن يقـل أن لها مثـالا يبنه، أو قد ادّعي محالا

بالفعل، لا مثال لهذا النظام في تاريخ الموسيقا العربية، فلا سابقات له ولا لاحقات، لقد جاء في التاريخ كاللمحة ولعب دوره كنظام نظري شبه متكامل لتدوين الموسيقا، دون أن يطال الحيّز العملي على ما يبدو، ويتعمم استعماله. لربما تكشّفت لنا الأيام عن معطيات جديدة حول هذا النظام، عن تاريخه، عن تأثره بمحـــيطه وتأثيـــره به، عن تطوره، بعـــد أن أزيل الاشكال عن هوية المؤلف، ولعلّ في تعدد نسخه الدليل الأكيد على شيوعه والاقرار بفائدته.

الرسم رقم ١ (المخطوط ص ٧ أ)

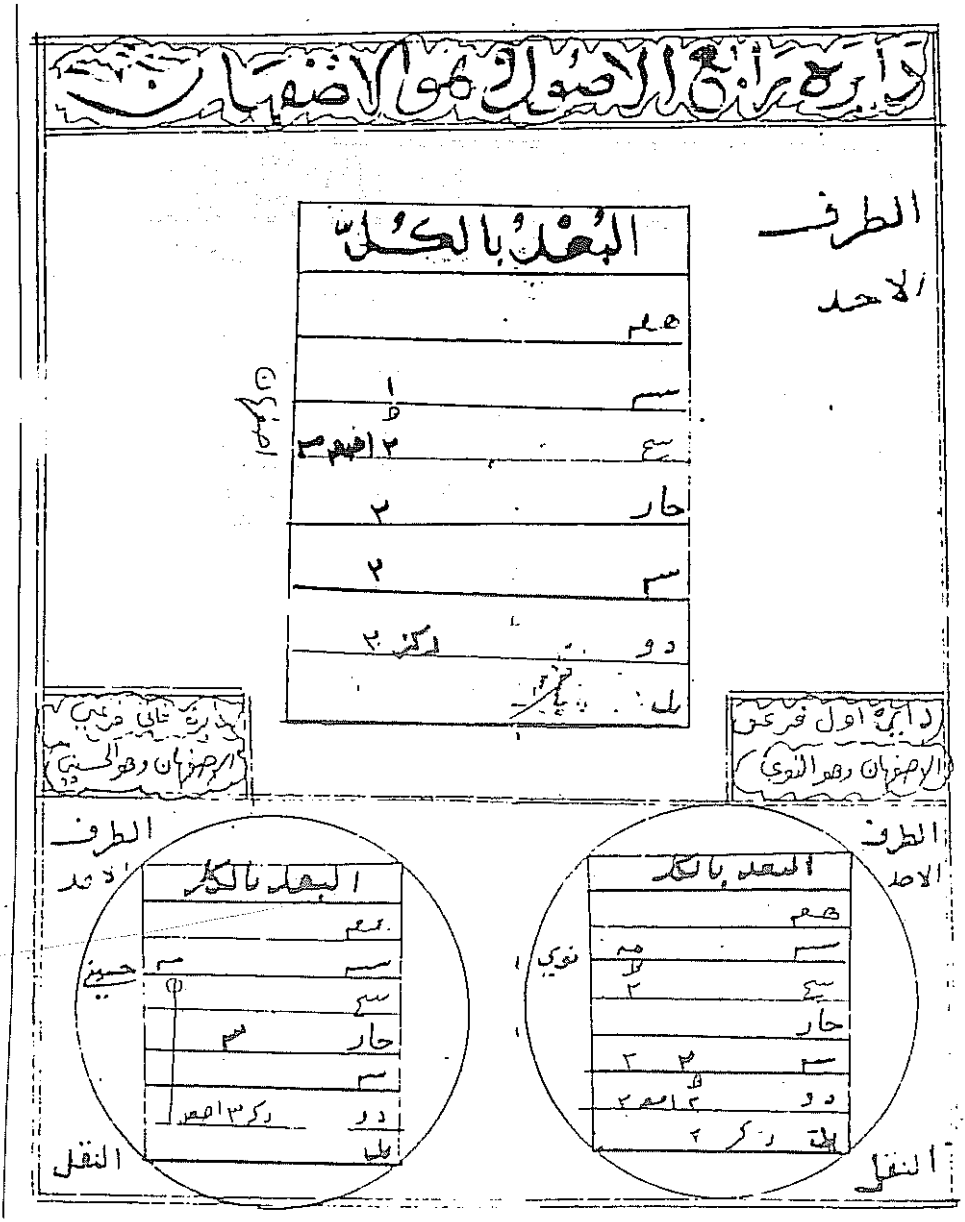
سابعهن الهفتكاه يا تي ... ماخذ من سابع بالثبت
واهبط بكل مسرعًا للرابع ... وزده لتحسينا ي اللسامع
واهبط بهم كذا لبعد الراست ... واركز ولا تخش عذ ولا يا يا تي
واختم نظامي بالصلاه تسعد ... على النبي الهاشمي احمد
صلي عليه الله طول الدهر ... وما تغني بلبل وقمري
واله وصحبه الاطها ر ... القانتين في دجا الاسحار

فصل لتحرير رموز حضرت — في ضمن هذا الشرح قد ذكرت

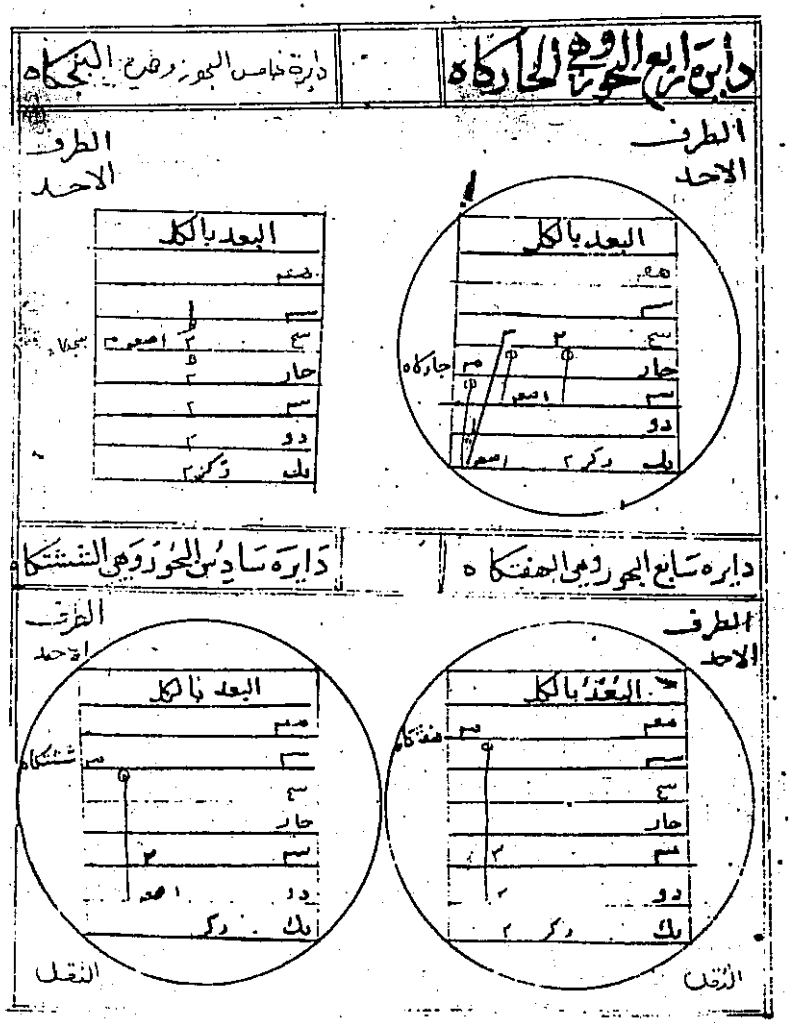
صغت لكل منهم ا اشاره ... يفهم منها القصد والعباره
اولها اشاير الابعاد ... ونعتها في اللون والاعداد

صيغهن هكذا تاتي ... من سابع لاول بالثبت
كل عليه ما له من العدد ... مكتتب من لونه ليعتمد
اول بعد منهم مرسيني ... كذا الثمانيه من الطنين
وما يليه احمر كالوردي ... ثالثهم لازرق لازوردي
رابعهن لونه منشوري ... محله في اوسط السطوري
خامسهن اخوان اصفر ... سادسهن اسود معنبر
وسابع الابعاد ان قصدته ... بالازرق الصافي الزهي وجدته
فهذه الابعاد قد تسطرت ... في اللون والكم وقد تشطرت

الرسم رقم ٢ (المخطوط ص ١٠ ب)



الرسم رقم ٥ (المخطوط ص ١١ ب)



المراجع والحواشي

(١) النسخةالموجودة في النمسا عنوانها: **كنز الطرب وغاية الارب**، وفيها نواقص. كما أن احدى نسخ أوكسفورد تحمل العنوان نفسه وفيها نواقص و ناسخها هو محمود بن علي المهلواني، ويعود تاريخ نسخها إلى سنة ٩٨٧ / ١٥٧٩.

- النسخة الثانية في أكسفورد عنوانها: **كتاب الأنعام بمعرفة الأنغام**، وكذلك عنوان نسخة المتحف البريطاني.

- النسخة الثالثة في أكسفورد عنوانها: **كتاب يستخرج منه الأنغام**.

- النسخة الموجودة في تركيا تحمل عنوان: **رسالة في الموسيقا**.

- النسخة الموجودة في الولايات المتحدة الاميريكية تحمل عنوان: **رسالة في علم الموسيقا** نسخت عام ١٢٢٩ / ١٨١٣، وفيها نواقص.

- النسخة الموجودة في باريس عنوانها: **كتاب في معرفة الأنغام وشرحها**، وليس رسالة في الموسيقا كما ذكر شيلوح (المرجع أدناه):

لتفاصيل أدقّ، راجع:

SHILOAH, Amnon,The Theory of Music in Arabic Writings,

RISM, MUNCHEN, 1979,PP.83 - 85.

- النسخة الموجودة في الهند هي في مكتبة خدابخش - بتنا - رقم ٢٦٠٨، قلم نسخي جميل، في ٢٠ ورقة.

راجع: السيد فؤاد، فهرس المخطوطات المصورة، معهد المخطوطات العربية، ج٤، القاهرة، ١٩٦٤، ص ٥١.

- في تركيا، مخطوط لشمس الدين الصيداوي في علم النغم، ومخطوط آخر عنوانه منظومة الشيخ شمس الدين، ولسنا نملك تفاصيل دقيقة حول محتواهما. راجع:

LEE , J., Catalogue of Oriental Mss purshased in Turkey,

Watts, London, 1831 and 1840 (2d part),p.19

(٢) ورد عجز البيت في المخطوط (ص ١٣ب) على الشكل التالي : "من أي بعد في شيت السازات" ونعتقد أن ما أورد ناه في النص هو الصحيح .

(٣) ROUANET , Jules , Histoire de la musique arabe, in: Encyclopedie de la musique,de A. Lavigance, Delagrave, Paris,1922, t.v.p.2680

(٤) FARMER , Henry G ., The arabic musical manuscripts in the Bodleian Library, London, 1925,pp. 14 - 17.

(٥) FARMER, Henry G ., Historical Facts for the arabian musical influence,Reeves, London, ed. I:1930.
ed.II: Verlag, Newyork, 1970, pp.323 - 326.

(٦) شمس الدين الدمشقي المتوفي سنة ٧٢٨ / ١٣٢٧ .

(٧) هو شمس الدين أبو عبد الله محمد بن أحمد بن عثمان بن قايماز بن عبد الله التركماني الفارقي الأصل الدمشقي الشافعي المعروف بالذهبي ، (دمشق ٦٧٣/ ١٢٧٤ ، دمشق ٧٤٨ / ١٣٤٧) مؤلف: **تاريخ الاسلام، ميزان الاعتدال في نقد الرجال، سير النبلاء، طبقات الحفاظ**.... ، لمزيد من التفاصيل حول حياة الفارقي الذهبي وآثاره ، راجع :

- **سير اعلام النبلاء**، تحقيق حسين الأسد ، مؤسسة الرسالة ، بيروت ، ج١ ، ١٩٨٢ .

راجع أيضاً :

- **الذهبي ومنهجه في كتابه تاريخ الاسلام**، حسين الأسد ، القاهرة ، ١٩٧٦ .

(٨) فارمر ، هنري جورج ، **مصادر الموسيقا العربية**، ترجمة حسن نّصار ، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٥٧ ، ص ١٢ و٩٩ .

(٩) BROCKELMANN, Carl, Geschichte der Arabischen Litteratur Brill, Leiden, 1942, Sup. II, p.384.

(١٠) D'ERLANGER , Rodolphe, La musique arabe, Geuthner, Paris, 1949, t.v.p 397.

(١١) كحاله، عمر رضا، **معجم المؤلفين**، دار احياء التراث العربي، بيروت ١٩٥٧، المجلد ٢، ج٣، ص ٣٠٧.

(١٢) في عرض للمخطوطات الموجودة في المؤسسة العامة للآثار والتراث في بغداد، يعطي الاستاذ النقشبندي عنواناً مختلفاً لهذه الارجوزة: **معرفة أصول الأنغام**. راجع:

النقشبندي، أسامة، **مخطوطات الموسيقا والغناء المصورة في قسم المخطوطات**، في مجلة المورد، وزارة الثقافة، بغداد، ١٩٨٤، المجلد ١٣، العدد٤، ص١٢٥.

(١٣) الخطيب الاربلي، **جواهر النظام في معرفة الأنغام**، تحقيق الأب لويس شيخو اليسوعي، مجلة المشرق، بيروت، ١٩١٣ (السنة ١٦)، ص ٨٩٥ - ٩٠١.

(١٤) نشر المحامي عباس العزاوي جواهر النظام للخطيب الاربلي تحت عنوان: **أرجوزة الأنغام**، راجع:

العزّاوي، المحامي عباسي، **الموسيقا العراقية في عهد المغول والتركمان**، شركة التجارة والطباعة المحدودة، بغداد، ١٩٥١، ص ١٠٦- ١١٣.

(١٥) تيمور، أحمد باشا، **الموسيقا والغناء عند العرب**، لجنة نشر المؤلفات التيمورية، القاهرة، ١٩٦٣، ط١، ص١٥٢ -١٦٢.

(١٦) ANTAR ,Therese, Livre de la connaissance des tons Traduction et commentaire, these de doctorat de 3eme cycle, Paris IV, 1979.322.p.

(١٧) الغزّي، نجم الدين، الكواكب السائرة باعيان المائة العاشرة، تحقيق جبرائيل جبور، بيروت، ط١، ١٩٤٥.

- ط٢ : دار الآفاق الجديدة، بيروت، ج١ ، ص ٧٩ .

(١٨) SHILOAH, Amnon,The Theory of Music in Arabic Writings, RISM, MUNCHEN, 1979,PP.83 - 85.

(١٩) **الرخصة في الغناء والطرب بشرطه**، لشمس الدين الذهبي الفارقي، مكتبة الظاهرية، رقم ٧١٥٩، وهو مختصر لكتاب **الامتاع بأحكام السماع** للادفوي المتوفي سنة ٧٤٨ / ١٣٤٧ . راجع :

سير اعلام النبلاء، م. س. ، ص ٨٤ .

راجع أيضاً : SHILOAH, Amnon,**The theory**..., op. cit., PP.82 - 83.

(٢٠) الرجب، الحاج هاشم محمد، الموسيقيون والمغنون خلال الفترة المظلمة، المركز الدولي لدراسات الموسيقا التقليدية، بغداد، ١٩٨٢، ص ١٠٨ - ١١٠ .

(٢١) مخطوط دار الكتب المصرية، رقم ٣١، فنون جميلة، وقد اطلعت على نسخة مصورة عنه عند الحاج الرجب في بغداد.

(٢٢) في الحقيقة هنالك اختلاف طفيف بين البيتين، فالأول في أرجوزة الصيدواي هو :

الحمد لله ولي النعمة من جاد لي منه بعلم النغمة .

(٢٣) SHILOAH, A.et BERTHIER, A.,A propos d'un "petit Livre Arabe de Musique", in: Revue de Musicologie, Societe Francaise de Musicologie, Paris, 1985, t. 71, n 1-2, pp.164 - 177.

(٢٤) كان الأب مرسان MERSENNE بصدد تأليف كتابه : **الهارموني الكونية** L'HARMONIE UNIVERSELLE، في باريس، وكان راغباً في تضمين كتابه فصلاً خاصاً بالموسيقا العربية . كان يرجو دوماً أن يجد آثاراً للموسيقا الاغريقية في الآثار العربية معتقداً أن تطبيق المعارف القديمة في التأليف الموسيقي الحديث سينعش حتماً الموسيقا الأوروبية ويخلصها من العيوب التي فيها . من هنا الحاحه في الحصول على مخطوط موسيقي عربي يفي بالغرض واعتمد في ذلك على بيرساك PEIRESEC الذي اهتم للموضوع واتصل بأحد التجار ماجي MAGY الذي تمكن من إيجاد مخطوط الصيداوي في القاهرة، فأرسله إلى بيرساك في ٣٠ نيسان ١٦٣٤ الذي أوصله بدوره إلى الأب مرسان .

عـجز هذا الأب عن فـهم محـتـوى المخطوط فـاسـتـعـان بعـالم يجيـد العـربيـة والعـبـرية: هاردي HARDY ولكن دونما نتـيـجـة. ثم اسـتـعـان بالراهب اللبناني العـالـم جبـرائيل الصهيوني SIONITA الذي لم يفـقـه منه الشيء الكثـيـر. ثم انتـقل المخطوط إلى دي لوش DE LOCHE ثم إلى غولمان GAULMIN ثم إلى رادي RADY دون أن يتمكن واجد منهم من سبـر أغـوار المخطوط. ثم أرسل المخطوط إلى عـالم آخـر وهو دوني DONY في إيطاليـا، ثم إلى العالم جوليوس GOLIUS إلى هولندا الذي توفي دون أن يسـتطيع فـهم المخطوط الذي بقي بين أوراقه والتي عادت مكتبته فيما بعد إلى المكتبة البودلية في أوكسفورد حيث هو المخطوط الآن منذ ذلك الحين.

أما النسخة التي نعوّل عليها في بحثنا هذا فقد اشتراها فانليب VANSLEP في القـاهرة للمكتبة الملكية الفرنسية سنة ١٦٧٢ - ١٦٧٣.

راجع في هذا الصدد:

SHILOAH, A., A propos d'un "petit Livre Arabe de Musique", in: Revue de Musicologie, - Societe Francaise de Musicologie, Paris, t. 71, 1985, n 1-2, pp.164 - 177.

(٢٥) ANTAR , Therese, Livre de La connaissance, op.cit p. 259.

(٢٦) الأبيـات الناقصـة هي التـالية: - في حديث المؤلف عن مقـام الرهاوي وهو الفـرع الثاني للزيرافكند، يقول:

(مخطوط ص ٤ب)

وفيـه وجـف ينبغـي تعيينه ... وما خفا من نقصه ابينه
مأخذه من بعـد حـرف البـا ... مرققـا فيـه مع الانبـا
واصعد بنصف بعد حرف الجيم ... ملازم الترجيع بالتفخيـم
واهبط لتالي بُعد حرف الالـف ... واركز عليه وادع للمصنـف

- وفي حديث المؤلف عن الاوازات، يقول عن مقام الزركشي:
(مخطوط ص ٥ب، ٦ أ)

وفيه وجه مطرب للسامع	من سادس مسارعا للرابع
واصعد بكل للطنين السابع	محسنا فيه بلا ممانع
ومنه فاظفر للطنين الرابع	واهبط بهم لاول وسارع
وعد بهم لبعد حرف الجيم	والركز فيه يحل بالتفخيم

(٢٧) إن تطور المدرج الموسيقي عبر التاريخ في أوروبا قد مرّ أولاً بالسطر الواحد في القرن الحادي عشر، ثم أضيف سطر ثان خصّص للبعد الخماسي، ثم أضيف سطر ثالث بينهما خصص للبعد الثلاثي. وقد استعملت السطور وما بين السطور في تدوين الموسيقا بخلاف النظام الذي نحن بصدده والذي يدوّن الموسيقا في ما بين السطور فقط. وأضيف في القرن الثاني عشر السطر الرابع، وفي القرن الثالث عشر السطر الخامس، ولم يثبت هذا النظام على الحال التي نعرفه فيها اليوم إلاّ في القرن السابع عشر.

راجع:

La notation, in: Larousse de la musique, Paris, 1982 t. 2,pp.1105 - 6

وكان الراهب الفلمنكي هوكبالد (٨٤٠؟ - ٩٣٠) قد اخترع نظامين لتدوين الموسيقا أحدهما يعتمد على أسطر أفقية مستعملاً ما بين السطور فقط في التدوين. بالرغم من جدية هذا النظام فإنه أهمل ليحلّ محله أسلوب الاشارات: NEUMES. ولم ينتشر استعمال السطور في تدوين الموسيقا إلا في القرن الحادي عشر كما ذكرنا أعلاه، وكان يعتمد على اللون أيضاً، فكان الأحمر لصوت (فا) والأصفر لصوت (دو) والأسود لصوت (لا).

راجع:

BERNARD,R., Histoire de la musique, Paris, Nathan, 1961, t. 1,pp.59 - 60.

(٢٨) القرن الثاني عشر / الثامن عشر حسب الحاج الرجب، راجع: **الموسيقيون والمغنون** . . . المرجع السابق، ص ١٥٠.

وأيضاً القرن العاشر / السادس عشر حسب شيلوح، راجع:

SHILOAH, Amnon,The theory..., op. cit., P. 80.

(٢٩) السيّد فؤاد، **فهرس المخطوطات** . . . ، المرجع السابق، ص٤٧-٤٨ .

(٣٠) قد تزيد أسطر المدرج الثمانية عن هذا العدد إذا دعت الحاجة إلى تدوين درجات ما تحت اليكاه . فقد زاد المؤلف سطراً واحداً تحت اليكاه في دايرة ثالث الاوازات وهو السلمك (ص ١٨ أ)، وسطرين اثنين تحت اليكاه في دايرة ثاني فرعي العراق وهي أبو سليك (ص٩ب)، وثلاثة أسطر أسفل اليكاه أيضاً، في دايرة ثاني الأصول وهو العراق (ص٩ب). هذه الاسطر الاضافية لتلبية حاجة التدوين هي ما نسميها اليوم

LIGNES SUPPLEMENTAIRES

يلاحظ أن الأسطر المزيدة جاءت في أسفل المدرج فقط وليس في أعلاه ودون أن يعيّن لها المؤلف أسماء أو رموزاً كما هو الحال في الأسطر الثمانية الاساسية .

(٣١) مرسيني: اللون الأخضر الزيتوني .

(٣٢) ورد عجز البيت في مخطوط باريس على الشكل التالي: "ثاني فروع الاصفهان السابع" وهذا خطأ، فالاصفهان هو رابع الاصول وله فرعان أحدهما الحسيني موضوع تحليلنا هذا . أما في نسخة تيمور فقد وردت "الرابع" (المرجع السابق، بيت رقم١١٤، ص١٥٧).

(٣٣) في المخطوط: "مأخذها من رابع مخبور" (كذا).

(٣٤) في نسخة تيمور: "ومرّه مرّا . . . "

(٣٥) في نسخة تيمور: " واركز على الحادي مع التمادي" . اعتمدنا ما ورد في المخطوط .

(٣٦) D'ERLANGER, R.,La musique arabe, Geuthner, Paris, 1938, t.III, p.224.

□ التباين في تأثيرات البنية المقامية

د. هنري چونارد
ترجمة سلمى قصاب حسن

من المعروف أن المنظرين الموسيقيين العرب من أمثال الكندي وابن سينا وأمثالهم عند إخوان الصفا تحدثوا عن بنية المقام وربطوا تأثيرات التغيير في تكوينها باللون والمزاج والحرارة والأبراج وغيرها إضافة إلى التأثير الوقائي أو المرضي أو العلاجي لها. ولقد عاد هذا التيار إلى الظهور في أوروبا على شكل دراسات عن تباين تأثير البنية المقامية على الإنسان.

ويرى الباحث الفرنسي هنري چونارد وهو أستاذ في جامعة تور بفرنسا في بحث له نشرته مجلة (المركز العالمي للأبحاث في علم الجمال الموسيقي – Centre International de Recherches en Esthétique Musicale) في عددها رقم (١٦) الصادر عن (جامعة تور بفرنسا) وتحت عنوان: "**الدياتونية المقامية، مقاربة لحنية**"

"Le Diatonisme Modal, Approche Mélodique

أن السبب في الإحساس بالثقة والثبات والمرح وغيرها من المشاعر الإيجابية التي تشعرنا بها بنية الماجور[١] أو بالرقة والحزن واليأس وغيرها من إيحاءات بنية الميْنور[٢] إنما يعود إلى مكان توضُّع نصف البعد الطبيعي في التتراكورد[٣] أوالبنتاكورد[٤] اللذين يشكلان المقام[٥]. كما أنه يذهب إلى أبعد من هذا فيقول بوجود مقامات حيادية وأخرى ماجور أو مينور مطلقة وأخرى أكثر ماجورية أوأكثر مينورية. وهذا التنوع برأيه، يعطي اللحن تصاعده أو ثباته أو انحداره فيهز بهذا مشاعرنا ويؤججها.

ونظراً لأهمية هذه الأبحاث ولعلاقتها بتراثنا الموسيقي وجدت من المناسب ترجمة هذا البحث لهنري چونارد كخطوة ضرورية لمواكبة تطور الفكر الموسيقي العالمي

الدياتونية المقامية، مقاربة لحنية

نحن نعلم أن الدياتونية[٦]، وبشكل موازي للكروماتيكية[٧] أخذت تنمو على نحو هام في اللغة الهارمونية لكثير من المؤلفات الأوروبية، انطلاقاً من النصف الثاني للقرن التاسع عشر. ومن الممكن اعتبار المقامية الهارمونية التي نتجت عنها بمثابة مصطلح خاص بالموسيقا الأوروبية[٨].

حين ندرس المؤلفات الموسيقية الفرنسية التي أخذت هذا المنحى نلاحظ نمطين مختلفين في استعمالها:

١- طريقة نسخ أو نقل الوظائف التونالية[٩] Fonctions tonales للحساس وخاصة في مجال استعمال المينور والذي نستطيع أن نطلق عليه اسم " المقامية الأولى Première modalité".

٢- طريقة اعتبار المقامية القديمة ومنابع الهارموني التونالي في سياق مستقل عن هذين المصدرين (بنية المقامات كانت معالجة في البداية انطلاقاً من خصوصيتها الحميمة spécificité interne)، وهو ما يمكن أن نطلق عليه اسم: "المقامية الكلاسيكية La modalité classique".

سيقدم هذا المقال نتائج الأبحاث الخاصة بالمقامية الكلاسيكية مع تحديدها (كما يدل على ذلك عنوان البحث) بمقاربة لحنية تخصها. وسوف يرتكز في الوقت نفسه على:

١ - أعمال القدماء التي احتوت على هذا بشكل مقصود أو غير مقصود.

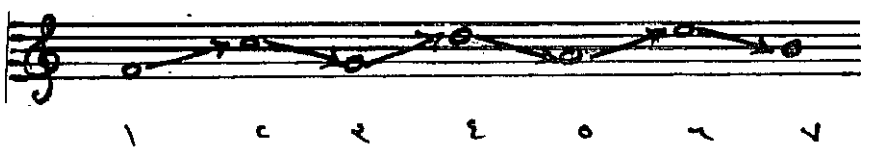
٢ - منابع هذا الأسلوب وبنيته التشكيليةالداخلية.

٣ - طرق بعض هؤلاء القدماء في التأليف المستنتجة من مؤلفات عديدة نستطيع أن نقلدها ونقارنها مع غيرها.

صعود مقامات الماجور (الكبيرة)، هبوط مقامات المينور (الصغيرة)، الثبات والحيادية

في إطار هذه المقاربة اللحنية، نجد أنه من الممكن أن نجسن استعمال السلالم السباعية Heptatonique [١٠] والتي يبدأ كل واحد منها انطلاقاً من النوتة الأخيرة في الفواصل الخماسية الستة الأولى في السلسلة (نقسم هنا البعدين الأوليين الكاملين دياتونيك Diatonique إلى خمسة أنصاف أبعاد كروماتيك Chromatique)

إن المقامات المقصودة هي في نفس الوقت المقامات المعدّلة [١١] من الفا والدو والصول والري واللا والمي والسي والتي تتناسب مع الملامس البيضاء لآلة البيانو (عن طريق تناوب الفاصلة الخماسية الصاعدة مع الفاصلة الرباعية الهابطة من أجل تسهيل الموضوع).



سوف نرى أن المقامات الثلاثة الأولى (فا، دو، صول) هي ماجور وأن الأربعة الأخيرة (ري، لا، مي، سي) هي مينور وذلك بسبب طبيعة الفاصلة الثلاثية في كل منها [١٢] والتي تتكون على التتالي من

١- بعدين (**فا**، صول، لا - **دو**، ري، مي - **صول**، لا، سي)

٢- بعد ونصف بعد دياتوني (رة مي فا - لاسي دو - مي فا صول -سي دو ري)

وستوضح لنا المراقبة المنهجية لفواصلهم المتشكلة والتي سنتحدث عنها لاحقاً أن الفواصل الثلاثة الأولى صاعدة، والثلاثة الأخيرة هابطة وأن المقام المركزي الأوسط ثابت. وهكذا فإن المقامات المرصودة للاستعمال من الصوت المنخفض إلى الحاد هي مقامات الفا والدو والصول، وهي كلها ماجور، والمقامات المرصودة من الصوت الحاد إلى المنخفض هي مقامات اللاوالمي والسي، وهي كلها مينور. فإذا كان مفهوم الصعود يقتصر على المقامات الثلاثة الماجور ومفهوم الهبوط يقتصر على المقامات الثلاثة المينور[١٣]، فإن المقام الثابت من ري لاينتمي إلى الماجور أو المينور ولكنه حيادي أو ذلك بناء على تعريف الباحث الموسيقي سيرج جون (١٩٨٨)

نوجز:

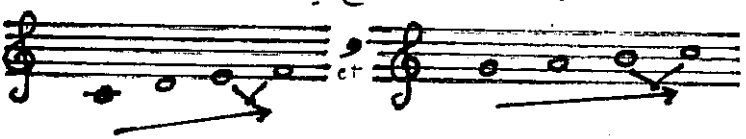
مقامات ماجور تكوينها صاعد	مقامات حيادية	مقامات مينور تكوينها هابط
فا دو صول	ري	لا مي سي

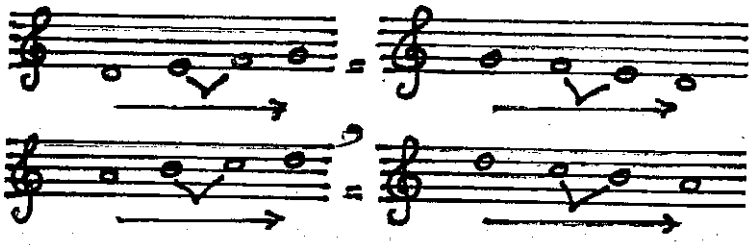
وحتى نجعل من هذا الجدول أساساً لقاعدة علمية، نبدأ بتثبيت مسار التتراكورد الذي يحتوي على نصف بعد: إن هذا التوضع لنصف البعد سواء بالصوت الحاد أو بالأوسط أو بالمنخفض يفرض في الواقع الطبيعة

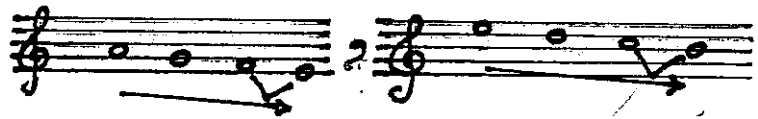
الصاعدة، الحيادية، أو الهابطة للمقام متبعاً بكل بساطةالطريق الأقصر.

