

يوهان سيباستيان باخ

(1750-1685)

بمناسبة الذكرى الخمسين بعد المنتين لوفاته

□ يوهان سيباستيان باخ (1750-1685)

محمد حناتا: عازف كمان، كاتب في الموسيقى.
يتناول الكاتب في مقاله جذور باخ الموسيقية ثم أهم مؤلفاته.

□ باخ؛ الموسيقى الألماني الورع

بشير نطفجي: باحث موسيقي.
نظرة عامة في حياة باخ ومؤلفاته.

□ يوهان سيباستيان باخ

و. ر. أندرسون، ترجمة د. محمد أنس حمادة
تتناول المقالة أولاً شجرة عائلة باخ ثم تحليل عام لأهم المؤثرات في حياته ومؤلفاته.

□ باخ؛ تواريخ كبيرة وأحداث 87

جورج غاد، ترجمة عبدالله موازيني

عرض لأهم الأحداث في سيرة باخ الذاتية بتواريخها الدقيقة.

□ عائلة باخ الموسيقية 90

مارك فينيال، ترجمة ديانا جيرودي

يوضح الكاتب في مقاله أهمية الدور الذي لعبه الموسيقيون من عائلة باخ في تاريخ الموسيقى.

□ باخ؛ صورة بلا شعر مستعار 101

أوليفيه بيلامي، ترجمة ديمة حوراني

تتناول المقالة جوانب من شخصية باخ ثم تطرح تأثيره الكبير في الموسيقى وأساليبها عبر العصور.

□ باخ؛ البارحة واليوم وغداً 116

إعداد حسان موازيني

تتناول المقالة نظرة المستمعين من أخصائيين وهواة إلى موسيقا باخ.

□ قيل في باخ 124

إعداد مازن مغربي

آراء في باخ لكل من الموسيقيين هيرفيغ، جونغانل، ماك كريش، م.سوزوكي، كوبمان، كوان، كويجكن، جاكوبس، كولبي، غاردينر، وأخيراً ليونهارد.

□ باخ؛ الأسلوب الشمولي 137

باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة **آني سيراداريان**.
تشرح المقالة تأثير أسلوب باخ في كل العصور.

156 □ باخ؛ الموسيقى الغنائية والكورالية

د. نبيل اللو: باحث موسيقي، أستاذ في كلية الآداب بجامعة
دمشق

دراسة تحليلية لأهم أعمال باخ الغنائية والكورالية

172 □ كانتات باخ الكنسية

أوليفيه بيلامي، ترجمة **طارق سيد أحمد**
دراسة في كانتات باخ الكنسية من حيث قيمتها وتميزها

188 □ باخ؛ أداء الموسيقى القدسية مفاتيح الفردوس

فيليب فانتوري، ترجمة **سلمى قصاب حسن**
يستعرض الباحث أهم أعمال باخ مؤكداً على الناحية القدسية فيها
وعلى تطور وتغيّر طريقة أدائها عبر العصور

201 □ باخ؛ الأرغن آلة القدر

جورج غيبير، ترجمة **كنده مفتي**
الجديد الذي جاء به باخ لآلة الأرغن الكنسية

تحليل موسيقي

214 □ باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا من مقام
ري مينور

إعداد وتنسيق **خضر جنيد**: باحث موسيقي، أستاذ محاضر في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا بدمشق. يبدأ الباحث بالحديث عن مجموعة مؤلفات الآلام لباخ مركزاً على الآلام حسب القديس ماتيو، ثم يحلل التوكاتا والفوغا من مقام ري مينور.

مقابلة العدد

□ تون كوبمان: تسجيل باخ هو مغامرة مضمّنية 227

يحاول تون كوبمان في المقابلة وضع نفسه مكان باخ وفي عصره أجرى المقابلة **جورج دوران**، ترجمتها هبة أبو عابد

معجم

□ معجم الموسيقا الغربية حرف S (2)

إعداد **محمد حنانا**: عازف كمان وكاتب في الموسيقا

□ الأعلام 243

□ الأعمال الموسيقية الهامة 265

□ المصطلحات 274

ملحق

□ من موسيقا باخ: توكاتا وفوغا من مقام ري مينور 298

□ مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية في ثمانية أعوام 299

□ المحتويات بالإنكليزية 332



□ كلمة العدد

يقولون عن باخ إنه كالخبز لا يستغنى عنه مهما حفلت
المائدة بالأطعمة الطيبة و المشهيات، لا يستغنى عنه منذ كان
حتى آخر الزمان.

ويرى الموسيقيون في باخ أستاذهم الأعظم. كما يرى
هاوي الموسيقى، المولع بها، والذي يمتلك غريزة موسيقية
فطرية، في باخ عالماً لا سبيل إلى الإحاطة برحابته و سعته.
ويجمع النقاد المختلفو المشارب والأفكار والأنواق على
أن باخ أوضح لنا في أسلوبٍ متميز واضح ما تعنيه كلماتٌ
مثل شكل، إنشاء، منطق، تماسك، تطوير، لحنية، جاذبية،
ثقل، خفة، تباين..... إلخ.

كما يتفقون على أن باخ، رغم أنه عمل من خلال الأسلوب
السائد في عصره، كان القمة التي توجت عدة قرون من
الممارسة الموسيقية. ففضله بلغ النسيج البوليفوني ذروته، و

أثمر هذا النسيج أغلى الثمرات في حقل الفوغ، الكانون، الكانتاتا، المقدمة الكورالية، قصة الآلام، القدّاس، التتويجات، السويت، الكونشرتو، والتوكاتا.

يرى براهيمز أن أعظم حدثين في التاريخ الألماني وقعا في عهده هما تأسيس الإمبراطورية الألمانية ونشر مؤلفات باخ الكاملة. ويرى فاغنز أن باخ هو المعجزة الأكثر إذهالاً في كل الموسيقى.

قليل عنه الكثير، وأجلّه الفنانون ومنتذوقو الموسيقى، وأدخلت مؤلفاته في مناهج التعليم والتنظير بصفتها مادة أساسية في الدراسات النظرية، وفي العزف الآلي.

فما قصة هذا الفنان، المعلم، الحرفي، المبدع، الذي عاش بصمت، وعمل بصمت، ومات بصمت، والذي طواه النسيان بعد موته قرابة مئة عام ثم اكتُشف بمصادفة غريبة فملاً الدنيا وشغل الناس؟

حاولنا في هذا العدد، وبمناسبة انقضاء 250 سنة على وفاة يوهان سيباستيان باخ تسليط بعض الضوء على هذا الطود الشامخ، علّنا ننجح في تعميق الثقافة الموسيقية، وفي تنبيه مُحبّي الموسيقى على هذا الجدول الذي لا ينضب.

أمين التحرير

□ يوهان سيباستيان باخ (1685-1750)

محمد حنانا

مأزفه كمان

كاتب في الموسيقى

عائلة باخ

عاشت عائلة باخ منذ بداية القرن السادس عشر في الدوقيات التورينجيانية ساكس-فايمر-ايزناخ، ساكس-كوبيرغ-غوتا، وساكس-مايننغن، وفي ولاية شفارتسبيرغ-أرنشترات، وكانت الموسيقى حرفتهم، وهناك سجلات تشير إلى أن 53 فرداً من عائلة باخ عملوا عازفين لآلة الأورغن، ومغنين، أو موسيقيين في المدن، لأكثر من 300 عام. وقد صنف يوهان سيباستيان باخ بنفسه سلالة عائلة باخ التي بدأت بـ فايت باخ VEIT BACH الطحان المولع بالعزف على آلة العود، وهي على النحو التالي حتى زمن باخ:

- هانس باخ 1550 – 1626 وهو ابن فايت، وكان عازفاً للكمان.
- يوهان باخ 1604 – 1673 وهو الإبن الأكبر لهانس، وكان عازفاً للأورغن.
- كريستوف باخ 1613-1661 وهو الإبن الثاني لهانس، وكان عازفاً للأورغن ومؤلفاً.
- هنريخ باخ 1615-1692 وهو الابن الثالث لهانس، عمل

- عازفاً للأورغن في كنيسة أرنشنتات لمدة 51 عاماً.
- يوهان كريستيان باخ 1640-1682 وهو الابن الأكبر ليوهان، وكان عازفاً للأورغن.
- يوهان ايغيدوس باخ 1654-1716 وهو الابن الثاني ليوهان، وكان عازفاً للأورغن ومؤلفاً للموسيقا الكنسية، كذلك كان عازفاً لآلة الفيولا.
- جورج كريستوف باخ 1642-1697 وهو الابن الأكبر لكريستوف، وكان رئيس جوقة المرتلين ومؤلفاً.
- يوهان كريستوف باخ (1) وهو الابن الأكبر لهنريخ، وكان عازفاً للأورغن ومؤلفاً وضع أعمالاً غنائية متقنة ومتقدمة، كما وضع أعمالاً للآلات.
- يوهان ميشائيل باخ 1648-1694 وهو شقيق السابق الذكر، وكان عازفاً للأورغن، وصانعاً للكمانات والهاربسيكوردات. تزوج يوهان سيباستيان باخ من صغرى بناته الخمس ماريا باربارا باخ.
- يوهان أمبروازوس باخ 1645-1695 وهو الابن الثاني (التوأم) لكريستوف، وكان عازفاً للكمان والفيولا إلى جانب آلة الأورغن. أنجب ثمانية أولاد، وكان يوهان سيباستيان باخ الذي ولد في 21 آذار عام 1685 هو ابنه الثامن الأصغر.
- يوهان كريستوف باخ (2) 1645-1693 وهو الشقيق التوأم ليوهان أمبروازوس، وكان عازفاً للكمان في بلاط أرنشنتات.
- يوهان جاكوب باخ 1655-1718، وكان عازفاً للأورغن ورئيس جوقة المرتلين.

- يوهان برنارد باخ 1676-1749 وهو ابن يوهان ايغنديوس، وكان عازفاً للأورغن ومؤلفاً.
- يوهان نيكولاس باخ 1669-1753 وهو الابن الأكبر ليوهان كريستوف (1)، وكان عازفاً للأورغن ومؤلفاً، وصانع هاربيسكوردات.
- يوهان لودفيغ باخ 1677-1731 وهو ابن يوهان جاكوب، وكان مؤلفاً وقائد أوركسترا.
- يوهان كريستوف باخ (3) 1671-1721 وهو الابن الأكبر ليوهان أمبروازيس وشقيق يوهان سيباستيان باخ، وكان عازفاً للأورغن في أوهردروف، وقد علم شقيقه يوهان سيباستيان العزف على الكلافير.
- يوهان جاكوب باخ 1682-1722 وهو ابن يوهان أمبروازيس وشقيق يوهان سيباستيان، وكان عازفاً للأوبوا.

يوهان سيباستيان باخ (1685-1750)

"موسيقا باخ هي المعجزة
الأكثر

إدهاشاً في كل الموسيقى"
فاغنر

ولد يوهان سيباستيان باخ في 21 آذار/مارس عام 1685 في إيزناخ بألمانيا. كان والده يوهان أمبروازيس عازفاً لآلة الكمان والفيولا إلى جانب آلة الأورغن. وقد تيمم باخ وهو في العاشرة من عمره (ماتت أمه وهو في التاسعة، ومات أبوه

بعد ثمانية أشهر)، فانتقل إلى العيش في منزل شقيقه الأكبر يوهان كريستوف في أوهردروف حيث تلقى هناك دروساً في العزف على الكلافير(*) والكمّان. وفي عام 1700 أصبح منشداً في الكورال التابع لكنيسة القديس ميخائيل في لونيبرغ، وقد واطب على عمله ذلك مدة ثلاث سنوات تعلم خلالها الكثير من المؤلف وعازف الأورغن جورج بوم " GEORG BÖHM". في عام 1703 عمل في أوركسترا الحجرة التابعة لدوق فايمار، وبعد عدة شهور غادر فايمار إلى أرنشترات ليعمل فيها عازفاً للأورغن، ثم انتقل بعد أربعة أعوام إلى مولهاوزن ليشغل فيها منصب عازف أورغن. في عام 1707 تزوج باخ من ابنة عمه ماريا باربارا التي أنجبت له سبعة أولاد (أنجب باخ من زوجته الأولى والثانية عشرين ولداً بقي منهم على قيد الحياة عشرة فقط، ومن بين هؤلاء العشرة لمع أربعة منهم في عالم الموسيقى وهم: فيلهيلم فريدمان، كارل فيليب إيمانويل، يوهان كريستوف، ويوهان كريستيان). في عام 1708 شغل منصب عازف الأورغن في كنيسة قصر دوق فايمار، وقد بقي في ذلك المنصب مدة تسع سنوات، وخلال تلك المدة ألف بعض أعماله الرائعة لآلة الأورغن، وعداداً من الكانتاتات الكنسية. وفي عام 1717 عُين رئيساً للفرقة الموسيقية في بلاط كوتن حيث كان اهتمام أميرها منصباً على المؤلفات الآلية وليس على المؤلفات الدينية، مما دفع باخ إلى تأليف العديد من الأعمال الآلية: كونشترات وسوناتات الكمان، المتواليات، كونشترات براندنبورغ، إلى جانب العديد من أعماله الممتازة لآلة الكلافير التي من المحتمل أنه وضعها بهدف تعليم أطفاله.

(*) الكلافير KLAVIER: اسم يطلق على أية آلة من آلات الكيبورد ذات الأوتار مثل الكلافيكورد، أو الهاربيسيكورد... إلخ

في عام 1720 توفيت زوجته ماريا باربارا، وفي شهر كانون أول/ديسمبر من عام 1721 تزوج من آنا ماغداالينا فيلكن، وهي ابنة عازف ترومبيت، وكان عمرها آنئذٍ عشرون عاماً.

في عام 1723 انتقل باخ إلى مدينة لايبزيغ ليشغل منصب رئيس الجوقة في كنيسة القديس توماس، إلى جانب إشرافه على المدرسة التابعة لها. وقد بقي في هذا المنصب حتى وفاته. ولم تخل هذه المدة الطويلة التي قضاها في ذلك المنصب من منازعات كثيرة مع السلطات المسؤولة. وقد ألف باخ في تلك الفترة أكثر من 250 كانتاتا دينية، وآلام السيد المسيح وفق القديس ماتيوس، والقديس ماثيو، وأوراتوريو عيد الميلاد، وتنويعات غولد بيرغ، إلى جانب أعمال أخرى كثيرة بينها عمله الكبير غير المنته "فن الفوغ".

في عام 1740 بدأ يعاني اضطراباً في الرؤية، وفي السنة الأخيرة من حياته فقد بصره بصورة كاملة. وفي عام 1750 توفي بالسكتة الدماغية، ودفن في قبر دون معلم فقد مع مرور الزمن، ثم أعيد اكتشافه خلال الكشوفات التي جرت عام 1894.

كان باخ ابان حياته شهيراً بصفته عازف أورغن بارعاً، أما سمعته بصفته مؤلفاً فكانت محصورة ضمن دائرة ضيقة، وكان الكثيرون ينظرون إلى موسيقاه بوصفها نمطاً قديماً (موضة قديمة)، وشهرته في ذلك لم تكن تضاهي، على سبيل المثال، شهرة تيليمان (*). لقد ملأت مؤلفاته اليوم العديد من المجلدات، ولكن القليل جداً من مؤلفاته طبع خلال حياته. ولم

(*) جورج فيليب تيليمان 1681-1767 مؤلف وعازف أورغن ألماني.

يظراً أي تحسن إزاء الموقف من باخ طوال خمسين عاماً بعد وفاته حتى عام 1801 حيث صدرت مجموعته القيمة التي كان باخ قد سماها "الكلافير المعدل". إن إحياء الاهتمام بموسيقا باخ ربما يرجع إلى عام 1829، وهو التاريخ الذي قدم فيه مندلسون وبقيادته آلام السيد المسيح وفق القديس ماتيوس في برلين. وإن النشر النظامي لمؤلفاته بدأته جمعية باخ في عام 1850 وهو التاريخ الذي وافق ذاكره المؤبقة.

تجلت مآثرة باخ في مجال البوليفونية، وكانت عقيدته البروتستانتية الألمانية الشمالية أساس فنه كله، وقد ساندتها دأب لا يكل في السعي وراء كل صنف من أصناف الصقل والتهذيب لمهارته وتقنيته. لم يكن شكل السوناتا برأيه متطوراً إلى درجة كافية تدفعه للاهتمام الكبير به، وبالتالي لم يكن لديه ميل نحو الأوبرا وما فيها من ترهات (حسب اعتقاده). لذا وعلى الرغم من أن بعض الأشكال التي استخدمها (الكانتاتا الدينية على سبيل المثال) كانت تشكل نمطاً عتيقاً بالياً، إلا أنه سكب فيها كلها ثروات عبقريته، فدبت فيها الحياة، وبُعثت من جديد لتغدو أمثلة.

إن معظم أعمال باخ الموسيقية، المدهشة في كميتها وضعت بصفقتها جزءاً من واجباته الوظيفية الروتينية. ويقف على قائمة الأعمال الدينية مؤلفاه "آلام السيد المسيح وفق القديس جون"، و"آلام السيد المسيح وفق القديس ماتيوس"، بالإضافة إلى "أوراتوريو عيد الميلاد"، وعدد كبير من الكانتاتات. إن الدراماتيكية والقوة العاطفية كما تجلتا في عمليه الاثنين "آلام السيد المسيح" كانتا غير عاديتين في زمنهما، وظلتا تتحدثان إلى الأجيال المتعاقبة بقوة متعاطمة.

استخدم باخ الفوغ كأسلوب للتأليف أكثر منه كشكل، وفي

القليل جداً من أعماله أهمل استخدامه. وكانت محاولته الفوغية اللافتة للنظر وغير المكتملة هي تأليفه للعمل الهام "فن الفوغ"، هذا العمل الذي يبرز في معالجته النظامية لموضوع لحنى واحد، على نحو قريب من الكمال، إن لم يكن الكمال بعينه، جميع احتمالات الفوغ، كما يظهر تفوق باخ الكامل في فن إنشاء الفوغ.

إن كونشرتات براندنبورغ، وكونشرتات الكلافير، وكونشرتات الكمان معروفة جيداً وتتمتع بشعبية واسعة بين الموسيقيين وجمهور المستمعين. كما أن سوناتاته، ومتوالياته (مع المرافقة أم بدونها) لآلة الكمان، أم لآلة الفلوت، أم لآلة الفيولونسيل، هي مساهمات فذة في إغناء ذخائر تلك الآلات.

ومن الأعمال التي وضعها لآلة الكلافير فإن الـ 48 بريلود وفوغ التي تشكل العمل القيم "الكلافير المعدل"، صاغت محاولة كاملة في الكتابة الفوغية، كما أنها ساعدت في الوقت نفسه على تأسيس نظام تقسيم السلم الموسيقي في آلات الكيبورد إلى 12 نصفاً صوتياً متساوياً، مما سهل دوزنة جميع الآلات ذات المفاتيح، كذلك ساهمت في تقدم العلوم الموسيقية النظرية والتطبيقية (الهارموني، البوليفوني، الكونتربوينت، التحوير المقامي). إن الـ 48 بريلود وفوغ، إلى جانب المتواليات الفرنسية، والمتواليات الإنجليزية، والبارتيتات هي الأشهر في موسيقاه لآلة الكلافير.

كان باخ يمثل نمط المؤلف الذي وُجد في فترة استثنائية من التاريخ الموسيقي حين يصل أسلوب معين إلى ذروة عالية في تطوره. وقد عمل باخ ضمن ذلك الأسلوب ولكن بطريقة أفضل مما عمله أحد من قبل. لقد تحرك ضمن الأسلوب التقليدي الراسخ، لكنه حسنه وجعله أكثر إحكاماً،

وأوصله إلى ذروة لم يكن باستطاعة أحد الوصول إليها بعده. ويكفي أن نقول أن موسيقا باخ هي حتى اليوم الأكثر امتيازاً بالنسبة للمؤلفين، وللجمهور الواسع من المستمعين.

مؤلفاته

1708-1700

- 5 فانتازيات للأورغن مقام سي مينور، دو ماجور، دو مينور، صول ماجور، صول ماجور.
- فانتازيا وفوغ للأورغن مقام لا مينور.
- 3 فوغات للأورغن مقام دو مينور، ري ماجور، صول ماجور.
- 4 بريلودات للأورغن مقام لا مينور، دو ماجور، دو ماجور، صول ماجور.
- 4 بريلودات وفوغات للأورغن مقام لا مينور، دو ماجور، دو مينور، مي مينور.
- توكاتا وفوغ للأورغن مقام سي ماجور. (أنظر ملحق العدد).
- تنويعات على تراتيل (بارتيتات) للأورغن.
- فانتازيا للكلافير مقام دو مينور.
- فانتازيا (على روندو) للكلافير مقام دو مينور.

- فوغاتو للكلافير مقام دو مينور.
- 5 فوغات للكلافير مقام دو ماجور، دو مينور، ري مينور، ري مينور، مي مينور.
- بريلودان (فانتازيتان) للكلافير مقام لا مينور، دو مينور.
- 4 بريلودات وفوغات للكلافير مقام ري مينور، مي مينور، فا ماجور، صول ماجور.
- بريلود وفوغ للكلافير مقام لا مينور.
- سوناتا (حركة واحدة) للكلافير مقام لا مينور.
- 5 توكاتات للكلافير مقام ري ماجور، ري مينور، مي مينور، صول ماجور، صول مينور.

1704ت(*)

- سوناتا للكلافير مقام ري ماجور.

1705ت

- كودليبيت(*) لأربعة أصوات وباص مستمر.

1717-1708

- "ALLA BREVE"(*) ألابريفيفي للأورغن

(*) ت- مختصر كلمة تقريباً.

(*) كودليبيت- مقطوعة موسيقية تتضمن عدة ألحان شائعة تجمع بطريقة بارعة.

(*) Alla Breve الميزان الرباعي المقسوم، أي أداء الميزور ذي الأربعة أزمنة

بزمين.

- مقام ري ماجور.
- 4 كونسرتات للأورغن (مأخوذة عن فيفالدي وآخرين) مقام لا مينور، دو ماجور، دو ماجور، صول ماجور.
- فانتازيتان وفوغان للأورغن مقام دو مينور، صول مينور.
- فانتازيا للأورغن مقام دو مينور.
- 4 فوغات للأورغن مقام سي مينور، دو مينور، صول ماجور، صول مينور.
- باساكاليا للأورغن مقام دو مينور.
- باستورال للأورغن مقام فا ماجور.
- 8 بريلودات وفوغات للأورغن مقام لا ماجور، لا مينور، دو ماجور، دو مينور، ري ماجور، فا مينور، صول مينور.
- 8 بريلودات قصيرة وفوغات للأورغن مقام دو ماجور، ري مينور، مي مينور، فا ماجور، صول ماجور، صول مينور، لا مينور، سي بيمول ماجور.
- 4 توكاتات وفوغات للأورغن مقام دو ماجور، ري مينور، ري مينور، فا ماجور.
- 3 تريويات للأورغن مقام دو مينور، ري مينور، فا ماجور.
- فانتازيا للكلافير مقام صول مينور.

- فانتازيا للكلافيير مقام لا مينور.
- 5 فوغات للكلافيير مقام لا ماجور، لا ماجور، لا ماجور (على لحن لأليينوني)، لا مينور، سي مينور.
- سويت للكلافيير مقام لا مينور.
- سويت للكلافيير مقام مي بيمول ماجور.
- سويت للكلافيير مقام فا ماجور

1714ت

- كانزونا للأورغن مقام ري مينور.

1717ت

- "ORGELBÜCHLEIN" كتاب الأورغن الصغير وهو غير منته و يتألف من 46 مقدمة كورالية قصيرة للأورغن.

1723-1717

- كونشرتو لآلة الكمان مع الوترية وباص مستمر مقام لا مينور.
- كونشرتو لآلة الكمان مع الوترية وباص مستمر مقام ري ماجور.
- كونشرتو لآلة كمان مع الوترية وباص مستمر مقام ري مينور.
- فوغ لآلة الكمان مع باص مستمر مقام صول مينور.
- سوناتا لآلة الكمان مع باص مستمر مقام

- مي مينور.
- سوناتا لآلة الكمان مع باص مستمر مقام
صول ماجور.
- 3 سوناتات لآلة الفلوت مع باص مستمر
رقم 1 مقام دو ماجور، رقم 2 مقام مي
مينور، رقم 3 مقام مي ماجور.
- سوناتا لآلة كمان مع باص مستمر مقام
دو ماجور.
- سوناتا لآلة فلوت وكمان وباص مستمر
مقام دو مينور.
- سوناتا لآلة فلوت وكمان مع باص
مستمر مقام صول ماجور.
- سوناتا لآلة فلوت مع باص مستمر مقام
صول ماجور.
- 3 سوناتات للكلافير والفلوت رقم 1 مقام
سي مينور، رقم 2 مقام مي بيمول ماجور،
رقم 3 مقام لا مينور.
- 3 سوناتات للكلافير والفيولا داغامبا رقم
1 مقام صول ماجور، رقم 2 مقام ري
ماجور، رقم 3 مقام صول مينور.
- 6 سوناتات للكلافير والكمان رقم 1 مقام
سي مينور، رقم 2 مقام لا ماجور، رقم 3
مقام مي ماجور، رقم 4 مقام دو مينور،
رقم 5 مقام فا مينور، رقم 6 مقام صول

- ماجور.
- سويت للكلافير والكمان مقام لا ماجور.
 - فانتازيا وفوغ للكلافير مقام لا مينور.
 - 12 بريلود صغير للكلافير.
 - بريلود وفوغ للكلافير مقام لا مينور.
 - 6 بريلودات للمبتدئين، لآلة الكلافير.
 - سويت للكلافير مقام ري ماجور (لعله ليس لباخ).
 - توكاتان للكلافير مقام دو مينور، فا دييز مينور.

1720ت

- 6 سوناتات (بارتيتات) لآلة كمان منفردة
- رقم 1 صول مينور، رقم 2 لا مينور، رقم 3 دو ماجور، رقم 4 سي مينور، رقم 5 ري مينور، رقم 6 مي ماجور.
- 6 سويتات لآلة الفيولونسيل رقم 1 صول ماجور، رقم 2 ري مينور، رقم 3 دو ماجور، رقم 4 مي بيمول ماجور، رقم 5 دو مينور، رقم 6 ري ماجور.

1720

- "KLAVIER BÜCHLEIN" كتاب الكلافير الصغير ويتضمن مقطوعات للكلافير وضعها من أجل ابنه فيلهلم فريدمان باخ.

1723-1720

- فانتازيا كروماتيكية وفوغ للكلافير مقام ري مينور.

1721

- 5 كونسرتات براندنبورغ: رقم 1 مقام فا ماجور، وهو للفيولينو بيكولو، 3 آلات أوبوا، آلتى هورن، باصون، وتريات مع باص مستمر. رقم 2 مقام فا ماجور وهو لكمان، فلوت، أوبوا، ترومبيت، وتريات، مع باص مستمر. رقم 3 مقام صول ماجور وهو للوتريات مع باص مستمر. رقم 4 مقام صول ماجور وهو لكمان، آلتى فلوت، وتريات، مع باص مستمر رقم 5 مقام ري ماجور وهو لكلافيير، كمان، فلوت، وتريات، مع باص مستمر. رقم 6 مقام سي بيمول ماجور وهو للوتريات (بدون كمانات).

1722

- كتاب الكلافيير الصغير ويتضمن مقطوعات للكلافير وضعها من أجل زوجته أنا ماغدالينا.

- 6 سويت (الفرنسية) لكلافيير مقام ري مينور، دو مينور، سي مينور، مي بيمول ماجور، صول ماجور، مي ماجور.

- الكلافيير المعدل (الكتاب الأول).

1723

- ماغنيفيكات مقام ري ماجور وهي لأصوات منفردة وكورس، وأوركسترا مع باص مستمر.
- موتيت للكورس.

- آلام السيد المسيح وفق القديس جون لصوت سوبرانو، كونتر التو، تينور، باص، كورس، وأوركسترا.

- سانكتوس (تقديس) مقام ري ماجور للكورس، والأوركسترا، والأورغن.

- 5 بريلودات وفوغات مقام سي مينور، دو ماجور، ري مينور، مي بيمول ماجور، مي مينور.

- تنوعات على ترتيلة (بارتيتا).

1725

- NOTENBUCH من أجل أنا ماغداينا للكلافير.
- خمس أغاني من نوتنبوخ أنا ما غداينا.
- 6 سويتات (الإنجليزية) مقام لا ماجور، لا مينور، صول مينور، فا ماجور، مي مينور، ري مينور، وهي لآلة الكلافير.

1726ت

- موتيت للكورس.

1736-1727

- كونشرتو لآلتي كلافير مع الوترينات مقام دو ماجور.

- كونسرتو لآلتي كلافير مع الوتريات
مقام دو مينور (هو ذات الكونشـرتو
لآلتي كمان مقام ري مينور (1717-
1723).

- كونسرتو لآلتي كلافير مع الوتريات مقام
دو مينور.

1729

- السيد المسيح وفق القديس ماتيوس وهو
لمغنين منفردين سوبرانو، كونترالتو،
تينور، باص كورس مضاعف، أوركسترا،
مع باص مستمر.

1733-1729

- 6 سوناتات للأورغن مقام مي بيمول
ماجور، دو مينور، ري مينور، مي مينور، دو
ماجور، صول ماجور.

1736-1729

- كونسرتو كلافير مع الوتريات وباص مستمر
مقام لا ماجور.

- كونسرتو كلافير مع الوتريات وباص
مستمر مقام ري ماجور (هو ذات
الكونشرتو لآلة الكمان مقام مي ماجور).

- كونسرتو كلافير مع الوتريات وباص
مستمر مقام ري مينور (من المحتمل أنه
كان في الأصل كونسرتو كمان).

- كونسرتو كلافير مع الوتریات وباص
مستمر مقام مي ماجور.

- كونسرتو كلافير مع آلتی فلوت ووتریات
وباص مستمر مقام فا ماجور (هو ذات
كونسرتو براندنبورغ رقم 4 مقام صول
ماجور).

- كونسرتو كلافير مع الوتریات وباص
مستمر مقام فا مينور.

- كونسرتو كلافير مع الوتریات وباص
مستمر مقام صول مينور (هو ذات
كونسرتو الكمان مقام لا مينور).

1730ت

- كونسرتو للكلافير والفلوت والكمان مع
الوتریات مقام لا مينور.

1729

- 6 بارتيتات للكلافير مقام سي بيمول ماجور،
دو مينور، لا مينور، ري ماجور، صول
ماجور، مي مينور.

1733ت

- كونسرتو لثلاث آلات كلافير مع الوتریات
مقام دو ماجور.

- كونسرتو لثلاث آلات كلافير مع
الوتریات مقام ري مينور.

- كونسرتو لأربع آلات كلافير مع الوتریات

مقام لا مينور (هو تكييف لكونشرتو
فيفالدي المكتوب لأربع كمانات).

1733-1738؟

- قداس سي مينور لصوتي سوبرانو، صوت
كونترآلتو، تينور وباص، كورس، أوركسترا
وباص مستمر.

1734

- أوراتوريو عيد الميلاد لأصوات منفردة،
كورس، أوركسترا وأورغن.

1735

- كونشرتو للكلافير على النمط الإيطالي مقام
فا ماجور.

- أوراتوريو الصعود (كانتاتا رقم 11).

- بارتيتا للكلافير مقام سي مينور.

- أوراتوريو عيد الفصح لأصوات منفردة،
كورس، أوركسترا وأورغن.

1736

1737-1740ت

- قداسات لوثرية لأصوات منفردة، كورس،
أوركسترا وأورغن: رقم 1 مقام فا ماجور،
رقم 2 مقام صول مينور، رقم 3 مقام لا
مينور، رقم 4 مقام صول ماجور.

1738ت

- فاننازيا (مع فوغ غير منته) مقام دو مينور

للكلافيير.

1739

-17 بريلود ديني تعليمي (تمارين للكلافيير
مجلد رقم III).

1742

- آريا مع ثلاثين تنويعاً (تنويغات غولد بيرغ)
لدوبل- كيورد هاربيسيكورد.

1744

- الكلافيير المعدل، الكتاب الثاني.

1747

- عرض موسيقي للفلوت والكمان مع باص
مستمر (مجموعة من 13 مقطوعة بأشكال
كونترابنتية متنوعة استخدمت فيها كلها ثيمة
اقترحها الملك فريدريك الكبير على باخ كي
يقوم بارتجالات عليها).

1747-1750 ت - كتاب شوبلر للأورغن.

1748-1750 - فن الفوغ (غير منته).

أعمال مجهولة التاريخ

أربع متواليات: رقم 1 لآلة نفخ خشبية مع الوترية وباص
مستمر مقام دو ماجور، رقم 2 لآلة فلوت مع الوترية وباص
مستمر مقام سي مينور، رقم 3 لآلات أوبوا وباصون
وترومبيت وتمباني مع الوترية وباص مستمر مقام ري
ماجور، رقم 4 لآلات أوبوا وباصون وترومبيت وتمباني مع

الوتريات وباص مستمر مقام ري ماجور.

وقد وضع باخ أيضاً مزمورين، وفانتازيا وفوغ للكلافير مقام لا مينور (بعد عام 1717)، وبريلود وفوغ للكلافير مقام مي بيمول ماجور (بعد عام 1723)، و198 كانتاتا دينية، و23 كانتاتا دنيوية، وأعمالاً قصيرة للكيورد تتضمن 15 عملاً كونترابنتياً لصوتين أطلق عليها عنوان ابتكارات، و15 عملاً كونترابنتياً أطلق عليها عنوان سيمفونيات لكنها تعرف اليوم باسم ابتكارات لثلاثة أصوات. كما وضع بعض المتواليات لألة العود، والعديد من الأغاني.

المصادر

- 1- كنيدي. م. معجم اكسفورد الموسيقي.
- 2- غيلدر. أ. المؤلفون ومؤلفاتهم.
- 3- ايلينغ. ر. معجم موسيقي.

□□□

2

ملف العدد

□ باخ؛ الموسيقي الألماني الورع

بشير نطفجي

باحث موسيقي

كانت مدينة آيزناخ في القرن السابع عشر معروفة بتمسكها الديني المسيحي وتتغنى بالترانيم الكنائسية، وتسبح في موجة من الموسيقى الروحانية.

كان باخ طفلاً صغيراً في سن العاشرة عندما فقد أمه. رباه والده حتى مماته عام 1695 بعد أن غرس في نفس الطفل تربية صالحة متينة. تولى أخوه الأكبر يوهان كريستوف تربيته بعد ذلك، ثم تخلى عنه وعمره خمس عشرة سنة.

حظي باخ الصغير باتباع محاضرات لتدريس فن العزف والتأليف لآلة البيانو، وأظهر نباهة فائقة وموهبة موسيقية عالية. ورغم صغر يديه كان عازفاً ماهراً ووعى أعمال الموسيقى باخليل والموسيقى بوكستهود. اكتسب باخ الثقافة العلمية الفنية في دراسة فن التأليف الموسيقي خلال هذه المحاضرات التي استغرقت ستة أشهر، وعكف على استيعاب دروس علم الكهنوت واللغات اللاتينية واليونانية والفرنسية، وكذلك التاريخ عندما بلغ الثامنة عشرة من عمره.

بات محتماً على باخ حينذاك مغادرة مدرسته إلى مدينة فايمار كي ينضم إلى الفرقة الخاصة بأمرها ولهلم أرست من أجل لقمة العيش. وهناك أبدع في عرض كفاءاته الفنية في العزف على الكمان. وفي عام 1705 عاد إلى مدينة أرنستاد ليعمل عازفاً على الأورغن. كان هذا المنصب فرصة طيبة لإظهار مواهبه كعازف قدير على هذه الآلة.

رحل باخ إلى مدينة لايبزيغ في عام 1707 وتزوج هناك من ابنة عمه ماريا باربارا، وهكذا وجد الاستقرار والصفاء الروحي، وألف أسمى الموسيقى التي انتشرت بالتدريج في أنحاء ألمانيا، وغدت هذه الفترة من حياته افتتاح العصر

الذهبي للموسيقا، فظهرت فيها المقطوعة الموسيقية المتميزة بريلود وفوغ وباساكاليا.

توجه باخ بعدئذ نحو مدينة مولهاوزن، فوجد فيها ترحيباً طيباً واستعدادات لقدمه، فقد سبقته شهرته إليها. وهناك استطاع أن يقدم مقطوعاته من نوع الكانتاتا التي تتصف بالسمو الروحي والتي بلغ عددها حينذاك الثلاث والثلاثين.

استمر باخ رغم نجاحه الواسع يعزف على آلة الأورغن، وقد طرأت تبدلات كبيرة على حياته الفنية بعد أن درس النظريات الموسيقية على يد مشاهير الموسيقيين الإيطاليين، وانصرف لدراسة موسيقا فيفالدي، وفي عام 1717 كتب ما يقرب من خمسة وأربعين عملاً موسيقياً لآلة الأورغن والكورال، وعملين لآلة البيانو.

عين دوق كوتن باخ في منصب مايسترو للفرقة الموسيقية في قصره، وبذلك تبوأ مكانته اللائقة به والمستوى الفني الرفيع. مكث باخ في هذا المنصب لمدة ست سنوات حصل فيها على لقب كونسرت مايسترو. وأثناء تلك الفترة أنجبت له زوجته الأولى ماريا باربارا سبعة أطفال، وتوفيت بعد ذلك في مدينة كارسباد عام 1720. لقد هزته تلك المأساة في الأعماق ولا سيما أنه كان يعيش ظروف فنان يسعى من أجل لقمة العيش.

لعل أهم الأسباب التي دعت باخ للزواج مرة ثانية هو رغبته بالخروج من تلك الوحدة والحزن، فتزوج من المغنية المشهورة آنذاك آنا ماجدالينا. وقد أعجب بها فنانة ساطعة ولمواهبها وقابلياتها الفنية، وعاش معها فترة سعيدة أنجبت له فيها ثلاثة عشر طفلاً.

خلال هذه الفترة استكمل باخ تأليف كونشرتات

براندنبورغ وعددها ستة، وتعدُّ آية في الإبداع من حيث
القالب الموسيقي والأثر الذي تتركه في النفوس. وتجدر
الإشارة إلى أن السادسة منها تتضمن لحناً يسمو بالنفوس إلى
الذرا تؤديه آلة موسيقية ظهرت في ذلك الحين وهي من
مجموعة الكمان ذات صوت منخفض تدعى فيولا دي غامبا
يضعها العازف على ركبتيه أثناء العزف عليها. وقد لجأ باخ
إلى هذه الآلة ذات الصوت الساحر العميق مرات عديدة
وأدخل صوتها في مقطوعات موسيقية عديدة منفردة أو
مشتركة. وأكمل أيضاً في هذه الفترة الجزء الأول من كتابه
الهام (نظام الكلافير المعدل) وأتبعه بالجزء الثاني عام
1740.

تسلم باخ منصب عازف أورغن خليفة للعازف راينكن
الذي استمع إلى عزف باخ لمقطوعة بعنوان "نافورات بابل"
وعندما انتهت هذه المقطوعة وهي من نوع الكورال قال
راينكن اعتقدت أن الفن قد مات ولكنني كنت على خطأ.

التحق باخ بمدينة لايبزيغ، وعين في منصب رئيس الجوقة
في كنيسة القديس توماس فكان له فيها ما أراد من إبداع،
فألف خمسة عشر عملاً في فن الكونتربنط بعنوان "مبتكرات
آلة البيانو" من أجل إتقان خفة الأصابع بتقنية فنية عالية
وبناء ذوقي لصوتين كما أنهى خمسة عشر عملاً موسيقياً
لثلاثة أصوات، إلى جانب مائتين وثمانية أعمال من نوع
"الكانتاتا". أضف إلى ذلك عمله في أربع كنائس لخدمة الدين
والموسيقا. من هذا المنطلق توصلت عبقريته الفائقة إلى
مستوى عال في الخلق والإبداع في تأليف ملاحم دينية على
أساس النظام الباروكي، نسبة لذلك العصر، تجلت بالتناسق
والتكامل الفني الرفيع المستوى، منها ملحمة دينية بعنوان
"آلام السيد المسيح وفق القديس يوحنا"، استمر بعدها في

خلق الجديد من الألحان السماوية وقدم ملحمة دينية ثانية تفوقت على الأولى في الإحساس بالخشوع الذي تفرضه على مستمعها، وأسماها "آلام السيد المسيح وفق القديس متى"، وكان ذلك عام 1729.

إن مجرد الاستماع إلى تلك الألحان المنتقاة في مواضيع متباينة يقودنا إلى إدراك القوة والقدرة التي بذلها باخ، وخصوصاً لدى تأليفه "القداس العظيم" من مقام سي صغير الذي يعد ركناً هاماً في صرح الموسيقى، وهو في ذلك يبرهن على حصيلة فنية ضخمة منتقاة من تجاربه ومشاهداته في مدن كاسل وكارلباد وبوتسدام.

حقق باخ علاقة متينة في قصر درسدن الملكي، ودخل القصر معززاً مكرماً كعقبوري لامع انتشرت أنغامه الموسيقية في أرجاء القصر. وزاد في إعجاب الملك بهذه الأنغام أنها زاخرة بالمعاني والألفاظ المؤثرة.

اختلف الباحثون في أمر إحصاء الأطفال الذين أنجبهم الموسيقي باخ من البنين والبنات من كلتا الزوجتين (ماريا باربارا وأنا ماغدالينا)، وإن عددهم تجاوز العشرين طفلاً، ولكن الحقيقة الهامة أن أربعة منهم أصبحوا موسيقيين مجيدين وعدّوا بحق في مصاف الموسيقيين العالميين وهم:

- 1- ولهم فريدمان باخ 1710-1784.
- 2- كارل إيمانويل باخ 1714-1788.
- 3- يوهان فردريك باخ 1732-1795.
- 4- يوهان كريستيان باخ 1735-1782.

كان لهؤلاء الأبناء ملكة التركيز في استيعاب فنون الموسيقى ولهم آثار موسيقية مخلدة في مجالي السمفوني

والكونشرتو. وقد تعاقبت أفراد تلك الشلة الفنية واحتلت مكان الصدارة بعد زوال عهد الموسيقي العظيم باخ الأب الذي عايش أحداث ظروف قاسية من الفاقة والحرمان، إضافة لما أصابه من إجهاد لعينه في عام 1748 سبب له جروحاً نفسية بالغة، إذ بدأت آثار ضعف البصر تظهر نتيجة مواظبته المستمرة على كتابة المدونات الموسيقية مستعيناً بضوء الشمعة. ويروى عنه أنه طلب من قيم القصر أن يعيره كتاباً من المكتبة في فن الموسيقى وتأليفها فأبى، فدخل باخ مكتبة القصر ليلاً ونسخ الكتاب على ضوء القمر.

أجريت لباخ عملية جراحية في عينيه قام بها الجراح التابع للملك جورج الثالث ولكنها كانت فاشلة. وتعايش باخ مع حياة الظلام حتى آخر حياته متابعاً نشاطه الفني حتى توفي عام 1750 وقد أصدر البلاط الملكي وقتئذ خبر تأبينه تحت عنوان: وفاة باخ ((..انتقلت إلى جوار ربها روح السيد يوهان سيباستيان باخ أستاذ التأليف الموسيقي المقتدر والمباسترو البارع والمدرس القدير في مدرسة سان توماس وعازف بيانو القصر الجليل. إن جلاله ملك بولونيا وسكسونيا يعبر بمزيد من الأسى والحزن عن فقدان هذا الفنان العظيم..)). ووري جثمان باخ التراب حسب التقاليد المسيحية.

لعل باخ الموسيقي الورع العظيم من أعظم الشخصيات الموسيقية التي عرفها التاريخ في ذلك العهد بفضل موسيقاه المؤلفة بالصياغة الموسيقية ذات القدسية والجلال. وقد وصلت موسيقا عصر الباروك بفضلها إلى قمة الازدهار، كما وصلت بعده الموسيقا الكلاسيكية إلى مستوى عال في خطوات طويلة خلاقية، وعدت ذات هدف رئيسي بصفة موازية ما بين قدسية الموسيقا بروحها الطاهرة وغرابتها في المضمون، إذ إننا نتحسس ذلك في كونشرتاته وفي موسيقاه

الكنائسية التي امتازت بالعمق المعبر وقوة البناء الفني والألحان السماوية.

لقد توصل الموسيقي باخ في مجال فن الفوغ إلى مستوى عال تقرباً من الخالق العظيم وتبجيله، كما نرى في "القداس العظيم من مقام سي صغير"، إذ تروي النغمات فيه حكايات في إسهاب زخم مشحون بالعواطف الإنسانية المقدسة. وانطلاقاً من هذه الحقيقة، فقد أبدع باخ في إنتاجه الموسيقي والغنائي إبداعاً عظيماً اتصف بالقوة الفنية. ولا يفوتنا أن نذكر إبداعه المقطع الغنائي الأريا حسب الأسلوب النابوليتاني الإيطالي ذي النغم الفني الذواق، سواءً أكان روحياً أم غربياً صرفاً، كفن إلهي ينسجم مع الأسلوب الكونتربنطي القديم والهارموني.

كانت موسيقا باخ قوية بلغت فيها القوة البوليفونية المركزة والميلودية الفنية مستوى عالياً، ونجحت في التعبير عن العواطف من نقطة انطلاق فكرة اللحن إلى امتداد على الطريق نفسه بروح ألمانية أصيلة مطبوعة بثقافته الإيطالية.

جمع باخ في فنه خلاصة جهد المفكرين الموسيقيين، وبلغت أعماله قمة العظمة والجودة الفنية الخالدة في ألحان الكائنات والتي تعد بصفة خاصة موضوعاً جديراً بالدراسة والإعجاب. كانت أناشيده الدينية تقوم على أساس متين من الألحان والأناشيد أظهر فيها إحساسه العميق بارزاً في تحولات ذات نغمات قدسية.

بعد وفاة الموسيقي باخ الأب في عام 1750 تبعثرت أوراق مدوناته الموسيقية على نحو مؤسف. وقد ذكرت المراجع أن باخ كتب مدونات في فترة حياته التي استمرت خمسة وستين عاماً لا تستطيع مجموعة من النساخ أن تجمعها

وتخصيه تدويناً في فترة زمنية تزيد على ذلك.

هناك رأى شعبي سائد في البلاد الأوربية بين محبي الموسيقى غير المختصين يقول أن الموسيقى العالمية تقوم على أكتاف ثلاثة من الموسيقين تبدأ أسماءهم بحرف (الباء) وهم: باخ وبيتهوفن وبراهمز.

في عام 1970 الذي صادف الذكرى المئوية الثانية لميلاد الموسيقي العظيم لودفيغ فان بيتهوفن 1770-1827 وسُمي عيد الموسيقى العالمية، أخرجت شركات التسجيلات الموسيقية أعمال معظم الموسيقين كاملة، وبضمن ذلك أعمال بيتهوفن الذي احتفل بذكراه حينئذ مرتين، الأولى عام 1970 وهو ذكرى ميلاده والثانية عام 1977 وهي ذكرى وفاته عام 1827 بمناسبة مرور مئة وخمسين عاماً، وقد صدرت أعماله الموسيقية كاملة في ست وسبعين أسطوانة تضمها حسب أنواعها البومات بلغ عددها إثني عشر ألبوماً، وقد بيعت المجموعة في طبعتيها عن آخرها اقتناها عشاق موسيقا الموسيقي الخالد بيتهوفن.

كما لم يجانب الحظ الموسيقي العظيم باخ في عيد الموسيقى عام 1970، فقد أخرجت له شركة أسطوانات ألمانية مجموعة كاملة لأعماله الموسيقية المعروفة في أحد عشر جزءاً حسب أنواع الأعمال وبلغ عدد تلك الأسطوانات مئة وعشراً روعي في إخراجها المستوى اللائق بها، وعمل فيها متخصصون في الموسيقى وتاريخها وحسن أدائها، فكانت مفخرة إنتاج ذلك العام وكسب بها عالم الموسيقى كنزاً لا يمكن تقدير قيمته الفنية العالمية. وقد أعلن عن إخراج هذه المجموعة مسبقاً وتهافت الناس على الأكتتاب من أجل نسخة منها، وقد بيعت الطبعة عن آخرها. وكان ثمنها ثروة مالية

طبية.

قالوا في الموسيقى باخ

- **فاغنر:** إن باخ أعظم معجزة ظهرت في الوجود....
- **بيتهوفن:** إن هذا الرجل ليس باخ (وهذه الكلمة تعني الجدول أو الساقية) بل إنه بحر خضم متلاطم (هذا ما هتف به عالياً مندهشاً الموسيقي بيتهوفن عندما سمع موسيقا باخ في مطلع شبابه).
- **أ. نيومان:** كان باخ رياضي الموسيقا، وموتسارت شاعرها، وبيتهوفن فيلسوفها.

□□□

3

ملف العدد

□ يوهان سباستيان باخ

و. ر. أندرسون

ترجمة: د. محمد أنس حمادة

شجرة عائلة باخ

بدايةً لا أملك سوى أن ألقى التحية على كل فرد في أسرة باخ والتي تُعد بكل تأكيد من أكبر العائلات الموسيقية على الإطلاق.

إن سلالة عائلة باخ في معظمها- كما يمكن أن نجد في قاموس غروف Grove's للموسيقا والموسيقيين، تعود بجذورها إلى نحو سنة 1560 حين يأتي يوهان سيباستيان الأكبر، فنتناول سيرته هنا في المنتصف تقريباً (1685-1750) ثم يأتي بعده عدد يثير الدهشة من الموسيقيين الذين يحملون اسم يوهان كذا وبطريقة لافتة للنظر، لم تكن واضحة

تماماً إلا عندما بيّنها البروفسور سانفورد تيري Sanford terry المؤرخ الموسيقي البارز، والمتخصص بأعمال باخ، في كتابه طبعة جامعة أوكسفورد 1930: "باخ، المقاربة

التاريخية" Bach: The historical approach

وهنا يجب الإقرار بأن كل من يريد الكتابة عن باخ ومهما كانت كتابته بسيطة، لابد أن

يكون مديناً بالشيء الكثير للبروفسور تيري ولإضاءاته المتعددة حول هذا الموضوع.

لقد كان يعتقد أن آخر أفراد أسرة باخ توفي نحو منتصف القرن التاسع عشر، إلا أنه من الجلي الآن أن هذه السلالة لم تندثر حتى عام 1871 مشتملة على 52 سلفاً امتدوا على أربعة أجيال. ولعل ما يثير فضولنا أن نكتشف أن واحداً فقط من أولاد يوهان سباستيان باخ J.S.B. الستة استطاع أن يمتد بذريته، إلى ما بعد عام 1818، علماً بأنهم جميعاً أنجبوا أولاداً. وعندما نأتي إلى ذرية هذا الابن نجد أن فرداً واحداً منهم أنتج عملاً جيداً. أما أكثر ما يثير الدهشة فهو أن أحد الأبناء الأربعة لهذا الابن الأخير من أسرة باخ لم ينجب ذرية على الإطلاق، مع أنه تزوج مرتين. يا لهذا التفهقر الكبير الذي حدث إذا ما قورن بباخ الأكبر الذي أنجب عدداً ضخماً من الأولاد.

لقد ادعى عدد كبير من الموسيقيين الذين يحملون اسم باخ على امتداد أوروبا أنهم يتحدّرون من الأسرة العريقة الشهيرة، إلا أن البروفسور تيري استبعدهم جميعاً منها. وهكذا فبعد نحو ثلاثة قرون كاملة غطتها أسرة باخ الموسيقية التي تزوج أفرادها فيما بينهم كثيراً، قضى الفرد الأخير منهم نحبه سنة 1871، ثم انقرض من بعده كل أثر لهذه الأسرة الكبيرة.

رعاية الحديقة

كيف كان يمكن ليوهان سيباستيان أن يحول دون أن يصبح موسيقياً؟ فوالده كما والد هذا الأخير من قبله، قاد تقليد إبداع الموسيقى (وخاصة العزف على الكمان والاورغن) إضافة إلى الزواج الباكر وتنشئة أسرة كبيرة. بدوره خطأ يوهان سيباستيان على ذات الطريق وكان الصغير أحد ثمانية أطفال، فاستطاع أن يتفوق على معظم أسلافه وأولادهم العشرين ليصبح الموسيقي الأعظم، ليس بينهم فقط، بل واحداً من أعظم من عملوا بالموسيقا في العالم كله.

عاشت أسرة باخ واشتغلت ثم اندثرت في زاوية واحدة من ألمانيا، مقارنةً مع موسيقيين آخرين سافروا كثيراً، بعضهم بصفته معجزة فنية كما موتسارت وليست، وبعضهم الآخر في سبيل اكتساب الخبرة، مثل هاندل. إلا أن أفراد أسرة باخ انصرفوا إلى العناية بحديقتهم بعيداً في تلك الولايات الصغيرة التورينجيانية *Thuringian* (إن العاصمة الآن فايمر *Weimar* وهي مدينة يعرف معظم الناس ارتباطها بليست وفاغنر)، وقليلاً ما منحوا اهتماماً لما يجري في العالم بعيداً عن ذلك.

أما يوهان سيباستيان فقد تنقل وسافر فقط عندما أملى تقدّمه المهني عليه ذلك. لم يقابل هاندل قط، وياله من احتكاك مثمر كان يمكن أن يحصل عليه باخ -بعكس هاندل الذي استقرّ بيننا(*)- لو أنه عاش هنا في إنكلترا عدّة سنوات على الأقلّ. ومازلت أتساءل عمّا إذا كنّا قد قدرناه بحق. ألم يستحوذ هاندل على خيالنا القومي أكثر، وحتى إلى عهد قريب جداً،

(*) عاش هاندل في إنكلترا ومات فيها، وقد حصل على الجنسية الإنجليزية منذ عام 1726 (المحرر).

في حين بدأ باخ يشق طريقه إلى الأمام؟ ولكن دعنا لا نضع أحدهما نقيض الآخر.

لا يعدّ باخ واحداً من الرموز التاريخية المتفرّدة، فهو لم يعانِ الجوع في سكنه في العليّة، ولم ينتصر في حرب مع أعداء فاسدين، ولم يترك لنا حزمة من تلك الرسائل المثيرة التي تبوح بمشاعره، والتي تكشف دائماً عن شيء مختلف جداً عندما نستمع إلى جانب آخر مقابل للقضية. كما لم تكن له علاقات عاطفية أراد أن يخفيها أو يتباهى بها. لقد كان رجلاً محترماً رزيناً (عازف الأرغن النبيل السيد باخ) نبيلاً كما يراه معظم العاملين في الكنيسة، ذا راتب بسيط لا يصل إلى راتب نجم، بل فقط راتب لائق متوسط. وقد كان ذلك كما الآن معاشاً ضئيلاً بالنسبة لرجل نزيه يعمل في وظيفة دون اعتبار لعبقريته.

وعلى الرغم من أن حياة قلّة من الموسيقيين كانت ظاهرياً مكشوفة على نحو أوضح من حياة باخ، كما تذهب إليه الوثائق، إلا أننا لم نستطع الوصول إلى معرفة الشيء الكثير عن حياته الداخلية.

ونحن هنا لا يمكننا أن نفترض على أساس صحيح وجود أوجه خفية في فعاليات باخ. ومع أن الوثائق تخبرنا بالكثير من تفاصيل عمله وحركاته إلا أنها لا تظهر لنا حياته الكاملة. ثمة شيء واضح احتوته كل صورة رسمت لباخ هو قوّة شخصيته. لاحظ كذلك ذلك الفك وذلك الأنف البارز المنحني قليلاً. لقد كان أيضاً عصبياً وهذا ما جعله يتصارع مع نفسه ومع أساتذته أكثر من مرّة.

يميل النقاد الحدائثيون إلى التعمق في النظر. فربما يمكن أن يقوم جدال حول فكرة تقول إن الجانب العاطفي الغني في

طبيعة مؤلف عظيم قد تكون على خلاف مع مرحلة ما لا تتلاءم إلا قليلاً مع هذا الجانب كما كانت المرحلة التي عاش فيها باخ.

ولعل من غير الصواب اعتبار موسيقا باخ غير عاطفية، مع أنه لم يصل إطلاقاً إلى درجة التدفق والانفجار، إلا أنه لم يكن أبداً موسيقياً شكلياً^(*) بارداً كما جرت العادة في النظر إليه.

وهنا ينبغي الاعتراف بأن الحياة الدينية التي عاشها وعمل فيها لم تكن بحد ذاتها السبب الأهم في إنتاج موسيقا مشحونة بغزارة بالعاطفة والتصوّف، إلا أنّ هذه المميّزات وُجدت في الكثير مما كتب من موسيقا. ولكن من الصعب كما أعتقد أن يجد المرء صراعاً كبيراً أو كتباً عند باخ، رغم أنه من الأفضل أن نتذكر دائماً كم هو قليل ما نعرفه عن حياته الداخليّة.

عندما كان باخ يسأل عن تفاصيل شخصية لإنجاز كتاب عن سيرة حياته (شهدت السنوات الأخيرة بداية تعامل جيد مع كتابة التاريخ وإنجاز القواميس، إضافة إلى النشاطات ضمن نطاق الأسرة وحتى تأسيس صحيفة موسيقية صغيرة) لم يكن يعطي أحداً منها شيئاً. وقد يكون من حسن حظّي أنه لم يكن عليّ أن أكتب هذا الفصل عنه وهو على قيد الحياة.

ذكرنا السيّد إرنست نيومان Ernest Newman، المعروف بأنّه تأمل كثيراً في حياة باخ بلاييزينغ، بأنّ غوته Goethe الذي عرف هذه المدينة تماماً بعد حياة باخ دعا المدينة "باريس الصغيرة" فكل ركن من هذه المدينة المعروفة بالمرح

(*) الشكلية Formalism تعني التمسك الشديد بالأشكال الخارجية في الدين والفن... إلخ.

والظرف عرف يوهان سيباستيان باخ. إن الوثائق لا تخبرنا بشيء تقريباً حول ذلك. فهل اختفت كل الأماكن؟ أو أن باخ كان مشغولاً بالعمل وبإعالة أسرته إلى درجة لم تكن له فيها حياة أخرى على الإطلاق؟ ذلك كان التساؤل الذي طرحه السيد نيومان.

الخلفية

عندما كان باخ في سن الكفاح كان يبحث عن راحة البال، وياله من عمر قضاه باخ بما تضمّنه من قصص رهيبه عن الحروب التي استهدفت أرض باخ الأم، والخسائر بعد 30 سنة من الحروب! إضافة إلى انتهاكات الفرنسيين، والعدد غير الطبيعي من الولايات الصغيرة بما حوته من أمراء وأساقف مستأجرين.

ثمّة كتاب مفيد يصف أدب تلك الفترة في مواجهة أرضية الحياة السياسية والاجتماعية يحمل اسم "ألمانيا في القرن الثامن عشر" بقلم و. هـ. بروفورد W.H. Bruford. إن أسماء أودينارد، مالبلاكيث، راميليس تذكرنا بمعارك مالبورو في حرب الخلافة الإسبانية التي عادت بالسوء على ألمانيا. في هذه الظروف كان باخ الصغير يخطو ليصبح رجلاً. وعندما بلغ باخ السادسة عشرة نشأت مملكة بروسيا من جمهور الناخبين في براندنبورغ (وهو اسم يربطه كل محب لباخ بمجموعة الكونشرتو الشهيرة). أما عن معاصريه من الموسيقيين، فجاناب هاندل، نجد أستاذ آلة الكمان تارتيني Tartini وبرجوليسي Pergolesi، إضافة إلى الثنائي سكارلاتي Scarlatti وكوريللي Corelli في إيطاليا، وكوبران Couperin ومؤلف الأوبرا رامو Rameau في فرنسا، إضافة إلى بورسيل Purcell ولمدّة قصيرة آرن Arne. أما فيرن Wren فكان

مستمرّاً في عمله في الكنائس. كان كل من واتو Watteau، وهو غارث Hogarth وشاردن Chardin يمثل اسماً كبيراً في الفنون التشكيلية. وإلى جانب بوب Pope وسويفت Swift كان هناك درايدن Dryden الذي توفي عندما كان باخ في الخامسة عشرة. وكان كل من فولتير Voltaire وروسو Rousseau وصموئيل جونسون Samuel Johnson يشهر أسلحته العقلية، أما غولد سميث Goldsmith فقد كان يكبر في أيام باخ الأخيرة. وكان فيلدنغ في ذلك الوقت يؤلف الرواية. أما المجموعة الرائعة المكونة من هيوم Hume وغري Gray وستيل Steele وأديسون Addison فقد كانت منهمكة في العمل. وفي هذه الأثناء كان نيوتن Newton ولايبنتز Leibnitz، ولينيوس Linnaeus يجددون العلم، بينما كان كابتن كوك Captain Cook يكتسب خبرة الشباب، والمبدع بنيامين فرانكلين Benjamin Franklin يمنح الحياة والحيوية لكل شيء يلمسه، وقد تحولت نيو أمستردام في أيامه إلى نيويورك في السنوات القليلة التي سبقت مولد باخ.

لقد تمّ تشكيل الأرضية الشخصية لدى باخ كما أشرنا عبر موسيقيّ المدينة، فقد أخذه اثنان من كبار عائلة باخ إلى فايت Veit العجوز، وهو طحان يعزف على العود. وكان الابن الأكبر لفايت ليس إلاّ جدّ يوهان سيباستيان. أتى والد باخ، وكان عازف فيولا، للعيش في أيزناخ Eisenach حيث نجد فيها مركز ألمانيا في تورينجيا Thuringia التي تمثل أصل الأغاني والقصائد التي تعود للقرون الوسطى. وكان ذلك قبل نحو 14 عاماً من مولد باخ في 21 آذار/مارس 1685.

