

الدالة المعاصرة

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق - ١٩٩٤ - العدد ٦



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 : المهندس رشاد أنور كامل

المراسلات باسم رئيسة التحرير : مجلة الحياة الموسيقية
ص . ب : ٣١٩٣٦ - دمشق - الجمهورية العربية السورية

المعلومات والأراء التي ترد في المواد المنشورة لا تعبر بالضرورة عن رأي المجلة
نشر المواد حسب مستلزمات تكوين العدد
يفضل إرسال المواد مطبوعة على الآلة الكاتبة

سعر العدد: ٢٤ ل.س الاشتراك السنوي:

المحتويات

٦

□ كلمة العدد

□ رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها - إلهام أبو السعود ، الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية بدمشق ، أستاذة مادة الصوفيج في المعهد العربي للموسيقا بدمشق .
٨

بعد عرض لأهمية دور الموسيقا في تربية الطفل ، أكدت الباحثة على ضرورة تحبيب أطفالنا بالموسيقا أولاً عن طريق تذوقهم للموسيقا العربية التي اعتادوا سماعها ثم التدرج بهم نحو الموسيقا العالمية .

□ عناصر الموسيقا الأربعة - اللون الصوتي - آ. كوبلاند ، مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر .
١٧

يشرح الباحث العنصر الرابع الذي تتكون منه الموسيقا وهو اللون الصوتي بعد أن تحدث في الحلقات الماضية عن اللحن والايقاع والهارموني .

دراسات وأبحاث

□ أقدم موسيقا معروفة في العالم ، المرحلة الأوچاريッtie: التلحين وتدوينه - راول فيتالي ، باحث موسيقي من سوريا وأستاذ في علم الفيزياء .
٣٣
الحلقة الثانية من بحث بعنوان : أقدم موسيقا معروفة في العالم وتحدث بصورة خاصة عن رقيم أوچاريت أي عن التلحين والتدوين في المرحلة

الأوچاريته وعن التصحيح الذي قام به الباحث للقراءات الثلاث السابقة لرقيم أوچاريت . حملت الحلقة الأولى عنوان : المرحلة البابلية : سلم موسيقي ومقامات ونشرت في العدد الثاني من مجلة الحياة الموسيقية .

□ الأعداد الموسيقي ، وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان -
رعد خلف ، عازف الكمان الأول في الفرقة السيمفونية الوطنية بدمشق . ٥٦
يستعرض الباحث تاريخ تدوين مؤلفات الكمان والمسار الذي اتخذه
والشروحات التي أضيفت عليه في كل عصر والتي تساعد العازف على معرفة
أماكن الأصابع والوضعيات وحركة القوس والذراعين .

□ جمال عبد الرحيم: التجديد - نبيلة أبو الشامات ، أستاذة مادة
الصولفيج في المعهد العربي للموسيقا بدمشق ، كاتبة موسيقية . ٧١
تستعرض الباحثة لحنة عن حياة المؤلف المصري المعاصر جمال عبد الرحيم
وعن الطريقة التي اتبعها في هرمنة الموسيقا العربية والتجديد الذي أدخله عليها .

□ صناع الآلات الورقية الأوروبيون والروس . فيكتور إيفانوفيتش
نيكيفوروف - أستاذ سابق لمدة ت تصنيع الآلات الورقية في المعهد العالي للموسيقا
بدمشق وحاائز على الجوائز الأولى في عدة مسابقات روسية ودولية في هذا
الجال . ٨٢

حلقة الرابعة من سلسلة بعنوان : بحث في مجال حرفة تصنيع الآلات
الورقية (كمان ، فيولا ، فيولونسيل ، كونتراباص) ، وتحدث بشكل خاص عن
أشهر صناع الآلات و التعديلات التي أجريوها على آلاتهم .

حملت الحلقات السابقة العناوين التالية :
ما قبل العهد الكلاسيكي - العهد الكلاسيكي - أنطونيو ستراديشاري ونشرت
في العددان الثاني والمزدوج (٣، ٤) من مجلة الحياة الموسيقية .
الحلقة الأخيرة في العدد القادم ستطرح مشكلة تصنيع الآلات الورتية في سوريا

ملف العدد

قيادة الأوركسترا

- قائد الأوركسترا، موقع ومهام - د. واهي سفريان ٨٨
- أسرار قائد الأوركسترا - ليونارد بيرنشتاين ١٣٦
- هيريرت فون كاريابيان، قائد أوركسترا القرن العشرين ١٤٠ - آني سيرادازيان
- كلوديو أبادو، روح أوروبا - ريمي لويس ١٥٢
- بريكو وكيلر، رائدتان وحالتان - سوزان زيسيلمان ١٦٣

آصوات و مواقف

إشراف وتنسيق رفعت بنيان ١٦٦

معاجم

معاجم الموسيقا الغربية - حرف E - اعداد محمد حنانا ، عازف كمان وكاتب موسيقي

الأعلام

١٨٣

الأعمال الشهيرة

١٨٧

المصطلحات

١٩٢

ملحق

المحتويات بالإنكليزية

١٩٨



كلمة العدد

تكتسب مسألة الجذور في الموسيقا العربية أهمية كبيرة وخاصة بسبب كونها في منطقة شهدت عبر تاريخها الطويل الموجل في القدم ، حضارات استمرت منذ آلاف عديدة من السنين ، قبل أن تجد الإزدهار الأخير في العصر الذي ساد فيه الإسلام على مناطق شاسعة وتفاعل مع شعوبها وحضاراتها ومورثاتهم في كل المجالات . والموسيقا ، وهي المادة السمعية التي لا تحتاج بالضرورة إلى كلمة مفهومة ، لم تحافظ في أي بلد من بلاد العالم على خطتها البدئي الأول و ذلك بحكم الاتصالات التي جرت بين الشعوب منذ القدم سواء أكانت سلمية أم على شكل فتوحات .

ولقد عرفت الموسيقا العربية الكثير من المؤثرات الهندية والفارسية والأفريقية والبيزنطية وغيرها بسبب من طبع العرب المفتوح على الحضارات ، فقد أخذوا من كل هذه الموسيقات وأعطوا ، وليس أدلة على ذلك من أن الأنغام التي يتعلّمها الموسيقي العربي تحمل أسماء كثيرة تدل على الأصول غير العربية لهذه الموسيقا (العجم والنهاوند والأصفهان والكرد وغيرها) ودرجاتها تحمل أسماء كثيرة تدل على هذا التلاقي مثل (النيم والتريك والزركله والبوسلك وغيرها) ولكن كل هذا لا يثبت أن يعود إلى الدرجة الثانية من الأهمية والشأن حين نرى أن النغمات الأصلية كالبيات والصبا والمحجاز والسيكا وغيّرها ، (رغم الاسم الأعجمي)، إنما هي في الموسيقا الآرامية التي سكنت هذه المنطقة طويلاً قبل الفتح الإسلامي .

لقد تجلّت هذه اللمعات في ندوة أقامها مركز الدراسات والبحوث الرعوية في أنطلياس ، لبنان ، في ربيع هذا العام ضمن فعاليات المؤتمر الثاني لإحياء التراث

السرياني وعملت عنوان الألحان السريانية حضارة حية . والسريانية والأرامية من الناحية الإنسانية واللغوية والثقافية هما الشيء نفسه مع تفاصيل لا تخص الموسيقا ، وهذا يستدعي أمرين : أولهما لفت نظر الموسيقيين النظريين العرب إلى هذا الموضوع ليخوضوا فيه ب موقف علمي واضح ، وثانيهما لفت نظر الذين استمروا في حمل الموسيقا السريانية وعرّفوا العالم الغربي عليها إلى ضرورة إيضاح هذه العلاقة ، وذلك في نطاق ملتقى محلي علمي واسع تكون فيه المناقشة حرّة مفتوحة وإيجابية ومصحوبة بالأمثلة .

إن مجلة الحياة الموسيقية بعد أن طرحت هذه الفكرة تقدم رجاءها إلى القراء بأن يشاركوا في الموضوع لعلنا نجد الوسيلة لتحقيق ملتقى جديد يسبقه إعداد كاف ويخلص إلى نتائج ملموسة ، ولا ننسى أن كل المهتمين بهذا الموضوع هم من أبناء شعبنا المخلصين في حمل الرسالة الإنسانية والتراثية .

رئيسة التحرير

□ رؤية جديدة لتعليم الموسيقا العربية في مختلف مراحلها

إلهام أبو السعود

- الموجهة الأولى للتربية الموسيقية في وزارة التربية بدمشق

- أستاذة مادة الصولفيج في المعهد العربي للموسيقا بدمشق

فئة كبيرة من مثقفينا تعتبر ثقافة العالم المتقدم هي الثقافة الوحيدة القادرة على انتشال الإنسان من الحضيض ورفعه إلى الذروة في أي بلد من البلدان النامية، ولكن هذه الفئة في الوقت ذاته تؤمن بأن ثقافتها لا تكتمل إلا بالرجوع إلى ثقافات البلدان النامية قد يها وحديثها.

إنَّ المرحلة التاريخية الصعبة التي يمر بها إنساننا تتميز بسعي هذا الإنسان إلى تغيير ما حوله وما بنفسه للارتقاء إلى مستوى حضاري أكثر شأنًا وسيله في ذلك أن ينهل من الحضارة الأوروبية بالدرجة الأولى من ناحية، والعودة إلى تراثه من ناحية أخرى . ونحن وبعد أن عرفنا أنَّ تراثنا يركز على تاريخ حضاري حافل، بدأنا نعي ما لصلق الشخصية القومية للمثقف من أثر في الاشتراك بالعملية الحضارية العالمية وتقديم نصيه فيها ، بدأنا نؤمن بأنَّ مثقفينا الذين يعتزون بتراثهم من أدب وفن وتقالييد هم السباقون إلى الدخول في عالم الحضارة العالمية حيث ينطلقون إلى الاهتمام بتراثهم بالشكل المدروس .

إنَّ وعي التراث هو جزء من وعي الذات ووعي الذات هو بداية البداية ، لذا فتحديد ملامح شخصيتنا القومية هو الطريق للبحث عبر جذور تراثنا .

ولا بد لنا هنا أن نتحدث عن هوية الموسيقا العربية وعيزاتها . ويمكن تعريف الموسيقا العربية بأنها تلك الموسيقا التي نسمعها ونتذوقها ويفهمها أهلها العرب ، ويعرفها غير انهم الأتراك والiranians ، وأنها عربية وليس غير ذلك . وهنالك تعريف تاريخي لهذه الموسيقا يقول :

أنها تلك الموسيقا التي ابشتقت من الجزيرة العربية في العصر الجاهلي وازدهرت في العصر الاسلامي في مكة والمدينة ، وانتقلت إلى دمشق في العصر الاموي وإلى بغداد في العصر العباسي ، ومن بعدها إلى قرطبة وغرناطة وشبيلية في الأندلس . بعد ذلك توزعت في مختلف أصقاع الوطن العربي ، ولا تزال حتى يومنا هذا .

وهنالك تعريف علمي للموسيقا العربية وهو أنها تمتاز بنظام السلم الصوتي والايقاع الرمزي والآلات الموسيقية والمقامات العربية ثم الحدث الاجتماعي الذي تقدم فيه هذه الموسيقا .

إن كل من يريد أن يسمع ويتذوق ويفهم الموسيقا في العالم عليه أن يتعلمها كما يتعلم الإنسان اللغة الأجنبية . وهناك ثلاث مستويات للاستماع ، فليس كل من يسمع يفهم . فإذا كنا نسمع إلى الموسيقا الافريقية فهذا لا يعني أننا فهمناها ، وإذا كنا قد فهمناها فهذا لا يعني أننا تذوقناها .

إذن يجب علينا أن نسمع ونتعلم حتى نفهم ، وهذا يحتاج إلى تدريس وإلى دراسة ، فالذوق الموسيقي ليس بوهبة تخلق مع الإنسان . فهو لا يولد وهو يتذوق الموسيقا العربية أو الغريبة ، وإنما يتأثر بالبيئة التي ولد فيها حيث تلعب هذه البيئة في بلورة الذوق الموسيقي لدى الفرد في المجتمع دوراً هاماً ذلك أن التربية الموسيقية تبدأ لدى الإنسان وهو لا يزال جنيناً . وقد ثبت علمياً أن الجنين يتأثر بالأصوات التي تحدث إلى جوار أمه التي لا تزال تحمله . والبيئة هنا تلعب دوراً

غير مباشر في بلورة الذوق الجمالي عند الفرد عن طريق وسائل الاتصال العامة كالذيع والتلفاز والسينما وغيرها وما يسمعه الانسان شاء أم أبى في الشارع والبيت وفي كل مكان ، وهذا له تأثير غير مباشر على التربية . وعلينا أن نضبط هذا التأثير بحيث لا يترك علامات سلبية على الفرد ويشوه ذوقه الجمالي .

إذا أحصينا ما نسمعه يومياً نجد أنه من الموسيقا الاستهلاكية التجارية التي تساعد على تشويه الذوق الجمالي للفرد . ومن المؤكد أن الذوق الجمالي العربي قد شوه عن طريق وسائل الاتصال بحيث أن العربي أصبح لا يفرق بين الجيد والرديء من الموسيقا العربية ، ولا يبالغ إذا قلنا بأن كثيرين لا يعرفون ما هي الموسيقا العربية وما هي مميزاتها ، لأنهم في الواقع ضحية لهذه الأنواع من الموسيقا ولهمولاء الموسيقيين الذين يرشقون الحانهم كل ساعة من ساعات اليوم .
وهنا لا بد أن نتحدث عن دور المدرسة في التربية الموسيقية وما هو الدور الذي يمكن أن تقوم به ؟

من المؤكد أن للمدرسة الدور الرئيسي والمباشر في التربية الموسيقية . ولنفرض أن التربية الموسيقية في المدرسة تعتمد على ميزات الموسيقا العربية أي أن المنهج الموسيقي التربوي هي منبقة من صميم الموسيقا العربية وتعتمد في كل مراحل التعليم على الموسيقا العربية فقط وليس العكس كما هي الحال عندنا بالنسبة للموسيقا الغربية . إن هذا لا يعني البعد كل البعد عن دراسة الموسيقا الغربية ، بل يجب أن تسير دراسة الموسيقا الغربية جنباً إلى جنب مع دراسة الموسيقا العربية مع حفظ التوازن بين النوعين . إن ما يمكن وصفه بالتناقض ما بين القومي والعالمي في مجال التراث يتلاشى ، إذا ما وضع كل منهما بمكانه الصحيح ، ليسيرا معاً في خطدين باتجاه واحد يأخذ كل منهما من الآخر ويعطيه ، ويؤثر كل منهما على الآخر ويتأثر به وذلك للوصول إلى هدف واحد مشترك ألا وهو فتح المجال أمام الانسان

المعاصر للاستفادة مما أنجبته البشرية من خير ليكون عوناً له في محاولاته المستمرة للبلوغ مثل أعلى لانسان جيد وفعال ، يمكن لقدراته ان تتفتح بحرية وتبدع أكثر فأكثر.

فإذا أردنا أن نهيء جيلاً واعياً ذا ذوق موسيقي سليم يفرق بين الجيد والرديء ويكون مستقبلاً جمهورنا الوعي والناقد الموسيقي المفهوم ، والفنان الذي يعتز بهويته الموسيقية العربية ، والعالم الموسيقي . . إذا أردنا تحقيق كل ذلك فإن التربية الموسيقية في الوطن العربي والمجتمع العربي يجب أن تبدأ في دور الحضانة ورياض الأطفال ، فالمدرسة الابتدائية ، فالمدرسة الاعدادية ، فالثانوية ، حتى تنتهي في الجامعة وعلى المستوى الأكاديمي التخصصي وليس العكس .

وما يتم في الواقع في المجتمع العربي أن معظم الدول العربية تبدأ بتأسيس المدارس الموسيقية العليا ، وكأنهم يبنون سقف البيت قبل أساسه ، دون الالتفات إلى النقطة الحساسة في البناء وهي أن الأساس دائماً أهم من السقف .

وبما أن التربية الموسيقية هي من أهم الوسائل التي تتحقق التربية الجمالية ولها تأثيرها الخاص على مواد التعلم ، كما أنها تساهم في تربية الذوق وتحقيق النمو المتكامل للطفل والراشد على حد سواء في مختلف نواحيه وتساعده على تحقيق أكبر درجة من التوافق والتكيف مع ما يحيط به من ظروف وأحوال ، فمن الأخرى بنا أن نوظف التربية الموسيقية في مسار تعريف الناشئة على تراثهم الموسيقي العربي مع توجيه الامكانات لاستغلال المصادر الموسيقية لهذا الرثاء منذ مرحلة رياض الأطفال ، وإطلاعهم على مميزات الموسيقا العربية عبر مناهج جديدة تتماشى مع أحدى الطرق المتبعه في تدريس المادة في كل مراحل التعليم مع التركيز على الجوانب العملية والابتعاد عن النظريات المجردة التي لا تتماشى مع طبيعة المادة .

وقد لانبالغ إذا قلنا أن التربية الموسيقية تشارك وتساهم في جميع نواحي التربية عامة . ويكتنأ أن نعتبر أن هذه المساهمة هي الهدف المباشر من التربية الموسيقية ، وقد قال شتاين أن التربية الموسيقية تساهم في التطور المنسجم للملكات الإنسانية ، أما سيمون فوضح أثر التربية عامة بقوله إن التربية الموسيقية تساهم بالعملية التي تخلق فكراً من فكر وقلباً من قلب . وهذا داروين يبين أثر الموسيقا من الناحية الوجدانية من طبيعتنا فيقول : ((لو قدر لي أن أحيا حياتي مرة أخرى لكتت رسمت لنفسي خطة قراءة شيء من الشعر والاسعاء إلى شيء من الموسيقا ، فإن فقدان هذا الذوق هو فقدان السعادة)).

والطفل بوصفه كائناً اجتماعياً في حاجة شديدة للاتصال بالأخرين والتفاهم معهم . والموسيقا هي التي تهيء له الفرص لمشاركةهم في شعرهم والتعبير عنما يجول في نفسه من عواطف تعبيراً آخرأ ، فهي والحالة هذه عامل هام في تنمية شخصية الطفل وإرهاص حاجته للجمال .

وهكذا نجد أن الطرق التربوية الحديثة تعتمد على التطبيق العملي والبعد كل البعد عن التعليم النظري المجرد الآلي في حين كانت الطرق القديمة في التعليم تستند على نظرية التعليم بالأجزاء والتدريب الميكانيكي الآلي ولهذا كان الهدف تعليم طريقة التعبير الموسيقي وليس التعبير الموسيقي نفسه ، وهي بهذا تشبه الطريقة القديمة في تعليم اللغة التي تعنى بتعليم القواعد وتهتم بتعليم أجزاء الكلام لا الكلام نفسه ، هدفآ بذاتها وليس وسيلة . تستند النظرية الحديثة المستقبلية في تعليم التربية الموسيقية على علم النفس الوظيفي والنظرية التجريبية الديقراطية في التربية وتقول هذه النظرية : إن أفضل طريقة لتعلم الحقائق والمهارات في الموسيقا يجب أن تكون عن طريق استعمالها في ظروف طبيعية . إذن يجب ألا يتعلم الطفل الموسيقا كحقائق مجزأة ، وإنما عن طريق استعمالها في

تجارب لها معنى لأنها منبثقة عن خبرته. وبذلك تكون مهمة المعلم تزويد الأطفال بتجارب عديدة ومتعددة وذلك بتهيئة الفرص لهم للاصغاء للقطع الموسيقية التي تناسب وقدراتهم والعرف على الآلات المختلفة، لا بل انشاء وابتكار مقطوعات موسيقية بسيطة كل حسب استعداده وميوله عربية منها وغربية. وبذا تعتمد الطريقة التحليلية بدلاً من الطريقة التركيبية.

هذا ويكون أساس توجيه الطفل في هذا المجال هو المعلم، إذ أن التربية الموسيقية حق من حقوق الطفل العربي، وعندما يتتوفر هذا المعلم المؤهل تربوياً وفيماً والذي يتتابع باستمرار دورات موسيقية لتعزيز معلوماته أولاً وإطلاعه على أحدث الطرق التربوية المتبعة في تعليم الموسيقا ثانياً نكون بذلك قد أستنا هذا الجيل الواعي المتذوق الذي بدأ بدارسة التربية الموسيقية وفق طرق تربوية حديثة تساعده على الانتقال إلى الدراسات الموسيقية التخصصية بعد تعهد هذه المواهب بالرعاية والاهتمام وذلك بتخصيص برامج تعليمية للموسيقا تثبت من خلال التلفاز والإذاعة تناسب مع مختلف المراحل لتوضيح وتشبيت المعلومات الموسيقية التي يتلقاها الناشئة. كما تقدم بشكل خاص مع هذه البرامج، الأغاني الشعبية والموسيقا التراثية على مستوى العالم العربي لتساعد على نشر الثقافة الموسيقية العربية.

ومنذ مرحلة رياض الأطفال مروراً بالمرحلة الابتدائية والاعدادية والثانوية وصولاً إلى المرحلة الجامعية تركز المناهج بالدرجة الأولى على عنصر التذوق الذي كان قد يبدأ عبارة عن شرح وتقرير لحياة مؤلف أو نوع تأليف أو تحليل مقطوعة موسيقية دون شواهد عملية. فالاستماع إلى غاذج موسيقية عربية وغربية يتركز على اطلاع الناشئة على عالم الجمال الصوتي ومساعدتهم على الاستماع بالاستماع العقلي. وكمبدأ عام من الأجدى أن يبدأ الاستماع إلى التراث

الموسيقي العربي قبل الغربي وأسماع شواهد المؤلفات الآلية والغنائية والتعرف على الآلات الموسيقية، إذ أن هذا التراث مألف من خبرات الطفل، ثم التدرج إلى الغربي بالدرجة الثانية.

إن الوعي يتكون في الحاضر ولكنه يمتد إلى الوراء متوجلاً في الماضي وإلى الأمام صانعاً المستقبل، لذلك فوعي الإنسان الذي يتشكل عبر الماضي، لا يمكن أن نفصله عن الحاضر بل لا يحق لنا أن نفعل إن أردنا الوصول إلى أفضل النتائج، ولا ننسى أن الماضي قد ألهب قلوب الكثيرين من الشوار الذين انطلقوا من الحاضر في سبيل مستقبل أفضل، لهذا ولكي تتمكن من صنع مستقبلاً بأيدينا ضمن ظروف الحضارة الإنسانية بجموعها لا بد أن ننطلق من تراثنا الذي يمثل ارتباطنا بالماضي لتغيير واقعنا الثقافي الحضاري باتجاه المستقبل نحو الصورة التي نتمنى أن يصبح عليها هذا الواقع. أما التراث العالمي أو العربي فهو اليوم في متناول أيدينا وعلينا أن ندرك أهمية اطلاعنا على هذا التراث ونكتنا منه. وهذا التعرف والتمكن هما حجراً أساساً في تطورنا الثقافي.

إن إنساناً يتميّز إلى المجتمع العربي وهذا الانتماء يقوى ارتباطه بتراث هذا المجتمع وإن كنا لا نلاحظ ذلك من الوهلة الأولى أحياناً فإننا بقليل من المحاولات و من الرعاية نتوصل إلى توعية وتعريف الإنسان العربي على خصائص تراثه وعيماته وإلى اكتشاف موطن الجمال والروعة والسحر فيه. إن الجو الملاائم والمكان المناسب يساعد على الاستيعاب أثناء الاستماع ولتحقيق ذلك يجب أن تخصص قاعات للاستماع الموسيقي مجهزة بأدوات الاستماع الموسيقي الضرورية.

ومن خلال المسابقات السنوية للموسيقا العربية بين التلاميذ والطلاب المهووبين في الأداء الأفرادي أو الجماعي عزفاً كان أم غناءً، على مستوى القطر

العربي الواحد ومن ثم على مستوى العالم العربي، (حيث يساعد ذلك على تبادل الأغاني الشعبية وموسيقا التراث العربي بين الدول العربية وعلى نشر التراث العربي عامة)، تتطور هذه المواهب مما يؤدي أولاً إلى زيادة الاهتمام بالآلات العربية وتعلمها والوصول بالموهوبين إلى الابداع من خلال التنافس الموسيقي، كما يتم وبالتالي التركيز على الموسيقا والأغاني الشعبية المناسبة لمستوى كل مرحلة في كل قطر، وذلك بعد انتقاء أجمل الأعمال وأكثرها صلاحية للتعريب.

أما بالنسبة للأغاني المدرسية فيجب التركيز على أن تكون النصوص باللغة العربية البسطة في المرحلة الابتدائية وتتدرج إلى الصعوبة خلال المراحل المتعاقبة فيما عدا الاحتفاظ بأغاني التراث وتعليمها دون أي تغيير أو تحويل في لهجتها العامية. كما يجب أن تتضمن نصوص الأغاني معان أدبية وتربيوية من مستوى رفيع، إذ أن الأغنية في المدرسة هي إحدى الوسائل الهامة التي تستطيع بها الناشئة التعبير عن انفعالاتها في لحظة ما، وقد تكون مصدراً سروراً كبيراً للأطفال والكبار على حد سواء. والفنان الجماعي فيه ارهاf لحس المتعلم موسيقياً وترسيخ للمفاهيم الأدبية والتربوية.

ويذلك تقوم التربية الموسيقية بنقل التراث الثقافي والجمالي للمجتمع إلى الأجيال الناشئة وينشأ لدينا جيل واع ذو ذوق موسيقي سليم يفرق بين الجيد والرديء من النماذج الموسيقية العربية الغنائية منها والآلية ويصبح لدينا الجمهور الوعي الناقد. عندها يتم التطوير والاكتشاف لقوالب موسيقية جديدة وأفكار موسيقية متطرفة نحو الأفضل.

إن عملية التطور الحضاري في بلد عربي ما متوقفة على وعي التراث العربي والتراث العالمي على حد سواء، وهذا الوعي مرتبط بدوره بكيفية اتصال هذا

التراث الانساني إلى الجماهير وتعريفهم به ليصبح في مقدور كل إنسان أن يشترك في التطور المنشود وأن يكون له نصيب فيه. وكلمة التطور هذه شائعة جداً عندنا نتحدث عنها كثيراً دون أن نعرف بالتحديد ما هو الذي نريد تطويره وفي آية وجهة. إن التطور المقصود ليس مجرد انتقال من طور لأخر أو مجرد تقليل لهذه ولتلك من الفظواهر الحضارية في بلدان أخرى، وإنما تحقيق لأعمال ورغبات شعب معين يخطط لنفسه مستقبلاً معيناً يلبي له حاجاته ويحقق تطلعاته إلى حياة أفضل ومركز أرقى بين الشعوب.



□ عناصر الموسيقا الأربع.

آ - كوبلاند

مؤلف وناقد موسيقي أمريكي معاصر

ترجمة محمد حنانا

اللون الصوتي Tone color

يأتي بعد الايقاع ، واللحن ، والهارموني . اللون الصوتي ، وكما هو مستحبيل سماع الحديث دون جرسه المميز ، كذلك الموسيقا فانها تتحقق من خلال لون صوتي مميز . إن اللون الصوتي في الموسيقا يشابه اللون في عالم الرسم ، فإنه عنصر كفالت ليس بسبب الشراء الواسع الذي سبق أن اكتشف من خلاله ، ولكن بسبب الامكانيات الامحوددة التي يمكن أن يصل إليها مستقبلاً .

إن اللون الصوتي في الموسيقا هو تلك الخاصية الصوتية التي تحدثها واسطة من الواسطات المتتجة للصوت الموسيقي ، وهذا تعريف اصطلاحي لشيء يدو أنه مألف لأي كان . وكما تعرف جميع المخلوقات البشرية الفرق بين اللون الأبيض والأخضر ، كذلك فإن إدراك الفروق بين الألوان الصوتية هو إحساس فطري متصل علينا منذ الولادة ، وإنه لمن الصعب تصور إنسان لا يستطيع التمييز بين صوت الباص (الصوت المنخفض) ، وصوت السوبرانو (الصوت الحاد) ، أو بين صوت آلة الترuba ، وصوت الشيولونسيل . إن المسألة ليست في معرفة أسماء الأصوات أو الآلات ، بل ببساطة في إدراك الفرق في خاصية الصوت فيما لو سمع اثنان منها من وراء ستار .

لذلك فإن كل فرد مهياً لبداية طيبة حيال معرفة الألوان الصوتية المختلفة. فلا تدع هذه القدرة الفطرية تقتصر على تذوق لون واحد مفضل لديك مما يبعد الألوان الصوتية الأخرى. أنا أعني ذلك الرجل الذي يعبد صوت الكمان وينأ بنفسه بعيداً عن آية آلة أخرى. إن المستمع المتمرس يرغب دائماً في توسيع اهتمامه ليشمل كافة ضروب الألوان الصوتية المعروفة. علاوة على ذلك ورغم أنني نوهت سابقاً بأن كل فرد قادر بفطنته على تمييز الفروق بين الألوان الصوتية، هناك فروق دقيقة لا تميزها إلا خبرة الاستماع. حتى الطالب في بداية دراسته للموسيقا يجد صعوبة في التمييز بين صوت الكلارينيت وصوت شقيقها الباص كلارينيت.

على المستمع العاقل أن يكون له هدفان في علاقته مع اللون الصوتي:

أ - أن يعمق درايته ب مختلف الآلات الموسيقية وباللون الصوتي المستقل لكل آلة على حدة.

ب - أن يتوصل على نحو أفضل إلى إدراك الغرض التعبيري الذي من أجله استخدم المؤلف تلك الآلة الموسيقية أو تلك المجموعة من الآلات.

قبل استكشاف كل آلة موسيقية على حدة بطبعها المميز وبإمكاناتها الصوتية، علينا أن نفسر موقف المؤلف تجاه الاحتمالات المتيسرة لديه في استخدامه للآلات. على الرغم من كل شيء ليس هناك من لحن يولد وهو مقسم بشوب صوتي، فكثيراً ما يجد المؤلف نفسه أمام لحن يمكن أن تعزفه آلة الكمان، أو آلة الفلوت، أو آلة الكلارينيت أو آلة الترومبيت، أو نصف ذرينة من الآلات الأخرى. إذن ما الذي يجعله يقرر اختيار آلة دون غيرها؟ شيء واحد فقط، أنه يختار الآلة ذات اللون الصوتي المحدد والتي تعبّر أكثر من غيرها عن مدلول فكرته، وبكلمات أخرى لقد حددت اختياره الآلة ذات القيمة التعبيرية

المحددة، وهذا صحيح فيما يتعلق بألة واحدة، ولكنه صحيح أيضاً فيما يتعلق بالمجموعات المختلفة من الآلات.

إن المؤلف الذي يختار آلة الباصون بدلاً من الأوبوا، يتوجب عليه أن يقرر مجموعة من المجموعات (مجموعة الوتريات أو الاوركسترا بكمالها) التي تخدم فكرته الموسيقية، وفي كل الحالات فإن الشيء الذي يجعله يقرر هو المعنى التعبيري الذي يرغب في إيصاله.

بالطبع هناك حالات يتصور فيها المؤلف وعلى نحو فوري لحنًا ما مع ردائه الصوتي، ويوجد في الموسيقا أمثلة رائعة على ذلك، من هذه الأمثلة لحن الفلوت المنفرد الذي يأتي في بداية مقطوعة دييويسي "أصليل الله الحقول" فلو قدم هذا اللحن على آلة أخرى غير آلة الفلوت لأحدث احساساً عاطفياً مختلفاً جداً، وبالتالي فإنه من المستحيل أن تتصور أن دييويسي تخيل اللحن أو لأنم قرر بعد ذلك إعطاءه لآلة الفلوت، والأرجح أنه تصور الاثنين معاً في وقت واحد. ولكن حتى الآن ليس ذلك هو المهم.

حتى في الحالة التي ترد فيها الألحان إلى مخيلة المؤلف بكمال ردائها الأوركسترالي، فإنه وخلال قسم التفاعل في ذات القطعة والذي يلي قسم العرض، قد تدعو الحاجة إلى معاجلة أوركسترالية متنوعة لذات اللحن. فالمؤلف في هذه الحالة يشبه الكاتب المسرحي الذي يحدد ثياب مثلاً جالسة على مقعد في الحديقة، فالكاتب المسرحي أراد من وراء تحديد ثيابها على تلك الطريقة أن يُطلع المشاهد على حالتها النفسية عند رفع الستار، إنها ليست مجرد ثياب جميلة بل هي مصممة تصديقاً خاصاً كي تعطي إحساساً متميزاً حول تلك الشخصية في ذلك المشهد الخاص. كذلك الحال بالنسبة للمؤلف الموسيقي الذي يخلع ثوباً على لحن موسيقي، وإن السلسلة الكاملة من الألوان الصوتية التي تحت تصرفه غنية

جداً، والادراك الواضح للشعور العاطفي الذي يود نقله هو الذي يجعله يقرر إختيار آلة موسيقية دون غيرها، أو مجموعة من الآلات دون غيرها.

إن فكرة العلاقة الحتمية بين لون صوتي معين من أجل موسيقا معينة هي فكرة حديثة نسبياً، إذ يجد من المرجح أن المؤلفين قبل هاندل لم يكن لديهم إحساس قوي باللون الآلي، ولم يتجلّش الكثير منهم عناء الاشارة الواضحة للآلة المطلوبة لأداء مقطع معين ويفيد بجلاء أنها كانت مسألة عدم اهتمام بالنسبة إليهم أ أدت الأدوار الأربع المدونة أربعة من آلات النفع الخشبية أم أربعة من الآلات الورقية. أما في هذه الأيام، فإن المؤلفين يصرّون على آلات محددة من أجل أفكار محددة، ويؤلفون لها بطريقة متميزة لدرجة أن دور الكمان لا تستطيع تأدیته آلة الاوبرا حتى لو كان ضمن حدود امكانياتها.

إن كل لون من الألوان الصوتية الذي يمكن للمؤلف استخدامه وجده طريقه إلى الموسيقا على نحو تدريجي. كان ثمة ثلاثة مراحل معقولة، في الأولى كان لابد من اختيار الآلة الموسيقية، ولما كانت الآلات الموسيقية شأنها في ذلك شأن كل المخترعات تبدأ عادة على شكل بدائي، فإن المرحلة الثانية كانت مرحلة تحسين تلك الآلة وتطويرها، أما المرحلة الثالثة فهي ضرورة حصول العازفين تدريجياً على مهارات تقنية في العزف على الآلة الجديدة. وتلك هي قصة البيانو والكمان وغالبية الآلات الموسيقية الأخرى.

ما من شك في أن كل آلة موسيقية لها حدودها بغض النظر عن درجة الكمال التي وصلت إليها، فهناك حدود في المجال الصوتي والقوة الصوتية والأداء. كل آلة تستطيع إعطاء أصوات منخفضة ضمن حدود معينة، أو إعطاء أصوات حادة ضمن حدود معينة، وكثيراً ما يتمنى المؤلف لو أن الاوبرا تستطيع أن تعطي فقط نصف صوت أخفض من حدودها، ولكن دون فائدة، فهذه حدودها. كذلك الأمر فيما يتعلق بحدود القوة الصوتية. إن آلة الترومپيت رغم أنها تعطي أصواتاً

قروية بالمقارنة مع آلة الكمان إلا أنها لا تستطيع أن تعطي أكثر من طاقتها. إن المؤلفين كثيراً ما يتأنلون نتيجة إدراكيهم لهذا الواقع، ولكن لا سبيل إلى تجنب هذا الواقع.

ينبغي على المؤلفين أيضاً أن يضعوا نصب أعينهم صعوبات الأداء ، فرب فكرة لحنية قد لها أن تُعزف على آلة الكلارينيت ، شكلت مجموعة نغماتها أمام العازف صعوبة لا يمكن التغلب عليها نظراً للطبيعة تركيب آلة ، وربما كانت هذه المجموعة من النغمات ذاتها سهلة الأداء بالنسبة لآلة الأوبرا أو آلة الباصون . لهذا فإن المؤلفين ليسوا بأحرار في اختيارهم للون الصوتي الموسيقي .

مع ذلك فإنهم في وضع أفضل بكثير من أسلافهم . ولأن الآلات الموسيقية شأنها شأن الآلات الأخرى تطرأ عليها التحسينات ، فإن أي مؤلف معاصر يتمتع بجزءاً في مجال اللون الصوتي لم تكن متاحة أمام بيتهوفن . إن لدى مؤلف اليوم مواد متقدمة يعمل بها إلى جانب ما يستفيده من تجربة أسلافه ، وهذه حقيقة خصوصاً فيما يتعلق باستخدامه للأوركسترا . فلا عجب إن وجدنا نقادةً يتباون بأنفسهم جراء قسوتهم على الموسيقا المعاصرة يُسلمون تلقائياً بتألق وبراعة المعالجة الاوركسترالية لدى الملحن المعاصر .

من الهام جداً في هذه الأيام أن يكون لدى المؤلف إحساس بالميزات الأساسية لـ آلة وبكيفية استخدامها ليستثمر معظم تلك الميزات ، وأحب أن آخذ كمثال آلة شائعة هي البيانو لأنـ ما الذي أعنيه باستخدام الآلة على نحو مميز وإن بحثاً في التوزيع الاوركسترالي سيفعل الشيء ذاته بالنسبة لكل آلة من الآلات الموسيقية .

البيانو آلة سهلة التناول وقد دعاه أحدهم بـ (الخادم في كل المهام) . إنه يستطيع أن يكون بديلاً لمجموعة كبيرة من الآلات المختلفة وللأوركسترا ذاتها . ولكنه أيضاً آلة لها كيانها الخاص ولها صفاتها وميزاتها الخاصة بها والمؤلف الذي

يستغل ميزاتها الأساسية يكون قد استخدمها بطريقة مثلى. لترى الآن ما هي تلك الميزات الأساسية.

قد يستخدم البيانو بإحدى طريقتين، كآلة ذات رنين سريع التردد، أو كآلة ذات رنين عديم التردد، وهذا صحيح بسبب بنائه، فهو يتتألف من مجموعة من الأوتار مشدودة إلى إطار فولاذي، مع كاتم للصوت على كل وتر. هذا الكاتم حيوي بالنسبة لطبيعة الآلة وتحكم به بواسطة الپيدال (الدواسة). فعندما لا نضغط على الپيدال فإن صوت البيانو يستمر ما دامت إصبع العازف ضاغطة على الملمس، ولكن إذا رفعنا الكاتم (بضغط الپيدال إلى الأسفل) فإن الصوت يستمر طويلاً حتى لو رفع العازف إصبعه عن الملمس)، وفي كل الحالات يبدأ صوت البيانو من حيث الشدة بالخفوت من لحظة ضرب الوتر ، وإن الپيدال يقلل من هذا الخفوت إلى حد ما ، وهو لذلك يشكل مفتاح الكتابة الجيدة لآلية البيانو.

على الرغم من أن البيانو قد اخترعه كريستوفوري نحو عام 1711 ، فإن المؤلفين لم يتذمروا من مزية الپيدال واستخدامه بطريقة صحيحة إلا في متصرف القرن التاسع عشر. كان شوبان وشومان وليست ، أستاذة في الكتابة لآلية البيانو لأنهم أدخلوا في اعتبارهم ميزاته الفريدة بوصفه آلة ذات تردد طيني ، واتبع كل من دييوسي ورافيل من فرنسا ، وسكرابيان من روسيا ، النهج الذي ابتكره كل من شوبان وليست ، فيما يتعلق بكتابتهما لآلية البيانو وقد أدركوا جميعاً أن البيانو علاوة على طبيعته ، هو مجموعة من الأوتار ذات طين تردد تتيح أصواتاً حسية مخملية ، أو كتلة من الأصوات اللامعة سريعة التلاشي والقابلة للانطفاء الفوري بالتخلي عن الپيدال.

إن أكثرية المؤلفين المعاصرين استغلوا الجانب الآخر من طبيعة البيانو الأساسية بوصفه آلة ذات صوت عديم التردد. إن البيانو عديم التردد هو الذي يستخدم فيه الپيدال على نحو طفيف أو لا يستخدم مطلقاً ، وإن العزف بهذه الطريقة يتبع

صوتاً خشنأً وجافاً وله ميزة خاصة . إن احساس المؤلف بالتأثيرات الصوتية ذات الطابع القرعي الجاف ، يدفعه إلى استخدام البيانو بهذه الطريقة الجديدة محولاً إياه إلى اوكلسيلوфон كبير . ويعتبر ايجاد أمثلة ممتازة على ذلك في أعمال البيانو التي وضعها مؤلفون حديثون أمثال بارتك ، كارلوس شافيز أو آرثر هونيجر ، وهذا الأخير لديه حركة موسيقية جذابة هي الحركة الأخيرة من الكونشيرتو لآلة البيانو مع الأوركسترا ، التي تقطّع فيها أصوات البيانو الخشنة الجافة .

إن ما سبق أن تناولته بالسرد حول آلة البيانو ، ينطبق أيضاً على الآلات الموسيقية الأخرى ، فهناك بلا ريب طريقة خصوصية للكتابة لكل منها . وإن الألوان الصوتية التي تستطيع أن تتجه آلة ما والتي هي خاصيتها على نحو فريد هي ما نشده المؤلف .

اللون الصوتي المنفرد

نحن الآن في وضع أفضل لتفحص اللون الصوتي المنفرد كما يوجد عادة في الأوركسترا السمفونية . إن الآلات الأوركسترالية تؤخذ عادة بوصفها معياراً لأننا غالباً ما نجدها في مدونة المؤلف الموسيقية ، وفيما بعد سيتوجب علينا أن نعرف كيف تُمزج هذه الألوان الصوتية لتشكل جرساً يصدر عن مجموعات آلية مختلفة .

تنقسم الآلات الأوركسترالية إلى أربعة أقسام رئيسية .

- ١ - قسم الوتريات .
- ٢ - قسم آلات النفخ الخشبية .
- ٣ - قسم آلات النفخ النحاسية .
- ٤ - قسم الآلات الإيقاعية .

إن كل قسم من هذه الأقسام مشكل من مجموعة من الآلات ذات علاقات مشتركة ونط متشابه . وإن كل مؤلف يجعل أثناء عملية التأليف هذه التقسيمات ماثلة في ذهنه .

يتكون قسم الورتريات وهو الأكثر استخداماً من جميع الأقسام الأخرى من أربعة أنواع من الآلات . الكمان ، الشيولا ، الفيولونسيل ، الكونتريراص ، وبالطبع فإن الآلة المألوفة لديك أكثر هي الكمان .

تقسم الكمانات في الكتابة الأوركسترالية إلى قسمين ، كمانات أولى ، وكمانات ثانية ، وبالتالي لا حاجة بنا إلى وصف قدرة الكمان على الغناء فهذا معروف لنا جميعاً . ولكن ربما كانت معرفتك أقل بتأثيراتها الخاصة التي تكتسبها تنوعاً أكبر في اللون الصوتي . وأهم هذه التأثيرات *البيتزيكاتو* (pizzicato) وهو نبر الأوتنار بالأصابع بدلاً من استخدام القوس ، يتوج عنه تأثير يشبه الجيتار إلى حد ما ، وذلك مأثور أيضاً لدى الغالبية منا ، والشيء الأقل إلفة هو ما يدعى بالهارمونيك وهو طريقة في العزف على الكمان تنتج صوتاً فاتناً يشبه صوت الغلوت . ثم هناك العزف مع كاتم الصوت (سوردينو) الذي يتوج عنه صوت رقيق حساس .

إن جميع هذه التأثيرات المتنوعة يمكن احرازاها ليس بواسطة الكمان فقط بل بواسطة الآلات الورترية الأخرى .

أما آلة الشيولا فيتم دائماً الخلط بينها وبين آلة الكمان ، ليس فقط لكونها تشبه آلة الكمان من حيث الشكل ، بل لكونها تحمل ويزعف عليها بذات الطريقة . ولكننا إذا تفحصناها عن قرب وجدناها أكبر حجماً وأنقل وزناً من الكمان ، وتتصدر صوتاً أكثف وأخفض ، إنها لا تستطيع أداء النغمات الحادة كما تفعل الكمان ، ولكنها تعوض عنها بادائتها للنغمات المنخفضة ، وتقوم الشيولا

يعرف دور الكونترالتو في حين تعزف الكمان دور السوبرانو. إن الفيوولا وإن كانت تفتقر إلى إمكانية الغناء بخفة ، تلك الامكانية التي تتمتع بها الآلة ذات الأصوات الحادة، إلا أنها ومن ناحية أخرى تمتلك زينتاً منخفضاً معبراً ممثلاً بالعاطفة .

الفيولونسيل آلة يسهل التعرف عليها أثناء العزف ، فالعازف يجلس على كرسي ممسكاً إياها بركتبيه. إنها تعزف دور الباريتون والباص ، ومجالها الصوتي أخفض بأوكتاف عن آلة الفيوولا ، ولهذا السبب فهي ليست قادرة على أداء النغمات العالية جداً. إن نوعية الصوت الذي تصدره الفيوولونسيل معروفة جداً، ومع ذلك فإن المؤلفين على دراية بثلاث توعيات صوتية فيها ، فعند أدائها النغمات العالية تكون حادة ومؤثرة ، وعند أدائها النغمات المنخفضة تكون وقورة وعميقة ، وعند أدائها النغمات المتوسطة التي يكثر استخدامها ، تكون أكثر إلفة ، رزان ، رقيقة. تشبه صوت الباريتون البشري المعبر.

الكونترбاص هي الأخيرة في أسرة الوتريات ، وهي أكبرها حجماً وتتوحّد على عازفها أن يكون واقفاً، لأنها تُرِى في فرق الجاز فقد تعاظمت أهميتها مؤخراً بما يتناسب مع حجمها. عندما استخدمت للمرة الأولى في الأوركسترات كان دورها صغيراً جداً، وتقوم بما تقوم به الفيوولونسيل مع تغيير طفيف ولكن بأوكتاف أخفض. ولكن المؤلفين أستدروا إليها مؤخراً دوراً خاصاً بها في قرار الأوركسترا العميق. لا تصلح الكونترباص آلة منفردة ، ولو أنك استمعت إليها وهي تحاول تأدية لحن لاستتجلت لماذا. إن وظيفة الكونترباص المناسبة هي تدعيم الأساس الذي يقوم عليه البناء الكلي للقطعة الموسيقية.

يشتمل القسم الثاني من الآلات الأوركسترالية على أربعة ثناذج مختلفة تندرج تحت اسم آلات النفخ الخشبية وهي الفلوت ، الأوبوا ، الكلارينيت ،

والباصون. إن أبناء عمومه الفلوت هما البيكولو والفلوت صول، وهناك صلة قرئي بين الأوبرا وبين الهرولن الانكليزي الذي هو ليس بإنكليزي وليس بهورن كما ورد في كتاب من كتب التوزيع الأوركسترالي، ومع ذلك أطلق عليه ذلك الاسم. ثم إن هناك صلة قرئي بين الكلارينيت والكلارينيت بيكلولو، والباص كلارينيت، وأخيراً الصلة بين الباصون والدوبلل باصون. وقد أضيفت حديثاً آلة الساكسوفون بوصفها من أسرة آلات النفخ الخشبية، ربما سمعت عنها! كان استخدامها في الفرقة السيمفونية محدوداً جداً، ثم بدأت فرق الجاز تستخدمها مستغلة إمكاناتها، والآن وجدت طريقها إلى الحقل السيمفوني وعادت لاستخدام على نطاق واسع.

يمكنك عادةً سماع البيكولو حتى عندما تعزف آلات الأوركسترا بكامل قوتها، فعندما يعزف بقوة فإنه يصدر صوتاً ثاقباً لاماً يمكن التقاطه بسهولة. لذا فإن المؤلفين يستخدمونه بحذر وغالباً ما يستندون إليه دور الفلوت ليعزفه بأوكاف أعلى. ولكن المؤلفين المعاصرین برهنوا على أن له صوتاً غنائياً رقيقاً فيه الكثير من الفتنة عندما يعزف في طبقة متوسطة.

إن اللون الصوتي لآلة الفلوت معروف جداً، فهو (الفلوت) يمتلك جرساً ناعماً، هادئاً، سلساً أو لنقل خفيفاً وكأنه مكسو بالريش. إنه من أكثر آلات الأوركسترا جاذبية نظراً لشخصيته الواضحة، وهو رشيق رشاقة مفرطة، إذ يستطيع أن يعزف في الثانية الواحدة عدداً أكبر وأسع من العلامات الموسيقية مما تستطيعه آية آلة أخرى من آلات النفخ الخشبية. إن طبقته العليا مألوفة لدى الغالبية من المستمعين، وقد استخدمت في السنوات الأخيرة وبطريقة خاصة طبقته المنخفضة ذات التعبير المكثف القاتم.

والأوبرا تختلف كثيراً عن الفلوت من حيث نوعية الصوت، إنها تصدر صوتاً

فيه غُنْه وأكثر تعبيراً من أية آلة خشبية وفوق ذلك تمتلك طابعاً ريفياً طالما استخدمه المؤلفون على نحو جيد.

بعد الهرول الانكليزي نوعاً من آلة أوبرا ذات طبقة منخفضة (باريتون)، وكثيراً ما يخطئ المستمعون الذين ليست لديهم خبرة الاستماع في معرفتها فيظنونها آلة أوبرا، إن لها صوتاً حزيناً وكثيراً استخدمه فاغنر أحسن استخدام في مقدمة الفصل الثالث من أوبرا تريستان وايزولدة.

تمتلك آلة الكلارينيت صوتاً ناعماً منفتحاً أجوف وأكثر لمعاناً من الأوبرا، وطابع صوتها أقرب إلى الفلوت من الأوبرا، وهي قادرة على العزف بسرعة ورشاقة وبالتالي على غناء الألحان بجميع أنواعها. يكمن في طبقتها المنخفضة صوت ذو لون فريد عميق الأثر. إن مجالها الصوتي الديناميكي رائع واستثنائي بداعاً من حدود الهمس وحتى الشدة المتألقة.

لا تختلف الباص - كلارينيت عن الكلارينيت العادي، إلا أنها أخفض بأوكتاف، ويكمن في طبقتها المنخفضة صوت شجي لا ينسى بسهولة.

أما الباصون فهو متعدد المزايا، وقد قادر على القيام بعدة أدوار مختلفة، يصدر في طبقته العليا صوتاً متميزاً، وقد أحسن سترافنسكي استخدام تلك الطبقة الصوتية في مقطوعته تقدير الربيع. ومن ناحية أخرى يصدر الباصون في طبقته المنخفضة أصواتاً متقطعة جافة وفكهة وذات تأثير خبيث. ويستعان به أيضاً للتخفيف من بلادة أدوار الباص إذ يجعلها مرناناً أكثر. أنه بالتأكيد آلة معدة لاستعمالات متعددة.

إن الصلة بين الدوبل باصون والباس هي ذات الصلة التي بين الكونتر باص والفيولون سيل. وقد استخدمه رافيل في تصوير شخصية الوحش في مقطع الحسناً والوحش من التوالية الاوركسترالية أمي الاوزة. ويساعد الدوبل باصون في تدعيم دور الباص.

يتكون قسم النحاسيات من أربعة غاذج أساسية من الآلات . وهي الهورن أو الـهورن الفرنسي ، الترومبيت ، الترومباون ، التوبا . (الكورنيت شديدة الشبه بالترومبيت ، لذلك ليس هناك حاجة لذكرها)

إن آلة الـهورن الفرنسي صوتاً مدوراً ناعماً وبهيجاً ، صوتاً سائلاً على نحو ما . عندما يعزف عليه بشدة يصدر صوتاً مهيباً ذا طبيعة نحاسية تناقض صوته الناعم . وليس هناك أ Nigel من الصوت الذي تصدره ثمانية هورنات حين تشتراك في عزف لحن واحد وبشدة ، كذلك فإن للـهورن صوتاً مؤثراً عندما يعزف عليه مع كاتم الصوت (سوردينو) فيبدو صوته في حالة العزف بشدة مخنوقاً ذا صرير ، و يبدو في حالة العزف بنعومة سحرياً وكأنه منبعث من أماكن قصبة .

أما الترومبيت فهي آلة لامعة ، حادة ، مسيطرة ، وهي مألوفة لدى الجميع . إنها الدعامة الأساسية عند جمعي المؤلفين في لحظات الذروة . لكنها تصدر صوتاً ناعماً جميلاً عندما يعزف عليها بنعومة . وهي مثل الـهورن لها كاتم للصوت (سوردينو) تصدر معه صوتاً مزاجياً لا يغنى عنه في اللحظات الدرامية كيكية ، كما تصدر صوتاً عذياً يشبه صوت الفلوت في حالة العزف بنعومة . وحديثاً بدأ عازفو موسيقى الجاز يستخدمون أنواعاً مختلفة من الكوائم الصوتية لاصداق أصوات متعددة ، وستستخدم بعض هذه الكوائم في نهاية الأمر في الأوركسترا السميفونية .

إن صوت الترومباون يشبه في صفاتيه صوت الـهورن الفرنسي ، إن له أيضاً صوتاً بلياً فخماً لكنه أعرض . ومن ناحية أخرى فإن صوته ذو صلة بآلة الترومبيت خصوصاً عند العزف بشدة . ويعود الفضل في تحقيق لحظات من الجلال والوقار إلى الاستخدام الحكيم لآلية الترومباون .

إن آلة التوبا من الآلات الموسيقية اللافتة للنظر ، فهي تماماً ذراعي عازفها حين يحملها ، لكنها ليست آلة طيبة ، وتبغي أن يكون عازفها قوي الأسنان ولديه

ذخيرة كبيرة من الهواء. إنها الآلة الأثقل والأكثر جلاً، ويندر أن تستخدم لأداء الألحان، مع أن بعض الملحنين استخدمها لذلك الغرض، وبعد أفضل استخدام لها في ذلك الاتجاه ما فعله رافيل حين أرسى إليها دوراً منفرداً في التوزيع الأوركسترالي الذي حققه لقطوعة موسورسكي صور من المعرض. ومع ذلك فإن وظيفة التوبوا الأساسية والقيمة هي تأكيد دور الباص.

يشمل القسم الرابع من الأوركسترا الآلات الإيقاعية المختلفة، وكل من يشهد عرضاً أوركسترالياً يلاحظ ذلك القسم بصورة جلية. إن جمجمة هذه الآلات ما عدا بعض الاستثناءات ليس لها درجة نغمية محددة. إنها بصورة عامة تستعمل في إحدى طرق ثلاثة: لزيادة حدة التأثيرات الإيقاعية، لتفوقة الاحساس بالذروة، أو لاضافة لون إلى الآلات الأخرى. إن فعاليتها تتناسب عكساً مع كثرة استعمالها، وبكلمات أخرى كلما ادخرت من أجل لحظات جوهرية أصبحوا أكثر فاعلية.