وهكذا فإن التتراكوردات التالية هي:

- صاعدة بسبب نصف البعد الواقع في منطقة الأصوات الحادة



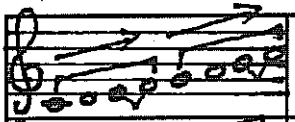
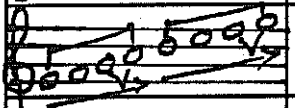
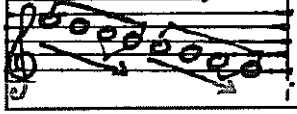
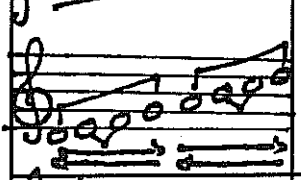
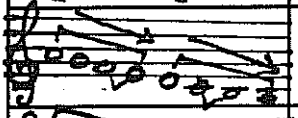
- ثابتة بسبب نصف البعد الواقع في المركز

- هابطة بسبب نصف البعد الواقع في منطقة الأصوات المنخفضة



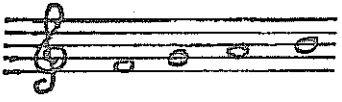
وانطلاقاً من هذا فإننا نعتبر أن وضعية التتراكورد السابقة هي:

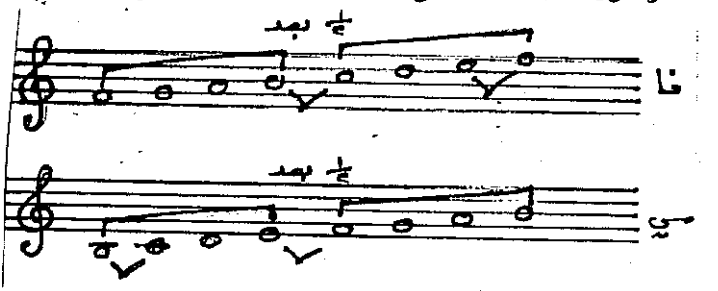
- "صاعدة"، حين يكون واحدٌ على الأقل من التتراكوردين صاعداً
- "ثابتة" حين يكون التتراكوردان ثابتين
- "هابطة" حين يكون أحد التتراكوردين هابطاً(١٤)

هناك خمس حالات تتناسب مع المقامات : دو، صول، ري ، لا، مي

مقامات صاعدة انطلاقاً من التراكورد	صاعدة + صاعدة	دو	
	صاعدة + ثابتة	صول	
مقامات ثابتة انطلاقاً من التراكورد	ثابتة + ثابتة	ري	
مقامات هابطة انطلاقاً من التراكورد	هابطة + ثابتة	لا	
	هابطة + هابطة	مي	

تشترك هذه المقامات الخمسة فيما بينها بكونها تتألف من تتراكوردين يتضمنان نصف بعد، ويفصل بين هذين التتراكوردين فاصلة مؤلفة من بعد كامل . لكن هذا لا ينطبق على المقامات الباقية وهي فا، سي، لأن :

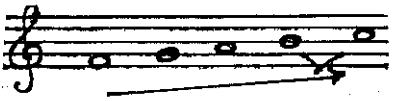
١ – أحد التتراكوردين فيهما يتميز بكونه يتألف من أبعاد كاملة(١٥)



٢ – التتراكوردان ينفصلان عن بعضهما بفاصلة مؤلفة من نصف بعد

وبالنتيجة، ومن أجل تحديد المسار المناسب، يبدو من الضروري تجنب هذين المقامين ليس فقط بسبب تألفهما من تتراكورد + تتراكورد، كما فعلنا سابقاً ولكن بسبب تألفهما من بنتاكورد + تتراكورد[١٦]، وذلك دون الالتفات إلى تضمنهما لنصفي بعد

سبق أن لاحظنا بأن البنتاكورد الموجود فيهما هو إما:

١ – صاعد بسبب نصف البعد المتواجد في الصوت الحاد

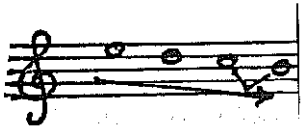


٢ – هابط بسبب نصف البعد المتواجد في الصوت المنخفض

كما أننا نعلم[١٧] بأن التتراكوردات التي تكمل البنتاكورد من أجل تشكيل مقامات الفاوالسي هي على التوالي

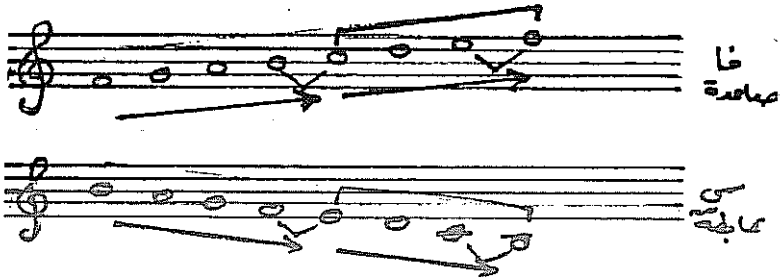
١ – صاعدة

٢- هابطة



إن مقام الفا والذي يتألف من بنتاكورد ومن تتراكورد صاعدين، لا يستطيع إلا أن يكون صاعداً، وأن مقام السي المؤلف من بنتاكورد ومن تتراكورد هابطين لا يمكن إلا أن يكون هابطاً

إن مقام الفا يضاف على هذا النحو على مقام دو وصول من أجل تشكيل مجموعة من المقامات الماجور "الصاعدة"، كما أن مقام السي يضاف إلى مقامات اللاو المي من أجل تشكيل مجموعة من المقامات المينور "الهابطة"



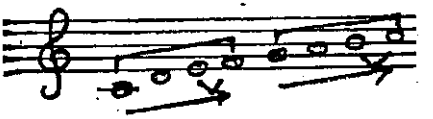
الصعود والهبوط المتدرجان:

من مقام ماجور إلى المقام الأكثر ماجورية

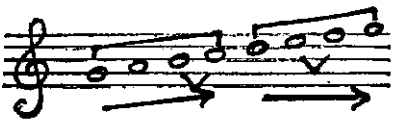
من مقام مينور إلى المقام الأكثر مينورية

لقد استطعنا أن نبرر "الصعود" في مقامات الفا والدو والصول، "والثبات" في مقام الري و "الهبوط" في مقامات اللا والمي والسي. يجب الآن أن نلاحظ التطور في مسار المقامات الثلاثةالأولى من جهة والثلاثة الأخيرة من جهة أخرى، وأن نهتم بخصوصية كل مقام من المقامات السبعة عن طريق إيجاد تسمية ملائمة.

يجب علينا في البداية أن نعترف بأن مقام دو المؤلف من تتراكوردين صاعدين وأن مقام المي المؤلف من تتراكوردين هابطين هما على التوالي "أكثر صعوداً" و "أكثر هبوطاً" من مقام الصول واللا اللذين يحتويان على تتراكورد واحد صاعد وهابط وتتراكورد آخر ثابت



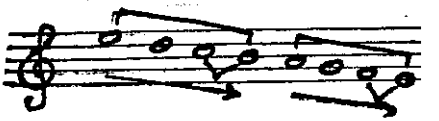
دو: تتراكوردان صاعدان



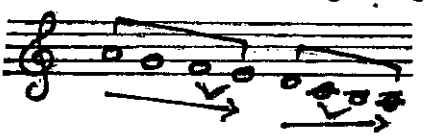
و

صول: تتراكورد صاعد + تتراكورد ثابت

← دو "أكثر صعوداً" من صول



مي: تتراكوردان هابطان



و

لا: تتراكورد هابط + تتراكورد ثابت

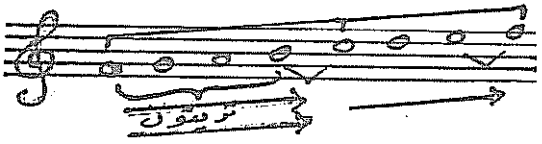
← مي "أكثر هبوطاً" من لا

ثم يجب علينا أن نقبل بأن مقام فا، ويتألف من بنتاكورد ومن تتراكورد

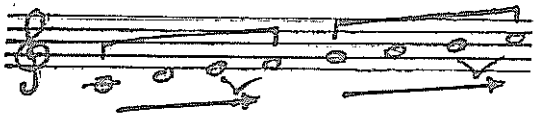
صاعدين وأن مقام سي ويتألف من بنتاكورد ومن تتراكورد هابطين ، هما على التوالي "الأكثر صعوداً" و "الأكثر هبوطاً" من مقامات الدو والمي التي تتألف من تتراكوردين صاعدين وهابطين.

وفي الواقع ، فإن نصف البعد الواقع في الطرف الأعلى للبنتاكورد الأسفل لمقام فا وكذلك نصف البعد الواقع في الطرف الأسفل للبنتاكورد والأعلى لمقام سي يفرض على كل من هذين المقامين وعلى التوالي "صعوداً" و "هبوطاً" أكثر أهمية مما تفعله أنصاف الأبعاد المتوضعة على الطرفين الأعلى والأسفل للتتراكورد.

إضافة إلى هذا ، فإن الفاصلة اللحنية للتريتون Triton[١٨] التي توجد في كل بنتاكورد تمنحه قدرة حركية تساهم كثيراً في المسار الصاعد لمقام فا وفي المسار الهابط لمقام سي. وإن هذه الحركة وبعدة طرق ، تجعل أصوات البنتاكورد تندفع باتجاه أصوات التتراكورد الذي يليه لتطغى عليها



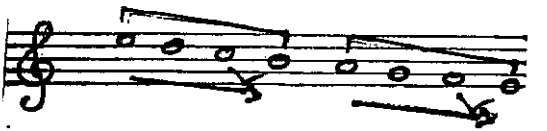
فا : بنتاكورد صاعد يحتوي على تريتون + تتراكورد صاعد



و

دو : تتراكوردان صاعدان

← فا "أكثر صعوداً" من دو

سي: بنتاكورد هابط يحتوي على تريتون + تتراكورد هابط

مي: تتراكوردان هابطان

سي "أكثر هبوطاً" من مي.

نستنتج مما سبق أن مقام دو "الأكثر صعوداً" من مقام صول، يبقى "الأقل هبوطاً "من مقام فا. وبصورة معاكسة فإن مقام مي "الأكثر هبوطاً" من مقام لا، يبقى "الأقل هبوطاً" من مقام سي. نلاحظ إذن تدرجاً في "الصعود" لمقامات الماجور وفي "الهبوط" لمقامات المينور: أن مقامات الماجور هي "الأكثر فأكثر صعوداً" من مقام صول إلى مقام فا، وأن مقامات المينور هي "الأكثر فأكثر هبوطاً" من مقام فا إلى مقام سي.

واستناداً إلى ذلك نفصل هذا الترابط

ماجور / صاعد ومينور / هابط (١٩)

يجب أن نعتبر أن مقامات المجموعة الأولى هي "الأكثر فأكثر ماجور" من صول إلى فا وأن مقامات المجموعة الثانية هي "الأكثر فأكثر مينور" من لا إلى سي

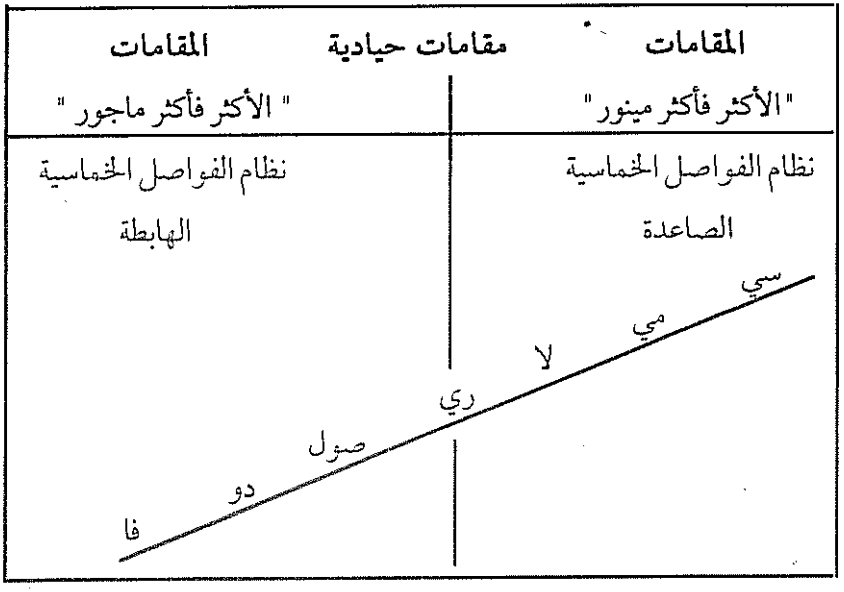
المقامات "الأكثر فأكثر مينور"	المقامات "الأكثر فأكثر ماجور"
لا مي سي	فا دو صول

يبدو لنا كذلك أن مقام ري هو مقام "حيادي" بسبب كونه ليس "ماجوراً صاعداً" وليس "مينوراً هابطاً".

فهو لذلك، يشكل محور التناظر لمقامات المجموعتين مما يدفعنا أخيراً إلى الاستنتاج

١- أن مقامات الماجور هي ماجور كلما كانت أبعد عن المحور باتجاه الفاصلات الخماسية الهابطة

٢- أن مقامات المينور هي مينور كلما كانت أبعد عن المحور باتجاه الفاصلات الخماسية الصاعدة.



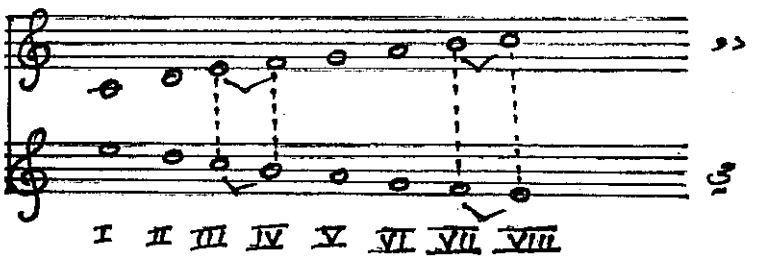
بعد أن نستوعب التدرج الذي يعطي لمقامات كل مجموعة طبيعتها، نستطيع أن نطلق عليها التسميات التالية:

- "الأكثر ماجورية" و"الأكثر مينورية"، لمقامات الفا والسي
- "ماجور مطلق" و"مينور مطلق" لمقامات الدو والمي
- "ماجور" و"مينور" لمقامات الصول واللا

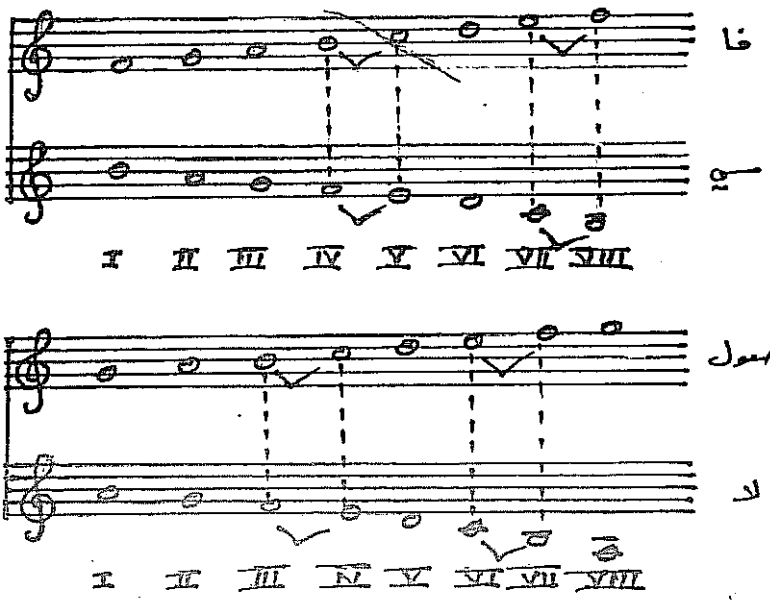
المقامات	التسميات	الطبيعة
فا	الأكثر ماجورية	صاعدة
دو	ماجور مطلق	
صول	ماجور	
ري	حيادي	ثابت
لا	مينور	هابطة
مي	مينور مطلق	
سي	الأكثر مينورية	

تناظر وترقيم تدرجات المقامات

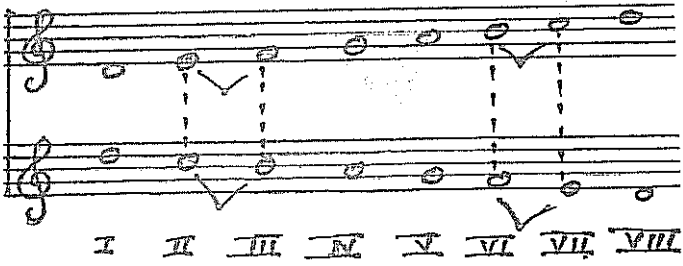
لقد لوحظ أحياناً تناظر مقامات الدو والمي[٢٠]. ويبدو لنا من الضروري أخذ التناظر بعين الاعتبار مع ترقيم تدرجات المقامات بصورة موحدة، مما يعطينا إمكانية تقييم مسارات كل منها حسب ترتيبها.



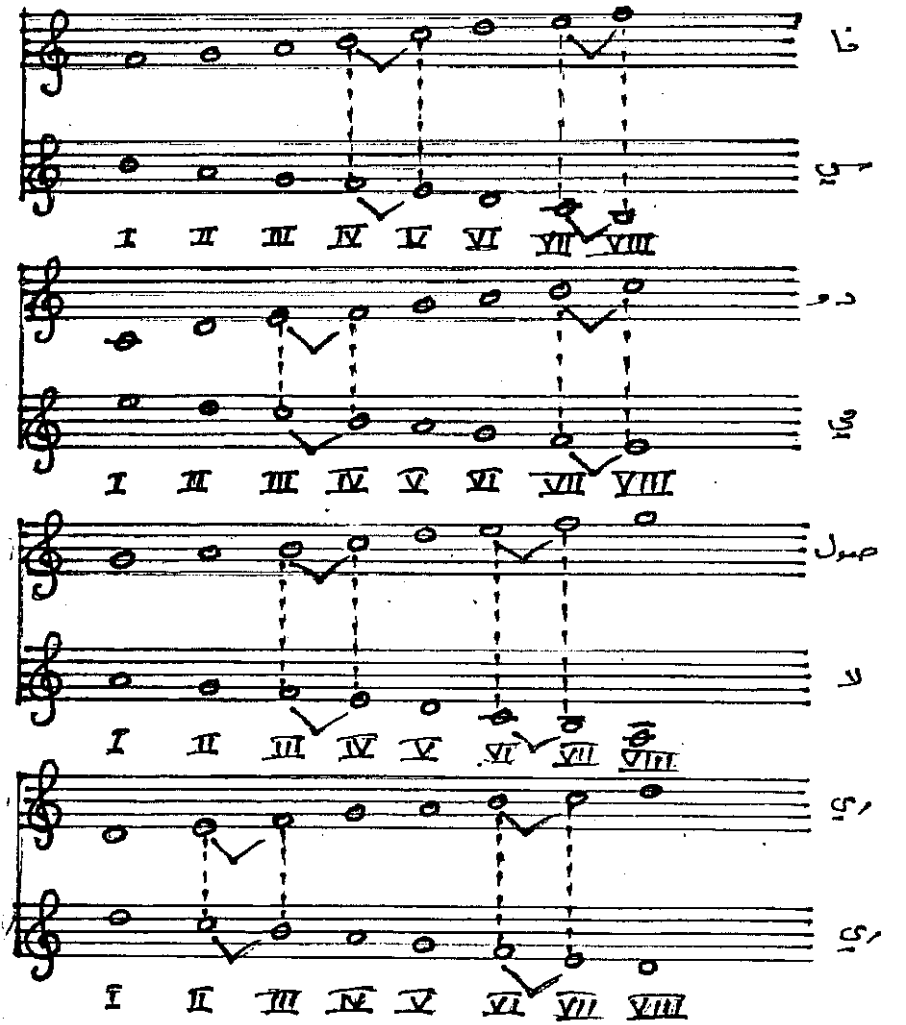
إن تناظر مقامات الفا والسي من جهة والصول واللا من جهة أخرى، يستحق هو أيضا أن يؤخذ بعين الاعتبار لأن لها نفس أهمية مقامات الماجور المطلق والمينور المطلق، مما يدفعنا إلى تقديم هاتين المجموعتين من المقامات على النحو التالي



ومن ثم، فإن مقام الري الحيادي الوحيد من نوعه لا نظير له سوى هو نفسه. ومن أجل هذا فإن كل ترقيمات علاماته تنطبق على علامتين مختلفتين حين يتم لقاؤهما أثناء الصعود أو أثناء الهبوط

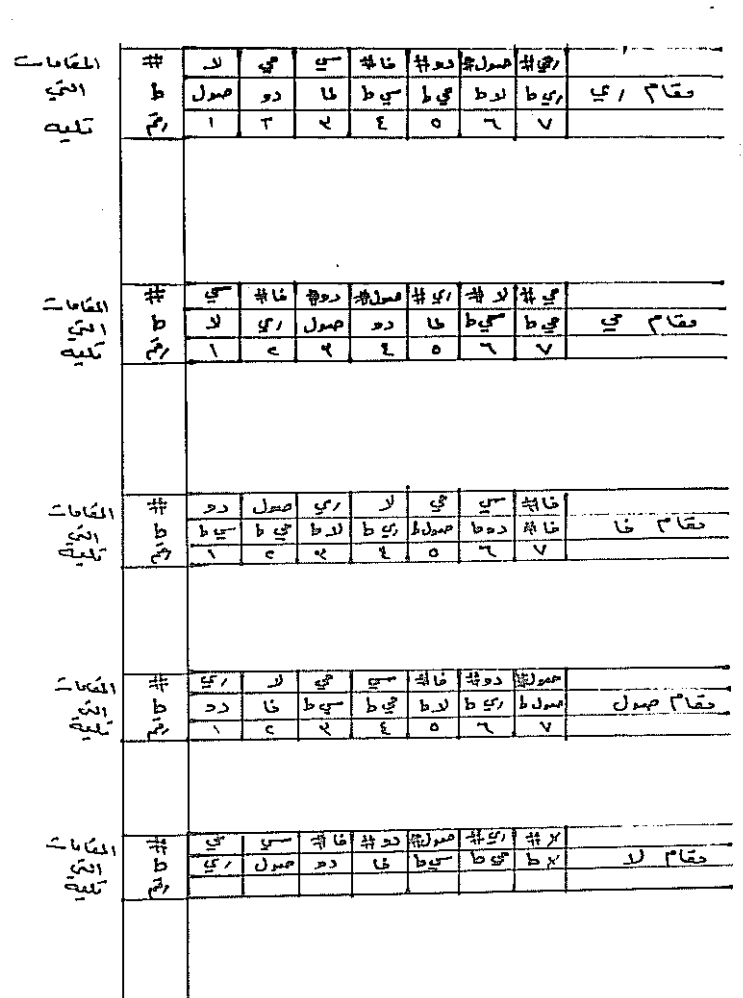


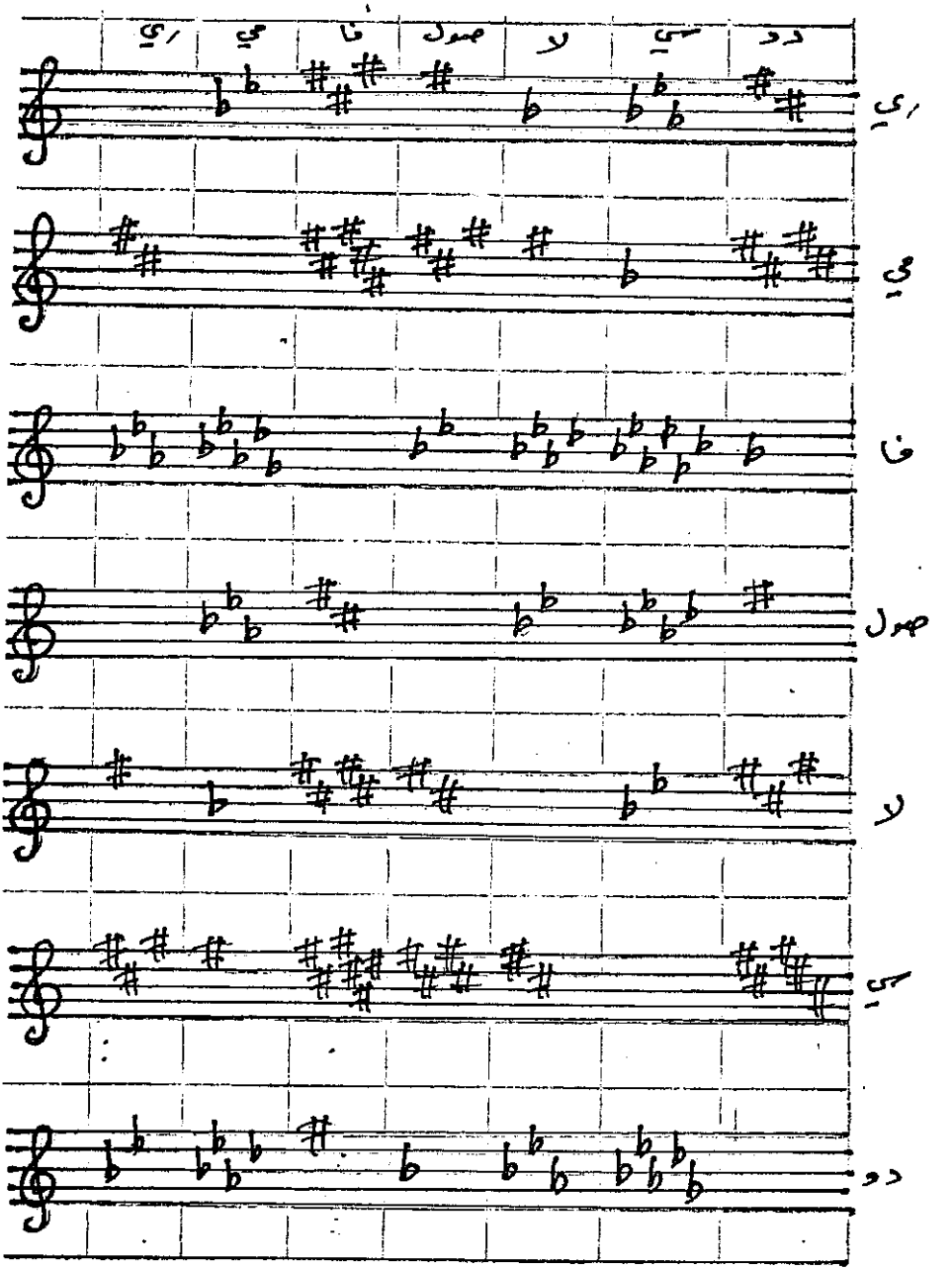
والجدول التالي يشرح ما يلزم لتوضيح هذه النقطة

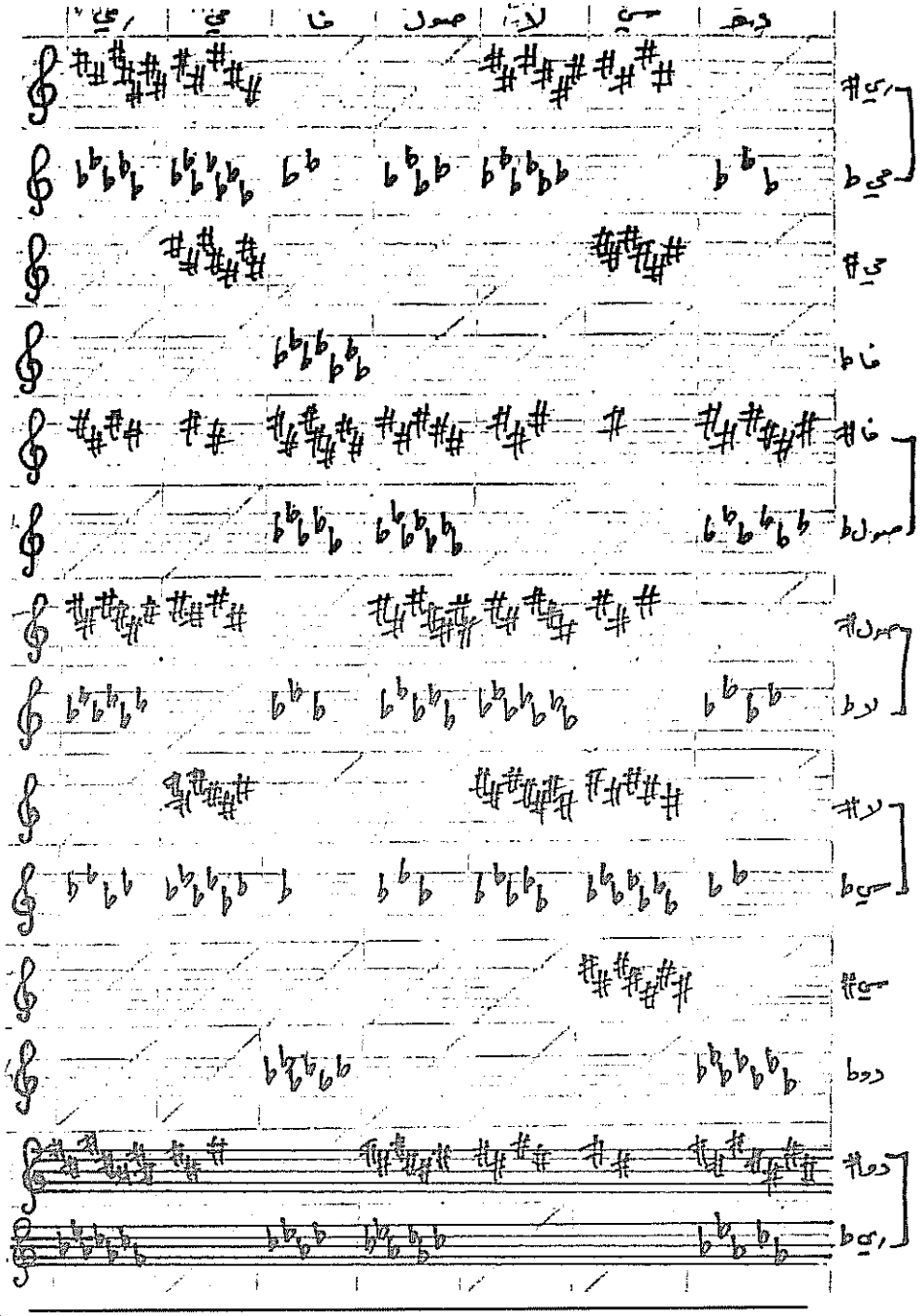


ملحق

الحدودالدقيقة للإمكانيات المقامية (حسب دانييل باكيت). السلالم التي تنجم عن المقامات المختلفة .النظام الاعتيادي للتحويلات Alterations



إشارات الرفع والخفض للسلالم التي تبدأ من علامة غير مخفضة أو غير مرفوعة

إشارات الرفع والخفض للسلالم التي تبدأ من علامة مرفوعة أو مخفضة



هوامش

(١) سلم الماجور أي السلم الكبير وهو السلم الذي يبدأ بفاصلة ثلاثية كبيرة تتألف من بعدين كاملين. (المترجمة)

(٢) سلم المينور، أي السلم الصغير وهو السلم الذي يبدأ بفاصلة ثلاثية صغيرة تتألف من بعد و نصف بعد. (المترجمة)

(٣) التتراكورد وهو الجنس الذي يتألف من مجموعة من أربعة نوتات تشكل فاصلة رباعية (بعدين ونصف) ويتألف السلم عادة من تتراكوردين (المترجمة)

(٤) البنتاكورد وهو الجنس الذي يتألف من مجموعة من خمسة نوتات تشكل فاصلة رباعية زائدة (٣أبعاد) (المترجمة)

(٥) لقد أطلق الباحث هنري چونارد اسم Mode على بنية أو تركيبة الفواصل في السلم منطلقاً من اعتبار السلم هو مجموعة العلامات التي تبدأ من درجة الأساس النوعية † Tonique Spécifique. ولقد ارتأيت ترجمة كلمة Mode إلى مقام(المترجمة).

(٦) الدياتونية: هي لفظ يطلق على كل ما هو طبيعي فيقال سلم دياتوني أي طبيعي أو نصف بعد دياتوني أي نصف بعد طبيعي (المترجمة)

(٧)الكروماتيكية هي تسلسل العلامات القائم على أنصاف الأبعاد (المترجمة)

(٨)يجب أن نفهم هنا كلمة "مقامية هارمونية Modalité Harmonique" بمعناها الضيق المحدد أي القراءة الأفقية للمقامات الدياتونية والهيبتاتونية وذلك باستثناء المقامات الغير أوروبية.

(٩)تونالية نسبة إلى التون أي النغمة أو البعد الطنيني الكامل (المترجمة)

(١٠) هيبتا في اليونانية تعني سبعه، ويقصد هنا السلم الموسيقي المؤلف من سبع نغمات (المترجمة)

(١١)المقامات المعدّلة: وفقاً لما يحدث في النظام التونالي فإن المقامات المعدّلة هي المقامات المحوّلة والتي تبدأ من كل علامة من السلم الكروماتيكي، وفي نهاية المقال جدول وضعه الدكتوّر دانييل باكيت، وهو باحث موسيقي وأستاذ مرموق في جامعة لوميير في ليون

بفرنسا يشرح فيه ما يسميه "بالحدود الضيقة للإمكانيات المقامية".

(١٢) يجب أن نذكر هنا بأنه من الناحية التاريخية فإن الفاصلة الثلاثية انطلاقاً من القرن السادس عشر هي "توافق تام" وأنها أصبحت الوسيلة التي تصنف المقامات ضمن مجموعتين: مجموعة مقامات الماجور (فاصلة ثلاثية كبيرة= بعدين) ومجموعة مقامات المينور (فاصلة ثلاثية صغيرة = بعد ونصف).

(١٣)هذه التداعيات تؤدي إلى قبول تعبير "مقام ماجور Mode Majeur" و"مقام مينور Mode Mineur." انطلاقاً من الشرح الموجود في الملاحظة رقم(١٢).

(١٤) من المتعارف عليه أن عملية الصعود أو الهبوط للتتراكورد هي أقوى من حالة الثبات في تحديد الحالة الحركية للمقام.

(١٥)هذه الحدود تؤدي إلى المسافات غير الثابته والمتفجرة للتريتون التي كان يطلق عليها منظرو القرون الوسطى اسم "Diabolus in musica" أي الشيطان بصورته الموسيقية.

(١٦) نذكر هنا أن أول مقاربة تقوم على تفكيك التون ["diazeuxis"بالتعبير اليوناني] في حين أن المقاربة الثانية تتم باتصاله.

(١٧) بهذا يكون التتراكورد الأول مناسباً لمقامات الفاوالدو، والثاني لمقامات السي والمي.

(١٨) التريتون Triton وهو بعد الفاصلة الرباعية الزائدة وذلك لاحتوائه على ثلاثة أبعاد كاملة.

(١٩)نذكر هنا أن قبول كلمة "ماجور" أي الكبير و"المينور" أي الصغير هو في معناه الواسع.

(٢٠) في عام ١٨٦٦ من قبل آرثور ي. فون أو تينغون.

❐❐❐

□. الموشح الأندلسي والموشح المشرقي

«دراسة مقارنة»

علي هيثم مصري (الدرويش)
باحث موسيقي

مدخل:

حوت الكثير من المصادر أخباراً شتى عن ولادة ونشأة الموشح وتضاربت الآراء حول مكان ظهوره رغم ترجيح أغلب المصادر على أنه بدأ في الأندلس ثم انتشر منها إلى مغرب ومشرق الوطن العربي.

وإذا جاز لنا أن نطلق عليه لقب فن الموشح فقد حَظِيَ هذا الفن برعاية أبناء الأمة العربية وأتت غالبية أمهات الكتب العربية بأخباره وأسماء الأوائل الذين صنعوه.

وعند سقوط الأندلس، تركها العرب مهاجرين إلى المشرق والمغرب ناقلين مع أمتعتهم الكثير من أشعار الموشحات لتدخل إليها هنا وهناك النكهة المحلية لكل قطر حط الموشح الترحال فيه، فكانت الموشحات المغربية وكانت المشرقية (وبخاصة الحلبية).

الموشح الأندلسي:

تقول كتب العربية أن كلمة موشح غالباً مشتقة من المعنى العام للتزيين عند المرأة وهو الوشاح وما يعنينا هنا دلالتها على قالب من قوالب الشعر العربي، وهي

من الناحية الموسيقية تعتبر قالباً مستقلاً من قوالب الغناء العربي الأصيل.

ويخبرنا كتاب الذخيرة لابن بسام: «أن أول من صنع أوزان هذه الموشحات واخترع طريقها - فيما بلغني - محمد بن محمود القبري الضرير، وكان يصنعها على اشطار الأشعار غير أن أكثرها على الأعاريض المهملة غير المستعملة، يأخذ اللفظ العامي أو العجمي - ويسميه المركز - ويضع عليه الموشحة دون تضمين فيها ولا أغصان»

بينما يقول ابن خلدون في مقدمته: «وأما أهل الأندلس فلما كثر الشعر في قطرهم وتهذبت مناحيه وفنونه وبلغ التنميق فيه الغاية استحدث المتأخرون منهم فناً سموه بالموشح وكان المخترع له "مقدم بن معافر الغريري" من شعراء الأمير عبد الله بن محمد المرواني وأخذ عنه أبو عبد الله أحمد بن عبد ربه صاحب كتاب "العقد الفريد".