قضى باخ أياماً من حياته في مدرسة عادية (وقد كانت ذات نظام صارم يبدأ في الساعة السادسة صباحاً في الصيف، وفي الساعة السابعة بقية السنة). لقد كان يتغيّب كثيراً، بسبب

الأمراض الكثيرة التي أصابته في فترة الطفولة. وعندما بلغ التاسعة توفيت والدته، وعاش والده بعدها نحو السنة فقط وهكذا أخذ الأخ الأكبر على عاتقه مسؤولية تنشئة الأيتام الصغار. وقد تزوج أخوه جوهان كريستوف Johann Christoph عندما بلغ الرابعة والعشرين، وكان عازف أرغن متمكناً تتلمذ على يدي باخليل Pachelbel الشهير وعاش في أوردروف Ohrdruf، وهي بلدة صغيرة تبعد 30 ميلاً عن إيزناخ. وهكذا وجد الأطفال موطناً جديداً فتابعوا دراستهم الموسيقا وغيرها من المواضيع الأخرى مع أخيهم في مدرسة ثانوية محلية كانت تمثل نقلة جيدة عن تلك الموجودة في إيزناخ، وذلك لأن الدوق المستنير كان قد بدأ نظاماً جديداً للتدريس يتضمن حتى دروساً شخصية. وهكذا تعلم باخ شيئاً عن العالم الواسع من حوله، وبدأت مناهج الدراسة أفضل بعد تلقي المعرفة الدينية والكلاسيكية وبعد الموسيقا أيضاً التي أخذ باخ يتعلمها بمعدل ساعة في كل يوم. كما استحوذت الدراسات الدينية باكراً على اهتمامه فعمل بعد ذلك على جمع مكتبة جيدة عن اللاهوت.

مساعدة الذات

تضيء بعض الحكايات والنوادر جوانب عدّة من شخصية باخ. ومنها ما حكي عنه في هذا الوقت الذي يشهد على الحقيقة التي يظهرها الفحص البسيط لمخطوطاته بأنه كان يرجع إلى نفسه ويستشيرها كثيراً، إضافة إلى كونه يشتغل بجد. وعندما سأل عن سر نجاحه كان تفسيره الوحيد أنه عمل بجد.

لقد أدرك بحدسه الصحيح أنه يمكنه التعلم بأفضل ما يمكن عبر اتباع خطأ الآخرين عندما شرعوا في ذلك العمل

الساحر، وهو التأليف الموسيقي. فبدأ أولاً، كما كان يفعل مراراً بعد ذلك، بنسخ أعمال المؤلفين الموسيقيين الذين أعجب بهم. وأحياناً كان يعيد توزيع قطعة موسيقية لهم عبر مجموعة آلات مختلفة، كما هي الحال في كونشرتوات فيفالدي Vivaldi. وتروي لنا بعض الحكايات عن باخ أنه عندما رفض أخوه لسبب ما اقترابه من بعض النوتات الموسيقية التي رغب في نسخها فأقفل عليها في خزانة لها واجهة يمكن فتحها، وجد باخ وسيلة لسحب هذه النوتات، وخلال نصف سنة واظب على نسخها رويداً رويداً، وكان يعيدها إلى مكانها كل يوم.

كان باخ كما نجد في الدراسات العامة يملك ذهنًا متفتحًا، وقد تمكن كما يبدو من صنع معظم فرصه في الحياة. وكان من حسن حظه أنه لم يكن قادراً على الذهاب إلى الجامعة، مما جعل حاجته لكسب عيشه باكراً حقيقة واضحة تماماً.

اجتياز تجربة الطاحونة

بدأ بعض أهم المؤلفين الموسيقيين عملهم الموسيقي أفراداً في الكورس وهذا يعد في الحقيقة بداية ممتازة للموسيقي، إذ يستطيع إبداع الموسيقى مع الآخرين عبر أداء حي على كل الآلات، وكذلك عبر معرفة شيء ما عن المخزن العظيم للكنوز في الكورال. عندما بلغ سيباستيان الصغير الخامسة عشرة (عام 1700) كان عليه أن يعيل نفسه. وبمساعدة صديق له استطاع أن يحصل على وظيفة صبي كورس في دير ساننت مايكل في لونبرغ Lüneburg وهي بلدة تبعد نحو 200 ميل حيث كانت موسيقاً أفراد أسرة باخ الأوائل معروفة جيداً ولها مكانتها الرفيعة.

إلى جانب تطويره لمعارفه في الموسيقى الكنيسة سمع باخ في كنيسة أخرى عازف أورغن متميزاً هو بوم Böhm، الذي يبدو أنه أشعل في داخل باخ الرغبة في سماع أكبر عدد ممكن من عازفي الأورغن المتميزين، وهو ميل وشغف كان موجوداً لدى كثير من موسيقيي الكنيسة الصغار، ولكن ليس عادياً بالنسبة لتلميذ متحمس يصغي بانتباه إلى بوم في لونيبرغ... لتلميذ (ربما أثاره حديث بوم عن معلمه) لم يلبث أن سارع في الذهاب إلى هامبورغ ليستمع إلى المعلم المسن راينكين وهو يعزف في كنيسة سان كاتارين، ذلك المعلم الذي كان يعدّه الكثيرون عميد عازفي الأورغن.

لم يكن هناك من مشكلة اعترضت صبي الكورس الصغير في رحلته إلا واسطة النقل، فقد قطع 30 ميلاً سيراً على الأقدام. وكثيراً ما قام باخ بذلك كما في رحلته إلى سيل Celle التي تبعد 60 ميلاً حيث اكتسب باخ خبرة من نوع مختلف عبر سماع فرقة القصر المؤلفة من عازفين فرنسيين وعبر موسيقا فرنسية. ونجد لاحقاً أن باخ كتب بعض السويتات الفرنسية French Suites التي تؤلف مدخلاً ممتازاً للولوج إلى موسيقاه بالنسبة لعازفي البيانو. لا بد أنه اكتسب الكثير من الأفكار الطازجة من تلك الفرقة في سيل، لأن الأسلوب اللامع والمتفرد لكوبران Couperin، ومن بعده الأسلوب الفرنسي السائد، كانا مختلفين تماماً عن معظم أساليب مؤلفي موسيقا الأورغن التقليديين الذين عرفهم باخ. ورغم أن بوم Böhm كان من أوائل الذين أعجب بهم باخ فقد عكس الأسلوب الفرنسي إلى جانب الكلاسيكيات الألمانية. وإلى جانب بوم كان هناك باخليل Pachelbel، وباكستهود Buxtehude وشوتز Schütz وكثير غيرهم.

لقد كان دارجاً بين النبلاء رعاية الفنون الفرنسية، التي لم تكن تتجاوز غالباً التقليدية، دون عملية الخلق والإبداع، مما أعاق تطور الفن الألماني. كان ذلك يمثل واحداً فقط من العقبات التي اعترضت طريق الفنان في ذلك العصر، إلى جانب أن الأشخاص المتخصصين لم يكونوا يحظون بالأهمية الفائقة عموماً. وهكذا فإن نظام الإمارات الصغيرة هذا البغيض، رغم أفكاره الديمقراطية، استطاع أن يفرز نتيجة جيدة تمثلت في تنافس الحكام في نوعية ارتباطاتهم الموسيقية، فأتاحوا بذلك فرصاً كثيرة لعمل الموسيقيين، ووفروا لمؤلفي الموسيقى ليس فقط سبل عيشهم، بل كذلك فرص تجريب تأليف الموسيقى وسماع أعمالهم وهي تؤدي أداءً حياً.

خلق هذا النظام حياة موسيقية حيوية مع أنها كانت محدود. وبعضهم الآن يتمنى لو أنه يستطيع العودة بالزمن إلى تلك الفترة وعبر تعديلٍ يناسب عصرنا هذا. أما في أميركا، وخلال السنوات المزدهرة التي سبقت الحرب العالمية الأولى، فقد وجد انعكاس لذلك برعاية أصحاب الملايين لفرق الأوركسترا.

ضربة حظ

تعود الحكاية الثانية من حكايات باخ إلى فترة صبي الكورس المتنقل. ففي يوم، كما تذهب إليه الحكاية، وصل في واحدة من رحلاته على الأقدام لينال قسطاً من الراحة خارج فندق صغير. وكان يتمنى لو يستطيع الدخول ليسترخ، لكنه لا يملك المال ليفعل ذلك. لا بد أن أحداً قد لمح هذا الرجل الصغير المرهق من نافذة مفتوحة إذ رمي برأسي سمكتين

وجد بداخلهما عملة معدنية ذهبية يمكن تمييزها عموماً، وقد كانت تساوي 9 شيلنغات.

لقد كان من الطبيعي عند سماع أداء عازفين متمكنين على الأورغن أن يثير ذلك عند باخ الرغبة لكتابة موسيقا تشبه ذلك. فبدأ في ليونبرغ Lüneburg في كتابة كل ما يخطر في باله وكان ذلك بشكل أساسي تنويغات على ألحان الترانيم، أو بارتيتات كورالية Chorale partitas كما ندعوها. وكان معظمها لا يتعدى نطاق المحاولات، وذهبت واحدة أو اثنتان منها إلى أبعد من ذلك بكثير. قبل أن يتوفى مباشرة كان يكتب موسيقا من هذا النمط، إلا أنها كانت أكثر تركيزاً وأكثر عمقاً وغنى على نحو تلقائي. إلا أنه حتى في معالجاته المبكرة، إذا لم تكن الأبرك بشكل دقيق، للترنيمات الألمانية التي أحبها أو الكورالات، أظهر أنه المتفرد في صنع هذا الشكل من الموسيقا؛ فلا يمكن لأحد أن ينفذ إلى قلب باخ دون أن يعرف المقدمات الكورالية Chorale preludes. ولا بد لكل من يمكنه سماع هذه المقدمات أن يحاول بداية الحصول على الكلمات، لأن باخ يستخدم هنا طرقاً جميلة ودقيقة كثيرة في التعبير عنها بحرفية. وسيلق في ذهنه مثال عن كل فكرة توحى بالحزن أو بالطموح، وهكذا دواليك، وهذا يعد في الحقيقة جزءاً من روح الموسيقا الميرمجة. وبالمناسبة فإن بعضاً من هذه المقدمات الكورالية قد تحوّل إلى توزيعات أوركسترالية على تسجيلات في الغراموفون (وخاصة بأداء أوركسترا فيلادلفيا).

ولما كانت هذه التسجيلات مؤثرة بحق أمكننا هنا أن ننصح المتحمس لهذا النوع من الموسيقا ألا يفوت فرصة سماعها وسماع أكبر قدر ممكن من غيرها، مؤداة عبر واحد

من عازفي الأورغن المتميزين، تلك الآلة التي صُنعت هذه المؤلفات من أجلها والتي تعبر بأصدق ما يمكن عن طبيعتها، لكن صوت صبي الكورس ما لبث أن اختفى وهو في أفضل حالة من حالات التذوق الموسيقي. وقبل أن يبلغ الثامنة عشرة أصبح شخصاً زائداً عن العدد المطلوب، فراح يكتسب خبرة مفيدة خارج عمل الغناء الفعلي عبر مرافقة قائد الكورس ومساعدته وهكذا. إلا أنه كان عليه البحث عن عمل، وبعد تقديم طلب غير مجدٍ لشغور مكان عازف أورغن، حصل في عام 1703 على وظيفة عازف أورغن في فرقة الدوق في فايمر، إضافة إلى وظيفة أستاذ كورال في كنيسة حديثة في أرينشتات، وقد بلغ راتبه إضافة إلى الطعام والسكن، ما يزيد قليلاً عن 8 جنيهاً في السنة. (يقدر Otto Deutsch أن القوة الشرائية للعملة قد هبطت إلى سُبُع ما كانت عليه قبل 150 سنة. وهكذا لم يصل باخ إلى درجة من الاكتفاء حتى في أيام رخائه حيث كسب نحو 60 جنيهاً في السنة كما يقدر بحسابات هذه الأيام).

وحتى ذلك الوقت لم يكن باخ قد امتلك آلة أورغن جيدة بحق. وهنا في أرينشتات شعر بفرحة عارمة عندما أملاك آلة جديدة، مع أنه فقد آخر إحساس بالبهجة عندما كان يقوم بتحسين مواصفاتها بنفسه. وكان مثل معظم العازفين متحمساً لهذا النوع من العمل، وباخ كان عازف أورغن فطري.

شعر باخ بالتفاؤل في أرينشتات لأن واجباته الكنسية لم تحجزه طيلة اليوم وكل يوم. وإلى جانب ذلك ربما شعر بالتشاؤم لأن كل مؤلف موسيقي صغير ينبغي أن يفكر بالأكثر إثارة، بينما كانت حياته تمثل رجلاً هادئ البال لا يطمح بشعبية عريضة أو بالتسكع في أنحاء العالم. إلا أن

أرينشنتات وعبر إقامة المجال له لتطوير عظمته الخاصة والمميزة كمؤلف موسيقي لآلة الأورغن وللكنيسة وفرت له في الوقت المناسب التربة الأكثر إثماراً.

بدأ باخ بالإنتاج عبر تأليف كانتاتات إذ ترك لنا 300 من هذه الكانتاتات، إضافة لعدة قطع أورغن متقنة ومدروسة، منها التوكاتات والفوغات التي ما برحت تمثل الخبز اليومي لكل عازف أورغن قادر حتى اليوم.

كان أصعب عمل ينبغي على باخ أن يتعلمه هو كتابة الفوغ ولم يكتسب باخ تلك القدرة المميزة والرائعة دون أن يمر بعثرات كثيرة.

عندما وصلنا إلى عام 1704 كان باخ قد ألف مقطوعته التي تنتمي إلى الموسيقى التصويرية الحقيقية (المبرمجة)، وهي تمثل دعابة تصف المخاطر التي قد تثير قلق أخيه جون جاكوب، الذي كان يستعد للرحيل للالتحاق بفرقة حراس الملك السويدي. إلا أنه بمعزل عن هذه اللمسات الموحية في بريلودات الكورال لم يكن باخ علامة في إبداع الموسيقى المبرمجة إذا ما اتفقنا على أن المصطلح يعبر بدقة عن الأعمال الآلية الصرفة، رغم أن مقاطع صغيرة من أعمال معينة له على الأورغن تجعلنا نعتقد أنه كان يملك في ذهنه بعض المشاهد.

عطلة ونتائجها

الآن وبعد سنتين من الخدمة المستمرة شعر باخ بأنه بحاجة إلى عطلة. وفي سبيل ذلك وضع مخططاً كبيراً للقيام بأفضل عطلة في حياته، فذهب بعيداً أكثر من أية مرة، وزار واحداً من أساتذته وهو الأستاذ المشهور بوكستهود Buxtehude وكان عازف الأورغن في كنيسة لوبيك Lübeck

في سانت ماري لمدة نحو 40 عاماً. كانت الرحلة قرابة 200 ميل إذا ما قيست بخط مستقيم (تقع لوبك قرب شاطئ ألمانيا الشمالي) وإذا ما أخذنا بالحسبان الطرق الملتوية والمتعرجة في ذلك الوقت فلا بد أنها كانت أطول من ذلك بكثير. يبدو أن باخ خطط لأن تكون رحلة مشي موسيقية، مع بعض التوصيلات على الطريق.

سحرته لوبيك ويبدو أنه كان ثمة فرصة لنيل وظيفة بوكستهود. إلا أنه كان هناك عُرف في ذلك الوقت بأن عازف الأورغن الذي سيأتي يجب أن يقترن بابنة الرجل المتقاعد. وعلى الرغم من أن المسألة ليست واضحة تماماً إلا أنه يبدو أن الوضع العام لم يغير باخ كثيراً.

وكانت نتيجة سفره إلى لوبيك أنها عوضت عن العودة إلى الأورغن في تشرين الثاني/نوفمبر 1705 لاستلام الوظيفة ثانية من ابن عمه الذي تركه نائباً له، ولقد عاد إلى أرينشتات سيراً على الأقدام في شباط/فبراير 1706. ولك أن تتخيل حجم الوقار الذي قابله به المسؤولون في الكنيسة نتيجة خرقه المخيف لأداء واجبه جاهلين تأثير هذه الرحلة في باخ المؤلف الموسيقي. لقد كانت هذه الرحلة بمثابة البوابة التي فتحت عينه وقلبه على العالم، فلقد كانت سلطة الكنيسة مهمة اهتماماً تلقائياً بموسيقا كنيستها و باخ لم يثبت أنه يستطيع فرض النظام والانضباط (يا للميزات المختلفة التي ينبغي أن تتوفر في شخص عازف الأورغن المثالي- صفات تقنية وتخليقية وتنظيمية)، كما أنه أبدى اهتماماً ضئيلاً بالكورس، (كانت توجه له كل بضعة شهور تنبيهات)، وكذلك وضع تنويعات على الأورغن ضمن الترينيمات وهذا ما أقلق جماعة المصلين وكان فيه نوعاً من النقلة أحس بها كل عازف أورغن في أحد الأيام عندما افتنن بغنى الترينيمات

الجميلة) وهنا يزداد تعاطفي مع باخ). وجهت إلى باخ كذلك ملاحظة لأنه تغيب مرة أو مرتين خلال العظة في الكنيسة (إلا أن الموعظة ربما كانت جافة جداً، والعزف على الأورغن كما نعلم عمل شاق أيضاً). وأخيراً وليس آخراً، سمح باخ لابنة عمه (والتي كان مقدرًا له أن يتزوجها بعد سنة) أن تغني في الكورس، وكانت النساء ممنوعات من ذلك باعتبارهن كائنات خطيرة.

كان واضحاً أن المكان غير ملائم لطبيعة باخ ومزاجه، رغم أننا قد نعتقد أن سلطة الكنيسة تركت باخ متوقفاً عن العمل ثلاثة أشهر قضاها في عطلة المسروقة. إلا أن أحداً لم يجد ولو مرة واحدة الجو المثالي للعمل بوجود الكثير من الروتين المضجر الذي كثيراً ما دفعنا إلى أن نفر هارين ونتهرب من أداء الواجب مهما كلف ذلك. لا بد أن باخ شعر أن قواه بدأت تنفجر، ولقد أراد أن يؤلف الموسيقى في وقت كان عليه أن يقوم بواجبات الكنيسة وبتدريب مجموعة من أفراد الكورس من غير أن يمتلك القدرة الطبيعية (الفطرية) على ذلك. وبقدوم الصيف من ذلك العام الذي كان عليه فيه أن يعود متأخراً من لوبيك أكتشف واحداً أو اثنين من المنافذ الجيدة (لأن بعضاً من حماسته ونشاطه أصبح معروفاً الآن ولو كان ذلك محلياً على الأقل). فقرر أن يقبل وظيفة في مولهاوزن Mühlhausen. ورغم أنه لم يطلب أجراً أكبر إلا أن العمل كان أقل وطأة. ويبدو أنه كان يتقاضى أقل من السابق حقيقة إلا أن نوعية الحياة كانت أفضل بوجود بعض المتع كالشراب مثلاً. من الصعب أن نرى كيف استطاع أن يعيش مرتاحاً إلا أنه، على الرغم أنه لم يحصل أبداً على أجر مرتفع، بدا مسروراً ببيئته المتواضعة. وهنا في 17 تشرين الأول/أكتوبر 1707 وفي سن لا تناهز الثالثة والعشرين،

تزوج من ابنة عمه الصغيرة التي أزجبت بغنائها في الكنيسة
قوم أرينشتات الكرام.

في خدمة الأمير

لم توفر مولهاوزن الوسط المثالي لحياة باخ الموسيقية
وكان يعيش حتى ذلك الحين ضمن أفراد يعتنقون المذهب
الأرثوذكسي إلا أنهم هنا كانوا من نمط المتخصصين
بالإصلاح الذين ندعوهم بالمتقين^(*)، وهم صنف من
الرهبان الصارمين على نحو خاص، يخشون على دينهم من
براعة الفنان وذوقه، وهذا ما دعا أغلب الطوائف إلى رفض
باخ ومحاربتة. ولما كانوا يعارضون نمط الموسيقى الدينية
التي كانت ضرورية لتطور باخ، كان من المستحيل بالنسبة
له أن يعمل بسعادة داخل جلبة المتقين من الأرثوذكس.

وهكذا وفي خلال سنة وبعد أن كتب بعض الكانتاتات التي
أظهرت مقدرة متطورة ترك باخ ابنة عمه ووظيفة عازف
الأورغن في مولهاوزن (كان أفراد عائلة باخ كثر على نحو
واضح)، وهذه كانت بمثابة حركة جريئة باتجاه مال أفضل
ومضايقات أقل. لقد كانت مغامرة أكثر منها ووظيفة عازف
أورغن وقائد فرقة موسيقية (على الرغم من أنه لم يكن أستاذاً
كبيراً في الموسيقى وقتئذ) في فرقة جلاله الأمير المعظم في
فايمر.

كانت فايمر عاصمة يبلغ سكانها 5000 نسمة. كانت
الحركة الأفضل مادياً مما قام به قبلاً، فقد تضاعف دخله
تقريباً عما كان في مولهاوزن، وفي سنواته التسع التي
قضها هناك يخبرنا د. تيري أن أجره قد تضاعف مرة
أخرى. كان راعيه واحداً من أغنى أمراء ألمانيا وقد كرس

(*) التقوى Pietism: هي حركة دينية نشأت في ألمانيا في القرن السابع عشر،
وأكدت على دراسة الكتاب المقدس والخبرة الدينية الشخصية (المترجم).

نفسه للدين والأعمال الصالحة كما يراها. وهنا استلم باخ فرقة كورس صغيرة مكونة من 12 فرداً ليعتني بهم إضافة إلى آلة أورغن ممتازة ألف لها هنا بعضاً من أفضل أعماله ومن بينها ما نسمعه دائماً على موجات الراديو مثل الفوغ القوي الممتلئ حيوية *Fugue à la gigue*. و الأعمال التي تظهر فيها التأثيرات الجنوبية الخفيفة التي خضع لها خضوعاً أقوى من قبل في فايمر.

وهنا أيضاً عُرف لأول مرة بوصفه عازف أورغن بارز ورائع، فأقام حفلات موسيقية في المدن المجاورة. وفي إحدى هذه الحفلات أثار أداءه إعجاب أمير، فمنحه خاتماً ثميناً. وتعود إلى تلك المرحلة مقطوعة البريلود والفوغ من مقام ري *Prelude and Fugue in D* وهي واحدة من المقطوعات المميزة التي أعيد تقديمها مراراً ، وكذلك التوكاتا والفوغا من مقام ري مينور * *Toccata and Fugue in D minor* التي أدتها أوركسترا فيلادلفيا بتوزيع ستوكو فسكي فصنعت تاريخاً له على الغراموفون، ووسعت دائرة محبي باخ. ولنا أن نتخيل سعادة باخ عند تقديم تلك المقطوعات إلى جمهور حي في قصور الأمراء، أو إلى أميره على أورغن القلعة والذي يحوي 32 قدم بيدال *pedal* لتعديل درجة النغم. تعد هذه المرحلة اللحنية مرحلة قوية في فايمر. وخلال القسم الأخير من إقامته هناك أتاحت له معرفته المتزايدة بالموسيقا الدينية الإيطالية، والتي استمع إليها قليلاً في سنواته المبكرة، أن يضيف إلى أسلوبه نقاء وصفاء، إضافة إلى عمق كبير كالذي تجلّى في *Fantasia and fugue in C minor* التي وزعها يلغر أوركسترا ليا وسجلها، وفي *Passaglia and fugue in C minor*

* راجع ملحق العدد. (المحرر)

العظيمة التي أبرزته في وسط النبلاء مُجَدِّداً لشكل قديم من الموسيقى.

ومن بين أعمال باخ الأخرى التي غالباً ما تعزف في الحفلات الراقصة توزيعاته لبعض كونشرتوات الكمان للإيطالي Vivaldi التي كتبها في ذلك الوقت حيث نجد دليلاً آخر على التأثيرات الجنوبية التي خضع لها خلال ذلك الوقت من المرحلة الثانية لتجربته. لم يكن باخ يجد صعوبة في توزيع كونشرتو كتب في الأصل لأربع كمانات، أو بيانويات وأوركسترا، لأن قدرته على نسج أبعاد إضافية كانت كبيرة، وهذا ما جعله معجزة خالدة بالنسبة لنا.

نجاح واستسلام

كانت أوركسترا القصر التي عمل فيها باخ تتألف من 20 عازفاً تقريباً. وهنا اتسعت أيضاً خبرته الموسيقية، ليس فقط لأن الأوركسترا كانت وقتئذ تبدأ بالنهوض على قدميها عبر تكوينات منسجمة ومتسعة من الآلات المختلفة.

تقلد باخ منصب قائد فرقة في عام 1714 ، وكان عليه أن يؤلف شهرياً كانتاتاً وأن يكون تحت الطلب عبر تأليف مقطوعات احتفالية جديدة لأعياد الميلاد والأعراس وموسيقا ملائمة للجنازات، وهكذا دواليك...

إلا أنه لم يصل إلى طموحه بأن يصبح قائداً حقيقياً لكل الموسيقى، أي قائداً للأوركسترا Kapellmeister. وعندما أصبحت الوظيفة شاغرة في عام 1716 وتمادى الدوق في إهمال باخ والاستخفاف به، قرر باخ أن يبحث عن مجال أكثر رحابة. وربما كان يشعر بنفسه أعلى قيمة لأنه منذ عدة أشهر خلت قُبِلَ في مسابقة كبيرة للعزف مع مارشاند Marchand، وهو عازف الأورغن عند لويس الخامس عشر،

إلا أن باخ عندما وصل إلى المسابقة كان مارشاند الذي قبل المنافسة قد استسلم وأقر بهزيمته مغادراً المدينة. إذا كان ما حدث قد أسعد باخ فقد كان هناك شيء آخر أرضاه في فايمر حيث عرض عليه أمير أنهالت_كوتن أن يكون قائداً للأوركسترا فيها، فذهب إلى هناك في نهاية عام 1717.

لم يترك باخ فايمر بدون شجار. فقد كان الدوق شخصاً ذا طبيعة باردة غير ودودة، وكان واعياً تماماً لحقوقه ولا اعتماد الخاضعين له على شخصه. وحدث أن كان باخ في حالة انفعالية وطلب الإذن بالرحيل بسرعة فرفض الحاكم. وثمة تلميح في السجلات يتحدث عن مدى ما وصل إليه العداء بينهما، فهي تخبرنا أن باخ قد اعتقل في 6 تشرين الثاني/نوفمبر في قاعة العدالة بسبب إصراره العنيد على استقالته، ثم قبلت وأطلق سراحه أخيراً في 2 كانون الأول/ديسمبر بعد أن أبلغ بأنه سمح له من غير رضا بالتخلي عن منصبه.

بعد ذلك نجد باخ وقد بدأ بخدمة سيده، يرتدي زياً مميزاً. فحتى الموسيقي من أمثال باخ أو هايدن (الذي خدم الأمراء أيضاً) كان يعد فقط أحد التابعين القليلي الأجر، وقد يُعامل ببرود أو بؤد تبعاً لطبيعة الأمير.

في قصر كوتن

بلغ باخ الآن الثانية والثلاثين وكان ذا شهرة واسعة، وله ثلاثة أطفال على قيد الحياة (كان له ابنة وولدين توأمين ولدا في 1713 وعاشا لبضع ساعات فقط) إضافة إلى مدخول غير كافٍ من دون وجود إمكان للتطور في فايمر، مع الحاجة السريعة للحصول على عمل. ومن المستغرب أنه حصل على وظيفة لم تكن من ذلك النوع الذي يحتاجه إذ أتاح له

قصر كوتن نافذة على تجربة حية وجديدة، إلا أنه كان عليه بسببها أن يضع جانباً شكل إنتاجه القديم لأنه رغم أن فايمر قد حوّلت نشاطاته بقوة إلى حقول مألوفة على نحو أكبر حيث حبه الأوّل للأورغن وكانتا الكنائس، إلا أن كوتن فتحت عقله باتجاه موسيقاه الحجرية. وهنا نجد يخطّ كتابه الأوّل الخالد (48)... هذه البريلودات والفوغات للبيانو (للهاربسيكورد أو كلافيكورد كما كانت وقتها) التي وُصِفَت بأفضل وصف عندما أُطلق عليها صفة: **الميثاق القديم لعازف البيانو**. أما الميثاق الجديد فقد كانت سوناتات بينهوفن الاثني والثلاثين. ونجد كذلك السوناتات للبيانو التي تعدّ السوناتات الفرنسية منها مقدمةً جيدة لكتاباتة للبيانو، مع موسيقاه للكمان والفيولونسيل والأعمال المعروفة لدى معظم المستمعين العاديين تقريباً وهي كونشرتات براندنبرغ للأوركسترا **Brandenburg concertos**.

وهكذا دخل باخ بين عامي 1717-1723 مرحلة جديدة في إنتاجه الموسيقي تحت رعاية حاكم أصغر وأكثر وداً ولطفاً، ماهر بالغناء وفي العزف على الفيولونسيل في قصر كانت مصادره الموسيقية قليلة نوعاً ما. ومع ذلك فإن تنوّع الخبرة والانتقال من الاهتمام بالأورغن والكورس إضافة إلى متطلّبات تأليف الكانتاتا عملت على بناء ذلك الكمال المميّز في باخ الذي نعرفه. ويبدو أن هذا التغيّر الكبير كما نراه اليوم، على الرغم من أنه لم يحدث في ظروف مثالية، إلا أنه كان ضرورياً لإعطائه قوّة دافعة وزخماً في جانب آخر من التأليف الموسيقي، وهذا كان ضرورياً، ليس لتطوّره فحسب، بل لفن التأليف الموسيقي كذلك، لأن الجانب الآلي في مؤلفات باخ (بعيداً عن موسيقا الأورغن) كان يقف خلف الجانب الغنائي في الأقاليم الشمالية. كان لا بد من قوّة جديدة لدفع فن

موسيقا الحجرة، فالإيطاليون من عينة كوريللي Corelli و فيفالدي Vivaldi قاموا بالعجب على آلة الكمان التي كانت تتصارع مع عائلة آلات الفيول. وفي يدي فنانيين كبار مثل أماتي Amati وغاسبارو دا سالو Gasparo da Salo وستراديفاري Stradivari، أصبح الكمان في القرن السابع عشر آلة الإمكانيات الأكثر جمالاً وأهميّة.

ولما كان كل إنسان يميل إلى عمله الخاص، فقد كان اهتمام باخ الأساسي يتركز أولاً في الكنيسة والموسيقا الدينية، وثانياً في موسيقا البيانو (Keyboard) وعلاقتها القوية بالأورغن المشتقة ثانية من الكنيسة. إلا أن عقلة المبدع الخلاق وجد متعة كذلك في اكتشاف عالم الأوركسترا التي كانت قد تأسست وقتئذٍ، بما تحويه من أساسات وتريّة إضافة إلى آلات الأوبوا الحادة النغم، والباسون آلة النفخ الخشبية مع الترومبيتات والهورنات، من أجل التوازن في النحاسيات، مع عرض للطبول في الخلفية. مع ذلك فإنّ خيال المبدع المبتكر لم يتركز باتجاه هدف توسيع مملكة الأوركسترا بل بقبولها (كما فعل هاندل كذلك). لقد كان يبحث فيها عن تركيبات لحنية جميلة، كما نلاحظ في كونشرتات براندنبرغ الستة التي حوت مجموعات إفرادية Solo متنوّعة وضعت في مقابل الهيكل الرئيسي للفرقة.

من المستغرب أن نعلم أن القليل من موسيقاه طُبع في حياته، وهو عائد في جزء منه لجهد خاص منه باستخدام آلة نقش خاصة. أغلب كانتاتاته نشرت بعد وفاته. وفي الحقيقة يجب علينا أن نتذكّر دائماً أن شهرته كانت محدودة جداً.

وكما يعلق السير دونالد توفى Sir Donald Tovey فإن إلغاء باخ وهاندل كان سيعني لمحبي الموسيقى غياب منافس بونوشيني Bonocini الناجح، وغياب تلميذ موهوب إلا أنه

مغمور ذو شهرة محلية في لايبزغ". باخ في كوتن استمتع في كتابة العديد من الكانتاتات لمناسبات كبيرة مثل عيد ميلاد أميره أو أعراس بعض الأشخاص المهمين.

بدا وكان سنوات كوتن مرّت بهدوء وسرعة. وفي إحدى رحلاته القصيرة مع الأمير والتي كانت ممتعة بحق، عاد باخ ليجد أن زوجته قد توفيت بعد مرض قصير جداً ودُفنت قبل أن يصله الخبر ويعود. كانت حياتهما سعيدة معاً على الرغم من التآرجح فيها. ولا بدّ أنها كانت، مثل زوجته الثانية، مدبرةً مدهشة لتربّي أربعة أطفال (من سبعة حملتهم) بوجود مدخول صغير كمدخول باخ.

إلى جانب التوأمين اللذين ذكرناهما واللذين عاشا فترة بسيطة، كان له ولد آخر وُلد في 1718 وعاش نحو سنة فقط. وكان أكبر أولاده الأربعة الذين بقوا على قيد الحياة لا يتجاوز الثانية عشرة في ذلك الوقت. ومن بين الثلاثة الباقين قُدّر لويلهم فريدمان *Wilhelm Friedeman* وكارل فيليب ايمانويل *Carl Philipp Emanuel* أن يصبحا موسيقيين مشهورين ويبقيا على قيد الحياة بعد وفاة باخ.

الحب الكبير لأننا ماغدالينا

كان ذلك في عام 1721 عندما تزوج باخ زوجته الثانية التي تبلغ 20 سنة، وهي ابنة عازف البلدة أنا ماغدالينا التي ربّت أولاده الثلاثة عشر في فترات الراحة من تدبير البيت. وقد تعلمت الموسيقى على يدي زوجها، وكانت تنسخ له أعماله أو توجّه الأطفال إليها. وقد توفيت للأسف في حال قريبة من الفقر. وكانت تعيش على صدقات بلدة صغيرة حتى عام 1760، وبعد 10 سنوات من وفاة زوجها.

وقبل زواج باخ الثاني كما لاحظنا كان قد دخل في فترة ممتازة من التأليف الموسيقي. في كوتن، وخلال سنواته الستة هناك، حصل على خبرات ممتازة كان لها الأثر الفعّال في تكوين شخصيته. فلقد زار ثانية واحداً من أساتذته وهو رينكن Reinken الذي كان قد بلغ مئة عام، وقد ظهر ليسمع تلميذه في حفلة موسيقية تضمّنت مثلاً على فن أصبح نادراً في هذه الأيام، وهو فن الإرتجالُ Extemporization وهو إبداع الموسيقي في شكل جديد ضمن موضوع محدّد. يُقال بأن رينكن قد عبّر عن مباركته لهذا العرض الموسيقي بالكلمات التالية: ((...كنت أظن أنّ هذا الفنّ قد اندثر؛ إلا أنني أرى أنه لا يزال على قيد الحياة في روحك...)).

سنتح لباخ في ذلك الوقت (عام 1720) فرصة وظيفة منسية في هامبورغ حيث عاش رينكن. وعلى الرغم من السند القوي الذي كان لباخ، فقد حصل على الوظيفة من كان له دعم سياسي شرفي، بغض النظر عن القدرة الموسيقية. فبقي باخ في كوتن. ربما كان ذلك جيداً، إذ ظل مستمراً في إنتاج موسيقا الحجرة والموسيقا الأوركستراية. علينا أن نتذكر أنه كان لباخ الكثير من المنافسين، وربما أقرّ عدد قليل من الناس بأنه كان الأفضل في زمنه، ولكن بعض المنافسين كانوا مفضّلين عليه. قليل منا يعرف تيليمان Telemann الذي كان يُعدُّ بكل تقدير واحترام في منزلة أعلى من باخ، إلا أن أعماله بعد جيل واحد من حياته قليلاً ما تُذكر.

يعود إلى مرحلة 1720 مجموعة ست سوناتات للكمان المنفرد Sonatas for Solo violin ، ويمكننا هنا أن نحكم على ما يمكن حدوثه لعمل أستاذ في الموسيقى حين نسمع هذه الأعمال بعد نحو قرن من تأليفها (إذ قام مندلسون باكتشاف باخ بعد العثور على مخطوطات هذه السوناتات، التي خطّها أنا

ماغدالينا، في كومة من الأوراق القديمة في بطرسبرغ كانت مخصّصة لمحل لبيع الزبدة). كان باخ ذاته، كما نذكر، عازف كمان وقد أمضى بعض الوقت في الأوركسترا. وفي هذه الفترة أيضاً ألف باخ بعض السوناتات للكمّان والبيانو التي نجد فيها ذلك النمط من التعبير الذي يدخل عميقاً في الروح، والذي يعبر عنه أفضل تعبير، وهو ما يطلق عليه الألمان اسم Innig.

كتب باخ أيضاً لابنه ولهم فريدمان ذي السنوات التسع مجموعة من المقطوعات نعرفها باسم Clavier-Büchlein (الكتاب الصغير للبيانو)، وقد بين فيها كيف يتم عزف الموسيقى بطرق ساعدت كثيراً في تطوير التقنية العامة في العزف على البيانو. ومما يثير الفضول أنه في أيامه المبكرة كانت الأصابع الثلاثة الوسطى تقوم بأغلب العمل تقريباً، وكان الإصبع الصغير قليلاً ما يستخدم بالنسبة للأصابع الأخرى، أما الإبهام فأندرها جميعاً لأنه كان الأقصر. في هذه الأيام نحني الأصابع الأربعة حتى رؤوسها وبضمنها الإبهام في خط مستقيم فبذلك تكون كلها ملائمة وسهلة الاستعمال. المنطق في هذه الطريقة يبدو جلياً تماماً حتى أننا نستغرب كيف لم يخطر ببال العازفين من قبل. كانت ملامس آلات الكيبورد ذات الأوتار المبكرة (بعيداً عن الأورغن) خفيفة جداً، فوفرت بذلك سهولة كبيرة حتى في ظل الاستخدام المحدود للإصبعين الخارجيين. ولما لم يكن في الإمكان المحافظة على اللحن فلم يكن ثمة حاجة تُرجى من إدغام النوتات الموسيقية، فما على المرء سوى التحرك بسرعة فتساعد السرعة، إضافة إلى الزخرفة اللحنية، في إعطاء بعض الإحساس بالاستمرار. إلا أن استمرار القوة الحقيقية إضافة إلى تباين لون النغم بضغط الأصابع كانا مستحيلين،

مما جعل الناس يعودون أنفسهم على الطريقة الجيدة التي أتاحتها الآلات ذات المفاتيح. كان باخ إذن من الأشخاص اللذين وضعوا نظاماً أفضل في العزف (إلى جانب باخ كان هناك المؤلف الفرنسي كوبران Couperin وقد سمعه باخ لأول مرة في سيل) عبر استخدام حر للإبهام ليحمله يعمل تحت بنية الأصابع ويؤدي كفرد أساسي في العائلة بدلاً من اعتباره إصبعاً قصيراً عاطلاً.

المشروع من خلال مجموعة الـ 48 بريلود وفوغ للبيانو

المعدل

ظهر باخ المجدد ثانية في عام 1720 عبر الطريقة التي نعرفها جميعاً في مجموعته العظيمة المؤلف من 48 بريلود وفوغ المؤلف في كل المفاتيح أو المقامات تحت عنوان الكيبورد المعدل *Das Wohl Temperierte Clavier*. ولماذا المعدل؟... حسناً كانت الطريقة القديمة في دوزان الكيبورد في زمن باخ وحتى لفترة طويلة بعده تركز على نظام (إذا ما أردنا صياغته باختصار بعيداً عن التقنية قدر الإمكان) يترك بعض المفاتيح مدوزنة إلى درجة محددة، والبعض خلاف ذلك. أيّد باخ إجراء تعديل بسيط، مما جعل الموسيقى في كل مفتاح مرضية على حد سواء، وبالرغم من أن الدوزان الجديد غير مضبوط تماماً من الناحية الحسابية، إلا أنه أصبح اليوم مألوفاً تماماً. وكان باخ قد أظهر ما يعنيه بالارتجال على الأورغن عبر النقلات السريعة من مفتاح أو مقام إلى آخر. وغالباً ما كانت الحركات سريعة لمفتاح بعيد بحيث لم يكن يلاحظ الطبيعة الدقيقة للانتقال. وكان المستمع يدهش فجأة حين يجد نفسه في مفتاح أبعد عن الذي بدأ به أكثر مما كان يتخيل.

إن المميّزات الأصلية في كتاب "48" (صدر الكتاب الأول عام 1722 متضمناً 24 مقطوعة فقط مبيّنة على كل المقامات أو المفاتيح. أما الجزء الثاني فصدر عام 1744) دفعت الناس إلى الرغبة في عزفها. ويقول باخ هنا أنه إذا أراد الناس أن يعزفوا تلك القطع فعليهم أن يجعلوا آلاتهم مضبوطة كما أراد هو. وبهذا يكون باخ قد أصاب هدفين جيدين في آن واحد. في هذه المؤلفات يعمل باخ ثانية على مجموعة من المشاعر والأمزجة. وليست الفوغات هي الوحيدة التي حوت تنوعاً هائلاً في الأساليب (بعيداً عن كونها تخضع لشكل صارم كما يعتقد بعضهم، فقد كانت الأكثر تحرراً بحيث تؤلف أسلوباً إبداعياً أكثر من كونها شكلاً في الحقيقة) بل قدمت البريلودات كذلك طيفاً مدهشاً من التعبيرات القصيرة تقود إلى سعادة لا حدود لها ضمن خيال وشكل أكثر رحابة. إن الفكرة التي تفيد أن الفوغات باهتة ومملّة لا تزال موجودة، إلا أن قضاء بضعة أيام مع كتاب "48" مع وجود أذنين تسمعه، سوف يبّد هذا الشعور تماماً.

يحتوي كتاب الـ "48" على أنواع كثيرة من الأفكار والمشاعر، إلا أن العاطفية هي الوحيدة المفقودة. وهنا نستشهد بالموسيقي الكنسي العظيم الذي عمل بثبات لا يعرف الاستسلام في سبيل إحياء باخ، وهو صاموئيل ويزلي Samuel Wesley الذي أطلق على الفوغ من مقام مي ماجور في الكتاب الثاني من "48" توصيف: القديسون في المجد. إن صفاء الفوغ المحبّب يجعل الاسم شديد الملاءمة وكثير من الناس يفضلون استعماله. يعدّ هذا واحداً من الأمثلة التي لا نجد فيها إعاقة بل مساعدة في سبيل السماح للصورة الذهنية أو إحياء النفس بأن تلوّن قطعة لا تحمل عنواناً لها. فمن منا يمكن أن يعرف شيئاً عن الصور التي كانت تجول في ذهن

باخ عندما كان يدوّن هذه الأعمال؟ ستجد كل الأساليب جنباً إلى جنب في كتاب ال 48 كما الوقار الناضج في رقم 4 من الكتاب الأول على سبيل المثال والأبهة والاحتفالات كنوع آخر في رقم 5 ، أما القطعة التي تلي "القديسون" في الكتاب الثاني فتمثل قطعة تعبر عن مارش عسكري مبهج. ولعلّه من الجميل أن ندعو ال "48" بالميثاق أو العهد، لأنه لا يختبر فقط إيمان باخ بأسلوب تلحيني أصبح الآن مألوفاً (رغم أنه كان يُعد برأي بعضهم شيئاً جديداً وخطيراً) إلا أنه أيضاً يختبر الإيمان بقدره الموسيقا المنسوجة على إثارتنا وإسعادنا.

جامع الكونشرتو الوقور

تعود كونشرتات براندنبرغ الذائعة الصيت إلى المرحلة المتوسطة من فترة إقامته في كوتن. وخلال رحلات باخ القصيرة وزياراته إلى المراكز الأخرى التقى مصادفة أميراً آخر من الأمراء الكثر المحبين للموسيقا وهو مارك غراف براندنبرغ *Markgraf of Brandenburg*. وعلى أساس المصطلحات المعاصرة يمكن عدّه هاوياً للكونشرتو.

لعب مارك دوراً هاماً في رعاية عدد من المؤلفين الموسيقيين الذين دعاهم ليكتبوا أعمالاً خاصّة له. لقد كانت استجابة باخ للدعوة قوية، فكتب ستة كونشرتات وأهداها إلى الأمير معنونة بالفرنسية بتواضع شديد، كونه أصبح موسيقياً تحت رعايته، معرّجاً على موهبته المتواضعة. ومما جاء في الإهداء أنه ((.. إضافة إلى الذوق الرفيع والراقي لفخامته أتوسّل ألا أحاسب على عيوبه الكبيرة، وأرجو أن يتم أخذها في إطار الاحترام الكبير لشخصي كمؤلف موسيقي. ليحفظ الله فضله تجاهي وليقتنع بأنني لا أملك في قلبي أكبر من

رغبتي في خدمتكم بحماسة منقطعة النظير يا سيدي المونسنيور(*) صاحب الفخامة الملكية.. خادمكم المتواضع المطيع J.S.B ..).

إن هذا الخطاب نموذجي للروح الإقطاعية؛ إلا أنه لا يليق بروح باخ. ربما لجأ باخ إلى أقصى درجات التملق التي تحط من قدره بوصفه صيغة متوقعة أكثر منه اعتقاداً روحياً بحكم الأمير الراقى وعيوبه الشخصية.

إلا أن التواضع الحقيقي كان صفة مميزة ومعروفة عن باخ. وبالنسبة للباقي فقد كان علي باخ أن يعمل وفقاً للعمر الذي وجد نفسه فيه. لم يكن غنياً على الإطلاق، وقد كان مستوى الاستقلالية في القرن الثامن عشر مرتفعاً، لذلك فقد كان عدد الذين كانوا يستطيعون الوصول إلى الاستقلالية ضئيلاً جداً. كنت أتمنى لو تأكدنا ما إذا كان مارك غرافت قد دفع جيداً، أو حتى استحقّ المجاملات على الأقل. إننا لا نملك معلومات عن الدرجة التي قدّر بها الكونشترات؛ إلا أننا نعرف أن ذريته التي خلفته قدرتها بنحو 5 بنسات لكل قطعة، وكان ذلك عندما جرى جرد لمجموعة مارك غرافت بعد موته، إذ إن موسيقا باخ لم تقدم حتى تحت اسمه بل تكومت مع أعداد أخرى من الكونشترات. وعلى الرغم من أننا نقدر أن قيمة المال كانت أكبر بكثير في عام 1734، ونقدر أن 5 بنسات تساوي نصف كرون، أو لنكون كريمين تساوي 3 شيلينغات، إلا أن ذلك لا يمنح القيمة الصحيحة لكونشرتو براندنبرغ.

(*) **monseigneur** المونسنيور: لقب تشريفي فرنسي يطلق على الأمراء والأساقفة وغيرهم من ذوي المكانة الاجتماعية.

وتعود إلى هذه المرحلة أيضاً سويتات الأوركسترا الأربعة. لقد بقيت هذه الأعمال في سبات لأجيال بعد وفاة باخ حتى عام 1853 بعد أن عمل مندلسون بجد ليُجعل باخ معروفاً حين أُعيد نشرها. وبعد زواجه بقليل قام باخ بتأليف عدد قليل من المقطوعات ليُعلم زوجته كيف تعزف على الهاربسيكورد. لقد تم استعمال كتاب *Anna Magdalena's Clavier Book* لتتقيف العديد من الطلاب في ذلك الوقت الذي خصصت فيه أنا جزءاً من وقت عملها في المنزل والأطفال وبدأت بالتّمرن على البيانو وجلس جوهان سيباستيان بجانبها ليقود أصابعها بكل حنان ورقة.

عَود إلى حَبّه الأوّل

بعد ذلك مباشرة بدأ أن باخ شعر بالانجذاب ثانية إلى عمل الكنيسة بعد أن منعتَه الفترة التي قضّاها في كوتن من القيام به، وبعد أن بدأ له أيضاً أن أميره كان يفكر في زوجة جديدة أكثر من الموسيقا (وربما كانت الموسيقا لا تعني شيئاً بالنسبة له). سنحت لباخ فرصة للذهاب إلى لايبزغ، تلك المدينة الكبيرة ذات الثلاثين ألف نسمة، وبالتحديد إلى كنيسة سانت توماس. وعلى الرغم من أن ذلك بدأ وكأنه خطوة إلى الوراء باستبدال اللقب الكبير **قائد أوركسترا** بلقب آخر **قائد فرقة الكورال في الكنيسة** مع كل ما يحمله هذا من احتمالات أن يُقيّد ويُعاق في شخص كاهن أو لجنة، إضافة إلى القوانين الصارمة إلى حد ما (ذلك القانون الذي يقضي بأنّه يجب ألا يترك المدينة بدون الحصول على إذن من الحاكم) إلا أنه رأى أن وجود صبيان الكورال تحت يديه ثانية سيوفر تعليماً أفضل لهم، وسيكون بمقدوره أن يحافظ على زيارات عمل قصيرة إلى كوتن أو أي مكان آخر. وبعد فترة تردّد قصيرة دخل الوظيفة حين أُجري له اختبار تفوق فيه على كوهنو

المميز Kuhnau الذي نتذكره جيداً في بعض الأمثلة الساحرة من الموسيقى المبرمجة المبكرة مثل سوناتات الكتاب المقدس Bible Sonatas. وهكذا في أيار/مايو 1723 استقرّ باخ في الوظيفة التي بقي فيها إلى حين موته. ونجد هنا بدايةً مرحلته العظيمة في إبداع الموسيقى الدينية. اقتضت وظيفته بوصفه قائداً لفرقة الكورس أن لا يعزف على الأورغن، إنما أن يدرّب الأطفال على عملهم في كنيستين، (وكان يُدرّس إلى جانب الموسيقى اللغّة اللاتينية والغناء والعزف) وأن يقود فرق الكورس التي تغني مع الأوركسترا، وأن يرضي ليس فقط سلطات الكنيسة وإنما أيضاً حاكم المدينة، لأنه كان من واجبه أيضاً أن يدرّب المجتمع الموسيقي. ولسوء الحظ فقد كان هناك شيء أصعب من أداء الواجبات المهنية؛ فقد كان هناك جدال قديم حول الشخص الذي ينبغي أن يكون أستاذ الموسيقى في جوقة الترتيل في الجامعة. إن نقاشاً من هذا النوع أو ذلك كان يوجد بكثرة في حلقات الموسيقى في لايبزغ. وحتى المدرسة لم تستمر في تزويد باخ بالمادة الموسيقية الجيدة، وبعضها كان قليل الجودة، عندما ذهب إلى هناك ونشأت مشكلة في عام 1729 إذ لم يتم اختيار التلاميذ الجدد، ولم يكن باخ يتبع تماماً رأي اساتذته في المجمع الكنسي. وعن بعض موسيقي المدينة الذين عزفوا في حفلاته للأوركسترا قال باخ في السنة التالية: ((..يمنعني التعقل والتحفّظ من إظهار شيء يقرب الحقيقة حول جودتهم، فهم في جانب منهم قد تجاوزوا عملهم..)).

بلغ مدخول باخ في السنة نحو 70 جنيهاً ويعادل في أيامنا نحو 500 جنيه، معظمها يعتمد على الأجور الخاصة التي يتلقاها في الأعراس والجنازات وجزء من مال الطلاب الذين

يغنون الترانيم، وهكذا دواليك. فعندما كانت تأتي سنة خفيفة ندر فيها موت الناس كان ذلك ينعكس سلباً على باخ.

عانى باخ كذلك من كاهن أو اثنين في المدرسة كانا غير متعاطفين معه ورغم ذلك قضى باخ فترة سعيدة بين عامي 1730-1734 تحت إدارة جسنر Gesner وهو معجب به من أيام فايمر. أما الكاهن الذي خلفه فقد كان صغيراً ومستبداً.

كان يجب أن توضع الموسيقى في مكانها، وقائد فرقة الكورال في مكانه أيضاً وتنشأ نتيجة ذلك مشاكل جديدة مع السلطة. أما المجمع الكنسي فكان يميل إلى باخ وكان يراوغ ويمطط، واستطاع أن يتجنب اتخاذ قرار بشأنه. وهنا قام باخ غير خائف من أحد بأخذ قضيته إلى الملك (وكان قد لجأ إلى السلطات العليا من قبل، إلا أنه لجأ إليها الآن وهو المؤلف الموسيقي في المجمع الكنسي) ويبدو أن جلالته الحاكم إذا تعاطف مع باخ وقرّر لصالحه (كما يمكن أن نفهم) كان سيصاب بالغم فأصبح لا يقوت أية فرصة من دون أن يعوق باخ في أي مكان. كان باخ قد جاء في فترة ضعيفة من تاريخ المدرسة، ولم يكن من ذلك النوع من الرجال الذي يتّصف بالمرح ليتّحمل كل العراقيل التي كانت تعترضه في عمله. لم يملك أبداً القوة الكافية لخدمة الكنائس المتعددة. فالمال لم يكن يكفي إلا لنذر يسير لكلّ منها، وهذا كان يتم إنفاقه في الأعمال الضخمة على فرق الكورس المزدوجة؛ إضافة إلى أن العازفين في أوركسترا الكنيسة كانوا قلة وأقل كفاءة. كان باخ أحياناً يلجأ إلى استقدام المغنين بشكل أو بآخر ليعزفوا بعيد الاستنزاف الحاصل في قوة الغناء الضعيفة. من المحتمل هنا أن المجلس الكنسي قدّر الوضع عموماً أفضل مما فعل الحاكم، إلا أن باخ وفي غمرة قوته الكلية، في فترة إبداعه الكبرى، أصيب حتماً بالتعب والإرهاق من عدد العازفين

غير الكافي مع لجوئه إلى التعليم والخوض في جدالات متكررة لم تتح له فيها حساسيته البالغة أن يرى أي امتياز يحق له من دون أن يقاتل من أجله. من المحتمل أيضاً أنه قد أهمل بعضاً من واجباته، إلا أن السلطات لو استطاعت أن تقيس على نحو سليم المنزلة الرفيعة لعبقرية باخ بينهم لكان انطلق حراً في بحور التأليف الموسيقي.

لا وجود لإنسان قوي العقل ومستقيم يمكن أن يتولى وظائف باخ في لايبزغ بدون أن يصنع لنفسه الأعداء. وعندما يُضاف هذا كله إلى قوة العبقرية وإلى حقيقة أنه كان عليه أن يعاني فقد أفراد عائلته الواحد تلو الآخر، حتى بلغ عدد أطفاله سبعة فقط من أصل عشرين طفلاً مولوداً في لايبزغ، وانتهاءً بفقد حاسة البصر، نستطيع هنا أن نفهم جيداً الروح الخارقة التي لا بد أنها كانت تسكن جسده والتي أثمرت النتائج الأفضل بفضل عبقريته عندما كان يبدأ بالإبداع في ظل هذه الظروف.

كونشتراتات في البيت

إن الأطفال الذين بقوا على قيد الحياة مثلوا في معظمهم سعادة كبيرة له، فالعديد منهم أصبح مؤلفاً موسيقياً لامعاً وأحدهم وهو كارل فيليب إيمانويل كان صلة وصل قوية بين باخ وهايدن نتيجة عمله في تطوير شكل السوناتا.

كان الابن الأكبر ويلهلم فريدمان عازف بيانو ممتاز، إضافة إلى إتقانه لفن الارتجال والتأليف الموسيقي، رغم طبيعته غير المستقرة التي نغصت حياته إلى حد ما. لقد كان يملك شيئاً من قدرة والده الكبيرة في التأليف الموسيقي. أما ابن أنا ماغدالينا الأكبر جوهان كريستوف فريديريك فقد أصبح المؤلف الموسيقي في مجمع كنسي وانتقل ابنها

الأصغر جوهان كريستيان إلى لندن (لذلك يدعى باباخ اللندني) وعاش السنوات العشرين الأخيرة من حياته القصيرة فيها. أما برنارد (1715-1739) فقد كان شخصاً لا قيمة له وسط عائلة محترمة، عاش حياته مديناً وفي كسل متواصل. ورغم أن العديد من أطفاله الذين بقوا على قيد الحياة أبلوا بلاء حسناً، فقد كان من الممكن أن يكونوا سلالة أكبر من أولاد أنا ماغدالينا في لايبزغ بعد أن عاش نحو ثلاث سنوات. وعندما توفي باباخ كان قد بلغ عدد أطفاله الأحياء تسعة من أصل عشرين طفلاً ولدتهم زوجاته.

ويشير د. سانفورد تيري أنه عندما استطاع باباخ أن يؤمن بيتاً أفضل قُلت الوفيات بين أطفاله. إلا أنهم، حتى بوجود العائلة الصغيرة، كانوا قادرين على تكوين فرقة موسيقا كبيرة. ففي رسالة إلى صديق كتبها باباخ في عام 1730 قال عن أولاده ((.. إنهم موسيقيون بالفطرة وأستطيع أن أوكد لك أنني أستطيع أن أقيم حفلة موسيقية بشقيها الغنائي والآلي في أسرتي وحدها. فزوجتي تغني سويرانو بامتياز، وتتضم لها ابنتي الكبرى بشجاعة..)). لقد كانت إحدى وسائل اللهو والتسلية في العائلة الغناء المشترك لألحان متنوعة، ساهمت براعة المغنيين في تشكيلها ضمن شيء يشبه التناغم. ويبدو هذا تمريناً مذهلاً ومميزاً في ذات الوقت في يومنا هذا إلا أنه كان شائعاً قبل زمن باباخ.

لنعد الآن إلى الأعمال العظيمة التي تعود إلى المرحلة الأخيرة الطويلة من مراحل إنتاج باباخ الفني، وتتضمن أعمالاً من عينة الكانتاتا والموتيت والآلام والقداصات والتي تعد قمة بين هذا النوع من الأعمال الفنية. لقد كانت موسيقا الكنيسة

اللوثرية(*) **Lutheran** هي النار التي التهمت حياته، والتي اشتعلت نيرانها كأغنى ما يمكن في لايبزغ. لقد وقر باخ أيضاً تعاليمها الدوغماتية الحازمة فكان بذلك كل من إخلاصه وإيمانه غير قابل للزخرفة. لقد تمت كتابة الجزء الأكبر من هذا النوع من الموسيقى في مرحلة لايبزغ، وهي مجموعة تربو على 300 كانتاتا على سبيل المثال، لأنها كانت نتاج الحاجة لأعمال الكورال أسبوعاً بعد آخر؛ إذ لو لم يسع باخ إلى المحافظة على الاستمرار في تأليف القطع الجديدة طوال الوقت لم يكن لينتج بهذه السهولة الواضحة عدداً من الكانتاتات بمعدل كانتاتا كل شهرة لمدة تتجاوز عشرين عاماً، ومعظمها أعمال تحتاج لكورس ضخمة أو صغير، وألحان متعدّدة تدعمها آلات متنوعة، وترنيمات لحنية مفصلة هارمونياً حسب مستوى كل طالب حيث، كما في البريليويد، تتوافق التركيبات الهارمونية المؤثرة مع معاني الكلمات.

باخ، الكاتب الجاهز

تظهر الشخصية عند الكتابة. لقد قامت شركة ميونيخ دراوي ماسكن فير لاغ **Drei masken Verlag** بإنتاج نسخ جديدة لصورة طبق الأصل وأمانة للأعمال الكاملة لأعظم المؤلفين الموسيقيين. وكان المثال المختار من أعمال باخ كانتاتا تشع سحراً بواقعيّتها وإمكاناتها وأبعادها. يبدأ باخ هنا ببراعة ودقة، إلا أنه سرعان ما تظهر له تعديلات ضرورية؛ إذ قد يقوم أحياناً بتجول يبتعد عما صنعه سابقاً وفي أحيان أخرى يعمل فقط على مسح الفكرة الأولى بإبهامه ويكتب الفكرة الأفضل فوقها. وعندما كانت ريشته تفقد اتجاهها كانت تظهر البقع. وأتساءل هنا إذا كانت اللغة تُسمع كذلك، وكوني

(*) اللوثري **lutheran**: ذو علاقة بالمصلح الديني لوثر (1483-1546) أو بمذهبه، أو بالكنايس البروتستانتية المتمسكة بتعاليمه (المترجم).

ملاحظاً متعاطفاً مع هذه الوثائق الإنسانية فإن الكتابة تقتضي
مكوث المؤلف الموسيقي نهاية كل أسبوع ليؤلف كانتاتا ليوم
الأحد. يعطي شكل الكتابة الموسيقية وصفاً واضحاً لباخ:
فهو لم يكن أنيقاً مقارنةً مع مندلسون أو فاغنر (والأخير كان
بالتأكيد يمتلك موهبة الكتابة الموسيقية الأجل بين كل مؤلفي
الموسيقا الكبار)، بل كان رجلاً يُعمل عقله بلمح البصر، ولا
يحتاج إلى الكثير من التمحيص والتدقيق لأنه كان رجلاً
عصبياً. ينبغي علينا أن نستعين بخطاط خبير بهذه
المخطوطات المميزة التي أعادت طبعها دراي ماسكن
وفير لاغ.

توجد 4 مدونات مختلفة لقصة الآلام الباسيون*، وهي بحد
ذاتها ممتعة بحق لمحبي باخ عند المقارنة بينها. توجد فيها
أيضاً ألحان وكورس، بعضها درامي وبعضها الآخر تأملي.
إن أكثرها شيوعاً واحدة نخب أن نسمعها كثيراً من كورس
كبير جيد في عيد الفصح، وهي باسيون سانت ماثيو
(1729) والتي تليها الذائعة الصيت المروية حسب سانت
جون (1723). ويبقى أوراتوريو الميلاد (1733-1734)
من حيث المعرفة والتقدير العام في ظل قداس هاندل وذلك
لما عمله هاندل بنفسه في سبيل توطيد شعبية عمله في بلده،
إضافة إلى كون موسيقاه كما لوحظت أسهل تلقياً في البداية
من أعمال باخ، إلى جانب أنها أكثر موضوعية، وليست
معقدة تماماً. كان عمل باخ أطول وقد كُتب في ستة أجزاء،
يستخدم كل واحد منها في يوم منفصل. وهكذا فشعبية عمل
هاندل لا تعود إلى الانجاز والتسلسل الدرامي سهل المتابعة،
بل إلى الأداء المتكرر له في السنوات الأخيرة. وربما لم تكن
ثمة مشكلة في انتشار مقطوعة أوراتوريو الميلاد لباخ على

* الباسيون Passion مؤلف موسيقي مبني على رواية الإنجيل لآلام المسيح.

نحو أوسع في الكنائس، إذا قُدم جزء منها بدلاً من قداس هاندل، حتى يعتاد الناس جمالياتها الخاصّة حيث يمكن أن تحصل على شعبية مماثلة لشعبية أعمال هاندل.