في مجموعة الإيقاعات تعد أسرة الطبول الأكثر مهابة. وهي في مجتمعها ليست أكثر من آلات إيقاعية وصانعة ضجيج من أشكال وأحجام متنوعة ابتداء من الطوم طوم وانتهاءً بالطبل الكبير. إن الطبل الوحيد الذي يمكن أن تكون له درجة نغمية محددة هو التسمپاني، وعادة يوجد منه اثنان أو ثلاثة في الأوركسترا، ويعزف عليه بواسطة عصوين. إن مذاه الديناميكي يمتد من الدمدمة المهمة وحتى الارتطامات الشديدة المتتابعة. وهناك آلات أخرى صانعة للضجيج عدا تشكيلة الطبول وهي الصنج، والعونغ، والمثلث... إلخ.

كذلك هناك مجموعة من الآلات الإيقاعية الأخرى تصنفي لوناً أكثر مما تضفي إيقاعاً وضجة كالسيليستا، والچلوكتشبيل، والاوکسیلوفون، والثایراфон، والأجراس... إلخ. إن الآلتين الأولين تصدران صوتاً تذكرناً يشبه صوت

الأجراس، أما الأوكسيلوفون فهو آلة مألوفة أكثر من غيرها، والثايبرافون أكثر حداثة.

إن الآلات المعروفة جيداً كالهارب، والجيatar، والماندولين يمكن أن تلحق أحياناً بالآلات الإيقاعية بسبب الصوت الذي تصدره عند النبر بالأصبع. وفي السنوات الأخيرة استخدم البيانو كجزء متمن للأوركسترا.

بالطبع هناك عدد من الآلات غير أوركسترالية مثل الأورغن، والهارمونيا، والأوكورديون، إضافة إلى الصوت البشري. ولا حاجة للقول بأنها تستخدم أحياناً في الأوركسترا.

الألوان الصوتية المختلطة

إن خلط هذه الآلات المنفصلة في تشكيلات مختلطة هو أجمل ما يقوم به المؤلف من أعمال. ومع أنه يوجد من الناحية النظرية عدد كبير من التشكيلات المحتملة، فإن المؤلفين عادة يقتصرن على تشكيل المجموعات التي أصبح استعمالها مألوفاً. هذه المجموعات إما أن تكون من فصيلة واحدة كالرباعي الوتري، أو من فصائل مختلفة، مثل فلوت، فيولونسيل، وهارب. إنه من غير الممكن أن تختار شيئاً غير التشكيلات المألوفة: ثلاثي مكون من كمان، فيولونسيل، وبيانو، أو خماسي آلات نفخ خشبية مكون من فلوت، أوبيوا، كلارينيت، باصون، هورن، أو خماسي كلارينيت (كلارينيت مع رباعي وترى)، أو ثلاثي مكون من فلوت، كلارينيت، باصون. في السنوات الأخيرة قام المؤلفون بتجارب عديدة جديرة بالاعتبار في تشكيل مجموعات غير عادية كانت نتائجها متنوعة. وأكثر هذه التجارب أصالة ونجاحاً تلك الأوركسترا المرافق لباليه الأعراس (*les Noces*) للمؤلف أ. سترافسكي والمكونة من أربعة بيانويات وثلاث عشرة آلة إيقاعية.

إن الرياعي الوترى المكون من كمانين وفيولا وقيولونسيل هو من أكثر التشكيلات المألوفة في موسيقا الحجرة. وإذا كان المؤلف نزاعاً إلى عالمه الذاتي، فلن يجد أمامه أفضل من تشكيلة الرياعي الوترى. إن جرسه يخلق شعوراً حميمياً وإحساساً ذاتياً يجد إطاره الأفضل في غرفة تبدو فيها أصوات الآلات قريبة ووحيمة. يجب عدم إغفال حدود الوسيلة (التشكيلية)، فالمؤلفون يدانون دائماً على محاولتهم جعل الصوت الصادر عن الرياعي الوترى شبهاً بصوت الأوركسترا الصغيرة. إن الرياعي الوترى بإطاره وبأصوات آلات الأربع بعد وسيلة بوليفونية رائعة. وإن الاستماع إليه يتشرط أن تكون مهياً لاستماع الكونترپوان. وسوف نوضح ما هو الكونترپوان في فصل النسيج الصوتي القادم.

إن الأوركسترا السيمفونية هي بدون شك من أهم التشكيلات الآلية التي أوجدها المؤلفون، وهي آسرة من وجهة نظر المستمع لأنها تتضمن جميع التشكيلات الآلية المتنوعة.

ومن الحكمة عند استعمالك للأوركسترا أن تذكر أقسامها الأساسية وأهميتها النسبية، فلا تدع عازف التباني يسلب لك بحركاته الغريبة، ولا تركز على قسم الوتريات لوحده بسبب قربه منك فقط. حاول أن تحرر نفسك من العادات السيئة للاستماع الأوركسترالي، إن الشيء الرئيسي الذي يمكنك القيام به، علاوة على المتعة التي تحملها لك جمالية الصوت، هو أن تستخلص المادة اللحنية من بين العناصر الأخرى المحيطة بها والمدعاة لها. إن الخط اللحمي ينتقل عامة من قسم إلى آخر، أو من آلة إلى أخرى، فيجب عليك أن تكون يقظاً كي تتمكن من ملاحظته في ارتحالاته. إن المؤلف يساعدك عن طريق تحقيق توازن في الصوتية الآلية، كذلك قائد الأوركسترا فإنه يساعد عندما يعي بوضوح تلك التوازنات ويسعى إلى تحقيق هدف المؤلف. ولكن لا أحد يستطيع مساعدتك إذا لم تحرر

المادة اللحنية من النسيج الصوتي المصاحب لها.

قد يساعد قائد الأوركسترا عندما يُنظر إليه نظرة صحيحة، لأنه يوجه اهتمامه عادة وبالدرجة الأولى على الآلات التي لديها اللحن الأساسي، فإذا رأقت ما يقوم به سيكون بمقدورك دون معرفة سابقة بالملقطوعة أن تبين أين يجب أن يكون مركز اهتمامك ولا حاجة للقول بأن قائد الأوركسترا الجيد هو الذي يقتصر على الآيات الضرورية، وإنما فإنه سيغدو سبيلاً في تشتيت الانتباه.

إن فضلاً عن اللون الصوتي، كتب في أميريكا سيكون ناقصاً إذا لم يذكر شيئاً عن فرقة الجاز، التي تعد مساهمنا بأوركسترا ذات جرس جديد. إن فرقة الجاز هي ابتكار حقيقي ذو تأثيرات صوتية جديدة، بصرف النظر فيما إذا كنت تحبها أم لا. إن ما يجعلها مختلفة عن فرقة الرقص الفييناوية هو غياب الوتريات فيها واعتمادها الآلات النحاسية والخشبية. فإذا استمعت إلى فرقة جاز بشيء من الانتباه، فستكتشف بأن هناك آلات محددة كالبيانو، والبانجو، والكونتربراصن، وألات القرع توفر الخلفية الإيقاعية، وألات أخرى تعزف النسيج الهمارموني، ومن بينها آلة منفردة تعزف اللحن. كذلك تستخدم كلاماً من الترومبيت، والكلارينيت، والساكسفون، والترومباون تارة كآلات هارمونية وطوراً كآلات لحنية.

يبدأ اللهو الحقيقي عندما تقوم آلة ثانوية أو أكثر بمعالجة اللحن بأسلوب الكونتربراصن مما يؤدي إلى تعقيد للعناصر اللحنية والإيقاعية يصعب تحليله إلا من خلال الاستماع المركز. لذا ليس هناك من سبب يمنع من استخدام فرقة الجاز وسيلة تدريب ذهنية لفصل العناصر الموسيقية وتحليلها، فعندما تكون فرقة الجاز في أفضل حالاتها، فإنها تطرح أمامك الكثير من المشكلات.



□ أقدم موسيقا معروفة في العالم

راول فيالي

- باحث موسيقي من سوريا
- أستاذ في علم الفيزياء

القسم الثاني: المرحلة الأوچاريّة: التلحين وتدوينه

سبق أن ذكرنا في القسم السابق من هذا البحث (في الحياة الموسيقية العدد ٢) خمسة رقم، وجرى البحث مفصلاً عن أربعة منها، وترك الرقيم الأوچاريّ ح - ٦ جانباً. وسوف يشكل الرقيم ح - ٦ مركز اهتماماً في هذا القسم من البحث.

مجموعة الرُّقم المكتوبة باللغة الحورية المكتشفة في أوچاريّت:

عثر في أوچاريّت كما سبق أن ذكرنا، في أوائل الخمسينات من هذا القرن، على مجموعة نحو ٣٠ رقمياً تحمل على نصفها الأعلى نصاً باللغة الحورية، وعلى نصفها الأسفل كلمات باللغة الأكادية معناها غير واضح، ويلي كل كلمة أكادية رقم، وبين الكلمات الأكادية توجد أحياناً كلمات حورية ولكن لا يليها رقم. سُمِّيت هذه المجموعة بالمجموعة (ح) استناداً إلى اللغة الحورية التي كتبت بها. جميع هذه الرقم مكسورة ما عدا الرقيم رقم ح - ٦ الذي لا ينقص منه إلا القليل وقد نُشر قسم من هذه المجموعة (رقم ح - ٢ إلى ح - ٥) في كتاب "PRU3" قصر أوچاريّت الملكي^٣ سنة ١٩٥٥، ثم نشر العالم الفرنسي إيمانويل لاروش في

كتاب "UGARITICA أوجاريتيكا^٥" سنة ١٩٦٨ نص الرُّقْم من ح - ١ إلى ح - ٣١، وحفظت مجموعة الرُّقْم في متحف دمشق.

سنة ١٩٧٠ وبينما كان علماء الآثار والموسيقيا مهتمين بدراسة الرُّقْم الموسيقية الأربعية المكتشفة في بلاد الرافدين، التي سبق أن تكلمنا عنها، لاحظ العالم الأميركي هانس غوتريوك ان الكلمات الأكادية المكتوبة تحت النص الحوري في رُقْم المجموعة (ح) هي نفس أسماء الأبعاد الموسيقية المذكورة في رُقْم بلاد الرافدين، فنشر بحثاً بهذا الموضوع لكي يلفت نظر العلماء لهذا الاكتشاف الهام^(١).

الرقم ح - ٦ (R.S. ٣٠ + ٤٩ + ١٥, ٣٨٧ + ١٧, ٣٨٧) :

وهو الرقم الوحيد الكامل تقريراً بين رُقْم المجموعة (ح) ويتألف مثل باقي رُقْم المجموعة من قسمين: القسم الأعلى نشيد ديني باللغة الحورية من أربعة أسطر (رقم ١ إلى ٤)، يبدأ كل سطر على وجه الرقم. ويلف حول حافته ليتهي في حوالي متصف ظهر الرقم. يبدأ السطر الثاني بإعادة الكلمات الأخيرة من السطر الأول (٧ مقاطع صوتية). ويدأب السطر الثالث بإعادة ٧ مقاطع من آخر السطر الثاني والرابع بإعادة ٧ مقاطع من آخر السطر الثالث.

يقسم خطان أفقيان القسم الأول عن القسم الثاني من الرقم، ويتألف القسم الثاني من ستة أسطر (رقم ٥ إلى ١٠) مكتوبة فقط على وجه الرقم وهي تتالي أسماء أبعاد موسيقية أكادية يلي كل اسم منها عدد، وفي آخر السطر الأول من القسم الثاني (سطر رقم ٥) توجد كلمتان حوريتان هما: "أوشتما آري" لا يليها عدد وليس أسماء أبعاد.

التفسير الوحيد لهذا الوضع هو أن القسم الثاني يشكل تدويناً موسيقياً للنشيد المكتوب في القسم الأعلى من الرقيم، وهذا أقدم تدوين موسيقى مكتوب معروف في العالم حتى الآن.

في الجدول ١٦ نص هذا التدوين حسب آخر قراءة للرقيم قام بها العالمان الألمانيان ديتريش ولورتز سنة ١٩٧٥ .

أعيد في الجدول ١٧ طباعة القسم الموسيقي من الرقيم ١٠٩٩٦ ، الذي سبق أن طُبع في القسم السابق من البحث، لأننا سوف نحتاج لأسماء الأبعاد وتحديدتها فيما يلي .

الحاولات الثلاث الأولى لترجمة التلحين وتدوينه:

سرعان ما اتفق جميع علماء الآثار وعلماء الموسيقا على أن ح - ٦ تشكل نشيداً مع تدوين لحنه، ولكن هذا لا يوضح الأمر، وتبقى المشكلة الكبرى وهي كيف يمكن أن نترجم الموسيقا المكتوبة بشكل اسم بعد باليه عدد؟

رأينا في القسم الأول من هذا البحث أن أسماء الأبعاد استعملت كأسماء للمقامات. هل الأسماء بالتدوين تعني أسماء مقامات؟ حتماً لا، لأنه لا يستعمل إلا أسماء الأبعاد بالخمس وبالأربع كأسماء للمقامات، وأكثرية الأبعاد المذكورة في تدوين موسيقاه - ٦ هي أبعاد بالثلاث وبالست، علاوة عن أنه مذكور على وجه الرقيم الجانبي، اسم المقام الذي يجب أن تعزف به الأنسودة وهو مقام "نيد قبلي".

(الجدول ١٦)

تدوين لحن موسيقا الرقيم ح-٦

السطر .
٥ قبليت ٣ ربيوت ١ قبليت ٣ شير ١ إشارة ١٠ "أوشتما آري"
٦ تيور إشارة ٢ زيرد ١ شير ٢ شلاتات ٢ ربيوت ٢
٧ أسبوب ١ شلاتات ٢ ربيوت ١ نيدقلي ١ تيور قبليت ١ تيور إشارة ٤
٨ زيرد ١ شير ٢ شلاتات ٤ ربيوت ١ نيدقلي ١ شير ١
٩ شلاتات ٤ شير ١ شلاتات ٢ شير ١ شلاتات ٢ ربيوت ٢
١٠ كتم ٢ قبليت ٣ كتم ١ قبليت ٤ كتم ١ قبليت ٢

الوجه الحانى للرقيم : هذا غناء على (مقام) "نيدقلي" نشيد الآلهة

دونه أمور ابي

(الجدول ١٧)

الرقيم CBS ٩٩٦, ١٠

الأبعاد		أزواج الأوتار	
القيمة	الأسماء	بالأرقام	بالأسماء
بعد بالخمس نازل	نيش جاري	٥ - ١	الأمامي والخامس
بعد بالثلاث صاعد	شير	٥ - ٧	الثالث من الخلف والخامس
بعد بالخمس نازل	إشارة	٦ - ٢	التالي والرابع من الخلف
بعد بالست نازل	ثلاثات	٦ - ١	الأمامي والرابع من الخلف
بعد بالخمس نازل	أموب	٧ - ٣	الثالث الرفيع والثالث من الخلف
بعد بالست نازل	ريبوت	٧ - ٢	التالي والثالث من الخلف
بعد بالأربع صاعد	نيد قبلي	١ - ٤	صاغه إيا والأمامي
بعد بالثلاث نازل	إشت	٣ - ١	الأمامي والثالث الرفيع
بعد بالأربع صاعد	قبليت	٢ - ٥	الخامس والتالي
بعد بالثلاث نازل	تيتور قبليت	٤ - ٢	التالي وصاغه إيا
بعد بالأربع صاعد	كتم	٣ - ٦	الرابع من الخلف والثالث الرفيع
بعد بالثلاث نازل	تيتور إشارة	٥ - ٣	الثالث الرفيع والخامس
بعد بالأربع صاعد	فيت	٤ - ٧	الثالث من الخلف وصاغه إيا
بعد بالثلاث نازل	زيرد	٦ - ٤	صاغه إيا والرابع من الخلف

سبق أن عرَّفنا بعد بأنه نسبة تواتر بين نغمتين، ولكن هذا التعريف لا يفيد بشيء بالتجزئين وعلىينا أن نجد له معنى آخر. وإذا كان لدينا مثلاً بعد دو-صول، هل هذا يعني النغمة دو والنغمة صول أو يعني المتالية دو-ري-مي-فا- صول؟

ما معنى العدد الذي يلي اسم البعد؟ هل هو يشير إلى عدد النغمات التي يجب عزفها، أم هو يشير إلى عدد إعدادات، أم إلى شيء آخر علينا أن نكتشفه؟ هل التدوين يشير إلى تقابل بسيط للنغمات، أم لدينا نوع من تعدد الأصوات؟ يجب أيضاً أن يبقى بذهننا أنه من المفروض أن يتواافق التلحين ونص النشيد الحوري.

لم يتفق العلماء على ترجمة التلحين، وظهر بين سنة ١٩٧١ و١٩٧٩ أربع محاولات تُشرّت تختلف كل واحدة عن الأخرى.

ترجمة الاستاذ ديفيد ولستان D.Wulstan (١٩٧١) (٢) :

قام الاستاذ ولستان الانكليزي بأول محاولة لترجمة موسيقى ح-٦. لاحظ ولستان بدراسته للرقم ١٠٩٩٦ أن الأبعاد مكتوبة فيه بترتيب مدروس، لأن عناصر كل زوج من الأبعاد المتتالية في الرقم إما تبتدئ أو تنتهي على نفس الوتر (انظر القسم الأيمن من الشكل ١٨) لكن علاوة عن هذا الوضع لا نجد نظاماً في ترتيب الأبعاد. حسب ولستان ترتيب الأبعاد منتظم، لكن الكاتب اضطر لتعديل هذا النظام لكي يتمكن من حصر جميع الأبعاد على سبعة أوتار فقط فإذا نشرنا الأبعاد على أكثر من ٧ أوتار باستبدال بعض الأوتار بجوابها (إضافة ٧ على رقمها) يظهر الترتيب كاملاً (انظر القسم الأيسر من الشكل ١٨، وعندما يكون الوتر مستبدلاً نتهي عنه برسم قوس إلى يساره).

يفترض الاستاذ ولستان أن الأبعاد الحقيقية هي التي تظهر متتظمة في القسم الأيسر من الشكل ١٨. نرى أن هذه الأبعاد تتشكل فقط من تناوب أبعاد بالخمس وأبعاد بالثلاث باتجاهات معاكسة.

الشكل ١٨ :

نفس الأبعاد معدلة حسب نظرية ولستان الأبعاد كما تظهر في الرقم ١٠٩٩٦

البعد	رقم الأوكتار	البعد	رقم الأوكتار
٥ — ١	٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١	٥ — ١	٧ ٦ ٥ ٤ ٣ ٢ ١
٥ — ٧	٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠	٥ — ٧	٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠ ٠
٦ — ٢		٦ — ٢	
٦ — ٨		٦ — ١	
٧ — ٣		٧ — ٣	
٧ — ٩		٧ — ٢	
٨ — ٤		١ — ٤	
١٠ — ٨		٣ — ١	
٩ — ٥		٢ — ٥	
١١ — ٩		٤ — ٢	
١٠ — ٦		٣ — ٦	
١٢ — ١٠		٥ — ٣	
١١ — ٧		٤ — ٧	
١٣ — ١١		٦ — ٤	

استعمل ولستان هذه الأبعاد دون سواها بالتلحين مفترضاً أن البعد دو - صول مثلاً يعني تالي النغمات دو - ري - مي - فا - صول، وإذا تبع اسم البعد العدد ٣ مثلاً فتعرف النغمات الثلاث الأولى من البعد أي : دو - ري - مي .

تابع ولستان هذا التفسير ودون التلحين مرتين، أولهما مستعملاً أبعاداً بالخمس صاعدة مع أبعاد بالثلاث نازلة، وثانيهما مستعملاً أبعاداً بالخمس نازلة مع أبعاد بالثلاث صاعدة. يعلق ولستان قائلاً إن استعمال أبعاد بالخمس نازلة يؤدي إلى لحن أجمل بما لا يقدر. أقرَ ولستان بلاحظة في آخر بحثه أنه لم يتمكن من إيجاد أي توافق بين الموسيقا ونص النشيد الحورى.

ترجمة السيدة آن كيلمر (١٩٧٤) ^(٣):

حسب السيدة كيلمر الأمريكية، إذا كان لدينا **البعد دو**- صول بليه العدد ٤ مثلاً فنعرف نغمات دو وصول بنفس الوقت. ونعيد عزفها أربع مرات. نستعمل نفس الطريقة لعزف كل ما هو مدون موسيقياً في ح-٦، أي أننا نعتمد على نوع بدائي من تعدد الأصوات. نلاحظ أنه لا يتعجب عن هذه الطريقة أي لحن متماضك.

حسب ما ي قوله النص المكتوب على الوجه الجانبي من ح-٦ يجب أن تعزف الموسيقا على مقام "نيد قبلي". قبلت السيدة كيلمر برأي السيدة دوشن جيومان بأن السلم الموسيقي البابلي صاعد، وبهذه الحال يكون مقام نيد قبلي مطابق لمقام عجم، فكتبت ترجمتها على مقام عجم.

حاولت أيضاً السيدة كيلمر أن تجده توافقاً بين التلحين والنص الحوري، ولكن عندما حاولت ترجمة التدوين لم يكن قد قام ديتريش ولوريتز بقراءة جديدة للرقيم ح-٦، لذلك اعتمدت على قراءة "لاروش" المنشورة سنة ١٩٦٨.

كان السطر الأول من التدوين (أي السطر رقم ٥ من الرقيم) منشوراً سنة ٦٨ بالشكل التالي: " قبليت (٣) ربيوت (١) قبليت (٣) شاشيني " تيتوس إشارة (١٠) " أوشتماري "

افتضرت السيدة كيلمر أن كلمة "أوشتماري" تعني: لازمة وأن كلمة "شاشيني" تعني: مُعاد وافتضرت أن موسيقا السطر رقم ٥ تشكل موسيقا للازمة وللمقاطع المكررة.

يسبق كلمة "شاشيني" في النص أعداد مجموعها ٧٧: (٣+١+٣) فخصصت كيلمر الموسيقا الناتجة عن عزف ما يسبق كلمة "شاشيني" بالنصوص الموجودة في آخر الأسطر ١ و ٢ و ٣ والمعادة كتابتها بأول الأسطر التالية والتي يتالف

كل منها من ٧ مقاطع صوتية. افترضت أيضاً أن العدد ١٠ الذي يسبق الكلمة "أوشتماري" يدل على ١٠ نغمات تشكل لازمة للنشيد، مفترضة أن كلام الازمة هو آخر كلمتين في النص، وبما أنها تتألف من ٥ مقاطع صوتية أعادتها مرتين. خصصت كيلمر الموسيقا المدونة في الأسطر ٦ و ٧ و ٨ بنص السطر الأول من النشيد ومجدداً بالسطر الرابع. كما خصصت الموسيقا المدونة بالأسطر ٩ و ١٠ بالسطر ٢ من النشيد ومجدداً بالسطر ٣. وبعد كل هذا الجهد تحكنت من مطابقة عدد النغمات مع عدد المقاطع الصوتية.

سجلت السيدة كيلمر الموسيقا التي حصلت عليها على أسطوانة وعرضتها بالأسواق. عرفت بوجود رقّ موسيقية في أواچاريت عندما سمعت أسطوانة كيلمر.

إن الكلمة "شاشيني" التي اعتمدت عليها السيدة كيلمر للتتوافق بين التدوين الموسيقي والنص الحوري كانت قراءة مغلوطة ولا ينجدها بالقراءة الجديدة للرقيم ٦-٦ التي قام بها "ديتريش" و "لوريتز" سنة ٧٥، وكلمة "أوشتماري" أصبحت كلمتي "أشتما آري" بالقراءة الجديدة.

ترجمة السيدة مارسيل دوشين جيومان (١٩٧٥) (٤) :

افترضت السيدة دوشين جيومان أن البعد دو - صول مثلاً يعني تالية النغمات دو - ري - مي - فا - صول. لكنها أضافت إلى ذلك أن العدد الذي يلي اسم البُعد يدل على عدد من النغمات التزيينية المضافة لكي تصل بشكل متواافق متالية نغمات البُعد السابق بنغمات البُعد اللاحق. ومن المستبعد أن تشكل النغمات المضافة بعداً بالثلاث أو أكبر ما دامت الأبعاد بالثلاث وما فوق لها جميعها اسم خاص

بالنصوص فالطريقة الأسهل والأدق أن تذكر باسمها عندما تحتاجها استجابت السيدة دوشين جيومان من هذه الفرضية أن النغمات الإضافية التزيينية هي إعادة للنغمتين الأخيرتين من بعد السابق معروفة بالتناوب. فمثلاً إذا كان يلي اسم بعد السابق العدد (١) نعزف النغمة قبل الأخيرة منه، وإذا كان العدد (٢) نعزف قبل الأخيرة ثم الأخيرة، وإذا كان (٣) نعزف قبل الأخيرة ثم الأخيرة ثم قبل الأخيرة وهلم جرا.

حاولت السيدة دوشين جيومان من ناحية أخرى التوفيق بين اللحن والنص الحوري، فاعتمدت على ملاحظة من السيد لاروش الناشر الأول لنص الرقيم حيث يقول أنه لاحظ أن في النص الحوري سبع كلمات تقع بواقع مختلفة تنتهي على قافية (آل)، لذا اعتبرت دوشين جيومان أنه من الممكن أن يكون النص شعرأً. ولكن الكلمات التي تنتهي بـ(آل) هي في أول الجمل ولبس في آخرها وأطوال الجمل بين كل قافيتين (آل) متاليتين ليست متساوية أبداً.

لاحظت السيدة دوشين جيومان أيضاً أنه يوجد باللحن جمل موسيقية كاملة معاادة أكثر من مرة، نجد في السطر ٦ جملة موسيقية مؤلفة من تالي الأبعاد: "تيتور إشارة - زيرد - شير - شلشات - ربيوت" سميتها دوشين جيومان الجملة (أ)، ونجد أن الجملة (أ) تغادر كاملاً ابتداء من آخر السطر ٧ لتنتهي في السطر ٨. عندنا أيضاً جملة تتألف من: "شير - شلشات" معاادة ٣ مرات في الأسطر ٩ و ١٠ فسمتها الجملة (ب). أخيراً عندنا الجملة المؤلفة من تالي "كتم - قبليت" معاادة ٣ مرات في السطر ١٠ فسمتها الجملة (ث).

دونت دوشين جيومان اللحن مع النغمات الإضافية التزيينية وكتبت النص الحوري بشكل حيث تقع كل كلمة تنتهي بالقافية (آل) مقابلة لابتداء إحدى

الجمل الموسيقية (أ) أو (ب) أو (ث) حسب موقعها. بما أن طول فقرات النص لا يطابق طول الجمل الموسيقية (أ . ب . ث) فأعطيت النغمات بحرية أزمان مختلفة (سوداء أو ذات سن إلخ . . .) حسب الحاجة. حصلت بهذه الطريقة على الترجمة التي نشرتها.

اعتذر عن عدم نشر تدوين المحاولات الثلاث التي تكلمنا عنها والسبب هو ان التدوين المنشور يحمل رمز (C) أي الاحتفاظ بحق النشر ولا يحق لي نشره. إذا أراد أحد القراء الحصول على تدوين الموسيقا فعليه العودة إلى النص الأصلي المشار إليه في الهوامش (٢). (٣). (٤).

المحاولة الرابعة: ترجمتي الخاصة (١٩٧٩):

عندما علمت بوجود رقمي أوcharity فيه تدوين للحن موسيقي تحمس كثيراً للأمر، وعدت وقرأت كل ما كُتب حول الموضوع فوجدت كثيراً من الأمور اقنعني، وأيضاً بعض الأمور لم أرضِ بها، فصممت على إعادة دراسة البحوث من الأساس.

(١) رفضت فرضية دوشين جيرومان أن السلم البابلي صاعد لأن بعض الأوّارات الأمامية تُنعت بالرُّقم "بالوتر الرفيع" أو "الوتر الصغير"، وهذا يدل على أن الأوّارات الأمامية هي أوّارات حادة، والأوّارات الحادة في الأمام هي تعريف السلم النازل إذاً اعتمدت سلماً نازلاً.

(٢) تكنت من تحديد جميع نغمات السلم البابلي تحديداً دقيقاً ولم تكن النغمات قد حدّدت بالتفصيل من قبل. تكنت أيضاً من تحديد موقع جميع المقامات المعرفة بالرُّقم على السلم العام، وأسماء بعض المقامات تُبيّن بوضوح أن الموقع الذي حددته لها هو الصحيح (راجع التفاصيل في القسم الأول من هذا

البحث في الحياة الموسيقية العدد (٢)

٦) أعدت النظر في ترجمة التلحين وتدوينه في الرقيم الأوجاري حـ

بالشكل الذي أفصله بما يلي :

بعض الملاحظات الأولية:

أوافق مع ولستان ودوشين جيسمان أن البعد دو- صول مثلاً يعني تالي النغمات دو-ري-مي-فا- صول، ولكن أفترض أنه يعني دو-ري-مي-فا- صول لا زائد ولا ناقص، وذلك لأن البابليين كانوا يكتبون كتابة قطعية ولم يكن قد توصل أحد آنذاك إلى فكرة الحرف. ظهر الحرف في أوجاريت في نفس المرحلة التي دون فيها لحن موسيقي، ويعتمد التدوين على علم سابق مورث عن بابل يعتمد إذاً على منطق الكتابة المقطوعية، ومن المنطقي أن نفترض أن الموسيقا كانت تدون بطريقة مماثلة للكتابة أي أن التلحين لم يكن يعتمد على النغمات بل على "عناصر لحنية" يتالف كل منها من تالي عدد صغير من النغمات، وكلما كُتبت هذه "العناصر اللحنية" بترتيب مختلف أدت إلى لحن مختلف كما أن كتابة المقاطع اللحنية بترتيب مختلف يؤدي إلى كلام مختلف.

"العناصر اللحنية" هي ما سميَناه سابقاً أبعاداً. كانت المقاطع الصوتية تُستعمل كاملة بالكتابية ولا تخطر تجزئتها في بال أحد، لذا نفترض أن "العناصر اللحنية" كانت تستعمل كاملة ولا يجوز تجزئتها.

نلاحظ أن الاعتماد على "العناصر اللحنية" يؤدي إلى نغمات متالية صعوداً أو نزولاً، وتكون القفزات من نغمة إلى نغمة بعيدة عنها نادرة. والتاريخ يبين أن الموسيقا القديمة كانت تُكتب بهذا الشكل وقبل الثلاثينات من هذا القرن لم نكن نجد بالموسيقا العربية قفزات إلا بحالات استثنائية، وكان اللحن يلحق دوماً سلم

المقام صعوداً ونزاولاً.

إذا اعتمدنا هذه الطريقة بالتلحين نجد أننا لست بحاجة للأعداد المذكورة بالرقيم، إذ إن ذكر اسم **البعد** (أي العنصر اللحنى) يكفى لتحديد جميع نغماته، لذلك يجب أن يكون للأعداد معنى آخر علينا تحديده، وسوف نعود للأمر فيما بعد.

انهمني البروفسور تشنري من تشيكوسلوفاكيا (٥) أنني رفضت فكرة تعدد الأصوات لسبب قدم التلحين. بالواقع أن هذا أحد الأسباب، لكنه يوجد سبب آخر وهو وجود البعد بالثلاث الفيشاغوري بالسلم الذي استعمل في التلحين الأوچاريتي.

البعد بالثلاث:

عُرِفَنا في القسم الأول من هذا البحث بعض الأبعاد، منها **البعد** بالكل ونسبة تواتره $1/2$ ، وهو البعد بين وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً نصفه، وأيضاً **البعد بالخمس** ونسبة $2/3$ ، وهو البعد بين وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً ثلثه، والبعد بالأربع ونسبة $3/4$ ، وهو البعد بين وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً ربعه، ويدون أن ندخل بأي تفصيل حول قواعد التناغم نجد أننا نحصل على الأبعاد الأساسية المتلائمة عندما نحبس نسبة غير معقدة من الوتر، وتكون نسبة تواتره كسرأ بسيطاً. نجت عادة هذه الأبعاد بالطبيعة. عندنا أيضاً من بين الأبعاد الطبيعية **البعد بين وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً خمسه**، وهذا ما نسميه **البعد بالثلاث** (مثلاً دو - مي) ونسبة تواتره $5/4$ ، وأيضاً **البعد بين وتر مطلق ونفس الوتر محبوساً خمسيه**، وهو **البعد بالست** (مثلاً دو - لا) ونسبة تواتره $3/5$ إلخ . . .

البعد بالثلاث الطبيعي هو بعد متلازم نسبة تواتره $5/4$ وقيمتها ٩٧ سافار

أو ٣٨٦ سينت، أما بعد بالثلاث الذي نحصل عليه عند تحديد أبعاد فيثاغورس فهو يساوي ضُعْف الطيني، وتكون نسبة تواتره $(8/9) \times (8/9) = 64/81$ وقيمه $204 \times 2 = 408$ سينت. أي أنه أكبر من بعد بالثلاث الطبيعي بحوالي الكوما. قيمة بعد بالثلاث الطبيعي قريبة جداً من طيني زائد مجنب كبير $(45+51) = 96$ سافاراً، أو $180 + 204 = 384$ سينتاً).

البعد بالثلاث الطبيعي متلازم أما بعد بالثلاث فيثاغوري فهو خفي التناصر أي أن تناصره يظهر عند تعدد الأصوات، لذا نجد أن الشعوب التي بسلمها الموسيقي بعد بالثلاث فيثاغوري ليس عندها موسيقاً متعددة الأصوات.

وجود بعد بالثلاث فيثاغوري بالسلم الموسيقي المعتمد في أحاريت جعلني أرفض إمكان وجود تعدد أصوات بموسيقاهم.

ترجمة التلحين:

إذا اعتمدنا سلماً نازلاً ورفضنا وجود تعدد أصوات وترجمنا أسماء الأبعاد المذكورة بالقسم الأسفل من الرقيم ح-٦ بتالي نغمات تحددها أطراف كل بُعد مذكور كما سبق أن قلنا أصبح لدينا المعطيات الكافية لترجمة التلحين.

يقول النص المكتوب على جانب الرقيم إنه يجب إنشاده على مقام "نيد قبلي" ومقام نيد قبلي يطابق مقام كرد عندما نعتمد السلم النازل. نصور مقام الكرد على محظ "مي" لتفادي استعمال الدييز والبيمول، وفي هذه الحال يصبح الوتر (١) والوتر (٨) يتطابقان مع نغمة "مي" وتكون مطابقة الأولار مع النغمات كما يلي:

نغمة:	ري	مي	فا	صل	لا	سي	دو	ري	مي
وتر:	٩	٨	٧	٦	٥	٤	٣	٢	١

و تكون متالية نغمات كل بعْد مذكور في تدوين موسيقى - ٦ كما يلي :

متالية النغمات	البعد بين الوترين
لا سي دو ري	(٢-٥) قبليت
ري دو سي لا صول فا	(٧-٢) ربيوت
ري دو سي لا صول	(٦-٢) إشارة
دو سي لا	تيتور إشارة (٥-٣)
سي لا صول	زيرد (٦-٤)
فا صول لا	شير (٥-٧)
دو سي لا صول فا	(٧-٣) أمبوب
مي رи دو سي لا صول	(٦-١) شلالات
ري دو سي	تيتور قبليت (٤-٢)
سي دو ري مي	(١-٤) نيد قبلي
صول لا سي دو	(٣-٦) كتم

يُلاحظ أنه أصبح بإمكاننا الآن كتابة موسيقى - ٦ كاملة بتدوين حديث لكن بدون إمكان تحديد أي إيقاع . يلاحظ أيضاً أن التعلم يستعمل حتى الآن الأعداد المذكورة بعد أسماء الأبعاد في الرقيم - ٦ . فهل من الممكن أن تكون الأعداد تدل على أزمنة ينبع عنها إيقاع ما ؟

لكي نستوضح هذه الامكانية علينا أن ندرس عدد المقاطع الصوتية في النص الحوري ونقارنها مع الأعداد المذكورة في تدوين اللحن. لقد درس الاستاذ تيل(٦) الألماني النص الحوري دراسة عروضية وحدد المقاطع الصوتية. سعتمد فيما يلي على تحديد "تيل" ونذكر أن الاستاذ تيل ترجم أيضاً ما يمكن ترجمته من النص الحوري وترجم الكلمتين الحوريتين الموجوتن في آخر أول سطر من التدوين الموسيقي (سطر رقم ٥) والتي تلي البعد "إشارة ١٠" .

يقول تيل: إن الكلمتين "أوشتما آري" تشيران إلى البُعد "إشارة ١٠" وتعنيان: "لا تسمع (النص) - أعط" ومن الممكن تفسير هذه الترجمة أنه يجب تقسيم موسيقا "إشارة ١٠" إلى نصفين: النصف الأول منها أي ٥ وحدات يدل على موسيقا بدون كلام، والنصف الثاني أيضاً ٥ وحدات إلى موسيقا مع كلام. نذكر القارئ بما سبق أن قلناه عند وصف الرقيم ٤ - ٦، إن آخر ٧ مقاطع من كل سطر من النص الحوري تُعاد كتابتها في أول السطر التالي. إنني أظن أن الكاتب برأ لهذه الطريقة لكي لا يضيع القارئ عندما يضطر لقلب الرقيم عند الانتقال من آخر السطر (على ظهر الرقيم) إلى أول السطر التالي (على وجه الرقيم) ويشارطني السيد ولستان هذا الرأي. ثمة طريقة مشابهة بالخطوطات العربية وبعض المصاحف حيث الكلمة الأولى في الصفحة تكتب مسبقاً في أسفل الصفحة السابقة.

مقارنة بين المقاطع الصوتية والأعداد:

دون إلى يمين الجدول التالي غدد المقاطع الصوتية في كل سطر من الشيد، مدؤن على حدة المقاطع السابعة في أول السطر والتي هي إعادة لآخر كلمات السطر السابق، وسوف نحسب عددها مرة واحدة فقط في آخر السطر.

رقم السطر	عدد المقاطع الصوتية	مقطاع النشيد الحوري	الأعداد في التدوين الموسيقي	المجموع	رقم السطر	الأعداد
١٣	٥	٤٢	٥ + ١ + ٣ + ١ + ٣	٥	٥	٥ : ٥
١٤	٦	٣٠ + ٧	٩ : ٢ + ٢ + ٢ + ١ + ٢	٩	٦	٩ :
١٠	٧	٣٠ + ٧	: ٤ + ١ + ١ + ١ + ٢ + ١	٤ + ١ + ١ + ١ + ٢ + ١	٧	:
١٠	٨	٣٦ + ٧	: ١ + ١ + ١ + ٤ + ٢ + ١	١ + ١ + ١ + ٤ + ٢ + ١	٨	:
١٢	٩	٣٦ + ٧	: ٢ + ٢ + ١ + ٢ + ١ + ٤	٢ + ٢ + ١ + ٢ + ١ + ٤	٩	:
١٣	١٠		: ٢ + ١ + ٤ + ١ + ٣ + ٢	٢ + ١ + ٤ + ١ + ٣ + ٢		:

دونت في اليسار الأعداد الواردة بعد أسماء الأبعاد في القسم الأسفل من الرقم حسب ترتيبها، وأيضاً مجموع الأعداد في كل سطر. استناداً إلى تفسير ترجمة تيل لكلماتي "أوشتما آري" قسمنا العدد ١٠ الذي يسبق "أوشتما آري" إلى نصفين (٥ و ٥).

نلاحظ أن عدد المقاطع يساوي في أغلب الأحيان ٣ أضعاف مجموع الأعداد في السطر المقابل فعندنا:

مجموع مقاطع السطر ٢ على مجموع أعداد السطر ٧ يساوي $10 / 3 = 10 / 3 \times 3 = 10$
 مجموع مقاطع السطر ٣ على مجموع أعداد السطر ٨ يساوي $10 / 3 = 10 / 3 \times 3 = 10$
 مجموع مقاطع السطر ٤ على مجموع أعداد السطر ٩ يساوي $12 / 3 = 12 / 3 \times 3 = 12$
 وإذا قبلنا بتفسير ترجمة تيل وضممنا النصف الثاني أي ٥ وحدات من إشارة ١٠ إلى السطر ٦ الذي يليه يصبح أيضاً مجموع مقاطع السطر ١ على مجموع أعداد السطر ٦ (٥ + ٥ وحدات) يساوي $42 / (5+9) = 42 / 14 = 3$ ومن المستحيل أن

تكون هذه النسبة الثابتة مجرد صدفة .

بعد انتزاع ٥ وحدات من آخر السطر ٥ وضمها إلى السطر ٦ يبقى عندنا ١٣ كمجموع أعداد في السطر ٥، وعندنا أيضاً ١٣ كمجموع أعداد السطر ١٠ وفي الحالتين لا يقابل الأعداد أي نص حوري .

حسب تفسيرنا لترجمة "تيل" النصف الأول من إشارة ١٠ هو عبارة عن موسيقاً بدون غناء أي بالأحرى أن التدوين الموسيقي يشير إلى مدخل موسيقي بدون غناء يمتد حتى متتصف "إشارة ١٠" في آخر السطر ٥ وبالفعل لا يوجد أي نص حوري يقابل هذا القسم من التدوين . لا يوجد أيضاً أي نص يقابل السطر ١٠ من التدوين أي أن السطر ١٠ هو خاتمة موسيقية أيضاً بدون غناء .

الإيقاع:

ما تبقى يشكلُ القسم المغنِّي، ويتشكل من السطر ٦ بالإضافة إلى ٥ وحدات من آخر السطر ٥ ومن الأسطر ٧ و ٨ و ٩ من التدوين، ويقابل هذه الأسطر على الترتيب الأسطر ١ و ٢ و ٣ و ٤ من النص والسبة بين مقاطع النص والأعداد دوماً ٣/١ كل سطر مع سطر على الترتيب .

يمكن تفسير كل هذا بأن الأعداد تشير إلى عدد من المقاييس الزمنية ويجب أن تُعزف متتابعة النغمات التي يدل عليها الْبُعد الذي يسبق العدد خلال فترة زمنية تساوي تماماً الزمن الذي يحدده عدد هذه المقاييس الزمنية . نسبة ١/٣ تحدد أنه يجب لفظ ٣ مقاطع صوتية مع كل مقياس زمني أي مقطع واحد مع كل وحدة زمنية وثلاث وحدات لكل مقياس زمني أي إيقاع ثلاثي .

ملاحظات أخيرة:

يجب إذاً أن يكون القسم المغني من النشيد على إيقاع ثلاثي ودونت الموسيقا في الرقيم بشكل أن تكون المطابقة بين التدوين والنص سطراً مع سطر على الترتيب. هذا يفسر لماذا كُتب كل سطر من النص مبتدأً على وجه الرقيم ولا فاً حوله ليتهي على ظهره. بما أن النص يحتاج إلى مجال أكبر من تدوين موسيقاه لما الكاتب إلى هذه الطريقة لكي لا يكسر السطر ويحافظ على المطابقة سطراً مع سطر.

إن مجموع الأبعاد التي تشكّل تدويناً للقسم المغني تساوي ٢٣ بُعداً منها ٢٠ بُعداً بالثلاث أو بالست، وإن متاليات من ٣ أو ٦ نغمات تتكيف بسهولة مع إيقاع ثلاثي. نلاحظ أن أبعاد السطر ١٠ أي الخاتمة الموسيقية بدون غناء جمِيعها أبعاد بالأربع، وأبعاد السطر ٥ أي المدخل الموسيقي بدون غناء غير متجانسة، ولكنه يوجد بعض التشابه بين موسيقا السطر ٥ وموسيقا السطر ١٠ لهذا دونت موسيقا الأسطر ٥ و ١٠ على إيقاع ثنائي يتکيف بسهولة أكثر مع أبعاد بالأربع.

بما أن الرقيم لا يتضمن أي ذكر لزمن كل نغمة فإننا لا نعلم إذا كان يجب توزيع الزمن بالتساوي بين نغمات كل بُعد أم إذا كان اختيار التوزيع متروكاً للمعازف. وزَعنا الزمن إجمالاً بالتساوي بين نغمات كل بُعد ما عدا في بعض الحالات فمثلاً بعد بالثلاث الذي يليه العدد ٢ في حال الإيقاع الثلاثي حدد بعلامة بيضاء ثم سوداء ثم بيضاء منقوطة بناءً على اقتراح من الاستاذ محمود عجان.

في حال الإيقاع الثلاثي حددنا البُعد بالخمس الذي يليه العدد ١ بعلامة سوداء ثم ٤ علامات ذات سن، ويظهر هذا الشكل مرتة واحدة بالرقيم. أيضاً في حال الإيقاع الثلاثي خاصًّاً بعد بالأربع الذي يليه العدد ١ بعلامة سوداء ثم علامتين

الايقاع الثلاثي حدد البعد بالأربع الذي يليه العدد ١ بعلامة سوداء ثم علامتين ذات سن ثم علامة سوداء، ويظهر هذا الشكل مرتين بالرقيم. في حال الايقاع الثنائي حدد البعد بالأربع الذي يليه العدد ثلاثة بعلامة بيضاء ثم علامتين سوداويتين ثم علامة بيضاء، ويظهر هذا الشكل مرتين بالتدوين.

الشكل ١٩ يبين كيف تُنقل أسماء الأبعاد والأعداد إلى تدوين حديث مع تقسيم زمني، والشكل ٢٠ هو تدوين كامل للنشيد مع النص الحوري. هذا الأخير مكتوب بشكل مقاطع صوتية بحروف لاتينية. العلامة (x) تشير إلى مكان مكسور في الرقيم لا يمكن قراءته. تظهر إلى يسار الشكل ٢٠ أرقام أسطر الرقيم تبيّن التطابق سطراً مع سطز على الترتيب بين النص والموسيقا.

نلاحظ أن النشيد لا يعود إلى المحيط في الأخير كما في موسيقانا، وهذا يدل على أن العودة إلى المحيط لم تكن قاعدة موجودة في أوجاريت.

تصحيح الأخطاء التي وردت في طباعة القسم الأول من هذا البحث (في الحياة الموسيقية العدد ٢٤، ص ٤٧ وما يليها):

صفحة	سطر	خطأ	صواب
٤٧	٢	راوزل فيتالي	راوزل فيتالي
٥١	٥	بـجـ=دـ يكون لغـ بـ لغـ جـ =لغـ دـ	بـجـ=دـ يكون لغـ بـ +لغـ جـ =لغـ دـ
٥٢	١	وبالاستناد إليها نجد أن	وتعرف بفرض أن
٥٣	١٣	ونسبة $2/3 = 3/4$	ونسبة $8/9 = 2/3$
٥٤	٦	و«المجنب الكبير» تسميه بعد القيتين وبعد القيتين تسميه «مجنب كبير»	و«المجنب الكبير» تسميه بعد القيتين
٥٥	١٧	نعد أيضاً أن القرار	وكذلك القرار
٦١	٥	الرقم $7/8$ عبارة لا تتجاوز هذا الحد	عبارة: «لاتتجاوز هذا الحد»
٦٤	٨٠	الأخير يعني بالأكادي الارتفاع المزدوج يعني بالأكادي: «ارتفاع المزدوج»	

الشكل ١٩

ترجمة الأبعاد بتدوين حديث والأعداد بمقاييس زمنية

The musical score consists of four staves of music, each with a key signature and time signature. Above each staff is a line of Arabic text describing the musical elements:

- Staff 1: إشارة ١٠ (شير ١) - قليلت ٢ (دبيوت ١) - قليلت ٣ (السطر ٣)
- Staff 2: دبيوت ٢ (ثلاثات ٢) - شير ٢ (نحو ١) - إشارة ٢ (تيتور ٢)
- Staff 3: تيتور ٤ (قليلت ١) - قلي ١ (دبيوت ١) - تيور ١ (أمور ١) - السطر ٧
- Staff 4: شير ١ (قلي ١) - دبيوت ١ (ثلاثات ٤) - شير ٢ (ذيرد ١) - السطر ٨
- Staff 5: دبيوت ٣ (ثلاثات ٢) - شير ١ (ثلاثات ٢) - شير ١ (ثلاثات ٤) - السطر ٩
- Staff 6: (قليلت ٢) - كم ١ (قليلت ٤) - كم ١ (قليلت ٣) - كم ٢ (السطر ١٠)

الشكل ٢٠

الرقيم ٧

موسيقا و مقاطع صوتية حورية (بحروف لا تينية)

السطر

musical score for Al-Hurriyyah (The Swan) in staff notation. The score is divided into 14 measures, each starting with a different letter (ء, ئ, ئ). The lyrics are written below each measure. The music includes various note values (quarter, eighth, sixteenth) and rests.

Letters above staves:

- ء ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ ئ

Lyrics (approximate transcription):

- ء: (x) (x) (x) (x) ٩ا - ta ni - ya - ٩a si - we ٩i - mu - ta su -
- ئ: - lu - ri - ya u - pu - ga - za at - (x) - hu - ur - ni ta - ٩al kil -
- ئ: - la - mu - li ٩ip - ri hu - ma - ru - bat u - va - ri
- ئ: wan - da - ni - ta ukuri kur - kur - ta i - ٩al - la u - la - li kab -
- ئ: - gi u - liu - gi kirt u - nu - lu wa - ٩al ta - tib ti - ٩i -
- ئ: u - mul kab - ٩i - li u - mult ak - li ٩am - han - men ta - lii uk -
- ئ: - ٩al tu - nu - ni - ta ٩a - (x) - ka ka - li - ta - nil ni - ka - la
- ئ: nihu - ra - ٩al ha - na ha - nu - te - ti at - ta - ya - ٩i - tal a - ta - ri hu -
- ئ: - a - li ha - nu - ka (x) - su (x) (x) - ah - ka - ti we - we ha - nu - ku
- ئ: - - -
- ئ: - - -

هوامش

(١) - هانس جوتر بوك (١٩٧٠)

Guterbock, H. G., 1970. "Musical Notation in Ugarit." *Revue d'Assyriologie* 64: 45 - 52

(٢) - ديفيد ولستان (١٩٧١)

Wulstan, D., 1971. "The Earliest Musical Notation." *Music and Letters* 52: 365 - 82

(٣) - آن كيلمر (١٩٧٤)

Kimler, A. D., 1974. "The Cult Song with Music from Ancient Ugarit: Another Interpretation." *Revue d'Assyriologie* 68: 69 - 82.

(٤) - مارسيل دوشين جيومان (١٩٧٥)

Duchesne-Guillemain, M., 1975. "Les Problemes de la Notation Hourrite." *Revue d'Assyriologie* 69:159 - 73.

(٥) - تشيرني (١٩٨٨)

Černy, M. K., 1986. "PROBLEME DER MUSIKAUFZEICHNUNG AUS UGARIT - VERSUCH EINER NEUEN INTERPRETATION DES "HYMNUS h 6" sulmu, Congres de prague 1986 (edite en 1988)

(٦) - هانس يوخن تيل (١٩٧٧)

Thiel, H. J., 1977. "Der Text und Die Notenfolgen des Musiktextes aus Ugarit." *Studi Micenei ed Egeo - Anatolici* 18: 109 - 36.

دراسات وأبحاث

□ الاعداد الموسيقي، وجهات نظر أولية في اعداد مؤلفات الكمان

رعد خلف

عازف الكمان الأول في الفرقة السيمفونية الوطنية بدمشق

إن عملية الإعداد الموسيقي لمؤلفات الكمان، تعني البحث في ماهية الجمال الصوتي والتطابق التقريري مع مفهوم العصر كما تعني التغلغل في دواليب المؤلف وتقنياته الفنية، ناهيك عن أن الإعداد يعد واحداً من أمور الضبط الميكانيكي للمؤلف ككل، وداعياً للتهذيب المنطقي في رسم الصور الداخلية من التفاعلات إلى أحجام السرعة، إلى الأقواس والأصابع والفيبراتو (Vibrato) أي الاهتزاز. وحين نتحدث عن الأداء في الكمان نقول أن عمل اليد اليمنى فن، واليسرى تقنية، وهذا هو مفهوم واضح، ودليل على التفهم الواسع والأكيد لعمل هاتين اليدين بدقة شديدة، ولذلك ستطرق في حديثنا، ببعض الخصوصية، إلى عمل الأقواس والأصابع.

تعد عملية التقويس ووضع الأصابع واحدة من أهم عناصر الجمال الصوتي لآلة الكمان والتي يقترب صوتها من صوت أجمل آلة، إلا وهي الصوت البشري. وكما هو معروف فالعمل على ذلك يتطلب دراسة دقيقة للمرحلة التاريخية، لطبيعة العمل وقاليبه (كونشيرتو، سوناتا)، للصيغة الكتابية للمؤلف، للسياق التفاعلي للعمل، مضافاً لذلك الابداع الشخصي للمؤدي . وقد كانت البدايات الأولى لتلك العملية تكمن في رسم خطوط عامة من قبل

المؤلف، ثم يترك الإبداع للعازف كي يختار لنفسه نوعية أصوات وأقواس على غرار ما تتطلبه يداه، مضيفاً له مستوى التقني في العزف.

ثم تطورت طباعة المؤلفات في كل من ألمانيا، فرنسا، روسيا، إيطاليا، فأنجزت طبعات من هذه المؤلفات مرسوم عليها التقويس وبعض الأصوات، وكان لهذه المطبع أخصائيون في هذا المجال، غالباً ما يكونوا أستاذة آلة كمان استحوذتهم فكرة تلك العملية ضمن سياق تكاملية مع ما أراده المؤلف وما تحيطه سلسلة التفاعلات الموسيقية.

وساعدت تلك العملية التدريس الآلي في الارتكاز على ما هو مقدم له مع سعي المدرسين للتغيير المنطقي في بعض الأماكن، ومنهم من تطورت عملية إعداده للمؤلفات، حتى أصبح يتوج لهم طبعات من إعدادهم الكامل، أمثال فليش ، يانكليتش ، يامبولسكي ، أوستراخ ، مينوهين ، هايفتس ، ستيرن ، كريسلير تيبو وأوير . وتنشير فيما يلي إلى بعض خصوصيات تلك العملية عبر مراحل مؤلفين مختلفين ، في سياق طروحات أولية في الإعداد الموسيقي .

فيقالدي :

كانت مرحلة الباروك Baroque تتمتع كما هو معروف بلون صداح بارز ، رملان برأس واضح المعالم ، وكانت طبيعة العزف على الكمان مختلفة تماماً عما نراه اليوم . فالكمان كان بدون (ذقنية) و (كتافية) و هما ما يستخدم اليوم لرفع وإسناد الكمان ، وعدم وجود هذه الضغوطات جعل تلك الآلة تتمتع برنين واسع للذبذبة الأوتوار وأدى وبالتالي إلى صوت أقوى وأوسع . ولم يكن مؤلفو تلك الفترة يستخدمون الأوكتافات العالية في الكمان والتي نسميهما الموضع أو الپوزيسيون ، وكان الحد الأعلى عندهم هو الموضع الخامس وبعلامات محددة

جداً، وهذا ما جعل الأصوات تتقارب وتترافق فيما بينها، فنلاحظ مثلاً في كونشيرات الكمان لفيقالدي أن الآلة المنفردة لا تبعد إلا بحوالى فاصلة سدايسية عن مستوى الكمان الأول في الأوركسترا، وذلك يتطلب من العازف المنفرد حركة أوسع ومستمرة بالقوس، أي ما نسميه ديتاشيه (Detaché)⁽¹⁾ واستخداماً أوسع للأوتار المطلقة في الموضع الأول، كي يتكون هناك فرق صوتي بين العازف المنفرد والفرقة المرافقة. ولابد للعازف أيضاً من ارخاء شعر القوس تماماً، ثم استخدام القسم العلوي منه، كي يتعد عن الضغوطات التي يمكن أن تنشأ في قسمه السفلي. وإذا كان للضغوطات، أي ما نسميه بالموسيقا أكتست (Accen) مجال في المؤلف، فذلك يتم عن طريق استخدام سريع ودقيق لفيبراتو اليد اليسرى الموضعية.