ويستوقفني ابن سعيد المغربي في كتابه "المقتطف من أزاهر الطرف" في الصفحة ٤٧٧ ليقول:

"إن اسم مبتكر هذا الفن هو مقدم بن معافر القبري"

وقد ورد في مقدمة ابن خلدون الاسم تصحيفاً فأوجب التصحيح. ويزيد في هذا الدكتور الركابي في كتابه "الأدب الأندلسي" الطبعة الرابعة صفحة ٢٨٧ مؤكداً أن الاسم هو معافي وليس معافر.

لذلك نجد أن الموشحات أندلسية النشأة بالرغم من كل الآراء التي قدمت على أنها شرقية أو أنها عناصر اسبانية محلية كما أشار بعض المستشرقين[1]، إلا أن

(١) هناك من يقول أن موشحة:

أيها الساقي إليك المشتكى قد دعوناك وإن لم تسمع

هي لابن المعتز البغدادي الذي يسبق زمنه زمن مقدم بن معافي ومبدوء موشحته "أيها الشاكي" وقد تبين لدى الدارسين أنها لابن زهر الأندلسي وتنسب خطأ لابن معتز.

الاسباني "إيميليو جارثيا جويث" يرى أنها ،أي الموشحات ، تضمنت عناصر محلية اسبانية في الخرجات ولكنها عناصر عربية أصيلة، ونخالفه الرأي بالنسبة للخرجات فهي تضمنت في الواقع عناصر اسبانية أو عامية أو حتى خرجات عربية فصيحة غايتها المدح وذكر اسم الممدوح . والخرجة المقصودة في سياق العبارة هي القفل الأخير من الموشحة .

وخير مثال على الموشحات الأندلسية موشحة الأعمى الطليطلي التي تقول :

ضاحك عن جمان سافر عن بـدر[٢]

ضاق عنه الزمان وحواه صدري

آه ممـا أجد شفنـي ما أجد

قام بـي وقعد باطش متئـد

كلما قلت قد قال لي أين قد

وهو من الموشحات التامة ، يبدأ بالأقفال ويكون في الغالب مؤلف من ستة أقفال وخمسة أبيات .

أما الموشحات المبدوءة بالأبيات فالمفرد منها يدعى بالموشح الأقرع . ويقول ابن سناء الملك في مقدمة "دار الطراز" :

«الموشح كلام منظوم على وزن مخصوص وهو يتألف في الأكثر من ستة أقفال وخمسة أبيات ويقال له التام وفي الأقل من خمسة أبيات وخمسة أقفال ويقال له الأقرع فالتام ماابتدأ بالأقفال والأقرع ما ابتدأ بالأبيات» .

وسنمر بعجالة على كل جزء من الناحية الشعرية قبل الدخول بموسيقا هذه الموشحات

---

(٢) لحن هذا الموشح الدكتور صالح المهدي من تونس على مقام الجهاركاه .

١-القفل:

ويعرّفه دار الطراز: «أجزاء مؤلفة يلزم أن يكون قفل كل منها متفقاً مع بقيتها في وزنها وقوافيها وعدد أجزائها» ويتابع قائلاً:

«وأقل ما يتركب القفل من جزئين فصاعداً إلى ثمانية أجزاء».

وكمثال لقفل مؤلف من جزئين موشحة ابن زهر:

شمس قارنت بدراً راحٌ ونديم

وقفل مركب من ثلاثة أجزاء:

حلّت يد الأمطار أزّرةَ النوار فيأخذني

وفي الموشحات المتأخرة (المشرقية منها) هناك كثير من خانات الموشح تكون على ثلاثة أجزاء، وينطبق هذا الكلام على الأبيات إذا ما كانت تمثل في الموشح المشرقي الخانة أو ما يقابلها، وسنأتي على العلاقة بين الخانة والقفل وتركيب الموشح المشرقي والبيت وما يقابله.

أما موشحة الأعمى الطليطلي فقفلها يتركب من أربعة أجزاء ومن أقفالها:

بأبي كيف كان فلكيّ دريّ

راق حتى استبان عذره وعذري

٢-البيت:

عرفه ابن سناء الملك قائلاً: «أجزاء مؤلفة مفردة أومركبة يلزم في كل بيت منها أن يكون متفقاً مع بقية أبيات الموشح في وزنها وعدد أجزائها لا في قوافيها بل يحسن أن تكون قوافي كل بيت منها مخالفة لقوافي البيت الآخر.»

مثال:

من أبيات موشحة الطليطلي نجد:

بي هوى مضمر ليت جهدي وفقه
كلما يظهر ففؤادي أفقه
ذلك المنظر لايداوي عشقه

نستخلص بعد قراءة هذا البيت أنه غير متفق مع البيت الذي سبقه بالقافية لأن ذلك ليس شرطاً واجباً كما أنه مؤلف من جزئين في كل شطر ومن عدد مفرد من الأشطار الشعرية.

٣-الخرجة: (٣)

تأخذ الخرجة أهمية خاصة في الموشح الأندلسي وهي تعريفاً القفل الأخير من الموشحة وحسب ما ورد في كتاب "دار الطراز" فإنه اشترط فيها مايلي:

«أن تكون حجاجية من قبل السخف، قزمانية من قبل اللحن، حارة محرقة، حادة مضجة من ألفاظ العامة ولغات الخاصة، فإن كانت معرّبة الألفاظ منسوجة على منوال ما تقدمها من الأبيات والأقفال خرج الموشح من أن يكون موشحاً، اللهم إن كان موشح مدح وذكر لاسم الممدوح في الخرجة، فإنه يحسن أن تكون معرّبة، أما عن المقصود بالعبارة السابقة بكلمة حجّاجية من قبل السخف، فهذه إشارة إلى شاعر بغدادي هو ابن الحجاج (ت٣٩١هـ) وفي شعره مجون يربو على صنيع أي شاعر عربي آخر. أما السخف المشار إليه فيعني الميل للهزل ولايدُل على التعقل، أما لفظة قزمانية فهي إشارة للزجال الأندلسي ابن قزمان (ت٥٥٥هـ). وكان الشرط في الخرجة أن تكون معبّرة عن المجون وباللهجة العامية بل تكون أقرب إلى لغة الأفاقين والرعاع إن لم تكن أعجمية.

(٣) يطلق على هذه التسمية في بلدان المغرب العربي اسم الختم؟. وفي الموشح الحديث يطلق على الدور الأول أو القفل اسم مطلع أو طالع.

وأخيراً قرر ابن سناء الملك بعد الملاحظة أن البيت الذي يسبق الخرجة يتضمن كلمة: وقال . . أو قلت . . أوغنّى . . . أو غنت . . . . الخ .

مثال :

الخرجة في موشحة الأعمى الطليطلي جاءت على لسان المحبوب ونصها مع البيت الذي سبقها :

ماعلى مـن يلـوم لو تناهـى عنـّي

هل سوى حب ريم دينـه التجنـي

أنـا فيـه أهيـم وهـو بـي يغنّـي

قـد رأيتـك عيان إش عليك ستدري

سيطول الزمـان وستنسـى ذكـري

وتضم مجموعة "جيش التوشيح" للسان الدين ابن الخطيب موشحات كثيرة لها خرجات عامية فيها قدر من الفحش والتعبير عن الرغبات الحسية .

بقي أن نشير أن هناك شذوذاً عن هذه القاعدة ورغم ذلك فهي في تصنيف الموشحات . وهناك من استعمل خرجة موشحة مستعارة من شاعر آخر ، وهذين المثالين لتبيان ذلك :

ياشقيق الروح من جسدي أهوى بي منك أم ألم

وهي تنتهي بالبيت والخرجة التاليين :

هل بشوقي ردع كلّ صبا

تجتليها آية عجبا

حين أشدوها بكم طرباً

يانسيم الروح من بلدي خبر الأحباب كيف هم؟

وللشاعر ابن بقي في موشحته التي استعار خرجتها من قصيدة لابن المعتز :

لست من أسر هواك مخّلاً إن لم يكن ما طلبت سراحا

البيت الأخير مع الخرجة المستعارة:

لست أشكو غير هجر مواصل

قد منعت القلب من عذل عاذل

وتغنيت لهم قول قائل

علموني كيف أسلو وإلا فاحجبوا عن مقلتي الملاحا

والخرجة كما أسلفت مستعارة من القصيدة التي مطلعها:

عرف الدار فحيّا وناحا بعدما كان صحا واستراحا

ظل يلحاه العذول ويأبى في عنان العذول إلا جماحا

بقي أن نقول في شعر الموشح أنه شعر غنائي وزن على غير أعاريض الخليل أو من مجزوئها أو مشطورها أو منهوكها واستعمل في الموشح خرجات أعجمية هي في الغالب أغان شعبية معروفة في تلك الأيام أو ربما أغان اسبانية كتبت بلغة "الرومانت" اهتز لألحانها جيل الوشاحين الأول وأرادوا النسج على منوالها وإبداع شعر مقابل لها للتغني بنفس أوزانها وألحانها مما أدى إلى تركيب معقّد في بناء هذا النوع من الشعر الذي بدوره أثار الكثير من الجدل والاعتراضات ولكنه بالمقابل فتح الباب واسعاً لحدوث تطور هائل في الموسيقا كما أنه أثر تأثيراً جوهرياً في نشأة الشعر الأوروبي كله. وما أغاني "التروبادور" إلا الصورة الأوروبية لهذا الفن العربي الأندلسي. (٤) وسواء كان هذا الفن مؤثراً أو متأثراً فإن الفنون بشكل عام هي خلاصة نتاج التلاقحات الطبيعية الثقافية بمختلف فروعها بين الشعوب المختلفة.

(٤) انتقل هذا الفن أيضاً إلى الأتراك - في زمن متأخر - وعن طريق الموشحات الشرقية ولحن العديد من الأتراك وباللغة العربية وسنطالع أحد أهمها وهو موشح "آه ما أصعب صد" من ألحان السلطان العثماني والموسيقار سليم الثالث.

موسيقا الموشح الأندلسي:

لاشك أن الموسيقا في الأندلس هي صنو الموسيقا في المشرق والتي ازدهرت وتطورت في عصر الدولة العباسية ونقلها زرياب إلى الأندلس، فإذا علمنا أن زرياب كان طالباً عند اسحاق الموصلي صاحب المدرسة الكلاسيكية في بغداد، فالأول بالضرورة يعتبر وخاصة في بداياته في الأندلس، من رواد هذه المدرسة.

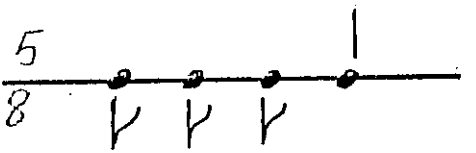
ثم طورها بالأفكار التي أدخلها على الموسيقا ووسائلها، فهو يعتبر أول من أدخل الوتر الخامس على آلة العود في الأندلس، واستعمل مضراب من ريش النسر بدلاً من المضراب الخشبي الذي لا يعطي إمكانية العزف بتقنية أكثر وبسرعة. كما ينسب لزرياب أنه واضع أصول أداء الوصلات الغنائية حسب تسلسل الإيقاعات. وبعض المصادر تنسب له قالب النوبة الأندلسية، وأعتقد حول النقطة الأخيرة أن هناك لبس تاريخي، فالنوبة ولدت نتيجة ظهور أغان طويلة متعددة الأوزان (من الثقيل إلى الخفيف) وهو أول تجديد في غناء القصيد المعروف منذ العصر العباسي، وتم ذلك تاريخياً بعد عهد الخليفة عبد الرحمن الثاني الذي استلم السلطة عام (٨٢٢م)، بينما دعي زرياب إلى الأندلس في عهد والده الحكم بن هشام عام (٧٩٦م) بعد أن تخلص الأخير من سطوة فقهاء المذهب المالكي الذين حرّموا الموسيقا. وعاش زرياب في الأندلس فترة حكم عبد الرحمن الثاني.

ولكن أهم ما فعله زرياب في الأندلس هو إنشاؤه معهداً لتعليم الموسيقا إعتمدت فيه مدونات عربية موسيقية، ووضع بذلك حجر الأساس في أسلوب تعليم الموسيقا بشكل علمي.

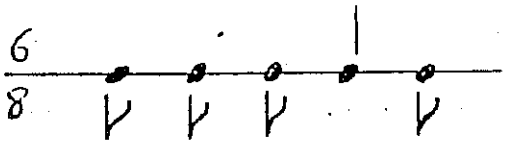
صحيح أنه لم تتوفر لدينا كل النصوص الموسيقية المكتوبة بالأسلوب العربي عن الموشحات (٥)، ولكننا يمكن أن نستدل عليها بتحليل النغمات والإيقاعات التي كانت تستعمل آنذاك من خلال معرفة أسماء أوتار آلة العود وتسلسل أماكن دساتينه.

وكان أبو يوسف يعقوب ابن اسحق الكندي قد ضبط لنا في رسالته "أجزاء خبريةفي الموسيقا" الإيقاعات المستعملة، كما تعرض لها أبو الفرج الأصفهاني في الأغاني فكانت كالآتي:

١- الثقيل الأول: ثلاث نقرات متواليات ثم نقرة ساكنة على وزن فعلتن بما يفسر:

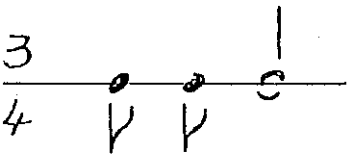


٢- الثقيل الثاني: ثلاث نقرات ثم نقرة ساكنة ونقرة متحركة على وزن فعلتان بما يفسر:



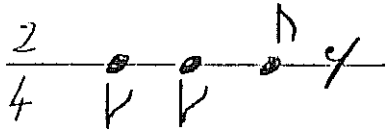
٣- الماخوري: نقرتان متواليتان ونقرة منفردة على وزن فعلان.

بما يفسر:

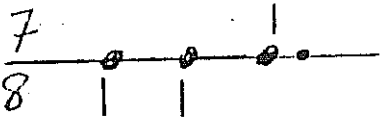


(٥)يوجد بعض المدونات العربية الموسيقية بالأسلوب القديم في مكتبة الشيخ علي الدرويش وسأقوم بنشر مبادئ التدوين العربي القديم في مقالة قادمة مع أمثلة تراثية غير معروفة هذه الأيام.

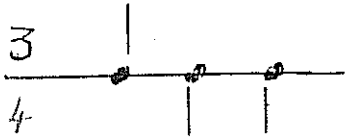
٤- الخفيف الثقيل: ثلاث نقرات متواليات وبين كل ثلاث نقرات وثلاث نقرات زمن نقرة على وزن فعلن. بما يفسر:



٥- الرمل [٦]: نقرة ونقرتان متواليتان وبين رفعة ووضعة ورفعة زمن نقرة على وزن مفعولان بما يفسر بـ:

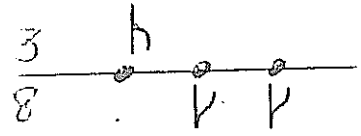


٦- خفيف الرمل: ثلاث نقرات متحركات على وزن مفعولن بما يفسر:



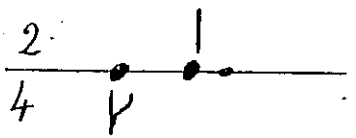
اقتبس هذا الإيقاع في الغرب لإبراز القالس

٧- خفيف الخفيف: نقرتان متواليتان وبين كل نقرتين ونقرتين زمن نقرة على وزن فعل. بما يفسر:



(٦) يعتبر ابن محرز أول من غنى الرمل ونقله عنه للفارسية المطرب (سلمك) أيام هارون الرشيد وهو أول من غنى بزوج من الشعر واقتدى به أغلب المغنين ويقول: "إن البيت الواحد لا يتم به اللحن". وفي دراسات المغاربة تقول أن أصل "الدوبيت" في المغرب المعروفة بأبيات النوبة (أو البيتان) تعود لنفس المصدر.

٨- الهزج: نقرتان متواليتان وبين كل نقرتين ونقرتين زمن نقرتين على وزن فعول بما يفسر:



هذه الإيقاعات من رسالة الكندي محفوظة بدار الكتب العامة ببرلين تحت رقم ٥٥٠٣ كما تم عرضها في كتاب الأغاني لأبي الفرج الأصفهاني.

أما عن المقامات فيذكر لنا الأصفهاني عدداً من الرموز لبيان الدرجات الصوتية وهي:

١- مطلق في مجرى الوسطى ٢- مطلق في مجرى البنصر ٣- سبابة في مجرى الوسطى. إلى غيرها من التسميات للسلالم والتي يمكن الرجوع إليها في كتاب الأغاني.

والملاحظ في الأمر أن الآلة المعتمدة في هذه التسميات هي آلة العود حيث لم يرد ذكر لآلة أخرى للمغنين والملحنين. وعندما نراجع كتب الفيلسوف أبي النصر الفارابي (٧) وأبي علي ابن سينا وابن زيله وصفي الدين الأرموي وغيرهم من الباحثين في الموسيقا يتبين لنا الاتفاق على اشتمال العود على أربعة أوتار أساسية هي: البم - المثلث - المثنى - الزير.

وتتم تسوية أوتار العود (الدوزان) على النحو التالي:

١- مطلق البم مثل سبابة المثنى أي العشيران والحسيني.

٢- سبابة البم مثل بنصر المثنى أي العراق والأوج

---

(٧) له الكتاب الهام "الموسيقا الكبير" وهو موجود مخطوطاً في مكتبة العائلة وقد كان الشيخ علي الدرويش قد نسخه عن النسخة الأصلية في تونس عام ١٩٣٤ والنسخة تعود للبارون الإنكليزي ديرلنجيه.

٣- وسطى البم مثل خنصر المثنى أو مطلق الزير أي راست، كردان.

٤- بنصر البم مثل سبابة الزير أي زيركلاه، شاهناز.

٥- خنصر البم مثل مطلق المثلث أي الدوكاه.

٦- المثلث مثل سبابة الزير أي دوكاه، محيّر.

٧- سبابة المثلث مثل بنصر الزير أي سيكاه وجوابها.

٨- وسطى المثلث مثل خنصر الزير أي جهاركاه وجوابها.

من تسميات الأوتار وأماكن كل اصبع، مع اعتماد أن مطلق المثنى يسمى نغمة العماد لأنه يعتمد عليه في الطبقة والتسوية وهو النوى(صول)، تكون عندها سلالم الأصوات كالتالي:

١- مطلق في مجرى الوسطى:

مطلق المثنى - سبابته - وسطاه - مطلق الزير -سبابة الزير - وسطاه - خنصره

وهذا معناه نوى - حسيني - عجم - كردان - محيّر - سنبلة - جواب جهاركاه - جواب النوى، . وهذه تصور لنا سلم مقام النهاوند [٨] أو المينور.

وبالقياس على نفس الطريقة نجد أن النغمات التي استعملها العرب سواءفي المشرق أو في بدايات موسيقا الأندلس هي: النهاوند - الراست نيروز - نهاوند

---

(٨) النهاوند نغمة فارسية دخلت الموسيقا العربية منذ العصر الجاهلي على يد العمال الفرس. ويعتبر سائب خاثر أول من استعمل الألحان الفارسيةفي الغناء العربي. كما أن سعيد بن مسجح سمع غناء الفرس وهم يبنون المسجد الحرام فنقله إلى الشعر العربي. أما ابن محرز فقد تعلم الغناء الفارسي والرومي في بلاد فارس والشام ومزج المدرستين ليكون مدرسة خاصة به.

ملاحظة: قبل الإسلام كان من المعيب على العربي أن يعمل في البناء فاستقدم العمال الفرس ليقوموا بهذا العمل وكانت على يد هؤلاء البنائين بدايات دخول الموسيقا الفارسية لشبه الجزيرة العربية.

مصور على درجة الدوكاه (اللا مي)- البياتي عشيران- العجم عشيران - العراق-الراست.

وبعد إنشاء المدرسة الأندلسية التي تلقحت بالموسيقا اللوبية والزنجية والإسبانية و استمر العمل بهذه النغمات والإيقاعات حتى القرن الرابع الهجري إلى أن أتى الموشح بتفعيلاته الخارجة عن الأعاريض المعروفة ،كان من الضروري لتصحيح الخلل بين الميزان الشعري والميزان اللحني أن يلجأ الملحن إلى إملاء الفراغات الزمنية بما يصطلح عليه اليوم "الترك" . واستمر هذا حتى أيامنا الحالية.

وبمرحلة لاحقة وبعد التشجيع الذي لاقته الموسيقا على يد السلطان العثماني سليم الثالث (١٧٦١ - ١٨٠٨) تزايد عدد المقامات بسبب سوء أداء مقامات أخرى مثل السيكاه التي ولّد لنا أداؤها في اسبانيا مقام الكردي والذي كان يسميه بعض الموسيقيين المصريين أول القرن (بياتي افرنجي) والشاهناز الذي تولد عنه في البلقان (الحجازكار) وراست الذيل الذي أعطانا في أوروبا الوسطى مقام النكريز والنوأثر وهكذا . . . .

ولمعرفة تطور النغمات ودخول الجديد منها على الموسيقا العربية نقرأ الأبيات التالية التي نظمها أبو عبد الله محمد أبو الظريف التونسي المتوفي في ٢ جمادى الثاني سنة ٧٨٧هـ (١٣٨٥م)وهو زمن يسبق زمن سقوط الأندلس بحوالي مئة عام، يمكن من خلالها التعرف على الطبوع (المقامات) التي كانت مستعملة في أواخر فترة الازدهار الفني الأندلسي ويطلق على هذه الأبيات في المغرب العربي اسم ناعورة الطبوع وتقول:

جس **الرهاوي** وجر **الذيل**[٩] من طرب وتاه في **الرمل**[١٠] أحياناً بأحياني

وأصبهان[١١] غدا يحكي **بصيكته** **محيّر** الحال **مزموماً** [١٢] بهجران

فهاجني ما بكى أهل **العراق** على فقد **الحسين** [١٣] ففاضت منه أجفاني

يشكو **النوى** ودموع العين تسبقه حتى رثيت له شوقاً فأبكاني

والرصد أشعل في قلب العليل جوى **ومايه** أحرقت قلبي وأكناني

والاصبعين[١٤] غدا يحكي بصولته حتى أذاب فؤاد المدنف العاني

فقلت مابك صف لي ما ابتليت به ما بال جسمك مكلوم الحشا فان

هيجت لي لوعة في القلب ساكنة خفض قليلاً فقد هيجت أحزاني

من الأبيات السابقة نستدل على الكم من المقامات المستعملة في موسيقا الأندلس والمغرب العربي.

أما الإيقاعات فقد حصر تعدادها في الأبيات الشعرية التالية:

ضروب موازين الغناء جمعتها وها هي يابن الفن بعد ستذكر

خفيف ثقيل شنبر ومربع كذا ورشان فاخت ومحجر

وزد رهجا فيها يليه مخمّس كذلك مصموديها والمدور

ومن بعد ضرب الست عشرة أربع وعشرون أيضاً والظرافات أوفر

ويتبعها طرا نواخت وبعده يجيء السماعي وهو عنها يؤخر

وإن جمعت فيها ذكرت بأسرها وعدتها في سبع عشرة تحصر

ومرجعها كلا إلى الوحدة التي بها توزن الألحان حيث تحرر

---

(٩) الذيل: راست مع رفع الدرجة الرابعة - (١٠) الرمل: الحجازهمايون

(١١) أصبهان: اليكاه - (١٢) المزموم: جهاركاه - (١٣) الحسين: البياتي

(١٤) اصبعين: الحجاز.

ومما سبق نجد أن الموسيقا بدأت تتطور بدخول مقامات وإيقاعات جديدة أوجدها قالب جديد في الغناءوالشعر (هو الموشح) ، ولكن الكثيرمن هذه الألحان لم تصل إلينا لأسباب عدة منها اقتصار التدوين العربي على فئة قليلة جداً من الفنانين والاعتماد الأكبر في حفظ التراث على طريقة النقل الشفاهي [١٥] ، وهي السمة الأكثر تميزاً في موسيقات الشعوب غير الأوروبية . ومن الباحثين من يطرح أنها سمة تطور ذاتية بالرغم من التغيرات التي تطرأ على الأصل خلال عملية النقل. وأنا أميل إلى فكرة أن حفظ التراث لا يتم إلا بالتدوين الذاتي مهما اختلفت أساليب الحفظ وحتى أساليب العرض فما يكتب يظل هوالأطول عمراً من أي وسيلة أخرى من وسائل وطرق حفظ التراث.

الموشح في المشرق:

إن ما نملكه من موشحات في المشرق وبخاصة مدينة حلب تختلف اختلافاً جذرياً عن الصيغ الشعرية التي مر ذكرها وهي إن جاز لنا التعبير ليست إلا مختصراً لما كان يقدم هناك ، واعتقد في هذا الموضوع أن ما نقله العامة عند الهجرة من الأندلس يختلف عما كان يدور لدى الخاصة وفي قصور الأمراء من غناء ، ولأن ما نملكه من معلومات يتعلق فقط بالخاصة والأمراء حيث كان يتواجد شعراء الموشح.

---

(١٥) يوجد بعض المدونات التراثية في مكتبة العائلة دوّنها في بدايات القرن الحالي العلامة الشيخ علي الدرويش معتمداً على النقل الشفاهي، كما دون بعض التمارين القديمة من المدرسة الزريابيةوبالأسلوب القديم لتدوين الموسيقا. وسأحاول نشر بعضها في مقالة قادمة إن شاء الله.

إن الموشح الحالي لا يمكن اعتباره موشحاً أندلسياً بسبب خروج شعره عن القاعدة التي مر شرحها، كما لا يمكن اعتباره أحد أبيات أو حتى أحد أقفال الموشح الأندلسي، ومع ذلك رغم تجزيئه فقد تميز بخصوصية أعطته غنى ورونقاً جديداً. وتجاوزاً يمكننا القول انه أصبح على قاعدة جديدة من الشعر فكان مظهره الأخير عبارة عن مجموعة من الأبيات الشعرية المقفاة غالبها يقع على ثمانية أجزاء و يكون البيت الثالث في بعض الأحيان مخالفاً بالقافية، واصطلح على تسميته بالخانة، والبيت الأول والثاني يسميان بالدور أما الأخير فيسمى بالغطاء وربما يكون سلسلة.

في اعتقادي أن هذا التركيب لا يخرج عن كونه أحد أبيات الموشح الأندلسي باستثناء الخانة التي ربما تعبر، إذا تغيرت قافيتها عما سبقها، عن القفل في الموشح الأندلسي. والعكس صحيح فإذا قلنا أن الموشح -تام- تكون الأبيات الأولى قفلاً والخانة هي البيت...

أما الموشح المشرقي، فقد تطور كثيراً من حيث اللحن رغم تقزيم شعره، والسبب يعود إلى دخول نغمات جديدة لم تكن مستعملة سابقاً هي تركية أو فارسية أو ربما من منطقة البلقان إضافة إلى وجود تشكيل كبير من الإيقاعات وصلت في حدها الحالي إلى أكثر من مائة إيقاع، عدا الإيقاعات التي يمكن تركيبها حسب الضرورة الشعرية.

وقبل الخوض في الانواع اللحنية للموشحات لا بد من الإشارة إلى الموشحات التي نظمت على الزجل ومن أحد فروعها القدود وسنأتي على تفصيل حال الأخيرة، وكذلك لابد من الإشارة إلى الموشحات المردوفة والتي ظهرت في الشرق وهي تعبر بكل الأحوال عن عصر انحطاط الشعر وفقر الساحة العربية بشعراء الموشحات فأصبح الاتكاء على موشحات شهيرة وتركيب رديف لها عادة متبعة.

ومن أمثلة هذه الموشحات :

الموشح الأساسي :

الراح مع الرحيق من ثغرته　　والجنة والجحيم في وجنته

لو صور آدم في صورته　　ماكان أبى ابليس عن سجدته

فأصبح الموشح المردوف :

- الراح مع الرجيق من ثغرته　　ما بين برد　　دّر وعقيق

والجنة والجحيمُ في وجنته　　من فرد صمد　　والله حقيق

- لوصور آدم في صورته　　لله حمد　　من دون معيق

ماكان أبى ابليس عن سجدته　　بل كان يسجد　　في كل طريق

وبعد هذا التوسع في المقامات والإيقاعات التي دخلت الشرق العربي يمكننا تقسيم الموشحات المشرقية من الناحية اللحنية إلى :

١ – الكار [١٦] : وهو الذي يستهل بالترنم وعلى ميزان كبير .

مثاله : موشح بياتي على ميزان جفته جنبر ٤٨/ ٤

زالت الأتراح عنا

دور(١) : زالت الأتراح عنا　　بلقانا للحبيب

دور(٢) : وحمام الدوح حنا　　فأجاب العندليب

خانة : وأنيس الروض غنى　　والبلابل للصباح

غطاء : ملك الألباب منا　　متقن الفن العجيب [١٧]

---

(١٦) هذا التصنيف مدون في مخطوط "الدر الحقيقي في ألحان الموسيقا" للشيخ علي الدرويش

(١٧) الموشح مدون بالنوتة الموسيقية في نفس المخطوط ومجهول المؤلف والملحن . وغالباً هو من موشحات القرن التاسع عشر الميلادي

٢- الكار الناطق:

وهو الذي يكون موقعاً على موازين متوسطة مع تورية في الشعر باسم النغمات الملحن منها الموشح نفسه.

مثال: موشح دوكاه على ميزان جنبر حلبي ٢٤/ ٤.

دور (١): حبذا **الدوكاه** يحلو بأصول [١٨] **الجنبري**.

دور (٢): من رخيم الصوت يبدو ذو الغناء المسكري

خانة : وصدى الطنبور يجلو كربة القلب الحزين

غطاء : سيما الأوقات تخلو من رقيب المنظري

وهناك موشح آخر على مقام الحجاز بعنوان "غنت سليمى بالحجاز" وقد نشرت هذا الموشح تفصيلاً بكتاب "موشحات أحمد أبي خليل القباني" مع شرح للتحميل الوارد عند كل شطر من أشطاره الشعرية.

٣- النقش:

وهو الدائر بين ثلاثة إلى خمسة موازين فقط.

مثال: موشح نبه الندمان صاح على مقام الحجازكار وهو يتركب من ثلاثة موازين هي الهزج ٢٢/ ٤، والمدور التركي١٢/ ٤، المدور العربي ٦/ ٤ وقد نشر هذا الموشح في القسم الغنائي من كتاب "من كنوزنا" للمرحوم نديم الدرويش. وهناك موشح "بدت من الخدر" على نفس الطريقة.

---

(١٨) كلمة تركية تعني الإيقاع. كانت مستعملة في مدينة حلب حتى بدايات القرن العشرين

٤-الزنجير التركي:

هو الذي يتركب من خمسة موازين معينة هي:

جفته دويك ١٦/ ٤ ، فاخت ٢٠/ ٤ ، جنبر ٢٤/ ٤ ، دور كبير ٢٨/ ٤ ، ورشان ٣٢/ ٤ .

ولا يوجد عليه سوى مثال واحد هو موشح "آه ما أصعب صد" على مقام شوق طرب وهو من ألحان السلطان العثماني سليم الثالث. وهذا الموشح مدوّن بالنوتة في مخطوط "الدر الحقيقي في ألحان الموسيقا" للشيخ علي الدرويش ولايوجد من العرب من صاغ على هذا النوع. وأنا أعتقد أن الأتراك خصوه بهذا التقييد في الموازين ليتميز عن الموشح العربي بالرغم من تأثرهم بهذا الفن وبغيره من الفنون الموسيقية سواء كانت من الشرق أم من الغرب.

وتقول كلمات الموشح:

دور (١): آه ما أصعب صد يملأ القلب قروحا

دور(٢): إن تكن راض بهذا فأنا أفديك روحاً

خانة : ليت قبل الهجر أقضي ويوافيني الممات

غطاء : إن في موتي هناء إن ترم عني نزوحاً

٥-الزنجير العربي:

وهوالذي يتركب من خمسة موازين غير معينة ويبتدئ من أصغر ميزان إلى الأكبر فالأكبر، والفرق بين التركي والعربي أن التركي قصير. ولم أجد مثلاً على هذا النوع من الموشحات في المدونات المتاحة لي.

٦-الضربان:

وهوالذي يتركب من ميزانين غير معينين ويكون الدور من ميزان والخانة من ميزان آخر.

وعليه كثير من الأمثلة منها موشح "حار الغيد في أمري" من مقام الهزام الدور فيه على ميزان السماعي الثقيل ١٠/ ٨ والخانة على ميزان الدور الهندي ٧/ ٨ وتقول كلماته:

دور: حار الغيد في أمري فالألحاظ لم تغر

قل ياصاح ما السر قلت النار في صدري

دور: زاد الغيد في وجدي جازوا قلبي بالصد

ناب السهد أجفاني والآهات لم تجد

خانة: في عيون الغيد سهم لوأصاب

حرق الأحشاء من طول العذاب

فتشوا القلب بعيد الملتقى

رب سهم مر عفواً يا صحاب

الموشح السابق من الموشحات المعاصرة وهو من كلمات عدنان مارتيني وألحان المرحوم نديم الدرويش ويبدو من الصياغة الشعرية أنه جزء واحد من أجزاء موشح يمكن أن نطلق عليه أنه على نهج الموشحات الأندلسية أما من حيث اللحن فقد تميز القفل عن البيت بميزان مختلف خاص بكل جزء.

٧-المألوف:

وهو الذي ألف الناس سماعه ويتركب من دورين وخانة وغطاءويوجد في بعضه سلسلة ويشترط أن يكون على ميزان واحد. وتحت هذا التعريف يمكن أن نجد أعداداً كبيرة جداً من الموشحات كأمثلة.

٨-القد:

وهو الذي يوقع على ميزان صغير ويكون أوله كمذهب يردده المغنون ويستعيده المستمعون وتتشابه أدواره مثل المدائح النبوية.

إن القدود بحث مستقل بذاته ولكن يكفي أن نعلم أنها أحد أنواع الموشحات الموّقعة على الموازين البسيطة (الوحدة) وهي إما دينية أو من الموشحات الزجلية الملحنة على ميزان الوحدة. ومع مرور الزمن بدأت الموشحات الدينية والتي تغنى بالأذكار والمناسبات الدينية تنتقل لتغنى بجو الجلسات فاضطر من استعملها لصياغة كلام زجلي أو حتى عربي فصيح على قدّها مع المحافظة على اللحن المتوارث. و باعتبار أن حلب هي أول من ابتدع ونشر هذا اللون من الموشحات البسيطة ، سميت بالقدود الحلبية. والأمثلة التالية تبين مصداقية القول، إضافة لظهور كلمات دينية حديثة صيغت على قد كلام القدود المعروفة (تأثير متبادل).