هناك أيضاً أوراتوريو الفصح Easter Oratorio التي راجعها باخ مرتين (كما فعل مع موسيقا باسيون سانت جون)، وهي واحدة من علامات العظمة في قدرته على التشذيب وتقريب العمل بذلك من الكمال. كما يوجد عملٌ ثالث له أبعاد محدودة هو كانتاتا الصعود (1735-1736). وإلى جانب 6 ترانيم طويلة ثمة قداسات عديدة، الأضخم منها هو B مينور الذي يلقّب غالباً اختصاراً بقداس باخ "Bach Mass".

إن تعبير قداس لا يحمل بالأحرى المدلول نفسه في المذهب اللوثري كما في المذهب الأقدم إذ كان شكلاً مختزلاً. كان قداس B مينور (الذي تكامل عبر تكامل مهارات باخ العظيمة) مؤلفاً من عدّة أجزاء ألفت في أوقات مختلفة. بدأ ذلك بقداس لوثري معتدل ميال للقصر بعنوان كيري وغلوريا Kyrie, Gloria. وباخ في وسط صراعاته مع سلطات المدرسة عام 1733 أرسلها إلى حاكم ساكسوني مرفقة بعريضه شديدة التواضع كتلك التي عرضنا لها سابقاً كنموذج، متمنياً من الله أن يمنحه الملك موعداً كمؤلف موسيقي في المجمع الكنسي وهذا، كما اعتقد باخ، من شأنه أن يمنحه موقفاً أكثر ثباتاً بين قومه. لقد كان جلالته في ذلك الوقت مشغولاً تماماً بالتحضير للحرب، إلا أنه بارك العريضة كما رأينا في عام 1736. وبالنسبة لبعض الحركات المتبقية في هذا القداس العظيم فقد لجأ إلى ما ألف من كانتاتات (جرت العادة عند باخ على استخدام قطعة أو أكثر في أكثر من مكان إذا ما وجد ذلك ملائماً إلا أنه لم يصل إلى ما أتى على فعله هاندل في

الاقتباس من أعماله الخاصة أو أعمال غيره من المؤلفين (الموسيقيين).

ونحو عام 1738 كان قداس B مينور الكامل جاهزاً. ولعل من المفرح أن تقوم معظم فرق الكورال الكبيرة والعظيمة بنشره وأدائه فيستمع إليه ملايين الناس عدة مرات. إلا أنه ليس من نهاية لعدد الفعاليات التي تهدف إلى تأكيد الانتشار المحتمل الكبير لهذا العمل المتفرد والذي لا مثيل له في موسيقا أي من المؤلفين الموسيقيين، مما منحه أعلى درجات السمو والرفعة، إضافة إلى عمق الإلهام الكبير ومباركة الموسيقيين، وهذا موقف من الموسيقا الدينية لم يعرفه العالم قط.

طلب ملكي

إذا ما ابتعدنا قليلاً عن أعمال باخ لاحظنا واحدة من فرحاته الأخيرة العظيمة؛ إذ استجاب باخ عام 1747 لطلبات الملك فريدريك الكبير الكثيرة (حيث يخدم ابنه كارل فيليب إيمانويل) فقام برحلة إلى بوتسدام. كانت هذه الرحلة الأكثر سروراً من كل الرحلات القصيرة المتعددة التي قام بها باخ في سنواته الأخيرة طلباً منه فيها نصيحة عن آلات الأورغن، وأن يفتتح العزف بالحديث عنها في حفلات موسيقية، فعاد له ثانية اهتمامه بالبيانو والموسيقا بقوة، ولم يكن هناك حاجة ماسة لتأليف الجديد من الكانتات.

وصل باخ إلى بوتسدام قبل أن يشرع فريدريك بعزف موسيقا الحجر (كان يعزف الفلوت)، وعندما وصله الخبر هتف بقوة وأعلن بفرح: ((..سيّداتي سادتي، لقد وصل باخ العجوز..))، وطلب من الأستاذ أن يأتي على الفور قبل أن يملك الوقت لتبديل ملابسه. وبعدها عمل باخ على تجريب

كل آلات البيانو عند الملك (آلات بيانو فورتية forte-pianos التي أمدّه بها سيلبرمان Silbermann، وكان الألماني الأول الذي صنعها) عبر ارتجال هنا وهناك على لحن اقترحه الملك الهاوي، فبنى فوغاً من ستة أقسام على لحن من إبداعه. وفي اليوم التالي أخذ الملك ليجرب آلات الأورغن في بوتسدام. عندما عاد باخ إلى منزله عمل بنجاح على لحن الملك أخذاً بالحسبان كونه عازف فلوت، فضمن عمله ثلاثياً trio للفلوت والكمان والبيانو ثم أرسل هذا العرض الموسيقي إلى الملك.

لقد كان باخ طيلة حياته مجتهداً ومواظباً على نسخ موسيقاه إضافة إلى موسيقا الآخرين، وغالباً كما نظن تحت ضوء غير كاف، فبدأ بصره بالتخافت حتى ذهب تماماً. وعلى الرغم من العملية الجراحية التي أجراها له جراح شهير (وهو نفسه الذي قام بالعملية لهاندل) إلا أن شيئاً لم يتغير البتة. ولعله من الحقائق الشجية المثيرة للشفقة أنه استعاد نظره في الأيام القليلة التي سبقت موته، إلا أن الشلل قاده إلى نهاية الرحلة في 28 تموز/يوليو 1750. تم دفن باخ لسنين طويلة في ساحة كنيسة سانت جون بدون أن يُشيد له نصب تذكاري (يا للغرابة!!) واستمر هذا الحال حتى عام 1894 حين اكتشف تابوته فأدخل ثانية إلى الكنيسة.



□ باخ؛ تواريخ كبيرة وأحداث

جورج غاد

ترجمة عبد الله موازيني

- 1685** (23 آذار/مارس) ولادة يوهان سيباستيان باخ في إيزناخ في منطقة الساكس في العام الذي ولد فيه هاندل وسكارلاتي. وهو الطفل الأصغر من بين ثمانية أولاد. وكان والده يوهان أمبروزيوس **Johann Ambrosius** موسيقي مدينتي إرفورت **Erfurt** وإيزناخ **Eisenach**.
- 1695**: مات والد سيباستيان، فكفله أخوه الأكبر، وقد كان عازفاً على الأورغ... بداية التعلم الموسيقي.
- 1703** سُمِّي باخ عازفاً على الأورغ في فرقة مدينة أرنشتاد.
- 1705** سافر على قدميه من أرنشتاد إلى لوبيك **Lubeck** ليستمع إلى عازف الأورغ المشهور بيكستهود **Buxtehude**.
- 1707** - سُمِّي عازفاً للأورغ في فرقة موسيقا كنيسة ميهاوزن **Mühlhausen**.
- في 17 تشرين الأول/أكتوبر تزوج من ابنة عمه ماريا باربارا التي أنجبت له سبعة أولاد.
- 1708** أصبح موسيقي حجرة وعازف أورغ في بلاط فيمار اللوثري والورع جداً.
- 1717** عيّن في بلاط الأمير ليوبولد في كوتن. ولأن هذا

- : البلاط كان كالفاني، توجب عليه ألا يعزف على الأورغ أو يؤلف موسيقا كنسية. فكتب عدداً من المقطوعات الموسيقية التي تؤديها الآلات فقط، ومنها:
- كونسرتات براندنبورغ.
- الكتاب الأول من Clavier bien tempéré.
- الفنتازيا التلوينية وفوغ La fantaisie chromatique et fugue.
- المتتابعات الإنكليزية والفرنسية Les suites anglaises et françaises.
- 1720 وفاة زوجة باخ ماريا باربارا.
- : 1721 تزوج من أنا ماغداalina فيلكن Anna Magdaléna Wilchen التي أنجبت له 13 ولداً.
- 1723 - عين معلماً للغناء الديني في مدرسة سان توماس في مدينة ليبزيغ وكان تيليمان Télémann وغراوونر Graupner قد رفضا هذه الوظيفة.
- : - كما جرى تكليفه أيضاً بموسيقا كنيسة سان توما وسان نيكولا والجامعة. وبقي في هذا المنصب حتى وفاته.
- 1727 - نفذ "آلام السيد المسيح حسب القديس ماثيو" التي قدمها للجمهور عام 1727 بمناسبة الجمعة المقدسة.
- 1742 - نشر تنويعات غولد بيرغ التي ألفها بطلب من الكونت هيرمان كارل كيسيرلينغ.
- 1747 - زار بوتسدام بدعوة من ملك بروسيا فريديك

- : الثاني، وكان فيليب عمانوئيل، ابن سيباستيان باخ يعمل بخدمته. وهناك ارتجل مقطوعة فوغ، استمد منها مقطوعته "القربان الموسيقي" L'offrande musicale التي ألفها عند عودته إلى ليبزغ.
- 1749 كُفَّ بصر باخ بعد أن عانى فترة لا بأس بها من مرض في عينيه.
- 1750 (28 تموز/يوليو) توفي باخ بعد أن استعاد بصره فجأة قبل وفاته بعشرة أيام.

□□□

ملف العدد 5

□ عائلة باخ الموسيقية

مارك فينيال

ترجمة ديانا جيرودي

أصبح أربعة من أولاد يوهان سيباستيان باخ العشرين مؤلفين موسيقيين شهيرين وهم: ويلهلم فريدمان (1710 – 1784) و كارل فيليب إيمانويل (1714 – 1788) ابنه من زواجه الأول، ويوهان كريستوف فريدريك (1732 – 1795) ويوهان كريستيان (1735 – 1782) ولداه من زواجه الثاني.

ينتمي أبناء باخ المؤلفون الموسيقيون جمالياً وفنياً إلى جيلين مختلفين تماماً: جيل قريب نوعاً ما من جيل والده، وآخر بعيد عنه كلية. ويفسر هذا الأمر جزئياً إبداعاتهم وقدرهم ومصيرهم .

لم يعمل الأخوة باخ الأربعة معاً على الإطلاق، ولم يشكّلوا أي فرق جماعية قط؛ إذ إن الرابطة المشتركة الوحيدة التي كانت تجمعهم هي أخوتهم، وبنوتهم للرجل العظيم الذي كان والدًا لهم ومعلمًا.

تأثر الإخوة بعمق، بالتعليم الموسيقي الذي تلقّوه عن والدهم باستثناء رابعهم وأصغرهم سنًا يوهان كريستيان. فمن المعروف أنهم لم يتلقوا، من الناحية العملية، أي تعليم من سواه. كما لم يسهم أحد غيره في بناء ثقافتهم الفنية. لكن التأثير الأوضح له كان على ابنه البكر **ويلهيلم فريدمان**؛ بل يعتقد بعضهم أن هذا الأخير ما كان ليتمكن من بلوغ ما توصل إليه لولا مساعدة أبيه الكبيرة له. وقد بقي والده حتى وفاته، يعمل على تذليل الصعوبات التي تعترضه وعلى تمهيد طريق النجاح له، وعلى إعادته في تنفيذ قراراته الكبرى جميعها. ومن الجدير بالذكر أن باخ الكبير قد شرع بتاريخ 22 كانون الأول/ديسمبر من عام 1720 في تأليف مجموعة من ثلاث وستين مقطوعة للكلافسان عنوانها : **Le Clavier – Buchlein Vor Wilhelm Fiedemann** تهدف إلى تعليمه وتدريبه استخدمها ، فيما بعد ، في تعليم ابنه الثاني كارل فيليب إيمانويل الذي اعترف بذلك فذكر في سيرته الذاتية ما يلي: ((.. لم يكن لي في مجال التأليف الموسيقي و العزف على الكلافسان من أستاذ إلا والدي..)). وكتب في مقدمة المجلد الأول من مؤلفه المشهور "دراسة عن الطريقة الحقيقية في عزف الآلات ذات الملامس" (1753): ((... ليس من المستحسن تأخير الطلاب بكثير من المقطوعات السهلة. فهذا لن يجعلهم يتقدمون. وقد حقق المرحوم والدي، في هذا المجال، تجارب هامة أعطت نتائج جيدة؛ إذ أنه كان يجعل تلامذته يبدؤون على الفور بإجراء تمرينات عملية، متجاهلاً أشكال الكونتربيان وصيغته المجردة كلها. وأما الأفكار الأصلية المبتكرة فقد كان يطالب

بها منذ البداية. وكان ينصح أولئك المحرومين من الأفكار المبتكرة بأن يتخلوا نهائياً و كلياً عن التأليف الموسيقي. كما أنه لم يكن يبدأ في تدريس أبنائه أو طلابه التأليف قبل سماع أعمال لهم تشهد، برأيه، على موهبة أكيدة. وكان تعليمه يطول التأليف الموسيقي والكتابة (العمودية - هارموني والأفقية - كونترابان) كما يطول العزف على عدة آلات موسيقية ومختلف أنواع الغناء... وكل ذلك في خدمة التعبير...)).

سرعان ما أصبح ويلهيلم فريدمان و كارل فيليب إيمانويل معاونين لوالدهما في التعليم وتجهيز لوازم تنفيذ الأعمال وإعداد مواده ويشاركان في أمسياته الموسيقية التي تقيمها فرقة لبيزغ الموسيقية.

في عام 1733 عُيّن ويلهيلم فريدمان في أول وظيفة موسيقية له وهي وظيفة عازف أورغن في كنيسة سان صوفي في درسدن، شغلها طيلة 13 سنة وألف خلالها عدداً لا يُستهان به من الأعمال الموسيقية، منها سوناتات و سيمفونيات وكونشرتات وأعمال موسيقا الحجرة، لكنه بقي، رغم إبداعاته، هامشياً في العاصمة السكسونية التي كانت في ذلك الحين مغرمة بالأوبرا الإيطالية.

في السادس عشر من نيسان/ابريل 1746، قدّم ويلهيلم استقالته إلى سلطات المدينة. لم يكن رحيله هذا لنزوة طارئة أو لفكرة عابرة خطرت بباله؛ ففي اليوم ذاته، جرى توقيع مرسوم يقضي بتعيينه مديراً للموسيقا في مدينة هالي Halle مسقط رأس هاندل. مرة أخرى، لم يكن باخ الأب غريباً عن القرار الذي اتخذ لصالح ابنه البكر.

في مدينة هالي حيث كانت تسود حركة التَّقوية (حركة دينية تؤكد دراسة الكتاب المقدس و الخبرة الدينية الشخصية)، ألف ويلهيلم فريدمان جلّ إنتاجه الفني الديني: نحو عشرين كانتاتا و بعض الألحان الجماعية والألحان العادية والأناشيد الدينية. و لم يعد إلى موسيقا الآلات إلا في أواخر إقامته بهذه المدينة ... و لكن نزاعاته العديدة مع رؤسائه دفعته لتقديم استقالته من جديد، وقد حدث ذلك بتاريخ 2 أيار/مايو 1764، بعد 18 سنة من الخدمة ولكن من غير أن يكون هذه المرة قد فكر بارتباط آخر، إذ اختار الاستقلال قبل أن يفعل موتسارت ذلك بسبع عشرة سنة ... بيد أنه ندم على قراره هذا حين أحس بضغوطات الحياة و تكاليفها وبالغوز المادي، فقدم طلبات للحصول على وظائف أخرى، إلا أنه لم ينجح في ذلك و لم يحصل على أي منها، ففضى أعوامه العشرين الأخيرة في الضيق والغوز وعدم الاستقرار. تميز ويلهيلم بوصفه عازفاً مجيداً على الأورغن وهو الوحيد من بين إخوته الذي تابع على هذا الصعيد، تقليد عائلة باخ.. توفي ويلهيلم فريدمان باخ في برلين مخلفاً زوجته وابنته الوحيدة في بؤس و فقر مُدقع .

كانت شخصية كارل فيليب إيمانويل مختلفة كلية عن شخصية أخيه الكبير. فقد كان ذا تفكير مستقل، مفرط التدقيق في التفاصيل... يحرص على شق طريقه اعتماداً على نفسه وجهوده فقط. عمل كارل فيليب حتى عام 1768 عازفاً أوّل على آلة الكلافسان في بلاط فريدريك الثاني في برلين وسرعان ما كشف موهبة كبيرة ومهارة في عمله، مما جعله رائداً بل سيداً ومعلماً في موسيقا الآلات الحديثة. وبهذه الصفة وسم عصره بعمق وطبّعه بطابع خاص نوعاً ما؛ إن كان ذلك بسوناتاته لآلة موسيقية إفرادية ذات ملامس كآلة

الكلافسان، أو آلة الكلافيكورد (وهي نوع من البيانو القديم) أو البيانو- فورتة (آلة قديمة ذات ملامس تشبه البيانو)، أو عن طريق كتاباته (مقدمات، تمهيدات، رسائل ومقالات صحفية)، أو بواسطة مؤلفاته الموسيقية إذ ألف نحو خمسين مقطوعة كونشرتو لآلة ذات ملامس Clavier.

عُرف عن كارل فيليب إيمانويل تفضيله، على الدوام، صحبة الكتاب و الفلاسفة من أمثال كلوبستوك Klopstock أو ليسينغ Lessing على صحبة زملاء المهنة الموسيقيين، وبفضله تم حفظ أغلب الوثائق الأصلية لعائلة باخ. كما يؤثر عنه دفاعه الدائم والحاد عن والده. وقد ارتبط اسمه بمفهوم العبقرية البدئية الوراثية والتعبير الفردي للمشاعر، ففرض نفسه كأكبر ممثل في الموسيقا لنتيار Empfindsamkeit (وهو تيار أدبي وموسيقي يعظم الحساسية ويبجلها كرد فعل على العقلانية)، وكان يؤكد، بطيبة خاطر، مقولته الشهيرة بهذا الصدد ((..ليس بوسع الموسيقي أن يثير أي انفعال مهما قل شأنه، ما لم يكن منفعلًا، هو ذاته..)).

شغل كارل فيليب إيمانويل، منذ عام 1768 حتى وفاته، منصب مدير الموسيقا في هامبورغ، واستمر خلال هذه الفترة بكتابة موسيقا آلاتية، ومن المعروف أنه ألف في هذه المدينة الجزء الأساسي والأكبر من أعماله الدينية.

على العكس من موسيقا أخيه ويلهيلم فريدمان، نُشرت موسيقاه باتساع أثناء حياته، مما جعله يحصل على شهرة ذائعة الصيت إلى درجة أن معاصريه في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، عندما كانوا يتكلمون عن باخ، من غير ذكر اسمه الأول، كانوا يعنون بكلامهم كارل فيليب إيمانويل ...

مارس هذا المبدع تأثيراً بالغاً على هايدن و بيتهوفن اللذين كانا صاحبي رؤى و متخيلين حالمين مثله. في حين أن أخاه ويلهيلم فريدمان بقي، على العكس منه، من غير تأثير فوري، لأنه تابع طريقاً مملوءاً بالحيرة، متقطعاً غير واثق، متردداً بين أسلوب قديم فيه من التقليد أكثر مما فيه من التفكير الحقيقي، و أسلوب جديد مدروس و مُعتنى به بطريقة متلوية و متغيرة.

وأما الأخوان الآخرون اللذان يصغران أخويهما بجيل كامل واللذان عاصرا هايدن، فلم يتمتعا بالقدر نفسه من الأهمية.

كان **يوهان كريستوف فريدريك** في الثامنة عشرة من عمره، عند وفاة والده و كان أخوه يوهان كريستيان في الخامسة عشرة وبالتالي لم تكن أهمية بالغة لهما كما لم يكن تأثيره كبيراً عليهما كما كان على أخويهما الأكبرين. لكن مصير كل منهما وقدره كانا في غاية الاختلاف عن مصير الآخر وقدره. وكما حدث لأولاد الزواج الأول، نجح الثاني نجاحاً أفضل من نجاح أخيه. فقد بدا أنه أكثر إقداماً وجرأة وأوفر نصيباً من الحظ. لقد عاش يوهان كريستوف فريدريك عاش حياة متواضعة لا اضطراب أو قلق فيها. فقد عين في نهاية 1749، أي قبل عدة أشهر من وفاة والده، في بلاط الكونت دو شاومبورغ - ليب في بيكبورغ بوسنتاليا، وبقي يعمل فيه حتى وفاته. وكتب فيه عدداً لا بأس به من المؤلفات الموسيقية للألات والأصوات. ويُذكر أنه الوحيد من بين إخوته، الذي لم يترك أي "فوغ" باستثناء **Fughetta en Ut** **Majeur** للكلافير (آلة ذات ملامس) على حروف اسمه. كما أننا لا نمتلك أي مقطوعة للأورغن ألفها، علماً بأنه كان يعزف على تلك الآلة عزفاً ممتازاً. و قد نُشرت بعض

أعماله، و لكن أغلبها لم يتجاوز إطلاقاً حدود بيكبورغ، كما فقد العديد منها.

ولقد كتب عنه ألفرد إينشتاين مايلي: ((... يمثل يوهان كريستوف نموذجاً من تيار Empfindsamkeit الذي يعظم الحساسية و يجعلها على اعتبارها فعل على العقلانية، مختلفاً جداً عن نموذج فيليب إيمانويل. وهو على كل حال أكثر محدودية، يعطي لأعماله صيغة إيطالية مختلفة عن تلك التي يعطيها يوهان كريستيان الذي أثر بفضل شخصيته الأقوى وبطريقة في منتهى الوعي و الفردية، على مذهب الطيننة. كان يوهان كريستوف فريديك أقل أصالة وابتكاراً من بين الأخوة الأربعة... وهو الذي، بدلاً عن أن يحدّد الميول والأحداث و يثبتها، عمل على إنتاجها، و جعل من نفسه انعكاساً لها، علماً أن موسيقاه لم تكن أقل أهمية من موسيقا الآخرين...)).

لم يكن الصحفي المتخصص بالموسيقا كارل فريديك كريمير عادلاً معه فقد كتب عنه عام 1793، أي أثناء حياته في بيكبيرغ : ((... كان يوهان سيبياستيان باخ مثل بروتوس Brutus، عادلاً في تقديراته، حتى تلك التي تتعلق بأبنائه، وكان لديه ثلاثة منهم : كريستيان باخ، كارل فيليب، إيمانويل باخ، وفريدمان باخ ... وأنا أنحي رابعهم جانباً، لأنه لم يكن في الواقع فرداً من أسرة باخ...)).

عاش يوهان كريستيان، الذي ولد آخراً ومات قبل الجميع، مهنة غير نموذجية بالنسبة لفرد من أفراد عائلة باخ. فبعد وفاة أبيه، تدرّب على يدي كارل فيليب إيمانويل في برلين، ثم انتقل في العشرين من عمره إلى إيطاليا عام 1755 وهو الأول من آل باخ في ذلك، و ألف فيها ثلاث أوبرات

(وهو نوع لم يمارسه أحد من أسرته). و هناك تحوّل إلى الكاثوليكية ، ليس لإيمانه بها ، بل للحصول على وظيفة عازف أورغن في كاتدرائية ميلانو في بولونية الإيطالية. أصبح يوهان كريستيان مريداً للموسيقي الشهير بادر مارتيني Padre Martini ، وتلمذ على يديه وأصبح موسيقياً إيطالياً. وعلى هذا الأساس ، استدعي إلى لندن عام 1762 ، وكانت حينئذ مدينة جامعة لأجناس مختلفة ، فيها حياة اجتماعية رفيعة . أحب كريستيان تلك المدينة كثيراً وبقي على الدوام مرتبطاً بها نفسياً وعاطفياً ، وفيها التقى عام 1764 ، الطفل موتسارت ومارس عليه تأثيراً قوياً حملة طيلة حياته.

لم يكن الإخوة باخ، و كذلك أبوهم، قد غادروا ألمانيا الشمالية على الإطلاق، باستثناء إقامة قصيرة ليوهان كريستوف فريديريك في لندن عام 1778. وكان على العكس من أفراد عائلته، رجلاً شديداً القابلية للتأقلم، عبر الحدود بحمية ونشاط، وهو الوحيد بينهم الذي قطع صلته نهائياً بإرث ألمانيا الشمالية الموسيقي وعني باستمرار بملاطفة النساء والتودد إليهن وبإنشاء علاقات غرامية معهن. كما أنه كما يبدو الوحيد بينهم الذي لم يؤدِ إطلاقاً، ضمن إطار أنشطته المهنية أي عمل لأبيه..

شارك كريستيان خلال عشرين سنة بهمة ونشاط في الحياة الموسيقية والمسرحية الكثيفة للعاصمة البريطانية التي كانت من أكثر الأماكن التي تزدهر فيها الأوبرا الإيطالية في أوروبا... وهناك، نظّم، ابتداءً من عام 1765 أمسيات موسيقية للمشاركين مع الراقص كارل فريديريك آبل Karl Friedrich Abel وقادها وقدم كل يوم أربعاء أمسية موسيقية في بلاط الملكة. عمل مدرساً للأطفال الملكيين، ويعود إليه شخصياً فضل إدخال البيانو فورته Piano-Fort إلى إنكلترا.

ألف كريستيان خمس أوبرات إيطالية لمدينة لندن، واثنين
لمنهايم، وكذلك أوبرا فرنسية وحيدة لباريس عام 1779
.Amadis de Gaule

اشتهرت مقطوعات الكونشرتو التي ألفها للكلافسان أو
للبيانو فورته وسوناتاته و مقطوعاته لموسيقا الحجرة،
وسيمفونياته في جميع أنحاء أوروبا... وكان أسلوبه فيها
يتميز بالنشوة النغمية والأناقة والحسية والسهولة الظاهرية.
وكان واحداً من مبدعي الأليغرو الرخيم الذي أعاد موتسارت
استخدامه، ويُظهر مهارته الأكيدة وخبرته الواثقة.

تأثر الكثيرون بوفاة كريستوف فريديريك في لندن يوم
رأس سنة 1782، لا سيما دائنوه. وقد أثار اختفاؤه لدى
موتسارت رد فعل نادر، إذ إنه حين علم بوفاته قال: ((.لم
يعد باخ موجوداً، يالها من خسارة للموسيقا!)).

الشهرة

كان لكارل فيليب إيمانويل، الابن الوحيد من بين أولاد باخ
الأربعة، مصيرٌ ماجدٌ و نجاحٌ مستمر بعد وفاته. إذ سرعان
ما طوى النسيان ويلهيلم فريدمان، و يوهان كريستوف
فريديك، وما لبث يوهان كريستيان أن عدَّ مجردَ مبشر
وسابق لمجيء موتسارت وأزاحت سيمفونياته لتحل
سيمفونيات هايدن الذي كان يكبره بثلاث سنوات مكانها. وأما
كارل فيليب إيمانويل فقد عُنِيَ بإعداد قوائم و فهارس دقيقة
وشاملة لإنتاجه الفني كله... ولحسن حظ الأجيال أنقذت
أرملته وابنته بمعونة بعض هواة الموسيقى المتحمسين قسماً
كبيراً من إبداعاته... في برلين استمر هواة الموسيقى، بفضل
كارل فريديريك زيلتر، معلم مندلسون، حتى أعوام العشرينات
من القرن التاسع عشر، بالعناية بموسيقاه و بعزفها. ولكن

انتهى الأمر به، هو الآخر، لأن يُدفن تحت مجد هايدن و موتسارت وبيتهوفن وتحت المجد الوليد ليوهان سيباستيان. فبعد فترة طويلة نسبياً من الركود والتناسي، على الأقل فيما يتعلق بتنفيذ مؤلفات أبناء باخ، أعاد النصف الثاني من القرن العشرين اكتشافهم. وتجسّد هذا الاهتمام بالتسجيلات العديدة لمؤلفاتهم. فقد شكّل عام 1988، وهو عام الذكرى المئوية الثانية لوفاة كارل فيليب إيمانويل مرحلة حاسمة على هذا الصعيد. وفي العام الذي تلاه أعد أوجين هيلم Eugen Helm فهرس وقوائم موضوعية بأعماله، كما استفادت مؤلفات يوهان كريستيان عام 1999 من مطبوعة مماثلة أعدّها إرنست فاربورون Ernest Warburon. وأما أعمال يوهان كريستوف فريديريك فقد قام أولريتش ليسنغر Leisinger Ulrich مؤخراً بوضع فهرس لها. كما عمل بيتر وولني Peter Wollny على فهرسة مؤلفات ويلهيلم فريدمان ووضع قوائم كاملة لها أيضاً.



6

ملف العدد

□ باخ؛ صورة بلا شعر مستعار

أوليفيه بيلامي

ترجمة ديمة حوراني

منذ قرنين و نصف تماماً، توفي يوهان سيباستيان باخ في ليبزغ، مخلّفاً وراءه مجموعة أعمال في غاية الاتساع ما زالت علاماتها التضمينية الخلقية والفلسفية تدهشنا حتى الآن.

كتب النقاد الكثير عنه، تعلموا عن شخصه و موسيقاه، ولا سيما عن كانتاتاته الغنائية القدسية التي يمتزج في بعضها الروحي والمادي، ليشكّلا وحدة تجمع النقيضين، ترتفع و تسمو لتبلغ سماء الموسيقى الحقيقية.

يشكّل هذا البحث دعوة إلى تتبّع آثار هذا المبدع، عن طريق رسم صورة له، غير شائعة، تعدّل الصور التي انطبعت في أذهاننا ورسخت فيها، بفعل المؤلفات التي كتبت عنه وتأثيرها.

في قاعة التشرifications الكبيرة الواقعة في الطابق الثاني من دار البلدية القديمة بلييزغ نُظِل علينا صور معلقة على الجدران الحجرية، تمثل رؤساء البلدية و مساعديهم وقضاة البلدية، ترتسم على وجوههم العابسة إمارات العزم و الجد، ويبدون كما لو أنهم ما زالوا يسهرون على حسن سير النظام في المدينة. و في صدر القاعة، باب يفضي إلى مقصورة خلفية و على جنبه يتدلى سيف بتّار مخصص لتنفيذ عمليات الإعدام التي تجري في المدينة، وكان قد استخدم آخر مرة في قطع عنق الجندي فرانز فويزك Franz Woyzeck في ساحة المدينة، و على مرأى الشهود من سكان لبييزغ.

عندما نجتاز عتبة الباب ونعبر الممر الضيق الواقع خلفه، نمثل أمام صورة **المعلم** الذي يبدو وكأنه ينتظرنا، ماداً يده اليسرى التي تحمل كأساً مترعة بالنيبيذ.

من يستطيع أن يفسر ألغاز هذه الصورة ومعانيها؟

إنها صورة فنان له شكل طائر العنقاء الخرافي. تحت الشعر المستعار، يبدو عنق الفنان غاطساً في الثوب الأسود الذي يدلّ على منصبه ووظيفته. يتخذ باخ في هذه الصورة

وضعاً متصلباً، إذ أن الفنان الذي رسمه قد سعى لإبراز شخصيةً رسمية، علينا النظر إليها عن كثب، لنرى الوميض الذي تلمع به عيناه الرماديتان المائلتان إلى الحمرة، والشبيهتان في شكلهما ببندقيتين، والوجه المتورد بفعل الضغط الشرياني، والبدانة الواضحة. ونلاحظ شفته المتدلية ويده القوية المفتولة ولكننا نكتشف خلف كل هذه التفاصيل لمسة إنسانية في هذه اللوحة الأكاديمية التي فرضت نفسها على الأجيال التي تعاقبت بعده، وهي كما تبينتم صورة متجهمة ومنفرة، أجريت عليها لمسات تجميلية ورُسمت على نحو أخرق، كما أعيد تلوين أجزاء منها على فترات متباعدة.

ولكن لحسن الحظ هناك صورة أخرى له محفوظة بشكل أفضل في برنستون Princeton تظهره أكثر طبيعية بقليل. كما أن له ست صور أخرى، رُسمت إحداها نحو عام 1715، يبدو فيها شاباً وسيماً في الثلاثين من عمره يرتدي ثياب البلاط، بعد تعيينه مديراً للموسيقا في فيمار، ويبدو فيها جذاباً أسراً للنفوس، فخوراً واثقاً بنفسه، قادراً على لجم عنف طبيعته وتهورها بقوة ذكائه الوقاد، يتمكن بإرادته من تحقيق نوع من التوازن الصعب بين ما هو شهواني ومادي، وما هو سام وروحاني. وأما الصور الأخرى، فهي لا تعلمنا أموراً عنه، أكثر بكثير، من سابقتيها.

إن أردنا اكتناه الحقائق أكثر، استطعنا من خلال وثائق تلك الفترة، والشهادات النادرة جداً التي خلفها لنا أقرباؤه توضيح صورة باخ في أذهاننا وإظهار ملامحها: كان الفنان يتكلم بصوت خفيض تشوبه لكمة محلية ظاهرة. وقد دون بعض الكتّاب وناسخي الكتب في أوراقهم الملاحظة التالية:

((...)) كان صوته حسياً نافذاً وذا اتساع كبير، كما كانت طريقته في الغناء حسنة. وعلى المائدة، كان مدعواً نهماً، يحب المآكل اللذيذة الطيبة، ويميل إلى الإسراف نوعاً ما في الشرب. ولا يهمل، بعد انتهائه من وجبته، احتساء القهوة ثم تناول قدح من الكحول، كعادة الألمان حين ذاك. وأخيراً تدخين غليون محشو بتبغ فاخر. كان باخ قادراً على إقامة علاقات نسائية ناجحة، فمن المعروف أنه أنجب عشرين ولداً خلال 33 سنة، شهد أصغرهم النور وأبوه في السادسة والخمسين من عمره. ولكن ألا يدل إنتاجه الموسيقي الغزير والكبير، كما وكيفا، على قوة حياة وقدرة إبداع غير عاديين تعبران عن نفسيهما في جميع المجالات؟.. وهل تتوقف موسيقاه، في تموج خطوطها اللحنية، وفي سحر طابعها، وتنوع نغميتها، ولو للحظة واحدة، عن التعبير عن طبيعته الشهوانية المحبة للذات؟...)).

وأما في المجالس أو تحت سقف منزله الذي كان يشرع أبوابه للضيوف والمدعوين، فقد كان ذا بديهة حاضرة وذكاء لمّاح يقدره الظرفاء والمغرمون بالآداب والفنون لتثقافته الواسعة العميقة. كما تدل مكتبته الشخصية على شغفه بالقراءة وجمع الكتب النادرة. ونذكر هنا قول كارل فيليب: ((...)) كان الجميع يجدون حديثه في غاية الظرف والإمتاع، مفيداً غالباً وبنياً...)). وقد عُرف عنه محافظته على صداقاته واحترامه الكبير لأصدقائه الذين كان يستقبلهم بترحاب وبسماحة وبطيب خاطر ويستضيفهم بسخاء وكرم. وقد قام، في أواخر حياته بطبع بعض العطايا الموسيقية على نفقته لتقديمها لملك بروسيا ولشركة ميزلر، إلا أنه خصّ أقرباءه وأصدقاءه بأغلبها. وهذا ما أشارت إليه رسالة كان قد أرسلها إلى ابن عمه الشاب يوهان إلياس، ذكر فيها ما يلي:

((...لم أطلع إلا مئة نسخة، أرسلت أغلبها مجاناً إلى الأصدقاء المخلصين...)).

تُجمع الشهادات على صدق هذا المبدع واستقامته، وتُمدّ فنه، كما تتكلم عن دقته وصرامته، لا سيما في تعليمه لطلابه وفي تقديمه لخبراته الكبيرة. فقد كان رجلاً تربوياً ذاعت شهرته في أرجاء ألمانيا كلها، بل تجاوزتها إلى البلدان المجاورة ... ولم يكن يتساهل إطلاقاً تجاه الرداءة أو يقبل بها ... كما أنه كان جليداً في عمله دؤوباً، يعمل لساعات طويلة بلا كلل أو ملل. وكانت المهام الملقاة على عاتقه تتجاوز في كثير من الأحيان قوته وأناته، إلا أنه لم يكن ليضعف تحت وطأتها وأرزائها، ولذا كان الوقت محسوباً بدقة لديه. عُرف عن باخ نزقه وسرعة غضبه، اللذين نتجا بلا شك عن إصابته ببعض التعقيدات الدموية المرضية. إلا أن هذا النزق وذاك الغضب كانا يتجليان غالباً في حالات التقصير وعدم الكفاية والإهمال التي يُبديها أولئك المحيطون به أو الذين يعملون معه. وقد ذكر بعضهم من قبيل التندر، أنه غالباً ما كان يرمي بشعره المستعار في وجه الصبية غير المنضبطين لشدة غضبه، إلا أن هذا الأمر غير مؤكد وما هو إلا هذر كلام ومحض ادعاء ...

كان باخ يحمل سيفاً إلى جنبه، حسب عادات ذلك الزمان، ويبدو أن هذا السلاح قد مارس عليه نوعاً من التأثير الوخيم جعله يتوق أحياناً إلى القتال ويتهور إلى درجة أن إحدى الهفوات التي ارتكبها من قبيل طيش الشباب، جعلته يمثل ذات مرة أمام القضاء.

من المؤكد أن يوهان سيباستيان باخ لم يكن متساهلاً في التعبير عن تطلّبه الفنّي وهو محقّ في ذلك كل الحق، إذ أنه كان، في جميع الأحوال، حساساً، سريع الانفعال حين يتعلق

الأمر بعدم احترام سلطته ومراعاة سطوته الفنية ولا سيما حقه. وكانت الأمور في مدن أرنشتاد ومولهاوزن وفيمار ثم في كوتن قد سارت سيراً حسناً وعلى ما يرام. فقد ضمن له التقدم في فنه والارتقاء المهني المنتظم واللامع يسراً مادياً متزايداً، واحتراماً من محيطه، بالإضافة إلى احترام العارفين بالأمور والخبراء وإعجابهم. ولكن الأمور تغيرت نوعاً ما في ليبزغ، التي كان مجتمعها كثير التدرج بطبقاته، إذ كانت نظم المدينة وقواعدها الصارمة تحدّد مهامه وواجباته. وتوجب عليه أن يقاتل بكل الوسائل ليبقى سيد نفسه، متمتعاً بمزايا منصبه ومهمته، فهو لم يكن في أعين سلطات المدينة إلا مجرد معلم مدرسة يعلم الموسيقى لصبية مشاغبين قليلي التمدن، في مؤسسة لها مدير طموح لا يؤمن بما يؤمن به الموسيقار. وهذا يعني أنه لم يكن من السهل عليه المحافظة على الحد الأدنى من النظام الضروري واللزام لتأمين إعداد كانتاتاته وترتيلاته الجماعية (Motets) على نحو صحيح و مناسب.

ولكنّ باخ لحسن الحظ كان يشغل أيضاً في ليبزغ منصب مدير الموسيقى، وهو المسؤول عن الاحتفالات الموسيقية للمدينة. وقد قاد طوال 12 سنة، فرقة أوركسترا المعهد الموسيقي Musicum Collegium التي كان صديقه تيليمان Teleman شكّلها قبل وصوله إلى تلك المدينة. وكان أغلب أعضائها من أنصاف الهواة الذين يعملون في أوقات متقطعة، وتقوم بالعزف في المقاهي والحانات وفي الهواء الطلق؛ ففي ذلك الحين لم يكن يوجد للمدن بألمانيا فرق موسيقية دائمة وقاعات احتفالات موسيقية مخصصة لذلك.

قدّم باخ ما يربو على 600 أمسية موسيقية، أدار فيها كل شيء، وأمن لها جميع مستلزماتها من مواد ونسخ توزيعات

وآلات موسيقية، ونظّم أوقات التدريب (البروفات)، واهتم بتعيين المشاركين وبألعابهم المادية وبالتصفيات المالية. علماً أنه كان في الوقت نفسه يستعين بالدروس الخصوصية لكي يتمكن من تدبير أمور معاشه ومصروف منزله الكبير في مدينة الحياة فيها باهظة.

لم تكن مدينة ليزغ، وهي الثالثة في الكبر في ألمانيا، بعد برلين وهامبورغ، تضم سوى 25 ألف ساكن تقريباً. ولم يكن المرء بحاجة لأكثر من 20 دقيقة لاجتيازها من طرف إلى آخر لكنها كانت مقراً لجامعة قديمة ومشهورة جداً كما أنها تدين بشهرتها نوعاً ما، لنشاط عمليات نشر الكتب والمطبوعات فيها، ولمعارضها التجارية الهامة التي ما زالت تجتذب إليها مجموعة كبيرة من الصنادل والقوارب المسطحة المحملة بشتى أنواع البضائع. وكانت برأي الكثيرين مركزاً مشعاً للثقافة وأحد موائل الفن، ولدت فيه حركات ثقافية عديدة وجرت تحولات عميقة للأفكار والعادات. وقد عاش الموسيقار إعادة النظر في الآراء الفلسفية هذه، وكان عليه الاندماج في ذلك المجتمع وتأكيد ذاته فيه، وهو اليتيم الصغير الذي حرمه القدر من الدراسة الجامعية بصورة اعتيادية. و زاد من صعوبة الوضع تسلّم منصبه بعد العالم الكبير والمتفقه في المعارف يوهان كوهنو Johan Kuhnau، المحامي ذي النزعة الإنسانية. الذي كان أيضاً مترجماً من العبرية واليونانية، ومؤلفاً موسيقياً وعازفاً للأورغن؛ في حين أن باخ لم يكن في ذلك الحين إلا مجرد عازف لم يتلقَ إعداداً وتأهيلاً جيدين، ولم يسعفه الحظ بإجراء دراسات عالية. وزاد الطين بلة أن أسياد المدينة كانوا يشعرونه بذلك أحياناً، ومن هنا أتت حاجته المستمرة لأن يعترف الآخرون به، ورغبته الملحة في نشر نشاطه في الحقل المغلق عليه وعلى أمثاله،

ألا وهو الجامعة الموقرة، لكنه فشل في ذلك. وقد سبب هذا الفشل جرحاً نازفاً عميقاً في نفسه، عانى الكثير ليشفى منه جزئياً. بيد أن القدر لم يكن خصمه على الدوام، فقد حصل عام 1736 وبعد جهود وآمال كبيرة، على مركز شرفي مرموق، ومنح لقب مؤلف ديوان ساكس الانتخابي، وبلاط بولونيا الملكي في دريسدن، وما عاد الناس يدعونه إلا بلقب **السيد مؤلف البلاط**. وقد رأى فيه رداً عادلاً ومناسباً للقبه القديم **مغني الكنيسة**، وهو لقب ينطوي على بعض السخرية والاستخفاف بقيمته. وبعد طول انتظار، وتتويج فريديريك الثاني عام 1747 في بوتسدام ملكاً على بروسيا، استقبله هذا الملك شخصياً – وكان يعدُّ حينئذٍ أكبر ملك في العالم، بعد تحقيقه انتصار الساكس الساحق بقليل – بوصفه أمير الموسيقا.

توضّح الدراسة المتأنية لوثائق تلك الفترة، بعض السمات المعروفة عن المؤلف، وتساهم بصورة كبيرة في تحطيم بعض الأساطير التي التصقت بشخص باخ. ومع ذلك وفي هذا المسعى، مازال يغيب عن بالنا ويدق عن فهمنا أمر جوهرى، ألا وهو المعرفة الصحيحة بالرجل في حياته اليومية. ولكن أليست هذه المحاولات غير ذات جدوى نوعاً ما؟.. وبماذا تفيد معرفة تفاصيل حياة مبدع ما، في حين أن إبداعه هو مثار اهتمامنا إلا إذا كان الأمر من قبيل محاولة الصعود للتوصل إلى فكر المؤلف الموسيقي، ثم النزول من جديد لتناول أعماله؟.. ولعل ذلك يمكننا من اكتشاف خطوط سير، أو بيانات رحلة جديدة فيها.

يحيننا هذا المسعى إلى الأعمال ذاتها إذ من المناسب التوجه إلى أعماله لمقاربة فكر هذا المؤلف الموسيقي.

فموسيقاه تُعرّف به وتحدّد سمات شخصيته وفنه أكثر مما تفعله التعليقات والحواشي التي تحيط به.

لم يشعر باخ إطلاقاً بضرورة التعليق على إبداعه وتفسيره أو تقديم تبريرات له ولنفسه. إنها فكرة عبثية ولا شك، إذ أن إبداعاته موجودة أمامنا في أعماله، أي في مدوناته الموسيقية التي تركها لنا والتي يجب علينا قراءتها بتمعّن، في المخطوطات التي كتبها بخط يده أو في صورها، في كل مرة نتمكن فيها من ذلك. وبإلها من سعادة أن نتخيل أننا نراه وهو يكتب وأن نتابع ريشته على المسودات التي تبدأ الخطوط بالتثني فوقها، كما لو أن ريحاً عاصفة هوجاء هبت عليها، يدفعها إلحاح الفكر، وهبّات الوحي الشديدة إلى حدود المبدّلات الموسيقية التي يتحطم فيها سياق الكلام والمدرج الموسيقي، وبتصور الصفحة بأكملها وقد خُطّطت بخطوط عاصفة مائلة، وأن نراقبه عندما يعمد إلى تبييضها على الورق الأبيض الذي بدأ فيه، كما كان يفعل على الدوام، بالتسطير ورسم المدارج الموسيقية واحداً تلو الآخر بريشته ذات الرؤوس الخمسة.

تُظهر بداية تركيب صفحاته المكتوبة أول انعكاس لمفهوم علم العمارة لديه؛ إذ أن تنسيق النص لديه رائع، وتنظيمه رفيع، يجد فيه كل شيء مكانه الصحيح ويأخذه. غير أن ريشته، ومن غير أن يتمهل، لا تجري سريعاً وتبدو، على عكس النزق الذي عرف عن فيفالدي، وكأنها تتذوق بمتعة ما تخطه. وفي الواقع هناك متعة حسية في تخطيط منحني الأرابيسك، وفي الضغط على ورقة الكتابة وملاستها، وفي الزخرفة الحلزونية الأنيقة جداً للخطوط الواصلة بين ذوات السن الشبيهة بأموال البحر.

تتكلم نصوص غنائيات باخ باسمه، في نطاق أنه هو الذي أوحى بها، وراقبها، ودققها، وتحقق من أوزانها، وعدّل فيها، وأصلحها أحياناً بالإضافة طبعاً إلى المعالجة الموسيقية التي أسبغها عليها. وهذا بالطبع في جمع طبقات فكره اللاهوتي والروحي ونبراتها، التي تحيط بمفهوم ما للعالم، كما في المجازات والمرموزات المبنية على التدايعات المُحبة بل المُغرمة، المُستعارة من نشيد الأناشيد مثلاً، وكذلك في التوصيف النفسي للشخصيات والمواقف، وحيوية بعض الحوارات وتوقدها، وواقعية الغايات والمقاصد والأقوال، والتدوينات الأكثر إنسانية بشكل بسيط للحنان والغضب، بل وحتى للكاريكاتير. كل هذا يجعل من باخ مؤلفاً مدهشاً للأوبرا إذا اقتدار. ويكفينا برهاناً الاستماع إلى كانتاتا المعركة بين فيبوس وبان أو رؤية المؤلف وسماعه يظهر على الخشبة على شكل عجوز بكثير من الفكاهة والسخرية من الذات. وفي كانتاتا القهوة أيضاً، نجد أن هذا الأب التقليدي الرتيب الذي يتحاور مع المقدسات، هو أيضاً خبير مرهف بالنفس البشرية.

وعلى كُره من باخ، لا تتوقف أعماله الغنية في نهاية المطاف عن الكلام عن مؤلفها نفسه، لا سيما عندما تهجر النص المُعنى كله، كي تنتقى وتصبح خالصة. ومع مرور الزمن، بدأت كل عناصر حديثه تُسَحَن جوهرياً وذاتياً بحمل تعبيرية، وبقوة بلاغية منمّقة، لتصل إلى تلك النقطة القصوى، حيث يصبح الطباق (Le Contre - Point) ذاته، في الحركات الأكثر تجريداً في توافقيتها، تعبيراً عن أهواء النفس الإنسانية، بالمعنى الذي يعنيه ديكرات ويفهمه. استمعوا إلى مقطوعات "Le Clavier Bien Tempere" المخصصة حصراً لعملية منفرة و مقبّنة، هي تعليم البيانو

للآخرين : القدر ذاته من الصفحات المختلفة الشديدة الإيحاء والبريلودات والفوغات. وأما مواضيع الفوغ على وجه الخصوص فهي مواضيع عاقلة غزيرة وغنية وتندرج برهافة كبيرة في المؤثرات الذاتية لتعميقها، بحيث تبدو وكأنها اللمسات الصغيرة لصورة نفسية ذاتية للمؤلف.

تتكشف إمكانية آلة موسيقية ما، على نحو كثيف وواضح، في حميمية حوار العازف معها. وبما أن باخ عازف مثالي على آلة الكمان والفيولونسيل والبيان القيثاري Clavecin والأورغن، لذا يجب الذهاب للاستماع إليه على انفراد وبمواجهته هو ذاته، في تعرجات أحلام يقظته التي توحى بها متتابعات الفيولونسيل الإفرادي وفي صراع الروح ضد المادة الذي تثيره السوناتات والبارتيتا Partitas للكمان الإفرادي. ألا تصف الشاكون Chaconne من مقام ري مينور في البارتيتا رقم 2 ذات الصبغة الإسبانية، في بنائها ذاته، رؤية للعالم الكامل الذي أراده الله؟.. أولا يرتكز فوغ مقام دو ماجور في السوناتا رقم 3 على العنصر الطقسي لمقطوعة "تعالى، أيتها الروح القدس، تعال أيها الرب!" وهي عبارة عن ابتهاج وتضُّرع صادقين للرب في عليائه قبل الشروع في المعركة الرهيبة، التي لا ينتصر فيها المرء على الإطلاق؟..

وعلى الكلافسان أيضاً، يحدث أن يوحى بالها ويات واللجج اللامتناهية في عمقها... فغرائب الفنتازيا اللونية، وجرأتها تدهشنا اليوم. وهي تدهشنا أكثر من ذلك أيضاً إذا انتبهنا إلى أن شكلها التقاطعي يخضع بالتحديد للترتيب الذي نصت عليه دراسات البلاغة وأبحاثها حينها، وإلى أن عنصر التوافقات المتعاقبة يرسم خطأ جانبياً يتماشى مع الخط الحني لغنائيته أو لكنائنا "Ach flüchtig, ach wie wichtig"

wie أي كم هي هاربة، للأسف! وكم هي عبثية، حياة الإنسان! وهو رثاء أو تأبين ذو بلاغة كثيفة وتأمل مؤثر ومقلق للموت.

كذلك الحال بالنسبة للفنتازيا والفوغ مقام صول مينور والافتتاحيات والفوغ مقام سي مينور للأورغ، وكم من افتتاحيات الترانيم والتراتيل والتواشيح الدينية على الأورغ! انظروا كيف أن مصير الإنسان وقدره يجعل العيش عسيراً مؤلماً، رغم رجاء الخلاص، وكم أن سير حياته هش ضعيف! إنه عبارة عن إبحار شديد المخاطر، في زورق صغير خفيف سريع العطب، تتقاذفه أمواج عدائية. وكيف أنه، وفي كل مرة، يعالج فيها غنائية "أبانا" Notre Père الوديدة الهادئة التي يسودها السلام، لا يتمكن من منع نفسه من تحميلها بصورة تلوينية موجعة عن الموت، كما لو أن الأمر قد تم عن طريق تداعيات مع ذكرى موت أبيه الأرضي الموجود حالياً في مملكة السماء.

انطبعت حياة باخ بأكملها بالموت فقد شهد وهو في التاسعة من عمره الموت المتعاقب لأمه، ثم لأبيه. ثم فجعه القدر، بعد أن اكتملت رجولته، بالموت المفاجيء لزوجته. ثم خطفت يد المنون عشرة من أولاده وهم في بداية حياتهم. وتبع ذلك وفاة أحد أولاده بعد بلوغه سن الشباب. كما أن عمله مغنياً كنسياً يقوم بتأدية الترتيلات الجماعية في منازل الأموات والتراتيل الدينية التي ترافق الجنازة إلى المقبرة، فاقم من تأثر شخصيته وموسيقاه بفكرة الموت. وزاد يُتَمه وهو صغير من هذا التأثير؛ فقد انتزع من جوه العائلي، و توجب عليه تدبير شؤون حياته، والاضطلاع بأموره الشخصية، وتأمين حاجاته الضرورية بنفسه، والحصول بطرائقه الذاتية على المعرفة اللازمة لحياته واستمراريتها، كما امتلأت حياته بتلك المعرفة

الموسوعية التي يحلم بها هذا الرجل الذي يتعطش للمعرفة الجديدة والدراية المتجددة. تقول موسيقياً باخ لنا ببلاغة كبيرة أنه كان يحمل في أعماق ذاته جرحاً نازفاً على الدوام، ويستبد به قلق وجودي مؤلم دائم لا يُقهر، ولا يمكن إيقافه، تنكؤه باستمرار صعوبة الوجود التي جعل منها جميع المبدعين العظام الدافع لإبداعهم والحافز له.

تُبين لنا شهادات عديدة أدلى بها معاصرو باخ، أنه كان يسرع إلى آلة الكلافسان (البيان القيثاري) كي يحل أحد الإيقاعات التي كان قد تركها معقّقة، وذلك على العكس من ليست و شومان. كما كان ينكبّ بإصرار وعناد على العمل طويلاً لحل التوترات اللحنية الإيقاعية أو لفك عقد التعارضات التي قد يسببها طباقه المتميز بذاتيته. كما أنه كان يحبس أشكاله عن طريق إغلاقها على ذاتها، في حركة مستمرة فلكية كوكبية قد تكون هي أيضاً حركة حماية ووقاية من تعديات العالم وتأثيراته الوخيمة. وكان إيمانه وثقته بالخالق يقدمان له شرحاً وتفسيراً، رغم أن موسيقاه تعلمنا أنه كأبي مؤمن عميق الإيمان، كان يعيد النظر على نحو مؤلم في قناعاته الروحية الأكثر شخصية وصميمية. ولكن عن طريق موسيقاه، وعبر البنى الشكلية التي اصطنعها، وعن طريق قوة طباق متقلبة و متلونة ذات كثافة و زخم.

وعبر الدفع الحيوي الهائل الذي لا ينضب، وهو دفع يحرك كل آثاره الفنية ويبعث الحياة فيها وينشّطها، توصل باخ إلى حل مشاكل تناورات الأصوات وتفاوتاتها الحيوية كلها، وإلى إعادة بناء مسكنه المقوّض المتهدم.

ولأنه حصل على السلام مع ذاته، واستحوذ على سكينته نفسه غالباً، وكذلك لأنه بذل عبقريته في عمله وهي عبقرية

ذات قوة خلاقية كبيرة، تمكّن من جعل ديناميكيته في الحصول على سكينّة النفس تستمر بالعمل بجدارة حتى الآن من أجلنا جميعاً، وهذه السكينّة هي أئمن الهبات التي قدّمها لنا، من خلف القرون التي تفصل بينه وبيننا.



ملف العدد 7

□ باخ؛ البارحة واليوم وغداً

إعداد حسان موازيني

قبل أن يكتشف العازفون وهواة الموسيقى أن باخ باروكي يمكن أن تنطبق على أعماله جماليات هذا الأسلوب الذي يعتمد الزخارف والحركية في الشكل، قاموا بتطبيق الجماليات الأكثر تنوعاً عليه، فأوها متضمّنة في أعماله. أليست قدرته على عكس كل العصور دليلاً إضافياً على عبقريته؟

بدأت قصة موسيقا باخ عند وفاته عام 1750. فكل ما تم إنجازه أثناء حياته من موسيقا وغنائيات وأناشيد دينية كان تحت إشرافه المباشر وتوجيهه، وغالباً من أدائه. فمن المعروف أن أحداً سواه وسوى أولاده وتلامذته وبعض

أصدقائه، لم يعزف موسيقاه. كما لم يعزف أحد المقطوعات الموسيقية التي كرم بها حاكم مدينة براندينورغ. إذاً لم تغادر موسيقاه، قبل وفاته، دائرة نفوذه وتأثيره المباشرين أو غير المباشرين.

غالى بعضهم في القول أن هذه الموسيقى قد انمحت من ذاكرة الناس بعد فترة قصيرة جداً من اختفاء مؤلفها. ولكن هذا القول لم يكن خاطئاً فحسب، بل إن موسيقا يوهان سيباستيان باخ، تشكّل على العكس من ذلك مثلاً ذا دلالة كبيرة لموسيقا لا تخبو جذوتها أو تنطفئ عند وفاة مبدعها. قد يكون بعض هواة الموسيقى العاديين قد نسوه (ولكن ليس أكثر مما نسوا مونتفيردي وأقل مما نسوا فيفالدي بكثير).

لكن المعلمين الكبار لم ينسوه على الإطلاق. فهذا كارل فيليب عمانوئيل يقود أوركسترا أدت "قداس مقام سي" في هامبورغ بعد وفاة أبيه بعشرين سنة، مع أنه لم يسبق لأحد أن عزف، قبل عزف موسيقا باخ، أي مقطوعة لفنان ما بعد عشرين سنة فقط من وفاته باستثناء موسيقا هاندل ولولي، وذلك بحكم وظيفتهما الملكية؛ إذ أنهما كانا يعملان ضمن مؤسسة حقيقية هي فرقة موسيقا البلاط. وكان موتسارت يهتف إعجاباً وهو يتصفح مخطوطات أعمال باخ في ليبزيغ وأثناء نسخها، كما كان بيتهوفن وشومان وبراهمز وليست يُعبرون باستمرار عن تبجيلهم لهذا المبدع واحترامهم الكبير له، وهو احترام قريب جداً من الإجلال الديني العميق. وقد قاد مندلسون مقطوعته "آلام السيد المسيح حسب القديس ماتييو" عام 1829، وذلك ضمن نوع من الاحتفال أقيم بمناسبة مرور مئة عام على وفاته.

إن متابعة التحول المستمر لأعمال باخ، عبر العصور الموسيقية، أمر في غاية الأهمية، فموسيقا باخ التي عزفها ابنه كارل فيليب عمانوئيل لم تكن تماماً موسيقا أبيه. وموسيقا باخ التي نعرفها في أيامنا هذه لم تعد على الإطلاق تلك الموسيقا التي عزفها مندلسون. كما أن هذه الموسيقا بدورها لم تكن تماماً كالموسيقا التي أدتها فاندا لاندوفسكا Wanda Landowska، وذلك أن قدر أي عمل فني هو التحول عبر الأجيال. فرامبرنت كما نعرفه الآن ليس رامبرنت الذي عرفه أبائنا. ولكن الأمر مختلف نوعاً ما هنا، إذ أن التحول قد لا يُرى على اللوحة بوضوح؛ وأما في الموسيقا، فإنه يُسمع، لأن مادة العمل ذاتها تخضع للطريقة التي تُعزف بها، ومن الهام جداً محاولة تحليل الشيء الذي تغيّر فيها وسببه وكيفيته.

اتخذت أول ردة كبيرة إلى باخ شكلاً في منتهى التناقض ظاهرياً. فهي معاصرة تماماً لولادة الرومانسية الألمانية وتفتحها وانتشارها، وقد قام بها آباء هذه الرومانسية ومؤسسوها. وهي تُظهر وجهاً ليس فيه أي شيء مما هو رومانسي؛ بل إنه على العكس من ذلك تماماً. ولكن ما الشيء الذي حيّاه شومان أو ليست، لدى باخ بعد أن فعل بيتهوفن و مندلسون ذلك قبلهما؟ لقد حيّوا فيه المدرّس والمربّي وسيد الشكل الصارم المتقشف. فهو أب رؤوف، وزوج مخلص، ومعلم ماهر، ولوثيري صالح، كما أن موسيقاه شبيهة بصورته. وكان غيلتر Gelter، وهو الذي نصح مندلسون بإعادة إبداع مقطوعة "آلام السيد المسيح حسب القديس ماثيو" يتفاخر بأنه صحّ أحياناً غنائيات باخ، وبأنه جرّدها مما كان يدعوه بالألطف وبطبقات التذهيب الخفيفة البراقة، أو بقول آخر إنه خلّصها مما هو باروكي زخرفي لدى مؤلفها، أي لدى باخ.

وهكذا تكوّنت في ألمانيا، في القرن التاسع عشر، صورة تختزل شخص باخ و موسيقاه، وتوفق بخرابة بين وجهين يبدوان لنا متناقضين. وجه تبدو الرومانسية فيه قد استعادت شيئاً من ذاتها، وهو على الأقل في أعيننا، الترياق الشافي الذي يقي من الرومانسية. وقد أدت هذه الصورة، في الوقت ذاته، لتوليد تقليد رومانسي حتى وإن شاء أن يكون كلاسيكياً (أو العكس بالعكس)، يبلغ أوجه بلا شك في التسجيلات الكبيرة لقداس السي أو "الأم السيد المسيح" التي نفذها كل من منغلبيرغ Mengelberg، يوكوم Jochum أو كلمبيرر Klemperer.

ولكن الأمر الأغرب الذي يلفت انتباهنا هو أن باخ كان يحب أولاده كثيراً، فهو أب حقيقي قبل كل شيء. وقد أنجب عشرين ابناً شرعياً، بالإضافة إلى الكثيرين الذين كانوا يتخذونه أباً روحياً لهم. بعد الرومانسية، وكرد فعل عليها، ومن قبيل الكلل والملل أو السأم والضجر، ومن المبالغات والتجاوزات التي حدثت بعد فاغنز، ومن قبيل التعب من ميول القلب واندفاعاته، حدثت ردة إلى الشكل النقي المحض أخذت شكل ردة إلى باخ وعودة إلى أسلوبه، أظهر من قام بها أنها أول ردة إليه، في حين أنها كانت الردة الثانية. وفي الواقع ليس بالامكان الخلط بينها وبين الردة التي سبقتها، إذ هي تدعي متابعة السبيل المعاكس. وقد اتخذت هذه الردة مظاهر مختلفة في فيينا وفي باريس. ولكن من يجوق فن الفوغ أو ينسقه؟ ومن يكتب كونشرتات للبيد اليسرى أو لليدين كليهما تسير وتتطور بسرعة موسيقا الساربند الرخيمة العذبة، وتتقدم من علامة ذات سنين إلى علامة أخرى ذات سنين؟ ومن يكتب تنويغات للأوركسترا مثل تنويغات غولديبيرغ مدعياً أن الموسيقا في جوهرها عاجزة عن

التعبير عن أي شيء مهما كان؟. وكان رافيل وكذلك سترافنسكي وشوينبرغ الذي جوق بريلودات الكلافير المعدل، أو فيبيرن الذي نظم القربان الموسيقي، قد ارتكزوا، جميعهم على باخ... باخ المدرس والمربي ومعلم الشكل النقي المحض؛ وهو الشكل الذي كان شومان وليست يعجبان به، وذلك بهدف استخلاص العبرة المعاكسة منه.