نقطة هامة أخرى لابد من الحديث عنها هنا وهي أنه لا يجوز استخدام البوزيسيون الثالث على وتر راي لأنه يسبب كتمان صوتي بالأخص إذا كانت الجملة تتبعية لحنية أي سكفينسيا، ويحذى كذلك ندرة استخدام الوصل بين العلامات ليچاتو (Legato) في الحركات السريعة، لأن ذلك يتخل من العمليّة التصاعدية في الكيان العام المتراربط بين العازف المنفرد ومجموع الآلات في الفرقة. وإذا افترضنا أن هناك جملة موسيقية تكون بدايتها بقوس اتجاهه للأعلى، فلابد من استمرار ذلك حتى النهاية لأن المؤلف أراد بذلك اندفاعه أكبر شرط أن تكون تصاعدية، ويكون من الخطأ في تلك الحالة تبديل اتجاه القوس لتكون البداية للأسفل (رغم منطقته).

نقطة أخرى غير مجاز بها، وهي عملية استخدام الموضع الثاني في مثل تلك المؤلفات، خصوصاً على وتر "لا"، لأن الورت المذكور يتمتع بقدرة استهلاكية

(1) - ديتاشيه (Detaché) العزف بواسطة القوس على نحو متقطع.

واسعة ترابطاً مع وتر "مي" لتكوينه الأصوات وتسلسلها المطوري من أجل تكوين شكل صوتي براق، والموضع الثاني هنا يشكل عرقلة لهذا الترابط. وفي الوقت الحاضر يستخدم العازفون خصوصاً الأساتذة منهم الكثير من تلك الأمور المتنوعة عند إعطائهم تلك المؤلفات لطلبتهم متحججين بأن القطعة لا يمكن أن تكون بدون مواضع وتغيرات مستمرة بينها، ويكونون بذلك قد أعطوا طلبهم أساسات موضعية جيدة، لكن دون الإهتمام بتكوين الصوت الموسيقي.

باخ:

لقد استند باخ في أعماله لآل الكمان على الكثير مما قدمه تيليمان الذي أرسى المبادئ الأولية مثل هذا النمط من الموسيقا الذي تعرفنا عليه عن كثب من خلال أعمال باخ الشهيرة "ستة سوناتا وباريتا للكمان المنفرد". وقد كان باخ يعتبر تيليمان معلمه الأول، وكان لهذا الأخير مؤلف أو بالأحرى مجلد عمل بإسم "ستة فانتازيات للكمان المنفرد" والذي يعد مرحلة ابتدائية هامة ومفيدة للبدء بالعمل على مؤلفات باخ للكمان المنفرد.

لقد أتى باخ بكل ما هو جديد ومتطور ابتداءً من الأكورد^(٢) إلى البوليفونية المعقّدة، وانتهاءً بالأشكال والأنماط الموسيقية التي صنعها. وبعد مؤلفه "ستة سوناتات وباريتا" الزاميًّا للدراسة الأكاديمية لضرورته في إرساء الأسس التقنية والفنية الموسيقية العالمية.

حين نبدأ الحديث عن باخ ومؤلفه هذا، لا بد لنا من الإشارة لبعض النقاط الهامة في أداء هذا المؤلف، إذ أن من الضروري الإهتمام بالصيغة الحوارية الأصلية التي كتبها باخ (قبيل تعديلهما الأعدادي الذي نراه اليوم)، وبالدرج التفاعلي للأعمال، والتقويس، والمؤشرات اليقاعية، ووضعية الأصوات

(٢) -أكورد (Accord) ائتلاف ثلاثة أصوات أو أكثر لتعزف معاً وفي وقت واحد.

والتفاصيل الزمنية الأساسية التي وضعها باخ.

سنحاول التركيز فيما يلي على الحركة الثالثة البطيئة من "سوناتا رقم ٢ للكمان المنفرد" ، فنلاحظ أن المساحة اللحنية واسعة جداً في الصوت الرئيسي مما يتطلب وضعية متسلسلة للأصابع على غرار تواجد الجملة الموسيقية رغم وجود صوت مرافق في الأسفل بشكل دائم أو حتى صوتين . فكما نلاحظ في هذا المثال فإن وضعية الأصابع تتبع للأساس اللحنى الأول واستمراريته ، ولا يتغير الپوزيسيون حتى تنتهي تلك الجملة ، مع ترابط في الأقواس لضرورة الاندفاع الختامية في داخل الميزور . ولابد من هذا الترابط في الأقواس حتى يتسعى لنا فهم الصوت الواقع في الأسفل بطريقة أكثر اندماجية متخذين من ذلك مرافقة دقيقة ومتواصلة الصدى . وعند باخ بشكل عام وتحديدأ في تلك المؤلفات لا يجوز التطرق لموضع جديد دون النظر في سياق الجملة حتى إذا طلب ذلك أخذ أكورد من ثلاثة أو أربع علامات في موضع صعب بالنسبة له كما هو الحال في الكثير من الأماكن في الحركة الثانية من السوناتا الأولى (فوغـا - حركة سريعة) . أما في الحركات السريعة والمتوسطة السرعة مثل (دوبل) ، فهناك استخدام عام لأقواس باخ المتواصلة ، والقوس هنا مرتبط بثيبراتو اليد اليسرى التي تبرز بين الحين والأخر القواعد الهمارمونية الخفية التي يحاول باخ الارتكاز عليها في تلك الحركات التي غالباً ما تكون احادية الصوت ، مع التشديد المتأخر زمنياً بالقوس ومعاودة السرعة مرة أخرى . وهنا يختلف باخ عن فيفالدي ، فحركة قوسه أوسع مما يتطلبه تصاعد اللحن وسرعته بالإضافة لتواجد تفاعلات صوتية أعمق بكثير مما كان عند اسلافه ، وإلى بعض من الخديعة المنطقية ، وكل ذلك دعا العازفين لانتقاء نوعية أصابع مترادفة من بعضها البعض ، فتواجد پوزيسيون ثانٍ بين حركة الجملة في الموضع الأول والثالث ، يكاد يكون في كثير من الأحيان ضرورة أساسية كي لا

نحصل على خلل يسبب لنا الانقطاع أو الضجيج في نقلة القوس الذي يتحرك في تلك الأجزاء من المؤلفات بشكل متواصل وسريع . أما في الحركات المتوسطة السرعة فلا بد للأصابع من أن تختزن القوس وأن تعمل بجدية كي تحرك القوس دون سماع عملية التبديل في الاتجاه للأسفل والأعلى ، على عكس الحركات السريعة التي غالباً ما يستخدم فيها الرسغ بحيوية .

نقطة هامة أخرى في أعمال باخ وهي استخدام الأكوردات حيث يجب أن لا تؤخذ بعين الاعتبار وضعية أصابع مرحلة لهذا الأكورد أو ذلك بل يجب مراعاة الموضع الأساسي الذي يرن فيه ذلك الأكورد حسب تسلسل انقلاباته وحسب النقلة أو التحويلة الهامونية ، متداركين بذلك ما تحدثنا عنه حول ما إذا كان لهذا الأكورد طبيعة استمرارية اللحن . كما يجب الأخذ بالحسبان أنه إذا كان ذلك في حركة سريعة ، فلا بد للقوس أن يكون أقرب للقسم الأسفل وبضغط وسطي ذي ضربة واحدة ، أما إذا كانت السرعة معتدلة أو متوسطة فيكونأخذ الأكورد بضغط أول ويأتي مزدوجاً أي بأخذ علامتين في الأسفل ثم متابعة الأكورد باللورتين الآخرين .

وكم نعلم فإن للفيبراتو ثلاثة أنواع: الأصبع، الرسغ، اليد بأكملها . وباخ يتطلب نوعية فيبراتو رسغ واسعة تميل للبطء والاستمرارية في الحركات البطيئة ، وفيبراتو يد بشكل دقيق وسريع وموضعي في الحركات السريعة .

موزارت :

حين نقول موزارت يعني الأنفة، الجمال، الحنان، الطرافـة، الفكرة الفلسفيةالمبسطة، عمـق الاحساس المـهوارـي، وأشياء أخرى دعت ولا تزال تدعـو الكثـير من العـازـفـين للـتأـني في الـوقـوفـ أمامـ جـبـروـتـ هـذـاـ الموـسيـقـيـ . فـهـمـهـمـ منـ

ابتعد بشكل أو بآخر عن مؤلفاته لاعتقاده أن من يود التطرق له يجب أن يصل إلى حدود الثالث في التفهم لما يطرحه تقريباً أمثال الرباعي الوترى "بورودين" وعازف الكمان هايفتس . ومنهم من تعمق في روحه وبحث عما هو جديد في داخله أمثال الرباعي الوترى "أماديوس" وعازف الكمان أويسترax .

وحين تصفح أعمال موزارت لآلة الكمان تحديداً، نرى انه كان يكتب لها محادثاً إليها ، مداعبها ، راقصاً معها ، ويحاول أن يعطي لها لحنارناناً يجوب في داخلها . وعلى خلاف سابقيه ، أعاد موزارت للكمان الصدى اللحمي الواسع بطرق جديدة وبمواضع أعلى متبيناً بذلك ترداد اللحن بنقلات هارمونية جديدة في موقع متعددة . فعند موزارت تلاحظ تواجد الپوزيسيون الخامس والسادس والسابع بشكل ليس بالقليل على وتر "مي" مما يترتب على ذلك دراسة جديدة لوضعيه اليد في الپوزيسيون الرابع وتشكيلة الأصابع على وتر "لا" ووتر "مي" كتكوينية متراقبة لإنهاء الجملة الموسيقية المتضاعفة المتأتية بين الحين والأخر كما في كونشيرتو الكمان مقام لا ماجور (الحركة الأولى) . وتعود مع موزارت عملية استخدام الأوتنار المطلقة ، ونشعر أحياناً أن موزارت يتعمد خلق ذلك وبشكل مكثف كما في كثير من أعماله لموسيقا الحجرة . ورغم وجود الكثير من الرومانسية في اللحن عند موزارت ، فإنه لا يجذب أن يكون استخدام الأصابع متشابهاً في مواضعين ، مثلاً (فا - إصبع ثالث / وتر لا / پوزيسيون ثالث) و(ري - إصبع ثالث / وتر لا / پوزيسيون أول) لأن ذلك سيكون بمثابة ما نسميه (السحب) الذي اشتهرت به مرحلة الرومانستيكية . أما القوس عنده فيمتاز بصعوبته بسبب الدقة العالية التي يقتضيها أداء مؤلفاته ، فمثلاً حركة القوس القافز المتقطع سبيكاتو (Spiccato)^(٣) تظهر بشكل حساس وتستخدم في الجزء القريب من (٣) - سبيكاتو (Spiccato) حركة القوس القافز المتقطعة .

متضمن القوس على ألا تكون ذات ضغوطات تركيزية مع بداية الضربات الرئيسية في الميزور. أما الحركات المفصلة ديناميكية فهي لاعنة ملتصقة بالوتر، امتدادية، تحتاج للنعمومة في حركة الرسغ، ويكون وصف (الأناقة) هو الوحيد الذي يليق بطريقة استخدام هذين النوعين من حركات القوس.

إن تواجد جملة موسيقية متراقبة إذا قلنا مثلاً في "سوناتا مقام مي مينور للكمان والبيانو" (اللحن الرئيسي في الحركة الأولى)، لا يعني أنها ستشملها بوصلة معقدة عبر الميزورات، فلقد تحلت هذه الجملة كلحن رئيسي بمجموعة من التناقضات الداخلية في وسط الجملة مما يستدعي التغيير الضروري بين الربط العام للجملة وتلك التناقضات التي تتطلب تغيير اتجاه القوس بين الحين والآخر، خاصة وأن ما ذكرناه من مثال يكون فيه اللحن متطابقاً مع البيانو مما يجعل عازف الكمان يحاول التشبه بأداء البيانو والذي يكون في الحالة التي نحن بصدده الحديث عنها شبه متقطع. وغالباً ما تظهر مثل تلك الحالة وبالأخص في سوناتات الكمان والبيانو عند موزارت، فتطابق التفاعلات بين الآلتين يجبر عازف الكمان على تغيير مواضع الأصابع ونوعية الأقواس لتنماشى مع موقع طبقة صوت البيانو أو الطريقة التفاعلية التي يظهر بها.

بيتهوفن

لقد ارسى هذا المؤلف الطبيعة الكلاسيكية Classicisme الصرف للتفاعلات الحوارية التي أوصلت الموسيقى نحو الدراما أو حتى الدراما التراجيدية . وقد أدى هذا إلى وجود تكيفات جديدة معنوية ومادية في مخطط الهيكل العام يتبع للعازف الوصول إلى قيم بيتهوفنية تصل أحياناً مرحلة الأعجاز.

وتخلاصت الكلاسيكية وتحديداً موسيقاً بيتهوفن بعض الشيء من ميكانيكية

الجمل الموسيقية الطويلة، ومن السرد المطول في التكوينة العامة فجعل ذلك منه مبدعاً لأسس وأطر جديدة تماست على إيقاعات الزوايا المعيبة بالعصر الكلاسيكي. ولذلك حين نقول كلاسيك يعني يتهدون والعكس صحيح. وفي الآونة الأخيرة تم ضم بعض أعمال يتهدون والكثير من أعمال شوبرت للمرحلة الرومانسية لما تحلّى به من مزايا باتت من بعدهما ملامح أساسية في النهضة الرومانسية التي اكتسحت جميع المراحل الفنية بغزارة مبدعيها.

تدور البحوث المطولة عن أعمال يتهدون الوترية وبالأخص سونatas الكمان والبيانو حول أنها كتبت للبيانو ثم حولت للألتين معاً. وحين ندقق في ذلك نرى أن ميكانيكية التكنيك الآلي في آلة الكمان عند يتهدون تقترب من مثيلتها في البيانو وهذا ما أدى وبشكل قاطع وصريح إلى تقارب هذه الأعمال بين الآلين لحدود الاندماج الكلي بينهما وانصهارهما الواحدة في الأخرى.

ومن بين المؤلفات التي ييرز فيها ذلك "سوناتا رقم ٥ من مقام فاما جور للكمان والبيانو" فمنذ اللحظات الأولى في الحركة الأولى تستمع للكمان وهو يؤدي لحنًا يرافقه البيانو من خلال حركة رباعية التكوين. من سياق هذا اللحن ورغم عذوبته يبدو واضحًا أن اللحن كتب لآلية مطريقية هي البيانو خاصة بعد أن يعاد اللحن ذاته عند البيانو وتأخذ آلة الكمان موقع المرافقة لفترة طويلة ويتسع اللحن باستمراريته الانقلابية حتى يحين القطع الحواري الأول.

وإذا دققنا في حركة الثانية مثلاً نرى أن التوافق متكمال في الأداء المتناوب بين الكمان والبيانو ونفس المبدأ الذي تحدثنا عنه ما عدا الاختلاف المقامي والمعقي في أداء اللحن الرئيسي. كما تبرز في هذه الحركة الفكرة التي تحدثنا عنها في البداية المتعلقة بكتابية هذه المؤلفات للبيانو ثم تحويلها، فالمعروف أن الحركات البطيئة في عزف الكمان تكون معبة بالأنسجة المختلفة وبالتالي التواصل اللهي

والديموية العامة، وإذا استوجب القطع فلابد أن يكون تمهيدياً لفكرة جديدة ينوي المؤلف التطرق لها. أما هنا فنلاحظ أن الكمان هو مردد لصوت رئيسي في البيانو حتى أن الكمان في بعض الأحيان يأخذ نغمة واحدة في الميزور الذي يأتي بعده سكوت ولربما لعدة ميزورات، وهذا يؤكّد لنا من جهة ثانية الحوارية العميقـة الجديدة التي أراد بيتهوفن فيها خلق صيغـة الابداعـية الجديدة. كما أن رنين آلة الكمان هذا مرتبـط بشدة بما سيقوله البيانـو في دورـه من حيث نوعـية الصوت والترابـط الداخـلي في الجـملـة والتـفاعـلات التـي تـرـدـ عن طـرـيقـ الكـتـلـةـ الأـكـورـدـيـةـ اوـ السـلـسـلـةـ التـي يـطـمـحـ المؤـلـفـ فيـ الوـصـولـ لـهـاـ. فـعـندـ بيـتهـوفـنـ أـصـبـحـ الصـوتـ يـتـطـلـبـ بـعـضـ الـحـدـةـ وـالـتـي تـكـونـ شـدـيـدـةـ أـحـيـاـنـاـ ماـ يـجـعـلـ التـعـامـلـ معـ الـقـسـمـ الـأـسـفـلـ منـ القـوسـ عـمـلـيـةـ حـسـاسـةـ رـغـمـ كـثـرـةـ هـذـهـ المـقـاطـعـ وـرـغـمـ السـيـطـرـةـ العـالـيـةـ عـلـىـ القـوسـ فـيـ مـنـتـصـفـهـ لـبـرـوزـ الصـيـغـةـ الـجـدـيـدـةـ الـأـعـدـادـيـةـ عـنـدـ بيـتهـوفـنـ وـهـيـ توـاجـدـ صـوتـ قـويـ (F)ـ ثـمـ صـوتـ ضـعـيفـ (P)ـ فـجـأـةـ وـبـرـوزـ نـقـاطـ الضـغـطـ الدـاخـلـيـ الـذـيـ نـسـمـيـهـ (الـسـفـورـزـانـدوـزـ)ـ بـشـكـلـ مـكـثـفـ دـاخـلـ أـعـمـالـهـ وـضـرـورـةـ مـجـيـءـ ذـلـكـ بـاتـجـاهـ القـوسـ لـلـأـسـفـلـ كـيـ تـكـونـ فـاعـلـيـةـ (K)ـ كـبـيرـةـ، بـالـاضـافـةـ إـلـىـ أـنـ تـلـكـ الـأـعـمـالـ رـسـخـتـ أـسـسـ الـمـسـتـقـيمـةـ لـوـضـعـيـةـ الـأـقـوـاسـ وـتـرـكـيـبـتـهاـ دـاخـلـ الـجـمـلـةـ أوـ الـكـتـلـةـ الـمـوـسـيـقـيـةـ رـغـمـ توـاجـدـ لـيـسـ بـالـقـلـيلـ لـأـجـزـاءـ لـاقـتـمـتـ بـالـصـلـةـ لـتـقـيـةـ الـكـمـانـ الـمـعـتـادـ عـلـيـهـاـ كـمـاـ هـوـ الـحـالـ فـيـ الـحـرـكـةـ الـأـوـلـىـ مـنـ "ـسـوـنـاتـاـ فـاـمـاجـورـ"ـ +ـ (ـالـقـسـمـ التـفـاعـلـيـ -ـ مـرـحـلـةـ التـنـاوـبـ بـيـنـ الـآـلـتـيـنـ)ـ.

أما بالنسبة لشكل الأصابع فقد أخذ حيزه الواسع هنا على جميع الأوتار والمواضع حسبما يتطلب ذلك جاماً بهذا كل ما توصل إليه أسلافه . ولكن طبيعة الشيراتو اختلفت هنا بعض الشيء فقد اتسمت بالنفور السريع المرضعي وتطلبت أحياناً عمل اليد ككل وبشكل واسع مستمر . وفي عملية الضغط

الموضع يشارك الشيراتو مع ضغط اليد اليمنى ليكونا فجوة تحمل الصدى العالي لأهميتها الموقعة في العمل الدرامي عند بيتهوفن وهذا ما نلاحظه خاصة في سيمفونياته ومدى تأثيرها الواسع على سياق العمل. كما ابتدأ هنا استخدام للمواضع (الثالث والرابع) على وتر "صو١" ، لما يتطلبه العمل من ضخامة حيوية، مرتبطاً بذلك مع الحركة في نفس الموضع بين وتر "ري" ووتر "صو١" . وساعد التنويع الاقاعي في موسيقا بيتهوفن على ايجاد صيغ جديدة متنوعة للأقواس خصوصاً السبيكاتو الذي ظهر هنا في موقع أقرب لكتعب القوس مع تشديد عميق على بداية الجملة الموسيقية مترباً على ذلك ضرورة انتقاء نوعية أصابع خاصة في موقع تساعد على اعطاء التضخيم الصوتي الذي ترتئيه حركة القوس.

المرحلة الرومانستيكية : Romantisme

إن تطور الموسيقا بشكل عام في جميع مراياه دعا تلك المرحلة لأن يكون لها الرصيد الأول بين المراحل من حيث كثافة الانتاج . وعدد الموسيقيين (عازفين أو مؤلفين ومنهم من جمع هذا وذاك) أعطى الواقع الحقيقي من الابداع وبمستويات عالية أمثال پاغانيني - ايزائي - ارنست - فينيافسكي - ساراسات . وكان بجميع هؤلاء روحأً تلحينية عالية اضافوا إليها ما ابتكروه من غط تقني جديد ومتتطور وابتدعوا بذلك كتلة متحدة بين النغم والتوزيع من طرف وبين ميكانيكية الأداء من طرف آخر . ولكونهم عازفين بارعين فقد ساعد ذلك على وضع اعداد أولى لتلك المؤلفات بتفاصيلها الدقيقة ، وبهذا فقد وفرّوا على العازف البحث في هوية اعداد الأقواس والأصابع أو المراحل التفاعلية في العمل . ولكن بعضاً من هؤلاء أمثال پاغانيني - ايزائي - ارنست - الذين كتبوا موسيقا كانت في غاية التعقيد

الأدائي تتعوّب بمهارة تقنية عالية في الأداء، فمثلاً في كابريس رقم ٥ للكمان المفرد لـ أغانييني نلاحظ في المقطع السريع بعد المقدمة أنه كتب نوعية أقواس بطريقة صعبة جداً لم يعزفها الكثيرون فالكتابة داخل الميزور تكون من أربعة مجاميع (ذات السنين أو دوبل كروش) في زمن رباعي كل مجموعة فيه يكون فيها التقويس (ثلاثة علامات ريكوشيه^(٤)) للأسفل وعلامة واحدة سبيكاتو للأعلى) وهذا كله بسرعة اجياتو اي باحتياج تكاد تصل صعوبته إلى استحالة الأداء . حالياً يعزف كل الميزور سبيكاتو بأقواس مختلفة وهذا يسطّن نوعاً ما طريقة الأداء .

أما عند إيزائي في "سوناتات الكمان المفرد" فنلاحظ التداخل المعقد بين الأصوات العليا والسفلى وتدخل الأشكال الاقعية وتتنوعها الذي يذكرنا بمؤلفات باخ ، ولكن بطريقة حديثة ومعاصرة وتكون فيها صعوبة الأداء الموزون بالسرعة المطلوبة كالذى نراه في الحركة الأولى من "سوناتا رقم ١" .

أما آرنست ومؤلفه الأخير "الوردة الجورية" فسيبقى واحداً من أصعب المؤلفات أداءً في برامج الكمان التي نعزفها . فتوارد التكنيك العالي المفعم بالتدخلات الهمونية و المرتبط بالتغيير السريع في نوعية الأقواس كذلك تواجد مواضع للأقواس في غاية الصعوبة يضع هذا المؤلف في مكانة تكنيكية مرموقة يطمح كل عازف كمان أن يصل إليها .

أما إذا نظرنا في مؤلفات ثنيافسكي وساراسات فنلاحظ أنهما ابدعا في الصياغة اللحنية الرومانтикаية التي استند عليها الكثير من المؤلفين الذين ساهموا في الكتابة لآلة الكمان . لقد حاول هذان المؤلفان ايجاد التعبير الحرفي الحديث عند هذه الآلة ، واستطاعا استخراج أشكال متنوعة جديدة للصياغة اللحنية

(٤) - ريكوشيه (Ricochet) العزف عن طريق رمي القوس على الأوتار .

المترابطة مع التكنيك الآلي كما في "الكونشيرتو رقم ٢ للكمان والأوركسترا" لفينافسكي و "الحان غجرية" لذات المجموعة لساراسات. زاوية أخرى تطرق لها هذان المؤلفان العازفان وهي البنية التنوعية لألحان مؤلفين آخرين كما في عمل فنافسكي "فانتازى على الحان أپيرا فاوست للمؤلف غونو" وساراسات "فانتازى على الحان أپيرا كارمن للمؤلف بيزيه". وقد استطاع كل منهما أن يرسم الأشكال التكنيكية المتنوعة التي تحضن اللحن الرئيسي وبطريقة بارعة جداً. لقد كانت حركة الأقواس عند هذين المؤلفين تتمتع بقدر هائل من التواصل بين الأشكال من ديتاشيه إلى ستاكاتو^(٥) ومن سبيكتاتو عريض في كعب القوس حتى الريكوشيه.

إن تواجد مثل هذا التنوع بين حركات القوس السريعة يفضي بنا لأنهار شديد تطلقه الكمان لافتة بذلك أنظار الجميع نحوها. ولقد كانت هذه المرحلة ولا تزال تفسح المجال أمام العازفين لابداعهم الشخصي في انتقاء الأفضل من بين حركة الأقواس مستندين بذلك على ما كتبه المؤلف من شروح فوق العلامات يكاد أن يكون البعض منها الزاميًّا، وهذا الأساس ينطبق أيضاً على وضعية الأصابع التي أصبحت هنا حرمة تماماً من حيث التعامل معها وأصبح استخدام المواقع العليا من الكمان ممكناً ولحد كبير حتى أعلى العلامات المستخدمة في الآلة. وأصبح في تلك الفترة للقثيراتو مفهوماً واسعاً متربطاً بين أشكاله الثلاثة، وله علاقته الوثيقة بما نسميه الانزلاق أو الغليساندو لما له من جمالية لدى الانتقال بين الكمان والأوركسترا على وجه التحديد كذلك أصبح للقثيراتو ترابطاً وثيقاً مع الدرجة الصوتية التي يتطلبها اللحن من ضعيف إلى قوي أو بحسب الضغط المطلوب في

(٥) - ستاكاتو (Staccato) عزف العلامات الموسيقية على نحو منفصل بحيث يكون أداؤها أقصر من مددتها الزمنية.

داخل السلسلة اللحنية، فهناك احتمالات واردة في بداية الفيبراتو من الذبذبة الصغيرة في الأصبع وحتى الحركة الاهتزازية الواسعة في اليد كلها.

المدرسة الفرنسية : ديوسي - رايل - فرانك

سعت هذه المدرسة وخاصة بمرحلتها الانطباعية Impressionisme لخلق الصيغ التفهمية العميقه ولصنع الحوارات التي حاول يمتهنون التطرق لها بشكل أو بأخر ولكن بأطر موسيقية جديدة، حيث تدخل هنا المفهوم الموسيقي بعمقه كشكل تعابيري وليس كصيغة إيقاعية أو تفاعلية فقط مما ساعد في البنية العام للجملة الموسيقية متداركاً بذلك (وفرضاً أحياناً) شكل الأصابع والأقواس. فتختفي هنا التنوعات التكنيكية المعقدة في حركة الأقواس وتصبح أحياناً لا وجود لها، كما في "سوناتا الكمان والبيانو" للمؤلف فرانك. ويعود التداول بأشكال الربط أو الليثاتو والحركة المنفصلة أو ديتاشيه بشكل واسع، ويكون لنمط تسلسل الأصابع والسحب والفيبراتو البطيء المستخدم بالرسخ دوراً أساسياً في إبراز الهيكل العام التفاعلي. ومن الموسيقيين من استخدم الأشكال التي سبق التطرق لها من خلال قطعة موسيقية ما في مراحل الكلاسيكية والرومانسية مثل (الحركات السريعة المتواصلة) كما هو الحال في الحركة الأخيرة من "سوناتا الكمان والبيانو" للمؤلف رايل. أما المؤلف ديوسي والذي أراد التطرق للتنوع التكنيكى في الأقواس والتغيير السريع للمواضيع في "سوناتا الكمان والبيانو" الحركة الثانية فلقد قام بربط متواافق وثيق بين ما هو جديد لرحلتهم الموسيقية وما قدمه عازفو الكمان والمملئون في المراحل الموسيقية السابقة.

كما تطرق ديوسي لموضوع هام وهو السحب بين علامتين كعملية ايصالية بين العلامات المراد بها خلق الصعود من درجة هارمونية معينة إلى درجة أخرى في

كلا الاتجاهين كما نراه في القسم التفاعلي من الحركة الأولى لذات السنونات.
ونرى في السنونات التي تحدثنا عنها التغيير السريع في الموضع داخل الجملة
الواحدة وإن كانت صغيرة وهذا التغيير الزامي فالتحول الصوري الهام الذي يطأ
على الجملة الموسيقية والتغيير الصوتي في الارتفاع والانخفاض والتباين في قوة
الضغط بين الحين والأخر والتنوع الذي وضعه المؤلف في المفاهيم المصطلحية
التي وجدت بجانب العلامة أو الجملة، كل ذلك يؤكد ما قلناه سابقاً.



□ جمال عبد الرحيم: التجديد

نيلة أبو الشامات

- أستاذة مادة الصولفنج في المعهد

العربي للموسيقا بدمشق

- كاتبة موسيقية

يعد الموسيقي المصري محمد جمال عبد الرحيم (١٩٢٤ - ١٩٨٨) من الموسيقيين العرب الهامين من حيث التجديد والتطوير الذي ساهم به في الموسيقا العربية مستخدماً القوالب الموسيقية العالمية المعروفة (سوناتا-كونشيرتو-باليه) بروح شرقية تذكرنا بموسيقا بعض الموسيقيين العالميين مثل بارتوك - ختشادوريان وغيرهم من الذين حاولوا التوفيق بين موسيقاهم القومية والموسيقا العالمية. ومن الأهمية بمكان الاطلاع على هذه التجارب الجديدة والجريئة على لغتنا الموسيقية وتقييمها حتى لا يضطر من يفكرون الموسيقيين الجدد بالتطوير أو بالتجديد أو ابتكار لغة جديدة أو هارمونيا وغيرها . . . إلى البدء من الصفر أو من فراغ رغم كثرة هذه التجارب وتراثها.

ولقد ساعدت دراسة الموسيقي جمال عبد الرحيم الأكاديمية في ألمانيا لمدة سبع سنوات ١٩٥٠ - ١٩٥٧ على تطور وسائله وأعماله الموسيقية اللاحقة رغم نشأته في جو من الموسيقا الشرقية الأصلية (حيث كان والده عازفاً على الكمان وعلى آلة الناي ومؤسسًا لفرقة موسيقية أسماها "فرقة هواة الموسيقا الشرقية" بالإضافة إلى ابتكاره آلة فلوت تؤدي أرباع الأصوات). وقد تشبع الفنان بهذا

الجو وهذه الروح المصرية والشرقية الأصيلة ولكنه لم يقف عندها بل طور وسائله بعد دراسته في الغرب بسبب رغبته الشديدة في التجديد. ولذا نلمس هذه الروح الشرقية في كل مؤلفاته للسوناتا والكونشيرتو والكورال والباليه إضافة إلى تناوله الألحان الشعبية المصرية المعروفة وبعض المقامات المعروفة مثل الصبا والبياتي والراست بلغة هارمونية جديدة وقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية في التأليف الموسيقي عام ١٩٧٣ ، ونال وسام العلوم والفنون من الدرجة الأولى مرتين. كما شغل منصب أستاذ ورئيس قسم التأليف بالمعهد القومي للموسيقى (كونserفاتوار) في القاهرة حتى وفاته عام ١٩٨٨ .

وفي هذا العام قامت هيئة فولبرait بمساعدة وجهود زوجته الدكتورة والموسيقية المعروفة سمعة الخولي باقامة حفل تذكاري له قدّمت فيه بعضًا من أعماله وهي .

١ - سوناتا للكمان والبيانو (١٩٥٩) عزفتها على الكمان بسمة عبد الرحيم وهي ابنة المؤلف مع عازفة البيانو الروسية ايرينا تشاكلينا أستاذة البيانو في كونسرفاتوار القاهرة.

وبسمة عبد الرحيم هي من أشهر عازفات الكمان في مصر وتنتمي للجيل الثالث في أسرة موسيقية ورثت عنها الموهبة الموسيقية. بدأت دراستها للكمان في السادسة من عمرها في كونسرفاتوار القاهرة وتخرّجت بامتياز عام ١٩٨٢ ثم استكملت دراستها العليا في أكاديمية الموسيقى في فرانكفورت . ثم درست في عام ١٩٩١ دراسات مركزة لآلية الكمان في بريطانيا حصلت بعدها على منحة بجامعة بلومنجتون .

٢ - ارتجالات على لحن باعث متوجّل للشيلونسيل المنفرد (١٩٨١) وهي أحد أعماله للتأليف في المقامات ذات أرباع الأصوات قدمها عازف

الفيولونسيل كامل صلاح الدين.

٣- مقطعاً من مسرحيته الموسيقية للأطفال «الطيب والشرير» ١٩٨١ شعر كامل أيوب الدين قدمتها غناء تحية شمس الدين وعزفتها على الها رب سميرة ميشيل.

وتعتبر تحية شمس الدين من مغنيات الأوبرا المصرية اللامعات درست في كونserفاتوار القاهرة مع كارمن زكي وقيولي مقار وعيت معيدة فيه ثم استكملت دراستها العليا به أيضاً. كما أنها تتمتع بموهبة خاصة في الغناء التقليدي التراثي.

أما سميرة ميشيل فهي عازفة الها رب المصرية الأولى ، خريجة كونسرفاتوار القاهرة حيث درست في صف ناهد زكي ثم استكملت دراستها العليا فيه حتى حصلت على درجة الدكتوراه، وهي الآن أستاذة الها رب في الكونسرفاتوار . ولقد أدت عدة مولفات لجمال عبد الرحيم وخاصة الباليه التي استخدم فيها الها رب.

٤- ثنائية للكمان والفيولونسيل (١٩٨١) مهداة إلى بسمة وكامل ، ولقد بني حركتها الأولى والثالثة على أحان شعبية وهي : سماح النوبة : للحركة الأولى من مقام بيات يانخلتين : للحركة الثالثة من مقام سوزناك على دو وقد استفاد المؤلف من امكانية الآلات الوتيرية في عزف النغمات ذات الأربع.

٥- تأملات للكمان المنفرد (١٩٨٢) وهذا العمل من المؤلفات القليلة المكتوبة في مقامات عربية خالية من أربع الأصوات وهو يعبر عن الطبيعة الشاعرية التأملية للمؤلف وهي مهداة إلى ابنته بسمة وقد عزفتها لأول مرة في

الولايات المتحدة الأمريكية.

٦- النار والكلمات من شعر عبد الوهاب البياتي؛ غناء إيمان مصطفى (سوپرانو)، هي أغنية شاعرية على نغمة التأليف الغربي للأغنية الفنية (الليد). وإيمان مصطفى هي من أشهر مغنيات السوبرانو المصريات، تخرجت من كونserفاتوار القاهرة ثم استكملت دراستها الغنائية في باريس. حازت على الجائزة الأولى في مسابقة ماريا كالاس في إيطاليا. وقد أدت عدداً من أدوار البطولة الأوبراية في مصر والخارج وسجلت غناها في أوبرا عايدة مع أوركسترا الدولي للبحر المتوسط على اسطوانة، وهي حالياً مدرسة بالكونسرفاتوار ومغنية سولو بفرقة الأوبرا المصرية.

ولعل من أهم أعماله التي استوحاه من البيئة المصرية والتراث الشعبي المصري باليه «حسن ونعيمة» الذي قدم في أوروبا ونجح عندما قدم في الولايات المتحدة الأمريكية حيث عزفه أوركسترا الكونسرفاتوار في البيت الأبيض. وقد استخدم فيه الآلات الإيقاعية الشرقية والإيقاعات الشرقية وكذلك الموزين العربية.

أما العمل الثاني الذي أثار ضجة وجدلًا بين مؤيد ومعارض فهو صياغته للدور الشهير لمحمد عثمان دور كادني الهوى صياغة جديدة ولقد سجله كورال وأوركسترا الكونسرفاتوار في القاهرة في نهاية السبعينيات ١٩٧٨، وكان محاولة منه للاقتراب من الروح الشرقية عن طريق توسيع وسائله التعبيرية لتشمل إمكانيات المقامات ذات الأربع:

ثم امتدت تجاريء إلى آلات النفع الخشبي والتي تذكرنا بتجارب والده سابقاً والتي اتسع تكثيفها لعزف الأربع، فكتب للكلارينيت المفرد مقطوعة مناجاة ١٩٨٤ وأعد منها نسخة معدلة للفلوت المفرد أسمها «أضواء منكسرة» (١٩٨٧).

ولجمال عبد الرحيم أعمال في السينما التسجيلية منها «الحياة اليومية في مصر القديمة» و«أرقام من فلسطين» و«أوزيريس والتحف المصري» تثبت تأثيره وتشبعه بالروح المصرية والفرعونية في تاريخ مصر - إضافة إلى العديد من الأعمال الكورالية والأوركسترالية للغنائيات الشعبية والفلوكلورية والتي صاغها صياغة جديدة بعضها للكبار وبعضها للأطفال مثل أغنية نسمة رايحة ونسمة جاية من مسرحية «الطيب والشرير» والتي أخذت اهتماماً خاصاً وشعبية كبيرة منذ تقديمها لأول مرة على مسرح الطفل عام ١٩٨٢ ، وعندما قدمت أيضاً في الحفل التذكاري الأخير في القاهرة حيث كانت متميزة بشعريتها الرقيقة وخاصة بمحاجة آلة الهاپ ، وبعذوبتها وطراقة التلحين المعبر بمقاماته الشرقية وإيقاعاته الأمينة على إيقاع الكلمات . وهي مكتوبة لأصوات مفردة وكورال وراوي وأوركسترا صغير . وباختصار فإن أعمال الموسيقي جمال عبد الرحيم والتي امتدت بين الأعوام ١٩٥٤ - ١٩٨٨ تعد مهما اختلفت فيها الآراء أعمال متجددة إبداعية ذات أسلوب فني خاص تجمع بين اللغة الموسيقية العالمية المعاصرة وبين التراث والموسيقا العربية .

وفي دراسة عن أعماله نشرتها الدكتورة رشا علي طموم وهي معيدة بكلية التربية في جامعة حلوان جاء أن أسلوبه في معالجة المقامات ذات الأربع يظهر في النقاط التالية :

١ - عدم الالتزام بدرجات الرکوز التقليدية للمقامات عند التحويل من جنس إلى آخر .

فمن الشائع استخدام مقام الراست مثلاً على درجة دو أو صول والبيات على درجة ري أو صول وهو مالم يلتزم به المؤلف .

ومثالاً على ذلك الحركة الأولى من ثنائية الكمان والفيولون سيل

جنس بياتي من درجة مي



مثال رقم - ١-

وربما كانت رغبته في استخدام طبقة صوتية تناسب آلتى الكمان والشيلونسيل من أجل إصدار رنين صوتي من نوع خاص هي السبب في صياغته لهذه الحركة على مقام بياتي من درجة مي وهي درجة ركوز غير مألوفة للمقام.

أما التحويل من جنس إلى آخر فيظهر في نفس العمل حيث استخدم نفس الموتيف الرئيسي للحركة ولكن في جنس بياتي على درجة سى ط . وأغلب الظن أن تفكيره في التحويل من جنس بياتي من مي إلى بياتي من سى ط ، أساسه اعتبار سى ط خاصة مي وهو تفكير مأخوذ من الغرب .

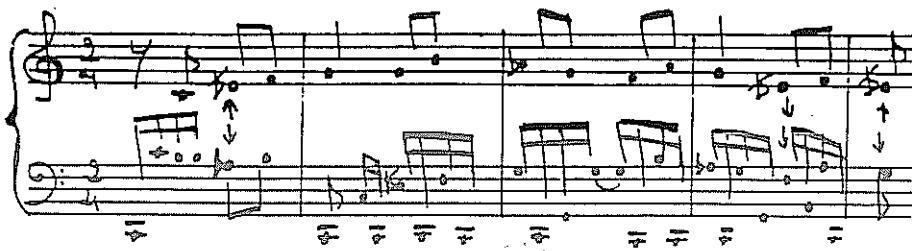


مثال رقم - ٢- من نفس العمل السابق -

كما يلاحظ أن جمال عبد الرحيم يعتمد على الجنس أكثر من اعتماده على المقام كاملاً ، وذلك أما بأن يستخدم الجنس كله أو يبني موتيف على أساس السمات المميزة للجنس كما هو واضح في موتيف "سماح التربة" كما في مثال رقم (١) . ويرجع تفضيله لاستخدام الجنس بدلاً من المقام لهدف تعابيري إذ أن

النحويلات خلال الأجناس تكون متحركة أكثر من المقامات التي ترتبط بقواعد معينة متوازية قد تحد من التعبير. وكذلك فإن المقام يتكون من جنسين لكل واحد منها طابع خاص به.

٢- استخدامه للنسيج البوليفوني في معالجة المقامات الرباعية. وذلك لأنه يعتبر الأنسب والأقرب لطبيعة الميلوديات المقامية. ومن أهم ما يميز أسلوبه أنه يستخدم أبعاد المقام نفسه للتكتيف الكورنtrapنطي وبشكل أعمق من أبعاد المقام المميزة له وهو ما يوضحه المثال التالي:



مثال رقم (٣)- الحركة الثالثة من ثانية الكمان والفيولونسيل

ومن العلامات البارزة في نسيجه البوليفوني العناية الشديدة بمعالجة اللحن الصاحب مما يجعله صوتاً له شخصية لحنية مستقلة ينشط فترات ركود اللحن الأساسي. فهو يتعامل بحرية مع هذا اللحن أو مع الخطوط اللحنية الثانوية ولكن مع المحافظة على طبيعة اللحن الأساسي.

ويظهر ذلك في دور "كادني الهوى" في قسم الهنك والتي عالجها بأسلوب

فوجالي حيث احتفظ باللحن الأساسي في أحد الأصوات مع حرية معالجة الألحان الأخرى سواء في الصوت الغنائي الثاني أو مع الآلات الوتيرية.

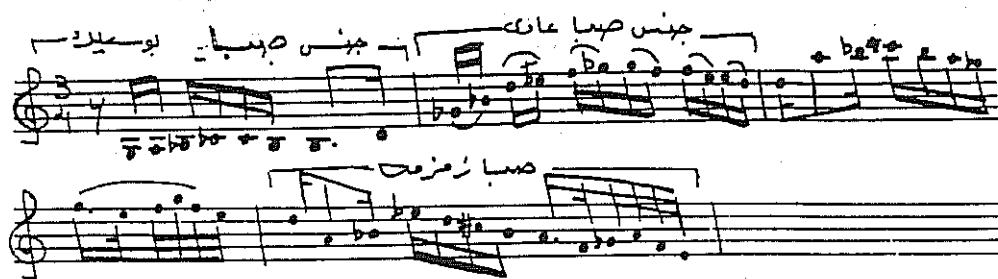


مثال رقم (٤) - دور كادني الهوى للكورال والأوركسترا.

ومن أهم الفنون الكونترابينطية التي استخدمها أسلوب المحاكاة ويشهر في مقطوعة "محاكاة" و "داعابة" من المتابعة الصغيرة للوتريات.

٣- أسلوبه في التحويل

لم يستخدم جمال عبد الرحيم الأسلوب التقليدي في التحويل والقائم على التحويل إلى المقامات التي تتعمى إلى نفس الفصيلة (أي التي تشتراك في جنس الأصل وتختلف في جنس الفرع) مثل التحويل من مقام الراست إلى السوزناك. أما التحويل إلى المقامات التي تشتراك في نفس درجة الرکوز مثل ذلك التحويل من مقام الراست إلى النهوند، فقد استخدم نفس الفكر وهو ما يطلق عليه التحويل المباشر- أي بقاء درجة الرکوز مع تغيير المقام أو الجنس والمثال التالي يوضح ذلك.



مثال رقم (٥) - الحركة الأولى من ثنائية الكمان والفيولنسل

ويظهر في المثال استخدامه لجنس الصبا بأنواعه الثلاثة : صبا البوسيلك والعادي والزمزة.

كما تتميز أعماله باستخدامه لأسلوب في التحويل هو عبارة عن انتقاله بجنس محاور تونالية مختلفة محسوبة بشدة وهو أسلوب شائع في مؤلفاته يقوم فيه بتصوير الجنس على درجات مختلفة والمثال التالي من الحركة الرابعة من متتابعة صغيرة للوتريات " دعابة " والتي يصور فيها النموذج اللحمي على أكثر من درجة خلال المؤلف . فيصور على درجة لا في مازورة ١٠ وعلى درجة مي فيظهر فيها تشكل فوجالي في مازورة ٣٣ .

ويلاحظ في النموذج اللحمي الأساسي لهذه الحركة أنه يتضمن أبعاد جنسين هما جنس العجم على صول وجنس البياتي على الدوكا وهو تركيب جديد غير مألوف في الموسيقا التقليدية .



مثال رقم (٦)

قد يكون استخدامه لمحاور تونالية جديدة قائمة على التفكير الغربي في العلاقات بين الأجناس، ويتبين ذلك في الحركة الأولى من الثانية والتي يظهر فيها النموذج اللحمي الأساسي مصوراً على درجة سي ، وهي من الدرجة الخامسة، للمقام الأصلي وذلك في بداية قسم التفاعل كما في المثال التالي .



مثال رقم (٧)

كما أن لدى جمال عبد الرحيم أسلوباً في التحويل يقوم على عمل تحويلات جزئية في الجنس ليتقل من مقام إلى آخر، ويظهر ذلك في نهاية الحركة الرابعة من المتتابعة الصغيرة للوتريات "دعاية" من مازوراة ٤٥ إلى ٥١ حيث يظهر النموذج اللحمي الأساسي في شكل تفويج صاعد على نفس الدرجة ولكن بتغيير

مسار اللحن بإضافة نغمة فا والتي تمهد لظهور جنس الصبا بدلاً من البياتي حيث
أن فا # هي النغمة المعادلة لصوت ط



مثال رقم (٨)

□ □ □

□ صناع الآلات الورقية الأوروبيون والروس

فيكتور إيفانوفيتش نيكيفورو夫

أستاذ سابق لتصنيع الآلات الورقية في

المعهد العالي للموسيقا بدمشق

ترجمة نديم خلف

الصناع الأوروبيون

لقد كان صناع الآلات الورقية وبشكل خاص الكمان ، في إيطاليا في القرن الثامن عشر ، هم المبدعون الأوائل الذين طوروا تقنية هذه الصناعة ونشروها في أوروبا على الرغم من محاولات التطوير التي جرت في كل من ألمانيا وفرنسا ، إذ كان الصناع عندهم رغم تقليدهم للصناعة الإيطالية ، يضيفون على هذه الصناعة طابعهم المحلي . فكانوا يستعملون مثلاً المواد الأولية المتوفرة لديهم من أخشاب ومواد طلاء إذ أن استيراد الخشب الأسود من أفريقيا ومواد الطلاء الطبيعية من الهند وسيلان (سريلانكا) كان باهظ الثمن كما أن المواد الكيميائية لم تعرف حتى القرن التاسع عشر .

أضاف صناع الآلات الورقية في إيطاليا إلى مواد الطلاء جذور نبات المارينا أو عصير نباتات طبيعية ومواد ملونة مثل نبات الكينو والاكارونت وغيرها مما جعل ألوان آلاتهم تميل إلى الأحمر والأصفر والبرتقالي والبني الزاهي ، في حين استعمل الألمان التراب الأحمر (الكيلينا) الذي يتواجد في كاسيل في ألمانيا ، لذا

نرى الآلات الوتيرية الألمانية المصنعة في القرن الثامن عشر ذات لونٍ بني غامق أقرب إلى السواد وقليل اللمعان.

كما استخدم الألمان والتشيك خشب الييل وهو نوع من أنواع شجر الشوح، من أجل صناعة الحواف الداخلية الملتصقة بجوانب الآلة (الكونترابوجايك)، أما الفرنسيون والإيطاليون فكانوا يستعملون لهذا خشب التوبيل (الحور) وخشب الألخا، كما استخدم الرومانيون خشب الآريخ (الجوز). أما بالنسبة للحافة الجانبية السوداء والتي توضع حول حافة الصدر والظهر والتي تسمى الأوس، فقد استخدم الإيطاليون في تصنيعها خشب شجر الاجاص ذي اللون الأحمر، وإذا ما أرادوها بيضاء استعملوا خشب التوبيل (الحور)، أما الألمان فقد استخدمو للأوس خشب الأشجار الجبلية في حين استخدم التشيك خشب أشجار الاجاص البحري وخشب أشجار البوك واستخدم الهولنديون خشب أشجار الألخا

ولقد فرضت طبيعة الموسيقا شكلاً معيناً للآلة، ففي ألمانيا مثلاً كانت موسيقا الحجرة هي المفضلة في القرنين الثامن والتاسع عشر مما دفع بصناعة الآلات الألمانية إلى تصميم آلات كمان ذات انحناءات أعطت للآلة صوتاً متميزاً و مناسباً لموسيقا الحجرة.

وعموماً، فإن التمازج والتدخل الثقافي الذي كان في أوروبا يعنينا من القول مثلاً بأن التشيك كانوا يقلدون الألمان في صناعة آلاتهم ولكننا نستطيع القول أن أغلب دول أوروبا كانت تشتري آلاتها الوتيرية غالباً من أكثر الدول تطوراً في هذا المجال والتي هي إيطاليا.

ولقد سجل التاريخ أسماء صناع الآلات الوتيرية مشهورين بلغ عددهم المدكر في كاتالوج بالوثيقـس حوالي عشرة آلاف مصنـع وسوف نكتفي في بحثنا هذا بالحديث عن أكثرهم شهرة عن طريق تقسيمهم إلى مدارس

المدرسة الفرنسية

كاسبار تيفينبروكير (١٥١٤ - ١٥٧١)

فيتشينيتسو باربورينتو (١٧٣٤ - ١٨١٣)

فرانسا ييك (١٧٥٨ - ١٨٢٢)

نيكولو ليوبو (١٧٥٨ - ١٨٢٤)

جان فرانسا آلاري (١٧٦٥ - ١٨٤٣)

فرانسا شايو (١٧٨٧ - ١٨٢٣)

جان باتيست فيليم (١٧٩٨ - ١٨٧٥)

فيليكس سافار (١٧٩١ - ١٨٤١)

ولقد كانت قمة ازدهار الاتجاح الصناعي للآلات الورتية في فرنسا في بداية القرن الثامن عشر ما بين ١٨٤٠ و ١٨٦٠ .

المدرسة التيرولية (ألمانيا)

يعقوب شتاينر (١٦٢١ - ١٦٨٣)

ماتياس الباني (١٦٢١ - ١٧١٢)

ماتياس كلوتس (١٦٥٦ - ١٧٤٣)

كما كان كل من فينر و كونشتايبر من أهم المتجين الصناعيين الألمان . ولقد تواجد في ألمانيا في نهاية القرن التاسع عشر ١٨٠ صانع ماهر للآلات الورتية وبلغت قدرتهم الانتاجية حوالي ١٥٠٠٠ آلة في العام ، وتعد المدرسة الألمانية اليوم واحدة من أهم مدارس تصنيع الآلات الورتية في العالم .

المدرسة السكسونية (المانيا)

- عائلة فيشر من القرن الثامن عشر حتى القرن التاسع عشر في مدينة ماركينكيرخن
- عائلة فريجнер من النصف الثاني للقرن الثامن عشر وحتى نهاية القرن التاسع عشر.
- عائلة أفكوست أوتو (1760 - 1829)
- أوتو ميكيل في نهاية القرن التاسع عشر.

المدرسة الهولندية

- كيريخ كاكويس (1690 - 1712)
 - أمبرواز ديكيمبل (1720 - 1760)
- وتحتاج هذه المدرسة التي ظهرت في القرن السابع عشر دول شمال أوروبا (بلجيكا - النرويج - هولندا - فنلندا) ولقد اشتهر في هولندا مصنع كيسيلس في مدينة كيروغ.

المدرسة الفيناوية

- دانييل اختاسي شتادلان (1680 - 1744)
- عائلة لييب للصناع في الثلاثينيات من القرن التاسع عشر وقد عاش أغلبهم في مدينة بيتربورغ.
- عائلة جاچيلكا وهم يوهان باتيست (1742 - 1799) وسيمون دايوكاني (1763 - 1774)
- جوزيف باولي (1770 - 1846)

- فرانس كيسنوف (١٧٥٤ - ١٨٢١)
- كانس كيكيل (١٦٣٠ - ١٦٧٩)
- نيكولاي ساقيتسي (١٧٩٢ - ١٨٥٠)

ولقد اشتهر صناع الآلات الوتيرية في قبينا حتى يومنا هذا بصناعة الجيتار.

المدرسة الانكليزية

- بارك نورمن (١٦٧٨ - ١٧٤٠)
- بنجامين بانكس (١٧٢٧ - ١٧٩٥)
- ريتشارد ديلوك (١٧٥٠ - ١٧٨٠)
- فارنر (١٧٣٩ - ١٨٠٨)
- جون بنس (١٧٥٥ - ١٨٢٣)
- عائلة نبيل
- عائلة ويليام أبسفورد (١٨١٧ - ١٨٩٥) ولقد اهتمت هذه العائلة باستقصاء أسرار آلات الكمان التي من صنع المايسترو ستراديقاري

الصناع الروس

عدّت روسيا دائمًا الحدود النهائية لأوروبا ، فلقد انتقلت إليها الثقافة الموسيقية الأوروبية في بداية القرن الثامن عشر أي في مرحلة ازدهار الموسيقا الأوروبية بعد موت تيليمان و فيقالدي . ولقد غزت موسيقا الحجرة المسارح الروسية ، فافتتح تيودور فولকوف ، في عهد القبيصي ألكسي ، أول مسرح في روسيا . ويسبب من كثافة الحفلات الموسيقية والازدهار السريع للموسيقا في روسيا ابتدأت صناعة

الآلات الوتيرية وتصليحها وخاصة في العاصمة آنذاك ، وهي سان بترسبرغ حيث يعيش معظم الألمان القادمين للعمل في روسيا . والذين يعود إليهم الفضل في وضع الخطوط العامة الرئيسية لصناعة الآلات الوتيرية في روسيا ولقد نشأ جيل من الصناع الروس الذين أتقنوا هذه المهنة ومن أشهرهم :

إيفان پاتوف .