الأمثلة:

الأصل الديني: ولد المشرّف في ربيع الأول الكون يرقص والكواكب تنجلي

القد المقابل : ياغزالي كيف عني أبعدوك شتتوا شملي وهجري عودوك

الأصل الديني: عليك صلى الله ياخير خلق الله

القد المقابل : يابو عيون وساع حطيت بقلبي وجاع

الأصل الديني: ياإمام الرسل ياسندي أنت باب الله ومعتمدي
فبدنيا يا وآخرتي يارسول الله خذ بيدي

القد المقابل : تحت هودجها وتعالجنا صار سحب سيوف ياويل حالي
ياويل ياويل حالي أخذوا حبي وراحوا شمالي

أما القدود التي صيغ على منوالها موشح ديني بسب ضياع أصله فمنها:

القد : ياصاح الصبر وهى مني وشقيق الروح نأى عني

وضع له : من مكة والبيت الأمجد إن رمت أخي تسأل عني
أو قد : قالوا لي كن وأنا رايح جن
وضع له : يانور العين ياطه الزين

فالقد الأخير هو موشح تكمن خصوصيته بما يحويه على ضروب التطريب والترقيص والخفة والقصر لذلك نجد النظرة الجمالية لهذا النوع من الموشحات تكمن في عناصر الاطراب - الحركة - المدة الزمنية . وتشكل البحور الشعرية العنصر الهام فيها لذلك تجدها في القدود ، كما هي في الموشحات ، إما مجزوءة أومشطورة أو منهوكة .

خاتمة:

وأخيراً فإن الموشح الأندلسي وما تفرع عنه في المشرق والمغرب من قوالب لحنية أعطت الموسيقا العربية نقلة نوعية في فترة كان السير إلى الوراء في الموسيقا سمة المدرسة الكلاسيكية .

لا يغيب عن أذهاننا أنه من مولدات الموشح يمكن أن نجد من الناحية الشعرية " الدور " الذي ولد ونشأ وتطور في مصر .

وهذه الحقيقة أول من ساقها إلينا الأبشيهي في كتاب المستطرف في كل فن مستظرف " حيث أورد مصطلح " الدور " ويأتي في مقابل البيت في الموشح ، والدارسون المحدثون ومنهم الدكتور مصطفى عوض الكريم صاحب كتاب " فن التوشيح " يطلق على القفل الأول في الموشح اسم " مطلع " أو " مذهب " والمطلع كمصطلح لازال مستخدماً في مغرب الوطن العربي . وكلمة الدور للدلالة على ما أسماه ابن سناء الملك بـ«البيت» وكلمة " الغصن " وهي مستعملة إلى الآن تعني الجزء الواحد من المذهب .

وبالعودة إلى المخطوطات المتاحة لنا وجدت فناني بدايات القرن الحالي

يقولون مذهب دور مقام "كذا" وهذا يؤكد ما سبق، وحديثاً اختصرت التسمية إلى كلمة "دور" فقط بالرغم من أن التسمية الأولى تتيح المجال لمعرفة مقام المذهب ومقام الدور الملحن عليه، والذي أصبح فيما بعد قالباً مستقلاً من قوالب الموسيقا العربية، ثبّت بشكل موثق منذ مؤتمر الموسيقا العربية الأول الذي عقد في القاهرة عام ١٩٣٢.

وأورد مثالاً لأحد الأدوار القديمة من تلحين الشيخ محمد عبد الرحيم المسلوب

هو : "مذهب دور سوزناك . . . في هواك أوهبت روحي"

مذهب: في هواك أوهبت روحي وبقيت أسير لحظك وخدك

ومن جفاك زاد نوحي وسقم جسمي يشهد لك

دور: في الغرام قضيت حياتك ياقلبي اصبر أحسن لك

هذا الدور مدوّن بالنوتة الموسيقية في مخطوط "أدوار مصرية قديمة" للشيخ علي الدوريش عام ١٩٢٧ وسيتم نشره في القريب إن شاء الله.

والخلاصة:

إن الموشح الأندلسي أفرز نوعاً من الغناء في المشرق اصطلح عليه اسم موشح، له خصوصيته ومنهجيته ولكنه نتاج مختصر للموشح الأم وكذلك افرز في مصر "الدور" الذي ملك المصريون ناصيته ليكون في الشعر وليد الموشح الأم ولكن الذي ميّزه هو الزجل والاسلوب الخاص في التلحين.

هذا هو الموشح قمة العطاء الفني في الشعر والموسيقا العربية ولكنه اليوم يسير بخطى حثيثة نحو مصير محتوم وعلى يد أبناء هذه الأمة.

والمطلوب إحياؤه لأن أصابع العدم بدأت تنهش ما تبقى منه.

□□□

□. الموسيقا والسينما*

محمد حنانا
– عازف كمان
– كاتب موسيقي

مدخل:

قبل الحديث عن ارتباط الموسيقا بالفيلم، لابد من الإشارة إلى الدور الهام الذي لعبته الموسيقا ومازالت تلعبه في الفن المسرحي قبل اكتشاف السينما. ففي المسرح اليوناني القديم ارتبطت الموسيقا بخشبة المسرح، وقد بلغ الاستخدام الواسع للموسيقا ذروته على يد فحول الشعر الدرامي آسخيلوس، سوفوكليس ويوروبيدس «إذ لم يقتصر هؤلاء الشعراء على قول الشعر، بل مارسوا التأليف الموسيقي كذلك، وزودوا تراجيدياتهم بالموسيقا على أوسع نطاق مستطاع. ومن المؤسف أنه لم يبق من هذا التراث سوى أثر ضئيل من دراما يوروبيدس (أوريست) التي قدمت عام ٤٠٨ ق. م في أثينا، وكانت قد اكتشفت في مخطوط بردي في ڤيينا سنة ١٨٩٢. ويتعذر بعد إعادة كتابتها بالطريقة الحديثة الحصول إلا على فكرة تقريبية عنها، إلا أن هذا لم يحل دون إمكان إدراك النغمة الحزينة القلقة التي سادت هذه المقطوعة الرقيقة. . . . . ومن المعروف تماماً أن الموسيقا قامت بدور كبير في الدراما اليونانية في كوميديات أريستوفانس، وكذلك في تراجيديات الشعراء الاخرين، ويعد تقديم الدراما اليونانية بغير الموسيقا، حتى في الوقت الحالي شيئاً مستحيلاً.»

"الموسيقا والحضارة هوجو لايختتريت"

* هذا هو جزء من مقالة نشرت بنفس العنوان في مجلة "الحياة السينمائية" – العددان رقم٣١-٣٢ – عام ١٩٨٧.

أما في عصر النهضة فإننا نجد الموسيقا وقد ارتبطت بمشاهد مختلفة مثل الماسكات [1] الإنكليزية والانترلودات [2] في الأعمال المسرحية الإيطالية والاسبانية، وقد تطورت هذه العلاقة (أي علاقة الموسيقا بالمسرح) إلى أن أخذت شكلاً جديداً ومتكاملاً وهو الأوبرا، وفيها ترتبط الموسيقا بالأحداث وبالنص. وكذلك في الباليه حيث يختفي النص، ترتبط الموسيقا بالأحداث أو القصة وتصبح المنظم لكل حركة ولكل إيماءة.

نستنتج من كل هذا أن ارتباط الموسيقا بالقصة بدأ في المسرح، ففي المسرحيات يكون للموسيقا وظائفها الفنية. إنها تلخص المشهد الذي ترافقه أو تتبعه عاطفياً، أو تثير شعور المستمع وتهيئه لجو المشهد الذي سيلي، كذلك لها وظيفة الخلفية للمونولوج [3] أو الديالوج [4].

وتلعب الموسيقا دوراً كبيراً في الميلودراما [5] إذ هي باستمرار بمثابة الأساس للكلمة وللأحداث الدراماتيكية.

إن لكل فن من هذه الفنون لتي ذكرناها (المسرح، الأوبرا، الباليه) جانباً مسيطراً. ففي المسرح يعد الجانب المسيطر ما يجري على خشبة المسرح، وفي الأوبرا تظهر الموسيقا هي الأقوى من حيث الأهمية، وفي الباليه يلعب الإيماء والرقص الدور البارز. أما في الفيلم (وإن كان فيه شيء كثير من المسرح) يكون الشيء المرئي، أي الصورة، هو الأقوى، ودور الموسيقا هنا أقل أهمية، ولكنها تكون مع الصورة وحدة أقوى بكثير من الفنون الأخرى سابقة الذكر،

(١) ماسك: مسرحية قصيرة يمثلها ممثلون مقنعون.

(٢) انترلود: لحن إضافي يتخلل مسرحية

(٣) مونولوج: مناجاة المرء نفسه على خشبة المسرح.

(٤) ديالوج: محاورة بين شخصين أو أكثر.

(٥) الميلودراما: تمثيلية عاطفية مثيرة تعتمد على الحادثة والعقدة أكثر مما تعتمد على تصوير الشخصيات.

وإن علاقة الصورة بالموسيقا لهي علاقة (عضوية) لكونهما يشكلان وحدة من الدرجة العالية.

فعندما تعطي الصورة مضموناً واحداً معيناً ومحدداً، تعطي الموسيقا الأساس العام. الصورة تفصل وتحدد والموسيقا تعمم وتعطي نوعيات تعبيرية عامة أو ميزات عامة، وبذلك توسع من إمكانات تأثير الصورة: وهنا يكمن جوهر التأثير المشترك للصورة والموسيقا والذي يكمل أحدهما الآخر.

الموسيقا والفيلم الصامت

بدأ استخدام الموسيقا لترافق الأفلام الصامتة، والتي كانت بمثابة صور متحركة لا أكثر عام ١٨٨٩.

وكان دور الموسيقا في تلك المرحلة متواضعاً جداً وبالتالي مرتجلاً. كان على عازف البيانو أن يتتبع بدقة سير الصوركي يعزف شيئاً ما من الموسيقا، وحسب ذوقه، بحيث تناسب تلك الصور المتحركة الصامتة. ولما كانت العملية مرتجلة كلية، فقد وضعت الموسيقا الكلاسيكية الرفيعة جنباً إلى جنب مع الموسيقا الراقصة الرخيصة والمبتذلة.

يقول ميخائيل روم في كتابه «أحاديث حول الإخراج السينمائي» (٦):

«وفي غرف صغيرة خانقة مكتظة بكراسي عادية، كانت تعلق على الحائط شاشة مصنوعة من الملاءات، ويوضع تحت الشاشة بيانو كبير مكسر يعزف عليه أي شيء حتى لا يسمع المتفرجون ضوضاء آلة العرض المزعجة. وكانت ثمة معزوفات فالس شهيرة ترافق المشاهد الغرامية و معزوفات سريعة جداً للمشاهد الأكثر إثارة، وعموماً فإن هذا العازف البائس كان مضطراً كي يعزف طوال المساء

(٦) ميخائيل روم مخرج سوفييتي ولد في عام ١٩٠١ وتوفي ١٩٧١.

بدون ضوء وفي العتمة شيئاً ما غير محدد يذكر من بعيد بالموسيقا. وفي هذا الوقت تمر على الشاشة مناظر صامتة.»

لقد استمرت تلك المرافقة الموسيقية الحية للأفلام الصامتة فترة طويلةو على نفس المستوى. وعندما أُنشئت دَور العرض الخاصة، وارتفع مستوى العرض الفني استبدل البيانو (أحياناً) بالفونوغراف أو بمجموعة من الآلات أو بأوركسترا كبيرة يرأسها قائد ماهر.

يقول مانفل في كتابه «الفيلم والجمهور» (٧):

«بدأنا نعتاد منظر الفتاة التي تجلس خلال فترة العصر لتعزف على البيانو شيئاً ما يتمشى مع الفيلم من موسيقا (تعبيرية)، بينما كنا نرى فرقة موسيقية تعزف في حفلات المساء، على أن يزداد عدد أفرادها بحيث تصبح فرقة كاملة حين يعرض على الشاشة أحد الأفلام المرموقة».

في عام ١٩٠٨ جرت محاولة لتطوير دور الموسيقا السينمائية عندما طلب من الملحن الفرنسي الشهير **سان سان** أن يضع موسيقا خاصة للفيلم الطويل «مقتل الدوق دي غيز» (ولا ندري فيما إذا كان سان سان قد وضع هذه الموسيقا أم لا). فقد شكلت هذه المحاولة منعطفاً هاماً ونقطة تحول كبيرة بالنسبة للمشتغلين في السينما والملحنين على حد سواء، إذ طرحت أمامهم شيئاً خاصاً وجديداً على صعيد الوعي فيما يتعلق بالموسيقا السينمائية، وفي عام ١٩١٩ وضع أحد الموسيقيين الإيطاليين ويدعى **جوزيبي بيكيه** سلسلة من المختارات الموسيقية بحيث تناسب مختلف الحالات والمشاهد التي تعرض على الشاشة. هذه المختارات كانت جاهزة من حيث التوقيت ومصنفة بدقة، فهناك مقطوعات وضعت لتصاحب مشاهد الطبيعة . . . الليل . . . البحر . . . الجبال.

(٧)روجر مانفل ناقد سينمائي إنكليزي.

وهناك مقطوعات خاصة لحالة التوتر والغموض، وأخرى للتهديد والتشاؤم. كان على قائد الأوركسترا أن يشاهد الفيلم ثم يختار ما يناسبه من تلك السلسة من القطع مسبقة الصنع لتعزفها الأوركسترا أثناء عرض الفيلم.

لكن ذلك لم يدم طويلاً إذ سرعان ما لوحظ بأنه لابد لكل فيلم من موسيقا خاصة به كي تتعمق الصلة بين الحدث وما يمكن أن تضفيه الموسيقا انطلاقاً من ذلك الحدث، وحتى يكون لكل فيلم (نكهته) الخاصة به.

في عام ١٩٢١ وضع **داريوس فرانسوا جيار** موسيقا خاصة لفيلم «إيلدورادو» لـ مارسيل هيربيه، كما وضع الملحن الشهير **أرتور هونيجر** موسيقا فيلم «العملية» لآبيل جانس، وقام الملحن **إدموند ميشيل** بتلحين الموسيقا المرافقة لعروض فيلم «المدرعة بوتمكين» لآيزنشتاين في برلين. يقول مانفل «لقد كان التأثير الموسيقي قوياً لدرجة أنها منعت في بعض البلدان بينما سمح بعرض الفيلم نفسه».

وأخيراً وفي عام ١٩٢٦ ابتكرت طريقة لطبع الموسيقا على الشريط الفيلمي (وكان ذلك قبل ظهور الفيلم الناطق بوقت قصير)، وبهذا انتهى دور العازفين والفرقة الموسيقية القابعة في الظلام بهدف مرافقة الأفلام، وانفتح عالم التلحين والتسجيل تحت إشراف المخرج، وبذلك أضيف إلى فن الموسيقا مجال مثير وأخاذ ألا وهو، الموسيقا السينمائية.

الموسيقا والفيلم الناطق

ظهرت أولى الأفلام الناطقة مابين عامي١٩٢٦ - ١٩٢٧، وظهر مايسمى بالشريط الصوتي الذي يتضمن الصوت البشري والمؤثرات، أي الأصوات الطبيعية والموسيقا. هذا الشريط يسجل بدوره على شريط الصورة. وبعد هذا

الاكتشاف العظيم الذي يعد ثورة حقيقية في عالم السينما، أخذت مشكلة الموسيقا السينمائية شكلاً جديداً، وظهر إلى الوجود فن خاص هو الموسيقا السينمائية. ذلك أن الموسيقا في الفيلم الصامت لم تكن موسيقا سينمائية بالمعنى الحقيقي للكلمة، بل كانت موسيقا مرافقة أو مصاحبة للصور المتحركة، لأن مبدأ التزامن بين الصورة والصوت لم يكن قد تحقق من الناحية التقنية. والآن بعد أن تحقق هذا ظهرت موجة من الأفلام التي تركز على الجانب الموسيقي. بدؤوا يحولون الأوبرات والأوبريتات المعروفة والشهيرة إلى أفلام، كما ظهرت الأفلام التي تروي سير الموسيقيين، حيث تلعب الموسيقا الدور الأكبر والأهم، أفلام تتحدث عن بيتهوفن وشوبرت وشوبان وموسورسكي وجيرشوين.. إلخ. وفي هذه الأفلام كانت تقحم مقاطع ومختارات من أعمال هؤلاء اختيرت اختياراً سيئاً، يدل على انعدام الحس والمعرفة الموسيقية، وظهرت بعض الأفلام التي تتحدث عن بعض العازفين المرموقين وقواد الأوركسترا اللامعين، كما ظهرت أفلام حول بعض الأوركسترات الشهيرة وفرق الجاز، وهناك بعض الأفلام التي ترجمت الأعمال الموسيقية إلى صور مرئية مستخدمة في ذلك الخطوط المتحركة والأشكال الهندسية والبقع اللونية ومشاهد قوى الطبيعة. إذن يمكن القول بأن جميع تلك الأفلام التي ظهرت خلال السنوات التي تلت ظهور الأفلام الناطقة، كانت بمثابة محاولات لجعل الموسيقا والفيلم متلاحمين، وبالتالي لإبراز التأثير العضوي لهذين العاملين معاً. ونستطيع القول، إن بعضاً من هذه المحاولات قد نجح وخاصة في عدد من الأفلام الروائية الطويلة التي قام بوضع موسيقاها ملحنون أكفاء.

وهكذا أصبحت الموسيقا في الأفلام الناطقة تمثل مكانة هامة، أصبح لها وظيفة متزايدة الأهمية في البناء الدرامي للفيلم، فقد بدأ المخرج لأول مرة عملية

البحث عن الملحن الكفء ليسند إليه مهمة وضع الموسيقا المناسبة لفيلمه، وليس من الغريب أن نرى العديد من الملحنين الكبار أمثال بروكوفييف، شوستاكوفيتش، هونيچير، بريتن،آيسلر، ميلهود، كوبلاند، ساتي، برنشتاين قد عملوا بحماسة شديدة في مضمار الموسيقا السينمائية.

وبعد مرور أكثر من ٥٠ عاماً على ظهور الأفلام الناطقة، اغتنى عالم الموسيقا السينمائية ومايزال. إنها لرحيبة تلك الافاق التي يمكن أن تصل إليها. فهناك تطور وتغير في وسائل تقديم الموسيقا السينمائية، فهي لم تعد دخيلة (فيما إذا استخدمت استخداماً محكماً) وخاصة بعد أن غدا استخدامها فناً مستقلاً ومعترفاً به.

الموسيقا الأرشيفية

يطلق تعبير الموسيقا الأرشيفية على جميع المؤلفات الموسيقية التي وضعها الملحنون الذين عاشوا وأبدعوا خلال مختلف العصور القديمة والحديثة. وتشتمل تلك المؤلفات على مقطوعات في مختلف الصيغ والأشكال. فهناك أعمال الإنشاد للمغنين (الصولو) والكورس، وأعمال الأوبرا والباليه، وأعمال موسيقا الآلات، كالسيمفوني والكونشرتو، وأعمال موسيقا الحجرة بمختلف أشكالها، إلى جانب هذا هناك الموسيقا الشعبية المختلفة التي تضم الأغاني والرقصات، وهناك أيضاً الموسيقا الخفيفة والجاز...

إن تلك الأعمال المتنوعة والتي وضعت عبر تاريخ طويل، لا تحمل سمات الموسيقا السينمائية، ولكن حالما نستخدم شيئاً منها في الفيلم فإنها تصبح جزءاً من هذا الفيلم، تصبح واحدة من العناصر المكونة للفيلم، وبالتالي يصبح دورها مماثلاً للدور الذي تلعبه الموسيقا التي وضعت خصيصاً لفيلم محدد، إنها تغدو

موسيقا سينمائية. من هنا تأتي أهمية الموسيقا الأرشيفية في السينما. إن فن السينما بحاجة إلى الموسيقا الأرشيفية كحاجته للموسيقا الموضوعة خصيصاً لفيلم معين، ولا يمكن أن نعدَّ استخدام الموسيقا الأرشيفية ظاهرة ضعف في الفيلم، أو تعويضاً عن بعض الثغرات الفنية (وإن كان هذا وارداً على نحو واسع في تاريخ السينما). إن الاستخدام الناجح للموسيقا الأرشيفية يكون ناجحاً فقط، حينما يشعر المشاهد بأن هذه الموسيقا ليست دخيلة على الفيلم، وإن استخدامها كان ضرورياً ومناسباً للبناء الدرامي للفيلم.

لعبت الموسيقا الأرشيفية دوراً هاماً وبارزاً في عصر الأفلام الصامتة، إذ لم يكن هناك موسيقا سينمائية خاصة، بل كان هناك ذلك التراث الهائل والمتنوع من الأعمال الموسيقية، كان على المشتغلين في السينما أن يختاروا ما شاء لهم وحسب حاجتهم، وشيئاً فشيئاً تبلورت فكرة وضع موسيقا خاصة لفيلم معين.

لكن هذا لم يمنع من اللجوء إلى الموسيقا الأرشيفية لاستخدامها في الأفلام حتى يومنا هذا. قد يظن بعضهم، أن استخدام الموسيقا الأرشيفية عملية سهلة ولا تحتاج إلى جهد كبير وواع. هذا عين الخطأ، إذ أن عملية الاختيار هنا تحددها شروط وقوانين، وبالتالي تحتاج إلى معرفة حقيقية بالموسيقا.

إن الاختيار السريع والسطحي للموسيقا الأرشيفية لا يعطي النتيجة المتوخاة، خاصة إذا كنا لا نعرف هذه الموسيقا من حيث نوعيتها ومحتواها الفكري، وإن اسم أي قطعة موسيقية لا يعطي دائماً فكرة واضحة وصحيحة عنها. إذن يجب الانطلاق أثناء عملية الاختيار من العلاقة الوثيقة بين العناصر السمعية والبصرية المكونة للفيلم حتى نحصل على أثر فعّال في اللقطة والمشهد. وسنحدد الآن بعض النقاط الواجب مراعاتها أثناء عملية الاختيار من الموسيقا الأرشيفية لاستخدامها في الفيلم:

.※ عدم استعمال الموسيقا السيمفونية والموسيقا الجادة، والتي يمكن أن تتضمن بعض الأفكار والنظرات الفلسفية، خلفية موسيقية، مما قد يسيء إلى تلك الموسيقا ويؤدي إلى التشويش وانعدام التوازن في الفيلم.

.※ وجوب المعرفة الحقيقية اجتماعياً لهذه الموسيقا أو تلك إذ أنه بدون تلك المعرفة ينشأ تعارض بين ما تمثله تلك الموسيقا اجتماعياً وبين المعنى الجديد الذي يمكن أن تأخذه في ارتباطها بالفيلم.

.※ التمييز بين الأعمال الموسيقية التي وضعت وفق برنامج محدد، أو بتأثير حادثة تاريخية معينة، أو وفق قصة أو نص شعري، وبين الأعمال التي لا يحددها شيء معين.

.※ عدم اللجوء إلى استغلال الموسيقا الشهيرة والمحبوبة جماهيرياً، لتغطية النواقص الفنية في الفيلم أو تعويضاً عن ضعف عام في الفيلم.

.※ ضرورة مراعاة الخط اللحني والهارموني، أي يجب الانتباه إلى بنية الجملة الموسيقيةبحيث لاتتم عملية القطع في المكان غير المناسب، قبل انتهاء الجملة أو التسلسل الهارموني.

.※ ضرورة مراعاة انسجام المقاطع الموسيقية المتعددة المستعملة في الفيلم، والتي قد نختارها من عدة أعمال ومن مختلف الأساليب. علينا ألا نكتفي بالانسجام الحاصل بين المقطع الموسيقي واللقطة بل علينا أيضاً المحافظة على الانسجام موسيقياً طيلة مراحل الفيلم.

.※ عدم استخدام موسيقا غنية بالألحان الجميلة والجذابة في الأفلام التي يصاحبها صوت معلق، وخاصة عندما يكون التعليق هاماً ومركزاً خوفاً من التشويش وإعاقة عملية الاستيعاب.

.※ يفضل اختيار موسيقا خفيفة تحتوي على عنصر جذاب ولا تحتاج إلى تركيز،خلفية موسيقية في بعض الأفلام الوثائقية، كالأفلام العلميةمثلاً ، إذ أن استخدام الموسيقا هنا غير مرتبط ارتباطاً مباشراً باللقطة، أما في الأفلام الوثائقية الأخرى،كالأفلام التاريخية أو السياسية، فيتم اختيار الموسيقا المناسبة كي تساهم مع

اللقطة في عكس جو محدد ومزاج محدد، فوظيفة الموسيقا هنا هي بلورة جو المشهد وزيادة القدرة التأثيرية للصورة.

هذه النقاط قد تساعدنا أثناء عملية الاختيار من الموسيقا الأرشيفية التي بين أيدينا. ولكن يبقى هناك مبدأ هام وأساسي هو، أن اختيارنا للموسيقا يجب أن يكون مبنياً على أساس موضوعي وليس على أساس ذاتي، وهذا يتطلب منّا الفهم الصحيح لمحتوى العمل الموسيقي ولقيمته الفكرية.

الموسيقا السينمائية

ترى ما هي طبيعة الموسيقا الموضوعة خصيصاً لفيلم معين؟ وهل تختلف من حيث البناء عن تلك التي توضع لتعزف في صالة؟ ثم ماهي أهميتها، وما هو دورها؟

يتوجب علينا منذ البداية أن نؤكد على خصوصية الموسيقا السينمائية واستقلاليتها، بالمقارنة مع الموسيقا الموضوعة لأغراض غير سينمائية. فالأخيرة غير خاضعة لضوابط معينة محددة يفرضها العنصر البصري الذي هو الأساس في السينما، وبالتالي فلها أشكالها الخاصة بها والتي تطورت عبر العصور... ومن خلال تلك الأشكال تبرز مقدرتها الكبيرة على عكس الواقع الحياتي بأبعاده المختلفة. أما الموسيقا السينمائية فهي خاضعة للعنصر البصري وتابعة له، وهذا الخضوع يفقدها الكثير من مميزاتها الأصلية. إن ما يطلب من الموسيقا السينمائية هو الإيجاز والتركيز، يطلب منها أحياناً تفسير بعض التفاصيل، ويطلب منها خلق أجواء مختلفة متنوعة/عاطفية سيكولوجية روحية/وأخيراً يطلب منها تعميق الإحساس البصري.

هذه المتطلبات تحتاج إلى ملحن تتوفر فيه قدرة خاصة، قدرة إعطاء الموسيقا

المطلوبة والمناسبة من خلال مقاطع قصيرة، كل مقطع قائم بذاته له وظيفة وهدف، وينظر إليه فقط من خلال علاقته العضوية بالعنصر البصري.

ماذا يحدث عندما نصغي إلى تلك المقاطع الموسيقية مجردة عن الصور؟

إننا سنواجه موسيقا مبعثرة غير متماسكة، تفتقر إلى البناء ولا يحكمها منطق التأليف المرتكز على التقاليد الموروثة والمعروفة. ولكن حالما ترتبط هذه الموسيقا مع الصور يصبح لها شأن آخر، فلن تكون مبعثرة غير متماسكة، وتصبح خاضعة لمنطق خاص. إنها الآن موسيقا سينمائية، سوف تكون مع الصورة - فيما إذا كانت مناسبة- وحدة لا تتجزأ.

في الأفلام الروائية الدرامية تبدو مشكلة استخدام الموسيقا أكثر تعقيداً وتحتاج إلى معالجة دقيقة وواعية، وحول هذا ظهرت عدة مفاهيم وتضاربت الآراء، وجرى الكثير من النقاش.

يقول موريس جوبير: «إننا لا نأتي إلى السينما لنصغي إلى الموسيقا. إننا نطلب من الموسيقا أن تخلق فينا إحساساً بصرياً، ولا نطلب منها أن تفسر لنا الصور، بل أن تضيف إليها رنة ذات طبيعة مغايرة. نحن لا نطلب منها أن تكون تعبيرية بأن تضيف إحساسها إلى إحساس الشخصيات أو المخرج بل أن تكون زخرفية وتضم زخارفها الذاتية إلى ما توحي به إلينا الشاشة. إن الموسيقا مثل التقطيع والمونتاج والديكور والإخراج . . ينبغي أن تساهم بنصيبها في جعل الحكاية الجميلة. . . والتي يجب أن يكونها كل فيلم، واضحة ومنطقية وحقيقية، ولا بأس بعد هذا أن تخلع الموسيقا على الحكاية، في لطف، شاعرية إضافية وهي شاعريتها الذاتية».

ويقول إريك ساتي: «يجب على الموسيقا أن تُبرز الحركة والصورة دون أن تأخذ هي ذاتها أهمية بارزة، ودون أن تعرض نفسها عن طريق الألحان، أو

الهارموني القابل لاجتذاب المشاهدين وصرفهم عن الصورة، يجب أن يكون دورها زخرفياً صرفاً».

يقول بيير **شيفر** واصفاً استخدام غريميون للموسيقا:

«غريميون أيضاً يجعل الموسيقا تتكلم، لكنها من الممكن أن تتكلم أفضل مما كانت لو أنها مرتبطة بالصورة ارتباطاً أكثر عشوائية»

* هناك من ينادي بضرورة التوافق الدقيق بين المؤثرات البصرية والموسيقية، ويرى أن التقطيع الموسيقي ينبغي أن يسبق التقطيع البصري ويخدمه ديناميكياً، فالخط الموسيقي يجب أن يوازي الخط التشكيلي للصورة. هنا يطلب من الموسيقا أن تلعب دور المنبه والمحرض والشارح، يطلب منها أن تتدخل في كل شيء وأن تعرض نفسها عاملاً ومؤثراً دراماً موازياً للصورة..

– وثمة من يرى أن وظيفة الموسيقا لا يجب أن تتعدى خلق الجو الدرامي للفيلم، يجب على الموسيقا أن لا تكون مصاحبة للصورة، بل يجب عليها أن تساهم مساهمة لطيفة ومستورة في خلق جو العمل الفني العام الجمالي والدرامي، وأن تأثيرها ليكون أكثر نجاحاً وفاعليةبقدر ما تكون مسموعة لا مستمعاً إليها.

– وهناك من ينادي باستخدام الموسيقا بغية خلق جو درامي مغاير للمشهد المعروض، أي أن ندع الموسيقا تبدو كأنها تمضي ضد الجو الظاهري للمشهد، إذ أنه لمن«الفظاظة والغباء أن تنساب الموسيقا متطابقة مع الخط القصصي السردي»كما يقول جان كوكتو.

أما **بريسون** فيقف موقفاً أكثر تطرفاً عندما يقول « الموسيقا تعزل الفيلم عن حياته، إنها تشوه الواقع كما تشوه الكحول والمخدرات الواقع » **ويقول أيضاً:** «المخرجون يُغرقون أفلامهم بالموسيقا ويحولون بيننا وبين ملاحظة حقيقة الرؤيا» ثم

يستنتج قائلاً " «ليس هناك حاجة للموسيقا كمرافقة أو كدعم أو كتعزيز للفيلم» .

بعد هذا العرض السريع الموجز لبعض الآراء ولطرق استخدام الموسيقا في الفيلم ، نجد أن الأهمية لا تكمن في تلك الطريقة أو تلك ، إنما تكمن في الموسيقا ذاتها فيما إذا كانت مناسبة لهذا الفيلم أم لا؟

إن الموسيقا مادة مجردة ، لذا تخضع لتفسيرات في اللاوعي ، قد تكون أكثر وضوحاً من العوامل الأخرى التي يتكون منها الفيلم ، لذا يتوجب علينا استخدامها بوعي حتى لانفقد الهدف من هذا الاستخدام(كفقدنا هدف الحوار عندما نجعله مجرداً) ، وإن لكل فيلم خاصية محددة ، وهذه الخاصية تتطلب وتفرض وجود موسيقا خاصة تصل وتتحد مع الفيلم بحيث يستحيل الاستغناء عنها وبحيث تنعدم كل إمكانية لوجودها مستقلة فيما لوعزفت بدون الفيلم التي هي جزء منه . ولتحقيق هذا الغرض سندرج بعض المبادئ العامة التي نرى أنها من الممكن أن تكون ذات فائدة كبيرة بالنسبة للسينمائيين وللموسيقيين في السينما .

.※ عدم إغراق الفيلم بالموسيقا حتى لا يصبح دورها ضاراً، وحتى لا يصبح الإحساس موسيقياً. يجب أن لا تحل الموسيقا محل الصورة، كما قد يفعل الحوار في كثير من الأحيان.«إن الجزء المرئي من السينما يجب ألا يكون قوياً مثل الجانب المسموع وحسب بل وعليه أن يكون أقل، إن السينما هي وسيلة للفرجة وليست وسيلة للإصغاء، وإن العين تتفنن أكثر من الأذن وإلى مالا نهاية. إن العمى مصيبة قاسية تفوق الطرش مرات عديدة،ومهما كان عالم الأصوات متنوعاً، فإن العالم المرئي متنوع أكثر بآلاف ملايين المرات.لا يوجد انطباع أكثر قوة من انطباع العين وإن كل عظمة السينما لتكمن بالذات في كونها مرئية» | ميخائيل روم .

.※ عدم اللجوء إلى سرد الحدث أوالأحداث بالموسيقا،لأن هذا لا يتفق وطبيعة الموسيقا.في الفيلم يظهر الكثير من الأحداث وخلال زمن قصير لا يتعدى عشر

دقائق،في حين أننا نستطيع أن نرى ونسمع في مثل هذا الوقت مشهداً واحداً فقط من أوبرا أو مقطعاً من سيمفونية طويلة. لذا فمن الخير ألا نجبر الموسيقا على أن تتبع بعبودية وقائع وحركات متقطعة.

يقول موريس جوبير:

« من الغريب أن يحس المخرجون في كثير من الأحوال بحاجتهم إلى رواية الحدث بالموسيقا، وهم يملكون فناً قوياً في واقعيته، يملك الوسيلة التعبيرية التي لا غموض فيها(الصورة)، إن مثل هذه الطريقة تبرهن على جهل تام بجوهر الموسيقا.»

.* على الموسيقي الذي يعمل في مجال الموسيقا السينمائية،أن يكون مستعداً للعمل، كما يفعل الممثل أو مصمم المنظر، في حدود ما يتطلبه الفيلم، وأن لا يلجأ إلى استعمال الصيغ المعدة مسبقاً، وأن لا يشكل الفيلم حافزاً لتلحين موسيقا ذاتية الطابع وتعكس طابعاً روحياً خاصاً ليس له علاقة بالفيلم. إن كل فيلم يلقي بمشكلته الخاصة على عاتق الموسيقي الذي يجب عليه حلها، آخذاً بعين الاعتبار آراء المخرج وتوجيهاته ، الذي هو المسؤول الأول والأخير عن نجاح الفيلم أو سقوطه.

.* قبل الشروع في وضع موسيقا لفيلم ما، يجب الانتظار حتى يتم المونتاج الأخير للفيلم، حينذاك يبدو كل شيء واضحاً من خلال الحوار والمؤثرات الصوتية. وهنا يجب على الملحن أن يستلهم وحيه من الصورة ذاتها، لا أن يقدم للمشاهد اقتراحات إيحائية من وحيه.