ولكن في بداية القرن العشرين قادت تأدية أعمال باخ العازفين باتجاه كلاسيسي جديد، وجعلتهم يطرقون الأوتار الغليظة الرصينة، ويشددون الأنغام والألحان و يصلّبونها، وينقرون ذوات السن. ذلك أنهم كانوا يفكرون أنه ليس بالإمكان عزف موسيقا باخ بطريقة أخرى لا سيما أنه سيد الشكل ومعلمه.

وهكذا تطابقت مرة أخرى رؤيتان لباخ من غير تناقض ظاهري أيضاً. أسلوب على آلة البيانو صارم، غير أنه متكلف نوعاً ما، شبيه بأسلوب براهمز في أوركسترا موسعة ومضخمة لها أبعاد السيمفونية الرومانسية. هنا أدولف بوش Adolphe Buche وتسجيله الرائع الذي لا يُنسى لكونشترات براندنبورغ، وهناك كلامبرر. كما نجد كارل ريختر Karl Richter من ناحية، و كارل منشينغر Karl Munchinger من الأخرى.

ومرت السنون، وعاشت الكلاسيكية الجديدة، وقضت ما بعد الرومانسية واختفت. وجاء براك Braque ليعزف باخ بطريقة معاصرة لزمته و **لليجييه Leger** و **لمونديريان Mondrian**، ومعاصرة أيضاً لسترافينسكي Stravinsky ولفيبيرن Webern، كما كانت معاصرة لبراهمز Brahms و **لرودان Rodin** من قبل.

ولكن ما هي المرحلة التالية؟ هل سيكتشف الناس أن باخ هو... باروكي؟

لن يحدث ذلك على الفور. فقد حصل أمر ما أولاً، هو اكتشاف الصوت المفقود. وهذه الرؤية لعزف موسيقا باخ ما هي إلا وليدة الرؤية السابقة أي الردة إلى الموسيقا التي توصف بأنها **نقية صافية** بالطريقة التي خطت بها هذه الردة إلى الموسيقا التي توصف بأنها **نقية** طريق الأذن الذي يقودها إلى النوعية في اللون الصوتي. كانت فاندا لاندوفسكا معاصرة لرافيل وسترافينسكي وألحان الطوابع، وما كان ليخطر على بالها (ما لم تكن معاصرة لباخ) أن موسيقاه كانت قد ألفت بالعلاقة مع لون ما ولمسة ما، ومع طبقات الصوت في السلم ومدى السلم الصوتي وملامس الأورغن.

خطوة إضافية، ونستنتج أن هذه الموسيقا الصافية لم تكن مجردة لردة **ثالثة إلى باخ وإعادة اكتشاف آلات موسيقية**. وأثناء ذلك اكتشاف خطاب **باروكي** اعتقد الناس أنه ردة إلى **الأصالة وصدق المشاعر**.

استمرت التناقضات بجذل تحت رعاية يوهان سيباستيان. وكان باخ **الرومنسي**، من حيث طريقة عزف موسيقاه، قد ولد، بالصورة البرجوازية المتصنعة والبسيطة غير المزخرفة لإنسان ألماني يعيش في عام 1830، من مغني الكنيسة المتقشف والمتزمت. وكان باخ **النيوكلاسيكي** قد تطوّر ونما في الجزء السمفوني من الأوركسترا. أما باخ **الباروكي** فسوف يلد في آلات الكلافسان، ومن الديابازون 415. وكان أولئك الذين يُتهمون بأنهم مؤمنون بعالم موسيقي مهلوس وماجن وبأنهم رجعيون خشنون وبلا إحساس، سيشرعون في عزف باخ بطريقة مغلوطة من حيث العلاقة

مع التأثيرات المتصنّعة المنمّقة وحركة الصورة والتعبير الكثيف.. وبما أن كل شيء قد استمر بكونه متناقضاً، فستولّد المبادئ ذاتها أسلوب ليونهارت المتكشف الخالي من الزخرف (ظاهرياً) والداخلي الباطني وكذلك أسلوب أرنونكور Harnoncourt الملتهب العنيف، ثم أسلوب مزاحمهم ومنافسيهم، هيروفرغ Hereweghe من جهة، وكوبمان Koopman من جهة أخرى. وحتى التكيّفات الموسيقية للأورغن، الملونة والحادة، لفريدريك ديزانكلو Frederic Desenclos مقابل التسجيل الكامل لأوليفيه فيرنيه Olivier Vernet وكونشرتات كريستوف روسه Christophe Rousset الصارمة والخالية من الزخرف.

اختلف فن النظم الرصين الذي كان سائداً في الخمسينات واختلف كذلك تجانس التقطيعات الرنانة المتجردة والمطلقة الكاملة التي لا عيب فيها. ماذا يمكن أن يفهم أولئك الذين كانوا يحبون باخ الخالي من الزخرف؟ من هذا الباخ البدين الملون الانفعالي، والذي ينعشه أحياناً هيجان؟

الأمر المدهش هو أن كل شيء هنا حقيقي. وهذه هي أعجوبة باخ وعبقريته، فقد كان زمنه الباروكي (ويجب الإلحاح على ذلك) يحمل نحو الانفعال والبلاغة الطنانة المتصنّعة، والحساسية الدامعة المتباكية لألمانيا اللوثرية. وتكمن عبقرته في إدخال كل هذا ضمن بُنى شكلية صارمة خالية من الزخرف مُلزِمة بيسر، وقسرية بسهولة مربكة ومذهلة في آن معاً... وهكذا كان كل شيء وعكسه.

لم تكن التضادات والتباينات موجودة بالنسبة لباخ، فقد كان يتفوق عليها ويتجاوزها، ولذا فإن بإمكان كل فرد أن يتعرف على نفسه فيه، كما فعل ذلك كل من شومان وسترافنسكي وفاندا، وكما نفعل نحن الآن، وكما سيفعل أولادنا إن أحبوه كما أحببناه نحن وبالقدر نفسه.

□ قيل في باخ

إعداد مازن مغربي

فيليب هيرفيغ Philippe Herreweghe

منذ أن بدأت بقيادة فرق تؤدي موسيقا باخ، لم أتوقف عن التفكير بأن تطور الأداء يأتي من الممارسة وليس من التفكير. ولذا نرى أن عازفي الآلات اليوم يعزفون عزفاً أفضل بألف مرة مما كانوا عليه منذ ثلاثين سنة. تمتلك الآلات الوترية والنفخية الحديثة إمكانات تقنية أكثر سلامة وأماناً، وهي قادرة على أداء المقطوعات القديمة والمقطوعات الحديثة على حد سواء. كما أنني أعتقد أن عازف الأوبوا مارسيل بونسيل **Marcel Ponseele**، يعزف ببراعة عازف الأوبوا الأول في فرقة أمستردام، ويترجم هذا اليسر التقني، بالتأكيد، بمرونة تعبيرية أكبر بكثير. في بداية ثورة الباروك*، كان الموسيقيون يعملون برد فعل على ما كان موجوداً في ذلك الحين. وكان لإعادة اكتشاف **l'appoggiature**، أي النغمة الزخرفية التي تمهد للنغمة الأصلية، والزخرف المقام الأول. تبدو لي اليوم التسجيلات السابقة بالية قديمة إلى أقصى الحدود. إنني أحاول إعادة إدخال خط ما أو قوس يضم طرقي الجملة الموسيقية، ويشبه ذلك الليغاتو **Legato** من غير أن يكونه بكل تفاصيله. أتوقع، إذًا، أن أتهم بالرومانسية الجديدة. أشعر بنفسى بعيداً جداً عما كان في إمكاني فعله في بداية السبعينات مع ليون هارد **Léon hardt**. ولعلنا اليوم أقرب إلى باخ التاريخي من الألمان أنفسهم، المتأثرين كثيراً بل المشبعين بالقرن التاسع عشر.

كونراد جونغانل Konrad Junghanel

تتطلب موسيقا باخ من العازف أن يكون براغماتياً، أي عملياً وغائباً، كما كان هو. ومن المعروف أن العازفين الذين كان يعمل معهم في ليبزغ لم يكونوا يرضونه لأنهم ليسوا على المستوى الذي يرغب فيه... ومع ذلك، لم يمنعه هذا الأمر من التأليف. في مقطوعة "آلام السيد المسيح

* المقصود بثورة الباروك تيار مناقشة أسلوب الباروك و استخدام آلاته في عزف موسيقا الباروك (المحرر)

حسب القديس حنا" كان من الممكن أن يستخدم الكلافسان مرة في الكونتينيو (الباص المستمر)، على أن يتم استبداله إن كان المؤدي مريضاً، بآلة العود في المرة التالية. كان باخ أكثر عملية ومرونة مما نحن عليه اليوم بكثير.

كي ننفذ تسجيلنا للكانتاتات (BWV 4, 12, 106, 196) لدى شركة Harmorina Mundi، اخترت أعمالاً تناسب فرقة Cantus Colln وأعضاءها القليلين. إن استعادة أسلوب ذلك العصر ليس نشاطاً متحفياً، بل يحب التوصل إلى فهم فكرة المؤلف الرئيسية. كما أن مسألة عدد أفراد الفرقة لا يبدو لي جوهرياً. ولست متأكداً من أن استخدام مغنيين اثنين أو خمسة مغنيين في المقطع الواحد يحمل فروقاً تعبيرية ذات أهمية كبيرة. لا ينبغي للتعبير أن يعرف أي حد ويتوقف عنده، ويجب أن يكون في غاية الاتساع والتباين كما هو في الأوبرا. أتت الفرق الباروكية الألمانية متأخرة إلى موسيقا باخ، لأنه يعدّ أكبر مؤلف ألماني.. إنه مؤسسة بحد ذاته!

بول ماك كريش Paul Mc Creesh

قدت عدة مرات مقطوعتي "آلام السيد المسيح Les Passions" في عزف مقطوعة القديس حنا، استخدمت ثمانية مغنيين: أربعة إفراديين وأربعة مرددين، وذلك ما كان باخ يفعله... تبدو لي حجج ريفكان Rifkin وباروت Parrott سليمة، لكننا نتجاهلها ونسقطها من حسابنا منذ عشرين عاماً تقريباً. فقد اتفق الموسيقيون ضمناً، وأنا من بينهم، على استخدام جوقة تقليدية. بالتأكيد، يجب أن يظهر المرء ذاته نفعياً براغماتياً ويتلاءم مع الأمكنة... فالصالة الكبيرة تتطلب جوقة... ولكن يجب التوقف عن تأكيد أن ما نسمعه اليوم هو موسيقا باخ المثالية.

إن رسالة باخ المشهورة إلى سلطات ليزغ البلدية (23 آب/أغسطس 1730) التي يبيّن فيها الشروط التي تحيط بعمله والظروف التي يعمل فيها، تشير في أنفسنا الحيرة وتولد بعض المفارقات. ولقد أوحى لي قراءتي الأولى لها بأن المقطع الواحد يحتاج لأربعة أصوات، إذا تلزمتنا جوقة قوامها 16 شخصاً.. ولكن عندما نقرأ ما بين السطور، نفهم أن باخ كان يفضّل أن يعمل مع مغنين رفيعي المستوى كي يتمكن كل منهم من أداء مقطع كامل... لدي مشروع تنفيذ "القديس ماتيو" بالاستعانة بثمانية مغنين إفراديين، فذلك يعطي مداخلات المرتلين طاقةً رائعة. من المعروف، ولأسباب تتعلق بتوزيع الصوت، أنه ليس بإمكان ثلاثة من المغنين تقديم طاقة تزيد عن 25% من الطاقة التي يؤديها صوت إفرادي واحد... لا يختلف كثيراً أداء المقطوعات الصوتية الكبيرة، اليوم، في فرنسا، وإنكلترا أو هولندا عما كان يؤدي في أعوام الخمسينيات بالاستعانة بفرق أوركسترا للحجرة، باستثناء الآلات القديمة التي كانت تستخدم والمغنين الذين كانوا ينطقون الألمانية نطقاً صحيحاً، فقد أضفى هاجس العظمة والرفعة، بل إنه حجب عنا حقيقةً بدهيةً هي أن هذه المقطوعات تنتمي إلى موسيقا الحجرة.

مازاكي سوزوكي Masaaki Suzuki

نحن بصدد تسجيل أعمال باخ الكاملة لدى شركة BIS، وهي تحتاج إلى ستين أسطوانة سنفرغ منها عام 2015 شريطة أن نسجل ثلاث أسطوانات أو أربع سنوياً. ولكي يكون عملنا متقناً، نتدرب طيلة أسابيع عديدة، ونقدم أعماله في حفلات موسيقية، قبل أن نقوم بتسجيلها. باخ معروفٌ جيداً في اليابان. بل إنه معروف أكثر مما يمكننا اعتقاده.

فالموسيقيون اليابانيون يعرفون، جميعهم، موسيقاه... الأمر الأصعب في عملنا هو النص، فمن الواجب فهم سياق هذه الموسيقى والنص الحامل لها، كي نتمكن من التعبير عن الشعور فيها... ولذا نجد كتيبات للكانتاتات وكلماتها في جميع المدونات الموسيقية المخصصة لها.

تون كوبمان Ton Koopman

يجب علينا عند التصدي لعزف مقطوعي آلام السيد المسيح أو الكانتاتات جعل عزفنا يتبع قوام النص ومضمونه أو فحواه. فمقطوعة "الآلام حسب القديس حنا" هي في الإجمال أكثر مأسوية وأكثر تمزيقاً وإيلاماً من "مقطوعة الآلام حسب القديس ماتيو". أعرف طرق أداء عنيفة، حربية تقريباً، للجوقة الافتتاحية.. وهي تبدو لي في غير مكانها، ذلك أنه لا يعقل لمؤمن من القرن الثامن عشر أن يعنف المغنون الرب وينتهرونه بولولتهم وصراخهم. فالأمر يحتاج إلى تواضع وحشمة. هذا هو الفرق بين موسيقا الكنيسة وموسيقا الأوبرا. يمكن الرد على ذلك بأن العنف موجود في الموسيقى. هذا صحيح، لكن تلون آلات الأوبرا وآلات الفلوت والتفاوتات بينها قدرة على التعبير أيضاً عن ألم عميق... تقوم جوقة الافتتاحية بالإشارة إلى بداية المأساة وتمديدتها، فإن كان التوتر أعظماً، منذ البداية، فماذا يستطيع المرء فعله بعد ذلك؟... إن إبراز أصغر كلمة في النص وأصغر فكرة هو موقف اتخذته موسيقيو القرن العشرين وليس الثامن عشر. غالباً ما نبالغ عند عزف موسيقا باخ، بذريعة أن يبدو مجددين. عندما قاد هارنونكور Harnoncourt مقطوعي آلام السيد المسيح بطريقة فيها الكثير من التوتر والعنف، كان هدفه من ذلك مخالفة جمالية متباكية ومعطفة، وقد فعل ذلك

عن طريق قيادته للفرقة ببطء كبير... هذان الموقفان كلاهما متطرفان.. ويخشى في حال اختيار حل وسط، أن يعتقدنا الآخرون غير فاهمين للنص أو للدراما... توجد في موسيقا القرن الثامن عشر فصول حسية جداً، بيد أننا نجد فيها أيضاً فصولاً أخرى فكرية وعقلانية، تم التفكير بها مطوّلاً... الأمر الجوهري لي، هو أن يكون باخ راضياً...

كريستوف كوان Christophe Coin

يمكن للمرء الشعور جيداً بالبعد الروحي والثقافي لموسيقا باخ، حتى إن لم يكن قد مارسها، أو لم يكن يعرف الإطار الذي عزفت فيه حينها. ولكن الأمر الهام حقاً هو تصوّر كيف كانت النصوص تغنى بالنبرة السكسونية الموغلة في ريفيتها وتلونها... هناك في ألمانيا ظرافة ولطافة مؤثرتين جداً يتميز بهما أناس الريف وأصحاب الأرض فيها. كما أن مظهر الكنائس الألمانية، والضوء والألوان الخارجية، يوحى بمناخ خاص جامد هادئ قليلاً. كانت جمهورية الأورغن داكنة أو قاتمة نوعاً ما، كما هو الحال تماماً في الوترية التي كانت جمهوريتها مختلفة جداً عن الوترية الإيطالية.. وأما الآلات الأخرى كالحاسيات مثلاً، فليس لدينا معرفة بالطريقة التي كانت تعزف بها... يعتقد بعضهم أن على الباروكيين عدم الاقتراب من كمال الآلات الموسيقية الحديثة، تحت طائلة إضعاف خطابهم، بل تشويهم. بعض تفاوتات الصوت مطلوبة إرادياً لإبراز النص. يطرح توزيع الأصوات مشاكل عديدة. أنا لست محباً للأصوات البيضاء القاطعة، وأعتقد أن صوت الآلتو المثالي هو صوت الأطفال، ولكنه هبة في غاية الندرة.. كان باخ يطلب من مغنيه تلويحاً صوتياً في منتهى

الاتساع. وكانت موسيقاه تجهد من يؤديها، ولكنها في الواقع شافية كالبلسم.

سيغيسوالد كويجكن Sigiswald Kuijken

لم يكن الاختلاف بين مقطوعات باخ القدسية ومقطوعاته الدينية موجوداً في زمنه... فقد ولدت هذه الفكرة في القرن التاسع عشر. تستقي كانتاتات باخ أصولها من الكانتاتات الدنيوية الإيطالية... كما أن باخ قام مراراً بتحويل مقطوعات موسيقية دنيوية إلى مقطوعات موسيقية دينية مقدسة... غالباً ماتجتمع الكنيسة بالمسرح وبالعكس.. ففي عماراتها مثلاً، تنير فتحات النوافذ الكنيسة بطريقة تجعل النور والظلال يبدوان وكأنهما نوع من ديكور المسرح.

لكن المحتوى التعبيري العميق للموسيقا اللوثرية ليس بحاجة للإظهار والتجسيد. وعلى العازف، بالأحرى، أن يبدو أكثر تواضعاً كلما كانت موسيقا باخ أكثر روعةً وخيالاً. وليس عليه أن يضع نفسه حاجزاً بين الجمهور والمؤلف. وهكذا، فأنا ضد فكرة إخراج مقطوعة "آلام السيد المسيح" Passion على خشبة المسرح. ولعلكم توافقونني القول في أن تقديم السيد المسيح على الصليب في المسرح ينطوي على الكثير من قلة الذوق والكياسة... وفي الوقت ذاته، لا ينبغي على المغنين الشعور بالخرج من مرافقة غنائهم وتعزيزه بحركات الجسم أو اليدين. بعد أن استخدمتُ جوقة موسيقية غنائية تقليدية، طوال سنوات عديدة، رأيت اليوم أنه من الأفضل الاستعانة بمجموعة من المغنين الإفراديين.. لم تكن طروحات ريفكان Rifkin (مغنٍ واحد للصوت) تقنعني سابقاً ثم جربتُ قداس السي مينور حسب هذا التوضيح، فبرزت الكتابة البارعة جداً بوضوح

أكبر بكثير... من السذاجة الاعتقاد بأن باخ كان يتطلب 16 مغنياً في جوقة، بل كان يريد ثمانية ليتمكن من أداء موتيتات (ترتيلات جماعية) ذات جوقة مزدوجة. ولكنه كان أحياناً، وللتأكد من حصوله على رضا جمهوره الكامل، يطلب عدداً أكبر من المغنين، وليكن 12 مغنياً. وأما أنا، فأستخدم للأوركسترا، أكثر من آلة واحدة في كل مقطع، ثلاثة عازفي كمان أول، واثنين كمان ثان، واثنين ألتو، واثنين فيولونسيل وكونتراباصاً واحداً.

رونيه جاكوبس Rene Jacobs

بعد أن سمع باخ مقطوعة كليوفيد Clifide لهاس Hasse في دريسدن، بدأ يرى في هذه الموسيقى ترنيمات أو أغنيات قصيرة جميلة. ليس بإمكاننا قول إن موسيقا باخ تعترض على موسيقا الأوبرا في صيغتها التعبيرية، ولكنها تسعى للبقاء بعيدة عن عالمها: المغنون ومدراء المسارح. لو ألف باخ مقطوعات أوبرالية، لكانت بأسلوب تيليمان Telemann أو كيسر Keiser، اللذين يستدعيان إلى الذهن أفكاراً بلاغية ولحنية في غاية الجمال، ولكنهما يبسطانها بنجاح يقل عن نجاح باخ في ذلك بكثير. تُعدُّ الكنيسة مسرحاً للإيمان، وكل شيء في الباروك مسرحياً، وتمثل الموسيقى أفكار النص. وهكذا ينبغي لآخر مقطع من "أوراتوريو عيد الميلاد" أن يدوي بحماسة وحيوية وروعة. وينبغي على جوقة Sind Blitze في مقطوعة "آلام السيد المسيح حسب القديس ماتيو" أن تبدو مهولة. كانت سلطات لبيزغ، في تلك الآونة، تُعدُّ مقطوعتي "آلام السيد المسيح" La Passions لباخ أوبرالية جداً... يجب، في هذه المدونات، إيجاد توازن بين الإلقاء "الإنجيلي" المُلحّن الذاتي ومدخلات الحشد المحتدة اللاهبة

وعناصر التأمل التي تشكلها التراتيل والترانيم... وفي الواقع، ومنذ تسجيلات ليونهار وهارنونكور، تقدّم التسجيلات التي جرى تنفيذها بآلات قديمة بطريقة أكثر موضوعية بكثير. هذا التقديم برأي يعلن عن حدوث المصائب والويلات كما يفعل المذيع في الأخبار الرئيسية التي تبثها محطات التلفزة. في الإلقاء الملحن، يجب عزف تغييرات الأكوارد وعدم الاكتفاء بهارموني واحد. أصبح الأداء في أيامنا في منتهى العقم، وبدا كأنه أصيب بالشلل أمام العزف الأساسي القديم. لا ينبغي علينا أن نكيّف ونوفق مثلما فعل مندلسون، بل أن نظهر أنفسنا متطرفين في الاتجاه المعاكس. يجب أن يتردد في أذهاننا أن باخ قادر على التعبير عن كل شيء في موسيقاه.

لورنس إكولبي Laurence Equilbey

في موسيقا باخ، أختار لطبقة الآتو (أخفض أصوات النساء)، أصواتاً من طبقة الكونترتينور *Contre-Tenors* مما يعطي زيادة في اللون وفي النغمات المتوافقة *Harmoniques* الحادة. يتطلب أداء الموتيتات *Motets* (الترتيلات الجماعية) علماً ومعرفة بالمزج بين إرث شويتز *Schuitz* حيث يتركز تعبير النص على تماثل الإيقاع، وبين كتابة موسيقية تتزايد أليتها الموسيقية.. وهكذا يقترب زموره " *Singet dem herrm* " *ein neues lied* من الموسيقا المحضنة.. يمكننا العمل على التعبير عن طريق اللعب على الأصوات "المخنّة"، لكننا لسنا قادرين على إضافة شيء كبير خشية التحريفات الصوتية اللا مجدية. يجب إذاً، وحسب العمل، أن نجوّف العبارة الموسيقية.

تتطلب الموسيقا الدينية زيادة في إمكان النظر، وإقلاقاً من المضمرات والمضامين والعلاقات التضمينية الشخصية،

وذلك على العكس مما تتطلبه الموسيقى الدنيوية... يبدو لي أن أداء موتيتات Motets باخ بصوت واحد في المقطع أمرٌ بعيد عن الواقعية. ولكن كيف نحقق التوازن الصوتي؟ فضلاً عن ذلك تتطلب الألحان المنغمة التي لا ترتبط بكلام معين، تناوبات في الغناء وهي تحتاج برأيي إلى ثلاثة مغنين أو أربعة في المقطع الأكثر حدودية.

جون إليوت غاردينر John Eliot Gardiner

يمكن لموسيقا باخ أن تبدو، في آن معاً، سماوية روحية، في غاية التأثير أو، على العكس، أرضية جداً... ألف باخ على مستويات عديدة: عقلائي، رياضي، روحي، نزوي، وعلى مستوى المرح. وكان لديه مفهوم راسخ للسخرية والهزء، مما جعله لا يتردد في تضمين موسيقاه بعض الغمزات والتلميحات... ولكن هذا البعد يختفي، عندما يقود الألمان موسيقاه. تخفي بعض الألحان ذات الصوتين تبادلات في غاية الحسية... ولا تسمح الكانتاتا، على عكس الأوبرا، بهامش كبير من المناورة. ولا يجب تشويه الموسيقى بذريعة المسرحية المزيفة. ولكن ينبغي عليّ الاعتراف بأنني لا أكون حياً جداً أو محتشماً عندما أقود فرقة تؤدي موسيقا باخ. وقد لامني كثيرون على ذلك بما فيه الكفاية... لا يتوافق أداء مجموعة الكانتاتات الكاملة في حفلات موسيقية، كما سأفعل طيلة هذه السنة وعزفها في الكنائس، مع نزعة الالتزام الديني، لكنه يلبي اعتبارات صوتية وعلاقة حميمة بين العمارة والموسيقا. يكشف باخ عن خيال مسرحي خارق، يظهر بوضوح، على نحو متناقض في كانتاتاته القدسية أكثر مما يظهر في كانتاتاته الدنيوية... في أيامنا هذه، لا يمكننا تثمين رهافة موسيقاه البلاغية واللاهوتية حق قدرها، ولكننا قد نتذوق مواطن الجمال فيها تذوقاً أكبر مما مضى... كان

باخ رجلاً كلي الإيمان، ولكنه كان يؤمن فوق كل شيء،
بسلطان الموسيقى وقدرتها على التأثير.

غوستاف ليونهارد Gustav Leonhardt

أدهشتني رؤية سيغيسوالد كويجكين الذي عُرِفَتْ عنه
المهارة والصدق والشرف لموسيقا باخ. فرغم أن أموراً
مجهولة عديدة مازالت تحيط بباخ وبموسيقاه، فرغم أن عدد
أفراد الفرقة التي كان يستعين به هو أحد الأمور النادرة
المعروفة والثابتة؛ فقد كان يفضل جوقة فيها ثلاثة أصوات
للمقطع الواحد. حتى أننا نعرف أسماء وسلم أنغام الصبية
الذين كانوا يغنون في جوقته. من الممكن بالطبع الغناء
بصوت واحد لكل مقطع، كما يؤكد ذلك يوشوا ريفكان
Joshua Rifkin وأندرو باروت Andrew Parrott، لكن باخ يشير
في مدوناته بوضوح إلى التقابلات أو التعارضات بين الغناء
الإفرادي والجماعي... لا يفرض المذهب اللوثري أي قيد
على التعبير. كما أن النصوص التي لحنها باخ تدرج بين
النصوص الأكثر تعبيرية وجمالاً... وبالنسبة له، ينبثق
القدسي والديني من المبدأ ذاته... ومع ذلك، لا ينبغي للمرء
أن يؤدي فصلاً عنيفاً بسخف وسذاجة. نحن نبدع موسيقا ولا
نؤلف ضجيجاً، ويجب أقلمة الموسيقا كي توافق النص..
ولكن إن كان الحوار بين الروح والمسيح يدفع إلى عزف
موسيقا تقدرون أنها حسية أو غزلية فأنا لا أعرف كيف أقود
الفرقة بطريقة حسية أو غزلية. فالمعلومات التي نعرفها عن
الأسلوب أو العصر هي التي تساعدنا على إيجاد إجابات
شافية. ففي التواشيح الدينية والترتيلات مثلاً يجب إبراز
الهارموني الذي يعبر عن طبيعة النص وصفاته بسرعة
منتظمة، واللعب عند الاقتضاء على ديناميكته... كان باخ
يطلب مغنين يريدون التعبير عن نص ما وليس عرض جمال

أصواتهم وقدرتها... الصوت الجميل أساسي لأغلب المغنين، ولكنه ليس على هذا القدر من الأهمية بالنسبة لباخ.

□□□

9

ملف العدد

□ باخ؛ الأسلوب الشمولي

باتريك تشيرنوفيتش

ترجمة أني سيراداريان

لم يعرف أي فن من الفنون، ما عدا الموسيقى، عبقرية تضاهي عبقرية باخ أو

نادرة بندرتها، وإلهاماً خلاقاً كإلهامه... فقد مارس هذا المبدع المرفه

التأثيرات وأكثرها ثراءً وإثراءً على عدد كبير من الموسيقيين. وكان

موتسارت وشوبنبرغ من أكثر المؤلفين الموسيقيين الذين تأثروا به عميقاً.

كانت الموسيقى في العصرين الكلاسيكي والرومانسي تُعتبر للكثيرين وسيلة للتعبير مما حدا بالبعض إلى توجيه اللوم إلى باخ (ليس في زمنه فقط) وانتقاده بسبب تعقيد طرق عزف موسيقاه، واتهامه بالبعد عن العاطفية، برغم

كونه حرفياً ماهراً، ومعماريًا مُجيداً بارعاً في استخدام الطبايق الموسيقي (كونتربوان). عُرف عن مؤلف الأعمال الكبيرة التي تبدو بلا شك مجردة ونذكر منها فن الفوغ والقربان الموسيقي ومقطوعات الكلافير المعدل، أنه عالم بمنطق الموسيقى التي يفتقر علمها الفاتر والمنفّر نوعاً ما إلى السحر والإنفعال. بيد أن القرنين التاسع عشر والعشرون أنصفاً باخ الكبير بصورة نهائية وتامة، وأظهرها عدم دقة الأحكام التي أطلقها البعض عليه سابقاً... وبالواقع، تنافس تيارا الفكر الجمالي اللذان كانا سائدين في أواسط القرن التاسع عشر، بل أنهما تجابها بخصوص أعماله. كان أحدهما يضم أنصار الموسيقى التعبيرية والآخر مؤيدي موسيقا الشكل الصوتي المحض، فقد رفع البعض لواء الكانتاتات ومقطوعي أم السعيد المسيح، واعتصم الآخرون خلف مقطوعات القربان الموسيقي والسوناتات والبارتيتات لكمان الأفرادي وبارتيتات الكلافسان الست وتنويعات غولد بيرغ أو كونشرتات براندنبورغ... ومما فاقم الأمر بين هذين التيارين أن باخ لم يترك لنا أية وثيقة، حتى وإن لم تكن وافية بشكل كافٍ، تتعلق بمفاهيمه عن الفن وجمالياته، وأن كل ما نعرفه عن ذلك مقولة جمالية ردها مرات عديدة: ((... ليس للباص المرقم la Basse Chiffree في أي مقطوعة موسيقية من غاية إلا تمجيد الرب واستجمام الروح وراحتها. وما خلا ذلك ليس بالموسيقا الحقيقية، بل لا يعدو عن كونه ثرثرة وهذر شيطانيين...)).

في النصف الأول من القرن الثامن عشر، كان الأسلوب الموسيقي البوليفوني في ذروة ثورته... ويكمن فن باخ العظيم في تطوير هذا الأسلوب إلى ما لا نهاية... تشكل أعمال باخ مآلاً وغايةً للتقاليد الموسيقية الأكثر تعرضاً

للاختبارات في زمنه، لا سيما تقاليد التأليف البوليفوني. وهي تقدم لها إنطلاقة إبداعية وتكوينية رائعة، عبر بناءات معقدة تتجدد على الدوام.

نادراً ما نجد قطوعات في حركة منطقية ومحددة الجوانب كحركة الموسيقى المقامية Tonal الغربية، وقد شارك باخ في هذه الحركة، بشكل عام، كظاهرة كمال وإتقان تتدرج في الشكل الطبيعي لذلك العصر .. ذلك أنه يمثل شيئاً في غاية الاختلاف، فهو يشكل نوعاً ما عبقرية خارج التاريخ، كما يشكل في أعين معاصريه تحدياً ومفارقة: كانوا يرون في فنه ضرباً من المزايدة للحصول على السيادة وإعلاء شأن مجموعة المرتلين، وليس فرصة لتجديد ما... فلقد ساد في عصره، شيئاً فشيئاً، الأسلوب المنمق والرشييق Galant وبساطة أحادية الصوت Homophonie.

في الفترة حوالي 1730 - 1740، وأثناء حياة باخ، تم اجتياز مرحلة حاسمة ليس له أي ضلع في اجتيازها، وذلك مع بروز مفهوم ثنائية الثيمة Bithematisme وشكل السوناتا الذي نتج عن ذلك، وهو شكل ولد من الأسلوب المقامي، وهو تجسيد أكمل وأمثل، بشكل أساسي، لمفهوم الثيمة الديناميكي والمتقطع ولمفهوم التطور ..

لن نسترسل في موضوع المفارقة الظاهرية المتعلقة بفرادة ج. س. باخ، والتي ما هي إلا انحراف وميل كاملين بالنسبة لاتجاهات زمنه وميوله التقدمية، إن لم يكن ذلك درسا وأمثلة في التروي بالحكم على القيم، وعلى ضرورة إجراء تراجع عندما تكون الشخصية متعددة الجوانب ومتسعتها إلى حد كبير جداً ..

في الوقت الذي كانت فيه البوليفونية قد ماتت وجرت مراسيم دفنها، وبقيت الأوبرا وأنغامها المرافقة مزدهرة،

ولاحت السوناتا الكلاسيكية في الأفق ثم وصلت وراجت، برز رجل من عصر آخر، رجل هو سيد البوليفونية الأكثر رفعة، قام بتجسيد آخر اختلاجة موت لها وأكثرها عبقرية ... بلغت وحدة المقطوعة الموسيقية، بفضل استمراريتها المنطقية الاستدلالية وبفضل مادة موضوعها، الكمال في الفوغ الباروكي .. ولكن ظهر بعض التعارض بين استمرارية أسلوب الباروك وبين الحركية المعدلة في طبقة صوتها الخاصة بالأسلوب المقامي .. ولقد مارس تطفل النغميات الجديدة في طبقتها الصوتية على عملية التوالد والتكاثر البوليفوني، تأثيراً مشوشاً وضاراً، قد يكون مخرباً ومدمراً نوعاً ما، يمكن مقارنته بتأثير اقتحام جسم غريب لعضو ما في عملية بيولوجية ... ومع باخ، بلغ الفوغ وكذلك الأشكال التي اشتقت منه مستوى من الكمال قريباً من الإشباع .. وظهرت على الساحة ضرورة البت في هذا الأمر، وتطلب هذا الإنطلاق الجديد تراجعاً على بعض الجبهات أو نوعاً من التضحية التكتيكية المؤقتة...

وهكذا أصبحت البنية البوليفونية لسيمفونية ما من مدرسة مانهايم أو حتى لسيمفونية من فترة النضج الكلاسيكي الذي حققه فنانو فيينا (هايدن أو موتسارت)، ما عدا بعض الاستثناءات، أقل غنى بكثير وأقل تعقيداً إلى حد كبير من بنية مقطوعات باخ، ولكن تم ذلك لصالح مخطط نغمي أو مقامي أكثر حرية وأكثر شمولية واتساعاً.

تتعلق ظواهر الانحسارات المؤقتة بتطور الأسلوب الموسيقي الأوروبي، ففي كل مرة يبلغ فيها هذا الأسلوب نقاط تعقيد أعظمية وحالات أو مراحل إشباع، ينشأ بحث مجدّد وانطلاق جديد، عن طريق التضحية مؤقتاً ببعض الثوابت التي تتوقف عليها دالة من المتغيرات المستقلة ...

اعتُبر جميع أولئك الذين لم يكرسوا أنفسهم لثابتة الريادة والتنقيب المطابقة لذوق العصر وهواه في فترة ما، وهو ذوق يبلور جهود ذلك العصر، متخلفين، بل وحتى معارضين للتقدم .. بيد أنهم، وعلى المدى الطويل، يبدون لنا على الدوام تقريباً أكثر الفنانين جرأة واقداماً، وأكثرهم تنبؤاً واستشفافاً للمستقبل ومنهم: أوكيغيم، جوسكان ديبريه، شوتز، جيزوالدو، بورسيل، رامو، ج. س. باخ، بيتهوفن، بروكنر، براهمز، ديبوسي، بارتوك، شونبيرغ، بيرغ، فاريز، سيبيليوس، شوستاكوفيتش وفيرن.

هل يجب علينا التذكير بأن مصادر الكتابة الكيفية لم تكن قد نضبت عندما اتجه الموسيقيون نحو المقامية؟ وكانت البوليفونية التي تحددها الهارمونية وتنظمها، ونعني بها الهارمونية التي تعتمد الفواصل الثلاثية، قد أدت تدريجياً إلى إنقاص السلالم الكنسية والاقترار على سلمين فقط هما: الماجور والمينور .. كما سبب تطور تقنية الكونتربوان (الطباق الموسيقي) انهيار الكونتربوان الصيغي الكيفي بالصورة التي كانت فيها القرون الوسطى تمارسه ...

في بداية القرن السابع عشر، وبعد غيابٍ طويل، عادت الأغنية الإفرادية (Monodie) التي كانت عبارة عن قصيدة ينشدها صوتٌ واحد إلى الظهور، ولكن بمظهرٍ جديدٍ كلياً. فالأغنية التي كانت ذات طابعٍ مؤكدٍ وبارزٍ جاءت هذه المرة مُرافقةً وملحنةً ومتوافقةً ففرضت نفسها، ابتداءً من القرن الثامن عشر، في كل مكان، وعلى حساب الكتابة البوليفونية والطباقية.. ولكن هل تبلغ بنا الجرأة إلى استنتاج أن هذه الكتابة لم تكن قابلة للحياة وللاستمرار؟ ... في اللحظة التي تخطى فيها غالبية الموسيقيين عن هذا الأسلوب الطباقية، أثبتت أعمال باخ حيويتها وغنى مصادرها الوفيرة بطريقة

ساحقة .. ولكن لم تكن هناك حاجة إلى ذلك .. كما أننا لم نعد نعرف استثمارها والإفادة منها .

تتميز أعمال باخ، في واقع الأمر، بطابعها البوليفوني الواضح غير أنها تتماشى مع الوضوح والجزالة اللحينيين. ويمكننا التكلم بخصوصها عن توليف يتماشى على المستوى ذاته مع العناصر الجرمانية والإيطالية، من غير إغفال التأثيرات الفرنسية التي جرى استيعابها وجرت الإشادة بها وتنظيمها بشكل عجائبي .

من وجهة النظر المعمارية، كان باخ يتجدد باستمرار وبلا توقف، فمقطوعاته الموسيقية وفوغاته وكانناتاته مبنية جميعها بشكل مختلف. وإن كان باخ وريث تقليد بوليفوني غربي طويل لكنه، برغم ذلك، اضطلع بشكل مواز بثورة القرن السابع عشر الكبرى: (اختزال البنية الصوتية إلى لحن Melodie يرافقه مغن جهير الصوت) ... وتأتي أصالته من كون اتخاذه موقعاً عند نقطة تقاطع هذين السبيلين. وهذا هو السبب المباشر الذي من أجله لم يكن له أي وريث موسيقي مباشر .. لم تتمكن "توليفة" باخ من التدخل إلا ما بين عامي 1700 – 1750 وقد جعلها تطور الجمالية الموسيقية مستحيلة بعد ذلك، ولذا وجد باخ نفسه في نهاية حياته غير مفهوم، وجرى تجاوزه في أعين معاصريه ... وكما هو عادي ومألوف، سقطت أعماله بعد وفاته في نسيان نسبي. برغم إضمار بعض تلامذته باخلاص، طيلة النصف الثاني من القرن، أعظم الإجلال والإكبار له ... كما تمكن هايدن وموتسارت، ضمن نطاق ما، من تحمل تأثيره عليهما ...

علينا إذاً الاحتراس من تحليل مختلف مراحل ماضينا الموسيقي، ومن الحكم عليها حسب المعايير التي تمليها الساعة الراهنة ... فهناك، بالنسبة لنا، لدى ج. س. باخ أمور

في غاية الاختلاف عن تلك التي كان معاصروه أو معاصرو موتسارت وبيتهوفن وفاغنر ديبوسي يجدونها لديه، أو التي سيجدها ورتتنا في القرن الحادي والعشرين ...

لم يكن للاهتمام الزائد الذي أولاه الموسيقيون والباحثون وعلماء الموسيقى ومحبوها لأعمال باخ من نتيجة إلا عكس صورة التعبير عن ميل يرححه العالم الموسيقي جميعه ...

لعبت موسيقا باخ على الدوام، وما تزال تلعب دوراً أساسياً في برامج الحفلات الموسيقية ولكن علينا ألا نبالغ في قوة تأثيرها على مؤلفي القرنين التاسع عشر والعشرين ينتمي مندلسون، شومان، شوبان، ليست، فرانك، براهمز، ريجيه، بيزوني، ديبوسي، فاغنر، روسيل، مارتينيو، بارتوك، كودالي وسترافنسكي، شوينبرغ، بيرغ، فيبرن وهندميث، إغار، فيلالوبوس، هونيغر، والتون، كوبلاند، بريتن، شوستاكوفيتش، زيميرمان، ميسيان، بوليز، كزاناكيس، شتوكهاوزن، ليغيتي، كيغيل ودونا توني جميعهم الى المجموعة الكبيرة جداً من الفنانين المبدعين الذين يرون أن أعمال معلم غناء كنيسة القديس توما، أي باخ، قد شكلت، في وقت ما، منشطاً لهم أساسياً ومحرضاً هاماً على العمل والإبداع ... يحدث غالباً في تاريخ الفنون ألا يعترف الناس نوعاً ما بعقري ما يسبق زمانه بخطوات عديدة واسعة، إلا بعد وفاته ... لكن الأمر مختلف قليلاً في حالة ج. س. باخ فقد اعتبرت موسيقاه غالباً أثناء حياته، بأنها قديمة جداً، بل بالية تجاوزها الزمن .. في حين أنها برهنت للأجيال المستقبلية قدرتها على أن تكون نبغاً ثراً لا ينضب للوحي والإلهام .

في أواخر حياة باخ، وأثناء تأليف روائعه الأخيرة، بدأ عصر آخر للخطاب الموسيقي... هو حيز أو مسافة موسيقية متجانسه، ملائمة لكل تغييرات السلم الموسيقي ولكل

التأملات، وهي مسافة المقامية الشاملة، الملطفة أو المخففة ... التي كان باخ حينها قد أورت لتوه تدوين قوانينها النهائي. طيلة تلك الفترة **التصنيعية** من الانتقال والتفكك الأسلوبي التي استمرت بين عامي 1750 - 1775 تقريباً لم يتمكن المؤلفون من إجراء خيار بين الإدهاش الدرامي والكمال الشكلي، وكذلك بين التعبيرية والأناقة والرشاقة .. إذ أن بلوغ الأمرين في آن معاً، كان استثناء ... لم يبدأ الأسلوب الكلاسيكي بالوجود إلا حين أبدع هايدن وموتسارت أسلوباً يمكن أن يظهر ضمنه، في الوقت ذاته، تأثير مدهش ومعلل مبرراً بشكل منطقي ...

ليس باخ غاية في حد ذاته كما أنه ليس من غير أثر إلا خلال عدة عقود فقط .. فحتى حين كانت الموسيقى تسلك طرقاً أخرى مختلفة، أعاد موتسارت اكتشافه في بداية الثمانينات من القرن التاسع عشر .. وكان بيتهوفن على رأس من يذكرون ذلك .. كما اهتم المذهب الرومانسي بشغف وهوى، بكل ما يتعلق به أو يخصه، ويسعى أتباعه جاهدين لإلقاء الأنوار على أهميته التاريخية وتمثلها واستيعابها على صعيد الإبداع .

لم يعد هناك، بعد شوبيرت، أي مؤلف موسيقي رومانسي يمكننا الشك في موقفه تجاه باخ ... (قد يكون برليوز الاستثناء الوحيد. ذلك أنه لم يكن محباً لباخ، فلم يستخدم الكتابة البوليفونية إلا في غايات تحريفية تهدف للسخرية والهزء منها) ... ومع ذلك، كان باخ، وهوسيد من ألف مقطوعات آلام السيد المسيح وكبير من أبداع الكانتاتة، ضحية لسوء الفهم غالباً ...

ولأن البروتستانتية قد تخلت عن استخدام الأشكال والصيغ الشعائرية، انتقلت موسيقاه إلى قاعات الحفلات الموسيقية ..

وبعد أن انفصلت المشاركة في موسيقاه عن الصعيد الطقسي والشعائري، اتخذت هذه المشاركة طابع مجرد انفعال وتأثير دينيين، بغير وضوح وبإبهام، كي لا تكون في نهاية المطاف إلا حدثاً ذا طابع فني بحت، يصرف النظر عن المقطوعات والاقترافات والتحريفات التي فرضت عليها خلال انبعاثها، بدءاً بتنفيذ آلام السيد المسيح حسب القديس متى عام 1829، الذي كان يعزى إلى اهتمام مندلسون ورعايته .

ومع ذلك، أصبح باخ مع مندلسون موضوع اجلال كبير رومانسي حقاً... قدم شومان، بسبب حاجته لتعميق أسلوبه الذاتي، دلائل عدة وأمارات تنم على اجلاله الكبير لباخ .. وقام ليست بتكريمه بوسائل أكبر ضخامة ومهابة إذ أنه كان يلعبه، بطريقة ذات مغزى، بالقديس توما الأكويني للموسيقا ... كما عبّر بعض الموسيقيين الرومانسيين عن إعجابهم بباخ، بشكل أكثر عمقاً ورهافة وبطريقة تختلف عن طريقة مندلسون وشومان وليست . وكذلك جميع أولئك الذين لم يعبروا عن ذلك إلا بصيغة أو بشكل استدلالى وثائقي، ولكن من دون أن ينشروا إطلاقاً أية مقطوعات فوغ بالمعنى الدقيق، ونذكر منهم: شوبان وفاغنر ولا سيما براهمز على وجه الخصوص، فقد كتب هذا الأخير كمية من مقطوعات الفوغ من غير أن ينشر أيّاً منها، منفصلة، كعمل فني في حد ذاته ..

يشتمل العالم الموسيقي الجديد الذي كان شوبان يتطلع لخلقه، كما كتب لمعلمه إلسنر Elsner، على طباق باخ أيضاً وأسلوبه الصارم. ولكن بشكلٍ مستتر جداً وعلى درجة كبيرة من الكمال بحيث يمر من غير أن يلحظهما أحد ...
عندما أراد فاغنر، لدى تأليفه مقطوعة أساطين نورمبيرغ، الحصول على تباين قوي مع أسلوبه الشخصي من غير

التخلي عن أي جزء من أصالته، أدخل بوليفونية باخ عوضاً عن لغة القرن السادس عشر الموسيقية، من غير أن يلقي بالاً إلى الطابع الذي ينطوي على مغالطة تاريخية لهذه البراعة في الأسلوب. أما براهمز، فلربما تلقى من باخ أفضل دروسه من غير إظهار ذلك ...

كان بيتهوفن يمتلك معرفة معمقة جداً بباخ، إلا أن تأثير هذا الأخير عليه بقي محدوداً ... وقد استخدم هذه المعرفة بطريقة لا يُعتدّ بها ولا أهمية لها، هذا إن خطرت ببالنا المرجعيات المستمرة التي نجدها لدى مندلسون وشومان وكذلك لدى شوبان .

ماذا ورث الأسلوب الرومانسي من الأمور الهامة في موسيقا باخ؟ ..

منذ تسعينيات القرن التاسع عشر، بدأت ردة على بعض المبادئ الباروكية ومن أهمها الهارموني والإيقاع والمحيط الشكلي ... فاستخدم شومان إيقاعاً مطوّلاً النغمات *Pointe* (إطالة الزمن بواسطة النقطة التي تلي النوتة). وكان النصف الثاني من القرن الثامن عشر قد نسيه عملياً فلم يعد للظهور إلا في أسلوب شوبيرت وروسيني ما بعد الكلاسيكي ... وعلى غرار طريقة صنع الآلات الإيقاعية المتجانسة، لم تعد أشكال الإيقاعية لدى الجيل الأول الرومانسي، شأنها في ذلك شأن أشكال العصر الكلاسيكي، تركيبية؛ فهي لا تعتمد على التوازن ولا على النظام بل أنها أضحت جمعية في تأثيرها. تغيّرت علاقات القوى وتزعزع النظام الأساسي الإيقاعي – المترى ... تريت الناس وقتها بدلاً من اتباع التعليمات الكلاسيكية أو ديناميكية بيتهوفن التي تنزع كلها نحو هدف ما ... إن لم تكن الغائية قد ألغيت في الموسيقا الرومانسية المرئية في مجموعها، فإن الخيال قد استحوذ على بعض

أطوار القطعة الموسيقية. يختلط الماضي والمستقبل في اللحظة الصوتية بطريقة غريبة وفريدة من نوعها .. تمدد الزمن وانبسط، وتمت التضحية بالسياق الزمني الديناميكي بشكل عابر على الأقل، لصالح حاضر أصبح لا نهائياً بصورة مؤقتة وأصبح النبضان أو التذبذب المنتظم للقياس الأساسي الذي نصادفه غالباً لدى شوبيرت، رهن حاضر معلق في الزمن...

لم يرق شومان إذاً إلا بذكر الحقيقة الممضة وتوضيحها، حين كتب أن موسيقاه وكذلك موسيقا شوبان هي أكثر قرباً إلى باخ من قربها إلى موتسارت... لم تعد الطاقة، وهي مصدر الأعمال الفنية الرومانسية، كامنة في تنافر الأصوات المستقطب ولا في الإيقاع المبين أو المفصل كما في عصر كلاسيكية مدينة فيينا، بل في ترنيمة قداس أو Sequence من العصر الباروكي... ولم تعد البنى تركيبية بل إضافية ملحقة... ولكننا، وبرغم التأثير الذي مارسه باخ، لا نجد في الأسلوب الرومانسي أي شيء رجعي... كما أن انبعاث أكبر ممثل للفترة الباروكية وعودة الاهتمام به لا يعدّ سبباً بل دلالة على التطور الأسلوبي... ولم تأت بنى شوبيرت الإيقاعية المتجانسة، وبعدها بقليل، بنى بروكنر مثلاً، من باخ في أي حال من الأحوال...

لم يكن باخ، على أية حال، إلا سلف للرومانسية... بيد أن هذه الرومانسية رأته على طريقها الخاصة، وهي تشعر، على وجه الخصوص، بالإعجاب بالصدع الضخم المهيب الذي تشكله مجموعة مدوناته لأعماله الموسيقية البحتة، وبالرمزية الروحية الصوفية لكائناته، وبالقوة الدرامية لمقطوعات آلام السيد المسيح التي ألفها.

منذ منتصف القرن التاسع عشر وحتى بداية القرن العشرين، قُدِّر لباخ الحصول على بعد شمولي إضافي .. ومع ذلك، وجد نيتشه لديه كما كبيراً من **المسيحية والجرمانية**، وعاب عليه نظره المتجه على الدوام نحو القرون الوسطى، في حين أنه كان يقف على عتبة الحداثة ... ولكن الغالبية العظمى من المبدعين ومن الموسيقيين، على اختلاف مشاربهم، من أمثال جورج بيزيه، كلود ديبوسي، آرنولد شوينبرغ أو بابلو كازالس قَدَّرت أن أعجوبة باخ الموسيقية لم تظهر من قبل في أي من الفنون الأخرى، وأن باخ عبقرية نادرة من العبقریات التي تسطع بشكل خالد على جميع الأمم... فقد قال ديبوسي: ((...لم يدفع أحدً بفانتازيا الكتابة والشكل وحریتهما، أكثر مما دفع بهما باخ...)). وكانت الكلمة التي يكرر ها ديبوسي غالباً أثناء كلامه عن باخ هي **أرابيسك**. فقد قال في معرض حديثه عن مقطوعة كونشيرتو الصول للكمان: ((...هذا الكونشيرتو هو شيء جدير بالإعجاب مع كثير من المؤلفات الأخرى المدونة في دفاتر باخ الكبير؛ إذ أننا نجد فيه من جديد هذا الأرابيسك الموسيقي أو بالأحرى مبدأ الزخرف سليماً بشكل كامل تقريباً... إنه أساس صيغ الفن جميعها. وعندما استرجع باخ الأرابيسك، جعله أكثر مرونة وسلاسة وسحراً، وبرغم الانضباط الصارم الذي كان هذا المعلم الكبير يفرضه على **الجمال**، تمكن هذا الأخير من التحرك بهذه الفانتازيا الحرة المتجددة على الدوام، والتي كانت وما تزال تُدهش حتى عصرنا هذا...)).

عند منعطف القرن العشرين، قلب ديبوسي العلاقة التي كانت تربط الموسيقا بالزمن منذ بداية المقامية .. ولأنه كان واعياً للرابطة العضوية الموجودة بين هذه **الثابتات** عمل

على توجيه جهوده بقدر كبير نحو البحث الإيقاعي جاعلاً بمفرده الغرب يستدرك قروناً من التأخير المتراكم فيما يخص العثور على الأزمنة الموسيقية .. ومقابل الديناميكية الدرامية للشكل البيتهوفيني، قامت سكونية الأشكال المفتوحة التي أطلقها ديبوسي، أجزاء أو مراحل من الأزلية، لا بداية لها ولا نهاية، وشهدنا نوعاً من تمدد الزمن في الحاضر ...

طيلة العقد السابق لحرب 1914 (وهو عشر سنين من التجارب)، عنيت فترة أولى من التوسعات والاستحالات، بشكل أساسي، بتصفية النظام المقامي، وأدت، من جهة أخرى، إلى تحديد جديد للثابتات الصوتية (ارتفاعات الصوت، الأزمنة، الكثافات، الطوابع) ... ولكن، تُطرح ثانية على بساط البحث المادة الصوتية التوافقية، ويتم الاحتفاظ، بالمادة ذاتها.

كان زعماء ثورة القرن العشرين الأولى هذه ومحروكها الأساسيون هم، بالإضافة إلى ديبوسي: أرنولد شوينبيرغ، ألبان بيرغ، أنطون فيبرن، إيغور سترافنسكي، بيلا بارتوك ... وبعد عدة سنوات، إدغار فارينر .. بعد فترة ما بين الحربين، وهي فترة توطيد إن لم تكن مرحلة ارتداد سادت فيها تيارات انتقائية أو اصطفاائية واستعادية (الكلاسيكية الجديدة والردة إلى باخ)، حصلت الثورة الكبيرة الثانية وبالتحديد، ما بين عامي 1948 ومنتصف الستينات وتعلقت هذه المرة بطرح المادة ذاتها على بساط البحث ثانية ... إنها أعمال الأجداد الكبار لموسيقا اليوم، بوليز، نونو، شتوكها وزن، بيريو، كزيناكيس، ليغيتي وآخرون ..

ما هي إذاً هذه الردة إلى باخ وهي ردة وسمت عقدين على الأقل من القرن العشرين، وما هو هذا الفن الموضوعي غير المتحيز الذي يُعتبر المصدر الرئيسي للكلاسيكية

الجديدة التي ترغب بشكل واضح التخلص من مبدأ الذاتية أو العنصرية ما بعد الرومانسي والانطباعي أو التعبيري؟.. يعتقد شارل كويشلان أن هذه الردة تشهد على نية لإبداع فن قوي نشيط وواضح، يبتعد عن الوصف. وأما بوريس شلويزر فيدعي، على العكس منه، أن مظهراً وحيداً فقط من موسيقا باخ، كان بإمكانه أن يكون مُجدياً ومفيداً لمؤلفي هذا الجيل؛ وهو مقطوعات الأليغرو والفوغ التي تشكل نوعاً من الحاجز الذي يمنع العنصر البسيكولوجي من إقحام ذاته في الفن الموسيقي. نما هذا النهج نحو تقليد الأشكال الكلاسيكية، الذي سار عليه جان سيبيليوس منذ 1904 - 1907 (السيمفونية الثالثة)، مع مجيء بروكوفيف (السيمفونية الكلاسيكية، 1916 - 1917) وبشكل خاص مع سترافينسكي (بولشينيلا وثمانية آلات النفخ 1923، وكونشرتو البيانو والأوركسترا (1923 - 1924). صحيح أن سترافينسكي اعترض على عزف أعماله بروح كلاسيكية جديدة وإنه لم يعترف إلا بنقطة مشتركة وحيدة بين موسيقاه وموسيقا القرن الثامن عشر وهي السعي خلف شكل موسيقي محض ونقي. وبرغم ذلك، ومن وجهة نظر تاريخية، فإنه مما لا شك فيه أن مقطوعتي بولشينيلا والثمانية يحددان تاريخ البداية الواقعية لحركة كلاسيكية جديدة ولإعادة تقويم جديد لأعمال باخ.. كان موقف سترافينسكي الحيازي تجاه التاريخ ثابتاً ومستمراً في جميع أعماله، وكان تأثير ج. س. باخ يبدو في هذه الأعمال بشكل متواتر؛ فهو يظهر في الكتابة الخطية والبوليفونية وفي الجهوريات الصوتية الرنانة الفجة والرهيفة، وفي براعة موسيقا الآلات في الثمانية لآلات النفخ. كما نجد هذا التأثير في حالته الأولية الخام في سوناتا البيانو 1924 وفي كونشيرتو البيانو والأوركسترا وفي كونشرتو

الري للكمان والأوركسترا 1931 وفي كونسرتو **Dumbarton Oaks Concerto** حيث اتخذ سترافنسكي من مقطوعات البراندنبرغ نماذج له أقرّ بها. كذلك في مرثاة لآلتو واحد 1944 كحالة أكثر إسهاباً وإطناباً، وفي جميع الأعمال الصوتية الدينية التي ألفها في أواخر حياته تقريباً. لا تترجم هذه "الردات" الظاهرية إلى الخلف، إطلاقاً، مثلاً أو هدفاً أكاديمياً ينوي استعادة خطاب باخ أو حرفيته، بل هي، على العكس من ذلك، تحمل شعار مؤلفها وعصره. فباخ لم يكن غالباً إلا حاملاً عرضياً وسترافنسكي كان يمتلك تاريخ الموسيقى كله ويتصرف به...

ردّة إلى باخ؟.. أصاب هذا التعبير النقدي حظاً وقدرًا طيلة فترة ما بين الحربين العالميتين، ولا سيما لدى الورثة والتابعين... من الواضح أن المرجعية التي تعود لباخ تبدو أعذب وأكثر إمتاعاً ونكهة لدى المؤلفين ذوي الشهرة والصيت الذائع (روسيل، كودالي، هند ميث، ومارتينيو) وقد عاد آخرون أيضاً، وليسوا بالقليل، إلى باخ في الفترة التي عاد إيغور سترافنسكي إليه، وذلك لأسباب أخرى بالتأكيد وهم: آرنولد شوينبرغ الذي كتب بين عامي 1920 - 1923 سيرينادا **Op. 24** لسبع آلات موسيقية وصوت باريتون، ومنتالية للبيانو **Op. 25** وتحتوي كلتاها على مينويت ومارشات وتنوعات وفالسات، كما أنهما تدافعان عن الأشكال الجلية الواضحة والصافية والشفافة وترفضان الفوضى والتشويش واللجج الداخلية. وبيلا بارتوك الذي قام في مقطوعته "الكونسرتو الأول للبيانو والأوركسترا" 1926 بعودة إلى باخ، مستبعداً بشكل خاص الطابع الدياتوني **diatonic** منتظم القوة، وضوح المستويات في الكونتربوان (الطباق) لم يكن يسعى للحصول على جمالية ميكانيكية ليس

فيها تأثير، ولكنه ارتكز، بعد أن تخلّى عن المذهب الرومانسي المتورّم والمتكبر المختال وعن الحداثة التفخيمية، على صيغ كتابية مثيلة لصيغ باخ وهي صيغ صارمة، ذات إيقاع واضح بسيط وغير مزخرف، وعلى ديناميكية مستمرة بعناد وإصرار.

أعدّ ألبان بيرغ، في نص مشهور Credo نُشر عام 1930، مقارنة لامعة ولكنها تنطوي على قدر يسير من التمويه بين ج. س. باخ وأرنولد شوينبيرغ من حيث موقع كل منهما التاريخي، وذلك عن طريق تفسير اسهابي أو شرح مُستفاض لمقال عنوانه "باخ". كان شوينبيرغ يعود إلى باخ على الدوام، وقد قام، فضلاً عن ذلك، ما بين عامي 1922 - 1928، بتكييف عدة أعمال للأورغ ألفها باخ، ونقلها لتصبح أعمالاً للأوركسترا.. وقد وجد نفسه، خلال خمسة عشر عاماً يواجه مشكلة تنظيم الشكل الموسيقي خارج النظام المقامي Tonal... وعندما كتب نموذجاً لايتكاره نظام خاص به للكتابة بإثني عشر صوتاً لا علاقات لها إلا فيما بينها، في عمل أوركسترالي وهو منوعات للأوركسترا (1926 - 1928)، أثبتت العلامات الموسيقية (سي بيمول، لا، دو، سي المتوافقة مع ترتيب الحروف B.A.C.H، أي الحروف التي تشكل اسمه) نفسها منذ الافتتاحية بانتصار وقوة، وكان هذا العمل غنياً فيه تركيب معقد، وذا موسيقا تبعث على الدوار. إن بمقدور رغبة تنظيم كهذه، وهاجس استثمار الإمكانيات بنظام ومنهجية متسلسلة، أن يجعلنا نفكر بالكثافة الاستثنائية الخارقة لفكر ج. س. باخ.

لقد بدا نظام الإثني عشر صوتاً الذي استخدمه شوينبيرغ، بفارق أكثر من ثلاثة أرباع قرن، كمكان التقاء أكثر منه كثورة أو كتوليفة ضخمة على طريقة باخ، وذلك بعد أن ركّز

فيه التطور الشامل للخطاب الموسيقي يتعلق بتركيب الجملة ، ويتعلق بالشكل وهو تنظيم غير انتقالي ومؤقت، بل هو مكيّن وموطّد بشكل كامل .

يشكل شوينبيرغ مثلاً في البحث عن خطاب ما ... وكان زمن باخ يتميز بتمجيد المقامية الشاملة الملطّفة والمعدّلة، في حين يمكننا اعتبار أن زمن شوينبيرغ كان محاولة انقاذ لهذا العالم أو المرحلة الأخيرة من استخدام سلم الأنغام الملّون المكوّن من اثني عشر صوتاً مخفّفاً ومعدّلاً، وهي مادة وصلت معه إلى الدرجة النهائية من الاشباع عن طريق الإبطال النهائي لكل تدرج. إن إجراء مقارنة لموقف باخ بين العالم الصيغي الكيفي والعالم المقامي ولموقف شوينبيرغ بين المفهوم النغمي المقالي والمفهوم الاثني عشري ما هو إلا وهم، وهو عملية عارية عن أي مغزى واقعي .