عمل إيفان پاتوف في شبابه في مسرح الإقطاعي الكونت شرميتوفا ولقد تعامل منذ طفولته مع موسيقيين محترفين مساعدًا إياهم في تصليح آلاتهم الموجودة في مسرح الإقطاعي . ولقد أعجب به الكونت فأرسله إلى باريس من أجل الدراسة على يد صناع مشهورين عاد منها بعد عام واحد وابتدأ يمارس مهنة تصليح وتصنيع الآلات الوتيرية . ولقد منحه الكونت حرفيته على الرغم من أن أحدًا في تلك الأيام لم يكن يمنح لملوك له حرفيته وذلك لشدة اعجابه بعمله ففتح إيفان ورشة خاصة به ولكنه لم يستطع الصمود طويلاً أمام منافسة الصناع الألمان فمات حزيناً فقيراً ولم يبق من الآلات التي صنعها سوى بضع آلات منها ثيولاً وثيولاً وتسليل يستطيع السائح أن يراهما في قصر الكونت في موسكو الذي حول إلى متحف .



□ قائد الأوركسترا : موقع ومهام.

د. واهي سفريان

تهيد

مع اقتراب مساء عطلة نهاية الأسبوع تبدأ حيوية مرحة بالتسليل إلى بعض بيوت متفرقة في أرجاء المدينة . . . كل ينتقي أحسن ملابسه للظهور بأفضل هندام، إنهم يغادرون منازلهم في الوقت ذاته تربياً فاصلدين صالة الحفلات الموسيقية، وكلما ازدادوا اقتراباً من موعدهم العجيب كلما تزايد عددهم حتى تكاد أكتافهم أن تتلامس عند عبور المدخل. وشيناً فشيناً تجتذب القاعة بالحضور لتكامل أعضاء كائن بضم مثاث الأنفس تفرح وتتفاعل بشكل جماعي . . . إنه الجمهور ، جمهور الحفلات الموسيقية أتى هذا المساء ليشهد طقس إعادة إحياء المقطوعة الموسيقية.

... وفي الموعد المحدد يبدأ أفراد الأوركسترا بالدخول من جانب المقصة، الموسيقي تلو الآخر ليحتل كل مكانه . . . وبعد لحظات هدوء يبدؤون بضبط آلاتهم سعياً للتاليف الصوتي الأمثل ضمن جسد تلك الآلة الموسيقية البشرية: الأوركسترا. وبعد لحظة سكون وترقب يخطو ذلك الرجل الفذ باتجاه منصة القيادة والجمهور يحييه بالتصفيق، إنه قائد الأوركسترا حضر لينوب عن المؤلف ويقود موسيقاًه في احتفال إعادة خلق العمل الموسيقي .
ويإشارة هادئة من يده يأخذ العازفون وضعية الاستعداد للإنطلاق في العزف

وأبصارهم معلقة بعضا قائد الأوركسترا ، وفي اللحظة المناسبة تتحرك يدا القائد فينطلقوا بعزف منسجم وسام . . .

لاشك في أن هذه الظاهرة الاجتماعية الفنية الحضارية ما هي إلا ثمرة تطور متصل يتناول العازفين والجمهور والمؤلف الموسيقي وبالطبع قادة الأوركسترا .

... خلال العصر الوسيط كان المؤلفون الموسيقيون يُعدُّون مجرد عازفين مؤلفاتهم ، وكان على الموسيقي الجيد معرفة وتطبيق قواعد التأليف الموسيقي إلى جانب التمكن التام من الارتجال الموسيقي فالشكل النهائي للمؤلف لم يكن ليحدد إلا حين العزف .

ولم يبدأ الفارق بين المؤلف الموسيقي وعازف الموسيقا بالاتساع إلا مع بداية عصر التدوين ، فكان لابد للمؤلف من تدوين مؤلفه في شكله النهائي فقد تُعزف موسيقاه من قبل موسيقي آخر بل وفي عصر آخر .

ومع ظهور تقنية الطباعة الموسيقية زادت إمكانية تداول ونشر المعزوفات الموسيقية وتصنيفها في مكتبات القصور والأديرة . فكان لابد من إضافة المزيد من التوضيحات والتوجيهات على هذه النصوص المطبوعة بهدف نقل رغبات المؤلف بأكبر قدر ممكن من الوضوح والأمانة .

ولقد استحوذ تحديد ارتفاع الصوت الموسيقي وزمنه وتعدده (Ployphony) على اهتمام المدونين في العصر الوسيط دون أن يتطرقوا إلى تحديد الآلة أو الآلات التي يجب أن تستخدم عند الأداء : «غنوا واعزفوا على الآلات الموسيقية المتوفرة لديكم على أن تختروا سوية الصوت وزمنه وتعدده !» .

وانحصر دور الآلات الموسيقية ضمن حدود مرافقة الغناء ، وفي مناسبات أnder مرافقة الرقص . . . وما زالت معلوماتنا عن طبيعة صوت موسيقا العصر

الوسيط شحيدة وتعتمد على مخيلة المنفذ وذوقه الشخصي.

ويكاد أغلب الباحثين يتفقون على اعتبار جيوفاني غابرييلي G.Gabrieli من أوائل الموسيقيين الذين حددوا عدد الآلات الموسيقية وأنواعها وأولهم توضيحاً لدرجة التباين الصوتي Nuance ولديناميكية العزف على مخطوط مؤلفه Sacrae Symphoniae عام ١٥٩٧.

وفي عام ١٦٠٧ قدم كلوديو مونتيشيردي C. Monteverdi في مدينة مانتوفا أوبرا «أورفيو» محدداً بدقة متناهية عدد ونوع الآلات المستخدمة والثلاثين التي سترافق الغناء، متقدماً لكل ظرف الآلة أو مجموعة الآلات التي ستتملاً الخلفية الموسيقية للموقف الدرامي . . . وبالإمكان اعتبار أوركسترا مونتيشيردي في أوبرا أورفيو ذروة تطور وخاتمة عصر الموسيقا القديمة.

وبعد سنوات عديدة بدأ الموسيقي لوبي Lully (١٦٣٢ - ١٦٨٧) بخطوات هامة في تطوير عزف الموسيقا في بلاط لويس الرابع عشر معارضاً منذ البداية أسلوب فرقة وتريات القصر (24 violons du Roi) في العزف لمراجعة الرقص وذلك لعدم تقيدتهم بحرفية النص ولبالغتهم في الارتجال والتمثيل والزخرفة اللحنية لدرجة افقدان اللحن ووضوحه ومضمونه.

ونجح لوبي في إنشاء فرقته الخاصة لتشمل إثنتي عشرة آلة وترية ، ودربيها على العزف مع احترام حرافية النص ومنع من التجاوزات والزخرفة ، وقام بتوزيع وترياته إلى أربع مجموعات رئيسية.

١- المجموعة الأولى لآلات الكمان.

٢- المجموعة الثانية لآلات الكمان.

٣- مجموعة الآلو.

٤- مجموعة الشيلونسيل والكونتراباص.

واعتمد على الكلافسان في تغطية الباص المستمر Basso Continuo^(١) وحذف عدداً هاماً من الآلات الانتقالية صعبة التصنيف من عائلة الفيول Viols. ويعد لولي المنسق الأول لعائلة الوترات فقد منحها موقعاً مسيطرًا في قلب الأوركسترا وجعلها تعزف بقيادة سلطة وحيدة . . . ومع انتقال فرقه إلى دار الأوبرا قام لولي بإضافة بعض آلات النخ الخشبية والتحاسية إلى جانب المجموعة الإيقاعية وانهمك بقيادة مجموعة محددة سرعة العزف باستخدام عصاه الثقيلة قارعاً بها الأرض حسب السرعة المحددة، إلا أنه أخطأ في إحدى الأمسيات فأصاب عصاه إيهام قدمه فانهرب الإصبع وتقطيع مودياً بحياته.

. . . أما في إيطاليا فقد بلغ النشاط الموسيقي أوجه في مختلف المدن الرئيسة على يد المئات من المؤلفين الموسيقيين الذين ساهموا في ابتكار الكونشيرتو غروسso^(٢) وقاموا بتطويره إلى كونشرتو للألة المنفردة (سولو) وارتقاوا بالسينفونيا^(٣) إلى السيمفونية. ولعل اسم أركانجيلو كورييلي (١٦٥٣-١٧١٣) A. Corelli يحتل مكاناً مميزاً عن بقية المؤلفين ، فقد تمعن إلى جانب كونه أحد

(١) الكونشيرتو Basso Continuo

عزف من طبقة الباص يتواصل دون انقطاع خلال معزوفة موسيقية أو مقطوعة غنائية .

(٢) الكونشيرتو چروسو Concerto Grossoso

شكل موسيقي انتشر في القرنين السابع عشر والثامن عشر مبني على تبادل العزف بين مجموعة من الآلات الإفرادية والأوركسترا ، ولكن دوره الخاص المستقل .

(٣) السينفونيا Sinfonia

وأصلها اليوناني يعني عزف عدة أصوات تسمع بآن واحد. وهي شكل موسيقي غير محدد بشكل واضح . ففي بداية القرن السابع عشر أطلقت هذه التسمية على المعزوفة الجماعية متعددة الأصوات Polyphonic ، وفي منتصف القرن السابع عشر كانت السينفونيا تعزف كمقدمة موسيقية للأعمال الأوبراية ومع نهاية القرن السابع عشر أخذت السينفونيا تتضمن ثلاث حركات أو أكثر .

مبتكري الكونشيرتو غروس و عازف كمان بارع ، بفكر منظم ، واستطاع عام ١٦٨٧ استغلال الإمكانيات الضخمة المتوفرة في بلاط الملكة السويدية كريستينا (بروما) وقصر الكاردينال أوتوبوني ، في إقامة حفلات موسيقية أسبوعية قاد خلالها مائة وخمسين عازفاً بالعزف إلى جانبهم تارة وقيادتهم باستعمال قوس كمانه تارة أخرى ، وبذلك فإنه يعتبر أول كونزرتمايستر^(٤) حقيقي في تاريخ الموسيقا .

وإن كان حظ يوهان سسيسياستيان باخ (١٦٨٥ - ١٧٥٠) من الرخاء الموسيقي أقل بكثير من زميله كورينلي ، إذ لم يجد تحت تصرفه أكثر من عشرين عازفاً في أفضل ظروفه ، إلا أنه ثابر على البحث عن نقاء ووضوح الصوت بنبوغ يستتر خلف بساطة وقورة ، فقاد عزف متماليات الأوركسترا وكونشرفات براندبورغ والكاتاتات جالساً خلف الكلاسسان يعزف الكوتينيو محدداً سرعة العزف بحركة يده أحياناً أو بهزة رأسه أو بطرق الأرض بقدمه أحياناً أخرى .

... أما معاصره هاندل فقد جعل أوركستراه أكثر فخامة من الناحية الصوتية بصورة تلبي باحتفالات البلاط الانكليزي ، فزاد عدد آلات النفخ ومجموعة الباص وتحكم بتدرج التباينات مستخدماً الوتريات ببساطة أنيقة ، ولم يختلف عن باخ في أسلوب قيادته للمجموعة الموسيقية إلا أنه كثيراً ما اضطر إلى ضبط سرعة عزف وغناء الأوراتوريو مسكاً بلفافة من ورق النوطات .

(٤) الكونزرتمايستر Konzertmeister

كلمة ألمانية يقصد بها عازف الكمان الأول والذي استدعى لقيادة الأوركسترا في المراحل ما قبل ظهور قائد الأوركسترا ويعُد في الأوركسترات المعاصرة مثلاً لأعضاء الفرقة ورئيساً لمجموعة الكمان كما يلعب دوراً كبيراً خلال التدريبات ويعتمد عليه في تنظيم حركة القوس لظهور منسجمة في كل مجموعة .

... لقد برهن الدوق كارل تيودور بأن الجهد الشخصية لكتاب المؤسقيين غير كافية لوحدها في دفع عجلة التطور فالتجطية المالية الوعية للمشاريع الموسيقية أساسية في تهيئة المناخ الملائم لتطور الموسيقا خاصة في نماذجها الجماعية . وقد تمكّن دوق مانهايم كارل تيودور عام ١٧٤٢ من إقناع الموسيقي التشيكي يوهان ستاميتز باستلام الإدارة الموسيقية في بلاطه ، ونجح هذا الأخير بدوره في جذب عدد هام من المؤسقيين البارعين أمثال ريختر F.X.Richter وهولزباور I.Holzbauer إلى صفوف أوركسترا مانهايم وتمكن من بث روح العمل الجماعي بين أفراد الأوركسترا خالقاً من فرقته مجموعة موسيقية غاية في التجانس ورحبّت أوركسترا مانهايم بالآلات الجديدة الوافدة إذ انضمت آلة الكلارينيت إلى الأوركسترا عام ١٧٨٢ لتعزف بانسجام إلى جانب الباسون والأوبرا والهورن .

توصلت مدرسة مانهايم بمؤلفيها وفرقتها الموسيقية إلى خلق إحساس جديد بالطابع الصوتي حجماً ومستوىً إذ تمكنّت من إبراز تباينات غير مألوفة في الإيقاع والحركة وذلك عن طريق تجنّب الأساليب الپوليفونية القديمة والباص المستمر ، فأطلقت حرية صوت الباص لينبض بحيوية تلائم المنحى التعبيري للعمل الموسيقي كما طبّقت أساليب التظليل والتلوين وأحسنت السيطرة على التدفق الصوتي وتدرجاته صعوداً Crescendo ونزولاً Decrescendo وأتقن التوقف الجماعي عن العزف والعودة إلى مواصلة الأداء .

أما من الناحية النظرية فقد تم تطوير التأليف الأوركسترالي ضمن حدود قالب السوناتا بإدخال اللحن الثاني ضمن نفس الحركة كما تم التأليف بعلاقات هارمونية أكثر بساطة وقسمت الجمل الموسيقية بوضوح بالغ .

ورغم انتقادات جريم Grimm^(٥) وأنصار المدرسة القديمة فقد ازدهرت مدرسة

(٥) ف. غريم F. Von Grimm ١٧٢٣ - ١٨٠٧ .

ناقد موسيقي ألماني مولع بالفنون والموسيقا من أنصار مدرسة رامو .

مانهايم وبلغت تأثيراتها المدارس المجاورة وباتت تعرف بفردوس الموسيقيين ولم يختلف أي من الموسيقيين المعاصرين ذوي الاطلاعات المستقبلية عن زيارتها إذ مر بها عام ١٧٧٧ موزارت وأعجب بأداء الأوركسترا الذي تجاوز عدد عازفيه الخمسين وأكد على أهمية دور قادتها كانابيغ الذي كثرت مهامه كقائد للمجموعة إذ تجلوّزت واجباته مهمة ضبط سرعة العزف إلى ضبط سرعة تدرج الكريشندو والديكريشندو وتعيين لحظة انضمام كل مجموعة من الآلات إلى العزف وتحديد لحظة التوقف عند الضرورة والعودة إليه بدقة ووضوح . . . ولقد اضطر كانابيغ في معظم الأحيان إلى التخلّي عن العزف مع أفراد الفرقة ليغادر صفوّها مسكوناً بقوس كمانه ويقف في موضع يسمح لجميع العازفين برؤية إشاراته .

ولقد تجنب هايدن منذ سيمفونياته الأولى الأساليب القديمة للكونشيرتو چروسو، وخلال حياته الموسيقية الطويلة ألف مائة وأربع سيمفونيات ساهمت في تثبيت أركان هذا الشكل الموسيقي ، وظلّ هايدن عند تقديره لсимفونياته مع الفرقة الموسيقية المتواضعة لقصر استرهازي والتي اعتاد على قيادتها وهو يعزف الكلافسان ، إلا أنه اتبع عام ١٧٩١ في لندن أسلوباً غير مألوف في قيادة الأوركسترا إذ أشرك عازف الكمان الأول سالومون^(٦) في توجيه عزف الفرقة السيمфонية اللندنية .

أما موزارت فرغم امتداحه لأسلوب قيادة كانابيغ في مانهايم فقد ثابر . . .

(٦) يوهان بيتر سالومون J. P. Salomon ١٧٤٥ - ١٨١٥ . عازف كمان ، مؤلف موسيقي ، ومدير فني انتقل إلى لندن عام ١٧٨١ واستلم إدارة الكومنولث غاردن . كان على صلة صداقة مع هايدن وصاحب فكرة دعوته إلى لندن مرتين (عام ١٧٩٠ و ١٧٩٤) وصاحب اقتراح تأليف أوبراتوريو الخلقة . أهداه هايدن مجموعة من رباعياته الأخيرة .

على قيادة أعماله وهو يعزف الكلافسان أوالبيانو فورتي .
ومع قدوم عصر بيتھون ظهرت تعديلات جذرية على تكوين الأوركسترا ، فها نحن أمام مؤلف تتجلى أنكاره الموسيقية بشكلها الأوركسترالي ، فمنذ أعماله الأوركسترالية الباكرة أدرك بيتھون عمق الأثر النفسي لضخامة صوت الأوركسترا على الجمهور المستمع ، فوسع مجال الورتيريات رافعاً سوية عزف آلات الكمان وزاد من عمق صوت الباص وزاد عدد آلات النفع الخشبية وجعل دور الطلبل أكثر أهمية وأضاف اعتباراً من سيمفونيته الخامسة ثلاثة آلات ترومبون ومنح بناء وديناميكيّة الكتل الصوتية جل اهتمامه وبلغ ذروة تطويره للأوركسترا السيمفونية في تاسعته .

ولقد تطرقت أعمال بيتھون الأوركسترالية من خلال بنائها البديع وغنى محتواها الصوتي لمواضيع تناول الجمال والبطولة والحب والقوة والقدر والفرح والمحيرية والفكاهة فلم تعد الأوركسترا تكتف بالعزف البديع الموزون والصوت الواضح بل شملت التعبير عن هذه الأفكار الإنسانية الأمر الذي زاد على مهمات قائد الأوركسترا دور ترجمة ما يرمي إليه مؤلف النص الموسيقي .

ويذكر التاريخ محاولات بيتھون في قيادة أعماله بأسلوب جديد بالنسبة لعصرها هو اينيس فون سيفرييد Von Seyfried I. (1) ينقل صورة عن قيادة بيتھون للأوركسترا عام ١٨٠٥ :

((لم يتمتع بيتھون بصفات قائد الأوركسترا المثالى إذ كان موسيقياً الأوركسترا يذلون ما بوسعمهم تجنبأ للانزلاق وراء أخطاء قيادة بيتھون الذي لم يملك حسماً مرهقاً خارج حدود التأليف الموسيقي . . . لقد كان يتخطى في فوضى من الإشارات بهدف التعبير عن العاطفة المطلوبة في عزف مقطع ما . فعد

(1) كل الهوامش التي تنتهي برقم أجنبي هي مراجع تجدتها بآخر المقال.

الإيحاء بتدرج صوتي خافت كان يقرفص تدريجياً حتى يكاد يزحف تحت حامل النوطة عند بلوغ النوطة الأكثر خفوتاً ورقة (Pianissimo) إلا أنه ومع تزايد الحجم الصوتي كان يعود تدريجياً إلى الانتصاف وكأنه يخرج من حفرة فخ ، وعند بلوغ الشدة الصوتية العظمى كان يتمطى ليقف على أصابع قدميه ملوحاً بذراعيه وكأنه بهم بالطيران فرحاً ١

... إلا أن معاصره فيير كان أكثر توفيقاً في قيادة الأوركسترا عند تقديم مؤلفاته، إذ أدرك أهمية وضوح وبساطة حركات قائد الأوركسترا السيمфонية كوسيلة صامدة للإيحاء بالتعبير المطلوب وضبط الإيقاع وتسارع التدرج الصوتي ، فقد الأوركسترا في درسدن ولندن ببراعة وثقة مستخدماً لفافة من ورق التوطات تارة وعصا دقيقة تارة أخرى . وفي عام ١٨١٦ سجل ميلزل (Maelzel)^(٧) الميترونوم وقدمه كاختراع يفيد في إعطاء قيمة قياسية لسرعة العزف الأمر الذي قدم للمؤلف وسيلة جديدة لتحديد السرعة المثلث لعزف مقطوعته .

أما فيليكس ميندلسون (١٨٠٩ - ١٨٤٧) فقد يمكن من فرض وتعيم ذوقه الارستقراطي في مجال الأداء الموسيقي معتمداً على شهرته كمؤلف وعازف بيانو بارع وقائد أوركسترا نشيط دائم التنقل في عواصم أوروبا ومنظم فذّ لمهرجانات موسيقية يقدّم خلالها أعمال باخ وهاندل وبيتهوفن وشومان . وبعد سنوات قليلة عُدَّ ميندلسون مثالاً يحتذى في قيادة الأوركسترا رغم تadierه في تبني التمپو (الزمن) السريع عند قيادته لمؤلفاته ولمؤلفات غيره ، إذ لم يكن ليعلق أدنى أهمية للمؤشرات الميترونومية .

^(٧) يوهان ميلزل Johann N. Maelzel ١٧٧٢ - ١٨٣٨ ، حصل عام ١٨١٦ على ترخيص لصناعة ميترونوم معتمداً على مبدأ الباحث فينكل Winkel . ألف ليتهوفن كانون بأربعة أصوات ، كما خصص له الحركة الثانية من السيمfonية الثامنة لمحاكاة الميترونوم .

ورغم المؤازرة العميماء المحيطة بمندلسون فقد ظهرت قلة من النقاد حاولت استنكار تصرفاته دون أن تلقى آذاناً صاغية ، فقد كتب انتون شيندلر (مؤرخ بيتهوفن) يتحسر :

((من سوء طالع سيمفونيات بيتهوفن أن يكون لمندلسون الرأي المسيطر في تقرير أسلوب عزفها . . . سيتحليل على أي موسيقا قدمها هذا الفنان المعتبر أن تعافي من الأذى الذي ألحقه بها . . . فالبذور الشريرة التي نثرها في أركان العالم الموسيقي بدأت تنبت أغراضاً يستحيل اقتلاعها ومتزال باقية لفسد ذوق جيل كامل من الموسيقيين .))⁽²⁾

ولعل في كلام شيندلر الكثير من الحقيقة خاصة فيما يتعلق بتقديم أعمال باخ إذ ما زال أوراتريو «آلام المسيح حسب الجليل متى» وغيره يعاني من بصمات مزاجية مندلسون ورومانتيكيته الضحلة .

ويتساءل برنارد شو مستقدداً ظاهرة التعلق الأعمى بتمپو سريع على غرار مندلسون : ((متى سمعت من اللعنة المندلسونية في العزف بمنطق السرعة لأجل السرعة؟))⁽³⁾

أما بولليوز (١٨٠٣ - ١٨٦٩) فقد اضطر للصعود إلى منصة القيادة ليحول دون تعرض مؤلفاته للمسخ والتهتك ، وقطع في مجال قيادة الأوركسترا أشواطاً بعيدة ، وأغنى المكتبة الموسيقية بمؤلفات هامة في مجال قيادة الأوركسترا .

وكان لابد من انتظار ظهور ريتشارد فاغنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) على مسرح الموسيقا كمؤلف موسيقي وقائد أوركسترا وكاتب فذ في شؤون الموسيقا ليصل بفن قيادة الأوركسترا إلى مرحلة النضج . لقد ظل فاغنر يتقل في مناصب الإدارة الموسيقية لمسارح ألمانيا سنوات طويلة مكتسباً خبرة عميقه في مجال قيادة الأوركسترا وساهم بدوره في تطوير الأوركسترا التسنجيب لمتطلبات الدراما

الموسيقية فزاد من آلات النفخ الخشبية والنحاسية وأضاف آلات الساكسهورن والتوبيا.

وخلال مختلف مراحل تطوره شعر قاغنر بألفة متزايدة لسيمفونيات بيتهوفن وبنذل أقصى ما عنده لتقديها مظهراً الدراما الدفيئة في أعماقها معتمداً أسلوباً معارضًا لطريقة مندلسون، ولم يوفر الإنقاذهات فيما يخص أساليب مندلسون ومدرسته وأنصاره من خلال كتاباته حول قيادة الأوركسترا حيث تظهر آراؤه اللاسامية بشكل يصعب تجاهله.

وتوصل قاغنر لنتائج مذهلة باتخاذ تمپو متقلب قادر على التكيف مع المحتوى التعبيري للعمل الموسيقي. ويقول فور تغيير بهذا الخصوص: ((يعد قاغنر أول من طبق تعديلات تمپو طفيفة ومستمرة وقدرة على تحويل مقطوعة موسيقية جامدة ، تقليدية ، معزوفة حسب غموض مطبوع إلى أداء ينبض بالحياة .))⁽⁴⁾. إلا أن قاغنر لم يبق بمنأى عن لوم النقاد فقد كان هانزليك E.Hanslick⁽⁸⁾ له بالمرصاد يتقدّه لعدم تقديره بالتمپو وتجربته على إجراء بعض اللمسات Retouches على السيمفونية التاسعة لبيتهوفن :

((في أطروحته حول قيادة الأوركسترا أطلق قاغنر العنان لنظريات في متاهي الجدية ، ومن الغريب أن يسمح له أنصاره عن طيب خاطر بالكثير من التجاوزات))⁽⁵⁾.

لقد كان لشخصية قاغنر الفذة أثراًها البالغ في جذب عدد كبير من المريدين أمثال فريدريك نيتشيه وهانزريشتر وفرانز ليست وتلميذه هانز فون بولوف.

(٨) أدولف هانزليك E. Hanslick ١٨٢٥ - ١٩٠٤

ناقد موسيقي نمساوي هام ، مدرس في جامعة فيينا ، ساهم في إصدار العديد من المجلات الموسيقية ، تعمق في دراسة التعبير الموسيقي ، ويعد من أهم أنصار الموسيقا الصافية (Pure)). استنكر اعطاء أي دور تصويري للموسיקה.

عاصر عازف البيانو المبدع بولوف المراحل الباكرة لصعود قاغنر . وبلغ تحمسه لآراء قاغنر وموسيقاه حد التخلّي عن آلته المفضلة واللحاق بخطى قاغنر في قيادة الأوركسترا . وسرعان ما أدرك بولوف خفايا حقله الجديد وتمكن من مصاعبه محققاً الشروط الأساسية لكسب ثقة قاغنر ، فلم يتردد هذا الأخير في تسليمه قيادة أوركسترا العروض الأولى لأوبرا «أساطين الغناء في نورمبرغ» وأوبرا «ترستان وايزولده» . إلا أن مغامرة قاغنر العاطفية مع زوجة بولوف وضعت نهاية مدمرة لهذا الرفاق الفني الفريد ، إذ تخلّى بولوف عن حزب قاغنر ليحتل موقعًا بارزاً في الجبهة المعارضة للقاغنرية إلى جانب هانسليك وبراهمنز . لقد كان بولوف ذو شخصية وقرة كما تمعن الثقافة موسيقية مثالية إلى جانب فكر ثاقب وسرعة بدئية تتسلح بفصاحة خطابية لاذعة أحسن استغلالها ليفرض حضوره خلال أمسيات أوركسترا ماينينغن الموسيقية .

تباهى بولوف بذاكرته الموسيقية الخارقة فقد الأوركسترا دون الاعتماد على النص الموسيقي ، وكان لنجاحه المطلق دور محرك لظهور نزواته التسجومية إذ لم يتخرج في ارتداء قفازات سوداء عند قيادته للمارش الجنائزي في السيمفونية الثالثة ليتهوّن ، كما لم يعر مشاعر جمهوره أدنى أهمية فقد اعتاد على استهلال أمسيته الموسيقية بخطبة ذات مضمون تعليمي أو سياسي ولم يكن ليقدر على لجم ردود فعله الاستنكارية أمام تصفيق فاتر لأدائه . فقد حدث ذات مرة أن كان تصفيق الجمهور مستثنًا عند انتهاءه من تقديم السيمفونية الأولى لبراهمنز في برلين . . . فاستدار بولوف باتجاه الجمهور موجهاً كلمته المقتضبة بلهجته تهكمية : ((سيداتي وسادتي ييدوا أن السيمفونية لم تحرّك على إعجابكم وإنني أعترف لكم بأنني بدوري لم أحسن تذوقها في المرة الأولى إلا أنني أحسست بعمق جمالها عند استماعي لها للمرة الثانية . . لذا فلأسمح لنفسي بإسماعكم إياها مرة ثانية !)) دون أدنى انتظار استدار باتجاه الأوركسترا التدوّي الأوركسترا في عزف

الсимфонية الأولى من جديد ومع انتهاء الحركة الأخيرة دوت القاعة بعاصفة تصفيق لانهائية . . . إلا أن بعض سيئي الطن من أنصار فاغنر أكدوا أن تصفيق الجمهور ما كان إلا لتفادي الإعادة للمرة الثالثة !

ورغم تحفظات التقادل تحرر بولوف من بعض قيود التمپو إلا أنه يعد إلى جانب فاغنر مؤسس اتجاه حديث في قيادة الأوركسترا وطليعة جيل جديد من قادة أوركسترا خارقين أمثال : ارتور نيكيش A.Nikish (١٨٥٥-١٩٢٢) وغودستاف ماهرل G.Mahle (١٨٦٣-١٩٤٢) وفيليكس فينغراتر F.Weingartner (١٨٦٢-١٩١١) وريتشارد شتراوس R.strauss (١٨٦٤ - ١٩٤٩) الذين ساهموا بدورهم في إنشاء دفعه حديثة من قادة الأوركسترا ضمت برونو فالتر B.Walter (١٨٧٦-١٩٦٢) وفيليهلم فورتقينغلر W.Furtwangler (١٨٨٦-١٩٥٤) وأوتو كليمپرر O.Klemperer (١٨٨٥-١٩٧٣) وارنست انسرمي E.Ansermet (١٨٨٢-١٩٦٤) ويفيجيني مرافينسكي Y.Mravinsky (١٩٠٣-١٩٧٣) وهيربرت فون كارابيان H.Karajan (١٩٠٨-١٩٨٩) والذين تكنوا رغم الحربين المدمرتين من النهوض بمستوى اوركسترات الغرب إلى مستويات لا ينالغ إذا وصفناها بالثالية .

وقفة مع التمپو (Tempo)

وكلمة تمپو إيطالية من أصل لاتيني ، زمن = Tempus ، تدل على الديناميكية التي تعزف بها مقطوعة موسيقية ضمن الإطار الثابت للميزور ^(٩) .

(٩) - الميزور Mesure :

تنقسم المقطوعة الموسيقية إلى أجزاء صغيرة تتساوي في أزمتها تسمى كل منها ميزور، وتفصل الميزورات المتالية عن بعضها بخط قائم يسمى الفاصل Barr. ويضم كل ميزور مجموعة من القيم الزمنية للنوطات والسكنات بحيث يكون مجموع القيم الزمنية متساوياً بين جميع الميزورات. وينقسم كل ميزور إلى أجزاء متساوية يسمى كل منها زمناً.

ومن الناحية الظاهرية يبدو التمپو كأنه سرعة عزف المقطوعة الموسيقية فالموسیقا ليست فناً حیزاً (فراغياً) بل فناً زمنياً، والتتمپو عنصر هام في تحریک هذا الفن الصوتی، ويکاد يطابق الحركیة التي يتم بها تدوین لحن ما في ذهن المستمع، ويرتبط بشكل وثيق بالخلفیة الدینامیکیة لتحریک اللحن وإيقاعه وتآلاته. وبدأت مؤشرات التمپو بالظهور خلال القرن السادس عشر باستعمال کلمات إیطالیة Andante (تمہل)، Adagio (بطء شدید)، Allegro (مرح وسریع)، Presto (سریع جداً)، والتي لم تكن قادرة على إعطاء فكرة موضوعیة وقابلة للقياس والتداول. وتعتمد استعمال هذه الكلمات خلال القرن السابع عشر.

ومع اختراع المیترونوم^(١٠) أمكن التعبیر عن التمپو بشكل قیاسي الأمر الذي سمح بتكوين فكرة تقریبیة عن التمپو المثالی الذي يتصوره المؤلف، وكان بیتهوفن من أوائل من زودوا مخطوطات أعماله بمؤشرات میترونومیة رغم عدم التزامه الدائم بمؤشراته المیترونومیة خلال عزفه لمؤلفاته على البيانو. ولقد أثبتت التجربة بأن التائج لم تكن موفقة في الحالات التي حدد فيها تمپو المقطوعة بشكل نظري على المخطوطة مباشرة (کحالة بیتهوفن عند اشتداد صممه)^(١١)، أو في حالة عزف المقطوعة الأورکسترالیة على آلة البيانو. يقول قائد الأورکسترا إیغور

(١٠) المیترونوم: جهاز قیاس سرعة عزف المقطوعات الموسيقية ويستعمل لتحديد سرعة عزف مقطوعة موسيقية ما. وقد ظهر على عدة أشكال منذ ستة اختراعه (عام ١٦٩٦) على يد Lou' lie والشكل الأكثر انتشاراً في أيامنا هو غودج مايلزل الذي صنع غودجه نقلأً عن مخترع آخر هو فينكل Winkel. ولقد كان مايلزل على صلة صداقة مع بیتهوفن الذي يعتبر من أوائل من اعتمدوا جهاز المیترونوم في تحديد سرعة عزف أعمالهم.

(١١) بدت أعراض الصمم واضحة عند بیتهوفن عام ١٨١٢ وأصبح عاجزاً عن سماع الموسيقا عام ١٨١٧ واكتمل صممه عام ١٨١٨ وبدأ باستعمال كراسات الحوار.

ماركيثيش في مقدمة طبعته لسيمفونيات بيتهوفن: «حين يتم تصور لحن ما ذهنياً (على الورق) فإنه سينساق بتمپو أسرع وأقل وضوحاً مما سيكون عليه إذا ما تم تصوره لحنياً (بالعزف)⁽⁶⁾». وقد حدث أن استمع المؤلف لعزف مقطوعته بتمپو يختلف عما حده ليجده ملائماً تماماً لرغباته:

فقد عبر براهمز عن رضاه التام وإعجابه بالتمپو الذي عزف به خماسية الكلارينيت عمل رقم ١١٠ وأكد أنه التمپو المثالى لمؤلفه، إلا أنه استمع لعزف ذات الخماسية بعد أشهر معدودة ومن قبل عازفين آخرين والذين كانوا قد تبناوا قپي مختلف كل الاختلاف عن سابقيهم، فأبدى براهمز للمرة الثانية دهشته وإعجابه بالتمپو الجديد الذي أظهر خماسيته بنفس الدرجة من الروعة والكمال دون الإساءة إلى شاعرية العمل وعمق غنائيته. وكتب ذات مرة إلى صديقه هنشيل Henschel يقول: ((لقد علمتني التجربة بأن أي مؤلف وضع موسيقاً طبقاً لسرعة ميترونوم قد يضطر فيما بعد إلى صرف النظر عن السرعة التي قررها.))

وشعر بيتهوفن بدوره بالسيطرة السلبية للمؤشرات الميترونومية على عاطفة النص الموسيقي فقد دون على مخطوط الأغنية WoO148 Nord Oden Sud عام ١٨١٧: ((١٠٦ حسب ميلزل إلا أن هذا الرقم لا ينطبق إلا على الجمل الأولى، وللعاطفة أيضاً تمپو خاص بها والتي لا يمكن التعبير عنها بهذا الرقم . . .))

ورغم استخدام فيبر للميترونوم في وضعه للمؤشرات على مخطوطات مؤلفاته فقد لاحظ سليميات التقيد الأعمى بهذه المؤشرات، فقد كتب إلى مدير أوبرا لايبزغ في ٨ آذار ١٨٢٤ حلال تحضير هذا الأخير لتقديم أوبرا أوريانته ((لا يسمح الميترونوم إلا بتجنب الأخطاء الكبيرة ويفدو عديم الفائدة عند غياب الحس الموسيقي. لقد علمتني التجربة أن كثرة الشروح والتوجيهات على

المخطوط الموسيقي قد تخلق صورة مشوّشة للمقطوعة الموسيقية . . . فيجب ألا يتحول ضبط التمپو إلى تيك - تاك طاحونة تدور ببطء أو بسرعة بل عليه الظهور كالنبضات الحية ويجب ألا تكون تبدلات التمپو مبالغة أو عفوية أو متقطعة . . .))

ورغم تمكّن بيرليوز بتطبيق الميترونوم إلا أن فيبر ومندلسون وغااغنر ظلوا متشكّكين بجدواه . حتى أن الأخير تخلى نهائياً عن هذه المؤشرات في مؤلفاته التي تلت أوبرا تانهاوزر . . . ومن ناحية ثانية فإن الغياب التام لهذه المؤشرات الميترونومية يخلق معضلات كبيرة عند أداء أعمال هايدن وموزارت ، فقد حدث ذات مرة أن قدّم ريتشارد شتراوس أوبرا «كوزي فان توتى» من مؤلفات موزارت ، إلا أنه لم يبق بعده عن ملاحظات أحد النقاد البارزين والذي انتقده معتقداً بأنه تبني تمپو بطيء جداً تارةً وسريعاً جداً تارةً أخرى .

وعند انتهاءه من قراءته النقد خطّ ريتشارد شتراوس رسالة ساخرة إلى الناقد المشهور قال فيها : ((صديقي الوقور ، قرأت لتوي نتمكم ، وقد أبهجني وجود رجل يمتلكم قدّتلقى بشكل مباشر من فردوس الموسيقيين المؤشرات الميترونومية الدقيقة لأعمال موزارت ؟ ! أرجو أن تكرموا ياطلاعي عليها مشكورين !))

وتحمة اتفاق بين الموسيقيين على تحديد مجال تأرجح التمپو حسب ميترونوم ميلزول على النحو التالي :

Largo . (بطيء بثاقل) ٤٠ - ٦٩ دقة في الدقيقة

Larghetto . (بطيء بأقل ثاقل) ٧٢ - ٩٦ دقة في الدقيقة

Adagio . (بطيء) ١٠٠ - ١٢٠ دقة في الدقيقة

Andante . (متمهّل) ١٢٦ - ١٥٢ دقة في الدقيقة

Allegro . (سرع ومرح) ١٧٦ - ١٦٠ دقة في الدقيقة

Presto . (سرع جداً) ٢٠٨ - ١٨٤ دقة في الدقيقة

ونتيجة لهذا التأرجح قد تطول مدة عزف المقطوعة الموسيقية أو تقصر حسب المزاج الموسيقي للعازف أو لقائد الأوركسترا .

وعلى سبيل المثال نذكر المدة الإجمالية لعزف افتتاحية تانهويزر لفاغنر بقيادة فاغنر ذاته ١٢ دقيقة

بقيادة توسكانيني ١٣ دقيقة و ٥٠ ثانية

بقيادة فورتفينغлер ١٣ دقيقة و ٥٥ ثانية

بقيادة كليمپرر ١٤ دقيقة و ٤٢ ثانية

والنقاش حول التمبو قد يدوم بلا نهاية . يشتهر كليمپرر بتفاديه لمثل هذا النقاش إذ يقول : «التمبو شيء لا نستطيع أن نناقشه بل ويستحسن ألا نناقشه ياسهاب .. وبجملة وجية ، إنه موجود ونشرع به .»⁽⁸⁾

مهام قائد الأوركسترا

تعتبر دراسة النص الخطوة الأولى لبلوغ التمثيل الصوتي الأمثل عند التدريب على العزف الأوركسترالي . وخلال هذه المرحلة يختلي قائد الأوركسترا بالنص الموسيقي ليتسنى له تحليل الجمل الموسيقية الواحدة تلو الأخرى مبتدئاً بدراسة الوتريات فألات النفخ الخشبية فالتحاسيات وأخيراً آلات الإيقاع ، واضعاً نصب عينيه توجيهات المؤلف فيما يخص التمبو والتباينات بحيث يبني تصوره الشخصي لما تخيله المؤلف .

يقول ارنست انسرمي (E. Ansermet) : ((على قائد الأوركسترا الاعتماد على مخيّلته في التوصل إلى ما تصوره المؤلف وما يرمي إليه من خلال مؤلفه

الموسيقي . وتکاد تكون دراسة قائد الأوركسترا بلا نهاية إذ أنه عاجز عن ملاحظة كل شيء . وتعتبر آلة البيانو وسيلة هامة لإكساب التعدد الصوتي والتآلفات المدونة في النص شكلاً مسموعاً .)⁽¹²⁾

وثمة سؤال هام يفرض نفسه فيما يخص حدود احترام توجيهات المؤلف ، فإن قال موريس رافيل ((ما عليكم إلا عزف ما هو مكتوب !)) فهل سيعني ذلك طاعة عمياً وعزف أوتوماتيكي للمقطوعة الموسيقية ؟

يعود أنسر ميه للتعليق على هذه الطاعة العمياً فيقول : ((ما هذا إلا خلط بين حرافية النص وروحه . . . فالنص الموسيقي لا يتعدى كونه مخططاً تجريدياً لبني لحنية ، وما ينقص هذه الهياكل إنما هو الإحساس الذي تتألف منه كلّ موسيقاً والذی يتخد أشكالاً لحنية هارمونية اعتماداً على الإيقاع والتمپو ، والنص لا يمثلها إلا على شكل صورة جامدة .))⁽¹²⁾

ولقد عرف توسكانيني بطاعته شبه العمياً ، الأمر الذي دفع بغالبية زملائه لامتداحه في هذه النقطة فقط ! فقد قال فور تثمينه حين قارن بين أدائه وأداء توسكانيني : ((توسكانيني يعزف ما في المدون في حين أنني أعزف ما وراءه .)) وإظهار ما وراء العلامات كان لا بد من التعامل مع التمپو بشيء من المرونة ليلاائم المنحنى العاطفي التعبيري للعمل الموسيقي ، ويقول برونوفالتر فيما يخص مرونة التمپو : ((ضمن مقطوعة موسيقية ، يتعرض كل من المضمون الموسيقي والعاطفة والضرورات التقنية لتبدلات دائمة ، لذا فعلى التمپو بدوره أن يتكيف وفق هذه التبدلات إذا ما أراد أن يبقى مضبوطاً على الدوام . علينا اتباع تمپو ثابت إلى أن يطرأ اختلاف في السياق الموسيقي يرغمنا على التبديل . . . فالأداء الصحيح يحاجة لاستمرارية مرنة للتمپو وبمعنى آخر استمرارية ظاهرية للتمپو .))⁽¹³⁾

ولا بد من إظهار عاطفة العمل الموسيقي ضمن حدود احترام التمپو بشكل إجمالي وكل مبالغة أو انحراف في السياق العاطفي يعدان انتهاكاً لقدسية العمل الموسيقي ، ويؤكد انسرميـه هذه الناحية بقوله : ((فـما الموسيقا إـلا جملة مشاعر وعلى المردد أـلا يضيف إـليـها من عنده بل على العـكـس عليه تحويل تلك المشاعـر لتصـبـح شـعـورـهـاـ الخـاص دون أن يستـعـير أحـاسـيسـ دـخـيـلـةـ ظـنـاـ منهـ بأنـهاـ سـتـجـعـلـ عـزـفـهـ أـكـثـرـ بـلـاغـةـ .))⁽¹²⁾

إـلاـ أنـ البعضـ قدـ يـذهبـ إـلـىـ أـبـعـدـ منـ هـذـهـ التـجاـوزـاتـ المـبرـرـةـ كـإـجـراءـ بـعـضـ اللـمـسـاتـ Retouchesـ عـلـىـ النـصـ وـهـوـ أمرـ اـشـتـهـرـ بـهـ غـوـسـتـافـ مـاهـلـرـ الـذـيـ لمـ يـقوـ عـلـىـ مـقاـومـةـ مـيـولـهـ فـيـ تـصـحـيـحـ نـصـوصـ الغـيرـ مـضـيـفـاـ بـعـضـ لـسـانـهـ ،ـ خـاصـةـ فـيـماـ يـتـعـلـقـ بـالـتـوزـيـعـ الـأـورـكـسـتـرـالـيـ خـاصـةـ إـذـاـ ماـ وـجـدـهـ دـونـ مـسـتـوىـ مـضـمـونـهـاـ الموـسـيـقـيـ ،ـ وـلـقـدـ كـانـ يـهـدـفـ مـنـ خـلـالـ تـدـخـلـهـ هـذـاـ إـضـفـاءـ المـزـيدـ مـنـ الـبـلـاغـةـ فـيـ نـقـلـ رسـالـةـ الـمـؤـلـفـ .ـ لـكـنـهـ بـالـغـ فـيـ بـعـضـ الـحـالـاتـ إـذـ ذـهـبـ لـدـرـجـةـ حـذـفـ جـمـلـ موـسـيـقـيـةـ كـامـلـةـ .ـ وـمـنـ الـمـعـرـوفـ أـنـ سـيمـفـونـيـاتـ شـوـمـانـ تـعـرـضـتـ لـمـثـلـ هـذـاـ المـاـكـيـاجـ عـلـىـ يـدـيـ مـاهـلـرـ .))⁽¹²⁾

.. . وفي العادة يتـهـيـ قـائـدـ الـأـورـكـسـتـرـاـ منـ درـاسـةـ النـصـ الموـسـيـقـيـ وقدـ توـصلـ إـلـىـ رـؤـيـةـ دـاخـلـيـةـ لـلـعـلـمـ وـإـسـتـمـاعـ دـاخـلـيـ لـموـسـيقـاهـ إـلـىـ حـصـيـلـةـ غـنـيـةـ بـأـفـكـارـ صـوتـيـةـ ذاتـ حـيـوـيـةـ وـعـقـمـ قـادـرـةـ عـلـىـ تـحـوـيلـ النـصـ الجـامـدـ إـلـىـ أـلـحانـ حـيـةـ .ـ وـمـنـ هـنـاـ تـبـدـأـ مـرـحـلـةـ شـاقـقـةـ وـهـامـةـ أـلـاـ وـهـيـ نـقـلـ نـتـائـجـ درـاستـهـ إـلـىـ حـقـلـ الـوـاقـعـ

(12) لم يكن في وسع ماهلر مقاومة ميوله في تصحيح نصوص الغير وإضافة بعض لساته على توزيعها الأوركسترالي خاصـةـ إذاـ ماـ وـجـدـ تـوزـيـعـهاـ دـونـ مـسـتـوىـ مـضـمـونـهـاـ الموـسـيـقـيـ وذلكـ لإـضـفـاءـ المـزـيدـ مـنـ الـبـلـاغـةـ فـيـ نـقـلـ رسـالـةـ الـمـؤـلـفـ .ـ إـلاـ أنهـ فـيـ بـعـضـ الـأـحـيـانـ كانـ يـذـهـبـ لـأـبـعـدـ مـنـ ذـلـكـ بـحـذـفـ جـمـلـ حـيـةـ كـامـلـةـ .ـ وـفـيـ عـامـ ١٩٦٠ـ قـادـ كـارـلـوـ مـارـيـاـ چـيـوليـنيـ عـزـفـ السـيمـفـونـيـةـ الثـالـثـةـ لـشـوـمـانـ حـسـبـ لـسـاتـ مـاهـلـرـ .

الاوركستالي . ومع التقاء قائد الاوركسترا بفرقته الموسيقية تبدأ مرحلة نقل نتاج دراسته النظرية للنص الموسيقي من حيز التجريد الذهني إلى عالم الواقع السمعي . فيبدأ التدريب على العزف الجملة تلو الأخرى مع التأكيد على رغبات المؤلف ، إلى جانب الإصرار الدائم على دقة ووضوح عزف العلامات ، والسعى المستمر لتحقيق شفافية صوتية مثلى .

ويقوم قائد الاوركسترا بتوضيح عزف التباينات والكريشندو والديكريشندو ويحدد بدقة لحظة انطلاق الآلات في العزف ووصل الجمل الموسيقية بعضها . ويعتمد على خبرة وحساسية أذنه الموسيقية في مراقبة وتصحيح وضوح النغمات المعروفة وقبول أو رفض ما يوافق أو يعارض استماعه الداخلي للعمل . وعلى قائد الاوركسترا أن يسعى للدقة في ضبط المizar بحركة واضحة من يده اليمنى الممسكة بعصا القيادة في حين تقوم اليد اليسرى بالإيحاء بالتعبير المطلوب . ويقول ريتشارد شتراوس في هذا : ((أوضح ما تكون القيادة حين يعتمد قائد الاوركسترا على حركة معصمه ، إلا أنه حين يستخدم الذراع بكامله فيما يشبه حركة رافعة لا تترك الاوركسترا نهايتها ، فإن حركة الموسيقيين ستتعطل وتترنّق الاوركسترا في الخطأ .))

كما يقول انسريمه بهذا الخصوص : ((ملكة التعبير عن تحرك شعور موسيقي داخلي بإشارة ظاهرة ميزة أساسية عند قائد الاوركسترا الجيد ويستحيل تعليم مثل هذه الحركة استحالة تلقين حركة غضب أو إشارة حب ، كما أن مثل هذه الحركة لن تكون مجدهية إن لم تكن شخصية ، الأمر الذي يفسر شدة تنويعها واستحالة الحكم على قيمتها ظاهرياً . . .))

((. . . حين أقود الاوركسترا يستولي ذلك الإحساس الذي تكون منه الموسيقا على أعمقها موجهاً نظراتي نحو الظاهر باتجاه أكثر الرموز مغزىً ضمن

التدفق الإيقاعي المتنظم إلى العازفين ليتسنى لهم ترديد الموسيقا على النحو الذي تم التحضير له خلال التدريبات .))⁽¹²⁾

وحركة اليدين ليست الصلة الوحيدة مع العازفين ففي وسع قائد الأوركسترا الاعتماد على لغة النظارات إلى أبعد الحدود . ويكتب هيرمان شيرشن المشهور بحرصه البالغ في حركات يديه :

((إنها نظرة من (ينتبه لكل شيء) والتي اعتبرها أفضل صلة بين قائد الأوركسترا وأعضاء فرقته . . . إذ أنها تومن نقل الإيعازات الضرورية لمن سيؤدي العزف المنفرد أو سيصعد عزفه من بين المجموعة ، فالنظرية تطمئن وتساعد على التركيز وتضمن التحضير للـ Attacks أي الدخول في المقطع الجديد مباشرة ، وتحرص على توضيح أدق المقاطع تعبيراً .))⁽¹⁴⁾

ولكن البعض وهم ليسوا بالقليلين يبالغون في حركاتهم بحيث تضم قيادتهم للأوركسترا من السلييات ما يشوش على عزف الأوركسترا ويضرّ بسماع الجمهور فنقل القيمة الفنية لأدائهم .

يقول كليمپرر : ((بإمكان قيادة الأوركسترا احتواء الكثير من الحركات المسرحية . . . والإفراط في الحركات من قبل قائد الأوركسترا غالباً ما يربك العازفين ، كما أن القدرة الإيحائية قد لا تستهدف الأوركسترا بقدر ما تصيب الجمهور . . .))⁽⁸⁾

ويعقب انس رمييه بدوريه : ((إن حركة الذراع الأيمن وعند الضرورة حركة الذراعين تكفي لمد الأداء الأوركسترالي بالتحريض الإيقاعي اللازم وبالتالي فاي حركة جسدية أخرى تعتبر غير لازمة بل وقد تلهي المستمع دون أن تكون ذات نفع للعازفين .))⁽¹²⁾

ويؤكد قائد الأوركسترا فريتس بوش F.Bush على القيادة الهدئة : ((الرزانة ودوماً الرزانة . . . شرط أساسى للقيادة الجيدة ، فالارتفاع المجهد والبهلوانيات الفارغة تسترعى انتباه الجمهور وتصرفه عن الاستماع للعمل

الموسيقي وتدس اضطراباً في عزف الأوركسترا يستحق إدانة القادة .)⁽¹⁵⁾
ويعرف فورثينغлер ، الذي بدأ قيادة الأوركسترا بحيوية مفرطة ، بجدوى القيادة
الهادئة :

((كان علي أن أقطع شوطاً طويلاً قبل أن أتمكن بدوري من نيل ما أطلب به بفضل
بعض حركات هادئة .))⁽⁴⁾ ورغم نداءات الأساتذة القدامي بالتزام الحد الأدنى
من الحركات المجدية فما زال قادة ، مثل برنشتاين واوزawa ، يذهب بهم الانفعال
الخماسي لحد الارتعاش الهيستيري والقفز والتلويع بحركات راقصة سيمافورية
أمام فرق موسيقية مشهورة برقها الفني مثل فيلهارمونية فيينا وأوركسترا بوسطن
السيمفونية . . . والأغرب من ذلك أن تروج شركات التسجيل لاسطواناتهم
بتزيين أغلفتها بصورة أكثر حركاتهن مداعاة للرثاء .

ومن ناحية أخرى فإن الأساتذة لا يطابون بكتبه الظواهر الوقورة للإنتفعال ،
وفي رأي رينالدو هان - الناقد الموسيقي للفيفارو - الكثير من الصحة حين يقول :
((من المقيد أن يلاحظ العازفون لدى من يقودهم تأثيراً . . . ويحسوا أن
مشاعره تهتز مع عزفهم وأن ينشأ بينهم وبين قائدتهم تواصل ذهني وعاطفي ، لذا
على قائد الأوركسترا أن يشعرهم بدون تصريح بما يجيشه في صدره وما يسعى
للتغيير عنه .))⁽¹⁶⁾ وقد نصادر من آن لآخر قادة أوركسترا تخروا عن عصا
القيادة⁽¹²⁾ Baton معتمدين فقط على اليدين ، وهم قلة أمثال سافونوف

)⁽¹³⁾ مة وسائل عديدة لضبط المزور أثناء الغناء والعزف فقد استعمل قادة المجموعات
الفنانية في كيسة السيستان بروما لفافة ورقية ، سمواها Sol - Fa امسكوا بها ليضبطوا
سرعة الغناء بطريقة صامتة . وإذا جأ لولي للعصا الغليظة فقد قام عازفو الكمان بقيادة
الأوركسترا مستعملين قوس الكمان وبقيت هذه الطريقة متاحة مدة طويلة حتى أن هاينيك
وديلشيديز ظلا يقودان الأوركسترا بهذا الأسلوب حتى عام ١٨٥٠ . أما عصا القيادة فقد
استعملها لودقيق سبور في قيادة سيمفونيته الثانية عام ١٨٢٠ بلندن . كما استعمل بيتهوفن
عصا القيادة ، يد أن العصا في تلك الأيام كانت أثقل وأطول مما عليه اليوم . وفي عام ١٩٠٤
ألقى سافونوف بالعصا جانبًا وقاد الأوركسترا في نيويورك بلا عصا .

وستوكوفسكي وبيليز الذي يرون أن اليد المجردة قادرة على أداء نفس المهام بلا عصا وأن العصا رغم دقتها وخفتها مربكة وقد تمس بروح الديمقراطية؟! إلا أن الأغلبية ما زالت متمسكة بالعصا . . .

يقول كليمپرر : ((أنا صاحب استعمال عصا القيادة فإنها أدق .))⁽⁸⁾ ويصر انسريمه بدوره استعمال عصا القيادة : ((على حركات قائد الأوركسترا الإيحاء بشكل مرئي للموسيقا التي يتم عزفها ، واللجوء إلى عصا القيادة لا يسمح بوضوح وبساطة هذه الحركات فحسب بل يزيد من قوتها وإصرارها ويتميز بوضوح بين مهام كل من اليدين .))⁽¹²⁾

أما برونو فالتر فيتمسك بعصا القيادة ويقول : ((فضل طولها ودقتها تسمح عصا القيادة بتضخيم حركة اليد اليمنى ، وحتى اليوم لم أجده ولم أسمع بأي سبب وجيه يبرر التخلّي عنها .))⁽¹³⁾

القيادة من الذاكرة

... وثمة ظاهرة يختلف أمامها عدد هام من قادة الأوركسترا وهي القيادة من الذاكرة أم القيادة باتباع نص يوضع أمام قائد الأوركسترا .