. ● يجب أن تقوم علاقة طبيعية على أساس الاحترام والتفاهم المتبادل بين المخرج والموسيقي كي يحصل تعاون مثمر.إن العلاقة القائمة على أسس من التفاهم والتجاوب واحترام الرأي تساعد خلال عملية الخلق، وإنّ ما حصل بين المخرج إيزنشتاين والموسيقي بروكوفييف، وبين المخرج كوزينتسيف والموسيقي شوستاكوفيتش، وما هو إلا برهان على أهمية التعاون الخلاق وقيمته.

.* يجب أن نتذكر دائماً أن الموسيقا، مهما بلغت من الجودة في ذاتها، لا تستطيع أن تنقذ الفيلم الرديء ولا أن تحيي الفيلم الميت. فالموسيقا في مثل هذه الحالة أشبه ما تكون بالماكياج على وجه مشوه. لذا يتوجب على الموسيقي الجيد قبل أن يخطو خطوة واحدة، أن يعرف مع من يتعاون، ولأيّ من الأفلام سوف يضع موسيقاه.

دور الموسيقا في الفيلم اجتماعياً وتربوياً

تعدُّ السينما اليوم أكثر الفنون جماهيرية وأقواها تأثيراً على الناس، وبالتالي أكثر انتشاراً وأسهل تناولاً من سائر الفنون الأخرى، ويرجع ذلك إلى كون الفيلم يستطيع أن يصل إلى العديد من الأمكنة، يستطيع الوصول إلى القرية البعيدة، وإلى المدرسة والجامعة والمنزل - عن طريق أجهزة الفيديو - كذلك يستطيع الوصول إلى السفينة والطائرة، إلى النوادي والمراكز الثقافية. . . وهذا يعني أن الفيلم يستطيع الوصول إلى المكان الذي لا يصل إليه المسرح ولا الأوبرا ولا معرض الرسم.

إضافة إلى ذلك يجذب الفيلم قطاعاً واسعاً من الجمهور لكونه واقعياً في وسائله التعبيرية، ولا يتطلب معرفة بالمصطلحات الخاصة كالتي تتطلبها الفنون الأخرى - الموسيقا السيمفونية، الأوبرا، الفنون التشكيلية - كما يلبي الفيلم حب الاطلاع الإنساني تجاه العالم، ويجمع بين الوثيقة والصورة الفوتوغرافية والقصة وعالم التمثيل.

هنا تكمن أهمية الفيلم من الناحية الاجتماعية - التربوية - التوجيهية. وإنها لكثيرة تلك المهام التي يمكن أن يؤديها الفيلم على الصعيد التربوي. ومن بين المهام العديدة والمتنوعة للفيلم، تبرز المهام التي تعينها له مكانته في المجتمع المعاصر. سوف لا نتناول هنا سوى تلك التي تتصل بموضوعنا الرئيسي، ألا وهو الدور التربوي التوجيهي لموسيقا الفيلم.

على الرغم من أن الموسيقا لا تقع في بؤرة الملاحظة لدي جمهور الفيلم، بل ولا تصل أبداً إلى حقل الوعي لديه، لكونها مجرد عنصر من الكل التركيبي للفيلم، فإنها لا تمر دون أثر ما وإنما تساعد، إذ يستهلكها الجمهور، على تنمية عادة الاستماع الموسيقي وتطويرها و توسع من إمكان التصور الموسيقي، ويسير هذا التوسع في عدة مناح. ففي الأفلام التاريخية تساعد موسيقا الفيلم المتفرج على أن يتعرف على أساليب مختلف العصور المتباعدة، كما أنها تقدم إلى المتفرج- ولو كان غير مؤهل موسيقياً - الشعور بالكيان الآخر لموسيقا الأيام الخيالية البعيدة.

أما الفيلم الموسيقي البيوغرافي المبني على سيرة حياة مولف موسيقي ما، فإنه يساعد المتفرج على معرفة أجزاء من إبداع ذلك الموسيقي وعلى أسلوبه.

يستطيع الفيلم أيضاً أن يقدم تصوراً عن موسيقا بيئات مختلفة. إن رواد السينما الذين لا يعرفون الكثير، بل ربما لا يعرفون شيئاً عن الموسيقا الصينية، أو الفيتنامية، أو الهندية، أو الإفريقية. تساعدهم الأفلام التي تصنع في تلك المناطق البعيدة على التعرف على أنماط تلك الموسيقات وطبيعتها.

وتعطينا بعض الأفلام تصوراً خاصاً عن الموسيقا المعاصرة، والحديثة منها خصوصاً، والتي ترتكز على تراكيب معقدة تخرج عن دائرة التراكيب التقليدية التي اعتدناها.

يساعد الفيلم في إغناء الوعي الموسيقي في المجتمع وتوسيعه، بل وفي أجزاء المجتمع، التي لا تملك عموماً صيغاً أخرى للاتصال بالموسيقا. إن الموسيقا تصبح ذات معنى من خلال ارتباطها بالمضمون المرئي والمجسد بالنسبة لجميع المستمعين، الذين لا يفتشون عن هذا المعنى في الموسيقا الآلية البحتة. فالفيلم في هذه الحالة يقود إلى درجة من التحريك في التصور الاستماعي، كما يشكل عاملاً لا شعورياً في تقريب جمهوره من الموسيقا.

أخيراً يجب القول إن المتفرج العادي لا يدرك المهام العميقة للموسيقا في فيلم ما، إنه يغادر في أفضل الحالات دار العرض، ويصفر، أو يدندن بلحن من أغنية أو رقصة سمعها هناك. المهام العميقة لا تأتي إلى وعيه، لكنها تكون حصيلته الفيلمية. إن إدراك الفيلم بمجمله يأتي نتيجة الثقافة الجمالية العامة، الأدبية، الموسيقية، المسرحية، الفنية... فإذا أردنا أن نعلم الجمهور كيف يشاهد فيلماً، ينبغي علينا أيضاً أن نعلمه كيف يسمع الموسيقا في الفيلم. ينبغي لنا أن نوجه انتباهه إليها، لأهميتها الخاصة.

وأخيراً، فقد رأينا أن نجري حواراً مع موسيقي عربي عمل في حقل موسيقا الفيلم، نطرح فيه بعضاً من هموم هذه الموسيقا، ونتعرف من خلاله على تجربة الفنانين وآرائهم، هادفين إلى دعم بحثنا بمثل ملموس من تجربتنا المحلية في مجال الموسيقا السينمائية.

حوار مع صلحي الوادي

الموسيقي صلحي الوادي

- عميد المعهد العالي للموسيقا بدمشق
- عميد المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق
- مدير المعهد العربي للموسيقا بدمشق.
- قائد الفرقة السيمفونية الوطنية
- درس الموسيقا في لندن
- عمل على تأليف موسيقا جادة وله محاولات عديدة في مجال تطوير موسيقانا الشرقية ومعالجتها.

□ في أي عام بدأت العمل في السينما؟

- بدأت العمل في مجال موسيقا السينما عام ١٩٦١، إذ وضعت موسيقا لثلاثة من الأفلام الوثائقية: «**دمشق الخالدة**» إخراج بوشكو فوشينيتش، و«**جزيرة أرواد**» لنفس المخرج، «**والماء والجفاف**» إخراج صلاح دهني. هذه كانت أولى الأفلام التي أخرجت في سوريا، قبل تأسيس مؤسسة السينما (كانت هناك دائرة للسينما في وزارة الثقافة). وقد سجلت الموسيقا في القاهرة مع الأوركسترا السيمفونية. وأحب أن أشير إلى أنني قبل عملي في السينما، وضعت موسيقا لعدد من المسرحيات أثناء دراستي الثانوية، منها مسرحية «العاصفة» لشكسبير، و«تاجر البندقية» وقد وضعت لها الموسيقا المرافقة والأغاني.

□ ماهي الافلام التي قمت بوضع موسيقاها ؟

- قمت بوضع موسيقا لتسعة من الأفلام الروائية الطويلة وهي على التوالي : «**سائق الشاحنة**» إخراج فيصل الياسري، «**السكين**» إخراج خالد حماده، «**اليازرلي**» إخراج قيس الزبيدي، "**المخدوعون**" إخراج توفيق صالح، «**مطاوع وبهية**» إخراج صاحب حداد. وبالإضافة إلى هذه الأفلام قمت بوضع موسيقا لأكثر من خمسة عشر فيلماً وثائقياً قصيراً.

□ هل تقرأ السيناريو قبل الشروع في وضع الموسيقا، وهل تعمل بتوجيهات المخرج؟

- نعم أقرأ السيناريو قبل الشروع في وضع الموسيقا، لكني لا أبدأ بوضع الأفكار الموسيقية بعد تلك القراءة، إذ أفضل دائماً الإطلاع على النسخة الأولى للفيلم (نسخة العمل) مضافاً إليها الحوار. فمن المهم جداً معرفة طبيعة الحوار كماً وكيفاً. وبعد ذلك أحدد مع المخرج المقاطع التي لا تحتاج إلى دعم

موسيقي، آخذاً بعين الاعتبار وجهة نظر المخرج حول طبيعة الموسيقا التي يمكن أن تناسب مقاطع معينة في الفيلم. إني أدافع عن وجهة نظري الخاصة حول بعض النقاط التي أراها أقرب إلى اختصاصي، لكن المخرج في نظري هو الحكم النهائي، فهو الذي يتحمل مسؤولية العمل برمته.

□ هناك عدة اتجاهات حول دور الموسيقا الفلمية ومنها ما يحمِّل الموسيقا عبء سرد الحدث، ومنها ما يطالب الموسيقا بأن تلعب دوراً زخرفياً فقط، وثمة اتجاه يرى بأن الموسيقا يجب أن تسير بخط مغاير لما يجري في الشاشة. ما هو رأيك الخاص في مجمل هذه الآراء؟

- أولاً، أنا ضد الطريقة التي تستخدم فيها الموسيقا أداة لسرد ما يحدث على الشاشة، لأن هذا يخالف طبيعتها وجوهرها، وأرى أنه من السذاجة اتباع مثل هذه الطريقة. برأيي أن الموسيقا يجب أن تزود مقاطع الفيلم بخلفية موسيقية تبرز وتقوي الحالة السيكولوجية المطلوبة، وبالتالي تساهم في عكس المناخ الفيلمي المطلوب. ضمن هذا المفهوم أحاول جاهداً أن أضع موسيقا مناسبة يمكنها أن تؤدي الدور المطلوب، لكني ألجأ أحياناً إلى اللايتموتيف[1] لاعتقادي بأنه يساعد المتفرج في بعض المجالات على ربط أحداث معينة بشخصية معينة. أما الطريقة الثالثة التي يمكنني أن أطلق عليها تعبير كونتربونت (أن تجري الموسيقا على نحو مضاد للحدث) فأنا معجب بها، لأنها تخلق أثراً فعالاً في بعض الحالات. ولكن ثمة خطراً من استخدامها إذ تحتاج إلى جمهور يتمتع بثقافة موسيقية جيدة وبإحساس عال.

---

(١) فكرة موسيقية تستخدم استخداماً متكرراً لترمز إلى موضوع أو شخصية معينة.

□ ما هو رأيك في الاستخدام الآلي لموسيقا السينما، هل تميل إلى استخدام آلات قليلة العدد؟

- هناك بعض الأفلام التي تحتاج إلى أوركسترا كبيرة، أفلام ذات طبيعة مضخمة. . . لكني شخصياً أميلِ إلى استعمال الآلات التي تعكس بيئة الفيلم الخاصة. لدينا في المنطقة العربية آلات قادرة على عكس بيئتنا كآلة الناي والقانون، فمن الطبيعي أن نستخدمها، وهكذا الحال في المناطق الأخرى، حيث لكل منطقة موسيقاها وآلاتها.

□ هل طرأ تطور على طريقة تعاملك مع الموسيقا الفلمية بالنظر إلى الماضي؟

- حدث ذلك التطور، إذ أن كل فيلم يلقي بمشكلته الخاصة على عاتقي وعليَّ أن أجد الحلول المناسبة، زد على ذلك أني حالما أنتهي من تسجيل موسيقا فيلم على الشريط أعود إلى نفسي وأتساءل، ترى هل نجحت هنا؟ وهل أخفقت هناك، ترى هل كان بمقدوري أن أجد الوسائل التعبيرية الأنجح والأفضل كي تساعد الفيلم وتقويه؟

إن عملية البحث الدائم عن الوسيلة الأفضل والأنسب، ومحاولة اكتساب القدرة على التحرك إلى الأمام كفيلتان بإحداث تطور مستمر في طريقة العمل. وأحب أن أضيف هنا، أن القضية لا تكمن في أن تضع موسيقا جيدة أوسيئة، وإنما تكمن في أن تضع موسيقا مناسبة، في أن تجد المفتاح الموسيقي للفيلم.

□ ما هي الصفات التي يجب أن يتحلى بها الملحن الذي يعمل في مجال السينما؟

هناك صفة أساسية يجبُ أن يتحلى بها الملحن الذي يعمل في السينما وهي أن يسخّر موهبته وقدرته الإبداعية لهدف وضع موسيقا مناسبة للفيلم الذي يعمل فيه، وهو إذ يفعل هذا يكون قد عكس رؤية المخرج الخاصة. ربما يفشل الموسيقي اللامع ذو الموهبة العالية في مجال السينما، في حين ينجح الموسيقي ذو الإمكانية الأقل. لا وجود للملحن العبقري في مجال السينما، لأن الملحن العبقري لا يسخّرعبقريته لمهمة أو غرض غير موسيقيين، ولا يخضع موهبته لآراء غيره وتوجيهاته، ولكن حين يحدث أحياناً أن يتعاون مخرج عبقري وملحن عبقري -وأصر على كلمة يتعاون - فتظهر نتيجة لذلك التعاون الخلاق أفلام خالدة فريدة كفيلم«الكسندر نيفسكي»، و«ايفان الرهيب»، و«هاملت»، و«الملك لير».

وقدينجح الملحنون الفطريون - أصحاب الموهبة الفطرية والذين لم يدرسوا العلوم الموسيقية دراسة أكاديمية - في مجال الموسيقا السينمائية، وخير مثال على ذلك الملحن اليوناني تيودوراكس الذي وضع موسيقا «زد»و«زوربا».

□ هناك بعض المخرجين الذين لا يستخدمون موسيقا ملحنة خصيصاً لأفلامهم إنما يختارون من الموسيقا الأرشيفية، فهل ينجحون في هذا، وهل يحصلون على التأثير المطلوب؟

- شاهدت كثيراً من الأفلام الممتازة التي كانت موسيقاها مختارة بدقة وبذكاءمن الأرشيف الموسيقي، ومن هذه الأفلام فيلم«المسيح» و«أوديب» لبازوليني، وفيلم «المحاكمة» لأورسون ويلز.

□ هل لك أن تذكر بعضاً من الأفلام التي تعكس سوء استخدام الموسيقا؟

- فيلم «الدكتور جيفاغو» وفيلم «عمر المختار»، في هذين الفيلمين بدت

الموسيقا غريبة عن البيئة، ولم يستطع ملحن الفيلمين كليهما، وهو «موريس جار»، أن يضع موسيقا تتناسب مع ما يعرض على الشاشة. كانت الموسيقا في واد وما يظهر على الشاشة في واد آخر، بدت الموسيقا في «عمر المختار» وكأنها آتية من برود واي، في حين أن أحداث الفيلم تجري في ليبيا. كذلك لم تعكس الموسيقا في فيلم «دكتور جيفاغو» البيئة الروسية سواء من الناحية الميلودية أم من الناحية الأوركسترالية.

□ هل تعتقد بأن هناك مُخرجاً يتميز عن الجميع في مجال توظيف الموسيقا في الفيلم؟

- نعم هناك إنغمار برغمان الذي أعدُّه أفضل المخرجين فيما يتعلق بتعامله مع الموسيقا، إنه أنجح من وظف الموسيقا في الفيلم، إنه يقدر الموسيقا، بقدر ما يقدر الصمت.

□ هل لك أن تضيف شيئاً ما؟

- أود أن أقول بأنه ليس هناك من مشاهد يذهب إلى السينما كي يصغي إلى الموسيقا، وسمعة الموسيقي لا يمكن أن تبنى على عمله في السينما. إني عندما أضع موسيقا لفيلم ما، ، لا أريد أن يقال بأن الموسيقا جميلة والفيلم فاشل، أو أن يقال الفيلم ناجح والموسيقا سيئة. الحالة المثلى هي كون الفيلم جيداً والموسيقا عملت على تدعيمه. إن دور الملحن هو جزء من العمل السينمائي، إنه يتساوى من حيث الأهمية مع الأدوار الأخرى كالديكور أو الكاميرا أو المونتاج.

يقول مالكوم أرنولد «**إن الملحن حين يعمل في فيلم سيئ يبدو كالمخنط حين يعمل على جثة، إنه يستطيع أن يعطيها بعض الألوان، لكن هذه الألوان سوف لن**

تخدع أحداً من كونها وضعت على جثة. «كلمة أخيرة لا بد من قولها هي أن هناك عدداً من المخرجين الذين لا يقدرون الصمت، ويخشون منه، رائع هو الصمت عندما يستخدم في محله. الموسيقا جميلة ورائعة وتزداد روعة إذا ما تخللها صمتٌ استخدم في المكان المناسب.

مراجع البحث:

«الفيلم والجمهور» – روجر مانفل.
«اللغة السينمائية» – مارسيل مارتن
«جمالية – أو علم جمال موسيقا الفيلم» صوفيا ليزا.
«تحرير الفيلم» – روجر كريتندن
«الموسيقا في السينما» – محاضرة فاسينا تروسمان. ترجمة الدكتور غزوان زركلي
«الصوت والصورة في الفيلم» – ميلان كونا

أجريت هذه المقابلة في دمشق ١٩٨٧

□. موسيقا الفيلم

آ. كوبلاند
ترجمة سوزان إيلوش

تشكل موسيقا الفيلم مادة موسيقية جديدة تمارس سحراً خاصاً بها. وفي الواقع فإنها شكل جديد للموسيقا المسرحية المتصلة بالأوبرا والباليه يختلف عن الموسيقا السيمفونية أو موسيقا الحجرة. وكشكل جديد، فإنها تتيح الفرصة لاحتمالات غير مطروقة من قبل المؤلفين وتطرح بعض التساؤلات الهامة أمام رواد السينما.

إن الملايين من رواد السينما يأخذون الموسيقا المرافقة لفيلم درامي بكثير من الأهمية باعتبارها أمر مفروغ منه، وبعد خمس دقائق من انتهاء الفيلم لا يمكنهم إخبارك فيما إذا كانوا قد سمعوا موسيقا أصلاً أم لا. وإن سألتهم فيما إذا كانوا يعتقدون أن موسيقا الفيلم كانت مثيرة أو أنها تفي بالغرض فقط أو فيما لو كانت مرعبة فسيكون ذلك وكأنك تصيبهم بعقدة نقص موسيقية. ولكن عند إعادة النظر، وفي حالة الدفاع عن النفس يأتي السؤال: أليس صحيحاً أنه لا يفترض بالمرء أن يكون مصغياً إلى الموسيقا أثناء عرض الفيلم؟ أليس من المفترض أن تؤثر فيك الموسيقا دون أن تدرك ذلك ودون ان تكون مصغياً إليها بشكل مباشر كما لو كنت جالساً تصغي في قاعة كونسير؟

لم تناقش موسيقا الفيلم في السابق أبداً دون مواجهة هذا السؤال: هل يجب

على المرء أن يستمع إلى موسيقا الفيلم؟

لو كنت موسيقياً، فليس هناك مشكلة لأنك ستصغي إليها حتماً، فبالنسبة لي مثلاً، كم من مرة دمِّر فيها فيلم جيد بسبب موسيقا ردئية.

هل مررتَ بذات التجربة؟.. أجل؟.. إذن يمكنك أن تهنئ نفسك فأنت موسيقي دون أي شك.

ولكن المشكلة تكمن في المشاهد العادي المستغرق في حدث درامي دون أن يعي الخلفية الموسيقية لكنه يريد أن يتأكد من أهمية دور الموسيقا في إنجاح هذا الحدث.

إن الحل متعلق بدرجة قدرتك العامة على الفهم الموسيقي، فهي التي ستقرر كم هي المتعة التي يمكنك ان تحصل عليها باستيعابك للخلفية الموسيقية كجزء متمم للانطباع الذي تركه فيك الفيلم. ولحسن الحظ فإن إدراك المزيد مما يحدث في موسيقا الفيلم ليس بالعملية المعقدة إلى الحد الذي لا يمكّننا من عرضها بشكلٍ موجز.

لقد وضعت موسيقا الأفلام غالباً بعد رؤية الموسيقي للفيلم منتهياً. أما في الأفلام التي تتطلب موسيقا خاصة بها كأغنية أو رقصة أو معزوفة كتبت في السيناريو، فإن الموسيقا تؤلف وتسجل قبل تصوير المشهد وعلى الممثل أن يتبع الموسيقا بدقة حتى لا يوحي لنا بأنه لا يغني أو لا يعزف أثناء التصوير.

إن أول جولة للمؤلف عبر الفيلم تكون عادة دقيقة ومهيبة وتتطلب أن يعيش معه لعدة أسابيع وبمرافقة المنتج والمخرج والمسؤول الموسيقي في الاستديو والمصور والمسؤول عن مونتاج الموسيقا وقائد الاوكسترا، أي عملياً أي شخص له علاقة بوضع موسيقا الفيلم.

والهدف من هذه الجولة عبر الفيلم هو أن نقرر كمية الموسيقا التي نحتاجها

وكيف يجب أن تكون، وهذا يعني أن نحدد موضعاً لها في الفيلم إذ لا يوجد خلفية موسيقية مستمرة لأن الأوبرا السينمائية (ما عدا الأوبرات التي صورت أفلاماً) كشكل موسيقي لم توجد بعد.

تتألف موسيقا الفيلم عادة من سلسلة لقطات منفصلة مدة كل منها تتراوح من بضع لحظات إلى بضع دقائق، وتعّد الموسيقا التي تستمر لمدة سبع دقائق مثلاً، حالة استثنائية. فموسيقا الفيلم إذن مركبّة من ثلاثين أو أكثر من المقاطع ضمن سلسلة من اللقطات المتعاقبة وقد تمتد إلى ان تشكل أربعين إلى تسعين دقيقة.

كما أنه من الأفضل ان تقتصر الموسيقا على اللقطات الرئيسية والحاسمة فقط، فالمؤلف الجيد يعرف أن للصّمت أحياناً وقعاً اكبر بكثير من أي صوت. ومن ناحية أخرى فإن المخرج المنتج يريد للموسيقا أن تخدمه بشكل فوري وفعّال فهو يريد أن يغطي بها نقاط ضعف في فيلمه وذلك لأنه مقتنع تماماً بأهمية الموسيقا وبدورها الممكن في إنقاذ مشهد ما بل وفيلم برمته، لكن المؤلف ليس بساحر ومن الصعب أن يتوقع منه أكثر من إقناع المتفرج عن طريق الموسيقا بالقيم العاطفية والدرامية للفيلم، لذلك، فمن الضروري حدوث الكثير من المناقشات قبل التوصل إلى القرارات النهائية بشأن التقطيع الموسيقي للفيلم.

وحتى تكون موسيقا الفيلم ناجحة، إليكم بعض الطرق التي يجب أن يتبعها المؤلفون:

١- خلق جو أكثر إقناعاً بالزمان والمكان:

لا يقتنع جميع مؤلفي هوليود بهذا الأمر الدقيق فكثيراً ما اختاروا نفس أسلوب الموسيقا لفيلم تدور أحداثه في القرن الثالث عشر ولآخر تدور أحداثه في القرن العشرين. ورغم أن البنية السيمفونية الفنية لموسيقا أواخر القرن التاسع

عشر تبقى الأكثر تأثيراً إلا ان هناك استثناءات ما، فلقد بدأت مؤخراً الأوبرا والموسيقا الشعبية بالحصول على أهميتها عند المؤلفين السينمائيين.

٢- إظهار التناقض بين ما يظهره الممثل وما يخفيه:

إذ يكفي أحياناً في مشهد عاطفي أن نسمع أكورداً متنافراً حتى نشعر برياء الموقف، كما يمكن في أحيان أخرى للحن قصير وسريع على آلة نافخة أن يقلب مشهداً مهيباً إلى ضحكة.

٣- استخدام الموسيقا كخلفية حيادية:

وهذه هي الموسيقا التي لا يفترض بالمرء ان يسمعها. إنها ذلك النوع الذي يساعد على ملء المواضع الفارغة كفترة توقف أثناء محادثة مثلاً. إنها أكثر ما يكرهه المؤلف في الفيلم ومع ذلك فهو يشعر برضى خاص عن نفسه بعد نجاحه في تحويل موسيقا ذات قيمة فعلية ضئيلة إلى أخرى مفعمة بالحياة تعطي للمشهد الجامد على الشاشة بعداً انسانياً، وهذا هو الجزء الأصعب من العمل والذي سينال عليه إعجاب غيره من المؤلفين.

٤- بناء شعور من الاستمرارية:

إن ممنتج الفيلم هو الذي يعرف أكثر من غيره مدى أهمية الموسيقا في تجميع المشاهد التي يخشى عليها دائماً من التفكك، فعملية المونتاج تظهر لنا كيف أن تجميع الصور ولصقها ببعضها يمكن أن يترك شعوراً بالتفكك إذا لم تدعمه فكرة موسيقية واحدة تجمعه.

٥- دعم البناء الدرامي للمشهد وتتويجه بمشهد النهاية:

إن اول مثل يتبادر إلى الذهن هو الموسيقا التي تتألق في نهاية الفيلم. لقد سبق لبعض المخرجين أن تفاخروا بأن اعتمادهم على الموسيقا في أفلامهم كان ضئيلاً ولكن أياً منهم لم يتجرأ وينهي فيلمه بصمت، لقد اهتموا بالأمور الظاهرة ولكنهم تناسوا النماذج اللامعدودة للموسيقا التي عبرت أفلامهم بحيادية مثل

موسيقا فرق الشارع البعيدة أو الرقص في المزارع أو الفرق الجوّالة أو السيرك والمقهى أو ابنة الجيران التي تمارس عزفها على البيانو وما أشبه ذلك. كل هذا وكثيرٌ غيره قد قدم بطريقة طبيعية لا أهمية لها في الظاهر ولكنها في الواقع تخدم الفيلم بدقة متناهية.

لنعد الآن إلى مؤلفنا الافتراضي. فبعد أن قرر أين ستبدأ المقاطع الموسيقية وأين ستنتهي، عليه أن يسلم الفيلم إلى منتج الموسيقا الذي يحضر بدوره مخططاً تفصيلياً للدور الذي يتعين على الممثل تأديته مضافاً إليه التوقيت الدقيق جداً لكل مشهد، وبذلك يتمكن مؤلفنا المتمرس من تأليف موسيقا مناسبة دون العودة إلى رؤية الفيلم من جديد.

يتصور المشاهد العادي ان الجزء الأكثر صعوبة في عملية التأليف للأفلام يكمن في تقييد المؤلف بتوقيت تقاس دقته بأجزاء من الثانية ويتساءل: ألا يعتبر هذا التقييد مزعجاً للمؤلف؟ والجواب هو: لا وذلك لسببين: أولاً لأن تأليف الموسيقا لمرافقة عملٍ معين هو عملية مساعدة لا مُعيقة إذ أن التفاعل مع المشهد المراد موسقته يساعد المؤلف ذو الخيال على ابداع موسيقا ذات موضوع وهذا بطبيعة الحال أسهل بكثير من وضع موسيقا مطلقة لا موضوع لها. وثانياً لأن التوقيت غالباً ما يكون قضية ثانوية إذ أن متابعة المؤلف بمشاعره لتفاصيل المشهد يكون حُكماً ضمن الوقت المحدد.

أما بالنسبة للمؤلف الذي لم يعتد بعد على تأليف موسيقا السينما فإن تغيير نوعية التأليف قد يكون لها مخاطر معينة بالنسبة له. فالابداع اللحني مثلاً والذي يقدَّر كثيراً في الموسيقا بشكل عام يمكن ان يكون مشوشاً في بعض مشاهد الفيلم. وحتى الخطوط اللحنية الكونترابنتية التي تجتمع في الموسيقا لتغني الجمل الموسيقية يمكن أن تشكل فوضى إذا ما أضيفت إلى الحوار، كما أن هناك الكثير

من اللوينات في التوزيع الأوركسترالي التي تضيع في غمرة الأحداث على الشاشة وفي وقع أقدام الممثلين.

وكتعويض عن هذه الخسارات، فإن للمؤلف إمكانيات أخرى ومنها بعض الخدع التي لا يمكن أن نعتمد عليها في قاعات الحفلات، ففي أثناء تأليفي لمشهد من فيلم "الورثة" مثلاً، كان بامكاني أن أخلط صوت اوركسترا بصوت أوركسترا آخر وكلاهما يعزف نفس اللحن وقد سجل عزف كلٍ منهما على حدة. احدهما يتألف من آلات وترية فقط والثاني من كل الآلات مجتمعة، ثم أضيف إليهما وقع الأقدام فجاءت بنية الموسيقا الأوركسترالية بديعة.

برنارد هيرمان، وهو أحد أبرع مؤلفي موسيقا الأفلام، استعمل في فيلمه "الشارع رقم ٥٧" ثماني مقطوعات مسجلة فوق بعضها ليشكل موسيقا مرافقة للتزلج على الجليد.

إن جهوداً غير عادية قد بذلت في مجال حركة الأصوات في السينما، فمن الممكن مثلاً أن تتقاطع موسيقا مع أخرى كما يتقاطع قطاران ولقد حصلت فرصة تطبيق هذه التقنية في موسيقا السينما في فيلم "الحصان الأحمر الصغير" فعندما يحول الطفل في خياله الدجاج الأبيض إلى أحصنة سيرك بيضاء جعلت الموسيقا المعبرة عن الدجاج تتزامن مع هذا الخيال وتتحول إلى موسيقا أحصنة سيرك.

بعد ان تصبح الموسيقا جاهزة للتسجيل، فإن سعادة المؤلف تبدأ لأن تقنيات هوليود التسجيلية عالية جداً وتبلغ مستوى من الكمال لا نظير له في العالم. ويحب معظمُ المؤلفين أن يدعوا أصدقاءهم من أجل الاستماع إلى تسجيل للموسيقا سوف تتغير قيمته المطلقة بمجرد أن يبدأ مهندسي الصوت بعملية خلط الأصوات كلها من حوار إلى أصوات واقعية كخطوات الأقدام وفتح الأبواب إلى موسيقا.

إن عمل مهندسي الصوت غالباً ما لا يعجب المؤلف الموسيقي إذ أنهم لا يراعون موسيقاه على حساب غيرها مما قد يضيع قليلاً من صوت الباص أو الأصوات الداخلية فيها . وفي هذا يقول إيريك كورنجولد : (إن عظمة موسيقي السينما تتناقص بانتقال الشريط من قاعة التسجيل إلى قاعة خلط الأصوات إلى الشريط النهائي) . والمطلوب إذن هو أن يكون مهندس الصوت نصف موسيقي ونصف مهندس صوت .

ومن إدراك هذه العوائق عند عملية السبر الشاملة لموسيقا الأفلام ، نجد أنه من الطبيعي أن يتأمل المؤلف من استخلاص متتالية موسيقية من موسيقا أفلامه جديرة بأن تعزف في الحفلات . هناك ميل للاعتقاد بأن موسيقا الأفلام لا تعتبر مادة جيدة لموسيقا خالصة ، والسبب يكمن في أن هذه الموسيقا تفشل في إحداث أثرٍ في النفس إذا هي عزفت بعيداً عن مبرراتها المرئية .

بالنسبة لي شخصياً ، فأنا لا أعتقد بوجود قانون ينطبق على كل الحالات إذ يجب برأيي أن يحكم على كل قطعة موسيقية بناءً على ميزاتها الخاصة بها . مما لا شك فيه في أن النسيج القصصي للمادة الفلمية يمكن أن يكون متماسكاً وطويلاً مما يمكننا من استخلاص موسيقا يمكن بعد بعض التعديلات أن تشكل مادة موسيقية مستقلة ، كما أنني أعتقد أنه من النادر أن توجد موسيقا فيلم غير قابلة للتعديل والاستقلال بنفسها ، ولهذا فأنا لا أستطيع أن أفهم السبب في كون إدوارد غريغ استطاع أن يعطي مسرح القرن التاسع عشر موسيقا مسرح ممتازة وتعزف أيضاً بشكل مستقل في حين يفشل موسيقي القرن العشرين في أعطاء جودة مشابهة للسينما .

إن قاعة العرض هي المكان الذي يستطيع فيه المؤلف أن يسمع للمرة الأولى ثمرة عمله ويتذوق التأثير الدرامي للقطعة المنفصلة وينتبه إلى أهمية أو سخافة

بعض التفاصيل، ويتمنى لو أنه أدىّ بعض المقاطع بصورة أفضل ويندهش من نجاح تأثير مقاطع أخرى، لأنه بعد أن يكون كل شيء قد انتهى، تبقى العملية الأكثر غموضاً هي عملية إضافة الألحان الموسيقية إلى الفيلم، وإن كانت ردود أفعال رواد السينما لا تقل عنها غموضاً.

إن الملايين ستستمع إلى موسيقا الفيلم لكن أحداً لا يعلم كم منهم يصغي فعلاً إلى الموسيقا. في المرة القادمة التي تذهب فيها إلى السينما، احرص على أن تكون في صفّ المؤلف.

□ الموسيقا في أفلام والت ديزني

ترجمة د.مازن مغربي

لم يلق مخترع أفلام الرسوم المتحركة(والكرتون)والت ديزنيWalt Disney النجاح إلا بعد اختراع السينما الناطقة. فمع أول فيلم كرتون ناطق عام ١٩٢٨ واسمه ستيمبوت ويللي قدم بطله ميكي ماوس الموسيقا بأشكال مختلفة ثم في نفس السنة قدم والت ديزني السيمفونية المضحكة مستخدماً فيها التيمة الرئيسية من الرقصة الجنائزية لكاميل سان سانس.

كان حماس جمهور السينما لهذه الموسيقا التي تتحرك الرسوم عليها كبيراً مما شجع والت ديزني على متابعة تقديم ثيمات مأخوذة من الموسيقا الكلاسيكية ومن الأوبرا ومن الموسيقا الشعبية الأميريكية ومن الجاز جنباً إلى جنب مع موسيقا ألفت خصيصاً لأفلامه ونذكر منها تجربة فرانك تشيرتشيل في فيلم "الخنازير الصغيرة الثلاثة" إضافة إلى الموسيقا التصويرية الناتجة عن أصوات زجاجات حليب فارغة وحدوات أحصنة وغيرها.

الموسيقا في أفلام والت ديزني تفرض نفسها بكثافة، ففي فيلم روميو وجوليت المسمى أرض الموسيقا، عاش روميو في بلاد الجاز وعاشت جوليت في بلاد الموسيقا الكلاسيكية ولقد توافقت الموسيقا في هذا الفيلم مع الشخصيات فعبر رجل التوبا عن نفسه بنغمات آلة التوبا والمرأة الكونتراص بنغمات آلة الكونترباص الخ، وفي النهاية تم تزاوج رائع بين موسيقا الجاز والموسيقا الكلاسيكية عبر موسيقا كلاسيكوجاز متميزة.