كما أن موقف فنان كالبان بيرغ الذي يذكر ويدرج إحدى ترتيبات ج. س. باخ في عمله الأخير كونشيرتو الكمان والاوركسترا "في ذكرى أحد الملائكة" (1935)، أو موقف مؤلف مثل أنطون فيبرن الذي وجّه تحية تكريم صريحة وبيّنة لباخ في غاية الرهافة والجمال في رباعيته للوترات Op. 28 (1938) لهما دلالات عميقة بعيداً عن كل بلاغة موروثية؛ إذ يوحي هذان الموقفان أن العديد من وجوه مجموعة الأعمال الهائلة التي ألفها ج. س. باخ، حتى عندما نُقلت خارج الظواهر التي ولّدتها، قد احتفظت بقدرة تأثيرها سليمة كاملة ...



د. نبيل اللّو

باحث موسيقي

أستاذ في كلية الآداب، جامعة دمشق

كان باخ في الأصل موسيقياً كنسياً. فقد كان بدايةً عازف أورغ، وقد خصّ هذه الآلة بعصارة فكره وزهرة سنيّ حياته. لكن الموسيقى الدينية، حسب المفهوم الشعائري التقليدي، هي تحديداً وقبل كل شيء، موسيقا غنائية. لذا فإننا نجد أن إنتاج باخ كلّه موثّق بمؤلفات غنائية حتى خلال الفترات التي عكف فيها على تأليف الأورغ وتأليف الأوركسترا.

منذ ربيع عام 1723⁽¹⁾ نذر باخ بالفعل نفسه وجُلّ وقته للموسيقا الغنائية. وعندما سُمّي كانتور لايبزغ Cantor de Leipzig كان أحد التزاماته الأساسية أن يؤلف موسيقا تُغنى خلال القداديس الإلهية، وخصوصاً خلال الاحتفالات التي كان يُطلق عليها موزيكا فيغوراليس Musica Figuralis.

وكان هذا النوع من الموسيقى الغنائية مستخدماً أساساً في الطقس البروتستانتي، وهو ما نطلق عليه اليوم اسم كانتات Cantate. وكان شائعاً لهذا النوع من الموسيقى عدة تسميات كانت تستخدم بأنّ معاً، كـ (مقطوعة) Stiick، و(موسيقا) Musique، بل وحتى (كونسيرت) Concerts. وتشغل الكانتات حيزاً كبيراً من أعمال باخ الغنائية؛ سنبدأ حديثنا عنها، ثم نستعرض باختصار (الآلام) Passions التي كتبها، لنأتي على أعمال الأوراتوريو Oratorios (التواشيح الدينية)، لنخلص

(1) في عام 1723 ألف الموسيقي الفرنسي جان ماري لوكليير J.M Leclair. سوناتات كمان منفرد يصاحبه باص مستمر، (الكتاب الأول).

ونختم بعدها بدراسة أعماله اللاتينية المهمة *Magnificat* (تسبيحة البتول "فلتعظم نفسي الرب")، و(القداديس) *Messes*. وفي الوقت الذي تميز فيه يوهان سيباستيان باخ وأبدع في هذا القلب من التأليف الغنائية، كانت الكانتاتة الدينية الألمانية فقد قطعت شوطاً بعيداً وترسّخ لها تاريخ طويل يمكننا أن نوجزه بما يلي:

أ- اعتماداً على أعمال كورالية مغناة بالألمانية عكف المصلح الديني البروتستانتى مارتن لوثر مع أكثر معاونيه قريباً منه وهو فالتر *Walter* (1496-1570) على إحلال هذه الأعمال الكورالية محل كتاب أناشيد القدايس باللاتينية الذي فرضته الكنيسة الكاثوليكية وطقوس خطبة العظة. وقد تضافر النص والموسيقا معاً ليعطيا ألقاً أكبر لإقامة الشعائر الطقسية، وخصوصاً عندما استخدمت كلمات مختارة من الإنجيل في إقامة قداديس يوم الأحد. وسرعان ما درجت العادة على تأليف مجموعات غنائية شعائرية من مثل هذه الأعمال. وأول المجموعات الغنائية التي لحنّت لعدة أصوات كتبها مارتن أغريكولا *Martin Agricola* (1486-1556) ونشرها في عام 1541 في مدينة فيتنبرغ *Wittenberg* تحت عنوان ينم عن موضوعها هو (كتيّب غناء مجمل الأناجيل الدومنيكانية).

ب- من بين أكثر الموسيقيين الذين ساهموا في تطوير الكانتاتة الدينية الألمانية نخص بالذكر:

- هاينريخ شوتز *Heinrich Schütz*، وأندريا هامير شميدت *Andreas Hammerschmidt* (1611-1675)، وماتياس ويكمان *Mathias Weckmann* (1621-1674)، وكريستوف بيرنهارد *Christoph Bernhard* (1627-1692)، ودييتريخ بوكستود

ت. (1704-1637) Dietrich Buxtehude، وفرانز توندر
(1667-1614) Franz Tunder.

ج- ولا بد أن نشير أخيراً في سياق حديثنا عن تطور الكانتاتة الألمانية إلى أهمية الشعراء الذي نظموا القصائد والنصوص التي لحنها المؤلفون الموسيقيون. وقد برز ثلاثة شعراء احتلوا مركز الصدارة في تطور الكانتاتة في عصر باخ وهم:

- سالومون فرانك (1725-1659) Salomon Franck.
- إردمان نومايستر (1756-1671) Erdmann Neumeister.
- كريستيان فريدرش هنريسي (1764-1700) Christian Freidrich Henrici.

وكان هنريسي يكتب باسم مستعار وهو بيكاندر Picander، ولم يكن له في تطور نظم الكانتاتة دور مجدد يماثل دور فرانك، أو يضارع دور نومايستر المجلي فيها. لكن بيكاندر ساهم مع ذلك في تطويرها مساهمة حاسمة من باب آخر لأنه كان الشاعر الذي لجأ إليه يوهان سيباستيان باخ ليكتب له نصوص كانتاتة. وخلال فترة عامي 1724-1725 كتب بيكاندر هذا مجموعة من القصائد لأيام الأحاد والأعياد عَنَوْنَهَا "ديوان الفكر التقيّة". وبعد ذلك التاريخ بقليل بدأ يعمل مع باخ مؤلفاً لكتيّبات غنائية. كما نشر في عام 1728⁽²⁾ ديواناً ثانياً ضمّ بين دفتيه أشعاراً دينية تحت عنوان "كانتاتات للأحاد والأعياد". وحسب الشهادة التي أوردها

⁽²⁾ في عام 1728 توفي في باريس الموسيقي الفرنسي ماران ماريه Marin Marais. وفي العام نفسه عرض صانع الآلات الموسيقية هوشبروكر S. Hochbrucker في فيينا أمام الإمبراطور آلة هارب بأدوات Harpe à pédales. كما ألف الموسيقي الفرنسي جان فيليب رامو Rameau في العام نفسه متاليات جديدة لمقطوعات كلافسان. Nouvelles Suites de pièces de Clavecin.

بيكاندر نفسه في ديباجة الديوان أن هذه الأشعار نظمت ليّلحنها باخ. وقد كتب بيكاندر بعد ذلك نصوص بعض أعمال باخ الكورالية المهمة كـ "آلام السيد المسيح حسب القديس متى" 1729⁽³⁾، و "آلام السيد المسيح حسب القديس مرقس" 1731. ولعله هو أيضاً من كتب نص "أوراتوريو الفصح" 1725⁽⁴⁾ ونص "الصعود" 1735⁽⁵⁾، وكتب قسماً على الأقل من عمل "أوراتوريو الميلاد" 1734. وإحدى خصال بيكاندر الشعرية الفريدة المهمة بأن معاً خلال تعاونه الوثيق مع باخ هو قلمه المطواع السلس في نظم قصائد في أوزان وبحور شعرية محددة سلفاً. ومَلَكَةُ بيكاندر هذه كانت عظيمة الفائدة عند باخ عندما كان يعتمد أحياناً في بعض كانتاتاته إلى استخدام مقاطع من مؤلفات له سابقة يطوّعها ويكيّفها مع نصوص جديدة.

كانت الكانتاتة في عصر يوهان سيباستيان باخ تركز على ثلاثة عناصر هي: الكورالات، والنصوص الإنجيلية، والمقطوعات الأريا (من الأول) Arias da capo، وغالباً ما كانت مقطوعات الأريا هذه مسبوقة بمقطع سردي⁽⁶⁾ Récitatif

⁽³⁾ صدرت في العام 1729 طبعة تتضمن 40 موتيتياً Motet للموسيقي دولا لاند Delalande، نشرها له تلميذه كولان دو بلامون Collin de Blamont. واستقر في هذا العام الموسيقي الإيطالي دومينكو سكارلاتي D. Scarlatti في إسبانيا.

⁽⁴⁾ في هذا العام مات الموسيقي الإيطالي أنطونيو سكارلاتي A. Scarlatti في مدينة نابولي. ونشر في هذا العام 1725 في مدينة أمستردام ديوان كونشيرتوات للموسيقي الإيطالي أنطونيو فيفالدي A. Vivaldi تحت عنوان: Il Cimento dell'Armonia, op.8، وهو المصنف الذي يتضمن عمله الشهير "الفصول الأربعة".

⁽⁵⁾ في العام 1735 أَلَفَ الموسيقي الفرنسي جان فيليب رامو باليه بطولية عنوانها Les Indes galantes. وأَلَفَ في هذا العام الموسيقي الفرنسي أوبير Aubert الكتاب الفرنسي الأول لكونشيرتوات الكمان.

⁽⁶⁾ ريسيتاتيف إلقاء منغم (المحرر).

وقد كان تكييف وتعديل مقطوعات الأريا موضوع مجادلات طويلة بين الشعراء والموسيقيين من جهة وبين أهل الشريعة والخوارنة والسلطات العليا المسؤولة عن الكنيسة من جهة أخرى. كما أثارت مسألة استخدام الكورالات والنصوص الإنجيلية بدورها بعض الجدل، وإنما بدرجة أقل. ولأنه يتعذر علينا أن نحلل هنا كانتات باخ واحدة تلو الأخرى فإننا سنجمل ما وصلنا منها في ملاحظات عامة موجزة.

أول كانتات حُفظت لنا من باخ هي تلك التي تشكّل بداية إنتاجه في هذا النوع من التأليف الموسيقية الغنائية، ويرجع تاريخها عنده إلى مرحلة مولهاوزن Mulhausen، أي فترة عامي 1707-1708، وهي مجموعة كلّها في المصنفات التي تحمل أرقام BWV 106، 196، 71، 131. وهذه الكانتاتات تعكس تراث ألمانية الوسطى كلّها، ولم تكن تتضمن بعد العناصر التي أدخلها لاحقاً عليها الشاعر نومايستر Neumeister. وكانت النصوص عموماً منتقاة من الإنجيل أو من برنامج الكورالات، بل حتى، ولكن ذلك نادراً جداً، من الفنون الشعرية الحرة. وكانت الموسيقى شديدة الالتصاق بالنص وفيه مخلصاً في ذلك إلى الفكر والنهج اللوثري الذي يرى أن الغناء يجب أن يظهر كلمة الله ويشهرها على الملأ. ولم يطلق باخ من جهته على هذه الأعمال اسم كانتات، بل أنه على الأكثر حرص على تسميتها بمصطلحات (كونسيرتو)، (موتيتو) Mottetto، ديالوغوس "حوار" Dialogus، أو بكل بساطة (موزيكا) Musica.

غير أن ذلك كلّه سيغيّر ابتداءً من مرحلة فيمار Weimar (1717-1708)⁽⁷⁾ وتحديداً عندما عُين باخ معلماً للموسيقى

⁽⁷⁾ في عام 1717 أُلّف الموسيقي الفرنسي فرانسوا كوبران Couperin الكتاب الثاني لمقطوعات الكلافسان.

فيها عام 1714⁽⁸⁾ وكانت التزاماته الجديدة تتضمن منذ ذلك التاريخ كتابة كانتاتات جديدة في كل شهر.

وابتداءً من تلك المرحلة اتبع باخ توجه نومايستر واحد، وكان يلجأ إلى أشعار فرانك Franck وأشعار آخرين. ومقطوعات الأريا (من الأول) التي كانت تتضمن عموماً مقطعاً سرمدياً سيصبح لها منذ ذلك الحين دوراً ستنزايد أهميته في كانتاتات باخ وسينسحب الأمر كذلك على مقطوعات (الآريوزو) Ariosos، سواء تلك التي تتضمنها الكانتاتات، أو تلك التي تتضمنها أعمال (الآلام) Passions. وبهذه المقاطع السردية حصراً الموجودة في الكانتاتات والتي تتلاءم كل الملاءمة مع طبيعة اللغة الألمانية، بدأ باخ أعماله الإبداعية العظيمة. ويمكننا لهذا السبب تحديداً أن نعد مقطوعات الأريا أعمالاً حقيقيةً بحد ذاتها. وتكمن إحدى خصوصياتها في كونها تُكتب عموماً لمغنٍ إفرادي ولآلةٍ فردية بحيث يتحاور الصوت والآلة الإفرادية أحدهما مع الآخر، ومع الأوركسترا، فيضيفان كلاهما على هذا الحوار قوة تعبيرية كبيرة.

ولم يبق لنا اليوم سوى ثلاث من خمس مجموعات كانتاتات لحنها باخ في لايبزغ. وكل واحدة من هذه المجموعات تتميز ببعض الخصوصية سنلخصها هنا بإيجاز. تتضمن المجموعة الأولى التي لحنها باخ ستين كانتاتة

(8) في عام 1714 نشر للموسيقي الإيطالي كوريللي A. Corelli، وبعد وفاته بعام، مؤلفه إثنا عشر كونشيرتو غروسو، مصنف رقم 6 وكتب في العام نفسه الموسيقي موريه Mouret أوبرا-باليه بعنوان: Les Festes de Thaliè. وشهد العام 1714 مولد الموسيقي غلوك Gluck. وفي الفترة 1714-1715 كتب فرانسوا كوبران 10 كونشيرتوات بعنوان: (الأذواق مجتمعة) Les Goûts Réunis.

تقريباً؛ أربعون منها جديدة، أما العشرون الأخرى المتبقية في المجموعة فقد سبق أن استخدم بضعة منها، بتعديلها وتكييفها في معظم الحالات، أو أنه أعاد استخدامها بتحويل بعض منها كان سبق أن أدخلها ضمن مجموعة من الكانتاتات الدنيوية. ولُنشر في هذا الموضوع إلى أننا لا نعرف، ما خلا بعض الاستثناءات النادرة، أسماء مؤلفي نصوص الكانتاتات الجديدة التي لحنها في ذلك الوقت.

وعبثاً محاولتنا ومسعانا تصنيف الكانتاتات الأولى التي لحنها باخ في لايبزغ تصنيفاً دقيقاً، فهذا متعذر فعلة إن لم يكن مستحيلاً، لأنه عمد فيها طواعية إلى حذف كل أثر تسلسلي تاريخي. لكنه بإمكاننا مع ذلك القول إنه لجأ كثيراً في تلحينها إلى العناصر الجوهرية التي سقناها آنفاً وهي: النصوص الإنجيلية، والمقاطع السردية والآريا، والكورالات. وتتواتر هذه العناصر الثلاثة وفق ترتيب متكرر نسبياً يمكننا أن نعدّه ترتيباً نمطياً:

أ- نص إنجيلي /مقطع سردي- آريا/ سردي- آريا/ كورال.

ب- كورال /آريا/ سردي- آريا/ كورال.

ج- نص إنجيلي /آريا/كورال سردي- آريا/ كورال.

ومع مقطوعات كانتاتات المجموعة الثانية التي لحنها باخ خلال فترة عامي 1724⁽⁹⁾-1725 ندخل مرحلة باخ الكبرى الإبداعية في هذا النوع من التأليف. ونذكر على سبيل المثال لا الحصر ممن كتبوا نصوص هذه المجموعة، بيكاندر السالف الذكر، والشاعرة ماريان فون زيغلر *Marianne von*

⁽⁹⁾ في العام 1724 قُدّم عمل باخ (الآلام حسب القديس حنا) لأول مرة في كنيسة سان توماس في لايبزغ. وكتب في العام نفسه جان فيليب رامو (مقطوعات للكلافسان مع منهج لميكانيكية الأصابع).

Zeigler (1695-1760). ومع مجموعة الكانتاتات هذه مضى باخ بعزم وتصميم قديماً في إعداد الكانتاتات ذات الموضوع الواحد إلى جانب عناصر تفسر وتشرح بطريقة شعرية وموسيقية يخدمها الكورال في ذلك كمرجع. وتُبرز الكانتاتة بذلك حالةً داخليةً عمقها خاص.

بلغ باخ في مجموعة كانتاتاته الثالثة و الأخيرة شأواً بعيداً ومستوى رفيعاً في تعبيراتها وتعقيد بنائها. وتكثر فيها الأعمال الكبيرة التي تقع في قسمين اثنين، وتعتمد الأوركسترا فيها إلى الاغتناء. أما كلماتها فقد استمدتها عموماً مباشرةً من العهدين القديم والجديد.

وقد عمد باخ غالباً، في تقديم وختام كانتاتات لايبزغ، إلى مقطوعات كورالية كبيرة أدخل فيها مقطوعات إفرادية. ومقارنة مع كانتاتات فيمار فإن الأوركسترا قد تشدّب أدائها هنا وارتقى.

أما من الناحية الموسيقية الآلية فقد استخدم باخ ابتداءً من المجموعة الأولى، إلى جانب الوترية والنفخيات المعتادة، النحاسيات وخصوصاً الترومبيتات كما في الكانتاتة رقم 71/ تاريخ 1708، إضافة إلى الأبواق Cors. كما استخدم مراراً آلة الفلوت، وبدأ بإدخال آلة الأوبوا داموري Haubois d'amore، وأوبوا الصيد Haubois da caccia. وعمد ابتداءً من المجموعة الثالثة إلى استخدام آلة الأورغ الإلزامية Orgue obligé.

الآلام Passions

عندما عزم باخ على تأليف أعماله الآلام كان هناك أيضاً تراث طويل نسبياً شدّب هذا النوع من التأليف الغنائية الموسيقية وطوره، وذلك قبل فترة الإصلاح بكثير. وهنا

أيضاً قدّم شوتز Schütz مساهمةً حاسمةً عندما نقل إلى ألمانيا بعض نواحي جماليات الإحساس الإيطالي الذي لمسّه واكتشفه عند غابرييلي Gabrielli. غير أن هناك اختلافاً كبيراً وفرقاً بين الآلام التي لحنها شوتز وآلام من جاؤوا بعده من الملحنين، ونخص بالذكر الآلام التي لحنها مؤلفون وجدوا قبل مقدّم باخ مباشرةً. وقد اقتصر شوتز على النص الإنجيلي الذي كان يُعهد به إلى المغنين الإفراديين (فيما عدا شخصيتي الإنجيلي والمسيح، يُطلق على هؤلاء المغنين الإفراديين الذين يمثلون الشخصيات الأخرى مصطلح المُناجين، في حين يُطلق على الجمهور أو مجموعة الشخصيات التي كان الكورال يمثلها اسم (توربا) Turba في مواجهة المُناجين. كان شوتز يعمد إذن إلى مَغْنِيَيْنِ اثنين أو أكثر إلى جانب جوقة كورال كانت تتدخل غالباً بطريقة جدُّ تصويرية، بل هي تكاد تمثل أصوات الأشياء التي تصفها محاكاةً وتقليداً. إلا أنه ابتداءً من النصف الثاني للقرن السابع عشر، وتحديداً بعد أن كسب الشاعر نومايستر مع أنصاره ومؤيديه معركة إدخال أشكال حرة في الطقوس الشعائرية، تغيرت صيغة الآلام تغيراً جلياً، فأصبحت تتضمن من ذلك الوقت الثنائية (سردي- أريا) إلى جانب عناصر أخرى متنوعة.

تشير بعض المصادر المعاصرة إلى أن باخ ربما لحن خمسة أعمال آلام، إلا أن ما وصلنا منها، إن كان ما يوردونه صحيحاً، اثنان فقط هما: "الآلام حسب القديس حنّا" 1723، و "الآلام حسب القديس متى" 1729. أما "الآلام حسب القديس مرقص" 1731 فلم يصلنا منها سوى نصها. والعملان الآخران، إن صح وجودهما، ضاع أثرهما كلياً! وهناك نسخة بخط باخ لعمل "الآلام حسب القديس لوقا"

تاريخها عام 1730⁽¹⁰⁾، إلا أن هذا العمل كان على الدوام مثار جدل طويل بين علماء الموسيقى بشأن أبوة باخ له. أمّا عملا الآلام اللذان بقيا لنا من باخ فهما يُصنّفان تحت النوع المسمى آلام- أوراتوريو في تراث التاريخ الإنجيلي وعرفه؛ حافظ فيهما باخ على السرد في خطوطه العامة. لكن باخ في اللحظات الأكثر احتفالية وأبهةً وتبجلاً عمد إلى استخدام مقطوعات آريا مؤثرة بليغة، وإلى كورالات مهيمنة بأربعة أصوات يتمّ ظاهرها البسيط كأحسن ما يكون عن الطابع التعبيري العميق. أمّا مقاطع (السرد- القصّ)، سواء تلك التي يقصّها الإنجيلي (القاص Narrator، أو المؤرخ Historicus، اللذان نجدهما عند كل من كاريسي Carissimi وشوتز)، أم مقاطع الشخصيات الأخرى التي تغنيها الأصوات الإفرادية فقد وصلت كلّها إلى مستوى كمالٍ مُجَلِّ لم يرقّ إليه أحد في أدبيات الموسيقى الألمانية برمتها. ومقطوعات الآريا (وهي تكون دوماً مع أصوات إفرادية غنائية وآلية) تتبنى شكل (آريا من الأول) Aria da capo، وبلغت هي أيضاً أعلى ذروة وصلتها الموسيقى الغنائية في التعبير عن المشاعر الدينية. أمّا مقاطع الكورال فهي متنوعة تنوعاً مدهشاً حسب متطلبات النص الذي تقوم بتفسيره والتعبير عنه في غنائها.

و"الآلام حسب القديس حنا" Bwv 245 هي أقدم العملين المحفوظين لدينا اليوم. يعود تاريخ النسخة الأولى من هذا العمل إلى عام 1723، وقد أجرى باخ عليها فيما بعد تعديلات هامة بدأها عام 1725 بهدف إعادة تقديم العمل في حُلّة جديدة، ثم عاد وأدخل تعديلات أخرى عليها نحو عام

⁽¹⁰⁾ في عام 1730 نشر فرنسوا كوبران الكتاب الرابع لمقطوعات الكلافسان، صدر الكتاب الأول عام 1713، وصدر الثاني عام 1717، وصدر الثالث عام 1722.

1730 لتقديم العمل من جديد على ما يبدو في نسخة منقحة مزيدة، ثم نظر في العمل مرةً ثالثةً في أخريات حياته في فترة الأعوام 1746⁽¹¹⁾-1749⁽¹²⁾ ليعود في جزء من العمل، عودةً غريبةً مفاجئةً، إلى النسخة الأولى التي كان قد كتبها، فتناظرُ بنائها وأحكامه يبعث على العجب والدهشة.

أما "الآلام حسب القديس متى" BWV 244 فقد لحنها باخ في عام 1729، ولها ميزة هامة تفرقها عن (الآلام حسب القديس حنا) وهي وحدتها الداخلية. ولهذا السبب ربما كان باخ أقل ميلاً لإجراء تعديلات عليها، وهو لم يطل العمل بالتعديل إلا في عام 1736⁽¹³⁾، أي بعد سبع سنواتٍ من تلحينه، وبمناسبة إعادة تقديمه للجمهور في حلّة قشبية، ولم يُجرِ عليه سوى تعديلات طفيفة، وأجرى تعديلات أخرى عليه أخيرة في عام 1740. ومن خصائص وميزات هذه الآلام مقاطع سرد المسيح ترافقها الوترية بتوزيع آلي يتلاءم ورهافة الشخصيات من الناحية النفسية.

أعمال أخرى

إذا ما تحينا جانباً الكانتاتات الدنيوية التي لحنها باخ بمناسبة احتفالات مدنية مثل استلام مجلس بلدية جديد مهامه، أو تعيين أستاذ جامعي جديد في منصب، أو خلال حفلات

⁽¹¹⁾ في العام 1746 لحن الموسيقى الألماني هاندل Haendel (أوراتوريو يهوذا

المكابي) Judas Maccabaeus.

⁽¹²⁾ في العام 1749 لحن رامو أوبرا هزلية بعنوان بلاتيه Platée، ولحن أيضاً تراجيديا غنائية بعنوان (زرادشت) Zoroastre. كما كتب باخ في العام نفسه عمله (فن الفوغ) ويجمع هذا المؤلف الهام بين دفتيه 22 فوغاً، 15 منها لأربعة أصوات، و3 لثلاثة أصوات، و4 لصوتين.

⁽¹³⁾ في عام 1736 مات الموسيقي الإيطالي بيرغوليزي Pergolesi بالقرب من مدينة نابولي.

تأبين... فلزام علينا أن نتكلم قبل كل شيء في هذا الموضوع عن أعمال الأوراتوريو ولم يصلنا منها سوى ثلاثة هي: أوراتوريو الميلاد وأوراتوريو الفصح وأوراتوريو الصعود. وللأوراتوريو في الطقوس الشعائرية اللوثرية الإصلاحية وظيفة مماثلة لوظيفة الكانتاتة، لكنه أوسع وأكثر أبهة واحتفالية منها، لأنه مصمّم تحديداً لأحياء شعائر الأعياد الكبرى. وأعمال الأوراتوريو الثلاثة المعروفة شديدة التباين والاختلاف فيما بينها.

فأوراتوريو الميلاد BWV 248 لحنه باخ عام 1734، ورغم أنه سمّاه بنفسه طواعيةً أوراتوريو إلا أنه في الواقع يتألف من ستة أجزاءٍ مستقلة مجمّعة في كتلة واحدة حتى أن هذه التأليف كانت في الأصل مخصصةً ليُنشد كلُّ منها في يوم مختلف، ومجموعها يتوافق تحديداً ومجموع أيام الأسبوع الستة التي تفصل أسبوع الميلاد عن أسبوع الملوك، وهي: الميلاد، وثاني أيام الميلاد، وثالث أيام الميلاد، والختان، ويوم الأحد بعد الختان، وعيد الغطاس. كل قسم منها كان يتضمن تتابع مقاطع كورالية، ومقاطع سرديات- آريات، وكورالات، تماماً كما هو الحال في مقطوعة كانتاتة بحجم كبير.

وهذا التطابق والتماثل بين مقطوعات الأوراتوريو والكانتاتات واضح أيضاً في العملين الآخرين: أوراتوريو الفصح BWV 249، وأوراتوريو الصعود BWV 11. لحن باخ الأول عام 1725، وأجرى عليه تعديلات فيما بعد، ولحن الثاني عام 1735. وقد اعتمد باخ في تلحين العملين على عناصر استقاها من أعمال له لحنها سابقاً. وعلمي الأوراتوريو الاثنتين هما في الواقع عملا كانتاتة كبيران.

من بين الأعمال التي كُتبت نصوصها باللاتينية نميّز عملين اثنين هما: تسبيحة البتول Magnificat، وقداس سلم سي

مينور. وكانت الشعائر البروتستانتية تستخدم الألمانية استخداماً أساسياً مع قبولها مع ذلك ببعض المقاطع المغناة باللاتينية. غير أن باخ من جهته كان يولي دوماً أهمية كبيرة للموسيقا المكتوبة لنصوص باللاتينية، خصوصاً خلال فترة إقامته في فيمار. وليس هناك أدل على ذلك من برهان ما نسخه وما وقَّعه وقتنذ من أعمال شبيهة، سواء أكانت لمؤلفين موسيقيين ألمان أم طليان.

كانت "تسبيحة البتول" في الشعائر اللوثرية مخصصةً لتُغنى خلال صلاة عصر الاحتفالات الكبيرة، في احتفالات عيد الميلاد مثلاً. وقد كتب باخ عملاً واحداً منها ضمّه المصنف BWV 243 لحنه باخ في نسخته الأولى على سلم مي بيمول ماجور عام 1723 وكان قد أقحم في نص تسبيحة البتول الذي يلي نسخة القديس لوقا، أربعة مقطوعات عيد ميلاد. ونحو عام 1730 أعاد باخ النظر في العمل، فغيّر طبقته ليصبح على سلم ري ماجور بدلاً من مي بيمول ماجور، وحذف من العمل مقطوعات عيد الميلاد الأربع. وقد جعل ألقى هذا العمل وجماله منه أحد أكثر مؤلفات باخ شعبية ورواجاً.

كان الإصلاح البروتستانتي مارتن لوثر قد سمح بإقامة القداس باللاتينية خصوصاً خلال الأعياد الفخمة المهيبة الجليلة. وسرعان ما أصبح ذلك عرفاً يحتذى سائداً في عصر باخ. وتيمناً بذلك كتب باخ عدة قداديس كاملة أو أجزاء من بعضها الآخر. أشهر هذه القداديس على الإطلاق هو قداس سي مينور مصنف رقم BWV 232 وهو يعد أحد أهم أعمال باخ على الإطلاق وأحد أعظم وأفخم القداديس قاطبةً، ولم يصممه باخ بناءً على طابع أحادي. ويمتد تلحين العمل زمنياً على فترة طويلة طويلاً استثنائياً إذ استغرقت كتابته قرابة

عشرين عاماً!.. وأقدم قسم فيه هو قسم (سانكتوس) Sanctus (1724).

أما فيما يتصل بـ (الكيري) Kyrie، و(غلوريا) Gloria فقد اقترضهما باخ من قداس كان قد لحنه عام 1733. أمّا عن (الكريدو) Credo فقد لحنه باخ في أخريات أيامه نحو عام 1747.

ومن بين باقي أعمال باخ الكورالية لا بد أن نذكر أعمال الموتيت Motets، والكورالات. كثير من هذه المؤلفات جمعها تلميذه الوفي النجيب يوهان فيليب كيرنبرغر Kirnberger، وابن باخ كارل فيليب إيمانويل، اللذان حصرا عدد الكورالات بـ 186 كورالاً وهي مهرمنة كلها لأربعة أصوات، نشرت بين عامي 1784 و1787 في مدينة لايبزغ في أربعة مجلدات.



□ كانتاتات* باخ الكنسية

أوليفيه بيلامي

ترجمة طارق سيد أحمد

لا شيء يعبر عن عبقرية يوهان سيباستيان باخ أفضل من Cantates d'église، غنائياته الكنسية التي ألف نحو ثلاثمئة منها، ضاع ثلثها تقريباً. وتتميز هذه الغنائيات بأنها ذات علاقة وثيقة بمؤلفاته الأخرى، فهي تدمج خبراته التي اكتسبها من الحفلات الموسيقية والمنتابعات والترانيم على

* تمت ترجمة كلمة كانتاتات بغنائيات (المترجم)

الأرغن أو ترسّخ قانونها البنيوي الذاتي.

كما أن الغنائيات القدسية هي الأعمال الأكثر قدرة على جعلنا نقرب من باخ كما كان في الواقع... ففي أحيان كثيرة لم يكن أمامه سوى يومين أو ثلاثة لكتابتها. وهذه العجلة في تأليفها، وهي على ما هي عليه من أحكام وجمال، تشكل أحد الأدلة التي تكشف عن عبقريته وتشير إليها بوضوح وجلاء.

كيف كان باخ يرتجل موسيقاه؟

يمكننا اكتشاف ذلك عن طريق دراسة بعض من غنائياته... إن ما يدهشنا لديه، لأول وهلة، هو قوته الخلاقية ومخيلته الفنية واستحياؤه الباهر؛ إذ لم يكن أحد قد شهد قوة خلاقه كهذه قبله ولا بعده. فهو في الظاهر، لا يجدد في شيء البتة بل يتبع قواعد نوع هجين ورتيب، وهل هناك نوع موسيقي أكثر رتابة من الغنائيات الكنسية؟

لم يكن مصطلح **الغنائية الكنسية** يستخدم إلا نادراً في عصره، أو أنه بالأحرى كان ينطبق على النص أكثر من انطباقه على الموسيقى. فالموسيقا الكنسية في ذلك الحين كانت تعني مجرد متتالية من الأدوار المعزوفة والإلقاءات الملحنة والأنغام الموزعة على عدة أصوات تتضمن إليها إرادياً جوقة من المرتلين. وأما باخ فقد دفع بهذه المُعطيات بعيداً جداً، بحيث تجاوزت حدودها العادية المألوفة. وتوحي معادلاته والتوافقات الرائعة التي تتولد من قراءة سجل أعماله بتنوع مذهش في البنى والتماعات الأفكار والإسقاطات والطروحات. ففي الغنائيات التي ألفها يتسلط عليه هاجس الدقة وصحة المنحنيات اللحنية، والبنى المتعددة الأصوات **Polyphoniques**. ويرى الكثيرون من هواة الموسيقى ومؤرخيها أنها، أي هذه الغنائيات، من أكثر مؤلفاته عفوية وتلقائية

وأعظمها رهافة. فهو لا يبدو فيها إطلاقاً عبداً لمبتدعاته إلى درجة الامتناع عن إعادة استخدام موسيقاه الذاتية الخاصة، بل إنه، على العكس من ذلك، يقتبس منها صفحات كاملة تضيء نصاً جديداً. وفي الواقع أن المرء يدهش لصدق مؤلفاته وعمق التزامها الوحي بقدر دهشته لمهارته في تنفيذها ولحرفيتها اللافتة.

يمكننا القول: إن باخ هو شمالي غوطي ولوثري. وفي الحقيقة هو كل ذلك معاً. ولعل من الواجب أن نجد فيه العارف باللاهوت ذا النزعة الفلسفية والدينية التي تهدف إلى الإدراك الحسي لكنه الأسرار الربانية. العارف الذي يعتقد أن العالم والجسد ما هما إلا سجن للروح وتتكسر وسير لها. ومع ذلك، نعجب لاكتشاف أن العمق الخشن لموسيقاه القدسية، ليس له أي شيء من الكره الأفلاطوني العميق للمادة، وأن موسيقا غنائياته تلبى حركات الفكر جميعها واندفاعات القلب كلها وجميع دواعي الفانتازيا والحلم والحب وحاجاتها. ورغم أن البحث عن شيء من إرواء الغليل الدنيوي في موسيقاه الدينية هو من قبيل المغامرة والتهور إلا أن هناك ما يبرره؛ فليس هناك حالة من حالات الروح إلا وتجد في غنائياته نصيباً من التأليه والإشراق.

تتركز الدراما في غنائيات باخ كما في مقطوعاته التي تروي آلام السيد المسيح Les passions في الترانيم وفي بعض أناشيد جوقات المرتلين مع اندراجها في الإطار العام للتأملات الفردية (على شكل ألحان) وللتأملات الجماعية (على شكل أناشيد). وهكذا يكون التوازن السكوني لآخر أصحاب أسلوب الباروك قد تحقق وتم التغلب عليه.

لم يكن باخ يبني تأثيراته وأعماله الدرامية إلا في سياق

رثائي ندبي؛ فكل تطور درامي، كالذي عرفناه لدى هايدن وموتسارت وبيتهوفن، كان غير ممكن في أسلوب زمنه الموسيقي. لكن باخ تمكن من استخدام هذه المتطلبات استخداماً رائعاً؛ فالتطور الدرامي ما كان يُعزى قبله إلى التباين بين جوقة المرثلين والصوت الإفرادي، كما أن للانتقال لديه، من الإلقاء الملحن إلى الألحان وإلى الترانيم، مدرّجاً موسيقياً ومدى غير وارد لدى معاصريه. ولقد تفوّق باخ بذلك على أغلب أقرانه، كهاندل مثلاً الذي لا نجد لديه عملاً، مهماً كان جيداً، له تلك الكثافة وذلك الزخم اللذين يتمكن باخ من إعطائهما لأعماله. ولأن باخ كان إلى حد كبير عصامياً، ثقّف نفسه بنفسه، ولأنه لم يسع ذات يوم على الإطلاق إلا إلى تطوير استيحاءه الديني الذي يبلغ حد التصوف، وجد نفسه، في أواخر أيامه، وقد جاوزه تطور الذوق الموسيقي الذي كان يميل أكثر فأكثر نحو الأسلوب الرشيق الأنيق، الذي كان أبناؤه ذاتهم يهيئون من خلاله لوصول هايدن وموتسارت. ومن قبيل تصلّب، نعجب لأسبابه، نَحَتْ مؤلفاته الأخيرة، على العكس منهم، نحو التجريد الأكثر انفصالاً عن الماديات. ونراه في غنائياته القدسية التي تمجّد ما هو يومي وتعظّمه، مع أنها مرآة للروح أيضاً، يستدير نحو الماضي ساعياً إلى الخوض في تجارب عديدة، ويهرب من ضغوط القواعد المعروفة ومن الثيمات المفروضة بمرونة فائقة.

كان باخ منعطشاً للتجديد في الموسيقى، كما كان مولعاً بالتأمل في الحقائق السرمدية الخالدة، بيد أنه يتجاوز ذلك عرضاً، إذ لم يكن يجد ضرورة تحتمها استخدامات الأسلوب الأفضل التي تبدو له أكثر صلاحاً.

في عصر باخ، وفي الشعائر اللوثرية الطقسية التي تُفرد مكان الصدارة للموسيقا، كانت المغناة تشكل الموسيقا الرئيسية. ولأن الغنائية تجمع ما بين استشهادات وأقوال متمثل بها، أو تفسيرات مسهية من الكتاب المقدس، ومقاطع من مزامير داوود ومن النصوص الروحية، فقد كانت تمثل قُداساً موسيقياً حقيقياً ضمن الشعائر يحدده المنهج الطقسي.. وكانت النصوص الروحية المستخدمة في الإلقاءات المُلحنة تُستخدم تفسيراً أو شرحاً للكتاب المقدس *explicatio*، بوصفها مثلاً يجب أن يوضع موضع التطبيق في الحياة المسيحية.

كان تكوين الغنائية إذاً متعلقاً بنص يشكل نوعاً أدبياً كاملاً منفصلاً عن غيره من الأنواع الأدبية، وقد أسَّسه قس من هامبورغ اسمه إردمان نيوميستر Erdmann Neumeister ينتمي إلى التيار التقوي الذي يؤكد دراسة الكتاب المقدس والخبرة الدينية الشخصية، وقد كتب نصوصاً دينية كثيرة، استثمر باخ بعضها في غنائياته. إن أغلب نصوص الغنائيات غير موقع، ولكن ليس بإمكاننا الجزم بأنه كتبها بنفسه. استخدم باخ في معظم غنائياته التي كتبها في لايبزيغ نصوص سالومون فرانك Salomon Franck أمين مجمع فيمار Weimar الديني، الذي كتب مجموعة كاملة من نصوص الغنائيات. وخلال سنوات عديدة، لجأ باخ إلى المؤلف فريدريك هانريسي Frédrich Henrici الملقب بـ بيكندر Picander الذي كتب فيما كتب، مقطوعات تروي آلام السيد المسيح حسب القديس ماثيو. كما يجب أيضاً ألا ننسى كريستيان ماريان فون زيغلر Von Ziegler التي اقتبس باخ بعضاً من نصوصها عام 1725.

كان المكان الذي منحه الكنيسة اللوثرية للغنائيات قد حُدد قبل مجيء باخ. وكانت المغناة تلي قراءة الإنجيل التي يقوم بها القس. ولم تكن أغاني الإيمان *le credo* تغنى إلا بعد

ذلك... وعندما تكون المغناة مشكلة من قسمين، كان القسم الثاني يتبع الموعظة التي كانت تعلق على ما قرئ من الإنجيل ذلك اليوم وعلى موضوع البحث. تعرض المغناة تفسيراً أو تأويلاً للإنجيل، وقد أصبحت نموذجاً للموعظة التي تستخدم لغة منمقة موسيقية وشاعرية رداً على خطاب القس.

كانت مدة الأعمال والمداخلات الموسيقية تحدّد تحديداً صارماً. وثمة قواعد في غاية الدقة تتحكم في الغنائية ذاتها وفي أسلوبها وفي استخدام هذه الترنيمة أو تلك، وتتحكم في النوعية الروحية للنص، وحتى في المنطق الرمزي الموسيقي. في الرسالة التي وضعها باخ بتاريخ الخامس من أيار/ مايو 1723، حين جرى ترشيحه لمركز مؤلف للغنائيات وقائد للفرق التي تعزفها وتغنيها، وضّح الموسيقار الكبير طريقة عمله بالعبارات التالية: **أعدّ الموسيقا بطريقة لا تستمر فيها مدة طويلة جداً، وبحيث تكون أيضاً ذات طبيعة لا تبدو معها أنها خارجة لتوها من أحد المسارح؛ بل بصورة تدعو مستمعيها إلى التقوى والورع.**

كان تنفيذ المغناة وبالتالي تأليفها خاضعاً أيضاً لعدد المغنين والموسيقيين المتوفرين لديه. وفي المذكرة النقدية المعروفة التي وجهها باخ عام 1730 إلى السلطات البلدية في مدينة ليزيغ، أشار إلى أن الفرقة الموسيقية الكنسية الصحيحة يجب أن تضم 36 فناناً، نصفهم من المغنين، والنصف الآخر من العازفين. (لم تكن فرقته العاملة في كنيسة القديس توما St. Thomas تضم، لسوء الحظ، أكثر من 27 عضواً، وذلك في أفضل حالاتها).

حين شرع باخ في كتابة أول غنائياته، كان عمر هذا النوع

الموسيقي الغنائي يربو على الخمسين سنة. ففي النصف الثاني من القرن السابع عشر، كان الموسيقيون الألمان، يدأبون على احترام تقاليد محلية أو قطرية قريبة إلى الغنائيات. ولو أراد باخ السير في اتجاه حداثة عصره، لألف غنائيات تتوافق مع مفهوم نيوميستر Neumeister للتقوى والورع، بيد أنه لم يسجن نفسه إطلاقاً في قالب ما أو سلوك مكرر لا يتغير وتعوزه الصفات الفردية المميزة. والواقع أن مسيرته الفنية كانت تتشكل من عدد من خطوات يقوم بها إلى الأمام وأخرى إلى الوراء. ورغم ذلك حافظ على بعض الثوابت، كجوقة المرتلين مثلاً التي تشكل مجموعة محتومة. فليس هناك إلا سبع غنائيات لم تستخدم فيها الترانيم الدينية التي هي في غالب الأحيان أساس الغنائيات، وإن كانت هذه الترانيم لا تظهر فيها إلا مرة واحدة، فذلك لأنها كانت تتخذ مكاناً مختاراً لها في الختام.. وقد يحدث أحياناً أن يمنح باخ وحدة عضوية لمجموعة غنائيات. وهكذا نجد أن جميع الغنائيات التي تم إبداعها في الفترة الواقعة بين يوم الأحد الثامن والأحد الرابع عشر بعد عيد الثلاثين لعام 1723 تتبنى الطريقة ذاتها: جوقة مرتلين *choeur*، إلقاء ملحن *récitatif*، أغنية أوبرالية *aria*، إلقاء ملحن وترانيم *Chorale*.

في الفترة التي تمتد من أول يوم أحد بعد عيد الثلاثين لعام 1724 وحتى عيد الفصح لعام 1725 ألف باخ 41 غنائية جميعها من نوع غنائية التراتيل، واستثمر استثماراً كاملاً نص المقطع الأول والأخير من التراتيل (في البداية وفي النهاية)، في حين أن المقاطع رقم 4 أو 5 تقدم تفسيرات وشروحاً للآيات الأخرى وللتراتيل ذاتها. لم يكن باخ قد قارب هذا النوع إلا مرة واحدة قبل عام 1724، في الغنائية *BWV/4/ christ lag in Todesbanden*. ورغم أن هذا النموذج من

الغنائية- التراتيل الذي كان قديماً في عام 1707 أو 1708، وهو التاريخ المحتمل لتأليف غنائية BWV/4، قد حُكم عليه بأنه قد أصبح بالياً في ذلك الحين في ليبزيغ، إلا أن هذا الأمر لم يكن يعنيه بتاتاً، وقد استمر في تربيته نحو عشر مرات حتى حوالي عام 1735.

كما أن ميل باخ إلى التنويع وحرته الإبداعية كانتا تنطبقان في غزارة الأعمال ذاتها: فبعضها، وهي المشكّلة من قسمين، تتكوّن من 14 مشهداً أو تنويعاً، وتقدّم نحو أربعين دقيقة من الموسيقى، (غنائية 75 و غنائية 76)، في حين أن الأخريات كانت تتمحور على خمسة أو ستة مشاهد أو تنويعات لا يكاد يبلغ طولها ربع ساعة، مثل غنائيتي .BWV /48-89/

مغامرة لا يمكن أن يكون فيها الأمر مسألة روتين

عمل باخ في تأليف غنائياته لمدة تربو على الأربعين سنة... وكان تواتر إنتاجه وكثافته متعلقين بالطلبات التي تُقدّم له. كان القليل فقط من غنائيات باخ الكنسية التي وصل إلينا منها المنتئين فقط، يحمل تاريخاً... ولكن ليس من العسير جداً تحديد تاريخها زمنياً وتمييز عدة فترات إبداعية من خلال سماعها وتحليل نوعية عناصرها.

لم يفكر باخ على الإطلاق في صب مجموعة من الغنائيات في قالب موحد ولكنه تلاءم مع الفكر الطقسي لتلك الفترة، ومع النصوص والوسائل التي وضعت تحت تصرفه. كما يصعب التمييز بين أعمال باخ التي ألفها لأنها طلبت منه، وتلك التي تهمة شخصياً والتي ألفها لمتعته الشخصية. ونستطيع القول أن غنائياته تضاهي مقطوعات آلام السيد المسيح حسب القديس ماثيو *La Passion selon saint*

Matthieu وفن الفوغ *L' Art de la fugue* أو *Le Clavier bien tempéré* أي الكلافير المعدل. إن كل غنائية جديدة مغامرة لا يمكن أن يكون المراد فيها روتيناً (نمطاً جامداً) أو شيئاً مكرراً.

يذهب باخ إلى أبعد ما يمكن، انطلاقاً من الكونتربوان *Contre-point* الأكثر صرامة، إلى الرومانسية الأكثر تعبيرية. لم يتطلب أي مؤلف موسيقي غيره مجموعة عازفين بمثل ذلك التنوع وذلك الغنى وذلك التعقيد، ولم يول أحد قيمة كتلك التي أولاها للرمزية الصوتية الجهورية. وتتميز غنائياته عن أعماله الأخرى بطابعها المتعدد الأصوات *Polyphonique* الذي يتماشى في نفس الوقت مع الوضوح والوفرة النغمية. تمثل البنية الكونتربنية القانون، ويمثل اللحن الإيحاء النفسي أو الروحي الذي لا يتجاوز فيه باخ، وهو المهندس المعماري الممتاز للصوت، الخواص الوصفية على الإطلاق.

يرجع تاريخ نحو ثلاثين غنائية فقط إلى الفترة السابقة للايبزيغ وقد تبنى مؤلف غنائيات كنيسة القديس توماس بعضاً منها. فمن المؤكد أن استئثار عبقريته وعمله في غنائية لا يمكن أن تؤدي مرة أخرى، هو أمر مخيب له لا يمكن احتمالته.

في لايبزيغ أبداع باخ غالبية غنائياته

لهذه المجموعة تنتمي غنائيات *BWV /71-196* واثنان أخريتان من أجمل الغنائيات هما *Gottes Zeit BWV /106* و *BWV/4* الخارقة المعروفة باسم *Actus Tragicus* كتبها جميعها في السنوات الأخيرة من إقامته في كوتن، ومن المرجح أنه بدأ بتأليفها عام 1714 وهو العام الذي عُين فيه رئيساً لفرقة موسيقا كنيستها.. ومن أهم غنائياته في تلك الفترة

غنائته الرائعة والفائقة الإيجاز *Widerstehe doch der Sünde* ، وغنائية *BWV/54/ Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen* المذهلة، والغنائيات الشهيرة *BWV /21-31-161-* التي أعاد باخ النظر فيها، فيما بعد، حين انتقل إلى مدينة لايبزيغ.

لعبت الغنائية القدسية دوراً قليلاً الأهمية، أثناء إقامة باخ في كوتن *Köthen* (1717-1723).. نلاحظ إذاً أن لايبزيغ (1723-1750) هي التي شهدت الجزء الأكبر من إنتاجه للغنائيات الكنيسية. كان مركز باخ، بوصفه مشرفاً موسيقياً يقتضي منه تقديم عملٍ جديد كل يوم أحد، ولذا كانت تلك الفترة خصبة، غزيرة الإنتاج. ولكنه بسبب ضخامة العمل الموكل إليه، اضطر إلى إعادة تقديم أعمال سابقة في أول عام طقسى (1723-1724) بعد أن قام ببعض التعديلات الطفيفة فيها إلى جانب أعمال ألفها خصيصاً لهذه الغاية.. وإلى العام المذكور، يرجع تاريخ تأليف غنائيات في منتهى الجمال مثل: *BWV/25-60-46-60-70-73-89-104-119*، وأخرى في غاية الجلال والمهابة مثل: *BWV/75-76*، وكذلك أربع من أمهات الروائع، على الأقل، هي:

- *BWV /23/ "Du wahrer Gott und Davids Sohn"*
- *BWV/67/ "Halt in Gedchtnis Jesum Christ-*
- *BWV/105/ "Herr gehe nicht ins gericht"*
- *BWV/65/ "Sie Werden aus Saba alle Kommen"*

وفي افتتاحية هذه الغنائية الأخيرة، تعطي جوقة المرتلين لنبوؤة إشعيا *Isaie* - (LX.6) كل قوتها.

تميز إنتاج باخ في العام الثاني من إقامته في لايبزيغ 1724-1725 خصوصاً، "بالغنائيات- التراتيل". وتظهر ثلاثة أرباع هذه الغنائيات البناء المتين ذاته، إذ تكثر القمم

فيها وتبدو أكثر فأكثر ثراءً وغنى وأكثر فأكثر عدداً. في غنائية /7/ BWV. "Christ unser Herr Zum Jordan kam." أبداع باخ لوحة رسم موسيقي وصوتي رائعة، يبدو كأنها تبشر بأعمال شبيهة بموسيقا القرن التاسع عشر. تبرز غنائية "Jesus, der du Meine seele", BWV/78 على نحو رائع، أسلوب فترة نضوجه؛ فجوقة المرتلين تؤدي في افتتاحياتها الكبيرة نوعاً من موسيقا "الشاكون-الترتيل"، ولعل هذه الموسيقا الأكثر إلهاماً بين جميع مثيلاتها التي شكلت في هذه الصيغة. وفي الواقع، يحار المرء بأي شيء يعجب في هذا العمل الذائع الصيت الذي يعرفه الجميع. أيعجب بالكثافة الدرامية للإلقاءات الملحنة، أم بالأسلوب التوافقي بين الطبقات النغمية للمقاطع المغناة من الأول أو بغنى الأفكار الهارمونية أو النغمية؟.

شكلت غنائية عيد الميلاد /91/ BWV. "Gelobet seist du, Jesu Christ" الموجزة والدافئة (25 كانون الثاني/يناير 1724)، وكذلك غنائية /92/ BWV القوية البارعة "Ich hab in Gottes Herz und Sinn" أو الغنائيات الأقل شهرة مثل: "Ach Gott, Wie manches Herzeleid", BWV/3/، "Was mein Gott will, das g' scheh allzeit" أعظم وأهم إبداعات العام الثاني وأكثرها روعة وبهاءً.

وينتمي إلى هذه المجموعة أيضاً عمل لا يعرفه الكثيرون، هو الأكثر تحليقاً وسمواً من بين الغنائيات جميعها، وهو غنائية. /127/ BWV "السيد المسيح، إنسان حقيقي وإله" "Herr Jesu Christ, wahr, Mensch und Gott" ألفها بتاريخ 11 شباط/فبراير 1725. فقد عبّر باخ فيها بقوة وببساطة، كما لم يفعل من قبل بهذا القدر، عن عبقريته اللحنية وعبقريته في التباينات، حيث يتنافس ما هو مخالف للمألوف (لحن

سوڤرانو) مع صرامة التتابع المنتظم للإلقاء المُلحن الذي تؤديه الجوقة (فقط مع الباص الجهير المستمر) ومقطع الغناء الأوبرالي (مع الوترية والترمبيت). وهنا تبدو الموسيقى التي بنيت بأكثر معرفة ومهارة ممكنة، وبالابتكار الثيمي الأكثر دقة ورهافة، مُقدّمة بلا شرط ولا قاعدة ولا تحفظ، ثم تنفتح لتصب في عزف جريء ومزركش إظهاراً لمشهد يوم القيامة الأخيرة.

شهد العام الثالث في لايبزيغ (1725 – 1726) فتوراً في النشاط الإبداعي، ولكن ليس في الإلهام والوحي. فقد استعاد باخ أشكالاً كان قد أبرزها في فيمار، لاسيما بعض الحوارات الغنائية الوجدانية بين اليسوع عليه السلام والروح، واستخدم من جديد بعض صفحات الموسيقى الآلية، كان قد ألفها أثناء إقامته في كوتن Kothen. وهنا حدثت واقعة جديدة، فقد خصص بعضاً من غنائياته للصوت الإفرادي، لا تدخل الجوقة فيها، إلا للمشاركة في التراتيل النهائية. إلى هذه الفترة، يعود تاريخ تأليف مجموعة من أروع الأعمال مثل الغنائيات:

- Bwv/19/ “Es erhub sich ein streit”
 - Bwv/27/ “Wer weiss, wie nahe mir meine Ende?”
 - Bwv/39/ “Brich dem Hungrigen dein Brot”
- أو غنائية الباص الجهير (فيولونسيل) التي ملأت شهرتها الآفاق:

Bwv/56/. “Ich will den kreutzstab gerne tragen” وهي واحدة من أجمل المقطوعات التي ألفها باخ. لا نعرف لسوء الحظ من العامين الرابع، ولاسيما الخامس، إلا النذر اليسير جداً من المعلومات، فقد فُقدت غالبية غنائياته. وفي العقدين الأخيرين من حياة باخ، بدا أن

إنتاج الغنائيات قد انحسر وتقلص على نحو ملحوظ. بيد أن هذا المُبدع الجاد أَلَّف بعض الروائع بالأسلوب الذي تبنَّاه مؤخراً، استعاد فيها مجموعة من البنى الشكلية التي كان قد اختبرها سابقاً ومنها الغنائيات:

-Bwv/140/"Wachet aufruft uns die stimme"

(25 تشرين الثاني/نوفمبر 1731)

-Bwv/51/ "Jauchzet Gott in allen landen!"

(17 أيلول/سبتمبر 1730)

-Bwv/29/ "Wir danken dir Gott"

(27 آب /أغسطس 1731)

ويمكن أن تكون الغنائية الأخيرة قد نُفِذت في أيار/مايو أو حزيران/ يونيو 1740 "O ewiges Feuer, O urprung der lieb" وهي غنائية لعيد العنصرة Pentecote، أعاد باخ تأليفها اعتماداً على غنائية لعقد القران، تحمل العنوان ذاته، كان قد أَلَّفها عام 1725 أو عام 1726، فوضعت خاتمة ملائمة لهذه المغامرة الإنسانية والروحية الخارقة والمدهشة.

تعدّ أغاني باخ الكنسية تحفة عصر الباروك ورائعته. فقد سما فيها باخ، العظيم جداً بفكره، والقوي القادر بشعوره، ليرتفع إلى عالم الموسيقى المطلق... نجد في الغنائية كل مقاييس الجماليات الموسيقية؛ فهي تشتمل على مفاهيم أنت من الفترة الذهبية للكونترابوان متعدد الأصوات - Contre point polyphonique في عصر النهضة. وكذلك على مشتقات فترة الفن الجديد - Ars nova أو عناصر الترتيل الكنسي، وصولاً إلى التمثيل والتجسيد المطلق للتعبيرية الرومانسية.

إن كان باخ هو الوريث الأكثر تأثيراً وإدهاشاً للمأثور المتعدد الأصوات الغربي الذي دام

طويلاً من قبل، إلا أنه في الوقت ذاته، قد تحمّل، بصورة متوازنة، نتائج ثورة القرن السابع

عشر الكبيرة (اختزال البنية الصوتية إلى لحن يرافقه باص جهير)، وتأتي أصالته وجدته وتفردّه

من أنه يقف في نقطة تقاطع هذين الطريقتين. وهذا هو سبب عدم وجود وريث موسيقي مباشر له.

ليس باخ، في الواقع، سابقاً أو رائداً لكلاسيكي القرن العشرين الجدد، كما رأوه هم، على نحو متطرف ومغالي به، إذ إن رومانسيي الجيل الأول فقط أمثال: شومان Schumann وشوبان Chopin، هم الذين عملوا بطريقتهم على بعث التطور الذي قام به باخ في آثاره الموسيقية والدفق الثيمي الذي تميّزت به.... لم يكن من الممكن أن تفرض التوليفة التي نجح باخ بإجرائها، نفسها نوعاً ما، إلا ما بين عامي 1700 و1750، لكن الأمر الأكثر إدهاشاً هو أن هذه التوليفة تمت بطريقة شديدة التعقيد، كثيرة التنوع وكبيرة التكاثر والتناثر في الغنائيات التي تندرج، أكثر من جميع أعمال باخ، في التاريخ الأكثر يومية.

□□□

12

ملف العدد

□ باخ؛ أداء الموسيقى القدسية مفاتيح الفردوس

ترجمة سلمى قصاب حسن

لكل عصر مبدعين من أمثال باخ ويدل على ذلك استمرار تطور أسلوب أداء

موسيقا باخ القدسية. فالكانتاتات ومقطوعتي آلام السيد المسيح والموتيتات

هي دلائل تكشف لنا عن بحث دؤوب لا يمل عن فردوس مفقود.

قال باخ كل شيء إلا أن المرء يسمع من أقواله ما يريد فقط حسب عصره. ومن الصعب تحديد تاريخ بدء الردة إلى باخ كما يصعب تحديدها ذاتها؛ ذلك أن اسم هذا الموسيقي الكبير لم يختلف بشكل كامل على الإطلاق، حتى وإن كانت موسيقاه لم تنتشر إلا قليلاً أثناء حياته... لقد تغير المؤلف والمنظر واللاهوتي وقد تتغير الوظيفة ولكن الاسم باقى...

في النصف الثاني من القرن الثامن عشر، انتصر المؤلف البارع في الكونترابونت؛ لكن استُخدم من مدونات ما يخص الموسيقى الآلية فقط كأداة تربوية وأهملت الموسيقى الصوتية، وهذه غلطة استمرت حتى القرن العشرين. وكان الموسيقيون خلال تلك الفترة يعزفون مؤلفات باخ لأسباب وجيهة إلى حد ما: فقد عزف موتسارت وبيتهوفن موسيقاه، واهتم مؤلفون موسيقيون من أمثال تيليمان وكلنر وهيلر بذكرها واحتفلوا بها. وعندما قدم مندلسون مقطوعته المبتكرة "آلام السيد المسيح حسب القديس ماتيو" بتاريخ 11 آذار/ مارس 1829، في قاعة الأكاديمية البرلينية لم يكن، كما قيل غالباً، ينتشر بذلك إسم طواه النسيان. وحين رجع شومان وشوبان وليست وبراهمز، وبعدهم بيزوني وماهler وشوينبيرغ وفيرن وسترافنسكي وآخرون إلى أعماله أو عزفوها كان اختيارهم يقع على موسيقاه الآلية وأما موسيقاه الصوتية، باستثناء

التجربة المندلسونية، فقد كانت أقل طلباً. ومع ذلك، يعرف الجميع أن موتيتاته قد أديت مراراً بعد وفاته، وأن موتسارت، أثناء إقامته العابرة في ليبزغ عام 1789، قد اطلع عليها بتلذذ واستمتاع. زد على ذلك أن الموتيتات تتدرج بين أول الأعمال القدسية التي تم طبعها ونشرها في جزئين مرتبين ومنسقين لنصوص معدة ومهيئة للعزف مع إشارات تدل على السرعات (1802 - 1803) من تنسيق يوهان غوتفريد شيشت (1753 - 1823) المشرف على الغناء القدسي في كنيسة القديس توما كما نشر سيمروك "تسبيحة البتول، فلتعظم نفسي الرب" عام 1811.

أتاح الاحتفال بالذكرى المئوية الثالثة للإصلاح الديني إعادة اكتشاف كانتاتا BWV 80 " Ein fest burg ist unser gott " التي نشرتها دار برتيكوبف-هارتل Breitkopf-hartel فيما بعد. وفي عام 1818 طرح الناشر ناغيلي اكتباباً على قداس مقام سي مينور Messe en si mineur كما نشر أدولف بيرنهارد ماركس عام 1830، ست كانتاتات (BWV 101,102,103,104,105, 106).

إن لم تكن الأمسية التي كرسها فيليكس مندلسون لأعمال باخ تعتبر اكتشافاً، فإنها بالواقع نوع من التجديد وقد شكلت صدمة للجمهور دفعت فاني مندلسون للقول بتاريخ 22 آذار/ مارس 1829: ((..لم أسمع من قبل ألحاناً جماعية بهذا الألق وهذه الحمية والقوة والعذوبة الشجية المؤثرة التي يتمتع بها أي كونشرتو حيث تتجاوز الألحان فيها ذاتها وتبرزها..)).

بعد 12 سنة، وبتاريخ 4 نيسان/ ابريل 1841، استرجع فيليكس مندلسون مقطوعة آلام السيد المسيح حسب القديس متى وأعاد تقديمها في مكان إبداعها ذاته أي في كنيسة القديس توما في لايبزغ. ولكن لم يكن الأداء الجديد بالواقع

مطابقاً للأداء الأصلي؛ فقد قام مندلسون، برغم الاحترام الذي يكنه لسلفه الكبير باخ، بمطابقة التوزيع الذي عزفه على الذوق السائد حينها، وتميّز عمله بحذف مقاطع عديدة من المقطوعة الأصلية (ثلاثاً الألمان تقريباً) بالإضافة إلى تعديلات آلية، وبعض التغيير في السرعات ومستوى التعبير. كما نفذ كريستوف سيبرنغ تسجيلاً أخذاً مثيراً للاهتمام لهذه النسخة (Opus 11).