فقد حدث ذات مرة في درسدن أن تقرر تقديم أوبرا الناي السحري بقيادة فيبر وبحضور الملك فريدريك أوغوسن المعروف بتمسكه الشديد بدقة المواعيد . . . وحتى لحظة دخول الملك وحاشيته لم يتمكن الموظف المسؤول من العثور على نسخة قائد الأوركسترا من النص الأوبرالي ، وكان لا مفر من البدء في المحدد . وبالفعل أعطى فيبر إشارة البدء وقد كاد الفصل الأول من الذاكرة مطمئناً العازفين عن ثقته بنفسه بتقليله صفحات النص الغائب في اللحظات المطلوبة . ومع بداية الفصل الثاني حضر النص المفقود ووضع على حامل

النوطات واستمر فيبر العظيم في قيادة الأوركسترا متبعاً النص جملة تلو الأخرى.

ورغم تمنع مندلسون بذاكرة مذهلة إلا أنه لم يتخلف في يوم من الأيام عن النص خلال قيادته لأوركسترا الجيغاندهاوز، إلا أن شاغر كثيراً ما قاد من الذاكرة وكذلك تلميذه بولوف مطلق المقوله الساخرة: ((بعض قادة الأوركسترا يضع النص في رأسه والبعض الآخر يضع رأسه في النص .))
والأراء تأرجح بين متمسك ومتخللي ومختيري . . .

فيقول كليمپرر⁽⁸⁾: ((إني لا أجد معنى في التخلّي عن النص . . . وأظن بأنه علينا التمسك به طالما أنه يشعرنا بالثقة ببقائه تحت أبصارنا . وإن وجد قائد الأوركسترا أن التخلّي عن النص أكثر ملائمة لحرية عمله فما عليه إلا التخلّي عنه . . . فالمسألة مسألة ذوق . . . فلنعد إلى المهم وهو معرفة العمل الموسيقي داخلياً .))

ويستطرد كليمپرر متحدثاً عن ذاكرة توسكاني尼 الأسطورية :
((لقد عانى توسكانيني منذ بداياته في قيادة الأوركسترا من قصر البصر ، إلا أن غروره حال دون استعماله للنظارات فاعتمد على قوة ذاكرته في حفظ النص الموسيقي عن ظهر قلب .

ولقد بلغت قدرة ذاكرته حدّ التمكّن من تقديم ثلاث أويرات مختلفة "ترستان وايزولده" لشاغر "وارفيفو" لغلوك و"فتاة الغرب" لبوتشيني خلال أسبوع واحد على مسرح المتروبوليتان . ومن المعتقد بأنه كان يحمل أعصابه نتائج تلك المخاطرة ، إذ شاهده أحد أصدقائه عشيّة تقديم أوبرا فالستاف في مهرجان سالزبورغ وهو يمشي في مقصورته جيئةً وذهاباً محدثاً نفسه: عسى ألا أخطئ، هنا المساء .))

ويذكر التاريخ هانز ريختر، أحد تلاميذه فاغنر، والذي عرف بذاكرته المذهلة حين تخلى عنه الحظ مساء حفلته الموسيقية في لندن. فقد ظن ريختر بأن افتتاحية منفرد لشومان سيعزف أولاً فأعطي إشارة بدء تتسم بالضخامة وكم كانت مفاجأته مخجلة حين تلقى ردّ الأوركسترا الرياضة الحماسية بعزف خافت لآلاتي فلوت من مقدمة حلم ليلة صيف لندلسون والتي اعتقاد ريختر بأنها ستعزف فيما بعد . . .

وقد يثير التخلّي عن النص تساؤلات خاطئة لدى الجمهور يناقشهما أنسرميه بقوله⁽¹²⁾:

((لابد وأن تتجه أنظار المستمع خلال عزف الأوركسترا إلى مكان ما في القاعة، ومن الطبيعي أن تستقر على بؤرة فعالية الأوركسترا ألا وهي منصة القيادة الأمر الذي سيضع قائد الأوركسترا في موقع النجومية. وطالما احتفظ قائد الأوركسترا بنص الموسيقا أمامه فإنه سيظهر أمام الجمهور وكأنه يستمد الموسيقا من أعماق النص، إلا أنه حين يتخلّي عن النص فكأنه يؤكد عدم الحاجة له وسيبدو وكأنه يستمد الموسيقا من أعماق شخصه ليجعلها تنبت من الأوركسترا بسحر حركاته . . . ففي هذه اللحظة بالذات فإنه لن يكون فقط مركز الاستعراض بل الاستعراض بذاته . . . لهذا فإنني أضع دوماً نصاً موسيقياً أمامي حتى ولو لم أضطر لتكلّب صفحاته .))

ويكتب فينغارتنر الذي يغلب أن يقود الأوركسترا معتمدًا على ذاكرته: ((إما يحضر الجمهور حفلات الموسيقا للاستمتاع بسماع الأعمال الموسيقية وليس لإبداء الإعجاب بذاكرة قائد الأوركسترا. ويحدث أن يحفظ قائد الأوركسترا نص المقطوعة الموسيقية عن ظهر قلب ويظلّ مصرًا على وضع نصها

تحت أبصاره تجنبًا لأدنى مفاحير . . . إنني أنظر ل أصحاب هذا السلوك الرصين
نظرة إعجاب عميق .))

ويستعيد انتال دوراتي A.Dorati ذكريات أمسية موسيقية عظيمة قاد خلالها فور تقينغлер فلهارمونية برلين عام ١٩٣٠ في عزف سيمفونية بروكنر السابعة وسيمفونية شوبرت الثامنة معتمدًا على ذاكرته : ((وتلبية لحماس وإصرار الجمهور قرر فور تقينغлер عزف مقطوعة إضافية - Bis - والتي لم تكن إلا فالس الإمبراطور ليوهان شتراوس وهي مقطوعة شهيرة يعرفها غالبية الحضور عن ظهر قلب .

واستغرب الحضور لطلب فور تقينغлер بوضع نص هذه المقطوعة السهلة والقصيرة أمامه . . . وبدأ بقيادة الأوركسترا وقد انحنى إلى الأمام يتبع المizar تلو المizar حتى النوطة الأخيرة . . . ودوى القاعة بتصرف يكاد لا ينتهي . . .))⁽¹⁸⁾

ولكن ثمة تساؤل شائع يطرحه البعض ألا وهو :

هل من الضروري وجود قائد أوركسترا؟! ألا يمكن الاستغناء عن قيادته؟؟
والجواب نستتجه من أوركسترا پرسيمفانس Persymfans التي تأسست أوائل عهد الاتحاد السوفيتي .

لقد تم تهيئة هذه الأوركسترا في بداية العشرينات من هذا القرن لتعزف بلا قائد وأعطيت هذا الاسم بجمع الأحرف الأولى من كل كلمة من جملة :

Pervyi Symphonitchesky Ansemble

وتعني الجماعة السيمфонية الأولى ، وقدمت هذه الأوركسترا حفلتها الأولى في ١٣ شباط ١٩٢٢ وكان الهدف من هذه التجربة السوفيتية إثبات تفوق الجماعة الموسيقية على الإبداع الفردي في العزف الجماعي . ويشهد كليمپر بأن عزف

هذه الفرقة كان مدهشاً حتى أنه كاد أن يشك بضرورة وجود قائد الأوركسترا⁽⁹⁾. إلا أن الزمن أثبت استحالة استمرار مثل هذه الأوركسترا، فقد كانت الصعوبات تتزايد خاصة عند التدرب على عمل جديد يجهله أفراد الأوركسترا. كما أن عزف البرسيم�انس تحول مع الزمن إلى عزف ميكانيكي دون أي شخصية. وأصبحت ساعات التدرب طويلة يخيم عليها جو الورشات ... وكان سرجي بروكوفيف من أوائل المتحمسين إلا أنه سرعان ما تراجع عن حماسته فكتب يقول:

((كانت الصورة الكبيرة التي ت تعرض عزف الأوركسترا كامنة في تبدلات التمپو فمن المفترض أن يشعر جميع أفراد الأوركسترا بنفس الإحساس في لحظات التبدل تلك))⁽¹⁰⁾

ويخبرنا داريوس ميلو⁽¹¹⁾ الذي حضر بعض هذه الحفلات:
((بتسير بالغ كان الكمان الأول يحدد ربط الجمل الموسيقية ببعضها ولحظة دخول الآلات في العزف .))

... نعم لقد عادت فرقة البرسيميفانس إلى حيث بدأ كأنما يخ مع فرقة مانهaim ... وفي شهر نيسان ١٩٣٢ تم حل فرقة البرسيميفانس بقرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعي وتم طيّ موضوع إلغاء سيطرة الفنون الفردية ...

ولابد من التطرق إلى جانب أخير يفرض نفسه في عصرنا، عصر التسجيل الصوتي القادر على حفظ نماذج صوتية حية لمئلين موسيقيين مثل سترافينسكي ولوتوسلافسكي وبندرتسكي وخشادوريان الذين يقودون عزف مؤلفاتهم الموسيقية تاركين شواهد سمعية لتصوراتهم. هل تكتسب مثل هذه الشواهد صفة المرجعية؟

وهنالا بد من تمييز ثلاثة احتمالات:

- ١- مؤلف موسيقي لا يقود إلا أعماله بغض النظر عن نجاح قيادته أو فشلها.
وهذه الحالة هي الأكثر شيوعاً.
- ٢- مؤلف موسيقي اشتهر كقائد أوركسترا بقدر شهرته كمؤلف موسيقي،
وقاد أعمال غيره وأعماله بنجاح كبير.
- ٣- قادة أوركسترا ناجحون لهم تجاربهم المتواضعة في مجال التأليف
الموسيقي.

... ويندر أن نجد مؤلفاً إلا وحاول تقديم عمل من أعماله الأوركسترالية، فقد حاول بيتهوفن مراراً وكذلك براهمز وتشاييكوفסקי ودفورجاك وديبوسي وسين سان... وكان أداؤهم ممتعاً وطريفاً أمام الحضور دون أن يبلغ الكمال المطلوب.
ولقد كتب شومان الذي عرف بسوء التدبير عند قيادته الأوركسترا:

((لقد أثبتت التجربة أن المؤلف ليس دوماً أفضل من يقود أعماله الأوركسترالية.)) وصعد برليوز إلى منصة القيادة ليتقدّم أعماله من الانحطاط فقادها بنجاح كبير دون أن يتطرق إلى قيادة أعمال غيره من المؤلفين إلا فيما ندر.
وغالباً ما كان سين سان يقف على منصة القيادة مخاطباً الموسيقيين بـ ((أيها السادة أرجو أن تقدوني جيداً.)). ولم يكن ديبوسي أقل خوفاً وارتباكاً من شومان وسين سان عند قيادته لعزف أعماله فقد وصف مخاوفه عند قيادته لعزف مقطوعة البحر: ((يکاد المؤلف أن يشعر بصعيم الموسيقا التي ألفها.)) كما يعود إلى تصوير فقدانه للسيطرة على الأوركسترا عند قيادته لعزف الصور Images ((أوكد لكم بأنني لم أشعر برعشة الخوف بالقدر الذي شعرت به أثناء عزف الأوركسترا للنهاية السريعة من الصور Images ، إذ أنه لو لم يكف الموسيقيون عن العزف من تلقاً، أنفسهم لما تمكنوا من إرغامهم على ذلك.))⁽¹⁹⁾

أما سترافينسكي فيعتبر حالة خاصة بين المؤلفين، فقد بدأ أولى تجاريه في قيادة عزف أعماله عام ١٩٢٦ (بعد نصيحة من كوسينتسكي) فقام بتسجيل الطائر الناري وبيتروشكا وتسيجيز الرابع، وسرعان ما نجح في إدراك خفايا قيادة الأوركسترا ضمن حدود عزف أعماله فنشط في تقديم مؤلفاته متقداً أداء غالبية القادة المعاصرين له باشتئاء بيرمونتو وارنيست انسرميه. إلا أنه رغم كونه صاحب العمل فإنه لم يكن في منأى عن الأخطاء ، حتى أنه في إحدى المرات لم ير خطأ من أخطائه ، إذ يذكر التاريخ حادثة علامة «ري»، لآلة الترومبون في مؤلفه "سيمفونيات (Symphonies) للآلات النافخة" فقد قام سترافينسكي خلال أعوام عديدة بتقديم مؤلفه هذا . وفي إحدى المرات حين قرر انسرميه تقديم العمل المذكور لاحظ بغيرته كقائد أوركسترا أن ثمة علامة «ري»، على الترومبون أن يعزفها والتي كان من المستحسن عزفها «ري #» فأبرق إلى سترافينسكي يتساءل عن وجود مثل هذا الاحتمال فأنتبه البرقية الجوابية ((ري تعني رى)). إلا أن انسرميه عاد إلى تحرير رسالة مطولة يشرح فيها لسترافينسكي وجهة نظره عن وجود احتمال خطأ مطبعي في النص ويرجوه إلقاء نظرة على المخطوط الأصلي ، وبعد أيام تلقى انسرميه برقية ثانية من سترافينسكي تقول ((إجعلها رى #))⁽¹²⁾ فقيادة الأوركسترا ماهي إلا مهنة تخصصية تتطلب موهبة باللغة التمييز قلما يملكتها المؤلف الموسيقي الواقع تحت الهيمنة الدائمة لفكرة الإبداعي . لكننا نجد أنفسنا أمام ثلاثة أمثلة: غوستاف ماهرل وريتشارد شتراوس وبيير بوليز . فقد عمل الثلاثة كقادة أوركسترا منتقلين بين العواصم الموسيقية في العالم ليقودوا أوركسترات عرفت بكمال عزفها ، وقدمو خلال سيرتهم الموسيقية مؤلفاتهم الهمة التي رفعتهم إلى مصاف كبار المؤلفين الموسيقيين . وأخيراً علينا ألا ننسى التجارب المتواضعة لقادة أوركسترا كبار في مجال

التأليف الموسيقي ونخص بالذكر

F. Weingartner

W. Furtwangler

O. Klemperer

وتركز المكتبات الموسيقية بمثل مؤلفاتهم والتي تصنف تحت عنوان ((موسيقا
قادة الأوركسترا))

نخبة من قادة الأوركسترا

ارتورو توسكانيني (١٨٦٧ - ١٩٥٧)

من مواليد بارما بإيطاليا . نشأ توسكانيني في عائلة كاثوليكية جدّ متواضعة
والتحق منذ طفولته بصفوف تدريس الفيولونسيل وانضم في عمر باكر إلى
أوركسترا المسارح كعازف فيولونسيل .

ومنذ بداياته عانى توسكانيني من قصر شديد في البصر الأمر الذي دفعه لتنمية
قدرات ذاكرته الموسيقية لدرجة التوصل إلى حفظ نصوص موسيقية في غاية
الطول والتعقيد .

وخلال جولة فرقة الأوبرا في ريدوي جانير واضطر للتخلي عن آلته ليحتل
مكان مايسترو تخلف عن الحفلة الموسيقية فقد لأول مرة في حياته أوبرا عايدة
معتمداً على ذاكرته . ويدرك التاريخ عزفه لقطع الفيولونسيل الممهد لثنائي الحب
في أوبرا عطيل عام ١٨٨٧ ومساهمته في تقديم العرض الأول لأوبرا فالستاف عام
١٨٩٣ في لاسكاراميلانو .

وفي عام ١٨٩٨ استلم توسكانيني إدارة لاسكارا ولم يتجاوز الثلاثين فقد

العروض الأولى لأوبرا البوهيمية وأوبرا المهرجين... وخلال فترة إدارته للدار أصرّ على تعطيم الصالة وإغلاق أبوابها خلال العروض كما رفض الرضوخ لللحاج الجمهور في إعادة عزف بعض المقاطع وفرض قيوداً قاسية محدداً تقادياً المغنين أنباء أداء أدوارهم. وأدت طبيعته الحادة إلى العديد من الاستقالات انتهت بتقديمه لاستقالة بدوره فغادر لاسكاala عام ١٩٠٢ ليعود إليها بعد أربع سنوات ثم غادرها للمرة الثانية عام ١٩٠٨ إلى ميتروبوليتان نيويورك حيث استقر حتى عام ١٩١٥ لكنه عاد إلى لاسكاala مجدداً عام ١٩٢٢ ليقدم العرض الأول لأوبرا توراندوت. وبدأ منذ عام ١٩٣١ بالتعثر بمضaiقات الفاشية الصاعدة، إذ رفض في إحدى الأمسيات استهلال العرض بعزف مارش موسولياني فأجبره ذوو القمىصان السوداء على قضاء ليته محتجزاً في دار الأوبرا... وتواتت الإساءات لشخصه حتى في الشوارع فاضطر للابتعاد عن إيطاليا منطلاقاً في جولات إلى برلين وسانلزبورغ وبايرويت، قدم خلالها أوبرات «بارسيفال»، و«إيساطين» الغناء في نورمبرغ، وفيديليو، وفالستاف» لكن سرعان ما ظهرت مضaiقات النازية هذه المرة فاضطر للتخلّي عن مهرجان بايرويت مغادراً أوروبا هرباً من ملاحقات التحالف الفاشي - النازي ليستقر في نيويورك عام ١٩٣٧ وقد بلغ السبعين ليجد أوركسترا الـ C.B.N. في انتظاره... وظل اسم توسكانيني مقترباً باسم الأوركسترا الجديدة حتى عام ١٩٥٤ ليقدم حفلة موسيقية أسبوعياً تبث من راديو الـ N.B.C.

... تميزت قيادة توسكانيني باحترام حرافية النص فاستحق لقب ((قائد النوطات)) المتضمن بعض النقد المضرر. فقدم الأعمال الموسيقية بذهنية تحليلية معارضة للرومانتيكية، مجردة تماماً من أدنى إضافة خارجية، دون الوصول لخد الجفاء أو الصرامة، فعزفت واضحة يظهر نسيجها الموسيقي بجلاء وتبرز

العلاقات الكواونتر بوانتيه والهارمونية بشكل غنوجي . . . إلا أن أغلب هذه التائج النظرية أتت على حساب العاطفة الدفينة لهذه الأعمال . ويدرك أحد موسيقيي أوركسترا الـ C. N. أن في شخص توسكانيي قائدأً أوركسترا أحدها قائد مسلط صاحب يدرب الأوركسترا يصبح ويغنى ويشتم، وثانيةما قائد يقود العزف في الأمسيات الموسيقية هادئ لدرجة التجمد يقود الأوركسترا معتمداً الحد الأدنى من الحركات وكأنه يسعى لأن لا يكون مرئياً من الجمهور . . .

لم يكن توسكانيي دائم الرضا عما يقدمه ولعل ذلك عائد لاحترامه الأعمى لحرفيه النص . . . ومازال بعض أفراد أوركسترا الـ C. N. يذكرون صيحاته المخربة :

((غنوا استمرروا . . . اعزفوا بقلوبكم وليس بالآتكم . . . انظروا إلى انظروا إلى شيخوختي ، إني أحب نفسي ! . . . إني أعطي كل ما عندي !))

ولم يكن يتردد في اللجوء إلى أمثلة توضيحية تعبّر عما يسعى للتعبير عنه ، فقد حدث ذات مرة في برلين أن حاول قيادة عزف مقطوعة البحر فكان من الصعب على قائد أوركسترا إيطالي الإيحاء بما يتصوره إلى عازفين ألمان فيما يخص عزف مقطوعة مؤلف فرنسي خاصة إن كان ذلك المؤلف كلود ديبوسي الانطباقي . . . وكاد توسكانيي أن يفقد صوابه فمد يده بعصبية واضحة ليسحب منديله الحريري من جيبه ويقذفه في الهواء ليتهاوى محلقاً بهدوء وشفافية فإذا بتوسكانيي يصبح وهو يشير إلى المنديل ((اعزفوا هكذا !!))

ولقد تطورت حركات توسكانيي عند قيادته للأوركسترا التصل حد اختزالها بحركة بسيطة شبه دائيرية قادرة على الإيحاء بكل ما يريد .

لم يكن لتосكانيي أي أستاذ أو عرّاب حتى أنه لم يجد مثلاً أعلى يتبع خطاه في البحث عن الأداء المثالى فقد نشأ وُفُطر على الأوبرا الواقعية الإيطالية وصاغ

بنفسه مبادئ تحولت إلى أغلال قيد بها معصميه ليصبح ثوذاً و معياراً في احترام حرفيية النص ، فنهى على الدوام براحة الضمير و ظل يردد حتى نهاية أيامه : ((لاستحالة وجود كمال مطلق فلن توجد جودة مطلقة))

برونو فالتر (١٨٧٦ - ١٩٦٢)

ولد برونو فالتر (شليسينغر) في برلين عام ١٨٧٦ من عائلة متواضعة قادرة على تحقيق أعلى درجات المثالية الفنية . وتعلم برونو منذ طفولته عزف البيانو بإشراف أمه خريجة معهد شتيرن للموسيقا ، وتمكن برونو الصغير من تقديم أول حفلة له ولم يبلغ من العمر العاشرة .

والتحق بدوره بمعهد شتيرن موسعاً آفاقه الموسيقية ، إلا أنه سرعان ما تخلى عن حلمه الموسيقي حين حضر عام ١٨٨٩ أمسية موسيقية استمع خلالها إلى أوركسترا برلين الفلهارمونية تعزف بقيادة هانز فون بولوف ، ويدرك برونو فالتر تلك الأمسية :

((في تلك الأمسية العظيمة تحدد مستقبلي الموسيقي وعرفت ما هي رسالتي في عالم الموسيقا ، لاشيء سوى قيادة الأوركسترا .))

فبدأ برونو فالتر منذ عام ١٨٩٣ بتسلم مهام قائد أوركسترا مساعد في المسارح الموسيقية للمدن الألمانية . وفي العام التالي حدث لقاء مصيري جديد وكان هذه المرة بين الطاغية غوستاف ماهرل وبرونو فالتر العاطفي المخجول ليبدأ صداقه حميمة بين النقيضين ، فيحصل برونو فالتر على منصب قائد أوركسترا في دار أوبرا بريسلاؤ بتوصية من ماهرل .

ولا يخل عليه ماهرل ، صاحب التجربة المرة في مواجهة أعداء السامية

، بتصيحيته بالتخلي عن كتبه الأصلية شليسينغر واستبدالها باسم أكثر حيادية . وخلال عام ١٨٩٤ عمل برونو فالتر كمساعد لماهر في هامبورغ مكتسباً خبرة واسعة في مجال قيادة عزف الأوبرا . . . ومع انتقال ماهر إلى فيينا استقر برونو فالتر بدوره في مسارح ألمانيا بين برلين وريغا وبريسبورغ وبرلين ليعمل إلى جانب قادة كبار أمثال ريتشارد شتراوس وكارل موك ، ومع صعود اسم برونو فالتر بدأت حملة صحافية ذات طابع معادي للسامية بالصعود متهمة إياه بتقليله أستاذه ماهر سواء في الحركات أم في التزييف أم في البعد عن الأصلية . إلا أن برونو فالتر تجنب مواجهة هذه الانتقادات الزائفة منطلقًا في جولاته الموسيقية إلى روما وموسكو ولندن .

ويكتب مينوهين عن سلوك برونو فالتر : ((لم يكن بالشخص الذي يدافع بعنف عن معتقداته كما أنه لم يكن ذات شخصية مسلطة . . .))

وفي عام ١٩١١ توفي غوستاف ماهر مخلفاً تلميذه هامة : أنسودة الأرض والسيمفونية التاسعة . ويتجنب برونو فالتر العودة إلى فيينا عاصمة الموسيقا وموطن النقاد اللاذعين فيستلم إدارة أوبرا ميونيخ ويزور برلين من آن إلى آخر ليقود فلهارمونية برلين في سلسلة حفلات موسيقية . . . ومع اقتراب عام ١٩٢٥ يساهم برونو فالتر في تأسيس مهرجان سالزبورغ بالتنقل بين إدارة أوبرا برلين وقيادة أوركسترا چيكاندهاوس لايبزيغ .

ومع حلول عام ١٩٣٣ تبدأ مضائقات النازيين باستهدافه فيغادر إلى الجنوب عائدًا إلى فيينا ليتسلم إدارة أوبرا فيينا ، إلا أن النازية تتعقب أثاره لتضطربه على الرحيل إلى فرنسا عام ١٩٣٦ ليغادرها مهاجرًا إلى الولايات المتحدة عام ١٩٣٩ . إلا أن أبواب نيويورك تغلق في وجهه فالواسط الموسيقية واقعة تحت تأثير سحر أرتورو توسكانيني و برنامجه الأسبوعي في الـ N. B. فيتحجب برونو

فالتر متغلاً بين مينا بوليس وديترويت وبوسطن إلى أن يتم قبوله عام ١٩٤٧ كمستشار موسيقي لفلهارمونية نيويورك . ومع وفاة توسكانيني يبدأ اسم برونو فالتر بالظهور فيستلم قيادة فيلهارمونية نيويورك وأوركسترا كلومبيا خلال سنوات عديدة قدم خلالها تسجياته المشهورة لсимfonيات هайдن وموزارت وبيتهوفن وبراهمنز وبروكنر وماهر ، إلى جانب أعمال فاغنر . وفي عام ١٩٦٠ أقيمت في فيينا حفلة تكريم ووداع لبرونو فالتر قاد خلالها عزف السيمفونية الرابعة لماهر ترافقه البازاييث شفارتزكوف في غناء الحركة الأخيرة وعاد بعدها إلى الولايات المتحدة لينهي أيامه في بيرلزي هيلز عام ١٩٦٢ .

لقد وقع برونو فالتر طوال حياته الموسيقية تحت تأثير جمال وحب وروحانيات الموسيقا ، فتوصل إلى أسلوب يعتمد على الحوار الجمالي في مقاربة الأعمال الموسيقية فقدمها بحيوية دون إفراط جاعلاً الغناء الداخلي والقوة الدرامية دائمي الحضور عند أدائه لأعمال براهمز وبيتهوفن وبروكنر وماهر . وتحت بروح متسامحة قل أن نجد لها مثيلاً في مجتمع قادة الأوركسترا ، فرغم تعرضه للملائحة الدائمة من قبل النازيين فقد رفض التوقيع بعد انتهاء الحرب على أي نص قد يسيء إلى منافسه فور تقييغ المتهم بالتواطؤ مع النازية ، كما رفض مراراً التعليق على تصرفات ريتشارد شتراوس الذي لم يتزدد من احتلال مكانه حين أبعد عن قيادة چيفاندهاوس لايزينغ ، وابتسم برفعة عند سماعه لتعليقات توسكانيني الذي تجاوز حدود اللياقة حين صنف زميله برونو فالتر مع من لقبهم بالـ((العاطفيين السخفاء)) . وقد الأوركسترا بروح ديمقراطية قد تشكل خطراً على الأداء الأوركسترالي إذ لم يخاطب موسيقي الأوركسترا إلا بكلمة : ((أصدقائي .))

ولابد لنا عند التكلم عن برونو فالتر من ذكر قوله المشهور :
((توقف قيمة النتاج الفني لقائد الأوركسترا على ميزاته وملكاته الإنسانية ،

من جديّة قناعاته الفكرية إلى غنى حياته العاطفية وصولاً لاتساع أنفه
الفكري . . . وبكلمة واحدة شخصيته والتي ستنعكس حتماً على أدائه .)

فيلهلم فورتشينغلر (١٨٨٦ - ١٩٥٤)

من مواليد برلين عام ١٨٨٦ . نشأ فيلهلم في عائلة مثقفة فقد كان والده عالم آثار شهير . ظهرت مواهبه الموسيقية باكراً إذ ألف مقطوعته الأولى ولم يبلغ السابعة من العمر ، وبدأ دراسته للموسيقا متوجهاً للتأليف الموسيقي واكتسب ثقافة واسعة منفتحة للأدب الفتون وحسب تقاليد المثالية الألمانية . ومنذ عام ١٩٠٦ عمل كمدرب وقائد كورس في دار أوبرا بريسلاو ثم في زبورغ وميونيخ حيث عمل تحت اشراف فيليكس موتل . وانتقل إلى سترازبورغ عام ١٩١٠ ليحصل مع بفيتسنر . وخلال أعوام ١٩١١ - ١٩١٥ بدأ في قيادة الأوركسترا متنقلاً بين لوبيك ومانهaim وبرلين وفيينا وشغل مكان ريتشارد شتراوس في دار أوبرا برلين عام ١٩٢٠ ، وعند وفاة أرتور نيكيش عام ١٩٢٢ ، استلم فورتشينغلر قيادة فيلهارمونية برلين وأوركسترا چيشاندهاوس لايبزيغ ، الأمر الذي صعد شهرته خلال فترة وجيزة .

وعند تخلّي فينثارنر عن قيادة فيلهارمونية فيينا عام ١٩٢٧ انتقل فورتشينغلر لإدارتها مستخفياً عن مركزه في لايبزيغ . . . وخلال سنوات عديدة قاد فورتشينغلر أعظم فرقتين فيلهارمونيتين في أوروبا متنقلاً في جولات موسيقية دعمت شهرته في كافة أنحاء العالم الموسيقي ، واستقبلته مهرجانات بايرويت وسالزبورغ بترحيب فني نادر . وظل فورتشينغلر دائم التنقل بين فيينا وبرلين وأسلو حتى عشية اندلاع الحرب العالمية الثانية التي حددت من نشاطه لدرجة هامة فظلّ في ألمانيا ليعاني من مضائقات النازية من جهة وغيمة خصوم النازية من جهة أخرى ،

فقد اتهم خارج ألمانيا بتأمره المستر والصامت مع النازية في حين اعتبرته السلطات الألمانية ذا مواقف فاترة ولأملاية لطموحات الشعب الألماني.

... وفي الواقع عانت ألمانيا من قحط موسيقي ملحوظ برحيل برونو فالتر وكليمپرر والأخرين بوش ورودولف سيركين وارتور شنابل وايزيك كلايير وبرونيسلاف هوبيرمان وماكس راينهارت وارنولد شونبرغ وبول هيندميت وكورت فايل وغيرهم ...

وكان لابد للموسيقيين الآرين أمثال فورتشينغلر وريتشارد شتراوس وكليمنس كراوس وهانز كنابرتسبوش وكارل بوم وهيربرت فون كارابيان من ملء الفراغ الموسيقي الناجم عن مثل هذا التزوح الجماعي للعquerيات الموسيقية.

... لقد كان على فورتشينغلر مواجهة طغيان غوبيلز وهيمлер حين مطالبته بحماية الموسيقيين غير الآرين بعد تعرضه لمضايقات وضغوط السلطة السياسية وتساؤلاتها حول نوايا فورتشينغلر واتسمااته الدفينة ، الأمر الذي دفعه لتقديم استقالته في نهاية عام ١٩٣٥ . وانهالت العروض على فورتشينغلر من الولايات المتحدة . . . وأدركت السلطات النازية خطورة قبول فورتشينغلر لأي من هذه العروض فلجأت إلى مناورة دينية مصرحة لوكالة الأسوشيتد بريس عن تعيين فورتشينغلر في إدارة أوبرا عاصمة الرايخ الثالث ، محققة هدفها في إعادة إثارة الشبهات حول نازية فورتشينغلر.

ومع اقتراب الحرب من نهايتها بدأ الغستاب يارهاب فورتشينغلر ، الأمر الذي دفعه إلى مغادرة ألمانيا لاجئاً إلى صديقه انسرمي في سويسرا . وبعد انتهاء الحرب استطاع فورتشينغلر تبرئة نفسه بمساعدة صديقيه مينوهين وانسرمي من تهمة التعاطف مع النازية وعاد ليقود فلهارمونية برلين في أيار ١٩٤٧ ، وأعاد إحياء مهرجان سالزبورغ عام ١٩٤٧ و١٩٥٤ ، وانطلقاً مجدداً في جولات موسيقية على رأس فلهارمونية برلين وفلهارمونية فيينا مستعيداً مجده السابق.

ويرى النقاد في شخص فورتثينغлер عبقرية غامضة لا تعصب للدقة بل ترتبط بالموسيقا بصلات عاطفية وعضوية . إذ يرى فورتثينغлер في تلك الطاعة العميماء للعلامات تقيد طالب مبتدئ بأبجديته وتجاهلاً للطابع العضوي للشكل الموسيقي وتجريداً للعمل الموسيقي من أية دلالة شخصية . فيقول : ((في الفن كما في الحياة يكاد كل شيء أن يتعلق بذلك التوازن المنسجم بين العقل والعاطفة . . . وما المهم إلا الإنسان الكامن خلف كل نطف فني ، يحاول التعبير عن ذاته من خلال فنه .)) لقد قاد فورتثينغлер الأوركسترا ببرونة كبيرة في التمپو يغلب عليها صفة البطء الألماني وكان سهل التأثير لتحريضات اللحظة ، الأمر الذي خلق فوارق ملحوظة في أداء نفس المقطوعة ولو بفارق أيام معدودة ، وكان يسرر هذه الظاهرة غير المألوفة قائلاً : ((لا يعقل أن يوجد لمقطوعة إلا أداء رئيسي وحيد ولكن بعض التنويعات ممكنة .)) وكانت حركته أثناء القيادة مبهمة ، ضنبالية لكن ذات نتائج مضمونة وسحر غامض ، وما زال ارتعاش عصا القيادة في يده قبيل إعطاء إشارة البدء يشير العديد من التساؤلات لدى أبناء مهنته . . .

قدم فورتثينغлер بقيادته أداء قلل أن نجد ما يشابهه لسموفونيات بيتهوفن وبرامز وبروكنر وظل أداؤه لأوبرات فاغنر وبيتهوفن متاثراً بلغة سيمفونية . . .

أوتو كليمپرر (١٨٨٥ - ١٩٧٣)

ولد أوتو كليمپرر في بريسلاو عام ١٨٨٥ واستقرت عائلته في هامبورغ ودرس الموسيقا في كونserفاتوار فرانكفورت ومحهد شتيرن ببرلين . ورغم اعتقاده المسيحية فقد عانى طوال فترة دراسته من مضائقات المتطرفين .

وبعد حضوره لأمسية موسيقية قاد خلالها غوستاف ماهرل إحدى سيمفونياته قرر كليمپرر التفرغ لقيادة الأوركسترا . فعيّن قائداً للأوركسترا في دار الأوبرا

الألمانية في براغ بناء على توصية من ماهلر عام ١٩٠٧ .

لقد كان لطبعه الحاد ومزاجه الشرس دوراً كبيراً في تنقله الدائم بين أوركسترات المدن الألمانية إذ انتقل عام ١٩١٠ إلى هامبورغ ليغادرها إلى بارمين ومنها إلى سترازيبورغ حيث عمل قائداً للأوركسترا لدى هانز بفيتستر مدة ثلاثة أعوام ليتقل إلى كولن فيعمل قائداً لأوركسترا دار أوبرا عام ١٩١٧ وليغادرها بعد سبع سنوات إلى فيينا بادن . قام كليمپر بجولة موسيقية في نيويورك وموسكو وبارييس ليعود أخيراً إلى برلين ويستلم قيادة الأوركسترا في دار أوبرا الكروول «Kroll» ، مركز موسيقا الطليعة في ألمانيا حيث تفاني كليمپر في تقديم أعمال معاصريه هيندميث وشونبرغ وياناتشيك وسترافينسكي ، وتحول إلى قائد الأوركسترا المفضل لموسيقيي الطليعة ، إلى مدافع متّحمس عن المؤلفات الموسيقية المعاصرة .

ومع وصول النازية إلى السلطة بدأ المسؤولون الثقافيون للرايخ الثالث ينظرون إلى دار أوبرا الكروول كهيكل للفن الفاسد ورأوا في شخص كليمپر كاهناً منسقاً لما سموه بالاحتلال الثقافي !؟ وكان السخط على كليمپر مضاعفاً : ((فما هو إلا فنان مزييف ، غير آري اندس) بين صفوف المفكرين الألمان يتآمر على مثاليات الثقافة الألمانية مشجعاً أمثال هيندميث وكورت فايل على نشر نتاجهم النتن) . كان لابد من إغلاق الكروول والإساءة لسمعة كليمپر ومضاييقته بل وإرهابه إن أمكن . وفي الرابع من نيسان ١٩٣٣ اضطر كليمپر للفرار باتجاه زيوريخ ، وفي أكتوبر غادر إلى الولايات المتحدة ليستلم قيادة الأوركسترا الفيلهارمونية في لوس أنجلوس .

شعر كليمپر خلال عام ١٩٣٨ بأعراض عصبية ذات علاقة بورم دماغي . . . فأرسل إلى بوسطن للمعالجة الجراحية ، وتم استئصال الورم بنجاح إلا أن

المضاعفات لم تكن بسيطة : فالج شقي أين شبه تمام ، كما أن قيادة الأوركسترا في لوس أنجلوس لم تعد من نصيبه . . . لقد سقط الرجل العظيم ، وبدأت مرحلة تشرد المايسترو المقعد ، وتوزعت ثقة كليمپر بنفسه إذ لم يكن يخرج من انهيار نفسي إلا ليقع في انهيار آخر . ومع نهاية الحرب بدأ كليمپر يتجاوز مصاعبه الصحية لينهض عائداً إلى أوروبا بحثاً عن منصب جديد إلا أن شخصيته العصبية وطبعه الشرس حال دون قبوله في أي أوركسترا في أوروبا الغربية ، ثم استقبلته دار أوبرا بودابست مدة ثلاثة سنوات ليعود بعدها إلى التنقل بين الأرجنتين وأوستراليا وكندا حيث سقط في مطار مونتريال كاسراً عظام فخده عام ١٩٥١ فعاد أخيراً إلى أوروبا ليستقر في زوريخ .

كان للقاء مع فالتر لينغ ، مؤسس الفيلهارمونيا اللندنية دور مصيري في المرحلة الأخيرة من حياته ، إذ تم الاتفاق على استلامه قيادة الفيلهارمونيا والقيام بتسجيل سلسلة طويلة من الأعمال الموسيقية : سيمفونيات بيتهوفن ، وبراهمنز ، وبروكنر ، وماهлер ، ومندلسون ، وشومان ، وتشايكوفסקי ، افتتاحيات فاغنر وأوبرا الهولندي الطائر وأوبرا فيديليو ، إلى جانب عدد من أوبرات موزارت ، وأعمال باخ وهندل . وللمرة الأخيرة تهدد حياة كليمپر إذ يصاب بحرق واسع عام ١٩٥٨ الأمر الذي يعرقل تنقلاته ويتراجع تدريجياً عن الظهور أمام الجمهور ، إلا أن نشاطه في استديو التسجيل يظل حيوياً حتى عام ١٩٧٢ حين يقرر اعتزال القيادة وينهي أيامه بسلام في زوريخ عام ١٩٧٣ .

. . . تمعن كليمپر بإدراك فطري لعظمة الأعمال التي أنجزها فاعتمد على أسلوبه المباشر المتصف بالوضوح والموضوعية واحترام الحرافية في تقديم تلك الأعمال ، مصرّاً على كشف جوهرها الدفين بزهد ملحوظ ، رافضاً لأقل اسراف عاطفي أو مجاملة أو تصنّع ، وسمح للتعبير أن ينجلّي من خلال ظهور بنية العمل

ووضوح علاقاته الهارمونية والكونترابونتيكية دون أن يفقد خشونة طبيعته، وتوصل في أغلب الأحيان إلى نتائج غير مألوفة. فقدم سيمفونيات بيتهوفن مؤكداً طاقتها التأثيرية ضمن صرح موسيقي هائل كما قاد سيمفونيات براهمز بتقشف وتألم مكتوم، وبدت سيمفونيات بروكتر بصوفيتها وضخامتها أسيرة كاتدرائية مظلمة... وقدم سيمفونيات ماهر مجرد من أيّة عاطفة مجاملة أو جاذبية مصطنعة لعبر عن التمزق الروحي للإنسان المعاصر متعارضاً في ذلك مع زميله برونو فالتر في نظرته لمقطوعة استاذهما: «أنشودة الأرض» إذ يجد الحنين والشوق والأمل في أداء برونو فالتر في حين يسيطر جو القلق والالمأساة على أداء كليمپرر. قدم كليمپرر أداءً عظيماً لـ«تسعة ماهر» - سيمفونيته المفضلة - التي لم تكن سوى ترجمة موسيقية للقلق من موت وشيك ومرثية مأساة الوجود. لقد وجد كليمپرر في تسعة ماهر موسيقاً، لحن وجوده التعس، مأساة تحطم مسيرته الفنية وظل نكباته الصحيحة المتكررة... وأخيراً وداع رومانتيكيته الدفينية.

ارنيست انسر ميه ١٨٨٣ - ١٩٦٩

من عائلة موسيقية نشأ انسر ميه على محبة الموسيقا والعلم في آد واحد فالآب مهندس متفاني والأم مدرسة للموسيقا.

تركزت دراسة انسر ميه في البداية حول مادة الرياضيات فتخرج عام ١٩٠٣ من جامعة لوزان حاملاً اجازة في الرياضيات وخلال دراسته شارك في النشاطات الموسيقية سواء في المدرسة أم في الجامعة. وانتقل عام ١٩٠٥ إلى باريس سعياً للحصول على شهادة الدكتوراه في الرياضيات من جامعة السوربون. واختلط

بالأوساط الموسيقية في باريس وجمع بين اهتماماته العلمية والموسيقية لكنه تخلى عن دراسة اختصاصه في السوريون ليتفرغ للموسيقا فانتقل إلى برلين ليدرس على أرتووريكش وفيليكس فينغارتر وعاش تجربته الأولى في قيادة الأوركسترا في مونترو عام ١٩١٢.

وفي عام ١٩١٥ اختاره سيرج دياغيليف ليقود أوركسترا فرقة الباليه الروسية لانشغال قائدتها بسر مونترو في خدمة العلم.

فجاء انسرميه العالم برفقة الباليه ليكتسب خبرة غنية في قيادة أعمال الباليه وخاصة الباليه المعاصر لسترافينسكي وبروكوفيف فالا... وكانت فرصته عظيمة للتتعرف على فنانين كبار أمثال ياكاسو وفوكون ومصممين ديكور ومصممي رقصات...

وعاد عام ١٩١٨ إلى سويسرا المؤسس فرقة السويس روماند جاعلاً منها خلال فترة بسيطة فرقة موسيقية يعترف بمستواها الفني الرفقي.

وخلال مرحلة ما بين الحررين ساهم انسرميه وفرقته في فتوحات موسيقية فريدة من نوعها فقد كان قائد الأوركسترا المفضل لسترافينسكي وهونيغر ومارتينو وديبوسي ورائيل وقدم عدداً هاماً من العروض الأولى لتجدهم الفني بأسلوب علمي وموضوعي واضح...

وقام بجولات واسعة إلى الأمريكتين والاتحاد السوفيتي والمكسيك وهولندا وفرنسا ولم يحول قيام الحرب دون استمراره في الجولات الموسيقية فقد فیلهارمونية برلين عام ١٩٣٦ وأسس مهرجان لوسيرن عام ١٩٣٨ وزار هولندا عام ١٩٤٠ وزار النمسا وألمانيا خلال عامي ١٩٤٣ - ١٩٤٢... ولم يتخل عن صديقه ثور تشنغلر وشوريخت حين لجئا إلى سويسرا هرباً من ألمانيا.

وفي عام ١٩٤٥ بدأ بتأليف كتابه الضخم "أسس الموسيقا في الوعي

الإنساني" والذي طبع عام ١٩٦١ ، ومن المستغرب إلا يتبع انسرمييه صاحب الذهن العصري الحركة الموسيقية بعد عام ١٩٤٥ ، ففي كتابه المذكور يشيد بتفوق المنظومة المقامية بشكل غير قابل للشك ويدين اللامقامية والسيرالية بعنف ، وتدين له موسيقا النصف الأول للقرن العشرين بالكثير إذ وجدت في شخص انسرمييه المدافع التحمس عنها والمتأثر المقنع لرسالتها . كما أنه لم يرفض تقديم أي مؤلف موسيقي إلا بعد دراسة معمقة وتبrier علمي مقنع لرفضه .

ويقول عنه سترافينسكي :

"انسرمييه قائد أوركسترا ممتاز تمكن بأمانة بالغة من نقل فكري الموسيقية إلى المستمع دون أن يغدر بها بأداء شخصي أو اعتباطي ."

ويجيب انسرمييه على ثناء سترافينسكي :

"يخطئ سترافينسكي في تقديره لحسن أدائي لأعماله ، فإن قدمتها بنجاح بذلك عائد لوضع شخصيتي في الأداء وأعني بذلك وضع شخصيتي في خدمة سترافينسكي وهو يخطئ حين يظن بأنني أنكر ذاتي أو أضحي بشخصيتي ."
بفك مؤمن بالحداثة ومتمنع بقدرات علمية وموسيقية وفلسفية غير مألوفة تمكن انسرمييه من السيطرة على ديناميكيته العميقه ليوظفها في خدمة الأداء الموسيقي ، واعتمد على دراسته العميقه المطلوله للنص في التوصل إلى قراءة داخلية موضوعية شاملة .. فألت انجازاته الصوتية شفافة مضيئة واضحة وأنيقة دون أن تفتقر إلى العاطفة .

ولم يقترب إلا من الأعمال التي أحبها وأدرك رسالتها الفكرية ناجحاً بدوره في نقل فكرها وعاطفتها إلى جمهوره .

تحمس انسرمييه منذ بداياته لتسجيل انجازاته الصوتية ، فسجل خلال خمسين عام ما يقارب الـ ٢٩٦ عمل لـ ٦٣ مؤلف .

فسجل سيمفونيات هايدن وبيتهوفن وبراهمنز وتشايكونف斯基 وبروكوفيف
ومارتينو وهو يغادر إلى جانب مؤلفات فوريه وديبوسي ورافيل وشوسون واعتبره
القاد مرجعاً في هذا المجال وتجاوز الأوبرا الإيطالية بصمت ولا مبالاة...
وفي عام ١٩٦٨ اعتزل قيادة الأوركسترا وظل حتى آخر أيامه يكتب في
الموسيقا... وانهى أيامه في ٢٠ شباط ١٩٦٩ بعد مرض قصير ودفن في جينيف
ونقش على شاهدة قبره:
((ارنست انسرمي (١٨٨٣ - ١٩٦٩) مؤسس أوركسترا السويس روماند)).

كارل انتشيرل (تشيكوسلوفاكيا ١٨٨١ - كندا ١٩٧٣)

التحق كارل انتشيرل بكونسیرفاتوار براغ طالباً للكمان إلا أنه سرعان ما
انعطف ليدرس التأليف الموسيقي في صفي. كريتشكا (Krička) وأ. هابا
(Haba) المتخصص في مجال التأليف على مبدأ ربع البعد... كما تتبع دروس
قيادة الأوركسترا في صف ديديشيك (Dedeček) والتلقى لأول مرة مع
الفيلهارمونية التشيكية عام ١٩٣٠ عند تقادمه لمشروع تخرجه السينفونيتيا.

اطلع كارل انشرل خلال سنوات دراسته باهتمام بالغ على موسيقا عصره
وخلال عمله كتلميذ مساعد لفاتسلاف تاليخ (V.Talich) لاحظ هذا الأخير منذ
بداية تعاونهما موهبة انشرل وقدرته على تفهم الموسيقا المعاصرة فعهد إليه تقديم
عدد هام من المؤلفات الحديثة خلال عامي ١٩٣٥ - ١٩٣٧. كما اعتمد شيركن
(H.Scherchen) على خبرة انشرل في مجال موسيقا ربيع البعد فدعاه عام ١٩٣١ إلى
ميونخ لمساعدته في تقديم العرض الأول لأوبرا «الأم» لهابا (A.Haba).

وفي عام ١٩٣١ شغل انشرل منصب قائد أوركسترا إذاعة براغ حيث عكف

على تقديم مؤلفات معاصرية (شونبرغ، بيرغ، هيندميث، بارتوك وپير وكوفيف)، إلا أن اجتياح القوات النازية لبلاد التشيك أوقعته في قبضة أعداء السامية، فاعتقل وعذب في قلعة تيريزستاد (Thereisstadt) وسيق إلى معسكر الإبادة في أوشويتز، إلا أنه أفلت من الموت باعجوبة ليعود بعد انتهاء الحرب إلى براغ وقد تردد صحته لدرجة مقلقة لكنه سرعان ما استعاد نشاطه فعاد إلى الأوبرا الموسيقية بجبوبيته ليلتقي بأوركسترا إذاعة براغ عام ١٩٤٧ . وعند تخلي كوبيليك عن قيادة الفيلهارمونية التشيكية قام انشرل بالتعاون مع ك. شينا ونويمان بشغل المنصب الشاغر إلى أن اعتمد كقائد دائم عام ١٩٥٦ .

نجح انشرل في الحفاظ على السوية الفنية العالية للفيلهارمونية التشيكية وأصطبغها في جولات خارج أوروبا فتقل了 بين الولايات المتحدة وكندا واليابان والصين واستراليا ونيوزلندا والهند ، ناهضاً بسمعة الأوركسترا ، لتعتبر من أفضل خمس أوركسترات في العالم . وقام بإدارتها خلال ١٨ موسم موسيقي ما بين عامي ١٩٥٠ - ١٩٦٨ وتجاوز عدد أمسياته الموسيقية الـ ٧٥٠ حفلة .

... بذهنية متقدة وبخيالة ابداعية في غاية التمايز قاربَ كارل انشرل أعمال المUSICIEN المعاصرين بموضوعية وجرأة باحثاً بإصرار عن أسلوبه الشخصي الجامع بين احترام حرفيّة النص وتوجيهات المؤلف ، فأضفى على إنجازاته الموسيقية ملامح صوتية صافية ونضارة دائمة على خلفية شاعرية خجولة ، فتوصل إلى أداء المدهش باعتماد الحد الأدنى من الإشارات والإيماءات وسيطرة مثالية على حركاته .

ورغم لامبالاته تجاه اغراءات الموسيقا الرومانسية ، فقد قدم انشرل بشاعرية وعمق سمفونيات براهمز (١٢١) وماهر (٩١) ودفورجاك (٩) . كما قدم بأداء خلاّب أعمال يانا تشيك بحيث غدت تسجيلاته على قائمة المرجعية فيأغلب

الاCHAN . وبعد اجتياح براغ بأسابيع معدودة قدم انشرل أمسيته الموسيقية الأخيرة مع الفلهارمونية التشيكية عشية ٢٨ مايس ١٩٦٩ ، وفي اليوم التالي أجبرته القوات الغازية على مغادرة تشيكوسلوفاكيا منفياً بتهمة التحريرض والاخلال بالنظام؟

واستقر انشرل في منفاه بكندا واستلم قيادة فرقة تورونتو السيمفونية حتى ١٩٧٣ حيث أنهى حياته التعيسة في ٣ تموز . . .
ومع قدوم عهد الانفتاح في جمهورية التشيك اعيد رفاة كارل انشرل إلى مقبرة براغ باحتفال مهيب ، وبذلك انتهت مأساة فنان انساني بكل معنى الكلمة .

المراجع :

- (1) A.Thayer . Life of Beethoven . E.Forbes Ed. Princeton Univ.Press
- (2) A.Shindler . Biography of Beethoven .
- (3) G.B.Shaw .The Star . Jan. 31 .1890
- (4) W.Furtwangler. Ton und Wort.
- (5) Ed.Hanslick. Neue Freie Press. April 1884.
- (6) I.Markevich . Edition Encyclopedique des 9 Symphonies de Beethoven.
Ed.Van de Velde 1982
- (7) G.Henschel .Personal Recollections of J.Brahms.
- (8) O.Klemperer. Ecrits et Entretiens. 1985 Hachette.
- (9) O.Klemperer. Sovietskaya Philharmonia. No.19 April 1929
- (10) B.Schwarz : Music and Musical Life in Soviet Russia . Blomington ,
Indiana Univ .Press 1983
- (11) D.Milhaud . Ma vie Heureuse. Belfond 1973.
- (12) E.Ansermet. Entretiens sur la Musique.La Baconnière 1963.
- (13) B.Walter . Von Der Music und Musizieren . 1957
- (14) H.Scherchen . La Direction d'Orchestre. Actes Sud 1986
- (15) F.Bush.Der Dirigent . Atlantis verlag. zurich 1961
- (16) R.Hahn.Thèmes varies. Ed. Janin 1946
- (17) F.Weingartner. La Direction d'Orchestre. 1913 Hachette
- (18) A.Dorati. Notes of Seven Decades.
- (19) E.Lockspeiser.Debussy. Fayard 1980

- (20) E.Ansermet. Ecrits sur La musique. La Baconnière 1971
- (21) E.Ansermet. Fondaments De La musique Dans La Conscience Humaine.
La Baconnière 1987
- (23) H.Berlioz. Le Chef d'Orchestre, Theorie de son Art. 1855
- (24) Ch. Munch. Je Suis Chef d'Orchstre. Schweitzer 1954
- (25) I. Stravinsky and R. Craft : Themes and Episodes
- (26) Stravinsky and Craft. Conversations With Stravinky. Doubleday. 1959
- (27) R. Wagner. De La Direction d'Orchestre. Hachette 1988
- (28) R. Wagner. Ma Vie. Plon - Paris
- (29) B. Walter. Theme and Variation. Foetisch - Lausanne
- (30) B. Walter. Gustav Mahler. 1936.

□ أسرار قائد الاوركسترا*

ليونارد بيرنشتاين

مؤلف و قائد اوركسترا أمريكي

ترجمة مازن مغربي

تظهر مواصفات وطبيعة كل من قائد الاوركسترا وموسيقييه أثناء الأداء. يكفي أن يحضر المرء أحد التمارين حتى يظهر لنا هذا واضحاً وإن كان الحفل هو المحك الفعلي لأن اللحظة التي يجب فيها على الموسيقيين أن يظهروا والقائد هم مدى فهمهم لأفكاره. فإذا ما كان قائد الاوركسترا جيداً، تأكدو بأن أعضاء الفرقة سوف يتعاملون معه باحترام كبير أما الحالة المعاكسة فهي المصيبة بحد ذاتها.

أستطيع أن أقول من تجربتي أن الموسيقيين كانوا يستقبلوني دائمًا بصمت ويفرون وهم يتسمون وكثيراً ما أسعدهي هذا لأنني أحب أن أراهم سعيدين بانتظاري، سعيدين لأنهم سيعزفون معي. لا يمكن أبداً تخاسي احتمال أن يطلب أحدهنا من الموسيقيين أن يعزفوا بحماسة ورغبة كبيرة السيمفونية الخامسة ليتهوفن مثلًا بعد أن يكونوا قد عزفوها الأسبوع الماضي ولعشرات المرات مع قائد آخر، وفي استجابتهم له يكمن سر نجاحه.