ولقد غنى الحوت في أحد أفلام والت ديزني لحناً جميلاً Bel canto بصوت تينور وباريتون وباص مقدماً أغنيات من أوبرات فيغارو وباليـاس وفاوست. كما طلب والت ديزني من المغنية الفرنسية الشهيرة إديث بياف أن تغني بالإنكليزية حكاية القبعة العاشقة.

سخر والت ديزني في كل أفلامه من الطريقة الأميركية في الاستعراضات الغنائية والراقصة، ولقد استطاع أن يقدم في فيلمه "**بياض الثلج والأقزام السبعة**" والذي كان سبب شهرته الواسعة، كوميديا موسيقية أميركية ناجحة جداً دون الحاجة إلى تقديم رقصات وأغنيات لكبار نجوم السينما الأميركية أو لمغنيات وراقصات جميلات، ويجب أن نذكر هنا أن موجة الأفلام الاستعراضية على الطريقة الأميركية كانت قد اجتاحت العالم في نهاية الثلاثينات، فقد رقصت السينما الناطقة وغنت في جميع أنحاء العالم بهذا الأسلوب الأميركي دون العودة إلى الجذور القومية والشعبية لكل بلد.

أدخل والت ديزني نوعاً من الحوار والرقصات بين شخصيات حقيقية وأبطال رسومه المتحركة كما في فيلم "**محطة في هوليوود**" و"**الفرسان الثلاثة**" (١٩٤٥)، "**لحن الجنوب**" (١٩٤٦)، "**ماري بوبينز**" (١٩٦٤) ولقد قلدته في هذا فيما بعد كبريات استوديوهات هوليوود مقدمة أشخاصاً حقيقيين يرقصون ويغنون مع شخصيات مرسومة على موسيقا كبار الموسيقيين أمثال غير شوين، ثم مالبث السينمائيون الأوروبيون بعد الحرب، أن اكتشفوا هذا الأسلوب فقدموا أعمالاً مشابهة. ومن أشهر ما قدم في هذا المجال حكاية موسيقية لجاك ديمي مأخوذة عن جلد الحمار لوالت ديزني.

لقد احترم والت ديزني الموسيقا، فاستطاع عبر موسيقا أفلامه الشهيرة مثل "**حورية البحر الصغيرة**"، "**روبن هود**"، "**كتاب الأدغال**"،

"**سندريلا**" ، "**بينوكيو**" ، "**بامبي**" ، أن يحبب اطفال العالم بالموسيقا ويدخلها إلى قلوبهم ، ونجحت هذه الأفلام نجاحاً ساحقاً ، دون أن يخلو الأمر طبعاً من بعض السقطات فلقد فشل فيلم "**فانتازيا**" فشلاً ذريعاً حين عرض لأول مرة عام ١٩٤٠ ، وانتظر ديزني خمسة عشر عاماً قبل أن يعيد عرضه ثانية لينال في هذه المرة نجاحه الكبير الذي يستحقه .

فيلم فانتازيا

يعد فيلم فانتازيا حالة خاصة جداً في تاريخ السينما عموماً ، فهو في مجموعه يحمل طابع السخرية الأميريكية من التقيد الأوروبي بالتقاليد ولقد استخف به الكثير من الموسيقيين الكلاسيكيين الأوروبيين واتهموه بأنه ينافي مبدأ التوجه الجيد نحو محبة الموسيقا الكلاسيكية الجادة وذلك على الرغم أن ديزني قد حاول عبر هذا الفيلم أن يقدم عملاً مدهشاً في إبداعه ، مسلياً وتعليمياً في آن واحد ، معتمداً على حركة الموسيقا والألوان . فمن خلال أحد الفواصل الموسيقية ، يشرح لنا والت ديزني كيف يمكن أن تغير نغمة ما من لون الموسيقا ، كما يقدم لنا انطلاقاً من المقطوعات الموسيقية التي اختارها هو وفريقه توازناً موسيقياً ولونياً هو أساس بناء الفيلم عنده .

لقد تألقت التوكاتا والفوغا لباخ في بداية الفيلم وتزامنت مع لوحات مجردة ومع تنوع لوني تابع بدقة كبيرة لمهارات الآلات الموسيقية في الأداء ، ثم عبرت الرقصات التي قدمتها عناصر الطبيعة عن باليه كسارة البندق لتشايكوفسكي ، وتبع هذا عدة مقطوعات منها مقطع جنية الجرس لبيتريان والفطر الذي تحول إلى رجل صيني راقص ، والفأر التقليدي ميكي ماوس الذي يلعب دور الساحر المتمرن لبول دوكا .

أما تتويج الربيع لستراڤنسكي فكان أكثر طموحاً حيث نجد أنفسنا نحضر ولادة العالم في المراحل التي تقود إلى اختفاء وحوش ما قبل التاريخ الساذجة والعنيفة. لقد أعطى الأداء التصويري لموسيقا ستراڤنسكي سيمفونية شعرية ولونية ساحرة.

ولقد أثير أكبر جدل حول السيمفونية الريفية لبيتهوڤن التي رافقها والت ديزني بتأثيرات مضحكة ورمزية جاء بها من الأساطير اليونانية. كما رقص التمساح وسيد قشطة على موسيقا باليه رقصة الساعات لپونشييلي بحركات تهريجية تذكرنا في كثير من لمحاتها بالسيمفونية المضحكة التي قدمها ديزني في بداية أعماله.

أما الخاتمة المعبرة والمقنعة لفيلم فانتازيا فكانت عبارة عن "ليلة على الجبل الأقرع" لموسورسكي والـ"آڤيه ماريا" لشوبرت، وقد أدهشتا الجمهور بالمبالغة الشيطانية.

لقد استطاع فيلم فانتازيا الذي هو في مقاطع كثيرة منه مجرد جداً بل ومخيف أحياناً، أن يجذب الانتباه ويثير الإعجاب عند الشباب والبالغين، أما الأطفال فعلى الرغم من كونه عملاً مدهشاً بجماله اللوني والموسيقي إلا أنه كثيراً ما أقلقهم وشوشهم مما قلل من متعته وبهجته بالنسبة لهم.

وعى والت ديزني جيداً أهمية الموسيقا في أفلامه فانطلق في عمله كسينمائي مغرم بالموسيقا ليجعل الملايين تغني مع أبطال أفلامه وليجعل الصغيرات يخرجن من دور السينما بعد مشاهدة بياض الثلج والأقزام السبعة وهن يغنين "**ذات يوم سيأتي أميري**" كما غنت أمهاتهن وجداتهن من قبل وكما ستغني حفيداتهن حتماً، فالعمل الجيد يبقى خالداً.

إشراف وتنسيق رفعت بنيان

محليات

رصد لأهم النشاطات المحلية للموسم الموسيقي: خريف ١٩٩٣

٢٤, ٢٦-١٠-١٩٩٣ ، على مسرح الحمراء بدمشق ، قدمت فرقة النحاسيات الأمريكية Rebirth Brass ، ألحاناً من نيو أورليانز بالإضافة إلى بعض الأغاني الشهيرة مثل أغنية لعازف الجاز الأمريكي ديوك أليغتون . كتب في النشرة التي وزعت على باب المسرح أن برنامج الحفل قابل للتغيير تبعاً لمزاج الجمهور إلا أن الجمهور الدمشقي برهن أنه قادر على سماع كل أنواع الموسيقا الجيدة فكان تفاعله مع العازفين حاراً مما زاد من حماس العازفين فجاء عزفهم عشوائياً ومنتظماً في آن واحد ، فكل عازف كان يرتجل على هواه إلا أن المجموعة ككل كانت منسجمة ضمن سلسلة متفق عليها من الألحان .

٣١ - ١٠ - ١٩٩٣ ، في قاعة الأوركسترا بالمعهد العالي للموسيقا بدمشق ، قدم الثلاثي الفرنسي پول جوليان (ڤيولونسيل) ، فرانسوا تينا (بيانو) ، بيير ألان بيجيه (فلوت) سوناتا دو ماجور للڤيولونسيل والبيانو لبوكريني مؤلف المونويت الشهيرة والذي يشابه هايدن في أسلوبه ، وفانتازيا الفلوت من مقام ري مينور وري ماجور لتيليمان الذي عرف عنه أنه لم يبدأ بدراسة الموسيقا إلا وهو في الثالثة والعشرين من عمره وبأنه كان أستاذ نفسه . كما قدم الڤيولونسيل والبيانو عدة مقطوعات لديبوسي . أما القسم الثاني من البرنامج فلقد قدمت فيه قصيدة بيتراك والرابسودي رقم ١١ لفرانز ليست ، وإليجي لفوريه وأليغرو أباسيوناتو للڤيولونسيل والبيانو لكاميل سان سان .

ولقد أعطى هؤلاء الموسيقيون الفرنسيون ملاحظات لطلاب المعهد العالي للموسيقا وأشرفوا على تدريبهم لفترة قدم بعدها طلاب الفلوت وبإشراف بيير آلان بيجيه حفلاً في قاعة الأوركسترا في المعهد العالي للموسيقا بدمشق، بتاريخ ١٠ - ١١ - ١٩٩٣، وهم: شروق داغستاني، نوار خوري، خالد الخطيب، ماجد سراي الدين، ماهر داكشلي وبالاشتراك مع زياد حرب مقطوعات لستاميتس - دوفيين - رومان - بارامورتييه - پورسيل - شومان - تيليمان - بيتهوفن - جورجييف وبيتر آلان بيجيه، ثنائيات للفلوت والبيانو وثنائي وثلاثي الفلوت.

٢ و ٣ - ١١ - ١٩٩٣، على مسرح مكتبة الأسد بدمشق، قدمت فرقة الموسيقا العربية التابعة للمعهد العالي والمعهد العربي للموسيقا بدمشق بقيادة حميد البصري، مقطوعات لمحمد المنبجي، علي الدرويش، رعد خلف، فريد غصن، محمد عبد الوهاب، محمود العجان، حميد البصري، جميل بشير، زكريا أحمد بالإضافة إلى مجموعة من موسيقا التراث الشعبي العربي. لقد تميز الحفل بغناه فقد جاء خليطاً ناجحاً من موسيقا الخليج العربي والعراق وبلاد الشام واليمن والسودان ومصر والمغرب العربي مظهراً تنوع وخصب الموسيقا العربية التراثية مؤكداً على ضرورة الحفاظ على التراث الغني المتنوع ليشكل أرضية جيدة لانطلاقة موسيقية علمية صحيحة.

١٣ - ١١ - ١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدم ڤيكتور بونين، أستاذ البيانو في المعهد العالي للموسيقا بدمشق فانتيزي دو مينورلموزارت. والفانتيزي هي مقطوعة ذات شكل موسيقي حر، وخمس قطع فانتيزي مع ثلاثة دراسات من "اللوحات" عمل رقم ٣٩ لسيرج رخمانينوف. أما العمل الرئيسي الذي قدمه بونين فهو سوناتا الوداع لبيتهوفن من مقام مي بيمول ماجور، عمل رقم ٨١

وتتألف هذه السوناتا من ثلاث مقاطع هي: الوداع ، الغياب والعودة ، وهي عبارة عن حركة بطيئة "أداجيو" قصيرة تعبر عن ألم الفراق عن طريق لحنها الحزين ومقاطع الكروماتيك والتحويلات السريعة يليها حركة أسرع "أللیغرو" فيها تلوينات على الموتيف الأساسي مع كروماتيك على شكل ثلاثيات ومقطع ماقبل النهاية الشهير ويتألف من هارموني جريئة. يلي هذا الأللیغرو، حركة بطيئة "أندانتة" فيها حزن يعبر عنه موتيف غني متماشي مع الموتيف الأساسي. وينتهي حوار الموتيفين بالسرور من عودة الصديق مندفعاً نحو الحركة السريعة جداً "ڤيفاتشة" تتخللها ذكريات عن الحزن تنتهي إلى حركة احتفالية.

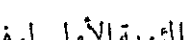
٢ - ١٢ - ١٩٩٣ ، في مكتبة الأسد بدمشق قدم ثنائي البيانو الألماني نورمان شلتر ورالف هايبر سوناتا من مقام ري ماجور عمل رقم ٦ لبيتهوفن وأنتدانتة مع تنوعات من مقام صول ماجور ك ٥٠١ لموزارت ، وفانتازي من مقام فا مينور عمل رقم١٠٣ لشوبرت. كما قدما ٦ حركات من ألعاب الأطفال لبيزيه ومتتالية الباليه عمل رقم ٢٨ لباربر. وصاموئيل باربر هو موسيقي أميريكي معاصر توفي عام ١٩٧٠. بدأ في التأليف متبعاً الأسلوب الأوروبي التقليدي ثم وجد أسلوبه الشخصي المعاصر، واهتم بأعمال الباليه. وهذه المتتالية للباليه عمل رقم ٢٨ تحتوي على رقصات قديمة مثل القالس والغالوب والرقصة الاسكوتلندية كما تحوي رقصات باليه حديث مثل "خطوة لإثنين" و "خطوتان".

١٢ - ١٢ - ١٩٩٣ ، في مكتبة الأسد بدمشق قدم الثلاثي الألماني بيللا روس (بيانو، ڤيولون، ڤيولونسيل) تريو من مقام سي بيمول ماجور ك ٥٠٢ لموزارت وتريو من مقام ري مينور عمل رقم ٦٣ لشومان وتريو مقام سي بيمول ماجور عمل رقم ٢١ لدڤورجاك. ودڤورجاك هو مؤلف تشيكي رومانتيكي اشتهر

بموسيقاه القومية التي قدمت بلغة عالمية على عكس معاصره التشيكي سميتانا الذي قدم أعمالاً تشيكية قومية صرفة وبطابع قومي مما حدّ من انتشارها عالمياً. من أشهر مؤلفات دفورجاك السيمفونية التاسعة "العالم الجديد" والرقصات السلافية.

١٦ - ١٢ - ١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق، قدم ثنائي البيانو الفرنسي آني ورافي بتروسيان دوللي لفوريه وثلاث رقصات سلافية لدفورجاك والثور فوق السطح لميلهود ولعب الأطفال لبيزيه وأخيراً مجموعة رقصات لموشكوفسكي، وهو مؤلف ألماني من أصل بولوني (١٨٥٤ - ١٩٢٥) اشتهر بمؤلفاته لآلة البيانو وخاصة الرقصات، وقد قدم ثنائي بتروسيان منها أربع ڤالسات بالإضافة إلى رقصات روسية وهنغارية وإيطالية.

٢٧ - ١٢ - ١٩٩٣، في مكتبة الأسد بدمشق قدم عازف الكمان الروسي يڤجيني لوغينوف وعازفة البيانو الإنكليزية سينثيا الوادي حفلاً تضمن برنامجه تقنية باغانيني في مقطوعة غنائية وسوناتين من مقام مي مينور، وشاعرية ڤينياڤسكي في الأسطورة والبولونيز، وتقنية ساراسات مع الروح الاسبانية الأندلسية في السيرينادا الأندلسية، وانطلاق كريسلر في الكابريشيو الڤيينياوي ومرحه في الرابسودي الغجرية، وكان النصيب الأكبر في البرنامج لتشايكوفسكي بمناسبة الذكرى المئوية الأولى لوفاته حيث قدما مجموعة من أعماله ألّفها في فترة حزنه واضطرابه.



□. نجمي السكري في دمشق

قدم عازف الكمان السوري نجمي السكري في ١٣- ١١- ١٩٩٣ في قصر الأمويين بدمشق وتحت رعاية السيد وزير الإعلام أمسية موسيقية برافقة عازفة البيانو الفرنسية (مودغاربارياني). تضمن برنامج الحفل سوناتا لامينور لشومان وفانتازيا لشوبان، فانتازيا لشوبرت، الرابسودي الغجرية لرافيل، مهرجان بعد الظهر لديبوسي، متتالية شعبية لمانويل دو فالا وألحان بوهيمية لبابلو ساراسات. ويتطلب هذا البرنامج تقنية عالية في الأداء بالاضافة إلى فهمٍ واعٍ للأسلوب والعصر وإلى احساسٍ موسيقي متطور.

ولد نجمي السكري في مدينة حلب عام ١٩٣٩. درس آلة الكمان عند الأستاذ الروسي ميشيل بوريزانكو. أتى إلى دمشق في زيارة عزف فيها في عدة حفلات نالت الاعجاب وخاصة من رئيس الجمهورية آنذاك ومن مسؤولين في الحكومة فأوفد بقرار إيفاد استثنائي، وهو في الثانية عشرة من عمره إلى فرنسا ليدرس الكمان في كونسرفاتوار باريس.

حصل نجمي السكري عام ١٩٥٨ على الجائزة الأولى بالعزف على الكمان من المعهد الوطني للموسيقا في باريس، وبعد انتهاء دراسته عاد إلى سوريا ليوفد من جديد عام ١٩٥٩ إلى موسكو للدراسة في معهد تشايكوفسكي في صف الاستاذ بيلينكي في القسم الذي يشرف عليه عازف الكمان الشهير دافيد اويستراخ. ولقد جاء في مديح بتوقيع كل من أويستراخ وبيلينكي كتب عام ١٩٦٠ ما يلي:

((نجمي السكري من الجمهورية العربية السورية عازف كمان وموسيقي متفوق. حقق خلال دراسته لمدة عام واحد في معهد تشايكوفسكي نجاحاً رائعاً كما أن أداءه في حفلات القسم يؤكد على أنه موسيقي ذو مستقبل واعد ويمكن ان يترشح إلى مسابقات دولية)).

وبعد انتهاء دراسته في موسكو، أعيد إيفاده إليها من جديد حيث تهيأ لمسابقة الملكة الزابيت في بلجيكا، والتي حصل فيها عام ١٩٦٣ على الدرجة الثامنة.

اشترك نجمي عام ١٩٦٥ بمسابقة جاك تيبو في فرنسا وحصل على الدرجة الخامسة. كما حصل عام ١٩٦٧ على الجائزة الثانية في مسابقة مؤسسة لوفانتري في مدينة نيويورك مناصفة مع عازف آخر وهويعمل حالياً أستاذاً في كونسيرڤاتوار باريس.

ولقد كتب نائب عميد معهد تشايكوفسكي بتاريخ ٧- ٩- ١٩٦٧ عن نجاحاته: ((نجمي السكري عازف كمان بارز وموهوب وحائز على جوائز دولية في العزف، ويتميز عزفه بنبل الذوق والثقافة العالية وبالتقنية اللامعة والصوت الدافئ والأداء العاطفي ذو المضمون، مما يسمح له بأداء أعقد المقطوعات، كما أنه يتمتع بخبرة كبيرة تسمح له بتقديم حفلات فنية كبيرة. إن هذا العازف متعدد المواهب فهو عازف فردي وعازف موسيقا حجرة ممتاز كما أنه ناجح جداً في مجال التعليم، وتفوقه المتميز في الحفل الفني في نيويورك والنجاحات الكبيرة التي حققها في عدد من الدول تدل على ان نجمي السكري قد حاز بجدارة على مرتبة " عازف كمان عالمي المستوى.))

لقد نال نجمي السكري إعجاب النقاد الموسيقيين والصحفيين في كل العالم وفيما يلي مقتطفات من أهم ما جاء في الصحف العالمية:

- جريدة أوستادو دي سان باولو - البرازيل - ٢٠- ٦- ١٩٦٩

. . . لقد جمع نجمي السكري بين الموهبة والتقنية فجاء عزفه مقنعاً بشكل

مدهش، معطياً الأمانة والاخلاص لروح القطع الموسيقية ومعبراً عن خصب الأفكار وتلون التعابير بعزف هو سلسلة من اللحظات المليئة بالجمال الحقيقي . . .

كالديرا فيليو

- جريدة دايلي بريس - آذار/ مارش - ١٩٧٣

. . . أما سوناتا باخ للكمان المنفرد، فهي عمل يفوق الوصف لروعته وجماله، ولقد سبق وسمعت بعض الفنانين الكبار يؤدونه ومن ضمنهم عازف الكمان الشهير جوزيف تزيغيتي، لكن أداء نجمي السكري لهذه المقطوعة هو أفضل ما سمعت حتى الآن . . .

كليمنت سامفورد

- جريدة أوريغون - تشرين أول / أوكتوبر - ١٩٧٣

. . . يتميز العازف السوري الشاب نجمي السكري بصوت واضح وخفيف وبيد يسرى رائعة . كان أداء الكادينزا متميزاً . إنه عازف شاب بقدرات متمرس أكبر من عمره ويملك تقنية وإحساساً كبيرين وناضجين . .

مارتن كلارك

- جريدة أوريغون - تشرين أول / أكتوبر - ١٩٧٣

. . . لقد كان أداء نجمي السكري لكونشيرتو باغانيني رائعاً ويضع هذا الموسيقي الشاب في مصاف كبار عازفي الكمان في العالم . . .

إيزابيل روزيبروخ

- جريدة الفيغارو الفرنسية - ٢٢/ ٦/ ١٩٧٨

. . . لقد قال المؤلف كميل سان سان : ((إنك تضبط صوت آلة الكمان طويلاً وبدقة كبيرة لتعزف عليها والنشاز لم يفارقها بعد)) لكن لحسن الحظ ، هناك

القلائل من العازفين الذين أثبتوا خطأ هذا الكلام. وأحد هؤلاء النادرين هو العازف السوري نجمي السكري . . .

بيير بوتي

- جريدة الفيغارو - ٢٢/ ٦/ ١٩٧٨

. . عزيزي نجمي . . أريد أن أقول بأنني خلال مهنتي الطويلة وذاكرتي العميقة لم أسمع أبداً موهوباً يؤدي أعمال باغانيني بجمال وأناقة كما فعلت . . وأعترف لك بأن جميع من أدّوا أعمال باغانيني لم يتوصلوا إلى عزفها بالشكل المطلوب كما عزفتها أنت . . كل تقديري و . . . .

إميل فرانسيه

ولابد من الاشارة إلى أن نجاح نجمي السكري كاستاذ لآلة الكمان خوّله الحصول على عدة شهادات تقديرية تضعه في مصاف كبار أساتذة الكمان. ولقد كتبت عنه مجلة ستراد، في معرض حديثها عن مسابقة تشايكوفسكي لعام ١٩٧٤ والتي قدم إليها نجمي السكري إحدى طالباته التي درسها في كونسير فاتوار باريس:

. . . درست المتسابقة ماري أ. نيكولاس في باريس في صف الاستاذ السوري نجمي السكري الذي تخرج حديثاً من كونسير فاتوار موسكو، وهو استاذ عبقري ذو طريقة تعليمية ناجحة، ففي حين كان النظام في كونسيرفاتوار باريس يدفع الطلاب بسرعة إلى الامام عن طريق إعطائهم قطعاً أصعب من قدراتهم، علمَّ نجمي تلميذته كيف تسترخي كما ساعدها على أن تفكر للمرة الأولى في وضوح الصوت الناتج عن حركة الاصابع والذراع وأعطاها تمارين كثيرة جعلتها تتمكن خلال ثلاثة أشهر من الدخول في مسابقة "تيبو" والحصول على الجائزة الثالثة ومن ثم الدخول وبعد عام واحد في مسابقة تشايكوفسكي

والحصول على الجائزة الثالثة . . .

عزف نجمي السكري مع أوركسترات عالمية وتحت قيادة قادة أوركسترا كبار من أمثال رولان ويبك ، كما دعته أشهر قاعات الموسيقا والجامعات والمعاهد الموسيقية للعزف فيها ، ولقد اشترك بالاحتفال الموسيقي المخصص لذكرى الموسيقي إيوجين إيزاي في مدينة ليبيج ، وتقديراً لنجاحه قلدته وزارة الثقافة البلجيكية ميدالية ذهبية . كما قُدمت له وفي خلال جولاته في الولايات المتحدة الأميريكية وكندا عدة آلات كمان من كبار صانعي هذه الآلة في العالم من أمثال آلة غوار نيريوس التي تخص سابقاً العازف العالمي جوزيف تزيغيتي .

لقد استطاع نجمي السكري بموهبته وجهده أن يصل إلى المستوى العالمي الذي يضعه في مصاف كبار العازفين .

□ □ □

□. حول أمسية همسة الوادي

في ١- ١٢- ١٩٩٣، وفي مكتبة الأسد بدمشق، قدمت عازفة البيانو همسة الوادي حفلاً موسيقياً بحضور الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة ولفيف من جمهور الموسيقا وعشاقها. وكانت همسة الوادي قد قدمت قبل ذلك بمرافقة عازف الكمان المصري ناجي الحبشي وفي مكتبة الأسد أيضاً حفلاً في تاريخ ٢٩-١١- ٩٣ قدما فيه مقطوعات لبيتهوفن، ديبوسي، مارتينو، ناجي الحبشي وشوستاكوفيتش.

ابتدأت همسة الوادي دراسة الموسيقا في السادسة من عمرها حيث درست في المعهد العربي للموسيقا بدمشق آلة الكمان ثم انتقلت في العاشرة من عمرها إلى دراسة البيانو في صف والدتها الاستاذة سيتثيا الوادي ثم في صف الخبراء السوفييت ومن أبرزهم الاستاذ فيكتور بونين.

جولاتها الفنية في سوريا ولبنان والأردن والعراق وتقدمها إلى مسابقة شوبان في وارسو عام ١٩٧٥، حيث كانت أصغر المتقدمات أعطياها دفقة ساعدتها على التطور. وفي عام ١٩٧٦ قُبلت همسة في كونسيرفاتوار تشايكوفسكي بموسكو في صف الاستاذ بافيل ميسنير الذي هو فنان الشعب وأستاذ مساعد في صف الاستاذ إيميل جيليلز حيث تخرجت عام ١٩٨٥ بامتياز بشهادة أسبيرانتورا تؤهلها أن تكون عازفة بيانو ومرافقة وأستاذة وعازفة موسيقا حجرة.

درَّست همسة الوادي البيانو ولمدة عامين في كونسيرفاتوار جيفا سكيلا في

أواسط فنلندا، ثم في عام ١٩٨٧، استقرت في هيلسينكي حيث مازالت تدرّس حتى الآن في أكاديمية سيبيليوس للموسيقا إلى جانب عملها في التدريس.

تمارس همسة نشاطها الموسيقي كعازفة بيانو صولو وتقوم بجولات في فنلندا وأميريكا الجنوبية، كما تعزف مع أوركسترات مثل أوركسترا مدينة جيفا سكيلا ومع فرقة إيسبو لموسيقا الحجرة وفرقة أوركسترا مدينة ميكيلي وأوركسترا سافونلينا في فنلندا وفرقة "هالي" السيمفونية الألمانية وفرقة الإيكوادور السيمفونية الوطنية.

في مسابقة باخ السادسة للبيانو في ليبزيغ، حزيران/ يونيو ١٩٨٠ وصلت همسة الوداي إلى ماقبل النهائي، كما نالت الجائزة الرابعة في مسابقة بيتهوفن العالمية السادسة في فيينا، حزيران/ يونيو ١٩٨١. ولقد قام اتحاد الموسيقيين اليابان بتسجيل اسطوانات لكل الفائزين والمتميزين في المسابقة ومنهم همسة بالاضافة إلى تسجيلاتها الدائمة لشركة إذاعة هيلسينكي "إيلسيراديو". كما اشتركت في عام ١٩٩٣ في مهرجان موسيقا الحجرة في كومو.

وفي عام ١٩٨٩ لحن الملحن الأميريكي كلير بولين من مواليد عام ١٩٢٦، للعازفة همسة الوادي ولزوجها وهو أيضاً عازف بيانو، عملاً موسيقياً لآلتي بيانو، قدمه الزوجان في كثير من بلدان العالم وفي المهرجان الدولي الأول للعزف على آلتي بيانو الذي أقيم في مدينة لينينغراد في تشرين الثاني/ أوكتوبر ١٩٩٠ حيث منحتهما جريدة البرافدا السوفيتية جائزة خاصة لالتزامهما بتقاليد المدرسة الروسية للبيانو.

تُرافق همسة عازف الفيولونسيل وقائد الأوركسترا الفنلندي هيكّي روتاسالو في كل حفلاته. وفي تعليق عن إحدى حفلاتهما، كتبته جريدة كيسكيسومالاينين بتاريخ ١٢- ١١- ١٩٨٧ جاء مايلي:

((. . . لقد كان الانسجام بين العازفين واضحاً فلقد عزفت همسة الوادي بحيوية مع إحساس مدروس وناجح للأسلوب، فالديناميك المسيطَر عليه وقدرتها على إعطاء قوة الصوت المناسبة، اللذان أعطيا لموسيقا البيانو أهميتها التي تستحقها دون أن تطغى على صوت الفيولونسيل، كانا الأساس في نجاح مرافقتها. كما أن براعتها في أداء تنوعات لبيتهوفن على ثيمة لهاندل، من مقام صول ماجور عمل رقم ٤٥، المأخوذة من أوراتوريو جوداس ماكابوس، كانت كبيرة. أما أداء سوناتا براهمز رقم ١، من مقام مي مينورعمل رقم ٢٨، فكان من الناحية التعبيرية واضحاً ومن الناحية الانسانية العاطفية دافئاً. . .))

وفي أمسية مكتبة الأسد، ورغم اضطرار العازفة إلى إجراء عملية استئصال للزائدة قبل الحفل بعدة أيام، جاء عزفها واعياً وناضجاً في فهم أسلوب موزارت سوناتا ك. ٢٨١ ومغرقاً في العاطفية في أداء متنوعات لتشايكوفسكي ورائداً في فهم رخمانينوف.

☐ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني – القاهرة ١٩٩٣

للعام الثاني على التوالي أقامت الهيئة العامة للمركز الثقافي القومي في القاهرة مهرجان ومؤتمر الموسيقا العربية الثاني في دار الأوبرا المصرية. وقد أصبح هذا المؤتمر تقليداً سنوياً. وعلى مدى الأيام التسعة من ١٣ إلى ٢١ تشرين الثاني ١٩٩٣ المقررة لهذا المهرجان والمؤتمر قدمت عدة أنشطة:

الأول: تكريم العازفين البارزين على آلة العود في مصر خلال قرن من الزمن، وعددهم خمسة عشر رمزاً من رموز العزف على آلة العود، والذين تركوا بصماتهم الواضحة في هذا الفن العربي القديم. وقد وقع عليهم اختيار اللجنة التحضيرية للمهرجان وهم:

صفر علي ١٨٨٣-١٩٦٢. محمد القصبجي ١٨٩٢-١٩٦٦. أمين المهدي ١٨٩٥-١٩٥٩. محمد عبد الوهاب ١٩٠١-١٩٩١. فريد الأطرش ١٩٠٥-١٩٧٤. رياض السنباطي الذي توفي عام ١٩٨١. جورج ميشيل ١٩١٥. عبد الفتاح صبري ١٩١٦-١٩٧٧. عبد المنعم عرفة ١٩١٦. محمود محمد كامل ١٩١٩. محمد الموجي ١٩٢٣. جمعة محمد علي ١٩٢٤-١٩٧٥. د. يوسف شوقي ١٩٢٥-١٩٨٧. حسين صابر ١٩٤٦. عمار الشريعي ١٩٤٨

الثاني: مسابقة العزف على آلة العود بشروط أعلنت عنها الهيئة العامة، الغرض منها اكتشاف وتشجيع العازفين الشباب. وجوائز هذه المسابقةمن الشركة الإعلامية العربية.

وكان عددالمشاركين في المسابقة قليلاً رغم أهمية آلة العود، وأغلب المتسابقين كانوا من مصر وعدد قليل من تونس والأردن والكويت. ولم يشترك أحد من سوريا. أما لجنة التحكيم فكانت مؤلفة من:

– د. حسين صابر	مصر مقرراً
– عبد المنعم عرفة	مصر
– كمال فرحاني	تونس
– أحمد باقر	الكويت
– قدري دلال	سوريا
– عبد الرب الريس	السعودية

وكانت الجائزة الأولى من نصيب عازف العود الأردني صخر موسى الذي شارك في حفل الختام. وقدم معزوفة مبروك لأحمد فؤاد حسن.

الجائزة الثانية نالها **أديب سمعان رفلة** من مصر

الجائزة الثالثة للعازف **بدر حمدان تومان** من الكويت.

وقد ضُمَّ العازف أديب سمعان إلى الفرقة القومية العربية للموسيقا تقديراً وتشجيعاً له، وللاستفادة من موهبته ووضعها في المكان الصحيح.

الثالث: المؤتمر حيث نوقش فيه حوالي ثلاثين بحثاً تقدم بها باحثون من ١٦ دولة. وأقيمت جلسات المؤتمر صباح كل يوم على المسرح الصغير في دار الأوبرا. وكان الموضوع الأساسي للمؤتمر مستقبل الموسيقا العربية في القرن الواحد والعشرين. من منطلق العنوان الأساسي للمؤتمر هذا توزعت أبحاث المؤتمر ضمن عدة محاور:

١- □ المحور الأول
مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين

ونوقشت أبحاثه في أربع جلسات خلال يومين

- المنابع الرئيسية للفكر الموسيقي العربي

نبيل شورة - أستاذ الموسيقا العربية بكلية التربية الموسيقية جامعة حلوان-القاهرة.

بحث يتناول خصائص الموسيقا العربية مطالباً بابتكار واستنباط بوليفونية خاصة بها بعد تفهمها وتطوير الآلات الموسيقية، ومراجعة أساليب التعليم الموسيقي لتوفير الوعي لدى المتلقي.

- مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين

الدكتور محفوظ الطويل- جامعة إكستر، انجلترا.

- أكد الباحث على مبدأ التنفيذ العملي بدلاً من وقفة الركود واستعرض

المحاولات السابقة في تحقيق توصيات المؤتمرات السابقة منها ما قام بها الدكتور هنري فارمر، والدكتور محمود الحفني، ودعا إلى اقرار الشكل النهائي للسلم الموسيقي العربي، واختصار المقامات الموسيقية العربية، وكذلك الإيقاعات العربية وتحديدها. ووضع قواعد هارمونية خاصة بالموسيقا العربية مبنية على الأساس البوليفوني. وأكد على ضرورة إصدار معجم موسيقي موحد باللغة العربية.

– مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين

الدكتور حمد عبد الله الهباد – الكويت

في هذا البحث عرض لمشكلة انقسام آراء الموسيقيين المهتمين بتطوير الموسيقا العربية لتواكب العصر الحالي بينما يرى البعض الآخر احتفاظ المدرسة القديمة بطابعها وتراثها دون تطوير. ولكن ذلك في رأي الباحث لا يمنع أصحاب المدرسة القديمة من ذوي العبقريات الموسيقية الممتازة من أن يكونوا مجددين أمثال عبده الحامولي والشيخ سيد درويش وسلامة حجازي وغيرهم ممن كانوا أصحاب الابتكار الفني. واستشهد الباحث بقول الدكتور فارمر عن دفع المدنية العصرية للموسيقا العربية للتقدم.