تسارعت الأمور رويداً رويداً، وبدأ باخ يظهر بشكل منتظم في برامج الحفلات الموسيقية. ودخل قدام مقام سي مينور إلى مجتمع حفلات الكونسرفتوار الموسيقية، وكانت بداية ذلك بتاريخ 22 شباط/فبراير 1891 فاستمع الجمهور إلى مقطوعة الألام حسب القديس ماتيو الكاملة في مدرسة الغناء الكنسي في أواخر القرن التاسع عشر.

تكشف الشهادات التي أدلى بها حينها عن أن موسيقا باخ قد تم عزفها بفرقة موسيقية كبيرة جداً يناهز عدد أفرادها خمسمئة مغني. وكان بيرنار شو قد نشر بتاريخ 28 آذار/مارس 1885 في *The Dramatic Review* بحثاً ضمّنه بعض التحفظات على عزف قدام مقام سي مينور في قاعة ألبرت هول *Albert Hall* بمناسبة الذكرى المئوية الثانية على ولادة باخ، ونجد ذلك في كتاب عنوانه "كتابات عن الموسيقا" 1876 - 1950 من تأليف روبير لافون 1994 صفحة 106. وقد قال هذا الناقد الساخر تعليقاً طريفاً مفاده ((.. لا بد وأن المستمعين قد اعترتهم رغبة عارمة في أن يسرّع قائد الفرقة السيد غولد شيد قليلاً من العزف ..)). يقرر شو، فضلاً عن ذلك : ((.. إن آلات الأوركسترا هي دليل جديد على أن تجويقتنا الحديث هو أدنى مرتبة من موسيقا باخ الأوركسترالية ... كما أن أي أوبرا باريسية كبيرة، والتي ما

هي إلا مزيج من أنغام شائعة وألحان راقصة وأصوات مشكلة من هزيم الرعود، هي أدنى مرتبة بكثير من أي كانتاتا ألفها باخ..)). وقد حيا عودة آلة الأوبوا Oboe d'amore واحتلالها مكان آلات الكلارينيت، وعودة آلات الترومبيت القديمة مكان البوق الصغير ذي المكابس. وقد أوج غضبه أداءً لمقطوعة آلام السيد المسيح حسب القديس ماتييو قامت به فرقة جوقة باخ في لندن، بتاريخ 15 آذار/ مارس 1894 فقال: ((..كانت السرعات الفاترة تشجع الجوقة على التنقل بثقل من علامة موسيقية إلى أخرى بطريقة ممضّة مُكدّرة ومُضنية للمستمع بشكل يصعب التعبير عنه أو وصفه بدقة (...) وفي الموضوع الذي كانوا يعبرون لنا فيه بإطناب أو غناء عن طريق مقياس؛ كان من الواجب توظيف ثلاثة مقاييس ..)).

بعد أن أُعيد اكتشاف باخ، ناء تحت ثقل الإطناب في مديحه وأصبح نوعاً من الإله. فقد كتب ويلهلم فورتفانغلر عام 1951 في كتاب عنوانه "الموسيقا وكلام الرب" نشرته دار هاشبيت 1979 : ((..اليوم، وكما في السابق، باخ هو القديس الذي يتبوا مكان الصدارة، ويتعدّر بلوغ مكانه فوق الغيوم..)). ويتابع القائد الموسيقي القول : ((..في كانتاتات باخ، وفي مقطوعتي آلام السيد المسيح وفي أداجيوهات كونشتراتته كما في مئة مكان آخر من مؤلفاته التي يتعدّر احصاؤها لكثرتها، هو أيضاً أكبر ذاتي أطلقت الموسيقا ذات يوم لسانه وحلت عقده. كما وأنه رجل عاش كثيراً، في روحه، عذابات وتاريخ خلاص بني البشر على يد السيد المسيح؛ وتمكن في آخر مقطوعة له تعبر عن آلام السيد المسيح، وهي أكبر مقطوعة ألفها من هذا النوع، من أن ينفذ عملاً كبيراً جليلاً ومدهشاً، لا يمكن مقارنته إلا مع العمل

العَملاق الذي أنجزه فاغنز في عصر الرومانسية وهو كريستان وايزولده... فظهر باخ، من إحدى وجهات النظر، كأكبر الرومانسيين وأكثرهم إبداعاً..)).

إن كان هذا المفهوم قد شكّل مدرسة في القرن العشرين (منغليبرغ، يوخوم، كارايان)؛ فإن مفهوماً آخر مناقضاً له كلية، قد شهد النور منذ أعوام العشرينات وهو مفهوم **الموضوعية الجديدة**. فقد قاد كليمبرر الذي كان حينها بشيراً لمذهب موسيقي ذاتي، على آلة الكلافير بتاريخ 23 أيار/ مايو 1921، فرقة من المغنيين الإفراديين أدّى معهم كونشرتو براندنبرغ الأول. كما أدّى في 7 شباط/فبراير 1929 كونشرتو براندنبرغ السادس بآلات العصر. وفي 15 كانون الأول/ ديسمبر 1942، كتب في النيويورك تايمز: ((... إن سُئِلت اليوم عن كيفية عزف موسيقا باخ فسأجيب: بأبسط طريقة ممكنة. فالأداء الأكثر بساطة واعتدالاً هو الأداء الأفضل على الدوام...)). (كتابات وأحاديث هاشيت 1958 صفحة 249) .. وقد ذكّر كليمبرر في المقام ذاته بأداء قام به لكانتاتا BWV 21، على رأس أوركسترا فيينا الفيلها رمونية ومجموعة مغنيين صغار من فيينا ولاحظ أن ضم الزخم التأثري إلى بعض الوداعة والنقاء اللذين يرتبطان برنة صوت الأولاد، بل يتلازمان معها، قد تمكّن من إيصال مناخ باخ الموسيقي كله وشخصية المؤلف أفضل بكثير مما كانت أصوات النساء ستتمكن من تقديمه لو قامت بأدائها.

ولكن هل نعتبر كليمبرر مباشراً بمجيء ليونهارد وهارنونكور؟.. تكشف تسجيلاته لقداس مقام سي مينور وآلام السيد المسيح حسب القديس ماتيو، وهي تسجيلات لاحقة بالتأكيد، عن أداء جليل مدهش ومُسَمَّر، وهو مع ذلك، سيكون أداء باخ الحديث بأسلوب متخلص من التباينات والتواترات

المريعة التي يمكن أن يكون عليها أداء ويلم فنغلبيرغ: لا قياسياً ولا نموذجياً، لكنه مذهش بل مذهل.

الآلام حسب القديس ماتيو

ما بين تيارى ما بعد الرومانسية و الموضوعي، انفتح سبيل ثالث يقودنا إلى باخ وهو أكثر رشاقة وفصاحة في أن معاً، وكان أول من سلكه كارل ستروب (1873 – 1950) وهو خليفة بعيد لباخ عمل مسئولاً عن الموسيقى والغناء في كنسية سان توما في لايبزغ . راجع ستروب المخطوطات الأصلية لمؤلفات باخ وغاص في أبحاث عصره ودراساته ومقالاته وشرع منذ عام 1904 بتقديم قراءة لكونشرتو براندنبورغ الرابع، مع أربعة عشر موسيقي، معيداً إدخال آلة الكلافسان للفرقة ... وبما أنه كان مشرفاً على الغناء الكنسي ما بين عامي 1918 – 1939، فقد عمل على إعادة اكتشاف الكانتاتات المنسية وأعاد إدراجها في طقوس يوم الأحد، مع إعادة التفكير باللفظ والنطق المبين وفي عدد المشاركين. وفي عام 1935 قاد مقطوعة الآلام حسب القديس ماتيو برفقة كورال لايبزغ (حوالي خمسين صبياً) ، قاطعاً بذلك تقليد دام حوالي قرن من الزمان، يمزج أصوات الرجال والنساء في جوقة قوامها مئتا مغني... وبالمقابل، بقيت النساء يقمن بتأمين المداخلات الإفرادية الحادة، كما بقيت آلتى الكلافسان والأرغن تقومان بمرافقة الإلقاءات الملحنة.

بعد ذلك، قام غونتر رمان (1898 – 1956) الذي كان عازف أرغن في كنيسة القديس توما منذ عام 1918 وحتى عام 1939، بإدانة عمل ستروب وتأييده .. نتيج تسجيلات عديدة تقويم هذا العمل وتثمين نقائه النسبي المتعدد الأصوات وزخمه الدرامي، برغم المقاربات الصوتية العديدة جداً والسرعة التي طرحت في منتهى الحذر. وقام غونتر رمان

.. للأسف.. برفع عدد أفراد الجوقة ليصبح قريباً من مئة مغني.

بعد الحرب العالمية الثانية، عرف أداء موسيقا باخ القدسية تحولات ذات اتجاه واحد لا ينعكس. وأمكنا في أعوام الخمسينات، سماع مقطوعات باخ وهي تُعزف بطرق متنوعة إلى حد لا يصدق : ويلهيلم فورتفانغلر، هيربيرت فون كارايان، أوجين يوخوم، هيرمان شيرخن، كارل ريختر، غونتر رامن، وخليفة كورت توماس، فيليكس بروهاسكا، فريتز ليهمان، رودولف ماورسبيرغر، كارل ريستانبار... ومنذ عام 1954 غوستاف ليونهارد ونيكولاوس هارنونكور.

قاد هيرمان شيرخن (1891- 1966)، وهو مدافع كبير عن موسيقا زمنه، فرقاً تؤدي موسيقا باخ وقام بتسجيل إبداعاته مرات عديدة (آلام السيد المسيح، وقداس مقام سي مينور، وكانتات عديدة).. ويمكننا أن نُعجب في تسجيلاته بيقينه الراسخ البين والجلي، واستبصاره أو مشاعره السبقة اللامعة، وبعض الأصوات المثيرة (تيريزا ستيتش راندال، ماورين فورستر)؛ ولكننا نتحمل فيها آراء مبتسرة قَبَلية، (بعض السرعات البطيئة بشكل لا يصدق) ومغنيين إفراديين يدعون المرء متردداً حائراً .

استمرت بعض الإنجازات أو التسجيلات بعد ثورة هواة الباروك مثل: إنجازات كارل ريستانبار Bwv 51 مع تيريزا ستيتش راندال وموريس أندريه، ومقطوعات BWV 6, 82 مع ديتريش فيشر ديسكاو (دويتش غراموفون) وهي تسجيلات عاطفية نوعاً ما، لكنها تعبيرية ومسجلة برفقة عدد قليل من الموسيقيين .. ومقابل هذه التسجيلات نجد موسيقا لباخ أكثر صلابة وقسوة؛ إنها الموسيقا التي نفّذها اختصاصي ذلك

العصر كارل ريختر. فقد سجل هذا القائد، برفقة فرقته جوقة واوركسترا ميونخ لموسيقا باخ، خمساً وسبعين كانتاتا بالإضافة إلى مقطوعات آلام السيد المسيح وقداس مقام سي مينور، وقام بذلك مع اوركسترا مخصصة لعزف موسيقا الحجرة بعد أن أدخل إليها آلات موسيقية قديمة *Violas de gambe* وفلوتات ذات عقفة *Flute a Bec* وآلات أوبوا دامورية *Oboe damore*. كانت هذه التسجيلات تُعد في زمنها مرجعاً... ولكن حين أعيد سماعها بعد أن قام هارونونكور وليونهارد ريختر بتنفيذ تسجيلاتها، تظلى الموسيقيون عن فكرة اعتبارها مرجعية هامة.. بقي مفهوم ريختر بالتأكيد ذا انتظام مثبّط وبقيت قراءته أكثر صرامة من كونها مُلهمة وموحى بها، مع أن عظمة مؤثرة تنبعث منها أحياناً (*BWV4,80 Actus tragicus* مثلاً)، ولكن أغلب الأداءات الباروكية الحالية لا تتمتع على الدوام بهذه الخاصية.

وعلى خط تقليدي تقريباً تابع إيرهار ماورسبيرغر الذي عمل مشرفاً على الغناء الكنسي ما بين عامي 1961 - 1972 أو هيلموت ريلينغ الرتيب والممل مع فرقة فرانكفورت لموسيقا باخ، وكلاهما غير نفوذ بل وكتيم تجاه أعمال الباروكيين. وبالمقابل فإن ميشيل كوربوز في لوزان (إيراتو *Erato*) وبيتر شريرير مع فرقة دريسد (فيليبس *Philips*) قد عرفا استثمارها والإفادة منها **بطروحاتٍ حديثة**: عدد أفراد الفرقة محدود، مغنون مكيفون ومطابقون للحاجة، نطق مبين مُعتنى به، مع إيلاء عناية خاصة بالنص.

وبرغم ذلك، ما كان شيء ليحدث لو لم يجتمع تسعة مغنيين في فيينا بشهر أيار/ مايو 1954 لتسجيل مقطوعتي كانتاتا للآلتو، (*BWV 54 et 170*) وكذلك *Agnus Dei*: حَمَل الرب (الدعاء الختامي) في قداس مقام سي مينور وقد أداها

الكونترتينور الفريد ديلير برفقه عدة عازفين على الآلات من بينهم غوستاف ليونهارد على الكلافسان والأرغن ونيكولاولوس هارنونكور على الفيولونسيل (صوت انساني من غير فيبراتو) ومجموعة موسيقية أوركسترا الية بصوت واحد في المقطع والنتيجة: كشف وثورة وفضيحة...

نفذت بعد ذلك في الستينات، تسجيلات هارنونكور الأولى بمرافقة فرقة Concertus Musicus (قداس مقام سي مينور وآلام السيد المسيح حسب القديس ماتيو) ثم الكانتاتات القدسية الكاملة التي تقاسمها مع ليونهارد. ثم أتى بعد ذلك، في السبعينات ظهور كل من فرانس بوغان، يوهن إليوت غاردينر، فيليب هيرفيغ، تون كوبمان، كريستوفر باروت، رينهار غوبيل، الذين أنشأوا فرقاً أوركسترا الية خاصة بهم بآلات قديمة وغاصوا في أبحاث عصر باخ ومقالاته ومؤلفاته ومخطوطاته، وأعادوا تعليمنا سماع باخ... لقد تفتت حينها من كان صرحاً، وتحول الرب بشراً، وأصبح ما يتعذر بلوغه، سهل المنال ...

كي نفهم إسهام رجال الباروك، علينا امتلاك بعض المفاتيح التاريخية والموسيقية. كان لوثر يهدف بشكل أساسي إلى تعميم الكتابات المقدسة، بالمعنى النبيل للمصطلح. فتخلت اللغة اللاتينية عن مكانها للألمانية، وعوضاً عن الترتيل الكنسي Chant-Plain الروماني، اختار لوثر الترتيل الروحي بالألمانية Le Choral المؤلف من إيقاعات في منتهى البساطة ومن لحن سهل الالتقاط والحفظ وتمفصل غالباً حول ثمانية أزمنة، على نص مؤلف من ثمانية مقاطع يقوم المحفل بدندنتها بالتساوق أو بإلفة النغم. ولذا شكل لوثر حينها قائمة تواسيح أساسية، فتحوّل De Profundis وهو مزموّر من الأعماق أو صلاة الأموات، إلى

" le veni creator " وتحولت " Aus tiefer not schrei ich zu dir " "spiritus" لتصبح "komm gott schopfer, heiliger geist" وأصبح الترتيل الروحي كورال تجمع والتقاء يلم شمل طائفة كاملة. غدت التواشيح والترانيم الدينية موسيقا الأرغن التي ألفها باخ (كان باخ يؤلف عدة ترانيم اعتماداً على مقطوعة واحدة) كما غدت موسيقاه القدسية ..

بالإضافة إلى الألحان الجماعية، فإن مكونات الموسيقى القدسية الثلاثة الأخرى هي الإلقاء المُلحن، الأريوزو واللحن... وهنا تتيح بعض الكلمات الجوهرية فهم تنظيمها ... وتترجم المشاعر والأحداث والحالات والكتابة المتتابعة بصور وروموز أو أشكال موسيقية مرافقة (الإنسان حذو السيد المسيح، مثلاً) كما يجيء الإيقاع الذي لا نقصان فيه ولا عيب تأكيداً للإيمان. ويشير تناقص قوة الصوت أو العزف إلى الرحمة أو الشفقة، والتلوينية إلى الفواصل المنقصة، كما يشير تنافر الأصوات إلى الدرامية. وترمز قفزة الأوكتاف إلى العظمة، وسلم الأنغام التصاعدي إلى الصعود إلى السماء، والعلامات المكررة إلى الرعشة أو الارتجاج. وأما صوت السوبرانو فهو صوت الروح. ويدل التينور على الراوي (الانجيلي)، والباص الجهير على المسيح. كما يرتبط الفلوت ذو العقفة Flute a bec بالموت، والأوبوا بالأجواء الرعوية، والبوق أو الصور le cor بالطبيعة. كل هذا من غير أن نُغفل مجموع رموز العدد، والتي هي من الآثار التي خلقتها البلاغة الفرنسية الفلامنكية: يرمز العدد ثلاثة إلى الثالوث أو الجنة والأربعة للأرض والسبعة للعالم (أيام الخلق السبعة) وأما العدد 12 فيرمز إلى الكون أو إلى الحواريين. وكذلك فإن المقياس الثنائي أو الثلاثي بل وعدد المقاييس وتكرار الكلمات هي رموز أيضاً

.... يربط باخ اسمه بالرقم 14 (2 لحرف B، 1 لحرف A، 3 لـ C، و8 لـ H والمجموع هو 14) وذلك بنشر موضوع ما على أربعة عشر علامة. ومنذ ذلك الحين، لم يتوقف علم الأعداد عن الرغبة في إيجاد مداليل لأي مقطوعة من مؤلفات باخ.

من كل ما سبق نتبين أن على العازفين الحاليين الخوض في موسيقا باخ القدسية ونوعياتها وبياناتها وبيئتها الشعائرية والطقسية. تدرج الكانتاتات مثلاً، بعد الموعظة، في قداس الأحد الرباني الذي يستمر حوالي اربع ساعات (فلنستمع إلى التشكل الجديد الخارق الذي اقترحه بول ماك كريش لقداس عيد الغطاس)، كما يجب أن نتبين بيئتها السياسية (الإيمان كرباط وثيق يوحد الأمة الألمانية بعد حرب الثلاثين سنة). ولكن هذا غير كاف لتأمين صحة أداء ما وأصالته وذلك لأن مناطق ظل مجهولة لنا قد استمرت بالوجود مثل عدد افراد الجوقة (منذ أعوام عديدة قام جدل ومازال، بين ثلاثة علماء في الموسيقى: يوشوا ريفكين وأندرو باروت من جهة، وتون كوبمان من جهة أخرى) ومثل عدد أفراد الأوركسترا (ثلاثة أو واحد في المقطع الواحد؟) ومثل هوية بعض الآلات Corno da tirasi ومعايير الأصوات والآلات، كما يظهر العديد من رؤوساء الفرق تنوعاً بالقراءة ما زال موجوداً. وأخيراً أقول... قد يكون باخ قد عُرف بصورة أفضل ولكنه لم يفض بعد بكل اسراره ...



□ باخ؛ الأورغن آلة القدر

جورج غيبيار
ترجمة كندة مفتي

ترتبط آلة الأورغن بباخ ارتباط الكمان بباغانيني والبيانو بشوبان. لم يكن باخ يؤلف لصالح الآلة ولا ضدها بل كان يؤلف معها، وان يسعى، عبر مصادر البولوفونية (تعدد الخطوط اللحنية) خلف بعدٍ سام ورفيع الشأن.

الزواج تام مُنجز بالتأكيد، وقد بارك الله بشخصه هذا الاتحاد... عظم شهود العرس براعته التي لا مثيل لها ومجدوها. وكان جهاز العروس باذخاً فاحراً ومهرها غالياً. أثمر هذا الزواج أبناءً كثيرين جداً يصعب احصاؤهم إذ ليس هناك عازف أورغن، إلا ويشعر قليلاً أو كثيراً، أنه السليل المباشر للحد الكبير والعازف المثالي لموسيقاه وأنه يرغب في تنفيذ أعماله الكاملة قريباً.... ولكن هل تكفي أيام عام الألفين لتنفيذ أعمال باخ الكاملة التي تقرر تنفيذها؟... كان من الغلظة حقاً ألا نستيق ونقرر وأن نتوقع ونحسد ضخامة أمثال هذه المشاريع والقرارات.

إن الاهتمام بالأورغن هو، والحق يقال، مخالف للعقل والصواب، أو أنه كفي ونزوي أحياناً، يصعب فهمه. وغالباً ما ينطوي على مغالاة وإفراط في الحدود... ذلك أن البعض يرى في هذه الآلة الموسيقية آلة طقسية، ويرى فيها آخرون بركاناً خامداً يمكن أن ينفجر ويثور في أي لحظة، في حين يراها آخرون واجهة للذات. ونسترجع في هذا الصدد فكرة عبّر عنها ميشيل شابوي حين تساءل متعجباً: ((... وماذا لو أن الإعجاب الشعبي بالأورغن لم يكن سببه، خلال قرون عدة، إلا كون الأمر يتعلق بالآلة الأكثر لجباً وصخباً، والأكثر قدرة بامتياز على إصدار أصوات رعود مخيفة بل مفزعة في أماكن عامة؟.. وماذا لو أنها لم تكن تستخدم طيلة النهار، إلا في إيقاع زمن حدّته الكنيسة، بإصرار وعناد وفي دعم غناء المحفل الكنسي الأجل بل الأخرق الذي يفتقر إلى المهارة؟...)).

وأخيراً أتى باخ، واكتسح هذا النهر من الموسيقى حواجز التقليد والجمود والخشية والتقيّد بأعراف الديانة الأنغليكانية، وغمر سهول المستقبل بأكملها بالطمي الخصب، بشكل تندر فيه البقع الصغيرة التي لم تؤثر فيها البذور التي حملها هذا النهر المرسقي... بل على العكس من ذلك رفعت الأغلبية عالياً وبفخر شعارات من نوع هرمنة (على شكل تقليد)، وكونتريونات (من جميع الأنواع) أو خاتمات حقيقية (على طريقة باخ)، فتحملت آلة الأورغ تبعات هذه الموجة الكلاسيكية الجديدة، بمؤلفيها الموسيقيين، الذين وصفهم كلود روستان ساخراً منهم، ((...بدوي الشعور المستعارة المحرومين من كل إلهام ووحى إبداع، الذين ينشدون، بنسق واحد لا يتغير، مقاطع متتابعة بأسلوب الفوغ والتي تبذومتكلفة وجامدة ومصطنعة. قد يمكن أن تكون لطرائقهم الموسيقية نتائج وخيمة بل مفاجئة مشؤومة...)).

كما تبين ذلك الطرافة التي سمعتها من فم شيلباتشه الذي كان يقوم بإعداد أحد أعمال بول هيندميث التي تعتمد الكونترابون بشكل كبير، فوجد صعوبة فائقة في فك خطوط ذلك العمل المتشابكة مما حدى به إلى مفاتحة المؤلف بالمشاكل التي كان يصادفها، فطمأنه هيند ميث قائلاً ((... نعم... أعرف هذا، ولكن لو كنت تدري بالمتعة الكبيرة التي تسببها لي كتابة ذلك...)) وكم

كان ذهوله كبيراً حين سمع تعليقي على جوابه : ((...أنت محق، فموسيقاك ما هي إلا موسيقا للورق وليس للعزف...)).

ليست موسيقا الأورغ التي ألفها باخ من هذا الطراز، وعلى الأقل، هذا مايشعر به العازفون ذوو الصلة بالموضوع والعازفون به وكذلك المستمعون الذين ليسوا على معرفة ودراية تامتين بعزف الموسيقا ولكنهم يتمتعون، وبكل بساطة، ببعض الحساسية. ويذكرنا ذلك بحكاية أفيني الذي غفل بدهاء وعن عمد، عن نثر الحصىات البيضاء التي كانت ستعينا في سلوك الدرب المناسب للوصول إلى النتيجة المرجوة .

ينبغي على العازفين استخدام كل مصادر خيالهم وما يوجد في كنانتهم من سهام، لحل مشاكل لا تحصى: الآلة (أي آلة)، السرعة (الغائبة غالباً)، المفصلة، النطق المبين، الملمس، موضع الأصابع، الزخرف، مدى القدرة الصوتية، تغييرات مدى الصوت، واستخدام الارتعاش ... الخ .
يتعلق صمت باخ بالإهتمام والتهاون، أقل من تعلقه بالعزف السائد حينها

وهو عرف يحبذ التعليم الشفهي. ولعل الأمر يتعلق بحكمة المعلم الغامض الكبيرة، فقد كان يعرف أن الأمر ينتهي بالفكر على الدوام للإنبثاق ... وكان نوعاً ما شبيهاً بالمسيح الذي لم يعبأ يوماً بتدوين كلامه المقدس بل كان يترك ذلك لمن شاء من الآخرين. وبالواقع، يتعلق الأمر بحرية الفرد بكل ما فيها

من مخاطر الانحراف والمآزق والجنون أو الطيش ومن شكوك مفيدة
للاعتناء ومن حماسة متواضعة ونجاحات داوية تبعث على الجدل.
يتفق الجميع على أن يجعلوا من هذه الأعمال ذروة في أدب الأورغ.... بيد
أن هناك في هذا المفهوم مظهرين خطيرين: أحدهما مثبت للمبدعين الذين
سيأتوا بعد ذلك، والآخر مريح لأولئك الذين لا يحبون شيئاً طالما هم ينتقلون
حذاء العادة... وماذا لو كان بوليز محقاً حين قال: ((.. أنا لا أعتقد أن
الروائع لا تنفذ..)). أو ماذا لو أن فتور الهمة أو خمودها أصاب الجمهور
الأكثر فهماً بعد أن أتخم؟.. ومع ذلك، يتفق الجميع على أن عزلة الذرى
العالية، نقيها من زبد الأيام.

إنه الاقتفاء الواعي أو اللاواعي لآثار أولئك الذين تجذبهم الكاتدرائية التي
تحتوي على آلة أورغ (ألا يقع هذا النوع من الكاتدرائيات دوماً على منصةٍ
مرتفعة؟..) كما أن لغة باخ، مع أنها خالية من التنازلات والتساهلات، هي
رغم كل شيء أخوية... ويتأتى ذلك، بشكل خاص، من واقع كونها مُتجذرة
في الإيمان بمعناه المطلق، ومُتجذرة أيضاً بـماضٍ موسيقي غني.....

منهل باخ من أفضل الينايبع والمصادر الموسيقية، ولا
أحد يعرف إن كان ذلك من قبيل مصادفة إلهية أو من قبيل
الفطرة السليمة والسليقة اللتين جُبل عليهما. فقد أخبرنا كارل
فيليب إيمانويل أن والده يوهان سيباستيان باخ الذي لم يغادر
عملياً المانيا، وكانت حينها عبارة عن مجموعة متباينة من

الدول والإمارات، قد قرأ في شبابه، ودرس ونسخ بيده أعمال صديقه تيليمان وكذلك أعمال فوربيرغر وفيتشر كما درس إبداعات عازفي الأورغ الشماليين الكبار من أمثال بكستهود ورينكن وبروهنس وبوهم، كما أنه ثمن في فتراته الأخيرة أعمال هاندل وكيبسر والأخوين غراون وفوكس وزولانكا ... بيد أن فضوله وحبه للمعرفة لم يتوقفا عند دريسدن وبرلين وهامبورغ فقد نظر بطرف عينه برغبة عارمة إلى بلدان أخرى، مما جعلنا نجد نسخة كتبها بيده لكتاب الأورغ الذي ألفه نيكولا دو غريني بينما كانت مكتبته الشخصية تضم بين دفتيها نسخة (ولعلها أصلية) لكتاب **Fiori Musicali** وهو من تأليف الموسيقي المعروف فريسكوبالدي. يدلنا هذا، كما يؤكد كارل فيليب ببعض التعجرف، على أن باخ الكبير كان يتمتع بفضة وذكاء كبيرين وحذق غير عادي، مما جعله يميز بين الموسيقيين الفرنسيين المعروفين ويختار التبر الأكثر ندرة (حسب تعبيره) والموسيقي الأكثر إبداعاً واستلهاماً (نيكولا دوغريني) ليحصل على كتابه. وأما الإيطالي فريسكوبالدي، فقد كانت ملاحه لقبه وشهرته العطرة تكسبان نوعاً ما مؤلفات موسيقية كتابية قد تكون أكثر أهمية من مؤلفاته مثل كتابي "الأول" و"الثاني" **Les Primo et secondo**. إلا أن كتابه "زهور موسيقية" كان ينشر، برغم كل شيء أريجاً زكياً يأتي من وراء جبال الألب ندياً . قد يكون من المناسب ألا نبالغ في تقدير هذه التأثيرات ... فهل من الممكن

فهم أنواع الموسيقى الفرنسية من غير أن تُقرأ أو تُسمع "إستير" و"الطباع"

أو "حكايات الحيوانات"، ومن غير أن يبحر في تعرجات لغة راسين ولا

برويير أو لافونتين السلسلة المتباينة المليئة بالإيجاز والإضمارات، أو من

دون أن نغوص في العرف والعادات ومجاملاتها، بصيغها وعباراتها

وحركاتها المنمقة المزخرفة التي تترك لها التقاليد والأعراف العتيبة
الصارمة المجال مفتوحاً لعدد لا نهائي من تفرّدات القلب والفكر المُرهِف
..؟

عندما جرب باخ أن يؤلف بعض أعماله بالطابع
الفرنسي مثل كونشيراتات برانبيرغ كانت النتيجة لا بأس بها
و ذات نكهة خاصة لا تنقصها الطلاوة . ألم يكن لمعرفته، وإن
كانت موجزة، بمادة التشكيل والإبراز والمد والتلفظ والنطق
المبين والمفردات والنحو وتركيب الجمل، نتيجة إيجابية
الجودة قد تكون تقريبية جداً من الطريقة الفرنسية؟... ألا
يمكننا بعد هذا القول أن باخ، في واقع الأمر، كان يعزف
الموسيقا الفرنسية بنبرة محلية واضحة بيّنة؟ ...

وبالمفهوم ذاته لم تتح لباخ على الإطلاق فرصة لمس آلة
أورغ إيطالية ولم يكن بوسعها إلا تصوّر انسجام طرائق
عزف الروباتو الشهير وملامس الدوّاسات البدائية المختلفة.
كردّ على هذه الأسئلة التي لا جواب حتمي عليها، يجب ذكر هذه التأكيدات

التي كان يرددها ابنه كارل فيليب إيمانويل باخ ((... لقد شكّل والذي ذوقه
عن طريق جهوده الخاصة ... والشيء الوحيد الذي جعل منه منذ يفاعته،
مؤلفاً للفوغات المحضة القوية، هو تفكيره وتأمّله وتبصّره...)).

أبدع باخ أجمل ما كتب في العالم لآلة الأورغ، فقد كانت
الكتابة تسقط عطالة الأورغ مهما كان عدد الأصوات. وهذا
ينطبق على المقطوعة التي ينشدها صوت واحد Monodie في
مقطوعة الأورغ صول ماجور BWV 572، كما ينطبق على
المقطوعات التي تنشدها ستة أصوات كما في ترتيبة Aus

Tiefer Not BWV 686. كما كانت تجعل أنغام الأورغ تتحاور وتتركز في تأمل معتدل ومتحفظ كثيف، أو تجعلها على العكس توجج التهابات وتوهجات صوتية مرحة. وتبقى كتابة مقطوعاته لثلاث أصوات الكتابة الملكة بدون منازع، لأن

التوزيع على مختلف مستويات الأورغ الصوتية يشكل عيلاً لأذن المستمع.

وقد قال أوليفيه آلان بهذا الصدد: ((... الأمر الذي يدهش لدى باخ هو التحكم

الكلي والمتواقف بالأفقي والعمودي وبالتالي إمكانية استخدام أكبر لوسائل

الكونترابان البنيوية أحياناً وإمكانية استخدام أكبر لوسائل الهارموني

التعبيرية أحياناً أخرى...)). تذكر هذه الملاحظة الوثيقة الصلة بالموضوع

أن مقطوعات الأورغ تنطوي على مناطق أو محطات هارمونية شبه تعبيرية

تعتبر من الأكثر روعة وإدهاشاً في تاريخ الموسيقى.... فلنتذكر قصيدة الدم

والرماد والتي هي الفانتازيا من مقام مينور، حيث الثقل الذاتي والباطني

للأصوات التي يصدرها الأورغ يملأ الفضاء الصوتي إلى حد الإشباع

ويحطم القلب .

من البيهبي أن باخ لم يكن يكتب لصالح الأورغ أو ضده بل كان يكتب معه.

يعتقد باخ أن للأعمال التي ألفها بعداً فائقاً وسامياً يحرض على خشوع من

يعزفها، وعلى امتثاله للخالق ومنح نفسه إليه. وإن كان المؤلف سعيداً

بالعزف على آلة تتيح له تملك كل مقاليد البوليفونية بيديه، وفرض طبقة

الباص الأساسي في الوقت ذاته بقدميه، فمن المحتمل أن البناء الموسيقي

الذي كان يُعدّه يُطلق في دماغه ويحرك فراديس مفقودة غير متوقعة ولا مشكوك بها ... ولهذا كان يحرص، كحرفي ماهر مدقق في التفاصيل، على ألا تتجاوز أي مقطوعة بصعوبتها إمكانيات يد مدربة جيداً؛ إذ يمكن عزف كل شيء بشكل لا نقص فيه ولا عيب شريطة أن يمتلك العازف عقلاً مستنيراً وتفكيراً صائباً وإرادة مصممة وحساسة.

لم يكن لدى باخ، على مكتبه، ريشة خاصة بالموسيقا الدنيوية وواحدة أخرى مخصصة للموسيقا الدينية (ولله الحمد). كما أن الريشة التي كانت تخط خطأ متعرجاً زخرفياً أو تضع مخططاً أو تشرع في تقليد ما، كانت تعرف، من دون أن تخطيء المرسل إليه، أن تجد أجمل معادلة للفكرة الموسيقية أو أجمل تطابق معها. أحياناً يبدو أن كمية هواء الاستنشاق تحكم على المغنين وعازفي آلات النفخ بالاختناق، ولكن يكفي لتجنب ذلك اعتبار المشكلة بشكل معاكس وفرض إيقاع تنفس لتفريغ الآلة من الهواء الذي بداخلها .

موسيقا باخ مناسبة وموافقة بطريقة ساحرة للآلة التي خصصت لها. ولكن

الدم زكي جداً وقوي جداً بحيث أن العديد من عمليات نقل الدم ممكنة، لأن

العديد من الطرائق، التي كانت تبدو ظاهرياً تضادية، تسري بين الأفراد

وتغذي كل خلية. وينتج عن ذلك نوع من التناضحات أو التأثيرات المتبادلة

بين الكتابات، التي تجعلنا مثلاً نتعرف من دون أي شك في مقطوعة

للأورغ، على مقطع ممكن تأديته ببراعة على الكمان، أو تنهيده على آلة

فلوت أو فيولا دي غامبا.

كما أن الإغراء كبير لتبرير التمازجات الأكثر إقداماً أو إعادات التأليف الأكثر جرأة، أو التكيفات الموسيقية والتدوينات الأكثر وعورة ودقة... ونحن نعرف بأي مهارة مثل جسد باخ هذا المجال الأخير وعلى الأخص في ترتيلات تشولر، كما نعرف بدرجة أقل من ذلك وحسب شهادة F. Agricola أنه كان يعدّل سوناتاته الذاتية لكمان إفرادي إذ كان يعزفها غالباً على الكلافيكورد (نوع من البيانو القديم) ويضيف إليها قدرأ من الهارموني الذي يجده ضرورياً، معترفاً بهذا بضرورة الهارمونية الصوتية التي لم يكن بوسعه الوصول إليها تماماً وكلياً في هذا التأليف لآلة الكمان. ولكن بالطبع، كان النجاح متوقفاً على مهارة باخ، لأن (التعديلات (للكمان وآلات الملامس التي نفذها شومان بعد قرن واحد من الزمن غير ناجحة تماماً، حسب رأيي، في حين نجح غوستاف ليونهارد الذي أعاد اكتشاف إمكانية التعديلات تلك، عندما تصدى لمتتابعات الفيولونسيل التي تترك غالباً المستمعين ذاهلين. فليسذ الذوق الحسن وكل شيء يصبح ممكناً. كم من المقطوعات لآلة الكلافية تجد نضارةً وألقاً جديدين عندما تنتقل من الأورغ إلى الكلافسان، إلى كلافيكورد وإلى البيانوفورته، وبالعكس.. أليست الإفتتاحية الكبرى من مقام دو مینور BWV S46 والمي مینور BWV 548 هي في واقع الأمر Cocerti Groosi من أفضل الأنواع ؟ . برهن جيل كانتا غريل بموهبة فذة أن الرتيل اللوثري ينفذ بعمق عن طريق

التناضح إلى جميع الموسيقى التي فكر بها باخ أو ارتجلها أو كتبها. فالهيكل

المتين لهذا الغناء الذي تؤديه المجموعة لا يكبح جماح الخيال بل يدعمه

ويتيح، كوحى رؤوم، للروضة أن تمتد بعيداً ككرم مقدس، أوراقها وثمارها.

وكانت هذه الألحان التي يعرفها المجلس اللوثري وهي بالمئات، تفجّر لدى

المؤمن فيضاً من الصور المألوفة تشبه اليوم، نوعاً ما مرور شريط
سينمائي. ومع ذلك، قد تكون لدي نزعة من التفكير بأن الأعمال ذات
الأسلوب المرتجل تخضع لهارمونية الأصابع الصغيرة. فأصابع اليد
اليسرى تؤمن الهارموني وتقوم أصابع اليد اليمنى حديساً بتمهيد دربه في
اللحن المُبتكر، الأمر الذي لن يمنع إطلاقاً أي ترونية من الإزدهار
والزخرفة التزيينية .

بيد أن الفوغ هو العمل الذي يبدو الأكثر كمالاً في فن باخ
.... يبدو المصلّى البروتستاني للكثيرين مُرهباً يتعدّد الدخول
إليه ورغم ذلك، هل هناك أكثر مرحاً من مقطوعة الفوغ
صول مينور "الصغيرة" أو أكثر تراقصاً من مقطوعة الفوغ
"الكبيرة" من الطبقة ذاتها، وأكثر شجوناً من مقطوعة الفوغ
اللاماجور؟.. وأضيف، بعد تجربتي المتكررة، أن فن الفوغ،
يُمارس، على عكس كل توقع، فتنةً وسحراً مذهلين لا حد
لهما على الجمهور كما أن اختيار الثيمات في جميع
فوغات باخ هو ذو تلون وتغيير زاهيين وجليلين، وتتنافس في
ذلك المرونة وإمكانيات البسط والتطور الكامنة الخفية. يا
إلهي كم يطيب تقليب الثيمات التي تعلن عن فضاءات فاتنة
بل مدهشة!.. أما الأقدام فهي تضطلع بشكل كامل وفق المراد
بصوت توافقي وهو (صعب الأداء غالباً برغم كونه محرض
للعواطف ومنشط للحواس) يفرض تبادلاً بين طبقات نغمية
مختلفة. وعلينا هنا ذكر أن من المتعذر تبسيط أي مقطوعة
فوغ حقيقية على الكلافسان أو اختزالها.

يرتبط الأورغ بشخص باخ، كما الكمان بشخص باغانيني
أو البيانو بشوبان إلى درجة أن المرأ قد ينسى أن تاريخ هذه

الآلة لا يرجع إلا إلى عام 1685 ... خلال القرون الأربعة المنصرمة، تقدمت شخصية الآلة، بفضل تضافر جهود صانعي الآلة والمؤلفين. فقد دعا المؤلفون الصناع المختصين بآلات الأورغ ليقدموا لهم وسائل تقنية تمكنهم من التعبير عن المثل الصوتي الأعلى الذي كان و(ما زال) يجتذبهم على الدوام. وهكذا قدم صانعون من أمثال نيهوف، انغهيول، كومبانيوس، شنيتغر، أوتيري، آلة أورغ مدهشة رائعة، لمؤلفين موسيقيين كبار نذكر منهم هوفهايمر، سفيانك، تيتلوز، بوكستهود .

نأسف في هذا المجال على غياب بعض الأصوات الكبيرة من أمثال رولان دولاسيوس، شوتز، أو مونتفيردي مثلاً. ولكن النفور والحساسية من الأورغ ليس مرضاً معاصراً بشكل خاص. فالقرن العشرين قاس ومتحجر العاطفة، وهذه الآلة ومنظورها الصوتي غائبان عن قوائم ديبوسي، رافيل، سترافينسكي، فيبر، بوليز، أو هانا، ديتييو... الخ .. وسيكتب كثيرون آخرون للأورغ ذلك إما من قبيل الإلتزام بالأنغليكانية والتقيّد بأعرافها أوتحت ضغوط ودية ... ومع ذلك فإن هذيان البعض سيعوض صمت الآخرين. ولحسن الحظ ما زال، هناك آلان Jehan Aloin . وتشاء المفارقة، في الوقت ذاته، أن إزدهار طريقة صناعة آلة الأورغ التي غدتها عمليات الاحياء والبعث التي جرت بعد الحرب، قد ولدت آلات جميلة، جمالها مثير ومقلق، تجبر العازف على بذل بعض من دمه ونفسه ووضعها في موسيقا منحنطة، بل والأسوأ من ذلك تُعد محترمة.

يتحمس الجمهور لأهران وفوكرول، لكاتيو ولاتري، أو لفيسنتفيلدر

وإيزوار، لكن بعد صانعي الأورغ المعلمين ني الورثة والتابعون، هذا إن لم

نتكلم عن الأورغ الإلكتروني الذي أقام العراقيين والعقبات أمام الأورغ التقليدي ذي الأنابيب في صالات الحفلات الموسيقية أوفي الأماكن الأخرى ..أواه يا أورغ.. أين انتصاراتك وأماجدك ؟ ولكن لنبقى متفائلين، فالقرن الواحد والعشرين لا يعلن عن وصوله بشكل في منتهى السوء ...



□ باخ؛ مؤلفات الآلام والتوكاتا والفوغا
من مقام ري مينور*

إعداد وتنسيق خضر جنيد

باحث موسيقي

أستاذ محاضر في المعهد العالي للموسيقا والمعهد العربي للموسيقا
بدمشق

لا شك أن القرنين السابع عشر والثامن عشر قد ورثا عالم الموسيقا كنوزاً موسيقية خلفها عدد من الموسيقيين. وهذه الكنوز الموسيقية تراوحت قيمتها بين الكنوز الرفيعة والكنوز المتوسطة في العلم الموسيقي.

* انظر ملحق العدد. (المحرر)

والإرث العظيم الذي قدمه القرن السابع عشر هو بالتحديد مؤلفات يوهان سيباستيان باخ... هذا الإرث الذي أدهش المؤلفين والمحللين والعازفين الذين قدموا أعماله، سواء الانفرادية منها أو الأوركستراية.

عندما نقلت جداول ومدونات أعمال هذا الموسيقي، نقف بالفعل مذهولين أمام الكم الكبير لهذه الأعمال العظيمة التي لا تزال قمة في الأعمال الموسيقية الروحية.

لقد أصبح باخ بالنسبة للكثير من الموسيقيين الشاعر المتنبه الذي لا يترك فرصة للضعف أو الإطراء، فهو متجسد في موسيقاه وقد وصف بأنه الموسيقي الألماني الملهم بما يمتلكه، والممتنع عن التعرف عليه والغوص في روحيته المتسامية.

وعندما يقدمه المحلل الفرنسي الكبير، "Norbert Dufourc" في محاضراته التحليلية لبعض أعماله الكبيرة يقول: ((...)) يعد باخ أحسن وريثٍ للتقاليد اللاتينية القديمة. هو رمز بالنسبة للتقليد الكلاسيكي والطهر العائلي الذي لا يبارى، وهو الإشعاع الروحي المُرهِق من الصَّغار البرجوازي بالنسبة للماركسيين ومنازة علم الفكر والثورة والارتقاء والتأمل الروحاني..)).

وفي عام 1925 قال جان كوكتو في حديث له: ((...)) إن أعمال يوهان سيباستيان باخ الكثيرة هي مثل عظمة مؤلفي القرن الخامس عشر الإيطالي، الذين يطلقون ألسنة إشعاعاتهم الذهبية الحقيقية فوق رؤوس المذابح في المعابد، وباسمه يهز ساتي- Sati مسرح موسيقا الصالات...)).

تجراً اثنان من نوابغ التفسير وهما ألبيرت شويتزر وأندريه بيرو فقالا في كتابهما المعنون: "باخ الموسيقي الشاعر وفن البناء لدى باخ" أن باخ لم يكن مهندساً كبيراً

للأصوات فحسب، إذ أنه لم يستطع أبداً ترجمة نص موسيقي (والقصد هنا أحد أعمال الكورال للأرغن) بدون أن يطويه على نحو رمزي بحال، وتنقيحي بحال آخر.

حين ننظر إلى صحن الكنيسة، لا نميز إلا الشخصيات التي في المقدمة، حيث تبهر أنظارنا الألوان الرائعة، والهندسة المعمارية العظيمة بخطوطها المسيطرة الرائعة.

هو رسام حديث، ينقل هذه المركبات الواسعة دون الاقتراب من التفاصيل، يترجمها مجموعة ألوان بخطوط تجريديّة، ولوحاته تتدرج أيضاً في سلم الانطباعيين والتكعيبيين. إلا أن الزائر، يصعد درجات المذبح ويقترب من خلفيته واهتمامه يتركز على التفاصيل، فهو لا يرى الخطوط الكبيرة، ولا ينتبه أبداً لانسجامية مجموعة اللوحة، بل على العكس، يلاحظ أن هذه البقعة الزرقاء التي اكتشفت من نافذة ولادة عيسى، هي بالحقيقة مشهد كامل تمت دراسته بدقة تامة وبتسلسل رائع بالشكل.

لقد كتب باخ عام 1905 وخلال عدة أشهر، مؤلفات "الآلام" لكنيسة سانت توماس في مدينة ليبزيغ. ومن أشهر هذه الأعمال "آلام المسيح وفق القديس جون"، و"آلام المسيح وفق القديس ماثيو"، ومجرد النظر إلى صفحات هذين العملين يضعنا في انبهار شديد لما كتب باخ، وكيف كتبه.

قال الكثير من المحللين والمنظرين لأعمال باخ أن مؤلفات "الآلام les passions" هي دعوة تحدٍ للموسيقا الطاهرة، وأن باخ هو موسيقي طاهر بامتياز، مخطط بدون حدود، مترفع عن كل التفاهات الموسيقية في العواطف والوصف والإطراء. والذي يمكن قوله فيما كتب "أن باخ جسّد دم المسيح وجسده بين علاماته الموسيقية التي صنع منها هذه

الألحان. ولو دققنا في صفحة من صفحات آلام السيد المسيح وفق القديس ماثيو، وقمنا بعدّ العلامات الموسيقية لأربعة مقاطع أو خمسة، والمدونة في ثمانية وعشرين مدرجاً موسيقياً لوجدنا أن عدد هذه العلامات يتجاوز الثمانئة علامة موسيقية في خمسة مقاطع، فما بالنا لو أحصينا العلامات الموسيقية في المؤلف بكامله؟!!

الإيمان وحده، هو الذي أعطى باخ هذه القدرة على تجسيد تلك الآلام في موسيقاه. وفي أحد الأيام وخلال قداس كان يقدمه في الكنيسة، توقف باخ عن العزف وقال صائحاً من وراء آلة الأرغن: **هذا ليس من عندي ولكنه من السماء.**

القصد من طرح هذه الصور، هو معرفة النسيج الذي يجب أن ينسج منه العازف الموسيقي لأعمال باخ، والمنشد لأعماله الغنائية. فليس كل من قدم عملاً انفرادياً لباخ، قد توصل إلى ما أراده باخ، حتى ولو كان الحديث عن مؤلفاته الصغيرة "البريلود والفوج". فالوصول إلى عمق وعواطف هذا الموسيقي التي نفحها بعلاماته المكتوبة يتوقف على البناء الروحي والإيماني والجسدي لكل منتطع لتقديم عمل من أعمال باخ. إذن قبل البناء الموسيقي، يُطلبُ البناء الروحي والغوص بحقيقة الحس الذي أمّن به باخ، خلف آله، وفي معبده الذي كان يعيش فيه.

يوهان سيباستيان باخ هو الموسيقي الذي جعل من أعماله الموسيقية منارة يستضاء بها على مرّ العصور التي تلت الفترة التي عاش خلالها، واهباً نفسه وروحه وحسه الموسيقي للموسيقا فقط. فالكثير من الموسيقيين في قطرنا أو الأقطار العالمية، يقدمون أعماله في الحفلات الموسيقية الكبيرة وبراعة رفيعة جداً نقف منها أحياناً ونحن مشدودو الأعصاب مشدوهون لما نسمع من أداء موسيقي بحسب

الظرف الذي لحن فيه.

ويجب علينا قبل الخوض في التحليل الموسيقي أن نشرح تساؤلات حول بعض الأمور الهامة التي يجب أن يعرفها العازف والمستمع. فهناك تفاصيل هامة جداً غابت عنا ونحن بحاجة ماسة إلى معرفتها، تتعلق بكبار الموسيقيين، من حيث التحليل النفسي للموسيقي، ومعرفة طبيعته. ولذلك علينا القيام ببحث مستند إلى تحليل أمين وعلى غاية كبيرة من الفطنة للتعرف، كما ذكرت، إلى تعدد صفات الموسيقي الذي نحن بصدد التعرف إلى أحد أعماله وتحليلها.

ومادام البحث يدور حول ذلك الموسيقي العظيم يوهان سيباستيان باخ وأعماله الكثيرة، فلا يجب أن نكتفي بتقديمها على الآلة، بل علينا وضع هذه الأعمال على المنضدة أمامنا، وبحث مقاطعها، والغوص في ارتباطها الحسي الموسيقي والنفسي بذلك الموسيقي الذي كانت له شخصيته الخاصة، والذي لم يستطع أحد من معاصريه أن يحاذيه فيما قدمه للعالم خلال فترة حياته التي قضاها وراء آله يعزف أعماله على مسمع من جماهيره... هذه الحياة التي انتهت بفقدانه لبصره بسبب الجهد الذي بذله في كتابة هذه الأعمال ذات الصبغة الدينية، غير مهتم بشيء مما يحيط به. لقد كان جل اهتمامه منحصرًا بما توحى إليه عبقريته الموسيقية الفذة ليضع هذا الإيحاء على الورق كي يصبح كنزاً تستفيد منه الأجيال.

إن أعمال هذا الموسيقي تشهد له بالغنى الوفير كمثال الحياة!! وبالخصوصية كمثال هذا الكون العظيم!!

وبتلك التعددية للصفات الرائعة!! وبتلك الروح

الموسيقية التي يتمتع بها!!

يجب أن نوجه اللوم لأنفسنا في أغلب الأحيان، بأننا نتناول عمق تفكير المؤلف، ودقة أحاسيسه، وقدرته الفاعلة، دون أن

نلقي بالاً إلى كلاسيكيته ورومانتيكيته، ودون التمييز بين قديم تفكيره وحديثه. ففي عصر كزماننا هذا، المضطرب على نحو لا يعطي لحياتنا ثباتاً، أفسح علم الكتابة الموسيقية المجال لتسجيل أعمال هذا الموسيقي. لذا علينا أن نندفع بكل قوة لإعادة البحث عن توازن هذا الموسيقي وخصوصيته. ليس هناك إثبات أكثر إقناعاً من تلك الشعبية التي حصل عليها، والتي لا تصدق، لا بل هناك أكثر من ذلك، هناك الأعمال التي تركها، وهي التي تصل بنا إلى حقيقة البوح الموسيقي الذي أراده باخ.

التوكاتا والفوغا من مقام ري مينور

وبعد كل ما تقدم، نستحضر العمل الكبير "توكاتا وفوغا من مقام ري الصغير".

توكاتا هي كلمة إيطالية، وهي صيغة موسيقية آلية، جرت العادة في عصرها أن تكتب لألة الكلافسان أو الأرغن. وهي قطعة سرمدية توحى بالتوجه الروحاني. و **فوغا** Fugue هي صيغة موسيقية مبنية على استعمال فكرة أو موضوع موسيقي صغير *thème*، تتبعها فكرة مضادة. وطريقة تأليفها، بشرح مبسط، تعتمد قواعد الكتابة الكونتربوانتيه وتعتمد أيضاً على الترداد -Canon- والتقليد *imitation*- وهي تتشكل من عدة مراحل: عرض الفكرة، تطوير الفكرة، تكثيف للأفكار، وأخيراً الخلاصة، وذلك بتجميع الأفكار الموسيقية التي مرت خلال مسيرة قطعة الفوغ.

لقد اشتهر عمله توكاتا وفوجا من مقام ري الصغير، بسبب تطلبه قدرات متفوقة، من حيث تقنية الأداء، والقدرة على التعبير عن الحس الموسيقي الروحي الذي أراده باخ بالإضافة إلى روحانيته التي يجب أن يحكي بها العازف ما تتحدث عنه هذه المقطوعة.

ويحق لنا التساؤل عن سر هذه التوكاتا النادرة؛ فهناك الكثير من الأعمال تحت هذا الاسم لعدد كبير من الموسيقيين من قدماء ومعاصرين، ولكنها وحدها التي استحوذت على اهتمام كبار المحللين الموسيقيين وكبار العازفين. إن المعلومات عن تاريخ كتابة هذا العمل من أعمال باخ غير محددة تماماً، فهناك توجه بأنه من الممكن أنه وضعها أو صنفها في الفترة التي كان باخ تحت سيطرة هذا الشكل من التأليف، إذ كان في أوج نشاطه. هناك سببان يشرحان بنفس الوقت الطابع الذي عرف يومذاك عن الفكرة الموسيقية "Thème" التي طرحها صيغة الفوغا Fugue .

السبب الأول: انتشار هذه الطريقة المعروفة عن الموسيقي الشمالي، عازف الأرغن في مدينة Lübeck على شاطئ البلطيق والمدعو "Dietrich Buxtehude" (1707-1637) وتأثر باخ بطريقته.

السبب الثاني يعود إلى الشاعرية الخيرة التي تتمتع بها عموماً صيغة التوكاتا. فالمحلل الموسيقي يجد أن هناك نوعاً من نضج التعبير وسيطرة الصيغة التي تشهد على قدرة باخ على امتلاك الطريقة المثلى في الكتابة الموسيقية، مع ما يتمتع به من الصفاء الروحي الشفاف.

التحليل الموسيقي

تبدأ القطعة بنداء صارخ من آلة، الترومبيت، نداء براق في الجو، أي من درجة "الدومينانت Dominante"، نداء لطيف بطريقة متكلفة ومقيدة ومقبولة. يتبع هذا الدخول الهجومي بالآلة جواب سريع لجملة هابطة بدرجات متتالية، والتي بعد أن تتوقف على درجة الأساس Tonique، تظهر إشارة الصمت الأولى:

المثال (1)

إشارة الصمت هذه تطبع التوكاتا على مدى استرسالها كما أشار الكاتب، "F.F.Loraud" في كتابه "أعمال باخ للأورغن"، وتدل على أن إشارة الصمت المشابهة مستعملة هنا كقيمة تعبيرية خلال ثلاث مرات متتالية، وعلى بعد فاصلة ثمانية (أوكتاف). ونفس السؤال يتلقى الجواب، ثم بدرجة ري الأكثر انخفاضاً والتي تستمر باتصال علامتين من فئة البيضاء كصوت مستمر "pédale".

المثال (2)

ويتلو ذلك تألف سباعي حساس مفاجئ يسير باللحن إلى درجة الأساس بوساطة فاصلة ثلاثية لطيفة وبكل رشاقة كما رأينا في المثال السابق (2). وبعد سكوت جديد، يتولد بشكل صدى لحنٌ مشع من **الثلاثيات** trios من ذات السنن كما في المثالين 3، 4. المثال (3و4)

فوران يدفع بالجملة الموسيقية إلى الصعود، ومن ثم إلى الهبوط ليصل إلى نفس درجة القرار السابقة، وبنفس التألف

المنبثق، والذي يتوزع ويتوقف على السباعي الحساس، متجهاً هبوطاً إلى تآلف على درجة الأساس، حيث تكون قفلة اللحن Cadence في هذه المرة ذات طابع مؤقت، كما في المثال (5).

المثال (5)

وبالفعل فإن التخييل غير المنتظر في الرصف اللحني، يتحرك بين درجة الأساس Tonique، وبين الدرجة المسيطرة Dominant، ومن المسيطرة إلى الأساس " I, V - V, I " متهادياً من طرف إلى آخر، وعلى مختلف الدرجات، بجملة من ذات الثلاثة الأسنان تهدياً:

المثال (6)

هذه الجملة تهدياً مؤقتاً على انقلاب التآلف الثاني للتوافق السباعي الحساس كما رأينا في المثال (6)، ولكن لكي ينطلق حالاً على رشقة من الثلاثيات Triolet، في حلقات قفزية arpegge على مدى سعة ملامس الآلة، حيث يتم التوقف بكل عظمة باستراحة تترك الجملة معلقة في سلام عميق. هذه المعركة الصوتية التي أرادها ترى فيها بعد ضربة تآلف:

المثال (7)

نموذج من موسيقا بيتهوفن أو ليست شرط ألا نشعر برومانسية تفوق ما أراده باخ. وقد نجازف بأن نكون مسؤولين عن الخطأ الأكبر إذا كان المخطط اللحني للتوكاتا هو علمي بما فيه الكفاية، فإن الفوج مبني ضمن هذه الخطوط على مبدأ الترداد كما في المثال (8).

المثال (8)

الذي هو لحني في الواقع بما فيه الكفاية، مع أن كل جزء متتال سواء قطع بالمسيطرة أم لا يتلقى جواباً وهمياً. إن مداخل الأصوات منفصلة بسيل لحني طويل، أما التنقل بين المقامات فله أهمية كبرى سواء من حيث المدة أو من حيث طريقة العرض المتسامية والتي هي رائعة وخيالية على نحو نقي، حيث تتعاقب الفوج بكاملها مع كلية العمل. العروض المتتالية لا تمر من خلال سلالم غير مستعملة كمقام بعيد مثل سلم دو الصغير. وفي لمحة واحدة، نحس بأن المؤلف منجذب بحسه السعيد، ويود أن يقول أن آله هي الأفضل، وتفيض بالفرح الذي يخلق متعة رنين مبدعة. وبعد تنقل أخير، تتجه الفوج نحو الخاتمة، حيث يمكن الاعتقاد بأنها مهياة بشكل نهائي لكنها في الواقع منجذبة وبارتباط طويل تدريجي متباطئ نحو قفلة جميلة جداً

مقطوعة، حيث نجد نقطة الترجم Point d'orgue التي تتوجها بانتظار محير.

المثال (9)

يلي ذلك انسياب جملة من ذات الأسنان الثلاث، تهبط حيناً ثم تعود للصعود، ويشير باخ بذلك إلى توازن مع التوكاتا، منتقلاً بالنغم بين كل السلالم المتجاورة من (سي بيمول إلى صول مينور) قاطعاً مسيرة اللحن بتألفات معبرة تقود إلى درجة المسيطرة مي، مع تألف (4/6) والذي يخلص إلى تألف سداسي، حيث يفتح الباب للاتجاه إلى سلم دو الكبير على نحو غير متوقع. ومن جديد، تعمل علامات ذات الأسنان الثلاث عملها في هذا السلم. ورغم ملاحظة سريعة إلى سلم لا مينور الذي يؤدي إلى مقامية أخيرة جادة وحازمة كمحاولة (صول. لا. سي. دو)، نجد إشارة ترنم بتحذير معلق، وبالتالي تألف الخماسية الناقصة تربتون كما في المثال (10) القادم، وبالنتيجة نشعر بهجمة ثورية تمحق النتيجة بواسطة قفلة منفذة تنفيذاً خصباً ومقطوعة بحلقة قفزية متأرجحة، حيث الكل جالس مثل أعمدة معبد parthelon في أثينا المعلقة أبصارها بزرق البحر ساعية لاكتشاف أفقه.

المثال (10)

وعلى هذا الحس الأبدى اللانهائى لعظيم الأفكار تتغلق
هذه التوكاتا منفعة وعنيفة وقادرة.
الإعجاز الذى يلاحظه المتتبع لأعمال باخ فى إعطاء
العمل حقه لا يمكن وصفه أبداً. ولذلك فإن باخ كنز لا يمكن
تقييمه أبداً.

□□□

15

مقابلة العدد

□ تون كوبمان*: تسجيل باخ هو مغامرة
مضنية

أجرى المقابلة جورج دوران
ترجمتها هبة أبو عابد

- متى بدأ شغفك بالموسيقا؟

□ أحببت الموسيقا منذ طفولتي الأولى، وقرأتها قبل أن

* تون كوبمان، قائد أوركسترا وعازف أورغن شهير، يقوم بتنفيذ إنجازين
موسيقيين ضخمين فى آن معاً: تسجيل غنائيات باخ بأكملها، وأعمال الأرغن التى
ألفها.

أتعلم قراءة الكتب. في السادسة من عمري، دخلت في جوقة كنيسة مدينتي زفول Zwolle مغني ألّو، وفي الثانية عشرة، حالفني الحظ فعُيِّنت عازفاً للأرغن في إحدى الأخويات، إذ إنني، وعلى غير توقع واستعداد، شغلت مكان العازف السابق الذي توفي فجأة قبل عيد الميلاد بأيام. عانيت في ذلك الحين بعضَ المشاكل الصغيرة، فقد كانت ساقي قصيرتين جداً، مما يجعل بلوغ ملامس دوّاسات القدم بهما أمراً صعب المنال، لكنني تجاوزتها، وتدبرت أمري قدر المستطاع، وتصرفت تصرفاً مقبولاً بالنسبة لسني ولإمكاناتي الجسدية. شرعت بعدئذ بالعزف على البيانو، ولم أتلّق أول درس حقيقي لي على الأورغن إلا في السادسة عشرة من عمري. كنت عصامياً على نحوٍ ما، علّمت نفسي بنفسي، وفي أول لقاء لي مع أستاذ المستقبل، عزفت له تريو سوناتا لباخ، كنت قد تعلمتها بمفردي.