لست أدرى ما إذا كان من السهل أو الصعب العمل بفكري القائلة بأنه إذا ما لاحظ قائد الاوركسترا بأن الموسيقيين لا يعزفون بشكل لائق فيجب عليه أن يبحث عن العلة في نفسه أولاً، فهو المسؤول الوحيد. وأنا قد استطعت أن أجعل

* عن مجلة لوموند دو لا موزيك الفرنسية

علاقتي مع الموسيقا حميمة التقى عبرها بأسرتي الكبيرة والمؤلفة من الموسيقين
أعضاء الفرق.

يجب على قائد الأوركسترا أن يكون موسيقياً صارماً ودقيقاً وأن يكون واعياً
ليس فقط لقدراته بل لقدرات الأوركسترا التي يقودها أيضاً، فحتى تكون قائداً
جيداً وكبيراً لا يكفي أن تصعد إلى المنصة وأن تبدأ بالاحتجاج أو الصياح على
الموسيقين الذين لا يستطيعون أبداً أن يعطوك ما ترغب به فعلاً، يجب عليك
بالآخر أن تفهم الأوركسترا التي تقودها وتعي القدرات الموسيقية لعازفيها
فردياً وجماعياً قبل أن تطرح عليهم رؤيتك للملقطوعة الموسيقية، طالباً منهم أن
يفعلوا هذا أو ذاك وحاصلأ منهم بالتالي على أفضل النتائج.

إن السعادة التي تحصل عليها من قيادتك للأوركسترا تأتي في الواقع من
التساؤلات، التي تطرحها على نفسك . فحتى تحقق عملاً موسيقياً ناجحاً، يجب
أن تكون عندك إجابات على سلسلة كبيرة ومتسلسلة من الأسئلة، لمَ هذا
الكريشندو (التصاعد في قوة الصوت) مثلاً؟ وأي منحي يجب أن تتخذه هذه
الضريرات القوية؟ ولماذا يجب أن يكون نبض اللحن هنا سريعاً؟ . . .

هذه هي الموسيقا ، إنها سلسلة متصلة من الأسئلة التي تختلف أجوبتها عليها
أحياناً بتقدم الزمن وباختلاف إيقاع حياتنا وأحساسنا.

على قائد الأوركسترا أن يجيب على كل أنواع الأسئلة، وكل جواب يجب أن
يكون له ما يبرره إذ لا يجب أن نعرف فقط كيف نقود الموسيقا ، بل يجب أيضاً أن
نعرف كيف نشرحها . إن هذه الطروحات والأجوبة عليها هي التي تسمح لفن
قيادة الأوركسترا بأن يظل حياً . وشرح الموسيقا لا يعني طبعاً أن نقف على
المنصة ، ونزعج الموسيقين ونصيبهم بالسأم من جراء ساعات وساعات من
المحاضرات التي ربما لم يكن لها من معنى . إن شرح الموسيقا يعني أن تننجح في

إخراجها من الآلة بشكل طبيعي : بحركة ، بقفزة ، بغمزة عين . إن هذا يعني إستخراج روح الموسيقا وإيصالها إلى المستمع . إن الموسيقا هي مسار تبعه كل مرة كما لو كنا نسير فيه لأول مرة . إنها طريق يجب عبورها بضمير وإتقان ودون أن نترك أي تفصيل بدون انتباه . إنها طريق يجب اكتشافها بفضول لأن كل العناصر التي تشكلها يجب أن تكون بأوضح صورة .

على القائد أن يعرف كيف ينقل إكتشافاته إلى المستمع . وأن لا ينسى أنه إنما يعيد اكتشاف ما سبق للمؤلف أن اكتشفه من قبل . يجب على القائد أن يكون أميناً وصريحاً فيصبح بهذا أكثر حساسية ، كما لو كان يريد أن ينتقل إلى الموسيقيين وإلى الجمهور ، الخصوصية والسرور الكامنين في المقطوعة . يجب أن يعرف كيف يكتشف الموسيقا ويفجرها .

ولكل قائد نظرته الخاصة إلى الفرقة التي يقودها وإلى إمكاناتها . مرة حين كنت أقود فرقة برلين فيلهارموني ، عانيت كثيراً وأنا أحاول أن أشرح للعازفين كيف يجب أن يعزفوا السيمفونية التاسعة لـ ماهرل . بعد التمررين الأول أردت من شدة يأسني أن أغادر برلين لأن الأوركسترا كانت غير قادرة أبداً على تقديم ماهرل فجاءت الموسيقا معقدة من فرط ما كان في أداء العازفين من أناقة مرهفة وغير ضرورية بهذه الكثافة في عزف ماهرل ، وخاصة فيما يتعلق بـ سيمفونيته الأخيرة ، تصوروا !! ماهرل بصوت دائم الحلاوة والأناقة !! شرحت للأوركسترا بأن من الضروري عزف بعض الصفحات بطريقة قاسية سمة ومحضرة بل وقبيحة . قليلاً وقليلاً ، اقتربنا من ماهرل وتمكننا لحسن الحظ من إنقاذ الحفلة .

لكن كم من التعب كدني !
أنا أفضل عليهم شيئاً فيلهارموني . ليس فقط لأنها أوركسترا متميزة ولكن لأنها على الأخص شديدة الحساسية . ليس صحيحاً تماماً ما يقال بأن هذه الأوركسترا لا

وسلم نفسها للقيادة إن في هذا الإعتقاد خطأ كبير. إنها فرقة مدهشة .
طبعاً، هذا لا يعني بأن بقية الفرق التي أقودها بإستمرار ليست مدهشة أيضاً.
إن لكل فرقة محاسنها وعيوبها، تماماً مثلنا نحن. لكن مع قيينا فيلها رموني هناك
علاقة خاصة جداً، وتعاطف واحترام إذ يكتفي معهم أن أقود بعيوني ورأسي أو
بتحريك يدي اليسرى فقط ، بعد أن أصبحت يدي اليمنى إثر وقوعي عليها .
بالنسبة لقائد الأوركسترا ، لا يوجد أبداً مقطوعة " قدية " لا يجب أن يفكر بأنه
قد درسها حين كان شاباً، وأنه حفظها غيباً وأن دراستها من جديد لن تعطيه أي
فائدة أو متعة ، ففي الافتتاحية ، السيمفونية ، الموسيقا كلها فرصة لأنها
لتتجديدها. السيمفونية التاسعة لبيتهوفن مثلاً والتي قادها كل منهم عشرات
المرات يجب أن تكون مجهرولة تماماً بالنسبة له كل مرة يجب عليه أن يعيد قيادتها .
و قبل الصعود إلى منصة القيادة ، يجب عليه أن يقرأها وأن يدرسها وأن ينبهر بها
كمالاً لو كان يراها للمرة الأولى. إن إعادة قراءة ما سبق درسه وقاده مئات
المرات ، هو أيضاً تجربة رائعة لأنه في كل مرة سيكتشف تفصيلاً جديداً ولن
يتوقف حتى ينهي قرأتها .
لا يمكن أبداً أن نكتشف ما هو مخبأ في كل مقطوعة .. لا يمكن أبداً أن نتوقف
عن الدراسة .



ملف العدد

□ كارايان: قائد أو ركسترا القرن العشرين*

إعداد: آني سيراداريان

هيربرت فون كارايان (Herbert von Karajan) ١٩٠٨ / ٤ / ٥ (١٩٨٩ / ٧ / ٦ سالزبورغ -) هو حالة استثنائية. لا يمكن أن نقول أن قادة الأوركسترا الأسطوريين نادرون في القرن العشرين، لكن ما من أحد فاق كارايان في نحت صورة قائد الأوركسترا المثل جمهور بهذه الروعة و هو وضع كان مجدهم لأ قبله لكنه توصل إليه عبر تجربة لم تتوقف لحظة عن الارتفاع نحو الشهرة وفيها علاقة استثنائية ما بين موهبة لا مثيل لها وإراده لا تقهـر.

بدأ كارايان دراسته للموسيقا بصورة تقليدية، فلقد انتسب إلى كونسيرفاٹوار موزارت يوم في سالزبورغ وهو في الثامنة من عمره، حيث درس البيانو في صف الاستاذ فرانز ليدفينكا، والتأليف الموسيقي وموسيقا الحجرة في صف الاستاذ بيرنارد پوفغارتنر الذي ساعدته على تذوق الآيقاعات السريعة في الحياة، مما جعل منه أيضاً رياضياً بارعاً. درس قيادة الأوركسترا في سن السادسة عشر ولمدة ثلاثة سنوات في مدرسة فيينا للموسيقا تحت اشراف كل من فرانز شالك والكسندر واندريير. وفي التاسعة عشر، حضر مشدوهاً الأممية الشينيانية التي قاد فيها توسكانيي أوركسترا السكانا فتركت في نفسه أثراً كبيراً أثار له طريقه فاندفع في نفس العام وبإرادة وحماسة منقطعي النظير فقدم في حفل من تمويله الخاص مقطوعات لتشایكوفسكي وموزار特 وشتراوس، وهي الموسيقا التي تحمل

* من ملف خاص عن كارايان نشرته مجلة ديبابازون الفرنسية

طابعه، ولم يكن قد مضى بعد عام واحد على تجربته الأولى في القيادة. ولقد تم في هذا الحفل التعاقد بينه وبين مسرح "أولم" حيث عمل قائداً لفرقتة الموسيقية حتى الرابعة والعشرين من عمره مقدماً العديد من الأوبراات بنجاح لأن موهبته في التمثيل والمسرح لا تقل تقريباً عن موهبته الموسيقية. ولقد استفاد كارايان من هذه التجربة رغم صعوبة الظروف التي كان يعمل فيها. وأثناء عمله في مسرح أولم، قاد أوركسترا فيينا السيمفونية مقدماً السيمفونية الخامسة لبيتهوفن ثم وفي سن الرابعة والعشرين قاد فيينا الفيلهارمونية مقدماً ديوسي ورافيل بتمويل من سيدة أميريكية غنية.

وعلى الرغم من الحرب العالمية ومن الظروف القاسية التي مرت بها بلاده، استطاع كارايان أن يتقدم من نجاح إلى آخر حتى توصل عام ١٩٥٤ إلى إبرام عقد مع برلين فيلهارموني بوصفه قائداً لها مدى الحياة كما أدار مهرجان سالزبورغ ومهرجان أوپرا فيينا في عام ١٩٥٦ وأوجد مسابقة لقيادة الأوركسترا تحمل اسمه ومهرجاناً للفحص في سالزبورغ في عام ١٩٦٧ ، كما عُيّن مستشاراً فنياً لأوركسترا باريس في عام ١٩٦٩ ، إضافة إلى تمويله في عام ١٩٨٣ لمؤسسة سينمائية وغيرها من النشاطات الموسيقية التي ترأسها أو عمل فيها أو حملت اسمه أو كان فيها مستشاراً.

عرف كارايان بدقته الكبيرة في العمل وبانضباطه، ولقد قال عنه ج هيرمان ، مهندس الصوت في استوديو تسجيل كارايان ، والذي عمل معه منذ عام ١٩٦٠ وحتى عام ١٩٨٩ : ((كان كارايان يرسم قبل التسجيل مخططاً لكل دقائق الأمور ويقوم بتجارب عديدة ويجري مناقشات طويلة حتى يحصل على الصوت المطلوب. لقد كان يكتب تفاصيل طلباته بدقة متناهية ولكنه كثيراً ما كان يقول لي : انس كل ما قلت له لك ، أريد أن أحدد النقاط بعد العزف. لقد كان كل

تركيزه على الناحية الموسيقية مؤملاً أن تقنية أجهزة التسجيل تستطيع أن تلبيه دائمًا، ولكنه كثيراً ما كان يصطدم بحقيقة صعوبة تحقيق خياله الموسيقي)).

لقد صقل كارايان موسيقاه كثيراً وحلم بان يرتفع إلى مستواها، ولم يكن ليترك شيئاً من أعماله للصدفة. لقد كان يهتم بكل التفاصيل وكان يكرر دائمًا بأن كل شيء يجب أن يكون كاملاً.

كان كارايان فناناً عبقرياً وإنساناً عميقاً، ولقد قالت عنه زوجته إيليت فون كارايان : ((كان هيربرت رجلاً خجولاً ودافناً وخاصة إذا ما اجتمع بفنانين كبار. لقد حلمت دائمًا بأن يلتقي مع عبقرى الرسم يكاسو، ولطالما وعدني كارايان بالذهب عنده، ولكتهما كانا دائمًا مشغولين. وبعد موت يكاسوساته لم يكن مهمتها بلقاء فأجابني : بلى، كثيراً، لكنني لم أستطع يوماً أن أتخيل أن لقائي به سيكون متعاله... لم يغيره المرض، لكنه غير من أيقاع حياته. لقد كان يتآلم دون توقف لكنه كان يتحمل ولا يشكوا إلا قليلاً. لم يخفه الموت بل اعتبره تجربة جديدة. ولقد قال لي عدة مرات .. أه لو أنتي فقط أستطيع ..)).

لقد رحل كارايان عام ١٩٨٩ بعد أن ترك أكثر من ستمائة تسجيل تتراوح بين أوبرا وباليه وسيمفونيات وكونشيرتوات، ويعد أن حصل على لقب قائد أوركسترا القرن العشرين ، وفيما يلي لائحة بأشهر تسجيلاته:

ADOLPHE ADAM

* *Girafe (version courte, orch. d'origine)*.
- OPV (Sofiensaal, 9/1961).
Decca Ovation 417 738-2.

TOMASO ALBINONI

* *Adagio*.
- OPB (1969).
DG 415 301-2 ; ou DG Galleria 419 046-2.
- OPB (9/1983).
DG 413 309-2.

JEAN-SÉBASTIEN BACH

* *Les 6 Concertos brandebourgeois*.
- OPB (St. Moritz, Victoria-Saal, 8/1964, sauf *Concerto n° 6* : JCK, 2/1965).
2 DG Double 437 461-2.
- OPB (1978).

2 DG 415 374-2.

* *Magnificat BWV 243*.
- A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, P. Schreier, B. Luxon, Chœur de l'Opéra allemand de Berlin, OPB (1977).
LP DG 2531 048.

* *Messe en si mineur*.

- E. Schwarzkopf, M. Höffgen, N. Gedda, H. Rethfuss, Chœur et Orchestre de la Gesellschaft der Musikfreunde de Vienne, Members of the Orch. Philharmonia (MV, 10 et 11/1952).
2 EMI Références CHS 7 63505 2.
- G. Janowitz, C. Ludwig, P. Schreier, R. Kerns, K. Ridderbusch, W Singverein, OPB (9 et 11/1973, 1/1974),
2 DG Double 439 696-2.

* *Extraits (3 Airs)* : E. Schwarzkopf, K. Ferrier, OPV (MV, Festival Bach de Vienne, 6/1950).
EMI Schwarzkopf Edition CDM 7 63655 2 (*Note : intégrale en CD Foyer 2-CF 2022*).

* *Passion selon St Matthieu*.

- G. Janowitz, C. Ludwig, P. Schreier, H.R. Laubenthal, D. Fischer-Dieskau, W. Berry, A. Drakov, Chœur de l'Opéra allemand de Berlin (n° 50), Enfant de la Cathédrale et de l'Etat de Berlin, W Singverein, OPB (JCK, 1/1972).
3 DG 419 789-2.

* *Suites pour orchestre n° 2 et 3, BWV 1067/68*.
- OPB (St. Moritz, Victoria-Saal, 8/1964).
2 DG Double 437 461-2.

- *Aria*, extr. de la *Suite n° 3* : OPB (9/1983).
DG 413 309-2.

MILJ BALAKIREV

* *Symphonie n° 1*.
- Philharmonia (KH, Londres, 11/1949).

4 EMI CMS 7 63316 2.

BELA BARTOK

* *Concerto pour orchestre*.
- Philharmonia (KH, Londres, 12/1951, 1/1952 et 7/1953).
4 EMI CMS 7 63464 2.
- OPB (JCK, 1965).
DG 415 322-2.
- OPB (Philh. Berlin, 5/1974).
4 EMI CMS 7 63321 2.
* *Musique pour cordes, percussions et célesta*.
- Philharmonia (KH, Londres, 11/1949).
4 EMI CMS 7 63464 2.
- OPB (Grünewaldkirche, Berlin, 11/1960).
EMI Studio CDM 7 69242 2.
- OPB (JCK, 1969).
DG 415 322-2.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

* *Al de concert « Ah, perfido ! »*.

- E. Schwarzkopf, Philharmonia (KH, 20/9/1954).
LP EMI « Les Introuvables D'E. Schwarzkopf » (cf. *Fidelio*).
* *Les 5 Concertos pour piano*.
- Alexis Weissenberg, OPB (1974-1977).
EMI Studio CDM 7 69334 2 (*Concertos n° 1 et 2*) ; 7 69335 2 (n° 3 et 4) ; 7 69336 2 (n° 5).
* *Concerto pour piano n° 1*.
- Christoph Eschenbach, OPB (JCK, 11 et 12/1966).
DG 435 096-2.

* *Concerto pour piano n° 4*.

- Walter Giesecking, Philharmonia (KH, Londres, 9 et 11/1951).

LP EMI C 1443-6.

* *Concerto pour piano n° 5 « L'Empereur »*.

- Walter Giesecking, Philharmonia (KH, Londres, 8-9/6/1951).
LP EMI C 33 CX 1010.

1 * *Concerto pour violon*.

- Christian Ferras, OPB (1966).
DG Double 437 949-2.

- Anne-Sophie Mutter, OPB (9 et 12/1979).

DG 413 818-2.

* *Triple Concerto pour violon et violoncelle et piano*.

- David Oistrakh, Mstislav Rostropovich, Sviatoslav Richter, OPB (JCK, 9/1969).
EMI Studio Plus CDM 7 64744 2.

- Anne-Sophie Mutter, Yo Yo Ma, Mark Zeltser, OPB (9/1979).

DG 435 096-2.

* *Egmont (Musique de scène, intégrale)*.

- G. Janowitz, E. Schellow, OPB (JCK, 1/1969).
DG 419 624-2.

★ *Fidelio*.

- H. Dernesch, J. Vickers, K. Ridderbusch, Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (JCK, 10 et 12/1970).

2 EMI CMS 7 69290 2.

* *Extrait : « Abscheulicher ! »* : E. Schwarzkopf, Philharmonia (KH, 20/9/1954).

LP EMI « Les Introuvables D'E. Schwarzkopf ».

* *Grande Fugue (transcription pour orch. à cordes du Quatuor n° 17)*.

- OPB (1969).

LP DG 2530 066.

★ *Missa Solemnis*.

- E. Schwarzkopf, C. Ludwig, N. Gedda, N. Zaccaria, W Singverein, Philharmonia Orchestra (MV, Vienne, 9/1958).

2 LP EMI 2 C 181-006278.

- G. Janowitz, C. Ludwig, F. Wunderlich, W. Berry, W Singverein, OPB (JCK, 2/1966).

- G. Janowitz, A. Baltsa, P. Schreier, J. van Dam, W Singverein (EP, MV, 18/2/1957).

DG Dokumente 423 526-2.

- *Orch. Symphonique de Vienne*

(EP, MV, 18/2/1957).

Orfeo d'Or C 232 901 A.

- OPV (3 et 4/1959).

Decca/London (CD, Jap.) 230 E 51091.

★ *Symphonie n° 5*.

- OPV (MV, II/1948).

LP EMI Angel (Jap.) EAC-30102.

★ *Symphonie n° 7*.

- Staatskapelle de Berlin (Berlin, 6/1941).

DG Dokumente 423 526-2.

- *Symphonie n° 9*.

- OPV (MV, 9/1946).

4 EMI CMS 7 63326 2.

★ *Symphonie n° 9*.

- E. Schwarzkopf, E. Hängen, J. Patzak, H. Hotter, W Singverein, OPV (MV, 11 et 12/1947).

EMI Références CDH 7 61076 2.

* *La Victoire de Wellington*.

- OPB (JCK, I/1969).

DG 419 624-2.

ALBAN BERGER★ *3 Pièces pour orchestre op. 6*.

- OPB (JCK, 12/1972).

3 DG 20th Century 427 424-2.

★ *3 Pièces de la Suite lyrique (version pour orch. à cordes)*.

- OPB (Philh. Berlin, 9 et 11/1973).

3 DG 20th Century 427 424-2.

HECTOR BERLIOZ★ *La Damnation de Faust (extraits) : Ballet des Sylphes ; Menuet des Follets*.

- OPB (1971).

DG Panorama 429 511-2.

- *Marche hongroise* : Philharmonia (KH, Londres, 8/1958).

2 EMI CMS 7 69437 2.

★ *Ouverture du Carnaval Romain*.

- Philharmonia (KH, Londres, 9/1/1958).

2 EMI CMS 7 69437 2.

★ *Symphonie fantastique*.

- Philharmonia (KH, Londres, 7/1954).

4 EMI CMS 7 63316 2.

184

- OPB (1964).
 DG Panorama 429 511-2.
 – OPB (1974-1975).
 DG 415 325-2.
- GEORGE Bizet**
 ★ *L'Arlesienne : Suites n° 1 et 2.*
 – Philharmonia (KH, Londres, 1/1958).
 EMI CDZ 7 62853 2.
 – OPB (1970).
 DG Panorama 431 160-2.
 – OPB (Philh. Berlin, 1983-1984).
 DG 415 106-2.
 ★ *Carmen : Suite n° 1.*
 – Philharmonia (KH, Londres, 1/1958).
 EMI CDZ 7 62853 2.
 – OPB (1970).
 DG Panorama 431 160-2.
 – OPB (Philh. Berlin, 1983-1984).
 DG 415 106-2.
 ★ *Carmen.*
 – L. Price, F. Corelli, M. Freni, R. Merrill, Wiener Sängerknaben, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (1962).
 3 RCA GD 86199.
 – A. Baltsa, J. Carreras, J. van Dam, K. Ricciarelli, Schöneberger Sängerknaben, Chœur de l'Opéra de Paris, OPB (1982-1983).
 3 DG 410 088-2.
- LUCIO BOCCHERINI**
 ★ *La Musica notturna della strada di Madrid (Quintette arranger pour orchestre).*
 – OPB (1969).
 LP DG 2530 247.
- ALEXANDRE BORODINE**
 ★ *Dances des Jeunes filles polovtiennes et Dances polovtiennes du « Prince Igor ».*
 – Philharmonia (KH, Londres, 9/1960).
 2 CD EMI CMS 7 69437 2.
 – OPB (JCK, 12/1970).
 DG Galleria 419 063-2.
- JOHANNES BRAHMS**
 ★ *Concerto pour piano n° 2 (en si bémol).*
 – Hans Richter-Haaser, OPB (1958).
 LP EMI C 33 CX 1680.
 – Geza Anda, OPB (1967).
 DG Panorama 431 162-2.
 ★ *Concerto pour violon.*
 – Christian Ferras, OPB (1964).
 DG Panorama 429 513-2 ; et
 DG Double 437 949-2.
 – Gidon Kremer, OPB (1976).
 LP EMI C 069-02781.
 – Anne-Sophie Mutter, OPB (9/1981).
 DG 439 007-2 Gold.
- ★ *Double Concerto pour violon et violoncelle.*
 – Anne-Sophie Mutter, Antonio Meneses, OPB (2/1983).
 DG 439 007-2 Gold.
- ★ *8 Danses hongroises (n° 1, 3, 5, 6 et 17 à 20).*
 – OPB (JCK, 9/1959).
 DG 429 436-2.
 ★ *Ouverture Tragique.*
 – OPV (Sofiensaal, 9/1961).
 Decca Ovation 417 739-2.
 – OPB (JCK, 9 et 10/1970).
 4 EMI CMS 7 63321 2.
 – OPB (Philh. Berlin, 10/1977).
 DG (100 Chefs-d'œuvre) 423 205-2.
 – OPB (Philh. Berlin, 2/1983).
 3 DG 427 602-2 (cf. Symphonies).
 ★ *Requiem Allemand.*
 – E. Schwarzkopf, H. Hotter, W Singverein, OPV (MV, 10/1947).
 EMI Références CDH 7 610102.
 – G. Janowitz, E. Waechter, W Singverein, OPB (MV, Vienne, 5/1964).
 DG Galleria 427 252-2.
 – A. Tomowa-Sintow, J. van Dam, W Singverein, OPB (Philh. Berlin, 9 et 10/1976).
 EMI Studio CDM 7 69229 2.
 – B. Hendriks, J. van Dam, W Singverein, OPV (MV, 1983).
 DG 431 651-2.
 ★ *Les 4 Symphonies.*
 – OPB (JCK, 1963-1964).
 DG Panorama Classique 431 161-2 (Symphonie n° 1), 429 153-2 (Symphonie n° 2 et Symphonie n° 3) ; DG Cent Chefs-d'œuvre 423 205-2 (Symphonie n° 4).
 – OPB (10/1977 à 2/1978).
 3 DG 429 644-2.
 – OPB (Philh. Berlin, 6/1986 : Symphonie n° 2 ; 1/1987 ; n° 2 ; 10/1988 ; n° 3 et 4).
 3 DG 429 602-2.
 ★ *Symphonie n° 1.*
 – Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam (Amsterdam, 9/1943).
 DG Dokumente 423 527-2.
 – Philharmonia (KH, Londres, 5 et 7/1952).
 3 EMI CMS 7 63456 2.
 – OPV (Sofiensaal, 3 et 4/1959).
 Decca Ovation 417 739-2.
 ★ *Symphonie n° 2.*
 – OPV (MV, 10 et 11/1949).
 4 EMI CMS 7 63326 2.
 – Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 5/1955).
 EMI Studio CDM 7 69227 2.
 ★ *Symphonie n° 3.*
 – OPV (Sofiensaal, 9/1960, 9 et 10/1961).
 Decca Ovation 417 744-2 ; ou vol. IX du coffret « 150 ans de l'OPV » 433 339-2.
- ★ *Symphonie n° 4.*
 – Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 5/1955).
 EMI Studio CDM 7 69228 2.
 ★ *Variations sur un thème de Haydn.*
 – Philharmonia (KH, Londres, 5/1955).
 3 EMI CMS 7 63456 2.
 – OPB (JCK, 2/1964).
 DG 423 205-2 ; et Galleria 427 253-2.
 – OPB (9 et 10/1976).
 4 EMI CMS 7 63321 2.
 – OPB (Philh. Berlin, 2/1983).
 3 DG 427 602-2.
- BENJAMIN BRITTEN**
 ★ *Variations sur un thème de Franck Bridge.*
 – Philharmonia (KH, Londres, 11/1953).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
- MAX BRUCH**
 ★ *Concerto pour violon n° 1.*
 – Anne-Sophie Mutter, OPB (9/1980).
 DG 400 031-2.
- ANTON BRUCKNER**
 ★ *Les 9 Symphonies.*
 – OPB (1 et 4/1915 : Symph. n° 8 (Ed. Haas) 4/1975 : n° 4 « Romantique » et 7 ; 9/1975 ; n° 9 ; 9/1976 ; n° 5 ; 9/1979 ; n° 6 ; 9/1980 ; n° 3 (rév. 1888/89 Ed. Nowak) ; 12/1980 ; 1/1981 ; n° 2 (Ed. Nowak) ; 1/1981 ; n° 1 (version de Linz)).
 9 DG 429 648-2.
 ★ *Symphonie n° 4 « Romantique ».*
 – OPB (JCK, 9 et 10/1970).
 5 EMI (100 ans de l'OPB) CDF 300012.
 ★ *Symphonie n° 5.*
 – Orch. Symphonique de Vienne (EP, MV, 2/10/1954).
 Orfeo d'Or C 231 901 A.
 ★ *Symphonie n° 7.*
 – OPB (JCK, 10/1970 et 2/1971).
 EMI Studio CDM 7 69223 2.
 – OPV (MV, 4/1989).
 DG 429 226-2.
 ★ *Symphonie n° 8.*
 – OPB (Grunewaldkirche, Berlin, 5/1957).
 2 EMI CMS 7 63469 2.
 – OPV (MV, 11/1988).
 2 DG 427 611-2.
 – Extrait (Finale) : Staatkapelle de Berlin (Berlin, enreg. stéréo RRG par la Radio allemande, 29/9/1944).
 2 LP BWS RR-391 (+ Requiem de Verdi, EP Salzbourg 1949).
 ★ *Symphonie n° 9.*
 – OPB (JCK, 3/1966).
 DG Galleria 429 904-2.
 – OPV (EP, Grand Festspielhaus, Festival de Salzbourg, 25/7/1976).
- ★ *Te Deum.*
 – A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, P. Schreier, J. van Dam, W Singverein, OPB (1974).
 LP DG 2530 704.
- LUIGI CHERUBINI**
 ★ *Ouverture d'Anacreon.*
 – Staatskapelle de Berlin (Berlin, 4/1939).
 DG Dokumente 423 531-2.
 – OPB (11/1980, 1/1981).
 EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
- FREDERIC CHOPIN**
 ★ *Les Sylphides (orchestration) : Roy Douglas).*
 – OPB (JCK, 4/1961).
 DG Double 437 404-2.
- DMITRI CHOSTAKOVITCH**
 ★ *Symphonie n° 10.*
 – OPB (JCK, 11/1966).
 DG Galleria 429 716-2.
 – OPB (1981).
 DG 413 361-2.
- ANTONIO CORELLI**
 ★ *Concerto de Noël op. 6 n° 8.*
 – OPB (1970).
 DG 415 301-2 ; ou DG Galleria 419 046-2.
- CLAUDE DEBUSSY**
 ★ *Pelléas et Mélisande.*
 – F. von Stade, R. Stilwell, J. van Dam, R. Raimondi, Chœur de l'Opéra allemand de Berlin, OPB (12/1978).
 3 EMI CDS 7 49350 2.
 ★ *La Mer.*
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1953).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
 – OPB (JCK, 3/1964).
 DG Galleria 427 230-2.
 – OPB (1976).
 EMI 065-02933.
 – OPB (Philh. Berlin, 12/1985).
 DG 439 008-2 Gold.
 ★ *Prélude à l'après-midi d'un Faune.*
 – OPB (JCK, 3/1964).
 DG Galleria 427 250-2.
 – OPB (1976).
 EMI 065-02953.
 – OPB (Philh. Berlin, 12/1985).
 DG 439 008-2 Gold.
- LEO DELIBES**
 ★ *Coppélia, Suite de ballet.*
 – OPB (JCK, 4/1961).
 DG Double 437 404-2.
- GAETANO DONIZETTI**
 ★ *Lucia di Lammermoor.*

- M. Callas, G. di Stefano, R. Pavarotti, N. Zaccaria, Chœur de la Scala de Milan, Orchestre Symphonique du RIAS-Berlin (EP, Berlin-Schallplatte, 29/9/1955). 2 EMI CMS 7 63631 2.
- ANTON DVORAK**
- * Concerto pour violoncelle.
 - Mstislav Rostropovitch, OPB (1968). DG 413 819-2.
 - * Sérénade pour cordes op. 22. - OPB (1980). DG 410 038-2.
 - * Symphonie n° 8. - OPV (Sofiensaal, 9 et 10/1961; 9/1963). Decca Ovalion 417 744-2.
 - OPD (Philh., Berlin, 1/1979). 4 EMI CMS 7 63321 2 et EMI Voix de son Maître CDM 2 53652-2.
 - OPV (MV, 1/1985). DG 411 095-2.
 - * Symphonie n° 9 « du Nouveau Monde ». - OPB (Berlin, 3/1940). DG Dokumente 423 528-2.
 - OPB (Philh., Berlin, 1/1977). EMI Studio CDM 7 69005 2 ; EMI Voix de son Maître CDM 2 53652-2.
 - OPV (MV, 2/1985). IXI 439 009-2 Gold.
- CESAR FRANCK**
- * Symphonie en ré mineur.
 - Orchestre de Paris (Galle-Wagram, Paris, 11/1969). EMI Studio CDM 7 69008 2.
 - * Variations symphoniques. - Walter Giesecking, Philharmonia (KII, Londres, 6/1951). LP EMI CLX 8937-8.
 - Alexis Weissenberg, OPB (JCK, 4/1972). EMI Studio CDM 7 69008 2.
- CHRISTOPH WILLIBALD VON GLUCK**
- * Orfeo ed Euridice.
 - G. Simionato, S. Jurinac, G. Scutini, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (EP, Festival de Salzbourg, Felsenreitschule, 5/8/1959). 2 DG Festspiel dokumente 439 HII-2.
 - Extrait : Danse des furies : OPB (1983). DG 413 309-2.
- EDWARD GRIEG**
- * Concerto pour piano.
 - Walter Giesecking, Philharmonia (KII, Londres, 6 et 11/6/1951). LP EMI CLX 1503-6.
 - Krystian Zimmerman, OPB (9/1981). DG 439 015-2 Gold.
- * Peer Gynt (extraits ou Suites).
- Suite n° 1 et 2 numéros de la Suite n° 2 : OPV (Sofiensaal, 9/1961). Decca Ovalion 417 722-2.
 - Suites n° 1 et 2 : OPB (JCK, 9/1971). DG Galerie 419 474-2.
 - Suites n° 1 et 3 : OPB (Philh., Berlin, 1 et 2/1982). DG 439 010-2 Gold.
 - * Sigurd Jorsalfar : 3 Pièces pour orchestre. - OPB (JCK, 9/1971). DG 419 474-2.
 - * Suite Holberg op. 40. - OPB (Philh., Berlin, 2/1981). DG 439 010-2 Gold.
- GEORGE FREDERIC HAENDEL**
- * Les 12 Concertos grossos op. 6.
 - Premier violon : Michel Schwabé (Concertus n° 5, 10 et 12), Thomas Brandis (n° 1, 8 et 11), Leon Spieker, OPB (Victor-Saal, St Moritz, 8/1966 ; n° 5, 10 et 12 ; 8/1967 ; n° 2 à 4 et 6, 7, 9/8/1968 ; n° 1, 8 et 11). 3 DG 435 041-2.
 - Concerto grosso op. 6 n° 12 : Orch. Symphonique de Vienne (EP, MV, 18/11/1954). Orfeo d'Or C 275 021 B.
 - * Water Music, Suite n° 1 (forti, Harry). - Philharmonia (KII, Londres 4 et 7/1952).
 - OPB (1958). LP EMI CLX 1741.
- JOSEPH HAYDN**
- * La Crédence.
 - G. Janowitz, C. Ludwig, F. Wunderlich, W. Kienz, W. Berry, D. Fischer-Dieskau, W. Singeryn, OPB (JCK, 2/1966, 9 et 11/1968, 4/1969). 2 DG Galerie 435 077-2.
 - E. Mathias, F. Araiza, J. van Dam, A. Murray, W. Singeryn, OP (EP, Festival de Salzbourg, 1982, Grand Festspielhaus), (DG 410 718-2).
 - * Les Saltons.
 - G. Janowitz, W. Hollweg, W. Berry, Chœur de l'Opéra d'Etat de Berlin, OPB (JCK, 11/1972). 2 EMI CMS 7 69224 2.
 - * Les 6 Symphonies « Partenées » (n° 82 à 87). - OPB (6 à 9/1980). 3 DG 419 741-2.
 - * Symphonie n° 83 « La Poule » : OPB (Eglise Française de St Moritz, 8/1971). EMI Studio CDM 7 69961 2 (cf. Symph. n° 101).
 - * Les 12 Symphonies « Londoniennes » (n° 93 à 104).
- * OPV (19/1981, 1 et 2/1982). 5 DG 429 658-2.
- Symphonies n° 103 « Roulement de timbales » et 104 : Londres : OPV (Sofiensaal, 3 et 4/1959 ; Symph. n° 104 : 4/1963 ; n° 103). LP Decca 635 138.
 - Symphonies n° 101 « L'Horloge » et 104 « Londres » : OPB (Eglise Française de St Moritz, 8/1971 ; Symph. n° 101 : Philh., Berlin, 1 et 2/1975 ; n° 104) ; EMI Studio CDM 7 69961 2.
- PAUL HINDEMITH**
- * Symphonie « Mathis der Maler ».
 - Orch. Symphonique de Vienne (EP, MV, 18/11/1957). Orfeo d'Or C 232 901 2.
 - OPB (Berlin, 11/1957). EMI Studio CDM 7 69242 2.
- GUSTAV HOLST**
- * Les Planètes.
 - Voix féminines du Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Sofiensaal, 9/1961). Decca Ovalion 417 709-2.
 - Voix Féminines du RIAS-Kammerchor, OPB (1/1981). DG 439 011-2 Gold.
- ARTHUR HONEGGER**
- * Symphonie n° 2 pour orchestre à cordes et trompette.
 - Fritz Wessengel, OPB (Eglise Française de St Moritz, 8/1969). DG 20th Century 423 242-2.
 - * Symphonie n° 3 « Liturgique » : OPB (JCK, 9/1969). DG 20th Century 423 242-2.
- ENGELBERT HUMPERDINCK**
- * Hänsel et Gretel.
 - E. Schwarzkopf, B. Grüninger, E. Schürauff, M. von Hosvay, I. Metternich, A. Felbermayr, Choirs of Loughton High School for Girls and Baufcroft's School, Philharmonia Orchestra (KII, Londres, 7/1953). 2 EMI CMS 7 69293 2.
 - Ouverture : OPB (11/1980 et 1/1981). EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
- ZOLTAN KODALY**
- * Harry Janos, Suite.
 - Philharmonia (KII, Londres, 7/1954). 4 EMI CMS 7 63464 2.
- FRANZ LEHAR**
- * La Vieille joyeuse.
- E. Harwood, T. States, Z. Kelemen, R. Kollo, Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (1972-1973). 2 DG 435 712-2.
- KARL LEIMER**
- * Concerto pour piano en ut mineur.
 - Karl Leimer, Philharmonia (1954). LP EMI C WCX 1508.
 - * Concerto pour piano « Pour la main gauche ».
 - Karl Leimer, Philharmonia (1954). LP EMI C WCX 1508.
- RUGGERO LEONCAVALLO**
- * Intermezzo de Pagliasse.
 - Philharmonia (KII, Londres, 1/1959). EMI CDZ 7 62851 2.
 - OPB (1966). LP DG 139 031.
 - * Pagliasse.
 - J. Carlyle, C. Bergonzi, G. Taddei, R. Panerai, Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (1965). 3 DG 419 257-2.
- FRANZ LISZT**
- * Anthologie d'œuvres orchestrales :
 - Fantaisie sur des thèmes populaires hongrois.
 - Shura Cherkassky (piano). OPB (JCK, 12/1960) ;
 - * Mazeppa (JCK, 2/1961) ;
 - * Mephisto-Valse (JCK, 9/1971) ;
 - * Les Préludes (JCK, 4/1967) ;
 - * Rhapsodie hongroise n° 2. 4 et 5 (JCK, 4/1967, n° 4, Philh. Berlin, 10/1975 ; n° 2 et 5) ;
 - * Tasso. Lamento e Trionfo (Philh., Berlin, 10/1975).
 - OPB. 2 DG 415 967-2.
 - * Les Preludes.
 - Philharmonia (KII, Londres, 1/1958). EMI CDZ 7 62860 2.
 - OPB (Philh., Berlin, 1984). DG 413 587-2.
 - * Rhapsodie hongroise n° 2 (nach Müller-Bergbusch).
 - Philharmonia (KII, Londres, 1/1980). EMI CDZ 7 62860 2 ; ou EMI Studio CDM 7 69228 2.
 - * Rhapsodie hongroise n° 5. - OPB (Philh., Berlin, 1984). DG 413 587-2.
- GUSTAV MAHLER**
- * Le Chant de la Terre.
 - C. Ludwig, R. Kollo, OPB (C. 1975). DG Galeria 419 058-2.

- ★ Les 5 Kindertotenlieder.**
- C. Ludwig, OPB (C 1975).
2 DG 415 096-2 ; ou DG Double 419 678-2.
★ 5 Rückert-Lieder.
- C. Ludwig, OPB (C 1975).
2 DG 415 099-2 ; ou DG Double 439 678-2.
★ Symphonie n° 4.
- E. Mathis, OPB (2/1979).
DG Galleria 419 863-2.
★ Symphonie n° 5.
- OPB (C 1973).
2 DG 415 096-2.
★ Symphonie n° 6 « Tragique ».
- OPB (C 1978).
2 DG 415 099-2.
★ Symphonie n° 9.
- OPB (Centreg. de studio, Philh. Berlin, C 1981).
DG Double 439 678-2.
- OPB (EP, concert donné dans le cadre des Semaines Musicales de Berlin de 1982).
2 DG 410 726-2.
- PIETRO MASCAONI**
★ L'amico Fritz (extr.) : Intermezzo.
- OPB (11/1980 et 1/1981).
EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
★ Cavalleria rusticana.
- F. Coessotto, A. Martino, C. Bergonzi, G.-O. Guelfi, Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (1965).
3 DG 419 257-2 (cf. Paillasse + Intermezzos d'opéras).
- JULES MASSÉNET**
★ Méditation de Thaïs (pour violon et orchestre).
- Anne-Sophie Mutter, OPB (9/1980).
EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
- FELIX MENDELSSOHN**
★ Concerto pour violon n° 2.
- Anne-Sophie Mutter, OPB (9/1980).
DG 400 031-2.
★ Ouverture des Hébrides.
- OPB (Grünewaldkirche, Berlin, 9/1960).
EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
★ Les 5 Symphonies.
- E. Mathis, L. Rebbmann, W. Hollweg, Chœur de l'Opéra de Berlin (Symph. n° 2 « Lobege-sang »), OPB (JCK, 1/1971) : Symph. n° 3 et 4 ; 2/1972 ; n° 5 « Réformation » ; 9/1972 : n° 2 ; 11/1972 ; n° 1).
3 DG 429 664-2.
- MOESTE MOUSSORGSKI**
★ Boris Godounov (arr. Rimsky-Korsakov).
- N. Ghiaurov, L. Spiess, A. Dinkov, G. Vichnevskaya, Wiener Sängerknaben, Chœurs de la Rádio de Sofia et de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Sofiensaal, 9 et 11/1970).
3 Decca 411 862-2.
★ La Khovanschina (extr.) : Danse des esclaves persanes.
- Philharmonia (KH, Londres, 9/1960).
EMI CDZ 7 62853 2.
★ Tableaux d'une exposition (orch. Ravel).
- Philharmonia (KH, Londres, 10/1955 et 6/1956).
EMI CDZ 7 62860 2.
- OPB (JCK, 11/1965 et 3/1966).
DG Cent Chefs-d'œuvre 423 214-2.
- OPB (Philh. Berlin, 2/1986).
DG 439 013-2 Gold.
- LEOPOLD MOZART**
★ Symphonie des jouets.
- Philharmonia (EMI Studio n° 1, 4/1957).
2 EMI CMS 7 69437 2.
- WOLFGANG AMADEUS MOZART**
★ Adagio et Fugue en ut mineur KV 546.
- OPV (Brahmssaal de Vienne, 12/1947).
4 EMI CMS 7 63326 2.
★ Ave verum KV 618.
- W. Singverein, Philharmonia (1955).
2 EMI 7 63607 2.
★ Concerto pour clarinette KV 622.
- Leopold Wlach, OPV (Brahmssaal de Vienne, 11/1949).
EMI « Wiener Philh. 150 » CDH 7 64295 2.
- Bernard Walton, Philharmonia (KH, Londres, 6/1955).
4 EMI CMS 7 63316 2.
★ Les 4 Concertos pour cor.
- Dennis Brain, Philharmonia (KH, Londres, 11/1953).
EMI Références CDH 7 61013 2.
- Gerd Seifert, OPB (1968).
DG Galleria 419 057-2.
★ Concertos (et Symphonie concertante) pour instruments à vent.
- Glinter Piesk (bassoon) ;
- Concerto pour clarinette KV 622 : Karl Leister (clarinette) ;
- Concerto pour flûte n° 1 KV 313 : Andreas Blau (flûte) ;
- Concerto pour flûte et harpe KV 299 : James Galway (flûte) et Fritz Helmisi (harpe) ;
- Concerto pour hautbois KV 314 : Lothar Koch (hautbois) ;
- *Symphonie concertante KV 297b* : Manfred Braun (bassoon), Herbert Stahr (clarinette), Karl Steins (hautbois), Norbert Hauptmann (cor) ; OPB (Eglise Française de St Moritz (Suisse), 8/1971).
3 EMI CMS 7 63472 2.
- *Symphonie concertante KV 297b* : Janes (bassoon), Wulton (clarinette), Sucilife (hautbois), Brain (cor), Philharmonia (KH, Londres, 11/1953).
4 EMI CMS 7 63316 2.
★ Concerto pour piano n° 21 KV 467.
- Dinu Lipatti, Orchestre du Festival de Lucerne (EP, Kunsthaus de Lucerne, 23/8/1950).
EMI Références CDH 7 69792 2.
★ Concerto pour piano n° 23 KV 488.
- Walter Giesecking, Philharmonia (Abbey Road Studio n° 1, Londres, 10/6/1951).
2 EMI Références CHS 7 63709 2.
★ Concerto pour piano n° 24 KV 491.
- Walter Giesecking, Philharmonia (KH, Londres, 8/1953).
2 EMI Références CHS 7 63709 2.
★ Concertos pour violon n° 3 et 5 KV 216 et 219.
- Anne-Sophie Mutter, OPB (2/1978).
DG 415 327-2.
★ Casta fan tutte.
- E. Schwarzkopf, N. Merriman, R. Panieri, L. Simoneau, Chœur et Orchestre Philharmonia (KH, Londres, 7/1954).
3 EMI CMS 7 69635 2.
★ 3 Danses allemandes (KV 600 n° 5, 602 n° 3, 605 n° 3).
- OPB (Grünewaldkirche, Berlin, 12/1959 et 11/1960).
3 EMI CMS 7 69882 2.
★ 2 Danses allemandes (KV 600 n° 5 et 605 n° 3) : OPB (Brahmssaal de Vienne, 10/1946).
4 EMI CMS 7 63326 2.
★ Divertimento en si bémol KV 287.
- Philharmonia (KH, Londres, 4/1952 et Abbey Road Studio, 5/1955).
3 EMI CMS 7 63456 2.
★ Divertimento en ré KV 334.
- OPB (Victoriasaal, St Moritz, 8/1967).
DG 429 805-2.
★ Ode funèbre maçonnique KV 477.
- OPB (Brahmssaal de Vienne, 12/1947).
4 EMI CMS 7 63326 2.
★ Requiem.
- W. Lipp, H. Rössel-Majdan, A. Dermota, W. Berry, W. Singverein, OPB (JCK, 10/1961).
DG 423 213-2 (nub).
★ Ouverture : OPV (Brahmssaal de Vienne, 10/1946).
4 EMI CMS 7 63326 2.
★ Ode funèbre maçonnique KV 477.
- OPV (Brahmssaal de Vienne, 12/1947).
4 EMI CMS 7 63326 2.
★ Requiem.
- A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, W. Krenn, J. van Dam, W. Singverein, OPB (1975).
DG Galleria 419 867-2.

- A. Tumanova-Sintow, H. Müller-Molinari, V. Cole, P. Burchuladze, W. Singverein, OPV (MV, 5/1966).
DG 419 610-2.
★ *Sérénade* « Nocturne » KV 239.
- OPB (Victoriansaal, St Moritz, 8/1967).
DG 429 805-2.
- OPB (9 et 11/1983).
DG 423 375-2.
★ *Sérénade* « Petite Musique de nuit » KV 525.
- OPV (Brahmssaal de Vienne, 10/1946).
LP EMI 2 C 153-0320/5.
- Philharmonia (KH, Londres, 11/1953).
3 EMI CMS 7 63456 2.
- OPB (Grinewaldkirche, Berlin, 12/1959).
3 EMI CMS 7 69882 2 (*cf.* *Symphonies*); et 2 EMI CMS 7 69437 2.
- OPB (Victoriansaal, St Moritz, 8/1965).
DG 429 805-2.
- OPB (2/1981).
DG 423 610-2.
★ *Symphonie* n° 29 KV 291.
- OPB (Berlin, 2 et 3/1960).
3 EMI CMS 7 69882 2 ; ou 5
EMI (100 ans OPB) **CDF** 300012 2.
- OPB (St Moritz, 8/1965).
3 DG 429 668-2.
- OPB (Philh. Berlin, 2/1987).
DG 423 374-2.
★ *Symphonie*-*Ouverture* n° 32 KV 318.
- OPB (Philh. Berlin, 10/1977).
3 DG 429 668-2.
★ *Symphonie* n° 33 KV 319.
- OPV (Brahmssaal de Vienne, 10/1946).
4 EMI CMS 7 63326 2.
- OPB (St Moritz, 8/1965).
3 DG 429 668-2.
★ *Les 6 dernières Symphonies* (35)
★ *Haffner* », 36 « Linz » , 38 « Prague », et 39 à 41 « Jupiter ».
- OPB (JCK, 9/1970).
3 EMI CMS 7 69882 2.
- OPB (Philh. Berlin, 12/1975);
Symp. n° 39 : 5/1976; n° 35 et 41 : 5/1976 et 2/1977; n° 40, 2 et 10/1977; n° 38 ; 10/1977; n° 36).
3 DG 429 668-2.
★ *Symphonie* n° 35 « Haffner ».
- Orch. Symp. de la RAI de Turin (Turin, 10/1942).
DG Dokumente 423 529-2.
- Philharmonia (Londres, KH, 11 et 12/1952 ; et Abbey Road Studio, 11/1954, 5/1955).
3 EMI CMS 7 63456 2.
★ *Symphonie* n° 38 « Prague ».
- Philharmonia (Vienne, MV, 16-17/9/1958).
LP EMI 1 C 037-00 653.
★ *Symphonie* n° 39.
- OPV (Vienne, Brahmssaal, 10 et 11/1949).
I.P. EMI.
- Philharmonia (Londres, Abbey Road Studio 7/1955, et KII, 10/1955).
3 EMI CMS 7 63456 2.
- OPB (Philh. Berlin, 9/1987).
DG 423 374-2.
★ *Symphonies* n° 40 et 41 « Jupiter ».
- Orchestre Symphonique de la RAI de Turin (Turin, 10/1942).
DG Dokumente 423 529-2.
- OPV (Sofiensaal, 3 et 4/1959); *Symp.* n° 40 ; 4/1963 ; n° 41).
Decca Weekend 417 695-2 (nd).
- CARL NIELSEN**
★ *Symphonie* n° 4 « L'Inexhaustible ».
- OPB (Philh. Berlin, 1981).
DG 413 313-2.
- JACQUES OFFENBACH**
★ *Les Contes d'Hoffmann* (extraits) : *Barcarolle*.
- Philharmonia (KII, Londres, 1/1959).
2 EMI CMS 7 69437 2.
- OPB (Philh. Berlin, 1980).
DG 400 044-2.
★ *Gaîté parisienne* (arrangement de Manuel Rosenthal).
- Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 1/1958).
EMI Studio CDM 7 69041 2.
- Large extraits : OPB (JCK, 2/1971).
DG Double 417 404-2.
★ *Ouvertures* : *Barbe-Bleue*; *La Belle Hélène*; *La Grande-Duchesse de Gérolstein*; *Orphée aux Enfers*; *Vert-Vert*.
- OPB (Philh. Berlin, 1980).
DG 400 044-2.
- *Orphée aux Enfers* : Philharmonia (KH, Londres, 9/1960).
2 EMI CMS 7 69437 2.
- CARL ORFF**
★ *De Temporum fine comoedia*.
- C. Ludwig, P. Schreier, J. Greindl, R. Boysen, Tölzer Knabenchor, RIAS-Kammerchor, Chœur et Orchestre Symphonique de la Radio de Cologne (Note : distribution de la création, au Festival de Salzbourg 1973) ; Leverkusen-Wiesdorf, Forum, 7/1973, coprod. Westdeutsche Rundfunk).
DG 20th Century 429 859-2.
- SERGE PROKOFIEV**
★ *Pierre et le loup*.
- OPB (JCK, 3/1964).
DG 429 436-2.
- ★ *Symphonie* n° 1 « Classique ».
OPB (Philh. Berlin, 1/1981).
DG Galleria 437 253-2.
★ *Symphonie* n° 5.
- OPB (JCK, 9/1968).
DG Galleria 437 253-2.
- GIACOMO PUCCINI**
★ 2 *Intermezzos* : *Manon Lescaut*; *Sauv' Angelico*.
- OPB (11/1980 et 1/1981).
EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
★ *La Bohème*.
- M. Freni, E. Hurwold, L. Pavarotti, R. Panerai, N. Ghiaurov, Schönberger Sängerknaben, Chœur de l'Opéra allemand de Berlin, OPB (JCK, 10/1972).
2 Decca 421 049-2.
★ *Madame Butterfly*.
- M. Callas, N. Gedda, M. Borcicini, L. Danieli, Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (Scala, 8/1953).
2 EMI CDS 7 47959 2.
- M. Freni, L. Pavarotti, R. Kerns, C. Ludwig, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Sofiensaal, 1/1974).
3 Decca 417 577-2.
★ *Turco*.
- L. Price, G. di Stefano, G. Tedde, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Sofiensaal, 1/1962).
2 Decca 421 670-2.
- K. Ricciarelli, J. Carreras, R. Raimondi, Schlünderger Knabenchor, Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (1979).
2 DG 413 815-2.
★ *Turandot*.
- K. Ricciarelli, P. Domingo, B. Hendricks, R. Raimondi, Wiener Sängerknaben, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (MV, 5/1981).
2 DG 423 855-2.
- MAURICE RAVEL**
★ *Alborada del gracioso*.
- Orchestre de Paris (1971).
EMI Studio Plus CDM 7 64357 2.
★ *Boléro*.
- OPB (JCK, 3/1966).
DG 429 436-2.
- OPB (Philh. Berlin, 1/1977).
EMI Studio Plus CDM 7 64357 2.
- OPB (Philh. Berlin, 1/1985).
DG 439 013-2 Gold.
DG 429 436-2.
★ *Daphnis et Chloé*: Suite n° 2.
- OPB (JCK, 3/1964).
DG 429 436-2.
- Pavane pour une Infante défunte. OPB (Philh. Berlin, 12/1985).
DG 439 008-2 Gold.
- ★ *Ragazza espagnole*.
- Philharmonia (Londres, KH et Abbey Road Studio 7/1953).
4 EMI CMS 7 63464 2.
- Orchestre de Paris (1971).
EMI CDM 7 63526 2.
- OPB (Philh. Berlin, 2/1987).
DG 439 013-2 Gold.
★ *Le Tombeau de Couperin*.
- Orchestre de Paris (1971).
EMI CDM 7 63526 2.
★ *La Valse*.
- Orchestre de Paris (1971).
EMI Studio Plus CDM 7 64357 2.
- OTTORINO RESPIGHI**
★ *Dances et Airs antiques pour luth*: Suite n° 3.
- OPB (1969).
DG 413 822-2.
★ *Les Fontaines de Rome*.
- OPB (1977-1978).
DG 413 822-2.
★ *Les Plus de Rome*.
- Philharmonia (KH, Londres, 1/1958).
LP EMI C 33 CX 1548.
- OPB (1977).
DG 413 822-2.
- EMIL NIKOLAUS VON REZNICEK**
★ *Ouverture* « *Donna Diana* ».
- OPV (MV, 12/1947).
EMI « *Wiener Philharmoniker* 150 » **CDH** 7 64299 2 ; 4 EMI CMS 7 63326 2.
- NIKOLAI RIMSKI-KORSAKOV**
★ *Schiherazade*.
- OPB (1967).
DG Galleria 419 063-2.
- GIACCHINO ROSSINI**
★ *Guillaume Tell*: *Ouverture*.
- OPB (1983).
DG 413 587-2 ;
- *Pas de trois* et *Chœur tyrolien*: Philharmonia (KH, Londres, 1/1958).
EMI Studio CDM 7 63113 2.
★ *Semiramide*: *Ouverture*.
- Orch. Symph. de la RAI de Turin (Turin, 10/1942).
EMI Studio CDM 7 63113 2 (+
DG Dokumente 423 531-2).
★ 6 *Ouvertures* : *Le Barbier de Séville*; *L'Échelle de soie*; *Guillaume Tell*; *L'Halienne à Alger*; *La Pie voleuse*; *Sémiramis*.
- Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 3/1960).
EMI Studio CDM 7 63113 2 (+
DG 415 377-2 (*Barbier, Pie, Semiramide, Tell + Supplé*); 423 218-2 (*Barbier, Pie, Échelle, Halienne + Verdri*)).
- OPB (JCK, 1/1971).
DG 415 377-2.
- ★ *Sonates pour cordes* n° 1 à 3, et 6.
DG 439 008-2 Gold.