– سمات الموسيقا العربية وآفاق تطويرها

الدكتور سعد الله آغا القلعة– سوريا

في هذا البحث تركيز على خطورة عملية التحديث إن لم تكن مدروسة بوعي وعلم ودراسة للمجتمع الذي سيحتويها. ولابد من التعامل مع السمات الصحيحة للموسيقا العربية بعد تفحصها ودراستها عبر الأدوات العلمية المتاحة

عن طريق العودة إلى بدايات الغناء العربي وجذورها القديمة بما فيها من سمات منها أنها غنائية وإيقاعية وتمتاز بالارتجال بينما لا تتميز الموسيقا الغربية بالسمات السابقة مع غياب شخصية المقام. تساءل الباحث كيف تطور موسيقانا؟ وكان الجواب عن طريق الغناء واللحن والموسيقا، الارتجال، التعليم الموسيقي والغناء الجماعي. على أن نوفق بين التواصل مع الجذور والاطلاع على موسيقا الشعوب الأخرى.

– مستقبل الموسيقا العربية في القرن الحادي والعشرين

الأستاذ حسن عريبي– رئيس المجمع العربي للموسيقا – ليبيا.

أكد الباحث على ضرورة استمرار موروثاتنا الموسيقية العربية التي كان حظها في النشر ضئيلاً ومحدوداً جداً. ويرى الباحث إعادة البناء الثقافي العربي نظراً لما تزخر به المكتبات الموسيقية العربية. ويقترح إعادة مناقشة الأبعاد الصوتية في المقامات وكذلك الإيقاعات واختتم بحثه بقوله: إن الجملة الموسيقية العربية الموروثة بارزة لامعة تصرخ من سوء استغلالها محتجة على أصوات النشاز الدارجة.

– تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل موحد للمقامات الشرقية

الدكتور فتحي صالح، رئيس قسم هندسة الحاسبات بكلية الهندسة جامعة القاهرة –مصر

ويسعى البحث هنا إلى إيجاد تناول علمي لنظريات الموسيقا العربية سيما وأن

الموسيقا العربية تحتوي على عناصر أشمل وأكثر غزارة من الموسيقا الغربية. وعرض الباحث المصفوفة الشاملة المحكمة للمقامات الشرقية، وخلص إلى اقتراح مصفوفة شاملة للمقامات الشرقية تحتوي على اثني عشر مقام أساس منتظم مولد منه أربعة وثمانون تركيبة مقامية وكل منها تؤدي إلى سبعة مقامات أخرى حسب نقطة الارتكاز ، واعتبر هذه الطريقة مفهوماً جديداً لتسمية المقامات العربية بحيث تقلل من الالتباس وتسمح بفهم أعمق لعلاقات المقامات عند دراستها بواسطة الباحثين والطلاب.

- الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين

أحمد عيدون - المغرب

في هذا البحث عرضت فكرة السعي لتطوير الموسيقا العربية لتتبوأ المكانة التي تستحقها بين الثقافات الموسيقية الإنسانية الأخرى. لذا يرى الباحث أن علينا أن نبحث عن الأسباب التي تحد من فعالية موسيقانا الأصيلة، ويعتقد بأن أزمة الذوق العام تقتضي العمل على مجموعة مستويات وهي:

المستوى التأليفي، الجمالي، الإنجازي.

ثم اقتراح الإجراءات الأساسية التالية:

تنمية البحث الموسيقي بكل مكوناته - تنمية التجارب المخبرية والصناعات الموسيقية- اشاعة المعرفة الموسيقية- تغيير نظرة المجتمعات العربية إلى الموسيقا- الإكثار من المنابر الفنية.

٢- □ المحور الثاني

المحاولات التي ظهرت في مجال تعدد التصويت في الموسيقا العربية (الهارموني)

- هل يمكن تطوير الموسيقا العربية باستعارة الهارمونيا الكلاسيكية الغربية

الأستاذ سليم سحاب- لبنان قائد الفرقة القومية العربية في دار الأوبرا.

استعرض الباحث هنا ظهور تعدد الأصوات منذ القرون الوسطى حتى العصر الكلاسيكي. ثم قارن ما بين السلم الموسيقي الغربي والمقام العربي من حيث تقاسم الدرجتين الثالثة والأولى في الغربي بينما تشكل درجة واحدة محور التجاذب الوحيد وهي الدرجة الأولى أو جوابها في المقام العربي. ووصل الباحث إلى أن مرحلة تعدد التصويت لن تنفذ إلا بعد أن تبرز مدارس التأليف وتدريس الموسيقا العربية إلى الوجود جميع كنوز التلوين التي تعطيها المقامية العربية، عندها ستكون الهارمونيا المستنبطة على أساس المقامات وسككها المقامية خاضعة لطابع وشخصية موسيقانا العربية.

- تعدد التصويت في الموسيقا العربية

الفريد جميل حبيب - جامعة حلوان كلية التربية الموسيقية- مصر

ذكر الباحث ما للعرب قديماً من معرفة بتعددالتصويت وقد عرف باسم (محاسن الألحان) قبل تناول أوروبا لبدايات البوليفونية من خلال المخطوطات العربية لفلاسفة العرب القدماء أمثال الكندي والفارابي وابن سينا وغيرهم..

ثم انتقل الباحث إلى القرن العشرين حيث بدأ يوسف جريس بوضع مؤلفات مصرية متطورة تبعه بعدها أبو بكر خيرت، جمال عبد الرحيم وغيرهما... ونتيجة لذلك حصل تضارب في الآراء فالبعض يرى عدم صلاحية هذا الأسلوب

لأنه يفقد الموسيقا العربية شخصيتها والبعض الآخر يرى ضرورة استخدامه بهدف التعميق والتطوير والنهوض بالموسيقا العربية من المجال المحلي إلى العالمي. ولما كانت المحاولات بعيدة عن المجال التعليمي التطبيقي لمختلف الآلات العربية، فقد قام الباحث بفتح الطريق في هذا المجال وقام بتلحين عشرة دراسات (etudes) لآلة العود يقوم بعزفها عازفان لكل منهما جزء خاص به. وقد استخدم مجموعة كبيرة من المقامات العربية الخالية من الأرباع كالعجم والنهاوند وغيرها... وقد أدرج في بحثه أمثلة مدونة عن هذا العمل.

- ملاحظات على التأليف الموسيقي المصري في المقامات ذات الأرباع عند مؤلفي الجيل الثاني.

رشا علي طموم -معيدة بكلية التربية الموسيقية قسم النظريات والتأليف -جامعة حلوان. - مصر

وفيه تتحدث الباحثة عن تنوع وسائل المؤلفين القوميين المصريين من أمثال جمال عبد الرحيم وعطية شرارة في التعبير عن طابع الموسيقا المصرية بالاستعانة بأساليب التأليف الموسيقي الغربي. فلقد استغل أبو بكر خيرت الألحان الشعبية المصرية كمتتاليات، واستخدم البعض الإيقاعات والضروب وأدخل الآلات العربية ثم تلا ذلك استخدام المقامات الدياتونية فقط لسهولة استخدامها في تعدد التصويت. وبعد محاولات وتجارب بين سلالم الأرباع والدياتونية تبلورت هذه المحاولات عند اثنين من مؤلفي الجيل الثالث هما عطية شرارة وجمال عبد الرحيم فتناولا المقامات ذات الأرباع في التأليف.

ثم استعرضت الباحثة حياة كل منهما وأسلوبه، مع إيراد أمثلة.

- تعداد التصويت في الموسيقا العربية

محمد غوانمة أستاذ في قسم الفنون الجميلة - كلية التربية والفنون جامعة اليرموك- الأردن.

يهدف هذا البحث إلى التعرف على استخدامات التصويت عند العرب وإبداعاتهم فيه. والأسس والأقسام التي استخدموها في هذا المجال وبخاصة فني الاصطحاب أو السبيكة. وقد عمد الباحث إلى بيان ما أشارت إليه بعض حلقات البحث عن تعدد التصويت في الموسيقا العربية، مع عرضٍ لبعض التجارب العربية في استخدام التصويت هارمونياً وكونترابنطياً في كل من مصر ولبنان والمغرب والأردن معززاً ذلك بنماذج مدونة. وأخيراً خلص الباحث إلى توصية رئيسية أكد فيها على ضرورة استخدام تعدد التصويت في الموسيقا العربية لإبراز محاسن اللحن الموسيقي العربي من خلال الربط المتكافئ بين الأصالة والمعاصرة في الموسيقا العربية.

- تعدد التصويت في الألحان العربية وإمكانية وضع هارمونيا في الموسيقا العربية

توفيق الباشا- رئيس اللجنة الوطنية للموسيقا في لبنان

انطلق الأستاذ الباشا من خلال تجاربه الموسيقية في إدخال التناغم (هارموني- بوليفوني- كتابة أوركسترالية). وتحدث عن العقبات التي اعترضت مسيرته الموسيقية. وقد لجأ إلى التراكيب السوبر بوزيه التي تعطي للمؤلف الحرية في وضع تركيباته الهارمونية الموافقة للخط اللحني الأساسي. وأخيراً أكد الباحث على ضرورة الاهتمام بالتطبيق العملي وترك التنظير جانباً وذلك بأن يؤسس المهتمون بالموسيقا العربية مركزاً أو قسماً خاصاً لإجراء التجارب الإبداعية في

حقل من التناغم والمصاحبة الهارمونية لمقامات موسيقانا العربية. وقدم تسجيلات لبعض أعماله التي ألفها مع التوزيع الهارموني والبوليفوني وهي مدونة في البحث

- التجارب الهارمونية في ألحان سيد درويش

حسن درويش- مصر

ذكر الأستاذ حسن درويش وهو الابن الثاني للموسيقار العظيم سيد درويش، أن أباه استخدم تعدد التصويت في أوبيريت شهرزاد بعفوية تامة. وكذلك في أعمال أخرى كأوبيريت العشرة الطيبة (في بعض جمل منها). وقد استخدم سلامة حجازي أيضاً الهارموني عام ١٩١٧. وبفضل استخدام سيد درويش للعلم والعقل قام بالتطوير في انتاجه الموسيقي ثائراً على القوالب الموسيقية المتوارثة، فحاول تقريب أساليب موسيقانا المصرية إلى الأساليب العالمية باستخدامه للتوزيع الآلي. وأرفق الأستاذ حسن درويش في بحثه نماذج من أعمال سيد درويش الموزعة.

٣- □ المحور الثالث

التعليم

- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها

أحمد شفيق أبو عوف- رئيس منظمة البحر المتوسط للموسيقا المقارنة - مصر.

وفيه استعرض الباحث التوصيات السابقة التي صدرت بخصوص تعليم الموسيقا العربية منذ مؤتمر عام ١٩٣٢ والمؤتمرات التالية حتى المؤتمر الذي أقامه

المركز الثقافي القومي بمناسبة الاحتفال باليوبيل الفضي لفرقة الموسيقا العربية. ثم استعرض مانفذ من هذه التوصيات ومالم ينفذ. وارتأى وجوب تعليل أسباب عدم التنفيذ حتى تتحقق الجدوى من عقد المؤتمرات التي تناقش فيها أبحاث ذات قيمة كبيرة.

- مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي الحلول القديمة والحديثة

الدكتورة لويس ابسن الفاروقي المؤرخة والأستاذة السابقة للفنون والدين بجامعة فيلادلفيا- (توفيت ١٩٨٦). قامت بتقديم البحث الدكتورة مارتا روي / الولايات المتحدة الامريكية / .

يتناول البحث ظهور التعليم الموسيقي متأخراً في العالم ومراحل تطوره. ثم المراحل التي مر بها أيضاً في الوطن العربي. وأهمية تعلم تلاوة القرآن. وتدهور هذا التعليم لأسباب عديدة هي:

الاستعمار وإخضاعه التعليم الموسيقي للأساليب المستعارة من الغرب، والأثر النفسي الذي يدفع المواطن للإحساس العميق بالنفوذ السياسي. وأخيراًظهور الاختراعات والأساليب الحديثة كالراديو والتلفزيون والفيديو. . الخ مما سبب قلقاً على مستقبل التعليم الموسيقي العربي في الوطن العربي. وأخيراً قدمت الباحثة الحل النظري والعملي بإحياء الفنون من خلال المؤتمرات ومراكز الدراسات الفنية، وخلق أشكال جديدة للتذوق.

- رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها

الهام أبو السعود - الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية- سوريا

تناولت الباحثة دور المدرس الرئيسي والمباشر وضرورة البدء بالتربية الموسيقية في الوطن العربي بدءاً من دور الحضانة- رياض الأطفال- وصولاً إلى الجامعة

وعلى المستوى الأكاديمي. كما أكدت على وجوب تعليم الطفل الموسيقا لا كحقائق وإنما عن طريق استعمالها في تجارب لها معنى، مشيرةً إلى أهمية الاطلاع على التراث العربي وكيفية إيصاله إلى الجماهير. وشرحت ما للتذوق من أهمية، كما نبهت إلى ضرورة البدء بإسماعهم التراث الموسيقي العربي قبل الغربي لأن النوع الأول مألوف من خبرات الطفل ثم التدرج إلى النماذج الغربية. مهيئين بذلك جيلاً واعياً ذا ذوق موسيقي سليم يميز بين الجيد والرديء، مكوناً في المستقبل جمهورنا الواعي والناقد الموسيقي المتفهم، والعالم الموسيقي، والفنان الذي يعتز بهويته الموسيقية العربية.

- الرؤية المستقبلية لمادة التربية الموسيقية في دولتنا فلسطين

مهدي سردانه - فلسطين

استهل الأستاذ مهدي بحثه بشرح أهمية مادة التربية الموسيقية في الدول المتحضرة، ووجود عدد وافر من الصالات الموسيقية والفرق الموسيقية عندهم، بينما لاتعطى هذه المادة في الوطن العربي اهتماماً ورعاية. ثم بيّن أسباب عدم الاهتمام بالمادة. وطالب المؤتمر بالتصدي لهذه القضية ووضع الحلول والتوصيات والقرارات. بل وطالب بإقامة مؤتمر لمدرسي ومدرسات التربية على مستوى الوطن العربي، على أن يكون تابعاً لهذا المؤتمر. وأخيراً قدم تصوراته للنهوض بمادة التربية الموسيقية في الدولة الفلسطينية في المراحل الدراسية الأربع وطرح وإمكانية الاستفادة من مناهج بعض الأقطار العربية. كما أكد على ضرورة فتح المجال أمام المتفوقين للدراسة العليا، وأشار إلى وجوب إرسال بعثات تعليمية إلى مصر وتشكيل فرق موسيقية غنائية والعمل على تأسيس أوركسترا سيمفونية.

٤-□ المحور الرابع

الإنشاد الديني

- فضل الإسلام على الموسيقا العربية الراقية

الدكتور ڤكتور سحاب - لبنان

استهل الدكتور سحاب بحثه بالحديث عن الموسيقا والشعر منذ فجر التاريخ. ثم تطرق إلى الموسيقا العربية في القرآن الكريم وخصائص اللغة والإيقاع العربيين. وذكر أن من أهم مكونات اللغة إيقاع الكلام - الاستفال والاستعلاء أي (الترقيق والتفخيم) وهما من أصول تجويد القرآن ثم الدم والتك وأخيراً المقامات.

وانتقل الباحث إلى أثر الإسلام في الموسيقا العربية الحديثة وإلى مطابقة القصائد النبوية ثم المواويل والموشحات بشكل تام تقريباً للوصلات الغنائية. وفي الختام بين الدكتور سحاب أهمية التجويد وفضائله في الفنون ومالتدريب الحنجرة من أثر في تجنب النشاز في الأداء إلى أن يصل القارئ إلى الارتجال وهو العنصر الأكثر أهمية، و الذي يدل على قدرة المرتجلين على امتلاك السكك المقامية

- الإنشاد الديني في مدينة حلب سوريا. رأي حول طرق تقديمه وعرضه

محمد قدري دلال- إجازة في الآداب للغة العربية جامعة الأزهر - سوريا

وفيه تكلم الباحث عن أشكال التراث الديني في الوطن العربي وتنوعه واشتراك الأقطار العربية في هذا المجال أحياناً. وقسم الميراث الديني العربي الإسلامي إلى تلاوة القرآن الكريم- المولد النبوي الشريف- التواشيح الدينية- الذكر- الانشاد في المناسبات والمواسم تمثل صلاة الجمعة والتراويح- العيدين- الجنازة. وتطرق إلى ما أفادته الموسيقا العربية من تلاوة القرآن ومن مقرئيه.

وفي الختام انتقل إلى تعداد زوايا مدينة حلب المستمرة حتى اليوم وفصول الذكر الرئيسية مع الاستشهاد بإيقاعاتها الخاصة المدونة في البحث.

- أهمية الإنشاد الديني في الغناء العربي والأسلوب الأمثل لتقديمه

عبد القادر صبري - مصر

تناول الباحث موضوع أهمية الإنشاد الديني عند جماهير المستمعين خلال النصف الأول من سنوات هذا القرن. ووصف الإنشاد الديني بالفن الكلاسيكي العريق. وذكر أن كثيراً من الأسماء التي لمعت كانت نجوماً في سماء فن الغناء الديني أمثال الشيخ طه الفشني- الشيخ محمد الفيومي- الشيخ زكريا أحمد وغيرهم كما ذكر أن من الملحنين المعاصرين الذين وضعوا عدداً من ألحان الانشاد الديني الناجحة أحمد صدقي وسيد مكاوي و سيدة الغناء العربي أم كلثوم التي كانت قارئة للقرآن الكريم. إضافةً إلى أن معظم الأصوات المؤدية في السنوات الخوالي كانت تملك حناجر جهيرة صداحة. ثم اقترح إنشاء فرقة كورال تضم ٥٠ فرداً تسمى فرقة كورال الإنشاد الديني.

- الإنشاد الديني الصوفي في الغناء العربي

عبد العزيز محمود عناني - مصر

عرف الباحث بادئ الأمر الإنشاد الديني، ثم انتقل إلى المكونات ثم المناسبات وأورد أسماء الأعلام الذين ظهروا في القرن التاسع عشر والقرن العشرين أمثال الشيخ سلامة حجازي وأبو العلا محمد وغيرهم. وأكد على أن الأصل في الوصلات الغنائية هو الإنشاد الديني وعرج على شرح الطريقة أو الجلسة. وأخيراً اقترح الاستعانة بالتسجيلات والاسطوانات لهذا الفن، وتكوين جيل من

الأصوات المتميزة في أدائها بتدريبهم على الإنشاد الديني، وحث الفرق العربية المختلفة على حفظ التراث وتقديمه

٥- □ المحور الخامس

موضوعات متفرقة

- الجنك والجنكية

الدكتور عبد الحميد حمام - الأردن

تناول البحث سيرة الجنك ووجوده في الحضارات العربية منذ فترة الجاهلية مروراً بالخلافة الأموية والعباسية إلى عصر المماليك. وقرن بحثه بالوثائق المصورة. ثم ذكر صفة الجنك عند العرب وأسماءه وأنواعه وكيفية تسويته والضرب عليه.

- مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء(آياي)للأطلس الصحراوي الجزائري.

الدكتور عبد الحميد موسى مدير المعهد الوطني العالي للموسيقا - الجزائر

وضح الدكتور عبد الحميد في بحثه معنى(آياي) أي الموسيقا والشعر وهو نوع غنائي يتميز بالشعر العربي الملحن. وأساس تأدية آياي يتركز على مغن منفرد واحد وعازف أو أكثر على آلة القصبة، مستشهداً بنماذج مسجلة أحدها بمصاحبة آلة واحدة والثاني مع مصاحبة فرقة موسيقية. والآياي هو لحن مسترسل غير موزون. وعدّد أنواعاً من الغناء مع نماذج من شريط تسجيلي.

– إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية

الدكتور عباس سليمان السباعي – السودان

هدف البحث هو عرض مختصر لأهم القوالب الآلية العربية وإمكانية تطبيقها في الموسيقا السودانية. وقد ألف الدكتور السباعي ألحاناً موسيقية على نماذج القوالب المعروفة تمشياً لمسيرة السودان مع البلدان العربية ووضع ألحانها من صميم الموسيقا السودانية، وتتناول قالب السماعي واللونغة والبشرف والتحميلة التي شرحها بإسهاب مع نماذج من شريط تسجيلي.

– العود في أوروبا وفي الإسلام بين الفن والتاريخ

باولوسكارنيكيا – إيطاليا

ذكر الباحث أن العود احتل حتى القرن ١٧ مكانة هامة في إيطاليا وفرنسا كما تشير الآثار إلى وجود آلات متنوعة داخل القصور، ووجود الريشة بين الأصابع وتوضح أن طريقة العزف تشبه كثيراً طريقة العزف على العود العربي. ويرى المؤلفون ان هناك إمكانية تنفيذ الآلة للمركبات البوليفونية. وتدل لوحة الغناء (تيتياني tetieni) التي عرضها الباحث في المؤتمر على الحب موضحاً بهارموني.

– دور الكمان في مجال الموسيقا العربية

رينيه بسيشرو – فرنسا

تحدث الباحث في عدة نقاط وهي: مكانة ومقام وجود آلة الكمان أداءً وفناً في العزف وصناعاتها كما تطرق إلى صناعة آلة العود.

□ توصيات المؤتمر الثاني للموسيقا العربية

. * اعتماد مبدأ إصدار معجم للموسيقا العربي، تكون غايته توحيد المفاهيم والمصطلحات الموسيقية العربية المتداولة في الوطن العربي، ودعوة الباحثين العاملين في هذا المجال إلى تزويد اللجنة الدائمة للمؤتمر بأعمالهم، لكي يتم وضع خطة للبدء بإصدار المعجم اعتباراً من المؤتمر القادم حسب المسارين المتوازيين التاليين:

أولاً: وضع ثبت عام لكل المصطلحات والقوالب والأعلام الموسيقية والآلات والمقامات والإيقاعات وكل ما يتصل بالموسيقا، ولكل حرف من الأحرف الأبجدية لكي يعتمد كأساس للمعجم.

ثانياً: البدء بإعداد الجزء الأول الخاص بحرف الألف.

. * دعوة المؤلفين العرب إلى تقديم أعمالهم الموسيقية ضمن أحد قالبي الموشح والسماعي، وذلك لعرضها في المؤتمر القادم على أن تكون ذات مضمون إبداعي مبتكر.

. * توحيد الخطوط العريضة لمناهج التعليم الموسيقي الأساسي والمتخصص في مختلف الدول العربية مع المحافظة على الطابع المحلي فيما يتعلق بالنماذج التوضيحية.

. * التركيز في الدراسة والتعليم الموسيقي في جميع مراحل التعليم العام على التذوق الموسيقي، مع الابتداء في سن مبكر بالتذوق العربي المألوف في البيئة، ثم يضاف التذوق الموسيقي الغربي. ابتداءً من المرحلة الإعدادية أو ما يعادلها.

. * السعي لدى المنظمات العربية لتبني ودعم وإصدار برامج للتذوق الموسيقي العربي، مسموعة ومرئية.

. * دراسة الإنشاد الديني، بغية استنباط عناصر موسيقية حفظت فيه، وذلك لإغناء الموسيقا العربية.

. * تشجيع فن الارتجال والمحاورات الارتجالية بين الآلات المستخدمة في الموسيقا العربية.

. * الاهتمام بالمسرح الغنائي العربي.

. * تنشيط النقد والتحليل في الموسيقا العربية.

. * تشجيع محاولات التأليف.

. * الاستمرار في إجراء الأبحاث في السلم الموسيقي العربي العام. وعرضها في مؤتمرات الأعوام القادمة والتوجيه نحو متابعة أبحاث السلم الموسيقي باستخدام الكمبيوتر شريطة أن يشترك في إنجاز البحث موسيقيون متخصصون وأن يعبر النموذج الرياضي عن العناصر الأساسية للموسيقا العربية بمختلف لهجاتها، وأن تعرض النتائج دورياً على هيئة المؤتمر، لإقرار مراحل التطور.

. * الدعوة إلى تحقيق تواصل بين اللجان والمؤتمرات الموسيقية التي تنظم في العالم العربي، وتبادل التوصيات والمقررات فيما بينها وتعميمها.

. * دعوة الشعراء المجيدين إلى دخول عالم الكتابة للأغنية وتضمينها ما يعبر عن أحاسيس واحتياجات الإنسان العربي المعاصر.

. * دعوة الملحنين إلى تقديم أعمال غنائية مخصصة للأطفال والفتيان، وذلك لكي يتم تقديم النماذج الصالحة منها في المهرجان والمؤتمر القادمين.

. * التوصية بإجراء دراسات وأبحاث حول علاقة الموسيقا الشعبية والبدوية بالموسيقا المتقنة من حيث المقامات والأجناس والإيقاعات.

. * ترشيد استخدام الآلات الالكترونية في الموسيقا العربية كمساعدة للمؤلف على اختبار التوافقات الصوتية في أعماله شريطة استجابتها للمقامات العربية، على ألا تستخدم في الانتاج الموسيقي المباشر إلا في مجال المؤثرات الموسيقية ذات الطابع الخاص.

. * إدراج مقاميات السلم الخماسي العربي ضمن مناهج التعليم الموسيقي.

. * إنشاء مكتبة خاصة بأمانة المؤتمر تتلقى كل المطبوعات والأشرطة الموسيقية في العالم العربي.

. * إنشاء متحف للآلات الموسيقية بأمانة المؤتمر تضم مختلف الآلات الموسيقية العربية التقليدية منها والشعبية.

. * إنشاء كرسي لمادة موسيقا الشعوب Ethnomusicologie بالجامعات العربية.

الرابع : الفرق المشاركة في المهرجان

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

١ - فرقة الموسيقا العربية قيادة (صلاح غباشي) تلميذ الموسيقار الراحل عبد الحليم نويرة. (مصر)

٢- الفرقة القومية العربية للموسيقا قيادة (سليم سحاب) دار الأوبرا (مصر)

٣- فرقة أم كلثوم قيادة (سامي نصير) أسستها الدكتورة رتيبة الحفني وكان اسم هذه الفرقة فرقة المعهد العالي للموسيقا العربية قبل وفاة أم كلثوم. (مصر)

٤- أوركسترا أكاديمية الفنون قيادة سعيد هيكل (مصر)

٥- فرقة الإنشاد الديني - دار الأوبرا (مصر)

٦- فرقة سداسي شرارة أولاد الموسيقار المعروف الأستاذ عطية شرارة (مصر)

٧- كورال أطفال الأوبرا قيادة سليم سحاب (مصر)

٨- فرقة المألوف للموشحات والألحان العربية (ليبيا)

٩- جوقة المعهد الموسيقي لمدينة مكناس المغرب (مكناس)

١٠- تخت التراث الموسيقي (صفاقس تونس)

١١- فرقة الأنغام السورية الخاصة بقيادة عدنان أبو الشامات (سوريا)

١٢- فرقة نداء أبو مراد وتخته الشرقي (لبنان)

١٣- الفرقة العربية للمعهد الوطني الموسيقي (الأردن)

١٤- فرقة النجمة السمتي (الجزائر)

١٥- فرقة كلاموس (إسبانيا)

الخامس: العزف الإفرادي

١- زين العابدين : عود (تونس)

٢- د. سعد الله آغا قلعة : قانون (سوريا)

٣- قدري دلال : عود (سوريا)

٤- سمير حاتم : عود (فلسطين)

٥- سيد رجب : قانون (مصر)

٦- حسين صابر : عود (مصر)

السادس : الغناء الإفرادي

١- سوزان عطية (مصر)

٢- أصالة نصري (سوريا)

٣- لطفي بشناق (تونس)

□ □ □

أعدت التقرير إلهام أبو السعود

.□ روبرتو آلاجنا، التينور الشاعري

ترجمة رفعت بنيان

قدم الثنائي روبرتو آلاجنا، وهو فرنسي من أصل إيطالي وليونتينا ڤادوڤا الرومانية المقيمة في باريس في مسرح الكابيتول بتولوز من ٢٦ -١٠ إلى ٧-١٢-١٩٩٣، أوبرا "روميو وجوليت" لشارل فرانسوا غونو(١٨١٨-١٨٩٣) ونال أدواؤهما إعجاباً كبيراً وسيقدما هذه الأوبرا مرة أخرى على مسرح الأوبرا كوميك في باريس من ٢٤ -٦ إلى ٩-٧-١٩٩٤. ولقد أجرى جورج چاد هذه المقابلة مع روبرتو آلاجنا نشرتها مجلة لوموند دولاموزيك Le monde de la Musique في عددها ١٧١، الصادر في تشرين ثاني/ أكتوبر ١٩٩٣، قمنا بترجمتها وتقديمها نظراً لأهمية الآراء التقنية والفنية المطروحة فيها.

.□ هل يعد أداؤك لدور روميو بداية لك في برنامج جديد في أسلوبه؟

- الواقع أن دور روميو هو الحلقة المفقودة التي تسمح بالانتقال إلى غناء موسيقا ڤيردي المتراصة في دور دون كارلوس. فبعد "اللاتراڤييتا" و"الريغوليتو"، وجدتني مضطراً إلى أداء أدوار طابعها نصف فرنسي. ويمكن اعتبار روميو وفاوست همزة وصل جيدة بين الأسلوبين. تعد هاتان الأوبرتان صعبتا الأداء لأنهما تتطلبان صوت تينور مليء وكامل. وفي الواقع وبما أنهما تحتويان على أصوات حادة ووسط وعريضة ولوينات بينهما

فإنهما كثيراً ما أسيء غناؤهما لأن الأدوار أعطيت إلى أصوات تينور درامي أو (سبينتو) في حين أن النضارة هي الضرورية لأدائهما.

□ ما هي الأدوار الأكثر صعوبة التي تنوي تقديمها في المستقبل؟.

– دور ريكاردو في "الحفلة التنكرية" لفيردي ودون جوزيه في "كارمن" لبيزيه ثم يأتي دور "ويرثير" لماسينيه الذي سأسجله أولاً على اسطوانة مما سيساعدني على الحكم إن كان من المناسب لي غناؤه على المسرح فيما بعد. لكن هذه المشاريع كلها لن تنفذ في المستقبل القريب. بالمقابل، سأقدم "فاوست" لبواتو في عام ١٩٩٧.

□ كيف تختار أدوارك؟.

– بالغريزة. هذا حتماً هو السبب في كونها دائماً كثيرة القرب من شخصيتي ومناسبة لصوتي. فالمغنون، وبصورة خاصة مغنو التينور، هم في نفس الوقت ممثلون مسرحيون ولهذا أجد أن دور الدوق في "ريغوليتو" ودور نيمورينو في "إكسير الحب" ودور رودولف في "البوهيميه" هي أدوار سهلة الفهم علي لأن أبطالها شباب. سأستطيع حتماً بعد عدة سنوات أن أغني أدواراً أكثر تعقيداً. أما بالنسبة للوقت الحالي فكل ما أتمناه هو أن يكون ظهوري على المسرح متسماً بطابع البساطة والطبيعية.

□ أنت تغني أوبرا "البوهيميه" ولا تغني أوبرا "توسكا"، لماذا؟.

– إن غريزتي تفرض علي ذلك. لا يوجد لدي مشكلة مع اللحن ولكني

بكل بساطة لا أعرف كيف أجعل صوتي ملائماً للدور.

□. حين نتحدث عن الغريزة، ألا نستطيع أن نفترض بأن الحذر الذي تظهره يعود إلى أنك من الناحية الموسيقية قد علمت نفسك بنفسك؟

- أنا الذي علمت نفسي بنسبة ٩٩٪، هذا صحيح، لكن نقطة الضعف هذه هي في نفس الوقت نقطة قوتي لأنها تدفعني إلى اتخاذ جانب الحيطة والحذر. أنا أصلح أدائي وأحسنه بعد استماعي إلى تسجيل لأدواري، لأني في الواقع (حرفي) يتطور عن طريق الممارسة والتصميم. على كل حال، فإن صوت التينور هو صوت متمرن لا يصل إلى مجاله الفعلي إلا بعد الأربعين.

□. هل تستمع إلى أصوات التينور الأخرى؟

- استمع إلى أصوات مغني التينور القدماء مثل كاروسو، جيلي، شيبا، فهم مثلي الذي احتذيه. أنا في الواقع ألتقط من الجميع ما يعجبني. صوت التينور المثالي برأيي هو الذي يجمع بين الليونة والانسياب في صوت باڤاروتي والحرارة والحيوية في صوت دي ستيفانو، والغنائية والموسيقية في صوت دومينيغو والمهارة التقنية والدقة في صوت كراوس.

□. لدونيزيتي شهرة بأن موسيقاه مثالية للأصوات، هل هذا هو السبب في كونه يأخذ الحيز الأكبر من برنامجك؟

- الواقع أن موسيقا دونيزيتي هي أكثر موسيقا مناسبة للأصوات الشابة. فبغناء أدوار التينور في أوبرا "لوتشيا" أو "روبرتو ديڤيرو" أو "إكسير الحب"، يتوسع الصوت بسهولة وانسياب في حين أن أداء "لاتراڤيتا"

أو "الريغوليتو" لڤيردي يقيد الصوت في مسار ما ويحدده ضمنه.

□. كيف تعلمت طريقة التحكم بتنفسك؟

- بطريقة عظيمة. حين غنيت "البوهيمية" في مسرح السكالا إلى جانب ميريللا فريني، وأثناء غناء اللحن الثنائي، وضعت يدي على جهازها التنفسي، قفصها الصدري، ظهرها وحاولت أن أفهم ماذا يحصل للحجاب الحاجز. لقد فهمت عن هذا الطريق كيف نستطيع أن نقوم بهذا المد والجزر الذي يدعى التنفس. لقد تعلمت منها أيضاً أننا يجب أن نتنفس بأقصى طاقتنا.

□. هل يجذبك البرنامج الأوبرالي الروسيني والموزارتي؟

- إن الصوت يتطور مع الزمن. وصوتي سيصبح حتماً أكثر لياقة وأكثر شاعرية. لكن من يعلم، لربما اتخذ مساراً أكثر حدودية. سأواجه إذاً أدواراً مثل "المعشوقة" لدونيزيتي و"ويليام تل" لروسيني ولكنني لن أغني أعمالاً أخرى لروسيني إذ أن هناك الكثير من أصوات التينور التي تؤدي هذا أحسن مني. أنا أتمرن على موزارت في البيت حتى أنمي الليونة والاسترخاء في صوتي وسأستطيع حتماً بطبيعتي الحيوية أن أغني "الناي السحري" و"الاختطاف من السراي". ولكن من الناحية التقنية هناك مغنون آخرون يستطيعون أن يعطوا جمال هذه الموسيقا حقه أكثر مني. صوت التينور الشاعري هو صوت نادر وأنا لا أريد أن أكون تينوراً عاماً وجاهزاً لكل الأدوار.