- لابد أنك من أسرة موسيقية؟

□ بالتأكيد، كان والدي من هواة الموسيقى، ويعمل أثناء فراغه ضابطاً للإيقاع في فرقة لموسيقا الجاز. ثم شكّل فرقة صغيرة خاصة به أثناء الحرب، ولعل هذا أحد الأسباب التي تجعل عزفي يتميز بالإيقاع. ولكننا في الواقع، أنا ووالدي، الوحيدان اللذان يعزفان الموسيقا في العائلة كلها. فقد كانت والدتي فنانة تعمل في رسم الملائكة ومواضيع دينية أخرى متنوعة في الكنائس. وفي حقيقة الأمر، كان عزف الموسيقا يشكّل متعة لأبي وتسلية حقيقية له. ولذا، عندما أتذكر طفولتي، يغمرني شعور بالفرح والسعادة لطريقتنا في عيش الموسيقا، وأمل أن أكون قد حافظت على تلك الطريقة.

- هل كرسيت نفسك، منذ ذلك الحين، للموسيقا القديمة

حصراً؟

□ لا، أثناء عملي على البيانو، عزفت مقطوعات لمؤلفين رومانسيين أو حديثين. وأما على الأورغن فقد عزفت صفحات لليست وريغر وميسياين، لكنني لم أشعر بنفسي قريباً من موسيقاهم... كان ليست يعجبني نوعاً ما، لأن لديه كثيراً من الأنغام يجب عزفها. ولكن لا شيء في نظري يساوي باخ أو الموسيقا القديمة.

بسبب ارتفاع مقعد العزف على الأورغن، اخترعت تقنية شخصية خاصة تتلخص في الضغط على الدواسة أو على ملامس الأقدام برؤوس أصابعي. وليس بكعب القدم، كما هو مألوف. ورغم أن أستاذي شُدّه لطريقتي في العزف، إلا أنه لم ينجح إطلاقاً في جعلي أتبنى طريقة أكثر صحة، ذلك أن عزف موسيقا سيزار فرانك برؤوس أصابع القدم أمر غير وارد. في حين أن ذلك ممكن جداً بالنسبة لموسيقا باخ... ومع أنني لم أعد أعزف هذه المقطوعات، إلا أنني أود من صميم قلبي أن أسجل، ذات يوم، أعمال فرانك الكبيرة. عندما تحدوني الرغبة في سماع أسطوانة ما، وهو أمر نادر الحصول بسبب إنشغالي الدائم بالعمل، أفضل تلقائياً سماع أعمال من عصر النهضة أكثر من تفضيلي لموسيقا القرن العشرين.

أما الآن، وبعد أن شرعتُ بالتعاون مع أوركسترا الحجرة التابعة للإذاعة الهولندية التي أنتشاطر مسؤولية قيادتها مع بيتر إيوتفوس Peter Eötvös، فيحدث أن أقود الفرقة وهي تعزف لبيتهوفن وشوبيرت ومندلسون.

- لماذا لا تقود أعمال هؤلاء المؤلفين بفرقتك الذاتية أوركسترا أمستردام لموسيقا الباروك؟

□ إن كنت لا أعزف شوبيرت ومندلسون إلا مع أوركسترا حديثة، فذلك لأن فرقة أمستردام لموسيقا الباروك هي عبارة عن تشكيل باروكي صغير، ويجب من الناحية العملية مضاعفة عدد أفراده لعزف موسيقا القرن التاسع عشر، وهذا الأمر مُكَلَّفٌ للغاية، كما أن الحكومة الهولندية للأسف لا تقدّم لنا معونات مادية كافية. ويجب أن تعرفوا أن الموسيقيين الذين ينضمون إلى الفرقة، يفعلون ذلك تحوهم الرغبة في عزف موسيقا الباروك معي أكثر من سعيهم وراء الربح والمنفعة المادية. وأما بالنسبة لأوركسترا الإذاعة الهولندية لموسيقا الحجرة، فقد قمت معها ببعض التجارب، ومنها أنني سجّلت أسطوانة لشوبيرت ستظهر قريباً عند دار إيراتو Erato للتسجيلات الصوتية... وبالمناسبة، أنا أفضل عمل مبدع مثل هارنونكور Harnoncourt على موسيقا القرن التاسع عشر، لا سيما عند قيادته لفرق موسيقية حديثة، أكثر من اهتمامي بفرق الباروك الرديئة التي تخوض غمار معزوفات شومان. ذلك أن عزف مقطوعات شومان يتطلب تقنية أخرى، ولا يكفي أن نغيّر المُصران الذي صُنعت منه الأوتار كي نتألف مع جميع أنواع الموسيقا، ونتوافق معها. في فرقة أمستردام الموسيقا الباروك، أفضلُ الاقتصار على موتسارت وهايدن.

- كيف انتقلت من الأورغن والكلافسان "البيانو القيثاري" إلى قيادة الأوركسترا؟

□ كان ذلك من قبيل المصادفة. كنت قد شكلت فرقة صغيرة اسمها فرقة أمستردام للموسيقا القديمة Musica Antiqua Amsterdam تضم عازف الأوبوا كو إبينغ Ku Ebbinge، وعازفة الكمان لوسي فاندايل Lucy van Dael،

وأخريين، وكنا نعزف في تشكيل صغير جداً. كبرنا شيئاً فشيئاً وانضم إلينا رينهارد غويبيل Reinhard Goebel قبل ذهابه إلى كولونية، وأما أنا فقد كنت أقود آلة الكلافسان. ولدت فرقة أوركسترا امستردام لموسيقا الباروك... ثم جاء الوقت الذي قررنا فيه ضمّ جوقة مُرتلين (Choeur) إلينا... وقد قدمنا أول حفلة موسيقية لنا من هذا النموذج بقيادة فيليب هارفينغ، وكانت مخصصة لرامو Rameau في مهرجان هولندية... ثم طلب إلى أن أعدّ مقطوعة قداس السي Messe en si مع جوقة مرتلي راتيسبون Ratisbonne. أحببت ذلك كثيراً، ثم رويداً رويداً أصبحت قائداً للأوركسترا... وأخيراً وبعد خمس سنوات، توصلت لإنشاء جوقتي الخاصة. تأخذ قيادة الأوركسترا الجزء الأكبر من وقتي، وذلك ليس من دون بعض الإحباطات العابرة والحرمان مما أحب، رغم أنني توصلت بعد فترة من الزمن إلى توازن ما مع مهنتي الأصلية وهي العزف.

- كيف تمكنت من تسجيل هذا العدد الكبير من الأسطوانات؟

□ أنا محظوظ إذ أملك القدرة على استيعاب المدونات الموسيقية الجديدة بسرعة كبيرة. المسألة تتعلق بالتنظيم، فمن غير أن أتشتت، أناوب ما بين الأسطوانات والحفلات الموسيقية بمرافقة الأوركسترا أو الحفلات الإفرادية. المقطوعات التي أحب عزفها في غاية التعدد والانتساع. أنا أسجل ثماني أسطوانات سنوياً على الأقل مع أوركسترا أمستردام لموسيقا الباروك وثلاث أسطوانات أو أربع إفرادياً. تشغني موسيقا الأورغن لباخ كثيراً، وكذلك موسيقا الكلافسان (البيانو والقيثاري)، فقد طلبت دار إيراتو Erato

للتسجيلات، مني أن أسجل مستقبلاً **Les Partitas**، ثم ألحقها فيما بعد بالابتكارات **Les Inventions** بالمتتاليات الإنكليزية والـ **Toccatas** التوكاتات.

- لا شك في أنك مستغرق جداً في تنفيذ أعمال باخ، لا سيما بوجود مشروعك الضخم للغنائيات. لماذا اندفعت لخوض هذه العملية؟

□ منذ زمن طويل وأنا أحلم بتسجيل الغنائيات بأكملها، ولكنني في بادئ الأمر، كنت أعتقد الأمر مستحيلاً. وكنت قبل ذلك قد رأيت وفهمت المغامرة المضنية التي خاضها ليونهارد **Léonhardt** الذي درستُ بعض الوقت على يديه، عندما أراد تسجيل الأعمال الكاملة لدى مؤسسة تيلفونكن. بعد أن أنهيت تسجيل المقطوعات التي تتناول آلام السيد المسيح **Les Passions** تمكنت من مقارنة الأمر مع دار إيراتو **Erato** للتسجيلات. كنت أمل أن ترعى مؤسسة فرنسا للاتصالات هذه العملية. فتفاوضت معها طويلاً، لكنها لم توافق على ذلك. في نهاية الأمر، ولأن المشروع كان قد تقدم في التنفيذ، قبلت مؤسسة إيراتو المجازفة وخوض المغامرة، مع أن مؤسسة وارنر التي تنتمي إليها الشركة الفرنسية كانت قد وضعت في دليل إصداراتها قبل ذلك تسجيلات تيلديك **Teldec** الكاملة، وذلك على شكل وثيقة مثيرة للاهتمام عند تسجيلات موسيقا باخ التي جرى تنفيذها في السبعينات والثمانيات. ولكن يبدو لي أن هناك، اليوم، مكاناً لرؤية أخرى، حسب خيارات أخرى على معيار النغم (الديابازون) **Diapason**، وعلى مزج المغنين أو على ترتيب الإصدارات الذي انتقته حسب التدرُّج الزمني... كما قررت أن أسجل بصورة موازية الغنائيات الدنيوية وبعض التنويجات

الموسيقية. لقد استمر علم الموسيقى بالتقدم، وأصبح تنوع المصادر يتيح تجديداً متعددة كثيرة.

- كيف تعدّ المجموعات التي تستخدمها؟

□ أعمل مع الاختصاصيين بعلم الموسيقى التابعين لمتحف أوترخت Utrecht. وهناك طلاب يعدّون المدونات مع مختلف التوزيعات الممكنة، وفي آخر المطاف، أتخذُ قراري بالاتفاق مع علماء الموسيقى وخبرائها.

- كم عدد الاسطوانات التي تشكل مجموعة الأعمال الكاملة؟

□ يبلغ عددها 66 أسطوانة مُدمجة C.D، وسيتم إنجاز العمل نهائياً عام 2004.

- لماذا استبعدت أصوات الأطفال واليافعين؟

□ عندما أصادف مغني سوبرانو شاباً، قادراً على الغناء وممتازاً، لا أتردد في العمل معه. لكن الوضع مختلف حين نعمل في تسجيل الأعمال الكاملة التي يكلف تسجيلها مبالغ باهظة. فواقع الأمر أننا نحتاج إلى أربع ساعات لتسجيل لحن مدته أربع دقائق، وليس بمقدور أي دار لتسجيل الأسطوانات خوض غمار هذه المغامرة ودفع مثل هذه المبالغ الطائلة. كان بعض المغنين الشباب الإفراديين الذي شاركوا في تسجيل الأعمال الكاملة التي نفذتها مؤسسة تيلديك Teldec، وليس جميعهم، موسيقيين ممتازين، وكانت نتائج تسجيلاتهم مقبولة. لكن يحدث أن تتغير أصوات بعضهم باكراً عند البلوغ، وليس بمقدور صبي في الثانية عشرة أو الثالثة عشرة من العمر تملك المقدرة الموسيقية أو الحس الدرامي اللذين يحصل

عليهما مغني السوبرانو البالغ.

- أليست المسألة مختلفة فيما يتعلق بالكورس وجوقة
المرتلين؟

□ ربما، ولكن أي جوقة مرتلين نختار، في هذه الحال؟
وخاصة إن كان تسجيلنا يتم في فترة زمنية طويلة. فالأطفال
واليافعون ليسوا معتادين على غناء الأصوات المرتعشة
Tremblements (تكرار النغمات بسرعة كبيرة)، ولا على
التلفظ الجيد الواضح، ومن الأسهل لي والأفضل العمل في
العمق مع البالغين، ولذا شككت جوقتي الخاصة. فهل أتخلى
عنها عند تنفيذ هذا العمل الضخم؟ وعلى كل حال، يجب
الاعتراف بأنني أرى حالياً طفلاً في العاشرة من عمره،
يتمتع بصوت في غاية الجمال، وأعطيته دروساً وتوجيهات
وجعلته يشارك في بعض التمرينات، وقد أستفيد منه
واستخدمه في إحدى الغنائيات أو في اثنتين منها. ولكن هذا
الأمر يبقى استثنائياً.

- لماذا استبعدت الخيار الذي يدافع عنه جوشوا ريفكان
Joshua Rifkin والذي يعتمد أقل عدد من الموسيقيين
والمغنيين؟

□ أعتقد بصدق أن ريفكان غير مصيب في هذا الأمر
فنحن نعرف أن باخ قد اختار جوقته، في بعض الأعوام، من
بين 56 طفلاً مرشحاً للعمل في كنيسة القديس توما Saint
thomas ويدهشني جداً أنه لم يحتفظ بعدد كبير منهم، يضاف
إليهم أولئك الذين كانوا سابقاً أعضاء في الجوقة. يرد ريفكان
على هذا بعدم وجود أية معلومات لديه تثبت أن باخ كان
يستخدم أكثر من مغن وحيد أو عازف وحيد في القسم الواحد

من أقسام الأعمال التي يقدّمها... وليس هناك ما يثبت العكس أيضاً. اعتقد أن ريفكان يببالغ كثيراً، مع أنه في الواقع يعمل مع محترفين. هل تعتقدون أن في إمكان أربعة تلاميذ فقط، لا يمتلكون خبرة كبيرة، غناء ألحان باخ الجماعية؟ ثم، ألا تغطي أصوات آلات الأوبوا والترومبيت، في المقاطع القوية الجهورية المرتفعة، عليهم وتسحق أصواتهم؟. روت لي مغنية السوبرانو جوديث نيلسون Judith Nelson، التي غنت في إحدى الحفلات الموسيقية، قداس مقام سي مينور La Messe en Si مع ريفكان، حسب طريقته، أنها بعد أن أدت الأجزاء الموكلة إليها بوصفها فرداً في الجوقة، ومغنيةً إفرادية، في الكريالييسون Kyrie (ابتهال يُرتل في القداس) وفي "المجد لله" Gloria وجدت نفسها منهكة في بداية أنشودة الإيمان Crédo وعلى درجة من الإرهاق لا تمكّنها من متابعة غنائها. قد يكون الأمر ممكناً في الأسطوانات وليس في الحفلات الموسيقية. في دريسدن Dresden. أثناء حياة باخ، كان هناك ستون مشاركاً في جوقة المرتلين... فلنفترض، على مر السنين، أن ربع هذا العدد كان في العطلة وأن الربع الآخر كان يعاني من وعكة صحية، فيبقى، رغم ذلك، في الجوقة عدد من المغنين أكثر مما يوجد في جوقتي بأكملها.. والسبب الأخير هو أننا غالباً ما نعزف ضمن قاعات كبيرة في غاية الاتساع. ولا يمكن لفرقة مكوّنة فقط من مغنين إفراديين أن تقدم حفلة ذات مستوى جيد.. أنا شخصياً، أُغَيّر عدد الفنانين الذين يعملون معي، حسب أمكنة الحفلات واتساعها. في فيمار Weimar كانت فرقة باخ تضم سبعة أطفال، اثنين أو ثلاثة منهم (l'iasse) ذوو أصوات جهيرة والباقيون للأصوات المتبقية Continuo، وقد أخذت هذا الأمر بالحسبان وحرصت عليه في أول مجموعة لي. ومن البديهي

أن عدداً أكبر من المشاركين فرض نفسه من أجل أداء الغنائيات التي نُفِذت فيما بعد. وأما بالنسبة للأوركسترا، فالحصول على أداء حسن وجمهوريّة جيدة في حال مشاركة أربعة عازفي كمانات، أسهل بكثير مما لو كانوا اثنين فقط.

- لا شك في أنك لم تكن تعرف جميع الغنائيات قبل الشروع بتسجيل الأعمال الكاملة، ما هو شعورك وأنت تتناولها؟

□ اكتشف على الدوام أن كثيراً من الأمور تغيب عني، وعليّ اكتشافها. وقد حدثت لي بعض المفاجآت بهذا الصدد، أذكر واحدة منها حدثت حين شرعتُ في دراسة مغناة BWV 204، فقد اكتشفت أن عليّ بذل الكثير من الجهد والعمل فيها كي لا تبدو طويلة جداً ومملة، أو مبتذلة. ولكن يجب التنويه بأن جميع الغنائيات تقريباً هي في منتهى الإلهام، ونتيجة إبداعٍ خلاقٍ حقيقي، وذات مستوى استثنائي خارق.

- هل لك أن تفسر لنا بعضاً من خياراتك مثلاً ولماذا استبدلت في ألحان غنائية BWV 21 السوبرانو بالتينور؟

□ نفذ باخ غنائية BWV 21، ست مرات. أدت مغنية سبرانو فيها اللحنين خمس مرات، وأدى مغني تينور المرة السادسة. ومن الغريب أن المرة السادسة هي التي دامت واستمرت واتبعتها الناس وكان من الطبيعي، حسب منهجي، أن أعود إلى استخدام مغنية سوبرانو. وقد أرجع في هذا الأمر، كما أفعل في جميع الأمور، إلى توزيعات باخ التي خطّها بيده، عندما يكون ذلك ممكناً، ولو بذلت جهداً أكبر.

- وماذا بشأن الديابازون (درجة الأنغام في الأصوات والآلات)؟

□ كانت درجة الأنغام ذات الـ 465 وهي طبقة غناء الجوقة وصوت الأورغن ألمانية. وهي طبقة أعلى من طبقة الآلات في أوركسترا الحجرة ذات 415. ويفترض ذلك تغييرات دقيقة للسلم في آلات النفخ، مثل الأوبوا والفلوت. على أية حال كان ذلك يجري في فيمار. فمثلاً، في غنائية BWV 152 تكون آلات النفخ بدرجة 415 وأما الوترية والكمان الأوسط *Viola de gambe* (الجد الأول للفيولونسيل) فهي درجة 465. وينتج عن ذلك لون في غاية الابتكار والطفرة، كما أنه يبطل النظرية التي تقول بأن باخ كان سيختار سلالم موسيقية صعبة للخشبيات بهدف إعطاء صبغة حزينة لأعماله. كانت الطريقة مختلفة في ليزيغ. ففي غنائية 23 (وهي واحدة من غنائيتين كتبهما باخ كي يتم قبوله في ليزيغ) تستحيل المحافظة تقريباً على الأوبوا الثاني في سلم الدومينور، فقد فكر باخ من دون شك، أن آلات النفخ قد تم ضبطها أو دوزنتها على درجة الأنغام 465، مثلما يفعلون في فيمار. لقد فضل باخ أن يعهد بهذا الجزء إلى الأوبوا اللطيف، بعد تغيير السلم بفاصلة ثلاثية ثانوية. بدلاً من القيام بتكييف موسيقي فيه مخاطرة، ذلك أن الرجوع إلى النسخة الأصلية يمنح التوزيع صحة مثالية. في الغنائية رقم 162 يوجد قسم من الباصون مبتكر خفيض جداً وفي غاية الجمال. وكان هارنونكور قد قال أن كل القسم الأول قد كتب لآلة الكونترباسون (مزمار ذو أنبوب خشبية مزدوجة وفم معدني ملتوي)، ولكن هذه الآلة لم تكن موجودة في عصر باخ. ما العمل؟ إجراء التكيف الموسيقي فيه، ونقله إلى درجة الأنغام الفرنسية؟ هل يتم هذا بسلم الدومينور، أم بتغيير الآلة؟... يعطينا هذا فكرة عن الأسئلة التي لا تتوقف دراسة التوزيعات عن طرحها.

- كيف كانت استجابتك لقوة هذه الأعمال الروحية؟

□ لا يمكننا عزف الموسيقى القدسية إن أهملنا معناها. ولكن لا يتوجب علينا كي نفهم موسيقا باخ، الذهاب إلى الكنيسة كل أيام الآحاد لحضور القداس. الأمر الذي يهم هو الانغماس من جديد في التدين المفرط الذي كان سائداً في عصره، وهو تدين مختلف جداً عند تديننا. وفي الواقع، تُعيني تربيتي الدينية الكاثوليكية كثيراً في اختيارات العزف والأداء. لا يمكن فهم حركة الأليغرو النهائية الفرحة جداً في غنائته Ich habe genug إلا إذا أخذنا بالحسبان، جوّ ألمانيا المتسم بالتقى والورع في القرن الثامن عشر، وكذلك فكرة أن الأمر الوحيد الذي يخلصنا من المحن والمصائب الأرضية، هو الموت ولا شيء سواه. ولو كان مؤلف من عصرنا مكانه، لألف بناءً على الكلمات ذاتها، أداجيو (لحناً موسيقياً متمهلاً حزيناً)... ومع ذلك، نرى الصفحة، وقد انتشرت عليها فواصل ثلاثية ثانوية رمزية جداً. إذاً، فالمناخ الهارموني هو في نهاية الأمر، أكثر أهمية وبلاغة من الإيقاع. وهكذا، حين أضع نفسي مكان باخ، أفهمه فهماً لا بأس به.

- وهل عليك دوماً أن تضع نفسك مكان باخ؟

□ نعم، أحاول ذلك ولكن باخ أكبر مني بكثير، ولا يمكن إطلاقاً أن أقارن نفسي به.

- شرعت في الوقت ذاته بتسجيل أعمال الأرغن الكاملة لصالح مؤسسة تيلديك Teldec، وهي ليست المرة الأولى التي تتناول فيها هذا الصرح الآخر.

□ عندما تخاصمت مع الناشر لأنه لم يدعمني كثيراً في مواجهة الانتقادات، كانت أربع أسطوانات قد ظهرت من

إصدار مؤسسة أرشيف Archiv، وأنا من غير شك، الموسيقي الوحيد الذي فصح، من تلقاء نفسه، عقداً مع مؤسسة غرامو فون الألمانية Deutsch Grammophon ذات الهيئة والاعتبار. كما أنني سجلت اسطوانات في نوفاليس Novalis، وهي مؤسسة سويسرية صغيرة ذات عزيمة ونشاط. وبين العاملين وقعت عقداً حصرياً مع مؤسسستي إيراتو Erato وفارنر Warner ومن هنا ولدت فكرة تنفيذ أعمال الأورغن الكاملة عند مؤسسة تيلديك Teldec. وقد سجلنا حتى الآن خمس أسطوانات تباع أربع منها في الأسواق، وأما الخامسة وهي مخصصة للتوكاتات فستظهر بعد مدة قصيرة، وسأقوم بعد ذلك بتسجيل مجموعة Clavierübung.

- لقد قمت بتسجيل تراتيل دينية تؤديها جوقات مرتلين. ما معنى هذه الخطوة؟

□ جربت من قبل في حفلة موسيقية، تنفيذ تراتيل على الأورغن، مع توافقات تقوم بها الجوقة.. فذلك يعطينا إضاءة جديدة، ويعيد للأعمال معناها الروحي. وبدا في آخر الأمر أن جميع من استمع إليها قد رأوا في ذلك فكرة حسنة.

- أداؤك وعزفك مطبوعان بانديفاع إيقاعي حار، هل ذلك بتأثير من والدك عازف الجاز؟

□ ربما، من يدري؟ اعتقد جدياً أن الإيقاع المفروض على ملامس الدواسات في الآلة، جوهرى إلى أبعد الحدود. لقد عزف موسيقى الأورغن، لمدة طويلة جداً، الباص الجهير بسرعة إيقاع في غاية الانتظام. ولكن لماذا نعطي باخ صورة رجل متعصب، ومتزمت صارم، في حين أنه كان يعرف أن يعيش ويشرب ويقوم بعلاقات نسائية؟ يلومني بعضهم على

أنني أعزف بسرعة كبيرة، كي أظهر، بكل بساطة، مقدرتي على ذلك من الناحية التقنية أو الحرفية وهذا خطأ لا يمكن القبول به. فأنا أقوم بذلك لا اعتقادي أنه يخدم الأعمال ويناسب المدونات ويلائمها. الأمر، إذاً، ليس قضية براعة مجانية، ذلك أن موسيقا الأورغن لباخ قد صيغت لتناسب الحفلات الموسيقية. كما أنها تمارس وقعاً على المسامع في الكنيسة أقل جودة من الوقع التي تمارسه عليها في قاعة ذات رجع عادم الرنين؛ ففي مثل هذا المكان، يمكن للإيقاع الرفيع المستمر والحيوي أن يأخذ كل معانيه.

- ما هو عدد الأسطوانات المخصصة لهذا المجال؟

□ أربع عشرة أو خمس عشرة أسطوانة C.D Compact مدمجة، حسب المكان الذي ستشغله السطوح المخصصة لجوقات المغنين والمسجلة مع الترانيم. قطعت على نفسي عهداً لمؤسسة تيلديك Teldec بإنجاز العمل قريباً. لكنني لا أعرف بعد إن كنت سأسجل جميع المقطوعات التي ليست أصيلة ولم تثبت صحتها تماماً.

- هل ما زلت تعمل مع زوجتك تيني ماثوت Tini Mathot المنتجة لأعمالك؟

□ نعم، وهي لم تهجر كلية الكلافسان. إنها في واقع الأمر، أكثر انشغالاً مني في طبع الغنائيات وإجراء المونتاج اللازم لها. وهي تكرر على الدوام هذه الجملة: لدي جرعة زائدة من باخ، ولقد سئمت منه، لكنها تقول ذلك وهي تبتسم.



معجم

□ معجم الموسيقى الغربية حرف S (2)

إعداد محمد حنانا
- عازف كمان
- كاتب في الموسيقى

□ الأعلام

شومان ، روبرت 1810 – 1856

Schumann, Robert

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا ألماني. درس القانون في جامعتي لايبزيغ وهايدلبرغ ، لكن اهتمامه الرئيسي كان بالموسيقى والأدب الرومانتيكي. في عام 1829 تابع دراسة العزف على آلة البيانو على يد فريدريك فيك الذي أسكنه في بيته، وقد عمل بشكل مكثف ليصبح عازفاً لامعاً لدرجة أنه ألحق الضرر بيده جراء ابتكاره طريقة غريبة في التمرين. بعد ذلك وجه نشاطه نحو التأليف الموسيقي، وكان يعمل في الوقت ذاته ناقداً موسيقياً لدى صحف ألمانية. و من خلال عمله بالنقد لفت الأنظار إلى عبقرية شومان. في عام 1838 زار فيينا واكتشف فيها مخطوطة السيمفونية الكبرى مقام دو ماجور للمؤلف شوبرت. وفي عام 1840 تزوج عازفة البيانو الذائعة الصيت كلارا فيك بعد معارضة طويلة من والدها (أستاذ البيانو الذي درس على يديه)، وتبع ذلك تدفق أغانيه ومجموعات أغانيه. زار روسيا برفقة كلارا، وفي طريق عودته اعترته الكآبة، فتوجه إلى درسدن بحثاً عن الهدوء والراحة. في عام 1850 رحل إلى دوسلدورف يحده أمل في كسب أكثر عن طريق قيادة الاوركسترا هناك، ولكنه

أخفق في هذا العمل واضطر إلى تركه بعد عامين. وفي السنة التالية تدهورت صحته العقلية ورمى نفسه في نهر الراين محاولاً الانتحار، لكنه أنقذ واقتيد إلى مصح خاص بالأمراض العقلية حيث بقي فيه حتى وفاته عام 1856.

كان شومان واحداً من كبار المؤلفين لآلة البيانو، فقد أغنى أدبه بسلسلة من الأعمال الشعرية التي جمع فيها بين البناء الكلاسيكي والتعبير الرومانتيكي. وتتسم أعماله بصورة عامة بالنضارة والحيوية والغنائية. لكن توزيعه الاوركستراي كان ضعيفاً بسبب كثافته وقلة سلاسته، وقد بذلت محاولات عديدة لتحسين مدوناته الاوركستراية. أما أغانيه وخاصة مجموعات أغانيه، فقد تبوأ مكانة بارزة في التراث الغنائي. من أعماله الهامة: دراسات سيمفونية لآلة البيانو، فانتازيا مقام دو ماجور للبيانو، مشاهد من الطفولة للبيانو، مقطوعات فانتازية للبيانو، الكرنفال للبيانو. السيمفونية الأولى والثالثة والرابعة، كونشرتو لآلة الفيولونسيل، كونشرتو لآلة الكمان، كونشرتو بيانو مقام لا مينور، الرباعيات الوترية رقم 1 – 2 – 3، خماسي البيانو والوتريات مقام مي بيمول ماجور، مجموعة أغاني حب الشاعر، مجموعة أغاني حب وحياة امرأة ... الخ.

شورمان ، جيرارد 1928

Schurmann, Gerard

مؤلف وقائد أوركسترا هولندي (ولد في أندونيسيا). درس في إنجلترا على يد روثورن وفيرارا. تتضمن أعماله كونشرتو لآلة البيانو، كونشرتو لآلة الكمان، ست دراسات للأوركسترا، كانتاتا، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

شوتس ، هنريخ 1585 – 1672

Schutz, Heinrich

مؤلف وعازف أورغن ألماني. انتسب إلى جامعة ماربورغ لدراسة القانون، لكن أحد النبلاء أرسله إلى فينيسيا لدراسة الموسيقى على يد المؤلف غابرييلي. بعد دراسة دامت أربع سنوات ذهب إلى لايبزغ لاستئناف دراسة القانون، لكنه تخلى عنها عندما استخدمه راعيه عازفاً لآلة الأورغن. رحل إلى درسدن حيث عمل رئيساً لموسيقا البلاط. في 1627 وضع أوبراه "دافني" التي تُعد أول أوبرا ألمانية (ضاعت مدونتها الموسيقية). في عام 1633 عمل في كوبنهاغن مديراً لموسيقا الكنيسة التابعة للبلاط السويدي. وأخيراً عاد إلى درسدن ليستأنف عمله في بلاطها، وبالرغم من أن حرب الثلاثين عاماً قطعت إقامته فيها أكثر من مرة، إلا أنه ظل يشغل مركزه الهام بصفته رئيساً لموسيقا البلاط حتى وفاته عام 1672. خلف شوتس أعمالاً كثيرة جداً، وقد نُشرت المجموعة الكاملة لأعماله، والتي تتكون من ستة عشر مجلداً، بين عامي 1885-1894. يُعد شوتس واحداً من أعظم المؤلفين الألمان الذين جاؤوا قبل باخ الكبير. وتكمن أهميته في أنه طعم الأسلوب الكورالي والغنائي الإيطالي بالتقليد البوليفوني الألماني. تتضمن أعماله مادريغالات وموتيتات، أوراتوريات، سيمفونيات (السيمفونيات المقدسة)، مجموعة من أعمال الباسيون (آلام السيد المسيح).... الخ.

شفانينيتز ، فولفغانغ فون 1953

Schweinitz, Wolfgang Von

مؤلف ألماني. درس في كونسرفاتوار هامبورغ. نال عام 1986 جائزة شنايدر - سكوت الأولى للمؤلفين الشباب. تشمل أعماله على أوبرا Patmos ، قداسين، افتتاحية

للأوركسترا، موسيقا لأربع ساكسوفونات، سيريناد،
أداجيو... الخ.

شفيرتزيك ، كورت 1935

Schwertzik, Kurt

مؤلف نمسوي. درس في أكاديمية فيينا للموسيقا، ثم على يد شتوكهاوزن وكيغل وكيج. عمل عازفاً لآلة الهورن في أوركسترا فيينا السيمفونية، كما عمل مدرساً لمادة التأليف الموسيقي في كونسرفاتوار فيينا. تتضمن أعماله: أوبراتين، باليه، أعمالاً سيمفونية، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

تشياريانو سالفاتور 1947

Sciarrino, Salvatore

مؤلف إيطالي. بدأ بتأليف الموسيقا وهو في سن الثانية عشرة بإشراف أ. تيتوني. أولى عنايته بالموسيقا الإليكترونية. تتضمن أعماله: خمس أوبرات، كونشرتو لآلة الكمان، روندو لآلة الفلوت والأوركسترا، تنويغات لآلة الفيولونسيل والأوركسترا، مقطوعة ضوء القمر لآلة البيانو والأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

سكونترينو ، أنتونيو 1850 – 1922

Scontrino, Antonio

مؤلف وعازف كونتراباص إيطالي. درس في كونسرفاتوار باليرمو، ثم في ميونخ. عمل عازفاً في أوركسترا دار أوبرا لندن. درس في ميلان وفلورنسا. تشتمل أعماله على خمس أوبرات، سيمفونيات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأعمال الكنسية.

سكوت ، كيريل 1879 – 1970

Scott, Cyril

مؤلف وعازف بيانو وشاعر انجليزي. درس في فرانكفورت، ثم على يد كنور. في عام 1898 استقر في ليفربول حيث قام بتدريس آلة البيانو. قُدمت سيمفونيته الأولى عام 1900. تتضمن أعماله الكثيرة أوبرات، سيمفونيات، كونشرتات، أعمالاً أوركسترالية متنوعة، أعمال موسيقا الحجرة. نظم أيضاً الشعر، ووضع كتباً فلسفية وطبية.

سكريبين ، الكسندر 1872 – 1915

Scriabin, Alexander

مؤلف وعازف بيانو روسي. درس البيانو على يد زفيريف. انتسب إلى كونسرفاتوار موسكو عام 1888 حيث درس البيانو على يد سافونوف، والتأليف على يد تانيف وأرينسكي. قام بجولات فنية في أوروبا والولايات المتحدة وروسيا حيث قدم أعماله. أتت أعمال سكريبين المبكرة متأثرة بكل من شوبان وليست. لكنه سرعان ما ابتكر أسلوباً خاصاً به ضمنه استخداماً واسعاً لطرز هارموني كروماتيكي جديد، ليعبر به عن معتقداته الصوفية. كذلك ابتكر ما يدعى بالأكورد (الصوفي)، وهو سلسلة من مسافات رباعية صاعدة – دو، فا ديز، سي بيمول، مي، لا، ري. تتضمن أعماله ثلاث سيمفونيات، القصيدة السيمفونية مقام ري مينور، القصيدة السيمفونية (النشوة)، القصيدة السيمفونية (بروميثيوس قصيدة النار)، كونشرتو لآلة البيانو مقام فا ديز مينور، عشر سوناتات للبيانو، 24 دراسة للبيانو، 85 بريلود للبيانو، وأعمال الايمبرومبتو.

سكالتروب ، بيتر 1929

Sculthrope, Peter

مؤلف وعازف بيانو أوستري. درس في كونسرفتوار ملبورن، ثم في جامعة أوكسفورد على يد ويلز وروبرا. تتضمن مؤلفاته أعمالاً أوركسترالية متنوعة، وأعمالاً للمسرح، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمالاً غنائية، وأعمالاً لآلة البيانو المنفرد.

سيرل ، همفري 1915 – 1982

Searl, Humphrey

مؤلف وكاتب في الموسيقى انجليزي. درس في جامعة أوكسفورد، وفي الكلية الموسيقية الملكية، ثم في فيينا على يد فييرن. تتضمن أعماله ثلاث أوبرات، ثلاث باليهات، خمس سيمفونيات، كونشرتوين لآلة البيانو، متواليتين للوتريات، سيمفونيات إلخ، إلى جانب أعمال الغناء وأعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

سيشتر ، سيمون 1788 – 1867

Sechter, Simon

مؤلف وعازف أورغن نمسوي. درس في فيينا على يد كوزيلو. عمل عازفاً في بلاط فيينا وأستاذاً لمادة الكونتربوان في كونسرفتوار فيينا. درس على يديه المؤلف بروكنر. تتضمن أعماله الكثيرة: خمس أوبرات، خمساً وثلاثين قداساً، جنازين، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، ومقطوعات لآلة الأورغن.

زايبير ، ماتياس 1905 – 1960

Seiber, Matyas

مؤلف وعازف فيولونسييل هنغاري المولد. درس في أكاديمية بودابست (الفيلونسييل على يد شيفر، والتأليف على يد كودالي). استقر في ألمانيا. تشتمل أعماله على أوبرا،

باليه، ثلاث كانتاتات، فانتازيا كونشـرتانتـه لآلة الكمان مع الوتریات، مرثاة لآلة الفيولا والوتریات، إلى جانب أعمال موسيقا الحجره.

سيل، توماس 1599 – 1663

Selle, Thomas

مؤلف ألماني. درس في جامعة لايبزيغ. عمل مديراً للموسيقا الكنسية في هامبورغ. وضع الكثير من الأعمال الغنائية منها آلام السيد المسيح حسب القديس جون، وآلام السيد المسيح حسب القديس متى.

سيربريير ، جوزيه 1938

Serebrier, Jose

مؤلف وقائد أوركسترا أورغواني. درس في جامعة مينسوتا، وعلى يد مونتو، ودوراتي، وكوبلاند. يعمل في التدريس وقيادة الأوركسترات. تتضمن أعماله: سوناتات لآلة الكمان و لآلة الفيولا (دون مرافقة)، بارتيتا للأوركسترا، تنويغات على لحن من الطفولة، إلى جانب بعض أعمال الأوركسترا، وأعمال موسيقا الحجره.

سيرلي ، تيبور 1900 – 1987

Serly, Tibor

مؤلف وقائد أوركسترا وعازف كمان وفيولا هنغاري المولد، أمريكي الجنسية. درس في كونسرفاتوار بودابست (الكمــــان على يد هوباي، والتأليف على يد بارتوك وكودالي). عمل في العزف وقيادة الأوركسترا. تتضمن أعماله كونشـرتو لآلة الفيولا، سيمفونيتين، إلى جانب العديد من أعمال موسيقا الحجره. أكمل السبعة عشر ميزوراً الأخيرة من كونشـرتو البيانو الثالث للمؤلف بارتوك، كما

أكمل كونشرتو الفيولا للمؤلف بارتوك، معتمداً في ذلك على اسكتشات المؤلف.

سيروف ، الكسندر 1820 – 1871

Serov, Alexander

مؤلف روسي. درس القانون، بعد ذلك درس الموسيقى. في عام 1851 امتهن النقد الموسيقي. وضع ست أوبرات، إلى جانب الأعمال الأوركستراية، والمقطوعات الدينية. جمعت أغانيه وطبعت في 17 مجلداً نُشرت في موسكو عام 1984.

سيربيت ، غاستون 1846 – 1904

Serpette, Gaston

مؤلف فرنسي. درس في كونسرفاتوار باريس على يد توماس. وضع 17 أوبريت أشهرها الصغيرة الخرساء.

سيشينز ، روجر 1896 – 1985

Sessions, Roger

مؤلف أمريكي. درس الموسيقى في سن مبكرة، وألف أوبرا وهو في الثالثة عشرة من عمره. تخرج من جامعة هارفارد عام 1915. درس التأليف على يد باركر وبلوخ. عاش في فلورنسا وروما وبرلين. قُدمت سيمفونيته الأولى في بوسطن عام 1927. عمل في التدريس في العديد من المراكز الموسيقية العامة. تتضمن أعماله ثلاث أوبرات منها أوبرا محاكمة لوكولوس، تسع سيمفونيات، كونشرتو لآلة الكمان، كونشرتو لآلة البيانو، ديفيرتيمنتو، رابسودي، كونشرتو لآلة الكمان والفيولونسيل مع الأوركسترا، كونشرتو للأوركسترا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجر، وأعمال الكورال .

زايفرد ، ايغناز كزافيير 1776 – 1841

Seyfried, Ignaz Xaver

مؤلف نمسوي. درس الفلسفة في براغ، لكنه تحول إلى الموسيقى، فدرسه على يد موتسارت وكوزيلو. كان صديقاً حميماً للمؤلف موتسارت. وضع أكثر من مئة عمل موسيقي للمسرح إلى جانب الموسيقى الكنسية، وموسيقا الحجرة.

شابورين ، يوري 1887 – 1966

Shaporin, Yury

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار بيتروغراد (التأليف على يد غلازونوف وتشيربين). وضع موسيقا بأسلوب تقليدي. تشتمل أعماله على أوبرا الديسمبريين، سيمفونية، عدد من الكانتاتات الوطنية، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

شيدرين ، روديون 1932

Schedrin, Rodion

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار موسكو (التأليف على يد شابورين). أخصائي في الموسيقى الشعبية الروسية بمناطقها المتعددة. استخدم في البعض من أعماله الأخيرة أساليب الموسيقى الحديثة الأوربية. تتضمن أعماله أوبرا ليس الحب وحده، أوبرا النفوس الميتة، متواليه كارمن (من موسيقا بيزيه)، متواليه أنا كارينينا، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتو للأوركسترا رقم 1 – 2، اوراتوريو، كانتاتا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

شيرباكوف ، فلاديمير 1889 – 1952

Shcherbachov, Vladimir

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار بطرسبورغ على يد شتاينبرغ، وليادوف. أستاذ مادة التأليف في كونسرفاتوار ليننغراد وتيبيليسي. تتضمن أعماله خمس سيمفونيات،

أوراتوريات، موسيقا أفلام، ومتوالية لآلة البيانو على قصائد الشاعر الكسندر بلوك.

شيبالين ، فيساريون 1920 – 1963

Shebalin, Vissarion

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار موسكو على يد مياسكوفسكي. أستاذ مادة التأليف في كونسرفاتوار موسكو. أُقيل من منصبه عام 1948 بسبب نهجه الأسلوبي، ثم أُعيد إلى منصبه عام 1951. أكمل أوبرا سوق سوروشينسكي للمؤلف موسورسكي. تشتمل أعماله على أوبرا ترويض الشرسة، خمس سيمفونيات، كونشرتو لآلة الكمان، كونشرتينو لآلة الهورن، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة والأغاني.

شيفيرد ، أرتور 1880 – 1958

Shepherd, Arthur

مؤلف أمريكي. درس في كونسرفاتوار نيو انغلند في بوسطن. أستاذ مادة الهارموني والكونتريبوينت في الكونسرفاتوار ذاته. تتضمن أعماله سيمفونيتين، كونشرتو لآلة الكمان، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

شيلد ، ويليام 1748 – 1829

Shield, William

مؤلف انجليزي وعازف كمان. درس على يد أفيزون. وضع أكثر من خمسين أوبرا خفيفة منها أوبرا روزينا، وروبين هود، إلى جانب بعض أعمال موسيقا الحجرة. ألف كتباً في الهارموني.

شوستاكوفيتش ، دميتري 1906 – 1975

Shostakovich, Dmitry

مؤلف وعازف بيانو روسي. درس البيانو على يد والدته وهو في التاسعة من عمره. انتسب إلى كونسرفتوار بيتروغراد عام 1919. تلقى الدعم والمساعدة من المؤلف غلازونوف، وتابع دراسة البيانو على يد نيكولايف، ودرس التأليف على يد شتاينبرغ.

قدمت سيمفونيته الأولى التي وضعها لنيل الدبلوم في لينينغراد وموسكو عام 1926، فجلبت له شهرة عالمية وهو مايزال في العشرين من عُمره. مُنعت اوبرا الأنف من العرض بحجة أنها تمثل الانحطاط البرجوازي، كما لاقت أوبرا ليدي ماكبت* هجوماً شديداً شنته صحيفة البرافدا الرسمية. لاقت سيمفونيته السابعة لينينغراد، التي وضعها تمجيداً لضمود مدينة لينينغراد، نجاحاً كاسحاً في الاتحاد السوفييتي وفي بريطانيا والولايات المتحدة. في عام 1940 مُنح جائزة ستالين على خماسية البيانو. وفي عام 1943 استقر في موسكو حيث عُين أستاذاً لمادة التأليف في كونسرفتوارها. تعرض لهجوم شنه عليه جدانوف متهماً إياه بالانحراف عن مبادئ الواقعية الاشتراكية، فأقيل من منصبه في كونسرفتوار موسكو، ولم يستعيده حتى عام 1960. وفي عام 1953 ظهرت رائعته السيمفونية العاشرة التي كان لها دويٌّ في العالم. أصيب بنوبتين قلبيتين عام 1975.

يعد شوستا كوفيتش واحداً من المؤلفين البارزين في القرن العشرين، فقد أظهر مقدرة كبيرة في معالجة الأشكال الموسيقية الأكثر تحدياً كالسيمفونية، والكونشرتو، والرباعي، باثاً فيها طاقة عاطفية كبيرة، وتقنية مبتكرة. ويبدو نسيجه

* أعطيت اسماً جديداً هو كاترينا اسمائيلوفا بعد أن عدلها المؤلف

الموسيقي قوياً متماسكاً يدل على دراية واسعة عميقة بالعلوم الموسيقية.

تتضمن أعمال شوستا كوفيتش الكثيرة جداً : أوبرا الأنف، أوبرا كاترينا اسمائيلوفا، أوبرا المقامرون (غير منتهية)، أربعة باليهات، خمس عشرة سيمفونية، كونشرتوين لآلة البيانو، كونشرتوين لآلة الكمان، كونشرتوين لآلة الفيولونسيل، أعمالاً أوركسترالية كثيرة متنوعة، خمس عشرة رباعية وترية، ثلاثي بيانو رقم 1 - 2، خماسي بيانو، أعمالاً لآلة البيانو المنفرد، موسيقا للعديد من المسرحيات، مقطوعات غنائية، موسيقا للعديد من الأفلام منها فيلم الحرس الفتى، مدينة بابل الجديدة، سقوط برلين، زويا، الأصدقاء، هاملت، الملك لير... الخ.

سيبيليوس ، يان 1865 – 1957

Sibelius, Jean

مؤلف فنلندي. ألف الموسيقا وهو ما يزال غلاماً صغيراً. درس البيانو والكمان أملاً أن يصبح عازفاً بارعاً. انتسب إلى جامعة هلسينكي عام 1885 لدراسة القانون، وأثناء دراسته الجامعية تلقى دروساً خاصة في الموسيقا، ثم تخلى عن دراسة القانون ليتابع دراسة الموسيقا في كونسرفتوار هلسينكي، ثم في برلين على يد بيكر، وفي فيينا على يد غولد مارك و فوخ. الهيمته العاطفة القومية التي اكتسحت فنلندا احتجاجاً على الهيمنة الروسية، فألف سيمفونية غنائية لمغنين منفردين وكورس ذكور وأوركسترا "كاليفالا". في الفترة ما بين 1892 - 1897 وضع أساطير كاليفالا الأربع، ثم ظهرت قصيدته السيمفونية الأصلية *Ensaga*. في عام 1897 قررت الحكومة الفنلندية منحه معاشاً سنوياً ليركز بصورة كلية على التأليف الموسيقي. في عام 1899 وضع قصيدته

السيمفونية فنلنديا التي أصبحت رمزاً قومياً، وفي العام نفسه أتم سيمفونيته الأولى، فكانت مزيجاً من أصالة سيبيليوس ومن رومانتيكية سلافية مستمدة من تشايكوفسكي. أما سيمفونيته الثانية التي لم تزل ضمن الحدود الكلاسيكية فقد احتوت على قدر أكبر من الملامح السيبيليوسية.

في عام 1903 وضع كونشرتو الكمان، واتبعه بالسيمفونية الثالثة التي يعدها البعض الأكثر أصالة بين سيمفونياته. زار سيبيليوس انكلترا لأول مرة عام 1905، وهناك قدم سيمفونيته الثانية. وفي عام 1907 زاره ماهر في هلسنكي و تبادلوا الآراء حول السيمفونية بشكل عام. أما سيمفونيته الرابعة فقد أتت على النقيض من السيمفونية الماهلرية، محكمة، صارمة ومركزة. زار أمريكا عام 1914. وفي سنة الخمسين وضع سيمفونيته الخامسة الأكثر تميزاً. وفي عام 1923 أتم سيمفونيته السادسة، وفي عام 1924 أنهى سيمفونيته السابعة المركزة في حركة واحدة، أعقبها بعدة أعمال متنوعة. ثم انقطع عن التأليف طوال 26 عاماً، لم يكتب خلالها شيئاً حتى وفاته عام 1957. وعلاوة على ذلك، وبرغم هذا الصمت الطويل، ظل في بلده شخصية مهيمنة، ذات منزلة رفيعة.

يُعد سيبيليوس طرازاً رفيعاً من المؤلفين القوميين الذين عكسوا على نحو عميق طبيعة بلادهم وروحها. لم يقترب أو يتأثر بموسيقا القرن العشرين، بل قدم للعالم موسيقا رومانسية مشحونة بعاطفة عميقة وصادقة، وصوراً أوركستريالية أصيلة. تتضمن أعمال سيبيليوس سبع سيمفونيات، وأوبرا العذراء في البرج، كونشرتو لآلة الكمان، القصيدة السيمفونية أغنية الربيع، متواليه كاريليا الأوركستريالية، بجعة تونيليا للأوركسترا، القصيدة السيمفونية تابيولا، كانتاتا أغنية

الأرض، الفالس الغنائي... الخ. إلى جانب الموسيقى المسرحية، وأعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو، والأغاني.

زيغميستر ، ايلي 1909 – 1991

Siegmeister, Elie

مؤلف أمريكي. درس التأليف على يد بينغهام وريغر، ثم في باريس على يد بولانجيه. عمل قائد أوركسترا، وعازفاً للبيانو، ومدرساً. تتضمن أعماله : أوبرا، ثمان سيمفونيات، كونشرتو بيانو، كونشرتو كمان، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو فلوت، كانتاتا، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة.

سيكورسكي ، كازيميرز 1895 – 1985

Sikorski, Kazimierz

مؤلف بولوني. درس في وارسو وباريس. تشتمل أعماله على ست سيمفونيات، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو هورن، كونشرتو فلوت، كونشرتو ترومبيت، كونشرتو أوبرا، كونشرتو ترومبون، أربع رباعيات وترية، سداسي وتري.

سيلفيستروف ، فالنتين 1937

Silvestrov, Valentin

مؤلف أوكراني. درس في كونسرفاتوار كييف، تشتمل أعماله على أربع سيمفونيات، تنويغات لآلة البيانو، خماسي بيانو، رباعي وتري، مقطوعة لآلة الفيولونسيل وأوركسترا صغيرة.

سيمبسون ، روبرت 1921

Simpson , Robert

مؤلف وباحث وكاتب انجليزي. درس على يد هولز. تتضمن أعماله: إحدى عشرة سيمفونية، كونشرتو كمان،

كونشرتو بيانو، كونشرتو فلوت، كونشرتو فيولونسيل،
تنويغات على لحن لكارل نيلسن، تنويغات وفوغ على لحن
أباخ، موسيقا مسرحية، مقطوعات لفرقة من الآلات
النحاسية، أعمال موسيقا حجرة، أعمال لآلة البيانو. وضع
كتباً عديدة حول الموسيقا منها : كارل نيلسن، بروكز
والسيمفونية، سيبيلوس ونيلسن، سيمفونيات بيتهوفن.

سيندينغ ، كريستيان 1856 – 1941

Sinding , Christian

مؤلف وعازف بيانو نرويجي. درس في لايبزغ وبرلين
ودرسندن وميونخ. تتضمن أعماله : أوبرات، أربع
سيمفونيات، ثلاث كونشترات لآلة الكمان، كونشرتو بيانو،
إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأكثر من مئتي أغنية.

سيتسكي ، لاري 1934

Sitsky , Larry

مؤلف أوسترالي من أصل روسي. درس في سيدني،
تتضمن أعماله عدة أوبرات منها : أوبرا سقوط منزل أشر،
ثلاث كونشترات لآلة الكمان، كونشرتو كلارينيت، كونشرتو
ترومبون، كونشرتو جيتار، كونشرتو بيانو.

سكالكوتاس ، نيكولاوس 1904 – 1949

Skalkottas , Nikolaos

مؤلف وعازف كمان يوناني. درس في كونسرفاتوار أثينا،
ثم في برلين. تتضمن أعماله متواليات سيمفونيتين، كونشرتو
لآلات النفخ الخشبية، كونشرتو لآلة بيانو وكمان، ثلاث
كونشترات لآلة البيانو، ستاً وثلاثين رقصة يونانية،
كونشرتو لآلة الفيولونسيل، باليه العذراء والحوت، كونشرتو

كمان، باليه البحر..... الخ، إلى جانب الكثير من أعمال
موسيقا الحجرة وأعمال البيانو وأعمال الغناء.

سلونيمسكي ، سرغي 1932

Slonimsky , Sergey

مؤلف روسي. درس في كونسرفتوار لينينغراد. جامع
للألحان الشعبية. تتضمن أعماله ثلاث أوبرات منها : أوبرا
ماري ستيوارت، باليه، تسع سيمفونيات، كانتاتا، إلى جانب
أعمال موسيقا الحجرة، ومجموعات الأغاني.

سمولي ، روجر 1943

Smalley , Roger

مؤلف وعازف بيانو انجليزي، درس على يد فريكر، ثم
على يد شتوكهاوزن. استقر في أستراليا منذ عام 1976،
حيث يعمل في التدريس الجامعي. استخدم في أعماله تقنية
الموسيقا الالكترونية. تتضمن أعماله موسيقا مسرحية،
مقطوعات أوركستراالية، مقطوعات غنائية، إلى جانب أعمال
موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

سميتانا ، بيدريش 1824 – 1884

Smetana , Bedrich

مؤلف وعازف بيانو وقائد أوركسترا تشيكي. عزف ضمن
رباعية وترية وهو في الخامسة، وقدم حفلاً عزف فيه على
البيانو وهو في السادسة، وألف أول مقطوعة وهو في الثامنة.
في عام 1843 استقر في براغ حيث عمل مدرساً ووسط
العائلات الأرستقراطية، كما تلقى دروساً في الموسيقا من ج
. بروكش. استمع إلى عزف ليست وغدا صديقاً له. أسس
مدرسة موسيقية، لكنه ذهب إلى السويد عام 1856 لإدارة
جمعية غوتنبورغ الفلهارمونية. قام بجولة في أوربا استغرقت

ثلاث سنوات قدم خلالها حفلات في العزف على البيانو. بعدها عمل في براغ قائداً لفرقة كورال، وناقداً في صحيفة يومية. في عام 1866 قُدمت، بعد جدال كبير، أوبرا الوطنية *The Brandeburgers in Bohemia* فحققت له شعبية واسعة. في حين أخفقت أوبرا "عروس بالمقايسة" عند تقديمها. أما أوبرا "الأرملتان" التي قدمت عام 1874 فقد لاقت نجاحاً كبيراً. وفي عام 1874 تخلى عن منصب قائد أوركسترا المسرح المحلي في براغ بسبب إصابته بالصمم الكامل الناتج عن مرض تناسلي. وخلال السنوات الخمس التي تلت ذلك ألف مجموعة من ست قصائد سيمفونية سماها "موطني". وفي عام 1876 وضع ربايعته الوترية الشهيرة "من حياتي" التي صور في المقطع الأخير منها الضجيج الدائم في رأسه، والنغمة الحادة التي كان يسمعها في بداية صممه. واصل سميتانا التأليف وهو في عزلته فوضع أعمالاً كورالية وأربع أوبرات "القبلة"، و"السر" و"حائط الشيطان" و"ليبيتش"، وبدأ العمل في أوبرا "فيولا" فكتب منها 363 ميزوراً قبل أن يصاب بالجنون، ومات في مصح للأمراض العقلية عام 1884.

دفن سميتانا كبطل قومي، فأوبرا "عروس بالمقايسة" تعد تحفة فنية لا تضاهى في عالم الأوبرا الشعبية، أما أوبراته الأخرى فكان عليها أن تنتظر سنوات حتى تُقيم ميزاتها على نحو لائق. وقد مهد بأعماله النضرة القوية الطريق لقيام موسيقا تشيكية أصلية.

تتضمن أعمال سميتانا سبع أوبرات، سيمفونية النصر مقام مي ماجور، العديد من القصائد السيمفونية منها القصائد السيمفونية المسماة "موطني"، ربايعتين وتريتين، ثلاثي بيانو، إلى جانب أعمال الكورال، ومقطوعات البيانو المنفرد.

سميرنوف ، ديمتري 1948

Smirnov , Dimitri

مؤلف روسي. درس في كونسرفاتوار موسكو (التأليف على يد سيديلنيكوف، والتوزيع الأوركسترا على يد دنيزوف). استلهم العديد من أعماله من شعر بليك ورسومه. استقر في إنجلترا عام 1991. تتضمن أعماله أوبراتين، كونشرتوين لآلة البيانو ودوبل باص، كونشرتو فيولونسيل، كونشرتو كمان و 13 آلة وترية، أعمالاً أوركستراية متنوعة، أعمالاً غنائية، والكثير من أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال البيانو.

سميت، ليو 1921

Smit , Leo

مؤلف وعازف بيانو أمريكي. درس على يد فينغير وفا ونابوكوف. تتضمن أعماله باليه، ثلاث سيمفونيات، كونشرتو بيانو، إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال أخرى متنوعة.

سميث، اليس ماري 1839 – 1884

Smith , Alice Mary

مؤلفة انجليزية. درست على يد ماكفارلين. وضعت سيمفونيتين، خمس كانتانات، ثلاث رباعيات وترية، أربع رباعيات بيانو، كونشرتو كلارينيت، إلى جانب العديد من الأغاني.

سميث، دافيد 1877 – 1949

Smith , David

مؤلف أمريكي وقائد أوركسترا. درس على يد هـ. باركر، ثم في ميونخ وباريس. وضع أربع سيمفونيات، وعدداً من

الكائنات والأعمال الأوركستراية المتنوعة، عشر رباعيات
وتريّة، سداسي وتري، إلى جانب الأغاني.

سميث، جون كريستوفر 1712 – 1795

Smith , John Christopher

مؤلف وعازف كيبورد ألماني المولد. ذهب إلى إنجلترا
وهو ما يزال طفلاً. تتلمذ على يد هاندل. وضع
عشر أوبرات منها أوبرا "العاصفة"، إلى جانب
الأوراتوريات ومتواليات الهاربسيكورد والأغاني.

سميث، جوليا 1911 – ؟

Smith , Julia

مؤلفة أمريكية وعازفة بيانو. درست في مدرسة جوليارد،
وجامعة نيويورك. وضعت ست أوبرات، كونشرتو بيانو،
إلى جانب أعمال موسيقا الحجرة، وأعمال أخرى.



□ الأعمال الموسيقية الهامة

Secret, The - السر
(Tajemstvi)

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف
سميتانا. قُدمت لأول مرة في براغ عام
1878. وضع نصها ي.
كراسنوهورسكا.

- سر سوزانا

Segreto Di
Susanna, II

أوبرا من فصل واحد للمؤلف وولف
- فيراراي. قدمت لأول مرة في ميونخ
عام 1909. وضع نصها غوليشياني.

- سيميل

Semele

1. أوراتوريو دنيوي من ثلاثة
فصول للمؤلف هاندل. قُدم لأول
مرة في لندن عام 1744. وضع
نصه ويليام كونغريف.

2. أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف
جون ايكلز. وضعها عام 1706،
وقدمت لأول مرة في أوكسفورد عام
1964. وضع نصها ويليام
كونغريف.

- سمير اميد

Semiramide

أوبرا من فصلين للمؤلف روسيني .
قُدمت لأول مرة في فينيسيا عام 1823.

وضع نصها المأخوذ عن "سميراميس"
لفولتير، غايتانو روسي.
- سيريناد لصوت تينور، وهورن،
ووتريات.

**Serenade For
Tenor, Horn, and
Strings**

مجموعة من الأغاني للمؤلف بريتين.
قدمت لأول مرة في لندن عام 1943.
النصوص لعدة شعراء.
- سيريناد للموسيقا

**Serenade To
Music**

عمل غنائي للمؤلف فون ويليامز.
وهو لأربعة أصوات سوبرانو، أربعة
أصوات كونترالتو، أربعة أصوات
تينور، أربعة أصوات باص، مع
الأوركسترا، أخذ النص من مسرحية
تاجر البندقية لشيكسبير.
- سيريناد ليلية

**Serenata
Notturna**

اسم السيريناد رقم 6 مقام ري ماجور
للمؤلف موتسارت، وهي لاوركسترا
صغيرة.

Serse (Xerxes)

- سيرس
1. أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف
كافاللي. قُدمت لأول مرة في
فينيسيا عام 1654. وضع نصها
نيكولو ميناتو.

2. أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف
هاندل. قُدمت لأول مرة في لندن

- عام 1838. أعد نصها من نص
لنيكولو ميناتو.
- الخادمة السيدة - **Serva Padrona,
La**
- انترميترزو من قسمين للمؤلف
بيرغوليزي. قُدم في نابولي عام 1733.
وضع النص ج. ا. فيديريكو.
- الخطايا السبع المهلكة - **Seven Deadly
Sins, The**
- باليه مع أغانٍ للمؤلف كورت فايل.
قُدم في باريس عام 1933. وضع النص
بريشت.
- سبع سونيتات لميكيل انجلو - **Seven Sonnets Of
Michelangelo**
- مجموعة من سبع أغانٍ للمؤلف
بريتين. وهي لصوت تينور مع بيانو.
قدمت لأول مرة في لندن عام 1942.
- سيفيلانا - **Sevillana**
- عمل اوركستري للمؤلف ايلغر. قدم
لأول مرة في لندن عام 1884.
- شهرزاد - **Sheherazade**
1. متواليه سيمفونية للأوركسترا
للمؤلف ريمسكي - كورساكوف.
استوحاها من كتاب ألف ليلة و
ليلة. قُدمت لأول مرة في
بترسبورغ عام 1889.

2. افتتاحية للأوركسترا للمؤلف
رافيل. قُدمت لأول مرة في باريس
عام 1899.

3. مجموعة أغانٍ للمؤلف رافيل.
وهي لصوت بشري و أوركسترا.
قدمت لأول مرة في باريس عام
1904.

- الراعي فوق الصخرة

Shepherd On The
Rock, The (Der
Hirt auf dem
Felsen)

أغنية للمؤلف شوبرت. وهي لصوت
سوبرانو، وبيانو. وضعها عام 1828.
- شايлок

Shylock

سنة مواد من الموسيقى المسرحية
للمؤلف فورييه وضعها لترافق مسرحية
شعرية مبنية على مسرحية شكسبير
تاجر البندقية، للكاتب ادموند
هاروكورت.

- حصار كورنثه

Siege De
Corinthe, Le

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف
روسيني. قُدمت لأول مرة في باريس
عام 1826. وضع نصها لويجي
بلوكشي و الكسندر سوميه.