- OPB (1968).
 DG Panorama Classique 429 525-2 (nd).
- ALBERT ROUSSEL**
 ★ *Symphonie n° 4*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 11/1949).
 4 EMI CMS 7 63162.
- CAMILLE SAINT-SAËNS**
 ★ *Symphonie n° 3 avec orgue*.
 – Pierre Cochereau, OPB (Philh. Berlin, synchr. orgue de Notre-Dame de Paris, 9/1981).
 DG 439 014-2 Gold.
- FRANZ SCHMIDT**
 ★ *Intermezzo de Notre-Dame*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 1/1959).
 EMI CDZ 7 62853 2.
 – OPB (1967).
 DG 415 856-2.
 – OPB (11/1980 et 1/1981).
 EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
- ARNOLD SCHOENBERG**
 ★ *La Nuit transfigurée op. 4*.
 – OPB (Philh. Berlin, 12/1973).
 3 DG 20th Century 427 424-2.
 ★ *Pelléas et Mélisande op. 5*.
 – OPB (Philh. Berlin, 1/1974).
 3 DG 20th Century 427 424-2.
 ★ *Variations pour orchestre op. 31*.
 – OPB (Philh. Berlin, 1/1974).
 3 DG 20th Century 427 424-2.
- FRANZ SCHUBERT**
 ★ *Rosamunde (extraits) : Ouverture ; 2 Musiques de ballet*.
 – OPB (Philh. Berlin, 1977).
 LP EMI C 165-03285/9 (4 + 8 Symphonies).
 ★ *Les 8 Symphonies*.
 – OPB (Philh. Berlin, 9/1977 et 1/1978).
 LP 2740 255.
 et 12/1975 : *Symphonie n° 8* « Inachevée » ; 6/1977 : *Symphonie n° 9 La Grande*.
 ★ *Symphonie n° 5*.
 – OPB (Grünewaldkirche, Berlin, 5/1958).
 4 EMI CMS 7 63321 2.
 ★ *Symphonie n° 8 « Inachevée »*.
 – Orchestre Philharmonia (KH, Londres, 5/1955).
 EMI Studio CDM 7 69227 2.
 – OPB (JCK, 10/1964).
 DG Galleria 415 848-2 ; et 423 219-2.
 – OPV (EP, Grand Festspielhaus, Festival de Salzbourg, 25/8/1968).
 DG Festspielsdokumente 439 104-2.
- ★ *Symphonie n° 9 « La Grande »*.
 – OPV (MV, 9/1946).
 LP EMI 2 C 153-03200/5.
 – OPB (JCK, 9/1968).
 DG Cent Chefs-d'œuvre 423 219-2.
- ROBERT SCHUMANN**
 ★ *Concerto pour piano*.
 – Dinu Lipatti, Philharmonia (Abbey Studio n° 1, Londres, 4/1948).
 EMI Références CDH 7 69792 2.
 – Walter Giesecking, Philharmonia (1953).
 LP EMI C 33 C 1033.
- Krystian Zimerman, OPB (9/1981).
 DG 439 015-2 Gold.
- ★ *Konzertstück pour 4 cors et orchestre*.
 – Cors de l'OPB, OPB (1971).
 LP DG 2530 939.
 ★ *Ouverture de Manfred*.
 – OPB (1971).
 LP DG 2530 940.
- ★ *Ouverture, Scherzo et Finale op. 52*.
 – OPB (1971).
 DG Panorama Classique 431 161-2.
 ★ *Les 4 Symphonies*.
 – OPB (JCK, 1 et 2/1971).
 2 DG 429 672-2.
 ★ *Symphonie n° 4*.
 – OPB (4/1957).
 5 EMI (100 ans OPB) CDP 300012 2 ; et 4 EMI CMS 7 63321 2.
 – OPV (EP, MV, 5/1987).
 DG 431 095-2.
- JEAN SIBELIUS**
 ★ *Concerto pour violon*.
 – Christian Ferras, OPB (1964).
 DG Galleria 419 871-2 ; et 4 EMI Double 437 949-2.
 ★ *Le Cygne de Tuonela*.
 – OPB (1964).
 LP 2740 255.
 et 12/1975 : *Symphonie n° 8* « Inachevée » ; 6/1977 : *Symphonie n° 9 La Grande*.
 ★ *Symphonie n° 5*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1952).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
 – OPB (Philh. Berlin, 1/1959).
 LP EMI C 33 CX 1750.
 – OPB (1964).
 DG Galleria 419 871-2.
 – OPB (12/1976).
 EMI Studio Plus CDM 7 64331 2.
 – OPB (Philh. Berlin, 2/1984).
 DG 439 010-2 Gold.
- ★ *Finlandia*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 5/1955).
 LP 2740 255.
 et 12/1975 : *Symphonie n° 8* « Inachevée » ; 6/1977 : *Symphonie n° 9 La Grande*.
 ★ *Symphonie n° 5*.
 – OPB (Grünewaldkirche, Berlin, 5/1958).
 4 EMI CMS 7 63321 2.
 ★ *Symphonie n° 8 « Inachevée »*.
 – Orchestre Philharmonia (KH, Londres, 5/1955).
 EMI Studio CDM 7 69227 2.
 – OPB (JCK, 10/1964).
 DG Galleria 415 848-2 ; et 423 219-2.
 – OPV (EP, Grand Festspielhaus, Festival de Salzbourg, 25/8/1968).
 DG Festspielsdokumente 439 104-2.
- ★ *Pelléas et Mélisande*.
 – OPB (Philh. Berlin, 2/1981).
 DG 410 026-2.
 ★ *En Saga*.
 – OPB (12/1976).
 EMI Studio Plus CDM 7 64331 2.
 ★ *Symphonie n° 1*.
 – OPB (1/1981).
 EMI Studio CDM 7 69028 2.
 ★ *Symphonie n° 2*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 3/1960).
 CD Palladio PD 4103 ; LP EMI C33 CX 1730.
 – OPB (11/1980).
 EMI Studio CDM 7 69243 2.
 ★ *Symphonie n° 4*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1953).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
 – OPB (JCK, 1965).
 DG 415 108-2.
 – OPB (12/1976).
 EMI Studio CDM 7 69244 2.
 ★ *Symphonie n° 5*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1952).
 LP EMI C 33 CX 1047.
 – Philharmonia (KH, Londres, 9/1960).
 LP EMI C 33 CX 1750.
 – OPB (JCK, 1965).
 DG 415 107-2.
 – OPB (9 et 10/1976).
 EMI Studio CDM 7 69244 2.
 ★ *Symphonie n° 6*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1955).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
 – OPB (JCK, 1967).
 DG 415 108-2.
 – OPB (Philh. Berlin, 11/1980).
 4 EMI CMS 7 63321 2.
 ★ *Symphonie n° 7*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1955).
 CD Palladio PD 4103 ; et 4 EMI CMS 7 63464 2.
 – OPB (JCK, 1967).
 DG 415 107-2.
 – Tapiola op. 112.
 ★ *Tapiola op. 112*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 7/1953).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
 – OPB (1964).
 DG Galleria 419 871-2.
 – OPB (12/1976).
 EMI Studio Plus CDM 7 64331 2.
 – OPB (2/1984).
 DG 413 755-2.
 ★ *Valse triste*.
 – Philharmonia (KH, Londres, 1/1958).
 2 CD EMI CMS 7 69437 2.
 – OPB (1965).
 LP DG 2740 255.
 – OPB (Philh. Berlin, 11/1980).
 4 EMI CMS 7 63321 2.
 – OPB (Philh. Berlin, 2/1984).
 DG 439 010-2 Gold.
- BEDŘICH SMETANA**
 ★ *3 Danse de « La Fiancée vendue »*.
 – OPB (JCK, 9/1971).
 DG Cent chefs-d'œuvre 423 207-2.
- ★ *La Moldau (extrait de « Ma Vlast »)*.
 – OPB (Berlin, 6/1941).
 DG Dokumente 423 530-2.
 – OPB (Philh. Berlin, 1/1977).
 EMI Studio CDM 7 69005-2.
 – OPV (MV, 5/1985).
 DG 439 009-2 Gold.
- JOHANN STRAUSS II**
 ★ *La Chauve-Souris*.
 – E. Schwarzkopf, N. Gedda, R. Streich, E. Kunz, Chœur et Orchestre Philharmonia (KH, Londres, 4/1955).
 2 EMI CHS 7 69531 2.
 – *Version de gala* : H. Glöden, W. Kmentt, E. Kühl, W. Berry (+ Bastianini, Berganza Björling, del Monaco, Nilsson, L. Price), Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Sofiensaal, 6/1960).
 2 Decca 421 046-2.
 ★ *Anthologie de valses et polkas*.
 – OPV (MV, 10/1946 à 10/1949).
 4 EMI CMS 7 63 326 2.
 ★ *2 Ouvertures (La Chauve-Souris ; Le Baron Trigane) ; 2 Valses (Vie d'artiste ; Vals de l'Empereur)*.
 – OPB (Berlin, 2/1940 : *Vie d'artiste* ; 6/1941 : *Empereur* ; 10/1942 : *Baron* ; 12/1942 : *Chauve-Souris*).
 DG Dokumente 423 531-2 (*Baron*, 423 528-2 (les trois autres pièces)).
 ★ *2 Ouvertures (La Chauve-Souris ; Le Baron Trigane) ; 2 Polkas (Annen-Polka ; Auf der Jagd) ; Valse Histoires de la Foire viennoise ; Musique de ballet de La Chauve-Souris*.
 – OPV (Sofiensaal, 9/1959 et 6/1960).
 Decca Ovation 417 774-2.
 ★ *Anthologie donnée en concert à Salzbourg : Ouverture du Baron Trigane ; Annen-Polka ; Perpetuum mobile ; Valse de L'Empereur, Le Beau Danube bleu ; Marche de Radetzky (Johann Strauss père)*.
 – OPV (EP, Grund Festspielhaus, Festival de Salzbourg, 25/8/1968).
 DG Festspielsdokumente 439 104-2 (cf. *Dellirien-Walzer*).
 ★ *2 Ouvertures (La Chauve-Souris ; Le Baron Trigane) ; 2 Polkas (Annen-Polka ; Tritsch-*

- Tratsch-Polka** ; 2 Valses (*Le Beau Danube bleu* ; *La Valse de l'Empereur*).
 - OPB (Philh. Berlin, 1-er 12/1975).
 EMI Studio CDM 7 69018 2.
 ★ Anthologie de valses et polkas.
 - OPB (1966).
 DG (divers couplages).
 - OPB (1980).
 DG 400 026 2, 410 022 2, 410 027 2.
 ★ Concert du Nouvel An 1987.
 - Kathleen Battle, OPV (EP, MV, 19/1/1987).
 DG 419 616-2.
- JOSEF STRAUSS**
 ★ *Delliren-Walzer*.
 - OPV (Sofiensaal, 9/1959).
 Decca Ovation 417 774-2.
 - OPV (EP, Festspielhaus de Salzburg, 25/8/1968).
 DG Festspielfilmdokumente 439 104-2.
 + cf. Anthologies ci-dessus.
- RICHARD STRAUSS**
 ★ *Ainsi parlait Zarathoustra*.
 - Willi Boskovsky, OPV (Sofiensaal, 3/1959).
 Decca Ovation 417 720-2 ; et Decca « 150 ans de l'OPV » (vol. IX) 433 339-2.
 - OPB (JCK, 1973).
 DG Galleria 415 853-2.
 - OPB (Philh. Berlin, 9/1983).
 DG 439 016-2 Gold.
 ★ *Ariane à Naxos*.
 - E. Schwarzkopf, R. Streich, J. Seefried, R. Schloß, Philharmonia (KH, Londres, 6 et 7/1954).
 2 EMI CMS 7 69296 2.
 ★ *Capriccio* (extrait) : Scène finale.
 - A. Tomowa-Sintow, OPB (1985).
 DG 419 188-2.
 ★ *Le Chevalier à la Rose*.
 - E. Schwarzkopf, C. Ludwig, T. Stich-Randall, O. Edelmann, Chœur et Orchestre Philharmonia (KH, Londres, 13/1956).
 3 EMI CDS 7 49354 2.
 - A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, J. Perry, K. Moell, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (1982-1984).
 3 DG 423 850-2.
 ★ *Concerto pour hautbois et petit orchestre*.
 - Lothar Koch, OPB (1969).
 DG Galleria 423 888-2.
 ★ *Don Juan*.
 - Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam (Amsterdam, 9/1943).
 DG Dokumente 423 527-2.
 - Philharmonia (KH, Londres, 12/1951).
 4 EMI CMS 7 63316 2.
- OPV (Sofiensaal, 6/1960).
 Decca Ovation 417 720-2.
 - OPB (JCK, 12/1972).
 DG Galleria 429 717-2.
 - OPB (Philh. Berlin, 9/1983).
 DG 439 016-2 Gold.
 ★ *Don Quichotte*.
 - Pierre Fournier, Giusto Cappone, OPB (JCK, 12/1965).
 DG Galleria 429 184-2.
 - Mstislav Rostropovitch, Ulrich Koch, OPB (1975).
 EMI CDC 7 49308 2.
 - Antonio Meneses, Wolfram Christ, OPB (Philh. Berlin, 1986).
 DG 419 599-2.
 ★ *Les 4 Derniers Lieder*.
 - E. Schwarzkopf, Philharmonia (EF, Royal Festival Hall, Londres, 20/6/1956).
 EMI Schwarzkopf Edition CDM 7 63655 2.
 - G. Janowitz, OPB (1973).
 DG Galleria 423 888-2.
 - A. Tomowa-Sintow, OPB (1985).
 DG 419 188-2.
 ★ *Elektra*.
 - A. Varnay, M. Mödl, H. Hillebrecht, J. King, E. Waechter, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (EP, Grand Festspielhaus de Salzburg, Festival du 17/8/1964).
 2 Orfeo d'Or Salzburger Festspiele C 298 022 I.
 ★ *Métamorphoses*.
 - OPV (MV, 10 et 11/1947).
 4 EMI CMS 7 63326 2.
 - OPB (1969).
 DG Galleria 423 888-2.
 - OPB (Philh. Berlin, 1980).
 DG 410 892-2.
 ★ *Mort et Transfiguration*.
 - Philharmonia (KH, Londres, 7/1953).
 4 EMI CMS 7 63316 2.
 - OPV (Sofiensaal, 9/1960).
 Decca Ovation 417 720-2.
 - OPB (JCK, 11/1972 et 1/1973).
 DG Galleria 429 184-2.
 - OPB (Philh. Berlin, 1982).
 DG 410 892-2.
 ★ *Salomé*.
 - H. Behrens, A. Baltza, K.-W. Böhm, J. van Dam, W. Oehlmann, OPV (Sofiensaal, coprod. Decca, 5/1977).
 2 EMI CDS 7 49358 2.
 ★ *Salamé* (extrait) : Danse des sept voiles.
 - Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam (Amsterdam, 9/1943).
 DG Dokumente 423 527-2.
 - OPV (Sofiensaal, 9/1960).
 Decca Ovation « Orchestral Favours » 417 788-2.
 - OPB (JCK, 12/1972).
 DG Galleria 415 853-2.
 ★ *Une Symphonie alpestre*.
- OPB (Philh. Berlin, 12/1980).
 DG 439 017-2 Gold.
 ★ *Symphonie domestique*.
 - OPB (1973).
 EMI Studio CMD 7 69571 2.
 ★ *Till l'Espiègle*.
 - Philharmonia (KH, Londres, 12/1951).
 4 EMI CMS 7 63316 2.
 - OPV (Sofiensaal, 6/1960).
 Decca Ovation 417 722-2.
 - OPB (JCK, 12/1972).
 DG Galleria 415 853-2.
 - OPB (Philh. Berlin, 1986).
 DG 419 599-2.
 ★ *Les Trois Rois Mages op. 56/6*.
 - Sviatoslav Richter, Orchestre Symphonique de Vienne (Vienna, 9/1962).
 A. Tomowa-Sintow, OPB (1985).
 DG Galleria 419 068-2.
 DG 419 188-2.
 ★ *Une Vie de héros*.
 - Michel Schwalbé, OPB (JCK, 1959).
 DG Galleria 429 717-2.
 - Michel Schwalbé, OPB (Philh. Berlin, 5 et 6/1974).
 EMI Studio CDM 7 69027 2.
 - Leon Spierer, OPB (Philh. Berlin, 2/1985).
 DG 415 508-2.
- IGOR STRAVINSKY**
 ★ *Apollon Musagète*.
 - OPB (JCK, 1972).
 DG 415 979-2.
 ★ *Circus-Polka*.
 - OPB (St Moritz, 6/1969).
 LP DG 2530 267.
 ★ *Concerto en ré pour orchestre à cordes*.
 - OPB (Eglise Française de St Moritz, 6/1969).
 DG 20th Century 423 252-2.
 ★ *Jeu de cartes*.
 - Philharmonia (KH, Londres, 5/1952).
 4 EMI CMS 7 63464 2.
 ★ *Le Sacre du Printemps*.
 - OPB (JCK, 10/1963 et 2/1964).
 DG 423 214-2 (nd).
 - OPB (1975-1977).
 DG 415 979-2.
 ★ *Symphonie en ut*.
 - OPB (JCK, 4/1970).
 DG 20th Century 423 252-2.
 ★ *Symphonie de Psalmes* (version de 1948).
 - Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (Philharmonie de Berlin, 2/1975).
 DG 20th Century 423 252-2.
- PIOTR ILYICH TCHAIKOVSKI**
 ★ *La Belle au Bois dormant* (Suite).
 - Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 11 et 12/1952).
 3 EMI CMS 7 63460 2.
 - OPV (Sofiensaal, 3/1965).
 Decca Ovation 417 700-2.
- OPB (1971).
 DG 419 175-2.
 ★ *Pièces pour orchestre* : Capriccio italien ; Marche slave ; Ouverture à l'Islam.★
 - OPB (1966).
 DG 423 225-2.
 ★ *Roméo et Juliette* (Ouverture-Fantaisie).
 - OPV (MV, 10/1946).
 4 EMI CMS 7 63326 2.
 - OPV (Sofiensaal, 1/1960).
 Decca Ovation 417 722-2.
 - OPB (JCK, 10/1966).
 DG Cent Chefs-d'œuvre 423 223-2.
 - OPB (1982).
 DG 410 873-2.
 ★ *Sérénade pour cordes*.
 - OPB (1966).
 DG 415 855-2.
 - OPB (1980).
 DG 400 038-2.

- ★ Les 6 Symphonies.**
- OPB (Philh. Berlin, 10/1975 : Symp. n° 5 ; 5/1976 : n° 6 « Pathétique » ; 12/1976 : n° 4 ; 1/1979 : n° 2 « Petite Russie » ; 2/1979 : n° 1 « Rêves d'hiver » et 3 « Polonoise »).
 - 4 DG 429 675-2.
 - ★ Symphonie n° 4.**
 - Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 7/1954).
 - 3 EMI CMS 7 63460 2.
 - Orch. Symp. de Vienne (EP, MV, 17/11/1954).
 - Orfeo d'Or C 275 921 B.
 - OPB (Grinewaldkirche, Berlin, 1 et 2/1960).
 - 3 EMI CMS 7 69883 2.
 - OPB (JCK, 1965).
 - LP DG 139 017.
 - OPV (MV, 9/1984).
 - DG 439 018-2 Gold.
 - ★ Symphonie n° 5.**
 - Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 5 et 7/1952, 6/1953).
 - 3 EMI CMS 7 63460 2.
 - OPB (JCK, 1965).
 - LP DG 139 018.
 - OPB (JCK, 9/1971).
 - 3 EMI CMS 7 69883 2.
 - OPV (MV, 3/1984).
 - DG 439 019-2 Gold.
 - ★ Symphonie n° 6 « Pathétique ».**
 - OPB (Berlin, 4/1939).
 - DG Dokumente 423 530-2.
 - OPV (MV, 11/1948).
 - 4 EMI CMS 7 63326 2.
 - Philharmonia Orchestra (KH, Londres, 5/1955 et 6/1956, en-reg. stéréo).
 - 3 EMI CMS 7 63460 2.
 - OPB (JCK, 2/1964).
 - DG Cent Chefs-d'œuvre 423 223-2.
 - OPB (JCK, 9/1971).
 - 3 EMI CMS 7 69883 2.
 - OPV (MV, 1/1984).
 - DG 439 020-2 Gold.
 - ★ Variations rococo.**
 - Mstislav Rostropovitch, OPB (1968).
 - DG 413 819-2.
- RALPH VAUGHAN WILLIAMS**
- ★ Fantaisie sur un thème de Thomas Tallis.**
- Philharmonia (Londres, KH et Abbey Road Studio, 11/1953).
 - 4 EMI CMS 7 63462 2.
- GIUSEPPE VERDI**
- ★ Aida.**
- R. Tebaldi, G. Simionato, C. Bergonzi, W. Singverein, OPV (Softensal, 9/1959).
 - 3 Decca 414 087-2.
 - M. Freni, A. Baltsa, J. Carreras, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (MV, 5/1979).
 - 3 EMI CMS 7 69300 2.
 - ★ Un Bal masqué.**
- P. Domingo, L. Nucci, J. Qui- var, J. Burštov, F. Quivar, S. Jo- Cœurs de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV, (MV, 1 et 2/1979 ; 2/1989).
- 3 DG 427 635-2.
- ★ Don Carlos.**
- J. Carreras, M. Freni, A. Baltsa, N. Ghiaurov, Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (1978).
 - 3 EMI CMS 7 69304 2.
- ★ Falstaff.**
- T. Gobbi, L. Alva, R. Panerai, E. Schwarzkopf, Chœur et Or- chestre Philharmonia (KH, Londres, 4/5/1956).
 - 2 EMI CDS 7 49668 2.
 - G. Taddei, F. Araiza, R. Panerai, R. Kabayanska, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (MV, 1980).
 - 2 Phillips 412 263-2.
- ★ Otello.**
- R. Tebaldi, M. del Monaco, A. Protti, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Softensal, 5/1961).
 - 2 Decca 411 618-2.
 - M. Freni, J. Vickers, P. Glos- sop, Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (Philh. Berlin, 4 et 5/1973).
 - 2 EMI CMS 7 69308 2.
 - T. Gobbi, L. Alva, R. Panerai, R. Kabayanska, Chœur de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (Softensal, 5/1961).
 - 2 EMI CMS 7 69308 2.
- ★ Préludes et Ouvertures :**
- ★ La Force du destin : Ouverture.**
 - Staatskapelle de Berlin (Berlin, 2/1939).
 - DG Dokumente 423 531-2 ;
 - ★ La Traviata : Préludes des Actes I et 3.**
 - Orch. Symp. de la RAI de Turin (Turin, 10/1942).
 - DG Dokumente 423 531-2.
 - ★ 13 Ouvertures ou Préludes :**
 - OPB (Philh. Berlin, 1984).
 - DG 413 754-2.
 - ★ Anthologie : Siegfried-Idyll :**
 - Tannhäuser (Ouverture) ; Venusberg - Bacchanale ; Tristan et Isolde (Prélude et Mort d'Isolde).
 - OPB (Philh. Berlin, 1984).
 - DG 413 754-2.
 - ★ Anthologie : Siegfried-Idyll :**
 - Tannhäuser (Ouverture) ; Tris- tan et Isolde (Prélude, puis La Mort d'Isolde).
 - J. Norman (Isolde), OPV (EP, Grand Festspielhaus, Festival de Salzbourg, 8/1987).
 - DG 423 613-2.
 - ★ Lohengrin : Préludes des Actes I et 3.**
 - Staatskapelle de Berlin (Ber- lin, 4/1939).
 - DG Dokumente 423 526-2.
 - ★ Les Maîtres Chanteurs : Pré- ludes des Actes I et 3.**
 - Staatskapelle de Berlin (Ber- lin, 4/1939).
 - DG Double 437 473-2.
 - A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, J. Carreras, J. van Dam, Chœurs de l'Opéra National de Sofia et de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (1984).
 - 2 DG 415 091-2.
 - ★ Il Trovatore.**
 - M. Callas, R. Panerai, G. di Stefano, F. Barbieri, Chœur et Orchestre de la Scala de Milan (Scala, 8/1956).
 - 2 EMI CDS 7 49347 2.
 - P. Cappuccilli, L. Price, B. Obraztsova, F. Bonisolli,
- Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (9/1977).
- 2 EMI CMS 7 69311 2.
- ANTONIO VIVALDI**
- ★ Concertos pour violon : L'in- quétude, L'Amoroso, etc.**
- OPB (1970).
 - DG 429 167-2.
 - ★ Les 4 Saisons.**
 - Michel Schwalbé, OPB (1972).
 - 4 DG 415 301-2.
 - Anne-Sophie Mutter, OPV (MV, 6/1984).
 - EMI CDC 7 47043 2.
- RICHARD WAGNER**
- ★ Ouvertures et Préludes :**
- ★ Anthologie : Les Maîtres Chanteurs (Ouverture) ; Tannhäuser (Ouverture et Mu- sique du Venusberg - version de Paris) ; Tristan et Isolde (Prélude et Mort d'Isolde) ; Le Vais-seau fantôme (Ouverture).**
- OPB (Berlin, 9 et 10/1974).
 - EMI Studio, ou Studio Plus (avec 2 Préludes de Lohengrin - cf. infra) CDM 7 64334 2.
 - ★ Anthologie : Les Maîtres Chanteurs (Prélude de l'Acte 3) ; Tannhäuser (Ouverture et Venusberg - Bacchanale) ; Tristan et Isolde (Prélude et Mort d'Isolde).**
 - OPB (Philh. Berlin, 1984).
 - DG 413 754-2.
 - ★ Anthologie : Siegfried-Idyll :**
 - Tannhäuser (Ouverture) ; Tris- tan et Isolde (Prélude, puis La Mort d'Isolde).
 - J. Norman (Isolde), OPV (EP, Grand Festspielhaus, Festival de Salzbourg, 8/1987).
 - DG 423 613-2.
 - ★ Lohengrin : Préludes des Actes I et 3.**
 - Staatskapelle de Berlin (Ber- lin, 4/1939).
 - DG Dokumente 423 526-2.
 - ★ Les Maîtres Chanteurs : Pré- ludes des Actes I et 3.**
 - Staatskapelle de Berlin (Ber- lin, 4/1939).
 - DG Double 437 473-2.
 - A. Tomowa-Sintow, A. Baltsa, J. Carreras, J. van Dam, Chœurs de l'Opéra National de Sofia et de l'Opéra d'Etat de Vienne, OPV (1984).
 - 2 EMI CMS 7 63469 2.
 - ★ Lohengrin.**
 - R. Kollo, A. Tomowa-Sintow, K. Ridderbusch, D. Vejzovic, S. Nimsdorf, Chœur de l'Opéra de Berlin, OPB (1976 à 1981).
 - 4 EMI CMS 7 69314 2.
 - ★ Valse des Pâneurs.**
 - O. Edelmann, H. Hopf, E. Schwarzkopf, E. Kunz, F. Dal- berg, Chœur et Orchestre du Festival de Bayreuth (Bayreuth, 12/8/1951).
 - 2 EMI CMS 7 64650 2.
- EMIL WALDTEUFEL**
- ★ Valse des Pâneurs.**
- Philharmonia (KH, Londres, 9/1960).
 - 2 EMI « Un Bal à Vienne » CDS 7 49892 2.
- CARL MARIA VON WEBER**
- ★ Invitation à la Valse (arr. Berlioz).**
- à partir de répétitions et de re-

— Philharmonia (2 CD EMI CMS 7 69437 2).
— OPB (1971).
DG Galleria 419 070-2.
★ *Ouverture du Freischütz*.
— Orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam (Amsterdam, 9/1943).
DG Dokumente 423 531-2.
— OPB (11/1980 et 1/1981).
EMI Studio Plus CDM 7 64629 2.
★ 6 Ouvertures : *Abu Hassan*, *Euryanthe*, *Der Freischütz*, *Le Maître des Esprits*, *Oberon*, *Peter Schmoll*.
— OPB (1972).
DG Galleria 419 070-2.

ANTON WEBERN

- ★ 5 Mouvements op. 5 ;
- ★ *Passacaille op. 1* ;
- ★ 6 Pièces pour orchestre op. 6 ;
- ★ *Symphonie op. 21*.
— OPB (Philh. Berlin, 3/1973 : op. 6 ; 11/1973 : op. 5 ; 2/1974 : op. 1 et 21).
DG 20th Century 423 254-2 ; et 3 DG 20th Century 427 424-2.

JAROMÍR WEINBERGER

- ★ *Schwanda (extraits)* ; *Polka* de Hummel, L. Mozart, Télemann et Vivaldi.
- Philharmonia (KH, Löhrer) 23/9/1960).
- 2 EMI « Un Bal à Viêtnam » CDS 7 498922.

DIVERS

- ★ 13 Chants de Noël (O Tahnenbaum...).
— Leontyne Price, W. Sims Rein, Wiener Grossstadtchor, Membres de l'OPV (Sofiensaal, 6/1961). Decca 421 103-2.
 - ★ *Concertos pour l'orchestre* avec Maurice André ; *Concertos* de Hummel, L. Mozart, Télemann et Vivaldi.
 - Maurice André, OPB (1974). EMI CDC 7 49237 2.
 - ★ *Intermezzos d'opéras* ; *Inter-*
- mezzo de Cilea (*Adrleiné Le-coureur*), Giordano (*Fedora*), Mascagni (*L'Ami Frits*), Massenet (*Méditation de Thaïs*) à Puccini (*Manon Lescaut* ; *Sœur Angelica*), Schmidt (*Notre-Dame*), Verdi (*La Traviata*, III), Wolf-Ferrari (*Les joyaux de la Madonne*),
— OPB (1966-73).
3 DG 419 257-2 (+ Opéras de Leoncavallò et de Mascagni).
★ *Marches* (de Tchaïkovski, Beethoven, Frederic le Grand...).
— Instrumentistes à vent de l'OPB (C 1967 à 1974).
DG Double 439 690-2.

ملف العدد

□ كلاوديو أبادو، روح أوروبا

ترجمة رفعت بيان

في عام ١٩٨٨ ، جاء كلاوديو أبادو Claudio Abbado وعازف البيانو بولليني ، ليقدمما مع قينيا فيلهارموني ، كونشيراتات البيانو لبيتهوفن وسيمفونياته . واليوم وهو في الستين من عمره يقود أبادو برلين فيلهارموني التي استلمها بعد هيربرت فون كارابيان ويقدم حالياً مجموعة حفلات مخصصة ليوهان براهمز . وفي مقابلة أجراها معه ريمي لويس ، ونشرتها مجلة "Diapason" الفرنسية في عددها الصادر في شباط / فبراير ١٩٩٣ . تحت عنوان : كلاوديو أبادو ، روح أوروبا ، تحدث أبادو عن تجربته في حقل قيادة الأوركسترا .

□ سلسلة حفلات مخصصة لمولف واحد ، خاصة إذا كان براهمز هي عمل

جليل ومبهر . ما يعني لك هذا مع أوركسترا برلين الفيلهارمونية ؟

- إن هذا هو ختاماً نتيجة لكثير من حكايات الحب : أولاً ، حبي الأزلي لبراهمز ، وثانياً الرابطة الحب الخيمية التي بيني وبين أوركسترا برلين الفيلهارمونية . لقد بدأت بقيادة هذا الأوركسترا لأول مرة منذ ٢٥ عاماً . ومنذ سبع سنوات ، قدمت الفرقة إلى لندن وطلبت مني أن أقودها في تسجيلات لمجموعة من السيمfonيات . كان هذا شرفاً كبيراً لي . وكثيراً ما عزفنا معاً براهمز ، وسجلنا معاً العديد من أعماله التي افتتحناها بتسجيل السيرينادا الثانية ، تبعها تسجيل السيمفونية الثانية والسيرينادا الأولى وكونشيرتو الكمان مع

العازف ميترز. لقد عزفنا معاً هذه السلسلة لبراهمز في حفلات لنا في طوكيه وقدمنا فيها كونشيرتيات الپیانو مع عازف الپیانو أفرید بريندل ولكننا أهملنا تقديم الريکوايم الألماني الذي يتطلب جوقة ذات مهارة استثنائية. لقد سجلت في برلين أعمال براهمز الغنائية مع جوقة ممتازة، لكن جوقة راديو ستوكهولم السويدية بقيادة إيريك إيريكسون هي برأي أفضل جوقة غناء في العالم وذات مستوى عالي في التقنية، وأخطط حالياً تقديم كونشيرتو الكمان لبراهمز مع العازف ماكسيم فينغيروف وهو من أحسن عازفي الكمان اليوم، موسقي شاب متغطش للمعرفة وللتعلم، ولقد حضر بناء على طلبي إلى برلين ليقدم مع ناتاليا چوتمان وأعضاء آخرين من الفرقة الفيلهارمونية بعض أعمال موسيقا الحجرة. لقد سبق وعزفنا معاً كونشيرتو شايکوفسكي ونحن بصدق تسجيله مع كونشيرتو براهمز. إن العلاقة بيننا هي حتماً مختلفة عنها مع موريزيو بولليني. أنا أعرف موريزيو منذ كان في الحادية عشرة من عمره ونعرف معاً منذ أكثر من ثلاثين عاماً وغالباً ما التقينا حول كونشيرتيات براهمز وأعتقد أن استمتاعنا يندرج في روح موسيقا الحجرة الحقة.

أما بالنسبة لمبدأ سلسلة الحفلات، فأنا أرى من الضروري أن أقدم إلى الجمهور فرصة الاستماع إلى مجموعة منسجمة ومركبة ، في وقت محدد ومحصور. لقد سبق وقدمت ، في هذا الموسم ، وفي برلين مع موريزيو ، كونشيرتيات الپیانو بيتهوفن.

أنا بحاجة طبعاً لوقت أطول من أجل تقديم السيمفونيات. لقد انتهينا من التمرين على السيمفونية الخامسة والسادسة وبما أنها قد اطلعنا نوعاً ما على المقطوعات فأنا مازلت بحاجة إلى عدة بروقات من التمرين عليها.

□ لقد كان أداء فرقة برلين الفيلهارمونية معك لبراهمز أحسن من مثيله لفيينا الفيلهارمونية. هل يوجد في رأيك أفضليّة لأحد هما على الآخر فيما يتعلق ببراهمز؟

- أنا شخصياً أفضل فرقة برلين الفيلهارمونية من أجل أعمال براهمز. لقد صدف وقدمت السيمفونية الأولى له مع برلين ومع قي悲نا فيلهارموني، وكان في أداء برلين شيئاً خاصاً: قدرة، كثافة في تكوينة الفرقة لا مشابه لها. أصوات الشيولا والفيولونسيل وحتى الكونتراباص فيها مليئة أكثر من مثيلتها في قي悲نا فيلهارموني. كما أن كل أصوات الآلات الخشبية النافخة موحدة، وهذا ما لا نجده في قي悲نا فيلهارموني. وبنظره أكثر شمولية نجد أن برلين فيلهارموني هي أكثر تناسقاً. لكننا طبعاً بقصد فرقتين لا نظير لهما في كل الأحوال.

□ لقد سجلت منذ حوالي ٢٠ عاماً براهمز مع أربع أوركسترات مختلفة، هل كان هذا الاختيار مقصوداً؟

لقد كانت هذه فكرة شركة "دوتش غرامافون" للتسجيلات وبدون استشارتي. أفضل التسجيلات كان طبعاً للсимفونية براهمز الثانية مع برلين فيلهارموني. لكنني أفضل التسجيل الجديد لهذه السيمفونية مع الفرقة نفسها لأنها أكثر عمقاً ونضجاً.

□ إن الصورة التي تعطيها عنك تسجيلاتك غريبة بعض الشيء. فلقد سجلت الكثير من أعمال موسقيين مساوين وألمان، وتسجيلاتك الجديدة لبراهمز تؤكد ذلك، ولكنك مثلاً لم تقدم "پوشيني" أبداً. هل لدراستك في قي悲نا وفي صف الاستاذ هانس شقاروفسكي تأثير خاص على اختيار برامجه؟

- إن ولعي بشورت وشونبرغ وبيرغ والموسيقا النمساوية عموماً يعود إلى طفولتي ومراهقتي ، ولكن هذا لا يعني أنني أقل تعلقاً بالموسيقا الروسية والإيطالية والفرنسية . أنا مثلاً أعتبر أن ديبوسي هو واحد من أكبر الموسقيين . لا نستطيع أن نتعلم ونعزف كل شيء ولكننا غالباً ما نجد الوقت لتعلم ما نحب . لقد درست في سين مع كارلو زيتشي في نفس الوقت الذي درست فيه عند ميشا ، وزوبان ، ودانيل بارينبوم . هناك ، كان ميشا أول من حديثنا عن شفاروفסקי . وحال حصولي على منحة دراسية ، توجهت للدراسة في صفه في شيئاً . لقد كان رجلاً ذكياً جداً وذا ثقافة موسوعية ولكنه كان دقيقاً وربما أيضاً صارماً ، وفيما خلا توسكاني لم يكن ليعجبه أحد . هذا الخيار أعطاني فرصة التواجد مع جوقة الغناء أثناء التمارين حيث استطعت أن أرى عن قرب أكبر القادة أثناء عملهم ومنهم : والتر ، كارايان ، كليمپيرر .

لنعد إلى مثالك الذي ذكرته ، هناك الكثير مما يعجبني عند بوتشيبي ، ولكن حين يكون علي اختيار برنامجاً موسيقياً جديداً ، هناك دائماً ما يلفت نظري أكثر منه . موسيقا فينيرابراس ، فوزيك مثلاً ، هي موسيقا أكثر عمقاً . حتى حين كنت قائداً لفرقة السكارا ، لم أقدم يوماً بوتشيبي . لقد قدمت الكثير لشيردي ودونيزتي ويلليني ولكن فينيرابراس ليس بوتشيبي بكل الأحوال . إن عمل بوتشيبي المفضل عندي هو "مانون ليسكو" وخاصة المشهد الأخير منها . عند الموسقيين الإيطاليين مفهوم يسيء برأي إلى عالم الأوبرا . لقد استمعت مؤخراً في برلين إلى أوبرا رائعة لبوزوني هي "دي براونشاهل" وبما أن جماليتها هي أقرب إلى وسط أوروبا مما هي إلى إيطاليا ، فلا يهتم بها الموسقيون الإيطاليون وهذا غير عادل . إن فيها من الجمال الموسيقي أكثر مما يوجد عند هؤلاء الموسقيين الذين يدعون العكس .

□ إن برنامجك الحالي، وتستطيع أن تقول برنامجك للموسمين الموسيقيين ٩٣/٩٢ ، يقوم وبشكل واسع على الموسيقا المعاصرة مثل رم ولوتوسلافسكي ، وهذا ما لم يكن مألوفاً لبرلين فيلهارموني أيام كارابيان . ما هي ردود أفعال موسيقى الفرقة على هذا؟

- منذ استلامي قيادة الفرقة ، طلب مني أعضاؤها تقديم أعمال لموسيقيين معاصرین أو فرنسيين ، وبما أنني أحب هذه الموسيقا ، فلقد ناسبني طلبهم كثيراً ، كما ان أغلب أعضاء فرقة برلين فيلهارموني يعزفون في فرق موسيقا حجرة ويقدمون ، وأحياناً للمرة الأولى ، معزوفات مؤلفين معاصرين جداً لذلك ، فإن تقديم مقطوعات معاصرة لم يسبب أي مشكلة بالنسبة لهم .

أما بالنسبة لي أنا فلقد سبق وقدمت في لندن وميلانو موسيقا كورتاج ليجيتى ، بوليه نونو . لقد قدمت مؤخراً "الكانتو سوسبيزو" لنونو ، ولقد قال لي بعض المستمعين أن موسيقاه أبكتهم . إن نونو مؤلف موسيقى كبير جداً أخذ عليه بعضهم مواقفه السياسية غاضبين النظر عن الغنى في شخصيته . لقد كان نونو رجلاً رائعاً منفتحاً ويسطاً بلا حدود ، كما أن كورتاج هو موسيقي مقيم في برلين منذ عامين ، وستقدم إحدى مؤلفاته قريباً فرقة شارون وسيليه في برنامجها إضافة إلى ليجيتى وريم وغيرهم . لقد قدمت في السكالا "الموت الذري" لمانزونى ، وأوبرات لنونو وبيريو وپينديريتسكى وشтокهاوزن .

□ ألم يد الجمهور الإيطالي بعض التفور والاستغراب؟
- لا تنسى أن هذا حصل في جو الحركة الطلابية عام ١٩٦٨ والسنوات التي تلتها . وحين فتحت أبواب مسرح السكالا إلى الطلاب والعمال ، كان جمهور

جديد ومهتم بهذا البرنامج الموسيقي قد ابى تدريجياً، في حين أن النقاشات كانت تدور عن تسييس مقصور والذين قالوا ذلك نسوا أن الموسيقا هي أهم من السياسة. لقد قدمنا مع موريزيو بولليني سلسلة: الموسيقا الواقعية في ريفيو إميليا، ومهرجان ماهر في قيينا والموسيقا المعاصرة في لندن.

□ هل يدخل تأسيس مهرجان "قيينا العصرية" تحت اشرافك ضمن هذا المنطق؟

- إن "قيينا العصرية" هي حتماً اختياراً جديداً لم يجرِ من قبل ولكنه قبل كل شيء حاجة مطلقة لهذه المدينة. لقد تمنى عمدة المدينة وجود مثل هذا المهرجان على أن يحتل برنامجه شهري تشرين الأول والثاني وطلب مني الاهتمام بهذا الموضوع شخصياً. استشرت بهذا الشأن عدة مؤسسات موسيقية وأعجبت الفكرة الجميل مع أن كلمة "مستحيل" هي عادة شعارهم. لم يكن التحضير لهذا المهرجان سهلاً بالطبع، ومع هذا، ومنذ السنوات الأولى كانت بطاقات الثلاثين حفلة تحجز سلفاً كل عام، وحتى نشجع جمهوراً جديداً وشباباً، طرحتنا بطاقات بسعر رمزي. كان المنطلق في البداية يخص الموسيقا فقط، وما لبث تيار الحداثة هذا أن شمل المسرح والأدب والسينما والفنون التشكيلية. صحيح أنني المدير الفني للمهرجان ولكنني أعمل يدآ بيد مع مدراء الحفلات والصالات والبرامج الخ، بالإضافة إلى أن بعض العازفين الشباب في فرقة قيينا الفيلهارموني اعتادوا تقديم موسيقا حديثة في حفلاتهم الخاصة، لذلك لم يكن التفاهيم معهم صعبة.

□ إن مهرجان قيينا المعاصر هو مهرجان نوعي محدد الزمن وأنت مرتبط بمدينة برلين. كيف تكيف نفسك؟

- إن التوازن بين البرنامجين صعب، لذلك اخترت لساعدتي بعض القادة الشباب الذين يتمتعون باحساس وثقافة موسيقية عالية. إن شباب برلين منفتحون بصورة مثالية لهذا النوع من النشاط سواء كانوا من العازفين أو من الباحثين. ولقد نظمت أمسيات موسيقية تدور حول موضوع واحد مثلاً "روميشيوس" وما ألف حوله كل من بيتهوفن، ليست، سكريابين ونونو. وفي برنامجنا الآن ست أمسيات حول موضوع "فاؤست" لشومان ويرليوز ليست وماهرل ويوزوني وشنيتكه، وسيليها موضوعات "أوديب، شكسبير، غوته" إلخ، من الموضوعات التي اشتراك كبار الموسيقيين في وضع موسيقا لها.

□ لقد أسست عدة فرق أوركسترالية: أوركسترا الشباب الأوروبي، أوركسترا ماهرل للشباب، أوركسترا أوروبا لموسيقا الحجرة. ماذا كان هدفك من وراء هذا؟

- إن العمل مع الشباب الموسيقي هو تجربة مختلفة حيث لا يوجد حدود في أي شيء. في الفترة الأولى من عملي في مجال الموسيقا، كنت أستاذآً للموسيقا الحجرة في بارم، وهناك بدأت بذور فكري في تأليف أوركسترا من الشباب الموسيقي المتفوق عبر تشجيع المهووبين منهم على إقامة حفلات موسيقا حجرة. ثم بعد عدة محاولات، ألفت فرقة الشباب الأوروبي. لقد تشكلت الفرقة من شباب متازين درسوا على يدي أفضل الأساتذة، ومنذ التدريبات الأولى، كنا نتحدث فوراً عن التصور الموسيقي للقطعة متزاين كل الصعوبات التقنية، والجxo الذي كان سائداً في التدريبات جعل منها دروساً يمكن أن يحضرها الشباب الموسيقي ويستفيد منها.

في عام 1994، سأقدم مع فرقة ماهرل للشباب برنامجاً يتضمن

موسوسكي، بروكتر «أغانيات ورقصات الموت والсимفونية الخامسة»، كما أنتي الآن بصدق تحضير برنامج صعب جداً يتضمن موسيقاً: كزيناكيس، هينز، دالا يكولا وبريزاني الذي حاز على الجائزة الأولى في مسابقة التأليف العالمية لهرجان "فيينا العصرية" لعام ١٩٩٢.

□ أنت تخutar فرقة الموسيقية آخذآ بالاعتبار البرنامج الذي ستقدمه معها، لماذا سجلت إذن أوبرا "بليبياس وميليزاند" مع فرقة فيينا فيلهارموني السيمفونية التي لا تعمل في مجال الموسيقا الغنائية؟

- أنا أحب كثيراً أن أسجل وقد استحوذ العمل كلياً علي. لقد قدمت ولوسمين متاليين أوبرا بليبياس في دار أوبرا فيينا، ولذلك أردت أن أقود فيينا فيلهارموني، وخاصة بسبب المشاكل اللونية المتعلقة بالأصوات. لقد وجدت صعوبة ما مع الآلات النافخة الخشبية ولكنني حين طلبت من الأوركسترا بعض الشيراتو (الاهتزاز) في بعض الأماكن، تجاوبت معه تجاوباً رائعاً، واستقدم هذه الأوبرا في سالزبورغ إذ أنها لم تقدم هناك أبداً من قبل. لا يجب علينا أبداً أن نزيد من استعمال الشيراتو الذي تتفاوت كثافته وقوته من مقطوعة لأخرى. لقد استمتعت في الخمسينيات في فيينا إلى أوركسترا سويس روماند، في مقطوعات لوزرات وبيتهوفن مع الكثير من الشيراتو. لم يكن هذا الشيراتو مناسباً للموسيقا أبداً.

□ إن عملك في برلين يأخذ الكثير من وقتك. هل يبقى لديك الوقت لتقود فرقاً من الضخامة والعظمة مثل فيينا فيلهارموني؟

- نعم، إذا كان الأمر لمرة واحدة في العام في فيينا وسالزبورغ أو من أجل

تسجيلات لمجموعة سيمفونيات بروكتر وأعمال المدرسة الشيناوية الثانية، أما برلين فهي من الآن فصاعداً مرفأي الرئيسي.

لقد أمضيت وقتاً طويلاً مع الأوبرا، وأنا الآن بحاجة إلى تغيير في الأجراء لأنني أكره الرتابة. إن برلين فيلهارموني تأخذ فعلاً الكثير من وقتني، لذلك تركت السكالا وقيينا فيلهارموني والأوركسترات الأميريكية الضخمة. وعلى الرغم من هذا، أنا أحضر الآن جولة مع الموسيقا الشاعرية في سالزبورغ. أنا اليوم أركز ذهني في مجالات قليلة: القليل من قيينا فيلهارموني، أوركسترا موسيقا الحجرة الأوروبية، وطبعاً فإن الحيز الأكبر من وقتني ونشاطي لبرلين فيلهارموني، وبنظرة شاملة نستطيع أن نقول أن برلين مدينة "متحركة" كثيراً وهي في حالة تغيير في كل شيء. إن ديناميكية هذه المدينة تضطرك في تيار لا يتوقف من العمل. لقد بدأت أدير في هذا الموسم عدة أعمال لموسورسكي مع جوقة غنائية وأأمل أن أستطيع تسجيل "ليلة سان جان" في نسختها الأصلية (أوركسترا مع جوقة) التي بحثت عنها مدة عشرين عاماً ثم وجدتها مؤخراً في سان بطرسبurg. نحن نثق كثيراً في بعض الأحيان بالنسخ المطبوعة النهائية دون أن نأخذ الوقت الكافي لمراجعة النسخ الأخرى أو المخطوطات. شوستاكوفيتش مثلاً أضاف إلى مقطوعة "خوفانتشينا" لموسورسكي، بضع وقفات موسيقية كانت ضرورية من حيث المبدأ، فلقد كتب موسورسكي على مخطوطيه الأصلية الملاحظة التالية: إذا ما نفذت هذه الوقفات الموسيقية في الأذمنة المحددة لها من المقطوعة، فإنها تأخذ عمقاً موسيقياً. كما أني سأقدم مع برلين فيلهارموني النسخة الأصلية من "بوريس چودونوف" لموسورسكي ولكن بطريقة في التوزيع تذكرنا بتوزيع الخوفانتشينا. سنقدم هذه الأوبرا في مهرجان سالزبورغ وفي مهرجان عيد الفصح مع برلين فيلهارموني وفي الصيف مع قيينا فيلهارموني. لقد قدمت قيينا فيلهارموني

في الأوبرا حين كنت مديرًا للأوبرا.

□ لقد مدحت الآن بالجودة في نوعية الصوت عند برلين فيلهارموني. هل تعتقد أنهم يؤدون بهذه الجودة جميع أساليب الموسيقا؟

- نعم. تستطيع طبعاً أن تفضل فيينا فيلهارموني فيما يتعلق بتقديم موسيقا يوهان شتراوس أما بالنسبة لموسيقا ريتشارد فإن هذا ليس مؤكد. أنا لا أتحدث عن الأوبرا التي تمارس فيها فيلهارموني التمرين اليومي تقريراً عليها: أنها فيما يخص بعض القصائد الشعرية . . . هل سبق لك أن سمعت "دون جوان" من برلين فيلهارموني؟ إنه سحر لا يصدق. فيما يتعلق بناهر، يمكن لنا أن نتردد أيهما أحسن. حين بدأت سلسلة حفلات موزارت ، كان الصوت في برلين فيلهارموني ثقيلاً، ولكن بعد بعض تربينات استطاعوا تخفيفه. هذا ينطبق على أعمال الكثير من المؤلفين. لقد قدمت «السفر إلى رئيس» مع أوركسترا أوروبا الموسيقا الحجرة ، وكانت قلقاً من تقديمها مع برلين فيلهارموني ، لكن البرلينيين استطاعوا أن يقدموا روح روسيني بصوت بلغ من الخفة والرشاقة حداً أذهلي. لقد كان الجو المسيطر على القاعة في حفلاتنا الثلاث نادراً.

أرغب في دراسة الموسيقا الفرنسية مع عازفي برلين فيلهارموني : دييوسي ، ميسيان ، بوليه مثلاً. لقد قدمنا في سالزبورغ أمسية موسيقية مخصصة لموسيقا راقيق ودييوسي ، حيث استطاعت الفرقة أن تجد ألواناً وشفافية ورشاقة مناسبة تماماً لراقيق ودييوسي. إن لهؤلاء العازفين قدرات لا حدود لها وأفكاراً دائمة التجدد. ومن ناحية أخرى ، فإن فرقة برلين فيلهارموني تتالف اليوم من موسيقيين من مختلف القوميات : ألمان ، فرنسيين ، إيطاليين ، روس ، هنغاريين ، فنلنديين ، سويسريين ، إيان ، أوستاليين ، أي أنها فرقة بأفق مفتوح. كما أن الموسيقي الشاب الذي يدخل هذه الفرقة سرعان ما يتعلم.

□ لقد سبق وحدثنا عن ضرورة التمرن الصارم والدقة اللتين يتطلبهما تقديم أوبرا. ماهي الأعمال الأوبراالية التي ترغب بتقديمها؟

-منذ عشرة أعوام وأنا أفكّر بتقديم "ترستان وإيزولد". كما أحب أن أقدم "لولو" و"فولستاف" و"عطيل" التي لم يتع لي تقديمها في مسرح السكانا. وذلك لأسباب عديدة، منها أن كارلوس كليبر أراد أن يقود بنفسه أوبرا عطيل وهذه الرغبة من قائد كبير لا أستطيع أبداً تجاهلها. واليوم أيضاً، هناك العديد من الأوركسترات التي تبحث عن قائد جيد. أنا أجده أن سيمون راتل قائد متميز كذلك ماريس جانسون الذي يتمي إلى جيل آخر.

□ هل تؤمن بالتعليم في مجال قيادة الأوركسترا، وهل تعلم أحداً؟

لا. لقد كنت أستاذًا جيدًا لموسيقا الحجرة، لكنني لست كذلك في مجال قيادة الأوركسترا. أنا أنصح الشباب الموسيقي بالحضور دائمًا لل الاستماع إلى تدريبات الأوركسترا. أما عملي مع مساعدتي فهو موضوع آخر. إذا ما كان هناك شيء يجب أن تعلمه فهو أن نعرف الموسيقا بصورة عميقة منطلقين من فكرة أنها درب طويل بلا نهاية. إذا ما قلت لنفسك مثل كثرين: أنا أعرف كل شيء، فإن في هذا بداية ل نهايتك. نستطيع طبعاً أن نعلم بعض الأمور التقنية، ولكنني أؤكد لك أن أغلب كبيرة قادة الأوركسترا ليسوا بأساتذة: فكر بفورتشينغлер مثلاً. إن الشيء الأساسي يكمن في الفكرة الموسيقية وفي كيفية تحويلها إلى صوت.