□. لقد لعب ريكاردو موتي دوراً كبيراً في بداية أعمالك الغنائية، هل عندك مشاريع مشتركة معه في مسرح السكالا؟

- نعم لقد اقترح علي تعاوناً مشتركاً حقيقياً. لقد التقيته في دهاليز أحد المسارح وكان يبحث عن صوت تينور من أجل "لاتراڤييتا" ولم أكن قد غنيت هذا الدور قبلاً سوى مرتين في مرحلة خطواتي الأولى على المسرح بمرافقة غليندبورن عام ١٩٨٨ ثم في أوبرا مونت كارلو. لقد كان يعلم أنني مازلت مبتدئاً وكان صبوراً جداً. موتي ليس بالطاغية كما يقال عنه و سأذهب إلى السكالا بكل ثقة حتى أغني تحت قيادته دور الدوق في "رويڤوليتو". أنا طبعاً أعرف مقدماً أنه سيحصل صدام مع الجمهور حول نغمة السي الطبيعية التي لم يسمح بغنائها في نهاية أغنية: "لا دونا إي موبيلة" لأن ڤيردي برأيه لم يكتبها. أنا شخصياً أحب هذا التّقليد الذي يدعو إلى غناء هذه النوتة في نهاية الأغنية المذكورة لكني أقبل بقرار موتي.

. ☐ لقد غنيت هذا الصيف لاتراڤيتا في مسرح أورانج، ماذا كان انطباعك عن الغناء في الهواء الطلق؟

- إن توزيع الصوت في المسارح القديمة أسهل منه في المسارح المغلقة. إن "لاتراڤيتا" تحت القيادة الرائعة لميشيل بلاسون والتي هي أقل لمعاناً منها عند موتي لكنها تحوي الرقة الفرنسية، كانت متعة حقيقية. لقد كان هناك بعض الانفصام الصوتي لكن السبب لا يكمن في المسرح المفتوح بل في قلة التدريب.

☐ ☐ ☐

□ معاجم الموسيقا الغربية – حرف D

إعداد محمد حنانا

□ الأعلام

داليراك، نيكولا ١٧٥٣ – ١٨٠٩
DALAYRAC, NICOLAS

مؤلف فرنسي وضع أكثر من خمسين أوبرا، وبعض الرباعيات الوترية والأغاني.

دالا بيكولا، لويجي ١٩٠٤ –١٩٧٥
DALLAPICCOLA, LUIGI

مؤلف وعازف بيانو ومدرس إيطالي، ينتمي إلى المدرسة الحديثة في التأليف الموسيقي، والتي تعتمد سلم الاثني عشر نغمة بدلاً من السلم الدياتوني التقليدي. تتضمن مؤلفاته أوبرات وباليهات وكونشرتات وأعمالاً للأوركسترا مع الكورس، إضافة إلى مؤلفات لآلة البيانو.

داماز، جان ميشيل ١٩٢٨
DAMASE, JEAN-MICHEL.

مؤلف وعازف بيانو فرنسي، وضع أعمالاً قليلة منها كونشرتو بيانو وسارابند للوتريات وباليه وبعض القطع لآلة الهارب.

داكان، لويس كلود ١٦٩٤-١٧٧٢

DAQUIN, LOUIS CLAUDE

مؤلف فرنسي، وضع العديد من الأعمال الدينية، كما وضع العديد من القطع لآلة الهاربسيكورد.

دارچو مسكي، ألكسندر ١٨١٣-١٨٦٩

DARGOMIZHSKY, ALEXANDER

مؤلف روسي ذو نزعة قومية في الموسيقا. كان له الفضل في تأسيس جماعة الخمسة الكبار (القبضة المنيعة)، رواد الموسيقا القومية الروسية، وإن لم يكن واحداً منهم. تتجلى موهبة دارچومسكي في تلحين الكلام الروسي، فقد استطاع أن يخلق من اللغة الروسية نوعاً جديداً من الأغاني تتشابه مع الحديث العادي، أي اعتمد الكلام الروسي أساساً ومنطلقاً في ابتكاراته اللحنية، ونجح عن هذا الطريق في تخليص الموسيقا الروسية من التأثيرات الأجنبية، خاصة الايطالية. وضع بعض الأوبرات منها روسالكا والضيف الحجري، إضافة إلى بعض الأعمال الأوركسترالية والغنائية، والعديد من الأغاني.

دافيد، فيلسيان ١٨١٠-١٨٧٦

DAVID, FELICIEN

مؤلف فرنسي، اهتم بالألحان الشرقية واستخدمها في أعمال الأوركسترا والبيانو. وضع العديد من الأوبيرات والعديد من الخماسيات الوترية.

ديبوسي، كلود ١٨٦٢-١٩١٨

DEBUSSY, CLAUDE

مؤلف فرنسي ولد بالقرب من باريس عام ١٨٦٢، وفي عام ١٨٧٣ انتسب إلى الكونسرفاتوار. حصل على جائزة روما الكبرى على مقطوعته الطفل الخارق

زار روسيا وإيطاليا ومكث فيهما فترة من الزمن ، ثم رجع إلى باريس ليقضي فيها بقية حياته، لم يشغل ديبوسي وظيفة ما ولم يظهر قائداً أوركسترا إلا فيما ندر، وتوفي متأثراً بالسرطان عام ١٩١٨ .

يعد ديبوسي مبدع المدرسة الانطباعية في الموسيقا، تلك المدرسة التي سبق أن تكونت في مجال الرسم بتأثير من أفكار الرسامين الانطباعيين الفرنسيين وأعمالهم أمثال مانيه، مونيه، بيسارو، سيزان، رينوار وغيرهم. تميزت موسيقا ديبوسي بالأصالة والجدة بابتعادها عن كل ما هو مألوف وتقليدي في الهارموني واللحنية، وفي طرحها لقيم جمالية جديدة.

أشهر أعماله - أوبرا بيلياس وميليزاند وكانتاتا الآنسة المباركة، مقطوعة أصيل إله الحقول والبحر وإيبيريا. إلى جانب العديد من الأعمال لآلة البيانو.

ديليب، ك. ف. ليو ١٨٣٦ - ١٨٩١

DELIBES, C.PH. LEO

مؤلف وعازف أورغن فرنسي، وضع العديد من الأوبرات والباليهات، إلى جانب العديد من الأعمال الدينية والأغاني.

ديليوس، فريدريك ١٨٦٢ - ١٩٣٤

DELIUS, FREDERICK

مؤلف إنكليزي من أصل ألماني، درس الموسيقا في كونسرفاتوار لايبزيغ حيث وقع - خلال دراسته تحت تأثير غريغ. اتخذ ديليوس من فرنسا مكاناً لإقامته منذ عام ١٨٩٠ ، وخلال السنوات الأخيرة من حياته فقد بصره وأصابه الشلل، وقد أهدى عدداً من أعماله الموسيقية للمؤلف الانكليزي إيريك فنبي الذي قام بمهمة تدوين أعمال ديليوس بدءاً من عام ١٩٢٨ . يغلب على أعمال ديليوس الطابع التصويري، وهي موسومة بطابع ظروف حياته المتنوعة، وتقع على عاتق قائد الأوركسترا مهمة فهمها كي ينجح في تقديمها، وهنا يكمن السبب

في ندرة تقديمها نسبياً. من أعماله أوبرا كويانغا، وروميو وجولييت القروية، وعدد من الأعمال الأوركسترالية منها آبالاشيا، وفوق التلال، وبعيداً جداً، وتيار البحر، وعند سماع أول وقواق في الربيع، إلى جانب كونشرتو لآلة البيانو، وكونشرتو لآلة الكمان، وعدد من أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

ديساو، بول ١٨٩٤ –

DESSAU, PAUL

مؤلف وقائد أوركسترا ألماني. عاش في فرنسا والولايات المتحدة الأمريكية ما بين عامي ١٩٣٣ – ١٩٤٥. من أعماله أوبرا محاكمة لوكولوس كتب نصها ب. بريخت. إلى جانب العديد من الأعمال الأوركسترالية وموسيقا المسرح (مسرح بريخت) وموسيقا السينما.

ديت، روبرت ناثانيل ١٨٨٢ –١٩٤٣

DETT, R. NATHANIEL

مؤلف وقائد أوركسترا وأستاذ وكاتب أميريكي (زنجي) كندي المولد درس الموسيقا على يد ن. بولانجيه. وضع العديد من أعمال الأوراتوريو، والسويت والكورس، إلى جانب الأغاني. تتجلى في أعماله تأثيرات الموسيقا الشعبية الزنجية.

ديابيلي، أنطون ١٧٨١ –١٨٥٨

DIABELLI, ANTON

مؤلف وناشر نمساوي. درس على يد هايدن. وضع أعمالاً موسيقية لآلة البيانو تتضمن ثالسات دفعت العديد من المؤلفين إلى وضع تنويعات عليها.

دونيزيتي، جاتيانو ١٧٩٧-١٨٤٨

DONIZETTI, GAETANO

مؤلف أوبرا إيطالي وضع أكثر من ستين أوبرا ضمن الأسلوب الايطالي الغنائي والمتميّز بروح الدعابة. من أعماله أوبرا إكسير الحب، ابنة الفوج، دون باسكال، لوتشيا دي لاميرمور. . . إلخ.

عانى دونيزيتي في سنواته الأربعة الأخيرة من مرض عقلي ومن الشلل.

دوبوا، ثيودور ١٨٣٧-١٩٢٤

DUBOIS,THEODORE

مؤلف فرنسي وضع العديد من الأوبرات والأعمال الدينية. شغل منصب مدير كونسرفاتوار باريس ما بين عامي ١٨٩٦-١٩٠٥.

دوكا، بول ١٨٦٥-١٩٣٥

DUKAS, PAUL

مؤلف فرنسي من المتأثرين بالمدرسة الانطباعية في الموسيقا. من أعماله أوبرا أريادن، وقاتل زوجاته، وقصيد الرقص بيري، والعمل الأوركسترالي التصويري أجير المشعوذ، إلى جانب عدد من أعمال البيانو.

دفورجاك، أنطونين ١٨٤١-١٩٠٤

DVORAK, ANTONIN

مؤلف تشيكي ظهرت موهبته الموسيقية وهو لا يزال طفلاً، تلقى تعليمه الأول من مدرس الموسيقا لايهمان ثم استطاع دفورجاك بتشجيع من لايهمان ومساعدته أن يلتحق بمدرسة الأورغن في مدينة براغ عام ١٨٥٧، وبعد سنتين التحق دفورجاك بأوركسترا الأوبرا الوطنية عازفاً لآلة الفيولا. في عام ١٨٧٣ ترك دفورجاك العمل في الأوركسترا ليكرس نفسه للتأليف الموسيقي. في

عام١٨٧٥ التقى براهمز الذي قدم له الكثير من التشجيع، ومنذ تلك اللحظة ابتدأت شهرة دفورجاك تتسع على نحو كبير وملحوظ سواء في وطنه أو خارجه. زار دفورجاك إنكلترا لأول مرة عام ١٨٨٤، ثم توالت زياراته إليها، وأثناء إحدى تلك الزيارات منح دفورجاك درجة الدكتوراه الفخرية من جامعة كامبردج. في السنة ذاتها انضم دفورجاك إلى الهيئة التدريسية في كونسرڤاتوار براغ، وفي العام التالي دُعي إلى نيويورك ليشغل منصب عميد الكونسرفاتوار الوطني فيها لمدة ثلاث سنوات، وبعد عودته إلى براغ استأنف دفورجاك مهامه في كونسرڤاتوارها الذي أصبح بعد عدة سنوات عميداً له، وظل في هذا المنصب حتى وفاته. تزوج دفورجاك من إحدى مغنيات الكورس في دار الأوبرا الوطنية، ورزق بستة أطفال، وتميزت حياته العائلية بالهدوء والسعادة. أسهم دفورجاك في إثراء الموسيقا الآلية، السيمفونية منها وموسيقا الحجرة، كما نجح في تقديم مؤلفات هامة ومتميزة للأوركسترا والكورس، ويعود إليه الفضل في ترسيخ المدرسة التشيكية الموسيقية وتدعيمها، باستخدامه ومعالجته لألحانها الشعبية. ويعدُّ -بوصفه أستاذاً ومؤلفاً- من مؤسسي المدرسة التشيكية الحديثة.

مؤلفات دڤورجاك:

- أعمال أوركسترالية: تسعُ سيمفونيات، خمسُ افتتاحيات، ست عشرة رقصة سلافية، أربع قصائد سيمفونية، مقطوعتا سيرنياد ومتتالية تشيكية.
- أعمال الكونشرتو: كونشرتو للكمان، كونشرتو للبيانو، كونشرتو للڤيولونسيل رقم ١ - ٢.
- أعمال كورالية: ستابات ماتر، ريكوايام، أوراتوريو، ماس، تي - دوم (تراتيل غنائية).

إضافة إلى عشر أوبرات منها أوبرا أرميدا وروسالكا، وعدد هام جداً من أعمال موسيقا الحجرة والبيانو المنفرد.

□ الأعمال الشهيرة

Damnation of Faust,The. – لعنة فاوست

مقطوعة غنائية (كانتاتا) للمؤلف الفرنسي هـ. بيرليوز وضعها عام ١٨٤٦. وضع الكلمات المؤلف بيرليوز بالاشتراك مع أ. چاندوينيه، وهي من مسرحية فاوست للشاعر الألماني چوته.

Dances of Galánta. – رقصات من چالانتا

متوالية أوركسترالية (سويت) للمؤلف الهنغاري س. كودالي وضعها عام ١٩٣٤، وترتكز على مجموعة من الألحان الغجرية من بلدة چالانتا الهنغارية.

Danse Macabre. – رقصة الموت

عمل موسيقي أوركسترالي للمؤلف الفرنسي سان – سان وضعه عام١٨٧٤، وقد استوحاه من صورة قروسطية عن رقصة الهياكل العظمية.

Dante Sonata. – سوناتا دانتي

الاسم المألوف والمختصر لمؤلَّف ف. ليست للبيانو «بعد قراءة دانتي»، وقد صنَّفه تحت اسم فانتازيا شبه سوناتا وقدمه عام ١٨٣٩، وفي عام ١٨٤٩ نقحه وأعطاه شكله الحالي. حوله المؤلف وقائد الأوركسترا الإنكليزي ك. لامبرت إلى مقطوعة للبيانو مع الأوركسترا واستخدمه لرقص الباليه.

Dante Symphony. – سيمفونية دانتي

عمل موسيقي للمؤلف ف. ليست قُدِّم لأول مرة عام ١٨٥٧. ويتكون من حركتين وينتهي بأنشودة تمجيد مريم العذراء يؤديها كورس من النساء.

Daphnis et chloe. – دافنيس وكلويه

باليه للمؤلف الفرنسي م. راڤيل، قدمت في باريس عام ١٩١٢، وترتكز على قصة حب إغريقية قديمة.

Daughter of the Regiment, The. – ابنة الفوج

أوبرا للمؤلف الإيطالي ج. دونيزيتي قدمت في باريس عام ١٨٤٠.

Death and The Maiden. – الموت والفتاة

عنوان أغنية للمولف ف. شوبرت وضعها عام ١٨١٧، ثم أطلق هذا العنوان على رباعيته الوترية مقام ري مينور التي وضعها عام ١٨٢٦ والتي يستخدم في حركتها الثانية مقطعاً من تلك الأغنية ويجعله الثيمة الأساسية لتنويعاته.

Death and Transfiguration. – الموت والتجلي

قصيدة سيمفونية للمؤلف الألماني ر. شترواس قدمت عام ١٨٩٠.

Deborah and Jael. – ديبورا وجيل

أوبرا للمؤلف الإيطالي ي. بيزيتي قدمت في ميلانو عام ١٩٢٢.

Devil's Trill, The. – التريل الشيطاني(الزغردة الشيطانية)

اسم أطلق على سوناتا الكمان مقام صول مينور للمؤلف الإيطالي ج. تارتيني التي وضعها عام ١٧١٤، وفيها تريل شهير يقال بأن تارتيني وضعه ليكون على غرار ما عزفه له الشيطان في الحلم.

Devil Take Her, The. – أخذها الشيطان

أوبرا كوميدية للمؤلف الاوسترالي آ. بنجامين، قدمت في لندن عام ١٩٣١.

Dido and Aeneas. – ديدو وإيناس

أوبرا للمؤلف الإنكليزي هـ. بورسيل، قدمت في لندن نحو عام١٦٨٩، أُخذ النص من ڤيرجيل.

Divine Poem, The. – القصيدة الإلهية

اسم السيمفونية الثالثة للمؤلف الروسي ا. سكريابين. قدمت لأول مرة في باريس عام ١٩٠٥، وتتكون من ثلاث حركات ضمنها المؤلف أفكاره الصوفية.

Doctor Faust. – دكتور فاوست

أوبرا للمؤلف الإيطالي ف. بوزوني أكملها بعد موته المؤلف الإسباني ف. جازناش وقدمت في درسدن عام ١٩٢٥، وضع النص المؤلف بوزوني من أسطورة فاوست وليس من مسرحية چوته.

Dolly. - الدمية

متوالية موسيقية من ستة قطع للأطفال لآلتي بيانو، للمؤلف الفرنسي ج. فوريه، وضعت عام ١٨٩٣، وزعها للأوركسترا هـ. رابو عام ١٨٩٦ وجعلها لرقص الباليه.

Don Carlos. - دون كارلوس

أوبرا للمؤلف الإيطالي ج. فيردي قدمت في باريس عام ١٨٦٧، ودون كارلوس هو ابن الملك الإسباني فيليب الثاني.

Don Giovanni. - دون جيوڤاني

أوبرا للمؤلف النمساوي ڤ. آ. موزارت، قدمت لأول مرة وباللغة الإيطالية في مدينة براغ، كتب نص الأوبرا ل. دابونتي مستوحياً شخصية دون جوان.

Don Juan. - دون جوان

قصيدة سيمفونية للمؤلف الألماني ر. شتراوس قدمت لأول مرة عام ١٨٨٩، وهي مستوحاة من قصيدة شعرية لشاعر لیناو.

Don Pasquale. - دون باسكال

أوبرا هزلية للمؤلف الإيطالي ج. دونيزيتي، قدمت لأول مرة في باريس عام ١٨٤٣.

Don Quixote. - دون كيشوت

١- أوبرا للمؤلف الفرنسي ج. ماسنيه، قدمت لأول مرة في مسرح مونتي كارلو عام ١٩١٠، كتب النص هـ. كاين.

٢- قصيدة سيمفونية للمؤلف الألماني ر. شتراوس، قدمت لإول مرة عام

١٨٩٦ ، استوحاها من رواية دون كيشوت للكاتب الإسباني سيرڤانتس .

Down in the Valley . - في أسفل الوادي

أوبرللمؤلف الألماني ك . ڤايل قدمت لأول مرة في جامعة إنديانا عام ١٩٤٨ ، ويتضمن مخطوط الأوبرا خمس أغان شعبية أميريكية ، أما باقي الأغاني فقد لحنت على ذات النمط .

Dream of Gerontius, The. - حلم جيرونتيوس

أوراتوريو للمؤلف الإنكليزي ا . إيلچار ، قدم لأول مرة في مهرجان برمنغهام عام ١٩٠٠ ، ويتناول هذا العمل حلم جيرونتيوس المحتضر وانتقال روحه إلى العالم الآخر واستقبالها من الملائكة ، إضافة إلى وصف تخيلي للعالم الآخر .

Drum Mass . - قداس الطبل

اسم أطلق على قداس المؤلف النمساوي ج . هايدن الذي وضعه عام ١٧٩٠ ، وسمي هكذا لأن ضربات الطبل فيه بارزة على نحو غير اعتيادي .

Drum - Roll Symphony . - سيمفونية ضربات الطبل السريعة المتعاقبة

اسم أطلق على سيمفونية المؤلف النمساوي ج . هايدن رقم ١٠٣ وذلك لكونها تُفتتح بضربات الطبل السريعة المتعاقبة .

Dumbarton Okas Concerto . - كونشرتو دامبارتون أوكس

كونشرتو لخمسة عشر الة موسيقية للمؤلف الروسي ا . ستراڤنسكي وضعه عام ١٩٣٨ .

□ المصطلحات

D – نغمة ري، وهي النغمة الثانية في سلم دو الموسيقي الغربي.

D Major – سلم ري الكبير (ري ماجور)

D Minor – سلم ري الصغير (ري مينور)

D.C – مختصر كلمة داكابو da capo وتعني العودة إلى أول المقطوعة.

DIM – مختصر كلمة ديمينو يندو، انظر شرح الكلمة في موضعها.

DIV – مختصر كلمة ديفيزي، انظر شرح الكلمة في موضعها.

D.MUS – مختصر دكتوراه في الموسيقا.

Damper – كاتم رنين الصوت في آلة البيانو.

Decrescendo – ديكريشيندو. التدرج في خفوت الصوت.

Degree – الدرجة الصوتية.

Deliberato – الأداء بثبات وعزم.

Delicatamente – الأداء برقة وخفة.

Delicato – الأداء بلطف ونعومة.

Delizioso – الأداء بعذوبة.

Descant – مصطلح أطلق على نوع من أنواع البوليفونية القديمة، ويتحقق بإضافة لحن في الأعلى ليصاحب لحناً آخر في الأسفل، أو بمعنى آخر هو عبارة عن لحنين مستقلين يتحركان في اتجاهات متعاكسة وبأبعاد مختلفة، فعندما يتحرك الصوت الأعلى نحو الأسفل، فإن الصوت المنخفض يتحرك نحو الأعلى وبالعكس. وهناك الديسكانت الإنكليزي الذي يتكون من ثلاثة أسطر لحنية بدلاً من سطرين لحنيين.

Détaché – العزف بواسطة القوس على نحو متقطع.

Development – تفاعل، تطوير.

يأتي قسم التفاعل في المؤلفات الموسيقية التي وضعت ضمن قالب السوناتا بعد عرض الألحان الأساسية، ويعدُّ من أهم الأقسام الموسيقية نظراً لكونه يبرز مهارة المؤلف وبراعته وسعة اطلاعه وخياله الموسيقيين.

Diapason – معيار النغم

أداة أو جهاز لضبط (دوزان) الآلات الموسيقية، وهو على أنواع:

١ – شوكة معدنية تصدر لدى طرقها نغمة لا.

٢- صافرة تصدر عند النفخ أربعة أصوات هي صول، ري، لا، مي.

٣- جهاز كهربائي يعطي جميع أصوات السلم الملون الاثني عشري.

Diatonic - لفظ يطلق على السلالم الموسيقية التي تحوي على أبعاد كاملة وأنصاف أبعاد ويدخل في عداد تلك السلالم، سلالم الماجور والمينور والسلالم القديمة الكنسية.

Diminished Interval - البعد الناقص

Diminished Triad - التآلف الثلاثي (الأكورد الثلاثي) الناقص.

Diminuendo - خفوت الصوت بصورة تدريجية.

Director - قائد الفرقة الموسيقية.

Dissonance - تنافر.

Divertimento - تسلية.

تعبير يطلق على الأعمال الموسيقية غير الجادة والتي تهدف إلى إشاعة جو من المرح والترفيه، وتتكون من عدة حركات، وغالباً ما تكتب لفرقة صغيرة. مثال على ذلك أعمال الديفيرتيمينتو التي وضعها موزارت.

Divisi - مصطلح يستخدم عند كتابة صوتين أو أكثر في ذات السطر، ويريد المؤلف أن يقسم مجموعة ما من الآلات

إلى قسمين أو أكثر ليعزف كل قسم دوراً محدداً في السطر المدون.

Dodecaphonic – أسلوب في التأليف الموسيقي ابتكره المؤلف النمساوي آرنولد شونبرغ، يعتمد الاثني عشر نغمة للسلم الكروماتيكي، وإعطائها أهمية متساوية بدلاً من اعتماده على سلالم الماجور والمينور التقليدية.

Dolce – الأداء بعذوبة.

Dolente – الأداء بحزن.

Dolore – الأداء بأسى.

Dominante – المتسلطة، وهي الدرجة الخامسة في السلم، وتعدُّ من أهم الدرجات بعد الدرجة الأولى في السلم.

Dorian Mode – المقام الدوريانى، وهو سلم موسيقي يبدأ بنغمة ري وينتهي بها. (على أصابع البيانو البيضاء فقط)

Double Bass – آلة الكونترباص، وهي أكبر الآلات الوترية حجماً وأغلظها صوتاً.

Double - Flat – دوبل بيمول (𝄫) وهي علامة خفض مضاعفة إذ تخفض ما مقداره نصفي صوت.

Double - Sharp – دوبل دييز (X) وهي علامة رفع مضاعفة إذ ترفع ما مقداره نصفي صوت.

Down - Beat – حركة يد أو عصا قائد الأوركسترا النازلة عند تحديدها

للضربة الأولى القوية من الميزور.

Drum – آلة الطبل.

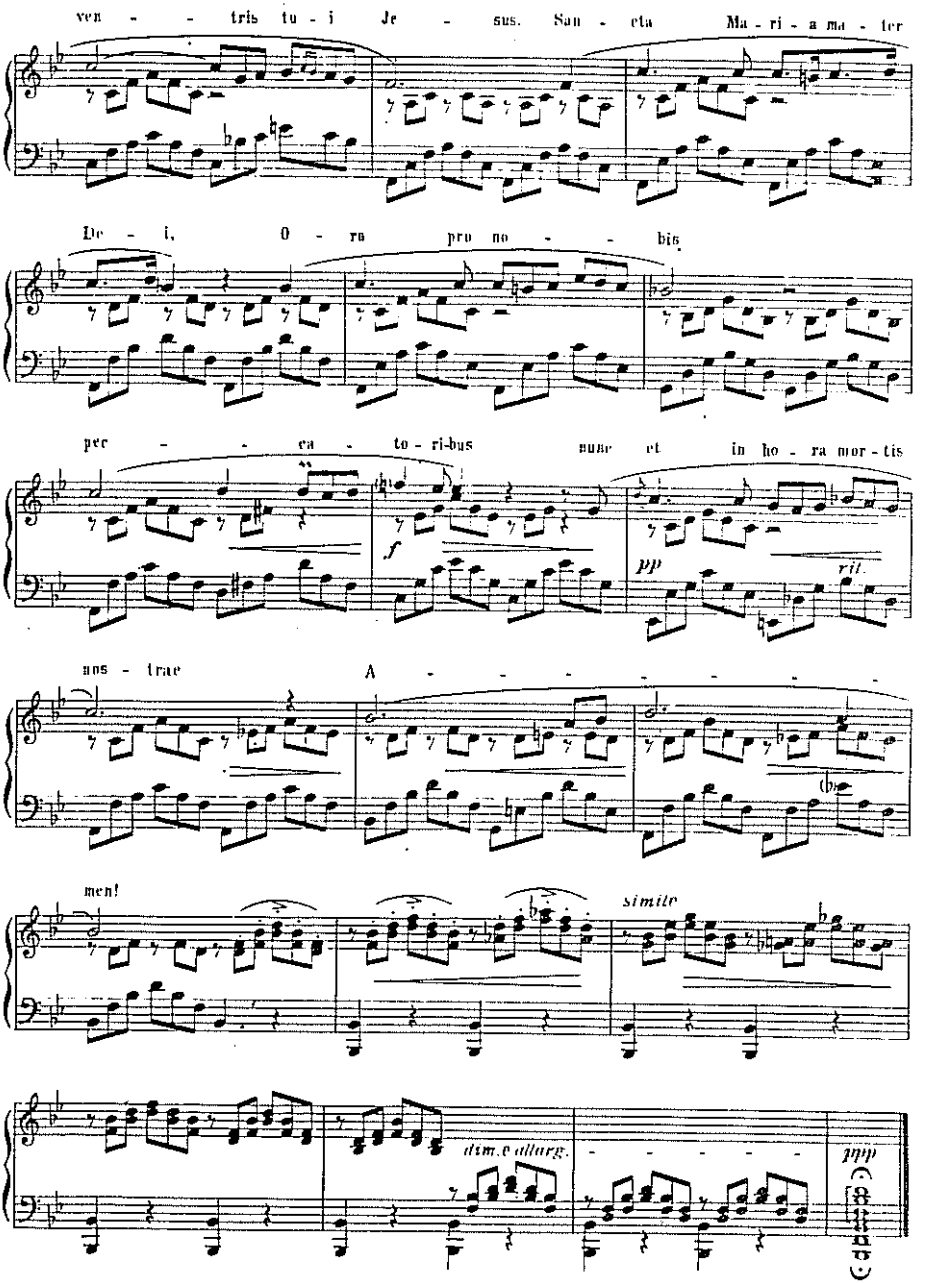
Drum - Sticks – عُصي الطبل.

Drummer – عازف الطبل.

Duetto – ثنائي موسيقي آلي أو غنائي.

Duo – ثنائي موسيقي.

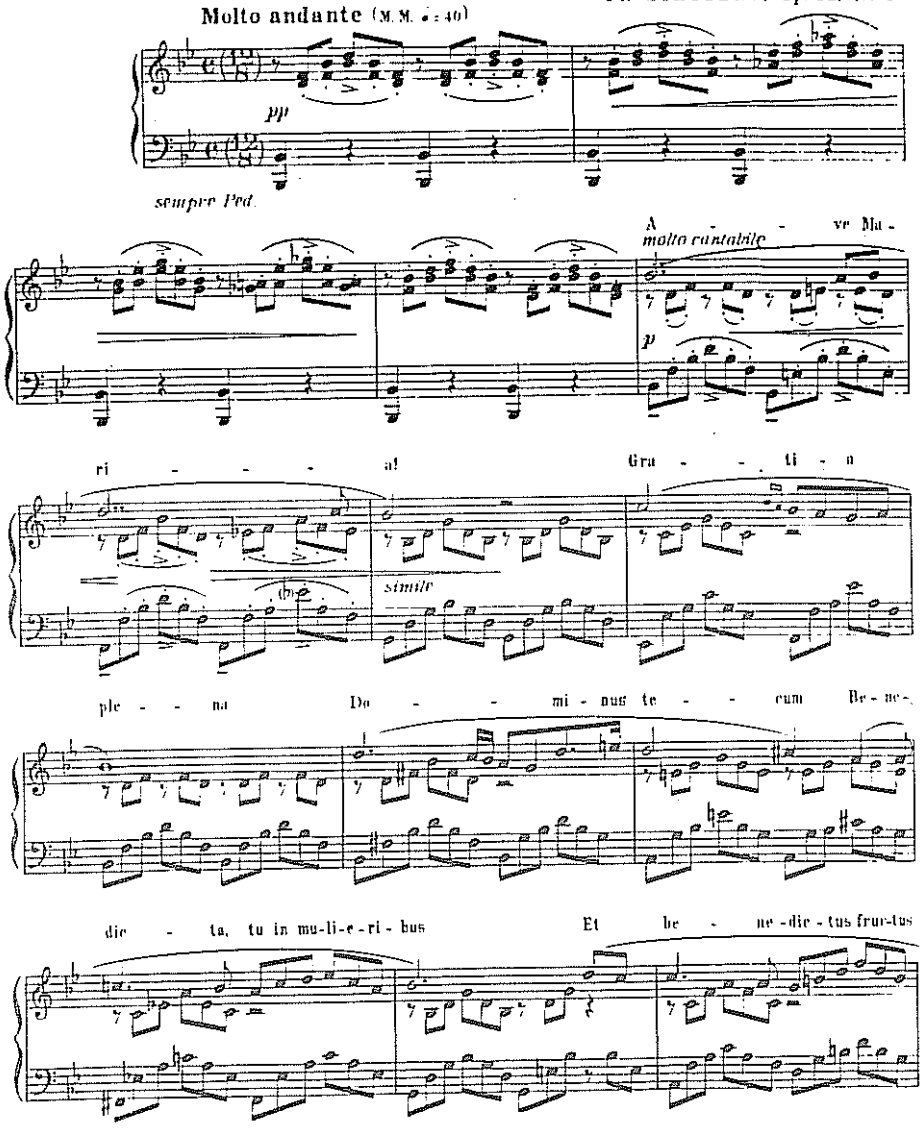
Dur – ماجور بالألمانية.

Duramente – الأداء بخشونة وقساوة.

ven - - tris tu - i Je - sus. San - cta Ma - ri - a ma - ter
De - i, O - ra pro no - - bis
per - - ca - to - ri-bus nunc et in ho - ra mor - tis
f
pp
ril
nos - trae A - - - - - - - -
men!
simile
dim.e allarg.
ppp

آقیه ماریا

AVE MARIA

فرانز شوبرت

Fr. SCHUBERT, Op. 52, Nº 6

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 ٣٠ 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 " Magazine:

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

P.O.BOX....., City .....

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

The " MUSIC LIFE " annual subscription fee: U.S $ 45, payable by cheque to The "MUSIC LIFE " , Subscription Dept .P.O.BOX 31936 Damascus, Syria .

*Hamsa AL WADI in Assad Library 149

Arab News .

* *Glimpes from the Cairo Arabic Music Canference (November 1993)* 152

World News

* *Roberto ALAGNA, the lyric Tenor* 173

DICTIONARY

Dictionary of Western music , Letter D by M.HANANA

* *Biographical names .* 178

* *Musical master pieces.* 184

* *Musical terms.* 189

APPENDIX

* "*Ave Maria* " , Fr. Schubert 194

* ***The Construction of Stringed Instruments***: by Victor Ivanovitch NIKEOROV .Ex.professor of constructing Stringed instruments at the Higher Institute of Music in Damascuse , fourth part will be published in a coming issue

**A.Copland and music appreciation .*The Modal Diatonisme* :a focus*

SPECIAL FILE

Film Music

**Music and Film* : by Mohammed HANANA ,a violonist and music critic 105

* *Music film* : by A.COPLAND 128

* *Walt Disney and music on film* : by N.SIMSOLO 136

NEWS , *Supervised by Rifaat BNAYANE*

Local News

* *What was on in Syria in the world of Music during Autumn 1993* 140

* *The Syrian Violonist Nagmi AL SUKARI in Damascus* 144

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:Eng. Rashad A. KAMEL

Correspondence Address:

MUSIC LIFE MAGAZINE

Mrs. S. KASSAB HASSAN

P.O.Box 31936

Damascus, SYRIA

ABSTRACTS

*Letter from the Editor 6

* *Music and Aesthetics* : by Imad MOUSTAFA.
Different styles , Differnt Musical Aesthetics 8

STUDIES :

* *Old Arabic Music Manuscript* : by Dr .Bechir ODEIMI,Lebanese music researcher . 27

The method of notation used by The Damascene " Shams Al Din AL SEIDAWI" (16th c.) is unique in its eight lined staff

* *The Andalusian and the Oriental MOUASHAH* : by A.Haisam Masri AL DARWISH, music researcher. 82

The greet influence of the Andalusian MOUASHAH on Arabic music

Music Life

A Quarterly Issued by the Ministry of Culture - Damascus , Syria .Winter 1994 - No. 5