- سيغفريد

Siegfried

دراما موسيقية من ثلاثة فصول
للمؤلف فاغنر. قدمت لأول مرة في
بايروت عام 1876. وضع نصها

المؤلف نفسه. وهي الحلقة الثالثة من
سلسلة خاتم النيبيلونغن.

- انشودة سيغفريد الرعوية

Siegfried Idyll

مقطوعة اوركسترالية للمؤلف
فاغندر. وضعها عام 1870 لتكون هدية
في عيد ميلاد زوجته كوزيما.

-السينيور بروسكينو أو ابن
بالمصادفة

**Signor Bruschino,
Il Or Il Figlio Per
Azzardo**

أوبرا كوميدية من فصل واحد
للمؤلف روسيني. قدمت لأول مرة في
فينيسيا عام 1813. وضع نصها ج. م.
فوبا.

- سيغورد

Sigurd

أوبرا من خمسة فصول للمؤلف
ارنست رييار. قدمت لأول مرة في
بروكسيل عام 1884. وضع نصها
كاميل دولوك والفريد بلو.

- سيغورد الصليبي (المشارك في
الحروب الصليبية).

Sigurd Jorsalfar

مسرحية للكاتب بورنسون. وضع لها
المؤلف غريغ موسيقا مرافقة. وتتكون
من خمس مواد موسيقية.

- سيمون بوتشانيجرا

**Simon
Boccanegra**

أوبرا من ثلاثة فصول للمؤلف
فيردي. قدمت لأول مرة في فينيسيا عام
1857. وضع نصها ف. م. بيافا.

- سيمفونية بسيطة
Simple Symphony
- عمل لأوركسترا من الوتریات
للمؤلف بریتن. ویتمكون من أربع
حركات. قُدم لأول مرة عام 1934.
- سیمفونیه أنتارتيكا
Sinfonia Antartica
- اسم السیمفونیه السابعة للمؤلف فون
ویلیامز. قدمت لأول مرة في مانشستر
عام 1953.
- سیمفونیا الجناز
Sinfonia Da Requiem
- عمل أوركسترا لي من ثلاث حركات
للمؤلف بریتن. وضعه في ذكرى
والديه. قدم لأول مرة في نيويورك عام
1941.
- السیمفونیه الرحبیه
Sinfonia Espansiva
- اسم فرعي للسیمفونیه الثالثه للمؤلف
نیلسن. قدمت لأول مرة في كوبنهاغن
عام 1964.
- السیمفونیه المقدسه
Sinfonia Sacra
- سیمفونیه للمؤلف بانوفنيك. وضعها عام
1963. قدمت لأول مرة في مونت
كارلو 1964.
- السیمفونیه البسيطه
Sinfonia Semplice

اسم فرعي للسيمفونية السادسة
للمؤلف نيلسن. قدمت لأول مرة في
كوبنهاغن عام 1925.
- السيد جون عاشق

**Sir John In
Love**

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف فون
ويليامز. قدمت لأول مرة في لندن عام
1929. وضع نصها المؤلف نفسه.
- ستة نقوش قديمة

**Six Epigraphes
Antiques**

مجموعة من ستة ثنائيات بيانو للمؤلف
ديبوسي وضعها عام 1914.
- رقصات سلافية

Slavonic Dances

مجموعتان من الرقصات الشعبية
للمؤلف دفورجاك. وضعها لثنائي بيانو،
ثم وزعها للاوركسترا. وضع المجموعة
الأولى (1 - 8) عام 1878، وضع
المجموعة الثانية (9 - 16) عام
1886.

- الجمال النائم

**Sleeping Beauty,
The**

باليه من ثلاثة فصول للمؤلف
تشايكوفسكي. وضعها عام 1889،
وقدمت لأول مرة في بطرسبورغ عام
1890.

- عذراء الثلج

**Snow Maiden,
The
(Snegurochka)**

أوبرامن أربعة فصول للمؤلف
ريمسكي - كورساكوف. قدمت لأول
مرة في بطرسبورغ عام 1882. وضع
نصها المأخوذ عن مسرحية
لأوستروفسكي، المؤلف نفسه.

- سقراط

Socrates

دراما سيمفونية من ثلاثة مقاطع
للمؤلف ساتي. وهي لأربعة أصوات
سوبرانو و أوركسترا. قُدمت لأول مرة
في باريس عام 1920.

- الجنود

Soldaten , Die

أوبرا من أربعة فصول للمؤلف ب .
ا. زيمرمان، قُدمت لأول مرة في كولون
عام 1965. وضع نصها المأخوذ عن
مسرحية لينز، المؤلف نفسه.

- شمس المياه

Soleil Des Eaux ,
Le

موسيقا وضعها بوليز لمسرحية
إذاعية لرينيه شار. عدلها فجعلها كانتاتا
لصوت سوبرانو، تينور، باص،
وأوركسترا صغيرة. عدلها مرة أخرى
فجعلها لصوت سوبرانو وأوركسترا.
قدمت عام 1965.



نظام تقسيم زمني تكون فيه الوحدة
الزمنية (الضربة) قابلة للقسمة إلى
قسمين متساويين كأشكال الروند،
والبلانش، والنوار... الخ.
- سيمفونيا (بالإيطالية)
سيمفونية.

Sinfonia

أسم أطلق في الفترة الباروكية على
المقطوعة الأوركسترالية المكونة من
ثلاث حركات والتي تُعزف مقدمة
للأوبرا، أو السويت، أو الكانتاتا أي
الشكل المبكر للافتتاحية. وقد أرسى
سكارلاتي قواعد السيمفونيا الاوبرالية
نحو عام 1960 .

- سيمفونيا كونشرتانتة

**Sinfonia
Concertante**

تعبير يطلق على كونشرتات هايدن
وموتسارت وآخرين والمؤلفة لأكثر من
آلة افرادية مع الأوركسترا، مثال على
ذلك سيمفونيا كونشرتانتة لآلة الكمان
والفيولا والأوركسترا لموتسارت. في
القرن العشرين استخدم والتون
وويليامسون وآخرون هذا التعبير حتى
عندما توجد آلة واحدة منفردة في العمل
للتلميح بأن دور الآلة متحد أكثر مع
الأوركسترا وليس بارزاً على نحو كبير
كما هو الحال في الكونشرتو.

- سيمفونية صغيرة (بالاطالية) Sinfonietta
- مسرحية غنائية (بالألمانية) Singspiel

نمط من الأوبرا الألمانية شاعت في القرن الثامن عشر تتضمن حواراً منطوقاً، وهي تشبه الأوبرا بالاد الانجليزية، والأوبرا كوميك الفرنسية. ان "الاختطاف من السراي"، و"النابي السحري" لموتسارت هما من ذلك النمط، ذلك أنهما يتضمنان حواراً منطوقاً بدلاً من الريبسيتاتيف، ولهجة عامية. لكن العامل الموسيقي فيهما قريب من الدراما أكثر مما في الأعمال التي سبقتهما، كأعمال ج. ا. هيلر على سبيل المثال.

- اليد اليسرى (بالإيطالية) Sinistra
- حتى، إلى (بالإيطالية) Sino
- الستة Six , Les

جماعة المؤلفين الفرنسيين الستة وهم: أوريك، دوراي، هونيغر، ميلهود، بولانك، تايفير.

- علامة ذات السنين () . Sixteenth Note
- سادس، سادسة Sixth

بُعد في الميلودي أو الهارموني يتكون من ست درجات في سلم الماجور أو المينور. وهو على أنواع: بُعد سادس كبير، من نغمة دو صعوداً حتى نغمة

لا، بُعد سادس صغير، من نغمة دو
صعوداً حتى نغمة لا بيمول، بُعد سادس
زائد، من نغمة دو صعوداً حتى نغمة لا
دييز.

- علامة ذات الأربعة أسنان () . **Sixty – Fourth Note**

- سكييتش
مقطوعة صغيرة، عادة لآلة البيانو،
غرضها وصفي.

- الإبطاء التدريجي (بالإيطالية) **Slargando, Slargadosi**

- أبطأ قليلاً .. قليلاً (بالإيطالية) **Slentando**

- هياج (بالإيطالية) **Smanioso**

الأداء باهتياج
- خمود (بالإيطالية) **Smorzando**

ترك الصوت يخمد بصورة تدريجية،
وتختصر الكلمة إلى Smorz.

- رقيق، ناعم (بالإيطالية) **Soave**

- موضوع (بالإيطالية) **Soggetto**

تعني موسيقياً موضوع الفوغ
الرئيسي.

- نغمة صول وهي الدرجة الخامسة **Sol**

في سلم دو.

- صولفيجيو (بالإيطالية). **Solfeggio**

مصطلح يطلق على منهج تعليم
قراءة النغمات الموسيقية، وتدريب
الأذن والصوت. كذلك يستخدم

المصطلح الفرنسي صولفيج Solfege
ليشمل التعليم الأولي للموسيقا.

Solo - منفرد

أداء منفرد يقوم به مغن واحد أو عازف واحد (سوليست). وأحياناً يكون الأداء المنفرد بدون مرافقة، وهذا نادر، إذ غالباً ما تتم المرافقة بوساطة البيانو أو الاوركسترا.

Sonata - سوناتا

مقطوعة موسيقية لآلة منفردة، بيانو، كمان، فلوت، فيولونسيل... إلخ بمرافقة البيانو، وتتكون من عدة حركات (أحياناً من حركة واحدة، كما هو حال سوناتا البيانو مقام سي مینور للمؤلف ليست). ويمكن إيجاد المقومات الشكلية للسوناتا في مؤلفات آلية أخرى كالسيمفونية، والرباعي، والثلاثي. بدأت السوناتا، التي نحن بصدددها، بالتشكل في القرن السادس عشر، وقد عنت في ذلك الوقت شيئاً يُعزف، بينما عنت الكانتاتا شيئاً يغنى. ويعود الفضل إلى المؤلف كارل فيليب باخ في تطوير وترسيخ السوناتا. وقد قام كل من هايدن وموتسارت بوضع حدودها الشكلية الكلاسيكية. أما بيتهوفن فقد كرس جُل عبقريته في تعزيز وتعميق شكل السوناتا، وتبعه في ذلك شومان وبراهمز وآخرون.

تتكون السوناتا من ثلاث أو أربع حركات منفصلة. وهناك أمثلة على سوناتات من حركتين، وسوناتات من حركة واحدة كما أسلفنا، لكن هذه حالة استثنائية. السوناتا المكونة من ثلاث حركات تكون على النحو التالي: حركة سريعة- حركة بطيئة- حركة سريعة، والسوناتا ذات الأربع حركات تكون على النحو التالي: حركة سريعة- حركة بطيئة- حركة معتدلة السرعة- حركة سريعة جداً.

- سوناتا الحجره (بالإيطالية) **Sonata Da Camera**

نمط من السوناتا الباروكية، تتكون من عدة حركات راقصة، يؤديها اثنان أو ثلاثة من عازفي الوترية بمرافقة الكيبورد.

- سوناتا الكنيسة (بالإيطالية) **Sonata Da Chiesa**

هي مثل سوناتا الحجره، لكن طابعها أكثر وقاراً ليلائم المحيط الكنسي. وتتكون من أربع حركات: حركة بطيئة، حركة سريعة، حركة بطيئة، حركة سريعة.

- قالب السوناتا **Sonata Form**

قالب تبني وفقه الحركة الأولى لمعظم الأعمال الموسيقية كالسوناتا،

والسيمفونية، والكوتشرتو، والرباعي
الوترى... إلخ. إن سمات قالب السوناتا
يمكن ردها إلى الصيغة الثلاثية A-B-A،
وهذه الصيغة تمثل ثلاثة أقسام:

1- العرض Exposition ويتضمن
ثيمة أولى، ثيمة ثانية، وأحياناً ثيمة
ختام، ويكون طابع الثيمة الأولى
دراماتيكياً أو ذكورياً وتكتب في
أساس المقام (التونيك)، أما طابع
الثيمة الثانية فيكون غنائياً أو أنثوياً،
وتكتب دائماً في الدرجة الخامسة
من المقام (الدومينانت)، وثيمة
الختام (إن وجدت) أقل أهمية من
كلتا الثيمتين وتكتب أيضاً في
الدرجة الخامسة.

2- التطوير Development ويكون
حراً، ذلك أنه يضم بحرية المادة
التي قُدمت في قسم العرض إلى
جانب ما يضيفه أحياناً من مادة
خاصة به، وفي هذا القسم تنتقل
الموسيقا بين مقامات جديدة غريبة.

3- الإعادة Recapitulation، ويقدم هذا
القسم من جديد ما سبق أن وجد في قسم
العرض، إلا أن جميع الثيمات تكون
الآن في أساس المقام (التونيك).

Sonatina - سوناتينا (سوناتا صغيرة
بالإيطالية)

سوناتا قصيرة، تكون عادة خفيفة
وسهلة. غير أن سوناتينات القرن
العشرين صعبة على المستوى التقني
مثال على ذلك سوناتينات رافيل،
ميلهود، بوزوني.

- أغنية. Song

- مجموعة من الأغاني. Song-Cycle

مجموعة أغاني تجمعها وحدة فنية،
وتربطها حالة أو قيمة (فكرة رئيسية)-
الحب، الموت، الغيرة، الطبيعة... إلخ.
أو تروي قصة، مثال على ذلك مجموعة
أغاني "رحلة الشتاء" للمؤلف شوبرت،
ومجموعة أغاني "حب امرأة" للمؤلف
شومان، ومجموعة أغاني "موت
الأطفال" للمؤلف ماهر... إلخ.

- رنان، جهوري، مصوّت
(بالفرنسية). Sonorité

- على، فوق (بالإيطالية) Sopra

كلمة تستخدم مع كلمات أخرى،
كقولنا *Sopra una corda* أي على وتر
واحد.

- سوبرانينو Sopranino

اسم يطلق على نوع الآلة التي تصدر
أصواتاً أكثر حدة من السوبرانو مثلاً
ساكسوفون سوبرانينو، ريكوردر
سوبرانينو.

Soprano - سوبرانو

الطبقة الصوتية الأعلى للنساء،
والأولاد، والخصيان. ويستخدم التعبير
للدلالة على الآلات الموسيقية ذات
الطبقة الصوتية العالية. مثلاً كورنيت
سوبرانو، كلارينيت سوبرانو... إلخ.

Sordino - سوردينو (بالإيطالية)

كاتم الصوت، يستخدم في الآلات
الموسيقية لإصدار أصوات مكتومة بلا
رنين.

Sospirando - سوسبيراندو (بالإيطالية)

الأداء بأسلوب حزين كئيب.



ملحق

□ من موسيقا باخ: توكاتا وفوغا من مقام ري مينور

ملحق

□ مسرد بمحتويات مجلة الحياة الموسيقية في ثمانية أعوام:

1-دراسات

1-1- أعلام

- ✎ الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية: صميم الشريف؛ العدد 1993/1.
- ✎ سيد درويش - حياته وآثاره: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/1.
- ✎ قيل في سيد درويش: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/1.
- ✎ فولفغانغ أماديوس موتسارت: محمد حنانا؛ العدد 1993/1.
- ✎ الفصل الأخير من حياة موتسارت والشخصيات الهامة التي عاصرتة: د. واهي سفيان؛ العدد 1993/1.
- ✎ بيتر إيليتش تشايكوفسكي (1840-1893): محمد حنانا؛ العدد 1993/2.
- ✎ الشاعرية في روماتسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 1993/2.
- ✎ تشايكوفسكي والأوبرا: د. واهي سفيان؛ العدد 1993/2.

- ✠ السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة أني سراداريان؛ العدد 2/1993.
- ✠ باليه الحساء النائمة لتشايكوفسكي: بشير نطفجي؛ العدد 2: 1993.
- ✠ تشايكوفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 2/1993.
- ✠ عازفو بيانو خلداهم التاريخ: بشير نطفجي؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ سيرغي رخمانينوف... عازف بيانو رغباً عنه: سينثيا الوادي، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ ليست والبيانو: أني سيراداريان؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✠ مخطوط عربي في تدوين الموسيقى - شمس الدين الصيدواوي الدمشقي: د. بشير العضيبي؛ العدد 5/1994.
- ✠ جمال عبد الرحيم - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 6/1994.
- ✠ هيربرت فون كارايان: قائد أوركسترا القرن العشرين: أني سيراداريان؛ العدد 6/1994.
- ✠ بريكو وكيلر- راندتان وحالمتان: سوزان زلسيمان، ترجمة إيناس الملا؛ العدد 6/1994.
- ✠ بيير مونتو في ذكراه الثلاثين-فرنسا: رفعت بنيان؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ ريتشارد شتراوس (1864 - 1949): عماد مصطفى؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ آراء لستراوس في الموسيقى: طارق سيد أحمد؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ شتراوس والصوت: أني سيراداريان؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ قراءات حول ريتشارد شتراوس: د. واهي سفران؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ موتسارت ودابونتي - سيمياء سماوية: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة يمام بشور؛ العدد 9/1995.
- ✠ البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 9/1995.
- ✠ هنري بورسيل: أني سيراداريان؛ العدد 10/1995.
- ✠ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 11/1996.
- ✠ فرانس شوبرت: محمد حنانا؛ العدد 11/1996.
- ✠ فرانس شوبرت والفردوس المفقود: د. نبيل اللو؛ العدد 11/1996.
- ✠ انعكاس روح مدينة فيينا على شوبرت: خضر جنيد؛ العدد 11/1996.
- ✠ الإبداعات الغنائية في مؤلفات شوبرت؛: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 11/1996.
- ✠ شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 11/1996.

- ✠ السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت: روبرت شومان، ترجمة هنا نور الله؛ العدد 11/1996.
- ✠ أشهر عازفي الآلات النافخة - جاز: أنس الجاجة؛ العدد 12/1996.
- ✠ مغامرة العشريينات، ميلهود وهونيجر؛ جان روي، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 12/1996.
- ✠ أوبرا كارمن لبيزيه، شابة عمرها عشرون بعد المئة؛ بشير نطفجي؛ العدد 13/1996.
- ✠ ماتويل دي فايا: د. نبيل اللو؛ العدد 14/1996.
- ✠ ماتويل دي فايا: سينثيا الوادي؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 14/1996.
- ✠ ماتويل دي فايا، حياة قصيرة: عماد مصطفى؛ العدد 14/1996.
- ✠ شكسبير في دار الأوبرا (1): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد 15/1997.
- ✠ ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 15/1997.
- ✠ شكسبير في دار الأوبرا (2): ونتون دين، ترجمة نيران اسماعيل ناجي؛ العدد 16/1997.
- ✠ ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 16/1997.
- ✠ براهيمز، في رحاب الخالدين: بشير نطفجي؛ العدد 16/1997.
- ✠ براهيمز، الشكل الموسيقي: أرنولد شونبورغ، ترجمة ديانا جيرودي؛ العدد 16/1997.
- ✠ موسيقا الحجره عند براهيمز: د. نبيل اللو؛ العدد 16/1997.
- ✠ براهيمز، المؤلف الأكثر تعلقاً بالمتع الحسية: آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 16/1997.
- ✠ كونشيرتو الكمان من مقام ري ماجور لبراهيمز: أنتوني هوبكنز؛ ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد 16/1997.
- ✠ محن عباقرة الموسيقا العالمية وآخر أنفاسهم الزكية: بشير نطفجي؛ العدد 17/1998.
- ✠ إحياء العود الشرقي (1)، تاريخ الموسيقا العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللو؛ العدد 15/1997.
- ✠ إحياء العود الشرقي (2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقا ببغداد: د. نبيل اللو؛ العدد 16/1997.
- ✠ إحياء العود الشرقي (3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللو؛ العدد 17/1998.
- ✠ إحياء العود الشرقي (4)، جميل بشير: د. نبيل اللو؛ العدد 18/1998.
- ✠ إحياء العود الشرقي (5)، منير بشير -1: د. نبيل اللو؛ العدد 19/1999.
- ✠ إحياء العود الشرقي (6)، منير بشير -2: د. نبيل اللو؛ العدد 20/1999.
- ✠ إحياء العود الشرقي (7)، منير بشير -3: د. نبيل اللو؛ العدد 21/1999.

- ✠ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللو؛ العدد 2000/23.
- ✠ رحيل المؤلف وعازف العود الكبير منير بشير خسارة كبيرة للموسيقا العربية والإنسانية: أحمد بوبس؛ العدد 1998/17.
- ✠ سفياتوسلاف ريختر؛ محور العبقريّة: أني سيراداريان؛ العدد 1998/17.
- ✠ سير جورج شولتي؛ وداعاً يا مايسترو: حسان موازيني، العدد 1998/17.
- ✠ علي الدرويش المصري من خلال مؤلفاته الموسيقية وأعماله الفنية: م. إبراهيم الدرويش المصري؛ العدد 1998/18.
- ✠ في ذكرى المعلم هنري شيرينغ: ترجمة ديبالي حنانا؛ العدد 1999/19.
- ✠ ترجمة يابانية لكتاب الموسيقا العربية للدكتور صالح المهدي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1999/19.
- ✠ كونسيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضّة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ✠ كونسيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ✠ كونسيرتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- ✠ كونسيرتات الكمان (4): بيلا پارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ مذكرات جورج شولتي: أني سيراداريان؛ العدد 1999/20.
- ✠ ديبوسي والانطباعية: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✠ كلود ديبوسي؛ رائد الانطباعية في الموسيقا: بشير نطفجي؛ العدد 1999/20.
- ✠ ديبوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✠ كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✠ 1999، عام مشهود يصد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقا العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس: بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.
- ✠ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✠ فريديريك شوبان: محمد حنانا؛ العدد 2000/22.
- ✠ فريديريك شوبان؛ الذكرى الخمسون بعد المئة لوفاته: بشير نطفجي؛ العدد 2000/22.
- ✠ مؤلفات شوبان؛ لوحات شعرية: باتريك شيرنوفيتش، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 2000/22.
- ✠ فريديريك شوبان؛ كائن التحرر ومبدعه: مارسيل شنايدر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/22.

- ✠ شوبان؛ أستاذ البيانو الموهوب: أوليفيه بيلامي، ترجمة أني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- ✠ هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شوبان على البيانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- ✠ تحليل موسيقي: السوناتا الجنائزية لشوبان: إعدام خضر جنيد؛ العدد 2000/22.
- ✠ باليه الحوريات لشوبان: بشير نطفجي؛ العدد 2000/22.
- ✠ شوبان وحكم الأنداد: أوليفيه بيلامي، ترجمة طارق سيد أحمد؛ العدد 2000/22.
- ✠ شوبان كما يراه فنانون زمانه: أوليفيه بيلامي، ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد 2000/22.
- ✠ مسابقة شوبان في وارسو: إعدام حسان موازيني؛ العدد 2000/22.
- ✠ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.
- ✠ شهادات في مينوهين: برونو مونساجون، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/23.
- ✠ مينوهين؛ كمان القرن العشرين: نورمان لوبريخت، ترجمة أني سيراداريان؛ العدد 2000/23.
- ✠ لقاءات مع مينوهين: مينوهين، ترجمة ديمة حوراني؛ العدد 2000/23.
- ✠ مينوهين؛ سيرة وأحداث: ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ أوبرا فيديليو لبيتروفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✠ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتروفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.

1-2- أعمال

- ✠ السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة أني سراداريان؛ العدد 1993/2.
- ✠ باليه الحساء النائمة لتشايكوفسكي: بشير نطفجي؛ العدد 1993/2.
- ✠ أوبرا "بيللي باد" لبينجامين بريتن في دار أوبرا نانسي: فرانسوا لافون وباسكال بريسو، ترجمة أني سراداريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ الكواكب - متتالية سيمفونية لغوستاف هولست: د. نبيل اللو؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ هل ألف بيتروفن "السيمفونية العاشرة إيينا"؟: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ موسيقا أفلام والت ديزني: ن. سيمسولو، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/5.

- ✠ موتسارت ودابونتني - أوبرا دون جيوفاني: نذير جزماتي؛ العدد 1995/9.
- ✠ أوبرا دايدو دراسة درامية وتحليلية: عماد مصطفى؛ العدد 1995/10.
- ✠ السيمفونية من مقام دو ماجور لشوبرت؛ روبرت شومان؛ العدد 1996/11.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية، تحليل سوناتا فالدهشتاين لبيتهوفن؛ أ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ✠ مانويل دي فايلا، حياة قصيرة؛ عماد مصطفى؛ العدد 1996/14.
- ✠ كيف نُحلل الموسيقى: سيغmond سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- ✠ كونسيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ✠ كونسيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ✠ كونسيرتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- ✠ كونسيرتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ كانتاتا كارمينا بورانا لكارل أورف: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✠ ديبوسي؛ الأعمال الكاملة: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (1) التمهيد والفصل الأول من النص الكامل: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/20.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (2) النص الكامل للفصلين الثاني والثالث: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 1999/21.
- ✠ أوبرا بوريس غودونوف لموسورسكي (3) النص الكامل للفصل الرابع والأخير: ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/22.
- ✠ أوبرا عابدة تأليف غوسيبي فيردي: بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.
- ✠ 1999، عام مشهود يشهد ذكرى اثنين من أعلام الموسيقى العالمية: ريتشارد ويوهان شتراوس: بشير نطفجي؛ العدد 1999/21.
- ✠ مؤلفات شوبان؛ لوحات شعرية: باتريك شيرنوفيتش، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 2000/22.
- ✠ تحليل موسيقي: السوناتا الجنائزية لشوبان: إعداد خضر جنيد؛ العدد 2000/22.
- ✠ باليه الحوريات لشوبان: بشير نطفجي؛ العدد 2000/22.
- ✠ أوبرا فيدليو لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.
- ✠ أسطورة مخلوقات بروميثيوس لبيتهوفن: بشير نطفجي؛ العدد 2000/23.

1-3- قوالب

- ✠ الموشحات ومصطلحاتها الفنية: عدنان بن ذريل؛ العدد 1/1993.
- ✠ السيمفونية السادسة لتشايكوفسكي: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة أني سراداريان؛ العدد 2/1993.
- ✠ تشايكوفسكي وفن الباليه: لاريسا إرمولوفا ميخائيلوفنا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 2/1993.
- ✠ تشايكوفسكي والأوبرا: د. واهي سفريان؛ العدد 2/1993.
- ✠ الشاعرية في رومانسيات تشايكوفسكي الغنائية: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 2/1993.
- ✠ السيمفونية: محمد حنانا؛ العدد 2/1993.
- ✠ الموشح الأندلسي والموشح المشرقي - دراسة مقارنة: علي هيثم مصري الدرويش؛ العدد 5/1994.
- ✠ شتراوس والصوت: أني سيراداريان؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ ريتشارد شتراوس والأوبرا: بشير نطفجي؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ البناء الموسيقي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية - الشكل المقطعي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 9/1995.
- ✠ الأغنية العربية بين الإقليمية والألحان البيئية: صميم الشريف؛ العدد 9/1995.
- ✠ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقى السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 9/1995.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية - شكل التنويع: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 10/1995.
- ✠ أغاني الأطفال: حسين نازك؛ العدد 10/1995.
- ✠ الأوبرا: نذير جزماتي؛ العدد 10/1995.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية، الشكل الفوغي: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 11/1996.
- ✠ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 11/1996.
- ✠ الإبداعات الغنائية في مؤلفات فرانس شوبرت: غالينا غالدييفا، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 11/1996.
- ✠ شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 11/1996.
- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل السوناتا: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 12/1996.

- ✠ الأشكال الموسيقية الأساسية، شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- ✠ الأوبرا والدراما الموسيقية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- ✠ كيف تُحلل الموسيقى: سيغmond سبيث، ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- ✠ لعب وأغاني الأطفال العراقية: حسين قدوري؛ العدد 1996/14.
- ✠ ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- ✠ الموسيقى العربية في المغرب والأندلس: د. صالح المهدي؛ العدد 1997/15.
- ✠ براهمز، المؤلف الأكثر تعلقاً بالمتع الحسية: آن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1997/16.
- ✠ كونشيرتو الكمان من مقام ري ماجور لبراهمز: أنتوني هوبكنز؛ ترجمة عبد الله موازيني؛ العدد 1997/16.
- ✠ ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16.
- ✠ الأغنية العربية: الكلمة-الموسيقا-الأداء د. وليد غلمية؛ العدد 1999/19.
- ✠ الموسيقى الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- ✠ الأغنية العربية: هاشم قاسم؛ العدد 1999/20.
- ✠ برد وتعقيب وتصويب... إحياء العود الشرقي؛ تجربة معهد الموسيقى ببغداد: باسم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.

1-4-تيارات

- ✠ التيارات الموسيقية الأوروبية في العشرينات: باتريك تشيرنوفيتش، ترجمة مفيد عرنوق؛ العدد 1993/1.
- ✠ الدور الكبير لمحمد القصبجي في تجديد الموسيقى العربية: صميم الشريف؛ العدد 1993/1.
- ✠ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ جمال عبد الرحيم: - التجديد: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1994/6.
- ✠ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ البحث عن الهوية القومية في الموسيقى الإسبانية: بيل كراوس، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 7 و 1994/8.

- ✖ الموسيقى العربية والهارمونيا: سليم سحاب؛ العدد 9/1995.
- ✖ الشروط الموضوعية لنجاعة النشاط الموسيقي على مشارف القرن الواحد والعشرين: أحمد عيدون؛ العدد 9/1995.
- ✖ تصور مستقبلي لتطور الموسيقى الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 9/1995.
- ✖ مستقبل الموسيقى العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حمد عبد الله الهيداد؛ العدد 9/1995.
- ✖ مستقبل الموسيقى العربية في القرن الحادي والعشرين: د. حسن عريبي؛ العدد 9/1995.
- ✖ السيمفونية في القرن العشرين: ستيفان والش، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 9 و 10/1995.
- ✖ الإبداع العربي في الموسيقى العالمية: توفيق الباشا؛ العدد 10/1995.
- ✖ عالمية الموسيقى العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 11/1996.
- ✖ شوبرت، التجديد في سوناتات البيانو: سلمى قصاب حسن؛ العدد 11/1996.
- ✖ التراث عقدة العجز الإبداعي: محمد الفرقي؛ العدد 12/1996.
- ✖ التراث المصري بين الماضي والحاضر: رشاء علي طوموم؛ العدد 12/1996.
- ✖ موسيقانا: مانويل دي فاييا، ترجمة د. حنان قصاب حسن؛ العدد 14/1996.

1-5- نظريات

- ✖ واقع سلالم الموسيقى العربية وآفاقها المستقبلية: حميد البصري؛ العدد 2/1993.
- ✖ أقدم موسيقا معروفة في العالم - السلم البابلي: راوول فيتالي؛ العدد 2/1993.
- ✖ نظرية الأجناس المتداخلة: الدكتور المهندس سعد الله آغا القلعة؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✖ مخطوط عربي في تدوين الموسيقى - شمس الدين الصيداوي الدمشقي: د. بشير العضيبي، العدد 5/1994.
- ✖ التباين في تأثيرات البنية المقامية: د. هنري غونارد، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 5/1994.
- ✖ أقدم موسيقا معروفة في العالم-المرحلة الأوغاريتية-التدوين الموسيقي: راوول فيتالي؛ العدد 6/1994.
- ✖ مفهوم المقام لدى الموسيقيين البدو لغناء "أياي": د. عبد الحميد بن موسى؛ العدد 8:7/1994.

- ✘ الموسيقا العربية والهارموني: سليم سحاب؛ العدد 9/1995.
- ✘ تصور مستقبلي لتطور الموسيقا الشرقية نحو مفهوم شامل وموحد للمقامات الشرقية: د. فتحي صالح؛ العدد 9/1995.
- ✘ إمكانية استخدام القوالب العربية في الموسيقا السودانية: د. عباس سليمان السباعي؛ العدد 9/1995.
- ✘ عالمية الموسيقا العربية: د. صالح المهدي؛ العدد 11/1996.
- ✘ الكندي والموسيقا: عدنان بن ذريل؛ العدد 11/1996.
- ✘ ضوابط للأغنية العربية ومناهج لتطوير دراسة الموسيقا العربية المعاصرة: توفيق الباشا؛ العدد 18/1998.

1-6-آلات

- ✘ صناعة الآلات الوترية في فترة ما قبل العهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 2/1993.
- ✘ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✘ البيانو الشرقي: صميم الشريف؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✘ رحلة البيانو: نشأته - تطوره - أدبه: د. واهي سفيريان؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✘ بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية - صناعة الآلات الوترية في فترة العهد الكلاسيكي: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✘ بحث في مجال تصنيع الآلات الوترية - أنطونيو ستراديفاري: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 3 و 4/1993.
- ✘ صنّاع الآلات الوترية الأوروبيون والروس: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف، ترجمة نديم خلف؛ العدد 6/1994.
- ✘ الإعداد الموسيقي - وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 6/1994.
- ✘ مشاكل تصنيع الآلات الوترية في سوريا: فيكتور إيفانوفيتش نيكيفوروف ونديم خلف؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✘ الباروك - بآلات زمانه أم بآلات عصرنا؟: فيليب بوسان، ترجمة أني سراداريان؛ العدد 7 و 8/1994.
- ✘ الجنك والجنكية: د. عبد الحميد حمام؛ العدد 9/1995.
- ✘ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومتشيل جيورجيف، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 11 و 12/1996.
- ✘ آلة القانون: حميد البصري؛ العدد 13/1996.

- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (1) الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 14/1996.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (2) آلات النفخ: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 15/1997.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 16/1997.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 17/1998.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوتكاتف: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 18/1998.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 19/1999.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 20/1999.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (8) الهارموني في الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 21/1999.
- ٢ مبادئ التوزيع الأوركستراي (9) الهارموني في الخشبية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 23/2000.
- ٢ إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقى العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللو؛ العدد 15/1997.
- ٢ إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقى ببغداد: د. نبيل اللو؛ العدد 16/1997.
- ٢ إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللو؛ العدد 17/1998.
- ٢ إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللو؛ العدد 18/1998.
- ٢ إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير –1: د. نبيل اللو؛ العدد 19/1999.
- ٢ إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير –2: د. نبيل اللو؛ العدد 20/1999.
- ٢ إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير –3: د. نبيل اللو؛ العدد 21/1999.
- ٢ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللو؛ العدد 23/2000.
- ٢ الترومبون: وولتر بيستون؛ ترجمة معن أحمد خليفة؛ العدد 18/1998.
- ٢ كونشيرتات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحث جسدية محضّة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 19/1999.

- ✠ كونشيراتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ✠ كونشيراتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- ✠ كونشيراتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ الموسيقى الآلية الفرنسية في القرن التاسع عشر: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- ✠ رد وتعقيب وتصويب... إحياء العود الشرقي؛ تجربة معهد الموسيقى ببغداد: باسم حنا بطرس؛ العدد 1999/20.
- ✠ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- ✠ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.
- ✠ تاريخ تطور آلة الترومبيت: فاليري لوبانوف، ترجمة د. سليمان زبيدة؛ العدد 2000/23.

1-7-تربية

- ✠ حول التربية الموسيقية: صلحي الوادي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1993/1.
- ✠ متطلبات الوضع الموسيقي في سوريا والمعوقات المحيطة به: خضر جنيد؛ العدد 1993/1.
- ✠ كارل أورف والاتجاهات الحديثة في التربية الموسيقية: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/3،4.
- ✠ رؤية جديدة لتعليم الموسيقى العربية في مختلف مراحلها: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/6.
- ✠ مشاكل التعليم الموسيقي في العالم العربي: د. لويس إبسن الفاروقي؛ العدد 1995/9.
- ✠ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقى العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و 13/1995.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (1): نورث نابوتي؛ العدد 1996/14.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (2): نورث نابوتي؛ العدد 1997/15.

- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (3): نورث نابوتي؛ العدد 1997/16.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (4): نورث نابوتي؛ العدد 1998/17.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (5): نورث نابوتي؛ العدد 1998/18.
- ✠ أغنية الطفل في وسائل الإعلام: إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (6): نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (7): نورث نابوتي؛ العدد 1999/20.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (8): نورث نابوتي؛ العدد 1999/21.
- ✠ الموسيقى وبناء الأطفال المبدعين، دراسة تحليلية بأسلوب سوزوكي (9): نورث نابوتي؛ العدد 2000/23.

1-8-تاريخ

- ✠ التراث الموسيقي وروائع الآثار الموسيقية في المتحف الوطني بدمشق: بشير زهدي؛ العدد 1993/1.
- ✠ الموسيقى العربية والمتوسطة عبر العصور: توفيق الباشا؛ العدد 1993/2.
- ✠ زرياب من بغداد إلى الأندلس: خير الله سعيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ في تاريخ الموسيقى العربية: جبرائيل سعادة؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ الموسيقى عند إخوان الصفا: عدنان بن ذريل؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقى العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللو؛ العدد 1997/15.
- ✠ إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقى ببغداد: د. نبيل اللو؛ العدد 1997/16.
- ✠ إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللو؛ العدد 1998/17.
- ✠ إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللو؛ العدد 1998/18.
- ✠ إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير -1: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/19.
- ✠ إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير -2: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/20.
- ✠ إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير -3: د. نبيل اللو؛ العدد 1999/21.

- ✠ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللو؛ العدد 2000/23.
- ✠ فلسفة الموسيقى والغناء عند التوحيدي: عزت السيد أحمد؛ العدد 1998/17.
- ✠ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- ✠ المؤسسة الموسيقية الرسمية لدى عرب الإسلام الأول: د. عادل بالكحلة؛ العدد 1999/20.
- ✠ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كريبس؛ العدد 2000/23.

1-9- الموسيقا و ...

- ✠ الموسيقا والعقل لأنثوني ستور: ترجمة مجيب اسطواني؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ علم الجمال في الموسيقا: عماد مصطفى؛ العدد 1994/5.
- ✠ موسيقا الفيلم: أ. كوبلاندا، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1994/5.
- ✠ الموسيقا والسينما: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- ✠ علم النفس ومبادئ علم الاجتماع الموسيقي في خدمة تعليم الموسيقا العربية وتطويرها (1): محمد كامل القدسي؛ العدد 10 و 11 و 12 و 1995/13.
- ✠ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.

1-10- جاز

- ✠ موسيقا الجاز: ك. هولر، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1993/1.
- ✠ موسيقا الزوج وأغانيم الحزينة: نورث نابوتي؛ العدد 1993/2.
- ✠ الجاز في الموسيقا الجادة: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ البيانو والجاز: أنس الجاجة؛ العدد 1995/9.
- ✠ أشهر عازفي الآلات النافخة - جاز: أنس الجاجة؛ العدد 1996/12.
- ✠ موسيقا الجاز والحداثة: زيغمووند سببث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.

2-معاجم

- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف A: ظفر قسوات؛ العدد 1993/1.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف B (1): ظفر قسوات؛ العدد 1993/2.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف B (2): ظفر قسوات؛ العدد 3 و 1993/4.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف C: محمد حنانا؛ العدد 3 و 1993/4.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف D: محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف E: محمد حنانا؛ العدد 1994/6.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف F: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف G: محمد حنانا؛ العدد 7 و 1994/8.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف H: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف I: محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف J: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف K: محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف L: محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف M (1): محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف M (2): محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف N: محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف O: محمد حنانا؛ العدد 1998/17.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف P (1): محمد حنانا؛ العدد 1998/18.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف P (2): محمد حنانا؛ العدد 1999/19.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف Q: محمد حنانا؛ العدد 1999/20.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف R (1): محمد حنانا؛ العدد 1999/21.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف R (2): محمد حنانا؛ العدد 2000/22.
- ⌘ معاجم الموسيقى الغربية - حرف S (1): محمد حنانا؛ العدد 2000/23.

3- تذوق

- ⌘ ما الذي نستمع إليه في الموسيقى: آ. كوبلاند.
- 1- في التذوق الموسيقي، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/1.
- 2- عملية الإبداع في الموسيقى، ترجمة محمد خليفة؛ العدد 1993/2.
- 3- عناصر الموسيقى الأربعة - الإيقاع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3 و 1993/4.
- 4- عناصر الموسيقى الأربعة - اللحن، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 3 و 1993/4.
- 5- عناصر الموسيقى الأربعة - الهارموني، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/5.
- 6- عناصر الموسيقى الأربعة - اللون الصوتي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1994/6.

- 7- النسيج الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- 8- البناء الموسيقي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 7 و 8/1994.
- 9- الأشكال الموسيقية الأساسية-الشكل المقطعي، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- 10- الأشكال الموسيقية الأساسية-شكل التنوع، ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1995/10.
- 11- الأشكال الموسيقية الأساسية-الشكل الفوغي: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- 12- الأشكال الموسيقية الأساسية-شكل السوناتا: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/12.
- 13- الأشكال الموسيقية الأساسية-شكل البريلود والقصيدة السيمفونية: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/13.
- 14- الأوبرا والدراما الموسيقية: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1996/14.
- 15- الموسيقى الحديثة: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/15.
- 16- من المؤلف إلى المؤدي إلى المستمع: ترجمة محمد حنانا؛ العدد 1997/16.
- ✠ انطباعات عن اليابان: صلحي الوادي؛ العدد 1996/12.
- ✠ كتاب إغفال الوصايا لميلان كونديرا: ريم كوزوروش؛ العدد 1996/12.
- ✠ اللون والموسيقا: باسل ديب داوود؛ العدد 1996/13.
- ✠ كيف تحلل الموسيقا: سيغmond سبيث؛ ترجمة لارا بنيان؛ العدد 1996/13.
- ✠ التنوع اللامحدود للموسيقا: ليونارد بيرنشتاين، ترجمة سوزان إيلوش؛ العدد 1997/15.
- ✠ شكسبير في دار الأوبرا (1) : ونتون دين، ترجمة نيران إسماعيل ناجي؛ العدد 1997/15.
- ✠ريتشارد فاغنر والأوبرا (1): بشير نطفجي؛ العدد 1997/15.
- ✠ شكسبير في دار الأوبرا (2) : ونتون دين، ترجمة نيران إسماعيل ناجي؛ العدد 1997/16.
- ✠ريتشارد فاغنر والأوبرا (2): بشير نطفجي؛ العدد 1997/16.
- ✠ موسيقا الجاز والحداثة: زيغmond سبيث، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1998/17.
- ✠كونشيرات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضّة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.

- ✠ كونسيرتات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ✠ كونسيرتات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- ✠ كونسيرتات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ الصورة الصوتية: آ. كويلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- ✠ الموسيقا كعلاج: فيشاردا دايارانتنه راناونغا، ترجمة ديالى حنانا؛ العدد 2000/23.
- 4-تقنيات
- ✠ ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ حول الأداء الغنائي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ تقنية الغناء الغربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ تقنية الغناء العربي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ مقابلة مع أن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- ✠ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافونوباتريس بيبون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1993/2.
- ✠ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتيان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ مدارس تعليم العزف على آلات الكلافير والبيانو من القرن السادس عشر إلى بداية العشرين: د. سحر ملحم؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ الكمبيوتر أخيراً الكمبيوتر أولاً: المهندس رشاد أنور كامل؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ روبرتو ألاجنا - التينور الشعاعي: جورج جاد، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/5.
- ✠ كلاوديو أبادو - روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- ✠ عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن - التحدي الكبير: باتريس بيبون، ترجمة رفعت بنيان؛ العدد 1994/6.
- ✠ قائد الأوركسترا - موقع ومهام: د. واهي سفران؛ العدد 1994/6.
- ✠ أسرار قائد الأوركسترا - ليونارد برنشتاين، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1994/6.
- ✠ الإعداد الموسيقي - وجهات نظر أولية في تدوين مؤلفات الكمان: رعد خلف؛ العدد 1994/6.

- ✘ هربرت فون كارايان - قائد أوركسترا القرن العشرين: آني سيراداريان؛ العدد 1994/6.
- ✘ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✘ فرانك بيتر زيمرمان- الكمان الدافئ: جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1995/9.
- ✘ فاليري جيرجيف - قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1995/9.
- ✘ جيدون كريمر- كمانى هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1995/10.
- ✘ تحليل عملية تشكيل الصوت والتصنيف العام للآلات الموسيقية النافخة: مومنتشيل جيورجيف، ترجمة د. سليمان زبديّة؛ العدد 1996/11.
- ✘ ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس بيبون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1996/11.
- ✘ مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1996/12.
- ✘ جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.
- ✘ كلاوديو أبادو، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1996/13.
- ✘ الأخت ماري كيروز، غناء شرقي في باريس: أوليفيه بيلامي، ترجمة سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (1) الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1996/14.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (2) آلات النفخ: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/15.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (3) الآلات ذات القدرة الصوتية المحدودة: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1997/16.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (4) اللحن في الآلات الوترية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/17.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (5) اللحن في الآلات الوترية بالأوكتاف: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1998/18.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (6) اللحن في آلات النفخ الخشبية والنحاسية: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/19.
- ✘ مبادئ التوزيع الأوركسترالي (7) اللحن في مجموعات مختلفة من الآلات تجتمع معاً: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/20.

- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (8) الهارموني في الوتريات: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.
- ✠ مبادئ التوزيع الأوركستراي (9) الهارموني في الخشبيات: ريمسكي-كورسكوف، ترجمة باسل ديب داوود؛ العدد 2000/23.
- ✠ إحياء العود الشرقي(1)، تاريخ الموسيقى العربية حتى مؤتمر القاهرة 1932: الشريف محي الدين حيدر، جميل بشير، منير بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/15.
- ✠ إحياء العود الشرقي(2)، مدرسة بغداد، الشريف محي الدين حيدر، تجربة معهد الموسيقى ببغداد: د. نبيل اللّو؛ العدد 1997/16.
- ✠ إحياء العود الشرقي(3)، عائلة بشير (عبد العزيز، جميل، منير): د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/17.
- ✠ إحياء العود الشرقي(4)، جميل بشير: د. نبيل اللّو؛ العدد 1998/18.
- ✠ إحياء العود الشرقي(5)، منير بشير –1: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/19.
- ✠ إحياء العود الشرقي(6)، منير بشير –2: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/20.
- ✠ إحياء العود الشرقي(7)، منير بشير –3: د. نبيل اللّو؛ العدد 1999/21.
- ✠ إحياء العود الشرقي(8)، النهضة الغنائية المصرية: د. نبيل اللّو؛ العدد 2000/23.
- ✠ غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- ✠ كونشيرات الكمان (1): تشايكوفسكي؛ مباحج جسدية محضة أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/19.
- ✠ كونشيرات الكمان (2): بيتهوفن؛ الأكثر نقاءً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/20.
- ✠ كونشيرات الكمان (3): سيبيليوس؛ الأكثر تحليفاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1999/21.
- ✠ كونشيرات الكمان (4): بيلا بارتوك؛ الأكثر صدقاً أن صوفي موتر، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 2000/23.
- ✠ الصورة الصوتية: آ. كوبلاند، ترجمة محمد أنس حمادة؛ العدد 1999/20.
- ✠ الأسلوب الحديث في العزف على آلة الناي في مصر خلال النصف الثاني من القرن العشرين: د. عاطف إمام فهمي؛ العدد 1999/20.
- ✠ شوبان؛ أستاذ البيانو الموهوب: أوليفيه بيلامي، ترجمة أني سيراداريان؛ العدد 2000/22.
- ✠ هل يمكن للهاوي عزف مقطوعات شوبان على البيانو: ليونيد غافريلوف، ترجمة مازن مغربي؛ العدد 2000/22.
- ✠ تقرير عن الدراسة التي قام بها فريق مشروع دراسة آلات الناي الفرعونية بالمتحف المصري للتعرف على السلم الموسيقي الفرعوني: أ. محمود عفت، أ. د. فتحي صالح، روبرت كرييس؛ العدد 2000/23.

5-مقابلات

- ✠ سفيتلانا كاترنوزا: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ الدكتورة رتيبة الحفني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ ملامح من التجربة الرحبانية في الأداء - مقابلة مع منصور الرحباني: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/1.
- ✠ مقابلة مع أن صوفي موتر: جورج جاد وباتريك زيرسونوفيتش، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1993/2.
- ✠ ديتريخ فيشر ديسكاو مغني باريتون القرن العشرين: فرانسوا لافون وباتريس ببيون، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1993/2.
- ✠ الأورغن في سوريا يحظى بالاهتمام - مقابلة مع كريستيان كوهن ومارتن لانغر؛ إلهام أبو السعود؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ وجهة نظر لسفيتلانا نافاسارتیان: سلمى قصاب حسن وميساك باغبودريان؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ روبرتو ألجنا - التينور الشعاعي: جورج جاد، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1994/5.
- ✠ كلاوديو أبادو - روح أوروبا: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1994/6.
- ✠ عبد الرحمن الباشا وبيتهوفن - التحدي الكبير: باتريس ببيون، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1994/6.
- ✠ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت - مقابلة مع رياض سكر وجهاد سكر: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ صلحي الوادي - عقود من المساهمات: محمد حنانا؛ العدد 1995/9.
- ✠ فرانك بيتر زيمرمان- الكمان الدافئ- مقابلة بين جان ميشيل مولخو وجيرارد مانوني، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1995/9.
- ✠ فاليري جيرجيف - قيصر مسرح كيروف: ريمي لويس، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1995/9.
- ✠ د. سمحة الخولي - علم وخبرة: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1995/10.
- ✠ جيدون كريم- كمانى هو أنا: باسكال بريسو، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1995/10.
- ✠ بسام نشواتي: محمد حنانا؛ العدد 1996/11.
- ✠ ميشيل دالبيرتو، عازف البيانو الذي لا يخطئ: باتريس ببيون، ترجمة حسان موازيني؛ العدد 1996/11.
- ✠ مينوهين، عزف الكمان بالحدس: جان ميشيل مولكو، ترجمة رفعت بنیان؛ العدد 1996/12.
- ✠ جان بيير رامبال، فن العزف على الفلوت: فيليب فينتوريني، ترجمة مازن المغربي؛ العدد 1996/13.

- ✠ غلاس ومانوري: تألف أوبرا اليوم هو التحدي الحقيقي: حوار بين فيليب غلاس وفيليب مانوري، ترجمة يمام بشور؛ العدد 1997/16.
- ✠ المدرسة الرحبانية: رأي من الداخل باسل ديب داوود؛ العدد 1999/21.

6-أمسيات

- ✠ حول أداء جوقة الفرحة الدمشقية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- ✠ انطباعات عن كريم: صليحي الوادي، العدد 1993/2.
- ✠ غزوان زركلي في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ العازف النرويجي جيل بيلكوند في مكتبة الأسد: سلمى قصاب حسن و طاهر مامللي؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ حول أمسية همسة الوادي: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- ✠ نجمي السكري في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/5.
- ✠ الموسم الثاني للفرقة السيمفونية الوطنية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1994/6.
- ✠ فيروز والرحابنة في ساحة الشهداء ببيروت: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ مدرسة الباليه في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ المعهد الموسيقي الوطني اللبناني في دمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ موسيقا الحجر والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1995/9.
- ✠ العرض الأوبرالي الأول في سوريا-دايدو وإينياس لهنري بورسيل: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1995/10.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية، الموسم الثالث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/11.
- ✠ ثلاثي فاندر الفرنسي لموسيقا الحجر: جمان عبيد؛ العدد 1996/11.
- ✠ ديفيد رادج والفرقة السيمفونية الوطنية: جمان عبيد؛ العدد 1996/12.
- ✠ بيلار خواردو وسيباستيان مارينييه في دمشق: أيمن جرجور؛ العدد 1996/13.
- ✠ أوركسترا أطفال المعهد العربي للموسيقا بدمشق: ميساك باغبوريان؛ العدد 1996/13.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية في قصر العظم بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/13.
- ✠ فرقة كورال أطفال أوبرا باريس في كنيسة اللاتين بدمشق: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1996/14.

- ✠ فرقة موسيقا الحجره في كنيسة اللاتين بدمشق: حسان طه؛ العدد 1997/15.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية تختتم موسمها الرابع: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- ✠ الفرقة السيمفونية الوطنية وفرقة موسيقا الحجره؛ العدد 1997/16.
- ✠ فرقة برلين لموسيقا الباروك؛ العدد 1997/16.
- ✠ فرقة رباعي يواخيم الألمانية؛ العدد 1997/16.
- ✠ فرقة جوقه أطفال التشيك سيفيراتشيك؛ العدد 1997/16.
- ✠ أوركسترا شباب البحر الأبيض المتوسط: جمان عبيد؛ العدد 1998/17.
- ✠ أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- ✠ أوركسترا الاتحاد الأوروبي لموسيقا الباروك: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- ✠ الحفني والصعيدي والأوركسترا السيمفونية الوطنية: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1998/17.
- ✠ نجمي السكري؛ عودة متألقه: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/17.
- ✠ الحفل السنوي للفرقة السيمفونية الوطنية في قصر الأمويين: حسان طه؛ العدد 1998/18.
- ✠ تجربة جديدة: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1998/18.
- ✠ مجموعة وحيد القرن: نبيلة أبو الشامات، العدد 1998/18.
- ✠ الأوركسترا السيمفونية الوطنية في لوس أنجلس: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- ✠ فرقة جوشييو - يو شيوواوكا - فونا اليابانية للظبول: إعداد نورث نابوتي؛ العدد 1999/19.
- ✠ أمسيات الخريف للموسيقا العربية الأندلسية: إعداد نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/19.
- ✠ ملتقى معاهد الموسيقا لدول البحر الأبيض المتوسط دمشق، 7-1998/11/12: إعداد حسان طه؛ العدد 1999/19.
- ✠ انطباعات عن ثلاثي أوشي لار: إعداد وائل نابلسي؛ العدد 1999/19.
- ✠ التواصل الواضح بين الفرقة السيمفونية الوطنية والجمهور: نبيلة أبو الشامات؛ العدد 1999/21.
- ✠ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد العدد 2000/23.
- ✠ أمسيات الخريف الثالثة للموسيقا العربية الأندلسية: طارق سيد أحمد؛ العدد 2000/23.
- ✠ جلال الدين جوليان ويس؛ فرقة الكندي لإحياء التراث: سلمى قصاب حسن؛ العدد 2000/23.

✠ المجموعة النسائية للموسيقا العربية (تقاسيم): نبيلة أبو الشامات؛ العدد 2000/23.

7- مؤتمرات

- ✠ مؤتمر الموسيقا العربية - القاهرة 1992: إلهام أبو السعود؛ العدد 1993/2.
- ✠ المؤتمر الثاني عشر للمجمع العربي للموسيقا - عمان 1993: خضر جنيد؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني - القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 1994/5.
- ✠ الدورة الثالثة عشر للمجلس التنفيذي للمجمع العربي للموسيقا-عمان 1994: خضر جنيد؛ العدد 1994/6.
- ✠ على هامش مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثاني-القاهرة 1993: إلهام أبو السعود؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ الألحان السريانية حضارة حية-بيروت 1994: سلمى قصاب حسن؛ العدد 7 و 1994/8.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الثالث-القاهرة 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/9.
- ✠ المؤتمر الثالث عشر للمجمع العربي للموسيقا-دمشق 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1995/10.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الرابع-القاهرة 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 1996/14.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية الخامس-القاهرة والإسكندرية 1996: إلهام أبو السعود؛ العدد 1997/15.
- ✠ مؤتمر الموسيقا التراثية الحية في آسيا والعالم الإسلامي-لاهور/الباكستان 1997: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1997/15.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس-القاهرة (من 1-1997/10/10)، الإسكندرية (من 12-1998/10/14): إلهام أبو السعود؛ العدد 1998/17.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السابع-القاهرة (من 1-1998/10/10)، الإسكندرية (من 12 إلى 1998/10/16): إلهام أبو السعود؛ العدد 1999/19.
- ✠ ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام أبو السعود؛ العدد 2000/23.

8-مسابقات

- ✠ مسابقة نلسن في العزف على الكمان- أودينس 1992: هينز كورسباور، ترجمة أبيه حمزاوي؛ العدد 1/1993.
- ✠ مسابقة رخمانيوف للبيانو - موسكو 1993: سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/2.
- ✠ حول مسابقة تشايكوفسكي العالمية العاشرة - موسكو 1994: ديالا حنانا؛ العدد 7 و8/1994.
- ✠ مسابقة مارغو بابكيان الثانية للبيانو في بيروت: عابدة مومجيان، العدد 1998/17.
- ✠ الموسيقا الحديثة ومسابقة فالنتينو بوكي: إعاد الديكا بني، العدد 1999/19.
- ✠ مسابقة شوبان في وارسو: إعاد حسان موازيني؛ العدد 2000/22.
- ✠ لبانة قنطار تفوز في مسابقة الملكة اليزابيث: جمان عبيد؛ العدد 2000/23.

9-مهرجانات

- ✠ مهرجان اكسبو الموسيقي في معرض إشبيليا الدولي-إشبيليا 1992: رفعت بنيان؛ العدد 1/1993.
- ✠ مهرجان إيفيان السنوي لعازفي موسيقا الحجره: إيفيان 1992: روس تشارنوك، ترجمة منى رفقة؛ العدد 1/1993.
- ✠ الفنون الشعبية في مهرجان بصرى 1993 : أحمد بوبس؛ العدد 3 و 1993/4.
- ✠ مهرجان الثقافة الموسيقية السادس وأيام الإبداع الموسيقي - حمص 1994: إلهام أبو السعود؛ العدد 6/1994.
- ✠ مهرجان الثقافة الموسيقية السابع وأيام الإبداع الموسيقي - حمص 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 11/1996.
- ✠ المهرجان الأردني الثاني لأغنية الطفل - عمان 1995: إلهام أبو السعود؛ العدد 11/1996.
- ✠ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثاني - دمشق وحلب 1996: يمام بشور؛ العدد 13/1996.
- ✠ مهرجان الموسيقا الحية لبلدان المتوسط، الإسكندرية 1996: سلمى قصاب حسن؛ العدد 15/1997.
- ✠ مهرجان الجاز العربي الأوروبي الثالث من 2-11/9/1997: يمام بشور؛ العدد 17/1998.
- ✠ مؤتمر ومهرجان الموسيقا العربية السادس - القاهرة (من 1-10/10/1997)، الإسكندرية (من 12-14/10/1998): إلهام أبو السعود؛ العدد 17/1998.
- ✠ قيثارة الروح؛ المهرجان الأول للترنيمة المسيحية بدمشق، العدد 19/1999.

✠ المهرجان الأردني الرابع لأغنية الطفل، عمان من 9/28 إلى 1998/10/3:
إعداد الهام أبو السعود، العدد 1999/19.
✠ مهرجان بيت الدين 1998-لبنان: إعداد حسان موازيني، العدد 1999/19.
✠ ما الجديد في المؤتمر والمهرجان الثامن للموسيقا العربية في القاهرة: إلهام
أبو السعود؛ العدد 2000/23.

10-ندوات

✠ ندوة حول الأغنية؛ مهرجان المحبة العاشر/اللائقية (من 1998/8/14-2):
سلمى قصاب حسن؛ العدد 1993/18.

M u s i c L i f e

Editor in Chief :	SALMA KASSAB HASSAN
Managing Editor :	MOHAMMED HANANA
Editorial Committee :	ILHAM ABOU SAUD KOUJRE JNEID
Information Advisor :	DR. KAMAL YAZIGEE
News Supervisor:	RIFAAT BNAYAN
Art Director :	FIRAS AL-HORANY
Correspondence Address :	MUSIC LIFE MAGAZINE MRS. SALMA KASSAB HASSAN P. O. BOX 31936 DAMASCUS, SYRIA

ABSTRACTS

- * Letter from the Editor. 8
- Special File
- Johann Sebastian Bach
(1685-1750)
- * Johann Sebastian Bach. 10
By Mohammed Hanana, *a Violinist and Music Critic.*
- * Bach; the Greatest. 33
By Bashir Natafji, *Music Researcher.*
- * Johann Sebastian Bach. 42
By Anderson Translated by Dr. M. Anas Hamadeh.
- * Bach; Biography. 87
By Georges Gad, Translated by Abdullah Mawasini
- * Bach's Family. 90
By Marc Venial, Translated by Diana Jeroudi.
- * Bach; Behind his Image 101
By Olivier Bellamy, Translated by Dima Horani.
- * Bach, Yesterday, Today and Tomorrow. 116
By Hassan Mawasini.
- * Said about Bach 124

By Mazen Moghrabi.

* Bach; All Style Music 137

**By Patric Chirnowitch, Translated by Anny
Serdarian.**

* Bach; Vocal Music. 156

**By Dr. Nabil al Laou, *Professor of Literature at
Damascus University.***

* Bach Cantatas. 172

**By Olivier Bellamy, Translated by Tarek Saed
Ahmad.**

* Bach; Sacred Music. 188

**By Philippe Vanturi, Translated by Salma
Kassab Hassan.**

* Bach; Organ Music. 201

**By Georges Guillard, Translated by Kinda
Mufti.**

□ Analysis

* Bach: “Passion” and “Toccata and Fugua in D
minor”. 214

**By Koudre Jneid, *Professor of Harmony in the
higher Institute, and the Arab Institute of Music in
Damascus.***

□ Interview

Ton Coopman: Interpretation of Bach Music 227

By Geroges Durand, **Translated by** Hiba Abo
Abed

□ Dictionary

Dictionary of Western Music - Letter S (2)
By Mohammed Hanana, *a Violinist and Music
Critic*

* Biographical Names	243
* Musical Masterpieces	265
* Musical Terms	274

□ Appendix

* Bach "Toccatà and Fugua in D minor"	298
* Contents of "Musical Life" Magazine in 8 Years.	299
* Contents in English	332



الحياة الموسيقية

مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة - دمشق
الجمهورية العربية السورية

رئيسة التحرير : سلمى قصاب حسن

أمين التحرير : محمد حنانا
هيئة التحرير : إلهام أبو السعود - خضر جنيد
المستشار الإعلامي : د. كمال يازجي
المشرف الإخباري : رفعت بنيان
المخرج الفني : فراس الحوراني

المراسلات باسم رئيسة التحرير: مجلة الحياة الموسيقية
ص. ب 31936 - دمشق - الجمهورية العربية السورية

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

سعر العدد: 60 ليرة سورية

**مجلة فصلية تصدر عن وزارة الثقافة – دمشق –
2001 – العدد 24**

24 الحياة الموسيقية – 2001

24 Music Life – 2001

A Quarterly issued by the Ministry of Culture – Damascus, Syria 2001–
No. 24

عدد خاص: يوهان سيباستيان باخ

280

الحياة الموسيقية-العدد 2001/24