□ □ □

ملف العدد

□ بريكو وكيلر رائدةان وحالمان.*

سوزان زيسيلمان

ترجمة: إيناس الملا

يوجد اليوم الكثيرات من قائدات الأوركسترا، إذ أن الحياة العصرية أدخلت المرأة في كل المجالات، أما في الثلاثينيات فلقد كانت المرأة بعيدة عن هذا النشاط الموسيقي الجماعي القيادي واقتصرت في مجال الموسيقا على الغناء والعزف على الآلات. وربما كمن السبب الرئيسي في هذا في ابعاد الصحفين ومقيمي الحالات للمرأة عن هذا المجال.

وبناءً على ذلك، فإن دخول كل من أنتونيا بريكو وإيف كيلر في مجال قيادة الأوركسترا كان يتطلب منها نضالاً بطوليًّا، لكن الحلم تغلب على الصعوبات. جذبت قيادة أنتونيا بريكو لأوركسترا برلين الفيلهارمونية عام ١٩٣٠ انتباها النقاد الموسيقيين في العالم أجمع، واستطاعت أن تقود فرقة ميتروپوليتان نيويورك فيلهارموني قبل أن تؤلف أوركسترا النساء التي أخذت في عام ١٩٣٩ اسم أوركسترا بريكو. ظارت شهرة بريكو وفرقتها السيمفونية في العالم ثم فجأة اختفت عضوات الفرقة السيمفونية تاركات قائدتهن لوحدها، وحاربت بريكو من جديد ولمدة ثلاثة وعشرين عاماً، وأثناء عملها في المجال الموسيقي التقت شخصيات موسيقية كبيرة مثل يان سبيليوس وألبير شفايتزر الذين كان لهما التأثير الكبير على أعمالها.

* عن مجلة ميوزيكا إيريتاج الأميركيَّة

وحال عودتها إلى أميريكا، أستَّت فرقة دينيشر لرجال الأعمال والتي تألفت من رجال بارزين في المجتمع الأميركيكي تعاونوا معها مستمتعين بهواياتهم الموسيقية، ولكنهم، وتحت قيادة بريكو الديناميكية والناجحة، تحولوا من مجرد هواة إلى موسقيين ناضجين وبارعين يقدموه في العام الواحد حوالي ست برامج موسيقية.

في عام ١٩٧٣ ، قامت جودي كوليتر ، مغنية الموسيقا الشعبية الأميركيكية الشهيرة والتي كانت طالبة بيانو في صف الاستاذة بريكو وبمساعدة المخرج جيل جودميلا بانتاج فيلم بعنوان : أتونيا رمز المرأة ، يتحدث عن حياة بريكو ونصالها الفني اعترافاً من كوليتر بفضل أستاذتها عليها وعلى الموسيقا ، فجاء فيلماً وثائقياً ناجحاً رفع اسم بريكو عالياً بالطريقة التي تستحقها.

من أشهر التسجيلات التي تحتفظ بها اليوم لأنتونيا بريكو هي افتتاحيات أوبرات : زواج فيغارو ودون جيوشاني والناي السحري لوزارت مع أوركسترا وزارت والتي قدمتها في قلعة إيفري فيشر في أميريكا.

أما بالنسبة لإيف كيلر ، فلقد كان صعود منصة القيادة أسهل ، إذ كان مقرراً لإيف كيلر أن تصبح عازفة بيانو لكن لم يكن لديها النقود الكافية للدراسة ، ولذلك ، وعوضاً عن السنوات الطويلة التي تقضيها دراسة البيانو تعلمت العزف على الهرن الفرنسي وصارت عازفة في أوركسترا جامعة نيويورك للموسيقا والفنون . وأثناء تقديم أوبرا الناي السحري لوزارت حيث كانت كيلر تعزف في الفرقة ، خطر على بالها أن تقود الأوركسترا بنفسها وخاصة في مجال الأوبرا ، فباشرت دراستها لقيادة الأوركسترا في كلية مانيس للموسيقا باشراف كارل بامبيرغر . ثم وبرعاية مؤسسة مارتا بيرد روكلر تابعت تربينها باشراف جوزيف روزينستوك ، قائد فرقة أوبرا ميتروبوليتان ، وإغور ماركيفيتش أستاذ قيادة

الأوركسترا في المعهد الأميركي لقيادة الأوركسترا، حيث أعجب بها يوليوبن رودول، فتعاقد معها كمساعدة أوركسترا أوبرا مدينة نيويورك وضمن برامج احتفالات الصيف (كارامور)، كما تعاقدت معها فيما بعد أوبرا ميتروبوليتان.

في عام ١٩٦٧ ، أسست إيف كيلر أوركسترا نيويورك الأوبرا التي ازدهر خلال ثلاثة أعوام بصورة كبيرة جداً وقابلة النقاد بكثير من الاعجاب والتشجيع . ومن أجمل تسجيلاتها أوبرا "السيد" لاسينيه وأوبرا چيمادي ثيرغي لدونيزتي وذلك مع فرقة ميتروبوليتان أوبرا .

من أشهر قائدات الأوركسترا أيضاً: بياتريس براون وفيكتوريا بوند.



أصوات و مواقف

اشراف و تسيق رفعت بيان

عبد الرحمن البasha (بيروت ١٩٥٨) ابن الموسيقي اللبناني المعروف توفيق البasha ، هو عازف بيانو عالمي المستوى و حائز على جائزة الملكة إليزابيث لعام ١٩٧٨ بالإضافة الى العديد من الجوائز الأولى في مسابقات مختلفة لأحسن التسجيلات الموسيقية ، منها جائزة أكاديمية شارل كروز (١٩٨٣) على تسجيله اسطوانة لباكرة أعمال بروكوفيف وجائزة الأكاديمية الجديدة في باريس (١٩٩١) على تسجيله لسوناتات بيتهوفن الرابعة والخامسة والسادسة والسبعين ، كما أن له مؤلفات تحمل طابعاً شرقياً باسلوب غربي في المعالجة . ولقد قدمَ عبد الرحمن البasha مؤخرأفي ١٦ و ٣٠ كانون الثاني / يناير ١٩٩٤ في الشاتليه بباريس أمسيتين موسيقيتين ، أجرت معه بعدهما باتريس بيللون مقابلة نقلها لكم من مجلة "لوموند دولا موزيك Le Monde de la Musique الفرنسية ، العدد رقم ٣٧١ الصادر في كانون الثاني / يناير ١٩٩٤ ، تحت عنوان :

عبد الرحمن البasha و بيتهوفن : التحدي الكبير

□ لقد انتهيت لتوك من تسجيل السوناتات الائتين والثلاثين
لبيتهوفن . كيف ولدت فكرة هذه الأعمال الكاملة ؟

- في البداية ، وفي عام ١٩٨٤ ، كان الموضوع يتعلق بتسجيل اسطوانة واحدة ، ولقد لاقت هذه الاسطوانة نجاحاً بما دفع شركة التسجيل فلوران إلى طلب المزيد . وبما أن هذا الموضوع كان يتماشى مع رغبة قديمة وعميقة عندي ، فلقد

وافقت ، وسجلنا منذ عام ١٩٨٧ كل أعمال بيتهوفن بمعدل اسطوانة كل ستة أشهر ، أي أن التسجيل استمر مدة أربعة أعوام ونصف ولقد تجاوزت المدة المحددة بقليل ...

□ هل رغبت هذه المهلة الزمنية أو هذا الایقاع المضغوط في التسجيل حتى لا تغامر بقطع وحدة المفهوم في السوناتات ككل ؟
ـ أنا لم أبدأ في هذه السوناتات الاثنين والثلاثين صرحاً كثيراً كل حجر فيه سوناتا والذروة هي العمل رقم ١١١ . إذا كان هناك من تطور فهو تطور في الشكل يدور حول فكرة تبقى هي نفسها بطريقة أو بأخرى .

السوناتات الأولى طرحت هذه الفكرة ؛ فكرة الإنسان في جوهر انسانيته ، والسوناتات الحادية والثلاثون التي تبعتها لم تكن سوى تابع للسوناتات الأولى . كل العالم يتحرك حول بيتهوفن . استيعاب إحساس بيتهوفن بالعالم كان يفتحني برأي جديدة . الشكل الموسيقي لديه يتأقلم ليحتوي هذه الرؤى الجديدة ويعيد صياغتها ويختفي بالتجربة المكتسبة لما هو الإيمان البيتهوفيني ، أي الإيمان بالانسان ، لكن قلب أو جوهر العمل يظل هو هو لا يخضع لأي تبديل ولا يتأثر بزمان .

□ هل تعيد هذه المجموعة نفسها مرة أخرى ؟
ـ هناك مؤلفات موسيقية وجدت لتوئدي في زمن ما أو في مكان ما ، ولأنها تعطي شهادة كاملة عن هذا الزمان والمكان ، فهي ليست إلا تعبيراً عن ماضٍ محدد ، ليس في عزفها سوى فائدة تأريخية أو توثيقية ، مرة واحدة لأنها تعد كافية . كما أن هناك مؤلفات لا تحمل طابع عصرين ما وتعبر عن العالم في ماضيه

وحاصره ومستقبله ، تلك التي تعبّر عن الإنسان في أبديته بتقديمها له إطاراً يعبر فيه عن معاصرته في كل حداثتها . سوناتات بيتهوفن للبيانو هي من تلك المؤلفات ، حتى السوناتات الأولى منها ، حتى سوناتات ضوء القمر التي هي أكثر الأعمال ترسخاً في الزمان . لا يوجد بداية ولا نهاية لما تسمح هذه السوناتات بالتعبير عنه .

تقول تسجيل كامل للأعمال الكاملة مرة أخرى؟ .. ربما .. لكنني أود أن أتجنب اعادتها بنفس الطريقة .

□ ماهي الاضافات الجديدة التي يسمح بها عزف هذه السوناتات على آلات من هذا الزمان أو على تلك التي يفترض أن تعيد لهذه السوناتات لونها الأصلي؟

- هناك حتماً إعادة تصوير لجمالية صوتية معينة أو لذوق معين من أجل الوصول إلى تأثير في العزف كانت تسمح به تقنيات ذلك الزمان وهي ضئيلة جداً بالمقارنة مع اليوم ، وبيتهوفن عازف البيانو اللامع في عصره لم يفلت من ذلك . لكنه قد يكون من الصعب أن نجد في هذه التقنيات الجديدة توازناً بين الخاد والعریض وتناسقاً في الأصوات ، لكن إمكانياتها من حيث قوة الصوت وضعفه . وغنى الطابع الذي تحمله تظل ناقصة .

□ وماذا عن بعد الأوركسترا؟

- التنوع . يجب الوصول في مقطع ما إلى الإيحاء بصوت آلة نافخة خشبية تعزف بشكل منفرد (سولو) أو بحميمية فرقة رباعية في مقطع آخر أو بقطع للأوركسترا كاملة (توتي Tutti) في مقطع ثالث . لكن هناك أيضاً أحياناً

البيانو، والبيانو وحده، كما في الحركة الأولى من سوناتا ضوء القمر.

□ ألا يوجد هذا الشيء نفسه في «سوناتا المطارق Hammer klavir»؟

- الانطلاق في هذه السوناتا يرن بشكل رائع لكن، ويسرعة، تفترق اليدين وتبتعدان عن بعضهما ويتدن المجال الصوتي إلى أقصى حدود البيانو خالقاً بذلك في المنتصف نوعاً من الفراغ تستطيع الأوركسترا فقط والتي هي هنا طبعاً غائبة أن تملأه. لم يكتب كل من بيتهوفن وموزارت وباخ موسيقاً للبيانو. الآلات عندهم ليست سوى أداة حاملة لفكرة تتجاوزت بكثير الامكانيات التعبيرية. رغبتهما في تطوير الخامسة الآلية تعبّر رغمًا عنهم عن عدم رضاهما عن الآلات التي يتلقونها. إن الوحي، وخاصة عند باخ وبيتهوفن، ليس آلياً، وحتى يعثرا عليه يجب أن يكونا مرتاحين لللون الصوتي لأنّهم. لكن الجوهري موجود في مكان آخر، إنه في الدق الداخلي وفي تصاعد صوت الباس وفي التبخر الهارموني، إنه في تلك العودة إلى ما كان يسبق وفي ذلك البحث عما يمكن أن يقال بشكل أفضل.

نحن لا نجد موقفاً شبيهاً من هذا عند موزارت أو باخ أو شوبان الذي يعد المثل الأجمل للاستمرارية. بيتهوفن من جهته هو خليط مدهش من حداة تتطور ومن تقاليد موروثة من باخ وموزارت ومحافظ عليها بغيره. إن الشورة التي أحدثها بيتهوفن لا تمحي الماضي تماماً وإنما تحتويه وتصقله وربما كي تجعل الموسيقى أكثر قدرة على الافضاء بالجوهرى أي الإنساني، بكل ما يعيش على الأرض، بحاجته إلى المقدس. إن المقدس والتور الغيبى موجودان بشكل دائم في مؤلفات بيتهوفن والتعبير عنهما يكون عنده في الصمت . . . في وقوفات الصمت الطويلة . . . أنا في الواقع أبحث عن هذا البعـد ولكن عبر ربطه بالانسان الذي هو أيضاً كائن حساس وحسـي.

□ هل تبدو لك الموسيقا المعاصرة قادرة على أن تحمل هذا البعد؟

- إنها تعطي الأفضلية للمظهر الذهني والتحليلي أي إلى كل ما يمكن أن يعبر عنه بالخطاب . إنها تبحث عن تصوير الزمن الحاضر مع نفيها لكل ما يمكن أن يستتبع من خلط بين اليوم والبارحة . إنها تريد التحرر من كل ارتباطاتها ولكنها بهذا نفسه إنما ترتبط . سيحفظ التاريخ آثارها ، ولكن ترى ما هو الحال بالنسبة للمستقبل ؟

لقد أراد فرانز ليست أن يعبر عن عصره لكن الرغبة الواقعية لا توصل إلى هذا الهدف ، فلكي يستطيع أن يعبر عن عصره بشكل حقيقي يجب عليه أن يكون ابن عصره دون أن يعني ذلك ، وليس كما هو الحال بالنسبة لشوبان وشومان .

منذ ديبوسي وغرانادوس وريمسكي كورساكوف ، لم يعد المؤلفون يهتمون بالمؤشر الحسي للموجة الموسيقية والتي توجه مباشرة للجسد . ومع هذا ، فإن معاصرينا بحاجة إلى هذا الاهتمام ولذلك فهم يعيدون اكتشاف الكلاسيكيات والرومانتيكيات .

يسخر المثقفون من الحسي وكأنه شديد الارتباط بالمتذل في حين يطلب الجمهور من العازفين أن يستمروا أنفسهم . وهناك في منتصف الطريق بين هذين الموقفين ، يقف بيتهوفن .

□ يقال أن العازف لا يمتلك القدرة على أداء بيتهوفن إلا في مرحلة

نضجه ، وأنت قد بدأت به ..

- لقد اكتشفت سيمفونياته في عمر الثانية والثالثة عشرة . كنت محظوظاً بقدرتي على قراءة مدونات هذه المؤلفات وصعقت بعنادها وبتلك الحقيقة في التعبير . لقد لاقى هذا صدىً في شخصيتي التي ترفض المبالغة والأداء والتصنّع

غير المجد . يوجد عند بيتهوفن (كما عند شوبان) لغة حقيقة ، بساطة تلامع مع العازف الذي أعتقد أنني هو أو الذي أريد أن أكونه ، أي العازف الذي يتلاشى أمام ما يقدمه .

أنا لا أريد أن أستعمل الموسيقا واسطة لشهرتي . ربما كان في شخصيتي خجلٌ مبالغٌ به قد يصل لمرحلة إيقاف نفتح العازف . ربما يجب علي أن أقبل بمحاطرة الكشف عن نفسي أكثر . أنا لا أستطيع أن أحذف هذا الانطواء وهذه الوسطية التي هي قيم أساسية في الاسلام . لقد ترعرعت في لبنان ، في بلدٍ مفتوح على كل الحضارات ولكنه يظل مطبوعاً بطابع البحر الأبيض المتوسط ، من حيث القدرة اللا متناهية على الكلام وهذا الميل إلى تضخيم الأشياء . لقد ترعرعت في ردة فعلٍ على ذلك وقد ساعدني على هذا الفلاسفة الفرنسيون . لقد اكتشفتهم عند الرهبان واحتفظت منهم بحس الاعتدال والعقلانية . في أسرتي ، كنت أتهم بالبرودة ، كانوا يتحدثون عن طبيعتي الشمالية ، وكان من الطبيعي أن تفرضني موسيقا مؤلفي شمال أوروبا .

□ بعد بيتهوفن ، من الذي ستلتفت إلى موسيقاه بعينيك وأذنيك ؟

- لقد سجلت اسطوانة لأعمال شومان ، وأود أن أسجل رافيل وبعضاً من أعمال شوبرت ، وشوبان ، حبي الكبير سيأتي فيما بعد ، بدأت أعي أنني اقترب منه في تطور نوعية الصوت لدى ، تقنيتي تفرض علي أداء شومان ، بروكوفييف ، راخمانينوف ، في حين أن شوبان يتطلب بعض الأشياء الأكثر زخرفة وحتى الأكثر سيولة ، وهذا ما بدأت ألقاه في بعض المؤلفات ..

□ هل تسمع تسجيلات سجلتها أنت أو سجلها زملاؤك أو من سبقوك ؟

- يجب أن نسمع الآخرين والقدماء من أجل التعلم منهم . لا يجب أن نبالغ في ذلك إلا إذا أردنا أن نفقد رؤيتنا الخاصة وأن ترك أنفسنا نسير في اتجاه التقليد . يجب أيضاً أن نسمع أنفسنا ، أن نتعدد عزفنا وأن نحبه قليلاً . لا يجب أن نسمع أنفسنا كثيراً إذا ما أردنا أن نبقى أحراراً . يجب أن نصلح أخطاءنا و حتى نقاطنا الجيدة وأن نقتصر على القيمة التعليمية لأخطائنا دون أن نفرق في الالتفاء النرجسي الذي تقدمه لنا نقاطنا الجيدة . وعندما يأتي وقت الحفل ، يجب أن نترك الكلام للحاجة النصراة والبساطة أي للعفوية .

□ وإذا ما كان الجدس ينافق التحليل؟

- في تلك الحالة أتوقف عن العزف . لا يجب على العازف أن يكون أكثر أهمية من العمل الموسيقي . يجب على أن أدفع عنه وأن أحبه ، لأن أحب الرؤى الفانتيزية التي أمتلكها عن المقطوعة . أنا لا أبحث عن نجاح كهذا . إنها مسألة طبيعية وتلك ليست طبيعتي .

الدورة الثالثة عشرة للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسיקה - جامعة الدول العربية

عقدت في مدينة عمان في الأردن في شباط / فبراير ١٩٩٤ :
ولقد أشرفت على تنظيم أعمال هذه الدورة إدارة المعهد الوطني للموسيكا -
مؤسسة نور الحسين - وأحيطتها بعدد من الأنشطة الثقافية والفعاليات
المusicية ، وقدمت فيها بحوث فنية على مستوى عال سواء من الناحية التربوية أو
من الناحية العلمية التراثية .

تأسس المجمع العربي للموسيكا سنة ١٩٧١ ، وقد ارتبط منذ تأسيسه بجامعة

الدول العربية، ويضم المجمع، ومقره بغداد كافة الأعضاء في الجامعات العربية، ومن أهدافه احياء الموسيقا العربية وجمع التراث الموسيقي والحفاظ عليه وتطوير التعليم الموسيقي وتعديمه ونشر الثقافة الموسيقية والعناية بالانتاج الموسيقي العربي والنهوض به . ولتحقيق هذه الأهداف يعتمد المجمع إلى استحداث مراكز للدراسات والأبحاث التخصصية ، ولقد اشتغلت فعالياته على تنظيم المهرجانات والمسابقات واصدار المطبوعات وتأسيس مكتبة مت坦مية للمواد السمعية والبصرية في الموسيقا العربية وجمع الآلات والبحث في صيغ الموسيقا التقليدية . وعلى الصعيد القومي فإن المجمع هو مثل المنطقة العربية في المجلس الدولي للموسيقا التابع لمنظمة اليونيسكو ، ويسعى من موقعه هذا إلى تشجيع موسيقيي العالم لدراسة الموسيقا العربية والتعامل معها . ويضم المجمع خمس لجان متخصصة هي لجنة التربية والثقافة الموسيقية - لجنة التراث الموسيقي - لجنة الانتاج الموسيقي - لجنة الفنون الشعبية - لجنة الدراسات التاريخية .

عقد المجمع منذ تأسيسه وحتى اليوم ١٢ مؤتمراً عاماً في كل من ليبيا والجزائر والعراق والمغرب والسودان وفرنسا والأردن تباعاً.

برنامـج الدورة الثالثة عشرة للمجلس التنفيذي:

رافقت اجتماع المجلس التنفيذي ندوات متخصصة قدم المتحدثون من خلالها أبحاث في الشؤون الموسيقية وكان ترتيب هذه الندوات كما يلي :

ندوة الموسيقا البدوية

هيـة الندوـة

د. رتبة الحفني (مصر) رئيساً

الهام أبو السعود (سوريا) مقرراً

د. توفيق أبو اللزب (الأردن) معقباً

حسن عربي (ليبيا) معقباً

عبد الحميد بن موسى (الجزائر) معقباً
المتحدثون (وجميعهم من الأردن)

- اميل حداد : تسجيلات الأغاني البدوية في مؤسسة الإذاعة والتلفزيون
الأردنية

- د. خلف خازر الخريشة : الغناء والشعر عند أهل الجبل

- د. عبد الحميد حمام : نماذج من استخدامات موسيقا البدو في التأليف

الموسيقي
- د. نبيل الدراس : حول موضوع الموسيقا البدوية (وجهة نظر)

- محمد غوامة : الغناء البدوي في الأردن
ندوة أساليب تعليم الموسيقا العربية

كافح فاخوري (لبنان) رئيساً

د. محمد غوامة (الأردن) مقرراً

د. رتيبة الحفني (مصر) معقباً

محمد خضر جنيد (سوريا) معقباً

جابر علي أحمد (اليمن) معقباً

المتحدثون

الهام أبو السعود (سوريا) : أساليب تعليم الموسيقا العربية
باسم حنا بطرس (العراق) : تعليم الموسيقا العربية في مواجهة التطور
التكنولوجي ، نحو أسلوبية جديدة

فتحي زغنه (تونس) : أساليب تعليم الموسيقا العربية في تونس
وفاء قسوس (الأردن) : دراسة حالة - مهرجان أغنية الطفل العربية في الأردن
يسرى عرنطيه (الأردن) : أساليب تعليم الموسيقا العربية في المعهد الوطني في

عمان

نيدوة الحوار المفتوح بين المجمع العربي للموسيقا والصحافة هئية الندوة

باسم حنا بطرس	مدير تحرير مجلة الموسيقا العربية
حسن علي عرببي	رئيس المجمع العربي للموسيقا
د. رتيبة الحفني	نائبة رئيس المجمع العربي للموسيقا
كافاح فاخوري	نائب رئيس المجمع العربي للموسيقا
منير بشير	أمين المجمع العربي للموسيقا

ولقد أقر السادة الباحثة ضرورة اتخاذ خطوات عربية موحدة في سبيل تطوير الموسيقا العربية كما تقدموا بالشكر إلى سوريا ممثلة بالسيدة الدكتورة نجاح العطار وزيرة الثقافة على اهتمامها ودعمها وموافقتها على طباعة العدد الحادي عشر من مجلة الموسيقا العربية التي يصدرها المجمع العربي للموسيقا.

وعلى هامش علاقة المجمع العربي للموسيقا بالسكرتارية الإقليمية للمنطقة العربية للمجلس الدولي في منظمة اليونيسكو رأت أمانة المجمع بيان ذلك فيما يلي :

١- أقر المؤتمر العام التاسع عشر للمجلس الدولي للموسيقا (بودابست ١٩٨١) إنشطة مسؤولة السكرتارية الإقليمية لشخص أمين المجمع .

٢- أقر المؤتمر الثامن للمجمع (بغداد ١٩٨٣) ربط السكرتارية للعمل بعهدة أمانة المجمع في بغداد.

٣- تم إبلاغ المجلس الدولي للموسيقا بهذا القرار ضمن تقرير السكرتارية المقدم إلى المؤتمر العام للمجلس (ستوكهولم ١٩٨٣) وتم اعتماده.

٤- شاركت السكرتارية بصفتها هذه في أعمال المجلس الدولي للموسيقا، وورد ذلك في أدبيات المجلس ونشرته الاعلامية العربية.

٥- من أهم البرامج المشتركة بين المجمع والمجلس ، منبر الموسيقا العربية الذي

أقر المجمع إقامته ووافق المجلس على ذلك، فتم عقد التبر الدولي للموسيقا العربية في عمان (الأردن) في فبراير / شباط ١٩٩٠ وبحضور السكرتير التنفيذي للمجلس (غي هوت) شخصياً مع دعم المثير بمبلغ ألفي دولار من اليونيسكو.

٦- ما يزال قرار المجمع (المؤتمر الثامن ١٩٨٣) بهذا الصدد ساري المفعول.

لذلك تدعو السكرتارية المجلس التنفيذي إلى تأكيد فاعلية القرار وتتكلّف أمانة المجمع بصفتها مسؤولة عن هذه السكرتارية بإبلاغ ذلك إلى المجلس الدولي للموسيقا.

٧- إبلاغ المجلس الدولي بمواصلة تنظيم منابر الموسيقا العربية عن طريق المجمع العربي للموسيقا حسراً.

□ الموسم الثاني للفرقة السميفونية الوطنية

والذي قدم على مدى ثلات أمسيات (من ٨ إلى ١٠ كانون الثاني / يناير ١٩٩٤) وجرى على مسرح قصر الأمويين (إيلا) في دمشق، تميز بالجرأة وبشقة قائد الفرقة، صلحي الوادي، بقدرة عازفيه، إذ أن أغلب الأعمال التي تضمنها البرنامج كانت مشهورة وصعبة.

ابتدأ القسم الأول من البرنامج بافتتاحية أوبرا حلاق اشبليا لجيوانتشينو روسيني (١٧٩٢-١٨٦٨). وقد جرت العادة أن تحوي افتتاحية الأوبرا ملخصاً لأفكارها، غير أن موسيقا روسيني، رغم مخالفته لهذه القاعدة، جاءت رشيقة وسعيدة وجعلت من الأوبرا وافتتاحيتها عملاً مضيناً.

أما العمل الثاني الذي اندرج في برنامج هذا الموسم فكان كونشيرتو للبيانو والأوركسترا، من مقام ري مينور لفولفغانغ أماديوس موزارت (١٧٥٦-١٧٩١). قدمه في كل أمسية كل من أليكابني وراجي سركيس وهما

حركات: الحركة الأولى منه تأخذ شكل السوناتا كما جرت العادة في الكونشيرتوات وتتميز بحوار متذبذب بين البيانو والأوركسترا، والحركة الثانية بطيئة وشاعرية، والحركة الثالثة متالقة سريعة ومبهرة. وموسيقا موزارت التي اشتهرت برشاقتها الظاهرية، تخفى في باطنها فكراً فلسفياً صعباً وعاطفة قوية وعميقة، ويطلب عزفها التمكّن من هذا كله واظهاره في قالب من البساطة الطفولية. ولقد تميز أداء أليكتابني بالعمق وأداء راجي سركيس بالعاطفة الشفافة.

أما القسم الثاني من البرنامج فتضمن السيمفونية رقم ٤٠ من مقام صول مينور لوزارت أيضاً وتألف من ٤ حركات: الأولى سريعة برأفة والثانية بطيئة حملة والثالثة راقصة (مينويت) يتخللها تردد ثم حركة ختامية سريعة. وتعد هذه السيمفونية من أجمل سيمفونيات موزارت وأشهرها.

ثم قدمت الفرقة أغنية "برقة يستيقظ قلبي" ، من أوبرا "شمدون ودللة" لكميل سان سان (١٨٣٥ - ١٩٢١)، أدت الغناء الأفرادي فيها غالينا خالديتشا (ميتسو سوبرانو)، وهي أستاذة الغناء في المعهد العالي للموسיקה، تلتها متاليات غنائية عمل رقم ٥٤ ، الراعي الصغير ، رقصة قرود نرويجية ، موسيقى الليلة ومسيرة الأقرام لإدوارد غريغ (١٨٤٣ - ١٩٠٧). ويقول الناقد الموسيقي صميم الشريف أن هناك على ما يبدو علاقة طيبة بين قائد الفرقة ومؤلفات غريغ إذ قلما خلا برنامج حفلاتها (من أيام فرقة موسيكا الحجرة) من مقطوعات له. ويبدو أن هذا الإنتقاء ليس عن عبث وإنما لأن العباء الأكبر في هذه المؤلفات يقع على عاتق الوتريات التي تعتمد عليها الفرقة بشكل أساسي.

ثم اختتم الحفل بأغنية "هذه الأغنية تعلمتها من أمي" لأنطونين دفورجاك (١٨٤١ - ١٩٠٤) شاركت بتقديمها فرقة كورال المعهد العالي المؤلفة من طلابه. لقد طلب إنجاز هذا البرنامج ثلاثة أشهر من العمل المتواصل ، وفي هذا يقول رعد خلف ، عازف الكمان الأول في الفرقة: لقد تجاوز عدد التمارين التي قام بها

كل من أليكانبي وراجي سركيس على كونشيرتو البيانو، ثلاثة ترينينا، أما الوقت الاجمالي الذي استغرقه التمرين على السيمفونية رقم ٤٠ لوزارت فكان حوالي الشهر والنصف وهذا طبعاً بعد أن تم اختيار العمل بالتشاور بين القائد وبين الأساتذة الذين يعرفون طاقة طلابهم من حيث فهتمهم للعمل الموسيقي، وقدراتهم التقنية من ناحية الأقواس والأصابع أو أسلوب أداء آلات النفع، وذلك بعد أن يتم الاتفاق على طريقة معالجتها.

ستقدم الفرقة السيمفونية الوطنية موسمها القادم في ٢٧ و ٢٨ و ٢٩ حزيران / يونيو ، في قصر العظم بدمشق وسيحتوي على مقطوعات تجري التدريبات عليها الآن وهي : مؤلفات لريسبيري وروسيني وافتتاحية كوريolan ليتهوفن والكونشيرتو الرابع للبيانو والأوركسترا البيتهوفن أيضاً وسيقدمه على البيانو كل من شادن يافي، أوليفيا عبد اللايضا وزينة العظمة.

□ مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الابداع الموسيقي

اقامه فرع نقابة الفنانين في حمص في قاعة الدكتور سامي الدروبي وقدمت خلاله ثلاثة محاضرات حول " الموسيقا العربية وموقعها من الشعوب ، علاقات التأثير والتأثير" ، وذلك على مدى الأيام الثلاثة الأولى للمهرجان وكانت على الشكل التالي :

علاقات التأثير والتأثير في الأندلس.

محمد فاخوري

تناول الباحث فيها أثر الدولة الأموية في الأندلس الذي أضفى على الغرب الأوروبي مسحة من جمال الشرق فأصبحت قرطبة بذلك آية الجمال ومرتع

الأنس. ثم انتقل إلى مؤلفات ابن سينا والفارابي والكتندي الموسيقية التي عاجلت سائر النواحي الفنية الموسيقية حتى علم الهاارموني، في الوقت الذي لم يعرف فيه الصورت السابع (سي) من السلم الموسيقي الأوروبي إلا في القرن السادس عشر. كما ذكر الباحث كيف أصبحت المخطوطة التي احتوت على التراث الموسيقي العربي في العصرين العباسي والأندلسي تتصدر مكتبات الغرب بعيداً عن متناول أبنائه مما أدى إلى تأثيرهم بفنون غربية ناضجة كاملة وبثقافات موسيقية مستوردة، ثم أكد على التراث الموسيقي الثمين الذي خلفه لنا أجدادنا من تاريخ وعلوم ومناقشة سالم موسيقية طبيعية وعلم التدوين وفن الاصطحاب. إلى أن جاءت عصور تدهور وانحطاط تلت عصور النهضة العربية مما سبب ضياع التراث وانتقاله إلى مكتبات الغرب.

علاقة التأثير والتأثر مع الفرس والأتراء

عبد الرحمن الجبيجي

استهل المحاضر بحثه قائلاً أن موسيقانا العربية تفاعلت تفاعلاً كبيراً بموسيقا شعوب المنطقة والشعوب المجاورة وعلى الأخص الموسيقا الفارسية (في العصور الأولى) والموسيقا التركية (في العصور الوسطى ١٥١٦ - ١٩١٦). إن انصهار تلك الموسيقا ببعضها شكل وأعطى الموسيقا الشرقية . ما هو إذن موضوع التأثر والتأثير؟ كيف تم ذلك؟ وما هي هوية الموسيقا الشرقية؟ لقد أثر الفرس في موسيقا الصين شرقاً وأسبانيا غرباً. وُعدَّت الموسيقا الفارسية كمصدر رئيسي استمدت منه الحضارة العربية وكذلك التركية ثقافتها الموسيقية . وما زالت المصطلحات

الإيقاعية والموسيقية الفارسية تستعمل حتى يومنا هذا في كافة بقاع الشرق الأوسط وشمال أفريقيا ونتيجة لاختلاط الفرس بالعرب تأثرت الموسيقا الفارسية بجذور الموسيقا العربية وتأثرت الموسيقا العربية بفروع الألغام الفارسية، وكان التأثير والتاثير مشتركاً ما بين الموسيقا العربية والفارسية والتركية.

ثم وضع الباحث هذا التأثير والتاثير بشرائح صوتية تتضمن السلم السومري السباعي وقيثارة سومر والسلم الموسيقي السوري قبل ٢٠٠٠ عام شارحاً الفرق بين السلم الموسيقي العربي والمعدل مع لوحة لمقام الراست وأخرى لأسماء الفروع لنغمة السيكا العربية . وخلال عرض الشرائح استعرض المحاضر تاريخ السلم العربي وما قام به المجلس الأعلى لرعاية الفنون والأداب وما تضمنه من بحوث عن السلم الموسيقي والمقامات العربية التي خضعت أمام السلم الموسيقي الغربي المعدل فأصبحت آلة الأورغ بدليلاً لآلتي العود والقانون الأصيلتين ثم انتقل إلى شرح تفصيلي لبعض المقامات كالبياتي والنهاوند وغيرها مع شواهد موسيقية غنائية قدمها السيد رشيد الصوفي على آلة العود.

علاقات التأثير والتاثير مع الموسيقا الغربية .

عرف المحاضر الموسيقا بأنها الطينين الحاصل من تسلسل الدرجات السبعة . فعندما يكتب الموسيقيون يخضعون هذه الدرجات الموسيقية إلى أحاسيس وانفعالات عاشها كل منهم متأثراً بمحیطه ، بجمال بلاده ، بطبع وطنه ، بكفاحه . وقال إن التأثير والتاثير عبارة عن انفعال وحيد ذو حدود لكل منها علاقات وطيدة بالآخر . وكلمة الموسيقا الغربية تنطبق على اللحن الآلي فقط ويجب التمييز بين الموسيقا الآلية والغنائية ، إذ أن طابع الأغنية الصوتية أو الآلية هو طابع محدود لا يتعدى التسع درجات الamanدر . و حتى لا نقف أمام موضوع التأثير والتاثير موقف

حيرة، نطوف عبر التاريخ أي ما قبل الاسلام حيث نجد أن العمال الفرس في الجزيرة العربية أثروا على الموسيقيين العرب، ولعدم وجود التدوين يبقى علينا أن نفهم التأثير على شكل عطاء وأخذ. وكانت المؤثرات كثيرة بيزنطية ويونانية وأفريقية، وفضل زریاب وصلت الجملة اللحنية العربية إلى اسبانيا. والبحر الأبيض المتوسط هو الوسيلة - بحكم موقعه في دائرة محاطها كل السواحل الخاصة بالشمال الافريقي ، شواطئ تركيا ، شواطئ أوروبا . يجب علينا لذلك أن نجمع قارتين معاً فنقول موسيقاً البلاد العربية في آسيا وفي أفريقيا وعند الفراعنة وفي عمان وفي الخليج ... الخ. وختم الباحث محاضرته بقوله: إن التأثير والتأثير هما حالة إغنااء للطرفين ومشكلتنا في البلاد العربية أن لدينا الغناء الظاهر فقط والاحتفال بالموسيقا الغريبة قليل جداً وضعيف والسبب هو ضعف العلم الآلي والصوتي . هذا وقد تخلل المحاضرة بعض المقطوعات الموسيقية والفنائية كشهادة

- وفي الأيام الثلاثة الأخيرة من مهرجان الثقافة لموسيقية السادس واعتباراً من ٢٩ / ٣ / ١٩٩٤ ، قدمت حفلات فنية تراثية شاركت فيها كل من الفرق التالية:
- ١- نادي دوحة الميماس : قدمت سماعي موشحات (غناء جماعي)
 - ٢- فرقة الدوحة التراثية : غناء إفرادي .
 - ٣- فرقة نادي الخيام : وصلة موشحات سبقها سماعي .
 - ٤- فرقة كورال نقابة المعلمين : موشحات وأغان جماعية .
 - ٥- فرقة نادي دار الفنون : موشحات

□ حياة الفنان السوري نجيب السراج ومراحل انتاجه

محاضرة القاتل الصحافي أحمد بوبس في المركز الثقافي العربي في دمشق ركز فيها على القوالب الغنائية التي لحن فيها الفنان من قصيدة وموشح وأغنية شعبية وموتولوج مودياً قسماً من الحانه بصوته ومؤلفاً القسم الآخر لعدد كبير من المعنين السوريين .

معاجم

□ معاجم الموسيقا الغربية حرف E

إعداد محمد حانا

- عازف كمان

- كاتب موسيقي

□ الأعلام

إيسdale، بريان ١٩٠٩

EASDALE, BRIAN

مؤلف انكليزي، وضع العديد من الأوبراات والأعمال الأوركسترالية وموسيقا الأفلام.

ايج، كلاوس ١٩٠٦

EGGE, KLAUS

مؤلف نرويجي، وضع عدداً من الأعمال الأوركسترالية، وموسيقا الحجرة.

ايلك، فيرنر ١٩٠١

EGK, WERNER

مؤلف ألماني وقائد أوركسترا، وضع عدداً من أعمال الأوبرا والباليه

والكونشيرتو والسويت.

ايشهaim، هنري ١٨٧٠ - ١٩٤٢

EICHHEIM, HENRY

مؤلف وعازف كمان أمريكي، قام برحلات إلى الصين واليابان، ووضع أعمالاً فيها تأثيرات من موسيقا الشرق وألاتها.

آينيم، جوتفريد ١٩١٨

EINEM,GOTTFRIED

مؤلف وقائد أوركسترا نمساوي، من أعماله أوبرا موت دانتون، وأوبرا المحاكمة عن رواية Kafka، وعددًا هاماً من الأعمال الأوركسترالية، وأعمال الباليه، تلمنذ على يد بلانخر درس بجدية موسيقا الجاز.

آيسлер، هانس ١٨٩٨

EISLER,HANNS

مؤلف ألماني، تلمنذ على يد شونبرج، وضع العديد من الأعمال الأوبراية والأوركسترالية وأعمال موسيقا الحجرة والموسيقا السينمائية.

ايك، چونار ١٩٠٠

EK,GUNNAR

مؤلف سويدي، تشمل مؤلفاته على ثلاث سيمفونيات، وفانتازيا سويدية للأوركسترا، وأعمال كورالية، وأغاني، وموسيقا للأورغن.

ايلجر، ادوارد ١٨٥٧ - ١٩٣٤

ELGAR, EDWARD

مؤلف انكليزي، وضع العديد من الأعمال الأوركسترالية والغنائية. من أعماله أوراتوريو حلم جيرونتوس، الرسل، المملكة، كونشيرتو كمان، كونشيرتو فيولونسيل، سيمفونيتان، إلى جانب مقطوعات غنائية وتنبيعات وأعمال موسيقى الحجرة وأغاني.

ايليزالد، فيديريكو ١٩٠٨

ELIZALD, FEDERICO

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف بيانو إسباني تلمنذ على يد بلوخ ودوفالا. من أعماله أوبرا "بول چوچان" كونشرتو للكمان، كونشرتو للبيانو.

السنر، جوزيف ١٧٦٩ - ١٨٥٤

ELSNER, JOSEPH

مؤلف ألماني بولندي، وضع الكثير من الأوبرا، كان مدرساً للموسيقا في كونسرفاتوار وارسو، وتلمنذ على يديه المؤلف ف. شوبان.

اوينيسكي، جورج ١٨٨١ - ١٩٥٥

ENESCO, GEORGES

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف كمان وبيانو روماني. درس الموسيقا في فيينا ثم في باريس على يد فوريه وماستيه. عاش معظم حياته في فرنسا وكان استاذًا

متميزاً. من أعماله أوبرا واحدة، ثلاث سيمفونيات، رapsوديات رومانية.

اريسيه، هايمو ١٩٢٤

ERBSE,HEIMO

مؤلف ألماني، تللمذ على يد بلاخر، تشمل أعماله على أوبرا وباليه، وموسيقا حجرة.

ايرلانجيه، كاميل ١٨٦٣ - ١٩١٩

ERLANGER,CAMILLE

مؤلف فرنسي، وضع العديد من الأوبرا والأغاني وأعمال البيانو المنفرد.

ايرلانجيه، فريدريك ١٨٦٨ - ١٩٤٣

ERLANGER,FREDERIC

مؤلف فرنسي المولد، انكليزي الجنسية، وضع العديد من الأعمال أشهرها أوبرا "تس" عن رواية الأديب والشاعر هاردي، وكونشرتو الكمان مع الأوركسترا.

ارنست، هيتریخ فيلهلم ١٨١٤ - ١٨٦٥

ERNEST,HEINRICH WILHELM

مؤلف وعازف كمان مورافي، وضع العديد من كونشرتات الكمان، وأعمالاً أخرى متنوعة لتلك الآلة.

ایسپلا، اوسكار ١٨٨٦

ESPLA,OSCAR

مؤلف وكاتب موسيقي إسباني، عاش في بلجيكا. وضع العديد من الباليهات، والقصائد السيمфонية، إضافة إلى سوناتا الكمان وبعض أعمال البيانو

معاجم

□ الأعمال الشهيرة

ایبوني كونشيرتو EBONY CONCERTO

عمل موسيقي للمؤلف الروسي ا. سترافسكي . وهو
لآلة الكلارينيت مع فرقة رقص مزودة بآلية هارب .
وقد ألفه سترافسكي خصيصاً لفرقة ويدи هيرمان
وقدم لأول مرة عام ١٩٤٦ .

ایجدون هيث EGDON, HEATH

قصيدة سيمفونية للمؤلف الانكليزي غ . هولست
قدمت لأول مرة عام ١٩٢٨ .

ایجمونت EGMONT

موسيقا مرافقه لمسرحية ايجمونت للشاعر الالماني
چوته وضعها بيتهوفن عام ١٨١٠ وتشتمل هذه
الموسيقا على : افتتاحية شهيرة غالباً ما تقدم في
الحفلات الموسيقية ، أربع مقاطع
موسيقية ، أغانيتان ، مقطع مرافق لموت
البطلة ، ... الخ

وهناك افتتاحية أخرى لتلك المسرحية وضعها المؤلف
البلجيكي ا. موبيلمانز عام ١٩٤٤

افتتاحية ١٨١٢ EIGHTEEN TWELVE

افتتاحية موسيقية للمؤلف الروسي ب. أ.
تشايكوفסקי وضعها عام ١٨٨٢ إحياءً لذكرى
انسحاب جيوش ناپلليون من موسكو، وقد استخدم
فيها نشيد المارسيليز والنشيد الوطني الفيصرى.

إليكترا ELEKTRA

أوبرا للمؤلف الألماني ر. شتراوس، قدمت لأول مرة
في درسدن عام ١٩٠٩. وضع النص هـ. فون
هوفمانشتال عن مسرحية إليكترا السوفوكليس.

إيليا ELIJAH

أوراتوريو للمؤلف الألماني ف. مندلسون، قدم لأول
مرة في برمنغهام عام ١٨٤٦، أخذت الكلمات من
الكتاب المقدس.

اكسيير الحب ELIXIR OF LOVE

أوبرا كوميدية للمؤلف الإيطالي ج. دونيزيتي قدمت
في ميلان عام ١٨٣٢. كتب النص ف. روماني.

كونشيرتو الامبراطور EMPEROR CONCERT

اسم أطلق على الكونشيرتو الخامس للبيانو

والاوركسترا للمؤلف الالماني ل. ف. بيتهوفن.

الامبراطور جونز EMPEROR JONES

أوبرا للمؤلف الأميركي ل. چرونبرغ قدمت لأول مرة في نيويورك عام ۱۹۳۳. وهي مأخوذة عن مسرحية الكاتب الأميركي ي. أونيل.

رباعي الامبراطور EMPEROR QUARTET

اسم أطلق على الرباعية الوتيرية للمؤلف النمساوي ج. هайдن. وضعت عام ۱۷۹۹.

نشيد الامبراطور EMPEROR'S HYMN

نشيد وطني للمؤلف النمساوي ج. هайдن وضعه عام ۱۷۹۷. أخذ آنذاك نشيداً وطنياً في النمسا.

البحيرة المسحورة ENCHANTED LAKE,

قصيدة سيمفونية للمؤلف الروسي أ. ك. ليادوف وضعها عام ۱۹۰۹.

السويت الانكليزي ENGLISH SUITE

عنوان ستة متواлиات لآلة الهاپسيكورد وضعها باخ الكبير نحو عام ۱۷۲۵.

تنويهات اللغز ENIGMA

تنويهات على لحن للمؤلف الانكليزي ا.
ايلجار، قدمت لأول مرة عام ١٨٩٩.

السيمفونية البطولية EROICA SYMPHO-

NY اسم أطلقه بيتهوفن على سيمفونيته الثالثة التي
وضعها عام ١٨٠٤ وأهداها إلى نابليون بوصفه
محرراً. لكن بيتهوفن عدل المخطوط عندما أعلن
نابليون نفسه أميراً طوراً.

الرحيبة ESPANSIVA

اسم السيمفونية الثالثة للمؤلف الدنماركي ك. نيلسن
التي وضعها نحو عام ١٩١١.

إستر ESTHER

أوراتوريو للملحن الألماني ج. ف. هاندل، وضع
الكلمات س. هامفريز عن عمل لراسين.

يوجين أونيغ Eugen Onegin

أوبرا للمؤلف الروسي ب. ا. تشايكوف斯基، قدمت
في موسكو عام ١٨٧٩، وضع النص عن بوشكين
المؤلف نفسه بالتعاون مع ك. س. شيلوقسكي.

EURYANTHE - أوريانته

أوبرا للمؤلف الألماني ك. م. فون فيير قدمت في فيينا
عام ١٨٢٤، وضع النص ه. فون شيزري.

ترقب EXPECTATION

مونودrama (١) للمؤلف النمساوي آ. شونبرغ وضعها
عام ١٩٠٩ وقدمت لأول مرة عام ١٩٢٤.



(١) المونودrama - مسرحية يمثلها شخص واحد.

□ المصطلحات

ـ نغمة «مي» في سلم دو الموسيقي الغربي . E

ـ سلم مي ماجور (مي الكبير) E MAJOR

ـ سلم مي مينور (مي الصغير) E MINOR

ـ الأداء برشاقة . ELEGANTE

ـ رشاقة - أناقة . ELEGANZA

ـ مرثاة ELEGY

مقطوعة موسيقية أو أغنية يغلب عليها طابع الحزن

العميق والتراجع وتوضع في رثاء أحد الموتى .

ـ فم آلة النفح الخشبية والنحاسية ، كذلك وضع الشفتين
واستخدامهما عند النفح في الآلة . EMBOUCHURE

ـ ثنائية - أيضاً ENCORE

تعبير يستخدم عند طلب المزيد من العزف أو الغناء .

ـ الأداء بنشاط وحيوية . ENERGICO

ـ مصطلح يستخدم لوصف التغييرات الهاARMONIE أو
اللحنية الناتجة عن استخدام نغمتين مختلفتين في التسمية
لكنهما متعادلتان في الدرجة الصوتية مثل لا بيمول
وصول ديز ، أوري ديز وهي بيمول . ENHARMONIC

- السالم المتعادلة أي السالم التي تعادل بعضها صوتيًا ENHARMONIC SCALES وتحتفل من حيث التسمية مثال على ذلك ، سلم فا ديز ماجور الذي يعادل سلم صول بيمول ماجور.

- معاً - سوية ENSEMBLE

- ١ - فريق من المؤدين والمكون من عدة آلات أو أصوات.
- ٢ - الكيفية الناجمة عن الأداء الجماعي، يقال مثلاً كان الانسامل ردئاً، أو كان الانسامل جيداً.

- استراحة ENTR' ACTE

- فترة استراحة بين فصلين في مسرحية أو أوبرا أو باليه.
- مقطع موسيقي ثانوي يستخدم في صيغة الروندو بين تكرارات الشيمة الأساسية ، وفي صيغة الفوغ يستخدم بين دخولات الموضوع الأساسي.

- مقطوعات آلية لمجموعة آلات من نوع واحد محدد، خصوصاً مقطوعات جنائزية لأريعة تروليبونات ، وضع بيتهوفن ثلاثة منها عام ١٨١٢ EQUAL

- نغمة مي بيمول عند الألمان ES

- نغمة مي بيمول ماجور عند الألمان.

- نغمة مي بيمول مينور عند الألمان.

- الأداء بصورة معبرة.

- منطفىء ESTINTO

الأداء بقدر ما يمكن من النعومة وانعدام الحيوية .

ETOUFFEZ - احمد رنين الصوت

تعبير يستخدم لاخماد رنين الصوت في آلة الهارب أو
الصنج.

ETUDE - دراسة

١- دراسة موسيقية توضع لتدريب الطالب بغية اكتساب
مهارات تقنية.

٢- مقطوعات موسيقية توضع لاظهار مهارة
العازف، وهي ذات قيمة فنية عالية. مثال على ذلك
ایتدات شوبان.

EURHYTHMICS - الحركة المرئية

نظام تجسيد المظاهر الاقاعية للموسيقا بواسطة الحركة
الجسدية ابتكره جاك دالكروز وأسس له معهدًا في ألمانيا
عام ١٩١٠.

EXECUTANT - المؤدي

EXECUTION - الأداء

EXERCISE - تمرين

١- تمارين موسيقية توضع لتعليم طرق العزف
والغناء، ولتدريب وتقوية الأصابع، وتعليم طرق
استخدام القوس في الآلات الورتية.

EXPOSITION - عرض

١- قسم العرض في قالب السوناتا، حيث يتم عرض
اللحن الأول والثاني.

٢- قسم العرض في صيغة الفرع، حيث يتم عرض الموضوع الرئيسي.

- التعبيرية EXPRESSIONISM

مذهب في الفن يسعى لا إلى تصوير الحقيقة الموضوعية، بل إلى تصوير المشاعر التي تشيرها الأشياء والأحداث في نفس الفنان. ورائد المدرسة التعبيرية في الموسيقى هو المؤلف النمساوي آرنولد شونبرغ ١٨٧٤ - ١٩٥١، وبلغت التعبيرية ذروتها على يد المؤلف النمساوي البان بيترج ١٨٨٥ - ١٩٣٥، والمؤلف النمساوي انطون فون فيبرن ١٨٨٣ - ١٩٤٥.

- ارتجال EXTEMPORIZATION

- غلو - غرابة EXTRAVAGANZA

عمل موسيقي مسرحي يتميز بالتزعة الهزلية والخروج عن المألوف من حيث البنية والأسلوب.



قيمة اشتراك

(نسخة من مجلة الحياة الموسقية)

أود الاشتراك السنوي بـ (

الاسم :

الشارع :

المدينة :

النسبة :

ص.ب :

الدولة :

ترسل القسمية إلى وزارة الثقافة - مجلة الحياة الموسقية - ص.ب: ٣١٩٣٦

دمشق - الجمهورية العربية السورية

قيمة الاشتراك السنوي في سوريا ولبنان ٣٢٤ ل. سن ترسل بحول الله بريدية باسم محاسب المجلة ص.ب: ٣١٩٣٦ قيمة الاشتراك السنوي للبلاد العربية ٣٠ دولاراً أو ما يعادلها تسدد بشيك باسم محاسب المجلة ص.ب: ٣١٩٣٦ قيمة الاشتراك 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 .*

by Annie Seradarian	140
* Claudio Abbado, The Spirit of Europe: by R.LOUIS	152
* Brico and Queler: Pioneers and Dreamers: by S.ZISSELMAN	163
FLASH,	166
Supervised by Rifaat BNAYANE .	

Local :

*The 2nd saison of the National symphony Orchestra.

Arab:

* The thirteen meeting of the Executive committee of the Arab Council of Music held in Amman, January 1994.

World :

* Abdel Rahman ALBACHA and BEETHOVEN : The big challenge.

DICTIONARY

Dictionary of Western music, Letter E: by Mohammed HANANA, a violinist and music critic.

* Biographical names	183
* Musical masterpieces	187
* Musical terms	192

music in the world' was published in Music life Magazine,
NO. 2)

**Jamal ABDULRAHIM: The Innovation:* by Nabila
ABOU AL SHAMAT, Professor of Music Intonation, Arab
Conservatory of Music, Damascus, Music Critic. 71

The way J. ABDUL RAHIM (a modern Egyptian com-
poser) introduces harmony to Arabic Music in composing
different musical forms like ballet, Sonatas, etc...

**The Europeans and Russians Designers of Stringed In-
struments* :by Victor Ivanovich NIKEOROV, Ex. Professor
of constructing Stringed Instruments at the Higher Insti-
tute of Music, and holder of many prizes in Europe and
Russia. 82

This is the fourth part of a series of articles on the con-
struction of stringed instruments through the ages: 1- Pre
classical. 2- Classical. 3- A.Srtadivari. 4- The Europeans and
Russians Construction of Stringed Instruments. 5- The
problems of making instruments in Syria.

**A. Copeland and music appreciation. *History of Vi-
olin notation:* a focus.

SPECIAL FILE

The conducting

* The Conductor: by Dr. Vahe SAFARIAN. 88

* The Secrets of a Conductor: by L.BERNSTEIN. 136

* The H.V.Karajan , the conductor of the 20th century:

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

** A new vision of teaching Arabic Music:* : by Ilham ABOU SAoud, Senior Advisor of Music, Ministry of Education, Professor of Intonation, Arab Conservatory of Music, Damascus.

8

** An effective strategy for teaching music Appreciation beginning with Arabic music*

STUDIES

**The Ugarit tablets and the advent of notation:* by Raoul VITALI, Syrian Musicologist and Physics Professor. 33

This is the second part of: "The oldest known music in the world", it presents in detail the notation on tablets found in Ugarit (14th C. B. C.) and the four ways of reading them, the last one is Mr. VITALI'S (The first part of "The oldest known

Music Life

A Quarterly Issued by the Ministry of Culture - Damascus , Syria 1994 - No. 6

